

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

YENİ TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE ELEŞTİRİSİ (1950-1970)

Orhan GÜDEK

DOKTORA TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

OCAK - 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YENİ TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE ELEŞTİRİSİ
(1950-1970)

DOKTORA TEZİ

Orhan GÜDEK

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

“Bu tez 25/01/2024 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU	Başarılı
Prof. Dr. Gülsemin HAZER	Başarılı
Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN	Başarılı
Prof. Dr. Abdullah ACEHAN	Başarılı
Doç. Dr. Erdem DÖNMEZ	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 dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Orhan GÜDEK

25/01/2024

ÖN SÖZ

Oldukça uzun ve meşakkatli bir emeğin sonucu olan bu çalışma, 1950-1970 yılları arasında Türkiye’de “hikâye eleştirisi”ni konu almaktadır. Dönemin belli başlı kültür, sanat ve edebiyat dergilerinde yer alan hikâyeye dair metinlerin analizleri üzerinden geliştirilen ve hem edebî eleştirinin bir çeşidi olarak hikâyeye eleştirisinin mahiyetini ortaya koymayı hem de dönemin hikâyesine yine dönemin eleştirisinin gözünden bakmayı hedefleyen bu çalışmada, birçok kişinin desteğinin bulunduğunu özellikle belirtmem gerek.

Bu vesileyle, sürecin her aşamasında güvenini, desteğini ve yardımlarını esirgemeyen, bilgi ve tecrübeleriyle daima yol gösteren danışman hocam Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU’na, tez izleme toplantılarındaki uyarıları ve yapıcı eleştirileriyle sürece yön veren, akademik disiplini ve titizliğiyle örnek olan hocam Prof. Dr. Gülsemin HAZER’e, yine tez süreci boyunca kıymetli fikirlerini benimle paylaşan Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN’a, tezi okuma zahmetinde bulunarak, önerileriyle eksiklerin giderilmesi noktasında tavsiyelerde bulunan Prof. Dr. Abdullah ACEHAN’a ve dostum Doç. Dr. Erdem DÖNMEZ’e, burada ismini anmadan geçemeyeceğim kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Ali YILDIZ’a ve yine desteklerini esirgemeyen dostum Ahmet BAHADIR’a, teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, bana verdikleri emeklerinden ötürü haklarını asla ödeyemeyeceğim, dualarını benden esirgemeyen anne ve babama, iyi ve kötü günümde hep yanımda olarak aile olmanın kıymetini bana her daim hatırlatıp hissettiren sevgili eşim Gülten’e ve gözümüzün bebeği canım kızım Zeynep Elif’e minnettarım.

Orhan GÜDEK

25/01/2024

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii

GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ELEŞTİRİ VE HİKÂYE	7
1.1. Eleştiri Kavramı.....	7
1.1.1. Eleştiri Kuram, Yöntem ve Yaklaşımları	11
1.1.2. Edebiyat Teorisi, Eleştirisi ve Tarihi: Farklar, Benzerlikler, Kesişmeler	23
1.1.3. Eleştirinin Amacı ve İşlevi	25
1.2. Eleştiri Tarihi.....	27
1.2.1. Batı Edebiyatında Eleştiri.....	27
1.2.2. Türk Edebiyatında Eleştiri.....	35
1.2.2.1. Divan Edebiyatında	35
1.2.2.2. Tanzimat’tan 1950’ye Kadar	39
1.3. Bir Edebî Tür Olarak Hikâye	60
1.4. Tarihsel Olarak Türk Hikâyeciliği ve Hikâye Eleştirisi	65
1.4.1. Tanzimat’tan 1950’ye Kadarki Türk Hikâyeciliğine Genel Bir Bakış.....	65
1.4.2. 1950-1970 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliği	73
1.4.3. Tanzimat’tan 1950’ye Kadar Türk Edebiyatında Hikâye Eleştirisinin Görünümü	77
2. BÖLÜM: HİKÂYEYİ TÜR VE YAPI BAKIMINDAN ELE ALAN YAZILAR.....	92
2.1. Hikâye Sanatı ve Teorisi Hakkındaki Yazılar	92
2.2. Hikâyede Kişiler	115
2.3. Olay ve Olay Örgüsü	121
2.4. Zaman ve Mekân	123
2.5. Anlatıcı	124
2.6. Hikâyede Öz, Biçim ve Konu.....	125
2.7. Dil, Anlatım, Üslup	129
2.7.1. Betimleme	133

2.7.2. Konuşma.....	135
3. BÖLÜM: TÜRK HİKÂYECİLİĞİ VE HİKÂYECİLERİ HAKKINDAKİ	
YAZILAR.....	138
3.1. Türk Hikâyeciliği Hakkındaki Yazılar	138
3.2. Hikâye Yazarları Hakkındaki Yazılar	161
3.2.1. Nabizade Nazım (1862-1893)	162
3.2.2. Ahmet Rasim (1865-1932)	163
3.2.3. Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945)	164
3.2.4. Memduh Şevket Esendal (1884-1952)	166
3.2.5. Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958)	186
3.2.6. Refik Halit Karay (1888-1965)	189
3.2.7. Halikarnas Balıkcısı (1890-1973)	192
3.2.8. Sadri Ertem (1898-1943)	193
3.2.9. Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)	193
3.2.10. Ahmet Naim Çıladır (1904-1967)	194
3.2.11. Bekir Sıtkı Kunt (1905-1959)	195
3.2.12. Kenan Hulusi Koray (1906-1943)	199
3.2.13. Sait Faik Abasıyanık (1906-1954)	201
3.2.14. İlhan Tarus (1907-1967)	229
3.2.15. Sabahattin Ali (1907-1948)	233
3.2.16. Nurettin Topçu (1909-1975)	245
3.2.17. Samet Ağaoğlu (1909-1982)	245
3.2.18. Burhan Arpad (1910-1994)	250
3.2.19. Orhan Kemal (1914-1970)	250
3.2.20. Aziz Nesin (1915-1995)	258
3.2.21. Haldun Taner (1915-1986)	258
3.2.22. Muhtar Körükçü (1915-1985)	265
3.2.23. Umran Nazif Yiğiter (1915-1964)	267
3.2.24. Enver Naci Gökşen (1916-1986)	270
3.2.25. Orhan Hançerlioğlu (1916-1991)	273
3.2.26. Samim Kocagöz (1916-1993)	275
3.2.27. Tarık Buğra (1918-1994)	280
3.2.28. Feyyaz Kayacan (1919-1993)	285

3.2.29. Mehmet Seyda (1919-1986).....	288
3.2.30. Sabahattin Kudret Aksal (1920-1986).....	290
3.2.31. Necati Cumalı (1921-2001).....	292
3.2.32. Oktay Akbal (1923-2015)	293
3.2.33. Yaşar Kemal (1923-2015)	299
3.2.34. Nezihe Meriç (1924-2009)	301
3.2.35. Kamuran Şipal (1926-2019).....	310
3.2.36. Muzaffer Buyrukçu (1928-2006)	313
3.2.37. Özcan Ergüder (1929-2014).....	320
3.2.38. Bilge Karasu (1930-1995)	322
3.2.39. Leyla Erbil (1931-2013).....	324
3.2.40. Sevim Burak (1931-1983)	329
3.2.41. Tarık Dursun K. (1931-2015).....	337
3.2.42. Tahsin Yücel (1933-2016).....	342
3.2.43. Adnan Özyalçın (1934-).....	345
3.2.44. Demir Özlü (1935-2021)	348
3.2.45. Sevgi Soysal (1936-1976)	359
3.2.46. Ferit Edgü (1936-).....	361
4. BÖLÜM: HİKÂYE İLE İLGİLİ ÇEŞİTLİ MESELELERİ ELE ALAN	
YAZILAR.....	365
4.1. Hikâye Konularını Tartışan Yazılar	365
4.2. Gerçek ve Gerçekçilik Tartışmaları.....	374
4.3. Güdümlü Edebiyat Tartışmaları	380
4.4. Toplum, Sanat, Birey Tartışmaları	386
4.5. Köy ve Köy Edebiyatı Tartışmaları.....	390
4.6. Hikâyede “İyimserlik” ve “Kötümserlik” Üzerine.....	395
4.7. “Bunalım Edebiyatı” Üzerine Yazılan Yazılar.....	399
4.8. Kadın Hikâyeciler ve Hikâyede Kadın Dünyası Üzerine	409
4.9. Hikâyeciliğimizde “Dil” Tartışmaları	417
4.10. Hikâye ve Hikâyecinin Görevi	427
4.11. Eleştiri ve Eleştirmen Hakkında	429
SONUÇ	437

KAYNAKÇA.....	452
ÖZ GEÇMİŞ	483



KISALTMALAR

- bk.** : Bakınız
ev. : Çeviren
ed. : Editör
Haz. : Hazırlayan
İBB : İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İSAM : İslam Araştırmaları Merkezi
C. : Cilt
S. : Sayı
s. : Sayfa
TDK : Türk Dil Kurumu
TDV : Türkiye Diyanet Vakfı
vb. : Ve benzeri
vd. : Ve diğerkleri

ÖZET	
Başlık: Yeni Türk Edebiyatında Hikâye Eleştirisi (1950-1970)	
Yazar: Orhan GÜDEK	
Danışman: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU	
Kabul Tarihi: 25/01/2024	Sayfa Numarası: vii (ön kısım) + 483 (ana kısım)
Bu çalışmanın amacı, Türk edebiyatında hikâye eleştirisinin, genel edebî eleştiri içindeki yerini ve önemini ortaya koymaktır. Bu çerçevede, hikâye eleştirisinde öne çıkan, tema, konu, yöntem ve eğilimler ile hikâye eleştirisi yazarlarını belirlemek hedeflenmiştir. Hikâye eleştirisinin, Türk hikâyeciliğinin değişimi ve gelişiminde ne derece âmil bir rol oynamış olabileceğini doğru anlamak, hikâye formunun gelişme çizgisinde eleştirinin katkılarını ortaya koymak, Türk hikâyeciliğine dönemin eleştirisinin gözünden bakmak ve bu bakışın mahiyetini araştırmak, ayrıca hikâyenin de dönemin eleştirisini nasıl etkilemiş ve yönlendirmiş olabileceğini incelemek, bu çalışmanın amaçlarındandır. Kaynakların çokluğu sebebiyle, çalışmada öncelikle alanın sınırlandırılması yapılmıştır. Bu itibarla çalışma, 1950-1970 yılları arası ve dönemin etkili kültür, sanat, edebiyat dergileri ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu dergilere ulaşarak hikâye ile ilgili yazılar tespit edilmiştir. Söz konusu yazılar, içerik analizi yöntemiyle incelenmiş ve bunların belli konu ve temalar üzerinde yoğunlaştıkları görülmüştür. Çalışmanın ilk bölümünde eleştiri ve hikâye konusu, kavram, kuram ve tarihî bakımlardan ele alınmıştır. İkinci bölümde hikâyeyi tür ve yapı bakımından ele alan, hikâyeye teorik ve teknik bakımdan yaklaşan yazılar incelenmiştir. Üçüncü bölümde doğrudan hikâye yazarları ve onların hikâyeleri ve hikâyeciliklerine odaklanan yazılara yer verilmiştir. Dördüncü bölümde ise 1950-1970 yılları arasında hikâye ile ilgili öne çıkan çeşitli mesele ve tartışma konuları üzerinde durulmuştur. Hikâye eleştirisi ile ilgili 1950-1970 yılları arasında, belirlenen kültür, sanat ve edebiyat dergileri incelendiğinde, hikâye eleştirisinin dönemin hikâyesine yön verdiği görülmüştür. Bu dönemde hikâyenin de çok güçlü olduğu bilinmektedir. Bu yüzden, söz konusu dönemdeki eleştiriler üzerinde, hikâye ve hikâyecilerin de etkili olduğu gözlenmiştir.	
Anahtar Kelimeler: Hikâye, Eleştiri, Hikâye Eleştirisi	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Short Story Criticism in Modern Turkish Literature (1950-1970)	
Author of Thesis: Orhan GÜDEK	
Supervisor: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU	
Accepted Date: 25/01/2024	Number of Pages: vii (ön kısım) + 483 (ana kısım)
The aim of this study is to reveal the place and importance of short story criticism in Turkish literature within general literary criticism. In this context, it is aimed to determine the prominent themes, subjects, methods and tendencies in short story criticism and the writers of short story criticism. To understand correctly how short story criticism may have played an important role in the change and development of Turkish short story writing, to reveal the contributions of criticism in the development of the short story form, to look at Turkish short story writing through the eyes of the criticism of the period and to investigate the nature of this view, and also to examine the short story's criticism of the period. One of the aims of this study is to examine how it may have influenced and directed the issue. Due to the abundance of sources, the field was first limited in the study. In this respect, the study is limited to the years 1950-1970 and the influential culture, art and literature magazines of the period. The magazines in question were accessed and articles related to the short story were identified. The articles in question were examined using the content analysis method and it was seen that they focused on certain topics and themes. In the first part of the study, the subject of criticism and short stories is discussed in terms of concept, theory and history. In the second part, articles that deal with the short story in terms of genre and structure and approach the short story from a theoretical and technical perspective were examined. In the third section, articles focusing directly on short story writers and their short stories and short storytelling are included. In the fourth chapter, various prominent issues and debates regarding the short story between 1950 and 1970 are discussed. When the culture, art and literature magazines regarding short story criticism were examined between 1950 and 1970, it was seen that short story criticism shaped the short story of the period. It is known that the short story was also very powerful in this period. Therefore, it has been observed that short story and short story writers were also influential on the criticisms of the period in question.	
Keywords: Short Story, Criticism, Short Story Criticism	

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmada, 1950 ile 1970 yılları arasında çıkan kültür, sanat ve edebiyat dergilerindeki “hikâye” hakkında yayımlanmış yazılar tespit edilip incelenerek, söz konusu dönem özelinde, “hikâye eleştirisi”nin mahiyeti belirlenmeye ve tartışılmaya çalışılmıştır.

Bu kapsamda, Türkiye’nin siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişim sürecinde önemli tarihî aşamalardan biri olan 1950 yılı baz alınarak sonraki yirmi yıllık dönemi kapsayacak şekilde, hikâye eleştirisinin genel edebiyat eleştirisi içindeki yeri tespit edilerek, eleştirinin hikâyenin değişim ve gelişiminde oynadığı rol ele alınmış ve hikâyeye dair eleştirilere tarihsel ve tematik açıdan bütüncül bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın tutarlılık ve bilimselliği açısından konuyla ilgili bir sınırlandırmaya gitme gereği duyulmuş, bu itibarla çalışma hem hikâyenin hem de eleştiri türünün yaygın ve etkili oldukları 1950 ve 1970 yılları arası ile sınırlı tutulmuş, malzemenin tespiti açısından ise belirtilen tarih aralığındaki, özellikle dönemin edebiyatına ve türe yön veren etkili kültür, sanat ve edebiyat dergileri tercih edilmiştir.

Çalışmanın Önemi

Her ne kadar Türk edebiyatında “edebiyat eleştirisi, edebî eleştiri” ile ilgili birtakım çalışmalar yapılmış olsa da “hikâye eleştirisi”ni konu alan doktora düzeyinde doğrudan ve müstakil herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu anlamda hikâye eleştirisine tarihî, tematik ve kuramsal bir perspektifle yaklaşarak konuyu ilmî bir zeminde inceleyen ve hikâye eleştirisi bağlamında belli bir dönemi bir bütün olarak değerlendirme amacını taşıyan bir çalışmanın alana katkı sağlayacağı ve bu alandaki bir boşluğu dolduracağı ümit edilmektedir.

Mevcut çalışmalar, genellikle Türk edebiyatında hikâye türünün tarihi gelişimi; hikâyeden modern öyküye geçiş süreci; müstakil hikâyecilerimiz ve hikâyeleri ile ilgili monografik ve tematik çalışmalar; çeşitli kuram ve yöntemlerle incelenen hikâyeciler, onların hikâyeleri ve hikâye anlayışları; eleştiri türünün kendisi ve bir eleştiri çeşidi olarak edebî eleştiri ile dergi ve gazetelerde yer alan edebî eleştiri yazılarının sistematik indekslerinden ibarettir. Söz konusu edebî eleştirilerle ilgili yapılan çalışmaların içinde

hikâye eleştirisine belli bir yer ayrılmış olduğu görülse de bu ayrılan kısımların hikâye eleştirisi ile ilgili kapsayıcı olmadıkları, zaten yapılan çalışmaların amacının da doğrudan hikâye eleştirisinin kendisi olmadığından, bu çalışmaların hikâyeye dair yayımlanmış birkaç yazı ile sonuca ulaşmaya çalıştıkları, bu yüzden hikâye eleştirisinin durumunu anlamak bakımından oldukça sınırlı ve yetersiz kaldıkları söylenebilir. Ayrıca Türk edebiyatının belli dönemlerini kapsayacak şekilde roman eleştirisi veya şiir eleştirisi üzerine çeşitli çalışmaların yapıldığı görülse de yine belli bir dönemi ele alıp araştırarak şekilde hikâye eleştirisi üzerine herhangi bir çalışmanın yapılmamış olduğu görülür.

Bütün bunlara bakıldığında çalışmaların ya doğrudan Türk edebiyatında hikâye ile ilgili ya da doğrudan eleştiri ve edebî eleştiri ile ilgili olduğu görülmektedir. Ancak şüphesiz ki Türk edebiyatında hikâye eleştirisi gibi bir çalışmanın yapılabilmesi için de yukarıda zikredilen öncü çalışmaların yapılmış olması gerekmektedir. Bizim çalışmamızın, bugüne değin Türk edebiyatında müstakil olarak hikâye ile ilgili ve eleştiri/edebî eleştiri ile ilgili yapılan çalışmaların zeminine oturduğu muhakkaktır. Bu bakımdan söz konusu çalışmaların önemi elbette yadsınamaz. Ancak hikâye ve eleştiri üzerine mevcut çalışmalardan da hareketle hikâye eleştirisine bütüncül olarak yaklaşan ve Türk edebiyatında hikâye eleştirisinin mahiyetini ve modern Türk hikâyesi üzerindeki etkisini araştıran bir çalışmanın henüz yapılmamış olması böyle bir çalışmanın önemini kendiliğinden ortaya koymaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, modern bir tür olan eleştirinin, özelde ise hikâye eleştirisinin tarihsel bağlamda bir dökümünü vermekten ziyade onun, eleştiri tarihimizin belli bir dönemindeki yerini, hikâye eleştirisinde öne çıkan temaları, eğilimleri, eleştirmen ve meseleleri ortaya koymak, bu suretle hikâye eleştirisinin bizim zihin ve kültür dünyamızda işgal ettiği yeri ifade etmek ve niteliğini anlamaya çalışmaktır.

Belli başlı Türk edebiyatı tarihi kitapları incelendiğinde, “hikâye eleştirisi”nin, genellikle, “Türk edebiyatında eleştiri” başlığı altında yer aldığı veya farklı edebi meselelerin içerisinde kendisine kısaca yer bulabildiği; müstakil başlıklar halinde devirler, yazarlar ve meseleler üzerine yapılan birtakım çalışmaların içerisinde ise yüzeysel olarak konuya değinildiği görülmüştür. Belli bir dönemi kapsayacak şekilde Türk edebiyatında hikâye eleştirisinin durumu, değişimi, gelişimi ve etkilerini incelemeyi hedefleyen bu çalışma

ise, hem hikâyemizin belli bir dönemini, eleştiri türünün gözünden görmeyi hem de edebiyatımızda hikâye eleştirisi araştırmaları ve tarihi konusundaki mevcut boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın Yöntemi

Türk edebiyatında hikâye eleştirisi gibi kapsamlı ve bütüncül bir çalışmada öncelikle dönemin ve kaynakların belli bir amaca yönelik olarak sınırlandırılması önem arz etmektedir. Bu çerçevede hikâye eleştirisi konusu, tarihsel bakımdan Türk edebiyatının 1950-1970 yılları arasını kapsayacak şekilde belirlenmiş olup, malzeme olarak ise dönemin belli başlı kültür, sanat ve edebiyat dergileri ile sınırlı tutulmuştur.

1950-1970 yılları arasındaki Türk hikâyeciliği, bir ucu geçmişe bir ucu günümüze uzanan etkisiyle hikâyeciliğimizde merkezî bir zaman dilimini ifade eder. Söz konusu dönem, hikâyeciliğimizde geçmişin birikiminin nitelikli ve kişilikli bir biçimde görünürleşerek somut olarak ortaya çıktığı, anlatım biçimleri, teknikleri, dili ve temalarıyla kendinden sonra gelecek olan yaklaşık elli yıllık bir zaman dilimini etkileyerek günümüz hikâyeciliğinin temelini ve altyapısını oluşturduğu bir dönemdir. Söz konusu dönemin eleştircilerinin gözünden 1950-1970 yılları arası Türk hikâyeciliğini görmek, hikâye eleştirisi ile ilgili bu dönemde konuşulan meseleleri, ana temaları, yönelimleri, eğilimleri tespit etmek ve tartışmak bu çalışmanın ana amaçlarından biridir.

Bu kapsamda, 1950-1970 yılları arasını kapsayan dönemde yüzün üzerinde dergi tespit edilmesine rağmen hikâye ve eleştirisi bağlamında etki bakımından toplam 20 derginin yaklaşık iki bin adet sayısının incelemesi yapılmış ve söz konusu dergilerdeki “hikâye” üzerine olan eleştiri, inceleme ve değerlendirme yazıları çalışmanın malzemesi kapsamında değerlendirilmiştir. Ayrıca konuya açıklık getireceği göz önünde bulundurularak hikâyeye dair, polemik, değini, tanıtım, biyografi, anma, nekroloji, haber, anket, konuşma gibi yazılar da malzeme bakımından tespit edilmiş, yer yer ve gerektiğinde incelemenin kapsamı içerisinde değerlendirilmiştir.

Belirlenen dönemdeki dergilerin sınırlandırılması, çalışmanın amacına uygun olarak aşağıdaki soruların cevaplarıyla oluşturulan ölçütlere göre yapılmıştır:

1. Dergi bulunduğu dönemde ne kadar etkili?
2. Dergide hikâye ve eleştiri konusuna ne kadar yer veriliyor?
3. Dergide dönemde etkili hikayeci ve eleştirmenleri yazı yayınlıyor mu?

4. Dergide ileriki dönemlerde etkili olacak genç hikayeci ve eleştiriciler yazıyor mu? Yukarıdaki soruların cevaplarına göre, çalışmanın malzemesine kaynak oluşturacak ve incelenecek olan dergiler; “Varlık”, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, “Hisar”, “Türk Dili”, “Beraber”, “Küçük Dergi”, “Mavi”, “Son Mavi”, “Doğu ve Batı”, “Yenilik”, “Ufuklar”, “Yeni Ufuklar”, “İstanbul”, “Dost”, “Çağrı”, “Diriliş”, “Ataç”, “Dönem”, “Yeni Dergi”, “Soyut”, “Yordam” ve “Papirüs” şeklinde belirlenmiştir. 1950-1970 yılları arasında, inceleme konumuzu oluşturan dergiler arasına şu veya bu dergilerin de dahil edilebileceği söylenebilir. Ancak bunun malzeme kalabalığı oluşturmamasının yanında söz konusu bu kalabalığın benzer konuların benzer şekilde tekrarına yol açacağı ve dönemin hikâye eleştirisi ile ilgili ulaşılan yargıları ve ortaya çıkan sonuçları etkili bir biçimde değiştirmeyeceği göz önünde bulundurularak mevcut dergilerin bu anlamda yeterli olacağı kanısına varılmıştır. Nitekim, hikâye eleştirisi noktasında incelenen dergilerin dışında farklı gazete ve dergilere doğru yayılan tartışma ya da eleştiri konuları olduğu zaman, gerektiğinde söz konusu kaynaklara da birincil olarak başvurulduğunu belirtmek gerekir.

Ayrıca dergilerin belirlenmesinde, bilhassa hikâye ve eleştiri yayımlayan dönemin etkili dergileri tercih edilmeye çalışılmış, örneğin sadece şiir yayımlayan dergiler ya da içinde kültür, sanat konuları bulunmakla beraber esas itibarıyla olan siyasal ağırlıklı dergiler kapsam dışı bırakılmıştır. Çalışma için belirlenen söz konusu dergilerde, toplam binden fazla sayıda, “hikâye” ile ilgili yazı tespit edilmiş, tespit edilen bu yazılar çerçevesinde, hikâye eleştirisinin mahiyeti belirlenmeye çalışılmıştır. Söz konusu dergilerin sayılarına, Beyazıt Devlet Kütüphanesi Hakkı Tarık Us Süreli Yayınlar Koleksiyonu, İBB Taksim Atatürk Kitaplığı Süreli Yayınlar Arşivi, İSAM Süreli Yayınlar Arşivi, Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı Süreli Yayınlar Arşivi, Varlık Dergisi Dijital Arşivi, İslamcı Dergiler Projesi Dijital Arşivi aracılığıyla ulaşılmıştır.

Dönemin hikâyecilerinin hem eleştiri yaptıkları hem de hikâye yazdıkları göz önünde bulundurulduğunda çalışmada izlenen yöntemin doğrudan eleştirmen odaklı değil eleştirilen nesne odaklı bir tasnif yaparak belirlendiği, bu çerçevede tezin ana bölümünün kavramsal ve tarihsel bölüm hariç olmak üzere üç ayrı kısımda ele alındığı söylenebilir. Her başlık ve alt başlık altındaki tasnif ve sıralama ise konuya göre değişkenlik göstermekle birlikte yazıların önem sırası, ele alınan konular, eleştiriciler ve kronoloji

göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Bu anlamda çalışmada her bölüm ve başlığın, kendi koşullarından doğan eklektik ve çoklu bir yöntem izlendiği söylenebilir.

Çalışmaya kaynak oluşturacak ve kullanılacak yazılar belirlenirken, özellikle hikâyeyi merkeze alan yazılar tercih edilmiştir. Örneğin bireycilik ve toplumculukla ilgili olarak, dergilerde birçok yazı bulunmasına rağmen, içeriğinde özellikle hikâyeden bahseden ve konuyu hikâye bağlamında ele alan yazılar seçilmiş ve bu tür yazılar değerlendirilmiş, diğerleri ise her ne kadar eleştiri ile ilgili olsalar da konunun hikâye odağından sapması dolayısıyla göz ardı edilmiştir.

İçinde ayrı ayrı mesele ve konuların ayrı başlıklar halinde ele alındığı ve tek bir üst başlık altında toplanan yazılarda, sayfa numarası olarak yazının tamamı değil sadece hikâye ile ilgili olan kısmın yer aldığı sayfa numarası verilmiştir.

Dergilerdeki başlıklar ve metinlerin imlasında bir birliklilik olmadığı ve çoğu zaman baskı ve dizgi hataları ile karşılaşıldığı için, yazımda günümüz kuralları tercih edilmiş, özel durumlar hariç olmak üzere, metinler ve başlıklar bugünün imla kurallarına göre verilmiştir.

Bu çalışma, dört ana bölümden oluşmaktadır. Kavramsal ve tarihsel bir giriş mahiyetindeki birinci bölümde “eleştiri ve hikâye” ele alınmıştır. Öncelikle eleştiri kavramı üzerinde durularak farklı kaynaklardaki eleştiri tanımları incelenmiş aralarındaki farklılıklar ve kesişme noktalarına dikkat çekilmiştir. Sözcüğün etimolojisi üzerinden başlayarak, belli başlı eleştiri kuram, yöntem ve yaklaşımları tanıtılmış, edebiyat teorisi, eleştirisi ve tarihi aralarındaki farklar, benzerlikler ve kesişmeler üzerinde durulmuş ve eleştirinin amacı ve işlevine değinilmiştir. Sonrasında Batılı bir tür olan eleştirinin Batıdaki tarihsel gelişimi spesifik olarak edebi eleştiri özelinde ele alınmıştır. Ardından Türk edebiyatında eleştirinin tarihsel bir panoraması çizilmeye çalışılmıştır.

Yine birinci bölümün, hikâyenin ele alındığı kısmında ise öncelikle hikâyenin hem bir kavram olarak hem de bir tür olarak ne olduğu üzerinde durularak, geleneksel hikâyenin modern bir forma evrilme sürecine değinilmiştir. Sonrasında Tanzimat’tan 1970’e kadarki Türk hikâyeciliğinin ana hatları belirlenmeye çalışılmış, bu sürecin 1950-1970 yılları arasına tekabül eden dönemine ise ayrı bir başlık altında ayrıca odaklanılmıştır. Son olarak ise Tanzimat’tan 1970’e kadar olan Türk hikâyeciliği ile ilgili eleştiriler tarihsel bir perspektif içerisinde ortaya konulmuştur.

Çalışmanın iki, üç ve dördüncü bölümleri, 1950-1970 yılları arasında yayımlanmış hikâye eleştirisi yazılarına dayanan, çalışmanın ana bölümleridir. Söz konusu bölümlerden ikinci bölümde, hikâyeyi tür ve yapı bakımından ele alan yazılara yer verilmiştir. Bunlar, hikâye sanatı ve teorisi hakkındaki yazılarla hikâyenin yapı ve teknik anlamdaki unsurları ile ilgili yazılar olup teorik ve soyut bir mahiyet taşırlar.

Üçüncü bölümde Türk hikâyeciliği ve hikâyecileri hakkındaki yazılara yer verilmiştir. Türk hikâyeciliği ayrı bir başlık altında ele alınmış, hikâye yazarlarının ele alındığı bölümde ise hikâyeci isimleri doğum tarihleri dikkate alınarak sıralanmış, her hikâyeci başlığı altında o hikâyeci ile ilgili dikkate değer eleştiri yazıları kaleme alan isimlerin metinleri bir arada verilerek hem eleştirmen hem de eleştiri odaklı bir bakış açısı sergilenmeye çalışılmıştır.

Dördüncü bölüm hikâye ile ilgili yapılan tartışma konularından oluşmaktadır. Dönemin en çok tartışılan ve öne çıkan konu ve meselelerinin, alt başlıkların oluşmasında belirleyici olduğu bu bölümün, tematik bir özellik göstermesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda, doğrudan hikâye konularını tartışan yazılar; hikâye bağlamında gerçek ve gerçekçilikle ilgili tartışmalar; toplum, sanat, birey tartışmaları; köy ve köy edebiyatı tartışmaları; hikâyede iyimserlik ve kötümserlik meselesi üzerine yapılan tartışmalar; bunalım edebiyatı tartışmaları; kadın hikâyeciler ve hikâyede kadın dünyası üzerine yazılan yazılar; dil meseleleri ile ilgili tartışmalar; hikâyenin ve hikâyecinin görevi ile eleştiri ve eleştirmen hakkındaki tartışmalar bu bölümün alt başlıklarının konularını oluşturmuştur.

1. BÖLÜM: ELEŞTİRİ VE HİKÂYE

1.1. Eleştiri Kavramı

Eleştirinin ne olduğuna dair sözlük, ansiklopedi ve çeşitli kaynaklarda birbirinden farklı ya da birbiri ile örtüşen birçok tanım yer almaktadır. Bu tanımların birleştiği nokta daha çok, eleştirinin “iyi” olanla “kötü” olanı birbirinden ayırt etmek olduğu yönündedir. Bir edebiyat terimi olarak eleştiri, belli ölçütlere ve yöntemlere göre yapılan, edebi eserlere yönelik bir “değerlendirme” işidir. Ayrıca bu işin sonunda ortaya çıkan ürün de yine “eleştiri” olarak adlandırılır.

Türk edebiyatına Batıdan gelmiş yeni türlerden biri olan “eleştiri/tenkit”, Fransızca’daki ‘critique’¹; İngilizce’deki ‘criticism’, Almanca’daki ‘kritik’ teriminin karşılığı olarak kullanılır. Sözcük, Eski Yunanca’da yargılayıp hüküm verme veya ayırt etme (temyiz etme) anlamlarına gelir.² Batı dillerinde eleştiri karşılığındaki sözcük, İngilizceye 17. yüzyılın başlarında, “critic” ve “critical” kelimelerinden gelmiştir; bunlar da yakın kök Latince “criticus”, Yunanca “kritikos” ve yine kök sözcük Yunanca yargı anlamındaki “krites”ten gelir.³

Günümüzde “kritik” kavramı karşılığında, artık yaygın olarak kullanılan “eleştiri” ve aynı anlamdaki “tenkit” sözcükleri yerine, öncesinde, daha çok olumsuz anlamda kullanılmakla birlikte, eleştirme manasında “mübahase, münakaşa, muahaze, takrîz, muhakeme, nakd, intikad, tenakkud” gibi kelimelere rastlanır. Adı geçen sözcükler, eleştirinin belli yönlerine ve muayyen bir şekline vurgu yapmakta olup belli bir kültür ve yaşam biçiminin ürünüdürler. Bu bakımdan her kültür ürünü gibi antropolojik ve tarihseldirler.

“Mubahase”, dost meclislerinde, belli bir konu etrafında gelişen eğlenceli tartışma anlamına gelmektedir. “Münakaşa” ise tartışma, atışma, çekişme manalarında kullanılan bir kelimedir. Bu yönüyle daha çok polemige yakındır. Yazılı eleştirinin Şark’taki ilk gelenekli şekli olan ve metin yerine daha çok yazarın hatalarını göstermeyi hedefleyen “muahaze”de ise azarlama, paylama, çıkışma anlamları vardır. “Takriz” edebi alanda üstat bilinen birinin, ilk eserini vermiş bir edîbi överek yüceltmesi anlamına gelmektedir.

¹ Abdullah Uçman, “Tenkit”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2011), 40/462.

² Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 148.

³ Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 102-103.

“Muhakeme”de ise iki alternatif arasında karşılaştırma yaparak birini seçme anlamı vardır.⁴

Eleştiri karşılığı olarak, daha çok nakd olmak üzere, intikad, tenakkud gibi kelimelerin kullanıldığı Arap dili ve edebiyatında söz konusu kavramların, “madeni paranın gerçeğini sahtesinden ayırmak, sözün güzel ve kusurlu yanlarını ortaya koyup açıklamak” anlamlarına geldiği belirtilir.⁵ Fars edebiyatında ise tenkid, “nakd-i edebi” başlığıyla yer almıştır.⁶ “Tâhirülmevlevî nakd’i ‘nazmın kusurlarını bildiren ilmin adı’ olarak tarif etmiş, Muallim Nâci de ilm-i nakd ile meşgul olan nakkâdî ‘şi‘r-i bî-aybı şi‘r-i ma‘yûb meyânından tefrik eden kişi’ diye nitelemiştir.”⁷

Bir edebiyat terimi olarak “eleştiri”, Tanzimat öncesi eski edebiyatımızda, “sözün kusurlusu ile kusursuzunu ayırt eden bilgi” anlamına gelen “ilm-i nakd” sözüyle karşılanmıştır. Tanzimat sonrasında ise Namık Kemal, Fransızca “critique” karşılığı olarak “muhakeme” ve “muaheze” terimlerini kullanmış fakat söz konusu terimler yaygınlaşma imkânı bulamamıştır. Sonrasında, Tanzimat yazarları tarafından “nakd” kökünden çeşitli vezinlerde “tenkad, intikad, tenakkud, tenkid” gibi kelimeler türetilmiş, söz konusu kelimelerden “intikad” ve “tenkid” yazarlarca diğerlerine nazaran daha çok tercih edilmiştir. Yine, “nakd” kökünden türetilen “münekkid” ve “müntekid” terimlerinin de “eleştirici” anlamında kullanıldığı tespit edilmiştir.⁸

Türk edebiyatında “tenkid” kelimesi, Fransızca kritik (critique) sözcüğünün karşılığı anlamında ilk olarak Servet-i Fünûn döneminden itibaren görülür.⁹ Bu dönemden önce yukarıda belirtildiği üzere, “muaheze” ve “muhakeme” kelimeleri kullanılmış, Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde ise “tef’îl” vezninde yeni türetilen bir kelime olarak “tenkid” kelimesi kullanılmıştır.¹⁰

Malum olduğu üzere, edebiyat araştırmacılarının ekserisinin ortak görüşü “eleştiri”nin bir tür olarak Tanzimat döneminde edebiyatımıza girmiş olduğu yönündedir. Ancak bu yeni türün adı olan “critique” teriminin, hangi kelime ile karşılanacağı konusu, Tanzimat dönemi aydınları arasında ihtilafa sebep olmuştur. Örneğin, Şemseddin Sami “tenkid”

⁴ M. Kayhan Özgül, *Kandille İskandil* (Ankara: Hece Yayınları, 2003), 199-201.

⁵ Rahmi Er, “Tenkit”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 2011), 40/458.

⁶ Rıza Kurtuluş, “Tenkit”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 2011), 40/461.

⁷ Uçman, “Tenkit”, 40/462.

⁸ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 148.

⁹ Uçman, “Tenkit”, 40/462.

¹⁰ Mustafa Nihat Özön, “Türk Eleştirisine Bir Bakış”, *Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı I-II, Tıpkıbasım* 12/142 (Temmuz 1963), 548.

kelimesinin kullanılmasını doğru bulmazken, Muallim Naci “tenkid” kelimesini tercih eder. Tanzimatçılar (Namık Kemal ve takipçileri) ise “muaheze” kelimesini kullanmışlardır.¹¹

Şemseddin Sami’nin *Kamus-ı Türkî*’sinde, “tenkid” maddesi için, “Edebiyat-ı Cedîde’de Fransızların Critique dedikleri muaheze-i edebîyye manasıyla kullanılmaya başlamış ise de Arabî’de ‘nakd’ maddesi tef’îl babından gelmediğinden bunun yerine ‘intikad’ ve ‘tenkad’ kullanılsa daha doğru olur.”¹² ifadesi yer alır. “*Kamus-ı Fransevi*’de ise Ş. Sami, ‘critique’ kelimesinin karşılığı olarak herhangi bir mütalaada bulunmadan hem ‘tenkid’i hem ‘intikad’ı kaydeder.”¹³ Mehmet Âkif, “İntikad” başlıklı yazısında “intikad” kelimesini tenkid suretinde kullanmanın yanlış olduğunu, çünkü Arapça’da öyle bir kelimenin bulunmadığını söylemektedir.¹⁴ Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*’ında ise “tenkid”, “bir konuya ait yazıyı veya eseri değer bakımından gözden geçirme, eleştirme” olarak açıklanır. Devellioğlu’na göre Fransızca “critique” karşılığı olarak “tenkid” kelimesinin doğrusu “intikad”dır.¹⁵

Hâsılı, Arapçadaki kelime türetme kurallarına uymadığından “tenkid” kelimesine uzun süre itiraz edilmiş olsa da terim zamanla yaygınlaşmış ve yerleşmiştir. Örneğin, Servet-i Fünûn döneminde “intikad” ve “tenkid” bir arada kullanılmış ancak daha çok “tenkid” kelimesi tercih edilmiştir. II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde de “tenkid” kelimesinin uzun bir süre yaygın bir biçimde kullanıldığı görülür. Ancak Cumhuriyet döneminde özellikle dil devriminden sonra “eleştiri” ve “eleştirme” gibi terimler ortaya atılır ve kullanılmaya başlanır.¹⁶ Her ne kadar “tenkid” kelimesi günümüzde “tenkit” biçiminde varlığını sürdürüyor ve hala kullanılıyor olsa da “doğru kökten” yanlış türetme yollarıyla üretilmiş¹⁷ bir kelime olarak “eleştiri”nin hem bir edebi türün adı hem de bir işin adı olarak, artık yerleştiği ve daha çok tercih edilerek yaygın bir biçimde kullanımını devam ettirdiği söylenebilir.

Bütün bunlar göz önünde bulundurularak, “kritik” manasında türetilen kelimelerin kökenindeki “nakd” kelimesinin manası olan “sözün kusurlusu ve kusursuzunu ayırt

¹¹ Özön, “Türk Eleştirisine Bir Bakış”, 548.

¹² Şemseddin Sâmî, *Kamûs-ı Türkî* (Çağrı Yayınları, 1995), “Tenkid”, 445.

¹³ Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit* (Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994), 10.

¹⁴ Mehmet Akif Ersoy, “İntikad”, *Yedi İklim* 34 (01 Eylül 1957), 6.

¹⁵ Ferit Devellioğlu (Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1995), “Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat”, 1080.

¹⁶ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 148-149.

¹⁷ Özgül, *Kandille İskandil*, 205.

etme” ifadesi dikkate alındığında, neye göre kusurlu veya kusursuz olacağının belirleneceği bir referans noktası zorunlu olmaktadır. Söz konusu referans noktası ise eski edebiyatımızda sarf, nahiv ve belagat sanatı kuralları ile geleneği oluşturan ve onunla birlikte döneminde etkisini sürdüren “klasik” paradigmadır. Tenkid kelimesine uzun süre itiraz edilmesinin en önemli sebebi de yine mevcut paradigmadan hareketle türetilen sözcüğün Arapçadaki kelime türetme kurallarına uymaması yani sözün kusurlu olarak görülmesidir. Dolayısıyla herhangi bir eser değerlendirilirken ilk olarak söz kusurlarının dikkati çekiyor olması bu bakış açısının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Nitekim incelendiğinde Tanzimat dönemi periyodiklerindeki ilk tartışma ve polemiklerin de yine bu minvalde olduğu görülecektir. Öncelikle kusur veya kusursuzluğun belirlenmesinde şekil üzerinde duruluyor olmasının sebebi olarak, eski edebiyattaki statik form mükemmelliğinin tezahürü ve kemikleşmiş güçlü yapısından kaynaklı olarak farklı şekillerde uzun süre etkisini koruması gösterilebilir. Tanpınar’ın, “Şark, çizilmiş hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemezdi”¹⁸ değerlendirmesi de yine eski kültürün dayandığı bu paradigmanın temel özelliği olan statik form ile ilgilidir. Benzer bir durum aslında Batı’da da karşımıza çıkar. Avrupa’da 17.yy’ın ikinci yarısına kadar eleştirinin birtakım dogmatik kalıplar çerçevesinde ve eserin söz sanatları, dil bilgisi kaideleri gibi daha çok şekle ait hususlara uygun olup olmadığı noktasında yapıldığı görülür.¹⁹ Yaklaşık 1660’a kadar, eleştiride belirleyici olan, kural sorunlarıdır. Söz konusu kurallar, eskilerin belirlediği ideal ve değişmez bir güzellik kavramının var olduğu inancına ve Aristoteles’in estetik ile ilgili görüşlerinden ortaya çıkan kaidelere dayanır.²⁰ Bu manada daha çok şekil kaidelerinin referans alındığı klasik eleştirinin, Lukacs’ın deyimiyle²¹ eski insan ve “bütünlüklü dünya”nın; modern eleştirinin ise yeni insan tipi ve “parçalanmış bir dünya”nın ürünü olduğu söylenebilir.

Eleştiri ile ilgili muhtelif kaynaklar tarandığında eleştirinin tanımının döneme, kişiye, coğrafyaya, eleştiri anlayışı ve kuramına göre değiştiği görülür. Bu konuda tek ve net bir tanımla karşılaşılacakla birlikte temel özellikler bakımından tanımlardaki müştereklerin fazlalığı dikkati çeker. Sözlük ve ansiklopedilerde yer alan eleştiri (tenkit)

¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988), 30.

¹⁹ Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, “Tenkit” (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), 8/308.

²⁰ J.C. Carlaui - J.C. Fillox, *Edebî Eleştiri*, çev. A.H. Çakmaklı (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985), 9.

²¹ Georg Lukacs, *Roman Kuramı* (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 40.

tanımlarında, sanat eserine yönelik olarak, daha çok, değerlendirme, inceleme, çözümleme, ayırt etme, yargılama, hükme varma; eserin anlaşılmasını sağlama, iyi ve kötü, olumlu ve olumsuz, doğru ve yanlış yanlarını gösterme gibi ifadeler öne çıkmaktadır.

Bazı kaynaklarda, eleştirinin, bir “inceleme” işi olduğu²² öne çıkarılırken, bazılarında ise eleştirinin bir “değerlendirme” işi olduğu²³ vurgulanmaktadır. Eleştirinin bir “yargılama” ve “hükme varma”²⁴ olduğu yönündeki tanımlamaların yanında; eleştiri, “eserin olumlu ve olumsuz yanlarını ayırt etme”²⁵ olarak niteleyen tanımlamalar da vardır.

Tanımlarda, eleştirinin bir yazı türü olduğu da²⁶ ifade edilmektedir. Ancak, onun “bir gazete ve dergi yazısı”²⁷ olduğu görüşüne karşın, Batı’da bu tür yazıların, “kritik”ten farklı anlamda, “review” (gözden geçirmek) sözcüğüyle karşılandığı²⁸ da ifade edilir.

Eleştiri tanımlarında eleştirinin amacına da değinilmektedir. Söz konusu amaçlar farklı kaynaklarda çeşitli şekillerde ifade edilse de hemen tamamının esere dönük olduğu görülür. Bir sanat eserinin doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek, onun anlaşılmasını sağlamak²⁹; eseri her yönüyle inceleyip değerlendirmesini yapmak³⁰; eserin değerini ortaya koymak³¹ edebiyat eserlerini nitelemek, bir sınıfa dâhil etmek, unsurlarını bulmak, yorumlamak³² bu amaçlardan en çok sözü edilenleridir. Mezkûr amaçlardan farklı olarak eleştirinin eser dışı amaçlara yönelik yapıldığı ya da yapılması gerektiği gibi görüşler de olmakla birlikte, bunlara “eleştiri kuram, yöntem ve yaklaşımları” ile “eleştirinin amacı ve işlevi”nin ele alındığı bölümlerde ayrıca değinilecektir.

1.1.1. Eleştiri Kuram, Yöntem ve Yaklaşımları

²² TDK Sözlük, 2021, “Eleştiri”; Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, “Tenkit” (İstanbul: Meydan Yayınevi, 1981), 12/57; Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 149.

²³ Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, “Tenkit”, 8/308; İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (İstanbul: Kubbealtı İktisadi İşletmesi, 2010), 337; Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (İstanbul: Gelişim Yayınları, 1986), “Eleştiri”, 6/3638; (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1993), “Eleştiri”, 2/760.

²⁴ Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri* (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1997), 64; Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, “Tenkit”, 8/308; Orhan Hançerlioğlu, “Eleştiri”, *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), 2/33.

²⁵ Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Perşembe Kitapları, 2001), 128.

²⁶ TDK Sözlük, “Eleştiri”.

²⁷ Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, 128.

²⁸ M. Kayhan Özgül, “Tenkidi Eleştirmek”, *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79* (2003), 11.

²⁹ TDK Sözlük, “Eleştiri”.

³⁰ Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 337.

³¹ Er, “Tenkit”, 40/458.

³² Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 149.

Öncelikle çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları bakımından bu bölümde edebiyat kuramları ve eleştirisi ile ilgili derinlikli teorik tartışmalara girilmeyeceğini, eleştiri kuramları ve yaklaşımlarından genel olarak bahsedilerek özet bir çerçeve çizilmeye çalışmakla yetinileceğini belirtmek gerekir.

Bir önceki bölümde detaylı olarak ele alınan eleştiri kavramının tanım ve tanımlamalarına bakıldığında, hemen tamamının bir değer biçmeyi ve tasnif etmeyi içerdiği görülmektedir. Dolayısıyla bir esere değer biçilecekse ve o eser bir sınıflandırmaya tâbi tutulacaksa bunu yapabilmek için öncelikle referans alınan bir değerler sistemi ve tasnif kategorizasyonunun olması şarttır. Söz konusu referans kategorileri içinde bir teoriye (kurama) yani bir “bakış”a ihtiyaç vardır.

Eski Yunan’da söz konusu kategorilerin dayanak noktası “etik” ve “estetik” idi. İndirgemeci bir yaklaşımla “faydalı” ve “güzel” kavramları ile ifade edilebilecek olan bu iki özellik, aslında Doğu geleneklerinde de mevcut olan ve sanat eserlerinde başta aranan niteliklerdendi. Ancak bir sanat eserine nasıl yaklaşılabileceği ile ilgili dayanak noktaları zamanla değişmiş, gelişmiş, dönüşmüş ya da kompleks bir hale gelmiştir. Bunun, dünyadaki düşünsel, bilimsel, felsefî ve toplumsal gelişmelerle; diğer bir deyişle, insanın kâinatı anlayış ve algılayış biçimlerindeki farklılaşmalarla yakından ilgisi vardır. Nitekim Eski Yunan’da “sanat”ın ne olduğu ve nasıl olması gerektiği sorusuna Platon ve Aristoteles’in verdiği cevapların, onların varlığı algılayış biçimleriyle ilgili olduğu; sanata bakış açılarındaki farklılıkların da yine felsefî anlayışlarındaki ayrılıklardan kaynaklandığı görülür.

Tarih boyunca bir sanat eserini, özelde ise bir edebî eseri anlamak, açıklamak, kategorize etmek, tahlil etmek, tarih içinde ya da tarihten bağımsız bir şekilde eserin değerini ortaya koymak gibi birtakım amaçlara dönük olarak edebiyat kuramları, eleştiri yöntem, teknik ve yaklaşımları üretilip geliştirilmiştir. Sanat ve edebiyat eleştirisinin, yapıtların önceden benimsenmiş estetik değer ölçütlerine göre değerlendirilmesini içerdiği ve bu anlamda, tarih boyunca geliştirilen sanat ve edebiyat kuramlarının, bir uygulama alanı olarak görülebileceği söylenebilir. Ayrıca, sanat ve edebiyat eleştirisi, felsefî temelli estetik ölçütlere dayanan katı mantıkçı değerlendirmelerden tutun da öznel yorumlara kadar birçok eleştiri yaklaşımını da ifade eder.³³

³³ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları* (Ankara: Sentez Yayıncılık, 2014), 26-27.

Eleştiri noktasından bakıldığında, herhangi bir sanatla ya da sanat eseri ile ilgili olarak geliştirilmiş olan kuram ve yaklaşımlar, genellikle “teorik eleştiri” ve “pratik eleştiri” olmak üzere iki kategoriye ayrılır. Ancak günümüzde teorik eleştiri yerine “teori (kuram)”, pratik (uygulamalı) eleştiri yerine ise “eleştiri” ifadesi kullanılmaktadır.³⁴ Aynı zamanda “eleştiri kuramları” kavramını da karşılayan “teorik eleştiri”, sanatın kendisi ve felsefesi ile ilgilenirken; “pratik (uygulamalı) eleştiri”, doğrudan belirli bir sanat eserine yönelir.

İster teorik eleştiri ister pratik eleştiri olsun, sanatın kendisine ya da esere yönelik uygulamalarda kullanılan kuramların veya edebiyat eleştirisi ile ilgili zaman içinde oluşturulup geliştirilen değişik görüşlerin, genellikle; “eseri”, “müessiri”, “muhabatı” ve “tüm bunların dışında kalanları” merkeze alan, dört ana yaklaşım altında toplandıkları görülür.

Amerikalı eleştirmen M. Howard Abrams “mimetik, pragmatik, dışavurumcu ve objektif (nesnel) eleştiri” olmak üzere, Batı edebiyat tarihinde dört temel eleştiri yaklaşımı bulunduğunu söyler. Bu noktada, mimetik eleştirinin dış dünyaya, pragmatik eleştirinin okura, dışavurumcu eleştirinin sanatçıya ve objektif eleştirinin ise esere dönük eleştiri yaklaşımları olduğu görülebilir.³⁵ Berna Moran da edebiyat kuramlarını, “esere dönük”, “sanatçıya dönük”, “okura dönük” ve “dış dünyaya ve topluma dönük” olmak üzere yine dört ana yaklaşım altında kategorize eder.³⁶ Günay ise metin incelemelerini, metin içinde yapılan çalışmalar, metnin çevresinde yapılan incelemeler ve metinle birlikte yapılan çalışmalar olmak üzere üç başlık altında ele alır.³⁷

Her ne şekilde tasnif edilirse edilsin eleştiri, belli bir kuram veya yöntem doğrultusunda belli bir eser veya edebî olgu üzerine bir metin veya söylem oluşturma biçimidir ³⁸. Günümüzde, söz konusu metin veya söylemin oluşturulabilmesi için kullanılan Marksist Eleştiri, Toplumcu Gerçekçilik, Tarihsel Eleştiri, Sosyolojik Eleştiri Psikolojik ve Biyografik Yaklaşım, Psikanalitik Eleştiri, Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri, Yapısalcı Eleştiri, İzlenimci Eleştiri, Okur Tepkisi Eleştirisi, Alımlama Estetiği, İzlenimci Eleştiri gibi, kuram, yöntem ve yaklaşımlar, edebiyat eleştirisinde kullanılan araçlardan ve edebî

³⁴ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 150.

³⁵ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 153.

³⁶ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1991).

³⁷ V. Doğan Günay, *Metin Bilgisi* (İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim, 2013), 426.

³⁸ Bilgin Güngör, *Edebiyat Eleştirisi, Kuram-Uygulama* (İstanbul: Şule Yayınları, 2015), 12.

esere “bakış” tarzlarından bazılarıdır. Adı geçen kuram ve yöntemler kabaca yukarıda sözü edilen ve genellikle kabul gören dört ana yaklaşım biçimi altında tasnif edilmekle birlikte, her bir yöntem ve disiplinin, birbirine karşıt, koştut, paralel veya birbirini besleyecek ve birbirinin devamı olacak biçimde var oldukları söylenebilir.

Sanatın gerçekliğin bir yansıması (mimesis) olduğuna dair öne sürülen ve aralarında farklılıklar olsa da Platon ile Aristoteles’in felsefî anlayışlarına dayanan sanat hakkındaki en eski görüşler, eleştiride dış dünyayı ve toplumu merkeze alan kuramların dayanak noktasını oluşturur. Sanatın bir yansıtma olduğuyla ilgili görüşleri iki döneme ayırmak mümkündür: Birincisi, Platon’un ve daha çok Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinde ileri sürdüğü görüşlerin çeşitli yorumlarını içeren ve on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar birbirinin devamı niteliğinde olan görüşler; ikincisi ise, doğrudan doğruya Aristoteles’ten hareket etmeksizin, on dokuzuncu yüzyıldan bu yana devam eden görüşler³⁹. Yansıtma kuramının birinci döneminde yer alan ve sanatın “görünen dünyayı”, “geneli ya da özü” ve “ideal olanı” yansıttığı görüşleri, ileride “Realizm”, “Klasizm” ve “Romantizm”in dayanak noktalarını oluşturacaktır. Yansıtma kuramı, günümüzdeki edebî teorilerin ve akımların temelini oluşturan ve farklı biçimlerde de olsa geçerliliğini hâlâ sürdüren en eski görüşlerdendir. Örneğin Marksist eleştiri, tarihî eleştiri ve sosyolojik eleştiri, yansıtma kuramının bir anlamda yeni yorumlarla zenginleşmiş biçimleridir denebilir.⁴⁰

Marksist eleştiri, tarihi, toplumu, sanatı ekonomik ilişkilere bağlı olarak açıklayan ve kurucuları Karl Marx (1818-1883) ve Friedrich Engels (1820-1895) olan Marksist felsefeye dayalı bir eleştiri yönetimidir. Marksizm’e bağlı olarak gelişen bu kurama göre edebiyat eseri üst sınıfın çıkarlarını dile getiren ideolojinin bir parçasıdır. Bilindiği üzere tarihî maddeciliğe göre toplum, üretim güçleri ve ekonomik ilişkilerin yer aldığı “alt yapı” ile sanat, ahlak, din, hukuk ve onların kurumsallaşmış biçimlerinin yer aldığı “üst yapı”dan oluşur. Alt yapı, üst yapıyı belirler ve bundan dolayı da bir toplumun üst yapısını anlamak için alt yapıyı bilmek gereklidir. Üst yapının bir parçası olan sanat, toplumda üretim araçlarını elinde bulunduran egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eder ve mevcut ideolojiyi yansıtır.⁴¹ Tamamen Marksist ideolojiye göre edebî esere yaklaşan bu eleştiri

³⁹ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 16-17.

⁴⁰ Mehmet Önal, *Edebiyat Sanatı* (Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012), 351-352.

⁴¹ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 39.

yönteminde eserin sosyal hayattaki uzantıları ve içeriği ön plandadır; eserin şekli, yapısı, örgüsü, estetik bütünlüğü muhtevadan sonra gelir.⁴²

Marksist estetik kuramı, Marx, Engels, Plehanov gibi isimlerin sanat eseri ve ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştırdıkları 1934’e kadarki olan dönem ve sanat anlayışının Sovyetler’de resmî bir nitelik kazanarak “toplumcu gerçekçilik (sosyalist realizm)” adını aldığı 1934’ten sonraki dönem olmak üzere ikiye ayrılır.⁴³ 1934 yılında Rusya’da devletin resmî sanat görüşü ilan edilen Toplumcu Gerçekçilik, sanatın ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap verir. Buna göre sanatın yansıtacağı gerçeklik, Marksist düşünceye bağlı devrimci gelişme çizgisi içinde yorumlanır ve işçi sınıfının eğitimi gözetilerek esere yansır.⁴⁴ Bu yönüyle sanat, ideolojinin bir sözcüsü durumuna, angaje bir konuma gelmiş olur.

Toplumcu gerçekçi sanat, “yaşamı yalnızca yansıtip açıklamakla kalmaz, yaşamın değiştirilmesine de sanatın kendine özgü tarzları içinde katkı sağlar.”⁴⁵ Toplumcu gerçekçi eleştiri anlayışına göre, yeni bir insan, yeni bir ahlak, yeni bir değer ve yeni bir toplum yaratmayı ve bunu başarmayı amaç edinen sanat eserinin⁴⁶ kıymeti, bu amaçlara hizmet ettiği ölçüde belirlenir. Buna göre edebiyat eleştirisi bir edebiyat eserinin içerdiği fikirleri temel alır, bakışını o yönde yoğunlaştırır ve sanatsal biçim özelliklerini bu esaslar bağlamında çözümler ve eserin içindeki fikrin açığa çıkartılmasını sağlayarak okura destek olur.⁴⁷

“Tarihî eleştiri (tarihsel eleştiri)”, bir edebî esere, içinde doğduğu zamanın, toplumun ve şartların ışığında yaklaşılması, eserin bu şartlar göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi, çözümlenmesi ve anlaşılmaya çalışılması esasına dayanır. Edebiyat ve tarih ilişkisinin ön planda olduğu bu eleştiri yaklaşımının Batı’da önemli isimleri, Fransız Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) ve Gustave Lanson (1857-1934)’dur.

Tarihî eleştiriye göre, edebî eser, içinde bulunduğu zamanın ürünüdür. Yazar eserini oluştururken istese de istemese de döneminin özelliklerine bağlıdır. Bu yüzden metnin üretilişinin tarihsel bağlamını ve o dönemdeki toplumsal ve ekonomik olayları bilmek

⁴² Önal, *Edebiyat Sanatı*, 357.

⁴³ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 37.

⁴⁴ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 48.

⁴⁵ Gennadiy Nikolayeviç Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1995), 489.

⁴⁶ İsmail Tunalı, *Marksist Estetik* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003), 119.

⁴⁷ Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, 40.

veya o dönemde yazılmış diğer yapıtları okumak metnin çözümlenmesinde kolaylıklar sağlayacaktır.⁴⁸ Tarihsel eleştiri yöntemini kullanan bir eleştirmenin asıl amacı daha çok, edebî eserin ortaya çıktığı dönem için taşıdığı anlamı ve önemi ortaya çıkarmak, eserin ait olduğu dönemde nasıl görüldüğünü ve değerlendirildiğini araştırmaktır.⁴⁹ Yaklaşımın geçerliliği, “yazarın içinde yaşadığı ortamdan ve zamandan nasıl etkilendiği konusundaki bir antikacı merakına değil, bir uygarlığın sürekliliğini sağlayan fikir ve değerleri nakletme ve açıklama yoluyla modern duyarlılıkları zenginleştirmesine dayanır.”⁵⁰ Sonuç olarak, söz konusu eleştiri yöntemi, eserle o eserin içinde bulunduğu zaman ve tarihî koşullar arasındaki ilişkiyi araştırarak edebî eseri çözümler ve değerlendirir.

“Sosyolojik eleştiri (toplumbilimsel eleştiri)”, tarihsel olarak, Giambattista Vico (1668-1744)’nın, 1725 yılında yayımladığı ve edebiyata sosyolojik bir gözle bakılmasının yolunu açan *Yeni Bilim (La Scienza Nuova)* adlı eserine dayandırılır. Ancak bir yöntem olarak geçerlilik kazanması Madame de Stael’in (1766-1817) edebiyatın toplumla ilişkisini analiz etmek amacıyla kaleme aldığı 1800 tarihli, *Edebiyata Dair (De La Literature Consideree Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales)* adlı eserle olur. Abel François Villemain (1790-1870), Hippolyte Taine (1828-1893), Gustave Lanson (1857-1934) ve Lucien Goldman (1913-1970) gibi isimler sosyolojik eleştirinin diğer önemli eleştirmenleri olarak görülürler.⁵¹

Sosyolojik eleştiri, Yücel’e göre Hippolyte Taine’in tarihsel eleştiri yaklaşımının bir uzantısıdır ve onun daha yeni, daha özenli uygulamalarını sunar. Sonuçları daha inandırıcı, açıklamaları daha ayrıntılı, yorumları daha ölçülü görünse de iki yöntem arasında büyük bir ayrım yoktur.⁵²

Sosyolojik eleştirinin amacı, edebî metin aracılığıyla ve metni izlek kabul ederek, toplumsal gerçekliğe ilişkin ipuçları elde etmek ve toplumsal verileri, eldeki verileri de devreye sokarak daha bütünlüklü görebilmektir. Bu yaklaşımın asıl ilgilendiği şey, edebî eserin içeriği ve içeriğin toplumsal olanı nasıl yansıttığı ya da çarpıttığı meselesidir.⁵³ Sosyolojik eleştiri, “sadece eserin yazıldığı dönemdeki sosyo-kültürel yapının somut

⁴⁸ Günay, *Metin Bilgisi*, 433.

⁴⁹ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 482.

⁵⁰ Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, 226.

⁵¹ Köksal Alver, “Sosyolojik Eleştiri”, *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79* (2003), 240-242.

⁵² Tahsin Yücel, *Eleştiri Kuramları* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012), 52.

⁵³ Alver, “Sosyolojik Eleştiri”, 239-240.

halini anlamamızı sağlamaz; aynı zamanda bugünden bakıldığında geçmişin sosyo-ekonomik şartlarının yarattığı somut ve estetik koşulları da anlamamıza yardımcı olur.”⁵⁴ “Biyografik eleştiri kuramı”, on dokuzuncu yüzyılın önemli eleştirmenlerinden Sainte-Beuve’ün öncülüğünü yaptığı ve sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesinden hareketle esere ve sanatçıya yaklaşan bir kuramdır.⁵⁵ On dokuzuncu yüzyılda giderek artan ve yazarların hayatlarına yönelik olan ilgi ve merak, edebî eserin yazarın kişiliğinin bir parçası olduğu görüşünü savunan Romantik edebiyat anlayışı tarafından da beslenmiş⁵⁶ ve eleştiride biyografik yaklaşımı desteklemiştir.

Bir edebî eserin mutlaka bir müessiri olması gerektiğinden hareketle, o eserin, yazarın hayatı ve kişiliğiyle açıklanması, edebiyat incelemelerinin en eski ve yerleşmiş yöntemlerinden biridir. Fakat bir eseri biyografiden hareketle yorumlamak veya eseri sanatçının biyografisi için bir araç olarak kullanmak, incelikli ve derinlikli bir araştırmayı gerektirir.⁵⁷ Sainte-Beuve (1804-1869)’den Gustave Lanson (1857-1934)’a uzanan tarihî çizgide, edebî metin öncelikli inceleme nesnesi değildir. Bu dönemde bir yazar, yaşamı, eğitimi ve sanatının kaynakları göz önüne alınarak incelenmeye çalışılır; dil, metin ikinci plandadır. Bir başka deyişle aranılan şey yazınsal olan değil, insandır, yazardır.⁵⁸

Eserden yola çıkarak yazarı, yazardan yola çıkarak eseri veya her ikisini de eş zamanlı kullanarak ikisini birden anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan biyografik eleştiri yaklaşımı, etkisini uzun zaman sürdürmüş, insana dair yeni bilimsel gelişmelerin ışığında zamanla şekil değiştirerek daha teknik ve disiplinli bir hal almıştır.

Psikoloji bilimindeki gelişmelerin ve özellikle Freud’un etkisiyle yirminci yüzyılda psikanalizi temel alan yeni bir eleştiri yöntemi ortaya çıkmış, söz konusu yöntem, edebî eser ve yazar ilişkisi bakımından sanat eleştirisinde önemli bir yer tutmuştur.⁵⁹ “Edebiyatta psikanaliz, sanatçının eserini ortaya koymasında bilinçaltının, rüyaların, cinsiyet faktörünün ve çocuklukta yaşanan olayların önemli olduğunu savunan görüştür.”⁶⁰ Freud’un psikanalizle ilgili buluşlarına dayanan psikanalizi temel alan

⁵⁴ İbrahim Tüzer - Muhammed Hüküm, *Edebiyat Sosyolojisi, Edebiyata Sosyolojiden Bakmak* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2019), 15.

⁵⁵ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 118.

⁵⁶ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2004), 8.

⁵⁷ Rene Wellek - Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel (İzmir: Akademi Kitabevi, 2001), 57-60.

⁵⁸ Hilmi Uçan, “Eleştiri Yöntemleri ve Göstergebilimsel Eleştiri”, *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 221.

⁵⁹ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 134.

⁶⁰ Önal, *Edebiyat Sanatı*, 358.

“psikanalitik edebiyat kuramı”, sanatçının bastırılmış duygularının bilinçaltındaki yansımalarının bir nevi hayal kurma deneyimi olan sanat eseri yoluyla açığa çıktığı varsayımına dayanır. Buna göre, “bilinçaltı, yaratma sürecinde en etkili etmendir ve yazarı belli bir biçimde yazmaya iten de bastırılmış bilinçaltı imleridir.”⁶¹ Böylelikle, psikanalizin verileri ışığında eserden yola çıkarak sanatçı, sanatçıdan yola çıkarak da eser anlamlandırılmaya çalışılır. Biyografik eleştiriden ayrılan en önemli yanı, yöntemin sanatçının dışından ziyade içine, psikolojisine, bilinçaltının derinliklerine odaklanması, böylelikle yazarı ve eseri anlamaya ve çözümlemeye çalışmasıdır.

Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri, Yapısalcılık gibi kuramlar, doğrudan doğruya metni merkeze aldıkları için biçimcidirler ve söz konusu anlayışlara göre bir sanat eserini diğerlerinden ayıran en önemli özellik, dış etkenlerden çok, o eserin kendi yapısında, kendi düzeninde bulunur.⁶²

“Yeni Eleştiri”, edebî eserin bütünsel bir yapı olduğunu, bu yüzden de eleştiride hareket noktasının eserin kendisi olması gerektiği görüşünü savunan eleştiri yaklaşımıdır.⁶³ 1920’lerde “Yeni Eleştiri”nin hazırlayıcıları olarak görülen Ivor Armstrong Richards (1893-1979) ve T.S. Eliot’la (1888-1965) İngiltere’de başlayarak 1930’lardan sonra Amerika’da etkili olan ve 1960’lı yıllara kadar etkisini sürdüren “Yeni Eleştiri”, edebî eserin doğrudan doğruya kendisine odaklanır. Kaynaklarda, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Rene Wellek, Yuor Winters, John Crowe Ransom, R.P. Blackmur, Kenneth Burke, Allen Tate ve William Kurtz Wimsatt “Yeni Eleştiri”nin en önemli temsilcileri olarak gösterilir.

Yeni eleştircilere göre edebî eser, kendi dışındaki her unsurdan bağımsız, kapalı, dilsel bir düzen olup, bu düzenin meydana getirdiği “organik bir birlik”tir ve eserdeki her ögenin rolü, diğer öğelerle yani eserin bütünüyle sıkı sıkıya bağlıdır.⁶⁴ Peter V. Zima’ya göre Yeni Eleştirciler, edebiyatın nasıl yazıldığı ve düzenlendiği sorusunu içeren “nasıl”ın cevabı üzerine yoğunlaşırlar.⁶⁵ Söz konusu cevaba ulaşabilmek içinse edebî eseri oluşturan öğelerin metnin bütünlüğünü sağlamadaki işlevleri ortaya konulur ve bu suretle eserin düzeni ve eserdeki organik bütünlüğün nasıl oluştuğu anlaşılmaya çalışılır.

⁶¹ Günay, *Metin Bilgisi*, 434.

⁶² Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 145.

⁶³ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 14.

⁶⁴ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 146.

⁶⁵ Peter V. Zima, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, çev. Mustafa Özşarı (Ankara: Hece Yayınları, 2004), 51.

Yeni Eleştiri yönteminin asıl amacı, eserin kendisini, yani eserin şekil ve muhteva unsurlarının oluşturduğu “organik bütünlük”ü incelemek, değerlendirmek, eserin bizzat kendisinde olan nitelikleri ve böylelikle eserin bizzat kendi değerini ortaya koymak ve savunmaktır.⁶⁶

En önemli eserlerini 1915-1930 yılları arasında vermiş olan “Rus Biçimciliği”nin dayandığı temel esas, eleştiride geleneksel metotlarda olduğu gibi eser dışındaki unsurlardan değil bizzat eserin kendisinden hareket etmektir. Rus Biçimcileri, öncelikle bir edebî eseri diğerlerinden ayıran biçimsel özelliğin yani yazınsallığın ne olduğu sorusuna cevap aramışlar ve yazınsallığı “ostranenie” (defamiliarization, yani, “alışkanlığın kırılması” ya da “yabancılaştırma”) kavramı ile karşılaşmışlardır. Önemli temsilcilerinden olan Boris Tomaşevski, Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum, Yuri Tinyanov gibi isimler, Sovyetler’in resmî sanat anlayışına uymadıkları için 1930’dan sonra baskı altında kalmışlardır. Ekolün bir diğer önemli temsilcisi ve çalışmalarına ilk olarak Rus Biçimcileri ile başlamış olan Roman Jakobson ise 1920’de Çekoslovakya’ya gelerek Prag Dilbilim Topluluğu’nu kuranlar arasına katılmış ve bir bakıma Rus Biçimciliğini Avrupa’da devam ettirmiştir.⁶⁷

Biçimcilerin ilk dönem incelemelerinde şiir dilinin kurgusunun duyumsanır olmasına ve günlük dilden ayrılan yanlarına dikkat çekilmiş, kurgu yöntemlerinin somutlaştırılmasıyla “fabula” (yazarın düzenlediği olayların gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şekli) ve “suje” (syuzhet, olay örgüsü, kurgu) ayrımı belirlenmiş, böylece edebiyat incelemelerinin nesnesi somut hale getirilerek incelemenin, yapının sujesini oluşturan yöntemlerin analizine odaklanması gerektiği vurgulanmıştır.⁶⁸

“Yapısalcı Eleştiri (Structuralist Criticism)”, temeli Ferdinand de Saussure’ün dilbilim kuramına dayanan “yapısalcılık”tan türemiş olup, başta Roman Jacobson olmak üzere, kısmen bazı Rus Biçimcilerini fakat daha çok da 1960’lı yıllarda edebiyat eserlerini Saussure’ün dilbilim kavramları ile inceleyen ve merkezleri Paris olan, daha sonra bütün Avrupa ve Amerika’ya yayılan bir eleştiriciler topluluğunu ifade eder. Roman

⁶⁶ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 567.

⁶⁷ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 161-162.

⁶⁸ M. Özlem Parer, *Rus Biçimciliği ve Şklovski* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004), 118.

Jacobson'un yanı sıra Roland Barthes (1915-1980), Tzvetan Todorov (1939-2017) ve Jonathan Culler (1944-) kuramın önemli temsilcileri arasında sayılabilir.⁶⁹

“Bir dilbilim ekolü olan Strüktüralizm’in, edebiyat bilimindeki etkisi, edebî metni dilbilimsel bir yapı olarak ele almasında görülür. Dayandığı ilke, edebiyatın aslında alışılmış, normal dilden uzaklaşma sayılması gerektiğidir.”⁷⁰

Yapısalcı eleştiriye göre edebî eser toplumun dil sistemini kullanan ikincil bir dil sistemidir. Yapısalcı bir incelemenin temel amacı, metnin temelinde yatan edebî şifreler, kurallar ve uzlaşmalara bakarak veya bunlara dayanarak, metnin nasıl anlam kazandığını göstermektir.⁷¹ Yapısalcı eleştiri, dilbilimin verilerini kullanarak, edebiyatın tarih içinde (art zamanlı) değil ân içinde (eş zamanlı) incelenmesi ile ve dilbilimde “söz”e tekabül eden tek tek edebî eserlerden yola çıkarak, o eserlerin bağlı olduğu dil sistemi arasındaki bağıntıyı açığa çıkarmaya çalışır.⁷²

Metin incelemelerinde yapısalcı eleştirinin önemli kavramlarından olan “ikili karşıtlıklar” terimine özel bir önem verilir.⁷³ Bir edebî metindeki anlamın, “ikili karşıtlıklar”dan doğduğu kabul edilir.⁷⁴ “İkili karşıtlık, dilde ve düşüncede hem beraberce bir çift oluşturan hem de birbirinin alternatifi olan veya birbirine mukabil olan iki unsur, iki özellik veya durumu anlatmak için kullanılır.”⁷⁵

“İzlenimci eleştiri”, sanat eserine muhatap olan insanın, içinde bulunduğu şartlara göre eseri algılayabildiğini; bu şartlarınsa anlık izlenimlere dayalı olduğunu savunan, edebî esere yaklaşımda haz ve sezgiyi araç olarak kullanan, empresyonist ve rölativist bir görüştür. En önemli temsilcisi, Fransız yazar, Anatol France (1844-1924)’tır.

İzlenimci anlayışa göre önemli olan, eserin okuyucuda bıraktığı izlenimlerdir⁷⁶ ve edebî eser incelemesinin esası, sıradan memnuniyet ya da memnuniyetsizlik duygusuna dayanır.⁷⁷ “İzlenimci eleştirmen, sanatçıyla okur arasında, kendi beğeni ve değerlendirmeleriyle öznel bir köprü kurar; yapıtı iyi-kötü eleştirirken, okuru da çoğu kez, önceden bilmediği, ayırımına varamadığı doğrultuda yönlendirir.”⁷⁸

⁶⁹ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 541.

⁷⁰ Gürsel Aytac, *Genel Edebiyat Bilimi* (İstanbul: Papirüs Yayınları, 1999), 103.

⁷¹ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 542.

⁷² Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 181.

⁷³ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 542.

⁷⁴ Hilmi Uçan, *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2016), 125.

⁷⁵ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 219-220.

⁷⁶ Önal, *Edebiyat Sanatı*, 362-363.

⁷⁷ Afaq Esedova, *19. Yüzyıl Batı Avrupa Edebiyatı* (IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2008), 118-119.

⁷⁸ Mahir Ünlü, *Türkçede Yazınsal Eleştiri* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997), 31.

Carlaui ve Fillox, izlenimci eleştirinin, kuramsal olarak, eleştirmenin edebî bir eser karşısındaki öznel tepkilerinin bir kısıtlama yapılmadan kaydedilmesinden ibaret olduğu görüşünü savunurlar ve bu tutumun, çoğu defa, eleştirmenin eser yerine kendinden söz etmesi sonucuna yol açtığını söylerler.⁷⁹ Dolayısıyla, izlenimci eleştiride eleştirmen, edebî eser üzerine edebî bir yazı yazarak bir anlamda ikinci bir yaratma denemesinde bulunmuş olur.⁸⁰

İzlenimci eleştiri diğer eleştiri kuramı temsilcileri tarafından genellikle gerçek bir eleştiri yöntemi sayılmaz. Bu türden yazılar okur tarafından genellikle eleştiri dışı nedenlerle ya da bir edebî eser okunuyormuş gibi okunurlar. Nitekim izlenimci eleştirmenlerin bir çoğu zaten denemeleri ile ün yapmış kişilerdir.⁸¹

Okur tepkisi eleştirisi, edebiyat eleştirisinde okuru merkeze alan ve 1960'lı yılların sonunda Avrupa ve Amerika'daki birçok eleştiri tarzında ortak olarak görülen bir eğilimi ifade eder. Söz konusu eğilimlerin bir biçimi olan ve edebî eserin anlamı ve yorumu ile ilgili okurun işlevini inceleyen "Alımlama Estetiği" ise, "okur tepkisi eleştirisi"nin tek tek eserlere değil, bir bütün olarak edebiyat tarihine uygulanmış şeklidir. Okur tepkisi eleştirisi, tek bir esere okurun verdiği bireysel tepkiyi araştırırken; alımlama estetiği, her dönemde genel okur kitlesinin o eserle ilgili tepki veya öznel yaşantısını araştırmaya odaklanır.⁸² Alımlama kuramına göre, eserdeki boşluklar ve belirsizlikler, okurun beklentilerine ve birikimlerine göre doldurulur ve sanat eserinin anlamı böylelikle tamamlanmış olur.

Kuramın önemli temsilcileri arasında, Roman Ingarden (1893-1970), Wolfgang Iser (1926-2007), Hans-Robert Jauss (1921-1997) ve Stanley Fish (1938-) sayılabilir. Söz konusu eleştirmenlere göre, sanat eserinin işlevi, gerçek anlamda, ancak okurun tepkisinin alımlanması ile belirlenir. Okurun da yazar kadar önemli olduğu görüşünü savunan bu eleştirmenler, edebî metinleri, onu oluşturan dış ve iç unsurların okurda başlattığı süreçler bakımından ele alarak eserin okur üzerinde bıraktığı etkileri ortaya koymayı amaç edinirler ve genel anlamda okurun edebiyattaki rolünü incelerler.⁸³

⁷⁹ Carlaui - Fillox, *Edebî Eleştiri*, 50.

⁸⁰ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 152.

⁸¹ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 242-243.

⁸² Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 32, 350.

⁸³ Sevinç Ergiydiren, *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar* (Ankara: Hece Yayınları, 2007), 59.

Aytaç’a göre, “alımlama estetiği”, sanat eserinin bir bakıma ticarî bir değer oluşunun hesaba katılmasının sonucu olarak görülebilir. Bu yorumda, eser bir “ticarî meta”, okur ise “müşteri” konumundadır. Dolayısıyla bu görüşe göre, müşterinin zevkleri, anlayışı, beklentisi göz önünde tutulmaktadır. Okur merkezli bu kuramı Aytaç, postmodernist dönemin çoğunluğa seslenme ve seçkinciliğin tek bir ölçüye dayandırılmayan ilkelerinin, önce edebiyat piyasasına oradan da edebiyat bilimine yansımaları olarak görür.⁸⁴

Buraya kadar ele alınan eleştiri kuram, yöntem ve yaklaşımlar ana yönelimler olup bunların dışında da sözü edilen görüşlerle az ya da çok bağlantılı kuram, yöntem ve yaklaşımlar mevcuttur. Söz konusu eğilimler, sürekli çeşitlenerek çoğalmaya devam etmektedir. Örneğin, 1930’lu yıllarda ortaya çıkan ve edebî eserlerde sık sık görülen bazı ortak unsurlara, kalıp ve sembollere odaklanan Arketip Eleştirisi; 1960’larda Feminist hareketlerin edebiyat alanına kaydırılması sonucu geliştirilen⁸⁵ “Feminist Eleştiri”; okur odaklı okumaların felsefî hazırlayıcılarından biri olan⁸⁶ “Hermenötik”; tarihsel metinlerin kurgu, kurgusal metinlerin de tarihî metin olabileceği yorumlarına dayanan “Yeni Tarihselcilik”; yazınsal metnin dilini ayrıntılı olarak inceleyerek, söz konusu metnin anlamına ve biçimsel özelliklerine ulaşmayı amaçlayan “Stilistik (Üslupbilim)”; yine metinleri nicelendirme yoluyla değerlendirmek amacını taşıyan⁸⁷ “İstatistik Yöntem”; Alman Filozof Husserl’in kurduğu “Fenomenoloji” felsefesine dayanan “Fenomenolojik Eleştiri”; temeli yapısalcılığa ve dilbilim verilerine dayanan “Göstergebilimsel Eleştiri”; Mihail Bahtin’in “Diyaloji” yaklaşımı ve edebî eserlerin metinsel olarak birbirine bağlılığı düşüncesine dayanan “Metinlerarasılık Kuramı”; 1970’lerde ortaya çıkan ve edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen “Eko-Eleştiri”⁸⁸ bunlardan sadece bazılarıdır.

Şüphesiz, tezin kapsamı ve sınırlılıkları açısından eleştiri ekol, yaklaşım ve görüşlerin tamamına burada yer verilemeyeceği aşîkârdır. Ancak gerek bu bölümde yer verilen gerekse de kapsam dolayısıyla yer verilemeyen eleştiriye dair görüşlerin ortak amacının,

⁸⁴ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, 102.

⁸⁵ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 228.

⁸⁶ Selim Şimşek, “Alımlama Estetiği ve Okur Tepkisi Kuramı: Sait Faik Abasıyanık’ın Öyküsü ‘Hişt, Hişt!...’”, *Yeni Tarihselcilikten Posthümanist Eleştiriye, Edebiyat Kuramları*, ed. Mehmet Akif Balkaya (İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2020), 16.

⁸⁷ Günay, *Metin Bilgisi*, 430-431.

⁸⁸ Greg Garrard, *Ekoeleştiri Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*, çev. Ertuğrul Genç (İstanbul: Kolektif Kitap, 2020), 15.

sanatı, sanatçıyı, eseri, muhatabı ve tüm bunların dışında kalan unsurları, birbirleri ile ilişkisi bakımından doğru anlamak, anlamlandırmak olduğu söylenebilir.

1.1.2. Edebiyat Teorisi, Eleştirisi ve Tarihi: Farklar, Benzerlikler, Kesişmeler

Birbirleri ile sıkı bir ilişki içinde olan edebiyat teorisi, eleştirisi ve tarihi, aynı zamanda birbirini etkileyen, dönüştüren ve değiştiren, diyalektik bir niteliğe sahiptir. Bir edebiyat eleştirisi yapabilmek için teoriye; bir edebiyat teorisi geliştirebilmek için edebiyat tarihine; edebiyat tarihinin kendisini oluşturabilmek içinse edebiyat eleştirisine zorunlu olarak ihtiyaç vardır.

Edebiyat, bir sanat dalı; edebiyat bilimi ise edebî eserleri, edebiyatın kuramlarını, tarihî gelişimini, ulusal sınırları da aşarak inceleyen, incelemelerini belgelere ve edebî eserlere dayandırarak araştıran bir bilim dalıdır.⁸⁹ Esas olarak, “edebiyat teorisi”, “edebiyat eleştirisi” ve “edebiyat tarihi”nin; söz konusu bu üç alanı da kapsayan “edebiyat bilimi”nin alt dalları ve bileşenleri olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, mezkûr kavramlar arasındaki farklar, benzerlikler ve kesişmeler oldukça fazladır.

Edebiyat teorisi ya da edebiyat nazariyâtı, edebiyatın yöntem, ilke, kategori ve ölçütlerini araştıran bir daldır. Önal’a göre:

“Edebiyat teorisi (nazariyâtı), edebiyatın tanımını, konusunu, alanını, sınırlarını; orijinal bir tanıma ulaşmış her edebî terimi ve onun kavramsal boyutunu; edebiyat sanatı ve edebiyat bilimi içinde kullanılan bütün metotları; edebiyat sahasının başka sahalar ile olan ilgilerini; edebiyatın hayata transfer edilebilecek bütün zeminlerini; edebî bilgileri; tür ve şekil konularını; edebî sanatları; bunlara ait her türlü terim, tanım ve bakış açılarını; edebiyata âit her türlü niçin ve nasıl sorularını inceler.”⁹⁰

Edebî eleştiri ya da edebiyat eleştirisi ise tek tek ve somut edebî eserleri inceleyen ve eserden hareket eden, ona bazı kriterler uygulayarak eseri değerlendiren⁹¹ bir alandır. Bu noktada edebiyat teorisinin edebiyatın kendisini; edebî eleştirinin ise edebiyat eserlerini merkeze aldığı söylenebilir.

⁸⁹ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, 11.

⁹⁰ Önal, *Edebiyat Sanatı*, 54.

⁹¹ Tural, 1991 akt. Önal, *Edebiyat Sanatı*, 66.

Edebiyat tarihine gelince, edebiyat alanındaki kültürel gelişmeleri, yazarları, eserleri kronolojik bir sırayla ele alıp değerlendiren bir araştırma alanıdır denebilir.⁹² Tanpınar, bir “edebiyat tarihi”nden beklenenin ne olduğu konusunda şunları söyler:

“Edebiyat vakıalarını zaman çerçevesi içerisinde olduğu gibi sıralamak, birbiriyle olan münasebetlerini ve dışarıdan gelen tesirleri tâyin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hülâsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tespite çalışmak, edebiyat tarihinden beklenen şeylerin en kısa ifadesidir.”⁹³

Wellek, “edebiyat teorisi”nin, edebiyatın ilkeleri, kategorileri, ölçütleri ve edebiyatın kendisinin incelenmesi gibi konuları içerdiğini; somut sanat eserlerinin incelenmesinin ise “edebiyat eleştirisi” ve “edebiyat tarihi” kavramlarının alanına girdiğini belirtir. Dolayısıyla somut eserler edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihinin nesnesi iken kavramsal olarak edebiyatın kendisi ile eleştiri yöntem, ölçüt ve ilkelerinin belirlenmesi, edebiyat teorisinin alanı içine girer.⁹⁴

Wellek’e göre, hiçbir edebiyat tarihi, belli seçme ilkeleri ve belli bir karakterize etme ve değerlendirme girişimi olmaksızın yazılmamıştır. Dolayısıyla bir edebiyat tarihçisi zorunlu olarak aynı zamanda bir eleştirici de olmak zorundadır. Söz konusu eleştiri girişimi içinse eleştirel ilkeler konusunda sabit bir dayanak noktası yani bir edebiyat teorisi şarttır.⁹⁵ “Eserleri bir teoriye bağlanmadan değerlendiren eleştiriciler, genellikle keyfî, şahsî veya tamamen izlenimci olmakla suçlanırlar.”⁹⁶

Nereden bakılırsa bakılsın ve hangi kavramdan yola çıkılırsa çıkılsın edebiyat teorisi, eleştirisi ve tarihi birbirine sıkı sıkıya bağlı alanlardır. Fakat konulara yaklaşım tarzları, amaç ve yöntemleri birbirinden farklı olduğundan, araştırma sahaları ayrı ayrı birer bilim dalları olarak kabul edilirler.⁹⁷

Neticede, edebiyat eleştirisi için bir edebiyat tarihine ve edebiyatla ilgili kuramsal bilgilere ihtiyaç olduğu, eleştiri ve eleştirmenin, ölçüt geliştirebilmek, kıyaslama yapabilmek, edebiyat kategorileri oluşturabilmek ve bu iki alanı destekleyebilmek adına

⁹² Rıza Filizok, “Edebî Eleştirinin Tanımı, Kapsamı ve Türk Edebiyatında Eleştirinin Tarihî Kaynakları”, *Eleştiri Tarihi*, ed. Rıza Filizok - Muharrem Dayanç (Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013), 3-4.

⁹³ Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 9.

⁹⁴ Wellek - Warren, *Edebiyat Teorisi*, 25.

⁹⁵ Wellek - Warren, *Edebiyat Teorisi*, 29-30.

⁹⁶ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 495.

⁹⁷ Filizok, “Edebî Eleştirinin Tanımı, Kapsamı ve Türk Edebiyatında Eleştirinin Tarihî Kaynakları”, 4.

yine kendisinin de bu iki alandan beslenmeye ihtiyacı bulunduğu ve edebiyat eleştirisi, teorisi ve tarihinin ancak birbiri üzerine bina edilerek ilerleyebileceği aşıkârdır.

1.1.3. Eleştirinin Amacı ve İşlevi

Geçmişten günümüze eleştirinin geçirdiği evreler kabaca gözden geçirildiğinde somuttan soyuta, görünenden görünmeyene, genelden özele, genel geçer olandan değişken olana doğru giden ve bunun bir döngü içerisinde gerçekleştiği tarihî bir seyre tanık oluruz.

Önceleri daha çok orijinal metinlerle sonradan katma olanları ayırt etmek gibi somut bir işlevi olan eleştirinin; sonraları eserlerin unutulup gidenlere nazaran unutulmayıp kalıcı olanların niteliklerini ve kalıcı olmalarının sebeplerini anlamaya yönelik soyut bir fonksiyon üstlendiği görülür. Yine bir dönem, eserler, dilbilgisi, gramer ve önceden belirlenmiş birtakım şekli kurallara uygunluğu bakımından genel geçer somut kriterlere göre değerlendirilirken, sonraları bireysel ve izlenimci değerlendirmelerle, değişken olanın öne çıktığı görülür.⁹⁸

Geçmişten günümüze eleştirinin amacı ve işlevine dair birçok görüş ileri sürülmüştür. Söz konusu görüşler incelendiğinde, farklılıklardan ziyade müştereklerin daha fazla olduğu söylenebilir. Bir edebî eseri okuyucuya yakınlaştırmak, açıklamak, eserin daha kolay anlaşılmasını sağlamak ya da sanatçıya yol göstermek amacıyla yapılması gerektiđi⁹⁹ gibi düşüncelere ek olarak eleştiri, sanat ve edebiyata dair daha birçok farklı amaca hizmet eder.

Carlaui & Fillox, edebî eleştirinin amacını, “eski ve çağdaş eser yaratıcılarını aydınlatmak, açıklamak ve onlara değer biçmek için incelemek” olarak ifade ederler.¹⁰⁰

T.S. Eliot’a göre ise, eleştirinin sanat eserlerini açıklamak ve halkın zevkini geliştirmek gibi bir amaca sahip olması gereklidir.¹⁰¹

Pospelov, edebî eleştiriye ideolojik bir bakışla yaklaşır. Ona göre, çağının edebiyat eserlerindeki düşünsel eğilimleri öteki okurlara açıklayabilmek ve o eğilimlerle ilgili bir

⁹⁸ Ünlü, *Türkçede Yazınsal Eleştiri*, 5.

⁹⁹ Abdullah Şengül, “Edebî Eleştiri”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, 1839-2000*, ed. Ramazan Korkmaz (Ankara: Grafiker Yayınları, 2015), 600.

¹⁰⁰ Carlaui - Fillox, *Edebî Eleştiri*, 5.

¹⁰¹ T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983), 53.

yargı oluşturarak bunu okura inandırıcı bir biçimde dile getirebilmek, edebiyat eleştirisinin aslî amaçlarından biridir.¹⁰²

Aytaç, edebî eleştirinin işlevini eser, yazar, okur ve edebiyat tarihi bağlamında değerlendirir ve edebiyat ürünlerinin, yazarlardan okuyucu kitlesine ve ilerde yazılacak edebiyat tarihlerine nakledilmesinin, eleştiri, değerlendirme, eleme ve seçme süreçlerinin bir sonucu olduğunu söyler.¹⁰³

Huyugüzel, edebiyat eleştirisinin amaçlarını, bir edebî eseri açıkça tanımlanmış değer yargılarına göre değerlendirmek ve yargılamak; bu değerlendirme ve yargının dayandığı esasları açıklamak; eseri hakkıyla değerlendiremeyecek olan okura yol göstermek; okurun estetik zevklerini yönlendirmek; sanatçıya eser üretimi ile ilgili birtakım kurallar koymak; iyi sanat eserlerini tanımlayan ilkeleri bularak bunları eleştiride ölçüt olarak kullanmak; edebiyat sanatını savunmak ve değerini kabul ettirmek¹⁰⁴ şeklinde sıralar.

Özgül, eleştirinin amacını, edebiyat tarihi bağlamında ele alır. Ona göre edebî eleştirinin amacı, edebiyat tarihine kalacak eserlerin seçilmesine yardımcı olmaktır. Bu amaca hizmet eden bir kişi olarak eleştirmen, eserde bulduğu veya bulamadığı unsurların değerlendirmesini yapmaktan ziyade, ondan aldığı hazzın ilmî ve teknik sebeplerini önce kendine, sonra da okuyucusuna açıklamaya çalışarak edebiyat tarihi adına bir sonuç çıkarmaya savaşıdır.¹⁰⁵

Bütün bu görüşlerden hareketle, eleştirinin amaçları ve işleviyle de bağlantılı olarak eleştiri tarzlarını şöyle kategorize edebiliriz: Eseri merkeze alarak onu tanıtan, aydınlatan, açıklayan, nasıllığını ortaya koyan, değerlendiren ve yargılayan eleştiriler; yazarı merkeze alarak ona yol gösteren, sınırlar ve kurallar koyan, olumlu ya da olumsuz değerlendirmelerle yazarı yönlendiren eleştiriler; okuru merkeze alarak okura eser konusunda kılavuzluk eden, onu estetik zevkleri noktasında ya da ticarî bağlamda yönlendiren eleştiriler; eserin dahil olduğu sanat dalını merkeze alarak eserin işleme biçiminden hareketle söz konusu sanat alanının genel geçer kurallarını, ilkelerini, ölçüt ve yöntemlerini tespit etmeye çalışan teorik bağlamlı eleştiriler; son olarak ise eleştirinin kendisini merkeze alan ve eleştirici tarafından sanat eserini felsefî bir araç, bir düşünme

¹⁰² Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, 39.

¹⁰³ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, 159.

¹⁰⁴ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 149-150.

¹⁰⁵ Özgül, "Tenkidi Eleştirmek", 13.

vasıtası olarak kullanan, bu vesileyle eleştiri için eleştiri yapan ve düşünce üreten eleştiriler.

Sonuçta, edebî eleştiri ve eleştirel düşüncenin, bir bakıma, insanın kâinatı ve eşyayı kuşatmak ve anlamak tecessüsünün sanat ve edebiyat alanındaki yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu tecessüs, tarih boyunca, sanat eserlerinin niteliğinin artmasında, sanatçıya ve sıradan insana yol göstermede, sanat ve edebiyat kategorilerinin oluşmasında ve bir sanat ve edebiyat tarihi oluşturmada, denetleyici, belirleyici ve bir anlamda da itici güç olmuştur.

1.2. Eleştiri Tarihi

1.2.1. Batı Edebiyatında Eleştiri

Muhtelif kaynaklar, Batı’da edebî eleştirinin başlangıcını, yazılı kaynaklar bakımından, M.Ö. 5. yüzyıla, Eski Yunan filozofları Sokrates, Platon ve Aristo’nun sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerine dayandırmaktadırlar. Herhangi bir yazılı eser bırakmayan Sokrates’in “etik” noktasından ele aldığı sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerini, öğrencisi Platon’un, erken dönem eserleri olan, *Savunma*, *Büyük Hippias*, *Protagoras*, *Gorgias* ve *Ion*’daki monolog ve diyaloglardan öğreniriz.¹⁰⁶ Platon’un sanat ve edebiyat hakkındaki görüşleri ise söz konusu eserlerin yanında, çoğunlukla *Devlet* adlı kitabında yer almaktadır. Platon, bu ve benzeri eserlerinde sanat ve şiir hakkındaki görüşlerini dile getirmiş, “iyi ve güzel”in ne olduğu konusunda oldukça önemli estetik kuramlar geliştirmiştir. Aristoteles ise *Poetika* ve *Retorik* adlı eserlerinde, şiir sanatı ve ifade sanatının nitelikleri hakkında ileri sürdüğü ve etkisi hala günümüzde de devam eden görüşleriyle, edebiyatı ilk defa sistemli ve bilimsel bir şekilde inceleyen filozof olmuştur.¹⁰⁷

Eski Yunan’da filozofların sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerinin daha çok, eleştirinin teorik alanında olduğu söylenebilir. Platon ve Aristoteles, sanatın bir “yansıtma” olduğu noktasında birleşirler ancak bu yansıtmanın niteliği, sanatın ve sanatçının işlevi konularında her iki filozof arasında görüş ayrılıkları vardır. Söz konusu ayrılıklar, aslında onların gerçeklik algıları ve felsefî anlayışlarından kaynaklanır.

¹⁰⁶ Didem Demiralp, “Sokrates Etiği ve Sanat”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 49/2 (2008), 239.

¹⁰⁷ Rıza Filizok, “Eleştirinin Doğuşu ve Gelişimi”, *Eleştiri Kuramları*, ed. Rıza Filizok - Eylem Saltık (Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013), 3.

Platon, sanatın bir yansıtma (mimesis) olduğunu söyler. Ona göre, asıl gerçeklik duyularla değil zihinle algılanabilen gerçekliktir. Dış dünyada görünenler ise “idea” denen asıl gerçekliğin yansımalarıdır. Sanatçının yaptığı iş, asıl gerçekliğin değil görünen gerçekliğin yansıtılması olduğundandır ki sanatçı yaptığı bu işle idealardan yani asıl gerçeklikten uzaklaşmış olur. Oysa insanın amacı, hakikate, yani idealara yönelmek olmalıdır. Platon, bu yüzden, insanları “hakikat”ten uzaklaştırması bakımından sanata karşı çıkar. Ayrıca, gençlere kötü örnek olabilecek zararlı parçaları içermesi ve insanın dizginlemesi gereken duygularını coşturması bakımlarından da itiraz eder.¹⁰⁸

Aristoteles, Platon’un aksine sanata daha olumlu yaklaşır. Onun, *Poetika* adlı eseri, tragedyanın yapısı ve edebiyat kuramları açısından etkisi dolaylı da olsa günümüze değin sürmüş olan oldukça mühim görüşleri ihtiva eder. Aristo, sanatın görünen gerçekliği olduğu gibi değil de insanda ve doğada genel olanı, değişmeyi ve özü yansıttığını öne sürer. O, Platon’un duyular dünyasının dışında var olduğunu söylediği ideaları “form” olarak adlandırır ve “madde” ve “form”un daima bir arada olduğu görüşündedir. Bu yüzden sanatçının yansıttıkları, duyular dünyasından olmakla birlikte, gereksiz detayları atmak ve bir seçme yaparak sıraya koymak suretiyle “genel olanı ve özü”, dolayısıyla maddede içkin durumda bulunan asıl gerçeklik olan “form”u açıklayabilir. Sanatın işlevi ve etkileri noktasında ise Aristo, tragedyanın tanımını yaparken, onun “acıma ve korku” duygularını uyandırmak suretiyle, insanın bu duygulardan arınmasını (katharsis) sağladığını ileri sürer ve böylece, Platon’un aksine, sanat eserinin faydasını öne çıkarmış olur.¹⁰⁹

Aristo’nun sanat ve sanat eseri hakkındaki görüşlerini anlattığı *Poetika* adlı eseri, klasik antikitenin en önemli yapıtlarındandır. Bu eserle birlikte, sanat eserlerine yönelik tenkidî tahlil başlamış ve bu tahlilleri yapmaya yarayacak prensipler keşfedilmiştir. Gerçek anlamda edebî eleştirinin Aristoteles’in *Poetika* adlı eseri ile birlikte başladığı söylenebilir¹¹⁰. Estetik tarihi bakımından çok önemli bir eser olan *Poetika*, sanat hakkında ileri sürülen görüşlerde, asırlar boyunca etkili olmuştur. Aristoteles, *Poetika*’sında daha çok edebiyat sanatı ve dil sorunları ile uğraşmıştır. Aristoteles’in, sanat eserinin varlığını

¹⁰⁸ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 17-24.

¹⁰⁹ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 24-28.

¹¹⁰ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 18.

açıklarken öne sürdüğü kategoriler bugün bile sanat eserlerine uygulanabilir durumdadır.¹¹¹

Daha sonra eleştiri çalışmaları, İskenderiye Okulu tarafından geliştirilmiştir. Burada yapılan eleştiri çalışmalarının daha çok dilbilgisi ve gramer ağırlıklı olduğu görülür. İlkçağın en meşhur gramercilerinden biri olan Aristarque de Samothrace; üslup ve dilbilgisi çalışmalarını derinleştiren Denys d'Halicarnasse ve eserlerinde ahlâkçı bir eleştirinin örneklerini veren Plutarque, bu dönemde dil ve kültür öğeleri üzerinde derin ve sistemli görüşler geliştiren isimler olmuşlardır. Ayrıca, MÖ. I. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen ve üslûp konusunda önemli düşüncelerin ileri sürüldüğü, yazarı henüz bilinmeyen *Yüce Üzerine (Traite de Sublime)* adlı eser, Aristoteles'in *Poetika*'sı ile birlikte, ilkçağın en önemli eleştiri kitabı sayılmaktadır.¹¹²

Yine Roma döneminde, edebî eleştiri alanında, Marcus Tullius Cicero (M.Ö. 106 – M.Ö. 43) ve Quintus Horatius Flaccus (M.Ö. 65 – M.S. 8) isimleri ön plana çıkar. Aristo'nun eleştiri sisteminin Roma döneminde de benimsendiği görülür. Fakat buna rağmen, Cicero, Lâtin kültürünü Yunan'dan ayrı kabul etmiş ve tenkidin millî ve müstakil olmasına çalışarak Lâtin tenkidinin terminolojisini kuran isim olmuştur. Horatius ise, eleştiri tarihinde etkisini uzun süre devam ettiren *Ars Poetika* adlı eserin yazarı olup, eleştiriye, Eski Yunan anlayışına geri döndürmüştür. Horatius'un *Ars Poetika*'sı ile Aristo'nun *Poetika* adlı eseri arasında birçok bakımdan benzerlikler bulunur.¹¹³ Roma dönemindeki eleştirinin, daha çok hitâbet sanatı üzerine geliştirilen düşüncelerden oluştuğu söylenebilir.¹¹⁴

Batı'da eleştirinin gelişimini, Cleanth Brooks'un *Edebiyat Eleştirisi* adlı eserine dayanarak kategorize eden Ercilasun, eleştiri tarihini, Klasik tenkit, Neoklasik tenkit, Romantik tenkit ve Modern tenkit olmak üzere kronolojik bakımdan dört ana devreye ayırır. Buna göre Klasik tenkit, yukarıda değinilen Eski Yunan ile Roma devirlerini içine alır ve “yansıtmâ” düşüncesine dayanır. Neoklasik tenkit, Ortaçağ'da, Rönesans'ta ve 17. yüzyılda tamamen, 18. yüzyılda ise kısmen hüküm süren ve genel olarak Klasik tenkidin prensiplerinden hareket eden bir tenkit anlayışdır. Romantik tenkit, 19. yüzyılın tenkit görüşü olup, diyalektik ve sembolist bir şiir görüşü ile tenkitte tarihçilik kavramının

¹¹¹ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), 9.

¹¹² Filizok, “Eleştirinin Doğuşu ve Gelişimi”, 6.

¹¹³ Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, 18-19.

¹¹⁴ Filizok, “Eleştirinin Doğuşu ve Gelişimi”, 7.

ortaya çıktığı dönemi ifade eder. Modern tenkitse 20. yüzyıldaki tenkit anlayışlarını içermektedir.¹¹⁵

Yukarıda ana hatlarıyla bahsi geçen ve Eski Yunan ile Roma dönemlerini kapsayan Klasik tenkit sonrasında, Ortaçağ, Rönesans, 17. yüzyıl ve kısmen de 18. yüzyıl'da hüküm süren Neoklasik tenkit dönemi gelir.¹¹⁶ Ortaçağ döneminde önemli sayılabilecek eleştiri eserleri yoktur. Fakat bu dönemde dinî metinlerin yorumlanması ve eski yazmaların çözümlenmesi amacıyla yapılan çalışmalar neticesinde, metin eleştirisi (critique textuel) bilimi doğmuş, söz konusu bilimin yöntemleri, günümüzde de devam eden bilimsel eleştiri anlayışının ilk adımlarını oluşturmuştur. Rönesans dönemine gelindiğinde, İslâm dünyasının etkisiyle yeniden Eski Yunan kaynaklarına dönüldüğü, filolojik ve edebî eleştiri çalışmaları yapıldığı, Aristo'nun *Poetika*, Cicero'nun *Orator et De Oratore*, Quintilien'in *L'institution Oratoire* ve Horatius'un *L'art Poétique* adlı eserlerinin 16. yüzyıl yazarları ve eleştiri anlayışları üzerinde etkili oldukları görülür. Yine bu yüzyılda, eleştiri türü üzerinde, matbaanın gelişerek, eserler hakkında kaleme alınmış olan metinlerin basılması ve bunların geniş bir okuyucu kitlesine ulaşması da etkili olmuştur.¹¹⁷

Avrupa'da, 17. yy.'da edebî hayatın belli bir düzene girdiği ve yazarlığın öncekinden daha açık bir şekilde tek başına bir uğraş haline gelmeye başladığı görülür. Bu yüzyılın ortalarına kadar da eleştiriye hâkim olan, dil, gramer ve şekille ilgili kural sorunlarıdır.¹¹⁸ Eleştiri, bu dönemde, Fransa'da ortaya çıkan ve fikrî temellerini Rene Descartes'ın (1596-1650) *Metot Üzerine Konuşma* (1637) adlı eseri ile attığı Klasizm akımının etkisi altındadır. Adı geçen eserde, insan aklı yüceltilmekte ve evrensel bir ölçüt olarak kabul edilmektedir. Fransız şair ve eleştirmen Nicolas Boileau (1636-1711), söz konusu eserin etkisiyle *L'art Poétique* (1674) adlı kitabında Klasizm akımının kuramlarını ortaya koymuş, mükemmel olarak görülen Yunan ve Roma sanatının örnek alınması gerektiğini öne sürmüş ve aklı, tabiatı, sağduyuyu sanatın hareket noktası olarak ilan etmiştir.¹¹⁹

Ayrıca 17. yüzyılda gazetelerin sayısındaki hızlı artışın da eleştirinin gelişiminde payı olmuştur. Bu dönemde gazetelerde sanat eleştirisine ayrılan sütunlar artmaya, hatta

¹¹⁵ Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, 16-29.

¹¹⁶ Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, 19.

¹¹⁷ Filizok, "Eleştirinin Doğuşu ve Gelişimi", 7.

¹¹⁸ Carlaui - Fillox, *Edebî Eleştiri*, 9.

¹¹⁹ Filizok, "Eleştirinin Doğuşu ve Gelişimi", 7-8.

müstakil edebiyat gazeteleri çıkarılmaya başlanır. Fransa’da Chapelain ve Guez de Balzac ile başlayan bu hareket, 1665’te Denis de Sallo’nun kurduğu *Journal des Savants* ile ilk ciddi çıkışı yapar. Yeni kitaplar hakkında kaleme alınan ve aktüalitenin öne fırladığı ilk eleştiri yazıları burada çıkmıştır.¹²⁰

18. yüzyılda eleştiri, hem Neoklasik eleştirinin etkilerinin kısmen devam ettiği hem de Romantik eleştirinin altyapısının hazırlandığı bir yüzyıl olur. Bu yüzyıl, Avrupa’da felsefenin, bilimin ve eleştirel düşüncenin geliştiği, siyasî, ekonomik, dinî ve kültürel otoritelerin zayıfladığı bir yüzyıl olmuştur. Bu dönemde Aydınlanma Çağı düşünürleri Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778) ve Rousseau’nun (1712-1778) fikirleri bütün Avrupa’ya yayılmış, 1789’da Fransız İhtilâli gerçekleşmiş, yüzyılın sonunda ve bütün bu gelişmelerin neticesinde İngiltere ve Almanya’da Romantizm akımı başlamış, sonrasında ise bu akım Fransa’yı da etkisi altına almıştır. 19. yüzyılın eleştiri anlayışını oluşturan ve Almanya’da Friedrich (1772- 1829), Schlegel (1767-1845), Schelling (1775-1854) ve Novalis’in (1772-1801) başlattığı Romantizm akımı, çok güçlü ve yeni bir eleştiri anlayışının doğmasını sağlamıştır. Fransa’da Madame de Stael (1766-1817) ve François Rene de Chateaubriand (1768-1848) Romantizmle başlayan yeni bir eleştiri akımının kurucuları olmuştur.¹²¹ Özellikle 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başlarını kapsayan Romantizm döneminde, edebiyat eleştirisinin gelişimi, belirgin bir hız kazanmıştır.¹²² Bu dönemde edebiyatın sosyal kurumlarla ilişkisi içinde ele alınması gerektiği görüşünü savunan Madame de Stael, tarihî eleştiri yöntemini geliştirmiştir ¹²³. Neticede, Neoklasik eleştiri anlayışının prensiplerine tepki olarak doğmuş olan ve 19. yüzyılın Romantik eleştiri anlayışını oluşturan iki karakteristiğin, diyalektik ve sembolist bir şiir görüşü ile eleştiride tarihçilik kavramının doğuşu olduğu söylenebilir.¹²⁴

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra eleştirinin, Romantizm akımına tepki olarak ortaya çıkan ve özellikle Fransa’da Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert gibi, Rusya’da ise Tolstoy, Çehov, Gorki gibi yazarların eserleri yoluyla gelişen Realizm akımının etkisi altında ve “yansıtma” ilkesine dayalı bir sanat anlayışına yaslandığı görülür.¹²⁵ Bu dönemde eleştiri bir edebî tür olarak ilgi görmeye, beğenilmeye; eleştirmenlerse önemsenmeye ve

¹²⁰ Özgül, “Tenkidi Eleştirmek”, 11.

¹²¹ Filizok, “Eleştirinin Doğuşu ve Gelişimi”, 8-9.

¹²² Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, 39.

¹²³ Filizok, “Eleştirinin Doğuşu ve Gelişimi”, 9.

¹²⁴ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 22.

¹²⁵ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 35-36.

popülerleşmeye başlar. Fransa’da Sainte-Beuve ile Taine, Rusya’da Belinsky, İtalya’da De Sanctis, Danimarka’da Brandes, İspanya’da Menendez y Pelayo, İngiltere’de Matthew Arnold bu eleştirmenlerden bazılarıdır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra, bir kısmı akademisyenlerden oluşan Avrupa’daki birçok eleştirmen tarafından edebî dergilerde yazılar yayımlandığı, tarihin bütün devirlerini içine alan edebiyat incelemeleri yapıldığı, böylece edebî eleştiri ve edebiyat tarihi alanındaki çalışmaların bütün milletlere yayılarak geliştirildiği görülür. 19. yüzyıl eleştirisinin en önemli özelliklerinden birinin de eleştirinin millî bir özellik kazanması ve linguistik geleneklerle mahallî milliyetçiliklerin, eleştirinin büyüyüp gelişmesine yardım etmesi olduğu söylenebilir.¹²⁶

20. yüzyıl, teorik eleştirinin büyük bir çeşitlilik kazandığı ve yeni eleştiri görüşlerinin ortaya çıktığı bir dönem olur. Bu görüşlerin en önemlisi yüzyılın başında bütün Avrupa’yı etkilemiş olan empresyonist (izlenimci) eleştiri görüşüdür. Fransa’da Jules Lemaître (1853-1914), Anatole France (1844-1924), Remy de Gourmont (1858-1915), Andre Gide (1869-1951), empresyonist eleştirinin önde gelen temsilcileri arasındaki yazarlardır. Fransa’da empresyonist eleştirinin yanında aynı zamanda Emile Faguet (1847-1916) tarafından benimsenen bilgiye dayalı bir eleştiri ve Charles Baudelaire (1821-1867)’in öncülük ettiği “yaratıcı eleştiri”nin ortaya çıktığı görülür. Daha sonra yaratıcı eleştiri, Albert Thibaudet (1874-1936) ve Paul Valery (1871-1945) ile gelişmiş, Charles Du Bos (1882-1939) ile daha sanatkarane bir kimliğe bürünmüştür. 1. Dünya Savaşı sonrası eleştiride felsefenin baskısı görülür. Yazı sanatının felsefî açıklaması üzerinde duran Jean Paul Sartre (1905-1980), eleştirilerinde felsefî düşünce ağır basan Gaeton Picon (1915-1976) ve eleştiride hüküm vermenin yöntemlerini araştıran Rene Etiemble (1909-2002) Fransa’da felsefe ile edebî eleştiri arasındaki ilişkiyi gösteren örneklerdendir. Bu da o yıllarda Fransız eleştirisinin felsefeye yöneldiğinin bir göstergesidir. İtalyan eleştirisinde, Benedetto Croce (1866-1952), bir yenileşme akımının öncüsü olmuştur. Eleştirmeni bir kitap eleştirmeninden daha çok bir filozofa yakın gören Croce, eleştiride sezginin önemi üzerinde durmuştur. Sonrasında, İtalyan eleştirmenlerinin büyük ölçüde Croce’un etkisinde kaldıkları görülür.¹²⁷

¹²⁶ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 24-25.

¹²⁷ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 25-26.

Yirminci yüzyılın karakteristiğini yansıtan her değeri nesnel ölçütlere vurma çabası, İngiltere’de edebiyat eleştirisi noktasında T.S. Eliot (1888-1965)’la birlikte görünür olur. Eliot’un, 1920’de *The Sacred Wood (Kutsal Orman)* adı altında toplayarak yayımladığı eleştiri yazıları, bu yoldaki ilk önemli adım olur. Bu yazılarında Eliot, eleştirinin işleyişi ve şiirin ilkeleri konusunda birtakım görüşleri ileri sürmüş ve yeni bir Klasizm’i başlatmıştır. Bu eleştiri anlayışına göre, sanat eserlerini değerlendirirken her çağda geçerli olabilecek evrensel birtakım ölçütler bulunmalıdır. Eleştirmen bu ölçütlere ancak geçmişin yapıtlarını inceleyerek elde edeceği bir gelenek, devamlılık ve düzen duygusuyla erişebilir. Eliot’un söz konusu “gelenek” anlayışı, gerek İngiliz gerekse de Amerikan eleştirmenlerince benimsenmiş ve modern eleştirinin belli başlı ilkelerinden biri olmuştur.¹²⁸

Almanya’da izlenimci eleştirinin temeli Avusturya’da, Viyana okulunu kuran Ludwig Speidel (1830-1906) tarafından atılmıştır. Söz konusu okulun en önemli eleştirmeni ölmüş yazarların biyografilerini kaleme alan Hermann Bahr (1863-1934)’dır.¹²⁹ 1910-1925 yılları arasında Almanya’da yeni bir Romantik eleştiri anlayışı doğar. Akademik eleştirinin altın çağını yaşadığı bu dönemde yeni edebî çalışma usulleri denenmiştir. Nazi Almanya’sı döneminde ise Nasyonal Sosyalist hareket, Almanya’da eski eleştiri geleneğini değiştirerek yeni bir eleştiri terminolojisi meydana getirmiştir.¹³⁰

Amerika’da 20. yüzyılın başlarında edebiyatçılar ve eleştirmenler eleştirinin nesnel fonksiyonları üzerinde durmuşlardır. James Huneker (1860-1921), izlenimci görüşü savunurken, Joel Elias Spingarn (1875-1939), 1910 yılında verdiği bir konferansta Amerikan eleştirisine yeni bir görüş getirir. Buna göre, her sanat eseri kendi özelliklerine göre ayrı değerlendirilmelidir ve her sanat eserinin kendine özgü bir biçimi ve ifadesi vardır. Eleştiri ancak bu biçimi ve ifadeyi araştırıp inceleyebilir. Söz konusu görüşlerden sonra Amerikan eleştirisi, İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar bir arayış ve gelişme çağını yaşamış, bu süreçte kendi yöntemlerini geliştirmiş, bilim dallarının verilerinden faydalanmış ve eleştiriye özel bir terimler topluluğu yaratmıştır.¹³¹ Amerikan eleştirisi,

¹²⁸ Akşit Göktürk, “İngiliz Eleştirisine Bir Bakış”, *Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı I-II, Tıpkıbasım*, (2020), 642.

¹²⁹ Melahat Özgü, “Alman Eleştirisine Bir Bakış”, *Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı I-II, Tıpkıbasım*, (2020), 695.

¹³⁰ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 27.

¹³¹ Talât Sait Halman, “Çağdaş Amerikan Eleştirisi”, *Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı I-II, Tıpkıbasım*, (2000), 673.

halka hitap eden, halkın okuyacağı eserleri seçen yorumlayan ve onlara bu konuda yardımcı olan “günlük eleştiri” ile üniversite çevreleri ve profesyonel eleştirmenler tarafından geliştirilen ve başlıca özelliği “tenkit için tenkit” olan “akademik eleştiri” olmak üzere iki yönde gelişmiştir.¹³² Talat Sait Halman, akademik Amerikan eleştirisinin, anatomik bakımdan, “Töresel”, “Estetik”, “Toplumcu”, “Ruhbilimsel” ve “Efsaneci” olmak üzere beş kategoride incelenmesinin doğru olduğu görüşündedir.¹³³

Irving Babbitt (1865-1933) ve Paul Elmer More (1864-1937)’un öncülük ettiği Töresel (Gelenekçi) eleştiri, geleneğe bağlı bir anlayışı savunmuştur. Edebiyat hakkında hüküm verirken evrensel değerlerin kullanılması gerektiği görüşünü savunan Gelenekçi eleştirmenler, natüralizm ve romantizmin insanlığın manevî ve an’anevî değerlerini bozduğunu iddia ederek önceki devirlerin edebî geleneklerine değer vermişlerdir.

Estetik eleştiri, edebiyatın yalnızca edebiyat sanatına özgü değerlerle ölçülebileceği görüşünü savunur. Buna göre bir edebî eserin başarısı onu meydana getiren unsurların âhenkli bir bütün sağlamasıyla ölçülür. Ezra Pound (1885-1972), T. S. Eliot (1888-1965), I. A. Richards (1893-1979) Estetik eleştirinin önde gelen temsilcilerindendir. Ayrıca bu akım, 1930-1950 yılları arasında hüküm süren ve sanat eserinin sanatçıdan bağımsız bir vâkıa olduğu ve eleştirinin de buna göre yapılması gerektiği görüşüne dayanan Yeni Eleştiri (New Criticism) okulunu da meydana getirmiştir.

Waldo Frank (1889-1967) ve Edmund Wilson (1895-1972)’un mümessilleri olduğu Toplumcu eleştiri, edebiyatı sosyal ve ekonomik düzenin bir belirtisi olarak kabul ederek eserleri topluma sağladıkları fayda açısından değerlendirmişlerdir. Conrad Aiken (1889-1973) ve Joseph Wood Krutch (1893-1970) tarafından benimsenen Ruhbilimsel (Psikolojik) eleştiri, Freudcu öğretilerin ve psikanalitik çalışmalarının yayılması sonucu ortaya çıkmış ve giderek edebiyat incelemelerinde başvurulan bir yardımcı dal haline gelmiştir.

Efsaneci eleştiri, edebiyatı, mitolojik masallar ve birtakım temalara göre insanların yaşamış olduğu evrensel ve zaman dışı öğelerin karışımı olarak görür ve çeşitli bilimsel yöntemlerden de yararlanarak inceleme yoluna gider. Jung’un kolektif bilinçdışı teorisinden etkilenen bu eleştiri yönteminin başlıca temsilcileri, Constance Rourke (1885-

¹³² Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 27.

¹³³ Halman, “Çağdaş Amerikan Eleştirisi”, 673.

1941), Richard Chase (1914-1962), Leslie Fiedler (1917-2003) ve Philip Young (1918-1991)'dir.

1950'den sonra Chicago'lu eleştirmenlerin Amerikan eleştirisine yeni bir polemik canlılık getirdikleri görülür. Bu okul, eserlerin estetik, psikolojik, gelenekçi, tarihî ve toplumcu değerlerini bir bütün halinde ve çoğunlukla felsefî açıdan inceler. Sonuçta, yirminci yüzyılda Amerikan eleştirisinin yaygınlaştığı, arayış ve gelişme safhalarını tamamlayarak olgunluk devrine girdiği söylenebilir. Genel anlamda yirminci yüzyıl Batı eleştirisinin ortak noktalarını ise, eleştiriye ayrı ve müstakil bir tür haline getirme gayreti ile edebî eseri, eser dışı unsurlardan ayrı ve kendi içinde bir bütün olarak ele alma çabası olarak özetlemek mümkündür.¹³⁴

1.2.2. Türk Edebiyatında Eleştiri

1.2.2.1. Divan Edebiyatında

Tanzimat'tan önce eski edebiyatımızda Batılı ve modern anlamda bir “eleştiri” anlayışı ve türü yoktur. Ancak eski edebiyatta eleştirinin tamamen yokluğundan da söz edilemez. Söz konusu eleştiri anlayışı, döneminin şartlarının ve hâkim paradigmasının bir ürünü olarak tarihsel ve kültürel bir özellik taşır. Divan edebiyatında eleştirinin olmadığını söyleyenlerle, eleştirinin var olduğunu söyleyenler, dayandıkları argümanlar ve hüküm kriterlerine göre kendi zaviyelerinden haklı görünmektedirler. Ancak her dönem, kendi koşulları içinde değerlendirilmelidir ve her tarihi koşul kendine özgü neveleri ortaya çıkarır ve nevelerin, her nasılsa öyle olması gerektiğini belirler. Bu bakımdan döneminin koşulları göz ardı edilerek yapılacak her değerlendirme bir bakıma anakronik bir nitelik taşır. Bütün bunlar göz önünde bulundurularak denebilir ki kavram olarak varlığını her zaman sürdürse de eleştirinin ayrı bir tür ve anlayış olarak ayrışıp farklılaşmaya başlaması ancak Tanzimat'tan sonra olur. Tanpınar, eski tenkit anlayışıyla ilgili şunları söyler:

“Bazı teknik dikkatler ve hükümlerden başka sanat eserlerinin üzerinde konuşulmazdı. (...) Hiçbir zaman sanat, hayatın içinde tek başına bir mesele gibi alınmamış, onun insanla, cemiyetle münasebetleri üzerinde kadim Greko-Latin dünyasında, Rönesans'tan sonraki Avrupa'da olduğu gibi durulmamıştı. Bu tenkit yahut teknik dikkatlerin daha ziyade şiire ve bilhassa Arap ve Fars aruzunun çok

¹³⁴ Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, 27-29.

evvelden teşekkül etmiş kaidelerine göre yapıldığını, hele nesre ait ve bilhassa kompozisyonu göz önünde tutan bir tenkidin hiç bulunmadığını da sarıh edelim.”¹³⁵

Bunun en önemli sebebi, eski insanın, çevreyi, insanı ve eşyayı algılama biçiminin, hazır ve verili hakikat ilkesine dayanıyor olması olarak gösterilebilir. Bu da eski insanda, bir hakikat arayışından çok, halihazırda mevcut olan hakikatin, “güzel” olarak çeşitli biçimlerde ifade edilmesini gerektiriyordu. “Eski şair için şiir, yeni bir gerçekliğin keşfi değil mevcut, verili bir hakikatin sezilmesi ve onun daha güzel ifade edilmesi amacıyla dile getiriliyordu.”¹³⁶ “Güzel”in nasıl ifade edilebileceği ile ilgili ise belagat kitaplarında geleneğin oluşturduğu değişmez kurallar mevcuttu. Gelenekteki eleştiri anlayışı da dolayısıyla eserin daha çok, söz konusu kurallara uygunluğuyla alakalı idi.

Modern eleştirinin Eski Türk Edebiyatındaki biçimlerine kaynaklık teşkil eden başlıklardan olarak; şair tezkireleri, belagat kitapları, divanların ve divançelerin dibace (önsöz) kısımları ile sebep-i telif bölümleri, öncelikli olarak zikredilebilir. Bunlara ayrıca şiirlerdeki eleştirel içerikli bölümleri de eklemek yerinde olacaktır. Eleştirinin klasik edebiyattaki söz konusu biçimleri, dönemin paradigmasının bir yansıması ve hâkim zihniyetinin bir tezahürü olarak görülebilir.

Yine aynı cümleden olmak üzere, Eski Türk Edebiyatında edebiyatın ne olduğu ve ne olması lazım gerektiği üzerinde duran nazari tenkit, doğrudan esere ve müessire yönelik olan pratik tenkide göre daha az görülür.¹³⁷ Konuyla ilgili olarak Bilge Ercilasun, şunları söyler:

“Bunun sebebi, o devirde, hatta bütün Müslüman şark dünyasında edebiyat anlayışı bakımından kat’ileşmiş ve tartışılmaz bazı ölçülere sahip olunmasıdır. Edebiyatın şekliyle ilgili vezin, kafiye gibi ölçüler o derece kesin ve inhiraf edilemez kıstaslardı ki bunların üzerinde tartışmaya lüzum dahi hissedilmiyordu.”¹³⁸

Ayrıca, “eskiden eleştiri, modern manada olduğu gibi esere değil, kişiye yöneltilirdi. Eski tenkitte mutlak doğrular vardı; bir şey ya doğru veya yanlıştı. Modern anlamdaki gibi, evrensel ölçütler yoktu. Eski ölçütler mutlak olanı yansıtır, klasizmin şaşmaz doğrularını esas alırdı.”¹³⁹

¹³⁵ Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 298.

¹³⁶ Yılmaz Daşcıoğlu, *Bitmeyen Başlangıçlar, Şiir Üstüne Denemeler* (İstanbul: Şule Yayınları, 2019), 14.

¹³⁷ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 29-30.

¹³⁸ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 30.

¹³⁹ Dursun Ali Tökel, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79* (2003), 17.

Eski edebiyatta nazari tenkidin daha az görülmesi ve eski ölçütlerin mutlak olanı ve şaşmaz doğruları yansıtır olmaları ile ilgili cümlelere şunları da eklemek gerekir: Nazari tenkit doğası gereği önceden belirlenmiş olan sınırları aşmak üzerine düşünmeyi gerektirir. Henüz klasik çağların insanı, içinde bulunduğu dönemlerde kendisi için güvenli, mutlak bir alan olan önceden belirlenmiş sınır ve şekillerin dışına çıkmayı aklından bile geçirmiyordu. Bunun olabilmesi için modern dönemlerdeki insan zihninin sınırları aşmaya istekli doğasının ve insan odaklı aklın hakimiyetinin teşekkülünü beklemek gerekecekti. Modernleşme iledir ki eleştiri, çağını ve çağının insan zihnini yansıtan, yeni bir biçime evrilebilmiştir.

Nitekim, Avrupa’da da benzer şekilde, 17’nci ve 18’inci yüzyıllara gelinceye kadar eleştirinin, eserin şekli ve bağlı kalınması zorunluluk olarak görülen sanat kaideleri üzerinden yapıldı. O dönem, eserin mükemmeliyeti, kelimelerde, vezinlerde, kafiyelerde aranırdı. Ruh kısmı ikinci derecede gelirdi. 19’uncu asırdan itibaren artık şekilden ziyade eserin ruhu ile hayatı ile uğraşmakta, eseri meydana getiren iktisadi, içtimaî, tarihî, dinî, sebepler gözden kaçırılmamaktadır.¹⁴⁰

Eski edebiyatta “eleştiri”nin en önemli kaynaklarından sayılan şair tezkireleri, Fars ve Türk edebiyatlarında şairlerin biyografilerine dair eserlerin ortak adıdır. Sözlükte “anmak, hatırlamak” mânasındaki zikr kökünden türeyen tezkire (çoğulu tezâkir) hatırlamaya vesile olan şey demektir.¹⁴¹ Sadece biyografi kaynakları değil aynı zamanda eleştiri tarihimizin de kaynakları olarak görülen tezkirelerde, verilen örneklerden önce şairin sanatına yönelik önemli değerlendirme unsurlarına rastlanır.¹⁴²

Türkçe ilk tezkire, 15. yüzyılda Ali Şir Nevaî’nin *Mecalisü’n-Nefais* adlı eseridir.¹⁴³ Osmanlı Türkçesi’nde ise tezkiretü’s-şuarâ türü, Sehî Bey’in 945 (1538) yılında tamamladığı *Heşt Bihişt* adlı eserle başlar.¹⁴⁴ Daha sonra, Latifî, Ahdi, Aşık Çelebi, Kınalızade Hasan Çelebi, Beyani, vs., XVI. yüzyılda tezkire yazan tezkirecilerdir. Bu yüzyıl tezkirecileri arasında Latifî tezkiresi, önsözü ve bu önsözde söylenilenlerin

¹⁴⁰ Alaettin Candemir - Mürteza Gürkaynak, *Tenkit ve Bizdeki Münekkittler* (İstanbul: Etimon Kitabevi, 1939), 10.

¹⁴¹ Yusuf Öz, “Tezkire”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 2012), 41/68.

¹⁴² Mustafa İsen, “Tezkireler Sadece Biyografi Kaynakları Değil Aynı Zamanda Eleştiri Tarihimizin de Kaynaklarıdır”, *İlmî Araştırmalar* 0/10 (2000), 158.

¹⁴³ Tökel, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, 19.

¹⁴⁴ Günay Kut, “Heşt Bihişt”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 1998), 17/273.

uygulanmış olması bakımından en çok ilgiyi çekenlerdendir.¹⁴⁵ Latifi tezkiresi, bilhassa, şairlere ve şiirlerine yönelik, içerisinde belli ölçüde objektif değerlendirmelerin yer aldığı ve değerlendirmede bir “ölçü fikri”nin bulunduğu, şairlerin belli ölçülere göre kategorize edildiği bir örnek olarak eleştiri tarihi araştırmalarında öne çıkmaktadır.¹⁴⁶

“Tezkireler genelde mukaddime (dibâce), şairler hakkındaki bilgilere yer veren esas metin ve hâtimedden meydana gelir. Mukaddimelerde eserin sunulduğu kişi veya kişiler hakkında mensur-manzum bir methiye, tezkire müellifinin şiir sanatı, devrin sanat anlayış ve özellikleri hakkındaki düşünceleri ve başta sebep-i te’lîfi olmak üzere eserin yazımıyla ilgili bilgiler yer alır. Hâtimede ise eserin tamamlanma tarihi, yazımında çekilen sıkıntılar, ortaya konan çalışmanın özellikleri, devrin padişahına veya müellifin hâmisine dualar, mevcut kusurlar için af talepleri bulunur. (...) Tezkirenin esasını oluşturan biyografiler bölümünde mümkün olduğu ölçüde söz konusu edilen şairin ailesi, hayatı ve yetişmesi, hocaları, yakın arkadaşları ve meslektaşları, diğer eserleri, bazan ilmî-edebî hüviyetine dair bilgiler, hakkındaki rivayetler, devrinde çok beğenilmiş nükteleri, fikirleri ve sanatı üzerine eleştiriler ve şiirlerinden örnekler yer alır.”¹⁴⁷

Namık Açıköz, eski edebiyattaki eleştiri terminolojisi ile ilgili yaptığı bir çalışmada, Klasik Türk Şiiri tenkid edilirken, nazım türü, vezni, kelime hazinesi, kelimelere yüklenen gerçek veya mecazi anlamlar ve bunların birbirleriyle münasebetleri ile beyitlerde kullanılan seslerin genel olarak belli bir eleştiri terminolojisi ile karşılandığını belirtir ve bu terminoloji içerisinde yer alan terimleri sıralar.¹⁴⁸ Söz konusu terimler, eski edebiyattaki eleştiri anlayışı ve ölçütleri hakkında bir fikir vermesi bakımından önem arz eder.

Eski Türk edebiyatındaki bir diğer önemli eleştiri kaynağı belâgat kitaplarıdır. Sözlükte “sözün fasih ve açık seçik olması” anlamına gelen ve düzgün ve yerinde söz söyleme usul ve kaidelerini inceleyen belâgat; meânî, beyân ve bedî olmak üzere üç kısma ayrılır.¹⁴⁹ Sözün manaya uygunluğundan bahseden ilm-i maânî; edebi sanatların özelliklerini ve kullanışlarını izah eden ilm-i bedî, bir düşünce veya fikrin muhtelif şekillerde ifadesini

¹⁴⁵ Olcay Öneroy, *Edebiyatımızda Eleştiri, Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri* (Ankara: Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Basımevi, 1980), 11.

¹⁴⁶ Tökel, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, 24.

¹⁴⁷ Mustafa Uzun, “Tezkîre”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 2012), 41/70.

¹⁴⁸ Namık Açıköz, “Klasik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve ‘Ab-Dar’ Örneği”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 2/2 (2000), 149-150.

¹⁴⁹ Hulusi Kılıç, “Belâgat”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 1992), 5/380-381.

anlatan ilim olan ilm-i beyan, belagat kitaplarının ana başlıklarını oluşturmaktadır. Belagat kitaplarının bilhassa şiir ve şairlik kavramlarına getirdiği bakış açıları ve terminolojinin anlaşılması hususundaki görüşleri, eski şiirdeki eleştiri anlayışının hangi mertebede olduğu meselesine açıklık getirmekte ve bu edebiyatın nazımla ilgili kanaatlerini de göstermektedir.¹⁵⁰

Divan ve divançelerin bir nevi önsözleri olarak nitelenen “dibace”ler eski edebiyattaki bir diğer eleştiri kaynaklarıdır. Müellifin şair ve şiir hakkındaki görüşlerini ifade ettiği ve eserin niçin kaleme alındığını anlatan sebep-i telif bölümünün de içinde yer aldığı dibaceler, hem şairin bizzat poetik görüşlerine işaret eder ve hem de dönemin eleştiri anlayışının belirlenmesine kaynaklık teşkil ederler.

Şairin, söz hakkındaki görüşlerini, şiir ve şair anlayışını, şairleri değerlendirişini ve şiirden anlamayanlar hakkındaki düşüncelerini bizzat vermesi gibi nitelikleri, dibacelerin önemli yönlerindendir. Ayrıca, dibaceler, sanatkarın şahsiyetini, dünyasını, sanatını bize aralamaktadır. Şair, İslamiyet’te şiir ve şairin durumunu, sözün nesr ve nazm diye ikiye ayrıldığını, nesrin halk ve seçkinler için, nazmın da seçkinlerin seçkinleri için olduğunu, şiir anlayışını, şiire başlayışını, şiir yazış sebebini, divan tertip ediş sebeplerini, kullandığı kelimelerin hangi manalara alınması lazım geldiğini, şiirin ne şekilde tefsir edilmesi gerektiğini, diğer şairler hakkındaki görüşlerini, hayatına dair bilgileri ve benzeri hususları dibacesinde belirtir.¹⁵¹ Bütün bunlar, divan edebiyatında eleştirinin mahiyetini ortaya koymaları bakımından, dibacelerin önemini vurgulamaktadır.

Netice itibarıyla dönemin gereği olarak, daha çok şekle ait hususiyetlerin ve yoğunlukla eser sahibine dönük olarak yapılan öznel bir eleştiri anlayışının hâkim olduğu Eski Türk Edebiyatında, şair biyografilerinin yer aldığı tezkireler; edebiyat terimleri ve kavramları ile ilgili bilgi, tanım ve açıklamaların yer aldığı belagat kitapları; divanlarda şiir ve şairlerle ilgili düşüncelerin ifade edildiği bir nevi önsöz olan dibaceler; eserin, niçin kaleme alındığı ile ilgili görüşlerin belirtildiği sebep-i telif kısımları ile ayrıca bizzat şiirlerdeki, şiir ve şairlikle ilgili içerikler, dönemin eleştirel metinleri olarak değerlendirilebilir.

1.2.2.2. Tanzimat’tan 1950’ye Kadar

¹⁵⁰ Tökel, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, 34-35.

¹⁵¹ Tahir Üzgör, *Türkçe Divân Dîbâceleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 26-36.

Divan edebiyatının mutlak doğruları, şaşmaz ölçütleri ve önceden belirlenmiş kural, sistem ve sınırlarına yönelik ilk eleştiriler, Batının, üstünlüğünün kabul edildiği ve bir model olarak alındığı Tanzimat dönemi ile başlar. Tanpınar'a göre, "Tanzimat bizatihi tenkit fikrinden doğmuş bir hareketti. Onunla başlayan yeni edebiyat da ister istemez tenkide dayanacaktı."¹⁵² Bu itibarla Batının yükselişi ile birlikte, "ben" (Doğu) ve "öteki" (Batı) arasındaki çatışmanın getirdiği mukayesenin, zorunlu olarak "tenkit fikri"nin teşekkülüne sebep olacağı aşikardır.

Yıldız'a göre, "Tanzimat aydını, sosyal ve siyasal hayattaki aksaklıkların farkında olan, bu aksaklıkların giderilmesi için gerekenleri belli ölçüde de olsa düşünen, bunun gerçekleşmesi için belli çalışmalar yapan, tavır koyan bir aydıydı. Fark etmek ve tavır koymak, aynı zamanda, tenkit etmek demektir."¹⁵³ Böylece önceleri siyasal, askeri ve sosyal alanda görülen mukayese ve tenkitler, daha sonra edebiyata da yansıtacak ve Batının referans noktası olarak alındığı bir edebi eleştirinin doğmasına zemin hazırlayacaktır.

Bilge Ercilasun, Divan edebiyatına karşı bir reaksiyon olarak doğan Tanzimat edebiyatındaki eleştirinin, "eskinin reddi" ve "yeninin yaratılması" gibi iki prensip üzerinden hareket ettiğini belirtir. Ercilasun'a göre Tanzimatçıları, tenkit ve edebiyat anlayışlarını bu iki prensip etrafından geliştirmişlerdir. Tanzimat edipleri yeni bir edebiyata duydukları ihtiyacı, önce eski edebiyatın prensiplerini ve hayat görüşünü tenkit etmek suretiyle belirtirler. Böylece yeni bir tenkit devresi başlamış olur ¹⁵⁴. "Edebiyatın yenileşme süreci içerisinde divan edebiyatının bütünüyle reddi veya ağır ifadelerle tenkidi ve yeni edebiyatçıların Batı örneklerine benzer edebi eserlerle yeni bir edebiyat kurulması yolunda gösterdikleri gayret, Türk edebiyatı tenkit anlayışında başlangıçta dikkati çeken iki noktadır."¹⁵⁵

Edebiyat tarihlerinde Tanzimat edebiyatının birinci döneminde ele alınan, Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa nesli, Türk edebiyatının modernleştirilmesi yolunda öncelikle eski edebiyatın ortadan kalkmasının bir zaruret olduğu görüşünü savunurlar. Onlara göre bu edebiyat, son derece kaideci, sanatçının kişiliğini boğan, söz oyunlarını ön planda tutan, duyguları, hayal ve düşünceleri, ifade unsurları ile klişeleşmiş, hayatla ve gerçekle ilgisiz,

¹⁵² Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 298.

¹⁵³ Sadettin Yıldız, *Tanzimat Dönemi Edebiyatı* (Nobel Yayınları, 2006), 117.

¹⁵⁴ Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, 35.

¹⁵⁵ Uçman, "Tenkit", 40/462.

devrini tamamlamış, skolastik karakterde bir edebiyattı. Bu yüzden ortadan kalkmalı ve yerini yeni bir edebiyata terk etmeli idi. Bu bakımdan dönemin eleştiri anlayışı, Divan edebiyatının esasları ve özelliklerinin tenkidine dayanır ve yeni edebiyat için bir nevi alan açma niteliğini taşır.¹⁵⁶ Söz konusu ilk dönem eleştirileri genel olarak olumsuz ve tepkisel nitelikleriyle öne çıkarlar. Bu dönemde Batılı anlamda, sistemli ve nesnel bir eleştiri anlayışından söz etmek mümkün değilse de dönemin eleştirisinin, ideal eleştiriye giden yolda geçilmesi gereken zorunlu merhalelerden biri olarak önem arz ettiği söylenebilir. Tanzimat'ın ilk dönemlerindeki eleştiri anlayışının özünü, eskinin diline ve hayal sistemine yönelik eleştiriler oluşturur. Söz konusu eleştirilerdeki temel nitelik ise eskiye yönelik yapılan eleştirilerin, estetikten ziyade sosyal bir motivasyon taşıyor olmalarıdır. Divan edebiyatına yönelik ilk eleştirilerin söz konusu sosyal motivasyonun bir sonucu olarak başta dil ve içerikle ilgili olduğu görülür. Buna sebep, eski sanat anlayışında “form”un kırılmayacak derecede kemikleşmiş ve güçlü yapısının yanında, “muhteva”nın değişmeye daha müsait bir tabiata sahip olması olarak gösterilebilir. Malum olduğu üzere, “divan şiirinde nazım şekilleri, sınırları kat'i ve değişmez çizgilerle çizilmiş birer çerçeve idi. Şairler şiirlerini bu çerçevenin içine, sınırlarını taşmadan yerleştirmek durumundaydılar.”¹⁵⁷ Şiirin içten değişimidir ki ancak sonrasında dıştan değişikliği sağlayabilmiştir. Nitekim sanatta ya da başka alanlarda, şekildeki her köklü ve kalıcı değişim, iç değişimin oluşturduğu baskı ve basınç sonucunda gerçekleşmiştir. Tanzimat döneminde, edebi eleştiri ile ilgili ilk yazı, Şinasi'nin, Fatin tezkiresi'nin ikinci basılışı nedeniyle 8 Eylül 1856 tarihli Ceride-i Havadis gazetesinde çıkan yazısıdır. Bu yazısında Şinasi, tezkirenin düzeltilerek yeniden basılacağını ve bu düzeltme işinin kendisine verildiğini belirttikten sonra, düzeltmenin nasıl yapılacağı üzerinde durarak bir eserin yanlışları düzeltilirken kullanılacak ölçüye de değinmiş olur.¹⁵⁸

“Şinasi'nin hazırladığı Fatin tezkiresinin bu ikinci baskısı, eski tezkirecilik anlayışından farklı olarak Batı tarzında edebiyat tarihçiliğine yakın yeni kriterlerle hazırlanmış ve bu tenkit zihniyetinin ürünü sayılabilecek bir eser olarak dikkati çeker. Şinâsi'nin asıl tenkitçi hüviyeti, 1863'te Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis gazetesi

¹⁵⁶ Kenan Akyüz, *Modern Türk edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000), 84.

¹⁵⁷ M. Fatih Andı, *Servet-i Fünûn'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişimleri* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1997), 15.

¹⁵⁸ Olcay Öner, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı* (Konya: Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1981), 76.

yazarlarından Said Bey ile (Küçük Said Paşa) giriştiği meşhur ‘mebhûsetün anhâ’ tartışmasında Türk dili hakkında ileri sürdüğü görüşlerde ortaya çıkar. Burada Türkçe’deki bazı Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaların doğru kullanılması gerektiği üzerinde duran Şinâsi edebiyatın ‘edeb’ kökünden geldiğini belirterek edebiyatla ahlâk arasında da ilişki kurar.”¹⁵⁹

Tanzimat sonrası edebiyatımızda, gerçek manada eleştiri örnekleri veren kişinin, Namık Kemal olduğu görüşü hakimdir. Tanpınar’ın, “tenkit sahasında ilk anılacak muharririmiz” diye belirttiği Namık Kemal’in, “Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir” (1866) adlı makalesi, bizde sanat ve fikir sahasında ilk ciddi hatta şümûllü teklifleri taşıyan bir yazı olarak nitelenir.

Söz konusu makalede, eski edebiyatın dilinin anlaşılmadığı, hayal sisteminin gerçek dışı ve abartılı olduğu, ayrıca bu edebiyatın faydalı olmaktan ziyade ahlaka zararları bulunduğu, mananın sanat uğruna feda edildiği, Türkçe’ye ait bir belagat kitabının bulunmadığı gibi eleştirel görüşler vurgulanır. Böylece, Divan edebiyatının klişeleşmiş hayal dünyasına, mücerret alemine ilk büyük itiraz ondan gelir.¹⁶⁰

Namık Kemal’in, Tasvir-i Efkar’da yayınlanan “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazat-ı Şâmildir” (1866) adlı makalesi; Ziya Paşa’nın *Harabat*’ını eleştirmek için yazdığı *Tahrir-i Harabat* (1874) ve *Ta’kib-i Harabat* (1875) adlı eserleri; *İntibah* (1876) mukaddimesi ve “Mukaddime-i Celâl” (1883); *Bahar-ı Daniş* masalı tercümesinin mukaddimesi (1874); *Renan Müdafaaamesi* (1883); Magosa’dan Recaizade Ekrem’e gönderdiği *Mes Prisons Muahezenamesi* (1885); *Talim-i Edebiyat* üzerine yazdığı bir risale¹⁶¹ ile *İrfan Paşa’ya Mektub*’unda (1874) yer alan görüşleri; onun eleştirel metinleri arasında yer alır.¹⁶² Onun söz konusu muhtelif yazılarındaki eleştirel görüşleri, “divan edebiyatının eleştirisi”, eskiden tamamen farklı yeni bir edebiyat kurma arzusu” ve “yeni edebi türlerin müdafaası” olmak üzere, genel olarak üç başlık altında toplanabilir.¹⁶³

Tanpınar’a göre, Namık Kemal’in eleştirel görüşleri, tepkisel bir motivasyon taşır. Onun, Namık Kemal’le ilgili, “Ne eskiye olan hücumlarına ne de eski şairlerimizi tenkit şekline

¹⁵⁹ Uçman, “Tenkit”, 40/462.

¹⁶⁰ Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 299.

¹⁶¹ Prof. Necmettin Halil Onan tarafından Milli Eğitim Basımevinde 1950 yılında yayımlanmıştır.

¹⁶² Zikredilen yazılar, Namık Kemal’in 100. doğum yıl dönümü vesilesiyle hazırlanmış olan şu kitapta bir araya getirilmiştir: “Namık Kemal’in Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, Hazırlayan Doç. Dr. Kâzım Yetiş, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, No. 3546, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1989”.

¹⁶³ Abdullah Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 50.

bir aksülamelden daha başka türlü kıymet vermelidir.”¹⁶⁴ şeklindeki değerlendirmesi, eleştirinin farklı ve yeni bir tür olarak algılanmaya başlayacağı Servet-i Fünûn dönemine kadarki hemen bütün Tanzimat yazarlarına şâmindir denilebilir.

Yine Tanpınar’ın, “Unutmamalı ki Namık Kemal’in zevki eski şiire Avrupalı bir anlayışla bakacak ve onu eleyecek kadar Avrupa şiir zevkiyle yoğurulmamıştı. O, eskiyi kendi çerçevesi içinde görüyor ve o yoldan reddediyordu.”¹⁶⁵ tespitine, eskiye karşı Tanzimat’ın ilk dönemindeki tepkilerin toplumsal, siyasal ve ideolojik tepkiler biçiminde teşekkül ettiğini, yine bu bağlamda dönemin ideolojik bir gereği olarak, edebiyatın araçsallaştırılmış olduğunu da eklemek gerekir.

Tanpınar, Türkçe üzerinde ikinci büyük düşünüşün Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesi olduğunu söyler. 1868 yılında Londra’daki Hürriyet gazetesinde çıkan söz konusu makalesinde Ziya Paşa, Divan şiirini eleştirerek, bizim asıl ve örnek alınması gereken şiirimizin halk şiiri olduğunu belirtir. Ziya Paşa, *Harabat* (1874) mukaddimesinde ise çeşitli başlıklar altında Batı dünyasının şiir ve sanat anlayışı ile bizimki arasında bulunan farklara değinmiş, eski şairler üzerinde durarak adeta bir kıymetler muhasebesi yapmıştır.¹⁶⁶ Ziya Paşa’nın, “Şiir ve İnşa” makalesi ile bu makalede ileri sürülen fikirlere zıt görüşlerin yer aldığı *Harabat* mukaddimesi, onun eleştirel yazıları arasında başta gelenleridir.

Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesinde, divan şiirini ve nesrini olumsuz manada eleştirdiği görülür. Özellikle, dilinin Türkçeden uzak oluşu ve anlaşılmazlığı, ifade biçimlerinin, üslubun, hayal ve mananın Acem ve Arap taklidi oluşu, bu açılardan divan şiirinin ve nesrinin orijinal olmadığı, gibi görüşler ileri sürülür. Ziya Paşa, bütün bu eleştirilerden sonra, Türk edebiyatı tarihindeki ilk tabîî Türk şiirinin, şairlerin vezinsiz diyerek beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda icra edilen ve deyiş, üçleme, kayabaşı gibi isimlerle anılan halk şiirleri olduğunu; tabîî nesrimizin ise *Kâmus* mütercimi Âsım Efendi’nin sade ve tabîî diliyle daha sonra Muhbir gazetesinin benimsediği yazış tarzı olduğunu belirtir.¹⁶⁷ Ancak malum olduğu üzere, sonradan kaleme aldığı *Harabat* mukaddimesinde bu görüşlerini nakzeder.

¹⁶⁴ Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 422.

¹⁶⁵ Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 422.

¹⁶⁶ Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 299-300.

¹⁶⁷ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 52.

Orhan Okay’a göre, “Tanzimat’ın ilk neslinde edebi tenkitler, evvela Divan şiiri aleyhinde, çoğu hissî birtakım kanaatleri sergiler.”¹⁶⁸ Uçman’a göre ise başta Namık Kemal olmak üzere, dönemin yazarlarının eskiyi eleştirilerindeki temel hareket noktası, Klasik edebiyatın, Tanzimatla birlikte giderek değişen toplum hayatının meselelerini dile getirmede yetersiz kalmasıdır.¹⁶⁹ Tanzimat’ın bu ilk devresi, daha sonra oluşacak olan Batılı tarzdaki sistemli eleştiri anlayışı için bir hazırlık devresi olarak nitelenebilir. Bu hazırlık devresinin temel özelliğini ise eskiyi yıpratmak ve yıkmaya çalışmak suretiyle bir alan açma ve açılan söz konusu alanı yeni edebiyat anlayışı ile doldurma gayreti oluşturur.

“Eski edebiyatı Namık Kemal’den sonra ciddi bir şekilde eleştirenlerin başında gelen Recaizade Ekrem, aynı zamanda Tanzimat devri eleştirisinin önde gelen isimleri arasındadır.”¹⁷⁰ Onun şiir ve edebiyat ile ilgili görüşlerini anlattığı yazıları, eskinin karşısında yeniyi savunan, yeni edebiyat bağlamında kurucu bir nitelik taşıyan ve bu niteliğiyle teorik ve aynı zamanda eleştirel olan metinlerdir.

Eleştiri bahsinde Recaizade Ekrem’in kendinden öncekilerden ayrılan en önemli yanı ise sosyal faydayı önceleyen bir eleştiriden ziyade, doğrudan sanat ve edebiyatın kendisini önceleyen bir eleştiri anlayışına sahip olmasıdır. Aynı zamanda “onun bir yandan Tanzimat sonrası edebiyatının estetiğini kurmaya çalışması, bir yandan da eski edebiyatı temsil eden Muallim Naci ve taraftarları karşısında yeni kurulmakta olan edebiyatı savunanların başında gelmesi”¹⁷¹, Recaizade Ekrem’in diğer ayırıcı özelliklerindendir. Örneğin, “Naci’nin eski yazı kaidelerine dayanan ve yalnız gramer ve sentaks yanlışlıklarını belirten basit tenkid metodunun yanında, Ekrem tamamıyla Batılı bir metoda sahiptir.”¹⁷² Recaizade Ekrem’in önyak olduğu eleştiri anlayışı ile birlikte eskinin Arapça anlatım yolları ve şekle dönük belagat kurallarından ziyade yeni şiirde “fikir ve anlam”ın öne çıktığı görülür.¹⁷³ Recaizade’nin teorik eleştirideki önemiyle ilgili olarak Orhan Okay şunları söyler:

“Tanzimat edebiyatının ikinci neslinde edebi tenkit ve teoriyle ilgili kitap ve makaleler öncekilere göre daha ciddi ve yoğun olur. Büyük bir şair olamayan

¹⁶⁸ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), 77.

¹⁶⁹ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 51-52.

¹⁷⁰ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 53.

¹⁷¹ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 53.

¹⁷² Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 86.

¹⁷³ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 54.

Recaizade Ekrem'in rolü, edebiyatta genç nesle öncülük eden hocalığı ve teorik yazılarıyla önem kazanır. Birçok bahsi Fransız liselerinde okutulan retorik kitaplarından mülhem olmakla beraber konuları yeni kategorilere yerleştirmesi, edebiyattan estetiğe ve psikolojiye doğru bir çıkış araması bakımından mühim olan *Talim-i Edebiyat*'ı (1879, 1882, 1914) büyük ilgi görmüştür. Özellikle yeni şiir için bir beyanname sayılabilecek *Takdir-i Elhan*'ı (1884), üçüncü *Zemzeme* (1884) mukaddimesi nihayet çoğu genç ve heveskar olan şairlerin çıkardığı kitaplara yazdığı takdim ve takdir yazılarından meydana gelen *Takrizat*'ı (1896) devrin teorik kitaplarının önemlilerindendir.¹⁷⁴

Söz konusu teorik kitaplardan biri olan *Talim-i Edebiyat*'ta, edebiyat incelemeleri ve edebi eserlerin güzellik ölçüsü bakımından birtakım yeni kıstaslardan söz edilir. Bu kıstaslar örneklerle birlikte açıklanır. Bu, eleştiri bakımından eskiden farklı, Batılı, yeni bir anlayıştır. Yetiş, eleştiri tarihimiz açısından *Talim-i Edebiyat*'ın öneminin hem getirdiği bu yeni anlayıştan hem de onun hemen her konuyu anlatırken başvurduğu örnekleri değerlendirmesi ve eleştirmesinden kaynaklandığını belirtmektedir.¹⁷⁵ Böylece daha çok müessire dönük olan eski tenkit anlayışı yerine esere dönük, yeni bir tenkit anlayışı ikame olmaya başlar.

Tanpınar, Recaizade'nin, devrini sanatından çok eleştirel fikirleriyle etkilediğini belirterek; "Ekrem Bey'in devrine en çok tesir eden tarafı şiirleriyle beraber bu öğretici kitabı ve tenkit makaleleridir. Hatta bu tesir şiirlerine nazaran biraz daha fazladır."¹⁷⁶ demektedir.

Dönemin eleştiri anlayışının belirlenmesinde Recaizade Ekrem ile Muallim Naci arasındaki eski yeni kutuplaşmalarının yol açtığı tartışmalar da önemli bir yere sahiptir. Özellikle yeni edebiyat taraftarları arasında safların sıklaşmasına ve yeni edebiyata dönük görüş ve düşüncelerin güçlü ve zinde kalmasına sebep olmaları açısından, eski edebiyat taraftarlarının fonksiyonel bir işlev gördükleri söylenebilir. Muallim Naci ve eski edebiyat taraftarlarının bir yönüyle kaçınılmaz olan bu bağlamdaki karşıt eleştirileri, yeni eleştiri anlayışının gelişmesinde negatif destekleyici bir rol oynamıştır. Muallim Naci'nin *Tercüman-ı Hakikat*'teki şiir ve bu şiirlere yazılan nazireler ve onun Recaizade Ekrem'e karşı 15 Şubat 1886'dan itibaren *Saadet* gazetesinde kaleme aldığı ve daha sonra

¹⁷⁴ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 77-78.

¹⁷⁵ Kazım Yetiş, *Dönemler, Problemler, Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı I* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2012), 127.

¹⁷⁶ Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 499.

Demdeme adıyla kitaplaşacak olan yazıları, yeni edebiyatı dolaylı yoldan da olsa besleyen eleştirel metinler olarak telakki edilebilir.

Muallim Naci'nin, *Demdeme* (1886) adlı eseri ile birlikte; *Tercüman-ı Hakikat*'in edebiyat sayfasındaki yazılarından oluşan *Muallim* (1886) adlı eserinde birtakım örneklerle birlikte değindiği “dil ve ifade” ile ilgili eleştirileri, “vezin ve kafiye” hatalarıyla ilgili uyarıları, “mana, hayal ve fikir” bakımından yaptığı şiir değerlendirmeleri ve *Muhaberat ve Muhaverat* (İstanbul 13011, 208 s.; 1894), *Mektuplarım* (Kostantiniyye, 1303, 288 s.; 1886), *İntikad* (İstanbul, 1304, 101 s.; 1887) adlarıyla basılan mektuplarında yer alan ifadeleri; onun eleştirel görüşlerinin yer aldığı metinlerdir. Ayrıca mektuplarında ve bazı edebiyat terimlerini açıkladığı *İstilahat-ı Edebiyye* (İstanbul, 1308, 278 s.; 1891) adlı eserinde belirttiği “manzum olmasının bir sözün şiir olması için yeterli gelmediği” ve “şiirin mutlaka vezinli ve kafiyeli olması gerekmediği” gibi görüşleri¹⁷⁷ Muallim Naci'nin modern eleştirel bakış açısını göstermekle beraber aynı zamanda onun kayıtsız şartsız eski edebiyat taraftarı olduğu iddialarını nakzeden cinstendir.

Nitekim, Ahmed Cevdet Paşa'nın, yine klasik Arap belâgatı çerçevesinde kalmakla beraber Osmanlı Türkçesi'ne uygulama açısından yeni bir çıkış açan *Belâgat-ı Osmâniyye*'siyle (1882) Recâizâde Mahmut Ekrem'in hemen tamamıyla Batılı retorik anlayışını Türk edebiyatına uygulayan *Talim-i Edebiyat* 'ı (1879), konunun eski ve yeni telakkisi şeklinde iki yönde gelişmesine yol açmış olmasının yanında; Muallim Nâci'nin *İstulâhât-ı Edebiyye*'si (1891) bu iki anlayış arasında kalan bir edebiyat sözlüğü denemesi¹⁷⁸ olarak dikkati çeker.

Dönemin pozitivist düşüncüyü benimseyen isimlerinden olan Beşir Fuad, bu düşünceden hareketle, realist ve natüralist edebiyat görüşünü savunur ve romantik anlayışı eleştirir. Türk edebiyatı tarihinde ilk defa realizm ve natüralizmden bahsetmiş ve bu akımlar hakkında ilk temel bilgileri aktarmaya çalışmış olan Beşir Fuad, Batılı pozitivist yazar ve felsefecileri tanıtmış ve her türlü skolastik düşünceye karşı çıkarak sadece hayalle beslenen eski ve yeni edebiyat anlayışının da karşısında yer almıştır. Sanat ve edebiyatın pozitif (deneysel) ilimlere ters düşmemesi gerektiğini savunan Beşir Fuad, Tanzimat'tan sonraki edebiyatın daha çok duygulara dayalı romantizmini ve heyecan yüklü şiirini de

¹⁷⁷ Yetiş, *Dönemler, Problemler, Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı I*, 134-141.

¹⁷⁸ M. A. Yekta Saraç, “İstulâhât-ı Edebiyye”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 1999), 19/206.

gerçekçi olmadığı düşüncesiyle eleştirir. Böylelikle Türk edebiyatında “Hayaliyyun-Hakikiyyun” tartışmalarının başlamasının yolunu açar.¹⁷⁹

Beşir Fuad, Türk edebiyatı tarihinde ilk tenkitli monografi kabul edilen *Victor Hugo* (1885) adlı eseri ile romantizmi tenkit eder ve natüralizmin Türkiye’ye ilk olarak girmesine vesile olur. Söz konusu eser, Beşir Fuad’ın edebi ve felsefi görüşlerini göstermesi bakımından onu en iyi tanıtan eserdir.¹⁸⁰ Uçman’a göre, Beşir Fuad’ın, aslında bu kitabıyla yapmak istediği şey, Tanzimat devri şair ve yazarlarının romantizme dayanan edebî temayüllerini eleştirmektir.¹⁸¹

Orhan Okay, Beşir Fuad’ın fikir hayatımıza getirmek istediği en büyük değişikliğin müspet ilim zihniyeti ve münakaşa adabı olduğunu söyler.¹⁸² Dolayısıyla Batılı sistematik eleştiri anlayışının edebiyatımızda yerleşmesi ve gelişmesinde Beşir Fuad’ın realizm, natüralizm ve objektiviteye dayalı görüş ve düşüncelerinin ve bu düşüncelerin sebep olduğu ve bizzat kendisinin de içinde yer aldığı edebi ve felsefi tartışmaların önemi yadsınamaz. Onun, *Victor Hugo* adlı eseri münasebetiyle, Muallim Naci ile aralarında cereyan eden mektuplaşmaları ihtiva eden¹⁸³ *İntikad* (1887) adlı eseri, eleştiri bahsi de dahil olmak üzere edebiyatın çeşitli konularında, her iki müellifin de eleştirel bakış açılarını yansıtmaları bakımından önem arz eder.

Ahmet Midhat Efendi, tenkit yazıları ve giriştiği tartışmalar ve bu tartışmaların yönünü tayin edici rolü ile eleştiri konusunda dönemin önemli isimlerindendir. “Devrinde ‘Cezmi’, ‘Ta’lîm-i Edebiyyât’, ‘hayâliyyûn-hakîkiyyûn’, ‘klasikler’, ‘Zemzeme-Demdeme’ ve ‘dekadanlık’ gibi tartışmalara katılan Ahmed Midhat Efendi’nin tenkit yazıları onun edebî faaliyetinin bir parçasını meydana getirir.”¹⁸⁴ Ahmed Midhat Efendi, özellikle, natüralist roman tartışmaları neticesinde kaleme aldığı *Müşahedat* adlı romanın önsözünde natüralist romanla ilgili görüşlerini açıklar. Natüralist romanı gerçekçi olması bakımından beğenmesine karşın hayatın yalnızca çirkin taraflarını göstermesi ve iyilik ve güzelliklere yer vermemesi bakımından eleştirir. Ayrıca Batılı eserlerin olduğu gibi

¹⁷⁹ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 56.

¹⁸⁰ Orhan Okay, *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1969), 138.

¹⁸¹ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 57.

¹⁸² Okay, *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad*, 218.

¹⁸³ Okay, *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad*, 177.

¹⁸⁴ Uçman, “Tenkit”, 40/463.

çevrilmesini de eleştiren Ahmet Midhat Efendi, bu tür eserlerin toplumsal değerler gözetilerek uyarlama biçiminde çevrilmesi gerektiğini savunur.¹⁸⁵

Mizancı Murad Bey, edebiyat ve tenkide dair görüşlerini, 1888'den itibaren, *Mizan* gazetesinde yazdığı “Üdebâmızın Numûne-i İmtisalleri” başlıklı bir seri teşkil eden on sekiz makalede, yine aynı gazetede çıkan birkaç edebi musahabede (Musâhabe-i Edebiyye yazıları), ve *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* adlı romanının ifade-i mahsusa bölümünde ortaya koymuştur. Söz konusu görüşler “edebiyata dair”, “tenkide dair” ve “eser tenkidine dair” olmak üzere üç ana başlık altında toplanabilir.¹⁸⁶

Yazılarında, Divan edebiyatının sun’î, hatta yer yer ahlâka aykırı olduğu görüşünü savunan Mizancı Murad, edebiyata daha çok ahlâkî açıdan yaklaşır. Ona göre edebiyat millî özellikler taşımali, toplumun örf, âdet, ahlâk ve dinî değerlerine bağlı kalmak suretiyle örnek alınacak tipler ortaya koymalıdır.¹⁸⁷ Mizancı Murad Bey’in bu görüşlerini içeren ve edebiyat-ı ahlâkiyye prensibi çerçevesinde usûl-i tenkid örnekleri verdiği, “Üdebâmızın Numûne-i İmtisalleri” adındaki seri makaleleri, pratik eleştirinin ilk örnekleri olarak, Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre*, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Vuslat* ve Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* adlı eserlerinin tenkitlerini içerir.

Birol Emil’e göre, Mizancı Murad Bey’in eleştiri tarihimiz açısından önemi, tek tek eserler üzerine uygulamalı eleştiri örnekleri vermesi ve ortaya koyduğu eleştiri çerçevesinde bizzat bir roman ve bir piyes kaleme almış olmasıdır. Emil’e göre, bu, tenkit tarihimizde yeni bir merhaledir. Murad Bey’in, edebî nev’iler içerisinde en çok tenkit üzerinde durduğunu belirten Emil, bunun sebebinin, yazarın, tenkidi, eski ve yeni edebiyatımızda büyük bir eksiklik ve o nispette de bir ihtiyaç olarak görmesi olduğunu söyler. Bilindiği gibi, Mizancı Murad’a göre, milletlerin gelişmesinde, “taklit”ten kurtulmasında, millî ve edebî kıymetlerin yaşamasında birinci planda tenkit faaliyeti gelmektedir.¹⁸⁸

Tanzimatçılar’dan sonra “ara nesil” de çeşitli edebiyat ve tenkit meseleleri üzerinde durmuş, çeşitli eserler ve şahsiyetler üzerine değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Bunlar arasında, Menemenlizâde Mehmed Tâhir, Mehmed Zîver, Ali Kemal, Mehmed Re’fet,

¹⁸⁵ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 58.

¹⁸⁶ Birol Emil, *Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 2417, 1979), 446.

¹⁸⁷ Uçman, “Tenkit”, 40/463.

¹⁸⁸ Emil, *Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri*, 445-454.

Mehmed Münci, Hâlid Safâ, Nûreddin Ferruh, Ali Suad ve Mehmed Celâl gibi yazarların bazı edebî türlerle, Batı edebiyatı akımlarıyla ve mensur şiirle ilgili yazıları öne çıkar.¹⁸⁹ Ara Nesil yazarlarının istisnaları olsa da daha çok objektif eleştiri örnekleri verdikleri görülür. Söz konusu yazarlardan Menemenlizâde Mehmet Tahir yazılarında Avrupa edebiyatının gelişmesinde eleştirinin önemine değinir ve bizde bu manada bir eleştiri bulunmadığını söyler. Menemenlizade'ye göre eleştirinin amaçlarından biri edebi eserler konusunda halka yol göstermektir.

Mehmet Ziver, eleştirmenin özelliklerinden bahsederek, bir eser değerlendirilirken hissiyattan uzak kalınması ve objektif bir tutum sergilenmesi gerektiği üzerinde durur. Ali Kemal, eleştirinin artık ayrı bir sanat ve ilim kolu durumuna geldiğini, hatta bütün ilim ve sanat dallarına öncülük ettiğini belirterek, bizdeki eleştirmen eksikliğinden dolayı okuyucuların iyi eserlerle karşılaşmadığını dile getirir ve bu bağlamda eleştiri ve eleştirmenin önemine vurgu yapar. Mehmet Re'fet, eleştiri hususunda ilmi ölçütlere en uygun yazılardan biri olarak görülen *İntikad* (1894) adlı yazısında, eleştiri ve eleştirmen ile ilgili görüşlerini açıklar. Bir eserin incelenirken yazarının doğuştan getirdiği ve içinde bulunduğu psikolojik, fizyolojik ve çevresel özelliklerinin de hesaba katılması gerektiğini ifade eder. Ona göre eleştiri hem edebiyatçılara hem de bütün bir millete rehberlik eder. O, eleştirmeni bir bilim adamı olarak görür. Halid Safa, eleştiriye, edebiyat eserini içerik ve konusuna göre inceleyen ve yazarın başarısını gösteren bir ölçüm aracı, bir ölçüt olarak görür.¹⁹⁰ Ara Nesil yazarlarına ait bütün bu görüşler, Tanzimat'ın ilk dönemlerindeki tepkisel saiklerle hareket eden, ideolojik ve sosyolojik manada araçsallaştırılmış eleştiri anlayışının artık edebiyatın kendisini önceleyecek bir biçimde değiştiğinin açık birer işareti olarak değerlendirilebilir.

Denilebilir ki, "Ara Nesil'in eleştiri ve eleştirmen anlayışında artık kişisel ve duygusal değerlendirmelere yahut kişisel izlenimlere dayalı 'subjektif' veya 'impresyonist' bir eleştiri görüşü hâkim değildir. Artık eleştirmen, kendilerinin nitelendirmesiyle 'mütefennin' sıfatını da taşıdığı andan itibaren eleştirinin mahiyeti değişmiştir."¹⁹¹ Eleştiri ve eleştirmen algısı ve anlayışındaki bu değişimler, Servet-i Fünûn döneminde eleştiriye daha sistematik ve mümkün mertebe objektif kriterlerle yaklaşılmasının, eleştirinin bağımsız bir tür olarak teşekkül etmesinin ve eleştiri kavramı üzerine daha çok fikir

¹⁸⁹ Uçman, "Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri", 463.

¹⁹⁰ Mahmut Babacan, "Ara Nesil'de Eleştiri", *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 73-77.

¹⁹¹ Babacan, "Ara Nesil'de Eleştiri", 77.

üretilmesinin zeminini hazırlamış; yeni edebiyatın yerleşip yeşermesi bağlamında yapıcı bir rol oynamıştır.

Ercilasun'a göre eleştiri, Servet-i Fünûn devresine kadar genel olarak münferit, arızı ve tesadüfî olmaktan kurtulamaz. Söz konusu döneme kadar, eski edebiyatı ret, yeni edebiyatı ve edebi türleri tanıtmak ve müdafaa için başvurulmuş eleştiri, Servet-i Fünûn'a kadar ayrı bir tür olarak görülmemiş, diğer edebi türlerle mevcut olan bir konu olmaktan öteye gidememiştir.¹⁹²

Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde eleştirinin bir tür olarak yavaş yavaş artık bağımsız bir karakter kazandığı, yapılan eleştirilerin öncekilere nazaran giderek objektif bir nitelik taşıdığı ve hem eleştiri yazılarının hem de eleştirinin kendisi ile ilgili teorik yazıların önceye nazaran daha da fazlaştığı ve niteliğinin değiştiği görülür.

Bu dönemde özellikle Batı edebiyatıyla ilgili yazar ve eserlerle edebiyat-ı cedide anlayışını tanıtmak misyonu ile kaleme alınan yazılar karşısında, daha çok suçlama ve kavgaya kaçan, eski anlayışla kaleme alınmış eleştiri yazılarını görürüz. Yeni edebiyat karşısı söz konusu eleştiriler karşısında Servet-i Fünuncuların daha mutedil, daha seviyeli ve daha konu dışına taşmayan sistemli cevap ve eleştirileri, yeni edebiyat bağlamında türün algısının giderek değiştiğinin en önemli göstergeleridir.

Bu dönemde eleştiri hala tam olarak Batıdaki seviyeye ulaşmamış olsa da eleştirinin yöntem ve dil bakımından kendine özgü bir disiplin kazandığı ve yazarların, eleştiri yazılarında objektifliğe bağlı kalmaya çaba gösterdikleri, ancak örnek aldıkları Fransız eleştirisinde döneme hâkim olan romantik anlayışın etkisiyle sübjektiflikten ve incelemelerinde eser dışı âmilleri ön plana çıkarmak gibi kusurlardan kurtulamadıkları görülür.

Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan birçok yazar gerek yeni edebiyatı açıklamak gerek bu edebiyatın Batılı örneklerini ve yazarlarını tanıtmak, gerekse de kendilerine yapılan hücumlara karşı cevap verebilmek amacıyla, zaman zaman kavgaya ve polemige kaçan tarafları olsa da bir hayli sayıda eleştiri yazısı kaleme almışlardır.

“Birinci kuşak sanatçıların aksine, ikinci kuşaktakiler ve Servet-i Fünuncular, ‘sanat için sanat’ ilkesinden hareket ederek eserin estetik değerini önemserler. Bu anlayışla

¹⁹² Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, 239.

eleştirinin ne olması gerektiği ve konumu da sorgulanır. Hatta, eleştirinin bir sanat olup olmadığı meselesi ilk kez bu dönemde gündeme gelir.”¹⁹³

Ramazan Korkmaz’a göre, bütün olumlu gelişmelere rağmen, Servet-i Fünûn’da eleştiri, kısır çekişmeleri aşarak sistemli bir dizge bütünlüğüne kavuşamadığı gibi, kendisinden önce bulunan ve üstad olarak kabul ettikleri Ekrem’in perspektifini de yakalayamaz. Dönem için ciddi bir eleştiri anlayışından söz etmenin mümkün olmadığı görüşünü savunan Korkmaz, bu konuda şunları söyler:

“Servet-i Fünûn sanatçıları, daha çok Batı edebiyatlarından çeviri yoluyla esinlendikleri konuları aralarında kıyasıya tartışırken, eleştirinin kendisini öne süren düşünsel zeminden yoksun olduklarından da habersizdirler. Bu nedenle hep yüzeyde kalırlar ve eski-yeni çatışmasının çoğu zaman polemikten öteye geçemeyen kısır döngüsünü aşamazlar.”¹⁹⁴

Ahmet Oktay’a göre, Servet-i Fünûn yazarlarının düşünceleri Tanzimatçılar gibi daha çok teorik düzeyde kalır. Herhangi bir eseri kendi ilkeleri doğrultusunda çözümledikleri pek görülmemiştir. Eserler, onların romantizm ve realizm kavgalarının basit birer aracı durumunda kalmışlardır. Eseri çözümlemeyi değil kendi görüşlerini açıklamayı öngörmüşlerdir.¹⁹⁵ Özön’e göre de eleştiri adına özellikle Servet-i Fünûn döneminde çok emek harcanmış olsa da sonu kavga ile bitmeyen eleştiri örneği çok azdır. Özön, daha önceki hazırlık ve denemelerden sonra, Batılı anlamıyla eleştirinin ancak 1908’den sonra gelişmeye başladığını söyler.¹⁹⁶ Elbette bunda meşrutiyetin sağladığı özgürlük ortamının ve dönemin getirdiği yayın bolluğunun da payı göz ardı edilmemelidir.

Servet-i Fünûn neslinin eleştiri anlayışının Fransız eleştirisi ve özellikle de Hippolyte Taine’e dayandığını söyleyen Ercilasun, Servet-i Fünûn sanatçılarının Türk edebiyatındaki eleştiri anlayışını kusurlu bulduklarını ve bu yüzden de edebiyatımızda yeni bir eleştiri görüşü yaratmak istediklerini belirtir. Ona göre, Batılı eleştirmenlerin eleştiriye dair fikir ve eserleri ile yakından meşgul olmayan önceki nesillerin aksine Servet-i Fünûncular, Batılı yazarların eserlerini daha büyük bir dikkatle incelemişler ve tanınmış tenkitçilerin fikirlerinden de geniş olarak faydalanmışlardır.¹⁹⁷

¹⁹³ Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), 18.

¹⁹⁴ Ramazan Korkmaz, “Diğer Türler”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, 1839-2000*, ed. Ramazan Korkmaz (Ankara: Grafiker Yayınları, 2015), 180.

¹⁹⁵ Ahmet Oktay, “Eleştiri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (İletişim Yayınları, 1995), 3/641.

¹⁹⁶ Özön, “Türk Eleştirisine Bir Bakış”, 558.

¹⁹⁷ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 71.

Servet-i Fünûn sanatçılarının eleştiri konusundaki görüşleri, kaleme aldıkları muhtelif yazılarda yer alır. Söz konusu yazılarda, Batılı yazarların görüşlerinden de faydalanarak eleştirinin mahiyeti, şahsiliği, nitelikleri, bir eleştirmenin sahip olması gereken özellikleri, görevi, eleştiri tarihi ve eser eleştirileri üzerinde durdukları, estetik ve sanat meseleleri, edebî eser ve edebiyat, dil ve üslûp, şiir, hikâye, roman gibi edebî türler ve Batı edebiyatındaki edebî akımlardan bahsettikleri görülür. Uçman’a göre Servet-i Fünûncuların eleştiri tarihimizdeki önemi eleştiriye müstakil bir tür olarak kabul etmiş olmalarından kaynaklanır.¹⁹⁸

Orhan Okay Servet-i Fünûncuların tenkit alanında tamamıyla Batılı bir anlayışa sahip olduklarını belirterek şunları söyler:

“Servet-i Fünun yazarları, önlerinde oldukça zengin bir birikim bulmuşlardır. Devrin Batılı kaynaklara daha çok nüfuz imkânı bulan yazarları arasında Cenab Şahabeddin, Halid Ziya, Hüseyin Cahid, Mehmed Rauf ve İsmail Safa’nın yazıları edebiyatın teorik gelişmesinde de önemli rol oynamıştır. *Hayat ve Kitaplar* (1901) müellifi Ahmed Şuayb ise tamamıyla tenkit alanında kalmış bir yazar olarak ayrıca değerlendirilmelidir.”¹⁹⁹

Yukarıda adı geçen yazarlardan başka, Tevfik Fikret, Süleyman Nazif (İbrahim Cehdi), Ahmet Hikmet, Süleyman Nesib, Ali Ekrem (Ayn Nadir), Ahmed Reşid (H. Nazım) gibi isimler de çeşitli eleştiri yazıları kaleme almışlardır.

Kaynaklar, Ahmed Şuayb’ın Servet-i Fünûn eleştirisini en bilinçli düzeyde yürüten kişi olduğu noktasında hemfikirdirler. Zira yazılarına bakıldığında Ahmed Şuayb’ın, Hippolyte Taine’in görüşlerini detaylı bir biçimde incelediği ve onun edebiyat eleştirisine getirdiği determinizme karşı çıktığı görülür. Ahmed Şuayb, Taine’in “an” ve “çevre”nin insanı etkilediği görüşüne katılmakla beraber, güçlü bir kişiliğe sahip sanatçının, çevre ve zaman etkilerini aşabileceğine inanır.²⁰⁰ Onun, *Hayat ve Kitaplar* adlı hacimli eserinin yarısı Hippolyte Taine’e, diğer yarısı da çeşitli Batılı filozof ve tenkitçilere ayrılmıştır. Ahmed Şuayb burada, Hippolyte Taine ve Gustave Flaubert’in yanı sıra, Servet-i Fünûn şair ve yazarlarını da eleştirir. O, yazılarıyla bir yandan devrin Türk okuyucusunu Fransız

¹⁹⁸ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 464.

¹⁹⁹ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 78-79.

²⁰⁰ Korkmaz, “Diğer Türler”, 180.

edebiyatındaki eleştiri ve polemiklerden haberdar ederken bir yandan da bizdeki eleştiri anlayışına objektif bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır.²⁰¹

Servet-i Fünûn döneminin önemli isimlerinden Tevfik Fikret de eleştiri yazıları kaleme almıştır. Edebiyat-ı Cedîde'ye yönelik suçlamalara verdiği mutedil cevabî yazılarıyla dönemin eleştiri anlayışının belirlenmesinde etkin rol oynamıştır. Servet-i Fünun mecmuasında yayınlanan ve “Musahabe-i Edebiye” başlığını taşıyan edebi sohbetleri, onun edebiyat ve sanat anlayışını yansıtan metinler olarak önemlidir.

Fikret, söz konusu seriye başladığı ve “Mukaddime” başlığını taşıyan ilk yazısında, daha önceki yazıların asla örnek alınıp taklit edilmeyeceğini ve mutlaka yeni ve ciddi bilgiler ve görüşler ortaya konulacağını belirtir. Ayrıca, daha öncekiler gibi bilinen ve tekrarlanan peşin hükümleri değil, yeni çıkmış bir edebi eserin tanıtılması, tahlili, yazarının sanatındaki yeri, aynı türde yazılmış benzerleriyle karşılaştırılması gibi özellikler üzerinde durulacağını açıklar. Edebi eserin bizzat kendisini esas almak, o devir için oldukça yeni bir görüştür.²⁰²

Cenab Şahabeddin, Servet-i Fünûn sanatçıları arasında, eleştiri yazıları ve çeşitli eserler hakkındaki değerlendirmeleri ile dönemin eleştiri anlayışının gelişmesinde önemli rol oynamış yazarlardandır. Ona göre eleştiri, yeni bir tür ve bir kalem sanatıdır. Eleştirmenin görevi ise, bir eserin kısımlarını ve kusurlarını ortaya dökmek değil, kıymetini ve mahiyetini göstermektir. Ona göre, asıl hakiki münekkid “zaman”dır.²⁰³ Cenab Şahabeddin'e göre eleştirmenler, ele aldıkları eseri iyice değerlendirebilmek için yazarının hayatını, fikri terbiyesini, sanat anlayışını, yaşadığı maddi ve manevi çevre ile onu etkileyen belli başlı yazar ve eserleri de iyice bilmelidirler. Hippolyte Taine'in düşünceleri ile paralellik taşıyan bu görüşlerinin yanında Cenab, başka eleştiri yazılarında da doğrudan doğruya şiirin niteliğinden şekil ve muhteva özelliklerine, diğer güzel sanatlarla olan ilişkisinden dil ile olan münasebetine kadar birçok mesele üzerinde durmuştur.²⁰⁴

Servet-i Fünûn dönemi romancılarından olan Halit Ziya, birçok türün yanında eleştiri yazıları da kaleme almıştır. Eski eleştiri anlayışının sadece şekil, dilbilgisi ve bazı teknik detaylar düzleminde kaldığını ve fakat bunları aşarak fikir ve his mertebelerine

²⁰¹ Uçman, “Tenkit”, 40/464.

²⁰² Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 63-64.

²⁰³ Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, 71-73.

²⁰⁴ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 65.

yükselemediğini belirtir.²⁰⁵ Onun *Hikâye* (1889) isimli eseri, edebiyatımızda, tahkiyeli anlatıma dayalı ilk inceleme olarak dikkati çeker.

Yazarın, o dönem için önemli bir eleştiri örneği sayılan kitabında, roman türünün Batı’da ve bizdeki tarihî gelişimini inceldiği ve Fransız realistleri gibi romanı hayata tutulan bir ayna olarak değerlendirdiği görülür. Halit Ziya, söz konusu eserinde, romancının, realist tasvirler yanında her şeyden önce insan ruhunu ele alıp tahlil etmesi gerektiğini ifade eder.

206

Servet-i Fünûn döneminde eleştiri yazıları kaleme alan bir başka isim de Mehmed Rauf’tur. Mehmed Rauf, çoğu Servet-i Fünûn dergisinde yer alan yazılarında “hikâye, roman, tenkid, münekkîd ve tenkid tarihi” hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir.

Tenkidin daima şahsi bir tarafı olduğunu savunan Mehmed Rauf, tenkitte belli kaideler koymaya taraftar olmadığını, tenkide kaideler koymanın his ve şahsiyetin inkâr edileceği anlamına geldiğini belirtir. Eleştirinin, kendisi için etkileyici ve sevilen bir eserin niçin böyle olduğunun izah edilmesi anlamına geldiğini ifade eden Mehmed Rauf’a göre eleştirmenin eser hakkındaki görüşleri, bir hüküm değil kendi şahsî zevk ve hislerinden kaynaklı görüşlerdir.²⁰⁷ Rauf’un bu görüşleri Fransız izlenimci eleştirisi ile paralellik arz eder. Ayrıca onun “eser eleştirileri de önemlidir. Mehmed Rauf bir eseri eleştirirken o eserin sadece olumlu yönlerini değil, olumsuz yönlerini de ortaya koyar.”²⁰⁸

Servet-i Fünûn sanatçılarının bir yönüyle sözcüsü konumunda olan Hüseyin Cahid ise, eleştiri ile ilgili olarak Batı’dan yaptığı tercümeler ve girdiği polemiklerle adından söz ettirir. Tercümelerinin çoğunluğu H. Taine’in *Sanatın Felsefesi (Philosophie de l’Art)* adlı eserinden yapılmış olup bunları Servet-i Fünûn’da “Hikmet-i Bedayie Dair” başlığı altında ve bir seri halinde yayımlamıştır. Söz konusu yazılarda “estetik ve sanat, hayal, taklit ve deha” gibi konular üzerinde duran Hüseyin Cahid, ayrıca “edebî ekoller ve bunlara mensup yazarlar” hakkında da çok sayıda yazı yazmıştır.²⁰⁹

Hüseyin Cahid’le girdiği polemiklerden başka Paris’ten gönderdiği ve son dönem Fransız edebiyatının özelliklerini tanıtan, modern eleştiri anlayışına uygun makalelerini *Paris Musâhabeleri* (I-III, İstanbul 1315) ve *Sorbonne Dârülfünûnu’nda Edebiyyât-ı*

²⁰⁵ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl* (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008), 281, 656.

²⁰⁶ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 464.

²⁰⁷ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 77-79.

²⁰⁸ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938*, 20.

²⁰⁹ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 67.

Hakikiyye Dersleri (İstanbul 1314) adlı kitaplarda toplayan Ali Kemal de dönemin tanınmış tenkitçileri arasında yer alır. Aynı yıllarda *Mülâhazât-ı Edebiyye* (İstanbul 1314) ve *Muhâkemât-ı Edebiyye* (İstanbul 1329) adlı eserleriyle İsmâil Safâ tenkit sahasında, adı anılması gereken isimlerden biridir.²¹⁰

Servet-i Fünûn yazarlarına göre eleştiri, yeni bir tür ve bir sanattır. Eleştirmenin görevi ise eserin şekil özellikleri ve kusurlarını değil, edebi değerinin ne olduğunu göstermektir. Eleştirmenin eser hakkındaki yargıları, samimi ve şahsidir. Bu yüzden eleştiri, anlamaktan ziyade hissetmekle ilgilidir. Onlara göre, eleştirinin asıl ölçütü, “zaman”dır. Çünkü, “zevk”, “güzellik” gibi unsurlar şahsî ve izafidirler. Bu yüzden bir eserin asıl kıymeti, ancak “zaman” karşısındaki dayanıklılığıyla ortaya çıkar.

Servet-i Fünûncular, Batı eleştirisini ve eleştirmenlerini de tanıtmaya önem vermişler, onların görüşlerini kendi yargılarıyla ve katılıp katılmadıkları yönleriyle birlikte ifade etmişlerdir. Servet-i Fünûn döneminin eleştiri anlayışında, 19. Yüzyıl Avrupa’sının romantik eleştirisinin çoğu özellikleri görülür. Türk eleştiri tarihi içinde Servet-i Fünûn döneminin asıl önemi, eleştiriye edebi bir tür haysiyeti kazandırmış olmalarıdır.²¹¹

Servet-i Fünûn yazarları, eleştiri anlayışları bakımından Fransız romantik ve izlenimci eleştiri anlayışından ve aynı zamanda H. Taine’in görüşlerinden etkilenmişlerdir. Bu da onların daha çok şahsi, yazar merkezli ve eser dışı faktörleri önceleyen bir tenkit anlayışı geliştirmelerine yol açmıştır. Ayrıca Servet-i Fünûncuların, edebiyat teorisi ve estetik konularında önemli görüşler ortaya koymalarına rağmen yazar ve eser eleştirisinde zayıf kalmış olmaları ve eser eleştirisinde eser dışı hususlarla meşgul olmaları, bir yandan -Ahmed Şuayb gibi- objektif olmaya çalışırken diğer yandan -Mehmed Rauf gibi- kişisel his ve düşüncelerini işe karıştırmaları, onların eleştiri anlayışlarının kusurlu yanları olarak söylenebilir.²¹² Eleştiri anlayışlarındaki söz konusu kusurlu yanlarda, referans noktası olarak aldıkları romantik Fransız edebiyatının payı olduğu kadar, dönemin yazarlarının genlerinde hala yaşayan, tezkirecilik gibi geleneksel eleştiri anlayışı kodlarının da payı olduğu söylenebilir.

Ancak yine de eleştirinin, muayyen bir yol kat ederek belli bir aşamaya gelmesinde ve dönüşüp değişmesinde, Tanzimat’ın birinci kuşağından başlayarak, ikinci kuşak, ara nesil

²¹⁰ Uçman, “Tenkit”, 40/464.

²¹¹ Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 240-244.

²¹² Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*, 247-248.

ve Servet-i Fünun yazarlarının, -her dönemin kendi şartları içinde ve kademeli olarak- ayrı ayrı pay sahibi oldukları aşikardır.

Bununla birlikte, diğerlerinden farklı olarak ve yine içinde bulundukları dönemin koşulları gereği, “Servet-i Fünun yazarları eleştiri üzerinde daha kapsamlı düşünmüşler, onu edebi bir tür olarak her yönüyle bağımsız kılmaya çalışmışlardır.”²¹³ Onlar, eleştirinin ne olduğu, nasıl yapılması gerektiği, sanat mı yoksa bir bilim mi olduğu, görevi, nitelikleri, Batı eleştiri tarihi, Batılı eleştirmenler, eser incelemeleri ve eleştirmen hakkındaki düşünce ve görüşleriyle Batıyı referans noktası alan bir eleştiri anlayışını tesis etmeye çabalamışlar; bu yönleriyle, eleştirinin bağımsız bir tür olarak algılanmasında ve edebiyatımızda Batılı eleştiri anlayışının hazırlık devresi ve altyapısının oluşmasında etkin bir rol oynamışlardır.

II. Meşrutiyet sonrası eleştirisine bakıldığında, bir taraftan edebî etkilenmelere dayalı Batı merkezli bir görünüm, diğer taraftan ise sosyal ve siyasal gerçekliğin ortaya çıkmaya başladığı millî düşünceye bağlı bir anlayış, çeşitliliğin yanı sıra ise kutupluluğun da edebiyatta aksettği bir manzaranın var olduğu görülür. Dolayısıyla bu dönemdeki çok yönlü edebiyat faaliyetinin temelinde bu iki düşünce merkezinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Açıkçası, Servet-i Fünûn anlayışına bağlı bir Fecr-i Ati zihniyeti, sosyal değişmelere ve savaşımlara bağlı olarak kaçınılmaz bir gerçeklik halinde kendini göstermeye başlayan millî edebiyat arasındaki gerilim, bu dönemdeki temel edebî manzarayı belirleyicisidir.²¹⁴ Dönemin eleştiri anlayışı hakkında Balcı şunları söylemektedir:

“Bir taraftan kısmen Servet-i Fünûn’un bıraktığı noktadan devam eden kritik merkezli bir eleştiri anlayışı söz konusu iken, diğer taraftan tam olarak bu çerçeveye oturtamayacağımız, kişisel tutum ve davranışların, siyasi tavırların ön plana çıktığı, bir eleştiriden ziyade bir tartışma anlayışı da karşımıza çıkar. Bireysel ve sanatsal bir edebiyat görüşünü Servet-i Fünun örneğinde devam ettirmek isteyen Fecr-i Ati mensupları, kısa bir zaman sonra dil ve edebiyat anlayışları bakımından değişik eleştirilere muhatap olmak durumunda kalırlar. Başta ‘Genç Kalemler’in dil anlayışıyla bu grup mensuplarının dili kullanma tarzları arasındaki ayrılıklar bu tartışmaların merkezini oluşturur. Sadeleşme düşüncesine Fecr-i Ati üyelerinin karşı

²¹³ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938*, 21.

²¹⁴ Yunus Balcı, “II. Meşrutiyet Döneminde Eleştiri”, *Eleştiri Tarihi* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013), 105.

çıkması, dil ve edebiyat konularında çok yönlü bir tartışma ortamını da dikkatlere sunar.”²¹⁵

II. Meşrutiyet sonrasında, dönemin tarihî, siyasî, içtimaî, vb. koşullarının da etkisiyle “milliyetçilik ve millî görüşlerin” öne çıkacağı bir atmosferin oluştuğu ve bu gelişmelerin “Türkçü” bir eleştiri anlayışını doğurduğu görülür. Bu anlayışa sahip yazarlar, “başta dil (Yeni Lisan) olmak üzere edebiyat, edebi türler, sanat ve estetik konusunda ‘*Genç Kalemler*’, ‘*Yeni Mecmua*’, ‘*Büyük Mecmua*’ ve ‘*Türk Yurdu*’ gibi dergilerde düşüncelerini anlatmışlardır. Bu dönemde milliyetçi bir edebiyat vücuda getirmek isteyen sanatçılar, bir taraftan Türkçenin sadeleştirilmesine yönelik düşüncelerini açıklarlarken diğer taraftan dil konusunda yapılan itirazları cevaplandırır.”²¹⁶ Orhan Okay’a göre:

“Meşrutiyet sonrasında, diğer alanlarda olduğu gibi dil ve edebiyat konularında da sert tenkit ve münakaşalar olmuştur. Özellikle milli dil ve milli edebiyat meseleleri polemiklerle sürekli gündemde kalmıştır. Bunlar arasında Ali Canib, Ömer Seyfeddin, Cenab Şahabeddin, Yakub Kadri, Raif Necdet’in makale ve kitapları önemli sanat ve edebiyat bahislerini ihtiva eder. Cumhuriyetten sonraki edebî tenkit ve teoriler, hatta edebiyat tarihleri üzerinde mühim tesirleri ve yol göstericiliği olan Köprülüzade Fuad da bu yıllardaki kitap ve yazılarıyla (özellikle *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, 1918; *Türk Edebiyatı Tarihi*, 1920) bu alanda metod ve anlayış bakımından yeni bir çığır açmıştır.”²¹⁷

Özön, Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedîde devirlerindeki hazırlık ve denemelerden sonra, Türkiye’de Batıdaki anlamıyla eleştirinin 1908’den sonra gelişmeye başladığını belirtir ve şunları söyler:

“Daha önce çoğu yazarlarca ara sıra ek bir sanat çalışması olarak başvuru alan eleştiri, 1908’den bu yana daha ciddiye alınmış; eleştirmenlik, birçok yazarlarca, bağımsız bir uğraş olarak benimsenmiştir. 1911’den sonra başlayan ‘Yeni Lisan’, Millî Edebiyat’, ‘Millî Vezin’ tartışmaları, kimi yazarları ister istemez eleştiri alanına sürüklemiş; bunlardan Fuad Köprülü, Şahabeddin Süleyman, Ali Canib Yöntem vb. gibi sanatçılar, zamanla, sanat çalışmaları yerine inceleme ve eleştiri alanına yönelmişlerdir.”²¹⁸

²¹⁵ Balcı, “II. Meşrutiyet Döneminde Eleştiri”, 105-106.

²¹⁶ Şengül, “Edebî Eleştiri”, 612.

²¹⁷ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 79.

²¹⁸ Özön, “Türk Eleştirisine Bir Bakış”, 558.

Edebî eleştiri alanında Genç Kalemler hareketi ile başlayan millîlik tartışmalarının hedefi haline gelen Fecr-i Ati topluluğuna mensup kimi isimlerin kendilerine yönelik eleştirilere cevap verdikleri görülür. Millî Edebiyat dönemiyle birlikte edebî eleştirinin daha da genişlediği, Türkçülük, milliyetçilik, millî vezin ve sade Türkçe gibi konular etrafında gerçekleşen eleştiri ve polemiklerin sayısının öncekilere nazaran daha fazla olduğu gözlenir.

Fecr-i Âtî'den ayrılan ve daha sonra Millî Edebiyat hareketine katılan Ali Canip'in Cenab Şahabeddin'le yaptığı tartışmaları içeren *Millî Edebiyat Meselesi ve Cenab Bey'le Münakaşalarım* (1918) adlı kitabı; Fuad Köprülü'nün *Bugünkü Edebiyat* (İstanbul 1924) adlı eseri ve Râif Necdet'in (Kestelli) *Hayât-ı Edebiyye'si* (1909-1922) dönemin önemli tenkit eserleri arasında yer almaktadır.²¹⁹

Sonuç itibarıyla, II Meşrutiyet sonrasında yaşanan geniş hürriyet ortamı ile birlikte, her türlü görüş ve fikrin tartışıldığı ve gazete, dergi, kitap gibi alanlarda yayın sayısının arttığı, buna paralel olarak da eleştirinin yaygınlaştığı görülür. Daha çok tartışma ve polemiklerin gölgesinde giden eleştiri, bu dönemde hala tam anlamıyla bir sisteme kavuşabilmiş değildir. Ancak teorik eleştiri noktasında Celal Sahir, Mehmet Akif, Ali Canib, Ömer Seyfettin, İbrahim Aşkî (Tanık), Ali Kemal, Reşat Nuri, Hüseyin Rahmi, Yahya Kemal, Köprülüzade Mehmet Fuat, Şahabeddin Süleyman gibi isimlerin, “eleştiri ve eleştirinin işlevi, eleştirmen ve eleştirmenin nitelikleri, bizde eleştiri ve eleştirmen” gibi konularda çeşitli yazılar kaleme aldıkları görülür.

Dönemin siyasî, içtimâî ve tarihî şartları gereği Türkçü tenkit anlayışının hâkim olmasıyla birlikte Millî Edebiyat dönemindeki eleştirinin konusunu ise daha çok “Yeni Lisan” yazısı etrafında başlayıp gelişen dil tartışmaları, hece-aruz karşıtlığı üzerinden devam eden vezin tartışmaları, edebiyat ortamından yakınma, savaş ve edebiyat, Türkçülük ve Millî Edebiyat, dilde sadeleşme gibi hususlar oluşturmuştur. Yukarıdaki isimlere ek olarak, Yakup Kadri, Ziya Gökalp, Cenab Şahabeddin, Süleyman Nazif, Abdülhak Şinasi, Falih Rıfkı, Faruk Nafiz, Halit Fahri, Yusuf Ziya gibi isimlerin, kaleme aldıkları eleştiri yazıları ile öne çıktıkları ve döneme hâkim olan tartışmalara katıldıkları görülür.²²⁰

Cumhuriyet döneminin ilk yılları olan ve “Atatürk Yılları” olarak da adlandırılan, 1923-1938 yılları arasında, dönemin şartları gereği, siyasal ve sosyal alanlardaki inkılapların,

²¹⁹ Uçman, “Tenkit”, 40/464.

²²⁰ Âlim Kahraman, “XX. Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 86-101.

edebiyattaki yansımalarına paralel olarak, eleştirinin daha çok, politik, ideolojik referanslarla hareket ettiği görülür. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarının eleştiri gündemini çoğunlukla Millî edebiyat kavramı çerçevesinde geliştirilen birtakım görüşlerle, “inkılap edebiyatı” ve geçmişten beri süregelen “eski-yeni” çatışmasının farklı görünüşleri etrafındaki yöntem ve kuramdan uzak tartışmalar oluşturur. Bu çerçevede eserler “inkılap edebiyatına” hizmet edip etmediği noktasında değerlendirilir. Dönemin güdümlü eleştiri anlayışının esere odaklanmaktan çok yazara ve onun ideolojisine yöneldiği, bu durumun da kişisel problemlerin de etkisiyle, yer yer polemik, yergi ve sövgülere varan bir eleştiriye sebep olduğu görülür.²²¹ Ancak kimi yazarlar güdümlü edebiyat ve eleştiriye karşı çıkarak, edebiyata da eleştiriye de bir sınır çizmenin doğru olmayacağını, politik ve ideolojik görüşlerden ziyade sosyolojik, psikolojik ve estetik görüşler çerçevesinde eleştiri yapılmasının doğru olacağını savunurlar.²²²

Okay’a göre, Cumhuriyetin ilk yıllarında eleştiri büyük ölçüde edebiyat tarihçiliğinin bir alt dalı biçiminde gelişmiştir.²²³ Söz konusu yıllarda eleştirinin, daha çok edebiyat tarihçiliği yöntemlerinden etkilendiği söylenebilir. Özellikle Fuad Köprülü’nün sistemleştirdiği edebiyat tarihçiliğinin, bir hayli gelişme gösterdiği ve bu dönemde arka arkaya edebiyat tarihleri yayınlandığı görülür. Dolayısıyla bu durum dönemin eleştiri anlayışını da etkilemiş, uygulamalı eleştirilerde tarihî bir perspektif içinden eseri değerlendirme ve sınıflandırma kaygısı ön plana çıkmıştır.²²⁴ Bunda dönemin şartları gereği yeni devlette bir ulus bilinci oluşturma kaygısının da payı olduğu söylenebilir.

Bu dönemde, Fuad Köprülü, Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşar Nabi Nayır, Mustafa Nihad Özön, Behçet Kemal Çağlar, Kazım Nami Duru, Hasan Ali Yücel, Nahid Sırrı Örik, Fahir Onger, Yakup Kadri, gibi isimler eleştiri yazıları kaleme almışlardır.

M. Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinin “Giriş” kısmının “Edebiyat Tarihi ve Edebî Tenkid” başlığını taşıyan bölümünde edebiyat tarihçisi ile münekkid arasındaki ayrıma değinir. Köprülü, objektif olan tarihçi görüşü ve subjektif olan münekkid görüşü olmak üzere iki tür görüş tarzı olduğunu ve kişinin herhangi bir edebî eseri eleştirirken

²²¹ Şecaattin Tural, “Türk Edebiyatında Eleştiri: Cumhuriyet Devri”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 4/8 (2006), 260.

²²² Balcı, “II. Meşrutiyet Döneminde Eleştiri”, 157-158.

²²³ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 641.

²²⁴ Betül Özcelebi, “Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1923-1938”, *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 121.

bunlardan birine göre hareket etmek zaruretinde olduğunu belirtir.²²⁵ Edebî eleştirinin objektif olamayacağı fikrinin Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu ve Suut Kemal Yetkin gibi isimler tarafından da savunulur. Söz konusu görüşlerden beslenen öznel eleştiri anlayışı etkisini 1950’li yıllara değin sürdürür.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren eleştirinin, özellikle öznel (izlenimci) ve nesnel (bilimsel) eleştiri olmak üzere iki yönde geliştiği görülür. Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin ve Sabahattin Eyüboğlu gibi yazarlar Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1950’lere kadar etkisini sürdüren öznel (izlenimci) eleştiri anlayışının önde gelen isimleridir. 1950’lerden itibaren etkili olan nesnel (objektif, bilimsel) eleştiri anlayışı ise akademide bulunan ve daha çok yabancı filoloji bölümlerindeki Berna Moran, Akşit Göktürk, Tahsin Yücel, Jale Parla ve Gürsel Aytaç gibi ve bir kısım edebiyat dergilerinde yer alan Hüseyin Cöntürk, Adnan Benk, Asım Bezirci, Eser Gürson gibi isimlerce temsil edilmiştir. Yine aynı dönemlerde Marksist estetiğe dayalı eleştiri anlayışı da etkili olmuştur.²²⁶

Önceden olduğu gibi 1940’lı yıllardan sonra da eleştirinin kuramsal boyutunun çok fazla ön planda olmadığı söylenebilir. Nurullah Ataç ve Mehmet Kaplan gibi isimler dışında eleştirinin kuramsal boyutunu ele alan yazarlar hemen hemen yok gibidir. Daha çok esere dönük eleştiriler ön plandadır. Öznel ve nesnel eleştiriye savunan yazarların bu dönemde de karşı karşıya oldukları görülür. Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin, Memet Fuat gibi isimler Öznel eleştiriye savunurlarken; Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Attila İlhan, Fethi Naci, Adnan Benk, Mehmet Kaplan gibi isimler de nesnel eleştiriye savunurlar.

1950’li yıllardan sonra nesnel (bilimsel) eleştirinin büyük bir çoğunlukla kabul edildiği gözlenir. Temelleri Nurullah Ataç, Mehmet Kaplan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Vedat Günyol, Orhan Burian, Suat Derviş gibi yazar, şair ve akademisyenler tarafından atılan bu dönem eleştirisinin, 1950’li yıllardan sonra yükselişe geçtiği ve bunun sonucunda da eleştiriye meslek edinen gerçek anlamda eleştirmenlerin ortaya çıktığı söylenebilir.²²⁷

1.3. Bir Edebî Tür Olarak Hikâye

Geniş anlamıyla, bir vakanın anlatımı biçimindeki “hikâye”nin yazılı ilk izlerine insanlık tarihinin bilinen en eski edebî türü olan destanlarda rastlanıldığı araştırmacıların ortak

²²⁵ M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 1980), 3.

²²⁶ Uçman, “Tenkit”, 40/464.

²²⁷ Hüseyin Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-1950* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), 160-164.

görüştür. Ancak destanlarda olduğu gibi çeşitli edebî türlerin içinde nazım ve nesir olarak yer alan ve bir vakanın belli bir sıra ile anlatımını ifade eden “hikâye” ile dar anlamıyla edebiyatta bir türün adı olan “hikâye”yi birbirinden ayırmak gerekir. Sözcüğün hem herhangi bir edebî türün içindeki vaka anlatımını hem de bir edebî türün kendisini karşılıyor ve her iki anlamın da “hikâye” sözcüğü altında hâlâ yaşıyor olması, zaman zaman anlam karışıklıklarına yol açmaktadır. Örneğin, Özgül, “hikâye” kelimesinin, tahkiyeli diye gösterilen metinlerin müşterek adı olduğunu, destandan masala, fıkradan menkıbeye, romandan tiyatroya kadar bütün tahkiyeli metinleri kucakladığı için bütün anlatı türlerini kapsayacak şekilde kullanıldığını belirtmekte ve sözcüğün, kendine özgü bir türün adı olan “hikâye” özel adı ile karıştırıldığını söylemektedir.²²⁸ Bununla birlikte daha çok modern olanı imleyen ve Cumhuriyet döneminde türetilen “öykü” sözcüğünün de “hikâye” ile eş zamanlı kullanımı, yine türe dair bir tanım ve adlandırma problemine sebep olmaktadır. Bu noktada “geleneksel” olan için hikâye “modern” olan için ise öykü kelimesinin tercih edilmesi şimdilik kullanışlı gibi görünse de bu durumda da türün farklı zamanlardaki farklı biçimleri için her seferinde farklı adlandırmaların gerekeceği meselesinin ayrı bir sorun oluşturacağı bir gerçektir.

“Hikâye”, çoğunlukla edebiyat dışı sâiklerle kullanılan “öykü” sözcüğü altında, türün doğasında yer alan değişken ve son derece esnek olan yapısı göz ardı edilerek, sadece “Batılı hikâye biçimi” ile tahdit edilirse, yukarıda belirtildiği üzere hikâye ile ilgili farklı zaman, coğrafya ve edebiyatlarda, sonradan ortaya çıkması muhtemel farklı formları tanımlayan yeni terimlere ihtiyaç duyulacak ve bu da edebiyat bilimi açısından ne bilimsel ne de işlevsel olacaktır.

Bu itibarla, antik dönemlerden modern çağlara, hikâyenin zamanın ruhuna ve ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde değişip dönüştüğü gerçeğini ve fakat edebiyat açısından tamamının “hikâye” üst başlığı altında ele alınabileceğini kabul etmek, tanımlama ve adlandırmalardan kaynaklı mevcut ve muhtemel sorunların önüne geçeceği gibi aynı zamanda türün doğasına da daha uygun bir tutum olacaktır.

Her ne kadar “geleneksel hikâyelerle modern hikâyeler birbirlerinden -neredeyse iki farklı tür sayılabilecek derecede- ayrılmış”²²⁹ olsalar da geleneksele göndermede bulunan

²²⁸ M. Kayhan Özgül, “Hikâyenin Romanı”, *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 46-47 (2018), 57-58.

²²⁹ Ayşe Demir, “Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 4/7 (2006), 99.

“hikâye”nin ölmediği ve modernî işaret eden “öykü”nünse yaşadığı göz önünde bulundurularak konunun morfolojik bir mesele olmaktan öte “devamlılık” noktasından ele alınması gerektiği açıktır. Ayrıca “hikâye türünün menşeyinin halk hikâyesi olduğu gerek klasik gerekse modern hikâyenin halk hikâyelerinin gelişmesinden doğduğu (da) dikkate alınır”²³⁰, hikâyenin zamansal bir bütünlük içerisinde, “değişerek devam eden ve devam ederek değişen” bir tür olduğu düşüncesi daha doğru bir yaklaşım olarak görünmektedir. Bu itibarla tezde, tarihsel bakımdan, devamlılığa ve morfolojiden çok kronolojiye vurgu yapacak biçimde, hikâye ana başlığı altında, Tanzimat dönemi öncesi Türk hikayesi için “klasik hikâye”, Tanzimat sonrası için ise “modern hikâye” ibâreleri tercih edilmiş, aynı zamanda “öykü” ve “hikâye” kelimesinin bir ön ad olmadan kullanıldığı yerlerde de Tanzimat sonrası döneme işaret eden “modern hikâye” kastedilmiştir. Bununla birlikte klasik ve modern hikâye arasında tarihsel olarak bir geçiş döneminin bulunduğu da göz ardı edilmemiştir.

Kaynaklar “Hikâye” kelimesinin Arapçadan dilimize geçmiş olduğunu ve “anlatmak, nakletmek, aktarmak, tekrar etmek; benzetmek, taklit etmek” gibi anlamlara geldiğini belirtmektedir.²³¹

Türk Dil Kurumu sözlüğünde “hikâye” kelimesi için; “bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması”; “(argo) aslı olmayan söz, olay”; “(edebiyat) gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü”²³² açıklamaları verilmektedir.

Şemseddin Sâmî’nin *Kamus-ı Türkî*’sinde, “hikâye” maddesi için, nakletmek, bir vaka ve sergüzeşti sırasıyla anlatmak, rivayet, hakiki veya uydurma hisse kapmaya mahsus sergüzeşt ve vukuat, kıssa, masal gibi ifadeler yer almaktadır.²³³ Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’ında ise “hikâye”, anlatma, roman, masal, olmuş bir hâdise olarak açıklanır.²³⁴

Karataş, insan hayatında olan veya olma ihtimali bulunan, olacak kanısı uyandıran olayları belli bir hacim içinde anlatan metinlere hikâye dendiğini söyler.²³⁵ Huyugüzel ise Türkçede bazen “öykü” sözcüğü ile karşılanan hikâye teriminin, geniş bir anlam alanına

²³⁰ Hüseyin Yazıcı, “Hikâye”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1998), 17/480.

²³¹ Yazıcı, “Hikâye”, 17/479.

²³² TDK Sözlük, 15 Mart 2023, “Hikâye”.

²³³ Şemseddin Sâmî, “Tenkid”, 554.

²³⁴ Devellioğlu, “Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat”, 369.

²³⁵ Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, 284.

sahip, kapsamlı fakat bazı belirsizlikler içeren bir terim olduğunu ve farklı anlamlarda kullanıldığını belirterek, Türk edebiyat tarihi ve eleştirisinde “hikâye” teriminin daha çok “küçük veya büyük hikâye”yi ifade edecek biçimde kullanıldığını söylemektedir.²³⁶

Türk Dil Kurumu Yayınları arasından çıkan *Yazın Terimleri Sözlüğü*’nde hikâye yerine öykü kelimesi tercih edilir ve tasarlamaya ya da gözleme dayanan bir olayı anlatarak okuyucuda ilgi ve beğeni uyandıran ve çoğu kez ancak birkaç sayfa tutan yazın türü şeklinde tanımlı yapılır.²³⁷ Andaç da yine “hikâye” kelimesi yerine “öykü”yü tercih ederek, terimin bir gözlemden, izlenim ya da tasarımdan yola çıkarak bir olayın, bir durumun, bir kesitin, bir ân’ın anlatımı olduğunu ifade eder ve insana ve insanın yaşamına dair her şeyin belli bir zaman, mekân kavramı ekseninde yeniden tasarlanarak anlatımının, öykünün başta gelen özelliklerinden olduğunu vurgular.²³⁸

Sonuçta “hikâye” kelimesinin “tahkiye” manasında geçmişte birçok türü kapsayacak biçimde kullanıldığı, daha doğrusu bir çok türün geçmişte “hikâye” kelimesi ile karşılandığı, ancak Tanzimat sonrasında sözcüğün giderek daha spesifik bir türe işaret etmeye başladığı, sonradan kullanılan “öykü” kelimesi ile türü gelenekselden ayıracak bir biçimde modern olana işaret edildiği, ancak eş zamanlı olarak hikâye kelimesinin de aynı türe işaret edecek biçimde hem klasiği hem de moderniyi karşılamaya devam ettiği ve bu konuda edebiyatçı ve akademisyenlerin -aşağıda da kısmen değinileceği üzere- henüz bir birliğe varmış olmadıkları söylenebilir.

Batı dillerinde de hikâye türünün, modern özelliklerini kazanıncaya dek değişik adlarla anıldığı görülür. Mesela Fransızca’da "masal" anlamında conte, "anlatım" manasında recit, "tarih" manasında histoire kelimeleri aynı zamanda hikâye türü için de kullanılmıştır.²³⁹

H.E. Bates, A.J.J. Ratcliff’ten aktararak, hikâyenin birtakım olayların belli bir sıra ile anlatımından sanatsal değeri olan edebî bir türe dönüşmesinin yakın bir tarihin ürünü olduğunu söylemektedir.²⁴⁰ Bu yüzden hikâye yerli ve yabancı kaynaklarda benzer biçimde hem çok eski hem de çok yeni bir tür olarak tavsif edilir.

²³⁶ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 212.

²³⁷ Tahir Nejat Gencan vd., *Yazın Terimleri Sözlüğü* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974), 100.

²³⁸ Feridun Andaç, *Öykü Yazmak Öyküyü Düşünmek* (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2008), 19.

²³⁹ Yazıcı, “Hikâye”, 17/480.

²⁴⁰ H. E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, çev. Gökçen Ezber (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2013), 7.

Bizdekine benzer şekilde Batı’da da genellikle tahkiyenin ve tahkiyeli anlatımların “story”, edebî bir türe ad olan hikâyenin ise “short story” sözcüğü ile karşılandığı görülür. *Macmillan Contemporary Dictionary*’de “story” maddesi için, “gerçekleşmiş veya gerçekleşmesi muhtemel bir olayın veya olaylar dizisinin anlatımı; okuyucu veya dinleyiciyi eğlendirmeyi amaçlayan genellikle kurgusal olan anlatı; kısa hikâye; bir oyun, roman ya da benzeri türlerdeki eserlerde olayların art arda gelmesi veya sıralanması; romantik ya da geleneksel efsane ya da tarih”²⁴¹ tanımlamaları yapılırken; “short story” maddesi için “kısa hikaye; sınırlı sayıda karakteri içeren ve romandan daha kısa uzunlukta olan, tek konulu kurmaca nesir”²⁴² açıklamaları verilmiştir.

Yine *Webster’s New Collegiate Dictionary*’de “story” kelimesi “olay veya olayların anlatımı, romandan daha kısa kurmaca anlatı, kısa hikâye; efsane; romans; anlatı veya dramatik bir çalışmanın olay örgüsü”²⁴³ şeklinde açıklanırken “short story” sözcüğü, “genellikle birkaç karakterle ilgilenen ve etki birliğini amaçlayan, olay örgüsünden çok ruh hali yaratmaya odaklanan, icat edilmiş kısa bir nesir anlatısı”²⁴⁴ biçiminde tarif edilmektedir.

Oxford Concise Dictionary Of Literary Terms’te “story”, “herhangi bir anlatıdaki olaylar dizisi, tahkiyeli anlatılardaki hayalî olaylar dizisi, olay örgüsü, diğer türlere çevrilebilen vakalar dizisi”²⁴⁵ biçiminde açıklanırken “short story”, “belirli bir uzunluğu olmayan ancak bir kitap olarak yayımlanamayacak kadar da kısa olan, normalde tek bir olaya odaklanan ve bir veya iki karakterli kurmaca nesir”²⁴⁶ biçiminde açıklanmaktadır.

Görüldüğü üzere “story” karşılığındaki “hikâye” kelimesi, bizde olduğu gibi Batı’da da aynı anda hem geniş anlamıyla tahkiyeli anlatımları hem de bir edebî türü kapsayacak şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte Türkçe’ye “kısa hikâye” diye çevrilen “short story” sözcüğü ise doğrudan ve sadece bir edebî tür olan hikâyeyi işaret etmektedir.

Tezin çalışma alanı ve sınırlılıkları bakımından, birçok kaynakta tekrar edilen ve Batı tarzı Türk hikâyesinin kökleri arasında gösterilen destan, masal, efsane, halk hikâyesi,

²⁴¹ William D. Halsey (ed.), *Macmillan Contemporary Dictionary* (İstanbul: Macmillan Publishing Co., 1988), 984.

²⁴² Halsey, *Macmillan Contemporary Dictionary*, 922.

²⁴³ G. ve C. Merriam-Webster, *Webster’s New Collegiate Dictionary* (Springfield, Massachusetts: G & C Merriam Company, 1975), 1147.

²⁴⁴ Merriam-Webster, *Webster’s New Collegiate Dictionary*, 1073.

²⁴⁵ Chris Baldick, *Oxford Concise Dictionary Of Literary Terms* (New York: Oxford University Press, 2001), 244.

²⁴⁶ Baldick, *Oxford Concise Dictionary Of Literary Terms*, 236.

kıssa, menkıbe, mesnevî gibi klasik ve geleneksel biçimlerin modern hikâye öncesindeki ihtiyacı karşıladığı ve söz konusu ihtiyaçların zaman içerisinde değişip dönüşerek farklı etkilerle yeni bir edebî forma evrilmesinin tarihî süreci üzerinde uzun uzadıya durulmayacağını belirtmek gerekir. Ancak çalışmanın kapsamı içinde yer alan “hikâye eleştirisi” konusuyla doğrudan ilgili olduğundan bugün “öykü” adıyla da anılan Batı tarzı Türk hikâyesinin Tanzimat’tan sonraki gelişimiyle ilgili genel bir resminin çizilmesi, sonrasında değinilecek “hikâye eleştirisi” konusunun takibi açısından gerekli görülmektedir.

1.4. Tarihsel Olarak Türk Hikâyeciliği ve Hikâye Eleştirisi

1.4.1. Tanzimat’tan 1950’ye Kadarki Türk Hikâyeciliğine Genel Bir Bakış

Bir edebî tür olarak 19. yüzyılın son çeyreğinde görülmeye başlayan Batı tarzı Türk hikâyesinin kökleri ve başlangıcı konusunda farklı yaklaşımların olduğu görülür. Mustafa Nihat Özön, eski edebiyatımızda bir hikâye çeşidinin zaten var olduğunu ve bu hikâyenin Tanzimat sonrasında da devam ettiğini, aynı zamanda Batı etkisi ile oluşmaya başlayan yeni hikâye biçiminde de söz konusu “geleneksel hikâye”nin etkilerinin kısmen de olsa görüldüğünü söyler.²⁴⁷ Tanpınar, edebiyatımızda hikâye türünün başlangıcını Tanzimat sonrasındaki ilk tercümelere ve “eski hikâye”den ayrılan realist tarafları ile “ilk yerli hikayeler” olarak belirttiği Ahmet Midhat’ın *Kıssadan Hisse* (1870) ile *Letâif-i Rivâyât* (1870-1895) ve Emin Nihad Bey’in *Müsâmeretnâme* (1871-1875) adlı eserlerine bağlar. Böylece Tanpınar’ın “başlangıç” konusunda, söz konusu hikayelere, gerçeğe uygunlukları ve Batılı örneklerine benzerlikleri noktasından yaklaştığı görülür.²⁴⁸ Kenan Akyüz, Tanzimat’ın ilk dönemindeki (1860-1876) “yeni hikâye”yi, divân hikâyeciliğinin de halk hikâyeciliğinin de tamamıyla dışında görür ve “yeni Türk hikâyesi”nin, onların geliştirilmiş bir devamı ya da modernleştirilmiş bir şekli olmadığını, doğrudan doğruya Fransız romancı ve hikâyecileri örnek alınarak yapılmış denemeler olduğunu iddia eder ve hikâyenin başlangıcı ile bu başlangıcın gelenekselle baği noktasında diğer görüşlerden net bir biçimde ayrılır.²⁴⁹ Orhan Okay, modern anlamdaki hikâye türünün Batı’yı taklitle başladığını belirterek, klasik edebiyatımızda hikâyenin pek de muteber bir sanat olarak

²⁴⁷ Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 45.

²⁴⁸ Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 285-290.

²⁴⁹ Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 69.

görülmeyişi, bu durumunsa bugün geldiğimiz anlamda bir hikâye türünün yerli karakterde gelişmesini önlemiş olabileceği görüşünü ileri sürer.²⁵⁰ Hulki Aktunç, hikâyeyi Tanzimat sonrasıyla başlatan anlayışı eleştirerek “tarihimiz 19. veya 20. yüzyılda başlamadığı gibi hikâyemiz de 1870’te başlamamaktadır, çünkü Batılı hikâyemiz Doğulu hikâyemizle başlar”²⁵¹ der ve Türk hikâyesinin başlangıcını Türk tarihindeki geleneksel tahkiyeli anlatım biçimlerine götürür.

Hasılı, kendisine yüklenen anlamlar bakımından hikâye, kimi araştırmacılara göre çok eski kimilerine göre ise çok yeni bir tür olarak görülmesine rağmen Türk edebiyatında tahkiyenin farklı bir niteliğe bürünerek "hikâye" adıyla yavaş yavaş türleşme sürecine girmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle Batı edebiyatından çevirilerin başlaması ile ve belli bir süreç içinde gerçekleşmiştir.²⁵² Ancak Tanzimat sonrasında Batı etkisiyle birlikte “hikâye” kısmen anlam daralmasına uğramış olsa da 19. yüzyıl ortalarına kadar klasik hikâyeciliğin de bizzat devam ettiği ve Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde bile Batı’daki şekliyle modern hikâyeciliğin tam olarak yerleşmemiş olduğu bununla birlikte klasik hikâyenin de etkisini uzun bir süre devam ettirdiği görülür.²⁵³

Başlangıcın nereye dayandırılacağı tartışmaları bir yana, Tanzimat’tan sonraki modern Türk hikâyesinin temelinde, klasik edebiyatımızdaki halk hikâyelerinin ve hikâyenin Batı’daki örneklerinin etkileri olduğu bir gerçektir. Buna karşılık Batı tesiri söz konusu olmaksızın türün gelişmesine katkısı olduğu düşünülen ve klasik hikâye ile Batılı modern hikâye arasında bir geçiş eseri olarak görülen *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* (1797), gerçeklikle ilişkisi bakımından ve gelenekselden ayrılan yanlarıyla modern hikâyenin başlangıç noktasında yer alır.²⁵⁴

1852-1873 yılları arasında dört kez basılan söz konusu eser dışında 19. yüzyılda basımları yapılarak yaygınlık kazanmış olan halk hikâyeleri ve meddah hikâyeleri (örneğin meddah geleneğine bağlı diğer halk hikâyelerine göre daha gerçekçi olan ve 1852’de basılan *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*), Batı edebiyatından yapılan çeşitli tercümeler (örneğin Yusuf Kamil Paşa’nın 1862 tarihli ve Fenelon’a ait *Telemaque* tercümesi, Victor

²⁵⁰ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 68.

²⁵¹ Hulki Aktunç, “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”, *Türkiye Defteri* 4 (1971), 10.

²⁵² Hakan Sazyek, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Öykücülüğü”, *Adam Öykü* 14 (Şubat 1998), 113.

²⁵³ Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler* (Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998), 9.

²⁵⁴ Yılmaz Daşcıoğlu - Okan Koç, “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar”, *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 4/1 (2009), 802.

Hugo'nun daha sonra Türkçe'de *Sefiller* adıyla meşhur olan ve *Hikâye-i Mağdûrîn* adıyla 1862'de *Cerîde-i Havâdis*'te tefrika edilen eseri, Ahmet Lûtfî Efendi'nin 1864 tarihli Daniel de Foe'ye ait *Hikâye-i Robenson* tercümesi, Recâizâde Mahmud Ekrem'in Chateaubriand'dan çevirdiği ve 1870'te *Hakâyiku'l-Vekâyî*'de tefrika edilmeye başlanan *Atala* tercümesi, yine Recâizâde'nin Bernardin de Saint-Pierre'den çevirdiği *Paul ve Virginie* tercümesi, vs.), ayrıca Batı dillerinin ve özellikle Fransızca'nın yaygınlaşması neticesinde aydınların Batılı anlamda hikâye örnekleriyle tanışması, Tanzimat dönemi ve sonrasındaki Batılı modern hikâyeye zemin hazırlayan etkenler olarak görülebilir.²⁵⁵

Tanzimat döneminde -bir kısmı uyarlama olan- ilk telif hikâyeler, Ahmed Midhat Efendi'nin *Kıssadan Hisse* (1870) ve *Letâif-i Rivâyât* (1870-1894) serisi ile Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretnâme* (1871-1875) adlı eserleridir. Söz konusu eserlerle ilgili olarak Tanpınar şu tespitlerde bulunur: “Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji ne canlı karakter ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vak'anın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurulmak istenen alâkalar, hâdiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşâhede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar.”²⁵⁶ Bunların dışında “1875-1890 yılları arasında Mehmed Celal'in *Venüs* (İstanbul 1303) ve *Cemile* (İstanbul 1303) gibi uzun hikâyeleri ile Nabizâde Nazım'ın henüz romantik anlayışı sürdürdüğü ilk dönem hikâyeleri bulunmaktadır.”²⁵⁷

Bu ilk dönem hikâyelerinde eski hikâye geleneğinden intikal eden "kıssadan hisse çıkarma" anlayışının hala kendini açığa vurduğu ve hikâyenin mahiyetinin daha çok bu çerçeve içinde kalınarak açıklandığı görülür. Örneğin, *Tercüme-i Telemak* sunulurken “ilk bakışta hikâye gibi görünen bu eserin aslı hikmet olan bir ahlâk kitabı gibi algılanması gerektiği” belirtilir.²⁵⁸

Malûm olduğu üzere, ahlâk dersi verme, sosyal fayda sağlama, kıssadan hisse çıkarma, eğitici ve öğretici olma kaygıları, klasik hikâyenin karakteristiklerindendir. Bu anlamda, hikâye eski kültürde söz konusu didaktik amaçları gerçekleştirmeye yönelik bir “araç” olarak görülmektedir. Bu konuda İslam şunları söyler:

“Manzum veya mensur, Eski Türk Edebiyatında tahkiye, genellikle bir fayda esasına dayalıdır. Sadece söylenmek için söylenen, kıssadan hisse çıkarmayan hikâye, hakiki

²⁵⁵ Âlim Kahraman, “Hikâye”, *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1998), 17/494.

²⁵⁶ Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 289.

²⁵⁷ Kahraman, “Hikâye”, 17/494.

²⁵⁸ Kahraman, “Hikâye”, 17/494.

edipler tarafından takdirle karşılanmaz. Destanlar, mesnevîler ve halk hikâyelerinin, bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlanarak oluşturduğu bu geleneğin az çok dışında kalan, meddah ve mukallit ravilerin anlattığı hikâyeler ise asıl edebiyattan sayılmaz, ‘avam işi’ olarak kabul edilir.”²⁵⁹

Yine aynı geleneksel anlayışın bir yansıması olarak “Ahmed Midhat Efendi hikâye yazmaktan amacın hikemiyattan, ahlâktan bazı esasları komik veya trajik anlatım kalıplarından biri içinde okuyucuya telkin etmek”²⁶⁰ olduğunu söyler. Dolayısıyla Ahmed Midhat Efendi hikâyesinin fonksiyonunu gelenekte olduğu gibi didaktik bir amaca bağlar ve hikâyeyi bir “araç” olarak görür.

Kaynaklara bakıldığında, Batı tarzı Türk hikâyesine giden yolda, klasik olanı modern olandan ayırmadaki en önemli kriterin, kabaca, eserlerin Batılı örneklerine benzerlikleri ile konu ve anlatım bakımından gerçeğe uygun olup olmadıkları noktaları olduğu ve araştırmacıların konuyu genellikle bu minval üzere ele aldıkları görülür. Nabizade Nazım’ın realist bir anlayışla oluşturduğu *Karabibik* (1890) ve aynı yıllarda yayımlanan Samipaşazade’nin *Küçük Şeyler* (1891) adlı eserleri bu bakımlardan bir çok araştırmacı tarafından modern hikâyenin başlangıç eserleri olarak kabul edilir.

Oysa hikâyenin gelişimine bakıldığında gerçeğe uygunluk konusunun dışında türün gelenekselden ayrıldığı ve modernleştiği asıl noktanın “fonksiyon” bakımından farklılaştığı nokta olduğu söylenebilir. Dolayısıyla hikâyenin didaktik bir “araç” olmaktan çıkıp bizzat kendisinin “amaç” haline gelmeye başlaması, modern hikâyeyi klasik hikâyeden ayıran en önemli vasıftır. Bu itibarla, hikâyenin işlevinin gerçek manada ve açık bir şekilde değiştiği Samipaşazade’nin *Küçük Şeyler* (1891) adlı eseri, -Ahmet Midhat’ın kısa hikayelerinin aksine- işlev bakımından türü bir araç olarak görme eğiliminin kırıldığı ve asıl bu açıdan modern hikâyenin başladığı bir dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir.

Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde Halit Ziya’nın (1866-1945), *Küçük Şeyler*’den etkilenecek hikayeler yazdığı, özellikle 1897-1899 yılları arasında gazetelerde bu türün başarılı örneklerini yayımladığı ve bu hikayelerin o dönemde romanlarından daha çok ilgi gördüğü gözlenir. Onun, *Hizmet*’te tefrika edilip ardından küçük kitaplar halinde yayımlanan *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* ile (İstanbul 1306) *Bir İzdivacın Tarih-i*

²⁵⁹ Ayşenur Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* 1839-2000, ed. Ramazan Korkmaz (Ankara: Grafiker Yayınları, 2015), 342.

²⁶⁰ Kahraman, “Hikâye”, 17/494.

Muaşakası (İstanbul 1306) adlı uzun hikayeleri, bazı araştırmacılarca²⁶¹ bütün yönleriyle Batılı özellikleri taşımaları bakımından, Avrupaî tarzda ilk hikâyeler olarak kabul edilmektedir. Onun, romanda olduğu gibi modern kısa hikâye türünde de Ömer Seyfettin (1884-1920) ve Refik Halit'ten (1888-1965) önce ileri bir merhaleyi gerçekleştiren yazar olduğu kabul edilir.²⁶² Halit Ziya, sayıları iki yüze yaklaşan telif hikâyelerinin dışında Batılı yazarlardan da hikâye çevirileri yapmıştır. Mehmed Rauf, Hüseyin Cahit (Yalçın), Müftüoğlu Ahmed Hikmet, Saffeti Ziya, Hüseyin Rahmi (Gürpınar), Ahmet Rasim, Mehmed Celâl ve Mehmed Vecîhî dönemin hikâye türünde eser vermiş olan diğer isimleridir.

Çalışmalarını dergilerde 1908 öncesi dönemde yayımlamaya başlayan Ömer Seyfettin, Halide Edip (Adivar), Refik Halit (Karay), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) ve Reşat Nuri (Güntekin) İkinci Meşrutiyet'ten sonra hikâye türünde atılımlar gerçekleştiren önemli isimlerdir.²⁶³ Bunlar arasında, Ömer Seyfettin ve Refik Halit, hikâye kavramına yeni bir boyut kazandırarak süssüz ve akıcı bir Türkçeyle halkın gündelik hayatını anlatan hikâyeler yazmışlardır.²⁶⁴ Millî Edebiyat dönemi olarak adlandırılan bu dönemdeki hikâye anlayışının en belirgin özelliği hikâye ve roman arasındaki ayırımın artık netleşmiş olmasıdır. Ömer Seyfettin (1884-1920) ve Refik Halit Karay'ın (1888-1965) bu ayırımın oluşmasına ve hikâyenin romandan farklı biçim ve üslûp özelliklerine sahip başka bir edebî tür olduğu fikrinin yerleşmesine büyük katkıları olmuştur.²⁶⁵

Özellikle Ömer Seyfettin, Türk-İslâm tarihinden almış olduğu malzemeleri yeni bir dil ve üslûpla işleyerek hikâyenin müstakil bir tür olarak kabulünü sağlaması bakımından kimi araştırmacılara göre Türk edebiyatında hikâye türünün kurucu ismi olarak görülür.²⁶⁶ Bunda onun, hikâyeyi romana bir geçiş türü olarak görmeyip müstakil bir tür kabul ederek doğrudan hikâye türüne eğilmesi ve bu türde eserler vermesinin de payı büyüktür. Nitekim birçok kaynak, Tanzimat döneminden Ömer Seyfettin'e gelinceye kadar hikâyenin genellikle müstakil ve ayrı bir tür olarak görülmediğini ileri sürer. Türk edebiyatında hikâyenin başlı başına bir tür olarak kabul görmesini sağlamış olan Ömer

²⁶¹ Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 117.

²⁶² Kahraman, "Hikâye", 17/495.

²⁶³ Kahraman, "Hikâye", 17/496.

²⁶⁴ Külahlıoğlu İslam, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", 342.

²⁶⁵ Murat Kacıroğlu, "Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü", *Modern Türk Edebiyatı*, ed. Oktay Yivli (İzmir: Günce Yayınları, 2017), 499.

²⁶⁶ Daşcıoğlu - Koç, "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar", 805.

Seyfettin, bu bakımdan Türk hikâyeciliği için önemli isimlerdendir. Bu konuda Akyüz şunları söyler:

“Batılı teknikteki küçük hikâye, Tanzimat devrinin sonlarında başlamış ve Servet-i Fünûn devrinde gelişmiş olmakla beraber, Ömer Seyfettin’e kadar, bir yazarın kendisine tek başına bağlandığı bir edebî tür durumuna gelememişti. Asıl şöhretlerini romancılıkla sağlamış olan yazarlar, küçük hikâyeyi, ya romana sıçramak için yazı hayatlarının başında bir basamak olarak kullanıyorlar veya roman çalışmalarının yanında, kendilerinden roman vakası çıkarılamayacak olayları da israf etmemek için, ara sıra küçük hikâyeler de yazıyorlardı. (...) Türk edebiyatında hikâyeciliği meslek haline getiren ilk yazar Ömer Seyfettin’dir. Hikâye yazarlığının ayrı ve cazip bir edebî çalışma sahası olduğunu bütün açıklığı ile ortaya koyan odur. Kendisinden sonra yetişen hikâyecilerden belli kimseler üzerinde doğrudan tesirleri görülmemekle beraber, Ömer Seyfettin, hikâyeci olarak kazandığı başarı ile, Türk edebiyatında -diğer edebî türler gibi- hikâyenin de ayrı bir çalışma alanı olarak rağbet görmesinde ve gelişmesinde büyük bir tesire sahiptir.”²⁶⁷

Cumhuriyet dönemi yıllarında, ilk hikâye kitaplarını 1923-1940 arasında yayımlayan yazarlar olarak, Fahri Celal Göktulga (1895-1975), Ercüment Ekrem Talu (1886-1956), Selahattin Enis (1892-1942), Kenan Hulusi Koray (1906-1943), Nahit Sırrı Örik (1895-1960), Sadri Ertem (1898-1943), Sabahattin Ali (1907-1948), Bekir Sıtkı Kunt (1905-1959) ve Sait Faik Abasıyanık (1906-1954)²⁶⁸ isimleri sayılabilir.

Bu yıllar hikâyeciliğimiz açısından bir bakıma yeni arayışlar dönemidir. Söz konusu yıllarda gerçekçiliğin farklı boyutları ve yeni algılama biçimleri ortaya çıkmaya başlar. 1928’de yeni alfabenin kabulü ile hikâyede kısa bir bocalama devri ve verimsiz bir dönem yaşanır. Ancak 1930’lara gelindiğinde Sadri Ertem, Selahattin Enis, Refik Ahmet Sevengil gibi yazarların toplandığı Vakıf gazetesi etrafında yeni gerçekçi Türk hikayesinin yolu açılır. Özellikle Sadri Ertem ile Sabahattin Ali’nin öncü oldukları tenkitçi, sosyal gerçekçi olarak adlandırılan “ekol”ün etkisi, hikâyeciliğimizde 1930’lu yıllardan itibaren görülmeye başlar.²⁶⁹

Söz konusu toplumcu gerçekçi sanat anlayışını benimseyen ve toplumculuk düşüncesini Marksist ideoloji ışığı altında yorumlayan hikâyecilerden oluşan “1940 Kuşağı” içinde,

²⁶⁷ Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 187.

²⁶⁸ Olcay Öner Toy, *Cumhuriyet Döneminde Öykü* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1998), 139.

²⁶⁹ Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, 343-353.

Sadri Ertem’den 1960 yılına kadar geçen süreçte şu isimler öne çıkar: Sadri Ertem (1900-1943), Sabahattin Ali (1907-1948), İlhan Tarus (1907-1967), Reşat Enis Aygen (1909-1984), Kemal Bilbaşar (1910-1983), Kemal Tahir (1910-1973), Orhan Kemal (1914-1907), Umran Nazif Yiğiter (1915-1964), Samim Kocagöz (1916-1993), Yaşar Kemal (1923-2015), Muzaffer Hacıhasanoğlu (1924-1985), Fakir Baykurt (1929-1999), Muzaffer Buyrukçu (1930-2006).²⁷⁰

Bunlar arasından, Sabahattin Ali (1907-1948), hikâyelerini gözlemci gerçekçilikten eleştirel, hatta toplumcu gerçekçiliğe doğru geliştirmiş, bireysel boyutu da korumaya çalışarak edebiyat yoluyla bir bilinç oluşturmaya amaçlamıştır.²⁷¹ İlk hikâye kitabı *Değirmen*’i 1935 yılında yayımlayan Sabahattin Ali, kendinden önce Anadolu’yu konu edinen yazarlardan sosyal gerçekçi bakış açısıyla ayrılır.²⁷² Fakat bununla birlikte yazarın hikâyelerinin konularında, kişilerinde ve anlatış tarzında eski hikâyecilik geleneğimizi sürdürdüğü görülür. Onun Maupassant tarzı bir anlatıma sahip hikâyelerindeki gerçekçiliğinin, romantizm etkisi altında olduğu söylenebilir.²⁷³ Sabahattin Ali ile birlikte, Memduh Şevket ve Sait Faik isimleri, 1940 sonrası Türk hikâyeciliğinde etkisi büyük olan yazarlardır.

İlk hikâyelerini 1916’da kaleme almaya başlayan ve bunları 1925’ten itibaren yayımlayan Memduh Şevket Esendal (1883-1952), Türk hikâyeciliğinde farklı bir “kanalı” temsil eden önemli isimlerdendir. Türk edebiyatında “Çehov tarzı hikâyenin tanınıp yerleşmesinde ön ayak olmuş olan yazarın hikâyeciliğimizdeki etkileri gecikmiş olmakla birlikte “gözlemci-gerçekçi” hikâye tarzının onun eseri olduğu söylenebilir”²⁷⁴ 1942-1952 yılları arasında düzenli bir yayın faaliyetinde bulunan ve değişik dergilerde çok sayıda öykü yayımlayan Memduh Şevket, bu devrede *Hikâyeler Birinci Kitap* (1946) ve *Hikâyeler İkinci Kitap* (1946) adlarıyla iki hikâye kitabı yayımlamıştır.²⁷⁵ Esendal, hikâye anlayışı ve hikâyeleri bakımından kendinden sonra gelen yazarlar üzerinde etkili olmuştur.

²⁷⁰ Kacıroğlu, “Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü”, 404-405.

²⁷¹ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 1191.

²⁷² Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi* (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2015), 60.

²⁷³ Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, 352.

²⁷⁴ Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, 353.

²⁷⁵ Kacıroğlu, “Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü”, 403.

Millî Edebiyat döneminden itibaren uzanan çizgide Ömer Seyfettin, Fahri Celal gibi yazarların izlediği eski tarz hikâye yolu Memduh Şevket Esendal tarafından gözlemci gerçekçiliğe dönüştürülmüştür.²⁷⁶ Söz konusu “yol”larla ilgili olarak Kahraman şunları söyler:

“1930’lu yıllarda Türk hikâyeciliği bir taraftan Refik Halit’le sembolleştirilebilecek Anadolu hikâyeciliğine sosyal-devrimci bir muhteva vererek bunu bir akım haline getirirken diğer taraftan Sait Faik’le İstanbul’un küçük insanlarının dünyasına yönelen, hikâyeyi toplumsal bir boyut içinde değil fertte arayan kuvvetli bir çıkış yapmıştır. Birinci çizgiyi Sabahattin Ali, ikincisini Sait Faik temsil ediyordu. Sabahattin Ali, kurgu ve anlatımda Maupassant’ın klasik yoluna bağlıyken Sait Faik, daha önce Memduh Şevket’in başlattığı Çehov tarzının kendine özgü bir yorumunu ortaya koyuyordu.”²⁷⁷

Yeni hikâyeciliğimizin temsilcisi olan yazarlardan bir kısmı sosyal gerçekçilik anlayışını güçlendirirken bir kısmı da yeni arayışlara devam eder. 1930-1950 tarihleri arasında sosyal gerçekçilik akımı devam etmekle beraber bireyin öne çıkmaya başladığı görülür. Gözlem ve tasvir yeteneklerini toplum hayatını yansıtmak için kullanan yazarlar, ferdî duygulara da eğilirler. Böylece kalabalıklar arasında bireyin durumunu anlatan yazarlar, hikâyeciliğimiz için yeni bir anlayış getirmiş olur.²⁷⁸

Bu yazarlardan başta gelen isim, ilk hikayelerini 1926’da kaleme almaya başlayan ve ilk kitabı *Semaver*’i 1936’da yayımlayan Sait Faik’tir (1906-1954). “Büyük şehir insanının yalnızlığını anlatan tasvirici gerçekçi hikâyeyi geliştirerek Türk hikâyeciliğinde yeni bir “yol”un öncülüğünü yapan”²⁷⁹ Sait Faik, hikâyeciliğimizde geleneksel tahkiye anlayışı içinde kurgulanan, yani olaya, kişilere, entrikaya, başlangıç ve sonuca dayanan hikâye anlayışını kırmış, daha çok durum ve atmosfer hikâyesi denebilecek ürünler vermiştir. Geliştirdiği kendine özgü anlatım tarzı ise kendinden sonraki öykücülerini büyük ölçüde etkilemiştir.²⁸⁰ Onun hikâyeleri, olaydan kaçan, atmosfer oluşturmaya yönelik yapısıyla ve taşıdığı derin lirizmle şiirsel bir etki bırakır. Hikâyeleri Çehov tarzı içerisinde telakki edilse de o, bu tarzı kendine özgü bir şekilde kullanmıştır. Sabahattin Ali hikâyeciliğindeki gibi fakir ve sıradan insanlara yönelmesiyle sosyal gerçekçi çizgiyle

²⁷⁶ Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, 353.

²⁷⁷ Kahraman, “Hikâye”, 17/498.

²⁷⁸ İbrahim Kavaz, *Sait Faik, Yazar ve Eser* (Elazığ: Fırat Üniversitesi, Doktora Tezi, 1990), 15-16.

²⁷⁹ Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, 354.

²⁸⁰ Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, 168-169.

örtüşüyor olsa da “toplum” yerine “bireyi” öne çıkaran bakış açısıyla, söz konusu çizgiden ayrılır.²⁸¹ “Gözlem, çağrışım ve ruhsal çözüm Sait Faik hikayesini oluşturan temel unsurlardır. O, Türk edebiyatında insanı, gerçek çizgileriyle yakalayan ender yazarlardan biri olarak kabul edilir.”²⁸²

1940’lı yıllardan itibaren devam eden ve 1950’li yılları kapsayan dönemde hikâyeciliğimiz oldukça hareketli ve verimli bir dönemi yaşar. Bir taraftan arka arkaya hikâye kitapları yayımlanırken diğer taraftan sanat ve edebiyat dergilerinde yoğun bir şekilde hikâyeye ve hikâye eleştirisi yazıları yayımlanır. Dergilerde çıkan hikâyelerinden sonra; *Telli Kavak* (1941) adlı hikâye kitabı ile Samim Kocagöz; *Abdullah Efendi’nin Rüyaları* (1943) ile Ahmet Hamdi Tanpınar; *Önce Ekmekler Bozuldu* (1946) ile Oktay Akbal; *Yaşasın Demokrasi* (1948) ile Haldun Taner; *Ekmek Kavgası* (1949) ile Orhan Kemal; *Oğlumuz* (1949) ile Tarık Buğra;

Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi (1952) ile Ziya Osman Saba; *Dost* (1952) ile Vüs’at O. Bener; *Bozbulanık* (1953) ile Nezihe Meriç; *İnsansız Şehir* (1953) ile Orhan Hançerlioğlu; *Gazoz Ağacı* (1954) ile Sabahattin Kudret Aksal; *Yalnız Kadın* (1955) ile Necati Cumalı; *Göl İnsanları* (1955) ile Kemal Tahir ilk hikâye kitaplarını yayımlayan yazarlar olarak dönemin hikâyeciliğinde öne çıkan isimler olurlar.

1.4.2. 1950-1970 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliği

Çalışmanın kapsamı gereği ve ana metnin doğru temellendirilmesi açısından, 1950-1970 yılları arasındaki Türk hikâyeciliğine ve dönemin hikâye atmosferine de genel olarak değinmenin yerinde olacağı kanaatindeyiz.

1950’li yıllar Türkiye’nin siyasî, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlarda değişim ve dönüşümler yaşadığı yıllar olmuştur. Türkiye açısından bir dönüm noktasına işaret eden 1950’li yıllardaki söz konusu değişimler kültür, sanat ve edebiyat alanlarında da karşılığını bulmuş, özellikle 1970’e kadarki Türk hikâyeciliğinde farklı konu, tema, üslup, anlatım biçimleri ve eğilimlerin belirginleşmesinin yolunu açmıştır.

Hikâye yayıncılığı, dergiler ve edebiyat atmosferi anlamında son derece zenginlik ve çeşitliliğin görüldüğü bu dönemde, hikâye yayınının, dergiler vasıtasıyla oldukça çoğalmış olduğu ve yazar sayısının bir hayli arttığı, yayımlanan hikâye kitaplarında da

²⁸¹ Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, 63-64.

²⁸² Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, 354.

anlamalı bir artışın olduğu önceki dönemlere göre belirgin bir biçimde gözlenir. Ömer Lekesiz'in tespitlerine göre, 1890'dan 1950'ye kadarki altmış yıllık dönemde 252 hikâye kitabı yayımlanırken, 1950-1970 yılları arasını kapsayan yirmi yıllık dönemde 376 hikâye kitabı yayımlanmıştır. Yine aynı şekilde 1890-1950 arasında hikâye kitabı yayımlayarak hikâyeci sayısına eklenen yeni hikâyeci 102 kişi iken, 1950-1970 yılları arasında bu sayı 135 hikâyeci olarak görülür.²⁸³ Böylesine yoğun bir niceliğin hakim olduğu ve nitelik bakımından da büyük bir zenginlik ve çeşitliliğin görüldüğü 1950-1970 arası dönemdeki hikâyeciliğimizin, hikâye tarihimiz içerisinde, bir ucu geçmişe bir ucu da bugüne uzanacak şekilde Türk hikâyeciliğinin merkezinde yer alan özel ve dikkate değer bir dönemi olduğu söylenebilir. Bu yargıda, edebiyat alanını belirleyen ve etkileyen, döneme özgü edebiyat dışı faktörleri de elbette göz ardı etmemek gerekir.

Bu dönemde hikâyede en başta 1950'den önce hikâye yazmaya başlayan yazarların çizgilerini oradan hareketle devam ettiren kabaca toplumcu ve bireyci iki kanadın olduğu göze çarpar. Her iki kanat kendi içlerinde ve zaman içinde çeşitlenen farklı açılımlar gösterse de genel eğilimin bu iki yönde olduğu görülür. Bu genelleme bir kenarda dursun, 1950-1970 yılları arası Türk hikâyeciliğini 1950-1960 ve 1960-1970 gibi iki ana döneme ayırmak gibi bir eğilim de söz konusu olmakla beraber böyle bir tarihsel bölümlenimin yukarıda sözü edilen eğilimlerin ve onlardan neşet eden oluşumların tamamına uygun olmayacağı ve konunun doğru anlaşılmasına katkı sağlamayacağı açıktır. Çünkü söz konusu yirmi yılı kapsayan tarih aralığı, bu aralığın öncesi ve sonrasına da uzanacak biçimde, birçok farklı hikâye kanalının ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu yüzden yapılacak tasniflerde her bir oluşum ve eğilim için diğerleriyle de ortak bir bağlam oluşturacak biçimde ayrı tarihlendirme ve değerlendirmeler yapmak yerinde olacaktır.

Eğilim ve yönelimler temelinde dönemi ana hatlarıyla çizmek gerekirse; Memduh Şevket, ve Sait Faik'le devam eden bir bireyci gerçekçi çizgi; Sabahattin Ali'den itibaren gelen ve Orhan Kemal'le devam eden gözlemci ve toplumsal gerçekçiliğin, toplumcu gerçekçiliğe dönüşmüş biçimi; yine aynı çizginin ulusalcı ve ilerlemeci kanadını temsil eden Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın gibi köy enstitülü yazarların köy ve köylü duyarlılığına dayanan çizgisi; Afet Ilgaz, Tarık Buğra, Nurettin Topçu, Mustafa Necati Sepetçioğlu gibi yazarların ferdin iç dünyasına da yönelen ve aynı zamanda kent ve taşra muhafazakarlığının kültürel milliyetçilikle birleşmesine dayanan çizgisi; 1950

²⁸³ Ömer Lekesiz, *Kuramdan Yoruma* (İstanbul: Selis Kitaplar, 2006), 95.

kuşağı diye adlandırılan ve 50’li yılların ortalarından itibaren belirginleşmeye başlayan ve A dergisi etrafında kümelenen, modernist eğilimli, Varoluşçu ve bunalımcı edebiyat çizgisi; Nezihe Meriç’le beraber başlayarak, Leyla Erbil, Sevim Burak, gibi yazarların içinde olduğu ve kadın duyarlılığının öne çıktığı çizgi; Rasim Özdenören, Sezai Karakoç gibi 1970’lere doğru ön plana çıkan ve İslam medeniyeti temeline dayanan çizgi; gibi eğilimler ve yönelimler için, yirmi yıllık bu dönemin hikâyede öne çıkan oluşumlarıdır denebilir. Söz konusu oluşumlar her ne kadar ayrı tasnif edilip kategorize edilmeye çalışılsa da tek tek hikâyeciler açısından düşünüldüğünde, birbirinden çok da keskin çizgilerle ayıramadığını, yapılacak olan her kategorizasyonun bir kolaylıkla birlikte mutlaka bir hatayı da beraberinde getireceğini de göz önünde bulundurmak gerekir.

1950-1960 döneminde Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal ve Oktay Akbal gibi yazarların Sait Faik çizgisini devam ettirdikleri görülür. Bu isimler arasında özellikle Oktay Akbal, biyografik gelişim çizgisini izleyen hikâyeler yazmış, bunlar arasında mutlu çocukluk zamanları ve okul yıllarını anlatan hikâyeleri daha başarılı bulunmuştur.²⁸⁴

1950’li yıllarda toplumculuğun farklı bir boyutunu temsil eden ve köye, köylüye yönelen, köy enstitüsü çıkışlı yazarlar, Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Mehmet Başaran, gibi isimlerdir. Bu yazarlar arasında özellikle Mahmut Makal’ın *Bizim Köy* adlı gözleme dayalı köy notlarını içeren eseri, döneminde büyük ilgi ve tartışmaların odağı haline gelmiştir. Sonrasında köy yazarlarının hep aynı yola girerek sanatı ikinci plana atan bir edebiyat yapmaya çalışmaları da yine eleştirilmelerine sebep olmuştur.

Merkez ve taşra muhafazakarlığının, modernliği yerel şartları ihmal etmeden benimseyen, aynı zamanda geleneği ve dini öne çıkaran hikâyecileri, Sâmîha Ayverdi, Afet Ilgaz, Tarık Buğra, Nurettin Topçu, Mustafa Necati Sepetçioğlu gibi isimlerdir.²⁸⁵ Bu isimler arasında Tarık Buğra, 1948-1955 yılları arasında verdiği eserleriyle, yalnızlığa ve kişisel psikolojiye yönelmiş, çoğu bir vaka ve tipe yaslanmayan ve duyguya dayalı olarak gelişen izlenim hikâyeleri kaleme almıştır. Sosyal meselelere ferdî ahlak yönünden yaklaşan yazar, ahlâkî çöküşün temelinde yer alan bireydeki zıtlıkları hikâyeleri aracılığıyla vurgular.²⁸⁶

Aynı dönemde, Avrupa’daki örneklerinden hareketle, özellikle “Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülük akımlarının etkisiyle hikâye dilini imgesel, simgesel ve soyut bir

²⁸⁴ Kahraman, “Hikâye”, 17/499.

²⁸⁵ Ömer Solak, *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü* (İstanbul: Paradigma Akademi, 2020), 67-68.

²⁸⁶ Kahraman, “Hikâye”, 17/499.

kullanım alanına sokan, kapalı, çağrışıma, metaforlara yaslanan bir dili tercih eden”²⁸⁷ 1950 Kuşağı da Türk hikâyeciliğinde önemli bir dönüşümü gerçekleştirmiştir. Feyyaz Kayacan (1919-1993), Yusuf Atılgan (1921-1989), Özcan Ergüder (1929-2014), Bilge Karasu (1930-1995), Leyla Erbil (1931-2013), Orhan Duru (1933-2009), Adnan Özyalçın (1934), Demir Özlü (1935-2021), Erdal Öz (1935-2006), Ferit Edgü (1936), Onat Kutlar (1936-1995) bu kuşak içinde isimleri anılan yazarlardır.

1950 Kuşağı hikayecilerinin eserlerinde genel olarak, anlamsızlık, can sıkıntısı, cinsellik, hiçlik, intihar, saldırganlık, suç işleme ve öldürme isteği gibi temaların öne çıktığı gözlenir. Yalnızca içeriğin değil biçimin de farklılaştığı görülen eserlerde genellikle birinci şahıs anlatıcı kullanılmış, dilsel deformasyonlara başvurulmuş ve şimdi ile geçmiş, hayal ile gerçeği iç içe geçirmek suretiyle kronolojik akışın bozulması sağlanmıştır. Bu kuşak içinde anılan hikâyeciler hem gündelik yaşamlarında hem de edebiyat anlayışlarında, geleneğin karşısında konumlanmışlar ve özgürlüklerini kısıtlayacak her türlü kalıbı yıkmaya yönelmişlerdir.²⁸⁸

1950 sonrasındaki dönemde, kadın yazarların ve kadın duyarlılığının da Türk hikâyeciliğinde öne çıkan bir olgu olarak, edebiyat ve sanat çevrelerince dikkat çektiği ve çeşitli tartışmalara konu olduğu söylenebilir. Bu dönemde önemli bir çıkış yapan Nezihe Meriç, bilinç ve bilinçaltının sık sık iç içe geçerek gerçekleştirdiği kendine has bir örgü oluşturduğu anlatımıyla öne çıkar.²⁸⁹

1960 sonrası Türk hikâyeciliğinde, 1950 Kuşağı yazarlarının yankılarının bir taraftan devam ettiği diğer taraftan 1950’li yılların ortalarına doğru gözden düşmeye başlayan sosyal gerçekçi hikâye anlayışının da Marksizm’in temel eserlerinin Türkçe’ye çevrilmeye başlanmasıyla 1960’lı yılların ortalarına doğru yeniden ortaya çıktığı görülür. Bu dönemde Bekir Yıldız 1968’de yayımlanan hikâye kitabı *Reşo Ağa* ile hikâyeyi tekrar toplumcu çizgiye bağlayan isim olmuştur. 1960 sonrasında, toplumcu hikâyecilerin konuları arasına Almanya’ya giden işçiler meselesi de eklenir. Ayrıca, 1970’lere doğru ve sonrasında İslâm medeniyeti düşüncesi etrafında bir yazarlar kuşağının ortaya çıktığı

²⁸⁷ Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı* (Ankara: Hece Yayınları, 2011), 46-47.

²⁸⁸ Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye, Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 181.

²⁸⁹ Kahraman, “Hikâye”, 17/499.

görlür. Bunlardan Rasim Özdenören ve İsmail Kılıhoğlu'nun, Sezai Karakoç'un *Diriliş* dergisi etrafında oluşan çizgide eserler verdikleri görlür.²⁹⁰

Buraya kadar, "Bir Edebî Tür Olarak Hikâye", "Tanzimat'tan 1950'ye Kadarki Türk Hikâyeciliğine Genel Bir Bakış" ve "1950-1970 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliği" başlıkları altında, hikâye teriminin Batı'da ve bizdeki karşılıklarına göz atılmış, isimlendirme ve terminoloji sorunlarına değinilmiş, söz konusu sorunlara çözüm önerileri getirilmeye çalışılmış, hikâyenin modern bir türe evrilme sürecinden bahsedilmiş ve tezin kapsamı dolayısıyla 1970 yılı ile sınırlı tutulmak koşuluyla Türk hikâyeciliğinin gelişim seyri ana hatlarıyla ve kabaca özetlenmeye çalışılmıştır.

Bu itibarla Tanzimat'tan itibaren hikâyede öne çıkan isim, tema ve eğilimlerden söz edilerek genel anlamda ve kabaca bir yaklaşımla ve farklılaşmalar, dallanıp budaklanmalar, kılcal oluşumlar bir kenarda tutulmak koşuluyla, hikâyenin Ahmet Midhat Efendi, Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali, Orhan Kemal çizgisini takip eden ve 1940 Kuşağı'nı da içine alarak 1960 sonrasına doğru uzanan kanal ile Samipaşazade Sezai, Halit Ziya, Memduh Şevket Esendal, Sait Faik çizgisini takip eden ve 1950 Kuşağı'nı da içine alan kanal olmak üzere iki ayrı koldan geliştiği söylenebilir. Sonuçta geleneğin üzerine inşa edilen modern Türk hikâyesi, geçmişten gelen birikimi de devralarak değişen tarihsel ve toplumsal koşulların değiştirip dönüştürdüğü bir minvalde ilerlemiş, insanımızın ihtiyaçlarına cevap verecek biçimde zemin ve zamana uyum sağlamıştır.

1.4.3. Tanzimat'tan 1950'ye Kadar Türk Edebiyatında Hikâye Eleştirisinin Görünümü

Genel mânâda eleştiri türünün Batı'da ve Türk edebiyatındaki tarihî gelişimi ile ilgili, tezin birinci bölümünde detaylı bilgi verildiğinden, bu başlık altında yalnızca eleştirinin özel bir alanı olan "hikâye eleştirisi"nin Tanzimat'tan 1950'ye kadarki süreci üzerinde durulacaktır. Bu itibarla, hikâye eleştirisine dair tarihî bir perspektif oluşturacak biçimde, hikâyeyi konu edinen veya hikâye eleştirisi sayılabilecek metinlerden, hikâye eleştirisi yapan kişilerden ve bu konuda öne çıkan meselelerden söz edilecektir. Hikâye ile romanın bir arada görüldüğü ve iki tür arasındaki ayrımının tam olarak yapılamadığı Tanzimat döneminde roman hakkında beyan edilen görüşlerin bir kısmı da aynı zamanda hikâyeyi de kapsadığından burada ayrıca zikredilecektir.

²⁹⁰ Kahraman, "Hikâye", 17/500.

Edebiyatımızın modern mânâdaki ilk tenkitçisi olarak görülen Namık Kemal'in eleştirel içerikli birtakım yazılarında, "roman" hakkında görüşler beyan ettiği, Batı'daki ve bizdeki tahkiyeli metinleri mukayese ederek Türk edebiyatında başat tür olan şiirden sonra hikâye ve romanda da "yeni kurulan edebiyata" alan açmaya gayret ettiği görülür. Bu mânâda, Namık Kemal'in "eski edebiyatın akla, mantığa, gerçeğe, tabiata, tarihî hadiselerle uymayan ifadelerle dolu olduğu"²⁹¹ yönündeki görüşleri ile "gulyabaniler âlemi" diye hücum ettiği Divan şiiri, 'kocakarı masalları' dediği halk edebiyatı mahsulleri, 'tasavvuf risalesi' diye küçümsediği mesnevîler hakkındaki düşünce ve yorumları"²⁹², konuya, "gerçeğe uygunluk" meselesi zaviyesinden yaklaştığını gösterir. Söz konusu yaklaşımın, onun roman ve eski hikâyemiz hakkındaki görüşlerinin temelini oluşturduğu söylenebilir.

Tanpınar'ın belirttiği gibi, "Nâmık Kemal'in eskiye hücum ettiği noktalar onu evvelâ hakikâte, sonra da tabiata yahut tabiatı eşyaya uygun bulmamasıdır. O, eskilerin edebiyat anlayışına ve hayal sistemine hücum eder. Ona göre eski edebiyat insanla hayat arasında tam bir münasebet kuramamıştır."²⁹³

Namık Kemal tahkiye etme geleneğimiz ve hikâye/roman hakkındaki görüşlerini, "Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir", "Mukaddime-i Celâl", "İntibâh Mukaddimesi", "İrfan Paşa'ya Mektup", "Talim-i Edebiyat'a Takriz", "Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi", "Tahrib-i Harâbât", "Takîb" gibi yazılarında doğrudan ya da dolaylı olarak ifade etmiştir.

Celâl Mukaddimesi'nde romanı, "güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'ayı; ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir eden"²⁹⁴ şeklinde vasıflandıran Namık Kemal, romanın geleneksel Şark hikâyeciliğinden ayrı ve yeni bir tür olduğu görüşündedir. Ercilasun, Namık Kemal'in eski hikâyelerimizle ilgili görüşleri hakkında şunları söyler:

"Ona göre, bizim hikâyelerimiz, tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi tamamen edebiyat ve hakikatin dışındadır ve bu yüzden edebî şartlardan uzak, kocakarı

²⁹¹ Kazım Yetiş, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım, 1996), 37.

²⁹² Bilge Ercilasun, *Edebiyat Tarihi ve Tenkit* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 219.

²⁹³ Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 421.

²⁹⁴ Ercilasun, *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*, 219.

masalları hüviyetindedir. *Hüsn ü Aşk* ve *Leylâ ile Mecnun* gibi manzumeler ise konu ve yazılış bakımından âdeta birer tasavvuf risâlesidirler.”²⁹⁵

Hikâye/romanın “kişilerin iç dünyalarına eğilme, onları psikolojik bir varlık olarak kabul etme ve çözümleme işlevine edebiyatımızda kuramsal düzlemde ilk kez Nâmık Kemâl’in değindiği de belirtilmelidir.”²⁹⁶ Nâmık Kemâl, *İntibah*²⁹⁷ mukaddimesinde, Fransız lisânında hikâyeye roman dendiğini, hikâyeye yazmaktaki maksadın insana tesir edebilmek amacıyla onun tabiatını tahlil etmek ve insan kalbinin sırlarını keşfetmek olduğunu söyler. Bu bakımdan romanın bu amaç için önemli bir tatbik sahası olduğunu belirten Nâmık Kemal, Batı romanı ve yazarlarından söz ederek bu türün Avrupa’da oldukça gelişmiş olduğunu altını çizer. Türk edebiyatındaki hikâyelerin eksik, kusurlu ve kötü yazılmış olduklarını, kendisinin Batı’daki hikâyeye tarzına uygun olarak *İntibah*’ı yazdığını fakat eserin tam olarak gönlünün istediği gibi olmadığını belirtir.²⁹⁸ Yazılarında ayrıca, hikâyeye/romanın “ahlâkı gaye edinmesi gerektiği, (bu tür eserlerin) bir nasihat ve ahlak kitabından daha faydalı ve etkili olduğu, insanı hem eğitmek hem de terbiye etmek gibi bir vazifeye sahip bulunduğu” gibi görüşleri dile getirir.²⁹⁹

Nâmık Kemal’in çeşitli yazılarında hikâyeye/romanın tanım ve tasvirini yapmaya çalıştığı, işlevi, özellikleri ve amacı ile ilgili görüşlerini ortaya koyduğu, Avrupa’daki hikâyeci/romancılardan bahsettiği ve bizdeki hikâyelerle Batı’dakileri özellikle gerçeğe, akla ve mantığa uygunlukları yönünden karşılaştırdığı görülür.

Tanzimat döneminde hikâyeye/roman hakkında çeşitli yazıları vesilesiyle görüş belirten bir diğer isim Ahmet Midhat’tır.³⁰⁰ Onun, Avrupa romanının gelişim tarihi ve 1890’lardaki durumu ile ilgili bilgiler verdiği ve roman hakkındaki düşüncelerini içeren yazılarının yer aldığı *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzar*³⁰¹ (1890) adlı eseri, aynı zamanda dönemin

²⁹⁵ Ercilasun, *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*, 219-220.

²⁹⁶ Mert Öksüz, “Nâmık Kemal’in Edebiyat Üzerine Kuramsal Görüşleri”, *Nâmık Kemâl*, ed. Turan Karataş - Orhan Kemal Tavukçu, Anma ve Armağan Kitapları Dizisi 29 (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011), 352.

²⁹⁷ Şark Mecmuası, C. 1, Cüz: 5, 12 Zilhicce 1297/1 Receb 1298/1881. (Yazılışı: 1876)

²⁹⁸ Ercilasun, *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*, 221.

²⁹⁹ Yetiş, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, 51-52.

³⁰⁰ Ahmet Midhat Efendi’nin edebiyat hakkındaki yazıları H. Harika Durgun ve Fazıl Gökçek tarafından bir araya getirilerek iki kitap halinde yayımlanmıştır: Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, Hazırlayanlar: H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.; Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 2*, Hazırlayanlar: H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.

³⁰¹ Bu eserde yer alan yazıların çoğu *Tercüman-ı Hakikat*’te tefrika edilmiş olup sonradan kitap hâline getirilmiştir. 1307/1890 tarihli eserde, “*Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde derc edildikten sonra Maarif Nezareti Celîlesi’nin ruhsatiyle kitab şeklinde dahi tab olundu.” notu bulunmaktadır. Eserin yeni harflerle basımları için bkz. “Ahmet Mithat, *Ahbâr-ı Asara Tamim-i Enzar*, *Edebî Eserlere Genel Bir Bakış*,

“hayaliyyun-hakikiyyun” tartışmalarının bir devamı niteliğindedir. Bilindiği üzere 1885’te Beşir Fuad’ın *Victor Hugo* adlı biyografik inceleme kitabını yayımlaması üzerine Menemenlizâde Mehmet Tahir ile aralarında başlayan tartışma, daha sonra Muallim Naci, Fazlı Necip, Nabizade Nazım, Ahmet Midhat gibi isimlerin de konuya dâhil olmasıyla genişler.

Sonrasında, “hayaliyyun-hakikiyyun” meselesinden kaynaklı olarak, “Râvi” takma adıyla *Tercüman-ı Hakikat*’e yazılar gönderen Nabizade Nazım’ın bu yazılarında “Bizde Roman’ adıyla yazılmış veya tercüme olunmuş eserlerin hiçbirinin gerçek anlamda roman sayılamayacağını”³⁰² iddia etmesi ve Avrupa’daki realist yazarları yüceltmesi üzerine Ahmet Midhat’la aralarında -sonrasında İsmail Hakkı’nın da dahil olduğu³⁰³- bir tartışma başlar.³⁰⁴ Neticesinde bu tartışmaya binaen, Ahmet Midhat’ın *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımladığı cevabî yazıları ve roman, romancı, Avrupa’da romanın tarihi ile ilgili düşüncelerini içeren görüşleri, *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzar* adıyla 1890’da kitap halinde basılır. Söz konusu kitap, “Mukaddime”, “Mehaz”, “Romanların Aslı”, “Aslın Teferruu”, “Kurun-ı Vusta ve Romanları”, “Kurun-ı Cedîde Evailinde Romancılık”, “On Dördüncü Lui Devri”, “Siyasî Romanlar”, “Romancılıkta Teceddüd”, “Zamanımız Romancılığı ve Romanları”, “İntikad”, “İntikadın Yolu Erkânı” ve “Hatime” isimlerini taşıyan başlıklardan oluşur.

Ahmet Midhat’ın, Avrupa ve Arap-İran edebiyatlarında hikâye/romanın tarihi gelişiminden, “hikâye”lerin tasnifinden ve vak’a, şahıs, sonuç, mekân, zaman gibi hikâye/roman unsurlarından bahsettiği, Avrupa’daki hikâye/romanlardan ve yazarlarından örnekler verdiği, “Romanlar ve Romancılık”³⁰⁵, “Hikâye Tasvir ve Tahriri”³⁰⁶, “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız”³⁰⁷ gibi makaleleri onun hikâye/roman hakkındaki görüşlerini içeren ve zikredilmesi gereken önemli yazılarındanır.

(1307/1890)”, Yayına Hazırlayan: Nûkhet Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003; Ahmet Mithat Efendi, *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzar, Roman Tarihine Genel Bir Bakış*, Hazırlayan: Sabahattin Çağın, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.

³⁰² Ahmet Midhat, “Râvi”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3543, 28 Mart 1890.

³⁰³ Mekteb-i Mülkiye-i Şahane Mezunlarından İsmail Hakkı, “Roman ve Romancılık”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3555, 11 Nisan 1890.

³⁰⁴ Söz konusu tartışma hakkında bilgi için bkz: H. Harika Durgun, “Ahmet Mithat Efendi’nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme”, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İzmir, 2008, s. 274-279.

³⁰⁵ *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2847, 5 Kânunuevvel 1887.

³⁰⁶ Ahmed Midhat, *Kırk Anbar*, cüz: 4, 1290/1873: 107-112.

³⁰⁷ *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3547, 2 Nisan 1890.

Bunlardan başka ve adı geçen yazılar dışında, Ahmet Midhat'ın hikâye/roman hakkındaki görüşleri, muhtelif makalelerinde ve onun hikâye ve romanlarındaki mukaddime veya hâtime gibi bölümlerde ve eserlerinde araya girerek veya farklı teknikler kullanarak verdiği bilgiler içerisinde yer almaktadır. Bu bilgilerinse genellikle, romanda gerçeklik ve gerçekliğin ölçütlerinin neler olduğu, romantizm, realizm, natüralizm tartışmaları, geleneksel anlatılar, roman türleri, Batı edebiyatındaki akımlar, roman okumak ve roman okumanın amacı, romanda ahlâkîlik, anlatım teknikleri gibi konular hakkında³⁰⁸ olduğu söylenebilir.

Bu dönemde hikâye ve roman hakkında görüş belirten ve çeşitli yazılar vesilesiyle düşüncelerini dile getiren yazarlara Recâizade Mahmut Ekrem (1847-1914), Samipaşazade Sezai (1859-1936), Nabizade Nazım (1863-1893) gibi isimleri de eklemek gerekir. Özellikle Samipaşazade'nin *Küçük Şeyler*³⁰⁹ önsözünde belirttiği görüşleri ile Recâizade'nin *Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi*³¹⁰ adlı hikâyesinin “Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalaa” başlıklı önsözündeki fikirleri, hikâye eleştirisi bakımından önem arz eder.

Recâizade'nin, adı geçen önsözde “hikâye-perdâzlığın bugünkü günde bir hayli terakki gösterdiği Fransa'da novel (nouvelle) ve kont (conte) namıyla ufak hikâyeler yazmak burada benim gibi büyüklerini tanzime muktedir olamayan ashâb-ı acze münhasır değildir.” diyerek bir bakıma hikâye türünü “küçük hikâye” romanı ise “büyük hikâye” şeklinde adlandırdığı ve iki türü birbirinden ayırt ettiği görülür. Aynı zamanda, “Türk edebiyatında, romanın ve hikâyenin nasıl yazılması gerektiği konusunda ilk defa fikir beyan eden yazarımız da Recâizade Mahmut Ekrem'dir.”³¹¹ Söz konusu önsözde Ekrem, “küçük hikâye”yi minyatüre, “büyük hikâye” dediği romanı ise bir tabloya benzeterek iki türün yazılış teknikleri ve kendine has yönleri olduğu üzerinde durur.

Recâizade, *Araba Sevdası* (1305/1889) adlı eserinin önsözünde de “büyük küçük hikâyeler ise ahvâl-i beşeriyetin birer mir'at-ı ibretnümasıdır.”³¹² diyerek “büyük hikâye”

³⁰⁸ Geniş bilgi için bkz: H. Harika Durgun, “Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme”, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, İzmir, 2008; Volkan Gemili, “Ahmet Midhat Efendi'nin Roman ve Hikâyelerinde Roman Hakkındaki Görüşleri”, Erzincan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzincan, 2015.

³⁰⁹ Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul, 1308 (1891).

³¹⁰ Recaizade M. Ekrem, *Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi*, İstanbul, 1307 (1889/1890).

³¹¹ Durali Yılmaz, *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1997), 49.

³¹² ÖnerToy, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, 72.

ve “küçük hikâye”lerin yazılış amacının neler olması gerektiği, dolayısıyla konuların seçilirken nelere dikkat edilmesi lazım geldiği üzerindeki görüşlerini belirtir.

Samipaşazade Sezai ise *Küçük Şeyler*’in önsözündeki cümleleriyle bir bakıma Avrupâî hikâye tarzının özünü ve mantığını vermiş olur: “Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-ı mühim addedilmesin? Âlem-i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hürde-bînî böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir. En mufasssal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler noksandır ki; o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür.”³¹³

Nabizade Nazım, kitaplarının önsözlerinde ve diğer bazı makalelerinde hikâye ve roman hakkındaki görüşlerini ortaya koyar. Eski edebiyatı akla, mantığa, gerçeğe aykırı bulması bakımından Namık Kemal’le örtüşür. Bu anlayış, onun muhtelif yazıları vesilesiyle ifade ettiği hikâye ve roman hakkındaki görüşlerine de yansır. Bu sebeple, dönemin romantizm-realizm tartışmalarının da bir yansıması olarak, eserlerinde kimi zaman natüralizme de kayacak şekilde gözleme ve gerçeğe uygunluk ilkelerine dikkat ettiği görülür.

Nabizade Nazım, yukarıda Ahmet Midhat’tan bahsedildiği kısımda da belirtildiği üzere, hikâye ve roman hakkındaki görüşlerini, romantizm-realizm tartışmaları çerçevesinde “Ravi” takma adıyla *Tercüman-ı Hakikat*’e gönderdiği yazılarında, *Karabibik* (1890-91), *Haspa* (1891) gibi hikâyelerinin “Kariînime” başlığını taşıyan bölümlerinde ve diğer muhtelif yazılarında ifade etmiştir.

Yazılarında hikâye ve roman arasındaki farklılıklara da değinen Nabizade Nazım bu konuda şunları söyler:

“Hikâye ile romanın farkı vardır. Roman bir vak’anın ale’t-tafsil hikâyesidir ki, a’zâ-yı vak’a ile eşhâs-ı vukuât üzerine kârîinin teveccüh ve hissiyatını celb ve cem’e her şeyden ziyade dikkat olunur. Hikâye ise o vak’anın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilâta tahammülü yoktur. Âdeta hikâye bir romanın hülâsası demektir. İnfialât-ı şedîdeye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söylenip bitirilivermelidir; fakat her hülâsada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihaptadır.”³¹⁴

³¹³ Hakan Sazyek - Esra Sazyek, *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2008), 244.

³¹⁴ Nabizade Nazım, *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*, haz. Sabahattin Çağın, Nedret Kurudere (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017), 242-243.

Tanzimat sonrası dönemin önemli isimlerinden olan ve edebiyatı bir milletin maddi ve manevi hayatının ifadesi olarak gören Mizancı Murad Bey (1854-1917) de hikâye/roman hakkında düşüncelerini çeşitli vesilelerle ifade etmiştir. Edebiyat ve sanat hakkındaki görüşlerini “edebiyat-ı ahlâkiyye” anlayışı üzerine temellendiren Mizancı Murad³¹⁵, bu doğrultuda, “Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre* ve Recâizâde Mahmud Ekrem’in *Vuslat* piyesleri ile Sâmipaşazâde Sezai’nin *Sergüzeşt* romanını ele almış ve Tanzimat dönemi eleştiri anlayışında henüz bir geçmişi bulunmayan uygulamalı eleştirinin ilk örneklerini vermiştir.”³¹⁶ Aynı zamanda, 1888 yılından itibaren *Mizan* gazetesinde yayımladığı ve “Üdebâmızın Numûne-i İmtisalleri” başlığını taşıyan seride, “Musâhabe-i Edebîye” sütununda ve *Turfanda mı Turfa mı?*³¹⁷ (1891) adlı romanının önsözünde edebiyat hakkındaki görüşlerini açıklamıştır. Bu görüşler içerisinde hikâye ve romanı ahlakî zaviyeden ele alması, onun edebiyat hakkındaki düşüncelerini temellendirdiği asıl noktadır.

Hikâye/roman konusunda görüş bildiren bir diğer isim Mehmed Rauf’tur (1875-1931). Onun, 14 Ekim 1897’de yayımlanan “Bizde Hikâye”³¹⁸ adlı yazısı, hikâye eleştirisi bakımından önemli yazılardandır. Mehmet Rauf, söz konusu yazısında, “hikâyenin ne olduğunun tam olarak bilinmediği, tanımının henüz yapılmamış olduğu, hikâye hakkında görüş belirtebilmek için hikâyenin geldiği durum ve hikâye tarzları ile ilgili bilgi sahibi olmak gerektiği, hikâyelerin doğru değerlendirilmesindeki gerekli şartların neler olduğu, eleştiricilerin hikâye ve romanları nasıl eleştireceklerini bilmedikleri, hikâye yazarının nasıl eleştirilmesi gerektiği ve eleştiricinin görevinin neler olduğu” gibi görüşleri ifade eder.

Ayrıca Mehmet Rauf bu yazısında, Hüseyin Cahit’in edebiyatımızda çok sayıda şair olduğu halde hikâye yazarlarının bir iki kişiyi geçmediğini belirttiği bir yazısına da cevap verir ve hemen hemen şairler kadar hikâye yazarlarının da bulunduğunu belirterek bir bakıma hikâye yazarlarını savunmuş olur.³¹⁹

³¹⁵ Mizancı Murad Bey ve eserleri hakkında geniş bilgi için bkz: Birol Emil, Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, No:2417, İstanbul, 1979, 747 s.

³¹⁶ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 59.

³¹⁷ “Turfanda mı Yoksa Turfa mı?”, Eser-i Mehmed Murad -Millî Roman-, İstanbul 1308/1890, 420 s.

³¹⁸ Servet-i Fünûn, No: 344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s. 86-87.

³¹⁹ ÖnerToy, *Edebiyatımızda Eleştiri, Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri*, 153.

Mehmet Celâl (1867-1912) ise “1312/1894 yılında yazdığı bir çeşit edebiyat bilimi kitabı yerine geçebilecek *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri* adlı kitabında, uzun uzun romandan söz ettikten sonra kısa da olsa hikâye konusuna yer verir.”³²⁰

Servet-i Fünûn döneminin önde gelen yazarlarından olan Halit Ziya (1865-1945) da hikâye ve roman hakkında çeşitli yazılar kaleme almıştır. Onun, hikâye/roman hakkındaki düşüncelerini içeren ve 14 Kasım 1887 ile 21 Mart 1888 tarihleri arasında *Hizmet* gazetesinde yayımlanan yazıları, daha sonra *Hikâye*³²¹ adıyla 1307/1891-1892’de kitap olarak basılmıştır. Söz konusu kitapta, Batı romanı tarihi hakkında kısa ve genel bir malumat verildikten sonra, romantizm ve realizm karşılaştırılır; realizm yüceltilerek realist romancılar ve romanları hakkında bilgiler verilir.

Halit Ziya eserinde, “türün Batıdaki gelişmesini, kendi tercihlerini ve bu tercihin sebeplerini belirtir. Burada hikâye kelimesi ile yalnız bugün anladığımız manada küçük hikâyeyi değil, bu türün tamamını, yani hikâye ve romanı kastetmekte, onu tarihi, gelişmeleri, bozulmaları ve diğer özellikleriyle bir bütünlük içinde ele almaktadır.”³²² “Mukaddime”, “Tarih-i Hikâye”, “Hakikiyyun”, “Meslek-i Hakikiyyun”, “Hayaliyyun”, “Meslek-i Hayaliyyun”, “Masalcılar” ve “Netice” başlıklarını taşıyan bölümlerden oluşan kitap, edebiyatımızda bu konuda yapılmış ilk inceleme ve araştırma kitabı olarak görülür. Söz konusu kitap dışında, *Servet-i Fünûn*’da yazdığı bazı yazıları vesilesiyle hikâye/roman, Batılı yazarlar, edebiyat akımları gibi konulardaki düşüncelerini ifade eden Halit Ziya, Türk ve Batı edebiyatlarından birçok yazar ve eser hakkındaki değerlendirmelerinin ve sanatın birçok şubesine ait düşüncelerinin bulunduğu müstakil yazılarının çoğunu, dört cilt halinde ve sırasıyla 1938, 1939, 1955 ve 1963 yıllarında yayımlanan *Sanata Dair*³²³ adlı kitabında toplamıştır.

Servet-i Fünûn döneminde Hüseyin Cahit (1875-1957) de hikâye ve roman ile ilgili görüş belirten isimlerdendir. Bir yazısında Mehmet Rauf’un Eylül romanını oldukça objektif

³²⁰ S. Dilek Yalçın-Çelik, “Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar”, *Türkbilig, Türkoloji Araştırmaları* 3 (2002), 109.

³²¹ Uşşakizâde Halit Ziya, “Hikâye”, *Hizmet*, nr. 104-139, 14 Teşrinisani 1887-21 Mart 1888; İstanbul: 1307/1891-1892, 152 s.

³²² Bilge Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 269.

³²³ Halid Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, Cilt I; *Sanata Dair*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1939, Cilt II; *Sanata Dair: Türk Şair ve Edepleri*, Maarif Vekaleti, Ankara, 1955, Cilt III; *Sanata Dair: İngiliz ve Fransız Şair ve Edepleri*, Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 1963, Cilt IV.

bir biçimde değerlendirirken, Mehmet Celâl'in *Malumat*'ta yayımlanan "İşvekâr" adlı hikâyesini yer yer alaya kaçan bir biçimde eleştirdiği görülür.³²⁴

İkinci Meşrutiyet sonrasında, "Musavver Muhit" mecmuasında "Tedkîkât-ı Edebiyye" üst başlığı altında 11 Şubat 1909 tarihinde başlayarak üç sayı boyunca yayımlanan ve Server Cemal (1885-1931) imzasını taşıyan "Küçük Hikâye ve Âtîsi"³²⁵ başlıklı yazının, hikâye konusunu ele alan dikkate değer yazılardan biri olduğu söylenebilir.

Söz konusu yazıda, "küçük hikâye"nin en yeni edebî türlerden biri olduğu belirtilerek Avrupa'da mecmua ve gazetelerin küçük hikâyenin ortaya çıkışındaki etkisine, Fransız ve Rus yazarlardan örneklerle birlikte hikâyenin romanla arasındaki farklara, mecmua ve gazetelerin aynı zamanda küçük hikâyeyi sınırlayan yanlarına değinilmektedir. Yazıda, şimdiki yazarların sanki uzun yazamadıkları için adeta okurlarından af diler gibi küçük hikâye yazdıkları belirtilerek, zaten romanın her bir faslının da küçük birer hikâye olduğu ifade edilmektedir.

Yazısında küçük hikâye tarzının biraz daha uzun olmak koşuluyla romanı ortadan kaldıracak gibi bir öngöründe bulunan Server Cemal, bu yeni türün adlandırılması meselesine de değinir. Server Cemal, bizde "nouvelle" kelimesinin bir zamandan beri "küçük hikâye" şeklinde tercüme edildiğini hatırlatarak, bu tabirin doğru olduğunu söyler.

II. Meşrutiyet sonrasındaki eleştirinin dönemin tarihî, siyasî ve toplumsal koşulları gereği daha çok "Yeni Lisan", "Millî Edebiyat", "Millî Vezin" gibi konular üzerinde ve Türkçü bir eleştiri anlayışı temelinde geliştiği görülür. Bu dönemde millî edebiyatçıların hikâye ve roman gibi tahkiyeye dayalı edebiyat türlerinin teorisi üzerinde pek durmadıkları söylenebilir. Ercilasun'a göre bunun sebebi Servet-i Fünûncuların bu konu üzerinde sağlam ve geniş olarak durmaları, Halit Ziya'nın hikâye teorisini tartışan ve tanıtan ciddi bir eser meydana getirmiş olmasıdır. Hikaye ve roman konusundaki az sayıda bulunan yazılardan biri, Ziya Gökalp'in "Roman" adlı yazısıdır. Söz konusu yazı roman teorisi ile de ilgili olan ciddi bir makaledir.

³²⁴ ÖnerToy, *Edebiyatımızda Eleştiri, Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri*, 158-159.

³²⁵ Server Cemal, "Küçük Hikâye ve Âtîsi", *Musavver Muhit*, C. 1, nr. 14, 29 Kânun-ı Sâni 1324 (11 Şubat 1909), s. 216; C.1, nr. 16, 12 Şubat 1324 (25 Şubat 1909) s. 246-250; C. 1, nr. 17, 19 Şubat 1324 (4 Mart 1909), s. 263-264.

Millî edebiyatçılar tahkiyeli eserlerin yaratıcısı durumunda olan, tarihî bir safhasını teşkil eden “Epoqe” meselesiyle ilgilenmişlerdir. 1918 ve 1919 yıllarında Epoqe meselesi ortaya atılmış ve bu konu etrafında bir tartışma başlamıştır.³²⁶

Dönemin önemli hikayecilerden biri olan Ömer Seyfettin’in, dil, millîlik, Türkçülük, sanat, tenkidin faydaları gibi meselelerle ilgili yazıları bulunmasına rağmen doğrudan doğruya “hikâye”yi ele alan dikkate değer müstakil bir eleştiri yazısı bulunmaması ise dikkat çekicidir.³²⁷ Bunun böyle olmasının sebebini, aslında dönemin önceliklerindeki farklılıklara ve millî meselelere bağlamak yanlış olmaz.

Cumhuriyet sonrası döneme gelindiğinde, roman eleştirileri ile ilgili değerlendirme ölçütlerinin hikâye türü için de geçerli olduğu görülür. Bu dönemdeki eleştiri ve değerlendirmelerin daha çok roman ve hikâyelerdeki olayın ve kişilerin gerçeğe uygunluğu, psikolojik çözümlemelerin derinliği ve dönemin ruhu gereği Anadolu’yu ve Anadolu insanını ele alışı ile memleket hikâyeciliği noktalarında yoğunlaştığı söylenebilir. Yazarlar eserlerinde adı geçen konuları ele aldıkları ölçüde başarılı bulunurlar.³²⁸

Örneğin, Cumhuriyet’in ilk on beş yılını kapsayan dönemde, Sabahattin Ali ve hikâyeciliği, memleket gerçeklerini dile getirmesi açısından birçok yazar tarafından beğenilir ve başarılı olarak görülür. Malûm olduğu üzere Sabahattin Ali’nin 1927-1934 yılları arasında yayımladığı hikâyeleri içeren *Değirmen* adlı ilk hikâye kitabı 1935 yılında “Remzi Kitaphanesi” tarafından yayımlanmış; 1936 tarihli *Kağnı* ve 1937’de yayımlanan *Ses* adlı hikâye kitapları ise “Yeni Kitapçı Neşriyatı” tarafından basılmıştır. Söz konusu kitaplar çerçevesinde Sabahattin Ali’nin hikâyeleri ve hikâyeciliği ile ilgili olarak Orhan Şaik Gökyay³²⁹, Hüseyin Cahit Yalçın³³⁰, Haluk Y. Şehsuvaroğlu³³¹, Munis Faik³³², Enis

³²⁶ Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, 203.

³²⁷ Ömer Seyfettin’in yazmış olduğu bütün nesir yazıları için bkz: Nazım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri, (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2020.

³²⁸ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938*, 155.

³²⁹ Orhan Şaik (Gökyay), “Değirmen”, *Varlık*, C. 2, S. 46, 1 Haziran 1935, s. 350.

³³⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, “Değirmen”, *Fikir Hareketleri*, C. 4, 10 Ağustos 1945, s. 251.

³³¹ H.Y.Ş., “Kağnı”, *Yücel*, C. 3, S. 18, Ağustos 1936, s. 255.

³³² Munis Faik Ozansoy, “Kağnı”, *Marmara*, S. 4, Ağustos 1936, s. 124.

Bülent³³³, Orhan Veli³³⁴, Hüsamettin Bozok³³⁵, Fevziye Abdullah³³⁶ gibi isimler eleştiri ve değerlendirme yazıları yayımlamışlardır.³³⁷

Bu yazılarda, genel olarak Sabahattin Ali'nin hikâyeleri, memleket gerçeklerini dile getirmesi bakımından beğenilir ve başarılı bulunur. Çoğu yazar, değerlendirmelerinde Sabahattin Ali'yi, Ömer Seyfettin'den sonraki ilk başarılı memleket hikâyecisi olarak görür.³³⁸

Sait Faik'in 1936'da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanan ilk hikâye kitabı *Semaver*'le ilgili olarak 1936-1938 yılları arasında fazla eleştiri yazısı yayımlanmadığı, yayımlananlar arasındaki eleştirilerde ise, birkaçı hariç, Sait Faik'in hikâyeciliğimize getirdiği yenilikler üzerinde pek durulmadığı görülür. Sait Faik ve hikâyeciliği hakkında bu dönemde, Nazım Hikmet³³⁹, Yaşar Nabi³⁴⁰ ve Zahir Sıtkı Güvemli³⁴¹'nin yazıları dışında dikkate değer pek bir eleştiri yazısı görülme.³⁴²

1938'den 1950'ye kadarki dönemde³⁴³ hikâye ve romanla ilgili değerlendirme, inceleme ve eleştiri yazıları bulunsa da bu konuda kuramsal yazılarla pek karşılaşılmaz. Hikâye ile ilgili mevcut kuramsal bir takım değinilerin ise genellikle, eleştirmen ve incelemecilerin yayımlanan bir eser üzerine öznel ve izlenimci bir tarzda yaptıkları, inceleme, değerlendirme ve eleştiri yazılarının içinde bulunduğu görülür. “Yapılan değerlendirme ve eleştirilerin bilimsellikten ve nesnellikten uzak olması, bu dönemde özgün ve yetkin kuramsal çalışmaların pek bulunmamasından kaynaklanır.”³⁴⁴

³³³ Enis Bülent, “Kağrı”, *Gündüz*, C. 1, S. 4, 15 Temmuz 1936, s. 125.

³³⁴ Emin Karakuş, “Kağrı”, *Yeni Adam*, S. 151, 19 İkinci Teşrin 1936, s. 16.

³³⁵ Hüsamettin Bozok, “Ses”, *Yeni Adam*, S. 212, İkinci Kânun 1938, s. 13.

³³⁶ Fevziye Abdullah, “Ses”, *Ülkü*, C. 10, S. 60, s. 571.

³³⁷ Bkz: Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1923-1938*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 155-196. (Özçelebi, aynı zamanda yüksek lisans tezi olarak hazırladığı ve sonrasında kitap olarak basımı yapılan *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1923-1938* adlı eserinde adı geçen dönemdeki eleştiri konusunu başlıklar halinde incelerken hikâye ve roman türlerindeki eleştirileri bir arada ele alır ve daha çok roman hakkındaki eleştiriler üzerinde durur. Hikâye konusunda ise Sabahattin Ali ve Sait Faik'in hikâyeleri ve hikâyecilikleri ile ilgili kaleme alınan yazılara değinir.)

³³⁸ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1923-1938*, 189-192.

³³⁹ Orhan Selim, “Bir Tavsiye”, *Akşam*, 9 Mayıs 1936, s. 5.

³⁴⁰ Yaşar Nabi, “Sait Faik'in İlk Eseri Karşısında”, *Varlık*, C. 3, S. 71, 15 Haziran 1936, s. 361.

³⁴¹ Zahir Sıtkı Güvemli, “Semaver I”, *Uyanış Servetifünûn*, C. 80/16, S. 2086/401, 13 Ağustos 1936, s. 180.

³⁴² Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1923-1938*, 192-196.

³⁴³ Geniş bilgi için bkz: Hüseyin Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1939-1950*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 151-219. (Özçelebi aynı zamanda yüksek lisans tezi olarak hazırladığı ve sonrasında kitap olarak basımı yapılan *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1939-1950* adlı eserinde, ağırlıklı olarak roman konusunda olmak üzere adı geçen dönemdeki hikâye ve roman üzerine yazılmış olan değerlendirme, inceleme ve eleştiri yazıları üzerinde durur.)

³⁴⁴ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1939-1950*, 151.

Söz konusu dönemde Suat Derviş, Vedat Günyol, Abdülhak Şinasi Hisar, Pertev Naili Boratav, Nafi Atuf Kansu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Meddah Sururi, Kemal Uluser, Resai Eriş, Enver Naci Gökşen, Halikarnas Balıkcısı, Melih Cevdet Anday, Oğuz Özdeş, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Reşat Nuri Darago, Vecdi Bürün, İsmail Habib Sevük, Rüştü Şardağ, Ömer Faruk Toprak, Muhtar Körükçü, Türker Acaroğlu, Samet Ağaoğlu, Yunus Kâzım Köni, Zahir Sıtkı Güvemli, İbrahim Zeki Burdurlu, Peyami Safa, Abidin Dino, Tahir Alangu, Yaşar Nabi, Mehmet Kaplan gibi isimlerin roman ve hikâye hakkında inceleme, değerlendirme ve eleştiri yazıları yazdıkları yahut yazılarının içinde hikâye ve roman hakkında birtakım görüşlerini dile getirdikleri görülür.

Cumhuriyet sonrası dönemdeki yazılarda tür olarak ve kuramsal bakımdan hikâye konusuna nadiren değinildiği görülür. Fakat Nahit Sırrı Örik'in 1933'te yayımlanan *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi*³⁴⁵ adlı kitabı, bu konuda zikredilmesi gereken önemli kuramsal eserlerdendir. Hikâyeyi konusuna ve uzunluğuna göre sınıflandırdığı ve “büyük hikâye”, “küçük hikâye” ayrımını ele aldığı kitap; “Roman ve Hikâye Hakkında Bazı Mülâhazalar”, “Roman, Büyük Hikâye ve Hikâye Hakkındaki Mülâhazalara Zeyl”, “Kenan Halet Bey'e”, “Roman Tasnifleri Hakkında Son İzah”, “İbrahim Necmi Beyefendi'ye”, “Romanlarda Plan ve Tesadüf Meseleleri” ve “Romanı Bitiriş Tarzları” ara başlıklarından oluşur.

Yazar, eserinde hikâyeyi, “roman”, “büyük hikâye” ve “küçük hikâye” olmak üzere üç kısma ayırarak, bunların, “membaini hayattan alan, muharririn muhayyilesiyle gördüklerinden husûl bulan şeyler”³⁴⁶ olduğunu belirtir ve konuyla ilgili şunları söyler:

“Bunları üç kısma ayırmak muvafıktır. Çünkü en bariz hatlar üç sınıf üzerinde teksif edilebilir. Bu üç kısımdan en büyüğüne roman denilir. Bu doğrudan doğruya hayata naziredir. Hayatın neş'e ve heyecanlarını, elem ve ıstıraplarını, bin bir safhasını ve hesapsız eşhasını ihtiva edebilir. Bu itibarla da uzunluğuna hat olmaz, lakin kısalığının hududunu tayin kabildir. İki kişi ve birkaç kişi arasında geçen bir macerayı etraflı bir surette anlatan edebî nev'e büyük hikâye demek lazımdır. Bir maceranın tek safhası, bir mizacın yalnız bir vaziyette tahlili, bir hadisenin münferit ve teferruatız manzarası ve nihayet uzun bir mevzuun tafsilattan tamamıyla mahrum edilmiş bir icmâli küçük hikâyedir.”³⁴⁷

³⁴⁵ Nahit Sırrı Örik, *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi* (İstanbul: Varlık Neşriyatı, 1933).

³⁴⁶ Örik, *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi*, 41.

³⁴⁷ Örik, *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi*, 42.

Örik, eserinde roman, büyük hikâye ve hikâyeyi tarif eder, bunların ana sınırlarını özellikle Batı edebiyatından örnekler vererek ayrı ayrı tespit etmeye çalışır. Yukarıda belirtildiği şekilde üç kısma ayırdığı hikâyenin tasnifinde, sayfa sayısı ve şahıs kadrosundan bahsederek bunların takribî hacimleri hususunda fikirlerini söyler.

Bu yıllarda, Mustafa Nihat Özön'ün 1936'da yayımlanmış olan *Türkçe'de Roman* adlı eserine de değinmek gerekir. Söz konusu eser, roman konusunda yazılmış olsa da konuyu incelerken geleneksel Türk hikâyeciliğine ve kökenlerine değinmesi ve bunları bilimsel bir anlayışla ele alması bakımından önem arz eder.

1938'den 1950'ye kadarki dönemde hikâye konusunda öne çıkan isimler olarak daha çok Sabahattin Ali, Sait Faik ve Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeleri ve hikâyecilikleri üzerinden inceleme, değerlendirme ve eleştiri yazıları kaleme alındığı gözlenir.

Sabahattin Ali'nin 1943 tarihli "Remzi Kitabevi" tarafından basılan *Yeni Dünya* adlı eseri üzerinden diğer eserleri de dikkate alınarak hikâyeleri ve hikâyeciliği hakkında birtakım inceleme, değerlendirme ve eleştiri yazıları kaleme alınır. Rüştü Şardağ³⁴⁸, Pertev Naili Boratav³⁴⁹, Behice Boran³⁵⁰, Vedat Günyol³⁵¹ gibi isimler muhtelif yayın organlarında, Sabahattin Ali'nin hikâyeleri ve hikâyeciliği üzerine çeşitli yazılar yayımlamışlardır.³⁵² Sait Faik'le ilgili olarak ise Ceyhun Atuf Kansu³⁵³, Abidin Dino³⁵⁴, Reşat Nuri Darago³⁵⁵, Hüsamettin Bozok³⁵⁶, Vedat Günyol³⁵⁷, Tahir Alangu³⁵⁸, Yaşar Nabi³⁵⁹, Peyami Safa³⁶⁰, Mehmet Kaplan³⁶¹, Türker Acaroğlu³⁶², Hasan İzzettin Dinamo³⁶³, Muhtar Körükçü³⁶⁴, İbrahim Zeki Burdurlu³⁶⁵ gibi isimlerin değerlendirme yazıları yazdıkları görülür. Söz

³⁴⁸ Rüştü Şardağ, "Yeni Dünya", *Varlık*, C. 13, S. 239, 15 Haziran 1943, s. 474.

³⁴⁹ Pertev N. Boratav, "Sabahattin Ali'nin İki Yeni Eseri", *Yurt ve Dünya*, S. 29, Mayıs 1943, s. 180.

³⁵⁰ Behice Boran, "Kürk Mantolu Madonna", *Adımlar*, Mayıs 1943.

³⁵¹ Vedat Günyol, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı", *Yücel*, C. 18, S. 103, s. 80.

³⁵² Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-1950*, 195-198.

³⁵³ Ceyhun Atuf Kansu, "Sait Faik", *Yeni Türk Mecmuası*, C. 7, S. 79, Temmuz 1939, s. 292.

³⁵⁴ Abidin Dino, "Sait Faik Adalı Abasıyanık", *Ses*, S. 1, 7 Haziran 1939, s. 16.

³⁵⁵ Reşat Nuri Darago, "Büyük Bir Sanatkâr: Said Faik", *Varlık*, C. 7, S. 139, 15.04.1939, s. 230.

³⁵⁶ Hüsamettin Bozok, "Sait Faik", *Yeni Adam*, S. 284, 6 Haziran 1940, s. 7.

³⁵⁷ Vedat Günyol, "Sait Faik Abasıyanık Üstüne", *Yücel*, S. 98, Haziran 1944.

³⁵⁸ Tahir Alangu, "Yeni Türk Realizmi ve Sait Faik", *Varlık*, S. 340, Kasım 1948, s. 8.

³⁵⁹ Yaşar Nabi (Nayır), "Said Faik'in Yeni Eseri", *Varlık*, C. 7, S. 140, 1 Mayıs 1939, s. 263.

³⁶⁰ Peyami Safa, "Sait Faik'in Hikâyeleri", *Cumhuriyet*, 9 Mayıs 1939.

³⁶¹ Mehmet Kaplan, "Şahmerdan", *İnkılâpçı Gençlik*, S. 56/9, 16 Ağustos 1941, s. 5.

³⁶² Türker Acaroğlu, "Şahmerdan", *Varlık*, C. 12, S. 196, 01.09.1941, s. 92.

³⁶³ Hasan İzzettin Dinamo, "Şahmerdan", *İnsan*, S. 18-19, Birinci Teşrin 1941, s. 48.

³⁶⁴ Muhtar Körükçü, "Lüzumsuz Adam Hakkında", *Varlık*, S. 335, Haziran 1948, s. 13.

³⁶⁵ İbrahim Zeki Burdurlu, "Lüzumsuz Adam", *Fikirler*, S. 9, Mart 1948, s. 27.

konusu yazılarda genel olarak Sait Faik'in çok iyi bir hikâyeci olduğu belirtilmiş ve insanları, olayları, durumları ele alış tarzı üzerinde durulmuştur.³⁶⁶

Sabahattin Ali ve Sait Faik dışında Memduh Şevket Esendal da 1950 öncesi dönemde üzerinde durulan, hikâyeleri ve hikâyeciliği üzerine birtakım yazılar kaleme alınan isimlerden biridir. Muhtar Körükçü'nün *Memduh Şevket'in Hikâyeleri*³⁶⁷, İbrahim Zeki Burdurlu'nun *Hikâyeler*³⁶⁸ ve Yunus Kâzım Köni'nin *M.Ş.E.'nin Hikâyeleri*³⁶⁹ adlı yazıları bunların başlıcalarıdır.

Memduh Şevket Esendal ile ilgili değerlendirmelerde, hikâyelerinde genellikle Anadolu'yu anlattığı, köyü ve köylüyü olduğu gibi gösterdiği ifade edilir.³⁷⁰

Hikâyeleri ve hikâyeciliği hakkında değerlendirmelerde bulunulan bir diğer isim Kenan Hulûsi Koray'dır. Rüştü Şardağ³⁷¹, Ömer Faruk Toprak³⁷², Zahir Güvemli³⁷³ gibi yazarlar Kenan Hulûsi Koray'ın hikâyeleri ve hikâyeciliği üzerine yazılar kaleme almışlardır.

Yapılan değerlendirmelerde genellikle Kenan Hulûsi'nin gerçekçiliği, tasvirleri, kişilerinin çeşitliliği, dilinin şiirli ve lirik oluşu gibi özelliklerinden bahsedilmiştir. Bu dönemde, Orhan Kemal, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz ve Oktay Akbal gibi genç hikâyeciler üzerine de tanıtma, inceleme ve eleştiri yazıları kaleme alınmıştır. Yunus Kâzım Köni³⁷⁴, Mediha Berkes³⁷⁵, Ömer Faruk Toprak³⁷⁶, Ziya Yamaç³⁷⁷, Şahap Sıtkı³⁷⁸,

³⁶⁶ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-1950*, 198-208.

³⁶⁷ Muhtar Körükçü, "Memduh Şevket'in Hikâyeleri", *Varlık*, C. 16, S. 326, 1 Eylül 1947, s. 11.

³⁶⁸ İbrahim Zeki Burdurlu, "Hikâyeler", *Ülkü*, Yeni dizi, C. 3, S. 31, Temmuz 1949, s. 40.

³⁶⁹ Yunus Kâzım Köni, "M.Ş.E.'nin Hikâyeleri", *Sanat ve Edebiyat*, S. 9, 1 Mart 1947, s. 2.

³⁷⁰ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-1950*, 208-210.

³⁷¹ Rüştü Şardağ, "Yeni Bir Hikâyecimiz: Kenan Hulûsi", *Varlık*, C.7, S. 144, 1 Temmuz 1939, s. 402.;

Rüştü Şardağ, "Son Öpüş", *Yeni Adam*, S. 298, 12 Eylül 1940, s. 7.

³⁷² Ömer Faruk Toprak, "Bugünkü Hikâyeciler: Kenan Hulûsi", *Yürüyüş*, S. 17-18, Haziran-Temmuz 1943, s. 6.

³⁷³ Zahir Güvemli, "Eşleme-Kenan Hulûsi Koray", *Yeni Adam*, S. 598, 13 Haziran 1946, s. 7.

³⁷⁴ Yunus Kâzım Köni, "Anadolu'dan Hikâyeler", *Yeni Adam*, S. 267, 8 Şubat 1940, s. 8.

³⁷⁵ Mediha Berkes, "Okuduklarımız Kitaplar – Cevizli Bahçe", *Yurt ve Dünya*, C. 2, S. 121, Birinci Kânun 1941, s. 376.

³⁷⁶ Ömer Faruk Toprak, "Yeni Neslin Hikâyecileri – Kemal Bilbaşar", *Yürüyüş*, S. 12, 9 Son Kânun 1943, s. 32.; Ömer Faruk Toprak, "Telli Kavak Münasebetiyle", *İnkılâpçı Gençlik*, S. 56-31, İkinci Kânun 1942, s. 5.

³⁷⁷ Ziya Yamaç, "Samim Kocagöz'ün Hikâyeleri – Telli Kavak", *Uyanış Servetifünûn*, C. 91, S. 2376, 5 Mart 1941, s. 185.

³⁷⁸ Şahap Sıtkı, "Telli Kavak", *Uyanış Servetifünûn*, C. 91, S. 2371, 29 İkincikânun 1941, s. 123.

Enver Naci Gökşen³⁷⁹, Zahir Güvemli³⁸⁰, Erol Güney³⁸¹, Kemal Sülker³⁸², Melih Cevdet Anday³⁸³ bu isimlerden bazılarıdır. Bu yazılar daha çok onları teşvik etmek amaçlıdır.³⁸⁴ 1939-1950 arası dönemde yazılan hikâye ve roman eleştirilerinin daha çok, eserdeki kişiler, roman ve hikaye teknikleri, olaylar arasındaki kopukluk, eserde dönemin yansıtılıp yansıtılmadığı, yazarların kahramanlarını bir kukla gibi yönetip yönetemedikleri, verilmek istenen tez, konu, mekan, dil ve üslup gibi hususlar hakkında olduğu söylenebilir.³⁸⁵

Ana hatlarıyla Ömer Seyfettin'den 1950'lere kadarki Türk hikâyeciliği hakkındaki eleştirilere bakıldığında, daha çok izlenimci ve öznel eleştirilerde bulunduğu, hikâye sanatına dair teorik meselelerden çok, yayımlanan hikâyeler ve hikâye kitapları üzerinden yazarların hikâye ve hikâyeciliklerinin ele alındığı, bunlarınsa içinde bulunduğu zamanın ruhuna uygun olarak, sosyal hayatı ve gerçeği yansıtma biçimi, memleket edebiyatı, Anadoluçuluk, köycülük gibi baskın akım ve görüşler üzerinden ele alındığı ve yine bu minvalde başarılı olup olmadıklarının değerlendirildiği, eleştirilerin genel olarak daha çok tanıtım, inceleme ve değerlendirme seviyesinde kaldığı gözlenir.

³⁷⁹ Enver Naci Gökşen, “Olanlar Bitenler-Önce Ekmekler Bozuldu”, *Yeni Adam*, S. 599, 20 Haziran 1946, s. 4.

³⁸⁰ Zahir Güvemli, “Eşeleme-Yazıda Tecrit (Soyutlama)”, *Yeni Adam*, S. 602, 11 Temmuz 1946.

³⁸¹ Erol Güney, “Avârelik Edebiyatı ve Aşksız İnsanlar”, *Yaprak*, S. 7, 1 Nisan 1949, s. 2.

³⁸² Kemal Sülker, “Genç Bir Sanatkara Dair”, *Varlık*, S. 343, Şubat 1949, s. 15.

³⁸³ Melih Cevdet Anday, “Orhan Kemal Hakkında”, *Yaprak*, S. 25, 1 Mayıs 1950, s. 1.

³⁸⁴ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-1950*, 210-219.

³⁸⁵ Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-1950*, 274.

2. BÖLÜM: HİKÂYEYİ TÜR VE YAPI BAKIMINDAN ELE ALAN YAZILAR

2.1. Hikâye Sanatı ve Teorisi Hakkındaki Yazılar

Bu bölümde, doğrudan hikâye sanatı ve hikâye teorisi ile ilgili olan kuramsal ve kurama dönük eleştiri yazıları ele alınacaktır. Söz konusu yazılar incelendiğinde hikâye ve teorisi ile ilgili genel olarak, hikâyenin ne olduğu, küçük hikâye, büyük hikâye, roman ayrımı, hikâyenin nasıl yazıldığı, iyi bir hikâye ve hikâyecinin nitelikleri, türün bilhassa roman ve diğer türlerden ayrılan yanları, hikâyede anlam sorunu, hikâye ve şiir ilişkisi, hikâyede ayrıntının önemi, hikâyenin işlevi ve hikâyenin bir yazı sanatı olarak miadını doldurup doldurmadığıyla ilgili konular hakkında çeşitli yazılar kaleme alındığı söylenebilir.

Hikâye eleştirisi noktasında doğrudan teorik yazılar yazan ya da farklı yazıların içinde teorik konulara değinen isimler olarak, Muzaffer Erdost, Samim Kocagöz, Orhan Okay, Suut Kemal Yetkin, Muzaffer Erdost, Adnan Özyalçın, Mehmet Seyda, Cemil Sena Ongun, Güven Turan, Üstün Akmen, Ahmet İnam, Enver Naci Gökşen, Hüseyin Peker, Orhan Duru, Haluk Şahin, gibi yazarların öne çıktıkları görülür. Bunların dışında, dergilerde Jean de la Varende, Erskine Caldwell, Hermann Kesten, Andre Maurois, Robert Kanters gibi isimlere ait bazı teorik çeviri yazılar da yer alır.

İncelenen dergilerde “hikâye” ve “öykü” kelimeleri ve bu kelimelerin kullanımı ile ilgili dikkate değer herhangi bir tartışmanın yaşanmadığı, her iki kelimenin de kullanımının doğal bir biçimde devam ettiği ve fakat 1970’lere doğru yeni hikâyecilerin ortaya çıkması ile birlikte öykü kelimesinin eskiye nazaran daha çok kullanılır olduğu gözlenmiştir. Öykü kelimesinin kullanılmasında iki farklı âmilin rol oynadığı görülür. Bunlardan biri hikâyede geleneksel olandan ayrılığa işaret eden modern ve Batılı olana yapılan gönderme, ikincisi ise öz Türkçeci anlayış. Örneğin, “Yeni Dergi” ve “Yordam” dergisinde, modern bir türü imleyecek şekilde “öykü” kelimesinin kullanımı özellikle ve bilinçli olarak tercih edilirken, Milliyetçi-muhafazakar bir özellik gösteren Konya merkezli “Çağrı” dergisinde ise öz Türkçeci saiklerle “hikâye” yerine “öykü” kelimesinin kullanıldığı görülür. Bununla birlikte, öz Türkçeciliğe destek verdiği halde “Varlık” dergisinde yayımlanan hikâyelerin üst başlığında çoğu zaman “küçük hikâye” tabiri kullanılır. Görünen o ki edebiyat dışı etmenlerin de konuya dahil olarak, her iki sözcüğün anlam alanlarının keskinleşmesi için daha sonraki yılları beklemek gerekecektir.

Kelime ile ilgili olarak, Faruk Kadri Timurtaş, Çağrı dergisindeki “Özleştiricilik ve Dil Kurumu” üst başlığı altında yer alan “Öykü”³⁸⁶ başlıklı yazısında, öykü ve hikâye kelimelerine değinir ve “Çağrı” dergisinin yayın çizgisine ters düşecek şekilde öykü yerine hikâye kelimesinin kullanılması gerektiğini belirtir.

Timurtaş, son yıllarda hikâye karşılığı olarak öykü kelimesinin çokça kullanıldığını, dilimizde yer alan ve Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde sık geçen ve “taklit etmek” anlamına gelen “öykünmek” kelimesinden, “öykü” kelimesinin türetilebileceğini ancak “öykü”nün bir kavram olarak “hikâye”yi karşılayamayacağını, olsa olsa bu kelimenin, eskiden meddahların anlattığı “taklitli hikâye”yi karşılayabileceğini belirtir. Timurtaş, bu yüzden öykü yerine hikâye kelimesinin kullanılmasının daha doğru olacağını söyler.

Adnan Özyalçın’ın, “Hikâye Üstüne”³⁸⁷ başlığıyla yayımlanan ve bugünkü hikâyede bir krizin olup olmadığının tartışıldığı 1966 yılında gerçekleşen bir oturumdaki konuşmasında, yazdığı bazı hikâyeleri, farklı olmaları dolayısıyla hangi isimle anacağı konusunda tereddüt içinde olduğu gözlenir. Söz konusu hikâyelere, klasik, alışılmış olandan farklı ve modern olmaları dolayısıyla, “hikâye” demeyerek “alıştırma” dediğini belirten Özyalçın, bunu yapmasındaki sebebin “hikâye” dediğinde, yadırganma ihtimalinden çekinmesi olduğunu ifade eder.

Kelimelerden öte, hikâyenin tür olarak tanımı üzerinde de görüş belirten yazılar vardır. Bunlardan biri Muzaffer Erdost’un, “Tek Ayak Üstüne Gerçek”³⁸⁸ başlıklı yazısıdır. Erdost yazısında, kimi yazarların, “Gerçek hikâye nedir, biliyor musunuz da böyle uluorta konuşuyorsunuz?” dediler mi bir şey söylediklerini sandıklarını, oysa gerçek hikâyenin herkesçe kabul edilen bir tanımının olmadığını söyler.

Herkesin kendi anlayışlarındaki hikâyenin kendileri için gerçek hikâye olabileceğini düşündüklerini, bizim, “gerçek anlamda bir sanat eseri” derken de yine kendi anlayışımızdaki sanat eserinin sözünü ettiğimizi söyleyen Erdost, böylece ortaya kendi sanat anlayışımızı, kendi kültürümüzü koymuş olduğumuzu belirtir. Güzel ya da kötü sandığımız bir sanat eserine aslında böyle dememizin sebebinin bizim ölçü olarak kullandığımız, kendimizde yarattığımız ve uydurduğumuz değerler olduğunu ileri süren Erdost, bir sanat eserinin değerinin o eserin dışında belirlendiğini ima etmiş olur.

³⁸⁶ Faruk Kadri Timurtaş, “Öykü”, *Çağrı* 26 (Şubat 1960), 3.

³⁸⁷ Papirüs, “Hikâye Üstüne”, *Papirüs* 1/5 (Ekim 1966), 6-19.

³⁸⁸ Muzaffer Erdost, “Tek Ayak Üstüne Gerçek”, *Mavi* 20 (01 Haziran 1954), 2.

Samim Kocagöz, “Hikâye, Roman”³⁸⁹ başlıklı yazısında, daha önceleri hikâyenin tanımını kendisinin de yapmış olabileceğini, ancak yazı ile yapılan sanatın kesin ilkeleri, kuralları olamayacağını söyler. Ona göre, “kişiliğini bulmuş her yazarın, kendine göre ilkeleri, tekniği, bu teknik içinde bir anlatma anlayışı vardır. Bir hikâyeci diyelim, kendi tekniğine, anlatma anlayışına, kısaca üslubuna nasıl varabildiğini, kendisi bile bilemez.”³⁹⁰ Samim Kocagöz, bir hikâye yazarının kendi sanatıyla insana insanı, topluma toplumu anlatmak için, onlara güzeli, doğruyu, iyiyi göstermek için uğraştığını söyler. Kocagöz’e göre hikâyeci, okurun bilinçaltı duygularını, isteklerini bir bakıma dile getiren kişidir; bir bakıma da okura iyimserlik duyurabilen, insanın yüreğinde bir sevinç, bir yaşama sevgisi, birbirini anlama ve sevmeye rüzgarı estirebilen kişidir.

Orhan Okay, “İstanbul” dergisinde “Dergiler, Yayınlar, Olaylar” üst başlığı altında yer alan bölümde, Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun “Türk Sanatı” dergisinde yayımlanmış olan, “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyeleri” başlıklı yazısını değerlendirir. Sepetçioğlu, söz konusu yazısında hikâye ve hikâyeci ile ilgili bir tarif yapmaya çalışır. Ona göre:

“Hikâye ne bir açık mektuptur ne de bir ideolojinin vasıtası. Hikâye insandır. İnsanın, sanat adamının dilince tefsiridir. Hikâyeci böylece açık mektuplar yazan bir polemik muharrirliğinden ve ideoloji cambazlığından kurtulur, ağırbaşlı, ciddî bir âlim hüviyetine bürünür.”³⁹¹

Attila İlhan, Haldun Taner’in 1953’te Varlık Yayınları tarafından basılan ve dokuz hikâyeden oluşan *Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu* adlı hikâye kitabını eleştirdiği “Haldun Taner’in İhaneti Yahut Yağmurun Altında Hiçbir Şey Yok”³⁹² başlıklı yazısında hikâye sanatı hakkındaki düşüncelerini belirtir.

Bu çerçevede, öncelikle neyin hikâye olup olmadığı üzerinde duran İlhan, hikâyenin zabıt tutanaklarından farklı bir şey olduğunu ve bir edebî faaliyet olarak onda yaratma işinin ön planda bulunduğunu vurgular. Hikâyenin, olayları ve insanları zaman ve mekan içinde, dil vasıtasıyla ve imajlar halinde örmek işi olduğunu belirten İlhan, hikâyecinin eserinde estetik bir terkip yaptığını ve realiteyi yeniden yaratırken yoğurduğu atmosferle

³⁸⁹ Samim Kocagöz, “Hikâye, Roman”, *Yeni Ufuklar* 1/3-4, (95) (Haziran 1960), 138-140.

³⁹⁰ Kocagöz, “Hikâye, Roman”, 138.

³⁹¹ Orhan Okay, “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri”, *İstanbul* 1/14 (Aralık 1954), 47.

³⁹² Attila İlhan, “Haldun Taner’in İhaneti Yahut Yağmurun Altında Hiçbir Şey Yok”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 10/26 (Mart 1954), 30-37.

okuyucuda birtakım etkiler bıraktığını ve hikâyenin, gerçeklerin hikâye sanatına özgü birtakım unsurlar vasıtasıyla yeniden yaratılması olduğunu ifade eder.³⁹³

Hikâye sanatına dair, hikâye ve roman arasında yer aldığı söylenen ve kimilerince “büyük hikâye” ve “uzun hikâye” gibi adlarla isimlendirilen formdan söz eden yazılar da vardır. Bu yazılarda büyük/uzun hikâyenin belirleyici özelliklerinin başında hacminin geldiği söylenmekle birlikte tek kriterin bu olmadığı, türün küçük hikâyeden ve romandan ayrılan yanlarının aslında çok daha karmaşık olduğu ifade edilir.

Jean de la Varende, “Büyük Hikâyenin Önemi”³⁹⁴ başlıklı yazısında, “büyük hikâye”nin tür olarak romanla küçük hikâye arasında bir yerde bulunduğunu söyler. Burada türe uzunluk ve kısalık noktasından yaklaşmakla birlikte konunun yalnızca hacme indirgenemeyeceğini de belirten La Varende’ye göre, “roman, bir yer ve zaman içinde bir kişinin, büyük hikâye ise bir yer ve zaman içinde bir olayın incelenmesidir.”³⁹⁵

Büyük hikâyenin, tabiiği ile romandan üstün olduğunu söyleyen La Varende, onun, edebiyat eserleri arasında yapmacığa en az kaçan çeşit olduğunu belirtir. Büyük hikâyede esas olan anlatıcılıktır. Bu yüzden onda, derinlere inmekten çok görmek isteriz. İncelemelere dalmak için vakit yoktur. Roman açıklar, büyük hikâye ise anlatır. Büyük hikâyenin bir diğer özelliği, onun toplu ve sıkı olmasıdır. Hikâye, insanın, eşyanın, olayın çevresine sıkı sıkıya sarılmalıdır.³⁹⁶

Büyük hikâyeyi dış şekli bakımından “hareket hikâyesi” ve “çevre (atmosfer) hikâyesi” olmak üzere ikiye ayıran La Varende, “birincisi size görünüşünü belirtmeye, duygusunu duyurmaya çalışır; ikincisi, sizi yalnız hayalinin, duygularından çok, duyularının içine sürüklemeye çalışır. Birincisi her şeyden önce bir hikâye, ikincisi her şeyden önce bir resimdir, şiirdir.”³⁹⁷ demektedir.

Hikmet Dizdaroğlu, Samim Kocagöz’ün *Ahmet’in Kuzuları* adlı hikâye kitabını değerlendirdiği yazısında³⁹⁸ “büyük hikâye”, “küçük hikâye” ve “roman” ayrımına değinir. Çok önceleri de bu tür tartışmaların yapıldığını söyler.

“Yaşı kırkın üstünde olanlar hatırlarlar, 1928 yılında Hayat dergisinde roman ve hikâyenin sınırları, hikâyenin çeşitleri üzerine bir tartışma olmuştu. İlkin Nahit Sırrı

³⁹³ İlhan, “Haldun Taner’in İhaneti Yahut Yağmurun Altında Hiçbir Şey Yok”, 32-33.

³⁹⁴ Jean De La Varende, “Büyük Hikâyenin Önemi”, çev. X. Y., *Varlık* 427 (01 Şubat 1956), 11.

³⁹⁵ La Varende, “Büyük Hikâyenin Önemi”, 11.

³⁹⁶ La Varende, “Büyük Hikâyenin Önemi”, 11.

³⁹⁷ La Varende, “Büyük Hikâyenin Önemi”, 11.

³⁹⁸ Hikmet Dizdaroğlu, “Ahmet’in Kuzuları”, *Türk Dili* 8/92 (01 Mayıs 1959), 470-472.

(Örik) ile İbrahim Necmi (Dilmen) arasında başlayan tartışmaya, sonradan Kenan Halet de katılmıştı. İbrahim Necmi de Kenan Halet de Nahit Sırrı'nın romandan sonra 'büyük hikâye', 'küçük hikâye' sınıflamasını doğru bulmuyorlardı. Nahit Sırrı yazılarını bir araya getirerek kitap halinde de yayımlamıştır. (Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemsi, İstanbul 1933).³⁹⁹

Dizdaroğlu, bu tür tartışmaların boş ve temelsiz olduğunu ve Türkçe'de romandan sonra hikâyenin geldiğini söyler. Hikâyenin büyüğünün, küçüğünün, uzununun, kısasının, hülâsa hepsinin hikâye adını taşıdığını belirten Dizdaroğlu, sayfa sayısının roman hacmine ulaşmadıkça, hikâyenin özünü değiştirmeyeceğini ifade eder.

Dizdaroğlu, bu görüşleriyle küçük ve büyük hikâye meselesini halletmiş gibi görünse de "roman hacmi" sözünden ne kadarlık bir uzunluğu kastettiğini, hikâyenin nerede bitip roman hacmine nerede ulaşacağı konusunu açmaz ve bu durum, Dizdaroğlu'nun uzunluk kısalık meselesini aslında tam olarak çözümleyemediğini gösterir.

Hikâye sanatı ile ilgili olarak "bir hikâyenin nasıl yazıldığı" yahut "iyi bir hikâyenin niteliklerinin ne olduğu" gibi konular hakkında, dergilerde yerli ve yabancı yazarların görüşlerini içeren yazılara yer verildiği de görülür.

Erskine Caldwell'in "Hikâye Yazmak ve Bastırmak"⁴⁰⁰ başlıklı yazısında, bir hikâyenin nasıl yazılacağı ve nasıl iyi bir hikâye yazarı olunabileceği ile ilgili olarak, hikâye yazmayı öğrenmenin en iyi yolunun yazarak öğrenmek olduğu söylenir ve bu konudaki sıkıntılara istekle tahammül edenlerin yaratıcı yazar olarak başarı kazanmalarının çok daha muhtemel olduğu ifade edilir.

Sabri Esat Siyavuşgil, Maupassant'ın hikayelerini yazmadan önce nasıl gözlem yapıp notlar aldığını örnek göstererek, her sanatkarın belli bir disiplin içinde çalışması gerektiğini ve bu disiplinden en ufak bir sapmada emeklerin boşa gideceğini söyler.⁴⁰¹

Afif Yesari ise, kendi yazma biçimini anlatırken, her yazarın kendine özgü bir yazma şekli olduğunu, yazmak için öncelikle konunun onu iyice sarması, hikaye kişilerinin kafasının içinde konuşmaya başlayarak canlı bir hale dönüşmesi gerektiğini belirtir.⁴⁰²

Oktay Akbal da profesyonel sayılan bir yazarın, bir görevli gibi günde en aşağı üç saat masa başında, beyaz kağıtlar önünde çalışması gerektiği görüşündedir. Akbal'a göre, "her

³⁹⁹ Dizdaroğlu, "Ahmet'in Kuzuları", 470.

⁴⁰⁰ Erskine Caldwell, "Hikâye Yazmak ve Bastırmak", çev. M. Zeki Gürsoy, *Varlık* 394 (01 Ekim 1953), 4.

⁴⁰¹ Sabri Esat Siyavuşgil, "Sanat ve Disiplin", *Yenilik* 1/2 (Şubat 1953), 3.

⁴⁰² Afif Yesari, "Afif Yesari'nin Yazamadığı Hikâye", *Yenilik* 4/28-4 (Nisan 1955), 26.

gün bir şeyler yazana yazar adı verilir. Yoksa ara sıra ilham gelince masa başına geçip iyi kötü bir şeyler çiziktirene değil.”⁴⁰³

Akbal, bizdeki hikâyecinin bütün yaşamı boyunca hikâyelerini yazmadan önce onları içinde yaşadığını, çoğu hikâyenin, hikâyecinin içinde, henüz yeşermeden kurduğunu, hikâyecinin yarım kalmış, bir yana atılmış onlarca notlarının bulunduğunu söyler. Oysa Batı’daki hikâyeci profesyoneldir. Onun tek işi, yazarlıktır. Geçimini bu yolla sağlar. Fakat bizdekiler, geçinebilmek için ikinci bir mesleği icra etmek zorundadırlar. Akbal’a göre bu durumun her ne kadar bazı avantajları bulunsada bu, hikâyecinin özgürlüğünü kısıtlayan bir durumdur. Ona göre gerçek bir yazar, kendini tam olarak özgür hissetmelidir. Yoksa hayata dair devamlı çeşitli kaygılar içinde bulunan bir yazarın, yaratma özgürlüğü baltalanmış olur.⁴⁰⁴

İyi bir hikâyenin nitelikleri ile ilgili görüşlerini bildiren Hermann Kesten iyi bir hikâyenin edebî bir şans olduğunu, bu bakımdan iyi hikâyelerin de iyi hikâyecilerin de pek az olduğunu söyleyerek şöyle devam eder: “İyi bir hikâye, olayların düşünmeye değer tarafı ile hikâyecinin karakterinde bulunan şahsî bir üslubun karışmasından meydana gelir. İyi bir hikâye bütün edebî yönelişlerden ve denemelerden daha kuvvetlidir, zamanın ve hikâyecinin sanat üslubundan da kuvvetlidir.”⁴⁰⁵

Samim Kocagöz, “Hikâye Yazmak Kolaydır”⁴⁰⁶ başlıklı yazısında, hikaye yazmanın incelikleri konusunda bilgiler verir. Hikâye yazılırken nelere dikkat edilmesi gerektiği ile ilgili kendi tecrübelerinden hareketle inandığı ilkeleri paylaşır. Hikâyecinin tarihe ve topluma hâkim olması gerektiği, insanı tanınması lazım geldiği, neyi nasıl anlatacağını bilmesi, hikayede vaaz vermemesi, yazısıyla okuyucusunun arasına girmemesi gerektiği gibi dikkat edilmesi gereken konulardan bahseden Kocagöz, bir hikâyenin ne eksik ne de fazla olması gerektiğini ifade eder.

“Hikâyede ana malzeme insandır. Tipler, vak’alar, hadiseler... Ressam, ifade için renk, çizgi kullanır; hikâyeci, söz, kelime kullanır. Herkes bir vak’ayı anlatır, bir tipi canlandırabilir. Fakat bunun bir hikâye olabilmesi için sanatçı tarafından

⁴⁰³ Ahmet Köklügiller, “Nasıl Yazıyorlar?”, *Varlık* 712 (15 Şubat 1968), 7.

⁴⁰⁴ Köklügiller, “Nasıl Yazıyorlar?”, 7.

⁴⁰⁵ Hermann Kesten, “Zamanımızın Hikâyeleri”, çev. Abdurrahman Kevenoğlu, *Varlık* 467 (01 Aralık 1957), 17.

⁴⁰⁶ Samim Kocagöz, “Hikâye Yazmak Kolaydır”, *Yenilik* 1/2 (Şubat 1953), 1-2, 7.

istikametinin tayin edilmesi gerektir. Hikâye bir söz hareketidir. Tipleri, vak’aları, sözle yürütmek mecburiyeti vardır.”⁴⁰⁷

Hikâye sanatı ve teorisi konusunda, dergilere yayımlamaları için hikâyelerini gönderen okurlara verilen cevaplar da göz ardı edilmemesi gereken yazılardandır. Bu yazılar çok kısa, konuyu geçiştiren cevaplar olabildiği gibi aynı zamanda ayrıntılı eleştirileri de içerebilmektedir. “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi” bu manada önemli bir işlev üstlenmekte olup hemen her sayısında dergiye gönderilen hikâyelerin yayımlanıp yayımlanmayacağı ve bunların gerekçeleri ile ilgili olarak okurlara cevaplar verilmektedir. Ayrıca gönderilen hikâyelerin bazılarına verilen cevaplarda, hikâye sanatının temel unsurlarına dikkati çeken önemli uyarılarda bulunmaktadır. Bu çerçevede, Salim Şengil’in “Açık Konuşma”⁴⁰⁸ başlıklı yazısının “Bütün Hikâye Yollayanlara Genel Bilgi” alt başlığını taşıyan bölümünde, kuvvetli tahkiye sanatı, müşahade kudreti, temiz Türkçe ve sade dilin, hikâye sanatının başlıca unsurlarından olduğu belirtilmekte, ayrıca yerel, mahallî ağızlara hikâyede mümkün mertebe en az oranda yer verilmesi gerektiği ifade edilmektedir.

Muzaffer Erdost, hikâye sanatı ile ilgili düşüncelerini anlattığı ve hikâyede olay konusuna odaklandığı yazısında hikâyecinin üç şey karşısında bulunduğunu söyler: “Kurduğu hikâyenin özünde dürülü fikir nedir? 2. Bu fikir nasıl bir olay dizgisiyle en iyi anlatılabilir? 3. Olayı etkinsel konuma geçirecek en iyi deyiş (üslup), dil nasıl olmalıdır?”⁴⁰⁹ Erdost, buradan hareketle, iki hikâyenin ortak bir fikre sahip olabileceğini hatta anlatılan olayda dahi birtakım müşterekler bulunabileceğini belirtir. Ancak iki hikâyeyi birbirinden ayıran ve onları özgün kılan şeyin olayların biçimlenmesi ve anlatılması olduğunu, asıl sanatın bu noktada bulunduğunu ifade eden Erdost’a göre hikâye sanatı, bir olayı nakletmek değil, kendi damgasını vurarak onu biçimlendirmek, onu etkinleştirecek bir dille, bir deyişle değerlendirmektir.⁴¹⁰

Nedim Gürsel, “Öykü Üstüne”⁴¹¹ başlıklı yazısında, upuzun bir yaşamda kişiyi günlük yaşantısı içinde ayakta tutan şeyin, küçük mutluluklar ve bir anlık duygulanmalar olduğunu belirterek, öykünün de bu belirli ölçülerin ürünü olduğunu söyler. Gürsel’e göre

⁴⁰⁷ Kocagöz, “Hikâye Yazmak Kolaydır”, 2.

⁴⁰⁸ Salim Şengil, “Açık Konuşma”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/15 (Nisan 1953), 32.

⁴⁰⁹ Muzaffer Erdost, “Hikâyenin Olay İle İlgileri”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/61 (Şubat 1957), 64.

⁴¹⁰ Erdost, “Hikâyenin Olay İle İlgileri”, 65.

⁴¹¹ Nedim Gürsel, “Öykü Üstüne”, *Yeni Dergi* 47 (Ağustos 1968), 167-168.

öyküde, birçok sanat inceliklerini, anlatım güzelliklerini teknik olarak kurmak daha kolaydır, üstelik öyküde, dili güzel kullanmak olanağı da daha fazladır.”⁴¹²

Heinrich Böll, Kamuran Şipal tarafından çevrilen ve 1967 tarihli Cem Yayınevinden çıkmış olan "Cüce İle Bebek" adlı hikâye kitabında yer alan konuşmasında, hikâye türünün özellikleri ile ilgili şunları söyler:

Hikâye, “öyle sanıyorum ki kelimenin gerçek anlamıyla modern, yani şimdiki zamana uygun olup bir yoğunluk ve gerginlik taşır. En ufak bir savsaklığa göz yumulmaz burada. Ayrıca hepsinden az dondurulup kalıplaştırılmaya elverişli olması bakımından da benim için en çekici bir düzyazı biçimidir.”⁴¹³

Hikâye türünün özellikleri ya da iyi bir hikâyenin nitelikleri dışında, hikâye sanatı ve teorisi ile ilgili yazıların bir kısmını hikâyenin romanla teknik, hacim, konu, vb. gibi özellikler bakımından mukayese edildiği ve böylelikle hikâye tanım, tarif ve tasvirinin, türün kendi dışındakine nazaran belirlendiği görüş, düşünce ve yazılar oluşturmaktadır.

“Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin 1951 tarihli 36-37. sayısında çıkan “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz”⁴¹⁴ başlıklı yazısında Umran Nazif Yiğiter, hikâye sanatı ve onun romandan ayrılan yanlarıyla ilgili görüşlerini belirtir. Hikâyeyi müstakil bir tür olarak görüp görmeme ve hikâyeden romana geçiş konusu ile ilgili olarak, bazılarının hikâyeyi müstakil bir tür olarak kabul etmek istemediklerini, ancak ve sadece romana giden bir yol olarak mütalaa ettiklerini söyler. Eskiden beri hikâyenin roman için bir deneme ve basamak olarak görülüyor olmasını eleştiren Yiğiter, “Bunlar, güzel ve değerli hikâye yazarların neden dolayı romana geçmediklerini merakla sorarlar. Hatta bazen daha ileri gidip küçük hikâyede kalmayı o yazarın kifayetsizliğine verdikleri de olur.”⁴¹⁵ şeklinde konuşur.

Yiğiter yazısında, hikâyenin belki roman nev’inin bir parçası olabileceğini, ancak roman için bir basamak, bir başlangıç olamayacağını söyler. Bilakis edebî hikâye yazmanın da bir sanat hem de oldukça güç ve müstakil bir sanat olduğunu, sanat şubeleri arasındaki farkın sadece ifade şeklinde, mevzuda ve sanatkarın meseleleri okuyucunun tetkikine arz

⁴¹² Gürsel, “Öykü Üstüne”, 167-168.

⁴¹³ Gün Zileli, “Cüce İle Bebek”, *Yordam* 3/17 (K 1968), 77.

⁴¹⁴ Umran Nazif Yiğiter, “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 4/36-37 (1951), 59-62.

⁴¹⁵ Yiğiter, “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz”, 59.

edişinde olduğunu, yoksa sadece mevzu ve sadece hacim konusunun, bir tefrik kıstası olamayacağını ifade eder.⁴¹⁶

Orhan Hançerlioğlu, kendisine okuması için genç bir hikâyeci tarafından gönderilen hikâyeler vesilesiyle hikâye hakkındaki görüşlerini dile getirir ve genç hikâyeciye birtakım tavsiyelerde bulunur. Hikâye ve roman arasında, konuyu, olayı, insanı ele alış biçimleri bakımından birtakım farklar bulunduğuna değinen Hançerlioğlu, çağdaş hikâye tekniğinin herhangi bir olaya, herhangi bir insana şöylece çevrilivermiş kısa bir bakıştan doğduğunu, usta hikâyecilerin bu bakışı genişliğine değil bir hayli derinliğine doğru indirdiklerini söyler.⁴¹⁷ Dolayısıyla konu, olay ve insanı, hikâyenin dikey, romanınsa yatay bir bakışla ele alması gerektiğini kastetmiş olur. Hikâye ve roman arasındaki söz konusu yaklaşım farklılığı doğaldır ki iki türün hacmini de belirleyen bir faktör olacaktır. Mehmet Kaplan, 1953 yılında, kendisiyle yapılan bir konuşmada⁴¹⁸, hikâye karşısında romanı yüceltir. Dünya edebiyatında bugün şiir ve hikâyeden çok romanın ön planda olduğunu söyleyen Kaplan, bu vesileyle konuşmasında hikâye ve romanı mukayese eder; şiir ve hikâyenin orijinal mizaçların küçük ilhamları ile vücuda geldiğini, romanınsa derin bir kültür, şahsî bir hayat görüşü ve sürekli bir ceht gerektirdiğini belirterek, romanın memleketimizde teşekkülü için hummalı bir tefekkür çağını yaşamamız lazım geldiğini söyler.

Orhan Tahsin, Orhan Hançerlioğlu'nun aynı adlı hikâye kitabını eleştirdiği “İnsansız Şehir”⁴¹⁹ başlıklı yazısında, öncelikle hikâye sanatı ve teorisi hakkındaki görüşlerini ifade eder. Hikâye ve romanı iki ayrı kutup olarak değil de aynı kutbun geniş ve dar arz daireleri olarak kabul ettiğini belirten Tahsin, bir hikâyenin planı ve şablonu ile ilgili şunları söyler:

“Sosyal davaların psikolojik problemlerin el alınması, iyiliğin, güzelliğin, faydanın savunulması, hikâyenin (A) noktasından çıkışını hazırlar. Üslup (B), konu, (C)’dir. (Ç)’den (Y)’ye kadar uzanan 25 nokta, hikâyenin detayları, kahramanlarıdır. (Z) ise hikâyenin sanata mal olma kudretini ifade eder. Hikâyeci bu plana uymakta tam bir başarı kazanmaz. Ayrıca yazarın konuyu ‘bir taraf’ değil de ‘bîtaraf’ bir görüş zaviyesinden incelemesi gerekir.”⁴²⁰

⁴¹⁶ Yiğiter, “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz”, 59.

⁴¹⁷ Orhan Hançerlioğlu, “Genç Hikâyeciye Mektup”, *Varlık* 404 (01 Mart 1954), 7.

⁴¹⁸ Suat Uzer, “Mehmet Kaplan’la Bir Konuşma”, *Hisar* 2/34 (Şubat 1953), 10-11.

⁴¹⁹ Orhan Tahsin, “İnsansız Şehir”, *Mavi* 10 (01 Ağustos 1953), 3.

⁴²⁰ Tahsin, “İnsansız Şehir”, 2.

Muzaffer Hacıhasanoğlu, “Hikâye ve Roman”⁴²¹ başlıklı yazısında, hikayeyi romana bir basamak olarak gören düşünceyi eleştirir ve son zamanlarda durmadan roman hakkında tartışmaların yapıldığını kendisininse romanın çok ön planda olduğu bu ortamda hikâyeyi sevdiğini ve tercih ettiğini belirterek hikayeyi hor görmemek gerektiğini söyler.

“Hikâyeyi başlı başına bir yazı çeşidi saymak istemeyenler, yazarın romana geçebilmek için atladığı bir basamak sayanlar çıkabilir. Onlara, G. Maupassant, Çehov, O. Henry gibi sadece hikâye ile düşüncelerini anlatabilen yazarları sıralamakla yetinirim. Bütün hikâye yazarların er geç romana döneceklerini, dönmeyenlerin soluksuz olduklarını, roman müsveddeleri ile yetindiklerini kabul edivermek haksızlıktır bence. Bir yazar iki üç sene çalışır, herhangi bir konu üzerine üç yüz, dört yüz sayfalık bir eser meydana getirir; bir başka yazar onun söylemek istediklerini üç beş sayfa ancak tutan bir makalesine konu yapar. Yazılarının, düşüncelerinin değerliliği, kelimelerinin fazlalığıyla ölçülemeyeceği gibi üç yüz sayfa yazan yazarın verimliliğine, soluğunun fazlalığına da hükmedilemez.”⁴²²

Hikâyede ve romanda yüzyıllar boyunca söylenmedik, konu edilmedik herhangi bir şey kalmadığını ifade eden Hacıhasanoğlu, asıl meselenin eserin iç zenginliği ve söyleyiş tarzında olduğunu belirtir.

Benzer bir şekilde, Adnan Özyalçınır de hikâyenin bizde hep bir basamak sayılması düşüncesini eleştirir:

“Bir yazarın iki üç hikâye kitabı yazdıktan sonra romana geçmesi beklenir. Hikâye, tek başına varlığı olan bir şeydir bence. Bazı düşünürlerin eleştirmenlerin hikâyeyi küçümsemiyorum ben, aksine büyümüyorum, çünkü hikâye de şiir de ‘kendiliğinden’ bir yapısı olan bir türdür, iki üç sayfasıyla var olur ve orada bir dünya yaratır. Romanla da hiç ilgisi yoktur. Roman belki çağı anlatır, çağın sorunlarını tartışır ama hikâye o küçüklüğü içinde bir durum koyar ortaya, bir durum çıkarır. Roman bir olayı, bir masalı, bir efsaneyi söyler, hikâye bir durumu anlatır. Plastik bir örgüdür.”⁴²³

1960’lı yıllara doğru hikâyenin yavaş yavaş geri çekildiğini daha doğrusu romanın biraz daha ön plana çıktığını/çıkarıldığını görürüz. 1960’tan sonraki yıllarda ise dergilerde, gazetelerde, edebiyat ortamlarında roman üzerine konuşulur, sohbetler yapılır, hikâye ve roman mukayese edilerek, türün tanımı ve özellikleri roman üzerinden belirlenmemeye

⁴²¹ Muzaffer Hacıhasanoğlu, “Hikâye ve Roman”, *Varlık* 392 (01 Mart 1953), 9.

⁴²² Hacıhasanoğlu, “Hikâye ve Roman”, 9.

⁴²³ Papirüs, “Hikâye Üstüne”, 12.

çalışılır. 1960 sonrası dönemde romanın hikâye karşısında öne çıkarılmasının özellikle teşvik edildiği söylenebilir.

Mehmet Seyda, “Hikâye ve Roman Üzerine”⁴²⁴ başlıklı yazısında hikâye ve roman türlerini uzunluk ve kısalıkları yönünden ele alır ve uzun yazmanın yayınevleri ve edebiyat çevrelerince teşvik edildiğini belirtir. Ortalıkta “uzun soluklu yapıt” gibi lafların dolaştığını, sanatçıların “bu, şimdiye dek yazdıklarımın en uzunudur” gibi sözler söylediklerini, karşılık olaraksa “sen istersen daha uzununu yazabilirsin, neden yazmıyorsun?” gibi cevaplar aldıklarını söyler. Oysa uzunluğu belirleyen şeyin konu olduğunu, konunun o kadarını kaldıracabildiği için eserin böyle yazılmış bulunduğunu kimsenin düşünmediğini söyleyerek, doğrudan uzunluğa değer biçiliyor olmasınysa eleştirir. Seyda, hikâye ve roman hatta şiir formlarını ve bu formların uzunluklarını sürenin belirlediğine işaret eder:

“Şiir, şairin özel bir durumunu, ola ki bir anlık duyumunu, düşümünü, başkalarıyla birleşik -ortak dilediğini- veriyor. Hikâye bunu biraz daha geniş zaman-mekan boyutunda deniyor. Roman, büyük romansa, birkaç kişinin, ya da belirli bir toplumun bütün bir yaşam süresini işliyor. Süre hikâyeye girmeyecek, girerse bozacak bir genişlikle ele alınıyor. Bu yüzden uzamak yayılmak zorunda.”⁴²⁵

1940-1954 yılları arasında hikâyenin altın çağını yaşadığını söyleyen Seyda, romancıların çoğunun hikâyeden romana geçtiğini, hikâyenin belli bir aşamada birçok yazar için bir sıçrama tahtası, bir basamak olduğunu, eskilerden hikâyede ısrar eden bir Muzaffer Buyrukçu’yu tanıdığını yenilerden ise Orhan Duru, Demir Özlü, Onat Kutlar gibi isimlerin hikâye yazdıklarını ama onların da eninde sonunda romana geçeceklerini tahmin ettiğini söyler.⁴²⁶

Muvaffak Sami Onat da “Hikâye Denen Şey” başlıklı yazısında, “bu hikâye denen şeyi yalnız ben değil, çokları, hele daha çok hikâyeciler sevmiyor. Sevseler, yazdıkları kendilerini kandırsaydı, arkasından roman yazmaya kalkmazlardı. Her hikâyeci sonunda romancı olur.”⁴²⁷ demektedir.

Yaşar Nabi, 1957 tarihli “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu” başlıklı yazısında “sanatta Batı ölçülerini örnek almaya başladığımız sıralarda yeni yetişen sanatçıların ileri

⁴²⁴ Mehmet Seyda, “Hikâye ve Roman Üzerine”, *Varlık* 521 (01 Mart 1960), 5.

⁴²⁵ Seyda, “Hikâye ve Roman Üzerine”, 5.

⁴²⁶ Seyda, “Hikâye ve Roman Üzerine”, 5.

⁴²⁷ Muvaffak Sami Onat, “Hikâye Denen Şey”, *Türk Dili* 2/14 (01 Kasım 1952), 95.

bir teknik ve geniş bir soluk isteyen romana girmeye cesaret edemeyerek küçük hikâye alanında karar kılmalarını tabii karşılayabilirdik.”⁴²⁸ diyerek romanın tekniğinin hikâyeye göre daha ileri olduğu iddiasında bulunur. Erdal Öz bu sözlere karşı çıkar ve iki türün tekniğiyle ilgili şunları söyler:

“Önce ileri bir teknik isteyen türün sadece roman türü olamayacağını söylemek isterim. Her sanat türünün apayrı ve kendine özgü bir tekniği vardır. Bu, o kadar ayırdır ki, ikisini bir arada götürmek çoğu zaman ikisini birbirine karıştırır ve her ikisi de ayrı ayrı ‘kendi kendisi olmak’tan çok şeyler yitirir. Fransa romanın yuvasıdır. Fransız hikâyelerinin iyi olmayışını, ben, hep bu teknik karıştırılmasında bulurum. Onlar hikâyeyi bir romancı gözüyle yazarlar, hikâyeleri hep ‘roman cümlesi’ ve ‘roman zamanı’ ile yazılmıştır. Romanlardan kesilmiş kısa parçacıklar gibidir Fransız hikâyeleri. Bir roman gibi başlar, bir roman gibi bitiverirler. Birer roman iskeleti gibidirler.”⁴²⁹

Samim Kocagöz, “Hikâye, Roman”⁴³⁰ başlıklı yazısında hikâye ile romanın ayrıldığı noktalar üzerinde durur. Yazısında öncelikle son zamanlarda sık sık gazete ve dergilerde rastladığını belirttiği, “falan hikâyecinin artık romana geçtiği, böylelikle sanatını geliştirdiği” gibi ifadelerle sinirlendiğini söyler ve “Hikâye neden bu kadar küçümsenir?” diye sorar.

Yazarın toplum içinde yaşadığını, kişilerin birbiriyle olan ilişkilerinin toplum içindeki olayları meydana getirdiğini ve insanla ilgili olan bu olayların, yazarı etkilediğini belirten Kocagöz, yazarın ise bir olayı, ister hikâye, isterse de roman biçiminde yazamayacağını söyler. Kocagöz, olayı içine alan konunun yapısının söz konusu etkiyle sarmaş dolaş olan yazarı, ancak bir yakadan kavramış olduğunu, etkinin biçiminin ortaya çıkacak türün biçimini de belirleyeceğini ifade eder. Yazısında hikâye ve romanı çeşitli veçhelerinden mukayese eden Kocagöz, şunları söyler:

“Bütün bir romanda edilen söz kadar, belki bir hikâyede söz edilmez ama bütün bir romanın verdiği duyguyu heyecanı, bir tek hikâye de verir. İyi bir hikâyeyi yazmak, iyi bir romanı yazmak kadar güçtür. (...) Elbette hikâye ile roman arasında çok yakın bir akrabalık var. Ama herhalde bu akrabalık, baba ile oğul akrabalığı değildir. Hani birini büyük sanat, diğerini küçük sanat diye kabul etmiyorum. Benzerlik sadece, düzyazıda anlatım benzerliğidir. Hikâye kestirme yollardan yürür, roman daha uzun

⁴²⁸ Yaşar Nabi Nayır, “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu”, *Varlık* 454 (15 Mayıs 1957), 3.

⁴²⁹ Erdal Öz, “Bir Genç Sanatçıdan Mektup”, *Varlık* 461 (01 Eylül 1957), 8.

⁴³⁰ Kocagöz, “Hikâye, Roman”.

yollardan gider. İki yolun da ayrı ayrı güzelliği vardır. Ama varacakları amaç bir yerde birleşir. Bu amaç da insanı iyiye, güzele götüren noktadır.”⁴³¹

Samim Kocagöz yine “Bana Göre”⁴³² başlığını taşıyan bir başka yazısında, hikâyeden romana geçme konusunda roman lehine ifadelerde bulunarak, hikâye sanatını küçük gören görüş ve ifadelerle karşı çıkar. Tahir Alangu'nun iki ve üçüncü cildi yeni yayımlanan üç ciltlik "Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman" adlı antolojisi hakkında kaleme aldığı yazısında, Alangu'nun, antolojide yer alan kimi hikâyecilerle ilgili olarak, "hikâyeden romana geçti ya da romana geçemedi, güçlü olarak verdiği hikâyelerden sonra artık romana geçmesi gerekirdi" gibi ifadelerini eleştirir ve Alangu'nun hikâye türünü küçümsediğini söyler.

“Bir yazar, yazdığı bütün hikâyeleri ile bir kişilik taşır. (...) Bir yazar için hikâyeden romana geçti ya da geçsin demek çok yersizdir. Tıpkı bir yazara, romandan artık hikâyeye geçsin demek gibi. Öyle sanıyorum ki Alangu'ya hikâyeden romana geçmek zordur gibi geliyor. Ya romandan hikâyeye geçemeyenlere ne der, onlar için nasıl düşünür acaba?”⁴³³

Andre Maurois, “Hikâye ve Roman”⁴³⁴ başlığını taşıyan yazısında her iki türü birbiri ile karşılaştırır ve iki tür arasındaki ayrımın, mihenk taşının, uzunluk olmadığına işaret eder. Konusu tek bir olay, tek bir sahne, bir durumun tersine dönüşü olan bir yazıya hikâye diyeceğini; romanın ise sahneler, değişik durumlar boyunca, bazı kişilerin yaptıklarını, gelişimlerini gösteren bir eser olduğunu söyler. Maurois, “Proust’un romanına hikâye denilebileceğini hiç kimse düşünmez; hiç kimse Maupassant’ın ‘Kaybolmuş Bir Kolye Üzerine’ hikâyesine roman demez.” diyerek düşüncelerini örneklendirmeye çalışır. Maurois, hikâyenin romandan çok tiyatroya ve sinemaya daha yakın olduğu görüşündedir:

“Tiyatro gibi onun da sağlam bir çatıya, örgüye, becerikli bir sona, kısacası bir ‘perde’ye ihtiyacı vardır. (...) Hikâyeden film çıkarmak, romandan film çıkarmaktan daha kolaydır. Beyaz perdeye aktarılacak Tolstoy’a zarar verir; Maupassant’ın ya da Somerset Maugham’ın bir hikâyesi (ise) perdede elverişli bir alan bulur.”⁴³⁵

⁴³¹ Kocagöz, “Hikâye, Roman”, 140.

⁴³² Samim Kocagöz, “Bana Göre”, *Yeni Ufuklar* 14/157 (Haziran 1965), 27-30.

⁴³³ Kocagöz, “Bana Göre”, 30.

⁴³⁴ Maurois Andre, “Hikâye ve Roman”, çev. Tahsin Yücel, *Varlık* 462 (15 Eylül 1957), 12.

⁴³⁵ Andre, “Hikâye ve Roman”, 12.

Robert Kanters, hikâyeye küçük ölçüde bir roman demenin doğru olmayacağı görüşündedir. Meselenin sadece uzunluk kısalık meselesi olmadığını söyleyen Kanters, aynı zamanda her iki tür arasında bir mahiyet farkının da bulunduğu belirtir. Hikâyede, bir şahsın hayatının, romanda olduğu gibi aşama aşama inkişaf ettirilemeyeceğini belirten Kanters, bu yüzden hikâyenin süratli yürümesi, her cümle ve her kelimenin bizi hikâyede ilerletmesi gerektiğini ve romanda olduğu gibi bir tasvir yapmak ya da bir mütalaa serdetmek için hikâyede durmanın imkansız olduğunu ifade eder.⁴³⁶

Cemil Sena Ongun, bugünün sanat telakkileri içinde amacı yalnız hikâyeyi açıklamak olan belli bir teori görülmediğini söyler ve ardından, hikâyeyi romanla karşılaştırmak suretiyle tanımlamaya ve tarif etmeye çalışır.

“Hakikatte hikâye kısa bir romandır, bir dostun anlattığı fıkralar nev’inden bir kısa serüvendir. Roman ise bir hayatın sürekli analizini ihtiva eden olaysal (phenomenale) bir tarihtir. Hikâyeler çoğu zaman bir defa okunur ve atılırlar; romanlar ise gerek hacimleri gerek değerleri itibarıyla ve şekil bakımından bir kitap karakterini taşıdıkları için, birçok defalar okunur ve okutulmak için saklanır. Hikâye ve romanın okuyucular tarafından gördüğü bu muamele, bir romanın hikâyeden daha çok ve hikâyenin romandan daha az bir değeri olacağına delalet etmediği gibi bunların okunma sayıları bakımından aralarında mutlaka bir fark olması gerektiğine de delalet etmez.”⁴³⁷

Günümüz hikâyeciliğinin teknik olarak romandan farklı olduğunu ve çoğu zaman romandan daha fazla emeğe ihtiyaç gösterdiğini belirten yazar, hikâyeyi romanın yoğunlaştırılmış bir şekli, romanı ise hikâyenin sulandırılmış bir biçimi olarak telakki eder. Hikâyecinin hacimden kaçtığını belirten Ongun, onun bu yüzden, birbirine bağlı sonsuz olaylar içinden yalnız birini seçip onu bir teleskopla değil bir büyüteçle nesnelleştirmesi gerektiğini ifade eder.⁴³⁸

Hikâyede, birdenbirelik, şaşırtıcılık, çarpıntı veren bir derin düşündürücülük, okuyanın kendisini imtihandan geçirmeye zorlama gibi özellikler bulunduğunu söyleyen Ongun, muvaffak olmuş bir hikâyenin bu bakımdan, adeta metafizik ve tabiatüstü bir karakter taşıyacağını belirtir ve hikâyeciyi, eseriyle güzeli arayan değil, bulduran bir yaratıcı olarak görür.

⁴³⁶ Robert Kanters, “Hikâye Sanatı”, *İstanbul* 1/2 (Aralık 1953), 9.

⁴³⁷ Cemil Sena Ongun, “Hikâye Sanatına Dair”, *Dost* 1/1 (Ekim 1957), 20.

⁴³⁸ Ongun, “Hikâye Sanatına Dair”, 20.

Hikâyeden romana geçen yazarlar için, “bunlar ister istemez, bu kısır ve müstebit alandan uzaklaşarak biraz nefes almak ve hürriyetin lezzetini tatmak için romancılığa sığınır.”⁴³⁹ diyen Ongun, hikâyecinin romancıya göre işinin daha zor olduğunu, bu zorluğunsa, icat, gözlem ve metottan kaynaklandığını söyleyerek, hikâyecinin, pek nadir olan bir olayı, çok dar bir alanda somutlaştırmak zorunda kaldığını ifade eder. Hikâyenin geleceği konusunda ise Ongun, şunları söyler:

“Artık bugünün insanları, zaman ve uzayı, olayları, okyanus haline getiren dev aynalardan ziyade minyatür aynalardan hoşlanmaktadır; çağımızın sürat çağı oluşu, dünyanın büyüklüğüne tahammül edilemediğindendir. Yarının nesilleri hikâyeyi romana tercih edeceklerdir sanıyorum.”⁴⁴⁰

Suut Kemal Yetkin ise hikâye ve romanı yazara sağladıkları çalışma imkanları bakımından karşılaştırır ve hikâyenin bu anlamda daha avantajlı olduğu görüşünü savunur. Hikâye ve roman türlerini özellikle “dil” konusunda da karşılaştıran Suut Kemal Yetkin, tahlilci görüşten çok terkipçi görüşte olan romancıların, dillerine ne kadar özenseler de çoğu zaman bir sel içinde sürüklenip gittiklerini, ancak küçük konuları alan ve onları didik didik ederek dar çerçeveler içerisinde çalışan hikâyecilerin, sone veya rubai kalıplarını deneyen şairler gibi dilleriyle daha baş başa kalmak imkanını buldukları için eserlerini daha titizlikle işlemek bahtiyarlığına eriştiklerini söyler.⁴⁴¹

Hikâye ve romanı birbiriyle mukayese eden eleştiri yazıları arasında, içerdiği düşünceler bakımından, dikkate değer yazılardan biri de Sezai Karakoç’a aittir. Söz konusu yazının önemi, Karakoç’un o güne kadar, hikâye ve romanı, çoğunlukla, birbirine nispetle mukayese eden genel anlayışın aksine, birbirinden bağımsız bir şekilde ve kendi varlıklarıyla ele almasından kaynaklanır.

Karakoç, “Hikâye İle Romanın Arası Açılıyor”⁴⁴² başlığını taşıyan ve “ne roman hikâyenin bir türevi ne hikâye romanın bir logaritmasıdır.” cümlesiyle başlayan yazısında, iki tür arasındaki farkın uzunluk, kısalık, genişlik, derinlik ya da bir biçim, bir panorama, bir perspektif farkı olmadığını, bu farkın bir varoluş, bir öz farkı olduğunu anlatır.

⁴³⁹ Ongun, “Hikâye Sanatına Dair”, 21.

⁴⁴⁰ Ongun, “Hikâye Sanatına Dair”, 21.

⁴⁴¹ Suut Kemal Yetkin, “Niçin Roman Değil De Hikâye?”, *Türk Dili* 3/34 (01 Temmuz 1954), 566.

⁴⁴² Sezai Karakoç, “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor”, *Diriliş* 2/1 (01 Mart 1966), 40-41.

Bununla birlikte hikâye ve romanın yan yana, omuz omuza birlikte aynı yöne doğru gittiklerini belirten Karakoç, nasıl bir romanın gelmekte olduğunu, hikâyeden çıkarılabileceğini, çünkü hikâyenin çevik ve manevra yeteneği üstün olduğunu, çok defa önden gittiğini, romanın, hikâyenin arkasından ağır ağır ilerlediğini söyler.

Hikâye sanatı ve teorisi noktasından, hikâye eleştirmenleri ve eleştirisi ile ilgili, Güven Turan'ın "Öykünün Kuralsızlığı"⁴⁴³ başlıklı yazısında belirttiği görüşler dikkat çekicidir. Güven Turan'ın hikâye teorisi ile ilgili kaleme aldığı söz konusu yazısında, öncelikle eleştirmenlere ve hikâye hakkında yazan diğer yazarlara eleştiride bulunur ve Sezai Karakoç'la benzer bir şekilde onların doğrudan hikâyenin kendisi ile ilgili eleştiri yapmadıkları konusunda, yakınır.

Turan, söz konusu yazısında, günümüzde, öykünün içeriği ile ilgili eleştirilerin yapıldığı, ancak öykünün kuruluşunda konuşmaların yeri, kişilerin durumu, romandan farkı, sürenin öyküde değerlendirilmesi gibi teorik konular üzerinde yeterince durulmadığını belirterek, bir öykü eleştirisinin nasıl olması ve nasıl yapılması gerektiği konusu üzerinde durur. Öykünün eleştirmenlerce yeterince ilgi ile karşılanmadığını söyleyen Turan, bu durumun sebebi olarak, öykünün kuralsız oluşu, esnek oluşu ve bir poetikaya sahip olmayışı gibi sebeplerden ötürü, türün kendi içinde inceleme, yorumlama, çözümleme olanaklarının kısıtlı olmasını gösterir.

Turan, öykü ya da roman ayrımı yapılmadan eleştirilerin doğrudan yapıtlara dönük bir şekilde yapılması gerektiğini söyler ve kurgusal düzyazı metnlerinin kendi eleştiri yöntemlerinin olması lazım geldiğini belirtir. Ona göre, eleştirmenler, "her şeyden önce düzensel yapıtların eleştirisi için yeni yöntemler bulmak zorundadırlar. Şiir eleştirisinde, oyun eleştirisinde kullanılan yöntemler düzün için yeterli yöntemler olamazlar."⁴⁴⁴

Turan'a göre, doğrudan öyküye özgü bir eleştiri yönteminin oluşabilmesi için öncelikle kurgusal metnlerin temel özellikleri belirlenmelidir. "Ancak düzünün temel özellikleri açıklık kazandıktan sonra öykünün ayrıcalıkları, özellikleri üstünde durulabilir ve öykü özgür, özel bir tür olabilir. Bugün için bir yanıltı, bir karışıklıktır sadece."⁴⁴⁵

Hikâye sanatı ve teorisi ile ilgili yazılardan birisi olan ve "Hikâye Üstüne" başlığını taşıyan Üstün Akmen'in kaleme aldığı yazı, hikâye ile ilgili dikkat çeken soruları sorar ve bu sorulara cevap arar: "Dilden yararlanan sanat kolları arasında hikâyenin özelliği

⁴⁴³ Güven Turan, "Öykünün Kuralsızlığı", *Yordam* 1/6 (Haziran 1966), 41-42.

⁴⁴⁴ Turan, "Öykünün Kuralsızlığı", 42.

⁴⁴⁵ Turan, "Öykünün Kuralsızlığı", 42.

hangi temellere bağlıdır? Hikâyeyi kuran, sınırlayan hangi birimlerdir? Sanatçının işçilik olanakları, bağımlı ve bağımsız olduğu yönlerde nelerdir?”⁴⁴⁶ gibi sorulara cevap aranan yazıda, bu soruların karşılığını, ancak hikâyenin işçilik ve kuruluş yönünden yapılacak bir çözümlemesinin verebileceği söylenir.

Bu manada, ilk hikâye ustalarının hikâyeleri incelendiğinde, biçim, yapı ve kuruluş özellikleri açısından hikâyeyi oluşturan, süre, olay, yer, konu, tema, diyalektik ilişki gibi unsurların değişen özelliklerine göre hikâye açısından önemi üzerinde durulmadığı, bu unsurların hikâyede gelişigüzel bir şekilde kullanıldığı belirtilen yazıda, klasik hikâyenin bu unsurları kullanış biçimi ile ilgili şunlar söylenir:

“Yapı uzun ya da kısa olarak belli bir süreyi verir. Süre içinde olaylar vardır. Olayların geçtiği yerler, çevre belirtilir. Yazarın olayları, çevreyi anlatırken hep bu bütünlüğe doğru gidişiyle konu, yapının dış çizgileri çıkar ortaya. Bu sınırlar içinde konunun, yazarın kişiliğine, duyarlılığına göre özel yorumu, tema vardır. Yazar olayları, çevreyi, konuyu ve temayı verirken karşıt gerçeklerin çatışmasından yararlanır. Bu çatışma, serim, gelişme, sonuç gibi yalın bir planla verilir. Bu ölçüleriyle yapıtlar biçim bakımından bir Eti kabartması gibi tek yönlü, ilkel görünüşlüdür. Uсталık, bileşimcilikten çok gözlemciliktedir. Özellik taşıyan konuları kalın kalın çizgilerle gerçeğe en yakın biçimde vermek amacındadır yazar. Hikâyenin bağımsızlığı diye bir konu yoktur. Yeni deyim olanakları yerine, söylenecek yeni şeyler aranır.”⁴⁴⁷

Günümüzdeki hikâye anlayışında, yapıda kullanılan malzemelerin özellik ve önem değişmelerine uğradığını belirten Akmen, artık hikâyede olay ve yer bütünlüğünün bölündüğünü, konunun sert, kesin çizgilerle verilmesi anlayışının bırakılarak, dağınık yaşantıların anlatımına, çağrışımlardan yararlanmaya doğru bir kayma olduğunu, artık olayların kesintisiz bir sıralanışı yerine, seçimi ve bağlanışının var olduğunu, gerçekleri olduğu gibi canlandırma anlayışının artık terk edildiğini söyler. Diyalektik ilişkilerden yararlanma biçiminde de yenilikler olduğunu belirten Akmen, artık karşıtlar çatışmasının serim, gelişme, sonuç planıyla verilmesinin bırakıldığını ifade eder. Hikâyenin yapısında kullanılan her şeyin bir süre bütünlüğü içinde birleştiğini söyleyen Akmen, bütün

⁴⁴⁶ Üstün Akmen, “Hikâye Üstüne”, *Soyut* 34 (Şubat 1968), 24.

⁴⁴⁷ Akmen, “Hikâye Üstüne”, 24.

hikâyenin şiir ve müzikte olduğu gibi bir temayı vermek amacını taşıdığını, amacın öğretmek değil duyurmak olduğunu vurgular.⁴⁴⁸

Yazısında, eski ustaların hikâyeleri ile günümüz hikâyesinin özelliklerini yapısal olarak inceleyen ve karşılaştıran Akmen, buradan hareketle hikâyenin bazı öğelerinin zamana ve akımlara göre değişmelere uğradığını, bazılarının ise değişme göstermediğini belirler. Akmen, değişime uğrayan “olay, yer ve konu”yu, “yardımcı öğeler”; değişime uğramayan “süre, diyalektik ilişki ve tema”yı ise “temel öğeler” olarak adlandırır.

Hikâye sanatı ve teorisi noktasında, özellikle ve doğrudan, hikâye eleştirisinin nasıl olması gerektiği ve bir hikâyeye nasıl yaklaşılması lazım geldiği ile ilgili kuramsal düşünceler içermesi bakımından, Ahmet İnam’ın kaleme aldığı ve “Yordam” dergisinde yayımlanan, “Türk Öykücülüğüne Değin”⁴⁴⁹ başlıklı yazı da özellikle dikkate değerdir.

İnam, yazısının başında, konuya önce kuramsal açıdan yaklaşır. “Öyküyü ele alırken ilkin edebiyat içindeki yerini, diğer edebiyat türleriyle ilişkisini ortaya koyabilmeliyiz.”⁴⁵⁰ diyerek, hikâyenin bağımsız bir tür olarak edebiyat sanatı içindeki özgün konumunu belirlemek niyetinde olduğunu gösterir.

Öncelikle, teorik olarak yaklaştığı hikâye sanatı ile ilgili, gerek inceleme planında tek tek hikâyeleri gerekse hikâye üstüne yazıları ele alırken İnam, içten dışa doğru yakalanması gereken ilişkileri belirlemek gerektiğini söyler. Bunlar öncelikle öykü-edebiyat ilişkisinin belirlenmesi, sonra edebiyatın tarih içindeki yeri ve en dışta edebiyat toplum bağının ortaya konması şeklindedir.

İnam’a göre, öykü-edebiyat ilişkisi; öyküyle edebiyatın diğer türleri arasındaki organik bağı ortaya koymayı; öykünün edebiyatın neresini tamamladığı ve oluşturduğu, edebiyatın diğer türlerinin gelişimiyle öykünün gelişimi arasındaki koşutlukların neler olduğu; öykü kişileriyle roman, şiir, denemede var olan insan kişileri arasındaki benzerlikler ya da uyumsuzlukların neler olduğu gibi soruları kapsar.

Sonrasında, hikâyenin bir tür olarak ve somut bir şekilde varlığını ortaya koyabilmesi için onun tarih içindeki yerinin belirlenmesi adına türün kendisine yakın ya da uzak diğer türlerle hesaplaşması gerekir. Bu noktada İnam şunları söyler:

“Tarihin bize getirdiği birikimler, tarih içinde kişilerin, yapıtların var olma çabasının öykü türüne ilişkin kuş bakışı değerlendirilmesi, edebiyat tarihi ile öykü tarihi arasındaki

⁴⁴⁸ Akmen, “Hikâye Üstüne”, 25.

⁴⁴⁹ Ahmet İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, *Yordam* 4/4/24 (Ağustos 1969), 129-137.

⁴⁵⁰ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 129.

bağ belirlenmelidir. Kendini kuşatan etmenleriyle hesaplaşması yapılırsa öykü, insansal içeriğiyle somuta yakın olarak görülebilir.”⁴⁵¹

Yazısında, öykücülük dendiğinde, yalnız yazılan öyküleri değil öykü üstüne yapılan eleştirel çalışmaları da anladığını belirten İnam, öykücüler üstüne, edebiyatın diğer türlerinin dolaylı, öykü eleştirisinin ise doğrudan etkide bulunduğunu söyler. İnam’a göre öykü eleştirisi temelde üçe ayrılır: 1. Öykü kuramcılığı, 2. Öykü incelemeciliği, 3. Öykü değerlendirmeciliği. İnam, öykü çözümlemesi için parçalamış olduğu bu öğelerin, bir tek çalışmanın içinde bir arada bulunabileceğini söyler ve söz konusu maddeleri şu şekilde açarak detaylandırır:

“Öykü kuramcılığı”, ya bir öykünün nasıl yazılması gerektiği üstüne ya da öykü eleştirmesinin nasıl yapılması gerektiği üstüne olabilir. “Öykü incelemeciliği”, ya öyküyü var kılan teknikler, dil, olay, betimleme örgüleri üstüne ya da tek tek veya bir kitapta, kitaplarda toplanmış öyküler üstüne yapılabilir veyahut da tarih içinde öykü okulları, öykünün başlangıcı, değişimi ve gelişimi gibi konular üstüne “edebiyat tarihleri” şeklinde olabilir. Son olarak “öykü değerlendirmeciliği” ise estetik, tarihsel, toplumbilimsel planda öykünün ya da öykücülüğün değerlendirilmesi, yerinin saptanması biçiminde olabilir. İnam’a göre, “değerlendirme”, öykünün yazıldığı çağ içinde yapılabileceği gibi, okunduğu çağda da yapılabilir. İlki genellikle akademik çalışıcıların işidir. Çağdaş eleştirmen öyküyü kendi çağı içinde değerlendirir, çünkü bu değerlendirmede geleceğin öyküsünü kurma çabası vardır.”⁴⁵²

İnam, bir hikâyenin eleştirilmesindeki öncelikli problemin “yöntemsel” olduğunu, bir öykü karşısında bulunan eleştirmenin cevaplaması gereken ilk sorunun, “Öyküye nasıl yaklaşabilirim?” sorusu olduğunu vurgular. Eleştirmen için yöntem yani kuram saptandıktan sonraki zorluk ise “veri” sorunudur. Eleştirmenin, kullanacağı yöntem için gereken bilgiyi nereden bulacağı meselesi ve bu bilgiye ulaşmada, özellikle 1928’den önceki yapıtların eski yazı oluşu genç eleştirmenler için önemli bir güçlüktür.

Bizde öyküye yaklaşma sorununun ele alınmadığını, bu işin kuramının yapılmadığını söyleyen İnam, üniversitelerimizin Türk edebiyatı, sanatı, felsefesi üstüne giriştikleri çalışmaların verimsizliğinin, eleştirinin en büyük sancısı olduğunu belirtir. Öyküye

⁴⁵¹ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 129.

⁴⁵² İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 129.

toplumbilimsel açıdan yaklaşmanın da güçlükleri olduğunu belirten İnam bu konuda şunları söyler:

“1. Öykünün toplumda yansıttığı olayın toplumda olup olmadığının, olduysa ‘nasıl’ olduğunun açıkça ortaya konamaması. Edebiyatta yansıyan gerçekteki yeri. Hele bizde istatistik ve toplumbilimsel çalışmaların yeni olması, örneğin öykücülüğümüzde işlenen cinsel bunalım, yabancılaşma gibi toplumsal ruhbilimle açığa çıkacak öğelere ket vurur. 2. Toplumun edebiyata ne yansıttığını saptamaktaki belirsizlik. Örneğin Ferit Edgü’nün ‘Yargıç Karak’ öyküsünün toplumbilimsel karşılığı nedir? Bu öykü yalnızca metafizik öğeden mi yoksa toplumsal bir olgudan mı yola çıkıyor?”⁴⁵³

Söz konusu meseleler dışında, 50 Kuşağının ortaya koyduğu varoluşçu hikâyeler ve olayı geri plana atarak bilinçaltını ve bireyin psikolojisini önceleyen eserlerin hikâyede “anlam” konusunun sorgulanmasına sebep olduğu söylenebilir. Enver Naci Gökşen, “Hisar” dergisinde yayımlanan “Anlamsız Hikâye Olur Mu?”⁴⁵⁴ başlıklı yazısında, hikaye sanatında “anlam” konusuna değinir. İkinci Yeni’nin anlamsız şiir olduğu ve artık iflas noktasına geldiğini söyleyen Gökşen, son zamanlarda bu anlayışın hikâyede de görülmeye başlandığını, oysa anlamsızlığın hikâyenin doğasına aykırı olduğunu ifade eder. Gökşen’e göre, rastgele ve art arda sözlerin arka arkaya getirilmesi ne şiir ne de hikâye olabilir. Soyut ve anlamsız hikâye yazarların kısa zamanda unutulacağı, hikâyecilikte yenilik adına girilen anlamsızlığın hikâyeyi hikâye olmaktan alabildiğine uzaklaştırdığını söyleyen Gökşen, “Bu anlayışta olan hikâyeciler, önce hikâyenin ne olduğunu ve ne olmadığını kavramamış gibidirler. Oysaki şiir nasıl ki okunduktan sonra anlatılamayan bir tür ise hikâye bunun tersine, anlatılması mümkün ve gerekli bir sanattır.”⁴⁵⁵ der.

Yazılarda, hikâyenin diğer türlerle ilişkisi konusunda, özellikle şiirle olan münasebetine de değinilir. Hüseyin Peker’in “Öykücü İçin Şiir”⁴⁵⁶ başlığını taşıyan yazısında, hikâye ile şiiri ayırmak ve bitişirmemek gerektiği belirtilerek, öyküde şiirden, şiirde de öyküden yararlanma diye bir şeyin olamayacağı, olsa olsa sadece birinde diğerinin kalıntısının kalmış olabileceği ifade edilir. Hikâyeci eğer şiirle de uğraşmışsa bunun hikayesine kelime seçiminde yansıtacağı ve kelimelerin hem daha tutumlu hem de daha tutarlı ve

⁴⁵³ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 130.

⁴⁵⁴ Enver Naci Gökşen, “Anlamsız Hikâye Olur mu?”, *Hisar* 5/10 (85) (Ekim 1964), 14-15.

⁴⁵⁵ Gökşen, “Anlamsız Hikâye Olur mu?”, 15.

⁴⁵⁶ Hüseyin Peker, “Öykücü İçin Şiir”, *Yordam* 1/10 (Ekim 1966), 75.

doğru seçileceği belirtilir. Şiir ile öykünün birbirine çok yakın oldukları söylenen yazıda, öykünün şekil değişikliğine uğradıkça şiire daha çok benzediği ancak bu benzerliğin sadece biçimsel olarak kalacağı vurgulanır.

Peker, hikâye şiir ilişkisi ile ilgili olarak iki türün birbirine yakınlığını ifade edecek şekilde şunları söyler: “Şiirin en fazla yararlı olduğu, şiirin en yakınında duran öyküdür sanıyorum. Öykü bir yerde şiirdir. Şiir bir yerde öyküdür. Birbirine karışıp gider bu iki kol. Çünkü şiir, öykü için bir çatışmadır. Öyküde ister istemez bir yerde kurallar yıkılır, bir çatışmaya geçilir. Cümleler devrilir, sesler oynaşır.”⁴⁵⁷ Yazısında, şiirle uğraşmanın hem hikâyeciyi hem de eleştirmeni çeşitli açılardan besleyeceğini, eleştirmenin ayrıca hikâye ile de uğraşması gerektiğini belirten Peker, şunları söyler:

“Öykücü şiiri denemişse tutarlı bir yola girecek, kelime tutumu yaparak ne söylediğini bilen biri olacaktır. (...) Eleştirmen şiir kadar öyküden de geçmek zorundadır. O hem seçecek hem ikircikli konuşmadan, sonuna kadar aynı şeyi söyleyecek, dallanıp budaklandırıp inandırıcı olacak, etkileyecektir. Tıpkı öykücü gibi.”⁴⁵⁸

Orhan Duru ise kaleme aldığı yazıda hikâyede ayrıntı meselesini ele alır. Yazar, “Ayrıntıların Önemi”⁴⁵⁹ başlıklı yazısında, sanat eserlerinde ve özellikle hikâyede ayrıntının önemi ve mahiyeti üzerinde durur. Çehov, Haldun Taner, Sait Faik, Orhan Kemal, Tarık Buğra'dan örnekler vererek ayrıntının bir sanat eserinin olmazsa olmazı olduğunu belirtir ve tasvir, karşılıklı konuşmalar gibi unsurların birer ayrıntı olduğunu ifade eder. Duru, hikâye ayrıntılardan temizlenince, ortada sanat adına bir şey kalmayacağını vurgulayarak şunları söyler: “Her vak’a bir bağıntı sırasına, insan canlı, cansız en küçük ayrıntılarına göre yazılmalıdır. Yazılan bütün ayrıntıların bir amacı olmalı, kıymetlendirilmelidir. Bütün bu çalışmalar eserin bütününün ortaya çıkmasına, en büyük yardımı edebilir.”⁴⁶⁰

Adan Özyalçın, “Uygarlık Karşısında Yazar” başlıklı yazısında hikâyede artık “olay hikâyeciliği”nin yerini “görüntü hikâyeciliği”nin aldığını belirterek şunları söyler:

“Yirminci yüzyılda, sinemanın yaygınlık ve etkinlik kazanmasıyla, çağdaş anlatı sanatında doğaya, eşyaya yönelişte yeni bakış açıları (perspektifler) ortaya çıkmıştır.

Doğaya, eşyaya, giderek insana bakıştaki bu yenilenmeler, değişik açılar, olayı

⁴⁵⁷ Peker, “Öykücü İçin Şiir”, 75.

⁴⁵⁸ Peker, “Öykücü İçin Şiir”, 75.

⁴⁵⁹ Orhan Duru, “Ayrıntıların Önemi”, *Yeni Ufuklar* 2/3 (19) (Aralık 1953), 209-210.

⁴⁶⁰ Duru, “Ayrıntıların Önemi”, 210.

düpedüz anlatma yerine, görüntülerle oluşturulan yepyeni bir anlatım düzenini getirmiştir. Herhangi bir olayı ele alıp bir kocakarı zevzekliğiyle, tekdüze bir biçimde anlatmak eskimiştir artık. Olay hikâyeciliğinin görüntü hikâyeciliği önündeki yenilgisidir bu. Yalnız biçim olarak eskimekle kalsa iyi. Türlü etkilerin, en başta modern çağın etkileri altında duyguları karmaşıklaşan insanı anlatabilmekte, ortaya koyabilmekte yetersiz kalmıştır olay hikâyeciliği.”⁴⁶¹

1970’lere doğru hikâyenin işlevi ve bir yazı sanatı olarak artık miadını doldurup doldurmadığı konusunda da çeşitli tartışmalar yaşanır. Haluk Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”⁴⁶² başlıklı yazısında, son yıllarda görüldüğü söylenen “hikâyede tükenmişlik” yargısı ile ilgili, bir edebî türün nasıl bitip tükenebileceğiyle alakalı düşüncelerini açıklar ve şunları söyler:

“Ne demek bitmek, tükenmek? Bir edebiyat türü gerçekten tükenir, işlevini yitirir, ölür gider mi? Bu sorunun yanıtı ‘evet’ olacak kuşkusuz. Ekonomik ve kültürel koşullar bakımından sürekli bir değişim içinde bulunan dünyamızda, elbette bazı türler önemini yitirip silikleşecek, bunların yerini başkaları alacak. Tarih doğruluyor bu olguyu.”⁴⁶³

Şahin, Batı’da romanın ölüp ölmediği ile ilgili yapılan benzer bir tartışmada eleştirmen Lionel Trilling’in roman için uyguladığı ölçütleri hikâye türüne aktarır. Buna göre bir tür olarak hikâyenin ölümünü açıklayabilecek üç olasılık vardır:

“1. Kısa hikâye türünün cevheri tükenmiştir. 2. Kısa hikâye belirli kültürel koşullar altında doğmuş, beslenip serpilmiştir. Günümüzde bu koşullar ortadan kalktığı için ağırlık başka ya da yeni türlere kaymıştır. 3. Türü yaşatan koşullar hala geçerlidir, ama yeni kuşaklar onu iyi kullanamıyorlar. Ölüm söylentilerinin nedeni budur.”⁴⁶⁴

Haluk Şahin, yazısında, yukarıdaki üç ölçütü tek tek ele alır ve açıklar, Türk hikâyeciliğinin durumu açısından bu ölçütleri değerlendirir. Hikâyenin cevherinin yani konusunun tükenmesinin mümkün olamayacağını, insanın kendi dışına ve kendi kendine dönük merakı devam ettiği sürece, bu cevherin de tükenmeyeceğini, olsa olsa söz konusu cevherin aktarılmasında türün biçimsel olanakları bakımından yetersiz ya da hantal kalabileceğini belirtir.

“Evet, hikâye yalın ve sınırlı bir türdür. Dardır, gevezelik kaldırmaz. Büyük modaları, akımları, devrimleri olmamıştır. Bütün modern sanatların besmelesi

⁴⁶¹ Adnan Özyalçın, “Uygarlık Karşısında Yazar”, *Soyut* 26 (Haziran 1967), 8.

⁴⁶² Haluk Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”, *Yeni Dergi* 43 (Nisan 1968), 283-286.

⁴⁶³ Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”, 284.

⁴⁶⁴ Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”, 284-285.

sayılan İzlenimcilik’le kendisini bulmuş, roman ve şiir gibi iki güçlü komşu arasında kendi egemenlik alanını belirlemiştir. En önemli niteliği sayılan ‘yoğunluk’ ilkesinin dışına çıkılmadığı sürece, bazen daha gergin ve sık dokulu, bazen daha yayvan ve gevşek dokulu yapısıyla hala şaşırtıcı ve çarpıcı olabilmekte, okurun ilgisini toplayabilmektedir. Hikâyenin dar olanaklarıyla her şeyin yapıldığı savı için vakit henüz çok erkendir. Hikâyecilerimiz arasında gerek deyiş gerekse biçim bakımından önemli ayrımlar ve bağımsızlık alanları bulunması da bunu gösteriyor.”⁴⁶⁵

Haluk Şahin’e göre ikinci olasılıkla ilgili olarak ise, hikayenin doğduğu ve serpildiği koşullar ortadan kalkmış bile olsa, hikâye değişen yeni koşullar ve konularla yoluna devam etmektedir. Bugün, hikâyenin kendisine konu edindiği silik, küçük insanların sorunları ve yaşantıları hiçbir zaman günümüzde olduğu kadar önem kazanmamıştır.

Üçüncü olasılığa, yani yeni hikâye yazarlarının türü iyi kullanamadıkları konusuna gelince, bu konunun hikâye türünün kendisiyle ilgili değil doğrudan yazarın kendisiyle ilgili olduğunu söyleyen Şahin, “yeni yetişen yazarın söyleyecek bir şeyi varsa ve kendi kişisel sesine uygun düşen biçimi bulduysa mesele yok demektir. Ama yazar bu nitelikleri taşımıyorsa türe suç yüklenemez.”⁴⁶⁶ şeklinde konuyla ilgili düşüncesini aktarır.

Haluk Şahin’in ilgili yazısındaki meseleler üzerine düşüncelerini aktaran ve kendisine “Türk Dili” dergisi sayfalarından cevap veren A. Turgut ise “Öykücüye Güvenmek Gerek” başlıklı yazısında, son yıllarda, “öykünün bir yazı sanatı olarak işlevini yitirdiği, Türk öyküsünün Batı etkisi altında kendi sesini yitirerek halktan koptuğu, öykü sanatının işlevini yitirmediği ama usta öykücülerin ardından bir çeşit tıkanmaya girdiği,”⁴⁶⁷ şeklinde görüşler bulunduğundan bahseder. Önceleri kendisinin de öykünün bir yazı sanatı olarak işlevini yitirdiğine inandığını söyleyen Şahin, ancak bugün koşullar değişmiş olsa da ve öykünün yerine insanı oyalayacak başka araçlar ortaya çıkmış bulunsa da öykücünün artık değişen koşulların ve değişen insanın öyküsünü anlatacağını düşündüğünü, öykü sanatının, gücünden bir şey yitirmemiş olduğunu ifade eder.

Özetle, hikâye sanatı ve teorisi ile ilgili yazılar incelendiğinde söz konusu yazıların 1950’li yıllarda nicelik bakımından bir nebze daha yoğun olmakla birlikte 1950-1970 yılları arasına yayılmış olduğu görülür. Buna sebep olarak, 1970’lere doğru hikâye karşısında romanın görece olarak öne çıkmış olmasının hikâye ile ilgili eleştiri yazılarının

⁴⁶⁵ Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”, 285.

⁴⁶⁶ Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”, 286.

⁴⁶⁷ A. Turgut, “Öykücüye Güvenmek Gerek”, *Türk Dili* 18/200 (01 Mayıs 1968), 221.

da bir derece azalmasına yol açtığı düşünülebilir. Hikâye ile ilgili teorik yazıların hikâyenin tanımı, işlevi, nitelikleri, diğer türlerle ilişkisi gibi konularda yoğunlaştığı ve özellikle hikâye tanım ve tarifinin çoğunlukla roman üzerinden belirlenmeye çalışıldığı görülür. Buna rağmen, Sezai Karakoç'un "Hikâye İle Romanın Arası Açılıyor", Güven Turan'ın "Öykünün Kuralsızlığı" ve Ahmet İnam'ın "Türk Öykücülüğüne Değin" başlıklı yazıları gibi gerek tür olarak hikâyenin gerekse de bir eleştiri çeşidi olarak hikâye eleştirisinin, romandan ve diğer eleştiri yöntemlerinden ayrılması gerektiğini öne süren yazılar da mevcuttur.

2.2. Hikâyede Kişiler

Bu başlık altında, hikâye sanatında "kişi", "tip", "karakter", "insan", "kahraman" meselelerini ele alan, bunların kendi aralarında veya hikâyenin diğer unsurlarıyla olan ilişkilerini inceleyen ve hikâye yapısındaki işlevleri üzerinde duran, bu unsurların içerikten çok, teknik bakımdan hikâyede nasıl yer aldıklarını araştıran yazılar ele alınacaktır. Dolayısıyla, bir hikâyecinin hikâyesi veya hikâyeciliği hakkındaki yazılar içinde ele alınan ve "kişiler" konusuna değinen yazılara, burada yer verilmeyecek ancak söz konusu yazıların teorik bakımdan konuyu ele alan kısımları ise bu bölümde değerlendirilecektir.

Eleştiri metinlerinde ve hikâye ile ilgili diğer yazılarda, "kişiler" konusunun daha çok teorik düzeyden ziyade bir hikâyecinin eseri ya da eserlerindeki kişilerin o eserdeki rolü, konumu, gerçekçiliği, canlı ya da kukla pozisyonunda olup olmadığı, içerikteki işlevleri, konuşma biçimleri ve kişilerin kendi aralarındaki ilişkileri noktasından ele alındığı görülür. "Kişiler" konusuna, daha çok, bir hikâyeye veya hikâyeciye dönük olarak eleştiri ve inceleme yapan yazılarda değinildiği, doğrudan tür açısından ve teorik olarak "hikâye sanatında kişi" konusuna eğilen yazılarsa diğerlerine nazaran oldukça az sayıda oldukları söylenebilir.

Kaleme aldığı yazısıyla hikâyede kişiler konusuna değinen isimlerden biri Orhan Duru'dur. Duru, "Kişiler" başlıklı yazısında, hikaye, roman, tiyatro, sinema gibi türlerde, "kişiler"in mahiyeti üzerinde durur. Ona göre, sanat eserlerinde, gerçeğe yakınlık ya da gerçeğe bir paralellik bekleniyorsa, bunu sağlayacak olan eserdeki kişilerdir. Hikâyelerde her ne kadar önemli olan ve ön planda görünen olay olsa da kişiler bu olayın

etkenleridir. Fakat bunun ille de böyle olması gerekmediğini söyleyen yazar, çok güzel kişilik hikayelerinin de yazılmakta olduğunu belirtir ve şunları söyler:

“Aklıma hemencecik Ömer Seyfettin’in *Efruz Bey*’i geliyor. O hikâyede de olaylar vardır ama bu olaylar, Efruz Bey’in kişiliğini belirtmek için uydurulmuş gibidir. Sait Faik’in bir adamı, bir tipi anlatmak için yazdığı hikâyeleri anıyorum. Bunlar gerçekten hikâye mi? Kim bilir, belki. Çoğunlukla hikâye deyince aklımızda bir olayın kalması gerektiğine inanırız. Çehov’un koca hikâye kitaplarından tip olarak bir Kılıflı Adam’ın kalması hiçbir şey anlatmaz mı?”⁴⁶⁸

Duru, bu sözleriyle hikâyede “kişiler”in, hikâyenin ana unsuru sayılan “olay”dan da daha önde olduğunu anlatır. Çünkü olayın yapıcısı kişi olduğu için bir hikâyede kişilerin canlı ve iyi bir şekilde verilmesi o hikâyeyi daha inandırıcı, başarılı ve kalıcı yapacaktır.

Bir hikâyede kişiyi canlı ve inandırıcı bir şekilde vermenin ve kişiliğini ortaya koymanın yolunun kişi ile ilgili “ayrıntılar”ı vermek olduğunu belirten Duru, bu ayrıntıların herkes için genel olan değil o kişiye özel ayrıntılar olduğunu, bunlarsa kişinin bireysel davranışları, onun psikolojik ve biyolojik yapısından ileri gelen tepkileri olduğunu, kişi ile ilgili özel, küçük ayrıntıların verilmesininse kişinin iyice canlanmasını sağlayacağını ifade eder.

Muzaffer Erdost, Orhan Kemal’in “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde yayımlanan "Kardeş Payı" adlı hikâyesi, Ferit Edgü'nün “Yeni Ufuklar”da yayımlanan "Durum" adlı hikâyesi ve Adnan Özyalçın'ın yine “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde çıkan "Oyuk" adlı hikâyesini ele aldığı “Hikâye Üzerine Bir Deneme”⁴⁶⁹ başlıklı yazısında, hikâyede “kişi” konusu üzerinde durur.

Erdost, söz konusu hikâyelerde "olay"ın öne çıktığını, hikâyelerdeki kişilerin bir tiyatro oyuncusu gibi sadece olayı oynamak için hikâyede yer aldıklarını, kişilerin birer kişiliği olmadığını, canlı olmadıklarını, olay için birer araç olduklarını söylemektedir. Yazar, bu tespitleriyle birlikte, hikâyecilerimizin kişioğlunun karışık dünyasına girmeye yanaşmadıklarını belirtmekte, bugüne kadar hikâyecilerimizin sadece olaylar, toplum

⁴⁶⁸ Orhan Duru, “Kişiler”, *Yeni Ufuklar* 6/68 (Ocak 1958), 246.

⁴⁶⁹ Muzaffer Erdost, “Hikâye Üzerine Bir Deneme”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/60 (Ocak 1957), 15-20.

sorunları ve onların sonuçları üzerinde durup kişilerin iç dünyalarını ihmal ettiklerini belirterek bu durumu eleştirmektedir.

Hikâyede kişiler üzerinde durmanın, aslında olayların da kaynağını vereceğini ifade eden Erdost, olayların eskiyeceğini ancak kişilerin eskimeyeceğini söyler. Çehov ve Kafka'nın bunu kavradığı için ölmezliğe eriştiğini, hikâyecilerimizin bunu kavrayamadığı takdirde hikâyelerin kökünde, karanlığa itilmiş yarım yüzler, belirsiz sözler yığınından başka bir şey bulunmayacağını vurgular. Böylece hikâyede, olaydan ziyade kişilerin önemine dikkati çeker.

Cemil Sena Ongun, hikâye kişilerinin hikâye içinde yaşayış biçimine değindiği “Hikâye Sanatına Dair” başlıklı yazısında, hikâyedeki kahramanların, âlemle ve başına gelen olgularla, kendi varoluşunun kaderindeki zıtlıklarla dolu olan, adeta kozmik ve anarşik bir mantık içinde yaşadıklarını söyler ve “Bunun içindir ki hikâyeci, okuyanın beklediğini ve istediğini veren değil, onun beklemediğini, istemediğini orijinal bir ruh darbesiyle ve bir an içinde fişkırtabilir.”⁴⁷⁰ der.

Murat Belge, “Hikâye Ya Da Roman Kişisinin Adı”⁴⁷¹ başlığını taşıyan yazısında, genellikle romanlardan örnekler verse de hikâye ve romanda isim sembolizasyonu konusu üzerinde durmaktadır. Günümüz hikâye ve romancısının, asıl anlatmak istediğinin dışında, herhangi bir fazlalığa ve gereksiz ayrıntılara eserinde yer vermediğini belirten Belge, eserde “daha az lakırdıyla daha çok şey söyleme sorunu ortaya çıkınca, cümlelerin ritminden kişilerin adlarına kadar her ögenin hedefe ulaştıracak araçlar olarak kullanılması zorunluğu beliriyor.”⁴⁷² demektedir. Belge, yazısında, kişiliğin bir parçası olduğu ya da öyle sanıldığı psikologlarca da kabul edilen adların böylece hikâye ve romanda işlevsel bir yer kazandığını söyler.

Muzaffer Buyrukçu'nun *Acı* adlı hikâye kitabı üstüne yazdığı yazıda hikâyelerindeki kişilerin hep olumsuz tiplerden oluştuğu eleştirisinde bulunan Ömer Faruk Toprak'a karşı bir yazı kaleme alan Necati Cumalı, yazarın, hikâye ve romanlarındaki “kişiler”e bir yere kadar müdahale edebileceğini, kişilerin hikâye ve romanda kukla pozisyonunda

⁴⁷⁰ Ongun, “Hikâye Sanatına Dair”, 20.

⁴⁷¹ Murat Belge, “Hikâye Ya Da Roman Kişisinin Adı”, *Papirüs* 2/13 (Haziran 1967), 14-16.

⁴⁷² Belge, “Hikâye Ya Da Roman Kişisinin Adı”, 16.

olmadıklarını, yazarın, bir Karagöz esnafından, ortaoyununu zanaat edinen kişilerden bir ayrımının olması gerektiği görüşünü savunur.

“Karagöz oynatanın eli altında, Karagöz, Hacivat, Deli Bekir, Kanlı Nigar, Sarhoş, değneğe geçirilmiş beklerler. Ortaoyununda da Kavuklu, Pişekar, Zenne, sırası gelince ne söz edeceklerini önceden bilir, öylesine oyunu yürütürler. Ama romancının, (hikâyecinin)⁴⁷³ kişileri bu türlü kişiler değildir. Romancı (hikâyeci), gözlemine uyar onların hikâyelerini naklederken. Elinin altında Karagöz örneği kesilmiş, biçilmiş, olumlu olumsuz kişiler hazır değildir önceden.”⁴⁷⁴

Orhan Tahsin de hikâyede, kişilerin bir kul köle şeklinde ele alınmaması tam tersine, özgür bırakılması gerektiği görüşünü savunur. “Yoksa yazar, iddia edildiği gibi bir Tanrı değil de bir kuklacı, kişiler de birer kukla olmaktan bir adım ileri gidemez. (...) Tanrı bile insanları insiyaklarıyla, kaderleriyle baş başa bırakır, önce seyircidir, ancak hayatın son sahnesinde rejisör koltuğuna oturur.”⁴⁷⁵

Adnan Benk, Tarık Dursun K.’nın Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Yayınları arasından çıkan ve *Hasangiller* adını taşıyan kitabındaki hikâyeleri değerlendirdiği yazısında,⁴⁷⁶ hikâyelerdeki kişilerin özne değil birer nesne olduklarını ve oradan oraya savrulduklarını, akıl ölçülerine göre davranmadıklarını söylemekte ve hikâyelerde kişilerin işleniş biçimini üzerinde durmaktadır.

“Tarık Dursun K.’nın dünyasında kişiler alabildiğine başıboş, kendi içlerinde de çevrelerinde de bir dayanak bulamamışlar. Olayların dürtüsüyle o yandan bu yana seğırtip duruyorlar. Her davranışları nesneler dünyasında çalkalanan birer nesne olduklarını gösteriyor.”⁴⁷⁷

Benk’e göre kişiler omuzlarına binen ağır geçim yükleri ve içinde bulundukları koşullar dolayısıyla elleri kolları bağlıdır ve hareket edememektedir. Bu yüzden irade ve istemeleri, ayak diremeleri yoktur. Bu yolda attıkları her adım bir tökezleme ile sonuçlanmaktadır. Bu bakımdan Benk, Tarık Dursun K.’nın, eserinde, biçimle özü

⁴⁷³ Orijinal metinde olmayan ve parantez içinde gösterilen vurgular tez yazarına aittir.

⁴⁷⁴ Necati Cumalı, “Olumlu Kişi”, *Varlık* 478 (15 Mayıs 1958), 5.

⁴⁷⁵ Tahsin, “İnsansız Şehir”, 2.

⁴⁷⁶ Adnan Benk, “Basında Yankımız”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/49 (Şubat 1956), 78-82. (Söz konusu yazı, 6 Kasım 1955 tarihli Dünya Gazetesi’nde yayımlanmış olup Seçilmiş Hikâyeler Dergisi’nin “Basında Yankımız” bölümünde başlıksız olarak yer almaktadır.)

⁴⁷⁷ Benk, “Basında Yankımız”, 79-80.

kaynaştırmış olduğunu, bir olayı anlatırken onu en iyi anlatacak hareketleri seçerek onunla yetindiğini, kişilerin iç dünyalarını büyük büyük yazar lafları ederek değil, kişilerin davranışları ile verdiğini, zamanla hikâyelerinin daha da sadeleşip olgunlaşacağına inandığını ifade eder.

Hikâyede kişiler konusunu “insan” kavramı bağlamında ele alan ve kuramsal yönü ağır basan yazılar da vardır. Söz konusu yazılar hikâyede insan kavramına hikâye konusu veya içeriği ile ilgili olmaktan ziyade, daha çok hikâyenin yapısıyla ilgili teknik bir mesele olarak yaklaştıkları için bu yazılara “Hikâyede Kişiler” başlığı altında yer vermeyi gerekli gördüğümüzü söylemeliyiz.

Bu yazılardan biri, Gürsen Topses’in “Öykümüzde İnsan”⁴⁷⁸ başlıklı yazısıdır. Söz konusu yazısında Topses, günümüz hikâye sanatının çağdaş insanı yansıtmadaki başarısı yahut hikâye sanatının buna ne kadar olanak verdiği konusunu, hikâyecilerden örneklerle karşılaştırmalı bir yöntemle ele alır.

Topses, hikâyede insanın işlenişiyle ilgili, durmadan değişen, ilerleyen toplumların içindeki insanın değişmesinin, evrimleşmesinin, yeni duyarlıklara girmesinin, bilimin, sanatın normal gelişiminin dışında onu hızlandırmaya zorlayan bir nitelik taşıdığını ve bunun da hikâyeciliğimizde yeni olanakları, yeni yaratmaları gereksindirdiğini belirtir ve şu soruları sorar: “Daha, çok yeni olan öykümüzün bu insan açısından durumu nedir, tavrı nedir, nereden gelmiş, nereye gidebilecektir, öykü sanatı çağımız insanının yoğunluğunu kaldırabilecek bir güçte midir?”⁴⁷⁹

Topses’in yazısında, yukarıdaki sorulara cevaplar aranır ve Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali ve Sait Faik’in öykücülüklerinde insan unsuru karşılaştırmalı olarak ele alınır. Ömer Seyfettin’in daha çok olay ağırlıklı hikayelerinde insanın sadece bu olaylara hizmet için işlevsel olarak yer aldığı, Sait Faik’te ise insanın daha ön planda olduğu ancak bilincinin derinliklerine inilmediği, Sabahattin Ali’nin ise ikisi arasında bir yerde bulunduğu, olay odaklılık bakımından Ömer Seyfettin’le, küçük insanı ele alması bakımından ise Sait Faik’le benzeştiği değerlendirilmesinde bulunulur.

Öykümüzün Sait Faik’e kadar olan çizgisi içerisinde insanın öyküde yüzeysel olarak yer aldığı, yalnız Sait Faik’in son öykülerinde gerçeküstücü öğelerin yeni anlatım

⁴⁷⁸ Gürsen Topses, “Öykümüzde İnsan”, *Yordam* 1/6 (Haziran 1966), 41-42, 48.

⁴⁷⁹ Topses, “Öykümüzde İnsan”, 41.

imkanlarının kapılarını araladığı belirtilen yazıda, öykünün sonraki gelişiminde Oktay Akbal, Haldun Taner, Vüs'at O. Bener ve Tahsin Yücel'in Sait Faik öyküsüne yakın olmakla birlikte insan unsuru bakımından duygusallığın azaldığı, daha çok usçu bir plana evrildiği söylenir.

Sonraki öykücüler, Demir Özlü, Adnan Özyalçiner, Leyla Erbil, Nezihe Meriç ve Ferit Edgü'de insanın "kendini" anlatmaya dönüştüğü, hatta Ferit Edgü'de psikanaliz öğelerinin, bilinçaltı, bilinçdışı öğelerinin, normal olmayan insanların anlatıldığı ifade edilir. İnsanı anlatmadaki bu bilinçli ya da bilinçsiz çabanın Demir Özlü ve Bilge Karasu'da daha geniş alanları içerdiği ancak yine yazarın kendini anlatmaktan kurtulamadığı söylenir. Adnan Özyalçiner'in *Sur* adlı kitabındaki öykülerin insanın gelişim çizgisi içinde yer almadığı yine insanın olayların anlatımı için bir araç olarak kullanıldığı öyküdeki insanların derinliğine inilmediği belirtilir. Bilge Karasu'nun öyküsünde ise insanın, daha derinlemesine, çok boyutlu, yoğunluklu ve alışılmamış yanlarıyla yer aldığı, bu yüzden Karasu'nun bir başlangıç olarak öneminin burada bulunduğu vurgulanır.

Toplumsal yapının, içinde yaşattığı insanı ister istemez etkilediği, Türkiye gibi bir ülkenin yoğurduğu insanın da bozuk ruhlu, çatışan, kavga eden, savaştan, yorgun ve hasta bir insan olacağı; öykülerin bu insanı yansıtacağı ifade edilen Topses'in yazısında, sanatçının Türkiye gibi bir ülkede taşıdığı sorumluluğun da bu yönde olması gerektiği belirtilir. Bu tür bir insanı verebilmenin zor olduğu söylenen yazıda, öykünün buna uygun anlatım imkanları üreteceği, belki yapının allak bullak olacağı fakat öykünün evrimler geçireceği belirtilir.

Ahmet Kabaklı ise, hikâyede ve romanda kişiler konusuna, yerlilik ve millilik meselesi üzerinden bir eleştiri getirir. Kabaklı, Hisar'da yayımlanan "Roman Kişileri"⁴⁸⁰ başlıklı yazısında, bazı hikâye ve roman yazarlarının "insan" kavramını farklı anlayıp anlattığını, onların anlattığı bu insanın ancak yabancı eserlerde rast gelinen ve gerçekte bu coğrafyada yaşamayan, gerçek olmayan insanlar olduklarını söyler. Kaynağını yanı başındakilerden, bu topraklardan, bu coğrafyadan almayan yazarların gerçek insanı bulamayacağını dile getiren Kabaklı, hikâye ve romancıları, "Türk adamı" dediği bu insan tipini bulamadıkları, bulmak için de hiçbir tasa çekmedikleri için eleştirir.

⁴⁸⁰ Ahmet Kabaklı, "Roman Kişileri", *Hisar* 2/36 (Nisan 1953), 4-5.

Sonuç olarak, hikâyede kişiler meselesi ile ilgili yapılan eleştirilerde hikâye kişilerinin hikâyedeki olaylar karşısındaki ağırlıklarına dikkat çekilmiş, bir hikâyede kişilerin olaylar karşısındaki pozisyonunun, o hikâyenin niteliğini belirleyen en önemli faktör olduğu sonucuna varılmıştır. Çünkü hikâyede olayın öne çıkıp buna mukabil kişilerin sönük kalması hikâyeyi başarısız kılarken, tam tersi olaylar geri planda kalıp fakat kişiler canlı çizildiği takdirde hem hikâye başarılı olacak hem de hikâye kişiler sayesinde daha akılda kalıcı olacaktır. Hikâye yazarlarının kişilerin iç dünyalarına inmekten çekindikleri ve kaba olaylarla toplumsal sorunları işledikleri konusu da eleştirilen meselelerden biri olduğu gözlenir. Kişilerin hikâye içerisinde kendine göre bir özgürlüğünün bulunması gerektiği, hikâyenin kuruluşunun ya da yazarın, hikâye kişilerini bir kukla pozisyonuna düşürmemesi gerektiği konusu da eleştirmenlerin hikâyeleri değerlendirirken yaslandıkları ölçütlerden biridir. Ayrıca eleştirmenlerin, hikâye kişileri bağlamında “insan” unsuruna da değindikleri, insanın hikâye içinde yapıdaki konumu, hikâye yazarı ile olan ilişkisi, hikâyedeki insanın yerlilik açısından ne kadar gerçekçi olup olmadığı konularına eğildikleri görülür.

2.3. Olay ve Olay Örgüsü

İnceleme konumuzun tarih aralığını oluşturan 1950-1970 arası dönemde Sait Faik’le birlikte “olay”ın giderek geri plana atılması, 1950 kuşağı hikâyecilerinin de bu anlamda klasik hikâye normlarının dışında eserler vermesi, hikâyede anlatım imkanları zorlanarak biçimsel ve dilsel birtakım denemelerin yapılması, hikâye sanatında “olay” unsuruna klasik hikâyede olduğundan daha farklı biçimlerde yaklaşılmasına sebep olmuştur. Bu kısımda hikâye sanatında “olay” konusuna değinen, Muzaffer Erdost, Adnan Özyalçın ve Orhan Hançerlioğlu’nun görüş ve düşüncelerine yer verilecektir.

Muzaffer Erdost, hikâye sanatı hakkındaki düşüncelerini aktardığı ve bilhassa hikâyede “olay” konusuna eğildiği “Hikâyenin Olay İle İlgileri”⁴⁸¹ başlıklı yazısında hikâyede “olay”ın mahiyeti üzerinde durur.

Erdost’a göre, birçok hikâyede olaylar benzer olabilir, farklı hikâyelerdeki olaylar arasındaki benzerlikler, hikâyelerin benzer olduklarını ortaya koymaz. Düşüncelerini örnekler vererek açıklayan Erdost, "olay"ın, hikâyenin kendisi değil onun sadece bir ögesi olduğunu belirtir ve şunları söyler:

⁴⁸¹ Erdost, “Hikâyenin Olay İle İlgileri”.

“Bir oyunu ayrı ayrı sahneye koyanlar, etkinsel güçleri ayrı ayrı sonuçlara varırlar. Bir büyük adamın hayatını üç beş kişi yazar. Olay aynıdır ama hepsinin hikâyeci olarak vardıkları sonuçlar, hepsinin başarısı ayrı ayrıdır. Bir olayı iki hikâyeci gözetler. Bunlar aynı olayları yazdıkları zaman, başka başka hikâyeler ortaya çıkar. (...) Kurtuluş Savaşı’ndan herhangi bir sahneyi on hikâyeci anlatsa, bu on hikâyenin de aynı şeyler olduğunu söyleyebilir miyiz?”⁴⁸²

Adan Özyalçiner, “Uygarlık Karşısında Yazar” başlıklı yazısında, kendisinin de içinde olduğu 1950 kuşağı hikâyecilerinin olay hikâyeciliği yerine görüntü hikâyeciliğini uyguladıklarını dile getirerek, hikâyede “olay” konusunda şunları söyler:

“Hikâyeden olayı atamayız elbette. Buna gerek de yok. İnsanın kendi kendiyile, toplumla, eşya ya da doğayla olan ilişkilerinde çeşitli durumlar ortaya çıkar. Bu çeşitli durumlar olayı yaratır. Benim sözünü ettiğim hikâye, işte bu durumları görüntüsel bir biçimde yansıtarak, olayı kendinde oluşturur. Olayla birlik oluşur hikâye de. Olayla hikâye arasında bir eşzamanlılık vardır. Hikâye, kendi dışında olup biten olayın dıştan, herhangi bir anlatıcı gibi basit bir izleyicisi olmaktan uzaklaşmıştır.”⁴⁸³

Özyalçiner, on dokuzuncu yüzyıl endüstri devrimiyle birlikte eşyanın insanla ve insanın eşyayla olan ilişkisindeki mahiyetin değiştiğini vurgulayarak, bu durumun eşyayı, roman ve hikâyelerde bir fon ögesi olmaktan çıkardığını söylemektedir. Özyalçiner’e göre artık eşya, “olaya karışan, olayı yapan, giderek olayı yöneten bir ögedir.”⁴⁸⁴

Orhan Hançerlioğlu’na göre ise “olay”, hikâyenin olmazsa olmaz bir ögesi değildir. “Olay”ın hikâyede her zaman bulunmayabileceğini, olaysız hikâyelerin de olabileceğini belirten Hançerlioğlu, buna örnek olarak bir çok eser gösterilebileceğini söyler ve Sait Faik’in, “Söylendim Durdum” adlı hikâyesini örnek olarak verir.

“Olay”ın daha 1850 senesinde gözden düşmüş olduğunu belirten Hançerlioğlu, şunları söyler: “Daudet, Goncourt Kardeşler, romandan olayı kovmuş olduklarını açıkça söylüyorlardı. On dokuzuncu asrın ikinci yarısında seslerini duyuran realistler olaysız eserler verdiler. Çağımız yazarlarından çoğu da bu yolda yürüyorlar.”⁴⁸⁵

Hikâyede olay konusunu ele alan yazılara bakıldığında, her ne kadar doğrudan olay konusunu teorik olarak işleyen yazıların sayıca çok olmadığı görülse de mevcut yazılarda,

⁴⁸² Erdost, “Hikâyenin Olay İle İlgileri”, 64-65.

⁴⁸³ Özyalçiner, “Uygarlık Karşısında Yazar”, 8.

⁴⁸⁴ Özyalçiner, “Uygarlık Karşısında Yazar”, 8.

⁴⁸⁵ Orhan Duru, “Konu İle Öz”, *Yeni Ufuklar* 3/18 (34) (Mart 1955), 7.

olaydan ziyade hikâyede üslubun ve anlatışın öne çıkması gerektiğini öne süren ve modern hikâyede artık olayın geri planda kalması gerektiğini söyleyen görüşlerin öne çıktığı söylenebilir.

2.4. Zaman ve Mekân

Doğrudan hikâye türüne dair zaman ve mekan konusuna eğilerek, konuya teorik olarak yaklaşan yazıların pek fazla olmadığı söylenebilir. Bu kısımda değinilecek olan mevcut yazılardan biri çeviri yazı olup Robert Kanters'e ait, diğeri ise Sabri Esat Siyavuşgil'e ait yazılardır. Söz konusu yazılar, doğrudan zaman ve mekan konusu ile ilgili değildir. Genel olarak hikâye sanatına değinilen yazıların içeriğinde yer alan zaman ve mekanla ilgili görüşler seçilerek bu kısımda değerlendirilmiştir.

Robert Kanters, hikâye ile romanı mukayese ettiği “Hikâye Sanatı”⁴⁸⁶ başlıklı yazısında hikâyenin bir tempo ve zaman sanatı olduğunu belirterek şunları söyler: “Roman ile zaman arasındaki münasebet üzerinde çok durulmuş ve romancının hayattaki zamana uyması icap ettiği ileri sürülmüştür. Hikâyeci için buna imkan yoktur. Hikâyede zaman ölçülü bir şekilde kısaltılır. Keyfi ve tesirli bir şekilde teksîf olunur.”⁴⁸⁷

Sabri Esat Siyavuşgil ise “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”⁴⁸⁸ başlıklı yazısında mekan hususuna değinir. Türk hikâyeciliğinde konuların geçtiği yerlerin sınırlı olduğunu söyleyen Siyavuşgil, hikâyeciliğimizin vatan hudutları dışına çıkmak temayülü göstermediğini belirtir ve şunları söyler:

“Kutup, Afrika çölü, Hint ormanı veya Pampa'larda olup bitenleri, ekserisi masa başına bağlı, kamyonla üç yüz kilometrelik bir yolculuğu kâfi bir devri âlem sayan genç hikâyecilerimizden istemeye elbette hakkımız yoktur. Fakat tecessüsümüz daha dün bizim camiamızda yaşayan komşu memleketlere bile uzanamıyor; hatta içimizde kendi âlemlerinde yuvarlanıp giden cemaatlere dahi giremiyor. Hikâyeciliğimiz henüz İstanbul'u bile karış karış ve insan insan fethetmiş değildir.”⁴⁸⁹

Hikâyede “zaman” ve “mekân”ın teorisi üzerinde çok durulmamasının sebebi, bu iki unsurun yoğunlaştırılmış ve sıkıştırılmış bir şekilde hikâyede yer alması olduğu

⁴⁸⁶ Kanters, “Hikâye Sanatı”.

⁴⁸⁷ Kanters, “Hikâye Sanatı”, 9.

⁴⁸⁸ Sabri Esat Siyavuşgil, “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”, *Varlık* 370 (01 Mayıs 1951), 4.

⁴⁸⁹ Siyavuşgil, “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”, 4.

düşünülebilir. Tam tersi, roman türünde oldukça yayılmış ve açık bir şekilde yer alan bu iki unsurun görünürlüğü hikâyeye göre romanda daha fazladır.

2.5. Anlatıcı

Hikâye ile ilgili eleştiri yazılarına bakıldığında, “anlatıcı” unsuru ile ilgili doğrudan teorik yazıların kaleme alınmamış olduğu görülür. Hikâyede “anlatıcı” unsuru ile ilgili görüş ve düşüncelerin mevcut teorik yazıların içinde ya da hikâye inceleme ve değerlendirme yazılarının satır aralarında kendine kısmen yer bulabildiği söylenebilir.

Hikâyede “anlatıcı” meselesine değinen yazılardan biri Fethi Naci’ye aittir. Naci, “Dergilerin Getirdiği” başlıklı köşesinde, “Hikâyede Biçim” alt başlığı altında yer alan yazısında, “Varlık” dergisinin, 15 Nisan 1959 tarihli sayısında, Yusuf Atılgan’ın “Tutku” adlı bir hikâyesinin yayımlandığını ve bu hikâyenin kendisini, “hikâyede anlatıcı” meselesi üzerinde düşünmeye ittiğini belirtir.

Bu vesileyle, hikâyeyi birinci kişi ya da üçüncü kişi ağzından anlatmanın hikâye bakımından önemi üzerinde duran Naci, hikâye kahramanının durumuna göre hikâye anlatıcısının anlatım biçiminin belirlenmesi gerektiği görüşündedir. Yusuf Atılgan’ın hikâyesi tahsil görmemiş, zekası geri bir köylü çocuğunun ağzından anlatılmaktadır. Fakat, Naci’ye göre, kurulan cümleler ve anlatış biçimi anlatıcının durumu ile örtüşmemekte, bu da inandırıcılığı zedelemektedir.

Naci, yazısında, Yusuf Atılgan’ın söz konusu hikâyesi ile Erdoğan Tokmakçıoğlu’nun Dünya gazetesinin bir yarışmasında birincilik kazanan “Çocuğun Biri” adlı hikâyesini anlatıcı unsuru açısından mukayese eder ve Tokmakçıoğlu’nun hikâyesini, anlatıcı ile hikâyenin biçiminin örtüştüğü iyi bir örnek olarak gösterir ve şunları söyler:

“O hikâyede Erdoğan menenjit geçirmiş bir çocuğu anlatıyordu. Hikâye çocuğun ağzından yazılmıştı. Ama öylesine bir gözlem sonucu yazılmıştı ki biz o çocuğun öyle konuşacağına inanıyorduk. Anlatış ya da hikâyenin biçimi, özle iyice kaynaştığı için özle ayrılmaz bir bütün meydana getirdiği için, hikâyeye büyük bir sağlamlık veriyordu. Anlatış, hikâyeyi kuran, çocuğu belirten bir öge olarak ele alınmıştı. O hikâye ancak öyle yazılabilirdi. Oysa Yusuf Atılgan’ın hikâyesi öyle görünmüyor bana. O düzgün konuşma ancak üçüncü kişiye yakışır sanıyorum. Atılgan, hikâyesini

Osman'ın, -birinci kişinin- ağzından anlattığına göre, Osman'ın zekasına, insanlara, olaylara bakışına uygun düşen bir konuşma tutturmalıydı diyorum.”⁴⁹⁰

Eldeki malzeme gözden geçirildiğinde, incelenen yazılarda Fethi Naci'nin yukarıdaki yazısı dışında, anlatıcı meselesine birtakım yazılarda, ancak dolaylı olarak değinildiği görülür. Örneğin, Sait Faik'in ben anlatıcıyı tercih etmesi onun hikâyesi ile hayatı arasında bağlar kurulmasına sebep olur. Muzaffer Uyguner'in “Varlık”ta yayımlanan ve Sait Faik'in eserlerinden yola çıkarak hayatını ele aldığı yazı dizisi, Mustafa Şerif tarafından “Dost” dergisinde yayımladığı bir yazı⁴⁹¹ ile eleştirilir. Söz konusu yazıda Mustafa Şerif, Sait Faik'in hikâyelerinde sırf birinci kişi anlatıcı kullandığı için yazdıklarından onun hayatına ulaşamayacağını söyler. Sonuç olarak hikâyede anlatıcı konusunda teorik olarak yeterli yazının bulunmadığı söylenebilir.

2.6. Hikâyede Öz, Biçim ve Konu

Öz, biçim ve konu, birbirinden farklı olmakla birlikte gerek birbirleriyle ilişkili olmaları gerekse de dönemin periyodiklerinde genellikle bir arada ele alınmaları bakımından bu kavramlar bu bölümde aynı başlık altında ele alınmıştır. Söz konusu kavramlar hakkındaki yazılar incelendiğinde bu kavramların altlarının nasıl doldurulacağı ile ilgili olarak, yazarlar ve eleştirmenler arasında tam bir fikir birliği olduğu söylenemez. Ancak genellikle, “biçim” ve “öz” kabaca ve daha çok, yapı ve içerik şeklinde anlaşılmaktadır. Bununla birlikte “konu”yu, anlatılan şey; “öz”ü ise anlatılandan çıkarılan sonuç şeklinde açıklayan görüşler de vardır.

Eleştirilerde ya da yazarların kendi veya başkalarının hikâyeleriyle ilgili yaptıkları değerlendirmelerde, genellikle öz ve biçim arasında bir uyumun var olduğunun söylenmesi, o eserin başarılı bulunduğu anlamına gelmektedir. Bu eleştiri ve değerlendirmelerde her ne kadar öz ve biçim kavramlarından kastedilen şeyin ne olduğu aşağı yukarı açıklansa da bu uyumun mahiyeti üzerinde pek durulmamaktadır.

Bir istisna olarak, Varlık dergisinde yayımlanan “Öz, Biçim ve Uygunluk”⁴⁹² başlıklı yazısında Hüseyin Cöntürk, özellikle hikâye ile ilgili olmasa da genel olarak sanat eserlerindeki öz ve biçim uygunluğu üzerinde durur.

⁴⁹⁰ Fethi Naci, “Dergilerin Getirdiği”, *Dost* 4/21 (Haziran 1959), 53-54.

⁴⁹¹ Mustafa Şerif, “Birinci Kişi”, *Dost* 12 (Eylül 1958), 25-28.

⁴⁹² Hüseyin Cöntürk, “Öz, Biçim ve Uygunluk”, *Varlık* 482 (15 Temmuz 1958), 7.

Öz ve biçim arasındaki uyum sözünden ilk akla gelen uygunlukların, “dilin öze uygunluğu, biçimin şiveye (idiom) uygunluğu, biçimin yazarın maksadına uygunluğu (intention), biçimin okuyucunun cinsine uygunluğu (tone), biçimin hitap edilene (dramatik dinleyiciye) uygunluğu, biçimin yazarın kendi kişisel değişine (üslup) uygunluğu gibi uygunluklar”⁴⁹³ olduğunu söyler.

Biçimleri, özlere olan bağımlılıkları açısından da üçe ayıran Cöntürk, birincisini biçimin özden bağımsız olduğu hal, olarak tanımlar. Buradaki biçimin bağımsızlığı aslında kişisel değişin, üslubun bağımsızlığıdır. İkincisinde bağımsızlık özdedir. Daha çok şiir türünde görülen bu durumda, bir kelimeler dizisi ortaya konmuştur ve bu dizi ya belirsiz bir öz getirmiştir ya da hiçbir öz getirmemiştir. Diziye, yerine göre şu anlam, yerine göre de bu anlam yakıştırılabilir. Hiçbir anlam verilemediği durumlarda ise öz yok demektir. Üçüncüsünde, bağımsızlıktan ziyade bir bağımlılık söz konusudur. Bu bağımlılık biçimle özün uygunluğu olarak isimlendirilse de Cöntürk buna katılmaz. Ona göre, burada uygunluk, eğer varsa, iki taraflıdır ve bu, uygunluk değil “bütünlük” olarak tanımlanmalıdır.⁴⁹⁴

Adnan Özyalçiner, “Uygarlık Karşısında Yazar” başlıklı yazısında, 1950 Kuşağı şeklinde adlandırılan ve kendisinin de içinde olduğu yazarların görüntüyü öne alan bir anlatım şeklini benimseyerek kendinden önceki hikâyecilere biçim yönünden karşı çıktıklarını belirtir ve şunları söyler: “Önceki yazarlara biçim yönünden bir karşı çıkıştı bu. Ama bu karşı çıkışı salt biçimcilik adına yapılmış bir davranış gibi görmek yanlıştır. Basit bir usavurma, cılız biçimler içinde sunulan özlerin, içeriğin de cılız ve sakat kalmaya yargılandığını apaçık ortaya koyar.”⁴⁹⁵ Bu sözleriyle Adnan Özyalçiner, biçim (yapı) ve öz (içerik) uyumunun öneminden bahseder.

Orhan Duru, “Yeni Ufuklar”da yayımlanan yazısında, hikâyede “öz” ve “konu” ilişkisi üzerinde durur. “Konu”nun hikâyenin çatısı olduğunu ve hikâyenin çıkış noktasında, yazarın kafasındaki “öz”le doğrudan ilgili bulunduğunu belirten Duru, “öz”ün konuyu ortaya çıkardığını belirtir. Duru’ya göre, “öz” kavramı, yazarın eserinde anlatmak istediği, doğrulamak istediği şeydir. Bu da kendiliğinden konuyu doğurur. Duru, “konu” ile neyi kastettiğini açmak adına şunları söyler:

⁴⁹³ Cöntürk, “Öz, Biçim ve Uygunluk”, 7.

⁴⁹⁴ Cöntürk, “Öz, Biçim ve Uygunluk”, 7.

⁴⁹⁵ Özyalçiner, “Uygarlık Karşısında Yazar”, 7.

“Örneğin denir ki: ‘Bu hikâyenin konusu şöyle: Erkek karısını kıskanıyordu, gitti, karısının aşğını öldürdü.’ Bir kere bu anlatılan şey, hikâyenin kendisi değildir. İkincisi hikâyeden o kadar ayrı, o kadar ona yabancı bir şeydir. Buradan şunu çıkarabiliriz: Konu hikâyenin dışındadır. Böyle olduğu için birçok yazarlar aynı konuyu işleyebilmişlerdir.”⁴⁹⁶

Duru, her çağın, kendine özgü düşünceleri dolayısıyla kendine özgü konuları getirdiğini söyler. Bir önceki çağın konularını işleyen yazarın “eskimiş”, bulunduğu çağın konularını işleyen yazarın ise “yerini bulmuş bir sanat eri” olduğunu ifade eder. Bunlardan başka bir de yeni bir çağın başlangıcında yeni çağın konularını bulan yazarlar olduğunu, bunlarinsa “öncü” kimliğini kazandıklarını ekler.

Orhan Duru, “öz”ü, “bir hikâyeden çıkarılan sonuç” olarak tanımlar. Bu, hikâyeden okuyucunun vardığı sonuçtur. Bazen yazarın niyetindeki öz (sonuç) ile okurun metinden çıkardığı öz (sonuç) örtüşmeyebilir. Başarılı yazar, kendi kafasındaki “öz”ü yani sonucu ve etkiyi, uygun bir konuyla işleyerek, okura tam olarak aktarabilir. Hikâyenin bütün unsurlarıyla birlikte “öz”ün emrinde olduğunu belirten Duru, bu yüzden hikâyenin içinde lafla, nutukla değil daha çok olaylar halinde “öz”ün verilmesi gerektiği görüşünü savunur. Ataç Dergisinin 19. sayısında yayımlanan ve Şükran Kurdakul’un sorularına cevap veren Orhan Kemal, *Dünyada Harp Vardı* adlı hikâye kitabında anlatım yönünden nasıl bir değişiklik yaptığının sorulması üzerine hikâyede öz ve biçim konusuna değinir ve şunları söyler: “Biliyorsun ki özle biçim ayrı şeyler değil, bir bütünün iki parçasıdır. Aldığım konulara göre verdiğim biçimler bence estetik yönden önemlidir. Bu seferki hikayelerim biçim yönünden daha bir ince, daha bir ayrıntıya giren şiirli bir hava taşısın istedim. Konuları da bu biçime uygun seçtim. Bu bakımdan bir değişiklik bulunabilir.”

Hikâyenin yapısı bakımından biçim ve özün dışında, yine bu unsurlarla ilişkili olarak hikâyede “konu”nun kendisini, işlevini ve hikâyenin yapısı açısından önemi ve mahiyetini tartışan yazılar da vardır. Söz konusu bu yazılardan biri Orhan Hançerlioğlu’na aittir.

Orhan Hançerlioğlu’nun “Varlık” dergisinde yayımlanan “Sanatta Konu” başlıklı yazısında, sadece yazı sanatlarında değil genel olarak sanatın bütün dallarında mutlaka bir konunun olması lazım geldiğini, konusuz sanat olamayacağını söyler ve “hikâyede konu” meselesine geçer.

⁴⁹⁶ Duru, “Konu İle Öz”, 382.

Konuyu “olay” ile karıştırmamak gerektiğini ancak herhangi bir olayın bir eserde konu olabileceğini belirten Hançerlioğlu, bununla beraber olaysız da sanat eseri olabileceğini, edebiyatta buna birçok örnek gösterilebileceğini söyler ve Sait Faik’in “Söylendim Durdum” adlı hikâyesini örnek gösterir. Bu hikâyede herhangi bir olayın olamadığını, hikâyecinin eserine konu olarak, belirli bir olayı değil, aksine o olay karşısında yaşayan kendi iç dünyasını aldığını söyleyerek, sanatta “olay”ın daha 1850’lerde gözden düşmüş olduğunu ifade eder. Konu ile olayı kesin olarak birbirinden ayırmak gerekli olduğunu vurgulayan Hançerlioğlu, konuyu “bir sanat eserinin bize anlattığı şey”⁴⁹⁷ olarak tanımlar. Hançerlioğlu, yukarıda Sait Faik’ten verdiği örnekteki hikâyenin konusununsa yazarın birtakım fikirleri ve duyuları olduğunu belirtir.

Hançerlioğlu, Letrizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi konuyu eserin dışında tutabileceğine ve konusuz sanat olabileceğine inan birtakım cereyanların ortaya çıktığını söyleyen Hançerlioğlu, bunlar arasında Letrizm’in Batıda da bizde de tutmadığını, Dadaizm ve Sürrealizm’in de konuyu büsbütün eserin dışında tutamadıklarını, konuyu dışlayan herhangi bir akımın Letrizm’in akıbetine uğramasının kaçınılmaz olacağını söyler.

Hançerlioğlu’na göre, genel olarak sanatta, özelde ise hikâyede birçok sanatçı aynı konuları işlemiştir. Fakat buna rağmen farklı farklı eserler ortaya çıkmıştır. Her ne kadar konusuz sanat olmasa da bir eserde aslanan “deyiş”tir. Bu yüzden Hançerlioğlu’na göre konu, deyişin yanında ikinci planda kalmak zorundadır. Bazı kimselerin konunun ikinci planda kalmasının zamanımıza özgü bir durum olduğunu zannettiklerini söyleyen Hançerlioğlu, bunun böyle olmadığını, konunun deyiş, üslup ve anlatım biçiminin yanında her zaman ikinci planda kalmış olduğunu belirtir ve sanatın bir ifade tarzı olduğunu sözlerine ekler.

Hikâyede öz, biçim ve konu hakkındaki yazılarda genellikle öz ve biçim uyumu üzerinde ve öz ile konu farkı ve bu kavramların ne anlama geldikleri üzerinde durulduğu görülür. Yazılar incelendiğinde, öz ile biçim ne kadar uyumlu ise eserin de o kadar başarılı olacağı yorumu yapıldığı fakat bu uyumun tam olarak nasıl gerçekleştiği ile ilgili teferruatlı bir açıklamanın yapılmadığı görülür. Konu hakkında, Hüseyin Cöntürk, Adnan Özyalçınar, Orhan Duru, Orhan Kemal, Orhan Hançerlioğlu gibi yazıların görüş ve düşüncelerini belirttikleri ancak Hüseyin Cöntürk’ün genel olarak sanat eserlerindeki öz biçim ve uygunluğu nesnel olarak incelediği yazısıyla diğerlerinden ayrıldığı söylenebilir.

⁴⁹⁷ Orhan Hançerlioğlu, “Sanatta Konu”, *Varlık* 368 (01 Mart 1951), 7.

2.7. Dil, Anlatım, Üslup

Bu başlık altında, teorik olarak hikâye türünde dil, anlatım ve üslup üzerinde duran yazılara yer verilecek olup, söz konusu unsurların hikâyedeki işlevi, önemi ve mahiyeti hakkındaki görüş ve düşünceler ele alınacaktır. Hikâye sanatında, dil, anlatım ve üslup konusuna kuramsal olarak yaklaşan yazıların dışında kalan ve ele alınan dönemde yaygın olarak tartışılan, bir yönüyle de ideolojik tarafı bulunan, örneğin “şive taklidi meselesi” gibi tartışmalarınsa çalışmanın dördüncü bölümünde ayrı bir başlık altında ele alınacağını ayrıca belirtmek gerekir. İncelenen dergilerde, anlatım biçimlerinden biri olan “betimleme” konusuyla ilgili de hikâye bağlamında müstakil yazı ve görüşler yer almaktadır. Yine dergilerde, her ne kadar “dil” başlığı içinde ele alınabilecek olsa bile yapısal bakımdan doğrudan hikâyede konuşma tekniğine odaklanacak şekilde, müstakil yazı ve görüşler bulunmaktadır. Bu yüzden, “betimleme” ve “konuşma” ile ilgili yazılar bu kısımda ve farklı alt başlıklar altında ele alınmıştır.

Bu kısımda ilk olarak yer vereceğimiz yazı, Orhan Hançerlioğlu’nun “Genç Hikâyeciyeye Mektup”⁴⁹⁸ başlıklı yazısıdır. Hançerlioğlu, genç bir hikâyecinin, kendisine, okuması için hikâyelerini göndermesi üzerine kaleme aldığı söz konusu yazıda, özelde neden bu hikâyeleri güzel bulmadığını, genelde ise hikâye ile ilgili düşüncelerini açıklama fırsatı bulur. Hançerlioğlu yazısında, hikâyede öncelikle “dil”in önemine vurgu yapar. Edebiyat sanatını yapanın kelimeler olduğunu, genç hikâyecinin 1954’te yaşamasına rağmen güncel olmayan bir dil kullandığını, artık bu eski dili kimsenin anlamadığını belirtir. Hançerlioğlu’na göre, edebiyat sanatçısı sadece güzel bir dil kullanan adam değil, bundan çok daha fazla, güzel bir dil yapan adamdır. Bu yüzden sanatçı yaşayan bir dili ustalıkla kullanmalıdır. Hançerlioğlu, genç hikâyeciyeye “dil” konusunda şu tavsiyelerde bulunur:

“Önce kelimeleri tek tek seçin, önünüze alın, birer birer güzelliklerine bakın. Sonra yan yana dizilmesiyle meydana gelecek yapıyı seyredin. Güzel olmamışsa bozun, yeniden kurun. Gene bozun, gene kurun, kelimelerle bıkıp usanmadan oynayın. Edebiyatçının oyunu kelimelerdir. Gün gelir onları birer dost, birer akraba gibi sevmeye başlarsınız. Kelimeleri sevin, size bu konuda söyleyebileceğim tek söz budur, kelimelere tapın. Kafanızdaki dünyayı onlar şekillendireceklerdir, işiniz onlardır. Büyük dil ustalarını, Nurullah Ataç’ı, Falih Rıfkı Atay’ı, edebiyat dergilerini, onların içindeki genç ustaları okuyun. Onlar size kelimeler dünyasının

⁴⁹⁸ Hançerlioğlu, “Genç Hikâyeciyeye Mektup”, 7.

kapılarını açacaklardır. Bir kere de sevdiniz mi kelimeleri, buldunuz mu onlardaki güzelliği, yolun dörtte üçüne vardınız demektir.”⁴⁹⁹

Edebiyat sanatının güzelliğini ne konudan ne de duyulardan aldığını, onun güzelliğini yalnızca kelimelerden aldığını belirten Hançerlioğlu, genç hikâyecinin kendi üslubunu bulması ve kişiliğini kazanması için öncelikle kendi çevresine odaklanarak konularını kendi bulunduğu çevreden alması gerektiği öğütünde bulunur.

Attila İlhan da hikâyede dil konusuna vurgu yaptığı yazısında, bir hikâyecinin, hikâyesini “dil”in yardımıyla ve “dil”e hakimiyetinin derecesine göre oluşturduğunu belirterek şunları söyler:

“Hikâye bir dokumadır. Bu dokumada dil unsuru önemlidir ama her şey değildir. Dil, sadece, sanatçının kafasında yaptığı artistik ve orijinal terkibi ören, birleştiren unsur halindedir. Eğer sanatçının dile hakimiyeti kuvvetli ise dokuması sıkı ve sağlam, değilse gevşek ve çürük olur. Hikâye, estetik ve artistik faaliyet olarak, imajların tespitinde, vak’a ve şahısların imaj olarak billurlaşmasında kendini gösterir.”⁵⁰⁰

Cevdet Kudret, “Öz ile Dil”⁵⁰¹ başlığını taşıyan yazısında, Samim Kocagöz’ün, Yeni Ufuklar’ın 81. sayısında çıkan “Evliya Çelebi ve Nasrettin Hoca’yı Düşünürken” adlı yazısının bir yerinde belirttiği, dil ve hikâye/roman ilişkisi hakkındaki görüşlerini eleştirir. Bunun üzerine Kocagöz, “Öz Mü Dil Mi?” başlıklı yazısıyla Cevdet Kudret’e cevap verir.

Söz konusu tartışma, Kocagöz’ün, roman ve hikâye demenin sadece dil demek olmadığını, romancı ve hikâyecinin dil yazmadığını, roman ve hikâye yazdığını söylemesi ve buradan hareketle dil-hikâye-roman ilişkisine dair görüşlerini açıklaması üzerine başlamıştır. Kocagöz, Cevdet Kudret’in tepkisini çeken söz konusu yazısında şunları söylemiştir:

“Roman, hikâye demek, sadece dil demek değildir. Romancı, hikâyeci dil yazmaz. Roman, hikâye yazar. Örneğin, bir romanın dili demek, bu romanın içindeki cümle yanlışları, gramer yanlışları, sentaks yanlışları demek değildir. Bir romanın dili, romanın bütünlüğü, kuruluşu, sürükleyiciliğidir. Yazarın, roman denen bir kuruluş içinde demek istediklerini anlatabilmesidir. Zaten diyeceğini anlatamayan bir yazar, başarısız bir eser ortaya koymuştur. İşte o zaman o yazarın dili üzerinde durmak

⁴⁹⁹ Hançerlioğlu, “Genç Hikâyeciye Mektup”, 7.

⁵⁰⁰ İlhan, “Haldun Taner’in İhaneti Yahut Yağmurun Altında Hiçbir Şey Yok”, 32.

⁵⁰¹ Cevdet Kudret, “Öz İle Dil”, *Yeni Ufuklar* 7/83 (Nisan 1959), 374-378.

gerekir. K r k r parmağım gözüne yanlışlar bir yana, bazı eleştirmecilerimizin bir romanı, bir hikâyeyi eleştirirken, yazarın bazı dalgınlıklarının, dikkatsizliklerinin, - hatta bilgisizliğinin diyelim- üstünde durmalarını her zaman yadırgarım. Böyle, şu kelime yerinde değil, bu kelimenin eki yanlış gibi eleştirme olmaz. Bu çeşit dikkatsizliğini yanlışlarını yazarın kitabı basılmadan önce Frengistan’da yayınevlerinin uzmanlarına d zelttirirler.”⁵⁰²

Cevdet Kudret ise yukarıda belirtilen cümleleri “ z İle Dil” başlıklı yazısında tek tek eleştirir. Cevdet Kudret’in bu eleştirilerinde daha çok bir “dilci” hassasiyetiyle konuya yaklaştığı görülür. Ona göre, bir hikâyede dil, kelime, cümle kuruluşu yanlışlıkları varsa hikâyeci demek istediği şeyi zaten eserinde anlatamaz. Cevdet Kudret’e göre Samim Kocagöz “dil”i sadece bir araç olarak görmekte ve sanat eserinde en önemli şeyin duygu, düşünce, hayat görüşü, dünya görüşü olduğunu düşünmektedir. Oysa, Cevdet Kudret’e göre, “bir eserin sanat değeri kazanması, sadece hayat görüşü, dünya görüşü ile mümkün olsaydı, Mehmet Emin Yurdakul’un en büyük Türk şairi olması gerekirdi.”⁵⁰³

Cevdet Kudret’in Samim Kocagöz’e eleştirilerinde önemsediği konunun, hikâye ve romanın biçimsel olarak “dil”i meselesi olduğu, Kocagöz’ nse tam tersi hikâye ve romanın dilinden kastının, eserin üslup ve anlatım biçimiyle birlikte bütün bir yapısı olduğu görülür. Samim Kocagöz, “ z M  Dil Mi?”⁵⁰⁴ başlığını taşıyan ve Cevdet Kudret’e verdiği cevap yazısında, söylediklerinin arkasında durmakla beraber “Eleştirmeci bir romanın dili üzerinde elbette duracaktır. Ama insafı da elden bırakmamasını dileyelim.”⁵⁰⁵ diyerek, orta yolu bulmaya çalışır. Tanzimattan bu yana bütün önemli yazarların eserlerinde dil yanlışları yaptığını, toplumun anlaşma aracı olan dilin bugün bile hala durulmamış olduğunu ve böyle iken yazarın da dil duruluncaya kadar yanlışlar yapabileceğini söyleyen Kocagöz, “Biz yine de elimizden geldiği kadar doğru, güzel yazmaya çalışalım. Romanın (hikâyenin)  z , sürükleyiciliği, kuruluşu, hani bütün dili sağlam olsun da cümlelerdeki ufak tefek yanlışları hoş karşılayalım. D zeltiverelim ne çıkar.”⁵⁰⁶ şeklinde konuşur.

⁵⁰² Kudret, “ z İle Dil”, 374-375.

⁵⁰³ Kudret, “ z İle Dil”, 377.

⁵⁰⁴ Samim Kocagöz, “ z M  Dil Mi?”, *Yeni Ufuklar* 7/84 (Mayıs 1959), 432-435.

⁵⁰⁵ Kocagöz, “ z M  Dil Mi?”, 434.

⁵⁰⁶ Kocagöz, “ z M  Dil Mi?”, 435.

Robert Kanters, hikâye ile romanı mukayese ettiği “Hikâye Sanatı”⁵⁰⁷ başlıklı yazısında, hikâyede zamanın ölçülü bir şekilde kısaltılıp yoğunlaştırılması lazım geldiğini, bunun da ancak üslup ile mümkün olabileceğini ifade eder. Kanters hikâyede üslup konusunda şunları söyler: “Hikâyede nesir ile şiir arasındaki fark kalkar. Hikâyeci realiteyi şairane bir şekilde yeniden yaratır. Uçanı ve kaybolanı ebedî kılan üsluptur. Üslup ise herkese verilmemiştir. Bundan dolayı hikâye sahasında muvaffak olanlar, romana nazaran çok daha azdır.”⁵⁰⁸

Mustafa Nihat Özön, genç yazarların dergilerde yayımlanan hikâyelerinin çoğunun birbirine benzediğini, başka başka yazarların hikâyelerinin tek bir yazar elinden çıkmış gibi görüldüğünü söyler. Bunun sebebini ise genç yazarlardaki “anlatış” eksikliği olarak görür. Özön’ün, “anlatış” terimiyle kastettiği, yine üsluptur.

Ünlü yazarlardan herhangi bir kaçının yazıları okunduğu zaman aralarında fark görüldüğünü, örneğin, bir Halit Ziya’nın, bir Mehmet Rauf’un, bir Yakup Kadri’nin hikâyesinin birbiriyle karıştırılmadığını belirten Özön’e göre, şimdiki hikâyecilerimizin, birkaçı bir tarafa bırakılırsa, çoğunda böyle bir kişilik görülüyor. Oysa, ünlü yazarlarımızın “her birinin yazılarında, üzerinde ısrar ettikleri bazı noktalar vardır, kendilerinin cümle kuruşları vardır, hatta beğenmeden ileri gelen kullandıkları belirli kelimeleri vardır. O kadar ki bunları başka yazılarda görsek hemen onları hatırlarız.”⁵⁰⁹

Birbirine benzer, hatta birbirinin aynı olan bir olayın farklı yazarca farklı anlatıldığını söyleyen Muzaffer Erdost da “Kurtuluş Savaşı’ndan herhangi bir sahneyi on hikâyeci anlatsa, bu on hikâyenin de aynı şeyler olduğunu söyleyebilir miyiz?”⁵¹⁰ diyerek hikâyede üslubun ayırıcı özelliğine ve önemine dikkati çeker.

Orhan Hançerlioğlu da bir sanat eserinde, dolayısıyla bir hikâyede, deyişin yani anlatım biçiminin her zaman birinci planda kalacağını belirtir. “Birçok sanat eserleri var ki aynı konuyu ele aldıkları halde yeni bir deyişle anlatıldıkları için aynı değeri kazanıyorlar.”⁵¹¹ diyen Hançerlioğlu, sanatın bir ifade tarzı olduğunu ve bunun hep böyle kalacağını söyler. Genel olarak yazılara bakıldığında, hikâye sanatında dil konusuna özel bir önem verildiği görülür. Eleştirilerde, hikâyeyi yapanın “dil” olduğu görüşü hakimdir. Fakat bununla

⁵⁰⁷ Kanters, “Hikâye Sanatı”.

⁵⁰⁸ Kanters, “Hikâye Sanatı”, 9.

⁵⁰⁹ Mustafa Nihat Özön, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 5/42-43 (1951), 77.

⁵¹⁰ Erdost, “Hikâyenin Olay İle İlgileri”, 64-65.

⁵¹¹ Hançerlioğlu, “Sanatta Konu”, 7.

birlikte hikâyenin bütün bir yapısını “dil” olarak tanımlayan görüşler de vardır. Özellikle genç hikâyecilere hikâyelerinde güncel olan, halihazırda yaşayan dili kullanmaları gerektiği, kendi dil, anlatım ve üsluplarını oluşturmaları gerektiği tavsiyesinde bulunularak, bu konunun önemi üzerinde durulur. Hikâyede anlatılandan çok anlatım biçiminin her zaman birinci planda yer alacağı belirtilerek, hikâye sanatının bir dil sanatı olduğu, güzelliğini de dildeki kelimelerden aldığı söylenir. Konuyla ilgili olarak birçok ismin, yazılarında görüş ve düşüncelerini belirttiği ancak, Orhan Hançerlioğlu, Attila İlhan, Cevdet Kudret, Samim Kocagöz, Mustafa Nihat Özön gibi bazı isimlerin özellikle “hikâye bağlamında” dil, anlatım, üslup konularına değindiği söylenebilir.

2.7.1. Betimleme

Dil, anlatım, üslup konusuyla bağlantılı olarak, hikâyede betimleme ve betimleyici anlatım konusunun gerek doğrudan betimleme ile ilgili gerekse de farklı konulardaki yazıların içinde ele alındığı, konuyla ilgili olarak ise Orhan Duru, Günel Altıntaş, Mustafa Nihat Özön, Gürsen Topses, Gündüz Badak gibi isimlerin kaleme aldıkları yazılar vesilesiyle görüş ve düşüncelerini paylaştıkları görülür.

Orhan Duru, sanat eserinde ayrıntıların önemi üzerinde durduğu yazısında tasvirin bir ayrıntı olduğunu, romanda ve hikâyede oldukça önemli bir yere sahip bulunduğunu belirtir ve konuyla ilgili şunları söyler:

“Ama tasvir kıymetlendirilmezse bağlantısız ve amaçsız bırakılırsa, eserde gereksiz bir leke gibi durur. Örneğin H. Taner’in ‘Eczanenin Akşam Müşterileri’ isimli hikâyesinde görüyoruz. Bu hikâyeyi bir tasvir vazifesi gibi yazmış Taner. Birbiriyle bağlantısı olmayan ayrıntıları yan yana getirmiş. Bütün ayrıntıların ve tiplerin tek bağlantısı eczanedir. O da kapıdan dışarı çıkınca kopuyor. Ama eserin konusu yanında ona bağlı duran ustaca yapılmış bir tasvir, bizi, eserde anlatılan vak’anın gerçek olduğuna inanmaya sürükler.”⁵¹²

Günel Altıntaş, “Betimleme Üzerine”⁵¹³ başlıklı “Soyut”ta çıkan yazısında, Mehmet Seyda’nın “Yapraklar” dergisinde çıkan betimleme ile ilgili, hikâye ve romanda uzun uzun betimlemelere artık kimsenin gelemeyeceği ve sayfalar boyu süren anlatışın artık can sıkıcı olduğu yönündeki görüşlerine değinir ve şunları söyler:

⁵¹² Duru, “Ayrıntıların Önemi”, 209-210.

⁵¹³ Günel Altıntaş, “Betimleme Üzerine”, *Soyut* 1 (Mayıs 1965), 3.

“Önce şunu belirteyim ki, sayfalar boyu anlatım bırakılmıştır. Konuya bu açıdan bakıldığında, kitapların yarısının betimleme olma niteliğinin aynı dirilikle sürdüğü görülecektir. Kaldı ki yukarıda öne sürdüğüm ‘Balzac betimlemesi, gerçekçi yazında, eşyadan eyleme taşınmıştır.’ düşünüyü kabul edilirse, bu kanım bütün kitabı içerecektir.”⁵¹⁴

Mustafa Nihat Özön, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”⁵¹⁵ başlıklı yazısında hikâyede tasvirin önemi üzerinde durur.

“Hikâyeyi, en sade ve ilk şeklinde düşünersek, ‘olayın geçtiği yer’, ‘şahıslar’, ‘olay’ diye üç önemli öğeden meydana geldiğini kabul etmek zorundayız. Yazarlar, bu üç öğeden herhangi birine düşkün olmakla, kendine bir kişilik sağlayabilir. Bunların temeli de ‘tasvir’dir. Tasvirden vebadan kaçınılır gibi kaçınılıyor. ‘Cansız, ruhsuz’ tasvir diye veriliyor. Ama şunu kabul etmek gerekir; ne tabiat ne insan ne oda ne ev ne köy ne de şehir, cansız ruhsuz değildir. Bunu sanatçı canlandırır, ruhlandırır. Sanatçı beceremiyorsa o şeylerin ‘cansız, ruhsuz’ olduğuna değil, o sanatçının bunu beceremediğine hükmetmek zorundayız. Tasviri burada geniş anlamında kullanıyoruz. Yer, insan, olay, hareket, duruş, hepsi tasvir edilir, yani göz önünde canlandırılır. Böyle örnekler arayan bir kimse yüzlerce hikâye arasında pek az bir şeye rastlar ki, bu da hiç yoka yakın sayılabilir. Yazarlarımızın bundan kaçınmasını bir parça da bu işteki güçlüğü vermek zorundayız.”⁵¹⁶

Gürsen Topses’in “Öyküde Betimleme” başlıklı ve doğrudan hikâyede betimleme konusunu ele alan yazısı hikâye sanatında, betimlemenin işlevi üzerinde durur. Topses, yazısında, betimlemenin sadece süs için kullanıldığı eski fonksiyonunun yerine, günümüzde artık, olayların gidişatını, kişilerin oluşumu ve tavırlarını anlatmak için kullanıldığını belirtir.

Topses’e göre, betimleme, geçirdiği değişim açısından, üç kısımda ele alınabilir: “Eser içinde salt süs işlevi olan betimleme; anlatım gereksinmesi içinde oluşan betimleme (çeşitli tarzlarıyla birlikte); fenomenoloji açısından betimleme.”⁵¹⁷

Topses, Tanzimat dönemi eserlerindeki betimlemeleri salt süs için yapılan betimlemeler olarak ele alır. Giderek ve zamanla betimlemenin fonksiyonunun, Edebiyat-ı Cedide’de, özellikle çevre betimlemeleri bakımından bir süs aracı olarak değil, kişileri, insanları

⁵¹⁴ Altıntaş, “Betimleme Üzerine”.

⁵¹⁵ Özön, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”.

⁵¹⁶ Özön, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”, 77-78.

⁵¹⁷ Gürsen Topses, “Öyküde Betimleme”, *Yordam* 1/8 (Ağustos 1966), 60.

anlatabilmek için bir yola dönüştüğünü söyleyen Topses, günümüzde artık fenomenolojik betimlemenin kullanıldığını ifade eder.

Fenomenolojik betimlemede kişinin geçmiş yaşantısındaki deneyimleri ortaya çıkarmak amacıyla, nesneler ve durumları, bazen benzetmelerle birlikte bir betimleme aracı olarak kullanmak şeklinde ifade edilebilir. Dönemin yenilikçi öykücüler için son derece kullanışlı olan bu betimleme yöntemi ile ilgili olarak yazısında Topses, Bilge Karasu, Ferit Edgü gibi yazarlardan örnek betimleme parçaları vermek suretiyle konuyu somutlaştırmaya çalışır.

M. Gündüz Badak, “Çok Sesli Öyküye Doğru”⁵¹⁸ başlıklı yazısında betimlemenin işlevini yitirdiğini ve onun yerini seslerin alacağını söyler. Gelişigüzel olan bu seslerin ortak yanının, suçluluğun, kararsızlığın, tedirginliğin, umutsuzluğun sesleri olmaları olduğunu belirten Badak’ın “sesler” ile kastettiği şey, bilinç akışıdır.

Sonuç olarak, ilgili yazılar incelendiğinde, betimlemenin, hala hikâyede önemli bir unsur olarak görüldüğü; yazılarda daha çok betimlemenin biçimi ve işlevi üzerinde durulurken klasik hikâyedeki betimleme ile modern hikâyedeki betimlemenin farklarına değinildiği görülür. Modern hikâyede betimleme ele alınırken kavramın anlamının oldukça genişlemiş olduğu söylenebilir.

2.7.2. Konuşma

Bu kısımda, hikâye sanatında kullanılan tekniklerden biri olan “konuşma” üzerine belirtilen bazı görüş ve düşüncelere yer verilecektir. Bu kapsamda, Orhan Azizoğlu, Orhan Duru ve Samim Kocagöz’ün konu hakkındaki yazı ve görüşlerine değinilecektir. “Beraber” dergisinde yayımlanan ve “Hikâyenin Yapısı Değişti Mi?”⁵¹⁹ başlığını taşıyan Semih Buğu imzalı yazıda, Orhan Azizoğlu’nun “Ufuklar” dergisinde çıkan ve romanın ve hikâyenin konuşmaya dayalı kurulduğunda daha doğal olduğu yönündeki görüşüne karşı çıkılır ve yapısı konuşmalara dayanmayan hikâye ve romanların eskidiği gibi bir görüşün doğru olmadığı savunulur.

Hikâyede kişileri konuşturmanın hikâyeyi hikâye yapan ayrıntılardan biri olduğunu söyleyen Orhan Duru, bunun eseri, konusu yanında sürükleyici bir hale getirdiğini, basit konuşmaların içinde, sanatçının, isterse eserin can alacak noktalarını belli edebileceğini,

⁵¹⁸ M. Gündüz Badak, “Çok Sesli Öyküye Doğru”, *Soyut* 2 (Haziran 1965), 6.

⁵¹⁹ Semih Buğu, “Hikâyenin Yapısı Değişti Mi?”, *Beraber* 4 (15 Ekim 1952), 4.

bunun da hikâyeye akıcılık katacağını belirtir: “E. Hemingway’de insanlarını konuşturmak bir hastalık haline gelmiş görünüyor. *İhtiyar Balıkçı* adlı romanında, denizde yalnız geçen iki günü anlatabilmek için kalkmış balıkçıyı kuşla konuşturmuş, olmayınca bu sefer kendi kendine konuşturmuş. Eserleri işte bu sebepten akıcı.”⁵²⁰

Samim Kocagöz, “Romanda, Hikâyede Konuşma”⁵²¹ başlıklı yazısında yeni yazarların hikâyelerinde kullandıkları konuşma tekniğini eleştirir. Söz konusu eserlerde, kişilerin sırf konuşmuş olmak için konuşturulduğunu belirten Kocagöz, konuşmaların uydurma kelimeler ve argolu sözler içerdiğinden yakınıdır. Çoğu zaman da yakalanan güzel bir konuşmanın hikâye içinde harcandığını, yeni yazarların modalardan kurtularak kendi eksikliklerini tamamlamaları gerektiği vurgular.

Samim Kocagöz, hikâyede fikir ve konunun birbirine bağlı olduğunu ve ikisi arasındaki bağı çoğu zaman olayların tamamladığını, olaylara ise hareketi verenin “kişiler” olduğunu söyler. “Romanların, hikâyelerin baş konusu insan, insan topluluklarıdır. Çeşit çeşit insanın ilişkilerini ele alarak yazar, kişilerin davranışlarını ortaya koyar.”⁵²² Kocagöz, bir yazarın, bir hikâyede kendi fikrini söylemesinin başlıca yollarından birinin ise “konuşma, kişileri konuşturma” olduğunu belirtir ve bunun nasıl olması gerektiği ile ilgili şunları söyler:

“Ama yazar kişilerini kafadan konuşturursa başarıya varamaz. Konuşmalar, yazarın çevresinde yaşayan insanların, topluluğun malı olmalıdır. Böyle olursa, yine yazarı okuyan insanlar, topluluk onu yadırgamaz. Bence iyi bir yazarın topluluk içinde iyi bir tanık olarak yaşaması şarttır. Anlatacağı kişilerin tutumunu yakalayabilmek için gözünü dört açmalıdır. Bu da bir yazar için mesleğinde edindiği en zor bir alışkanlıktır. Halk içinden bir plak sadakatiyle yakaladığı konuşmalarla, -bir konuyu yazarken ona tedaileri yardım eder- kişilerinin ruh halini yerinde kullandığı konuşmalarla tespit eder. Tıpkı bir bestecinin halk melodilerinden faydalanması gibi.”⁵²³

Hikâye sanatında “konuşma” unsuru ile ilgili bu kısımda yer verilen görüş ve düşüncelere bakıldığında, konuşmanın hikâyeyi hikâye yapan unsurlardan biri olduğu, onu yapay olmaktan kurtardığı, hikâyeye akıcılık kattığı ve yazarın fikirlerini eserinde söyleyebilmesinin yollarından biri olduğu gibi görüşlerin öne sürüldüğü görülür. Ayrıca,

⁵²⁰ Duru, “Ayrıntıların Önemi”, 210.

⁵²¹ Samim Kocagöz, “Romanda, Hikâyede Konuşma”, *Yeni Ufuklar* 5/44 (60) (Mayıs 1957), 928-931.

⁵²² Kocagöz, “Romanda, Hikâyede Konuşma”, 929.

⁵²³ Kocagöz, “Romanda, Hikâyede Konuşma”, 929.

“konuşma” tekniğinin hikâyede uygun ve ölçülü bir şekilde kullanılması gerektiği, kişileri sırf konuşmuş olmak için konuşturmamak lazım geldiği üzerinde de durulur.



3. BÖLÜM: TÜRK HİKÂyecİLİĞİ VE HİKÂyecİLERİ HAKKINDAKİ YAZILAR

3.1. Türk Hikâyeciliği Hakkındaki Yazılar

Bu bölümde Türk Hikâyeciliğinin tarihî gelişimini ve güncel durumunu ele alan yazılarla Türk hikâyeciliği hakkında genel fikir ve görüş belirten yazılar ele alınacaktır. Bu kısımda söz konusu yazılara, konu bütünlüğünü esas alacak ve kısmen belli bir kronolojiyi takip edecek şekilde yer verilecektir.

Umran Nazif Yiğiter, 1951 tarihli “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz”⁵²⁴ başlıklı yazısında, tiyatro ve roman gibi hikâyenin de edebiyatımıza Batı'dan gelmiş bir tür olduğu söyler. Bilhassa Fransız tesiri neticesinde hikâyelerde tahlil merakı, kuvvetli bir nükteye veya vakaya bağlılık arzusunun göze çarptığını ifade eden Yiğiter, Edebiyat-ı Cedide ile birlikte ise müşahedeye yer verildiğini ve hikâyenin bu devirde masaldan açıkça ayrıldığını belirtir. Bugün hikâyenin artık herhangi bir vakayı başından sonuna kadar anlatmak olmadığının anlaşıldığını, hikâyede ille de güçlü bir mevzu ya da bir neticenin olması lazım gelmediğinin kabul edildiğini vurgulayan yazar, günümüz hikâyecilerinin cemiyetin fotoğrafını değil tablosunu çizdikleri söyler ve 1950 yılında artık hikâyeciliğimizin en az Batı hikâyeciliği seviyesinde bulunduğu belirtir.

Muhtar Körükçü, Varlık Yayınları tarafından çıkarılan *Yeni Hikâyeler 1951* adlı kitabı değerlendirdiği yazısında, Amerikan hikâyecileri Steinbeck, Saroyan ve Faulkner'ın, hikâyede hayatın küçük bir anını konu edinen farklı anlatım biçimlerinin bugünün hikâyeciliğine hakim olduğunu dile getirir. Türk hikâyeciliğinde de söz konusu Amerikan hikâye sistemine uygun eserler verildiğini söyleyen Körükçü, *Yeni Hikâyeler 1951* adlı seçkinin bunun bir ispatı olduğunu belirtir. Körükçü yazısında, klasik hikâye tarzından farklı olarak, Amerikan hikâyecilerinin, insan hayatının her günü ve her ânının bir hikâye konusu olabileceğini düşünerek alelade şeylerden bahsettiklerini ve basit vakaları anlattıklarını belirterek, bilhassa Hemingway'den sonra insan hayatının ele alınmadık hiçbir konusunun kalmadığını, hikâyenin bir başı, bir vakası, bir de sonu olması gerektiği

⁵²⁴ Yiğiter, “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz”.

yolundaki eski telakkilerin bırakılarak tıpkı bir filmin ortasından rastgele koparılmış parça gibi insanın hayatının herhangi bir parçasının anlatılmaya başlandığını ifade eder.⁵²⁵ Sabri Esat Siyavuşgil, bizim edebiyatımızda bazı nev'ilerin bir türlü dünya ölçüsünde bir kıymet haline gelemediğini ancak Türk hikâyeciliğinin bu anlamda müstesna olduğunu belirtir. “Birkaç aydan beri, elime fırsat geçtikçe, genç neslin hikâyelerini okuyorum ve her defasında hayranlığımı bir makale içinde belirtmeye çalışıyorum.”⁵²⁶ diyen Siyavuşgil, hikâyelerin her birinde bir başka güzellik bulduğunu ve bunları okuyuculara tanıtmak için yazdığı makalelerde, eserlerde beliren değerleri çerçevelemeye dikkat ettiğini ifade eder. Bununla birlikte diğer edebiyatlardaki hikâyelerle mukayese edildiğinde bizim hikâyeciliğimizde birtakım şeylerin eksik bulunduğunu da sözlerine ekler. Siyavuşgil, hikâyeciliğimizdeki eksiklikleri şöyle sıralar: Aşk konusu, fantezi, fantastik, korku ve dehşet, vatan hudutlarının dışına çıkmak temayülü, dedektif hikâyeleri. Siyavuşgil, yazısında “kötü ve dar bir realizm endişesiyle hep aynı yola dökülmek, yolculuğu ve zevkini kısaltır.”⁵²⁷ diyerek, genç hikâyecilerin farklı konuları işlemesi için onlara tavsiyelerde bulunur.

Mustafa Nihat Özön, bugünkü hikâyeciliğimiz konusundaki düşüncelerini anlattığı ve “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin 42-43. sayısında yayımlanan, 1951 tarihli “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”⁵²⁸ başlıklı yazısında, genç hikâyecilerin hikâyelerinin birbirine benzediği ve onların hikâye sanatında kişiliklerini bulma, kendilerine özgü anlatım biçimlerini yakalama noktasında nelere dikkat etmeleri gerektiği üzerinde durur.

Özön, genç hikâyecilerin hikâyelerinin birbirine benziyor olmasının sebebi olarak, gençlerin, yirmi yıldır, “hikâyede konunun önemi yoktur, tasvire fazla yer vermemeli, hikâyeyi bir sonuca bağlamak doğru değil”, gibi tekrarlanıp durmuş olan peşin hükümlerin etkisinde kalmış olmalarını gösterir. Özellikle bugün, genç hikâyecilerin kendi kişiliklerini bulabilmeleri için hikâye sanatının temel öğelerine hakim olmaları gerektiği konusu üzerinde duran Özön, bu çerçevede, hikâyede "anlatış", "tasvirin önemi", "görmekle bakmak arasındaki fark", "seçme ve gösterme" hususlarına değinir ve gençlerin dünya yazarlarının hikâyelerini okunmasının onların şahsiyetlerini bulabilmeleri noktasında faydalı olacağını belirtir.

⁵²⁵ Muhtar Körükçü, “Hikâyeciliğimizde Amerikan Sistemi”, *Varlık* 370 (01 Mayıs 1951), 18-19.

⁵²⁶ Siyavuşgil, “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”, 4.

⁵²⁷ Siyavuşgil, “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”, 4.

⁵²⁸ Özön, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”.

Oğuz Arıkanlı, “Şiir ve Hikâyeciliğimize Kısaca Bakış”⁵²⁹ başlıklı yazısında, şiir ve hikâyeciliğimizin aslında dünya çapında olduğu fakat yeterince tanınmadığı söylemlerine karşın, bunun böyle olmadığı, birkaç isim dışında gerçek anlamda hikâye ve şiir üretilmediği, piyasada olanların çoğununsa liyakat sahibi olmadığı ve yazarken zülfüyâre dokunmaktan çekindikleri, korkak oldukları şeklinde dönemin şair ve hikayecilerini polemiğe kaçan bir üslupla eleştirir.

Necdet Tikveşli, “1952 Bilançosu”⁵³⁰ başlıklı “Küçük Dergi”de yayımlanan yazısında 1952 yılındaki Türk hikâyeciliğini değerlendirir. Yazıda, geride bırakılan faaliyet yılının roman ve hikâye alanındaki meyvelerine özet şeklinde bir göz atılacağı söylenir. Bu itibarla hikâye konusunda Sait Faik, İlhan Tarus, Haldun Taner, Umran Nazif ve Samim Kocagöz’ün çok da verimli olamadıkları en verimli yazarın Orhan Kemal olduğu, normalde şair olarak tanınan Ziya Osman Saba’nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı hikaye kitabının ise kalite bakımından olmasa da çeşni bakımından hikayeciliğimize bambaşka bir mana getirdiği yönünde değerlendirmelerde bulunulur.

Mehmet Kaplan, Suat Uzer’in kendisiyle yaptığı konuşmada Türk hikâyeciliği hakkındaki görüşlerini ifade eder. Hisar dergisinde yayımlanan ve “Mehmet Kaplan’la Bir Konuşma”⁵³¹ başlığını taşıyan yazıda, Türk nesrinin birçok sahada inkişafı kaydettiği, bunlardan birinin de hikâye olduğu belirtilir.

Kaplan, konuşmada, Avrupalılarla mukayese edilebilecek bir hikâye edebiyatımızın doğduğu ve gelişmekte olduğunu söyleyerek roman konusunda henüz bir önceki neslin aşılamadığını ekler ve bizde Avrupa’daki gibi bir felsefi kültürün olmayışını ise bunun sebebi olarak görür. Dünya edebiyatında bugün şiir ve hikâyeden çok romanın ön planda olduğunu söyleyen Kaplan, bu vesileyle hikâye ve romanı mukayese eder, şiir ve hikâyenin orijinal mizaçların küçük ilhamları ile vücuda geldiğini, romanınsa derin bir kültür, şahsi bir hayat görüşü ve sürekli bir ceht gerektirdiğini belirterek, romanın memleketimizde teşekkülü için hummalı bir tefekkür çağını yaşamamız lazım geldiğini söyler. Kaplan, yazarlarımızın hayatın derinliğine inemediklerini ve sathi intibalarla iktifa ettiklerini bunun da şiir ve hikâye için kâfi geldiğini ifade eder.

⁵²⁹ Oğuz Arıkanlı, “Şiir ve Hikâyeciliğimize Kısaca Bakış”, *Ufuklar* 1/11 (Aralık 1952), 339-341.

⁵³⁰ Necdet Tikveşli, “1952 Bilançosu”, *Küçük Dergi* 4 (Temmuz 1952), 23-24.

⁵³¹ Uzer, “Mehmet Kaplan’la Bir Konuşma”.

Muhtar Körükçü, “İki Hikâyeci”⁵³² başlıklı yazısında, bugün edebiyatımızın en çok geleieme gösteren, genişliğine ve derinliğine inkişaf eden şubesinin küçük hikâyecilik olduğunu belirterek, “Bugün bizde Avrupa ve Amerika’daki seviyeden keyfiyet bakımından da kemiyet bakımından da hiç geri kalmayacak bir küçük hikâye sanatı vardır, dersek mübalağa etmiş sayılmayız.”⁵³³ der.

Suut Kemal Yetkin, “Niçin Roman Değil De Hikâye?”⁵³⁴ adlı yazısında, genel olarak Türk hikâyeciliğini değerlendirir ve hikâyeciliğimizin romancılığımıza göre neden çok daha ileride olduğuna dair düşüncelerini paylaşır. Son yirmi yılın, hikâyeciliğimiz bakımından edebiyatımızın en verimli yılları olduğunu, en güzel hikâyelerin bu yıllarda yazıldığını belirten Yetkin, bunlar arasında, Sait Faik gibi, Batı sanat dünyasına girebilecek düzeyde hikâyecilerimizin de bulunduğunu söyler.

Yazısında, edebiyatımızda, niçin roman değil de hikâyenin önde olduğu sorusuna cevap arayan Yetkin, bunu psikolojik sebeplere bağlar:

“Hayat dediğimiz şey küçük olaylardan, günlük yaşayışlardan, çabalardan, düşüp kalkmalardan dokunmuştur. Renkli küçük taş parçalarının birleşerek bir şekli verdikleri gibi, bu küçük olaylar da birleşince bir insan ömrünü canlandırırlar. Hayatı büyük olaylardan çok yaşanmış küçük gerçeklerin topluluğu olarak gören ve birbirine benzeyen günlerin ortasında akıp giden yazarlar, bu görüşü daha iyi çerçevelediği içindir ki hikâyeyi benimsiyorlar. Roman bu görüşe uymaz, ona daha çok sarmaş dolaş olan olağanüstü olaylar yaraşır. Romantizm  ığırında hikâyeden çok roman yazılmış olması, realizm  ığırında ise romanların boşuna uzatılmış birer hikâyeye benzemesi bundandır.”⁵³⁵

Gelinen noktada bugün itibariyle Türk hikâyeciliğinin Türk diline olan katkılarından da bahseden Yetkin, ş nları söyler: “Türk dilinin böylesine içten kavranıldığı, hiçbir zaman bugünkü kadar görülmemiştir. Bu bakımdan, Türk dilinin arınma ve kendisini bulma yolundaki gelişimini, büyük ölçüde Cumhuriyet neslinin hik yecilerine borçluyuz.”⁵³⁶

Mehmet  ınarlı, farklı dergilerde çıkan çeşitli yazıları değerlendirdiği “Hisar”ın “Dergiler Arasında” adlı bölümünde, Mustafa Necati Sepet ioğu’nun “Türk Sanatı” dergisinde çıkan, “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri” başlıklı yazısına yer verir.

⁵³² Muhtar Körükçü, “İki Hikâyeci”, *Varlık* 371 (01 Haziran 1951), 20.

⁵³³ Körükçü, “İki Hikâyeci”, 01 Haziran 1951, 20.

⁵³⁴ Yetkin, “Niçin Roman Değil De Hikâye?”

⁵³⁵ Yetkin, “Niçin Roman Değil De Hikâye?”, 565.

⁵³⁶ Yetkin, “Niçin Roman Değil De Hikâye?”, 566.

Sepetçioğlu, yazısında günümüz hikâyecileri ve hikâyelerini eleştirmektedir. Birçok hikâyecinin ya dar bir ideolojinin ya da kitaplarını, yazılarını basan patronların emrinde, iptidai bir fotoğrafçı azametiyle adeselerini süfli, pis, düzensiz ve bedbaht yerlere çevirdiğini söyleyen Sepetçioğlu'na Çınarlı da hak verir ve onu destekler. Sepetçioğlu söz konusu yazısında hikâyecilerimizin önce kendi insanını tanıması gerektiğini belirterek milliliğe vurgu yapar: “Bir kısım hikâyecilerin yazılarının altından imzalarını çıkarıp atın, yerine bir Steinbeck veya bir Ernest Hemingway imzasını koyun, ikisi arasında bir fark göremezsiniz. Hümanizmin dev yazarları önce kendi memleketlerinin adamlarını öğrenip onu anlattılar. Hümanizme giden yol milliyetten geçer.”⁵³⁷

1954 yılının hikâye ile ilgili yazıları arasında Metin And'ın kaleme aldığı ve “Forum” dergisinin 8. sayısında yayımlanan “Sayıların Işığında Yeni Türk Hikâyeleri”⁵³⁸ adlı inceleme, Türk hikâyeciliğini belli bir örneklem üzerinden ve istatistikî verileri kullanarak incelemesi ve belli sonuçlara varması açısından dikkate değerdir. Söz konusu inceleme üzerine Orhan Hançerlioğlu, “Doğu ve Batı” dergisinde yayımlanan “Türk Hikâyeciliğinin Gittiği Yol”⁵³⁹ başlıklı yazısında adı geçen incelemeden çıkardığı sonuçları ve yazı ile ilgili düşüncelerini paylaşır.

Varlık Yayınları tarafından basılan *Yeni Hikâyeler* serisinin 1948-1954 yılları arasındaki ilk altı kitabında yer alan toplam 98 adet hikâyeyi uzunluk kısalık, zaman, dil, yer, gerçekçilik, kişiler, anlatıcı, şive taklidi, anlatma hızı, başlayış ve bitiriş özellikleri, yer değiştirmeleri, kişilerin okurlara tanıtılma biçimleri gibi çeşitli yönlerden inceleyen ve tasnif eden And, incelemesinin sonunda, 98 hikâyenin hiçbirinin bir diğerine benzemediği, tek ortak yanlarının belli bir biçime, belli bir öze bağlı kalmayışları olduğu sonucuna varır. And'ın yaptığı bu çalışmayı referans alan Orhan Hançerlioğlu ise yazısında Türk hikâyeciliği ile ilgili şunları söyler:

“Çağdaş Türk hikâyecileri kısa yazmayı seviyorlar. Gereksiz şişirmelerle lakırdıyı uzatmıyorlar. Amaçlarına en kısa yoldan gitmekle yetiniyorlar. Bu sonuç bugünün hikâye tekniğini de belirtmiş oluyor. Bugünün hikâyecileri, herhangi bir olayda çok kısa bir zaman parçasını yakalamaya çalıştıklarından hikâyelerini genişliğine

⁵³⁷ Mehmet Çınarlı, “Dergiler Arasında”, *Hisar* 3/53 (Eylül 1954), 13.

⁵³⁸ Metin And, “Sayıların Işığında Yeni Türk Hikâyeleri”, *Forum* 8 (15 Temmuz 1954), 17-18.

⁵³⁹ Orhan Hançerlioğlu, “Türk Hikâyeciliğinin Gittiği Yol”, *Doğu ve Batı* 10 (Ağustos 1954), 4.

işlemiyorlar. (...) Bugünün Türk hikâyecilerinin çoğu günlerce, aylarca süren olayları anlatmıyor.”⁵⁴⁰

Dil bakımından hikâyelerin çoğunun bugünün diliyle yazıldığını belirten Hançerlioğlu, “edebiyat sanatı bir dil sanatı olduğuna göre, bu sonuç elbet başka türlü olamazdı.”⁵⁴¹ der. Hikâyelerde “yer” konusuyla ilgili olarak çoğunda “yer”in iyice belirtilmiş, önemle çizilmiş, anlatılmış olduğunu belirten Hançerlioğlu, bunun, çağdaş Türk hikâyecilerinin, köye, şehire, sokağa, çarşıya, devlet dairesine, bir kelimeyle hayata, yaşamaya karşı duydukları büyük ilginin sonucu olduğunu ifade eder ve çağdaş hikâyeci için anlattığı yerin önemli olduğunu vurgular. Yine, hikâyelerin çoğunun gerçekçi olduğundan ve çoğunun “ben” ağzından anlatılmış olmasından hareketle, bugünün sanatçısının kendi bildiğini, gördüğünü, yaşadığını anlattığı, kendinden söz açtığı ve kendi kişiliğini verdiği sonucuna ulaşan Hançerlioğlu, And’ın yaptığı çalışmayı överek, bunun genç hikâyeciler için faydalı olacağını belirtir.

Orhan Hançerlioğlu, “Türk Hikâyeciliğinin Kaynakları”⁵⁴² başlıklı yazısında, hikâyeciliğimizin tarihine değinir. Öncelikle dünya hikâyeciliği ve Avrupa hikâyeciliğinin tarihî sürecinden çok kısa olarak bahseden Hançerlioğlu, oradan Türk hikâyeciliğinin ilk kaynaklarına geçer. İlk yazılı hikâyelerin yazının yarattığı hikâyeler olmadığı, halk arasında ağızdan ağıza anlatılan masalların yazıya geçirilmiş şekilleri olduğunu söyleyen Hançerlioğlu, Dede Korkut, Köroğlu, Kirmanşah gibi hikâyelerden bahseder ve bunlarla dünya hikâyeleri ve masalları arasındaki müştereklere ve benzerliklere değinir.

Ömer Atila Sav, “Yazınımızda Duraklama Mı?”⁵⁴³ başlıklı yazısında, İlhami Soysal’ın “Son Havadis”te çıkan ve özellikle şiir, hikâye, roman ve oyun olmak üzere, yazınımızın hemen her kolunda bir duraklama olduğu yönündeki görüşüne katılmadığını ifade eder ve yıllardan beri süregelen gerçekçilik, toplumculuk akımlarının geliştiğini, durmadan ürün verdiğini söyler. Bunun yanında Avrupa’da oldukça eskimiş bir akım olan Gerçeküstücülük akımının hikâyeciliğimizi etkilediğini ifade eden Sav, bu yolda çalışan birçok hikâyecimizin bulunduğunu söyleyerek, “Sait Faik’in son hikâyeleri arasında bu

⁵⁴⁰ Hançerlioğlu, “Türk Hikâyeciliğinin Gittiği Yol”, 4.

⁵⁴¹ Hançerlioğlu, “Türk Hikâyeciliğinin Gittiği Yol”, 4.

⁵⁴² Orhan Hançerlioğlu, “Türk Hikâyeciliğinin Kaynakları”, *Yenilik* 2/17-5 (Mayıs 1954), 205-206.

⁵⁴³ Ömer Atila S., “Yazınımızda Duraklama Mı?”, *Yenilik* 6/36 (Aralık 1955), 3-4.

yolda denemeler de bulunduğu düşünülürse bu yazarlar onun yarım bıraktığını geliştiriyorlar da denebilir.”⁵⁴⁴ şeklinde görüş belirtir.

İlhami Soysal’ın savunduğunun aksine yazınımızda duraklama değil tam tersi canlılık bulunduğunu söyleyen Sav, asıl göz gönül dolduran şeyin, kişiliğini yaratabilmiş yazarlarımızın süregelen çalışmaları yanında genç yazarların umut verici çalışmaları olduğunu belirtir.

1960’lara doğru hikâyeciliğimizde bir duraklama olduğundan giderek yüksek sesle söz edildiği görülür. Özellikle Varlık dergisi ve Yaşar Nabi öncülüğünde hikâye karşısında romanın ön plana çıkarılmaya çalışıldığı, genç yazarların roman yazmaya teşvik edildiği görülür. Yaşar Nabi, 1957 tarihli “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu” başlıklı yazısında, bir yayıncı olarak hikâyeyi boykot etmekten dahi söz eder. Söz konusu yazısında hikâye sanatını roman karşısında küçük gördüğü hissedilen Yaşar Nabi, genç ve yetenekli yazarların hikâyede karar kılmış olmalarını eleştirir ve şunları söyler:

“Sanatta Batı ölçülerini örnek almaya başladığımız sıralarda yeni yetişen sanatçıların ileri bir teknik ve geniş bir soluk isteyen romana girmeye cesaret edemeyerek küçük hikâye alanında karar kılmalarını tabii karşılayabilirdik. Ama ardında Halit Ziyalar, Yakup Kadriker, Halide Edipler, Reşat Nuriler gibi dört başı mamur romancılar bırakmış bir edebiyatın yeniden küçük hikâye ile anlatma sanatının çiraklığını yapmaya kalkışmasını açıklamak biraz zor oluyor. Edebiyatın temel taşı olan romanı bu kadar hor görerek büyük anıtlar yerine -ne kadar süslü ve güzel olsalar da- küçük kulübelerle yetinmemize şaşmamak elden gelmiyor. Gerçek sanat kabiliyetlerini romana sürmek için bir müddet hikâyeyi boykot etmemizin faydasız olup olmayacağını da düşünüyor insan.”⁵⁴⁵

Yaşar Nabi yakındığı bu konunun sebebi olarak romandan çok hikâye kitapları basılmasını gösterir. Dergiler, hikâye yayımladığı, yayınevleri hikâye kitapları bastığı içindir ki yazarlar da hikâye yazmaya devam etmekte, genç yetenekli yazarlar hikâyeye yönelmektedir. Bu yüzden yayınevi olarak hikâyeyi boykot etmekten, artık hikâye kitabı basmamayı düşündüğünden söz eder.

Yazının kaleme alındığı tarihe kadar Sait Faik Hikâye Armağanı’nı üç yıl üst üste Varlık Yayınlarından çıkan hikâye kitaplarının kazandığı ve bu durumun Seçilmiş Hikâyeler dergisi başta olmak üzere ve öncülüğünde diğer birçok dergi tarafından eleştirildiği göz

⁵⁴⁴ S., “Yazınımızda Duraklama Mı?”, 3-4.

⁵⁴⁵ Nayır, “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu”, 3.

önünde bulundurulduğunda, Yaşar Nabi'nin bu kararının arkasında farklı saiklerin olduğu düşünülebilir. Nitekim ilk üç yıl Varlık Yayınları tarafından basılan kitapların ödül kazanması ve sonrasında gelen eleştirilerin, ödülün dördüncü senesinde Yaşar Nabi'yi bu kararı almaya sevk etmiş olması muhtemeldir. Nitekim Varlık Yayınları'nın hikâye kitabı basmama kararı aldığı yılın kitaplarının aday gösterildiği 1958 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı, Seçilmiş Hikâyeler Yayınları arasından çıkan Orhan Kemal'in *Kardeş Payı* adlı kitabı alırken, 1959'da ise Yenilik Yayınları arasından çıkan Oktay Akbal'ın *Berber Aynası* adlı kitabı alır.

“Yazarlarımız şiir ve küçük hikâye ile dergi sayfalarına kapanmak hastalığından vazgeçmedikçe büyük soluklu, kalıcı eserleri daha çok bekleyeceğiz galiba.”⁵⁴⁶ diyen, “küçük hikâyenin okuyucusu her yerde ve zamanda az olmuştur.”⁵⁴⁷ gibi sözler eden Yaşar Nabi'nin, Varlık dergisini uzun süre ayakta tutabilmesinin arkasındaki en büyük etkenin yayınevi olduğu düşünüldüğünde, estetik kaygılar bir yana, dergilerin arasında kaybolacak ve sonrasında hangi yayınevinden kitaplaşıp kitaplaşmayacağı belli olmayan hikâye yerine doğrudan bir yayınevine muhtaç olan romanı teşvik ediyor olması, anlaşılır bir durum olsa gerektir.

Nitekim Tarık Dursun K., da “Küçük Hikâyenin Başına Gelenler” aldı yazısında, edebiyata, yazarlardan ve eleştirmenlerden çok, yayıncıların yön veriyor olmasından şikayet eder ve hikâyecilerin yayıncılar tarafından roman yazmaya zorlandıklarını söyler. “Küçük hikâyeyi bırakanlarımız, romana geçenlerimiz bu zorunluk karşısında duramayan kişiler.”⁵⁴⁸ diyen Tarık Dursun K., eskiden küçük hikâyenin şiirle yarıştığını, şimdi ise karşısında romanı bulduğunu, romanın bütün gücüyle hikâyenin karşısında yer aldığını ve küçük hikâyeyi bir kenara çekip attığını söyler.⁵⁴⁹

1960'lı yıllara doğru hikâyenin giderek geri çekildiği, bir tıkanma yaşadığı, romanın ön plana çıktığı gibi yorumlar yapılır. Bunda ticari kaygıların yön verdiği ve hikâyeden ziyade romanı teşvik eden yayıncıların büyük bir payı olduğu gibi, Refik Halit, Sait Faik, Memduh Şevket, gibi usta hikâyecilerin düzeyini yakalayamayarak kısır bir toplumculukla bunalımcı bir bireycilik arasına sıkışmış olmanın da payı vardır. Sonuçta yazarların, hikâye yazmaktaki ısrarlarını, kitaplarını bastıramadan ve telif alamadıkları

⁵⁴⁶ Nayır, “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu”, 3.

⁵⁴⁷ Yaşar Nabi Nayır, “Kısaca Cevabım”, *Varlık* 461 (01 Eylül 1957), 9.

⁵⁴⁸ Tarık Dursun K., “Küçük Hikâyenin Başına Gelenler”, *Dost* 2/8 (Mayıs 1958), 37-38.

⁵⁴⁹ K., “Küçük Hikâyenin Başına Gelenler”, 36.

dergilerde hikâyelerini yayımlamaya devam ederek, bir yere kadar sürdürebilecekleri aşıkardır.

Tarık Dursun K., “Küçük Hikâyenin Başına Gelenler”⁵⁵⁰ başlıklı yazısında bu konuyla ilgili Tahir Alangu’nun “küçük hikâye ustalarının her birinin ya ekmek derdine düştüğü ya da romana geçtiği şu sıralarda küçük hikâye alanı bomboş duruyor.” diyerek hikâye yazarlarını eleştirmesine hak verir ve bunun bazı sebeplerine değinir. Yeni girenlerin bile hikâyeyi küçümsediklerini, romanı, ille de romanı denemeye giriştiklerini belirten Tarık Dursun, bunların başarılı olamadıklarını, eskilerden romanı deneyenlerin ise bir iki örnek dışında iyi roman veremediklerini söyler. Tarık Dursun, hikâyecilerin romana geçişinin en önemli sebebi olaraksa, edebiyatımıza yazarlarımız ve eleştirmenlerimizden çok yayıncıların yön verdiğini, hikâyecileri roman yazmaya zorlayan bu zorunluk karşısında da hikâyecilerin daha fazla direnememiş olmasını gösterir.

Adnan Özyalçın, hikâye üstüne düzenlenen bir oturumda yaptığı konuşmasında, 1960’lardan sonra hikâyede görüldüğü söylenen krizle ilgili aslında herhangi bir krizin olmadığını belirtir ve şunları söyler: “Biz oturup hikâye yazıyoruz ve bunları sanat dergilerinde yayımlıyoruz. Ama hikâyelerimizi kitap haline getirip sanat dergilerini okuyan 2000 kişinin dışına taşıma olanağımız yok. Yazdıklarımız dergi sayfalarında, belirli bir sanat çevresinde kalıyor. Yayınevleri hikâye kitabı yayımlamıyorlar, onun yerine roman istiyorlar. Bence bu hikâye kitapları düzenli olarak yayımlansa bu kriz ortadan kalkar. Bu mesele biraz da yazar-yayımcı ilgisine dayanıyor.”⁵⁵¹

Aynı oturumda konuşan Rauf Mutluay, söz konusu krizle ilgili olarak, 1955’ten sonraki son on yılda, hikâyenin okuyucu tarafından hemen özümlenen bir konu olmadığını, hikâye okuyucusunun yayınevlerinin hikâye kitabı basmaması, başka türde kitapların ön plana geçmesi, politik olayların karışımı gibi sebeplerden hikâyeden uzaklaştığını belirterek şunları söyler: “Bu arada, bir de hikâyede yenileşme başlamıştır. Okuyucuyu iki taraflı iten bir etki... Yani hepimiz şunda birleştik. Edebiyatta bir kriz vardır ve bu dünya çapında bir krizdir; hikâyede bir değişme vardır, belki bu hikâye bir öykünmeyle başlamıştır ama yeni bir öz getirme gibi bir tohumu da içinde taşımaktadır.”⁵⁵²

⁵⁵⁰ K., “Küçük Hikâyenin Başına Gelenler”.

⁵⁵¹ Papirüs, “Hikâye Üstüne”, 9.

⁵⁵² Papirüs, “Hikâye Üstüne”, 19.

1960 yılına girerken, Cemal Aykın, Dost dergisinde yayımlanan “1959’un Hikâyeleri”⁵⁵³ başlıklı yazısında Türk hikâyeciliğinin güncel durumu ile ilgili genel bir değerlendirmede bulunur. Klasik hikâye ölçüleri içinde adlarını duyurmuş yazarlarımızdan çoğunun hikâyeyi bırakmış ya da bir duraklama dönemine girmiş göründüklerini söyleyen Aykın, yenilerin ise çeşitli denemelerle okuyucu kitlesini hikâyeden soğuttuklarını, estetik ölçülerini benimseyen bir okuyucu kitlesi yaratamadıklarını belirtir. Aykın, günümüzde hikâye kitabı yayımlamanın artık kazançlı bir iş olmaktan çıkmış olduğunu ve 1959 yılında sadece yedi adet hikâye kitabının yayımlandığını söyler. Bunlar; Feyyaz Kayacan’ın *Şişedeki Adam*, Ferit Edgü’nün *Kaçkınlar*, Orhan Duru’nun *Bırakılmış Biri*, Muzaffer Buyrukçu’nun *Korkunun Parmakları*, Erdoğan Tokmakçıoğlu’nun *Sifirdan Önce*, Fakir Baykurt’un *Efendilik Savaşı* ve Mahmut Makal’ın *Köye Gidenler* adlı hikâye kitaplarıdır. Söz konusu hikâye kitaplarını tek tek inceleyen Aykın, yazının sonunda hikâye kitaplarının ortak yanlarına değinerek genel bir değerlendirmede bulunur.

Aykın’a göre, “1959 yılının bütün yazarları, kimi toplumsal oluşların bilincine varmış olarak, kimi yaşamının itişiyile, birbirine yakın, önemli sorunlar çerçevesinde toplanıyorlar. Bütün hikâyelerin temellerinde toplumsal koşullardan doğan bir tedirginlik ve sıkıntı, çıkmazlarda bunalmış kişilerin sorunları var.”⁵⁵⁴

Değerlendirmesinde yazarların toplumsal gerçekler karşısında birer gözlemci konumunda olduğunu, okura sorunlarla ilgili yol gösterici konumda bulunmadıklarını ve böylece okuru bir çıkmazda bıraktıklarını söyleyen Aykın’ın eleştirisinde, hikâye yazarlarına toplumu yönlendirme ve toplumun sorunlarına çözüm üretme vazifesi verdiği anlaşılmaktadır. Bu manada Aykın, bir bakıma güdümlü sanattan yana bir tavır içerisinde görünmektedir.

Aykın, değerlendirmesinde, hikâyelerde genellikle karamsar bir hava bulunduğunu yazarların ve kişilerinin donuk, bezgin ve umutsuz olduklarını söyler. Bu durumla ilgili ise yazarların, toplumsal sorunları hikâyelerinde bilimsel bir görüşle eleştirmeleri gerektiğini ifade ederek değerlendirmesinde yine eleştirel gerçekçi bir tavır sergiler.

Yayımlanan yedi kitabın beşinde seçilen çerçevelerin, kişilerin birbirine çok yakın olduğunu, aydın kişi, umut, aşk, sevinç deniz, bahar, orman hikâyeleri yazılmadığını ve

⁵⁵³ Cemal Aykın, “1959’un Hikâyeleri”, *Dost* 6/28 (Ocak 1960), 50-59.

⁵⁵⁴ Aykın, “1959’un Hikâyeleri”, 57.

yazarların en çok içki, kadın, yalnızlık, kavga ve ölümden söz açtıklarını belirten Aykın şunları söyler:

“Oluşlardan çok durumları anlatmışlar. Genellikle içe dönmüşler. Hikâyelerin çoğu kapalı yerlerde geçiyor. Gelişme koşulları ve doğrultusuyla, yakınla değin, doğaya ve topluma açık olan hikâyeciliğimizin 1959 yılında bir ‘oda hikâyeciliği’ haline gelmesi, dış gerçeklerden iç gerçeklere dönüşü, üzerinde önemle durulması gereken bir değişimdir.”⁵⁵⁵

Yine hikâyecilerin çoğunun dilin arınması ve özleşmesini önemli bir amaç olarak benimsemiş olduğunu belirten Aykın, hikâyecilerin yeni biçimsel arayışlarının, hikâyenin olanaklarını araştırmaktan ziyade, kendi kişisel gerçeklerini anlatma ve kendileri için bir çeşit yön arama amacı taşıdığını belirtir. Aykın, yazarların tuttıkları yollarda daha çok ustalaşmaları için, eserlerinin özelliklerini yaratan koşulların sürekliliğinin gerektiğini belirtir ve buradan hareketle hikâyecilerimizin “yaşayışları ya da yorumlama ölçüleri değişirse, yeni bir temel üzerine, yeni bir hikâye yapısı kurmaları gerekecek”⁵⁵⁶ yorumunu yapar.

D.W. Walls, “Ataç” dergisinde yayımlanan yazısında Türk roman ve hikâyeciliği üzerine düşüncelerini aktarır. Bugünkü roman ve hikâyesinin işlediği konuların, Türkiye’nin gelişmesi ve sosyal durumu ile yakından ilişkili olduğu tezi üzerine yazılan yazıda Walls, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, vs. gibi hikâyeci ve romancıların ya köy hayatını ya da şehrin en acı taraflarını anlattıkları, başka bir konuyla ilgilenmedikleri eleştirilerine karşı, söz konusu yazarların, Türkiye’nin tarihsel gerçeklerinden ve sosyal şartlarından dolayı bir zorunluluk olarak bu konulara yöneldiklerini söylemektedir.

Walls, Türkiye’de hikâye ve romanın gelişmesinde üç aşama olduğunu belirtir: Birinci aşama, İstiklal Savaşı’ndan önce küçük bir çevrenin edebiyatı; ikinci aşama, İstiklal Savaşı’ndan sonra Anadolu’nun kapısını açan eserler; üçüncü aşama ise, o zamandan bu yana bütün ayrıntılarına kadar köy, kasaba ve büyük şehrin acı taraflarını gösteren hikâye ve roman.⁵⁵⁷

Roman ve hikâyenin halka yönelmesinde iki faktör olduğunu söyleyen Walls, bunlardan birincisinin Cumhuriyet devrinde dilin hızla sadeleşip bir dereceye kadar özleşmesi ve

⁵⁵⁵ Aykın, “1959’un Hikâyeleri”, 57.

⁵⁵⁶ Aykın, “1959’un Hikâyeleri”, 59.

⁵⁵⁷ D. W. Walls, “Türk Roman ve Hikâyesi Üstüne Birkaç Söz”, *Ataç* 1/10 (01 Şubat 1963), 24.

edebî dille halk dilinin arasındaki uçurumun giderek kapanması, ikincisinin ise hikâye ve romanın yabancı etkilerden sıyrılarak kendi benliğini kazanması olduğunu belirtir. Yazısında Walls, hikâye ve romancılıkla ilgili çizmiş olduğu tarihî perspektifte ve tasnifte işlenen konulara göre bir grubun bir başka gruptan üstün olduğu fikrini savunmadığını çünkü edebiyatta konunun değil konunun yoğurulmasının önemli olduğunu söyler ve Türkiye'nin gelişmesi ve bugünkü sosyal durumu dolayısıyla, yukarıda sözü edilen konuların işlenmesinin yadırganmaması gerektiğini ifade eder.

1966 yılında Bülent Habora ile Bilgin Adalı arasında “Soyut” dergisinde Türk hikâyeciliğinin o yıllardaki durumu ve hikâyecilerin üzerine düşen sorumluluğu yerine getirip getirmediği konusunda bir tartışma yaşanır. Toplumculuk rüzgarı ile birlikte, 1965 genel seçimlerinde Türkiye İşçi Partisi’nden 15 milletvekili meclise girmiştir ve Habora gibi solcular, meclisten sanat dünyasına, hayatın farklı alanlarındaki kişilerden, hadiselerle sol refleksler göstermesini beklemektedirler. Bu anlamda Habora, “Yıl 1966 ve Türk Öyküsüne Ölüm Dansı”⁵⁵⁸ adlı yazısında, Türk hikâyeciliğini, toplumun içinde bulunduğu durumu yazmayan, yazdıklarıyla topluma yol göstermeyen sanatçılar olarak eleştirmekte, hikâyecileri ya alandan kaçtıkları ya da kendi bunalımlarını yazdıkları şeklinde itham etmektedir.

Söz konusu yazıya karşı çıkan Bilgin Adalı ise “Salıncak”⁵⁵⁹ başlıklı yazısında, Habora’nın öykücülüğümüzde Bilge Karasu, Adnan Özyalçiner, Ferit Edgü ve Gürsen Topses gibi isimler varken öykücülüğümüzü kötüleme çabası içinde olduğunu belirtmekte, suçladığı ya da övdüğü konularla ilgili Habora’nın herhangi bir isim veremediğini, koca bir Türk öykücülüğünün -salt 1965 yılı için bile olsa- defterini dürüp yerden yere vurmanın hesabını vermesi gerektiğini söylemektedir. Adalı, toplumu oluşturan çok çeşitli insanların olduğunu, hikâyecilerin de bu toplumun bir parçası olarak, bunalım bile olsa kimin hikâyesini yazarlarsa yazsınlar aslında bu toplumu yazdıklarını ifade etmektedir. Bunun üzerine Habora, Adalı’ya, “Bilgin Adalı’ya Yanıt”⁵⁶⁰ başlıklı yazısıyla cevap verir. Habora yazısında, kendisinin topyekûn bir öykücülüğümüzün olmadığını değil toplumcu bir öykücülüğümüzün olmadığını söylediğini dile getirmektedir. Habora, Demir Özlü, Ferit Edgü gibi öykücülerin toplumun değil kendi bunalımlarını yazdıklarını, Bilge Karasu, Adnan Özyalçiner, Tarık Dursun K. gibi kendisinin değil toplumun bunalımlarını

⁵⁵⁸ Bülent Habora, “Yıl 1966 ve Türk Öyküsüne Ölüm Dansı”, *Soyut* 15 (Temmuz 1966), 2.

⁵⁵⁹ Bilgin Adalı, “Salıncak”, *Soyut* 18 (Ekim 1966), 9.

⁵⁶⁰ Bülent Habora, “Bilgin Adalı’ya Yanıt”, *Soyut* 19 (Kasım 1966), 10.

yazarların çok az olduğunu, Muzaffer Buyrukçu, Orhan Kemal, Kerim Korcan, Onat Kutlar, Hakkı Özkan gibi toplumun ana sorunlarını işleyenlerin ise sadece üç beş kişiden ibaret olduklarını, geri kalan yığınla öykücünün ise salt burjuvaziye ve burjuvanın yaşantısını anlattığını, burjuvanın emrinde çalıştıklarını söyler.

Sezai Karakoç, “Hikâye İle Romanın Arası Açılıyor”⁵⁶¹ başlığını taşıyan yazısında Türk hikâyesi ve romanı arasında bir uçurumun bulunduğunu söyler. Karakoç’a göre, hikâye edebiyatın bütün ufkuna bakmaya başlamış, realist ve gerçekten başarılı hikâyenin yanında yeni alanların hikâyeleri belirmiştir. Orhan Duru, Onat Kutlar, Adnan Özyalçın’den başlayarak günümüz hikâyeciliğinde yerini alan Rasim Özdenören’e kadar bütün bir hikâyeciler grubu, realizmden, metafiziğe kadar her alana yayılmıştır. Oysa roman, ziraî proleterlik konusu dışındaki konulara el atmamış tek tük farklı çıkışlarsa ziraî işçi edebiyatının baskınlığı altında ezilip erimiştir. Karakoç, hikâyemizin sağlam temelli ve köklü bir yapıya kavuşamamış olmasını da hikâye ile romanın arasındaki bu kopuşa bağlar. Ona göre, hikâye, “romandan kuvvet alamadığı için serpilip gelişmemekte ve romanın sağladığı dengenin yokluğundan, bazen gereğinden fazla açılarak, iyiden iyiye realiteden kopmakta ve ufuklarda dağılıp kaybolmaktadır.” Fakat buna rağmen Karakoç bugün romanın ve özellikle sol edebiyat kadrosunun girmiş olduğu sefalet edebiyatından çıkamadığı, hikâyemizinse, çok farklı alanlara açılmak suretiyle kendisini romanın girdiği psikolojiden kurtardığını belirterek, “böylece hikâyemiz hürriyetine kavuştuysa da romanımızın tutsaklığı devam ediyor.”⁵⁶² der.

Haluk Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”⁵⁶³ başlıklı 1968 yılında kaleme aldığı yazısında, yayıncıların yıllardır hikâye basmaya yanaşmadıklarını çünkü hikâyenin satmadığını, artık hikâyeye olan ilginin azalmış olduğunu söyler. Ancak buna rağmen hikâyeler yazılmaya devam edildiğini, yayıncıların burun kıvırdığı, dergilerin dirsek çevirdiği, eleştirmenlerin görmezden geldiği, okuyucuların atlayıp geçtiği bir türde, sessiz sedasız direnen ve yazmaya devam eden hikâyecilerin olduğunu belirtir.

Şahin, “bana sorarsanız, yeni Türk hikâyesi tükenmiş değil, olsa olsa tıkanmıştır. Günün birinde içinde bulunduğu dar boğazdan fişkirip çıkması beklenebilir. Önemli olan, kısır

⁵⁶¹ Karakoç, “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor”.

⁵⁶² Karakoç, “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor”, 41.

⁵⁶³ Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”.

döngüyü verimli döngü durumuna getirecek nesnel koşulları arayıp bulmaktır.”⁵⁶⁴ şeklinde konuşur.

Haluk Şahin’in yazısına “Varlık” dergisinde M. Hasan Göksu⁵⁶⁵ imzası ile cevap veren Tarık Dursun K., küçük hikâyenin ölüp ölmediği ile ilgili sorulara verdiği cevaplar konusunda, Şahin’in önyargılı hükümler verdiğini söyler ancak yazısının sonunda Şahin’e katıldığı görülür. Aslında Şahin’in bu yargılarından çok önce küçük hikâyenin sarsıldığı, yıkıldığı ve tükenmiş olduğunu belirten yazar şunları söyler:

“Ölmüştü demiyorum. Diyemiyorum. Ne de olsa severim küçük hikâyeyi. Ama küçük hikâyenin ustaları başka alanların kişileri oldular; romanı deneyeni var oyun yazarı olanı var, fıkracı kesileni var. Belli bir şey, hiçbirinde eski ateşleri yok artık. Onların ardından gelen yeni kuşak hikâyecileri de; içlerinden birini olsun öne çıkaramadılar, eski ustaları aramadı hiçbiri. Geleneğinin dışına çıktılar hikâyenin; yeni olmak, değişik olmak, söylenmesi gerekeni -yani insanı, insanın durumunu- başka bir açıdan ortaya koyup söylemek istediler. Becerebildiler mi? Hayır. Öyle olsaydı bugün bu sözler edilmez, “öldü, hayır ölmedi”! yavan tartışmalara girilmezdi.”⁵⁶⁶

Hikâyenin yeniden yaşama olanağına kavuşmasının okurdan ya da yayıncıdan çok, gelecek bir hikâyeci kuşağına bağlı olduğunu ifade eden Tarık Dursun K., ancak bunun herhangi bir belirtisini ise göremediğini söyler.

Nedim Gürsel de hikâyeciliğimizdeki asıl sorunun hikâyeye karşı saygı duymak ve okuru ona yaklaştırmak meselesi olduğunu ifade eder. Yazarlarımızın çoğunun öyküyü küçümsediğini ve onu romana geçmek için bir basamak saydıklarını belirten Gürsel, Cumhuriyet kuşağından bazı yazarlarımızı dahi, hala romana geçememekle suçlayan, onları bir öykü yazarı olarak kalmakla itham eden eleştirmenlerimizin bile var olduğunu söyler. Bunun dışında, gelişmelere kulak tıkayarak hala klasik öykü tarzında yazmaya devam eden hikâyecilerin de okuru öyküden uzaklaştırdığını belirtir. Ayrıca okur anlamıyor diye düz anlatımı savunmak ve yazarları bireyci olmakla suçlamak, Gürsel’e göre, öykünün tek yönde gelişmesinin en önemli nedenidir.

Günümüzde gerçekten güzel öykülerin yazıldığını ama okunmadığı belirten Gürsel şunları söyler: “Toplumda gördüğü ya da sezdiği çelişkileri, uyumsuzlukları, bireyin

⁵⁶⁴ Şahin, “Güveni Sarsılan Hikâyeci”, 286.

⁵⁶⁵ Tahsin Yıldırım, *Edebiyatımızda Müstear İsimler* (İstanbul: Selis Kitaplar, 2006), 215.

⁵⁶⁶ M. Hasan Göksu, “Dergileri Okurken”, *Varlık* 717 (01 Mayıs 1968), 10.

kaçışını, uzun soluklu tümcelerle yazan bir Adnan Özyalçın'ın, Alain-Robbe Grillet'ye öykünerek de olsa giriştiği yenilikleri uygulamada başarıya ulaşan bir Demir Özlü'nün, Sevim Burak'ın, Orhan Duru'nun, bugün artık yazmasa bile kendini unutturamayacak bir Onat Kutlar'ın okunmaması gerçekten üzücü bir olay. Aslında Türkiye'de ölmüş değil öykü. Okunmamasına karşın, eldeki olanaklar ölçüsünde yazılıyor. Asıl önemli olan öyküye saygı duymak, okuru ona yaklaştırmak.”⁵⁶⁷

Refik Durbaş, “Hikâye Üzerine” başlıklı yazısında, son yıllarda hikâyeciliğimizin bir kimsesizlik içinde olduğunu ve derin bir sarsıntı geçirdiğinin gözle görülen bir gerçek olduğunu söyler. Yayıncıların hikâye basmak istememeleri veya dergilerin hikâye yayımlamak istememelerinin hikâyeciliğimizdeki sorunun kaynağı olmadığını belirten Durbaş, sorunun kaynağının günümüz hikâyecilerinin kişiliklerinde aranması gerektiğini ileri sürer. Yazısında, söz konusu görüşünü yeterince açıp temellendirmeyen Durbaş'ın bu iddiası yalnızca bir iddia seviyesinde kalır. Ülkemizde bugün soylu hikâyeler yazılmadığını da sözlerine ekleyen Durbaş, şöyle konuşur:

“Sözlerim yanlış anlaşılmasın. Değişik anlayışlar içinde de olsa bir R. Tomris'in, Sevim Burak'ın, Adnan Özyalçın'ın, Bilge Karasu'nun, Ferit Edgü'nün, Demir Özlü'nün, Nezihe Meriç'in, Orhan Duru'nun ve Muzaffer Buyrukçu'nun iyi hikâyeler yazdıklarına inanıyorum. Hatta genç kuşak içinde Oya Aker'in, Bilgin Adalı'nın, Gürsen Topses'in, Haluk Şahin'in, Eyüp Yıldırım'ın, Rasim Özdenören'in bugüne değin yazdıklarından umutluyum da. Fakat demek istediğim, bugün hikâyeci olarak isimlerini yayın arşivimizde noktalayan bunca ünlü ünsüz yazardan hiçbirinin bir grup olarak ya da tek başına hikâyemizi sürükleyemediği, büyük yapıtların rüzgarıyla bizi soluklayamadıklarıdır.”⁵⁶⁸

Gün Zileli, 1968 yılında kaleme aldığı “Hikâye-Yeni Bir Dönem” başlıklı yazısında, yakın tarihteki Türk hikâyeciliğini, gösterdiği özellikler bakımından “1955-65”, “1965-68” ve “Yeni Bir Dönem” başlıkları altında inceler.

Zileli, 1955-1965 başlığını taşıyan ve on yıllık bir zaman dilimini içine alan kısımda, kendilerinden önceki Sabahattin Ali ve Sait Faik birikiminden yararlanmakla birlikte onlardan kesin bir ayrılığı içeren ve Batı'daki anlatım tekniklerini örnek alan hikâye ve hikâyecilerden bahseder. Bunların teknik bakımdan özelliklerini, Özden önce biçimin, olay yerine olaysızlığın, kurgu yerine kurgusuzluğun hâkim olduğu, betimlemenin ve

⁵⁶⁷ Gürsel, “Öykü Üstüne”, 168.

⁵⁶⁸ Refik Durbaş, “Hikâye Üzerine”, *Soyut 1* (Mayıs 1968), 19.

görüntü tekniğinin ön planda olduğu, somuttan soyuta doğru bir yönelişin gözlemlendiği hikâyeler şeklinde belirtir. Bu hikâyenin içerikteki özelliklerini ise, “psikolojik analizler, insanın derinliğine inme denemeleri, kişilerin yerini daha genelleşmiş bir insanın alması, bunalım, yabancılık, bireycilik, insan ilişkileri, yalnızlık, kent insanının durumu, saçmanın anlatımı”⁵⁶⁹ şeklinde sıralar.

Söz konusu dönemdeki Demir Özlü, Orhan Duru, Ferit Edgü, Muzaffer Buyrukçu, Adnan Özyalçın, Bilge Karasu, Onat Kutlar, Demir Özlü gibi hikâyecilerin sonradan farklı alanlara kaydıklarını ve ardından ya hikâye yazmayı bıraktıklarını ya da çok az yazdıklarını söyleyen Zileli, bu dönem hikâyesinin artık tükenmiş olduğu yargısına varır. Zileli, 1965-1968 yılları arasındaki zaman diliminde ise hikâyeciliğimizin, İkinci Yeni’nin etkisiyle iyice kapalı bir duruma geldiğini, toplumcu akıma paralel bir şekilde toplumcu hikâyelerin yazılamadığını, 1963’ten sonra görülmeye başlayan yeni hikâyecilerin ise kendilerinden öncekilerle kesin bir ayrışmaya gidememiş olduklarını, bu durumun hikâyeciliğimizde bir tıkanmaya yol açtığını söyler.

1968 yılında, söz konusu tıkanmanın artık bir zorlamaya dönüştüğü anda hikâyeciliğimizin yeni bir dönemin eşiğine geldiğini söyleyen Zileli, kendisinden önceki hikâyeden kesin olarak ayrışmaya giden bir hikâyenin doğduğunu, bunun da ilk örneklerinin “Yeni Eylem” ve “Yordam” dergilerinde görülen bazı hikâyeler olduğunu belirterek bu “yeni dönem” hikâyesinin özelliklerini sıralar. Buna göre:

“Teknik yönde: Biçimden önce öz geliyor. Biçim öze göre belirleniyor. Olaysızlığın yerini olay alıyor. Hikâyenin içinde kişiler ve kişilikler meydana geliyor. Betimleme yine önemli yer tutuyor, ancak olaylar ve kişiler betimlemenin içinde yok olmuyor. Görüntüler, olayların ve kişilerin gerisinde bir fon durumunda kalıyor. Anlatım rahatlıyor, düzleşiyor fakat tekdüze olmuyor, kapalılıktan kurtuluyor. İçerik yönünde: Bunalım bu toplumun insanının bunalımı oluyor ve somut durumlarıyla veriliyor. Daha yerel olunuyor. Toplumsal ve siyasal konularla ilgilenme yasağı kalkıyor. İnsanla olduğu kadar toplumlarla da ilgilenilmeye başlanıyor. Saçmanın anlatılması yerini olmakta olanın anlatılmasına bırakıyor. Giderek bütün bu özellikler hikâyeyi bireycilikten kurtarıp toplumcu bir alana doğru hızla sürüklüyor.”⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ Gün Zileli, “Hikâye - Yeni Bir Dönem”, *Yordam* 3/20 (Güz 1968), 23.

⁵⁷⁰ Zileli, “Hikâye - Yeni Bir Dönem”, 24.

Güven Turan, “Öykünün Sürekli Evrimi” başlıklı yazısında, öncelikle Batı’da ve bizde hikâyenin gelişim sürecini özetler. Türk hikâyeciliğinde 1950’ye gelene dek çoktan yaşlanmış bir hikâye biçiminin inatla sürdürüldüğünü, bu dönem içinde Sait Faik’in kendi duyarlılığının ve coşkusunun hikâyesini yazarak tek başına durduğunu, hemen arkasından gelen genç neslin ise, hem Sait Faik’in bağımsız duyarlılığından etkilenerek hem de başka ülkelerdeki gelişmeleri izleyerek bir öykü patlaması yaptıklarını, bu patlayışın Sait Faik’i bile etkileyerek *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ı vermesini sağladığını ifade eder. Sonrasında çağdaş hikâyenin sürekli evrim geçirerek bugünkü duruma geldiğini ifade eden Turan, özellikle kentsoylu aydının, bilinçlenme açısından, erginlik döneminin sarsıntılarına eş bir sarsıntı geçirmekte olduğunu, günümüzdeki öykülerin şu ya da bu yanından geçirilen bu sarsıntıyı anlatmakta olduğunu belirtir. Turan’a göre geline nokta, “sorunların açıklık kazanmamasından doğan karışıklık, kapalılık, bu durumu olduğu gibi yansıtmak zorunda olan anlatıya da geçince, kimilerince anlamsız denilen yapı ortaya çıkmaktadır.”⁵⁷¹

Naci Çelik’in son dönem Türk hikâyeciliğini değerlendirdiği eleştiri yazısının ilk bölümü “Soyut”⁵⁷² dergisinde, devamı ise “Dost”⁵⁷³ dergisinde yayımlanır. Çelik yazısında, yeni şiirimizi 1960’tan sonra incelememize karşın, hikâyemizi ancak 1965’i temel alarak değerlendirebildiğimizi söyler ve son dönem Türk hikâyeciliğini 1965’ten itibaren başlatır. Ondan önceki hikâye döneminin ise 1955’lere rastladığını, “A” dergisinde topluca görünen, ama kısa zaman sonra tek tek adlar olarak ünlenen bu hikâyecilerin çözülüş anında; yani 1965’te yeni bir çıkışın, yeni bir kuşağın belirdiğini söyleyen Çelik, bu hikâyecilerin kesin olarak 1965’te başlamamakla birlikte yine de biçimlenip kişileşmelerinin yaklaşık olarak bu yılda olduğunu ifade eder.

Çelik’in 1965 sonrası Türk hikâyeciliğini değerlendirmeye çalıştığı eleştirisinin dikkat çeken yanı, hikâyecileri belli dergilerdeki toplaşmalara göre gruplandırmasıdır. Bu da aslında sanat ve edebiyat dergilerinin Türk hikâyeciliği bakımından fonksiyonunu ve dergilerin hikâyeciliğimiz üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

1965 sonrası hikâyesini, “1- Yordam topluluğu. 2- Soyut dergisinden birkaç ad. 3- Kitap çıkararak yerini belirleyen ve başka dergilerde kişileşenler.” olmak üzere üç ana gruba ayıran Çelik, yazısında, bu gruplarda yer alan hikâyecileri tek tek ve ayrı başlıklar halinde

⁵⁷¹ Güven Turan, “Öykünün Sürekli Evrimi”, *Yordam* 4/5-25 (Ekim 1969), 180.

⁵⁷² Naci Çelik, “En Yeni Hikâyemiz 1”, *Soyut* 17 (Eylül 1969), 16-19.

⁵⁷³ Naci Çelik, “En Yeni Hikâyemiz”, *Dost* 22/62 (Aralık 1969), 22-25.

ele alır. Naci Çelik, hikâyecileri şu şekilde gruplandırır: “Yordam” topluluğu hikâyecileri; Güven Turan, Bilgin Adalı, Haluk Aker, Gürsen Topses, Gün Zileli, Ahmet İnam, Oya Aker, Ziya Öztan, Tuncer Gönen, Hüseyin Peker. “Soyut” dergisindekiler; Haluk Şahin, Üstün Akmen, Gündüz Badak, Nedim Gürsel, Ali Özkavaf, Melisa Gürpınar, Eray Canberk, Taylan Altuğ. Kitap çıkararak yerini belirleyen ve başka dergilerde kişileşenler; Rasim Özdenören, Bekir Yıldız, Necati Tosuner.

Çelik, yazısında “Yordam” topluluğu hikâyecilerini biçimci olmaları, hikâyelerinde Anadolu insanı ve Türk aydınını verememiş olmaları, Türk toplumunun geçmişine ve insanına yabancılaşmaları, Batı öykünmeciliğinin dışına çıkıp kendi öz benliklerini bulamamış olmaları, anlatıma yeni bir söyleyiş getirememeleri gibi yönlerden eleştirir. Ona göre, bu topluluğun en büyük yanlışı, “bir kişinin hem hikâye hem şiir hem de eleştiri yapmaya kalkışmasıdır. Oysa bu davranış onları, birinden birine kötüye kullanmaya itecektir.”⁵⁷⁴

Naci Çelik, “Soyut” dergisinin belli başlı bir hikâye tutumunun olmadığını, her yeni yetişen sanatçının çoğunlukla bu dergide görüldüğünü söyler. “Soyut” dergisi hikâyecileri için çoğunlukla silik oldukları, bazılarının sadece görünüp kayboldukları eleştirisinde bulunur.⁵⁷⁵

Çelik’in üçüncü gruba aldığı ve “kitap çıkararak yerini belirleyen ve başka dergilerde kişileşenler” olarak adlandırdığı gruptaki isimlerden Rasim Özdenören’i “inançlı” olduğu için, bilime karşı olduğu ve sağcı bir tutum sergilediği konusunda eleştiren Çelik, Özdenören’in Nuri Pakdil’le birlikte kurucuları içinde bulunduğu ve Şubat 1969’da yayımlanmaya başlayan “Edebiyat” dergisinde yer almaya başlamasıyla sanatı açısından olumsuz ama dünya görüşü açısından ve kendisi için olumlu bir durum ortaya çıktığını söyler. Bekir Yıldız için, “bir hammadde taşıyıcısı, Anadolu gerçeklerini hikâyemize sunan bir Anadolu insanı hammalıdır.”⁵⁷⁶ yorumunda bulunan Çelik, Necati Tosuner’i ise özel olan ayrıcalıklı durumundan yararlanarak edebî üstünlük kurmaya çalıştığı fakat Tosuner’in meziyetinin gerçekte yeğın bir içe dönüklükten başka bir şey olmadığı konusunda eleştirir.⁵⁷⁷ Genel olarak bakıldığında Naci Çelik’in birinci ölümü Soyut’ta

⁵⁷⁴ Çelik, “En Yeni Hikâyemiz 1”, 16-17.

⁵⁷⁵ Çelik, “En Yeni Hikâyemiz 1”, 19.

⁵⁷⁶ Çelik, “En Yeni Hikâyemiz”, 24.

⁵⁷⁷ Çelik, “En Yeni Hikâyemiz”, 25.

ikinci bölümü ise “Dost” dergisinde yayımlanan yazısındaki eleştirilerinde belirleyici olanın Çelik’in ideolojik görüşleri ile öznel tutumu olduğu söylenebilir.

Yine günümüz hikâyeciliği ile ilgili “Öykücülüğümüzün Sancıları” başlıklı bir inceleme yazısı yayımlayan Mehdi Halıcı, günümüz hikâyecilerinin on yıl önceki hikâyecilerden konu bakımından pek de ayrılmadığı yalnızca dil bakımından bir duruluğa erişmiş oldukları tespitinde bulunur.

Bizde “an” ve “kesit” öykücülüğünün on yıl öncesindeki gibi olduğunu, dil özleştğini ama anlatımların pek değişmiş sayılamayacağını belirten Halıcı, hikâyeciliğimizdeki değişimin sadece “dil”de olduğunu, bu yüzden de bütün hikâyecilerin hikâyelerinin birbirine benzediğini söyler. Toplumu unutarak, bireyde kalan hikâyecilik anlayışlarının dünya sanat çevrelerine taşınacak bir yanı bulunmadığını ifade eden yazar şunları söyler: “Öykücülüğümüzün uluslararası kimliğini belirtebilmek için olumlu ve deneyci çalışmalara başlama zamanı geldi. Öykücülerimiz ileri uygarlık seviyesine erişmiş toplum yazarlarının etkisinde kalmadan, insana inmenin, sosyal konulara ilişkin yollarını bulmalıdırlar.”⁵⁷⁸

1960’lı yılların sonuna doğru gerek hikâye yazarlarının gerekse de eleştirmenlerin hikâye ile ilgili okuyucusunun azaldığı, gözden düştüğü, tükendiği ya da bir tıkanmaya uğradığı gibi bir takım eleştiri, inceleme, değerlendirme ve yorumlar yaptıkları gözlenir. Bu eleştirilerde, hikâyenin, bahsi geçen sorunları ile ilgili olarak ise çeşitli sebepler sıralanır. Bunlar; artık okurun tekniğin getirdiği sinema gibi alanlara kaymış olması; yayıncıların ticari kaygılarla hikâye kitabı basmaya yanaşmaması; hikâyenin soyut bir alana kaymasından dolayı okurunun azalmış olması; çeşitli sanat ve edebiyat çevrelerinde hikâye karşısında romanın yüceltilmesi ve hikâyenin küçümsenmesi gibi sebepler olarak gösterilir.

Adnan Özyalçın, 1967 yılında kaleme aldığı, “Uygarlık Karşısında Yazar”⁵⁷⁹ başlıklı yazısında, kendisinin de içinde bulunduğu 1950 Kuşağı’nı ve söz konusu kuşağın dönemin hikâyeciliğindeki yerini değerlendirir ve şunları söyler:

“Ben, 1950’den sonra hikâyelerimi yayımlamaya başlamış bir yazarım. O sıralarda yazmaya başlayan öteki hikâyeci arkadaşlarımla birlikte (Onat Kutlar, Demir Özlü, Bilge Karasu, Orhan Duru, Ferit Edgü, Erdal Öz) bizim hepimizi 1950 Kuşağı diye

⁵⁷⁸ Mehdi Halıcı, “Öykücülüğümüzün Sancıları”, *Çağrı* 29-30 (Temmuz 1960), 22.

⁵⁷⁹ Özyalçın, “Uygarlık Karşısında Yazar”.

adlandırdılar. Bu türlü adlandırmalar edebiyatta sınıflama kolaylığı olsun diye yapılır. Yoksa 1950 Kuşağı diye adlandırılan bizlerin, üzerinde birleştiğimiz bir bildirimiz yoktu. Tek birleştiğimiz nokta, bizden önceki yazar ve şairlerin yazdıklarına, eleştirel bir tepki olan karşıt bir anlatım düzenini, ayrı bir estetik yapıyı savunuyor olmamızdı. Sözü edilen bu anlatım düzeni, kabataslak söylemek gerekirse, görüntüyü öne alan, görüntünün egemenliğini kuran bir yöntemle işlemeye koyuldu. Önceki yazarlara biçim yönünden bir karşı çıkıştı bu.”⁵⁸⁰

1950’li yıllardan sonra Batı’da da Türk hikâyeciliğine karşı bir ilginin olduğu görülür. Bu dönemde, gerek Batılılarca yazılan Türk edebiyatı ve hikâyeciliğine dair eserlerin Türkçeye çevirisinin yapıldığı gerekse de yabancıların tamamen pragmatist ya da farklı birtakım sebeplerle Türk edebiyatına dair yazı ya da kitap yayımlamak istedikleri görülür. Bunlardan biri, 1956 yılında Howard Reed’in Türkiye üzerine hazırladığı kitap için ve Amerikan okurlarına Türk edebiyatı üzerine toplu bir fikir vermek amacıyla Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol tarafından hazırlanan yazıdır. Söz konusu yazının Türkçe metni “Yeni Ufuklar” dergisinin Kasım 1961 tarihli 114. sayısında ve Aralık 1961 tarihli 115. sayısında iki parça halinde yayımlanır. Çağdaş Türk edebiyatının konu edildiği ve “Çağdaş Türk Edebiyatı II”⁵⁸¹ başlığını taşıyan ve Vedat Günyol tarafından kaleme alındığı anlaşılan⁵⁸² yazıda, söz konusu dönem tarihî bir perspektiften ve ana hatlarıyla ele alınır. Yazıda, edebiyat türlerine de yer verilirken hikâye türü de ayrı bir başlık altında ve Tanzimat’tan günümüze değin hikâyeciler ve hikâye anlayışları bakımından kabaca tasnif edilmek suretiyle verilir.

Bir diğeri, bir İngiliz dergisi olan ve Miron Grindea tarafından yirmi yıldır çıkarılan “Adam” adındaki dergidir. Söz konusu dergi, sayılarından birini bugünkü Türk edebiyatına ayırmak ister ve bunun üzerine “Ufuklar” dergisi “bugünkü Türk edebiyatından şiir, hikâye, deneme çevrilecek olsa hangilerini salık vermeli?”⁵⁸³ sorusunu yönelterek bir soruşturma yapar. Soruşturmaya Nurullah Ataç, Hüsametdin Bozok,

⁵⁸⁰ Özyalçınar, “Uygarlık Karşısında Yazar”, 7.

⁵⁸¹ Sabahattin Eyüboğlu - Vedat Günyol, “Çağdaş Türk Edebiyatı II”, *Yeni Ufuklar* 10/115 (Aralık 1961), 34-37.

⁵⁸² Söz konusu yazının, aynısı diyebileceğimiz derecede bir benzeri için bk.: Vedat Günyol, “Dış Gerçekten Gerçeküstüne Doğru”, *Yeni Ufuklar* 5/41 (57) (Şubat 1957), 824-829.

⁵⁸³ Ufuklar, “Yabancılarla Hangi Yazılarımızı Tanıtalım”, *Ufuklar* 1/1 (Şubat 1952), 26.

Sabahattin Eyüboğlu ve Ayşe Nur⁵⁸⁴ katılırlar. Hikâye konusunda verilen cevapların ortak noktasını ise Sait Faik'in oluşturduğu görülür.

Otto Spies'in "Modern Türk Edebiyatı Aynasında Türkiye" adlı yazısı Türk edebiyatına yönelik, bir başka yabancı ilgidir. Söz konusu yazı Türkçe'ye çevrilerek *Yeni Ufuklar*'ın 103-104 ve 105-106. sayılarında yayımlanmıştır. Otto Spies'in söz konusu yazısı ile ilgili olarak Orhan Duru, yazarı, yeteri kadar edebiyatımız üzerine eğilmediği, tarafsız kalmadığı ve düzenleyici yetisinin iyi çalışmadığı gibi noktalardan eleştirir.

Duru'ya göre, Spies, edebiyatımızın nasıl geleneksel edebiyattan kurtulduğunu anlatmak için başta Tanzimat'tan alarak Servet-i Fünûn ve Meşrutiyet dönemlerine değinir ve Cumhuriyet edebiyatına kadar gelir. Bu dönemde Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri üzerinde durduktan sonra Sabahattin Ali'ye geçer fakat Sabahattin Ali'den sonraki edebiyatımızı tamamen bir köy edebiyatı olarak gösterir. Sait Faik gibi önemli hikâyecilerimizden bahsetmez, Orhan Kemal üzerinde durmaz ve üstelik konu ettiği hikâyeci ve romancıların da Türk edebiyatı açısından önem derecelerini karıştırır. Otto Spies dışında Ergin Günçe tarafından çevrilen Patrick Anderson'un Yaşar Kemal'in İnce Memed'i ile Kazancakis'in romanlarını karşılaştırdığı *Akdenizliler* adlı yazısı da Orhan Duru tarafından mukayesede yapılan yanlışlıklar açısından eleştirilir.⁵⁸⁵

Sabri Esat Siyavuşgil gibi Türk edebiyatını ve Türk hikâyeciliğini dışarıya tanıtmak için çaba harcayan isimler de vardır. Malum olduğu üzere Siyavuşgil, "Sait Faik'in eserlerini Fransızca'ya çevirdiği gibi, yine Fransızca olarak bir Türk hikâye antolojisi hazırlamış ve buna, *L'âme Turque a Travers Les Nouvelles* (Hikâyeler Arasından Türk Ruhu) adını vermiştir."⁵⁸⁶

Ahmet İnam, 1969 yılında "Yordam" dergisinde yayımladığı "Türk Öykücülüğüne Değın"⁵⁸⁷ başlıklı yazısında, Tanzimat'tan itibaren Türk hikâyeciliğinin tarihî gelişimini ana hatlarıyla ortaya koyar. Salt genel ve kanıksanmış bilgiler içermeyen ve Türk hikâyeciliğinin güncelle bağlantılı olarak gelişim çizgisini ortaya koymayı amaçlayan yazının, İnam'ın özgün yorumlarıyla belirli bir derinlik kazandığı görülür.

⁵⁸⁴ Ayşe Nur imzasını kullanan Azra Erhat, (İstanbul 1915-1982); Kaynak: Yıldırım, *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, 153.

⁵⁸⁵ Orhan Duru, "Yabancılar Göre", *Yeni Ufuklar* 10/110 (Temmuz 1961), 34-37.

⁵⁸⁶ Mustafa Baydar, "Yedi Meşaleciler ve Türk Hikâyeciliği", *Yeni Ufuklar* 17/200 (Ocak 1969), 42.

⁵⁸⁷ İnam, "Türk Öykücülüğüne Değın".

“Tarih” alt başlığı altında, Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem, Sami Paşazade ve Nabizade Nazım’ı, Tanzimat hikâyeciliğinin genel çizgileri içinde andıktan sonra, dönemle ilgili olarak, Batı’nın sersemlettiği kafa yapısıyla düşünce yaşamında ya geriye dönük ya da üstünkörü tartışmaların egemen olduğu yorumunu yapan İnam, düşünce ürünlerinin kısırlığının, öykünün yanında deneme ve şiir yazaran öykücülerin ruhsal, toplumsal gereksinmelerini, geleceğe etkili çağdaş bir düzeyde tutmaya yetmediğini belirtir ve şunları söyler:

“Ahmet Mithat’ın meddah ağzı, sonraları mizah ögesinin işlenişi ile Haldun Taner’e, Orhan Duru’ya varan öykücülüğümüzün bir tohumuydu. Batı, geleneksiz öykümüzü diğer kültür çalışmalarında da olduğu gibi ikiye bölmekte gecikmedi. Recaizade Ekrem, Samipaşazade Sezai aydına seslenirken, Ahmet Mithat, Nabizade Nazım halka iniyordu. Toplum üzerine yabancı uygarlığının etkisi, alınıp satılan tutsaklar, yabancılarla evlenmeler, kadın erkek ilişkileri, XIX. yüzyıl Fransız romantik ve realistlerinin kötü kopyaları olarak işleniyordu. Öykü ve romanda ruhsal gerçeklik yoktu. Betimlemeler olayları durdurarak yapılıyor, öyküler ‘kıssadan hisse’li sonuçlara bağlanıyordu.”⁵⁸⁸

İnam, bu yüzden, hikâyeciliğimizin belki Halit Ziya ile başlatılabileceğini, onun bugünkü hikâyeciliğimize teknik açıdan Tanzimatçılar’dan daha yakın olduğunu söyler. Halit Ziya ve 1908 Meşrutiyet sonrası Türk hikâyeciliğini gerçeği ele alışları bakımından üç kısma ayıran İnam, bunları; birincisi Hüseyin Rahmi anlayışı, ikincisi Yakup Kadri-Halide Edip anlayışı olarak ele alır. Üçüncü gruba ilgili olarak ise, Türkçülük, Memleketçilik akımlarının etkisi altında temiz bir Türkçeyle yazmaya çalışan Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun, *Memleket Hikâyeleri* adlı kitabıyla Anadolu’yu anlatan Refik Halit’in ve emperyalist gücün Osmanlı’yı sömürmesinin bilincinde öyküyü ilk iş edinen Türk öykücüsü Ömer Seyfettin’in ayrı bir anlayış olarak üçüncü gruba sokulabileceğini söyler. İnam’a göre bu grubun ortak özellikleri, Temiz Türkçe ve Anadolu’ya, kişilere gerçekçi gözlükle bakabilmeleridir.⁵⁸⁹

İnam, yazısının devamında, Cumhuriyet sonrasındaki Türk hikâyeciliğini Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Selahattin Enis, Kenan Hulusi, Bekir Sıtkı, Reşat Enis, Memduh Şevket Esendal, Sait Faik, Abdülhak Şinasi Hisar, Halikarnas Balıkcısı, Umran Nazif, İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Kemal Tahir, Necati Cumalı, Samet Ağaoğlu,

⁵⁸⁸ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 130.

⁵⁸⁹ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 131.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra, Orhan Hançerlioğlu, Oktay Akbal, Kamuran Şipal, Faik Baysal, Ziya Osman Saba, Fahri Celal Göktulga, Haldun Taner, Aziz Nesin gibi hikâyecileri anarak ve adı geçen hikâyecilerin hikâye anlayışlarını birkaç cümle ile vererek, 1950'lere kadar getirir ve 1954 sonrası hikâyeciliğimizi değerlendirirken yukarıda kaba hatlarla çizmeye çalıştığı tarihsel birikimin göz ardı edilmemesi gerektiği uyarısında bulunur.

Türkiye'nin tarihî, ekonomik ve içtimai şartları ile birlikte değerlendirdiği 1950 kuşağı hikâyecilerini “değişen Türkiye'nin geleneksiz kültürünün öykücülükleri” olarak nitelendiren İnam, öykündükleri varoluşçu felsefeyi yorumlayıp aşamadıkları, sadece etkilenme seviyesinde kaldıkları, felsefeyi toplumsala dönüştüremedikleri, bireyde kaldıkları ve herhangi bir öykü eleştirmesi de oluşturamadıkları için eleştirir.⁵⁹⁰

İnam, yazısında “şimdi” başlığı altında güncel hikâyeciliğimize de değinir. Günümüz hikâyeciliğinde bir tıkanma olup olmadığı konusunda, Gün Zileli'nin tıkanma yerine hikâyeciliğimizin yeni bir dönemi yaşadığı yönündeki yorumunu temellendirmesi ve şimdikilerin öncekilerden ayrışan yanları ile ilgili bir karşılaştırmayı yapabilmesini ister. Devamında, öykü tekniğine ve diline önem veren ve “Yordam kuşağı öykücülükleri” olarak tanımladığı, Güven Turan, Haluk Aker ve Bilgin Adalı'nın hikâyecilikleri ile ilgili kısa değerlendirmelerde bulunur. Öykücülüğümüzün son aşaması içinde ise Selim İleri ve 1950'lerden bu yana değişen dünya koşulları içinde Halide Edip bakışını aşan kadın öykücülerimiz, Nezihe Meriç, Leyla Erbil, R. Tomris, Sevgi Sabuncu, Meral Çelen, Ayla Ebeoğlu ve Sevim Burak isimlerini zikrederek söz konusu isimlerin hikâyeciliklerini kısaca değerlendirir.⁵⁹¹

Türk hikâyeciliği ile ilgili eleştiri yazılarına bakıldığında, 1950'li yılların başında hikâyeciliğimizin Batı hikâyeciliği ile karşılaştırıldığı, onlarla başa baş bir hikâyeciliğimizin olduğu, Türk hikâyeciliğinin büyük bir gelişim gösterdiği söylenmekle beraber, sayısı az da olsa bu görüşe karşı çıkan yazarların da olduğu gözlenir. Dönemde özellikle Amerikan hikâyecileri ve hikâyeciliğine özel bir ilgi duyulduğu, bazı dergilerde Amerikan hikâyeciliği ve hikâyecileri ile ilgili özel sayılar yapıldığı görülür.

Türk hikâyeciliğinin büyük bir atılım ve çeşitlilik içinde olduğu bu yıllarda hikâye heveslisi bir çok gencin dergi sayfalarında görüldüğü ve fakat bunların çoğunun

⁵⁹⁰ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 135.

⁵⁹¹ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 135-137.

hikâyelerinin birbirine benzediği gibi konular da dönemin yazarlarınca eleştirilen meselelerden biri olmuştur.

Yine, hikâyeciliğimizin kaynakları konusu, günümüz Türk hikâyeciliğinin genel ve ortak özelliklerinin neler olduğu, hikâyeciliğimizde yerlilik ve millîlik meseleleri gibi konular da Türk hikâyeciliği hakkındaki yazılarda eleştirinin konusu olmuştur.

1950’li yılların ortalarına doğru ve zamanla giderek artacak oranda hikâyenin romanla karşılaştırıldığı görülür. Hikâye ile ilgili meselelerin romanı da işin içine katarak ele alındığı, giderek hikâye karşısında roman lehine doğru bir algı oluştuğu gözlenir. Hikâye karşısında roman yayıncılar tarafından özellikle teşvik edilir, genç hikâyeciler romana yönlendirilir. Bunda farklı birçok sebebin yanı sıra piyasa koşulları ve ekonomik ilişkilerin belirleyici olduğu söylenebilir. Ancak ilginç olan odur ki kimi yazarlarca hikâyecilerin romana geçmemiş olmaları eleştirilip olumsuz bulunurken, kimilerince de hikâyecilerin romana yönelmesi bir eleştiri konusu olmuştur.

1950’lerin ortalarından 1960’ların da bir kısmını kapsayacak şekilde geçen sürede, hikâyeciliğimizde bir duraklamanın ve tıkanmanın olup olmadığı tartışmaları da yine eleştirmenlerin üzerinde durduğu önemli konulardan biri olarak dikkati çeker. Bu kapsamda, hikâyeye olan ilginin ve hikâye okurunun azalması, yayıncıların hikâye kitabı basmaya yanaşmaması, dergilerin artık hikâye yayımlamak istememesi gibi konular ve bunların sebepleri üzerine de yazıların kaleme alındığı da görülür. Ayrıca tüm bu tartışmalardan hareketle, yakın dönem Türk hikâyeciliğini değerlendiren ve tasnif edip bölümlendirmeye çalışan yazılar da kaleme alınmıştır.

Türk hikâyeciliği konusunda eleştiri ve inceleme yazıları kaleme alarak görüş ve düşüncelerini beyan eden yazarlar arasında, Umran Nazif Yiğiter, Muhtar Körükçü, Sabri Esat Siyavuşgil, Mustafa Özön, Mehmet Kaplan, Suut Kemal Yetkin, Metin And, Orhan Hançerlioğlu, Ömer Atila Sav, Yaşar Nabi Nayır, Tarık Dursun K., Cemal Aykın, Bülent Habora, Bilgin Adalı, Haluk Şahin, Mehdi Halıcı, Ahmet İnam, Naci Çelik, Mustafa Baydar, Gün Zileli, Refik Durbaş ve Sezai Karakoç gibi isimler sayılabilir.

3.2. Hikâye Yazarları Hakkındaki Yazılar

Bu bölümde hikâye yazarları hakkındaki ve onların hikâyeciliklerini, hikâye anlayışlarını, tek tek hikâyelerini ve hikâye kitaplarını ele alan, eleştiri, inceleme, değini ve değerlendirme yazılarına yer verilecektir.

Söz konusu yazılar, doğum tarihlerine göre sıralanmış olan hikâyeci isimlerinin altında ve konu bütünlüğü gözetilerek, gerektiğinde yazıların kronolojisi de dikkate alınarak verilecektir.

Hikâye yazarları ile ilgili yukarıda belirtilen yazıların dışında kısmen de olsa önemli görülen biyografi, nekroloji, anma ve kitap tanıtma gibi yazılara da yeri geldikçe başvurulacaktır.

3.2.1. Nabizade Nazım (1862-1893)

Nabizade Nazım'la ilgili, 1950-1970 yılları arasında yayımlanan, yazarı ve sanatını doğrudan ele alan eleştiri yazılarının her ne kadar sayıca çok az olduğu görülse de Bilgin Adalı'nın, yazarın *Karabibik* adlı eserini, metin merkezli bir yaklaşımla ele aldığı incelemesi, hikâye eleştirisi anlamında dikkate değer bir örnek olarak karşımıza çıkar.

Adalı, “Yordam” dergisinde yayımlanan ve “Nabizade Nazım'ın ‘Karabibik’ Öyküsü Üstüne”⁵⁹² başlığını taşıyan yazısında, hikâyeyi, “Öykü”, “Kişiler”, “Yapı”, “Dil”, “Öykünün Edebiyatımızdaki Yeri” başlıkları altında inceler. Söz konusu eserin öykü mü yoksa roman mı olduğuyla ilgili de yorum yapan Adalı, yazarın bu eseri roman olarak takdim ettiğini, çünkü o zamanlar bu türden denemelerin roman olarak görüldüğünü ancak eserin “uzun bir öykü” sayılabileceğini ifade eder. Bu çalışmada, söz konusu tartışmadan ziyade bizi ilgilendiren, bir eleştirmen olarak Adalı'nın uzun öykü saydığı bir esere, eleştiri ve inceleme maksatlı nasıl yaklaştığı ve hangi sonuçlara vardığıdır.

Adalı, incelemesinde, öncelikle “Öykü” başlığı altında eserin konusunu verir ve içeriğinden bahseder, eserdeki olayları sıralar. Ardından “Kişiler” başlığı altında hikâye kişilerini sıralar ve kişilerin özellikleri ile hikâyedeki işlevlerine değinir. “Yapı” başlığını altında ele aldığı kısımda, hikâyenin “giriş”, “düğüm” ve “sonuç” bölümlerini ayrı ayrı ele alır ve eserin parçaları içinde yer alan bölümlerdeki yeni giriş, düğüm ve sonuç kısımlarının nereleri olduğunu ortaya koyar. Adalı, bu noktada, yazarın yaptığı işi şu şekilde özetler: “Yazar, *Karabibik*’te, gerçekçi bir yöntem içinde tipik bir köylüyü ele alıp, aynı sıralama içinde başkişinin üç ayrı sonunu ve bunların çözümlenmesini -ya da çözümlenememesini- işlemiş, bu arada köydeki insan ilişkilerini de türlü açılardan ortaya koymaya çalışmıştır.”⁵⁹³

⁵⁹² Bilgin Adalı, “Nabizade Nazım'ın ‘Karabibik’ Öyküsü Üstüne”, *Yordam* 2/16 (Güz 1967), 33-37.

⁵⁹³ Adalı, “Nabizade Nazım'ın ‘Karabibik’ Öyküsü Üstüne”, 36.

Adalı, “Dil” başlığı altında eserin diline de değinir. Nabizade’nin, eserinde, çağdaşı olan yazarlardan çok daha arı bir dil kullandığı ve eserin dilinin günümüz Türkçesine yakınlığının dikkati çektiğini belirtir. *Karabibik*’te kullanılan yerel kelimelerden örnekler veren Adalı, bu sözcüklerin günümüzde bile halen kullanılmakta olduğunu ifade eder. Eserde, terkiplerin azlığına karşın çok uzun cümlelere de rastlamanın olası olduğunu söyleyen Adalı, bunun yanında eserde kısa cümlelerin de bulunduğunu söyler; betimlemelerde ise süslü, cafcacflı sözlerden çok betimlenmek isteneni en iyi verebilecek sözcüklerin seçilmesine dikkat edildiğini vurgular.

Sonuç babında yer alan ve “Öykünün Edebiyatımızdaki Yeri” başlığını taşıyan kısımda ise Adalı, eserdeki olayın kısacık bir zaman dilimine sığdırılmış olması, üstünde uzun boylu durulan kişilerin azlığı, bu kişilerin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinde durulmamış olması gibi yönlerden eserin roman niteliği taşımadığını belirtir. Bizde ince bir gözleme dayanıp konusunu köyden, köy yaşantılarından alan ilk yapıt olduğunu ileri sürerek, eserin önemini vurgulayan Adalı, onun bu yönüyle de toplumsal bir öykü olduğunu dile getirir ve eserin edebiyatımızda öncü ve yenilik getiren yapıtlardan biri olarak anılması gerektiği kanısında olduğunu söyler.

Nabizade Nazım ile ilgili diğer bir yazı, “Türk Dili” dergisinde yayımlanan ve Hikmet Dizdaroğlu’nun “Nabizade Nazım’ın Hikâyeleri”⁵⁹⁴ başlıklı yazısıdır. Dizdaroğlu söz konusu yazısında, Dün-Bugün Yayınları’nın eski harfli metinleri Latin harflerine çevirdiğini, yayınevinin yaptığı bu türden işlerden birinin de Nabizade’nin eserlerinin çevrilmesi olduğunu söyler ve Nabizade Nazım’ın yeni harflere aktarılan külliyatı hakkında bilgi verir. Bu vesileyle hikâyelerin içeriği, dili, yapısı ve öne çıkan birtakım özellikleri ile ilgili de genel bilgiler veren Dizdaroğlu, yayınevinin attığı bu güzel adıma, aydınların eserlere ilgi göstererek destek çıkması gerektiğini söyler.

3.2.2. Ahmet Rasim (1865-1932)

Ahmet Kabaklı’nın, “İstanbul” dergisinde “Ahmet Rasim ve Sait Faik”⁵⁹⁵ başlıklı, iki yazarı karşılaştıran bir yazı yayımlar. Kabaklı, yazısında, her iki sanatçının da aralarında hiçbir ilgi bulunmamasına ve farklı sanat şartları içinde yetişmiş olmalarına rağmen ikisi arasında bir benzerlik bulunduğunu söyler. Kabaklı, bu benzerliğin her iki sanatçının da

⁵⁹⁴ Hikmet Dizdaroğlu, “Nabizade Nazım’ın Hikâyeleri”, *Türk Dili* 10/120 (Eylül 1961), 891-895.

⁵⁹⁵ Ahmet Kabaklı, “Ahmet Rasim ve Sait Faik”, *İstanbul* 1/6 (Nisan 1954), 13-14.

kişilik ve karakterlerinin birbiriyle ortak birçok yönünün bulunmasından kaynaklandığı görülmektedir. Örneğin ona göre, Ahmet Rasim için söylediği şu sözler, aslında Sait Faik için de geçerlidir:

“Hatıraları ve hakkında konuşanlar A. Rasim’i bize varlıksız, derbeder, hatta davasız, para, mevki, nam ve şan kaygusundan uzak bir adam olarak tanıtır. Dünyayı düzeltmeye kalkmamış, kimse ile kavga etmemiş, Allah’ın herhangi bir kulu gibi yaşayıp ölmüştür. Hiçbir siyasi tarakta bezi, hiçbir içtimai davada işi yoktur. Sanat üzerine bile fazla konuşmamış; arının bal yapmasındaki lafsız hamaratlıkla sanatını düzenlemiştir.”⁵⁹⁶

Yine her iki sanatçının hem kendisinde hem de sanatında yadırganmayan bir “yerlilik”, ki bu sözle yerel çevreyi ve mahallî insanı kastederek, bulunduğunu belirten Kabaklı, onların hikâyelerinde görülen kişileri ve çevreyi, gerçek hayatlarında da ayırmadan ve kimseyi kınamadan insanlarla haşır neşir olduklarını ifade eder.

Kabaklı’nın yazısı her iki sanatçının kişilik ve karakterlerine odaklanır ve her ikisinin de söz konusu açılardan birbirine benzer oldukları üzerinde durur. Onların kişiliklerinde görülen bu benzerliğin, eserlerine de yansıdığı, hikâyelerindeki insana ve tabiata bakış açılarında da görüldüğü ifade edilir.

Kabaklı’nın, doğrudan Ahmet Rasim’le ilgili bir yazı yazmak yerine, her iki yazarı karşılaştırmak ve benzerliklerini göstermek suretiyle, Ahmet Rasim’le ilgili görüş ve düşüncelerini dile getirmek için Sait Faik’ten yararlanması, dönemin Sait Faik rüzgarının yazarı da etkisi altına aldığını düşündürür.

3.2.3. Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945)

Halit Ziya Uşaklıgil ile ilgili olarak, eldeki kaynaklara göre, biri Halil Mülküs’e diğeri ise Gürsen Topses’e ait olmak üzere iki yazının yayımlanmış olduğu görülür. Halil Mülküs tarafından yayımlanan yazı malumat içeren biyografik bir nitelik taşıırken, Gürsen Topses’in yazısı Halit Ziya’nın bir hikâyesinin incelenmesi şeklindedir.

Halil Mülküs, “Doğu ve Batı” dergisinde yayımlanan ve “Türk Edebiyatından Portreler III” üst başlığı altında yer alan “Halit Ziya”⁵⁹⁷ başlıklı yazısında, yazarın sanatı ve eserlerine değinir. Devrinde az veya çok okunsa bile bir yazarın, farklı zamanlarda da

⁵⁹⁶ Kabaklı, “Ahmet Rasim ve Sait Faik”, 13.

⁵⁹⁷ Halil Mülküs, “Halit Ziya”, *Doğu ve Batı* 12 (Ekim 1954), 6.

okunduğu takdirde, onun hakiki sanatçı sayılacağını belirten Mülküs, Halit Ziya'nın bu tür yazarlardan biri olduğunu söyler.

Mülküs yazısında, Halit Ziya'nın üslubunun çok titiz ve akıcı olduğunu, eserlerinde Türkçeyi büyük bir yeterlilikle kullandığını belirterek, ancak yazarın dilinin, bugünküne kıyasla çok ağdalı, Arapça, Farsça terimlerle dolu olduğunu ifade eder. Halit Ziya'nın eserleri ile de ilgili yüzeysel bilgiler verilen yazıda, yazarın edebiyatımıza büyük hizmetleri olduğu belirtilerek, onun genç nesiller üzerinde geniş ve derinlikli bir etkiye sahip olduğu ifade edilir.

Halit Ziya ile ilgili bir diğerk yazı, "Yordam" yazarlarından Gürsen Topses'e aittir. "Halit Ziya'nın 'Mahalleye Mevkuf' Öyküsü"⁵⁹⁸ başlığını taşıyan ve toplumcu bir bakış açısıyla ortaya konan eleştiride, "Yordam"ın metin merkezli ve nesnel eleştiri yaklaşımının izleri görülür.

Halit Ziya'nın bu hikâyesinin, Edebiyat-ı Cedîde'nin realizm ve natüralizmini iyi bir biçimde yansıtan toplumsal bir öykü olduğu belirtilen eleştiri yazısında, öncelikle hikâyenin bir özeti verilir, ardından "Öykünün Düşünce Çözümü" ara başlığı altında geleneğin hikâye kişileri ve onların davranışları üzerindeki etkisi ve kişilerin hepsinin bu gelenekten kaynaklanan belli bir toplumsal bilincin kuklaları oldukları üzerinde durulur. Topses'e göre söz konusu gelenek, "halkın eğitimsizliğinin, düşüncesizliğinin, her şeyi biçimsel yönü ile kalıplaştıran dogmatik biçimciliğe sokmaya eğilimli içgüdüsünün sonucudur, bir çeşit statik, donmuş, düşünce olmadığı için içeriksiz, kalakalmış bir gelenektir."⁵⁹⁹ Hikâye kişilerinin davranışlarının bilinçsiz, doğal gelen, geleneğin kapılandığı ve öylece kabullenilen şeyler olduğunu söyleyen Topses, kişilerin tamamının, ağırlarına düştükleri toplumsal bilincin kuklaları olduğunu metin üzerinden örnekler göstererek açıklamaya çalışır.

"Öykünün Yazıldığı Devrin Toplumsal Çözümü" başlığı altında, Abdülhamid devrinin "baskıcı" ortamından bahsedilir. Anadolu'da geleneksel Osmanlı merkezîyetçiliğinden uzaklaşıp, derebeyliğe ve feodalizme giden bir yapı oluşmaya başladığı, Batılılaşma kavramının yabancı sermaye hayranlığı ile birlikte yürüdüğü ve halkın, yoksul, içinden çıkılamayan geleneklerin batağında olduğu söylenerek hikâyenin yazıldığı devrin toplumsal koşulları hakkında bir perspektif oluşturulur.

⁵⁹⁸ Gürsen Topses, "Halit Ziya'nın 'Mahalleye Mevkuf' Öyküsü", *Yordam* 2/13 (K 1967), 17-20.

⁵⁹⁹ Topses, "Halit Ziya'nın 'Mahalleye Mevkuf' Öyküsü", 18.

"İnsan" başlığı altında, hikâye daha çok realist planda olduğu için insanların kişiliklerinin ayrı ayrı çözümleme halinde değil de öykü yapısı içindeki örgüde belirledikleri belirtilen yazıda, Halit Ziya'nın diğer hikâyelerinde görülen ve tek insana yönelen psikolojik romantizm karışığı çözümlerinin bu hikâyede bulunmadığı belirtilir.

"Betimleme" başlığı altında, hikâyede betimlemenin çok az yapıldığı belirtilir ve olan yerlerde ise yalın, süssüz bir anlatımla birlikte yalnızca anlatılan şey için, ona gerekli söz diziminin kullanıldığı ifade edilir.

"Örgü" başlığı altında başlangıç, düğüm ve bitiş özelliklerinin öyküde klasik öyküye yaraşan biçimde olduğu, öykünün genel havasında ise alttan alta dokunan alaycı bir humor bulunduğu belirtilir. Topses'e göre, toplumsal bir yergi amacı taşımayan bu humor, hikâyenin genel yapısı ile ilgilidir. "Söz Dizimi" başlığı altında ise hikâyede dilinin ağır ve hikâyede Arapça, Farsça terkiplerin fazla olduğu söylenir.

"Bugünkü Öykü Açısından Bakış" başlığı altında öyküde zamanın geniş tutulmasından dolayı romansı bir havanın oluştuğu bu yüzden tam bir öykü olma durumunu yitirdiği eleştirisinde bulunulur. Bunun Halit Ziya'nın öykülerine hakim olan bir özellik olduğu bu yüzden bizdeki öykü gelişiminin başlangıcını Ömer Seyfettin'e dayandırmanın daha doğru olacağı yorumunda bulunulur. Öyküde olayın geri planda, insanın ön planda olduğu belirtilerek bugünkü öyküde de öyküyü kuranın olay değil insan olduğu hatırlatılır ve bu öykünün de öykü gelişimimizde temeli kuranlardan biri olarak Halit Ziya'nın tipik bir öyküsü olduğu ifade edilir.

3.2.4. Memduh Şevket Esendal (1884-1952)

Sait Faik'ten iki yıl önce ve onun gibi bir mayıs ayında vefat etmiş olan Memduh Şevket Esendal, Türk hikâyeciliğinde önemli kanallardan birinin dikkat çeken bir temsilcisidir. Onunla ilgili yazılan yazılara bakıldığında, bunların daha çok hikâyecinin ölüm tarihi etrafında yoğunlaştığı söylenebilir. Hakkında yazılan 60'ın üstündeki yazının yarısından fazlasının Esendal'ın öldüğü tarih olan 1952 yılında yazıldığı ve çoğunun hatıralardan, duygu ve düşüncelerden oluşan nekroloji yazıları olduğu, 15 civarındaki yazının hikâyecinin ölüm yıl dönümünde kaleme alınan ve çoğunluğunu anma yazılarının oluşturduğu ve sadece birkaç yazının yazarın ölüm tarihi ve yıl dönümü dışında yayımlanan inceleme, eleştiri yazıları olduğu görülür. Bu veriler, 1950-1970 yılları arasındaki dönemde, her ne kadar hikâye ve eleştiri geçmişe nazaran bir hayli ilerlemiş

olsa da hikâye eleştirisi noktasında edebiyatımıza metinden ziyade kişi ve yazar merkezli bir bakışın hakim olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Hakkındaki yazılar incelendiğinde, Orhan Barlas, Muhtar Körükçü, Haldun Taner, Aytekin Yakar, Hikmet Dizdaroğlu, Tahir Alangu gibi isimlerin Esendal'ın hikâyeciliği ve sanatı üzerinde duran aşağıda teferruatıyla değineceğimiz eleştiri yazıları kaleme aldıkları görülür. Bunlar dışındaki isimlerin çoğunun yazılarında ise yazarların, ekseriyetle hikâyeci ile ilgili anılarını ve duygularını paylaştıkları, onun kişiliğinden ve alçakgönüllü mizacından söz eden değerlendirmelerde bulundukları, bir sanatçı olarak Esendal'ın değerinin tam anlamıyla bilinmediği ve ona yeterince ilgi gösterilmediği ile ilgili yakınmaların ve yazarın eserlerinin toplu olarak basılması ile ilgili haberlerin yer aldığı söylenebilir. Bu noktada, aşağıda değineceğimiz ve “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi” tarafından hazırlanan “M.Ş.E. Özel Sayısı”nı da ayrıca zikretmek gerekir.

Orhan Barlas, Varlık dergisinde yayımlanan ve “M.Ş.E. Hakkında”⁶⁰⁰ başlığını taşıyan yazısında, Memduh Şevket Esendal'ı ve hikâyeciliğini ele alır. Yazısında, onun sanatında belirgin olan noktalara değinen Barlas, bugünün hikâyeciliğinin ondan nasıl faydalanabileceği konusunda da görüşlerini belirtir.

Barlas yazısında, tastamam Türkçesiyle, bu memleketin öz malı olan insanlarıyla, gerçekten milli yerli bir yazar olan bu hikâyeciden bugünün de geleceğin de yazarlarının çok faydalanabileceğini söyler ve öncelikle Esendal'ın hikâyelerindeki “dil” konusunu ele alır. Yıllardır peşinden gidilen açık, düz, katıksız bir dili onun başarmış olduğunu vurgulayan Barlas, Esendal'ın ilk bakışta kolay gibi görünen bu işi, bol bol konuşma dilinden faydalanarak yaptığını ifade eder ve şunları söyler:

“Bugün çoğumuz onun gibi açık, düz, tam Türkçe yazalım derken basit, itinasız, laubali oluyoruz. M.Ş.E.'nin Türkçesi bugünün karışık çetrefil yazı diline alışan aydına, başta biraz buruk gelir. Alıştıktan sonra da pek tatlı olur. İnsan, kelimeler, cümleler üstünde sıkıntı veren duraklamalardan, anlamaya çalışmalardan kurtulur, yağ gibi okur gider.”⁶⁰¹

Barlas, Esendal'ın bu yurdun insanını çok iyi tanıdığını söyler. Onun bu geniş ve derin bilgisinin yalnızca bir sınıf insana mahsus olmadığını, eserlerinde, şehirli, köylü, eski, yeni, her sınıftan insanı çok iyi tanıdığının açıkça görülebileceğini ifade eder. Barlas'a göre, Esendal, hikâyelerinde, yalnızca dünyanın hoşça giden, güzel görünen yönlerini

⁶⁰⁰ Orhan Barlas, “M.Ş.E. Hakkında”, *Varlık* 368 (01 Mart 1951), 18.

⁶⁰¹ Barlas, “M.Ş.E. Hakkında”, 18.

göstermekle kalmaz aynı zamanda kötülükleri ve çirkinlikleri de anlatır. Fakat bunları anlatırken ya alay eden bir üslup kullanır ya da oldukça doğal bir söyleyişle ifade eder ki okuyan farkına varmaz.

Yazısında, Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerindeki dilini, Türkçeyi kullanım biçimini, anlattığı insanları çok iyi tanımasını ve hayatın iyi ve kötü yönlerini hikâyelerinde doğallıkla verebiliyor olmasını öven Barlas, onun hikâyelerindeki olumsuz bulduğu bazı yönleri ise eleştirir. Memduh Şevket Esendal'ın sanatında önemli olanın, yalnızca bir olayın, yerin, insanın anlatılması olduğunu, hayatın bazen garip, mantıksız, intizamsız ve yarım haliyle onun hikâyelerine girdiğini belirten Barlas, bu durumun okurda “bütünlük duygusu eksikliği” oluşturduğunu söyler. Esendal'ın hikâyelerindeki fikir, temayül, propaganda eksikliğini de eleştiren Barlas, şunları söyler: “M.Ş.E.'de hayatın akışı en önde olduğu için fikir ya hiç yoktur yahut da parça bölük, bazen çok gizil olarak görünür, kaybolur. Hikâyeyi bıraktıktan sonra insan çoğu, ‘Peki bunlar neden yazılmış? Sonra ne olacak?’ şeklinde bir yarım kalma duygusu içindedir.”⁶⁰²

Esendal'ın alaycı dilinin ve bütüne önem vermeyişinin, onun gerçekten kuvvetli hikâyelerini, günlük gazete hikâyeleri, haftanın gevezelikleri ya da röportaj şeklinde gösterdiğini belirten Barlas, konuşmaya, gözleme fazla önem vermesinin ve bazı hikâyelerinin parça parça oluşunun da bu izlenimi kuvvetlendirdiği görüşünü savunur.

Orhan Barlas'ın henüz 1950'lerin başındaki bu eleştirisinde, Esendal'ın hikâyeleri ile ilgili olarak, yarım kalmışlık duygusu, bütünlük hissinden yoksunluk, hikâyelerde fikrin, propaganda ve düşüncenin eksikliği gibi olumsuz olarak gördüğü yönlerin aslında modern hikâyenin özellikleri arasında olması Barlas'ın kaba bir toplumcu eleştiri anlayışının etkisinde olduğunu düşündürmektedir.

Memduh Şevket Esendal ile ilgili yazı yazarlardan biri de Muhtar Körükçü'dür. “Varlık” dergisinde yayımlanan ve “Esendal'ın Hikâyeleri”⁶⁰³ başlığını taşıyan yazısında Körükçü, Esendal'ın kendi gençliği ve dönemi üzerindeki etkisinden bahseder ve onun hikâyelerindeki karakteristik özellikler üzerinde durur.

1965 yılında Dost Yayınları tarafından basılan *Temiz Sevgiler, Esendal'ın Külliyyatı I.* adlı hikaye kitabı vesilesiyle kaleme alınan yazıda, Esendal'ın, İstanbul'un kenar köşe kişilerini, mahalleli havasını ne denli başarıyla yaşıyorsa, Anadolu kasabasını, köylüyü

⁶⁰² Barlas, “M.Ş.E. Hakkında”, 18.

⁶⁰³ Muhtar Körükçü, “Esendal'ın Hikâyeleri”, *Varlık* 661 (01 Ocak 1966), 16.

ve ağayı da öyle açık ve belirgin bir şekilde önümüze serdiğini belirten Körükçü, onun hikâyelerinde bu kişilerin, düşünceleri, tutum ve davranışlarıyla tüm gerçek yaşantılarının görülebildiğini söyler. Körükçü, Esendal'ın hikâyelerinde, en basit konuları ve en düz kişileri seçtiğini belirtir ve şunları söyler:

“Belirgin olaylara, olağanın dışında ve bize etki yapacak konulara yönetmiyor, günlük yaşantının, en olağan olayların bir köşeciğini, kıyıcığını alıp çiziyor. Kişiler, çehreler, hep kalabalığın içinde rastgele seçilmiş, ayrı, değişik, yüce kimseler değil, her gün her yerde rastlayacağımız dümdüz tipler. Üç beş konuşma, üç beş düşünce ya da olayla bütün bir dekor, bütün bir psikoloji ortaya çıkıveriyor.”⁶⁰⁴

Körükçü yazısında, Esendal'ın hikâye tekniği yönünden iki önemli ve belirgin yanının olduğunu vurgular. Bunlardan biri biçim yönünden diğeri ise dil yönündendir. Körükçü'ye göre, biçim yönünden Esendal'ın hikâyeleri, dönemine göre tam bir devrim yapmış, tasvir, uzun tahliller, benzetme ve özentilerin olmadığı, bugün Amerikan sistemi denen, bol konuşmalı ve davranışçı bir biçimdedir ve hikâyelerde, hikâyeyi yazan olarak söze çok az katılır.

Dil yönünden ise Körükçü, Esendal'ın hikâyelerinde bugünkü kuşakların yadırgayacağı kimi deyimler ve sözcükler olduğunu, hikâyecinin, eserlerini gözden geçirip bazı düzeltmeleri yaptığını ancak yine kimi eski sözcükleri gözden kaçırdığını belirterek, ama yine de Esendal'ın, bugün yaşayan pek çok yazardan daha temiz ve titiz bir dili olduğunu sözlerine ekler.

Memduh Şevket Esendal ile ilgili yazı kaleme alanlardan bir diğeri de Haldun Taner'dir. Onun, “Hisar” dergisinde yayımlanan ve “Yeni İstanbul” gazetesinden aktarıldığı belirtilen “Memduh Şevket Esendal”⁶⁰⁵ başlıklı yazısında, Esendal'ın hikâyeciliğine değinilerek, onu diğerlerinden ayıran özellikler üzerinde durulur.

Taner yazısında, hikâye tarzı bakımından Esendal'ın kendi neslinden ayrıldığını ifade eder ve Esendal'ın kendi neslinin, Ömer Seyfettin'in başı, sonu, ortası olan ve son cümlesi ile hikayenin bittiği anlaşılan, alışılmış hikâye tarzıyla yazarken, 1924'teki hikayelerine bakıldığında ta o zamandan gerek şekil gerekse de muhteva bakımından kendi dönemindekilerden farklılık gösterdiğini belirtir.

⁶⁰⁴ Körükçü, “Esendal'ın Hikâyeleri”, 16.

⁶⁰⁵ Haldun Taner, “Memduh Şevket Esendal”, *Hisar* 2/27 (Temmuz 1952), 2, 18.

Esendal'ın, Ömer Seyfettin'den bile sade bir Türkçe ile yazarken aynı zamanda geleneksel hikâye tarzını aşmak cesaret ve maharetini gösteren ve önümüze gerçek olaylar ve nefes alıp veren insanlar çizen, bize belirli bir vaka anlatmaktan çok, önümüze başsız, sonsuz bir hayat parçası seren ilk Türk hikâyecisi olduğunu söyleyen Taner, bu itibarla onu modern anlamda Türk hikâyeciliğinin hakiki babası sayar.

1925 yılında Hemingway'in ortaya çıktığını ve alelade insanların alelade yaşamlarını anlatarak, dünya edebiyatında büyük bir ün kazandığını belirten Taner, fakat bu yapının, aslında daha önce bizde Esendal tarafından yapılmış olduğunu, Türkçe, dünyada İngilizce kadar yaygın olmadığından Esendal'ın fark edilmediği yorumunu yapar.

Aytekin Yakar, 1964'te "Hisar" dergisinde yayımladığı "Memduh Şevket Esendal"⁶⁰⁶ başlıklı yazısında, Esendal'ın on iki yıl önce bugünlerde öldüğünü ve onun, hikâyeciliğimizde bir basamak, bir adım sayılması lazım geldiğini vurgulayarak, yazarın hikâyeciliğinden bahseder.

Cumhuriyet sonrası edebiyatımızın genel çizgilerle realist ve toplumcu özellikler gösterdiği tespitinde bulunan Yakar, Esendal'ın, hikâyeleri ve tek romanıyla, çeşitli çevre ve olaylara tuttuğu aynada, toplumun çeyrek yüzyıllık hayatından, cana yakın, yumuşak ve iyi yönüne önem verilen kişilere kadar, köyden kente olağanüstü bir yönü bulunmayan birçok çevreyi vermeye çalıştığını belirtir ve onun realizminde toplum olaylarının içinde yaşamış bir devlet adamının, bu olayları yorumlayışta ulaştığı pratik ve sağlam görüşün kendini belli ettiğini ifade eder.

Yakar, Esendal'ın süssüz, edebiyatsız bir anlatım eğiliminde olduğunu söyler. Bunun aynı zamanda, yazarın, olayları basit ve pratik izahlara bağlayışının sebebi olabileceğini söyleyen Yakar, bazı durumlarda ise olayları bu basite götürüşün ve insan münasebetlerinde olağanlık adına yapılan zorlamaların, Esendal'ı yer yer Hüseyin Rahmi'ye bağladığını belirtir.

Esendal'ın, konularını günlük hayattan aldığını, hikâyelerinde vaka niteliği taşımayan hadiseleri konu edindiğini belirten Yakar, bu durumun entrik unsurun önemini kaybetmesine yol açtığı görüşünü savunur. Yakar, Esendal'ın rahat ve külfetsiz bir anlatımı olduğunu, yer yer okuyucuya bir hikâye okuduğunu unutturacak kadar hayatın içine indiğini ve hikâyesindeki konuşmaların hayattaki gelişigüzel bir konuşmaya evrildiğini söyler. Esendal'ın *Ayaşlı ve Kiracıları* romanına da eleştirel bir gözle bakan

⁶⁰⁶ Aytekin Yakar, "Memduh Şevket Esendal", *Hisar* 5/5 (80) (Mayıs 1964), 8-9.

Yakar, eserin roman özelliği taşımaktan ziyade, hikâye parçalarının bir birleşimi niteliğinde olduğunu belirtir ve eserin bir anlamda hikâye ile roman arasında bir köprü vazifesi gördüğünü söyler.

Hikmet Dizdaroğlu, “Türk Dili” dergisinde yayımlanan ve “Ölümünün 13. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal”⁶⁰⁷ başlığını taşıyan yazısında, Esendal’ın sanatı ve hikâyeciliğini ele alır, onun hikâyeciliğinin öne çıkan özelliklerini, onu başarılı yapan nitelikleri belirlemeye çalışır.

Esendal’ın sanatının “iyimserlik”e dayandığını belirten Dizdaroğlu, hayatta elbette acı şeylerin de bulunduğunu ancak onun tavrının, hayattaki aşırılık ve sivrilikleri törpüleyip içine biraz da mizah katarak vermek yönünde olduğunu söyler.

Dizdaroğlu’na göre, Esendal’ın hikâyelerindeki kişiler de sert, yıkıcı, kırıcı kişiler değildirler. Kalenderce bir umursamazlık, katlanma ve ayak uydurma içindedirler. Çatışmadan ziyade pasif bir direniş içinde olan “kişiler”, Dizdaroğlu’na göre, Esendal’ın kendi kişiliğini yansıtır. Yaratıcılarının da hikâye kişileri gibi kökten değişikliğe karşı olduğunu belirten Dizdaroğlu şunları söyler:

“Bundan ötürü Esendal, hikâyelerinde ne bireysel ne de toplumsal sorunlara eğilmiştir. Onun amacı sorunları çözmek ya da onlara çözüm yolu bulmak değil hayatın bir kesitini vermektir. Onun için hikâyelerinde çatışmalara (kişinin kendisiyle, kişinin kişiyle, kişinin toplumla) rastlamayız. Bu çatışmalar olmadan da hayat, özü değiştirilmeden yansıtılabilir. Esendal, gözlerini düşler dünyasına çevirmemiş, gerçeklere yönelmiş, kaynağını orada bulmuştur.”⁶⁰⁸

Dizdaroğlu’na göre, Esendal, küçük insanların, büyük davalar peşinde koşmayanların, orta halli kişilerin, küçük memurların, emeklilerin, esnafın, kasaba adamlarının, ev kadınlarının ve çocukların hikâyecisidir. Onun kişileri, devlet örgütünde yükseklerle tırmanmış ya da sosyal yapıda ön plana geçmiş kişiler değildir.⁶⁰⁹

Türk edebiyatında ve hikâyeciliğinde köy ve köylü konusunu eserlerine taşıyan ilk isimlerden birinin Memduh Şevket Esendal olduğunu söyleyen Dizdaroğlu, onun bu konuyu hikâyelerine taşımasının arkasında herhangi bir ideolojik ya da fikişel bir saikin bulunmadığını yalnızca hayatın içinden çok çeşitli konuları işleyen Esendal’ın köy ve

⁶⁰⁷ Hikmet Dizdaroğlu, “Ölümünün 13. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal”, *Türk Dili* 14/164 (Mayıs 1965), 546-549.

⁶⁰⁸ Dizdaroğlu, “Ölümünün 13. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal”, 546.

⁶⁰⁹ Dizdaroğlu, “Ölümünün 13. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal”, 546.

köylü konusuna da uzanmış olduğunu söyler. Dizdaroğlu'na göre Esendal, hikâyenin yapısı içinde köyü ve köy insanının düşüncesini eserlerinde şive taklidi yapmadan yazıya aktarmayı başarmıştır.

Dizdaroğlu, Esendal'ın hikâyelerinde ağır basan özelliğin “hikâye etme sanatı” olduğunu söyler. Onun hikâyelerini okuyanın adeta olayı yaşadığını belirten Dizdaroğlu, “inandırıcılık” konusu üzerinde durur ve çağdaş hikâyenin en önemli özelliğinin inandırıcılık olduğunu söyler. Bununla birlikte onun hikâyelerindeki çok kolay yazılıvermiş izleniminin arkasında ise çok özenli ve titiz bir çalışmanın bulunduğunu da sözlerine ekler.

Esendal'ın sanatçıyı, toplumun önünde giden, ona öncü olan, yol gösteren sanatçı ile toplumun ardından giden, ona ayna tutan sanatçı olmak üzere iki tür sanatçı bulunduğuna inandığını söyleyen Dizdaroğlu, hikâyecinin kendisini öncü değil topluma ayna tutan sanatçılardan saydığını belirtir.

Esendal'ın hikâyelerindeki “dil” konusu üzerinde de duran Dizdaroğlu, onun, konuşma dili ile yazı dili arasındaki ayrımı azaltmanın yanında aynı zamanda konuşma dilini yazı dili haline getirmiş ve dilimizin sadeleşmesi yolunda çok emeği geçmiş sayılı yazarlarımızdan biri olduğunu belirtir. Dizdaroğlu'na göre Esendal, hikâyelerinde, sanki “bir edebî türün örneğini vermiyor da bir anısını, bir gözlemini anlatıyor gibidir.”⁶¹⁰

Tahir Alangu, “Dost” dergisinde yayımlanan “Memduh Şevket Esendal'ın Edebiyatımızdaki Yeri”⁶¹¹ başlıklı yazısında, onun hikâyeciliği ve sanatı üzerinde durur. Esendal'ın yazıya başlama tarihi olan 1916 yılına bakarak çok önceden değil de üzerinde yeni yeni konuşulmaya başlandığını belirten Alangu, şimdiye kadar gün yüzüne çıkmamış ve yayımlanmamış yazılarının da toplu bir şekilde basıldıktan sonra, Esendal'ın Türk edebiyatındaki yeri konusundaki düşüncelerin daha sağlam bir temele dayandırılabilceğini söyler. Bütün eserleri ile karşımızda olmayan bir yazarın Türk edebiyatındaki yerinin belirlenmesinin çok mümkün olamayacağını belirten Alangu, buna rağmen mevcut basılı eserleriyle, Ömer Seyfettin'den sonra en çok beğenilen hikâyecinin Esendal olduğunun altını çizer.

Alangu'ya göre Esendal'ın hikâyelerini okuyanlar, orada anlatılan kişilerde kendisini bulacaklardır. Çünkü bu hikâyelerde bizim kendi gerçeğimiz dışında hiçbir şey yoktur.

⁶¹⁰ Dizdaroğlu, “Ölümünün 13. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal”, 549.

⁶¹¹ Tahir Alangu, “Memduh Şevket Esendal'ın Edebiyatımızdaki Yeri”, *Dost* 7/32 (Mayıs 1960), 8-11.

Bütün malzemesi ve dokusu ile yerlidir bu hikâyeler. Alangu, Esendal'ın hikâyelerinde kişilere ve kendi gerçeğimize bakışta, onları ele alışta yerlilik ve millîliğe vurgu yapan muayyen bir “görüş” bulunduğunu belirtir ve şunları söyler:

“Esendal, bu hikâyeler ve yaşamlar karşısında, kendine has, belli bir yerde duruşu, kişilerinin içinden onların yaşamlarına bir özel bakışı vardı. Bu bakış ve anlatış, düzenli idi. Hikâyedeki kişilerinin değerlendirilişleri ile meseleleri koyuş, olayları değerlendirişte bir ‘görüş’ün varlığı belli idi. Bu görüşün hikâyelerine yansımış ayrıntılarından, bizi savunduğu, bizim yaşayışımızı, değerlerimizi, bize benzeyen kişileri tuttuğu, desteklediği anlaşılıyordu.”⁶¹²

Tahir Alangu, Esendal'ın hayalindeki toplum ve siyaset düzenini hikâyelerinde uyguladığı, fikirlerinin politika alanında birtakım engellerle karşılaştıkça, bu fikirlerin, hikâyelerinde yeni bir ifadeye dönüştüğü görüşündedir. Alangu'ya göre Esendal'ın, kahramana dayanan macerayı işleyen eski hikâye karşısında, yeni hikâyeyi epik biçimden kurtarışının, onun dünya görüşü ile sıkı bir ilgisi vardır. Bu konuda Alangu şunları söyler: “Her meslekten marifet sahibi, çalışkan, vefalı, namuslu küçük insanlara, evine, işine, ailesine bağlı kadın ve erkeklere dayanan geniş bir milliyetçilik anlayışı vardı ki, bütün hikâyelerini bu anlayışa dayamıştı. O, köylü ve kentli, bu yurdu yapan ve ayakta tutan küçük insanların menfaatlerini koruyacak meslek gruplarına dayanan yerli bir demokrasi düzeni düşünüyor, yıllardan beri, 1916'dan bu yana, işleyip geliştirdiği bu görüşünü yazar, siyaset adamı, hikâyeci olarak çevresine zaman zaman yaymaya çalışıyordu. Çiftçi, esnaf, meslek ve sanat erbabı, toprağa bağlı işçi, aydın her zümrenin karşılıklı yaşama haklarını denkleştiren, mesleklerin belli orantılar içinde temsil edilecekleri bir yeni düzen düşünüyordu. Hikâyelerinde ise bu grupların canlı, sağlam, töre ve geleneklere bağlı terbiyelerini belirtiyor, sağlam bir toplum düzeninin bize has sağlam köklerini arayıp gösteriyordu.”⁶¹³

Alangu, Esendal'ın hikâyelerinde, başkalarına görünmeyen ama parça parça yazarın kendisinin anladığı bir yeni “soy Türkiye”yi anlattığını söyler ve onun hikâyelerinin tek tek anlamı dışında, daha yüce, daha geniş, ferahlık verici, aydınlık bir yola götüren birleşik bir anlamı olduğu görüşünü savunur.

⁶¹² Alangu, “Memduh Şevket Esendal'ın Edebiyatımızdaki Yeri”, 9.

⁶¹³ Alangu, “Memduh Şevket Esendal'ın Edebiyatımızdaki Yeri”, 9-10.

Memduh Şevket Esendal'ın ölümüyle birlikte “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde hikâyeci için bir özel sayı hazırlanır. Derginin 1952 tarihli, 6. Cildinin 5. sayısı olan söz konusu özel sayıda, Salim Şengil “Esendal'ın Hayatı”⁶¹⁴ başlığı ile onun biyografisine değinir ve yazısının sonunda kısaca hikâyeciliğinden de söz eder. 25-30 sene önce büyük iddialarla ortaya atılanların, en güzel hikâyeleri yazdıklarını söyleyenlerin yanı başında bir de Memduh Şevket'in olduğunu ve onun, bir ipek böceği gibi yaptığı işi biliyor ve sanat kozasını örüyor olduğunu belirten Şengil, şunları söyler: “Bu çalışma, Türk hikâye sanatına, arınmış bir dil, sadelik, kuvvetli bir üslup, realist ve yepyeni bir anlayış getiriyordu. O, sanat heyecanı içinde bulunduklarını sananların çok önlerinde sessiz, gösteriştten uzak, sağlam adımlarla gidiyordu. Bugün hikâye sanatıyla uğraşan gençliğe karşı ölçsüz denebilecek derecede bir sevgisi ve inancı vardır.”⁶¹⁵ Şengil, Esendal'ın inandığı bu genç neslin, bugün, sanat meşalesini, ondan devraldığı noktadan çok daha ileriye götürüyor olduğunu da ifade eder.

Ahmet Kutsi Tecer de Esendal ile ilgili bir yazı kaleme alır. “Esendal I”⁶¹⁶ başlığını taşıyan yazıda, hikâyecinin kişiliğinden, konuşma biçimi ve doğallığından, onun konuşma dili ile yazı dilinin farklı olmadığından ve hikmetli bir bakış açısı olduğundan bahsedilir. Tecer, yazısında, Esendal'ın hikayeci yönüne de değinir. Onun, hikayelerinde hayatı gerçek taraflarından yakalayıp gösterdiği, eserlerinde her çeşit insanın yer aldığı, özellikle gençlik davası üzerinde ilgi ile durduğu değerlendirmelerinde bulunur. Yazısında, gençleri yetiştirenlerin onların anneleri olduğunu belirten Tecer, onun hikayelerinde de gençliğin ve kadınlığın genişçe bir yer tuttuğunu ifade ederek, Esendal'ın ölümünden duyduğu üzüntüyü dile getirir.

İlhan Tarus, “Esendal'ın Sanatı”⁶¹⁷ başlıklı yazısında, onun, yaşarken hakkında çok yazı yazılmadığından şikayet eder. Bunun sebebinin onun alçakgönüllü şahsiyetinden kaynaklandığını belirten Tarus, oysa onun, Ömer Seyfettin döneminde bile ondan çok daha iyi ve özlü hikâyeler yazdığını ifade eder ve hikâyelerinde temiz ve anlaşılır bir dil kullanıyor olmasının altını çizer. Tarus'a göre Esendal, çok çeşitli çevrelerden olan hikâye kişilerinin ruhunu derinlikli bir biçimde yansıtır ve hadiseleri canlı bir biçimde

⁶¹⁴ Salim Şengil, “Esendal'ın Hayatı”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 7-8, 95.

⁶¹⁵ Şengil, “Esendal'ın Hayatı”, 8, 95.

⁶¹⁶ Ahmet Kutsi Tecer, “Esendal I”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 21-25.

⁶¹⁷ İlhan Tarus, “Esendal'ın Sanatı”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 41-45.

aktarır. Onun, gerçeği çok yakından görüp göstermeyi de başardığını belirten Tarus, Esendal'ın büyük bir hikâyecisi olduğunu sözlerine ekler.

Şahap Sıtkı İlter, “Hikâyecisi Esendal”⁶¹⁸ başlığını taşıyan yazısında, Esendal'ın hikâyeciliği, hikâyelerindeki kişiler ve *Ayaşlı ve Kiracıları* romanı üzerinde durur. Esendal'ın iyimser havasının ve yaşama sevincinin eserlerindeki karakterlere yansıdığını belirten İlter, bu karakterlerin hayatın içinden ve canlı kişiler olduklarını vurgular. Onun hikâyelerinde, çoğunlukla Çehov ve Katherine Mansfield lezzeti bulunduğunu ve ikisinin izlerinin bu hikâyelerde açık olarak görüldüğünü ifade eden İlter, *Ayaşlı ve Kiracıları* eserinde bir dereceye kadar başarılan hiciv, alay ve istihzanın, yazarın hikâyelerinde daha yerinde ve kıvamında işlendiğini belirtir.

İlter'e göre, *Ayaşlı ve Kiracıları* daha çok bir roman denemesi olduğundan okurda, bütünlükten yoksun, eksik, yarım kalmış hissi uyandırmaktadır. Fakat devrine göre oldukça yeni olan eserin, yapısı güçlü, diliyse sade ve parlaktır. İlter, bu dilin, yazarın daha sonraki hikâyelerinde arınmış olduğunu ve sevilen bir Türkçe'ye dönüştüğünü belirterek, Esendal'dan Türk okuyucusuna kuvvetli bir miras kaldığı yorumunu yapar.

“Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin söz konusu “M.Ş.E. Özel Sayısı”nda, ayrıca, “Ne Diyorlar?” üst başlığı altında dönemin yazar ve sanatçılarından Esendal ile ilgili görüşlerine de yer verilir. Esendal'ın kişiliği, karakteri, hikâyeciliği, siyasî hayatı ile ilgili şu değerlendirmelerin yapıldığı ve onunla ilgili birtakım hatıraların paylaşıldığı, nekroloji özelliği taşıyan bu yazılara kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Selahattin Aldanır, bir cümlelik değerlendirmesiyle, "O neslin, bizim anladığımız, bizi anlayan iki üç sanatkarından biri..."⁶¹⁹ ifadesini kullanır. Nurullah Ataç, “M.Ş.E.”⁶²⁰ başlıklı yazısında, hikâyecisi ile ilgili görüş, duygu ve düşüncelerine yer verir. Esendal'ın dilin sadeleşmesine olan katkılarından ve yazı dilini konuşma diline yaklaştırmasından söz ettiği yazısında Ataç, onun hikâyeleri içinde birkaçını çok sevdiğini belirterek, onun edebiyata ve topluma hizmet etmiş bir yazar olduğunu fakat yeterince anlaşılmadığını ileri sürer. Halil AYTEKİN, “Ardından”⁶²¹ başlıklı yazısında, Esendal'ın hikâyelerinde rahat okunan bir taraf olduğunu, onun, ele aldığı konuları sadelik ve samimilik içinde konuşur gibi verdiğini, hikâyeciliğimizde Esendal'ın unutulmaz hizmetleri olduğunu fakat işlediği

⁶¹⁸ Şahap Sıtkı İlter, “Hikâyecisi Esendal”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 72-74.

⁶¹⁹ Selahattin Aldanır, “Memduh Şevket Esendal”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 17.

⁶²⁰ Nurullah Ataç, “M.Ş.E.”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 17.

⁶²¹ Halil AYTEKİN, “Ardından”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952).

konularda biraz daha canlı ve dinamik olsa daha iyi olacağını ifade eder. Kemal Bekir, “M.Ş.E. İçin”⁶²² başlığını taşıyan yazısında, Esendal'ın daha 1924'lerde, bugün bile kolay kolay yazılamayacak temiz bir dille edebiyatımızın örnek hikâyelerini vermiş olduğunu söyler fakat onun gibi bir sanatçının değerinin yeterince anlaşılmadığını da sözlerine ekler. Vüs'at O. Bener ise “İlk-Son”⁶²³ başlıklı yazısında Esendal'la ilgili bir hatırasını paylaşır. Bener yazısında, Esendal'la olan bir karşılaşmasından söz eder ve onun, kendisine yazma konusunda güç veren bakışına ve sözlerine değinir. Kemal Çal, “Yolculukta”⁶²⁴ başlıklı yazısında, Esendal'ın "yeni"nin kurucularından olduğuna vurgu yaparak onun hikâyelerinin sade, samimi ve daima canlı ve yeni olduğunu ifade eder. Fahri Dalsar, “Memduh Şevket'in Bir Yazısı”⁶²⁵ başlığı altında, Memduh Şevket'le olan bir anısından bahsederek onun ölümünden dolayı duyduğu üzüntüyü dile getirir. Nihat Erim, “Kendi Felsefesini Yaratan Adam”⁶²⁶ başlıklı yazısında, başlıkta belirtildiği gibi, Esendal'ın kendi felsefesini yaratan adam olduğunu dile getirir ve mecliste geçen, onunla ilgili anılarından bahseder.

Esendal'la ilgili “Ne Diyorlar?” üst başlığı altında değerlendirmede bulunan isimlerden biri de Sait Faik'tir. “Ölen İyi Hikâyeciye”⁶²⁷ başlığını taşıyan yazısında Sait Faik, Esendal'ın kişiliğinden, mütevazılığından, edebiyata olan saygısından, etrafındaki insanları iyi gözlemlediğinden ve bunları hikâyeye dönüştürme kabiliyetinden bahsederek onun ölümünden dolayı duyduğu üzüntüyü dile getirir. Kasım Gülek, “Memduh Şevket Esendal”⁶²⁸ başlıklı yazısında, Esendal'ın siyasî hayatından bahsederken, Samim Kocagöz, “Memduh Şevket Esendal'ın Ardından”⁶²⁹ başlığını taşıyan yazısında, onun hikâyeciliğine değinerek, Esendal'ın hikâyelerinin hep “yeni” olduğu ve onun kendi nesli içinden zamana ayak uydurabilen ender kişilerden biri olduğu değerlendirmesinde bulunur. Onun hikâyelerinde Çehov tadına benzer bir tat bulunduğunu belirten Kocagöz, fakat aynı zamanda karakter ve olaylarla, o hikâyelerin bizden hikâyeler olduğunu da sözlerine ekler. Umran Nazif Yiğiter ise, “M.Ş.E.”⁶³⁰

⁶²² Kemal Bekir, “M.Ş.E. İçin”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 18.

⁶²³ Vüs'at O. Bener, “İlk-Son”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 18-19.

⁶²⁴ Kemal Çal, “Yolculukta”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 34.

⁶²⁵ Fahri Dalsar, “Memduh Şevket'in Bir Yazısı”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 34-36.

⁶²⁶ Nihat Erim, “Kendi Felsefesini Yaratan Adam”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 36-38.

⁶²⁷ Sait Faik Abasıyanık, “Ölen İyi Hikâyeciye”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 38-39.

⁶²⁸ Kasım Gülek, “Memduh Şevket Esendal”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 57-58.

⁶²⁹ Samim Kocagöz, “Memduh Şevket Esendal'ın Ardından”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 59.

⁶³⁰ Umran Nazif Yiğiter, “M.Ş.E.”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 60-61.

başlıklı yazısında, Esendal'ın eserleriyle ilgili olarak, lisanındaki açıklığın, üslubundaki temizliğin ve ondaki eskimek bilmeyen yenilik fikrinin edebiyatımızdaki öneminden söz eder ve aynı zamanda Esendal'ın alçakgönüllü kişiliğine vurgu yapar. Hamdi Olcay, “M.Ş.E.”⁶³¹ başlıklı yazısında, onun, siyaset ya da öteki kimliklerinden daha çok, bir hikâyeci olduğu, onun bu yönünün diğer yönlerinden çok daha üstün olduğu görüşünü savunur. Necmeddin Halil Onan, “Rahmetli Esendal Hakkında”⁶³² başlıklı yazısında, onun özentiden uzak bir şekilde, hikâye türünün en başarılı örneklerinden birini verdiğini, onun hikâyelerinin tazeliğini daima koruduğunu söyler. Ayrıca anlatıştaki rahatlığı ve dilinin tabii ve tatlı oluşuna değinen Onan, Esendal'ın hikâyelerinin, yarına kalacak ve daima zevkle okunacak hikâyeler olduğu değerlendirmesinde bulunur. Munis Faik Ozansoy, “Memduh Şevket Esendal”⁶³³ başlığını taşıyan yazısında, Esendal'ın güçlü bir sanatçı kabiliyetine sahip olduğunu belirterek, kuvvetini sadece hayatın kendisinden alan hikâyelerindeki dil ve üslubunun tazeliğinden bahseder. Onun, gözlem gücünün, o taze üslupla birleştiğinde ortaya küçük şaheserler çıktığını söyleyen Ozansoy, Esendal'ın, kendi yazdığını beğenmeyen, aşırı sanatkar titizliği ve sanat yönünü gölgeleyen siyasî kimliği sebebiyle, çok daha fazla eser veremediği değerlendirmesinde bulunur. Aclan Sayılğan, “Onun İçin”⁶³⁴ başlıklı yazısında, Esendal'ın ölümüne çok üzüldüğünü belirterek onun usta bir hikâyeci olduğunu söyler ve hikâyelerindeki sanat yapma endişesi olmaksızın ortaya konan duru ve arı dili över.

Cahit Sıtkı Tarancı, “İşte Hikâyeci”⁶³⁵ adlı yazısında, Esendal'ın hikâyelerindeki rahat anlatış, doğallık, güzel Türkçe ile konu ve karakterlerin yerli ve bizden oluşundan bahsederek, onun yerinin kolay kolay doldurulamayacağını ifade eder. Suat Taşer, “Öz İnsan Özlü Hikâyeci”⁶³⁶ başlıklı yazısında Esendal'ın ölümü ile ilgili duygu ve düşüncelerini paylaşır. Naim Tiralı'nın “Esendal'ı Son Ziyaret”⁶³⁷ başlığını taşıyan yazısı ise, Esendal'ın ölümünden birkaç gün önce evinde ziyaret edilmesi ve o ziyarette yaşananları, konuşulanları ve izlenimleri konu eder. Yazıda, Naim Tiralı ile Cahit Külebi'nin birlikte yaptığı bu ziyarette, Esendal'ın hikâyeleri, dilinin sadeliği, “Ayaşlı ve

⁶³¹ Hamdi Olcay, “M.Ş.E.”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 61-62.

⁶³² Necmeddin Halil Onan, “Rahmetli Esendal Hakkında”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 62-63.

⁶³³ Munis Faik Ozansoy, “Memduh Şevket Esendal”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 65-66.

⁶³⁴ Aclan Sayılğan, “Onun İçin”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 66.

⁶³⁵ Cahit Sıtkı Tarancı, “İşte Hikâyeci”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 66-67.

⁶³⁶ Suat Taşer, “Öz İnsan Özlü Hikâyeci” 6/5 (1952), 67-68.

⁶³⁷ Naim Tiralı, “Esendal'ı Son Ziyaret”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 68-71.

Kiracıları" romanı, Varlık dergisine verdiği bir mülakatta kullandığı bir cümleden dolayı Peyami Safa'nın gücenmiş olabileceği için Esendal'ın duyduğu üzüntü gibi konular konuşulduğu belirtilir. Abidin Nesimi Fatinoğlu "Esendal'ın Fikir Cephesi" başlıklı yazısında, 1924 yılında öğrencisi olduğu Esendal'ın, Türkiye'nin sosyal ve ideolojik sahasındaki yerinden ve öneminden bahseder. Özellikle Esendal'ın, İttihat ve Terakki içindeki parlamenter sistemi kurma çabalarından söz eden Fatinoğlu, sonrasında onun, farklı fraksiyonlardaki yerinden ve sendika ve meslek örgütü temsilcilerinin mecliste temsil edilebilmeleri için verdiği mücadeleden de bahseder.

Memduh Şevket Esendal'la ilgili yazılanlar yukarıda zikredilenlerden ibaret değildir elbette. Bununla birlikte içerikleri bakımından yukarıda detaylarına girmeyeceğimiz ancak yine zikredilmesi gereken yazılara da kısaca değinmek gerektiğini düşünmekteyiz. Bu manadaki yazılardan biri, Necat Ataol'a aittir. Esendal'ın ölümü üzerine kaleme alınan ve "M.Ş.E. Hakkında"⁶³⁸ başlığını taşıyan yazısında Ataol, Memduh Şevket Esendal'ın ölümü üzerine kaleme alınan muhtelif yazıları isim vermeden eleştirir ve hikâyecinin sağlığında nerede olduklarını sorar. Bir diğer yazı olan ve "Memduh Şevket Esendal'la Bir Konuşma"⁶³⁹ başlığını taşıyan yazıda, sanat, edebiyat, hikâye ve muhtelif konularla ilgili Esendal'ın sağlığında Sunullah Arısoy'un, onunla yaptığı konuşmaya yer verilir. Suat Uzer'in "Kaybettiğimiz Değer Memduh Şevket Esendal"⁶⁴⁰ başlıklı yazısında da yazarın Esendal'ı ziyareti ve yaptıkları sohbet anlatılır. Cevat Dursunoğlu, "Kırk Yıllık Dostun Arkasından"⁶⁴¹ başlıklı yazısında, Esendal'ın Türk devrimlerine ve Türk diline tutkun olduğu yönündeki düşüncelerini paylaşır. Cahit Külebi, "Memduh Şevket Esendal"⁶⁴² başlıklı yazısında, Esendal'ın ölümünün ardından, onunla ilgili duygu ve düşüncelerini anlatır.

Görüldüğü üzere, Esendal'la ilgili pek çok yazının, öznel, izlenimci bir anlayışla, duygusal ve yazar merkezli bir bakış açısıyla kaleme alındığı ve çoğunun nekroloji özelliği taşıdığı söylenebilir. Esendal'ın hikâyeciliği ve sanatını ele alan, metin merkezli bir bakışla hikâyelerine odaklanan yazıların ise azınlıkta olduğu görülür. Ömer Seyfettin (1884-1920)

⁶³⁸ Necat Ataol, "M.Ş.E. Hakkında", *Varlık* 387 (01 Ekim 1952), 19.

⁶³⁹ Sunullah Arısoy, "Memduh Şevket Esendal'la Bir Konuşma", *Varlık* 383 (01 Haziran 1952), 7-8.

⁶⁴⁰ Suat Uzer, "Kaybettiğimiz Değer Memduh Şevket Esendal", *Hisar* 2/27 (Temmuz 1952), 6.

⁶⁴¹ Cevat Dursunoğlu, "Kırk Yıllık Dostun Arkasından", *Türk Dili* 1/10 (Temmuz 1952), 3 (555).

⁶⁴² Cahit Külebi, "Memduh Şevket Esendal", *Türk Dili* 1/10 (Temmuz 1952), 4-6 (556-558).

1950-1970 yılları arasında çalışma malzememizi oluşturan periyodiklerde, doğrudan Ömer Seyfettin’le, hikâyeciliği ve hikâyeleri ile ilgili, toplam 14 adet eleştiri, inceleme, değerlendirme ve değini yazısı tespit edilmiştir. Bunların 7’sinin “Dost” dergisinde, 3’ünün “Türk Dili” dergisinde, geri kalanların ise birer adet olmak üzere, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, “Doğu ve Batı”, “Varlık” ve “Hisar” dergilerinde yayımlandıkları görülür. Söz konusu yazılar, Satı Erişenler, Muzaffer Uyguner, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Halil Mülküs, İhsan Akay, Munis Ozansoy, İlhan Başgöz, Rauf Mutluay gibi yazarlar tarafından kaleme alınmış olup, yazıların yayımlanma tarihlerine dikkat edildiğinde, yarısından çoğunun, hikâyecinin ölüm yıl dönümüne denk gelen aylarda yayımlandıkları görülür.

Bunlardan başka, Ömer Seyfettin ile ilgili yazıların daha çok diğer hikâyecilerle ilgili değerlendirmelerin içinde yer aldığı, bu yazılarda yer yer Ömer Seyfettin’in adının anıldığı, hikâyeciliğine yer verildiği, fakat bunların doğrudan Ömer Seyfettin’i ele almak yerine, incelenen hikâyecinin özelliklerini belirginleştirmek amacıyla yapıldığı görülür. Dolayısıyla, hikâyeci ile ilgili yukarıda belirtilen nicel verilere, haber ve tanıtım niteliğindeki yazılar ile doğrudan Ömer Seyfettin’i ve hikâyeciliğini ele almayan yazıların dahil edilmediği söylenebilir.

Ömer Seyfettin ile ilgili yazılar arasında, Satı Erişenler’e ait olan ve “Dost” dergisinde yayımlanan tematik inceleme dizisi dikkati çeker. “Ömer Seyfettin’i Okurken” başlığını taşıyan ve dört bölüm halinde yayımlanan incelemelerden birincisi, “Ömer Seyfettin’e Göre Ecnebler, Unsurlar”⁶⁴³ alt başlığını, ikincisi ise “Çağının Türkleri”⁶⁴⁴ alt başlığını taşır. Üçüncü yazı olan “Ömer Seyfettin’i Okurken III”⁶⁴⁵ başlıklı yazıda ise alt başlık yoktur, ancak bir önceki yazının sonundan anlaşıldığına göre yazıda, “Ömer Seyfettin’in özlediği Türklük dünyası” konu edilir. Dördüncü yazının alt başlığı ise “Ömer Seyfettin’de Toplumsal Bunalım”⁶⁴⁶ şeklindedir.

Satı Erişenler, yapmış olduğu dört serilik kapsamlı incelemesinde, Ömer Seyfettin’in fikirlerini ve düşünce sistemini hikâyelerinde nasıl yansıttığını, hikâyelerin Ömer Seyfettin’in düşünce ve fikir sistemine nasıl hizmet ettiğini, yazarın eserlerinden verdiği örneklerle göstermeye çalışır. Ona göre, Ömer Seyfettin, hikâyeleriyle sağlam bir

⁶⁴³ Satı Erişenler, “Ömer Seyfettin’i Okurken”, *Dost* 11/26 (Mayıs 1963), 5-8.

⁶⁴⁴ Satı Erişenler, “Ömer Seyfettin’i Okurken II”, *Dost* 11/27 (Haziran 1963), 4-7.

⁶⁴⁵ Satı Erişenler, “Ömer Seyfettin’i Okurken III”, *Dost* 11/29 (Ağustos 1963), 12-15, 20-24.

⁶⁴⁶ Satı Erişenler, “Ömer Seyfettin’i Okurken IV”, *Dost* 13/35 (Şubat 1964), 11-14.

düşünce düzeni kurmuştur ve onun hemen her hikâyesinin, bu düşünce bütünü içinde önemli bir görevi vardır.

Erişenler, hikâyelerin söz konusu görevinin bir karşı tez üretmek olduğunu ima ederek şunları söyler: “O, Ömer Seyfettin, Osmanlı İmparatorluğu’nun son on yılı içindeki bütün bir toplumu, -duygu, düşünce, davranış ve kurumlarıyla- incelemiş; acı acı yermiş, yerden yere çalmış ve karşı bir öneri olarak kendi sağlam ve bütün Türklük dünyasını kurmuştur.”⁶⁴⁷

Erişenler, Ömer Seyfettin’in hikâyelerinden yaptığı alıntılarla yazarın fikirlerinin hikâyelerindeki görünümünü ortaya koyar. İlk olarak, Avrupalıların, Osmanlı devletinden parçalar koparmaya çalışırken devletin kendi içinde yaşayan Türkler dışındaki diğer unsurların da ulusal bilinçlerinin uyanarak, Osmanlı İmparatorluğu’ndan kopup bağımsız birer devlet kurmak istedikleri, Türklüğü ezmek ve yok etmek için bütün güçleriyle çabaladıkları, ancak buna karşılık, millet-i hakime olan çağının Türklerinin ise ulusal bilinç ve ülküden büsbütün yoksun oldukları gibi konuları, birinci ve ikinci yazılarında, hikâyeler üzerinden örnekler vererek gösterir. Ömer Seyfettin’in özlediği ve istediği Türklüğün onun hikâyelerinde nasıl yer aldığını ise üçüncü yazısında ele alan Erişenler, hikâyecinin, çağının Türklerinin ulusal bilinç ve ülküden yoksun oluşlarına başkaldırdığını ve bunu hikâyelerinde, “Turan”, “Kızılelma” gibi semboller üzerinden verdiğini belirtir.

Ömer Seyfettin’in milliyetçilik konusu dışında da hikâyeler yazdığını belirten Erişenler, dördüncü yazısında yazarın hikâyelerinde “toplumsal bunalım” konusunu ele alır. Duygulu bir düşünür olarak Ömer Seyfettin’in topluma yalnızca Türkçülük açısından bakmasının, onu yalnızca bu yönden değerlendirmesinin yobazlık olacağını ifade eden Erişenler, meydana gelen dünya savaşının sonunda toplumun yaşadığı acılara Ömer Seyfettin’in kayıtsız kalmasının beklenemeyeceğini belirtir ve şunları söyler: “O, özellikle, I. Dünya Savaşı’nın İstanbul halkına ettiklerini -daha çok- “Makul Bir Dönüş”, “Zeytin Ekmek”, “Düşünme Zamanı”, “Şefkate İman”, “Velinimet”, “Acaba Ne İdi?” adlı hikâyelerinde ve “Mahcupluk İmtihanı”nda -acı bir dille- anlatır.”⁶⁴⁸

Satı Erişenler’in söz konusu yazı dizisi haricinde, “Ömer Seyfettin’de Kadın, Sevi, Evlilik”⁶⁴⁹ başlığını taşıyan ve Türk Dili dergisinde yayımlanmış olan bir incelemesi daha

⁶⁴⁷ Erişenler, “Ömer Seyfettin’i Okurken”, 5.

⁶⁴⁸ Erişenler, “Ömer Seyfettin’i Okurken IV”, 11.

⁶⁴⁹ Satı Erişenler, “Ömer Seyfettin’de Kadın, Sevi, Evlilik”, *Türk Dili* 16/189 (Haziran 1967), 709-715.

vardır. Söz konusu tematik inceleme, daha sonra Satı Erişenler tarafından genişletilmek suretiyle, 1972 yılında *Ömer Seyfettin'e Göre Kadın*⁶⁵⁰ adıyla kitap olarak da basılmıştır. Yazısında, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin hemen hemen dörtte birinin ana temasının doğrudan doğruya kadın, kadınlık, sevi ve evlilik üzerine olduğunu belirten Erişenler, yazarın bu temaları, bu tür hikâyelerinin çoğunda bir toplum sorunu ya da kafasında yaşattığı, özlediği Türklük dünyasının bir yanı olarak ele aldığını, bazı hikâyelerinde ise salt bir kadın-erkek ilişkisi olarak işlediğini ifade eder.

Söz konusu temalar bakımından yazarın hikâyelerini inceleyen Erişenler, Ömer Seyfettin'in zihnindeki kadın, sevgi ve evlilik temalarının nasıl olduğunu onun hikâyelerinden örneklerle ortaya koyar ve konuyla ilgili şunları söyler:

“Ömer Seyfettin'in özlediği Türklük dünyasında, çiftler birbirlerini görerek, beğenerek, severek -sevinin insanca öğelerin etkisinde ölümlülük niteliğinin gücünü yitirmesiyle- sağlam yuvalar kuracak, mutlu olacaklar, sağlam çocuklar yetiştireceklerdir. Türk kadını ise, elbette ki böyle bir dünyada, bütün güzelliğiyle, beden ve ruh sağlamlığıyla, aydın, ileri kişiliğiyle, bağımsızlığına kavuşmuş, toplumsal yaşamada erkeğinin yanında şerefli yerini almış olarak ileri, uygar Türkiye'nin yaratıcısı, ulusal bilince varmış genç kuşağın anası olacaktır.”⁶⁵¹

Satı Erişenler'in, uzun ve detaylı tematik incelemelerinin, daha çok Ömer Seyfettin'in fikir cephesi ve düşünce sistemini merkeze alarak yazarın bunları hikâyelerine nasıl ve ne derecede yansıtmış bulunduğuya ilgili olduğu söylenebilir. İncelemelerin daha çok, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden onun fikirlerine ulaşmak ve fikirlerinin izlerini hikâyelerinde aramak şeklinde olduğu görülür.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki konuları ele alan bir başka yazı İlhan Başgöz'e aittir. “Dost” dergisinde yayımlanan ve “Hikâyelerinin Belli Başlı Konuları”⁶⁵² başlığını taşıyan yazıdan önce “Dergi” imzasıyla yayımlanan ve “Ömer Seyfettin'in Hayatı”⁶⁵³ başlıklı bir sayfalık bir yazı ile hikâyecinin kısa bir biyografisi verilir.

İlhan Başgöz yazısında, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin çoğunun konusunu, devrinin sosyal ve siyasî olaylarından aldığını ve yine hikâyelerinin büyük bir kısmının, belli fikirlerin savunulması veya kötülenmesi için yazıldığını söyler. Başgöz'e göre, tarihî ve toplumsal olayları, yazarın hikâyeleri aracılığıyla, bir tarih kitabını okur gibi okumak

⁶⁵⁰ Satı Erişenler, *Ömer Seyfettin'e Göre Kadın* (Ankara: Güven Matbaası, 1972).

⁶⁵¹ Erişenler, “Ömer Seyfettin'de Kadın, Sevi, Evlilik”, 715.

⁶⁵² İlhan Başgöz, “Hikâyelerinin Belli Başlı Konuları” 2/7 (Nisan 1958), 9-13.

⁶⁵³ Dergi, “Ömer Seyfettin'in Hayatı”, *Dost* 2/7 (Nisan 1958), 8.

mümkündür. Bu yüzden bazılarında hikâye tekniği ve hikâyeciliğin geri planda kaldığını, hikâye kişilerininse belli fikirleri temsil eden göstermelikler gibi kaldığını belirten Başgöz, Ömer Seyfettin'in en çok eleştirilecek yönünün bu tip hikâyelerinde bulunduğunu, yazarın bu hikâyelerde bir hikâyeciden çok bir düşünür olarak görüldüğünü söyler. Fakat Ömer Seyfettin'in içinde bulunduğu olaylara dışarıdan bakabilme ve onların içinde tarafsız kalabilme özelliğinden dolayı kendi hikâyelerindeki, örneğin Efruz Bey gibi, Türkçü karakterlerin aşırılıkları ile bile alay edebildiğini belirten Başgöz, yazarın bu özelliği sayesinde hikâyelerinin, kuruluktan ve basmakalıp bir propaganda eseri olmaktan kurtulduklarını söyler.⁶⁵⁴

Ömer Seyfettin'in yüzden fazla eserinin hepsinin konusunu devrin günlük olayları ve siyasî fikir tartışmalarından almadığının altını çizen Başgöz, hatta konu bakımından Ömer Seyfettin külliyyatını belli çerçeveler içine almanın bile oldukça zor olduğunu belirtir. Ancak Başgöz yazısında, Ömer Seyfettin'in hikâyelerini işlenen başlıca konular bakımından detaya inmeden yine de bir tasnif yapmak ister ve yazarın, hikâyelerinin büyük bir kısmının konusunu halk edebiyatından almış olduğunu söyler. Konusunu halk edebiyatından almış olan hikâyelere örnekler veren Başgöz, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde görülen “epik” anlatım biçiminin kaynağının da yalnızca halk edebiyatı olmadığını ikinci bir kaynağınsa “tarih” olduğunu ifade eder. Başgöz Ömer Seyfettin'le ilgili olarak şunları söyler:

“Ömer Seyfettin, konularını nereden alırsa alsın, hikâyeleri ile devri arasında kuvvetli bağlar kurmayı becerebilen bir hikâyecimiz olmuştur. Onun hikâyelerini rastgele, dağınık parçalar halinde kalmaktan kurtaran en önemli yönü budur. Hızlı bir geçiş içinde bulunan Osmanlı toplumunun meseleleri, çeşitli kişiler ile birlikte ancak bu hikâyelerle Türk sanatına girmiştir. Bu bakımdan küçük hikâyeyi hayatın içine Ömer Seyfettin sokmuştur, diyebiliriz. Ömer Seyfettin, bunu bilerek yapmıştır. Sanattan bir iş, bir ödev beklediği için yapmıştır.”⁶⁵⁵

Ömer Seyfettin'le ilgili yazı kaleme alanlardan biri de Rauf Mutluay'dır. “Dost” dergisinde yayımlanan ve “Efruz Bey”⁶⁵⁶ başlığını taşıyan yazıda Mutluay, Ömer Seyfettin'in aynı adlı karakterini ele alır. Mutluay, Efruz Bey'in çizgilerinde, Ömer Seyfettin'in zıtlandığı, sinirlendiği, reddettiği her şeyi görmenin mümkün olduğunu

⁶⁵⁴ Başgöz, “Hikâyelerinin Belli Başlı Konuları”, 10.

⁶⁵⁵ Başgöz, “Hikâyelerinin Belli Başlı Konuları”, 12-13.

⁶⁵⁶ Rauf Mutluay, “Efruz Bey”, *Dost* 11/25 (Nisan 1963), 12-15, 20.

belirtir. Rauf Mutluay incelemesinde Efruz Bey karakterinin yer aldığı olaylar dizisi ile devrin olayları arasında ilişkiler kurar. Ayrıca Mutluay yazısında söz konusu karakterin her bir hikâyede dönemin farklı kişilerine işaret ettiğini belirtir:

“Efruz Bey’i kahraman yapan hikâyeler dizisiyle yazarının, her olayda çağının başka bir kişisini, örneğin Yusuf Akçura’yı, Haşim Nahit’i, Fuat Raif’i, İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nu, Satı Bey’i, Yahya Kemal Beyatlı’yı birer tutumlarıyla iğnelemek istediğini o günlerin tanığı olan kişiler belirtiyorlar.”⁶⁵⁷

Rauf Mutluay, Efruz Bey karakteri ile ilgili olarak, onun, hiç kendisinin olmayan, inanmadığı, bilmediği, tutunmadığı bütün durumların şarlatanı olduğunu belirtir ve şunları söyler:

“Kahramanlığında da asilliğinde de milliyetçiliğinde de eğitimciliğinde de dinciliğinde de edebiyatçılığında da... Ömer Seyfettin’in belirtmek istediği şey; içtenlikten yoksun bir doğu toplumunda bu tiplerin, her çağda, her harekette, her dalda başarılar kazanabileceği, bizim toplumumuzun da bu sahte değerleri benimseyip ardında gitmekte gösterdiği saf iyi yürekliliktir. Sanırım şimdi de aynı şeylerden yakınıyoruz.”⁶⁵⁸

Muzaffer Uyguner, Ahmet Halit Kitabevi tarafından yayımlanan, Ömer Seyfettin Külliyyatı’nın yeni kitabı, 1956 tarihli, *Nokta*⁶⁵⁹ üzerine bir inceleme ve tanıtım yazısı kaleme alır. “Türk Dili” dergisinde yayımlanan ve “Ömer Seyfettin’in Yeni Kitabı”⁶⁶⁰ başlığını taşıyan yazıda, kitaptaki hikâyeler üzerinde durulur.

Yazısında, söz konusu kitaptaki hikâyelerin özelliklerine değinen Uyguner, hikâyelerin duru bir Türkçe ile yazıldığını ve bu özelliğinin Ömer Seyfettin’in bugün de çok okunmasını sağlayan bir husus olduğunu belirtir. Onun hikâyelerinde yer alan fikirlerin başında Türkçülük konusunun geldiğini söyleyen Uyguner, sosyal ve siyasal fikirlerini çekinmeden yazan Ömer Seyfettin’in, hikâyeleri ile devrinin toplum hayatını ve menfaat kavgalarını pek güzel anlatmış ve göstermiş olduğunu ifade eder.

Daha sonra, yazısında hikâyeleri tek tek ele alarak, içerikleri hakkında bilgiler veren Uyguner, kitapla ilgili olarak, Ömer Seyfettin’in sanatına pek bir şey katmayan hikâyelerin toplanmasından meydana gelmiş bir kitap şeklinde değerlendirme yapar.

⁶⁵⁷ Mutluay, “Efruz Bey”, 20.

⁶⁵⁸ Mutluay, “Efruz Bey”, 20.

⁶⁵⁹ Ömer Seyfettin, *Nokta* (İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1956).

⁶⁶⁰ Muzaffer Uyguner, “Ömer Seyfettin’in Yeni Kitabı”, *Türk Dili* 6/65 (Şubat 1957), 301-304.

“Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde “Dergi” imzasıyla yayımlanan ve “Ömer Seyfettin’in Bir Tarafı”⁶⁶¹ başlıklı yazıda, Ömer Seyfettin’in altı hikâyeden oluşan *Efruz Bey* isimli eseri değerlendirilmektedir. Söz konusu yazıda, Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki epik unsurun belirlenmesinde mübalağanın âmil bir rol oynadığı, karakterlerin verilisinde mübalağa unsurunun ağır bastığı belirtilmektedir. Ömer Seyfettin’in sanatında göze batan bir diğer unsurun müşahade gücü olduğu belirtilen yazıda, Ömer Seyfettin’in, içinde yaşadığı toplumun büyük sosyal dalgalanmalarını çok iyi tanıdığı ifade edilir. Onun, Türkçülükle ilgili sosyal olaylara bir ilim adamı tarafsızlığıyla bakabildiği, onların aksak, sakat taraflarını ustaca hikâyelerine geçirdiği, bu şekilde aslında yazarın kendi kendini tenkit ettiği söylenerek, bir insanın kendi içine bu kadar kuvvetli ışıklar tutabilmesinin kolay olmadığı ifade edilir.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, ölümünün 32. yıl dönümünde Ömer Seyfettin’in sanatı ve düşünceleri hakkında kaleme aldığı ve “Türk Dili” dergisinde yayımlanan “Ömer Seyfettin” başlıklı yazısında, yazarın eklektik bir karakter taşıdığını söyler ve onun bütün sosyal eserlerinin “realistlik”, “devrimcilik” ve “eklektiklik” olmak üzere üç öze yoğunlaşmış olduğunu belirtir.⁶⁶² Baltacıoğlu, söz konusu bu üç özün, onun hikâyelerini nasıl meydana getirdiğini görelim demekle birlikte incelemesinde hiçbir şekilde onun spesifik olarak hikâyelerine değinmez ve yalnızca düşüncelerini özetlemekle yetinir.

Ömer Seyfettin’in bir sanat adamı olmaktan önce bir düşünce adamı olduğunu söyleyen Baltacıoğlu’na göre Ömer Seyfettin, realisttir ve realite duygusunu yüksek derecede taşır. Onun sosyal ya da psikolojik bir gerçek taşımayan hiçbir eseri yoktur. Baltacıoğlu, Ömer Seyfettin’in dil konusunda ise devrimci olduğunu söyler. Genel olarak hikâyecinin düşünceleri üzerine kurulu olan incelemenin hikâyeci hakkında verilen yargıları yeterince temellendirmemiş olduğu görülür.

Halil Mülküs, Doğu ve Batı dergisinde yayımlanan ve “Ömer Seyfettin”⁶⁶³ başlığını taşıyan yazısında, eleştirmenler tarafından onunla ilgili verilmiş olan farklı yargılara değinir ve hikâyecinin sanatının genel özellikleri üzerinde durur.

Mülküs yazısında, eleştirmenlerin, Ömer Seyfettin’le ilgili birbiriyle çelişen birtakım yargılarının bulunduğunu belirtir. Bazı eleştirmenlerin, onu Batılı anlamda ilk hikâyecimiz olarak gördüklerini ve onun küçük hikâye edebî çeşidine yeni bir ruh ve renk

⁶⁶¹ Dergi, “Ömer Seyfettin’in Bir Tarafı”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/14 (Mart 1953), 11-13, 45.

⁶⁶² İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Ömer Seyfettin”, *Türk Dili* 1/7 (Nisan 1952), 402.

⁶⁶³ Halil Mülküs, “Ömer Seyfettin”, *Doğu ve Batı* 13 (Kasım 1954), 6.

veren usta bir hikâyecimiz olduğunu düşündüklerini, bunun yanında Ömer Seyfettin'in memleketimiz için geniş sayılabilecek bir topluluk tarafından okunmuş ve okunmakta olmasını bir başarı saydıklarını belirtir. Bazı eleştirmenlerinse, "Ömer Seyfettinvari" diye isimlendirdikleri yazı tarzını küçümsediklerini, çok kimse tarafından okunmasını hikâyelerinin edebî değerden mahrum bulunmasına bağladıklarını ve eserlerinin bir sürprizle sonlanmasını kolay başarı usulü olarak gördüklerini söyler.

Her iki görüşün de doğru ve yanlış taraflarının bulunduğunu belirten Mülküs, Ömer Seyfettin'i bizde hikâye sanatının öncüsü saymanın doğru olmadığını, zira hikâye sanatının babasının Halit Ziya Uşaklıgil olduğunu söyler. Bunun yanında, Ömer Seyfettin'in eserlerinin bugün dahi zevkle okunuyor olmasının onun sanat değerinin düşüklüğünü değil, aksine, sanatında unutulmamak ustalığını gösterebildiğinin bir kanıtı olduğunu belirtir. Ömer Seyfettin'in modern anlamda hikâyeler yazmış olmamasının onun eserlerinin değersizliğini göstermediğini ifade eden Mülküs, edebiyatımızda masaldan modern hikâyeye bir atlama olmadığını, arada bulunması lazım gelen basamaklardan birinin de Ömer Seyfettin'in hikâyeciliği olduğunu söyler.

Yazısında Ömer Seyfettin'le ilgili eleştirmenlerin görüşlerini sıraladıktan sonra kendi fikirlerini belirten Mülküs, sonrasında hikâyecinin eserlerinin genel bazı özellikleri üzerinde durur. Onun hikâyelerinde, bir sürprizle sonuçlanma, yer yer görülen kurnazca buluşlar ve espriler, hikâyelerin sade ve adeta bugünkü dille yazılmış olması gibi özellikler bulunduğunu belirten Mülküs, Ömer Seyfettin'in üslubunun açık ve anlaşılır olduğunu söyleyerek, hikâyeciyile ilgili, "Halka kendisini okutabilmek bahtiyarlığına ulaşmış sayılı sanatçılarımızdan birisidir."⁶⁶⁴ yorumunu yapar.

Yukarıda ele alınan yazılardan başka İhsan Akay'ın, "Varlık" dergisinde yayımlanan "Ömer Seyfettin Nerede Yatıyor?"⁶⁶⁵ başlıklı yazısını da zikretmek gerekir. Akay yazısının başında hikâyeciyile ilgili kısa bir değerlendirme yaptıktan sonra, Ömer Seyfettin'in mezarını ziyaret edişini anlatır. Ömer Seyfettin'in mezarının genel olarak bilinenin aksine İstanbul Kızıltoprak'taki Kuşdili Çayırı Mezarlığı'nda olmadığını, onun buradan alınarak Zincirlikuyu Mezarlığı'na nakledilmiş olduğu bilgisini paylaşır.

Yazısının başında yaptığı kısa değerlendirmede ise Ömer Seyfettin'in bizim ilk küçük hikâyecimiz olduğunu, ondan öncekilerin yalnızca tarihsel bir değer taşıdıklarını belirten

⁶⁶⁴ Mülküs, "Ömer Seyfettin", 6.

⁶⁶⁵ İhsan Akay, "Ömer Seyfettin Nerede Yatıyor?", *Varlık* 593 (01 Mart 1963), 5.

Akay, “iki yüze yakın küçük hikâyesi ile Ömer Seyfettin, Türk dilinin bugün için de değer taşıyan, bugün de okunabilen ve okunan ilk hikâyecisidir.”⁶⁶⁶ değerlendirmesinde bulunur.

Munis Ozansoy ise "Düşündüğüm Gibi" üst başlığı altında kaleme aldığı “Ömer Seyfettin'i Dinlerken” başlıklı yazısında Ömer Seyfettin ile ilgili şahsî düşüncelerini dile getirir. Söz konusu yazının, Sanatsevenler Derneğinin gelenek haline gelen “Ocakbaşı Sohbetleri”nde Ömer Seyfettin'in konu edilmesi ve üç hikayesinin okunması üzerine kaleme alındığı söylenir. Ozansoy yazısında, hikâyecinin eserlerinde kullandığı Türkçe'nin sade ve güzel sağlam cümle yapısına sahip olduğu, kelimelerinse anlamını uzun bir geçmişten ve bütün bir ulusun ortak düşüncesinden alan soylu kelimeler olduğu yorumunu yapar ve bugün gelinen noktada Türkçe'nin millî kültür ve tarihe yabancı yazarların elinde nasıl soysuzlaştırıldığıyla ilgili fikirlerini aktarır.

3.2.5. Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958)

Yahya Kemal'in sohbetlerinde anlattığı ve yazmayı düşündüğü hatıra ve hikâyelerin bir kısmı sağlığında muhtelif dergi ve gazetelerde yayımlanmış, ölümünden sonra ise 1968 yılında *Siyâsî Hikâyeler* adıyla kitaplaşmıştır. Genel olarak, Osmanlı tarihinden hareketle saray ve çevresinde geçen olayların anlatıldığı siyasî içerikli hikâyeler, yazarın ölümünden sonra kurulan Yahya Kemal Enstitüsü tarafından yayımlanmıştır.

Cahit Tanyol, bir tanıtım mahiyetinde olan ve “Varlık” dergisinde yayımlanan, “Yahya Kemâl'in Bir Hikâyesi”⁶⁶⁷ başlığını taşıyan yazısında, yazarın “Şem'i Molla” adlı hikâyesi üzerinde durur. Söz konusu hikâye, yazarın sağlığında iken, “Hayat” mecmuasının 1952 tarihli Haziran sayısında kapakta yer alan, “Yahya Kemal'in ilk hikâyesi” ibaresi ile birlikte yayımlanmıştır.

Tanyol, söz konusu hikâyenin siyasî tarihimizle ilgili olduğunu belirterek, hikâyede siyasî ve içtimaî tarihimizle ilgili değişmeyen birtakım yaralara temas edildiğini ifade eder. Yazısında, söz konusu hikâyenin, bir hikâyeden ziyade sohbe benzediğini belirten Tanyol, okurken insanın sanki Yahya Kemal'in bir sohbetini dinliyormuş hissine kapıldığını belirtir. Tanyol ayrıca, kişilerin konuşturulmasında yazarın şive taklidine başvurmadığını belirterek şunları söyler:

⁶⁶⁶ Akay, “Ömer Seyfettin Nerede Yatıyor?”, 5.

⁶⁶⁷ Cahit Tanyol, “Yahya Kemâl'in Bir Hikâyesi”, *Varlık* 386 (01 Eylül 1952), 6.

“Birçok hikâyeciler bir devri veya bir içtimaî sınıfa ait düşünüş tarzını canlandırmak için birtakım şive taklitlerine başvururlar. Halbuki büyük hikâyeciler bir çağın atmosferini veya mahallî bir rengi tespit etmek için şive taklidine asla yer vermezler. Yahya Kemal, “Şem’i Molla”da Osmanlıcanın deyiş çeşnisini bugünkü Türkçenin deyiş tarzına aktarıyor.”⁶⁶⁸

Yahya Kemal’in, gazellerinde eski mazmunlar içinde yeniyi, modern denediğini, ancak hikâye üslubunda ise bunun tam tersini yaptığını belirten Tanyol, yazarın, eski zevki ve eski dil çeşnisini duru, aydınlık bir üslup içine yerleştirmiş olduğunu söyler. Tanyol, yazısının sonunda, yazarın hikâyesiyle ilgili şu yorumu yapar: “Son yıllarda hikâye dilinin alabildiğine güzelleşmesi ve tabiileşmesi karşısında, yeni nesle komşu olan birçok hikâye ve romancılar okunmaz bir hale geldiği halde, Yahya Kemal bize uzun bir siyasî tecrübenin ve zengin bir tarih kültürünün ışığı altında yeni bir lezzet sofrası sunuyor.”⁶⁶⁹ Muhtar Körükçü, “Üç Hikâye Üzerine”⁶⁷⁰ başlıklı yazısında farklı hikâyecilerle birlikte, Yahya Kemal’in yine “Hayat” mecmuasında yayımlanan iki hikâyesini ele alır. Bunlardan biri, daha önce Cahit Tanyol’un da bir tanıtım yazısı ile üzerinde durduğu “Şem’i Molla” adlı hikâye, diğeri ise yine “Hayat” mecmuasının 1952 tarihli Temmuz sayısında çıkan “Bir Gözde’nin Gafleti” adlı hikâyedir.

Körükçü, yazısında belirttiği hususlarla söz konusu hikâyelerin, hikâye özelliklerinin zayıf olduğunu ima eder. Hikâyelerin teknik bakımdan, iki kişinin konuşması biçiminde verilmese, Naima’dan bir tarih sayfasına dönüşeceklerini belirten Körükçü şunları söyler: “Bu iki hikâyenin şekli de tekniği de konularının geçtiği devir gibi eski: İkinci Mahmut devri kokuyor. Üstat, ‘kökü mâzide olan âtiyim’ der ama hikâyenin şekli hatta lisanı bakımından mâziperestlik yepyeni bir şey. Küçük hikâye bir gazel değil ki beş beyitte mücevherat gibi iş gösteresin: Ağızdan ağıza nakiller; birkaç şahsın birbirinden rivayet ettikleri birtakım hatıralar; tasvir, tarihî vaka ve isimler yığını arasında silik kalan müphem sima çizgileri.”

Körükçü değerlendirmesinde, Yahya Kemal’in modern hikâye tekniklerini kullanmamış olmasının yanında ayrıca, Yahya Kemal’in, “bir şeyden çekindiği için değil” afakî ve bîtaraf kalma endişesiyle, hikâyelerine zemin olarak İkinci Mahmut devrini seçmiş

⁶⁶⁸ Tanyol, “Yahya Kemâl’in Bir Hikâyesi”, 6.

⁶⁶⁹ Tanyol, “Yahya Kemâl’in Bir Hikâyesi”, 6.

⁶⁷⁰ Muhtar Körükçü, “Üç Hikâye Üzerine”, *Varlık* 389 (01 Aralık 1952), 19.

olduğunu söyleyerek, özellikle ikinci hikâyede yakın tarihten tesirler bulmanın kolay olduğunu belirtir.

Yukarıda zikredilen ve Yahya Kemal'in sağlığında iken yayımlanan yazıların dışında sanatçının vefatından sonra hikâyelerinin kitap olarak yayımlanmasıyla birlikte çeşitli gazete ve dergilerde söz konusu kitapla ilgili bazı tanıtım ve değerlendirme yazıları yayımlanır. Bunlardan biri, Hikmet Dizdaroğlu'na ait olan ve "Yahya Kemal'in Hikâyeleri"⁶⁷¹ başlığını taşıyan yazısıdır. Söz konusu yazı, Yahya Kemal'in el yazısıyla kaleme aldığı siyasî hikâyelerin, 1968'de kitap olarak yayımlanması üzerine, kitabın tanıtımını içeren ve içindeki hikâyelere değinen bir yazıdır.

Dizdaroğlu, hikâyelerin tarihî yanlarının daha ağır bastığını ancak olaylar ve kişilerin iç politikamızla ilgili olduğunu, bu anlamda da hikâyelerin siyasî niteliklerinin bulunduğunu söyler. Ancak, Dizdaroğlu'na göre, bu hikâyeleri tarihî hikâye türüne sokmak daha uygun düşmektedir. Dizdaroğlu yazarın, "Sultan Abdülaziz'e Dair Bir Musahabe" başlıklı hikâyesindeki Kadri Bey karakterinin düşüncelerinin, aslında Yahya Kemal'in kendi öz düşünceleri olduğunu belirtir. Kadri Bey de tıpkı Yahya Kemal gibi Osmanlı tarihine iptilâ derecesinde ilgi duymaktadır, o da okumuş fakat eser vermemiştir, ayrıca tarih anlayışı da Batı tarihçilerinininkine uygundur.

Yahya Kemal'in hikâyelerinde anılan kişilerin gerçekte yaşamış, adları tarih sayfalarına geçmiş, olumlu ya da olumsuz roller oynamış kişiler olduğunu belirten Dizdaroğlu, kişilerin de konuların da tarihle sıkı sıkıya bağlı bulundukları ve hikâyeden çok tarihî makale ya da sohbet havası gösterdikleri için bunlara "Tarih Sohbetleri" adını vermenin daha uygun düşeceğini söyler. Dizdaroğlu'na göre kitapta "edebî hikâye özelliğini taşıyan tek parça, yarıda kalmış olan 'Bir Yaz Levhası'dır. Bu parçada Yahya Kemal ötekilerden ayrılmış, yazısına tam bir hikâye havası katmıştır. Bitirmiş olsaydı, gerçek anlamda bir hikâye yazmış olacaktı."⁶⁷²

Hikâyelerdeki tekniğin, olayı bir kişinin ağzından anlatmak şeklinde hep aynı olduğunu ve hiç değişmediğini söyleyen Dizdaroğlu, şiirin doruğuna yükselmiş olan Beyatlı'nın, hikâyelerinde aynı yüceliğe ulaşamadığını, tarih bilen ve düzgünce anlatma gücü olan her yazarın, onun yaptığını yapabileceğini, değişen tek şeyinse Yahya Kemalce yazışı, yani onun üslubu olacağını ifade eder. Dizdaroğlu'na göre, "Teknik yönden Yahya Kemal'in

⁶⁷¹ Hikmet Dizdaroğlu, "Yahya Kemal'in Hikâyeleri", *Varlık* 738 (15 Mart 1969), 7.

⁶⁷² Dizdaroğlu, "Yahya Kemal'in Hikâyeleri", 7.

hikâyeleri, Ömer Seyfettin çağının gerisindedir; hele bugünkü hikâyeci kuşağının ondan öğreneceği bir şey yoktur.”

Dizdaroğlu yazısında, *Siyasî Hikâyeler*’i, her ne kadar hikâye türünden uzak bulsa da söz konusu kitabın yayımlanması ilgili olarak, sanatçıyı tek yönlü olmaktan çıkardığı ve Yahya Kemal’i bundan böyle sadece bir şair olarak değil aynı zamanda bir hikâyeci kimliği ile de değerlendirmek gerekeceği yorumunu yapar.

Muzaffer Uyguner’in, “Hisar” dergisinde yayımlanan ve “Yahya Kemal’in Siyasî Hikâyeleri”⁶⁷³ başlığını taşıyan yazısı da yine yeni yayımlanmış olan *Siyasî Hikâyeler* kitabı ile ilgilidir. Yazıda, Şair olarak bilinen Yahya Kemal’in nesir yazılarının da bulunduğu *Eğil Dağlar* ve *Aziz İstanbul* kitaplarının yanında 1968’in son aylarında yayımlanan iki yeni nesir kitabının da onun değişik yönlerini gün ışığına çıkardığı ifade edilmektedir.

Uyguner yazısında, Yahya Kemal’in söz konusu değişik yönlerinden birinin sonucu olan *Siyasî Hikâyeler* adlı kitabının, onu hikâyeci yapmaya yetmeyeceğini ve böyle bir değerlendirmenin aşırı bir davranış olacağını söyler ve zaten onun da kendisini bir hikâyeci olarak değerlendirmedikini belirterek, kitabın bir tarihî sohbet havası taşıdığını, kitaptaki hikâyelerin gerek anlatım biçimi gerekse de yapısının bu doğruladığı belirtir.

Yahya Kemal’in bitmiş hikâyelerinin altı tane olduğunu, bunların dışında bitmemiş olan dört hikâyenin de kitaba alındığı bilgisini veren Uyguner, bunlardan "Her Gece Benimsin" adını taşıyan hikâyeyi ise eleştirir. Söz konusu hikâyenin, Yahya Kemal’in değil de sanki Nihad Sami Banarlı’nın kaleminden çıkmış gibi olduğunu vurgulayan Uyguner, Yahya Kemal’in hikâyeleri ile ilgili olarak ayrıca, hikâyelerde verilen portrelerin başarılı olduğu, tabiat tasvirleri yerine hikâyelerin olduğu çevre ile uyumlu olması bakımından, hikâyelerde konak tasvirlerine yer verildiği, Yahya Kemal’in kitapta, başarılı bir sohbet anlatımı örneği verdiği ancak bunların Türk hikâyeciliği içinde değerlendirilip yazarına da hikâyeci sıfatının verilemeyeceği yorumlarını yapar.

3.2.6. Refik Halit Karay (1888-1965)

Refik Halit Karay’a dair az sayıdaki yazının neredeyse tamamının, onun ölümünün ardından yazılan nekroloji ve anma niteliğindeki yazılardan oluştuğu görülür. Yaşar Nabi

⁶⁷³ Muzaffer Uyguner, “Yahya Kemal’in Siyasî Hikâyeleri”, *Hisar* 9/62 (137) (Şubat 1969), 20-21.

Nayır, Sabri Esat Siyavuşgil, Olcay Öner toy, Agâh Sırrı Levend ve Vehbi Cem Aşkun’a ait yazıların dışında bir de Erdal Gülen’in yazarın sağlığında kendisiyle yaptığı bir konuşması vardır.

Sabri Esat Siyavuşgil’in Refik Halit’le ilgili kaleme aldığı “Varlık” dergisinde yayımlanan ve “Bir Refik Halit Var”⁶⁷⁴ başlığını taşıyan yazı, her ne kadar yazarın ölümünün ardından kaleme alınmış olsa da onun hikâyeciliğine ve sanatına değinen dikkate değer yazılardan biridir. Siyavuşgil yazısında, Refik Halit’in ölümünün arkasından yazılan yazıların daha çok bir dost vedası niteliğinde olduğunu, onun gerçek yerini ortaya koyacak, hikâyeciliğine ve sanatına değinecek yazılarınsa biraz gecikeceğini düşündüğünü sitemkâr bir tarzda dile getirir.

Siyavuşgil yazısında bazı edebiyat tarihi kitaplarının Refik Halit’in yazarlığındaki bazı karakteristik özellikleri ortaya koyduğunu söyler. Bunlardan birinin Refik Halit’in edebiyatımıza yepyeni bir mizah ve hiciv çeşnisi getirmesi olduğunu söyleyen Siyavuşgil, Refik Halit’in bir diğer özelliğinin ise *Memleket Hikâyeleri* ile edebiyatımıza Anadolu’yu getirmesi olduğunu belirtir.

Refik Halit’in sanatını en iyi açıklayan en belirli tarafın, onun hayata ve dünya nimetlerine karşı duyduğu ihtiraslı bağlılık ve bundan kaynaklı olarak edebiyatımıza beş duyu ile kavranılan, benimsenen ve yaşanan dünyayı getirmiş olması olduğunu belirten Siyavuşgil, onun sanatının özelliğiyle ilgili şunları söyler: “Mizahında, hicvinde, hikâyesinde, romanında, hatta hatıralarında Refik Halit, içinde yaşanılan dünyayı yalnız gözü ve kulağı ile değil, koku ve tat alma uzuvlarıyla, derisiyle yoklar ve gene onu bize aynı duygu uzuvlarımızla kavrayabileceğimiz bir berraklık ve lezzet içinde aktarır.”⁶⁷⁵

Yazısında Refik Halit’in diline ve üslubuna da kısaca değinen Siyavuşgil, onun Türkçesinin kıvraklığı ve üslubunun sıcaklığının, karakterinden kaynaklı yaşam biçiminin bir yansıması olduğu yorumunu yapar. Siyavuşgil’in incelemesinin en belirgin özelliğinin yazarın hayatı ve karakteri ile eseri arasında kurduğu münasebet olduğu söylenebilir.

Siyavuşgil’in, hayat ile eser arasında ince tahlillere dayanan aydınlatıcı paralellikler kurma geleneği edebiyatımızda yerleştikçe Refik Halit’in hayatı ve eserindeki tazeliğin sırrının daha iyi anlaşılacağı şeklindeki yorumu, onun, en azından Refik Halit özelinde,

⁶⁷⁴ Sabri Esat Siyavuşgil, “Bir Refik Halit Var”, *Varlık* 652 (15 Ağustos 1965), 3.

⁶⁷⁵ Siyavuşgil, “Bir Refik Halit Var”.

biyografiye dayalı bir eleştiri yaklaşımını benimsemiş olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Refik Halit'in ölümünden sonra onunla ilgili yazı kaleme alanlardan biri de Olcay Önertoy'dur. "Hisar" dergisinde yayımlanan ve "Refik Halit Karay"⁶⁷⁶ başlığını taşıyan yazısında Önertoy, yazarın kısaca biyografisinden bahseder ve onun hikâyeye çok önem veren bir yazar olduğu söyleyerek, bu önem verişin, onun, teknik bakımdan kusursuz denebilecek hikâyeler yazmasını sağladığını dile getirir. On dört kadar romanı da bulunan Refik Halit'in hikâyeyi romana göre daha zor ve önemli bir sanat olarak gördüğünü belirten Önertoy, yazısında, Refik Halit'in hikâyelerinin dışında, romanları ile hiciv ve mizah yazılarından da bahseder.

Agâh Sırrı Levend, "Türk Dili" dergisinde yayımlanan ve "Anılar" üst başlığı altında yer alan "Ölümünün İlk Yıl Dönümünde Refik Halit Karay"⁶⁷⁷ başlıklı yazısında, onun hayatı ve yazarlığına değinir. Refik Halit'in kendinden önceki kuşağa çok az şey borçlu olan ve yeni bir zevki, yeni bir anlayışı müjdeleyen bir yazar olduğunu söyleyen Levend, onun yazarlığı bağlamında hayatındaki kırılma noktalarına değinir.

Refik Halit'in yazılarının belli başlı özellikleri üzerinde de duran Levend, bu özelliklerden birinin, onun kullandığı dilin pürüzsüz, sade, kıvrak ve geleceği müjdeleyen bir Türkçe oluşu; diğerinin ise yazarın kuvvetli görüşü, eşya ve tabiatla çok kez dikkatten kaçan gizli ve uçucu güzellikleri bir anda kavrayışı ve onları kıvrak üslubuyla ustaca canlandırışı olduğunu söyler.

Onun eserlerinde İstanbul özleminin önemli bir yer tuttuğunu belirten Levend, ayrıca, edebiyatımızda realist hikâyenin bugünkü anlamıyla ilk örneklerini verenin de Refik Halit olduğunu ifade eder. Levend, Refik Halit'in gerçekçiliğiyle ilgili şunları söyler:

"Refik Halit'in hikâyelerinde sosyal dava ve tez söz konusu değildir. O, kendi çevresinde kendi alinyazısını izleyen insanların ve üzerlerinde durmadan geçtiğimiz olayların üstündeki perdeyi kaldırmış, hiçbir ayırım yapmadan, onları güzelleştirmeye ya da çirkinleştirmeye kalkmadan, oldukları gibi göstermiştir."⁶⁷⁸

Agâh Sırrı Levend, yazısının sonunda yazarla ilgili olarak, "Refik Halit, o devirde, ilk kez özentisiz bir dil kullanan, kıvrak üslubu ve canlı tasvirleriyle edebiyatımıza yaşama

⁶⁷⁶ Olcay Önertoy, "Refik Halit Karay", *Hisar* 5/20 (95) (Ağustos 1965), 12-13.

⁶⁷⁷ Agâh Sırrı Levend, "Ölümünün İlk Yıl Dönümünde Refik Halit Karay", *Türk Dili* 15/179 (Ağustos 1966), 1085-1087.

⁶⁷⁸ Levend, "Ölümünün İlk Yıl Dönümünde Refik Halit Karay", 1087.

sevgisini veren bir üstat olarak edebiyat tarihimizde önemle yer alacaktır.”⁶⁷⁹ değerlendirmesinde bulunur.

Yaşar Nabi Nayır, “On Beş Günün Olayları” üst başlığı altında kaleme aldığı ve "Refik Halit Karay" başlığını taşıyan nekroloji niteliğindeki yazısında, “hikâyeciliğimize, *Memleket Hikâyeleri*’yle halkçı ve gerçekçi açıdan, Ömer Seyfettin’i de aşan, yeni bir yön vermiş olan bu değerli yazar”⁶⁸⁰ ifadelerini kullanır ve Refik Halit’in ölümü dolayısıyla duyduğu üzüntüyü dile getirir.

Vehbi Cem Aşkun da “Çağrı” dergisinde yayımlanan ve “Refik Halit Karay”⁶⁸¹ başlığını taşıyan yazısında yakın zamanda vefat etmiş olan Refik Halit Karay’ın, kısaca hayatı ve eserlerinden bahseder.

Refik Halit’le sağlığında yapılmış bir söyleşiyi içeren bir yazı da 1955 yılında, “Yenilik” dergisinde yayımlanır. Erdal Gülen imzalı, “Refik Halit Karay’la Bir Konuşma”⁶⁸² başlıklı söyleşide, yazarın edebiyat, sanat, tiyatro, dil hakkındaki görüşleri ile eserleri ve sanat yaşamı ile ilgili düşünceleri bizzat kendi ağzından dile getirilir. Kısa soru ve cevaplardan oluşan söz konusu yazı, doğrudan bir eleştiri, inceleme, değerlendirme yazısı olmadığı için, yazının ayrıntılarına burada girilmeyerek yalnızca kısaca değinmekle yetinmiş olacağız.

3.2.7. Halikarnas Balıkçısı (1890-1973)

Halikarnas Balıkçısı adıyla bilinen Cevat Şakir Kabaağaçlı ile ilgili pek eleştiri yazısına rastlanmaz. Şahap Sıtkı İlter’in olumsuz bir değerlendirme yazısından başka, yazarın, *Ege’nin Dibi* adlı hikâye kitabı hakkında kısa tanıtım ve haber yazıları vardır.

Şahap Sıtkı İlter’in kaleme aldığı ve "Tenkit" üst başlığı altında yer alan “Dilsiz Bir Hikâyecî”⁶⁸³ başlıklı yazıda, Halikarnas Balıkçısı’nın Yeditepe Yayınları arasından çıkan kitabı ele alınmaktadır.

İçinde toplam on iki hikâyenin yer aldığı *Ege’nin Dibi* adlı kitap üzerine olumsuz değerlendirmelerin yer aldığı yazıda, Halikarnas Balıkçısı’nın Türkçe’ye hakim

⁶⁷⁹ Levend, “Ölümünün İlk Yıl Dönümünde Refik Halit Karay”, 1087.

⁶⁸⁰ Yaşar Nabi Nayır, “On Beş Günün Olayları, Refik Halit Karay”, *Varlık* 651 (01 Ağustos 1965), 2.

⁶⁸¹ Vehbi Cem Aşkun, “Refik Halit Karay”, *Çağrı* 93 (Ekim 1965), 7-8.

⁶⁸² Gülen Erdal, “Refik Halit Karay’la Bir Konuşma”, *Yenilik* 4/30-6 (Haziran 1955), 22-23.

⁶⁸³ Şahap Sıtkı İlter, “Dilsiz Bir Hikâyecî”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/6 (1952), 54-55.

olmadığı ve dilinin bozukluğu konusu, yazarın hikâyelerinden verilen örnek cümlelerle açıklanmaya çalışılır.

Yer yer polemiğe kaçan bir üslupla kaleme alınmış olan yazıda, hikâyelerdeki dil özelliklerinin olumsuzluğu dışında, tahkiyenin yanlışlığı üzerinde de durulur ve yazarın hikâyeyi bitirmesi gerektiği yerde bitirmediği, tam bitti denilen yerde yeniden tasvirlerle başladığı ifade edilir.

3.2.8. Sadri Ertem (1898-1943)

Toplumcu gerçekçiliğin öncü yazarlarından biri olarak görülen Sadri Ertem’le ilgili yazılara bakıldığında, doğrudan onun hakkında ve yazarlığıyla ilgili pek yazı kaleme alınmamış olduğu görülür. Her ne kadar spesifik olarak bir kısım periyodiklerde adına rastlanacak olsa da bu çalışmada malzeme kaynağını oluşturan dergilerden yalnızca “Beraber” dergisinde onunla ilgili bir yazı yayımlandığı, diğer dergilerde ise toplumcu gerçekçiliği konu alan ve bu konuyla ilgili yazarlar hakkında kaleme alınan yazıların içinde, tarihî ve edebî bir sürecin parçası olarak adının geçtiği ve kısmen de sanatından bahsedildiği söylenebilir. Fahir Onger’in kaleme aldığı ve “Beraber” dergisinde yayımlanan “Sadri Ertem”⁶⁸⁴ başlıklı yazıda, yazarın bazı hikâye ve romanlarına değinilerek hayatı hakkında kısaca bilgi verildiği görülür.

Onger, Ertem’in yirmi cilt kadar tutan külliyatı içinde bir edebiyat nevine girebilecek olanların sayısının sekizi geçmediğini, bu eserlerin de hepsinin aynı kalitede ve değerde olmadığını söyler. Özellikle yazarın küçük hikâyelerinin çoğunun, gazetecilikten gelme bir alışkanlıkla, şişirme denecek kadar acele ve hazırlıksız bir şekilde yazılmış olduğunu belirten Onger, yazısında bunlar arasında başarılı buldukları üzerinde durur.

Yazarın küçük hikâyeleri arasında çeşitli konu ve meselelere rastlandığını, bu yüzden hikâyelerinin çok renkli ve zengin olduğunu ifade eden Onger, onun hikâye ve romanlarında birtakım tezlere bağlı görüldüğünü ancak yazarın belirli tezleri aydınlatan gayret ve samimiyet yerine sadece dikkati üzerine toplamaya çalışan ataklarla yetindiğini ifade eder. Onger, Sadri Ertem’e olan alakanın onun ölümüyle birlikte birdenbire dağılıverdiğini, yeni nesillerinse onu pek tanıdığını düşünmediğini belirtir.

3.2.9. Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)

⁶⁸⁴ Fahir Onger, “Sadri Ertem”, *Beraber* 1 (01 Eylül 1952), 2.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1955 yılında Varlık Yayınları tarafından yayımlanan *Yaz Yağmuru* adlı hikâye kitabı ile ilgili Mehmet Kaplan aynı adlı bir yazı⁶⁸⁵ yayımlar. “İstanbul” dergisinde yayımlanan yazısında Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın söz konusu kitabındaki hikâyelere değinir, hikâyelerin içerikleri ilgili bilgiler verir, onları oluşturan arka planla ilgili tespitlerde bulunur ve Tanpınar'ın hikâyeleri ve hikâyeciliği ile ilgili yorumlar yapar.

Tanpınar'ın kitaba da adını veren altmış sayfalık “Yaz Yağmuru” adlı hikâyenin baştanbaşa şiir, masal, çocukluk hatıraları, korkuları ve özleyişleri ile dolu olduğunu söyleyen Kaplan korku ve çocukluk temalarının diğer hikâyelerde de mühim bir rol oynadığını belirtir. Realist bir karakter taşıyan “Teslim” adlı hikâyenin kahramanının da çocukluğunun tesiri altında olduğunu söyleyen Kaplan, Tanpınar'ın, “Rüyalar” adlı hikâyede de korku, kadın ve ruh meselesini ele aldığını, ayrıca, “Âdem’le Havva”, “Acıbadem’deki Köşk”, “Bir Tren Yolculuğu” ve “Yaz Gecesi” adlı hikâyelerinde de yine rüya, kadın, çocukluk, korku, hayalet gibi unsurların, hikâye kişilerinin karakter ve davranışlarını yönlendirmede müessir bir rol oynadığını belirtir.

Tanpınar'ın, alelade gerçeği anlatan ve dönemin genel hikâye havasını yansıtan eserlerin dışında kalarak rüyalardan, masallardan ve çocukluk izlenimlerinden oluşan farklı bir gerçeklik inşa etmiş olmasının Mehmet Kaplan'ın hikâyelere yaklaşım biçimini de belirleyen bir âmil olduğu görülür. Kaplan'ın söz konusu hikâyeleri değerlendirirken tam olarak psikanalitik bir eleştiri yapmamış olsa da onlara, Freud'un rüya, çocukluk, korku, kadın, ruh gibi kavramlarını kullanarak psikolojik bir bakış açısıyla yaklaştığı ancak eleştiriye fazla derinleştirmede söylenebilir.

3.2.10. Ahmet Naim Çıladır (1904-1967)

Türk edebiyatında, Zonguldak ve çevresi ile maden işçilerinin hayatlarını konu olarak işleyen bir hikâyeci olarak bahsedilen Ahmet Naim'in, 1935-1945 yılları arasında yüze yakın hikâyesinin yayımlandığı ancak bunlardan yalnızca on iki tanesinin kitaplaşabildiği söylenir.⁶⁸⁶ 24 Nisan 1967 tarihinde ölen hikâyecinin, daha önce çeşitli dergilerde yayımlanan ama kitaplaşmak fırsatını bulamayan hikâyelerinden yedi tanesi, yazarın

⁶⁸⁵ Mehmet Kaplan, “Yaz Yağmuru”, *İstanbul* 2/11 (25) (Kasım 1955), 7-8.

⁶⁸⁶ Fatih Sakallı, “Ahmet Naim Çıladır'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme”, *The Journal of Academic Social Science* 2/2 (Haziran 2014), 346.

ölümünden bir yıl sonra, yakın arkadaşı Mehmet Seyda tarafından, Yeditepe Yayınları arasında çıkan *Kuduz Düşünü* adlı bir kitapta toplanmıştır.

“Papirüs”te, yazarla ve yazarın yeni yayımlanan kitabı ile ilgili, “Ahmet Naim’in Hikâyeleri” başlıklı bir yazı kaleme alan Ahmet Köksal, hikâyecinin yalın ve sert bir gerçekçilikle hikâyelerini kaleme aldığını söyler. Ahmet Naim’in hikâyelerinin kendi yaşantısı ve çevresindeki olaylar ve gözlemleriyle ilgili olduğunu belirten Köksal, bazı hikâyelerinde ise Anadolu’daki kapalı çevrenin asılsız göreneklerini, boş inançlarını ve kaba baskısını etkili ve yalın bir dille karşımıza çıkardığını ifade eder.

Yazısında, Ahmet Naim’in kitapta yer alan bazı hikâyelerini özetleyen Köksal, yazarın hikâyelerinde, yaşadığı çevredeki olayları ve yaşama durumlarını ele aldığını ve hikâyelerinde yer alan en baskın temanın “ölüm” olduğunu, bunun da yazarın içinde bulunduğu çevrenin ağır yaşama koşullarının doğal bir sonucu olarak ortaya çıktığını söyler. Ayrıca, Köksal, acı ve sert yaşama durumlarının olanca yalınlığıyla hikâyelerde verilmesinin, bu hikâyelere belgesel bir nitelik kazandırdığını da sözlerine ekler.

3.2.11. Bekir Sıtkı Kunt (1905-1959)

Bekir Sıtkı Kunt’la ilgili, yazarın, Yeditepe Yayınları arasından çıkan, 1952 tarihli, *Ayrı Dünya* adlı hikâye kitabı yayımlandıktan sonra, Hikmet Dizdaroğlu, Muhtar Körükçü, Nejat Ulakel gibi yazarların birer yazı yayımladıkları, beş yıl sonra, 1957’de, Mustafa Baydar’ın kendisiyle yaptığı bir konuşma ve yazarın ölümünden bir ay sonra, 1959’da Tahir Alangu, Muzaffer Uyguner ve Şinasi Saba’nın birer yazısının yayımlandığı görülür. Hikmet Dizdaroğlu “Bekir Sıtkı Kunt”⁶⁸⁷ başlığını taşıyan ve “Varlık” dergisinde yayımlanan yazısında sanatçının hikâye anlayışı ve *Ayrı Dünya* adlı kitabı üzerinde durur. Sanatın halk için olduğuna, halka ve insanlara faydalı olması gerektiğine inanan, faydalı olan şeyin güzel olduğunu düşünen Bekir Sıtkı Kunt’un sanatta sosyal bir hedef göstermesine rağmen hikâyelerinde hep şahıslar üzerinde çalıştığını ve özeli genelleştirmedini belirten Dizdaroğlu, onun asıl maksadının hayatın kendisini olduğu gibi vermek değil, o vasıta ile fert olan insanı, bir adı olan ve şahsileşen insanı tanıtmak, herkeste bir olanı bir yana bırakıp şahısta ayrı ve başka olanı göstermek olduğunu, onun asıl ustalığının da bu noktada bulunduğunu söyler.

⁶⁸⁷ Hikmet Dizdaroğlu, “Bekir Sıtkı Kunt”, *Varlık* 384 (01 Temmuz 1952), 18.

“Suçortaklığı’ndaki Sabri ile Ahmet, avare birer sokak çocuğu tipi değildir; ‘Baba’daki Ahmet’le Salih de öyle. Hacı İshak Bey’le Ruşen Bey, ‘Ayrı Dünya’nın bu iki kahramanı, emekli tipini temsil etmemektedirler, emeklinin ta kendisidirler. Paralı Kurt Rıfat Körükçü’yü ilk adımda tanırırsınız, çünkü etrafımızda ona benzer kim bilir kaç kişi biliyorsunuz. Fakat iyice dikkat ediniz, onu ötekilerden ayırt eden taraflar bulacaksınız. İşte Bekir Sıtkı Kunt’un ustalığı burada kendini gösteriyor. Ferdiyetiyle bize benzettiği kimseleri, şahsiyetiyle bizden ayırıyor. O zaman kabul edersiniz ki herkesin başından Vahdet Bey’inkine benzer maceralar geçebilir ama kaç kişi Vahdet Bey’in aynıdır.”⁶⁸⁸

Kunt’un, hikâyelerinde vakaların gelişiminin normal üstü bir hızda olduğu ve tabii olanı zorladığı eleştirisinde bulunan Dizdaroğlu, bazı hikâyelerin herhangi bir sonuca bağlanmamasını da eleştirir, ancak belki de yazarın bunu okuyucuyu da yaratıcı faaliyete ortak etmek, onları düşündürmek için yapmış olabileceği ihtimalini de dile getirmesine rağmen yazarın hikâyenin sonucuyla ilgili tereddüde düştüğü bu yüzden de ilk akla gelen sonucu seçtiği gibi bir yorumu daha doğru bulduğunu ifade eder.

Eleştirisinde Bekir Sıtkı Kunt’un hikâyelerinde tasvir konusunu da ele alan Dizdaroğlu, tasvirin her türlüşünün Kunt’un hikâyelerinde pek fazla yer tutmadığı, hele hikâyelerin giriş kısmında tasvire rastlamanın bir istisna olduğu, yalnız ara sıra fizikî portre çizdiği, sonucuna varır ve bunu yazarın, hikâyenin akışını durduracak hareketlerden sakınması olarak yorumlar.

Kunt’un hikâyelerinin genellikle ustalıkla kurulmuş muhavarelere dayandığını belirten Dizdaroğlu, bunun, yazarın müşahade gücünün bir göstergesi olduğunu, Kunt’un bir yazar olarak bütün dikkatini müşahade üzerinde yoğunlaştırdığını söyler. Ancak yazarın güçlü dikkatiyle elde ettiği malzemeyi, aynı ustalıkla veremediğini de sözlerine ekler.

Dizdaroğlu’na göre, Bekir Sıtkı Kunt’un hikâyelerindeki en büyük ihmali üslubundadır. Onun “üslubunda ihmalin ve kendini bırakışın izlerini buluruz. Öyle ki bazen bir hikâye mi yoksa bir ‘karar’ mı okuyorsunuz, tereddüt edersiniz.”⁶⁸⁹ Ancak Dizdaroğlu, Kunt’un son kitabı *Ayrı Dünya*’da yazarın bu durumu düzelttiğini, üslubuna bir çeki düzen vermiş olduğunu belirtir.

Dizdaroğlu’nun Bekir Sıtkı Kunt’la ilgili bazı noktalardaki eleştirilerinde klasik hikâye ölçütlerini baz aldığı, bazen ise hikâyeden ziyade romanda olması gereken hususları

⁶⁸⁸ Dizdaroğlu, “Bekir Sıtkı Kunt”, 18.

⁶⁸⁹ Dizdaroğlu, “Bekir Sıtkı Kunt”, 8.

hikâyeye tatbik etme eğiliminde olduğu görülür. Örneğin, “Sanatı okuyucu ile sanatçı arasında karşılıklı bir faaliyet diye tarif edenler de vardır.”⁶⁹⁰ demesine rağmen, hikâyelerin herhangi bir sona, sonuca bağlanmamasını olumsuz karşılar. Hikâyelerde tasvire yer verilmiyor olmasını, özellikle girişte hemen hemen hiç tasvire rastlanmıyor olmasını da sanki bir eksiklikmiş gibi ifade eder.

Bekir Sıtkı Kunt’la ilgili bir diğer yazı, Muhtar Körükçü’nün “İki İnsan Sanatkâr” başlıklı yazıdır. “Kitaplar Arasında” üst başlığı altında yer alan yazıda, Bekir Sıtkı Kunt’un 1952’de Yeditepe Yayınları arasından çıkan *Ayrı Dünya* ve Ziya Osman Saba’nın 1952’de Varlık Yayınları arasında çıkan *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı hikâye kitaplarına değinilmektedir.

Körükçü yazısında, tanıtım mahiyetindeki yazısında, Bekir Sıtkı Kunt’un dürüst, gösteriştan kaçan ve sağlam yapıllı şahsiyetinin hikâyelerine de yansımış olduğunu, onun hikâyelerinde aşırı yenilik veya acayıpliğe kaçan garabet suretiyle göz alma hevesinin bulunmadığını söyler. Yazarın, *Ayrı Dünya* kitabındaki hikâyelerinde, önceki hikâyelerine nazaran olumlu anlamda gelişme görüldüğünü söyleyen Körükçü, yazısında söz konusu kitaptaki hikâyelerin konularından ayrı ayrı bahseder ve kitabın Bekir Sıtkı’nın ismine de şahsiyetine de yakışır kıymetli bir eser olduğu yorumunu yapar.

Söz konusu kitapla ilgili yazı kaleme alan diğer bir isim olan Nejat Ulakel, “Küçük Dergi”de yayımlanan ve “Tenkid” üst başlığı altında yer alan “Ayrı Dünya”⁶⁹¹ başlıklı yazısında, Bekir Sıtkı Kunt’un aynı adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Yazısında, Bekir Sıtkı’nın, içinden geldiği gibi, yapmacıksız ve sade bir şekilde, halkın kullandığı deyim ve kelimelerle yazdığını belirten Ulakel, yazarın öteden beri savunduğu halk için yazmak fikrinin bu hikâyelerde gerçekleştiğini söyler. Ulakel, Bekir Sıtkı’nın, “halktan olmayan, halkı anlatmayan, halkta yankı uyandırmayan bir sanat, tasavvur dahi edilemez. Bir sanatçı yaşamak istiyorsa halkın malı olmasını bilmelidir. (...) Halktan ayrı düşünen ve ayrı yazan, halktan olmayan edebiyatçı da iki para etmez.”⁶⁹² şeklindeki görüşlerine uygun bir eser meydana getirdiğini ifade eder.

Ulakel, *Ayrı Dünya*’daki hikâyelerle ilgili olarak, yazarın birdenbire vakayı keserek araya girmesini olumsuz bulur. Ayrıca, hikâyelerde haddinden fazla parantez kullanılmasını eleştiren Ulakel, bu durumun lüzumlu olarak kullanılan parantezlerin bile yadırganmasına

⁶⁹⁰ Dizdaroğlu, “Bekir Sıtkı Kunt”, 18.

⁶⁹¹ Nejat Ulakel, “Ayrı Dünya”, *Küçük Dergi* 3 (Haziran 1952), 5-6.

⁶⁹² Ulakel, “Ayrı Dünya”, 5.

sebepe olduğunu belirtir ve tüm bunların yanında, *Ayrı Dünya*'da zevkle okunacak hikâyeler bulunduğunu da sözlerine ekler.

Tahir Alangu, hikâyecinin ölümünden bir ay sonra “Dost” dergisinde yayımladığı “Bekir Sıtkı Üzerine”⁶⁹³ başlıklı yazısında, yazarın hikâyeleri ve hikâyeciliğine değinir. Bekir Sıtkı'nın hikâyeciliğe “Vakit” gazetesi sayfalarında başladığını, bir kısmını sonradan, 1933 yılında yayımlanan *Memleket Hikâyeleri* adındaki kitabında topladığı bu ilk hikâyelerinin, Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil'in etkisi altında yazılmış gerçekçi hikâyeler olduğunu söyler. Yazarın bu hikâyelerini, Anadolu ve İstanbul halkının yaşayışından aldığını ve söz konusu bu ilk hikâyeleriyle içine girdiği hikâye anlayışını ve edebiyat üzerine olan düşüncelerini uzun yıllar sonra bile değiştirmedini belirten Alangu, Bekir Sıtkı'nın, halk için yazılan, halkı anlatan, halkı daha iyi bir yaşamaya götürmeyi hedef edinen bu hikâye anlayışını, fırsat buldukça tekrar ettiğini, eserlerinde de bu yoldan yürümüş olduğunu dile getirir. Alangu, Bekir Sıtkı'nın ilk hikâyelerinde Vakit gazetesi yazarları ve çevresinin etkisiyle, sert ve hicivci bir gerçekçiliğe yönelmek isteyen bir zorlamanın açıkça görüldüğünü ifade eder ve bunun daha çok köylünün bilgisizliği ve saflığı ile onu sömürenlerin kurtluğu üzerine kurulan hikâyeler vasıtasıyla yapıldığı görüşünü ifade eder.

Bekir Sıtkı'nın hikâyeciliğinin 1937 tarihli *Talkın'la Salkım* ile başlayan ikinci devresinde ise, Sadri Ertem'in kalıplaşmış ve bir şeyler ispatlamak için yazılmış hikâye biçiminden uzaklaşmaya çalıştığını belirten Alangu, yazarın 1941'de yayımladığı *Herkes Kendi Hayatını Yaşar* adlı kitabı ile daha hayattan olan ve davasız bir gerçekçiliğe yöneldiğini, 1948 tarihli *Yataklı Vagon Yolcusu* ile de daha çok büyükşehir konularına yanaştığını söyler. Yazarın 1952'de yayımlanan son kitabı *Ayrı Dünya*'nın, sanatında belirli bir değişme getirmediğini belirten Alangu, sonuç olarak, Bekir Sıtkı'nın yeni hikâyeciliğimizin gelişmesinde bir rolünün ve yerinin olduğu, onun zaman zaman etkiler altında kalmakla beraber bunları aşip kendi kişiliğini taşıyan örnekler verebilmiş ve rahatça okunan güzel hikâyeler yazabilmiş olduğu değerlendirmesinde bulunur.

Bekir Sıtkı Kunt ile ilgili diğer bir yazı, Muzaffer Uyguner tarafından kaleme alınan ve 1959'da yazarın ölümünden bir ay sonra “Varlık” dergisinde yayımlanan “Bekir Sıtkı'nın

⁶⁹³ Tahir Alangu, “Bekir Sıtkı Üzerine”, *Dost* 4/19 (Nisan 1959), 8-9.

Bir Hikâyesi”⁶⁹⁴ başlıklı yazıdır. Söz konusu yazıda Bekir Sıtkı’nın “Mühür” adlı hikâyesine değinilir.

Yazısında, Bekir Sıtkı’nın hikâye anlayışının bu hikâyede görülebileceğini söyleyen Uyguner, adı geçen hikâyedeki konunun her zaman karşılaşılabilen bir konu olduğunu, ele alınan konunun özelliği ve ölmezliğinin yanında, yazarın kullandığı anlatım biçiminin de güzel bir hikâyenin doğmasını sağladığını belirtir.

Bekir Sıtkı’nın bu hikâyesinde gerçekçi bir tavır sergilediğini, hatta bazı tasvir ve tespitlerinde natüralistlere yakın olduğunu söyleyen Uyguner, yazarın, hikâyesinde kişilerin dış görünüşünü çizdiğini ancak iç dünyalarının çizilmesine gereken önemi vermediğini dile getirir ve Bekir Sıtkı’nın bu yönü ile bugünkü hikâye anlayışına taban tabana zıt bir yolda olduğunu söyler. Ayrıca Uyguner, onun gerçekçiliğinin, bugün üzerinde çok tartışılan bir sosyal gerçekçilik olmadığını da dile getirir. Uyguner’e göre, “Bekir Sıtkı Kunt’un öykücülüğümüzde elbette bir yeri vardır. Bu yeri ve onun değerini ortaya koymak için mukayeseli bir inceleme yapmak gerekli ve faydalıdır.”⁶⁹⁵

Bekir Sıtkı ile ilgili değineceğimiz diğer bir yazı da yine yazarın ölümünden sonra kaleme alınmış olan ve “Varlık” dergisinde yayımlanan, Şinasi Saba’nın “Bekir Sıtkı Kunt”⁶⁹⁶ başlıklı yazısıdır. Nekroloji özelliği gösteren yazıda Şinasi Saba, yazarın ölümü dolayısıyla duyduğu üzüntüyü dile getirmekte, duygu ve düşüncelerini anlatmakta ve onunla ilgili birkaç hatırasına yer vermektedir.

Bunların dışında, hikâyeciliğiyle ilgili olarak, bu konuda yetkin olmadığını söylemekle beraber Saba, Bekir Sıtkı’nın son iki kitabı olan *Yataklı Vagon Yolcusu* ve *Ayrı Dünya* adlı hikâye kitaplarında, öncekilere nazaran, onu daha olgun bir hikâyeci olarak gördüğünü söyler.

3.2.12. Kenan Hulusi Koray (1906-1943)

Kenan Hulusi Koray ile ilgili kaleme alınan yazılardan biri Refik Başar’a aittir. “Soyut” dergisinde yayımlanan ve “İncir Fidanları ve Kenan”⁶⁹⁷ başlığını taşıyan yazıda Başar, yazarın “İncir Fidanları” adlı hikâyesini ele alır.

⁶⁹⁴ Muzaffer Uyguner, “Bekir Sıtkı Kunt’un Bir Hikâyesi”, *Varlık* 499 (01 Nisan 1959), 13.

⁶⁹⁵ Uyguner, “Bekir Sıtkı Kunt’un Bir Hikâyesi”, 13.

⁶⁹⁶ Şinasi Saba, “Bekir Sıtkı Kunt”, *Varlık* 500 (15 Nisan 1959), 11.

⁶⁹⁷ Refik Başar, “İncir Fidanları ve Kenan”, *Soyut* 20 (Aralık 1966), 11.

Başar, yazısında, söz konusu hikâyenin, küçük küçük olayların toplamından meydana geldiğini belirterek, hikâyenin yüzeydeki olay dizisinin bir sıralamasını verir. Fakat derinden bakıldığında hikâyede küçük küçük olaylar bulunduğunu ve gerilimin bu olayların birbirine bağlanmasıyla sağlandığını söyler. Yazarın, hikâyede kişilerin tasvirinde veya olayları tarifinde doğa öğelerinden faydalandığını söyleyen Başar, bunların, doğayla ilgili bir eylem içinde toplanmak suretiyle, bir bütünlük meydana getirdiğini ifade eder. Başar, doğayla ve hikâyenin kahramanı Murat'la iç içe gelen hikâyenin örgüsüne birden bir kadının, ki bu Murat'ın karısıdır, girdiğini belirtir ve yazarın, incir fidanlarını bir kadının ağzına benzetmesi ile hikâyenin sonunda Murat'ı bir çocuk babası olarak göstermesinin, kahraman ile cinsellik arasında kurulan bağın bir simgesi olarak açıklanabileceği yorumunu yapar.

Başar, Kenan Hulusi'nin, bu hikâyesinde, bir insanın idealini anıtlıştırmaya çalıştığı, bütün hikâye boyunca anlatımda doğa öğelerinden yararlandığı ve hikâyede uzun uzun betimlemelere, açıklamalara girişmediği, kişilerin karakterlerini derinliğine anlatmadığı yorumunda bulunur ve şunları söyler: “Hikâye klasik hikâye örgüsü içinde, başlangıç, gelişme, düğüm ve serim bölümlerini kapsamaktadır. Hikâyede sadece bir kişi ağırlık noktası olarak alınmıştır, diğer bütün olaylar ve kişiler bunun çevresinde dönmektedir. Ve bu kişi de hikâyecinin asıl amacı olan ‘ideal’i sembolize etmektedir.”⁶⁹⁸

Diğer bir yazı Kenan Hulusi Koray'ın onuncu ölüm yıl dönümü olan ve Mayıs 1953 tarihli “Varlık” dergisinde yayımlanan, İsmail H. Biliş imzalı, “Kenan Hulusi”⁶⁹⁹ adlı yazıdır. “Edebî Portreler” üst başlığı altında yer alan yazıda Kenan Hulusi Koray'ın sanatı sanatçılığı hakkında bilgiler verilir.

Yazısında Kenan Hulusi'nin diğer sanat yönlerine de değinen Biliş, hikâyeciliğiyle ilgili olarak, onun, hikâyelerinde, klasik hikâye unsurlardan ziyade, süse, güzel deyişe ve fantezili bir şekle yer verdiğini belirterek şunları söyler: “O, anlatılacak mevzudan ziyade, anlatış şekline kıymet verirdi. Kelimeler üzerinde titizlikle durur, onları icap ederse, normal gramer kaideleri dışında, istediği gibi kullanır, fakat söylemek istediğini en güzel şekilde söylemesini bilirdi. Realizmin sade üslubunu sevmezdi.”⁷⁰⁰

Kenan Hulusi'nin gazetecilik mesleğine başladıktan sonra söz konusu süslü ve şiirli üslubunu bırakarak daha realist denecek hikâyeler kaleme aldığını belirten Biliş, onun

⁶⁹⁸ Başar, “İncir Fidanları ve Kenan”, 11.

⁶⁹⁹ İsmail H. Biliş, “Kenan Hulusi”, *Varlık* 394 (01 Mayıs 1953), 16.

⁷⁰⁰ Biliş, “Kenan Hulusi”, 16.

son zamanlarda nesir ve hikâye konusundaki fikirlerinin değişmiş olmasının da bunun göstergesi olduğunu söyler. Fakat bugün yaşamış olsa, gazetecilik mesleğinden ayrıldıktan sonra fikirlerinin yine değişebileceği, dönemin hakim realist anlayışına rağmen, zamanla yine fantezi, süs ve hayal dolu tarzına dönmesinin mümkün olabileceği yorumunu yapar. Bugün hikâyeciliğimizin büyük bir gelişme kaydettiğini ve bu gelişmenin devam edeceğini söyleyen Biliş, özellikle genç hikâyecilerin, devrin sanat telakkisi budur diye, ille de realizmde ısrar etmelerini doğru bulmadığını sözlerine ekler. Kenan Hulusi ile ilgili bir başka yazı, yine “Varlık” dergisinin aynı sayısında yayımlanmış olan “Hulusi İçin”⁷⁰¹ başlıklı bir anma yazısıdır. Hikmet Münih tarafından kaleme alınan yazıda, Kenan Hulusi’nin kişiliği ve karakter özelliklerine, yaşayış biçimi ve huylarına değinilmektedir. Yazarın sanatçı yönü ve çalışma biçimiyle ilgili olarak ise şunlar zikredilir: “Bir nesirci, hikâyeci ve yaratılıştan şair olarak Kenan Hulusi, yazı sanatını, her şeyden evvel bir yaşayış nizamı olarak kabul etmişti. Günü, düşünmek, aramak bulmakla geçer, muntazam notlar tutar, onları sırasıyla yazar, fakat hepsini göze çarpmayan, gösterişe kaçmayan bir sükûn içinde yapardı.”⁷⁰²

3.2.13. Sait Faik Abasıyanık (1906-1954)

1950-1970 yılları arasındaki hikâyeciliğimizde, dönemin edebiyat ve sanat dergilerinde belki de üzerine en çok konuşulan ve hakkında en çok inceleme, değerlendirme ve eleştiri yazıları kaleme alınan isim hiç şüphesiz Sait Faik’tir. Onunla ilgili yazıların daha çok 1950-1960 yılları arasında yoğunlaştığı, 1960’lardan sonra yine birtakım yazılar kaleme alınmakla birlikte yazıların nicelik bakımından öncekiler kadar olmadığı fakat Sait Faik’in hiçbir zaman gündemden düşmediği görülür. Örneğin uzun soluklu dergilerden “Varlık” dergisinde ilgili dönem için doğrudan ya da dolaylı olarak Sait Faik’i konu alan yüze yakın yazı vardır. Bu yazıların dörtte üçü 1950-1960 yılları arasında yayımlanmışken, dörtte biri 1960 sonrasındadır. Sait Faik’in ölüm yıl dönümü olan Mayıs ve ona yakın aylar da yine onunla ilgili özellikle anma yazılarının yoğunlaştığı aylardır. Bunun dışında her yıl düzenlenen Sait Faik Hikâye Armağanı da hikâyecinin hatırlanmasına vesile olan bir başka etmen olarak karşımıza çıkar.

⁷⁰¹ Hikmet Münih, “Hulusi İçin”, *Varlık* 394 (01 Mayıs 1953), 17.

⁷⁰² Münih, “Hulusi İçin”, 17.

İncelenen periyodiklerdeki yazılara bakıldığında elbette çoğunun nitelikli yazılar oldukları söylenemez. Yaklaşık iki yüz elli civarındaki yazının ekseri nekroloji, anma, kitap tanıtım yazıları ve Sait Faik’le ilgili anılardan oluştuğu, görülmekle birlikte içlerinde azımsanmayacak sayıda nitelikli eleştiri yazılarının da varlığı Türk hikâyeciliğinde ve eleştirisinde Sait Faik’in etkisini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Hakkındaki yazılar incelendiğinde, İhsan Akay, Tahsin Yücel, Muzaffer Uyguner, Behçet Necatigil, Samet Ağaoğlu, Olcay Önertoy, Melih Cevdet Anday, Tahir Alangu, Vedat Günyol, Mehmet Kaplan, Ahmet Kabaklı, Cemal Aykın, Muhtar Körükçü, Zahir Güvemli, Fikri Cantürk, Roger Bodart, Memduh Balaban, Zeki Burdurlu, Necdet Eruygur, Veysel Öngören, İrfan Ülkü gibi isimlerin Sait Faik’e ve hikâyeciliğine dair nispeten nitelikli ve dikkate değer inceleme ve eleştiri yazıları kaleme almış oldukları görülür. Bu yazılardan bazıları onun hayatına ve eserlerine odaklanırken bazıları ise tek tek hikâyelerine, hikâyeciliğine ve belli temalarla çeşitli unsurlara odaklanmaktadır.

Yazılarıyla bir çok dergide görünen Muzaffer Uyguner, Sait Faik’le ilgili en çok yazı kaleme alan isimlerden biridir. Sait Faik’in hayatı ve hikâyeciliği ile ilgili yazdığı yazıları daha sonra 1959 yılında Ankara Mars Matbaası tarafından basılan *Sait Faik’in Hayatı* ve 1964 Varlık Yayınları arasından çıkan *Sait Faik Abasıyanık* adlı kitaplarında toplamıştır. Uyguner’in 1958 yılında “Sait Faik’in Hayatı” başlığı altında “Varlık” dergisinin çeşitli sayılarında yayımlanan on bölümlük yazı dizisi, Sait Faik’in hayatını onun eserleriyle, eserlerinden birtakım cümle ve pasajlarla açıklamaya çalışan biyografik bir eleştirel bakış olarak dikkati çeker. Sonradan kitap olarak da basılan söz konusu yazılar, Memduh Balaban, Hikmet Dizdaroğlu, Mustafa Şerif ve Mehdi Halıcı gibi bazı yazarlar tarafından da eleştiri konusu edilir.

Muzaffer Uyguner, Sait Faik’in hayatını ele aldığı ilk yazısında⁷⁰³ onun doğumundan Adapazarı’ndaki çevresine, yetişmesine ve İstanbul’a gidişine kadarki yaşamına yer verir. Bunu yaparken yer yer Sait Faik’in hikâyelerinden cümlelerle yazısını destekler. İkinci yazı, “Çocukluktan Sonrası”⁷⁰⁴ başlığını taşır ve yazarın İstanbul ile Bursa’daki okul hayatını, hikâyelerinden alıntılarla birlikte anlatır. “Sait Faik Yurt Dışında”⁷⁰⁵ başlıklı

⁷⁰³ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hayatı”, *Varlık* 477 (01 Mayıs 1958), 6-8.

⁷⁰⁴ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hayatı II, Çocukluktan Sonrası”, *Varlık* 478 (15 Mayıs 1958), 8-9.

⁷⁰⁵ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hayatı III, Sait Faik Yurt Dışında”, *Varlık* 479 (01 Haziran 1958), 8-9.

üçüncü yazıda iktisat tahsili için gittiği İsviçre'deki günleri ve oradayken başta Paris, Marsilya, Napoli gibi Avrupa'daki farklı şehirlere yaptığı ziyaretlerden bahsedilir. Avrupa'dan İstanbul'a döndükten sonraki günleri ile Varlık'ta ilk hikâyelerini ve 1936'da *Semaver* adlı ilk kitabını yayımlaması, "Sait Faik İstanbul'da"⁷⁰⁶ başlığını taşıyan yazıda anlatılır. "Sanat Yollarında"⁷⁰⁷ başlıklı yazıda, 1939'da *Sarnıç*, 1940'ta *Şahmerdan* adlı kitaplarını yayımlaması, 1944'te *Medarı Maişet Motoru* ve 1948'de, *Lüzumsuz Adam* adlı kitapları ile bu dönemde yaşadıkları ve giderek yalnızlaşması, yine eserlerinden alıntılarla birlikte verilir. Serinin altıncı yazısı "Lüzumlu Adam"⁷⁰⁸ adını taşır ve Sait Faik'in 1942'den itibaren İstanbul sokaklarındaki gezmeleri, aşkları, insanlarla ilişkileri anlatılır, onun o yıllardaki müşahedelerinin, Sait Faik'in hikâyemizin ustası olma yolundaki kuluçka dönemi olduğu belirtilir. "Adada ve Denizde Geçen Günler"⁷⁰⁹ başlığını taşıyan yedinci yazıda Sait Faik'in ada ile İstanbul arasında geçen günlerine, ada balıkçılarıyla sohbetlerine, can sıkıntılarına ve denize olan ilgisine yer verilir. Sonraki yazının başlığı, "Yayınlanan Kitaplar"⁷¹⁰dır. Yazıda, Sait Faik'in gazete ve dergilerde hikâye yayımlamak yerine, hikâyelerini kitap olarak toplamak ve yayımlatmayı daha çok sevdiği ve istediğinden bahsedilerek, Varlık Yayınevi kurulduktan sonra *Türk Hikâyecileri* serisine Sait Faik'le başlamasına ve Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* ve sonrasındaki hikâye kitaplarının Varlık Yayınevi tarafından basılmasına, bu yıllarda Sait Faik'in aldığı teliflerle geçimini sağlamaktan duyduğu memnuniyete ve boş boş sokaklarda dolanmasına yer verilmektedir. Dokuzuncu yazı, "Ölüme Doğru"⁷¹¹ başlığını taşır. Yazıda, hastalığına ve içindeki yaşama arzusuna yer verilir. Serinin onuncu yazısı olan "Ölümü ve Sonrası"⁷¹² başlıklı yazıda ise ölümü ve ölümü sonrasında defnedilişi anlatılmaktadır. Bu yazının sonunda birinci bölümün sonu ibaresi vardır ve Uyguner'in niyeti ikinci bölümde Sait Faik'in fikirleri ve sanatı hakkında yazmaktır.

Uyguner'in Sait Faik'in hayatı ve hikâyeleri arasında bağ kurarak kaleme aldığı bu inceleme serisi, farklı isimlerin seri ile ilgili övgü ya da yergi içeren eleştiri yazıları

⁷⁰⁶ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hayatı IV, Sait Faik İstanbul'da", *Varlık* 480 (15 Haziran 1958), 10-11.

⁷⁰⁷ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hayatı V, Sanat Yollarında", *Varlık* 481 (01 Temmuz 1958), 8-9.

⁷⁰⁸ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hayatı VI, Lüzumlu Adam", *Varlık* 482 (15 Temmuz 1958), 14-15.

⁷⁰⁹ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hayatı VII, Adada ve Denizde Geçen Günler", *Varlık* 484 (15 Ağustos 1958), 4-5.

⁷¹⁰ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hayatı VIII, Yayınlanan Kitaplar", *Varlık* 485 (01 Eylül 1958), 4-5.

⁷¹¹ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hayatı IX, Ölüme Doğru", *Varlık* 486 (15 Eylül 1958), 8.

⁷¹² Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hayatı X, Ölümü ve Sonrası", *Varlık* 487 (01 Ekim 1958), 6.

yazmasına sebep olur. Bunlardan biri, “Dost” dergisinde yayımlanan ve “Birinci Kişi”⁷¹³ başlığını taşıyan Mustafa Şerif imzalı yazıdır.

Mustafa Şerif yazısında, Uyguner’in Sait Faik’in hayatı ile eserleri arasında bağ kuran yazısına bilimsel olmadığı gerekçesiyle, “dedikodu” diyerek karşı çıkar. Sait Faik’in eserlerinde kullandığı birinci şahıs anlatıcı ağzının, onu eserlerinin kahramanı yapmayacağını belirten Şerif, bunu böyle görmenin hem Uyguner’i hem de onun yazılarını okuyan dikkatsiz okuru yanıltacağını, bunun, her hikâyede Sait Faik’in hayatından ne var acaba diye okurun kafasında bir kuruntu oluşmasına sebep olacağını ifade eder ve şunları söyler:

“Herhangi bir yaşantı ile bu yaşantının hikâyecinin kafasında tasarlanarak bir biçime sokulması birbirinden ayrı şeylerdir. Herhangi bir olay hikâyecinin kafasında dilediği biçimi alasıya kadar öyle değişir ki, artık o bizim bildiğimiz olay değildir. Ufacık bir yerini benzeterek aynı olay sanırsak ancak yanıltılmış oluruz.”⁷¹⁴

Mustafa Şerif’in bu yazısına, Uyguner, ona karşı çıkan ve kendi yazdıklarını savunan “Sait Faik’in Hayatı Vesilesiyle Veya Üçüncü Kişi”⁷¹⁵ başlıklı yazısı ile cevap verir. Uyguner cevabında, yazısının bilimsel olmadığını zaten söylediğini belirterek; “Bu sebeple biz de Sait Faik’in hayatına bir başka açıdan bakmış ve yeni olmayan bir metotla ortaya koymuştuk.”⁷¹⁶ şeklinde cevap verir.

Uyguner’in “Sait Faik’in Hayatı” yazı dizisiyle ilgili Memduh Balaban da “Sanatçıyı ve Eserini Anlamak”⁷¹⁷ başlıklı bir yazı yayımlar ve yazısında bir sanatçının eserini doğuran şartları anlamak için sanatçının hayatı ile ilgili detayları bilmek gerektiğini fakat her sanatçı için bu yöntemin kullanılamayacağını belirtir. Balaban şunları söyler:

“Belge azlığındandır ki B. Uyguner, Sait Faik’i bize tanıtmak için daha çok onun eserlerinden faydalanmak yoluna başvurmuş ister istemez. Yani sonuçtan nedene yönelmiş. Oysa bizim eksikliğini duyduğumuz, nedenden sonuca yönelen yöntemler ve bu yöntemlerin dayanacağı belgelerdir.”⁷¹⁸

⁷¹³ Şerif, “Birinci Kişi”.

⁷¹⁴ Şerif, “Birinci Kişi”, 27-28.

⁷¹⁵ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hayatı Vesilesiyle Veya Üçüncü Kişi”, *Varlık* 487 (01 Ekim 1958), 6-7.

⁷¹⁶ Uyguner, “Sait Faik’in Hayatı Vesilesiyle Veya Üçüncü Kişi”, 7.

⁷¹⁷ Memduh Balaban, “Sanatçıyı ve Eserini Anlamak”, *Varlık* 500 (15 Nisan 1959), 4.

⁷¹⁸ Balaban, “Sanatçıyı ve Eserini Anlamak”, 4.

Hikmet Dizdaroğlu ise Uyguner'in incelemesi ile ilgili görüşlerini, söz konusu yazılar *Sait Faik'in Hayatı* adlı altı kitap olarak yayımlandıktan sonra Varlık'ta çıkan "Sait Faik"⁷¹⁹ adlı bir yazısı vesilesiyle ifade eder ve Uyguner'in yaptığı işi destekler. Dizdaroğlu, Sait Faik'in, kendini hikâyelerine koymuş bir sanatçı olduğunu belirtir. Ona göre, Sait Faik'in bir hikâyesi yoktur ki onda hayatının bir yansıması bulunmasın. Uyguner'in çalışmasının bilimsel olmadığı eleştirilerine ise edebiyat ve sanat alanındaki tutumla deneysel bilimlerin yöntemlerinin birbirinden farklı olduğu, her edebiyat ve sanat sorununun doğru ya da yanlışlığı konusunda, deneysel bilimlerde olduğu gibi bir ispat yapılamayacağı, fakat buna bakarak da edebiyat ve sanat araştırmalarının gelişigüzel, öznel ya da bilimsellikten uzak olduğunun düşünülmesinin yanlış olmakla birlikte, aynı zamanda edebiyat ve sanat tarihini bir kalemde inkar etmek anlamına geleceği şeklinde karşılık verir. Dizdaroğlu, Uyguner'in çalışması ile ilgili şunları söyler:

"Eserinden sanatçıya giden bir çalışma düzeninde bazı yanılgılar olabilir; fakat bu durum, yöntemin bilimselliğini gölgelemez. Örneğin Muzaffer Uyguner, hikâyelerine dayanarak Sait Faik'in hayatını aydınlatırken kimi yerde aldanmış, gerçekten uzaklaşmış olabilir. Bununla beraber, tuttuğu yol doğrudur, bilimseldir. Çünkü yanlış dediğiniz şeyin doğrusunu -kesin bilginiz yoksa- siz de ispatlayamazsınız. Yazılanlar bir matematik problemi, bir fizik ya da kimya deneyi değildir ki kontrolünü yapasınız."⁷²⁰

Muzaffer Uyguner'in yazdığı ve 72 sayfadan oluşan *Sait Faik'in Hayatı*⁷²¹ adlı eser ile ilgili Mehdi Halıcı da "Çağrı"da bir değerlendirme yazısı yazar. "Sait Faik'in Hayatı"⁷²² başlıklı yazıda, Muzaffer Uyguner'in bu eserinin Batı'daki örnekleri gibi bir çalışma olduğunu belirten Halıcı, şunları söyler:

"Sait Faik'in bilinmeyen yanlarını bu kitaptan öğreniyoruz. Uyguner, çeşitli bölümler içinde öykücümüzün hayat yürüyüşünü bir bir izlemektedir. Üstelik her söylediğini sayfa altında gösterdiği kaynaklara bağlamış. Böylesi çalışmalar bizde yeni başladı sayılır. Uyguner bu çeşit kitap yazacaklara da iyi bir örnek vermiş oluyor."⁷²³

Muzaffer Uyguner'in Sait Faik'le ilgili, bir edebiyat dergisinden çok bir dil dergisi hususiyeti gösteren "Türk Dili"ndeki eleştiri ve incelemelerinin çoğunluğu, derginin

⁷¹⁹ Hikmet Dizdaroğlu, "Sait Faik", *Varlık* 507 (01 Ağustos 1959), 17.

⁷²⁰ Dizdaroğlu, "Sait Faik", 17.

⁷²¹ Muzaffer Uyguner, *Sait Faik'in Hayatı* (Ankara: Mars Matbaası, 1959).

⁷²² Mehdi Halıcı, "Sait Faik'in Hayatı", *Çağrı* 25 (Ocak 1960), 42-43, 47.

⁷²³ Halıcı, "Sait Faik'in Hayatı", 42.

yayın politikasına uygun olarak daha çok dil çalışmaları ağırlıklıdır. Muzaffer Uyguner'in "Türk Dili" dergisinde yayımlanan söz konusu yazıları şu başlıkları taşır: "Dil ve Sait Faik"⁷²⁴, "Sait Faik'te Atasözleri ve Deyimler"⁷²⁵, "Sait Faik'in Kitaplarında Yeni Sözcükler"⁷²⁶, "Sait Faik'in Öykülerinde Fransızca Sözcükler"⁷²⁷, "Sait Faik'in Öykülerinde Yersel Ağızların İzleri"⁷²⁸.

Uyguner, Sait Faik'in hikâyeleri ve hikâyeciliği ile ilgili tematik eleştiri ve incelemeler de yapar ve bunları muhtelif dergilerde yayımlar. Bu yazılardan biri Sait Faik'in hikâyeciliğinde önemli bir unsur olan "ada" üzerinedir. "Çağrı" dergisinde yayımlanan ve "Sait Faik'in Hikâyelerinde Ada"⁷²⁹ başlığını taşıyan yazıda, Sait Faik'in hayatının önemli bir bölümünü geçirdiği Burgaz Ada'sı ve adadaki balıkçılarla olan ilişkilerinin onun hikâyelerindeki yansımaları üzerinde durulur. Hikâyelerden örnek metinlerle açıklanmaya çalışılan konu ile ilgili Uyguner şunları söyler: "Ada, onun hikâyelerinde baş köşeyi alır. Hemen hepsinde, adadan bir iz bir yankı vardır. Rıhtımı ile Kalpazankaya'sı ile insanları, balıkları, hayvanları ile bütün halinde girmiştir hikâyelerine. O da adanın hayatına girmiştir herhalde."⁷³⁰

Uyguner'in bir başka tematik yazısı, "Sait Faik'in Hikâyelerinde Masal Anlatımı"⁷³¹ başlığını taşır. Yazarın çocukken dinlediği masalların hikâyelerinin diline ve söyleyişine nasıl etki ettiği, hikâyelerden örnek cümlelerle gösterilir. Sadece bir tespit mahiyetinde olan Uyguner'in incelemesi, yazar bakımından bu söyleyişin arkasındaki psikolojiye ya da söz konusu dil ve söyleyişin esere ne kattığı konusuna derinlikli olarak eğilmez.

"Varlık"ta yayımlanan "Sait Faik'in Hikâyelerinde Çocuk Tipleri"⁷³² başlıklı yazısında, Sait Faik'in, kişilerini çocukların oluşturduğu hikâyeleri üzerinde duran Uyguner, bu hikâyeleri tek tek ele alarak, yazarın çocuk tiplerini nasıl çizdiğini eserlerden örneklerle gösterir. Tespit ettiği örneklerin hemen hepsinde çocukların daha çok fizikî özellikleri üzerinde durulduğunu belirten Uyguner, psikolojik yönlerin fazla belirtilmediğini ancak,

⁷²⁴ Muzaffer Uyguner, "Dil ve Sait Faik", *Türk Dili* 12/133 (Ekim 1962), 48-49.

⁷²⁵ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'te Atasözleri ve Deyimler", *Türk Dili* 15/176 (Mayıs 1966), 550-556.

⁷²⁶ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Kitaplarında Yeni Sözcükler", *Türk Dili* 16/190 (Temmuz 1967), 795-799.

⁷²⁷ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Öykülerinde Fransızca Sözcükler", *Türk Dili* 18/200 (Mayıs 1968), 148-155.

⁷²⁸ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Öykülerinde Yersel Ağızların İzleri", *Türk Dili* 20/212 (Mayıs 1969), 172-177.

⁷²⁹ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hikâyelerinde Ada", *Çağrı* 40 (Mayıs 1961), 8-10.

⁷³⁰ Uyguner, "Sait Faik'in Hikâyelerinde Ada", 10.

⁷³¹ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hikâyelerinde Masal Anlatımı", *Varlık* 694 (15 Mayıs 1967), 12.

⁷³² Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hikâyelerinde Çocuk Tipleri", *Varlık* 696 (15 Haziran 1967), 12-13.

“Düğün Gecesi” hikâyesinin Ahmet’i, “Gauthar Cambazhanesi”nin Georges’u ve “Tüneldeki Çocuk”un çocuk kişinin birer istisna olduğunu, Sait Faik’in adı geçen eserlerde bu çocukların psikolojik yönlerini de işlediğini ifade eder.

“Türk Dili” dergisinde yayımlanan ve “Sait Faik’in Hikâyelerinde Adapazarı”⁷³³ başlıklı yazısında Uyguner, onun Adapazarı’nda doğduğunu ve çocukluğunun bir kısmının orada geçtiğini, yine orada ilk olarak okula başladığını, çocukluğunda dinlediği masalların, savaş haberlerinin, Adapazarı’ndaki olayların onu etkilediğini belirterek bu etkilerin izlerinin onun ilk hikâyelerinde çok fazla görüldüğünü sonrakilerde ise Adapazarı ile ilgili izlerin giderek azaldığını söyler. Uyguner, yazısında, özellikle yazarın ilk hikâyelerindeki “Adapazarı”ndan izleri örnek alıntılarla gösterir.

Uyguner, “Sait Faik ve Anadolu”⁷³⁴ adlı yazısında, Sait Faik’in, hikâyelerinde Anadolu’ya az yer vermiş olmasına karşılık, içinde Anadolu sevgisinin yaşadığını sezmenin mümkün olduğunu söyler. Sait’in Faik’in Anadolu’da gezmediğini, sadece Ankara’ya geldiğini, bir de Adapazarı çevresinde birkaç köyü gördüğünü belirten Uyguner, buna rağmen onun, Anadolu insanını tanıyabildiğini, az da olsa bazı eserlerinde geçen Anadolu’ya dair bölümlerde bunun böyle olduğunun görülebileceğini ifade eder. Uyguner şunları söyler:

“Sait Faik Anadolu tabiatı üzerine pek konuşmaz. İnsanı üzerine de pek söz etmez. Fakat söyledikleri öz olarak gerçeğin ta kendisidir ve onları çok iyi tanıdığını ortaya koyar. Görüp de öykülerinde kısaca söz edebildiği yerler hakkında, şiirli bir dil kullanarak, güzel sözler söylemiştir. Ayrıca Anadolu’nun hanları, kahveleri, ormanları, kaplıcaları, köyleri üzerinde de durmuştur.”⁷³⁵

Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hikâyelerinde İnsansız Doğa”⁷³⁶ başlıklı yazısında, Sait Faik’in insanları ve doğayı çok sevdiğini, eserlerinde doğayı ve insanı hep birlikte ele aldığını, çünkü insanın doğayı tamamlayan, ona renk katan, onu değiştiren ve onun önemini arttıran bir öge, bir güç olduğunu ifade eder. Ancak bazı hikâyelerinde Sait Faik’in insansız doğaya yer verdiğini belirten Uyguner, şunları söyler:

“Bazı hikâyelerinde, kendine bir ürperme ve hatta ürküntü veren insansız doğayı da betimlemiş ve onun kendine has yabancı güzelliğini önümüze sermiştir. Onun kalemi ile

⁷³³ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hikâyelerinde Adapazarı”, *Türk Dili* 14/164 (Mayıs 1965), 580-582.

⁷³⁴ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik ve Anadolu”, *Türk Dili* 10/116 (Mayıs 1961), 534-535.

⁷³⁵ Uyguner, “Sait Faik ve Anadolu”, 535.

⁷³⁶ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hikâyelerinde İnsansız Doğa”, *Varlık* 740 (Mayıs 1969), 8-9.

doğanın daha önce görülmüş, çok iyi tanınan havası, anısal bir tadı vardır. Bize daha bir sevdirebilir doğayı.”⁷³⁷

Yazısında, onun hikâyelerindeki insansız doğa betimlemeleri üzerinde duran Uyguner, hikâyelerden örnekler vererek, Sait Faik’in yabanî doğa görüntülerini nasıl güzelleştirip uysallaştırdığını göstermeye çalışır.

“Sait Faik doğayı betimlerken renklerden ışıklardan faydalanmış, onu, otları, ağaçları, ağaççıkları, bütün canlıları, dumanları, denizleri ile vermeye yönelmiştir. Renkleri belirtmekte usta bir ressam becerikliliği göstermiştir. Bitkiler ve ağaçlar, hayvanlar ve balıklar kalemıyla birer kişilik kazanmış, doğayı tamamlamışlardır.”⁷³⁸

“Sait Faik’in Hikâyelerinde Sait Faik”⁷³⁹ başlığını taşıyan bir başka yazısında Uyguner, daha önce yazdığı “Sait Faik’in Hayatı” serisine benzer bir şekilde yazarın hikâyelerinde onun hayatına, kişiliğine ve psikolojisine dair izleri arar. Sait Faik’in psikolojik durumunu ortaya çıkarmak için onun hikâyelerinin bir hazine olduğunu belirten Uyguner, yazarın hikâyelerinden birtakım parçalarla bu görüşünü ispatlamaya çalışır. Sait Faik’in ruh ve fizik yapısının onun hikâyelerinde saklı olduğunu söyleyen Uyguner, onu hikâyeleri dışına çıkarmanın, hikâyelerinden soyutlamanın mümkün olmadığını da sözlerine ekler.

Aynı şekilde, “Sait Faik ve Avarelik”⁷⁴⁰ başlıklı yazısında da Sait Faik’in avare kişiliği ve avareliği üzerinde durur ve hayatıyla da bağlantılar kurarak onun hikâyelerindeki avarelikle ilgili sözleri, betimlemeleri, durumları ve izleri tespit etmeye çalışır.

“Sait Faik’in Aşk Üzerine Dedikleri”⁷⁴¹ başlıklı yazısında Uyguner, yazarın hikâyelerinden Sait Faik’in aşk hakkındaki düşüncelerine ulaşmayı dener. İlk hikâyelerden son hikâyelerine kadar onun eserlerinde aşkın izlerine rastlandığını söyleyen Uyguner, bunların hepsinin elbette Sait Faik’in başından geçmiş izler olmayabileceğini ancak onun aşkı nasıl anladığını gösteren izler olduğunu belirtir.

Uyguner, “Yapıtlarına Göre Sait Faik’te Vücut Yapısı”⁷⁴² başlıklı yazısında, onun hikâyelerine dayanarak Sait Faik’in kendisinden bahsettiği ve birinci kişi ağzından anlattığı bölümlerde çizdiği betimlemeler üzerinden, yazarın fiziksel özelliklerine

⁷³⁷ Uyguner, “Sait Faik’in Hikâyelerinde İnsansız Doğa”, 8.

⁷³⁸ Uyguner, “Sait Faik’in Hikâyelerinde İnsansız Doğa”, 9.

⁷³⁹ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hikâyelerinde Sait Faik”, *Varlık* 646 (15 Mayıs 1965), 9.

⁷⁴⁰ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik ve Avarelik”, *Varlık* 550 (15 Mayıs 1961), 9.

⁷⁴¹ Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Aşk Üzerine Dedikleri”, *Varlık* 645 (01 Mayıs 1965), 7.

⁷⁴² Muzaffer Uyguner, “Yapıtlarına Göre Sait Faik’te Vücut Yapısı”, *Varlık* 717 (01 Mayıs 1968), 11.

ulaşmaya çalışır, bir başka deyişle Uyguner, Sait Faik'in fiziksel özelliklerini bir madenci gibi onun hikâyelerinde arar, oradan çıkarmaya çalışır.

Bunlardan başka Uyguner'in, Sait Faik'in Adapazarı'ndaki evleri hakkında bilgiler verdiği "Sait Faiklerin Evi"⁷⁴³, kitaplarının Fransızcaya çevrilmesi ile ilgili "Sait Faik Fransızcada"⁷⁴⁴, Mustafa Kutlu'nun Hareket Yayınları arasından çıkan ve aynı adı taşıyan inceleme kitabı ile ilgili bir tanıtma yazısı olan "Sait Faik'in Hikâye Dünyası"⁷⁴⁵, gibi yazılarla birlikte, hikâyecinin ölüm yıl dönümlerinde kaleme aldığı küçük değini yazıları da mevcuttur. Uyguner'in hikâyeci ile ilgili eleştiri, inceleme, değerlendirme ve değini yazılarında genellikle biyografik bir eleştirel yöntemle izlenimci bir tavrı birleştirdiği görülür.

İhsan Akay da Sait Faik üzerine eleştiri, inceleme, değerlendirme ve değini yazıları kaleme alan isimlerdendir. Akay yazılarında, Sait Faik'in tek tek hikâye kitaplarını değerlendirdiği gibi, onun sanatını ve hikâyeciliğini inceleyen yazılara da imza atmıştır. Ayrıca Akay'ın, Sait Faik'in hikâyelerini bazı temalar üzerinden incelediği yazıları da mevcuttur. Akay'ın eleştiri, inceleme, değerlendirme ve değini yazılarına bakıldığında yazıların daha çok somut, nesnel verilerden hareket etmekle birlikte öznel yorum ve yargılar içerdiği görülür ve genellikle yazılardaki ağırlığın "tespit" noktasında olduğu söylenebilir.

Akay, Sait Faik'in on yedi hikâyeden oluşan kitabı, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı eserini değerlendirdiği yazısında, ilk bakışta bu kitabın darmadağınık görüldüğünü ve yazarın avare ve derbeder mizacının ister istemez eserine de sinmiş olduğunu belirtir fakat Akay ayrıca, bu dağınıklığın satıhta kaldığını, kırık dökük şeklin gerisinde birbirine birtakım bağlarla bağlı bir yapının bulunduğunu da sözlerine ekler.

Kitaptaki hikâyeleri, konusu belli olanlar ve konusu belli olmayanlar şeklinde ikiye ayıran Akay, Sait Faik'in, kendisini, Maupassant tarzı konusu belli, "Melahat Heykeli", "Rıza Milyon-er" gibi klasik hikâyelerden ziyade, konusu belirsiz olan, "Öyle Bir Hikâye, "Çarşıya İnemem" gibi çağrışımlarla ilerleyen ya da "Yani Usta", "İki Kişiye Bir Hikâye" gibi bazı tipleri canlandıran hikâyelerde bulduğunu, onu diğer hikâyecilerden ayıran şahsî damganın bu tarz hikâyelerde görüldüğünü söyler.

⁷⁴³ Muzaffer Uyguner, "Sait Faiklerin Evi", *Varlık* 677 (01 Eylül 1966), 15.

⁷⁴⁴ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik Fransızcada", *Varlık* 602 (15 Temmuz 1963), 9.

⁷⁴⁵ Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hikâye Dünyası", *Hisar* 9/66 (141) (Haziran 1969), 17-18.

Akay, Sait Faik'in, kişilerini hep fakir halk tabakasından, küçük esnaf takımından seçtiğini, hikâyelerinde mütevazı çevreleri ve alçakgönüllü kişileri tercih ettiğini belirtir ve bunun sebebinin ise Sait Faik'in bu insanları iyi tanıyor olmasına ve onları sevmesine bağlar. Ancak onun asıl hünerinin bu insanlarda, insanoğlunun nabzını ve değişmeyen özünü yakalaması olduğunu ifade eden Akay'a göre "yazar, şahıslarının dar varlığını aşan evrensel insanı, bütünü ile kavramıştır."⁷⁴⁶

İhsan Akay, eleştirisinde, Sait Faik'in diline de değinir. Ona göre, başka bir yazarda kusur sayılabilecek veya yersiz kaçacak bazı ifadeler, Sait Faik'te yadırganmaz. Bu durumu, hikâyelerden yaptığı alıntı ve örneklerle gösteren Akay, onun hikâyelerinde küfürlere ve pislik tasvirlerine rastlanmasının okura irkinti vermediğini belirtir. Sait Faik'in aceleye gelmiş kalem sürçmelerinin bile hoş karşılandığını belirten Akay, "dilın akışı ve şahısların canlılığı, bu gibi ufak tefek aksaklıkları örtüyor."⁷⁴⁷ der.

Yazısının sonunda Sait Faik ve hikâyeciliği ilgili olarak onun, Ömer Seyfettin ve Sabahattin Ali ile birlikte Türk hikâyeciliğinin büyük merhalelerinden biri olduğu değerlendirmesinde bulunur. Ancak, "Pek erken yaşta toprağa karışan yazar hesabına yakınılacak tek nokta, elindeki eşsiz malzeme ile büyük bir roman kurma çabası gösterememesidir."⁷⁴⁸ diyen Akay'ın, dönemin eleştiricilerinin genel algısına uyararak, hikâyeyi roman karşısında daha düşük bir tür olarak algıladığı, hikâyecinin romana geçmemiş olmasını ise bir eksiklik olarak değerlendirdiği görülür.

Akay'ın, 1955 yılında "Sait Faik Üzerine Bir Deneme" ve "Sait Faik Üzerine Notlar" üst başlıkları altında "Varlık" dergisinin çeşitli sayılarında yayımladığı yazılar, Sait Faik'in hikâyelerine tematik olarak yaklaşan ve konuyu eserlerinden örneklerle açıklamaya çalışan, daha çok olumlu olmakla birlikte yazarın olumsuz yanlarına da değinen bir çalışma olarak dikkati çeker. Söz konusu yazılar, "Sait Faik'te İnsan"⁷⁴⁹, "Sait Faik'in Yaratıcı Kaynakları"⁷⁵⁰, "Sait Faik'te Dil ve Deyiş"⁷⁵¹, "Sait Faik'in Sanatı"⁷⁵², "Sait Faik'te Fizikötesi Kavramı"⁷⁵³, "Sait Faik'in Sınırları"⁷⁵⁴ başlıklarını taşır.

⁷⁴⁶ İhsan Akay, "Alemdağında Var Bir Yılan", *Varlık* 416 (01 Mart 1955), 27.

⁷⁴⁷ Akay, "Alemdağında Var Bir Yılan", 27.

⁷⁴⁸ Akay, "Alemdağında Var Bir Yılan", 27.

⁷⁴⁹ İhsan Akay, "Sait Faik'te İnsan", *Varlık* 418 (01 Mayıs 1955), 10.

⁷⁵⁰ İhsan Akay, "Sait Faik'in Yaratıcı Kaynakları", *Varlık* 419 (01 Haziran 1955), 9.

⁷⁵¹ İhsan Akay, "Sait Faik'te Dil ve Deyiş", *Varlık* 421 (01 Ağustos 1955), 8.

⁷⁵² İhsan Akay, "Sait Faik'in Sanatı", *Varlık* 422 (01 Eylül 1955), 10.

⁷⁵³ İhsan Akay, "Sait Faik'te Fizikötesi Kavramı", *Varlık* 423 (01 Ekim 1955), 8.

⁷⁵⁴ İhsan Akay, "Sait Faik'in Sınırları", *Varlık* 425 (01 Aralık 1955), 14.

Akay, söz konusu yazıların ilki olan ve “Sait Faik’te İnsan”⁷⁵⁵ başlığını taşıyan incelemesinde, yazarın hikâyelerindeki “insan”ın konumuna, özelliklerine, davranışlarına, yazarın onlara yaklaşımına ve bu yaklaşımın kaynağına değinir. Sait Faik’in, insanlara karşı sevgi dolu olduğunu ve insanı her şeyden üstün tuttuğunu, hikâyelerinde de bunun açık bir şekilde görüldüğü tespitini yapan Akay, onun hikâyelerindeki insanlar ve özellikleri ile ilgili şunları söyler:

“Sait Faik dünyasının insanları, hemen hep, ‘alt tabaka’ denen ve günü gününe geçinen yoksul kişilerdir. Balıkçılar büyük yer tutar hikâyelerinde. Hamal, bileyici, duvarcı, motorcu, kestaneci, çöpçü, elektrikçi, projektörcü, liman işçisi, gazete müvezzii, hallaç gibi küçük esnaf da hayli kalabalıktır. Kaderlerine isyan etmez, toplum düzenini alt üst etmeyi özlemez bu yoksul insanlar. Kıt kanaat yaşadıkları halde şen ve mesutturlar. Sonsuz bir sevgiyle hayata bağlıdırlar.”⁷⁵⁶

Akay, toplumun alt tabakalarından olan bu insanların, kaderlerine isyan etmeyen ve tek derdi geçim derdi olan insanlar olduğu söyler. Akay’a göre Sait Faik, “hayatın bağdaş kurup nefis köreltmek değil, hareket etmek, balık tutup duvar örmek gibi basit de olsa müspet işler görmek olduğuna, ümitsizliğe düşmeyip her şeye rağmen yaşanması gerektiğine inanmıştır.”⁷⁵⁷

İhsan Akay’ın bir başka yazısı “Sait Faik’in Yaratıcı Kaynakları”⁷⁵⁸ başlığını taşır. Akay yazısında, Sait Faik’in hikâyelerini standart olmayan bazı açılardan gruplandırarak açıklamaya ve onun hikâyeciliğini anlamaya çalışır. Akay’a göre Sait Faik’in hikâyelerinin en başında konusunu balıkçılıktan alan hikâyeler gelir. Onun bıraktığı en canlı, en içten gelme sayfaların birkaçı muhakkak bu balıkçı hikâyeleri arasındadır. Balıkçılıkla birlikte Sait Faik’in en çok başarı gösterdiği konulardan birinin de tip tasvirleri ve semt tasvirleri olduğunu belirten Akay, hikâyelerinde onun gerçekte hayali birleştiren bir tavır içinde olduğunu söyler. Yazarın, toplum dertlerini deşen hikâyelerinin de bulunduğunu belirten Akay, Sait Faik yaratılışı icabıyla bir dava adamı olmadığı için, eserleri arasında bu türden hikâyelerin ağır bastığının söylenemeyeceğini ifade eder. Akay ayrıca, Sait Faik’in son yıllarda denediği sürrealist tarzdaki hikâyelerin de parlak sonuçlar verdiğini belirtir.

⁷⁵⁵ Akay, “Sait Faik’te İnsan”.

⁷⁵⁶ Akay, “Sait Faik’te İnsan”, 10.

⁷⁵⁷ Akay, “Sait Faik’te İnsan”, 10.

⁷⁵⁸ Akay, “Sait Faik’in Yaratıcı Kaynakları”.

Akay, “Sait Faik'te Dil ve Deyiş” başlıklı yazısında, onun eserlerindeki dil ve deyişin, konularında olduğu gibi kendine has olduğunu, büyük yazarlarımızdan hiçbirinin nesrine benzemediğini belirtir ve şunları söyler: “Hakikat şudur ki yer yer ustaca yan yana getirilmiş kelime dizilerine karşılık, kördüğüm olmuş hayli kekre, aksak ve ahenksiz ibareler de doludur eserlerinde.”⁷⁵⁹ Akay, sözünü ettiği ustaca kurulmuş cümlelere ve problemlili olduğunu düşündüğü cümlelere yazarın eserlerinden örnekler verdiği yazısında şu sonuca varır:

“Hayat kadar canlı sahifelerin bol bol yer aldığı bir esere dudak büküp kıyıdaki köşedeki kusurlar üzerinde durmak limana dökülen pisliklerden iğrenip denizi kötülemeye benzer. Her canlı varlıkta olduğu gibi, Sait Faik'in eserlerinde de iyi ile kötü birbirini kovalar. Ama üstünlük iyidedir, yalındadır. Şekle ve deyişe ait moloz nispeti dikkate alınmayacak kadar azdır. Sait Faik, eserini, kusursuz bir dilin mükemmelliği içinde dondurmaktansa, çözükle fakat taptaze ve dipdiri bir dille yazmayı tercih etmiştir.”⁷⁶⁰

Akay'ın bu yazısını, “Bir Deneme Hakkında”⁷⁶¹ başlığını taşıyan yazısında eleştiren Kemal Kandaş, Sait Faik'in dil ve deyişinin tıpkı onun ele aldığı konular gibi kendine has olduğunu söyleyen Akay'ın söz konusu bu görüşlerini gerekçelendiremediğini belirtir. Akay'ın yazısında Sait Faik'te istisna olarak kalan dil kusurlarının genelmış gibi gösterilmesinin yanlış bir değerlendirme olduğunu söyleyen Kandaş, onun, “Sait Faik, eserini, kusursuz bir dilin mükemmelliği içinde dondurmaktansa, çözükle fakat taptaze ve dipdiri bir dille yazmayı tercih etmiştir.” Değerlendirmesi ile ilgili, “çözükle”, “taptaze”, “dipdiri” kelimeleriyle neyin kastedildiğinin anlaşılmadığını belirterek, cümleyi açıklanmaya muhtaç bulur.

İhsan Akay, “Sait Faik'in Sanatı”⁷⁶² başlığını taşıyan yazısında onun bizzat gördüğü, duyduğu ve yaşadığı şeyleri yazan bir hikâyeci olduğunu, bu yüzden anlattıklarını samimi bir şekilde verebildiğini söyler. Asıl önemli olanın hikâyede akıl hocalığı yapmak değil işlediği konuyu güzel bir şekilde verebilmek olduğunu belirten Akay, onun, bir dava adamı olmadığını ifade ederek, onun hiçbir zaman hikâyecilik ile akıl hocalığını birbirine karıştırmadığını söyler.

⁷⁵⁹ Akay, “Sait Faik'te Dil ve Deyiş”, 8.

⁷⁶⁰ Akay, “Sait Faik'te Dil ve Deyiş”, 8.

⁷⁶¹ Kemal Kandaş, “Bir Deneme Hakkında”, *Yenilik* 7/38 (Şubat 1956), 226-228.

⁷⁶² Akay, “Sait Faik'in Sanatı”.

Akay, Sait Faik'in, eserlerinde insanı çevreleyen meçhullerin başında gelen fizikötesi meselelere de arada bir eğilmek ihtiyacı duyduğunu belirttiği "Sait Faik'te Fizikötesi Kavramı"⁷⁶³ başlıklı yazısında, onun maddeci bir anlayışa daha yakın olduğunu belirtir. Yazısında Sait Faik'in hikâyelerinden bir çok alıntı yapan Akay, onun, fizikötesi kavramlara değil yeryüzü nimetlerine bağlı bir yazar olduğu tespitinde bulunur.

"Sait Faik'in Sınırları"⁷⁶⁴ başlığını taşıyan yazısında ise İhsan Akay, onun yeni şeyler söylemiş bir yazar olmadığını, ancak, mahallilik sınırını aşarak evrensel insanı yakalamayı başarmış bir yazar olduğunu söyler. "Sait Faik'in evrensel insan üzerinde durmasının, millilikten uzaklaştığını, başka bir deyimle, mensup olduğu toplumun ve çevrenin insanlarını eserlerinde veremediğini göstermez."⁷⁶⁵ diyen Akay, onun kişilerinin hepsinin millî olduğunu fakat Sait Faik'in, kişilerinin mahallî yanlarını değil evrensel, insana has yanlarını aydınlatmaya çalıştığını ifade eder.

Akay'ın yazısına bakıldığında, yazarın sınırlarından kastının, onun sınırlılıkları olduğu anlaşılmaktadır. Yerelden dünya çapına, evrensele gidişte, Sait Faik için bu sınırların, dil duvarı ve düşünce duvarı olduğunu söyler. Onun, dünya okuyucusuna sesini duyurabilmesinin herhalde mümkün olamayacağı tahmininde bulunan Akay, "görünüşe göre daha uzunca müddet, millî sınırlar duvarını, dil duvarını aşamayacaktır yazarlarımız."⁷⁶⁶ der. Akay aynı zamanda, Sait Faik'in eserinde derin gerçekler, geniş ve yeni görüşler olmadığını iddia ederek, yazarın, kısıtlı dünya görüşü ve fikir dağarcığıyla, dünya edebiyatında yer alamayacağını savunur.

Tahsin Yücel, "Gene Sait Faik"⁷⁶⁷ başlığını taşıyan yazısında, İhsan Akay'ın kaleme aldığı ve Sait Faik'in sınırlılıklarını konu ettiği yazısındaki görüşlerine karşı çıkar. Akay'ın söylediği gibi Sait Faik'in temel konusunun "insan sevgisi ve hayata bağlılık" olmadığını, onun eserlerinde eğer bir konu varsa o da Sait Faik'in kendi kendisi olduğunu ileri sürer. Sait Faik'in insanları ve yaşamayı seven bir yazar olduğunu ve bu yüzden çoğu eserinde bunlarla karşılaştığımızı belirten Yücel, insan sevgisi ve yaşama sevincinin onun eserlerinde bir konu değil "theme" olduğunu ifade eder.

⁷⁶³ Akay, "Sait Faik'te Fizikötesi Kavramı".

⁷⁶⁴ Akay, "Sait Faik'in Sınırları".

⁷⁶⁵ Akay, "Sait Faik'in Sınırları", 14.

⁷⁶⁶ Akay, "Sait Faik'in Sınırları", 14.

⁷⁶⁷ Tahsin Yücel, "Gene Sait Faik", *Varlık* 426 (01 Ocak 1956), 9.

Akay'ın Sait Faik'le ilgili, eserlerinde yeni şeyler söylemediği, sağlam bir dünya görüşünün olmadığı, yazdıklarında derin, yeni gerçeklerin bulunmadığı ve bu yüzden dünya okuyucusuna sesini duyurabilmesinin mümkün olmayacağı yönündeki görüşlerine de karşı çıkan Yücel, Batı'nın ilgisini çekmek için bunların şart olmadığını söyler ve böyle olduğu halde dünyanın ilgisini çeken eser ve yazarlara bazı örnekler verir.

Tahsin Yücel, Sait Faik'in ölümünden yedi ay sonra yayımladığı "Sait Faik" başlıklı bir başka yazısında, onunla ilgili yapılan bazı eleştirilere değinir. Sait Faik'in kusursuz bir hikâyeci olduğunu, hikâyeleriyle ilgili genellikle eleştiri konusu edilen, hikâyelerinde dil yanlışları ve kusurları olduğu yönündeki eleştirinin doğru olmadığını, bu türden yanlışların bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapılsa bile hikâyelere ayrı bir güzellik kattığını söyler ve bunların, hikâyelerin değerini düşürmediğini, fakirleştirmedeğini, aksine zenginleştirdiğini belirtir.

Sait Faik'le ilgili diğer bir eleştiri konusu olan, onun topluma, toplum sorunlarına değinmediği yönündeki eleştiriye de karşı çıkan Yücel bu konuda şunları söyler: "Eserlerinde yalnız toplum meseleleriyle ilgilenmek bir sanatçı için nasıl kusur sayılamazsa, toplum meselelerine ilgi göstermemek yirminci yüzyılda yaşayan bir sanatçı için bile kusur değildir. Ama Sait Faik'in toplum meselelerinden uzak kaldığını söylemek de doğru bir şey olmasa gerek."⁷⁶⁸ Bazı kimselerin toplum meseleleri derken bazı belli kalıpları, bazı belli yolları düşündüklerini, o yollardan ve kalıplardan ötesini kabul etmediklerini belirten Yücel, Sait Faik'in, bir kalıba sığdırılabilecek, başkasının gösterdiği yoldan gidebilecek bir sanatçı olmadığını ifade eder.

Melih Cevdet Anday da "Mavi" dergisinde yayımlanan ve "Sait Faik'in Dili" başlığını taşıyan kısa yazısında, Sait Faik'in hikâyelerindeki dil ve anlatım özellikleri üzerinde durur. Sait Faik'in, yazısına önem vermeyen ve dilde savsak bir yazar olarak bilindiğini söyleyen Anday, bir sanatçının, elindeki aracı savsakladığı takdirde, onun inceliklerinden, güzelliklerinden yeter ölçüde faydalanamayacağını belirtir ve Sait Faik gibi çok sevilen bir yazarın duygularını, düşündüklerini, diline aldırış etmeden nasıl o incelikle ve güçle anlatabildiği sorusunu sorar ve şunları söyler:

"Gerçekten Sait Faik'in dili kelime bakımından karışık bir dildi. Onda, bir anlamdaki Arapça, Türkçe iki kelimenin yan yana geldiği bile vardır. Ama Sait, bundan dolayı büyük yazardı dememeli, elbet. O, dilimizin bir karışıklık içinde bulunduğu bir

⁷⁶⁸ Tahsin Yücel, "Sait Faik", *Varlık* 423 (01 Aralık 1954), 7.

çağda yetişti. Bu bir yazar için olsa olsa talihsizlikti. Bence Sait Faik, bizim şu kelli felli hikâye dilimizi sevmiyordu. Kurulu dile vuruyordu tekme. Eski ünlü yazarlarımız, bu yüzden de onun yazarlığını yıllarca anlayamamışlardır.”⁷⁶⁹

Anday yazısında, Sait Faik’in yeni dilin kurulması için pek de çabalamadığını belirterek kendisinin de hikâyelerindeki kişiler gibi konuştuğunu söyler. Onun, Rumca, Arapça, Fransızca bir kelimenin bizim halkın ağzında aldığı biçimin tadına vurgun olduğunu söyleyen Anday, “Bu, onun üslubu olmuştur. Üslubu vardı Sait Faik’in. Bence diline savruk değildi, bile bile yapıyordu yaptığını.”⁷⁷⁰ şeklinde, Sait Faik’in hikâyelerinde kullandığı dille ilgili görüşlerini dile getirir.

“Sait Faik’in Anlatımı”⁷⁷¹ başlıklı yazısı vesilesiyle yazarın dil ve üslubu üzerinde duran diğer bir isim Konur Ertop’tur. Sait Faik’in kendine özgülüğünün ve şahsiliğinin arkasında, onun üslubunun bulunduğunu belirten Ertop, dil ve anlatımda savruk, dikkatsiz ve özensiz olduğunu söyleyenlerin aksine, Sait Faik’in, Türkçeyi çok ustaca kullanan ve üslubu, hikâyesinin özüyle en başarılı şekilde birleştiren ilk hikâye yazarımız olduğunu söyler.

Yazısında, Sait Faik’in üslubu ile ilgili olarak şiir unsurunun etkisine de değinen Ertop, onun hikâyelerinden örnek parçalar alıntılararak, yazarın bunu, şahsî benzetme ve sıfatlandırmalar kullanmak vasıtasıyla yaptığını söyler. Sait Faik’in hikâyelerinde, serim, düğüm ve sonuçlu olan klasik olaylara az rastlandığını belirten Ertop, hikâyenin sadece olaya dayandırıldığı 1940’lı yıllarda olaysız ya da olayın geri planda kaldığı hikâyeler yazmanın önemli bir şey olduğunu ifade eder.

Sait Faik’in ölüm yıl dönümlerinde çeşitli dergilerde eleştiri, inceleme, değerlendirme ve anma yazıları yayımlanır. Söz konusu yazılardan biri Olcay Öner toy’a aittir ve 1966’da “Hisar” dergisinde “Bir İstanbul Hikayecisi: Sait Faik”⁷⁷² adıyla iki bölüm halinde yayımlanmıştır.

Olcay Öner toy yazısında, Sait Faik’in hikâyelerinde öne çıkan özellikleri belirleyerek bu hikâyeleri tasnif edip değerlendirir. Yazarın, hikâyelerinde değişik tipleri, semtleri ve günlük yaşayışıyla İstanbul’u verdiğini söyleyen Öner toy, onun aynı zamanda toplumun

⁷⁶⁹ Melih Cevdet Anday, “Sait Faik’in Dili”, *Mavi* 20 (01 Haziran 1954), 1.

⁷⁷⁰ Anday, “Sait Faik’in Dili”, 1.

⁷⁷¹ Konur Ertop, “Sait Faik’in Anlatımı”, *Dost* 9/18 (Eylül 1962), 3-5.

⁷⁷² Olcay Öner toy, “Bir İstanbul Hikayecisi: Sait Faik”, *Hisar* 6/29 (104) (Mayıs 1966), 12-13.

çeşitli dertlerini yansıttığını ve özellikle düşkünlere karşı gösterilen ilgisizlikten yakındığını ifade eder.

Yazarın hikâyelerindeki özellikleri, detaylı bir şekilde sınıflandırıp ele alan Ömertoy, Sait Faik'in işlediği konuları; “insan ve toplum”, “insan ve tabiat” ve “psikolojik konular” olmak üzere üç grupta toplar. Ömertoy, Sait Faik'in, “insan ve toplum”u konu olarak ele aldığı hikâyelerinde, onun, içinde yaşadığı toplumun küçük insanlarını, ezilen ve fakir kesimlerini ele aldığını; “insan ve tabiat”ı ele aldığı hikâyelerinde ise en çok balıkçıları ve denizi işlediğini belirtir. Sait Faik'in hikâyelerinin büyük bir kısmında ise konunun psikolojik olduğunu söyleyen Ömertoy, yazarın bu hikâyelerinde, “dostluk”, “insan sevgisi”, “yalnızlık”, “aşk”, “hayal” ve “özlem” gibi değişik duyguları işlediğini ve söz konusu bu duyguların, çoğunlukla yazarın kendi duyguları olduğunu söyler.

Ömertoy yazısında, Sait Faik'in bazı hikâyelerini hayaller üzerine kurduğunu, hikâyelerinden örnekler vererek anlatır ve böylece yazarı hayal kurmaya yönelten merak duygusunun, onu hikâye yazmaya da yönelttiğini, yazarın kendi sözleri ile açıklamış olur. Psikolojik konular içinde en çok işlenen konulardan birinin de insan psikolojisine ait zaaflar olduğunu belirten Ömertoy, bunlardan başka, “tek taraflı aşk”, “herhangi bir şeye karşı duyulan özlem”, “çocukluk günlerine ait anılar”ın da yazarın işlediği konular arasında bulunduğunu söyler. Ömertoy, ayrıca yazarın hikâyelerinde işlediği tipleri, ki bunlar çoğunlukla halktan tiplerdir, detaylandırıp sınıflandırarak ve hikâyelerinden örnekler vererek açıklar.

Ömertoy, Sait Faik'in hikâyelerini detaylı olarak incelediği yazısının ikinci bölümünde,⁷⁷³ ise hikâyelerdeki “tasvirler”, “tahliller” ile “dil ve üslup” konuları üzerinde durur ve yine yazarın hikâyelerinden örnekler ve alıntılarla konuyu açıklamaya çalışır.

Sait Faik'in hikâyelerinde en çok yeri, kişi tasvirlerinin tuttuğunu, ondan sonra ise sosyal çevre ve mekan tasvirlerinin geldiğini belirten Ömertoy, yazarın başarıyla yaptığı tasvirler arasında, tabiat tasvirlerinin de yer aldığını söyler ve mekan tasvirlerinde olduğu gibi hikâyelerdeki tabiat tasvirlerinde de İstanbul'un geniş bir yer tuttuğunu belirtir. Ömertoy, Sait Faik'in hikâyelerinde uzun psikolojik tasvirlerle yer verilmediğini, daha çok herhangi bir olay karşısındaki duygunun aktarıldığını gerek tahlil gerekse de tasvirlerde değişik benzetmelerin göze çarptığını ifade eder.

⁷⁷³ Olcay Ömertoy, “Bir İstanbul Hikayecisi: Sait Faik II”, *Hisar* 6/30 (105) (Haziran 1966), 12-13.

Sait Faik'in hikâyelerini bize sevdiren şeylerden birinin de onun dili olduğunu; onun, her türlü sanat endişesinden uzak ve yapmacıksız bir dille hikâyelerini yazdığını belirten ÖnerToy'a göre, yazarın hikâyelerindeki dil, çoğu zaman ağza geldiği gibi, sade, doğal ve düzeltilmeden yazılmış olmasının izlerini taşır. Hikâyelerdeki konuşmalar, Rumca isimler, balık isimleri, balıkçı tabirleri gibi, yazarın içinde bulunduğu çevrenin bir yansımasıdır. Sait Faik'in bazen bir serserinin konuşmasında bazen de kendi konuşmasında argo, küfür sayılabilecek kelimeleri kullanmaktan çekinmediğini belirten ÖnerToy, tüm bu özelliklerin, onu Sait Faik yapan unsurların başında geldiği değerlendirmesinde bulunur.

Tahir Alangu, Yenilik dergisinde yayımlanan ve iki bölümden oluşan yazısında, Sait Faik'in ölümünün ardından oluşan atmosferi ve hakkında yazılan yazıları eleştirir. Yazının birinci bölümü olan ve "Masallaşan Sait Faik, 1907-1953, I."⁷⁷⁴ başlığını taşıyan kısımda, sanatçıların yaşarken kıymetinin bilinmediğini, ancak öldükten sonra bir iki hafta gündeme gelip hakkında çeşitli yazılar yayımlandıktan sonra yine ilgisizlikle karşı karşıya kaldıklarını belirten Alangu, bunun Sait Faik için geçerli olmadığını, hiçbir sanatçımız için değerli değersiz bu derece çok yazının yayımlanmadığını söyler.

Alangu, Sait Faik'e olan ilginin onun Mark Twain Derneğine üye olması ile daha da arttığını, yazarın ölümü üzerine ise bu ilginin bir kat daha fazlaştığını belirtir. Ancak Sait Faik'e olan ilginin daha çok onun hayatı ve şahsiyeti üzerine olduğunu altını çizen Alangu, onun eseri ve sanatçı kişiliğinin dışında kalan meseleler üzerine yazılar yayımlamasını eleştirir.

Alangu, kimi yazarların ise Sait Faik'in adı üzerinden kendi isimlerine bir paye devşirmek niyetinde olduklarını belirterek, bütün bu yazıların, zaman zaman hakikatlere değinseler bile kendi ölmüş fakat sanatı yaşayan bir hikâyeci için olumsuz bir durum oluşturduğunu, onu bir masal kahramanına dönüştürme tehlikesi ile karşı karşıya bıraktığını söyler ve bunun da onun asıl sanatının gölgede kalmasına yol açtığını ifade eder.

Tahir Alangu, yazısının ikinci bölümü olan ve "Masallaşan Sait Faik, II."⁷⁷⁵ başlığını taşıyan kısmında ise, Sait Faik'in verdiği eserleri niceliksel bakımdan Ömer Seyfettin ile mukayese ederek her iki yazarın da küçük hikâyeci ve velut birer yazar olduklarını söyler. Ancak mukayese sonunda Sait Faik'in bir roman ve bir novella ile yaratıcılık bakımından

⁷⁷⁴ Tahir Alangu, "Masallaşan Sait Faik, 1907-1953, I.", *Yenilik* 7/39 (Mart 1956), 246-250.

⁷⁷⁵ Tahir Alangu, "Masallaşan Sait Faik, II.", *Yenilik* 8/40 (Nisan 1956), 2-6.

Ömer Seyfettin'den üstün durumda olacağı sonucuna varan Alangu, hikâyelerin iç değerlerinin karşılıklı mukayese edilmesi neticesinde de yine Sait Faik'in üstün çıkacağını iddia eder. Sait Faik'i öveyim derken Ömer Seyfettin'i yeren Alangu, oldukça öznel bir yaklaşımla, edebiyatımızda Sait Faik'in sanatçı kişiliği ve eserlerinin değeri ile karşılaştırıldığında onu aşabilecek başka bir yazarın bulunmadığını ileri sürer.

Tahir Alangu, “Dost” dergisinde yayımlanan ve “Sait Faik'in Edebî Hayatı”⁷⁷⁶ başlığını taşıyan bir başka yazısında ise herhangi bir tahlil, inceleme ve değerlendirme yapmadan, Sait Faik'in edebiyata nasıl başladığı, eserlerini nerede yayımladığı, hikâye kitapları, gibi konularda malumat verir ve bu çerçevede onun, 1934-1954 yılları arasını kapsayan yirmi yıllık sanat hayatı içinde, 171 küçük hikâye, 4 büyük hikâye, 3 roman ve 39 röportaj bulunduğu söyler.

“Ataç” dergisinde yayımlanan ve “Sait Faik'in Hikaye Anlayışında Gelişmeler”⁷⁷⁷ başlıklı yazısında ise Alangu, Sait Faik'in hikâyelerini kronolojik bir yaklaşımla ve öne çıkan birtakım özellikleri ile süreç içinde geçirdiği değişimler bakımından inceler, onun hikâye anlayışındaki gelişme ve değişimleri belirlemeye çalışır.

Alangu, yazısında, Sait Faik'in, yaşamıyla eserleri arasındaki bağlantıya ve onun hikâyelerindeki kişilerle gerçek hayattaki kişilerin yaşamlarına katılarak kurduğu deneyim arasındaki ilişkiye değinir. Alangu'ya göre, eskilerin varlıklarından bile haberli olmadıkları "küçük adamları" edebiyatımıza ilk getiren o olmasa da iyice yerleştiren, onların bilinmeyen yönlerini gösteren, bunu güçlü bir akım haline getiren ve söz konusu bu akımın en güzel hikâyelerini yazan odur.

Alangu, Sait Faik'in "yeni hikâye"ye yönelişinin, onun sanatının ilk devresinin son kitabı olan 1940 tarihli *Şahmerdan*'da iyice ortaya çıktığını belirtir. 1935-1940 yılları arasında yazılmış yirmi hikâyeyi içine alan bu kitapta çoğu hikayelerinin kendine has yeni bir anlatış düzenine doğru gittiklerinin görüldüğünü söyleyen Alangu, Sait Faik'in 1940 yıllarından sonra "küçük adamın gündelik yaşayışını" anlatan yola yerleşmekte olduğunun görülmeye başlandığını ifade eder.

1946 yılının Şubat ayında onu yavaş yavaş ölüme götürecek olan siroz hastalığının teşhisi ile birlikte Sait Faik'in kendine has, büyük şehrin aylak kişilerine yönelmiş hikâyelerine

⁷⁷⁶ Tahir Alangu, “Sait Faik'in Edebî Hayatı”, *Dost* 9/18 (Eylül 1962), 1-2.

⁷⁷⁷ Tahir Alangu, “Sait Faik'in Hikaye Anlayışında Gelişmeler”, *Ataç* 3/25 (01 Mayıs 1964), 3-7.

iyice girdiği tespitini yapan Alangu, bu süreç ve sonrasında, yazarın yeni hikâyelerini geniş ölçüde etkilediğinin altını çizer.

Alangu, ölüm korkusunun onu bir anlamda "hikayede yaşama" tutkusuna ve bu tutku içinde her şeyi unutmaya götürdüğünü, büyük bir yaşama susuzluğu içinde küçük ve mutlu yaşamaların cıvıltılı havasına kendini iyice bıraktığını, 1946-1954 yılları arasındaki sekiz yıl boyunca ise ölümü bekleyişin sıkıntılarını böylece avutabildiğini söyler.

Onun bu ikinci devresindeki amacının, küçük insanların yaşamalarındaki mutluluğu paylaşmak olduğu kadar, bunları hikâyeye aktararak da yaşamayı sürekli kılmak olduğunu belirten Alangu, Sait Faik'in, "hikâyelerin daha mutlu, daha iyi bir dünyayı kurmaya yaramaları gerektiği"⁷⁷⁸ şeklindeki görüşünü aktarır ve onun 1944'ten sonraki hikâyelerinin böyle bir dünyanın özlemine gösterdiğini belirtir.

Sait Faik'le ilgili yazarlardan biri de Samet Ağaoğlu'dur. Ağaoğlu, yazarın ölümünden üç ay sonra kaleme aldığı "Sait Faik"⁷⁷⁹ başlıklı yazısında, onunla ilgili anılarına, Sait Faik'in kişiliği ve hikâyeciliği ile ilgili fikirlerine yer vermektedir. Ağaoğlu, Sait Faik'le ilgili şahsî kanaat, duygu ve düşüncelerini paylaştığı yazısında, onun nevi şahsına münhasır bir karakter ve üsluba sahip olduğunu belirterek hikâyeciliği ile ilgili şu ilginç tespitleri yapar:

"Sait Faik için hikâyeci diyorlar. Fakat az hikâye yazmıştır. Buna mukabil hikâye ismi altında, o zannı veren bazı vakalar, hadiseler, mükaleme arasında kendi iç alemini, tabiatın, dışın bu alem üzerindeki akis ve intibalarını durmadan tespit etti. Hele son senelerde yazdıkları, hikâye değil fakat bir fikrin, bir tahassüsün, müphem bir arzunun, kelimeleri, cümleleri, derin bir sanat sezişinin yarattığı ahenk içinde sıralayarak anlatmasından ibarettir."⁷⁸⁰

Orhan Hançerlioğlu, "Doğu ve Batı" dergisinde yayımlanan ve "Sait"⁷⁸¹ başlığını taşıyan yazısında, Sait Faik'in Türk edebiyatı ve hikâyeciliği için önemini vurgular. Hançerlioğlu, Sait Faik'in birçok Türk hikâyecisinin yapamadığı şeyi yaptığını, bir taraftan üslupçu sanat yaparken bir taraftan da halk sanatının özelliklerini hikâyelerinde barındırdığını, yapmacıksız ve özentisiz bir anlatıyla üslupçuluk ve halk sanatının sentezini oluşturabildiğini belirtir.

⁷⁷⁸ Alangu, "Sait Faik'in Hikaye Anlayışında Gelişmeler", 7.

⁷⁷⁹ Samet Ağaoğlu, "Sait Faik", *Varlık* 409 (01 Ağustos 1954), 6-7.

⁷⁸⁰ Ağaoğlu, "Sait Faik", 7.

⁷⁸¹ Orhan Hançerlioğlu, "Sait", *Doğu ve Batı* 19 (Mayıs 1955), 1, 7.

Sait Faik'in, hikâyelerinde, konunun ya çok geri planda kaldığını ya da hiç olmadığını belirten Hançerlioğlu, onun, yazılarını, görüp sevdiği bir şeyin peşine takılarak kaleme aldığını, daha doğrusu o yazılar aracılığıyla bir anlamda içini döktüğünü söyler ve Sait Faik'in sanatının ona gelinceye kadar hiçbir Türk sanatçısında görülmeyen bir "kendiliğinden sanat" özelliği gösterdiğini ifade eder.

"Eşsiz bir kişilik, uygun bir yaşayış, sonsuz insan sevgisi, kendiliğinden birleşince ortaya Sait'in sanatı çıkmıştır."⁷⁸² diyen Hançerlioğlu, bugünün genç yazarlarında Sait Faik'ten birçok izler bulunduğunu da sözlerine ekler.

Behçet Necatigil, "Sait Faik'in Kahramanlarında Kılık ve Ruh"⁷⁸³ başlıklı yazısında, yazarın ilk baskısı 1936'da yapılan *Semaver* adlı kitabındaki "Meserret Otel" adlı hikâye ile "Varlık"ta (Mayıs 1954 sayısında) yayımladığı son hikâyesi olan "Az Şekerli"de kişilerin içlerinde göründüklerinin ötesinde bambaşka şeyler olduğunu anlatan ortak temanın aslında onun bütün hikâyelerine şamil bir durum olduğu tespitini yapar.

Sait Faik'in hemen her hikâyesinde dışta bulunan yanıltıcı kabuğu biraz kazıyınca altta yer alan özü ve aslî şekli bulacağımızı söyleyen Necatigil, "Sait Faik'in bütün hikâyelerinde kahraman ya kendini aşmak için çırpınır ya da bir müddet için başka türlü anlaşılmaya müsait hüviyetini birdenbire gerçek çizgileriyle ifşa eder."⁷⁸⁴ der.

Necdet Eruygur, "Sait Faik'in Ölümü"⁷⁸⁵ başlıklı yazısında önce Sait Faik'le ilgili bir anısını anlatır, ardından onun Türk hikâyeciliğindeki yerine değinir. Sait Faik'in Batılı anlamdaki Türk hikâyeciliğinin kurucusu ve yayıcısı olduğunu söyleyen yazar onun hikâyelerinde her gün karşılaşılan basit insanların kudretli bir şekilde anlatıldığı, İstanbul'un gerçek anlamda ancak onun hikâyelerinde görülebileceği, asıl sanatkarın onun gibi görmesini ve göstermesini bilen sanatkar olduğu değerlendirmesinde bulunur.

Eruygur'a göre, Sait Faik bize, gerçek anlamı ile "insan"ı getirmiştir. Eruygur, Sait Faik'in, zaafı, kusurları, meziyetleri ile ele aldığı insanı, aynı zamanda çok da sevdiğini, adeta onlara aşık olduğunu, onların halleri ile hallenip dertleri ile dertlendiğini söyler. Sait Faik'in dil kullanımının ise, yazıyor gibi değil konuşuyor gibi olduğunu belirtir. Ancak bunu yaparken basitliğe asla düşmediğini de sözlerine ekler. Eruygur, yazısını, Sait Faik'in "Çarşıya İnemem" adlı hikâyesinden alıntılarla sürdürür ve aslında

⁷⁸² Hançerlioğlu, "Sait", 7.

⁷⁸³ Behçet Necatigil, "Sait Faik'in Kahramanlarında Kılık ve Ruh", *Varlık* 413 (01 Aralık 1954), 8.

⁷⁸⁴ Necatigil, "Sait Faik'in Kahramanlarında Kılık ve Ruh", 8.

⁷⁸⁵ Necdet Eruygur, "Sait Faik'in Ölümü", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 10/28 (Mayıs 1954), 26-28.

bize bir ay önce belki de ölümünü haber verdiğini ancak fark edilemediğini, Sait Faik'in aramızdan çok erken ayrıldığını söyler.

Muhtar Körükçü, “Son İki Kitabı” başlıklı yazısında, Sait Faik'in eserlerinde hep aynı konuları işlemesini tenkit eder. Ada, balıkçılar ve İstanbul konularından başka bir konuyu işlemediği fakat hepsinde insanı anlattığı, zaman zaman farklı konuları ele alsada bütün konularının orta yerinde yazarın kendisinin yer aldığını belirten Körükçü şunları söyler: “Hep bildiğimiz Sait Faik, etrafında birtakım tipler, birtakım insanlar ve ortada muharririn kendisi. Aslında Sait Faik bir tek mevzuu işliyor sanırsınız: İnsanoğlu. Hepimizde müşterek olan, hepimizin sevdiğimiz veya nefret ettiğimiz taraflarıyla tek mefhum, insan.”⁷⁸⁶

Sait Faik'in asıl büyük tarafının onun ele aldığı insanları asla bir ameliyat masasına yatırmaması, onları yargılayıp onlar üzerinden ukalalık yaparak ders vermeye kalkmaması, aksine o insanlarla beraber yaşayıp onlarla beraber ağlaması olduğunu söyleyen Körükçü, “Sait Faik kimi anlatıyorsa bil ki onunla tam tamına uyarak, tam tamına beraber duyup hissederek yaşamıştır. (...) O, anlattığı insanların yanı başında, daha doğrusu tamamen içindedir, her kahramanı bir parça Sait Faik'tir; Sait Faik'e de her kahramanının hayatından bir parça katılmıştır denebilir.”⁷⁸⁷ Şeklinde konuşur ve onu eserinden ayırmanın çok güç olduğunu ifade eder.

Fikri Cantürk ve Güven Kalafat tarafından kaleme alınan ve “Sait Faik'in Hikâyelerinin Çözümlemesi”⁷⁸⁸ başlığını taşıyan yazıda, Sait Faik'in hikâyelerinin değerlendirilmesinde, yine yer yer yazarın hayatından hareket edilmekte, değerlendirmelerde yazarın kişiliği ve psikolojisi ile bağlar kurulmakta, doğrudan ve salt metin merkezli bir yaklaşım yerine, metinlerinden alıntılar yapılsa da yazar merkezli bir değerlendirme yapıldığı görülür. “Konu”, “İnsan Sevgisi”, “Yalnızlık”, “İç Konuşması”, “Şiir”, “Gerçeküstücülük”, “Natüralizm”, “Dili ve Öykü Biçimi” alt başlıklarını taşıyan yazıda, söz konusu başlıkların, hikâyelerin ayrı ayrı sivrildikleri noktalara göre oluşturulduğu ve ilgili bölümlerin, onun hikâyelerinin özelliklerini ortaya koyan çizgiler olduğu belirtilir.

⁷⁸⁶ Muhtar Körükçü, “Son İki Kitabı”, *Varlık* 409 (01 Ağustos 1954), 27.

⁷⁸⁷ Körükçü, “Son İki Kitabı”, 27.

⁷⁸⁸ Fikri Cantürk - Güven Kalafat, “Sait Faik'in Hikâyelerinin Çözümlemesi”, *Varlık* 604 (15 Ağustos 1963), 6-7.

Cantürk ve Kalafat, “Konu” başlığı altında ele aldıkları bölümde, Sait Faik’in toplumun en sade, en basit, en yoksul kesimlerine yöneldiğini belirterek, onun aradığının günlük ekmek parası için çalışanlar, çile çeken insanlar olduğunu söylerler. Yazarın, hep kendine benzeyen insanların çilesini çektiğini belirten Cantürk ve Kalafat, Sait Faik’in, eserlerinde, hep onları sevdiğini ve onların yaşam çekişmelerini yazdığını ifade ederler. “İnsan Sevgisi” başlığını taşıyan bölümde, yazarın hikâyelerinde insanlara olan sevgisine işaret eden alıntılar paylaşılır ve Sait Faik’in, insanları katıksız, içten ve hiçbir karşılık beklemeden sevdiği, onun bu sevgisinin basit ve küçük hesap oyunlarına dayanmadığı belirtilir. “Yalnızlık” adını taşıyan bölümde ise, Sait Faik’in yalnızlığını anlatan hikâyelerinden alınmış cümlelere yer verilir. “İç Konuşması” başlıklı bölümde, söz konusu yalnızlığın, Sait Faik’i iç konuşmaya yönelttiği ifade edilerek, bunun Sait Faik’in hikâyelerinin önemli bir özelliği olduğu vurgulanır. Yazının “Şiir” başlığını taşıyan bölümünde, onun hikâyelerinin şiirle örülü olduğu ifade edilerek, hikâyelerindeki bu şiirselliği onun dış yaşantının basit ayrıntılarını içinden geldiği gibi, darmadağın bir şekilde hikâyelerinde sıralıyor olmasının sağladığı belirtilir. “Gerçeküstücülük” başlıklı bölümde, Sait Faik’in gerçeküstücülüğe kaymasının, sorun öykücülüğü çığırkanlarının dürtüleri ile olduğu, ayrıca gerçeküstü düşsel dünyanın ona yalnızlığını da unutturacak bir kaçış yeri işlevi gördüğü ifade edilir. “Natürizm” başlıklı bölümde, onun natürizminin, tıpkı gerçeküstücülükte olduğu gibi, kendine has bir natürizm olduğu belirtilerek, “olayları zoraki bir güzelliğe sokmadan olduğu gibi yazmak, kişileri olduğu gibi anlatabilmek ve bunu sahte kibarlıktan uzaklaşarak yapmak, Sait Faik’in natürizminin özelliğidir.” denilmektedir. “Dili ve Öykü Biçimi” başlıklı bölümde, Sait Faik’in dilinin temiz bir halk dili ve arı bir Türkçe olduğu söylenerek, yaşamalarında olduğu gibi dilinin de süsten ve gösterişten irak olduğu, onun, içinde yaşadığı toplumun sözcükleri ile yazdığı, o dili kullandığı ve o dille edebiyatımızın en seçkin eserlerinin verilebileceğini herkese gösterdiği ifade edilir. Hikâyelerinin biçimi ile ilgili olarak ise, onun hikâyelerinde bilinen düzen ve biçimin olmadığı söylenerek, Sait Faik’in, klasik hikâye biçimin kalıplarını zorlayarak kırmış olduğu ve yeni bir hikâye biçimi ve düzeni kurduğu belirtilir. Yazıda, son olarak Sait Faik’in hikâyelerinde sınıf savaşlarının izlerinin bulunmadığı ama sömüren, haksızlık eden, çıkarıcı insanların bu yanlarını gün ışığına çıkarmış olduğu ifade edilir.

Memduh Balaban, “Sait Faik Üzerine” başlıklı, “Varlık” dergisinde iki bölüm halinde yayımlanan yazısında, Sait Faik’te belirgin olan birtakım özellikler üzerinde durur. Bu özelliklerin başında gelen ve Sait Faik’in hem kişiliğinde hem de eserlerinde yoğun olarak görülen “insan sevgisi”ni ele alan Balaban, Sait Faik’in doğaya, çocuklara, toplumun ezilen kesimlerine, toplumla uyuşamayan kişilere karşı duyduğu özel ilgiye değinerek, bunların, onun insan sevgisinin bir yansıması olduğunu, Sait Faik’teki doğa sevgisinin ise hepsini içine alacak bir nitelikte bulunduğunu söyler. Balaban, yazısında Sait Faik’in hikâyelerindeki konu, tema, anlatım biçimi, hikâye tekniği ve gerçekçilik gibi meselelere eleştirel bir gözle değinerek Sait Faik’i ayırıcı özellikler üzerinde durur.

Balaban’a göre, Sait Faik, bizim edebiyatımızda yabancılaşmayı ilk duyan ve duyuran yazardır. Hikâyelerinin çoğu ve *Kayıp Aranıyor* adlı roman, bu yabancılaşmanın açık veya kapalı izlerini taşır. Yalnızlık, Sait Faik’teki yabancılaşmanın tezahürlerinden biridir. Toplumdaki bütün olumsuzluklara, acılara, haksızlık ve adaletsizliklere rağmen Sait Faik’te yaşama sevgisi ağır basar. Bu konuda Balaban şunları söyler:

“Her şeye karşın, yaşama bağlıdır; insanlara kızmakla birlikte onları, acımasını belli etmekten sakınarak ama gene de acıyarak sevmektedir; hem de yargı yürütmekten çok onları anlamaya çalışarak sevmektedir; denizleriyle, ağaçlarıyla, kuşlarıyla, balıklarıyla, doğayı sevmektedir; bu engin doğa ve insan sevgisi, onu gene de yaşama bağlamaktadır; kendini sık sık ‘yepyeni bir insan olmak isteğinin’ coşkuluğuna kaptırmaktadır.”⁷⁸⁹

Sait Faik’in hikâyelerindeki, bölgesel özelliklerin dışına taşan niteliklerini belirleyen başlıca etkenlerden biri olarak, Balaban, onun Avrupa’daki “insancıl” atmosferi deneyimlemiş olmasını ve bu atmosferin onun üzerindeki tesirini gösterir. Balaban’a göre, Sait Faik’teki “insan” kavramında, bu kavramı, “insana ciğerlerimize alıp verdiğimiz soluklar gibi doğal olarak duyuran ve benimseten Avrupa’nın çevre koşullarının etkisi”⁷⁹⁰ söz konusudur.

Önemli olanın, Sait Faik’in baktığı şey değil, onun o şeye bakış şekli olduğunu belirten Balaban, yazarın hikâye tekniği hakkında da şunları söyler:

“Sait Faik’in güzel söylemenin kurallarına sanki hiç aldırış etmiyormuş görünen hoş bir savrukluğu vardır hikâyelerinde. Yazılması kolay gibi görünen bu hikâyelerin, denge, ölçü kavramlarına büyük saygı duyan bir ustalığın ürünleri olduğu, inceleyici

⁷⁸⁹ Memduh Balaban, “Sait Faik Üzerine I”, *Varlık* 624 (15 Haziran 1964), 4.

⁷⁹⁰ Balaban, “Sait Faik Üzerine I”, 4.

bir gözden kaçmamaktadır. Hikâyelerinin tekniğinde konuya giriş, okurun ilgisini canlı tutacak şiir ve mizah öğeleri, konuyu o iç gerilimin üst noktasına vardıracak etkin imgeler, bu imgelerin betimlenmesinde (tasvirinde) kendine özgü bir dil ve hikâyeyi bu üst noktada, tam sırasında kesmeyi bilmek, Sait Faik'in kolay kolay aşılamayacak özellikleri olmuştur.”⁷⁹¹

Sait Faik'in bozulmamış çocuksu bir dünyaya olan özleminin, onun bir çok hikâyesinde kendini gösterdiğini belirten Balaban, onun bozulmuş dünya ve toplum üzerinde, neden eleştirel bir gözle durmadığı sorusunu sorar ve “acaba durmuş olsaydı, birçok hikâyelerinin duygusal yapılarının daha sağlam gerekçelere dayandırılmış olacağı söylenemez miydi?”⁷⁹² diyerek, onun, “Sinağrit Baba”, “Dülger Balığının Ölümü” gibi en başarılı hikâyelerinin sağlamlığını, o hikâyelerin eleştirici niteliklerinden kaynaklandığı görüşünü savunur.

Balaban yazısında, Sait Faik'teki gerçekçiliğin boyutlarına da değinir. Onun, başlangıçta haksızlıkların yerilmesiyle başlayan gerçekçiliğinin, daha sonra, ezilen küçük insanların günlük yaşantılar içindeki gerçek dışı gibi görünen ve doğaya uzanan düşsel diyebileceğimiz bir nitelik aldığını ve sonunda gerçeğin üstüne çıkan bir yöne evrildiğini belirterek şunları söyler:

“Gerçekçi bir dilin sözcükleri güçsüz kılacağı birtakım tedirgince ve cinsel duygular, belirsiz, kaypak, gizli, belki de başkalarına açıklanamayacak, açıklansa da kabul görmeyecek ama anlatılması sanatçı için gerekli, insanı melek ve şeytan yapan birtakım duygular gerçeküstücü bir dille anlatılmaya başlanmıştı.”⁷⁹³

Balaban, ilk örnekleri “Louvre'dan Çaldığım Heykel” ve “Kırlangıç yuvasındaki Kadın” adlı hikâyelerinde görülen, Sait Faik'in söz konusu anlatım biçimi ve dilinin, *Alemdağı'nda Var Bir Yılan* adlı kitabındaki hikâyelerle yeni bir döneme girmiş olduğunu gösterdiğini belirterek şöyle der:

“Sait Faik daha yaşasaydı, insanlığın görünüşünün başka bir açıdan ve yepyeni imgelerle dolu bir başka dille bize verilişini görecekti, gerçekçiliğin iki yüz yıl önceki dilini bugün de yürütmek çabasında olanların basmakalıplığından bıkmış olan okurları o şiirli diliyle kendine çekmekteki başarısını sürdüreceğine tanık olacaktık.”⁷⁹⁴

⁷⁹¹ Memduh Balaban, “Sait Faik Üzerine II”, *Varlık* 625 (01 Temmuz 1964), 8.

⁷⁹² Balaban, “Sait Faik Üzerine II”, 8.

⁷⁹³ Balaban, “Sait Faik Üzerine II”, 9.

⁷⁹⁴ Balaban, “Sait Faik Üzerine II”, 9.

Vedat Günyol, “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan ve "Konuşmalar" üst başlığı altında yer alan diyalog biçiminde kaleme aldığı “Bir Sanatçının İtirafı”⁷⁹⁵ başlıklı yazısında, Sait Faik’in 1952’de Varlık yayınları arasından çıkan *Son Kuşlar* adlı kitabından hareketle, onun hikâyeleri hakkındaki görüşlerini belirterek, Sait Faik’in eserlerinin, bir anlamda onun hatıraları ve itirafları olduğunu dile getirir.

Son Kuşlar’da bulunan on dokuz hikâyede Sait Faik’in, insanlarıyla birlikte bizzat kendini anlattığını söyleyen Günyol, Sait Faik’in aşklarıyla, kinleriyle, bütün hayatıyla ilgili ne varsa pervasız, saklısız ve gizlisiz bir şekilde ortaya serdiğini belirtir.

Günyol, biyografik ve psikanalitik bir yaklaşımla yaptığı değerlendirmede Sait Faik’in *Son Kuşlar* kitabındaki hikâyelerin, Andre Gide’in *Corydon*’da yaptığı gibi, onun bir anlamda farklı cinsel eğilim ve saplantılarının bir itirafı olduğunu söyler. Günyol’a göre, Sait Faik, bu itirafı birlikte bir karara varmış, kendini tahlil ede ede kendi tabiatını tespit etmiş, bu da onu ferdiyetçi bir hayat anlayışına götürmüştür. Sait Faik’in, içindeki aşkın, deliliğin, oturmaz düşüncenin hürriyetini bunun için istediğini ifade eden Günyol, şunları söyler:

“İşte Sait Faik’in asıl itirafı bu. Söylemese onu deli edebilecek bir şey, bir saplantı. Biliyor musun bilmem, Gide ölümünden birkaç ay önce -seksenini aşmış olduğunu bir düşün- Afrikalı zenci delikanlı Gentil Mala’ya şöyle yazıyor: ‘Ölüm döşeğimde hala görmeyi arzuladığım şey, senin o içten gülüşün, o neşendir.’ Bu ısrar, bu ölürüm vazgeçmem deyiş, Sait Faik’te de var.”⁷⁹⁶

Günyol, Sait Faik’le ilgili kaleme aldığı iki bölümden oluşan ve “Yalnızlığın Yarattığı Adam”⁷⁹⁷ başlığını taşıyan bir başka eleştiri yazısında, hikâyeciyle ilgili yine birtakım psikolojik saplantılara, “yalnızlık” penceresinden bakarak eğilir. Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı eserinde “yalnız adam”ın mantığına uyarak yalnız kendinden söz ettiğini ve “ben” anlatıcısını kullandığını belirten Günyol, söz konusu eserin, baştanbaşa ve tarafsız bir yalnızlığın acısını taşıdığını ifade eder. Günyol’a göre Sait Faik’in bu yalnızlığının kaynağı, onun, kilise ahlakı ve yasaklar ağıyla örülmüş bir dünya düzeninde, yerini bulamamış olmasıdır.

⁷⁹⁵ Vedat Günyol, “Bir Sanatçının İtirafı”, *Yeni Ufuklar* 2/1 (17) (Ekim 1953), 148-152.

⁷⁹⁶ Günyol, “Bir Sanatçının İtirafı”, 152.

⁷⁹⁷ Vedat Günyol, “Yalnızlığın Yarattığı Adam”, *Yeni Ufuklar* 3/9 (25) (Haziran 1954), 9-11; Vedat Günyol, “Yalnızlığın Yarattığı Adam II”, *Yeni Ufuklar* 3/20 (36) (Mayıs 1955), 456-459.

Söz konusu “yalnızlık” karşısında Sait Faik’in, “topluma kafa tutmak “ve yasaklardan kurtulmak için “yapma cennetlere sığınmak” gibi iki tür tepki geliştirdiğini belirtir. Günyol, onun topluma kafa tutmasının ardında sınırları belli, planlı bir dava aramanın boşuna olacağını çünkü gerek toplum gerek tabiat düzeni karşısında Sait Faik’in aklından çok, duygularının rol oynadığını belirtir. Onun, ayrıca, ruhuna ağaçlardan, bulutlardan, kuşlardan, böceklerden bir yankı aramak maksadıyla, Baudelaire gibi yapma cennetlere sığındığını ifade eder. Bu tepkisel durumların, onu, sürrealizme götürdüğünü düşünen Günyol, bu noktada her şeyin aklın ve mantığın kontrolünden çıkmış olduğunu, artık, aklın alabileceği gerçeklerden apayrı, başıboş rüya ve masal renkleriyle süslü bir başka alemde bulunduğumuzu ve sanatçının çağrışımlarının bile artık bir başka olduğunu belirtir ve şunları söyler:

“Sait Faik sürrealizme, içeri tepilmiş isteklerini bir düş aleminde gerçek görme arzusunun verdiği dayanılmaz ama o nispette tabii bir ihtirasla düpedüz, kendiliğinden kayıvermiş. İç dünyasını şuur üstüne çıkaran rüya, hayal, şiir dolu bu yepyeni ifade şekli, kim bilir belki de ona o tarifsiz yalnızlığını unutturacak, yalnız güzel ve haklı bir dünya yolunda benimsediği itiraz rolünde bütünlüğünü kazandıracaktı.”⁷⁹⁸

İrfan Ülkü de Sait Faik’in “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” hikâyesi üzerinden Sait Faik’teki “yalnızlık” meselesi konusuna eğilir. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan’ Üzerine”⁷⁹⁹ başlıklı yazısında Ülkü, Sait Faik’in söz konusu hikâyede, kişisel birtakım çağrışımların ardından yalnızlığı ele aldığını ve onu değişik açılardan işlediğini söyler.

Hikâyede Panço’nun “yalnızlık” simgesi görevini üstlenmiş olduğunu belirten ve hikâyede ele alınan yalnızlığın yabancılaştırmış bir yalnızlık olduğunu ifade eder. Yazarın hikâyede, yalnızlıktan bocalayan, şaşırان, korkan, bunalan, içinde bulunduğu durumun nedenlerine inmesini bilemeyen bir kişinin portresini ustalıkla çizmiş olduğunu belirten Ülkü’ye göre, yaşadıkları düzene başkaldırmasını bilmeyen insanların trajik yaşamalarının sadece tek yanıdır yalnızlık.

Mehmet Kaplan, Sait Faik henüz hayattayken kaleme aldığı ve yazarın şiir kitabı ile ilgili değerlendirmeleri içeren “Şimdi Sevişme Vakti”⁸⁰⁰ adlı incelemesinde, onun bir hikâyeci olarak aslında şair mizaçlı bir insan olduğunu belirtir ve şu değerlendirmeyi yapar:

⁷⁹⁸ Günyol, “Yalnızlığın Yarattığı Adam II”, 459.

⁷⁹⁹ İrfan Ülkü, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan Üzerine”, *Yordam* 3/20 (Güz 1968), 25-27.

⁸⁰⁰ Mehmet Kaplan, “Şimdi Sevişme Vakti”, *İstanbul* 1/1 (Kasım 1953), 15-18.

“O, hikâyelerine de bol bol şiir karıştırıyordu. Sadece vakaya, alelade müşahedeye ve çoğu zaman dar görüşlü bir ideolojiye göre yazılmış sayısız kötü hikâyelerin ortasında, Sait’inkiler, gerçek bir güzelliğin ışığı ile parlar. Bunları okurken edebiyatın bir sanat olduğunu, ideoloji vesaire olmadığını kuvvetle hissederiz.”⁸⁰¹

Sait Faik’in gücünün, kendi kendisi olmasında, kendi mizacını, hayat çerçevesini kabul etmesinde olduğunu belirten Kaplan, bugünkü Türk hikâyecilerinin birçoğunun hayat görüşlerini idare eden fikir ve ideolojiler sebebiyle sanatı unuttuklarını söyler ve diğer hikâyecilerin de Sait Faik gibi kendi gerçek ve yegane varlıklarının hususi tecrübelerini anlatmaları halinde edebiyatımızın ne kadar zengin olacağını görüleceğini ifade eder.

Zahir Güvemli de Sait Faik hakkında yazan isimlerdendir. Sait Faik’i yakından tanıdığını söyleyen ve onunla ilgili yazılara baktığında Sait Faik’in ya anlaşılamadığını ya da yanlış anlaşıldığını gördüğünü belirten Güvemli, “Sait’e Dair Açıklamalar” başlığını taşıyan yazısını bu yüzden kaleme aldığını ifade eder.

Güvemli’nin yanlış olduğunu düşündüğü fikirlerden biri Sait Faik’in eserleri itibariyle herhangi bir sosyal fikrin savunucusu olmadığı görüşüdür. Bu konuyla ilgili olarak Güvemli, Sait Faik’in, eserlerini bir fikrin müdafaası için vermediğini belirterek şunları söyler: “Bu hüküm, onun çığırtaan olmadığını söylemek içinse, doğru. Ama o kadar yaş yaşayıp onun gibi okumuş, dünya hakkında belli fikirler edinmiş bir mütefekkirin muayyen bir fikir cephesi olmadığını, bir taraf tutmadığını ileri sürmek, bana yanlış gibi görünüyor.”⁸⁰² Sait Faik’in şu veya bu fikrin çığırtaanlığını yapmadığını belirten Güvemli, onun asıl hünerinin de bu olduğunu söyler. Güvemli’ye göre Sait Faik, ruh asaletinin, dürüstlüğün ve ahlaklılığın taraflısıdır. Tarafı olduğu fikirse Sait Faik’te ya bir vaka ya bir davranış ya da bir portre halinde hikâyelerinde tezahür etmektedir.

Sait Faik’in Varlık Yayınevi tarafından basılan 1952 tarihli *Birtakım İnsanlar* adlı eseri ile ilgili, kitabın kapağında yazanın aksine, onun bir roman değil, uzun hikâyeye olduğu yönünde görüşler vardır. “Küçük Dergi”de konuyla ilgili olarak Haldun Taner, Aydın Kozağacı ve İbrahim Erseyrek’in yazılarına yer verilir.

Haldun Taner’in söz konusu kitapla ilgili yazdığı kısa değinide, Yaşar Nabi’nin kitap kapağına eserin türü olarak “roman” yazmasının aksine, onun bir uzun hikâyeye olduğu belirtilir. Yazısında, Sait Faik’i Sait Faik yapan bütün özelliklerin *Birtakım İnsanlar*’da

⁸⁰¹ Kaplan, “Şimdi Sevişme Vakti”, 16.

⁸⁰² Zahir Güvemli, “Sait’e Dair Açıklamalar”, *Varlık* 419 (01 Haziran 1955), 7.

yer aldığını belirten Taner, eserin, hikâye havası, hikâye temposu, hikâye üslubu taşıdığını bu yüzden de aslında bir uzun hikâye olduğunu söyler.⁸⁰³ Taner’le aynı düşüncede olan Aydın Kozağacı da Sait Faik’in söz konusu kitabının roman özelliklerini taşımadığı, birbirine bazı ortak yanlarla bağlı görünen irili ufaklı hikâyelerin art arda dizildiği şeklinde bir değerlendirmede bulunur.⁸⁰⁴ İbrahim Erseyrek de Sait Faik’in eserlerinin klasik edebiyat janrlarına ayırarak ve onları muayyen kalıplar içine sokarak tetkik etmenin doğru olmadığına vurgu yapar. Bu yüzden, Sait Faik’in bu eserine hikâye ya da roman demek yerine, en doğrusunun, ona “Sait Faik’in eseri” demek olduğunu ifade eder.⁸⁰⁵

Tarık Buğra Sait Faik’le ilgili kaleme aldığı ve “Sait Faik İçin”⁸⁰⁶ başlığını taşıyan yazıda, onun, biyografisi yazılmaya değer bir sanatçı olduğunu belirterek, bütün safkan sanatçılarda olduğu gibi, onun da sanatının, kendi hayatının eseri olduğunu söyler.

Buğra, yazısında, Sait Faik hakkında yazılanların niteliğine değinir ve onun layığıyla incelenmesi gerektiğinden söz eder. Sait Faik’in nekrolog yazıcılarından kurtularak gerçek anlamda, onun eserleri ve şahsiyeti arasındaki ilişkiyi çözümleyecek ve edebiyat tarihimize kazandıracak kalemlere ihtiyaç olduğunu belirterek şunları söyler:

“Sait Faik, dünyanın ve yaşamının bizim gördüklerimizden ibaret olmadığını, hatta gördüklerimizin gördüklerimiz gibi olmadığını, duygu alemimizin, fark ettiğimizden çok daha zengin bulunduğunu anlatan büyük sanatçılardan gerçek kaşiflerden biriydi. Ne yazık ki bu mistik büyüden söz açan bir eleştirmeci çıkmadı.”⁸⁰⁷

Sait Faik’in Mark Twain Derneği üyeliğinin dışında da yabancı memleketlerde yankı bulduğunu gösteren örneklerden biri, onun hakkında bir yazı kaleme alan Roger Bodart’tır. Muzaffer Uyguner tarafından çevrilen ve “Varlık”ta yayımlanan, “Sait Faik Abasıyanık Veya Yaşamak Hırısı”⁸⁰⁸ başlıklı yazısında Bodart, Sait Faik isminin bir gün Çehov ya da Chesterton’un yanında yer alacağını belirtir. Daha çok Sait Faik’in kişiliği, karakter özellikleri ile ilgili cümlelerin hikâyelerinden alıntılarla desteklendiği yazının bir eleştiriden çok bir deneme özelliği gösterdiği söylenebilir.

⁸⁰³ Haldun Taner, “Birtakım İnsanlar”, *Küçük Dergi* 4 (Temmuz 1952), 24.

⁸⁰⁴ Aydın Kozağacı, “Birtakım İnsanlar”, *Küçük Dergi* 4 (Temmuz 1952), 24-25.

⁸⁰⁵ İbrahim Erseyrek, “Birtakım İnsanlar”, *Küçük Dergi* 4 (Temmuz 1952), 25.

⁸⁰⁶ Tarık Buğra, “Sait Faik İçin”, *Yenilik* 4/29 (5) (Mayıs 1955), 20-21.

⁸⁰⁷ Buğra, “Sait Faik İçin”, 21.

⁸⁰⁸ Roger Bodart, “Sait Faik Abasıyanık Veya Yaşamak Hırısı”, *Varlık* 621 (01 Mayıs 1964), 8-9.

Sait Faik’le ilgili o hayattayken ya da ölümünden sonra kaleme alınmış olan yazılar elbette bizim burada zikrettiklerimiz kadar değildir. Bunların dışında, dönemin kültür, sanat ve edebiyat dergilerinde bir hayli anma, tanıtım, anı, değini, yazılarının da bulunduğu görülür.

3.2.14. İlhan Tarus (1907-1967)

Periyodiklere bakıldığında, araştırma konusunu kapsayan tarih aralığında, İlhan Tarus’la ilgili yazıların yarısından çoğunun onun ölümünden sonra yayımlandığı ve bunların ekserisinin nekroloji ve anma yazıları olduğu, bunlar dışındakilerinse, yazarın sağlığında yayımlanan yazılardan oluştuğu görülür. Söz konusu yazıların çoğunluğu “Varlık” dergisinde, diğerleri ise, “Ufuklar”/“Yeni Ufuklar”, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi” ve “Türk Dili” dergilerinde yayımlanmışlardır. “Varlık” dergisi 1 Şubat 1967 tarihli 687. sayısında her ikisi de ocak ayında ölen sanatçılar olarak Ziya Osman Saba ve İlhan Tarus’la ilgili bir özel sayı hazırlamıştır; söz konusu özel sayının kapağında, “İki Yazarımız İçin Saygı Duruşu” ibaresi yer almaktadır.

Çoğu nekroloji yazısı olmakla birlikte, İlhan Tarus’la ilgili eleştiri, inceleme, değerlendirme, değini ve tanıtım gibi yazılar kaleme alan yazarlar içinden, Hikmet Dizdaroğlu, Seyfi Özgen, Salim Şengil, Nurullah Ataç, Fethi Naci ve Vedat Günyol gibi isimlerin öne çıktıkları görülür. Sait Faik’in daha önce bir gazetenin anketine verdiği cevabını eleştiren İlhan Tarus’a verdiği karşılığı da burada zikretmek gerekir. “Hikâyecinin Kaderi” başlığını taşıyan yazı, yazarların gazetelerde hikâye yayımlayıp yayımlamaması ve gazetelerin hikâyeye bakışı konusunda ilgili, Sait Faik’in İlhan Tarus’a cevabını içermektedir. Bunun dışında ayrıca, “Varlık”ta imzasız olarak yayımlanan, İlhan Tarus’la yapılmış bir konuşma da bulunmaktadır.

Hikmet Dizdaroğlu, “İlhan Tarus ve Hikâyeciliği”⁸⁰⁹ başlıklı yazısında, yazarın hikâyeciliğini farklı yönlerden ele almakta ve değerlendirmektedir. Yazısında, İlhan Tarus’un sanat anlayışına, hikâyeciliğine, hikâyelerinin konularına, diline, hikâye tekniğine ve tahkiye özelliklerine değinen Dizdaroğlu, Tarus’un hikâyeciliğimizin yüzünü ağartan, soy bir hikâyeci olduğunu yorumunda bulunur.

Dizdaroğlu, İlhan Tarus’un bir hikâyeci olarak halkın hangi tür hikâyelerden hoşlandığı ve ne çeşit hikâyeler okuduğunu gözlemleyerek, sanatından da taviz vermeden, onların

⁸⁰⁹ Hikmet Dizdaroğlu, “İlhan Tarus ve Hikâyeciliği”, *Varlık* 380 (01 Mart 1952), 12.

isteğine göre hikâyelerini yazdığını belirtir ve onun, halk psikolojisini bilen ve ona değer veren bir yazar olarak, geniş bir okuyucu kitlesine hitap etmenin sırrını bildiğini, hikâyelerini de buna uygun olarak oluşturduğunu söyler.

Tarus'un, hikâye konularını kolayca bulduğunu belirten Dizdaroğlu, konu bakımından onun hiçbir hikâyesinin bir diğeri ile aynı olmadığını, her hikâyesinde bize hayatın farklı bir yönünü gösterdiğini, insanoğlunu bütün gerçekliği ve derinliğiyle tanıttığını söyler ve yazarın amacının hayatı olduğu gibi göstermek olduğunu ifade eder.

Dizdaroğlu, Tarus'un karakterlere ve tiplere önem verdiğini her hikâyesinde okuyucuyu yeni bir tip ve karakterle karşılaştırdığını belirtir. Fakat bu tiplerin nev'i şahsına münhasır tipler olmadıklarını, aslında çok daha geniş zümreleri temsil ettiklerini de sözlerine ekler. Tarus'un, hikâyelerinde, bizzat hüküm vermekten kaçındığını fakat okurun hikâyenin sonunda yazarla aynı fikirde olmak durumunda kaldığını belirten Dizdaroğlu, bunu yazarın ustalığına bağlar. Dizdaroğlu'na göre Tarus, sanatı herhangi bir mesele ve davanın vasıtası haline koymaz.

Hikâyelerinin bir diğer özelliğinin de yazarın bizzat hikâye kahramanlarından biri oluşu olduğunu belirten Dizdaroğlu şunları söyler: "Hikâyeci, bazı hikâyelerinde, olayların akışında rol alıyor, hikâyeyi yürütüyor, bir karakteri açığa vuruyor, bir tipi daha net hale getiriyor. Hatta bazı hikâyelerinde (Sal), tek kahraman kendisidir."⁸¹⁰

Dizdaroğlu, Tarus'un hikâyecilik sanatının en belirli yönünün dile olan hakimiyeti olduğunu altını çizer. Dizdaroğlu'na göre, Tarus, Türkçeyi en iyi kullanan hikâyecilerimizden biridir. Onun hikâyelerinde, dilin yapısına aykırı bir kelime, söz veya cümleye rastlanmaz.

Yazısında, Tarus'un hikâyeciliğindeki teknik ve tahkiye özelliklerine de değinen Dizdaroğlu, onun her hikâyesini; hatıra, muhavere, kahramanların ağzından nakil veya karma bir anlatış gibi bir başka kompozisyon ve teknikle anlattığını, bunun da hikâyeleri sonuna kadar sıkılmadan okumayı sağladığını belirtir ve onun hikâyelerinin tahkiye bakımından çok hareketli olduğunu, bazı hikâyelerinin klasik hikâye şemasına uymasa bile, bütün hikâyelerinde okuyucuyu, ona hissettirmeden sonuna kadar aynı tecessüs ve ilgi ile tutmayı başardığını ifade eder.

⁸¹⁰ Dizdaroğlu, "İlhan Tarus ve Hikâyeciliği", 12.

Fethi Naci, “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan “Köle Hanı”⁸¹¹ başlıklı yazısında, İlhan Tarus'un Yeditepe Yayınları arasından 1954'te çıkan *Köle Hanı* adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Tarus'un, hikâyelerinde toplum hayatının meselelerini vermek, gerçekleri göstermek çabası olduğu, ancak bunu edebiyatın aracı olan imajlarla yapmadığı ve eserlerinde "insan"ın yer almadığını söyleyen Naci, yazarın yalnızca gözlem yapmakla yetindiği eleştirisinde bulunur.

Fethi Naci, yine “Yeni Ufuklar”da yer alan, “Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı”⁸¹² başlıklı yazısında, İlhan Tarus'un bir konuşmada kendisine sorulan "Sosyal endişe ile mi yoksa sanat endişesi ile mi yazarsınız?" sorusuna, "Tamamen sosyal endişe ile..." cevabını vermesini eleştirir. Yazısında, bu yüzden Tarus'un eserlerindeki kişilerin belli görüş ve düşünceleri ifade eden kuklalara dönüştüklerini vurgulayan Naci, sanatçının sosyal endişe taşırken sanat endişesini de ihmal etmemesi gerektiğini, öze önem verirken biçimi de göz ardı etmemesi lazım geldiğini vurgular.

Vedat Günyol, “Ufuklar” dergisinde yayımlanan ve “İ. Tarus'la Sait Faik'te Uysallık Düşmanlığı”⁸¹³ başlığını taşıyan yazısında, "uysallık" sözcüğüyle kastettiği şeyin geçmişten gelen mevcut alışkanlıklar ve mevcudun bozulmaması isteği olduğunu vurgulayarak, bu manada İlhan Tarus ve Sait Faik'in "uysallık"a karşı olduklarını söyler. Sait Faik'ten beri uysallık düşmanlığının alabildiğine yayıldığını belirten Günyol, sırasıyla İ. Tarus'tan ve Sait Faik'ten bu duruma örnekler verir. Tarus'un, hikayelerinde konusu ve manasıyla uysallığa karşı, Sait Faik'in ise en çok ahlak uysallığına karşı olduğu dile getirir ve her iki sanatçının hikâyelerinden örnekler vermek suretiyle konuyu açıklar. Nurullah Ataç ise, N.A.⁸¹⁴ imzasıyla kaleme aldığı ve “Dergilerde”⁸¹⁵ üst başlığı altında yer alan yazısında çeşitli dergilerde yayımlanmış yazılarla ilgili düşüncelerini belirtirken, “Ufuklar”ın Haziran sayısında yer alan Vedat Günyol'un "İ. Tarus'la Sait Faik'te Uysallık Düşmanlığı" adlı yazısıyla ilgili düşüncelerini de aktarır.

Vedat Günyol, “Yayın Yılı Başında Üç Hikâye Kitabı”⁸¹⁶ başlığını taşıyan yazısında, Sait Faik'in Varlık Yayınevinden çıkan *Havuz Başı* ile Seçilmiş Hikayeler Dergisi Yayınları arasından çıkan Vüs'at O. Bener'in *Dost* adlı kitabı ile İlhan Tarus'un *Karınca Yuvası* adlı

⁸¹¹ Fethi Naci, “Köle Hanı”, *Yeni Ufuklar* 3/11 (27) (Ağustos 1954), 104-107.

⁸¹² Fethi Naci, “Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı”, *Yeni Ufuklar* 3/12 (28) (Eylül 1954), 141-144.

⁸¹³ Vedat Günyol, “İ. Tarus'la Sait Faik'te Uysallık Düşmanlığı”, *Ufuklar* 1/5 (Haziran 1952), 144-146.

⁸¹⁴ Yıldırım, *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, 81.

⁸¹⁵ Nurullah Ataç, “Dergilerde”, *Türk Dili* 1/10 (Temmuz 1952), 52-53 (604-605).

⁸¹⁶ Vedat Günyol, “Yayın Yılı Başında Üç Hikâye Kitabı”, *Ufuklar* 1/9 (Ekim 1952), 272-274.

hikaye kitaplarını tanıtır. Yazar, sırasıyla her üç kitapla ilgili düşüncelerini aktardığı yazısında, İlhan Tarus'un *Karınca Yuvası* kitabı hakkında, “yer yer sohbet edası içinde gelişip giden, lüzumsuz uzunluğuna rağmen insanı kavrayabilen, gayet ustaca bağlanmış güzel bir eser”⁸¹⁷ yorumunu yapar.

Muhtar Körükçü, "Dergiler ve Kitaplar" üst başlığı ve "Üç Yeni Kitap" alt başlığı altında yer alan “Apartman”⁸¹⁸ başlıklı yazısında, İlhan Tarus'un aynı adlı hikâye kitabına değinir. “Varlık” dergisinde yayımlanan tanıtım mahiyetindeki yazıda Körükçü, Tarus'un hikâyelerinde hayatın kötü ve acı taraflarını, aksayan noktalarını bulup çıkararak tenkit eden bir hikâye anlayışına sahip olduğunu belirterek, yazarın *Apartman* adlı hikâye kitabında bunu yaptığını söyler ve tek tek hikâyelerin konularına değinir.

Tarus'un *Apartman* adlı hikâye kitabı üzerinde duran bir başka yazı Salim Şengil'e aittir. Şengil, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde yayımladığı ve "Yeni Hikâye Kitapları" üst başlığı altında yer alan “Apartman”⁸¹⁹ başlıklı yazısında, Tarus'un genellikle hikâyelerinde olumsuz durumları aksettirdiğini ve karamsar bir tablo çizdiğini belirtir ve bunun, yazarın kendi hayatını eserlerine aksettirmesinden ileri geldiğini savunur. Çünkü Tarus'a göre, “sanat, beşeriyetin ve halk kalabalığının ıstırabını belirtmekten ibaret vazifesini iyi yaparsa, bütün mesele hallolunabilecektir. Çünkü acıyı ve kötüyü belirtmek, onu tedavi etmenin ilk adımıdır.”⁸²⁰ Yazarın bütün hikâyelerinde olduğu gibi *Apartman*'daki hikâyelerinde de kendi hayatından izler bulunduğunu ve ele aldığı, konuşturduğu, yaratıp ortaya çıkardığı kahramanların hep kendisinin kopyaları ve benzerleri olduğunu söyleyen Şengil, bu yüzden karakterlerin kanlı, canlı, gerçekçi olduğunu söyler ve kitabı, okurlara tavsiye eder.

Yine, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde, “Basında Yankımız”⁸²¹ başlıklı bölümde, “Dönüm” dergisinden Seyfi Özgen'in, İlhan Tarus'un Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Yayınları arasından çıkmış olan *Karınca Yuvası* adlı hikâye kitabı ile ilgili olan tanıtım yazısı aktarılmıştır. Söz konusu yazıda, Özgen, Tarus'un bu kitabıyla alışık olmadığımız bir şekilde karşımıza çıktığını, uzun hikâye denebilecek bu kitapta yazarın, araya kendini

⁸¹⁷ Günyol, “Yayın Yılı Başında Üç Hikâye Kitabı”, 274.

⁸¹⁸ Muhtar Körükçü, “Apartman”, *Varlık* 365 (01 Aralık 1950), 13.

⁸¹⁹ Salim Şengil, “Apartman”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 4/32-33 (1951), 51-54.

⁸²⁰ Şengil, “Apartman”, 54.

⁸²¹ Seyfi Özgen, “Basında Yankımız”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/14 (Mart 1953), 51. (Söz konusu yazı, 1 Mayıs 1953 tarihli “Dönüm” dergisinin 11. sayısında yayımlanmış olup Seçilmiş Hikâyeler Dergisi'nin “Basında Yankımız” bölümünde başlıksız olarak yer almaktadır.)

de karıştırarak Ankara'nın yüksek memurlarını anlattığını ve onların hayatlarından, düşündüklerinden, ihtiraslarından bahsettiğini söyler. Yazarın araya kendini, kendi düşüncelerini karıştırmasının okuyucuyu bunalttığını belirten Özgen, gereksiz üslup oyunlarına da yer verilen eserin, zorlanarak yazıldığı yorumunu yapar.

İlhan Tarus'un ölümünden sonraki yayınlar arasında, yukarıda zikredilen ve "Varlık" dergisinin 1 Şubat 1967 tarihli 687. özel sayısına da kısaca değinmek gerekir. Bir çok yazar ve sanatçının, her ikisi de ocak ayında vefat etmiş olan Ziya Osman Saba ve İlhan Tarus'la ilgili duygu ve düşüncelerini paylaştıkları ve dergi kapağında "İki Yazarımız İçin Saygı Duruşu" ibaresinin yer aldığı özel sayıda, Yaşar Nabi Nayır⁸²², Adnan Binyazar⁸²³, Oktay Akbal⁸²⁴, Tahir Alangu⁸²⁵, Suut Kemal Yetkin⁸²⁶, Muzaffer Uyguner⁸²⁷, Konur Ertop⁸²⁸, Sami N. Özerdim⁸²⁹, Zeyyat Selimoğlu⁸³⁰, M. Sunullah Arısoy⁸³¹, Sami Çelenk⁸³², Mehmet Seyda⁸³³ ve Muhtar Körükçü⁸³⁴ imzalarına rastlanır. Adı geçen sanatçılar yazılarında, İlhan Tarus'la ilgili duygu ve düşüncelerini dile getirirler ve onunla ilgili bazı hatıralarını paylaşırlar. Ayrıca, Halim Yağcıoğlu⁸³⁵ yine "Varlık" dergisinde Tarus'un ölümünün ardından bir nekroloji yazısı yayımlar. Bunun dışında, Ömer Faruk Toprak'ın da "Yeni Ufuklar" dergisinde, "İlhan Tarus'un Öfkesi"⁸³⁶ başlıklı bir nekroloji yazısı yer alır. Yağcıoğlu ve Toprak'ın, Tarus'la ilgili duygu ve düşüncelerini aktarmanın yanında, yazılarında "Şairler Yaprığı" dergisinde yayımlanan bir anket dolayısıyla İlhan Tarus'un kırılması ve kızıp küsmesini içeren bir anıya da yer verdikleri görülür.

3.2.15. Sabahattin Ali (1907-1948)

1950-1970 yılları arasını kapsayan dönemde, incelenen dergiler arasında, Sabahattin Ali'yi ve hikâyeciliğini doğrudan ele alan ve konu edinen yazıların azlığı dikkati çeker.

⁸²² Yaşar Nabi Nayır, "Yitik Dostlar", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 3.

⁸²³ Adnan Binyazar, "Yeşilkaya Savcısı", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 5.

⁸²⁴ Oktay Akbal, "Tarus İçin", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 6.

⁸²⁵ Tahir Alangu, "İlhan Tarus İçin", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 7.

⁸²⁶ Suut Kemal Yetkin, "Yetkin'in Mektubu", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 6.

⁸²⁷ Muzaffer Uyguner, "İlhan Tarus'un Ölümü", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 7.

⁸²⁸ Konur Ertop, "Tarus'un Ardından", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 9.

⁸²⁹ Sami N. Özerdim, "Bölük Pörçük Anılar", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 10.

⁸³⁰ Zeyyat Selimoğlu, "İki Sanatçı", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 10.

⁸³¹ M. Sunullah Arısoy, "Tarus ve Saba İçin", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 11.

⁸³² Sami Çelenk, "Tarus'un Ardından", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 11.

⁸³³ Mehmet Seyda, "İlhan Tarus", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 14.

⁸³⁴ Muhtar Körükçü, "Ziya Osman ve İlhan Tarus", *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 15.

⁸³⁵ Halim Yağcıoğlu, "İlhan Tarus", *Varlık* 696 (15 Haziran 1967), 10.

⁸³⁶ Ömer Faruk Toprak, "İlhan Tarus'un Öfkesi", *Yeni Ufuklar* 15/178 (Mart 1967), 34-37.

İncelenen binden fazla sayıdaki hikâye ve hikâyecilere dair yazıdan, yalnızca on dördünün doğrudan Sabahattin Ali'yi ele aldığı, bunun dışındakilerince pek azında ve metin içinde, hikâyeciden dolayı olarak söz ettiği görülür.

Eldeki malzeme tarandığında, yalnızca “Varlık”, “Yeni Ufuklar”, “Yeni Dergi” ve “Yordam”da, Sabahattin Ali ile ilgili yazıların yayımlandığı, söz konusu yazılardan Cevdet Kudret, Tahir Alangu, Demir Özlü ve Murat Belge tarafından kaleme alınan toplam on iki yazının 1966 yılında; Selim İleri ve Talayhan Soytürk tarafından yazılan diğer iki yazının ise 1969 yılında yayımlandığı görülür.

1950’li yıllarda Sabahattin Ali ile ilgili yazı yazılmamasının sebepleri arasında, dönemin siyasî atmosferinin, edebiyat ortamının ve kısmen de olsa Sabahattin Ali’nin şüpheli ölümünün etkileri olduğu düşünülebilir. Nitekim, 1965 yılından sonra, farklı bir siyasî ve politik atmosferin oluşması, edebiyatta 1950 kuşağının etkisinin azalarak yeniden ve farklı bir boyutuyla toplumculuğun işlenmeye başlaması ve 1965 yılının sonlarından itibaren Sabahattin Ali’nin bütün eserlerinin Varlık Yayınevi tarafından yeniden basılması, yazarla ilgili yazıların neden 1966 yılında yoğunlaştığını açıklar niteliktedir.

Sabahattin Ali ile ilgili üzerinde duracağımız ilk yazılar “Varlık” dergisinde yayımlanan Cevdet Kudret ile Tahir Alangu arasındaki tartışmaları içeren eleştiri yazılarıdır. Tartışma, Varlık Yayınevinin Sabahattin Ali’nin bütün eserlerini yayımlamaya başlaması üzerine ilk cildin başına Tahir Alangu’nun hikâyeci ile ilgili 54 sayfalık bir ön sözünün eklenmesi ve bu ön sözde yer alan görüş ve düşüncelere Cevdet Kudret’in karşı çıkması ile başlar. Aynı zamanda söz konusu ön söz, Demir Özlü tarafından kaleme alınan ve “Yeni Dergi”de yayımlanan, “Sabahattin Ali'nin İlk Kitapları”⁸³⁷, “Sabahattin Ali İçin Bir Ön söz Üzerine”⁸³⁸ ve “Sabahattin Ali İçin” başlıklı yazılar ile de eleştirilir. Alangu, yazılarıyla hem Kudret’e hem de Özlü’ye cevap verir. Tahir Alangu’nun yazdığı ön söz, onun *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* adlı eserinde Sabahattin Ali'yi ele aldığı bölümün biraz daha genişletilmiş şeklidir.

Cevdet Kudret, Alangu’yu, “Sabahattin Ali Üzerine Notlar I.”⁸³⁹, “Sabahattin Ali Üzerine Notlar II.”⁸⁴⁰ ve “Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru”⁸⁴¹ başlıklarını taşıyan

⁸³⁷ Demir Özlü, “Sabahattin Ali’nin İlk Kitapları”, *Yeni Dergi* 16 (Ocak 1966), 53-55.

⁸³⁸ Demir Özlü, “Sabahattin Ali İçin Bir Önsöz Üzerine”, *Yeni Dergi* 17 (Şubat 1966), 181-184.

⁸³⁹ Cevdet Kudret, “Sabahattin Ali Üzerine Notlar I.”, *Varlık* 662 (15 Ocak 1966), 6-7.

⁸⁴⁰ Cevdet Kudret, “Sabahattin Ali Üzerine Notlar II.”, *Varlık* 663 (01 Şubat 1966), 7.

⁸⁴¹ Cevdet Kudret, “Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru”, *Varlık* 672 (15 Haziran 1966), 6-8.

yazılarında eleştirir. Kudret, Sabahattin Ali'nin bütün eserlerinin Varlık Yayınevince yeniden basılmaya başlanmasını, son yılların en önemli edebiyat olaylarından biri sayar, ancak cildin başına konan, Alangu'nun 54 sayfalık incelemesini eleştirerek yanlış bulduğu, katılmadığı, gözden kaçırıldığını ve eksik bırakıldığını düşündüğü bazı noktalara karşı çıkar.

Kudret, yazısında, karşı çıktığı noktaları, sanatçının hayatıyla ilgili noktalar ve sanatıyla ilgili noktalar olmak üzere iki başlık altında ele alır. Kudret, Alangu'nun ön sözünde, Sabahattin Ali'nin hayatıyla ilgili olarak bazı maddi hatalar veya kesin olmayan bilgiler bulunduğunu belirtir. Sabahattin Ali'nin doğum tarihi, doğum yeri, büyükbabası ve annesi ile ilgili aile bilgileri, Almanya'dan dönüş sebebi, Millî Eğitimdeki öğretmenlik görevi sırasındaki bazı bilgiler, ölümüyle ilgili bilgiler ve evlilik bilgileri konusunda eksik, yanlış ya da çelişkili bilgiler verildiğini ifade eden Kudret ayrıca, Alangu'nun Sabahattin Ali'nin mizacı ile ilgili olarak, kesin olmayan bir bilgi ile, Almanya'da bulunduğu sırada bir lise öğretmenini dövdüğünden dolayı geri gönderildiği bilgisinden yola çıkarak, onun kavgacı, kontrol tanımaz, tedirgin, azgın, saldırgan, hasta mizaçlı, olduğu yönündeki değerlendirmelerine de karşı çıkar. Alangu'nun buradan hareketle Sabahattin Ali'nin eserleriyle hayatı arasında bağlar kuran yaklaşımını da doğru bulmaz. Cevdet Kudret, söz konusu eleştirilerini maddeler halinde açıkladıktan sonra hikâyecinin sanatıyla ilgili eleştirdiği noktalara geçer. Alangu'nun sanatçının ilk gençlik hikâyelerini "Yedi Meşale" dergisinde verdiği yönündeki cümlesine karşı çıkan Kudret, "Yedi Meşale"nin bir dergi değil kitap olduğunu söyler. Yine Alangu'nun hem ön sözde hem *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* adlı eserinde ısrarla bir çok yerde ileri sürdüğü Sabahattin Ali'nin sanatı ve toplumcu gerçekçilik konusunda Sadri Ertem'den etkilendiği yorumunu kesinlikle doğru bulmayan Kudret bu konuda şunları söyler:

"Sabahattin'in sanat hayatını yakından izleyen biz arkadaşları, onun böyle bir etkiye kapılmadığını, hatta Sadri Ertem'i hafıfseğini biliyoruz. Batı edebiyatını öylesine iyi biliyor ve günü gününe okuyordu ki Sadri Ertem'den akıl alma ihtiyacında değildi zaten. Yalnız Sabahattin değil, o çağın kalburüstü sanatçıları arasında Sadri Ertem'in, -eski bir deyimle söyleyeyim- 'esamisi okunmaz'dı.'"⁸⁴²

Kudret, Sabahattin Ali'nin hayatı ve mizacını onun eserlerinden çıkarmaya çalışan Alangu'yu eleştirir ve bu yaklaşımın daha önce Sait Faik'te denendiğini ve çok da sağlıklı

⁸⁴² Kudret, "Sabahattin Ali Üzerine Notlar I.", 7.

sonuçlara ulaşamadığını belirtir. Alangu'nun incelemesinde, ele alınan hikâye ve romanlar, Kudret'e göre, bir sanat eseri değil sanki birer anı kitabı gibi ele alınarak kişilerin ruh halleri ve mizaçları yazara mal edilmiştir. Yazısında Alangu'nun bu türden yargılarına karşı çıkarak bunları örneklerle açıklayan Kudret, ayrıca Alangu'nun Sabahattin Ali'nin eserleri ile ilgili yanlış olduğunu düşündüğü bir takım maddî bilgileri de kendi elindeki verilere dayanarak açıklar ve düzeltme yoluna gider.

Cevdet Kudret'in eleştirilerine yine aynı dergiden, "Varlık"ın sayfalarından, "Cevdet Kudret'e Cevap, Sabahattin Ali Üzerine I."⁸⁴³ ve "Cevdet Kudret'e Cevap, Sabahattin Ali Üzerine II."⁸⁴⁴ başlıklı yazıları ile cevap veren Tahir Alangu, Kudret'in eleştirisini daha çok kişisel olarak algılar ve onun yaptığı gibi maddeler halinde eleştirilere cevap verir. Sabahattin Ali'nin hayatı ile ilgili maddî yanlışlık ve hataların bazılarını kabul eden Alangu, Kudret'e bu konuda teşekkür eder, ancak Ali'nin mizacı ve karakteri ile ilgili yaptığı değerlendirmelerin doğruluğu konusunda ısrarcı olur.

Sabahattin Ali'nin sanatı konusundaki yazdıklarına yapılan eleştirilere de cevap veren Alangu, sanatçının Sadri Ertem'den etkilenmediği aksine onu küçümsediği yolundaki eleştiriyi kabul etmez ve Sadri Ertem'in sanatını önemsememenin, ondan etkilenilmeyeceğinin ispatı olamayacağını savunur. Alangu'ya göre Sadri Ertem, o dönemde bulunduğu konum itibarıyla güçlü, edebiyat anlamında da gençleri etrafına toplayarak onlara bir anlamda yol göstericilik yapan biridir. Bu yüzden Sabahattin Ali'nin ondan etkilenmesi gayet doğaldır. Bu sebeplerle Alangu, Sabahattin Ali'nin gözlemci gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe giden yolda Sadri Ertem'den etkilendiği savını yazısında devam ettirir.

"Varlık"ta dört sayı devam eden bu tartışmanın sonunda Cevdet Kudret "Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru"⁸⁴⁵ başlıklı bir yazı kaleme alır ve önceki yazılarını Alangu'nun yazdığı ön söze belki biraz yardımcı olur düşüncesiyle kaleme aldığını, yazısında Alangu'yu kıracağını düşündüğü sözlerden özellikle kaçındığını belirtir. Ancak Alangu'nun gerek üslup açısından gerekse de konuyla ilgili verdiği cevaplar bakımından konuyu kişiselleştirdiğini, başka bir dergide Alangu'yu eleştiren Demir Özlü'ye kızıp, yanında kendisine de kızdığını söyleyen Cevdet Kudret, aralarında tartışma konusu olan ve eleştiride konu edilen maddelere yeniden dönerek Alangu'ya cevap verir. Fakat

⁸⁴³ Tahir Alangu, "Cevdet Kudret'e Cevap, Sabahattin Ali Üzerine I.", *Varlık* 667 (01 Nisan 1966), 6.

⁸⁴⁴ Tahir Alangu, "Cevdet Kudret'e Cevap, Sabahattin Ali Üzerine II.", *Varlık* 668 (15 Nisan 1966), 6.

⁸⁴⁵ Kudret, "Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru".

Kudret'in bu seferki cevabı, ileri sürdüğü argümanları ve eleştirdiği noktaları kanıtlamak çabasıyla birlikte, daha çok Alangu'nun cevabında olduğu tarzda, konunun kişiselleştirildiği bir tondan olur. Kudret, Alangu'ya hitaben şunları söyler:

“Düşünce ve sanat adamlarının aleyhlerinde makaleler, hatta kitaplar yazılabilir. Bunu anlarım. Ama dünyanın hiçbir yerinde, bir sanatçının toplu eserlerinin başına konulan tanıtma yazısında ona hakaret edilmemiştir sanırım. Her şeyin bir yolu yordamı, bir ‘âdabı’ vardır; buna ya uyulur ya da o konuda yazmaktan büsbütün vazgeçilir. Gerçi iktidarların hoşlanmadığı sanat ve düşünce adamlarını yermek tehlikesiz bir davranıştır. İnsanın ayağının kaydırılması korkusu yoktur. Ne var ki bir ölünün akıtılmış kanı üzerinde kaydırak oynanmaz.”⁸⁴⁶

Demir Özlü de Tahir Alangu'yu ilgili ön söz dolayısıyla eleştiren yazarlardan biridir. Özlü, “Yeni Dergi”de yayımlanan ve “Sabahattin Ali İçin Bir Önsöz Üzerine”⁸⁴⁷ başlıklı yazısında, Sabahattin Ali'nin yapıtlarının yeniden yayımlanmasının ne denli sevindirici bir olaya, bu yapıtların ilk cildini oluşturan *Değirmen, Dağlar ve Rüzgar*'a Tahir Alangu'nun bir ön söz yazmasının da o derece talihsizlik olduğunu ifade eder.

Özlü, Alangu'nun, Sabahattin Ali'yi, eserlerindeki olumsuz ve aykırı tipleri örnek göstererek, aslında onların şahsında kendi otokritiğini yaptığını iddia etmesi, Ali'nin mizacına dair hakaretimiz sözler söylemesi, onun hayatına dair yargıları yine onun eserlerinden çıkarması ve yazara bu anlamda haksızlık ediyor olması yönlerinden eleştirir. Özlü, yazısında Alangu'nun yanlışlarını göstermek amacıyla onun *İçimizdeki Şeytan, Kürk Mantolu Madonna, Kuyucaklı Yusuf*'a ve “Kurtla Kuzu” adlı hikâyesine yönelik yaptığı yanlı ve haksız olduğunu düşündüğü eleştirileri zikreder ve Alangu'nun bu tarz bir eleştiri ile neyi savunmak istediğini sorarak, soruyu yine kendisi cevaplar ve Alangu'nun “kurulu düzeni, toplumdaki geri ahlakçılığı, bu arada belki de kendini”⁸⁴⁸ savunmak istediğini söyler.

Özlü'nün, Tahir Alangu'ya yönelik bu sert eleştirileri, Alangu'nun, Ali'ye yapılan uyarıları haklı gördüğü, yazarın hapse atılmasını yerinde bulduğu ve öldürülmesini de doğal karşıladığı yorumlarına kadar gider. Bunların üzerine Alangu'nun bir de kalkıp Sabahattin Ali'nin yapıtlarına ön söz yazdığını söyleyen Özlü, Alangu'nun isteğinin Sabahattin Ali'nin konformizme varması olduğu yorumunu yapar ve şunları söyler:

⁸⁴⁶ Kudret, “Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru”, 8.

⁸⁴⁷ Özlü, “Sabahattin Ali İçin Bir Önsöz Üzerine”.

⁸⁴⁸ Özlü, “Sabahattin Ali İçin Bir Önsöz Üzerine”, 183.

“Sabahattin Ali, bu *conformisme*’e gitseydi, ortada Sabahattin Ali diye bir yazar ve toplum savaşı kalmazdı. Böyle eleştirme olmaz, bir insan dedikodular yoluyla, yalan yanlış beyninin içine girmeye çalışılarak yargılanamaz, bir insan edimleriyle, yaptıklarıyla, (yazmak da bir edimdir) belirlenir. Kişiye böyle bir görev verilse bile kişi böyle bir eleştiri yazamaz. Tarih boyunca içinde yaşadıkları toplumlarla uyumayan yazarları, bilim adamlarını, düşünürleri, eylem adamlarını, -Sokrates’i, Galile’yi, Neçayev’i, içlerinde yaşadıkları toplumlara savaş açan bütün ilericileri ve devrimcileri- bir yana bırakacağız, toplumla uyumaya gitmeyen yazarı ruh hastası olarak göreceğiz, kişiyi edimleriyle değil, beynine girmeye çalışarak (o da hangi bilimsel yöntemle dayanılarak yapılıyor belli değil) yargılayacağız, bu da bir eleştirme olacak.”⁸⁴⁹

Demir Özlü’nün bu sert eleştirilerine Alangu’nun cevabı gecikmez. Yine “Yeni Dergi” sayfalarından “Demir Özlü’ye Gerekli Bir Cevap”⁸⁵⁰ başlıklı bir yazı yayımlar. Alangu yazısında, Demir Özlü’nün eleştirileri ile Cevdet Kudret’in eleştirilerinin aşağı yukarı benzer olduklarına dayanarak, Özlü ve Kudret’in, kendisine karşı suçlama ve saldırma yolunda aynı amaçta birleştikleri yorumunu yapar. Özlü’nün kendisine karşı takındığı sert tavrın, henüz yeni okuduğu Sabahattin Ali’nin *Değirmen* adlı kitabına duyduğu hayranlıktan kaynaklandığını ileri süren Alangu, “Türk hikâyeciliğinin İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki gelişmelerini ve aşamalarını yaşamış olanlar için Sabahattin Ali’nin *Değirmen* adlı kitabında artık hayran olunabilecek hikâye kalmamıştır.”⁸⁵¹ der. Kendisinin yazı yazarken, bir yazarı eleştirirken hem onlara hizmet ettiğini hem de ölçüsüz şişirmelerin üstümüze yığıldığı mithos bulutlarını dağıtmaya çalıştığını belirten Alangu, “bir sanatçının hayat ve mizacının onun eserini nasıl belirlediğini, çatışmaları ile nerelerde çıkmazlara düştüğünü, bunda da sorumluluk payının nerelerde bulunduğunu araştırabilelim. Gerçekleri ne allayıp pullayalım ne de ölçü ve orantılarını, temel olarak aldığımız görüşün sınırları dışında kullanalım.”⁸⁵² diyerek eleştirisinde izlediği yaklaşımın ve yöntemin doğruluğunu savunur. Özlü ve Kudret tarafından eleştirilen, sanatçının hayatı ve eserleri arasında bağ kurması ve buradan yanlış sonuçlar çıkarması noktasında eleştirilen Alangu, bununla yapmak istediği şeyi şöyle açıklar:

⁸⁴⁹ Özlü, “Sabahattin Ali İçin Bir Önsöz Üzerine”, 184.

⁸⁵⁰ Tahir Alangu, “Demir Özlü’ye Gerekli Bir Cevap”, *Yeni Dergi* 19 (Nisan 1966), 305-312.

⁸⁵¹ Alangu, “Demir Özlü’ye Gerekli Bir Cevap”, 306.

⁸⁵² Alangu, “Demir Özlü’ye Gerekli Bir Cevap”, 307.

“Sabahattin Ali’yi anlatırken, -başka sanatçılarda da görüldüğü üzere- hayatının, sanatını nasıl belirlediğini gösterdim. Bunu gerekli buldum çünkü ikisi arasında birçok ilişkiler vardı. Üstelik bu ilişkiler onun kişilerini de onların davranışlarını da aydınlatıyordu. Öte yandan Cevdet Kudret ve Demir Özlü’nün, onu, bir ‘toplum savaşı’ olarak yüceltmeleri de benim bu konuda ayrıntılara gitmemi büsbütün gerektiriyordu. Onlar benim ‘conformisme’ ve ‘tutucu ahlak’ anlayışına dayanan ön sözümle ‘toplum savaşı’ olan ve gençlere büyük bir örnek olarak göstermek istedikleri bir yazarı kötülediğini iddia ediyorlar, ben de Sabahattin Ali’nin bir ‘toplum savaşı’ olmadığını, yeni bir ahlak ve eylem anlayışına ulaşma özlemi çekenler için uygun bir örnek olamayacağını ortaya koyuyorum. Onun hayatının da eserlerinin de tümü ile nasıl bir anlam kazanacağını, ilişkilerini gösterirken, kendimce yararlı saydığım bir ölçüye bağlandım. Onun eser ve yaşam ilişkileri, hayatının belli başlı olayları ve dönemeçleriyle, eserlerinin ilk yayın zamanlarını sıralayıp karşılaştırdımca ortaya çıkar.”⁸⁵³

Demir Özlü’yü genç olduğu ve 1940’lı yılları bilmediği yönünde eleştiren Alangu, yazısında o yıllara da değinerek, Sabahattin Ali’nin devletle iyi geçindiğini, devlet tarafından kollandığını, ama İkinci Dünya Savaşı yıllarında gelişen birtakım şartlar dolayısıyla devlet adamlarının sertleştiğini, Sabahattin Ali’nin dönemi doğru okuyamayarak kendisinin yine korunacağı düşüncesiyle, kendisine yapılan hakaretlere dava açtığını, olaylarını üstüne üstüne gittiğini, ama devletin o dönem Sabahattin Ali’yi koruyan Hasan Ali Yücel’i bile harcadığını belirterek aslında Sabahattin Ali’nin devlet tarafından o ölçüde korunup desteklenmesinin, sonrasında onu bu ölçüde yıkıntı ve çıkmazlara düşürdüğü yorumunu yapar.

Alangu, Özlü’ye seslenerek, ileride Sabahattin Ali diye bir “toplum savaşı” kalmayacağını, ama hikâyeciliğimizin bir devresinde yeri olan, bir yerde gerçekçiliğin öncülüğünü yapan güçlü bir hikâyecinin kalacağını ve eserlerinin bir kısmının okunacağını belirterek, kendisinin Sabahattin Ali’yi bu ölçülerle yaşatmak istediğini söyler.

Demir Özlü’nün Tahir Alangu ile olan tartışma yazılarından başka ve bu tartışmalardan önce yine “Yeni Dergi”de yayımladığı, “Sabahattin Ali’nin İlk Kitapları”⁸⁵⁴ başlıklı ve Sabahattin Ali’nin *Değirmen* ile *Dağlar ve Rüzgar* adlı ilk kitaplarını ele aldığı

⁸⁵³ Alangu, “Demir Özlü’ye Gerekli Bir Cevap”, 307-308.

⁸⁵⁴ Özlü, “Sabahattin Ali’nin İlk Kitapları”.

değerlendirme ve tanıtım niteliğinde bir yazısı vardır. Özlü, söz konusu yazıda, *Değirmen*'de bulunan hikâyelerin yazarın gençlik dönemi hikâyeleri olduğunu, *Dağlar ve Rüzgar*'ın ise onun şiirlerini kapsadığını belirtir. Değirmen'in ilk bölümündeki hikâyelerin Sabahattin Ali gerçekçiliğinde pek bir önemlerinin bulunmadığını, bu hikâyelerde yalnızca büyük bir yazarı haber veren bir yazışın kendini duyurduğunu belirten Özlü, kitabın ikinci bölümü ile ilgili olarak ise romanesk birkaç hikâyeden sonra gelen “Kazlar” hikâyesi ile birlikte onun Türk edebiyatındaki büyük yerini yapan yerli gerçekçiliğinin başladığı yorumunu yapar. Özlü, bu gerçekçiliği, “idealizasyon yükü taşımayan, trajiği toplumsal olanla sınımsız birleşmiş güçlü Sabahattin Ali gerçekçiliği”⁸⁵⁵ olarak tanımlar. Söz konusu kitabın üçüncü bölümünde yer alan üç hikâyeden “Komik-i Şehir” adını taşıyan hikâyenin ise Sabahattin Ali'nin hikâyeciliğinin o ana kadarki bütün karakteristik özelliklerini taşıdığını belirtir.

Demir Özlü, Tahir Alangu'nun kendisine yönelik yazmış olduğu ve Yeni Dergi'nin 19. Sayısında yayımlanan “Demir Özlü'ye Gerekli Bir Cevap” başlıklı yazıya, aynı derginin 21. sayısında yer alan “Sabahattin Ali İçin”⁸⁵⁶ başlıklı bir yazıyla cevap verir. Özlü yazısında Tahir Alangu'ya yönelik önceki eleştirilerini yineler.

Ancak giderek kişiselleştirilerek polemik seviyesine doğru çekildiği görülen Özlü ve Alangu arasındaki söz konusu tartışma, eş zamanlı olarak “Varlık” dergisinde yayımlanan ve yukarıda detaylarına değindiğimiz Cevdet Kudret'in “Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru”⁸⁵⁷ başlıklı yazısı ile şimdilik son bulmuş olur.

Demir Özlü, “Kağnı, Ses”⁸⁵⁸ başlıklarını taşıyan bir başka yazısında, Sabahattin Ali'nin adı geçen kitapları üzerinde durur ve onları toplumcu gerçekçilik bağlamında değerlendirir. Yazısında, Sabahattin Ali'nin Türk toplumcu gerçekçiliğinin kurucusu olduğunu söyleyen Özlü, Nabizade Nazım'dan başlayıp gelişen gerçekçilik akımının Sabahattin Ali'ye kadarki yazarlarda, idealist-romantik kaynaklardan beslendiğini, çağlarına göre her ne kadar ileri olsalar da çoğunun ele aldıkları konuların çoğunluğun sorunu olmadığını, burjuvayı savunmadıklarını ama aynı zamanda onu toplumcu öğreti açısından eleştirmiş de olmadıklarını belirterek, Sabahattin Ali'deki gerçekçiliğin toplumcu düşünce gibi, gerçeği kavramakta bütünsel bir düşünceden beslendiğini söyler

⁸⁵⁵ Özlü, “Sabahattin Ali'nin İlk Kitapları”, 54.

⁸⁵⁶ Demir Özlü, “Sabahattin Ali İçin”, *Yeni Dergi* 21 (Haziran 1966), 482-486.

⁸⁵⁷ Kudret, “Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru”.

⁸⁵⁸ Demir Özlü, “Kağnı, Ses”, *Yeni Dergi* 22 (Temmuz 1966), 61-64.

ve bu yüzden onun yapıtlarının etkileyici, bir şeyleri değiştirici, okuyucuyu köklü algılara sürükleyici olduklarını ifade eder.

Özlü yazısında, gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilikle ilgili kısa bir girişten sonra Sabahattin Ali'nin söz konusu kitabındaki hikâyelere ve hikâyelerin içeriklerine değinir. Onun *Değirmen* adlı kitabında ortaya çıkan eğilimlerin, *Kağnı-Ses* adlı kitabını dolduran hikâyelerde de görüldüğünü söyler. *Ses*'te yer alan beş hikâyenin en önemlilerinin “Köpek”, “Sıcak Su”, “Köstence Güzellik Kraliçesi” adlı hikâyeler olduğunu ve bu hikâyelerin Sabahattin Ali'nin temel eğilimlerini sürdüklerini belirten Özlü, “Ses” ile “Mehtaplı Gece” adındaki öteki iki hikâyenin ise klasik anlatımlı ve daha az derinlik taşıyan hikâyeler olduğunu söyler. *Kağnı*'da da söz konusu temel eğilimlerin görüldüğünü ifade eden Özlü, yazısında kitapta bulunan hikâyelere ve onların içeriklerine tek tek değinir ve içerikleri sosyalist bir bakışla değerlendirmeyi seçer.

Demir Özlü'nün Sabahattin Ali ile ilgili diğer bir yazısı, onun aynı adlı kitabını incelediği “Yeni Dünya” başlığını taşır. İncelemesinde kitaptaki hikâyelere tek tek değinen, hikâyelerin içeriklerine yer vererek onları tek tek değerlendiren Özlü, “Hanende Melek” adlı hikâyeyi ayrı tutarak onun bir başyapıt olduğunu vurgular ve şunları söyler:

“Sabahattin Ali'nin duru, aydınlık, yalansız gerçekçiliğini, yabancılaşmış insan trajijini, toplumsal yapının yarattığı yabancılaşmanın en derinleşmişini, nasıl eşsiz bir biçimde ortaya koyduğunu görmek isteyenler, bu hikâyeyi mutlaka okumalıdır; gerçek içindeki sefaletin, bayağılığın, çürüme yanında ayakta kalan insansılığın en dokunaklı anlatımıdır bu hikâye; Türk gerçekçiliğinin ulaştığı en büyük aşamalardan biridir.”⁸⁵⁹

Sabahattin Ali'nin hikâye anlayışının temelde eleştirel, gerçekçi, insancıl, trajik, acıklı ya da gülünç olduğunu belirten Özlü, onun, Anadolu insanının yaşadığı trajijini, tarihle, toplumsal yaşamayla, ekonomik yapıyla, fizik ve sosyo-psikolojik koşullarla ilgili bütün yanlarını eleştirel bir bakışla gördüğünü ve o koşullar arasındaki insansı trajiji çekip çıkardığını söyler.

1966'da kaleme alınan Sabahattin Ali ile ilgili bir diğer yazı Murat Belge'ye aittir ve “Sabahattin Ali'den ‘Asfalt Yol’ Hikâyesi Üzerine”⁸⁶⁰ başlığını taşır. Söz konusu yazıda

⁸⁵⁹ Demir Özlü, “Yeni Dünya”, *Yeni Dergi* 25 (Ekim 1966), 293-294.

⁸⁶⁰ Murat Belge, “Sabahattin Ali'den ‘Asfalt Yol’ Hikâyesi Üzerine”, *Yordam* 1/7 (Temmuz 1966), 52-53.

Belge, Sabahattin Ali'nin, 1966 yılında Varlık Yayınları arasından çıkan *Yeni Dünya* adlı hikâye kitabı içerisinde yer alan "Asfalt Yol" adlı hikâyesini ele alır.

Yazıda, hikâyenin içeriğine değinen Belge, ana hikâyenin bir çerçeve hikâye içinde kurgulandığını belirtir ve Sabahattin Ali'nin bunu, "Hasan Boğuldu" hikâyesinde de yaptığını söyler. Bu tekniğin Türk edebiyatında bir yenilik olduğunu ifade eden Belge, söz konusu bu yeniliğin, daha çok ana hikâye ile doğrudan ve zorunlu bir bağlantısı olmadığı halde birçok bakımlardan ana hikâyeye de bağlı olan çerçeve hikâyenin bir dip akıntı gibi kendini açığa çıkarmadan görünürdeki temayı destekleyen ve hikâyenin yapısında yeri olan önemli bir unsur olmasından kaynaklandığını dile getirir.

Ayrıca Belge, hikâyenin toplumsal gerçekçiliğe de iyi bir örnek oluşturduğunu fakat toplumsal yerginin zaman zaman hikâyenin gelişiminin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmayıp dışarıdan zorlama bir biçimde yapıyor olmasının hikâyeyi zayıflattığını da dile getirir.

Sabahattin Ali, hikâyeleri ve hikâyeciliği ile ilgili, 1969 yılında kaleme alınan eleştirilerden bir diğeri Selim İleri'ye aittir. "Yeni Dergi"de yayımlanan ve "Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri"⁸⁶¹ başlığını taşıyan yazıda İleri, Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde üzerinde durduğu konulara değinir. Hikâyecinin ilk yapıtlarından son yazdıklarına dek üzerinde durduğu ana konunun toplumun bozuk düzen gidişi ve bu gidişin içinde yok olmak zorunda kalan insanların dramları olduğunu söyleyen İleri, yazısında, Sabahattin Ali'nin hikâyelerinden örnekler vererek bu görüşünü temellendirmeye çalışır. İleri'ye göre, Sabahattin Ali, döneminde, Kenan Hulusi, Şukufe Nihal gibi yazarların hoşlandıkları süslü, betimli, aşırı duygusal anlatımlara girişmemiş, tam tersi söylenişten ziyade, söylenene önem vermiştir.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde üzerinde durduğu konulardan bir diğeri de "köy" olduğunu belirten İleri, onun, hikâyelerinde, köylünün yaşamını, duygularını, isteklerini anlattığını yine hikâyelerden verdiği örneklerle ifade eder. İleri, edebiyatımızda köy sorunlarını onun "Kağnı"sı kadar başarılı bir şekilde dile getiren pek az yapıt olduğunu söyler.

1938'de yazdığı "Ayran" adlı hikâyesinde onun toplumcu gerçekçi görüşünün gün yüzüne çıktığını belirten İleri, diğer hikâyelerinde de Sabahattin Ali'nin para oyunlarını, kirli kazançları, alçakça düzenlerin iç yüzlerini açığa çıkarmaya devam ettiğinden dolayı,

⁸⁶¹ Selim İleri, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri", *Yeni Dergi* 53 (Şubat 1969), 142-150.

üzerine kötülük yıldırımlarını çekmiş olduğunu, sonrasında da gazetelerin onun öldürülmüş olduğunu yazdıklarını belirtir.

Selim İleri, Sabahattin Ali'nin bütün hikâyelerini okuyup inceleyerek, genel anlamda yazarın hikâyeciliğini ortaya koymaya çalıştığı eleştirisinde hikâyelerdeki konulara değinir ve yazarın niyeti ve amaçları ile eserlerinin örtüştüğünü göstermeye çalışır. Sabahattin Ali'nin aslında bütün hikâyelerinde tek bir konuyu, bozuk toplum içindeki küçük insanın dramını anlatmış olduğunu belirten İleri, şunları söyler:

“S. Ali, ilk hikâyelerinden beri, üzerinde ısrarla durduğu ‘küçük insan’ı türlü yörelerde, türlü biçimlere sokarak, türlü kişiliklerde hep aynı, yalın, derine inmeyi okura bırakan, yapmacıksız bir deyişle anlatmış. Sanatını daha sevecen, daha iyicil, daha mutlu bir toplum yaratma kaygısıyla işlemiş; hikâyelerinde zavallının, çaresizin, yoksulun sızısını duyurmayı görev bilmiş. Bu da onun gerçekçi bir yazar olmasına yetiyor. Sabahattin Ali'nin hikâyeleri baştanbaşa yurdun, yurt insanının, örtülmüş, gizlenmiş gerçekleriyle dolu; okuyanına da bir ülkücü, bir eylemci görüşü aşıyor, yurdunu ve yurttaşlarını ölesiye seven yazarın acı dünyasında bir iki gün bile kalmak kişiye daha olgun, daha insancıl düşünceler kazandırıyor.”⁸⁶²

1969 yılı içinde yayımlanan diğer bir eleştiri yazısı Talayhan Soytürk tarafından kaleme alınmıştır. “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan yazı, “Sabahattin Ali'nin Öykücülüğüne Bir Değiniş”⁸⁶³ başlığını taşır. İki bölüme ayırdığı yazısında, Sabahattin Ali'nin hikâyeleri ve hikâyeciliğine değinen Soytürk, birinci bölümde onun gençlik dönemi olan ve romantik çağı olarak vasıflandırdığı, günün yazarları etkisinde kalarak kaleme aldığı ve henüz kendine özgü yazış biçiminden uzak olan hikâyelerine; ikinci bölümde ise bağımsız içeriği ve konusal yapılarıyla kendine özgü bir nitelik taşıyan hikâyelerine değindiğini söyler.

Soytürk, zamanında Tahir Alangu, Cevdet Kudret ve Demir Özlü arasında tartışma konusu olan Tahir Alangu'nun yazdığı ön sözü kaynak göstererek, Sabahattin Ali'nin 1926-1929 yılları arasındaki ilk hikâye denemelerini, Kenan Hulusi gibi, günün beğenisi ve modası sayılan, imgesel bir dünyanın içine dönük, çözümleyici tutkulu gücünden; 1930-1934 yılları arasındaki hikâyelerini ise Sadri Ertem örneklerini anımsatan, onun taslak halinde, konusu ve olaylar dizisi dağınık kimi hikâyelerinden yararlanarak

⁸⁶² İleri, “Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri”, 150.

⁸⁶³ Talayhan Soytürk, “Sabahattin Ali'nin Öykücülüğüne Bir Değiniş”, *Yeni Ufuklar* 17/203 (Nisan 1969), 39-50.

yazdığını belirtir. Ancak bunların birlikte, Sabahattin Ali'nin, hikâye konularını kendisinin bulduğunu, temalarını kendisinin seçmiş olduğunu, böylece sanatçı kişiliğinin oluşumunu çabuklaştıracak öğeleri gene kendisinin hazırladığını da sözlerine ekler.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinin Türk edebiyatına Ömer Seyfettin ile yerleşmiş bulunan başlangıcı, dönüm noktası ve sonu belli olan klasik bir türün hikâye niteliğini taşıdığını belirten Soyutürk, yazarın ilk dönem hikâyelerini; birincisi, “betimleme, sevi temaları, imgesellik”; ikincisi, “simgesel örnekler, bireysel anlatım”; üçüncü olarak ise “köy, köylü ilişkileri, Anadolu insanının yaşantısı, gerçekçilik”, olmak üzere üç kısımda ele alır.

Bu ilk dönem hikâyelerinde, Sabahattin Ali'nin kendine değil çevresine dönük bir yazar olduğunu söyleyen Soyutürk, ancak yine de onun için, tam anlamıyla bireycilikten sıyrılmış toplumcu bir yazar olduğunun söylenemeyeceğini belirtir. Bunun sebebini ise yazarın ilk dönem hikâyelerinde bireysel örneklerin çokluğu ve yapı imlerinin romantizmden, duygusallıktan öteye geçemeyişi olarak gösterir.

Sabahattin Ali'nin 1935-1947 yılları arasında yazdığı hikâyelerini bağımsız, içeriği ve konu yapıları kendine özgü olan hikâyeler olarak tanımlayan Soyutürk, bunların genellikle, “su”, “köylü”, “kentli”, “ölüm”, “aydın kişi örnekleri” gibi ana temaları kapsadığını söyler. Yazısında, söz konusu temalara giren hikâyelerin hangileri olduğu üzerinde de tek tek duran Soyutürk, yazarın ayrıca bazı hikâyelerinde “çocuk” temasını da işlediğini, bazı hikâyelerinde ise konu bakımından önceki yazdığı hikâyelerinden yararlandığını belirtir ve bu hikâyelere de örnekler verir.

Konu ve anlatım biçimi açısından Sabahattin Ali'nin hikâyelerde öne çıkan özelliklerine de değinen Soyutürk, yazarın bazı hikâyelerinde abartıya kaçan bir anlatım biçimi kullandığını, bazı hikâyelerinde kendisini ve anılarını anlattığını belirtir ve hikâyeleri gruplandırmak suretiyle her birinin içerikleri hakkında bilgiler verir. Yazısında sonuç babında bir değerlendirmede bulunan Soyutürk şunları söyler:

“Sabahattin Ali, öykülerinde ‘toplumcu’ gerçekçiliği sürdürmeye çalışan, bu çabayı sürdürürken kendi buluncundan başka hiçbir sesin etkisi altında kalmayan, olayları meydana getiren koşulları ve nedenleri ateşli ve sarsıcı mizacının doğrultusunda - ütöpik dünyasında- bir sava, hatta bir olumsuzluğa değin götürmekten çekinmeyen klasik bir türün sanatçısı idi.”⁸⁶⁴

⁸⁶⁴ Soyutürk, “Sabahattin Ali'nin Öykücülüğüne Bir Değiniş”, 48.

3.2.16. Nurettin Topçu (1909-1975)

Nurettin Topçu, 1952-1958 yılları arasında yazdığı hikâyelerini, 1959 yılında yayımladığı *Taşralı* adlı kitabında toplar. Ö. Uğur Kökten, “Çağrı” dergisinde yayımlanan ve “Taşralı ve Tabiat”⁸⁶⁵ başlığını taşıyan yazısında, “tabiat kavramı bağlamında, Nurettin Topçu’nun adı geçen kitabına değinir.

Kökten yazısında, hikâyeleriyle Topçu’nun, tabiatın gerçeklerini ana ve kalın çizgilerle çerçevelediğini söyler. Tabiatı bir nizamın saklı olduğu fikri ve gerçeği etrafında hikâyelerin şekillendiğini belirten Kökten, Topçu’nun söz konusu kitabından yaptığı alıntılarla birlikte, tabiat hakkındaki düşüncelerini mistik bir üslupla ifade eder.

Yazısında, Topçu’nun hikâyelerinde ve düşüncesinde tabiat unsurunun önemine değinen Kökten, şunları söyler: “Rilke, Rodin’in atölyesinde çıraklık yapmıştı. Orada görmüştü, orada öğrenmiş ve sezmişti. Topçu da bu sıçrayışta başarı kazanmışsa, bunu tabiatın kucağındaki sezişlerine, tabiatın, kendine kahramanları kadar dost ve yapmacıksız gelişine borçludur.”⁸⁶⁶

Ele alınan dönem içerisinde, incelenen kaynaklara bakıldığında, söz konusu yazı dışında Nurettin Topçu ve hikâyeciliği hakkında, başka herhangi bir yazının bulunmadığı görülür.

3.2.17. Samet Ağaoğlu (1909-1982)

Samet Ağaoğlu hakkında yazılan yazılara bakıldığında bunların çoğunun “Varlık” dergisinde yayımlandığı ve Muhtar Körükçü tarafından kaleme alındığı, diğerlerininse, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, “Yeni Ufuklar” ve “Dost” gibi dergilerde yayımlandığı görülür. Körükçü dışında, Samet Ağaoğlu ve hikâyeciliği ile ilgili yazı kaleme alan isimler, İsmet Bozdağ, Adile Ayda, Şahap Sıtkı İlter, Vedat Günyol ve Tevfik Çavdar’dır. Ayrıca M. Sunullah Arısoy’un sanatçıyla yaptığı bir de konuşma vardır.

İsmet Bozdağ, “Samet Ağaoğlu ve Hikâyeciliği”⁸⁶⁷ başlıklı yazısında, yazarın *Zürriyet*, *Öğretmen Gafur* ve son çıkan *Büyük Aile* kitabı vesilesiyle hikâyeleri ve hikâyeciliği ele alınmaktadır. Bozdağ, Samet Ağaoğlu’nun hikâyelerinin alışageldiğimiz hikâye ölçülerinin oldukça dışında olduğunu belirtir ve onun, hikâyelerinde, ruhları allak bullak

⁸⁶⁵ Ö. Uğur Kökten, “Taşralı ve Tabiat”, *Çağrı* 25 (Ocak 1960), 22, 47.

⁸⁶⁶ Kökten, “Taşralı ve Tabiat”, 47.

⁸⁶⁷ İsmet Bozdağ, “Samet Ağaoğlu ve Hikâyeciliği”, *Varlık* 453 (01 Mayıs 1957), 16.

eden ölüm korkusunu ve yaşama sevgisini, günlük oluşların küçücük konuları içine sığdırarak yoğunlaştırdığını söyler.

Onun bir önceki kuşak gibi hikâyeyi, görünen gerçekliğin bir yansıması olarak değil, insanın iç dünyasının gerçekliğinin bir yansıması olarak gördüğünü belirten Bozdağ’a göre, Ağaoğlu’nun hikâyelerinde, Nietzsche’nin ateşli üslubu ile Dostoyevski’nin insan ruhunu burğu ile delen tahlillerini bir arada buluruz. Bozdağ, yazısında, Samet Ağaoğlu’nun hikâyelerinden örnekler vererek, onun insan ruhunun derinliklerini başarılı bir şekilde yansıttığı üzerinde durur ve “Büyük Aile” hikâyeyi, insanı bütün yönleri ve derinliğiyle vermesi bakımından, Ağaoğlu’nun yazmayı düşündüğü romanın habercisi olarak görür.

Muhtar Körükçü, "Dergiler ve Kitaplar" üst başlığı altında yer alan ve “Zürriyet”⁸⁶⁸ başlığını taşıyan yazıda, Samet Ağaoğlu’nun Varlık Yayınları arasından çıkan Zürriyet adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Samet Ağaoğlu’nun eserinden bahsederken kendisinden söz etmemenin imkansız olduğunu belirten Körükçü, başka başka şeyler anlatsa da onun eserindeki mevzunun insan olduğunu, yani bizzat yazarın kendisi olduğunu, eserin arka planında yazarın otobiyografisinin yer aldığını belirtir. Buradan hareketle kitaptaki hikâyelere değinen Körükçü, hikâyelerin konularından bahseder. Ağaoğlu’nun, ölüm korkusu, dünya ve ahiret üzerindeki düşünceleri, nereye gidiyoruz meselesi, gibi fikirlerin hikâyelerdeki karşılıklarını gösteren Körükçü, yazarın *Zürriyet* adlı son eserinin kudretli ve engin bir eser olduğunu ifade eder.

Bir başka yazar, Adile Ayda da "İçerde Sanat ve Fikir Hareketleri" üst başlığı altında yer alan ve “Varlık”ta yayımlanan “Cumhuriyet” gazetesinden alınmış olan “Zürriyet”⁸⁶⁹ başlıklı kısa tanıtım yazısında, söz konusu kitaba değinir. Ayda, tanıtım mahiyetindeki yazısının başında Ağaoğlu ile ilgili genel bilgiler verdikten sonra, onda, derin bir hassasiyet, geniş bir muhayyile ve zengin bir tefekkür kabiliyeti olduğunu belirtir. Zaman zaman ifrata varıp itidale dönmesini bilen söz konusu kabiliyetlerin, Ağaoğlu’nun eserine güç veren unsurlar olduğunu dile getiren Ayda, şunları söyler:

“*Zürriyet*’i teşkil eden hikâyelerin her biri aynı zamanda çekici ve sürükleyici birer parçadır. Bunların dramatik değeri romanesk vakaların ustaca tertibinden veya hayalin hakikatle, ferdin cemiyetle çarpışmasından değil, iç kuvvetlerin mücadelesinden ileri

⁸⁶⁸ Muhtar Körükçü, “Zürriyet”, *Varlık* 360 (01 Temmuz 1950), 14.

⁸⁶⁹ Adile Ayda, “Zürriyet”, *Varlık* 363 (01 Ekim 1950), 14.

gelmektedir. Bu bakımdan Samet Ağaoğlu'nda bir 'moraliste' hüviyeti mevcuttur, yani hikâyelerin ekseriyetle ahlaka taalluk eden tarafı vardır.”⁸⁷⁰

Şahap Sıtkı İlder, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde yayımladığı ve “Zürriyet’e Dair”⁸⁷¹ başlıklı yazısında Samet Ağaoğlu'nun söz konusu eseriyle ilgili değerlendirmelerde bulunur. Yazarın hikâyelerinde öğüt vermeye çalışmadığını, insanı yalnızca insan olarak gösterdiğini belirten İlder, Ağaoğlu'nun hikâyelerinin uzunluk, kısalık ya da anlatım olarak tam kararında olduğunu vurgular. İlder’e göre, yazar, olayları ele alış tarzında kadere fazlaca yer verir. Ağaoğlu'nun, toplumu, yapaylığa düşmeden yansıttığını belirten İlder, yazarın hikâyelerinde kullandığı dilin temizliği ve karakterlerin konuşmalarının canlı oluşu üzerinde de durur ve Samet Ağaoğlu'nun Türk hikâyesinin hızlı gelişiminde pay sahibi olduğunun altını çizer.

Muhtar Körükçü, “Üç Hikâye Üzerine”⁸⁷², Samet Ağaoğlu'nun “Varlık”ta yayımlanan “Ahmet Sai'nin Vicdan Azabı” adlı hikâyesine değinir. Hikâyenin başlığında “küçük hikâye” yazdığını belirten Körükçü, söz konusu hikâyenin küçük hikâye sınırlarını aştığını, daha çok bir romandan parça gibi durduğunu söyler. Körükçü, hikâyenin ezeli ve ebedî bir mesele olan Allah ve insan meselesine dayandığını söyleyerek hikâyenin konusunu özetler.

Yine Muhtar Körükçü'nün kaleme aldığı ve “Öğretmen Gafur”⁸⁷³ başlığını taşıyan yazıda, Samet Ağaoğlu'nun Varlık Yayınları arasından 1953'te çıkan *Öğretmen Gafur* isimli hikâye kitabı üzerinde durulur. Körükçü yazısında, kitapta bulunan hikâyelerin Ağaoğlu tarafından muhtelif yerlerde yayımlanmış olduğunu ancak “Babam” adlı hikâyenin, ki Körükçü buna hatıra der, bu hikâyeler içinde müstesna bir yeri olduğunu Ağaoğlu'nun, babasını oldukça başarılı bir biçimde, tüm yönleriyle ve mesafesini koruyarak anlatmayı başardığını ifade eder. “Oğlum” adlı hikâyesi ile de yazarın çocuk-baba münasebetlerinin ince bir tahlilini yaptığını belirtir. Körükçü, yazısında, kitaptaki diğer hikâyelerin konularına da tek tek değinerek içeriklerini kısaca özetler.

Samet Ağaoğlu'nun *Öğretmen Gafur* adlı kitabına değinen bir başka yazı da Vedat Günyol'un “Yeni Ufuklar” dergisinde çıkan “Kısır Döl”⁸⁷⁴, başlıklı yazısıdır. Vedat

⁸⁷⁰ Ayda, “Zürriyet”, 14.

⁸⁷¹ Şahap Sıtkı İlder, “Zürriyet’e Dair”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 5/45 (1951), 16-17, 28-31.

⁸⁷² Körükçü, “Üç Hikâye Üzerine”.

⁸⁷³ Muhtar Körükçü, “Öğretmen Gafur”, *Varlık* 395 (01 Haziran 1953), 20.

⁸⁷⁴ Vedat Günyol, “Kısır Döl”, *Yeni Ufuklar* 2/2 (18) (Kasım 1953), 184-189.

Günyol, "Konuşmalar" üst başlığı altında yer alan yazıda, Samet Ağaoğlu'nun 1953'te Varlık Yayınları arasından çıkan *Öğretmen Gafur* adlı hikâye kitabı vesilesiyle, yazarın hikâyeleri ve hikâyeciliği üzerinde durur. Günyol, yorumlarında, Ağaoğlu'nun, hikâyelerinde kendi geçmişi ile bağlantı kurduğunu, bunu geçmişine heyecan katmak için yaptığını, bunun sebebininse yazarın yalnızlığı olduğunu söyler. Ağaoğlu'nun, insanların doğuştan iyi olduğu ve onları toplumun bozduğu gibi bir inanca sahip olduğunu belirten Günyol, yazarın eserlerindeki insanların da böyle olduğunun altını çizer. Günyol ayrıca, Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki insanları Dostoyevski'nin insanlarıyla karşılaştırır ve Ağaoğlu'nunkiler için alabildiğine karanlık ve umut ışığından mahrum olduklarını söyler ve bundan dolayı onlar için, yazısına da başlık olan "kısır döl" ibaresini kullandığını belirtir.

“Dostoyevski’nin kişileri görünürde karanlık ama içleri aydınlık ruhlu insanlardır. S. Ağaoğlu’nunkilerse, alabildiğine karanlık, umut ışığından mahrum. İnsan Dostoyevski’nin hayal-gerçek karmaşasında bocalayan ruh mahşerinin ardından aydınlık bir alemin müjdesini sezer. O ruh sefaletinden, ıııklı bir geleceğin eşığine varmakta olduğuna inanırsın. S. Ağaoğlu’nda ise, insan battığı o alabildiğine karanlık kuyudan bir daha kurtulacağına inanamıyor. Onun için ben yazarın yarattığı insanlara kısır döl diyorum.”⁸⁷⁵

Körükçü, iki bölümden oluşan bir başka yazısında Samet Ağaoğlu'nun 1957'de Varlık Yayınevi tarafından basılan *Büyük Aile* adlı kitabını ele alır. “Kitaplar Arasında” üst başlığı altında yer alan ve “Büyük Aile”⁸⁷⁶ ile “Büyük Aile II”⁸⁷⁷ başlıklarını taşıyan yazısında Körükçü, Samet Ağaoğlu'nun, bir ailenin ve o ailenin fertlerinin cemiyet içindeki hayat hikâyelerini gerçekçi bir müşahit ve objektif hareket eden bir ruh doktoru gibi incelediğini, eserinde durgun ve kesin bir tahkiye ile bunları anlattığını belirtir. Sonrasında hikâyenin içeriğini özetleyen Körükçü, kitaptaki “Büyük Aile” adlı hikâyede Ağaoğlu'nun eski hikâye kitaplarına nazaran stil ve görüş değişikliği bulunduğunu söyler. Körükçü, ikinci yazısında ise, kitaptaki diğer hikâyeleri tek tek ele alıp konularına değinerek her bir hikâye için kısaca düşüncelerini açıklar.

Tevfik Çavdar, “Dost” dergisinde yayımlanan ve Samet Ağaoğlu'nun *Büyük Aile* adlı kitabına değinen “Ağaoğlu'nun Kitabı Üstüne” üst başlığı altındaki “Büyük Aile”⁸⁷⁸

⁸⁷⁵ Günyol, “Kısır Döl”, 189.

⁸⁷⁶ Muhtar Körükçü, “Büyük Aile”, *Varlık* 449 (01 Mart 1957), 9.

⁸⁷⁷ Muhtar Körükçü, “Büyük Aile II”, *Varlık* 459 (01 Ağustos 1957), 22-23.

⁸⁷⁸ Tevfik Çavdar, “Büyük Aile”, *Dost* 1/1 (Ekim 1957), 13-15.

başlıklı yazısında, söz konusu hikâyeyi eleştirir ve Ağaoğlu’nu beklediği oranda başarılı bulmaz. Çavdar, Ağaoğlu’nun Anadolu’da yaşayan geleneksel yaşayan büyük bir ailenin baba öldükten sonra büyük şehre göç etmesini ve oradaki yaşadıklarını anlattığını, bu yaşananların dış sebeplerini yazarın doğru tespit ettiğini ancak kişilerin psikolojik durumlarını vermede yeterince başarılı olamadığını dile getirir. Çavdar şunları söyler:

“Psiko-sosyal meseleler bakımından Ağaoğlu’nun yakaladığı noktalar yer yer cüretlidir. Öte yandan işleniş ve şekilde aynı beğeniye bulamayız, hatta belirli bir ihmal, ilerlemeyi bozuyor, geriletıyor. Kısaca yazar Ağaoğlu öyle bir soluk almış ki bu hikâyede dopdolu, eksiksiz bir roman bekliyorsunuz ve bula bula nefes nefese kalmış bir hikâyeyi buluyorsunuz.”⁸⁷⁹

Muhtar Körükçü, "Kitaplar" üst başlığı altında yer alan ve “Hücredeki Adam”⁸⁸⁰ başlığını taşıyan yazıda, Samet Ağaoğlu’nun uzun bir aradan sonra çıkardığı *Hücredeki Adam* adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Kitaptaki hikâyeleri yeterli bulmadığını belirten Körükçü, onların aşağı yukarı bir otobiyografik hikâyeler dizisi olduklarını belirterek “Hücredeki Adam” hikâyesi ile ilgili şunları söyler:

“Yer yer biçim değiştirme kaygılarıyla rötuşlar yapılmış anılar serisi sayılabilir. Belki de diyeceklerini daha iyi anlatmak için bir dekor yaratma, bir çerçeve bulma çabası. Hikâyedeki kişiler sadece, monoloğu iyi dinletmek, okuyucuyu sıkmamak için yaratılmış, ama onların ötesinde, sadece Samet Ağaoğlu’nun anılarını, gözlemlerini izliyoruz.”⁸⁸¹

Yazısının devamında kitaptaki diğer hikâyelere de değinerek onların içeriğini özetleyen Körükçü, sonuç olarak, yazarın bir büyük kuruluş yapmaya, işin çerçeve yanını gözetmeye sabrı ve soluğunun olmadığını, belki de böyle bir şeye gereksinmediğini ve söyleyeceğini bir çırpıda söylemek istediğini belirtir.

Muhtar Körükçü, Samet Ağaoğlu’nun *Katırın Ölümü* adlı son kitabını ele aldığı aynı adlı yazısında⁸⁸², öncelikle kitapta yer alan hikâyeleri özetler, ardından kitabı başarılı bulmadığını ifade eder. Kitapta, Samet Ağaoğlu gibi güçlü, derin ve iyi düşünen bir sanatçıya gereç olabilecek olayları izlediğimizi ama bunların lehim yerlerinin pek belli olmadığını söyleyen Körükçü, bunlardan bir bütün çıkarmak, bir yaratış yapmak için gerekli sanat özünün, kuyumculuk yanının ve zanaat kesiminin tam oturmamış olduğu

⁸⁷⁹ Çavdar, “Büyük Aile”, 15.

⁸⁸⁰ Muhtar Körükçü, “Hücredeki Adam”, *Varlık* 644 (15 Nisan 1965), 16.

⁸⁸¹ Körükçü, “Hücredeki Adam”, 16.

⁸⁸² Muhtar Körükçü, “Katırın Ölümü”, *Varlık* 653 (01 Eylül 1965), 14.

görüşünü dile getirir. Hikâyelerdeki sorunların ve fikirlerin olayların içine sindirilmemiş olduğunu belirten Körükçü, yazarın eski anlatım biçimi ve dilini sürdürdüğünü söyler ve bu yapıtların yazarın daha iyi eserlerinin öncüleri olabileceği beklentisinin altını çizer.

3.2.18. Burhan Arpad (1910-1994)

Burhan Arpad'ın 1943'te yayımlanan *Şehir-9 Tablo*, 1955'te yayımlanan *Dolayısıyla*, 1961'de yayımlanan *Son Perde veya "Komik-i Şehir"* adlı kitaplarından sonra dördüncü hikâye kitabı olan ve 1966'da yayımlanan *Taşı Toprağı Altın* adlı kitabı üzerine Tuncer Gönen'in bir yazı kaleme aldığı görülür. Bu yazının dışında hikâyeci ile ilgili herhangi bir eleştirme, inceleme ya da tanıtma yazısı yoktur.

Tuncer Gönen'in "Yordam" dergisinde yayımlanan ve "Kitaplar" üst başlığı altında yer alan "Taşı Toprağı Altın"⁸⁸³ başlıklı yazısında, Burhan Arpad'ın İzlem Yayınları arasından çıkan aynı adlı hikâye kitabı değerlendirilir. Gerçekçilikle töre, duygularla izlenimler, gözlemler arasında ilişki kurmaya çalışan Arpad'ın kitapta bunu çok açık ve belli bir şekilde yaptığını belirten Gönen, böyle olunca öykülerin öykü niteliğini yitirdiğini, daha çok röportaj veya yaşantı denemeleri gibi bir havaya girdiklerini söyler. Gönen'e göre, bu havada, bir serüven sonrası psikolojik çatışma, izlenim insanının bıraktığı duyarlık ve bu insanın boşlukları, sorunları yoktur. Yani Burhan Arpad, öykü içeriğinin ve inisiyatifinin ne kadarlığı üstüne bilgi edinip, bilimsel çalışma, çağdaş yorumlarla bilimsel yapıt verme, yazma yolunda değildir.

Arpad'ın, eserinde, yavan bir duygusallık, basit ve güçsüz bir dil, yıkılmış ve eskimiş bir biçim, kuru ve objektif görüntüler, giderek bu yolda yapılan doğa ve doğada insan betimlemeleri bulunduğunu söyleyen Gönen, Arpad'ın gelişen edebiyatımıza çok güçsüz bir yapıt verdiğini ifade eder.

3.2.19. Orhan Kemal (1914-1970)

Orhan Kemal'le ilgili yazılara bakıldığında yazarın hikâyeleri ve hikâyeciliği ile ilgili çoğunlukla tanıtım mahiyetinde kısa değini yazılarının kaleme alınmış olduğu görülür. Bu yazılar daha çok yazarın yeni çıkan kitaplarının tanıtımı şeklindedir. Fakat bunlar dışında bazı nitelikli eleştiri yazılarına da rastlanır. Orhan Kemal eleştirilerinde Tevfik Çavdar, Fethi Naci, Rauf Mutluay, Orhan Duru, Muhtar Körükçü ve Mehmet Kaplan gibi

⁸⁸³ Tuncer Gönen, "Taşı Toprağı Altın", *Yordam* 2/14 (Bahar 1967), 76.

isimlerin öne çıktıkları söylenebilir. Özellikle Tefik Çavdar'ın çözümlemesi, hikâye eleştirisi bakımından dikkate değer bir yazı olma özelliğini gösterir. Yazarla ilgili yayımlanan otuza yakın yazının daha çok “Varlık”, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi” ve “Yeni Ufuklar” dergisinde yoğunlaştığı görülmekle beraber, “Küçük Dergi”, “İstanbul”, “Dost”, “Ataç” ve “Yenilik” dergilerinde de yayımlanmış eleştiri, inceleme, tanıtım yazıları yer almakta, bunların dışında ayrıca yazarla yapılmış söyleşi ve konuşmalar da bulunmaktadır.

Tefik Çavdar, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde yayımlanan, “Bir Çözümleme Denemesi”⁸⁸⁴ başlıklı yazısında, Orhan Kemal'in beş romanı ve altmış yedi adet hikâyesinin toplumbilimsel açıdan çözümlemesini yapar. İki ana bölümden oluşan çözümlemenin birinci bölümünde, Orhan Kemal'in eserlerindeki ortam, ikinci bölümünde ise bu ortama uygulanan tipler ele alınır. Birinci ana bölümü oluşturan “ortam” konusu ise, yine iki bölümde incelenir: Birincisi, “sanayileşmeye başlayan bir şehir ve onun sanayi çevresi”; ikincisi ise, “ziraat işçilerinin çevresi” şeklinde bölümlenir. Yazıda, Orhan Kemal'in eserlerinde söz konusu unsurların nasıl ve ne şekilde yer aldıkları incelenir.

“Orhan Kemal’de Ortam” başlığı altında yer alan bölümde, Orhan Kemal'in, çoğu eserlerinde hızla sanayileşen Adana şehri ve onun sanayi işçileri çevresini ele aldığını belirten Çavdar, öncelikle genel olarak sanayileşmeyi ve Adana özelinde sanayileşmenin nüfus, yerleşim, ekonomi, toplumsal yaşam ve diğer konulardaki etkileri ve sonuçlarını sıralar ve kırsaldan kente göçen bir ailenin şehir hayatında nelerle karşılaşabileceği, hangi zorluklarla baş etmek zorunda kalacağı gibi konulara değinir. Daha sonra Çavdar, Orhan Kemal'in eserlerinde söz konusu etkilerin, sonuçların ve zorlukların izlerini takip ederek yazarın eserlerinden örnekler vermek suretiyle bunları gösterir ve böylece yazarın eserlerindeki sanayi işçileri ortamının bir resmini çizmiş olur.

Daha sonra ziraat işçileri konusuna geçen Çavdar, yine çözümlemesini bilimsel bir veriyle desteklemek için İktisat Fakültesinin seri konferanslarından birinde sunduğu Çukurova pamuk işçileri ile ilgili bir sunumun sonuç cümlelerinden yaptığı alıntılarını paylaşır. Ardından söz konusu bu verilerin Orhan Kemal'in eserlerinde karşımıza nasıl çıktığını göstermek adına yine yazarın eserlerinden birtakım alıntılar paylaşarak konuyu temellendirmeye çalışır.

⁸⁸⁴ Tefik Çavdar, “Bir Çözümleme Denemesi”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 13/65 (Haziran 1957), 29-43.

Gerek sanayi gerekse de ziraat işçileri anlamında gerçek hayattaki verilere uygunluğu bakımından Orhan Kemal'in eserlerini başarılı bulan Çavdar, yazısının ikinci bölümü olan "Orhan Kemal'de Tipler" kısmına geçer. Orhan Kemal'in eserlerindeki işçi tiplerinin öne çıkanları üzerinde biraz daha ayrıntılı durarak, onların genel karakterinin, hayat şartlarının kendilerini belli bir çevreye ittiği insanlar şeklinde tanımlanabileceğini belirten Çavdar, bu insanların aynı yerde oturan ve aynı şartlar altında çalışan insanlar olmalarına karşın olaylar karşısında aynı davranışı göstermediklerini belirtir. Çavdar'a göre bunun sebebi, her sanayileşmenin başında olduğu gibi bu kimselerin çevrelerinin bilincine tam olarak varamamış olmalarıdır.

Çavdar, Orhan Kemal'in gerek ortamı çizmede gerekse de tipleri göstermedeki başarısını takdir ettiği yazısında, söz konusu ortamdaki tiplerin olaylar karşısında belli bir oluş ve değişim içinde bulunmuyor olmalarını yazar açısından olumsuz bir konu olarak görür. Çavdar'ın sosyalist gerçekçi bir anlayışla yaptığı eleştirinin aslında Orhan Kemal'in tiplerinin yazar tarafından kontrol edilmesini, kimi zaman gerçeklere aykırı bir şekilde yönlendirilmesini gerektirir ki, bunun da eserin sanat değerini düşüreceği gerçeğini, Çavdar göz ardı eder. Eserlerini gözlemci gerçekçiliğin ve eleştirel gerçekçiliğin bir ürünü olarak veren Orhan Kemal'i sosyalist gerçekçi uca çekmek isteyen Çavdar, onu böyle olmadığı için eleştirir ve eserlerini zayıflıkla itham eder.

"Orhan Kemal'in sanayi işçileri, sanayileşme devrinin başındaki gerçekleri yansıtmı bakımından iyi seçilmiş kimseler. Fakat uzun bir sürenin sonunda da bu işçiler aynı yerde kaldıklarına göre, başta kerelerce dediğimiz oluş içinde gerçeği verme, yaşamayı yansıtmı kuramına aykırı düşülmüş demektir. Orhan Kemal'de beğenmediğimiz, kendini inkar bile ediyor diyebileceğimiz zayıf nokta bu."⁸⁸⁵

Çavdar, sanayi işçilerinin söz konusu statikliğine karşın, ziraat işçilerinin daha dinamik bir oluş içinde olduğunu söyler. Örneğin, "Baba Evi", "Avare Yıllar" ve "Cemile"deki insanları oluş bakımından olumsuz bulan Çavdar, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'deyi bu bakımdan övgüye layık bulur. Çavdar, Orhan Kemal'le ilgili olumsuz bulduğu yönleri ise onun geçimini kalemi ile sağlamak zorunda olmasına bağlar ve yazarın bu yüzden ancak bu kadarını verebildiğini söyler.

Tevfik Çavdar'ın eleştirisi aslında Orhan Kemal'in toplumdaki ekonomik ilişkilere ve ezen ezilen, sömüren sömürülen arasındaki gerilime dayalı çelişkileri gerçekçi bir bakışla

⁸⁸⁵ Çavdar, "Bir Çözümleme Denemesi", 40-41.

vermesi bakımından eleştirel gerçekçi bir yerde durduğunu ancak söz konusu çelişki, karışıklık ve olumsuzlukları sadece vermek ve bir resmini çizmek yerine çözüm önerisini de beraberinde getiren toplumcu gerçekçi anlayışa ulaşamadığını ima etmesi açısından önem taşımaktadır. Böylece alışlagelmiş bir biçimde, Orhan Kemal'i toplumcu gerçekçi bir yazar olarak kategorize eden yaklaşımların bir kez daha gözden geçirilmesinin gerekliliği anlaşılmış olur. Çavdar'ın çözümlemesine göre Orhan Kemal, ziraat işçilerini ele aldığı eserlerinde toplumcu gerçekçiliğe biraz daha yaklaşıırken, sanayi işçilerini işlediği eserlerinde eleştirel gerçekçi olarak kalmıştır.

Fethi Naci, “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan “Orhan Kemal İnsanı”⁸⁸⁶ başlıklı yazısında, 1960 yılında Varlık Yayınları arasından çıkan *Küçük* adlı uzun hikâyesi üzerinden yazarın eserlerindeki "insan"ın özelliklerini ele alır. Orhan Kemal'in insanların hangi koşullar içinde yaşarsa yaşasın, ne kadar kötü kişi olurlarsa olsun, her zaman içlerinin bir yerinde bir iyi insan yanının var olduğunu söyleyen Naci, bunun yazarın insanların ayırıcı niteliği olduğunu belirtir.

Yazarın “Küçük” adlı uzun hikâyesinin, Orhan Kemal'in insan anlayışını çok açık bir biçimde gösteren bir eser olduğunu ifade eden Naci, eserin diline de değinir. “Küçük”ün temiz ve özenli bir dili olduğunu, eserdeki konuşmaların ustaca düzenlendiğini belirten Naci, çoğu eserinde olduğu gibi bu eserde de Orhan Kemal'in en başarılı yanının konuşmalar olduğunu söyler.

Rauf Mutluay, “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan “Orhan Kemal Hikâyesi”⁸⁸⁷ başlıklı yazısında, onun *Önce Ekmek* adlı hikâye kitabı üzerinden, yazarın hikâyeciliği üzerindeki görüşlerini aktarır. Mutluay, Orhan Kemal'in bize hep özentisiz yapıları, eksiksiz ve fazlasız ayrıntılarıyla, düşmeye hazır insan kaderinin hikâyelerini getirdiğini, her seferinde bakıp da görmediğimiz bir toplum görüntüsünün değişmeyen bir gerçekçilik göreviyle sunuluşunu gösterdiğini ifade eder.

Orhan Kemal'in *Önce Ekmek* adlı hikâye kitabını değerlendiren Mutluay, yazarın bu kitabıyla, hikâyeci bakışını ve hikâyeci ölçüsünü, hikâye anlarını yitirmeden koruduğunu belirtir. Kitaptaki hikâyelerin, yazarın eski ürünlerini andırdığını ancak Orhan Kemal'in onların değerini eksiltmeden sürdürdüğünü söyleyen Mutluay, hikâyeci Orhan Kemal'in

⁸⁸⁶ Fethi Naci, “Orhan Kemal İnsanı”, *Yeni Ufuklar* 1/2 (95) (Nisan 1960), 67-69.

⁸⁸⁷ Rauf Mutluay, “Orhan Kemal Hikâyesi”, *Yeni Ufuklar* 18/205 (Haziran 1969), 9-12.

kendine özgü olgunluğunu, kimsenin erişemediği konuşma canlılığını, tasvir keskinliğini ve tiplerdeki gerçekçiliğini bu hikâyelerinde de sürdürdüğünü ifade eder.

1950 yılında, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin 30-31. sayısı, “Orhan Kemal Sayısı” olarak çıkar ve Salim Şengil, dergide yer alan "Hikâyecilerimizi Tanıtıyoruz" başlıklı bölümde Orhan Kemal’e değinir. "Sanatçı Üzerine Düşünceler"⁸⁸⁸ başlığı altında yer alan kısa yazısında Şengil, Orhan Kemal’in kendi kendini yetiştirmiş olan bir hikâyeci olduğunu söyler ve onun gözlem yapmadaki, insan ruhunu ve hallerini kavrayıştaki derinliği ile bunları sunuş biçimindeki ustalığına değinerek, yazarın realist bakış açısının memleket yararına olduğunu belirtir ve şunları söyler:

“Kim ne derse desin, Orhan Kemal’in sanatında, sonsuz bir memleket sevgisinden, insanlarına karşı derin bir şefkatten başka bir şey görmüyoruz. Gerçeklere karşı titiz bağlılığı onu zaman zaman ve çeşitli saldırılara uğratsa da realist bir sanat anlayışı için yaptığı mücadelenin memleket yararına olduğu muhakkaktır.”⁸⁸⁹

“Varlık” dergisinde imzasız olarak "Dergiler ve Kitaplar" üst başlığı altında yayımlanan “Ekmek Kavgası”⁸⁹⁰ başlıklı tanıtım mahiyetindeki yazıda, Orhan Kemal’in 1950 tarihli Varlık Yayınevinden çıkan *Ekmek Kavgası* adlı hikaye kitabına değinilir. Kitabın, Orhan Kemal’in yazdıkları hikâyeler arasında en güzellerini ihtiva ettiği söylenen yazıda, hikâyelerdeki tiplerin hayal mahsulü olmadıklarının ilk bakışta anlaşıldığı belirtilir ve kitabın, okuru, hikâyelerdeki insanların kaderleri ve memleket meseleleri üzerinde düşünmeye sevk ettiği ifade edilir. Orhan Kemal’in kendine has, canlı ve sürükleyici bir ifade tarzının bulunduğu söylenen yazıda, şimdiye kadar edebiyatın alışkın olmadığı halk lehçesi ve kaba sözlerden zerre kadar kaçınmayan bir samimiyetle yazarın, halkın aşağı tabakalarının hayatından canlı enstantaneler verdiği belirtilir.

Muhtar Körükçü, “Varlık” dergisinde yayımlanan ve “Kitaplar Arasında” üst başlığı altındaki “İki Hikâyeci” başlıklı yazısında, Orhan Kemal’in “Sarhoşlar” adlı hikâye kitabına değinir. Söz konusu kısa tanıtım yazısında Körükçü, Orhan Kemal’in hikâyelerinde gittikçe tasfiyeye, ana hatlara ve kısa çizgilere saptığını, bunun da davalı bir sanatın tabii neticesi olduğunu söyler. Orhan Kemal’in, sanatında tezci ve tarafçı sayılabileceğini ancak onun bu vasfının hiçbir zaman propagandacılığa, demagoji ve tesirciliğe kaçmadığını belirten Körükçü, yazarın lisanının gittikçe temiz ve berrak bir

⁸⁸⁸ Salim Şengil, “Sanatçı Üzerine Düşünceler”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 4/30-31 (1950), 6.

⁸⁸⁹ Şengil, “Sanatçı Üzerine Düşünceler”, 6.

⁸⁹⁰ İmzasız, “Ekmek Kavgası”, *Varlık* 355 (01 Şubat 1950), 14.

şekil aldığını, mahallî şive taklitlerini tam yerinde ve dengeli bir şekilde kullandığını söyler.

Yine Körükçü, bir başka tanıtım yazısında, Orhan Kemal'in "Grev" adlı hikâye kitabına değinir. "İki Hikâyeci"⁸⁹¹ başlığını taşıyan yazıda Körükçü, Orhan Kemal'in, söz konusu kitabında, sanki şişirme ve boşluk doldurma maksadıyla yapılmış izlenimini veren fazlalıkların bulunduğunu belirtir. Körükçü, kuru ve realist olarak vasıflandırdığı hikâyelerde Orhan Kemal'in eserini bir davanın aracı yapmak ve geçimini yazıdan sağlamak gibi iki sebepten dolayı hikâyelerde gereksiz uzunluk ve fazlalıkların bulunduğunu ifade eder.

Orhan Duru, "Yeni Ufuklar" dergisinde yayımlanan ve Orhan Kemal'in *Grev* adlı hikâye kitabını değerlendirdiği yazısında, her zamanki Orhan Kemal'in karşımızda bulunduğunu söyleyerek, kitaptaki hikâyelerin bol konuşmalı ve keskin çizgilerle çizilmiş olduğunu söyler. Yazarın, hikâyelerinde, bu memleketin çalışan insanlarını ele aldığını belirten Duru, kitaptaki hikâyelere ayrı ayrı değinir. "Velinimet" hikâyesi ile ilgili olarak Orhan Kemal'in birinci şahıs anlatıcı kullanımından kaynaklı biraz acemileştiği; "Can Sıkıntısı" ve "Kör Salih" hikâyeleri ile ilgili ise kişilerin aynı olmasına rağmen daha iyimser bir hava içinde ele alındığı yorumunda bulunur.

Orhan Kemal'in *Grev* adlı hikâye kitabın ile ilgili yazı kaleme alanlardan biri de Mehmet Kaplan'dır. Kaplan'ın "İstanbul" dergisinde yayımlanan ve "Grev"⁸⁹² başlığını taşıyan yazısında Orhan Kemal'in hikâyeciliği Sait Faik'le karşılaştırılarak olumsuz manada çok sert bir biçimde eleştirilir. Söz konusu yazısında Kaplan, Orhan Kemal'in hayat görüşü, insanları ele alış tarzı ve üslubu ile Sait Faik'ten çok ayrı bir hikâyeci olduğunu belirterek, onun, dünyaya ve insanlara dar bir ideoloji zaviyesinden baktığını, kin ve nefret hissettiğini, hadiseleri ve tipleri hep aynı doktrine göre bayağı bulduğunu, üslubunun da yine bu görüşe uygun olarak kuru, renksiz, basmakalıp ve alelade olduğunu söyler. Eleştirisine özellikle Orhan Kemal'in ideolojisinin yön verdiği Kaplan, yazar için şu sözleri söyler:

"Sait'in dünyası ne kadar, müphem, karışık, zengin ve esrarlı ise Orhan Kemal'ininki o kadar açık, basit, fakir ve sırsızdır. Orhan Kemal'e göre insanları idare eden bir tek prensip vardır: Mide. Ve insanlık iki kısma ayrılır: İstismarcılar, istismar edenler,

⁸⁹¹ Muhtar Körükçü, "İki Hikâyeci", *Varlık* 413 (01 Aralık 1954), 28.

⁸⁹² Mehmet Kaplan, "Grev", *İstanbul* 1/12 (Ekim 1954), 10-12.

ezenler ve ezilenler. İlk hikâyesinin ve kitabının başlığını teşkil eden ‘Grev’ kelimesi, onun hayat görüşünü ve maksadını ifşa eder.”⁸⁹³

Orhan Kemal’in, kitabındaki bütün hikâyelerde hep aynı meseleyi, geçim derdi, işsizlik, istismar ve haksızlığı ele aldığını söyleyen Kaplan, yazarın bu meseleler etrafında daima iki sınıfı, iki zümreyi, iki zihniyeti; patronla işçiyi, zenginle fakiri, münevverle halkı, birbiriyle çatışma halinde gösterdiğini belirtir ve hikâyelerden örnekler vererek düşüncelerini temellendirmeye çalışır.

Orhan Kemal’in hikâyelerini can sıkıcı yapan şeylerden birinin de onun kalıplaşmış hayat görüşüne tekabül eden klişe, gayrişahsî ve renksiz üslubu olduğunu söyleyen Kaplan, Orhan Kemal ve “sosyal realizm” denen çığırda yazan diğer hikâyecilerin hayat ve insanlar karşısında kendilerini hür hissetmedikleri için, her şeyi dar ve yeknesak bir doktrine sokmaya çalıştıkları ve onun dışında bir gerçek tanımadıklarından dolayı hep aynı havada, aynı tarzda ve aynı üslupta hikâyeler yazdıklarını ifade eder. Kaplan’a göre, böyle yapanlar, kendi davalarını da öldürdüklerinin farkında değildirler. Çünkü klişeleşen bir hayat görüşü ve sanat tarzı, okuyucularda artık alaka uyandırmaz.

Can Yücel, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde yayımlanan ve “Eleştirmeyi Eleştirme: Nurettin Şadan Bey”⁸⁹⁴ başlıklı yazısı ile Mehmet Kaplan’ın Orhan Kemal’le ilgili değerlendirmelerine karşı çıkar, Kaplan’a polemiğe varan bir üslupla cevap verir. Yücel, yazısında, Kaplan’ın Sait Faik’i ruhçu, Orhan Kemal’i ise mideci, dünyaya ve insanlara ideoloji zaviyesinden bakan, onlara bu çerçeveden kin ve nefret besleyen bir hikâyeci olduğu yönündeki değerlendirmesine çok sert karşı çıkar. Mehmet Kaplan’ın yazısında, realist hikâyecilerin fakir insanları ruhen de fakir gösterdikleri iddiasını da doğru bulmaz ve Kaplan’ı, düşünceleri yalınkat, muhayyilesi dar bir yazar olarak tavsif eder.

Nurettin Şafgil, “Grev”⁸⁹⁵ başlığını taşıyan ve Orhan Kemal’in aynı adlı kitabı ile ilgili “Yenilik” dergisinde yayımlanan tanıtım mahiyetindeki yazısında, Orhan Kemal’in bu kitabında kendi kendini tekrar ettiğini, kitaptaki en iyi hikâyelerin ise on iki yıl önce yazılanlar olduğunu, bunları düşününce Orhan Kemal’in hikâye anlamında bir gerileme yaşadığını, kitaptaki hikâyelerin bitiş şekillerinin tesiri kuvvetlendirmekten çok zayıflatıldığını belirterek, yazarın bu son kitabındaki hikâyelerin önceki kitaplarından çok

⁸⁹³ Kaplan, “Grev”, 10.

⁸⁹⁴ Can Yücel, “Eleştirmeyi Eleştirme: Nurettin Şadan Bey”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 11/31 (Ağustos 1954), 33-34.

⁸⁹⁵ Nureddin Şafgil, “Grev”, *Yenilik* 3/22-10 (Ekim 1954), 356-357.

da değişik bir hava taşımadığı eleştirisinde bulunur. Orhan Kemal'in 11 hikâyesinin bir araya getirildiğı kitapla ilgili Şafgil, yazarın sosyal konuları bazen ince bir hiciv, ekseriya da sert bir realizmle ele aldığını ve Orhan Kemal'in bu son kitabındaki hikâyelerinin, önceki kitaplarındaki hikâyelerden farklı bir hava taşımadığını belirterek, söz konusu hikâyelerin içerikleri ile ilgili bilgiler verir.

“Küçük Dergi”nin “Tenkid” üst başlığını taşıyan ve çeşitli kitap tanıtım ve değerlendirmelerinin yer aldığı bölümde, imzasız olarak yayımlanan “Çamaşırcının Kızı”⁸⁹⁶ başlıklı yazıda, Orhan Kemal'in aynı adlı hikâye kitabı tanıtılır. Orhan Kemal'in söz konusu kitabından bahisle son hikâyelerinde artık uzun ve çetrefilli cümleler kurmadığı, dilinin daha da sadeleştiğı ve hikâyelerde daha çok diyalogların hakim olduğu belirtilir.

İlhami Soysal, “Son Havadis” gazetesinde çıkan ve “Seçilmiş Hikayeler Dergisi”nin 8. cildinin 16. sayısını değerlendiren yazısının Orhan Kemal’le ilgili olan kısmında, onun ne kadar usta ve olgun bir yazar olduğunun herkesçe malum olduğunu, ancak “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde yayımlanan “Kurtuluş Yolu” adlı hikâyesinde konu bakımından tekrara düştüğünü belirtir. Soysal, Orhan Kemal'in bu hikâyesi ile ilgili olarak, bir yazarın ne kadar kudretli olursa olsun kendini tekrara düşmeye başladı mı maalesef çekilmediğı yorumunda bulunur.⁸⁹⁷

Muzaffer Erdost, “Hikâye Üzerine Bir Deneme”⁸⁹⁸ başlıklı yazısında içinde Orhan Kemal'in de olduğu bir grup hikâyeci ve onların birer hikâyesi üzerinde durur. Söz konusu yazıda, Erdost, Orhan Kemal'in “Seçilmiş Hikayeler Dergisi”nde yayımlanan “Kardeş Payı” adlı hikâyesi, Ferit Edgü'nün “Yeni Ufuklar”da yayımlanan “Durum” adlı hikâyesi ve Adnan Özyalçiner'in yine “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde çıkan “Oyuk” adlı hikâyesini ele alır. Yazar, bu hikâyelerde “olay”ın öne çıktığını, kişilerin bir tiyatro oyuncusu gibi sadece olayı oynamak için hikâyede yer aldıklarını, birer kişiliğı olmadığını, canlı olmadıklarını, olay için birer araç olduklarını söyler. Hikâyecilerimizin kişioğlunun karışık dünyasına girmeye yanaşmadıklarını belirten Erdost, bugüne kadar hikâyecilerimizin sadece olaylar, toplum sorunları ve onların sonuçları üzerinde durup kişilerin iç dünyalarını ihmal ettiklerini belirterek bu durumu eleştirir.

⁸⁹⁶ İmzasız, “Çamaşırcının Kızı”, *Küçük Dergi* 2 (Mayıs 1952), 25.

⁸⁹⁷ İlhami Soysal, “Basında Yankımız”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 9/20 (Eylül 1953), 45-46.

⁸⁹⁸ Erdost, “Hikâye Üzerine Bir Deneme”.

3.2.20. Aziz Nesin (1915-1995)

Dergilerde, Aziz Nesin'in hikâyeleri ile ilgili eleştiri, inceleme ya da değerlendirme yazılarına pek rastlanmaz. Yazarla ilgili mevcut yazılarınsa daha çok “Yeni Ufuklar”, “Yeni Dergi”, “Dost” gibi belli dergilerde yer aldığı görülür. Ayrıca 1969’da “Dost” dergisinin Aziz Nesin’e ayırdığı “53 Yaş 53 Kitap” başlığı altında birkaç sayıya yayılan özel sayıları da vardır. Sözü edilen dergide Aziz Nesin’le ilgili ekseri siyasî yazılara, belli yazarların onunla ilgili düşüncelerinden oluşan bir soruşturmaya, onun mizahçılığını anlatan yazılara ve oyunları ile ilgili değerlendirmelere yer verildiği görülür. Bunların dışında yazarla ilgili kayda değer bir inceleme olarak Tahir Alangu’nun yazısı gösterilebilir.

Aziz Nesin’le ilgili yapılan değerlendirmelerden biri Vedat Günyol’a aittir. Günyol, 1960 tarihli “Yeni Ufuklar”da yayımlanan “Topluma Ayna Tutanlarla Işık Tutanlar”⁸⁹⁹ başlıklı yazısında, Memduh Şevket Esendal’ın sözünü alıntılıyarak yazarların, topluma ayna tutanlar ve ışık tutanlar şeklinde ikiye ayrılabilceğini Aziz Nesin’in ise topluma ışık tutan bir sanatçı olduğunu söyler: Bugünün yazarları içinde, ileri bir dünya ölçüsüne göre, olayları ve insanları alaya alan bir hikâyeci olarak Aziz Nesin’in gösterilebileceğini söyleyen Günyol, “Aziz Nesin’in alayında, olumlu bir kafadan geldiği için, gerçek anlamıyla bir ışık tutma işi var, hem de ölesiye.”⁹⁰⁰ şeklinde konuşur.

Bir diğeri ise yukarıda bahsi geçen ve Tahir Alangu’nun “Yeni Dergi”de yayımlanan “Aziz Nesin ve Halk Masalları”⁹⁰¹ başlıklı yazısıdır. Söz konusu yazı, Aziz Nesin’in hikâyelerinde masal öğelerinden ve masal anlatım biçimlerinden nasıl yararlandığı ile ilgili bir incelemedir.

Söz konusu yazısında Alangu, Aziz Nesin’in kendi mizah ölçüleri, dil anlayışı ve toplumcu öğretinin amaçlarından dolayı halk masallarına yönelmiş olduğu değerlendirmesinde bulunur. Alangu’ya göre yazar, eserlerinde masalların anlatım biçimi ve düzeninden, masallardaki hayvan hikâyelerinden ve meddahların eleştirel taşlamalarından yararlanır.

3.2.21. Haldun Taner (1915-1986)

⁸⁹⁹ Vedat Günyol, “Topluma Ayna Tutanlarla Işık Tutanlar”, *Yeni Ufuklar* 1/1 (Mart 1960), 13-15.

⁹⁰⁰ Günyol, “Topluma Ayna Tutanlarla Işık Tutanlar”, 14.

⁹⁰¹ Tahir Alangu, “Aziz Nesin ve Halk Masalları”, *Yeni Dergi* 23 (Ağustos 1966), 122-131.

Haldun Taner, çalışmadaki tarih aralığımız boyunca çeşitli dergilerde hikâye yayımlamış ve hikâye kitapları çıkarmış bir yazardır. Dergilerde onun hakkındaki yazılara bakıldığında bu yazıların daha çok onun *Tuş* (1951), *Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu* (1953), *Ayıışığında Çalışkur* (1954), *On İkiye Bir Var* (1954), *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü* (1969) gibi kitapları üzerine olduğu görülür. Bu yazılarda çoğu yazar Haldun Taner'i överken, bir kısım yazar ise onu olumsuz olarak eleştirir.

Hikmet Dizdaroğlu, 1951 tarihli "Kitaplar ve Şahıslar" üst başlığı altında yer alan ve "Yeni Bir Hikâyeci"⁹⁰² başlığını taşıyan yazısında Haldun Taner'e ve hikâyeciliğine değinir. Dizdaroğlu, Taner'in bir hikâyecide bulunması gerekli bütün vasıfları taşıdığını belirterek, hikâye anlayışında büyük bir değişiklik yapmadığı halde hikâyeleriyle ilgi çekmeyi başardığı yorumunu yapar. Taner'in hikâyelerindeki ilk vasfın, kolayca bulunmuş ve kolayca yazılmış intibainı uyandırmaları olduğunu, bunun da icat yoluyla değil yazarın çevresine dikkat etmesi ve görmeyi bilmesinden ileri geldiğini belirten Dizdaroğlu, bir hikâyeciyi başarıya ulaştıran şeyin de bu olduğu vurgular.

Söz konusu yazıda, Haldun Taner'in olayları komik tarafından yakaladığı, bu olayları da doğal akışıyla ve sürpriz sonlarla verdiği belirtilerek, her hikayenin sürpriz sonla bitmesinin okurda bir monotonluk hissi uyandırabileceği ancak yazarın mizacıyla açıklanabilecek bu tercihin, hikâyelerdeki kompozisyon, çeşitlilik ve ustalık yanında çok dikkati çekmediği vurgulanır. Yazarın, hikâyelerinde isimlerini değiştirmek suretiyle aktüel şahıslara da yer verdiği, hikâyelerinin konusunu ise bizzat aktüalitenin oluşturduğu, hikâyelerinden örneklerle açıklanır. "Komik"i yakalamak meylinin yazarı ister istemez toplumu tenkide götürdüğü, bunu da toplumun zaaflarını ve aksaklıklarını ortaya koymak yoluyla yaptığı belirtilir. Yazıda, Taner'in hikâyelerinin ana gövdesini vakaların teşkil ettiği, yazarın hikâyelerinde harekete önem verdiği, uzun uzun tasvir ve tahlillere girişmediği, yalnızca kahramanlarında gerekirse derin psikolojik tahlile başvurduğu ifade edilir. Yazarın, dil ve üslup yönünden ilk hikâyelerine nazaran ilerlemiş olduğu, hikâyelerinde tahkiye ve kompozisyonun son derece uyumlu bir şekilde kullanıldığı, daha şimdiden Taner'in hikâyecilerimiz arasında ön planda yer alacağı değerlendirilmesinde bulunulur.

⁹⁰² Hikmet Dizdaroğlu, "Yeni Bir Hikâyeci", *Hisar* 1/14 (Haziran 1951), 8-9.

Hikmet Dizdaroğlu, “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu”⁹⁰³ başlığını taşıyan bir başka yazısında yazarın aynı adlı kitabı üzerinde durur. Dizdaroğlu, hikâye sanatında, hikâye biçiminde hatıralara ve hatıra biçiminde hikâyelere rastlanabileceğini belirterek Haldun Taner’in hikâyelerinde hatıraların ön planda olduğunu fakat hikâyecinin, hatıra kılığında hikâye yazmadığını, hatıralarını da hikâye etmediğini, eserinde insanı hayran bırakan bir ustalıkla hikâye ile hatırayı kaynaştırdığını söyler. Dizdaroğlu’na göre hikâye tekniğindeki ustalık ve başkalık, Haldun Taner’in hikâyeciliğinin ayırım noktalarından biridir. Ona göre, Taner’in bir diğer özelliği ise hikâyelerinin finallerinde görülür; bazen bir tek cümle hikâyelerinin finali olur. Yazarın, olayları komik tarafından yakalıyor olmasını onun hikâye anlayışının düğüm noktası olduğunu söyleyen Dizdaroğlu, yazarın bunu sadece güldürmek ve alay etmek için yapmadığını, bunun bir mizaç meselesi olduğunu ve bu mizahtan kaynaklı olarak yazarın olayları farklı bir gözle görüyor olduğunu ifade eder.

Muhtar Körükçü, “Varlık” dergisinde yayımlanan ve “Kitaplar Arasında” üst başlığı altındaki “İki Hikâyeci”⁹⁰⁴ başlıklı yazısında, Haldun Taner’in *Tuş* adlı hikâye kitabına değinir. Söz konusu kısa yazısında Körükçü, Haldun Taner’in hikâyelerinde, mübalağa ve komediye kaçmayan isabetli ve kararında bir humor bulunduğunu, lisanının gayet mazbut ve muntazam olduğunu ve hikâyelerindeki konuların yazarın kendi muhitinin imkan ve şartlarına bağlı olmakla beraber, bunlar içerisinden çarpıcı noktaları bulmak konusunda yazarın çok mahir olduğunu söyler.

Yine Muhtar Körükçü, “Üç Hikâyeci Bir Şair”⁹⁰⁵ başlıklı yazısında, Taner’in Varlık Yayınları arasından çıkan *Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu* adlı hikâye kitabından ve onun güçlü mizah, humor kabiliyetinden bahseder. Hikâyelerinde Haldun Taner’in derinliği arayan, işin psikolojisine sadelik altında varmaya çalışan bir mütefekkir olduğunu belirten Körükçü, onun en alaycı ve mizahî cümlelerinin altında en keskin ve acı hakikatleri gayet iyi gizlemesini bilen bir yazar olduğunu söyler.

Nureddin Şafgil, “Kitaplar” üst başlığı altında yer alan “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu”⁹⁰⁶ başlıklı yazısında Taner’in aynı adlı hikâye kitabına değinir. Yazarın hikâyelerinde daha çok bir hatıra-röportaj havasının hakim olduğunu belirten Şafgil, yazarın, kıvrak dilinin

⁹⁰³ Hikmet Dizdaroğlu, “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu”, *Türk Dili* 2/23 (Ağustos 1953), 771-773.

⁹⁰⁴ Körükçü, “İki Hikâyeci”, 01 Haziran 1951.

⁹⁰⁵ Muhtar Körükçü, “Üç Hikâyeci - Bir Şair”, *Varlık* 397 (01 Ağustos 1953), 20.

⁹⁰⁶ Nureddin Şafgil, “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu”, *Yenilik* 1/8 (Ağustos 1953), 7.

ise edebiyat meraklılarının dışında da bir okuyucu kitlesinin oluşmasına vesile olduğunu söyler ve bu durumun yazarı kolaycılığa itmemesi gerektiğini ifade eder.

İlhan Geçer de “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu”⁹⁰⁷ başlıklı yazısındaki Taner’in aynı adlı hikaye kitabıyla ilgili değerlendirmesinde, onun kolayca yazılmış gibi görünen hikayelerinde insanı büyüleyen bir taraf olduğunu ve insanın bu hikayeleri okumaya başlayınca kolay kolay elinden bırakmadığını söyler.

Hikâyelerinde fazla derinlere inme de fazla tahlil ve tasvirlerle yer vermese de Taner’in bir kaç basit çizgi ile çeşitli portreler çizbildiğini belirten Geçer, yazarın ilk hikayelerinde göze çarpan ufak tefek pürüzlerin zamanla arındığını, her gün biraz daha mükemmele yaklaştığını, dilinin temiz ve sade, anlatışının kendine has olduğunu, hikâye sanatına yenilik ve özellik getirmek amacıyla küfre rağbet etmediğini, bayağılığa kaçmadığını, ideolojik gayelerle hareket etmediğini ve en basit bir vakadan kolayca bir hikâye çıkarabildiğini söyleyerek yazarı över. Geçer, Taner’in, hikayelerinde, vakaları ve şahısları komik tarafından yakaladığını ve bütün çıplaklığıyla gözler önüne serdiğini ve taptaze esprilerle dolu bu hikayeleri okurken acı acı gülmekten okurun kendini alamadığını ifade eder. Onun hikâyelerinin çoğunun klasik şekilde yazıldığını belirten Geçer, hikâyelerin esasını vakaların teşkil ettiğini ve hikayelerdeki sürpriz sonların da okur tarafından yadırganmadığını vurgular. Daha sonra kitaptaki dokuz hikâyeden kısa kısa bahseden Geçer, yazısının sonunda ise Taner’i tebrik eder.

Vedat Günyol, Haldun Taner’in *Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu* adlı kitabı ile birlikte önceki hikâyelerindeki kalıpları kırmış olduğu fakat yazarın yine de hikâyecilik açısından yeni bir şey getirememiş olduğu değerlendirmesinde bulunur. “Yağmur Altında Yeni Bir Şey Yok”⁹⁰⁸ başlığını taşıyan ve diyalog şeklinde kaleme aldığı eleştiri yazısında Günyol, “Her ne kadar ‘Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu’ adlı hikâye Madame Bovary’nin commice sahnesindeki o birbirine giren konuşmalar, nutuklarla örülü tekniğini almışsa da yine bir başka taze, bir başka güzel. Onun dışında ‘Fasarya’, ‘Konçınalar’, ‘Kantarcı Katibi Ali Rıza Efendi’ gibi şekil mükemmelliğine erişmiş hikâyeler, Taner’i orta seviye hikâyeciliğinden çekip almıştır.”⁹⁰⁹ şeklinde değerlendirmede bulunur.

Attila İlhan ise Taner’in 1953’te Varlık Yayınları tarafından basılan ve dokuz hikâyeden oluşan *Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu* adlı kitabı üzerine kaleme aldığı, “Haldun Taner’in

⁹⁰⁷ İlhan Geçer, “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu”, *Hisar* 2/40-41 (Eylül 1953), 13.

⁹⁰⁸ Vedat Günyol, “Yağmur Altında Yeni Bir Şey Yok”, *Yeni Ufuklar* 2/3 (19) (Aralık 1953), 212-216.

⁹⁰⁹ Günyol, “Yağmur Altında Yeni Bir Şey Yok”, 216.

İhaneti Yahut Yağmurun Altında Hiçbir Şey Yok”⁹¹⁰ başlıklı yazısında, söz konusu kitabı ve yazarını diğer eleştirmenlerin aksine, oldukça sert bir biçimde eleştirir.

Yazısında öncelikle neyin hikâye olup olmadığı üzerinde durarak, hikâyenin zabıt tutanaklarından farklı bir şey ve bir edebî faaliyet olarak yaratma işi olduğunu vurgulayan İlhan, hikâyenin olayları ve insanları zaman ve mekan içinde, dil vasıtasıyla, imajlar halinde örmek işi olduğu ifade eder ve örnek olarak da Sait Faik’in hikâyelerini gösterir. Oysa eserinde bunlara rastlanmayan Taner’in, gelişigüzel birtakım şeyleri bir araya getirdiğini vurgulayan İlhan, bunun hikâye olamayacağı belirtir ve yazarın birtakım olayları ipe dizerek, herhangi bir estetik terkip yapmadan, bir atmosfer kurmak suretiyle realiteyi yeniden yaratmadan, sadece olayları sıralamasının hikâye demek olmadığını ifade eder.

İlhan, Taner’in sadece "dil"e dayanan anlatma işinin belli bir aşamaya gelmiş ve yeni yeni uyanmaya başlamış olan Batılı modern hikâyemiz için bir geriye gidiş olduğu söyler. Hikâyelerindeki dilin hususi bir kullanımı olmadığını ve müstehcen bir dil kullanmak suretiyle de seviyenin düştüğünü belirten İlhan, yazarın, orijinal ve yeni terkipler yapmadığı, edebî ve estetik manada bir hikâye anlayışının olmadığı, imajdan, ifadeden, sosyal muhtevadan, dil temizliği, dil yeniliği ve orijinallikten yoksun olduğu şeklinde değerlendirmelerde bulunarak, Taner’in hikâyeciliğini eleştirir.

Fahime G., “Ayışığında Çalış-Kur”⁹¹¹ başlıklı yazısında Taner’in 1954’te Yenilik Yayınları arasında yayımlanan aynı adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Kitabın bölümleri ile ilgili bilgiler veren Fahime G., Taner’in, eserinde humoru başarıyla uyguladığı görüşünü dile getirir. Yazar, Taner’le ve onun söz konusu hikâye kitabı ile ilgili olarak şu değerlendirmede bulunur:

"Haldun Taner gerek bu son hikayesi gerek daha önce yazdığı çeşitli hikayeleriyle katı realizmi humoruyla yumuşatıp güldürücü hikâye örneğinin en güzellerini vermiştir. Yazar, sosyal yaralara baş çevirmemiş, aksine en acı olayları esprisiyle bezeyerek güldürmek, düşündürmek gücünü harcamıştır. Bayağılığa, hicve kaçmadan bu yola yönelmek, sanıldığından da çok emek isteyen, yetki isteyen bir iştir."⁹¹²

⁹¹⁰ İlhan, “Haldun Taner’in İhaneti Yahut Yağmurun Altında Hiçbir Şey Yok”.

⁹¹¹ Fahime G., “Ayışığında Çalış-Kur”, *Yeni Ufuklar* 3/17 (33) (Şubat 1955), 347-349.

⁹¹² G., “Ayışığında Çalış-Kur”, 347.

Necdet Eryugur, “On İkiye Bir Var ve H. Taner Diyor Ki”⁹¹³ başlıklı yazısı ile Taner’i olumsuz biçimde eleştiren yazarlardandır. Onun, 1954 Kasım ayında Varlık yayınları tarafından yayımlanan *On İkiye Bir Var* adlı hikâye kitabı üzerinde duran Eryugur, aynı zamanda Ocak 1955’te Varlık dergisinde çıkan “Haldun Taner Diyor Ki”⁹¹⁴ isimli konuşmasında yazarın hikâye hakkındaki görüşlerini de eleştirir. Kitaptaki hikâyelerin hikâye olmadığını ve onları başarısız bulduğunu belirten Eryugur, yazarın söz konusu konuşmada dile getirdiği hikâye anlayışını, örneğin toplum meselelerinin dile getirilmesi gerektiği şeklindeki görüşlerini, öncelikle kendisinin uygulamadığını söyler ve bu manada Taner’in çelişkide olduğunu belirtir.

İlhan Geçer, “On İkiye Bir Var”⁹¹⁵ başlığını taşıyan bir başka yazısında, Haldun Taner’in hikâyeciliğini ve aynı adlı hikâye kitabını ele alır. İlhan Geçer, yazısında, Taner’in geniş bir kitleye hitap eden usta bir yazar olduğu, hikâyelerinde insanların sakat taraflarına değindiği ve onlarla inceden inceye alay ettiği, günümüzün sosyal meselelerini ele aldığı ve realiteyi bütün çıplaklığıyla gözler önüne serdiği, ancak bunu yaparken herhangi bir ideolojinin sözcülüğünü yapmadığı, onun üslup sahibi bir yazar olduğu, dilimizi iyi bildiği, son zamanlarda moda olan ve yenilik gibi sunulan hikâyelerde küfürlü cümleler kullanma bayağılığa düşmediği, hikâyelerinde seçtiği kişileri kendine has konuşturmakta üstün bir başarı gösterdiği değerlendirmelerinde bulunur. Geçer, bu genel değerlendirmelerin ardından Haldun Taner’in dördüncü hikâye kitabı olan *On İkiye Bir Var* üzerinde durur ve kitaptaki hikâyelerin tek tek konusundan bahseder.

Haldun Taner’in *On İkiye Bir Var* ve *Ayışığında Çalışkur* adlı hikâye kitapları üzerine eleştiri yazısı yazan bir başka isim de Mehmet Kaplan’dır. Kaplan “İstanbul” dergisinde yayımlanan ve “On İkiye Bir Var, Ayışığında Çalışkur”⁹¹⁶ başlığını taşıyan yazısında, yazarın, hikâyelerinde sosyal şartlara ait zengin bir teferruat bulunmakla beraber onun esas görüşünün insanın yaratılışı ve kaderi ile ilgili olduğunu dile getirerek, onun insanları Orhan Kemal gibi iki basit kısma ayırmakla meselenin çözülebileceğine inanmadığını belirtir. Taner’in hikâyelerinde sınıf farkının dışında bütün insanlar için müşterek olan cinsî arzuların kuvvetli bir rol oynadığını belirten Kaplan, bu arzunun kültür tabakalarına göre çeşitli şekiller aldığını fakat yazarın hikâyelerinde cinsî arzuların yanında insanları

⁹¹³ Necdet Eryugur, “On İkiye Bir Var ve H. Taner Diyor Ki”, *Yeni Ufuklar* 4/23 (39) (Ağustos 1955), 108-110.

⁹¹⁴ Mustafa Baydar, “Haldun Taner Diyor Ki”, *Varlık* 414 (Ocak 1955), 8.

⁹¹⁵ İlhan Geçer, “On İkiye Bir Var”, *Hisar* 3/58 (Şubat 1955), 12.

⁹¹⁶ Mehmet Kaplan, “On İkiye Bir Var, Ayışığında Çalışkur”, *İstanbul* 2/1 (15) (Ocak 1955), 11-12.

idare eden ölüm duygusu, sakatlık, yalnızlık, vs. gibi başka şartlar ve âmillerin de var olduğunu ifade eder.

Yazısında, Haldun Taner'in söz konusu kitaplarındaki hikâyelerin konusuna da değinen Kaplan, yazarın hemen hemen bütün hikâyelerinde insanların uzvî veya ruhî bir sakatlıkla malûl olduklarını belirterek, hikâyelerden örnekler verir ve yazara göre insanın noksan, hasta, lekeli bir varlık olduğunu ve ancak bu sayede bir şahsiyet sahibi olduğu yorumunu yapar. Kaplan konuyla ilgili şunları söyler:

“Batı edebiyatında bu görüş çok kuvvetlidir. Hristiyanlık, realizm, egzistansiyalizm insanı daima hudutlu görür. İslamiyet ve Şark insan hakkında daha nikbindir. Fazilet gösterisi Şarkta çok yaygındır. Bu belki de gerçeklik fikrinin yokluğu ile ilgilidir. Haldun Taner'in bu görüşü, kültür kaynaklarından mı, mizacından mı geliyor bilmiyorum. O, bu bakımdan Sait Faik'ten kuvvetle ayrılıyor.”⁹¹⁷

Haldun Taner'in, Sait Faik gibi bir şair, Orhan Kemal gibi bir ideoloji müdafii olmadığını belirten Kaplan, onun çok kuvvetli bir müşahit ve derin bir tahlilci olduğunu söyler. Kaplan'a göre Haldun Taner'de bazen oyun ve maharete yaklaşan bir hikâye kurma kabiliyeti vardır. Vak'aları beklenmedik şekilde döndürür, hayret verici durumlar yaratır. Kaplan yazısında, bütün bu özelliklere, hiçbir noktasına dokunulamayacak bir dil ustalığını da ilave etmek gerektiğini sözlerine ekler.

Muzaffer Uyguner ise, “Sancho'nun Sabah Yürüyüşü”⁹¹⁸ başlıklı yazısında, Haldun Taner'in Bilgi Yayınları arasından 1969'da çıkan aynı adlı kitabını değerlendirir. Yazısında Taner'in hikâyelerindeki humordan ve mizahî toplum eleştirisinden bahseden Uyguner, kitapta yer alan hikâyelerin konusuna değinir. Uyguner'e göre, Taner, bütün hikâyelerinde toplumun bozuk düzenini ve yaldızların altındaki kirli yönleri belirtmektedir ve bir sanatçının yapacağı da budur zaten.

Taner'in hikâyelerindeki alaycı “dil”in humorist havaya uygun olduğunu, yazarın sağlam bir gözleme ve gerçek bir yaşantıya dayanan anlatımının da demek istediklerini çok güzel bir şekilde yansıttığını belirten Uyguner, onun tekdüze anlatımdan kaçınarak zaman zaman ton değişikliklerine başvurduğunu ve okuyucuyu farklı anlatımlar içinde sürüklediğini ifade eder. Uyguner, Taner'in hikâyeleri ile ilgili şu yorumu yapar: “Taner'in hikâyeleri, mizahı yanlış anlayan sanatçılarımızdan ayrı bir anlayışın ürünleridir. Türk edebiyatında bu kadar humorist bir havada yazılmış hikâyeler yoktur.

⁹¹⁷ Kaplan, “On İkiye Bir Var, Ayışığında Çalışkur”, 12.

⁹¹⁸ Muzaffer Uyguner, “Sancho'nun Sabah Yürüyüşü”, *Varlık* 746 (01 Ekim 1969), 15.

Olayların anlatımı, kişilerin çizilmesi yönlerinden de başarılı olan Taner, edebiyatımızın ustalarından biridir.”⁹¹⁹

Haldun Taner ile ilgili yazılara bakıldığında bunların daha çok onun yayımlanan hikâye kitapları üzerine olduğu görülür. Attila İlhan, Vedat Günyol ve Necdet Eruygur gibi yazarlar daha çok ideolojik ya da farklı saiklerle Taner’in hikâyelerini ve hikâyeciliğini eleştirilerinde genel manada olumsuzlarken, Mehmet Kaplan, İlhan Geçer, Hikmet Dizdaroğlu, Muzaffer Uyguner, Fahime G., Muhtar Körükçü gibi yazarlarsa Taner’le ilgili olumlu eleştirilerde bulunurlar. Taner’le ilgili eleştirilerde değinilen ortak nokta ise onun hikâyelerinde bulunan humor ve mizah unsurudur. Yazarla ilgili eleştirilerin çoğunlukla, “Varlık”, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, “Hisar”, “Yenilik”, “Yeni Ufuklar” ve “İstanbul” dergilerinde çıkmış olduğu görülür.

3.2.22. Muhtar Körükçü (1915-1985)

Muhtar Körükçü ile ilgili olan eleştiri ve değerlendirmelerin ekserisi, onun 1954 yılında Varlık yayınları arasından çıkan *Anadolu Hikâyeleri* ile 1968 yılında Ankara Kurtuluş Matbaası tarafından basılan son hikâye kitabı *Doğudan Hikâyeler* ile ilgilidir. Değerlendirmelerin birçoğunda Körükçü’nün eserlerinin hikâyeden çok hatıraya yakın olduğu yorumları yapılır.

Hikmet Dizdaroğlu, "Kitaplar Arasında" üst başlığı altında yer alan ve “Anadolu Hikâyeleri”⁹²⁰ başlığını taşıyan yazısında, Muhtar Körükçü’nün aynı adlı hikâye kitabını değerlendirir. Körükçü’nün hikâyelerini birer hikâye olarak değerlendirmenin güç olduğunu söyleyen Dizdaroğlu, bunu yazarın gördüklerini, yaşadıklarını olduğu gibi anlatmasına ve hikâyelerinde muhayyilenin payının çok az olmasına bağlar. Söz konusu özelliğin Körükçü’nün sanatının ayırıcı bir vasfı olduğunu belirten Dizdaroğlu şunları söyler:

“Körükçü, gördüklerini ve yaşadıklarını kaleme alıyor, ‘olması mümkün’ü değil ‘olmuş’u hikâye ediyor. Hikâyeleri, hemen sadece gözlemlerinden, hatıralarından ve kendinden ibaret. Hemen hiçbir hikâyesi yok ki onun bizzat yaşamamış olsun. Vakıa kendini hikâyelerine koyan daha başka hikâyeciler de tanıyoruz. Onlarla Körükçü’yü ayıran nokta şu: Hikâyeciler, her zaman vakanın mihveri olmazlar. İkincisi, anlattıkları vakalar her zaman ‘yaşanmış’ değildir. Muhtar Körükçü ise hikâyelerinin

⁹¹⁹ Uyguner, “Sancho’nun Sabah Yürüyüşü”, 15.

⁹²⁰ Hikmet Dizdaroğlu, “Anadolu Hikâyeleri”, *Varlık* 412 (01 Kasım 1954), 26.

ortasındadır, ne anlatırsa anlatsın kendine bağlıdır, hayatının serüvenleriyle çevrilidir. Bu yönden Istrati'ye benzer. Yalnız yaşadıklarını ve gördüklerini hikâye ediyor.”⁹²¹

Dizdaroğlu, kitapla ilgili değerlendirmesinde Körükçü'nün hikâyelerindeki humordan da bahseder. Humoru, yazarın mizacının bir ifadesi olarak gören Dizdaroğlu, bu özelliğin onun hikâyelerinde kıvamını bulmuş, zorakîlikten uzak ve hikâyeye çeşni katan bir özellikte olduğunu söyler. Dizdaroğlu, *Anadolu Hikâyeleri*'nin yurdun dört bucağının renk, koku ve dertlerini aksettirdiğini belirterek, Körükçü'nün bir memleket çocuğu olarak sanatına temel olarak memleket manzaralarını seçtiğini ifade eder.

Muhtar Körükçü'nün *Anadolu Hikâyeleri* kitabı hakkındaki bir diğer yazı Mustafa Ertaş'a aittir. Ertaş, Varlık dergisindeki “Anadolu Hikâyeleri'nin İlk Hikâyesi”⁹²² başlıklı yazısında, Dizdaroğlu'na benzer şekilde Körükçü'nün kitabındaki hikâyelere hikâye demekten ziyade bir “hatıra” demenin daha doğru olacağı ve hikâyelerde hatıra kokusunun daha ağır bastığı değerlendirmesinde bulunur. Muhtar Körükçü'nün bu eseri ile bize Anadolu'yu tanıttığını belirten Ertaş yine de eseri önemli bulur. Yazarın her hikâyesinin bakımsız, geri kalmış, unutulmuş insanlarla dolu bir yurt köşesinin bütün gerçeklerini bir rapor halinde, içine insanlık ve dünya sevgisini de katarak Türk milletinin gözleri önüne serdiğini belirten Ertaş, söz konusu eserin edebiyatımızda layık olduğu yeri alacağını söyler.

Muhtar Körükçü ile ilgili yazılara bakıldığında, onun 1968 yılında yayımlanan *Doğudan Hikâyeler* adlı kitabı hakkında da birtakım değerlendirmelerin yapıldığı görülür. Hikmet Dizdaroğlu'na ait “Doğudan Hikâyeler”⁹²³ başlığını taşıyan yazıda, Körükçü'nün söz konusu kitabında gördüklerini, yaşadıklarını ve bununla birlikte kendisini anlattığı belirtilir. Dizdaroğlu, Körükçü'nün söz konusu kitabındaki hikâyelerinde, önceki kitaplarında olduğu gibi yapı, konu ya da anlatım bakımından herhangi bir değişiklik olmadığını belirtir ancak hikâye sanatı açısından bunları yerinde saymak olarak değerlendirmez ya da olumsuz bulmaz, hatta bunu doğru ve yerinde bulur. Bu yaklaşımıyla Dizdaroğlu'nun eleştiride subjektif ve taraflı bir yaklaşım sergilediği söylenebilir.

⁹²¹ Dizdaroğlu, “Anadolu Hikâyeleri”, 26.

⁹²² Mustafa Ertaş, “Anadolu Hikâyeleri'nin İlk Hikâyesi”, *Varlık* 416 (01 Mart 1955), 28.

⁹²³ Hikmet Dizdaroğlu, “Doğudan Hikâyeler”, *Varlık* 734 (15 Ocak 1968), 8.

Muzaffer Uyguner de “Doğudan Hikâyeler”⁹²⁴ başlıklı yazısında Körükçü’nün aynı adlı kitabını ele alır. Hikâyelerinde Körükçü’nün, Doğu Anadolu’yu ve yöre insanını anlattığını belirten Uyguner, söz konusu hikâyelerin yazarın gözlemlerine dayandığını ve çoğu zaman bu hikâyelerin bir hikâye mi yoksa gerçek bir olay mı olduğunun ayırt edilemediğini söyler. Uyguner yazısında, *Doğudan Hikâyeler*’in bizim insanımızı, bizim doğamızı, bizim toplumumuzu bütün dertleri ve olayları ile anlatan bir hikâyeler kitabı olduğunu söyleyerek, Körükçü’nün ince alaylı ve bazen de buruk anlatısı ile bütün bu insanları, doğayı ve olayları anlattığını, belki de memleket edebiyatı denen şeyin bu olduğunu ifade eder.

İlhan Geçer de “Yeni Yayınlar”⁹²⁵ başlığını taşıyan ve yeni çıkan kitaplarla ilgili birtakım değerlendirmeleri içeren yazısında Körükçü’nün *Doğudan Hikâyeler* adlı kitabına değinir. Geçer yazısında, Körükçü’nün Ömer Seyfettin tarzı klasik hikâye biçimini sürdüren bir yazar olduğunu, bazı hikâyelerinin biçim ve konu yönünden dağınık olduğunu, ancak yine de sade dili ve tatlı anlatımı sayesinde rahatlıkla okunduğunu belirtir.

Körükçü ile ilgili olan değerlendirmelerde, genel olarak hikâyelerinin onun hatıralarına dayandığı ve bu hikâyelerde yazarın da bariz bir biçimde yer aldığı görüşleri hakimdir. Eleştiriciler tarafından, Körükçü’nün hikâyelerinin gerçeği olduğu gibi yansıttığı, muhayyileden yoksun olduğu çoğu zaman bir hikâyeden çok hatıraya daha yakın olduğu değerlendirmeleri yapılsa da yine de söz konusu hikâyelerin övüldüğü görülür. Yazıların çoğunun, Körükçü’nün kitaplarını yayımladığı Varlık Yayınlarının süreli yayını olan “Varlık” dergisinde çıkmış olması hikâyelerdeki olumsuzluklara rağmen neden övüldüğünü açıklar niteliktedir. Özellikle, Dizdaroğlu ve Uyguner’in yazar ve kitapları hakkındaki yazılarının oldukça öznel ve taraflı oldukları söylenebilir.

3.2.23. Umran Nazif Yiğiter (1915-1964)

Umran Nazif’le ilgili yazıların genellikle onun yeni çıkan hikâye kitapları ile ilgili değerlendirme yazıları olduğu söylenebilir. Bu yazıların dışındakiler ise onun ölümünden sonra kaleme alınan ve içinde Umran Nazif’in hikâyeciliğinden de bahseden nekroloji

⁹²⁴ Muzaffer Uyguner, “Doğudan Hikâyeler”, *Varlık* 741 (01 Haziran 1969), 17.

⁹²⁵ İlhan Geçer, “Yeni Yayınlar”, *Hisar* 8/60 (135) (Aralık 1968), 27.

nitelikli yazılardır. Ayrıca, dergilerde yazarla yapılmış konuşmalar veya yazarın hayatına değinen biyografi yazıları da mevcuttur.

Tahir Alangu, “Yeni Dergi”de yayımlanan ve “Umran Nazif Yiğiter Üzerine”⁹²⁶ başlığını taşıyan yazısında, Umran Nazif’in sırasıyla Kara Kasketli Amele (1933), İkimizden Bir Kaçı (1941), Yaşamak İçin (1948), Gar Saati (1951) ve Tepedeki Ev (1954) adlı hikâye kitaplarını ele alır ve söz konusu kitaplardaki hikâyelerin konularına ve içeriklerine değinir. Umran Nazif’in hikâye kitaplarını toplu olarak ele alan söz konusu yazının hikâyecinin ölümü dolayısıyla Memet Fuat’ın isteği üzerine kaleme alınmış olduğu ve Umran Nazif’in hikâyeciliğini belli bir kronoloji ile ele bir yazı olduğu söylenebilir.

Umran Nazif ile ilgili Seçilmiş Hikâyeler Dergisi’nde yer alan “Hikâyecilerimizi Tanıtıyoruz” üst başlığı altında yer alan “Umran Nazif”⁹²⁷ başlıklı imzasız yazıda ise hikâyecinin biyografisine yer verilir ve hikâyeciliğinden kısaca söz edilir. Umran Nazif’in hikâyelerine hâkim olan unsurun mahalli renk olduğu söylenen yazıda, onun gerçekçi bir üsluba sahip olduğu ve eserlerindeki tahkiye sanatının oldukça sağlam olduğu ifade edilir. Hikâyelerinde şiir, resim, müzik gibi farklı sanatlardan faydalanmadığı belirtilen yazıda, onun hikâyelerinin yüzde yüz hikâye olduğu ve yazarın başka sanatlara temayül göstermemesi özelliğinin onun üstün tarafını oluşturduğu vurgulanır.

Muhtar Körükçü, “Kitaplar Arasında” başlıklı bölümdeki “Küçük Hikâyeler”⁹²⁸ üst başlığı altında yer alan ve Umran Nazif’in aynı adlı kitabına değindiği “Gar Saati” alt başlıklı yazısında, yazarın en önemli meziyetlerinden birinin, hikâyelerini kaleme alırkenki titizliği olduğunu söyler. Körükçü’ye göre Umran Nazif, hikâye mevzularını iyice düşünür, üzerinde çok işler, yazarken çok dikkatli davranır, bir hikâyenin bir eser olduğunu bilerek çalışır. Yazısında Umran Nazif’in adı geçen kitabındaki hikâyelerinin konusuna da değinen Körükçü, yazarın romantik yönünün ve şairliğinin hikâyelerinde görülebileceğini söyler.

Umran Nazif’in *Gar Saati* kitabını ele alan bir başka yazı Şahap Sıtkı İlter’e aittir. “Bize Gelen Kitaplar” üst başlığı altında yer alan “Gar Saati”⁹²⁹ başlıklı yazıda, İlter, Umran Nazif’in yerli zevkin, yerli düşüncesinin, yerli hayatın hikâyecisi olduğu yorumu yapar.

⁹²⁶ Tahir Alangu, “Umran Nazif Yiğiter Üzerine”, *Yeni Dergi* 7 (Nisan 1965), 8-13.

⁹²⁷ İmzasız, “Umran Nazif”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 5/42-43 (1951), 5-6.

⁹²⁸ Muhtar Körükçü, “Küçük Hikâyeler”, *Varlık* 380 (01 Mart 1952), 20-21.

⁹²⁹ Şahap Sıtkı İlter, “Gar Saati”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/2 (1952), 74-75.

Onun hikâyelerinde hiçbir suniliğe, yapmacıklığa ve özentiliğe düşülmediğini ifade eden İlder, *Gar Saati*'ndeki hikâyelere hakim olan unsurun, mahallî zevk olduğunu ve yazarda ilk dikkati çekenin sağlam tahkiye unsuru olduğunu belirtir. İlder, Umran Nazif'le ilgili olarak şunları söyler:

“Hiçbir suniliğe, yapmacığa, özentiyeye düşmeden hikâyelerini yazar. Bu hikâyelerin dokusunda sağlam atkılar, sağlam motifler vardır. Bu hikâyelerin dokusunda sağlam atkılar, sağlam motifler vardır. Bu motiflerde rengin binbir nüansını görürsünüz ya, çok defa parlak, göz alıcı değil, yumuşak, munis, sevimli şeylerdir.”⁹³⁰

Yine, Nejat Ulakel tarafından kaleme alınan ve "Tenkid" üst başlığı altında yer alan “Gar Saati”⁹³¹ başlıklı yazıda, Umran Nazif Yiğiter'in aynı adlı hikâye kitabına değinilir. Ulakel yazarın, hikâyelerinde Anadolu kasabalarındaki sade ve gösterişten uzak insanları anlattığını belirterek, yazarın bu kişileri çok yakından tanıdığına vurgu yapar ve kitapta çok akıcı ve canlı bir anlatım bulunduğunu dile getirir. Ulakel bazı yönlerden hikâyeleri överken hikâyelerde kullanılan bazı dil özelliklerini ise olumsuz olarak eleştirir. Ulakel yazısında, kitapta yer alan “Rahmetli” adlı hikâyede yazarın gereksiz yere çoğul ekleri kullandığını belirterek şunları söyler:

“Sanki sırtlarımda gizli bir elin ağırlığı vardı.’ Niçin sırtımda değil de sırtlarımda?
‘Vapur projektörlerini köyün küçük vapur iskelesine tutmuştu.’ Bahsi geçen vapurda tek projektör olsa gerek. ‘Pazar yerlerindeki dükkanların önüne kapalıdır manasına gelen birer hasır iskemle konulmuştu.’ Pazar yerindeki demek dururken neden çoğul kullanıyor?”⁹³²

Umran Nazif'in 1954 yılında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Yayınları arasından çıkan *Tepedeki Ev* adlı hikâye kitabı üzerine de çeşitli yazılar kaleme alındığı görülür. Bunlardan biri Ahmet Köksal'ın “Yenilik” dergisinde yayımlanan ve “Tepedeki Ev”⁹³³ başlığını taşıyan yazısıdır. Söz konusu yazısında Köksal, Umran Nazif'in gerek öz gerekse de üslup bakımından kişisel özellik taşıyan bir hikâyeci olduğunu belirtir ve bu kitabında da önceki kitaplarındaki genel karakterin ve mahallî özelliklerin devam ettiğini ifade eder. Yiğiter'in, konularını çoğunlukla kendi çevresinden aldığını ve gözlem gücünün güçlü olduğunu söyleyen Köksal, onun hikâyelerinde Ömer Seyfettin'den beri

⁹³⁰ İlder, “Gar Saati”, 74-75.

⁹³¹ Nejat Ulakel, “Gar Saati”, *Küçük Dergi* 1 (Nisan 1952), 24.

⁹³² Ulakel, “Gar Saati”, 24.

⁹³³ Ahmet Köksal, “Tepedeki Ev”, *Yenilik* 7/37 (Ocak 1956), 84-86.

alışlagelen klasik hikâye anlayışının etkili olduğunu belirtir ve yazarın tasvirlerle, imajlarla, mahallî renklerle işlenen bir tahkiye anlayışına sahip olduğunu ifade eder.

Umran Nazif'in 28 Aralık 1964 tarihindeki ölümü dolayısıyla hikâyeciyle ilgili yukarıda bahsi geçen Tahir Alangu'nun yazısı dışında da çeşitli yazıların kaleme alındığı görülür. Bu yazılardan biri Munis Faik Ozansoy'a ait olan "Umran Nazif"⁹³⁴ başlıklı yazıdır. "Düşündüğüm Gibi" üst başlığı altında kaleme alınan yazıda Ozansoy, Umran Nazif'le ve onun hikâyeciliğiyle ilgili duygu ve düşüncelerini dile getirir. Onun, Sait Faik'in açtığı yeni çıғırda Türk hikâyesine mesafeler aldırان, derinlikler kazandıran seçkin bir yazar olduğunu ve hikâyelerinde köyü, kasabayı, şehri, bizi ve bizim olan insanları anlattığını belirten Ozansoy, yazısında, onun hikâyelerinde "köy"ün dışarıdan seyredilen bir manzara değil olayları ve insanları ile yaşayan bir varlık olduğunu dile getirir.

Umran Nazif'in günümüz yazarları arasında küçük hikâyeyi belli bir edebiyat türü olarak bağımsızlığa kavuşturan hikâyecilerimizin başında geldiğini, otuz seneyi dolduran yazı hayatında yalnızca hikâye ile ilgilendiğini ve hikâyeye şahsiyet kazandırdığını belirten Ozansoy, onun kendi edebî şahsiyetini de yalnızca hikâye ile sağlayabildiğini ifade eder. Ozansoy, Umran Nazif'in hikâyede sert bir realizmi doğru bulmadığını ve hacimli değil özlü eserler verdiğini belirterek, hikâyelerinin kuruluşunun sağlam, dilinin temiz olduğunu, sayısı yediyi bulan hikâye kitapları arasında, *Yaşamak İçin*, *Gar Saati* ve *Aşk Üçgeni* adlı kitaplarının onun hikâyeciliğindeki belli aşamaları gösterdiğini ve onun edebiyat tarihimizde her zaman seçkin bir yerinin olacağını dile getirir.

Umran Nazif'le ilgili yazılardaki ortak özelliklerin, onun hikâyelerindeki mahallî unsurlar, tahkiye unsurunun gücü, yazarın hikâye sanatına verdiği önem ve Türk hikâyeciliğine olan katkıları üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir. Ayrıca eleştirilerde, Umran Nazif'in 1950 sonrası yoğunlaşan yenilikçi hikâye tarzı karşısında klasik kaldığı gibi yorumlar da yapıldığı görülür.

3.2.24. Enver Naci Gökşen (1916-1986)

Enver Naci Gökşen ile ilgili yazılara bakıldığında bunların genellikle yazarın 1951 yılında Kader Basımevi tarafından yayımlanan *Çardak Altı* ve 1967 yılında Fatih Matbaası tarafından yayımlanan *Dördüncü İyilik* adlı hikâye kitapları üzerine olduğu

⁹³⁴ Munis Faik Ozansoy, "Umran Nazif", *Hisar* 5/14 (89) (Şubat 1965), 9.

görülür. Varlık, Hisar, Türk Dili ve çağrı gibi dergilerde söz konusu hikâye kitapları ile ilgili tanıtım ve değerlendirme yazıları yayımlanmıştır.

Muhtar Körükçü, “Varlık” dergisindeki yeni çıkan kitapları değerlendirdiği “Kitaplar Arasında” adlı bölümde “Çardak Altı”⁹³⁵ başlığı altında Gökşen’in aynı adlı kitabını ele alır. Tanıtım mahiyetindeki yazıda Gökşen’in bu kitabında öncekilere nazaran daha olgun bir görünüm sergilediğini belirten Körükçü, hikâyecinin bariz özelliklerinden birinin lisanının temiz, akıcı ve anlatıcı oluşu olduğunu söyler. Hikâyelerinde yazarın konu olarak özellikle “insanı” ele aldığını, insanın iç ve dış özellikleri arasındaki denge ve dengesizlikleri işlediğini belirten Körükçü, kitaptaki hikâyelerin içeriklerinden de kısaca bahseder.

İlhan Geçer, “Hisar” dergisinde yeni yayınların tanıtıldığı bölümde yayımlanan ve “Dördüncü İyilik”⁹³⁶ alt başlığını taşıyan yazısında, Enver Naci Gökşen’in dokuz hikâyeden oluşan aynı adlı hikâye kitabına değinir. Yazısında, Gökşen’in Ömer Seyfettin tarzı klasik hikâye şeklini sürdürdüğünü belirten Geçer, şunları söyler: “Yumuşak anlatımı, sade ve yapmacıksız bir dili var. Hikâyelerinin kişileri içimizden. Hemen hepsi gerçek varlıklar. Onların serüvenlerini, yaşantılarını okurken bir yadırgama duymuyoruz. Sanatçı, anlattıklarına okuyucusunu inandırmayı başarabiliyor. Üslubu gittikçe olgunlaşmakta, kişiliği belirginleşmektedir.”⁹³⁷ İlhan Geçer, tanıtım mahiyetindeki yazısında kitapta yer alan hikâyelerden de kısaca bahseder.

Muzaffer Uyguner, “Dördüncü İyilik”⁹³⁸ başlığını taşıyan yazısında Enver Naci Gökşen’in aynı adlı kitabını ele alır. Gökşen’in, Ömer Seyfettin geleneğini sürdüren ve olaylara yaslanan, olaylardan güç alan hikâye tarzında yazdığını belirten Uyguner, söz konusu kitaptaki hikâyelerin çoğunlukla gerçek olayları ya da gerçeğe uyan olayları yansıttığını söyler. Kitapta yer alan “Sözsüz Konuşan İki Kişi” ve “O Şişelerin Dili” adlı iki hikâyenin ise bahsi geçen özellikler bakımından diğerlerinden ayrıldığını belirten Uyguner, bu hikâyelerde olaydan ziyade psikolojik tahlillerin öne çıktığını söyleyerek, bu yönüyle yazarın yeni bir döneme girmiş olabileceği yorumunu yapar. Uyguner, yazarın hikâye kişilerini başarılı bir şekilde çizdiğini belirtir ve onların toplumun içinden kişiler olduklarını söyler. Yazarın dilinin de zorlamasız ve yalın bir tarzda olduğunu

⁹³⁵ Muhtar Körükçü, “Çardak Altı”, *Varlık* 377 (01 Aralık 1951), 22.

⁹³⁶ İlhan Geçer, “Dördüncü İyilik”, *Hisar* 7/48 (123) (Aralık 1967), 28.

⁹³⁷ Geçer, “Dördüncü İyilik”, 28.

⁹³⁸ Muzaffer Uyguner, “Dördüncü İyilik”, *Varlık* 718 (15 Mayıs 1968), 14-15.

belirten Uyguner, *Dördüncü İyilik* adlı kitabı ile birlikte Gökşen'in, bir duraklama değil aksine bir atılım içinde olduğunu gösterdiğini ifade eder.

İlhan Geçer'in ve Muzaffer Uyguner'in tanıtım mahiyetindeki yazıları dışında *Dördüncü İyilik* ile ilgili bir diğer yazı Ayhan Can tarafından kaleme alınan ve "Türk Dili" dergisinde yayımlanan "Gökşen'in 'Dördüncü İyilik'i"⁹³⁹ başlıklı yazısıdır. Söz konusu yazısında Can, Gökşen'in biçim kaygısına düşmediğini ve ideolojik kavgaların dışında kaldığını belirterek onun *Dördüncü İyilik* adlı kitabının, sanatındaki aşamayı göstermesi bakımından önemli olduğunu ifade eder ve şunları söyler:

"Akıcı tertemiz bir dili var. Türkçeyi, öykülemde çok iyi kullanıyor. Konusunu işlerken, kişiyle toplum arasında kopmaz ve yadsınmaz bir bağ kurmuş. Çoğu yerde kahramanları, toplumsal durumlar karşısında kendi kendini yargılar. Tüm öykülerinde insan, toplum ve bunlarla ilgili yaşantılar, davranışlardaki anlamların gizli yanlarını açıklamak başta geliyor. Çoğu kez, öyküyü bitirdiğimiz zaman içimizde, aradığını bulamayan insanların sızlanışını, o garip burukluğunu, gürültüsüzce ve başkaldırmasız duyarız."⁹⁴⁰

Ayhan Can, yazısında Gökşen'in hikâyelerindeki kişiler üzerinde de durur. Can'a göre Gökşen'in kişileri çok rahat, her gereksinmesi tamam, istedikleri yerine gelmiş mutlu kişiler değildir. Onun kişileri, uğraşan, didinen, gerçeği yakalamaya çalışan genellikle mutsuz ve puslu bir görüntüye sahip, sıradan kişilerdir. Bu özellikleriyle, okurun kolay kolay unutmayacağı kişilerdir.

Gökşen'in hikâyede nesneleri duru bir dille anlattığını ve bu yönüyle anlatımın, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni gerçekçi sinemacıların kamerayla yakaladıkları film sahnelerini andırdığını belirten Can, yazısının devamında kitaptaki hikâyeleri tek tek ele alır, hikâyelerin içeriklerinden bahseder ve Gökşen'e biraz da günümüz toplumsal sorunlarını, çağdaş düşünce yankılanmalarını ve yeni deyişleri hikâyelerine katması tavsiyesinde bulunur.

Mehdi Halıcı da Enver Naci Gökşen'in *Dördüncü İyilik* adlı kitabı hakkında yazan isimlerden biridir. Halıcı, "Çağrı" dergisinde yayımlanan ve "Dördüncü İyilik"⁹⁴¹ başlığını taşıyan yazıda, Gökşen'in Türk hikâyeciliğine olan katkısını zikrederek söz konusu kitabın yazarın olgunluk dönemi eseri olduğunu söyler. Halıcı, dokuz hikâyeden oluşan kitapta, yazarın her bir hikâyede toplumdan bir tipi ele alarak incelemiş olduğunu

⁹³⁹ Ayhan Can, "Gökşen'in 'Dördüncü İyilik'i", *Türk Dili* 18/199 (Nisan 1968), 72-75.

⁹⁴⁰ Can, "Gökşen'in 'Dördüncü İyilik'i", 72.

⁹⁴¹ Mehdi Halıcı, "Dördüncü İyilik", *Çağrı* 121 (Şubat 1968), 13-14.

söyler. Sonrasında kitaptaki hikâyelerin tek tek içeriklerine değinen Halıcı, Gökşen’in iyi bir gözlemci olduğunu, toplumu bilinçli bir biçimde kavradığını belirtir ve hikâyelerindeki yapmacıksız dili, yazarın karışık dil oyunlarına başvurmuyor oluşunu ve devrik cümleler kullanmamasını olumlu bulur. Her ne kadar Halıcı, yazarı Ömer Seyfettin ve Reşat Nuri geleneğinin ucuna yerleştirse de onun geçmişten günümüze uzanan bir biçimi devam ettirmesinden çok yazarın bu biçime kattığı dil özelliği ile yeni olduğu yorumunu yapar. Gökşen’in ele aldığı tipleri canlandırışında, gereği olmayanı ele almamakla ve gereği olanı da kısa çizgilerle belirtmekle yeniyi yaptığını ifade eden Halıcı yazarın hikâyesinin özellikleri konusunda şunları söyler: “Gözlemlere, anılara dayanan yazıcılığında zorlanmış tek bir bölüm yok. Hikâyelerdeki sürükleyici hava, bu özellikten doğuyor. Konuyu örerken yaratma gücü kadar tatlı bir anlatımın da baş başa gittiğini görüyorsunuz. Yazar, kelimeleri yumuşatıyor, hikâyenin sürükleyici havasına uygun bir şekilde onları serpiştiriyor.”⁹⁴²

Hülasa, Enver Naci Gökşen’le ve hikâyeleri ile ilgili yayımlanan yazılara bakıldığında bunların Varlık, Hisar, Türk Dili ve Çağrı gibi dergilerde yayımlandıkları ve yazıların daha çok *Dördüncü İyilik* adlı kitabı üzerine olduğu görülür. Enver Naci Gökşen hakkında, Muhtar Körükçü, İlhan Geçer, Muzaffer Uyguner, Ayhan Can ve Mehdi Halıcı gibi isimler tarafından kaleme alınan yazıların bir eleştiriden ziyade tanıtma mahiyetinde yazılar oldukları söylenebilir.

3.2.25. Orhan Hançerlioğlu (1916-1991)

Orhan Hançerlioğlu ile ilgili yazıların çoğunluğu onun 1953 yılında Varlık Yayınları arasından çıkan ve yazarın daha önce çeşitli dergilerde yayımlanmış yirmi dört hikâyesini bir araya getiren *İnsansız Şehir* adlı hikâye kitabı üzerinedir. Söz konusu kitapla ilgili, “Mavi” dergisinde Orhan Tahsin’in, “Varlık”ta Muhtar Körükçü’nün ve “Yenilik” dergisinde Nazif Umur’un tanıtıcı mahiyette yazılar kaleme aldıkları görülür.

Orhan Tahsin, “Mavi” dergisinde yayımlanan ve “İnsansız Şehir”⁹⁴³ başlığını taşıyan yazısında, kitaptaki hikâyelerin bir kısmında Alphonse Daudet etkisinin bariz bir şekilde kendini gösterdiğini söyler. 1940-1943 yılları arasında “Fikirler” dergisinde yayımlanan söz konusu bu hikâyeler, “Seyide Nine’nin Kargası”, “Selman’ın Gocukları”, “Cennete

⁹⁴² Halıcı, “Dördüncü İyilik”, 14.

⁹⁴³ Tahsin, “İnsansız Şehir”.

Giden Yol”, “Peynir”, “Çayır Davası”, “Kız ve Dana” adlarını taşır. Tahsin, yazarın bu hikâyelerde gözlemci bir konumda olduğunu belirtir. Fakat Hançerlioğlu’nun, benzer şekilde hikâyelerinde gözlemci konumda olan yazarların düştüğü hataya düşmediğini, onların aksine hikâyelerini röportaj ve diyalog atmosferinden sıyrabilmiş olduğunu ifade eder.

Tahsin yazısında, birer cümle ile kitapta yer alan hikâyelerin konularına değindikten sonra yazarın üslubunun güzel ve yapmacıksız olduğunu söyler. Hançerlioğlu’nun eski tarihli hikâyelerini kitaba alırken dilini değiştirmemiş olması bakımından olumsuz olarak eleştiren Tahsin, bu hikâyelerin arı Türkçeden yoksun olduğunu fakat yazarın son yıllarda yazdığı hikâyelerin dilinin temiz ve Türkçenin süzgecinden geçmiş bulunduğunu belirtir. Muhtar Körükçü, “İnsansız Şehir”⁹⁴⁴ başlığını taşıyan yazısında, Hançerlioğlu’nun aynı adlı hikâye kitabını ele alır. Daha çok bir tanıtım mahiyetinde olan yazıda Körükçü, Hançerlioğlu’nun hikâyelerindeki gözlem gücünden bahseder ve kitaptaki bazı hikâyelere değinir. Körükçü’nün değindiği hikâyeler Anadolu’nun, köyün ve köylünün konu olarak ele alındığı hikâyelerdir. Körükçü, Hançerlioğlu’nun da bir zamanlar Anadolu’da bulunduğunu, kuvvetli müşahedesi ve derin zekasıyla bu memleketin davalarını ve insanlarını iyi bir şekilde anlatmış olduğunu söyleyerek Hançerlioğlu’nun çeşitli zaruretlerden dolayı artık farklı bir aleme adım attığını, hikâyelerinin de bu yeni aleme uygun olarak şekillendiğini belirtir. Kitabın son birkaç hikâyesinin muharririn yeni alemine ait hikâyeler olduğunu söyleyen Körükçü, bunların daha ziyade deruni tetkiklere, insanların ve hadiselerin sırlarına inmeye çalışan psikolojik tahlillere yer veren, tahkiye ve tefekkür unsurlarını daha geniş ufuklarda deneyen hikâyeler olduklarını ifade eder.

Nazif Umur, “Yenilik” dergisinde yayımlanan ve “İnsansız Şehir”⁹⁴⁵ başlığını taşıyan yazısında, Orhan Hançerlioğlu’nun Varlık Yayınları arasından çıkan aynı adlı kitabına değinir. Yazarın kitapta son yıllarda çeşitli dergilerde çıkmış yirmi dört hikâyesini topladığını belirten Umur, bu hikâyelerin, yazarın kendine has özelliklerini taşıdığını, söz konusu bu özelliklerinse sağlam bir kuruluş, temiz bir dille anlatış ve bir hayli buruk bir ironi olduğunu dile getirir.

Orhan Hançerlioğlu’nun romancı yönünün hikâyeciliğinden daha ön planda olması, yazar hakkındaki yazıların onun hikâyelerinden ziyade romanları üzerine yoğunlaşmasına

⁹⁴⁴ Muhtar Körükçü, “İnsansız Şehir”, *Varlık* 397 (01 Ağustos 1953), 20-21.

⁹⁴⁵ Nazif Umur, “İnsansız Şehir”, *Yenilik* 1/8 (Ağustos 1953), 6-7.

sebepl olmuştur. Hançerlioğlu'nun hikâyeleri hakkındaki yazıların ise onun 1953 yılında yayımlanan *İnsansız Şehir* adlı kitabı ile ilgili olduğu ve söz konusu yazıların ekseriyetle bir eleştiriden ziyade tanıtım mahiyetindeki yazılardan oluştuğu söylenebilir.

3.2.26. Samim Kocagöz (1916-1993)

Samim Kocagöz ile ilgili yazıların çoğunluğunun onun 1951 tarihli *Sam Amca* adlı hikâye kitabı ile 1968 Türk Dil Kurumu ödülünü alan *Yağmurdaki Kız* adlı hikâye kitabı üzerine olduğu, bunların dışında 1958 tarihli *Ahmet'in Kuzuları* ve 1964 tarihli *Yolun Üstündeki Kaya* adlı hikâye kitapları üzerine de yazılar bulunduğu görölür. Söz konusu yazıların tamamının eleştiriden ziyade deneme ve tanıtım mahiyetinde izlenimci ve öznel yargılar içeren yazılar oldukları söylenebilir.

Mustafa Baydar, "Samim Kocagöz'ün Yeni Hikâyeleri"⁹⁴⁶ başlıklı yazısında, yazarın Yeditepe Yayınları arasından çıkan *Sam Amca* adlı hikâye kitabındaki bazı hikâyelere değinir. Yazısında, Kocagöz'ün Anadolu tavrından bahseden Baydar, eserdeki hemen bütün hikâyelerin toprak davası, ağa ve ırgat davası üzerine döndüğünü söyler ve bir sanatkar olarak Kocagöz'ün, hikâyelerinde düşüncelerini uygulayabildiğini vurgular.

N. Beyşehirli, kaleme aldığı ve "Küçük Dergi"de yayımlanan "Yeditepe Yayınları"⁹⁴⁷ başlıklı yazısı vesilesiyle Samim Kocagöz'ün *Sam Amca* adlı hikâye kitabına değinir. "Sam Amca" için kitaba ismini veren hikâyenin, yazarın şimdiye kadar yazdığı hikâyeler içinde en güzeli olduğu yorumunu yapan Beyşehirli, söz konusu hikâyede yer yer Steinbeck'in tesirlerinin görüldüğünü ancak eserin tümüne bakıldığında ise yerli bir hava ile karşılaşıldığını ifade eder. Kocagöz'ün tezli hikâye yazmaktaki inadının eserdeki sanat kalitesini düşürdüğü eleştirisinde de bulunan Beyşehirli, bu durumun sunilik ve kuruluğa sebep olduğunu ifade eder.

Şahap Sıtkı İlter ise "Bize Gelen Kitaplar" üst başlığı altında yer alan "Sam Amca"⁹⁴⁸ başlıklı yazısında, Samim Kocagöz'ün söz konusu kitabını över. Yazarla ilgili, Steinbeck'i taklit ettiği yönündeki eleştirilerin ise doğru olmadığı görüşünü savunan İlter, Kocagöz'ün "Sam Amca" adlı hikayesinin konusunu, memleketin bir gerçeğinden aldığını vurgular.

⁹⁴⁶ Mustafa Baydar, "Samim Kocagöz'ün Yeni Hikâyeleri", *Ufuklar* 1/4 (Mayıs 1952), 118-119.

⁹⁴⁷ N. Beyşehirli, "Yeditepe Yayınları", *Küçük Dergi* 1 (Nisan 1952), 25.

⁹⁴⁸ Şahap Sıtkı İlter, "Sam Amca", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/2 (1952), 72-74.

Yine aynı dergide yayımlanan Attila İlhan'ın "Sam Amca'nın Sevabı ve Günahı"⁹⁴⁹ başlıklı yazısında Samim Kocagöz'ün Yeditepe Yayınları arasından çıkan ve on bir hikâyeden oluşan *Sam Amca* adlı hikâye kitabı değerlendirilir. İlhan, iyi bir hikâyecinin memleketini seven ve memleket sorunlarına duyarsız kalmayan hikâyeci olduğunu, Kocagöz'ün ve kitabının bu sıfatları taşıdığını belirtir. İlhan, yazısında, kitapta yer alan hikâyelerde memleketin en esaslı dertleri ve meseleleri üzerinde durulduğunu ifade eder ve Kocagöz'ün bu manada vatanseverliğini ispat ettiğini söyler.

Attila İlhan, ayrıca üzerinde durulan meselelerden birincisinin "toprak ve topraksız köylüler" olduğunu, hikâyelerinde Kocagöz'ün bu meseleyi doğrudan ya da dolaylı bir biçimde işlediğini belirtir. İlhan, bunu, hastalığı görüp teşhis ederek, en uygun tedavi şeklini kendi görüşüne göre yapıcı bir şekilde ileri sürmesi bakımından sosyalist realizmin bir örneği olarak gördüğünü ifade eder. Kocagöz'ü, ele aldığı konular bakımından öven İlhan, anlatacağı meselelerin ve fikirlerin ağırlığı altında beşerî unsuru ezip eritmesi bakımından ise olumsuz olarak eleştirir. Kocagöz'ün sosyal sanat yapayım derken, beşerî unsuru ara sıra ihmal ettiği gibi estetik unsuru da ihmal ettiğini belirten İlhan, yazarın fikrî bakımdan olduğu kadar, beşerî ve estetik bakımlardan da orijinal, yol açıcı ve öncü olması gerektiğini sözlerine ekler.

Mehmet Başaran, H. Meran imzasıyla kaleme aldığı "Ahmet'in Kuzularını Okurken"⁹⁵⁰ başlıklı yazısında, Kocagöz'ün *Ahmet'in Kuzuları* adlı hikâye kitabına değinir. Kocagöz'ün büyük bir ustalıkla gerçeklerimize, toprağımıza, insanımıza eğildiğini, eserinde insanımızın yaşam mücadelesini verdiğini belirten Başaran, kitaptaki bazı hikâyelerin konularını zikrederek, eserin, okuru sarsan başarılı bir kitap söyler.

Hikmet Dizdaroğlu, "Ahmet'in Kuzuları"⁹⁵¹ başlıklı yazısında, Kocagöz'ün aynı adlı hikâye kitabını değerlendirir. Dizdaroğlu, kitaba adını veren hikâyenin bir av hikayesi olduğunu belirterek kitaptaki hikâyeler arasında, içinde hiçbir sorun, hiçbir tez bulunmayan tek hikâyenin bu olduğunu söyler. Hikâyenin can alacak yeri olan pars la Ahmet'in boğuşma sahnesinin çok hızlı geçilmesini ve hikâyenin bu kısmına eklenen olağanüstülüğü ise eleştiren Dizdaroğlu, bunun olayın inandırıcılığını azalttığını söyler.

⁹⁴⁹ Attila İlhan, "Sam Amca'nın Sevabı ve Günahı", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/18 (Temmuz 1953), 34-37.

⁹⁵⁰ H. Meran, "Ahmet'in Kuzularını Okurken", *Yeni Ufuklar* 7/82 (Mart 1959), 353-355.

⁹⁵¹ Dizdaroğlu, "Ahmet'in Kuzuları".

Kitaptaki diğerk bazı hikâyelerin konularına da kısaca değinen Dizdaroğlu, Kocagöz'ün hikâyelerde kullandığı bölüm başlıklarını eleştirir ve okura hikâyenin sonu hakkında önceden bir fikir verdiği için doğru bulmaz. Dizdaroğlu Kocagöz'e, okurun dikkatini sürekli ayakta tutmak gerektiği ve yazarın ilgiyi gevşetecek davranışlardan sakınması lazım geldiği uyarısında bulunur. Kocagöz'ü dili kullanımı, anlatımı ve yalnızca konuyu önemsemesi bakımlarından eleştiren Dizdaroğlu bu konuda şunları söyler:

“Samim Kocagöz'ün roman ve hikâyelerinde önemli olan, ‘konu’ ve ‘sorun’lardır, dil ve anlatım üzerinde yeteri kadar durmuyor. Bir söyleyeceği vardır, onu anlatacaktır, ne biçimde olursa olsun kafasındakileri kağıda geçirmekle yetiniyor. İyi ki roman ve hikâye alanında çalışıyor, şiire yönelse, bu tutumundan ötürü, çok fire verirdi. Anlatımında, bir eksen etrafında dönen bütünlük yerine dağınıklık, serseripelik, kendi haline bırakılmışlık var. Hikâyenin sadece vaka ve sorunlardan ibaret olmadığı, iyi bir anlatımın temel şart sayılması gerektiği inancına vardığı gün, hikâyeciliğinin tam kıvamını bulacağını söyleyebiliriz.”⁹⁵²

Yine Hikmet Dizdaroğlu, “Kız’lı Hikâyeler”⁹⁵³ başlığıyla kaleme aldığı yazıda, Samim Kocagöz'ün, Set Kitabevi tarafından basılan 1967 tarihli *Yağmurdaki Kız* adlı hikâye kitabını ele alır. Samim Kocagöz'ün hikâyeleri arasında en sağlam yapıda olanlarının içinde “sorun” bulunmayanları olduğunu belirten Dizdaroğlu, sanatın, doğası gereği kendisine yabancı olan her öğeyi reddettiğini ve Kocagöz'ün bu anlamda başarılı bir hikâyeci olduğu olduğunu söyler. Dava niteliğini taşıyan konulara uzanırken bile Kocagöz'ün bunu dikkate aldığını, hikâyenin sınırlarını zorlamadığını, bazı hikâyelerde konu çok elverişli olmasına rağmen toplumculuk edebiyatı yapma hevesine kapılmadığını ifade eder. Kitapta yer alan hikâyelerden beş tanesinin başlığında “kız” kelimesinin yer aldığını ve bu hikâyelerde kahramanın bir kız olduğunu belirten Dizdaroğlu, hikâyelerdeki kişiler ve olay ilişkisi konusunda da birinden birinin ağır bastığı dengesiz bir durumun oluşmadığını belirterek şunları söyler:

“Kocagöz'ün hikâyelerinde kişilerle olaylar bir paralel çizmektedir, biri ötekinden önde değildir. Kişilerin eşliğinde olaylar yürütülür, olayların akışı içinde de kişiler tanıtılır. Birinden birini yeğlemiyor. Kişiler olayları arkaya itmediği gibi olaylar da kişileri silikleştirmemektedir. Bir denge sağlama çabası seziliyor.”⁹⁵⁴

⁹⁵² Dizdaroğlu, “Ahmet’in Kuzuları”, 472.

⁹⁵³ Hikmet Dizdaroğlu, “Kız’lı Hikâyeler”, *Türk Dili* 18/201 (Haziran 1968), 322-325.

⁹⁵⁴ Dizdaroğlu, “Kız’lı Hikâyeler”, 324.

Dizdaroğlu, Kocagöz'ün, hikâyelerinde betimlemeleri somut bir biçimde yaptığını, benzetmelerinde de somuttan yararlandığını belirterek bunlara kitaptaki hikâyelerden örnekler verir. Dizdaroğlu, bir yazar olarak Kocagöz'ün, hikâyelerinin dışında yalnızca bir gözlemci olarak bulunduğunu söyler ve böylece hikâyenin gidişini ne engellediğini ne de etkilediğini belirtir. Yazısında kitaptaki hikâyelerin anlatımına da değinen Dizdaroğlu bu konuda şunları söyler:

“Anlatımında coşku yoktur, bunu isteyerek yapıyor. Bunun tersine bir davranış, çelişkiye düşmek olurdu. Çünkü simgeleri ve görüntüleri açılama ya da çözümleme dileği yoktur onun. Gerçeklerle çepeçevre kuşatılmış, gerçeklerin kaynaşıp durduğu bir dünyadan kesitler vermek amacındadır. Coşkulu bir anlatım, bu içerikle bağdaşamazdı. Bir karışıklık, bir tutarsızlık olurdu.”⁹⁵⁵

Asım Bezirci, “İnce Siyaset”⁹⁵⁶ başlıklı yazısında Hikmet Dizdaroğlu’nu Samim Kocagöz’le ilgili kaleme aldığı “Kız’lı Hikâyeler” yazısı vesilesiyle eleştirir. Söz konusu yazıda, Dizdaroğlu’nun Kocagöz’ün eserini toplumcu bir eser olmadığı, yazarın hikâyelerde yalnızca bir gözlemci konumunda bulunduğu gibi yorumlarının gerçeği yansıtmadığını belirten Bezirci, Dizdaroğlu’nun, aynı zamanda jürisinde bulunduğu Türk Dili Kurumu ödülünün Kocagöz’e verilmesi için bu yazısıyla onun (artık) solcu olmadığına dair bir alt yapı hazırladığını iddia eder. Dizdaroğlu’nun söz konusu yazısından Kocagöz’ün de rahatsız olduğunu dile getiren Bezirci, hikâyecinin kendisine gönderdiği bir mektupla bu durumu dile getirdiğini söyler. Yazısında Bezirci’nin söz konusu mektuptan bir bölümünü aktardığı Kocagöz’ün Bezirci’ye hitaben kaleme aldığı cümleleri şöyledir:

“Türk Dili’nin bu sayısında benim *Yağmurdaki Kız* adlı hikâyelerim için Dizdaroğlu’nun bir eleştirisi çıktı. Belki okudun, okumadınsa rica ederim oku. Dizdaroğlu hikâyelerimi öyle bir yorumlamış ki ya anlamamış ya da anlamak istememiş. Ben, usta bir gözlemciymişim, hikâyelere hiçbir şey katmadan tarafsız gözlemlerimi koyuyormuşum. Gerçek olaylardan kopmuyormuşum. Hani beni zabıt katibi yerine koyuyor; koyuyor ya bu tutumumu, -tarafsızlığımı- övüyor, göklere çıkarıyor. Üstelik deneye deneye bu kıvama gelebildiğimi, ‘sorun’suz hikâye yazmayı, -oysa Yağmurdaki Kız’daki hikâyelerde hepten ‘sorun’lar var- becermeye başladığımı söylüyor. Ben, kardeşim Asım, budala değilim. Otuz yıllık yazarlığıma,

⁹⁵⁵ Dizdaroğlu, “Kız’lı Hikâyeler”, 325.

⁹⁵⁶ Asım Bezirci, “İnce Siyaset”, *Papirüs* 5/30 (Kasım 1968), 11-13.

toplumculuğuma, fikir namusuma bu yazıyı bir övgü değil, hakaret sayarım. (...) Şimdi anlıyorum ki Dizdaroğlu, yargıcılar kurulunda bana hikâye armağanını vermeye hazırlanıyor. Kurumun tutumuna uysun diye bizim kitabı törpülüyor...”⁹⁵⁷

Bezirci, *Yağmurdaki Kız*’ı ve Dizdaroğlu’nun söz konusu yazısını okuyunca durumu daha iyi anladığını söyleyerek o yazının amacının başka olduğunu belirtir. Dizdaroğlu’nun, yazısını birtakım sanat sorunlarını tartışmak için değil hem kendini korumak hem de Kocagöz’ün ödül almasını sağlamak için iyi niyetle yazdığını belirten Bezirci, Dizdaroğlu’nun bu yazıyı yazmamış olmasının daha iyi olacağını ifade eder.

Salah Birsal, de A. Sülüklüpaşalar imzasıyla kaleme aldığı “Yağmurdaki Kız”⁹⁵⁸ başlıklı yazısında, Samim Kocagöz’ün, 1967 tarihli aynı adlı hikâye kitabına değinir. Kocagöz’ün en güçlü yanının uzun boylu tasvirlerle kaçmaması ve olayları bütün çıplaklığı ile okurlarının gözleri önüne serebilmesi olduğunu söyleyen Birsal, yazarın gözlemlerinin çok kuvvetli olduğunu ve bir olayın en can alacak yerini bulup ortaya koymakta ustalık sahibi olduğunu belirtir. Birsal, içinde yedi hikâye bulunan kitaptaki hikâyelerin genellikle belli bir seviyenin üzerinde olduğunu belirterek Kocagöz’ü över.

Ahmet Köksal da “Yağmurdaki Kız”⁹⁵⁹ başlıklı yazısında, yazarın aynı adlı hikâye kitabını ele alır. Söz konusu kitaptaki hikâyelerin, Kocagöz’ün otuz yıla yaklaşan yazarlığında, toplum sorunlarının yanı sıra hikâyeciliğimizde tek kişiyi toplum içinde anlatan yeni bir gerçekçiliğe yönelişinin ürünleri olduğunu söyleyen Köksal, Kocagöz’ün ilk hikâyelerini içeren ve 1941’de yayımlanan *Tellikavak* adlı hikâye kitabından beri toplumumuzun temelindeki sosyal ve ekonomik çelişkilere dikkat çekmek istediğini bunun Kocagöz’ün hikâyelerinin karakteristik bir özelliği olduğunu ifade eder:

“*Tellikavak* (1941)’taki ilk hikâyelerinde bu bölgede yaşamı toprağa bağlı insanların günlük yaşantısını, sorunlarını dışa, gerçeğe dönük bir gözlemle yansıttığını hatırlıyoruz. Kocagöz’ün kendi bölgesindeki yurt gerçeklerini; insan-doğa, insan-makine, insan-üretim ilişkilerini aynı nesnel gözlem, ölçülü bir betimleme gücü ile işleyişi hikâyeciliğinin öteden beri değişmeyen özelliklerindendir.”⁹⁶⁰

Yağmurdaki Kız adlı kitabında da Kocagöz’ün aynı şekilde dışa dönük gözlemlerle, toplum içinde değişik kesimlerden ele aldığı bireyi, değişik açılardan gösterip tanıtmaya özelliğinin dikkati çektiğini belirten Köksal, kitaptaki sekiz hikâyeden beşinde

⁹⁵⁷ Bezirci, “İnce Siyaset”, 11-12.

⁹⁵⁸ A. Sülüklüpaşalar, “Yağmurdaki Kız”, *Türk Dili* 19/206 (Kasım 1968), 158-159.

⁹⁵⁹ Ahmet Köksal, “Yağmurdaki Kız”, *Papirüs* 6/32 (Şubat 1969), 61-63.

⁹⁶⁰ Köksal, “Yağmurdaki Kız”, 62.

toplumumuzda kadının durumu ve eyleminin değişik yaşantı ve görünüşlerle ortaya konduğunun altını çizer. Köksal, yazısında, kitaptaki hikâyelerin içeriklerine değinir ve Kocagöz'le ilgili, önceki hikâyelerindeki dışa çevrik, olaya kendini katmayan nesnel anlatım tarzının, bu kitabında da yine aynı doğrultuda, daha rahat, yalın, yumuşak bir söyleyiş ve dengeli bir betimleme gücüyle sürmekte olduğu yorumunu yapar.

Mehmet Başaran, “Yazarla Halkın Buluşması”⁹⁶¹ başlıklı yazısında Samim Kocagöz'ün İmece Yayınları tarafından 1964 yılında basılan *Yolun Üstündeki Kaya* adlı hikâye kitabına değinir. Tanıtım mahiyetindeki yazıda kitapta yer alan hikâyelerden bazılarının konularından örnekler veren Başaran, Kocagöz'ün hikâyeleri aracılığıyla halkıyla buluşmaya çalışan güçlü bir yazar olduğu yorumunu yapar.

Yazılara bakıldığında Kocagöz'le ilgili yazıların çoğunun onun *Sam Amca* ve *Yağmurdaki Kız* adlı hikâye kitapları üzerine yoğunlaştığı görülür. Samim Kocagöz'ün *Sam Amca* adlı kitabı ile ilgili Mustafa Baydar, N. Beyşehirli, Şahap Sıtkı İlter, Atilla İlhan gibi isimler tarafından bir takım yazılar kaleme alındığı görülür. Hikmet Dizdaroğlu, Asım Bezirci, Ahmet Köksal gibi yazarlar ise Kocagöz'ün *Yağmurdaki Kız* adlı hikâye kitabı hakkında yazı kaleme alan isimlerdir. “Varlık”, “Türk Dili”, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, “Küçük Dergi”, “Yeni Ufuklar” ve “Papirüs” gibi dergilerde yayımlanan yazıların çoğunluğunun tanıtım ve değini mahiyetinde ve eleştirel deneme tarzında yazılar oldukları söylenebilir.

3.2.27. Tarık Buğra (1918-1994)

Tarık Buğra ile ilgili daha çok, Mehmet Kaplan, İbrahim Erseyrek, Muhtar Körükçü, Talat Tekin, Hikmet Dizdaroğlu, Ahmet Oktay, Suat Uzer, Uğur Başay, Gültekin Samanoğlu, Mehmet Çavuşoğlu gibi isimlerin, çeşitli dergilerde, ekseriyetle yazarın yeni çıkan hikâye kitapları ve hikâyeciliği ile ilgili yazılar kaleme aldıkları görülür.

Mehmet Kaplan, deneme biçiminde kaleme aldığı “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”⁹⁶² başlıklı yazısında, Tarık Buğra'nın ikinci hikâye kitabı olan ve Yenilik Yayınlarından çıkan aynı adlı kitabı üzerinden düşüncelerini dile getirir. Yazısında insanın alelade ihtiyaçlarının esiri olduğu, sanatta güzelliğin değil faydanın esas olduğu, sanatın ferdi değil cemiyeti anlatması gerektiği, sanatın alelade hakikatlerin müşahade ve

⁹⁶¹ Mehmet Başaran, “Yazarla Halkın Buluşması”, *Yeni Ufuklar* 13/148 (Eylül 1964), 28-30.

⁹⁶² Mehmet Kaplan, “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”, *Hisar* 2/35 (Mart 1953), 4-5.

kaydedilmesinden ibaret olduğu gibi düşüncelerin çok zamandır tekrar edildiğini ve artık bıktırdığını belirten Kaplan, Buğra'nın bu eseriyle birlikte şimdiye kadar okuduklarından bambaşka bir insan, hayat görüşü ve üslupla karşılaştığını, kitabın başlığından itibaren her cümlesinin düşünceyi diriltten cinsten olduğunu söyler ve kitaptaki hikâyelerin insana aydınlık ve ümit kattığını ifade eder.

Tarık Buğra'nın *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* adlı kitabı üzerine kaleme alınmış yazılardan bir diğeri İbrahim Erseyrek'e aittir. Erseyrek “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”⁹⁶³ başlıklı yazısında, Tarık Buğra'nın, sosyal şartların ve her türlü teferruatın dışında en derindeki asıl insana sokulmayı bildiği, insanı tanıdığı ve yeniden kurduğu tespitinde bulunur ve kitaptaki hikâyelerden alınan cümleler üzerinden Buğra'nın hikâyeciliğini över. Kitaptaki her hikâyenin, eksiksiz ve fazlasız olarak kendi varlığını kurtarmış olduğunu belirten Erseyrek, ayrıca kitaptaki hikâyelerle ilgili olarak, nüktelerin kuvvetli bir canlılıktan gelen neşeyle, saadetle, azimle dolu oldukları yorumunu yapar ve hikâyelerin, Türkiye'nin bugünkü hikâye seviyesinin üstünde olduğunu vurgular.

Muhtar Körükçü de “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”⁹⁶⁴ başlığını taşıyan yazısında, Tarık Buğra'nın aynı adlı kitabı üzerinde durur ve bazı bakımlardan yazarı eleştirir. Körükçü söz konusu yazısında, Buğra'nın üslubunda bir hususiyet bulunduğunu ve kelime haysiyeti üzerindeki titizliğinin bilhassa bir kıymet olarak tebarüz ettiğini belirtir. Ancak Buğra'nın, dozajı iyi ayarlandığı takdirde bir kıymet olarak ortaya çıkacak olan üslup özelliğini suistimal, hatta istismar ettiğini ifade eden Körükçü, Buğra'nın üslubunun bazen bir özentî, bir megalomani gibi durduğunu söyler. Üslup açısından dengeli olması gerektiği noktasında Buğra'yı eleştiren Körükçü, hikâyeleri okura umut ve inanç aşıl原因an yönleri bakımından olumlu bulur ve yazarın hikâyelerinin bazen acı, bazen alaycı ve hicivci ama her zaman inanışla, kötü bitişinde bile bir hayat kudretine olan itimatla sona erdiklerini belirtir.

Talat Tekin, “Buğra'nın Yeni Hikâyeleri”⁹⁶⁵ başlıklı yazısında, hikâyecinin *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* adlı kitabına değinir. Tekin, adı geçen kitaptaki hikâyeleri, yazarın, 1949'da yayımlanan ilk hikâye kitabı *Oğlumuz*'daki hikâyelerden de bahsetmek suretiyle değerlendirir. Buğra'nın yeni hikâyelerinin *Oğlumuz*'dakilere göre daha derin ve daha

⁹⁶³ İbrahim Erseyrek, “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”, *Yenilik* 1/2 (Şubat 1953), 6.

⁹⁶⁴ Muhtar Körükçü, “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”, *Varlık* 393 (01 Nisan 1953), 16-17.

⁹⁶⁵ Talat Tekin, “Buğra'nın Yeni Hikâyeleri”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/14 (Mart 1953), 27-30.

fikir yüklü olduğunu söyleyen Tekin, yazar için okur noktasında sayının değil kaliteli okurun peşinde olmanın önemli olduğunu belirtir.

Yazısında, Tarık Buğra'nın gerçekçi bir yazar olduğunu vurgulayan Tekin, fakat onun gerçeği dışta, eşyada değil içte, davranışlarda aradığını, bu yüzden hikâyelerinde olaylardan çok sebepler üzerinde durduğunu ifade eder. Tekin'e göre tahlilci olan Buğra için, eşya tasvirinin, dış yapının, yalınkat vakanın hiç önemi yoktur. Tekin, yazısında, kitaptaki bazı hikâyelerin içeriklerine de değindikten sonra, Buğra'nın dilinde bazı pürüzler olduğunu belirterek yapılan dil yanlışlarını, hikâyelerden yaptığı birtakım alıntılarla birlikte gösterir.

Hikmet Dizdaroğlu, “Tarık Buğra ve Hikâyeciliği”⁹⁶⁶ başlıklı yazısında, Buğra'nın hikâyeciliğini değerlendirir. Dizdaroğlu, onun bir üslup hikâyecisi olduğunu ve yazarken tek endişesinin üslup olduğunu söyler. Üslup, Dizdaroğlu'na göre Buğra'yı diğer hikâyecilerden ayıran en önemli özelliktir. Kelimelerle uğraşan bir sanat adamının tek amacının kişisel bir üslup yaratmak olduğunu söyleyen Dizdaroğlu, Buğra'nın daha ilk hikâyelerinden itibaren bunu başardığını dile getirir.

Dizdaroğlu, Buğra'nın hikâyelerinde herhangi bir fikrin, ideolojinin, davanın sözcülüğünü yapmadığını, onun hikâyelerinden zevk almak için belli bir kültür seviyesine ulaşmış olmak gerektiğini, üslubun sanat eseri üzerindeki rolünü kavramış bulunanların onun eserinden zevk alabileceğini belirtir. Buğra'nın klasik hikâye tarzını kırdığını ve hikâye geleneği ile yazar arasında bir bağ bulunmadığını belirten Dizdaroğlu, bu anlamda Buğra'nın hikâyelerine benzer bizde başka bir örneğin yer almadığını, ancak Batı'da bir benzerinin bulunabileceğini söyler.

Buğra'nın şekil ve özün, yani cümle düzeni ve fikrin ancak bir arada o şekilde bulunabileceği bir hikâyeyi kurmuş bir sanatçı olduğunu ve bunun onun üslubu olduğunu vurgulayan Dizdaroğlu, Buğra'nın, hayata ve insanlara belli bir açıdan bakmakla yetinmeyerek ayrı bir ifade düzeyine, özel bir üsluba ulaşmanın özlemini duymakta olduğunu ve bunu da yayınladığı hikâye kitaplarıyla başarmış bulunduğunu ifade eder.

Suat Uzer, “İki uyku Arasında ve Türk Klasikleri”⁹⁶⁷ başlığını taşıyan yazısında, Tarık Buğra'nın söz konusu kitabındaki on üç hikâyenin, daha öncekilerde olduğu gibi, hayata yepyeni bir köşeden bakış ve hayatı özel bir görüşle manalandırış gibi bir özellik

⁹⁶⁶ Hikmet Dizdaroğlu, “Tarık Buğra ve Hikâyeciliği”, *Hisar* 3/52 (Ağustos 1954), 4-5.

⁹⁶⁷ Suat Uzer, “İki uyku Arasında ve Türk Klasikleri”, *Hisar* 3/51 (Temmuz 1954), 6-9.

taşıdığını, bunun da Tarık Buğra'yı diğerlerinden ayıran en önemli özellik olduğunu dile getirir. Günümüzde, bir realiteyi olduğu gibi vermek ve realist olmak hastalığı bulunduğunu ve köyden, köylüden, topraktan bahsetmenin, mahallî şiveyi taklit etmenin, realiteyi bizzat vermek zannedildiğini ifade eden Uzer, oysa bunun satıhta kalmak anlamına geldiğini ve yanlış olduğunu belirtir. Uzer'e göre, halbuki insanın bir de iç yaşayışı ve derinliği vardır. Bu ise realitenin dışında bir şey değildir. Bir kaç hikâyeci haricindeki yazarlarımız bu gerçeği görememektedirler. Fakat Tarık Buğra, Uzer'e göre, insanı ve hayatı bütün derinliğiyle işleyen müstesna yazarlardan biridir. Kitaptaki ana temaların sanat, insanlık sevgisi, aşk ve merhamet olduğunu belirten Uzer, yazısında, bu temaların verildiği hikâyeleri zikreder. Tarık Buğra'da çok ince ve çok kuvvetli bir hiciv bulunduğunu, üslubunun kuvvetli, kendine has ve akıcı olduğunu, kelime seçiminde titiz davrandığı ve dilinin temiz olduğunu belirten Uzer, yazısında, Buğra'nın, hikâyeciliğimizin dönüm noktası olduğu değerlendirmesinde bulunur.

Ahmet Oktay, "İki Uyku Arasında"⁹⁶⁸ başlıklı yazısında Tarık Buğra'nın hikâyeciliği ve yeni hikâye kitabı ile ilgili görüşlerini belirtir. Tarık Buğra'nın üçüncü hikâye kitabını çıkarmasına rağmen bir adım bile öteye gidememiş olduğunu ve ilk iki kitabında söylediklerini tekrar ettiğini belirten Oktay, yazarı bazı yönlerden eleştirir. Oktay'ın eleştirilerinden biri, Buğra'nın özel bir önem verdiği zaman problemini ele alış biçimi hakkındadır. Oktay'a göre Buğra'da zaman düşüncesi ileriye doğru gideceği yerde pasif bir hal alarak geriye doğru giderek kaybolmuş günlerin hasreti veya korkusu şeklinde görünür. Durmadan geriye doğru giden zaman düşüncesinde insan dünle bugün arasında sıkışıp kalır ve bundan da fayda değil zarar doğar.

Oktay'ın ikinci eleştirisi, Buğra'nın hikâyelerinde ele aldığı küçük insan hakkındadır. Buğra'nın dış şartlar ve maddî krizler sebebiyle sıkıntılar yaşayan küçük adamı pasif bir biçimde ele almasını eleştiren Oktay, küçük adamın kendisini saran sosyal şartların üzerine gideceği yerde Buğra'nın hikâyelerinde ondan kaçtığını ve kendi iç alemine kapandığını söyler. İnsanın soyut, tek başına bir ruhi hayatı olmadığını, onun iç dünyasını belirleyen şeyin dış şartlar olduğunu belirten Oktay, Buğra'nın, insan ile onun içinde bulunduğu şartları birbirinden ayırmak gibi bir görüşünün olduğunu söyleyerek bu anlayışı yanlış bulduğunu ifade eder. Oktay'a göre, sosyal şartları iyi çizemeyen Buğra'nın hikâyeleri sonuçta inandırıcılıktan uzak kalmaktadır.

⁹⁶⁸ Ahmet Oktay, "İki Uyku Arasında", *Mavi* 21 (01 Temmuz 1954), 4.

Bunların dışında Buğra'yı kötümser olmakla da eleştiren Oktay, kahramanların ileriye doğru bir adım atma azmi ve gayretinin olmadığını ve hepsinin yarınlardan ümidi kesmiş insanlar olduklarını söyler. Buğra'nın *İki Uyku Arasında* adlı hikâye kitabını başarılı bulmadığını belirten Oktay'ın eleştirilerinde ve böyle bir yargıya varmasında, kendi inandığı değerlerin ve sahip olduğu düşünce sisteminin payı olduğu bir gerçektir. Bununla uyum göstermeyen Tarık Buğra'nın söz konusu eserini ise Oktay'ın bu anlamda başarılı bulmaması da gayet tabiidir.

Tarık Buğra'nın söz konusu hikâye kitabını, "İki Uyku Arasında"⁹⁶⁹ başlığı altında kaleme aldığı yazısı ile değerlendiren bir diğer isim de Uğur Başay'dır. Tanıtım mahiyetindeki yazısında Başay, kitaptaki hikâyelerin içerikleri hakkında tek tek bilgi verdikten sonra Tarık Buğra'nın hikâyeleri hakkında, onların, duygularla, düşüncelerle, zeka ile dolu, günümüze ve bize yakın hikâyeler oldukları yorumunu yapar.

Gültekin Samanoğlu, "Tarık Buğra'nın 'Hikâyeler'i'"⁹⁷⁰ başlığını taşıyan ve Tarık Buğra'nın yayımlanmış ve yayımlanmamış otuz hikâyesini bir araya toplayan ciltlerin birincisi olan ve Günaydın Yayınları arasından çıkan *Hikâyeler* adlı kitabı değerlendirir. Tarık Buğra'nın hikâyeciliğinden bahsedilen 1964 tarihli söz konusu yazıda, onun, son yirmi yılın hikâyecileri arasında küçümsenemeyecek bir imza olduğu ve gerçek sanatseverlerin oybirliği ile bu karara varacağı belirtilerek, ancak tarafsız olmayan, ideolojik ve politik görüş ayrılıklarına göre karar veren, kararında metne değil altındaki imzaya bakan eleştirmenlerin bu sanatseverlere dahil olmadığı söylenir. Tarık Buğra'nın olaylara derinden bakan bir hikâyeci olduğu belirtilen yazıda, onun, hayat görüşü yönünden karamsar olmadığı, olağan gerçekleri tespit ederken insanın sığ yanını değil yüce ve duygulu yönünü ele aldığı belirtilir. Yazıda, Buğra'nın arı ve duru bir dili olduğu, hikâyelerinde bir deyiş güzelliği bulunduğu, bütün tasvirlerin insan sevgisiyle birleştiği, yücelik ve güzelliğin karışımından meydana gelen sanata bir de Buğra'nın şairce duygusu eklendiğinde ortaya beğenilen hikâyelerin çıktığı değerlendirilmesinde bulunulur.

Mehmet Çavuşoğlu tarafından kaleme alınan ve "Tarık Buğra'nın 'Hikâyeler'i'"⁹⁷¹ başlığını taşıyan yazıda, onun içinde bulunulan dönemin ve toplumcu denen sanat anlayışının aksine, insanı, toplumu, olayları iyi ve umut verici yanlarıyla gösterdiği, hikâyelerinde daha bizden karakter ve olaylara yer verdiği, onun hikâyelerinde hep

⁹⁶⁹ Uğur Başay, "İki Uyku Arasında", *İstanbul* 2/1 (15) (Ocak 1955), 27-28.

⁹⁷⁰ Gültekin Samanoğlu, "Tarık Buğra'nın 'Hikâyeler'i'", *Hisar* 5/6 (81) (Haziran 1964), 19-20.

⁹⁷¹ Mehmet Çavuşoğlu, "Tarık Buğra'nın 'Hikâyeler'i'", *Hisar* 5/8 (83) (Ağustos 1964), 20-21.

iyilikler ve iyilerin, olması gerekenlerin olduğu, isyana, açlığa, sıkıntıya, nefrete, kine yer olmadığı, toplumdaki münasebetleri ezen ezilen, sömüren sömürülen açısından vasıta yapanlara karşı olmak gerektiği, sıkıntıların gerçek olduğu ancak bunları yazmanın insana bir fayda sağlamayacağı görüşleri dile getirilir.

Tarık Buğra hakkındaki yazılara bakıldığında, söz konusu yazıların ekseriyetle tanıtım ve deneme mahiyetinde yazılar oldukları söylenebilir. Söz konusu eleştiriciler içinde Ahmet Oktay'ın Buğra'yı topyekûn olumsuz olarak eleştirdiği yazısı ile diğerlerinden ayrıldığı görülmekle birlikte, bunda, Oktay ile Buğra'nın dünya görüşleri ve düşünce biçimleri arasındaki ayrılığın payı olduğu düşünülebilir.

3.2.28. Feyyaz Kayacan (1919-1993)

Feyyaz Kayacan ile ilgili, “Yenilik”, “Dost”, “Yordam” gibi dergilerde yazarın hikâyeleri ve hikâyeciliği ile ilgili yazılar yayımlandığı görülür. İlham Dilman, Cemal Aykın, Sedat Erden ve Gün Zileli'nin Kayacan ile ilgili yazılar kaleme alan isimler arasında öne çıktıkları söylenebilir.

İlham Dilman, “Feyyaz, Hiçoğlu, Vesaire”⁹⁷² başlıklı yazısında, Feyyaz Kayacan'ın Mart 1956'da Yenilik Yayınlarından çıkan *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Dilman söz konusu yazısını, Kayacan'ın adı geçen hikâye kitabında kullanmış olduğu tarza açıklık getirmek ve son dönemde gündemde olan yerli edebiyat tartışmaları minvalindeki bazı problemlere dokunmak maksadıyla kaleme aldığını söyler. Söz konusu yazısında Dilman ayrıca kitap vesilesiyle, eleştiri ve eleştirmenin görevi konularına da değinir.

Hikâyede, adı olmayan ve yerden bir kaç santim yüksekte yürüyen bir adamın başından geçenlerin anlatıldığını belirten Dilman, hikâyenin alegorik tarafı üzerinde de durur. Fakat aynı zamanda bir hikâyeyi eleştirmenin o hikâyenin ne anlattığının okura açıklanması olmadığını söyleyen Dilman, eleştiricinin görevinin okurun hikâyeyi doğru şekilde manalandırabilmesi için dikkatini hikâyedeki kelime, cümle, imaj vs. gibi unsurlara çekmek olduğunu ifade eder. Dilman, eleştiricinin bir hikâyeyi tenkit etmek için yazarın maksadına ve hikâyenin tarzına bakması gerektiğini ifade eder.

Kayacan'ın hikâyeleri ile ilgili olarak, Erdal Öz'ün, Kayacan'ın yazılarının yerli olmadığı şeklindeki değerlendirmesine de karşı çıkan Dilman, Öz'ün bu değerlendirme ile söz

⁹⁷² İlham Dilman, “Feyyaz, Hiçoğlu, Vesaire”, *Yenilik* 8/42 (Haziran 1956), 287-293.

konusu yazıların hem inandırıcı olmadığını hem de yerli edebiyat olmadığını ima ettiğini belirterek, inandırıcılık noktasındaki argümanların hikâyenin içinden bir takım unsurlarla desteklenmesi gerektiğini, yerli edebiyat olup olmadığı konusunda ise örneğin Hiçoğlu'nun bir karakter olmadığı onun bir timsal olduğu, timsal olan bir unsurun ise yerli olup olmadığının sorgulanamayacağını söyler.

Cemal Aykın, “1959'un Hikâyeleri”⁹⁷³ başlıklı yazısında, 1959 yılında çıkan hikâye kitaplarını ele alır. Bu vesileyle Feyyaz Kayacan'ın *Şişedeki Adam* adlı hikâye kitabını da ele alan Aykın, Kayacan'ın içinde beş hikâye bulunan söz konusu kitabında yazarın biçim özellikleri bakımından yeni olanakları yokladığını ve hikâyenin sınırlarında dolaştığını, bazen de bu sınırları aşarak olumsuz örnekler verdiğini söyler.

Kayacan'ın hikâyelerindeki kişilerin çevreyle uyuşamayan, yalnız ve bunaltılı kişiler olduğunu belirten Aykın, bu özelliğe göre hikâyelerin, “çevreyle çatışma”, “çevreden kaçış-özlem” ve “içe kapanış” olmak üzere üç minvalde ilerlediğini, kişilerinse kurtuluş kapılarının kapanarak çocukluğa dönmek durumunda kaldıklarını ve böylece geriye yalnızca içe kapanış ve bunaltıların kaldığını ifade eder. Oysa Aykın'a göre Kayacan, kişilerine bireyci bir görüşle de olsa, özlemlerden, kişilerini avutacak bir evren kurabilirdi. Bu bakımdan kitabının bildiri yönüyle Kayacan'ın ileri bir yazar olmadığı görüşünü savunan Aykın, onun, eskitilmiş konulara yeni biçimler arayan bir hikâyeci olduğunu ileri sürer.

Aykın, *Şişedeki Adam*'ın bir gerçeküstücü bir de soyut yanı olduğunu, bunun yanında yazarın, bireyci bir gerçekçilikle somut bir temeli de sezdirmediğini belirtir. Hikâyelerin, dil, mantık oyunları, çağrışımlarla ya da küçük olaylarla yürüdüğünü belirten Aykın, kimi yerde de hikâye yapısının isteklerine uymayan bir bölünüşle dağılıverdiğini söyler. Aykın'a göre söz konusu kitaptaki hikâyelerin dili, hikâye mantığından ziyade şiir mantığına göre kurulmuştur: “Hikâyelerde sık sık bulanıp durulan, kaypak, şaşırtıcı bir anlam düzeni var. Yazar, değişimlerden çok, durumları saptama eğiliminde. Şiirin araçlarını dilediği gibi kullanmaktan çekinmemiş. Dilin, imajların hikâye mantığından çok, şiir mantığıyla kurulduğu görülüyor.”⁹⁷⁴

Feyyaz Kayacan'ın biçime çok önem veren bir yazar olduğunu söyleyen Aykın, fakat yazarın bu yoldaki çabasının hep yüzeyde ve iğreti kaldığı, hikâyelerine bir şey katmadığı

⁹⁷³ Aykın, “1959'un Hikâyeleri”.

⁹⁷⁴ Aykın, “1959'un Hikâyeleri”, 51.

yorumunu yapar. Yazarın, *Şişedeki Adam* adlı hikâye kitabının çoğunlukla dile dayandığını vurgulayan Aykın, aşırı bir şekilde devrik cümle kullanımının ve yazarın anlamı bulanıklaştırma çabası içinde kelimelerle oynayışının, hikâyeleri somut bir kuruluştan uzaklaştırarak dağınık uyarmalara götürdüğünü belirtir ve yazarı bu yönüyle olumsuz anlamda eleştirir.

Sedat Erden, “Feyyaz Kayacan: Cehennemde Bir Yusuf”⁹⁷⁵ başlıklı yazısında, yazarın aynı adlı hikâyesini, bolca alıntı eşliğinde çözümlemeye ve yorumlanmaya çalışır. Söz konusu yazıda, Erden, hikâyenin baştan sona anlamsız, saçma ve bunaltıcı bir ülke olan Terzela ülkesini ve orada yaşayan toplumu yansıttığını belirtir. Hikâye kişisi Yusuf’un, toplumla uyumsuz olduğunu söyleyen Erden, toplumun, onun bir bakıma cehennemi olduğunu söyler. Hikâyelerinde çarpıcı bir mizah ve şiir örgüsü ile karşımıza çıkan Kayacan’ın, çoğu yerde dilin olanaklarını zorladığını ifade eden Erden, bunu ise yazarın, birbiriyle ilişkisiz sözcükleri art arda sıralayarak ve aralarındaki noktalamaları kaldırarak yaptığını belirtir. Erden, bu türden denemelerin, hikâyede salt bir sözcükler yığını olmaktan öteye gitmeyeceğini söylemekle birlikte, yine de bu gibi biçim denemelerinin Türk hikâyeciliğine yeni bir görüş getireceğine ve bu görüş ışığı altında köhnemiş biçim ve öz kavramlarının gelişip çağdaş yapıtlar düzeyine erişmek için gerekli verileri sağlayacağına inandığını ifade eder.

Gün Zileli, “Gibiciler”⁹⁷⁶ başlıklı yazısında Feyyaz Kayacan’ın 1967 tarihli Yeditepe Yayınları arasından çıkmış olan aynı adlı hikâye kitabına değinir. Söz konusu yazısında Zileli, anlatımının karmaşıklığı ve güç anlaşılabilirliği bakımından Kayacan’ı Leyla Erbil’e benzetir fakat her iki yazarın konuları bakımından birbirinden ayrı olduğunu söyler. Kayacan’ın gerçeküstücü bir yazar sayılabileceği yorumunu yapan Zileli, yazarın söz konusu gerçeküstücülüğe, konulardan çok, sözcük oyunları ve deformasyonlarla yöneldiğini söyler. Bazı yerlerde ise konuyu ve özü de bir yana bırakıp hikâyeyi yalnızca bunlarla yürüttüğünü ifade eden Zileli, hikâyelerden alıntılarla yazarın yaptığı sözcük oyunları ve deformasyonlara örnekler verir. Zileli, üç hikâyeden oluşan *Gibiciler* ile ilgili olarak şunları söyler: “Birinci öykü bir şey anlatmıyor. İkinci ve üçüncü öykülerse daha anlamlı. ‘Gibiciler’ öyküsü Batı’ya öykünen, Batılılar gibi yazmak isteyen ve kendi

⁹⁷⁵ Sedat Erden, “Feyyaz Kayacan: Cehennemde Bir Yusuf”, *Yordam* 2/14 (Bahar 1967), 42-45.

⁹⁷⁶ Gün Zileli, “Gibiciler”, *Yordam* 3/17 (K 1968), 76-77.

özlerinden kopan yazarlara dolambaçlı bir yoldan da olsa karşı çıkan bir öykü görünümünde.”⁹⁷⁷

Feyyaz Kayacan hakkındaki yazılara bakıldığında, bunların genellikle Kayacan’ın hikâyelerindeki gerçeküstücü öğelere, dil özelliklerine ve hikâyelerin konularına değindikleri söylenebilir. Yazar hakkında, anlatımda yer yer zorlamalara başvurduğu, biçimsel anlamda hikâye sınırlarını zorladığı, şiirsel öğelerden yararlandığı, ancak hikâyelerinde yeni biçimler denese de konularının eski olduğu gibi yorumlar yapılır.

3.2.29. Mehmet Seyda (1919-1986)

Mehmet Seyda hakkında, “Varlık”, “Ataç”, “Türk Dili” ve “Papirüs” gibi dergilerde çeşitli yazılar kaleme alındığı, söz konusu bu yazılarda Seyda’nın yeni çıkan hikâye kitapları ile ilgili görüş ve düşüncelerin paylaşıldığı görülür. Bunların dışında dergilerde, çeşitli vesilelerle yazarla yapılan konuşmalar, soruşturmaların yanında Seyda’nın biyografisine yer veren yazılar da mevcuttur.

İsmail Afşar, “Yeni Hikâye Kitapları”⁹⁷⁸ başlıklı yazısında yeni çıkan hikâye kitaplarını tanıtır. Söz konusu bölümde Mehmet Seyda’nın Yeditepe Yayınları arasından çıkan *Zonguldak Hikâyeleri* adlı kitabına da değinen Afşar, Seyda’nın, Zonguldak çevresi halkının yaşayışını, çok derine inmeden ve yerel konuşmaları ile birlikte verdiğini fakat kişilerin belli yanlarının daha yoğunlukla verildiğinden dolayı hikâyelerin kopuk kopuk roman parçalarına benzediğini söyler. Afşar, bu sebeple okurun hikâyelere fazla bağlanamadığı değerlendirmesinde bulunur.

Muzaffer Uyguner, “Garnizonda Bir Olay”⁹⁷⁹ başlıklı yazısında, Seyda’nın 1968 yılında Set Kitabevi tarafından basılan aynı adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Uyguner, içinde dört hikâyenin yer aldığı kitabın, yazarın belli bir dönemindeki hikâyelerinden ziyade çeşitli yıllarda yazılmış farklı anlayışlardaki hikâyelerini içerdiğini söyler. Tanıtım mahiyetindeki yazısında Uyguner, kitaptaki hikâyelerin konusuna değinerek, söz konusu hikâyelerde yazarın insanı ön plana almış olduğu yorumunu yapar. Uyguner’e göre Seyda, bu hikâyelerde insanı iç ve dış özellikleriyle birlikte vermeye yönelmiştir. Seyda’nın genel çizgisi ve sanat anlayışı da budur, insanı temel alıp onun sorunlarını ortaya koymaktır. Seyda’nın söz konusu sorunlara çoğu kez herhangi bir çözüm yolu

⁹⁷⁷ Zileli, “Gibiciler”, 76.

⁹⁷⁸ İsmail Afşar, “Yeni Hikâye Kitapları”, *Ataç* 1/1 (15 Mayıs 1962), 32.

⁹⁷⁹ Muzaffer Uyguner, “Garnizonda Bir Olay”, *Varlık* 729 (01 Kasım 1968), 12.

göstermediğini belirten Uyguner, sorunlara çözüm yollarının hikâyelerde sorunlarla birlikte yer aldığını söyler.

Salah Birs el de A. Sülüklüpaşalar imzasıyla kaleme aldığı “Garnizonda Bir Olay”⁹⁸⁰ başlığını taşıyan yazısında, Seyda’nın önceki kitapları ve hikâyeleri ile ilgili bilgiler verdikten sonra yazarın hikâye anlayışıyla ilgili şunları söyler:

“Mehmet Seyda’nın hikâyeleri gerçekçi bir temele dayanır. Ama bunlarda insanların ruh hallerinin hiç de savsaklanmadığı, tersine yazarın bir fotoğrafçı gibi bütün ayrıntıları saptamaya çalışmasının bu ruh durumlarını ortaya çıkarmak amacını güttüğü kabul edilmelidir. Yazarın bir özelliği de konuşma dilinin bütün zenginliğini ve renkliliğini okurların önüne serebilmesidir. Yalnız bu yanıyla bile Mehmet Seyda, gelecek yıllara kalacak bir yazar olarak görünmektedir.”⁹⁸¹

Yine söz konusu kitapla alakalı, Elif Sorgun imzasıyla bir yazı kaleme alan Zühal Tekkanat, “Garnizonda Bir Olay”⁹⁸² başlıklı yazısında, Seyda’nın 40 Kuşağı yazarlarından olduğunu ancak onun, kendi kuşağından yazarlardan farklı olarak bireyin sorunlarına fazlaca yer verdiğini, diğer yazarların yaptığı gibi bireyi yok saymak yoluna sapmadığını ifade eder. Yine Mehmet Seyda’nın, kendi kuşağı arasında hikâyede yeni anlatım olanaklarına açık oluşu bakımından genç kuşaklara en yakın hikâyeci olduğunu söyleyen Tekkanat, bunda onun aynı zamanda bir eleştirmen oluşunun ve genç kuşak yazarların eserlerini eleştirirken onları daha iyi anlamak imkanını bulmasının payı olduğunu belirtir. Tekkanat, Mehmet Seyda’nın hikâyelerinde hayatın cinsel bir eksenin çevresinde döndüğünü ve onun toplum birimi olarak aileyi ele aldığını söyler. Yazısında romancı Seyda ile hikâyeci Seyda’yı bazı yönlerden karşılaştıran Tekkanat, yazarın romanlarında olduğunu aksine, hikâyelerinde gözlemci bir yazar olduğunu ve hayata dışarıdan baktığını söyler. Bu yönüyle ise Tekkanat’a göre yazar, hikâyelerinde eleştirmen Seyda’ya daha yakın durur.

Mehmet Seyda hakkındaki yazılara bakıldığında genellikle bunların yazarın, 1968’de yayımlanan *Garnizonda Bir Olay* adlı hikâye kitabı ile ilgili olduğu görülür. Söz konusu kitapla ilgili olarak Muzaffer Uyguner, Salah Birs el ve Zühal Tekkanat birer yazı kaleme almışlardır. Söz konusu kitapla ilgili Uyguner’in yazısının daha çok bir tanıtım yazısı özelliği gösterdiği söylenebilirken, Birs el’in yazısının Seyda’nın hikâye anlayışına

⁹⁸⁰ A. Sülüklüpaşalar, “Garnizonda Bir Olay”, *Türk Dili* 18/204 (Eylül 1968), 628.

⁹⁸¹ Sülüklüpaşalar, “Garnizonda Bir Olay”, 628.

⁹⁸² Elif Sorgun, “Garnizonda Bir Olay”, *Papirüs* 5/29 (Ekim 1968), 61-62.

odaklandığı, Tekkanat'ın yazısının ise onun romancı ve hikâyeci yönünün karşılaştırılmasına odaklandığı söylenebilir.

3.2.30. Sabahattin Kudret Aksal (1920-1986)

Muhtar Körükçü, “Varlık” dergisinde yayımlanan ve “Kitaplar Arasında” üst başlığı altındaki “İki Hikâyeci”⁹⁸³ başlıklı yazısında, Sabahattin Kudret Aksal'ın “Gazoz Ağacı” adlı hikâye kitabına değinir. Söz konusu kısa tanıtım yazısında Körükçü, kitapta şişirme ve kitap doldurma arzusuyla hareket edildiği intibasını uyandıracak fazlalıkların bulunduğunu söyler. Muharririn psikolojisinin ve muhayyilesinin çok kuvvetli olduğunu, fakat bunların israf edilmiş bulunduğunu söyleyen Körükçü, kitaptaki hikâyelerin çoğunun birer mensur şiir hududunu aşmadığını belirtir.

Vedat Günyol, “Gazoz Ağacı”⁹⁸⁴ başlıklı yazısında Aksal'ın aynı adlı hikâye kitabını ele alır. Yazıda, Aksal'ın şiirden sonra hikâyede de gücünü denediğini ve hikâye yazmasının insanı yadırgatmadığını belirten Günyol, bunun sebebininse Aksal'ın eserlerindeki, kalıp ayrılığına, biçim değişikliğine rağmen değişmeyen, hep aynı kalan “öz” olduğunu söyler. Bu öz, Günyol'a göre, dünyanın her an tadını çıkarmak, andan zevk almak isteyen bir çeşit hazcı yandır.

Aksal'ın hikâyelerindeki kişilerim silik, tabiat manzaralarının da bir kartpostal cansızlığında olduğu eleştirisinde bulunan Günyol, yazarın hikâyelerinde, daha çok çocukluk anılarından esinlendiğini ifade eder. Günyol, Aksal'ın dilinin ise uzun cümlelerle yer yer içten ve akıcı havasına rağmen yapmacıklı ve Sait Faik üslubunun bir taklidi olduğu belirtir.

B. Çaltı⁹⁸⁵, “Gazoz Ağacı”⁹⁸⁶ başlıklı yazısında, Aksal'ın aynı adlı hikâye kitabına değinir. Tanıtım mahiyetindeki yazıda Çaltı, Aksal'ın en önemli yönünün, dili kullanışındaki ustalık olduğunu söyler. Hikâyelerinde yazarın, duygu oyunlarına ve orta malı düşüncelere yer vermediğini belirten Çaltı, onun gözlemci bir yazar olduğunu söyler. Aksal'ın gözlemci bir yazar olduğunu dile getiren Çaltı, yazarın hikâyelerindeki insanların günlük hayat kaygıları dışında başka dertleri olmayan, çevresine karşı ilgisiz ve düşünmeyen insanlar olduklarını ifade eder. Çaltı, *Gazoz Ağacı*'nın, önce dil ve deyiş

⁹⁸³ Körükçü, “İki Hikâyeci”, 01 Aralık 1954.

⁹⁸⁴ Vedat Günyol, “Gazoz Ağacı”, *Yeni Ufuklar* 4/22 (38) (Temmuz 1955), 66-70.

⁹⁸⁵ Baha Çaltı.

⁹⁸⁶ B. Çaltı, “Gazoz Ağacı”, *Doğu ve Batı* 12 (Ekim 1954), 7.

bakımından sonra da insana yaklaşması bakımından kişiliğimize yeni değerler kattığını belirtir.

Nazım Kemal, yine “Gazoz Ağacı”⁹⁸⁷ başlıklı yazısında, Sabahattin Kudret Aksal’ın aynı adlı hikâye kitabını ele alır. Kitaptaki hikâyelerde yazarın, yaşayan ile tahayyül edileni birbiri içine geçirmiş olduğunu belirten Kemal, Aksal’ın kitabının her satırında, mazi hasretinden, çeşitlilik kaygısından, çevreyi yadırgayıştan ibaret, dozu ifrata vardırılmış lirik bir benliğin gizli olduğunu, bu yüzden *Gazoz Ağacı*’nda bütün kahramanlar arasında mahrem bir yakınlık, şairi tıpatıp aksettiren bir ayniyet bulunduğunu söyler. Kitaptaki hikâyelerde kişiler, kahramanlar farklı farklı olsa da bir tek kahraman, bir tek benlik bulunduğunu belirten Kemal, onun Sabahattin Kudret Aksal olduğunu ifade eder. Bu bakımdan *Gazoz Ağacı*’nın büyük bir sabırla inşa edilmiş bir eserden ziyade, duyulmuş bir küçük kitap sayılabileceğini belirten Kemal, şunları söyler: “Burada muharrir, kendi iç dünyasının karanlık ve uğultulu belirtilerini, sade bir dille anlatmayı ve günlük nesnede ideali, katılıkta yumuşaklığı, karada akı, bugünde ışıltılı dünü, vuslatta hasreti, uyanıklıkta dalgınlığı aramayı dert ediniyor.”⁹⁸⁸

Aksal’ın günlük hayatın içinde, şairane kuruntunun buruk lezzetini tatmayı özlediğini, amacının ise hakikatle yalanı bu noktada birleştirmek olduğunu belirten Kemal, bu gayretle, dün, bugün ve yarının birbiriyle kaynaştıkları psikolojik bir oluşu avuçlamaya ve takvimin zamanından tamamıyla farklı bir süreyi biçimlemeye can attığını söyler ve *Gazoz Ağacı*’nda günlük hayatla hatıranın, benlikle tenhaliğin kolaylıkla yumaklaşırvermesinin bundan olduğunu ifade eder.

Şerif Hulusi, “Yaralı Hayvan”⁹⁸⁹ başlıklı yazısında, Sabahattin Kudret Aksal’ın, 1956’da Varlık Yayınları arasından çıkan ve 1957 yılında Türk Dil Kurumu Sanat Ödülü’nü alan aynı adlı hikâye kitabını ele alır. Aksal’ın, hikâyelerini kafasındaki belli bir fikir ve düşünce doğrultusunda oluşturduğunu ve bu amaca yönelik olarak hikâyeyi kurarak, hikâye kişilerinin davranışlarını belirlediğini söyleyen Hulusi, bu anlamda Aksal’ın hikâyelerindeki kişilerin kendilerine çizilen kaderden başkasını yaşama şansları bulunmadığını, kaderci olduklarını ifade eder. Daha sonra bazı hikâyelerin içeriklerine değinen Hulusi, hikâyelerdeki dil ve üslup özellikleri üzerinde de durur. Hikâyelerden yaptığı alıntılarla Aksal’ın dilindeki problemleri ortaya koymaya çalışan Hulusi, Aksal’ın

⁹⁸⁷ Nazım Kemal, “Gazoz Ağacı”, *Doğu ve Batı* 15 (Ocak 1955), 6.

⁹⁸⁸ Kemal, “Gazoz Ağacı”, 6.

⁹⁸⁹ Şerif Hulusi, “Yaralı Hayvan”, *Dost* 1/3 (Aralık 1957), 41-44.

Türkçesinin zayıf olduğunu ve böyle zayıf bir Türkçe ile sanat yapmaya kalkışmanın cesaret işi olduğunu söyler.

Aksal'la ilgili, “Varlık”, “Yeni Ufuklar”, “Dost” ve “Doğu ve Batı” gibi dergilerde yayımlanan yazıların, genellikle onun *Gazoz Ağacı* adlı hikâye kitabı ile ilgili olduğu görülür. Söz konusu bu yazılarda genel anlamda olumsuz olarak eleştirilen Aksal'ın dil ve üslup özellikleri, hikâyelerindeki kişiler ve hikâye konuları üzerinde durulduğu söylenebilir.

3.2.31. Necati Cumalı (1921-2001)

Necati Cumalı hakkında, onun hikâyeleri ve hikâyeciliğine değinen pek fazla yazı olmadığı görülür. Burada, Muzaffer Uyguner'in ve Hikmet Dizdaroğlu'nun sanatçıyla ilgili onun, Varlık Yayınları arasından çıkan ve 1956'da yayımlanan *Değişik Gözle* adlı kitabı üzerine kaleme alınan yazılarına yer verilecektir. Bunların dışında çeşitli vesilelerle farklı isimler tarafından yazarla sanat ve edebiyat meseleleri hakkında yapılmış konuşmaların da dergilerde mevcut olduğunu eklemek gerekir.

Muzaffer Uyguner, “Cumalı'nın Son Hikâye Kitabı”⁹⁹⁰ başlıklı yazısında, *Değişik Gözle* adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Uyguner, hikâyelerinde Cumalı'nın, kendi hayatından aldığı izlenimlere yer verdiğini belirtir. Kadın erkek ilgilerinin hikâyelerin başlıca örgülerinden ve özelliklerinden biri olduğunu söyleyen Uyguner, buradan hareketle yazarın tutkulu biri olduğu sonucuna varır. Uyguner'e göre Cumalı, erkek olduğu için kadına, insan olduğu için yaşamaya, toprağa ve denize tutkundur.

Yazarın, hikâyelerinde, seçtiği konuya uygun bir teknik kullandığını ve çok defa şiirli bir hava içinde diyeceğini dediğini belirten Uyguner, hikâyelerin dayandığı temellerin sağlam olduğu gibi, anlatış ve söyleyişin de sağlam olduğunu, Cumalı'nın şiirde olduğu gibi hikâyede de sanat yönünün ağır bastığını dile getirir. Ardından kitaptaki hikâyelerin içerikleri hakkında bilgiler veren Uyguner, Cumalı'nın kitabının, bir şairin iyi bir hikâyeci de olabileceğinin göstergesi olduğu yorumunu yapar.

Hikmet Dizdaroğlu da “İki Hikâye Kitabı”⁹⁹¹ başlıklı yazısında, Cumalı'nın *Değişik Gözle* adlı kitabı üzerinde durur. Cumalı'nın, hikâyelerinde daima iyimser ve umutlu bir tablo çizdiğini belirten Dizdaroğlu, hikâyelerinin konularını yazarın kendi çevresinden

⁹⁹⁰ Muzaffer Uyguner, “Cumalı'nın Son Hikâye Kitabı”, *Varlık* 451 (01 Nisan 1957), 20-21.

⁹⁹¹ Hikmet Dizdaroğlu, “İki Hikâye Kitabı”, *Türk Dili* 6/68 (Mayıs 1957), 461-464.

aldığını ve hikâyelerinde yazarın hep kendini bulduğumuzu, öyle olmayanlarında bile eserde hikâyecinin varlığının duyulduğunu söyler. Kuvvetli bir gözlem ve derin bir duyarlılıkla birleşen iyi bir tahkiyenin, yazarın hikâyelerini sağlam temellere oturttuğunu ifade eden Dizdaroğlu, bunlara hüznle karışık merhamet ve bütün insanlara yönelmiş olan sevgi de eklenirse Cumalı'nın bir hikâyeci olarak aldığı yolun hesaplanabileceğini dile getirir. Cumalı'nın dil özelliklerine de değinen Dizdaroğlu bu konuda şunları söyler: “Cumalı, duru bir Türkçe ile yazıyor. Sıkmayan, özentisiz, rahat bir anlatışı var. Üslup üzerinde gereğince durduğu pek iddia edilemez. Ancak, Türkçeyi kullanmakta yeteneği olduğuna hikâyeleri tanıklık ediyor. Kip ve zaman değişiklikleri, sorular, konuşmalarla cümle düzenini çeşitlendiriyor. Biteviye bir anlatışla sona kadar gitmiyor.”⁹⁹²

Dizdaroğlu yazısının sonunda, yazarın, konularını kendi hayatından ve çevresinden alan bir yazar olarak çevresini genişletmesi, hayat tecrübesini arttırması, çeşitli tipleri tanıyarak eserinde yaşatması tavsiyelerinde bulunur. Dizdaroğlu'na göre, aynı tema ve aynı kişiler, başka başka yönlerden ele alınsalar bile hikâyeciyi tekrara götürebilir. Değişiklik ve çeşitlilikten doğan bir zenginlik vardır ki hiçbir sanatçı ondan uzak kalamaz.

3.2.32. Oktay Akbal (1923-2015)

Oktay Akbal ile ilgili yazılara bakıldığında bunların genellikle onun *Bizans Definesi*, *Bulutun Rengi*, *Berber Aynası* ve *Yalnızlık Bana Yasak* adlı kitapları üzerine olduğu görülür. Söz konusu yazılar “Varlık” ve “Türk Dili” dergileri başta olmak üzere, “Yenilik”, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, “Yeni Dergi”, “Hisar” ve “Papirüs” gibi dergilerde yayımlanmışlardır. Attila İlhan, Nahit Ulvi Akgün, Muzaffer Uyguner, Suut Kemal Yetkin, Hikmet Dizdaroğlu, İhsan Akay, Adnan Binyazar, Muhtar Körükçü, Muzaffer Buyrukçu, Enver Naci Gökşen, Nedim Gürsel ve Bülent Nafiz gibi isimlerin Oktay Akbal'ın hikâye kitapları ve hikâyeciliği ile ilgili görüş ve düşüncelerini anlattıkları yazılar kaleme aldıkları görülür.

Attila İlhan, “Oktay Akbal'ın ‘Bizans Defteri’ne Dair Yahut Eksik Firarî”⁹⁹³ başlıklı yazısında, Akbal'ın ilk kitabından itibaren herhangi bir gelişme gösteremediğini iddia eder ve onun *Bizans Defteri* adlı kitabı vesilesiyle gerçekçilikten, geçmişe, çocukluğa,

⁹⁹² Dizdaroğlu, “İki Hikâye Kitabı”, Mayıs 1957, 462.

⁹⁹³ Attila İlhan, “Oktay Akbal'ın ‘Bizans Defteri’ne Dair Yahut Eksik Firarî”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 9/21 (Ekim 1953), 20-26.

hayalciliğe kaçan romantizmini eleştirir ve realiteyle olan en küçük bir temasın bile Akbal'ı ürküttüğünü söyler. Oysa İlhan'a göre, hikâyeci, içinde yaşadığı çıplak hakikati, onun tarihî ve içtimaî manasını bilmek, anlamak, onun içindeki durumunu, onun inkişafını kavramak mecburiyetindedir. Oktay Akbal'ın önceki hikâyeleri ile şimdiki arasında, bir ilerleme, bir fark bulunmadığını söyleyen İlhan, anlattıkları ne derece güzel anlatılırsa anlatılsın, yazarın zaten evvelce anlattığı şeyler oldukları için okuru çarpmadığını ve uzun boylu sarmadığını ifade eder. Bunun hikâyecinin sanatı için de bir tehlike, bir tehdit teşkil ettiğini belirten İlhan, Akbal'a, bu korkak, fırarcı ve hayalci romantizmi terk ederek, kendisine ve yaşadığı şartlara çok daha uygun, çok daha elverişli, içli bir realizme girmesini tavsiye eder.

Nahit Ulvi Akgün, "Bizans Definesi"⁹⁹⁴ başlığını taşıyan ve "Kitaplar" üst başlığı altında yer alan tanıtım yazısında ise Oktay Akbal'ın son hikâyelerinin gittikçe daha olgunlaşan bir form mükemmelliği içinde okuyucuyu kendi dünyasına çektiğini belirterek, dilinin yumuşak ve şiirli olduğunu ve okuru hayal kurmaya yönlendirdiğini ifade eder. Akgün, Oktay'ın, içinde yaşadığı toplum sıkıntısını, bu hikâyeleri ile yenmeye muvaffak olduğunu vurgular.

Muzaffer Uyguner, "Bizans Definesi"⁹⁹⁵ başlıklı yazısında, Oktay Akbal'ın aynı adlı hikâye kitabını ele alır. Akbal'ın kitaptaki hikâyelerde gençlik yıllarını anlattığını, savaş öncesi İstanbul'unun Bizans surlarına yakın bir mahallesinin hayatını verdiğini belirten Uyguner, söz konusu muhiti ve bu muhitin hayatını, yazarın kendi hatıra, hayal ve gençlik ümitlerini anlatmak için bir vesile kıldığını söyler. Yazısında, kitaptaki hikâyelerin tek tek içeriklerine de değinen Uyguner, Akbal'ın insanların, hatıraların sisli ikliminde yaşayan ve bugünkü hayatla kuvvetli bağları olmayan insanlar olduklarını söyler.

Suut Kemal Yetkin, "Bulutun Rengi"⁹⁹⁶ adlı yazısında yazarın 1954'te Yenilik Yayınları arasından çıkan aynı adlı kitabına değinir. Akbal'ın hikâyelerinin konularının çoğu zaman bakıp geçtiğimiz basit olaylardan oluştuğunu söyleyen Yetkin, hikâyelerin, olan şeylerle artık hatıra olan şeylerin kaynaşmasından meydana geldiğini belirtir. Yetkin, Akbal'ın hikâye kişileri ile zamanın geçişi ve hayaller arasındaki ilişki bakımından şunları söyler:

"Akbal'ın kişilerinde içten geçen zaman dıştan da geçiyor; yüzlerden, bakışlarından, saçlardan, her şeyden geçiyor; geçerken de neleri alıp götürmüyor. Kurtuluş,

⁹⁹⁴ Nahit Ulvi Akgün, "Bizans Definesi", *Yenilik* 1/6 (Haziran 1953), 6.

⁹⁹⁵ Muzaffer Uyguner, "Bizans Definesi", *Türk Dili* 2/24 (Eylül 1953), 823-826.

⁹⁹⁶ Suut Kemal Yetkin, "Bulutun Rengi", *Türk Dili* 4/43 (Nisan 1955), 447-448.

kimsenin elimizden alamayacağı hayallerimizdedir. Boşluğumuzu onlar doldurur, yalnızlığımızı onlar giderir. Bütün bu olup bitenler, insana olan derin bir sevgi ile anlatılmaktadır. *Bulutun Rengi*'ndeki hikâyeler bu gerçeği gösterir."⁹⁹⁷

Akbal'ın özelliklerinden birinin, dünle bugünün birbirini tamamlaması, diğerinin ise dildeki arılık ve yazarın anlatılanın anlatıştan ayrılamayacağına olan inancı olduğunu söyler. Akbal'ı Türkçeyi en iyi kullanan sayılı hikâyecilerimizden biri olarak gören Yetkin, onun ilk hikâyeleri ve son hikâyeleri karşılaştırıldığında dilinin arınma, sanatının özleşme yolundaki ilerleyişini görmemeye imkan bulunmadığını ifade eder.

İhsan Akay, "Oktay Akbal'ın Yapıtları"⁹⁹⁸ başlıklı yazısında, Oktay Akbal'ın hikâyeleri ve hikâyeciliği üzerinde durur. Yazarın, hikâyelerinde bir olayı anlatmaktan çok, kendi çocukluk ve gençlik anılarını naklettiğini belirten Akay, Akbal'ın da her gerçekçi yazar gibi iyi tanıdığı, bildiği çevrenin ve kişilerin dışına çıkmadığını, iç sıkıntısı, yalnızlık, anlamsız hayat gibi belli temalardan ayrılmadığını söyler. Söz konusu temaları Akbal'ın hikâyelerinden alıntılarla örneklediren Akay, yazarın buna rağmen karamsar olmadığını, hayata bağlı olduğunu ifade eder.

Akay'a göre yazar, hikâyelerinde canlı insanlardan ziyade cansız eşyaya ilgi göstermektedir. Buna hikâye başlıklarını örnek gösteren Akay, Akbal için bu hikâyelerde insandan çok, can taşımayan çevrenin önemli olduğunu söyler. Akbal'ın bu davranışının, boyuna insanoğlunun belirsiz ruh yapısını kurcalayan, klasik romandan sıyrılıp gerçeği insanın çevresindeki cansız eşya ile verme çabasını güden, Alain-Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor gibi son akım Fransız romancılarını hatıra getirdiğini belirten Akay, Akbal'ın *İkisi* adlı kitabındaki hikâyelerin onlardan daha önce yazıldığını ve bunun bir araştırma konusu olabileceğini de sözlerine ekler.

Hikmet Dizdaroğlu, "Berber Aynası"⁹⁹⁹ başlıklı yazısında Oktay Akbal'ın Yenilik Yayınları arasından 1953'te çıkan aynı adlı hikâye kitabına değinir. Dizdaroğlu, Akbal'ın, huzurunu kaybeden, sarsıntı geçiren insanın üzerine eğilip onun eğilimlerini, davranışlarını, tutkularını çözümlemeye çalışma işini kendisine değişmez bir konu yaptığını, yazarın roman ve hikâyelerinin hep bu konu etrafında döndüğünü söyler. Temanın değişmezliğinin Akbal'ı tekrara düşürmediği yorumunu yapan Dizdaroğlu, asıl sanatçılık ve ustalığın da burada olduğunu dile getirir. Dizdaroğlu'na göre;

⁹⁹⁷ Yetkin, "Bulutun Rengi", 447.

⁹⁹⁸ İhsan Akay, "Oktay Akbal'ın Yapıtları", *Varlık* 521 (Mart 1960), 14.

⁹⁹⁹ Hikmet Dizdaroğlu, "Berber Aynası", *Varlık* 495 (01 Şubat 1959), 19.

“Oktaý Akbal’ın hikâyelerinde temel fikir hiç deðiřmiyor, hikâyeci bunu saklamaya lüzum görmüyor zaten. Yeri gelince hikâyenin dayandığı düşünceyi söylüyor, ‘öz birliğı’ bütün parçalarda seziliyor. Tümü, hikâyecinin dünya görüşünü meydana getiriyor. Böylece hikâyeci tek yönlü vakaları anlatan ‘nakil’ durumundan kurtuluyor, sanatçı kimliğı ile karşımıza çıkıyor.”¹⁰⁰⁰

Akbal’ın hikâyelerinin, konuları bakımından, “yaşantıları”, “anıları” ve “üçüncü kişi ile ilgili olanlar” olmak üzere üç grupta toplanabileceğini belirten Dizdaroğlu, yazısında, kitapta yer alan hikâyelerin konularına değinerek, söz konusu hikâyelerin bu üç gruptan hangisine girdiğı üzerinde durur. Yirminci yüzyıl insanını tedirgin eden sebeplerin Akbal’ın sanat iklimini de bir uçtan bir uca doğru kapladığını belirten Dizdaroğlu, yazarın, kişinin mutluluğun yolunu kendi bulmak zorunda olduğı çağrısına kulak vermek gerektiğini ifade eder.

Hikmet Dizdaroğlu, “Yalnızlık Bana Yasak”¹⁰⁰¹ başlıklı bir başka yazısında, Akbal’ın, 1967’de Set Kitabevi tarafından yayımlanan aynı adlı hikâye kitabına değinir. “Kitaplar” üst başlığı altında yer alan yazıda Dizdaroğlu, Akbal’ın, bir şeyler arayanların, düş kuranların, anılarına sığınanların hikâyecisi olduğunu ve onun hikâyelerindeki kişilerin daima bir arayış içinde bulunduklarını, ancak aradıklarını bir türlü bulamadıklarını söyler. Hikâye kişilerinin ne aradıklarını bile bilmediklerini ve belki de onların mutluluklarının bu arayışın kendisinde olduğunu belirten Dizdaroğlu, bu kişiler için sığınacak tek yerin anılar olduğunu vurgular. Akbal’ın, *Yalnızlık Bana Yasak* adlı kitabındaki hikâyelerde yalnızlığın başlı başına bir tema olarak yer aldığını belirten Dizdaroğlu, söz konusu temayla ilgili, kitaptaki hikâyelerden örnekler verir.

Akbal’ın birtakım olayları, serüvenleri anlatmak amacı taşımadığını, hikâyenin Akbal için belli konulardaki düşüncelerini yansıtmak için bir araç vazifesi gördüğünü söyleyen Dizdaroğlu, hikâyelerde olayların birbirinden kopuk bir film parçası gibi olduğunu ancak birdenbire bu kopukluk izleniminin siliniverdiğini ifade eder. Akbal’ın, anlatışında zaman sırası gözetmediğini belirten Dizdaroğlu, onun bir karakter yaratıcısı olmadığını da sözlerine ekler. Dizdaroğlu’na göre hikâyelerin sonunda okurun zihninde hikâye kişileri silik görüntüler olarak kalır. Onun hikâyelerinde yazarın kendisinin olduğunu belirten Dizdaroğlu bu konuda şunları söyler:

¹⁰⁰⁰ Dizdaroğlu, “Berber Aynası”, 19.

¹⁰⁰¹ Hikmet Dizdaroğlu, “Yalnızlık Bana Yasak”, *Varlık* 712 (15 şubat 1968), 12.

“O, değişik kişilerde kendisi yaşar, onların yaşantıları gerçekte kendi yaşantılarıdır. Kişilerin adları söylensin söylenmesin, hikâyeci de karışmıştır aralarına. Hikâyelerinin sonunda kişilerin adlarını vermeyişini bu nedene bağlayabiliriz. Oktay Akbal’ın bir özelliği de budur: Çoğu hikâyelerinde kişilerin adlarını bilmeyiz.”¹⁰⁰²

Dizdaroğlu’na göre, Akbal için önemli olan anlatmaktır. Onu en çok ilgilendiren şeyse insanların iç dünyalarıdır. Hikâyecilerimiz arasında hikâyeyi Akbal kadar kendisine bağlayan yazarın çok az olduğunu belirten Dizdaroğlu, Akbal’ın hikâyelerinde hikâyeci silindiği takdirde hikâye diye bir şeyin ortada kalmayacağını söyler. Akbal’ın aynı zamanda dile özen gösteren bir yazar olduğunu belirten Dizdaroğlu, kısa eksilteli cümlelerin onun üslup özelliklerinden biri olduğunu dile getirir.

Adnan Binyazar da “Yalnızlıktan Doğan Öykü”¹⁰⁰³ başlığını taşıyan yazısında, Akbal’ın *Yalnızlık Bana Yasak* adlı hikâye kitabını ve Akbal’ın hikâyeciliğini ele alır. Akbal’ın, hikâyelerinde yoğun bir arayış içinde olduğunu söyleyen Binyazar, yazarın bu arayışının, önceden yaşadıklarının, ele geçirdikten sonra yitirdiklerinin arayışı olduğunu vurgular. Binyazar, Akbal’ın söz konusu kitabından hareketle onun hikâyelerinde yazarın kendisinin nasıl yer aldığını, hikâyeleri ile Akbal’ın kişiliği arasındaki ilişkileri açığa çıkarmaya çalışır. Bu anlamda yalnızlık, geçmişe özlem, yaşamaya karşı duyulan ülküleştirme gibi kavramlar üzerinden yazarla hikâyeleri arasındaki bağ üzerinde duran Binyazar, Akbal’ın hikâyelerinde onun “ben”inin ağırlığının duyulduğunu, bu yönüyle onun Sait Faik’i andırdığını söyler. Binyazar’a göre, yazarın, yaşamasının içinde oluşan hikâyeyle günlük olaylar arasında bir kopukluk yoktur. Onun günceleri küçük birer hikâyedir. Çünkü Akbal, hikâyelerinde denemeden, denemelerinde ise hikâyeden kurtulamamaktadır.

Muhtar Körükçü, “Akbal’dan Taşer’den”¹⁰⁰⁴ başlığını taşıyan yazısında, Akbal’ın, *Yalnızlık Bana Yasak* adlı hikâye kitabına değinir. Tanıtım mahiyetindeki yazıda kitaptaki hikâyelerin, yazarın kişisel yaşamının, bireysel düşlerinin ve düşüncelerinin hikâyeleri olduğunu söyleyen Körükçü, bunlara tam anlamıyla hikâye de denemeyebileceğini, baştaki bir iki hikâye bir yana, diğerlerinin konulu, olaylı, entrikli hikâyeler olmadıklarını ifade eder. Hikâyelerin, anlatanın ruh çatışmaları, serüvenleri ve iç evreni etrafında geliştiğini belirten Körükçü, yazarın ruh evrenlerinde dolaşmada duygululuk ve

¹⁰⁰² Dizdaroğlu, “Yalnızlık Bana Yasak”, 12.

¹⁰⁰³ Adnan Binyazar, “Yalnızlıktan Doğan Öykü”, *Varlık* 710/15 Ocak 1968 (13).

¹⁰⁰⁴ Muhtar Körükçü, “Akbal’dan Taşer’den”, *Varlık* 729 (01 Kasım 1968), 15.

anlayışlılığının, bütün hikâyelerini bir çırpıda okutuveren akıcılıktan belli olduğunu söyler.

Muzaffer Buyrukçu, “Yalnızlık Bana Yasak”¹⁰⁰⁵ başlıklı yazısında yine Akbal’ın aynı adlı kitabını ele alır. Eleştiri ya da incelemeden çok bir deneme biçiminde kaleme aldığı yazısında, bazı kişi tiplerinin bazı yazarlarla özdeşleştiğini söyleyen Buyrukçu, Oktay Akbal’ın kişilerinin karakteristik özelliklerini sıralar. Yalnız, sıkıntılı, gözlerini kendi içine çevirmiş ve yaşadığı anın gerçek mi yoksa bir düş mü olup olmadığını sorgulayan, düşünceli insanların, Akbal’ın insanları olduğunu belirten Buyrukçu, bu düşünceleri sırasında çağrışımların saldırısına uğrayarak zihinlerinde bir anısı canlanan bu insanların, sık sık geçmişe döndüklerini ve anılarının tutkunu olduklarını söyler. Muzaffer Buyrukçu, bir deneme üslubundaki yazısı boyunca, Akbal’ın hikâyelerindeki kişiler üzerinden öznel ve izlenimci düşünceler üretir.

Enver Naci Gökşen, “Yalnızlık Bana Yasak”¹⁰⁰⁶ başlıklı yazısında, hikâyecinin söz konusu kitabına değinir. Akbal’ın yeni kitabıyla hikâyeciliğinde değişik bir yönünü tanıttığını belirten Gökşen, bu yönün, olabildiğince dıştan içe yöneliş olduğunu söyler. Yeni kitabındaki hikâyelerin, Akbal’ın hikâyeciliğinde yeni bir aşama sayabileceğini belirten Gökşen, kitaptaki hikâyelerin çoğunun soyut nitelikte olduğunu ve kitaptaki hikâyelere bir anlamda tatlı düşler de denebileceğini söyler.

Gökşen, kitaptaki bütün hikâyelerde en çok rastlanan temanın “özlem” olduğunu, bunun dışındaki en önemli temasına “yalnızlık” olduğunu belirtir. Yazarın, kendini kısıtlamaya ve klasik konu bütünlüğüne de pek önem vermediğini belirten Gökşen, Akbal’ın, kalemini olabildiğince özgür kullandığını, çünkü onu ilgilendirenin, konudan çok, söylemek istediklerini, duyularını söyleyebilmek olduğunu ifade eder.

Nedim Gürsel, yine, “Yalnızlık Bana Yasak”¹⁰⁰⁷ başlıklı yazısında Akbal’ın aynı adlı kitabı üzerinde durur. Yazarın anlatımının şiirli olmasının yanında, bu anlatımın kısa cümlelerden oluşmasının, onun bir başka özelliği olduğunu ve bunun, okura kolay izleme olanağı verdiğini belirten Gürsel, fakat asıl önemli olanın, seçilmiş, yerli yerine konmuş sözcüklerin, o ezgili, sıcak deyişin okurda uyandırdığı etki olduğunu ifade ederek, bu uyumun, bu dengeli anlatımın Akbal’ın hikâyelerine çok büyük bir katkıda bulunduğunu, onları daha da zenginleştirdiğini söyler.

¹⁰⁰⁵ Muzaffer Buyrukçu, “Yalnızlık Bana Yasak”, *Papirüs* 3/19 (Aralık 1967), 43-45.

¹⁰⁰⁶ Enver Naci Gökşen, “Yalnızlık Bana Yasak”, *Türk Dili* 17/197 (Şubat 1968), 633-634.

¹⁰⁰⁷ Nedim Gürsel, “Yalnızlık Bana Yasak”, *Yeni Dergi* 46 (Temmuz 1968), 61-64.

Oktay Akbal'ın genellikle yaşadığını yazdığını, bu sebeple hikâyelerinin duyarlı ve içten olduğunu vurgulayan Gürsel, yazarın yaşantısı ve hikâyeleri arasında kopmaz bağlar bulunduğunu, yazar için, yazılmayan şeyin yaşanmamış gibi olduğunu dile getirir. Bazı eleştirmenlerin Oktay Akbal'ı romana geçememiş olmakla suçladıklarını belirten ve bu durumu eleştiren Gürsel, konuyla ilgili olarak ise şunları söyler:

“Her yapıtta toplumsal bir olay arayan, toplumun belirli bir devresindeki insanların yaşayışlarını çevreleriyle birlikte ‘gözlemler’le verenleri ‘büyük eser’e yöneldi sayan bazı eleştirmenler, Akbal’ı öyküden romana geçememekle suçladılar, küçük romanlarını da ‘taslak’ olarak nitelendirdiler. Oysa Akbal’ın öykülerindeki burukluk, yaşanmış günlere duyulan özlemin anlatımındaki güzellik biraz da yapıtlarından geliyor, bence. *Yalnızlık Bana Yasak*’taki öykülerin hiçbirini büyük bir romanın parçası olarak düşünmek bile istemem. Onların içimde bıraktıkları tortu, roman çerçevesinde silinir gider de ondan. Geçmişte kalan, ya da sisler içinde yaşayan Akbal’ın yitik kişilerinde kendimizden bir şeyler buluyoruz hep. Bu da Oktay Akbal’ı önemli bir öykü yazarı yapmaya yetiyor.”¹⁰⁰⁸

Oktay Akbal'ın hikâye kitapları ile ilgili yazılan eleştiri, inceleme, değerlendirme ve tanıtım nitelikli yazılara bakıldığında çoğunluğunun ortak özelliğinin öznel ve izlenimci bir anlayışla kaleme alınmış olmaları olduğu söylenebilir. Değerlendirmelerde genellikle, Akbal'ın, hikâyelerinde kendini anlattığı, yazarla hikâyeleri arasında kopmaz bir bağ olduğu, onun, hikâyelerinde anılarından, çevresinden, çocukluğu ve gençliğinden yararlandığı, yalnızlık, özlem gibi temaları bir düş atmosferi içinde, çağrışımlarla sürekli geçmişe giderek verdiği şeklinde çıkarımların yapıldığı görülür. Akbal'ın söz konusu geçmişe gidiş, özlem, hayal, çocukluk ve gençlik anıları gibi kavramlar üzerinden değerlendirilen hikâyeciliğini olumsuz olarak eleştiren ve tüm bunları birer firar, birer kaçış olarak gören Attila İlhan'ın eleştirisinin bu özelliğiyle öne çıktığı söylenebilir.

3.2.33. Yaşar Kemal (1923-2015)

Yaşar Kemal hakkında dergilerde yer alan biyografi, soruşturma, konuşma gibi yazılarda onun sanat ve edebiyat ile ilgili bir takım görüş ve düşüncelerine yer verilse de yazarın hikâyeleri ve hikâyeciliğine değinen yazıların sayısının pek fazla olmadığı görülür. Bunda onun 1952’de Varlık Yayınları arasından çıkan *Sarı Sıcak* adlı hikâye kitabından sonra ağırlıklı olarak romana yönelmiş olmasının payının büyük olduğu düşünülebilir.

¹⁰⁰⁸ Gürsel, “Yalnızlık Bana Yasak”, 64.

Reşat Titiz, “Yenilik” dergisinde yayımlanan ve “Sarı Sıcak”¹⁰⁰⁹ başlığını taşıyan yazısında, Yaşar Kemal'in aynı adlı hikâye kitabına değinir. Titiz, yazısında, eseri çeşitli açılardan övmekle birlikte yazarın dilinde aksayan birçok taraf olduğunu belirtir. Özellikle şive taklidi konusunda, hikâyedeki şahısların konuşma biçimlerinin yazarın kendi konuşmasına da yansıdığını, hikâyelerde yazarın ve hikâye kişilerinin konuşmalarının birbirine karıştığını ifade eden Titiz, ayrıca, Yaşar Kemal'in hikâyelerinde kullandığı yöresel kelimelerin hepsinin anlaşılamiyor olmasını ise eleştirir ve bunlarla ilgili olarak yazarın izahat vermesi gerektiğini söyler.

“Bir kere hikâyecinin şahısların konuşmalarına benzeyen bir ifade hikâyecinin kendi diline de sirayet ediyor. Zaman zaman, hikâyeci ile şahısları birbirine karışıyor. Bir Hösük, bir Süllü, bir Hörü, bir Aşık Ali mi konuşuyor, yoksa hikâyeci mi diye okuyanda haklı bir şüphe başlıyor. Sonra bazı öyle kelimeler kullanılıyor ki cümle içindeki duruma göre bir mana alıp gidiyorsa da ayrıca söylenince hemen benimsenmiyor. Eğer dildeki bu ihmal isteyerek ve mahallî havayı vermek için isteyerek yapılıyorsa, herkesin anlayamaması hesaba katılarak işaret edilmeliydi. Mesela, ‘huğ’, ‘dutma’ gibi bazıları pekala işaret edilmiş. Öte yanda, ‘ikindiyn’, ‘işemik’, ‘bellisiz’, ‘çıpıldak’, ‘yornuğun’, ‘alaf’ gibileri için izahat vermek lüzumsuz görülmüş. Yaşar Kemal nerelidir bilmem. Fakat elimdeki şu eseri ve yukarıda izaha çalıştığım halleri ile ‘muhakkak Çukurovalıdır’ kanaatine varıyoruz ki, bir hikâyecinin bu kadar mahallî olması lehine bir not olmuyor. Sanki başka bir muhiti yazamazmış gibi bir neticeye varılıyor.”¹⁰¹⁰

"Kitaplar" üst başlığı altında yer alan yazıda, Yaşar Kemal'in bu eserinin, Samim Kocagöz'ün *Sam Amca'sı*, Orhan Kemal'in bazı kitapları ve Kemal Bilbaşar'ın *Pembe Kurt*'u ile aynı minvalde ele alınması gerektiğini belirten Titiz, kitaptaki hikâyelerin oldukça başarılı ve bazılarının başlı başına birer değer olduğunu ifade eder. Titiz, yazısında, hikâyelerde yer alan, konuşmalardaki tabiiyet, tahkiyedeki maharet, hikâyeye nereden ve nasıl girileceğini bilerek başlamak ve yürütmek, şiveleri veriştiki ikna edicilik gibi özellikler bakımından Yaşar Kemal'in hikâyelerini över. Fakat yukarıda da belirtildiği üzere, aynı zamanda, yazarın dilinde aksayan birçok tarafın bulunduğunu da sözlerine ekler.

¹⁰⁰⁹ Reşat Titiz, “Sarı Sıcak”, *Yenilik* 1/4 (Nisan 1953), 6.

¹⁰¹⁰ Titiz, “Sarı Sıcak”, 6.

Fahir Onger de “Beraber” dergisinde yayımlanan ve “Yaşar Kemal’in ‘Sarı Sıcak’ı”¹⁰¹¹ başlığını taşıyan yazısında, yazarın adı geçen kitabının, Çukurova’nın bereketli üretiminde emek harcayan insanların hayatını anlattığını ve bu hayatın birbirine bağlı bir çok çatışma ve mücadelelerle değer kazandığını söyler. Onun bu kitabıyla, karnı tok adamın ümitsiz aşk teranelerini geveleyen edebiyata karşı soylu bir eser daha kazanılmış olduğunu dile getiren Onger, yazarın bir fotoğraf gerçekliği ve hassasiyetiyle ortaya koyduğu tabloların, okuyucu üzerinde etkili olduklarını ancak, işin sadece gözlem ve tespit tarafının aktif bir edebiyat için yeterli olamayacağını belirtir. Hikâye kişilerinin sönük ve silik tipler olması bakımından yazarı eleştiren Onger, hikâyelerde Çukurova’nın yarattığı karakteri bulamadığını ve böyle sönük ve silik kalan tipler üzerine realist bir edebiyatın kurulamayacağını söyler.

Yaşar Kemal’in Sarı Sıcak adlı hikâye kitabı ile ilgili eleştirilere bakıldığında Reşat Tütüz’in yazısında daha çok dil ve mahallî konuşma üzerine yoğunlaşıldığı; Fahir Onger’in yazısında ise ideolojik bakışının daha ön plana çıkarak, gerçekçilik ve hikâye karakterleri üzerinde durulduğu söylenebilir.

3.2.34. Nezihe Meriç (1924-2009)

Nezihe Meriç, “Bir Şey” adlı ilk hikâyesinin 1950’de “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin 28-29. sayısında yayımlanmasından beri dikkatleri üzerine çekmiş ve dönemin başarılı ve önemli “kadın” hikâyecilerinden biri olmuştur. Onun yazı hayatında “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin etkisi ve Salim Şengil’in desteği göz ardı edilemez. Nezihe Meriç’le ilgili yayımlanmış olan yazılara bakıldığında, “Varlık”, “Hisar”, “Yenilik”, “Yeni Ufuklar”, “Papirüs”, “Dost” gibi dergilerde kabaca birer ikişer yazı yayımlanırken, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde çoğunluğu farklı dergi ve gazetelerden aktarma olan ve “Basında Yankımız” başlığı altında çıkan yirmi beşin üzerinde yazı yayımlandığı görülür.

Genç hikâyecilere ve yeni imzalara sayfalarında yer veren “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, 1950 yılındaki, 28-29. sayısını tamamen gençlere, yeni isimlere ayırır. Sayfalarında yer verdiği dokuz yeni isimden biri de Nezihe Meriç’tir. Salim Şengil, “Yeni Hikâyeciler Tanıtıyoruz”¹⁰¹² başlıklı yazısında onun için şu yorumu yapar:

¹⁰¹¹ Fahir Onger, “Yaşar Kemal’in ‘Sarı Sıcak’ı”, *Beraber* 7 (01 Aralık 1952), 3.

¹⁰¹² Salim Şengil, “Yeni Hikâyeciler Tanıtıyoruz”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 4/28-29 (1950), 4-6.

“İşte ilerisi için büyük ümitler beslenecek bir imza daha. Bu, hakikatte bir kadın ismi midir? Yoksa müstear imza mıdır? Bunu bilmiyoruz ama hakikat şudur ki; ‘Bir Şey’ isimli hikâyesi, benim diyen ustaların başaramayacağı muvaffakiyete ulaşmıştır. ‘Bir Şey’de çok şeyler var. Beklemek bizden, çalışmak ondan.”¹⁰¹³

Yine “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi” sayfalarında, Salim Şengil tarafından kaleme alındığı anlaşılan ve “Dergi” imzasıyla yayımlanan “Bir Hikâyeci Takdim Ediyoruz”¹⁰¹⁴ başlıklı yazıda, Nezihe Meriç tanıtılır. Bir sanatçının belli başlı özelliklerinden biri olan şahsiyet unsuru ve orijinallik meselesine değinilen yazıda, Türk hikâyecileri arasında bu özelliklere sahip bir hikâyecinin bulunmadığı iddia edilir ve bunun sebebi olarak ise Türk hikâyecisinin hiçbir alaka, himaye ve sevgi görmemiş olması gösterilir. Buna rağmen hikâye sanatında ortaya çıkmış olan başarınınsa ancak mucize kelimesi ile ifade edilebileceği belirtilir. Hikâyecilerimizin müşterek ve millî karakterdeki bu yeknesak sanat görüşlerinin yakın zamanda dallanıp budaklanarak kendilerine mahsus ve orijinal bir hale geleceği belirtilen söz konusu yazıda, bu vesileyle Nezihe Meriç’in orijinallik vasfına sahip bir hikâyecimiz olduğu dile getirilir.

Oktay Akbal, “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç”¹⁰¹⁵ başlıklı yazısında Meriç’ten ve hikâyelerinden övgüyle söz eder. Akbal, Nezihe Meriç ve hikâyeciliği hakkındaki düşüncelerini belirttiği yazısında, genç kızlar arasından böyle üstün bir kabiliyetin çıktığını görmenin kendisini şaşırttığını dile getirir. Meriç’i ilk kez geçen yıl “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin genç imzalara ayrılan özel sayısında gördüğünü söyleyen Akbal, yazarın orada yayımlanan “Bir Şey” adındaki hikâyesinin dikkatini çektiğini, daha sonra “Püf Noktası” adlı hikâyesini okuduğunu ve şimdi de “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde onun sekiz hikâyesini bir araya getiren bir özel sayı ile diğer hikâyelerini de okumak fırsatını bulduğunu dile getirir. Akbal, Nezihe Meriç’le ilgili şunları söyler:

“Alaturka Şarkılar’, ‘Kurumak’, ‘Sinir Hastalıkları Mütahassısı’, hele ‘Keklik Türküsü’ gibi hikâyeler yıllardır yazan değme hikâyecinin kaleminden zor çıkacak başarılı örneklerdir. Çok kısa zamanda şöhretini bütün sanatsever okurların duyacağına ve seveceğine emin olduğumuz Nezihe Meriç’i tebrik eder, yeni

¹⁰¹³ Şengil, “Yeni Hikâyeciler Tanıtıyoruz”, 5.

¹⁰¹⁴ Dergi, “Bir Hikâyeci Takdim Ediyoruz”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 5/40-41 (1951), 7-8, 84-85.

¹⁰¹⁵ Oktay Akbal, “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç”, *Varlık* 374 (01 Eylül 1951), 18.

hikâyelerini çeşitli dergilerde yayımlamasının kendisi için çok daha faydalı olacağını hatırlatırız.”¹⁰¹⁶

Yazısında, Nezihe Meriç’in verimli bir yazar olduğunu düşündüğünü söyleyen Akbal, onun muhtemelen kolay yazdığını ve yazdıkları üzerinde de fazla durmadığını tahmin ettiğini söyleyerek, bunun hem iyi hem de kötü bir özellik olduğunu ifade eder. Meriç’in hikâyelerinin alışılmışın dışında olduğunu ve bu hikâyelerin taze, yeni ve ileri bir sanat anlayışını taşıdığını vurgulayan Akbal, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”ni çıkaran Salim Şengil’e ise böyle bir kabiliyete kendini gösterme imkanını sağladığı için teşekkür eder.

Muhtar Körükçü, "Kitaplar Arasında, Üç Hikâyeci Bir Şair" üst başlığı altında yayımlanan ve “Bozbulanık”¹⁰¹⁷ başlığını taşıyan yazısında, Nezihe Meriç’in aynı adlı hikâye kitabına değinir. Körükçü yazısında, Meriç’in en bariz vasfının kadın olması ve kadın olmaklığından ileri gelen ve hikâyelerine yansıyan bakış açısı olduğunu belirtir. İkinci bariz vasfının ise Nezihe Meriç’in olayların ve insan ruhunun püf noktalarını gayet iyi görüp fark etmesi olduğunu ifade eden Körükçü ayrıca, tahkiyenin, onun hikâyelerinde kuvvetli olduğunu ve lisanının kadınca hususiyetler taşıdığını da sözlerine ekler. Meriç’in mevzularının hep dört duvar arasında kaldığını söyleyen Körükçü, eserlerinde yazarın memleket meselelerine ve içtimai mevzulara inmediği eleştirisinde bulunur.

Aynı şekilde Samim Kocagöz de “Yenilik” dergisinde yayımladığı ve “Bozbulanık”¹⁰¹⁸ başlığını taşıyan yazısında, kadın yazarlar arasında Nezihe Meriç’in kadın başarılı bir hikâyeci olduğu fakat hikâyelerinde sosyal meselelere de değinmesi gerektiği uyasında bulunur. Kocagöz’ün eleştirisinde “kadın yazar” vurgusu dikkat çekici olmakla birlikte, onun, Meriç’in sosyal meselelere de değinmesi gerektiği diktesi, Kocagöz’ün yazarın alışık olduğu çevre dışındaki yazarlığının sınanması olarak yorumlanabileceği gibi aynı zamanda Kocagöz’ün ideolojik bakış açısının bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Ayhan Sarısmailoğlu, “Hisar”daki yazısında Nezihe Meriç’in *Bozbulanık* adlı hikâye kitabı hakkındaki düşüncelerini aktarır. “Bozbulanık”¹⁰¹⁹ başlığını taşıyan yazısında Sarısmailoğlu, kitabın arka kapağında yer alan "konularını daha çok büyükşehirde

¹⁰¹⁶ Akbal, “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç”, 18.

¹⁰¹⁷ Muhtar Körükçü, “Bozbulanık”, *Varlık* 397 (01 Ağustos 1953), 20.

¹⁰¹⁸ Samim Kocagöz, “Bozbulanık”, *Yenilik* 1/7 (Temmuz 1953), 7-8.

¹⁰¹⁹ Ayhan Sarısmailoğlu, “Bozbulanık”, *Hisar* 2/38 (Haziran 1953), 16.

yaşayan orta halli kişilerin çevresinden seçen sanatçı, bir yönden onların günlük hayatlarını, toplum içindeki yerlerini kuvvetli bir mahalli renk içinde belirtirken, öbür yönden iç alemleriyle dünya görüşlerini verir." şeklindeki yazıya katıldığını belirtir.

Nezihe Meriç'in sanatında çağrışımların bir hayli yeri olduğunu söyleyen Sarıismailoğlu, küçücük bir olay veya noktanın koskoca bir hayatı baştan sona çizivermeye, bütün yaşayışları anlatmaya yettiğini söyler. Sarıismailoğlu'na göre, Meriç'in "hayal" dünyası oldukça geniştir; yazar, hikâyelerinde, yaşanmış veya yaşanacak bütün hayatları, okurun gözleri önüne ayan beyan ve canlı bir şekilde serme becerisine sahiptir. Yazının genelinde tek tek hikayelerden örnekler vererek, Meriç'in hikâyelerinde ortak olan yanın "yalnızlık" olduğu sonucuna varan Sarıismailoğlu, Meriç'in, neşe veren, ümit veren, yaşama sevinci veren iyi şeyleri anlatması temennisini dile getirir.

Ünal Boduroğlu, Varlık'ta yayımlanan ve "Nezihe Meriç"¹⁰²⁰ başlığını taşıyan yazısında, Nezihe Meriç'in, *Bozbulanık* adlı kitabına değinir. Meriç'in daha ilk kitabıyla mükemmele yaklaştığını belirten Boduroğlu, onun toplumsal meseleleri konu olarak dayatan çoğunluğun aksine, sanatı öncelediğini ve kendi bireysel sıkıntılarını ve yalnızlığını konu edindiğini belirtir. Onun hikâyelerinde bir genç kız kalbinin attığını belirten Boduroğlu, bir genç kız psikolojisinin ilk defa bu kadar ustalıkla aksettiği için Meriç'in hikâyelerinin ilgi çekici olduğunu söyler.

Ömer Atilla Sav, "Topal Koşma"¹⁰²¹ başlıklı yazısında, 1956 yılında, "Seçilmiş Hikayeler Dergisi Yayınları" arasından çıkan, Nezihe Meriç'in *Topal Koşma* adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Nezihe Meriç'in önceki kitaplarında olduğu gibi *Topal Koşma*'da da insanı, yaşama sorununu ve yaşama düzenini ele aldığını, Doğu ile Batı arasında dengesini kurmaya çabalayan bir toplumun kişililerini anlattığını belirten Sav, hikâyelerin içerikleri ve kişileri ile ilgili çeşitli tespitler yapar ve hikâye kişilerinin uyumsuz, tutunamayan, sıkıntılı kişiler olmasının, gerçekte düşlerini uzlaştıramamalarından kaynaklandığı görüşünü ileri sürer. Meriç'in serbest çağrışımla akan anlatım biçiminin, konularıyla da uyumlu olduğunu, bu anlatım biçiminin özgünlüğünün onun hikayelerinin değişmez özü olduğunu belirten Sav, Meriç'in yeni kitabında daha arı ve duru bir Türkçe'ye yöneldiğini, alışılmamış, kendine özgü deyim ve sıfatlar kullandığını, cansız

¹⁰²⁰ Ünal Boduroğlu, "Nezihe Meriç", *Varlık* 412 (01 Kasım 1954), 28-29.

¹⁰²¹ Ömer Atilla S., "Topal Koşma", *Yenilik* 10/48 (15 Kasım 1956), 37-40.

eşyaları yaşıyormuşçasına betimlediğini ve *Topal Koşma*'nın, Meriç'in öykücülüğü için bir merhale, aynı zamanda da edebiyatımız için önemli bir eser olduğunu ifade eder.

Yazısında Sav, Nezihe Meriç'in ilk hikâye kitabı ile birlikte hikâyelerinin özünü oluşturan ve büyük kalabalık kentlerin yalnız kişilerinin sorunu olan yaşama sorununu soyutlamalarla işlediğini ve bunun *Topal Koşma* adlı kitabında da devam ettirildiğini belirtir. Daha çok genç kızları ele aldığı hikâyelerinde Meriç'in, yeni kitabıyla birlikte, bu kişilerin içinde bulunduğu toplumu da işliyor olmasının kişilerin birer "type" olma yolunda olumlu anlamda ilerledikleri yorumunu yapan Sav, *Topal Koşma*'daki yaşama sorununun bir kuşağın yaşama sorunu olduğunu, bu kuşağın, Doğu ile Batı arasında dengesini kurmaya çabalayan bir toplumun kişileri, "type"leri olduğunu vurgular. Artık Meriç'in önceki öykülerine nazaran soyut, aşırı bir bireycilikten kaçınmaya çalıştığı, kişilerin toplumla ilişkilerini, dengesizliğini ve bunların arkasındaki sırları aradığı yorumunu yapan Sav, kitabın bölüm başlıklarını oluşturan "Susuz" kelimesinin anlamının da çevresiyle anlaşamayan, iki çağ arasında bocalayan, toplumla uyumsuz, yalnız ve tutunacak bir şeyi olmayan bireyin tutamaksızlığını ifade ettiğini söyler. Meriç'in hikâyelerindeki aşırı öznelci ve bilinçle bilinçaltı, düşünle gerçek arasında gidip gelen anlatım biçiminin, onu gerçeküstü akımına yaklaştırdığını ve bu anlatım biçiminin Meriç'in öykülerinin değişmez bir özelliği olduğunu vurgulayan Sav, Meriç'in anlatım özelliklerinden birinin de dil olduğu, yazarın artık daha arı bir Türkçeyi tercih ettiği ve kendine özgü deyimler kullandığı, *Topal Koşma*'nın Meriç'in hikâyeciliğinde yeni bir aşama olduğu değerlendirmelerinde bulunur.

Vedat Günyol, "Yeni Ufuklar"daki, "Topal Koşma"¹⁰²² başlıklı yazısında, Nezihe Meriç'in aynı adlı hikâye kitabını ele alır ve hikâyelerinde Meriç'in, insanların mutsuzluk ve yalnızlıklarını, eskimiş ve anlamını yitirmiş törelere başkaldırarak nasıl yücelebileceklerini anlattığını belirtir. Meriç'in bu hikâyelerde yeni bir zaman kavramıyla yeni bir biçime vardığını söyleyen Günyol, yazarın kişilerinin, bilinçle bilinçaltı dünyalarının birbirine girdiği bir sınırdaki, "boz bulanık" bir sınırdaki yaşadıklarını ifade eder. Günyol yazısında, kitaptaki hikâyeleri, karakterler ve olaylar bağlamında yorumlayarak tahlil etmeye çalışır.

¹⁰²² Vedat Günyol, "Topal Koşma", *Yeni Ufuklar* 5/40 (56) (Ocak 1957), 787-792.

Tevfik Çavdar, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nde yayımlanan ve “Nezihe Meriç’in Evreni”¹⁰²³ başlıklı yazısında, birey toplum ilişkisi açısından Meriç’in hikâyelerini değerlendirir. Değişme hızının topluma ve bireye farklı şekillerde yansıyabileceğini, bununsa kişide huzursuzluğu doğuracağını belirten Çavdar, Nezihe Meriç’in hikâyelerinin altyapısını da toplumdaki değişme ile bireydeki değişimin uyumsuzluğunun sebep olduğu huzursuzluğun oluşturduğu görüşünü, Meriç’in hikâyelerinden verdiği örnek cümlelerle açıklamaya çalışır.

Yazıda, hikâye metnlerinin, toplum ve yazar merkezli olarak değerlendirilmeye çalışıldığı görülür. Yazarın toplumla arasındaki ilişkinin Nezihe Meriç’in öykülerine, “huzursuzluk başlangıcı”, “çevreyle aradaki uyumsuzluğun belirmesi”, ve “toplumu ve toplum değerlerini itme” olmak üzere üç biçimde ve evrede yansıdığını belirten Çavdar, *Bozbulanık* ve *Topal Koşma*’daki hikâyeleri, söz konusu evreler üzerinden ve birey toplum ilişkisi bakımından inceler. Çavdar, yazarın öykülerine de yansıyan ve toplumla arasındaki huzursuzluktan kaynaklanan durumun sebebini ise Meriç’in bir arayış içinde olması ve bir dünya görüşüne sahip bulunmaması olarak gösterir.

Nezihe Meriç’le ilgili kaleme alınan ve Nezihe Meriç hikâyelerini ve hikâyeciliğini bir bütün halinde inceleyen kapsamlı yazılardan biri Asım Bezirci’ye aittir. “Papirüs” dergisinde yayımlanan ve iki bölümden oluşan söz konusu yazılardan birinci bölüm, “Nezihe Meriç I”¹⁰²⁴ başlığını taşır ve yazıda, Meriç’in hikâyeciliği ile birlikte onun, *Bozbulanık* ve *Topal Koşma* adlı kitapları ayrıntılı olarak incelenir. Yazının, “Nezihe Meriç II”¹⁰²⁵ başlığını taşıyan ikinci bölümünde ise yine Meriç’in hikâyeciliği, onun *Korsan Çıkmazı* ve *Menekşeli Bilinç* adlı kitapları üzerinden incelenir.

Nezihe Meriç’in daha ilk kitabıyla birlikte belli bir nitelik düzeyinin üstünde durduğunu ve bundan dolayı çıkar çıkmaz aşırı övgülerle karşılandığını belirten Bezirci öncelikle onun *Bozbulanık* adlı kitabını ele alır. Bezirci, kitabın dilinin sade, açık ve rahat olduğunu, yazarın dilde özleşmeden yana bulunduğunu ancak özleştirmeciliğin dilin tadını kaçırmamasından yana olmadığını söyler. Bezirci’ye göre Meriç’in güçlü bir sezgisi vardır. O, Türkçenin inceliklerini ve güzelliklerini yakalamasını bilir. Bu yüzden de dilin yapısını bozmaya ya da zorlamaya kalkışmaz, mevcut yapının imkanlarını değerlendirmeye çalışır, bunda da başarıya ulaşır. Ancak imkansızların yetmediği yerde

¹⁰²³ Tevfik Çavdar, “Nezihe Meriç’in Evreni”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 13/64 (Mayıs 1957), 51-58.

¹⁰²⁴ Asım Bezirci, “Nezihe Meriç I”, *Papirüs* 3/15 (Ağustos 1967), 3-11.

¹⁰²⁵ Asım Bezirci, “Nezihe Meriç II”, *Papirüs* 3/17 (Ekim 1967), 7-13.

yeni deyişler arayan Meriç, böylece hem dilin tadını çıkarmış hem de sınırlarını genişletmiş olur. Söz konusu yeni deyişlere Meriç'in hikâyelerinden yaptığı alıntılarla örnekler veren Bezirci, yazarın, hikâyelerinde halk deyimlerine de geniş yer verdiğini, özellikle kişilerini konuştururken deyimlerden ve hatta gerektiğinde argodan bile yararlandığını ifade eder.

Hikâyelerinde Meriç'in, ayrıntıları gözden kaçırmadığını ancak konuyu da ayrıntıya boğmadığını belirten Bezirci, yazarın can alıcı noktaları iyi belirtmek için ayrıntılardan yararlandığını, bunda da gereken sınırı aşmadığını vurgular. Yazarın anlatımındaki bir diğer özelliğin de şiirsellik olduğunun altını çizen Bezirci, bu özelliğins e Meriç'in çekici anlatımına etkili bir hava kattığını belirtir.

Bezirci, *Bozbulanık*'taki hikâyelerin klasik hikâye anlayışı ve yapısına uymadığını ifade eder. Onun hikâyelerinin belirli bir olayı belirli bir zaman içinde anlatan hikâyelerden farklı olduğunu, çoğunda olay bile bulunmadığını söyleyen Bezirci, böyle bir tarzın, olayla birlikte zamanın da makaslanmasını gerektireceğini, bu yüzden de hikâyelerde “olay”ın yerini “durum”ların, “süre”nin yerini ise “an”ların aldığını belirtir. Ayrıca Bezirci'ye göre hikâyeler, olaydan çok izlenimlerle, anılarla, duygularla, tasarılarla, tasvirlerle beslendiklerinden, belli bir süreç de doğurmazlar. Bezirci'ye göre bu durumun, hikâyelerde geçmişle şimdinin, hatta geleceğin yan yana ve iç içe bulunması ile bazı hikâyelerde hikâye yapısının dışına taşılması gibi iki sonucu olur.

Bozbulanık'taki kişilerin daha çok yoksul ya da orta tabakadan olduklarını ve hemen hepsinin şehirli ya da köyden şehire gelmiş kimseler olduklarını belirten Bezirci, bunların çoğunlukla yalnız ve mutsuz, toplum içinde bir dayanakları olmayan, yarınlarından da emin olamayan kişiler olduklarını söyler. Bezirci'ye göre, Meriç, kişilerin dış görünümü ile iç durumunu bir arada verir. Böylece kişiler, yalnızca yaptıkları ve konuştuklarıyla değil, düşündükleri ve duyduklarıyla da belirmiş olurlar. Giderek daha bir bütünlük, daha bir gerçeklik kazanırlar.

Asım Bezirci, yazısında Nezihe Meriç'in gerçekçi bir yazar olmasına rağmen kişilerini, kişilerin durumunu ve bu durumun toplumla olan ilişkisini sosyalist realist bir eleştirel anlayışla ele alır. Bu yüzden Meriç'in kişilerinin toplumla ve çevreleriyle ilişkilerinin genişlik ve derinliğ e kavuşamadığını, kişilerin aile hayatındaki aksaklıkların ve insanların mutsuzluklarının çok kişisel sebeplerle açıklandığını ve bu sebeplerin altında yatan toplumsal etkilere inilemediğini söyler. Bunun sebebinin, yazarın gerçeğe toplumbilimsel

bir kavrayışla bakmaması olduğunu belirten Bezirci, çünkü Meriç'in henüz belirli bir dünya görüşünü ya da yöntemini seçebilecek düzeyde olmadığını söyler. Bezirci'ye göre Meriç, hikâyelerinde kişilerin durumunu anlatırken yer yer toplumun durumuna değinse de bu, yüzeysel tespitleri aşmamakta ve gözlemden bir çözüm önerme noktasına gelememektedir. Toplumsal sorunların kişisel edimlerle değil ancak sağlam bir sisteme ve örgüte dayanan toplumsal dönüşümlerle çözülebileceği görüşünü savunan Bezirci, Nezihe Meriç'ten de aynı tavrı bekler ve hikâyelerinde yalnızca gözlemci düzeyde kaldığı ve sorunların çözümünü bireysel çabalara bağladığı için yazarı eleştirir.

Asım Bezirci, yazısında, Nezihe Meriç'in *Bozbulanık*'tan üç yıl sonra, 1956'da yayımlanan *Topal Koşma* adlı hikâye kitabı üzerinde de durur. Yazısında Nezihe Meriç'in öncelikle *Topal Koşma*'daki dili üzerinde duran Bezirci, Meriç'in özleşme akımına ayak uydurduğunu, yabancı sözcüklerden elinden geldiğince kaçındığını ve onların yerine Türkçelerini kullandığını söyler. Meriç'in artık dilin bilinen imkanlarıyla yetinmediğini ve zaman zaman onu zorladığını belirten Bezirci, yazarın, yerleşik deyişleri aşmaya, başkalaşan öze uygun yeni kuruluşlar, yeni söz dizimleri bulmaya çalıştığını vurgular. Ona göre artık Meriç, dili bir anlatım aracı olarak değil aynı zamanda bir estetik veri olarak da işlemeyi dener. Bunun içinse önceki kitabına göre çok daha yaygın bir şekilde şiirsellikten yararlanır.

Topal Koşma'da *Bozbulanık*'a oranla konuşmaların azaldığını, ruhsal çözümlemelerin arttığını ve dış gerçeğe karşın iç gerçeğin daha ağırlaştığını belirten Bezirci, her iki kitaptaki hikâyelerin, belirli bir süreç bulunmaması, geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe ve yan yana bulunması, olayların yerini çoğunlukla durumların ve çağrışımların alması, iç gözlemle dış gözlemin bir arada yürümesi gibi kuruluş özellikleri bakımından ise birbirine benzediklerini ifade eder. Ancak Bezirci'ye göre söz konusu kuruluş özellikleri *Topal Koşma*'da *Bozbulanık*'a oranla hem gelişmiş hem de keskinleşmiş bir biçimde karşımıza çıkar.

Asım Bezirci'nin, toplumcu bakış açısıyla temellendirdiği ve *Bozbulanık*'ta olumsuz olarak karşımıza çıkan birey, toplum, sınıf ve ekonomik ilişkilerle ilgili eleştirisinin, *Topal Koşma*'da bir nebze olumluya döndüğü görülür. Bezirci, Meriç'in henüz ekonomik şartlar ve sınıf ilişkilerini kavrayarak hikâyelerinde vermesi açısından değilse de toplumun bozuk düzeniyle çatışmaya girmesi bakımından yazarın yaklaşımını olumlu bulur. Meriç'in ilk kitabında kendisine kavgasız, kaderci biri gibi görüldüğünü söyleyen

Bezirci, onun, ikinci kitabında sormaya, aramaya, öğrenmeye, sonra da başkaldırmaya doğru gittiğini, toplumla ve toplumun bozuk düzeniyle çatışmaya girdiğini söyleyerek yazarı ikinci kitabındaki “gelişmesi”nden dolayı över.

Bezirci, yazısının ikinci bölümü olan “Nezihe Meriç II”¹⁰²⁶ başlıklı kısmında, yazarın, *Korsan Çıkmazı* adlı romanı ile *Menekşeli Bilinç* adlı hikâye kitabı üzerinde durur. 1965 yılında yayımlanan *Menekşeli Bilinç*’teki hikâyelerin çoğunun içeriklerinin ortak olduğunu vurgulayan Bezirci, hemen hemen bütün hikâyelerde, sevişen ya da özgürce sevişmek isteyen kadınların cinsel bunalıtısının ve birbiriyle, aileyle, çevreyle, gelenekle çatışmasının ele alındığı tespitini yapar. Bezirci, hikâye kişilerinin tutkuları, istekleri, özgürlükleri doğrultusunda yaptıkları seçimlerden doğan sorunlarla dramatik durumları ilk ve en iyi ortaya koyanın Nezihe Meriç olduğunu, bu yüzden de onun hikâyeciliğimizde oldukça önemli bir yerinin bulunduğunu ifade eder.

Menekşeli Bilinç’te, yazarın yalnızca törelerin saçmalığını değil onları sürdüren kadınların bilinçsizliğini de yediğini, böylece yalnız yıkıcı değil yapıcı bir davranışı da birlikte yürütmüş olduğunu belirten Bezirci, fakat törelerin düzelmesinin onları doğuran toplumun da düzelmesine bağlı olduğunu, bu bağı bulmak için de toplum yapısının, bütüncül bir anlayışla kaynağına varmak gerektiğini ancak *Menekşeli Bilinç*’te böyle bir varışın görülmediğini söyler.

Kitaptaki hikâyelerin biçimce ortak bazı yanlar taşıdığını söyleyen Bezirci, bundan önceki eserlerde olduğu gibi bunda da sürecin olmadığını, olayların çağrışım ve izlenimlerin ağırlığı altında bulunduğunu, şimdi ile geçmişin, iç konuşmalarla dış konuşmaların kol kola bulunduğunu belirtir. Yazarın, değişik anlatım biçimleri kullandığını, örneğin toplumu konuşturmak için antik tragedyalarda olduğu gibi “koro”ya başvurduğunu söyleyen Bezirci, “koro”nun hem çevreyi temsil ettiğini hem de oluşları değerlendiren bir yargıç konumunda bulunduğunu ifade eder.

Asım Bezirci, iki bölümden oluşan ve Nezihe Meriç’in eserlerini inceleyen yazısının sonunda genel bir değerlendirmede de bulunur. Meriç’in eserlerinin, hikâyecilerimiz arasında ona kendine özgü bir yer sağladığını ve bir kişilik çizgisini doğurduğunu belirten Bezirci, söz konusu bu çizginin özelliklerinin neler olduğunu sıralar. Bezirci’ye göre, Meriç, kendine özgü bir anlatım kurarak, imgeli, sıfatlı, şiirli, esnek ve akıcı bir söyleyiş yaratmıştır. O, klasik hikâye anlayışından ayrılarak, belirli bir olayı belirli bir sürece göre

¹⁰²⁶ Bezirci, “Nezihe Meriç II”.

anlatmaktan kaçınır. Hikâyelerinde Meriç, genellikle çevresiyle çatışma halinde olan, orta tabakadan mutsuz aydınları, en çok da kadınları canlandırır. Bezirci, eleştirisinde, yazarın, söz konusu çatışmalardan kaynaklanan sorunları iyi yansıttığını ancak bireysel düzeyde kaldığını, hikâyelerin toplumsal boyuttan yoksun olduğunu, bir dünya görüşüne ve bilimsel bir yönetime dayanmadığı yorumunu yapar. Sonuç olarak ise Bezirci, anlatımının güzelliği, duyarlılığının inceliği, gözlemlerinin keskinliği, işlediği sorunların ilginçliği, kadın psikolojisini yansıtmadaki ustalığı ve bilinçli başkaldırmasıyla Nezihe Meriç'in, dikkate değer bir yazar olduğunu söyler.

Nezihe Meriç'in, 1950'lerden itibaren ve daha ilk hikâyesi ve ilk kitabıyla dikkatleri üzerine çektiği, yazar ve eleştirmen birçok ismin onunla ilgili çeşitli gazete ve dergilerde birtakım yazılar kaleme aldığı, kendisiyle konuşmalar yapıp yayımlandığı ve döneminde oldukça etkili bir hikâyeci olduğu söylenebilir. Nezihe Meriç'le ve onun hikâyeleri, kitapları, hikâyeciliği ile ilgili tanıtım, inceleme, değerlendirme ve eleştiri yazıları yayımlayanlar arasında, Salim Şengil, Oktay Akbal, Muhtar Körükçü, Samim Kocagöz, Ayhan Sarısmailoğlu, Ünal Boduroğlu, Ömer Atilla Sav, Vedat Günyol, Tefik Çavdar ve Asım Bezirci gibi isimlerin öne çıktıkları görülür. Bunlar arasında, özellikle Asım Bezirci'nin, toplumcu bir yöntemle ve mümkün olduğunca nesnel bir bakış açısıyla kaleme aldığı ve içinde Nezihe Meriç'in *Bozbulanık*, *Topal Koşma*, *Korsan Çıkmazı* ve *Menekşeli Bilinç* adlı kitaplarının ayrı ayrı fakat bir bütün halinde ele alınarak değerlendirildiği eleştiri yazısının, hikâye eleştirisi anlamında dikkate değer yazılardan biri olduğu söylenebilir.

3.2.35. Kamuran Şipal (1926-2019)

Dönemin periyodiklerinde daha çok Almancadan yaptığı çevirilerle görünen Kamuran Şipal, aynı zamanda hikâyeleriyle de dikkat çekmiştir. Onun, Ataç Kitabevi tarafından 1962'de yayımlanan *Beyhan* ve yine aynı yayınevi tarafından 1964'te basılan *Elbiseciler Çarşısı* adlı hikâye kitapları ve hikâyeciliği üzerine tanıtım ve inceleme yazıları kaleme alındığı görülür.

Söz konusu yazılardan biri İsmail Afşar'a aittir. “Yeni Hikâye Kitapları”¹⁰²⁷ başlığını taşıyan tanıtım mahiyetindeki yazı, Ataç dergisinde yayımlanır. Derginin yeni çıkan hikâye kitaplarının tanıtıldığı bölümünde yayımlanan yazısında Afşar, farklı kitaplarla

¹⁰²⁷ Afşar, “Yeni Hikâye Kitapları”.

birlikte Şipal'in *Beyhan* adlı hikâye kitabına da değinir. Söz konusu kitapla ilgili olarak, *Beyhan*'ın, alışlagelmiş hikâye anlayışı içinde gerçekçi olarak küçük insanların küçük serüvenlerini anlattığını belirten Afşar, ancak yazarın hikâyede asıl ilgi çekenle, ayrıntı arasında ayırım yapamadığı eleştirisinde bulunur.

Muhtar Körükçü, "Kamuran Şipal'in İki Hikâye Kitabı"¹⁰²⁸ başlığını taşıyan ve "Kitaplar" üst başlığı altında yer alan yazıda Şipal'in *Beyhan* ile *Elbiseciler Çarşısı* adlı hikâye kitaplarından hareketle, Şipal'in hikâyeciliğine ve daha çok da *Beyhan* adlı hikâye kitabına değinir. Şipal'in hikâyelerinin biçim yönünden klasiğe yakın bir türde olduklarını, az konuşmalı ve daha çok hikâyecinin anlatımıyla ilerleyen bir görünümde olduklarını söyleyen Körükçü, muhteva yönünden de fazla bir konunun ve olayların gelişiminin bulunmadığını ifade eder. Körükçü yazısında, Şipal'in dilinin temiz, az sözle çok şey anlatma gücünün yerinde olduğunu, yazarın iki yapıtında da güçlü, üstünde durulacak, ne söylediğini bilen bir hikâyeci kişiliği gösterdiğini söyler ve yazısının devamında *Beyhan*'daki hikâyelerin içeriklerine değinir.

Muzaffer Uyguner de "Beyhan"¹⁰²⁹ başlığını taşıyan yazısında, yine Şipal'in aynı adlı kitabına değinir. Uyguner'in tanıtım mahiyetindeki söz konusu yazısının, hiçbir değişiklik yapılmaksızın, aynı ay içerisinde hem "Çağrı" dergisinde hem de "Türk Dili" dergisinde yayımlandığı görülür. Söz konusu yazısında, Şipal'in, kendini moda akımlarına kaptırmadan, benimsediği bir öykücülük anlayışı içinde yapıtlarını yazdığını belirten Uyguner, yazarın bu öykülerde insanı alıp sürükleyen bir dünya yarattığını, sözcüklerin üzerinde teker teker durduğunu, rahat bir anlatışı ve sıkmayan bir üslubu olduğunu ifade eder. Şipal'in hikâyelerinde çeşitli kesitler içinde karşımıza çıkan başkahramanın hep aynı kişi olduğunu dile getiren Uyguner, kahramanın tek olmasının bu hikâyelerin bir romanın parçaları gibi de görülebileceğini belirtmekle birlikte, tek tek hikâyelerin de kendi içinde bir bütünlük gösterdiğini sözlerine ekler.

Muzaffer Uyguner'in bir başka yazısı, "Elbiseciler Çarşısı"¹⁰³⁰ başlığını taşır ve Şipal'in aynı adlı hikâye kitabına değinir. "Varlık" dergisinde yayımlanan ve "Kitaplar" üst başlığı altında yer alan yazıda Uyguner, yazarın söz konusu kitabında yer alan hikâyeleri ile önceki kitabında başlayan sanat çizgisini başarılı bir yöne sürdürmekte olduğunu

¹⁰²⁸ Muhtar Körükçü, "Kamuran Şipal'in İki Hikâye Kitabı", *Varlık* 631 (01 Ekim 1964), 14.

¹⁰²⁹ Muzaffer Uyguner, "Beyhan", *Türk Dili* 11/132 (Eylül 1962), 934; Muzaffer Uyguner, "Beyhan", *Çağrı* 56 (Eylül 1962), 25-26.

¹⁰³⁰ Muzaffer Uyguner, "Elbiseciler Çarşısı", *Varlık* 635 (Aralık 1964), 14.

belirtir ve onun gerek dil gerekse de işleyiş bakımından anonimlikten ayrılarak kendi kişiliğine doğru yürümekte olduğunu söyler. Yazısında kitaptaki hikâyelerin içerikleri üzerinde duran Uyguner, hikâye kişilerinin profilleri ve hikâyelerin diline de kısaca değinir.

Hikmet Dizdaroğlu, “Hisar”da yayımlanan ve “Kamuran Şipal ve Hikâyeciliği”¹⁰³¹ başlığını taşıyan yazısında, Şipal’in hikâyeciliği üzerinde durur ve onun Tanzimat’tan günümüze sürüp gelen klasik hikâye çizgisi olan, Halit Ziya, Ömer Seyfettin, Refik Halit, Yakup Kadri, Reşat Nuri çizgisini devam ettirdiğini söyler. Şipal’in 1962’de yayımlanan *Beyhan* adlı kitabında topladığı hikâyelerin, sonradan 1964 yılında yayımlanan *Elbiseciler Çarşısı* adlı kitabındakilerden daha iyi olduğunu dile getiren Dizdaroğlu, Şipal’in, eserinde, insanlığın iyiliğini kendine dert edinmiş bir yazar olduğunu ve iyilik, güzellik, sevinç, ferahlık, güven gibi duyguları vermeye çalıştığını belirtir. Ancak yazısında, önemli olanın sanatçının amacı değil o amaca ulaşabilmek için tuttuğu yol olduğunun ve sanatçının değerini oluşturan şeyin hayal gücü değil eseri olduğunun altını çizen Dizdaroğlu, Şipal’in hikâyelerinde bu manada bir doku eksikliğinin ve tam biçimini alamamış bir nesnenin yokluğunun sezildiğini ifade eder. Dizdaroğlu’na göre, Şipal’in hikâyelerinde, okuru etkilemeyen, düşündürmeyen ve sürçen bir şeyler vardır. Ancak Dizdaroğlu, kitaptaki otobiyografik olarak yazılan bazı hikâyelerin ise temelinin belki yaşanmışlığa dayandığından, daha derli toplu, daha oturmuş ve daha güçlü hikâyeler olduklarını söyler.

Dizdaroğlu, Şipal’in hikâyelerinde belirli bir zümre ya da sınıfın, herhangi bir davanın sözcülüğünü yapmadığını, hikâye kişilerinin genellikle orta tabakadan insanlar olduklarını ve bu kişilerin, çevrenin baskılarına karşı koymayan eylemden yoksun kişilerden oluştuğunu belirtir ve Şipal’in hikâyeciliğinin temelinin "hayal gücü"ne dayanmadığını, yöresinin insanların, çevresinin olaylarının ona yettiğini, bunları hayal gücü ile işleyerek duyarlı bir hava yaratmayı gerekli bulmadığını, bu durumun hikâyelerin önemli bir destekten yoksun kalmasına yol açtığını söyler. Şipal’in hikâyelerinde kimi zaman öz Türkçeci bir dil kullandığı kimi zaman ise ılımlı bir dili tercih ettiğini belirten Dizdaroğlu, bu ikiliğin, kararsızlık ve tereddütün, üslup açısından olumsuz bir durum sergilediğini ifade eder ve yazarın ikinci kitabı, *Elbiseciler Çarşısı*’ndaki hikâyelerin ilk kitabında ulaştığı düzeyin altında kaldığını belirtir.

¹⁰³¹ Hikmet Dizdaroğlu, “Kamuran Şipal ve Hikâyeciliği”, *Hisar* 5/12 (87) (Aralık 1964), 12-13.

3.2.36. Muzaffer Buyrukçu (1028-2006)

Muzaffer Buyrukçu'nun *Katran* (1956), *Acı* (1957), *Korkunun Parmakları* (1959), *Bulanık Resimler* (1961), *Kuyularda* (1962), *Cehennem* (1966) ve *Kavga* (1967) adlı hikâye kitaplarıyla ilgili Onat Kutlar, Ömer Faruk Toprak, Vedat Günyol, Ahmet Köksal, Hikmet Dizdaroğlu, Cemal Aykın, Nurer Uğurlu, İsmail Afşar, Ömür Candaş, Cemal Süreya, Gün Zileli, Tefik Akdağ, Mehmet Doğan, Atilla Özkırımlı gibi isimlerin tanıtım ve değerlendirme yazıları kaleme aldıkları görülür.

Onat Kutlar, “Yenilik” dergisinde yayımlanan, “Acı'nın Gözleri ve ‘Müsbet Tip’ Sorunu”¹⁰³² başlıklı yazısında, Muzaffer Buyrukçu'nun Yeditepe Yayınları arasından 1957 yılında çıkan *Acı* adlı hikâye kitabı üzerine gazete ve dergilerde yayımlanmış bazı yazıları eleştirir. Bir bakıma hikâye eleştirisinin eleştirisi görünümünde olan yazısında Kutlar, Tahir Alangu'nun “Vatan” gazetesindeki yazısını kitabı yanlış yöntemle ele aldığı; Ö. Faruk Toprak'ın “Yeni Ufuklar”daki yazısını hikâyelerdeki tipleri müspet ve menfi tipler şeklinde dar bir kalıba soktuğu ve “Pazar Postası”ndan Osman Mazlum'un yazısını ise kitabın sadece olumlu yanlarını ele aldığı için eleştirir; yine “Pazar Postası”ndan Bilge Karasu'nun yazısını da kitap hakkındaki diğer yazılara oranla daha iyi olarak değerlendirir.

Kutlar'ın eleştirisinin asıl bölümü ise Ö. Faruk Toprak'ın yazısı üzerinedir. Toprak'ın, söz konusu yazısında, yazarın sadece karamsar ve olumsuz tipleri ve olayları verdiği, hayatta sadece bunların bulunmadığı, gerçekçiliğin hayatın hem siyah hem beyaz yönünü vermesi gerektiği ve bundan bir sentez oluşturması lazım geldiği yönündeki yargılarına karşı Kutlar, yirminci yüzyılın gerçeklerinin böyle olmadığını, gerçeğin sınırlarının Zola'dan beri çok genişlemiş olduğunu, dış gerçeklikle araya yazarın kişiliğinin de girdiğini, Toprak'ın yaptığı biçimdeki bir eleştirinin yazarın neyi nasıl anlatıp ne gibi bir sonuç çıkarması gerektiğini ona dikte etmek anlamına geleceğini ifade eder ve Toprak'a karşı çıkar. Burada ana hatlarıyla değinilen ve genellikle müspet ve menfi tip ile iyimserlik ve kötümserlik kavramları minvalinde devam eden Kutlar'ın eleştirisinin, hikâyede yazarın olaylara ve hikâye kişilerine iyimser ya da karamsar yaklaşımıyla ilgili tartışmaların ele alındığı tezin dördüncü bölümünde yer alan ilgili başlık altında detaylı olarak değinileceğini belirtmek gerekir.

¹⁰³² Onat Kutlar, “Acı'nın Gözleri ve ‘Müsbet Tip’ Sorunu”, *Yenilik* 12/61-62 (Aralık 1957), 8.

Ömer Faruk Toprak'ın Buyrukçu'nun söz konusu kitabı ile ilgili “Acının Gözleri”¹⁰³³ başlığını taşıyan yazısına da değinecek olursak, adı geçen yazısında Toprak'ın, Buyrukçu'nun *Acı* adlı hikâye kitabını, iyimserlik karamsarlık ve olumlu olumsuz tipler üzerinden ele aldığı görülür. Toprak, yazısında Buyrukçu'nun hayat denemeleri arttıkça ele aldığı kenar mahalle sakinlerinin karamsarlığı yanında iyimser yüzlerini de görüp anlayacağını, böylece kaleminin daha geniş bir alana çıkacağını düşündüğünü belirtir. Hayatın siyahı yanında beyazı, beyazı yanında da siyahının var olduğunu söyleyen Toprak, toplumun bir bütün olduğunu ve bu bütünün çeşitli yönlerini, değişik davranışlarını estetik bir planda hikâyelere dökmek gerektiğini ifade eder. Toprak'ın söz konusu yazısında belirttiği görüşleri, yine tezin dördüncü bölümünde yer alan ilgili başlık altında ayrıca ele alınacaktır.

Muzaffer Buyrukçu ile ilgili bir başka yazı Vedat Günyol'a aittir ve “Dıştan İç”¹⁰³⁴ başlığını taşır. “Yeni Ufuklar”da yayımlanan yazıda, Buyrukçu'nun *Korkunun Parmakları* adlı hikâye kitabı ele alınır ve bu vesileyle Buyrukçu'nun hikâyeciliğine de değinilir. Günyol yazısında, Buyrukçu'nun söz konusu kitabıyla birlikte artık sadece yaşanmışa ve gözleme dayalı bir hikâye kurmakla yetinmeyip, olmuştun yanında aynı zamanda mümkün olana da uzandığı ve buluşla birlikte “dış”a “iç” katma niteliğini gösterdiğini söyleyerek, bunun da onu eski hikâye kalıplarının ötesinde bir biçim aramaya yönelttiği yorumunu yapar.

Buyrukçu'nun, dergilerde yayımladığı ilk hikâyelerinde, Sadri Ertem ve Sabahattin Ali çizgisini sürdürerek salt gözleme dayalı bir gerçekçilikle röportaj-hikâye tarzında bir görünüm sergilediğini belirten Günyol, onun, 1956'da *Katran* adıyla yayımlanan hikâye kitabıyla birlikte bu tarzı aşan bir içe dalışın ve kişisel duygululuğun geniş imkanlarının işaretlerini verdiğini ifade eder. Yazarın, 1957'de yayımlanan *Acı* adlı hikâye kitabıyla da yine röportaj-hikâye gerçekçiliğini, gerçeküstücü denemelerle aşmış olduğunu belirten Günyol, *Korkunun Parmakları* adlı hikâye kitabının da gerçeküstü öğelerden beslendiğini söyler. Ancak Günyol, söz konusu kitaptaki hikâyelerinde gerçeküstücülerden farklı olarak yazarın, kişilerin mantığı aşan saçma davranışlarının sebeplerini de verdiğini belirterek böylelikle Buyrukçu'nun, “gerçek”ten “gerçeküstü”ne geçişi bir mantığa

¹⁰³³ Ömer Faruk Toprak, “Acının Gözleri”, *Yeni Ufuklar* 6/69 (Şubat 1958), 311-313.

¹⁰³⁴ Vedat Günyol, “Dıştan İç”, *Yeni Ufuklar* 8/90-91 (Aralık 1959), 195-198.

bağladığını ifade eder. Bu karma biçimin Buyrukçu'nun hikâyelerine daha geniş bir soluk kazandırdığını ve daha rahat bir ifade kapısı açmış olduğunu belirten Günyol, gerçek ve gerçeküstünün bir arada verilerek gerçeküstüne geçişin bir mantığa bağlandığı söz konusu bu karma biçimin dolayısıyla yazar için olumlu bir durum oluşturduğunu söyler ve kitapta yer alan hikâyelerin konularına kısaca değinir

Ahmet Köksal, “Varlık”ta yayımlanan “Buyrukçu'nun Hikâyeleri”¹⁰³⁵ başlıklı yazısında, yine *Korkunun Parmakları* adlı hikâye kitabına değinir. Buyrukçu'nun önceki hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyelerinin de toplumcu ve gerçekçi bir tutuma dayandığını belirten Köksal, aynı temel üzerinde yaşayan kişilerinin iç dünyalarını vermek ve psikolojik bir derinliğe inmek isteği bakımından yazarın önceki hikâyelerindeki tutumundan bu kitabında ayrıldığını ifade eder.

Buyrukçu'nun, yaşamanın o çok çeşitli ve canlı görünüşlerini ve o büyük ve çileli halk çoğunluğunun günlük geçim savaşında ezilen küçük insanını, en kritik noktalarda yakalayıp karşımıza çıkarışının oldukça başarılı olduğunu belirten Köksal, Buyrukçu'nun hikâyeleriyle ilgili şunları söyler:

“Hikâyeciliğimizin son yıllarda yöneldiği aşırı biçim denemeleri yüzünden uzaklaştığı anlam değeri ve yitirdiği gerçek yaşayışımızı ve insanlarımızı Muzaffer Buyrukçu'da bulmak memnunluk verici. Onun hikâyelerinde, edebiyatın bu ölümsüz değerlerinin korunmasını görmek, vermek istediği psikolojik derinliği, insan karakterinin çok çeşitli görünüşlerini, daha değişik nedenleri ve özellikleriyle, daha ustalıkla eserlerine katacağına güvenimizi artırıyor.”¹⁰³⁶

Hikmet Dizdaroğlu, “Korkunun Parmakları'ndan Yorgunlar'a”¹⁰³⁷ başlıklı yazısında, Muzaffer Buyrukçu'nun *Korkunun Parmakları* adlı hikâye kitabı ile Erdal Öz'ün a Dergisi Yayınları arasından çıkan 1960 tarihli *Yorgunlar* adlı hikâye kitaplarına değinir. *Korkunun Parmakları* ile ilgili olarak Dizdaroğlu, yazarın eserde yenilmiş ve ezilmiş insanı yansıttığını söyleyerek yazarın, önceki kitaplarında dış gerçekliği yansıtmamasının aksine bu kitabında insanın iç gerçekliğine yöneldiğini belirtir. Yazısında, kitapta yer alan hikâyelerin içeriklerine değinen Dizdaroğlu, hikâyelerdeki kahramanların birbirine benzediğini, birinin ötekinden ayrılamayacağını ve belirterek şunları söyler:

¹⁰³⁵ Ahmet Köksal, “Buyrukçu'nun Hikâyeleri”, *Varlık* 522 (15 Mart 1960), 20.

¹⁰³⁶ Köksal, “Buyrukçu'nun Hikâyeleri”, 20.

¹⁰³⁷ Hikmet Dizdaroğlu, “Korkunun Parmakları'ndan Yorgunlar'a”, *Türk Dili* 9/107 (Ağustos 1960), 587-591.

“Birini ötekinden ayıramazsınız. Zayıf iradeli, çekingen, korkak, gerçekler karşısında dayanıksız, akıntıda sürüklenip giden kişiler. İçe dönük, belli belirsiz bir direnmeden başka ellerinden bir iş gelmeyen yaratıklar. Kendilerini ‘hayata bağlayan bir şey’den yoksundurlar, bir ülkeye yürekten bağlanmamışlardır.”¹⁰³⁸

Buyrukçu’nun anlatımının eskisine göre bir gelişme gösterdiğini, keskinlikler ve sivri yönlerin törpülendiğini, yazarın açık, yalın, yumuşak bir anlatım yolunu tuttuğunu ve kitaptaki cümle düzeninin belirli ve aksaksız olduğunu, üstelik yazarın eski hikâyelerinde rastlanan küfürlü konuşmaları da bıraktığını söyleyen Dizdaroğlu, hikâyecinin, eserinde, bir dil kaygısı taşıdığını görüldüğünü belirterek, söz konusu hikâyelerin dilinin, özleşen Türkçenin tanıklarından biri olduğunu dile getirir.

Cemal Aykın, “1959’un Hikâyeleri”¹⁰³⁹ başlıklı yazısında, Muzaffer Buyrukçu’nun *Korkunun Parmakları* adlı kitabına da değinir. “Dost” dergisinde yayımlanan yazısında Aykın, 1959 yılında çıkan hikâye kitapları ele alır ve yazının sonunda genel bir değerlendirme yapar. *Korkunun Parmakları* ile ilgili olarak, kitabın, Buyrukçu’nun eski kitaplarındaki toplumcu görüş temeli üzerinde bulunduğunu, ancak kitaptaki yeni olan şeyin, kişilerin anlatılışında, olayların yürüyüşünde ve yazarın eserinde, toplumsal etmenlerin, nedenlerin yanı sıra, ruhsal durumlara ve oluşlara da yer vermesinden ileri geldiğini söyler. Bazı hikâyelerde çatışmaların ve gerilimlerin yetersiz kaldığını söyleyen Aykın, yazarın dili ustaca kullanmak ve gerçek yaşamı yansıtmak kaygısının kurgudan daha önce geldiğini ve bu durumun da hikâyeleri olumsuz etkilediğini ve hikâyelerin bu yüzden durgunlaştığını belirtir. Aykın şunları söyler:

“Yazarda birçok bakımlardan Sait Faik’in hikâye anlayışına paralele bir gidiş var. On altı hikâyeden on beşi tekil birinci kişi ağzından anlatılıyor. Altı hikâye kendi kendine konuşma biçiminde düzenlenmiş. Bir ‘gelişme’nin anlatımı yerine ‘durum’lar saptanıyor. Ustaca bir hikâye bileşimciliği yok. Yazar gerçeklere, oluşlara bir hikâyeci gibi değil, bir şair gibi bakıyor. (...) Yazarın kıvrak, uçarı anlatışı hikâyesine iyi gidiyor. Ama anlatımdan çok anlattığı şeyleri önemsiyor.

Kimi hikâyeleri, duygularına fazla kapıldığı için enezleşmiş.”¹⁰⁴⁰

Nurer Uğurlu, “Yeni Ufuklar”da yayımlanan, “Buyrukçu Kuyularda”¹⁰⁴¹ başlıklı yazıyla, yazarın 1962 yılında yayımlanan *Kuyularda* adlı kitabını ele alır. Buyrukçu’nun toplumcu

¹⁰³⁸ Dizdaroğlu, “Korkunun Parmakları’ndan Yorgunlar’a”, 588.

¹⁰³⁹ Aykın, “1959’un Hikâyeleri”.

¹⁰⁴⁰ Aykın, “1959’un Hikâyeleri”, 55.

¹⁰⁴¹ Nurer Uğurlu, “Buyrukçu Kuyularda”, *Yeni Ufuklar* 11/121 (Haziran 1962), 47-50.

bir yazar değil, toplumsal olana bakan, yalnızca gözlemci olup aktaran bir yazar olduğunu söyleyen Uğurlu, toplumcu olarak nitelendirilen birçok yazarımızın da aslında böyle olduğunu ifade eder. Buyrukçu'da cinsel konuların önemli bir yer tuttuğunu belirten Uğurlu, Türk toplumunda bu tür konuların henüz çözümlenmemiş konular olduğu için bu durumun normal karşılanması gerektiğini söyler. Uğurlu'ya göre Buyrukçu, cinsel sorunların çözümlenmemesinin en büyük nedeni olarak aileyi görür. Ancak yazar, yine de mevcut düzeni kabullenmek zorunda olduğunu bilincindedir. Buyrukçu'nun dilinin arı, temiz ve açık olduğunu belirten Uğurlu, yazarın Türkçe kelimeleri kullanmak noktasında büyük bir çaba gösterdiğini söyler. Uğurlu yazısında, bazı hikâyelere değinerek son derece öznel yargılarla birlikte, hangi hikâyeyi sevdiği ya da sevmediği konusundaki düşüncelerini de belirtir.

İsmail Afşar, "Ataç" dergisinde yayımlanan, "Yeni Hikâye Kitapları"¹⁰⁴² başlıklı yazısında, yeni çıkan hikâye kitaplarını kısaca tanıtır. Söz konusu yazısında, Muzaffer Buyrukçu'nun Çan Yayınları arasından çıkan *Kuyularda* adlı kitabına da değinen Afşar, kitapla ilgili olarak, yazarın eserinde, aynı yaşantıları aşağı yukarı aynı düzenlerde işlemekte olduğu için, tekrar tehlikesine düştüğü yorumunu yapar.

Ömür Candaş, yine "Ataç" dergisinde yayımlanan ve "Yeni Çalışmaları Önünde: Muzaffer Buyrukçu"¹⁰⁴³ başlığını taşıyan yazısında, hikâyecinin genel olarak kitaplarına ve hikâyeciliğine değinilir. Buyrukçu'nun, Sait Faik'in çağdaşları içindeki en önemli hikâyeci olduğu yargısında bulunan Candaş, bunun nedenini, yazarın, getirdiği insanı, kullandığı araçla, yani hikâyeyle kavramasındaki nitelik olduğunu belirtir.

Muzaffer Buyrukçu'nun Yeditepe yayınlarından 1956'da çıkan *Katran* adlı kitabı ile birlikte, hikâyeye yeni bir insan getirdiğini, bu kitapla birlikte, Sait Faik'in yontemsiz bir başkaldırıyla direnen insanının o dönemde Buyrukçu'nun elinde bir yöntem kazanacağı benzediğinin görüldüğünü söyleyen Candaş, ardından gelen *Acı* kitabında ise yazarın bunu sürdürdüğünü, fakat ne olduysa, Buyrukçu'nun dış görünüşleri ve hayatlarındaki kaba çizgilerle görünen hikâye kişilerinin yavaş yavaş değişerek, artık karşımıza, iç karmaşıklıkları ve iç dalgalanmalarıyla çıktıklarını dile getirir.

Candaş, yazarın bu yoldaki en başarılı yapıtının *Bulanık Resimler* olduğunu belirtir ve söz konusu kitapta artık o eski başkaldıran insanın yitip, yerini, kımıltısız, çoğu zaman

¹⁰⁴² Afşar, "Yeni Hikâye Kitapları".

¹⁰⁴³ Ömür Candaş, "Yeni Çalışmaları Önünde: Muzaffer Buyrukçu", *Ataç* 3/25 (01 Mayıs 1964), 22-23.

durgun, iç çatışmalarıyla dolu insanların almış olduğunu söyler. Bu noktada, Buyrukçu'nun, o eski insanını unutmuş, kişilerin iç derinliklerine inmek tutkusuyla o insanları harcamış olduğu eleştirisini yapan Candaş, yazarın yanlışının burada başladığını belirtir ve onun bu yeni insan ve yeni anlatıma uygun bir dilinin bulunmadığını ifade eder. Candaş'a göre zaten yazar da dergilerde yayımlanan son birkaç hikâyesine bakıldığında, bu yanlışından dönerek, ilk dönemdeki hikâye anlayışına dönmüştür.

Cemal Süreya, "Papirüs"teki "Cehennem"¹⁰⁴⁴ başlıklı yazısında Buyrukçu'nun aynı adlı kitabına değinir. Yazarın önceki kitapları ile *Cehennem* arasındaki farka bakıldığında en büyük değişimin anlatımda olduğunu söyleyen Süreya, zamanla yazarın çok güzel bir Türkçe edindiğini ve dil özenini en yüksek kata çıkaran bir anlatım kazandığını belirtir ve söz konusu bu anlatım özelliğinin hikâyenin dış koşullarına etki ettiğini dile getirir.

Cehennem'deki hikâyelerde yazarın küçük adamın serüvenlerini anlattığını belirten Süreya, Buyrukçu'nun küçük adamının iç ve dış konuşmasının birbiri ile uyumlu olmadığını, iç konuşma esnasında entelektüel bir tablo çizilirken dış konuşmada argoya varan bir görünüm sergilendiğini ifade eder ve monologlardan konuşmalara geçerken yazarın bu duruma dikkat etmesi gerektiğini söyler. Süreya, Buyrukçu'yu önceki kitabı olan *Korkunun Parmakları*'nda bir hikâyede birden fazla hikâye anlattığı konusunda uyardığını ve yazarın *Cehennem*'de bu durumu düzeltmiş olduğunu dile getirir.

Gün Zileli de "Yordam" dergisinde kaleme aldığı "Cehennem"¹⁰⁴⁵ başlıklı yazısında Buyrukçu'nun aynı adlı kitabını ele alır. Tanıtım mahiyetindeki kısa yazıda Zileli, yazarın toplumcu gerçekçiliğini bu kitabında da sürdürdüğünü belirterek, ilk göze çarpan şeyin, hikâyelerin geçtiği süre içinde önemli hiçbir olayın olmaması olduğunu söyler. Söz konusu olaysızlığın içinde bulunan kişilerin düşleri ve anılarının hikâyeleri oluşturduğunu belirten Zileli yazısında, kitapta yer alan üç hikâyenin içeriklerinden bahseder ve yazarın hikâyelerini aşırı bir duyguculuğa kaçmadan verdiğini, en önemli özelliğininse iyi bir gözlem gücüne ulaşmış olması olduğunu dile getirir.

Tevfik Akdağ, "Papirüs" dergisinde yayımlanan "Kavga"¹⁰⁴⁶ başlıklı yazısında yazarın aynı adlı kitabı üzerinde durur. Öncelikle Buyrukçu'nun diğer hikâyecilerin aksine hikâye yazmakta direnmeye devam ettiğini söyleyen Akdağ, yazarın aslında son hikâyeleri ile aslında bir bakıma bir romanın parçalarını yazdığını, buradan hareketle yazarın hikâyede

¹⁰⁴⁴ Süreya, "Cehennem", *Papirüs* 1/1 (Haziran 1966), 39-40.

¹⁰⁴⁵ Gün Zileli, "Cehennem", *Yordam* 2/16 (Güz 1967), 68.

¹⁰⁴⁶ Tevfik Akdağ, "Kavga", *Papirüs* 4/21 (Şubat 1968), 40-41.

değil aslında hikâye kelimesinde ısrar ettiğini, yakında Buyrukçu'yu bir romanı ile görebileceğimizi söyler ve hikâye yazmak karşısında roman yazmayı yüceltir. Akdağ bu konuda şunları söyler:

“Buyrukçu, yazdıklarına hikâye diyedursun, Kavgâ -küçük unsurları da olsa- çoktan romanın dış kapısını açmış ve içerdeki el değmemiş odaların kilidini kurcalamaya başlamış bile. Çok yakın zamanda, belki de hemen bundan sonraki kitabında, büyük bir roman ciğeri ile soluk alıp vermeye başlayacağına inanıyorum Buyrukçunun. Ve istiyorum da. Bizim kuşağın, kendini fırtına sanan üfürükleri silip süpürmesi için bir değil iki değil birçok büyük rüzgarın kopması gerekli çünkü.”¹⁰⁴⁷

Kitapla ilgili olumsuz bazı özelliklere de değinen Akdağ, Buyrukçu'nun daha önce Cemal Süreya'nın kendisine yaptığı iç monologlarla dış konuşmaların birbirine uyumlu olmadığı yönündeki eleştirisini yazarın *Kavgâ* adlı kitabında da dikkate almamış olduğunu, bu yüzden yine aynı problemin *Kavgâ*'da da devam ettiğini söyler. Kitaptaki ikinci uyumsuzluğun ise kitabın adında olduğunu belirten Akdağ, söz konusu kitapta “kavgâ” ile ilgili herhangi bir şeyin bulunmadığını, bu yüzden bu adın iğreti durduğunu ifade eder. Mehmet Doğan da “Buyrukçu'yu Okurken”¹⁰⁴⁸ başlıklı yazısında, Buyrukçu'nun Habora Yayınları arasında çıkan 1967 tarihli hikâye kitabı *Kavgâ*'ya değinir. Yazısının başında, roman ve hikâyede gerçeği olduğu gibi vermekle gerçeği yeniden kurarak vermek arasındaki farka değinen Doğan, Buyrukçu'nun söz konusu kitabında gerçeği saptama gücünün oldukça yüksek olduğunu, kendisinin de çok iyi tanıdığı ve bildiği bir çevre olan Balkan göçmenlerinin yaşamını, çektiği sıkıntıları yazarın başarıyla aksettirdiğini söyler. Bununla birlikte, Buyrukçu'nun saptamanın hikâyesinin belkemiğini meydana getiren güçlü unsurlardan sadece biri olduğunun ve gerçeği saptamanın kendisinin bir amaç olmadığını farkında bir yazar olduğunu da sözlerine ekler.

Atilla Özkırımlı, “Buyrukçu'nun Hikâyesinin Özü Üstüne”¹⁰⁴⁹ başlıklı yazısında Muzaffer Buyrukçu'nun hikâyeleri ve hikâyeciliğini ele alır. Özkırımlı yazısında, Buyrukçu'nun ilk hikâyelerinde bir olayın anlatımına yaslandığını belirterek, daha çok Sait Faik-Orhan Kemal karışımı gözlemci bir tutumu benimsediğini, ancak insanlarına, ne birincisi gibi salt duygularıyla ne de ikincisi gibi gerçekçi olmanın zorunluluğuyla yanaşmadığını ifade eder. Buyrukçu'nun, belli bir katın insanların yaşamlarından

¹⁰⁴⁷ Akdağ, “Kavgâ”, 41.

¹⁰⁴⁸ Mehmet Doğan, “Buyrukçu'yu Okurken”, *Papirüs* 4/22 (Mart 1968), 13-16.

¹⁰⁴⁹ Özkırımlı, “Buyrukçu'nun Hikâyesinin Özü Üstüne”, *Papirüs* 6/31 (Aralık 1968), 54-57.

çıkardığı kesitlerle bir bütünü oluşturduğunu belirten Özkırımlı, *Katran* adlı hikâye kitabının Buyrukçu'nun hikâyeciliğindeki ikinci aşama olduğunu ve artık dıştan içe geçiş diye adlandırabilecek, olaylardan insanların iç dünyalarına doğru bir yönelmenin söz konusu olduğunu söyler. Ona göre bu yöneliş aynı zamanda, Buyrukçu'nun *Kuyularda* ve *Cehennem* adlı kitaplarının da temel özelliğidir. Üstelik bu çalışma, bir çağrışım zenginliğiyle beslenir ve *Kavga*'da doruğuna ulaşır. Buyrukçu'nun *Kavga* adlı hikâye kitabında, olayın duruma dönüşmüş olduğunu belirten Özkırımlı, yazarın artık belli bir durum içindeki insanların iç dünyalarını didiklediğini ve bu açıdan *Gürültülü Birkaç Saat*'in de *Kavga*'ya bağlanabileceğini söyler.

Muzaffer Buyrukçu ile ilgili yazılara bakıldığında yazarın kitapları ile ilgili daha çok tanıtım mahiyetindeki yazıların ağırlıkta olduğu görülür. Ancak bu yazılar arasında bir tanıtım yazısının sınırlarını aşarak inceleme, değerlendirme ve eleştiri niteliğine erişmiş yazıların da bulunduğu göz ardı edilmemelidir. Bu yazıların genellikle Buyrukçu'nun ilk hikâyelerinden, yazının kaleme alındığı tarihe kadarki yazarın en son kitabındaki hikâyelere kadar geçen süreçteki anlayış değişikliklerine, anlatım biçimi farklılıklarına, dil ve biçim özelliklerine odaklandıkları görülür. Söz konusu yazılardaki ortak özelliğin ise yazarın salt gözlemci ve dış dünyayı veren gerçekçilikten iç dünyayı ele alan gerçekçiliğe doğru yönelmesi şeklindeki değerlendirmeler olduğu söylenebilir.

3.2.37. Özcan Ergüder (1929-2014)

Dönemin periyodiklerinde Özcan Ergüder'le ilgili tanıtım, inceleme, değerlendirme ve eleştiri yazılarının sayılarının çok fazla olmadığı görülür. Hikâyeciyle ilgili yazıların daha çok onun, Yenilik Yayınları arasından çıkan ve 1956 tarihli *Maskeli Balo* adlı kitabı çerçevesinde ve 1957 Sait Faik Hikâye Armağanı tartışmaları etrafında olduğu söylenebilir. Söz konusu armağan tartışmalarının dışında, yazarın *Maskeli Balo* adlı hikâye kitabı ile ilgili Hikmet Dizdaroğlu'nun, "Türk Dili" dergisinde yayımlanan bir tanıtım yazısı ile Yıldırım Keskin'in "Varlık" dergisinde yayımlanan bir başka tanıtım yazısından ve Orhan Duru'nun, "Seçilmiş Hikâyeler Dergisi"nde çıkan, yine *Maskeli Balo* ile ilgili bir değerlendirme yazısından söz edilebilir.

Hikmet Dizdaroğlu, "Türk Dili" dergisindeki "İki Hikâye Kitabı"¹⁰⁵⁰ başlığını taşıyan ve "Kitaplar" üst başlığı altında yer alan yazısında, Özcan Ergüder'in Yenilik Yayınları

¹⁰⁵⁰ Hikmet Dizdaroğlu, "İki Hikâye Kitabı", *Türk Dili* 6/68 (Mayıs 1957), 461-464.

arasından çıkan 1956 tarihli *Maskeli Balo* adlı hikâye kitabına değinir. Ergüder’in kitabındaki hikâyelerin klasik alışılmış hikâye tarzının dışında olduğu, belli bir düzen ve plan içinde olay anlatan hikâyelerden farklı olduğu ve hikâyeyi konusu için okuyanların bu hikâyelerde pek bir şey bulamayacağı gibi görüşleri dile getiren Dizdaroğlu, kesik kesik, kısa ve hızlı tempolu cümlelerle daima ileriye doğru bir gidişin olduğu bu hikâyelerdeki hareketlerin kaynağının hep “söz” olduğunu ifade eder.

Hikâyecinin cinsel meselelere özel bir eğiliminin bulunduğunu ve hikâyelerdeki düğüm noktasını bu meselenin oluşturduğunu belirten Dizdaroğlu, yazarın söz konusu meseleyi derinleştirip düşüncelerini belirtmek yerine şöyle bir dokunup geçmekle yetindiğini söyler. Yazısında, Ergüder’in en çok yadırganacak tarafının üslubu olduğunu vurgulayan Dizdaroğlu bu konuda şunları söyler:

“Dedim-dedi’lerin art arda sıralanışı, birkaç kelimelik kısa cümleler, söz parçaları... Bunlar, üslubun dokusunu meydana getiriyorlar. O zaman, hikâyecinin ayrı bir üslup anlayışı ile hareket ettiğini, daha doğrusu kuyumculuktan ve işlemecilikten hoşlanmadığını anlamakta gecikmiyorsunuz. Bu sonuca varınca, yadırgama duygusu da ortadan kalkıyor. Hikâyecinin bir yeni anlatış şeklini benimsediğini ve bunun, kişiliğinin bir yanı olduğunu kabul zorunda kalıyorsunuz.”¹⁰⁵¹

Son olarak, Özcan Ergüder’in Batı örneklerine uyarak hikâyeciliğimizde bir denemeye giriştiğinin belli olduğu değerlendirmesinde bulunan Dizdaroğlu, yazarın görgüsü arttıkça daha kavrayıcı olacağını ve daha özlü hikâyeler vereceğini düşündüğünü belirterek, *Maskeli Balo*’nun, okuyanda bu ümidi uyandırdığını ifade eder.

Yıldırım Keskin de “Kitaplar Arasında” üst başlığı altında yer alan ve “Hikâyeciler”¹⁰⁵² başlığını taşıyan yazısında, güncel hikâye kitaplarına ve bu kitapların yazarları hakkındaki düşüncelerine yer verir. Bu çerçevede Özcan Ergüder’in *Maskeli Balo* adlı kitabına da değinen Keskin, kitabı beğendiğini ve onda taze, yeni, sevimli bir şeylerin bulunduğunu söyler. İlk hikâyelerinde yazarın, Sait Faik taklitçiliğine varan bir etkilenme içinde olduğunu belirten Keskin, *Maskeli Balo*’da o etkiden herhangi bir izin kalmadığını ancak bu sefer de hikâyelerde, örneğin Faulkner gibi yabancı bazı yazarların etkilerinin görüldüğünü ifade eder. Bir yazarın başka bir yazardan etkilenebilmesi için o etkinin girip yerleşebileceği bir alanın hazır olması ve yazarın da bir kişiliğinin bulunması gerektiği

¹⁰⁵¹ Dizdaroğlu, “İki Hikâye Kitabı”, Mayıs 1957, 464.

¹⁰⁵² Yıldırım Keskin, “Hikâyeciler”, *Varlık* 460 (15 Ağustos 1957), 22.

görüşünü dile getiren Keskin, birtakım etkilerden söz edilse de Ergüder'in kitabını başarılı bulduğunu belirtir.

Orhan Duru, "Maskeli Balo"¹⁰⁵³ başlıklı yazısında, Özcan Ergüder'in aynı adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Kitaptaki hikâyelerde ortak temanın "aşk" olduğunu ve bu aşkın şehvî bir tarzda ele alınmadığını belirten Duru, kitaba adını veren hikâyenin diğer hikâyelerden farklı olduğunu ve bütünlüğü bozduğunu, yazarın belki de bu hikâyeyle farklı bir şey denemek istediğini söyler. Kitapta "okumak" meselesine de el atıldığını, yazarın eserinde, bu meselenin insan ruhunda yaptığı yankıyı ve bilinçaltındaki etkiyi işlediğini vurgulayan Duru, Ergüder'in insanoğlunun iç yaşayışına odaklandığını ve eserinde insanın iç dünyasını tam bir gerçeklikle vermeyi başardığını ifade eder. Duru, Ergüder'in özelliğinin, bilimsel ve teorik verilerden yararlanması ve psikolojik hikâye konusunda yeni denemelere girmesi, bunda da başarılı olması olduğunu dile getirir. Duru'ya göre, Ergüder'in hikâyelerinde biçim ve üslup kaygısı ön plana çıkarken, zaman, olay yer gibi unsurların pek bir önemi yoktur ve yazar için asıl önemli olan ayrıntılardır. Ergüder'in hikâyelerinde daha çok bireysel ve psikolojik meselelerin yer aldığını, aşk meselesinin de bu hikâyelerde önemli bir yer tuttuğunu belirten Duru, son olarak Ergüder'in, yeni bir yolun yolcusu olduğu değerlendirmesinde bulunur.

3.2.38. Bilge Karasu (1930-1995)

Bilge Karasu ile ilgili, "Dönem" dergisinde Eser Gürson'un; "Yordam" dergisinde ise Haluk Aker ve Oya Aker'in birer yazı kaleme aldıkları görülür. Söz konusu bu yazılar içinde Eser Gürson'un incelemesinin öne çıktığı söylenebilir. Bunların haricinde, Karasu'nun, "Seçilmiş Hikâyeler Dergisi"nde yayımlanmış olan bir hikâyesiyle ilgili, İlhami Sosyal'ın derginin o sayısındaki bazı yazılara değindiği ve Karasu'nun hikâyesine de kısaca yer verdiği, "Son Havadis"te çıkan 22.09.1953 tarihli bir değinisinden de söz edilebilir. Sosyal, yazısında, Bilge Karasu'nun "Seçilmiş Hikayeler Dergisi"nin 8. cildinin 16. sayısında yayımlanan, "Arkamdakiler" adlı hikâyesini, konu yeniliği açısından övmekle birlikte, yazarın muhayyilesini bir hayli zorlamış olduğunu söyler ve hikâyeyi başarılı bulmadığını ifade eder. Söz konusu yazı, derginin, "Basında Yankımız"¹⁰⁵⁴ adlı bölümünde aynı başlık altında yayımlanmıştır.

¹⁰⁵³ Orhan Duru, "Maskeli Balo", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 13/62-63 (Nisan 1957), 26-28.

¹⁰⁵⁴ Sosyal, "Basında Yankımız".

Eser Gürson, “Dönem” dergisinde yayımlanan ve “Troya’da Ölüm Vardı”¹⁰⁵⁵ başlığını taşıyan yazısında, Karasu’nun 1953’ten beri çeşitli dergilerde yayımladığı hikâyelerini bir araya getirdiği aynı adlı hikâye kitabı ve hikâyeciliği üzerinde durur. Gürson öncelikle, “İlk Öyküler” alt başlığı altında, kitaptaki “Doğum” ve “Sarıkuma’ya Giriş” başlıklarını taşıyan hikâyeleri ele alır. Bu hikâyelerin, çoğu kısa, fiilsiz simge ve çağrışım cümleleriyle geliştiğini, konu ve anlatımda belirli öykü ölçülerini aştıklarını ve eseri bütünleyici bir işlev gördüklerini belirten Gürson, bunların Karasu’nun üslup özelliklerini oluşturduğunu ve söz konusu hikâyelerin anılan işlevleri dışında herhangi bir öyküsel güç taşımadıklarını ifade eder.

“Konular ve Özdeşlik” alt başlığı altında kitabı oluşturan on üç adet hikâyenin konularının hepsinin, yazarın çocukluk ve gençlik anılarının akıl süzgecinden geçirilen gerçek kişi ilişkileri olduğunu belirten Gürson, kitabın ana özelliğinin, her bir hikâyenin bağımsız oluşlarının yanı sıra artarda dizilerek romanı andıran bir bütünlük oluşturmaları olduğunu söyler. Gürson’a göre, aynı kişilerin, aynı yerlerde, kurallı ve zincirleme bir zaman evrimi içinde, değişmeyen ilişkilerini yinelemeleri, kitaptaki hikâyeler arasında bir özdeşlik oluşturmaktadır.

Gürson, “İlişkiler” alt başlığı altında, “Şarkısız Gecelerin İlki”, “Beşinci Gün”, “Odalardan Biri” ve “Kavruk” adlı hikâyeleri inceler. Söz konusu hikâyelerde yazarın çocukluk günlerinin anlatıldığını belirten Gürson, hikâyelerdeki kişiler arası ilişkileri bilinçaltı kavramı bağlamında ele alır. “Oda Oda Dünya”, “Dönen Bir”, “Zanzalak Ağacı”, “Çatal”, “Nereden de Andım Şimdi”, “Anahtar” ve “Acı Kök Yağmurun Tadında” adlı hikâyelerin ise yazarın gençlik günlerini anlattığını belirten Gürson, bu hikâyeleri de ruhsal ilişkiler açısından inceler. Bu hikâyelerde, yazarın çocukluk günlerini anlatan hikâyelerdeki bilinçaltı ilişkilerinin dışı vurumuyla ortaya çıkan ruhsal oluşların ele alındığını söyleyen Gürson, Karasu’nun burada bir anlamda psikanalizin öyküde bir sözcüsü görünümünde olduğunu ifade eder.

Gürson’un incelemesindeki bir sonraki başlık “Cinsel Sorunlar ve Homoseksüel Giz” şeklindedir. Karasu’nun kişi ilişkilerinin perde arkasında, kişilerde içten içe kaynaklı ve onları yöneten “cinsel sorunlar” olduğu tespitini yapan Gürson, söz konusu cinsel sorunları ve homoseksüel eğilimleri hikâyelerden verdiği örnek cümlelerle gösterir.

¹⁰⁵⁵ Eser Gürson, “Troya’da Ölüm Vardı”, *Dönem* 2 (Kasım 1963), 6-7.

Gürson, hikâyelerin erkek kişilerinde var olan cinsel sorunların yarattığı tedirginliğin eserde sık sık tekrarlanan “ölümü özleme” biçiminde ortaya çıktığı görüşünü ileri sürer. İncelemesinde, yazarın söz konusu kitabı ile ilgili vardığı neticeyi “Değerlendirme” alt başlığı altında ele alan Gürson, Karasu’nun, ruhçözümçü yazarlar arasında anılabileceğini söyler. Gürson’a göre Karasu, edebiyatımızda, cinsel sorunların bugüne değin el değmemiş patolojik yönlerine girmiştir. Yazarın, herhangi bir övgü ya da yergi yapmadan ele aldığı meseleyi incelemesi açısından “sav”ın tekdüzeliğine düşmediğini fakat bir kitap dolusu hikâyede aynı meseleyi ele alması ve kendini yineliyor olmasının, yazarı tekdüzeliğe götürdüğünü belirten Gürson, Karasu’nun en büyük başarısının kişi ruhunu çözümlmeye yakışır olan üslubunda olduğunu söyler. Ancak yazarın ruhsal gerçeklerden çok öykü gerçeğinin kendisine odaklanması gerektiğini ifade eden Gürson, Karasu’ya öyküde yeni olanaklar araması gerektiği tavsiyesinde bulunur.

Haluk Aker, “Yordam”da çıkan “Üç Öykü”¹⁰⁵⁶ başlıklı tanıtım yazısında, Karasu'nun “Papirüs”, “Türk Dili” ve “Dost” dergilerinde yayımlanmış üç hikâyesine değinir ve bu hikâyelerin mutlaka okunması gereken önemli hikâyeler olduklarını söyler. Söz konusu hikâyelerde ilk göze çarpan özelliğin, yazarın dilinin güzelliği, tadı, bütünlüğü ve akıcılığı olduğunu belirten Aker, ikinci özelliğin ise yıllar içinde Karasu’nun kendine güveninin gelmiş olması olduğunu söyler.

Yine “Yordam” dergisinde yayımlanan Oya Aker’in “Karasu Üstüne”¹⁰⁵⁷ başlıklı yazısı ise yazarın, “Bizim Denizimiz” adlı hikâyesi üzerinedir. Söz konusu yazısında Aker, hikâyenin konusuna ve yazarın bu konuyu ele alış tarzına eleştirel deneme biçiminde öznel bir biçimde yaklaşır.

Hakkında yazılanların fazla sayıda olmadığı Bilge Karasu ve hikâyeleriyle ilgili mevcut yazılar arasında Eser Gürson’un “Dönem” dergisinde yayımlanan “Troya’da Ölüm Vardı” başlıklı yazısının diğerlerine nazaran öne çıktığı görülür. Gürson’un söz konusu incelemesi, yazar odaklı olduğu ve yer yer psikanalitik bir bakış açısıyla kaleme alındığı söylenebilir. İncelemenin öznel yanları bulunsada içinde bir yöntem barındırması bakımından hikâye eleştirisi anlamında dikkate değerdir.

3.2.39. Leyla Erbil (1931-2013)

¹⁰⁵⁶ Haluk Aker, “Üç Öykü”, *Yordam* 3/18 (Bahar 1968), 69-70.

¹⁰⁵⁷ Oya Aker, “Karasu Üstüne”, *Yordam* 4/4-24 (Ağustos 1969), 140-141.

Leyla Erbil hakkında 1960'ların ortalarına doğru, “Dost”, “Dönem”, “Papirüs”, “Yeni Dergi”, “Yeni Ufuklar” ve “Varlık” gibi dergilerde çeşitli yazılar yayımlandığı görülür. Ahmet Oktay, Asım Bezirci, Atilla Özkırmı, Demir Özlü, Nedim Gürsel, Naci Çelik ve Selim İleri gibi yazarlar Leyla Erbil ile ilgili yazı kaleme alan ve eleştirilerde öne çıkan isimlerdir. Burada, Leyla Erbil’le, onun hikâyeleri ve hikâyeciliği ile ilgili yazılara yer verilecektir. Söz konusu yazıların dışında periyodiklerde özellikle 1969 yılında Leyla Erbil’in Sait Faik Hikâye Armağanı tartışmalarının içinde yer aldığı görülür. Erbil, “Yeni Dergi”¹⁰⁵⁸ ve “Papirüs”¹⁰⁵⁹ dergilerine gönderdiği bir açıklama yazısı ile tüzük ve yargıçlar kurulu değişene kadar artık armağana katılmayacağını bildirir. Yine yazarın, armağan çerçevesinde Atilla Özkırmı ile yaşadığı polemik sonucunda kendisine verdiği cevap da “Papirüs”¹⁰⁶⁰ sayfalarında yayımlanır. Bunun dışında “Dost”¹⁰⁶¹ ve “Varlık”¹⁰⁶² dergilerinde Erbil’le yapılmış konuşmalardan da söz edilebilir. Ancak söz konusu armağan tartışmalarına, polemik ya da konuşmalara burada yer verilmeyeceğini, bunları burada yalnızca zikretmekle iktifa edileceğini belirtmek gerekir.

Ahmet Oktay, “Dost” dergisinde yayımlanan, 1962 tarihli, “Cehennemde Bir Mevsim”¹⁰⁶³ başlıklı yazısında, Leyla Erbil’in hikâyelerindeki kadın karakterler üzerinde durur. Erbil’in kadınlarının, bu toplumun ve dünyanın ortasında hiçbir umutları olmayan ama içlerindeki isyan ateşini yitirmemiş güçlü kişiler olduklarını belirten Oktay, söz konusu kadınların varlığını kendilerinde duyabilmek için “suç” ve “şehvet” gibi iki yoldan birine başvurmak durumunda kaldıklarını, her iki durumda da kadınların umutsuzluk içinde olduklarını söyler ve söz konusu argümanı yazarın hikâyelerinden verdiği örneklerle açıklar.

Asım Bezirci, Dönem dergisinde yayımlanan 1964 tarihli, “1950'den Sonraki Hikâyecilerimiz: Leyla Erbil”¹⁰⁶⁴ başlıklı yazısında, Erbil'in 1960 yılında Dost Yayınları tarafından basılan *Hallaç* adlı hikâye kitabını ele alır. Söz konusu yazı Bezirci'nin Abece Yayınları tarafından basılan 1980 tarihli, *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz: Eleştiriler, Konuşmalar* adlı inceleme kitabına da alınmıştır. “Bütünlük”, “Konu”, “Düşünceler”,

¹⁰⁵⁸ Leyla Erbil, “Leyla Erbil’in Duyurusu”, *Yeni Dergi* 59 (Ağustos 1969), 178.

¹⁰⁵⁹ Leyla Erbil, “Papirüs’ten”, *Papirüs* 7/37 (Temmuz 1969), 70.

¹⁰⁶⁰ Leyla Erbil, “Davranış Eleştiren Bir Kabadayıya ve Sait Faik Armağanına Dair”, *Papirüs* 7/37 (Temmuz 1969), 21-24.

¹⁰⁶¹ İmzasız, “Leyla Erbil’e 5 Soru”, *Dost* 9/14 (Mayıs 1962), 8.

¹⁰⁶² Mehmet Seyda, “Leyla Erbil’e Beş Soru”, *Varlık* 710 (15 Ocak 1968), 9.

¹⁰⁶³ Ahmet Oktay, “Cehennemde Bir Mevsim”, *Dost* 9/13 (Nisan 1962), 1, 3.

¹⁰⁶⁴ Asım Bezirci, “1950’den Sonraki Hikâyecilerimiz: Leyla Erbil”, *Dönem* 9 (Haziran 1964), 1-3.

Biçim”, “Dil”, “Değiştirimler” ve “Sonuç” alt başlıklarına ayrılmış olan söz konusu incelemenin, hikâye eleştirisi anlamında bir örnek teşkil ettiği söylenebilir.

Bezirci, incelemesinde, “Bütünlük” alt başlığı altında, kitaptaki hikâyelerin ayrı ayrı olsalar da belli bir bütünlük içinde bulunduklarından, hikâyeleri teker teker incelemek yerine toptan incelemenin daha yerinde olacağını söyler ve kitabı bir bütün halinde ele alır. “Konu” başlığı altında ise Erbil’in *Hallaç*’ta, içinden çıktığı toplumun insanlarıyla bir denge kuramamış, tüm yargılara başkaldırmış, bilinçli olarak bir seçmeye gitmeyen insanı anlattığını belirten Bezirci, tüm hikâyeleri oluşturan kitabın başkişisinin ilgisiz bir ortamda yaşadığını söyler ve bu başkişinin ortamıyla ilgili, hikâyelerden örnek cümleler aktarır.

“Düşünceler” alt başlığı altında, *Hallaç*’taki hikâyelerin varoluşsal bir hava içinde oluştuğunu, kişileri saran varlık sorununun kitabın omurgasını meydana getirdiğini, öbür sorunların dahi bu sorun etrafında örüldüğünü belirten Bezirci, buna karşın Erbil’in varoluşçu bir yazar sayılamayacağını, çünkü yazarın ontolojik sorunları sergilemek gibi bir amaç taşımadığını, onun yalnızca insan varlığının, günümüzde kokuşmuş bir toplum düzeninde geçirdiği yabancılaşmayı, hiçleşmeyi yansıtan bir sanatçı olduğunu söyler. Kitaptaki hikâyelerin bu yüzden varoluşsal verilerle beslendiğini belirten Bezirci, şunları söyler:

“*Hallaç*’ta bırakılmışlık, bağısızlık, bunaltı, yabancılaşma, seçme, özgürlük, suç işleme, intihar gibi varoluşçuluğa özgü birtakım temlerle karşılaşırız. Belki Erbil’in bu temleri işlemek diye bir önyargısı yok; kişilerinin dramatik durumu bu temlerle buluşturuyor onu. Ama bunları ortaya koyarken, varoluşçu yazarlardan (sözgelimi Kafka’dan) etkilendiği de gözden kaçmıyor.”¹⁰⁶⁵

Bezirci, “Biçim” alt başlığını taşıyan bölümde, kitabın özünde yer alan başkaldırma ve yıkmanın, biçimde de görüldüğünü, yazarın bu anlamda, klasik hikâyenin yapı ve kurallarını çiğnediğini, eski hikâyenin serim, düğüm, çözüm sırasını hiçe saydığını, olay, konu, yer, süre, kişi gibi öğeleri pek umursamadığını ve bununla da yetinmeyip dilin yapısını zorlamaya giriştiğini ifade eder. Erbil’in bu tutumuyla geleneğe karşı ayaklanan çağdaş yazarlara bağlanabileceğini belirten Bezirci, bu anlamda hikâyelerde olay, yer ve kişilerin nasıl işlendiğine ayrı başlıklar halinde değinir.

¹⁰⁶⁵ Bezirci, “1950’den Sonraki Hikâyecilerimiz: Leyla Erbil”, 2.

Bezirci, “Dil” alt başlığı altında hikâyelerin dili üzerinde durur. Erbil’in dilinin, hikâyelerin yapısıyla at başı gittiğini, hikâyelerin biçiminde olduğu gibi dilinin de alışılmışın dışına taştağını, kalıpları kırıp sınırları zorladığını belirten Bezirci, söz konusu bu zorlamaların, “yeni sözcükler kullanma”, “noktalama işaretlerini ve kurallarını önemsememe” ve “söz dizimini bozma” gibi değişik biçimlerde ortaya çıktığını söyler ve bunları hikâyelerden verdiği örneklerle açıklar.

“Değiştirimler” başlığı altında Erbil’in hikâye dilinde yaptığı deformasyonlara değinen Bezirci, bunların yazarda estetik bir zorunluluğun ürünü olarak görülmediğini, Erbil’in söz konusu değıştirimlerde ölçüyü gereksizce aştığı ve anlatımı karıştırdığı için değıştirimlerin hikâyenin kuruluşunu pekiştirecek yerde zayıflattığını ve okuyanı tedirgin edip yordüğünü söyler.

Bezirci, incelemesinin “Sonuç” başlığını taşıyan bölümünde, Erbil’i sanatsal anlamda geleneğe başkaldırısı, cesurca çıkışları ve hikâyedeki yenilikleri bakımından överken, ölçüyü kaçırmaması, yıktığının yerine sağlam bir yapı kuramaması, anlatımı gereksizce çapraşık bir kılığa sokması, okurların durumunu unutması, başkaldırısını bilimsel bir yöntem ve dünya görüşüne dayandırmaması, tek yanlı bir bireyselliğe kayması ve nesnelleşememesi bakımlarından ise eleştirir.

Demir Özlü, “Gecede”¹⁰⁶⁶ başlıklı yazısında, Erbil’in aynı adlı hikâye kitabı üzerinde durur ve yazarın içinde yaşadığımız yüzyılı en temelden etkilemiş iki düşünce sistemi olan Freudçulukla Marksçılığı fark ettiğini ve kitabında toplumdaki kokuşmuşluğu cinsellik bağlamında gösterdiğini belirtir ve bunun sosyalist bir tutum olduğunu dile getirerek kitaptaki hikâyelerden verdiği örneklerle düşüncelerini açıklamaya çalışır.

Atilla Özkırmırlı ise “1968’den Dört Hikâye Kitabı”¹⁰⁶⁷ başlıklı yazısında, Leyla Erbil’in *Gecede* adlı hikâye kitabını ele alır ve Demir Özlü’nün kitapla ilgili değerdendirmelerine katılmaz ve söz konusu görüşlerin aksini savunur. Yazarın kitaptaki hikayelerde ana mesele olarak kişilerin cinsel sorunlarını ve bu sorunları tek yönlü ele aldığını belirten Özkırmırlı, bu anlamda tek bir konuya indirgenen Erbil’in insanın gerçekliğinin sorgulanması gerektiğini ve ayrıca bunun Marksist bir tutum da olamayacağını savunur. Özkırmırlı’ya göre, gerçeklik, hiçbir zaman hastalığa varan bir cinselin bütünü değildir. Söz konusu hikâyelerde tek boyutlu olarak yansıtılışı insanın gerçekliğini ortadan kaldırır

¹⁰⁶⁶ Demir Özlü, “Gecede”, *Yeni Dergi* 55 (Nisan 1969), 409-412.

¹⁰⁶⁷ Atilla Özkırmırlı, “1968’den Dört Hikâye”, *Papirüs* 7/37 (Temmuz 1969), 25-36.

ve ona karşı bir tutuma dönüşür. Özkırımlı yazısında, Erbil'in, hem hikâye kişilerini tek yönlü ve indirgemeci bir bakışla ele almasını hem de hikâyelerdeki birtakım biçimsel özellikleri eleştirir. Yazar ve kitabı hakkında söylenenlerin aksine, bunun gerçekçi ve Marksist bir tutumla örtüşmediğini belirten Özkırımlı, hikâyelerden yaptığı alıntılarla söz konusu durumu göstermeye çalışır.

Nedim Gürsel de “Gecede”¹⁰⁶⁸ başlığını taşıyan yazısında Erbil'in aynı adlı hikâye kitabına değinir. Söz konusu kitabın, edebiyatımızda alışılmış hikâye çizgisini değiştirmeye yönelik bir anlayışla yazılmış olduğunu, bu bakımdan üzerinde önemle durulması ve eleştirilip değerlendirilmesi gerektiğini söyleyen Gürsel, buna karşın Erbil'in kişilerinin gerçekçi ve inandırıcı olmadığını, bunun da yazarın çok farklı, alışılmışın dışında olan anlatımından, hikâyelerdeki olayların ve düşüncelerin karmaşık yapısından kaynaklandığını belirtir. Erbil'in, yaşanan gerçeği bütün yalınlığı ve çıplaklığıyla algıladığını ancak onu okura sunarken bilinçakımı yazarlarından aldığı dışavurumcu bir biçimden, Freudcu bir yöntemden yararlandığını belirten Gürsel, söz konusu anlatım biçimini hikâyelerden verdiği örneklerle gösterir. Yazısında kitaptaki hikâyelere tek tek kısaca değinen Gürsel, yazarın öz bakımından değil ama ortaya koyduğu gerçek bakımından en önemli hikâyesinin kitaba da adını veren “Gecede” adlı hikâye olduğunu söyler. Gürsel, söz konusu hikâyeyi şöyle yorumlar:

“Türk toplumunun mutlu azınlık dediğimiz kesitinin koşullandırmasıyla eylemin dışında kalan, sıkıntıdan, çevrelerindeki boşluğun farkına varıp onu değiştirememekten acı çeken insanların, topluma başkaldırmak için her türlü ahlak anlayışına karşı çıkmayı ‘ilericilik’ sayan insanların, bir başka deyişle, ‘züppeler’in öyküsü ‘Gecede’”¹⁰⁶⁹

Naci Çelik de “Başkaldıran Hikâye”¹⁰⁷⁰ başlıklı yazısında Erbil'in *Gecede* adlı kitabında yer alan “Vapur” adlı hikâyesini inceler. Başta birkaç cümle ile hikâyenin konusunu veren Çelik daha sonra hikâyenin kurgu dizilimini sıralar. Hikâyede üzerinde durulması gereken iki yan olduğunu belirten Çelik, bunlardan birinin “hikâyenin tarihle bağlantısı” olduğunu söyler ve burayı “kişi, yer ve zamanı seçiş” ile “hesaplaşma (geçmiş ve Cumhuriyet sonrası)” olmak üzere iki alt başlık altında, metinden örnekler vererek inceler. Çelik’e göre üzerinde durulması gereken ikinci yan ise “halk tanımı”dır. Yazar,

¹⁰⁶⁸ Nedim Gürsel, “Gecede”, *Yeni Dergi* 56 (Mayıs 1969), 624-627.

¹⁰⁶⁹ Gürsel, “Gecede”, 627.

¹⁰⁷⁰ Naci Çelik, “Başkaldıran Hikâye”, *Yeni Dergi* 62 (Kasım 1969), 439-442.

halk tanımında Çelik’e göre, halkın geleneksel yapısından yararlanmaz ve Marksçı bir halk tanımı ile yetinir.

Selim İleri, “Leyla Erbil Üzerine”¹⁰⁷¹ başlıklı yazısında, yazarın *Gecede* adlı kitabına değinir. Erbil’in kitabının, savruk cümlelerle, dilin kılçıklı yapısıyla ve bozuk grameriyle, okura farklı anlatımın güzelliğini duyurduğunu belirten İleri, bu kitapta, *Hallaç*’ın kolayca anlaşılamayan soyut imgeler içinde boğulmuş biçimci yazarı yerine; Türk burjuvasına devrimci bir açıdan bakan, birtakım yozlaşmış kurumları acımasızca eleştiren, kokuşmuşluklarına karşın ayakta duran ahlak kurallarını hiçe sayan, yapıtını özenle işlemiş yeni bir hikâyeciyle karşı karşıya olduğumuz değerlendirmesinde bulunur. Yazısında, kitapta yer alan “Gecede”, “Ayna” ve “Vapur” adlı hikâyelere de değinen İleri, Erbil’in Türk edebiyatında Marksçılığı iyi uygulamış ve özünde bir devrimciliği başarıyla kullanmış bir yazar olduğunu ifade eder.

Leyla Erbil ile ilgili eleştirilerde, Demir Özlü, Nedim Gürsel, Naci Çelik ve Selim İleri’nin yazarın hikâyelerinde Marksçılığı uyguladığı ve Freudcu bir bakış açısını sergilediği yönündeki değerlendirmelerine Atilla Özkırımlı’nın karşı çıktığı görülür. Özkırımlı, söz konusu eleştiricilerin görüşlerinin tam tersini savunarak Erbil’in, insan gerçeğini indirgemeci ve tek yönlü anlattığını söyler ve yazarın hikâyelerinin Marksçı bir görüşün örneği olamayacağını açıklar. Ahmet Oktay’ın eleştirisinde Erbil’in hikâyelerindeki kişilerin suç ve şehvete yönelmesinin kaçınılmazlığına değinilirken Asım Bezirci’nin diğer eleştiricilere nazaran esere ve yazara daha nesnel ve yöntemli bir biçimde yaklaştığı görülür.

3.2.40. Sevim Burak (1931-1983)

Sevim Burak’la ilgili yazılara bakıldığında bunların daha çok onun 1965 yılında basılan *Yanık Saraylar* adlı hikâye kitabı ile ilgili olduğu görülür. Bunların dışında, dergilerde, Asım Bezirci ve Mübeccel İzmirli gibi isimlerin kendisiyle yaptığı konuşmalara yer verilir. Hikâyeciyi ele alan yazılarda daha çok, Doğan Hızlan, Asım Bezirci, Murat Belge, Salah Bırsel, Taylan Altuğ gibi isimlerin öne çıktıkları söylenebilir.

Doğan Hızlan, 1965 yılında “Yeni Dergi”de yayımlanan “Yanık Saraylar”¹⁰⁷² başlıklı yazısında, Sevim Burak’ın aynı adlı kitabına değinir. Tanıtım mahiyetindeki yazıda

¹⁰⁷¹ Selim İleri, “Leyla Erbil Üzerine”, *Yeni Ufuklar* 18/206 (Temmuz 1969), 36-39.

¹⁰⁷² Doğan Hızlan, “Yanık Saraylar”, *Yeni Dergi* 9 (Haziran 1965), 57-58.

Hızlan, yazarın her hikâyesinin belli bir bütünün parçaları şeklinde olduğunu ve bu yüzden de hikâyelerin ayrı ayrı değil, bir bütün şeklinde yorumlanarak elde edilen özelliklerin bir arada açıklanması gerektiğini ifade eder. Sevim Burak’a yapılacak en büyük kötülüğün ona uygulanacak indirgemeler olduğunu belirten Hızlan, bu indirgemelerin, ondaki iç içe olan çapraşık örgünün canlılığını ortadan kaldırdığı gibi hikâyesini de yalın hatta bayağı bir ortama sürüklediğini söyler. Hızlan, yazısında kitapta ilk dikkati çeken şeyin farklı anlatım tekniği olduğunu söyleyerek, eserle ilgili yapılması gereken şeyin eseri anlatmak, yorumlamak, değerlendirmekten ziyade onun kaynaklarını ortaya koyma çabasına girişmek olduğunu altını çizer.

Kitaptaki hikâyelerin çok iyi düzenlenmiş birer tiyatro sahneleri gibi olduklarını söyleyen Hızlan, Burak’ın hiçbir kişinin ortaya çıktıktan sonra yapaylığa düşmediğini, kişiler her ne yapıyorsa, bu kişi bunu yapmaz, denemeyeceğini, söz konusu bu tutarlılığın, tiplerin karakterleşmesinde önemli etkenlerden biri olduğunu belirtir.

Anlatım özellikleri bakımından eserde en çok Kitab-ı Mukaddes’in anlatım özelliklerinden yararlanıldığını, bunun yanında ayrıca Tevrat’ın anlatım biçiminin de kendini gösterdiğini belirten Hızlan, Burak’ın eserine dönük yapılacak olan eleştiri, inceleme ve değerlendirmelerde, kategori ve sınıflamaların uygulanmaması gerektiğini ileri sürer. Hikâyelerdeki anlatım öğelerini saymanın ve bu özelliklerden hikâyelerin niteliğini elde etmenin, onun hikâye örgüsünü çözmek için kullanılacak sağlam yöntemlerden biri olduğunu ileri süren Hızlan söz konusu anlatım öğeleri ile ilgili şu çıkarımları yapar: “Anlatımı, sinirli, kesik, yer yer açıklığı yitiren -bunu kapalı sözcüğüyle karşılayamayız- öğeler taşıyor. Bu anlatım özelliği de anlattığını sanatlı anlatmaktan çok, anlattığının çekimine kapılan, yer yer konsantre olan bir yazarı veriyor bize.”¹⁰⁷³ Yazısında, Hızlan, Burak’ın ne olduğunu anlatmaktan çok ona alışlagelmiş uygulama yöntemleriyle yanaşamayacağını ortaya koyduğunu ifade eder.

Asım Bezirci, “Sevim Burak’ın Hikâyeleri”¹⁰⁷⁴ başlıklı yazısında, hikâyecinin *Yanık Saraylar* adlı kitabını ele alır. “Umulmayan”, “Bütünlük”, “Konular”, “Kişiler”, “Zaman”, “Anlatım”, “Sonuç” alt başlıkları altında incelediği kitapla ilgili olarak Bezirci, kitabın altı hikâyeden oluştuğunu ve bu hikâyelerin, dikkatli bakılınca bir bütünün değişik parçaları ya da farklı yanları olduğunu sezildiğini ifade eder. Hikâyelerde konu olarak,

¹⁰⁷³ Hızlan, “Yanık Saraylar”, 58.

¹⁰⁷⁴ Asım Bezirci, “Sevim Burak’ın Hikâyeleri”, *Yeni Dergi* 12 (Eylül 1965), 251-259.

mutluluğa erememiş, hayatta yerini bulamamış insanların, daha çok da kadınların durumunun anlatıldığını söyleyen Bezirci, bir türlü çıkış yolu bulamayan bu insanların çırpınıp durduklarını ve sonunda hep yenildiklerini ifade eder; ardından, sözü edilen bu konuları hikâyelerden verdiği örneklerle gösterir.

Burak'ın kişilerinin çoğunlukla mutsuz, yalnız, umarsız kişiler olduklarını belirten Bezirci, özellikle kadınların tam bir çıkmaz içinde olduklarını söyler. Asım Bezirci, Burak'ın kişilerinin çoğunun birbirine benzediğini söyler. Bezirci'ye göre bu, Burak'ın, hikâyelerinde farklı kişilere bürünerek hep kendisini anlatmasından kaynaklanır. Ayrıca kişilerin mutsuzluğunu yazarın çok iyi yansıttığını söyleyen Bezirci, fakat bu durumu doğuran kaynaklara yazarın inmediğini, bunun sebebininse yalnızca bireysel tutumdan değil aynı zamanda Burak'ın bilimsel bir görüş ve yöntemden yoksun oluşundan kaynaklandığını ifade eder ve şunları söyler:

“Olayların vardığı eş sonuçlar, kişiler arasındaki sıkı benzerlikler, aile hayatındaki yakın bozukluklar bazı ortak ve genel nedenlerin varlığını göstermektedir. Yazık ki Burak, bunları gölgede bırakır. Bundan olacak kişilerin bir yanı eksik gibidir. Sanki yaşantıları tümüyle inandırıcı değildir, sanki olağandışıdır. Çünkü çevre içindeki yerleri, çağ ve toplumla ilişkileri yok denecek kadar az belirtilmiştir. Halbuki insan bunlarla örülmüştür, ‘meslek çevresinin, ailesinin, sınıfının ve dünyanın kendisine verdiği durum içinde bir bütündür.’ Sanatçının insanı bu ‘bütün’ içinde görmesi ve göstermesi gerekir.”¹⁰⁷⁵

Burak'ın insana bakışının, onun hikâyelerindeki kişiler gibi kötümser olduğunu belirten Bezirci, yazarın belki de dünyanın değişeceğini ummadığını, böyle bir görüş ya da inancın ise köklü sarsıntılar, değişmeler, devrimler geçiren çağımızın verilerine uymadığını ifade eder ve bu bakımdan da Burak'ı eleştirir.

Asım Bezirci, Burak'ın hikâyelerindeki “zaman”ın, klasik hikâyelerdekine pek benzemediğini, bu hikâyelerde zamanın, ileriye doğru akan soyut bir zaman şeklinde ele alınmadığını, geçmişle şimdinin yan yana, iç içe, üst üste bir biçimde bulunduğunu ve bunun böyle olmasını ise hikâyelerin özünün gerektirdiğini söyler. Burak'ın hikâyelerinde zamanın klasik değil modern bir biçimde işlenmesinin herhangi bir akıma bağlanamayacağını belirten Bezirci, onun bazı hikâyecilerimiz gibi bunu Batı'dan

¹⁰⁷⁵ Bezirci, “Sevim Burak'ın Hikâyeleri”, 253.

etkilenerek yapmadığını, anlattığı özün gereklerini sezerek kendiliğinden böyle bir anlayışa yöneldiğini ifade eder.

Yazısının Sevim Burak'ın anlatım özelliklerini ele aldığı kısmında Bezirci, yazarın temiz, akıcı, işlek bir dilinin olduğu, tabii bir deyişle yazdığı, sözdizimini pek çiğnemediği, Türkçenin yapısını zorlamadığı, deformasyondan ve yapmacıktan uzak durduğu, yabancı kelimelere yüz vermediği ve Türkçe sözcükler kullandığı değerlendirmelerinde bulunur. Burak'ın hikâyelerinin dilinin, konuşulan dile dayandığını belirten Bezirci, yazarın arada bir halk deyimlerine başvurduğunu ama bu konuda aşırı gitmediğini vurgular. Bezirci'ye göre yazar, anlatımda şiire yaklaşan bir üslup kullanır, simgeler ve sembollere yer verir, çoğunlukla Tevrat'tan yararlanır. Ayrıca yazarın anlatımda gerçeküstücü öğelere de yer verdiğini belirten Bezirci, ancak bunun, onun gerçeküstücü bir yazar olduğu anlamına gelemeyeceğini vurgular. Sonuçta Bezirci, Sevim Burak'ın uzun uzadıya incelenmeye değer bir yazar olduğunu dile getirir.

Murat Belge, “Yeni Dergi”de yayımlanan ve “Yanık Saraylar ve Asım Bezirci”¹⁰⁷⁶ başlıklı yazısında, Bezirci'nin "Sevim Burak'ın Hikâyeleri" başlıklı yazısını eleştirir ve söz konusu yazısındaki “eleştiri yanlışları” üzerinde durur. Öncelikle Belge, Bezirci'nin yaptığı eleştirilerde, bir konudan söz ederken başka konuları işin içine katmasını doğru bulmaz; örneğin Sevim Burak'ın bir anlatım özelliğinden bahsederken aynı ya da benzer bir özelliğe sahip yazarları da anmasını gereksiz bulur ve bunu “eleştirisel gevezelik” olarak niteler. Bezirci'nin yazısında hikâyelerin konusunu özetlemesini de eleştiren Belge, bu tutumun geleneksel hikâyenin en basitini eleştirirken bile ilkel bir tutum olduğunu, Burak'ın yoğun ve karmaşık sanatının eleştirisinde bunun yavan kaldığını söyler. Burak'ın hikâyelerinde konunun bir öneminin bulunmadığını belirten Belge, bu hikâyelerde hemen hemen konunun da hiç bulunmadığı yorumunu yapar. Asım Bezirci'nin, Sevim Burak'ın bazı metin parçalarına dayanarak onu Nazım Hikmet'e benzetmesini, hikâyelerindeki bazı alegorileri simge olarak açıklayıp neye işaret ettiğini söylemesini, ayrıca Burak'ı bilinç akımı yazarlarına dahil etmesini yanlış bulur.

Murat Belge'nin yazısında, yaptığı eleştirilerin biraz da alaycı bir tavırla *Yanık Saraylar* ve Sevim Burak'tan ziyade, eleştiri anlayışı üzerinden özellikle Asım Bezirci'nin kendisine yöneldiği söylenebilir. Belge yazısında, Bezirci'nin Sevim Burak'la ve *Yanık Saraylar* ile ilgili, neredeyse her yargısına karşı çıkar. Asım Bezirci ise Belge'nin alaycı

¹⁰⁷⁶ Murat Belge, “Yanık Saraylar ve Asım Bezirci”, *Yeni Dergi* 13 (Ekim 1965), 322-325.

ithamları ve eleştirisine karşı, “Bir Tartışma, Eleştirinin Eleştirisine Karşı”¹⁰⁷⁷ başlıklı yazısı ile cevap verir. Bezirci’nin yazısının ilk cümleleri, Belge’nin eleştirisindeki tavrını özetler niteliktedir:

“Murat Belge, ‘Yanık Saraylar ve Asım Bezirci’ üstüne bir yazı yayımladı. Benim, Sevim Burak’la ilgili eleştirimi ele almış. Yerden yere çalıyor. Gerçi Belge, çiçeği burnunda yeni bir yazar. Ama o ölçüde de zalim bir bilgiç: Daha ilk eleştirisinde eleştiri dersi veriyor! Hem de öğrencisini falakaya çekerek, alaya alarak, fiyaka satarak. Sanki, öğretime değil de kuvvet gösterisine çıkmış.”¹⁰⁷⁸

Yazısında, Belge’nin kendisi ile ilgili eleştirilerini tek tek ele alarak cevaplandıran Asım Bezirci, Belge’nin hem okuduğu şeyi anlamadığını hem de anlamadığı şeyi yargılamaya ve kötülemeye kalktığını söyler. Örneğin, Belge’nin, Bezirci’nin durup dururken yazısının içine olmadık şeyler karıştırdığı, Sevim Burak’ın anlatımı üstüne konuşurken sözü birdenbire Feyyaz Kayacan’a getirdiği ve bunu anlatmaya başladığı yönündeki eleştirisine karşı, bununla ne yapmak istediğinin anlaşılmadığını belirten Bezirci, bunun sebebini kendisi açıklar. Kayacan’la Burak arasında anlatımca bazı benzerlikler bulunduğunu, amacının bunların yardımıyla, karşılaştırma yönteminden de yararlanarak, Burak’ın yerini ve değerini belirlemek olduğunu belirten Bezirci, Belge’nin bunu anlayamadığını ve gerçeğe ilgisi olmayan yorumlara saptığını söyler.

Yine, Bezirci’nin Burak’ın hikâyelerinin konusunun özetini vermesini eleştiren ve Burak’ın hikâyelerinde konunun öneminin olmadığını ve hatta konunun hemen hemen hiç bulunmadığını söyleyen Belge’ye karşı Bezirci, bu sözlerin de haksız ve yanlış yargılar olduğunu, Burak’ın hikâyelerinde konunun hiç bulunmadığını öne sürmenin saçma olduğunu, *Yanık Saray*’lardaki her hikâyenin az çok bir konusunun bulunduğunu belirtir ve eleştirmenin görevinin yalnızca yargılamak değil aynı zamanda tanıtmak olduğunu öne sürerek, hikâyelerin konusunu özetlemekteki amacının, Burak’ın hikâyelerinin anlaşılmasındaki güçlüğü azaltmak ve okurlarca hikâyelerin anlaşılmasını kolaylaştırmak olduğunu ifade eder. Ayrıca Bezirci, kişilerle içeriğin çözümlenmesinin ve hikâyelerdeki ortak yanların belirtilmesinin, belirli bir ölçüde konuların açıklanmasını gerektirdiğini vurgular ve Belge’nin, yazısını dikkatli okumadığını, okusa da buna aldırmayacağını, çünkü onun niyetinin adilce yargılamak değil, ne yapıp edip kendini göstermek olduğunu iddia eder.

¹⁰⁷⁷ Asım Bezirci, “Bir Tartışma, Eleştirinin Eleştirisine Karşı”, *Yeni Dergi* 16 (Ocak 1966), 48-52.

¹⁰⁷⁸ Bezirci, “Bir Tartışma, Eleştirinin Eleştirisine Karşı”, 48.

Yazısının devamında, Belge'nin eleştirisi konusu ettiği, “simge-alegori meselesi”, “hikâyelerdeki simgelerin açıklanması”, “Burak'ın, anlatım özellikleri bakımından Nazım Hikmet'i hatırlatması”, “Bezirci'nin toplumsal eleştiriye başvurduğu iddiası” gibi meseleleri ele alarak bunlara cevaplar veren Bezirci, Belge'nin kendisine yönelik iddialarının hepsini burada tek tek konu etmeyeceğini belirterek, onun amacının, Sevim Burak'ın kitabına ışık tutmak olmadığını söyler ve eğer kendi eleştirisi baştan aşağı yanlışsa, Belge'yi Burak'ın kitabını eleştirisini yapmaya ve doğrusunu göstermeye çağırır.

Sevim Burak, “Yanık Saraylar”¹⁰⁷⁹ başlıklı yazısında, Asım Bezirci'nin “Yeni Dergi”nin Eylül 1965 tarihli sayısında yayımlanan yazısında, Burak'ın insana ve dünyaya karşı kötümser ve kaderci bir tavır içinde olduğu yönündeki değerlendirmesini, kendi sanat görüşüne dayanarak öznel bir açıdan açıklamak istediğini belirtir. Söz konusu açıklamalara bir hikâye eleştirisi niteliği taşımadığı için burada yer vermeyeceğiz. Ancak Burak'ın yazısının, *Yanık Saray*'larla ilgili eleştirilere bir açılım getirmesi bakımından önem arz ettiği de bir gerçektir. Sevim Burak, yazısında, Asım Bezirci'nin söz konusu değerlendirmesi dışında, aynı zamanda hikâyelerini nasıl kurduğunu anlatmakta ve genel olarak hikâye anlayışını açıklamaktadır.

Salah Birsell, A. Sülüklüpaşalar imzasıyla “Türk Dili” dergisinde yayımlanan “Yanık Saraylar”¹⁰⁸⁰ başlıklı yazısında, Sevim Burak'ın aynı adlı kitabına değinir. *Yanık Saraylar* yayımlandığında büyük yankılar olacağını düşündüğünü, eleştirmenlerin kitapla ilgili sütunlar dolusu övgüler döşeyeceklerini umduğunu belirten Birsell, ancak bunun boşuna bir bekleyiş olduğunu anladığını söyler. Kitaptaki en çok beğendiği hikâyenin, “Ah Ya Rab Yehova” olduğunu söyleyen Birsell, söz konusu hikâyenin konusuna değinir ve hikâyenin Tevrat'ın anlatım biçiminden yararlandığını dile getirir. Sevim Burak'ın hikâyelerinde dış dünya ile iç dünyanın çatışmasının konu edildiğini belirten Birsell, ancak bu çatışmanın, sonunda *Yanık Saraylar*'da olduğu gibi, dış dünyanın iç dünyayı yok etmesine vardığını söyler. Birsell yazısında, *Yanık Saraylar*'ın uzun bir inceleme gerektiren bir kitap olduğunu belirterek, eleştirmenlerin bu işe yanaşıp yanaşmayacağını önümüzdeki yıllarda görüleceğini ifade eder.

¹⁰⁷⁹ Sevim Burak, “Yanık Saraylar”, *Yeni Dergi* 19 (Nisan 1966), 300-305.

¹⁰⁸⁰ A. Sülüklüpaşalar, “Yanık Saraylar”, *Türk Dili* 19/205 (Ekim 1968), 70-71.

Taylan Altuğ, “Soyut”ta yayımlanan ve “Sevim Burak’ta Anlatım”¹⁰⁸¹ başlığını taşıyan yazısında, yazarın, *Yanık Saraylar* adlı hikâye kitabındaki “anlatım” özellikleri üzerine yoğunlaşır. Altuğ’un incelemesindeki değerlendirme ve yargıların, Sevim Burak’ın “Yeni Dergi”de yayımlanan ve genel anlamda kendi hikâye anlayışını açıkladığı, yukarıda da zikredilen “Yanık Saraylar” başlıklı yazısındaki açıklamalarla paralellik taşıdığı görülür. Altuğ, *Yanık Saraylar*’ı, “Giriş”, “Biçim Üzerine Genelleme”, “Kurgu, Düş, İmge ve Ötesi”, “Dil”, “Zaman” ve “Sonuç” başlıkları altında inceler. Yazısında, Sevim Burak’ın yoğun bir kişiselliğe ulaştırdığı öykülerinin biçim yönü üzerinde durmak ve arada bir sapmalar yaparak öze olan bağlantılara da değinmek istediğini söyleyen Altuğ, Burak’ın öykülerinin biçimsel yapı yönünden alışlagelenin dışında bir kuruluşa sahip olduklarını belirtir ve şunları söyler:

“İlk bakışta göze çarpan satır kırma, büyük harf kullanımı, anlamın sözcüklere indirgenişiyile sağlanan bir ‘kesik kesik’lik, masalsı, dinsel kitap söyleyişine uygun bir deyiş ve satırları şiirsel bir yapıyı anımsatarak dizeleme gibi teknik özellikler, öyküleri ayrıksı bir havaya götürmektedir.”¹⁰⁸²

Yanık Saraylar’da ortaya konan biçimin, gerekliliğini içerikten aldığını belirten Altuğ, Burak’ın yaptığının, sezgiye dayanan içsel bir dışavurum olduğunu ve biçimin kendiliğinden bir yazıyla birlikte, içeriğin sağladığı bir yenilikçi disiplin altında sürdürüldüğünü söyler. Altuğ’a göre, eserde, içerik ve biçim artık iyice birbirine kenetlenip tek bir yapı durumuna gelir ve sözcüklerin anlam taşıyıcılığı genişler, derinleşir, içerik en duyurucu olarak en iyi biçimi ile verilir.

Sevim Burak’ın hikâyelerinde yer alan soyutlama işlemiyle ilintili olan kurgu, düş ve imgenin, öyküleri derinleştirmede, boyutlandırmada ve şiirselleştirmede büyük bir önem taşıdıklarını belirten Altuğ, hikâyelerde büyümlü bir atmosfer kuran bu öğelere koyu bir simge tabakası da eklenince şaşırtıcı bir gerilimin doğduğunu söyler. Altuğ’a göre, “Burak nasıl yazdıklarıyla bir ikinci var oluşa ulaşmaktaysa, öykü kişileri de aynı yolla anlatıda düş ve kurgularla bir başka yaşama ulaşırlar. Böylelikle en gerçekdışı görünen uç noktalardan, Burak’ın yaşantılarına uzanan çok halkalı bir zincirleme öykülerin yapısını etlendirir.”¹⁰⁸³ Hikâyelerinde Burak’ın yaşantısal gerçeğe dayandığını ve buradan gelen titreşimlerle yeni, karmaşık ve bambaşka bir dünya kurduğunu söyleyen

¹⁰⁸¹ Taylan Altuğ, “Sevim Burak’ta Anlatım”, *Soyut* 9 (Ocak 1969), 26-28.

¹⁰⁸² Altuğ, “Sevim Burak’ta Anlatım”, 26.

¹⁰⁸³ Altuğ, “Sevim Burak’ta Anlatım”, 27.

Altuğ, bunun sonucunda öykülerin havada kalması önlemediği gibi yapmacıklıktan da kurtulduğunu ifade eder.

Yazısında Burak'ın dil özelliklerine de değinen Altuğ, hikâyecinin dili rahat bir şekilde kullandığını ve zorlamaya kaçmadan yumuşakça yoğurduğunu belirtir. Hikâyelerde rahatsız edici, genel anlatıyla çelişen uyumsuz sözcüklerin pek bulunmadığını belirten Altuğ, dilin, öze uygun olarak ve değişken bir şekilde kıvrak ya da durağan bir havaya girdiğini, çoğu yerde konuşulan dilin öykülere egemen olduğunu, böylelikle yeter derecede bir akıcılığın da sağlanmış olduğunu söyler. Altuğ, Burak'ın bir başka özelliğinin ise betimlemelere çok yer vermeyişi olduğunu vurgulayarak, bu sayede hikâyelerin yalın bir sertlik kazandığını ve pelteleşmeyerek özlülüklerini koruduklarını ifade eder.

Altuğ, Burak'ın hikâyelerinde “zaman”ın, klasik sıralanışı izlemediğini belirtir ve yazarın ileriye doğru akan zaman kavramını parçalamış olduğunu söyler. Altuğ'a göre, “Kıvrak bir çağrışım serbestliği içinde süren anlatı, anılara dönüş, düşselliğe kayış, kurgusal düşünceye uzanışlarla örgülendiği için; zaman da kopuk kopuk, kırıntılı bir biçimde arada bir ortaya çıkıp kaybolmaktadır.”¹⁰⁸⁴ Hikâyelerinde Burak'ın, esnek anlatım özelliğinin kendine göre biçimlendirdiği bağımlı bir zaman yapısıyla karşımıza çıktığını belirten Altuğ, burada zamanın önemsiz bir araç durumuna indirgendiğini ve eski öykü tipindeki o yürütücü işlevini yitirdiğini söyler.

Altuğ, incelemesinin “Sonuç” başlığını taşıyan incelemesinin son kısmında şu değerlendirmeyi yapar: “Burak, yaratıcı bir sezgi gücüyle kurduğu, modern yazış yöntemlerinden ve özellikle Kafka anlatısından izler taşıyan öyküleriyle, her şeye karşın kendine özgü bir yazar olarak çıkmaktadır karşımıza. Kimi aksamaları olmakla birlikte ilginçtir ve başarılıdır. Bu nedenle bütün yönleriyle incelenmesi gerekir.”¹⁰⁸⁵

Sevim Burak'la ilgili yazılara bakıldığında, hikâye eleştirisi anlamında Asım Bezirci, Taylan Altuğ, Doğan Hızlan ve Murat Belge gibi isimlerin öne çıktığı söylenebilir. Bu eleştirmenlerden, Asım Bezirci'nin Sevim Burak ile ilgili olan eleştirisinde de aşağı yukarı “1950'den Sonraki Hikâyecilerimiz: Leyla Erbil”¹⁰⁸⁶ başlıklı yazısındaki sırayı takip ettiği ve Sevim Burak için yaptığı değerlendirmelerde, her ne kadar nüansları belirtse de Leyla Erbil eleştirisindekine benzer ifadeler kullandığı görülür. Aslında bu,

¹⁰⁸⁴ Altuğ, “Sevim Burak'ta Anlatım”, 28.

¹⁰⁸⁵ Altuğ, “Sevim Burak'ta Anlatım”, 28.

¹⁰⁸⁶ Bezirci, “1950'den Sonraki Hikâyecilerimiz: Leyla Erbil”.

Bezirci'nin, hikâye eleştirisinde belli ölçütleri olduğunun ve belki de hikâye eleştirisinde bir standardı yakalamaya çalıştığının bir göstergesi olarak görülebilir. Murat Belge ile Asım Bezirci arasında Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ı vesilesiyle başlayan tartışmanın ise her ne kadar zaman zaman polemik seviyesine gerilese de hikâye eleştirisinin eleştirisi bakımından faydalı olduğu söylenebilir. Sevim Burak'la ilgili yukarıda detayları verilen yazıların dışında Asım Bezirci'nin "Yanık Saraylar' Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"¹⁰⁸⁷ ile Mübeccel İzmirli'nin, "Sevim Burak"¹⁰⁸⁸ başlıklı yazarla yapılan konuşmalarını da anmak gerekir.

3.2.41. Tarık Dursun K. (1931-2015)

Tarık Dursun K. ile ilgili olarak, Muzaffer Buyrukçu, Tevfik Akdağ, Demirtaş Ceyhun, Bilgin Adalı, Tevfik Çavdar, Suat Taşer, Adnan Benk gibi isimlerin dönemin periyodiklerinde çeşitli yazılar yayımladıkları görülür. Söz konusu yazıların genellikle Tarık Dursun K.'nin, *Hasangiller* (1955), *Rıza Bey Aile Evi* (1957), *Güzel Avrat Otu* (1960) ve *Yabanın Adamları* (1966) adlı hikâye kitapları hakkındadır.

Suat Taşer'in, Reşat Taus imzasıyla kaleme aldığı, Tarık Dursun K.'nin *Hasangiller* adlı hikâye kitabı ile ilgili "Ulus" gazetesinde çıkan yazısına, "Seçilmiş Hikâyeler Dergisi"nin, "Basında Yankımız"¹⁰⁸⁹ adlı bölümünde yer verilir. Taşer, yazısında Tarık Dursun K.'nin işe şiirle başlayıp hikâye ile devam eden bir yazar olduğunu belirterek, bakışının keskin, deyişinin açık, duru ve kesin olduğunu söyler. Taşer, kitapla ilgili olarak, son derece canlı, renkli, güzel enstantanelerden meydana getirilmiş bir hayat albümü gibi olduğu değerlendirmesinde bulunur.

Yine "Seçilmiş Hikâyeler Dergisi"nin "Basında Yankımız"¹⁰⁹⁰ bölümünde, aynı kitapla alakalı, Adnan Benk'in "Dünya" gazetesinde çıkan yazısına da yer verilir. Adnan Benk söz konusu yazısında, Tarık Dursun K.'nin *Hasangiller* adlı kitabındaki hikâyelerden yola çıkarak, kişilerin eserde özne değil birer nesne olduklarını ve oradan oraya savrulduklarını, akıl ölçülerine göre davranmadıklarını söyler. Ancak bu özelliğin hikâyenin biçimi anlamında mantık bağları olmayan kısa cümleler şeklinde karşımıza çıktığını, bu tür cümlelerinse, yazarın diline büyük bir zenginlik ve bir anlatım gücü

¹⁰⁸⁷ Asım Bezirci, "Yanık Saraylar' Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular", *Soyut* 2 (Haziran 1965), 3, 11.

¹⁰⁸⁸ Mübeccel İzmirli, "Sevim Burak", *Yeni Ufuklar* 14/167 (Nisan 1966), 57-62.

¹⁰⁸⁹ Reşat Taus, "Basında Yankımız", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/49 (Şubat 1956), 78-82.

¹⁰⁹⁰ Benk, "Basında Yankımız".

kattığını belirtir. Yazarın, biçimle özü kaynaştırmış olduğunu, bir olayı anlatırken onu en iyi anlatacak hareketleri seçerek onunla yetindiğini, kişilerin iç dünyalarını büyük büyük yazar lafları ile değil karakterin davranışı ile verdiğini belirten Benk, zamanla Tarık Dursun K.'nin hikâyelerinin, daha da sadeleşip olgunlaşacağına ve yazarın çevremizi daha da yakından ilgilendiren konulara eğileceğine inandığını ifade eder.

Tevfik Çavdar “Tarık Dursun’un Aile Evi”¹⁰⁹¹ başlıklı yazısında, Tarık Dursun K.’nin *Rıza Bey Aile Evi* adlı hikâye kitabını ele alır. Söz konusu kitabı, yazarın biyografisi ile hikâyelerdeki kişiler ve kişilerin yaşamları arasında bağlar kurarak inceleyen Çavdar, yazısında hikâye kişilerini, sosyal ortam, ekonomik durum ve eğitim gibi açılardan ele alarak, bunların, yazarın gerçek çevresinin bir ortalaması olduğunu ifade eder. *Rıza Bey Aile Evi*’nin şekil bakımından ise fazla sinemasal olduğunu belirten Çavdar, bu konuda şunları söyler: “Tarık Dursun’un bu eseri ne roman ne de uzun hikâyedir. Sadece sinema oyunu için yazılmış bir hikâyedir. Başlangıçtan son satırına kadar, yazarın bir rejisör ya da bir kameraman sadakatiyle film hikâyesini işleyişini fark edebilirsiniz.”¹⁰⁹²

Mehdi Halıcı, “Çağrı” dergisinde yer alan ve “Güzel Avrat Otu”¹⁰⁹³ başlığını taşıyan yazısında, Tarık Dursun K.’nin aynı adlı kitabından hareketle hikâyede evrensellik konusu üzerinde durur. Tarık Dursun K.’nin duru bir dille kaleme aldığı söz konusu hikâyelerinde başarılı bir anlatım ve konu sürücülüğü olduğunu dile getiren Halıcı, kitabın teknik yapısının sağlam, dilinse kusursuz olduğunu söyler. Ancak Halıcı’ya göre, kitap yabancı dile çevrildiğinde Batılı okura bir şey veremez. Çünkü yeni hikâyecilerimiz Batı’nın etkisi altındadırlar ve onlara orijini Batı’da olan eserler sunmaktadırlar. Bizde yapılmaya çalışılan an veya kesit öykücülüğü tarzının, Batı’da yirmi yıl önce denendiğini belirten Halıcı, sanatımızın evrensel olmasının yolunun Batılı’nın ilişmediği konulara değinmekten geçtiği görüşündedir.

Muzaffer Buyrukçu, “Tarık Dursun K.’nin Serüveni”¹⁰⁹⁴ başlıklı yazısında, Tarık Dursun K.’nin yazarlığı, hikâyeleri ve hikâyeciliğinin bazı aşamaları üzerinde durur. Yazarın, ilk hikâyeleriyle birlikte oldukça önemli ve ilgi çekici bir evren yaratma yeteneğine ve olanaklarına sahipken bunu kullanamadığını, o evrenin ancak birkaç evlik çok küçük bir sokağından dört beş tip ve onların insanı hayrete düşürmeyen hikâyelerini vermekle

¹⁰⁹¹ Tevfik Çavdar, “Tarık Dursun’un Aile Evi”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 13/66 (Temmuz 1957), 50-54.

¹⁰⁹² Çavdar, “Tarık Dursun’un Aile Evi”, 52.

¹⁰⁹³ Mehdi Halıcı, “Güzel Avrat Otu”, *Çağrı* 38 (Mart 1961), 26-28.

¹⁰⁹⁴ Muzaffer Buyrukçu, “Tarık Dursun K.’nin Serüveni”, *Papirüs* 3/14 (Temmuz 1967), 38-42.

yetindiğini belirten Buyrukçu, *Hasangiller*, *Vezirdüşü* ve *Rıza Bey Aile Evi* adlı hikâye kitaplarının okuyanların unutamayacağı kitaplar olduklarını söyler. Buyrukçu, yazarın en kanlı canlı hikâyelerinin bu dönemde yazdığı ve hikâye kaynaklarını başka yerlerde aramaya çıkmadığı zamanlardaki hikâyeler olduğunu ifade eder. Buyrukçu'ya göre Tarık Dursun K., sonradan bu dönemde yaptıklarını cılız şeyler olarak görür ve hikâyeciliğinde yeni bir aşamaya ihtiyaç duyar. Bu noktada, *Güzel Avrat Otu*'nu kaleme alan yazar, böylece, elinin tersiyle ve küçümseyerek bir kenara ittiği ilk çalışmalarının çok çok altına düşer. Buyrukçu'ya göre, Tarık Dursun K., bu yeni denemelere harcayacağı emeği, ilk kitaplarındaki hikâyelerle gelen havayı geliştirmeye harcasaydı hem kendi için hem de Türk hikâyeciliği için büyük bir iş yapmış olurdu. Tarık Dursun K.'nın, *Güzel Avrat Otu* ile birlikte büyük bir emek verdiği gerçekliği bir kenara bıraktığını belirten Buyrukçu, yazarın, *Yabanın Adamları* adlı hikâye kitabı ile önceki çizgisine yeniden dönmüş olduğunu söyler. Bu anlamda yazarı öven Buyrukçu, söz konusu kitaptaki hikâyelere kısaca değinir ve Tarık Dursun K.'nın, bu noktadan çok çok daha ileriye gideceğine inandığını dile getirir.

Tevfik Akdağ da “Papirüs”te yayımlanan “Yabanın Adamları”¹⁰⁹⁵ başlıklı yazısında, yazarın aynı adlı kitabına değinir. Tarık Dursun K.'nın kendisine 1966 Sait Faik armağanını kazandıran kitabı, *Yabanın Adamları*, Akdağ'a göre, onun şiirli dili ve rahat üslubunun bir ürünüdür. Kitapta yer alan on dört hikâyede, yine şehirli küçük insanların kederi, aşkı, sıkıntısı ve günlük yaşantısının anlatıldığını dile getiren Akdağ, yazarın hikâyelerinin şiirin ve sinemanın etkisinde olduğunu söyler ve hikâyelerden yaptığı alıntılarla bu görüşünü açıklamaya çalışır.

Muzaffer Uyguner, “Varlık”ta yayımlanan ve “Yabanın Adamları”¹⁰⁹⁶ başlığını taşıyan yazısında, Tarık Dursun K.'nın, aynı adlı hikâye kitabına değinir. *Yabanın Adamları*'nda yazarın ilk kitaplarındaki gibi düz bir anlatımı tercih ettiğini belirten Uyguner, kitapta konuşmalara fazlaca yer verildiğini buna karşın betimlemelere ise bir iki cümle ile kısaca yer verildiğini söyler. Yazarın anlatımındaki özelliklerden birinin, onun kısa cümlelerle ve kısa geçişlerle konuyu aydınlatması olduğunu, uzun, sıkıcı bir anlatışın onda bulunmadığını belirten Uyguner, bu anlatışın yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki okurun hoşlanacağı bir anlatış olduğunu ifade eder. Uyguner'e göre, Tarık Dursun, bu kitabıyla

¹⁰⁹⁵ Tevfik Akdağ, “Yabanın Adamları”, *Papirüs* 3/14 (Temmuz 1967), 42-43.

¹⁰⁹⁶ Muzaffer Uyguner, “Yabanın Adamları”, *Varlık* 685 (01 Ocak 1967), 15.

birlikte, dili zorlayarak ona yeni olanaklar kazandırmaya yönelmiştir. Bunu yazar, halk konuşmalarına, halkın tekerlemelerine ve Dede Korkut söyleyişine yönelerek yapar. Uyguner yazısında, Tarık Dursun K.'nın, kitabındaki hikâyelerin çoğunda toplumun acı yönlerini yansıttığını belirterek, yazarın dili ve konuları bakımından halka yönelmiş bir yazar olduğunu, dilinin kıvraklığı ve renkliliğininse onun anlatımını güçlendiren unsurlar olduğunu ifade eder.

Bilgin Adalı, “Yabanın Adamları”¹⁰⁹⁷ başlığını taşıyan yazısında yazarın aynı adlı kitabına değinir ve söz konusu kitabı sert bir şekilde eleştirir. Kitaptaki öykülerin, toplumun türlü katlarını yansıtmaya çabası içinde yer yer değişik, yeni bir sese ulaşır gibi göründüklerini ancak gerçekte yeni ve özgün hiçbir şey getirmediklerini söyleyen Adalı, Tarık Dursun K.'nın, kendinden önceki yazarların anlattıklarını yeniden ve onların da gerisinde kalan bir çizgiden anlattığını belirtir. *Yabanın Adamları*'nın, 1967 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazandığını, oysa bu yapıtın edebiyatımıza hiçbir şey kazandırmadığını savunan Adalı, on dört hikâyeden oluşan eserde yalnızca kitaba adını veren hikâyenin ikinci bölümünün ilginç ve iyi işlenmiş bir içerik taşıdığını söyler. Adalı, polemik seviyesindeki kısa yazısında, Tarık Dursun K.'nın son yapıtıyla da kendisinden hiçbir şey beklenemeyeceğini göstermiş olduğunu iddia ederek, söz konusu kitapla ilgili okunması gereksiz bir yapıt olduğu yorumunu yapar.

“Ataç” dergisinin Nisan 1964 tarihli sayısında “Diyorlar Ki” alt başlığı ile yayımlanan, “Tarık Dursun K.”¹⁰⁹⁸ başlıklı yazıda, Tahir Alangu, Sabri Altinel, Muzaffer Buyrukçu ve Ömür Candaş'ın, Tarık Dursun K.'nın hikayeciliği üstüne düşüncelerine yer verilir. Alangu, Tarık Dursun K.'nın insan gerçeğinde inebildiği yerlere hala kimsenin inemediği, ancak yazarın romana geçemediği ve eriştiği çizgiye bir şey ekleyemediği yorumunu yapar. Altinel, onun, gerçeği duygucu bir yorumlamaya götüren bir hikayeci olduğu, daha nesnel bir tutumun onu daha iyi sonuçlara götüreceği değerlendirmesinde bulunur. Buyrukçu, hikâyeleriyle gerçekçilik akımının duygusal yönünü, yadırganmayacak bir biçimde işleyen yazarın, belki bilerek belki de bilmeyerek Batı'dan yanlış aktarılan birtakım edebiyat örneklerinin etkisinde kalarak asıl kaynağını geliştirmekten kaçındığı ve çıkmaz bir alanı seçtiği ve bunun sonunun iyi bir hikâyecinin yitirilmesi olacağı

¹⁰⁹⁷ Bilgin Adalı, “Yabanın Adamları”, *Yordam* 2/16 (Güz 1967), 69.

¹⁰⁹⁸ Ataç dergisi, “Tarık Dursun K.”, *Ataç* 2/24 (01 Nisan 1964), 18.

iddiasında bulunur. Candaş ise yazarın, Amerikan edebiyatının etkisi ile Memduh Şevket Esendal'ı bulvarlaştırmış bir hikâyeci olduğu yorumunu yapar.

Demirtaş Ceyhun, “Bir Hikâyenin Düşündürdükleri”¹⁰⁹⁹ başlığını taşıyan ve “Yeni Ufuklar” dergisinde iki bölüm halinde yayımlanan yazısında, 1966 yılında okudukları arasında, en başarılı bulduğu hikâyenin Tarık Dursun K.’nın *Yabanın Adamları* adlı kitabında yer alan “Biz İnsanız” adlı hikâye olduğunu söyler. Bu vesileyle yazarın, 1967 Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanan söz konusu kitabı üzerine düşüncelerini belirttiği yazısında Ceyhun, ödüllerin hikâye ya da şiir kitaplarına değil tek bir hikâyeye ya da şiire verilmesi gerektiğini ifade eder. Ceyhun’un yazısının birinci bölümü, “Hikâye mi Hikâyeler Derlemesi mi?”, “Az Gelişmiş Ülke Sanatı Üzerine Birkaç Söz” ve “Okuyucusunu Tanımayan Edebiyat” başlıklarını taşır. Söz konusu başlıklar altında genel anlamda Ceyhun, edebiyatımızın toplumdan kopuk olduğunu bunun da az gelişmiş ülkelerin edebiyatının bir özelliği olduğunu belirtir. Edebiyatın bu tür ülkelerde siyasal ve toplumsal gerçekleri yansıtmaması gerektiğini, aksi halde taklitçi bir edebiyatın ortaya çıkacağını söyleyen Ceyhun, bizim ülkemizde bu iki tür edebiyatın çatışmasının görülmekte olduğunu ifade eder. Derginin bir sonraki sayısında söz konusu yazının devamı yayımlanır. “Propaganda Edebiyatı mı Bilinçlendirme Edebiyatı mı?” başlığını taşıyan bölümden sonra “Bir Örnek: Biz İnsanız” başlığı altında Tarık Dursun K.’nın “Biz İnsanız” adlı hikâyesi incelenir. Söz konusu yazıda öncelikle hikâyenin konu ve içeriği ile ilgili bilgi veren Ceyhun, yazarın asıl başarısını kişilerin verilişindeki bütünlükte bulunduğunu ifade eder. Yazarın, kişilerin iç evrenlerini en karakteristik yönlerinden yakalayarak hikâyenin sınırlı olanakları içinde ustalıkla duyurulduğunu belirten Ceyhun, insanlar arasındaki sevginin, eylemden hareketle varılan bir duyarlılıkla anlatıldığını vurgular. Hikâyede kişilerin iç dünyalarının başarılı bir biçimde verilebilmiş olmasının nedeni olarak ise Ceyhun, olayların kişilerin iç dünyalarında yarattığı tepkilerin hikâyeci tarafından iç gözlem yöntemiyle önceden saptanmış olması olduğunu söyler. Yani Ceyhun’a göre hikâyeci, önceden, hikâyedeki kahramanlarla bir kader birliği ederek bilinçlenmiş, bu da hikâye kişilerinin iç dünyalarını yazarın başarıyla yansıtabilmesini sağlamıştır.

¹⁰⁹⁹ Demirtaş Ceyhun, “Bir Hikâyenin Düşündürdükleri I”, *Yeni Ufuklar* 15/178 (Mart 1967), 28-33; Demirtaş Ceyhun, “Bir Hikâyenin Düşündürdükleri II”, *Yeni Ufuklar* 15/179 (Nisan 1967), 47-54.

Genel olarak, Tarık Dursun K. hakkındaki yazılara bakıldığında, Muzaffer Buyrukçu, Tevfik Akdağ, Demirtaş Ceyhun, Tevfik Çavdar, Suat Taşer ve Adnan Benk gibi isimlerin öne çıktığı görülür. Söz konusu isimlerin yazıları dışında, ayrıca Tarık Dursun K. ile ilgili Muazzez Menemencioğlu'nun yazarla yaptığı “Tarık Dursun K. İle”¹¹⁰⁰ başlıklı konuşması “Varlık” dergisinde yayımlanmıştır.

3.2.42. Tahsin Yücel (1933-2016)

Tahsin Yücel henüz genç bir hikâye yazarı iken dönemin dergilerine eserlerini gönderir. Bu vesileyle, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin tamamen genç hikâyeciler ve yeni imzalara ayrılan 1950 tarihli 28-29. sayısında, dikkati çeken isimlerden biri de Tahsin Yücel'dir. Söz konusu sayıda Salim Şengil, onunla ilgili şunları söyler: “Bizden istediği eli Tahsin Yücel'in ‘Ver Elini Tanır Köyü’ hikâyesini neşretmekle, ona uzatmış oluyoruz. Henüz pek genç olan bu arkadaşımızın, vaatli çalışmasıyla hikâye sanatında verimli olmasını dileriz.”¹¹⁰¹ Sonrasında Tahsin Yücel'in, 1954'te *Uçan Daireler*, 1955'te ise *Haney Yaşamalı* adlı hikâye kitapları yayımlanır ve Yücel, *Haney Yaşamalı* ile 1956 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanır.

Bunun üzerine dönemin periyodiklerinde Tahsin Yücel'le ilgili çeşitli haberler, konuşmalar ve yazılar yayımlanır. Bunlardan biri Mayıs 1956'da “Yenilik” dergisinde yayımlanan konuşmadır. “1955 Yılı Sait Faik Hikaye Armağanını Alan Tahsin Yücel İle Konuşma”¹¹⁰² başlığını taşıyan yazı, Gülen Erdal'ın Tahsin Yücel'in hikaye yazmaya başlaması, hangi hikâyecileri beğendiği, kimleri okuduğu, roman yazmayı düşünüp düşünmediği gibi soruları üzerine yazarın verdiği cevapları içerir. Haziran 1956'da “Varlık”ta yayımlanan “Tahsin Yücel Anlatıyor”¹¹⁰³ başlıklı konuşmada ise Yücel, sanatı hakkında, Mustafa Baydar'ın, kendisine sorduğu soruları cevaplandırır.

Faruk Kadri Timurtaş, “İstanbul” dergisinin ayın dergilerini değerlendirdiği ve “Dergiler, Yayınlar, Olaylar”¹¹⁰⁴ başlığını taşıyan bölümünde, “Varlık” dergisinde yayımlanan, Tahsin Yücel'in “İkinci Meryem” adlı hikâyesine değinir ve Yücel'i ele aldığı konu bakımından eleştirir. Yücel'in, hikâyesinde halkın dinî duygularını istismar edenleri

¹¹⁰⁰ Muazzez Menemencioğlu, “Tarık Dursun K. İle”, *Varlık* 584 (15 Ekim 1962), 7.

¹¹⁰¹ Şengil, “Yeni Hikâyeciler Tanıtıyoruz”, 6.

¹¹⁰² Gülen Erdal, “1955 Yılı Sait Faik Hikaye Armağanı'nı Alan Tahsin Yücel İle Konuşma”, *Yenilik* 8/41 (Mayıs 1956), 180-182.

¹¹⁰³ Mustafa Baydar, “Tahsin Yücel Anlatıyor”, *Varlık* 431 (01 Haziran 1956), 7.

¹¹⁰⁴ Faruk Kadri Timurtaş, “Dergiler, Yayınlar, Olaylar”, *İstanbul* 1/5 (Mart 1954), 48-49.

teşhir etmek gibi bir amaç taşıdığını belirten Timurtaş, ancak bunu yaparken kendisinin de dine karşı küçümseyici ve alay edici bir tavır takındığını söyler ve hikâyenin adından bile iyi niyetli davranılmadığının anlaşıldığını ifade eder.

Refik Özdek, “Uçan Daireler”¹¹⁰⁵ başlıklı yazısında, Tahsin Yücel’in 1954’te Varlık Yayınları arasından çıkan aynı adlı hikâye kitabı üzerinde durur. Öncelikle eserdeki dil üzerinde duran Özdek, kitaptaki ifadenin hem açık hem özlü olduğunu belirtir. Eserin yapmacıksız bir dile sahip olduğunu vurgulayan Özdek, bazı yerlerde tümleçlerin cümle sonunda verilmesinin konuşmada doğallık sağladığını, ayrıca bunun, söz dizimindeki monotonluğu da gidermiş olduğunu söyler. Özdek ardından, Yücel’in hikâyelerinin konularına değinir, yazarın iyi bir gözlemci olduğu yorumunu yapar ve yazardaki Dostoyevski tesirinden bahseder.

Hikmet Dizdaroğlu, “Uçan Daireler ve Tahsin Yücel”¹¹⁰⁶ başlıklı yazısında, Yücel’in sanatına ve onun *Uçan Daireler* adlı hikâye kitabına değinir. Tahsin Yücel’in, hikâye anlayışı hakkındaki kendi açıklamalarından yola çıkarak yazarın hikâyelerinin mihverinin insan olduğunu fakat insanın, bu hikâyelerin sermayesi olmadığını söyleyen Dizdaroğlu, Yücel’in hep gördüklerini ve yaşadıklarını yazdığını belirtir. Bunları yazmak için Yücel’in hemen kaleme sarılmadığını, gözlemlerin üzerinden belli bir zaman geçmesini beklediğini belirten Dizdaroğlu, bu süre içerisinde yazarın kendinden katacağı birtakım şeyleri hesap ettiğini söyler. Yücel’in kahramanlarının ortanın altında kişiler olduklarını ancak bu kişilerin hikâyelerde kendi çemberlerini kırmak gibi bir cehtlerinin bulunmadığını söyleyen Dizdaroğlu, bu durumun, kahramanların yeter derecede ihtiraslı olmayışından kaynaklandığı yorumunu yapar. Dizdaroğlu’na göre, Yücel’in tahkiyesi karşılıklı konuşmalara dayanır. Ayrıca yazar, hikâyelerinde neredeyse hiç tasvire yer vermez. Tahsin Yücel’in, hikâyelerindeki asıl maksadının, insan ve insan meseleleri üzerinde durmak olduğunu belirten Dizdaroğlu, yazarın konu olarak hep dertleri, acıları ele alarak aşka sırtını çevirmesini ise eleştirir ve bu vesileyle, yazarı, biraz da hayatın, örneğin aşk gibi, başka yönlerini görmeye ve gördüklerini hikâye etmeye davet eder. Yücel’in *Uçan Daireler* adlı hikâye kitabıyla bu alandaki gücünü ortaya koyduğunu belirten Dizdaroğlu, edebiyatımızın Tahsin Yücel’le birlikte iyi bir hikâyeci kazanmış olduğu yorumunu yapar.

¹¹⁰⁵ Refik Özdek, “Uçan Daireler”, *Varlık* 417 (01 Nisan 1955), 27.

¹¹⁰⁶ Hikmet Dizdaroğlu, “Uçan Daireler ve Tahsin Yücel”, *Varlık* 408 (01 Temmuz 1954), 17.

Hikmet Dizdaroğlu, bir başka yazısında ise Tahsin Yücel'in *Haney Yaşamalı* (1955) adlı kitabına değinir. Dizdaroğlu, "İki Hikâye Kitabı"¹¹⁰⁷ başlığını taşıyan yazısında, kitabın ilk hikâyesi olan "Sümüklüböcek" adlı hikâyeden bahseder ve söz konusu hikâyenin, alegorik nitelikte, hüznü, düşündürücü bir aşk hikâyesi olduğunu söyler. Tahsin Yücel'in en başarılı yanının anlatışı olduğunu dile getiren Dizdaroğlu, yazar için en küçük bir vakanın bile bir hikâye konusu olabileceğini, çünkü Yücel'in amacının, vaka avcılığı yapmak değil, türlü çevre ve şartlar içinde yaşayan insanı anlatmak olduğunu ifade eder. Dizdaroğlu'na göre yazarın hikâyelerindeki hiciv, kişilerine değil topluma yöneliktir. O, toplumdaki aksaklık ve yanlışlıkların kişiyi etkilediğini savunarak, kişilerin çaresizliğinde toplumun sorumlu olduğuna inanır.

Yücel'le ilgili önceki eleştirisinde ona hikâyelerinde aşkı da konu etmesi gerektiği tavsiyesinde bulunan Dizdaroğlu, yazarın bu hikâye kitabında aşka yer vermiş olmasını olumlu karşılar ve şunları söyler: "Aşk, evet aşk da hikâyelerine girmiş. O yalnız 'Sümüklüböcek'i bu kategoriye sokuyor ama biz buna 'Eski Hikâye'yi, 'Resim ile Elişi'yi de katacağız. İlkinde belirgin olan aşk teması, ötekilerde biraz daha üstü kapalı şekildedir."¹¹⁰⁸ Dizdaroğlu yazısında, Tahsin Yücel'in, hikâyelerinde bazen ölçüyü kaçırdığını da belirterek söz konusu hikâyelerde yer yer bayağı sözler ve küfürlü konuşmalara yer vermesini ise eleştirir.

Yine Dizdaroğlu, "Düşlerin Ölümü"¹¹⁰⁹ başlıklı yazısında, Tahsin Yücel'in Ataç Kitabevi tarafından 1958'de basılan aynı adlı hikâye kitabına değinir. Tanıtım mahiyetindeki yazıda, Tahsin Yücel'in iki yıllık bir suskunluktan sonra *Düşlerin Ölümü* ile birlikte yapı ve deyiş bakımından sağlam bir hikâyenin sesini tekrar duyurduğunu söyleyen Dizdaroğlu, kitaptaki hikâyelerin her satırının usta bir kaleminden çıktığının belli olduğunu ifade eder. Söz konusu kitaptaki hikâyelerde ilk göze çarpan özelliğin kolay yazılmış izlenimi vermeleri olduğunu belirten Dizdaroğlu, yazarın böylelikle hikâyelerin arkasındaki emeği göstermiyor olmasını ustalık olarak değerlendirir. Sonrasında hikâyelerin konularına değinen Dizdaroğlu, yazarın, görüp yaşadıklarını yazdığını, hikâyelerinde bize yabancı gelmeyen, çevremizde her zaman rastlanması mümkün olan, alinyazıları pek de mutlu olmalarına elvermeyen kişilere yer verdiğini, onların hikâyelerini anlattığını dile getirir. Dizdaroğlu, Yücel'in bazı hikâyelerinde, toplumun

¹¹⁰⁷ Hikmet Dizdaroğlu, "İki Hikâye Kitabı", *Türk Dili* 5/58 (Temmuz 1956), 649-651.

¹¹⁰⁸ Dizdaroğlu, "İki Hikâye Kitabı", Temmuz 1956, 650.

¹¹⁰⁹ Hikmet Dizdaroğlu, "Düşlerin Ölümü", *Varlık* 501 (01 Mayıs 1959), 22.

aksayan taraflarını, sembolik ve alegorik bir anlatım yolu tutmak suretiyle konu edildiğini ifade eder. Sembol ve alegori Dizdaroğlu'na göre, yazarın açıkça söyleyemediği durumlarda imdada yetişir. Kitabın ağır basan bir diğer yanının da anlatımı olduğunu söyleyen Dizdaroğlu, hikâyelerdeki anlatışın çoğu zaman kişilerin ağzından olduğunu ve bundan dolayı da özentiyeye, kelime oyunlarına, sanat dışı davranışlara yer kalmadığını belirtir.

Halim Yağcıoğlu, “Varlık”ta kitapları değerlendirdiği ve “İki Kitap” üst başlığı altında yer alan “Haney Yaşamalı”¹¹¹⁰ başlıklı yazısında, Tahsin Yücel'in aynı adlı kitabına değinir. Yağcıoğlu, Tahsin Yücel'i ve kitabını överek, yazarın ne yaptığını ve ne yapacağını bilen birisi olarak, söz konusu eserinde, kültürünü zevkle bağdaştırmış temkinli ve olgun insanın hayatını konu edindiğini belirtir. Yücel'in dilinde eserini gülünç duruma sokacak aşırı kelime ve ifadelerin yer almadığını ve yazarın dikkati üzerine çekmek için uydurmacılığa yüz vermediğini söyleyen Yağcıoğlu, eserdeki hikâyelerin konularına ve içeriklerine de değinerek söz konusu kitabın Sait Faik Hikâye Armağanı'nı hakkıyla aldığı yorumunu yapar.

Tahsin Yücel'le ilgili yazı kaleme alan Hikmet Dizdaroğlu, Halim Yağcıoğlu, Refik Özdek, Faruk Kadri Timurtaş gibi isimlerin, genellikle tanıtım ve deneme sınırlarını aşamayan yazılarında, öznel ve izlenimci bir anlayışla Yücel'le ilgili görüşlerini dile getirdikleri, beğendikleri ve beğenmedikleri yönleri vurguladıkları ancak bu yazıların nitelikli bir eleştiri yazısından uzak oldukları söylenebilir.

3.2.43. Adnan Özyalçiner (1934-)

Adnan Özyalçiner'in ilk hikâye kitabı *Panayır*, 1960 yılında, a Dergisi Yayınları tarafından yayımlanır. Yazarın ikinci kitabı *Sur* ise 1963'te Sürek Yayınlarınca basılır. Söz konusu kitaplarla ve yazarın bazı hikâyeleri ile ilgili, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, “Türk Dili”, “Dost”, “Ataç”, “Dönem”, “Papirüs” gibi dergilerde çeşitli yazılar yayımlandığı görülür. Bunların dışında ayrıca, sanatçıyla ilgili olarak muhtelif dergilerde haber ve konuşma metinleri yayımlanır.

Muzaffer Erdost “Hikâye Üzerine Bir Deneme”¹¹¹¹ başlıklı yazısında, Orhan Kemal'in "Kardeş Payı" ve Ferit Edgü'nün "Durum" adlı hikâyesi ile birlikte Adnan Özyalçiner'in

¹¹¹⁰ Halim Yağcıoğlu, “Haney Yaşamalı”, *Varlık* 435 (01 Ağustos 1956), 19.

¹¹¹¹ Erdost, “Hikâye Üzerine Bir Deneme”.

"Oyuk" adını taşıyan hikâyesini de ele alır. Erdost, söz konusu hikâyelerde "olay"ın öne çıktığını söyleyerek, hikâyeleri "kişiler" açısından eleştirir. Adı geçen hikâyelerde toplum sorunlarının öne çıktığını belirten Erdost, kişinin bireysel dünyasının arka plana itildiği eleştirisinde bulunur.

Erdal Öz, "Panayır"¹¹¹² başlığını taşıyan yazısında, Adnan Özyalçın'ın a Dergisi Yayınları arasından çıkan aynı adlı hikâye kitabına değinir. Tanıtım mahiyetindeki yazıda Öz, *Panayır*'daki hikâyeler arasında en ilgi çekici ve dolu olanının kitaba adını veren hikâye olduğunu ancak bu hikâyede de bir özentî havası sezildiğini belirtir. Kitapta yer alan hikâyelerin bazılarında yazısında kısa kısa değinen Öz, bu hikâyelerde ayrıntının çok önemli olduğunu, yazarın başarısının da buradan geldiğini söyler. Özyalçın'ın bu ilk kitabıyla yeni hikâyeciliğimiz içinde kendine önemli bir yer sağladığını belirten Öz, yazarın buradan nerelere varacağını kestirmenin güç olduğunu, hakkında sağlam, doğru ve nesnel bir yargıya varabilmek için yazarın yeni eserlerini beklemek gerekeceğini ifade eder.

Hüseyin Cöntürk, "Dost" dergisinde yayımlanan "Dergileri Okurken"¹¹¹³ başlıklı yazısında "Yelken" dergisinin Ekim 1962 sayısında yer alan Adnan Özyalçın'ın "Ne De Bir Martı Uçuyordu Gökte" adlı hikâyesi vesilesiyle, Özyalçın'ın hikâyelerindeki bazı özellikler üzerinde durur. Özyalçın'ın içinde yaşadığı çevreyi görüş tarzından hareketle çevrenin onda nasıl izlenimler, özellikle nasıl rahatsızlıklar yarattığını yazarın hikâyelerinden yaptığı alıntılarla örneklediren Cöntürk, bu tarz söylemlerin birçok yazarda bulunduğunu ancak kendisini ilgilendiren asıl şeyin, Özyalçın'ın çevreye olan tepkisi ve bu tepkinin tarzı olduğunu ifade eder. Birçok yazarın çevreye çeşitli şekillerde tepki gösterdiğini ve beğenmedikleri çevrenin yerine bir başkasını öne sürdüklerini belirten Cöntürk, Özyalçın'ın tepkisinin onu böyle bir yola itmediğini ancak tepkisine paralel olarak yazarın, hikâyelerinde yeni bir yolu gösterirse, bir yazar olarak iftihar listesine dahil olabileceği yorumunu yapar.

Demir Özlü, "Ataç" dergisinde yayımlanan ve "Sur"¹¹¹⁴ başlığını taşıyan yazısında, Özyalçın'ın adı geçen kitabından hareketle, "yeni yazım eğilimi"ne karşı çıkanların dıştan bir bakışla bu tür yazılara "bunalım edebiyatı" adını verdiklerini, *Sur*'un da böyle adlandırılan kategorinin içinde yer aldığını söyler. Özlü, yazısında kitapta bulunan

¹¹¹² Erdal Öz, "Panayır", *Türk Dili* 10/111 (Aralık 1960), 164-166.

¹¹¹³ Hüseyin Cöntürk, "Dergileri Okurken", *Dost* 10/22 (Ocak 1963), 9-19.

¹¹¹⁴ Demir Özlü, "Sur", *Ataç* 2/17 (01 Eylül 1963), 31-32.

hikâyeler hakkındaki görüşlerini dile getirir ve yeni yazıma ilgi duyan herkesin bu kitabı özenle okuması gerektiğini belirtir.

Semih Tezcan da *Dönem* dergisindeki, “Sur”¹¹¹⁵ başlıklı yazısında, Özyalçiner’in aynı adlı hikâye kitabı üzerinde durur. *Sur*’un yazarın ikinci kitabı olduğu gibi aynı zamanda ikinci döneminin de başlangıcı olduğu değerlendirilmesinde bulunan Tezcan, kitaptaki hikâyelerin topluca “alıştırmalar” şeklinde adlandırıldığını, yazarın bununla, öykünün ötesinde bir türde çalıştığını göstermek istemiş olabileceğini söyler. “Alıştırmalar” adıyla sunulan bu parçaların, edebiyatımızda yeni bir türün doğuşu olarak kabul edilebileceğini ancak bunun gerçek bir tür olabilmesi için başka yazarların da bu yolda yapıtlar vermesi gerektiğini belirten Tezcan, genç yazarların bu türe ilgi duyacaklarına inandığını dile getirir.

Ziya G. Öztan, “Adnan Özyalçiner’in ‘Sur Kapılarında’ Öyküsü Üzerine”¹¹¹⁶ başlıklı yazısında, Özyalçiner’in *Sur* adlı kitabından sonra, 1966’da yayımladığı “Sur Kapılarında” adlı hikâyesini inceler. Söz konusu hikâye, yazarın Yücel Yayınları arasından çıkan 1971 tarihli *Yağma (Bir Şehrin Öyküsü)* adlı kitabına da alınır. Yazısında, Özyalçiner’in *Panayır*’da olayları içten bir bakış açısıyla anlattığını, *Sur*’da ise anlatımdan çok ortaya koyma, olayların özünü yakalamaya doğru gelişen bir teknik yapı kurduğunu belirten Öztan, yazarın “Sur Kapılarında” adlı hikâyesinde de aynı yapının sürdürüldüğünü ifade eder. Öztan, söz konusu teknik yapıyla ilgili şunları söyler:

“Bu, toplum içinde kişilerin, toplumla ve doğayla çatışmaları, kişileri soyutlamadan, çatışma biçimlerini, olguları somutlayarak, nesnel betimlemelerle ortaya çıkan bir yapıdır. Mitosçuluk eğilimi ağır basan, masalsı bir anlatım egemendir. Öykülerindeki bu genel hava “Sur Kapılarında”da sürdürülmektedir. Fakat nesneler ve olaylar bir denklige kavuşmaktadır. İlişkiler simgelerle belirlenir. Olayların gelişimi bu simgelerin etrafında bağımlıdır.”¹¹¹⁷

Yazarın, hikâyeyi bireyci bir gelişimle kurduğunu fakat Özyalçiner’in, hikâyede aynı zamanda toplumcu bir anlayışla, sömürme sömürülme ilişkisini de ortaya koyduğunu ifade eden Öztan, bunu ilginç bulduğunu belirtir. Ancak bununla birlikte Öztan’a göre, “öykü, tümünden bakış içinde idealistçe bir sınıflar ilişkisinden öteye geçmez. Devrim, gerçek ve burjuva devrimi nitelikleri arasında bocalar. Sınıfların gelişimi yine bir burjuva

¹¹¹⁵ Semih Tezcan, “Sur”, *Dönem* 4 (Ocak 1964), 6.

¹¹¹⁶ Ziya G. Öztan, “Adnan Özyalçiner’in ‘Sur Kapılarında’ Öyküsü Üzerine”, *Papirüs* 3/15 (Ağustos 1967), 38.

¹¹¹⁷ Öztan, “Adnan Özyalçiner’in ‘Sur Kapılarında’ Öyküsü Üzerine”, 38.

görüştünden ayrılmayan, diyalektik içinde değerlendirilmemiş asil-köle, sömürülen ilişkisinin durgun bir görünümünü verir.”¹¹¹⁸

Ziya G. Öztan, incelemesinin devamında hikâyeyi sınıfsal bir bakış açısıyla ele alır. Marksist dünya görüşünün bakışı ve temel kavramları bağlamında hikâyeden yaptığı alıntılarla birlikte eseri özetleyip yorumlayan Öztan, daha sonra hikâye içindeki, “zaman”, “devrim” ve “surlu” kavramlarını açıklamaya girişir. Yaptığı inceleme sonunda Öztan, hikâyede sömürme sömürülme gitgeli içinde gerçek sınıfların belirmediği, bir sömürü düzenini anlatmayı amaçlayan hikâyenin, bu bakımdan çağdaş bir nitelik kazanamadığı sonucuna varır.

Adnan Özyalçınar’le ilgili yazı yazan eleştiriciler arasında, Muzaffer Erdost, Erdal Öz, Hüseyin Cöntürk, Demir Özlü, Semih Tezcan, Ziya G. Öztan gibi isimlerin öne çıktığı görülür. Söz konusu yazarlardan Muzaffer Erdost, Adnan Özyalçınar’ın hikâyesini, hikâyede olay ve kişiler bakımından eleştirirken, Erdal Öz yazısında, Özyalçınar’ın *Panayır* adlı kitabına değinir ve yazar hakkında doğru ve nesnel bir değerlendirme yapmanın henüz erken olduğu yorumunu yapar. Hüseyin Cöntürk, yazarın çevreye olan tepkisinin tarzını hikâyelerden yaptığı alıntılarla gösterirken, Demir Özlü, Özyalçınar’ın *Sur* adlı hikâye kitabına bunalım edebiyatı bağlamında değinir. Semih Tezcan, Özyalçınar’ın ilk kitabı ve ikinci kitabı arasındaki farkları çeşitli açılardan ele alır. Ziya G. Öztan ise, Özyalçınar’ın “*Sur Kapılarında*” adlı hikâyesini Marksist kavramlar ışığında incelemeye çalışır. Bütün bu yazılar arasında Muzaffer Erdost’un daha çok kişiler bağlamında hikâye teorisine bakan yazısı ile Ziya G. Öztan’ın sistemli olmasa da bir yönetime dayandırmaya çalıştığı incelemesinin hikâye eleştirisi bağlamında öne çıkan yazılar olduğu söylenebilir.

3.2.44. Demir Özlü (1935-2021)

Demir Özlü ile ilgili yayımlanan yazıların çoğunun, “yabancılaşma” ve “bunalım edebiyatı” bağlamında olduğu görülür. Bu bakımdan Demir Özlü ile ilgili olup da özelden bunalım edebiyatı meselesine odaklanan yazılar, detaylı olarak tezin dördüncü bölümünde yer alan “Bunalım Edebiyatı” Üzerine Yazılan Yazılar” başlığı altında ele alınacaktır. Ancak doğrudan Demir Özlü’yü, hikâyelerini ve hikâyeciliğini inceleyen yazılara ise bu bölümde yer verilecektir.

¹¹¹⁸ Öztan, “Adnan Özyalçınar’ın ‘*Sur Kapılarında*’ Öyküsü Üzerine”, 38.

Özlü'nün, Ahmet Halit Kitabevi tarafından 1958'de basılan *Bunaltı* adlı hikâye kitabı üzerine Hikmet Dizdaroğlu, Asım Bezirci, Attila İlhan ve Orhan Duru gibi isimlerin çeşitli yazılar yayımladıkları görülür. Söz konusu yazarlardan Hikmet Dizdaroğlu, “Bir Existentialiste Hikâyecî”¹¹¹⁹ başlıklı yazısında, egzistansiyalizmle ilgili giriş mahiyetinde kısa bir bilgi verdikten sonra, Demir Özlü'nün *Bunaltı*'sının, belki de Türkçe'de bu görüşü yansıtan ilk ürün olduğunu söyleyen Dizdaroğlu, yedi hikâyeden oluşan eserin baştan aşağı egzistansiyalist görüşü yansıttığını belirtir. Yazısında egzistansiyalist eserlerin belli başlı özelliklerini sıralayan Dizdaroğlu, Özlü'nün eserinin bu özelliklerin tamamını taşıdığını dile getirir. Dizdaroğlu yazısında, egzistansiyalist felsefenin özellikleri ile kitaptaki hikâyeler arasındaki uygunluklar üzerinde durur ve yaptığı alıntılarla, görüşünü temellendirmeye çalışır. Söz konusu felsefenin teori olarak ülkemizde bilindiğini belirten Dizdaroğlu, ancak bu felsefenin hikâye ve romanda, Türkçe'de örneğinin olmadığını söyler ve *Bunaltı*'nın okuyucun bu merakını gidermiş olacağı yorumunu yapar.

Halis Acarı takma adını kullanan Asım Bezirci, “Bunaltı Üstüne”¹¹²⁰ başlığını taşıyan yazısında, Özlü'nün *Bunaltı* adlı hikâye kitabını ele alır. Bezirci, yazısında, kitapta yer alan toplam yedi hikâyenin üzerinde tek tek durur ve yazarın, bu hikâyelerinde Gide'in duyarlılığını, Sartre'ın düşünürlüğü ve Rilke'nin içe kapanıklığını, kendince bir araya getirmeye çalıştığını söyler. Söz konusu yedi hikâyeyi, yayımlanış sıraları ve bazı ortak yanları bakımından üç bölümde toplayan Bezirci, “Çizginin Başı (1955)”, “Tahta Köprüler (1954-1955)” ve “Bunalma Kuleleri (1957-1958)” adını verdiği bu üç bölümün aynı zamanda, Demir Özlü'nün hikâyeciliğindeki üç ayrı merhaleyi de gösterdiğini ifade eder.

Birinci olarak, “Garaj” adlı hikâyeyi ele alan Bezirci, bu hikâyenin, klasik hikâye kurallarına çoğunlukla uymasına rağmen yeni olmayı başardığını ve Özlü'nün bu hikâyesiyle, gerçekçiliği fotoğraf gözlemciliği sanan anlayışa, gerçeküstücülükten ve eskilerin teşhis ve intak dedikleri sanattan da faydalanarak, farklı bir yol gösterdiğini belirtir.

Bezirci, Özlü'nün ikinci aşamasındaki hikâyeleri ise, “Sokakta”, “Tiyatro” ve “Sokak” adlı hikâyeler olduğunu ve bunlarda, toplumculuktan bireyciliğe, gözlemcilikten

¹¹¹⁹ Hikmet Dizdaroğlu, “Bir Existentialiste Hikâyecî”, *Türk Dili* 9/97 (Ekim 1959), 43-47.

¹¹²⁰ Halis Acarı, “Bunaltı Üstüne”, *Dost* 4/19 (Nisan 1959), 13-21.

izlenimciliğe kayışın gözlendiğini söyler. Bu hikâyelerde belirlenmiş bir çevre, tabiat, toplum görülmediğini, kişilerin oldukça silikleşmiş olduğunu ve olayın bulunmadığını, böylece yer, kişi, süre, olgu gibi unsurların en aza indirildiğini söyleyen Bezirci, hikâyelerin, yazarın duygusal izlenimlerine dayandığını fakat bu izlenimlerin, gerçeklik kazanmayı başaramadığını, bu üç hikâyenin hikayeden çok “mensur şiir”e göz kırptığını ifade eder. Ancak bu hikâyelerin Demir Özlü’nün bir sonraki aşamasını hazırlayan bir niteliği bulunduğunu belirten Bezirci, söz konusu hikâyelerin bir anlamda bir köprü vazifesi gördüğünü ancak bunların, temelleri sağlam olmayan köprüler olduklarını söyler. Bezirci, “Bağısız”, “Hüküm” ve “Bunaltı” adlarını taşıyan hikâyelerin Özlü’nün hikâyeciliğindeki üçüncü aşama olduklarını belirtir. Bu hikâyelerin Özlü’nün kişiliğini kalın çizgilerle ortaya koyduğunu vurgulayan Bezirci, hikâyelerin ortak özellikleri ile ilgili şunları söyler:

“Birincisi hikâyeciliğimize yeni bir “görüş ve gerçeği yorumlayış biçimi” getiriyorlar: Çağdaş insanın durumunu, bunalımını ‘varlıkçı felsefe’ye dayanarak açıklıyorlar. Böylece, bizde, ‘varlıkçı yazın’ın sözü edilir ilk örnekleri oluyorlar. İkincisi; uzun zamandır yazınımızdan uzaklaşan ‘düşünce’ye yeniden kucak açıyorlar.”¹¹²¹

Bezirci, yazısında, söz konusu hikâyeleri tek tek ele alır. Öncelikle “Bağısız” adlı hikâyeye değinen Bezirci, Özlü’nün bu hikâyesinde cinayet temini ele aldığını, ancak Batı’daki örneklerinin aksine yazarın burada varoluşçuluğu yeterince uygulayamadığını belirtir. Ancak “Bağısız”ın yine de özgün bir hikâye olduğunu vurgulayan Bezirci, şunları söyler:

“Demir, geçmişle şimdiki zamanı iç içe, yan yana vermek gibi güç bir işi başarıyla yürütüyor. Olayı askıda tutarak okurun ilgisini sürdürmeyi, konuya uygun bir hava yaratmayı, eyleme göre ayarlanan bir söz dizimi kurmayı iyi beceriyor. Ayrıca gerçeği işlerken Barılı bir yöntem ve felsefeden yararlanmaya çalışması, hikâyesine daha bir önem kazandırıyor.”¹¹²²

Bezirci, kitapta yer alan diğer bir hikâye olan “Hüküm”ü, varoluşçuluk felsefesi açısından başarılı bulur. Hikâyede, kişioğlunun çağdaş toplumda nasıl yabancılaştığı ve özünü yitirdiğinin başarılı bir şekilde gösterildiğini belirten Bezirci, hikâyedeki düşüncelerin de öyle birbirinden kopuk inciler gibi olmadıklarını ve akışı aksatmadıklarını söyler.

Bezirci, son olarak, kitaba da adını veren “Bunaltı” hikâyesine değinir. Söz konusu hikâyeyi tam olarak bir hikâye saymanın ve ona göre değerlendirme yapmanın doğru

¹¹²¹ Acarı, “Bunaltı Üstüne”, 15-16.

¹¹²² Acarı, “Bunaltı Üstüne”, 17.

olmayacağını belirten Bezirci, aksi halde hem yanlış sonuçlara varılacağını hem de yazara haksızlık edilmiş olacağını söyler. Bezirci, şöyle devam eder:

“Çünkü hikâye değil ‘Bunaltı’. Hikâyelik öğeler pek az içinde. Hikâyeden çok, ‘anı, günce, deneme’ arası bir yazı. Olayların önemsenmemesi, dış yaşantıların umursanmaması, düşüncelerin gerçeğin oluşuna (eyleme) bağlanmaması, kişilerin tipikleşmemesi, kimi yerlerin gereksizce uzaması ya da kısılması belki de bundan: Bunaltı’nın hikâye tekniği ile yazılmayışından.”¹¹²³

“Bunaltı”da, çağdaş insanın acılarının, yalnızlıklarının, çarpınmalarının ve seçmelerinin anlatıldığını belirten Bezirci, Özlü’nün, bu kitabında, durumunu apaçık bir şekilde yazmaktan başka kurtuluş yolu bulamayan bir orta sınıf aydınının bunaltısını ortaya koymuş olduğunu ifade eder.

Bezirci, incelemesinde, genel olarak Özlü’nün *Bunaltı* adlı hikâye kitabını başarılı bulur. Kitaptaki hikâyeleri, Özlü’nün varoluşçuluğa giden yoldaki hikâyeciliğinin aşamaları bakımından üç kısma ayırıp inceleyen Bezirci, yazarın tüm kitaba yayılan üç özelliği olduğunu belirtir. Bezirci’ye göre, bunlardan birincisi, yaşantı eksikliğidir. Hikâyelerde zengin, değişik, derin yaşantılar azdır. Bu yüzden duygular, düşünceler, çeşitli yaşantılarla birlikte yeterince somutlaşmamaktadır. İkinci özellik, duygululuktur. Bu özellik, ilk hikâyeden son hikâyeye doğru giderek yoğunlaşır. Üçüncü özellik ise, toplumculuktur. Başlangıçta kalın bir çizgi olarak görülen bu eğilim, sonraları incelerek bireyin gölgesine sığır ama asla yok olmaz. Bezirci, son olarak, Özlü’nün umut veren genç bir yazar olduğunu, *Bunaltı*’nın ise özgün ve yeni bir kitap olduğunu söyleyerek incelemesini bitirir.

Attila İlhan “Bunaltı ve Ötesi”¹¹²⁴ başlıklı yazısında, Demir Özlü’nün *Bunaltı* adlı eseri ve “bunalım” üzerinde durur. Atilla İlhan öncelikle yazısında, çağın bunalımını ve bu bunalımla ilgili kendi düşüncelerini kısaca açıklar. Demir Özlü’nün bunalımının, Avrupa’daki savaş, toplumsal kargaşalar ve açlık gibi her biri büyük hadiselerden sonra yaşanmış bunalımlar gibi olmadığını bu yüzden de iğreti durduğunu söyleyen İlhan, dolayısıyla söz konusu bunalımın bir ev çocuğunun iç sıkıntıları, kurguları, düşleri ve düşündükleri mesabesinde kaldığını dile getirir. İlhan, Özlü’deki çatışmaların iki basit düzlemde gerçekleştiğini ve ikisinin de kişisel olduğunu söyler. İlhan’a göre bu çatışmalardan birisi, Özlü’nün az çok gelişmiş biri olduğu için çevresine uymaması

¹¹²³ Acarı, “Bunaltı Üstüne”, 20.

¹¹²⁴ Attila İlhan, “Bunaltı ve Ötesi”, *Dost* 5/26 (Kasım 1959), 33-36.

ikincisi ise aile ve çevre baskısı sebebiyle kurduklarını eylemleştirememesi. Bunların biraz daha çabayla üstesinden gelinemeyecek şeyler olmadıklarını dile getiren İlhan şunları söyler:

“Genç yazarların ilkin bir içlerini boşaltışı vardır ya, işte biraz bundan; sonra bir de kafa kuruluşunun kılı kırk yarar bir karakter taşımasından, Demir Özlü kendi kendisini öğütüp durmuş hikâyelerinde. Ne bunaltısını çağın çıkmazı hizasına çıkarıp bize ciddi bir varoluşçu deneme verebiliyor (çünkü, yaşantısız); ne de kendi sorunlarını iyice bilinçlendirip olduğu gibi yansıtabiliyor (çünkü, kuruyor).”¹¹²⁵

İlhan’a göre, *Bunaltı*’daki hikâyeler, belki de bu yüzden estetik bir bileşimden çok parça parça izlenim, duygu ve düşünce yazıları özelliğini taşır ve sürekli birbirilerine karışırlar. Bunun, Özlü’nün yazacaklarını öz olarak içinde iyice halletmeden, oldurup erdirmeden kağıda aktardığının bir göstergesi olduğunu dile getiren İlhan, yazarın hikâyelerini, bunalım sorununu bilimsel bir yöntemle ele almaması ve gerçekleri devrimsel gelişmelerini göz önünde tutarak ortaya koymaması açılarından yetersiz bulur ve eleştirir. Orhan Duru da “Bunaltı”¹¹²⁶ başlıklı yazısında, Demir Özlü’nün aynı adlı kitabını ele alır. Kitabı, edebiyatımız için beklenmedik bir olay olarak niteleyen Duru, içindeki hikâyelerin çok duygulu ve ince bir deyişle kaleme alındıklarını ve düşün alanımıza yeni birtakım düşünceler getirdiklerini söyler. Duru’ya göre, “düşünsel yükler taşıyan bu çeşit öyküler, yazınımızda yeni bir davranışın ilk belirtilerini işaret ediyor. Birçoklarının düştüğü yanlışlığa düşmeden işin üstesinden geliyor Demir Özlü. Anlattığı olaylarla kendi düşünceleri arasında sıkı, inandırıcı bir bağ kurabiliyor.”¹¹²⁷

Kitabın genel özelliklerini çerçeveleyen hikâyelerin “Bağısız”, “Hüküm” ve “Bunaltı” hikâyeler olduğunu söyleyen Duru, bu hikâyelerde burjuvalara, düzene ve düzenin gerektirdiği materyalist ve ikiyüzlü davranışlara bir başkaldırmanın sezildiğini ifade eder. Duru, Türkiye’de, Batı’daki anlamıyla ve Özlü’nün tarif ettiği şekilde bir burjuvazinin olmadığını fakat bir bunaltının var olduğunu belirtir ve söz konusu bunaltının, var olmayan burjuvaziden ve toplum olarak Batı’daki merhaleleri henüz aşmadan Batı’nın geldiği noktayı eş zamanlı olarak yakalamaya çalışmaktan ileri geldiğini ima eder. Neticede bir buhrana ve bir bunaltıya yol açan bu durumu Demir Özlü’nün herkesten önce ortaya koyduğunu vurgulayan Duru, yanlış adlar altında bile olsa, Batı’daki buhranla bir

¹¹²⁵ İlhan, “Bunaltı ve Ötesi”, 34.

¹¹²⁶ Orhan Duru, “Bunaltı”, *Yeni Ufuklar* 7/80 (Ocak 1959), 277-280.

¹¹²⁷ Duru, “Bunaltı”, 277.

paralellik bile uydurulsa Özlü'nün bu yapıtının ortaya çıkışının tesadüf olmadığını ifade ederek, şartların onun ortaya çıkmasını zorladığını ve gerektirdiğini kasteder. Duru, *Bunaltı* hakkında şunları söyler:

“Demir Özlü'nün bunaltısı belki memur sınıfının (fonctionnarisme) baskısından, belki kapitalizm ve teknik karşısında dağılan ataerkil bir ailenin kalıntısı oluşundan ileri geliyor. Ne olursa olsun birey olarak bir toplumsal olguya, ilerde daha çok kendisini bireyler üzerinde duyuracak bir toplumsal olguya tanıklık ediyor. Bu ise yazınımda ilk ürününü Demir Özlü'nün *Bunaltı* adlı betiğiyle verdi.”

Duru, kitapta yer alan “Bağısız”, “Hüküm” ve “Bunaltı” isimli hikâyelerde, toplumdan itilmiş atılmış ya da toplumun genel düzeninden sıkılmış bireyin içine düştüğü psikolojik durumun ele alındığını belirtir. Duru'ya göre bu hikâyelerde kişiler alabildiğine özgür ve aynı zamanda alabildiğine sorumludurlar. Söz konusu bu çelişkidense suçluluk duygusu ve umutsuzluğun doğduğunu belirten Duru, bugün ülkedeki aydın sınıfın, Sartre'ın deyimiyle geçmişi olmayan bir enkazdan ibaret olduğunu ve Özlü'nün de kitabında, Sartre'ın bu sözünü, yeniden ve farklı biçimlerde tekrarladığını söyler. Duru, Özlü'nün kitabındaki hikâyelerde ortaya konan bunaltı ile Batı'daki bunaltının her ne kadar bir paralellik taşıyalar da kaynaklarının farklı olmaları bakımından birbirlerinden ayrı olduklarını vurgular ve yazarın bu ayrılığı sezmesinin onu, kitabındaki meseleleri fazlaca soyut bir şekilde ortaya koymaktan kurtaracağı tespitinde bulunur.

Demir Özlü'nün, hakkında yazı kaleme alınan bir başka eseri, 1963'te Sürek Yayınları arasından çıkan ve 1964 Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü'nü kazanan *Soluma* adlı eseridir. Eser Gürson, “Soluma”¹¹²⁸ başlıklı yazısında, Özlü'nün aynı adlı kitabı üzerinde durur. Gürson, söz konusu kitabı, varoluşçuluk felsefesinin ışığı altında değerlendirir ve Özlü'yü, hikâyelerinin gerçekten kendisinin olmadığı, söz konusu hikâyelerde, kurama boyun eğdiği ve kendi ulusumuzu dile getirmediği gibi hususlarda eleştirir.

Gürson, Demir Özlü'yü varoluşçuluk felsefesinin ülkemizdeki başta gelen temsilcilerinden biri olarak görür. Ancak aynı zamanda Özlü'ye, sırtını dört başı mamur bir hazır düşünceye dayadığı eleştirisinde bulunan Gürson böylelikle yazarın, daha işin başında sanatçı gücünü sınırlamış olduğunu, eserlerinde kurama uygunluk kaygılarının onu, somut yaşamı hiçe saymaya götürdüğünü dile getirir.

¹¹²⁸ Eser Gürson, “Soluma”, *Dönem 5* (Şubat 1964), 6-7.

Bunaltı ile *Soluma* arasında varoluşçu düşünce yönünden belirgin bir fark bulunmadığını belirten Gürson, bunu Özlü'nün hiçbir değiştirim yapmadan varoluşçuluk düşüncesini olduğu gibi benimsemesine bağlar. Varoluşçuluk düşüncesinin bazı ilkelerinin sonucunda insanda ortaya çıkan yalnızlık, tedirginlik, bunaltı, hiçlik gibi duyguların Sartre'da büyük bir evren oluşturduklarını, Özlü'nün ise bu duygularla yeni bir evren kuramayı Sartre'ın evreninin içinde erimek durumunda kaldığını söyleyen Gürson, Özlü'nün bu anlamda Sartre'ın dışında sözü edilebilecek kendine özgü bir kişilik kazanamamış olduğunu ve bu yüzden Özlü'nün öykülerinin, Sartre'ın yapıtlarının başarısız birer süreği görünümünde olduklarını ifade eder.

Gürson'a göre; “Özlü, varoluşçu yazına yeni bir değer, bir özgünlük getiremediği, kurduğu evreni kişiselleştiremediği gibi, kuramın dar sınırlarından çıkamayıp, bu varoluşçu yazını ulusallaştıramamış, soyut bir ortamda iğreti kılmıştır. Bu da onu somut insan gerçeklerinden çok, düşsel ve olumsuz sonuçlara götürmüştür.”¹¹²⁹

Söz konusu eleştirilerinin ardından yazısında, varoluşçuluk düşüncesi ve onun anlatımda uygulanmasındaki yöntem bakımından Özlü'nün *Bunaltı* ve *Soluma* adlı eserlerindeki farklılıkları tek tek ve maddeler halinde sıralayan Gürson, yazarın iki eserinde iki farklı yöntem uygulamış olduğunu belirtir. Yazarın, bazı hikâyelerinde, söz konusu bu anlatım yöntemleri ile Sartre'dan farklılaşarak, varoluşçuluk düşüncesine bazı yeni değerler getirdiğini söyleyen Gürson, yazarın bu öykülerde yaratıcı kişiliğini belirleme yoluna girmiş olduğunu ifade eder. Gürson, Özlü ile ilgili eleştirisini şu cümlelerle bitirir: “Bundan sonra gerçekten kendinin olan öyküleriyle, kurama boyun eğmekten kurtulup, kendi ulusumuzu dile getiren bir çalışma dileyelim Özlü'den. Sanatın ereği de bu değil mi?”¹¹³⁰

Konur Ertop da Demir Özlü'nün *Soluma* adlı eseri üzerine yazı kaleme alan isimlerdendir. Ertop, “Evrenselin Eşiğinde”¹¹³¹ başlığını taşıyan tanıtım mahiyetindeki yazısında, Özlü'nün ilk kitabı olan *Bunaltı*'da bugün üzerinde durduğu temaları, biraz tutuk, bir hayli dağınık şekilde fakat hemen hemen eksiksiz olarak işlediğini belirterek, *Soluma* ile birlikte ise o tohumların gelişerek sağlam bir anlatıma büründüğünü ifade eder. Kitapta yer alan hikâyelerden biri olan “Kanal” hakkında yeni hikâyemizin en güzel ürünlerinden biri olduğu yorumunu yapan Ertop, söz konusu hikâyenin ve kitaptaki bazı hikâyelerin

¹¹²⁹ Gürson, “Soluma”, 6.

¹¹³⁰ Gürson, “Soluma”, 7.

¹¹³¹ Konur Ertop, “Evrenselin Eşiğinde”, *Yeni Dergi* 2 (Kasım 1964), 49-50.

konularına da değinerek yazarın hikâyede evrenseli yakaladığı değerlendirmesinde bulunur. Ayrıca Ertop, kitapta her yazarda olabilecek ufak tefek dil yanlışlarının da bulunduğunu belirterek, bu yanlışlara birkaç örnek vererek yazısını sonlandırır.

Özlü'nün "Kanal" adlı hikâyesi hakkında Muzaffer Buyrukçu'nun da bir yazısı vardır. Buyrukçu, "Yeni Ufuklar"da yayımlanan "Kanal Hikâyesi Üstüne"¹¹³² başlıklı deneme tarzındaki yazısında, söz konusu hikâye hakkında günlerce düşündüğünü belirterek, hikâyenin konusundan ve hikâyedeki olay akışından bahseder, hikâye kişinin davranışları üzerinden kendi öznel düşüncelerini dile getirir. Hikâyedeki kahramanın, sonunda kendini kanala atmasının sebebiyle ilgili çeşitli tahminler yürüten Buyrukçu hem bu konuda hem de hikâye ilgili düşünceleri hakkında Özlü'nün ne diyeceğini merak ettiğini belirtir. Demir Özlü de "Yeni Ufuklar"ın bir sonraki sayısında yayımlanan, "Buyrukçu'ya Karşılık"¹¹³³ başlıklı yazısında Muzaffer Buyrukçu'nun sorularını cevaplamaya çalışır. "Kanal" adlı hikâyeyi 1962 yazında Güner Sümer ve Ferit Edgü ile Brüksel'de bulunduğu üç gün boyunca tecrübe ettiği izlenimler üzerine Türkiye'ye döndükten sonra yazdığını ifade eden Özlü, bir hikâyenin açıklanmasını o hikâyenin yazarından istemenin ondan çok şey istemek olacağını ve çoğu zaman yazarının da eserin anlamını açık seçik bir şekilde bilemeyebileceğini söyler. Özlü yazısında, hikâye ile ilgili hem Buyrukçu'ya cevap olabilecek hem de bunaltı ve yabancılaşma konularındaki tartışmalara bir açıklama oluşturabilecek şekilde yorum ve düşüncelerini belirtir.

Onay Sözer, "Yabancılaşma Sorununu Tartışmaya Doğru"¹¹³⁴ başlıklı yazısında, Demir Özlü'nün "Yapraklar 64" dergisinde çıkan yazısı "Az Gelişmiş Ülkelerde Hikâye Roman Sorunu"nu ve Özlü'nün söz konusu yazısında öne sürdüğü görüşleri ele alır. Demir Özlü'nün yabancılaşma konusuna bakışı ve Batı etkisi altındaki ülkelerde yazarın durumu ile ilgili yaptığı ümitsizlik içeren yorumları ve öykünmenin kaçınılmaz olduğuna dair değerlendirmeleri eleştiren Sözer, hiçbir gerçek sanat yapıtının bir başkasının kopyası olamayacağını belirtir. Özlü'nün sanat yapıtını zaman içindeki ölü nesneler, kendilerine tapınılan fetişler olarak gördüğünü belirten Sözer, bundan dolayı bu sanat yapıtları karşısında Özlü'nün yabancılaştığını ifade eder. Sözer'e göre "Demir Özlü, hemen hemen bütün edebiyat ürünlerini, kendilerine dışardan öykünülecek nesneler olarak gördüğü için

¹¹³² Muzaffer Buyrukçu, "Kanal Hikâyesi Üstüne", *Yeni Ufuklar* 13/156 (Mayıs 1965), 49-53.

¹¹³³ Demir Özlü, "Buyrukçu'ya Karşılık", *Yeni Ufuklar* 14/157 (Haziran 1965), 45-49.

¹¹³⁴ Onay Sözer, "Yabancılaşma Sorununu Tartışmaya Doğru", *Yeni Dergi* 3 (Aralık 1964), 31-37.

onlarla gerçek bir bağlantı kurulamayacağını, o yapıtlardan bize pek bir yarar gelmeyeceğini sanmaktadır.”¹¹³⁵

Leyla Erbil “Az Gelişmiş Ülkede Eleştirinin Ettikleri”¹¹³⁶ başlıklı yazısında, Demir Özlü’nün Sartre, Beckett, Kafka, Hemingway, Yeni Roman gibi çağımızın büyük yazarlarından ve akımlarından yaptığı aktarmaları ve sentezleri, *Soluna* adlı kitabında topladığını, söz konusu hikâyelerin hem Türk Dil Kurumu Ödülü’nü aldığını hem de eleştiricilerimizden Konur Ertop tarafından “yeni Türk hikâyesinin en güzel ürünü” sayılarak “evrensel” olarak nitelendirildiğini belirtir. Erbil yazısında, Ertop’a karşı çıkarak Özlü’nün hikâyelerinin birer öykünme olduğunu ileri sürer ve bununla ilgili düşüncelerini paylaşır. Özlü’nün yerel ve ulusal olmadığını belirten Erbil, yerel olmanın evrenselliğin önünde bir engel olmadığını ifade eder. Erbil yazısında, konuyla ilgili çeşitli yazar ve şairlerden örnekler verir ve yerel kalınsa da evrensel olunabileceğini, etkilenip esinlenilse de orijinal kalınabileceğini göstermeye çalışır. Oysa Erbil’e göre Özlü, yerellikten, ulusallıktan korkup, uyduruk ve özentî yaşamaları hikâyelerine konu edinmiştir.

Yine Leyla Erbil, “Geri Ülkelerde Evrensele Giden Yol Nerelerden Geçer”¹¹³⁷ başlığını taşıyan bir başka yazısında da yukarıda detayları verilen ve Demir Özlü’yü öven, onun evrenseli yakalamış bir hikâyeci olduğu değerlendirmesinde bulunan Konur Ertop’u yine iğneleyici bir dille eleştirir. Yazısında Ertop dışındaki diğer eleştirmecilere de göndermelerde bulunan Erbil, onları da ya Özlü hakkında yanlış yargılarda bulunmaları ya da suskunlukları sebebiyle eleştirir. Eleştiriciler içinde bazılarınınsa, Özlü’nün taklitçiliği ve öykünmeciliğini ortaya koyduklarını belirten Erbil, Eser Gürson’un “Dönem”de yayımlanan ve yukarıda ele alınan yazısı ile Teoman Erten’in “Evrin” dergisindeki yazılarının, Özlü’nün Batı öyküntüsü, -taklidi- bir yazını sürdürmekte olduğunu belirttiklerini söyler. Onay Sözer’in yine yukarıda bahsi geçen “Yabancılaşma Sorununu Tartışmaya Doğru”¹¹³⁸ başlıklı yazısından da bahseden Erbil, Sözer’in bu ilginç yazısında, psikanalize varan bir yöntemle Özlü’de “öykünmeyi de aşan bir edinme saplantısı, bir özentî çılgınlığı” bulunduğunu çözümlemiş olduğunu ifade eder. Özlü ile

¹¹³⁵ Sözer, “Yabancılaşma Sorununu Tartışmaya Doğru”, 35.

¹¹³⁶ Leyla Erbil, “Az Gelişmiş Ülkede Eleştirinin Ettikleri”, *Dönem* 19 (Nisan 1965), 6-7, 14.

¹¹³⁷ Leyla Erbil, “Geri Ülkelerde Evrensele Giden Yol Nerelerden Geçer”, *Dönem* 20-21 (Haziran 1965), 9, 21.

¹¹³⁸ Sözer, “Yabancılaşma Sorununu Tartışmaya Doğru”.

ilgili ve Konur Ertop'un övdüğü, “Kanal” adlı hikâyesiyle alakalı olarak Erbil şunları söyler:

“Tüm çabalara karşın ‘Kanal’, Grillet-Sartre karışımının başarısız bir ürünü olmaktan öteye geçemez. Çünkü bu iki yazar birbirlerine tüm zıt olduktan başka Özlü, öykülerinde herhangi bir öz taşımaz. ‘Kanal’ın çıkış noktası bir öz, bir konu, anlatılmak istenilen bir olay değil, Fransa’nın yeni romanının biçimidir, bu yüzden ‘Kanal’ Ertop’un kondurduğu değerlerin dışında olup, bir gezginin tatsız notları aşamasında kalmıştır.”¹¹³⁹

Yeni Roman’ın, Fransa’nın kendi siyasal, toplumsal ve kültürel koşullarından doğmuş bir olgu olduğunu belirten Erbil, biraz da alaycı bir dille, Demir Özlü’nün üç günlük yazarlığına böylesi bir akımı sıdırmaya kalkmasının, sonucu başından belli bir yapmacıklıktan onu kurtaramayacağı yorumunu yapar. Özlü’nün bazı hikâyelerinin Batılı bazı yazarlarla benzerliklerini birkaç örnek üzerinden açıklayan Erbil, Özlü’nün bu işi oldukça ileriye vardırıldığını kastederek, yazdığı hikâyelerden, onunu şu an hangi kitabı okuduğunun çıkarılabileceğini söyler. Erbil’e göre Özlü’nün okuduğu her kitap ona benzer bir hikâye yazmak gibi bir duyguyu aşılır ve bu durum Erbil’e göre klinik bir vakadır. Çünkü bir etkilenme, esinlenme ya da alıntılar içeren bir yapıtta bile, yazarın ya da şairin şahsiyetini, kendine özgünlüğünü koruması gerekir. Demir Özlü’nün ise yapıtları, etkilendiği yazarın içinde erimektedir.

Demir Özlü’nün 1966’da De Yayınevi’nden çıkan *Boğuntulu Sokaklar* adlı üçüncü hikâye kitabı ile ilgili de çeşitli tanıtım ve inceleme yazıları yayımlanır. Bu yazılardan biri, “Yordam”da Ziya G. Öztan’ın “Boğuntulu Sokaklar”¹¹⁴⁰ başlıklı yazısıdır. Öztan, tanıtım mahiyetindeki söz konusu kısa yazısında, "Paris İçin Hikâyeler" ve "Boğuntulu Sokaklar" adıyla iki bölüme ayrılan kitabın, ilk ve son öyküleri arasında kuruluş, gerilim ve biçimde dikkat çeken bir gelişim olduğunu belirten Öztan, kitaptaki ilk ve son hikâyeler arasındaki anlatım ve betimlemelerdeki biçimsel değişimleri verdiği örneklerle kısaca açıklar.

Boğuntulu Sokaklar’la ilgili, “Yordam” dergisinde, “Demir Özlü’nün Kitabı”¹¹⁴¹ başlığı altında Halit Özboyacı’nın ve Gün Zileli’nin birer yazısına yer verilir. Halit Özboyacı yazısında, kitabın, "Paris İçin Hikâyeler" başlığını taşıyan birinci bölümündeki hikâyelerin birer hikâye niteliği taşımadıklarını, daha çok bunların günlük niteliğinde

¹¹³⁹ Erbil, “Geri Ülkelerde Evrensele Giden Yol Nerelerden Geçer”, 9.

¹¹⁴⁰ Ziya G. Öztan, “Boğuntulu Sokaklar”, *Yordam* 2/13 (K 1967), 63.

¹¹⁴¹ Halit Özboyacı, “Demir Özlü’nün Kitabı”, *Yordam* 2/15 (Yaz 1967), 66-67.

yazılar olduklarını belirten Özboyacı, yazısında bunlara değinmeyeceğini çünkü eğer eleştirici bu kitabı bir hikâye kitabı olarak eleştirecekse kitabın ikinci bölümü olan "Boğuntulu Sokaklar" kısmını ele alması gerektiğini ifade eder. Özboyacı, "Boğuntulu Sokaklar" bölümündeki hikâyelerde yazarın betimlemeyi ustalıkla kullanarak bu unsurun önemini ve gücünü de ortaya koyduğuna işaret eder. Aynı zamanda yazarın, önceki hikâyelerinde olan öznellikten uzaklaşıp yeni bir biçime ve nesnellığe geçtiğini belirtir. *Boğuntulu Sokaklar*'ın, Demir Özlü'nün gelişme çizgisinin başlangıcı olduğunu ifade eden Özboyacı, yazarın yabancılaşmayı unutup biraz kendine dönerek öze yöneldiği takdirde çok daha iyi hikâyeler vereceğini söyler.

Gün Zileli de "Demir Özlü'nün Kitabı"¹¹⁴² başlığı altında yer alan değerlendirmesinde, *Boğuntulu Sokaklar*'ın hikâyeciliğimizin gelişimi bakımından okunması gereken iyi bir kitap olduğunu, ancak kitabın birinci bölümünü bu yargının dışında tutmak gerektiğini söyler. Zileli, ikinci bölümde yazarın, asıl kurmak istediği yapıyı, ulaşmak istediği anlatımı kurarak karşımıza çıktığını, bunun da salt nesnelerin betimlenmesi ve alanların, sokakların duru bir dille verilmesi şeklinde olduğunu belirtir. Zileli Özlü'nün eseriyle ilgili şu değerlendirmeleri yapar: "Anlatımda iyi bir gözlem gücüne ulaşılmış. Bir önceki kitabında bulunan 'Kanal' öyküsünün geliştirilmiş biçimi sürdürülüyor. Ama burada o öyküdeki arayış da yok. Konu tümüyle çıkarılmış öykülerden. Öykücü, yargı veremeyen, her şeyi yerinden anlatan bir gözlemci durumunda."¹¹⁴³

Yukarıda ana hatlarıyla ele alınan Demir Özlü ve hikâyeciliği ile ilgili eleştiri, inceleme, değini ve tanıtım yazılarının dışında dergilerde yazarla yapılmış konuşmalar da mevcuttur. "Varlık" dergisinde yayımlanan ve "Demir Özlü İle"¹¹⁴⁴ başlığını taşıyan konuşma, Muazzez Menemencioğlu tarafından yapılmıştır. "Ataç" dergisinde "Dergi" imzasıyla yayımlanan ve "Demir Özlü'ye Sorular"¹¹⁴⁵ başlıklı konuşma ise bir diğeridir. "Dönem" dergisinde yayımlanan "Demir Özlü'ye Sorular"¹¹⁴⁶ başlıklı konuşma ise Asım Bezirci tarafından hazırlanmıştır.

Yazarla ilgili olarak, "Yeni Dergi", "Türk Dili", "Dost", "Yeni Ufuklar", "Yordam", "Varlık", "Ataç", "Soyut", "Dönem" gibi dergilerde çeşitli yazılar yayımlandığı görülür. Söz konusu yazılar, yukarıda detayları verilen onun *Bunaltı* (1958), *Soluma* (1963) ve

¹¹⁴² Gün Zileli, "Demir Özlü'nün Kitabı", *Yordam* 2/15 (Yaz 1967), 67.

¹¹⁴³ Zileli, "Demir Özlü'nün Kitabı", 67.

¹¹⁴⁴ Muazzez Menemencioğlu, "Demir Özlü İle", *Varlık* 574 (15 Mayıs 1962), 14.

¹¹⁴⁵ Dergi, "Demir Özlü'ye Sorular", *Ataç* 2/15 (01 Temmuz 1963), 31-32.

¹¹⁴⁶ Asım Bezirci, "Demir Özlü'ye Sorular", *Dönem* 5 (Şubat 1964), 3, 7.

Boğuntulu Sokaklar (1966) adlı hikâye kitapları ve dergilerde yayımlanmış bazı hikâyeleri ile ilgilidir. Bunların dışında, dergilerde yazarla yapılmış bazı konuşmalara da yer verildiği görülür.

Bunalım edebiyatı üzerine yapılan birtakım tartışmalar da yine Demir Özlü'nün meselenin merkezinde olduğu tartışmalar olarak karşımıza çıkar. Özlü ile ilgili yapılan olumsuz eleştirilerde en çok karşımıza çıkan tespitin, onun hikâyelerinin, çeşitli yönleri bakımından ekseriyetle özentî, taklit ve aktarma oldukları, yerel olmadıkları yönündeki eleştirilerdir. Özlü ile ilgili yazılarda hikâye eleştirisi bakımından öne çıkan isimlerse Asım Bezirci, Eser Gürson ve Onay Sözer'dir. Söz konusu isimlerin daha objektife yakın ve mesafeli eleştirileri, tanıtma, deneme ya da polemik tarzındaki yazılar yanında ön plana çıkmaktadır.

3.2.45. Sevgi Soysal (1936-1976)

Çalışmadaki tarih aralığımız içerisinde ve çalışılan periyodikler arasında, o dönem Sabuncu ve Nutku soyadları ile görünen Sevgi Soysal ile ilgili yazıların, ki tarih aralığından kaynaklı olarak, pek fazla olmadığı, mevcut olanların ise onun Dost Yayınları arasından çıkan *Tante Rosa* (1968) adlı kitabı üzerine olduğu söylenebilir. Söz konusu yazılardan biri, “Türk Dili” dergisinde yayımlanmış ve Adnan Binyazar tarafından kaleme alınmıştır; diğeri ise “Yordam” dergisinde, Ahmet İnam imzasıyla yayımlanmıştır.

Adnan Binyazar, “Tante Rosa”¹¹⁴⁷ başlıklı yazısında, o yıllarda Sabuncu soyadını kullanan Sevgi Soysal'ın, aynı adlı hikâye kitabını ele alır. *Tante Rosa*'nın ilk bakışta bizden uzak öyküler dizisi olarak görüldüğünü söyleyen Binyazar, bunun kitabın adından da kaynaklandığını belirtir. Yazarın, insanın yaşam gerçeğiyle, kafasında yarattığı duygusal görüntü arasındaki çelişkiyi sergilemeyi amaçladığını belirten Binyazar, bu çelişkilerin şu görüntülerle verilmeye çalışıldığını ifade eder: Tante Rosa'nın başından geçenler ve “Sizlerle Başbaşa” dergisinde anlatılanlar. Binyazar, kitaptaki bölümler hakkında ise şunları söyler:

“Sevgi Sabuncu, *Tutkulu Perçem*'deki deneyimlerin bir uygulanması gibi geliştirmiş *Tante Rosa*'yı. Parça parça durumlar, *Tante Rosa*'da bir öyküleme ortamına girmektedir. On dört bölüm, ilgi uyandırıcısına bağlı birbirine. Her

¹¹⁴⁷ Adnan Binyazar, “Tante Rosa”, *Türk Dili* 20/213 (Haziran 1969), 285-286.

bölümde, birbiriyle ilgili bulunan duygusal ve yaşamsal bir ilinti var. Bölümler ayrı ayrı da bir bütünlük taşımaktadır. Bu ilintide bir anı, insanın tüm anları, hatta tüm yaşamı örgülenmiştir.”¹¹⁴⁸

Binyazar, kitapla ilgili nasıl bir yorum yapılırsa yapılsın, yargıların Tante Rosa’nın kişiliğini araştırma yönünde yoğunlaştığını ve zaten yazarın amacının da bu olduğunu söyler. Yazarın öyküde yarattığı hızlı, özentisiz, doğal anlatım biçiminin ve insana daha değişik açılardan bakışının, Sabuncu’nun belirgin özelliklerinden olduğunu ifade eden Binyazar, yazarın, alışılmışın dışında duyguları, düşünceleri, görüntüleri yansıtması yönlerinden de ilgiyi çekeceği tahmininde bulunur.

Ahmet İnam da “Yordam”da yayımlanan ve “Tante Rosa”¹¹⁴⁹ başlığını taşıyan yazısında, yazarın yine aynı kitabına değinir. Kitabın kahramanı Tante Rosa’nın, bir değerler dizgesine bağlanamayan, ruhsal-cinsel (psiko-seksüel) varlığı içinde kadınca başkaldırışın trajedisi olduğu yorumunu yapan İnam, onun, her şeyiyle, ekonomik, siyasal özgürlüğün yanında toplumsal gücünü bulamayan yirminci yüzyıl kadını olduğunu söyler. Yazısında genel anlamda Tante Rosa’nın karakter özellikleri ve toplumla ve değerlerle uyuşamayan yanları üzerinde duran İnam, yazarın bu özgür kadınının, yaşamın pisliklerine dönük ve argo kullanan, kendi başına var olmaya çalışırken tökezleyen bir tip olduğunu söyler. Kitabında yazarın, kadını varoluşçu, kimi zaman nihilist ama ruhsal, toplumsal, ekonomik zorunlulukları da göze alarak yorumladığını belirten İnam, bunun yazar için iyi bir puan olduğunu söyler. İnam’a göre Tante Rosa’da Türk kadınına doğrudan bir eğilme yoktur. İnam onu, daha çok, çağdaş bir kadın yorumlaması olarak görür.

Daha sonra eserin anlatım özellikleri üzerinde duran İnam, başlardaki hikâyelerde kısa ve kesik kesik, son hikâyelerde ise uzun cümlelerin hâkim olduğunu; yazarın zaman zaman yinelemelere ve semantik açıdan boş sözlere yer verdiğini; kimi zaman da hikâyelerde anlatılan öze uyusacak şekilde gerilimli geçişlerin yer aldığını ve bunların başarılı bir şekilde verildiğini söyler. Yazarın nesneye kadınca ve ironili bir şekilde bakabildiğini belirten İnam, Tante Rosa’nın abartılmış bir tip olduğunu fakat onun yazarın bakışıyla belki de böyle olması gerektiğini ifade eder. Son olarak Ahmet İnam yazara diline biraz daha özen göstermesi tavsiyesinde bulunur.

¹¹⁴⁸ Binyazar, “Tante Rosa”, 286.

¹¹⁴⁹ Ahmet İnam, “Tante Rosa”, *Yordam* 4/5-25 (Ekim 1969), 211-212.

3.2.46. Ferit Edgü (1936-)

Ferit Edgü'nün, incelememizin konusunu oluşturan tarih aralığı içinde, Çan Yayınları arasından çıkan *Kaçkınlar* (1959), yine aynı yayınevinden *Bozgun* (1962) ve Sürek Yayınları arasından çıkan *Av* (1967) adlı kitapları olmak üzere toplam üç hikâye kitabı yayımlanmıştır. Fakat bu kitaplardan önce her yazar gibi Ferit Edgü'nün de henüz gençken dönemin edebiyat dergilerine, yayımlanması için hikâyelerini gönderdiği görülür. Söz konusu dergilerden biri, sayfalarında genç yazarlara sıklıkla yer veren “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”dir. Derginin 1954 yılında yayımlanan Ocak 1957 tarihli 60. sayısında, yayımlanması için dergiye gönderilen hikâyelerin değerlendirilerek birtakım notların paylaşıldığı “Açık Konuşma”¹¹⁵⁰ başlıklı bölümün alt başlığında “Ferit Edgü” ismi yer alır. Salim Şengil tarafından kaleme alınan söz konusu bölümde, Edgü'nün dergiye yolladığı “Büyük Rolümüz”, “Kara Bulutlara Dair” ve “Ona, Buna ve Bana Dair” adlı hikâyelerinin, okunduğu belirtilerek genel ve kısa bir değerlendirme yapılır ve genç hikâyeciye çeşitli tavsiyelerde bulunulur. Söz konusu yazıda genç yazara şunlar söylenir:

“Genel olarak bir şeyler söylemek istiyorsunuz ama henüz durulmamış, ruh durumu, dünyaya, meselelere bakışınız büyük bir karışıklık içinde denebilir. Hikaye, iç dünyanızdaki karışıklığı hiçbir düzene tabi tutmadan anlatmak değildir. Ne çevreniz ne de ne demek istediğiniz belli. Eskiden beri söylenegelmiş fikirlerin tekrarı, hikâyelere hiçbir şey kazandırmadığı gibi, onlar dahi yeni olarak kullanılmış ve halledilmiş değil. ‘Büyük balıklar, küçüklerini yer’, ‘yer’ değil, ‘yutar’ olması gerektir. ‘Hayat bir oyundur, insanlar aktör’ vs. gibi... Dile gereği kadar önem vermediğiniz görülüyor. Yerine kolaylıkla Türkçe karşılıklarını koyacağınız kelimelerin altı çizildi.”¹¹⁵¹

Salim Şengil yazısında, Edgü'ye bütün bunlara rağmen acemi olmadığını, yaşına göre çok iyi durumda olduğunu, kabiliyetini henüz gelişmemiş hikâyeleri yayımlamakla harcamaması, hikâye üzerine çok düşünüp çalışması gerektiğini tavsiye eder ve genç hikâyeciye başarılar diler.

Muzaffer Erdost da yine “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”ndeki . “Hikâye Üzerine Bir Deneme”¹¹⁵² başlıklı yazısında, ilk hikâye kitabı henüz yayımlanmamış olan Ferit Edgü'nün “Yeni Ufuklar” dergisinde çıkmış olan “Durum” adlı hikâyesine değinir.

¹¹⁵⁰ Salim Şengil, “Açık Konuşma”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 10/25 (Şubat 1954), 40.

¹¹⁵¹ Şengil, “Açık Konuşma”, Şubat 1954, 40.

¹¹⁵² Erdost, “Hikâye Üzerine Bir Deneme”.

Erdost, söz konusu hikâyede yazarın, toplumda kadın ve erkek arasında engel teşkil eden ve “buzlu cam” ile sembolize edilen töreleri ele aldığını belirtir. Hikâyede olayın ön planda yer aldığını ve kadınla erkeğin hiçbir kişiliğinin bulunmadığını belirten Erdost, olaydan ziyade kişilere önem verilmesi gerektiğini, kişiler üzerinde durmanın olayların da kaynağını vereceğini ifade eder.

Ferit Edgü'nün “Yeni Ufuklar”da yayımlanan "Durum" adlı hikâyesi Yazar, söz konusu hikâyelerde "olay"ın öne çıktığını, hikâyelerdeki kişilerin bir tiyatro oyuncusu gibi sadece olayı oynamak için hikâyede yer aldıklarını, kişilerin birer kişiliği olmadığını, canlı olmadıklarını, olay için birer araç olduklarını söylemektedir. Yazar, bu tespitleriyle birlikte, hikâyecilerimizin kişiöğlunun karışık dünyasına girmeye yanaşmadıklarını belirtmekte, bugüne kadar hikâyecilerimizin sadece olaylar, toplum sorunları ve onların sonuçları üzerinde durup kişilerin iç dünyalarını ihmal ettiklerini belirterek bu durumu eleştirmektedir. Yazar, kişiler üzerinde durmanın aslında olayların da kaynağını vereceğini ifade etmekte, olayların eskiyeceğini ancak kişilerin eskimeyeceğini söylemektedir. Çehov ve Kafka'nın bunu kavradığı için ölmezliğe eriştiğini, hikâyecilerimizin bunu kavrayamadığı takdirde hikâyelerin kökünde, karanlığa itilmiş yarım yüzler, belirsiz sözler yığınının başka bir şey bulunmayacağını vurgulamaktadır. Cemal Aykın “1959'un Hikâyeleri”¹¹⁵³ başlıklı yazısında o yıl çıkan hikâye kitaplarına değinir ve bu vesileyle Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar* adlı eserine de yer verir. Söz konusu kitabın iki bölüme ayrıldığını belirten Aykın, birinci bölümdeki dört hikâyede karamsar, tedirgin bir genç adamın çevre ölçülerine, alışkanlıklara başkaldırması ve yenilişinin; ikinci bölümde ise bütün bağlardan, sığınaklardan kaçışının anlatıldığını söyler. Yazarın toplumla kişi ilişkileri yerine yalnızca bu karamsar ve bunaltılı kişinin iç yapısını ya da bu yapıyı yaratan etmenleri verseydi hikâyelerini daha sağlam bir temel üzerine kurmuş olacağını belirten Aykın, eserde yaşam gerçeklerine dayanmayan bir davalı sanatın bütün aksaklıklarının görüldüğünü dile getirir. Aykın'a göre kitaptaki bütün hikâyelerde yaşantılar birer araç olarak yer almakta, kişiler yaşamamakta, çevre olaylar, süre bulanık kalmakta ve düşlerle gerçekler birbiri içine girmektedir. Aykın söz konusu eleştirilerine rağmen yine de kitapta toplumsal gerçeklerden kaçan küskün bir kişinin başarılı bir şekilde verildiğini ve bu yüzden eseri, söz konusu kişinin bulanık, çapraşık ruhsal yaşamını izlemek amacıyla da olsa okumak gerektiğini ifade eder.

¹¹⁵³ Aykın, “1959'un Hikâyeleri”.

Demir Özlü, “Yeni Ufuklar”da yayımlanan ve “Bozgun”¹¹⁵⁴ başlığını taşıyan yazısında Ferit Edgü'nün aynı adlı hikâye kitabını ele alır. Söz konusu kitabı beğenen ancak pek anlayamayacağı ve özünün kavranılamayacağı yorumunu yapan Özlü, yazısında eseri açıklamayacağını ancak bazı özellikleri üzerinde durabileceğini belirterek şunları söyler: “Yapıtın ana temi olan hiçlik, belki yazarın iç yaşamını kaplamış olan hiçlik, yazışı da kaplamış, böylece sanki özdekleşmiş hiçliğin yazılışı, sanki hiçliğin yazışı olmuş. Hiçliğe sürüklenen yazar, hiçlikte devinen yazar çağımızda yeni bir yazımın ilk deneyimlerini yapıyor demektir. Bu da bugüne değin gelen yazımın değiştirilmesidir.”¹¹⁵⁵

Bozgun’un edebiyatımızda benzersiz bir kitap olduğu savunan Özlü, kitabın ne öykü ne de alışılmış anlamıyla anlatı olduğunu söyler. Eserdeki kişinin, içinde yaşadığı ortama yabancılaşmış, içine düştüğü hiçlikle devinen, yokluğa değin sürüklenen bir kişi olduğunu belirten Özlü, kişinin zaman zaman hiçliğini kavramaya çalıştığını ancak bunun yabancılaşmış insanın umutsuz girişimleri olarak kaldığını söyler. Özlü, kitabın, Kierkegaard’ın ana düşüncelerinden biri üzerine kurulduğunu, bu düşünceninse “kendi üzerine kapanan bireyin varlığını derinden kavramak istediğinde ona bir temel bulamaması” olduğunu ifade eder.

Halit Özboyacı, “Ferit Edgü’nün ‘Yargıç Karak’ Öyküsü”¹¹⁵⁶ başlığını taşıyan yazısında, Edgü’nün “Yargıç Karak” adlı hikâyesini ele alır ve çözümlemeye çalışır. Özboyacı öncelikle, “Kısaca” başlığı altında Edgü’nün hikâyeleri ile ilgili genel bir bilgi verir. Giriş mahiyetindeki bu kısmın ardından, “Olay”, “Kişiler”, “Yapı” ve “Düşünce ve İnsan” başlıkları altında söz konusu hikâyeyi çözümlemeye girişir. “Olay” başlığı altında hikâyedeki olayın bir özetini veren Özboyacı, “Kişiler” başlığı altında ise hikâyenin başkişileri olan “Yargıç Karak” ve “Araştırmacı”nın karakterleri hakkında bilgi verir. “Yapı” başlığı altında, hikâyenin “Giriş”, “Düğüm” ve “Sonuç” bölümlerini belirleyen ve özetleyen Özboyacı, “Düşünce ve İnsan” başlığı altında ise hikâyeye ilgili düşüncelerini anlatır. Özboyacı’ya göre, hikâyede Karak tipi başarıyla verilmiştir ancak hikâyenin genel anlamda konusu çağın dışındadır ve bugünü yansıtmaz.

Ferit Edgü ile ilgili yazılara bakıldığında, Muzaffer Erdost ve Cemal Aykın’ın yazarla ilgili kısa ve genel değerlendirmeler yaptıkları, Demir Özlü’nün, yazarın eserine “yabancılaşma” zaviyesinden bakarak, sanat anlamında kendi savunduğu değerlerle

¹¹⁵⁴ Demir Özlü, “Bozgun”, *Yeni Ufuklar* 11/124 (Eylül 1962), 35-37.

¹¹⁵⁵ Özlü, “Bozgun”, 36.

¹¹⁵⁶ Halit Özboyacı, “Ferit Edgü’nün ‘Yargıç Karak’ Öyküsü”, *Yordam* 3/17 (K 1968), 40-42.

paralellik taşıdığı ölçüde eseri değerli bulduğu, Halit Özboyacı'nın ise hikâye eleştirisi anlamında daha sistemli bir çözümleme girişiminde bulunduğu ancak bunu derinleştiremediği söylenebilir. Örneğin, Özboyacı'nın çözümlemesinde hikâye eleştirisi bağlamında, yapısal bakımdan tasnifler yerinde gözüксе de başlıkların altlarının yeterince ve derinlikli analizlerle doldurulamadığı, hikâyenin yalnızca özetlenmekle yetinilerek, çözümleme girişiminin yüzeysel kaldığı görülür.



4. BÖLÜM: HİKÂYE İLE İLGİLİ ÇEŞİTLİ MESELELERİ ELE ALAN YAZILAR

4.1. Hikâye Konularını Tartışan Yazılar

Bu bölümde, hikâye konularını tartışan yazılar ele alınacak olup, tek tek yazarların hikâyelerinde ya da hikâye anlayışları içerisinde, ekseriyetle yer verdikleri konulardan ziyade¹¹⁵⁷, doğrudan doğruya ve genel olarak hikâyelerdeki konuların bir mesele, bir sorunsal olduğu yazılara ya da farklı konulardaki yazıların bu konuyu ele alan kısımlarına yer verilecektir.

Bu bağlamda, Türk hikâyeciliğinde hangi konuların işlendiği ya da eksik kaldığı, hangi konuların işlenmesi gerektiği, hikâyecilerin işlediği konularda bilgi sahibi olup olmadıkları, gibi genel manada Türk hikâyeciliğindeki konuları tartışan yazılarla, spesifik olarak hikâyeciliğimizdeki aşk, cinsellik, din, gibi belli konuları tartışan yazılar bu bölümde ele alınacaktır.

Bununla birlikte, “hikâye konuları” ile “hikâyede konu” meselesini birbirine karıştırmamak gerekir. Bir ayırım yapmak adına, doğrudan hikâye türünün kendisinde, “konuya” hikâyedeki işlevi ve mahiyeti bakımından yaklaşan ve hikâyede “konunun kendisini” bir konu olarak ele alan daha soyut ve teknik anlamdaki yazıların, çalışmanın ikinci bölümü olan “Hikâyeyi Tür ve Yapı Bakımından Ele Alan Yazılar” ana başlığı altında, “Hikâyede Öz, Biçim ve Konu” alt başlıklı kısımda ele alındığını söylemek gerekir.

Ayrıca her ne kadar hikâye konuları içerisinde yer alsalar da “Anadolu, köy ve köylü” konularının, hikâyeciliğimizde dönemsel bir akım özelliği göstermesi ve bu konularla ilgili yapılan tartışmaların aynı zamanda ideolojik bir yönünün bulunması bakımından, bu konunun da ayrı bir başlık altında ele alındığı belirtilmelidir.

Muzaffer Hacıhasanoğlu, “1964’te Hikâyeciliğimiz”¹¹⁵⁸ başlıklı yazısında, Türk hikâyeciliğinin güncel durumunu, 1964’te yayımlanan hikâyeleri bir araya getiren, Memet Fuat’ın “Türk Edebiyatı 1965” ile “Varlık Yıllığı 1965” adlı yıllıklarına

¹¹⁵⁷ Yazarların hikâye anlayışları ve hikâyeleri içerisinde işledikleri konulara, hikâye yazarlarını tek tek ele aldığımız, çalışmanın üçüncü bölümünün ikinci kısmı olan “Hikâye Yazarları Hakkındaki Yazılar” başlığı altında yer verilmişti.

¹¹⁵⁸ Muzaffer Hacıhasanoğlu, “1964’te Hikâyeciliğimiz”, *Varlık* 645 (01 Mayıs 1965), 11.

dayanarak değerlendirir. Hacıhasanoğlu, söz konusu inceleme yazısında hikâyede konu sorununa da eğilir.

Hikâyede konuyu yeni açılardan da görmek gerektiğini belirten Hacıhasanoğlu, Sait Faik Abasıyanık'tan bu yana belli bir olay olmadan da hikâyeye yazılabileceği kanısının kuvvetlenmiş olduğunu, bir çeşit iç dökmenin, söyleşinin de hikâyenin sınırları içine girdiğini söyler. Yıllıkları inceleyen ve buradaki hikâyeleri toplumsal konular ve bireysel konuları ele almaları bakımından ayıran Hacıhasanoğlu, bu iki yıllıktaki hikâyelerin yarısının konusunu toplumsal sorunlardan, diğer yarısının ise bir iç dökme niteliğinde olan kişisel sorunlardan aldığını belirtir ve şunları söyler:

“Kişisel konular, çoğucası bir iç dökme niteliğinde: Kösnül istekler, başarısızlıklar, kaçıp gitmeler... Toplumsal konu olarak, toprakta çalışanların sıkıntıları, dışardaki işçilerimizin hayatı, ağaların zulmü, yarı aydının toplumdaki yerini yadırgaması, büyük şehirlerin küçük kişilerinin yaşantısı ele alınıyor.”¹¹⁵⁹

Yine yazarın, bireysel ya da toplumsal sorunları konu olarak işlemesi karşılıklıyla bağlantılı olarak, hikâyelerinde yazarın kendini anlatması meselesi ile ilgili de birtakım farklı düşüncelerin dile getirildiği görülür. Gürsen Topses, “Soyut” dergisinde yayımlanan, “Kendini Anlatmak”¹¹⁶⁰ başlıklı yazısında, günümüzde hikâyeye yazarlarının eserlerinde konu olarak kendilerini anlatma gibi bir tutum içerisinde olduklarını belirtir ve bu konu hakkındaki düşüncelerini paylaşır.

Gelmiş geçmiş bütün yazarların eserlerinde az ya da çok kendilerinden bir şeyler bulunduğunu belirten Topses, bunun az ya da çok olmasında yazarın çocuklukta psikolojisinin ve onun oluşturduğu karakterin etkili olduğunu söyler. Topses'e göre, yazar eğer çocukluğunda çevresiyle daha az alışveriş içindeyse ve kendi içine bakan bir psikolojik yapıya sahipse, hikâyelerinde kendini daha çok yansıtır ya da yazar dışa dönük biriyse tam tersi hikâyelerinde kendisi daha geri planda yer alır. Ancak yine de yazarın çocuklukta kazandığı bu formasyon, ilerleyen zamanlarda, onun kendisi dışındaki etkenler dolayısıyla değişip dönüşüp farklılaşabilir. Topses'e göre, hikâyelerinde konu olarak odak noktasına insanı koyan yazarların anlattığı eserlerdeki “insan”, yazarın bizzat kendisidir. Yazar, kendisini çok daha iyi tanıdığı için eserdeki insanı da başarıyla anlatır.

¹¹⁵⁹ Hacıhasanoğlu, “1964'te Hikâyeciliğimiz”, 11.

¹¹⁶⁰ Gürsen Topses, “Kendini Anlatmak”, *Soyut* 13 (Mayıs 1966), 6.

Ona göre, Gorki, Jack London, Andre Gide, Dostoyevski, James Joyce gibi yazarlar bu tür yazarlardır.

Günümüz Amerikan toplumu birtakım toplumsal sorunlarını çözmüş olduğu için edebiyatın Amerika’da artık toplumdan ziyade insanın kendisine yöneldiğini, insana daha derin ve araştırıcı bir bakış geliştirebildiğini söyleyen Topses, bu durumun hikâyenin biçimini de değiştirdiğini, insanı bütün derinliği ile anlatabilmenin gerektirdiği, anlatım olanaklarını zorlayan bir gerekseme içinde bilinç akımı gibi bir takım modern tekniklerin de hikâyeye girdiğini ifade eder.

Topses, hikâyede yazarın kendini anlatması ve insanı anlatması üzerine belirttiği görüş ve düşüncelerden sonra söz konusu fikirlerin Türk hikâyeciliğindeki görünümüne de kısmen değinir. Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali, Sait Faik gibi yazarların hikâyelerinde insanın konu olarak anlatımının daha kısır ölçüde ve çevre insanların anlatımı biçiminde görüldüğünü belirten Topses, bu hikâyelerde insanın anlatımının yazarın kendisinden ziyade kendisinin de içinde yaşadığı çevre insanların anlatımı biçiminde yer aldığını söyler. Fakat Sait Faik’te yazarın kendisinin hikâyeye katılmasının diğerlerine göre biraz daha baskın bir şekilde görüldüğünü belirtir ve bunun sebebinin Batıda olduğu gibi toplum sorunlarının çözülmüş olmasında değil, “etkilenme” meselesinde aramak gerektiğini ifade eder.

Hikâyeciliğimizde işlenen ya da işlenmeyen birtakım konular üzerinde duran ya da hangi konuların işlenmesi gerektiğini tavsiye eden yazılar da kaleme alınmıştır. Bunlardan biri Orhan Barlas’a aittir. Barlas, hikâyede konuların gerçek hayattan alınması gerektiğini savunur ve Orhan Kemal’in hikâyelerini bunun en güzel örneklerinden biri olarak görür. “Konu”¹¹⁶¹ başlıklı kısa yazısında Barlas, Orhan Kemal’in bir hikâyesinden hareketle, günlük hayattan ve gerçekçi konuları işleyen yazarları eleştiren ve sanatın insanı başka alemlere götürmesi gerektiğini söyleyen arkadaşına karşı çıkar ve onun sanattan kendisine yalan söylemesini, kendisini aldatmasını bekleyen tavrını eleştirir.

Gerçekçi konular, hayalci konular tartışmasının dışında, İlhami Soysal, Bilge Karasu’nun “Arkamdakiler” adlı hikâyesinde işlediği konuyla ilgili düşüncelerini belirttiği yazısında, yazarın hikâyeciliğimizde yepyeni bir konuyu ortaya attığını fakat kendisinin bu hikâyeyi başarılı bulmadığını belirtir. Soysal şunları söyler: “Arkamdakiler” adlı hikâyesinin, başka bir isim veremediğimden dolayı ‘acayip’ bir havası var. İnsan bir polis hikâyesi

¹¹⁶¹ Orhan Barlas, “Konu”, *Varlık* 357 (01 Nisan 1950), 4.

okur gibi oluyor. Yazar, muhayyilesini bir hayli zorlamış. Ama Allah için söylemek lazım gelirse, biz, yepyeni bir tarzın denemesi olmasına rağmen bu hikâye için de başarılı bir deneme diyemeyeceğiz.”¹¹⁶²

Sabri Esat Siyavuşgil de yazı sanatında hikâyeciliğimizin diğer türlere göre iyi bir düzeyde olduğunu ancak hikâyelerde hala işlenmeyen, hala hikâyecilerimizin uzak durduğu birtakım konuların bulunduğunu belirtir. “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”¹¹⁶³ başlıklı yazısında Siyavuşgil bu konuları, aşk, fantezi, korku, hikâyelerde ülke dışına taşamama, dedektif ve polisiye hikayeleri olarak gösterir. Hikâyeciliğimizin kötü ve dar bir realizm endişesiyle hep aynı şeyleri işlemekten kurtulması gerektiğini belirten Siyavuşgil, sanatın monotoniden kurtulmanın çaresi olduğuna işaret ederek hikâyecilerimizin ufkunu geniş tutması ve onlara konularını çeşitlendirmesi tavsiyesinde bulunur.

Siyavuşgil, bugünkü Türk hikâyeciliğinin dünya ölçüsünde bir kıymet olmak yolunda çok ilerlemiş bulunduğunu, genç hikâyecilerin hikâyelerini okudukça buna bir kez daha şahit olduğunu ifade eder, ancak, diğer memleketlerin hikâyeciliklerine nazaran Türk hikâyeciliğinde işlenen konular bakımından birtakım eksiklikler olduğunu ileri sürer.

Hikâyeciliğimizi diğer memleketlerin hikâyecilikleriyle mukayese ettiğinde genç hikâyecilerimizde bulunmayan konulardan birinin “aşk” konusu olduğunu belirten Siyavuşgil, şunları söyler:

“Mesela aşk, belki edebiyatımızda an’anesi yok, belki cemiyet evlenmelerle çiftleşmelerin dışında, bu bahsin hayata karışmasına imkan vermiyor. Sebebi ne olursa olsun, genç hikâyecilerimiz aşka parmakla dokunmaktan bile çekiniyorlar. Divan şairlerinin mazmun aşkına, dünkü romancılarımızın da pir aşkına, canlı bir realite olmaktan çıkarıp ‘ah min’el aşk’ levhası haline getirdikleri bu bahsi gençlerimiz, herhalde tükenmiş saydıkları için olacak, bir tarafa atmışlar. Hikâyelerine kadının ve erkeğin türlü girişi fakat aşık olanı girmiyor. Kaldırım yosması, mezarlık sürtüğü, mahalle zamparası, mektepli sevdalı var, fakat aşk yok. Kadın erkek münasebetlerinde ‘aşk’, bir merhabalaşmadan, hal ve hatır sormadan öteye gidemiyor.”¹¹⁶⁴

¹¹⁶² Soysal, “Basında Yankımız”, 46. (Söz konusu yazı, 22.09.1953 tarihli Son Havadis’te yayımlanmış olup Seçilmiş Hikâyeler Dergisi’nin “Basında Yankımız” bölümünde yer almaktadır.)

¹¹⁶³ Siyavuşgil, “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”.

¹¹⁶⁴ Siyavuşgil, “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”, 4.

Genç hikâyecilerin ne âşık tipi çizebildiğini ne de aşkın ağırlık merkezi olduğu bir konuyu masallaştırmadan veya günlük realiteye düşmeden işleyebildiğini söyleyen Siyavuşgil, asıl yaratıcılığın, bitip tükendiği zannedilen bir konuyu işleyerek ona taze bir can ve kalıp verebilmek olduğunu ifade eder.

Siyavuşgil, hikâyeciliğimizde “fantezi” konusuna da pek iltifat olmadığını söyler. Fantezi sözcüğüyle Siyavuşgil’in kastettiği şeyin, “hayal” olduğu; çıplak gerçeğin ötesi olduğu anlaşılmaktadır. “Fantezi bence güler yüzlü bir ruh oyunudur, bir hayal seferidir, bir muhayyile macerasıdır.”¹¹⁶⁵ diyen Siyavuşgil’e göre, genç hikâyecilerimiz hayatı fazla ciddiye aldıkları için bu çeşit oyunlara heves etmiyorlar ve ayaklarının altında realitenin sert zeminini hissetmek kaygısıyla muhayyilelerine dizgin vuruyorlar.

Hikâyecilerimizin, Frenklerin “fantastik” diye adlandırdığı hayalet, tekinsiz ev, vampir gibi tabiat dışı unsurları konu edinen korku ve dehşet hikâyeleri yazmaktan da çekindiklerini belirten Siyavuşgil, korku ve dehşet hikâyeciliğinin her iklimde, her yerde tiryakisi ve müşterisi bulunduğunu söyler. Siyavuşgil, bizim genç hikâyecilerimizin bu tür konulara pek ilgi göstermemesinin sebebini de yine aşırı realizm endişesine bağlar.

Yine hikâyecilerimizin temas etmediği konulardan biri olarak hikâyelerin memleket sınırlarını aşmadığını belirten Siyavuşgil, genç hikâyecilerin bu anlamda ufuklarının dar olduğunu ve vatan sınırlarını aşmayı bırakın İstanbul’un bile aşılamadığını belirtir. Bu anlamda genç hikâyecilerden konu bakımından sınırların ötesine geçmeleri gerektiğini beklediğini ifade eder. Siyavuşgil, sanatın iç ve dış dünyayı her anlamda kuşatması ve kucaklaması gerektiğini söyler.

Samim Kocagöz, Haziran 1951 tarihli “Yeditepe” dergisinde kaleme aldığı yazı ile Siyavuşgil’in yazısındaki “aşk” konusu ile ilgili görüşlerine karşı çıkar. Günümüz hikâyecilerinin mücerret ya da şehvî aşkı düşünmediklerini, çünkü içinde yaşanan cemiyetin hayat ve yaşama zorluğunun bu tür konuları akla getirmediğini söyleyen Kocagöz, bugünün sanatçısının sosyal hayatın akışına tâbi olduğunu, mahdut zümreleri eğlendirecek bir vasıta olmaktan çıktığı görüşünü savunur.¹¹⁶⁶ Bunun üzerine meseleye dahil olan İlhan Geçer, Temmuz 1951 tarihli “Hisar” dergisinde Siyavuşgil’e hak veren bir yazı yayımlar. Sabri Esat’ın eksikliğini işaret ettiği konuların işlenmesinin

¹¹⁶⁵ Siyavuşgil, “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”, 4.

¹¹⁶⁶ İlhan Geçer, “Musikimize ve Hikâyeciliğimize Dair”, *Hisar* 1/15 (Temmuz 1951), 7.

hikâyeciliğimiz için bir kayıp değil aksine kazanç olacağını ifade eden Geçer, hikâyede “aşk” konusunun işlenmesi ile ilgili şunları söyler:

“Aşk konusu sanki eksikliğin ve kötünün bir sembolüymüş gibi ondan bu ürküş ve kaçış neden? Genç hikâyeci memleketin ve memleket insanlarının dertleriyle yine meşgul olsun. Fakat arada bir de aşk hikâyesi yazarsa herhalde günah işlemiş sayılmaz. Bilakis böylece, mevzuda düştüğü yeknesaklıktan da mümkün mertebe kurtulmuş olur. Dünküler sadece birkaç konuyu işlemekle aynı hataya düşmüşlerdi.”¹¹⁶⁷

Kocagöz’ün, biraz da küçümseyerek, hayat şartlarından dolayı günümüz hikâyecisinin aklına aşk konusunun gelmediği şeklindeki iddiasına karşılık İlhan Geçer aşkın her türlü ahval ve şeraitte akla geldiğini belirtir ve büyük şehirlerden ücra köylere kadar aşkın her zaman ve her yerde var olduğunu ve olacağını ifade ederek, “Genç hikâyecilerimiz halkımızın arzularını, hayatını, ruhunu, dertlerini aksettirirken, onun aşkını da zaman zaman ele alırlarsa hiç de fena yapmış olmazlar.”¹¹⁶⁸ şeklinde konuşur. Geçer, aşk konusunun mahdut bir zümreye hitap ettiği iddiası ile ilgili olaraksa tam aksine, aşkın bütün insanları kucakladığını söyler.

Necati Cumalı ise yazısında, sanat eserlerinde “aşk” konusunun işlenmesini klişe olarak gören ve küçümseyen anlayışı eleştirir. “Niçin Aşk?”¹¹⁶⁹ başlıklı yazısında bir aşk düşmanlığının peyda olduğunu belirterek şunları söyler:

“Sanat adına konuşmakta kendini haklı gören, her konuştuğunu da salt doğrudur diye karşısındakine kabullendirmek isteyen kimseler sardı etrafımızı. Sayıları bir hayli kalabalık. Aşkı kötülüyor, yere çalıyor, utanılacak, ayıp bir duyguymuş gibi hor görüyorlar. Konusu aşk olan şiir, aşk olan hikâyeden söz edemiyorsunuz yanlarında. Daha bir satırını bile dinlemeden dudak büküyorlar; gene mi aşk! Size acır gibi bir bakışları vardır.”¹¹⁷⁰

“Aşk” konusunu işleyen hikâyelere söz konusu bu bakışın ve bu bakışa sahip kişilerin, niçin ya da nedenini düşünmeden sayılarının sürekli arttığını söyleyen Cumalı, bu artışın edebiyatta bir baskı yarattığını, fakat buna karşın, ne derece ucuzundan, düzmece, tekrarlanmış soyundan olursa olsun içinde, barış, hürriyet, mutlu yarın, dev ümit gibi sözler geçen eserlerin üstünkörü okunup ağız dolusu övüldüğünü söyleyerek söz konusu

¹¹⁶⁷ Geçer, “Musikimize ve Hikâyeciliğimize Dair”, 7.

¹¹⁶⁸ Geçer, “Musikimize ve Hikâyeciliğimize Dair”, 7.

¹¹⁶⁹ Necati Cumalı, “Niçin Aşk?”, *Varlık* 452 (15 Nisan 1957), 3-5.

¹¹⁷⁰ Cumalı, “Niçin Aşk?”, 3.

ortamdan yakınıdır. Bugünkü edebiyatımızda aşk duygusunun gereken önemi görmemiş olduğunu belirten Cumalı, aşksızlığın edebiyatımızın önde gelen niteliklerinden biri olduğu yorumunu yapar ve günümüz edebiyatında aşk düşmanlığını yaratan sebebi ise çoğumuzun aşk duygusundan yoksun bulunması olarak gösterir.

Eleştiri yazıları ve incelemelerde, hikâyede “aşk” konusunun dışında, “cinsellik” konusunun da tartışıldığını görürüz. Demirtaş Ceyhun’un 1963’te yayımlanan “Yeni Edebiyatımızda Cinsel Sorunlar”¹¹⁷¹ başlıklı yazısında, edebiyatımızda ve hikâyeciliğimizde bir konu olarak cinsel meselelerin yeri ve mahiyeti ele alınır.

Ceyhun söz konusu yazısında, edebiyatımızda aşk ve ölüm gibi konuların başat bir şekilde işlendiğini ancak cinsel sorunları konu edinen ya da aşk konusunu cinsel sorun açısından ele alıp işleyen herhangi bir esere rast gelmediğini belirtir. Kısmen de olsa Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın eserlerinde cinsel olaylara rastladığını belirten Ceyhun, bu durumun ise edebiyatımızda bir eksiklik olduğunu dile getirir.

Cinselliğin Batıda Freud’la beraber gereken önemi kazandığını ancak bizde bu konuların öyle Batıdaki kadar eski bir geçmişinin bulunmadığını belirten Ceyhun, konunun edebiyatımızda ancak ve kısmen İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kendini gösterdiğini ve giderek hikâyelerde, şiirlerde üzerinde önemle durulan bir konu haline geldiğini söyler.

Cinsel sorunların, daha çok Sait Faik, Nezihe Meriç ve Özcan Ergüder’le birlikte konu olarak hikâyeye girmiş olduğunu ve konunun bugünkü genç edebiyatçılarda aşırı bir hal aldığını belirten Ceyhun’a göre, edebiyatımızda cinsel konuların gündeme gelmeye başlaması, toplumdaki anlayış ve zihniyet değişikliğinden değil, yapmacık bir zorlamadan ve bir özentiden ileri gelir. Fakat, bu, böyle olsa bile Ceyhun bunu yine de olumlu bulur.

Edebiyatımızda cinsel sorunların İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkmış olmadığını söyleyen Ceyhun, her ne kadar eserlerde bir konu olarak işlenmese de bu konunun daha önce de bütün karanlığıyla külçe gibi bir kenarda durduğunu ifade eder ve şunları söyler:

“Toplumumuzu gerçekçi bir gözlemlerle anlatmaya çalışan edebiyatımızda daha önceleri yer yer girmiştir. Hatta Kemal Tahir’de bunun örneklerini açık olarak görebiliriz. Ne var ki bu cinsel sorunlar hiçbir zaman çözümlenmek için bilimsel bir açıdan ele alınmamıştır. Sadece yapıt içerisinde bir motif olmaktan ileri geçmez.

¹¹⁷¹ Demirtaş Ceyhun, “Yeni Edebiyatımızda Cinsel Sorunlar”, *Ataç* 1/9 (01 Ocak 1963), 20-22.

Cumhuriyet öncesi Osmanlılık anlayışı içinde süregelen bu sorun, Cumhuriyet sonrası da herhangi bir ileri anlayışlılığa ulaşmamış, ufak tefek birtakım ‘ıslahat’larla (örneğin Evlilik Kanunu’nun değişmesi gibi) hemen hemen kendi halinde bırakılmıştır. Bu çözümlenmeyen sorunların, bilinçsizcesine de olsa, birtakım yapıtlarda kendini göstermesi gerekirken o zamanki töre anlayışının bağnazlığı yüzünden, o türlü tutkuların, isteklerin, söylenilmesinin, söz konusu edilmesinin ayıp sayılmasından, onların yapıtlara girmesine zorla engel olunmuştur. Bir Reşat Nuri’de, bir Yakup Kadri’de, bir Halide Edip’te bu cinsel sorunun bir konu olarak ele alındığına rastgelemeyiz.”¹¹⁷²

Ceyhun, yazısında, bugün bu sorunun bizzat kendisinin önemli olduğu için değil de genç hikâyecilerin eserlerinde, yeniliğin bir parçası olarak sayılması, bilinçaltının bir göstergesi olarak görülmesi veya sözcükler üzerinden, birtakım kişisel ve toplumsal sorunların köklerinin altında yatan bir neden olarak görülmesi gibi sebeplerden dolayı rağbet görmesini samimi bulmaz ve bunu yanlış bir yol olarak tanımlar. Buradan hareketle, toplumumuzdaki bütün mutsuzlukları, bütün sıkıntıları, insanın cinsel yaşamındaki aksaklıklar yüzünden yaşadığı gibi bir anlayışa karşı çıkan Ceyhun, cinsellik dışındaki öteki sorunların unutulmasından dolayı endişe ettiğini dile getirir.

Ceyhun, kendilerinden önceki yazarların, cinsel konulara değinmedikleri için bugünküler tarafından küçümsendiklerini, aynı şekilde sonrakilerin de bugünküleri cinsellik konusu dışında başka bir konuyu önemsemedikleri için küçümseyeceklerini söyler. Cinsel sorunları birinci plana geçirmenin altında, töre anlayışını, gelenekleri, geçmişe körü körüne bağlılığı yıkmak gibi sebepler gördüğünü belirten Ceyhun’a göre, ilerici ve devrimci geçinen bu kişiler, gelenekleri yıkmakla "ayıp" arasındaki farkı görememektedirler. Cinsel olayların açık saçık anlatılmasının cinsel sorunların doğurduğu aksaklıkları ortadan kaldırmaya gücünün yetmeyeceğini ifade eden Ceyhun, bugünkü edebiyatımızda cinsel sorunların aşırı bir şekilde görüldüğü sözünüle kastettiği şeyin bu olduğunu ifade eder.

Hikâyeciliğimizde aşk ve cinsellik konuları ile ilgili görüşlerin dışında, “din” konusuyla ilgili de bir takım düşünceler ifade edilir. Yine Demirtaş Ceyhun, “Papirüs” dergisinde yayımlanan ve “Edebiyatımız ve Din” başlığını taşıyan yazısında, Türk hikâyeciliğinde bir konu olarak din olgusuna ve bu olgunun hikâyeciliğimizdeki işlenme biçimine

¹¹⁷² Ceyhun, “Yeni Edebiyatımızda Cinsel Sorunlar”, 20-21.

değinerak, hikâye ve romanımızın, toplumların hayatında son derece önemli bir yeri olan din olgusunu yeterince ele almadığını söyler.

Bu anlamda 1960 sonrası hikâyeciliğimizde din olgusu ile ilgili görüşlerini de dile getiren Ceyhun, bazı hikâyecilerimizdeki Batı özentisi anlayışın söz konusu din olgusunu ele alıştır da belirleyici olduğunu, özellikle Bilge Karasu başta olmak üzere, kısmen Demir Özlü, Ferit Edgü, Adnan Özyalçiner gibi hikâyecilerin eserlerinde Müslümanlıkla ilgili herhangi bir incelemenin bulunmamasına rağmen, Hristiyanlıkla ilgili övgülerin bol bol bulunabileceğini ifade eder. Emperyalizmin de etkisiyle çoğalan çeviri edebiyatı salgınının, genç hikâyecilerimizde ulusallığın bir kenara itilerek Batı edebiyatından alınan şekillerle evrensel insana varma çabasının bunda etkili olduğunu belirten Ceyhun, yüzyıllardır toplumumuzun üzerinde büyük etkisi bulunan din olgusunun, yani Müslümanlığın Anadolu'daki sürecinin hikâyeciliğimizde ve şiirimizde ele alınması gerektiği görüşünü belirtir ve şunları söyler:

“İnanıyoruz ki Müslümanlığın Anadolu üzerindeki serüvenleri bilinmeden, Anadolu insanı tanımlanamaz. Anadolu insanının toplumcu bir anlayışla anlatılması, onun Müslümanlıkla olan ilişkilerinin eleştirilmesiyle mümkündür. Yalnız, Osmanlı devrinde olduğu gibi bir ‘Arap kültürünün uydusu’ durumuna düşmemek için konu yanlış açıdan ele alınmamalıdır. Sorunumuz Müslümanlığın bir genel eleştirisi değil, onun Anadolu üzerindeki serüveninin eleştirisidir. Edebiyatımız, tekrar ediyoruz, Hristiyanlığın egemenliğinden ve çeviri edebiyatı salgınından ancak bu yöntemle kurtulabilecektir.”¹¹⁷³

Mehdi Halıcı da “Çağrı” dergisinde yayımladığı, “Edebiyatımız ve Din”¹¹⁷⁴ başlıklı yazısında, Demirtaş Ceyhun’un hikâyeciliğimizde din konusunu ele alan ve yukarıda belirtilen görüşlerine tamamen katıldığını söyleyerek, Ceyhun’un, laisizm kisvesi altında ülkeye getirilen bir takım yanlışlıkların, bir nevi din aleyhtarı tabular yarattığı şeklindeki görüşlerini desteklediğini belirterek, edebiyatımızın işin bu yönünü hiç işlemediğini ifade eder.

Oğuz Arıkanlı ise hikâyede işlenen konulara hikâyecinin bilgisi ve kültürü açısından yaklaşır ve hikâyecinin işlediği konuda eserinin başarılı olması için kültürlü olması gerekliliğinin üzerinde durur. Arıkanlı, “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan, “Kültür

¹¹⁷³ Demirtaş Ceyhun, “Edebiyatımız ve Din”, *Papirüs* 1/7 (Aralık 1966), 11.

¹¹⁷⁴ Mehdi Halıcı, “Edebiyatımız ve Din”, *Çağrı* 109 (Şubat 1967), 3-5.

Buhranı”¹¹⁷⁵ başlıklı yazısında, hikâyecilerimizin ele aldıkları konularla ve hikâyelerinde işledikleri muhtevalarla ilgili yeterli bilgi ve kültüre sahip olmadıkları, bu yüzden de konuyu yeterince anlayıp anlatamadıkları eleştirisinde bulunur.

Kitapları şaheser mertebesine ulaşmış Batılı yazarların yazdıkları konularla ilgili bilgi sahibi olmak için araştırma yaptıklarını belirten Arıkanlı, söz konusu yazarların, bilgisiz ve kültürsüz bir şekilde asla, yazı yazmak için masa başına oturmadıklarını söyler. Dolayısıyla Arıkanlı, herhangi bir konuda hikâye yazılacaksa o konuda bilgi ve kültür sahibi olunması gerektiğini ancak günümüz hikâyecilerinin bir kısmında bunun eksik bulunduğunu belirterek bu durumu eleştirir.

Eldeki verilere bakıldığında, “Varlık”, “Soyut”, “Hisar”, “Ataç”, “Papirüs”, “Çağrı”, “Yeni Ufuklar” gibi dergilerde hikâye konularının ve hikâye konuları etrafında dönen çeşitli meselelerin tartışıldığı; söz konusu dergilerde, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Gürsen Topses, Orhan Barlas, İlhami Soysal, Sabri Esat Siyavuşgil, Samim Kocagöz, İlhan Geçer, Necati Cumalı, Demirtaş Ceyhun, Mehdi Halıcı, Oğuz Arıkanlı gibi isimlerin yazılarıyla hikâye konuları hakkındaki görüş ve düşüncelerini paylaştıkları görülür.

Hikâye konuları hakkındaki yazılar incelendiğinde ise “bireysel konular, toplumsal konular meselesi”, “yazarların hikâyelerinde kendilerini anlatmaları”, “hikâyecilerin, aşk, fantezi, korku, polisiye gibi birtakım konuları işlemekten uzak duruyor olmaları”, “hikâyeciler üzerindeki konu baskısı”, “hikâyecilerin işledikleri konularla ilgili bilgi sahibi olmaları gerektiği”, “cinsellik”, “din” gibi meselelerin ele alınıp tartışıldığı söylenebilir.

4.2. Gerçek ve Gerçekçilik Tartışmaları

Türk hikâyeciliğinin 1950-1970 yılları arasını kapsayan döneminde, hikâye ve hikâyeciler üzerinden, gerçek ve gerçekçilik konusu üzerinden de birtakım tartışmalar yapılır. Söz konusu tartışmaların gerçeğin ve gerçekçiliğin farklı bir yönünü oluşturan ve her birine bir şekilde temas eden toplumculuk, bireycilik, ideoloji ve güdümlü edebiyat gibi meselelerle çeşitli açılardan ilgili olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu itibarla, bu kısımda yer verilen yazı ve tartışmaların, doğrudan hikâyeciliğimizde gerçekçiliğin tarihî sürecini ele alan, hikâyelerde hangi gerçeğin nasıl yansıtılması gerektiği konusuna

¹¹⁷⁵ Oğuz Arıkanlı, “Kültür Buhranı”, *Yeni Ufuklar* 2/1 (Şubat 1953), 16-19.

değinen, hikâyede gerçeği hangi unsurların sağlayabileceğini sorgulayan, bu ve benzeri konulardaki yazılar olacağı belirtilmelidir.

Yaşar Nabi, “Varlık” dergisinde yayımlanan, “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu”¹¹⁷⁶ başlıklı yazısında, Türk hikâyeciliğinde gerçekçiliğin şu anki durumu ve bugüne kadarki geçirdiği süreçlerden bahseder. Önceleri *Memleket Hikâyeleri* ile Refik Halit’in, bir kısım hikâyeleriyle de Ömer Seyfettin’in gerçekçi bir anlayışla memleketin bir resmini çizdiklerini, sonrasında ise Sabahattin Ali, Bekir Sıtkı ve Umran Nazif’in gerçekçilikle ülkücülüğü birbirine katarak memleketin kaderinden sahneleri ortaya koyduklarını belirten Yaşar Nabi, daha sonra hikâyecilerin memleket yaralarının deşilmesinde hikâyenin tesirli rolünden faydalanmayı denediklerini ve bu yolda en ustalık ve cesur hamleleri yapan Orhan Kemal’in, kazandığı büyük başarıdan sonra onu takip eden birçok genç hikâyecinin ortaya çıktığını söyler. Böylece sosyal gerçekçilik akımının doğduğunu belirten Yaşar Nabi, bu yoldaki çalışmaların giderek hızlandığını ve gerçekçilik adına gerçekçiliği de geride bırakan bir anlayışa sapıldığını belirterek, hikâyeciliğimizin, Realizm derken hiç farkında olmadan Natüralizm gibi modası çoktan geçmiş bir akıma kapılmış olduğunu ifade eden Yaşar Nabi’nin, Natüralizm konusunda hikâyeciliğimize yönelik eleştirisinin, özellikle genç hikâyecilerin, gerçeği vermek adına eserlerinde her türlü çirkin sahneye yer vermeleri ve onları en kaba sözlerle anlatmaları bakımından olduğu görülür.

Mustafa Nihat Özön de hikâyede gerçeğin bir seçmeye tabi tutulmadan olduğu gibi kopya edilmesinin yanlışlığı üzerinde durur. Özön, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”¹¹⁷⁷ başlıklı yazısında gerçeğin yansıtılması ile ilgili olarak, yazarlarımızın büyük bir gururla, haklı olarak, konularını hayattan aldıklarını söylediklerini, bunun gerçekçilik adına eski hikâyeciliğimize göre önemli bir ileri adım olduğunu belirtir ve şunları söyler: “Fakat sanat, genel olarak, gerçeği bir kopya değil, onu ‘seçme’ ve ‘gösterme’dir. Elinde fotoğraf makinesi olan bir kimse bile rastgele ve hemen resmi almaz, onun iyi görünebileceği bir noktasını arar, ışık durumunu hesaplar, ona göre kendisine bir resim alma noktası seçer.”¹¹⁷⁸

Mehmet Doğan “Buyrukçu’yu Okurken” adlı yazısında, hikâyeci ve romancıyı bekleyen en büyük tehlikenin, yazarın gerçeği saptama gücünün kölesi durumuna düşmesi

¹¹⁷⁶ Nayır, “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu”.

¹¹⁷⁷ Özön, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”.

¹¹⁷⁸ Özön, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”, 78.

olduğunu söyler ve bunun, gerçeği hareketi içinde değil olduğu gibi vermek anlamına geldiğini belirtir. Doğan de tıpkı Özön gibi kaba gerçekliğin olduğu gibi verilmesine karşı çıkar ve “Öyle ya, insanlara gerçeği kendi gözleriyle gördüklerinden daha başka anlatamadıktan sonra neden yazmalı o yüzlerce sayfayı?”¹¹⁷⁹ diye sorar. Doğan’a göre, hikâyeci ve romancının gücü asıl, derinden didiklediği gerçeğin görüntülerinden aldığı kesitlerden, sağlam bir kurguya (montaja) gidişinde gösterir kendini.”¹¹⁸⁰

Orhan Barlas da gerçeğin toplumcu bir biçimde yansıtılması ile ilgili görüşlerini belirttiği yazısında, Orhan Kemal’in eserlerindeki gerçeği ve onu ele alma biçimini eleştiren arkadaşına karşı çıkar. "Düşünüşler" üst başlığı altında yer alan ve “Konu”¹¹⁸¹ başlığını taşıyan kısa yazısında Barlas, Orhan Kemal’i kastederek günlük hayattan ve gerçekçi konuları işleyen yazarları eleştiren ve sanatın insanı başka alemlere götürmesi gerektiğini söyleyen arkadaşına karşı çıkar ve onun sanattan kendisine yalan söylemesini, kendisini aldatmasını bekleyen tavrını eleştirir. Onun da birçokları gibi, sanatçının dilinden gerçeği, doğruyu işitmek, sanatın yardımı ile çevresini daha aydınlık görmek istemediğini belirterek bu düşünce biçimini olumsuz olarak görür.

Türk hikâyeciliğinde gerçeküstücü ve varoluşçu akımların etkili olduğu 1955 sonrasında kimi hikâyecilerin eserlerinde, gerçekçiliğin nasıl gerçeküstücülüğe doğru yol aldığını inceleyen yazıların yanında, bu durumun bir anlamda yeni hikâyecilerin kendinden önceki kuşağın fotoğraf gerçekçiliğine bir karşı çıkış olduğu yönünde görüşleri içeren yazılar da bulunmaktadır. Bu konudaki incelemelerden biri Vedat Günyol’a aittir.

Vedat Günyol’un “Dış Gerçekten Gerçeküstüne Doğru”¹¹⁸² başlıklı yazısı, gerçek ve gerçekçilik tartışmaları bağlamında, hikâyeciliğimizde görülen dış gerçeğin yansıtılması anlayışından gerçeküstüne doğru gidiş sürecini ele alması bakımından dikkat çekicidir. Günyol bu durumun sebebinin, dış gerçeği olduğu gibi verme yolundaki aşırılığa karşı baş gösteren tepkide aranılması gerektiği görüşündedir. Bu yüzden Günyol, öncelikle Türk hikâyeciliğinin geçmişten günümüze “gerçek”le olan ilintisi üzerinde durur.

Bizde 1880’lerden beri hikâyenin, konusunu hayattan almakla beraber, hemen hep dış gerçekle ilintisiz adeta bir düş oyunu çeşnisinde olduğunu, Batı gerçekçiliği etkisinde yazılmış ve kendi türünde tek kalan *Karabibik* bir yana, diğerlerinin, hayatta rastlanan

¹¹⁷⁹ Doğan, “Buyrukçu’yu Okurken”, 14.

¹¹⁸⁰ Doğan, “Buyrukçu’yu Okurken”, 14.

¹¹⁸¹ Barlas, “Konu”.

¹¹⁸² Günyol, “Dış Gerçekten Gerçeküstüne Doğru”.

garip, acayip örnekler, tabiat garibeleri üzerinde işleyen hikâyeler şeklinde olduklarını belirten Günyol, Samipaşazade'nin *Küçük Şeyler*'inin bu türden hikâyelerle dolu olduğunu söyler. Günyol'a göre, bütün bu hikâyelerdeki amaç, "güzel yazmak" kaygısıdır. Bu kaygı da hikâyeciyi eserinde bir çeşit şairaneliğe götürerek onun gerçeklerden kaçmasına sebep olmuştur. Fakat bu kaçış, günümüzde olduğu gibi, gerçeküstüne ya da iç gerçeklere kaçış değil gerçeklere yan çiziş şeklinde kendini göstermiştir.

Hikâyenin, söz konusu güzel yazma kaygısından Ömer Seyfettin'le birlikte kurtulduğunu, ancak onun hikâyelerinin iyi kurulmuş olmalarına rağmen asıl anlamında toplum gerçeklerine bir dönüş sayılamayacağını belirten Günyol, asıl gerçekçiliğin 1930'larda Sadri Ertem'le başlayıp, Sabahattin Ali ve Orhan Kemal'le devam ettiğini söyler ve sonrasındaki gerçekçilik anlayışlarının hikâyeciliğimizdeki yansımalarının belli başlı hikâyeciler bağlamında bir resmini çizmek adına şunları söyler:

"O. Kemal'in yanında gerçeği olduğu gibi verme sanatı, ayrı üslup ve edada gerek röportaj kılığında gerek başka biçimlerde, uzun yıllar hikâyecilerin başlıca tuttuğu yol oluyor. S. Kocagöz, K. Bilbaşar, B. S. Kunt, U. N. Yiğiter, H. Aytekin, İ. Tarus, Y. Kemal, F. Baykurt, M. Buyrukçu, K. Tahir gibi sanatçıların geliştirdiği bu tür yanında her ne kadar başka türler de gelişmekteyse de salt toplumsal gerçeklik ağır basıyor. Terazinin kefesini ne koyu toplumsal tutkularına rağmen gerçekleri öznel ve ozanca bir özden ayırmayan Sait Faik, ne çocukluk anılarına gömülen O. Akbal, geçmişteki anılarla avunan Z. O. Saba, ne karanlık ruhların korkunç dehlizlerinde yalnızlığına deva arayan S. Ağaoğlu dengeye getirebiliyor ne de bin dokuz yüz on ikilerden bu yana, hayatın ufak tefek kaygılarında, hazlarında, lezzetlerinde direnen, birer anlayışı yankıladığı için devlet dairelerinden kahve şakalarına kadar türlü çevrelere, konulara dalıp çıkan, ama yine de bize bir düşünce ufku veremeyen M.Ş. Esendal."¹¹⁸³

Günyol, gerçeğin belli başlı hikâyecilerimizdeki yansımalarına kabaca değindikten sonra bugünkü hikâyecilerimizde belirmeye başlayan gerçeküstüne ve iç gerçeklere kayma eğiliminin geçmişten bugüne ağır basan dış gerçekçiliğe karşı duyulan kanıksamanın bir sonucu olduğu görüşünü savunur ve bunun dışında ayrıca, akla olan inancın sarsılması, bütün insanlara yol gösterecek ortak bir ışık yokluğu gibi hayatın akışını bilinmeyene, dış

¹¹⁸³ Günyol, "Dış Gerçekten Gerçeküstüne Doğru", 826.

gerçeklerin ötesine, kişisel kaygılara götüren daha köklü sebeplerin de bulunduğunu sözlerine ekler.

Günyol, dış gerçeklerden kaçış çığırının başında Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (1943) adlı eserinin bulunduğunu söyler. Tanpınar'ın bu eseriyle ortaya koyduğu gerçeküstü eğilim Günyol'a göre, onun "dış gerçeğe karşı bilinçli bir kanıksama yanında 'bu toprağın hesaplarından, zaruretlerinden' kaçan, yaratılıştan 'mistik' ve 'içine dönük', dolayısıyla 'marazî' bir ruhun kişiliğini arama yolundaki çabasının bir ürünü sayılabilir."¹¹⁸⁴

Tanpınar'dan sonra Sait Faik'in *Son Kuşlar* (1952) adlı eserinde yer alan "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın" adlı hikâyesi ile ve *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954) adlı eseri ile dış gerçeğin mantığını kırıp fantezi ve düş dünyasına girdiğini söyleyen Günyol, onun yanında Attila İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1953) adlı romanıyla dış gerçeklerden kaçma amacını taşımadan sırf bir biçim kaygısıyla gerçekliği farklı yansıttığını ve buna benzer bir biçim kaygısının Orhan Hançerlioğlu'nun *Oyun* (1953) adlı eserinde de görüldüğünü belirtir. Hançerlioğlu'nda görülen gerçeküstücü eğilimin birçok genç hikâyecide daha çok iç gerçekliğe doğru bir yön aldığını ve bir biçim kaygısıyla başlayıp dış ve iç gerçeği mutlu bir terkipte işleyen Ferit Edgü ile gelişerek, Feyyaz Kayacan'la da daha atak bir biçime dönüştüğünü söyleyen Günyol, "gerçeküstü çığırının yanı sıra, iç ve dış hayatı, bilhassa ahlak bakımından bir çeşit atakça itirafa kaçan aşırı bir nesnellikle verme kaygısında olan 'existentialiste' çığırın filiz vermeye başladığını görüyoruz."¹¹⁸⁵ diyerek söz konusu çığırın tek ve olgun meyvesinin Özcan Ergüder'in *Maskeli Balo* (1956) adlı eseri olduğunu ifade eder.

Adnan Özyalçınar ise kendisinin de içinde bulunduğu 1950 Kuşağı'nın kendinden öncekilere, hikâyenin estetik yapısı ve içerik bakımından karşı çıktıklarını, bu karşı çıkışın da hikâyede "gerçek" kavramı üzerine birtakım tartışmalara yol açtığını söyler.

"Gerçek nedir? Gerçeğin eksiksiz yansıtılmasındaki yöntem ne olmalıdır? Önceki yazarların inatla sürdürdüğü fotoğraf gerçekçiliğinin tek boyutlu, cansız gerçeklikleri yerine, kanlı canlı, yaşayan gerçekliklere yönelmenin gerekliliği, bu yönelişin estetik düzeni savunuldu uzun uzun. Görüntüyü öne alan, giderek görüntüyü anlatım içinde büsbütün yoğunlaştıran bir yöntemle yazılan hikâyelerimizde, gerçek kavramı üzerindeki kılı kırk yaran saptamaların da etkisiyle,

¹¹⁸⁴ Günyol, "Dış Gerçekten Gerçeküstüne Doğru", 827.

¹¹⁸⁵ Günyol, "Dış Gerçekten Gerçeküstüne Doğru", 828-829.

gerçeküstücülüğe doğru yol alındı. Bir ara ‘Yeni Gerçekçilik’ adı bile verilen bu yolda direndik.”¹¹⁸⁶

Yazılarda gerçek ve gerçekçilik tartışmalarının hikâyelerdeki kişilerin konuşma biçimleri ve şive taklidi meselesi üzerinden de yürüdüğü gözlenir. Örneğin, Cemal Süreya, gerçekçilik adına yapıldığı söylenen hikâyede “şive taklidi” meselesine karşı çıktığı “Bayankuş” başlıklı yazısında, “Hikâye ve roman kişilerinin gerçekliği onların şivelerinde değil, hikâye ya da roman içinde gerçek anlamda var olmalarındadır.”¹¹⁸⁷ şeklinde görüş belirtir.

Nurullah Ataç ise hikâye ve romanlarında kişileri yerel ağzıyla konuşturan ve bunu gerçekçilik adına yaptığını söyleyen Orhan Kemal özelinde, hikâye ve romanlarını köylü konuşmalarıyla dolduran yazarları eleştirir ve bunun kolaya kaçmak, kolay bir gerçekçiliğe sığınmak olduğunu söyler: “Okuyorsunuz, köylülerin öyle konuştuklarını öğreniyorsunuz ama köyleri, köylülerin yaşamalarını, iyice göremiyorsunuz. Gerçekçilik o kadar kolay bir iş değildir.”¹¹⁸⁸

Aynı şekilde Tarık Buğra da gerçekçilik meselesinde bir sanat eseri için mühim olan şeyin insanların yaşayışı, sosyal kadroları ve ilişkilerini vermek olduğunu söyleyerek bunun Orhan Kemal’in yaptığı gibi foto şipşakçılıkla, yani gerçeği olduğu gibi vererek yapılamayacağını belirtir. Buğra konuyla ilgili şunları söyler:

“Realizmin önce yanlış anlaşılıp sonra da putlaştırılması yüzünden bugünkü hikâye ve romanımız, her şeyi tasvirden, foto şipşakçılıktan ibaret sanan kalemlerin çoğunluğu ile çocuksu bir sathiliğe düşmüştür. Ha Samipaşazade’nin Çamlıca tasvirleri ha bugünün kılık kıyafet tasvirleri ile ağız taklitleri. Sanatın biricik probleminde, insandan ikisi de aynı derecede uzak.”¹¹⁸⁹

Haldun Taner’in *Ayışığında Çalışkur* adlı hikâye kitabı ile ilgili bir yazı kaleme alana Fahime G., bizde geçmişten beri süregelen realist hikâye örneklerinin okuyucuyu bunalttığını ve bu gelenekçiliği eleştiren eleştirmenlerimizle hikâye yazarları arasında tartışmalar olduğunu belirtir. Haldun Taner’in gerek daha önce yazdığı gerekse de söz konusu hikâye kitabıyla katı realizm anlayışını yumuşattığını dile getirir.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁶ Özyalçiner, “Uygarlık Karşısında Yazar”, 7.

¹¹⁸⁷ Cemal Süreya, “Bayankuş”, *Papirüs* 6/36 (Haziran 1969), 3.

¹¹⁸⁸ Nurullah Ataç, “Dergilerde”, *Türk Dili* 3/28 (Ocak 1954), 243.

¹¹⁸⁹ Tarık Buğra, “Tulûatçılığa Dair”, *İstanbul* 1 (Kasım 1953), 21.

¹¹⁹⁰ G., “Ayışığında Çalış-Kur”, 347.

Hikâyede gerçek ve gerçekçilik tartışmalarının, genellikle, hangi gerçeğin nasıl yansıtılacağı üzerine döndüğü söylenebilir. Yazılarda, fotoğraf gerçekçiliğinin gerçeküstüne doğru evrilme süreci, hikâyelerdeki konuşma biçimlerinin gerçekçilikle olan ilişkisi, gerçekçiliğin hikâyede nasıl sağlanabileceği gibi meselelere dair görüş ve düşüncelerin paylaşıldığı söylenebilir. Konuyla ilgili; Yaşar Nabi, Mustafa Nihat Özön, Mehmet Doğan, Orhan Barlas, Vedat Günyol, Adnan Özyalçın, Nurullah Ataç, Tarık Buğra gibi isimlerin görüş ve düşüncelerini paylaştıkları görülür.

4.3. GÜDÜMLÜ EDEBİYAT TARTIŞMALARI

Güdümlü edebiyat tartışmaları, toplum, sanat, ideoloji, birey, gerçekçilik gibi kavramlarla birlikte yürüyen bir tartışmadır. İdeolojik bakış açısının yön verdiği söz konusu tartışmalarda “güdümlü edebiyat” yerine “davalı edebiyat” ve “meseleli edebiyat” gibi sözlerin de kullanıldığı görülür. Her ne kadar bu ifadeler güdümlü edebiyattan farklı anlamlara gelse de bunlar birbirine çoğu zaman karıştırılarak, sadece “angaje” ya da “toplumcu” edebiyatın değil, bir davası, bir “derdi”, bir “meselesi” olan edebiyatın da güdümlü olarak adlandırıldığı görülür. Toplumcu olan ya da eserlerinde toplumu önceleyen hikâyecilerin, güdümlü bir edebiyat yaptıkları, özgür olmadıkları, eserde işledikleri konunun eserin değerinin önüne geçtiği ve onunla değerlendirildiği gibi eleştiriler bu dönemdeki tartışmalarda sıkça görülür. Bir eserin güdümlü olduğunu söylemek onun sanat değerinin zayıf olduğunu ima etmek anlamına gelir. Ayrıca dönemin siyasî atmosferinden kaynaklı, bir sanatçıya güdümlü edebiyat yaptığını söylemek onun aynı zamanda komünist olduğunu söylemekle eş değer olarak algılanır ve bunu söyleyenlerse sanatçı tarafından jurnalcilikle suçlanır. Memleketin ve toplumun dertlerini, sıkıntılarını dile getirmenin kişiyi sosyalist ya da güdümlü yapmayacağı gibi görüşler dile getirilir. Hemen hemen bir çok yazarın bir şekilde bu tartışmalarda az veya çok görüşlerini belirttiği görülür.

Konuyla ilgili, “Varlık” dergisinin yaptığı “Güdümlü Edebiyat İçin Ne Düşünüyorsunuz?”¹¹⁹¹ başlıklı soruşturmaya verdiği cevapta Orhan Hançerlioğlu, her sanatçının, kendi düşüncesinin güdümünde olduğunu, sanatçıya dışarıdan herhangi bir fikrin dayatılmaması gerektiğini, sanatın bu anlamda zora gelemeyeceğini belirtir. Sanatçının düşüncesinin toplumun düşüncesine uygun olması gibi bir zorunluluğun

¹¹⁹¹ Varlık, “Güdümlü Edebiyat İçin Ne Düşünüyorsunuz?”, *Varlık* 408 (Temmuz 1954), 4-5.

bulunmadığını söyleyen Hançerlioğlu, onun her zaman toplumun önünde olması gerektiğini ifade eder ve güdümlü sanat tartışmalarını anlamsız bulduğunu belirtir.

Yine aynı soruşturmaya verdiği cevapta Muhtar Körükçü, sanatçının toplum içinde yaşayan bir kişi olarak elbette toplumdan ve dünyada olan bitenden bağımsız kalamayacağını, sanatçının da bir fikre sahip bir kişi olarak sanatını o fikir için kullanabileceğini belirtir, fakat bunun, sanatçının sanatını başkalarına kiraya vereceği anlamına gelmeyeceğini de sözlerine ekler. Körükçü, sanatçının tamamen kendi vicdanının hür sesi ile hareket etmesi gerektiğini söyler.

Sunullah Arısoy ise günün modası haline gelen “güdümlü edebiyat” tartışmalarında öncelikle güdümlü edebiyatın ne demek olduğunu bir tanımının yapılması gerektiğini söyler. Güdümlü edebiyatı, “Sanatçıyı yalnız bir çeşit fikre, ülküye, inanca, anlayışa uygun eser vermeye zorlayan, bu sebeple de sanatçının düşünme, yazma, eser verme özgürlüğünü sınırlayan her türlü karışma, bir çeşit emir verme”¹¹⁹² olarak tanımlayan Arısoy, sanatçının her türlü baskıdan uzak kalması gerektiğini ve sanatçının en çok özgürlüğe hakkı olan kişi olduğunu söyler.

Aynı soruşturmada konuyla ilgili görüşlerini belirten Tahsin Yücel, içinde sanatçısının düşüncesi ve fikri olmayan herhangi bir sanat eseri olamayacağını belirterek, bazen de sanatın birtakım fikirleri yaymak için bir araç olarak kullanıldığını, bu türden bir sanatınsa, sanatın kuvvetinden ve yüceliğinden faydalanılarak yapılan bir propaganda olduğunu ifade eder.

Nezihe Meriç, kendisiyle yapılan ve “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin Ocak 1953 tarihli sayısında yayımlanan konuşmada, kendisine sorulan, “Günün konusu olan meseleli sanat hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusu üzerine konu hakkındaki düşüncelerini açıklar. Sanatın yüceltici, iyiye, güzele, doğruya götürücü gücüne inandığını belirten Meriç, şunları söyler: “Çevresinin tesirinde yaşayan sanatkar, elbette çevresini aksettirecek iyi ve kötü taraflarıyla. Yalnız, sanatkar, müşahede eden, işin nedenini, niçinini bulan ve ortaya koyduğu problemi çözüp doğru yolu gösteren insan olmak zorundadır. O, bu sorumluluğu duyduğu anda meseleli sanat değer kazanır.”¹¹⁹³

“Güdümlü edebiyat” meselesi ile ilgili olarak, Yaşar Nabi ile Samim Kocagöz arasında sonrasında Vedat Günyol’un ve Necdet Eruygur’un da dahil olduğu polemige varan bir

¹¹⁹² Varlık, “Güdümlü Edebiyat İçin Ne Düşünüyorsunuz?”, 5.

¹¹⁹³ İmzasız, “Hikâye Üzerine Nezihe Meriç’le Bir Konuşma”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 7/12 (Ocak 1953), 11.

tartışmayı da burada zikretmek gerekir. Samim Kocagöz'ün halkçı ve sosyal meseleleri ele alan edebiyat eserlerinin ileri ve daha iyi bir edebiyatın temsilcileri olduğu şeklindeki görüşüne Yaşar Nabi karşı çıkar. Sosyalist ya da güdümlü olmayan edebiyatçıların da toplumcu edebiyatçıların da iyi edebiyat örnekleri verebileceğini, önemli olanın eserin sanat değeri olduğunu söyleyen Yaşar Nabi, Kocagöz'ün eserlerini, sanat kaygısı yerine toplumsuluğu öne aldığı için sanat değerinden yoksun bulur.

Yaşar Nabi, “İllallah”¹¹⁹⁴ başlıklı yazısında, Samim Kocagöz'ün “Yeni Ufuklar”ın Mayıs 1955 tarihli sayısında yer alan, güdümlü edebiyat meselesi ile ilgili yazısındaki görüşlerini eleştirir. Söz konusu yazıda Kocagöz şunları söyler:

“Güdümlü lafı ile jurnalcilik edip, namuslu vatandaşları, namuslu sanatçıların aleyhine çevirmek istiyorlar. Ne yapalım ki bütün memleketin ileri gelen şairleri, yazarları ileri bir görüş ve metotla eserlerini veriyorlar. Bu ileri görüş, bütün dünya edebiyatında olduğu gibi, halkçı, sosyal meselelere eğilen, bakan bir görüştür. Nadir Nadi'nin bir makalesinde yazdığı gibi sosyalist olmak, sol olmak, komünist olmak değildir. Memleketimizin kalkınması, sosyal müesseselerimizin, halkımızın, vatandaşlarımızın lehine halledilmesine bağlıdır. Bu da politika işidir. Edebiyata gelince, sadece sosyal bünyemizin girdisini, çıktısını, kuvvetini ve zaafını araştırıyor, memleket için çırpınıyor. Bugün Türk edebiyatına edebiyattır diyebilecek birkaç şiir, hikâye kitabı, birkaç roman varsa ortalıkta, açık konuşalım, ‘güdümlü’, yani bizim anlayışımızla, sosyalist birer görüşün mahsulleridir. Bir de ‘güdümsüz’lerin eserlerini merak edeceksiniz. Ben de merak ediyorum. Var mı?”¹¹⁹⁵

Samim Kocagöz'ün bu görüşlerine tepki gösteren Yaşar Nabi, onun bu sözlerinin kendisini haklı çıkardığını, edebiyatı bir yana bırakıp, onun sanat dışı ereklere hizmet etmesi gerektiğini ileri süren söz konusu görüşlere katılmadığını belirtir. Bu memlekette sanatın hakkını sanata veren edebiyatçıların da olduğunu, çoğunluğun da onlardan oluştuğunu söyleyen Yaşar Nabi, Sait Faik'in ve daha pek çok kişinin güdümlü olmadığını hatta sanat değeri taşıdığı için Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi yazarların da eserini inkar edemeyeceğini, çünkü onların sosyal kaygı yanında sanat kaygısı da taşıdıklarını belirtir. Oysa hiçbir sanat kaygısı çekmeyen Kocagöz'ün eserlerinin bir değer taşımadığını ve yarına kalacak niteliklerden yoksun bulunduğunu söyleyen Yaşar Nabi, şöyle devam eder: “Sanatçının memleket gerçeklerinden söz açmasına, dava

¹¹⁹⁴ Yaşar Nabi Nayır, “İllallah”, *Varlık* 420 (01 Temmuz 1955), 29.

¹¹⁹⁵ Nayır, “İllallah”, 29.

gütmesine karşı değilim. Ama eserinin her şeyden önce sanat değerine bakarım. Yoksa bu değer eserinde ne sanata faydası olur onun ne de davasına. Kötü eseri kimse okumaz. Okusa bile etkisi kalmaz. Yapmacılığını duyar, ısınamayız ona.”¹¹⁹⁶

Samim Kocagöz ve Yaşar Nabi arasındaki tartışmaya bir süre sonra Vedat Günyol’un da katıldığı görülür. Yaşar Nabi’nin görüşlerine karşı çıkarak Samim Kocagöz’ü savunan Günyol, “Yeni Ufuklar” dergisinde kaleme aldığı “Hakçası”¹¹⁹⁷ başlığını taşıyan yazısında bu konudaki düşüncelerini dile getirir. Yaşar Nabi ise Vedat Günyol’a yine Varlık sayfalarında “Hep Aynı Nakarat”¹¹⁹⁸ başlıklı yazısı ile cevap verir.

Günyol, sanatı politikanın hizmetine vermenin doğru olmadığını belirten Yaşar Nabi’ye verdiği cevapta, “Kocagöz’ün yaptığı gibi, toplum meselelerine eğilmek belki bir politika işidir ama bu, kötü niyetli kimselerin anladığı anlamda günlük politikadan apayrı yüksek bir politikadır. Bir topluma haklı, pürüzsüz bir düzen istemek, belki en büyük, en yüksek politikadır.”¹¹⁹⁹ der. Bu sözlerle karşı Yaşar Nabi, yazdığı yazıların, hikâyelerin sanat değeri olmadıktan sonra bu politikanın yüksek olmasının hiçbir anlamı olmadığını söyler. Yaşar Nabi’nin önceki yazısında, sanat açısından asıl değerlerin Kocagöz’ün söylediği gibi güdümlüler tarafında değil güdümsüzler safında olduğunu belirten ve buna örnek olarak da Sait Faik’i ve onun “Ben güdümlü değilim ama güdümlü sanat da olabilir, bir itirazım yok.” sözlerini gösteren cümlelerine de itiraz eden Günyol, Sait Faik’le ilgili olarak şunları söyler:

“Bana kalırsa Sait Faik, ‘ben güdümlü değilim’ derken, başkası tarafından güdülen bir sanatçı değilim, demek istemiş, ben sanatıma yol gösteren, sınır çizen bir partiye, bir kuruluşa bağlı değilim, demiştir. Eğer güdümlü sanat, bir iddiası, bir meselesi olan sanat demekse, Sait Faik güdümlü bir sanatçıydı. Evet Sait Faik, başkası tarafından güdülen bir sanatçı değildi. Ama o, güdümünü, bir dünya görüşünden, yüksek bir politikadan, haksızlıklar karşısında, insanlık adına duyduğu utançtan alıyordu. Bu güdüm, bu yüksek politika adına değil mi ki, Sait Faik mevcut dünya düzenini kabullenemiyordu.”¹²⁰⁰

Samim Kocagöz, Yaşar Nabi ve Vedat Günyol arasında geçen ve kurulan cümlelerle Sait Faik’in de dolaylı olarak dahil edildiği bu tartışmalarda, eleştircilerin güdümlü edebiyat

¹¹⁹⁶ Nayır, “İllallah”, 29.

¹¹⁹⁷ Vedat Günyol, “Hakçası”, *Yeni Ufuklar* 4/24 (40) (Eylül 1955), 121-124.

¹¹⁹⁸ Vedat Günyol, “Hep Aynı Nakarat”, *Varlık* 423 (01 Ekim 1955), 29.

¹¹⁹⁹ Günyol, “Hakçası”, 123.

¹²⁰⁰ Günyol, “Hakçası”, 124.

ve davalı edebiyat terimlerini birbirine karıştırdıkları ve bu sözlerin içeriği konusunda fikir birliği içinde olmadıkları görülür. Söz konusu tartışma, kısır bir çekişme içinde ve giderek polemik seviyesine doğru inerek, “Varlık”, “Yeni Ufuklar” ve “Yeditepe” sayfaları üzerinden birkaç yazı daha devam eder. Söz konusu yazarların tartışmalarına, Necdet Eryugur’un da bir yazısı ile Yaşar Nabi’nin karşısında yer alarak katıldığı görülür. Eryugur, “Yeni Ufuklar”da yayımlanan “Güdümlülük Konusu”¹²⁰¹ başlıklı yazısında, Yaşar Nabi gibi düşünenlerin yanlış yönlendirmeleri sebebiyle Anadolu’da güdümlülük konusunun yanlış anlaşıldığını belirtir ve şunları söyler:

“Herhangi bir kişinin iyi veya kötü niyetle söylediği ‘güdümlü yazardır’ sözü, bu memlekette bal gibi, ‘komünist yazardır’ anlamına gelir. Ya Anadolu’yu bilmiyorsunuz veya biliyor da inadına yapıyorsunuz. Bana, Anadolu’da Orhan Veli ve Sait Faik için ‘komünisttir’ dedikleri zaman hayretten donakaldım. Ama bu kanı siz ve sizin gibilerin ektiği tohumların sonucudur.”¹²⁰²

Yazısında, sanatçının her şeyden önce özgür bir kişi olduğunu, sanatçının eserinde gerekirse, memleketin sosyal dertlerini de dile getirebileceğini belirten Eryugur, halk arasında yanlış anlaşılan bu tartışmaya bir son vermek gerektiğini ifade eder.

Güdümlü edebiyat ve sanatçının bir ideolojinin emrinde olup onun sözcüsü durumuna düşmesi konusuyla ilgili Mehmet Kaplan ve Fethi Naci arasında da bir tartışma yaşanır. Orhan Kemal üzerine olan tartışmaya sonradan İlhan Geçer de bir yazısıyla katılır. İlhan Geçer “Hisar”da güncel dergileri değerlendirdiği yazısında, Fethi Naci’nin “Kaynak” dergisinde yer alan ve ideoloji konusunda Orhan Kemal’i savunan yazısını eleştirir.

Geçer, yazarın hür olabilmesi için herhangi bir ideolojinin adamı olmaması gerektiğini savunan Mehmet Kaplan’a karşı Fethi Naci’nin “Kaynak”ta yayımlanan ve Orhan Kemal’i savunan, sanatçının bir ideolojinin, bir doktrinin emrinde olmasının faydalı olduğunu ve bunun sanatçının özgürlüğüne zarar getirmeyeceğini iddia eden yazısından bahsederek Naci’ye karşı çıkar ve Mehmet Kaplan’ı savunur.

Geçer, yazısında, Fethi Naci için şu sözleri sarf eder: “Açıkça sanatçıyı ideolojilerin emrine vermeyi dileyen yaman bir yazar. Acaba eline bir fırsat geçse bu ileri düşünceli yazar, şair, romancı ve hikâyecilerimizi ne çeşit bir ideolojinin emrine verecektir bilmek isterdik.”¹²⁰³

¹²⁰¹ Necdet Eryugur, “Güdümlülük Konusu”, *Yeni Ufuklar* 4/29 (45) (Şubat 1956), 332-333.

¹²⁰² Eryugur, “Güdümlülük Konusu”, 333.

¹²⁰³ İlhan Geçer, “Dergiler Arasında”, *Hisar* 3/59 (Mart 1955), 15.

Güdümlü edebiyat tartışmalarına Sezai Karakoç'un da katıldığı görülür. “Diriliş” dergisindeki “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor”¹²⁰⁴ adlı yazısında romanımızın “ziraî proleterlik” konusu dışına çıkamadığını, bununsa tezli bir edebiyat değil düpedüz güdümlü bir edebiyat olduğunu belirtir. Buna karşın, normal şartlarda, romanla birlikte yürüyen bir tür olarak hikâyenin romandan kaçtığını, roman bağınaz partizanlığın elinde can çekişirken, hikâyenin irrasyonele, tabiatüstüne kadar uzandığını ifade eder. Karakoç, romanın güdümlü dar alanından kopmuş olduğunu belirttiği hikâyemizle ilgili şunları söyler:

“Bu öz zenginliği bir deyiş ve biçim çokluğuna da yol açmış, hikâyeyi roman gibi hep aynı yönün ağlarına takılmaktan, kurumak ve yozlaşmaktan kurtarmıştır. En yerli yaşamalardan, en soyut konulara kadar el atılmaya çalışılmış, git git birçok estetik kişilikler ortaya çıkmıştır.”¹²⁰⁵ Dolayısıyla Karakoç, Türk hikâyeciliğinin romanda olduğu gibi bir güdümlü edebiyat haline gelmediği, en azından bugün, o vadiden hikâyenin kendini kurtarabilmiş olduğu düşüncesindedir.

Fikri Özsever, “Varlık” dergisinde yayımlanan, “Güdümlü Sanat Saf Sanat”¹²⁰⁶ başlıklı yazısında, uzlaştırmacı bir tavır takınarak, toplumcu sanat ile bireyci sanat anlayışlarını karşılaştırır ve her iki anlayışın da “insan” için olduğu sonucuna varır, ikisi arasındaki tartışmanın kısır bir tartışma olduğunu ifade eder. Özsever’e göre, sanat ne toplum için ne de fert içindir, sanat aslında “insan” içindir. Toplumcu sanat insana etki eden gerçekleri açıklıyor veya yorumluyorken, ferdiyetçi sanat doğrudan insanı anlatır. Sanatın insan için olması demek fert için olması anlamına gelmez. Dünyada her şey insan içindir ama hiçbir şey fert için değildir. Özsever, konu hakkındaki görüş ve düşüncelerini biraz daha açıp belirginleştirmek adına, sanatın “güdümlü sanat” ve “saf sanat” olarak ikiye ayrılmasının gerekçelerini inceler. Güdümlü sanatı savunanların, bir sanatçının her şeyden önce bir topluma bağlı olduğunu, sadece toplum meselelerini konu olarak ele alabileceklerini ileri sürdüklerini, buna sebep olarak ise insanın kaderini tayin eden şeyin toplum meseleleri olduğunu söylediklerini belirtir. Bu düşüncelere katıldığını ifade eden Özsever, toplumu savunmanın zaten insanı savunmak demek olduğunu söyler. Saf sanatı savunanların ise sanatçının yalnızca gerçeklere ve güzelliklere bağlı olduğunu, onun, sanatını bu tarafsız

¹²⁰⁴ Karakoç, “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor”.

¹²⁰⁵ Karakoç, “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor”, 41.

¹²⁰⁶ Fikri Özsever, “Güdümlü Sanat Saf Sanat”, *Varlık* 417 (01 Nisan 1955), 24.

ve saf malzeme dururken bir davaya satmaması gerektiğini, sanatçının hür olduğunu savunduklarını belirten Özsever, onların da iddialarında haklı olduklarını ifade eder.

Her iki tarafın da birbirine zıtmış gibi görünen düşüncelerinin birleştiği noktanın “insan” olduğunu vurgulayan Özsever, bu hal karşısında saf sanatçılarla güdümlü sanatçıların birbirilerine cephe almaya değil, ortak bir zemin hazırlamaya, dayanışmaya ihtiyaçları olduğunu belirterek, saf sanatçıların saf malzemeyi ve ferdi yanlış bir yöne; güdümlü sanatçıların da yine toplum meselelerini başka bir yöne çekmeye uğraşırken, arada ihmal edilen ve kaybolanın “insan” olduğunu, ister ferdi gerçeklerle ister toplum gerçekleriyle olsun, sanatın daima insana ulaşmaya ve insanı kurtarmaya çalışacağını ifade eder.

Güdümlü edebiyat konusu ve sanatı birtakım ideolojilerin yönlendirdiği meselesi ile ilgili dönemin periyodiklerinde burada zikretmediğimiz daha birçok yazı vardır. Doğrudan hikâye ile ilgili olmayan, hikâyecileri konu edinmeyen ya da hikâyecilerin kaleme almadığı bu yazıların tamamına burada yer vermenin konuyu hikâye düzleminden farklı bir boyuta taşıyacağı aşikardır. Aynı minval üzere olan, dar ve kısır çekişmeler etrafında dönen söz konusu tartışmaların, hikâyenin sınırlarının ötesinde, genel olarak sanat ve edebiyat alanında olduğu, ancak buna yer yer yukarıda örneklerini verdiğimiz şekilde, hikâyecilerin de katıldığı veya hikâyecilerin bir şekilde bu tartışmalarda konu olarak yer aldığı görülür. Yapılan tartışmaların genellikle güdümlü sanat ile davalı sanat ayrımının yapılmamasından ve dönemin toplumcu edebiyat baskısından kaynaklandığı söylenebilir.

4.4. Toplum, Sanat, Birey Tartışmaları

Bu kısımda yer verilecek yazıların odak noktasını, hikâye ve hikâyeciler etrafında oluşan ve “sanatın toplum için mi yoksa sanat için mi ya da birey için mi olduğu” üzerine yapılan tartışmalar oluşturmaktadır. Bu konunun elbette ki dönemin gerçek, gerçekçilik, ideoloji, güdümlü edebiyat, köy edebiyatı, toplumculuk ve bireycilik meseleleri ile ilgili tartışmalara da temas eden, kimi zaman da onlarla iç içe geçen bir yönünün olduğu da muhakkaktır. Ancak hikâye eleştirisi bağlamında ve Türk hikâyeciliği ve hikâyecileri özelinde, toplumun mu yoksa bireyin mi sanatta ön planda olması gerektiği konusunun, görünürlüğü bakımından, konunun ayrı bir başlık altında yer almasının daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Konuyla ilgili ele alacağımız ilk yazı, Oktay Akbal'ın “Kendi İçin Yazmak”¹²⁰⁷ başlıklı yazısıdır. Söz konusu yazıda Akbal, sanatçının eserini kimin için yazması gerektiği konusuna eğilir. Bu konudaki sorulara, çoğu sanatçının toplum için yazdığı cevabını verdiğini belirten Akbal, elbette ki her sanat eserinin toplum için, insanlar için yazıldığını ancak dünyaca ünlü ve unutulmayan eserlerin toplum için, topluma bir faydası dokunsun, toplumu aydınlatsın, ona yeni yollar, yeni ufuklar açsın diyerek yazılmadığını, yazarın böyle bir önyargı ile hareket etmediğini, bunu aklından bile geçirmediğini söyler. Akbal, böyle eserlerin öncelikle yazarın kendisi için sonrasında ise toplum için olduğunu ifade eder. Bu konudaki sorulara, genç yazarların, hiç üzerinde düşünmeden “toplum için yazdıkları” cevabını vermelerini eleştiren Akbal, şunları söyler:

“Sanat dergilerinin açtıkları soruşturmalara genç yazarlarımızdan bazılarının hiç düşünmeden, üzerinde biraz kafa yormadan hemencecik, ‘Sanatın ödevi topluma hizmet etmektir.’ diye kesin mi kesin bir cevap vermeleri, o kimselerin ne genel anlamıyla sanat üzerinde ne de kendi sanatları üzerinde hiçbir zaman düşünmemiş, düşünmeyi akıl etmemiş veya gerekli bulmamış olduklarını ortaya koyuyor. Hazır kalıplar, klişeleşmiş parolalar, yaratıcı olmak için yaratılmış, vergili bir yazarı nereye götürebilir, bunu düşünmüyorlar. Bu çeşit kolay yollara sapanlar, ne kadar istidatlı da olsalar, yollarını kendi elleriyle batağa, çıkmaza götürmüş sayılmalıdırlar. Oysaki gerçekten başarılı bir eser vermek isteyen sanatçı, kendinden önce yetişmiş büyük yazarların yaratmaları üzerinde biraz dursa, yaratma şartlarını incelese, bu kadar hatalı bir yola düşmeyecektir.”¹²⁰⁸

Sanatının eri olan bir yazarın, kendisi için yazan ve kendi kişiliğindeki çevresine, topluma ve geniş anlamıyla da insanoğluna vermeye çalışan kişi olduğunu belirten Akbal, gerçek bir sanatçı duyarlılığına sahip olan bir yazarın, kendisi için yazdığı eserinde de toplumu aksettirmesini bileceğini, bunu kendiliğinden ve hiçbir önyargıya varmadan, sanat dışı telkinlere kapılmadan yapacağını, bugünün sanatçısının zaten toplumun içinden istese de istemese de kendini sıyırmasının mümkün olamayacağını dile getirir.

Tarık Buğra, “İstanbul” dergisinde yayımlanan ve “Sanat Sanat İçindir”¹²⁰⁹ başlığını taşıyan yazısında, sanatın toplum için olduğunu öne süren ve sanatı politikanın bir ajanı yapmaya kalkışan düşünceye karşı olduğunu belirterek şunları söyler: “Siz, sanat cemiyet

¹²⁰⁷ Oktay Akbal, “Kendi İçin Yazmak”, *Yenilik* 3/20-8 (Ağustos 1954), 235-237.

¹²⁰⁸ Akbal, “Kendi İçin Yazmak”, 236-237.

¹²⁰⁹ Tarık Buğra, “Sanat Sanat İçindir”, *İstanbul* 2 (Aralık 1953), 12; Tarık Buğra, “Sanat Sanat İçindir”, *İstanbul* 5 (Mart 1954), 22-23.

içindir diyenlere aldırış etmeyiniz. Onların en kabadayıları bile sanat sanat içindir diyenler kadar cemiyete mal olamamıştır. Sanat cemiyet içindir diyenler, çok geçmeden halk için der ve basitliklerinin özrünü bulduklarını sanırlar.”¹²¹⁰

Sanatın cemiyet için ya da halk için olduğunu savunanların, bu düşüncelerinin, halkı ve insanlığı, tek kurtuluş ümidi olan sanattan mahrum bırakmak anlamına geldiğini anlayamadıklarını ifade eden Buğra, sanatın sanat için olduğunu söylemenin, sanatkarın günlük otoritelerden sıyrılarak gelecek devirler için en güzel, en mesut, en temiz düzeni araması anlamına geldiğini, medeniyet ölçülerinin başına sanatın konmasının bunun için olduğunu söyler.

Rauf Mutluay’ın, hikâye ile ilgili bir oturumdaki konuşması “Papirüs” dergisinde yayımlanır. Mutluay konuşmasında, aydının, yazarın, hikâyecinin topluma yabancı olduğunu, toplumu ilgilendiren sorunların onu ilgilendirmediğini ve bu yabancılığını gidermek, kendine, kendi hayatına bir önem kazandırmak adına sanatta “yenilik”lere sığındığını belirtir ve şunları söyler:

“Türk toplumundaki ağır aksak gelişmeyi biz hep tepeden görmüş durumdayız, yani aydın olarak. Anadolu halkının Kurban Bayramı, Ramazan Bayramı bizi ilgilendirmez, Varto depremi sadece bir ürperti yaratır, Kıbrıs davasında hiçbir şairin gerçekten yüreği ürpererek bir şiir yazma hevesine düştüğünü görmedik. Yani içinde yaşadığımız topluma eski, yeni her türlü hazzı ve heyecanı veren olaylara karşı aydın yetişmiş olan kuşağın bir uzaklığı var. Toplumun yaşadığı tekdüze hayat içindeki farazî felaketleri, meseleleri düşünüyoruz hep. Türk edebiyatçısı köylüyü yazıyor, köylünün ağzından yazıyor, aydının ağzından köylüyü yazıyor... Aydın yazmak istiyor ama bugünkü edebiyatımızda aydın kişinin kendi bulunduğu toplumdaki dramını, yarı aydını, taşra hayatının sıkıntılarını çok kalıplaşmış şekiller dışında bulmamıza imkan yok. Savaş yabancı, toplama kampları yabancı... Son yüzyılda dünya edebiyatına büyük eserler kazandıran gerilimler bizim dışında kaldığımız şeyler. İşte o zaman dünyadan ayrı bir dünya içindeymişiz gibi yanılgıya düşüyoruz ve kendi hayatımıza bir önem kazandırmak için de sanatın yeniliklerine sığınıyoruz.”¹²¹¹

Bir yönüyle toplumculuk baskısının özellikle genç yazarlar üzerinde etkili olduğu yıllarda gerek bu baskıya gerekse de toplumculuğun fotoğraf gerçekçiliğine karşı bir tepki

¹²¹⁰ Buğra, “Sanat Sanat İçindir”, Aralık 1953, 12.

¹²¹¹ Papirüs, “Hikâye Üstüne”, 15.

geliştirerek, Batı'daki Varoluşçu ve Gerçeküstücü sanatçılardan da etkilenerek ortaya çıkan 1950 Kuşağı hikâyecileri, eserlerinde bireyi ve bireyin bunalımını konu edinmeleri sebebiyle eleştirilirler.

1950 Kuşağı hikâyecilerinden olan Bilgin Adalı, “Salıncak”¹²¹² başlıklı yazısında, bazı hikâyecilerle ilgili toplumu yazmadıkları ve yansıtmadıkları yönündeki eleştirilere karşın hangi konuyu ele alırlarsa alsınlar hikâyecilerin hepsinin kendi toplumumuzu yazdığını belirtir ve şunları söyler:

“Öykücülerimizin yaşadıkları toplumun öyküsünü yazmadıkları konusunda daha önce de bir yığın yazı yazıldı, gürültü koparıldı. (...) Nedense bir toplumun bir yığın olduğu ve bu yığın içinde hamam tellaklarının, gerdanı iki kat yağlı milyonerlerin, öğrencilerin, köy öğretmenlerinin, köylülerin, ye ye çocuklarının vb. bir arada bulunduğu unutuluyor. İyi ya da kötü, bulundukları toplumun oluşmasında bunların hepsinin birtakım katkıları olduğu, toplum denince bu saydığım kişilerin hepsinin usa geldiği unutuluyor. Bunlardan herhangi birinin öyküsü yazılabilir. Türkiyeli bir ye ye çocuğunun öyküsünü yazmak bir başka toplumun öyküsünü yazmak demek değildir. Türkiyeli bir ye ye çocuğu mutlaka içinde doğup büyüdüğü toplumun etkilerini taşıyacak, bu etkilerle kendi toplumunu yansıtır Fransalı ye ye çocuğundan ayrılacaktır. Buna bir de yazarın da Türk olduğunu, aynı toplumun etkilerini taşıdığını ekleyecek olursak, öykücülerimiz hepsi kendi toplumumuzun öyküsünü yazıyorlar demek çok yanlış bir şey olmaz sanırım.”¹²¹³

Bülent Habora ise, “Bilgin Adalı’ya Yanıt”¹²¹⁴ başlıklı yazısında, Adalı’nın bu sözlerine karşı çıkar ve bireyin bunalımının bireyin, toplumun bunalımının ise bireylerin ortak bunalımı olduğunu, bizim öykücülerimizin çoğunluğunun kendi bireysel bunalımlarını yazdıklarını, toplumu yansıtmadıklarını söyler.

Muzaffer Erdost, 1965 tarihinde “Dost” dergisinde yayımlanan, “Edebiyat ve Politika”¹²¹⁵ başlıklı yazısında politika ekseninden edebiyat, toplum ve birey ilişkilerine değinir. 1965 yılı itibariyle edebiyat ve politika ilişkilerinin yeniden tartışma alanına girdiğini belirten Erdost, bunun sebebinin, edebiyat ve politika arasında sıkı bağ kurulmasını isteyen toplumcu siyasanın Türkiye’de yeniden güçlenmesi ve edebiyatın işlevinin bu yıllarda iyice azalmış olmasının edebiyatı içinden değil dışından harekete geçirmek isteyenlere

¹²¹² Adalı, “Salıncak”.

¹²¹³ Adalı, “Salıncak”, 9.

¹²¹⁴ Habora, “Bilgin Adalı’ya Yanıt”, 10.

¹²¹⁵ Muzaffer Erdost, “Edebiyat ve Politika”, *Dost* 16/11 (Eylül 1965), 5-7.

heyecan vermiş olması olduğunu söyler. Yazısında toplumcu ve bireyci edebiyatların özellikleri üzerinde duran Erdost, kendi eğiliminin bireyci gerçekçilikten yana olduğunu fakat toplumcu gerçekçiliğin de aktüel görevleri dışında, ölümsüzlük özlerini yani beşerî olan şeyi taşıdığını kabul ettiğini belirtir. Erdost toplumcu ve bireyci edebiyatı uzlaştırmaya çalışan bir bakış açısıyla şunları söyler:

“Türkiye’de bugün iki edebiyatın bir arada yaşamaması ve hatta birbirlerine yaklaşmaması için ciddi hiçbir sebep yoktur. Hem insan tekinin derinliğini araştıran hem toplumun kuruluşunu yeniden eleştiren edebiyatların, pratik hayatta birer işlevi olacaktır. Yan yana ve barış içinde, iki edebiyat birbirine daha çok yaklaşacak ve iki edebiyat birbirinin temel unsurlarından yararlanacaktır.”¹²¹⁶

Konuyla ilgili yapılan eleştiri ve tartışmalara bakıldığında Tarık Buğra, Oktay Akbal, Bilgin Adalı gibi kimi sanatçıların sanatın kendisini, bireyi ve insanı merkeze alan bir bakış açısı ile hikâyeye yaklaştıkları, Rauf Mutluay, Bülent Habora gibi kimi yazarlarınsa toplumu öne alan bir bakış açısına sahip oldukları, Muzaffer Erdost gibi bazı yazarların ise kendi eğilimlerini bir kenarda tutarak daha uzlaşmacı bir tavır içinde oldukları söylenebilir.

4.5. Köy ve Köy Edebiyatı Tartışmaları

Köyün, köylünün, taşranın ve Anadolu’nun, Türk hikâyeciliğinde konu olarak yer alması, çok daha eskilere gitse de söz konusu meselelerin Cumhuriyet Türkiye’sinde çağdaşlaşmanın, halkçılığın ve kalkınmanın bir gereği ve aynı zamanda bir aracı olarak hikâyeciliğimizde yer alması, öncekine göre farklı bir anlam ifade eder.

Türkiye’nin modernleşmesi ve ulus inşası sürecinin bir parçası olarak, bir devlet politikası çatısı altında, halka ve köye doğru yönelişin sonuçlarından biri olan Köy Enstitülerinin kurulması ile buralardan yetişen çoğu köy kökenli yazarların 1950’lerde Köy Edebiyatı akımını başlatmaları, Türk edebiyatında köyün ve köylünün öncekilerden farklı bir biçimde yer almasını sağlar. Birçok kaynakta, bazen nüanslar belirtilse bile, çoğu zaman toplumcu gerçekçilerle aynı başlık altında yer verilen Köy Enstitüsü kökenli bu yazarlar, Cumhuriyet değerleri ve Atatürk ilkelerine bağlılıkları ve ulusal kalkınmacı taraflarıyla onlardan ayrılırlar. Nitekim köy edebiyatının bir nevi yayın organı görünümünde olan “Varlık” dergisinin toplumcu gerçekçi yazarlara ise biraz daha mesafeli olduğu görülür.

¹²¹⁶ Erdost, “Edebiyat ve Politika”, 7.

“Köy edebiyatı”, Mahmut Makal’ın, “Köy Öğretmeninin Notları” adıyla “Varlık” dergisinde yayımlanan yazıları ile ve bu notların *Bizim Köy* adıyla 1950’de kitaplaşmasının ardından, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam gibi Köy Enstitülü ve köy kökenli yazarlarının da eserleriyle birlikte, dönemin güçlü akımlarından biri haline gelir. 1950-1960 yılları arasında hikâyede ve romanda yoğun olarak görülen 1970’lere doğru ise iyice sönümlenen “köy edebiyatı akımı” ile ilgili olarak dönemin periyodiklerinde birçok yazı yayımlanır, bir çok tartışma yapılır. Çalışmanın bu kısmında Türk hikâyeciliği bağlamında Köy Edebiyatı ile ilgili yazılara yer verilecektir.

Mahmut Makal’ın büyük ses getiren “Köy Öğretmeninin Notları” seri yazıları ve 1950 yılında bu yazıların *Bizim Köy* adıyla kitaplaşmasının dışında “köy”le ilgili olarak benzer duyarlıkta yazıların yayımlandığı görülür. “Varlık” dergisinde yayımlanan, Muhtar Körükçü’nün “Köyden Notlar” ve Talip Apaydın’ın, “Bozkırdan Notlar” adlı seri yazılarının yanında, yine “Varlık” dergisinde, “Köyden Sesler” başlığı altında köy temalı kısa yazılara yer verilir. Bunların dışında, Fakir Baykurt’un “Günlerimiz”, Muharrem Dağtekin’in, “Müzelik Masa”, A. Rıza Savan’ın “İtikat Bu Ya”, Emin Özdemir’in “Ölmüş Eşek”, M. Yağmur’un “İlköğretim Mecburiyeti”, Yusuf Ziya Çalışkan’ın “Hotugraf”, Tahsin Yücel’in “Toprak ve Köylü”, Süleyman Karagöz’ün “Köyünü Canlandıran Öğretmen”; Ceyhun Atuf Kansu’nun “Benden De Bir Köy Öğretmenine Mektup” gibi yazıları ve çok daha fazlası “Varlık”ta yayımlanır. Hatta, “Varlık” başta olmak üzere çeşitli dergilerde “köy” temalı şiirlerin de yayımlandığı görülür. Bu dönemde “Varlık” dergisinin “köy hareketi” üzerine özel bir misyonu var gibidir. Yaşar Nabi’nin Mahmut Makal’ı savunan, Atatürk ilke ve inkılaplarından, köyü ve köylüyü kalkındırmaktan dem vuran “Halkçı Mıyız?” veya “Eğitim Davamız ve Köyler” gibi yazıları ile çok daha fazlası yine aynı “misyonun” bir anlamda dergi sayfalarına yansımaları olarak görülebilir.

Hikâye bağlamında ve “köy edebiyatı” ile ilgili, “Varlık” dergisi dışında da birtakım yazılar yayımlandığı ya da farklı konulardaki yazıların içinde köye ve köy edebiyatına yönelik düşüncelerin belirtildiği görülür. Örneğin, Tahir Alangu, edebiyatımızın köye ve köy insanına yönelişinin sebebinin, eski insanın değer ölçüleriyle birlikte yok olarak, yerini bir değerler anarşisine bırakması olduğunu belirtir. Alangu, “Ataç” dergisindeki yazısında, “Eski insan değer ölçüleriyle birlikte yok olmuş, yerini bir değerler anarşisine bırakmıştı. 1945’ten sonra Türk edebiyatında küçük insana ve köylü insanına yöneliş,

toplumun alt katlarında bir soy ‘yeni insan’ı arama, onun değerleriyle yeni bir düzen kurma akımının geliştiğini gördük.”¹²¹⁷ şeklinde konuşur.

“Köy edebiyatı” konusunun bazı yazarlar arasında polemiklere sebep olduğu da görülür. Bunlardan biri Nurullah Ataç, Samim Kocagöz ve Vedat Günyol arasındadır. Nurullah Ataç, "Devrim Gençliği" dergisinde yayımlanan "Köy"¹²¹⁸ adlı yazısında, köyü, hikaye, roman ve şiirlerine konu eden sanatçıları eleştirir. Ataç, söz konusu yazısında, boyuna köy sözü eden, köylüden bahseden, kişilerini köylü ağzıyla konuşturan ve köyü anlatan şair ve hikâyecilerin neye varmak istediklerini anlamadığını ve köylüyü gerçekten ve çok düşünüyorlarsa bu yazarların köylere gidip köylüyü uyandırmaya ve kalkındırmaya çalışmaları gerektiğini söyler. Samim Kocagöz ise “Köy Konusunu İşleyen Hikâyeciler”¹²¹⁹ başlıklı yazısıyla “Yeditepe” dergisi sayfalarından kendisine cevap verir. Bunun üzerine Ataç, Yenilik dergisinde yayımladığı “Bilgin Bir Kişi”¹²²⁰ başlıklı yazısında Samim Kocagöz’ü alaya alarak, köy edebiyatının şehirliyi eğlendirmekten ya da şehirliye köyle ilgili biraz bilgi vermekten başka bir işe yaramadığını söyler. Bütün bunlar üzerine Vedat Günyol “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan “Dolanlama” başlıklı yazısında, Nurullah Ataç ve Samim Kocagöz’ün köy ve köylü ile ilgili görüşlerine değinerek, aslında her ikisinin de köyü ve köylüyü kalkındırmak istediğini fakat yöntemlerinin farklı olduğunu söyler.

Samim Kocagöz, söz konusu polemikten yedi yıl sonra “Yeni Ufuklar”da yayımlanan “Haklı Çıkanlar”¹²²¹ başlıklı yazısında 27 Mayıs sonrasındaki Millî Birlik Hükümeti’nin toprak reformu konusuna el atmasını gerekçe göstererek, “1930’dan beri memleketçi, gerçekçi, beğenmeyenlerin deyişiyle, köycü, köylü sanat yapan kuşağın haklı olduğu, bugün daha açık, daha seçik meydana çıktı.”¹²²² şeklinde yorum yapar. Kocagöz yazısında, şunları söyler: “Şimdi efendim, edebiyat çevrelerimiz, bu durumda, beğenmediği, sevmediği, giderek tiksindiği köy romanları ile daha uzun yıllar baş başa kalmak zorundadır. İsteyen okur, isteyen okumaz. İster sanat olur ister olamaz

¹²¹⁷ Alangu, “Sait Faik’in Hikaye Anlayışında Gelişmeler”, 3.

¹²¹⁸ Nurullah Ataç, “Köy”, *Devrim Gençliği*, (01 Şubat 1954).

¹²¹⁹ Samim Kocagöz, “Köy Konusunu İşleyen Hikâyeciler”, *Yeditepe* 56 (01 Mart 1954), 1.

¹²²⁰ Nurullah Ataç, “Bilgin Bir Kişi”, *Yenilik* 2/16-4 (Nisan 1954), 149-152.

¹²²¹ Samim Kocagöz, “Haklı Çıkanlar”, *Yeni Ufuklar* 109 (Haziran 1961), 13-14.

¹²²² Kocagöz, “Haklı Çıkanlar”, 13.

toplumcuların eserleri ama memlekette toprak sorunu halledilinceye dek yazılacağı benzer.”¹²²³

Yine Kocagöz, “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan “Köy Mü Memleket Mi”¹²²⁴ başlıklı yazısında, köy konusunu işleyen yazarların güdümlü olduğu yönündeki iddialara karşı çıkarak, onların aksine, asıl bu yazarların özgür olduklarını savunur. Bu tür eserlere önyargı ile bakılmaması gerektiğini vurgulayan Kocagöz, önyargısız bakıldığında böyle eserlerde köyün değil memleketin, köylünün değil insanın bulunacağını söyler. Kocagöz’e göre, köy konusu demek, memleket konusu demektir. Bu konuyu işleyen yazarların politik endişeleri de yine memleket ve yurt sevgisinden kaynaklanır. Edebiyatımız, tarihinde, bugünkü kadar memleketçi olmamış, yurttaşlarına yapıtlarında bugünkü kadar sevgi duymamıştır.

Mustafa Necati Sepetçioğlu, Anadolu, köy ve köylü meselesi konusunda, oraları bilmeden konuşan ve kendi memleketinin insanına yabancılaşmış yazarları eleştirir. Mehmet Çınarlı ise “Hisar”ın “Dergiler Arasında” adlı bölümünde, Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun söz konusu eleştirilerine değinir ve Sepetçioğlu’nun “Türk Sanatı” dergisinde çıkan, “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri”¹²²⁵ başlıklı yazı dizisindeki görüşlerine hak verir. Yazısında, günümüz hikâyecileri ve hikâyelerini eleştiren Sepetçioğlu, hikâyecilerimizin önce kendi insanını tanıması gerektiğini belirterek milliliğe vurgu yapar:

“Hikâyecilerimizin ekserisi Anadolu deyip duruyor. Anadolu’nun süfli ve acınacak taraflarını yazıyorlar. Anadolu ne? Anadolu’da yaşayan insan nasıl? Kim? Bilmiyorlar. Anadolu’nun her şeye rağmen, inandığı için mesut, büyük şeyler düşünmeyen insanını istismar ediyorlar. Çizdikleri, belirttikleri insanların hiçbirisi Anadolu insanı değildir. Ya bir Amerikan insanının ya bir Fransız burjuvasının kötü bir kopyasıdır. Bir kısım hikâyecilerin yazılarının altından imzalarını çıkarıp atın, yerine bir Steinbeck veya bir Ernest Hemingway imzasını koyun, ikisi arasında bir fark göremezsiniz. Hümanizmin dev yazarları önce kendi memleketlerinin adamlarını öğrenip onu anlattılar. Hümanizme giden yol milliyetten geçer.”¹²²⁶

¹²²³ Kocagöz, “Haklı Çıkanlar”, 14.

¹²²⁴ Samim Kocagöz, “Köy Mü Memleket Mi?”, *Yeni Ufuklar* 5/36 (52) (Eylül 1956), 606-610.

¹²²⁵ Söz konusu yazı dizisi 1954 tarihli *Türk Sanatı* dergisinin 26., 27., 28., 29. sayılarında yayımlanmıştır.

¹²²⁶ Çınarlı, “Dergiler Arasında”, 13.

Hikmet Dizdaroğlu, edebiyatımızda köye doğru yönelişe ve köy edebiyatı konusuna değindiği, “Fakir Baykurt’un Hikâyeleri”¹²²⁷ başlıklı yazısında, Tanzimat’tan itibaren edebiyatımızda köye yöneliş meselesini kısaca ele alır ve 1940’lı yıllardaki Köy Enstitüleri, Halkevleri, gibi köyü ve köylüyü kalkındırmaya dönük politikalardan söz ederek konuyu Fakir Baykurt’un hikâyeciliğine getirir.

Fakir Baykurt’un, yeni yayımlanan *Karın Ağrısı* adlı hikâye kitabını, yazarın, köyü ve köylüyü, köyde yaşamayan bir hikâyecinin doğru yansıtamayacağı şeklindeki görüşlerinin ışığında inceleyen Dizdaroğlu, onun hikâyelerinde köyün kendisinin, insanları ve sorunlarıyla birlikte yer aldığını ancak bu hikâyelerdeki gerçeklerin, acılıklarının biraz hafifletilmiş olduğunu belirtir.

Baykurt’un, bu hikâyelerinde, köy gerçeklerini önümüze sererken okuyucuyu acındırmak, merhamet duygularını harekete geçirmek gibi bir amacının bulunmadığını söyleyen Dizdaroğlu, yazarın, hikâyelerinde, acısı, sevinci, kadını, erkeği, dertlisi, dertsiziyle Türk köylüsünün işte böyle olduğunu göstermek istediğini belirtir.

Demir Özlü’nün 1963 yılında “Yeni Ufuklar” dergisinde yayımlanan “Başaran’la Konuşma”¹²²⁸ başlıklı yazısındaki görüşlerine bakıldığında, yazarın konuya farklı bir açıdan yaklaşarak köy edebiyatı ürünlerinin birçoğunu edebiyat eseri olarak saymadığı görülür. Özlü’ye göre, köy yaşamasına salt tanıklıkla yetinen yapıtlar, edebiyat ürünü olarak ele alınamaz. Özlü, köy romanı ya da köy hikâyesinin de elbette bir edebiyat ürünü olabileceğini ancak sadece tanıklık seviyesinde kalmış olanlarınsa bir edebiyat ürünü olarak ele alıp incelenemeyeceğini, oysa ülkemizde bunların da edebiyat ürünü sayılarak, öyle gösterilmek istendiğini söyler. Köy edebiyatını küçümsemediğini, üstelik onun toplumsal işlevini de yadsımadığını belirten Özlü konuya nesnel olarak yaklaşmayı amaçladığını belirterek; “bu yazın yurdumuzda köy sorununun ortaya konmasında geniş ölçüde yararlı oldu; bunu da köyden yetişen, köyü iyi tanıyan yazarlar yapabilirlerdi zaten.” şeklinde görüşlerini belirtir.

Eldeki verilere bakıldığında, ekseriyetle polemik seviyesinde devam eden köy ve köy edebiyatı tartışmalarının, hikâye bağlamında, hikâyeden ziyade hikâyeciler üzerinden yürüdüğü, bu tartışmalarda metnin kendisinden çok yazarların köyle ve köy edebiyatıyla ilgili fikirlerinin esas alındığı söylenebilir. Fakat bunların dışında “köy edebiyatı”

¹²²⁷ Hikmet Dizdaroğlu, “Fakir Baykurt’un Hikâyeleri”, *Türk Dili* 11/123 (Aralık 1961), 189-191.

¹²²⁸ Demir Özlü, “Başaran’la Konuşma”, *Yeni Ufuklar* 11/129 (Şubat 1963), 16-18.

çerçevesinde eser veren bazı yazarların, hikâye kitapları ve hikâyeleriyle ilgili inceleme ve tanıtım yazılarının da yayımlandığı görülür. Hikâye konuları ve tartışma konuları bakımından köy, köylü, Anadolu konularına, 1950’lerde daha çok yer verilirken, 1950’lerin sonu ve 60’ların başından itibaren dergilerde bu konunun giderek azaldığı ve eski canlılığını yitirdiği söylenebilir.

4.6. Hikâyede “İyimserlik” ve “Kötümserlik” Üzerine

Türk edebiyatında 1950-1960 yılları arasında kaleme alınan hikâye eleştiri ve değerlendirmelerinde, “iyimserlik ve kötümserlik” meselesi üzerinde de durulduğu görülür. Bu konuyla ilgili kaleme alınan yazılarda, yazarın veya eserin, iyimser veya kötümser bir özelliğe sahip olup olmadığı konusuna değinilir. Yazılarda, hikâyeciler ve hikâyeleri iyimser veya kötümser (karamsar) olarak tarif edilirken, hikâye karakterleri, olumlu ya da olumsuz tipler olarak tanımlanır. İyimserlik kötümserlik meselesinin hikâye eleştirisinde bir konu olarak öne çıkmasının sebebinin, köyü sefalet, köylüyü cehalet içinde gösteren bazı köy edebiyatı ürünlerinin ve birey açısından karamsar bir tablo çizen bunalımcı edebiyat eserlerinin etkisi olduğu düşünülebilir. Ayrıca 1950-1960 yılları arasındaki politik ortamın da bunda etkisinden söz edilebilir.

Memduh Şevket Esenal, kendisiyle yapılan bir konuşmada hikâyecilik bakımından genç hikâyecilerin ikiye ayrıldığını söyler. Bunlardan birincilerinin kara hikâye yazdıklarını, hikâyelerinde anasını babasını öldürdüklerini, aklıktan sefaletten bahsettiklerini, önce insanı yoğurulmuş mutfak paçavrasına çevirip, sonra da ona “çalış” dediklerini belirtir ve kendisinin böyle hikâyeleri sevmediğini ifade eder. Sevdigi hikâyelerin ikinci tip hikâyeler olduğunu belirten Esenal, hayat veren, neşe veren, ışık veren hikâyelerden hoşlandığını belirtir.¹²²⁹

Benzer şekilde Tarık Buğra’da kötümser eserleri eleştirir. Buğra, “Küçük Dergi”de yayımlanan “Korkak Nesil”¹²³⁰ başlıklı yazısında, günümüz yazarlarının sızlanmalar, mağlubiyetler, karamsarlıklar içeren yazılarını ve okuyucuya insan olmanın gururunu yaşatacak, insanın göğsünü genişletecek eserler sunamayan yazarları tenkit eder ve söz konusu yazarların, bunalım edebiyatı yaptıklarını, dışarıya özlem duyup onları taklit ettiklerini ima eder.

¹²²⁹ O. Fehmi Özçelik, “M.Ş.E. İle İki Saat”, *Hisar* 1/19 (Kasım 1951), 11.

¹²³⁰ Tarık Buğra, “Korkak Nesil”, *Küçük Dergi* 2 (Mayıs 1952), 4.

Muzaffer Buyrukçu'nun "Acı" adlı hikâye kitabında olumlu tipler bulunmadığı, iyimser kişiler yer almadığı için, Ömer Faruk Toprak tarafından eleştirilir. Toprak yazısında şunları söyler:

"Genç yazar, büyük bir kentin dolaylarında yeni kurulmuş mahallelerin hayatından sayfalar getiriyor. Bu sayfalarda hemen hemen bir tek iyimser insanla karşılaşamıyorsunuz. Ben de biliyorum orada acı gerçekler olduğunu. Ama bütün o çekilmez hayatın içinde umutla, kendilerine güzel bir dünya kurmaya çabalayan iyimser insanlar yok mu? O iyimser kişilerin yaşadığı olaylar yok mu? Bu sorunu önemle ele alıp düşünürsek, sanatta 'müspet tip-menfi tip'e kadar gideriz. Sanat tek yönlü olursa siyah-beyaz sentezine varamaz. Gerçekçi sanatın başarılı örneklerini açarsak karamsarlığın yanında ya da içinde geniş bir iyimserlik yüreğinin çarptığını görürüz."¹²³¹

Onat Kutlar ise, "Acı'nın Gözleri ve 'Müsbet Tip' Sorunu"¹²³² başlıklı yazısında, Toprak'ın eleştirisinde yazarın sadece karamsar ve olumsuz tipleri ve olayları verdiği, hayatta sadece bunların bulunmadığı, gerçekçiliğin hayatın hem siyah hem beyaz yönünü vermesi gerektiği ve bundan bir sentez oluşturması lazım geldiği yönündeki yargılarına karşı çıkar. Yirminci yüzyılın gerçeklerinin böyle olmadığını, gerçeğin sınırlarının Zola'dan beri çok genişlemiş olduğunu söyleyen Kutlar, bir de dış gerçeklikle eser arasına yazarın kişiliğinin de girdiğini belirtir ve bu yüzden, Toprak'ın yaptığı biçimdeki bir eleştirinin yazarın neyi nasıl anlatıp ne gibi bir sonuç çıkarması gerektiğini dikte etmek demek olduğunu söyler.

Kutlar yazısında, bugünün sanatı için siyah beyaz simetrisinin bir önemi kalmadığını, yazarın hikayelerindeki tipleri iyimser ve kötümser olarak kategorize etmek zorunda bulmadığını, yazarın kişilik ve özgürlüğünün de bunu gerektirdiğini ifade eder. Kutlar, yazısında yazarın hikayede iyimserliğin tarafında olacağı ya da herhangi bir yargıya varmak zorunluluğunun bulunmadığını vurgular.

Yine, Necati Cumalı da kaleme aldığı "Olumlu Kişi"¹²³³ başlıklı yazısında, Toprak'ın düşüncelerine katılmadığını ifade eder ve hayatta her türlü insanın bulunabileceğini, insanın da içinde hem iyimser hem kötümser tarafların olabileceğini, yazarın eserinde

¹²³¹ Toprak, "Acının Gözleri", 312.

¹²³² Kutlar, "Acı'nın Gözleri ve 'Müsbet Tip' Sorunu".

¹²³³ Cumalı, "Olumlu Kişi".

bunlardan hangisini ne kadar vereceğini eleştirmenin ve yazarı bu açıdan yönlendirmenin yanlış olacağını savunur. Cumalı, şunları söyler:

“Katıksız olumlu diyebileceğimiz kişi yoktur yeryüzünde. Kişilerin olumlu yahut olumsuz hareketlerinden söz açılabilir. Hatalar üstünde tartışılabilir. Fakat olumlu olumsuz olarak ayrılmaları imkansız, akıl dışı bir durumdur. En kötü denecek insanda bile iyi denecek taraflar bulunabilir. En kötümser insanın da hayatında iyimser olduğu çağlar vardır. Kişioğlunun yüceliği, büyüklüğü buradan gelir. Yaşadığı müddetçe, kötümserlikten iyimserliğe, iyilikten kötülüğe geçebilecek yaratılışa, istidatta olan insan, olumsuzdur deyip atmak, olumsuz yargının, olumsuzluğun ta kendisi olmaktan başka anlam taşımaz.”¹²³⁴

Cumalı, şairlerimize, hikâyecilerimize eserlerinde olumlu şeylerden bahsetmedikleri, iyimser kişilere yer vermedikleri için yapılan hücumların yeni olmadığını, kendisine de zamanında bu yüzden çatanlar olduğunu belirtir. Bazı yazarların, bu türden uyarı ve hücumların etkisinde kalarak nasıl harcandıklarına, nasıl kötü eserler vermeye zorlandıklarına, değerlerinden nasıl kaybettiklerine tanıklık ettiğini ifade eden Cumalı, bu konuda hikâyecilere eleştirmenler tarafından baskı yapılmasının doğru olmadığını söyler.

Konuyla ilgili, Oktay Deniz imzasıyla bir yazı kaleme alan Fethi Naci¹²³⁵, “Sanatta İyimserlik”¹²³⁶ başlıklı yazısında, eserlerinde iyimserlik ve umut aşıl原因an yazarlarla, eserlerinde karamsarlık ve umutsuzluk olan yazarları karşılaştırır. Naci, bazılarının umutlu, aydınlık geleceklere inanan ve iyimser bir karakterde olduklarını belirtir ve onların yurt gerçeklerine, insanlarımızın haline, sevgi ile ilgi ile eğildiklerini ifade eder: “Acı gerçekler onları ürkütmüyor; sosyal realitenin bir öncesi olduğunu, bir de sonrası olacağını biliyorlar. Bunun için bugünkü duruma değişmez mutlak bir durum değil, bir geçit devresi olarak bakıyorlar. Bugünkü şartlar içinde daha iyi bir geleceğin belirtilerini görüyorlar. Topluma bu gözle baktıkları için yarınlardan umutlular, iyimserler.”¹²³⁷

Fethi Naci, acı yurt gerçekleri karşısında Orhan Kemal’in ve Yaşar Kemal’in hikâyelerine bakıldığında, onlarda ne memleketten, insandan umutsuz bir hal ne de acımakla yetinenlere has cıvık bir merhamet olduğunu, tam tersi, onların hikâyelerinde uyandırıcı,

¹²³⁴ Cumalı, “Olumlu Kişi”, 4.

¹²³⁵ Yıldırım, *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, 216. (Fethi Naci (Giresun 1927- İstanbul 2008). Asıl adı, İsmail Naci Kalpakçıoğlu’dur. Yazılarında, Ali Yağmurcalı, Ergun Tamlı, Naci Bozkır, Fethi Naci, Oktay Deniz, müstear isimlerini kullanmıştır.)

¹²³⁶ Oktay Deniz, “Sanatta İyimserlik”, *Beraber* 2 (15 Eylül 1952), 1-2.

¹²³⁷ Deniz, “Sanatta İyimserlik”, 2.

aydınlatıcı bir hal bulunduğunu söyler. Bu iyimserliği ise, söz konusu yazarların, yurt gerçeklerini aydınlık bir görüşle görebiliyor olmalarına bağlar.

Birtakım yazarların eserlerinde ise hep hüznler, iç sıkıntıları, geçmiş günlere hasret, hayaller, avarelikler, dünyadan, insanlardan şikayet ve bazı bazı da utanç görüldüğünü söyleyen Naci, bu tip yazarlarda, gelişen hayat karşısında bir huzursuzluk, bir gerçek korkusu, genel bir kötümserlik olduğunu belirtir. Bu noktada herhangi bir isim ya da örnek vermeyen Naci, genelleme yaparak bu tip yazarların kaypak bir sosyal tabakadan, orta sınıftan geldiklerini, bir yandan iliklerine kadar işlemiş köhne bir kültürün, öte yandansa maddi hayat şartlarının onları kolaylıkla kaytarmaya, halka ve memlekete sırt çevirmeye sevk ettiğini iddia eder. Kötümser yazarların bu durumunu bulundukları toplumsal sınıf ile ekonomik ve sosyal şartların onlara tesirlerine Bağlayan Naci, “sosyalist gerçekçi” yazarları ise “iyimser” ve “devrimci” yazarlar olarak görür ve her iki tip yazarın tutumunu, tarafı bulundukları dünya görüşü ile açıklar. Fethi Naci, bu konuda şunları söyler:

“Birtakım yazarlarımızın kötümser, dünyadan da kendilerinden de şikayetçi, başka birtakım yazarlarımızın da gelecek güzel günlere inanır, umutlu, iyimser olmalarını, onların kişiliklerinden çok, tarafını tuttukları toplum hayatının serpilip gelişmesi veya çürüyüp gitmesiyle açıklamak gerektir. Ancak serpilip gelişen toplum kuvvetlerinin tarafını tutan şuurlu bir yazar iyimser olabilir. Edebiyat da ancak o zaman gerçek gayesine hizmet etmiş olur: Dünyayı tanımak ve değiştirmek.”¹²³⁸

Fethi Naci, bundan sekiz yıl kadar sonra kaleme aldığı bir başka yazısında, Orhan Kemal’in hikâye ve romanlarındaki “insan” anlayışını ele alır ve onun insanların hep iyimser ve olumlu karakterler olduğunu söyleyerek Orhan Kemal’i bu bakımdan över. Bunu “Orhan Kemal insanı” olarak adlandıran Naci şunları söyler: “Nedir belirgin niteliği ‘Orhan Kemal İnsanı’nın? Hangi koşullar içinde yaşarsa yaşasın, ne kadar kötü kişi olursa olsun, her zaman içinin bir yerinde bir ‘iyi insan’ yanı vardır.”¹²³⁹

Teoman Civelek, “Mavi” dergisindeki “Sanatta İyimserlik Kötümserlik”¹²⁴⁰ başlıklı yazısında, hikâyelerinde ve şiirlerinde acı gerçeklere dokunan sanatçıların, hemen “kötümser” olarak adlandırıldığını belirtir ve bu durumu eleştirir. Karamsarlığın, kötümserliğin ölçü ve sınırının ne olduğunu göstermenin güç olduğunu söyleyen Civelek,

¹²³⁸ Deniz, “Sanatta İyimserlik”, 3.

¹²³⁹ Naci, “Orhan Kemal İnsanı”, 68.

¹²⁴⁰ Teoman Civelek, “Sanatta İyimserlik Kötümserlik”, *Mavi* 17 (15 Şubat 1954), 1.

gerçeklerin acı veya tatlı olabileceğini, sanatın bir bütün olduğunu ve iyimserlik ya da kötümserliğin gerçek bir sanatçının endişesi olamayacağını belirtir.

Civelek yazısında, sanatçımızın, acı da olsa kötü de olsa, bu memleketin gerçeklerine tereddütsüz eğileceğini vurgular ve şunları söyler: “Bu memleketin gerçeklerinin sanatçıya konu olmasını karamsarlık, kötümserlik sayanlar, asıl kötümserliğin, karamsarlığın en bayağısını kendi iç dünyalarında bulabilirler.”¹²⁴¹

Hikâyede iyimserlik ve karamsarlık konusu ile ilgili, bazı hikâyecilerin sürekli karamsar, kötümser hikâyeler yazdığı, hikâyelerde olumsuz, umutsuz tiplerin yer aldığı şeklinde eleştiriler yapıldığı görülür. Tarık Buğra, Hikmet Dizdaroğlu, Ömer Faruk Toprak gibi yazarlar hikâyelerdeki kötümser tavrı eleştirirken, Necati Cumalı, Teoman Civelek gibi kimi yazarlarsa bunu hayatın ve memleketin gerçeklerinin yansıtılması olarak görürler ve bu gerçeklerin yansıtılmasının yazarı karamsar ya da kötümser yapmayacağı, bu anlamda yazara müdahale edilmesinin doğru olmayacağı görüşünü savunurlar. Onat Kutlar, iyimser ya da kötümser anlamda eserde bir siyah beyaz simetrisinin bulunmak zorunda olmadığını ve bu konuda yazarın özgür bırakılması gerektiğini savunur. Bunların dışında Fethi Naci gibi birtakım eleştirmenlerse, Orhan Kemal gibi bazı “toplumcu gerçekçi” yazarların hikâyelerinde, olumsuzluklar, acılar, kötülükler bulunsa da bu yazarların eserlerinde insanlara umut aşılayan bir taraf bulunduğunu, bu bakımdan “toplumcu gerçekçi” yazarların iyimser yazarlar olduklarını söylerler. Bu tip eleştirmenlere göre, asıl kötümser yazarlar, gerçeklerden korkan konformist yazarlardır.

4.7. “Bunalım Edebiyatı” Üzerine Yazılan Yazılar

Bu bölümde, “1950 Kuşağı” ya da “A Kuşağı” olarak anılan ve farklı dergilerde görünmekle birlikte çoğunlukla, 1952’de “Mavi” dergisinde, sonrasında ise 1956’dan itibaren “a” dergisi etrafında toplanan, Demir Özlü, Adnan Özyalçın, Ferit Edgü, Onat Kutlar, Orhan Duru, Erdal Öz, Bilge Karasu, Vüs’at O. Bener, Yusuf Atılgan gibi hikâyecilerle anılan modern eğilimi, “bunalım edebiyatı” bağlamında eleştiren yazılara, görüş ve düşüncelere yer verilecektir. Ancak yine bir ayırım yapmak adına, burada yalnızca doğrudan “bunalım edebiyatı” konusu ile ilgili yazılara ve tartışmalara yer verileceğini, söz konusu yazarların hikâyecilikleri ve hikâyeleri ile ilgili genel manadaki yazıların, bir önceki ana bölümde, her bir hikâyecinin adını taşıyan başlığın altında ele

¹²⁴¹ Civelek, “Sanatta İyimserlik Kötümserlik”, 1.

alınacağını da belirtmek gerekir. Bunalım edebiyatı ile ilgili tartışmaların ve konuyla ilgili düşünce belirten görüş ve değerlendirmelerin, çalışma konumuzu oluşturan tarih aralığı içinde, 1950'nin ortalarından 1970'lere kadar devam etmekle beraber, kabaca 1960-1965 yılları arasında yoğunlaştığı söylenebilir. Attila İlhan, Fethi Naci, Demir Özlü, Memet Fuat, Leyla Erbil, Melih Cevdet Anday, Asım Bezirci, Cevdet Kudret, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Eser Gürson, Ahmet İnam, Bilgin Adalı gibi yazarların bunalım edebiyatı tartışmalarına katıldıkları bunlardan bazılarının bunalım edebiyatını olumsuz manada eleştirirken bazılarının ise destekledikleri görülür.

Asım Bezirci, Halis Acarı imzasıyla, Demir Özlü'nün, 1958'de yayımlanan *Bunaltı* adlı hikâye kitabı üzerine yazdığı “Bunaltı Üstüne”¹²⁴² başlıklı yazısında, İkinci Yeni'nin bir yanıyla şiirimizi geliştirip, ona yeni ifade olanakları kazandırırken bir yanıyla ise insanı ihmal ettiğini söyler. İnsan demenin, duygu demek, anlam demek ve daha da ötesi, bunların kucakladığı tabiat ve toplum demek olduğunu belirten Bezirci, oysa İkinci Yeni şiirinin insana pencerelerini kapatarak onu unuttuğunu, sözcük oyunlarına kendini verdiğini, sözcüklere rastlansal danslar oynattığını, değişimlerle, karıştırmalarla gününü gün ettiğini söyler ve bu anlamda gölgede bırakılan söz konusu “insan”ı ise Demir Özlü'nün *Bunaltı*'sının getirmiş olduğunu ifade eder.

“İşte *Bunaltı* şiirin gölgede bıraktığı bu insanı getiriyor bize. Demir Özlü, bütün pencerelerini insana açıyor bu kitabında. Günümüz insanını, çelişik yaşantısı içinde gözden geçiriyor. Alışmadığımız bir anlayış ve yöntemle çözümlemeye girişiyor onu. Bu yolda, varlıkçı felsefeyi köprü yapıyor. Giderek, Batılı bir örnek koyuyor önümüze.”¹²⁴³

Bezirci eleştirisinde, İkinci Yeni şiirini doğuran koşulların, aslında bunalım insanını da ortaya çıkarmış olduğunu söylemek ister. Fakat şiirin biçimde kaldığını bu yönüyle insanın geri plana itildiğini, ancak Özlü'nün bunalım hikâyeleri vasıtasıyla söz konusu insanın ifade imkanı kazandığını ima eder ve bunalım edebiyatını bu yönüyle över. Ancak Demir Özlü'nün hikâyelerinde yaşantı azlığı sebebiyle söz konusu bunaltının derinleştirilemediği eleştirisinde bulunur. Bu anlamda bunalımın gerçek olduğu fakat bizde karşılığının yeterince bulunmadığını söylemiş olur.

¹²⁴² Acarı, “Bunaltı Üstüne”.

¹²⁴³ Acarı, “Bunaltı Üstüne”, 13.

Attila İlhan, 1959’da kaleme aldığı, “Bunaltı ve Ötesi”¹²⁴⁴ başlıklı yazısında, Özlü’nün *Bunaltı* adlı kitabı vesilesiyle bunalım konusu ve edebiyatı hakkındaki düşüncelerini ifade eder. Toplum düzeni, değerleri ve inançları ile uyşamayan bireyin yabancılaşmasının bunalmanın ilk nedeni olduğunu belirten İlhan, bunalmanın ikinci nedenininse, daha evrensel ve büyük sorgulamalar neticesinde gelen yokluk düşüncesiyle birlikte, bireyin yaşamın anlamsızlığı ve saçmalığının farkına varması olması olduğunu ifade eder. Söz konusu anlamsızlık ve saçmalıktan kaynaklı bu bunaltının çağımız aydınını ya “boğulmaya” ya da “isyana” götürdüğünü belirten İlhan bu iki yol konusunda şunları söyler:

“İsyen eğer bireysel ve bilimsel olursa konağımız kargaşacılık (anarchisme), toplumsal ve bilimsel tutulursa ilerlemeci bir devrimciliktir. Bunaltıyı yaşayıp sürdürmekse yüzde yüz bireyci ve bireysel bir planda bizi tek tek yaşamasızlığa, sorumsuzluğa, bağısız ve anlamsızlığa, tek kelimeyle toplum içinde toplum dışı bir yaşantıya iter. Bilinçsizliğimizle kendi hareket ve eylem olanaklarımızı kendimiz ‘berhava’ eder, sonra da bunun çıkmazında bunalırız.”¹²⁴⁵

Çağımız, varoluşçuluk düşüncesi ve bunalım konusunda yukarıdaki görüşleri dile getiren İlhan, Özlü’nün söz konusu asıl ve büyük bunalımları, kıyısından bir yerden yakaladığı ve kendi küçük bunalımıyla karıştırdığı eleştirisinde bulunur. Batı’nın çağdaş aydınının büyük bunalımlarının, savaş gibi, tutumsal kargaşalık dönemleri gibi ya da açlık gibi birtakım yıldırıcı yaşantılar sonucunda edinildiğini, oysa Özlü’deki bunaltının Batı’daki gibi bir toplumsal sınamadan geçmediğinden, eğreti durduğunu, bu bunaltının, bir ev çocuğunun iç sıkıntıları, kurguları, düşleri ve düşündükleri olarak kaldığını söyler. Bu manada Özlü’nün bunalımını ve *Bunaltı* adlı kitabını eleştiren İlhan şunları söyler:

“Demir Özlü, kendi kendisini öğütüp durmuş hikâyelerinde. Ne bunaltısını çağın çıkmazı hizasına çıkarabiliyor (çünkü yaşantısız) ne de kendi sorunlarını iyice bilinçlendirip olduğu gibi yansıtabiliyor (çünkü kuruyor).”¹²⁴⁶ Özlü’nün konuyu kendi içinde iyice özümseyip halletmeden kağıda aktarmış olduğunu belirten İlhan, hangi koşullar altında, hangi bunaltının aktarılması gerektiğinin bilinçli bir şekilde yapılması lazım geldiğini, yazarınsa bunu yapamamış olduğunu ifade eder.

¹²⁴⁴ İlhan, “Bunaltı ve Ötesi”.

¹²⁴⁵ Acarı, “Bunaltı Üstüne”, 33-34.

¹²⁴⁶ Acarı, “Bunaltı Üstüne”, 34.

İlhan'ın, Özlü ile ilgili “bunalım eleştirisi”ne “toplumcu” bir bakıştan yaklaştığı görülür. İlhan'a göre Özlü, aydında bunalımı doğuran koşulların olmuş bitmiş, değişmez ve halledilemez bir biçimde olduğunu düşünür ve bu yüzden onda birey, eylemsiz bir şekilde sadece iç sıkıntısı ile kalır. Oysa, evrene ve topluma başkaldırmayı ne anarşizm ne de ilerici bir devrimcilik olarak ele alan Özlü, İlhan'a göre, uyuşuk bir çekimserlik içindedir, çünkü, sorunu bilimsel bir yöntemle ve gerçeklerin devrimsel gelişmesini göz önünde tutarak ortaya koymaz. Bu durum da Özlü'nün bunalımını, içinde bulunduğu toplumun değerleri ile uyuşamayan bir bireyin küçük can sıkıntıları haline sokar.

“Bunalım” konusunda, Fethi Naci ile Demir Özlü'nün dergi sayfalarına yansıyan anlaşmazlıklarına Memet Fuat'ın da müdahil olduğu görülür. Memet Fuat, “Varlık” dergisinde yayımlanan, “Bunalan Genç Adamlar”¹²⁴⁷ başlıklı yazısında, Fethi Naci'nin “Pazar Postası”nın Mart 1959 tarihli sayısında yayımlanan ve genç kuşağın bunalım meselesini küçümseyerek kendi kuşağını yücelten “Bunalan Genç Adamlar” isimli yazısı ile Demir Özlü'nün “a” dergisinin Nisan 1959 tarihli sayısında yayımlanan ve aynı başlığı taşıyan cevabına değinir.

Fethi Naci adı geçen yazısında, “bireysel bunaltı” ve “toplumsal bunaltı” olmak üzere iki türlü bunaltıdan söz eder ve söz konusu bunaltılardan birincisinin, şimdilerde yapıt veren genç kuşağın bunaltısı, ikincisinin ise bir önceki kuşağın bunaltısı olduğunu söyler. Genç kuşağın bunaltısını, “özentî” ve “ithal malı” olduğu yönünde eleştiren Naci, söz konusu bunalmanın, toplumla olan gerçek bir çatışmanın sonucu değil bir çeşit aydın süsü olduğunu ifade eder.

Genç kuşak bireysel bunalım hikâyecilerinin yazdıklarında, genel olarak toplumla bir anlaşmazlık, toplum düzeniyle bir uyumsuzluk değil de kendi özel hayatlarındaki yoksunluklardan gelen bir tepki ve gönlünce yaşayamamanın verdiği bir huysuzluk bulunduğunu söyleyen Naci, bu yazarların, analarından babalarından aldıkları harçlıkla meyhanelerde içtiklerini, sonra da analarından babalarından dert yandıklarını belirtir. Fethi Naci'ye göre, ailelerinin değer yargılarının kofluğunu görmüştür bu yazarlar ama rahat düşkünlüğü ve hayat karşısında ürkeklik, onları bir tür “opportunisme”e sürüklemiştir. Fethi Naci, söz konusu yazısında bu genç kuşak aydınların, mevcut toplumsal koşullar içinde bile gönülleriyle yaşamalarının mümkün olduğunu belirtir ve bunalmalarının nedenleri bireysel olduğu için kurtuluş yollarının da bireysel olduğunu

¹²⁴⁷ Memet Fuat, “Bunalan Genç Adamlar”, *Varlık* 502 (15 Mayıs 1959), 6.

söyler. Bunalımdan kurtuluşun bu yazarların kendi ellerinde olduğunu bu yüzden de kolay olduğunu vurgulayan Naci, söz konusu genç aydınları, “ama özentisi bir bunalma içinde yaşamak, yaşamadıkları halde, hakları olmadığı halde: ‘Sorumluluğu da yaşadım, sorumsuzluğu da... İkisi de çıkar yol değildi.’ gibi iri sözler etmek daha bir hoşlarına gider.”¹²⁴⁸ şeklinde eleştirir.

Fethi Naci, bahsettiği iki tür bunalımın ikincisi olan “toplumsal bunalım” hakkında ise daha olumlu konuşur. Ona göre, söz konusu bunalım, bir önceki kuşağın bunalımıdır ve bahsedilen bu kuşağın diğerlerinden farkı, toplumsal oluşun bilincine varmış olmalarıdır. Söz konusu kuşağın, bu bilince varmış olmasının sebebinin yalnızca edebiyat kitaplarıyla kalmayıp sıkı bir kitaplık çalışmasına girmiş olmaları olduğunu söyleyen Naci’ye göre, “bu gençler, yalnız yüzeydeki olayları görmekle yetinmezler, olayları tarihsel akışı içinde, birbirleriyle ilişkileri içinde görür, değerlendirirler. Toplumsal sorunların çözüm yollarının da toplumsal olduğunu bilirler.”¹²⁴⁹

Fethi Naci’nin genç kuşak hikâyeci yazarları eleştirirken kendi kuşağı olan bir önceki kuşak yazarlarını övmesi, Mehmet Fuat’ın tepkisini çeker. Yazısında, Naci’nin günümüz gençlerini küçümsediğini söyleyerek, onlara haksızlık ettiği imasında bulunan Memet Fuat, kendisi de bir önceki kuşaktan bir yazar olarak, Fethi Naci’nin görüşlerine karşı çıkar ve şunları söyler:

“Kendisinin, kendi kuşağının bunalımını gerçek bunalım, genç kuşağınki özentisi; kendi kuşağı toplumsal bilimlere ilgi duymuş, genç kuşak duymamış; kendi kuşağı sıkı bir kitaplık çalışması geçirmiş, genç kuşak geçirmemiş... Hele bu sıkı bir kitaplık çalışması, inanılır şey değil... Nerede geçirdik onu? Bizim kuşağımızda da her kuşakta olduğu gibi az okumuşlar, çok okumuşlar, okumanın tadını yitirip de okumaz olmuşlar çeşidi var aydının. Fethi Naci, gerçekten olan bir kuşağı savunmuyor, kafasında yarattığı bir kuşağı savunuyor, daha doğrusu övüyor, şişiriyor. Demek istediği kısaca şu: Genç kuşakta iş yok, ne varsa bizim kuşakta var.”¹²⁵⁰

Memet Fuat, Fethi Naci’ye “a Dergisi”nde kaleme aldığı yazısı ile cevap veren Demir Özlü’nün yazısına da değinir ve Özlü’nün de yazısında tıpkı Naci gibi “sizin kuşak”, “bizim kuşak” çatışmasına girdiğini belirten eleştirir. Fethi Naci’nin bireysel ve

¹²⁴⁸ Fuat, “Bunalan Genç Adamlar”, 6.

¹²⁴⁹ Fuat, “Bunalan Genç Adamlar”, 6.

¹²⁵⁰ Fuat, “Bunalan Genç Adamlar”, 6.

toplumsal olarak bunalıyı ikiye ayırmasını kolaycılık olarak gören Memet Fuat, Demir Özlü'nün "bireysel bunalı"nın, toplumdaki bunalmanın çok ileri gittiği dönemlerdeki bir sonucu olduğu şeklindeki çıkarımına katılır.

Leyla Erbil de her ne kadar, "Kendimi tam olarak varoluşçuluğa adanmış bir yazar değilim."¹²⁵¹ dese de bunalım edebiyatına destek veren hikâyecilerdendir. Erbil, farklı yazarların da bulunduğu ve "Maya" dergisinde yapılan bir oturumda "bunalı"nın bir özenti olmadığını söyleyerek, onun toplumsal koşullarımızın bir sonucu olduğu görüşünü savunur. Aynı oturumda yer alan Samim Kocagöz de Leyla Erbil'e katıldığını ifade eder. Fakat Fethi Naci'nin "bunalım" meselesini olumsuz eleştiren yazısından sonra Kocagöz, Leyla Erbil'i kastederek oturumdaki bir genç bayanı zor durumda bırakmamak için öyle konuştuğunu ifade eder. Leyla Erbil ise "Dost" dergisinde yayımladığı, "Düşünürken Yazanlar"¹²⁵² başlıklı yazısında Samim Kocagöz'ün bu tavrına tepki gösterir ve Kocagöz'ün bu durumu açıklaması gerektiğini söyler.

Hikmet Dizdaroğlu, "Bir Egzistansiyalist Hikâyecisi"¹²⁵³ başlıklı yazısında Demir Özlü'nün *Bunalı* adlı hikâye kitabına değinir. Yazısında, "bunalım" meselesinin bir özenti olup olmadığı tartışmalarına girmeyen ve genel ve felsefî manada varoluşçuluktan ve bunalım konusundan bahseden Dizdaroğlu, söz konusu felsefenin bizde bilindiğini ancak hikâye ve romanda uygulanmış örneğinin bulunmadığını söyleyerek, Özlü'nün *Bunalı*'sının baştan aşağı varoluşçu görüşü yansıttığını ve edebiyatımızda bu bakımdan bir ilk olduğunu ifade eder. Yazısında varoluşçu felsefenin birtakım özelliklerini sıralayan Dizdaroğlu, bu özelliklerin Özlü'nün kitabındaki izlerini sürer ve verdiği bazı örneklerle, kitaptaki hikâyelerde yer alan kişilerin davranışlarının, varoluşçuluğa uygun olduğunu gösterir. Dizdaroğlu yazısında, Demir Özlü'nün, varoluşçuluğun özellik ve ilkelerini hikâyelerinde uygulamış olduğunu söyler.

Demir Özlü, bunalım edebiyatı ile ilgili, özenti olduğu, ithal malı olduğu, memleketimizde bir karşılığının bulunmadığı gibi çeşitli yazarlarca yapılan eleştirilere karşı bir savunma yapmak durumunda kalır. "Yeni Ufuklar" dergisinde yayımlanan ve "Bunalım Yazımını Savunu" başlıklı yazısında Özlü, şunları söyler:

"Bunalı sorununu ortaya attığımız için en az dört yıldır her yandan saldırılara uğradık; her türden birçok yazar bizi suçladı. Bize 'öykünmeci (taklitçi)' dediler,

¹²⁵¹ Leyla Erbil, "Düşünürken Yazanlar", *Dost* 7/34 (Temmuz 1960), 64.

¹²⁵² Erbil, "Düşünürken Yazanlar".

¹²⁵³ Dizdaroğlu, "Bir Existentialiste Hikâyecisi".

‘bunaltı sorunu’ toplumumuzun öz sorunu değil, dışarıdan getirilmiş ‘yapay’ bir sorundur dendi; bu arada burjuvaziye en güçlü biz eleştirdiğimiz halde, bizi ‘burjuva düşüncesi’ne yakın görenler oldu. Sürüp duran bu kör saldırılara bunaltı yazarı diye adlandırılan yazarlar karşılık vermediler; ama artık karşılık vermenin sırası gelmiştir, çünkü saldırılar yaygınlaştı artık; gündelik gazetelerde de bize saldırıyorlar, böylece bu gündelikleri okuyan ama yazdıklarımızı bilmeyen halka da yanlış tanıtılıyor.”¹²⁵⁴

Kendilerine yapılan eleştirilerde, metne ve yazdıklarına bakılmadığını, düşüncelerinin eleştirilmediğini, özünden soyutlanmış bir biçimde sadece “bunaltı”, “kaçış”, “sorumsuzluk” gibi sözcükler çerçevesinde yalnızca dedikodu yapıldığını söyleyen Özlü, bu tür eleştiri yapanların bahsi geçen konularla ilgili derinleşmek yetenekleri olmadıklarından bunu yaptıklarını ifade eder.

Özlü, söz konusu yazısında kendilerine yöneltilen eleştirilere değinir ve cevap verir. Melih Cevdet Anday’ın, umutsuzluğu ve bunaltıyı benimseyen yazarlarda, bir öykünmecilik bulduğu, onların kendi gerçeklerimizi yorumlamadıkları, Batı’daki yorumlardan birini benimsedikleri, yaşamdan kurama değil, kuramdan yaşama gittikleri yönündeki eleştirilerine, karşı çıkar ve şunları söyler:

“Bence bir yapıt edebiyat yapıtı düzeyine erişmişse, o yapıt üzerinde konuşurken öykünmeden söz edilemez. Öykünme olan bir yapıt bu düzeye erişememiş demektir. Bizim Batılı yazınımızda edebiyat yapıtı düzeyine erişmiş yapıtımız yoksa bu yazınımız öykünmedir, varsa o yapıtlar öykünme değildir. Çünkü biz Batı ekinin etkisindeyiz, istesek de istemesek de o ekine giriyoruz. Edebiyat yapıtı düzeyine erişmiş bir yapıt varsa, bundan söz ederken öykünmeden değil, etkiden söz etmeli.”¹²⁵⁵

Demir Özlü, yazısında, bunalım kuşağını eleştiren Cevdet Kudret’e ve Ceyhun Atuf Kansu’ya da karşı çıkar. Cevdet Kudret, “Türk Dili” dergisinin Nisan 1961 tarihli sayısında yayımlanan ve güncel gazete ve dergilerdeki yazıları ele aldığı kısımda, Ceyhun Atuf Kansu’nun 7 Şubat 1961 tarihli “Öncü” gazetesinde yayımlanan yazısına yer verir. Cevdet Kudret, Kansu’nun söz konusu yazısına kendi düşünce ve yorumlarını da ekleyerek yayımlar. Bahsi geçen yazıda, yine benzer şekilde “bunaltı özentisi”nden söz edilir. Buradaki eleştirilerin yüzeysel bir bakış açısıyla yapıldığını söyleyen Özlü, söz

¹²⁵⁴ Demir Özlü, “Bunalım Yazımını Savunu”, *Yeni Ufuklar* 11/127 (Aralık 1962), 17.

¹²⁵⁵ Özlü, “Bunalım Yazımını Savunu”, 20-21.

konusu yazarların, “bunaltı kuşağı” derken yazılanları değil yazarları karşısına aldıklarını ifade eder.

Demir Özlü, yazısında, kendilerini eleştiren daha pek çok isme değinir. “Cumhuriyet” gazetesinden İlhan Selçuk’un kendilerini hiç okumadan eleştirdiğini söyler; Yaşar Kemal’inse aynı gazetede yayımlanan, “Kötü Sanatçılar” (25 Aralık 1960) ve “Yapmacıklar” (2 Ocak 1961) başlıklı yazılarının temelsiz ve sorunları birbirine karıştıran, bir coşkunluk anında yazılmış yazılar olduklarını ifade eder; “Maya” dergisinde yapılan açık oturumdaki konuşulanlardan oluşan ve sonradan bir kısmı yayımlanan yazıda, Kemal Bilbaşar ve Samim Kocagöz’ün yine kendilerini eleştiren ve bunaltının bir aktarma, bir öykünme olduğu yönündeki görüşlerine karşı çıkar. Bu yazım eğiliminin kendi koşullarımızdan doğmuş ve alabildiğine özgün bir eğilim olduğunu savunan Özlü, ülkenin daha düne kadar içinde bulunduğu siyasal koşulların bile bir bunaltı kaynağı olduğunu, bu düzensiz toplumun haksız ve insan dışı yapısının insanı ister istemez bunaltıya sürükleyeceğini belirtir.

Bunaltı yazımının, kendilerini eleştirenlerin dedikleri gibi olmadığını belirten Özlü, “Bizi eleştirenler, düşüncelerimiz üzerinde durmadıkları gibi, yazdıklarımızı da kavramıyorlar; onun için de ya saldırıyorlar ya da dedikodumsu sözler yazıyorlar.”¹²⁵⁶ şeklinde konuşur. Özlü, yazısında, insanla toplum uyumu sağlanana dek, içinde bulunduğu bağlantıları durmadan gözden geçiren, geçmekte olanı, çağını algılayan ve durumuna başkaldıran bir yazımın kendini doğurabileceğine inandığını ifade eder.

Cevdet Kudret, 1963’te “Türk Dili” dergisinde yayımlanan “Bunaltı Edebiyatı”¹²⁵⁷ başlıklı yazısında, öncelikle genç kuşaktan bazı yazarların bunaltı konusunda baktırdıklarını, hatta çıkardıkları “Bunaltı” adlı derginin Kasım 1962 tarihli 2. sayısında “62 Ayıklaması” başlığıyla yazar ve sanatçılardan oluşan bir liste yayımladıklarını belirtir ve küçümseyici bir tavırla tepki gösterir. Demir Özlü’nün yukarıda bahsedilen, “Bunalım Yazımını Savunu” başlıklı yazısında yer alan kendisiyle ilgili “sorunlara yüzeysel yaklaştığı” şeklindeki eleştiriye, alaycı cümlelerle karşılık veren Kudret, yine alaycı bir üslupla, Batı’da ne zaman yeni bir akım çıkarsa, bunaltı yazımının da işte o zaman sona ereceğini, çünkü “sanatçıların” bu sefer de o yeni akıma özeneceğini ve yine aynı şekilde bunun bir aktarma ya da öykünme olmadığını söyleyeceklerini belirtir.

¹²⁵⁶ Özlü, “Bunalım Yazımını Savunu”, 29.

¹²⁵⁷ Cevdet Kudret, “Bunaltı Edebiyatı”, *Türk Dili* 12/138 (Mart 1963), 345.

Eser Gürson, “Dönem” dergisinde yayımlanan “Soluma”¹²⁵⁸ başlıklı yazısında Demir Özlü’nün aynı adlı kitabını ele alır. Gürson, Özlü’nün, varoluşçu edebiyatın ülkemizdeki başta gelen temsilcilerinden biri olduğunu söyler, ancak Özlü’nün kendini sınırları belirli hazır bir düşünce sistemine hapsettiği ve giderek kurama uymak kaygısının onu, somut yaşamı hiçe saymak zorunda bıraktığı eleştirisinde bulunur. Varoluşçuluk bağlamında Özlü’nün eserlerinin Sartre’ın dışında bir kişilik kazanamamış olduğunu belirten Gürson, bu yüzden Özlü’nün hikâyelerinin Sartre’ınkilerin başarısız bir süreği olduğu yorumunda bulunur. Gürson, şunları söyler:

“Özlü, varoluşçu yazına yeni bir değer, bir özgünlük getiremediği, kurduğu evreni kişiselleştiremediği gibi, kuramın dar sınırlarından çıkamayıp, bu varoluşçu yazını ulusallaştıramamış, soyut bir ortamda iğreti kılmıştır. Bu da onu, somut insan gerçeklerinden çok, düşsel ve olumsuz sonuçlara götürmüştür.”¹²⁵⁹

Muzaffer Hacıhasanoğlu, “1964’te Hikâyeciliğimiz” başlıklı yazısında, Batı’daki hikâye ve roman gelişimini çok yakından izleyen Demir Özlü, Orhan Duru gibi bazı hikâyecilerimizin, onlara öykünmeyi uygun bularak bu yolda denemelere giriştiklerini, ayrıca çeşitli yazılarında bu öykünmenin gerekli olduğunu savunduklarını ve bu kanıda olmayanlarla tartışmaya girdiklerini söyler. Bu tutumu eleştiren Hacıhasanoğlu, sanatta etkilenebilme olayına inandığını ancak bile bile öykünmeden yana olmadığını ifade eder. Hacıhasanoğlu yazısında, bunalım sorunu denen meselenin edebiyat alanımızı sardığını ifade ederek, “Bence bu, aydının, etkisizliğine inanarak içine dönmesinden ileri geliyor. Kendilerinin yazıp yine kendilerinin açıklayabildikleri şiir ve hikâyeleri yeni sayıyorlar sadece.”¹²⁶⁰ cümleleriyle, bunalım edebiyatı olarak adlandırılan ürünleri yenilik olarak vasıflandıranlara karşı çıkar.

Bilgin Adalı da “Salıncak” başlıklı yazısında; “Eğer bir toplumun içindeki birtakım adamlar birtakım bunalımların öyküsünü yazıyorlarsa, bu adamların içinde yaşadığı toplumda bu bunalımlar var demektir, yazılan öyküler de o toplumun öyküleri, o toplumun malı olur, o toplumu yansıtır. Bunun üstüne başka söz söylenemez.”¹²⁶¹ der. Bülent Habora ise Adalı’ya verdiği cevapta¹²⁶², bunalım edebiyatı yapan hikâyecilerin

¹²⁵⁸ Gürson, “Soluma”.

¹²⁵⁹ Gürson, “Soluma”, 6.

¹²⁶⁰ Hacıhasanoğlu, “1964’te Hikâyeciliğimiz”, 11.

¹²⁶¹ Adalı, “Salıncak”, 9.

¹²⁶² Habora, “Bilgin Adalı’ya Yanıt”, 10.

toplumun değil kendi bunalımlarını yazdıklarını, kişilerin kendi bunalımlarının toplumu yansıtmadığını söyler.

Ahmet İnam, 1969 tarihinde “Yordam”da yayımlanan ve Türk hikâyeciliğini değerlendirdiği “Türk Öykücülüğüne Değin” başlıklı yazısında “bunalım edebiyatı”na ve “A” kuşağı öykücülerine de değinir. Batı’nın İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki bunalımının bizde 1950’lerde görülmeye başlandığını söyleyen İnam, Sartre’ın *Varlık ve Yokluk*’unun 1943’te, Camus’nün *Sisyphé Efsanesi*’nin ise 1942’de yayımlanmasına karşın, Ferit Edgü, Adnan Özyalçın ve Demir Özlü’nün 1952-53’ten sonra yazmaya başladıklarını söyler. İnam’a göre, “Batı’dan çevrilen yazarların çarpıcı, değişik anlayışları, öyküde yeni tekniklerin aranmasına yol açmıştır. Bilge Karasu kendine özgü uzun tümceli, dili titiz öyküler verirken, Orhan Duru, devrik tümce yapısına, eski söyleyişlere yaslanmış, Erdal Öz, ‘Sular Ne Güzelse’de değişik bir dil kullanmayı denemiştir. Düşünen, duyan bürokrat aydının, nihilizme varan varoluşçuluğun beslediği kaynaklarda karamsarlık ve bunalıma düşmesi İnam’a göre gayet olağandır. Çünkü söz konusu aydınlar, “kendilerindeki değişik bakışı, topluma yabancı metafizik bir temele bağlamak çabasıydılar. (...) İçlerinin, duyularının başkallığını anlatacak dili o süreler yurdumuzda yeni yeni tanınmaya başlayan çarpıcılığıyla Camus, Sartre, Rilke hatta Nietzsche’de aradılar.”¹²⁶³

İnam, yazısında bunalım edebiyatını doğuran şartların Türkiye’nin 1950 sonrasında Amerikan etkisiyle kapitalistleşmeye başlaması ve sonrasındaki iktidar baskılarının farklı düşünen ve Batılı düşünürlerden, varoluşçulardan etkilenen genç kuşağı etkisi altına alarak yalnızlaştırması olarak yorumlar. Nitekim, Demir Özlü de İnam’ı doğrulayacak bir biçimde, Nisan 1959 tarihli “A” dergisinin 15. sayısında, “Kişisel bunalımın sözü çok ediliyorsa da bunun toplum dışı olduğu sanılmasın, toplumsal bunalımın çok ileri gittiği sürelerde ortaya çıkan bir sonuç olduğu anlaşılın.”¹²⁶⁴ şeklinde konuşarak, kişisel bunalımlarının sebebinin kaynağını toplumsal olana bağlar.

Ahmet İnam, söz konusu kuşağı, 1958’den sonra bireyciliğe düştükleri, dayandıkları varoluşçu felsefeyi aşp yorumlayamadıkları, sadece etkilenme düzeyinde kaldıkları, felsefeyi bunalımlarının dili biçimine sokup çarpıttıkları, kişisel olarak belki bunalımda olsalar da kendilerinden önceki kuşakla hesaplaşmalarını yaparken felsefi planda

¹²⁶³ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 133.

¹²⁶⁴ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 133.

kaldıkları, düşüncelerini ekonomik ve toplumbilimsel temellere oturtamadıkları gerekçeleriyle eleştirir. İnam, “A kuşağı” öykücülerini için; “Bu kuşak, değişen Türkiye’nin geleneksiz kültürünün öykücüleriydi. Geçmişle hesaplaşmalarını yapamadıkları gibi bir öykü eleştirmesi de oluşturmamışlar. Yaşama metafizik gözlükle bakmayı yeğlediler.”¹²⁶⁵ yorumunu yapar.

Bunalım edebiyatı ile ilgili yazılara bakıldığında eleştirilerin daha çok Demir Özlü ve onun *Bunaltı* (1958) ve *Soluma* (1963) adlı kitapları üzerinden yapıldığı görülür. Demir Özlü, varoluşçuluğun ve bunalım düşüncesinin edebiyatımızdaki tek temsilcisi gibidir adeta. Bunda elbette Özlü’nün yaptığı, bir bakıma kendine alan açma olarak da görülebilecek çeşitli dergilerde yayımlanan yazılarının ve kendisine yapılan eleştirilere yaptığı savunuların etkisi vardır. Edebiyatımızda “bunaltı sorunu” ya da “bunalım edebiyatı” meselesi ile ilgili eleştirilerin genellikle, bu edebiyat eğiliminin bir aktarma olduğu, özenti bir edebiyat olduğu, ulusal olmadığı, ithal malı olduğu, varoluşçuluk kuramının sınırları içine hapsolarak somut hayattan koptuğu gibi eleştirilerin yapıldığı söylenebilir. Bunalım edebiyatı konusundaki görüşleri ve yazılarıyla, Asım Bezirci, Atilla İlhan, Fethi Naci, Memet Fuat, Leyla Erbil, Demir Özlü, Hikmet Dizdaroğlu, Melih Cevdet Anday, Cevdet Kudret, Eser Gürson, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Bilgin Adalı, Ahmet İnam gibi isimlerin öne çıktıkları görülür.

4.8. Kadın Hikâyeciler ve Hikâyede Kadın Dünyası Üzerine

1950’li yıllardan itibaren Türk hikâyeciliğinde dikkat çekici bir biçimde Nezihe Meriç, Sevim Burak, Leyla Erbil, Sevgi Sabuncu (Soysal), Mübeccel İzmirli, gibi bir kadın yazarlar kuşağının ortaya çıktığı görülür. Farklı edebiyat eğilimlerinin tamamında erkek egemen bir ortamın hakim olduğu edebiyat dünyasında, kadın yazarların ortaya çıkarak nitelikli işler üretmeleri dönem içinde dikkatleri çekerek kadın yazarlar ve eserleri üzerine birtakım yazılar kaleme alınmasını sağlar.

Bu bölümde, kadın hikâyeciler ve eserleri üzerine, özellikle “kadın olmaklığı” merkeze alan eleştiri ve inceleme yazıları ile farklı yazılar içindeki “kadın hikâyeciler” ile ilgili ve “hikâyede kadın dünyası” hakkındaki görüş ve düşüncelere yer verilecektir. Söz konusu yazarların hikâye ve hikâyecilikleriyle ilgili olan genel manadaki yazılara ise o yazarların isimlerinin alt başlık olarak kullanıldığı ve hikâyecilerle ilgili yazıların yer aldığı üçüncü

¹²⁶⁵ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değin”, 135.

bölümde yer verilmiştir. Bu yüzden bu kısımda, üçüncü bölümden farklı olarak, konuya özellikle “kadın”, “kadın yazar”, “hikâyede kadın dünyası”, “kadınlıkla ilgili sorunlar, çatışmalar” gibi konular üzerinden yaklaşan, hikâye bağlamındaki yazılar, görüş ve düşünceler ele alınacaktır. Konuyla ilgili eleştirilerde söylem değişikliğini izleyebilmek adına söz konusu yazıların verilişinde kronolojik bir sıra takip edilecektir.

Oktay Akbal, 1951’de kaleme aldığı “Yeni Bir Hikâyeci Nezihe Meriç”¹²⁶⁶ başlıklı yazısında, 1950’den itibaren ilk hikâyeleri¹²⁶⁷ yayımlanmaya başlayan Nezihe Meriç’le ilgili, “genç kızlarımız arasından bu kadar üstün bir kabiliyetin çıktığını görmek bizi şaşırttı. Bugüne kadar şiir ve roman yazmak isteyen genç kızlarımızın işin ne kadar kolayına gittiklerini bildiğimiz, gördüğümüz için, Nezihe Meriç’in taze, yeni ve ileri bir sanat anlayışı taşıyan hikâyeleri, Türk okuru için bir sürpriz olmuştur.”¹²⁶⁸ yorumunu yapar.

Yine Oktay Akbal, 21 Aralık 1951 tarihli “Vatan” ilavesinde çıkan yazısında¹²⁶⁹, yeni nesil edebiyatçıları arasına bir genç kızın da karıştığını söyleyerek, Nezihe Meriç’in hikâyeciliğinden övgüyle söz eder. Bizde öteden beri kadın yazar deyince kitapçı vitrinlerini kaplayan bir sürü aşk ve ihtiras romanlarının sahiplerinin akla geldiğini belirten Akbal, ancak bunun böyle gitmeyeceğinin artık belli olduğunu ve modern edebiyatımızın, sonunda kadınlar arasından da değerli bir yazar yetiştirmeyi başardığını, yıllardır beklenen kadın yazara edebiyatımızın kavuştuğunu söyler.

Meriç’in, hikâyelerinde günümüz genç kızlarının duygu ve ruh alemine cesaretle eğilip bu alemini bütün aydınlığı ve gerçekliğiyle bize seyrettirdiğini belirten Akbal, onda Avrupalı kadın yazarlarda görülen bir şahsiyet, bir davranış, bir cüret bulduğunu, bu yüzden de onun sanatına umut bağladığını ifade eder.

Söz konusu yazılar ve değerlendirmeler aslında Akbal’ın kadın hikâyeci konusuna bakışındaki olumsuz ön yargıları görmek bakımından dikkat çekicidir. Nezihe Meriç, ilk hikâyelerinden itibaren Akbal ve onun gibi düşünen erkek yazarları ustalığı bakımından şaşırtmıştır. Hakkındaki yazılarda kadınlıkla beraber ve bu özelliğinden kaynaklı bakış açısına da vurgu yapıldığı görülür.

¹²⁶⁶ Akbal, “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç”.

¹²⁶⁷ Nezihe Meriç’in “Bir Şey” adındaki ilk hikâyesi, 1950 tarihli “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin “Yeni İmzalar Sayısı” olan 4. cildinin 28-29. Sayısında yayımlanmıştır.

¹²⁶⁸ Akbal, “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç”, 18.

¹²⁶⁹ Oktay Akbal, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/3 (1952), 75-76.

Oğuz Bülent Nayman'ın Nezihe Meriç'le ilgili 20 Nisan 1952 tarihli “Pazar Postası”nda yayımlanan yazısına, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”¹²⁷⁰ başlıklı bölümünde yer verilir. Söz konusu yazısında, Nezihe Meriç için, “gerçek hikâyeciliğimizin yeni kadın yolcusu” şeklinde bahseden Nayman, hikâyeciliğimizin eli acıtan kaya gibi sert ve gözü kamaştıran güneş gibi parlak realitesi yanında Meriç'in, kadın haysiyeti, yumuşaklığı, ılıkılığı ve bahar rüzgarı gibi olan ferahlığının, büyük bir boşluğu doldurmak üzere olduğunu, hikâyeleriyle bizi realitenin diğer yüzü ve aydınlık tarafı ile karşılaştırdığını, bize dünyaya biraz da oradan baktırdığını ifade eder.

Yine “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin “Basında Yankımız”¹²⁷¹ bölümünde yer alan ve 1953 tarihli “Yeditepe” dergisinin 41. sayısından aktarılan Ercüment Uçarı imzalı bir başka yazıda, Nezihe Meriç'ten söz edilir. Onun bir kadın yazar olarak elbette satırlarının aralarında bize kadın ruhunu vereceğini belirten Uçarı, kadınların da kendilerine göre bir dünyaları, arzuları, düşleri, siyahları, beyazları olacağını ve Meriç'in, hikâyelerinde zeka ve kültürle birlikte bunları başarıyla aktarmış olduğunu belirterek, Meriç'in hikâyelerinde sıcak bir kadın kalbinin çarptığı her yerde, onun kültürünün belirtilerine de rastlanacağını söyler.

Muhtar Körükçü, “Varlık” dergisinde 1953 yılında yayımlanan “Üç Hikâyeci - Bir Şair”¹²⁷² başlıklı yazısında Nezihe Meriç'e değinir. Meriç'in evvela beşerî bakımdan bir kadın olduğunu belli ettiğini ve cinsinin his ve düşüncelerini iyi yaşattığını ifade eden Körükçü, bazılarının bunu bir kusur olarak gördüklerini oysa bunun yabana atılamayacak kadar mühim bir meziyet olduğunu söyler.

“Umumiyetle kadın muharrirlerin, erkek meslektaşları gibi yazdıkları, bir erkekten fark edilmedikleri, erkek düşüncesini yaşamaya çalıştıkları nispette takdir edilmesi yolunda bir temayül vardır. Halbuki bize cinsiyetini muhafaza ederek seslenen, cinsiyetine has düşünme şeklini gösteren kadın muharrirlerin daha makbul olması lazım.”¹²⁷³

Bir erkek muharririn deha sahibi de olsa bir kadının ruh haletini duyamayacağını ve yaşatamayacağını belirten Körükçü, bunun işin erbabına yani kadınlara bırakılması

¹²⁷⁰ Oğuz Bülent Nayman, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 92-93.

¹²⁷¹ Ercüment Uçarı, “Basında Yankımız”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/16 (Mayıs 1953), 51-52.

¹²⁷² Körükçü, “Üç Hikâyeci - Bir Şair”.

¹²⁷³ Körükçü, “Üç Hikâyeci - Bir Şair”, 20.

gerektiğini söyler. Körükçü, bu noktada Meriç'i çok kuvvetli bulduğunu ve onun *Bozbulanık* hikâye kitabının, içinde yaşayan kadını ve o kadının görüş ve düşüncesini heyecanla duyuran hikâyelerle dolu olduğunu söyler; bu yüzden, Nezihe Meriç'e, kendisinin bu meziyetinin farkında olarak çalışmasını ve ukalalığa düşüp de erkekleşmeye yeltenmemesini öğütler.

Ünal Boduroğlu, 1954 tarihli “Nezihe Meriç”¹²⁷⁴ başlıklı yazısında onun *Bozbulanık* adlı hikâye kitabından bahseder ve buradan hareketle yazarın, hikâyemize kadın psikolojisini bütün giriftliği ve çıplaklığı ile sokmasını bilmiş olduğunu ifade eder. Kitaptaki on dört hikâye boyunca bir genç kız nabzının tıp tıp attığının görüldüğünü belirten Boduroğlu, en başarılı bulduğu hikâyenin, kitaba adını veren hikâye olduğunu ve söz konusu hikâyenin, bir genç kız psikolojini ilk defa bu kadar ustalıkla aksettirdiği için son derece ilgi çekici olduğunu ifade eder.

30 Haziran 1956 tarihli “Akis” gazetesinde imzasız olarak çıkan Nezihe Meriç’le ilgili bir başka yazı, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”nin “Basında Yankımız”¹²⁷⁵ başlıklı bölümünde paylaşılır. Söz konusu yazıda, Nezihe Meriç’in ilk hikâyelerinden itibaren, edebiyatımızda kendini okutturabilen, kendinden bahsettirebilen bir kadın hikâyecinin boy göstermesinin büyük ilgi uyandırdığı belirtilir ve hatta Nezihe Meriç isminin bir müstear isim olduğu zannedenlerin, bu ismin arkasına saklanmış bir erkeğin mevcut olduğuna inananların çıktığı ifade edilir. Onun, *Bozbulanık* adlı kitabı yayımlandıktan sonra, bazı hikâyecilerin, erkeklerin kadınlar dünyası ile ilgili hikâyelerde ne kadar yaya kaldıklarını anladıkları söylenen yazıda, Meriç’in *Topal Koşma* adlı hikâye kitabındaki anlatımının her satırında dişiliğini ve olaylara dişice bakışını hissettirdiği ifade edilir.

Nezihe Meriç’ten sonra “kadın” teması noktasından hakkında en çok yazılan hikâyeci Leyla Erbil’dir. Ahmet Oktay, 1962 tarihli “Cehennemde Bir Mevsim”¹²⁷⁶ başlıklı yazısında, Leyla Erbil’in hikâyelerindeki kadınlara değinir. Erbil’in kadınlarının, Nezihe Meriç’in yumuşak, umutlu kadınlarının tam karşısında yer aldığını belirten Oktay, onların ayaklarının altından toprağın kaymış olduğunu, toplumun ve dünyanın ortasında hiçbir umutları olmayan ama içlerindeki isyan ateşini yitirmemiş güçlü kişiler olduklarını söyler. Erbil’in hikâyelerindeki kadınların, varlıklarını gerçekleştirebilmek ve bu varlığı kendilerinde duyabilmek için zorunlu olarak suç veya şehveti seçtiklerini belirten Oktay,

¹²⁷⁴ Boduroğlu, “Nezihe Meriç”.

¹²⁷⁵ Akis, “Basında Yankımız”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/57-58 (Kasım 1956), 75-76.

¹²⁷⁶ Oktay, “Cehennemde Bir Mevsim”.

yine de bu ikisini de başaramadıklarını ve umutsuzluk içinde birbirlerine dış bileyerek toplum, töre, gelenek ve kurallardan oluşan cehennemde yaşamaya devam ettiklerini ifade eder.

Kadın sorunlarını ya da kadının iç ve dış çatışmalarını hikâyelerinde işleyen yalnızca kadın yazarlar değildir elbette. Kimi eleştiri yazılarında, kadın dünyasını konu edinen bazı erkek hikâyecilerin de kadın yazarlar tarafından eleştirildiği görülür. Mübeccel İzmirli, 1962 tarihli “Kuyularda”¹²⁷⁷ başlıklı yazısında, Muzaffer Buyrukçu’nun Çan Yayınları arasından çıkan aynı adlı hikâye kitabına değinir. Kitapla ilgili olarak, “baştan sona değin cinsiyet sorunlarının çok garip bir anlatımla didik didik edildiği”¹²⁷⁸ ifadesini kullanan İzmirli, kitaptaki cinsel ya da kadınlıkla ilgili konulardan ziyade, bunların verilmiş ve anlatılış tarzından duyduğu rahatsızlığı dile getirir.

Söz konusu hassasiyeti ile ilgili, “Bir kadın olduğum için mi bu görüşüm bilmiyorum.”¹²⁷⁹ diyen İzmirli, Buyrukçu’nun, kitabın ilk satırından son yaprağına kadar kadınlıkla ve cinsellikle ilgili sorunları bıkmadan eşelediğini söyler. Edepten gelen edebiyat anlayışı ile, en soylu ve özlü güzellikleri yakıştırdığımız sanat zevki üzerine, Buyrukçu’nun, en kötü mide bulantılarından baltalar indirdiğini gördüğünü belirten İzmirli, bu duruma üzülmemenin elde olmadığını ifade eder.

İzmirli, konuya örnek olması adına, kitaptaki birinci hikâyede geçen ve kadının, kocasının cinsel isteğine olumsuz cevap vermesine kocasının şiddetle mukabele etmesi gerektiğine dair “Öyle dediği zaman niye bir tokat yapıştırmamıştı ağzına?”¹²⁸⁰ şeklindeki cümleyi alıntılararak şunları söyler:

“Kendine ait bir kadını anlatan herhangi bir adamı konuşturuyor sanatçı. Ve cinsel isteklerine karşı koyan, isyan eden karısının olumsuzluğunu çizmek istiyor güya. Böyle anlarda öfkeden, nefretten insanlığını yitirmiş bir erkeğin kinini ve kabalığını en açık şekliyle veren bir söyleyiş olsa gerek bu anlatımlar. Yine de öyle düşünmeyecek, tokat indirme gibi davranışlar yapmayacak çünkü o soruna bu açıdan bakmayacak mutlu erkek yaratılışları da bulunabileceğini kabul etmek gerek. Yerine göre çok önemsiz, yerine göre Tanrısal olabilen bir duyguyu hayli değiştiriyor ve çok basitleştiriyor yazar. O cümleden sonra gelen satırlarda anlatılmak istenen şey de çıplak ama bir Remarque’da olduğu gibi çırılçıplak olduğu halde güzel, zarif ve

¹²⁷⁷ Mübeccel İzmirli, “Kuyularda”, *Ataç* 1/4 (15 Ağustos 1962), 31-32.

¹²⁷⁸ İzmirli, “Kuyularda”, 31.

¹²⁷⁹ İzmirli, “Kuyularda”, 31.

¹²⁸⁰ İzmirli, “Kuyularda”, 31.

duygulu olabilen realite değil. Buyrukçu, gerçeğin acı ve buruk güzelliğini verirken o güzelliğin büyüklüğünü koruyabilmeli, bayağı gölgeler düşürmemeli sanatına.”¹²⁸¹

Mehmet Seyda, 1963 yılında kaleme aldığı ve “Varlık” dergisinde yayımlanan, “Hikâyede Kadın Yazarlar”¹²⁸² başlıklı yazısında, kadın hikâyecileri ele alır. Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Saadet Timur, Nevin İşlek ve Meral Çelen’in hikâyeciliklerine kısaca değinen Seyda, Saadet Timur’un *Bu Kadar Değilim* adlı yeni çıkan hikâye kitabının arka kapağına koyduğu şu sözleri paylaşır:

“Yaşamak, varlığını duymak isteği. Bir kadın için hepten ürkünç bir toplum; bu toplumun ne dışında ne içinde kişilerin, çoklukla ‘ben onlardan değilim’, ‘burası bana göre değil’ avuntusuna sığınmış, aydınlığında Batılı olma eğiliminde fakat, Doğulu milyonla kadının ortamında bocalayan, mutsuz, öyküsüz kadınların öyküleri var bu kitapta.”¹²⁸³

Yazarın bu sözlerle büyük bir gerçeği dile getirdiğini söyleyen Seyda, onun haksız olmadığını belirtir ve şu yorumu yapar:

“Şu İstanbul’da bile kadın, sular karardıktan sonra tek başına bir park sırasına oturamaz, yanında bir erkek olmadıkça sokaklarda dolaşamaz, otomobile girerken düşünür. Erkeğin saldırısından kendini korumak için gene bir erkeğe sığınmak, yamanmak zorundadır, özgürlüğünü kadınlara göre geliştirmiş sayılan bir toplumda, daha çok ezilen kadınlarımızın bir tutsaklığıdır bu.”¹²⁸⁴

Söz konusu kitabın konusu gereği kadın vurgusunun yapıldığı incelemede, diğer hikâyecilerle ilgili altı çizili bir belirtmenin yapılmadığı, kadın yazarları Seyda’nın, yalnızca kadın olmaları bakımından bir arada ele aldığı görülür.

Satı Erişenler, 1967 tarihli “Ömer Seyfettin’de Kadın, Sevi, Evlilik”¹²⁸⁵ başlıklı yazısında Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde bir tema olarak kadın, sevgi ve evlilik konularını ele alır. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinin hemen hemen dörtte birinin ana temasını, doğrudan doğruya kadın, kadınlık, sevgi ve evlilik olduğunu belirten Erişenler, yazarın bu temaları bu tür hikâyelerinin çoğunda bir toplum sorunu ya da kafasında yaşattığı, özlediği Türklük dünyasının bir yanı olarak ele aldığını, kimi hikâyelerinde ise bu konuyu salt bir kadın erkek ilişkisi olarak işlediğini dile getirir. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinden yaptığı

¹²⁸¹ İzmirli, “Kuyularda”, 31.

¹²⁸² Mehmet Seyda, “Hikâyede Kadın Yazarlar”, *Varlık* 597 (01 Mayıs 1963), 9.

¹²⁸³ Seyda, “Hikâyede Kadın Yazarlar”, 9.

¹²⁸⁴ Seyda, “Hikâyede Kadın Yazarlar”, 9.

¹²⁸⁵ Erişenler, “Ömer Seyfettin’de Kadın, Sevi, Evlilik”.

örnek ve alıntılarla konuyu inceleyen Erişenler, yazarın hikâyelerinde yer alan kadınlık, kadınlar, sevgi ve evlilik konularının onun idealize ettiği biçimiyle hikâyelerinde yer aldığını belirterek, şu neticeye vardığını ifade eder:

“Sonuç olarak diyebiliriz ki Ömer Seyfettin’in özlediği Türklük dünyasında, çiftler birbirlerini görek, beğenerek, severek, -sevinin insanca öğelerin etkisinde ölümlülük niteliğinin gücünü yitirmesiyle- sağlam yuvalar kuracak, mutlu olacaklar, sağlam çocuklar yetiştireceklerdir. Türk kadını ise elbette ki böyle bir dünyada, bütün güzelliğiyle, beden ve ruh sağlamlığıyla, aydın ileri kişiliğiyle bağımsızlığına kavuşmuş, toplumsal yaşamada erkeğinin yanında şerefli yerini almış olarak ileri, uygar Türkiye’nin yaratıcısı, ulusal bilince varmış genç kuşağın anası olacaktır.”¹²⁸⁶

Asım Bezirci, 1967 tarihinde “Papirüs” dergisinde ve iki bölüm halinde yayımlanan “Nezihe Meriç”¹²⁸⁷ başlıklı yazısında, Meriç’in hikâyeciliğini ele alır. Yazısında, Meriç’in hikâye kitaplarını tek tek inceleyen Bezirci, *Menekşeli Bilinç*’teki hikâyelerin hemen hepsinde sevişen ya da özgürce sevişmek isteyen kadınların cinsel bunaltısının ve birbiriyle, aileyle, çevreyle, gelenekle çatışmasının ele alındığını ifade eder. Genel olarak ise Meriç’in, hikâyelerinde orta tabakadan mutsuz aydınları, en çok da kadınları canlandırdığını vurgulayan Bezirci, söz konusu kişilerin çoğunlukla çevreyle çatışma halinde olduklarını, törelerin baskısı ve toplumun anlayışsızlığı karşısında bunaldıklarını, cinsel özgürlüğe kavuşmak isteğiyle ve tutkularının dürtüsüyle ya çevreden koptuklarını ya da ona baş kaldırdıklarını ifade eder.

Adnan Binyazar, 1969 tarihli “Tante Rosa”¹²⁸⁸ başlıklı yazısında, Sevgi (Soysal) Sabuncu’nun 1968’de Dost Yayınları arasından çıkan aynı adlı kitabından bahseder. Tante Rosa’nın kadınca duyarlılığın, kadınca bakışın adı olduğunu belirten Binyazar, herkesin içinde bir Tante Rosa’lık döneminin bulunduğu yorumunu yapar.

Ahmet İnam, 1969’da “Yordam” dergisinde yayımlanan ve Tanzimat’tan 1969 yılına kadarki Türk hikâyeciliğini ele aldığı “Türk Öykücülüğüne Değın”¹²⁸⁹ başlıklı yazısının 1950 sonrası kadın hikâyecilere değindiği bölümünde, Nezihe Meriç, Leyla Erbil, R. Tomris, Sevgi Sabuncu, Meral Çelen, Ayla Ebeoğlu ve Sevim Burak’ın isimlerini zikrederek onların hikâyecilikleri hakkında kısaca değerlendirmelerde bulunur. Söz konusu değerlendirmeler adı geçen yazarlarla ilgili bölümde ele alındığı için burada

¹²⁸⁶ Erişenler, “Ömer Seyfettin’de Kadın, Sevi, Evlilik”, 715.

¹²⁸⁷ Bezirci, “Nezihe Meriç I”; Bezirci, “Nezihe Meriç II”.

¹²⁸⁸ Binyazar, “Tante Rosa”.

¹²⁸⁹ İnam, “Türk Öykücülüğüne Değın”.

ayrıca tekrar edilmeyecektir. İnam’a göre kadın hikâyeciler olarak söz konusu isimlerin Halide Edip bakışını aşan hikâyeciliklerinin edebiyatımızın bütünlüğü içerisinde değerlendirilmesi gerekmekte olup eleştiri, inceleme ve değerlendirmelerde, onları yapay bir biçimde erkek öykücülerden ayırmak yanlışına düşülmemelidir. İnam, kendi yazısında, bu isimlerin yalnızca içlerindeki gelişmeyi göstermek amacıyla bir arada ele alındığını söyler.

Atilla Özkırımlı, 1969 tarihinde kaleme aldığı ve “1968’den Dört Hikâye”¹²⁹⁰ başlıklı yazısında, Leyla Erbil’in, *Gecede* adlı kitabı vesilesiyle, onun, hikâyelerinde kadını cinselliğe indirgeyen bakışını eleştirir. Özkırımlı, Erbil’in kişilerinin, toplumun ahlakına, dayatmalarına ya da evlilik kurumu gibi birtakım kurallarına başkaldırısının, hikâyelerde “ahlakı yadsıyış” biçiminde karşılık bulmasına ve Erbil’in bu konuları ele alışında temel veri olarak sadece cinselliği seçmiş olmasına değinerek, yazarın sorunu tek yanlılığa indirgediğini söyler. Buradan hareketle hikâyelerdeki kişilerin gerçekliği üzerinde düşünmek gerektiğini belirten Özkırımlı, gerçekliğin hiçbir zaman, Erbil’in hikâye kişilerinde olduğu gibi, hastalığa varan bir cinselliğin bütünü olmadığını, onun, insanı tek boyutlu olarak yansıttığının kişilerin gerçekliğini ortadan kaldırdığını ve bu durumun “insana karşı bir tutuma” dönüştüğünü ifade eder. Erbil’in değerlendirmesindeki yanlışın onu bu noktaya getirdiğini vurgulayan Özkırımlı, “Hikâyeyi, marazî insanları alarak, gıdıklayıcı, kadın oluşun yasakladığı konuları anlatmak ve olağandışı bir söyleyiş diye anlayınca bu yanlışla düşmemek imkansızdı.”¹²⁹¹ şeklinde görüş belirtir.

1950-1970 yılları arasındaki kadın hikâyeciler ve hikâyede kadın dünyasını içeren yazılar incelendiğinde, kadın hikâyeciler arasında Nezihe Meriç’in oldukça önemli bir yer tuttuğu ve öne çıktığı görülür. Hakkındaki yazılarda onun hikâyelerinin nitelikli oluşu, bu hikâyelerde kadın dünyasını kadın bakışıyla başarılı bir biçimde aksettirishi gibi konular, onun kadın olmağına yapılan vurgularla birlikte verilir. Kadın hikâyeciler ve hikâyede kadın dünyasını ele alan yazıların çoğunun odak noktasında Nezihe Meriç’in olduğu görülür. Gerek hikâye konuları gerekse de hikâyeleri ile ilgili yazılan incelemelerde kadınlık vurgusu yapılan ve bu bakımdan eserlerine yaklaşılan bir diğer isim ise Leyla Erbil’dir. Onunla ilgili, Leyla Erbil’in, hikâyelerinde kadınlığı, kadın sorunlarını ve

¹²⁹⁰ Özkırımlı, “1968’den Dört Hikâye”.

¹²⁹¹ Özkırımlı, “1968’den Dört Hikâye”, 27.

kadınlıkla ilgili çatışmaları Nezihe Meriç'ten farklı olarak oldukça sert ve açık bir biçimde verdiği eleştirileri yapılır.

Kadın yazarların hikâyeleri ile ilgili yapılan eleştirilerde ve kaleme alınan çeşitli yazılarda, 1950'li yıllarda kadın olmakla daha çok vurgu yapıldığı, 1960-1970 yılları arasında kapsayan dönemdeki eleştiri yazılarında ise bu vurgunun gittikçe azaldığı ve geri plana çekildiği görülür. Bu yüzden ilk eserlerini 1950'lerde vererek o yıllarda öne çıkan ve ilk kadın modern hikâyeci olarak görülen Nezihe Meriç'le ilgili yazılarda, söz konusu kadınlık vurgusunun sık karşılaşılan bir olgu olduğu ancak diğer hikâyecilerde bu durumun giderek azaldığı söylenebilir. Ayrıca 1970'lere doğru kadın yazarların hikâyeciliğimizde artık kendilerini kabul ettirdikleri, söz konusu yazarların hikâyelerinin, kadınlıklarının önüne geçtiği görülür. Nitekim, Sevgi (Soysal) Sabuncu'nun 1968'de yayımlanan *Tante Rosa* adlı eseri ile ilgili olarak, metnin konusunun kadınlıkla ilgili birtakım sorunlar ve çatışmalar temeline dayanmasına rağmen, eleştirilerde yazarın cinsiyeti yahut doğrudan cinsiyet üzerinden herhangi bir söylem geliştirilmediği, cinsiyet meselesinin metnin konusunun gerektirdiği oranla sınırlı kaldığı görülür.

4.9. Hikâyeciliğimizde “Dil” Tartışmaları

Bu bölümde hikâye bağlamında, “dil” ile ilgili eleştiri ve tartışmalara yer verilecektir. Bu manada, dönemin “dil” ile ilgili tartışmalarının çok çeşitli meselelerle ilgili olmakla beraber, hikâye özelinde, “şive taklidi”, “küfür edebiyatı”, “konuşma dili, yazı dili”, “öz Türkçe” ve “uydurma kelimeler” ile “çeviri” meselesi gibi konular üzerinde yoğunlaştığı görülür.

Hikâye ve romanlarda, kişileri kendi ağızları ile konuşturma meselesi, kabaca 1950'li yıllar boyunca dönemin gazete ve dergilerinde “şive taklidi” adıyla tartışma konusu olmuştur. Dönemin gündemini bir hayli meşgul eden söz konusu tartışmaya, Memet Fuat, Can Yücel, Orhan Kemal, Melih Cevdet Anday, Tarık Buğra, Nurullah Ataç, Fahri Onger, Yaşar Nabi gibi isimlerin katıldığı görülür. Şive taklidi meselesi, hikâye sanatı ve teorisi açısından bakıldığında bir yanıyla teknik bir konudur. Ancak dönem içindeki tartışmalar daha çok ideolojik temel üzerinden ve gerçekçilik açısından yürütüldüğü içindir ki bu konuya, dil ile ilgili diğer eleştiri ve tartışmalarla birlikte burada yer verilmiştir.

Nurullah Ataç, “şive taklidi” tartışmalarını “Türk Dili” dergisinin Ocak 1954 tarihli sayısındaki “Dergilerde”¹²⁹² başlıklı köşesinde o güne kadar geldiği şekliyle kısaca özetler. Buna göre, Memet Fuat, 15 Aralık 1952 tarihli “Yeditepe” dergisinde yayımlanan, “Köylü Konuşması” başlıklı yazısında, yazarları, baştanbaşa konuşmalarla dolu olan yeni hikâye ve romanlarda “şive taklidi” yapmanın zararları konusunda eleştirmiş, sanatçıları bu konuyu tartışmaya çağırmıştır. Bunun üzerine Can Yücel, 1 Şubat 1953 tarihli “Yeditepe”de yayımladığı bir yazıyla konuya dahil olmuş ve şive taklidinin şart olduğunu ileri sürmüştür. Orhan Kemal ise 12 Eylül 1953 tarihli “Dünya” gazetesinin sanat ekinde çıkan yazısında, eserlerdeki şive taklidini savunmuş ve köylüleri kendi dilleriyle konuşturmanın, köylerde bilim-yurtları (üniversiteler), sıcak soğuk suları gürül gürül akan oteller, büyük bilim konuları üzerinde tartışmaya girişecek bilginler bulunduğunu söylemekle bir olduğunu savunmuştur. Melih Cevdet Anday da “Akşam” gazetesinde, Orhan Kemal’in “şive taklidi”ni savunan yazısındaki çelişmeleri göstermiş, Tarık Buğra ise “Yenilik”te çıkan “Şive Taklidi”¹²⁹³ başlıklı yazısı ile yine Orhan Kemal’i eleştirmiştir. Konunun odağında, köycü yazarlar ile bilhassa Orhan Kemal’in yer aldığı görülür.

Tarık Buğra, söz konusu yazısında, Orhan Kemal’in hikâye kişilerini şive taklidine mecbur kalacak biçimde seçmiş olmasını eleştirir. Hikâyenin de romanın da dilde yaşadığını, dilin mükemmel yani değişmez haline yaklaştığı ölçüde yaşadığını ifade eden Buğra, bir roman ve hikâye için mühim olan şeyin köylünün konuşması değil, yaşayışı, sosyal kadrosu ve ilişkileri olduğunu belirtir. Bunu şive taklidi ile yaptığını iddia eden birinin gerçekçilik iddiasını peşinen baltaladığı yorumunu yapar.

Nurullah Ataç, “Ulus” gazetesinde çıkan bir söyleşisinde, konuyla ilgili düşüncelerini aktarır ve Orhan Kemal’in sözlerini de zikrederek, ona katılmadığını belirtir. Ataç, konuyla ilgili şunları söyler:

“Hikâyeci, bir köylüye, ‘geliyom’ yerine ‘geliyorum’ dedirtirse yalan söylemiş olmaz, köyü çok ilerlemiş göstermekle yalan söylemiş, alay etmiş olur. ‘Geliyom’ sözü, ‘geliyorum’ demektir, köylünün beceremeyeceği ince bir düşünceyi göstermez. Hikâyeci köylüsüne ‘geliyorum’ dedirtirse, biz köylünün bunu kendi ağızyla söylediğini anlarız. Başka dillerden, örneğin İngilizce’den çevrilmiş bir romanı okuyoruz, oradaki İngilizler köylü olsun, lord olsun, ‘geliyorum’,

¹²⁹² Ataç, “Dergilerde”, Ocak 1954.

¹²⁹³ Tarık Buğra, “Şive Taklidi”, *Yenilik* 1/10 (Ekim 1953), 1, 8.

‘gidiyorum’ diyorlar. Oysaki, İngilizler Türkçe konuşmaz, bu ‘geliyorum’, ‘gidiyorum’ sözlerinin İngilizcesi ne ise onu söylerler. Köylüyü ille kendi ağzıyla konuşturmaya kalkmak, İngilizce bir romanı çevirirken konuşmaları gene İngilizce bırakmak gibi olur. Gerçekçilik (realisme) kaygısıyla köylüleri köylü ağzıyla konuşturmaya gelince, birtakım büyük romancılar biliyoruz, onlar da gerçekçidir, örneğin, Dostoyevski, romanlarında şive taklidine özenmiyorlar. Dostoyevski, kişilerinin köylü olanlarını köylü ağzıyla konuştursaydı, romanlarını Türkçeye yahut Fransızcaya nasıl çevirirdiniz? Türkeli’nin hangi bölgesindeki köylü ağzıyla çevireceksiniz?”¹²⁹⁴

Ataç, buna rağmen, Roger Martin du Gard gibi, Balzac gibi, yabancı birtakım yazarların da bazı eserlerinde kişileri köylü ağzıyla konuşturduklarını, fakat kendisinin o dili bilmesine rağmen eseri anlayamadığını belirtir. Böyle bir tavrın eserin farklı dillere çevirisi konusunda güçlük çıkaracağını savunan Ataç, yine de “öyle istemişler, öyle yazmışlar”¹²⁹⁵ diyerek, bunun, yazarların kendi tercihleri olduğunu ifade eder.

“Şive taklidi” konusuyla ilgili daha önce “Yenilik”te görüşlerini belirten Tarık Buğra, Orhan Kemal’in “Dünya” gazetesinde çıkan ve Buğra’yı da eleştiren yazısının kendisiyle ilgili bölümlerine, “İstanbul” dergisinde yayımlanan “Tulûatçılığa Dair”¹²⁹⁶ başlıklı yazısı ile cevap verir. Hikâye, roman, tiyatro gibi sanat eserlerinde “şive taklidi”nin bir zaaf olarak kalacağını belirten Buğra, şunları söyler:

“Şive taklidi, az yapılsa, ustaca yapılsa eser için zararlı olmaktan bir ölçüde çıkar, fakat bir çeşni olmaktan öte gidemez. Tekrarlıyorum: Hikâye de roman da tiyatro da dilde yaşar, dilin mükemmel yani değişmez haline yaklaştıkça yaşar.”¹²⁹⁷

Fahri Onger, “Yine Aynı Konu, Yerli Şive”¹²⁹⁸ başlığıyla kaleme aldığı yazısında, edebiyatta yerli şivenin yer bulup bulmaması ile ilgili olarak Tarık Buğra’nın “Yenilik”te çıkan yazısını eleştirir. Yazıyı yeterince açık bulmadığını belirten Onger, söz konusu yazıda, Tarık Buğra’nın, Orhan Kemal’in düşüncelerini “boş laf” diyerek küçümsemekten çekinmediğini söyleyerek, edebiyatta nezaket esaslarını gözden uzak tutmamak gerektiğini ifade eder. Onger, edebiyatta yerli şivenin işlenmesi üzerine bir kaide bulunmadığını belirterek asıl işin bunu başarabilmekte olduğunu ve Orhan Kemal’in de

¹²⁹⁴ Ataç, “Dergilerde”, Ocak 1954, 243.

¹²⁹⁵ Ataç, “Dergilerde”, Ocak 1954, 244.

¹²⁹⁶ Buğra, “Tulûatçılığa Dair”.

¹²⁹⁷ Buğra, “Tulûatçılığa Dair”, 21.

¹²⁹⁸ Fahir Onger, “Yine Aynı Konu, Yerli Şive”, *Yenilik* 1/11 (Kasım 1953), 5.

bunu *Murtaza* adlı eseri ile başarıyla yaptığını vurgular. Diyalogun hâkim olduğu metinlerde yerli şivenin kaçınılmaz olduğunu, bir insanın da ancak davranışları ve konuşmaları ile yani dış özellikleri ile kavranabileceğini söyler. Bunun Orhan Kemal'in deyişiyle yazarı daha da çok gerçeğe yaklaştıracığını belirten Onger, yazarın, konu olarak seçtiği insanların çevresini tanımak ve bilmek zorunda olduğu kadar, bu insanların düşüncelerini belirten dil özelliklerini de iyice anlamak ve anlatmak mecburiyetinde olduğu görüşünü savunur.

Bunun üzerine Tarık Buğra bir yazı daha kaleme alarak Onger'e cevap verir. “Bir Başka Konu”¹²⁹⁹ başlıklı yazısında Buğra, bu sefer eleştirilerini, şive taklidi meselesinden ziyade Fahir Onger'in kendisine yöneltir. Onun, şive taklidi hakkında yazdığı yazıyı anlamadan kendisine cevap vermeye çalıştığını, asıl nezaketsizliği, kendisini nezaketsiz olmakla suçlayan Onger'in yaptığını söyler ve Onger'e açık bulmadığı ve anlamadığı yazısını tekrar tekrar okuması gerektiği tavsiyesini verir.

Yaşar Nabi, “Varlık”taki “Gazeteler ve Dergiler Arasında” adlı bölümde “Şive Taklidi” başlığıyla yer alan imzasız yazısında, bu konunun son zamanlarda bir mesele haline geldiğini söyleyerek, Orhan Kemal'in şive taklidini savunan ve Tarık Buğra'nın buna karşı çıkan yazı ve görüşlerini zikreder. Yaşar Nabi, farklı konuşma biçimlerine sahip insanların bizim gibi konuşturulmasının inandırıcılığı zayıflatacağını söyleyerek, yazarın takdim ettiği kişileri kendi düşünce ve konuşma seviyeleriyle karşımıza çıkarmak zorunda olduğunu ifade eder.

Konuyla ilgili, “Yazara, falanca muhiti ele alacağına düzgün şiveli yerlerden veya münevverlerin hayatından bahset de denilemez. Bununla beraber şiveli konuşmaların çok fazla yer tuttuğu eserlerin okumayı, zevk almayı bir dereceye kadar güçleştirdiğine de şüphe yok.”¹³⁰⁰ şeklinde görüşlerini belirten Yaşar Nabi, iki tarafın da haklı ve haksız yanlarının bulunduğunu ve asıl önemli olanın eserde şive taklidinin dozunu iyi ayarlamak olduğunu vurgular.

1960'ların sonlarına gelindiğinde şive taklidi tartışmalarının geride kalmakla beraber, bazı genç yazarlarda hikâye kişilerinin konuşturulmasında şive taklidine benzer bir durumun ortaya çıktığı görülür ve söz konusu durum Cemal Süreya tarafından eleştiri konusu edilir. Cemal Süreya, “Bayankuş”¹³⁰¹ adlı yazısında, halk şiiri, halk dili, halk

¹²⁹⁹ Tarık Buğra, “Bir Başka Konu”, *Yenilik* 1/12 (Aralık 1953), 5.

¹³⁰⁰ İmzasız, “Şive Taklidi”, *Varlık* 400 (01 Kasım 1953), 23.

¹³⁰¹ Süreya, “Bayankuş”.

edebiyatı ve diğer halk kaynaklarının söz, imge ve hayallerinden yararlanan genç hikâyeci ve şairleri eleştirir. Gençlere, öncelikle yaşayan, güncel dili kullanmaları gerektiği öğüdünü veren Süreya, şive taklidinin bugün artık terkedildiğini ve bu durumun bugün hikâye ve romanımız açısından olumlu bir durum olduğunu söyler.

Hikâye ve romanda şive taklidinden de yararlanılabileceğini ancak anlatım ve öyküsel akışın şive taklidine dayandırıldığı zaman bazı olanakların yitirileceğini ifade eden Süreya, bugün bu mesele terkedilmiş olsa da hikâyecilerin güncel, yaşayan dili kullanmıyor olmalarını olumsuz bir durum olarak görür. Bunun yerine, yaşantılarına hakim olunmayan kişileri hikâyelerde konu ederek, onların uydurma bir dil ile konuşturulmasının da şive taklidine benzer bir olumsuz durumu yaratacağı kaygısını dile getiren Cemal Süreya şunları söyler:

“Yeni yazarların, özellikle en yeni yazarların yapıtlarında başka bir sakınca kendini göstermekte gecikmemiştir. Şive taklidinin genelleşmesi, köy çıkışlı yazarların ve onları destekleyen yazarların bol olduğu bir dönemin getirdiği bir durumdu. 1950 kuşağının bazı yazarları ile şimdi beliren yazarlar ise bunu desteklemiyorlar. Ama bunların yayımladıkları hikâyelerde de başka türlü bir sapma var. Bu sapışı daha çok hikâye kişilerini konuştururlarken görüyoruz. Gerçekten yetenek sahibi olan bu arkadaşlar bilmedikleri, bazen de varsaydıkları kişileri anlatmayı seviyorlar, bunu yaparken onların ayrı bir konuşma tarzı olabileceğini düşünerek böyle ‘ağız’ yaratıyorlar. Bir çeşit şive taklidi oluyor bu da. Şive uydurması da diyebiliriz. Genelleşirse bunun köy yazarının katı tutumundan da sakıncalı olabileceği ortadadır. Uydurma bir dil, uydurma kişiler hikâyecide gerçeklik duygusunu da özdenliği de körleştirebilir. Hele, varsayılmış kişileri onlara özel bir konuşma biçimi yakıştırarak hikâyede konuşturmaya çalışmak yanlış bir yoldur. Varsayılmış, soyut bir kişi ancak genel dil içinde konuşturulursa başarı sağlanabilir.”¹³⁰²

Hikâyede, şive taklidi konusu ile bağlantılı olarak, “konuşma dili” ile “yazı dili”, bir başka deyişle “halkın dili” ile “edebiyatın dili” meselesi üzerine, “Varlık” dergisi tarafından, “Halkın konuşma dili edebiyat dili olamaz diyorlar. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?” şeklinde bir soru soru ortaya atılır ve çeşitli yazarların konuya dair görüşleri alınarak, derginin 411. ve 412. sayılarında “Diyorlar Ki” başlığı adı altında yayımlanır. Söz konusu soruya, Orhan Hançerlioğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Oktay

¹³⁰² Süreya, “Bayankuş”, 3-4.

Akbal, Haldun Taner, Tahsin Yücel, Behçet Necatigil ve Necip Alsan cevap vererek, konu hakkındaki görüşlerini dile getirirler.

Orhan Hançerlioğlu, halkın konuştuğu dil diye ayrı bir dil çeşidi olmadığını, bir ulusun konuştuğu dil diye bir şeyin var olduğunu söyleyerek, o ulusun halkının da aydınının da bilgininin de sanatçısının da o dili konuştuğunu belirtir ve halkın dilinin ve edebiyatın dilinin ayrı olduğu günlerin çok gerilerde kaldığını ifade eder. Sabahattin Kudret Aksal, konuşma dilinin aynı zamanda edebiyatın da dili olduğunu söyler ve bunun böyle olduğunu anlamak için günümüzün şiir, hikâye ve romanına bakmanın yeterli olacağını belirtir. Oktay Akbal, halkın dili ve edebiyatın dili diye bir ayrım yapmaya karşı olduğunu, sanatçının ister halkın konuşma dilini isterse de bundan tamamen uzak hatta yepyeni bir dili kullanabileceğini vurgulayarak, önemli olanın, sanatta kişilik ve ustalık olduğunun altını çizer. Haldun Taner, edebiyatın halk sözlüğü ve deyimlerinden elden geldiğince faydalanması gerektiği görüşünü savunur ve yazarın bütün hünerinin bu zengin malzemeyi kullanma tarzında belirdiğini ifade eder. Tahsin Yücel, eskiden edebiyat olarak kabul edilen dil ile halkın konuştuğu Türkçenin farklı olduğunu fakat artık o günlerin geride kaldığını belirtir. Günümüzde yazarların Türkçe yazmak istiyorlarsa, halkın konuştuğu dilden başka çıkar yol bulamayacaklarını söyleyen Yücel, halkın konuştuğu dille yazmanın yanlış yazmak, yerli yersiz şive taklidi yapmak, yazıyı küfürle doldurmak olmadığını da altını çizer.¹³⁰³ Behçet Necatigil, edebiyat eserinin halk konuşmasından faydalandığı ölçüde geleceğe kalma şansını çoğalttığını, bunun hikâye için olduğu kadar şiir için de geçerli olduğunu söyleyerek, edebiyatın dilinin, halkın konuşması ve sanatçının yaratıcılığı olmak üzere iki kaynaktan geldiğini belirtir. Necip Alsan, yazı dili ile konuşma dilinin ayrı olduğunu anlayabileceğini fakat edebiyat dili ile halk dili şeklindeki bir ikilemeyi anlamadığını, yazı dilinin halkın konuşma dilinden çıkması gerektiğini ifade eder.¹³⁰⁴

Mehdi Halıcı, “Çağrı” dergisinde yayımlanan ve 1960 yılındaki Türk hikâyeciliğini ele aldığı “Öykücülüğümüzün Sancıları”¹³⁰⁵ başlığını taşıyan yazısında, hikâyecilerin halka inmeyi gerektiği kadar beceremediklerini belirterek, şive taklidi konusunda şunları söyler: “Bir öyküde kişileri bölgesel dille konuşturmak, halka ve insana inmek demek değildir. Dil özelliklerini, bireyden topluma giden sosyal yanlarla kenetlemek, yapının

¹³⁰³ İmzasız, “Diyorlar Ki, Konuşma Dili, Yazı Dili”, *Varlık* 411 (01 Ekim 1954), 5.

¹³⁰⁴ İmzasız, “Diyorlar Ki, Konuşma Dili, Yazı Dili”, *Varlık* 412 (01 Kasım 1954), 11.

¹³⁰⁵ Halıcı, “Öykücülüğümüzün Sancıları”.

sağlamlığını arttırır. Oysa çoğu defa öykülerimizde kişileri bile belirsiz yanlarıyla resimlemeyi deniyoruz.”¹³⁰⁶

Dönemin bir diğer tartışma konusunun öz Türkçe meselesi olduğu görülür. Bazı genç yazarlar, dönemin rüzgarına kapılıp modalara uyarak hikâyelerinde, “öz Türkçe” veya türetilmiş, uydurma kelimeler kullanırlar. Bu durum ise bazı yazar ve eleştirmenlerce olumsuz karşılanarak eleştiri konusu edilir.

Samim Kocagöz, “Dil, Yazara Karşı”¹³⁰⁷ başlıklı yazısında, genç kuşak yazarlarının, hikâyelerinde "öz Türkçe" bir dil kullanma merakına değinir. İnsanın yapma sözcüklerle düşünemeyeceğini, düşünemediği sözcüklerle yazı yazmak için ise sözlük kullanmak zorunda kalacağını belirten Kocagöz, hikâyedeki kişilerin doğal olarak yazarının ağzından konuşacağını ancak yazar eğer kişileri öz Türkçe ile konuşturursa bunun yapmacık olacağını, okurun da bu konuşmadan bir şey anlamayacağını ifade eder.

Kocagöz, “öz Türkçe”ye gönülden bağlı olduğunu ve yazarların eserlerinde arı Türkçe kullanmalarının gerekli olduğuna inandığını belirtse de gençlere, bugünün yaşayan Türkçesi ile yazmalarını tavsiye eder. Çünkü, Kocagöz’e göre özellikle şiir, hikâye, roman gibi sanat eserlerinde, “öz Türkçe” kelimeler kullanmak mümkün değildir.

Bir hikâyesini öz Türkçe düşünmeye çalıştığını, birçok kelimesini öz Türkçe kelimelerle değiştirdiğini ve hikâyeyi bu kelimelerle yeniden yazdığını söyleyen Kocagöz, ortaya tıpatıp genç kuşak yazarlarının hikâyelerine benzer figürsüz bir yan çıktığını ve şaşırıp kaldığını ifade eder. Bu yüzden, yazarlara toplumun, yaşayan diline uymalarını tavsiye eden Kocagöz şunları söyler:

“Bugün için hikâye, roman yazarı toplumun emrindedir. Toplumun dili, yürüdükçe, geliştikçe, arındıkça, romancının, hikâyecinin de dili ona uyacaktır. (...) Gençlerin hikâyelerini, şiirlerini toplumdan, gerçeklerden, giderek insanlardan kopmuş görüyoruz. Dil çalışmaları ile sanat çalışmalarımızı ayarlamak gerek. Bugünün anlaşılır, düşüncelerimizi ortaya koyabilir Türkçesi ile, güzel bir Türkçe ile şiirlerimizi, hikâyelerimizi, romanlarımızı yazmaya bakalım.”¹³⁰⁸

Öz Türkçe meselesi ile ilgili tartışmaların dışında genel manada dil ile ilgili olan ve çeviri konusuna değinen bir yazı hikâye konusu bakımından dikkati çeker. Taner Baybars’ın

¹³⁰⁶ Halıcı, “Öykücülüğümüzün Sancıları”, 21.

¹³⁰⁷ Samim Kocagöz, “Dil, Yazara Karşı”, *Yeni Ufuklar* 6/71 (Nisan 1958), 356-359.

¹³⁰⁸ Kocagöz, “Dil, Yazara Karşı”, 358-359.

“İstanbul” dergisinde yayımlanan ve “Sait Faik Çevrilebilir Mi?”¹³⁰⁹ başlığını taşıyan söz konusu yazısı, çeviri meselesi üzerinden Sait Faik’in hikâyelerini ele alan bir inceleme olması bakımından, yazıya bu bölümde yer vermenin uygun olduğu düşünülmüştür. Söz konusu yazı, aynı zamanda “Doğu ve Batı”¹³¹⁰ dergisinde de yayımlanmıştır. “Doğu ve Batı” dergisindeki yayının altındaki notta, “Bu yazı Kıbrıs’ta çıkan ‘Çardak’ dergisinden alındı.”¹³¹¹ ibaresi yer almaktadır.

Yazıda, Baybars, Sait Faik’in eserlerinin başka dillere çevrilmesinin mümkün olup olmadığı, eğer bu mümkünse ne gibi güçlüklerinin bulunduğu, eserlerin çeviride edebî özelliklerinden ne kadarını kaybedeceği gibi sorular üzerinde durur ve neticede Sait Faik’in bazı eserlerinin çevirisinin imkansız olduğu sonucuna varır.

Taner Baybars yazısında, Sait Faik’in hikâyelerini; 1. Klasik tarzda yazılan hikâyeler; 2. Psikolojik hikâyeler; 3. Anıları işleyen hikâyeler; 4. Sosyal konusu olanlar; 5. Karakter analizlerine dayanan hikâyeler; 6. Egzotik hikâyeler; 7. Deniz, balıkçı karakterleri, İstanbul üstüne yazılmış hikâyeler; 8. Olaysız ile sürrealist olanlar; şeklinde tasnif eder.¹³¹² Bunlar arasında, Sait Faik’in, deniz ve denizci karakterleri üzerine yazdığı hikâyelerin ayrı bir özellik taşıdığını ve hikâyeleri değiştirmeden çeviri yapmanın oldukça zor olacağını belirtir. Baybars’a göre bunun sebepleri, hikâyelerin mahallî oluşları ve hikâyelerde Türkçe deyişlerle argonun çokluğudur.

Baybars’ın hikâyelerle ilgili yaptığı incelemeler sonucunda şu kaniya vardığı görülür: “Sonuç olarak görürüz ki Sait Faik’in bütün hikâyelerini çevirmek imkansızdır. İmkan içinde olan hikâyelerin çevirisinde de başlıca güçlüğü, mahallî oluş ile dil özelliği doğuruyor. Bunun için, Sait Faik’in çevrilebilen hikâyelerini bile ancak iki dile de tamamıyla hâkim olan çevirebilir.”¹³¹³

1950’li yılların hikâye ve romanlarında, gerçekçilik adına argo ve küfürli konuşmaların görülmeye başlanması ve bunun genç yazarlar arasında giderek bir modaya dönüşme eğilimi göstermesi, eleştiri konusu olmuştur.

Salah Birsell, “Küfür Edebiyatı”¹³¹⁴ başlıklı yazısında, genç yazarların gerçekçi olmak kaygısı ile eserlerine küfrü sokmuş olmalarını eleştirir.: “Şimdilerde genç yazarlar,

¹³⁰⁹ Taner Baybars, “Sait Faik Çevrilebilir Mi?”, *İstanbul* 2/2 (16) (Şubat 1955), 17-19.

¹³¹⁰ Taner Baybars, “Sait Faik Çevrilebilir Mi?”, *Doğu ve Batı* 18 (Nisan 1955), 2.

¹³¹¹ Baybars, “Sait Faik Çevrilebilir Mi?”, Nisan 1955, 2.

¹³¹² Baybars, “Sait Faik Çevrilebilir Mi?”, Şubat 1955, 17.

¹³¹³ Baybars, “Sait Faik Çevrilebilir Mi?”, Şubat 1955, 19.

¹³¹⁴ Salah Birsell, “Küfür Edebiyatı”, *Yenilik* 1/1 (Ocak 1952), 1.

beğenilmenin, geçer akçe yazı düzmenin yolunu, eserlerine bol bol küfür doldurmakta buluyorlar. Küfür ve yüz kızartıcı kelime, hemen hemen bütün edebiyatımızın bir kılavuz süsü.”¹³¹⁵

Birsel, gerçeğin böyle olmadığını aslında gerçek hayatta da küfrün bu denli üst üste yığılmış olmadığını söyler. Ne gerçekçi Hüseyin Rahmi’de ne de Zola’da bile küfrün bu kadar çok bulunmadığını belirten Birsel, adı geçen yazarların eserlerinde küfür bulunsa bile bunun eserin, karakterin ve olayın bir gereği olarak ve ölçüsünce bulunduğu, bizde ise yazarın bir üslubu, bir özelliği gibi ileri sürülmek istendiğini ifade eder ve bu durumu eleştirir.

Hikmet Dizdaroğlu, “Küfür Edebiyatı”¹³¹⁶ başlığını taşıyan yazısında, bugünkü edebiyatın hangi dalını ele alırsanız alın, hepsinde ilk göze çarpan şeyin bayağılığa karşı aşırı düşkünlük ve onun yanında küfür bolluğu olduğunu söyler.

“Şiirde, romanda, hikâyede bir küfür furyası almış yürümüştür. Şair söver, hikâyeci söver, romancı söver... Bir şiir kitabını, bir hikâyeyi, bir romanı okurken insana tiksinti gelir. Eyüp sabrı olmalı ki sonuna kadar tahammül gösteresiniz. Bu şiirden, bu hikâyeden, bu sayfadan sonraki belki başkadır, hava değişir, küfür sona erer diye düşünürseniz boşuna zaman kaybetmiş, lüzumsuz iyimserlik göstermiş olursunuz.

Çünkü arkası, önünden beterdir, madalyonun yüzü de tersi de birdir.”¹³¹⁷

Sanat zevki taşıyan her kişinin, edebiyatın ne olduğunu bilen her aydının bu durumdan üzüntü duymamasına imkan bulunmadığını belirten Dizdaroğlu, edebiyatta bayağılık ve küfür eğilimini üç sebebe bağlar. Dizdaroğlu’na göre, bunlardan birincisi “gerçeğin yanlış anlaşılması”dır: “Kendilerine ‘aktif realist’ payesini veren baylara göre, sosyal gerçeğin, topluma ait dert ve acıların dışında başka gerçek yoktur. Mısralarında zifos kokusu bulunmayan, satırlarında en müstekreh durumlara yer vermeyen kişi ne şairdir ne de hikâyeci ve romancı. Boyuna eşeleyecek, daima etrafa çamur sıçratacaksınız.”¹³¹⁸

İkinci sebebin genç yazarların, “beğenilme, bu yolla ün sağlama isteği” olduğunu belirten Dizdaroğlu, bilgi ve kültürden yana nasipsiz, yaratma gücü zayıf kişinin ya zemzem kuyusunu kirletmeye yelteneceğini ya da akıl hastası Erostratos gibi dünyanın yedi harikasından birini yakmaya kalkışacağını ifade eder ve “Başkalarına benzemekten ödleri

¹³¹⁵ Birsel, “Küfür Edebiyatı”, 1.

¹³¹⁶ Hikmet Dizdaroğlu, “Küfür Edebiyatı”, *Varlık* 443 (01 Aralık 1956), 7.

¹³¹⁷ Dizdaroğlu, “Küfür Edebiyatı”, 7.

¹³¹⁸ Dizdaroğlu, “Küfür Edebiyatı”, 7.

kopuyor. İlle geçmişle bağını koparmış, ne kadar acayip olması mümkünse o kadar acayip bir nesne ortaya koymalı ki ‘yeni’ denilsin.”¹³¹⁹ diyerek, genç yazarlardaki ölçsüz yenilik özentisini eleştirir. Genç yazarların hikâyelerindeki küfür eğiliminin üçüncü sebebi olarak ise “küfrün bir mizaç işi oluşu”nu gösteren Dizdaroğlu şunları söyler:

“Bazı yazar ve şairlerde küfür, üsluplarının ayrılmaz özelliği olarak görünmektedir. Onlar bunun mazeretini de bulmuşlardır. Erkek bir milletiz, sövüşmekten hoşlanırmışız. Bu, fikir züppeliğinden, sanatı oyuncağa çevirmekten başka nedir ki? Ağzınıza geleni söyleyeceksiniz sonra da yaldızlı laflarla, sudan bahanelerle işin içinden sıyrılacaksınız. Her şeyden önce, sanatın esaslı şartını hiçe saydıklarını, samimilikten ayrıldıklarını, akıl ve izanımızla alay ettiklerini neden bilmezler? İnsana dokunanı da bu davranışlarıdır.”¹³²⁰

Samim Kocagöz de “Romanda, Hikâyede Konuşma” başlıklı yazısında, “En çok sevdikleri konuşmalar argolu konuşmalar oluyor.”¹³²¹ diyerek genç yazarların hikâyelerinde argo ve küfürlü sözler kullanmalarını eleştirir. Ayrıca gençlerin, yeni türetilen kelimelerden hangilerini sevdiklerini ortaya koymak ya da kendi icatları kelimelere yeni uydurulmuş ekleri eklemek suretiyle, hikâyelerinde konuşmalar kuruyor olmaları, Kocagöz’ün hikâyede dil bahsinde eleştirdiği konulardan biridir.

1960 yılında “Çağrı” dergisi tarafından yapılan ve “Memleketimizde 1959 Yılıının En Mutlu Sanat Olayı Sizce Nedir?” başlıklı ankete cevap veren Hikmet Dizdaroğlu da; “Şiir adına hezeyanlar, hikâye adına küfür söyleme ve cinsel duyguları uyandırma, roman diye doldurma ve şişirme nesneler, oyun adı altında yalınkat ve sudan ürünler piyasayı doldurdukça daha nice yıllar o ‘mutlu sanat olayı’nı bekleyeceğiz.”¹³²² diyerek, eserlerdeki süflilikten yakını.

Sonuç itibarıyla 1950’li yıllardan itibaren hikâye bağlamında yoğun bir biçimde dil konusunda tartışmaların yapıldığı, çeşitli yazılar vesilesiyle görüş ve düşüncelerin ortaya konulduğu görülür. Söz konusu yazılar incelendiğinde hikâye konusundaki dil ile ilgili tartışmaların genellikle, “küfür edebiyatı”, “konuşma dili, yazı dili”, “halkın dili, edebiyatın dili” meseleleri, “şive taklidi”, “öz Türkçe” gibi konular üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir. Bunlar arasında özellikle “şive taklidi” ve “öz Türkçe” meseleleri ile ilgili

¹³¹⁹ Dizdaroğlu, “Küfür Edebiyatı”, 7.

¹³²⁰ Dizdaroğlu, “Küfür Edebiyatı”, 7.

¹³²¹ Kocagöz, “Romanda, Hikâyede Konuşma”, 928.

¹³²² Çağrı, “Çağrı’nın Anketi”, Çağrı 28 (Mayıs 1960), 24.

tartışmaların hikâyeciler üzerinde etkili olduğu ve onların da meselenin içine dahil olmalarını sağladığı görülür.

4.10. Hikâye ve Hikâyecinin Görevi

Bu bölümde bazı yazar ve hikâyecilerin, hikâyenin ve hikâyecinin görevi ve işlevi hakkındaki yazı ve görüşlerine değinilecektir. Doğrudan söz konusu hususu ele alan bir yazıya rastlanmasa da yazarların farklı konulardaki yazılarının içinde hikâye ve hikâyecinin görevi ile ilgili görüş ve düşüncelerini belirttikleri söylenebilir. Söz konusu yazılara bakıldığında, yazarların çoğunun hikâye ve hikâyeciye birtakım görevler yükledikleri görülür. Kimi yazarlar hikâyeciye toplumsal ve ahlaksal bir işlev yüklerken kimileri ise yalnızca toplum gerçeklerini yansıtmak bakımından bir işlev yükledikleri görülür.

Örneğin, Sait Faik, kendisiyle daha önce yapılan bir soruşturmaya verdiği cevapları içeren ve öncesinde “Yeryüzü”¹³²³ dergisinde yayımlanan, daha sonra ise “Sait Faik Konuşuyor”¹³²⁴ adıyla 1963’te “Ataç” dergisinde yeniden yayımlanan konuşmasında, sanatçının eserine halkın realitesini yansıtmayı gerektiğini belirtir.

“Sanatkarın, hiç olmazsa bugünkü sanatkarın vazifesi, kendi yurdunda işsizlikle, dilencilikle, haksızlıkla, istismarcılıkla mücadeledir.” diyen Sait Faik, bu sözleriyle, toplumdaki aksaklık ve ahlaksızlıklara karşı sanatçıya bir misyon yüklemiş olur. Ancak Sait Faik’in kastettiği söz konusu misyonun herhangi bir ideolojinin emrinde olmadığını da belirtmek gerekir.

Yine bir başka konuşmasında Sait Faik, hikâyeye, daha iyi bir dünya kurmak konusunda bir işlev yükler. Tahir Alangu, bu konuda, “Ataç” dergisinde yayımlanan ve “Sait Faik’in Hikâye Anlayışındaki Gelişmeler”¹³²⁵ başlığını taşıyan yazısında, Sait Faik’in “hikâyelerin daha mutlu, daha iyi bir dünyayı kurmaya yaramaları gerektiği” şeklindeki görüşünü aktarır ve onun 1944’ten sonraki hikayelerinin böyle bir dünyanın özlemini gösterdiğini belirtir.

¹³²³ Sait Faik’in kendisiyle yapılan soruşturmaya verdiği cevapları içeren konuşması, ilk olarak 15 Kasım 1951 tarihli “Yeryüzü” dergisinde yayımlanmıştır.

¹³²⁴ Dergi, “Sait Faik Konuşuyor”, *Ataç* 14 (01 Haziran 1963), 29-30.

¹³²⁵ Alangu, “Sait Faik’in Hikaye Anlayışında Gelişmeler”, 7.

Samim Kocagöz, hikâye yazarının her sanatçı gibi sanatı ile topluma toplumu, insana insanı anlatmaya çalıştığını söyleyerek, onun, giderek insana, daha iyinin, daha güzelin yolunu göstermek için savaştığını ifade eder.¹³²⁶

Orhan Kemal ise, “Doğu ve Batı” dergisinde yayımlanan “Sanatçı Üzerine”¹³²⁷ başlıklı yazısında, sanatçının özellikleri ve görevi hakkındaki görüşlerini ifade eder. Yazısında, sanatçının, dünyaya, hayata ve topluma baktığında, adım başı şaşan, meçhuller içinde, sorumsuz, bir avare olmadığını belirten Orhan Kemal, onun vazifesinin, dünyasından bıkanlara “dünyayı sevdirmek” olduğunu söyler.

Bülent Habora, “Yıl 1966 ve Türk Öyküsüne Ölüm Dansı”¹³²⁸ adlı yazısında, toplumcuların 10 Ekim 1965’te meclise girdiğini¹³²⁹ ve Türkiye’de bir toplumculuk rüzgarı estiğini söyler; ancak arkada dönen kirli oyunları göstermek konusunda sanatçıların kayıtsız kalmalarını eleştirir, öykücülerin ya alandan kaçtıklarını ya da eserlerinde kendi bunaltılarını verdiklerini belirtir.

Habora’ya göre, “ortada bir 1966 Türkiye’si ve toplumu vardır. Bu toplumun bir an önce aydınlığa kavuşması için el uzatmak yol göstermek gereklidir. Bu yol gösterme de kökten sanatçı olan kişilerin, ozanların, öykücülerin işidir. En önce onlar direnecek kötülöklere, pisliklere, kirli oyunlara ve topluma gösterecekler tüm bunları.”¹³³⁰

Tarihin, toplumu görmezden gelen öykücöleri, “yaşadıkları toplumu yazmasını beceremeyen öykücüler” olarak yerden yere vuracağını belirten Habora, öykücölere seslenerek şunları söyler: “Bir bakın çevrenize, bir göz atın dünyaya. Kötölöklere, kirli oyunlara, düzenbazlara karşı çıkan önderleri düşünün biraz. Tümö öyköyle yahut da şiirle topluma yol göstermiş, eğitmişlerdir. Ve toplum da onların peşinden gitmiştir. Yani bu demektir ki öykö ve şiir toplumlara yol gösteren en büyük araçtır.”¹³³¹

Orhan Duru, “Yeni Ufuklar”da yayımlanan yazısında, hikâyecinin eserinde çağının konularını yansıtmaması gerektiğini belirtir. Böylece hikâyeci, bu konuları yansıtarak kafasındaki fikri, etkiyi, hikâyeden çıkarılacak sonucu yani “öz”ü, vermelidir. Ancak bunu yaparken yazar hikâyede nutuk çekmemeli, vermek istediğı “öz”ü hikâyenin doğal

¹³²⁶ Kocagöz, “Hikâye, Roman”, 138-139.

¹³²⁷ Orhan Kemal, “Sanatçı Üzerine”, *Doğu ve Batı* 13 (Kasım 1954), 5.

¹³²⁸ Habora, “Yıl 1966 ve Türk Öyküsüne Ölüm Dansı”.

¹³²⁹ 10 Ekim 1965 genel seçimlerinde ilk defa bir sosyalist parti, Türkiye İşçi Partisi, 15 milletvekili ile meclise girmiştir.

¹³³⁰ Habora, “Yıl 1966 ve Türk Öyküsüne Ölüm Dansı”, 2.

¹³³¹ Habora, “Yıl 1966 ve Türk Öyküsüne Ölüm Dansı”, 2.

akışıyla ve olaylarla vermelidir. Bu anlamda, hikâyecinin toplumsal bir işlevi olduğunu ve bir sorumluluğu yüklendiğini vurgulayan Duru, şunları söyler:

“Yazar, toplumsal bir işlevi olduğunu kabullendikten sonra, belli bir sorumluluğu yükleniyor demektir. Bu da onu ulusunun kalkınması yönünde, çağdaş Batı uygarlığı seviyesine yükseltilmesi yönünde iş yapmaya çağırır. Böylece toplumun iyiliği yönünde, ülkülü bir sanat, bizim istediğimiz sanattır. Bunun böyle olduğu devrimlerden bu yana bilindiği halde, bugüne kadar hikâyecilerimizin çoğu nutuk çekme yahut da hikâye içinde öz tartışması yapma hastalığından kurtulamamışlardır. Bu biraz da Batı kafasını iyi anlamamanın, Doğululuktan kurtulamamanın zorunlu bir sonucudur.”¹³³²

Genel olarak yazar ve hikâyecilerin yazılarına bakıldığında hikâye ve hikâyeciye bir işlev yükledikleri görülür. Toparlayacak olursak, hikâye ve hikâyecinin görevinin, halkın realitesini yansıtmak, insanlara dünyayı sevdirmek, topluma, insanlara daha iyinin, daha güzelin yolunu göstermek, toplumu aydınlığa kavuşturmak, topluma yol göstermek, ulusun kalkınması ve çağdaş uygarlık seviyesine yükseltilmesi için çalışmak olduğunu söyleyen görüş ve düşüncelerin ağırlıkta olduğu söylenebilir.

4.11. Eleştiri ve Eleştirmen Hakkında

Çalışma kapsamında 1950-1970 yılları arası dönemdeki hikâye ile ilgili yazılar incelendiğinde gerek hikâyecilerin gerekse diğer yazarların yayımladıkları çeşitli yazılar ya da konuşmalar vesilesiyle, eleştiri ve eleştirmen hakkındaki görüş ve düşüncelerini belirttikleri görülür. Bu bölümde, söz konusu görüş ve düşüncelerden genel anlamda eleştiri ve eleştirmenle ilgili olanlardan ziyade, eleştiri ve eleştirmen konusunu, “hikâye bağlamında” ele alan görüş ve düşünceler üzerinde durulacaktır. Hikâyeci-yazarların genel manadaki eleştiri ve eleştirmenle ilgili görüş ve düşüncelerine de yine hikâye konusu bağlamı içinde olması bakımından ayrıca yer verilecektir. Dolayısıyla bu bölümde, hem çeşitli yazarların hikâye eleştirisi ve eleştirmeni ile ilgili görüşlerinin hem de hikâyeci-yazarların eleştiri ve eleştirmenle ilgili görüşlerinin ele alınacağı belirtilmelidir.

Hikâye bağlamında eleştiri ve eleştirmen konusuyla ilgili değineceğimiz ilk yazı Güven Turan’a aittir. “Öykünün Sürekli Evrimi” başlıklı yazısında Turan, şiir eleştirisinin

¹³³² Duru, “Konu İle Öz”, 383-384.

şiiirdeki gelişme ile eş zamanlı olarak ilerlediğini belirtir, ancak Turan’a göre, hikâye konusunda aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Turan’ın bu görüşü, diğer eleştiri türlerinden ziyade spesifik olarak “hikâye eleştirisi”nin kendisine dikkat çekmesi açısından önemlidir. Yazısında, “hikâye” ve okur arasındaki ilişki bakımından eleştiri ve eleştirmenin eksik bıraktığı noktada, hikâyecilerin kendi göbeğini kendilerinin kesmesi gerektiğini ifade eden Turan, şunları söyler:

“Güçlüğünü kabul ettiğimiz günümüz öyküsü, orta sınıf okura nasıl geçirilecektir? Aradaki köprüyü kim kuracaktır? İşte burada iş büyük ölçüde eleştirmenlere düşmektedir. Ülkemizdeki şiir eleştirisinin son yıllardaki gelişmesine, şiirin gelişimiyle eleştirinin at başı gitmesine karşın öykü eleştirisi günümüz öyküsünün çok gerisine düşmüştür. Yapılan çok az eleştiri de iyi niyetli çalışmalar da olsalar, kullanılan yöntemlerin uygunsuzluğu yüzünden beklenen işlevlerini yapamamıştır.”¹³³³

Turan’a göre, hikâyeciler, eleştiri konusunda araştırma yaparak, bilinçlenerek ve nesnel bir yaklaşım sergileyerek, bir hikâyeci olmanın yanında aynı zamanda bir eleştirmen de olmak zorundadırlar.¹³³⁴

Ancak Turan, kimi eleştirmenleri ise nesnel olmaları bakımından saygıya değer bulur. Vedat Günyol’un Çan Yayınları arasından çıkan ve içinde hikâyecilerin de ele alınıp incelendiği *Dile Gelseler* adlı kitabı hakkındaki yazısında Vedat Günyol’un eleştiri yaklaşımını önyargısız olması bakımından över. Söz konusu kitap Vedat Günyol’un 1940-1960 yılları arasında yayımladığı kırk adet eleştirisini içermektedir. Turan yazısında, Günyol’un kendisinin daha çok toplumcu bir edebiyattan yana olmasına karşın, Feyyaz Kayacan, Onat Kutlar, Özcan Ergüder gibi öncü, deneyci yazarları önyargılardan arınmış olarak ele alıp incelediği, bu özelliğinin onu izlenimci olmaktan kurtardığı ve böylelikle saygıya değer kıldığı yorumunu yapar.

Erdal Öz ise, “Sanatçı Yazıları”¹³³⁵ isimli denemesinde eleştirmecinin öznelliğini saygıya değer bulur. Hikâye ya da farklı türlerdeki eleştirilerin katı ve bilimsel olmasından ziyade öznel, yaratıcı ve bizzat sanatçılar tarafından yapılanlarının kendisi için daha kıymetli olduğu görüşünü savunan Öz, eleştirmenin iki kısımda ele alınabileceğini söyler: Bunlardan birincisi, bir eserin çözümlenmesi, açıklanması, incelenmesidir. Bu da

¹³³³ Turan, “Öykünün Sürekli Evrimi”, 180-181.

¹³³⁴ Turan, “Öykünün Sürekli Evrimi”, 181.

¹³³⁵ Erdal Öz, “Sanatçı Yazıları”, *Varlık* 480 (15 Haziran 1958), 7.

sanatçının eserde yapmak istediği şeyi ne kadar yapabildiğinin ortaya konulması şeklindedir. Öz'e göre bu tür eleştiri, incelenen eserle bağımlı ve nesnel bir yöntemdir; yöntemin nesnel oluşu ise ancak bu açıdan bakmakla ve böyle olmakla sınırlıdır. Öz bu tür eleştirilerden pek hoşlanmadığını ve onları kuru ve soğuk bulduğunu belirtir. Öz'e göre, ikinci tür eleştiriler ise sonuçlama ve değerlemeyi amaç edinen eleştirilerdir. Bu tür eleştirilerdeki yargılama ve sonuçlamanın, eleştirmecinin kişiliği ile bağımlı ve onun ortaya koyduğu kişisel ölçülerle dengelenen bir yargılama ve sonuçlama olduğunu belirten Öz, böyle eleştirilerin öznel, öznel olduğu için de güzel olduklarını söyler.

“Eleştirmeciyi bir sanat görüşüne bağlı, bir sanat sağduyusu olan, yaratmayan ama yaratma gücüyle gizlenen bir kişi olarak tanımlayınca, bu kişiliğini, eleştirmesinde ne kadar belirtmişse, yaptığı eleştirmeyi de o kadar yerinde, sağlam ve güzel bulmak geliyor içimden.”¹³³⁶ diyen Erdal Öz, eleştirmeyi salt bilimsel açıdan çözümlenebilir görmeyi ve nesnelleştirmeyi, bir anlamda edebiyatın kendisine saygısızlık etmek olarak görür. Hikâyeci-eleştirmeciyi, sanatçı-eleştirmeciyi, diğer eleştirmecilere tercih eden Öz, bilimin sanatla kıyaslanınca beliren ve salt bilgi olan kuruluşunun hikâyeci ve sanatçı eleştirmecilerin yazılarında olmadığını söyler. Erdal Öz, eleştirinin bilimselleştirilip nesnelleştirilerek edebiyatın dışına çıkarılmasından yana olmadığı görüşünü savunur.

Memduh Şevket Esendal ise eleştirmenin tek işinin eleştiri olması gerektiğini söyleyerek, hikâyeci ya da sanatçı-eleştirmene karşı olduğunu belirtir. Kendisiyle yapılan bir konuşmada¹³³⁷, genç hikâyecilerle ilgili düşünceleri sorulur. Bunun üzerine, böyle hükümler vermenin tenkitçilerin işi olduğunu ifade eden Esendal, şunları söyler:

“Tenkitçi denen adam, belli meseleler hakkında belli ölçülere sahip olan adamdır. Bunun için de tenkitten başka bir şeyle uğraşmamalıdır. Tenkitçi şair, tenkitçi hikâyeci olursa vereceği hükümler subjektif olur. Ben kendim de yazıyorum. Böyle olunca, nasıl bir hikâyeci hakkında iyi veya kötü derim.”¹³³⁸ Esendal, konuşmasında ayrıca, bir yazarın, sen niye romantiksin, niye realistsin diye değil, ancak sen realist yazmak istemişsin yazamamışsın şeklinde tenkit edilebileceğini belirtir.

Yaşar Nabi tarafından kaleme alındığı anlaşılan “Varlık” imzalı yazıda da eleştirmenin nesnel olması ve bir yönteme bağlı bulunması gerektiği üzerinde durulur. “Tenkit”¹³³⁹

¹³³⁶ Öz, “Sanatçı Yazıları”, 7.

¹³³⁷ Özçelik, “M.Ş.E. İle İki Saat”.

¹³³⁸ Özçelik, “M.Ş.E. İle İki Saat”, 11.

¹³³⁹ Varlık, “Tenkit”, *Varlık* 392 (01 Mart 1953), 2.

başlıklı yazıda, Varlık Yayınları tarafından yayımlanan *Yeni Hikâyeler 1953* adlı kitaptaki bazı hikâyelerin iki ayrı dergide eleştirildiği, aynı hikâyenin, birinde kitabın en güçlü hikâyesi olarak övülürken diğerinde kitabın en zayıf hikâyesi olarak görüldüğü, bu yüzden eleştirinin öznel hükümler vermektense doğrudan eserlerin tahliline yönelmesi gerektiği belirtilir.

Eleştirmenin, yukarıda belirtildiği üzere, önyargısız ve nesnel olması gerektiği görüşünde olanların yanı sıra tam tersi, öznel ve yaratıcı olması gerektiğini görüşünde olanların da var olduğu, bunların dışında, eleştirmenin özellikleri noktasında onun, kültürlü, bilgili ve kendini iyi yetiştirmiş olması gerektiğini söyleyen yazarların da bulunduğu görülür.

Örneğin, Oğuz Arıkanlı, “Kültür Buhranı”¹³⁴⁰ başlıklı yazısında eleştiri ve eleştirmen konusuna değinir. Bugün şiir ve hikâyeciliğimizin geçirmekte olduğu büyük sarsıntıya sebep olanlardan birinin de eleştirmen yokluğu olduğunu söyleyen Arıkanlı, şiir ve hikâye eleştirmenlerinin çoğunun kültürsüz olduğundan yakınır. Buna rağmen iyi eleştirmenlerin de var olduğunu belirten Arıkanlı, onları da elimizden gelse bir kaşık suda boğacağımızı, çünkü menfaatimize uygun gelmediğini, pohpohlanmaya alışmış olduğumuzu söyler.

Arıkanlı, “Tenkitçi benim görüşüme göre, eseri ikinci yaratandır. Tenkit yapan kimsede kültür yoksa, hüküm yürütmeye, akıl vermeye de hakkı yoktur. Ama kültürlü olmak için de dört kitap yetmez. Her şeyden önce bağımsız bir kafaya, geniş bir dünya görüşüne, hayat görgü ve bilgisine sahip olmak gereklidir.”¹³⁴¹ şeklinde görüşlerini belirtir.

Memduh Balaban ise yazısında, eleştiride kullanılan yöntem konusuna değinir ve Muzaffer Uyguner’i eleştirir. Uyguner’in “Varlık”ta bir dizi halinde yayımlanan ve Sait Faik’le onun hayatı arasında bağ kuran inceleme yöntemini doğru bulmayan Balaban, şunları söyler:

“B. Muzaffer Uyguner¹³⁴², giriştiği incelemenin tehlikelerini önceden biliyordu elbette. Gene de sanatla sanatçının yaşayışı arasındaki yakın ilginin üzerine eğilmek zorunluluğunu duymuş olacağından, incelemesini o yoldan yapmış. Sanatçıyı eseriyle açıklamak gibi, kendi kendisiyle yetinen bu yöntem, öbür yöntemlere değerli bir yardımcı yöntem olabilir ancak. Hem her sanatçı için de o yöntem kullanılamaz. Belge azlığındandır ki B. Uyguner, Sait Faik’i bize tanıtmak için daha çok onun eserlerinden faydalanmak yoluna başvurmuş ister istemez. Yani sonuçtan

¹³⁴⁰ Arıkanlı, “Kültür Buhranı”.

¹³⁴¹ Arıkanlı, “Kültür Buhranı”, 19.

¹³⁴² “B. Muzaffer Uyguner” ifadesinde yer alan “B.” Kısaltması, o yıllarda “bay” anlamında kullanılıyordu. Farklı dergilerdeki farklı yazılarda bunun başka örnekleri görülebilir.

nedene yönelmiş. Oysa bizim eksikliğini duyduğumuz, nedenden sonuca yönelen yöntemler ve bu yöntemlerin dayanacağı belgelerdir. (...) Zaten sanatçıyı tanımak bir amaç değil, o sanatçının eserini anlamak için bir araçtır.”¹³⁴³

İncelenen yazılara bakıldığında, eleştirmenin özellikleri ve nasıl olması gerektiğinin dışında mevcut eleştirmen tiplerinden de bahsedildiği görülür. Bu tür konulardaki görüşlerin daha çok hikâyeciler tarafından dile getirildiği söylenebilir. Örneğin, Sait Faik, eleştirmenleri eleştirdiği “İki Münekket Tipi”¹³⁴⁴ başlıklı yazısında, bazı eleştirmen tiplerine değinir. Her ne kadar konu, yazının başlığında “iki” olarak geçse de Sait Faik, yazının içeriğinde, üç tipi ele alacağını söyler. Bunlardan birinin iyi ya da kötü bulduğu eseri gerekçelendirmeden sinsî bir şekilde öven ya da çaktırmadan alay eden harc-ı âlem eleştirmen tipi; diğlerinin, yabancı edebiyatları öne sürerek yerli olanları beğenmeyen ve aslında kendisine önem verilmesini isteyen eleştirmen tipi; öbürünün ise “şöyle olsa daha güzel olurdu, bu kahramanı kendime yakın buldum günlerce etkisinden çıkamadım” diyen tamamen öznel yargılar veren eleştirmen tipi olduğunu söyler. Sait Faik yazısında, söz konusu eleştirmen tiplerinden yakınlıkla, onları alaycı bir üslupla eleştirir. “Değil mi Ama...”¹³⁴⁵ başlıklı yazısında ise bir tarafı övmek için diğeri tarafı yeren eleştirmenlerden yakınlıkla Sait Faik, şunları söyler:

“Yeni eleştirmeciler türedi. Bir hikâyeciyi övebilmek için ötekilerini uluorta yermeye başladılar. Bakıyorsunuz; tenkit yazılarında kitaptan ve hikâyeciden bahseden dört beş satır var yok. Küsuru, isim vermedikleri başka hikâyecilere veryansın... Bu hiç de onların yeniliğine yaraşmıyor. Bizde öteden beri âdet bu çünkü...”¹³⁴⁶

7 Şubat 1954 tarihli “Vatan” gazetesinde yayımlanan bir başka yazısında¹³⁴⁷ ise yine eleştirmecilere çatan Sait Faik, eleştirmecinin sanatçıya adeta bir reçete verdiğini, “yazar şöyle yapsaydı şurası iyi olurdu, burası kötü olurdu” şeklinde yorumlarda bulunduğunu söyler ve “Peki şimdi biz bir eseri yazsak, sayın eleştirmeciye götürsek, şurasını, burasını onun istediği gibi düzeltsek, ortaya bir şaheser çıkması lazım gelmez mi?” diye sorar. Ama bunun gerçekte böyle olmadığını dile getiren Sait Faik, hikâyecinin eleştirmenin ne diyeceğini düşünmeden yazısını yazması gerektiğini söyler.

¹³⁴³ Balaban, “Sanatçıyı ve Eserini Anlamak”, 4.

¹³⁴⁴ Sait Faik Abasıyanık, “İki Münekket Tipi”, *Varlık* 383 (01 Haziran 1952), 6.

¹³⁴⁵ Sait Faik Abasıyanık, “Değil Mi Ama...”, *Varlık* 360 (01 Temmuz 1950), 8.

¹³⁴⁶ Abasıyanık, “Değil Mi Ama...”, 8.

¹³⁴⁷ Yaşar Nabi Nayır, “Eleştirmeciyi Çekiştirme”, *Varlık* 404 (01 Mart 1954), 30.

Kimi eleştirmen ve sanatçıların, doğrudan bazı eleştiri yazıları üzerinde durarak onları dil, yöntem ve yaklaşım biçimi gibi bazı yönlerden eleştirdikleri görülür. Örneğin Onat Kutlar, “Acı’nın Gözleri ve ‘Müsbet Tip’ Sorunu”¹³⁴⁸ başlıklı yazısında, Muzaffer Buyrukçu’nun Yeditepe Yayınları arasından çıkan *Acı* adlı hikâye kitabı üzerine yazılan eleştiri yazılarını ele alır. Kutlar, Tahir Alangu’nun “Vatan” gazetesindeki yazısını, kitabı yanlış yöntemle ele aldığı; Ö. Faruk Toprak’ın “Yeni Ufuklar”daki yazısını, hikâyelerdeki tipleri müspet ve menfi tipler şeklinde dar bir kalıba soktuğu ve “Pazar Postası”ndan Osman Mazlum’un, kitabın sadece olumlu yanlarını ele aldığı için eleştirir. Kutlar, yazısında, “Pazar Postası”ndan Bilge Karasu’nun eleştirisini ise kitap hakkında diğer yazılan yazılara oranla daha iyi olarak değerlendirir.

Kemal Kandaş, “Bir Deneme Hakkında”¹³⁴⁹ başlıklı yazısında, İhsan Akay’ın “Varlık” dergisinde yayımlanan “Sait Faik Üzerine Bir Deneme” serisinin dördüncü yazısı olan ve “Sait Faik’te Dil ve Deyiş”¹³⁵⁰ başlığını taşıyan yazısına değinir. Kandaş, Akay’ın yazısında, Sait Faik’in dil ve deyişinin tıpkı onun ele aldığı konular gibi kendine has olduğunu söylediğini fakat bunu gerekçelendiremediğini belirtir. Akay’ın, yazısında Sait Faik’te istisna olarak kalan dil kusurlarının, sanki genelmiş gibi göstermesinin yanlış bir değerlendirme olduğunu söyleyen Kandaş, Sait Faik’in Türk nesrine getirdiği yeniliğin “düşünce dili” olduğu değerlendirmesini ise hem yanlış hem eksik hem de açıklanmaya muhtaç bir düşünce olarak değerlendirir. Özetle yazıda, Kandaş, Akay’ın Sait Faik’in dili ile ilgili değerlendirmelerini yanlış bulduğunu belirtir.

Yazılarda, eleştiri ve eleştirmenin sorumluluğu ve işlevi konusu üzerinde de durulduğu görülür. Talayhan Soy Türk, “Sabahattin Ali’nin Öykücülüğüne Bir Değiniş”¹³⁵¹ başlıklı yazısında eleştirmen konusundaki görüşlerini dile getirir. Metin ya da yazardan bağımsız olarak, eleştirmene toplumsal ve tarihsel bir sorumluluk yükleyen Soy Türk’ün bir anlamda güdümlü bir eleştiriden yana olduğu söylenebilir. Soy Türk, eleştirmenin görevi ile ilgili olarak şunları söyler:

“Eleştirmenin görevi, sadece bugünün sanatçılarını değil, dünün yapıtlarını da inceleyen, çözümleyen, yenileyen, yorumlayan, şimdilerde, onlardan devrime katkıda bulunabilecek sanatsı öğeleri ve düşünsel verileri çıkarıp ortaya koymak da

¹³⁴⁸ Kutlar, “Acı’nın Gözleri ve ‘Müsbet Tip’ Sorunu”.

¹³⁴⁹ Kandaş, “Bir Deneme Hakkında”.

¹³⁵⁰ Akay, “Sait Faik’te Dil ve Deyiş”.

¹³⁵¹ Soy Türk, “Sabahattin Ali’nin Öykücülüğüne Bir Değiniş”.

olmalıdır. Eleştirmen, yaşayan sanatçılara açık bir pencere değildir. Olmak istese de olamaz. Silinir gider. Yazık olur bütün çabalarına. İşte, Nazım Hikmet! İşte, Tevfik Fikret! İşte, Ataç! Sanatçı yanlarını açımlayan girişimlerden, uzun çalışmalardan yazınımız için kıvanç duymamak elde mi?”¹³⁵²

Bugün, ister eleştirmen-yazar olsun isterse de eleştirmen-sanatçı olsun, kalemini sanatçı nitelikten yazınsal niceliğe, kişisel görüş açısından toplumsal görüş açısına kaydırmak zorunda olduğunu belirten Soytürk, eleştirmenin, edebiyatımızda bir yeri olan fakat yeterince anılmamış olan sanatçıları, anılanlar arasına katmak gibi bir görevinin bulunması gerektiğini söyler. Soytürk’e göre, “tarih boyunca, hiçbir ulus gerçek sanatçılarını; toplumsal gereksemeleri, bilimsel yolla dile getirmiş, ezilen sınıfların hakları için savaşılmış, iç ve dış sömürücülerin karşısında yer almış ve bu yolda yaşamlarını gözden çıkarmış ülkücü yazarlarını unutmak zavallılığına düşmemiştir.”¹³⁵³

Orhan Tahsin, “İnsansız Şehir”¹³⁵⁴ başlıklı yazısında Orhan Hançerlioğlu’nun aynı adlı hikâye kitabı üzerinden, eleştiri ve eleştirmenin işlevi konusundaki görüşlerini paylaşır. Tahsin yazısında, John Steinbeck’in, “eleştirme, eser çıktıktan sonra yapıldığına göre faydasızdır” anlamındaki sözünün bir yönüyle haklı bir yönüyle ise haksız olduğunu belirterek şunları söyler:

“Zira bir eleştirmeci, bir eser hakkındaki iyi kötü, doğru yanlış düşünceleriyle, eğer sözünü dinletebilmişse, yazarın gelecek eserlerine yol gösterir. Ama diyeceksiniz ki gelecek eserde de başka hata olmaz mı? Olur, hem niye olmasın. Hatadan uzak bir insan tasavvur edilebilir mi bu dünyada. Sanatçı da bir insan olduğuna göre.”¹³⁵⁵

Asım Bezirci (Halis Acarı) ise “Vüs’at O. Bener, Eleştirmenin Sorumluluğu”¹³⁵⁶ başlıklı yazısında, bir eseri yanlış anlayan ve ondaki değeri göremeyen eleştirmenlerin olumsuz sonuçlara sebep olabileceği üzerinde durur. Bu bağlamda, Vüs’at O. Bener üzerinden yapılan eleştirilere değinerek onlardaki yanlışlara değinen Bezirci, yazılan eleştiri yazılarının, Bener’i yeterince tanıtmadığını, hatta çoğunlukla yanlış tanıttığını ifade eder. Bezirci şunları söyler:

“Eleştirmenlerin çoğu, önemini kavramamış yaptığı işin. Ciddî ve disiplinli değil.

Bilimsel bir anlayışla eğilmiyor esere. ‘Eleştirme’nin yeni bir bilim kolu olma

¹³⁵² Soytürk, “Sabahattin Ali’nin Öykücülüğüne Bir Değiniş”, 49.

¹³⁵³ Soytürk, “Sabahattin Ali’nin Öykücülüğüne Bir Değiniş”, 49.

¹³⁵⁴ Tahsin, “İnsansız Şehir”.

¹³⁵⁵ Tahsin, “İnsansız Şehir”, 2.

¹³⁵⁶ Halis Acarı, “Vüs’at O. Bener, Eleştirmenin Sorumluluğu”, *Dost* 2/10 (Temmuz 1958), 12-18.

yolundaki gelişmesini görmüyor. Gerçeklerini, ilkelerini bilmiyor onun. Üstelik, öğrenmeye de çalışmıyor, araştırmıyor. Gelişigüzel sözlerle, öznel (subjectif) ve izlenimci yargılarla iş bitecek sanıyor. Belli ve sağlam bir metoda dayanmıyor. Sistemsiz.”¹³⁵⁷

Buradan hareketle eleştirinin büyük bir sorumluluk altına girmek demek olduğunu belirten Bezirci, eleştirmenin yalnızca sanatçıya karşı değil aynı zamanda okuyucuya, topluma ve esere karşı da sorumlu olduğunu altını çizer. Bezirci, bu sorumluluğun kötü kullanılmasının ağır sonuçlar doğuracağını ve yanlış bir eleştirmenin sadece okuyucuyu yanıltmakla kalmayacağını aynı zamanda esere ve sanatçıya da zarar vereceğini, birçok haksızlıklara yol açacağını söyler.

Hikâye bağlamında eleştiri ve eleştirmenle ilgili kaleme alınan yazılar ya da muhtelif yazılardaki görüş ve düşünceler incelendiğinde eleştiride dil, yöntem, yaklaşım biçimi gibi konulara değinildiği, eleştirmenin kültürlü, bilgili, araştırmacı ve nesnel olması gerektiği, yazılarda ekseriyetle eleştirmenin işlevi, görevi, onun büyük bir sorumluluk taşıdığı ve buna göre hareket etmesi gerektiği gibi konular üzerinde durdukları görülür. Hikâye bağlamında eleştiri ve eleştirmen konusunda görüş ve düşüncelerini belirten yazarlar arasında, Güven Turan, Vedat Günyol, Onat Kutlar, Asım Bezirci, Fethi Naci, Oğuz Arıkanlı, Memduh Balaban gibi isimlerin öne çıktıkları söylenebilir.

¹³⁵⁷ Acarı, “Vüs’at O. Bener, Eleştirmenin Sorumluluğu”, 18.

SONUÇ

Bu çalışmada, 1950-1970 yılları arasındaki hikâyeye dair eleştiri yazıları dönemin etkili kültür, sanat ve edebiyat dergileri üzerinden belirlenmiş, söz konusu yazıların, içerik analizleri yapılmış ve böylelikle belirlenen dönemdeki hikâyeye eleştirisinin mahiyetine dair bütüncül bir perspektif oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede, hikâyeye eleştirisinin yoğunlaştığı konular, bu konuların nasıl ele alındığı, öne çıkan eleştiri eğilim ve yaklaşımları, tartışma ve meseleleri, dönemin hikâyeye üzerine yazan yazar ve eleştirmenleri, zamansal olarak hikâyeye eleştirisindeki değişim ve dönüşümler ile eleştirilerin hikâyeye ve hikâyenin eleştiriye etkileri incelenmiştir. Bu kapsamda çalışma, kavramsal ve tarihsel olarak eleştiri ve hikâyeye konusunun ele alındığı birinci bölüm, hikâyeye sanatı ve hikâyeye teorisi hakkındaki yazıların incelendiği ikinci bölüm, Türk hikâyeciliği ve hikâyeye yazarları üzerine çıkan yazıların değerlendirildiği üçüncü bölüm, hikâyeye hakkında çıkan yazı ve tartışmaların belli sorunsallar odağında tasnif edilerek tematik bakımdan ele alındığı dördüncü bölüm olmak üzere dört ana bölüme ayrılmıştır. Hikâyeye eleştirisi konusunun sözü edilen bölümlerde farklı açılardan incelenmesi ile ulaşılan neticeler ise burada paylaşılacaktır.

1950-1970 yılları arasında yayımlanmış olan, hikâyeye sanatı ve teorisi hakkındaki yazılar incelendiğinde, bu yazıların belirlenen dönem öncesine nazaran hem niceliklerinin hem de niteliklerinin artmış olduğu görülmüştür. Bunda Türkiye'nin ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel değişimiyle birlikte hikâyeye kanalları ve eleştiri anlayışlarındaki çeşitlenmenin de payı olduğu düşünülebilir. Çalışmada, hikâyeye hakkındaki teorik yazıların belli zaman aralıklarında yoğunlaşmasından ziyade 1950-1970 yılları arasına yayılmış olduğu, yirmi yıl içerisinde, hikâyeye kanallarının ve hikâyecilerin çeşitlenmesine paralel olarak hikâyeye eleştirisinin de içerik ve yaklaşım biçimleri bakımından farklılaştığı görülmüştür.

1950-1970 yılları arası hikâyeye dair teorik yazıların hikâyenin tanımı, işlevi, nitelikleri, diğer türlerle ilişkisi gibi konularda yoğunlaştığı, bu yazıların çoğunun müstakil bir şekilde hikâyeye odaklanmaktan ziyade, hikâyenin roman türü ile mukayese edilerek kaleme alındığı, hikâyeye ile ilgili tanım, tarif, nitelik belirlemelerinin, bazı “istisnaları” olmakla birlikte, romana nispetle yapıldığı görülmüştür. Söz konusu istisnalardan, Güven Turan'ın “Öykünün Kuralsızlığı”, Ahmet İnam'ın “Türk Öykücülüğüne Değin”, Sezai

Karakoç'un "Hikâye İle Romanın Arası Açılıyor" başlıklı yazıları, hikâye ile ilgili teorik söylemlerin romandan bağımsız ele alındığı ya da ele alınması gerektiğini belirten eleştiri yazılarıdır.

1960'lerden itibaren yavaş yavaş ve biraz da ekonomik saiklerle roman, hikâye karşısında öne çıkarılarak teşvik edilmiştir. Yaşar Nabi ve "Varlık" dergisinin artık bir süre hikâye yayımlamayacağını, hikâye kitabı basmayacağını açıklaması, ardından farklı yayınevi ve dergilerin de benzer bir tavır sergilemesi, bazı hikâyecilerin hikâyelerini bastırarak yayınevi bulmakta güçlük çekmelerine, hikâyedense roman türüne yönelmelerine ve yazarlıklarında romanı incelemelerine sebep olmuştur. Bazı eleştircilerin de bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, eleştiri yazılarında roman lehine bir tutum sergilemeleri de, buna karşı çıkanlar olsa da, hikâyeciler üzerinde bir baskı oluşturmuştur. Örneğin Tahir Alangu gibi bazı yazarların herhangi bir hikâyeci ile ilgili değerlendirmelerinde, "romana geçemedi" ya da "hikâyeden romana geçti" gibi yorumlar yaptıkları, söz konusu ifadelerle romana geçmiş olmayı bir başarı kriteri saydıkları görülmüştür. Bazı eleştirilerde ise hikâyenin geri çekilerek eskisi gibi okunmuyor, ilgi görmüyor, hikâye kitapları satmıyor, hikâyenin artık tükenmiş veya tıkanmış olduğu gibi sonuçlara varılmasının sebebi olarak, artık okurun sinema gibi daha farklı kültür araçlarına yönelmesi gösterilmiştir.

Bütün bunlara rağmen, yukarıda istisna olarak adlarını verdiğimiz Güven Turan, Ahmet İnam ve Sezai Karakoç gibi yazarların ve bazı hikâyecilerin, gerek tür olarak "hikâyenin" gerekse de bir eleştiri çeşidi olarak "hikâye eleştirisinin", romandan ve diğer eleştiri yöntemlerinden ayrılması gerektiğini, hikâyenin tür olarak kendine has ilke ve kurallarından, yapı ve niteliklerinden kaynaklı eleştiri yöntemlerinin belirlenmesi ve hikâyeye türe özgü yöntemlerle yaklaşılması gerektiğini öne süren görüş ve düşüncelerinin, hikâye eleştirisinin niteliğini arttırmış olduğu görülmüştür.

Hikâye sanatı ve teorisi ile ilgili yazılar daha çok, hikâyenin ne olduğu, küçük hikâye, büyük hikâye ve roman ayrımı, hikâye ve hikâyecinin nitelikleri, hikâyede anlam sorunu, hikâye ve şiir ilişkisi, hikâyede ayrıntıların önemi, hikâyenin işlevi ve hikâyenin bir yazı sanatı olarak tıkanma ya da bir tükenme yaşayıp yaşamadığı gibi konular etrafında dönmüştür. Hikâye eleştirisi bakımından, doğrudan teorik yazılar yazan ya da farklı yazıların içinde teorik konulara değinen isimler olarak, Muzaffer Erdost, Samim Kocagöz, Orhan Okay, Suut Kemal Yetkin, Muzaffer Erdost, Adnan Özyalçiner, Mehmet

Seyda, Cemil Sena Ongun, Güven Turan, Üstün Akmen, Ahmet İnam, Enver Naci Gökşen, Hüseyin Peker, Orhan Duru, Haluk Şahin, gibi yazarlar bu konuda öne çıkan isimlerdir. Ayrıca bazı dergilerde, Jean de la Varende, Erskine Caldwell, Hermann Kesten, Andre Maurois, Robert Kanthers gibi isimlerin hikâyeye dair teorik yazıları da çeviri yoluyla yer bulmuştur.

İncelenen yazılarda, bugünden bakıldığında önemliymiş gibi görünen “hikâye” ve “öykü” kelimeleri arasındaki yapay çatışmanın, çalışma kapsamındaki yirmi yıllık dönem boyunca yan yana ve sorunsuz bir biçimde kullanımına devam edildiği görülmüş ve her iki kelimenin kullanımı hakkında dikkate değer herhangi bir tartışma yaşanmamıştır. Hatta bunların dışında “kısa hikâye”, “küçük hikâye”, “büyük hikâye” gibi terimler de kullanılmış, 1970’lere doğru ise yeni hikâyecilerin ortaya çıkması ile birlikte öykü kelimesinin kullanımı öncekine oranla bir derece daha yaygınlaşmıştır. Bunda, geleneksel olan karşısında modern olana yapılan gönderme ile öz Türkçeci bir anlayışın etkili olduğu görülmüştür. Örneğin, “Yeni Dergi” ve “Yordam” dergisinde, “öykü” kelimesi özellikle ve bilinçli olarak tercih edilirken, Milliyetçi-muhafazakar bir çizgide olan Konya merkezli “Çağrı” dergisinde öz Türkçeci saiklerle “hikâye” yerine “öykü” kelimesi kullanılmıştır. Bununla birlikte, “öz Türkçe” kullanımına destek verdiği halde “Varlık” dergisinde yayımlanan hikâyelerin üst başlığında çoğu zaman “küçük hikâye” tabiri yer alır. Dergilerde hikâye ya da öykü kelimelerinin kullanımı eleştiricilerin tercihleri ile de belirlenen bir durum olmuştur. Ancak konu, hikâye eleştirisinde dönemin önemli bir problemi haline gelmemiştir. Edebiyat dışı faktörlerin de mevzuya dahil olarak, her iki kelimenin de anlam alanlarının keskinleşmesi için sonraki yılları beklemek gerekecektir. Hikâyeye tür ve yapı bakımından yaklaşan yazıların bir kısmının konusu da hikâye sanatının, “kişiler”, “olay ve olay örgüsü”, “zaman ve mekan”, “anlatıcı”, “öz, biçim ve konu”, “dil, anlatım ve üslup”, “betimleme”, “konuşma” gibi birtakım unsurları ile ilgili görüş ve düşüncelerden oluşmaktadır. Hikâye sanatında “kişi”, “tip”, “karakter”, “insan”, “kahraman” gibi unsurlarla ilgili görüş ve düşünce belirten eleştirilerde, bu konular daha çok teorik düzeyden ziyade, bir hikâyecinin eseri ya da eserlerindeki kişilerin, o eserdeki rolü, konumu, gerçekçiliği, canlı ya da kukla pozisyonunda olup olmadığı, kişilerin içerikteki işlevleri, konuşma biçimleri ve kişilerin kendi aralarındaki ilişkileri noktalarından ele alınmıştır.

Teorik olarak hikâyede “kişiler” konusuna, daha çok, bir hikâyeye veya hikâyeciye dönük olarak eleştiri ve inceleme yapan yazılarda değinilmiş, doğrudan tür açısından ve teorik olarak “hikâye sanatında kişi” konusunu işleyen yazıların diğerlerine nispeten az sayıda oldukları görülmüştür. Konuyla ilgili mevcut yazılarda, hikâye kişilerinin hikâyedeki olaylar karşısındaki ağırlıklarına ve pozisyonlarına dikkat çekilmiş, bu durumun hikâyenin niteliğini belirleyen bir faktör olduğu değerlendirilmeleri yapılmıştır. Yazarın hikâye kişileri karşısındaki pozisyonları da eleştiri konusu olmuş, özellikle toplumcu yazarların bir kısmı için, kişilerin iç dünyalarına inmekten çekindikleri ve kaba olaylarla toplumsal sorunları işledikleri yorumları yapılmıştır. Kişilerin hikâye içerisinde kendine göre bir özgürlüğünün bulunması gerektiği konusu da eleştiricilerin üzerinde durduğu meselelerden biri olmuştur.

1950-1970 arası dönemde, Sait Faik, A kuşağı hikâyecileri ve diğer yenilikçi yazarlarla birlikte, hikâyede, “olay”ın giderek geri plana atılması, anlatım imkanları zorlanarak avangart denemelerin yapılması, “olay” unsuruna klasik hikâyede olduğundan daha farklı biçimlerde yaklaşılmasına sebep olmuştur. Hikâye eleştirisinde de doğrudan hikâyede olay konusunu ele alan yazılar sayıca pek fazla olmamakla birlikte bu konudaki eleştiriler daha çok olayın hikâyede geri planda kalarak anlatış, deyiş gibi özelliklerin ön plana çıkması gerektiği yönünde olmuştur.

Bu dönemde romanda “zaman ve mekan” unsurunu ele alan yazılar bulunmakla birlikte hikâyede bu unsurlara değinen herhangi bir teorik eleştiri yazısına rastlanmamıştır. Ancak bazı eleştiriciler farklı yazılarında bu konudaki görüş ve düşüncelerini belirtmişlerdir. Söz konusu yazılar konuyu teferruatlı ve derinlikli bir biçimde ele alan görüş ve düşünceleri içermez. Bunlar yalnızca, hikâyede zamanın yoğunlaştırılmış bir biçimde bulunduğu ve hikâyecilerimizin eserlerinde mekan bakımından ülke sınırlarını aşan konulara yer vermedikleri şeklindedir. Eleştirilerde, “zaman” ve “mekân”ın teorisi üzerinde durulmamış olmasının sebebi, bu iki unsurun yoğunlaştırılmış ve sıkıştırılmış bir şekilde hikâyede yer almasından kaynaklı olarak görünürlüklerinin romana göre hikâyede daha az olmasıdır.

Benzer şekilde hikâyede anlatıcı meselesinin teorisi üzerinde de pek fazla durulmamıştır. Konuya bazı yazılarda başka meselelerle bağlantılı olarak değinilmiştir. Örneğin, hikâyelerinde Sait Faik’in genellikle ben anlatıcıyı kullanması ve buradan hareketle Muzaffer Uyguner’in yazarın eserlerine dayanarak biyografisini kaleme alması Mustafa

Şerif'in eserle yazarın ayrı değerlendirilmesi gerektiğine yönelik uyarı ve eleştirilerine sebep olmuştur.

Hikâyede betimleme unsurunun eleştirilerde önemsendiği ve sayıca az da olsa doğrudan betimleme ile ilgili yazıların kaleme alındığı görülür. Söz konusu yazılarda, betimlemenin eskiden yalnızca bir süs olma fonksiyonunun değişerek günümüzde artık hikâyede önemli bir unsur olduğu üzerinde durulmuştur. Eleştirilerde çoğunlukla betimlemenin biçimi ve işlevine değinilmiş olup, Gürsen Topses'in "Öyküde Betimleme" başlıklı ve doğrudan hikâyede betimleme konusunu ele alan yazısı hikâye sanatında, betimlemenin işlevi üzerinde duran dikkat çekici eleştirilerdendir.

Eleştirilerde, "konuşma" konusu, hikâyeyi hikâye yapan önemli bir unsur olarak ele alınmıştır. Konu hakkındaki yazılarda, "konuşma"nın hikâyede samimiliği sağladığı, yazarın düşüncelerini iletme için bir yol olduğu, hikâyeye akıcılık kattığı gibi daha çok işleve yönelik değerlendirmeler yapılmış, "konuşma"nın hikâyede uygun ve ölçülü bir şekilde kullanılması ve kişileri sırf konuşmuş olmak için konuşturmamak gerektiği yönünde genç hikâyecilere uyarılarda bulunulmuştur.

Hikâye sanatında dil, anlatım ve üslup konusunu ele alan teorik yazılarda konunun önemine vurgu yapılmıştır. Hikâyede anlatılandan çok anlatım biçiminin her zaman birinci planda olduğu belirtilerek, hikâye sanatının bir üslup ve dil sanatı olduğu vurgulanmıştır. Bazı yazarlar eleştirilerinde hikâyenin biçimsel olarak "dil"ini önemseyip dilbilgisel hassasiyetler üzerinden konuya yaklaşırken bazıları ise "hikâyenin dili"nden kastının, eserin üslup ve anlatım biçimiyle birlikte bütün bir yapısı olduğunu söyleyerek bütünsel bir yaklaşım göstermişlerdir. Ayrıca, eleştirilerin bir kısmında da bilhassa genç hikâyecilere yönelik olarak, hikâyelerinde güncel olan, halihazırda yaşayan dili kullanmaları gerektiği, kendi dil, anlatım ve üsluplarını oluşturmaları gerektiği tavsiyesinde bulunulmuştur.

Bir kısım eleştiri yazılarında da hikâyede öz, biçim ve konu meselelerine değinildiği görülür. Ancak eleştirilerde bu unsurların tanımları ile ilgili bir birliktelik yoktur. Yazılar incelendiğinde genelde, biçimin yapı, özün ise içeriği karşıladığı, kimi yazılarda, "konu"nun, anlatılan şey; "özün" ise anlatılandan çıkarılan sonuç şeklinde tanımlandığı söylenebilir. Yapılan eleştirilerde, öz ve biçim arasındaki uygunluğun eserin başarılı bulunması için bir kriter olduğu görülmekle birlikte, söz konusu uygunluğun ne demek olduğu veya bu uyumun eserde nasıl karşılık bulduğu ile ilgili detaylı açıklamalar yer

almaz. Fakat eleştiriciler arasında Hüseyin Cöntürk'ün genel olarak sanat eserlerindeki öz biçim ve uygunluk konusunu nesnel olarak ele alan görüşleri ile diğerlerinden ayrıldığı söylenebilir.

Hikâye sanatında, “kişiler”, “olay ve olay örgüsü”, “zaman ve mekan”, “anlatıcı”, “öz, biçim ve konu”, “dil, anlatım, üslup” ve “betimleme”, “konuşma” gibi çeşitli unsurlar ve teknik meselelerle ilgili, Hüseyin Cöntürk, Gürsen Topses, Gündüz Badak, Orhan Azizoğlu, Sabri Esat Siyavuşgil, Mustafa Nihat Özön, Fethi Naci, Orhan Duru, Günel Altıntaş, Samim Kocagöz, Adnan Özyalçiner, Orhan Hançerlioğlu, Muzaffer Erdost, Muzaffer Uyguner, Mustafa Şerif, Orhan Kemal, Attila İlhan, Cevdet kudret, gibi yazar ve eleştiriciler, çeşitli yazılar vesilesiyle, görüş ve düşüncelerini paylaşmışlardır.

Çalışmada ele aldığımız 1950-1970 yılları arası dönemi, Memduh Şevket, Sait Faik, Samet Ağaoğlu, Rifat Ilgaz, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Haldun Taner, Umran Nazif Yiğiter, Orhan Hançerlioğlu, Samim Kocagöz, Tarık Buğra, Feyyaz Kayacan, Mehmet Seyda, Necati Cumalı, Oktay Akbal, Talip Apaydın, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Nezihe Meriç, Kamuran Şipal, Dursun Akçam, Muzaffer Buyrukçu, Özcan Ergüder, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Sevim Burak, Tarık Dursun K., Orhan Duru, Tahsin Yücel, Adnan Özyalçiner, Mübeccel İzmirli, Demir Özlü, Onat Kutlar, Sevgi Soysal, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Necati Tosuner, Selim İleri gibi Türk hikâyeciliği açısından önemli yazarların edebiyat dergileri aracılığıyla ürün verdikleri bir dönemdir. Bu dönem aynı zamanda söz konusu hikâyecilerle ve hikâyeleriyle ilgili birçok eleştiri, inceleme ve değerlendirmenin yapıldığı, hikâye konusunda birçok tartışmaların yaşandığı bir dönem olması dolayısıyla da hem hikâyeciliğimiz hem de eleştiri tarihimiz açısından mühimdir.

Bu dönemde, Türk hikâyeciliği ile ilgili eleştiri yazılarına bakıldığında, büyük bir özgüvenin hakim olduğu görülür. 1950’li yılların başında hikâyeciliğimizi Batı hikâyeciliği ile mukayese ederek, hikâyeciliğimizin, onlarla başa baş gittiği, hatta önde olduğu gibi değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmelerde Sait Faik rüzgarının etkisi büyüktür. Fakat sayıca az da olsa hikâyeciliğimizin belli yazarlar üzerinden değerlendirilerek, dünya hikâyeciliği ile boy ölçüşecek dereceye ulaştığı gibi görüşleri abartılı bulan görüş ve düşünceler de mevcuttur.

1950’li yıllarda, Amerikan hikâyecileri ve hikâyeciliğine özel bir ilgi duyulmuş, bazı dergilerde Amerikan hikâyeciliği ve hikâyecileri ile ilgili özel sayılar hazırlanmıştır. Bunda, o dönemde Türkiye’nin Amerika ile olan siyasî ve ekonomik ilişkilerinin payının

da büyük olduğu yadsınamaz. Türk hikâyeciliğinin büyük bir atılım ve çeşitlilik içinde olduğu söz konusu yıllarda hikâye heveslisi bir çok gencin dergi sayfalarında görüldüğü ve fakat bunların çoğunun hikâyelerinin birbirine benzediği gibi konular da dönemin yazarlarınca eleştirilen meselelerden biri olmuştur. Yine eleştirilerde, Türk hikâyeciliğinin kaynakları, güncel Türk hikâyeciliğinin nitelikleri, yerlilik ve millîlik meselesi gibi konulara da değinilmiştir.

Eleştiri yazılarında, 1950’li yılların ortalarına doğru ve giderek artacak oranda hikâyenin romanla mukayese edildiği görülür. Söz konusu yazılarda hikâye ile ilgili meseleler çoğunlukla romana da değinmeden geçilmez ve giderek roman lehine doğru bir algı oluşur ya da oluşturulur. Yukarıda da bahsedildiği üzere söz konusu dönemde özellikle 1960’lardan sonra yayıncılar tarafından roman özellikle teşvik edilmiş genç hikâyeciler romana yönlendirilmiştir. Gerek yayıncıların teşvikinde gerekse de hikâyecilerin romana yönelmesinde farklı sebeplerin yanı sıra ekonomik sebeplerin de belirleyici olduğu söylenebilir. Eleştiri yazılarına bakıldığında bazılarında hikâyeciler hala romana geçememiş olmaları bakımından eleştirilirken, bazı yazılarda ise hikâyecilerin romana yönelmesi eleştiri konusu olmuştur.

Özellikle 1960’lı yıllarda hikâyeciliğimizde bir duraklamanın ve tıkanmanın olup olmadığı tartışmaları yapılmıştır. Söz konusu yıllarda artık hikâyeye olan ilginin azaldığı, okurun artık hikâye okumak istemediği, yayıncıların hikâye kitabı basmaya yanaşmak istemedikleri, dergilerin artık hikâye yayımlamak konusunda mesafeli oldukları gibi konular ve bunların sebepleri üzerine yazılar kaleme alınmıştır.

1950-1970 yılları arasında, Umran Nazif Yiğiter, Muhtar Körükçü, Sabri Esat Siyavuşgil, Mustafa Özön, Mehmet Kaplan, Suut Kemal Yetkin, Metin And, Orhan Hançerlioğlu, Ömer Atila Sav, Yaşar Nabi Nayır, Tarık Dursun K., Cemal Aykın, Bülent Habora, Bilgin Adalı, Haluk Şahin, Mehdi Halıcı, Ahmet İnam, Naci Çelik, Mustafa Baydar, Gün Zileli, Refik Durbaş ve Sezai Karakoç gibi yazarlar, çeşitli yazıları vesilesiyle Türk hikâyeciliği hakkındaki görüş ve düşüncelerini belirten isimler olarak dikkati çekmişlerdir.

Türk hikâyeciliği ile ilgili yazılar dışında doğrudan hikâyeciler, onların hikâye anlayışları, hikâye kitapları ve müstakil olarak tek tek hikâyeleri ile ilgili de yazılar yayımlanmıştır. Söz konusu yazılar daha çok tanıtım ve değini mahiyetindeki yazılar olmakla birlikte bunların dışında inceleme, değerlendirme, çözümleme ve eleştiri niteliği taşıyan yazılar da mevcuttur. Söz konusu yazıların çoğunluğunu her ne kadar herhangi bir metoda

dayanmayan öznel ve izlenimci görüşlerden oluşan yazılar oluştursa da eseri merkeze alan ve hikâye eleştirisine dair gerek teorik gerekse de uygulamalı olarak bir yöntem geliştirmeye çalışan yazılar da vardır. Bu türden yazıların çoğunlukla, Asım Bezirci, Eser Gürson, Gürsen Topses, Ahmet İnam, Hüseyin Cöntürk gibi isimler tarafından kaleme alındıkları ve “Yordam”, “Yeni Dergi”, “Dönem”, “Yeni Ufuklar” gibi dergilerde yer aldıkları görülür.

Hikâye ile ilgili çeşitli meseleleri ele alan yazılar, eleştiriler, görüş ve düşünceler incelendiğinde bunların, hikâye konularını tartışan yazılar, gerçek ve gerçekçilikle ilgili tartışmalar, güdümlü edebiyat üzerine yapılan tartışmalar, hikâyeyi toplum, sanat ve birey ile ilgisi bakımından ele alan yazılar, köy ve köy edebiyatı tartışmaları, hikâyede iyimserlik ve kötümserlik meselesi üzerine yapılan tartışmalar, bunalım edebiyatı tartışmaları, kadın hikâyeciler ve hikâyede kadın dünyası üzerine kaleme alınan yazılar, hikâyeciliğimizde “dil” konusu ile ilgili çeşitli meseleleri ele alan yazılar, hikâyenin ve hikâyecinin görevi üzerine yazılan yazılar, eleştiri ve eleştirmen hakkındaki yazılar şeklinde tasnif edilebileceği görülmüştür.

Hikâye konuları hakkındaki yazılarda Türk hikâyeciliğinde hangi konuların işlendiği ya da eksik kaldığı, hangi konuların işlenmesi gerektiği, hikâyecilerin aşk, fantezi, korku, polisiye gibi birtakım konuları işlemekten uzak durdukları, işlenen konularla ilgili yazarların bilgi sahibi olup olmadıkları, hikâyeciliğimizde cinsellik konusunun Batı’daki gibi işlenmediği, bazı yazarların cinsel konuları işlemekle “ayıp” arasındaki farkı anlamadıkları, A Kuşağı öykücülerini başta olmak üzere kimi hikâyecilerin eserlerinde Hristiyanlık övgülerine bolca rastlanırken Müslümanlıkla ilgili herhangi bir şeye rastlanılmadığı gibi konular ele alınmıştır. Yapılan eleştiriler, hikâyecilerin bireysel ya da toplumsal konuları işliyor olmaları bakımından değerlendirildiği, yukarıda belirtilen konularla ilgili yapılan eleştirilerin hikâyeciler üzerinde bir baskı oluşturduğu gözlenmiştir. Muzaffer Hacıhasanoğlu, Gürsen Topses, Orhan Barlas, İlhami Soysal, Sabri Esat Siyavuşgil, Samim Kocagöz, İlhan Geçer, Necati Cumalı, Demirtaş Ceyhun, Mehdi Halıcı, Oğuz Arıkanlı gibi isimler hikâye konularını tartışan yazılar kaleme almışlar ve konu hakkındaki görüş ve düşüncelerini belirtmişlerdir.

Eleştiri yazılarında hikâye ve hikâyeciler üzerinden, gerçek ve gerçekçilik konusuna da değinilmiştir. Bu konudaki yazı ve tartışmalar genellikle hikâyeciliğimizde gerçekçiliğin tarihî sürecini ele alan, hikâyelerde hangi gerçeğin verilmesi, gerçekliğin nasıl

yansıtılması gerektiği, fotoğraf gerçekçiliğinin gerçeküstüne doğru evrilme süreci, hikâyelerdeki konuşma biçimlerinin gerçekçilikle olan ilişkisi, hikâyede gerçeği hangi unsurların sağlayabileceği gibi konular hakkındadır. Eleştirilerde hikâyeci hangi eğilim veya akıma yakın olursa olsun, kaba gerçeğin olduğu gibi yansıtılması olumsuz olarak görülmüştür. Konuyla ilgili, Yaşar Nabi, Mustafa Nihat Özön, Mehmet Doğan, Orhan Barlas, Vedat Günyol, Adnan Özyalçın, Nurullah Ataç, Tarık Buğra gibi isimler görüş ve düşüncelerini paylaşmışlardır.

Dönemin eleştiri yazılarında görülen bir başka mesele, yoğunluklu olarak 1950’li yıllarda görülen “güdümlü edebiyat” tartışmalarıdır. Söz konusu tartışmalarda “güdümlü edebiyat” yerine “davalı edebiyat” ve “meseleli edebiyat” gibi ifadeler de kullanılmıştır. Tartışmalarda, bu kavramların anlamıyla ilgili bir görüş birliği olmadığı, çoğu zaman bu ifadelerin anlamlarının birbirine karıştırıldığı görülür. Davalı edebiyat, meseleli edebiyat gibi terimler, doğrudan ve çoğunlukla “angaje edebiyat” terimiyle eş anlamlı kullanılmıştır. Siyaset ve ideolojinin gölgesinde yapılan güdümlü edebiyat eleştirilerinde, bir eserin güdümlü olduğunu söylemek onun sanat değerinin düşük olduğu anlamına gelirken, hikâyeci için güdümlü edebiyat yaptığını söylemek onun komünist olduğunu ima etmek anlamına gelmektedir. Birçok yazar ve hikâyecinin bu türden tartışmalara katıldığı görülmekle birlikte güdümlü edebiyat tartışmalarında Yaşar Nabi, Samim Kocagöz, Vedat Günyol, Necdet Eruygur, Orhan Hançerlioğlu, Muhtar Kırıkçı, Sunullah Arısoy, Tahsin Yücel, Mehmet Kaplan, Fethi Naci, İlhan Geçer, Fikri Özsever gibi isimlerin görüş ve düşünceleriyle öne çıktıkları görülmüştür.

Hikâye ile ilgili eleştiri yazılarında üzerinde durulan bir başka konu, “sanatın toplum için mi yoksa sanat için mi ya da birey için mi olduğu” meselesidir. Bu konudaki tartışmalarda, Tarık Buğra, Oktay Akbal, Bilgin Adalı gibi kimi yazarlar, sanatın kendisini, bireyi ve insanı merkeze alan bir bakış açısı ile hikâyeye yaklaşmışlar, Rauf Mutluay, Bülent Habora gibi kimi yazarlar ise toplumu öne alan bir bakış açısını benimsemişler, Muzaffer Erdost gibi bazı yazarlarsa kendi eğilimlerini bir kenarda tutarak daha uzlaşmacı bir tavır sergilemişlerdir.

1950’lerin önemli tartışmalarından biri de köy, köylü ve köy edebiyatı konusudur. Bu konu edebiyatımızda yeni olmamakla birlikte 1950’li yıllarda öncekinden farklı bir anlam taşır. Çağdaşlaşmanın, kalkınmanın, halkçılığın bir gereği ve ulus inşası sürecinin bir parçası olarak halka ve köye doğru yöneliş sonuçlarından biri olan Köy Enstitülerinin

kurulması ile buralardan yetişen çoğu köy kökenli yazarların, 1950’lerde Köy Edebiyatı akımını başlatmaları, Türk edebiyatında köyün ve köylünün öncekilerden farklı bir biçimde yer almasını sağlamıştır. Mahmut Makal’ın, “Köy Öğretmeninin Notları” adıyla “Varlık” dergisinde yayımlanan yazıları ile ve bu notların *Bizim Köy* adıyla 1950’de kitaplaşmasından sonra dönemin güçlü akımlarından biri haline gelen köy edebiyatı, 1970’lere doğru etkisini kaybetmiştir. Bu durumla paralel olarak eleştirilerde de köy, köylü, Anadolu konularına, 1950’lerde daha çok yer verilirken, 1960’ların başından itibaren bu konuların eleştirilerde giderek azaldığı gözlenmiştir. Konu ile ilgili yazılar incelendiğinde tartışmaların hikâyeler ya da hikâye kitaplarından ziyade hikâyeciler üzerinden yürüdüğü gözlenir. Çoğunlukla polemik tarzında olan köy edebiyatı tartışmalarının, hikâyelerin kendisinden ziyade yazarların köyle ve köy edebiyatıyla ilgili fikirlerinin etrafında döndüğü söylenebilir.

Hikâye ile ilgili eleştirilerde iyimserlik kötümserlik konusunun da tartışıldığı görülmüştür. Bu konudaki tartışmalar özellikle 1950-1960 yılları arasında yoğunlaşmıştır. Eleştirilerde, hikâyeler veya yazarlar iyimser ya da kötümser olup olmadıkları yönünden ele alınırken, hikâyedeki kişiler, olumlu ya da olumsuz olup olmamaları açısından değerlendirilmiştir. Bazı hikâyeci ve eleştirmenlerse yazara müdahale edilmemesi gerektiği, bu anlamda yazarın özgür olduğu görüşünü savunmuşlardır.

Bu meselenin eleştirilerde öne çıkmasının sebebi köy edebiyatı eserlerinde çizilen olumsuz tablo ile bunalımcı yazarların yansıttığı bireyci, karamsar atmosfer olduğu düşünülebilir. Toplumcu yazarların hikâyelerinde yansıttıkları olumsuz durumlara rağmen, eleştirilerde onların hikâyelerinde daima bir çıkış yolu, bir umut ışığının varlığından söz edilerek, kötümserlik açısından olumsuz anlamda eleştirilmedikleri görülmüştür. Örneğin, Fethi Naci gibi birtakım eleştirmenler, “toplumcu gerçekçi” yazarların hikâyelerinde, olumsuzluklar, acılar, kötülükler bulunsa da aynı zamanda onlarda, umut aşılayan bir tarafın da bulunduğunu söyleyerek bu yazarların aslında iyimser olduklarını ileri sürmüşlerdir.

Hikâyelerde iyimser ya da kötümserlik meselesi ile ilgili olarak, Tarık Buğra, Hikmet Dizdaroğlu, Ömer Faruk Toprak gibi yazarlar kötümser tavrı eleştirirken, Necati Cumalı, Teoman Civelek gibi yazarlarsa bunu hayatın ve memleketin gerçeklerinin yansıtılması olarak görmüşler ve yazara müdahaleyi doğru bulmamışlardır. Yine Onat Kutlar da

yazarın özgür bırakılması gerektiğini savunarak hikâyede siyah beyaz gibi bir simetrisinin bulunmasının zorunlu olmadığı görüşünü dile getirmiştir.

Dönemin eleştiri gündemini meşgul eden bir başka konusu “bunalım edebiyatı” meselesidir. “1950 Kuşağı” ya da “A Kuşağı” olarak adlandırılan ve Demir Özlü, Adnan Özyalçın, Ferit Edgü, Onat Kutlar, Orhan Duru, Erdal Öz, Bilge Karasu, Vüs’at O. Bener, Yusuf Atılgan gibi hikâyecilerle anılan söz konusu eğilimle ilgili eleştiri yazılarının kabaca 1960-1965 yılları arasında yoğunlaştığı ancak 1970’lere kadar da devam ettiği görülmüştür. Attila İlhan, Fethi Naci, Demir Özlü, Memet Fuat, Leyla Erbil, Melih Cevdet Anday, Asım Bezirci, Cevdet Kudret, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Eser Gürson, Ahmet İnam, Bilgin Adalı gibi yazarların katıldıkları tartışmalarda, bazı yazarlar bunalım edebiyatını olumsuz olarak eleştirirken bazılarıysa desteklemişlerdir. Eleştiriler genellikle, bu edebiyat eğiliminin aktarma, ithal, taklit, özentisi olduğu, ulusal olmadığı, varoluşçuluk akımına ve kurama hapsolarak gerçek hayattan koptuğu yönünde ve Demir Özlü’nün kendisi ile onun *Bunaltı* (1958) ve *Soluma* (1963) adlı kitapları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunda Özlü’nün hikâyelerinden çok, bir bakıma kendine alan açma olarak da görülebilecek, bunalım edebiyatı hakkında çeşitli dergilerde yayımlanan yazılarının ve kendisine yapılan eleştirilere karşı kaleme aldığı savunma yazılarının etkisi vardır.

Yine, Türk hikâyeciliğinde 1950’li yıllardan itibaren etkili bir biçimde görülen kadın hikâyecilerle ilgili ve buradan hareketle hikâyelerdeki kadın dünyasıyla alakalı konular eleştirilerde kendisine yer bulmuştur. 1950-1970 yılları arasında Nezihe Meriç, Sevim Burak, Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Mübeccel İzmirli gibi hikâyeciler, görmezden gelinemeyecek biçimde nitelikli eserler vermişler ve dikkatleri üzerlerine çekerek birtakım eleştiri yazıları yazılmasına vesile olmuşlardır. Aslında, söz konusu yazarların kadın olmaları, eleştiriler için tek başına bir sebep oluşturmamakla birlikte hikâyelerde kadın dünyasını kadın gözüyle veriyor olmaları, eşyaya, hadiseler ve topluma kadın bakış açısıyla bakıyor olmaları, üstelik bunları nitelikli hikâyeler aracılığıyla yapıyor olmaları, erkek egemen edebiyat erkinin ulaşamayacağı bir alan olarak ilgi görmüş ve çeşitli eleştiri yazılarına konu olmuştur. Yapılan eleştirilerde kadın olmaklığa 1950’li yıllarda daha çok vurgu yapılmış, 1960’tan sonra ise bu vurgu giderek azalmıştır. 1970’e yaklaşıldığında ise artık doğrudan hikâyenin kendisi yazarın cinsiyeti vurgusunun önüne geçmiş, cinsiyet meselesi hikâyedeki konunun gerektirdiği ölçüyle sınırlı kalmıştır.

1950’li yıllardan itibaren görülen kadın yazarlarla ilgili eleştiriler daha çok Nezihe Meriç ekseninde yoğunlaşmıştır. 1960’lı yıllardan itibaren ise eleştirilerin Leyla Erbil, Sevim Burak, Sevgi Soysal gibi yazarların hikâyeleri üzerine yoğunlaştığı görülür. Leyla Erbil’le ilgili eleştirilerin bir kısmında onun Nezihe Meriç’le karşılaştırılarak bakış açılarındaki farklılıklara dikkat çekilmiş olduğu görülür. Eleştirilerde, Leyla Erbil’in, hikâyelerinde kadınlığı, kadın sorunlarını ve kadınlıkla ilgili çatışmaları Nezihe Meriç’ten farklı olarak oldukça sert ve açık bir biçimde verdiği şeklinde değerlendirmeler yapılmıştır. Sevgi Soysal’ın “Tante Rosa”sı ile ilgili ve Sevim Burak’ın “Yanık Saraylar”ı ile ilgili tartışmalar da yine dönemin dikkat çeken eleştirileri arasında yer almıştır.

1950-1970 yılları arasındaki eleştirilerde “dil” konusu ile ilgili meselelerin de ele alındığı görülür. Bu eleştiriler, hikâye özelinde genellikle, “şive taklidi”, “küfür edebiyatı”, “halkın dili, edebiyatın dili”, “konuşma dili, yazı dili”, “öz Türkçe”, “uydurma kelimeler” ve “çeviri” gibi konular üzerine yapılmıştır. Hikâyelerde kişileri yöresel ya da mahallî ağızları ile konuşturma meselesi, kabaca 1950’li yıllar boyunca dönemin gazete ve dergilerinde “şive taklidi” adıyla gündemi meşgul eden bir tartışma konusu olmuştur. Söz konusu tartışmaya Memet Fuat, Can Yücel, Orhan Kemal, Melih Cevdet Anday, Tarık Buğra, Nurullah Ataç, Fahri Onger, Yaşar Nabi gibi isimler katılmıştır. Dönemin “dil” ile ilgili eleştiri ve tartışma konuları arasında özellikle “şive taklidi” ve “öz Türkçe” meseleleri ile ilgili tartışmaların hikâyeciler üzerinde etkili olduğu ve onların da eleştirilere katılarak meselenin içine dahil olmalarını sağladığı görülmüştür.

Eleştirilerde hikâyenin ve hikâyecinin görevi ile eleştiri ve eleştirmen meseleleri üzerinde de durulmuş, çeşitli yazarlar bu konulardaki görüş ve düşüncelerini dile getirmişlerdir. Daha çok toplumcu anlayışa sahip yazarların eleştirilerinde görülmekle birlikte diğer yazılarda da hikâye ve hikâyeciye birtakım görevler ve sorumluluklar yüklendiği görülmüştür. Bazı yazarlar hikâyeciye gerçekleri ve halkın realitesini doğru yansıtmak gibi bir görev yüklerken bazıları ise yazara realiteyi yansıtmanın ötesinde, insanlara dünyayı sevdirmek, topluma, insanlara daha iyinin, daha güzelin yolunu göstermek, toplumu aydınlığa kavuşturmak, topluma yol göstermek, ulusun kalkınması ve çağdaş uygarlık seviyesine yükseltilmesi için çalışmak gibi toplumsal ve ahlaksal bakımdan birtakım sorumluluklar yüklemişlerdir.

Eleştiri ve eleştirmen hakkındaki yazılarda belirtilen görüş ve düşüncelerde ise genellikle dil, yöntem, yaklaşım biçimi gibi konulara değinilmiş, eleştirmenin kültürlü, bilgili,

araştırmacı ve nesnel olması gerektiği vurgulanmıştır. Eleştirmen olarak bilinen yazarlar dışında bizzat hikâyeci, romancı ya da şair olarak bilinen yazarların da hikâye konusunda eleştiri, inceleme, değerlendirme, değini ve tanıtım yazıları yazmış oldukları görülür. Güven Turan, Vedat Günyol, Onat Kutlar, Asım Bezirci, Fethi Naci, Oğuz Arıkanlı, Memduh Balaban gibi isimler tarafından kaleme alınan söz konusu yazılarda, çoğunlukla eleştirmenin işlevi, görevi, onun büyük bir sorumluluk taşıdığı ve buna göre hareket etmesi gerektiği gibi konular hakkındaki görüş ve düşünceler belirtilmiştir.

Netice itibariyle, 1950-1970 yılları arasındaki etkili kültür sanat ve edebiyat dergilerinde yayımlanan hikâye hakkındaki eleştiri yazılarını analiz edip inceleyen bu çalışma sonucunda, söz konusu dönemde son derece etkili olan hikâyenin dönemin eleştirisinin yönünü belirlediği, dönemin eleştirisininse, hikâyeyi etkileyerek yönlendirdiği görülmüştür. Örneğin, Nezihe Meriç’le ilgili *Bozbulanık* (1953) sonrası yapılan, evin, genç kızların ve kendi dar çevresinin dışına çıkamadığı ya da çıkması gerektiği şeklindeki eleştirilerin yazar üzerinde etkili olduğu ve onun *Topal Koşma* (1956) adlı hikâye kitabında çevreyi genişleterek, evin dışına, sokağa açıldığı, önceki kitabındaki kişilerin, içinde yaşadıkları sosyal çevreyi de ele aldığı, eleştiriler dolayısıyla ikinci kitabından itibaren toplumcu sanatın hassasiyetlerini de gözettiği görülür. Yine, şive taklidi tartışmaları sonrasında, Orhan Kemal’in hikâyelerindeki mahallî konuşmaların aşırılığının kırıldığı gözlenir. Dönem içinde hikâye karşısında romanın yüceltildiği belli bir zamanda birçok hikâyecinin romana geçmiş olmasının yanında Muzaffer Buyrukçu hakkında hâlâ hikâyede kalmış olması ile ilgili yazılar ve dönemin atmosferi neticesinde, 1969’da onun da romana geçtiği görülür. Hikâyecilerin kendileri ile ilgili yapılan eleştirilere ve çıkan yazılara dikkat ediyor, kimisinden de etkileniyor ve bunları dikkate alıyor olmaları ile ilgili bir başka örnek de Tahsin Yücel’dir. *Haney Yaşamalı* (1955) ile ilgili olarak, Yücel’in yıllar sonra yaptığı bir konuşmasında, kitabın yayımlandığı o dönem kendisi ile ilgili yapılan yorumlara ve hikâyelerine dair çok şeyler yazıldığına değinmesi ve özellikle hala unutamadığı birkaç yazıdan söz etmesi bunun bir göstergesidir. Dolayısıyla, konuyla ilgili örneklerin elbette burada zikredilenlerden ibaret olmadığı da bir gerçektir.

Bir amacı da hikâyeye dönemin eleştirisinin gözünden bakmak olan bu tez neticesinde, çalışmanın günümüze bakan yönünden, Türk hikâyeciliği ile ilgili kaynakların yeniden gözden geçirilmesi ve hikâyeciliğimizle ilgili yeni tasniflerin yapılması gerekliliğinin de

görüldüğü söylenebilir. Nitekim, mevcut kaynaklarda hikâye ve hikâyecilerin çeşitli açılardan tasniflerinde birtakım kanıksanmış alışkanlıkların belirleyici olduğu gözlenir. Ancak aydınlatmak ve açığa çıkarmak adına yapılan her tasnif ve kategorizasyonun beraberinde bir hakikatin üstünü örttüğü ve kararttığı da bir gerçektir. Bizde gerek edebiyatta gerekse de farklı pek çok alanda görülen indirgemeci tasnif anlayışların sebebinin, yöntemsel problemler olduğu düşünülebilir. Yöntem konusundaki en önemli yanlış ise bize göre, yapılan tanım, gruplandırma, tasnif ve kategorizasyonların nesnenin kendi içinden değil kolaycı bir anlayışla, yalnızca karşıtları üzerinden yapılıyor olmasıdır. Hikâye konusu da doğaldır ki söz konusu bakıştan nasibini almaktadır.

Araştırma neticesinde, ayrıca, nicelik bakımından dönemin periyodiklerinde genel eleştiri içinde hikâye eleştirisinin yerinin bir hayli fazla olduğu görülmüştür. İncelenen yirmi derginin iki bine yakın sayısı içinde, binden fazla sayıda, hikâyeye dair yazı tespit edilmiştir. Bu, 1950-1970 yılları arasında çıkan dergilerin her iki sayısından birinde, hikâye ile ilgili yazı yayımlandığı anlamına gelir. Söz konusu durum elbette hikâye türünün kendisiyle ilgili olmakla birlikte, genel edebî eleştiri içinde hikâye eleştirisinin durumunu göstermesi bakımından da önem arz etmektedir.

Hikâye hakkındaki yazıların genel anlamda ortak özelliği, öznel ve izlenimci bir tarzda kaleme alınmış olmaları ve daha çok tanıtım ve övgü nitelikli oluşlarıdır. Olumsuz anlamda eleştiri yazılarının da daha çok ideolojik saiklerle kaleme alındıkları görülür. Fakat her ne kadar sayıca diğerleri kadar fazla olmasalar da hikâyenin doğrudan kendisine ve yapısına odaklanan, esere dönük ya da çözümleyici eleştirilerin veya belli bir yönetime yaslanan inceleme ve değerlendirmelerle, nesnel yönü ağır basan teorik ve uygulamalı yazıların da azımsanamayacak ölçüde mevcut oldukları görülür. Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci, Eser Gürson, Gürsen Topses, Ahmet İnam gibi yazarlar bu türden eleştiri ve yazılarda başı çeken isimlerdir. Bu nitelikteki yazıların, “Yordam” dergisi başta olmak üzere, “Yeni Dergi”, “Dönem”, “Yeni Ufuklar”, “Soyut” gibi dergilerde yoğunlaştığı ve bu dergilerin birer mecra olarak tanıtım ve eleştirel denemeyi aşacak şekilde hikâye eleştirisine birer zemin oluşturdukları söylenebilir.

Nitelikli olarak değerlendirilen hikâye eleştirileri incelendiğinde, aynı eleştirmenin elinden çıkmış olsalar bile, bunlarda belli bir standart bulunmaz. Bu eleştirilerde, her hikâyenin ya da her hikâye kitabının kendi inceleme başlıklarını ve kendi yöntemini dayattığı söylenebilir. Bu yüzden tematik yaklaşımlar bir kenara bırakılacak olursa, genel

anlamda bir hikâye eleştirisinde, örneğin aynı eleştirmenin bile, farklı hikâye ya da hikâye kitaplarına farklı kriterlerle yaklaştığı ve bunları farklı başlıklar altında incelediği görülür. Dönemin eleştirisinin bir başka özelliğininse yapılan eleştiri, inceleme, değerlendirme ve değinilerin genellikle eserler üzerinden gerçekleşmesi olduğu söylenebilir. Doğrudan hikâyecinin kendisiyle ilgili yazılarına genellikle yazarın ölümü vesilesiyle kaleme alındığı görülür.

Çalışma esnasında görülen ve düşündürücü olan bir başka konu da 1950'lerin ve 1960'ların gerek sanat ve edebiyat ortamının gerekse de tartışma ve eleştiri ortamının nitelik bakımından günümüzün oldukça ilerisinde olmasıdır. 1950-1970 yılları arasında edebiyat dergileri, yayınevleri, yazarlar ve okurlar son derece aktif ve birbirini takip eden, bir kültür, sanat ve edebiyat etkileşimi içindedirler. Oysa günümüzde, çağın imkanları çok daha fazla olmasına rağmen çoğu edebiyat dergisi bir başka edebiyat dergisi ile iletişim ve etkileşimde bulunmadan kendi kendine çıkıp yoluna devam etmektedir. Bugün, edebiyat dergilerindeki yazıların çoğunun, boşluğa bırakılmış, yankısı olmayan birer sesten ibaret olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik. “Değil Mi Ama...” *Varlık* 360 (01 Temmuz 1950), 8.
- Abasıyanık, Sait Faik. “İki Münekkit Tipi”. *Varlık* 383 (01 Haziran 1952), 6.
- Abasıyanık, Sait Faik. “Ölen İyi Hikâyeciye”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 38-39.
- Acarı, Halis. “Bunaltı Üstüne”. *Dost* 4/19 (Nisan 1959), 13-21.
- Acarı, Halis. “Vüs’at O. Bener, Eleştirmenin Sorumluluğu”. *Dost* 2/10 (Temmuz 1958), 12-18.
- Açıkgöz, Namık. “Klasik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve ‘Ab-Dar’ Örneği”. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 2/2 (2000), 149-160.
- Adalı, Bilgin. “Nabizade Nazım’ın ‘Karabibik’ Öyküsü Üstüne”. *Yordam* 2/16 (Güz 1967), 33-37.
- Adalı, Bilgin. “Salıncak”. *Soyut* 18 (Ekim 1966), 9.
- Adalı, Bilgin. “Yabanın Adamları”. *Yordam* 2/16 (Güz 1967), 69.
- Afşar, İsmail. “Yeni Hikâye Kitapları”. *Ataç* 1/1 (15 Mayıs 1962), 32.
- Ağaoğlu, Samet. “Sait Faik”. *Varlık* 409 (01 Ağustos 1954), 6-7.
- Akay, İhsan. “Alemdağında Var Bir Yılan”. *Varlık* 416 (01 Mart 1955), 27.
- Akay, İhsan. “Oktay Akbal’ın Yapıtları”. *Varlık* 521 (Mart 1960), 14.
- Akay, İhsan. “Ömer Seyfettin Nerede Yatıyor?” *Varlık* 593 (01 Mart 1963), 5.
- Akay, İhsan. “Sait Faik’in Sanatı”. *Varlık* 422 (01 Eylül 1955), 10.
- Akay, İhsan. “Sait Faik’in Sınırları”. *Varlık* 425 (01 Aralık 1955), 14.
- Akay, İhsan. “Sait Faik’in Yaratıcı Kaynakları”. *Varlık* 419 (01 Haziran 1955), 9.
- Akay, İhsan. “Sait Faik’te Dil ve Değiş”. *Varlık* 421 (01 Ağustos 1955), 8.
- Akay, İhsan. “Sait Faik’te Fizikötesi Kavramı”. *Varlık* 423 (01 Ekim 1955), 8.
- Akay, İhsan. “Sait Faik’te İnsan”. *Varlık* 418 (01 Mayıs 1955), 10.
- Akbal, Oktay. “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/3 (1952), 75-76.
- Akbal, Oktay. “Kendi İçin Yazmak”. *Yenilik* 3/20-8 (Ağustos 1954), 235-237.

- Akbal, Oktay. "Tarus İçin". *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 6.
- Akbal, Oktay. "Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç". *Varlık* 374 (01 Eylül 1951), 18.
- Akdağ, Tevfik. "Kavga". *Papirüs* 4/21 (Şubat 1968), 40-41.
- Akdağ, Tevfik. "Yabanın Adamları". *Papirüs* 3/14 (Temmuz 1967), 42-43.
- Aker, Haluk. "Üç Öykü". *Yordam* 3/18 (Bahar 1968), 69-70.
- Aker, Oya. "Karasu Üstüne". *Yordam* 4/4-24 (Ağustos 1969), 140-141.
- Akgün, Nahit Ulvi. "Bizans Definesi". *Yenilik* 1/6 (Haziran 1953), 6.
- Akis. "Basında Yankımız". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/57-58 (Kasım 1956), 75-76.
- Akmen, Üstün. "Hikâye Üstüne". *Soyut* 34 (Şubat 1968), 24-25.
- Aktunç, Hulki. "Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları". *Türkiye Defteri* 4 (1971), 2-10.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000.
- Alangu, Tahir. "Aziz Nesin ve Halk Masalları". *Yeni Dergi* 23 (Ağustos 1966), 122-131.
- Alangu, Tahir. "Bekir Sıtkı Üzerine". *Dost* 4/19 (Nisan 1959), 8-9.
- Alangu, Tahir. "Cevdet Kudret'e Cevap, Sabahattin Ali Üzerine I." *Varlık* 667 (01 Nisan 1966), 6.
- Alangu, Tahir. "Cevdet Kudret'e Cevap, Sabahattin Ali Üzerine II." *Varlık* 668 (15 Nisan 1966), 6.
- Alangu, Tahir. "Demir Özlü'ye Gerekli Bir Cevap". *Yeni Dergi* 19 (Nisan 1966), 305-312.
- Alangu, Tahir. "İlhan Tarus İçin". *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 7.
- Alangu, Tahir. "Masallaşan Sait Faik, 1907-1953, I." *Yenilik* 7/39 (Mart 1956), 246-250.
- Alangu, Tahir. "Masallaşan Sait Faik, II." *Yenilik* 8/40 (Nisan 1956), 2-6.
- Alangu, Tahir. "Memduh Şevket Esendal'ın Edebiyatımızdaki Yeri". *Dost* 7/32 (Mayıs 1960), 8-11.
- Alangu, Tahir. "Sait Faik'in Edebi Hayatı". *Dost* 9/18 (Eylül 1962), 1-2.
- Alangu, Tahir. "Sait Faik'in Hikaye Anlayışında Gelişmeler". *Ataç* 3/25 (01 Mayıs 1964), 3-7.

- Alangu, Tahir. “Umran Nazif Yiğiter Üzerine”. *Yeni Dergi* 7 (Nisan 1965), 8-13.
- Aldanır, Selahattin. “Memduh Şevket Esendal”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 17.
- Altıntaş, Günel. “Betimleme Üzerine”. *Soyut* 1 (Mayıs 1965), 3.
- Altuğ, Taylan. “Sevim Burak’ta Anlatım”. *Soyut* 9 (Ocak 1969), 26-28.
- Alver, Köksal. “Sosyolojik Eleştiri”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 239-244.
- And, Metin. “Sayıların Işığında Yeni Türk Hikâyeleri”. *Forum* 8 (15 Temmuz 1954), 17-18.
- Andaç, Feridun. *Öykü Yazmak Öyküyü Düşünmek*. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2008.
- Anday, Melih Cevdet. “Sait Faik’in Dili”. *Mavi* 20 (01 Haziran 1954), 1.
- Andı, M. Fatih. *Servet-i Fünûn’a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişimleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1997.
- Andre, Maurois. “Hikâye ve Roman”. çev. Tahsin Yücel. *Varlık* 462 (15 Eylül 1957), 12.
- Arıkanlı, Oğuz. “Kültür Buhranı”. *Yeni Ufuklar* 2/1 (Şubat 1953), 16-19.
- Arıkanlı, Oğuz. “Şiir ve Hikâyeciliğimize Kısaca Bakış”. *Ufuklar* 1/11 (Aralık 1952), 339-341.
- Arisoy, M. Sunullah. “Tarus ve Saba İçin”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 11.
- Arisoy, Sunullah. “Memduh Şevket Esendal’la Bir Konuşma”. *Varlık* 383 (01 Haziran 1952), 7-8.
- Aristoteles. *Poetika*. çev. İsmail Tunah. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.
- Aşkun, Vehbi Cem. “Refik Halit Karay”. *Çağrı* 93 (Ekim 1965), 7-8.
- Ataç dergisi. “Tarık Dursun K.” *Ataç* 2/24 (01 Nisan 1964), 18.
- Ataç, Nurullah. “Bilgin Bir Kişi”. *Yenilik* 2/16-4 (Nisan 1954), 149-152.
- Ataç, Nurullah. “Dergilerde”. *Türk Dili* 1/10 (Temmuz 1952), 52-53 (604-605).
- Ataç, Nurullah. “Dergilerde”. *Türk Dili* 3/28 (Ocak 1954), 242-245.
- Ataç, Nurullah. “Köy”. *Devrim Gençliği*.
- Ataç, Nurullah. “M.Ş.E.” *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 17.
- Ataol, Necat. “M.Ş.E. Hakkında”. *Varlık* 387 (01 Ekim 1952), 19.

- Ayda, Adile. “Zürriyet”. *Varlık* 363 (01 Ekim 1950), 14.
- Aykın, Cemal. “1959’un Hikâyeleri”. *Dost* 6/28 (Ocak 1960), 50-59.
- Aytaç, Gürsel. *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları, 1999.
- Aytekin, Halil. “Ardından”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952).
- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı İktisadî İşletmesi, 2010.
- Babacan, Mahmut. “Ara Nesil’de Eleştiri”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 71-85.
- Badak, M. Gündüz. “Çok Sesli Öyküye Doğru”. *Soyut* 2 (Haziran 1965), 6.
- Balaban, Memduh. “Sait Faik Üzerine I”. *Varlık* 624 (15 Haziran 1964), 4-5.
- Balaban, Memduh. “Sait Faik Üzerine II”. *Varlık* 625 (01 Temmuz 1964), 8-9.
- Balaban, Memduh. “Sanatçıyı ve Eserini Anlamak”. *Varlık* 500 (15 Nisan 1959), 4.
- Balcı, Yunus. “II. Meşrutiyet Döneminde Eleştiri”. *Eleştiri Tarihi*. 105-125. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Baldick, Chris. *Oxford Concise Dictionary Of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. “Ömer Seyfettin”. *Türk Dili* 1/7 (Nisan 1952), 26-28 (402-404).
- Barlas, Orhan. “Konu”. *Varlık* 357 (01 Nisan 1950), 4.
- Barlas, Orhan. “M.Ş.E. Hakkında”. *Varlık* 368 (01 Mart 1951), 18.
- Başar, Refik. “İncir Fidanları ve Kenan”. *Soyut* 20 (Aralık 1966), 11.
- Başaran, Mehmet. “Yazarla Halkın Buluşması”. *Yeni Ufuklar* 13/148 (Eylül 1964), 28-30.
- Başay, Uğur. “İki Uyku Arasında”. *İstanbul* 2/1 (15) (Ocak 1955), 27-28.
- Başgöz, İlhan. “Hikâyelerinin Belli Başlı Konuları” 2/7 (Nisan 1958), 9-13.
- Bates, H. E. *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*. çev. Gökçen Ezber. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2. Basım, 2013.
- Baybars, Taner. “Sait Faik Çevrilebilir Mi?” *İstanbul* 2/2 (16) (Şubat 1955), 17-19.
- Baybars, Taner. “Sait Faik Çevrilebilir Mi?” *Doğu ve Batı* 18 (Nisan 1955), 2.
- Baydar, Mustafa. “Haldun Taner Diyor Ki”. *Varlık* 414 (Ocak 1955), 8.

- Baydar, Mustafa. “Samim Kocagöz’ün Yeni Hikâyeleri”. *Ufuklar* 1/4 (Mayıs 1952), 118-119.
- Baydar, Mustafa. “Tahsin Yücel Anlatıyor”. *Varlık* 431 (01 Haziran 1956), 7.
- Baydar, Mustafa. “Yedi Meşaleciler ve Türk Hikâyeciliği”. *Yeni Ufuklar* 17/200 (Ocak 1969), 40-43.
- Bekir, Kemal. “M.Ş.E. İçin”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 18.
- Belge, Murat. “Hikâye Ya Da Roman Kişisinin Adı”. *Papirüs* 2/13 (Haziran 1967), 14-16.
- Belge, Murat. ““Sabahattin Ali’den “Asfalt Yol” Hikâyesi Üzerine””. *Yordam* 1/7 (Temmuz 1966), 52-53.
- Belge, Murat. “Yanık Saraylar ve Asım Bezirci”. *Yeni Dergi* 13 (Ekim 1965), 322-325.
- Bener, Vüs’at O. “İlk-Son”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 18-19.
- Benk, Adnan. “Basında Yankımız”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/49 (Şubat 1956), 78-82.
- Beyşehirli, N. “Yeditepe Yayınları”. *Küçük Dergi* 1 (Nisan 1952), 25.
- Bezirci, Asım. “1950’den Sonraki Hikâyecilerimiz: Leyla Erbil”. *Dönem* 9 (Haziran 1964), 1-3.
- Bezirci, Asım. “Bir Tartışma, Eleştirinin Eleştirisine Karşı”. *Yeni Dergi* 16 (Ocak 1966), 48-52.
- Bezirci, Asım. “Demir Özlü’ye Sorular”. *Dönem* 5 (Şubat 1964), 3, 7.
- Bezirci, Asım. “İnce Siyaset”. *Papirüs* 5/30 (Kasım 1968), 11-13.
- Bezirci, Asım. “Nezihe Meriç I”. *Papirüs* 3/15 (Ağustos 1967), 3-11.
- Bezirci, Asım. “Nezihe Meriç II”. *Papirüs* 3/17 (Ekim 1967), 7-13.
- Bezirci, Asım. “Sevim Burak’ın Hikâyeleri”. *Yeni Dergi* 12 (Eylül 1965), 251-259.
- Bezirci, Asım. “Yanık Saraylar’ Dolayısıyla Sevim Burak’a Bazı Sorular”. *Soyut* 2 (Haziran 1965), 3, 11.
- Biliş, İsmail H. “Kenan Hulusi”. *Varlık* 394 (01 Mayıs 1953), 16.
- Binyazar, Adnan. “Tante Rosa”. *Türk Dili* 20/213 (Haziran 1969), 285-286.
- Binyazar, Adnan. “Yalnızlıktan Doğan Öykü”. *Varlık* 710/15 Ocak 1968 (13).
- Binyazar, Adnan. “Yeşilkaya Savcısı”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 5.

- Birsel, Salah. “Küfür Edebiyatı”. *Yenilik* 1/1 (Ocak 1952), 1.
- Bodart, Roger. “Sait Faik Abasıyanık Veya Yaşamak Hırsı”. *Varlık* 621 (01 Mayıs 1964), 8-9.
- Boduroğlu, Ünal. “Nezihe Meriç”. *Varlık* 412 (01 Kasım 1954), 28-29.
- Boynukara, Hasan. *Modern Eleştiri Terimleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1997.
- Bozdağ, İsmet. “Samet Ağaoğlu ve Hikâyeciliği”. *Varlık* 453 (01 Mayıs 1957), 16.
- Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık, 11. Basım., 2014.
- Buğra, Tarık. “Bir Başka Konu”. *Yenilik* 1/12 (Aralık 1953), 5.
- Buğra, Tarık. “Korkak Nesil”. *Küçük Dergi* 2 (Mayıs 1952), 4.
- Buğra, Tarık. “Sait Faik İçin”. *Yenilik* 4/29 (5) (Mayıs 1955), 20-21.
- Buğra, Tarık. “Sanat Sanat İçindir”. *İstanbul* 2 (Aralık 1953), 12.
- Buğra, Tarık. “Sanat Sanat İçindir”. *İstanbul* 5 (Mart 1954), 22-23.
- Buğra, Tarık. “Şive Taklidi”. *Yenilik* 1/10 (Ekim 1953), 1, 8.
- Buğra, Tarık. “Tulûatçılığa Dair”. *İstanbul* 1 (Kasım 1953), 20-21.
- Buğu, Semih. “Hikâyenin Yapısı Değişti Mi?” *Beraber* 4 (15 Ekim 1952), 4.
- Burak, Sevim. “Yanık Saraylar”. *Yeni Dergi* 19 (Nisan 1966), 300-305.
- Buyrukçu, Muzaffer. “Kanal Hikâyesi Üstüne”. *Yeni Ufuklar* 13/156 (Mayıs 1965), 49-53.
- Buyrukçu, Muzaffer. “Tarık Dursun K.’nin Serüveni”. *Papirüs* 3/14 (Temmuz 1967), 38-42.
- Buyrukçu, Muzaffer. “Yalnızlık Bana Yasak”. *Papirüs* 3/19 (Aralık 1967), 43-45.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1986.
- Caldwell, Erskine. “Hikâye Yazmak ve Bastırmak”. çev. M. Zeki Gürsoy. *Varlık* 394 (01 Ekim 1953), 4.
- Can, Ayhan. “Gökşen’in ’Dördüncü İyilik’i”. *Türk Dili* 18/199 (Nisan 1968), 72-75.
- Candaş, Ömür. “Yeni Çalışmaları Önünde: Muzaffer Buyrukçu”. *Ataç* 3/25 (01 Mayıs 1964), 22-23.
- Candemir, Alaettin - Gürkaynak, Mürteza. *Tenkit ve Bizdeki Münekkittler*. İstanbul: Etimon Kitabevi, 1939.

- Cantürk, Fikri - Kalafat, Güven. "Sait Faik'in Hikâyelerinin Çözümlemesi". *Varlık* 604 (15 Ağustos 1963), 6-7.
- Carlaui, J.C. - Fillox, J.C. *Edebi Eleştiri*. çev. A.H. Çakmaklı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.
- Cebeci, Oğuz. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.
- Ceyhun, Demirtaş. "Bir Hikâyenin Düşündürdükleri I". *Yeni Ufuklar* 15/178 (Mart 1967), 28-33.
- Ceyhun, Demirtaş. "Bir Hikâyenin Düşündürdükleri II". *Yeni Ufuklar* 15/179 (Nisan 1967), 47-54.
- Ceyhun, Demirtaş. "Edebiyatımız ve Din". *Papirüs* 1/7 (Aralık 1966), 6-11.
- Ceyhun, Demirtaş. "Yeni Edebiyatımızda Cinsel Sorunlar". *Ataç* 1/9 (01 Ocak 1963), 20-22.
- Civelek, Teoman. "Sanatta İyimserlik Kötümserlik". *Mavi* 17 (15 Şubat 1954), 1.
- Cöntürk, Hüseyin. "Dergileri Okurken". *Dost* 10/22 (Ocak 1963), 9-19.
- Cöntürk, Hüseyin. "Öz, Biçim ve Uygunluk". *Varlık* 482 (15 Temmuz 1958), 7.
- Cumalı, Necati. "Niçin Aşk?". *Varlık* 452 (15 Nisan 1957), 3-5.
- Cumalı, Necati. "Olumlu Kişi". *Varlık* 478 (15 Mayıs 1958), 4-5.
- Çağrı. "Çağrı'nın Anketi". *Çağrı* 28 (Mayıs 1960), 24-27.
- Çal, Kemal. "Yolculukta". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 34.
- Çalt, B. "Gazoz Ağacı". *Doğu ve Batı* 12 (Ekim 1954), 7.
- Çavdar, Tevfik. "Bir Çözümleme Denemesi". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 13/65 (Haziran 1957), 29-43.
- Çavdar, Tevfik. "Büyük Aile". *Dost* 1/1 (Ekim 1957), 13-15.
- Çavdar, Tevfik. "Nezihe Meriç'in Evreni". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 13/64 (Mayıs 1957), 51-58.
- Çavdar, Tevfik. "Tarık Dursun'un Aile Evi". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 13/66 (Temmuz 1957), 50-54.
- Çavuşoğlu, Mehmet. "Tarık Buğra'nın 'Hikâyeler'i". *Hisar* 5/8 (83) (Ağustos 1964), 20-21.
- Çelenk, Sami. "Tarus'un Ardından". *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 11.

- Çelik, Naci. “Başkaldıran Hikâye”. *Yeni Dergi* 62 (Kasım 1969), 439-442.
- Çelik, Naci. “En Yeni Hikâyemiz”. *Dost* 22/62 (Aralık 1969), 22-25.
- Çelik, Naci. “En Yeni Hikâyemiz 1”. *Soyut* 17 (Eylül 1969), 16-19.
- Çınarlı, Mehmet. “Dergiler Arasında”. *Hisar* 3/53 (Eylül 1954), 13-16.
- Dalsar, Fahri. “Memduh Şevket’in Bir Yazısı”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 34-36.
- Daşcıoğlu, Yılmaz. *Bitmeyen Başlangıçlar, Şiir Üstüne Denemeler*. İstanbul: Şule Yayınları, 2019.
- Daşcıoğlu, Yılmaz - Koç, Okan. “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar”. *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 4/1 (2009), 799-900.
- Demir, Ayşe. “Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 4/7 (2006), 99-128.
- Demiralp, Didem. “Sokrates Etiği ve Sanat”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 49/2 (2008), 237-243.
- Deniz, Oktay. “Sanatta İyimserlik”. *Beraber* 2 (15 Eylül 1952), 1-2.
- Dergi. “Bir Hikâyeci Takdim Ediyoruz”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 5/40-41 (1951), 7-8, 84-85.
- Dergi. “Demir Özlü’ye Sorular”. *Ataç* 2/15 (01 Temmuz 1963), 31-32.
- Dergi. “Ömer Seyfettin’in Bir Tarafı”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/14 (Mart 1953), 11-13, 45.
- Dergi. “Ömer Seyfettin’in Hayatı”. *Dost* 2/7 (Nisan 1958), 8.
- Dergi. “Sait Faik Konuşuyor”. *Ataç* 14 (01 Haziran 1963), 29-30.
- Devellioğlu, Ferit. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1995.
- Dictionnaire Larousse Ansiklopedik Sözlük. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1993.
- Dilman, İlham. “Feyyaz, Hiçoğlu, Vesaire”. *Yenilik* 8/42 (Haziran 1956), 287-293.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Ahmet’in Kuzuları”. *Türk Dili* 8/92 (01 Mayıs 1959), 470-472.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Anadolu Hikâyeleri”. *Varlık* 412 (01 Kasım 1954), 26.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Bekir Sıtkı Kunt”. *Varlık* 384 (01 Temmuz 1952), 18.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Berber Aynası”. *Varlık* 495 (01 Şubat 1959), 19.

- Dizdaroğlu, Hikmet. “Bir Existentialiste Hikâyeci”. *Türk Dili* 9/97 (Ekim 1959), 43-47.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Doğudan Hikâyeler”. *Varlık* 734 (15 Ocak 1968), 8.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Düşlerin Ölümü”. *Varlık* 501 (01 Mayıs 1959), 22.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Fakir Baykurt’un Hikâyeleri”. *Türk Dili* 11/123 (Aralık 1961), 189-191.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “İki Hikâye Kitabı”. *Türk Dili* 5/58 (Temmuz 1956), 649-651.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “İki Hikâye Kitabı”. *Türk Dili* 6/68 (Mayıs 1957), 461-464.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “İki Hikâye Kitabı”. *Türk Dili* 6/68 (Mayıs 1957), 461-464.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “İlhan Tarus ve Hikâyeciliği”. *Varlık* 380 (01 Mart 1952), 12.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Kamuran Şipal ve Hikâyeciliği”. *Hisar* 5/12 (87) (Aralık 1964), 12-13.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Kız’lı Hikâyeler”. *Türk Dili* 18/201 (Haziran 1968), 322-325.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Korkunun Parmakları’ndan Yorgunlar’a”. *Türk Dili* 9/107 (Ağustos 1960), 587-591.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Küfür Edebiyatı”. *Varlık* 443 (01 Aralık 1956), 7.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Nabizade Nazım’ın Hikâyeleri”. *Türk Dili* 10/120 (Eylül 1961), 891-895.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Ölümünün 13. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal”. *Türk Dili* 14/164 (Mayıs 1965), 546-549.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Sait Faik”. *Varlık* 507 (01 Ağustos 1959), 17.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu”. *Türk Dili* 2/23 (Ağustos 1953), 771-773.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Tarık Buğra ve Hikâyeciliği”. *Hisar* 3/52 (Ağustos 1954), 4-5.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Uçan Daireler ve Tahsin Yücel”. *Varlık* 408 (01 Temmuz 1954), 17.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Yahya Kemal’in Hikâyeleri”. *Varlık* 738 (15 Mart 1969), 7.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Yalnızlık Bana Yasak”. *Varlık* 712 (15 Şubat 1968), 12.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Yeni Bir Hikâyeci”. *Hisar* 1/14 (Haziran 1951), 8-9.
- Doğan, Mehmet. “Buyrukçu’yu Okurken”. *Papirüs* 4/22 (Mart 1968), 13-16.

- Durbaş, Refik. “Hikâye Üzerine”. *Soyut* 1 (Mayıs 1968), 19-21.
- Dursunoğlu, Cevat. “Kırk Yıllık Dostun Arkasından”. *Türk Dili* 1/10 (Temmuz 1952), 3 (555).
- Duru, Orhan. “Ayrıntıların Önemi”. *Yeni Ufuklar* 2/3 (19) (Aralık 1953), 209-210.
- Duru, Orhan. “Bunaltı”. *Yeni Ufuklar* 7/80 (Ocak 1959), 277-280.
- Duru, Orhan. “Kişiler”. *Yeni Ufuklar* 6/68 (Ocak 1958), 245-247.
- Duru, Orhan. “Konu İle Öz”. *Yeni Ufuklar* 3/18 (34) (Mart 1955), 382-384.
- Duru, Orhan. “Maskeli Balo”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 13/62-63 (Nisan 1957), 26-28.
- Duru, Orhan. “Yabancılar Göre”. *Yeni Ufuklar* 10/110 (Temmuz 1961), 34-37.
- Eliot, T. S. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.
- Emil, Birol. *Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 2417, 1979.
- Er, Rahmi. “Tenkit”. *İslam Ansiklopedisi*. 40/458-461. İstanbul: TDV, 2011.
- Erbil, Leyla. “Az Gelişmiş Ülkede Eleştirinin Ettikleri”. *Dönem* 19 (Nisan 1965), 6-7, 14.
- Erbil, Leyla. “Davranış Eleştiren Bir Kabadayıya ve Sait Faik Armağanına Dair”. *Papirüs* 7/37 (Temmuz 1969), 21-24.
- Erbil, Leyla. “Düşünürken Yazanlar”. *Dost* 7/34 (Temmuz 1960), 63-65.
- Erbil, Leyla. “Geri Ülkelerde Evrensel Giden Yol Nereleden Geçer”. *Dönem* 20-21 (Haziran 1965), 9, 21.
- Erbil, Leyla. “Leyla Erbil’in Duyurusu”. *Yeni Dergi* 59 (Ağustos 1969), 178.
- Erbil, Leyla. “Papirüs’ten”. *Papirüs* 7/37 (Temmuz 1969), 70.
- Ercilasun, Bilge. *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Ercilasun, Bilge. *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Ercilasun, Bilge. *Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994.
- Erdal, Gülen. “1955 Yılı Sait Faik Hikaye Armağanı’nı Alan Tahsin Yücel İle Konuşma”. *Yenilik* 8/41 (Mayıs 1956), 180-182.
- Erdal, Gülen. “Refik Halit Karay’la Bir Konuşma”. *Yenilik* 4/30-6 (Haziran 1955), 22-23.

- Erden, Sedat. “Feyyaz Kayacan: Cehennemde Bir Yusuf”. *Yordam* 2/14 (Bahar 1967), 42-45.
- Erdost, Muzaffer. “Edebiyat ve Politika”. *Dost* 16/11 (Eylül 1965), 5-7.
- Erdost, Muzaffer. “Hikâye Üzerine Bir Deneme”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/60 (Ocak 1957), 15-20.
- Erdost, Muzaffer. “Hikâyenin Olay İle İlgileri”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/61 (Şubat 1957), 63-65.
- Erdost, Muzaffer. “Tek Ayak Üstüne Gerçek”. *Mavi* 20 (01 Haziran 1954), 2.
- Ergiydiren, Sevinç. *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2007.
- Erim, Nihat. “Kendi Felsefesini Yaratan Adam”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 36-38.
- Erişenler, Satı. “Ömer Seyfettin’de Kadın, Sevi, Evlilik”. *Türk Dili* 16/189 (Haziran 1967), 709-715.
- Erişenler, Satı. *Ömer Seyfettin’e Göre Kadın*. Ankara: Güven Matbaası, 1972.
- Erişenler, Satı. “Ömer Seyfettin’i Okurken”. *Dost* 11/26 (Mayıs 1963), 5-8.
- Erişenler, Satı. “Ömer Seyfettin’i Okurken II”. *Dost* 11/27 (Haziran 1963), 4-7.
- Erişenler, Satı. “Ömer Seyfettin’i Okurken III”. *Dost* 11/29 (Ağustos 1963), 12-15, 20-24.
- Erişenler, Satı. “Ömer Seyfettin’i Okurken IV”. *Dost* 13/35 (Şubat 1964), 11-14.
- Erseyrek, İbrahim. “Birtakım İnsanlar”. *Küçük Dergi* 4 (Temmuz 1952), 25.
- Erseyrek, İbrahim. “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”. *Yenilik* 1/2 (Şubat 1953), 6.
- Ersoy, Mehmet Akif. “İntikad”. *Yedi İklim* 34 (01 Eylül 1957), 6-7.
- Ertaş, Mustafa. “Anadolu Hikâyeleri’nin İlk Hikâyesi”. *Varlık* 416 (01 Mart 1955), 28.
- Ertop, Konur. “Evrenselin Eşiğinde”. *Yeni Dergi* 2 (Kasım 1964), 49-50.
- Ertop, Konur. “Sait Faik’in Anlatımı”. *Dost* 9/18 (Eylül 1962), 3-5.
- Ertop, Konur. “Tarus’un Ardından”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 9.
- Eruygur, Necdet. “Güdümlülük Konusu”. *Yeni Ufuklar* 4/29 (45) (Şubat 1956), 332-333.
- Eruygur, Necdet. “On İkiye Bir Var ve H. Taner Diyor Ki”. *Yeni Ufuklar* 4/23 (39) (Ağustos 1955), 108-110.

- Eruygur, Necdet. "Sait Faik'in Ölümü". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 10/28 (Mayıs 1954), 26-28.
- Esedova, Afaq. *19. Yüzyıl Batı Avrupa Edebiyatı*. IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2008.
- Eyüboğlu, Sabahattin - Günyol, Vedat. "Çağdaş Türk Edebiyatı II". *Yeni Ufuklar* 10/115 (Aralık 1961), 34-37.
- Filizok, Rıza. "Edebî Eleştirinin Tanımı, Kapsamı ve Türk Edebiyatında Eleştirinin Tarihî Kaynakları". *Eleştiri Tarihi*. ed. Rıza Filizok - Muharrem Dayanç. 3-23. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2. Basım, 2013.
- Filizok, Rıza. "Eleştirinin Doğuşu ve Gelişimi". *Eleştiri Kuramları*. ed. Rıza Filizok - Eylem Saltık. 3-21. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1. Basım, 2013.
- Fuat, Memet. "Bunalan Genç Adamlar". *Varlık* 502 (15 Mayıs 1959), 6.
- G., Fahime. "Ayışığında Çalış-Kur". *Yeni Ufuklar* 3/17 (33) (Şubat 1955), 347-349.
- Garrard, Greg. *Ekoeleştiri Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. çev. Ertuğrul Genç. İstanbul: Kolektif Kitap, 2020.
- Geçer, İlhan. "Dergiler Arasında". *Hisar* 3/59 (Mart 1955), 15.
- Geçer, İlhan. "Dördüncü İyilik". *Hisar* 7/48 (123) (Aralık 1967), 28.
- Geçer, İlhan. "Musikimize ve Hikâyeciliğimize Dair". *Hisar* 1/15 (Temmuz 1951), 6-7.
- Geçer, İlhan. "On İkiye Bir Var". *Hisar* 3/58 (Şubat 1955), 12.
- Geçer, İlhan. "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu". *Hisar* 2/40-41 (Eylül 1953), 13.
- Geçer, İlhan. "Yeni Yayınlar". *Hisar* 8/60 (135) (Aralık 1968), 27.
- Gencan, Tahir Nejat vd. *Yazın Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi., 1974.
- Göksu, M. Hasan. "Dergileri Okurken". *Varlık* 717 (01 Mayıs 1968), 10.
- Gökşen, Enver Naci. "Anlamsız Hikâye Olur mu?" *Hisar* 5/10 (85) (Ekim 1964), 14-15.
- Gökşen, Enver Naci. "Yalnızlık Bana Yasak". *Türk Dili* 17/197 (Şubat 1968), 633-634.
- Göktürk, Akşit. "İngiliz Eleştirisine Bir Bakış". *Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı I-II*, *Tıpkıbasım*, 639-643.
- Gönen, Tuncer. "Taşı Toprağı Altın". *Yordam* 2/14 (Bahar 1967), 76.
- Gülek, Kasım. "Memduh Şevket Esendal". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 57-58.
- Günay, V. Doğan. *Metin Bilgisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim, 2013.

- Güngör, Bilgin. *Edebiyat Eleştirisi, Kuram-Uygulama*. İstanbul: Şule Yayınları, 2015.
- Günyol, Vedat. “Bir Sanatçının İtirafı”. *Yeni Ufuklar* 2/1 (17) (Ekim 1953), 148-152.
- Günyol, Vedat. “Dış Gerçekten Gerçeküstüne Doğru”. *Yeni Ufuklar* 5/41 (57) (Şubat 1957), 824-829.
- Günyol, Vedat. “Dıştan İç”. *Yeni Ufuklar* 8/90-91 (Aralık 1959), 195-198.
- Günyol, Vedat. “Gazoz Ağacı”. *Yeni Ufuklar* 4/22 (38) (Temmuz 1955), 66-70.
- Günyol, Vedat. “Hakçası”. *Yeni Ufuklar* 4/24 (40) (Eylül 1955), 121-124.
- Günyol, Vedat. “Hep Aynı Nakarat”. *Varlık* 423 (01 Ekim 1955), 29.
- Günyol, Vedat. “İ. Tarus’la Sait Faik’te Uysallık Düşmanlığı”. *Ufuklar* 1/5 (Haziran 1952), 144-146.
- Günyol, Vedat. “Kısır Döl”. *Yeni Ufuklar* 2/2 (18) (Kasım 1953), 184-189.
- Günyol, Vedat. “Topal Koşma”. *Yeni Ufuklar* 5/40 (56) (Ocak 1957), 787-792.
- Günyol, Vedat. “Topluma Ayna Tutanlarla Işık Tutanlar”. *Yeni Ufuklar* 1/1 (Mart 1960), 13-15.
- Günyol, Vedat. “Yağmur Altında Yeni Bir Şey Yok”. *Yeni Ufuklar* 2/3 (19) (Aralık 1953), 212-216.
- Günyol, Vedat. “Yalnızlığın Yarattığı Adam”. *Yeni Ufuklar* 3/9 (25) (Haziran 1954), 9-11.
- Günyol, Vedat. “Yalnızlığın Yarattığı Adam II”. *Yeni Ufuklar* 3/20 (36) (Mayıs 1955), 456-459.
- Günyol, Vedat. “Yayın Yılı Başında Üç Hikâye Kitabı”. *Ufuklar* 1/9 (Ekim 1952), 272-274.
- Gürsel, Nedim. “Gecede”. *Yeni Dergi* 56 (Mayıs 1969), 624-627.
- Gürsel, Nedim. “Öykü Üstüne”. *Yeni Dergi* 47 (Ağustos 1968), 167-168.
- Gürsel, Nedim. “Yalnızlık Bana Yasak”. *Yeni Dergi* 46 (Temmuz 1968), 61-64.
- Gürson, Eser. “Soluma”. *Dönem* 5 (Şubat 1964), 6-7.
- Gürson, Eser. “Troya’da Ölüm Vardı”. *Dönem* 2 (Kasım 1963), 6-7.
- Güvemli, Zahir. “Sait’e Dair Açıklamalar”. *Varlık* 419 (01 Haziran 1955), 7.
- Habora, Bülent. “Bilgin Adalı’ya Yanıt”. *Soyut* 19 (Kasım 1966), 10.

- Habora, Bülent. “Yıl 1966 ve Türk Öyküsüne Ölüm Dansı”. *Soyut* 15 (Temmuz 1966), 2.
- Hacıhasanoğlu, Muzaffer. “1964’te Hikâyeciliğimiz”. *Varlık* 645 (01 Mayıs 1965), 11.
- Hacıhasanoğlu, Muzaffer. “Hikâye ve Roman”. *Varlık* 392 (01 Mart 1953), 9.
- Halıcı, Mehdi. “Dördüncü İyilik”. *Çağrı* 121 (Şubat 1968), 13-14.
- Halıcı, Mehdi. “Edebiyatımız ve Din”. *Çağrı* 109 (Şubat 1967), 3-5.
- Halıcı, Mehdi. “Güzel Avrat Otu”. *Çağrı* 38 (Mart 1961), 26-28.
- Halıcı, Mehdi. “Öykücülüğümüzün Sancıları”. *Çağrı* 29-30 (Temmuz 1960), 20-22.
- Halıcı, Mehdi. “Sait Faik’in Hayatı”. *Çağrı* 25 (Ocak 1960), 42-43, 47.
- Halman, Talât Sait. “Çağdaş Amerikan Eleştirisi”. *Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı I-II, Tıpkıbasım*, 672-676.
- Halsey, William D. (ed.). *Macmillan Contemporary Dictionary*. İstanbul: Macmillan Publishing Co., ABC Tanıtım Basımevi., 1988.
- Hançerlioğlu, Orhan. “Eleştiri”. *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*. C. 2. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Hançerlioğlu, Orhan. “Genç Hikâyeciye Mektup”. *Varlık* 404 (01 Mart 1954), 7.
- Hançerlioğlu, Orhan. “Sait”. *Doğu ve Batı* 19 (Mayıs 1955), 1, 7.
- Hançerlioğlu, Orhan. “Sanatta Konu”. *Varlık* 368 (01 Mart 1951), 7.
- Hançerlioğlu, Orhan. “Türk Hikâyeciliğinin Gittiği Yol”. *Doğu ve Batı* 10 (Ağustos 1954), 4.
- Hançerlioğlu, Orhan. “Türk Hikâyeciliğinin Kaynakları”. *Yenilik* 2/17-5 (Mayıs 1954), 205-206.
- Hızlan, Doğan. “Yanık Saraylar”. *Yeni Dergi* 9 (Haziran 1965), 57-58.
- Hulusi, Şerif. “Yaralı Hayvan”. *Dost* 1/3 (Aralık 1957), 41-44.
- Huyugüzel, Ömer Faruk. *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- İleri, Selim. “Leyla Erbil Üzerine”. *Yeni Ufuklar* 18/206 (Temmuz 1969), 36-39.
- İleri, Selim. “Sabahattin Ali’nin Hikâyeleri”. *Yeni Dergi* 53 (Şubat 1969), 142-150.
- İlhan, Attila. “Bunaltı ve Ötesi”. *Dost* 5/26 (Kasım 1959), 33-36.
- İlhan, Attila. “Haldun Taner’in İhaneti Yahut Yağmurun Altında Hiçbir Şey Yok”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 10/26 (Mart 1954), 30-37.

- İlhan, Attila. "Oktay Akbal'ın 'Bizans Defteri'ne Dair Yahut Eksik Firarî". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 9/21 (Ekim 1953), 20-26.
- İlhan, Attila. "Sam Amca'nın Sevabı ve Günahı". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/18 (Temmuz 1953), 34-37.
- İlter, Şahap Sıtkı. "Dilsiz Bir Hikâyeci". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/6 (1952), 54-55.
- İlter, Şahap Sıtkı. "Gar Saati". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/2 (1952), 74-75.
- İlter, Şahap Sıtkı. "Hikâyeci Esendal". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 72-74.
- İlter, Şahap Sıtkı. "Sam Amca". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/2 (1952), 72-74.
- İlter, Şahap Sıtkı. "Zürriyet'e Dair". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 5/45 (1951), 16-17, 28-31.
- İmzasız. "Çamaşırcının Kızı". *Küçük Dergi* 2 (Mayıs 1952), 25.
- İmzasız. "Diyorlar Ki, Konuşma Dili, Yazı Dili". *Varlık* 411 (01 Ekim 1954), 5.
- İmzasız. "Diyorlar Ki, Konuşma Dili, Yazı Dili". *Varlık* 412 (01 Kasım 1954), 11.
- İmzasız. "Ekmek Kavgası". *Varlık* 355 (01 Şubat 1950), 14.
- İmzasız. "Hikâye Üzerine Nezihe Meriç'le Bir Konuşma". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 7/12 (Ocak 1953), 11-13.
- İmzasız. "Leyla Erbil'e 5 Soru". *Dost* 9/14 (Mayıs 1962), 8.
- İmzasız. "Şive Taklidi". *Varlık* 400 (01 Kasım 1953), 22-23.
- İmzasız. "Umran Nazif". *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 5/42-43 (1951), 5-6.
- İnam, Ahmet. "Tante Rosa". *Yordam* 4/5-25 (Ekim 1969), 211-212.
- İnam, Ahmet. "Türk Öykücülüğüne Değin". *Yordam* 4/4/24 (Ağustos 1969), 129-137.
- İsen, Mustafa. "Tezkireler Sadece Biyografi Kaynakları Değil Aynı Zamanda Eleştiri Tarihimizin de Kaynaklarıdır". *İlmî Araştırmalar* 0/10 (2000), 157-160.
- İzmirli, Mübeccel. "Kuyularda". *Ataç* 1/4 (15 Ağustos 1962), 31-32.
- İzmirli, Mübeccel. "Sevim Burak". *Yeni Ufuklar* 14/167 (Nisan 1966), 57-62.
- K., Tarık Dursun. "Küçük Hikâyenin Başına Gelenler". *Dost* 2/8 (Mayıs 1958), 36-38.
- Kabaklı, Ahmet. "Ahmet Rasim ve Sait Faik". *İstanbul* 1/6 (Nisan 1954), 13-14.
- Kabaklı, Ahmet. "Roman Kişileri". *Hisar* 2/36 (Nisan 1953), 4-5.

- Kacıroğlu, Murat. “Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü”. *Modern Türk Edebiyatı*. ed. Oktay Yivli. 398-428. İzmir: Günce Yayınları, 2017.
- Kahraman, Âlim. “Hikâye”. *İslam Ansiklopedisi*. 17/493-501. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1998.
- Kahraman, Âlim. *Modern Türk Hikâyesi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2015.
- Kahraman, Âlim. “XX. Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 86-101.
- Kandaş, Kemal. “Bir Deneme Hakkında”. *Yenilik* 7/38 (Şubat 1956), 226-228.
- Kanters, Robert. “Hikâye Sanatı”. *İstanbul* 1/2 (Aralık 1953), 9.
- Kaplan, Mehmet. “Grev”. *İstanbul* 1/12 (Ekim 1954), 10-12.
- Kaplan, Mehmet. “On İkiye Bir Var, Ayışığında Çalışkur”. *İstanbul* 2/1 (15) (Ocak 1955), 11-12.
- Kaplan, Mehmet. “Şimdi Sevişme Vakti”. *İstanbul* 1/1 (Kasım 1953), 15-18.
- Kaplan, Mehmet. “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”. *Hisar* 2/35 (Mart 1953), 4-5.
- Kaplan, Mehmet. “Yaz Yağmuru”. *İstanbul* 2/11 (25) (Kasım 1955), 7-8.
- Karakoç, Sezai. “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor”. *Diriliş* 2/1 (01 Mart 1966), 40-41.
- Karataş, Turan. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları, 2001.
- Kavaz, İbrahim. *Sait Faik, Yazar ve Eser*. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Doktora Tezi, 1990.
- Kavruk, Hasan. *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Kemal, Nazım. “Gazoz Ağacı”. *Doğu ve Batı* 15 (Ocak 1955), 6.
- Kemal, Orhan. “Sanatçı Üzerine”. *Doğu ve Batı* 13 (Kasım 1954), 5.
- Keskin, Yıldırım. “Hikâyeciler”. *Varlık* 460 (15 Ağustos 1957), 22.
- Kesten, Hermann. “Zamanımızın Hikâyeleri”. çev. Abdurrahman Kevenoğlu. *Varlık* 467 (01 Aralık 1957), 17.
- Kılıç, Hulusi. “Belâgat”. *İslam Ansiklopedisi*. 5/380-383. İstanbul: TDV, 1992.
- Kocagöz, Samim. “Bana Göre”. *Yeni Ufuklar* 14/157 (Haziran 1965), 27-30.
- Kocagöz, Samim. “Bozbulanık”. *Yenilik* 1/7 (Temmuz 1953), 7-8.

- Kocagöz, Samim. “Dil, Yazara Karşı”. *Yeni Ufuklar* 6/71 (Nisan 1958), 356-359.
- Kocagöz, Samim. “Haklı Çıkanlar”. *Yeni Ufuklar* 109 (Haziran 1961), 13-14.
- Kocagöz, Samim. “Hikâye, Roman”. *Yeni Ufuklar* 1/3-4, (95) (Haziran 1960), 138-140.
- Kocagöz, Samim. “Hikâye Yazmak Kolaydır”. *Yenilik* 1/2 (Şubat 1953), 1-2, 7.
- Kocagöz, Samim. “Köy Konusunu İşleyen Hikâyeciler”. *Yeditepe* 56 (01 Mart 1954), 1.
- Kocagöz, Samim. “Köy Mü Memleket Mi?” *Yeni Ufuklar* 5/36 (52) (Eylül 1956), 606-610.
- Kocagöz, Samim. “Memduh Şevket Esendal’ın Ardından”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 59.
- Kocagöz, Samim. “Öz Mü Dil Mi?” *Yeni Ufuklar* 7/84 (Mayıs 1959), 432-435.
- Kocagöz, Samim. “Romanda, Hikâyede Konuşma”. *Yeni Ufuklar* 5/44 (60) (Mayıs 1957), 928-931.
- Korkmaz, Ramazan. “Diğer Türler”. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, 1839-2000*. ed. Ramazan Korkmaz. 179-181. Ankara: Grafiker Yayınları, 10. Basım, 2015.
- Kozağacı, Aydın. “Birtakım İnsanlar”. *Küçük Dergi* 4 (Temmuz 1952), 24-25.
- Köklügiller, Ahmet. “Nasıl Yazıyorlar?” *Varlık* 712 (15 Şubat 1968), 7.
- Köksal, Ahmet. “Buyrukçu’nun Hikâyeleri”. *Varlık* 522 (15 Mart 1960), 20.
- Köksal, Ahmet. “Tepedeki Ev”. *Yenilik* 7/37 (Ocak 1956), 84-86.
- Köksal, Ahmet. “Yağmurdaki Kız”. *Papirüs* 6/32 (Şubat 1969), 61-63.
- Kökten, Ö. Uğur. “Taşralı ve Tabiat”. *Çağrı* 25 (Ocak 1960), 22, 47.
- Köprülü, M. Fuad. *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1980.
- Körükçü, Muhtar. “Akbal’dan Taşer’den”. *Varlık* 729 (01 Kasım 1968), 15.
- Körükçü, Muhtar. “Apartman”. *Varlık* 365 (01 Aralık 1950), 13.
- Körükçü, Muhtar. “Bozbulanık”. *Varlık* 397 (01 Ağustos 1953), 20.
- Körükçü, Muhtar. “Büyük Aile”. *Varlık* 449 (01 Mart 1957), 9.
- Körükçü, Muhtar. “Büyük Aile II”. *Varlık* 459 (01 Ağustos 1957), 22-23.
- Körükçü, Muhtar. “Çardak Altı”. *Varlık* 377 (01 Aralık 1951), 22.
- Körükçü, Muhtar. “Esendal’ın Hikâyeleri”. *Varlık* 661 (01 Ocak 1966), 16.

- Körükçü, Muhtar. “Hikâyeciliğimizde Amerikan Sistemi”. *Varlık* 370 (01 Mayıs 1951), 18-19.
- Körükçü, Muhtar. “Hücredeki Adam”. *Varlık* 644 (15 Nisan 1965), 16.
- Körükçü, Muhtar. “İki Hikâyeci”. *Varlık* 371 (01 Haziran 1951), 20.
- Körükçü, Muhtar. “İki Hikâyeci”. *Varlık* 413 (01 Aralık 1954), 28.
- Körükçü, Muhtar. “İnsansız Şehir”. *Varlık* 397 (01 Ağustos 1953), 20-21.
- Körükçü, Muhtar. “Kamuran Şipal’in İki Hikâyeye Kitabı”. *Varlık* 631 (01 Ekim 1964), 14.
- Körükçü, Muhtar. “Katırın Ölümü”. *Varlık* 653 (01 Eylül 1965), 14.
- Körükçü, Muhtar. “Küçük Hikâyeler”. *Varlık* 380 (01 Mart 1952), 20-21.
- Körükçü, Muhtar. “Öğretmen Gafur”. *Varlık* 395 (01 Haziran 1953), 20.
- Körükçü, Muhtar. “Son İki Kitabı”. *Varlık* 409 (01 Ağustos 1954), 27.
- Körükçü, Muhtar. “Üç Hikâyeye Üzerine”. *Varlık* 389 (01 Aralık 1952), 19.
- Körükçü, Muhtar. “Üç Hikâyeci - Bir Şair”. *Varlık* 397 (01 Ağustos 1953), 20.
- Körükçü, Muhtar. “Yarın Diye Bir Şey Yoktur”. *Varlık* 393 (01 Nisan 1953), 16-17.
- Körükçü, Muhtar. “Ziya Osman ve İlhan Tarus”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 15.
- Körükçü, Muhtar. “Zürriyet”. *Varlık* 360 (01 Temmuz 1950), 14.
- Kudret, Cevdet. “Bunaltı Edebiyatı”. *Türk Dili* 12/138 (Mart 1963), 343-345.
- Kudret, Cevdet. “Öz İle Dil”. *Yeni Ufuklar* 7/83 (Nisan 1959), 374-378.
- Kudret, Cevdet. “Sabahattin Ali Konusunda Aydınliğa Doğru”. *Varlık* 672 (15 Haziran 1966), 6-8.
- Kudret, Cevdet. “Sabahattin Ali Üzerine Notlar I.” *Varlık* 662 (15 Ocak 1966), 6-7.
- Kudret, Cevdet. “Sabahattin Ali Üzerine Notlar II.” *Varlık* 663 (01 Şubat 1966), 7.
- Kurtuluş, Rıza. “Tenkit”. *İslam Ansiklopedisi*. 40/461-462. İstanbul: TDV, 2011.
- Kut, Günay. “Heşt Bihişt”. *İslam Ansiklopedisi*. 17/273-274. İstanbul: TDV, 1998.
- Kutlar, Onat. “Acı’nın Gözleri ve ‘Müsbet Tip’ Sorunu”. *Yenilik* 12/61-62 (Aralık 1957), 8.

- Külahlıoğlu İslam, Ayşenur. “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. ed. Ramazan Korkmaz. 341-378. Ankara: Grafiker Yayınları, 10. Basım, 2015.
- Külebi, Cahit. “Memduh Şevket Esendal”. *Türk Dili* 1/10 (Temmuz 1952), 4-6 (556-558).
- La Varende, Jean De. “Büyük Hikâyenin Önemi”. çev. X. Y. *Varlık* 427 (01 Şubat 1956), 11.
- Lekesiz, Ömer. *Kuramdan Yorumla*. İstanbul: Selis Kitaplar, 2006.
- Levend, Ağâh Sırrı. “Ölümünün İlk Yıl Dönümünde Refik Halit Karay”. *Türk Dili* 15/179 (Ağustos 1966), 1085-1087.
- Lukacs, Georg. *Roman Kuramı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Menemencioğlu, Muazzez. “Demir Özlü İle”. *Varlık* 574 (15 Mayıs 1962), 14.
- Menemencioğlu, Muazzez. “Tarık Dursun K. İle”. *Varlık* 584 (15 Ekim 1962), 7.
- Meran, H. “Ahmet’in Kuzularını Okurken”. *Yeni Ufuklar* 7/82 (Mart 1959), 353-355.
- Merriam-Webster, G. ve C. *Webster’s New Collegiate Dictionary*. Springfield, Massachusetts: G & C Merriam Company, 1975.
- Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi. “Tenkit”. 12/57. İstanbul: Meydan Yayınevi, 1981.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1991.
- Mutluay, Rauf. “Efruz Bey”. *Dost* 11/25 (Nisan 1963), 12-15, 20.
- Mutluay, Rauf. “Orhan Kemal Hikâyesi”. *Yeni Ufuklar* 18/205 (Haziran 1969), 9-12.
- Mülküs, Halil. “Halit Ziya”. *Doğu ve Batı* 12 (Ekim 1954), 6.
- Mülküs, Halil. “Ömer Seyfettin”. *Doğu ve Batı* 13 (Kasım 1954), 6.
- Müniş, Hikmet. “Hulusi İçin”. *Varlık* 394 (01 Mayıs 1953), 17.
- Nabizade Nazım. *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. haz. Sabahattin Çağın, Nedret Kurudere. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.
- Naci, Fethi. “Dergilerin Getirdiği”. *Dost* 4/21 (Haziran 1959), 53-57.
- Naci, Fethi. “Köle Hanı”. *Yeni Ufuklar* 3/11 (27) (Ağustos 1954), 104-107.
- Naci, Fethi. “Orhan Kemal İnsanı”. *Yeni Ufuklar* 1/2 (95) (Nisan 1960), 67-69.
- Naci, Fethi. “Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı”. *Yeni Ufuklar* 3/12 (28) (Eylül 1954), 141-144.

- Nayır, Yaşar Nabi. “Eleştirmeciyi Çekiştirme”. *Varlık* 404 (01 Mart 1954), 30.
- Nayır, Yaşar Nabi. “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu”. *Varlık* 454 (15 Mayıs 1957), 3-4.
- Nayır, Yaşar Nabi. “İllallah”. *Varlık* 420 (01 Temmuz 1955), 29.
- Nayır, Yaşar Nabi. “Kısaca Cevabım”. *Varlık* 461 (01 Eylül 1957), 9.
- Nayır, Yaşar Nabi. “On Beş Günün Olayları, Refik Halit Karay”. *Varlık* 651 (01 Ağustos 1965), 2.
- Nayır, Yaşar Nabi. “Yitik Dostlar”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 3.
- Nayman, Oğuz Bülent. “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 92-93.
- Necatigil, Behçet. “Sait Faik’in Kahramanlarında Kılık ve Ruh”. *Varlık* 413 (01 Aralık 1954), 8.
- Okay, Orhan. *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Okay, Orhan. *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1969.
- Okay, Orhan. “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri”. *İstanbul* 1/14 (Aralık 1954), 47.
- Oktay, Ahmet. “Cehennemde Bir Mevsim”. *Dost* 9/13 (Nisan 1962), 1, 3.
- Oktay, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Oktay, Ahmet. “Eleştiri”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 3/639-648. İletişim Yayınları, 1995.
- Oktay, Ahmet. “İki Uykü Arasında”. *Mavi* 21 (01 Temmuz 1954), 4.
- Olca, Hamdi. “M.Ş.E.” *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 61-62.
- Onan, Necmeddin Halil. “Rahmetli Esendal Hakkında”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 62-63.
- Onat, Muvaffak Sami. “Hikâye Denen Şey”. *Türk Dili* 2/14 (01 Kasım 1952), 95.
- Onger, Fahir. “Sadri Ertem”. *Beraber* 1 (01 Eylül 1952), 2.
- Onger, Fahir. “Yaşar Kemal’in ‘Sarı Sıcak’ı”. *Beraber* 7 (01 Aralık 1952), 3.
- Onger, Fahir. “Yine Aynı Konu, Yerli Şive”. *Yenilik* 1/11 (Kasım 1953), 5.
- Ongun, Cemil Sena. “Hikâye Sanatına Dair”. *Dost* 1/1 (Ekim 1957), 19-21.

- Ozansoy, Munis Faik. “Memduh Şevket Esendal”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 65-66.
- Ozansoy, Munis Faik. “Umran Nazif”. *Hisar* 5/14 (89) (Şubat 1965), 9.
- Öksüz, Mert. “Namık Kemal’in Edebiyat Üzerine Kuramsal Görüşleri”. *Nâmık Kemâl*. ed. Turan Karataş - Orhan Kemal Tavukçu. 338-357. Anma ve Armağan Kitapları Dizisi 29. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011.
- Önal, Mehmet. *Edebiyat Sanatı*. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012.
- Önertoy, Olcay. “Bir İstanbul Hikayecisi: Sait Faik”. *Hisar* 6/29 (104) (Mayıs 1966), 12-13.
- Önertoy, Olcay. “Bir İstanbul Hikayecisi: Sait Faik II”. *Hisar* 6/30 (105) (Haziran 1966), 12-13.
- Önertoy, Olcay. *Cumhuriyet Döneminde Öykü*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1998.
- Önertoy, Olcay. *Edebiyatımızda Eleştiri, Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri*. Ankara: Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Basımevi, 1980.
- Önertoy, Olcay. “Refik Halit Karay”. *Hisar* 5/20 (95) (Ağustos 1965), 12-13.
- Önertoy, Olcay. *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1981.
- Örik, Nahit Sırrı. *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi*. İstanbul: Varlık Neşriyatı, 1933.
- Öz, Erdal. “Bir Genç Sanatçıdan Mektup”. *Varlık* 461 (01 Eylül 1957), 8-9.
- Öz, Erdal. “Panayır”. *Türk Dili* 10/111 (Aralık 1960), 164-166.
- Öz, Erdal. “Sanatçı Yazıları”. *Varlık* 480 (15 Haziran 1958), 7.
- Öz, Yusuf. “Tezkire”. *İslam Ansiklopedisi*. 41/68-69. İstanbul: TDV, 2012.
- Özata Dirlikyapan, Jale. *Kabuğunu Kıran Hikâye, Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Özboyacı, Halit. “Demir Özlü’nün Kitabı”. *Yordam* 2/15 (Yaz 1967), 66-67.
- Özboyacı, Halit. “Ferit Edgü’nün ‘Yargıç Karak’ Öyküsü”. *Yordam* 3/17 (K 1968), 40-42.
- Özçelebi, Betül. *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

- Özçelebi, Betül. “Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1923-1938”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79* (2003), 102-123.
- Özçelebi, Hüseyin. *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1939-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Özçelik, O. Fehmi. “M.Ş.E. İle İki Saat”. *Hisar* 1/19 (Kasım 1951), 10-11, 16-17.
- Özdek, Refik. “Uçan Daireler”. *Varlık* 417 (01 Nisan 1955), 27.
- Özerdim, Sami N. “Bölük Pörçük Anılar”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 10.
- Özgen, Seyfi. “Basında Yankımız”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/14 (Mart 1953), 51.
- Özgü, Melahat. “Alman Eleştirisine Bir Bakış”. *Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı I-II, Tıpkıbasım*, 691-695.
- Özgül, M. Kayhan. “Hikâyenin Romanı”. *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı 46-47* (2018), 55-64.
- Özgül, M. Kayhan. *Kandille İskandil*. Ankara: Hece Yayınları, 2003.
- Özgül, M. Kayhan. “Tenkidi Eleştirmek”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79* (2003), 7-13.
- Özkırımlı. “Buyrukçu’nun Hikâyesinin Özü Üstüne”. *Papirüs* 6/31 (Aralık 1968), 54-57.
- Özkırımlı, Atilla. “1968’den Dört Hikâye”. *Papirüs* 7/37 (Temmuz 1969), 25-36.
- Özlü, Demir. “Başaran’la Konuşma”. *Yeni Ufuklar* 11/129 (Şubat 1963), 16-18.
- Özlü, Demir. “Bozgun”. *Yeni Ufuklar* 11/124 (Eylül 1962), 35-37.
- Özlü, Demir. “Bunalım Yazımını Savunu”. *Yeni Ufuklar* 11/127 (Aralık 1962), 17-26.
- Özlü, Demir. “Buyrukçu’ya Karşılık”. *Yeni Ufuklar* 14/157 (Haziran 1965), 45-49.
- Özlü, Demir. “Gecede”. *Yeni Dergi* 55 (Nisan 1969), 409-412.
- Özlü, Demir. “Kağrı, Ses”. *Yeni Dergi* 22 (Temmuz 1966), 61-64.
- Özlü, Demir. “Sabahattin Ali İçin”. *Yeni Dergi* 21 (Haziran 1966), 482-486.
- Özlü, Demir. “Sabahattin Ali İçin Bir Önsöz Üzerine”. *Yeni Dergi* 17 (Şubat 1966), 181-184.
- Özlü, Demir. “Sabahattin Ali’nin İlk Kitapları”. *Yeni Dergi* 16 (Ocak 1966), 53-55.
- Özlü, Demir. “Sur”. *Ataç* 2/17 (01 Eylül 1963), 31-32.
- Özlü, Demir. “Yeni Dünya”. *Yeni Dergi* 25 (Ekim 1966), 293-296.

- Özön, Mustafa Nihat. “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 5/42-43 (1951), 75-79.
- Özön, Mustafa Nihat. “Türk Eleştirisine Bir Bakış”. *Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı I-II, Tıpkıbasım* 12/142 (Temmuz 1963), 548-558.
- Özön, Mustafa Nihat. *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Özsever, Fikri. “Güdümlü Sanat Saf Sanat”. *Varlık* 417 (01 Nisan 1955), 24.
- Öztan, Ziya G. “Adnan Özyalçiner’in ‘Sur Kapılarında’ Öyküsü Üzerine”. *Papirüs* 3/15 (Ağustos 1967), 38.
- Öztan, Ziya G. “Boğuntulu Sokaklar”. *Yordam* 2/13 (K 1967), 63.
- Özyalçiner, Adnan. “Uygarlık Karşısında Yazar”. *Soyut* 26 (Haziran 1967), 7-8, 25.
- Papirüs. “Hikâye Üstüne”. *Papirüs* 1/5 (Ekim 1966), 6-19.
- Parer, M. Özlem. *Rus Biçimciliği ve Şklovski*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004.
- Peker, Hüseyin. “Öykücü İçin Şiir”. *Yordam* 1/10 (Ekim 1966), 75.
- Pospelov, Gennadiy Nikolayeviç. *Edebiyat Bilimi*. çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1995.
- S., Ömer Atilla. “Topal Koşma”. *Yenilik* 10/48 (15 Kasım 1956), 37-40.
- S., Ömer Atilla. “Yazınımızda Duraklama Mı?” *Yenilik* 6/36 (Aralık 1955), 2-5.
- Saba, Şinasi. “Bekir Sıtkı Kunt”. *Varlık* 500 (15 Nisan 1959), 11.
- Sakallı, Fatih. “Ahmet Naim Çıladır’ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme”. *The Journal of Academic Social Science* 2/2 (Haziran 2014), 335-347.
- Samanoğlu, Gültekin. “Tarık Buğra’nın ‘Hikâyeler’i”. *Hisar* 5/6 (81) (Haziran 1964), 19-20.
- Saraç, M. A. Yekta. “İstılâhât-ı Edebiyye”. *İslam Ansiklopedisi*. 19/206-207. İstanbul: TDV, 1999.
- Sarısmailoğlu, Ayhan. “Bozbulanık”. *Hisar* 2/38 (Haziran 1953), 16.
- Sayılgan, Aclan. “Onun İçin”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 66.
- Sazyek, Hakan. “Halit Ziya Uşaklıgil’in Öykücülüğü”. *Adam Öykü* 14 (Şubat 1998), 113-123.
- Sazyek, Hakan - Sazyek, Esra. *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.

- Selimoğlu, Zeyyat. “İki Sanatçı”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 10.
- Seyda, Mehmet. “Hikâye ve Roman Üzerine”. *Varlık* 521 (01 Mart 1960), 5.
- Seyda, Mehmet. “Hikâyede Kadın Yazarlar”. *Varlık* 597 (01 Mayıs 1963), 9.
- Seyda, Mehmet. “İlhan Tarus”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 14.
- Seyda, Mehmet. “Leyla Erbil’e Beş Soru”. *Varlık* 710 (15 Ocak 1968), 9.
- Seyfettin, Ömer. *Nokta*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1956.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. “Bir Refik Halit Var”. *Varlık* 652 (15 Ağustos 1965), 3.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. “Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler”. *Varlık* 370 (01 Mayıs 1951), 4.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. “Sanat ve Disiplin”. *Yenilik* 1/2 (Şubat 1953), 3.
- Solak, Ömer. *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü*. İstanbul: Paradigma Akademi, 2020.
- Sorgun, Elif. “Garnizonda Bir Olay”. *Papirüs* 5/29 (Ekim 1968), 61-62.
- Soysal, İlhami. “Basında Yankımız”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 9/20 (Eylül 1953), 45-46.
- Soytürk, Talayhan. “Sabahattin Ali’nin Öykücülüğüne Bir Değiş”. *Yeni Ufuklar* 17/203 (Nisan 1969), 39-50.
- Sözer, Onay. “Yabancılaşma Sorununu Tartışmaya Doğru”. *Yeni Dergi* 3 (Aralık 1964), 31-37.
- Sülüklüpaşalar, A. “Garnizonda Bir Olay”. *Türk Dili* 18/204 (Eylül 1968), 628.
- Sülüklüpaşalar, A. “Yağmurdaki Kız”. *Türk Dili* 19/206 (Kasım 1968), 158-159.
- Sülüklüpaşalar, A. “Yanık Saraylar”. *Türk Dili* 19/205 (Ekim 1968), 70-71.
- Süreya. “Cehennem”. *Papirüs* 1/1 (Haziran 1966), 39-40.
- Süreya, Cemal. “Bayankuş”. *Papirüs* 6/36 (Haziran 1969), 1-4.
- Şafgil, Nureddin. “Grev”. *Yenilik* 3/22-10 (Ekim 1954), 356-357.
- Şafgil, Nureddin. “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu”. *Yenilik* 1/8 (Ağustos 1953), 7.
- Şahin, Haluk. “Güveni Sarsılan Hikâyeci”. *Yeni Dergi* 43 (Nisan 1968), 283-286.
- Şemseddin Sâmî. *Kamûs-ı Türkî*. Çağrı Yayınları, İkdâm Matbaası., 1995.
- Şengil, Salim. “Açık Konuşma”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/15 (Nisan 1953), 32.

- Şengil, Salim. “Açık Konuşma”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 10/25 (Şubat 1954), 40.
- Şengil, Salim. “Apartman”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 4/32-33 (1951), 51-54.
- Şengil, Salim. “Esendal’ın Hayatı”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 7-8, 95.
- Şengil, Salim. “Sanatçı Üzerine Düşünceler”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 4/30-31 (1950), 6.
- Şengil, Salim. “Yeni Hikâyeciler Tanıtıyoruz”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 4/28-29 (1950), 4-6.
- Şengül, Abdullah. “Edebî Eleştiri”. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, 1839-2000*. ed. Ramazan Korkmaz. 599-622. Ankara: Grafiker Yayınları, 10. Basım, 2015.
- Şerif, Mustafa. “Birinci Kişi”. *Dost* 12 (Eylül 1958), 25-28.
- Şimşek, Selim. “Alımlama Estetiği ve Okur Tepkisi Kuramı: Sait Faik Abasıyanık’ın Öyküsü ‘Hişt, Hişt!...’”. *Yeni Tarihseleçilikten Posthümanist Eleştiriye, Edebiyat Kuramları*. ed. Mehmet Akif Balkaya. 11-31. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2020.
- Tahsin, Orhan. “İnsansız Şehir”. *Mavi* 10 (01 Ağustos 1953), 3.
- Taner, Haldun. “Birtakım İnsanlar”. *Küçük Dergi* 4 (Temmuz 1952), 24.
- Taner, Haldun. “Memduh Şevket Esendal”. *Hisar* 2/27 (Temmuz 1952), 2, 18.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.
- Tanyol, Cahit. “Yahya Kemâl’in Bir Hikâyesi”. *Varlık* 386 (01 Eylül 1952), 6.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. “İşte Hikâyeci”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 66-67.
- Tarus, İlhan. “Esendal’ın Sanatı”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 41-45.
- Taşer, Suat. “Öz İnsan Özlü Hikâyeci” 6/5 (1952), 67-68.
- Taus, Reşat. “Basında Yankımız”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 12/49 (Şubat 1956), 78-82.
- TDK Sözlük, "Eleştiri", <https://sozluk.gov.tr/> “Erişim Tarihi 22/02/2021”
- TDK Sözlük, "Hikâye", <https://sozluk.gov.tr/> “Erişim Tarihi 15/03/2023”
- Tecer, Ahmet Kutsi. “Esendal I”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 21-25.
- Tekin, Talat. “Buğra’nın Yeni Hikâyeleri”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/14 (Mart 1953), 27-30.
- Tezcan, Semih. “Sur”. *Dönem* 4 (Ocak 1964), 6.

- Tikveşli, Necdet. “1952 Bilançosu”. *Küçük Dergi* 4 (Temmuz 1952), 23-24.
- Timurtaş, Faruk Kadri. “Dergiler, Yayınlar, Olaylar”. *İstanbul* 1/5 (Mart 1954), 48-49.
- Timurtaş, Faruk Kadri. “Öykü”. *Çağrı* 26 (Şubat 1960), 3.
- Tirali, Naim. “Esendal’ı Son Ziyaret”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 68-71.
- Titiz, Reşat. “Sarı Sıcak”. *Yenilik* 1/4 (Nisan 1953), 6.
- Toprak, Ömer Faruk. “Acının Gözleri”. *Yeni Ufuklar* 6/69 (Şubat 1958), 311-313.
- Toprak, Ömer Faruk. “İlhan Tarus’un Öfkesi”. *Yeni Ufuklar* 15/178 (Mart 1967), 34-37.
- Topses, Gürsen. “Halit Ziya’nın ‘Mahalleye Mevkuf’ Öyküsü”. *Yordam* 2/13 (K 1967), 17-20.
- Topses, Gürsen. “Kendini Anlatmak”. *Soyut* 13 (Mayıs 1966), 6.
- Topses, Gürsen. “Öyküde Betimleme”. *Yordam* 1/8 (Ağustos 1966), 60-61.
- Topses, Gürsen. “Öykümüzde İnsan”. *Yordam* 1/6 (Haziran 1966), 41-42, 48.
- Tosun, Necip. *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları, 2011.
- Tökel, Dursun Ali. “Divan Edebiyatında Eleştiri”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 14-47.
- Tunalı, İsmail. *Marksist Estetik*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003.
- Tural, Şecaattin. “Türk Edebiyatında Eleştiri: Cumhuriyet Devri”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 4/8 (2006), 259-310.
- Turan, Güven. “Öykünün Kuralsızlığı”. *Yordam* 1/6 (Haziran 1966), 41-42.
- Turan, Güven. “Öykünün Sürekli Evrimi”. *Yordam* 4/5-25 (Ekim 1969), 179-181.
- Turgut, A. “Öykücüye Güvenmek Gerek”. *Türk Dili* 18/200 (01 Mayıs 1968), 221-222.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. “Tenkit”. 8/308-312. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- Tüzer, İbrahim - Hüküm, Muhammed. *Edebiyat Sosyolojisi, Edebiyata Sosyolojiden Bakmak*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2019.
- Uçan, Hilmi. “Eleştiri Yöntemleri ve Göstergebilimsel Eleştiri”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 220-227.
- Uçan, Hilmi. *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2016.

- Uçarı, Ercüment. “Basında Yankımız”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 8/16 (Mayıs 1953), 51-52.
- Uçman, Abdullah. “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 77-78-79 (2003), 48-70.
- Uçman, Abdullah. “Tenkit”. *İslam Ansiklopedisi*. 40/462-465. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2011.
- Ufuklar. “Yabancılar Hangi Yazılarımızı Tanıtalım”. *Ufuklar* 1/1 (Şubat 1952), 26-27.
- Uğurlu, Nurer. “Buyrukçu Kuyularda”. *Yeni Ufuklar* 11/121 (Haziran 1962), 47-50.
- Ulakel, Nejat. “Ayrı Dünya”. *Küçük Dergi* 3 (Haziran 1952), 5-6.
- Ulakel, Nejat. “Gar Saati”. *Küçük Dergi* 1 (Nisan 1952), 24.
- Umur, Nazif. “İnsansız Şehir”. *Yenilik* 1/8 (Ağustos 1953), 6-7.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Kırk Yıl*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Uyguner, Muzaffer. “Bekir Sıtkı Kunt’un Bir Hikâyesi”. *Varlık* 499 (01 Nisan 1959), 13.
- Uyguner, Muzaffer. “Beyhan”. *Türk Dili* 11/132 (Eylül 1962), 934.
- Uyguner, Muzaffer. “Beyhan”. *Çağrı* 56 (Eylül 1962), 25-26.
- Uyguner, Muzaffer. “Bizans Definesi”. *Türk Dili* 2/24 (Eylül 1953), 823-826.
- Uyguner, Muzaffer. “Cumalı’nın Son Hikâye Kitabı”. *Varlık* 451 (01 Nisan 1957), 20-21.
- Uyguner, Muzaffer. “Dil ve Sait Faik”. *Türk Dili* 12/133 (Ekim 1962), 48-49.
- Uyguner, Muzaffer. “Doğudan Hikâyeler”. *Varlık* 741 (01 Haziran 1969), 17.
- Uyguner, Muzaffer. “Dördüncü İyilik”. *Varlık* 718 (15 Mayıs 1968), 14-15.
- Uyguner, Muzaffer. “Elbiseciler Çarşısı”. *Varlık* 635 (Aralık 1964), 14.
- Uyguner, Muzaffer. “Garnizonda Bir Olay”. *Varlık* 729 (01 Kasım 1968), 12.
- Uyguner, Muzaffer. “İlhan Tarus’un Ölümü”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 7.
- Uyguner, Muzaffer. “Ömer Seyfettin’in Yeni Kitabı”. *Türk Dili* 6/65 (Şubat 1957), 301-304.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik Fransızcada”. *Varlık* 602 (15 Temmuz 1963), 9.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik ve Anadolu”. *Türk Dili* 10/116 (Mayıs 1961), 534-535.

- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik ve Avarelik”. *Varlık* 550 (15 Mayıs 1961), 9.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Aşk Üzerine Dedikleri”. *Varlık* 645 (01 Mayıs 1965), 7.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı”. *Varlık* 477 (01 Mayıs 1958), 6-8.
- Uyguner, Muzaffer. *Sait Faik’in Hayatı*. Ankara: Mars Matbaası, 1959.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı II, Çocukluktan Sonrası”. *Varlık* 478 (15 Mayıs 1958), 8-9.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı III, Sait Faik Yurt Dışında”. *Varlık* 479 (01 Haziran 1958), 8-9.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı IV, Sait Faik İstanbul’da”. *Varlık* 480 (15 Haziran 1958), 10-11.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı IX, Ölüme Doğru”. *Varlık* 486 (15 Eylül 1958), 8.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı V, Sanat Yollarında”. *Varlık* 481 (01 Temmuz 1958), 8-9.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı Vesilesiyle Veya Üçüncü Kişi”. *Varlık* 487 (01 Ekim 1958), 6-7.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı VI, Lüzumlu Adam”. *Varlık* 482 (15 Temmuz 1958), 14-15.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı VII, Adada ve Denizde Geçen Günler”. *Varlık* 484 (15 Ağustos 1958), 4-5.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı VIII, Yayınlanan Kitaplar”. *Varlık* 485 (01 Eylül 1958), 4-5.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hayatı X, Ölümü ve Sonrası”. *Varlık* 487 (01 Ekim 1958), 6.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hikâye Dünyası”. *Hisar* 9/66 (141) (Haziran 1969), 17-18.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hikâyelerinde Ada”. *Çağrı* 40 (Mayıs 1961), 8-10.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hikâyelerinde Adapazarı”. *Türk Dili* 14/164 (Mayıs 1965), 580-582.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hikâyelerinde Çocuk Tipleri”. *Varlık* 696 (15 Haziran 1967), 12-13.

- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hikâyelerinde İnsansız Doğa”. *Varlık* 740 (Mayıs 1969), 8-9.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hikâyelerinde Masal Anlatımı”. *Varlık* 694 (15 Mayıs 1967), 12.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Hikâyelerinde Sait Faik”. *Varlık* 646 (15 Mayıs 1965), 9.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Kitaplarında Yeni Sözcükler”. *Türk Dili* 16/190 (Temmuz 1967), 795-799.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Öykülerinde Fransızca Sözcükler”. *Türk Dili* 18/200 (Mayıs 1968), 148-155.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’in Öykülerinde Yersel Ağızların İzleri”. *Türk Dili* 20/212 (Mayıs 1969), 172-177.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faiklerin Evi”. *Varlık* 677 (01 Eylül 1966), 15.
- Uyguner, Muzaffer. “Sait Faik’te Atasözleri ve Deyimler”. *Türk Dili* 15/176 (Mayıs 1966), 550-556.
- Uyguner, Muzaffer. “Sancho’nun Sabah Yürüyüşü”. *Varlık* 746 (01 Ekim 1969), 15.
- Uyguner, Muzaffer. “Yabanın Adamları”. *Varlık* 685 (01 Ocak 1967), 15.
- Uyguner, Muzaffer. “Yahya Kemal’in Siyasî Hikâyeleri”. *Hisar* 9/62 (137) (Şubat 1969), 20-21.
- Uyguner, Muzaffer. “Yapıtlarına Göre Sait Faik’te Vücut Yapısı”. *Varlık* 717 (01 Mayıs 1968), 11.
- Uzer, Suat. “İki uyku Arasında ve Türk Klasikleri”. *Hisar* 3/51 (Temmuz 1954), 6-9.
- Uzer, Suat. “Kaybettiğimiz Değer Memduh Şevket Esendal”. *Hisar* 2/27 (Temmuz 1952), 6.
- Uzer, Suat. “Mehmet Kaplan’la Bir Konuşma”. *Hisar* 2/34 (Şubat 1953), 10-11.
- Uzun, Mustafa. “Tezkîre”. *İslam Ansiklopedisi*. 41/69-73. İstanbul: TDV, 2012.
- Ülkü, İrfan. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan Üzerine”. *Yordam* 3/20 (Güz 1968), 25-27.
- Ünlü, Mahir. *Türkçede Yazınsal Eleştiri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997.
- Üzgör, Tahir. *Türkçe Divân Dîbâceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Varlık. “Güdümlü Edebiyat İçin Ne Düşünüyorsunuz?” *Varlık* 408 (Temmuz 1954), 4-5.
- Varlık. “Tenkit”. *Varlık* 392 (01 Mart 1953), 2.

- Walls, D. W. “Türk Roman ve Hikâyesi Üstüne Birkaç Söz”. *Ataç* 1/10 (01 Şubat 1963), 24-25.
- Wellek, Rene - Warren, Austin. *Edebiyat Teorisi*. çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi, 3. Baskı., 2001.
- Williams, Raymond. *Anahtar Sözcükler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Yağcıoğlu, Halim. “Haney Yaşamalı”. *Varlık* 435 (01 Ağustos 1956), 19.
- Yağcıoğlu, Halim. “İlhan Tarus”. *Varlık* 696 (15 Haziran 1967), 10.
- Yakar, Aytekin. “Memduh Şevket Esendal”. *Hisar* 5/5 (80) (Mayıs 1964), 8-9.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek. “Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar”. *Türkbilig, Türkoloji Araştırmaları* 3 (2002), 106-129.
- Yazıcı, Hüseyin. “Hikâye”. *İslam Ansiklopedisi*. 17/479-485. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1998.
- Yesari, Afif. “Afif Yesari’nin Yazamadığı Hikâye”. *Yenilik* 4/28-4 (Nisan 1955), 26-27.
- Yetiş, Kazım. *Dönemler, Problemler, Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı I*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2012.
- Yetiş, Kazım. *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1996.
- Yetkin, Suut Kemal. “Bulutun Rengi”. *Türk Dili* 4/43 (Nisan 1955), 447-448.
- Yetkin, Suut Kemal. “Niçin Roman Değil De Hikâye?”. *Türk Dili* 3/34 (01 Temmuz 1954), 565-566.
- Yetkin, Suut Kemal. “Yetkin’in Mektubu”. *Varlık* 687 (01 Şubat 1967), 6.
- Yıldırım, Tahsin. *Edebiyatımızda Müstear İsimler*. İstanbul: Selis Kitaplar, 1. Basım, 2006.
- Yıldız, Sadettin. *Tanzimat Dönemi Edebiyatı*. Nobel Yayınları, 2006.
- Yılmaz, Durali. *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.
- Yiğiter, Umran Nazif. “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 4/36-37 (1951), 59-62.
- Yiğiter, Umran Nazif. “M.Ş.E.” *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 6/5 (1952), 60-61.
- Yücel, Can. “Eleştirmeyi Eleştirme: Nurettin Şadan Bey”. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* 11/31 (Ağustos 1954), 33-34.

- Yücel, Tahsin. *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Yücel, Tahsin. “Gene Sait Faik”. *Varlık* 426 (01 Ocak 1956), 9.
- Yücel, Tahsin. “Sait Faik”. *Varlık* 423 (01 Aralık 1954), 7.
- Zileli, Gün. “Cehennem”. *Yordam* 2/16 (Güz 1967), 68.
- Zileli, Gün. “Cüce İle Bebek”. *Yordam* 3/17 (K 1968), 77.
- Zileli, Gün. “Demir Özlü’nün Kitabı”. *Yordam* 2/15 (Yaz 1967), 67.
- Zileli, Gün. “Gibiciler”. *Yordam* 3/17 (K 1968), 76-77.
- Zileli, Gün. “Hikâye - Yeni Bir Dönem”. *Yordam* 3/20 (Güz 1968), 22-24.
- Zima, Peter V. *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. çev. Mustafa Özsarı. Ankara: Hece Yayınları, 2004.

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Orhan GÜDEK	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Fakülte	Eğitim Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği
Yüksek Lisans	
Üniversite	Fatih Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Programı	Türk Dili ve Edebiyatı
Makale ve Bildiriler	
1. Güdek, Orhan. “Romanın Sinemaya Aktarımında Karşılaşılan Problemlere Kuramsal Yaklaşımlar”. <i>Bilig</i> 90 (Temmuz 2019), 117-135. https://doi.org/10.12995/bilig.9006. 2. Güdek, Orhan. “Yakup Kadri’nin <i>Kıralık Konak</i> Adlı Romanında Üçgen Arzu”. <i>Uluslararası, Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi</i> 4/7 (Temmuz 2019), 139-149. http://dx.doi.org/10.29228/ijia.7.78	