

62461

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

CUMHURİYET DÖNEMİNDE EDEBÎ ELEŞTİRİ
(1923 - 1938)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
BETÜL MUTLU ÖZÇELEBİ

ANKARA - 1997



62461

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

CUMHURİYET DÖNEMİNDE EDEBİ ELEŞTİRİ
(1923 - 1938)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
BETÜL MUTLU ÖZÇELEBİ

DANIŞMAN: Prof. Dr. OLCAY ÖNERTOY

ANKARA - 1997

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANİZASYON MERKEZİ

İÇİNDEKİLER

Sunuş	v
Kısaltmalar	vii
<u>GİRİŞ</u>	
1- 1923-1938 Yılları Arasında Siyasal, Sosyal ve Kültürel Ortam	2
2- 1923-1938 Yılları Arasında Ana Çizgileriyle Edebiyatımızın Durumu	6
3- Cumhuriyet Dönemine Kadar Edebî Eleştiri	10
<u>ELESTİRİ</u>	
1- Edebiyat Tarihi ve Edebî Eleştiri	22
2- Eleştiri ve Eleştirmen Hakkında Düşünceler	24
3- Ataç'a Yönelik Eleştiriler	37
<u>EDEBİYAT</u>	
1- inkılâp Edebiyatı	41
2- Millî Edebiyat	47
3- Eski Edebiyata Yönelik Eleştiriler	53
4- Günün Edebiyatına Yönelik Eleştiriler	62
<u>ŞİİR</u>	
I- ŞİİR ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER	66
1- Şiirde Eski Kuşak-Yeni Kuşak Tartışmaları	66
2- Şiirde Sınırlandırma	75
3- Halk Edebiyatından Yararlanma	77
4- Aruz-Hece Tartışmaları	79
II- ŞİİR VE ŞAİRLER ÜZERİNE DÜŞÜNCELER	92
1- Abdülhak Hâmit	92
2- Tevfik Fikret	96
3- Ahmet Hâşim	101
4- Yahya Kemal Beyatlı	107
5- Mehmet Âkif Ersoy	111
6- Nâzım Hikmet	114
7- Necip Fazıl Kısakürek	121
8- Ömer, Bedrettin Uşaklı	123

HİKÂYE VE ROMAN

I- HİKÂYE VE ROMAN ÜZERİNE DÜŞÜNCELER	128
1- Hikâye ve Romanın İşlevi	128
2- Tezli Roman	135
II- ROMAN VE HİKÂYE İNCELEMELERİ	137
1- Sinekli Bakkal	137
2- Yaban	140
3- Dokuzuncu Hariciye Koğuşu	145
4- Kuyucaklı Yusuf	147
5- Gökyüzü	151
6- Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri ve Hikâyeciliği	154
7- Semaver	157

TİYATRO

I- TİYATRO ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER	162
1- Tiyatro Eleştirisi	162
2- Telif Eser ve Uyarılama	166
3- Darülbedayi'nin Repertuarı	168
4- İnkılâpçı Tiyatro	174
II- TELİF ESERLERLE İLGİLİ ELEŞTİRİLER	175
1- Muharrir	175
2- Tohum - Bir Adam Yaratmak	176
3- Sağanak	179
4- Unutulan Adam	180
5- Hayvan Fikri Yedi	181

DİL

1- Yazı Devrimi	184
2- Dil Devrimi ve Dilde Özleşme	191
3- Konuşma Dili - Yazı Dili ve Gramer Tartışmaları	201

<u>SONUÇ</u>	207
---------------------------	-----

<u>KAYNAKÇA</u>	217
------------------------------	-----

<u>KİŞİ ADLARI DİZİNİ</u>	243
--	-----

ABSTRACT	250
----------------	-----

ÖZET	251
------------	-----

SUNUŞ

Eleştiri özgür düşünce ile doğrudan ilişkili bir kavramdır. Eleştirel düşünce ancak demokrasinin tüm kurallarıyla işlediği anda yeşerebilir. Bizde ilk olarak 1923-1938 yılları arasında, Cumhuriyet'le birlikte çokseslilik ilkesine dayanan özgürlükçü bir ortam yaratılmıştır. Her alanda yeni bir başlangıç arayışına giren idealist kadroların en belirgin yanı eskiye karşı yıkıcı, yeniye karşı yapıcı eleştiriler yöneltmeleridir. Edebiyat bu girişimlerin en yoğun yaşandığı alandır. Belli başlı tartışmaların hepsi, yeni olanı var etme savaşımının ürünüdür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında edebî eleştiri, döneme hakim olan gerçekçi ve akılcı dünya görüşü doğrultusunda bilime yaklaştırılmıştır. Her ne kadar sistemleşmiş bir eleştiri kuramıyla karşılaşılmasa da çizilen yol bellidir: Eleştiri, nesnel/bilimsel bir yol izleyecektir.

Bu çalışma, edebî eleştirinin 1923-1938 yılları arasındaki gelişimini belirleme amacını taşımaktadır. Çalışmamız, «Giriş»ten sonra altı ana bölümden oluşmaktadır.

«Giriş»te, 1923-1938 arasındaki siyasal, sosyal ve kültürel ortam, dönemin edebiyatı ve edebiyatımızda eleştirinin Divan edebiyatından Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar geçirdiği evreler üzerinde durulmuştur. «Eleştiri»de, edebiyat tarihi ve eleştiri ayrımı üzerine düşünceler, eleştiri ve eleştirmen üzerine değerlendirmeler ve Nurullah Ataç'a yöneltilen eleştiriler belirlenmiştir. Nurullah Ataç'ın üzerinde, bu dönemde sanata değil bilime yaklaştırılan eleştiri anlayışına karşı, sistemli bir şekilde izlenimci eleştiriye savunması ve uygulaması nedeniyle durulmuştur. «Edebiyat»ta, İnkılâp edebiyatı ve Millî edebiyat hakkındaki görüşler ve eleştirel yaklaşımlar, eski ve yeni edebiyata yönelik eleştiriler ele alınmıştır. «Şiir»de, yeni kuşağın eski edebiyata karşı toplu bir şekilde karşı çıkışları eksen alınmış, aruz - hece tartışmaları da buna bağlı olarak incelenmiştir. Şiirde sınırlandırma ve Halk edebiyatından yararlanma da popüler şiir anlayışına verilen tepkileri içerdiği için ayrı birer başlık altında değerlendirilmiştir. Şairler şiirler üzerine yapılan eleştiriler, taranan kaynaklardaki eleştiri yoğunluğuna göre seçilmiştir. «Hikâye ve Roman»da, Türk romanının ne gibi nitelikler taşıdığına ve nasıl olması gerektiğine ilişkin eleştiriler incelenmiştir. Bu dönemde hikâye alanında kuramsal eleştiri pek yoktur. bu nedenle bir tek Nahit Sırrı'nın *Hikâye ve Roman* adlı eseri üzerinde durulmuştur. «Tiyatro»da, tiyatro eleştirisi ve telif eserler üzerinde durulmuştur. «Dil»de, yazı devriminin oluşumu öncesi Latin abecesine gösterilen tepkiler, dil devrimi ve özleştirme çalışmaları,

konuşma dili-yazı dili tartışmaları, gramerin gerekliliği gibi konular üzerinde durulmuştur. «Sonuç»ta döneme egemen olan eleştiri anlayışı belirlenmiş, eleştirinin kuramsal boyutta algılanışı ve uygulanışı üzerine yargılarda bulunulmuştur. «Kaynakça»da, yararlanılan eserler ve makaleler iki ayrı başlık altında toplanmıştır. Çalışmamızda 1923-1938 yılları arasında yayımlanan dergiler, gazeteler ve kitaplar temel alınmıştır. Dönemin dergilerinin hemen hepsine ulaşılmış, ancak gazetelerden geniş ölçüde yararlanılamamıştır. Bu kaynaklardaki eleştiriyle ilgili bütün yazılar, yararlanamadıklarımız dahil, kaynakçada gösterilmiştir. «Kişi Adları Dizini»nde çalışmada adı geçen kişilere yer verilmiştir.

Bu çalışmanın her aşamasında bilgi ve aydınlatıcı eleştirileriyle yol gösteren sayın hocam Prof. Dr. Olcay Öner toy'a ve eşim Hüseyin Özçelebi'ye teşekkürlerimi sunuyorum.

Betül Özçelebi
Ankara - 1997

KISALTMALAR

A.g.e.:	Adı geçen eser
A.g.m.:	Adı geçen makale
A.g.y.:	Adı geçen yazı
AÜ:	Ankara Üniversitesi
Bknz.:	Bakınız
C.:	cilt
GÜ:	Gazi Üniversitesi
İÜ:	İstanbul Üniversitesi
DTCF:	Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
S.:	sayı
s.:	sayfa
Yay. Haz.:	Yayına hazırlayan

GİRİŞ

1- 1923-1938 YILLARI ARASINDA SİYASAL, SOSYAL VE KÜLTÜREL ORTAM

Cumhuriyet'in ilk on beş yılı değişimler ve dönüşümler çağıdır. Osmanlı İmparatorluğu tarihe karışırken bağımsız Türkiye, siyasal ve sosyal alanlardaki devrimler temelinde yükselir.

Bu değişimler ve dönüşümler ortamında, yeni insanı ve toplumu yoğurarak çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmayı görev edinen idealist bir kuşak ortaya çıkmıştır. Amaçları, kitlelerle sıkı bağlar kurma yoluyla devrim ve ilkeleri yerleştirmek ve yaymaktır. Çağdaşlaşmanın 2. Meşrutiyet'ten sonraki ikinci ve tamamlayıcı halkasını oluşturan Cumhuriyet kadrolarının hedefi, Türk toplumunu «çağdaş uygarlık yörüngesine oturtma» olmuştur. Bu iş, iki aşamada gerçekleştirilecektir. Birincisi «gelenekçilik tutumunu yok etme», ikincisi de «onların yerine bu yörüngeye uygun kuralları, örgütleri yerleştirmek; toplumun yeni kuşaklarını bu yörüngenin gereklerine göre yetiştirecek gelenekle çağ arasındaki geçiş köprüsünü kurmak»¹ işidir.

Gelenekçilik anlayışı, ümmet anlayışını ve Osmanlı kültürünü toptan reddetme biçiminde, ideolojik bir söylem yoluyla yok edilmeye çalışılır. Ümmetçilik bilincinin yerini ulus bilinci alır. Batı akıl ve bilimi ile Türklük bilincinin bileşimi yeni toplumun yapı taşı olarak benimsenir. Atatürk Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıl olan 1923'te İzmir İktisat Kongresi'nde, geçmişte bilimsel anlamda ulusal bir devir yaşayamadığımızı şöyle dile getirir:

"Biz henüz hakikî, müsbet manâsıyla millî bir devri yaşayamadık. Binaenaleyh millî bir tarihe malik olamadık."²

Cumhuriyet'i kuran kadro, milliyetçilik anlayışını kendilerinden önceki kuşaktan devralarak uygulama alanına geçirmiştir. 1908'den sonra milliyetçilik akımı, Batıcılar ve İslamcılar karşısında zafer kazanmıştır. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip Yöntem'le başlayan *Yeni Lisan Hareketi* zamanla siyasal alana da yansımıştır. Ziya Gökalp'in 1923'te yayımladığı ***Türkçülüğün Esasları*** adlı eser, millet bilincinin kuramsal anlamda da tamamlanmasını sağlamıştır. Cumhuriyet'in kuruluşu, halifeliğin kaldırılması, Medeni Kanun'un kabulü, Şapka Kanunu, miladi takvimin ve Latin

¹ Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yay., İst., tarihsiz, s. 512.

² Atatürk, *Söylev ve Demeçler*, C. 3, T.T.K. Yay., 1954, s. 50-51.

harflerinin kabulü, kadınlara erkeklerle eşit hakların tanınması gibi siyasal ve toplumsal yaşama ilişkin bütün değişimler, bu sentezin tamamlayıcı öğeleri olmuştur.

Bu sırada çağdaşlaşmanın karşısında yer alan muhalifler, demokrasinin tam ve doğru işleyişine engel olmaya başlamışlardır. Şeyh Sait isyanının sonucunda Takrir-i Sükûn Kanunu gündeme gelir. Bu yasa, "Gericiliğe ve ayaklanmaya, memleketin sosyal düzeninin, huzurunun, sükununun, güvenliğinin ve asayişinin bozulmasına sebep olacak bütün kuruluşları, kışkırtmaları, davranışları ve yayınları hükümet; cumhurbaşkanının onayı ile kendi başına ve idari olarak yasaklayabilir."³ hükmünü içerir.

Takrir-i Sükûn ile basın üzerindeki denetleme yetkisini hükümet tam anlamıyla eline alır. Bu yasa ile *Tevhid-i Efkâr*, *Son Telgraf*, *İstiklâl*, *Sebilürreşat*, *Aydınlık*, *Orak-Çekiç*, *Sayha* gibi resmi ideolojiye karşıt yayınlar yapan gazete ve dergiler kapatılırken *Cumhuriyet*, *Milliyet* gibi gazetelerin de resmi ideolojiye tam destek vermesi dikkat çeker. Yine bu yasaya dayanılarak, «Vatandaşların aldatılmaktan ve kışkırtılmaktan korunması» gerekçesiyle Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası da kapatılır.⁴ Bu sırada resmi ideolojiye karşı yazılar yazan yazarlar ve gazeteciler de tutuklanırlar. Hüseyin Cahit, Zekeriya Sertel, Cevat Şakir, Eşref Edip, Sadri Ethem, İlhami Safa, Suphi Nuri İleri, Nâzım Hikmet, Vedat Nedim, Hikmet Kıvılcımlı 1925'ten 1927'ye uzanan süreçte tutuklanıp yargılanırlar ve çeşitli illere sürülürler. Basına yönelik bu baskılar sağdan solan bütün muhalefeti kapsar. Çavdar, yapılan baskıları şu nedenlere bağlar:

"-İzmir suikastı girişimi nedeniyle muhalefetin ve özellikle ittihatçıların tasfiyesi.

-Devrimlere, özellikle şapka kanununa karşı hareketlerin kaynağı olan islami akımların sindirilmesi.

-Sol hareketlerin sindirilmesi."⁵

Kısa dönemde refahın halka indirgenememesi 1929 dünya ekonomik bunalımı ile birleşince toplumsal rahatsızlıklar ortaya çıkmıştır. Bu durum, 1930'da Atatürk tarafından kurdurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası'na halk tarafından verilen açık destekle ortaya çıkar. Basın dünyası ikiye bölünür. Tartışmaların şiddeti, Denizli milletvekili Haydar Rüştü Bey'in *Anadolu* gazetesinde Serbest Fırka aleyhine yazı yazması ile doruğa ulaşır. Halk bu olay üzerine gazetenin önünde gösteri yapar.

³ Tevfik Çavdar, *Türkiye'de Demokrasi Tarihi 1839-1950*, İmge Kitabevi, Ank., 1995, s. 273.

⁴ A.g.e., s. 274.

⁵ A.g.e., s. 279.

Polisin müdahale etmesini gerektiren bu olayın meclise de taşınması sonucunda, parti kendi kendisini fesh eder.⁶

1931'de tek parti dönemi başlarken ilk basın yasası yürürlüğe girer ve hilafet, saltanat, anarsizm ve komünizm yanlısı yayınlara ilk kez açık yasaklamalar getirilir.⁷ Otuzlu yıllarda aynı zamanda devletçilik uygulamaları da başlar. Atatürk, İzmir'deki C.H.F. Kongresinde benimsenen devletçilik anlayışını şöyle özetler:

"Fırkamızın takip ettiği program bir istikametten tamamiyle demokratik, halkçı bir program olmakla beraber iktisadi noktai nazardan devletçidir. Halkımız tab'an devletçidir, ki her türlü ihtiyacı devletten talebetmek için kendisinde bir hak görüyor. Bu itibarla milletimizin tabeyi'i ile fırkamızın programında tamamiyle bir mutabakat vardır."⁸

Kuruluş döneminde özel teşebbüsün bütün teşviklere rağmen toparlanamaması sonucunda devletçilik uygulamasına geçilir. İlk kalkınma planında enerji ve madencilik alanındaki yatırımlara öncelik verilmiş ve böylece sanayi toplumu olma yolunda ilk adımlar atılmıştır. Sümerbank, Etibank, Maden Tetkik Arama Enstitüsü, Karabük Demir Çelik Tesisleri bu dönemin ürünleridir. Devlet artık her alanda girişimcidir.

Kadro dergisi bu ortamda bütün sınıfları kapsayan bir ideoloji kurma amacıyla ortaya çıkar. Mustafa Kemal ve mevcut yönetimin izni alınarak faaliyete geçen dergi, yayımlandığı üç yıl, 36 sayı boyunca Türk devriminin ideolojisini sistemleştirmek, sınıfsız ve çelişkisiz bir toplum yaratmak, ekonomik kalkınmayı gerçekleştirecek yöntemler önermek ve Türk devrimini evrenselleştirmek gibi temel amaçlara yönelmiştir.⁹ Yakup Kadri, Burhan Asaf, Vedat Nedim, Şevket Süreyya ekonomiden edebiyata uzanan geniş bir yelpazede bir aydın hareketi başlatmışlardır.

Dönemin ve rejimin kuramsal yönüne eğilen *Kadro* hareketinin yanı sıra, 1932'de devlet tarafından kurulan ve desteklenen Halkevleri, yaygın eğitim yoluyla uygulamaya öncelik tanır. Türk Ocakları'nın kapatılması sonucunda kurulan Halkevleri, devletçiliğin kültür alanındaki uygulama çalışmalarının merkezi olmuştur. Bu kurum yoluyla yönetici kadro ile halk arasındaki açıklık kapatılmaya çalışılmış, çağdaşlaşmayı benimsetme ve yaygınlaştırma amaç edinilmiştir.

Halkevleri dil, tarih ve edebiyat kolu, güzel sanatlar kolu, temsil kolu, spor kolu, sosyal yardım kolu, halk derslikleri ve kurslar kolu, kitaplık ve yayın kolu, köycülük

⁶ Daha geniş bilgi için bakınız, A.g.e., s. 290.

⁷ Ali Gevgili, "Türkiye Basını", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 1, İletişim Yayınları, İst., 1984. s. 215.

⁸ Atatürk, A.g.e., C. 2, s. 262.

⁹ Temuçin Faik Ertan, *Kadrocular ve Kadro Hareketi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1994, s. 65.

kolu, tarih ve müze kolu olmak üzere dokuz kolda etkinlik yaparlar. En etkili çalışmaları yapan kol ise temsil koludur. Bu kol, yeni Türkiye'nin uluslaşma ve çağdaşlaşma çabalarına katkı sağlayacak oyunları bir bir sergilemiştir. Bu oyunlardan biri olan ve Faruk Nafiz tarafından yazılan **Akın**, Atatürk'ün yönergesiyle ortaya çıkarılmıştır. Atatürk'ün kendisi de, Aka Gündüz'ün **Mavi Yıldırım** ve Behçet Kemal'in **Timurleng** adlı oyunları üzerinde düzeltmeler yapmıştır. Halkevleri tarafından Halk edebiyatı konusunda da çok hummalı bir şekilde çalışmalar yapılmıştır. Anadolu'dan toplanan şiirler, halk şiiri kaynaklı yeni bir şiir anlayışı yaratma amacına yöneliktir.

Kitleye yönelik kültür politikaları, yine Halkevleri dergileri yoluyla yaygınlaştırılmıştır. *Ülkü*, bunlar arasında etkinliği en fazla olan dergidir.

Kültürel dönüşümün ilk aşaması 1928 harf devrimi ile gerçekleşir. Basın dünyası kısa bir süre içinde yeni harflerle yayıma geçerken 1929'da kurulan Millet Mektepleri ile halk büyük bir okuma-yazma seferberliğine girişmiştir. Dil devrimi bu dönüşümün ikinci aşaması olmuştur. 1932'de Atatürk'ün öncülüğünde kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti, dille ilgili çalışmaları yönlendirmiştir. Bu yıllarda gazetelerde dil köşeleri çok önemli yer tutar. Dil köşelerinde Osmanlıca sözcüklere karşılık olan Türkçe sözcüklere yer verilir. Cemiyet, dilimizin bilim ve edebiyat dili olması yolunda önemli adımlar atılmasını sağlar. Bunlardan başka Anadolu ağızlarından sözcük derleme, tarihî yazma ve kitaplardan Türkçe sözcük tarama, yeni sözcükler türetme çalışmaları bu dönemde başlar. Yapılan çalışmaların temel amacı, Türkçeyi yabancı dillerin boyunduruğundan kurtarmaktır.

1931'de kurulan Türk Tarih Tetkik Cemiyeti ile 1936'da kurulan Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Osmanlı tarihinden çok daha gerilere uzanan Anadolu uygarlığını aydınlatan bilim merkezleri olmuşlardır. 1931 yılında Nazi Almanyası'ndan kaçan bilim adamları çeşitli ülkelere sığınmışlardır. Bunların önemli bir bölümü de Türkiye'ye gelir. Genellikle İstanbul Üniversitesi'nde görev yapan, Dil-Tarih'in kurulmasında etkin çabalar harcayan bu bilim adamları Türk biliminin kazancı olmuşlardır.

Atatürk, bütün bu baş döndürücü gelişmeleri «millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkarma» amacına bağlar. O, bu konuda şunları söyler:

“... bize zaman ölçüsü, geçmiş asırların gevşetici zihniyetine göre değil, asrımızın sürat ve hareket mefhumuna göre düşünülmelidir.”¹⁰

Atatürk'ün liderliğinde çağdaşlaşmayı hedefleyen öncü kadro, çalışmalarını sadece ideolojik alanla sınırlamamış, aynı zamanda Batılı yaşam tarzını da

¹⁰ M. Kemal Atatürk, *Söylev ve Demeçler*, C. 2, T.T.K. Yayınları, 1952.

benimsemiştir. Bu yaşam tarzını halkın da benimsemesi için çalışılmıştır. Cumhuriyetle birlikte önce başkentte başlatılan «balo»lar, toplumu Batılı eğlence tarzına alıştırmaya amacını güdüyordu. Politik anlamda öncü kadroların, milletvekili ve yüksek bürokratların bu balolarda bulunması, modern dansları öğrenip yapması, böylece halka örnek olması bekleniyordu.¹¹

Dönemin *Yedigün* gibi magazin dergilerinde, Batılı yaşam tarzı bütün renkliliğiyle gözler önüne serilir. Edebiyat ve fikir dergilerinin adları da dikkat çekicidir: *Yeni Türk Mecmuası*, *Yeni Adam*, *Ülkü*, *Servetifünun Uyanış...* Bunlar, dönemin ruhunu yansıtan adlandırmalardır. Resim alanında, memleket sevgisini aşıl原因an memleket resimleri sergileri açılır. Müzikte de, ulusal duyarlılıklar geçerliğini korur. Dönemin egemen müzik anlayışı, edebiyat alanındaki anlayışa koşut bir şekilde gelişir. Halk müziği, Batı formlarıyla işlenir.

Kısaca bu dönemde çağdaşlaşma, «olmazsa olmaz» bir yaşam koşulu olarak algılanmış, Batının akli ve bilimi ile millî olan birleştirilerek yeni bir sentez yaratılmıştır. İdealistlik ve öncülük niteliklerini taşıyan kadro, yenilikleri tek bir odaktan yönlendirmiş her şeyiyle yeni olan bir toplum yaratmaya çalışmıştır.

2- 1923-1938 YILLARI ARASINDA ANA ÇİZGİLERİYLE EDEBİYATIMIZIN DURUMU

1923-1938 yılları arasında edebiyat, itici gücünü toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlerden alır. Atatürk'ün Onuncu Yıl Nutku'nda dili getirdiği, uygarlaşma yolunda «sür'at ve hareket mefhumuna» göre düşünme gereği her alanda olduğu gibi edebiyatta da varlığını gösterir. Döneme damgasını vuran bir başka anlayış da Yahya Kemal'in «Mektepten Memlekete» sözünde ifadesini bulur. Denilebilir ki, Meşrutiyet'ten beri sürdürülen kendimize özgü bir edebiyat yaratma savaşı, bu iki kavramda formülleşmiş ve bütün çabalar bu alanda yoğunlaştırılmıştır.

Edebiyat dünyamızda daha önceki dönemlerde görülmeyen bir hareketlilik göze çarpar. Gelenekçi anlayışa karşı takınılan yıkıcı tavırların yanında, yeniyi araştırma ve tartışma edebî ortamın nitelikleridir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında farklı görüşte olan sanatçıların ortak dergilerde buluşması, toplumcu sanat tutumunun, edebiyatımızda

¹¹ Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yay., İst., 1984, s. 861.

öteden biri var olan «sanat için sanat-toplum için sanat» çatışmasının toplumcu sanat lehine bir süre durulmasını sağlar. Millî edebiyat döneminde, *Yeni Mecmua*'da «Millî edebiyat» kavramı etrafında birleşen farklı görüşten yazarların ortaya koydukları, aynı ülkü etrafında bir olma anlayışı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da geçerliliğini korur. *Hayat* dergisinde toplanan yazarlar Cumhuriyet ülküsü düşüncesinde birleşirler. Derginin ilk sayısında özetle şu görüşler ileri sürülür: "Hayat, gençliğin ilme karşı muhabbetini artıracaktır. (...) Millî hayatı sanatkâr mefkûreleştirebilir."¹² Böylece derginin işlevi belirlenmiş olur: Bilim sevgisi aşılacak ve millî hayatı sanat eserlerinde yansıtmak. Dergide, Abdülhak Hamit, Ali Canip, Mehmet Emin, Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi Servet-i Fünun, Fecr-i Âti ve Millî edebiyat dönemlerinden gelen yazarların yanı sıra Yaşar Nabi, Necip Fazıl, Behçet Kemal ve Sabiha Zekeriya gibi yeni adlar yer alır. Derginin ilk sayısında Ali Canip tarafından kaleme alınan «Rönesans ve Türkiye» adlı yazı, bu yazarların birleştiği ortak noktayı açıklar. Rönesans daha sonraları dönemin belirleyici nitelendirmesi olarak sık sık karşımıza çıkacaktır.

Edebî hareketlilik 1928 sonrası ivme kazanır. Dönemin ilk edebî topluluğu olan *Yedi Meşaleciler* içtenlik ve yenilik iddialarıyla dikkat çekici bir çıkış yaparlar. Ahmet Haşim'in desteklediği bu topluluk kuru memleketçilik anlayışını, "Yazılarımızda ne dünün mızımız ve soluk hislerini, ne son zamanların renksiz ve dar Ayşe, Fatma terennümünü bulacaksınız."¹³ sözleriyle eleştirerek yeni bir edebiyatın gerekliliğini ortaya koyarlar. Ancak şiir için yeni bir açılım sağlayamadan kısa sürede dağılırlar.¹⁴

İkinci yenilikçi hareket *Resimli Ay* dergisi çevresinden gelir. Sabiha Zekeriya, Nâzım Hikmet, Sadri Ertem, İlhami Bekir gibi sol eğilimli sanatçılar gelenekçi edebiyat anlayışına karşı bir hareket başlatırlar. 1929'da «Putları Yıkıyoruz!» adını verdikleri kampanyayla önce Abdülhak Hamit'e, sonra Mehmet Emin'e oldukça sert ve yıkıcı eleştiriler yöneltirler. Şiir bölümünde ayrıntılı olarak değineceğimiz bu kampanya, Hamdullah Suphi ve Yakup Kadri'nin verdiği cevaplarla ideolojik görüşlere bağlı kamplaşmalara yol açar.

Dönemin çok ses getiren son çıkışı da *Beş Hececiler*'e karşı genç sanatçılar tarafından başlatılır. Behçet Kemal, Yaşar Nabi, Ahmet Muhip, Ziya Osman, Cevdet Kudret, Cahit Sıtkı, Ömer Bedrettin gibi şairler *Beş Hececiler*'in işlevlerini tamamladıklarını, yeniliğin kendileri tarafından temsil edildiğini belirterek, artık şiirde

¹² Mehmet Emin Erişirgil, "Hayat Ne İçin Çıkıyor?". *Hayat*, C. 1, S. 1, 2 Kânunuevvel 1926, s. 2.

¹³ *Yedi Meşale*, Muallim Ahmed Hâlid Kitaphânesi, Akşam Matbaası, İst., 1928, s. 3-4.

¹⁴ *Yedi Meşaleciler* hakkında geniş bilgi için bkz: Olcay Öner, "Cumhuriyet Döneminin İlk edebî Topluluğu: Yedi Meşaleciler", *Türkoloji Dergisi*, C. XI, S. 1, Ank., 1993, s. 37-49.

gençlerin etkinliğinin söz konusu olduğunu iddia ederler. Nâzım Hikmet, İlhami Bekir, Ercüment Behzat gibi serbest nazmı savunan şairler ise her iki tarafa da karşı çıkarak kendilerinin farklı bir tarzı benimsediklerini, yeni şiirin bu yolda ilerlemesi gerektiğini ileri sürerler. Artık sanatçılar, farklı gazete ve dergilere dağılarak gruplar halinde tartışmaya başlamışlardır. Ama, yine de ortak noktalar yok değildir.

Bu dönemin şiirinde üç ana eğilim belirleyebiliriz: Memleketçiliği farklı boyutlarda algılayıp uygulayanlar, öz şiirciler ve toplumcu gerçekçiler. Bu sınıflandırma, özellikle ilk iki eğilim arasındaki geçişler düşünüldüğünde netliğini kaybeder. Memleketçilik anlayışı çerçevesinde düşündüğümüzde, Faruk Nafiz'in «Sanat» adlı şiiriyle edebiyatımıza getirdiği Anadolu duyarlılığının, Ahmet Kutsi Tecer'de folklorik öğelerle bezendiğini, Ömer Bedrettin'de manzara tasvirleri niteliğine büründüğünü, Kemalettin Kamu'da gurbet duygusuyla birleştiğini, Behçet Kemal'de destansı bir havaya girdiğini, Necip Fazıl'da mistikleştiğini, Nâzım Hikmet'te ise Anadolu insanının acılarında dile geldiğini görürüz.¹⁵ Yine öz şiircilerde de şekil açısından memleketçi şiire bağlanışın yanında alt yapıda, döneme hakim olan Anadolu duyarlığı görülür. Yahya Kemal, bireysel duygulanımları millî duyarlıkla birleştiren İstanbul şairi olarak tanınırken, Ahmet Hamdi Tanpınar «Bursa'da Zaman» adlı şiiri ve **Beş Şehir** adlı eseriyle Anadolu'ya açılır. Cahit Sıtkı ve Ahmet Muhip'te de memleket yaşamından kopuk olmayan bir duyarlık hissedilir. Üç eğilim arasındaki farklılıklar, öz şiircilerde estetik kaygının ön plâna alınıp bireysel duygulanımların ve iç dünyanın dile getirilmesi; toplumcu gerçekçilerde de serbest nazmı tercih etme ve toplumsal işlevi sanatın amacı durumuna getirme şeklinde ortaya çıkar. Her üç eğilime bağlı şairler, dönem boyunca az çok ortak temaları işlemelerine karşın birbiyleriyle tartışmaktan da geri durmamışlardır.

Dönemin romancıları, Millî edebiyat döneminde adlarını duyuran yazarlardır. Bu dönemin ilk üç yazarı, Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri Tanzimat'la birlikte başlayan köye ve Anadolu'ya açılma hareketini bilinçli olarak geliştirmişlerdir.¹⁶

Halide Edip; **Zeyno'nun Oğlu**, **Sinekli Bakkal** gibi töre romanlarıyla üne kavuşurken, Yakup Kadri; **Yaban**, **Ankara**, Reşat Nuri; **Acımak**, **Çalıkuşu**, **Yaprak Dökümü**, **Yeşil Gece** gibi romanlarıyla Anadolu'ya ve Anadolu insanına yönelişin en güzel örneklerini verirler. Döneme hakim olan gerçekçi anlayışın 1930 sonrasında Anadolu ve Anadolu insanını tanıma ve tanıtırma kapsamı aşılmış, yenileşen toplumsal

¹⁵ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: Mehmet Kaplan **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar**, Dergah Yay., İst., 1987, s. 307-312.

¹⁶ Olcay Önerioy, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, İş Bankası Kültür Yay., Ank., 1984, s. 11.

ve siyasal koşulların ürünü olan insan ve onun sorunları ele alınmıştır. Yazarlar yeni yapılanmaların getirdiği sorunları Batılılaşma olgusu içinde irdelerler. Yakup Kadri, **Ankara** romanında bürokratlar ile halk arasındaki uçurumu, Sadri Ertem, **Çıkrıklar Durunca**'da "yerli dokuma tezgahlarının ve bunlara yün üreten çıkrıkların Avrupa tekstil sanayii karşısında çöküşünü, bu çöküşün toplumsal yaşayışta yarattığı bunalımları"¹⁷, Peyami Safa, **Fatih-Harbiye**'de Doğu-Batı ikilemi arasında bunalan Türk insanının işler. Sabahattin Ali **Kuyucaklı Yusuf**la kasaba yaşantısını gözler önüne sererken Peyami Safa da **Dokuzuncu Hariciye Koğuşu** ile bireyin iç dünyasına açılır.

1923-1938 yılları arasında hikâyeciliğimiz daha önceki dönemde olduğu gibi olay hikâyesi çerçevesinde gelişir. Bu tip hikâyeciliğin ilk temsilcilerinden Ömer Seyfettin'in kitapları da derli toplu olarak bu dönemde yayımlanmıştır. Dikkati çeken diğer adlar Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali, Sadri Ertem ve Sait Faik'tir. Memduh Şevket, 1925'te Cumhuriyet öncesinde yazdığı hikâyeleri kitaplaştırırken yeni bir hikâye tarzının da öncüsü olmuştur. Durum hikâyesini bu dönemde geliştirip özgün bir söyleyişe ulaştıran Sait Faik ise yeterince anlaşılamamış, olumsuz eleştirilere hedef olmuştur. Sait Faik'in küçük insana ve onun duyarlıklarına yönelişinin tam tersi bir tutum, Sadri Ertem ve Sabahattin Ali'de görülür. Her iki yazar da hikâyelerinde toplumsal sorunları eleştirel bir bakış açısıyla ele alırlar.

Tiyatro bu dönemde genelde halkı aydınlatan ve ona kılavuzluk eden bir eğitim aracı olarak değerlendirilir. Halkevlerinin temsil kolları tarafından sergilenen **Akın, Tohum, İstiklâl, Canavar, Mete, Kahraman, Devrim Yolcuları** gibi oyunlar yeni bir ruhun doğuşuna yardımcı olmuşlardır.¹⁸

Dönemin oyunları, ülkücü oyunlar, Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar, toplumdaki değer değişimini yansıtan oyunlar olarak sınıflandırılır.¹⁹ Faruk Nafiz'in **Canavar** adlı oyununda Cumhuriyet'ten önceki bozuk köy düzeni, Halit Fahri'nin **On Yılın Destanı**'nda Kurtuluş Savaşı ve devrimler, Yakup Kadri'nin **Sağanak**'ında devrimden yana olanlarla devrim karşıtı görüşlerin çatışması, Vedat Nedim Tör'ün **İşsizler**'inde insanların savaş sonrasında içine düştükleri ahlâkî, toplumsal ve ekonomik bunalım, Hüseyin Rahmi'nin **Kadın Erkekleşince**'sinde kadının iş yaşamına atılması ile annelik ve kadınlık ödevleri arasında bocalaması, Necip Fazıl'ın **Tohum**'unda Maraş'ın Fransız işgalinden kurtuluşu, Musahipzâde Celâl'in **Mum**

¹⁷ Atilla Özkırımlı, "Anahatlarıyla Edebiyat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 3, İletişim Yay., İst. 1984, s. 588.

¹⁸ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Kültür Yay., Ank., 1983, s. 4.

¹⁹ Sevdâ Şener'den aktaran Metin And, **A.g.ê.**, s. 483.

Söndü'sünde yozlaşmış tarikatlar, **Kafes Arkasında'da** ise Cumhuriyet öncesinde kadının baskı dolu dünyası ele alınır.²⁰

Telif eserlerin azlığı ve var olanların istenen nitelikte olmaması, Darülbeydâ'nın çeviri eserlere fazlaca yer vermesi bu dönem tiyatrosunun en önemli meseleleri olmuştur. Tiyatro 1923-1938 yılları arasında çağdaş uygarlık düzeyine çıkma yolunda en etkin araç olarak kullanıldığı halde, en sert eleştirilerin, polemiklerin gerçekleştiği bir alan olmaktan da kurtulamamıştır.

Edebiyatın evrensel boyutunun gündeme geldiği bu dönemde çeviri çalışmaları da yoğunlaştırılmıştır. Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat dönemlerinde Fransız edebiyatıyla sınırlanan bu alan, farklı ulusların edebiyatlarından yapılan çevirilerle zenginleştirilmiştir. Batı klâsiklerinden yapılan çevirilerin yanı sıra Çin, Japon, Hint ve özellikle de Rus edebiyatlarından yapılan çeviriler bu dönemde oldukça çok ilgi görmüştür. Bu çalışmalar, 1938 sonrası büyük bir hız kazanmış, Millî Eğitim Bakanlığı öncülüğünde geniş bir tercüme faaliyeti başlatılmıştır.

3- CUMHURİYET DÖNEMİNE KADAR EDEBİ ELEŞTİRİ

Eleştiri, edebiyatımızda köklü değişimlerin yaşandığı Tanzimat döneminde ortaya çıkmıştır. Batı edebiyatında edebî türlerin olgunlaşması sonucunda sağlam bir alt yapıya dayanarak filizlenen eleştiri, bizde aynı evrimi geçirmemiştir. Hikâye, roman, tiyatro gibi yeni tanıştığımız türlerle eş zamanlı olarak girmiştir edebiyatımıza.

Eski edebiyatımızda Batılı anlamda bir eleştiri anlayışı yoktur. Sadece öznel beğeniye dayanan eleştirel düşünceler zaman zaman dile getirilmiştir. Nazmın kusurlarını bildiren bir bilim olarak kabul edilen «Nakd»da, divanlara yazılan önsözlerde ve mesnevilerin «Sebeb-i Telif» bölümlerinde şiir ve şair hakkında bilgilerle karşılaşırız. Bir şairin başka bir şairin şiiri hakkındaki beğeni derecesini gösteren nazirelerde, şairlerin kendi sanatlarını övdükleri fahriyelerde, şairlerin yaşam öykülerini ve şiirlerinden örneklerini içeren tezkirelerde ve şairlerin kendilerinden öncekiler ile çağdaşları hakkındaki düşüncelerini dile getirdikleri dizelerde de öznel değerlendirmeler yer alır.

²⁰ Daha geniş bilgi için bkz.: A.g.e., s. 493-510.

Fuzûlî, **Türkçe Divan**'ında «İlimsiz şiir esası yok duvar gibi idi.» anlayışından yola çıkarak «şiir fenni»nin, bilim bilmenin yanında yaşanan ortama da bağlı olduğuna dikkat çeker.²¹

Şeyh Galip, **Hüsn ü Aşk**'ın önsözünde Nâbi'nin **Hayrâbâd**'ında işlediği konuyu Attar'dan almasını şöyle eleştirir:

“Kim Nâbi’ye hiç düşer mi evfak
Şeyh’in sözüne kelâm katmak

Ey kıssadan hisse almıyan haberdâr
Nâkıs mı bıraktı Şeyh Attar”²²

Şair, bu eserinde şiir ve şair hakkındaki düşüncelerini de açıklar. Yeni mazmunlar aramanın gereksiz olduğunu ileri sürenleri şöyle cevaplar:

“Evsâf-i Hudâ’ya gaayet olmaz
Feyz-i suhana nihâyet olmaz

Sen kudret-i fehmi eyle peydâ
Ben söyleyeyim sen eyle isgaa

Ez-cümle teceddüd-i havâdis
Mazmûn-i neve değil mi bâis”²³

Nâbi, şiirde anlamın gerekliliğini anlamsız şiiri kokusuz lâleye benzeterek açıklar:

“Söyleme şi’ri tehî ma’nâdan
Agunı çekme balıksuz mâdan

Nazm kim olmaya ma’nâ ya karîn
Kendüdür hâtem-i bî-nakş u nigîn

Kokusuz lâleye benzer o suhan
Ki ola lafzı tehî ma’nâdan”²⁴

²¹ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: Abdülkadir Karahan, **Fuzûlî Muhiti, Hayatı, Şahsiyeti**, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1989, s. 157-161.

²² Şedit Yüksel, **Şeyh Galip, Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri**, İş Bankası Kültür Yay., Ank., 1980, s. 104.

²³ **A.g.e.**, s. 113.

²⁴ Mine Mengi, **Divan Şiirinde Hikemi Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbi**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank., 1991, s. 35.

Divan şairleri kendi hünerlerini kendilerinden önceki şairlerle karşılaştırarak ortaya koymaya çalışırlar. Amaç kendilerinin de onlar kadar yetenekli olduğunu kanıtlamaktır. Tâcizâde Cafer Çelebi, Şeyhî'yi şöyle değerlendirir:

“Eğer Şeyhî’dir insâf ile billâh

Suhanverlikte gerçi olmuş âgâh

Fesâhatte velâkin kârı yoktur

Kelâmın garip elfazı çoktur.”²⁵

Övgüde sınır tanımayan Nefî, kendi şiirini de övmekte sınır tanımaz:

“Ukde-i ser-rîşte-i râz-ı nihânîdür sözüm

Silk-i tesbîh-i dūr-i seb’a’l-mesânidir sözüm”²⁶

Tezkireler, ilk edebiyat tarihi örnekleri sayılmalarına karşın yazarların seçkinci ve öznel tavırlarından kaynaklanan anlayışlarıyla birer antoloji görünümündedirler. Sanatlı anlatıma yenilen özensiz tutum, şairlerin biyografik bilgilerinin bile yetersiz kalmasına neden olmuştur. En iyi tezkirelerden biri olarak kabul edilen **Latîfî Tezkiresi**, eleştirel bakış açısıyla da nesnel olarak değerlendirilir. Lâtîfî döneminin şairlerini hiç beğenmez. Onları taklitçilikle ve hırsızlıkla suçlar:

“... zamânede şâir ü müteşâ’ir nâ-ma’lûm olup ‘arşa-i nazm mukallid ve ehl-i taklîd ile tolmuş ve ilsine-i mu’teberede bir lafz kalmamış, tekrâr betekrâr mahlas olmuş. Buhûr u kavâfî nedûr bilmeden ve taktî’-i evzândan haber-dâr olmadan her Gûlistân okuyan şâ’ir ve her iki mısra’a kâdir olanlar mübdi’i mâhir geçinüp ve beş beyte mâlik olanlar cevâb-ı Penc Genc’e kasdidüp sâhib-i hamse ile hem pençe dirilürler.”²⁷

Taklitçilik, hırsızlık, vezni iyi kullanamama, yaratıcı olamama Divan şairlerinin eleştiri anlayışının kapsamını oluşturur. Yapılan eleştiriler de, görüldüğü gibi övgü ya da yergi düzeyinde kalmış, kişisel düşünce sınırını aşmamıştır.

Divan edebiyatının devrini tamamladığı ve yeni bir edebiyatın temellerinin atıldığı Tanzimat döneminde Şinasi, gelenekçi eleştiri anlayışından Batılı anlamda eleştiriye geçişi temsil eder. **Fatîm** tezkiresini yeniden basıma hazırlarken, bir eserin düzeltilmesi sırasında gözetilmesi gereken noktaları belirler ve bunları makaleleştirerek yayımlar. Bilimsel bakış açısının önemini vurgulayan bu yazı, aynı

²⁵ Olcay Öneroy, *Edebiyatımızda Eleştiri Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri*, DTCF Yay., Ank., 1980, s. 9.

²⁶ İsmail Ünver, “Övgü ve Yergi Şairi Nefî”, *Doğumunun Üç Yüz Ellinci Yılında Nefî*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank., 1991, s. 62.

²⁷ Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 1, TTK Yay., Ank., 1984, s. 263-264.

zamanda eski tezkirecilik anlayışına bir tepki niteliğindedir. Şinasi, şu noktalara değinir:

“Önce, kıymetsiz şahsım tarafından edebiyata ait bahislere dair münasip notlarla tezkirenin süslenmesi; ikinci olarak hâl tercemelerinde bâzı kimselerin mahiyeti, hâiz oldukları te’sir ve resmî mevki’leri nisbetinde büyütölmek gibi iğreti olan şairlere yakışircasına söz rüşveti nev’inden şeylerin çıkarılması; üçüncü olarak mâna ve söze ait yanlışların düzeltilmesi; dördüncüsü, şiirlerden hangisinin aşırma olduğı anlaşılırsa açığa vurulması; beşincisi, herbir şairin şiirleri mikdarı, ilimler ve fenler ve san’atlarda gösterdiği hüner herkes tarafından öğünölmeğı icabettiren hizmeti her ne ise asıl onların imkân nisbetinde aydınlatılması ve izahı lüzumlu görölmüşür.”²⁸

Namık Kemal, eski edebiyata yönelik yıkıcı eleştirileriyle yeni edebiyatın yol açıcısı olmuştur. Öna göre eski edebiyatın masalsı dünyası ve estetik anlayışı çağın gereklerine uygun değildir. Yazar, eski hikâyelerin gerçeklerden uzak oluşunu «Celâl Mukaddimesi»’nde şöyle eleştirir:

“... bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin harîcinde birer mevzû’a müstenid ve suret-i tasvir-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrih-i hissiyât gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğı için roman değil, koca karı masalı nev’indendir. Hüsn ü Aşk ve Leylâ ile Mecnûn kabilinden olan manzumeler de gerek mevzû’larına, gerek sûret-i tahrîrlere nazaran adeta birer tasavvuf risâlesidir.”²⁹

Namık Kemal’e göre sanatçılar, halkı aydınlatmayı, sosyal fayda uğrunda çalışmayı ve bu yolda gerçeklere dayanan bir edebiyat yaratmayı amaçlamalıdır. Kendisi de bunu görev edinir ve yeni edebiyatın gelişimine set çekebilecek her türlü engelle savaşıır. Ziya Paşa’nın «Şiir ve İnşa» adlı makalesinde, yeni edebiyat için kaynak olarak Divan şiirini değil, Halk şiirini göstermesi Namık Kemal’in bu çabalarına uygun düşer. Ancak Ziya Paşa, *Harâbât* adlı şiir antolojisinde tam tersi bir tavır takınır. Halk şiirini eşek anırtısına benzeterek, Divan şiirini yüceltir. Namık Kemal, bunun üzerine hem Ziya Paşa’ya hem de eski şiire çok sert eleştiriler yöneltir. Eski şiirin yalanlarla dolu dünyasını ve Ziya Paşa’nın bu şiiri diriltme uğraşını şöyle eleştirir:

“Ey câmi’-i cümle-i kemâlât?

Lâzım mı idi bize *Harâbât*?

²⁸ Şinasi, *Makaleler, Külliyyât IV* (Haz.: Fevziye Abdullah Tansel), Dün-Bugün Yay., Ank., 1960, s. 68-69,

²⁹ Mehmet Kaplan, İnci Engünün, Birol Emil, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÖ Edebiyat Fak. Yay., İst., 1978, s. 477.

Tarz-ı Acemi niçindir ihyâ
Kilk-i edebe papaklar iksâ

Elvermedi mi Nedîm ü Nef'î
Şi'rin bize var mı hiç nef'i

En parlağı en büyük yalandır
Doğrusunu bul beni inandır

Ermiş mi hadeng âsumâna
Varmış mı gerek lâmekâna”³⁰

Tanzimat döneminde birinci kuşak sanatçılar, yıkıcı eleştiri örnekleri vermelerine karşın eleştiri kavramı üzerinde durmamışlardır. Onlar için eleştiri bir araçtır. İkinci kuşak sanatçıları ise eleştirinin niteliği ve kapsamı konusunda da değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Recaizade Mahmut Ekrem, o güne değin süren eleştiri anlayışının şekilciliğine ve yüzeyselliğine dikkat çeker:

“Bizim muâheze dediğimiz ve tenkitçilerin bu nâmı verdikleri şey bir eser-i edebî hakkında: (Bu terkip kâide-i nahviye mugayirdir-burada sıfat mevsûf mutâbakatı gözetilmemiş- vezinde sekte var-bu kafiye uymamış- bu kelime bu mânâda kullanılmaz) gibi ekserisi de nâbecâ olarak sathî bir kaç gevezelik etmekten ve araya kec-fehmâne ve âmiyâne ba'zı mülâhazaları karıştırmaktan ve eshâb-ı âsârı istihza yolunda temerküzle beraber bunlardan liyâkat ve kifâyet cihetiyle istirkab ettikleri kimselerin sâika-i hasedle tasrîhen veya telmîhen şahıslarına dokunmaktan ibaret ise bunu her müteşâhir...Her âciz muharrir yapabilir.”³¹

Belli bir birikime sahip olmadan eleştiri yapmaya kalkanları «şarlatanlıkla» suçlayan Recaizâde Mahmut, eski edebiyat anlayışını sürdürenlere de Namık Kemal tarzında eleştiriler yöneltir:

“Bunların arasına yılan saçlı.. ok kirpikli.. kıl kadar belli.. ağzı yok.. çenesi kuyulu.. câdûlarla mücevherâta müstağrak müzerkeş ve bukalemun-renk libâslarla mülebbes çarşanba karısı sıfatlı, kara konculus kıyâfetli mahlûklar da karışırlar. Garîbdir ki veya daha doğrusu garîb değildir ki bunları beğenenler sevenler de bulunur. Meşrebden bahs olunmaz ya!”³²

³⁰ A.g.e., s. 477.

³¹ Önerioy, A.g.e., s. 15-16.

³² İsmail Parlatır, *Recâî-zade Mahmut Ekrem*, DTCF Yay., Ank., 1983, s. 83.

Recaizâde, eski edebiyata yönelik olumsuz eleştirilerini Muallim Naci'nin eserleri üzerinde de uygulamıştır. İki şair arasındaki tartışma, çevrelerindeki genç şairleri de kapsayarak büyümüştür. Ekrem'in Muallim Naci'nin şiirlerini «balon, şeb-tâb» olarak nitelendirmesi üzerine Naci de Ekrem'in şiirlerini «iğrenç, münâsebitsiz, letâfetsiz, âdî» sözleriyle nitelendirerek karşılık verir.³³ Karşılıklı atışmaların tartışma sınırını aşması üzerine Beşir Fuat, «Üdebâdan İstirhâmım» adlı makalesinde her iki tarafı da uyarır. Kişiliklere yönelik değil, eserin sanat değerine yönelik eleştiri yapmaları gereğine dikkat çeker:

“... Üdebâ-yı kirâm zümresine dahil olmadığım ve binaenaleyh bu mübahasede külliyyen bîtaraf bulunduğum cihetle şu bîtarafılık sıfatına istinâden, mübadereden, şahsiyattan ârî ve müzeyyifâne sözlerden berî olarak yalnız eserin mehâzir ve muhassenâtını irâdeye hasredilmesini udabâ-yı kirâmdan istirhâma cüret eyliyorum. Ümîd ederim ki şu niyâz-hayr-hâhareme zevât-ı mumâmileyhim tarafından ısfâf buyurulur.”³⁴

Mizancı Murat, eleştirmen ile sanatçı arasındaki işlev farklılıkları üzerinde durarak, eleştirinin bir tür olarak benimsenmesi gerektiğini belirtir:

“Tenkid ettiği eserin mislini yazmağa muktedir olmamasından dolayı münekkidin rey ve fikri itibardan ıskat edilemez; çünkü bir nutuk veya manzûmenin sezâvâr-ı takdîr olup olmadığını tefrîk etmek için belîğ veya şair olmak iktizâ etmez. Bir eser-i edebîyi terkîb veya tahrîr etmek başka ondaki mehâsin ve mahsûsiyeti ve meâyib ve sıkleti tayin ve îrac eylemek yine başkadır.”³⁵

Tanzimat döneminde eleştiri, daha çok eski edebiyatı yıkmaya yönelik bir araç olarak kullanılmıştır. Bu, her iki kuşakta da baskın bir tutum olarak karşımıza çıkar. Eleştirilerin kişilere hakaret sınırına vardırılması, birikimsiz kişilerin olur olmaz eleştiriler yapması da yazarlar tarafından onaylanmaz. Tarafsız ve yapıcı eleştirin gereği özellikle belirtilir.

Servet-i Fünun yazarları eleştiri üzerinde daha kapsamlı düşünmüşler, onu edebî bir tür olarak her yönüyle bağımsız kılmaya çalışmışlardır. Eleştirinin içeriği, kapsamı, görevi, sınırlılıkları, eleştirmenin nitelikleri ayrıntılı olarak işlenir. Bu amaçla da Batılı eleştirmenleri ve onların eleştiri anlayışların tanıtmışlardır. Onlar, Batıda eleştirinin geçirdiği evrimi de incelemişlerdir. Ortaya attıkları görüşlerin kapnağı hep Batı eleştirisidir.

³³ Daha geniş bilgi için bkz.: A.g.e., s. 261-265.

³⁴ Önerioy, A.g.e., s. 19.

³⁵ A.g.e., s. 20.

Cenap Şahabettin eleştiriye ince bir sanat olarak kabul eder. Ona göre eleştirmen, eserle okuyucu arasındanki iletişimi, izlenimlerini dile getirme yoluyla kurmalıdır:

“Müntekid denilen sanatkâr, edebî eserlerdeki derin nüfuzunu okuyucularına yaymaya çalışır. Müntekidin kuvvetli münâsebeti, bizim hâlâ zannettiğimiz gibi yazarlarla değil, kendi okuyucusu iledir: Her edebî eseri okuyan, o eserin sabâhat ve ülvîyet mertebesini takdir ve tayin edebilir mi? İşte müntekid bu sanatın fikirlerinin yol göstericisidir. İntikad bir nevi şerhetme ve açıklama, bir nevi genişletme ve aydınlatmadır; müntekid, bütün ilmî unsurlarını, bütün meyan kudretini, görme nüfûzuna, his ve hayal inceliklerini, aklî şuâlarının tamamını edebî nefîselerin güzelliklerinin sırlarını keşfetmek için sarfeder.”³⁶

Cenap Şahabettin eleştirmeni edebî eserin değerini ortaya koyacak tek otorite olarak değerlendirir. Ona göre gerçek eleştirmen, «asrın ruhu, tarihin vicdanıdır».

Mehmet Rauf ise eleştirinin iki boyutlu oluşuna dikkat çeker. Eleştiri, bir eser üzerine ikinci bir eser yazmak demektir, yani sanattır:

“Ve benim için tenkid budur. Sevdığımız, bayıldığımız, bizi böyle hasta edecek kadar heyecanlandıran, rûhumuza bu kadar müessir olan eserleri niçin sevdığımızı şerh ve îzâh etmek... O halde hayat için edebiyat ne ise, edebiyat için de tenkid odur. Edebiyat hayatın, tenkid de edebiyatın romanıdır. Demek ki bir romancı, hayatta müşahade ve tetkik ettiği vak'ayı nasıl tasvir ediyorsa, münekkid ki romanların romancısıdır ve romanları öyle teşrih etmeli, hülâsadan hülâsa çıkarmalıdır. Görülüyor ki bu yine roman yazmaktan başka birşey değildir.”³⁷

Eleştirinin bir bilim mi, yoksa bir sanat dalı mı olduğu bu dönemin en önemli meselesidir. Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit eleştirinin sanat olduğunu, Ayın Nadir ve H. Hazım da bilim olduğunu ileri sürmüşlerdir. A. Nadir'in “Bizim bildiğimize göre tenkid bir silsile-i muhâkemât-ı mantikiyedir.”³⁸ tanımlamasına Hüseyin Cahit karşı çıkar:

“Hayır, sizin bildiğiniz bu ise, böyle ise yanlış biliyorsunuz; hattâ tenkidin mahiyetini hiç bilmiyorsunuz. Tenkid Raik Vecdi'nin yazdığı gibi bugün, elan bir «sanat, art»dır, sizin iddianız gibi «bir sil'sile-i muhâkemât-ı mantikiye» değildir. Eğer bilginiz keşfiyyât-ı indiyê kâbilinden olmayıp da Avrupa meşâhir-i hükemâsından

³⁶ Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1981, s. 99.

³⁷ A.g.e., s. 109.

³⁸ Öneroy, A.g.e., s. 115.

birinin tahkikatına müstenid ise tashih etmelidir. Çünkü bugün «tenkid ilmi» yolunda masrûf olan himmât ile beraber tenkidin henüz ilim olmadığını en mu'teber udebâ, hükemâ teslîm etmektedirler.»³⁹

Dönemin sadece eleştiriyile uğraşan tek yazarı Ahmet Şuayb, eleştiri ve eleştirmen üzerinde kapsamlı bir şekilde düşünmüş, eleştirmenin niteliklerini şöyle belirlemiştir:

"Fikr-i hakîrâneme göre vazîfe-i tenkîdi meslek ittihâz edenlerimiz evvelâ kendilerini yokluyarak bu cihetle istidât ve temâyülleri olup olmadığını anlamalıdır. Sâniyen tenkîdin envâna, tarihine, tekâmülüne dâir «tenkîd»in müvellidi, vatani olan yerlerde erbâb-ı iktidâr tarafından muharrer âsâr-ı kemâli dikkatle okumalıdır; sâlisen, bu muktedir münekkitle elyevm berhayat olanların her hafta tiyatrolara, romanlara, âsâr-ı sâireyi edebiyeye ve felsefiyeye âit tenkîdâtını takîp etmelidir; râbian memleketimizde intişâr eden âsâr-ı mütenevviaya bîgâne kalmamalıdır; hâmisen münekkitlek için elzem olan ulûmu tamamen hâiz olmalıdır; sâdisen samîmiyeti aslâ terk etmemelidir. İşte ne vakit bu sûretle terbiye-i dimâğîyesine hizmet etmiş münekkitlelerimiz yetişirse o zaman cerîdelerimizin sütunlarında tenkid nâmına terkîb hatiyeleri, kavâid dedikoduları, fesâhat oyuncakları, şahsiyyet gürültüleri görülmez..."⁴⁰

Görüldüğü gibi Servetifünuncular eleştirmenin donanımlı olması gereği üzerinde önemle durmuşlardır. Bunun yanı sıra, eleştirmenin incelemeci yönü ve yeteneği, yol göstericiliği gibi nitelendirmelerle eleştirmen eksenli bir eleştiri anlayışı oluşturulur. Bu anlayış, Servetifünuncuların sanata bakış açılarından kaynaklanır. Diğer alanlarda olduğu gibi, eleştiri alanında da Fransız edebiyatından beslenen Servetifünuncular kuramsal açıdan zengin bir eleştiri anlayışı ortaya koymuşlar; ancak uygulamada yetersiz kalmışlardır.

İkinci Meşrutiyet sonrasında başlayan milliyetçilik hareketleri edebiyatımıza farklı bir yön verir. Bir dil hareketi ile başlayan Millî edebiyat döneminde önce edebiyatın alt yapısı değiştirilmiştir. Dilde başlayan sadeleşme çalışmalarını, şiirin biçimsel yapısındaki değişiklikler izlemiştir. Dönüşüme uğrayan alt yapı tarihî ve millî bilinçle derinlik kazanınca Millî edebiyatın ilkeleri ortaya çıkar. Bunlar, dilde sadeleşme davasını benimseme, hece ölçüsünü ve halk şiiri biçimlerini kullanma ve millî konulara yönelme şeklinde özetlenebilir. Eleştiri de bu çerçevede ele alınıp uygulanmıştır.

³⁹ A.g.e., s. 116.

⁴⁰ A.g.e., s. 120.

Türk milletinin kendisine özgü bir edebiyatı olması gereğinden yola çıkan Millî edebiyatçılar, her alanda millîliği değişmez bir ölçüt olarak kabul etmişlerdir. Eleştiri de bu bağlamda değerlendirilir. Ömer Seyfettin bir eleştirmenin niteliklerini şöyle belirler:

“Sanatın esaslarını bilen, millî zevki sezecek kadar hassas bulunan, ilimlerin mebdâdisine vâkıf olan her zat bir eseri tenkit edebilir.”⁴¹

Servet-i Fünun edebiyatçılarına bu dönemde çok sert eleştiriler yöneltilir. Millî nitelikte eserler verememelerinin yanı sıra, taklitçilikleri ve kullandıkları ağır ve süslü dil de eleştirilir. Ali Canip, onları hastalıklı olarak nitelendirir:

“Eski Servet-i Fünûn nesli pek marizdir; edebiyatımız onların elinde öksürüklü bir hastaya, iğrenç bir veremliye dönmüştü, istibdâdın zâlim ve katı elleri o zamanki genç dimağları hemen şöyle eziyormuş, yüksek ses çıkarmağa kudret bırakmamış ve üstlerine o kadar kalın ve siyah bir perde örtmüştü ki en kuvvetlileri bile «Copeen»nin karikatürü olmaktan başka hiç bir maharet gösterememiş, ibtidâî nedir hatırına bile gelmemiştir.”⁴²

Millî Edebiyatçıların hedefledikleri edebiyat özgün bir edebiyattır. Bu nedenle de kendilerinden önceki edebiyatı şekilci ve taklitçi bulurlar. Ali Canip, Millî edebiyatın ne olduğunu bu eksenle yola çıkarak açıklar:

“**Aşk-ı Memnu**’da yaşar gibi görünen şeyler bu muhitin adamları değildir. Hele **Bravo Maestro** ve **Mösyö Kanguru** gibi mevzuların Türk edebiyatıyla hiç bir münasebeti yoktur. Bunlar kozmopolit bir edebiyatın malıdır. Teessüs edecek millî edebiyatı derk edebilmek için meselâ Refik Halid’in **Hakk-ı Sükût**’unu, **Nebbaş**’ını okumalıdır. Bunların kahramanları içimizde yaşıyor. Türkt’ür, halis Türk’tür. Biraz Fransız, biraz İngiliz, biraz bilmem ne değildir. Eğer millî bir edebiyat bizce yalnız şeklen teceddüdde olsaydı, **Türkçe Şiirler** sahibi Emin Bey’in eserlerini kozmopolit değil, en büyük Türk şiirleri diye iddia ederdik!... Fakat bunları anlamak zevkin faydalı olabileceğini düşünmek garabetinden her halde müşküldür.”⁴³

Millî edebiyatçılar en çok millî edebiyat kavramının yanlış anlaşılmasından yakınırırlar. Onlar sadece dil ve şeklin yenileşmesiyle özgün bir edebiyat yaratılamayacağı kanısındadırlar. Bu nedenle de millî edebiyatı eksik ve yanlış algılayanları sert bir dille eleştirirler. Fuat Köprülü, bu eleştirilerin niteliklerini şöyle açıklar:

⁴¹ Bilge Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet Döneminde Tenkit, 1- Türkçü Tenkit*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ank., 1995, s. 247.

⁴² Ali Canip (Yöntem), “Haluk’un Defteri ve Bugünkü Fikret”, *Genç Kalemler*, C. 2, S. 5, s. 90.

⁴³ Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet...*, s. 123.

“İtiraf edelim ki uzun müddet hepimiz bu mes’eleyi yanlış, karışık hatta ters anladık: Bazıları bunu «kavimlerin eski seciyelerini gösteren bir edebiyat» tarzında te’vil ederek destan ve koşma tarzına döndüler; bazıları «mahallî renkleri aksettiren bir edebiyat» sanarak eski «gül, bülbül, lâle, piyâle, ney, mey» mefhumlarından tekrar ilhâm almak istediler; Millî edebiyatın gazelden ve koşmadan ibaret olduğuna bir türlü inanamayanlar da, büsbütün ma’kûs bir düşünceyle hareket ederek, «yeryüzünde tek bir medeniyet varken, bugünkü medenî milletlerin edebiyatları arasına Çin’dekini hatırlatan yeni bir sed çekileyeceğini» iddia ettiler. Gazetelerde, mecmu’alarda, mahfillerde, bu muhtelif fikirleri temsil edenler arasında uzun, hararetli münakaşalar, bağrışmalar oldu; her taraf birbirine cahillik, inatçılık isnâd ederek hakkını meydana çıkarmak istedi. Bütün bunlardan ne çıktı diyeceksiniz? Yalnız hiddet ve hakaret perdesinden yükselen bu ahenksiz seslerden çıkan mana şu oldu ki, şark kafası hala fikir ile ferdî, fikir münakaşasıyla kalem sövüşmesini birbirinden ayıramayacak kadar lâubalidir...”⁴⁴

Eleştirimizdeki düzeysizlikten Ömer Seyfettin de yakınır. O, eleştiriye edebiyattaki karmaşaya son verecek bir otorite olarak değerlendirir: Edebiyatımızda var olmayan, ancak var olması gereken düzeyli eleştiri, edebiyatımızın bütün aksak yönlerini düzelterek:

“«Tenkid edebî cereyanlara sahîh istikametler verdiği gibi muhtelif sebeplerin muhtelif tesirleriyle sanat sahasında başgösterecek bozuklukları, hastalıkları da tedavî eder, gizli, sakın, gürültüsüz kıymetleri meydana çıkarır. Şarlatanları susturur, manevî muhtekirleri iflâs ettirir. Tenkit olmadı mı, sanatın inzibatı gevşer, zevki bozan marazî inhıraflar, irticalar ortalığı kaplar. Edebiyat sahası o vakit, tıpkı zâbıtası dağa kaçmış bir şehre benzer.» Edebiyatta anarşi başlar. «Memleketimizde tenkîdin tarihi pek kısa, hem de hiç iftihara şâyân değildir. Bizde her tenkit karşılıklı bir mücadeleye kaybolmuş, nihayet çirkin sövüşmelerle nihayet bulmuştur.»⁴⁵

Millî edebiyatçılar eleştirinin bilimsel yönüne önem vermiş, öznel değerlendirmelere şiddetle karşı çıkmışlardır. Sosyoloji alanında Ziya Gökalp’le başlayan çalışmalar edebiyatta da yankısını bulmuştur. Sosyolojinin daha yeni yeni gelişmeye başladığı bir dönemde Ali Canip, sosyoloji ile eleştiri ve edebiyat tarihi arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Ona göre sosyoloji, eleştiri ve edebiyat tarihine yeni bir bakış açısı kazandıracaktır:

⁴⁴ Fuat Köprülü, *Bugünkü Edebiyat*, İst., 1924, s. 7.

⁴⁵ Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet ...*, s. 246.

“Bu asırda hükümler mutlaka tecrübeye, müşahadeye dayanmalıdır. Bu, tenkitte de böyledir. Bu da bir tekâmüldür. Bugünün «edebiyat müverrihi» artık keyfî değerlendirmeler yapamaz. «İşte böyle bütün şahsî telâkkîlerimizi teyit ederek, edebî hareketleri kendi benliğimizden hariç», tetkik yapılırsa «objektif» hareket edilmiş olur. Bugün henüz esaslaşmak üzere olan «içtimâiyat», tenkitte, bilhassa «edebî tarih» yazılışında yeni bir inkılâba sebep olacaktır. Nitekim tecrübî ruhiyat» ın kurulması büyük işler görmüştür.”⁴⁶

Ömer Seyfettin de, eleştirinin zevke göre değil bilimsel bir anlayışa göre yazılması gerektiği düşüncesindedir:

“«Tenkit hiç bir vakit bir hüküm-i karakuşî değildir». «Tenkit, amelî, şen’î, etraflı bir tahlilin zarurî, gayri ihtiyârî bir neticesidir». «Elimizde ilim âdeti dururken zevk gibi mu’fil bir şey hiç bir vakit tenkidin esasını teşkîl edemez».”⁴⁷

Özgün ve sistemli bir edebiyat anlayışı oluşturmaya çalışan Milli edebiyatçılar, eleştiriyi de, bu sistemin denetleyicisi ve koruyucusu olarak değerlendirmişlerdir. Böyle bir düzende öznel değerlendirmelerin yeri yoktur. Yeni eleştiri anlayışında bilimsel, ciddî ve zevkten uzak bir yöntem egemen olmalıdır.

Eleştiri, edebiyatımızda önce, yeni bir anlayışın yerleşmesi yolunda etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Tanzimat yazarlarının vazgeçilmez yardımcısıdır eleştiri. Servet-i Fünun ve Millî edebiyat yazarları da aynı amaçla sarılmışlardır bu türe. Bunun yanı sıra eleştiriye farklı ve yararlı boyutlar kazandırdıkları da bir gerçektir. Tanzimat döneminde bir kavram olarak ortaya çıkan eleştiri, edebî bir tür niteliğini Servet-i Fünun döneminde kazanmıştır. Servetifünuncular Batı eleştirisini tanıtip benimsettikleri gibi, kendilerinin bu kuramlar üzerindeki görüşlerini de bildirmişlerdir. Onlar savundukları sanat anlayışı çerçevesinde eleştiriyi izlenimlere dayanarak yapmayı tercih etmişlerdir. Millî edebiyatçılarsa millî ve bilimsel bir boyut kazandırdıkları eleştiriyi sistemleştirmeye çalışmışlardır.

Cumhuriyet döneminde ise...

⁴⁶ A.g.e., s. 238.

⁴⁷ A.g.e., s. 246.

ELEŖTİRİ

1- EDEBİYAT TARİHİ VE EDEBÎ ELEŞTİRİ

«Tenkidin mersiye ile beraber yürüdüğü yegâne sanat hayatı bizimkidir.»

(Ahmet Hamdi Tanpınar)

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kendini araştıran ve tanımaya çalışan Türk insanı, ulus bilincini kazanırken kendi tarihine yönelir. Edebiyat da bu arayıştan payını alır. Konu olarak Anadolu'ya ve Anadolu insanına yönelirken kendini arayış çabasını da edebiyat tarihi ile perçinler. Yayımlanan araştırma ve inceleme eserlerinin edebiyat tarihi ve antoloji niteliğinde olması bu nedenlere bağlanabilir.

Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi - İsmail Habip Sevük (1924), *Türk Edebiyatı Tarihi* - İsmail Hikmet Ertaylan (1925), *Türk Edebiyatı Tarihi* - Fuat Köprülü (1926), *Edebiyat Tarihi Dersleri* - Agâh Sırrı Levend (1928), *Tanzimata Kadar Muhtasar Türk Edebiyatı Tarihi ve Numuneleri* - Sadettin Nüzhet Ergun (1931), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış* - Hasan Ali Yücel (1932), *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi* - Mustafa Nihat Özön (1934) gibi eserler aynı zamanda okullarda okutulmak üzere hazırlanmıştır.

Edebî eleştiri de karşımıza edebiyat tarihi ile etkileşimli bir şekilde çıkar. Kendi edebiyatını tanıma aşamasında olan Türk insanı için oldukça doğal bir durumdur bu. Hem geçmişini tanıma hem de günü değerlendirme aynı zamanda gerçekleşmektedir. Bu arada edebiyat tarihi ile eleştiri arasındaki ayrıma kendi bakış açılarına göre dikkat çeken yazarlar da yok değildir. Bunlar edebiyat tarihini yöntemli bir şekilde ilk defa ele alan Fuat Köprülü ve bizde öznel eleştirinin en önemli temsilcisi olan Nurullah Ataç'tır.

Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinin girişinde edebiyat tarihi kavramını ve metodunu açıklarken edebiyat tarihi ve edebî eleştiri arasındaki ilişkiye de değinir. Ona göre edebiyat tarihi nesnel, edebî eleştiri öznel görüşü temel alır ve böylece eser farklı açılardan değerlendirilir:

“«Büyük San'atkâr» veya Şaheser dediğimiz zaman bu hükmü hangi «ölçü»ye göre verdiğimizizi tayin etmek lâzımdır. Çünkü herhangi edebî bir eseri tetkik ederken birbirinden tamâmen farklı iki görüş tarzı vardır ki, evvelâ onlardan birini kabul ve ona göre hareket etmek zarurîdir:

1- Âzamî derecede «Âfâkî» olan «Tarihçi» görüşü,

2- Yalnızca «Enfûsî=Subjektif» olan «tenkidci» görüşü.

Edebiyat tarihçisi, bir eserin kıymetini takdir ederken, vesikalara dayanarak onun yüzyıllarca halk arasında nasıl bir rağbet kazandığını, sebepleri ve neticeleri ile anlamağa çalışır; halbuki «münekkid» doğrudan doğruya kendisinin o eserden aldığı «duygulanma payı»nı şahsî zevk ve kanaatine göre, îzâh eder. Tarihçi şahsî zevk ve kanaatini âzamî derecede dikkate almamağa ve imkân nisbetinde «âfâkî» bir şekilde düşünmeğe mecburdur. Münekkidin bakış tarzı ise sırf «enfüsî»dir.”¹

Yazara göre, bu iki alan arasındaki bir diğer fark da zamanda aranmalıdır. Edebiyat tarihi, zamanımızın eserleri hakkında değil, üzerinden yıllar geçen eserler hakkında halkın verdiği hükmü belgelerle sonuçlandırırken, eleştiri, güncelin peşindedir. Bu nedenle, edebiyat tarihçisi güncel eserleri eleştirirken ne kadar nesnel olmaya çalışırsa çalışsın eleştirmen konumundadır. Özetle, Fuat Köprülü, eleştirinin nesnel olmadığı ve olamayacağı kanısındadır.

Ataç, bilimsel eleştiri ve estetik eleştiri ayrımı ve bizdeki tercih üzerinde önemle durur. Bizde tercih edilen bilimsel eleştiridir ve ona göre, bu eleştiri anlayışının estetiğe hiçbir hizmeti yoktur. Böyle bir eleştiri anlayışıyla hüküm verilmesi de mümkün değildir:

“Falan eserin ne gibi şerait dahilinde yazıldığını, zamanının hangi temayüllerine makes olduğunu araştıran bir münekkidin o eseri methe veya takbihe kalkışması, karıncayı tedkik eden bir entomologistin o hayvan hakkında ahlâki hükümler vermesi kadar garip olur. Vakıa edebiyat tarihçileri bu garabeti göstermekten daima kurtulamıyorlar; fakat bu, edebiyat tarihi ilminin daha -bütün içtimaî ilimler gibi- pek genç olmasındandır. Henüz kendi sahasını tahdit edemediği için arasına tenkit sahasına da geçiyor. Bu yanlışlıktan her iki taraf da zarar görüyor.”²

Yazara göre, bilimsel eleştirinin idealist olmamasına, bütün eserleri bir realite olarak kabul edip onları değerlerine göre değil, cinslerine göre sınıflandırmasına karşılık estetik eleştiri, yapıları değil yapılması gerekini düşünerek idealist bir anlayış sergilemektedir. Estetik eleştirinin amacı hükümler koymaktır.

Ataç, nesnel eleştirinin de karşısındadır. Nesnel eleştirinin edebiyat tarihçiliği olduğu görüşündedir:

“Sanatkârın «objektif» münekkit beklemesi, onu istemesi doğrusu tuhafıma gidiyor. Çünkü sanatkâr bir güzelliğe inanmış adamdır. Kendi görüşünü etrafa kabul ettirmek ister. İhtirasları vardır; kendi inandığı şeylerin aksine çirkin diye, yılan diye bakar. Halbuki «objektif» indinde iyi, doğru, güzel, çirkin, yalan olamaz. O hülâsa

¹ M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. Basım. (1. basım, Millî Matbaa, İst. 1926.), Ötüken Yay., İst. 1980, s. 2-3

² A.g.m., s. 2.

eder, tesirleri gösterir; eser rağbet görmüşse sebeplerini, görmemişse rağbetsizliğin sebeplerini araştırır. «Objektif» ise «güzel» veya «çirkin» diye bir hüküm veremez; buna hakkı yoktur. Çünkü kıymet hükmü vermek için muhakkak bir «sujet» bulunması lâzımdır.”³

Sabahattin Eyüboğlu’na göre edebî eleştiri, edebiyat tarihi ve estetiğini sınırları birbirine karışmıştır. Bu karışık durum, her üç alanın birer disiplin olarak kurulduğu zaman ortadan kalkacaktır. Batıda şimdilik kuramsal olarak bu üç görüş arasındaki sınır çizilmiştir. Edebiyat tarihi, edebî kişilikleri ve eserleri, gerek kişisel ve gerek sosyal bakımdan neden ve sonuç ilişkisi içinde birleştirirken, estetik ise bunun tam tersine edebiyatı zaman ve mekândan ayırarak yalnız edebî gerçek önündeki bilimsel merakımızı doyurmaya çalışır. Edebî eleştiri de ikisinin ortasında yer alır:

“Edebî tenkide gelince o, edebiyat tarihinin bittiği yerde başlar ve estetiğin başladığı yerde biter. Yani «etraf» bilgisiyle «öz» bilgisinin ortasındadır. Münekkidin işi yalnız bir eseri olduğu gibi alarak ANLAMAK ve ANLATMAK’tır. Ondan eserin tarihsel sebeplerini ilimsel izahını isteyemeyiz. Şu kadar var ki münekkit ilk vazifesini yapmak, yani anlamak için hem tarihten ve hem de estetikten bilgiler istemek mecburiyetindedir. Çünkü anlamak bir çoklarının zannettiği gibi hissetmek, sevmek, beğenmek, heyecan duymak değildir. Münekkitin bize, eseri okurken duyduklarını anlatmasını istemiyoruz. Ağladı ise; güldü ise, kızdı ise bize ne?.. Anlamak hislerin değil zekânın işidir; sıcak kanla değil, soğuk kanla yapılır. Yaratıcı sanatkârlar onun için münekkit olamazlar. Ne kendi sanatlarını ve ne de başkalarınınkini tenkidin istediği gibi anlayamazlar. A. France’ın dediği gibi, naariyenin çorak topraklarına düşen sanatkâr sudan çıkarılmış bir balık gibi çırpınır durur.”⁴

Yazar, eleştirmenin görevlerini de, sanat eserini anlamak ve anlatmak, sanatçıyla okuyucu arasında köprü kurmak, iyiyi kötüden ayırmak ve okuyucuların edebî zevkini yükseltmek olarak belirler.

2- ELEŞTİRİ VE ELEŞTİRMEN HAKKINDA DÜŞÜNCELER

Eleştiriye ve eleştirmeni ele alan tüm yazılarda bir eleştiri ve eleştirmen bekleyişini görüyoruz.

³ Nurullah Ataç, “Denilebilir ki: Adilîk.’Objektif”, *Akşam*, 14.5.1938, s. 3.

⁴ Sabahattin Eyüboğlu, *Sanat Üzerine Denemeler Eleştiriler*, C. 1, Cem Yay., İst., 1982, s. 29.

Sadri Etem'e göre beklenen eleştirmen, «sahteyi halisten, güzeli çirkinden ayıracak, güzelin güzelliğini öğretecek münekkittir.» Ancak, eleştiri de eleştirmen de toplumsal ve sosyal koşulların ürünü olduğu için uygun zamanda istenildiği gibi ortaya çıkacaktır:

“San’atkâr nasıl, bir cemiyetin muayyeniyetinden çıkıyorsa, münekkit te aynı eserin mahsulüdür. Münekkidi arıyanlar her şeyden evvel cemiyetin nabzını eserlerine almak mecburiyetindedirler.”⁵

Okuyucunun düzeyini de yetersiz bulan Etem, daha sonra bir başka noktaya, bizdeki eleştiri anlayışına dikkat çeker:

“Zevkler durulmadan, zevkler muayyen istikametlerde inkişaf etmeden bir münekkidin çıkacağını zannetmek fazla hüsnü niyet olur, bu bir. Münekkidin çıkmasına mani olan ikinci sebep, edebî bir müsamahakârlığın henüz teessüs edememiş olmasıdır. Tenkit bizde kuvvetlileri methedip onlara dayanmak, yahut bir arkadaş zümresinin dostluğuna güvenerek çala kalem yürümektir.”⁶

Sadri Etem'e göre, böyle bir ortamda eleştiri doğamaz: “Edebiyatın müsamahasız ve bir derebeyi mantığı ile inkişaf ettiği bir sahada (bediiyatın parlamentosu demek olan: tenkit) nasıl teessüs edebilir?...”⁷

İ. Alâattin Gövsa da eleştiri yokluğu üzerinde durur:

“Tenkid «critique» bizde henüz bir fikir yolu olamadı. Bir iş, bir meslek haline gelemedi. Yalnız edebiyatta değil, fikir hayatımızın her çeşidinde tenkidin meydana gelmemiş olması manevi varlığımızın en büyük noksanlarından bir değilmidir?”⁸

Yazara göre, bizde eleştirinin olmayışının nedeni düşünce özgürlüğüne alışkın olmayışımızdır:

“Tenkidin her sahada teessüs edemeyişi yalnız ilmin azlığından, felsefî terbiyenin yokluğundan ileri gelmiyor. Sanıyorum ki bunun en temelli sebebi fikir hürriyetine alışkın olmayışımızdır.”⁹

Sadri Etem eleştiri, sosyal ve toplumsal evrime bağlı olarak değerlendirirken, edebi eleştirinin olmayışının nedenini düşünce özgürlüğüne değil, daha çok edebî hoşgörüsüzlüğe bağlıyordu. Gövsa da, yüzyıllarca süren dogmatik din ve bilim anlayışının serbest düşünceye ve dolayısıyla eleştiriye engel olduğunu belirtir. Yazar,

⁵ Sadri Etem, “Bizde Niçin Münekkkit Çıkamıyor?”, *Resimli Şark*, S. 8, Ağustos 1931, s. 41.

⁶ A.g.m., s. 42.

⁷ A.g.m., s. 42.

⁸ İ. Alâattin Gövsa, “Tenkid Yokluğu”, *Perşembe*, S. 12, 20 Haziran 1935, s. 3.

⁹ A.g.m., s. 3.

derginin bir sonraki sayısında da eleştiri kavramı üzerinde durur. Bu kavramı açıklamadan önce, bizdeki eleştiri anlayışını şöyle belirler:

“Bizdeki örnekler daima zihinlerimizde fena izler bırakmış olduğu için tenkid diyince, birden hatırıma gazete kavgaları, benlik gürültüleri, bedbinlerin homurdanışı, muhaliflerin avazı, her şeye itiraz ve her yeniliği kötölemek yaratılışında olanların sesleri gelir.”¹⁰

Gövsâ, bu belirlemeden sonra eleştirinin tanımını soru şeklinde verir:

“Halbuki tenkid hangi işe ve mesleğe ait olursa olsun ancak tetkik etmek, tahlil, izah ve nihayet hükmetmek san’atından başka bir şey midir? Fikir pazarındaki her türlü metnin terazisi, ölçüsü, ayarı ve mehengi odur.”¹¹

Yazar, bir sonraki yazısında genel olarak eleştiriyi değil, edebiyattaki eleştiriyi ele alır. Divan edebiyatında bir eserin değerinin, herkes tarafından onaylanmış örneklerle benzerliği ve yakınlığı ile ölçüldüğünü, tezkirelerin en eski edebî eleştiri örneği sayılmakla beraber, basmakalıp ve çocukça şeyler olduğunu belirttikten sonra Tanzimat dönemindeki tartışmalara geçer. Bu tartışmaların, yalnızca dil ve gramerle sınırlı kalmasının bizdeki eleştiri anlayışının düzeyini gösterdiğini söyler. Ona göre: “Bizde Dogmatisme’den kurtulmuş olmakla beraber edebiyat tenkidlerinde gramer hududunu ilk defa aşan Namık Kemaldir.”¹² Yazar, eleştirinin ancak özgürlüğe alışkanlıktan doğabileceği savını yineleyerek yazısını bitirir:

Gövsâ’ya göre, özgürlüğün olmadığı ortamda eleştiri olamaz. Etem de, Gövsâ da güzel kabul edilen örneklerle yakınlık ya da benzerlik ölçütünün uzun zaman geçerli olduğunu savunurlar.

Beklenen eleştirmenin nasıl olması gerektiği açıklanmadan önce, varolan olumsuz eleştirmenin genel özellikleri üzerinde durulmaktadır. Başka bir deyişle beklenen eleştirmenin nasıl olmaması gerektiği vurgulanmaktadır önce.

Agâh Sırrı, 1930 yılında yayımladığı bir yazısında bu konuya değinir. Eleştirmenlerimizin niçin rollerinde başarılı olamadıklarını olumsuz özelliklerini açıklayarak ortaya koyar:

“Münekkitlerimizin çoğu niçin rollerinde muvaffak olamamışlardır? Buna birçok cevaplar verebilir ve diyebiliriz ki münekkitlerimizin çoğu yazılarını ancak kendi kafalarının ve hislerinin mahsulü olarak yazmışlardır. Kelime oyunları yapmayı, güzel söz, hatta tuhaf söz söylemeyi kâfi zannetmişlerdir. Kitleden kuvvet almak akıllarına

¹⁰ İ. Alâattin Gövsâ, “Tenkid Ne Demektir”, *Perşembe*, 27 Haziran 1935, s. 2.

¹¹ A.g.m., s. 2.

¹² İ. Alâattin Gövsâ, “Edebiyatta Tenkid”, *Perşembe*, S. 14, 4 Temmuz 1935, s. 2.

bile gelmemiştir. Hele akıl, itidal, his, müsamaha, arzu denilen zaruretler arasında ne bir tasnif yapmışlar, ne de bunların birbirile alâkasının tayin edebilmişlerdir.”¹³

Varolan eleştirmenlerin diğer olumsuzlukları, okumamaları, okumadan eleştirmeleri, eş-dost eleştirisi yapmaları ve eleştirmenliğin ek bir iş olarak değerlendirilmesidir. Ona göre beklenen eleştirmenin özellikleri şunlardır:

“Münekkit, iyi san’at, güzel eser istiyebilir. Fakat san’atkâr da, hatta bizzat san’at da ahbap eserlerine medhiye yazan, okumadan hüküm veren menfaat dostu münekkitler değil, tenkidin oynadığı ulvî rolü şuuruna hazmettiren, bitaraf, dürüst, hakikat dostu münekkitler istiyor..”¹⁴

Yazar, kurulu dogmatik eleştiriye ve bilimsel yönü ağır basan pozitivist eleştiriye karşı olduğu kadar, izlenimci eleştiriye de karşıdır. M. Behçet Yazar’ın *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı* adlı eserinde, benimsediği ılımlı eleştiri anlayışını şöyle açıklar:

“Ben değişmez kaideler kabul eden dogmatik tenkit ile sanat ve edebiyata ilim katılığı vermek isteyen pozitivist tenkidi çok ağır ve sıkıcı bulurum. Prensipler elbette nesilden nesile değişirler. Fazla empresyonist tenkit de çok şahsî ve geçicidir. Şüphe yok ki münekkit için kendi empresyonlarından ayrılmaya imkân olamaz. Böyle de olsa iyi veya kötü, güzel veya çirkin eserlerin mütalaasında kullanacağımız elbette bazı yumuşak miyarlar bulunacaktır. Bence tenkit medih veya zem için değil, tahlil için kullanılmalıdır. Bununla beraber, sanatın içtimaî fonksiyonu bakımından, bir eseri takdir etmek kadar, mahkûm etmek de münekkidin hakkıdır.”¹⁵

Eleştirinin edebiyatımızdaki eksikliğinden, eleştirinin ancak kendine uygun bir ortamda doğabileceğinden ve nasıl olması gerektiğinden söz eden bir yazar da Munis Faik’tir. Ona göre eleştiri, şöyle bir ortamda doğabilir:

“Evet tenkid, ancak, fikirlere hürmeti bilen, başkalarının -iştirak edemediği- telakkilerini müsamahalı bir vicdan genişliği ile karşılayan terbiyeli bir edebî muhit içinde inkişaf edebilir. Sinirlerinde halâ ibtidaî bir taassub râşesi taşıyan insanlar muhitinde, tenkid, îkaz ve teşvik eden bir kuvvet olmaktan çıkar, istidadların büyümesine engel olur.”¹⁶

Munis Faik’e göre eleştiri, şiir gibi ince bir san’attır. Bu yüzden bireyseldir ve nesnel olamaz. Eleştirmen yargıda bulunmamalı ve sadece izlenimlerini anlatmakla

¹³ A. Sırrı (Levend), “İstediğimiz Münekkit!”, *Servetifünun Resimli Uyanış*, C. 6874, S. 17867101, 6 Teşrinisani 1930, s. 354.

¹⁴ A.g.m., s. 355.

¹⁵ M. Behçet Yazar, *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı*, Ahmet Sait Basımevi, İst., 1938, s. 27.

¹⁶ Munis Faik, “Tenkid ve Münakkid”, *Marmara*, S. 3, Haziran 1936, s. 66.

yetinmelidir. Onun görevi, "... çirkinlikleri teşhir etmek değil, gizli kalmış güzellikleri aramak ve bu suretle kariin nazarlarını «güzel»e tevcih etmektir.”¹⁷ Yazar, bu tür eleştirmene örnek olarak da Abdülhak Şinasi’yi gösterir.

Orhan Burian, 1936 yılında edebî eser ve edebî eleştiri hakkında iki yazı yayımlar. Edebî eleştiriye gelmeden önce edebî eser kavramını irdeler. Ona göre edebî eser; “Dış âlemin yazarda uyandırdığı heyecanın karşısındakine (onda da heyecan uyandırmak üzere) bildirilmesi”¹⁸ dir. Bu nedenle eleştirmenin -eleştirilecek şairse- şu noktaları göz önünde tutması gerekir: “Şair duyduğu heyecanı bize duyurabiliyor mu? ufak ve tek bir duyudan kendi görgü ve düşüncesi nasıl genişlediyse bizimkini de öyle genişletebiliyor mu? ...şairin duyduğu ve duyurmaya çalıştığı heyecan yersiz midir, sahte midir? başka bir deyişle ilk hissi ona sonradan verdiği mânâyı kaldırabilecek kuvvette midir?”¹⁹

Yazar, diğer yazısında da aynı konu üzerinde durur. İlk yazıyla bağlantılı olarak şöyle bir giriş yapar:

“Şairde aranacak nasıl «duymak ve duyurmak» gibi iki taraflı bir kuvvetse, münekkitten de beklenecek öylece «görmek ve göstermek» gibi iki taraflı bir bilgidir.”²⁰

Burian, daha sonra, bir eleştirmenin nasıl olması gerektiğini derece derece ele alarak açıklar. İyi bir eleştirmen herşeyden önce anlayışlı olmalıdır. Bu arada eleştirmenin karşılaşılabileceği en büyük zorluk, «edebî eserdeki felsefeye kendi hayat felsefesinin ayrı düşmedir.» Buna şöyle bir örnek verir:

“Realistlere katılıp «Romantikler gülünç ve sathî kaldılar, çünkü hayatı olduğu gibi değil, istedikleri gibi gördüler!» demek kolaydır. Fakat asıl münekkit (Realistleri üstün tutsa bile) Romantiklerin de değer verilmiye, alkışlanmıya hak kazanmış taraflarını gösterebilen adamdır. Anlayış ancak bu şekilde, bitarafılığı da içine almakla tamam olur.”²¹

Eleştirmenin ikinci derecede özelliği, «görgüsü geniş bir adam» olmaktır. Eleştirmen, bunun için şu iki amacı göz önünde bulundurmalıdır:

“1) evvelki şair ve yazarları okuyusunda edindiği «mükemmel örnek»le o yeni eseri ölçmek; kusurunu, güzelliğini ortaya çıkarmak... 2) her yeni eserde bulduğu iyi

¹⁷ A.g.m., s. 67.

¹⁸ Orhan Burian, “Edebî Eser ve Edebî Tenkit Hakkında”, *Yücel*, S. 13, C. 3, Mart 1936, s. 18.

¹⁹ A.g.m., s. 19.

²⁰ Orhan Burian, “Edebî Eser ve Edebî Tenkit Hakkında”, *Yücel*, S. 14, C. 3, Nisan 1936, S. 61.

²¹ A.g.m., s. 61.

hassaları «mükemmel örneki»ne ekliyerek tenkit ölçüsünü *daha mükemmel* yapmak... Söylemiye lüzum yok ki bu «örnek» bir tane değildir.”²²

Yazara göre, eleştirmenin üçüncü derecedeki özelliği yıkıcı değil, yapıcı olmasıdır. Dördüncü ve son özelliği ise, düşüncelerini açık ve temiz bir dille kolay ve anlaşılır bir şekilde yazabilmesidir.

Burian, eleştirmeni böylece tanımladıktan sonra, edebî eleştirinin o gün için değişen konumu üzerinde de durur. Gazeteciliğin ilerlemesi edebî eleştirinin görev ve amacını ikiye katlamıştır. Eski edebî eleştiri eserleri, yazara yol gösterirken bugünkü eleştirinin işlevi farklılaşmıştır:

“Bugünkü tenkitler sade yazıcıya değil, okuyucuya da önderlik etmiye başlamışlardır: yazara kusurlarından kurtulmasında yardım eden münekkî okura da, hangi edebî eserden ve nasıl zevk çıkarabileceğini söylemekle yol gösterir. Ve bunun içindir ki gayesiyle birlikte mesuliyeti de bugün iki katlaşmış bulunuyor.”²³

Burian, 1938 yılında yazdığı bir yazıda da edebiyatımızın asıl noksanının eleştiri olduğunu belirtir. Yazar, bu bakımdan edebiyatımızı «hâlâ acınacak kadar şarklı» bulur. Hâlâ, şairlerimizi ve yazarlarımızı bilimsel bir şekilde inceleyen eleştiri yazıları yoktur. Bu da bizim zayıf noktamızdır. Oysa, Batıda eleştiriye verilen değer esere verilenle eş değerdedir.

Yazar, dergilerimizde görülen çoğu incelemenin yabancı yazarlarla ilgili oluşu karşısındaki şüphelerini de dile getirir:

“...Dergilerimizde Avrupa muharrirleri hakkında -nereden derleme oldukları bilinmeyeceği için rahatça kendimizindir diyebileceğimiz fikirlerle- tetkikler yazmaktayız. *Eclectique* bir felsefeye Türk tefekkürü süsünü vermekteyiz. Biraz daha cesaretsiz olanlarımız makale terceme etmeyi meslek ediniyorlar.”²⁴

Burian, memleketin metin tercümesine olan gereksiniminin dergiler tarafından değil Kültür Bakanlığı tarafından karşılanması gerektiği düşüncesindedir. Dergilerin asıl görevi, kendi edebî ürünlerimiz üzerine düşünmek olmalıdır.

Ataç’a göre, bizde eleştirmen bulunmamasının nedeni fikirsizlik ve kültürsüzlüktür. Ataç, nitelikli eleştirmen isteyen yazar ve şairlerin samimî olduklarından da şüphelidir. Onlar, «Bize münekkî lâzım,» derken «Benim ne büyük sanatkâr olduğumu anlayan ve etrafa anlatan bir adam istiyorum,» demek

²² A.g.m., s. 61.

²³ A.g.m., s. 62.

²⁴ Orhan Burian, “Edebiyatımızın Asıl Noksanı”, *Yücel*, S. 36, C. 6, Şubat 1938, s. 257.

istemektedirler. «Mevcut eserler hakkında gurursuz bir hüküm, -yaratıcı bir hoşnutsuzluk-» bizde istenmemektedir. Bizde eleştirmenden istenen şudur:

“... Münekkitten beklediğimiz bize yapamadığımızı göstermesi değil, gerek arkadaşlarımızın, gerek kendimizin, bilhassa kendimizin eserlerine hayran olmaya bizi teşvik etmesidir. Bunun içindir ki bedîî tenkitten (critique artistique) ziyade ilmî tenkide, hüküm veren tenkitten ziyade eserleri tahlil edene itibar ediyoruz. Tenkide edebiyat tarihini tercih ediyoruz.”²⁵

Nurullah Ataç, eleştirmen hakkındaki düşüncelerini de eleştirmenin nelerle yükümlü olmadığını belirterek dile getirir. Ona göre, kurallar koymak ve hüküm vermek eleştirmenin görevi değildir. Yazarı okuyucuyla buluşturmak, dolayısıyla eserin reklamını yapmak onun amaçları arasında bulunmaz. Eleştirmenin çeşitli edebî akımlar arasında tarafsız kalmasını istemek de onun edebiyatla ilgili olmamasını istemek demektir. Bunun gibi eleştirmenin düşmanlarını kötülemesi ve arkadaşlarını övmesi insani bir zayıflık olarak değerlendirilmelidir. Eleştirmen gerçeği keşfetmek ve öğretmek zorunda da değildir. Çünkü, o bir ahlâk hocası değildir. Yazar, bütün bunlardan sonra şöyle bir sonuca ulaşır:

“Münekkit bir sanatkârdır; bir şairi, bir romancıyı ne için okursak onu da öyle okuruz. Münekkit kendi hislerini, kendi fikirlerini, kendi ihtiraslarını söyler ve yazıları arasında, zem veya methettiği muharriri değil kendisini görürüz.”²⁶

Nurullah Ataç, eleştirmeni bir sanatçı olarak değerlendirirken öznel eleştiri anlayışını da ortaya koyar. Onun için, eser değil eleştirmen önceliklidir:

“Sanat tabiatın bir mizaç arasından görünüşüdür, derler. Tenkit de eserlerin ve muharrirlerin bir mizaç arasından görünüşüdür. Münekkit de, şair gibi, ne kadar ihtiraslı olursa o kadar alâkamızı celbeder. Kuvvetli bir şahsiyete malik olması şartıyla içtimaî, siyasî, ahlâkî, velhasıl her türlü «efkâr-ı bâtila»sı, kinleri, hasetleri münekkidi daha cazip kılar. Edebî haksızlık ancak zayıflarda bir kusurdur.”²⁷

1938 yılında Yaşar Nabi ve Ataç arasında, «Eleştiri nedir? Eleştirmenin konumu ve görevi ne olmalıdır? Bizde eleştiri var mıdır, yok mudur?» konuları etrafında bir tartışma çıkar. Tartışmaya, Peyami Safa ve Hasan Ali Yücel de yazılarıyla katılırlar. *Varlık* dergisi bu yazıları sırasıyla yayımlar.

Yaşar Nabi, «Sanat hayatımız münekkidden mahrumdur,» savından yola çıkar. Ona göre, edebiyatımızın en büyük eksikliklerinden biri «münekkitsizlik»tir. Sanat

²⁵ Nurullah Ataç, “Yine Tenkit”, *Milliyet*, 24.8.1932, s. 2.

²⁶ Nurullah Ataç, “Münekkit Hakkında”, *Akşam*, 10.8.1922, s. 3.

²⁷ A.g.m., s. 3.

hayatımızda büyük kıpırdanmalar yaşanmasına karşın, dostluk ya da çıkar ilişkisi olmadığı taktirde, yeni eserler ilgisizlikle karşılanmaktadır. Hatta, eski edebiyatımıza yönelik birçok eser çıkmasına karşın bu uyku hâli devam etmektedir. O, bu kargaşaya çözüm olarak «otoriter eleştirmen»i öne sürer: “Sözünü dinletecek ve bütün hayatını bu işe hasredek tam manasiyle bir münekkidin ortaya çıkması, bugünkü edebiyatımız için en büyük mazhariyet olacaktır.”²⁸

Ataç, Yaşar Nabi'nin, «Sanat hayatımız münekkidden mahrumdur,» sözüne katıldığını, ancak onun şikayet edasına karşı çıktığını belirtir ve yazısını şöyle sürdürür: “Sanat hayatımızda münekkid yoktur, olamazdı, olmaması da daha hayırlıdır.”²⁹

Ataç'a göre de, Yaşar Nabi'nin kastettiği anlamda eleştirmen yoktur. Eleştiri yazısı yazan, eleştirmen saydığımız birçok yazar olmasına karşın Yaşar Nabi'nin dediği gibi: «...edebî eserleri dikkatle takib eden, onları halka bildiren, onlara kıymet biçen» bir eleştirmen bizde yoktur. Böyle bir eleştirmen olamazdı da. Çünkü toplumda «bir vazifesi, fonction sociale'i» yoktur. Eleştirmenin sosyal fonksiyonu olması için toplumun (okuyucunun) değişimini tamamlaması gereklidir:

“Gazetelerde ispor ve sinema sayfaları gibi edebiyat sayfaları da zarurî addedileceği gün; yani karilerin gazetelerden bunu istiyeceği güne kadar bizde münekkidin bir fonction sociale'ı yoktur. Onu edininceye kadar da pek tabîî olarak keyfinin istediği kitapları okur, onlardan bahseder. Hattâ tabîî olarak keyfinin istediği kitapları okur, onlardan bahseder. Hattâ Yaşar Nabi gibi, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi, benim gibi, eserler değil, bir takım meseleler hakkında düşündüklerini yazar. Çünkü onun yazılarını okuyanlar ondan bir tavsiye, kitap seçmek hususunda bir rehberlik değil, bir takım düşünceler bekliyorlar.”³⁰

Ataç'a göre, «Bizde münekkidin bulunmaması daha hayırlıdır.» Çünkü, okuyucular tarafından sözü dinlenen otoriter eleştirmen bir eserin satılmasına yardım ederken beş tanesinin satılmamasına neden olur: “Münekkid ancak hummalı bir edebiyat hayatı yaşayan muhitlerde zararsız, belki de faydalı bir unsur olabilir.”³¹

Yaşar Nabi, Ataç'ın toplum ve sanat ortamının eleştirmen çıkarmaya elverişli olmadığı düşüncesine katıldığını, bu ortamda eleştiri yapmanın özel çabalar

²⁸ Yaşar Nabi (Nayır), “Münekkidsizlik” *Ulus*, 31 Mart 1938.

Bu tartışma ile ilgili yazılar “Tenkid Meselesi Üzerine Bir Münakaşa” başlığı altında *Varlık*'ta yayımlanmıştır. S. 116, 1 Mayıs 1938, s. 697'den naklen.

²⁹ Nurullah Ataç, “Tenkid Meselesi”, *Haber*, 5 Nisan 1938, s. 3. / a.g.tartışma, s. 697.

³⁰ A.g.m., s. 3 / a.g.tartışma, s. 697-698.

³¹ A.g.m., s. 3. / a.g.tartışma, s. 698.

gerektirdiğini, ancak onun, eleştirmenin gereksiz, hatta zararlı olduğu düşüncesine katılmadığını belirtir:

“Bence, bilâkis, kuvvetli bir münekkîd, bugün edebiyatımıza aynı kuvvette bir romancı veya şairden daha faydalı olacaktır. Münekkîd ihtiyacı, sanat hayatımızın hiç bir şubesinde, edebiyatta olduğu kadar kuvvetle kendini hissettirmiyor.”³²

Yaşar Nabi, Ataç’ın eleştirmen konusunda söylediği, «O, sanatı seven samimî bir adamsa, yani beğendiği gibi beğenmediğini açıkça söylüyorsa sanata iyiliğinden ziyade kötülüğü dokunur. Bir eserin rağbet görmesine yardım ederse beş tanesinin satılmamasına sebep olur.» sözüne şöyle karşı çıkar:

“Bugün edebi hayatımız o kadar ölçüden ve hükümden mahrumdur ki, hattâ edebiyatın kapısından içeri sokulmıyacak olan bir çok eserler edebî birer şaheser diye takdim ediliyor ve pek çok kimseler buna inanıyor. Böylelikle edebî hayatımızı bir sürü bâtıl itikadlar sarıyor. Münekkîdin yapacağı iş, edebiyat tarlasını tufeylî nebatlardan ayıklamaktır. Eğer hakikî kıymeti olan bir esere dört kötü eserin karî’lerini kazandırabiliyorsa o, vazifesini en geniş ölçüde yapmış sayılmak lâzım gelmez mi?”³³

Yazar, o günler için, eleştiri yazılarının sanıldığından daha fazla ilgi çektiğini, bu yolla toplum üzerinde olumlu etkilemeler yapılabileceğini, ancak bunun için özlenen otoriter eleştirmenin ortaya çıkmasının şart olduğunu söyleyerek yazısını bitirir.

Ataç, buna karşılık olarak, “Daima Tenkid”³⁴ adlı yazısında, edebiyatta sözü geçen otoriter bir eleştirmenin zararlı olabileceğini Fransız eleştirmenlerinden Boileau’nun iki yüzyıl Ronsard’ın okunmamasını, Fauguet’nin, Baudelaire ve Mallarme’yi hiçe sayarak Rostan’ı büyük şair olarak göstermesini örnek olarak verir ve şu sonuca ulaşır:

“Sözü geçen münekkîd... İyi, o da lâzım. Hepsi lâzım bu yurda, hepsi müfid. Fakat bir tane değil, on tane, yirmi tane, otuz tane olmak şartile. Yani birbirinin sözünü nakzetmeleri şartile. Bakın, Fransa’da tenkid ancak bugün tahammül edilir bir hale geldi: Çünkü her gazetede, her mecmuada bir kaç tanesi var. Birinin beğenmediğini öteki beğenip sattırıyor. Öylesi iyi. Fakat bir tanesi... Düşüncesi bile insanın tüylerini ürpertiyor.”³⁵

Yaşar Nabi, eleştirmenin edebiyatımıza, aynı kuvvette bir romancı veya şairden daha faydalı olacağı düşüncesini, düşünmeden yazmadığını şöyle belirtir:

³² Yaşar Nabi (Nayır), “Gene Tenkide Dair 2”, *Ulus*, 7.4.1938. / *Varlık*, a.g.tartışma, s. 698.

³³ A.g.tartışma, s. 698.

³⁴ Nurullah Ataç, “Daima Tenkid”, *Haber*, 9.4.1938, s. 3. / a.g.tartışma, s. 699.

³⁵ A.g.m., s. 3. / a.g.tartışma, s.699.

“Fransız edebiyatının hiç bir devri,on yedinci asra kadar gidiniz, bugünkü türk edebiyatı kadar münekkidsiz kalmış değildir. O yüzden aramızdan bir edibin hakikî kıymette bir münekkid olmak için yaratıcı mesaisini terketmesi bizi esefe sevketmiyecektir. Çünkü müsbet tenkid. Avrupaî manada metodik ve yapıcı tenkid de, aynı derecede bir yaratıcı eser olacak ve şüphe etmiyorum ki -her şeyden fazla ihtiyacımız olan- edebî hayatımızın canlanması hususunda roman veya şiir yazmaktan fazla müessir olacaktır.”³⁶

Peyami Safa, bu tartışmada Yaşar Nabi'nin düşüncelerine katılır. Ona göre Yaşar Nabi bilinen şeyleri savunmak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda, Ataç'ın, «Bir eserin rağbet görmesine yardım ederse beş tanesinin satılmasına engel olur.» düşüncesi çok anlamsızdır. Eleştirmenden beklenen iyi eseri göstermesidir: “5 kötü eserin revacına karşı 1 iyi eseri müdafaa etmek! Çünkü münekkid adı bir kantiteyi, değersiz bir bolluğu değil, yüksek bir kaliteyi seçen ve koruyan insandır.”³⁷ Peyami Safa,ayrıca, otuz tane olmayıp da bir tane olacağına hiç olmasın tarzındaki anlayışı da anlamsız bulur. Bunun yanısıra, bu gibi anlayışları ileri sürüp hâlâ eleştiri işinde ısrar eden yazarların artık herkes tarafından bilindiğini de belirtir. Edebiyatımızda romancı, şair, gazeteci olup da eleştiriler yazanların bu sahada bir uzman bulunmamasından dolayı ortaya çıktıklarını belirttikten sonra, tek işleri eleştiri olanları eleştirir:

“Fakat edebiyattaki sıfatları tenkid yapmaktan başka bir şey olmıyan muharrirlerin memlekette tek bir münekkid bulunmadığını itiraf etmeleri cidden hazin ve her hangi bir mes'uliyetten sıyrılmak için de «münekkid yoktur, olmaması da daha hayırlıdır» demeleri de cidden komiktir..!”³⁸

Hasan Âli Yücel, eleştiri kavramı etrafında çok tartışma çıkmasını, kavramın bizde yeni bir takım türleri de kapsamasına bağlar:

“Bizde tenkid kelimesile çok geniş bir edebî çalışmaya işaret olunur. Etude littéraire, essai gibi yeni sayılabilecek nevileri de biz tenkid ile ifade ederiz. Onun içindir ki hudutsuz mânalı ve salâhiyeti henüz tayin edilmemiş olan bu terim, arada sırada nükseden münakaşalara mevzu olur.”³⁹

Ona göre edebî eleştiri; «... İlk mânasile memleketteki edebiyat efkârı umumiyesinin ifadesi olmaktır.» Bir eleştirmenin iyi bir eleştirmen olmasının ilk ölçüsü

³⁶ Yaşar Nabi (Nayır), “Yaratıcı Tenkid (4)”, *Ulus*, 12.4. 1938. / a.g.tartışma, s. 699.

³⁷ Peyami Safa, “Tenkide Dair Bir Münakaşa”, *Cumhuriyet*, 4 Mayıs 1938. / *Varlık*, S. 117, 15 Mayıs 1938, s. 713'den naklen.

³⁸ A.g.m., s. 713.

³⁹ Hasan Âli Yücel, “Edebiyatımızda Tenkid”, *Akşam*. / *Varlık*, S. 118, 1 Haziran 1938, s. 730'dan naklen.

ise, iyi okuyucu olmasıdır. Yazar, eleştiri ile uğraşanların sayısının fazla olduğu bir ortamda bir kontrol mekanizmasının da ortaya çıkacağını, farklı eleştirmenlerin farklı kuramlardan hareket ederek aynı eser hakkında farklı sonuçlara ulaşabileceklerini, ancak önemli olan noktanın: "...doğrudan doğruya neticeler ve hükümlerde değil, onlara erişinceye kadar yürütülen muhakemeler, ileri sürülen deliller"⁴⁰ olduğunu belirtir.

Yazar, bu yazısında öznel eleştiri anlayışı üzerinde de durur. Ona göre, eleştiride okuyanları rahatsız eden en önemli nokta eleştirmenin kişisel duygularına kendini vermiş olmasıdır:

"Sevginin doğurduğu ifrat hayranlık, nefretin verdiği müfrit tiksinti okuyucunun derhal münekkide emniyetini yok ediyor. Münekkide derse ki «Medhettim, beğenirler.» veya «Zemmettim, beğenmezler». Kendini aldatır. Çünkü aşırı medh okuyucuda aşırı zem gibi tersine bir tesir yapıyor. Göğre çıkarılanı tutmuyor, yere batırılanı himayesi altına alıyor."⁴¹

Hasan Âli, belirli «mesleklerin veya mekteblerin mensubu» olanlardan ölçülü eleştiri beklenemeyeceğini dile getirdikten sonra bizde eleştirinin eksik olan bir yönüne değinir. O güne değin bizde ölmüş olan şair ve yazarlar hakkında birçok nokta aydınlanmamıştır:

"«Fuzuli'nin edebî kıymeti nedir. Eseri ne söylüyor, Felsefesi dünya görüşü nedir?» gibi meselelerle «Fikretin hayat telâkkisi nedir, milliyet ve insaniyeti nasıl anlamıştır, din ve Allah hakkındaki noktai nazarı nedir, Sanatının kıymeti neden ibarettir?» gibi sualler bugün bile cevapsızdır."⁴²

Bu soruların cevapları, sadece edebiyat tarihine yönelik sanılmaktadır. Oysa yazara göre, eleştiriye de cevap vermektedirler. Hasan Âli Yücel, edebiyatımızda oluşması gereken eleştiri anlayışını edebiyat tarihi, edebiyat incelemesi ve sıradan kitap tanıtımı yazılarının ayırımına dayandırarak şöyle belirler:

"İstorik ve sosyolojik metodlardan başka psikolojik ve estetik yollardan büyük sanatkârlarımızı tanımağa ve tanışmağa başlamak mecburiyetinde bulunduğumuz kanaatindeyim. Bunlar herhangi bir romanı çarçabuk okuyuverip iki sütunluk bir tenkid makalesi şeklinde yazılamazlar. Böyle yazılamadıkları gibi sanâtkârın ruhuna kuvvetli bir sempati ile bağlanmak cehdine katlanmıyan, ancak onun dış hayatına aid

⁴⁰ A.g.m., s. 730.

⁴¹ A.g.m., s. 730.

⁴² A.g.m., s. 730.

vesikaları toplamakla iktifa eden âlimane ve üniversiter çalışma ile de tedkik olunamazlar.

Bizim Zweig, Gundolf, Maurois, E. Jaloux ... gibi münekkidlere ihtiyacımız vardır. Onlar, büyük edebî şahsiyetleri yeniden yaratırcasına yazıyorlar ve okuyanlar da yazdıkları insanlarla beraber doğup beraber büyüyorlar.”⁴³

Yazara göre, bu tür eserler başlı başına bir edebiyattır. Yine, yazarın eleştirmen üzerine söylediği bir söz dikkat çekicidir: «Münekkidi olmıyan bir edebiyat, efkârı umumiyesi olmıyan bir memleket gibidir.»

Nahit Sırrı, Fransız *Temps* gazetesinin tiyatro eleştirmenini değiştirmesinden yola çıkarak büyük Fransız gazetelerinde olduğu gibi bizim matbuatımızda da eleştiri kürsülerinin kurulması gerektiğini savunur. Ona göre, bu kürsüler kurulur ve uygun bir şekilde işletilirse okuyucunun ilgisizliği azalacaktır:

“Ya bizim matbuatımızda böyle kürsüler ne zaman kurulacak ve bunun kurulmasını kim temin edecek? Okuyucuların ısrarı mı, neşriyat sahiplerinin arzusu mu? buna dair bir ananemiz olmadığı gibi vaziyetin değişeceğine dair bir alâmet de yok gibi. Fakat nihayet bu kürsüler kurulur, kürsülere geçecek kimseler mevcut unsurlar arasında en isabetli ve titiz bir intihab neticesinde tâyin edilir ve öyle yapılmış olduğuna okuyucu kitleleri inandırılırsa, her türlü sanat tezahürleri karşısında muhitin gösterdiği dikkatsizliğin ve alâkasızlığın birdenbire ve büyük mikyasda azaldığı görülecektir.”⁴⁴

Yazar, bir yıl sonra ele aldığı başka bir yazısında kendince başarılı bulduğu eleştirmenleri bu kürsülere yerleştirirken onlar hakkındaki hükümlerini belirtmekten de geri kalmaz:

“... Bunlardan birisi için bilgisine, zevkine ve sanata, aşkına en fazla güvenerek tavsiye edeceğim kimselerden bir Suud Kemaleddin olurdu. Pek ince bir hassasiyeti, güzel bir üslubu ve muhtelif San’at meseleleriyle teveggülü olduğuna göre bir münekkit için malikiyeti icabeden muhtelif vasıflara malik demektir. Onu bu kürsüye yerleştirirken aynı evsafa hakkıyla malik ve daha fazla tecrübeye sahip olan, bazı tasvirleri ise bütün uzunluklarına rağmen hafızamda satır satır yaşayan Abdülhak Şinasiye, daima yeni fikirler ve hükümler peşinde doğuya değil güzele varmak için koşan ve hırçınlıkları belki san’atkârlara münekkit olmaktan ziyade münekkitlerin bahsedeceği bir san’atkâr olmak hasretinden doğan Nurullah Ataç’ı, uzun fasılalarla

⁴³ A.g.m., s. 730.

⁴⁴ Nahid Sırrı (Örik), “Tenkid Kürsüleri”, *Ülkü*, S. 50, Nisan 1937, s. 152.

yazdığı birkaç tenkit makalesinde hakikaten kudret ve mavaffakiyet gösteren Peyami Safa'ya, biraz donuk ve terre á terre olsalar da büyük bir hüsnüniyet ve ciddiyetle yazabilecek olan daha bir iki kişiye de birer kürsü verirsek, bu durgun, uyuşmuş ve uyuya kalmış edebiyat hayatımızda insanı şaşırtacak kadar canlı ve hareketli bir devrin başlayacağına, bütün kalemlere can ve ateş geleceğine emin olmalıdır. Ama ne faide ki bu kürsülerin kurulacağına dair hiçbir emmare, ufak bir alâmet yok..”⁴⁵

Halide Edip, bir eleştirmenin görevinin eserin iyi ve kötü taraflarını ortaya koymakla bitmeyeceğini, bu anlayışın hatalı olduğunu belirtir. Ona göre:

“Münekkit, sadece zevk sahibi ve tahlile muktedir olmakla vazifesini yapmış olmaz. Onun aynı zamanda okuduğu parçanın her tarafını birden görmesi ve terkiбі «Synthétique» bir şekilde okuyuculara onu göstermesi lâzımdır.”⁴⁶

Yazara göre bizde eleştiri, o güne dek hücum şeklinde olmuştur. Ya bir zümre, kendi zümresi dışındaki sanatçıya ya da şöhret avcısı gençler ölmüş veya yaşayan büyük değerlere şiddetli bir şekilde saldırmışlardır. Halide Edip, bu tür bir şöhretin kısa zamanda unutulup gideceği düşüncesindedir. Ona göre, kalıcı olan eserin değeridir. Bizde eleştirmenin yetişmemesinin sebepleri ise şunlardır:

“1. Herkes sanatkâr olamaz. Fakat herkes münekkit olabilir zihniyeti,

2. Münekkidin dar bir zümre zihniyeti ile malûl olması veyahut moda mevzulara zaâfı.”⁴⁷

O, eski edebiyatçılarımızın değerlendirilip eleştirilmemesinden de şikayetçidir:

“Münekkit devir ile mukayyet olamaz. Onlar bize geçmiş eserleri tanıttacaklardır. Halbuki terkiбі bir şekilde geçmiş edebiyatımızı ve sanatımızı bize tanıtan bugün pek az münekkit var. Bugünkü sanat âlemimizin kansız, cılız ve ekseri sunî olması bence biraz köklerimizi bilmememizden ileri geliyor. Garbın iyi kötü örneklerinden bol bol bahsediyoruz. Fakat, Fuzulî, Galip Dede, Yazıcı zade, Cevdet paşayı terkiбі bir şekilde bize öğreten mukayeseli ve terkiбі yazılar hemen yok gibidir.”⁴⁸

Yaşar Nabi, *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri* adlı eserinde eleştiri ve eleştirmen kavramlarını eleştirmenin rolü açısından ele alırken, bizdeki sakat eleştiri anlayışına da değinmeden edemez. Yazara göre, o gün için var olan edebî uyuşukluğun devamına eleştirmen yokluğu etkindir. Bu eleştirmenin yokluğu, aynı zamanda eleştiri kavramının çarpıtılmasına neden olmaktadır:

⁴⁵ Nahit Sırrı (Örik), “Öz Şiir Hakkında Bir Yazı ve O Yazı Dolayısıyla” *Ülkü*, Haziran 1938, s. 370.

⁴⁶ Halide Edip, “Tenkit ve Münekkit”, *Yedigün*, S. 257, C. 10, 8 Şubat 1938, s. 9.

⁴⁷ A.g.m., s. 9.

⁴⁸ A.g.m., s. 24.

“Bizde meslekten ve tarafsız münekkidin mevcut olmayışı, arkadaşlar veya gruplar arasında, hiçbir estetik kıymeti olmıyan danışıklı övüşlerin tenkit namı altında büyük bir lâubalilikle okuyucuların önüne sürülmesine yol açmıştır. Fakat bu gibi hatır ve gönül için yazılan methiyeler ve bunun tam zıddı olarak haset ve hiddet mahsulü hücumlar okuyucu nazarında tenkidin ciddiyet ve ehemmiyetini azaltmak gibi bir mahzur doğurmuştur.”⁴⁹

Yazara göre, «bir ekolün, bir ideolojinin veya muayyen bir zevkin esiri bir edib» gerçek bir eleştirmen değildir. “Ancak her büründüğü şekilde güzelliği sezip ortaya koyabilecek, birbirine en zıt temayülleri müsamaha ile karşılayabilecek karakterde ve kudretli bir temyiz hassasına malik olan edebiyatçılarıdır ki tenkit sahasında müsbet surette çalışabilirler.”⁵⁰

3- ATAÇ'A YÖNELİK ELEŞTİRİLER

Ataç, en çok olumsuz eleştiri alan eleştirmendir. Bir eserin sadece bir bölümünü okuyarak eleştiri yapması ve verdiği hükümlerin tutarlı olmaması tepki alır.

Servetifünun'da imzasız yayımlanan bir yazıda Ataç, «eleştiri ve kitap dünyasının Evliya Çelebisi» olarak iğnelenir ve şöyle eleştirilir:

“Eserleri okumadan, veya ancak iki satırını okuduktan sonra tenkide heves eden münekkit kimdir? Bir ankete verdiği cevapta, Etem İzzet'in romanı için «berbat» hükmünü veren, hatta okumadığını söyleyen, fakat aynı muharririn tahrir müdürü olduğu gazetede bu beğenmediği eser hakkında medhiye yazan kimdir?.. Bu suali sorduktan sonra hemen cevap verelim:

Nurullah Ata B.”⁵¹

Yazara göre, beş şiir yazan sıradan bir şairi dâhi ilan eden, edebiyat dünyasında tanınan ve sevilen şöhretleri çekemiyen Nurullah Ataç, bu durumuyla eleştirinin gerçek değerini hiçe indirgemektedir. Ataç, okuyucuların karşısına yapay bir yol gösterici olarak çıkmaktadır:

“Her sahada olduğu gibi bilmemek, anlamamak, zevk almamak ayıp değildir, fakat bildiğini tahrif etmek, hakikatleri değiştirmek, ve okuyucular karşısına okumadığı, okumak istemediği veya eksik okuduğu eserlerle sun'î bir mürşit gibi çıkmak cidden ayıptır. Meşhur Fransız şaire Baudelaire bir mısraında:

⁴⁹ Yaşar Nabi (Nayır), *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri*, Kanaat Kitabevi, 1937, s. 169.

⁵⁰ A.g.e., s. 169-170.

⁵¹ İmzasız, “Bir Münekkit”, *Servetifünun Uyanış*, C. 72, S: 1888/203, 20 Teşrinievvel 1932, s. 322.

San'at uzun, fakat ömür kısa

diye iniyor. Nurullah Âta B. bunu tenkide tatbik ederek:

San'at uzun, fakat tenkit kısa

ya çevirmiş. Hatta kısaya da değil budura ve çirkine çevirmiş! Ne kadar yazık!..."⁵²

Nahit Sırrı, *Edebiyat ve Sanat Bahisleri* kitabını, Ataç'ın sadece bir kısmını okuyarak eleştirdiğini, bunun doğru bir hareket olmadığını belirtir. Ancak bu, Ataç'ı memleketin en iyi eleştirmeni olarak kabul etmesine engel değildir:

"Azizim:

«Seni vefasız olduğun halde sevdim, sadık olsan acaba ne yapardım?» meaalinde ve bilmem hangi Fransız şairinin bir beyti varmış. Tercümesini Sadullâh Paşanın hatıratında görmüştüm. Eğer siz de hislerine, kaprislerine daima galebe eden ciddî ve insafî bir zat olsaydınız, acaba ne yapardık? Çünkü, bu halinizde bile ve bütün kusurlarınıza rağmen, sizi memleketimizin en iyi münekkidi sayıyor, her yazınızı alâka ile okuyoruz."⁵³

Hüseyin Cahit Yalçın, Nurullah Ataç'ı, «Kendine tapan bir adam» olarak nitelendirir. Ataç, kendisini her alanda otorite saymakta ve kendi değerlendirmelerinin en doğru değerlendirmeler olduğunu savunmaktadır. Ataç, Hüseyin Cahit'in Necip Fazıl'ın şiirlerini sadece dil açısından değerlendirdiğini, bu yönteminin onu, «Durmuş bir adam» yaptığını belirtmiş, bu değerlendirmeye Hüseyin Cahit de şiddetle karşı çıkmıştır:

"... Nurullah Ata Beyin hoşlandığı, büyük gördüğü bir şairin bütün yazdıklarına hayran kalınmayacak olursa o zaman haşmetpenaha tecavüz cürmü işleniyor ve Nurullah Ata Bey yıldırımlar yağdırmağa başlıyor. Nurullah Ata Bey bari kimler kendi himayesinin altındadır, kimlere tapacağız, kimler için düşündüklerimizi serbestçe söyleyebileceğiz, bunlar hakkında bir vahy tebliğ etse de biz de bir daha günaha girmesek."⁵⁴

Yaşar Nabi de, Ataç'ın eleştirdiği eserleri okumamasını ve verdiği yargıları sık sık değiştirmesini eleştirir. Nayır'a göre Nurullah Ataç eleştirmendir, fakat söz ettiği kitapları okuma zahmetine katlanan «safdil» eleştirmenlerden değildir. Ataç, Yaşar Nabi'nin *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri* kitabındaki «büyük eleştirmenler bir ekolün, bir ideolojinin bir zevkin esiri değillerdir.» yargısının tam tersini ileri sürmüştür.

⁵² A.g.m., s. 322.

⁵³ Nahit Sırrı (Örik), "İki Makale Münasebetiyle Nurullah Ata Beyefendiye", *Resimli Şark*, S. 28, Nisan 1933, s. 23.

⁵⁴ Hüseyin Cahit (Yalçın), "Kendine Tapan Bir Adam (Matbuat Hayatı)", *Fikir Hareketleri*, S. 16, 8 Şubat 1934, s. 12.

Yaşar Nabi, bunun üzerine Ataç'ın tutarsızlığına da dikkat çekerek şöyle bir eleştiri yöneltir:

“... Doktrinlere bağlanmamanın bir olgunluk alâmeti olduğunu, ve edebî faaliyetler üzerinde bir nevi hakemlik rolünü üzerine alan münekkitlerin böyle bir olgunluğa sahip olması gerektiğini, her gün yeni bir doktrine bağlanarak tek zaviyeli bir görüş cephesinden tenkitler yazmak hakkını kendinde bulan ve her gün hüküm değiştiren B. Nurullah Ataç'a kabul ettirmek elbette kolay olmayacaktır. Münekkidin nasıl olması icap ettiğini araştırırken kendimize bir çok misaller bulabiliriz, fakat daha kısa bir yol intihap edip nasıl olmaması gerektiğine misal diye bizzat B. Nurullah Ataç'ı da gösterebiliriz.”⁵⁵

⁵⁵ Yaşar Nabi Nayır, “Hakikî Münekkide Dair”, **Varlık**, S: 97, 15 Temmuz 1937, s. 388.

EDEBİYAT

1- İNKILÂP EDEBİYATI

İnkılâp edebiyatı kavramı 1923-1938 döneminde ortaya atılmıştır; ancak İnkılâp edebiyatının gerekliliğini savunan yazarlar, bu edebiyatın yeni insanı ifade etmesi gereği dışında ortak bir paydada buluşmamışlardır. Özellikle sanatçının bu edebiyat içindeki konumu en çok tartışılan konulardan biri olmuştur.

Yakup Kadri'ye göre İnkılâp edebiyatı, yeni bir insan ve yeni bir ruh anlayışıdır:

"... İnkılâp edebiyatı demek, yeni bir hummanisma, yeni bir insan ve ruh telakkisi demek oluyor. Nasıl ki, *Renesans* sanatkârı, *iskolastirma*'nın elinde donup taş kesilmiş itibarî insanı, ortadan kaldırıp, yerine etiyle, kaniyle, yürüyen, konuşan, oturup kalkan, ağlayan ve gülen insanı ikame etti ise, bugünün ve yahut yarının sanatkârı da bu harekete gelmiş mahlûkun, ezeliyet ve ebediyet içindeki başdöndürücü *dinamisma*'sını ifade edecektir, ve böyle bir sanatkârın zuhuru, yeryüzünde, ikinci bir Galile Vak'ası olacaktır"¹

İsmail Hakkı Baltacıoğlu da İnkılâp edebiyatını yeni insan anlayışından yola çıkarak tanımlar:

"Edebiyat yeni adamı, ilim, tasnif, mefhum kaplarından kaçan bütün akıcı, kaçıcı karakterleriyle birlikte, bütün canlılığın hususiyetleri, dinamizminin bütün kudretiyle tanıtır. Onu evde, sokakta, fabrikada, mahkemede, çocukken, genç iken, ihtiyar olurken her çağda yakalar, onunla halleşir, dertleşir, onun bilhassa iradesini bize söyler. İnkılâp edebiyatı işte budur."²

Bazı yazarlar böyle bir edebiyatın oluşturulabilmesi için devletin edebiyata da el atması gerektiğini savunurlar. Eflatun Cem Güney, İnkılâp edebiyatının gelişebilmesi için devlet tarafından bir «İnkılâp ve Maarif Akademisi» kurulmasını önerir. Baltacıoğlu da, o güne değin İnkılâp edebiyatının gelişmemesinin nedenini devletin sanatçıya el uzatmamasına bağlar. Bir şeyler yapılabilmesi için devlet bir «teşkilat» kurmalıdır:

"Bizim devlet de her devletçi rejimi gibi edebiyat adamına elini uzatmalı, ondan isteyeceğini istemeli, bunun için de onu tâbiî elinden kurtarmalıdır. Edebiyat böyle bir koruma görmediği için halkın hasta, hayvanî ve mürteci benliği sömürüyor, eğer

¹ Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "İnkılâp Edebiyatı", *Kadro*, S. 25, C. 3, İkinci Kânun 1934, s. 23.

² İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Teşkilatsız Edebiyat", *Yeni Adam*, S. 119, 9 Nisan 1936, s. 2.

devlet onu kazanırsa ister istemez inkılâbın adamına hizmet edecektir. Bunun için de teşkilat lâzımdır.”³

Bu dönemde yazarlar İnkılâp edebiyatının kapsamından çok sanatçının bu edebiyat içindeki konumunu tartışmışlardır. Sanatçının inkılâbın emrinde olup olmaması da bu bağlamda ele alınır.

Behçet Kemal’e göre sanat ve sanatçı inkılâbın hizmetinde olmalıdır:

“Bizim gibi inkılâb memleketlerinde; sanat, ne olursa olsun, inkılâbın emrine girmeyi bir gönül zevki, bir vicdan borcu, bir yaşama çaresi bilmelidir.

.....

Bazı inkılâb hareketlerinin halka tam mal olması, halkın ruhuna sinmesi için; sanatın elinde parlaması, sanatın inbiğinden geçmesi lâzımdır... Yeni duyguları halkın gönlüne, yeni görüşleri halkın gözü önüne sanat koyacak!”⁴

Behçet Kemal, inkılâbın emrine girmeyi bir gönül işi olarak görürken Baltacıoğlu, bir zorunluluk olarak değerlendirir:

“Sanatçı hürdür, istediğini yapar denilemez. Bu anlayışla hür olduğu da, istediğini yapabileceği de yanlıştır. Şimdi yeni hayatta her şey, her müessese cemiyetleşmektedir, sanat bu küllî zarureti aşamaz, çünkü o da tarih ve coğrafyanın çocuğudur. Sözün kısası sanat için içinde yaşadığı sosyetenin inkılâp arzularına boyun eğmek sert bir zarurettir.”⁵

Yakup Kadri ve Yaşar Nabi bu görüşün karşısında yer alırken, Burhan Asaf iki görüşün ortasını bulmaya çalışmıştır. Yakup Kadri’nin, 17 Ağustos’ta Moskova’da, edebiyat kongresinde okuduğu bildiri, *Kadro* dergisinin 33. sayısında yayımlanmıştır. Bu yazıda yazar, Rus edebiyatı ile Türk edebiyatı arasında benzerlikler bularak ortak bir gelişim evresi belirlemektedir. Ona göre zorla inkılâp emrine alınan sanatçı, insanın ve toplumun doğal gelişim sürecine müdahale edildiği için başarılı olamamaktadır:

“Yeni bir edebiyat yolunda ortaya atılan nazariyelerin, baş gösteren cereyanların, hatta bazı «diriğe» cemiyetlerde yapılan plânların şimdiye kadar hiç bir müsbet netice vermediğini gördük. Gerçi sanatta yaratma herhengi bir istihsal kadar ilhama tâbi değildir. Fakat manevi istihsalin ekonomik istihsalden büsbütün başka türlü şerâite tâbi olduğu ve büsbütün başka tertiblerle yapıldığı da muhakkaktır. Onun içindir ki, meselâ harp sonrasının bazı inkılâpçı cemiyetlerinde -ki buna Türkiye’yi de ithal

³ A.g.m., s. 2..

⁴ Behçet Kemal (Çağlar), “Gönüllü Sanat”, *Ülkü*, S. 23, C. 4, İkinci Kânun 1935, s. 336.

⁵ Baltacıoğlu, “Teşkilatsız Edebiyat”, s. 2.

ediyorum- zorla inkılâp emrine alınmak istenen sanatkârın meydana hiç bir şey çıkaramadığı ve çıkaranların da yeni insanı, yeni cemiyeti, yeni hayatı, görüş ve anlayış tarzını daima eski tasvir ve tahkiye usullerile anlattıkları; cihanı eski sanatkârın gözü ile görüp, eski sanatkârın dilile terennüm ettikleri görülüyor.”⁶

Yazara göre sorun sanatçıya serbestlik verip vermemek değil, «istihale» devrini kavrayamamaktır. Sovyet Rusya’da da, Türkiye’de de inşa devresi tamamlanmamıştır. Yaşanan devir «büyük sanat devresi» öncesi «epik devir» olarak adlandırılmalıdır.

Burhan Asaf, inkılâp sanatı ile ilgili kapsamlı bir dizi yazı yayımlamak amacı ile yola çıkmış, hatta üç yazının da başlığını belirlemiş, ancak sadece «Sanat ve Akiyde» adlı yazıyı yayımlayabilmiştir.

Yazar, sanatçıların inkılâp inancına bağlanmalarında bir sakınca görmediğini, önemli olanın samimîlik ve inkılâbın niteliği olduğunu belirtir. «Sanatçı kerhen ya da kâr bundadır ve ancak bu surete geçinmek kabildir.» anlayışı ile inkılâp emrine giriyorsa yarattığı eser de kendisi gibi samimiyetsiz olacaktır. Bu görüşüyle Behçet Kemal’le birleşmektedir. Behçet Kemal bir başka yazısında da bu konuya şöyle değinir:

“Şu var ki sanat inkılâp hizmetini üzerine alırken gönüllü olmalıdır. Mürâi sanat, acemi sanattan daha kötüdür. İnanmıyan yazmasın; yalnız itiraf etsin ki inanınca ve sevince vatan ve ideal şiiri yazılabilir ve bunlar şiirlerin en güzeli olabilir.”⁷

Burhan Asaf, bu arada uydurma sanat tehlikesine dikkat çeker:

“Eğer o inkılâbın felsefî ve beşerî muhtevası bir sanat ocağını yakacak kadar özlü ise, kimsenin tandanstan bahsetmesine hakkı olamaz. Eğer değil ise, bütün gayretlerin neticesiz kalacağı ve çok geçmeden ortada zoraki ve uydurma bir sanattan başka bir şey kalmayacağı muhakkaktır”⁸

Yazar, sanatçının sebestliğinin yine inkılâp inancı çerçevesinde bir serbestlik olması gerektiği düşüncesindedir. Yani inancın içinde, inancın yarattığı dünya içinde, inanca bağlı bir özgürlük:

“İstekli ve bütün duygularında serbest olarak çalışmak, sanat yaratıcılığının başlıca şartlarından biridir. Davanın ince tarafı, istek deyince, sanatkârın inkılâp akiydesi namına istemesini ve duygularında serbestlik deyince de, sanatkârın böyle

⁶ Yakub Kadri (Karaosmanoğlu), “Moskova Edebiyat Kongresinde”, *Kadro*, S. 33, C. 3, Eylül 1934, s. 28.

⁷ Behçet Kemal (Çağlar), “Edebî Bir Tasfiye”, *Varlık*, S. 79, C. 4, 15 1. Teşrin 1936, s. 101.

⁸ Burhan Asaf (Belge), “İnkılâp San’atına varmak yolları: 1-Sanat ve Akiyde”, *Kadro*, S. 29, C. 3, mayıs 1934, s.31.

bir serbestliğe inkılâbın akiydeleri içinde vasıl olmasını temin etmektir. Bir Sinan ve bir Yunus kadar gönül azatlığına vasıl olmak ne zordur! Halbuki her ikisi de, imanlarının dörtduvarı içinde hapsolmuş insanlardır. Fakat bu dörtduvarın içi, bir kâinat kadar geniştir. Çünkü orada yepyeni bir insanlığın taze hamuru yoğurulmaktadır. «iyi», «doğru», «güzel», «şekil», «ruh», ve «malzeme», hep yeniden yaratılmaktadır. İşte akiydenin içinde hapsolmak, fakat buna rağmen azatlığın adeta nazarî denecek kadar sonsuz hudutsuzluğu içinde yaşamak, hakikî sanatkârın böylece ve bütün devirlerde, hem alın yazısı hem çalışma ve yaratma şartı olmuştur.”⁹

Burhan Asaf, sanatçıyı inkılâbın emrinde görmek isterken kaliteyi de unutmuyor. Ancak bu kalite anlayışı da inkılâp sınırları içindedir. Yine, sanatçının özgür olması gerektiğini kabul ederken onu inkılâp inancı içinde göreceli bir özgürlüğe davet eder.

Yaşar Nabi, döneminin yazarlarının aksine, daha 1929 yılında sınırlama zihniyetine karşı olduğunu belirtmiştir. Yazar, edebiyata sadece konu açısından değil, teknik ve estetik yönlerini de göz önüne alarak yaklaşmaktadır. Edebiyata konu açısından bakarak, sanatçıya bilgiççe yol gösterenleri sert bir dille eleştirir:

“... Hem inkılâbı, Millî Mücadeleyi canlandırmak vazifesi romancılara, içtimaiyatçılara, tarihçilere düşer. İnsaf ediniz: İnkılâbın tarihini de şairler yazacak değil ya! Her yokluktan şairi mes’ul tutmak pahalılığına veya İngiliz lirasının yükselmesine şairlerin sebep olduğunu iddia edenler bulunmayacağını kim temin edebilir!”¹⁰

Yazara göre sanatçı kesinlikle sınırlandırılmaz:

“Sana’atkârın önüne set çekilmesi imkânsız bir sel olduğunu bilmeyenler, anlamak istemiyenler ona yol göstermek, istikamet tayin etmek için beyhude uğraşıyorlar. San’atkâr ipleri çekilince oynayan mukavva bir kukla değildir ki istedikleri gibi oynatabilsinler. O yalnız güzele tapar ve ondan başka hiç bir kıymet tanımaz. Şaire rehberlik etmek isteyenler ise onun eserlerinde bir çok vasıflar arıyorlar, yalnız güzellik müstesna.”¹¹

Yaşar Nabi, sanatçıyı sınırlamanın demagojik bir edebiyata yol açarak kalitesiz sanatı teşvik edeceğini ve konformizme yol açacağını savunur. Kalitesiz sanata örnek olarak, «İnkılâp edebiyatı istiyoruz» isteklerinden cesaret alan başarısız genç sanatçıların «Yaşasın vatan!» teranesini kullanmalarını gösterir. Yazara göre «tahditçilik» ideolojiye sanattan daha çok değer vermek demektir:

⁹ A.g.m., s. 31-32.

¹⁰ Yaşar Nabi, “Sanatkâra Yol Gösterenler”, *İçtihat*, S. 1277-1, C. 12, 11 Temmuz 1929, s. 6.

¹¹ a.g.m., s. 6.

“Şu halde, yeniden tesis edilecek bir tahditçiliğin edebiyat sahasında zararlı neticeler doğuracağını inkâr etmek için doktrinlerin dar duvarları içinde mahpus bulunmak veya ideolojik gayelere sanattan daha büyük bir ehemmiyet vermek lâzımdır. Bu takdirde de, alınacak tedbirlerin edebiyatın yükselmesi uğurunda alınmış olmayacağı kendiliğinden tezahür eder.”¹²

Yaşar Nabi, bu dönemde üzerinde çok tartışılan konulardan biri olan «Edebiyat ve Cemiyet» konusuna **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri** adlı kitabında ayrıntılı olarak yer vermiştir. Sanatçıyı sınırlama konusuna da bu çerçeveden yaklaşarak, bu konuyu ayrı alt başlıklar halinde ele almıştır.

İnkılâp edebiyatı konusunda yazılanlara dikkat edersek eleştirilen noktaların aynı olduğunu görürüz. Popüler edebiyat anlayışının peşine takılan gençler, İnkılâp edebiyatını sadece konu açısından değerlendirirken İnkılâp edebiyatını toplumsal değişimler ve edebiyatın doğal gelişimi açısından yerine oturtmaya çalışan bir cephe de onlara karşıt olarak belirir. İnkılâp edebiyatını sadece konu olarak ele alanları Yakup Kadri şöyle eleştirir:

“Bazı arkadaşlarımız, inkılâptan veya inkılâp kahramanlarından sitayişle bahsetmeyi inkılâp edebiyatı yapmakla bir tutuyorlar. Edebiyatta inkılâpçılık bir mevzu intihabi meselesi değildir. Dünya, inkılâptan ve inkılâpçılardan hiç bahsetmeksizin, şiirde, sanatta ve kültürde en büyük, en derin inkılâpları yapan şairler gelmiştir: Shakespeare, Göthe”¹³

Yazara göre, Shakespeare klasik trajediyi yıkarak modern dramın öncüsü olmuş, bu yolla da yeni bir insan anlayışı yaratmıştır. Goethe de yeni bir «kâinat mefhumu» getirerek farkında olmadan devrim yapmıştır.

Ahmet Muhip Dranas ise, İnkılâp edebiyatını şiddetle savunanları demagog ve fırsatçı olarak nitelendirir:

“Bu günkü edebiyatımızın biraz dağınık olduğu doğrudur. Bir takım oportunistler inkılâba en çabuk fakat bayağı bir yoldan yaranmak için bir devrim edebiyatı demagojisi yapmaktadırlar. Millî edebiyat tabîrinin acâipliği asıl millî kelimesi ulusal olduktan sonra sırtıtmıştır: Ulusal edebiyat, ulusal şiir, ulusal roman... Meselâ her hangi bir gazetede şöyle bir ilân görüyorsunuz: Rumbadan rumbaya... Büyük ulusal roman, çapkın bir genç kızın maceraları... maal’eseef bütün bu mugalatayı yapanlar bu gün Türk neşriyatına hâkimdirler.”¹⁴

¹² Yaşar Nabi, **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri**, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1937, s. 21.

¹³ Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), “Gene İnkılâp Edebiyatına dair”, **Kadro**, S. 26, C. 3, Şubat 1934, s. 27.

¹⁴ İhsan Aygün, “Gençler Diyorlar ki: A. Muhip Dranas”, **Yücel**, C. 2, S. 7, Eylül 1935, s. 16.

Yazara göre bu tarz bir edebiyat anlayışı okuyucunun zevkini zehirlemekte ve devrimin gerçek değerini düşürmektedir.

Son olarak, İnkılâp edebiyatını savunanların şiir anlayışlarını yakından tanımak için dönemin inkılâpçı şairi Behçet Kemal'in, inkılâp sanatçısına seslendiği şiirine göz atmak yerinde olur:

İnkılâp san'atkârına

Bozkırda tiken bile daha anlı şanlıdır;
Menekşeler toplamak nene gerek şafaktan?
Parslarla boğuşması bin kat heyecanlıdır
Kâğıt güllerde kâğıt kelebek avlamaktan:

Onurlu, olgun, temiz, gürbüz ihtiraslarla
Bir ömür sürüyoruz işte pençe pençeyle!
Ağlarsan hınçtan ağla, gülümsersen vekarla;
Çarpar ha; koca san'at, hiç gelmez eğlenceye!

Bilsinler: ıstırabın, sevincin gururu var,
Muharremdeymiş gibi dövünenler görsün de..
Gazinin saflarında biz çekilmiş kılıçlar
Kalkanlar dövüyoruz göksümüzün örsünde!

Bakmasın: «saçı yağlı, göz çevresi mor!» diye;
Geçme, dilenci gibi, kenarlardan gizlice!
Kalksın herkes ayağa «şair, geçiyor!» diye;
Sanına saygı topla kendi adından önce!

Ne teşbih avculuğu, ne söz hokkabazlığı;
Çobanlık bu: ardında gönüller sürü sürü!
Bir şey değil safinın bu sayılı azlığı,
Yol doğru, önder inişsiz; yürü san'atkâr yürü!¹⁵

¹⁵ Behçet Kemal (Çağlar), "İnkılâp San'atkârına", *Yeni Türk Mecmuası*, C. 2, S. 26, Eylül-Teşrinievvel 1934, s. 1162.

2- MİLLÎ EDEBİYAT

Dönemin üzerinde çok tartışılan konularından biri de, «Millî edebiyat - Milliyetçi edebiyat» ayrımıdır. Bu ayrımın gerekliliği de eleştiri yazılarında «Şu millî şairdir, şu değildir,» gibi yargılara açıklık getirme amacından doğmuştur. Yazarların eleştirdiği ortak nokta, millî konuları işleyen, hece ölçüsü ve sade Türkçe ile dile getirilen her eserin millî niteliği taşımadığıdır. Bu tepki, Yeni Lisan'dan o güne değin sürdürülen edebiyatta millîlik anlayışının basitleştirilmesine karşı ortaya çıkmıştır.

Kâzım Nami, Millî edebiyatın kaynağını Halk edebiyatı olarak gösterirken millî edebiyat - milliyetçi edebiyat ayrımına da değinir. Yazara göre tek bir millî edebiyat vardır. O da Türk edebiyatıdır. Buna karşılık bir de milliyetçi edebiyat vardır. Bunlar işlev açısından farklılıklar gösterirler:

"Milliyetçi edebiyat, millî edebiyat içinde bir köşedir. Milliyetçi edebiyat, milliyet terbiyesi için lâzımdır. Fakat, millî edebiyat yalnız terbiyeye değil, millî duyguları esaslaştırmaya, kendine bütün insanlık içinde orijinal bir mevki kazandırmaya yarar."¹⁶

Hasan Âli Yücel de millî edebiyat-milliyetçi edebiyat ayrımı üzerinde durur. Ona göre, esere Türk duyuş şeklini yansıtabilmek millî edebiyat ürünü olması için yeterlidir:

"Bir edebiyat eseri, romanda şiirde, tenkitte, hangi yerden ve hangi zamandan mevzuunu alırsa alsın, hatta bu mevzu doğduğu cemiyetten çok uzak bir sosyal varlığın durumuna taalluk etsin, ona can veren kalemin, kafa ve kalbin sahibi bir milletin varlığına, o millete anaçlaşmış bir çınar gibi köklerini her yandan salabilmiş bir insansa o eser mutlaka (millî)dir; başka türlü olamaz. İngiliz hayatının anlatan «Taymıs Kıyıları»nda Falih Rıfkı ne kadar Türkse, Eyüp sahillerinde Pierre Loti de o kadar Fransızdır."¹⁷

Görüldüğü gibi, Hasan Âli Yücel ve Kâzım Nami millî edebiyatı algılama konusunda birleşiyorlar. Ancak, Kâzım Nami millî edebiyat ve milliyetçi edebiyatı işlevsel açıdan değerlendirirken Hasan Âli, milliyetçi edebiyatı millî edebiyatın gerçekleşmesi için zorunlu bir aşama olarak görür:

"Edebiyatımızın her vadisine en güzel eserleri verecek kudrette olan Türk vicdanını ve hayatını bırakıp başka mevzular aramayı on dokuzuncu asırdan sonra tekrar Amerikanın keşfine çıkmak gibi boş ve manasız bir Don Kişotluk sayarım. Biz

¹⁶ Kâzım Nami (Duru), "Türk Edebiyatına Bir Bakış", *Ülku*, S. 14, C. 3, Nisan 1934, s. 122.

¹⁷ Hasan Âli Yücel, "Millî Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat", *Varlık*, S. 71, C. 3, 15 Haziran 1936, s. 1.

millî edebiyata gitmek ve ona milletlerarası bir değer verdirebilmek için her şeyden önce milliyetçi bir edebiyat yaratmaya mecburuz.”¹⁸

Şerif Hulûsi Sayman, bu yazıya *Ağaç* dergisinde değinir. O da Hasan Âli Yücel’in millî edebiyat anlayışına katılmaktadır. Ancak konu sınırlandırılmasına ve baskıya karşıdır:

“..... edebi mahsüllerin vücut bulmasına iştirâk edecekler üzerinde, şu veya bu mevzuu, şu veya bu nevi bir nazım fikri kabul ile işlemeleri icabedeceği tarzında bir tazyik yapmaya katiyen hakkımız yoktur.”¹⁹

Şerif Hulûsi yine, Hasan Âli Yücel’in milliyetçi edebiyat düşüncesine katılmadığını belirtir. Yazara göre bir edebiyatın uluslararası özellikler kazanması için Hasan Âli’nin savunduğu gibi, milliyetçi ideolojiden hareket edilmesi gereksizdir. Çünkü:

“Bir cemiyetin kültür seviyesini derhal değiştirmek imkânına ve mucizevî bir sanatkârın harikulâde bir hamule ile ortaya çıkabileceğine akıl erdiremeyiz. Bu, olsa olsa, Türk olup kuvvetli bir başka kültürle yoğrulmuş bir sanatkâra lâzım meziyetlerin sahibi insanın yapabileceği iş olur ki, o artık bizden olmaktan çok uzaktır -Mevlâna misali- ve, o cemiyetler arasında mevcut münasebetin manasını değiştirerek benimsemeye de hakkımız yoktur.”²⁰

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, millî edebiyatı sadece dili Türkçeleştirme şeklinde algılayanları eleştirir. Ona göre millî edebiyatın nitelikleri şunlardır:

“Millî ve mahalli değerleri en yüksek olarak anlamak, mutlak iyiliği, doğruluğu ve güzelliği millet varlığında bulmak.”²¹

Yazar, millî edebiyatı da şöyle tanımlar:

“Bence millî edebiyat orta zamanda olduğu gibi Allah’ı ve Rusya’da olduğu gibi İnsaniyet’i bir yüce hayır (bien suprême) alacağına, Milliyet’i yüce hayır olarak alan edebiyat demektir.”²²

Yaşar Nabi, millî ve milliyetçi edebiyat konusundaki tartışmaları gereksiz bulur. Millî bir edebiyat yaratmaya çalışma çabaları da anlamsızdır. Çünkü:

“Bizde kastedildiğini gördüğümüz manada edebiyatta bir ‘millîlik’ meselesi mevcut değildir. Çünkü kendi çocukları tarafından kendi ana diliyle vücade getirilmiş olan telif eserler, her milletin millî edebiyatını teşkil eder.”²³

¹⁸ A.g.y., s. 1

¹⁹ Şerif Hulûsi Sayman, “Millî Edebiyat ve Milliyetçi Edebiyat”, *Ağaç*, S. 13, 27 Haziran 1936, s. 15.

²⁰ Şerif Hulûsi Sayman, a.g.y., s. 15.

²¹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?”, *Yeni Adam*, S. 143, 24 Eylül 1936, s. 4.

²² A.g.y., s. 4.

²³ Yaşar Nabi, *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri*, Kanaat Kitabevi, İst., 1937, s. 30.

Yazar, milliyetçi edebiyat kavramını da millî edebiyata göre çok dar kapsamlı bulur. «Tahditçilik» konusundaki düşüncelerini de bununla birleştirerek millî sözündeki ısrarın gereksizliğini belirtir. Ona göre, "... edebî eserler arasında bir millî , gayrimillî tasnifi, sunîliği nisbetinde, zihinleri bulandırmaktan geri kalmaz."²⁴

Yaşar Nabi gibi, Orhan Burian da millî edebiyat yaratma çalışmalarını eleştirir. Ona göre de edebiyatı millîleştirecek yasalar yapmaya kalkmak hem olanaksız hem de anlamsızdır:

"Ne sanatı topluma uşak yapmakla bir roman milli olur, ne sanatı sanata uşak yapmakla edebi... İçten gelme bir duyguyu, görenin ya da işitenin belleğine yerleştirecek surette ifadelendiren her sanat eserine milli diyebiliriz. Çünkü o, memleket tarihinde yerini bu iki özelliği ile almıştır ya da alacaktır."²⁵

Behçet Kemal Çağlar ise, millî edebiyat kavramını değil, millî edebiyatı yüzeysel şekliyle algılayıp uygulayanları eleştirir:

"... Sonra ecnebî heykeltaşların yaptıklarını edebiyatta yapanlara rastlıyoruz: Romalı bir kadın tipi ve sonra üzerinde üç etekli eski Türk entarisi ve adı Türk kadını heykeli ve meselâ Firdevs, Mualla, Leylâ yerine Ayşe, Fatma, Zeynep adlarını koyarak yine acemane veya levanten, yine behimî ve çarpık terennümler... Bunlar biraz kötü deneme birer sapık gaflet eseridir. Bir iki halk şairinin bir iki karakteristik şekil ve kafiye bozukluğunu veya hususiyetini kopye etmekle de bu iş halledilmiş olmaz; elmayı çınara aşılar gibi meselâ Bodlerle Yunus Emreyi birbirine meczetmeye çabalamak millî edebiyatı doğurmaz."²⁶

Yazara göre, gerçek millî edebiyat ürünlerinin ortaya çıkabilmesi için aydınlar zümresi türemeli, halkevleri araştırmalarını derinleştirmeli, basın dünyası öz kaynağa dönme amacıyla Anadoludan sık sık söz etmelidir.

Halit Fahri de millî edebiyatı bir moda gibi algılayıp, teknik açıdan aksak eserler ortaya koyan amatör edebiyatçıları eleştirir ve bunların önüne set çekilmesi gerektiğini savunur:

"Büyük sanatkârlar tarafından ileride destanı, romanı, operası, ilâh... vücade getirilecek olan millî mevzular, böyle acemi ellerde harcana harcana bunların tesiri, cazibesi kaybolacak ve böyle bir edebiyat belki uzun zamanlar daha yükseklerinin yapılmasına mani olacaktır. Meşrutiyetin ilk senelerinde yazılmış ve oynanmış olan bir sürü yaşasın, perii hürriyetle istibdat mücadelesi, kırmızı fesli hafiyeli, zindanlı ve

²⁴ A.g.e., s. 31.

²⁵ Orhan Burian, *Denemeler Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul 1993, s. 30.

²⁶ Behçet Kemal Çağlar, "Edebî bir tasfiye", *Varlık*, S. 79, C. 4, 15 Birinci Teşrin 1936, s. 99.

jöntürlü piyeslerin neden izleri kalmadığını düşünürsek bu mülâhazamızdaki isabet derhal anlaşılır.”²⁷

Yazar, millî edebiyatın sınırlandırılmayacağı düşüncesindedir:

“... Millî edebiyatı sadece zafer ve inkılâp müesseselerini terennüm etmekten ibaret sanmak ta doğru olmaz. Harp ve zafer, millî mevzular içinde, bir nevidir. Bir milletin, binbir duygusu yalnız top sesleriyle anlatılamaz. Sadece harpten ve zaferden bahseden şairlerin, romancıların millî edip diye tanındıkları devir, bütün dünyada geçmiştir. Bu mevzular kadar, memleketin içtimaî hayatını, çalışan ve didinen maşer içindeki binbir tipin hayatını göstermek daha güç bir san’attır ve bu san’at bize beynelmilel eserler yaratacak tek yoldur. Yani, demek isterim ki, mevzuları tahdit etmek hiç doğru değildir. Inkılâp edebiyatı, bugünkü Türkiye’yi en basit köylü kulübesinden en yüksek cemiyetlere kadar götüren *popüliste* bir edebiyattır ve öyle olmalıdır.”²⁸

Halit Ziya, *millî edebiyat* kavramını anlayamadığını, millî edebiyatın gerekliliğini ileri sürenlerin bu kavramı açıklamaları gerektiğini belirtir. Ona göre millîlik niteliği teknik yönlerde değil, sanatçının milliyetinde ve yarattığı eserin özgünlüğünde aranmalıdır:

“Düşünmelidir ki asıl şart saniin, mucid olsun yahut mukallid olsun, filân veya falan milletin ferdi olmasında, eserinin kendi ruhundan doğmuş bulunmasındandır. Technique zeminindeki teşebbüsler olsa olsa sanatın bir istihale devresine işaretler: Divan edebiyatı, tanzimat edebiyatına, bu da edebiyatı cedideye, fecri âtiye, son neslin edebiyatına intikal ederken geçirdikleri istihale devri gibi... Ve bunların hiç biri Türk kaynağından doğmuş olmak temel taşını kaybetmemişlerdir, hepsinin mecmuudur ki Türk millî edebiyatının muhtelif devrelere ait eşkâl ile yekûnunu teşkil eder.”²⁹

Yazar, vermiş olduğu bu yargıyı kolaycılık olarak nitelendirmek isteyecek millî edebiyat savunucularına da şöyle seslenir:

“Vaktile bir encümeni teftiş ve muayene olduğu gibi bir heyet teşkil etsinler, ve bütün yazılan eserler matbaaya verilmeden evvel oradan geçsin, millî addedilmeyecek olanlar atılsın, yakılsın, yahut kalp akçe gibi gizlice, korka korka, duvarlara sürüne sürüne çıkmağa çalışsın, diğerlerine de, millî edebiyat zümresine dahil olmak imtiyazına lââyık görülenlere de, Darphanede halis gümüş evanîye satılığa

²⁷ Halit Fahri (Ozansoy), “Edebiyatımız Nasıldı? Nasıldır? Nasıl Olmalıdır?”, *Servetifünûn Uyanış*, S. 1982-297, C. 76/12, 16 Ağustos 1934, s. 183.

²⁸ A.g.m., s. 183.

²⁹ Halit Ziya Uşaklıgil, “Millî Edebiyat”, *Her Ay*, 20 Marttan 20 Nisana 1937, S. 1, s. 106.

çıkmadan evel vurulan damga gibi, bir mühür basılsın. O zaman, biz alıcılar da, hiç aldanmak tehlikesine düşmeden şu yaratılacak olan millî eserlerini görmek saadetine erişmiş oluruz.”³⁰

Yahya Kemal, millî edebiyatın ortaya çıkmamasının nedenini «mektepten memlekete» anlayışının yerleşmemesine bağlar. 1870’ten bu yana Türk edebiyatçıları Avrupa edebiyatını taklit etmektedirler. Oysa, artık yeni bir edebiyat yaratılmalıdır: “Kopye ihtiyâcı, taklid iptilâsı, hulâsa mektep devresi ne kadar uzun sürerse sürsün, hüviyeti olan bir millet, elbette bu devreden çıkmağa mecburdur. Bünyesi sağlam insanda bir *rüşd* saatinin çaldığı gibi, hüviyeti olan bir millete de olgunluğun, yaratmak ihtiyacının belirlediği bir zaman mutlaka gelir.”³¹

Yazara göre şimdiye kadar verilen millî eserlere bakılırsa olgunluk saati çalmamıştır:

“1870 den sonra, edebiyatta, Şark’dan çıkmak zarûreti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hâlâ bocalıyoruz. Millî ihtiyacı hiç duymadan ve duyar yaradılıştan olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar *mektep*’i gaaye telâkkî ediyorlar; lâkin *mektep* vâsıtaadır. Gaaye bizim milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi, bir *hüviyet* oluşudur; işte ihtiyacı duyan ve duyacak yaradılıştan olan Türkler’in *mektepten memlekete* gelmeleri ve memleketi Türk edebiyâtının çerçevesi hâline getirmeleri lâzımdır.”³²

Yahya Kemal, mektepten memlekete gelmenin sanıldığı gibi bir milliyetçi iddiası olmadığını, herkesin iddiası sayılması gerektiğini belirtir:

“Bu müddeâ, fikirlerde, sağdan sola kadar herkesin müddeâsı sayılır. En ziyâde sol olanlar bile bir edebiyâtın ancak cemiyetin ve bir iklimin ifâdesi olacağını teslîm ederler. Rusya kadar sol bir millet yoktur ve Rus edebiyâtı kadar yalnız iklim ve cemiyet ifâde eden edebiyat yeryüzünde azdır, demek bile çok bilinen bir şeyi tekrar söylemek kabîlindendir. Hulâsa bu müddeâ son uçtaki sağdan, son uçtaki sola kadar, şiirde *özün*, nesirde *gerçeğin* yalnız tabiatte ve yalnız cemiyette olduğuna inananların müddeâsıdır.”³³

³⁰ A.g.m., s. 108.

³¹ Yahya Kemal (Beyatı), “Memlekette Bahsedilen Edebiyat”, *Kültür Haftası*, S. 1, 10 İkincikânun 1936. / *Varlık*, C. 26, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 13-14. (Edebiyata Dair, Baha Matbaası, İst., 1971, s. 141’den naklen.)

³² A.g.e., s. 143.

³³ A.g.e., s. 143.

Nusret Safa Coşkun, «Millî bir edebiyat yaratabilir miyiz?» sorusuna soruşturma yoluyla cevap arar. Aldığı cevaplarla birlikte, daha önce bu konuda yayımlanmış makaleleri birleştirir ve bunları kitaplaştırarak yayımlar.

Fuat Köprülü soruyu geniş kapsamlı bir biçimde ele alır. Ona göre millî edebiyat öncelikle millet bilincinin ortaya çıkmasına bağlıdır. O güne değin edebiyatımız çağdaş bir edebiyattan çok ümmet edebiyatına benzerliğiyle dikkat çekmiştir. Oysa millî edebiyatın oluşumu, çağdaş bir toplumun hukuk, ahlak, iktisat, dil ve estetik açısından donanmasına bağlıdır:

“Bir defa «millet» yani bugünkü manasiyle asrî bir cemiyet mevcut olmayınca millî edebiyat vücade gelemmez. Asrî bir cemiyetin vücade gelemesi için ise onun hukukî, ahlâkî, iktisadî, lisanî, bedîî müesseseleri bütün hususiyetleri ile meydana çıkarılarak sair muasır milletlerde olduğu gibi tanzim ve ıslah edilmelidir. Bu müesseseler biribirine çok kuvvetli bir surette merbut oldukları cihetle, onlardan birisi üzerinde yapılacak bir inkılâp ya diğerleri üzerinde tesirini gösterir. Yahut umumiyetle hepsi üzerinde tesirsiz kalır»³⁴

Yazar, o güne değin yapılan inkılâpların millî hayatın müjdecisi olduğunu edebiyatta da artık zararlı ve cansız gelenekleri devirmenin zamanı geldiğini belirtir. Dili sadeleştirmekle ilk aşama gerçekleştirilecektir. İkinci aşama ise, millî edebiyatı geçmişte değil gelecekte aramakla gerçekleştirilecektir:

“Millî edebiyat, koşma ve destan tarzının, gazel ve şarkı vadisinin yeniden canlandırılması, eski basit şekillere yahut iptidaî duygulara yeniden rücu edilmesi demek değildir.

Biz, millî edebiyatı mazide değil, ancak istikbalde aramak lâzım geldiğine kaniiz. Yarınki millî Türk edebiyatı, mevzularını eski «il» devri esatirinden, ümmet devri hatıralarından, bugünkü millet hayatından alabilir. Fakat bütün bunlar kendi ruhundan kopmak, doğrudan kendi şahsiyetinden çıkmak, yabancı edebiyatlardan tercüme edilmemek şartile Türk milleti, nasıl Avrupa beynelmileliyeti içinde diğer muasır milletlerden hemen hemen farksız fakat hususî harsına ve şahsiyetine malik bir suretle yaşamağa namzet ise, Türk edebiyatı da diğer milletlerin edebiyatı gibi, şeklen onlardan farksız, fakat ruh itibarile kendi şahsiyetini en yüksek derecede gösterir bir mahiyet almağa mecburdur. Bizim vazifemiz bu tabîî istikbali şimdiden görmek ve onu imkân metebesinde kolaylaştırmaktan ibarettir.»³⁵

³⁴ Nusret Safa Coşkun, *Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?*, İnkılâp Kitabevi, İst., 1938, s. 13.

³⁵ A.g.e., s. 13-14.

Görüldüğü gibi Fuat Köprülü, millî edebiyatı belli bir sürecin ürünü olarak görmektedir.

Suat Derviş, bilinen anlamıyla millî edebiyatı tanımadığını, bir milletin bütün isteklerini söyleyebilecek ve o milletin her sınıf insanı tarafından benimsenebilecek bir edebiyat olamayacağını belirtir. Kendi anlayışına göre millî edebiyatı da şöyle açıklar.

“Besbelli herhangi bir lisanda, o lisanda hususiyetlerini muhafaza eden, yazıldığı memleketin yaşama şartları içinde düşman, herhangi aykırı, yabancı şartların tesiri altında kalmayan bir müellifin yarattığı eser millî olsa gerektir.”³⁶

Yazara göre bizde millî edebiyat değil, «milliyetperver» edebiyat vardır. Bu edebiyatı temsil edenler içinde de içten olan ve sıradanlıktan kurtulan çok azdır.

3- ESKİ EDEBİYATA YÖNELİK ELEŞTİRİLER

Eski edebiyata yönelik eleştiriler özellikle Divan ve Servet-i Fünûn edebiyatı üzerinde yoğunlaşır. Millî edebiyat öncesi, taklitçi ve halktan kopuk bir edebiyat olarak değerlendirilir. Bu süreç bir gelişim aşaması olarak kabullenilmez. Çağdaş edebiyatın kaynakları Halk edebiyatında aranır.

Yakup Kadri, Divan edebiyatına Klâsik edebiyat denilmesine karşı çıkarak, Klâsik edebiyatımızı Halk edebiyatı olarak gösterir:

“Bizim bir klâsik edebiyatımız vardır. Fakat, bu klâsik Türk edebiyatı, Türk tarihinin Osman’dan başlayıp Vahdettin’de bitişi gibi, Âşık Paşa’dan başlayıp Fikret’e kadar gelen ve yahut Galip Dede’de son nefesini vermiş Divan Edebiyatı değil Velet Sultan ve Yunus Emre’den beri devam etmekte olan Millî edebiyatımızdır.”³⁷

Yakup Kadri’ye göre Divan edebiyatı, sadece «gayrimillî» değil aynı zamanda da «gayriinsanî»dir.

Kâzım Nami’ye göre de Divan edebiyatı, millî olmanın çok uzağındadır. Üstelik iddia edildiği gibi klâsik edebiyat da sayılamaz:

“Ben Divan edebiyatını Türk dehasının bir inhıraf (déviation)ı sayarım. Evet, bu edebiyat Türklerin elinde Acem mukallitliğiyle doğmuş, belki örneklerinin üstüne çıkmış olduğu halde, Türk diline, Türk efsanesine, halkın duygusuna, değişine iltifat etmediği için, millî edebiyat telakkisi içine girmez iddiasındayım.”³⁸

Yazara göre Divan edebiyatı, Türkün millî bilincini körleten bir edebiyattır.

³⁶ A.g.e., s. 91.

³⁷ Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), “Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı”, *Kadro*, S. 10, C. 1, Birinci Teşrin 1932, s. 27.

³⁸ Kâzım Nami (Duru), “Türk Edebiyatına Bir Bakış”, *Ülkü*, S. 14, C. 3, Nisan 1934, s. 120.

İsmail Habib, Divan edebiyatını «dalkavukluk» edebiyatı olarak nitelendirir:

“Bütün «Divan edebiyatı» nda dalkavukluk aruz şekline bürünmüş bir zillet, şiir yalanla beraber giden bir ikiz, şair iktidar mevkiine karşı tekâpuyu mubah ve hatta mecburî telâkki eden bir acizdi. Kelime oyunlarına mesağ olsa o edebiyata «divan» edebiyatı denmesi şairlerin elpençe «divan» durmasından ileri gelmiştir demek caiz olur!”³⁹

Behçet Kemal Çağlar, Osmanlı döneminde sadece edebiyatımızın değil yaşam tarzımızın da taklitten ibaret olduğunu belirtir. Buna kanıt olarak da Osmanlı milleti diye bir anlayışın olmadığını, bunun iğreti bir kişilik yapısı olduğunu gösterir. Bütün bunlara neden olarak da toplumun tanınmamasını gösterir:

“Cemiyeti tanıımıyorduk, cemiyeti tanımalıydık: Çünkü sanat cemiyet içindir. Terennüm ettiği, faal olduğu devirdeki cemiyetin hangi hissi galip, hangi hissi mütemayiz, hangi hayesi mütebellir ise onlardan sesler vermeli, onlara müjdeler getirmeli yahut bir maksatla vuzuh ve selâmeti uğrunda ya körüklemeli yahut hırpalamalı ki normal, muvaffak ve itibarda bir sanat olabilsin.”⁴⁰

Bu görüşlere karşılık, yeni bir edebiyat yaratma yolunda Divan edebiyatından yararlanılamayacağını, ancak bu edebiyatı aşağılamanın gereksizliğinden söz eden yazarlarımız da vardır. Vasfi Mahir, köksüz, Batı taklidi bir edebiyattan kaçınmak için eski edebiyatımızın ruhunun kaybedilmemesi gerektiğini önemle belirtir. Divan edebiyatımızın Batı edebiyatında aşağı kalmadığını hatta onlarla boy ölçüşebileceğini ileri sürer. Ona göre:

“Divan edebiyatı bazı kimselerin sandıkları gibi «gayrimillî, gayri içtimaî, gayrihayatî» Arap ve Acem taklidi falan değildir. Aynî kültür ve aynî estetiğin mahsülü olan Arap, Acem edebiyatlarından başkadır. Tıpkı aynî kaideler ve aynî estetik altında meydana gelen Alman, Fransız ve İngiliz edebiyatlarının birbirinden başka olduğu gibi. Hatta onlardan daha modern olmak dolayısıyla daha değerlidir.”⁴¹

Yazar, Divan edebiyatındaki yoğunlaştırılmış anlatımın ve ahenk özelliklerinin Batı edebiyatındaki örneklerinden daha üstün olduğunu belirtir. Bunlar bizde Avrupadan üç yüz yıl önce ortaya konmuştur. Vasfi Mahir, Divan edebiyatının bütün bu üstün özelliklerine karşın, yeni edebiyat yaratma yolunda ondan yararlanılamayacağını da kabul eder:

³⁹ İsmail Habib (Sevük), *Edebî Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, İst., 1935, s. 7.

⁴⁰ Behçet Kemal Çağlar, “Edebî bir tasfiye”, *Varlık*, S. 79, C. 4, 15 1. Teşrin 1936, s. 99.

⁴¹ Vasfi Mahir, “Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı”, *Varlık*, S. 61, C. 3, 15 Sonkanun 1936, s. 200.

“Yalnız bu edebiyat bize bugün için örnek olamaz. Çünkü aristokrat bir edebiyattır, bir zümre edebiyatıdır. Kitleye hitab etmek ve bütün cemiyeti yetiştirmek kudretine malik değildir, yetişmiş insanların edebiyatıdır. Bugün bize kitleye hitab ederek, onu terbiye edecek geniş bir hayat edebiyatı lâzımdır.”⁴²

Divan edebiyatına karşı takınılan olumsuz tavırların nedenlerini inceleyen ve Divan edebiyatımıza hakettiği yeri vermeye çalışan ayrıntılı bir yazı, 1938 yılında Sabahattin Eyüboğlu’ndan gelir. Yazara göre, edebiyatımızı Tanzimat ile başlatmak yapay bir başlangıç yaratmak demektir. Divan edebiyatına karşı yöneltilen olumsuz eleştiriler, Osmanlıya ve eski düzene karşı duyulan tepkilerin bir yansımasıdır. Ancak artık yeni bir düzen kurulduğuna göre, eski değerlerle yeni bir edebiyat oluşturma zamanı gelmiştir. Ona göre:

“Divan edebiyatına yapılan hücumlar millî şuurun ve yeni bir sanat telâkkisinin teşekkülüne yardım etmekle büyük bir iş görmüşlerdir. Fakat artık «Divan edebiyatı Türk değildir, türkçe değildir» gibi hükümlere lüzum kalmamıştır. Fuzulî Türktür ve türkçe yazmıştır.”⁴³

Sabahattin Eyüboğlu, Divan edebiyatının klâsik edebiyat sayılmamasını da eleştirir:

“Frenk klâsiklerine benzememek divan şairlerimizin klâsik sıfatına lâyık görülmemelerini icap ettirmez. Biz kendi edebiyatımız için klâsik tabirini, bir milletin sanat zevkini kurmağa yarayabilecek eser manasında kullanmalıyız (Sadece Corneille, Racine mânasında değil). Eski şairlerimizi içine almayan bir klâsik tarifine hiç bir Türk şairi girmez. Hiç bir Türk şairini içine almıyan bir klâsik tarifi de hiç bir mantığa girmez. Bizim «klâşiğimiz yoktur» demek, bizim edebiyatımız yoktur demektir. Edebiyatımız yoksa biz de yokuz.”⁴⁴

Yazara göre Türk edebiyatı bir rönesansın başlangıcındadır. Sanatçılarımız bu rönesansı, Tanzimat’tan önceki edebiyatımızın üç cephesini de (Divan, Tasavvuf ve Halk edebiyatları) yeniden keşfederek yaratacaklardır.

Peyami Safa, Sabahattin Eyüboğlu’nun düşüncelerinin tam tersine, Divan edebiyatının ve çağdaş edebiyatın rönesansı idrak edemediğini savunur. Yazar, «İşkembe-i Kübra Edebiyatı» adlı yazısında bir fizik öğretmenin, «Bu edebiyat değil, fiziktir; işkembe-i kübrâ ilmi değildir, çalışmadan olmaz.» sözünden yola çıkar. Ona

⁴² A.g.y., s. 201.

⁴³ Sabahattin Eyüboğlu, “Yeni Türk San’atkarı Yahut Frenkten Türke Dönüş”, *İnsan*, C. 1, S. 1, s. 36.

⁴⁴ A.g.e., s. 36.

göre: "Bizde bütün divan, eşya arasında istiârî nisbetler arayan bir hayâl edebiyatıdır ve fizik muallimine bir işkembe-i kübra ilmi gibi görünmesindeki hakikat de budur."⁴⁵

Ataç, Divan edebiyatından zevk aldığını, ancak Batı edebiyatıyla eşit görmediğini ileri sürer. Divan edebiyatını liköre benzeten Ataç, bu edebiyatın küçük bir zümreye seslenen istisnai bir edebiyat olduğunu söyler:

"Ne Bakî ile Nedim'den, ne de Mallarme ile Leon, Paul Forgue'den vazgeçiyorum; kimsenin de vazgeçmesini söylemiyorum. Fakat kıymetler arasındaki derece farklarını karıştırmamak lâzımdır. Bin bir inbikten geçerek gayet leziz bir hâle gelmiş bir «liqueur», ne de olsa, şarabın ateşini, onun verdiği kuvveti veremez. Bizim edebiyatımızda o «liqueur» e kıyas edilebilecek beyitler, hatta gazeller bulursunuz, fakat şarabı aramayın."⁴⁶

Ataç, bir başka yazısında da Divan şairlerinin sanatçı kişiler olduğunu, «harikulâde diyebileceğimiz şekiller» yarattıklarını, ama «büyük şair» sayılamayacaklarını belirtir:

"Divan edebiyatı şairleri «san'atkâr» adamlardır, sözü işlemeği çok iyi bilirlerdi; harikulâde diyebileceğimiz şekiller yaratmışlardır. Evet ama hiç birine «büyük şairdir» denemez, çünkü hiç birinde insanın insanlığını zenginleştiren, bize insan hakkında ve dünya hakkında esaslı şeyler öğreten adamlar değildir. Meselâ: «Bakî, Hayat ve Eseri» adlı 300 sayfalık bir kitab yazmak kabil değildir, çünkü Bakî'nin söylediği birşey yoktur, ancak bir söyleyiş tarzı vardır. Belki kelimelerle bir takım yeni oyunlar icad etmiştir, bir takım yeni teşbihler, istiareler icad etmiştir; fakat yeni bir fikir, kendine mahsuz bir görüş getirmemiştir. Divan edebiyatı şairlerinin hepsi de statik, yani durmuş adamlardır; onlar için sınırları muayyen bir şiir âlemi vardır, bir takım mazmunlar vardır. Bunların dışına çıkamazlar."⁴⁷

Tüm bunlardan dolayı, Ataç'a göre Divan edebiyatını düzeltmeye çalışmak yanlıştır. Hatta güzel, gerçek edebiyatın o olmadığını öğretmeye çalışmalıyız. Ya Divan edebiyatını, ya da Batı edebiyatını seçmek zorundayız. Gerçi ne kadar uğraşılsa uğraşılsa uğraşılsın Divan edebiyatı dirilemez, çünkü o, «dili ile, zihniyeti ile göçmüştür.»

Tanzimat edebiyatı da sosyal ve toplumsal gelişmelerin dışında bir çizgide varlığını sürdürdüğü için eleştirilmiştir. Kâzım Nami'ye göre Tanzimat edebiyatı:

⁴⁵ Peyami Safa, İşkembe-i Kübra Edebiyatı, Kültür Haftası, 1936. (Objektif: 2, Sanat, Edebiyat, Tenkit, 5. basım, Ötüken Neş., İst., 1990, s. 89'dan naklen.)

⁴⁶ Nurullah Ataç, "Eski Edebiyatımız", Milliyet, 14 Ağustos 1942, s. 2.

⁴⁷ Nurullah Ataç, "Divan Edebiyatı", Son posta, 19 Şubat 1937, s. 6.

“Bu ne ediği belirsiz, hayatiyeti olmıyan bir melezin, bir garplı ile evlenmesinden çıkan bir ucubedir. Tanzimat edebiyatında dil, biraz Türkçeye yaklaşmıştır; fakat duygu, millîleşmeden insanîleşmeye çalıştığı için, bize mücerret bir vatanperverlik heyecanından başka bir şey vermeğe muvaffak olamadan yerini (Serveti fûnun) edebiyatına bırakmıştır.”⁴⁸

Yakup Kadri, bu görüşü Tanzimat’ın yaşam felsefesi ile birleştirerek Cumhuriyet devrine dek uzatır. Yazara göre, bazı edebiyatçıların iddia ettikleri gibi, Şinasi’den başlayıp Cumhuriyet’e uzanan bir yenileşme yoktur:

“Ne gariptir ki, edebiyat sahasında memnuniyetle müşahade ettiğimiz bu yenileşme hareketi içtimaî hayatımızda nefretimizi celbeden kozmopolit ve alafrangalık cereyanıyla bir anda başlamış ve o buna, bu ona müvazi olarak yürümüştür. Zaten başka türlü olmasına da imkân yoktu. Çünkü bizim tanzimata göre maişette yenileşmemizin illet ve karakteristikleri ne ise, edebiyatta yenileşmemizin illet ve karakteristikleri de odur.

Türk cemiyeti, istiklâlsiz ve tâbi bir cemiyet haline girerken Türk dehası da passifleşiyor ve kendisine hakim olan kudretin âdî bir mukallidi derekesine düşüyordu.”⁴⁹

Yakup Kadri’ye göre bu pasiflik, Edebiyat-ı Cedîde döneminde «gülünç ve acıklı» bir duruma dönüşmüştür. Yazar, gülünç ve acıklı olan bu durumu sömürge edebiyatı olarak niteler:

“«Edebiyatı Cedide» tam bir müstemleke edebiyatıdır. O vakit Muallim Naci mektebine mensup olanların «Edebiyatı Cedide» cilere «Décatents» lâkabını takmaları haksız bir şey değildir. Eğer «Décadance» kelimesi bir inkıraz ve inhitat ifade ediyorsa, «Edebiyatı Cedide» ye Osmalılığın, yani Arap ve Acem harsiyle bulaşık Türk kültürünün bir inkırazı hâdisesi diyebiliriz.”⁵⁰

Yazar, bu Dekadan çöküşün hâlâ sürdüğünü, Millî edebiyat hareketlerinin buna son veremediğini, bırakın edebiyatımızı, yaşam şeklimizin bile Tanzimat’ın etkisinden kurtulamadığını ve bu olumsuzluklar devam ettiği sürece sağlıklı bir edebiyatın doğuşunun mümkün olmadığını belirtir.

Sadri Ertem’e göre Tanzimatçılar ve Servetifünuncular «istihsalî Kurunu vustaî, fakat istihlâki asrî olan müstemleke mahlûklarının hislerine» tercüman olmuşlardır. Yazar, Servet-i Fûnun dönemi şiirini de şöyle değerlendirir:

⁴⁸ Kâzım Nami (Duru), “Türk Edebiyatına Bir Bakış”, *Ülkü*, C. 3, S. 14, Nisan 1934, s. 121.

⁴⁹ Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), “Edebiyat Buhranına Dair”, *Kadro*, C. 1, S. 8, Ağustos 1932, s. 28.

⁵⁰ A.g.m., s. 29.

“Bu devrenin şiiri pek vazih olarak fabrika reklâmı gibi şeydir. Şiirler bilhassa plâstikçe bir ihtiyaç listesini, ballandıra ballandıra anlatmak haline getirildi. Ve şair, tıpkı bir otomobil fabrikası gibi, mütemadiyan yeni modelleri teşhir etti.”⁵¹

Servetifünuncuları en sert şekilde eleştirenlerin başında, *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsis*i adlı kitabıyla ve 1937-1938 yılları arasında *Her Ay* dergisinde yayımladığı «Edebiyat-ı Cedide» adlı seri makaleleriyle Hikmet Kıvılcımlı gelir.

Kıvılcımlı da, Yakup Kadri gibi millî bir halk edebiyatının ortaya çıkamamasının nedenini Edebiyat-ı Cedide ruhunun devamına bağlar:

“Derebeylik kalkmadan milli birliğin doğmadığı gibi, edebiyattaki halk düşmanlığı, yeni edebiyat-ı cedidecilik de kalkmadıkça milli bir halk edebiyatı doğamaz. Öyleyse, en yakın engeli manevi edebiyat-ı cedide artıklarıdır; şu halde yalnız onlar temizlendikleri gün, Türkiye’de milli bir halk edebiyatı için zemin sağlanmış olur.”⁵²

Dikkat edilirse, Yakup Kadri, Servetifünuncuları uyumsuz ve taklitçi olduklarından dolayı; Kıvılcımlı ise, halkı küçümsedikleri ve halk düşmanlığı yaptıkları için eleştiriyor. Her iki yazar da, Servet-i Fünun anlayışının sürdüğü konusunda görüş birliğine varırlar. Bu anlayışın ifadelendirilmesi konusunda ise birbirlerinden ayrılırlar. Bu ayrım, yazarların ideolojik görüşlerine bağlı olduğu kadar, mesleklerine de bağlıdır. Yakup Kadri, soruna devrimci bir yazar, Kıvılcımlı ise, materyalist bir doktor olarak yaklaşır.

Kıvılcımlı’nın *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsis*i adlı eseri, bir edebi hareketin temsilcilerini sınıfsal açıdan eleştiren, politik etkinlikleri olup olmamasına göre değerlendiren ve sanatçılarının psikolojik durumlarına göre eserlerini yargılayan öznel bir incelemedir.

Yazara göre, Servet-i Fünûn’un üç büyük özelliği, *panseksüalizm*, *melankolizm* ve *eksantrizm*’dir. Politikayla uğraşmadıkları için de gerici bir edebiyat oluşturmuşlardır. *Her Ay*’da yayımladığı dizi yazılarında Servetifünuncuları bireycilik, bedbinlik, reybîlik (septisizm), tereddüt, tasavvufu içirme, tevekkülcülük, gerçeklerden uzak oluş vb. yönünden ayrıntılı olarak eleştirmiştir. Yazar, bu makalelerde, Servet-i Fünûn’u bir anlayış olarak ele aldığı için Recaizâde Mahmut Ekrem’i, Abdülhak Hamit’i, hatta Mehmet Emin Yurdakul’u, Ahmet Haşim’i bile

⁵¹ Sadri Ertem, “Şiirlerimizin Profilleri”, *Yarım Ay*, S: 42, 1 İnciteşrin 1936, s. 10.

⁵² Hikmet Kıvılcımlı, “Edebiyat-ı Cedide”, *Her Ay*, S. 4, 20 Haziran-20 Temmuz 1937. (*Edebiyat-ı Cedide'nin Felsefesi*, Gerçek Sanat Yay., İst. 1989, s. 28’den naklen.)

Servetifünuncularla birlikte eleştirmiştir. Bu eleştirilerin çoğunda alaycı bir üslûp vardır. Kıvılcımlı, Servetifünuncuların insan anlayışlarını şöyle eleştirir:

“Cedideci şair toplumsal ilişkilere karşı o derece gocunmuştur ki, o ilişkiler içinde baş rolü oynayan insanın maddesine, anlamına, biüimine, özüne, işine, düşüncesine, sonuç olarak nesi varsa her şeyine kafa tutar:

«Kocaman bir karın, küçük bir baş
Az düşün, çok ye, daima uğraş»

dizesiyle sanki: Yazıklar olsun, ne ayıp... ki insanın kafası karnından küçükmüş! feryadını basar. Ne yapalım?

Acımasız doğa, ademoğluna normal insan şeklini verirken, Edebiyat-ı Cedidecilerin o konudaki yorum ve fikirlerini almak inceliğini göstermediyse, kabahat kimde?”⁵³

Kıvılcımlı, *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsis*i'nde de «Edebiyat-ı Cedide Nedir?» sorusuna şöyle cevap verir:

“Karanlık, skolastik (Medreseci) derebeylik Türkiyesinden burjuva sosyal düzenine, kapitalist rejimine atlamak isteyip te bir türlü atlayamayan, kendi pısrıklığı (aczi) karşısında yamanlar yamanı (müthiş) bir bedbinlik (pesimiz), ecnebi güresi (kudreti) önünde yamyassı ve aygın baygın bir tanızganlık (hayranlık) ile saçını başını yolarak hüngür hüngür ağlayan Osmanlı burjuvazi-nin üstün ruh haleti, üstün psikolojisidir.”⁵⁴

Hikmet Kıvılcımlı'nın Servet-i Fünun ile ilgili bu makalelere başlarken ciddi ve bilimsel eleştiri yoluyla millî halk edebiyatına hizmet etmek, yeni nesle yardımcı olmak gibi iddialar öne sürmesine rağmen sonuçta ciddi ve bilimsel olamadığını ve öznel bir eleştiri anlayışı sergilediğini görüyoruz.

Dönemin bazı yazarları da Servetifünuncuların hizmetlerini inkâr etmeden kullandıkları dile eleştiri getirirler. Servet-i Fünûn dergisinin Cumhuriyet döneminde devamını sağlayan Halit Fahri Ozansoy, Servetifünuncuların çok büyük yenilikler yaptıklarını, ancak dil açısından hatalı olduklarını belirtir:

“Kullandıkları dil, bütün yeniliğine rağmen çok kere bir kısım divan şairlerinin bile üslûbundan daha koyu arapça ve acemceydi; yanî, tabir caizse, şalvara jaketatay giydirmek istemişlerdi. Tahassüsler yeni, tefekkürler yeni, fakat bütün lisan gene eski Osmanlı lisanıydı ve bu lisan Türkün kendi lisanı değildi.”⁵⁵

⁵³ A.g.e., s. 58. (Her Ay, 1 Şubat 1938, S. 6.)

⁵⁴ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsis*i, Çağrı Yay., 1978 (ilk baskı, Bozkurt Mat., İst., 1935), s. 114.

⁵⁵ Halit Fahri (Ozansoy), “Edebiyatımız Nasıldı? Nasıldı? Nasıl Olmalıdır?”, *Servetifünun*, C. 78/12, S. 1982/297, 16 Ağustos 1934, s. 178.

Kâzım Nami de Servetifünuncuların teknik açıdan getirdikleri yeniliklerin, dillerinin ağırlığını kapatamadığını ve bu yüzden millî olamadıklarını savunur:

“Serveti Fünun edebiyatında dil, tanzimatçılarınkinden ziyade divanlaşmıştır; çünkü bu edebiyatın en yüksek kalemleri, dil tasannuunu çok ileriye götürmüşler, tanzimatçılar kadar bile anlaşılmayacak bir biçim bulmuşlardır. Serveti fünun edebiyatçılarının bize garpten fikir getirdiklerini, roman, hikâye nevilerini bize tanıttıklarını inkâr edemeyiz; ama millî bir edebiyat kurduklarını söylersek, onlara iftira etmiş oluruz.”⁵⁶

Ali Canip Yöntem, Servetifünuncuların Türk edebiyatına getirdikleri yeniliklerin yadsınmaması gerektiğini belirtir. Servetifünucular edebiyatımıza teknik açıdan büyük yenilikler getirmişler, Şinasi ile başlayan «Avrupaî temayülü» tamamlamışlardır. Yazar, onların sadece dil konusunda başarısız olduklarını unun nedeninin de o devre egemen olan ikilikte aranması gerektiğini ileri sürer:

“Servetifünun edebiyatı öyle bir zamanda meydana çıkmıştı ki siyasî hayatımız da asrîleşmenin ilk şuurlu adımını olan Tanzimat hareketine başlanalı altmış sene olmuş, Türkler başlarından kavukları, sırtlarından kürkleri çıkarmışlar, yeni mektepler açmışlar, hülâsa içtimâî yaşayış itibarıyla dedelerinden hayli ayrılmışlardı; fakat dikkat edince görülüyor ki o devir esnasında mektebin yanında eski medrese, nizâmî mahkemenin yanında şer’î mahkeme duruyordu. Nitekim Edebiyatı Cedidenin iktibas ettiği Garp tekniği yanında Şark edebiyatının malı olan terkipli lisan duruyordu ve Servetifünuncular bu Şark zevkının en kuvvetli unsurlarından halâs olmadılar, bilâkis o lisandan imdat umdular: onunla muvaffakiyetlerini temine çalıştılar ki bu temayülün en bariz mahsüllerini Halit Ziya Beyin eserlerinde buluruz.”⁵⁷

Servet-i Fünûn’a dil açısından yöneltilen eleştirileri bir Servet-i Fünun yazarı olan Hüseyin Cahit Yalçın da bile buluyoruz. O, bu konuda şunları söyler:

“Servetifünun edebiyatı ruhunu ve şeklini modern dünya edebiyatına uydurmakla beraber, kelime ve kaideler itibarıyla eski şark kapitülâsyonlarını parçalayıp atamadı. Hattâ, dilini bir kuyumcu gibi işlemek zevki içinde, şark zincirlerini taşımakta adetâ bedîî bir haz duymuştur bile denilebilir.”⁵⁸

İsmail Habib, Servet-i Fünun’a eleştiriler yöneltirken, sanatçıların içinde bulundukları ortamın ve zamanın da göz önüne alınması gerektiği üzerinde durur. Bu

⁵⁶ Kâzım Nami (Duru), “Türk Edebiyatına Bir Bakış”, *Ülkü*, C. 3, S. 14, Nisan 1934, s. 121.

⁵⁷ Ali Canip Yöntem, “Serveti Fünun’un Rolü”, *Hayat*, C. 5, S. 128, 9 Mayıs 1929, s. 2-3.

⁵⁸ Hüseyin Cahit Yalçın, “Edebiyatımız İlerlemiş mi, Gerilemiş mi?”, *Fikir Hareketleri*, C. 4, S. 90, 13 Temmuz 1935, s. 187.

amaçla dönemin siyasal ortamını irdeler. Ona göre, hafiye dolu bu sansür ortamında edebiyat varlığını gösteremez:

“Şu halde bu kadar kaydû şart altında başlayan bir edebiyat tabîî vatanperverane eserler veremezdi. O derece ürke ürke vücade gelen bir edebiyat elbet ürkek olacaktı. Tanzimatçılar daha serbest bir hava içinde daha serbest yazdılar. Onların edebiyatı haykırış idi. Servetifünuncuların edebiyatı inleyiş oldu.”⁵⁹

Yazar, bu belirlemeden sonra Servetifünuncuların edebiyatımıza getirdikleri yeniliklere geçer. Onlar, dil açısından iki yenilik yapmak istemişlerdir: Dili kelime açısından zenginleştirmek ve Batı kavramlarını ifade açısından genişletmek. Bu amaçla Arapça ve Farsçadan kelime almışlar, yeni kavramları karşılamak için yeni tamlamalar icat etmişlerdir. Tanzimatçılarla karşılaştığımızda da bir çelişki çıkar karşımıza. Tanzimatçılar karşıtları tarafından sanatlı yazmadıkları için eleştirilirken, Servetifünuncular tersine ağır ve sanatlı bir dil kullandıkları için eleştirilmişlerdir. İsmail Habib, bunun nedenini şöyle açıklar:

“Çünkü Servetifünuncular sade ve basit lisanı avama mahsus telâkki ediyorlardı. Bunlar mahdut, fakat münevver bir zümreye hitap etmek emelinde idiler. Karileri az olacaktı, zarar yok, elverir ki öz olsun. Zaten örnek aldıkları garpta da Parnaslar filân böyle düşünüyorlardı. Onlar da yeni kelimeler, yeni mefhumlar, yeni hayaller ile yeni bir ahenk iddiasında idiler, fakat onlar bu yeni kelimeleri kendi kamuslarından buluyorlardı, bizimkiler ise arap ve acem kamuslarından!”⁶⁰

İsmail Habib’e göre, Servetifünuncuların edebiyatın ruhu açısından yaptıkları en büyük hizmet lâik düşüncayı getirmiş olmalarıdır. Uğradıkları suçlamaların bir bölümü de bu ruha bağlıdır:

“Edebiyatın ruhu itibarile yaptıkları en büyük hizmet te lâdinî ve lâik zihniyeti getirmiş olmalarıdır. Tanzimat edebiyatında dîni zihniyetin ve ona merbut olan şark zihniyetinin izleri tamamen silinmiş değildi. Servetifünuncular edebiyatı bir garplı gibi telâkki ettiler ve edebiyatımıza bî telâkkiyi verdiler. Umumî muhit şark ve dinî zihniyetle dolu iken edebiyatın lâik oluşu edebiyatımıza fazla önde bulunan bir manzara vermişti. Serveti fûnun edebiyatının umumî zihniyete karşı alafranga mahiyette görünüşü de bundandı. Servetifünuncuların uğradıkları düşnamların mühim bir kısmı bu ruhî menbadan geliyordu.”⁶¹

⁵⁹ İsmail Habib (Sevük), *Edebî Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, İst., 1935, s. 350.

⁶⁰ A.g.e., s. 351.

⁶¹ A.g.e., s. 352-353.

Yazar, Servetifünuncuların şiirde kafiye yaptıkları yenilik, aruzu Türkçeye uydurmadaki başarıları, edebî türler açısından küçük hikâye, eleştiri, roman ve düzyazının kapsamını genişletmeleri, kuramsal açıdan «hakikiyun, efüsiyun, afakiyun...» gibi akımları tanıtmaları üzerinde durduktan sonra en zayıf noktalarına geçer:

“Servetifünun edebiyatının bugün bize en zayıf görünen tarafı onun mahallî ve millî renklerin köklü özünden mahrumiyetidir. Onlar garbı fazla görürken bizi az gördüler. Hikâyelerinde, romanlarında, nazımlarında garbın her türlü şekillerini tatbik ediyorlar, fakat bu şekillerin ruhuna Türk milletinin ruhundan, kendimizin hususiyetinden öz katmayı beceremiyorlardı.”⁶²

Yazar, bu noktada Abdülhamit dönemindeki istibdadın ileri sürülmesini hoş görmez. Buna kanıt olarak da Ahmet Rasim’in makaleleri ile Hüseyin Rahmi’nin romanlarını gösterir. Ona göre bu zayıflık, onların estetik anlayışlarından kaynaklanmaktadır. Yine de onların getirdiği yenililere karşılık, «sun’iydi, câliydi, gayri millî idi, frenk mukallidi idi, lisan itibarile irankârî idi...» gibi suçlamaların da haksız olduğunu belirtmeden edemez. Servetifünuncular da üzerlerine düşen görevi yerine getirmişler, edebiyatımızın tamamlanması gereken Batılılık yönünü tamamlamışlardır.

4- GÜNÜN EDEBİYATINA YÖNELİK ELEŞTİRİLER

Günün edebiyatına yönelik eleştiriler, daha çok, edebiyatımızın toplumcu olmaması konusu üzerinde yoğunlaşır. Millî edebiyat ve İnkılâp edebiyatı tartışmalarında da ele alınan sanatçının sorumluluğu konusu bu bağlamda gündeme gelir.

Günün şair ve yazarlarının toplumdan uzak olmasını en çok eleştirenlerin başında İsmail Hakkı Baltacıoğlu gelir. Ona göre günün edebiyatı, günün gereksinimlerine cevap vermemektedir:

“Eski ve çürük bir Şark dünyasını yıktık, yerine çelikten ve taştan bir dünya kuruyoruz. Bu cehennemlik savaş karşısında radyolarımız gazel okuyor, en büyük şairlerimiz göllerde kamış olup sallanmak istiyor, edip dediklerimiz aşk destanları yazıyor! Maden kuyusuna inen, havada uçan, beton insanların talihi ile kimler uğraşacak? Bu vazife edebiyatın vazifesi değil midir?”⁶³

⁶² A.g.e., s. 353.

⁶³ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Bizde Edebiyat Niçin Yoktur?” *Yeni Adam*, S. 205, 2 Birincikânun 1937, s.2.

Baltacıoğlu'na göre, yeni ve millî bir edebiyatın oluşması için devlet terbiyeye ve tiyatroya el attığı gibi edebiyatı da sistemleştirmelidir. Ancak o zaman toplumcu bir edebiyat ortaya çıkacaktır:

“Bu noktalar o derece şuursuz kalmıştır ki hâlâ edebiyatı bir zevk işi sayarız, hâlâ aşk romanlarını millî edebiyat sanırız, hâlâ sanatın rolü bir münzevînin kendi «ihtiraslarını terennüm» etmesi farzederiz.”⁶⁴

Yazar, bir başka yazısında da, «Bize nasıl bir edebiyat lâzımdır?» meselesini, «Kendimize nasıl bir edebiyat seçmeliyiz?» çerçevesi içinde değil, «Bizim için hangi edebiyat zarûridir?» şeklinde düşünerek halledebileceğimizi belirtir. Bu anlayış doğrultusunda edebiyatta yenileşme meselesinin de «fertlik veya zümrelik» yönelimlerine göre değil, çağın gereksinimlerine göre değerlendirilmesini ister. Ona göre yeni sanat anlayışı, «Edebiyatın fikirleşmesi yahut felsefeleşmesi», sanatçının görevi de edebiyata pozitivist anlayışı taşımak olmalıdır:

“Sözün kısası, bu temele göre edebiyat yapısına çalışan sanatkârın ilham perisi olmayacak, cemiyet hadiselerinden ibaret bir lâbaratuvarı olacaktır, böylece edebiyat cemiyetleşecek ve gözlediğimiz seciyeyi kazanacaktır. Diyecekler ki. «edebiyat adamının işi alimin işi mi olacak?» Hayır, fakat vazifesi alimi tamamlamak olacaktır. Çünkü ezelden beri edebiyat ilimle felsefe arasındaki boşluğu doldurmak için çalışmıştır. Yine öyle yapmalıdır.”⁶⁵

Kâzım Nami de günün edebiyatından toplumcu olmadığı için şikâyetçidir. Yazara göre, Freud'un kuramları da olmasaydı bizde roman ve hikâye olmayacaktı. Freud bile yanlış anlaşılmakta, «acemice bir pornografiye» dönüşmektedir. Sosyal ve toplumsal alanlarda büyük değişimler yaşanırken, yazarlar bunlara ilgisizdirler. Oysa görevleri, taklidi bırakıp toplumcu eserler meydana getirmektir:

“Elhasıl biz artık marazî aşklardan, kocasına ihanet eden kadınlardan, freudizm'den, pornografiden biraz ayrılmalı ve tam manasile içtimaî ve kevnî eserler meydana getirmeliyiz.”⁶⁶

Sadri Ertem de edebiyatta taklit meselesi üzerinde durur. Uluslararası nitelikte eserlerimizin olmamasını da taklitçiliğe bağlar:

“... bizim eserlerimiz kötü bir taklit devresinden kurtulamıyor. Kötü tekniği körce taklit... Tabîî bunun neticesinde topal, hasta, ve hiç orijinal olmayan eserler meydana çıkıyor. Ekseriyet teşkil eden yazılar bu cinstendir. Bu da sebepsiz değildir.

⁶⁴ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Şehvetsiz Edebiyat”, *Yeni Adam*, S. 208, 23 Birincikânun 1937, s.2.

⁶⁵ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?”, *Yeni Adam*, S. 6, 5 Şubat 1934, s.7.

⁶⁶ Kâzım Nami (Duru), “İçtimaî Eserler”, *Resimli Uyanış Servetifünun*, C. 66/2, S: 1729/44, s. 716.

Tanzimattanberi devam eden bozuk fikir sistemi taklitle yaşıyan bir tufeylî fikir ve sanat zümresi vücade getirdi. Bu zümre yalnız kopya taayyüş etmektedir. Bu taayyüş hayatın görülmesine, fikirlerin sistemleşmesine imkân bırakmaz.”⁶⁷

Kâzım Nami, sadece Batı edebiyatının değil, halk edebiyatının da taklit edilmesine karşıdır:

“Türk edebiyatı, sadece, ne çok türkçe kelime kullanmaktır, ne aruz veznini atarak hece veznile yazmaktır, ne de divan ve koşma taklitleri yapmaktır. Nefeslerle tekke edebiyatına dönüş, Bayburtlu zihnileri, emrahları, Karacaoğlanları taklit ediş nasıl Türk edebiyatı olur?”⁶⁸

⁶⁷ Sadri Ertem, “Niçin Beynelmilel Eserlerimiz Yok?”, *Yedigün*, C. 7, S. 182, 23 Eylül 1936, s. 4.

⁶⁸ Kâzım Nami (Duru), “Halk Edebiyatı”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, Kânunisani 1933, s. 301.



I- ŞİİR ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

1- ŞİİRDE ESKİ KUŞAK-YENİ KUŞAK TARTIŞMALARI

«Saltanat arabasından otomobile atlayan ve hâlâ Türk topraklarında dolaşan Saray Edebiyatını parçalıyoruz. Namık Kemal'in başladığı işi biz bitireceğiz.»

(Peyami Safa)

Edebiyatımızdaki eski-yeni çatışmaları, hep yeninin tutunabilme, eski olanın da yerini kaybetmeme savaşımları şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu çatışmaların bir başka özelliği de hep dönüm noktalarının yaşandığı zamanlarda ortaya çıkmalarıdır.

Recâizâde Mahmut Ekrem ve Muallim Naci arasında yaşanan «'Abes - muktebes' sözcüklerinin yol açtığı göze göre kafiye mi, yoksa kulağa göre kafiye mi?» tartışması, Ahmet Mithat Efendi'nin Servet-i Fünuncuları Dekadanlıkla suçlaması, Millî edebiyatçıların Servetifünuncuları suçlayarak ortaya çıkışları hep eski-yeni çatışmasıdır. Bu kavgaların galibi hep yeni olandır. Ancak yeni bu zaferi karşıtlara yönelik nesnel eleştiri yoluyla değil, eskiye sürekli öznel ve olumsuz eleştiriler yöneltmek kazanmıştır. Tartışma alanı da bir nesnel eleştiri alanı değil, polemik alanıdır.

Cumhuriyet döneminin ilk edebî topluluğu olan Yedi Meşaleciler ortak bir kitapla kendilerinden önceki edebiyatı eleştirerek ortaya çıkarlar:

“Yazılarımızda ne dünün mızımız ve soluk hislerini, ne son zamanların renksiz ve dar Ayşe, Fatma terennümünü bulacaksınız. Biz, her şeyden evvel duygularımızı başkalarının manevî yardımına muhtaç kalmadan ifâde etmeye çalıştık: Eğer muvaffak olduksa, bu da bize kâfi bir şereftir.”¹

Yedi Meşaleciler'e göre okuyucular aynı duygu ve düşüncelerin kendilerine sunulmasından bıkmışlardır. Kendileri de «canlılık, samimiyet ve dâimâ yenilik» yoluyla bu çürük zihniyetle savaşacaklardır.

Bu çıkış henüz olgunlaşmamış genç sanatçılar tarafından sürdürülemez. Eskiye yönelen bu eleştirilerin ve çıkışın en belirgin niteliği yeni bir edebiyat anlayışının habercisi olmasıdır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında edebiyat alanındaki ölçütlere karşı çıkan kapsamlı ilk hareket «Putları Yıkıyoruz!» kampanyası olmuştur. Değişen yönetim biçimi, dönüşüme uğrayan toplumsal ve sosyal yaşam, değişen alfabe ve yalınlaşan dil yeni bir edebî

¹ Yedi Meşale, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, Akşam Matbaası, İst. 1928, s. 3-4.

dönemin başlamasına zemin ve malzeme oluşturmuştur. «Putları Yıkıyoruz!»la ilk çıkış yaşanır.

Resimli Ay çevresi yüzeyde Abdülhak Hamit ve Mehmet Emin gibi büyük şairlere yönelik görülen, ancak aslında eski anlayışa tepki niteliğinde olan bir hareket başlatır:

“Bu nushamızda yeni bir mücadeleye başlıyoruz. Maksadımız lâıyk olmadıkları halde, kendimize put yapıp taptığımız kimseler üzerindeki Mukaddes örtüyü kaldırmaktır.”²

Yıkılmak istenen putların ilki Abdülhak Hâmit, ikincisi de Mehmet Emin'dir. Nâzım Hikmet'in imzasız olarak yayımladığı bu yazıya göre, Abdülhak Hâmit'i bir dahi gibi göstermek, Osmanlıca'yı bilmeyen günün okurlarına böyle bir kişiliği olduğu gibi göstermemek, edebiyat tarihimizi çarpıtmaktır. Abdülhak Hâmit değil Dahi-i Azam, bir dahi bile değildir. Çünkü, “Mensup olduğu milletin içinde bulunduğu içtimaî inkişaf merhalesini, beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede ifade etmek; yahut bu merhale eğer son anlarını yaşamakta ise, müstakbel inkişaf merhalesinin ana hatlarını, hiç olmazsa bir seziş halinde düsturlaştırmak.”³ gibi nikteliklere sahip değildir.

Yıkılmak istenen ikinci put Mehmet Emin'dir. Mehmet Emin'in de şairliği ve milliyetçiliği yargılanır. Nâzım Hikmet bu yazısına da imzasını koymaz. Ona göre, Mehmet Emin'in şairliği bile tartışılacak durumdadır:

“Mehmet Emin Bey'in şairliği bile galat-ı rüyetken, millî şairliği cehlin galatından başka bir şey değildir.

Mehmet Emin Bey millî şair değildir. Millî şair olmanın hiç bir vasfını haiz değildir. Evvelâ Türk Şairi olarak gösterilen bu yazıcı Türkçe yazmaz. Şiirlerinin lisanı ne türkçedir, ne osmanlıca, uydurma, hiçbir sınıf, tabaka ve ferdin konuşmadığı sun'î bir lisandır.”⁴

Nâzım Hikmet'e göre, Mehmet Emin'in cümlesi bozuk olduğu gibi ürettiği uydurma sözcüklerle dilin yalınlaşması yolunda yanıltıcı rol oynamıştır. Bundan dolayı yazar, şu soruyu sormadan edemez:

“Mensup olduğu milletin lisanında bir dönüm noktası teşkil etmeyen, o milletin bütün mücadelelerinin sesini duyurmayan bir şair, nasıl millî şair olabilir?”⁵

² İmzasız (Nâzım Hikmet), “Putları Yıkıyoruz, No 1, Abdülhak Hâmit”, *Resimli Ay*, S. 4, Haziran 1929, s. 25.

³ A. g. y., s. 25.

⁴ İmzasız(Nâzım Hikmet), “Putları Yıkıyoruz, No 2, Mehmet Emin Beyefendi”, *Resimli Ay*, S. 5, Temmuz 1929, s. 20.

⁵ A. g. y., s. 38.

Bu kampanya çok tepki alır. *Akşam* gazetesi bir soruşturma başlatır. Yakup Kadri kampanyayı başlatan gençler için, «Gençler bir tereddi içindeler. Bunlar harp yıllarında samanla karışık hamur yediler,» diye cevap verirken, Hamdullah Suphi *İkdam*'da, «Karşımızdakiler kimlerdir? Bolşevik kapısının müseccel köleleri! Putları kıranlar bunlardır.»⁶ diye suçlamalar yöneltir. Bu sırada bazı gençler dergi önünde gösteri yapınca olay siyasî kılığa bürünür.

Olanlara karşılık derginin altıncı sayısında «Putları Niçin Yıkıyoruz?» başlıklı bir açıklama yayımlanır. Bu açıklamaya göre düşünce ve akımların gelişebilmesi için putların ortadan kaldırılması gerekmektedir:

«İşte biz de putları yıkmakla eskimiş, çürümüş mütehaccir putları devirip yeni fikirlere, yeni cereyanlara yol açmaktan başka bir şey yapmıyoruz.»⁷

Açıklamaya göre Abdülhak Hâmit, yeni sanat ve düşünce cereyanlarını temsil edemez. Gençliği tahrik eden Hamdullah Suphi ve Yakup Kadri, onları eskinin savunulması konusunda kullanmakta ve saltanatlarını garantiye almaya çalışmaktadırlar. Açıklamada gençliğe şöyle seslenilir:

«Neden meseleye siyasî şekil vererek, komünizm süsü vererek bu kalkan altında müdafaaya geçiyorlar? Eğer bu iddialar yanlışsa, isbat etsinler. Demokrasi içersinde her fikir müdafa edilmiş ve münâkaşa edilir. Gösteri ve gürültü ile fikirleri boğmak, yirminci asır gençliği için çok geri bir harekettir. Tartışmada yıkılacaklarını hissederek, kalplerindeki korkuyla gençlerin kanatları altına sığınarak ortalığı telaşa verenler, hem gençliği hem umumî efkârı aldatmak istiyorlar. Ortada komünizm meselesi yoktur. Eski ve yeni mücadelesi vardır.»⁸

Aynı sayıda Sadri Ethem «Putlar Etrafında Kopan Gürültü» adlı bir yazıyla konuyu ele alır. Yazara göre, bu olaylar sonucunda *Akşam* gazetesinin açtığı soruşturma savaştan önceki kuşakla sonraki kuşağı birbirinden ayırmıştır. Eskiye temsil edenler bir edebiyat iddiasını gürültü ile yok etmek istemektedirler.

Kampanya karşısında Hamdullah Suphi ve Yakup Kadri'nin hırçın tutumları ve meseleyi siyasî alana çekmek istemeleri birçok yazar tarafından eleştirilir. Halit Fahri, Yakup Kadri'nin gençleri, saman ekmeği ile yetiştirmiş sözleriyle aşağılamasının daha sonra da «aç serseriler», «sokak itleri» gibi nitelendirmeler yapmasının çok yakışıksız olduğunu söyleyerek gençleri savunur.⁹

⁶ Hamdullah Suphi (Tanrıöver), «Putlar Nasıl Kırılır?», *İkdam*, 7 Temmuz 1929, s. 1.

⁷ *Resimli Ay*, S. 6, Ağustos 1929, s. 1.

⁸ A. g. y., s. 1.

⁹ Halit Fahri (Ozansoy), «Güzel San'atlar Birliği Edebiyat Şubesinde Buhran ve Bunun Hakikî Sebebi», *Servet-i Fünun Resimli Uyanış*, C. 66/2, No. 1716-31, s. 485.

Kâzım Nami, bu tartışmaların yeni şairin müjdecisi olduğu düşüncesindedir. Ona göre eskiler yeni hayata uyum sağlayamamaktadırlar. Yeni yaşam biçimi yeni insanı gerektirmektedir. Bu tartışmalar da yeni bir edebî akımın gizli kaynaşmasını göstermektedir.¹⁰

Yaşar Nabi de bu tartışmaların yeninin habercisi olduğu görüşündedir:

"Edebiyat âlemimizde görülen bu ihtilâçlı hareketlerin yakın bir doğumu müjdelediğini ümit ediyorum. Ve temenni ediyorum ki bu uzun ve müz'ic gebeliği mes'ut bir tevellücün vereceği büyük inşirah takip etsin."¹¹

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan bir eski-yeni tartışması daha vardır. Bu tartışma öncekilerden farklı olarak eski kuşak tarafından başlatılmış gibi görünür. Çünkü eski ve yeni kuşak arasında uzun süredir var olan gerilimin su yüzüne çıkması bir seçki ile gerçekleşmiştir.

Basın Genel Direktörlüğü'nün edebiyatımızı batıya tanıtmak amacıyla çıkardığı bir seçki Halit Fahri tarafından eleştirilir. Bu seçkide Abdülhak Hâmit, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim, Mehmet Âkif, Cenap Şehabettin, Halide Edip ve Beş Hececiler'in yer almayışı Halit Fahri'yi ve arkadaşlarını yeni şairlere cephe almaya yöneltir ve tartışmalar başlar.

Bu tartışmaların geriliminin ise daha önceden beri var olduğunu ve adım adım tartışmaya yaklaşıldığını Behçet Kemal'in bir yıl önceki yazılarından çıkarabiliriz. Yazar, "Su, bulanıktır; bütün çamuru yüzündedir, bütün mecrası dedikodunun başka alanlardan sürükleyip getirdiği çerçöple doludur.. Temizlik lâzım.. Durulmayı beklemek zamanı geçmiştir; kendi kendine durulmaz artık!.." ¹² diyerek edebiyat alanındaki değer bunalımına dikkat çektikten sonra, "Yeni bir dil, yeni bir devir ve yeni bir zihniyetle yeni bir edebiyat yaratmak yoluna girerken eski kıymetleri tesbit edilmiş, tasnif edilmiş bir halde tanımamız gerektir!" ¹³ cümlesiyle noktalar yazısını.

Derginin 11. sayısında da İsmail Habib'in Faruk Nafiz'le yaptığı görüşmede eski ve yeni arasındaki çekişmenin daha öncelere dayandığı ortaya çıkar. Faruk Nafiz, son yirmi yıldır yazılanların birbirinin tekrarı olduğunu ileri sürerek yeni nesilden yakınır:

"Yirmi yıldanberi yazılanlar o kadar birbirinin aynı ki... Hayattaki büyük zevk değişikliğine karşı edebiyatımız keçi gibi eski yerinde, eski keyfinden... Mahallî şiirler,

¹⁰ Kâzım Nami (Duru), "Son Münakaşaların Sosyolojik İzahı", Servetifünun Resimli Uyanış C. 66/2, No. 1718/33, 18 Temmuz 1929, s. 517.

¹¹ Yaşar Nabi (Nayır), "Son Hadiseler Münasebetiyle", İctihat, C. 12, No. 278-2, 18 Temmuz 1929, s. 2.

¹² Behçet Kemal Çağlar, "Edebiyat Alanında Kıymet Buhranı Var!" Perşembe, S. 4, 25 Nisan 1935, s. 3

¹³ A. g. y., s. 3.

maniler, koşmalar, Orhan Seyfi'nin devamı.. Manzum hikâyelerin altında Yusuf Ziya imzası eksik... Hikâyelerde Yakup Kadriyi, Reşat Nuriyi hatırlatmıyacak birini söylerseniz teşekkür ederim. İtiraf etmeli ki bizden genç olanlar, bize hücum ederken, bizim dilimizi, bizim cümlelerimizi kullanıyorlar! Bunun için, kendi kendimizi tenkid eder gibi, itirazları zerre kadar yadırgamıyoruz.”¹⁴

Faruk Nafiz'e göre yeni bir edebiyat anlayışı yaratılamamakta, Yahya Kemal'den sonraki aşama boş bırakılmaktadır. Yani edebiyat alanı yeniyi beklemektedir.

Behçet Kemal de sanki bu yakınmalara cevap verir gibi sanatta yeni bir Ankara'nın, doğmakta olan «Ankara Mektebi»nin müjdesini verir. Bunu yaparken de eski şairleri eleştirir. İhsan Boran'ın şiirlerini tanıttıktan sonra eski ustalara seslenir:

“Eski üstatlardan «Kemalihürmetle» soruyorum: Şair ve üstat eseri diye göğüs gere gere neşredilmiş eski şiir kitaplarından istediklerini ele alsınlar, şairi tarafından henüz neşredilmeye lâyık görülmeyle üzerinde işlemek için saklanan bu mısralardan pek çok daha güzelini ve manalıısını çıkaracaklarını akılları kestiriyor mu? Bu misal gösteriyorki: **Biz varız, san'atta bir yeni Ankara kuracağız. Bir yeni Türk edebiyatı doğmak üzeredir.**”¹⁵

Bu çatışma Basın Genel Direktörlüğü tarafından Batıya edebiyatımızı tanıtmak amacıyla hazırlanan Fransızca Türk Edebiyatı seçkisi ile su yüzüne çıkar.

Halit Fahri bu seçkideki sanatçıların hangi ölçüte göre seçildiği üzerinde durur. Refik Halit, Nâzım Hikmet gibi sanatçılar alındığına göre millîlik ölçüt değildir, der. Yazar, Abdülhak Hâmit, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Mehmet Âkif, Ahmet Rasim, Cenap Şahabettin, Halide Edip, Mehmet Rauf ve Hececiler gibi gerçek şöhretler seçkiye alınmamasına hayret eder. Refik Halit ve Nâzım Hikmet'in alınmasını da şöyle eleştirir:

“Buna mukabil, meselâ Refik Halit'ten ve Nazım Hikmet'ten tercümeler yapmağı da ihmal etmemişler! Halbuki bunların biri büyük Türk inkılâbına çok uzak sayılabilecek bir san'atkârısa diğerinin ekseri şiirleri de gine millî idealimize hiç uymayan parçalardır. Demek oluyor ki bu antolojiye girecek şahsiyetleri ayırırken de millî bir esas gözetilmemiş.”¹⁶

Ve okuyuculara sorar:

“Haksız mıyım? Ve bu kitabı bütün tenkid edenler ve edecek olanlar namına soruyorum:

¹⁴ “Şair Faruk Nafizle Bir Saat”, *Perşembe*, S. 11, 13 Haziran 1935, s. 5.

¹⁵ Behçet Kemal Çağlar, “Biz Varız.. San'atta da Yeni Bir Ankara Kuracağız..”, *Yücel*, C. 2, S. 8, Ekim 1935, s. 73.

¹⁶ Halit Fahri Ozansoy, “Eşi Görülmemiş Bir Antoloji”, *Servetifünûn Uyanış*, C. 79/15, S. 94. No. 2061/376, 20 Şubat 1936, s. 194.

Haksız mıyız?”¹⁷

Kurun gazetesi de Hececilerin “Bizden sonra yeni bir edebî nesil yetişmedi.”¹⁸ iddiaları üzerine bir soruşturma başlatır. İlk olarak da Nâzım Hikmet’in düşüncelerine başvurulur. Yazar her iki tarafa da katılmayarak tartışma üstü bir konumu tercih eder. Öncelikle “Hececiler” adlandırmasının yanlış bir tanımlama olduğu düşüncesini ileri sürer. Hececiler sözüne açıklık getirilmelidir. Ona göre şairler bu vezne göre değerlendirildiğinde her iki taraf da hecedir:

“Orhan Seyfi ne kadar hececi ise Necip Fazıl, Ahmet Muhip, İdris Ahmet de o kadar hecedir.”¹⁹

Yani bu anlayışa göre hece veznini her kullanan yeni şair hecedir. Bu bakımdan da günün şairleri ilk hececilerin devamıdır:

“Ve bu vezin bakımından Orhan Seyfi-Yusuf Ziya-Faruk Nafiz başta olmak üzere ilk hececiler bugünkü genç şairleri kendi muakkipleri gibi telâki etmelidirler. Yeni yetişenlerden bazıları hece veznine, bu veznin anane ve kaidelerini bozmayarak ufak tefek ses oyunları getirmişlerdir belki... Fakat işte o kadar!”²⁰

Yazar eski hececiler ile yeniler arasındaki farkı belli bir ideolojinin sanattaki ifadesi açısından belirler. Ona göre bu farklar aynı sosyal kökün geçirdiği dönüşümden ileri gelmektedir. Yani her iki grubun sanatını yaptığı sosyal tabakadaki farklılaşmadan kaynaklanmaktadır. Yazar, Hececiler’in iddiasının vezin açısından doğru olduğunu belirtir:

“Bugünkilerin büyük bir ekseriyeti «Hececilerin» sanat muhtevalarını ana hattında sanat telâkkilerini, muhtelif sosyal şartlar dolayısıyla şu veya bu istikamette kâh daraltmak, kâh uzatmak, kâh biraz «derinleştirmek» kâh biraz karanlıklaştırmaktan başka birşey yapmıyorlar.”²¹

İlhami Bekir Tez de Nazım Hikmet’le aynı görüşleri paylaşmaktadır. O da her iki tarafın aslında birbirinin aynı olduğunu söyler:

“Kırkını geçen Halit Fahri’nin 20 yaşındaki oğluna bir şiir yazdırıp altına Halit Fahri imzası koyunuz. Ne o ne de bu hiçbir şey kaybetmeyecektir. Size Faruk Nafizin şiirini Behçet Kemal, Ahmet Kudsininkini Ahmet Hamdi imzalarile okuyabilirim. Ve siz bundan hiçbir şey anlıyamazsınız.”²²

¹⁷ A. g. y., s. 195.

¹⁸ “Hececilerden Sonra Yetişen Yeni Nesli Tanıtıyoruz”, **Kurun**, S. 6532/472, 20 Mart 1936, s. 1.

¹⁹ **Kurun**, S. 6533/473, 21 Mart 1936, s. 12.

²⁰ A. g. y., s. 12.

²¹ A. g. y., s. 12.

²² A. g. y., S. 6545/485, 2 Nisan 1936, s. 6.

Asıl tartışmacılardan Behçet Kemal çok sert çıkışlar yapar. Beş Hececiler'in şiirlerinden örnekler vererek onların basitliklerini kanıtlamaya çalışır. Yeni şairlerin şiirlerinden de örnekler vererek yeni kuşağın özde farklı ve çok daha nitelikli olduğunu ileri sürer.

Behçet Kemal'e göre Hececiler, «harp içinde başlayan ve şimdi susanlardır.» Yazar, onlara şöyle seslenir:

“Yazık olsun Halit Fahri'lere, Yusuf Ziya'lara, Orhan Seyfi'lere, ki bizi inkâr etmekle hâlâ yerlerinde kalacaklarını sanıyorlar. Edebiyat ordusunun bu gönüllü fakat alaylı zabitleri, kendi kendilerini çoktan tekaüt ettiler.”²³

Hececiler'in artık devirlerini tamamladığını ve sahneden çekilmeleri gerektiğini savunan yazar, Orhan Seyfi'nin ünlü şiirlerinden birindeki gülünçlüğü buna örnek gösterir:

“Dün habersiz bir kızdınız, açık, saf,
Bugün artık arkanızda bir çarşaf,
Ah bilseniz ne sevimli ne tuhaf
Bu hal ile duruşunuz ayakta.

Bunun bugünkü gülünçlüğü anlamak için mümkün olsa da şu okuyuş tarzımı okuyuculara gösterebilseydiniz; bu mısralar için yeni rumba tercümelerinden biriymiş gibi omuzları titreterek okunmasından daha muvafık bir inşad tarzı bulunabilir mi?”²⁴

Yeni şairlerden örnekler veren Behçet Kemal, Hececiler'in kendi eserlerini bunlarla karşılaştırmalarını ister:

“Niçin aynaya bakmaktan korkuyorlar? Alsınlar kendi eserlerini bu yenilerle yanyana koysunlar... Bu zamanda hayran olunmuş «Doryan Grey»ler portrelerine ve aynalarına bir anda bakarlarsa manen öldüklerini anlarlar da Akbaba matbaasından bir iki el silah sesi gelir. Manevî ölümlerini tamamlamak dürüstlüğü gösterirler belki.”²⁵

Orhan Şaik, Sabahattin Ali, Ömer Bedrettin, Ahmet Muhip, Necip Fazıl ve Ahmet Kutsi'yi yeni şairlere örnek gösteren yazar, eğer bunları göremiyorlarsa *Yücel* ve *Varlık* dergilerini taramalarını önerir ve şöyle bitirir yazısını:

“Bizi inkâr edeni niye biz inkâr etmiyelim! Gene insafla, bitaraflıkla onların haklarını veriyoruz. Onlar bir zamanlar varlardı, bir şeyler becermişlerdi, elimize hece

²³ A. g. g., S. 6534/474, 22 Mart 1936, s. 5.

²⁴ A. g. g., s. 5.

²⁵ A. g. g., s. 5.

veznine bu kadar her terennüme elverişli bir mükemmellikle veren onlardır fakat işte bu kadardır ol hikâyet!..

Ve ben, onların çok kere şaka ile karışık intifallerin şairi dedikleri ben kalbi milleti için çarpan, kafası inkılâplarile gelişen milletine, ülküsüne ve şefine inanan ben, bu sefer de arkadaşlarının münadisi kabilinden bir vasıf alacağıma aldırmadan haykırıyorum:

Biz varız, san'atte bir yeni Ankara kuracağız!..²⁶

Sait Faik ise Hececiler kuşağı diye birşeyi kabul etmez. Ona göre asıl hececiler, daha önceki kuşaktır:

“Hececiler hece veznile şiir yazarlar demekse, bunlar herhalde ne Faruk Nafiz, ne Orhan Seyfi ne de Yusuf Ziya’dır. Hece veznini halk tabakasından çıkarıp «elite» tabakasına ilk ulaştıranlarsa onlar değildir. Bu işin başında Mehmet Emin ve Ziya Gökalp gelir sanırım. Hece veznile nazım yazdıkları için «Hececiler» gibi garip bir edebî nesil ortaya atmak doğru olamaz.”²⁷

Cevdet Kudret, Basın Genel Direktörlüğü’nün çıkardığı Fransızca seçkiye alınmadıkları için yakınan ve kendilerinden sonraki nesle çatan Hececiler’in, ancak ikinci sınıf sanatçı olabileceklerini ileri sürer. Ona göre bu kuşak, sadece Türkçeyi yalınlaştırmada yenilik yapmıştır. Bu sadece araçtır. Üstelik şiire hece ölçüsünü getirmeleri de yeterli değildir:

“İlk defa hece veznile yazmış olmak da, bir sanatkâr olmak için kâfi bir sebep sayılamaz. Nerde kaldı ki, hece vezni söylediğimiz neslin elinde iken herkes tarafından istihfafla karşılanmakta idi. Onun ciddiye alınması ancak son zamanlardaki yazıcılar eline geçtikten sonra mümkün olabilmıştır.”²⁸

Yazara göre yeniliği gerçekleştirenler genç kuşak şairlerdir:

“Türk edebiyatında eğer vasıtayı atlayıp gayeye doğru bir gidiş varsa, onu yapan yalnız bugünün çocuklarıdır. Ve bunlar, artık kelimeyle veznin değil; maddeyle ruhun arasındaki çarpınan iki zümre halindedir. Türk edebiyatı şiirde olsun, nesirde olsun, ilk defa bu merhaleye ermiş bulunuyor.

Şiirde Nazım Hikmet ve arkadaşları birinci tarafı, Necip Fazıl ve arkadaşları öbür tarafı temsil eder. Nesirde ise yarının muhakkak en büyük iki hikâyecisi yine bizim aramızdadır: Sabahattin Ali, Sait Faik.”²⁹

²⁶ A. g. g., s. 5.

²⁷ A. g. g., S. 6536/476, 24 Mart 1936, s. 1.

²⁸ Cevdet Kudret Sol, “Bir Neslin Muhasebesi”, Varlık, C. 3, S. 67, 15 Nisan 1936, s.290.

²⁹ A. g. y., s. 290.

Cevdet Kudret, saydığı bu sanatçıları yok sayan Hececiler'in niteliğine dikkat çekmek için, Yusuf Ziya'nın «Davet» adlı şiiri ile Albert Samain'in «Davet» adlı şiirini yanyana yayımlar. Amacı Hececiler'in yaratıcı olamadıklarını kanıtlamaktır.

Kurun'un soruşturmasında ise, Hececiler'in sanatçı niteliği taşımadıklarını ileri sürer:

“Botunuzun düğümü

Pek muammalı geldi!

kabilinden meşhur manzumeler yazabilen bir nesilde o mübarek «şey» yoktur. Onlarda var olan sadece basit bir santimentalizmdir. Dikkat buyurun, «lirizm» demiyorum, santimentalizm...”³⁰

Ona göre işin acı tarafı, bu kadarının bile kendilerinden değil Fransızcadan tercüme olmasıdır. Hamit, Fikret ve Hâşim'den sonra Türk şiiri bu şairlerin elinde susmuştur.

Halit Fahri, Behçet Kemal'e ve onun kişiliğinde kendilerini eleştiren genç şairlere «Edebiyatta Bir Genç Nevhager!» başlığı altında cevap verir. Kendilerinin hece veznini Mehmet Emin'in dört dört duraklı ritminden kurtarıp yeni sesler çıkaran bir ahenk haline getirdiklerini, yeni kuşağın bunu yadsımadığını ancak Hececiler'in ölü kuşak olarak nitelendirmelerinin haksızlık olduğunu belirtir. Ve yeni kuşağa şöyle seslenir:

“Maamafih, biz, yani sizin de itiraf ettiğiniz üzere, hecenin dünkü kıymetleri, sizleri topyekûn inkâr etmiş değilizdir. Yalnız diyoruz ki, elinizdeki saz henüz bizim sazımızdan başka ses çıkarmıyor, kültürünüz bizden ileriye gitmiş değildir ve meydanda eser olarak da bir «Gönülden Sesler», bir «Birnaz», bir «Suda halkalar» ve saire ayarında eseriniz yoktur.”³¹

Son olarak da «Büyük Üstat Orhan Seyfiye Mektup» adlı bir yazıdan söz etmek istiyoruz. Bu yazıda Hececilerin inkılâpla ilgilenmemeleri eleştirilmektedir. Inkılâp şiirini yeni kuşak adına Osman Nebi üstlenmektedir:

“Ankara atmosferinden siz hiç bahsetmediniz diye bizde mi etmiyelim. Siz inkılâbı terennüm edeceğiniz yerde sustunuz. Inkılâptan sonra onun heyecanını taşıyan hangi şiiri yazdınız. Hangi mısranız onu ileri nesillere anlatacaktır. Onu yarına biz taşıyacağız, o bize emanet edildi üstat.”³²

³⁰ A. g. g., S. 6542/482, 30 Mart 1936, s.7.

³¹ Halit Fahri Ozansoy, “Edebiyatta Bir Genç Nevhager!”, *Servetifünun Uyanış*, No. 2066/381, 20 Mart 1936, s. 274.

³² Osman Nebi, “Büyük Üstat Orhan Seyfiye Mektup”, *Yücel*, C. 5, S. 15, 15 Mayıs 1936, s. 95.

Yazar Orhan Seyfi hakkında söylenen gümrük kaçakçılığı söylentisinden, kendini beğenmişliğine, edebî bilgisinin yetersizliğine değin hemen her konuda yüklenir şaire. Son olarak da yenin önünde bir engel olarak görür Hececiler'i:

"Sizin ununuz elendi ve eleğiniz rafa asıldı. Kendinizi, nasıl daha tarlada güneşin tatlı ışıkları altında, *olmağa* çalışan başaklarla mukayese ediyorsunuz. Bırakın sizi rüzgâra savuran onların da günü gelince harmanını yapsın, ambarları doldursun. Niçin daha yem yeşil bir tarlanın başında, «*Bu mahsul berbattır*», hükmünü vererek tarlayı öküzlere çiğnetiyorsunuz üstat? Yazık değil mi, bu tarlada kimlerin emeği var. Bahar nasıl dört gözle beklendi. Onların yetişmesi için ne emekler sarfedildi. Bütün ümidi harman gününde olan koca bir memleketin elini böğründe bırakmayın üstat."³³

2- ŞİİRDE SINIRLANDIRMA

Edebiyat bölümünde, «İnkılâpçı Edebiyat» ve «Millî Edebiyat» alt başlıklarında ele aldığımız edebiyatın bir ideolojiye hizmet edip etmemesi meselesi şiir türü için çok tepki alır.

Bu tepkiyi gösterenlerin ortak paydası, şiirin sınırlandırılmaz oluşudur. Yazarlara göre şiir, doğası gereği bu tür bir görevi kaldıramaz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, artık şiirin amacının yalnız kendisi olduğu düşüncesinin tartışılmaz durumda olduğunu belirtir. Buna karşılık edebiyatımızda hâlâ şiirden başka görevler beklenmektedir.

"Bu böyle olduğu halde maalesef memleketimizde mutlak derecede bir ekseriyet hâlâ san'atkârda büyük insanî mefkûrelerin bir peygamberini, cemiyet hayatının ateşli bir havarisini görmek arzusundadır. Asaleti nisbetinde sakat olan bu arzuda, şiir hakkında yerleşmiş, kök salmış batıl zanların, yanlış telakkilerin mühim bir hissesi vardır."³⁴

Yazara göre bunları ifade etmek için nesir yeterlidir. Şiir ise bunları ifade etmek için dar bir çerçevedir:

"Büsbütün başka bir nizamın birleştirdiği bu kesik cümleler, söze kâh yontulmuş bir mermerin düzgün salâbetini, kâh bir manzaranın renk ve gölgelerini veren ve her

³³ A. g. y., s. 95.

³⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiir Hakkında", *Görüş*, S. 1, Temmuz 1930, s. 18.

an tarıfsız bir musikiyi peşinden sürükleyip götüren değişiklikleri ile hiç bir nazariyeyi izaha ve hiç bir davayı ispata müsait değildir.”³⁵

Tanpınar’a göre, gerçek şiirin tek amacı yine kendisidir: “...hakikî şiirin, asıl san’at eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinde başlar kendisinde biter. Bütün esaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bediî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddî taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmıyan saf bir alâka uyandırmasıdır.”³⁶

Yaşar Nabi’ye göre şiir dışarıdan sınırlandırılmayan bir sanattır. Bu yüzden de kuramla şekle sokulamaz:

“Adlarının sonları «izm»le biten birçok mekteplerin nazariyecileri şiiri yalnız kendi dar görüşlerinin çerçevesi içinde hapsetmek istemişler ve bunlardan bazıları nazariyelerin dışında kalan yazıların şiir olmadığını iddia etmek cüretkârlığında bile bulunmuşlardır. Fakat ne romantizm klâsik şairleri, ne sembolizm ve parnas romantik şairleri, ne de onlardan sonra gelen mektepler sembolist ve parnasyen şairleri tahtlarından indirebilmişlerdir. Çünkü gerçek şairlerin şöhet ve kıymetini vücade getiren şey devirlere ve mizaçlara bağlı bu nazariyeler değil bin bir şekilde tecelli edebilen şair ruhunun büyüklüğüdür. Gerçek şiir, karşısında yükseltmek istenecek büyük setlerin üzerinden aşarak, etrafına çevrilecek bütün nazariye duvarlarını parçalayarak taşan bir nehirdir ki sakın veya coşkun, sağa veya sola akmakla nehirlerimizden hiçbir şey kaybetmez.”³⁷

Yazar dönemindeki aşırı «saf şiir» anlayışına karşı olduğu gibi millî şiir, tezli şiir, cemiyetçi şiir kavramlarına da karşıdır. Çünkü bu adlandırmalar şiiri sınırlandırmaktadır:

“Şiir, tahditçi zihniyete en az müsait bir edebî tarzdır ki, ancak pek usta ve müstesna kabiliyetlerin elinde siyasî veya içtimaî davalar için muvaffakiyetli bir ifade vasıtası haline gelebilir. Fakat bütün şiirlerin muayyen bir tezin müdaafaasına hasredilmesini istemek, şiirin ölümünü istemeye müsavidir.”³⁸

Yaşar Nabi, toplumu anlatan edebiyatın gerekliliğine inanmakta, ancak şiirin bu amaç için bir araç olmayacağını / olamayacağını savunmaktadır. Çünkü, «Şiir, mahiyeti dolayısıyla, daha ziyade fert çerçevesine inhisar etmeye mahkûmdur.»

³⁵ A. g. m., s. 19.

³⁶ A. g. ym, s. 19.

³⁷ Yaşar Nabi (Nayır), *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri*, Kanaat Kitabevi 1937, s. 53.

³⁸ A. g. e., s. 56.

Halit Fahri de *Hayat* mecmuasında, Muallim Hüseyin Kâzım Bey'in Türk edibi ve şairinden «Türk gencini yükseltecek, ona iman ve hayat verecek şerefli günlerimizi terennüm etmesini» istemesi üzerine şu eleştirileri yöneltir:

“Şairler emir kulu değildirler. Onlara istediğinizi yazdıramazsınız. Onlar kendi istediklerini, duyduklarını yazarlar. Vatan duygusunu hissetmek için de onlara kendi kalplerinin ateşi kâfi gelir. Buna da bu zümre şairlerinin zikrettiğimiz eserleri şahittir. O halde eski, ukalâca nağmeleri ve yüksekte atmaları bırakalım, son edebî neslin şiir doğuracağını iyice tetkik edelim ve hükmümüzü ancak ondan sonra verelim.”³⁹

3- HALK EDEBİYATINDAN YARARLANMA

Halk edebiyatının modern şiire etkisi inkılâp edebiyatını savunan çevrelerde bir zorunluluk olarak *algılanıp* tartışılmazken şiir meselelerini bağımsız olarak ele alan yazarlar çevresinde ise taklitçiliğin kısırlığa yol açtığına dikkat çekilir.

Peyami Safa, Halk edebiyatının genç şairler üzerinde etkili olmasını yüzyıllarca süren Divan edebiyatına bir tepki olarak değerlendirir ve çok doğal karşılar. Yazara göre bu etkilenmeler şairlerin edebî kişiliklerine göre değişmektedir:

“Bir Necip Fazıl ve Ahmet Kutsi'nin eserinde, halk şiirinin «Eda»sını daha fazla buluyoruz. Bir Faruk Nafiz'in ve Kemaleddin Kâmi'nin eserinde halk şiirinin tehassüs tarzını daha fazla buluyoruz.”⁴⁰

Yazar bu etkilenmelere örnekler verip açıkladıktan sonra, Halk edebiyatı etkisinin şairlerin yaratıcılığına engel olmaması gerektiğine dikkat çeker:

“Yeni nesil şairleri halk şiirinin etrafında halka olarak onu muhtelif cephelerinden, zaviyelerinden görmüş, sevmiş, yermiş, taklit ve ihya etmişlerdir. Harpten sonra edebiyatımıza giren bu ılık ve tatlı Folklor rüzgârı, bütün yaratma kabiliyetlerini dağıtan ve şairlerimizi alelâde birer nazireci haline sokan büyük bir fırtına olmamalıdır. Bu tehlike yaklaştığı gün hemen pencerelerimizi kapıyalım.”⁴¹

Peyami Safa, dört yıl sonraki bir yazısında bu ılımlı tutumunu sürdürmez ve Halk şiirini beceriksizce taklit edenleri kıyasıya eleştirir. Halk şiirinin ilkelliği, basitliği ve

³⁹ Halit Fahri, (Ozansoy), “Şairlere Karşı Ebedî Terane”, *Resimli Uyanış Servetifünun*, C. 68/4, No. 1768-83, 3 Temmuz 1930, s.70.

⁴⁰ Peyami Safa, “Genç Şairler ve Halk Edebiyatı”, *Resimli Şark*, S. 19, Temmuz 1932, s. 4.

⁴¹ A. g. m., S.4.

güzelliği bir çok şaire cazip gelmektedir. Oysa taklitte ve tekrarda süreklilik bıktırmaktadır:

“Halk şiiri dediğimiz şey, bizi insan ruhunun ilk kaynakları üstünde aydınlattığı için, bir çocuğun masûm sözleri terennümleri gibi sevimli ve enteresan olabilir. Bu iptidailiği sun’î olarak tekrarlamak, artık, masumiyetinden ve sevimliliğinden ve samimiyetinden de eser bırakmaz.”⁴²

Yazar, on dört yaşındaki bir çocuktan doktor olmadığı için apandisit ameliyatı yapmasının beklenmediğini buna karşılık aynı çocuğun şiir yazmasının normal karşılanışındaki çelişkiyi kimsenin önemsemediğini belirtir. Bu durum yazara göre, «kaçmıya mecbur olduğumuz bir geriliğe doğru koşmak» demektir.

Peyami Safa, düz yazı şeklinde yazılmış şiire de karşıdır. Tanzimat’tan bu yana Türk şiiri bu hatalı yolda yürümüştür. Bu yol kolay olduğu için de son yıllarda şair sayısı artmıştır:

“Şiirin nesre doğru gidişi, yeni tekrarlar, tekitler, izahlar ve yardımcı fikirlerle şişmeye ve çoğalmaya mahkûm oluş, asıl cevherinde saklı yaratıcı seyyalenin azalmasıyla ve ruhun sathına çıkarak aklın imdadına muhtaç olmasındandır. Böylece şuurun üstünde, sert mefhumlar halinde kabuklaşan manzumenin özü çekilmiş ve usaresi kurumuştur. Artık o, bir makale veya bir beyannâmenin içindeki alelâde muhakemeleri veya akıl muadelelerini düsturlaştıran manzume bir ilmühaldir. Namık Kemal’den Behçet Kemal’e, hatâ biraz evvelinden biraz sonrasına kadar Türk teceddüd şiirinin hali budur ve bunun içindir ki, son yıllarda şiir yazmağa heveslenenlerin sayısı, şiire verilen mânânın basitleşmesi nisbetinde artmıştır.”⁴³

İnkılâpçı eleştirmenlerden Kâzım Nami, Divan edebiyatını, Avrupaî edebiyatı ve Millî edebiyatı Türk’ün edebiyatı olarak saymaz. Ona göre yeni edebiyat Halk edebiyatı köküne aşılacaktır: “Ancak bu edebiyat, bazı münevverlerin dediği, düşündüğü edebiyat değil, halk içinde tarihî seyrini şaşırmayan halk (Folklor) edebiyatıdır. İşte edebiyatımızın tavı bu halk edebiyatıdır ve ihkılâbımız, insanlığın asırlar arasında yarattığı bilgilerle süslenerek bu edebiyata aşılacaktır.”⁴⁴

Ahmet Kutsi Tecer de yeni şiir için Halk edebiyatından yararlanılabileceği düşüncesini ileri sürer. Ancak o, Halk şiirini beceriksizce taklit edenleri eleştirdiği gibi Halk edebiyatının hangi yönünden yararlanılabileceğini göstererek Kâzım Nami’nin slogan halinde kalan düşüncesini aşıyor. Ahmet Kutsi, Ahmet Hamdi’nin bir

⁴² Peyami Safa, “Şiir Nedir?”, Yedigün, C. 7, No. 171, 17 Haziran 1936, s. 7

⁴³ Peyami Safa, Objektif: 2, Sanat, Edebiyat, Tenkit, Ötüken Yay. İst., s. 279-820. [“Şiir ve Nesir”, Hafta, 1935]

⁴⁴ Kâzım Nami,(Duru), “İnkılâp Edebiyatı”, Varlık, C. 1, S. 1, 15 Temmuz 1933, s. 3.

makalesindeki “Halk edebiyatı ağzı”⁴⁵ ifadesinden yola çıkarak bu mesele hakkındaki görüşlerini açıklar. Yazara göre, Tanpınar bu ifadeye açıklık getirmeyerek onu hüküm altında bırakmıştır. Şiir anlayışının değiştiği bu dönemde, beğenilmek, yeni ve verimli olmak amacıyla basit bir şekilde Halk edebiyatını taklit edenlerin olduğu ortadadır:

“Hakikaten mahallî olmak, millî olmak gibi yanlış tefsirlere müsait bulunan, haddi zatında iyi, maksatlarla demagojik cereyanlar uyandırmak isteyenler de var ve bunlar, üslûpçumuzun endişesini haklı gösterecek kadar sanatın asıl cehdini körletmeye doğru gittiklerini belki de farketmezler. Herhangi bir halk şairinin tarzını taklit etmek, işte bu sebeple bize hakikî sanat hamlesinin inkârı gibi geliyor.”⁴⁶

Ahmet Kutsi bu bağlamda bir noktaya dikkat çeker. «Halk edebiyatı ağzı» demek, Halk edebiyatı ürünlerinin ortak maddesi olan dili kullanmak değildir. Bu ürünlerin ifade tarzlarının taklit edilmesi demektir. Ancak Halk edebiyatı dili, kalıplardan kaçınmak koşuluyla yeni şiir anlayışı için malzeme olabilir. Yazar, bunu şöyle açıklar:

“Demek her hangi bir halk edebiyatı dili şairinin şahsi muvaffakiyeti olan şekiller taklit veya iktibas edilmek meselesi bertaraf edilirse, halk edebiyatı dili şairlerinin de membaı olan his ve hayal unsurları ve bu dil aslî bir membadan alınmak suretiyle tasarruf edilir, bu takdirde buna hiç bir vakit «tembellik ve hodbinlik» denemez.”⁴⁷

4- ARUZ-HECE TARTIŞMALARI

Servet-i Fünun döneminde A. Nâdir ile H. Hâzım arasında başlayıp, zaman zaman yeniden alevlenen aruz-hece tartışması Cumhuriyet’in ilk yıllarında da ortaya çıkar. Yalnız bu tartışma diğer dönemlerden farklı bir boyutta gerçekleşir. Bir yandan, hece ve aruz konusundaki düşünceler ortaya konulurken bir yandan da yeni Türk şiirinin ahenk ve biçim meseleleri gündeme gelir.

Bu tartışmaların eski ve yeninin çatışması şeklinde gerçekleşmesi, aruza yöneltilen olumsuz eleştirilerin belirginleşip heceye yöneltilen eleştirilerin cılız kalmasına yol açmıştır. Beş Hececiler’in şiirimizde heceyi egemen kılmalarına rağmen ahenksizliğe yol açtıkları birçok yazar tarafından kabul edilir. Tartışmanın bu yönü eski-yeni kavgasına aktarılır. Aruz-hece tartışmasının asıl gölgede kalan yönü, aruz

⁴⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiire Dair”, *Cumhuriyet*, 1 Mart 1938.

⁴⁶ Ahmet Kutsi Tecer, “Şiire Dair”, *Kalem*, S: 2, 15 Haziran 1938, s. 52.

⁴⁷ A. g. m., s. 53.

ve hece dışında bir başka seçeneğin sergilenişidir. Serbest nazım bir yandan yavaş yavaş ağırlığını duyurmaya başlamıştır.

Cumhuriyet döneminde ilk aruz-hece tartışması bu konuda sicilli olan Servet-i Fünun dönemi şairi Cenap Şahabettin'in makaleleri ile ortaya çıkar. Yazar, ilk olarak 1927'de Servet-i Fünun'da «Vezin ve Aheng Mes'elesi» adlı bir yazı yayımlar. Bu makaleyi Vasfi Mahir ve Muammer Lütfi Bey'in kendisine yazdıkları bir mektup üzerine kaleme almıştır. Mektubu yazısının başında yayımlar. Vasfi Mahir ve Muammer Lütfi mektuplarında, şiirimizin ahenksizliğe doğru gittiğini ve bu yüzden de aruzun yeniden düzenlenerek tekrar kullanıma girmesi taraftarı olduklarını belirtirler. Onlara göre, hecede aruzun ahengi yoktur. Yine hece, gelişiminin son noktasında aruza dayanacaktır. Üstelik aruz, kaynağı Arap olmasına karşın millîleşmiş bir vezin durumuna gelmiştir. «Seviyorum ya da sevmeli mi idiniz,» gibi kelimeleri kabul edecek cüzler eklendiği durumda aruz, mükemmel bir «nazım kaidesi» şekline girecektir. Bu yolda da Cenap Şahabettin'in kendilerine yardımcı olmasını isterler. Cenap Şahabettin de bu mektuptan yola çıkarak vezin ve ahenk konusundaki görüşlerini açıklar. Yazar, aruzu heceye tercih etmektedir. Çünkü, hece vezni ahenk konusunda yetersizdir. Ona göre, hece vezni, «Şerâit-i mûsıkîyeyi istihkâr eden garîb bir vâsıta-i mûsıkî,» aruz vezni, «bütün şerâit-i mûsıkîyeyi câmi bir vâsıta-i âhenk»tir. Şimdilik bu iki nazım veznimiz vardır, ancak her ikisi de yeniden düzenlenmelidir. Bu düzenleme şöyle olmalıdır:

“1. Ya aruzu tadîl ve ıslâh ederek lisânımıza tamâmiyle intibâk kabul edecek bir kalıba ifrâğ edeceğiz,

2. Yâhud müteharriklerin, sâkinlerin ve memdûdların hukûk-ı tahnîyelerine riâyet ederek bâzı kuyûd vaz'ı ile hece veznini temîn-i âhenge müsâid kılacağız.”⁴⁸

Cenap Şahabettin, her iki yoldan hareket edenlerin de aynı demiryolunun iki ucundan salıverilmiş trenler gibi bir noktada buluşacakları düşüncesindedir.

Cenap'ın bu makalesi bir tartışmaya yol açmaz, ancak 1932 yılında Samih Rifat'ın ileri sürdüğü iddiaya dayanan şair *Akşam* gazetesinde Hikmet Feridun'un yaptığı soruşturmaya verdiği bir cevapla aruz-hece tartışmasını başlatır.

Samih Rifat, Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin düzenlediği 1. Türk Dil Kurultayı'nda, Avfî'nin tezkiresindeki bazı tarihi olaylara dayanarak aruzun bize Farslardan değil,

⁴⁸ Cenab Şahabeddin, “Vezin ve Âheng Mes'elesi”, *Servet-i Fünun*, S. 128/1602, 28 Nisan 1927, s. 371.

bizden Farslara geçtiği ve bu yüzden de millîlik niteliği taşıdığı tezini savunur.⁴⁹ Cenap da, bu teze dayanarak tekrar aruz veznine dönülmesi gerektiğini iddia eder:

“... Biz parmak hesâbını Türkçe diye aldık. Halbuki, aruzun eski Türk vezni olduğu meydana konuldu. Aruzun bizden alındığını salâhiyetler kimseler söylediler. Bu sebeple artık nazımda aruza dönmek için hiç bir mâni kalmamıştır. Ancak bu vezinle şiirde mûsikîyi temîn etmek kâbil oluyor. Yoksa nazım ölmeye mahkûmdur.”⁵⁰

Yazara göre parmak hesabı dünyanın en kötü, en biçimsiz ölçüsüdür.

Cenap Şahabettin’in bu sözleri, aruz-hece meselesinin canlanmasına yol açar. Yaşar Nabi, *Varlık* dergisinde bu meselenin sadece millî ve toplumsal bir mesele haline dönüştürülmesine karşı çıkar. Bu amaçla, estetik kaygıyı ön plana alarak genç şairlere “Niçin heceyi tercih edersiniz?” sorusunu yöneltir. Soruyu önce kendisi cevaplar.

Yazara göre, hecenin kullanımı, ileri sürüldüğü gibi ne millîlik davasına ne de modaya bağlı olarak yaygınlaşmıştır. Aruzdan heceye geçişin iki temel nedeni vardır:

“1. Dil inkılâbı,

2. Garp sanatına nüfuz ettikten sonra hakiki estetik kıymetin sun’i ahenk oyunlarından ziyade şairin kendi derunî ahengini mısralarına verebilmesinde olduğunu genç sanatkarların anlamış olmasıdır.”⁵¹

Yaşar Nabi, Yahya Kemal’in aruz için, «bir lâtarna gibidir, kolunu siz çeviriniz, o kendi kendine çalar,» şeklindeki benzetmesini hatırlattıktan sonra kendisi de bir benzetme yapar:

“Hece bir piyano, aruzsa bir piyanola, yani otomatik piyanodur. Gramofon çalgıcısı vaziyetine düşmek istemeyen sanatkar, kendi iç ahengini duyurmak isteyen şair, hiç şüphesizdir ki buna en müsait olan hece veznini kendi vezni yapacak, ve muttarit bir ahenk makinesi olan aruza yüz çevirecektir.”⁵²

Cevdet Kudret, şiirde ahenk sağlamak için veznin şart olmadığını ileri sürer:

“Benim bildiğime göre; şiir, ahengini vezinde değil, kelimelerin imtizacından alır. Bu itibarla; bir, iki, üç diye sayılan heceler kelimeleşmedikçe elbette ahenksizdir ve bu tarzdaki çıplak aruz da aynı şekilde ahenksizdir.”⁵³

Ona göre, eğer hece ile yazılan şiirlerde ahenk yoksa suç hece vezninde değil şairin kendisindedir. Yine, aruz vezni, iddia edildiği gibi, o kadar da ahenkli değildir:

⁴⁹ Birinci Türk Dili Kurultayı, Tezler, Müzakere Zabıtları, Devlet Matbaası, İst. 1933, s. 189-190.

⁵⁰ Hikmet Ferudun (Es), “Her Gün Bir Anket-Aruz Veznine Dönmek Zamanı Gelmiştir.”, *Akşam*, S. 5353, 4 Eylül 1933, s. 4.

⁵¹ Yaşar Nabi (Nayır), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, C. 1, S. 6, Birinci Teşrin 1933, s. 82.

⁵² a.g.m., s. 82.

⁵³ Cevdet Kudret, “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, C. 1, S. 6, Birinciteşrin 1933, s. 82.

“Aruz vezni, iddia edildiği gibi, başlı başına ahekle ise o zaman ayrıca şiir yazmaya ne lüzum var. Bunu iddia edenler sabahtan akşama kadar (Failâtün, failâtün, failün) diye yazıp okusunlar.”⁵⁴

Halit Fahri, «Niçin hece veznini tercih ediyorsunuz?» sorusuna şöyle cevap verir:

“Çünkü bu vezinde içimin sesini buluyorum. Aruzun, bestesi hazır plâklarına güfte doldurmaktan zaten bıkip usanmışım.

Sonra şu da var: hece veznile öz Türkçe yazılır, aruzla Osmanlıca... Aradaki farkı izaha lüzum yok!”⁵⁵

Yazar, daha sonra meseleyi yeniden millîlik açısından ele alır ve Cenap Şahabettin’e bir soru yöneltir:

“Asıl Cenap Beye sormalı: Millî ülkünün şifa veren rüzgârları yurdun bir ucundan öbür ucuna eserken aruzun yegâne ahenk dediği kum kasırgası hâlâ kulaklarını sağırlandırmadı mı?...”⁵⁶

Behçet Kemal’e göre ise, bu soru, bu zamanda sorulmaması gereken boş ve gereksiz bir sorudur. Yazar meseleyi inkılâp edebiyatı bağlamında ele almaktadır:

“Hece, İnkılâp Şiirinin bir vecibesidir. Heceyi kullanmanın nedeni ve niçini bence fazladır. Cumhuriyet rejimimiz nasıl Cumhuriyet üzerinde münakşa kabul etmezse İnkılâp şiiri ve vezni de öyle!”⁵⁷

Yazar, «aruzu, ilerlediğimiz yolda sahra diye çölde bıraktık... Deve kervanının değil tren katarını terennüm edeceğiz,» diyerek neredeyse Cumhuriyet’le hece veznini özdeşleştirir:

“Rauf bey adında bir adam Cumhuriyete dil uzatınca manen olsun linç edileceğinden korkarak vakitsizliğine, acele kabul edilmesine itiraza yeltenmişti.. Cenap bey isminde bir adam da yeni dile, terkipsiz dile, hastalıklı ve millî şiire, millî hisse ve millî kültüre hücumdan korkuyor da böyle bir tevil yolu, böyle bir kale gediği arıyor.. Hece millî bünyesi tamam olan her dilin şiirinde biricik vezindir.. Ne mahkemizde mecelle, ne alfabemizde eski harf, ne başımızda fes, ne de şiirimizde aruz!”⁵⁸

Necmettin Halil’e göre de, bugünün şiirinin neden hece vezniyle yazıldığını sormak gereksizdir. Yazar, bu soruyu, “Denizdeki balığa «Niçin denizde yaşıyorsun?» diye sorulur mu?” sorusuna benzetir.

⁵⁴ a.g.m., s. 82.

⁵⁵ Halit Fahri (Ozansoy), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, C. 1, S. 6, Birinciteşrin 1933, s. 82.

⁵⁶ a.g.m., s. 82.

⁵⁷ Behçet Kemal (Çağlar), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, C. 1, S. 6, Birinciteşrin 1933. (Sayfa sayısı fotokopide çıkmamış).

⁵⁸ a.g.y.

Yazar, 1909'un biraz öncesi ve sonrasında hecenin tercih nedeni oluşuyla bugünkü tercih nedeni arasında benzerlik olmadığını, tamamen farklı koşulların ürünü olduklarını belirtir. O zamanlar, sadece «Millî bir ölçü kullanmak» düşüncesiyle tercih edilirken bugün hece işlenmiş bir vezin durumuna gelmiştir. Yazar, daha sonra şiirde ahengin sadece vezinden geldiğini savunanlara çatar:

“Şiirin ahenginin behemehal vezinden geleceği zannına kapılarak aruza dönmek fikrini ortaya atanlar bugün için söyleyecek sözü olmıyan, gözü ve kafası geride olan kimselerdir.

Esasen onlar aruzu da kullanabilmişler miydi ki?”⁵⁹

Varlık dergisinin aynı sayısında Kemalettin Kami, «Millî Vezin Her Bakımdan Aruza Faiktir» adlı yazısıyla meseleyi ele alır. İki vezni karşılaştırır. Aruzun kusurları üzerinde durur. Yazara göre, aruzu kullanan şair sözcük seçiminde özgür değildir. Formüller halindeki aruzu kullanmak zorundadır ve bu özellikten dolayı da Arapça ve Farsça sözcükler dilimizi istila etmişlerdir. Aruzun diğer bir kusuru da manoton oluşudur. Kemalettin Kami de, Yaşar Nabi ve Necmettin Halil gibi, şiirde ahengin yalnız vezinle sağlanamayacağı görüşündedir:

“Bir mısraın ahengi yalnız kısa ve uzun hecelerin teaküp ve tevali tarzında değil, aynı zamanda dudak, damak, boğaz seslerinin ve ayrıca ince ve kalın «sesli harfler»in işidene hoş gelecek surette sıralanmış olmasından doğar.”⁶⁰

Yazar, aruzla yazılmış şiirlerdeki ahengin, «okunuş tarzına bağlı ve izafî bir ahenk» olduğunu belirledikten sonra, Cenap Şahabettin'in, aruzu nasıl kusurlu kullandığını örneklerle gösterir. Cenap'ın aruzun güç, hece vezninin kolay olduğu gibi iddialarına da karşı çıkarak tam tersini savunur:

“Millî vezinle güzel yazmak on parmağını saymak kadar kolay değildir. Milli vezni iyi kullananlar, gündelik hayatın her saatinde bir şaka ve muhavere lisanı olarak aralarında aruzla konuşabilecek kadar o vezne de hakimdirler ve en mütekâmil aruz şiirleri onların kaleminden çıkar.”⁶¹

Enis Behiç de, derginin aynı sayısında bu mesele üzerinde durur. Yazar, aruz vezninin ne Osmanlıcaya ne de Türkçeye uyduğunu belirttikten sonra Tevfik Fikret, Mehmet Akif ve Yahya Kemal'in aruzu Türkçeye uydurmadaki başarıları üzerinde durur. Ona göre, bu şairler, bu konuda hiç de başarılı olamamışlardır:

⁵⁹ Necmettin Halil (Onan), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, C. 1, S. 6, 1. Teşrin 1933, s. 8

⁶⁰ Kemalettin Kami, “Millî Vezin Her Bakımdan Aruza Faiktir.”, *Varlık*, C. 1, S. 6, 1. Teşrin 1933, s. 83.

⁶¹ a.g.m., s. 84.

“Bunların kimisinde cümle dizilişı bizim selikaya göre biraz aykırılaşırmıştır, bir çoğunda da önce gelen kelimenin sonundaki «sessiz harfi» ondan sonra gelen kelimenin başındaki «sesli harfle» bağlayıp liyezonlu okumak lâzım gelirken bunun böyle yapılmıyarak iki kelimenin ayrı ayrı, tane tane okunmasına mecburiyet hasıl olmuştur.”⁶²

Yazar, bunlara örnek vermeye ve araştırmaya zamanının olmadığını ekledikten sonra, bu şairlerin aruzu pürüzsüz kullanmalarının bile aruzun Türkçeye uygun olduğunu kanıtlamaya yetmeyeceğini belirtir. Böyle düşünüldüğü taktirde aruzun Fransızcaya dahi uydurulabileceğini iler sürer ve aruzla yazılmış Fransızca bir dizeyi örnek gösterir.

Enis Behiç'e göre, aruzda musikî, ahenk yoktur: «Aruz monotonluğun, bir Ramazan davulu gümbürtüsünün ta kendisidir.»

Kâzım Nami, Behçet Kemal'in *Burda Bir Kalp Çarpıyor* adlı eserini eleştirirken, aynı zamanda Cenap Şahabettin'in aruzun Türk vezni olduğu konusundaki iddialarına da değinir. Ona göre, “Türk, bu çöl mahsûlüne, din zoriyle iltifat etmiştir, belki, deveye itibarı gibi. Bir bedevî kızının, kendinden sürmeli kara gözleri, uzun kirpikleri için, bedeninin pis kokusuna, yakıcı kumlar üzerinde yayan yürüye yürüye çatlıyan ayaklarına tahammül edilemez. İşte aruz vezni budur, Türk'ün yılan ve akrep oynatan böyle bir ahenkle ne alâkası var?”⁶³

Yazar, daha sonra, hece vezninin parmak hesabı olmadığını, parmak hesabı olduğunu iddia edenlerin sadece aruzcular olabileceğini ifade eder:

“Türk vezni «parmak hesabı» değildir. Hece saymakla nazım yapılacağını ancak aruzcular kabul eder. Hiçbir Türk şairi, parmak sayarak nazım yapmamıştır. Evet... 3+4+4+4 veznini kullanan bazı şairler aruzdan daha yavan, elbette çok daha ahenksiz bir ucubeye meydan vermişlerdi. Fakat Orhan Seyfi'den ve Yusuf Ziya ile onlardan sonda gelen genç şairler, Türk veznine öyle bir ahenk verdiler ki, aruz onu hiçbir vakit eda edemedi.”⁶⁴

Yine bu günlerde, Nurullah Ataç da aruz-hece meselesiyle ilgili bir yazı yayımlar. Ataç, aruz-hece meselesinin, her iki vezni karşılaştırıp, üstün ve eksik yönlerini ortaya çıkarmakla çözümlenemeyeceğini belirttikten sonra Enis Behiç'in yazısında belirttiği «Aruzun Türk diline kolaylıkla uymaması» eleştirisine şöyle karşılık verir:

⁶² Enis Behiç (Koryürek), “Bir Eski Bahis: Aruz-Hece!”, *Varlık*, C. 1, S. 6, 1. Teşrin 1933, s. 84.

⁶³ Kâzım Nami (Duru), “Bir Kitap ve Bir Mülâhaza”, *Ülkü*, C. 2, S. 8, Eylül 1933, s. 417.

⁶⁴ Kâzım Nami (Duru), a.g.m., s. 147.

“Fransız şiiri asırlarca (Tu es)’yi kullanmadı, fakat bu hiç bir hissi ifâde etmesine mâni olamadı. Zaten şiiri, hislerimizi kelimelerin mânâsı ile ifâde için bir vâsıta addetmeye imkân yoktur; o zaman onun nesirden pek fena, bununla beraber külfetli, o hâlde tamâmiyle lüzûmsuz bir âlet olduğunu kabûl etmek lâzım gelir. Aruz ile (seviyorum) demek kâbil değildir; ya (sevebilecek miydiniz?) sözünü hece veznine nasıl koyarsınız? Türkçe filerin bazı sıgalarına uymuyor diye hece veznini de atacak mıyız?”⁶⁵

Yazar, heceyi ahenksiz diye eleştirenlere de şu cevabı verir:

“Garip bir iddiâ. Çünkü onlara yeni şiirimizin pek âhenkli şiirlerini gösterebilirsiniz. Bununla da iktifa etmezlerse işte Racine’i ile, La Fontaine’i ile, Hugo’su, Baudelaire’i ile bütün Fransız şiiri.”⁶⁶

Cenap Şahabettin, bu eleştirilere karşılık kendini savunma gereğini hissederek *Anayurt*’ta bir yazı yayımlar. Şair bu yazısında, hece vezninin moda olarak ortaya sürüldüğünü, bir millîlik ölçütü olarak kabul edildiğini, ancak Dil Kurultayı’nda aruzun da millî olduğunun belirlendiğini belirterek 1927’de «Vezin ve Âheng Mes’elesi» adlı yazısında ele aldığı hece ve aruz karşılaştırmasına tekrar döner. Ona göre, hece veznini “mûsikî noktasından tenkid ederek icâbına göre ıslâh etmeliyiz.”⁶⁷ Yazar, aruzu ıslah etme düşüncesinden vazgeçmiştir. Daha önce «Vezin ve Âheng Mes’elesi»nde ve *Akşam* gazetesinin soruşturmasında söylediği aruza dönme düşüncesini burada savunmaz.

Ömer Bedrettin, hem *Varlık* dergisinin açtığı «Niçin heceyi tercih edersiniz?» soruşturmasına hem de Cenap Şahabettin’in *Anayurt*’ta çıkan yazısına cevap olarak *Varlık*’ta bir yazı yayımlar.

Ömer Bedrettin, Cenap Şahabettin’in *Akşam* gazetesinin soruşturmasına verdiği cevaplarda yer alan hece veznini küçümseyici nitelikteki sözlerini, «türkçenin ve türk edebiyatının seyriyle candan alâkadar olmaktan müstağni eski bir edebiyat üstadının yeniye ve gençliğe karşı bir istihfafı» şeklinde değerlendirir. O günlerde, *Varlık* dergisinde yayımlanan cevapları da yeterli bulduğunu belirterek onun *Anayurt*’ta yayımladığı makalesinin eleştirisine geçer:

⁶⁵ Nurullah Atâ(ş), “Fikirler ve İnsanlar-Vezin Meselesi”, *Milliyet*, S. 2751, 7 Teşrin-i Evvel 1933, s. 4.

⁶⁶ A.g.m., s. 4.

⁶⁷ Cenap Şahabettin, “Nazmımız ve Vezin meselesi”, *Anayurt*, S. 1, 26 Birinci Teşrin 1933, s. 5.

Yazar, Cenap Şahabettin'in «hece vezninin kerli ferli müptelalarından birinin, edebiyatımızda bu yeni ölçünün sürümünü kolaylaştırmak için ona (Millî vezin) demesi üzerine akan suların durduğu» iddiasına şu cevabı verir:

“Halbuki «Millî»yi «Osmanlıca»ya tercih etmek, yeni kavuştuğumuz dilimize uymıyan arap ve acem tesirinden uzaklaşarak Türk benliğimize dönmek sevinçli ve özgünlü bir inkılâp olmakla beraber, genç şairlerin, bundan ziyade, Türkçenize hece vezni daha uygun geldiği için onu tercih ettiklerini kendileri söylüyorlar, ve her halde şimdiki hece vezni, Cenap Şahabettin beyefendinin, kerli ferli müptelâsı dediği nazmın vezni değildir. Türk sazını bozuk düzen çalsa da, en büyük hizmete, münevver şairler arasından ilk defa ortaya çıkıp, aruz müptelâlarının bize yabancı ve parçalanmağa mahkûm sazına karşı, tok bir sesle haykırarak onları benliğimize çağırarak olan o müjdeciden evvel hece vezni , ahengi mükemmel şiirleri, tekke edebiyatı ve türkülerini içinde zaten yaşıyordu. Bu itibarla nazımdaki inkılâp, üstadın zannettiği gibi körükörüne bir inkılâp değildir, bir ihtiyaçtan doğmuştur.”⁶⁸

Yazar, Cenap Şahabettin'in ahenk hakkındaki anlayışını ve bu anlayışı kanıtlamaya çalıştığı örnekleri, aruz veznine benzer bulduğu için uygun bulmaz. Nazımı da «nazım= nesir + musikî» şeklinde tanımlamasını »aruz vezninin münavebe ve ittiraadına mağlup yanlış bir kanaat» olarak değerlendirir:

“Esasen, nazım= nesir+musikî tarifi kabul edilmek için, evvelâ nesirde musikî olmayacağını kabul etmek lâzımdır. Nesrin de, nazmın da ahenkleri yahut ahenkten mahrumiyetleri gene kendilerinde mündemiç olduğuna göre, böyle bir tarifi nazmı anlatmağa kâfi geleceğine bilmem ki nasıl kanî olunur?”⁶⁹

Ömer Bedrettin, konunun özü olacak bir itiraf olarak Cenap Şahabettin'in «aruzla ülfeti olan şairler, hece vezniyle tanzim ederken her biri kendine mahsus bazı gizli tedbirlere müracaat ederek ahenk mavaffakiyetleri gösteriyorlar,» sözüne dikkat çekerek ve bu itiraftan da şu sonuca ulaşır: “Bu itiraftan da anlıyabiliriz ki âhenk için mutlak bir ittirat ve münavebeye ihtiyaç yoktur. Bundan da istidlâl edebiliriz ki «gizli tedbirler» diye tavsif edilen tedbirler şairin samia inceliğinden ve ahenk zevkinden başka birşey değildir.”⁷⁰

Yazar, Cenap Şahabettin'in heceyi düzeltmeye gerek görmesini de anlamsız bulur. Ona göre, heceyi Cenap Şahabettin'in istediği gibi düzeltmeye çalışmak, onu aruza çevirmektir:

⁶⁸ Ömer Bedrettin Uşaklı, “Gene Vezin Meselesi”, *Varlık*, C. 1, S. 13, 15 İkinci Kânun 1934, s. 200.

⁶⁹ A.g.m., s. 200.

⁷⁰ A.g.m., s. 201.

“Binaenaleyh; Cenab Şahabeddin beyfendinin tavsiye etmek istedikleri gibi türkçenin sâkin ve harekeli hecelerini derleyip dağıtarak bunların aralarında mazbut bir münavebe gözetmek suretiyle hece vezninde sun’î ve yeknasak bir ahenk teminine çalışmak, öz türkçenin asırlardanberi güzel ve ahenktar şiirlerinin ölçüsü olan bu vezni, yeni kurtulduğumuz aruz veznine çevirmekten başka neyi ifade edebilir? Hem, hece vezninde kaba taslak ve lüzumsuz bazı kaideler kabul edilse bile, bu kaideler, nazımı aruzun hazır kalıplarına bile uyduramıyan ve şiirin istediği derûnî ahenk zevkinden nasibi olmıyan nâzımlar için ne faide temin edecektir.”⁷¹

Bu tartışmalardan sonra aruz-hece tartışmasıyla yoğun olarak karşılaşmıyoruz. Ara sıra gazete ve dergilerde yazılar çıkar, ancak bunlar daha önceki görüşlerin yinelenmesinden başka bir nitelik taşımazlar.

Halit Fahri, Darüşşafakalı bir genç şairin , kuruluşunun 63. yıldönümü nedeniyle, aruzla yazdığı bir şiirinden yola çıkarak aruz hakkındaki eleştirel düşüncelerini yeniden ortaya koyma fırsatını bulur. Yazar, gençleri aruzun yetersizliği konusunda uyarırken, bu vezni kullananların da unutulmaya mahkum olduklarını belirtir. Bunun nedenini de şöyle açıklar:

“Çünkü aruzun hiç bir zaman Türkün içinden gelen öz sesleri tamamiyle ortaya çıkaramıyan bir kalp olduğu bugün iyice anlaşılmıştır. Hele farisî terkipli lisanları boş fikirler ve divan edebiyatı artığı hayal ve hislerle dolu olanlar en başta yananlar arasındadırlar. Yalnız her türlü yanlış düşüncelere mahal bırakmamak için, Abdülhak Hâmid ve Tevfik Fikret gibi ve buna benzer büyük üstadları bu tasnifin dışında tuttuğumu da hemen buracıkta kaydedeyim. Onların yüksek fikir ve duyguları, kullandıkları lisan ve veznin çok yükseğinde kalmıştır. Kastım, orta veya basit yazan aruz şairleri içindir.”⁷²

Yazara göre, Yahya Kemal’den sonra artık aruz devrini tamamlamıştır. Bu yüzden de söyleyecek bir şeyi yoktur.

Vasfi Mahir’e göre şiir, şiiri sadece vezin ve kafiye açısından ele alan şairler yüzünden bu «anlamsız parazitlere» yüzyıllarca boyun eğmiştir. Bizim şiirimizde de bu durum görülür. Fakat Avrupalı şairler bunu aştığı halde, «bizim şairlerimiz daha düne kadar Aruzun dümtekli davulunu çalıyorlardı.» Yazar, hece ölçüsünü de eleştirir:

“Hece vezninin kullanmağa başlıyan sanatkârlarımız da ona modern ve tabii bir akış veremediler. Faruk Nafiz ve arkadaşları hece veznini Aruzun tekniğine doğru çekmekle yanlış bir yola saptılar, ve ulusal ahenkten mahrum kuru, soğuk mısralar

⁷¹ A.g.m., s. 202.

⁷² Halid Fahri Ozansoy, “Aruzun Kifayetsizliği”, *Servetifünun Uyanış*, C. 79/15, S. 2062/377, 27 Şubat 1936, s. 210.

meydana getirdiler. Nazımda tabiîliğin zevkini çok derin bir şekilde duyan Fikret aruz vezninde bile büyük bir tabîlik ve serbestlik yapabilmşti. Bugün üzülererek itiraf etmek mecburiyetindeyiz ki onun dilimize uymıyan bir kalıp içindeki bir çok nazımları, meselâ Faruk Nafizle Yusuf Zıyanın nazımlarından daha tabîî daha sevimli ve akıcıdır.”⁷³

Vasfı Mahir, hece vezninin «çok geniş ve elverişli bir ölçü» olduğunu kabul eder. Bununla birlikte, Fikret’in aruzda yaptığı gibi genişletilmesine, ilkelikten kurtulmasına, «ruhun lirik hareketlerine, hayalin dalgalanmalarına, şuurun ansal atılışlarına uyacak kadar akıcı» hale getirilmesine gerek vardır.

Hüseyin Nihal Atsız ve İlhami Bekir Tez, bu tartışmalardan bağımsız olarak, vezni tarihsel gelişimi içinde değerlendirerek değişimleri sürece ve koşullara bağlarlar. Bu ortak noktaları dışında İlhami Bekir ,heceye de karşı çıkarak üçüncü seçenek olan serbest nazmı ileri sürerken Hüseyin Nihal bu şekli «şiiir karikatürü» olarak değerlendirir.

Hüseyin Nihal, *İzmir den Sesler* adlı eseri incelerken aruz ve heceyle ilgili görüşlerini de açıklar. Yazara göre, aruz vezninin bırakmamızın nedeni yabancı olması değil, evrimini tamamlamasıdır:

“Aruzla en ahenktar Türkçe şiirler yazıldıktan ve artık daha güzellerinin yazılmasına imkân kalmadıktan sonra, Türk milleti eğer hamle yapmak istiyorsa, elbette aruzu bırakacaktı. 11 inci asrın mahsulü olan ve Türkçe ile bir türlü uyuşamıyan ‘Kutadgu Bilik’ aruzu ile, yirminci asırda yazılan Faruk Nafizin güzel şiirlerinin türkleşmiş aruzu arasında ne büyük fark vardır.”⁷⁴

Yazar, hecenin geri kalış nedenini de aydınlar tarafından kullanılıp işlenmemesine bağlar. Hece bu yüzden evriminin başında kalmıştır:

“Gazete ve mecmua sütunlarında zaman zaman; fütürist, serbest vezin, bolşevik şiiri adını alan ve vezinsiz ve kafiyesiz yazıldığı için acemi şairlerin daha çok işine gelen bir takım şiir karikatürleri görülmekle beraber, meydan ve söz hecenindir.”⁷⁵

Atsız’a göre, hece vezninin bırakılması için de evrimini tamamlamış olması gerekir.

İlhami Bekir de, Hüseyin Nihal gibi, aruzun doğal gelişimini tamamladığı için bırakıldığını savunur. Ona göre, “Aruza gelince; bu vezin, daha çok, yeni dilin

⁷³ Vasfı Mahir (Kocatürk), “Vezin ve Kafiye”, *Varlık*, C. 3, S. 60, 1 Nisan 1936, s. 276.

⁷⁴ Hüseyin Nihal (Atsız), “İzmir den Sesler’ Hakkında”, *Atsız Mecmua*, C. 1, S. 4, 15 Ağustos 1931, s. 93.

⁷⁵ A.g.m., s. 93.

bünyesine uymadığı veya uyamıyacağı için değil, devrini yapmış bitmiş olduğu için ihmal edildi.”⁷⁶

Yazara göre, hece gibi aruz da «modern nazım telâkkilerine» uygun değildir. Bu nedenle de aruzu diriltme çabaları anlamsızdır. Ne yeni müstezatlar icat etmek, ne de «aruzu hece içinde eriterek, şeklen hece; iç, yapılış, ruh itibarile aruz olan» kalıpların bulunması çözüm değildir. Nazım meselesi ancak «yeni nazım tekniğini» kullanmakla çözümlenebilir.

Yazar, daha sonra, aruz ve hecenin yetersizliği üzerinde durur. Ona göre, hecenin müzikal bir değeri yoktur. Aruz ise, heceden üstün olmasına karşın ritm monotonluğundan kurtulamamaktadır. Aruz ile yeni nazım tekniği arasındaki fark da şöyle bir benzetme yaparak açıklanabilir:

“Opera ve laz havası arasındaki fark, yeni nazım tekniği ile aruz arasındaki fark gibidir.”⁷⁷

Yazar, aruzun monotonluğundan kurtulabilmek için dizenin inkâr edilmesi gerektiği düşüncesindedir. Tez, ahengi sağlamak için ille de vezin kullanılması zorunluluğunun olmadığını ve bugünkü tekdüzelikten ancak yeni nazım tekniğini kabul etmekle kurtulunabileceğini belirttikten sonra bu teknik hakkında bilgiler verir:

“1. Nazım musikisiz olmaz. Şu halde bu nazım tekniği, düz nesrin adeta makasla kesilerek alt alta, kuyruk kuyruğa sıralanması demek değildir. Matlup esaslar temin edildikten sonra, istenirse nazımın muhtelif parçaları yanyana, düz nesir gibi yazılabilir ve yine yapılan şey nazım olur.

2. Yeni nazım tekniği mısra kabul etmez. Taktii tamamen inkâr eder. Ahengi şiirin heyeti umumiyesinde temine çalışır.

Bu teknik, heyeti umumiyenin musiki vahdetini, muhtelif musiki cümlelerinden vücuda getirmeye yeltenen nazımdır.

.....

Bu nazım şeklinde her kelime ancak sesçe muadili olan kelime ile değiştirilebilir. Bunun için, yeni nazım tekniğinde hecelerin, uzunluğu kısalığı, açık veya kapalı olması, ayrı ayrı kıymeti haizdir.

Kelimenin ses merkezi sıkletini, vurgunun icra edildiği hece teşkil eder.”⁷⁸

⁷⁶ İlhami Bekir (Tez), “Nazım Meselesi”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 2, S. 15, Teşrinisani 1933, s. 1189.

⁷⁷ A.g.m., s. 1190.

⁷⁸ A.g.m., s. 1191-1192.

Yazar, bunu uygulayan şairin bu ayrıntıları düşünmediğini, doğal olarak uyguladığını belirttikten sonra, yeni nazım tekniğini ayrı bir yazı halinde bütün ayrıntısıyla konu edineceğini belirterek yazısına son verir.

Aruz ve hecenin dışında bir başka secenek ortaya koyanların başında Nâzım Hikmet gelir. Ona göre, Türkçede uzun ve kısa hecelerin yanında bir de yuvarlak heceler vardır. Hatta, «Türkçede hece yok, kelime vardır. Uzun kelimeler, kısa kelimeler ve yuvarlak kelimeler.»

Yazar, aruza ve heceye karşıdır. Ona göre, bu vezinlerle ahenk sağlanamaz:

“Türkçe şiirde ne hecelerin sayısı, ne de uzunluk ve kısalıklarını ele alarak bu dile uygun bir ahenk temin edilemez, bence. Türkçede yukarda da söylediğim gibi, ahenk bakımından, kelimeler vardır. Ve şiirin mimarisi kelime denen bu çeşit taşlarla kurulmalıdır. Aruz yalnız hecenin uzunluğunu, kısalığını ele alır. Hece hesabı da hecenin sayısını sayar. Yani birisi dildeki Acem ve Arap tesirlerine dayanır, öbürü ise dilin kaynağını, bilhassa bunu gözönünde tutar. Bu bakımdan her iki vezin de tek taraflıdır. Hatta bundan dolayı bugün hece vezniyle yazan şairler, bu tek taraflılıktan kurtulmak için aruz vezninin kısa ve uzun heceye dayanan ahenk unsurundan da, hece vezni çerçevesi içinde, istifadeye mecbur kalıyorlar.”⁷⁹

Nâzım Hikmet’e göre yapılacak şey bellidir:

“Şiiri basit bir melodiden, mürekkep bir armoniye yükseltmek için, gerek sayı, gerek uzunluk bakımından heceyi değil, bir vahdet halinde kelimeyi ele almak icap ediyor, bence.”⁸⁰

Nâzım Hikmet, İlhamî Bekir’in *24 Saat* adlı eserini eleştirirken, şiirde yeniliğin nasıl olması gerektiği üzerinde de durur. Ona göre:

“Bugün, Türkçe şiirde yeni bir yol açmak isteyen keşşâfların, şiir mazarını iyice bilmeleri, hiç değilse hece veznini iyice kavramaları lazımdır.

Bir nesil sonra bu açılan yeni yolda yürüyecek olanlar için belki buna ihtiyaç yoktur; fakat, yolu açanlar, kaleme sarılınca hiç olmazsa hece vezniyle, tekniği mükemmel şiirler yazabilmek iktidarında olmalıdırlar. Bu asgari iktidarı haiz olmayanlar, yeni şiirde bugün ileri değil, geri bir rol oynamaya mahkûmdurlar.”⁸¹

Nâzım Hikmet, yeni şiir tarzı ile ilgili, «Vezinsiz ve muntazam kafiyesiz yazdıktan sonra, neden bunlara nesir demiyorsunuz da şiir diyorsunuz?» sorusuna karşılık

⁷⁹ Orhan Selim, “Vezin Meselesi”, *Akşam*, 21.5.1936(Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, Adam Yayınları, İst., 1992, s. 168-169’dan naklen.)

⁸⁰ A.g.e., s. 169.

⁸¹ Orhan Selim, “24 Saat’ (Şiirde Yeniliği Nasıl Anlıyoruz?)” *Akşam*, 20 Ağustos 1929. (Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, Adam Yayınları, İst., 1992, s. 26-27’den naklen.)

olarak bir yazı yazar. İlk önce, nesir ve şiiri ayıran ölçütün vezin ve kafiye olmadığı üzerinde durur: “Şiir, roman hikâye vesaire gibi edebiyat şubelerini yekdiğerinden nisbi olarak ayıran şey, şekilden ziyade muhteva, hava, derinlik, mikyasa farkı velhasıl (fikir ve his) sahasında gördükleri iştir. Aynı hadiseyi şiir, hikâye, roman, tiyatro ve sinema senaryosu başka başka mikyaslarda, hava ve derinliklerde verirler, aradaki fark buradan gelir...”⁸²

Yazar, ikinci olarak, aruz, hece ve kafiye sistemlerinin değişiminin toplumsal ve iktisadi değişimlere bağlı olduğunu iddia eder:

“Saniyen: Muayyen, içtimai devreler ve iktisadi muhitlerdeki şiir şekli olan aruz ve hece vezinleri ve kafiye sistemleri, içtimai devrenin inkişafı, iktisadi vasatların değişmesiyle, yıkılmaya başladılar. Bu yıkılış ilkönceleri bizzat eski şekillerin içinde oldu. Mısralar, teknik itibariyle mısra olarak kaldıkları halde, içlerindeki muhteva akışı itibariyle parçalandı. Aruzda Tevfik Fikret’in şiirleri, hecede Faruk Nafiz’in şiirleri bunun en güzel şahididir... Ve bundan dolayıdır ki Fikret’in şiirlerinde yazılış ile okunuş arasında fark vardır.”⁸³

Yazara göre, üçüncü olarak yeni şiir bu yazılış ve okunuş farkını ortadan kaldırmıştır:

“Salisen: Yeni serbest şiir yazılış ile okunuş arasındaki bu farkı kaldırmıştır. Bundan başka şehrin şiiri olan yeni şiirin terkihi ve tekniği daha mürekkep olmuştur. Köylü ve çoban iktisadiyatının muttarit sesleri yerine şehrin muaazzam senfonisi gelmiştir.”⁸⁴

Son olarak da, yeni şairi aruzu ve heceyi eleştirerek tanımlayan bir yazıdan söz etmek istiyoruz. A.V. imzalı bu yazıda değişimlerin bütüncüllüğüne dikkat çekilir. Şiir, bütün olarak değişmektedir:

“Aruzla yazmak, iç, dış kalp, kafa her şeyle esik olmaktır. Yeni adam, hem yeni, hem de şalvar giyiyor olamaz. Değişen, daima bir kül, bütün bir his etme, düşünme ve yaşama manzumesidir. Şu umumluğun busu yenileşip şusu eski kalamaz. Şiir bütünlüğünde aruz veya hece unsurunun yeri yoktur. Açık söyleyelim: Veznin yeri yoktur, nazım var, vezin yok. Yeni şair, «monotonie»’yi, mısraı inkâr edendir. Yeni şairin tekniği, mısra kalıbı değil, daralan, genişliyen, kısalan, uzayan ayrı ayrı ruhta musikî cümlelerinin bütünlüğü, kompozisyonudur.”⁸⁵

⁸² İmzasız, “Mecmuamıza Şiir Gönderen Şairlerle Hasbihal- Yeni Şiir Tarzının İzahı”, *Resimli Ay*, Teşrinievvel 1929. (Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, Adam Yayınları, İst., 1992, s. 28’den naklen.)

⁸³ A.g.e., s. 28.

⁸⁴ A.g.e., s. 28-29.

⁸⁵ A.V., “Yeni Şaire Dair”, *Yeni Adam*, C. 1, S. 40, 4 Birinciteşrin 1936, s. 6.

II. ŞİİR VE ŞAİRLER ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

1- ABDÜLHAK HÂMÎT

1928-1938 yılları arasında Abdülhak Hâmit hakkında yapılan değerlendirmeler arasındaki dengesizlik hemen göze çarpar. Kimisi bir dâhi ilân edip Türk edebiyatının en büyük yenilikçilerinden biri sayarken, kimisi de abartılarak yüceltildiği iddiasıyla put diye nitelendirir.

Resimli Ay dergisi 1929 yılında eski ölçütlere yönelik bir hareket başlatır: “Putları Yıkıyoruz”. Amaçlarını da şöyle açıklarlar:

“Bu nushamızda yeni bir mücadeleye başlıyoruz. Maksudımız lâyük olmadıkları halde, kendimize put yapıp taptığımız kimseler üzerindeki mukaddes örtüyü kaldırmaktır.”⁸⁶

İlk yıkılmak istenen put da Abdülhak Hâmit olmuştur. Nâzım Hikmet’in imzasını atmadığı bu yazıya göre, Osmanlıcayı bilmeyen günün okuyucularına tarihe karışmış bir kişiliği olduğu gibi göstermemek edebiyat tarihimizi çarpıtmak demektir. Çünkü:

“Abdülhak Hamit bey efendi Dahii âzam değildir.

Âzâmı bir tarafa bırakalım dahi olmanın umumî vasıflarına bile haiz değildir.

Neden?

Zira:

Dâhi sanatkârın umumî vasfı şudur:

Mensup olduğu milletin içinde bulunduğu içtimaî inkişaf merhalesini, beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede ifade etmek; yahut bu merhale eğer son anlarını yaşamakta ise, müstakbel inkişaf merhalesinin ana hatlarını, hiç olmazsa bir seziş halinde düsturlaştırmak. Bu ikinci kaziyede de beynelmilel bir dereceye yükselebilmek. Zira her millet esas inkişafında aynı içtimaî merhaleleri geçtiğinden dolayı, bir milletin sanatkârı mevcudu, yahut geleceği ifade ederken beynelmilel bir mahiyet kesbedebilir ve ancak böyle bir beynelmileliyet onu dünya dahileri arasına sokabilir. Yarattığı tipler ve çizdiği karakterler, ifade ettiği his ve fikirler ana hatlarında cihanşümûl olabilir. Dahi olacak tanınmış her sanatkârda bu umumî vasfı görürüz.”⁸⁷

⁸⁶ (İmzasız) Nâzım Hikmet, “Putları Yıkıyoruz, No 1, Abdülhak Hâmit”, *Resimli Ay*, S. 4, Haziran 1929, s. 25.

⁸⁷ A. g. y., s. 25.

İsmail Habib ise, tam tersine Hâmit'i memleketin övünç kaynaklarından biri olarak değerlendirir. Yazar onun dahi olup olmadığı üzerine *Akşam* gazetesinin yaptığı soruşturmayı da eleştirir:

"Hâmit hakikaten dâhi midir değil midir? Uzun zamanlardır, onun dehasında tereddüt eden yoktu. Son zamanlarda ters dirayetlerimizden biri halinde bunu da gösterdik: bir gazete onun dâhi olup olmadığı hakkında anket bile açtı. Düşünülmeyi ki «dehayı şairane» denen şey keheşanlardan alınır, gazete karilerinin reylerinden değil!"⁸⁸

Yazara göre Hâmit'in en büyük eseri etkileridir. O, kendi çağdaşlarına hatta üstadı olan Ekrem ve Kemal gibi şairleri bile etkilemiştir:

"Ekrem Bey «Bahar», «Çoban» gibi birçok şiirlerini hep, Hâmidin tesiri tahtında ve hep onun kuveti cazibesine kapılarak yazdı. Namık Kemal ise, malûm, yeni tarzdaki şiirlerinde hep Hâmidin mukallidi. Genç Hâmidî himaye eden, teşvik eden, bütün hücumlara karşı müdafaa eden ve zamanında Hâmid'e nisbetle bir şahika azametile duran bu üstat, şakirdinin «Yavuzu Ziyaret» şiirine nazire yaptığı zaman iki şiiri yan yana koyunca derhal anladık ki şakirdin şiiri yanında üstadın manzumesi dağ eteğinde toprak tümseği gibi duruyor!"⁸⁹

İsmail Habib'e göre Hâmit Servet-i Fünun'u, Fecr-i Âtî'yi hatta Millî edebiyatı bile etkilemiştir.

Yazar, Hâmit'in şiirimize getirdiği yenilikler üzerinde de durur. Ona göre Hâmit şiir ve edebiyatımızın en büyük yenilikçisidir. Onun edebiyatımızın yenileşmesindeki rolünü şöyle açıklar:

"Hâmit teceddütteki rolünü eskiyi yıkarak değil yeni yapıp vücade getirdi. Eskinin en çok ve en şiddetli hücumu hep Hâmidin bu yeni eserine karşıydı. Onu alafrangalıkla, züppelikle, garabetle ittiham ederek yıkmağa çalışıyorlardı. Hâmidin bunlara mukabele için ne vakti vardı, ne de buna tenezzül eyledi. O, eskilere karşı sadece yeniye eser vermekle mukabele ediyordu. Onun eseri büyüdükçe savletler artıyor, savletler arttıkça onun eseri büyüyordu. Nihayet eser o derece yükseldi ki «eski»nin savletleri dağın eteğinde sürünen bir mırıltı olmuştu: zirve bu mırıltıları işitmiyor bile!"⁹⁰

İsmail Habib, Hâmit'in getirdiği yeniliğin niteliğini ise şiire kalbin, doğanın ve içtenliğin sesini getirmesi, eski şiirin alegorik özelliğini yıkmasıyla açıklar:

⁸⁸ İsmail Habib (Sevük), *Edebi Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, İst. 1935, s. 209.

⁸⁹ A.g.e., s. 208.

⁹⁰ A.g.e., s. 200.

"Hâmid'e kadar şiir tıpkı kurunuvusta şehirleri gibi kalın duvarlı, burç ve boruları mazgallı, haricî hayata karşı ihtilâti meneden yüksek surlarla çevrilmişti. Bu asırlık duvarları onu dehasındaki gürz yıktı. O yıkıştan beridir ki şiir nihayetsiz ufuklara bakıyor!"⁹¹

Vedat Nedim de Hâmit'i büyük bir sanatçı ve inkılâpçı olarak değerlendirir. Hamit düşünce tarihimize olduğu kadar şiirimize de yenilikler getirmiş, şekilci sanat anlayışını değiştirmiştir:

"Abdülhak Hâmit, Türk edebiyatına *garbî* getiren adamdır, Hâmid'e kadar geçen bütün devirlerde türk sanatkârı daima *şarklı* kaldı; hiçbir *şarklı* ve islâmî sanatın kalıplarını kıramadı. Yalnız şekil bakımından değil, iç ve fond bakımından da kıramadı.

Trajedi, tefekkür tarihimize, Hâmid'in getirdiği bir genere'dir. Trajedi ile beraber ise *insan problemi*, yani *psikolojik* ve *dramatik konfli* unsuru da edebiyatımıza girdi. O zamana kadar şiir ve söz sanatını *methiye*, *kaside* ve *gazel* genre'larına hapseden ve bütün hüneri kelime ve kafiye oyunlarında arayan sathî, şekilci sanat telakkisini *insanîleştiren* ve *davâlandıran*, Hâmid olmuştur."⁹²

Cahit Sıtkı Tarancı da, Abdülhak Hâmit'in edebiyatımıza batıyı getiren şair olduğu anlayışındadır. Şair, Türk şiiri denildiği zaman Abdülhak Hâmit'in akla gelmemesine üzülmemektedir:

"Halbuki Hâmid, divan edebiyatında gül kokusile bülbul nağmesi arasında mekik dokuyan kısa mevceli şiirimizi engine çıkaran ilk adam, söylendiği veçhile bize romantizmi getiren, şarkla garbî uzlaştıran ilk şairimizdir."⁹³

Cahit Sıtkı'ya göre, Hâmit'in eserlerinin tam olarak kalıcı olmamasının nedeni kullandığı dile bağlı olduğu kadar romantizm akımının etkisine de bağlıdır. İşlediği konular ve bu konuları ele alış biçimi halka göre olmasına rağmen bu nedenler yüzünden halktan uzaklaşmıştır:

"Hâmid için halka göre şair dedim, bu büyük bir mazhariyettir. Fakat Hâmid bu mazhariyete tam manasile lââyık olmak için halkın dilini yani gönül dilini kullanmalıydı. Halbuki o, Babî'î ağzı konuştu, tabîlik ve samimiyete eserinde Makber'in birkaç yeri müstesna, hiç yer vermedi, şiirin nesri olan kelimelere esir ve cariyeye muamelesi yaptı, onları tanımağa, sevmeğe, anlamağa, aralarındaki gizli sempati ve antipatileri sezmeğe doğru gitmedi, kelimeleri kuklalar gibi oynattı. Eğer Hâmid romantizm ile o

⁹¹ A.g.e., s. 201.

⁹² Vedat Nedim (Tör), "Sanatkâr Hâmid", *Ülkü*, C. 9, S. 51, Mayıs 1937, s. 190.

⁹³ Cahit Sıtkı (Tarancı), "Hâmid'in Şiiri", *Servetifünun Uyanış*, C. 81, S. 2122/437, 22 Nisan 1937, s. 345.

kadar lâubali olacağına on dokuzuncu asrın ikinci nısfındaki şairlerin dünyasına girmeğe cehdetseydi bugün eseri, Babil kulesinin inşasında kırbaçla çalıştırılan birbirlerinin dilinden anlamaz şaşkın ve mazlum esinlerin acıklı manzarasını almazdı.”⁹⁴

Cahit Sıtkı, Hâmit'in hatasının bütün romantik şairlerde bulunduğunu da belirtir.

Ahmet Hamdi de Abdülhak Hâmit'in abartılarak yüceltilmiş bir şair olduğu görüşündendir. Ancak onun eserlerinde görülen aksaklıkları sadece kişiliğine ve sanatçı yönüne değil, geçiş dönemi koşullarına bağlı olduğunu da ekler:

“Onun yaşadığı devirde, dilimizin dehâsı kaybolmuştu. Eskiye kendi nesli aksülâmel yapıyordu, yeni henûz kıvamını bulmamıştı ve ona hakikaten bu kıvamı verebilmek için ya çok istisnâî bir dehâyâ veyahut da birkaç neslin bu yolda çalışmasına ihtiyaç vardı. Onun için kendisinden çok kuvvetli bir zekâ olan Namık Kemal, nesir lisanını değiştirdiği halde, şiire o kadar dokunmamış, bir iki tecrübe ile iktifa etmişti. Hâmid'in eski tarzda ve eski örneklere göre yazdığı şiirlerle, asıl büyük tanınmış manzumeleri arasındaki güzellik farkını ancak bununla izah etmek kabildir. Buna şiiri anlamamaktan gelen bir nakıseyi ilâve etmelidir.”⁹⁵

Tanpınar, Hamit'i şekil açısından başarısız bulduğu gibi fikir açısından da başarısız bulur:

“Her şeyden evvel bir ilham şâiri olmasına rağmen, onun dehâsını manzumenin şekli ve kafiye idare eder. Halbuki ilhamımız vasıtanın telkinini sadece bir hadde kadar kabul etmeli, onun emrine girmemelidir. Hâmid'de ise, iş bunun aksidir. Kalemin başını kafiye çeker. En güzel eseri olan Makber baştan aşağıya bir kafiye zarûretinin kurbanıdır. Büyük ve hakikî şarin lisanın kolaylıklarına karşı daima bir mücadele içinde olması lâzım gelir. Hâmid'de bu mücadele yoktur. Kalemin ucundan damlayan mürekkep lekesini bile kafiye uymak şartıyla manzumeye sokabilir.”⁹⁶

Yazar, Hamit'in başarısız şiirlerini viraneye başarılı birkaç mısra ve beyitini de bu viranede ayrılmak için zaman zaman bir sarayda mest edilmeye benzetir:

“Denilebilir ki, Hâmid'in dehâsı bizi bir virânede ayıltma için vakit vakit bir sarayda mest etmekten hoşlanır.

⁹⁴ Cahit Sıtkı (Tarancı), “Makber Şairi İçin”, *Gündüz*, C. 3, S. 14, 1 Mayıs 1937, s. 54.

⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Abdülhak Hâmit”, *Her Ay*, S. 2, Mayıs 1937, s. 109-116. (Edebiyat Üzerine Makaleler, M.E.B. Basımevi, İst. 1969, s. 273-274'ten naklen.)

⁹⁶ A.g.e., s. 274.

Hakikaten acemice mısralara, şâirin ateşinde pişmemiş hammadde hâlindeki düşüncelere, lüzûmsuz hasbı-hâllere, o tekrirlere, o tezatlara virânenen başka ne isim verilebilir?”⁹⁷

Tanpınar’a göre Hâmit’in tiyatroları en zayıf eserleridir. Yazar, «...insan Terez veya Nesteren yahut Abdullah’ı sagır; İlhan, Turhan gibi acaip ve biçimsiz şeyleri hakikî bir mecburiyet olmadan ne diye yazar?» sorusu yoluyla bu konusundaki düşüncesini belirtir.

Bu olumsuz eleştirilerin arasından makalenin son bölümünde olumsuz yargılar gelir. Yazara göre Hâmit, edebiyatımıza hiçbir şey getirmemiştir:

“Doğrusu istenirse, o, memlekete tek başına hiç bir şey getirmemiştir. Namık Kemal’in mültefit bir cümlesine bakıp, onun edebiyatımızdaki mevkiinde yanılmak hiç olmazsa artık bizim neslin tashih etmesi lâzım gelen bir yanıştır. Bizde yenilik Namık Kemal’le başlar. Fikret’le asıl garplı istikametini bulur.”⁹⁸

Yazar yazdıklarının amacının Hâmit’i küçültmek değil, eserlerinin üzerinde zevk sahibi ve ciddi bir eleştirinin yapılması gerektiğini belirtmek olduğunu belirtir:

“Uzun ömründe, nesillerin hayranlığına rağmen, hakikî simâsı henüz meydanda değildir. Bunda biraz da belki onun son günlere kadar aramızda bulunmasının tesiri olmuştur. İtiraf etmeli ki, hepimiz bu sevimli ve imposant ihtiyar çehresinde lâalettâyin bir şâir değil, şiirin bir timsalini görmeğe alışmıştık. Ümit ederim ki, tenkit ve zevk bu muazzam esere artık yanaşır ve fâni simâsının aramızdan çekilmesine mukabil, şiirinin hakikî çehresi gelir. Şüphesiz belki kuvvetli bir zevk ve belki de zaman, bu muazzam eseri ayıkladığı gün, şiirimiz hacmen küçük, fakat istiap ettiği güzellik ile çok kıymetli bir eser kazanacaktır.”⁹⁹

2- TEVFİK FİKRET

Tevfik Fikret, kendi döneminde olduğu gibi daha sonraki dönemlerde de, hatta yakın zamana değin en çok eleştirilen şairlerimizden biri olmuştur. Şiirimize getirdiği yenilikler benimsenip onaylanırken sanatının son evresinde işlediği konular yüzünden vatansızlık, dinsizlik, milliyetsizlik gibi suçlamalar hiçbir zaman eksik olmamıştır. Özellikle *Tarih-i Kadîm* şiiri içerdiği düşünceler yüzünden çok tepki almıştır. Şair,

⁹⁷ A.g.e. , s. 275.

⁹⁸ A.g.e. , s. 276-277.

⁹⁹ A.g.e. , s. 277.

bütün bu suçlamalara karşın düşündüğünü açıklamaktan çekinmemiş, hatta Mehmet Akif'in *Süleymaniye Kürsüsü* adlı şiirinde kendisini zongoçlukla suçlaması üzerine *Tarih-i Kadîm'e Zeyl'i* yazmaktan da kaçınmamıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında da *Tarih-i Kadîm'e* cevap niteliğinde bir kitap yayımlanmıştır. Kitabın yazarı M. Ali Aynî bu reddiyei bir rica üzerine yazdığını belirtir. Amaç, şiirin gençleri ruhsal olarak zehirlemesini engellemektir. Yazar, "Bu sebeple o tarihin mahiyetini teşrih etmek gençliğin selâmet ve ismet-i fikriyesini muhafaza için elzem imiş."¹⁰⁰ anlayışıyla yola çıkar ve şiirin üç düşünceyi içerdiğini ileri sürer. Bunlar, «reybîlik, bedbinlik ve lâilâhilik»tir. Bu kavramları felsefi açıdan açıklayan yazar, şairin bu düşüncelerle dolu olmasını insanlara dargın oluşuna bağlar. «Zavallı bedbin hasta» diye nitelendirdiği şairin, takdirsizlik sonucunda insanlara güvenini yitirdiğini, Allah'ı da bu yüzden yok saydığını ileri sürer. Galatasaray Lisesi Müdüriyetinden çıkarılışı, üstüne diyabet hastalığına yakalanışı da şairin kişiliğinin olumsuzaya yönelmesine neden olmuştur. Yazar, Tevfik Fikret'in şiirindeki «bendilik, reybîlik ve lâilâhilik» düşüncelerini hep bu nedenlere bağlar.

İsmail Habib ise, aynı şiiri, şiirimizi ümmetçilik anlayışından kurtarmak için ve o anlayışa ilişkin bütün inan ve kavramları yıkmak amacıyla saldırışının bir ürünü olarak değerlendirir:

"Fikretin edebiyatımıza yaptığı mühim bir hizmet te şiirimize lâikliğı getirmesi ve şiirimizden ümmet zihniyetini tamamen götürmesidir. Tanzimat üstatları bile o zihniyetten hakkile kurtulamamışlardı. Fikrettir ki acem çeşnisini ve ümmet akidesini atarak nazmımızın çehresini şarklılıktan tamamen yıkadı. O, bu hususta yalnız bizzat lâik ve garplı olmakla iktifa etmedi, kendi şiirini ümmetçilikten kurtarmakla vazifesini ifa etmiş telâkki eylemedi, aynı zamanda o zihniyeti, ve o zihniyete ait bütün akide ve mefhumları yıkmak için taaruza geçti. «Tarihi Kadîm» bu taarruzun mahsulüdür."¹⁰¹

İsmail Habib, Fikret'in sanatı hakkında bazı sonuçlara ulaşır. Ona göre Fikret, dönemi için yol açıcı olmasına karşılık kalıcı olamamıştır. Bunun nedeni dilde, değişen eda, üslûp, vezin gibi niteliklerde değil özde aranmalıdır. Şiiri ayakta tutan özüdür, bu da Fikret'te zayıf kalmıştır.

Nâzım Hikmet, Fikret'i «inkılâpçı, cezrî bir küçük burjuva münevveri» olarak nitelendirir ve iddiasını şairin eserlerinden ve hayatından örnekler alarak kanıtlayabileceğini belirtir:

¹⁰⁰ M. Ali Aynî, *Reybîlik, Bedbinlik, Lâilâhilik Nedir? (Tevfik Fikret'in Tarih-i Kadîm'ine Bir Cevap)*, Yeni Matbaa, ist., 1927, s. 3.

¹⁰¹ İsmail Habib (Sevük), *Edebi Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, ist., 1935, s. 298.

“Tevfik Fikret inkılâpçı içtimaî hareketlerden ANARŞİZMİ medhû sena etmiştir. BİR LAHZAI TEAAHUR isimli meşhur şiiri bunun en bariz misalidir. Halbuki herkesçe malûm olduğu üzere ANARŞİZM bir ferdiyetçi, inkılâpçı küçük burjuva hareketidir.

.....

Fikret bütün sanat ve şahsî hayatı müddetince, nikbinîden bedbîniye, inanmaktan inanmamaya, geçmiş ve giriştiği bir çok kavgayı, küçük ve ekseriya şahsına dokunan sebeplerle yarı yolda bırakıp çekilmiştir. Galatasaray mektebi Müdürlüğü esnasında çıkmış olan meşhûr hadise buna misaldir. «Rücu» isimli şiirinden sonra «95 e doğru» isimli yazısı, ondaki mütezat haleti ruhiye tahavvüllerini çok asi karar bir surette gösterir.”¹⁰²

Yazar, küçük burjuva aydını demekle onun sanatını ve hizmetlerini inkâr etmediklerini belirtir. O, yaşadığı devreye göre değerlendirildiğinde en iyi ve en ileri olmak ne kadar olanaklıysa o kadar olabilmıştır.

Reşat Feyzi ise, o güne kadar yazılan Tevfik Fikret’le ilgili bütün incelemelerin öznel olduğu görüşünü ileri sürerek farklı bir çıkış yapar. Ona göre, bu incelemelerde hayattaki Fikret ile sanatçı Fikret birbirine karşıtılmakta, sanatçı Fikret ihmal edilmektedir. Yazar, vardığı sonuçları şöyle özetler:

“1. Fikret büyük bir insandı. insanlığı, gençliğe nümune olabilir. Fakat çabuk müteessir, münfeil olurdu. Onun içindir ki büyük insanlığı ile hayatın içyüzünün küçüklüklerini beraber yürüterek daima mücadelecî kalamadı. Ömrünün son kısmını küskünlükle geçirdi. Bu, bir kusurdur.

2. Fikret’in az okuduğuna musırrım. Hususî hayatını bilenler ve kütüphanesini tedkik edenler bunu kolayca anlarlar.

3, Fikret’in eserlerini şiir ve edebiyat noktasından tetkik edince görürüz ki o büyük bir san’atkâr değil, orta bir san’atkârdır. Eserleri meydandadır. İstiyen bir daha baştan tetkik eder.

4. Fikret’in bütün kıymeti nazım lisanında, vezinde, şiir ruhunda yaptığı yeniliktir. Zamanın edebiyatına çok büyük tesir etmiş, bir çığır açmıştır. Fikret, edebiyatın hakikî manasını anlamış onu anlatmaya uğraşmıştır. Tesir cephesindendir ki edebiyat tarihi Fikret’e geniş yer verebilir.”¹⁰³

Tanpınar, “*Son 25 Senenin Mısraları*” adlı yazı dizisinde şiirimizin son 25 yılda geçirdiği değişiklikleri saptarken *Haluk’un Defteri*’ni başlangıç noktası olarak

¹⁰² Süleyman (Nâzım Hikmet), “Tevfik Fikret”, *Resimli Ay*, S. 7, Eylül 1930, s. 35.

¹⁰³ Reşat Feyzi, “İzah”, *Servetifünun*, C. 74/10, S. 1933/248, 31 Ağustos 1933, s. 211-212.

alır. Ona göre, Türk şiirinde son yirmi beş senenin başında ilk algılanan eser *Haluk'un Defteri*'dir. Ancak yazar, Fikret'i Servet-i Fünun devrinin en büyük siması olarak kabul etmesine karşın onun şiiri anlayamadığını düşünmektedir:

"Acaba Fikret şiiri anladı mı? Sanmam. Şüphesiz ki, bir mânâsında düşünülürse, muhakkak ki, bir şâirdir. Fakat hakikatte, cemiyet içinde bir veya birkaç büyük vazifesi olan bir adamdı; şiirden anladığı şey de, bu vazifeleri daha iyi görebilmek için bir vasıta, yani hitabet ve belâgetti; hele sonraları, -küçük şehirli hassasiyetinin şâiri olmağı bırakıp da gene ancak küçük burjuvalara mahsus bir hayatın filozofu olmağa karar verince- işi tamamıyla bir hitabet ve belâgate döktü ve hatta muvaffak olabilmek için, mısraları birbirine kafiye'nin çengeliyle kilitlenmiş birer satır hâline getiren uzun ve maharetli bir nazım cümlesi icat etti. Bu tarzda bir şiiri tam kanatlandırabilmek için evvelki çok geniş bir muhayyileye sonra da kuvetli bir visiona sâhip olmak lâzımdı. Fikret'de bu ikisi de yoktu; dil zevki teşekkül etmemişti."¹⁰⁴

Tanpınar, 1937 yılında yayımladığı *Tevfik Fikret* adlı eserinde de, «Benim için bir şairden ziyade bir kahramandır,» diye nitelendirdiği Fikret'i yaradılışına, aile koşullarına ve devrine göre ele alır. Ona göre, koşullar Fikret'i orta çapta bir küçük burjuva şairi iken «cemiyet için bir nevi ahlâk ve medeniyet havarisi» yani bir kahraman şair durumuna getirmiştir.

Yazarın, Fikret'in şiirlerine yönelttiği ilk olumsuz eleştiri doğaya yeni bir bakış açısı getirememesidir. Fikret'in betimlemeleri ona göre, biraz kartpostal ve bir parça da duygusallıktan ibarettir.

İkinci bir eleştiri de dile yönelir. Tanpınar'a göre, Fikret'te edebiyatı *Talim-i Edebiyat*'tan öğrenmenin bazı özellikleri görülür. Bunlardan biri de dildeki dengesizliğidir:

"O, üslûb-ı âdî ile üslûb-ı âliye âdetâ inanır gibi idi. Bazı manzumelerinde çok sade bir dil kullandığı halde bazılarında da inadına ağdalıdır. Bu, belki de Muallim Naci ile Recâizâde Ekrem arasına zevkinin zaman zaman gidip gelişinden ileri gelir."¹⁰⁵

Yazar, Fikret'i düşünce açısından kısır bulur. Onun büyüklüğü savunduğu düşünceleri bilmesinden değil, küçük ve basit öğelerden büyük bir iman manzumesi çıkarabilmesindedir. Yine Fikret'te bulunan gerçek hayattan kaçış, yeni bir ülke

¹⁰⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Son 25 Senenin Mısraları 4", Tan, S. 886, 4 Şubat 1936. (Edebiyat Üzerine Makaleler, Devlet Matbaası, İst., 1969, s. 417'den naklen)

¹⁰⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti, Şiirleri ve Eserlerinden Seçme Parçalar*, Semih Lütfi Kitabevi, İst., 1937. (Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 284'ten naklen)

arayış, bu ülkeyi bulamayınca girdiği deprasyon gibi özellikleri devrin hastalığı olarak değerlendirilir.

Tanpınar, bu incelemesinde şöyle bir sonuca varır:

“Fikret’in eserinden alınabilecek en güzel ders, onun ferdî bir mellden büyük bir insanlık midine doğru geçişidir. Bu geçişin büyüklüğü onun hayatını, bir nevi yüksek ve beşerî bir tecrübe hâline getirir. Eser, şahsiyetin macerası yanında elbette ki ikinci derecede kalır.”¹⁰⁶

Bu dönemde, Fikret’le ilgili eserlerden biri de Faruk Nafiz tarafından yayımlanmıştır. Faruk Nafiz, Fikret hakkındaki düşüncelerini onunla Namık Kemal’i karşılaştırarak açıklar. Yazara göre Namık Kemal, kimliği ile n kazanmış ve kalıcı olmuştur. Tefik Fikret ise, şiirinin değerı açısından Namık Kemal’den üstün olduğu için bir de bunun yanına kimliğini koymaya gerek duymamıştır:

“Tefik Fikretteki şiir kıymeti Namık Kemalinkinden stn olduğu için eserlerinin yanına Namık Kemal kadar ağır çeken bir hüviyet koymağa lüzum göremedi. Bir kerre o, devrinin en büyük şairi idi. Bugün tamamilen bitaraşlaşan gözlerimiz bu hakikati olduğu gibi teslim eder. Sonra, devrinin en kuvvetli şahsiyeti de o idi. Hasımlarını Namık Kemalinkiler kadar dev cüsseli olmasalar bile, mutlaka kendisinde daha güçlü olanlardan seçerdi. Kahramanlığın ilk şiarı budur: Bu an’ane, masallar devrinden zamanımıza kadar, hiç değişmedi.”¹⁰⁷

Yazarın her ikisinde bulduğu ortak nokta, kişisel üzüntülerini akıllarına getirmemeleri, insanların ve günlerin felaketlerini yaşayarak yazmalarıdır. şiirde Tefik Fikret Namık Kemal’in, kahramanlıkta da Namık Kemal Fikret’in stadıdır.

Faruk Nafiz, Fikret’ten duygusal şiirler beklemenin kahraman Fikret’i kaybetmek olacağı düşüncesindedir. O, toplumcu bir şairdir. Yazar, Fikret’in şiirinin kalıcılığını da şöyle açıklar:

“Hususî hayatında muradına ermiş bir adam olan Fikret, cemiyet içinde, ıztırap çeken bir şairdir. Cemiyetin hasreti onun asıl hasretini teşkil eder. Topkapı dönüşünde gördüğü yaşlı ınar ona memleketini hatırlatır, zer; İstanbulu kaplıyan sis, onun kalbindeki bütün isyanları meydana çıkarır, gösterir; ruhunda yer eden herhangi bir hdisenin ona umumî vaziyeti yadettirmemesine imkan yoktur... Maziye ve hale baktıkça bedbin olan Fikretin tek bir ümidi istikbaldedir, genlerdedir. Geçmiş zamanların taassubu, içinde yaşadığı devrin cebir ve tahakkümü, onu, mes’ul tanıdığı her kuvvete atmağa sevketmiştir. Hürriyetin hiç olmadığı günlerde o, ne duydu, ne

¹⁰⁶ A.g.e., s. 290.

¹⁰⁷ Faruk Nafiz Çamlıbel, *Tefik Fikret-Hayatı ve Eserleri*, Cumhuriyet Kütüphanesi, İst., 1937, s. 5-6.

düşündü ise söylemekten çekinmemiştir. Hürriyeti kâfi görmediği günlerde de duyduğunu, düşündüğünü haykırmaktan çekinmedi. Bunların misâli birkaç değil, pek çoktur. İşte bu hassasından dolayıdır ki onun lisanını değiştiren, veznini atan, san'atını düşünen, kafiyelerine kıymet vermiyen zaman eşsiz şahsiyetine bir türlü el süremiyor.”¹⁰⁸

Faruk Nafiz'e göre Fikret, şair olmasaydı bile bütün eleştirilerin üstünde yaşardı.

3- AHMET HÂŞİM

Dönemin en çok eleştirilen şairlerinden biri de Ahmet Hâşim'dir. Şaire şiirindeki anlam kapalılığı ve şiirinin bireyselliği açılarından olumsuz eleştiriler yöneltmiştir.

Fuat Köprülü, şairin *Piyâle* adlı eserini eleştirirken onun yıllarca değişmeyen şiir anlayışına değinir. Tevfik Fikret'ten Cumhuriyet dönemine uzanan süreç içinde şiir ve düzyazı dili değişmiş, aruz yerini heceye bırakmış, düşünce hayatı değişikliklere uğramış, ancak Hâşim'in şiir anlayışı değişmemiştir. Yazara göre şiir hakkındaki son görüşleri ilk şiirlerine de uygulanabilir niteliktedir:

“Tevfik Fikret'in bıraktığı şiir Mehmed Akif'de, Yahya Kemal'de, Ahmed Hâşim'de ve nihayet son genç şairlerde birbirinden farklı tecelliler gösterdi! İşte, bütün bu derin ve baş döndürücü tahavüller arasında, haricî hayatın cereyanlarına âdeta bîgâne kalan şahsiyetinin tekâmül mecrasını değiştirmeyen en muannid sanatkâr olarak Piyale şairini göstermezsek, insafsızlık etmiş oluruz. Şiir hakkındaki son mülahazaları, son şiirlerine olduğu kadar ilk şiirlerine de tatbik edilebilecek başka hangi sanatkârimız var?.. Sanat prensipleri üzerinde bu kadar muannid bir ısrar, o prensiplere ister taraftar, ister aleyhdar olunuz, hakiki ve samimi bir sanatkâr ile karşılaştığınızı göstermiyor mu?”¹⁰⁹

Yazar, *Piyâle*'deki şiirlerde dil açısından gelişmeler görüldüğünü ancak şairin her zamanki gibi kafiye ve nazım tekniğine ilgisiz kalarak daha çok iç ahenkle uğraştığını belirtir. Konu ve şiir anlayışı açısından da bu kadar bireysel oluşunun yarınlara kalmasına engel olabileceğini anımsatır:

“O, mevzuları, daha doğrusu şiir telakkisi itibariyle de, hayatın umumî ve büyük cereyanlarına lâkayd kalmış, yalnız kendi ruhunun ufuklarında batan güneşleri,

¹⁰⁸ A.g.e., s. 7-8.

¹⁰⁹ Köprülüzâde Mehmed Fuad, “Piyale”, *Hayat*, No. 2, 9 Kânunuevvel 1928, s. 39

inleyen kamışları, kızıl havalarda uçan bülbülleri, yanan suları terennümle meşgul... Bazı yeni sanat nazariyelerine göre; bu kadar «ferdî» kalan bir sanat, ne kadar yüksek olursa olsun, hattâ bir resulün «mezamir»i bile olsa, bir ümmetin asırlar arasında haykıran ve nesilden nesle mukaddes bir vedia gibi kalan «ilâhî»si olamaz!¹¹⁰

Muammer Lûtfi, «Ahmet Hâşim'i Sevenler Cemiyeti» adlı derneğin kurulacağı haberi üzerine, Ahmet Hâşim'in, adına cemiyet kurulacak derecede büyük sanatkâr sayılamayacağına ilişkin bir yazı yazar. Ona göre bu cemiyeti kurmaya kalkışanlar edebiyatımızdaki değerli isimlerden haberdar olmayanlardır:

“Meselâ her mısraı renkli ve güzel hayallerle işlenmiş (Hüsnü aşk)ı yazan Galip, eserleri birer şiir ve san'at âlemi olan ve dahî unvanını hakkiyle kazanan Abdülhak Hamit, düşünüşlerinin sakatlığını bir tarafa bırakırsak san'at cephesinden Nazım Hikmet edebiyatımıza devir, devir yeni sesler getirenlerdendir. Bunlara daha birçoklarını ilâve edebiliriz. Böyle birinci derecede san'atkârlarımız dururken manzumelerinde zorla ve taklitle (ibham) yapmak tecrübelerine özenen, resimlerinde garabetlere düşen Ahmet Hâşim Bey için bir cemiyet kurmaya kalkışmak bir komedi mevzuundan başka ne olabilir?”¹¹¹

Yazar, Ahmet Hâşim'i Arapça, Farsça sözcük ve tamlamalar kullanma açısından Faik Âli'ye benzetir, her iki şairi karşılaştırarak Ahmet Hâşim'in dilinin özelliklerini belirler. Ahmet Hâşim vezin ve uyak hataları ile tamlamalar yüzünden Faik Âli'den başarısızdır.

“Ahmet Haşim Bey kendini aruz vezninin, arapça ve farisî kelimelerin taklidi ahengine kaptırmıştı. Halbuki san'at hudutsuz olmakla beraber onda lisan cephesinden millî bir benlik vardır. İşte Ahmet Haşim Bey arabin, acemin kelimelerinden, vezinlerinden ahenk dilendiği için şiirleri millî benlikten mahrum kalmıştır. Mamafih biz onu üslûp itibarile Edebiyatı Cedîde'nin imtidadı halinde gördüğümüzden dolayı bugün ve yarın olarak değil, dün olarak tetkik etmeliyiz.”¹¹²

Muammer Lûtfi, Ahmet Hâşim'in sembolizmi üzerinde de durur. «Acaba Ahmet Haşim Bey şiirlerini örnek edindiği Fransız (Symboliste)lerin yaptığını yapabilmiş midir?» sorusunu sorar ve şöyle cevaplar:

“Ahmet Haşim Beye (Symboliste) unvanını tevcih eden gene kendisidir. Onun dimağında birçok şiir namzetleri vardı. İfade kudretinin kıtlığı bunların tamamen kâğıt

¹¹⁰ A. g. m., s. 40

¹¹¹ Muammer Lûtfi, “Ahmet Hâşim'e dair”, *Servetifünun*, No. 1990-305, 11 Birinciteşrin 1934, C. 76-12, s. 306

¹¹² A. g. m. s. 306

üzerine geçmesine mani oluyordu. Aruzun, farisî kelimelerin ve terkiplerin taklidi ahenginden medet umarak mısralar yazdı, fakat dimağındakilerini gene olduğu gibi anlatamadı. Halbuki (symbolist)ler böyle taklidi ahengi değil, ruhî ahengi arar. Ahmet Haşim Bey ise haddizatında lirik ve hayalci bir şairdi. İlhamlarını Fransız (Symbolist)lerinden aldığı nümunelere uydurmak isteyişle onlara pek az yaklaşabilmektedir. Çünkü o; taklit etmek istediği mektebin temellerini bizde atacak kudrette bir şair değildi. Yaşadığı devrin orta derecede bir şairi idi. Şiirlerinin çoğunda eski edebiyattaki (istiare) ve (mecaz) çerçevelerinden kurtulamadı. Yapmak (ibham) harına (symbole) süsü vermek için yazılarında ve konuşmalarında (Symboliste) olduğunu söyliyerek birçoklarını buna inandırdı.”¹¹³

Yazar, yazısını Ahmet Hâşim’in orta dereceli bir şair olduğunu ve onun adına bir dernek kurmanın diğer büyük sanatçılara takdirsizlik olacağını belirterek bitirir.

Hikmet Kivılcımlı, Edebiyat-ı Cedideci olarak değerlendirdiği Ahmet Hâşim’i olumsuz olarak eleştirir. Servet-i Fünun’un «Hayattan Kaçma» özelliğini ve «Genç» anlayışını ortaya koyarken Hâşim’in şiirlerinden yararlanır. Faik Âli’nin başka bir dünya isteyen şiirini ele aldıktan sonra Ahmet Hâşim’in «O Belde» adlı şiiri üzerinde durur. Hâşim’in beldesini bir orta çağ şatosuna benzetir:

“Faik Âli, sadece bir başka dünya ister. Ahmet Hâşim - galiba içinde büyüdüğü Doğu çevrelerinden esinlenerek o dünyaya az-çok bir şekil de verir: «O Belde» tıpkı Campenella’nın tam dört yüz yıl önce betimlediği «Güneş Beldesi» gibi hâlâ su hendekleri ile çevrilmiş, yüksek hisar ve kulelerden meydana gelmiş bir Orta Çağ derebeyi şatosuna benzer.

Tam dört yüz yıl sonra, büyük makine ve elektrik çağında hâlâ Orta Çağ sınırlarında bocalamak pek de rastlantı sayılmamalıdır.”¹¹⁴

Hasan Âli Yücel, Ahmet Hâşim’in kendine özgü şiir dünyası üzerinde durduktan sonra şiirindeki sembolizm ile düz yazılarındaki realizmin karşıtlığını irdeler:

“Şiiri ne kadar havaî renklerle boyanmış *suluboya* tabloları benzerse, nesri de sanki kalın kısa hatları ile çizilmiş birer *karakalem*dir. Şiirinde tam bir sembolist olan Haşim, nesirlerinde kudretli bir realist görünür. Birinde efsaneler vardır, öbüründe hikâye bile yok.”¹¹⁵

Yazara göre Hâşim bu iki dünyayı kafasında birleştirebilmeliydi.

¹¹³ A. g. m. s. 306

¹¹⁴ Hikmet Kivılcımlı, “Edebiyat-ı Cedide’nin Felsefesi”, *Her Ay*, 1 Kanunısani 1938, S. 5 (Edebiyat-ı Cedide’nin Felsefesi, Gerçek Sanat Yay. ,Yay. Haz. Emin Karaca, 1989 Ank., s. 54’ten naklen.)

¹¹⁵ Hasan Âli, “Ahmet Haşimin Yaratılışı Nasıldı; Yaratıldığı Nedir?”*Yeni Türk Mecmuası*, C. 1 S. 10, Temmuz 1933, s. 853

“Eğer Haşim bu *hayal* ve *hakikat* âlemini kafasının içinde birleştirebilse ve eseri o birleşmenin mahsulü olsaydı, çok daha büyük bir şair, daha alemşümül ve insanî belki daha millî bir deha olurdu. Ne yazık ki bu iki âlem, onun ruhunda birbirinden çok uzak, çok ayrı kaldı; tıpkı ölümünden sonra kendisile bizim aramıza giren boşluk ve uzaklık gibi.”¹¹⁶

Tanpınar'a göre yeni Türk şiirinin yol göstericisi Ahmet Hâşim olmuştur. Yazar bu konuda Ataç'ın haklı olduğunu belirtir: “Nurullah Ataç haklıdır: İstikbâlin san'at tarihinde bu devrin adı Haşim devridir.”¹¹⁷

“Biz ilk def'a olarak Ahmed Hâşim ile Avrupalı mânâsında ve beşerî nisbette büyük şâiri tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarûreti öğrendik. San'atla hayatın arasındaki münasebetin derecesini tâyin eden, şiiri binbir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz bir dil ve acaip bir şarlatan vakariyle vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp, onu ruhumuzla başbaşa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur. Bu itibarla Dergâh Mecmuası'nda çıkan «Piyale» mukaddimesi hakikî bir dönüm yeridir.”¹¹⁸

Tanpınar, Hâşim'in şiirini anlaşılmamazlıkla ve kapalılıkla suçlayanları da şöyle eleştirir:

“Bir zamanlar onun şiirlerini vuzuhsuzlukla, ibhâmla itham ettiler; bizzat kendisi de benimsemiş olduğu estetiğin icabı olarak bunda ısrar etti. Hakikatte ne o, istediği kadar müphem şiirler yazabildi, ne de muarızları, bu yeni tarzda kendilerini şaşırtan tarafın ne olduğunu bulabildiler. Onun şiirleri, sözle sükûtun birleştiği müntehada yapılmış birer tecrübe idi. Eğer onlar bu yeni şiirde, öteden beri alışmış oldukları şeyleri arayacakları yerde, sadece bir «rüya»nın kendi fevk-at-tabia renklerini muhafaza edebilmek şartıyla başka nasıl anlaşılabilirliğini düşünmüş olsalardı, gafletlerinde bu kadar ısrar etmezlerdi.”¹¹⁹

Tanpınar, Hâşim'in şiirinin açık olduğu düşüncesindedir. Bu açıklık Fikret'in açıklığına benzememektedir:

“Valery kendi kahramanı olan M. Teste'den bahsederken «onda der, kökü aydınlıkta olan bir ağacın vuzuhu vardır, onun için karanlık görünür.» İşte Hâşim'deki

¹¹⁶ A. g. y. s. 853

¹¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ahmed Haşim'e Dair”, *Mülkiye Mecmuası*, nr. 27, Haz. 1933, s. 18-22. (Edebiyat Üzerine Makaleler, Devlet Mat., İst. 1969, s. 305'ten naklen.)

¹¹⁸ A.g.e. s. 305

¹¹⁹ A.g.e. s. 308

vuzuh. Daha doğrusu nesre ait mevzuların yerine sâde hulyalarını ve ruh hâletlerini anlatanların vuzuhu.”¹²⁰

Yazar Hâşim’in sanatını şöyle özetler:

“Hâşim’in san’atı, nağmesini bulmuş olan bir fikirdir. Hiç bir vaazda bulunmaz, hiç bir şeyi hikâye veya ispat etmez. Sonsuz bir uçurumun kenarında açmış nadide bir çiçek gibi, büyük ve ezeli endişenin, ölüm fikrinin etrafında altın arabesklerini örnekle iktifa eder.”¹²¹

Yakup Kadri’nin *Ahmet Haşim* adlı eseri anılarla karışık bir tanıtım kitabı niteliğindedir. Yazar sanatçı üslûbunu elden bırakmadan Ahmet Hâşim’i, kişiliği, dostluğu ve şairliği açısından tanıtır.

Yazar Ahmet Hâşim’i kişiliği açısından halktan biri sayar:

“Ahmet Haşim, içtimaî sınıf telakkilerine göre bir tasnife tabi tutulacak olursa, onun yeri bir münevverler aristokrasisi içinde değil, tam halkın göbeğindedir. Haşim, zevkleri, yaşayış tarzı ve kalbinin ilk hareketleri itibariyle halktı. Onun içindir ki yazılarıyla ne kadar dar bir azlık tarafından tanınmış ise şahsiyeti itibariyle o kadar geniş bir popularité’ye malikti.”¹²²

Yakup Kadri, Ahmet Hâşim’in Fuzulî kadar büyük bir şair olmamasının nedenini sevgi ve ızdıraba yer vermemesine, acımak nedir bilmemesine bağlar:

“Lâkin, Haşim, acımak nedir, hiç bilmezdi. Her *paiyen* gibi kalbi mermerdendi. İşte, onun, hemşehrîsi Fuzulî kadar büyük bir şair olamamasının sebebini burada aramak lâzım gelir. Zira, bir şair, ancak kalbiyle, kalp tarafından büyüktür. Muhayyilesi ne kadar geniş, ifade kudreti ne kadar yüksek, ruhu ne kadar ahenktar olursa olsun, kalbi insanî bir şefkatle çarpmıyan şairin büyüklük ve ululuk mertebesine ermesinin imkânı yoktur.”¹²³

Yazar, Ahmet Hâşim’in, şiirlerine kendi kişiliğinden çok az şey verdiğini, böyle olmasaydı ondan geriye «Bodleryen» bir âlem kalması gerektiğini söyledikten sonra şairin çok erken öldüğünü son sözünü söyleyemediğini ve asıl eserini veremediğini belirterek eserini noktalar.

Yusuf Ziya Ortaç da Hâşim’in sanatı üzerinde değil de daha çok kişiliği, özellikle de yalnızlığı üzerinde durur. Yazar, Hâşim’in sanatını şöyle tanıtır:

¹²⁰ A.g.e. s. 309

¹²¹ A.g.e. s. 309

¹²² Yakup Kadri, *Ahmet Haşim*, Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ank., 1934, s.50

¹²³ A.g.e., s. 54-55

“Haşim, öz şiiri sevenlerin şairidir. Onun bedii düsturunda (belâgat)in yerini bulamazsınız. O, mısralarda, zekâ oyunları değil, bir ruh ürpertisi arar.

Haşim’in şiirlerinde mânâ, mehtapta görünen manzaralara benzer: her şey, ışıktan bir sisin ibhası içinde görünür.”¹²⁴

Ortaç’a göre Hâşim; Türk şiirine serbest nazmı başarıyla getiren şairdir. Şairin en verimli çağında ölümünü de millî bir kayıp olarak değerlendirir.

Ahmed Cevad, *Ahmet Haşim-Hayati ve Seçme Yazılar* adlı eserinde Nurullah Ataç’ın dikkate değer bir yazısını yayımlar.

Ataç, Hâşim’i sıradan şairlerden farklı bir konumda değerlendirir. Hâşim yaygın anlamıyla aşk, elem, ümit gibi ince sayılan duygulardan söz etmez:

“Haşim, kelimenin «hassas» delikanlılar dilindeki manasında bir şair değildir; o, hisleri terennüm etmez, kelimelerle, «image»lerle oynar. İstiare arar ve mısraları gönül için değil, kafa için bir zevktir.”¹²⁵

Yazara göre Hâşim’in sanatının başlıca öğeleri istiare ve resimdir. Onun şiirine iddia edildiği gibi müzik değil resim hakimdir. Yine onun şiiri müziğe değil çağrışıma dayanır:

“Onun da Verlaine’in de şiirde musikiden bahsetmeleri ancak belâgate, hikmetfuruşluğa kalkan nazma karşı bir isyandır. Haşimin şiiri bütün sembolistlerinki gibi musikiye değil, tedaiye istinat eder. Geceyi sevmeleri, manayı müphem bırakmak istemeleri hep bunun içindir. Vuzuh, her şeyi öyle söylemek karide hatıraların uyanmasına hiç müsaait değildir.”¹²⁶

Nurullah Ataç, Hâşim’in sadece güzellikle uğraşıp genel hayatta rehberlik etmemesini, toplumun ön safına geçmemesini onaylamaz. Ancak bunda suçu Ahmet Hâşim’de değil zamanda bulur:

“Haşimin şiiri güzel bir şiirdir. Bence o, en iyi ve en hakikî Türk şairi idi. An’anemizi takip etmedi, onu genişletti. Şiirin ağlamak, sızlamak değil fikrî bir faaliyet olduğunu gösterdi. Türk edebiyatına hizmeti büyüktür. Fakat şairin rehberlik vazifesini görmedi. Bu da onun değil, agora fobiayı hâkimlik sayan zamanımızın kabahatidir.”¹²⁷

¹²⁴ Yusuf Ziya Ortaç, *Ahmet Hâşim Hayati ve Eserleri*, Cumhuriyet Kütüphanesi, İst., 1937, s.3

¹²⁵ Ahmed Cevad, *Ahmet Haşim Hayati ve Seçme Yazılar*, İst., 1937, s. 7

¹²⁶ A.g.e. s.10

¹²⁷ A.g.e. s. 12.

4- YAHYA KEMAL BEYATLI

Yahya Kemal, bu dönemde kimi yazarlarca modern Türk şiirinin öncüsü olarak gösterilirken, kimilerince de Divan şiirini taklit etmekle, tıknafeslilikle ve eskiye hayran olmakla eleştirilir.

Ata'ya göre Yahya Kemal şair değildir. O, Doğu ve Batı şiirinin bileşimini yapmış, şiiri anlamış bir adamdır:

“Yahya Kemal şiiri anlamış bir adamdır. Bu şözümlü, bütün şümulünü düşünerek «anlamak» kelimesinin manasında ısrar ederek söylüyorum: Yahya Kemal şair değildir, şiiri anlamıştır; fitrî istidadı ile değil, idrakinin kuvveti ile şair olmuştur. En güzel şiirleri «aktüel» bir heyecanın değil, solmuş bir güzelliğin yeniden canlanmasıdır. Kafasında, gerek garbın, gerek şarkın şiir teşebbüslerinin verdiği neticelerin çoğunu toparlamış, onlardan yeni bir terkip yapmıştır. Fakat dikkat edin, ancak terkip -o dahir dereceye kadar- yenidir, unsurları değil.”¹²⁸

Ata, Yahya Kemal'in halka inemediği düşüncesindedir. Bu uğurda yazdığı «Nazar» adlı şiiri de, «güftesinden daha tatsız, alalacaip, şu 'katır musikî' diyebileceğimiz tarzdan yarı alaturka, yarı alafranga bestesi» ile ün kazanmıştır. Yine bu şiir, onun zevksizliğine bir örnektir. «Gece denizde yıkananın üşütüp öleceğini söyleyen bu manzume,» ona göre ancak bir «hıfzısıhha madalyasına» layıktır.

Nurullah Ata, bu yargılardan sonra Yahya Kemal'in şiirinin üstün niteliklerine geçer. Yukarıda söylediklerini bir bakıma yalanlar. Onun şiirine olan beğenisini gizlemez:

“Mamafî Yahya Kemal'in, zamanımızın en temiz şairlerinden biri olduğuna eminim. «Ses»i, «Açık Deniz»i, «Güftesin Beste»si, şarkıları birer harikadır. «Gel kurtul da o dar varlığın hendesesinden» mısraı da her hatırlatikça hayran olduğum bir şiir mucizesidir. «Hendese» kelimesinin bu kadar güzel bir surette kullanılması büyük bir kuvvetin buhranıdır. Şair, mecerredatı müşahhas kılan adamdır. Yahya Kemal bu mısrada daha ileri gidiyor, mücerret bir mefhumu, ismini de değiştirmeden, birdenbire müşahhas kılıveriyor!

Yukarıda ondan bahsederken «esasen şair değildir» demiştirm. Bu mısraı söyleyen, bu terkipi yapabilen adam, hakikaten şair olmaz mı?.. Farzedelim ki bir şey söylemedim.”¹²⁹

¹²⁸ Nurullah Ata, “Yahya Kemal”, *Milliyet*, 5 Mart 1933, s. 5.

¹²⁹ A.g.m., s. 5.

Ataç, bir başka yazısında da Yahya Kemal'in büyük bir şair değil, büyük bir usta olduğunu söyler. Çünkü şair, bir devir açmamış, Divan şiiri ile Servet-i Fünun şiiri arasında bir kavuşma çizgisi olmuştur. Bu görüşlerini kanıtlamak için Yahya Kemal'le Tevfik Fikret'i karşılaştırır:

"Tevfik Fikret hakikaten büyük bir şairdir, ananemize yeni bir şey ilâve etmiştir. Nazmımızı değiştirmiş, yeni bir görüş getirmiştir. Onu ancak lisanı için, bütün iddialara rağmen bir sanatkâr olmadığı için, zevksizliği için sevmiyoruz. Yahya Kemal'in lisanı, Fikret'in çetrefilliğinden kurtulmuştur; o bir sanatkârdır; birkaç beyti müstesna, eserinde *zevksizlik* yoktur. Fakat bir yaratıcı değildir. Kendisinin pek sevdiği Nailî, hiç şüphesiz ki Şeyh Galip'ten daha sanatkâr bir şairdir, fakat onun kadar ehemmiyetli değildir."¹³⁰

Ataç'a göre Yahya Kemal'in kusursuz şiiri yoktur. Özellikle uzun şirleri tatsız dizelerle doludur:

"En güzel manzumelerinden biri «Açık Deniz», tatsız mısralarla doludur: *Mağlûpken ordu, yaşlı dururken vatan - Rüyana girdi her gece bir fatihane zan.* Bilhassa son beyti: *Şekvanı dinledim, ezeli muztarip deniz; - Duydum ki ruhumuzla bu gurbette sendeniz...* gibi güzel bir beyitten sonra, bir kıssadan hissa çıkarır gibi, takdim ve tehirli, vezine girmek için ter döken şu beyit: *Durduramaz, anladım bunu, hiç bir güzel kıyı, - Bir bitmiyen susuzluğa benzer bu ağrıyı!...* Buna ne lüzum vardı?"¹³¹

Sabahattin Eyüboğlu, Türk sanatçısının Frenk bilinci ile kendi değerlerini algılamasını tipik bir kişiliğe indirgemek gerektiğinde, Yahya Kemal'in şiirlerinin en uygun ölçüt olabileceğini ileri sürer. Ona göre, Yahya Kemal'in, «Ben Parise alafranga geldim, alaturka döndüm,» sözü yeni Türk sanatının temelidir:

"... Ancak Yahya Kemal gibi millî varlığının hakikî lezzetine varmış bir sanatkârın dilinde kıymet kazanan bu söz yeni Türk sanatının en mânalı sözüdür. Ne Abdülhak Hâmid, ne Tevfik Fikret, ne Ahmed Haşim frenk şiirini Türk özüne karıştırmakta onun erdiği kemale erememişlerdir. Onlarda birleşen iki âlemin, frenk şuuru ile Türk kıymetlerinin ek yerlerini bulmak mümkündür: Yahya Kemal'de ek yeri yoktur. Frenk tesiri onun hiç bir mısraını bulandırmamış, sanatında hiç bir pürüz bırakmamıştır. Bu olgunluğun sırlarından biri de herhalde Yahya Kemal'in frenk şiir dünyasına diğerlerinden daha iyi nüfuz etmiş olmasıdır."¹³²

¹³⁰ Nurullah Ataç, "Yahya Kemal II", *Milliyet*, 12 Mart 1933, s. 5.

¹³¹ A.g.m., s. 5.

¹³² Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk San'atkarı Yahut Frenkten Türke Dönüş", *İnsan*, C. 1, S. 1, 1938, s. 33.

Yazar, Yahya Kemal'in şiirine eski şiirin taklidi denmesine de karşı çıkar. Ona göre Yahya Kemal, eski Türk şiirinin taklitçisi veya sürdürücüsü değildir. O, eski Türk şiirinin bugünkü şiir zevki ile yeniden doğuşudur. Şiirde yenilik sadece şekil yeniliği demek değildir. Önemli olan özde yeniliktir. Yahya Kemal, aruz ile en yeni hece şiirlerinden daha yeni duyuş ve düşünüşle şiirler yazabilmektedir.

Eyüboğlu, Yahya Kemal'in eski şekilli şiirlerinin taklit olarak görülmesine ve şairin şiirlerinin eski ve yeni olarak ikiye ayrılmasına karşı çıkar. Ona göre Yahya Kemal gazellerini Nedim'in şiir anlayışıyla değil, şekliyle yazmıştır.

Eyüboğlu'na göre, Yahya Kemal'i Fransızların öz şiir anlayışlarına göre değerlendirmek daha doğrudur. Ancak bu anlayışın bize özgü bir kaynaktan doğduğunu da unutmamak gerekir:

"Yahya Kemalî frenklerin öz şiir (Poésie Pure) telâkkileriyle anlamak daha doğrudur. Fakat onun özcülüğü yeni frenk şiirinden çok, eski Türk şiirine bağlıdır. Paul Valéry'nin aradığı ve Bremond'un tarif ettiği öz şiiri biz asırlarca kana kana içmiş insanlarız. Mânaların hendesesi ve kelimelerin nizamı içinde tekevvün etmekle beraber mânaları ve kelimeleri aşan, akıldan çok ruha hitap eden şiiri biz frenklerden öğrenecek değiliz. Yahya Kemal frenklerden yalnız kendi içindeki şiirin şuuruna varmayı öğrenmiştir."¹³³

Yazar, Yahya Kemal'in dilini eleştirenlere de karşı çıkar. Onun, bizim dilimizi kullandığını söyler: «Bu lisan Süleymaniye camii kadar ve Süleymaniye camii gibi Türktür.»

Ahmet Hamdi, çağdaş şiirin Yahya Kemal'le başladığı görüşündedir. Ona göre, Yahya Kemal'den önceki Türk şiir ortamı şöyledir:

"Bir taraftan Fikret'in ve onun bir bakımdan devamı olan Mehmet Âkifin manzum nesir tecrübeleri, diğer taraftan Türkçülük cereyanının yaptığı aksülâmel şiirimizi garip bir inhilâle düşürmüştü. Mısraın asaleti kalmamış, musiki, ahenk gibi şeyler büsbütün unutulmuştu. Acaip bir iskelet takırtısı ile dolu manzumeler yazılıyor ve garibi de budur ki beğeniliyordu. Türkçe hakikî bir şâire muhtaçtı. Yahya Kemal işte böyle bir zamanda geldi."¹³⁴

Yazara göre, «Bâkî ve Nefî'den sonra türkçenin hâkim şâiri odur.»

Tanpınar, Yahya Kemal'i kısır olarak niteleyenleri eleştirir:

¹³³ A.g.m., s. 35.

¹³⁴ Ahmet Hamdi (Tanpınar), "Yahya Kemal'e Hürmet", *Anayurt*, S. 10, 1 İkincikânun 1934. (Edebiyat Üzerine Makaleler, Devlet Mat., İst., 1969, s. 321'den naklen.)

“Onun için kısır diyenler, velût kelimesinin mânâsını yanlış anlayanlardır. Dehayı Amerikanvâri bir istihsal makinesi addedenler, şiiri astar gibi uzunluğu ile ölçülen bir nesne sayanlar elbette ki, bu sıkışık güzelliklerden, titiz san’atın, hiç bir zaman çığırtkan olmayan gür sesinin ve kamaçtırıcı hayalin mucizelerinden bir şey anlamayacaklardı.

Yahya Kemal velûttur. Fakat bu velûdiyet keyfiyettedir. Her manzumesinde bir güzellik dünyası yaratanların velûtlüğüdür.”¹³⁵

1938’de, gazetelerde önceki tartışmalara benzer bir tartışma görülür. Tartışmanın konusu Yahya Kemal’dir. Fâzıl Ahmet Aykaç, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımladığı bir yazıda Yahya Kemal’i Fikret ve Hâmit’le karşılaştırdıktan sonra onu tıknefeslik ve harâbâtîlikle suçlar. Bu suçlamalara yanıt Tanpınar’dan gelir. Ona göre Yahya Kemal’e tıknefes demek, onun için söylenebilecek en yanlış sözdür:

“Şiirde tıknefes olsa olsa, sözü başladığı şekilde bitirebilmek için nefesi kifayet etmeyenlere denir. Yahya Kemal ise bunun tam zıttıdır. Onun nefesi hiç bir şiirinde kısılmamıştır. Bilâkis mısradan mısraa bu ses lâzım oldukça hızını arttırmış, yükselmiş, genişlemiş, büyümüş, Deniz, Açık Deniz gibi manzumelerinde su dediğimiz coşkun ve gem almaz unsurun hareket ve uğultularıyla at başı gidecek bir kudrete çıkmış; hepimizin ezberinde olan Ses şiirinde bütün Boğaziçi ufkunu bir tambur gibi kendi muhteşem akisleriyle doldurmuş, (Vur) redifli gazelinde bir hücum ânının tek çığılığı gibi gürlemiş ve sonra bütün bu gergin, uğultulu ve orkestral zaferlerin yanı başında ve onlardan büsbütün ayrı bir san’atta gene bu ses, meselâ «Güftesiz Beste» ve «Viran Bağ» gibi manzumelerinde çok mahrem bir havanın içinde kendi yavaş ve derunî konuşmasını yapabirmiştir.”¹³⁶

Yazara göre, tıknefes olmanın tam tersine Yahya Kemal çok az şaire nasip olacak şekilde gür seslidir. Bir şairi, şiirinin az oluşu yüzünden tıknefeslikle suçlamak haksızlıktır. Sanatta boyut değil, güzellik temel alınmalıdır.

Tanpınar, Fazıl Ahmet’in Yahya Kemal’in şiirinde bulduğu ikinci kusura da karşı çıkar. Ona göre Yahya Kemal’in şiirlerinde felsefî huzursuzluk bulunmaması bir kusur değildir. Çünkü:

“O, klâsik şâirdir. Bir şeklin adamıdır. Daima bir olgunluğun peşindedir ve onu vermeğe çalışır. Böyle san’atkârlarda felsefî endişe pek görülmez. Çünkü eserleri derunî mücadelelerin bittiği zaman başlar. Bunu söylemekle ne Yahya Kemal’i

¹³⁵ A.g.e., s. 322.

¹³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Yahya Kemal’e Dair”, *Cumhuriyet*, 4 Birinciteşrin 1938. (A.g.e., s. 329’dan naklen.)

lüzumsuz yere bir filozof yapıyor, ne de onun son derece rahat, her türlü endişeden uzak bir ruhu olduğunu iddia ediyorum. Paul Claudel «her san'at eseri tabiata bir sualdir, san'atkâr bu suali o kadar kuvvetle sunar ki, cevabı kendiliğinden gelir» diyor.¹³⁷

Tanpınar'a göre sanatçının yaradılışına hürmet edilmeli, şu veya bu şekilde sınırlandırılmış eserler beklenmemelidir.

Yazar, Fazıl Ahmet'in bulduğu üçüncü kusura da karşıdır. Mey, meyhane vb. sözcükler Yahya Kemal'in şiirinde eski zevkin hayat anlayışını ve bazı basit taraflarını anlam olarak içermemektedir. Bu sözcükler Fazıl Ahmet'in ileri sürdüğü gibi eski anlamlarını, havalarını taşımazlar. Zaten onun gazelleri Batılıdır:

“Kaldı ki, Yahya Kemal'in gazelleri tamamiyle garblı manzumelerdir. Bütün «conception», imaj, her şey garplıdır. Yani eskinin kelimeleri ve lisana tasarruf şekliyle ondan çok ayrı bir şiir yapmıştır. Binaenaleyh bu şiirlerde eski mazmunlar kendiliğinden aranmaz demektir.”¹³⁸

Yazar, «Son 25 Senenin Mısraları 10» başlıklı yazıda, Servet-i Fünun şiiri ile Tefik Fikret üzerinde durduktan sonra şöyle bir sonuca ulaşır:

“Fikret'in ve ondan evvelkilerin ve onun arkadaşlarının elinde Türk şiiri ne kadar ağırdı. Mısra, değirmene koşulmuş bir arap atı gibi ne yapacağını bilmiyordu. Bu yükten kurtulur kurtulmaz, fikrin dar çemberinden şiirin ufkuna kavuşur kavuşmaz, ne kadar değişir.

Bu tekâmülde şüphesiz ki, en büyük hisse Yahya Kemal'indir. O, evvelâ şiir dilini ayarladı. Sonra da mısraa hürriyetini ve tamamlığını verdi. Ve nihayet şiiri kendi sahasına çevirdi.”¹³⁹

5- MEHMET ÂKİF ERSOY

Mehmet Âkif hakkındaki eleştiriler şairin ya yurda dönüşü ya da ölümü üzerine yazılmıştır. Bu eleştirilerin bir bölümünde şairi tarafsız olarak değerlendirilirken bir bölümünde yurttan gidişi ve dinî konuları işleyişi açısından olumsuz olarak ele alınır.

¹³⁷ A.g.e., s. 331.

¹³⁸ A.g.e., s. 331.

¹³⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Son 25 Senenin Mısraları 10”, Tan, 4 Şubat 1936. (A.g.e., s. 418'den naklen.)

Faruk Nafiz Çamlıbel şairin yurda dönüşü üzerine bir yazı kaleme alır. Bu yazıda Mehmet Âkif'in otuz yıllık sanat yaşamı boyunca bireyselliği değil, toplumculuğu yeğlemesini bir kahramanlık olarak değerlendirir:

"Mehmet Akif'in yedi ciltlik Safahatını okuyanlar, feragatin, gayrendişliğin ve hususî bir görüşle ahlâkın ne demek olduğunu bir bakışta anlarlar: Bu yedi cildi dolduran şiirlerden hemen hiç biri şahsî teessürünün ifadesi değildir! Otuz seneden fazla sanatla uğraşan, heyecandan heyecana geçen ve nihayet bütün tenkitlerin üstünde bir şair olan Mehmet Akif'in şiirlerinde, şahsî teessürü yadettmemesi, sesini yalnız cemiyetin ahengine uydurması ve herkesi doğru bildiği yola sevk etmek istemesi, şairlikten de üstün, bir kahramanlıktır. Altı Safahatın teşkil ettiği baha biçilmez kaidenin üstünde, Asım yüksekliği Bülhevl ile boy ölçüşen bir sanat âbidesidir. Diyebiliriz ki Asımın her sayfası bir şairi lâyetmut etmiye kâfidir."¹⁴⁰

Faruk Nafiz'e göre, Mehmet Âkif'in eserleri nitelik ve nicelik açısından edebiyatımızı aşmıştır.

Halit Fahri ise şairin ölümü üzerine yazdığı bir yazıda şairin sanatını her açıdan kapsayan şu değerlendirmeyi yapar:

"Aruzun büyük ahenkçisi ve işleyicisidir. Hem de ne kolaylıkla kullanmıştır bu vezni, «sehli mümteni» dedikleri şekilde...(Asım)da aruzla arzuhal yazmıştır, (Safahat)ın diğer bir cildinde de aruzla mahalle kahveleri hayatını bütün mükâlemelerinin koyu çığ realizmi ile tasvir edebilmiştir. Lamartin'e taş çıkaran romantik manzaralar, Niller terennüm etmiştir, hasılı bu vezinle bütün üstadlığını göstermiş ve kendisinden sonra gelenlere de, kendi zamanında o vezni vezni kullananlara da pes dedirtmiştir. Ancak en büyük coşkunluğu ve bence en canlı eserleri dini ilhâm ile dolu mısralarında çınlamaktadır."¹⁴¹

1937 yılında da Mehmet Âkif konusunda Yeni Adam dergisi tarafından bir soruşturma düzenlenmiştir. Sanatçılara şu sorular yöneltilir.

1. Akif milliyetçi bir şair midir, İslâmcı bir şair midir?
2. Akif bir sınıf şairi midir, yoksa halk şairi midir?
3. Akif'in Türk İnkilâbına hizmeti var mıdır?
4. Akif'in edebiyata teknik bakımdan hizmeti var mıdır?
5. Akif'in memleketten uzaklaşmasını nasıl izah edebilirsiniz?
6. Akif'in insani olan tarafları var mıdır?
7. Akif'in eserlerinde sosyal bir tez var mıdır?

¹⁴⁰ Faruk Nafiz Çamlıbel, "Mehmet Akif", *Yedigün*, C. 7, No. 174, 8 Temmuz 1936, s. 7.

¹⁴¹ Halit Fahri Ozansoy, "Mehmet Akif", *Servetifünun*, C. 80/17, No. 2106/421, 31 İkkânun 1936, s. 82.

Soruların Âkif'in toplumsallığının niteliği ve inkılâba hizmeti noktasında odaklanması dikkat çekicidir. Soruşturmaya cevap verenlerin birleştiği olumlu ortak nokta Mehmet Âkif'in aruzu Türkçe'ye uydurmadaki başarısıdır. Diğer cevapların hemen hepsinde Mehmet Âkif siyasî açıdan değerlendirilir.

Sabiha Zekeriya'ya göre Âkif ne yüksek sınıfın ne de «proleteryanın» şairidir:

“Akif bir küçük burjuva şairidir. Şiirlerinde küçük esnafın, halkın orta sınıflarının ıztıraplarını yazmıştır.”¹⁴²

Şükufe Nihal hep olumsuz olarak değerlendirir. Ona göre Mehmet Âkif'in şiirlerinin ne estetik, ne de düşünce olarak değeri vardır:

“Ben ona hiç bir zaman, manzum yazmasını bilen ve söyleyen bir insan, diye bakmaktan ilerisine geçemem. Nazımlarında şiirden beklediğimiz deruni müzik yok, estetik hiç yok... Duygular, düşünceler icazdan uzak... Bir başladı mı neler, neler söylüyor... Cübbesinin eteklerini savura savura giden bir hoca gibi, durmadan dudaklarından sözler boşalıyor, nereye? Bence, havaya!...”¹⁴³

Sadri Ertem, Mehmet Âkifi zamanı geçmiş bir müslüman Dante olarak niteler:

“Vakıa Akif büyük siyasî mücadelelere, sosyâl kavgalara girişmiş bir insan değildir. Fakat şiiri davasına hizmetkâr yapan, ruhunun ihtilâçları profilini çizer. Bu dekor içinde Akif vakti geçmiş bir Süleyman Dede bir müslüman Dante'dir.”¹⁴⁴

Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Âkif'in Türk edebiyatında değiştirici bir rol oynamadığını berirtir. Şairi Fikret'e benzetir. Aradaki fark sadece düşünce farkıdır:

“O, Fikret'in biraz daha sade dil kullanan, aruzu gündelik cümlelere daha eyi uyduran bir şakirdi idi. Fikret aruzla ezan okutmuştu, o, iskambil oynattı, öteberi sattırdı, düğün dernek yaptırdı, velhasıl aruzu hemen gündelik mevzua soktu, fakat bunu şiirin bir kazancı zannetmemelidir, çünkü bu tecrübeleri yaparken mısraı bir nesir haline getiriyordu.”¹⁴⁵

Nurullah Ataç'a göre de, Mehmet Âkif şiirde Tevfik Fikret'in izleyicisidir. Onun yaptıklarını Fikret daha önceden yapmıştır. Âkif'in özelliği «cemaat» şairi olmasıdır:

“Bir halk şairidir, çünkü onu cemiyetimizin her sınıfından severek, hislerine tercüman oluyor diye okuyanlar var. «Halk şairi» dedim, yanlış söyledim: *cemaat* şairidir.”¹⁴⁶

¹⁴² Yeni Adam, S. 169, 25 Mart 1937, s. 10

¹⁴³ A. g. d. S.167, 11 Mart 1937, s. 10,

¹⁴⁴ A. g. d. S.170, 1 Nisan 1937, s. 10.

¹⁴⁵ A. g. d. S.169, 25 Mart 1937, s. 10.

¹⁴⁶ A. g. d. S. 172, 15 Nisan 1937, s.10.

6- NÂZİM HİKMET

Nâzım Hikmet, dönemin en çok dikkati çeken şairlerinden biridir. Şiire getirdiği yenilikler beğenilmekle birlikte, şiiri bir yaşam felsefesinin aracı yapması suçlanmasına neden olur. Lirik ve idealist bir şair oluşu hemen hemen herkes tarafından kabul edilirken, memleket gerçeklerinden uzak oluşu da olumsuz olarak eleştirilen bir başka noktadır.

Ahmet Hâşim, Nâzım Hikmet'in *835 Satır* 'ını çok beğenir, şiirini de orkestraya benzetir. Ancak, bu orkestranın sadece marş çaldığını belirterek, şairi iğnelemekten de geri kalmaz:

"Eskiden şiir bir tek düdükle söylenirdi. Nâzım Hikmet Bey bir tek âlet yerine koskoca bir orkestra vücuda getirmiş. Fakat bu zengin orkestra yalnız marş nevinden bir takım heyecanlı havalar çalıyor."¹⁴⁷

Halit Fahri, *835 Satır* adlı eserini eleştirirken Nâzım Hikmet'in şiirinin yalnızca anlam yönü üzerinde durur. Ona göre Nâzım Hikmet, şiirde sadece fikir üzerinde durmaktadır. Yazar, Nâzım'ın *Akşam* gazetesinin soruşturmasında söylediği, «Şiir nazım değil mimaridir,» sözünü ele alır ve yanlışlığını kanıtlamaya çalışır:

"«Akşam» gazetesinin anketine verdiği cevaplar meyanında kendisinin papatya şairi değil pervane şairi olduğunu söyleyen ve ancak (endüstri-sanayi) kütlelerinin ruhuna uygun teraneler yarattığını iddia eden ve şiirlerinin nazım olmayıp mimari olduğu faraziyesini yürüten aziz ve hassas genç arkadaşım bilhassa bir noktada aldaniyor: o da şiiri büsbütün esasından uzaklaştırarak tamamen maddî bir gayeye hizmetkâr addetmesidir. Şiir lisanı, hatta yalnız şekli itibarile, bir dereceye kadar lâhutî bir lisandır ve tekellümdeki hakikatin aynı değildir. Çünkü hayatta kimse manzum konuşmaz. Mimari ile de konuşmaz!

Sonra şunu da düşünmek iktiza eder:

Her türlü şiriyetten sıyrılmış fikir şiir olamaz. Maddî mefhumlar şairin muhayyilesinde biraz esrara bürünmezlerse «şiir» kendi hududundan hariçte kalır."¹⁴⁸

Halit Fahri, Nâzım Hikmet'in çok yetenekli bir şair olduğunu, ancak şiiri bir tezin açıklama aracı olarak algılamasından dolayı böyle bir yeteneğini kaybolup gideceğinden korktuğunu özellikle belirtir. Yazar onun geleceğinden umutludur:

¹⁴⁷ Ahmet Hâşim, "835 Satır", *İkdam*, S. 11494, 24 Nisan 1929, s. 3.

¹⁴⁸ Halit Fahri (Ozansoy), "835 Satır", *Servetifunun Resimli Uyanış*, C. 65, S. 1708/23, 9 Mayıs 1929, s. 354.

“Bilhassa ahenk, renk ve hayal âleminin vasıtası olan şiiri her ne suretle olursa olsun mutlaka bir tezin, içtimaî bir düsturun, bir kelimedede hissin değil sadece fikrin tebliğ vasıtası yapmak, insaniyeti yegâne teselli menbaından mahrum etmek demektir. Nesir lisanı her türlü tezlerin ifadesi için kâfi iken bu gayeye şiiri sürüklemek çok yanlış bir düşüncedir. Temenni edelim ki Nâzım Hikmet müfrit iddialarından hiç olmazsa bir kısmını bıraksın, ve bize ruhunun binbir renk ve hayal iklimlerinden neşideler okusun.”¹⁴⁹

Ahmet Kutsi de, *Varan 3* adlı eserin kendisinde nasıl duygular uyandırdığını şöyle açıklar:

“Kendini sanattan, güzelden başka herhangi bir emelin hadimi yapan sanatkâr yaratıcılık kudretinden kaybeder. Burada sanatkârın hizmet ettiği emel ne olursa olsun netice birdir. Ancak sanatkârın eserinde devrinin veya kanaatini esir eden bir mefkûrenin izi bulunmaz demek değildir. Elverir ki bu bize kudretli bir sanat ışığında görünsün.

Nâzım Hikmet Beyin *Varan 3* ü bana bunları düşündürdü.”¹⁵⁰

Nâzım Hikmet'i olumsuz olarak eleştirenlerden biri de Şevket Süreyya'dır. Şevket Süreyya, Nâzım Hikmet'in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* adlı eserini olayın ve kahramanın gerçeğe uygunluğu açısından eleştirir. Moskova'da bulundukları zamanda tanıdıkları Benerci'yi kısaca tanıttıktan sonra eserin konusunu ve tezini belirtir ve iddialarını kanıtlama amacıyla Hindistan'ın o günkü siyasal ve sosyal yapısı üzerinde bilgi verir. Bu bilgiler ışığında şöyle bir yargıya varır:

“Her şairin fantazi yapmak hakkıdır. Fakat fantaziye, hiç bir zaman, realitenin bütün kaydü-şartlarını ifade eden objektif bir «hüküm eseri» denilemez. Nazımın eserindeki Hindistan, bildiğimiz Hindistana benzemez ve Nazımın Benerjisi, bizim tanıdığımız Benerji değildir.”¹⁵¹

Yazar, daha sonra Benerci'nin ait olduğu toplumun gerçeklerine ve kurtuluş savaşımına nasıl yabancı kaldığını şöyle açıklar:

“Haydi biz Benerjiyi bir senbol gibi alalım ve kendi tanıdığımız Benerjiyi de bir tarafa bırakalım:

Kalkütenin nakliyat ameleleri mahallesinde yaşayıp, bu mahalleler halkını ayaklandırırsa, Hindistanın kurtulacağını sanan Benerji, ayakları toprak üstünde olmıyan köksüz tiptir.

¹⁴⁹ Halit Fahri, a.g.m., s. 355.

¹⁵⁰ A.K. (Ahmet Kutsi Tecer), “Varan 3”, *Görüş*, S. 1, Temmuz 1930, s. 54.

¹⁵¹ Şevket Süreyya (Aydemir), “Benerji Kendini Niçin Öldürdü?”, *Kadro*, C. 1, S. 4, Nisan 1932, s. 35.

Hindistan, hiç şüphe yok ki, bir Millî Kurtuluş hareketi içindedir. Fakat bu hareket içinde Nazımın Benerjisi, ancak bir yabancısıdır, cemiyete bağlı olmayan ve cemiyetten ekarte edilmiş bir müteassıp, ihtilâl mürşididir.

Müteassıp bir ihtilâl mürşidine idealist belki denebilir, fakat hiç bir zaman bir halk adamı ve organizatör denilemez. Cemiyetin kaydü-şartlariyle mukayyet olmayan bir avuç meteassıbın, cemiyetin nizamını bir hamlede değiştirebileceğini inanan tip, her yerde ve her devirde görülmüştür. Hattâ bu dilin edebiyatında bunlara «Blankist» derler.

İşte Nazımın eserindeki Benerji böyle bir Blankisttir. O, filvaki Kalkütede bir Hintli inkilâpçı tipinde tasvir olunmuştur. Fakat bu tasvir olunan tipin, ne cemiyetin realitesi, ne de Hindin kurtuluş davalariyle hiçbir alâkası yoktur.”¹⁵²

Yazara göre Nâzım Hikmet, her milletin millî kurtuluş hareketinin kendine özgü olduğunu göz ardı etmektedir:

“Nazım Hikmet bütün yazılarını, bir içtimaî tezaadın ifadesi sayar. Fakat bana kalırsa bu ifade Nazımda, bizzat bu içtimaî tezaadı, cemiyet harici kılacak kadar mücerretleşmiş ve sübjektifleşmiştir. Ve bu ifade galatı da şundan gelir ki, bizzat Nazımın kendisi, bütün memleketlerin davasını bir, ve dünyanın bütün insanlarını birbirine benzer görecektik kadar, realitenin ve cemiyetin haricinde kalmıştır.”¹⁵³

Şevket Süreyya, buna örnek olarak da Benerci'nin bir Ren nehri işçisi tiplmesiyle verilmiş olmasını gösterir. Yazısının son bölümünde ise, yalnızlığı ve kendi toplumuna yabancı kalışı açısından Benerci ile Nâzım'ı özdeşleştirir:

“Benerjileri, Si-Ya-U ları, Dalbanezoları, bir sirkte gezdirilen garip mahlûklar gibi, yetiştirdiği güzidelerden kendini doyuracak bir şey bekleyen bu bakılmaya muhtaç neslin karşısında dolaştırmak niçin?

Benerji kimdir? Kimdir o bütün bağlandıkları tarafından terk olunmuş adam ki, bize yalnızlığının, bize müttekâsızlığının ızdırabını bir mukaddes meczupluk şeklinde göstermek istiyor? Halbuki üstüne aldığı abânın deliklerinden sırtan, sadece ızdırabıdır. Bu sürüklenen ızdırabı bir sürü «mik'ap kafalı» seyirciler sarmıştır ki, onlara bu önlerindeki, bir takım garip marifetler yapan bir temaşa nesnesi gibi görünüyor! Anlamıyorlar, fakat endişeleri hoşca vakit geçirmektir.

Benerjide Nazım Hikmet kendisini konuşturdu ve Benerji, Nazımın kendisidir!”¹⁵⁴

¹⁵² A.g.m, s. 35.

¹⁵³ A.g.m, s. 36.

¹⁵⁴ A.g.m, s. 39.

Şevket Süreyya, Nâzım Hikmet'i derginin ve kendisinin inkılâp ve ideoloji anlayışına göre eleştirir. Eseri, sadece gerçeğe uygunluğu açısından ele alır. Eserin manzum olduğunu bile, tek bir cümleyle geçiştirir.

Ahmet Haşım ise, kendisi, Yakup Kadri ve Fazıl Ahmet ile yapılan bir görüşmede, Nâzım Hikmet'in tamamıyla Mayakovski'yi taklit ettiğini, bu yüzden de Fecr-i Âti'ye yapılan eleştirilerin ona da yöneltilebileceğini dile getirir. Ayrıca, onun ve arkadaşlarının temsil ettiği yeniliklerin de bize yabancı olduğunu savunur:

"Taklit eden adam dahî de olsa, ne yazık ki, dahî bir mukallitten başka birşey değildir. Netekim, hergün 835 satır'ın ne mükemmel taklitlerini, mecmualarda görüyoruz. esasen bu şiirinde taklit olduğu şundan belli ki bahsettiği şeylerin hiç birini tanımıyoruz. «*Burjuva*» nasıl şeydir? *Proleterya* ne cins bir kuştur? *Kızıl süvariler'den beyaz süvariler'den* bahsediliyor. Müthiş bir «*dıvar*»a meydan okunuyor. Hangi süvariler, hangi dıvar? Bütün bunlar Merrih gibi, dünyamıza tamamen yabancı bir alemin dedi kodusudur."¹⁵⁵

İsmail Habib, Nâzım Hikmet'in şiirinin abartıldığı görüşündedir. Ona göre, bu şiir tarzı sadece yeni olduğu için beğenilmiştir:

"«835 Satır»ın şairi yeniliklerin haşır ve neşir olduğu büyük İslâv ülkesinden getirdiği yeniliklerle beğenildi. Aruzu da, heceyi de atıp sırf ahenkten ve ritmden bir ses vermek kulaklara yeni bir nağmeydi. Kayığın uzaklaşısını, atlıların geçişini anlatırken nazma sinema hareketi vermek yenilikti, hoşsa gitti; kelimelerini ve mısralarını büyük harflerle yazarak, çizgilerle ayırarak tonu yükseltmek musiki ve notadan kuvvet almaktı, beğenildi. İnce nağmeli saz takımına bedel gürültülü bando daha çok kalabalık çeker, bunun için o haykırışa fazla üşüşüldü. Şiirin hedefsizliğe bedel muayyen bir ideale koşar görünüşü büyük bir cazibedir; sevdiğimiz yere giden şey de sevgilimiz olur. Gidilen yeri beğendiğimiz için sanırız ki, gideni beğeniyoruz!"¹⁵⁶

Yazar, Nâzım'ın şiirinde dıştan gelen öğeler olduğunu, şairin asıl değerinin bu öğeler ayrıldıktan sonra ortaya çıkacağını ileri sürer. Nâzım'ın şiirinin en belirgin niteliğini de şöyle açıklar:

"O, kendinden evvel iki şiiri, üç telli saza benzetti. Hep ferdî tahassüsleri mırıldıyan bu sazın inceliğinden bıktık. Bıkan kulakları *Nâzım*, kendi kalabalık ve gürültülü orkestrasına çağırdı. Fakat kulaklar bu gürültüden de bıkmıyacak mı? Şiir yalnız inleyiş değildir, peki, fakat yalnız haykırış ta olamaz."¹⁵⁷

¹⁵⁵ Kâzım Sevinç, "Bir Çardak Altında Üç Büyük Üstadla Baş Başa", *Garba Doğru*, S. 1, 1 Ağustos 1930, s. 3.

¹⁵⁶ İsmail Habib (Sevük), *Edebi Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, İst., 1930, s. 482.

¹⁵⁷ *A.g.e.*, s. 483.

İsmail Habip, şairin kendisini tekrar etmemesi gerektiğine dikkat çektikten sonra, onun idealistliğine geçer. Yazar, Nâzım Hikmet'in idealini zararlı bulur ve gençleri uyarır:

"Nâzımın şairliğinde kütle için en cazibeli vasıf idealistliğidir, bunu saklamağa lüzum yok; fakat onun belki en muzır tarafı da idealidir; kütleyle bunu da haykırırım. Yetmiş milyon alman her türlü rejime bürünebilir; fakat rejim ne olursa olsun o yetmiş milyon yine Almandır; halbuki on yedi milyon Türk milliyet camiasında çıksın; ister sağ, ister sol, biri bataklıktır, diğeri uçurumdur, mahveder. Gençliğe samimiyetle şunu söyleyeceğiz: Şairi beğen fakat aldanma."¹⁵⁸

Peyami Safa, Nâzım Hikmet'in *Jokond ile Si-Ya-U* adlı eserini ve bu yolla da onun şiirini farklı bir eleştiri anlayışıyla ele alır. Yazısının başında okuyuculara önemli bir uyarıda bulunur:

"Okudunuz mu? Ancak onu okuduktan sonra bu makalenin sizce manası olabilir. Çünkü bu manzum hikâyenin mevzuunu burada anlatmıyacağım. Zira hiç bir eser yalnız mevzuundan dolayı mühim olmaz ve mevzuu anlatan bir münekkit o eseri en basit mahiyetine irca etmiş olur. Ben bu cürmü işlemeyeceğim. Evvelâ Nâzım'ın kitabını, sonra bu makaleyi okuyunuz."¹⁵⁹

Yazara göre, eserin en önemli özelliği insanın ruhunda yaptığı etkidir. Şairin ülküsünün, tezinin bir önemi yoktur:

"Jokand ile Si=ya=u birer semboldür. Onların aşkları muharririn aşkıdır, onların mefkûresi muharririn mefkûresi.

Bu mefkûre nedir? Kadın mı? Servet mi? Şeref mi? Hiç biri. Her hakikî iştîyak gibi onun da adı yoktur. Biz (yani bütün insanlar) büyük ve mamûtenahî emellerimize ne isim verirse verelim, kendimizi ve başkalarını aldatmış oluruz, zira tahakkuku imkânsız olan bu metafizik iştîyakımızı imkan alemi içinde zannetmekten ibaret bir vehme kendimizi de, başkalarını da kurban ederiz."¹⁶⁰

Peyami Safa'ya göre bu eser, uluslararası nitelikte bir eserdir, ancak eserin daha büyük değerleri yanında bu niteliği zayıf kalır:

"Bu küçücük zarif ve garip kitapta büyük ve harikalar dolu bir insan ruhunun bizi, kendi cüzülerine karıştıracak bir genişlikle kapladığını hissediyoruz. Hakikî ve adi hayatın ruhumuzda çizdiği hudutları silen ve bizi hudutların, buutların, hesapların

¹⁵⁸ A.g.e., s. 483.

¹⁵⁹ Peyami Safa, "Jokond ile Si-Ya-U", *Resimli Ay*, S. 10, Kânunuevvel 1929, s. 26.

¹⁶⁰ a.g.m., s. 26-27.

esaretinden kurtararak namutenahî bir ittisaa götüren eser. İşte en büyük bedîî tesir.”¹⁶¹

Yazar, daha sonra Nâzım Hikmet ve şiiri hakkındaki düşüncelerini açıklar. Halit Fahri gibi Peyami Safa da onu realist değil, lirik ve idealist olarak değerlendirir. Ona göre, Nâzım'ın en önemli yönü de budur. Peyami Safa, Nâzım'ı sadece şiire getirdiği şekil ve dil yenilikleri nedeniyle önemli bulanları da eleştirir ve şairin yüzeysel değerlendirilmemesi gerektiğini savunur:

“Nâzım'ın şahsiyeti ve türk şiirine getirdiği yenilik ve güzellik, mısraları kırık yazmasından bazı taklidî eserler ve hece kullanmasından, halk dilinin bazı canlı tabirlerini kabul etmesinden ibaret değildir. Şiirden bülbülü, menekşeyi kovması ve yerine makineyi getirmesinin de ehemmiyeti yoktur. Bunlar bir şairin fantazilerinden ibarettir ve Nâzım'ın bu kadar basit ve kaba bir realist çerçeve içinde mahsur telâkki edilmesine dayanmam.”¹⁶²

Yazara göre, Nâzım'ı bu şekilde değerlendirenler onu kısıtlı olarak algılamaktadırlar. Onun, Nâzım'da beğendiği ve önemli bulduğu özellik, «gayri mümkün iştihakıdır.» Nâzım, işte bu üstün özelliğinden dolayı ne halk tarafından ne de aydınlar tarafından anlaşılabilir. «Bütün bu satırlarla şunu anlatmak istiyorum ki, muğlak ve büyük dostum karşısında hiç birimiz satihbin olmalıyım, onu sabit ver bedîî sistemin revacı için yazı yazan maddî, sathî, ve kaba, mahdut bir felsefî rüyet içinde bocalıyan ve yeğane marifeti mısraları kırmaktan ibaret bir serbest nazım şairi gibi görmek isteyenleri intibaha davet eder ve derim ki: Nâzım Hikmet'i, büyük türk şairini bedîî iddialardan uzaklaştığı yerlerde arayınız. Hakikî insan orada gizlidir. Ve tecessüsünüz karşısında gayet mahir ver saklanbaç oynıyan bu ince ve kıvrak ruhu bir an yakalamak istiyorsanız, kelimelerin sathî ve zihnî medlûllerine değil, telkinî manalarını, derinliklerine ve ahengine dalınız. Nâzım Hikmet'i anlıyanlar, onun görünen tarafını değil, görünmeyen tarafını hattâ kendinin bile görmediğini görenlerdir.”¹⁶³

Sadri Ethem, Nâzım'ın materyalizmi üzerinde durur. Onun sanatı ile materyalist anlayışını birleştirerek şiirinin genel özelliklerini ortaya koymaya çalışır. Yazar, Nâzım Hikmet'i herkesten farklı bir boyutta algıladığı iddiasındadır:

“Onu anlatanlar, anlatmak isteyenler şimdiye kadar yalnız bir şey yaptılar: Kendilerinden damaklarındaki zevkten bahsettiler. Kimi radyoyu ilk dinliyen adamın

¹⁶¹ a.g.m., s. 27.

¹⁶² a.g.m., s. 28.

¹⁶³ a.g.m., s. 28.

gayretini gösterdi kimi «Ben bundan hoşlanmam» dedi, kimi «Benim zevkime uymuyor» dedi. Ben kendimden bahsetmeyeceğim, İntibalarımın ziyade onu size bir makinenin parçalarını anlatır gibi anlatmaya , çalışacağım.”¹⁶⁴

Yazar, önce Nâzım'ın şiirinin teknik özellikleri üzerinde durur. Ona göre, Nâzım'ın dize yapıları üzerinde yaptığı yenilik öz şiire varmak içindir:

“Onun mısraları ruhun ve sesinin hürriyetinden başka kaide tanımaz bu tarz ruhun bir anarşisi değildir. Aruzdan, ve heceden geçen bir zevk akışıdır. Onun için Nazımın mısraları nefes alır. Onun harfleri değil noktaları bile üzerine basıldığı zaman ses veren bir elektrik düğmesi gibidir.”¹⁶⁵

Yazara göre, Nâzım Hikmet'in teknikte yaptığı ikinci büyük yenilik dildedir: «Nazım lisanda hakikî demokrasiyi “ilan” eden yegâne şairdir.»

Sadri Ethem, daha sonra, «Nazımın Sanatı» başlığı altında, onun materyalist dünya görüşüyle sanatının bütünleşmiş olduğunu belirtir. Bu nedenle de bir tezat şairi değildir:

“Nazımın sanatı, Nazımın fikri ve felsefesinden ayrı değildi. Fikirleri, ve hisleri hayatıyla düşünceleri arasında büyük tezatlar olan adam değildir. Nazımda görüş, duyuş, yapış bir birine eklenmiştir. Onun hayatı ile sanatı arasında pek yakınlık vardır.

Bunun için Nazımda şiir ve şuur ayrı ayrı işleyemiyor. Şiirde şuur şuurda şiiri karışmış buluyoruz.”¹⁶⁶

Yazar, daha sonra Nâzım'ın materyalizminin 18. yüzyıl materyalizminden ayrılan yönleri üzerinde durur ve buradan da onun son eseri *Jokond ile Si=ya=u*'ya geçer:

“Jokond ile Si=ya=u Nazımın fikir ve felsefesini popularize eden son eseridir.

Bu eserinde Nazım sanatla inkılâbı birleştiriyor. Ve inkılâpçı olan sanatın ölümünü görüyor ve inkılâbı tercih ediyor.”¹⁶⁷

Sadri Ertem, *Yedigün* dergisinde «*Bedrettin Destanı*» adlı yazısında da Nâzım'ın materyalizmi üzerinde durur. Ona göre, Nâzım'ın hem materyalist hem de lirik oluşunda şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü; “Bu materyalizmde heyecan, ümit, neşe, ve ölüşün namütenahîliği gizlidir. Yalnız hassaları değil, zekâyı, yaratıcı muhayyileyi harekete getiren tecrübe ile aklî bir safa koyan dünya görüşü, tabiatle ölüşün, hareketin, tezatlar mücadelesinin lirizmini bünyesinde taşıyor demektir.”¹⁶⁸

¹⁶⁴ Sadri Ethem, “Hem Materyalist Hem Şair Olmak Kabil mi?”, *Resimli Ay*, S. 4, Haziran 1930, s. 34.

¹⁶⁵ a.g.m., s. 34.

¹⁶⁶ a.g.m., s. 35.

¹⁶⁷ a.g.m., s. 35.

¹⁶⁸ Sadri Ertem, “*Bedrettin Destanı*”, *Yedigün*, C. 9, S.212, 31 Mart 1937, s. 16.

7- NECİP FAZIL KISAKÜREK

Şiirde farklı bir duyarlılık ve sesle ortaya çıkan Necip Fazıl, dönemin olumlu eleştiri alan şairlerinden biridir.

Ziya Osman, Necip Fazıl ile Baudelaire arasında ölümü dile getirişleri açısından benzerlik bulur ve bu yakınlığın nedenini Necip Fazıl'ın «Kaynaşmış ruhlarımız bir derdin potasında,» dizesiyle açıklar. Şairin *Kaldırımlar* adlı eserini eleştirirken tek tek şiirler üzerinde durur. *Kaldırımlar*'dan sonra *Otel Odaları* ve *Sayıklama* şiirleri üzerinde şu değerlendirmeyi yapar:

“Zaten ayrı bir tarzda olan Ahmet Haşiminkiler istisna edilirse, bu iki şiir kadar telkin kuvveti fazla hiçbir eser bizim edebiyatımızda yazılmamıştır. «Otel odaları»nın, bu kafiyesiz add edilebilecek manzumenin, o kadar gürültüsüz, anlayışsız bir kuvveti varki, okuyan, adeta görünmiyen kollar tarafından kaldırılarak bir otel odasına götürülmüş gibi oluyor ve orada ölen bütün gariplerin acısını duyuyor:

Ağlayın aşinasız, sessiz, can verenlere

Otel odalarında, otel odalarında...

«Sayıklama» da, okudukdan sonra gözlerde pırıltılar, kulaklarda mırıltılar bırakan bir şiir.”¹⁶⁹

Kaldırımlar'ı eleştirirken kişisel izlenimlerini aktarmakla yetinen Ziya Osman *Ben ve Ötesi* için daha kapsamlı değerlendirmelerde bulunur. Ona göre, “Necip Fazıl, belki en büyük Türk şairi değildir, fakat Türk edebiyatının en kuvvetli şiir kitabı her halde *Ben ve Ötesidir*.”¹⁷⁰

Yazara göre Necip Fazıl bireşimci bir zekâyâ sahiptir. Hiçbir şairimiz onun gibi halk şiirlerimizi inceleyip Karacaoğlan'ın düşünebildiği, ancak başarıyla kullanamadığı bir şekli, «*Sayıklama*» şiirinde olduğu gibi yerinde ve konuya uygun olarak kullanamamıştır. Onun hiçbir akıma bağlı olmayışını da ekledikten sonra başarısının sırrını her şeyin yalnız iyi kısmını almak ve üzerine erişmek olarak belirler:

“Zaten, Necip Fazıl hiç mektep kaygusile de mukayyet değildir. Onun şiirinde ne romantiklerin müfrit lirizmini, ne parnasyenlerin ancak bir mermer soğukluğunda bulabildikleri şekil mükemmeliyetini, ne de sembolistlerin zoraki iphamını

¹⁶⁹ Ziya Osman (Saba), “Kaldırımlar”, *Serveti fûnun Resimli Uyanış*, C. 65. No. 1687/2, 13 Kânunievvel 1928, s. 27

¹⁷⁰ Ziya Osman (Saba), “Ben ve Ötesi”, *Varlık*, S.10, 1 Birinci kânun 1933, s. 153.

bulacaksınız. İçinde Türk şiirinin en büyük derinlikleri bulunan bu deniz, dibinin yeşil uçurumlarını gösterecek kadar berraktır.

Necip Fazıl'da lirizm vardır; fakat ne kadar örtülü ve asil bir lirizm. Necip Fazıl da âşıktır fakat bu aşk onu bir kafiye hokkabazı yaptıracak kadar ileri gitmez.

Necip Fazıl sembolisttir; fakat sembolizmin de yalnız iyi taraflarını almak şartile,¹⁷¹

Ziya Osman'ın olumsuz olarak eleştirdiği nokta Necip Fazıl'ın kısa şiirlerinde ahengi sağlayamamasıdır:

“Yalnız, bu şiirlerin hem küçük ve hem kısılarında ahengin her zaman temin edilemediğine işaret edeceğim.

Ağlayın, aşinasız sessiz can verenlere

Otel odalarında, otel odalarında

Mısralarının geniş ahengi, böyle dar bir vezinle yazılan ve bilhassa şekil itibarile kesik biter koşma olan şiirlerde bulunamıyor.”¹⁷²

Bu beğeni dolu eleştirilere karşılık Hüseyin Cahit Yalçın, Necip Fazıl'ın şiirlerini olumsuz açılardan değerlendirir. Yazara göre şair kelimeleri keyfi anlamlarda kullanmaktadır:

“Şehitler yanında *vurgun* değildir

Burada *vurgun* kelimesine Necip Fazıl Bey *yaralı* mânâsını vermek istemiştir. Fakat bugün bu kelimenin amiyane lisanda *âşıktan* başka bir mânâsı yoktur.

Necip Fazıl Bey kelimelerin delâlet ve kuvvetini de bazan istihfal ediyor:

Başını bir emek *satın* kahramanlar gibi

Satmak kelimesini manevî sahada bir iyi manada kullanmayız. *Vicdan* satılır ve bu fena bir şey telâkki olunur. Bir kahraman başını *satmaz*, verir, vakfeder, hasreder.”¹⁷³

Hüseyin Cahit bu savsamaklardan dolayı şairi mahkûm etmenin haksızlık olacağını belirttikten sonra şairin en önemli özelliği üzerinde durur:

“Necip Fazıl Beyin en göze çarpan hususiyeti fikirler ve hayaller arasındaki insicamsızlık ve rabitasızlıktır. Yazı ve ses gibi maddi vasıtalarla bizde uyanacak batınî ahenkte bir vahdet ve devam yok. Parça parça, heyeti mecmuasız bir mozayik seyrederek gibiyiz ve bundan dolayı bir hayal inkisarına uğruyoruz. Önümüzde pek güzel bir levha inkişaf edecek ümidile okumağa başladığımız manzumelerin sonuna

¹⁷¹ A. g. m., s. 153.

¹⁷² A. g. m., s. 153.

¹⁷³ Hüseyin Cahit Yalçın, “Necip Fazıl Bey Ben ve Ötesi [1]”, *Fikir Hareketleri*, S. 14, 25 Kânunusani 1934, s. 11-12

gelince, bizi o vadedilmiş büyük bedîî hazdan mahrum bıraktığı için şaire adeta dargın kalıyoruz.”¹⁷⁴

Yazara göre Necip Fazıl, «içlenip içlenip hayal kurmak için kendisini zorlamadığı, göklere yaslanıp çılgık savurmağa kalkmadığı zamanlar» güzel betimlemeler yapmaktadır. Ancak bu niteliğin onu yeni şiirin temellerinden biri saymamıza yetmeyeceğini, böyle bir anlayış varsa bu anlayışın Necip Fazıl'ın şiiriyle şöyle açıklanabileceğini belirler:

“Yel olsa sende esen,

Cücesin şehirde sen

Bir dev olmak istersen

Dağlarda şarkı söyle.

Acaba Necip Fazıl Bey dağlarda mı şarkı söylüyor? Edebiyatımız bu kadar mı bomboş? Bilmem. Arıyorum.”¹⁷⁵

8- ÖMER BEDRETTİN UŞAKLI

Ömer Bedrettin, döneminin en beğenilen ve en az olumsuz eleştiri alan şairlerinden biridir. Bunun nedeni de dönemin beklentilerine cevap vermesidir. *Deniz Sarhoşları* adlı kitabının iki kez basılması beğenin derecesidir. O, Anadolu'yu yansıtan pastoral şiirleriyle beklenen ve özlenen şiiri getirmiştir. Üstelik bir çok yazara göre, kısır memleketçi şiire bir seçenek olarak ortaya çıkmıştır.

Halit Fahri, şairi şöyle nitelendirir:

“.... bu genç şair Anadolu'nun bağrında onun güzelliklerini terennüm eden bir türk Théocrite'i bir türk Virgile'i, bir türk André'e Chénier'sidir.”¹⁷⁶

Yazar, Ömer Bedrettin'in şiirlerini değerlendirirken eski şiirin doğaya bakışını ve doğayı dile getirişini de eleştirir. Divan edebiyatından Fecr-i Âtî'ye kadar bütün dönemler bu olumsuz eleştiriden payını alır. Özellikle Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî dönemlerindeki taklitçilik üzerinde durur:

“Hele «Fecriati» şairlerinin Belçikalı şairlerinin görüşlerini aynen türkçeye naklettikleri daha dünkü devirdir. Belçika akşamlarının hususiyeti, yeşil ve incili çiçekler açan hülyalı gölleri, kuğuları vesairesi ile bu kozmopolit ve bizim için her

¹⁷⁴ A. g. m., s. 12

¹⁷⁵ A. g. m., s. 14

¹⁷⁶ Halit Fahri (Ozansoy), “Deniz Sarhoşları”, *Resimli Uyanış Serveti Fünun*, C. 68/4, No. 1772/87, 31 Temmuz 1930, s.134

cihetçe ekzotik edebiyat gelecek nesiller için, eminim hayretle tetkik edilecek manzum vesikalardır.”¹⁷⁷

Yazara göre edebiyatımızın Millî edebiyat döneminde de doldurulamayan pastoral cephesi Ömer Bedrettin tarafından tamamlanmıştır. Ayrıca Ömer Bedrettin’in serbest nazımcılar gibi kafiye ve vezne kayıtsız kalmamasını övgüyle karşılar:

“Ömer Bedrettin orjinal olmak için bilhassa mahalli güzelliği intak eden bir edebiyat yapmak için ne vezni, ne de kafiye baltalamağa lüzum görmüştür. Hiç şüphesiz pek te iyi etmiştir. Vezinsiz şiirler yazarak «Mimarî yaptım» iddiasında bulunacak yerde tabîlikten asla ayrılmamıştır. Şiirlerinin tesir ve cazibesi de işte bu tabîlik ve samimîlikten ileri gelmektedir.”¹⁷⁸

Ahmet Kutsi de, Ömer Bedrettin’le memleketin ilk defa doğal haliyle şiirimize girdiği düşüncesindedir:

“Onunla ilk defa olarak, bir memleketin meselâ boydanboya garbî Anadolu’nun sahteliğe düşmeden eserlerine girdiğini görüyoruz. Bu itibarla onu biz de ilk defa dışarlıklı bir şair olarak görüyorum; dışarlıklı yani hayatını muayyen bir iklim, muayyen bir toprağa bağlamış adam. Memleket oğlu. Onun için Bedrettin, kudretli şair olduğu kadar eserinde nefis bir çeşniye maliktir.

Son zamanlarda eserine millî bir hususiyet vermek hevesinde olan birçok muharrir, bize Mehmetçikten, Fatmadan, çobandan bahsettiler. Hepsi de soğuk ve bayağı. Onlardan biri bile Uşaklı Bedrettin gibi içindekini alıp bize vermedi. Halbuki o, çizdiği tabloları tanıttığı insanları kendinin bir parçası olarak veren özlü bir sanatkârdır.”¹⁷⁹

Hüseyin Cahit Yalçın ise aynı düşüncede değildir. O, *Deniz Sarhoşları*’nın ikinci kez basılmasını gerektirecek başarıyı görememektedir. Ona göre, eskilerin aruz vezni için yaptıkları yanlışların hece vezninde yapılmaması gereklidir. Oysa Ömer Bedrettin hece vezni için basitleşmiş deyim ve hayaller kullanmaktadır. Yazar bu hataları göstermek amacıyla «Fidan Boyluma» adlı şiiri eleştirir:

“Fidan boylu, gözü yollarda kalmak, kanlı göz yaşları artık bir şair için pek eskimiş klişeler sayılmak lâzım gelmez mi?

Sonra, açıktan açığa bir yanlış: benim gibi yerine *ben* gibi. Böyle denmiyeceğini şair elbette bizden iyi bilir. Fakat ne yapsın ki başında hece derdi var. Bu derde galebe çalmak imkânını bulamıyan şair lisana tecavüz etmekte beis görmüyor ve

¹⁷⁷ A. g. y., s. 135

¹⁷⁸ A. g. y., s. 135

¹⁷⁹ A. K. (Ahmet Kutsi Tecer), “Deniz Sarhoşları”, *Görüş*, S. 2, Ağustos 1930, s. 119

şüphesiz, fena yapıyor. Teknik zarureti yanlış yazmak için hiçbir zaman bir mazeret diye kabul olunamaz. Şiirin tekniğine sahip olmasını bilenler manzum yazarlar, bilmeyenler de yazamazlar. Bir mecburiyet yok ya.”¹⁸⁰

Refik Ahmet, Ömer Bedrettin’i edebiyatımız için ümit ve sevinç olarak görür. Şairin kullandığı malzemenin yerel oluşu yazarın özellikle hoşuna gider:

“Ömer Bedreddinin şiirlerinden aldığım tat, bir sıra suluboya küçük memleket resimlerini seyretmenin lezzetidir. Kalemimi san’atkâr bir ressamın fırçası gibi kullanan şair, gezip gördüğü yerleri, Antalyanın çağlayanlarını, Mersinin denizini, Artvinin dağlarını, Çoruh akşamlarını canlı renklerle, ustaca boyamış, mısraların arasından bize uzatıyor; kullandığı şiir malzemesinin bizim için yeni ve buna rağmen yerli oluşu bilhassa hoşuma gidiyor.”¹⁸¹

Yazar, kusur olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceğinden emin olmadığı bir olumsuz noktaya da değinir. Ömer Bedrettin fırçasını «biraz boyaya ve daha ziyade hülyaya» batırarak Anadolu panoraması çizmektedir.

Vahdet Gültekin, konu güzelliği açısından *Yayla Dumanı*’nı çok beğenir. Bu kitaptaki şiirler bir buket oluşturmaktadır ve bu buketten de memleket ve Anadolu havası yükselmektedir.

“Ömer Bedrettin Beye şimdiye kadar bir «memleket şairi» denmediyse bu sözü «Yayla Dumanı» vesilesi ile söyleyebiliriz. Çünkü şairin bütün hisleri mücerret ve kendine ait hisler değil, bu hislerin hariçteki mahallî bir şiirle bağlanmasından ortaya çıkan bir hayat ve heyecan ifadesidir. Şairin «uyku»’sunda bile «güröldeyen şelâle»’nin hasreti var.”¹⁸²

Ahmet Kutsi, “*Yayla Dumanı*’nın tam zamanında yayımlandığı düşüncesindedir. Yazar, dedikodulu, tartışmalı edebiyat ortamında umutsuzluğa kapılmışken bu kitap yayımlanmıştır ve «...oldukça kurak süren şiir dünyasına bir yaz yağmuru» gibi serpilmiştir. Ona göre Ömer Bedrettin, «Tabiat karşısında murakabaya varan bir şair olmaktan ziyade Anadolu’nun gizli renklerini, seslerini ilhamının pınarı yapan» bir şairdir. Yazar Ömer Bedrettin’in diğer özelliklerini de şöyle açıklar:

“Ömer Bedrettin’in hususîyetlerinden biri de bütün şiirlerinde yaygın bulunan romantik aşk duygusudur. Onun için lisanı halk ruhunun saf ve öz ibdalarındaki akış

¹⁸⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, “Ömer Bedreddin Bey”, *Fikir Hareketleri*, S. 26, 19 Nisan 1936 s. 11

¹⁸¹ Refik Ahmet (Sevengil), “Ömer Bedreddin’in Şiirleri”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 2, S. 23-24, Haziran-Temmuz 1934, s. 1550.

¹⁸² V. G.(Vahdet Gültekin), “Yayla Dumanı”, *Yeni Adam*, C. 1, S. 33, 13 Ağustos 1934, s. 6

kadar zevklidir ve bütün hünerine rağmen Şirleri hiç külfetsiz yazılmış hissini verir. Bu itibarla  mer Bedrettin için tam manasile yılların özlediği bir halk Şairidir denebilir.”¹⁸³



¹⁸³ Ahmet Kudsi (Tecer), “ Yayla Dumanı» Münasebetile”, Varlık, C. 2, S. 33, 15 Ekim 1936, s. 132.



HİKÂYE VE ROMAN

I- HİKÂYE VE ROMAN ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

1- HİKÂYE VE ROMANIN İŞLEVİ

Türk romancısının Tanzimat'tan bu yana en ağır görevi yüklendiği dönemdir Cumhuriyet'in ilk yılları.

Yazarlar insanımızı ve ülkemizi tanımamakla suçlanırlar. Bir yandan değişen insan söz konusudur, ümmet bilincini bırakıp millet bilinciyle donanan Batılı olmaya çalışan yeni insan. Bir yandan da tanınması ve dile getirilmesi istenen Anadolu insanı. Yani yazardan durağan olanla hareketli olanı eş zamanlı olarak ifade etmesi beklenmektedir. Roman eleştirilerinde ölçüt, romandaki olayın ve kişilerin gerçeğe uygunluğu ve varsa psikolojik çözümlemelerin derinliğidir. Bu dönemde bir roman Anadolu'yu ve Anadolu insanını ne kadar iyi anlatırsa o kadar makbul karşılanır. Diğer bir deyişle bir romancı ne kadar Anadolu'dan ve Anadolu insanından söz etmişse o derece beğenilir.

Fuat Köprülü, Türk romancısının halka yabancı kalmasını ve halkın asıl meselelerini ihmal etmesini eleştirir:

“Romanların kahramanları, ekseriyetle millî seciyeden yoksun, halkın yabancı (...) marazî tiplerdir. Kurun-ı Vusta hayatından muasır medeniyet hayatına geçmeğe çalıştığımız şu sırada, yeni cemiyetin şu «buhran ve intikal» devrinde, bütün bu mazi döküntüleri ve yabancı harslar perestîşkârları içimizde yaşıyor. Romancı, şüphe yok ki, bunları da ihmal edemez ve etmemelidir. Lâkin bugünkü Türk hayatının asıl meseleleri bunlar mıdır?”¹

Türk romancısının sorgulandığı bir başka nokta da roman kişilerinin tek boyutlu oluşudur. Bu konu üzerinde en çok Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar durur.

Peyami Safa, Ahmet Ağaoğlu'nun, romancılarımızın bir Goriot Baba değerinde tip yaratamadıkları için sitem etmesi üzerine, kendisine tip konusundaki görüşlerini bildirir. Yazara göre artık roman kişisi ondokuzuncu yüzyılda Goriot Baba'da olduğu gibi değişmez bir öyle belirlenemez:

“O zamanlar tip demek, sabit karakterleri olan piyes ve roman kahramanları demektir. Meselâ Goryo Baba ölesiye fedakâr, kızları da öldüresiye nankördürler ve

¹ Fuat Köprülü, “İnkılâp ve Edebiyat”, Hayat, C. 1, S. 5, 3 Kânunuevvel 1926, s. 1.

romanın sonuna kadar karakterlerini muhafaza ederler. Halbuki gittikçe tekâmül eden tip anlayışımız bize öğretmiştir ki insanın huyu, bu derece sabit kalmaz ve Tolstoinin dediği gibi «arasından geçtiği kıyıların şeklini alan bir nehre benzer.», dışarı tesirlere göre değişir.”²

Peyami Safa’ya göre yazardan beklenen, karmaşık yapılı roman kişisini yansıtmasıdır:

“Romancı basit, sabit ve değişmeyen karakteri değil, bu kompleksi bulup tahlil eden olmalıdır. Dikkat edelim, karakter cemiyetin aşağı tabakalarında daha sabit ve barizdir, tip kabalaştıkça karakteri fazla bellidir. Bunun için halk romanlarında, vodvillerde hasis, korkak, ayyaş, hilekâr, yalancı, ilâh... tipleri çok barizdir ve emin olunuz ki bunları yaratmak, Proust’un romanlarındaki kompleks tipleri tahlil etmekten daha kolaydır. Bizim edebiyatımız tipten mahrum olduğu için değil, tiplerle dolu olduğu için tenkit edilebilir.”³

Yazar biyografik romanı ele aldığı bir yazısında da romanımızın bireyin iç dünyasına yönelmemesini eleştirir:

“Romanımız, insan ruhunun kapısı önündedir. Ve içerden gelmeyen gizli sesleri duyabilmesi için henüz eşiğini aşmış değildir. Kaba haykırışlardan çok, iç mırıltılarda gizlenen dramı keşfedinceye kadar tek bir insanın yaşantısı ne onu, ne de okuyucuları ilgilendirecektir.

Türk romanı, insanlara baktığı halde, insanı göremiyor.”⁴

Ahmet Hamdi Tanpınar da bu konuyu kapsamlı olarak ele alıp irdeler. Yazar, «Bir Türk romanı var mı, yok mu?» sorusundan yola çıkarak Türk romanının genel görünümüne ve sorunlarına da değinir.

Tanpınar, bu soruyu zor bir soru olarak nitelendirir. Çünkü Türk romanının konumu varlık ile yokluk arasında «paradoksal bir mevcudiyet» ile değerlendirilebilir. Madde açısından bir Türk romanı vardır, ama nitelik açısından yoktur. Yazar, günün romanının genel özelliklerini şöyle belirler:

“Darlığı ile boğucu bir mahbes havasını andıran tek cepheli bir mevzu içinde terliye terliye, bunala bunala, aşk dedikleri, fakat bu namda tanıdığımız hakikî ihtirasla hiçbir alâkası olmayan, tatsız oyunları oynayan ve neticede bilmem nedense çok defa

² “Romana Dair Konuşuldu”, *Kültür Haftası*, S. 4, 5 Şubat 1936, s. 61.

³ A.g.m., s. 61.

⁴ Peyami Safa, “Roman ve Biyografi”, *Kültür Haftası*, Mayıs 1936, s.

ölen ve yahut öldüren bir sürü kukla. İşte bu günkü Türk romanının bir cümlede, belki bir az insafsız, belki bir az eksik, fakat her halde doğru hülâsası.”⁵

Tanpınar’a göre, bütün ağırlık noktasını bir aşk hikâyesinin oluşturduğu bu tür romanlar, eski Doğu hikâyesinin devamı niteliğindedir. Oysa artık romandan anlaşılan «vak’a» değil yazarın kafasında canlanıp yaşayan kişiler yani insandır. «Vak’a» kişileri anlatmaya yarayan bir araçtır sadece. Bizdeki durum ise bunun tam aksidir:

“Romancılarımızın çoğunun sanatında şahıs, sadece vakanın devamına lâzım görülen bir alettir. Onların kendilerine mahsus hiçbir hayatiyetleri yoktur. Bu cansız bebekleri bulundukları kitabın dışına çıkarın, iki adım ötede bir kül yığınının kalbolurlar. Bunun içindir ki romanlarımız okuyanların üstünde çok defa adî gazete havadislerinin muntazam fasıllara ayrılmış birer agrandismanı tesiri yapar.”⁶

Yazar, Türk insanının ve Türk hayatının bütün uğraşlara karşın Türk romanına giremediği düşüncesindedir. Romancılarımız öteden beri «Eserlerinin hakikî hayatla alâkası yok, hayatımızı göstermiyorlar, bizi anlatamıyorlar» gibi suçlamalarla karşılaşmışlar bu suçlamalardan kurtulmak için «Eserlerini baştan başa memleket tasvirleri, muharebe tabloları, kağnı gıcırıltıları ile» doldurmuşlardır. Tanpınar’a göre hepsi boşuna zahmettir. O, sonucun başarısız olmasını şöyle açıklar:

“Tasvirler kitaplarımıza posta pulu gibi yapıştılar. Korkunç cidal sahneleri komşu çocuklarının çelik çomak oyununa döndü. Sebebi ne kadar aşikâr? Nasılsa toprağa ve hadisâta gözünü açmasını öğrenen muharrirlerimiz insan denen mahlûka gafildirler. Psikoloji denen şeyin, tip denen şeyin sanattaki ehemmiyetini bilmiyorlardı. Eserinin yerli hayatla alâkasını temin için âdî bir intrikanın ötesine berisine rasgele serpilmiş bir kaç şalvarlı kadın yahut kerpiç duvarlı beş, on ev kâfi gelir zannediyordu. Şüphesiz bunlar iyi, güzel, doğru şeylerdir. Fakat nihayet bir kadro, bir dekor olabilirdi. Bu dekorun içine insan lâzımdı. İnsan yani hayatının umumî vasıflarile bize benzeyen fakat ferdiyetinin hususî çizgilerile bizden ayrılan şahıs. İşte bunu yapamadılar ve yapamadıkları için de bize bir şey anlatmak, bizde yaşayabilmek kudretine vâsıl olamadılar.”⁷

Tanpınar, romancıların «insan»a ulaşamamalarının nedenlerini de belirler. Kolaya karşı olan zaafı, dördüncü derecede Avrupa eserlerinden kopya yapmak illeti, üslûpçuluk ve duygu sömürücülüğü, romancılarımızı «insan»a ulaşma yolunda başarısızlığa iten etkenlerdir.

⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”, Görüş, S. 1, Temmuz 1930, s. 57.

⁶ A.g.m., s. 58.

⁷ A.g.m., s. 58.

Tanpınar, bizde bugüne değin «Bir Türk romanı niçin yoktur?» sorusuna verilen cevapların doğruyu yansıtmadığı kanısındadır. Yazar, önce bu sorunun kapsamına açıklık getirir. Geniş bir okuyucu kitlesine seslenen bir Türk romanı vardır; ancak yabancı bir dil bilen ve o ülkelerde verilen iyi örnekleri gören okuyucuların beklediği nitelikte bir roman yoktur.

Yazar, Türk romanının niçin olmadığı sorusuna verilen cevapları şöyle özetler:

“Bunlardan birisi o artık hepimizin ezberlediği «yazıcılarımızla, cemiyetimizle, hayatımızla alâkadar olmaması, Türk milletini, hayatını bilmemesi, okudukları garpli muharrirlerin tesiri altında kalmaları, eserlerinde samimî olmamaları» cevabıdır. Bu acı itap, idealistlerimizin ağzından çıkar çıkmaz herkes susar, yüzler kızarır, başlar eğilir.

İkinci cevap deterministlerindir. Onlar derler ki, «İstediğimiz gibi Türk romanı yoksa, bunda kabahatli hayattır. Hayatımız mütekâsif değildir, bir intikal devresindeyiz, bu vaziyette kuvvetli bir romancımızın çıkması mümkün değildir.»⁸

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu iddialarda gerçeklik payının bulunduğu, ama ayrıntıların hep göz ardı edildiği düşüncesindedir. Eleştirilerin nesnellik derecesini belirlemek amacıyla tek tek üzerlerinde durur. Ona göre Türk romanı toplumla ilgilidir. Herhangi bir romanı açtığınızda isimlerin Türk ismi olduğunu, yaşayışın bu ülkede var olan bir yaşayış olduğunu, manzaranın Anadolu veya İstanbul'a ait olduğunu, konunun kendi hayatımızdan seçilmiş olduğunu görürüz. Hatta başka ülkelerde yeni denenen köylü romanı bile yazılmıştır. «Kadın-erkek meselesi, cehalet meselesi, yenilik meselesi, münevverin sermaye meselesi... daha realistlerin elinde köylünün hayatı, cehalet, tembellik» işlenen konulardır. Yazar, bu durumda romanımızın cemiyete ilgisiz olduğunun iddia edilemeyeceğini, ancak yapaylık, cansızlık ve gerçeğe uygunsuzluk gibi olumsuzlukların ayrı bir mesele olduğunu belirtir. Görüşlerini de maddeler halinde özetler:

“1- Türk romancısı zannedildiği gibi bize, kendi memleketimize karşı alâkasız değildir; yalnız bu alâka bizi peşinden sürüklemiyor; sâri değildir. 2- Türk romancısına izafe edilen garp tesiri altında kalmak keyfiyeti, başka şartlar altında temenni edilmesi lâzım gelen bir şeydir ve zâten pek kuvvetle de mevcut değildir. O hâlde ortada sadece bir muvaffakiyetsizlik vardır ki, bunun sebeplerini başka noktalarda aramak lâzım gelir.”⁹

⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bizde Roman 1”, *Kültür Haftası*, S. 2, 22 İkincikânun 1936, s. 25-26. (Edebiyat Üzerine Makaleler, (Yay. Haz.: Zeynep Kerman), Devlet Kitapları, Millî Eğitim Basımevi, İst., 1969, s. 33-34'ten naklen.)

⁹ A.g.e., s. 36.

Yazar deterministlerin «hayatımız dardır, kuvvetli değildir, bir intikal devresindeyiz; hakikî Türk romanı ancak memleketin kendisine mahsus bir hayatı yaşamasından sonra yazılabilir,» görüşünün doğruluk payı taşıdığını, tek başına bu görüşün bile roman konusu olabileceğini belirtir.

Tanpınar, «Bir Türk Romanı Niçin Yoktur?» sorusunun cevabını arar. Ona göre, gerçekten istediğimiz gibi bir romanımız olsa bile aydınımız bunun farkına varmayacaktır. Çünkü aydınlarımız kendi edebiyatımızı okumamakta, kendi edebiyatımızdan söz etmeye bile yanaşmamaktadırlar. Yine Türk romanını Avrupalı bir gözle inceleyen, var olan eğilimleri anlatan, zayıf ve hareketli noktaları gösteren, memleketteki sanata ve dışardaki edebiyata karşı olan ilgilerini belirleyen tek bir eleştiri denememiz yoktur. Bir yazardan söz edebilmek için o yazarın ölmüş olması gereklidir. Yazar bizdeki eleştirinin konumunu şu sözle belirler: “Tenkidin mersiye ile beraber yürüdüğü yegâne san’at hayatı bizimkidir.”¹⁰

Tanpınar’a göre, bizde nitelikli roman olmamasının nedenlerinden biri romanın doğal olarak konumlanabileceği bir edebiyat hayatının olmaması, diğeri de aydının ayrı bir sınıf oluşturmastır:

“Bizde sınıfların vâzih ve kat’î şekilde mevcut olmaması, münevveri ayrı bir sınıf hâline getirmektedir ki, bu cemiyetle olan alâkasını müphem bir şekle sokuyor. Türk romancısı muayyen bir hayatın adamı olamıyor, sadece fikirlerle yaşıyor. Ve bu bizde pek fazla olmadığı için umumî hayata istikamet veren fikirlerin içinde kalıyor.”¹¹

Yazar, buna bağlı olarak romanda bireyi ele alır. Yazarın birey olması, kendini duyumsaması ve kendini anlatması gereğini, Anadolu’yu dolaşarak köylü romanı yazabileceğini sananlara da eleştiri yöneltmek dile getirir. Bir dostu Anadolu’yu dolaşarak köylü romanı yazmak istemiş; ancak başaramamıştır. Bu başarısızlığı şöyle açıklar:

“Fakat dostum bu yanlış adımda haklı idi. Bütün gençliğinde ona bunu tavsiye etmişlerdir: «Halka karışın, köye, kasabaya gidin... Yalnız orada hakikat vardır...» Hiç kimse ona dememişti ki, «Sen, tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün için parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... hasret ve gurbetlerin biz yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuştur, yani kendini konuştur. Söyleyeceğin yalan bile bizim için bir kıymettir. Elverir

¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bizde Roman 2”, *Kültür Haftası*, s. 3, 29 İncikânun 1936. s. 45-46. (A.g.e., s. 38’den naklen.)

¹¹ A.g.e., s. 39.

ki, güzel yazasın. Madem ki roman yazacaksın, evvela, her şeyden evvel bir roman işçisi ol.» Hayır bunu ona hiç kimse dememişti.”¹²

Ahmet Hamdi Tanpınar, romanımızın beklenen nitelikte olmamasına üçüncü etken olarak da maddiyatı gösterir. Romancılığın meslek olması ve yazarı geçindirmesi, memlekette beklenen romanın gerçekleşmesini sağlayacaktır.

Burhan Toprak, romanımızda dile getirilen hayatın gerçeklikten uzak olduğu ve roman kişilerinin de inandırıcılık taşımadığı kanısındadır:

“Bize öyle geliyor ki romanlarımızda hayat, karşımıza mahiyeti değiştirilmiş, cevherî alınmış garip bir nevi aksiyon ve düşünce sistemi halinde çıkıyor. Bunlardaki dünya, içinde bulunduğumuz dünyadan bam başka, adeta yer altında, tabii ışıktan ve hakikî renkten mahrum, içinden çıkılacak kapısı ve güne kavuşmak için penceresi olmıyan, dar ve çok karışık bir labirenttir. Bu yeraltı âleminde, ediplerimizin tamamen tasarruf edemedikleri şahıslar, bazan şuursuz bir gürültü, bazan manasız bir sükût içinde gezip dolaşıyorlar, isteyip kovalıyorlar, sevip iğreniyorlar, aldatıyor ve aldanıyorlar, gülüp ağlıyor ve nihayet, önceden belli bir kaza ve kader neticesi silinip kayboluyorlar.”¹³

Yazar, roman kişilerinin anarşi, bezginlik ve yorgunluk içinde bulunduklarını, hedeflerinin olmadığını bu yüzden de «ısmarlama, uydurma, düzme» duygusunu verdiklerini belirttikten sonra şu soruları yöneltir:

“Türk adamı ve Türk adamının vicdanı, manevî kıymetlerinin haritası; azmış; ızdırıp çeken veya inzibata, kaideye, kanuna varmış şahsiyet nerede? Romancımız ne vakit, tasvir ettiği renksiz, temeli, iştiağı olmıyan küçük çaptaki insanların hikâyesinden kurtularak, kendini dinleyerek, belli bir iklimin, belli bir milletin içinde, etten ve kemikten, kendisini bize zorla kabul ettiren Yeni Türk Adamı, tarif, tasvir ve tahlil edecek? Ne vakit tabii sevklerin bir az daha yukarısına çıkacak ve dilletantizma hastalığından bıkarak, *seçmeye ve hakikatı her şeyden üstün tutmaya* başlayacaktır.”¹⁴

Yaşar Nabi de, Tanpınar'ın ve Burhan Toprak'ın görüşleri doğrultusunda eleştiriler yöneltir Türk romanına. Bizde büyük bir romancı çıkmamıştır; çünkü bizim kendimize özgü hayatımız, henüz millî renkleriyle romanımıza aktarılmamıştır. Oysa Türkiye, son yıllarda yaşadığı şaşırtıcı değişimlerle bir roman için hiçbir ülkede olmadığı kadar zengin bir hammadde kaynağını barındırmaktadır:

¹² A.g.e., s. 40.

¹³ Burhan Toprak, “Romanımızın Hali”, *Ağaç*, S. 1, 14 Mart 1936, s. 7.

¹⁴ A.g.y., s. 7-8.

“Karabaş tecvit okuduktan yirmi sene sonra radyoda konferans veriş, hafızlıktan masonluğa, şark vilâyetinde derebeylikten Beyoğlu sosyetesinde salon adamlığına geçiş, bu şaşırtıcı değişmeler kısa bir zaman içinde olmuştur. Uzağa gitmeye ne hacet, evlerimizin içinde orta çağla modern devrin yanyana ve başbaşa yaşadığını bilmiyor muyuz?”¹⁵

Bu zengin hammaddeye karşın romanlarımız şu niteliktedir:

“Fakat bütün bunlara rağmen, bizim romanlarımız, entellektüel endişe tasavvurlarımızın, hayatın dış taraflarının veya gözlerimizi hakikate kapıyarak hayal ettiğimiz âlemlerin çerçevesini aşamamıştır. Biz, içinde yaşadığımız cemiyeti bir kenara bırakın, kendi zengin ve eşsiz hatıra hazinelerimizden bile roman vadisinde istifade etmesini becerememiştir. Bütün mevzuları yazılmış, bütün hususiyetleri tasvir edilmiş, artık yazacak mevzu kalmadığı için çerçevesi çok darlaşmış olan batı romanlarıyla bizimkiler arasında büyük bir fark yok.”¹⁶

Yazar, bunun nedenini romancılarımızın toplumun temelini oluşturan küçük insanları ihmal etmelerine ve onların birer roman kişisi olduğunun farkına varamamalarına bağlar.

Sadri Ertem, Türk edebiyatında romanın gelişimini sınıfsal açıdan ele alır ve «Roman Tipleri» başlığı altında değerlendirir. Ona göre Türk romancısı, 1839’dan 1908’e değin sahte bir aristokrasi hayranlığını, bu tarihten sonra da küçük burjuvanın ve memurların aşkını ve idealini, bedbinliğini ifade etmiştir.¹⁷ Yazar, bu aşamaları toplumsal ve sosyal değişimlere bağlayarak doğal bulduğunu belirtir. Gündemde olan küçük burjuva romanlarını bu noktadan hareket ederek üçe ayırır:

“1- Zengin bir hayat hulyası içinde yaşayan Avrupa burjuva hayatına aşerenerlere hitap etmektedir. Bunların hulyaları bu romanlarda tahakkuk etmiş gibidir. Burhan Cahit, küçük burjuvanın büyük burjuvalığa hasret çeken muhariridir.

2- Küçük burjuvanın fazla refah iddiasında olmıyan fakat kalbinden dertli olan aşk saadeti arıyan bir zümresi vardır. Bunu Reşat Nuri romanlarında yaşıyor.

3- Küçük burjuvanın zenginlik ideali ve aşkında başka bir ızdırabı vardır. Bunu da romancı Peyami Safa’da görüyoruz. «9 uncu hariciye Kovuşu» baştan başa küçük burjuvanın derdidir.”¹⁸

¹⁵ Yaşar Nabi, *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri*, Kanaat Kitabevi, İst., 1937, s. 47.

¹⁶ A.g.e., s. 47.

¹⁷ Sadri Ethem Ertem, “Roman Tipleri”, *Yedigün*, C. 10, S. 235, 8 Eylül 1937, s. 16.

¹⁸ Sadri Ethem Ertem, “Roman Tipleri”, *Yedigün*, C. 10, S. 239, 6 Birinciteşrin 1937, s. 13.

Yazar, bu romancıların halkı ihmal etmesini eleştirir. Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi, Aka Gündüz, Mahmut Yesari, Sabahattin Ali, Orhan Selim ve Suat Derviş'i bu sıralamanın dışında tutarak onları halkın romancısı olarak nitelendirir.

Suut Kemal Yetkin'e göre romancının millî roman yazabilmesi için, Yahya Kemal'in dediği gibi mektebi terkedip memlekete dönmesi, benliğine dönmesi gereklidir. O, millî roman yazabilmek için Anadolu'yu gezip not tutanları eleştirir:

"Yazılacak romana tam manasile millî bir karakter vermek için, trene atlayıp Anadolu'ya geçen, notlar alan, halkla temasta bulunan bazı romancılar görülüyor. Fakat bazan dümdüz uzanan, güneş altında yanan, günleri ve insanları birbirine benziyen bir köy karşısında, yazacak ve anlatacak bir şey bulamıyor. Çünkü ruhunda daima garbin güzelliği vardır. Fakat o köyü Mehmet oğlu Mehmede sorun! Ah Mehmedin dili olsaydı?..."¹⁹

2- TEZLİ ROMAN

Bir davayı kanıtlamak amacıyla yazılar tezli romanlar dönemin yazarlarınca olumsuz yönde eleştirilir. Zaten her sanat eserinde gizli bir tez olduğunu, bunun dışında bir tezi savunmak ve kanıtlamak amacıyla bir roman yazmanın gereksizliğini ileri süren yazarlar tezin bir sanat eserinin değerini düşürdüğünü önemle belirtirler.

Nurullah Ataç, sanatçının dünyaya ve sanata bakış açısı eserine yansıdığına göre her eserin bir tezi vardır, görüşünü savunur. Ancak bu tez eserden ayrı kalmamalı, esere sindirilmemelidir:

"Her eserin, gizli olsun, aşikâr olsun, bir iddiası vardır. Fakat bu iddianın, davanın esere karışması, ondan ayrılmayacak bir hâle gelmesi lâzımdır. Herhangi bir eser bize bir davadan çıktığı hissini verince mahvolmuş demektir; bilâkis davanın ondan çıktığına kani olabilmeliyiz."²⁰

Yazar, tezi kendilerinden çıkaranlar değil, kendileri tezden çıkanlar olarak nitelendirdiği eserleri, avukatların sadece işlerine gelen olayları savunmak için yaptıkları konuşmalara benzetir. Tezli, davalı eserlerin en büyük kusurunu da şöyle belirler:

"Tezli, davalı eserlerin en büyük kusuru, onları iyi cinsten tezli, davalı eserlerden ayıran vasfı daima ve daima cüz'î ve basit bir görüşün mahsülleri olmalarıdır. Fikirsiz, davasız eser olmadığını, olamayacağını söyledim; fakat o fikrin, davanın küllî olması

¹⁹ Suut Kemal Yetkin, "Romanda Millî Vasfı", *Kültür Haftası*, S. 4, 5 Şubat 1936, s. 74.

²⁰ Nurullah Ataç, "Davalı Eserlere Dair", *Yeni Adam*, S. 11, 12 Mart 1934, s. 7.

lâzımdır. Flaubert'in *Madame Bovary*'si de bir şey gösterir; bir şey ispat eder; fakat o şey herkesi, bütün insanlığı alâkadar eder."²¹

Ataç'a göre, sanatçının toplumun sıkıntılarını ille de bir roman ya da piyesle dile getirmesine gerek yoktur.

Yakup Kadri de tezin romana sindirilmesi gerektiği düşüncesindedir. Tezli romanı şöyle açıklar:

"Bence tezli roman denilince hatıra gelen şey romanın mutlaka bir tezin müdafaası için yazılmış tesirini vermemesidir. Roman o suretle yazılabilir ki tez içinde tamamiyle erir, hissedilmez, ancak kitap kapandıktan sonra bizde hasıl etmek istediği hissi bırakır. Tez bir elbisenin iç işi, teyeli gibidir. Eğer dışardan sırtırsa tabii iyi bir tesir hasıl etmez. Fakat bu beyaz tire gözükmediği takdirde ne zararı olabilir."²²

Peyami Safa da aynı doğrultuda, bir davayı kanıtlamak için yazılan tezli romanlara şiddetle karşı çıkar. *Her Ay* dergisinin yaptığı soruşturmada yönelttiği «Tezli romana taraftar mısınız?» sorusuna şu cevabı verir:

"Tezden maksat bir dava isbat etmek için yazılan romanlarsa bunlardan nefret ederim. Bir romanın hayatını evvelden çizilmiş bir kanaatin emrine tâbi kılmaktan daha sahte, romanın da, hayatın da asıl manasına aykırı bir iş tasavvur edemiyorum. Fakat bir düşünce mahsulü her romandan bir değil, bir çok tez kendiliğinden çıkar. Bu, romanın manalarıdır ki münekkidin delâletile okuyucu tarafından çıkarılabilir. Roman hayattır, hayatımızın içimize aldığı manadır; bu mana tek kalıptan ibaret değildir; hayat bir değil, bir çok şeyler isbat eder. Felsefede olduğu gibi romanda da «vahide irca» kalıba ve ölüye ircadır."²³

Yahya Kemal romanda tez meselesinin Türk romanının o günkü ortamından kaynaklanmadığını, yabancı kaynaklı olduğunu düşünmektedir:

"Gerç romanda *tez* meselesi bütün edebiyatlar arasında müşterek bir bahistir. Lâkin romanın her dilde ve her memlekette başka bir yaşı olduğu için ve bu yaş tabii bir seyirle ilerledikçe, etrafında yeni bahisler açıldığı için, acabâ bugün bizde, açılacak bir tezli ve tezsiz roman bahsi, doğrudan doğruya Türk romanının uyandırdığı bir bahis midir?"²⁴

Yahya Kemal'e göre, tezli eserde sanat bir iddianın hizmetindedir. Şiir, müzik, resim, heykeltraşlık gibi sanatlarda iddia sadece ortaya konulabilirken roman ve

²¹ A.g.m., s. 7.

²² Yaşar Nabi Nayır, "Yakup Kadri'yle Mülakat", *Varlık*, C. 1, S. 12, 1 İkincikânun 1934, s. 185.

²³ "Peyami Safa Diyor ki...", *Her Ay*, S. 1, 20 Mart'tan 20 Nisan'a kadar, 1937, s. 122.

²⁴ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İst., 1971, s. 210.

tiyatrodaki kanıtlanabilmektedir. Ancak bu durum eserin değeri kaybolmasına neden olur.

“Hedef bir müddeâ ve sanat vâsıta olunca sanatın değeri tabîatiyle düşer. Tezli roman ve tezli tiyatronun, hiçbir dilde, hayâtı ifâde eden gerçek bir şâheser verdiğini ben bilmiyorum. İnsanlığın ilk devirlerinden beri mevcûd olan roman kendi başına bir nevîdir. Bu nev’in, zaman zaman, kâinâtı değişir, yapı tarzı değişir, çıgırları değişir, en mâbi hayâlden en katı hâkikate kadar sâhaları değişir lâkin kendi öz tabîatı değişmez”²⁵

II. ROMAN VE HİKÂYE İNCELEMELERİ

1- SİNEKLİ BAKKAL

Halide Edip’in en ünlü romanı olan *Sinekli Bakkal*, 1936’da önce İngilizce sonra da Türkçe olarak yayımlanmıştır. Eser, Abdülhamit dönemindeki İstanbul’u her açıdan gerçekçi bir biçimde yansıttığı için beğenilir. Yine eleştirmenler, yazarın dili kullanmadaki dikkatsizliği konusunda da görüş birliği içindedirler. Bunların dışında, bu eserle ilgili farklı değerlendirmelerle karşılaşırız.

Orhan Burian, eserin hem İngilizcesini hem de Türkçesini karşılaştırmalı olarak eleştirir. Yazara göre, herhangi biri önce yazılıp diğer dile çevrilmiş değildir. Her ikisi de ayrı birer romandır. Eserin İngiliz basınında ilgi görmesinin, eserin İngilizce tasarlanıp, İngilizce yazıldığını doğruladığını belirten Burian, eserin aynı zamanda da Türk oluşunu şöyle açıklar:

“Ancak, bu eserin üstünlüğü sade İngilizce oluşunda değil, aynı zamanda *Türk* oluşundadır. Çünkü bu eser hem konu, hem konuyu kontrol eden felsefe bakımından Türk’tür. İngiliz okuklarında da bunun için ilgi uyandırmıştır. Zaten bu roman için, yabancı bir okur kütlesi düşünülerek yazılmış demek doğru olur; onda bir hikâyeden çok, bir âlem canlanmaktadır; Türk toplumunun tarihe geçmediği için bilinmeyen ancak yabancılara bilgi verecek olan, özel yaşayışı.”²⁶

Yazar, eserin İngiltere’de ilgiyle karşılanmasının romandaki ayrıntılarla ilişkili olduğu kanısındadır. Bu ayrıntılar, Abdülhamit dönemini her açıdan yansıtır:

²⁵ A.g.e., s. 211.

²⁶ Orhan Burian, “Yeni Halide Edip”, *Yücel*, S. 31, Eylül 1937 (Denemeler Eleştiriler, Cem Yay., İst., 1993, s. 141’den naklen).

“Bu romanda, özellikle okurlarda ilgi uyandıracak neler yok ki: Batı memleketlerinde pek rastlanmayan o mahalle ruhu, Osmanlı İmparatorluğu’nda zorbalık rejiminin en yüksek biçimini aldığı dönemin portresi; Abdülhamit ve sarayın içyüzünün zavallılığı, hafiyeler, tevcihat listesi, cuma selamlığı; Genç Türkler; ortaoyununun ve Karagöz’ün Türk toplumundaki toplumsal ve estetik değerleri; eski düğünler vb... ve nihayet islam felsefesinin, maddeden büsbütün kurtulup ruh disiplini haline giren biçimi tasavvuf (ki romancı buna, galiba daha geniş bir anlam vermek için, sırrılık diyor) ve onun verdiği evreni kaplayan bağışlamak ve sevmek kudreti... Hiçbir tarih, hiçbir sosyoloji, hiçbir ekonomi kitabı bundan otuz kırk yıl önceki İstanbul’u bu kadar tam ve bu kadar gerçek olarak canlandıramazdı.”²⁷

Burian, Türkçe *Sinekli Bakka*’ın ilgi uyandırışını ise, yazarın tekniğindeki farklılığa bağlar. *Sinekli Bakka*’da Halide Edip’in daha önce kullandığı roman tekniği değişmiştir. Romandaki olay, kahramanlar tarafından sürüklenmemektedir:

“Burada tam anlamıyla kahraman bile yok; olaylarda sürüklenen insanlar var. Bu roman, bütünüyle muhteşem bir tutarsızlık gösteriyor. İçindeki insanlar, hatta en önemlileri bile, bir roman kahramanı için duyacağımız ilgiyi uyandırmadan zaman zaman görünüp kayboluyorlar.”²⁸

Burian, romanın kahramanının Rabia değil, Sinekli Bakka sokağı olduğuna inandığını belirtir. Sinekli Bakka, «bir sokak, bir mahalle, bir şehir ya da memleket değil; kendine özgü yasalarıyla bir dünya, bir alemdir». Yazara göre, eser bu yönüyle Halide Edip’in sanatında bir dönüm noktasıdır:

“Romanda birey ruhunun çöşkularını, tutkularını ikinci plana atış; tasavvufa kaçır bir felsefeye dayanarak insanları, toplumu, hayatı o felsefenin -küçülten, önemsizleştiren- gözlüğü ile görür; Bu, Halide Edib’in sanat hayatında bir dönüm, hem büyük bir dönüm noktasıdır. «Sinekli Bakka»da eskisi kadar usta bir sanatçı, eskisinden daha olgun bir insan kalbiyle beliriyor; onun için bu roman Halide Edib’in en büyük eseridir.”²⁹

Burian’ın olumsuz olarak eleştirdiği tek nokta *Sinekli Bakka*’daki gramer yanlışlarıdır. Eserin İngilizcesinde bu tür yanlışlar yoktur. Bundan dolayı «*The Clown and his Daughter*», *Sinekli Bakka*’dan daha üstündür:

“Öte yandan «Sinekli Bakka»ın üslubunda, romancının eski ihmalciliği seziliyor. Kelimelerine özen gösteren bir yazar, hiç de uzun olmayan bir cümlede, şuradaki gibi,

²⁷ A.g.e., s. 143.

²⁸ A.g.e., s. 143.

²⁹ A.g.e., s. 145-146.

aynı bir fikri tekrarlamaz: «Karşı karşıya yemek yediler.» «Bundan başka» Sinekli Bakkal'da gramer yanlışlarına da rastlanmaktadır. Örneğin şu cümleden ne anlaşılabilir: «İskelet gibi zayıf başına çökük gözleri birer volkan ağzı gibi, içlerinde bir türlü soğumayan lavlara benziyorlardı.»³⁰

Nahit Sırrı da, Abdülhamit zamanının İstanbul'unun *Sinekli Bakkal*'da anlatıldığı gibi hiçbir eserde anlatılmadığı düşüncesindedir:

“Meşrutiyetin 1908 de ilân veya iadesinde bugüne kadar ki devre içinde Türk Edebiyatına giren isim ve şahsiyetler arasında en kuvvetlilerden biri ve bunların belki en kuvvetlisi olan Halide Edip'in son çıkan bu *Sinekli Bakkal* romanını okurken, Abdülhamid'in idare rejimini ve onun saltanatı zamanında İstanbul'un manzara ve havasını henüz hiç bir kitabın bu kudretle yaşatmamış ve anlatmamış olduğuna hükmediyoruz.”³¹

Eserdeki kişilerin belirgin özellikleri üzerinde duran Nahit Sırrı, Halide Edip'in romancılığını «olgunlaşmış» olarak değerlendirir. Yazarın olumsuz olarak eleştirdiği nokta, Halide Edip'in romanını Batılılara beğendirme amacını gütmesidir:

“Fakat, ne yazık ki, eserde tekmil güzelliklere hakim bir mecburiyet te kendini daima hissettirmektedir: garplinin, Avrupalı ve Amerikalının hoşuna gitmek mecburiyeti. Çünkü kitap ilk önce İngilizce konuşulan memleketlerde çıkmıştır. Acaba Rabia'nın Peregrini'ye aşık oluşu da bu vaziyetin bir zarureti mi?”³²

Nahit Sırrı, Rabia'nın hiçbir özelliği bulunmayan Peregrini ile evlenişini inandırıcı bulmaz. Bu kadar dindar bir genç kızın bu seçimi çok güç kabullenilmektedir:

“... kitapta korkunç bir haile havası esmeden, korkunç mücadeleler olmadan, adeta sükût içinde ve hatta Bilâl mutlaka isteseydi ona gidecek kadar bir zaman mütereddit kalabildiği halde Rabia'nın İspanyola zafını çiğnemeyişini ve onu sözde müslüman etmekle iktifa edüp kendisine varışını insan güç kabul ediyor.”³³

Varlık dergisinde yayımlanan imzasız bir yazıda da Sinekli Bakkal'daki gerçekçilik anlayışına değinilir. Kitapta geçen bazı olayların gerçekliği tartışmalıdır yazara göre:

“Bir imamın torunu ve orta oyuncunun kızı Rabianın, «Sinekli Bakkal» sokağından bir Paşa konağına yükselişi, sonra müslüman dinini kabul eden bir İtalyan musikîşinasiyle evlenmesi ana mevzuu etrafında geçen hâdiseler, son derece bol ve

³⁰ A.g.e., s. 144.

³¹ Nahit Sırrı (Örik), “Sinekli Bakkal”, *Ülkü*, S. 53, Temmuz 1937, s. 397.

³² A.g.m., s. 397.

³³ A.g.m., s. 397.

üst üste yüklenen hâdiseler, bizi irreel havası içinde sürüklüyor. Çok defa, bu olmaz, şu detay doğru değil, demeye mecbur oluyoruz.”³⁴

2- YABAN

Yakup Kadri'nin *Yaban* adlı romanı en çok eleştiri alan eserlerden biridir. *Yaban*'ı olumlu ve olumsuz olarak eleştirenlerin ortak noktası, eserde Anadolu'nun ve Anadolu köylüsünün ele alınış biçimini ölçüt olarak kabul etmeleridir. Dönemin romantik ve idealist duyusunun etkisinde olan bu yazarlardan olumlu görüş bildirenlere göre Anadolu köylüsü gerçekçi bir şekilde ilk kez dile getirilmiştir. Olumsuz olarak yaklaşarlarsa eserin köylü aleyhtarı olduğunu ileri sürerler.

Kadro dergisinde *Yaban* «Türk edebiyatının ilk original eseri» başlığı ile tanıtılır. Afyon'da yayımlanan *Taşpınar* mecmuasından alıntılanan yazıda abartılı bir üslupla eser övülür. Ta. Hay. imzalı bu yazıda Yakup Kadri'nin aydın ile köylü arasındaki uçurumu romanına konu edinmesinden yararlanılarak Anadolu'yu bilmeyen aydın sert bir dille eleştirilir. Yazar, aydınların bu kitabı mutlaka okuması gerektiğini belirtir. Yakup Kadri'nin aydınları suçlayan sözlerini alıntıladıktan sonra yazısını şöyle bitirir:

“Türk münevver! Bu kitabı oku da, kendinin ne matah olduğunu düşünmeye başla artık!. Zira bataklıklar kurutulacak: ne sülük, ne solucan!...”³⁵

Derginin bir sonraki sayısında Vedat Nedim'in romanın konusunun yeniliğinden başlayıp köylünün nasıl kalkındırılması gerektiğine varan yazısı yayımlanır. Yakup Kadri, yıllardır edebiyatımızda süregelen «civiltılar, şarkılar, kaval sesleri, yeşiller ve sular» içinde gösterilen Türk köyü imgesini yıkmıştır. Yazar, Türk köyünü bu şekilde ele alan hececi şairleri de eleştirir ve Yakup Kadri'ye şöyle seslenir:

“İstanbul'un monden Şişli âlemlerinde, Boğaziçinin veya Adalararın sihirli tabiatı arasında geçen bir aşk macerası uyduramaz mıydın? Nene gerekti senin, Türk köyünü san'atine malzeme olarak almak? Bıraksaydın, biz onu yine santimental sairlerimizin bize gösterdikleri gibi tanısaydık ve avunsaydık!...

Ya... Ya... Avunsaydık, avunsaydık. Fakat daha ne vakte kadar bu avunmak?

Türk san'atkârının içtimaî rolü, bir şaklaban dadı olmak mıdır ki, şımarık, âvâre ve köksüz türk münevverini boyuna avutup dursun?

³⁴ (İmzasız), *Varlık*, C. 4, S. 85, 15 Mart 1937, s. 267.

³⁵ Ta. Hay., “Türk Edebiyatının İlk Original Eseri: «Yaban»”, *Kadro*, C. 2, S. 15, Mart 1933, s. 49.

Sanatini inkılâbın emrine vakfeden San'atkâr, ancak böyle bir eser yaratabilirdi. Şımarık, âvâre ve köksüz türk münevverinin suratına ancak böyle bir *sille* aşkedebilirdi: Yaban!"³⁶

Vedat Nedim'e göre *Yaban*, inkılâbın hedeflerini gösteren bir romandır. *Yaban*, ilk orijinal Türk romanıdır ve başka bir dile çevrilirse de ilgi görür. Kâzım Nami de romanı ilk Türk romanı olarak nitelendirir.³⁷

Şevket Süreyya *Yaban*'ı eleştirirken «millî roman» üzerinde de durur. Ona göre millî roman, "... bir içtimaî örgüsü olan ve bu içtimaî örgüsü millî olan romandır. Bir millî roman (*romancı* olsa gerek) ise, bir içtimaî örgüyü, bir san'at objektifi altında tetkik etmesini bilen adamdır."³⁸

Türk edebiyatında bu tanıma uyan iki sanatçı vardır: Reşat Nuri ve Yakup Kadri. Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* adlı romanı millî nitelikler taşımaktadır. *Nur Baba*, *Sodom ve Gomore* ve *Hüküm Gecesi* Yakup Kadri'yi *Yaban*'a ulaştıran önemli aşamalardır. Yakup Kadri'nin artık eserlerinin sonu geldiğini sananlar onun beynindeki asıl mücadeleden habersizdirler. Şevket Süreyya bu mücadelenin sonucunu şöyle açıklar:

"Onu Çamlıca tepesinin herkese ilham verebilen harcıâlem renklerinden alıp, Anadolu Bozkırlarının her gönle ses vermiyen çıplaklığında yakan bu mücadelenin işte artık ilk eseri elimizdedir: Yaban!"³⁹

Yazara göre romanda birey değil, «yığın» ön plandadır ve onca kahramana rağmen aslında romanın yalnızca üç kişisi vardır: "Vahşi tabiat: Anadolu Yaylası. Bu vahşi tabiat ortasında bunalmış ve terk olunmuş bir kara insan yığını: Anadolu köylüsü ve bir de Ahmet Celâl!"⁴⁰ Romanda Türk köylüsü ve Türk aydını hesaplaşmaktadır. Türk köylüsü ve Türk aydını, «bizim en yakın malımız, fakat yine en yaman düşmanımız olan» asi doğayla mücadele zemininde birleşmelidir. *Yaban*, bu gerçeği ortaya sermektedir. Bu yüzden *Yaban*, Türk aydının beklediği romandır. Yazar, inkılâbı öncü ve kuruluş devresi olarak ikiye ayırırken, bu devrelerde nasıl bir edebî amaç güdülmesi gerektiğini de belirler:

"Her inkılâbın bir devri vardır ki o devirde mistik ve geniş kalabalıkların antozyazmı bütün havaya hâkimdir. Mistiğin sokak antozyazmının havaya hâkim

³⁶ Vedat Nedim (Tör), "İşte Bir Roman: «Yaban»", *Kadro*, C. 2, S. 16, Nisan 1933, s. 47-48.

³⁷ Kâzım Nami (Duru), "Yaban", *Ükü*, C. 1, S. 3, Nisan 1933, s. 234-236.

³⁸ Şevket Süreyya (Aydemir), "Yaban", *Kadro*, C. 2, S. 18, Haziran 1933, s. 81.

³⁹ A.g.m., s. 82.

⁴⁰ A.g.m., s. 84.

olduğu devirde san'atkâr yerini san'atkâr olmıyan coşkun insana bırakabilir. Çünkü bu devrin edebiyatı her şeyden evvel gürültülü bir heyecan edebiyatıdır. Fakat her inkılâbın seyrinde bir de kuruluş devri vardır ki, bu devirde harcıâlem fikir ve harcıâlem malzeme artık ikinci plâna çekilmeli ve san'atkâr yerine almalıdır. Bu devir, inkılâpta hissin, şuura, idrake inkılâp ettiği devirdir.

Yakup Kadri'nin (Yaban)ı, 1923 de yazılısaydı, belki yakılabılırdi. Fakat bu gün (Yaban) Türk münevverinin beklediği ve özlediği romandır.

Çünkü bu romanda kalabalıkların hareket enstektleri değil, Türk stepinin insan malzemesi tetkik olunuyor. Bu stepin kuruluşu, şenlenmesi için bu malzemenin olduğu gibi bilinmesi lâzımdır.

İşte Yaban'da akseden içtimaî örgü, bu çorak stepler ortasında şimdiye kadar bilinmeyen, şimdiye kadar terk olunan insan malzemesinin karakteridir.

Türk münevveri! Yaban! istersen yadırga! Fakat oku! Çünkü bu kitap senin millî edebiyatında bir devrin başıdır. Ve bu açılan devirde senin bir yerin ve bir vazifen vardır!..”⁴¹

Kadro yazarları, esere edebî değil sosyopolitik açıdan yaklaşırlar, övgüler düzerler. Onlara göre *Yaban*, ilk millî Türk romanıdır ve getirdiği tez çok önemlidir. Oysa Yakup Kadri bir yıl sonra *Varlık* dergisindeki bir görüşmede eserini bir tezi savunmak için yazmadığını belirtir:

“Evvelâ şunu söyleyeyim ki «Yaban» bir tezin müdafaası için yazılmamıştır. Ben muharebe esnasında uzun müddet Orta Anadolu köylerinde dolaştım. Oralarda geçmiş birçok hikâyeler dinledim. Birçok hadiseler şahit oldum, birçok tipler gördüm. Bütün bu intiba ve notlarımı olduğu gibi versem halkın alâkasını celbetmeyeceğini bildiğim için bunları daha cazip bir şekle sokmak istedim ve roman haline koymayı düşündüm.”⁴²

Yakup Kadri, bu görüşmede romanına yöneltlen olumsuz eleştirilere yanıt verir. Olumsuz eleştirilerden biri, roman tekniğinin zayıf oluşudur. İkinci olumsuz eleştiri de, romandaki karakterlerin tam anlamıyla gerçeğe uygun çizilemeyişiştir. Nahit Sırrı'ya göre Yakup Kadri, Ahmet Celâl'in kişiliğini tam olarak verememekte ve bu yüzden roman için şart olan kişilerin ve olayların gerçekliğine inanmak meselesi tehlike geçirmektedir:

“Ancak bu adamın kim olduğunu ve ne olduğunu da Yakup Kadri Bey söylemiyor ki! Bütün ayıplarını görüp anlattığı insanlar arasında niçin kalıyor? Başka bir yere

⁴¹ A.g.m., s. 87.

⁴² Yaşar Nabi (Nayır), “Yakup Kadri'yle Mülâkat”, *Varlık*, C. 1, S. 12, 1 İkincikanun 1934, s. 184.

olsun gidemez mi? Hatta eski neferinin davetini kabul ederek bu köye gelişinin amilleri nedir? Farkında olmadan ve hatta istemeden, defterin bu hususlarda bizi tenvir etmesi lâzımdı. Ruhunun humması ve üslûbu itibarile Reşat Nuriden elbette yüksek olan Yakup Kadri Bey teknik itibarile ondan zayıf olmasaydı, bu ciheti elbette düşünürdü.”⁴³

Burhan Ümit, romanı sadece Türk köyünün ve köylüsünün ele alınış biçimi açısından eleştirir. Yakup Kadri bu yönüyle eserinde çok öznel davranmış, Türk köylüsünün gerçeğini anlatmamıştır. Yazar, eserin konusunu köyün ve köylünün olumsuz olarak tasvir edildiği bölümlerden alıntılar yaparak özetler. Sonra Yakup Kadri’yi gerçekleri yansıtmamakla suçlar:

“Bu kitabı okuyup bitirdikten sonra bir Türk değil herhangi bir insanın nefretle karışık derin bir ıstırap duymamasına imkân yoktur. Bu ne cehennemî âlem? Hiçbir yılan, çıyan yuvası bu kadar korkunç, hiçbir hayat bu kadar acı ve hiçbir hapishane menfa havası bu kadar kasvetli değildir. Bu lanetleme toprak nerededir? Ve bu insanlar kimlerdir? Altında tabaka tabaka sayısız medeniyetler uyuyan, evliya ve kahraman kanıyla yuğrulan Anadolu toprağı bu kadar nankör olsun, kâbil değil izah edilemez.”⁴⁴

Burhan Ümit, Yakup Kadri’nin amacının bu kadar kötü bir izlenim bırakmak olmadığını gerçekte aydın ile köylü arasındaki uçurumu göstermek olduğunu Ahmet Celâl’in de bu yolda sadece bir araç olduğunu ümit ettiğini belirtir. Yakup Kadri, okuyucuları acı ve sert gerçekte karşı karşıya bırakmak istemektedir. Ancak Burhan Ümit, Ahmet Celâl’in nesnelliğinden şüphe etmektedir. Yazarın romanın bir yerinde eşeğe geviş getirtmesini kanıt olarak ileri sürer:

“Eşeğe geviş getirecek kadar tabiattan uzak ve müşahedesi kıt olan ve âlelîtlak kadını ve kadınlığı bir hükümle idam eden adamın afakîliğinden şüpheyeye düşmek hakkımızdır. Bhusus ki hiçbir edebî eser tamamiyle afakî olamaz.”⁴⁵

Burhan Ümit, hiçbir eserin tam anlamıyla nesnel olamayacağını; ancak Yakup Kadri’nin öznellikte aşırıya kaçtığını ve taraflı davrandığını ileri sürer:

“Münevver kahramanı hakkında mümkün olduğu kadar sempatik ve sükûti, köylüler karşısında ise daima belîğdir. 315 sahifelik romanda köylülerden bahsederken sevimli, müşfik tek bir cümleye rastgelinmediği gibi bu zavallı mahlûkları

⁴³ Nahit Sırrı (Örik), “Yaban”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, S. 9, Haziran 1933, s. 799.

⁴⁴ Burhan Ümit (Toprak), “Köylüler ve Münevverler Yakup Kadri’nin Yaban’ı Münasebetiyle”, *Varlık*, C. 1, S. 4, 1 Eylül 1933, s. 61.

⁴⁵ A.g.m., s. 62.

daima ya karınca sürüsüne, ya kunduzlara, ya çamurlu bir karnıbahara, yahut bir meşe kütüğüne benzetiyor.”⁴⁶

Yazara göre, Türk köylüsünün bu durumda olmasının suçlusu Türk köylüsü değil, Anadolu’yla yüzyıllardır ilgilenmemiş Türk aydınıdır:

“Kabahat köylüden öğrenen ve istiklâl mücadelesinin en tehlikeli devirlerde bir kolu yok diye Türk ordusu tarafına geçemeyen ve bu sonsuz (?) fedakârlığının minnet ile karşılanmasını bekleyen, sümüklü İsmail’in karısını kaçırdıktan sonra can çekişirken mezarlıkta terkedip yola düşen Hamlet bozması paşazade ve onun temsil ettiği değil midir?”⁴⁷

Yakup Kadri’yi köylünün aleyhinde olmakla suçlayan ve Anadolu’dan habersiz aydını sert bir dille eleştiren Burhan Ümit’in tersine Hüseyin Cahit, aydınlar adına alınır. Yakup Kadri’nin aydınlar hakkındaki suçlamalarını «sathî ve top yekûn» bulur ve nedenini de şöyle açıklar:

“Ben fertlerde ancak kendi yaptıkları hareketlerden dolayı bir mesuliyet kabul ederim. Münevver diye bir sınıf düşünmeğe, o sınıfa hep birden bu kadar ağır bir mesuliyet tahmil etmeye şeniyet mütehammil değildir.”⁴⁸

Hüseyin Cahit, romanın tekniği üzerinde de durur. Ona göre *Yaban*’ın tekniği, Yakup Kadri gibi deneyimli bir yazardan beklenmeyecek derecede kusurludur. Kahramanla ilgili karanlık noktalar vardır; ancak bu kasıtlı olarak da eksik bırakılmış olabilir:

“Romanın kahramanının böyle meçhul bırakılması bana kasdî gibi geliyor. Çünkü Yakup Kadri Bey bu eserinde bize filân veya felan şahsı değil türk münnevverleri ile Anadolu köylüsünü tasvir etmek istemiştir denilebilir. Onun için, bu cemaat romanı arasında vak’a kahramanının ferdî bir varlığı mevzuu bahsolamaz. Zannediyorum ki eserin bütün sıklet merkezini böyle bir tez üzerinde toplamak için bu yolu tercih etmiştir.”⁴⁹

Yakup Kadri, *Varlık* dergisinde yayımlanan bir görüşmede olumsuz eleştiriler için bir açıklama yapar. Yazar, Anadolu’yu yeterince tanımadığını ve bu yüzden de *Yaban*’daki kahramanların silik kaldığını belirtir:

“Ben önce içine bir entelektüel tipi koymadan klâsik Rus romanları gibi köylü bir ailenin hikâyesini yazmak istedim. Fakat sonra baktım ki bunun için Anadolu köylerini

⁴⁶ A.g.m., 62.

⁴⁷ A.g.m., 63.

⁴⁸ Hüseyin Cahit (Yalçın), “Yakup Kadri Bey: Yaban, roman”, *Fikir Hareketleri*, C. 3, 8 Teşrinisani 1934, s. 44.

⁴⁹ A.g.y., s. 43.

icabettiği kadar tanımıyorum. Netekim farketmişsinizdir ki «Yaban» daki köylüler meselâ bir Rus romanının mujikleri gibi canlı ve net değildirler. Sadece resimler, peyzajlar, vakalar zabtetmişim.»⁵⁰

Yakup Kadri, Burhan Ümit'in kendisini Türk köylüsünün aleyhinde olmakla suçladığını buna karşılık romanındaki tipleri «ahlâk ve faziletten mahrum» kişiler şeklinde tasvir etmediğini örnekler vererek açıklar. Türk köyünü ve köylüsünü gerçekçi bir bakış açısıyla anlatmadığı konusundaki suçlamalara da şu yanıtı verir:

“Sonra ben hangi köyü anlatıyorum: Osmanlı saltanatının tahrip edici siyasetinden arta kalmış, harpten bezmiş, çolaklar, sakatlarla dolu bir köy. Ben Namık Kemal tarzında, hakikatleri tahrif eden bir kahramanlık ve destan edebiyatının aleyhindeyim. *Bu demagojik bir edebiyattır.* Bu sözlerimin altını çiziniz. Söylediğim tarzda bir eser yazmış olsaydım, asıl o zaman bütün zevk sahibi insanların beni takbih etmeleri icabederdi.”⁵¹

3- DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, döneminde konusu ve işleniş tarzı açısından yeni bulunurken, ruh çözümlemeleri ve betimlemeleri ile de çok beğenilir.

Tanpınar, Edebiyatımızın uyuşuk havası içinde böyle moda dışı, farklı bir romanın nasıl yazıldığına hayret eder:

“Nasıl olup da bir romancı kısır ve kopyacı muhayyilenin tabî malikânesi olan cicili bicili salonları, otomobil gezintilerini, kıranta bekârlarla muhtekir kızlarının aşklarını bir tarafa bırakıp da, alil ve sakattan, hastahaneden bahsedebiliyor. Bu sahifelerde ne ay ışığında buse, ne zarif ve kibar çay âlemleri, ne baygın gözlü âsık ve ne de gurbette hâtıra defteri tutan afif ve sadık sevgili vardı. Ve güzellik namına kazanılmış birer zafer addedilebilecek bu yoklukların yanında, insan, hakikî acıyı, ızdırabı, bir gölge hâlinde bile olsa, seferberliğin aç İstanbul'unu buluyor.”⁵²

Yazar, kahramanın acılarını olgun bir dil ve düşünce şekliyle açıklamasının hayret verici bir şey olmaması gerektiğini, böyle hasta bir çocuğun erken olgunlaşabileceğini belirttikten sonra eserin eksik bulduğu yönleri üzerinde durur. Ona göre, romanda tekrarlar vardır ve aynı zamanda bu eser tamamlanmamıştır:

⁵⁰ Yaşar Nabi (Nayır), “Yakup Kadri'yle Mülakat”, *Varlık*, C. 1, S. 12, 1 İkincikânun 1934, s. 184.

⁵¹ A.g.y., s. 185.

⁵² Ahmet Hamdi (Tanpınar), “9 uncu Hariciye Koğuşu”, *Görüş*, S. 1, Temmuz 1930, s. 59.

“Bu minimini kitabın her sahifesi, etin ızdırabını bizzat kendisinde duymuş, uzun senelerini onunla başbaşa geçirmiş bir insan tarafından yazıldığını söylüyor. Okurken vücudunuzu dolaşan neşe, içinizi burkan acı buradan geliyor. Fakat ne yazık ki, Peyami Safa Bey’in, Cocteau’nun dediği gibi, birtakım tikleri var. Hakikînin, canlının yanı başında edebiyat, güzel cümle bu tiklerle giriyor ve sizi bazı defalar üslûbun üzerinde düşünmeğe mecbur ediyor. Sonra kitap tamam değil, insana büyük bir romanın içinden ayrılmış bir parça hissini veriyor; âdeta ne olur, Peyami Safa Bey, şunun tamamını verse ve biz bu genç hastayı tabîî muhitinde, seferberliğin aç ve huzursuz İstanbul’unda, büyük, küçük kardeşleriyle beraber görsək diyeceği geliyor. Fakat bütün bunlar «Dokuzuncu Hariciye Koğuşu»nun şu son senelerin eserleri içinde, acının ve merhametin yegâne kitabı olmasına mâni olmaz.”⁵³

Nâzım Hikmet esere hayrandır. *Çalıkuşu*’na ağlayanların bu eseri anlayamayacağını belirten yazar, bu vesileyle eskiye de eleştiri oklarını yöneltir:

“Erenlerin bağı, Nur Baba, Damla Damla filan gibi *Iosa* şerbeti lezzetinde mayileri bize kenarları yaldızlı Mahmut Paşa bardakları içinde içirmeğe çalışanların eserleri ve kendileri çoktan mazi oldu. Bu bir evvelki edebiyat nesline karşı içimde hiç bir hürmet hissi yok. Onların doğurdukları şeyler 9.uncu Hariciye Koğuşu’nun yanında öyle komik, öyle âdi, öyle melodram, hagaragot kalıyor ki, içimden acımak bile gelmiyor.”⁵⁴

Yazara göre, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, dünyanın gündeminde olan «dökümanter» esere örnektir. Yeniliği de buradan kaynaklanmaktadır. Yazar, romanın gerçekçiliğine değinirken, bu gerçekçiliğe farklı bir şekilde yaklaşır:

“Peyami’nin romanı realisttir, fakat eski mânada fotoğraf realizmi değil; şeniyetlerin abidesini yapan ve bunu yapmak için bir sıra tahlil ve terkiplerden mürekkep bir kompozisyon vücuda getiren diyalektik bir realizm.”⁵⁵

Hüseyin Cahit, «ızdırab levhası» olarak nitelendirdiği eserin yeniliğini sadece konusunda değil, «hikâye etmek tarzında ve tahlillerinde» de arar. Romanı her zaman olduğu gibi Edebiyat-ı Cedîde ile karşılaştırmayı da ihmal etmez:

“Romanın kıymeti vak’ada değil. Hikâyet etmek tarzında ve tahlillerinde. Eserin yeniliği ve inceliği buradadır. Peyami Safanın Edebiyatı Cedîdeye hemen hiçbir şey borçlu olmadığını görüyorum. Edebiyatı Cedîde, birçok tahlil hikâyeler yazmış ve bu yolda güzel örnekler vermiştir. Fakat o çok ısrar eder, çok uzatır ve doldurma, biraz

⁵³ A.g.m., s. 60.

⁵⁴ İmzasız (Nâzım Hikmet), “9’uncu Hariciye Koğuşu”, *Resimli Ay*, S. 12, Şubat 1930, s. 32.

⁵⁵ A.g.m., s. 39..

sun'î tasvirlerle kapılır. Peyami Safa en derin ruh tahlillerine hafif fırça darbeleriyle dokunmak ve yorgunluk vermeden bizim içimizde istediğini canlandırmak sırlarını biliyor.”⁵⁶

Hüseyin Cahit, Peyami Safa'nın bilinç ve bilinç altını birlikte düşünerek yansıtmalarını güzel bulur. Fakat Tanpınar'ın tersine, bilinç ve bilinçaltını 15 yaşındaki bir çocuğun ustaca kullanması ona doğal gelmez:

“Peyami Safa'nın şuurla tahtesuuurunu birlikte düşünerek tahlillerini derinleştirmesi ve genişletmesi çok cazip bir tarz teşkil etmiştir. Fakat zannediyorum ki 15 yaşındaki kahramanın omuzları bu yükü çekemez. 15 yaşındaki bu çocuğun yaşadığı muhite göre, Fransızca'yı nasıl olup da öğrendiğini de anlamadığımız için Hamlet'ten bahsetmesini, bu kadar muvaffakiyetli ruh ve şuurlu tahlillerine kalkmasını pek tabii bulmuyorum. Bu çocuk Peyami Safa kadar okumuş ve düşünmüş görünüyor.”⁵⁷

4- KUYUCAKLI YUSUF

Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'u gerçekçi bakış açısı ve Anadolu'yu ele alışı ile olumlu eleştiri alan eserlerden biridir. Buna karşılık eser, ayrıntı fazlalığı, roman kişilerinin silikliği ve yapaylığı açısından olumsuz eleştiriler almıştır.

Hüsamettin Bozok, *Kuyucaklı Yusuf*'un konusunun 1. Dünya Savaşı yıllarında geçmesine karşın tip ve dekorun bugünün gerçekliğine aykırı düşmediğini belirterek romanı bir Anadolu romanı olarak kabul eder. Ona göre Sabahattin Ali, bir fotoğraf objektifi derecesinde gerçeğe bağlıdır. Mahallî dekorun en ince ayrıntılarını bile eserinde yansıtmıştır. Bu nedenle de masa başında oturup memleket romanı yazanlara benzemez.

Yazar, *Kuyucaklı Yusuf*'u bir «Kavga Romanı» olarak niteler. Buna göre kavga meydanı Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyal hayatıdır. Roman kişileri de ikiye ayrılır: ezen ve ezilen sınıfın kişileri. İki sınıf arasındaki kavgayı şöyle belirler:

“Muharrir bir tarafa, eski feodalite devrinin sosyâl mirasları üzerine tüneyen ve halkın, köylünün sefaletini, açlığını meydana getiren yerli derebeylerini, köy eşrafını koymuş. Ezilen insanların bunlarla çarpışmasını tesbit ediyor.”⁵⁸

⁵⁶ Hüseyin Cahit (Yalçın), “9 cu Hariciye Koğuşu”, *Fikir Hareketleri*, C. 4, S. 80, 20 Mayıs 1935, s. 28.

⁵⁷ A.g.y., s. 29.

⁵⁸ Hüsamettin Bozok, “Kuyucaklı Yusuf”, *Yeni Adam*, S: 168, 18 Mart 1937, s. 13.

Bozok, ezilen sınıfın temiz örneği saydığı Yusuf başta olmak üzere bütün roman kişilerinin gerçekçi bir biçimde romanda yaşatıldığı düşüncesindedir. Yazarın olumsuz olarak eleştirdiği hiçbir nokta yoktur.

Nahit Sırrı, eseri çok beğendiğini belirtir. Fakat bu beğenme onun romanın teknik aksaklıkları üzerinde durmasını engellemez. İlk olarak eleştirdiği nokta, eserde olayların tarih sırasına göre düzenlenmiş olmasıdır:

“Evvela Yusuf’un ta çocukluğundan hikâyesine başlamıyarak vakanın asıl inkişafı ile romana girmek ve sonra ondan evvelki zamanları parça parça anlatmak daha iyi olacaktı. Edremit kasabasına dair bazı tafsilatı da daha dağınık bir halde vermek kabildi. Hele Muazzez’in göğsü kabarıp etrafında sevdalılar peyda olmasından kocasının kurşununa can verişine kadarki zaman arasına o kadar çok vaka giriyor, eşhasın ruhî haletleri o kadar tebeddül ve istihale geçiriyor, Kaymakamın hürmek çevrili evi derere derece düşerek o kadar hazin ve âdî bir hal alıyor ki, Muazzez’in öldüğü zamanda on dört on beş yaşında bulunuşu insanı pek şaşırtıyor.”⁵⁹

Eleştirdiği diğer noktalar Sabahattin Ali’nin roman kişileri arasında taraf tutması, bu kişilerin kimini idealleştirmesi, kimini de silik bırakıp tamamlamamasıdır:

“Diğer taraftan, Yusuf’a fazla muhabbetini gizlemeyen muharrir onu düşmanlara karşı kininde de koyu ifratlara düşüyor. Muazzezi seven eşraf oğlu Şakirle babasının aralarında teklifsizliğinin sebepleri hakkında bıraktığı mübhemlik nedir? Bir romancının kıymeti, fena insanlarla da nüans bırakışile de ve fena insanları toptan kötü etmesile de ölçülür. Bir de eşhasın, hem de itina ettiği eşhasın bir çok tafsilat içinde ne silik tarafları var.”⁶⁰

Yaşar Nabi, öncelikle romanın orijinalliği üzerinde durur. Ona göre *Kuyucaklı Yusuf*, alanında ilk örnektir. Sabahattin Ali, “«Kuyucaklı Yusuf»la, bize, ilk defa merkezî kahramanı bir halk adamı olan, orijinal bir memleket romanı okumak fırsatını vermiştir.”⁶¹

Yaşar Nabi, *Kuyucaklı Yusuf*’un orijinalliğini konusu memlekette geçen *Yeşil Gece* ve *Yaban* romanlarıyla karşılaştırarak açıklar:

“Ancak, bunların hemen hepsinde, vak’a, halkın ve hattâ köylünün arasına karışmış bir veya bir kaç aydınını muharrir tarafından iyi tanılan şahısları menşurundan yürütülmüş ve bunlarda entellektüelle halkın ve cahiliğin tezadları

⁵⁹ Nahit Sırrı (Örik), “Kuyucaklı Yusuf”, *Ülkü*, C. 9, S. 50, s. 151.

⁶⁰ A.g.m., s. 151.

⁶¹ Yaşar Nabi (Nayır), “Kuyucaklı Yusuf”, *Varlık*, C. 4, S. 93, 15 Mayıs 1937, s. 328.

çarpıştırılmıştır. «Kuyucaklı Yusuf»da ise entellektüel hiç kimse yoktur. Mevzuun içine bir kaymakam, avukat ve saire gibi bazı kaza aydınları karışmışsa da bunlar ya entellektüel düşünce ve hislerle hiç münasebetleri olmıyan kimselerdir, yahut da bu cepheleri muharrir tarafından kasden ihmal edilmiştir.⁶²

Yazar, daha sonra romanın incelemesine geçer. İncelemesinde romanın konusunu, tasvirleri ve roman kişilerinin canlandırılışını ele alır. Romanın konu çerçevesini ikiye ayırır. Merkez olarak romanın baş kahramanı Kuyucaklı Yusuf'u kabul edip etrafındaki birinci daireyi Kaymakamın evi, ikinci daireyi de savaştan önceki Edremit'in genel hayatı olarak belirler. Ona göre ikinci dairenin tasvirler açısından önemi büyüktür. Ayrıntı derecesindeki bu tasvirler, romanda «reel bir hava yaratmak» konusunda etkilidir. Ancak Nahit Sırrı gibi Yaşar Nabi de, bu ayrıntıların bazılarının gereksiz olduğu kanısındadır.

Yine Yaşar Nabi de Nahit Sırrı gibi roman kişilerinin canlandırılışında belirsizlik olduğu görüşündedir. Roman kişilerinin kimisinin birkaç çizgi ile çok gerçekçi bir biçimde belirlenmesine karşılık Yusuf gibi önemli kahramanlar fazla işlenildiği halde yapaylıktan kurtulamamaktadırlar. Yazar, Yusuf hakkında şunları söyler:

“Yusuf ne karakterde bir adamdır? Kitabı okuyup bitirdiğimiz zaman onun hüviyetini gözlerimizin önünde canlandırmaya çalışınca, bu şahsın etrafını müphemlik bulutlarının sardığını görüyoruz.

Bize onun hakkında pe çok şey anlatılmıştır. Fakat bunlardan çoğunun kahramanın hüviyeti bakımından enteresan olmaması ve bazılarının da inanılmayacak derecede büyük tezadlar meydana getirmesi yüzünden Yusufu tanıyamadığımızı, daha doğrusu onun mevcudiyetine inanamadığımızı görüyoruz. Romancı bizim, bu tanıma gayretimizi, ruhî tahlillere ehemmiyet vererek, kolaylaştırmaya da çalışmamıştır.”⁶³

Yaşar Nabi'nin Nahit Sırrı ile aynı görüşü paylaştığı bir başka nokta da Sabahattin Ali'nin Yusuf'u idealize etmiş olmasıdır. Yaklaşımlarsa farklıdır. Nahit Sırrı, Yusuf'un silik bırakılmış yönleri üzerinde dururken Yaşar Nabi, Yusuf'un karşıtlıklar içinde verilmesini eleştirir:

“Sabahaddin Ali, Yusufu sırf fazileti için sevmiş ve onun bir fazilet timsali haline getirmek için, realist bir eserin içinde geniş bir idealizme kapılarak, elinden geleni yapmıştır. Bazan, bütün evindekilere, hattâ şirret analığına tahakküm edecek kadar metin bir irade gösteren Yusuf, bazı da içinden sıyrılmak için en basit bir gayret kâfi

⁶² A.g.m., s. 329.

⁶³ A.g.m., s. 329.

gelecek müşküllere kendini kapıp koyveren bir mütevekkildir. Kâh hiç kimseden korkusu olmıyan bir yiğittir, kâh en sarîh hakkında alçakça yapılan tecavüzleri kabul edecek kadar çekingen.”⁶⁴

Yazara göre, romanın bir diğer kahramanı Muazzez de silik bir tip olarak kalmış, buna karşılık ikinci derecedeki kişiler daha gerçekçi bir biçimde anlatılmıştır. Bir diğer olumsuzluk da dikkatsizlikten doğan dil hatalarıdır. Yaşar Nabi, bu olumsuzluklara karşın eseri beğenmekte, alanında ilk oluşunun bu kusurları barındırabileceğini belirtmektedir. Ona göre, *Kuyucaklı Yusuf* büyük bir adımdır ve Türk edebiyatında çığır açmaktadır:

“Kuyucaklı Yusuf, memleketle edebiyatın ve hususiyle romanın kaynaşmaları ve anlaşmaları yolunda büyük bir adım sayılmalıdır. Bu adımın bir çığır olmasını ve son senelerde ölmüş olan Türk romanının yeniden canlanmasına rehberlik etmesini temenni edelim.”⁶⁵

Gavsi Halit Ozansoy birbirini izleyen üç yazısında *Kuyucaklı Yusuf*’u eleştirir. İlk yazısında Sabahattin Ali’nin sanatından söz eder. Ona göre Sabahattin Ali, “... dejenere bir muhitin yapmacık duygularını anlatan, toy bir genç kızın manâsız «sentimentalisme» nden bir roman kahramanı çıkaran, bir sözle, Uyanış’ın edebiyat anketinde Reşat Enis’inde söylediği gibi, asrî kerem ile aslı hikâyeleri yazan... bir «şimdiki hikâyeci» değildir.”⁶⁶

Yazar, Sabahattin Ali’nin gözlem gücünü çok beğenir. İkinci yazısında eserin Anadolu insanını konu alması üzerinde durur. Tipler Anadolu’lu, tasvirler Anadolu tasviridir. Kısaca roman, bütün ayrıntılarıyla Anadolu gerçeğini yansıtır. Sabahattin Ali, eserinde Anadolu’yu güçlü gözlemleriyle gerçekçi bir biçimde yansıttığı için hedefine ulaşmıştır.⁶⁷

Gavsi Halit, eserin eleştirisine üçüncü yazıda geçer. Eserin yazılış nedenini şöyle açıklar:

“«Kuyucaklı Yusuf» her şeyden önce Osmanlı rejiminin lâkaydisi içinde ızdırab çeken Anadolu’yu tanıtmak; bu lâkaydinin muhtelif sınıflara mensup fertler üzerindeki, başka başka şekilde tecellisini belirtmek... bu başka başka insanların, bize çok basit gibi görünen iç yapıları, bütün çıplaklığıyla ortaya sermek için yazılmıştır.”⁶⁸

⁶⁴ A.g.m. s. 329.

⁶⁵ A.g.m. s. 329.

⁶⁶ G.H. O., (Gavsi Halit Ozansoy) “Kuyucaklı Yusuf”, *Servetifünun Uyanış*, C. 81/17, S. 2123/438, 29 Nisan 1937, s. 355.

⁶⁷ Gavsi Halit Ozansoy, “Kuyucaklı Yusuf II”, *Servetifünun Uyanış*, C. 81/17, S. 2124/439, 6 Mayıs 1937, s. 373.

⁶⁸ Gavsi Halit Ozansoy, “Kuyucaklı Yusuf III”, *Servetifünun Uyanış*, C. 81/17, S. 2125/440, 613 Mayıs 1937, s. 388.

Yazara göre Sabahattin Ali eserinde tahlile fazla yer vermemiştir. Bunu da küçük hikâyeden romana geçişe bağlar. Eseri ayrıntı yönünden başarılı; bütün yönünden zayıf bulur. Nahit Sırrı ve Yaşar Nabi gibi o da Yusuf'un ve Muazzez'in kişiliklerinin eksik bırakıldığı görüşündedir:

“Romanın başlıca kahramanı olan Yusuf, sonuna kadar bizim için bir «meçhul» olarak kalmıştır. Onu karşımızda bazan «yüksek bir ahlâk», bazan «safdil bir zavallı» olarak buluyor; çok kere«asîl bir irade» olduğuna inanmakla beraber, birçok hareketlerinde «çocuk bir şahsiyet»le karşılaşırız... Şimdi metanetini alkışlarken, biraz sonra zâfından iğreniyor; şüpheler içindeki yusufu tecessüsle severken, çok geçmeden onun harikulâde lâkaydisi karşısında hayrete düşüyoruz.”⁶⁹

Gavsi Halit'e göre, ikinci derecedeki roman kişileri daha başarılıdır. Romanda bulunduğu ikinci olumsuz nokta, olgu kalabalığıdır. Ona göre, bu sadece romanı uzatmaktadır. Üslûp orijinalliğinin olmamasını da son büyük eksik olarak belirler. Yazar, tüm bu eksikliklerine karşın romanı gözlem gücü yönünden çok başarılı bulur.

Yücel'de yayımlanan M.M.K. imzalı bir yazıda, *Kuyucaklı Yusuf* millî romanımızın başlangıcı olarak nitelendirilir. Diğer eleştirilerin tersine bu yazıda roman kişilerinin canlandırılışı başarılı bulunur. Özellikle Yusuf en başarılı roman kişisidir. Yazar, bu görüşlerini şöyle ortaya koyar:

“Sabahattin Ali bu tipleri bu mevzuu anlatırken kuru ve basit kalmamış araya psikoloji ve tahlili de sokabilmiştir. Eserin asıl muvaffakiyetli noktası da budur. Bütün kahramanların haleti ruhiyeleri düşünceleri gösterilmiştir.”⁷⁰

5- GÖKYÜZÜ

Reşat Nuri'nin *Gökyüzü* adlı romanı, roman kişilerinin tutarsızlığı ve olgunun inandırıcı olmaması gibi savlarla olumsuz eleştirilere hedef olur. Eserin toplumsal eleştirileri içermesi ve eski yaşamı tüm renkliliğiyle gözler önüne sermesi ise beğenilen yönlerdir.

Agâh Sırrı Levend'e göre bu roman, okuyuculara hayatın işlenmemiş yönlerini göstermeye çalışmaktadır. Bunun yanı sıra konusunun yeniliği ile de dikkat çekmektedir. Bir ataist olan roman kahramanının bir genç kızın hastalığından

⁶⁹ A.g.m., s. 388.

⁷⁰ M.M.K., “Kuyucaklı Yusuf”, *Yücel*, C. 5, S. 28, Haziran 1937, s. 151.

etkilenecek gökyüzüne yönelmesi bir sonuç olarak çok güzeldir; ancak kahramanı bu sonuca götüren etkenler zayıf kalmıştır:

"Bu netice güzeldir. Ancak esas fikir bu olunca, bir *athée* olan roman kahramanını bu neticeye götüren hadiselerin daha kuvvetli olması, onun, çok toplu ve çok tesirli sebeplerle daha derin bir aciz içinde çırpınıp bunalması icab ederdi. Hastalığın her türlü mukavemeti kıran buhranları karşısında çaresiz kaldığını anlayınca, yalnız kanaatı sarsılmakla kalmaz, hatta gökyüzünden medet ummaya mecbur olur, insanlığın fikir sefaletlerinden biri, eserde çok kuvvetle yaşatılmış bulunurdu."⁷¹

Yazar, genç kızın hastalığının ve psikolojisinin ayrıntılı olarak verilmesinin de romanda dağınıklığa yol açtığı düşüncesindedir:

"... lüzumundan fazla uzayıp giden ve bir tecrubî psikoloji labaratuvarı için faydalı olabilecek müşahedeleri taşıyan hastalık bahsının, romanda fazla yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Eser, çerçeve içinde, lüzumsuz denemezse de çok dağınık tipler arasında vahdetini kaybediyor. Her halde doktorun gevezeliği, bir bar köşesinde zavallı bir kızın sefaleti, süt nine ile bacının kavgalığı, Raşit çocuğun serhoşluğu, eserin vahdeti bakımından dokunulacak noktalardır. Romandaki tipler de bir sürü işsiz güçsüz, evi barkı olmıyan, muhitle âlakasız insanlardır. Fakat bütün bunlar, itiraf etmek lâzımdır ki, ancak Reşat Nuri'nin kalemiyle bu kadar güzel tasvir edilebilir."⁷²

Agâh Sırrı, daha sonra eserdeki toplumsal eleştirilere geçer:

"Romanın, içtimaî hayatımıza temas eden çok önemli yerleri vardır. Hayatın sertliği ile nazariye arasındaki fark, nazariyenin iş sahasındaki kıymetsizliği, mazinin dar tesirinden kendilerini kurtaramıyan jön türklerin, dini tesirler altında politika ve inkılâp yapmağa kalkışmaları, eski sürgünlerin iç yüzü ne güzel gösterilmiştir."⁷³

Yazara göre eser, roman tekniği açısından eksiklikler barındırmasına karşın eski örf ve adetlere temas eden bölümleri öncelikli olmak üzere çok değerlidir.

Sabih İzzet Alaçam, romandaki tarihi kişilerin gerçek kişilikleriyle anlatılmadığı kanısındadır. Roman kahramanının, "Bu noktalarda en çok Abdullah Cevdetle anlaşıyordum. O da benim gibi her telden çalan bol ve karışık malûmatlı, ilme ve nazariyeye çok inanmış bir ata idi."⁷⁴ şeklindeki yargılarına karşı çıkar ve Abudllah Cevdet'in tam anlamıyla ateist olmadığını ileri sürer. Sabih İzzet, Bursa'nın da romana

⁷¹ Agâh Sırrı Levend, "Gökyüzü (Eserler ve Hadiseler)", Yeni Türk Mecmuası, C. 4, S. 39, Mart 1936, s. 128.

⁷² A.g.m., s. 128-129.

⁷³ A.g.m., s. 129.

⁷⁴ Sabih İzzet Alaçam, "Gökyüzü", Yarım Ay, S. 29, 1936, s. 26.

yaratılan drama uygun bir şehir olmadığı düşüncesindedir. Reşat Nuri'nin bu eserinde tasvir ettiği Bursa ile diğer eserlerindeki şehirler bir ölüm havası taşımaktadırlar:

“Eserdeki Bursa ile, Çalığışundaki, Feridenin muallim olduğu köy arasında ne kadar benzeyiş var! Bu benzeyiş, bilâhere, Karacaahmetin Miskinler Tekkesinde, arap bacılara lokma verilen basit tavanlı toprak odalarda da bulacağız. Hep serviler, mezarlıklar, kış günlerinin kasvetli siması... Netice olarak: Reşat Nuri'nin hemen hemen bütün eserlerinde yakamızı bırakmıyan ölüm havasını, Gökyüzü'nde de nefesimizi tıkayacak kadar bol olarak teneffüs ediyoruz.”⁷⁵

Yazara göre Reşat Nuri, bu romanında eski zihniyet ile yeni zihniyeti karşılaştırmaktadır. Ancak, yeni zihniyetin yenilgisi bu roman için uygun bir son değildir:

“... Acaba, Reşat Nuri, niçin yeni zihniyetin mağlûbiyetine lüzum gördü ve buna razı oldu? Bizce, eserde yürütölmek istenen azim, her ne bahasına olursa olsun, muhakkak gayeye erişmeliydi! Meselâ, Turgudun önce mukabele görmiyen, ve sonra... izdivaçla neticelenen aşkı: önce psikolojik, sona da fizyolojik bir tesir yaratabilirdi. Genç ve hayata teşne bir kızın ruhunda, aşkın büyük kuvveti neler yapamızıdı? Bu netice, hastanın bizzat inanmadığı, fakat hasta olmayanların inandığı tedavi usulünden daha amelî, daha aklî değil mi idi? Bu suretle, romanda, sonu pek hazin gelen tez de kurtulmuş olmaz mı idi?”⁷⁶

Gökyüzü'nün üslûbunu pürüzsüz bulan Sabih İzzet, roman kişileri hakkında Ağâh Sırrı'dan farklı bir görüş ileri sürer. Ona göre, bu kişilerin varlığı konunun sıkıcılığını hafifletmektedir:

“Aynı zamanda, kitapta formalarca yer tutan Sevim'in hastalığı anlatılırken, bu bunaltıcı havayı hafifletecek çareler de bulunmamış değil: Gülşen kalfa ile arap dadının dargınlıkları, hastabakıcı Habibe Resulün ukalâlıkları, akrabaların baskınına uğrayan işret sofrası, Sevimin -hasta iken- «eşek» diye iltifatına mazhar olan doktor Hasan, Mükerrermin şiir merakı, Pervinin herşeye burnunu sokması; ve hele Raşit çocuğun- bütün romanda fuzûli bir şahıs olmasına rağmen daraçada fazla kaçırdığı akşam : «ulan, ulan, ulan» diye haykırarak merdivenden yuvarlanması, ömür..”⁷⁷

Sabiha Özsoy, romanı hep olumsuz yönde eleştirir. Hareket noktası romandaki olayların gerçeğe uygun olup olmamasıdır. Ona göre, Reşat Nuri düşüncelerinde inandırıcı değildir:

⁷⁵ A.g.m., s. 26.

⁷⁶ A.g.m., s. 27.

⁷⁷ A.g.m., s. 27.

“Romancı bu hikâyesiyle bize ne anlatmak istemiştir? Başlangıçta yaratmak istediği şahsiyetin dinle büsbütün alâkasız ve maddiyundan bir insan olduğunu sanıyoruz. Halbuki daha sonra bu şahıs o kadar bocalıyor, hatta o kadar saçmalıyor ki ilk sayfalardaki tipten ortalarda eser kalmıyor. Yazar acaba bu suretle maneviyat âleminin madde âlemine üstünlüğünü mü göstermek istemiştir. Eğer böyleyse -ki genç kızın okunur okunmaz iyileşmesi bunun bir delilidir -bu fikrini ikna edici bir şekilde ortaya koyduğunu söyleyemeyeceğiz.”⁷⁸

Sabiha Özsoy, genç kızdaki dişilik değişimini de inandırıcı bulmaz:

“Kitaptaki genç kız da önceden, o kadar ısrarla, boş itikatlerden sıyrılmış bir tip olarak tanıtılıyor ki, sonradan birdenire o kadar basit oluverişi bizi şaşırtıyor. Roman ne başta bize böyle bir değişikliğin ilerde kabil olacağı hissini vermiştir; ne de sonradan, böyle bir değişikliği mâzur gösterecek, ruhî bir buhranla karşılaştırmıştır.”⁷⁹

6- SABAHATTİN ALİ’NİN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ

Sabahattin Ali’nin hikâyeleri memleket gerçeklerini dile getirmesi açısından çok beğenilir. Birçok yazara göre Sabahattin Ali, Ömer Seyfettin’den sonraki ilk başarılı memleket hikâyecisidir.

Orhan Şaik, *Değirmen*’deki hikâyelerin üçe ayrıldığını, en güçlülerinin ise ikinci bölümde olduğunu belirtir. Bu hikâyelerin niteliğini şöyle açıklar:

“Bunlarda felsefe yok, büyük sözler yok, vakaların akışından ikide bir çıkarılan hükümler yok; fakat içindeki hakikatler zaten böyle tefsirlere muhtaç olmayacak kadar büyük ve açık, kendi kendilerini üslûp yardımının, uzun tahlillerin çerçevesinden taşıracak kadar keskin bir belâgatle parlaktılar.”⁸⁰

Yazara göre bu hikâyeler saf gerçekler ve yerli bir boyadadırlar. Bu yüzden Sabahattin Ali, bu kitabındaki kimi hikâyelerinde gerçeği dile getirmede kusursuzdur.

Hüseyin Cahit Yalçın’da *Değirmen*’deki hikâyeler üzerine değerlendirmelerde bulunur. Hikâyeleri sade ve gerçekçi bulurken gerçekçiliğin ve doğalcılığın etkisine de değinmeden edemez:

“Burada, geniş kabiliyetli bir muharrir karşısında bulunuyoruz. Kendisinde en evvel tetkik ve müşahede kudreti göze çarpıyor. Gördüklerini bize anlatmak için süse ehemmiyet vermiyor, tereddüde düşmüyor, vakit kaybetmiyor, emin ve çabuk

⁷⁸ Sabiha Özsoy, “Gökyüzü”, *Yücel*, C. 5, S. 30, Ağustos 1937, s. 227-228.

⁷⁹ A.g.m., s. 228.

⁸⁰ Orhan Şaik (Gökyay), “Değirmen”, *Varlık*, C. 2, S. 46, 1 Haziran 1935, s. 350.

adımlarla dosdoğru gayeye yürüyor, ve, çoğunda, bu gayeye varıyor. Bay Sabahattin Ali, dünyayı pembe renkte görüyor denilemez. Yazılarının verdiği edebî hazların üzerine hayat ve insanlar hakkındaki acı görüşlerinden bir hüznün ve melâl, bir yeis ve fütur dalgası dökülüyor. Fransız realist ve natüralist mektebinin san'at çeşnisinden bu hikâyelerde bir rüzgâr var. Bu andırışı ben iyi manada alıyorum ve bir meziyet diye bahsediyorum.”⁸¹

Yücel dergisinde H.Y.Ş. imzalı bir yazıda Sabahattin Ali'nin *Kağrı* adlı hikâye kitabı kısaca eleştirilir. Yazara göre Sabahattin Ali, bu eserle edebiyatımızda bir boşluğu doldurmaktadır. Yazar kitabında, "... malzeme olarak yalnız muhayyelesini kullanmamamıştır, o daha çok hayatı obje etmiş ve bizi yaşayanla yüzyüze getirmiştir.”⁸² Dekorü yerlidir ve anlattığı kişiler bizdendir. Yine, küçük hikâyeciliğimiz Ömer Seyfettin'den ve *Memleket Hikâyeleri* yazarından sonra yeni bir isim kazanmıştır.

Munis Faik'e göre de Sabahattin Ali, bu eseriyle edebiyatımızın büyük bir gereksinimini karşılamış, bize köylüyü tanıtip sevdirmiştir. Yazar edebiyatımızda daha önceleri tanımlanan köylü ile Sabahattin Ali'nin köylüsü arasındaki farkı şöyle belirler:

"Köylü, edebiyatımızda pek az yer işgal etmekle beraber, köy hikâyemiz hiç yoktur da denilemez. Fakat hemen bütün köy hikâyelerimizde köylü diye tasvir olunan şahıslarda bir şehirli ruhu, sezilir... Çünkü muharrir, köylüyü tanımadan tanıtmak istemiş, şehirli ruhunu biraz sertleştirip kabalaştırmakla köylü ruhunu bulacağını, bulduğunu zannetmiştir. Halbuki Sabahattin Aliyi okurken görüyoruz ki, köylü, hattâ küçük kasabalı, ruhan şehirliден büsbütün farklı; bağlandığı önemmiyet verdiği, inandığı şeyler büsbütün ayrıdır. Ve bu fark bir incelik ve kabalık farkı da değildir. Köylünün de kendine göre ince tarafları, anlaşılmaz zaafı ve derin temayyülleri vardır.”⁸³

Munis Faik'e göre *Değirmen* ve *Kağrı*'nin yazarı Sabahattin Ali, günün en gerçekçi hikâyecisidir ve yarının da en gerçekçi romancısı olacaktır.

Enis Bülent, Sabahattin Ali'nin gerçekçilik ile doğalcılığı birleştirdiği kanısındadır:

"Onda ben Gorki'nin anlatılmaz, doyulmaz *intuition*'larını, plâstik realizmini, Dostoyevskinin romantik olmıyan kalın, içe, öze işliyen sezîşlerini buldum. İnanişimca Sabahattin Ali de realizma ile natüralizmayı anlıyarak birleştirebilen ve muhitimizde

⁸¹ Hüseyin Cahit Yalçın, "Değirmen", *Fikir Hareketleri*, C. 4, 10 Ağustos 1945, s. 251.

⁸² H.Y.Ş., "Kağrı", *Yücel*, C. 3, S. 18, Ağustos 1936, s. 255.

⁸³ Munis Faik Ozansoy, "Kağrı", *Marmara*, S. 4, Ağustos 1936, s. 124.

yaşıyan, her gün temas ettiğimiz, konuştuğumuz, ve yahut şehirdinin pek de o kadar inemediği köylüyü, ızdırabını, korkusunu, tevaşşunu, çağıran bir trabador hali var.”⁸⁴

Yazar, Sabahattin Ali’nin gerçekçilik ile doğalcılığı birleştirirken Türk köylüsünün mutlu anları da olabileceğini unuttuğunu ve hep acıları dile getirdiğini belirtir:

“Muharrir hikâyelerinde hep ama hep köylünün ızdırabını, kederini, elemiini söylemeği, kendisine bir «dava» meselesi olarak seçmiş. O kadar ki, bunları okurken, insan iç Anadolu’nun yaşanılmayacak kadar kavruk, sefil bir ülke olduğunu sanıyor. Halbu ki, bu ızdırabını, kederini anlattığı köylünün, hiç de mi neş’eli ânı yoktur; şöyle yeşil bir söğüt ağacının altında üç tellisini, bağlamasını da mı çalmaz. Nihayet gülmek onun için bilinmiyen bir jestmidir? Ben inanamıyorum.”⁸⁵

Emin Karakuş, *Kağnı*’yı yazarın ilk kitabı *Değirmen*’e göre daha olgun bulur. Bütün eleştirmenlerin, onun gördüğünü olduğu gibi gösterdiği konusunda birleştiğini de belirten yazar, *Kağnı*’yı millî edebiyat örneklerinden biri olarak gösterir:

“Sabahattin Ali’nin bu hikâyeleri bizi, bizim elem ve ızdıraplarımızı ve yine bizim ahlâk ve tefekkür tarzımızı bir hamur gibi yuğurarak bu harçtan yüksek bir abide meydana getirmiştir. Bize bizden daha yakın kim olabilirdi? Millî edebiyat nûmuneleri nerede diye beyhude telaş etmeyiniz. İşte «Kağnı» bunlardan biri olarak meydanda duruyor.”⁸⁶

Hüsamettin Bozok, *Ses* adlı hikâye kitabını tanıtırken daha önceki edebiyata da eleştiriler yöneltir. Ona göre, yerel hayatı anlatan eserler o güne değin yazılmamıştır. Yazar, daha önce yazılanları şöyle eleştirir:

“İstanbul’un bir kaç salon muharriri masa başında oturarak santımantal burjua dilberlerini Ayşe, Keziban adlarıyla muhayyel bir memleket dekoru içinde tasvir ediyorlardı. Bu suretle Türk edebiyatında bir *Köy Cenneti* vücade geldi: Yeşil çimenli çayırlarında kara gözlü kuzular otlar, yanık çehreli masum delikanlılar kaval çalar, eli kınalı kızlar ellerinde testilerle suya gider... Bu çeşit edebiyata hâlâ rastlıyoruz.”⁸⁷

Oysa gerçek manzara böyle değildir. Bu çeşit yazarlar yazdıklarında da içten değildirler. Sabahattin Ali, bu edebiyatı kabul etmemiş, gerçek Türk yurdunu eserlerinde ortaya sermiştir:

“Onu okuduktan sonra bir defa daha kabul ettik ki, Penbe tenli Keziban yalan, şahin gözlü Durmuş da yalanmış. Hakikat olan Dedemköylü Mehmet’in, Candarma

⁸⁴ Enis Bülent, “Kağnı”, *Gündüz*, C. 1, S. 4, 15 Temmuz 1936, s. 125.

⁸⁵ A.g.m., s. 125.

⁸⁶ Emin Karakuş, “Kağnı”, *Yeni Adam*, S. 151, 19 İkinciteşrin 1936, s. 16.

⁸⁷ Hüsamettin Bozok, “Ses”, *Yeni Adam*, S. 212, İkincikânun 1938, s. 13.

Bekir'in, Kuyucaklı Yusufun dünyası imiş... Sabahattin Ali, *Kağnı'yı*, *Kanal'ı*, *Kuyucaklı Yusuf'u* yazmakla, aynı zamanda, iddialarımızı ve fikirlerimizi müdafaa ederken bizim, misâl bulamamak azabımızı da gidermiş oldu.”⁸⁸

Fevziye Abdullah, *Ses'i* eleştirirken Sabahattin Ali'nin hikâyeciliği üzerine görüşlerini de açıklar. Yazar, Ömer Seyfettin'den sonra başarılı memleket hikâyelerinin Sabahattin Ali tarafından verildiği yargısına katıldığını, ancak son hikâye kitabı *Ses*'de daha önceki hikâyeler derecesinde hikâyelerle karşılaşılmadığını belirtir. Özellikle «Köstence Güzellik Kraliçesi» adlı hikâyeyi çok romantik bulur. Onun zayıf noktasını şöyle belirler:

“Bizce, Sabahattin Ali'nin zaif tarafı, vak'aların, tiplerin birbirine yakın yakın olması, görüşlerinin muayyen mevzulara inhisar etmesidir. Onu, bize tanıtan hikâyelerini okurken çok seviyoruz. Fakat, bu sevilen muharririn eserlerini takip etmeğe başlayınca, bu sevgi ve verilen hükümler kuvvetlenemiyor. Bunun sebebi, aynı şeylerin tekrarı, eskilere nazaran pek yeni şeyler bulmayışıımızdır. Meselâ *Ses*deki hikâyelerde gördüğümüz tipleri bundan önceki hikâyelerde bulmak güç değildir. Köylüler, jandarmalar ilâh... Bu düşüncelerimizi kısaca ifade etmek lâzımgelirse, muharrir, ekseriya realist tipler çizmekte iyi bir hikâyeci olmakla beraber, bunların mahdud olması, ondan beklediğimiz değişik mevzulara karşı olan susuzluğumuzu kandıramıyor.”⁸⁹

Yazara göre, konuların ve tiplerin belli oluşu bir yana bırakılırsa hikâyelerdeki dekor ve gerçekçi bakış açısı, Sabahattin Ali'yi günün en güçlü hikâyecilerinden bir olarak tanınamızı sağlamaktadır.

7- SEMAVER

Sait Faik'in ilk hikâye kitabı **Semaver** 1936'da yayımlanır. Hikâyeciliğimize yeni bir soluk getiren bu eser hakkında 1936-1938 yılları arasında fazla eleştiri yazılmamıştır. Yazılanlar arasında da birkaçı dışında hikâyeciliğimize getirilen yenilik üzerinde durulmamıştır. Yaşar Nabi ve Zahir Sıtkı Güvemli'nin yazıları dışında dikkate değer eleştiri yoktur.

⁸⁸ A.g.m., s. 13.

⁸⁹ Fevziye Abdullah (Tansel), “Ses”, *Ülkü*, C. 10, S. 60, s. 571.

Nâzım Hikmet sadece «Semaver» hikâyesi üzerinde durur. Bu hikâyenin kahramanı işçi olduğu için dikkatini çekmiştir. Yazar, büyük bir ilgiyle «Genç muharrir bizim yeni bir Sabahattin Ali'miz, İsmet Hüsnu'müz, Kemal Tahir'imiz olacak» anlayışıyla esere yöneldiğini; ancak biraz okuduktan sonra hikâyenin bir Amerikan yazarından uyarlanıp uyarlanmadığından şüpheye düştüğünü belirtir. Sait Faik, Türk işçisini ve anasını anlatmak istemiş, ama becerememiştir:

“Anasının namaz seccadesinde takla atan, anasıyla sabahları yatakta al takke ver külah şaka eden, semaverine bağlı bir işçi tipi! Uydurmuş genç üstat. Türk işçisi, yalnız Türk işçisi değil, Amerikan terbiyesi almış bazı delikanlılar müstesna, herhangi bir Türkiyeli bile, dindar da olsa, dinsiz de olsa, anası namaz kılarken takla atmaz ve anasıyla yatakta o çeşit şakalaşmaz. Bu olsa olsa komik Zigoto'nun yaptığı marifetlerdendir.”⁹⁰

Yaşar Nabi, Sait Faik'in hikâyelerinin yeniliği üzerinde uzun uzadıya durur. Önce Sait Faik'i klasik hikâyecilerden ayırarak konumunu belirler. O, Zola, Flaubert ve Maupassant gibi klasik hikâyecilere değil, Proust ve Dostoyevski gibi hikâyecilere benzemektedir. Otobiyografik özellikler taşıyan bu hikâye tarzı edebiyatımıza teknik ve üslûp açısından yenilikler getirmektedir. Onun hikâyelerinde yapaylık ve özentisi yoktur. Yazar, Sait Faik'in portre çizisindeki doğal üslûbu şöyle açıklar:

“Sait Faik, psikoloji meraklısı değildir. Yani psikolojiyi, hikâyede bir etüd mevzuu gibi alarak, şahısların iç benlikleri üzerine bir pertavsızla eğilmeye lüzum görmez. Portrelerini çizdiği ve gündelik hüviyetleri sizin için ekseriya meçhul kalacak olan şahısları, ancak hareketleriyle ve konuşmalarıyla takdim eder. Fakat siz, satırların arasında, bahse mevzu olan şahsın canlandığını, gezdiğini, yürüdüğünü, nefes aldığını, konuştuğunu ve sevdiğini seyrederek gibi olur, ve, kitabı kapadığınız zaman, hafızanızda ondan, âdeta tanımış ve sevmiş olduğunuz eski bir aşınaya aid bir iz kaldığını görürsünüz.”⁹¹

Yazar, Sait Faik'in betimlemelerinin çarpıcılığı, yoğunluğu ve hikâyelerindeki ölçü tutarlılığı üzerinde kısaca durduktan sonra, onun tekniğindeki ve üslûbundaki orijinalliyi belirler:

“Sait Faik'in teknik ve üslûbundaki orijinalite, kariden bir zihni cehd bekliyen ve bu itibarla da yüksek seviyede okuyuculara hitap etmesi pek tabii olan empresyonlarla ifade etme temayülüdür.”⁹²

⁹⁰ Orhan Selim, “Bir Tavsiye”, *Akşam*, 9.5.1936 (Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, Adam Yay., İst., 1992, s. 163).

⁹¹ Yaşar Nabi (Nayır), “Sait Faik'in İlk Eseri Karşısında”, *Varlık*, C. 3, S. 71, 15 Haziran 1936, s. 361.

⁹² A.g.m., s. 362.

Yaşar Nabi, yazarın ruhsal durumları sinema pozu gibi kısacık tablolarla belirlemesine de örnekler gösterir. Bu belirlemelerin ışığında onu yeni neslin temsilcisi olarak görür. Sait Faik, Batılı anlamda eserler veren yeni neslin bir üyesidir ve *Semaver*'le yeni nesli suçlayanları utandıracak bir eser ortaya koymuştur.

Zahir Sıtkı Güvemli, *Servetifünun*'da yayımladığı dizi yazısında tam tersi bir tutum sergiler. Ona göre Sait Faik, hikâye tekniği çeşitlerinden yararlanmayarak acemi bir hikâyeci niteliğini göstermektedir. Hikâyelerinin otobiyografik özellikler taşımasını da muhayyile gücünün darlığına bağlar:

“Muharrir, her muharrire göre değişen ve muhtelif hususiyetleri haiz olan hikâye tekniği çeşitlerinden tam olarak istifadeyi asla düşünmemiştir. O, hiç bir zaman, anlattığının haricîleşme yollarile meşgul olmamış, sadece bize *kendinden* vermiştir. Tahlillerinde Sujenin münhasıran nefsi oluşu onu nefsinin tasvire ve bunun tekniğine sevk ediyor. Sübjektif kalmak, her acemi hikâyeci gibi onda da bir zaruret.

Kuvvetli bir kültürle mücehhez müşahade kabiliyetinin ancak verebileceği *kendinden sıyrılma ve dışardaki realiyete hulûl, nüfuz* inceliklerine malik olmakta mazur görünen genç hikâyeci bizzarure ancak *hissedebildiğini* yazıyor ve muhtelif psikolojik halleri tasarlayamayışın, yani muhayyile darlığının tabbî neticesile eser hikâye değil, auto-biographie oluyor.”⁹³

Yazar, kitapta kullanılan birinci tekil kişi anlatımının küçük hikâyeye değil, otobiyografiye uygun olduğunu ileri sürer. Ayrıca, bu anlatım sahasını da daraltmaktadır. Hikâyeci okuyucunun önüne gerçek ama, durağan tablolar koymaktadır. Sait Faik, «Semaver» adlı hikâyede bu olumsuzlukları kendince somutlaştırır:

“Bu hikâyede amele Ali, muharririn bütün cehdine rağmen iki şahsiyetli olmaktan kurtulamamıştır. Onu parçalıyan şey evvelâ neticenin hazırlanmış, bilâhara bu neticeye bir başlangıç aranmış olmasıdır. Neticeye kadar gelen Ali başka, anasının öldüğü gün fabrikaya giden Ali başka. Bize, ta son satırlara kadar anlatılan Ali ile neticenin Alisi arasındaki uçurum ancak psikolojinin doldurabileceği kadar derindir. Bunun için de hikâyecinin haricîleşmesi ve o tezat haleti ruhiyeleri yaşayabilecek bir şahsiyeti *tahayyül edebilmesi* lâzımdır. Halbuki hiç bir muhayyileye malik olmıyan Sait Faik, ancak yaşadığı «Ali»leri bize verebiliyor ki bunlar kendi nefsinin iki ayrı cephesinin tasvirlerinden ibarettir. Birbirine bağlanamıyarak kırık parçalar halinde kalan tasvirler ise hikâyede arıyacağımız sağlam tekniği vücuda getirmiyor ve meselâ

⁹³ Zahir Sıtkı Güvemli, “Semaver I”, *Servetifünun*, C. 80/16, S. 2086/401, 13 Ağustos 1936, s. 180.

«semaver» motifi ile annesinin ölümü hâdisesi, birinci plânda olması lâzımken, sırf Aliye ait tasvirlerle büsbütün gölgede bırakılmış oluyor. Binnetice, muharririn ölüm karşısında hiç bir aksülâmele imkân bırakmıyan vazife zarureti maksadı, ölümün icap ettiği kadar objektif olamayışı yüzünden, suya düşüyor.”⁹⁴

Yazara göre, Sait Faik’in kültürsüzlüğü, hikâyelerinde derinleşmesine, tahlil yoluyla kahramanlarını çizmesine ve nesnelleşmesine engel olmaktadır. Bütün bu olumsuzluklara karşın hikâyelerin şiirselliği ve lirizmi dikkati çekmektedir. Buna örnek olarak da «Kediler»i gösterir:

“İlk paragrafta elektrikli bir hava, hem her cümlesinde bulunan «kedi» kelimesinin verdiği korkunç monotonluk sayesinde bizi çekiyor. Burada bütün elâstiki kabiliyeti, elektrikli tüyle ve gözleri, acaip parıltılı vahşetile bir kedi *lyrisme* i var. Birinci paragrafta muharrir, kısa kısa cümleler ve kati, sarıh ifadelerle çekiciliği temin etmiştir. İkinci paragrafta ise bu vahşilik mevcut olmakla beraber buruk, tanenli lezzetine rağmen iştihamızı kamçılayan; bile bile yapılan ve zevki için yapılan *vice* lerin lezzeti var. Her iki halde de leşin şiirini, leş ve canlı münasebetinden doğan *lyrisme* ı buluyoruz. O kadar ki, denizde şişmiş kedi ölülerinin bizde doğurduğu sempati bir nevi *ballade* sayabileceğimiz son iki cümleyi şiddetten düşürüyor.”⁹⁵

⁹⁴ A.g.m., s. 181.

⁹⁵ Zahir Sıtkı Güvemli, “Semaver II”, *Servetifünun*, C. 80/16, S. 2090/405, 10 Eylül 1936, s. 245-255.



I- TİYATRO ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

1- TİYATRO ELEŞTİRİSİ

Tiyatro eleştirisinin nasıl yapılması gerektiği ve yapılan tiyatro eleştirileriyle ilgili olarak dergi ve gazetelerde zaman zaman yakınma dolu yazılarla karşılaşırız. Yakınmaların odak noktasını yine bizdeki eleştirmen yokluğu oluşturmaktadır. Odak noktası eleştirmen yokluğu olunca, bu konudaki yazılar da tanıtıcı, ders verici niteliğe bürünmektedir.

Nahit Sırrı Örik, bizde yazılan tiyatro eleştirilerinin köklü bir geçmişe sahip olmadığını, o gün yazılanların bile Servet-i Fünun döneminde yazılanlardan çok farklı olmadığını ileri sürer. Yazar, tiyatro eleştirmeninin sahip olması gereken özellikleri şöyle belirler:

“Tiyatro münekkidi bütün klâsik eserleri ve tiyatronun son geçirdiği bütün safahatı okumuş ve bilmiş olacaktır. Ve bizde oynanan bir oyunun iyi veya fena oynandığını ancak uzun tettebular ve hatta dikkatli seyahatlar sayesinde gösterecek ve fikirlerini meselâ (Deyus) piyesinde olduğu gibi münakaşa açılınca esaslı bir şekilde izah ve ispata muktedir olacaktır. Münekkit karie ve sahneye karşı ağır mes’uliyetleri yüklenmiş adamdır. Ve memleketimizde Avrupaî bir matbuat hayatı artık başlarken, bütün gazete ve mecmualardan, sade tatlı ve temiz yazan değil fakat tiyatronun mazarine de bugünkü vaziyetine de bihakkın vâkıf kimselere, ve ancak onlara temaşa tenkidi yazmak hakkını vermeleri talep olunmalıdır.”¹

Hikmet Şevki, «Temâşâda Münekkidin Vazifesi» adlı yazısında, tiyatro eleştirmeninin nasıl olması gerektiğini açıklar. Ona göre bir eleştirmen eseri eleştirirken önce teze, sonra da dile dikkat eder. Tezi şöyle açıklar:

“Tez en ehemmiyetli ve en ziyâde nazar-ı itibâre alınacak bir noktadır. Bu tezin yalnız münekkidin hoşuna gitmesi kâfi değildir. Çünkü bir tez içtimâî hayata fayda verebilecek bir nokta-i nazarı, o güne kadar yanlış olarak ta’kib edilen fikirleri cerh edebilecek bir kudreti müdafaa etmedikçe, temâşâdan beklenen istifâde elde edilemez. Münekkidlerin bir çoğu ise, kendi nokta-i nazarlarını müdafaa eden tezleri - içtimâî hayata ne kadar muzır olursa olsun- medh etmekten men-i nefis edemiyorlar”.²

¹ Nahit Sırrı (Örik), “Tiyatro Tenkidi Edebiyatı”, Hayat, C. 5, s. 113, 24 Kânunusani 1929, s. 16.

² Hikmet Şevki, “Temâşâda Münekkidin Vazifesi” Hayat, Ç. 1, S. 18, 31 Mart 1927, s. 17.

Tez hakkında dikkat edilecek ikinci nokta, «tezin eserde hazım ettirilip ettirilmediğidir.»

Tezin sahneye konuluşu halkı sıkmamalıdır. Çünkü, «Sahne, bir konferans kürsüsü değildir.»

Yazar, ikinci olarak dil üzerinde durur. Eleştirmen, tezden sonra dili dikkate almalıdır. Yazı dili ile konuşma dili arasındaki fark düşünülmeli, tiyatronun konuşma dili ile yazılması gerektiği unutulmamalıdır. Roman ve tiyatro arasındaki teknik farkı, büyük ölçüde bu esasa dayanmaktadır ve tiyatro yazarları çoğu zaman bu hatayı yapmaktadırlar:

“Eserlerinde cahil birer tip olarak gösterdikleri ihtiyar kadın, uşak, hizmetçilere, yüksek tahsil görmüş bir insanın bile güçlkle söyleyebileceği cümleleri söylettirmektedirler. Çünkü muharrir eseri yazarken yaratmak istediği tipi unutup, kendi ruhunu yaşatmaya başlar. Münekkid eserdeki muhtelif eşhasın dudaklarından dökülen cümlelerin, o tiplerin seviyelerine ve mevkilerine uygun olup olmadığını temsil esnasında daimî bir surette tedkik etmelidir. Çünkü münekkid, eserin noksanlarını bir arada görüp teşrih etmeye mecburdur.”³

Hikmet Şevki, Fransız eleştirmenlerinden De Bussez'in tiyatro eleştirisinin önemi hakkındaki düşüncelerini verdikten sonra bizdeki eleştirmenler hakkında olumsuz bir yargıya varıyor. Tiyatro sanatının tehlikeye düşmesindeki en büyük etken eleştirmenlerdir, ancak gerçek sanat yolunu göstermeye çalışanlar da bizdeki sayılı eleştirmenler grubu olmalıdır.

Bedrettin Tuncel, «Tiyatro Münekkidi» adlı yazısında tiyatro eleştirmeninin nasıl olması gerektiğini eleştirmenlere sert eleştiriler yönelterek ele alır. Ona göre bizde eleştiri yanlış anlaşılmıştır. Eleştirmek, aleyhte söz söylemek olarak algılanmış ve böyle süregelmiştir. Bu yüzden bu anlayış ortadan kalkmadıkça bizde eleştirmen yetişmez. Tuncel, tiyatro eleştirmeni için de şu farklı özelliğin altını çizer:

“Mevzuumuz olan tiyatro münekkidi san'atın bu şubesinde bilhassa ihtisas sahibi olan adamdır. Fakat tiyatro münekkidi yalnız tiyatrodan anlayan mahdut kafalı bir insan da değildir. Sanayii nefisenin çerçevesi dahiline giren her şeyi bilmeğe mecburdur.”⁴

Yazara göre tiyatro eleştirmeni aynı zamanda zekidir. Sağlam bir tiyatro kültürüne sahiptir. Hoşgörülü olma ve tarafsızlık en büyük meziyettir. Bizde ise

³ A.g.y., s. 17.

⁴ Bedrettin Tuncel, “Tiyatro Münekkidi”, *Darülbedayi*, S: 19, 15 Ekim 1931, s. 2.

düşüncelerine itibar edilecek bir eleştirmen yoktur. Bizdeki eleştirmenlerin özelliklerin şöyle açıklar:

“Bizde maalesef şahsi gazez ve kin tenkit sahasında emeklemek isteyenlerin beynini ve kalemini karartan bir sıtmadır ve bilâ istisna bütün münekkidlerimiz bu hastalıkla malûldür. Bizde zevkine ve ilmine hürmet edilecek bir tiyatro münekkidi gösterebilir misiniz? Tiyatro tenkidinin nasıl yapıldığını henüz anlamamışlardır. Bu tenkidin hiç olmazsa klasik olan şeklinden de bihaberdirler. Bizde temaşa münekkitleğini heves edenlerin hepsi de, çok yazık ki, oynanan piyesin doğru dürüst bir hülâsasını yapmaktan acizdir.”

Bedrettin Tuncel, bizde tiyatro eleştirisi adı altında yapılan eleştirilerin toplanıp yayımlandığında şu sonucu vereceğini iddia eder: «Sahnemizde oynanan piyesler berbattır.» ya da «Fevkalâde güzeldir.» Ona göre, «Bir piyesin niçin iyi veya niçin fena olduğunu yazamıyan bizim münekkit acınacak haldedir.» Yazar başka ülkelerde tiyatro eleştirilerinin kitap halinde toplanıp yayımlandığını bizde ise bu tür eleştirilerin yararlı olamayacağını belirttikten sonra yazısını umutsuzlukla bitirir:

“Critique dramatique bu şekilde anlaşıldıkça tiyatro münekkidi daha uzun zaman beklemeğe mecburuz.”⁵

Ekrem Reşit de bu yanlış eleştiri anlayışı üzerinde durur. Ona göre, eleştirmen önce görevinin önemini bilmelidir. Yazarı aydınlatmak ve ona yol göstermek için teknik üzerinde durmalıdır. Bir eleştiri eserinde iyi ve kötü taraflarını ortaya koyup hem yazarı hem halkı aydınlatmalıdır. «Bu iyi» veya «bu eser fena» tarzında yazılmış bir eleştirinin değeri yoktur. Eleştirmen eserin görünmeyen kısmını «iskeletini» görmelidir. Yazara göre her eline kalemi alan eleştirmen olamaz. Eleştirmen tarafsız olmalıdır. En büyük şart cahil olmamasıdır. Bunu şöyle açıklar:

“Münekkid cahil olmaz! Cahilden münekkid olmaz! Münekkid hiç olmazsa bir trajediyi bir dramdan bir dramı, bir komediden, bir komediyi, bir vodvilden, bir operayı bir opera komikten, bir opera komiği bir operetten, bir opereti bir revüden ayırd edebilmelidir. Bunu bile yapamıyan münekkid sıfatını taşımağa lâıyk değildir.”⁶

Ve sorar: «...Ne zaman, ne zaman bizde doğru bir tenkid, değerli bir münekkid göreceğiz.»

Muhsin Ertuğrul da eleştirmenlerden şikâyetçidir. Onların bilgisizce ele aldıkları eleştiri yazılarına çok kızar ve onları sanatçı ile halk arasına girmekle suçlar. *Deyyus* oyununu eleştirenlerin de bilgisiz ve görgüsüz olduklarını belirtir.

⁵ A.g.y., s. 2.

⁶ Ekrem Reşit (Rey), “Tenkid ve Münekkid”, *Darülbeydi*, S: 5, 6 1 İkkânun 1935, s. 5.

“.... bizden gayrı herhangi bir memlekette olsa münevver matbûât tarafından san’at inkılâbı diye yaygara koparılacak, memleketin umûmî san’at anlayışını harice yüksek gösterecek yeni bir tarz ortaya konuyor. Sonra bütün bunlar; tiyatroya ait bütün görgüleri Haleb Çarşısı’ndaki Fransız Tiyatrosu’ndan öteye uzamayan, bütün bilgileri Bataille ile Bernstein’in bacakları arasına sıkışanlar tarafından taarruza uğrar, bir satırını tercüme değil, hatta anlamadıkları, hatta üstün esre ile bile okuyamadıkları bir esere: “Ne fena eser, ne kötü tercüme, ne berbat temsîl, ne gülünç dekor!” derler de dünyayı kendilerine güldürürler! Yalnız tercümeye, temsile, dekora itiraz etseler memnun olurduk, hiç olmazsa bizden bir yıldızlının kıymetini cihâna tasdik ettirmiş bir eser münasebetiyle mürekkebi cehli mihenge vurulmamış, terekesi sırtmamış olurdu.”⁷

Yazar, eleştirmenleri tiyatro sahasında istememektedir:

“Nasıl bülbülün fenâ tüyleri, tavus kuşunun çirkin ayakları, kızıl gülün dikenleri, aslanın pis kokuları varsa ger sanat eserinin bir kusuru olduğunu da biz biliyoruz. Binaenaleyh sanatla uğraşanlar ne alkış, ne takdir istiyorlar. Yalnız görmemiş ve bilmemiş bir takım adamların biril ve anlar görünmelerini istemiyorlar. Halkla sanatkâr arasında bâzârgân dellâl vazifesini gören muhtekir tuferlilerin ortadan kalkmasını istiyorlar, bir kelime ile gül bahçesini lahana tarlası zannedip girenleri kösteklemek istiyorlar.”⁸

Muhsin Ertuğrul’un, kendisini ve Darülbedayi’yi eleştirenlere karşı *Darülbedayi* dergisinde oldukça sert bir tavır takınarak saldırgan bir söylem geliştirdiğini görüyoruz. «İhtisas İşî» adlı yazısında adeta savaş ilan eder. Tiyatrodan anlamayanların tiyatro yazısı yazmalarına öfkelenir ve artık onlarla mücadele edeceklerini açıklar:

“Bu bir, meslektir, bu bir san’at işidir, bu güzel san’atlar içinde en güç şubelerden biridir, derin tetebbu ister. Tiyatro başlı başına bir hayat vakfedilse bile, ciltlerle kitaplar okunsa bile, diyar diyar tiyatrolar gezilse bile, gene ucu bucağı bulunmıyan bir san’at şubesidir. Böyleyken, hiç bir meslekte dikiş tutturamıyanlar, çala kalem yürüyorlar. Onlara artık höst demek lazım.

Höst... diyorum. Artık o çomaksız oynadığınız sahanın etrafını ilmin, sanatın dikenli telile ördük, artık içeriye başı boş girmek yasak. Yalnız san’at bilgisi

⁷ Muhsin Ertuğrul, “Tenkid Niçin mi?”, *Vakit*, 12 Teşrîni Sâni 1928. (Eleştirmen Gözüyle, s. 50)

⁸ A.g.e., s. 51.

bilgimizden, san'at görgüsü görgümüzden, san'at sevgisi sevgimizden fazla olanlara kapımız ve kalbimiz ardına kadar açık!"⁹

«Tenkit Ölçüsü» adlı yazısında tenkit için bir ölçü belirlemeye çalışırken tekrar seçim meselesine döner ve kendisini kötü eserler seçmekle eleştiren Selami İzzet Sedes'i hoş olmayan bir şekilde eleştirir:

«Piyes fenadır, tercümesi kötüdür, oynanış iyi değildir, acemice adapte edilmiştir.» İşte bizim münekkitlerin dört cümlesi. Sonra da açık kapı bırakmak ve sağlama gitmek için edilen ilâveler ve şu basma kalıp tarzlar: «Piyes fenaydı ama bereket versin sanatkârlara, yahut piyes, aslında iyidir, fakat oynayanlar berbat ettiler, veyahut eser iyidir, fakat bizde niçin oynandığını bir türlü anlamadık, gibi bir sürü yâveler..... Bizdeki münekkitlerin bazıları vaktiyle eser nakleden zevattır. Tenkitlerini okudukça, eser beğenmediklerini gördükçe insan istemeden kendi kendine soruyor: «Durun bakalım, bu piyesleri beğenmiyenler vaktile kendileri hangi eserleri intihap etmişler» diye. Sonra bir de bakıyorsunuz ki çıka çıka karşınıza Üçüzler gibi kepâze bir eser çıkıyor. Affedersiniz amma maşayla bile tutulamayacak bir eseri intihap etmek zevksizliğinde bulunan bir adam değil tenkitte, hatta söylemekte bile hakkını kaybetmiştir.»¹⁰

2- TELİF ESER VE UYARLAMA

Dönemin eleştirmenlerinin en çok önem verdiği nokta «telif» eseridir. Telif eser yazmak yazarlara adeta bir ayrıcalık kazandırır. Bunun yanı sıra uyarlama onaylanmaz, çeviri ise uyarlamaya tercih edilir. Tanzimat'tan bu yana gündemde olan adaptasyon meselesine eleştirmenler olumsuz yaklaşır.

Akşam gazetesinde yayımlanan imzasız bir yazıda uyarlama yapanlarla alay edilir. Yazar, eleştirmenleri de gerçek uyarlama hastası sayar ve birbirlerinin eserlerini «Mestânelerin birbirine arz-ı hulûsu...» cinsinden övmelerini ya da bazen birbirlerine düşmelerini eleştirir. Uyarlamayı da şöyle tanımlar:

«Bu dalavereli marifetin içyüzünü bilmeyen zavallı temâşâgirlerde zannederler ki piyes yazmak çok güç bir şeydir? Hayır, bunun için, biraz Fransızca bilmek, biraz da aktörlerle ahbaplık temin etmek kâfidir. Bu iki hassaya mâlik olan herkes, nihayet üç günde müdhiş bir tiyatro müellifi olarak ortaya çıkabilir! Çünkü «adaptasyon» denilen

⁹ Ertuğrul Muhsin, «İhtisas İşî», *Darülbedayî*, S. 2, 1 Mart 1930, s. 1..

¹⁰ Perdecî, «Tenkit Ölçüsü» *Darülbedayî*, No. 16, 15 Mart 1931, S. 1

marifet, nihâyet-ül-nihâye, ecnebî mallarını, hatta yüzüne gözüne bulaştırarak, aşmaktan başka birşey değildir...”¹¹

Nurullah Ataç uyarlamasının karşısındadır. Ona göre yabancı bir edebiyattan eser alınabilir, çeviri yapılabilir. Adaptasyona karşı oluşunu da yeni tiyatro eserlerinin adapte edilebilir nitelikte olmamasına bağlar:

“Çünkü, her ihtiras, her seciyeyi zaman ve mekân kuyûdu gözetmeden, yani her zaman ve mekânda doğru olabilecek bir tarzda tasvire çalışan eski muharrirlerin, klasiklerin âsârı adapte edilebilirse de bir seciyyenin, bir ihtirâsın filân muhitde inkişâfını göstermeğe çalışan yeni eserler adapte edilemez; çünkü onlar, meselâ Fransa için doğru olsa dahi adapte edilince hakikati kaybeder. Meselâ yeni Fransız tiyatrosunun en güzel eserlerinden biri olan La Parisienne Türkçe'ye adapte edilirse en manasız piyeslerden biri olur.”¹²

Ataç'a göre tiyatromuz yanlış yoldadır. Tiyatro edebiyatı meydana getirmeden tiyatro sergilemeye çalışmak sanatımıza zarar vermiştir:

“Garb âlem-i temâşâsının yalnız bugünkü hâlini nazar-ı itibâra alan ve onun san'atdan büsbütün ayrılmış olduğunu bir türlü anlamayan temâşâ-perverlerimiz, mazrûfdan ziyâde zarfa ehemmiyet verdi ve bizde bir «temaşa edebiyatı» kurulmadan evvel aktörü, dekoru, sırayı meydana getirmenin çârelerini aradı. Türk hanımının sahneye çıkması mes'elesi, Türk muharririnin Türk hayatından bahis eden Türkçe bir piyes yazmasından çok daha lüzûmlu addedildi.”¹³

Bu yazarlara karşılık Reşat Nuri Güntekin uyarlamaya karşı değildir. Ona göre millî eserlerimiz ortaya çıkana kadar bizim için uyarlama ve çeviri bir zorunluluktur. Soru-cevap şeklinde ele aldığı üç yazıda bu anlayışı sergiler:

“İnsan ne kadar ahmak olsa elbette kira evini kendi evine tercih etmez...

Fakat ya evin yoksa yâhud da elindeki vesâitle çıkaracağın şey pek çöden çöpten bir şey olacaksa elbette kira evini cana minnet bilirsin... Eğer millî eser var da, yazılıyor da oynanmıyor, adapteler onlara tercih ediliyorsa yerden göğe hakkın var...”¹⁴

Reşat Nuri, “Adapte mi Tercüme mi?” adlı yazısında da uyarlama taraftarı oluşunu, buna karşılık çeviriye niçin taraftar olmadığını açıklar. Daha önce oynanan çeviriler melodramdır ve oyunun önemi vakasındadır. Bu yüzden kahramanların

¹¹ İmzasız, “Adaptasyon Hastalığı”, *Akşam*, 10 Nisan 1925 . (Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1, 1923-1960* , Kültür Bak. Yay., Ank., 1994, s. 15'ten naklen.)

¹² Nurullah Ataç, “Tiyatro Hakkında-1”, *Hayat*, 24 Şubat 1927, s. 17.

¹³ A.g.m., s. 17.

¹⁴ Reşat Nuri, “Adaptasyon”, *Vakıf*, No: 3907, Teşrinisânî 1928. (Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri , Haz.: Kemal Yavuz, Kültür Bak. Yay., İst., 1976, s. 493'ten naklen.)

adlarının değişmesi bile önemli değildir. Oysa yeni oyunlarda tiplene önemlidir. Uyarlama, yabancı ölkelerden bilinmedik ve yabancı düşöncelerle, heyecanlarla donanmış tipler yerine bizden tipleri karşımıza çıkarmıştır. Yazar bunu en büyük hizmet sayar:

“Tiyatromuz adaptelerden hiç bir fayda görmemiş olsa bile sâde bu hizmetleri yeter. Mevzular ecnebi mevzuu olabilir. Onların uyandırdığı düşünce, neşe ve heyecan ile bizim muharrirlerimizin iftihâra hakkı olmayabilirdi. Fakat adapte sâyesindedir ki sahnemizde on beş senedir kendimize benzeyen insanların kendi muhîtimizin renk ve şekilleri içinde kendi dilimizle kendi tabirlerimizle konuştuklarını, güldüklerini, ağladıklarını gördük.”¹⁵

Yazar, üçüncü yazısında da bizde henüz millî tiyatronun ortaya çıkamadığı, bu nedenle de uyarlama ve çevirinin bir zorunluluk olduğu üzerinde durur.¹⁶

Muhsin Ertuğrul da çeviri ve uyarlamaya karşı olanlara seslenerek eser yazmalarını ister:

“Eser istedikçe, temsil edecek sanatkâr yok diyorlar, sanki her tiyatro muharriri, san’atkâr bulduktan sonra eserini yazmış, sanki Şekspir Hamlet’ini Kainz için, Otello’sunu Ermete Novelli için yapmış, sanki deniz olmadan balık, hava olmadan kuş, eser olmadan mümessil olurmuş gibi. Kısır kadınlardan çocuk isteyen baba gibi göğsümüzü dövüyor, başkalarının piçlerini kendimize evlat edinmek istiyoruz. Tercüme fena, adatasyon yanlış diyenler, kısır değilseniz, başkalarının eserlerini kıskanıyorsanız, siz yazın. Artık karihalarınızı çiftleştirin. Doğurun da öz evlâtlarımızı bir güzel görelim!”¹⁷

3- DARÜLBEDAYİ’NİN REPERTUARİ

Dönemin tiyatro meselelerinden biri de Darülbedayî’nin repertuarıdır. 1914’te kurulan bu kurum başlangıcından itibaren repertuarına yönelik eleştirilerle karşılaşmıştır. Repertuarı oluşturan edebî kurul her dönemde eleştirilmiştir. Eleştiriler halkın ilgisinin çekilmesi ve eğitilmesi bağlamında ele alınır.

Aktör, yönetmen, tiyatro uzmanı ve tiyatro eleştirmeni gibi yönleriyle dönemin tek adamlarından biri olan Muhsin Ertuğrul, bu konuya 1924 yılında ele aldığı bir

¹⁵ Reşat Nuri, “Adapte mi Tercüme mi?”, *Vakit*, No: 3914, 29 Teşrinisâni 1928. (A.g.e., s. 497-498’den naklen.)

¹⁶ Reşat Nuri, “Millî Tiyatro ve Eserleri”, *Darülbedayî*, No: 25, 15 İkinci Kanun 1932. (A.g.e., s. 500’den naklen.)

¹⁷ Perdecî, “Eser, Eser İstiyoruz!”, *Darülbedayî*, S. 3, 15 Mart 1930, s. 1.

yazısında şöyle yaklaşır: Halk tiyatroyla ilgilenmiyor, anlamıyor, iddialarının cevabı, eser bulunup bulunmamasında değil, eserleri seçecek yetkin bir kurulun bulunup bulunmamasında aranmalıdır. Darülbedayî'nin oynadığı eserlerin sıradanlığı, uluslararası tiyatro alanında geri kalan Fransız oyunlarının seçiminden kaynaklanmaktadır. Ona göre bu alanda ileri giden milletlerin oyunlarından seçim yapılmalıdır. Ancak seçim konusu bir meseledir. Çünkü Darülbedayî'nin seçim kurulu, millete tiyatro sanatının geldiği noktayı gösterebilecek oyunları seçebilecek yetkinlikte değildir. Yazar bu yetersizliği şöyle açıklar:

“Esasen âzâların bu sanata müntesib olmamaları, hayatlarını böyle derin ve güç bir tettebbûa mânidir ve herbiri temâşâdan gayrı muhtelif meşgalelere mensûb olan bu zevattan böyle müşekkel bir tettebbu istemek de kimsenin hatırına gelmez. Şu halde böyle edebiyatın yeni cereyanlardan, temâşânın yeni şekillerinden ve terakkiyâtından haberdâr olmamış, bilvesile de ondan zevk alamamış bir heyetin önüne Bernard Shaw veya Crommelynck yahut da Vedekind veya Tüller'e aid bir eser vererek kararlarını beklemek tuhaf olmaz mı?”¹⁸

Muhsin Ertuğrul 1927 yılında Darülbedayî'nin başına getirildikten sonra kendisinin de bir zamanlar katıldığı «Edebî Heyet» eleştirileri sona ermez. Kendisi de bu eleştirilere hedeftir artık. Edebî Heyet kaldırılmış yerine dramaturgluk uygulanmaya başlanmıştır. Munsin Ertuğrul'un istediği gibi tiyatro konusunda uzman olan kişiler, bu görevi yaptığı halde eleştiriler devam eder.

Aka Gündüz'e göre Darülbedayî kurulduğundan beri hiçbir şey yapmamıştır. Ne inkılâba hizmet etmiştir, ne de olgun bir sahne sergileyebilmiştir. Halk kahkaha istiyor diye basit vodviller oynamak çok büyük hatadır. Darülbedayî'nin on sekiz senelik repertuarında «millî, vatanî, içtimaî, ve inkılâba müteallik» konular çok azdır. Olanlar da zorla oynanmıştır. Yazar işin doğrusunu da şöyle açıklar:

“Bu gidiş ve bu repertuar halkın değildir. Münevver zümrenin de değildir, münevver zümrenin bir hizbinindir. Bu küçük münevver ekalliyet; kendi sinir, fikir, his ve amud-ı fikâri zevkleri için her zaman tatmin vasıtaları bulabilir. Fakat büyük kütle ne musikide, ne kâğıtta, ne sahnede bir şey bulamıyor. Ona aradığını vermelidir. Kahkaha mı? Dürüst kahkaha verilmelidir. Fikir mi? Dürüst fikir verilmelidir. Fransa'nın Bourgeois sahnelerinde, Almanya'nın modern mistisizmine, İskandinavya'nın yırtıcı, mülhik mevzularına çıkmak için sahnelerinizin en az üç yüz yaşında olması lâzımdır. Halbuki bize, bizim sahnemiz lâzımdır.”¹⁹

¹⁸ Ertuğrul Muhsin, “Tiyatro Eserleri”, *Vakit*, 2 Ağustos 1924, s. 4

¹⁹ Aka Gündüz, *Mikroskobik İdeal*, *Cumhuriyet*, 22 Şubat 1931, s.3.

Aka Gündüz, Darülbedayi'nin hiçbir şeyinden memnun değildir hatta Darülbedayi'nin terkedilip yeni bir anlayışla yeni bir kurumun oluşturulması taraftarıdır. Ankara'da oluşturulacak bu kurumu «Mikroskobik ideal» olarak tanımlarken nasıl bir tiyatro istediğini de açıklar:

“Biz kahkahaları da, hüznüleri de, düşünceleri de, duyguları da kendimizden olan ve hepsinden (büyük ve müşterek varlığa) bir fayda gelen milli tiyatro istiyoruz. Bunu da ancak Ankara gibi gözümüzün görebileceği, elimizin tutabileceği bir merkezde temin edebiliriz. Öyle bir teşekkül ki seferberlikte cephe disiplinine tabi olsun. Çünkü, onları, milli inkılâbın büyük fikir cephesinden cüzü tam gibi mücadeleye sevkedeceğiz. Her yüz ilmekte bin yanında bir halk sahnesi... Ah, bu ne tatlı bir idealdir. Fakat karınca kaderince, ben bu en büyük ideali mikroskopik hale getirerek diyorum: Şimdilik merkezi Ankara'da bir tek milli ve seyyar sahne...”²⁰

Muhsin Ertuğrul daha önceki eleştirilerinin tersine, bu yıllarda, varolan tiyatro anlayışına yenik düştüklerini «Perdecî» imzasıyla yayımladığı yazılarında itiraf eder:

“Biz, öyle zannediyorum ki, halka sevdirdiğimiz boş, manasız eserlerin kefâretini veriyoruz. Vaktiyle ve hâlâ öyle mebzûl vodvil oynadık ki artık ciddi bir piyesi dinletecek seyirci bulamıyoruz. Halk artık tiyatro sahnesi üzerinde bir fikir eseri görmek ve dinlemek istemiyor... Seyircilerimiz ayak diyorlar, ille de vodvil diyorlar, elhasıl bir türlü aramızda tam bir itilâf olamadı gitti. Fakat şimdiden tebşir edeyim ki bu mücadeleden biz mağlûp çıkıyoruz ve bu mağlûbiyeti biz hazırladık... Bununla beraber biz idealimizden rücu etmeyoruz. Yalnız ataklıktan, herkese hitap edip onları rahatsız etmekten vaz geçiyoruz. İstiyoruz ki evvela kendimize; bizi dinleyen, anlayan bir muhit temin edelim. Bu muhit yarının seyircilerini hazırlasın.”²¹

Peyami Safa bu itirafın üzerinde durur. Muhsin Ertuğrul'un seyirci hakkındaki görüşlerine katılmamakta, seyirciye güvenmekte, aksine Darülbedayi'nin oyun seçiminin yanlış olduğuna inanmaktadır. Ona göre Darülbedayi'de, ya çok basit oyunlar ya da bize uzak, anlaşılmaz oyunlar oynanmaktadır. Bu anlayış terkedilmeli halkın seviyesi düşünülüp ona göre oyunlar seçilmelidir. Bu görüşlerini şöyle özetler:

“Halk ciddi ve iyi eserleri sevmiyor mu? İftira. Seviyor. İşte Darülbedayi'de yıllarca oynanan Rakibe, işte Bora ilh. Yeni misal mi istiyorsunuz? İşte Topaz. Fakat eser seçerken halkın seviyesini haddinden fazla aşmamak gerektir: Burjuva nizamiyle mücadele edeceğiz diye aykırı iddialı, burası için garip mizansenli, ayrıca san'at kıymeti de muhtaç, tendancieux eserler bize lâzım değil, oynamasını beceremediğimiz

²⁰ A. g. y., s. 3.

²¹ Perdecî, “Bize Yeni Bir Muhit Lâzım”, Darülbedayi, No. 24, 1 Kânunusani 1932, s. 1

dahiyâne piyeslere de ihtiyacımız yok. Darülbedayi tecrübe sahnesi değildir. Ne çok aykırı veya yüksek, ne de «vücudun başka taraflarına» hitap eden piyeslerden vaz geçelim. Darülbedayi'nin müvazenesiz ibresi bu zıt kutuplar arasında bocalamaktan kurtulur da halkın seviyesiyle mütenasip ciddi eserler üzerinde karar kılarsa, itiraf ettikleri felâketin önüne geçilmiş olur. Fakat bu seçme işini yapacak bir otorite sahibi edebi heyet ister. İtiraflardan da anlaşılıyor ki bu işi kendileri beceremeyecekler.”²²

Nurullah Ataç ise bu konuda Muhsin Ertuğrul'u suçlu bulmaz. «Dünya fena ise bundan Don Quichotte'larla alay edilecek bir şey yoktur; asıl kabahat Sancho'lardadır,» diyerek Muhsin Ertuğrul'un yaptıklarına ve yapamadıklarına şöyle değinir:

“Türk tiyatrosunu yahut Türk tiyatrosuzluğunu ıslaha kalktın. Bizi manasız vodvillerden, hissî piyeslerden kurtarıp Shakespeare, İbsen, Pirandello ve Mazaud oynamak istedin. Fakat sonra fenadan iyiye tedricen gidileceğini zannetmiş gibi arasına vodviller, hissî piyesler oynanmasına da razı oldun. Şimdi çalgılı komedi midir, operet midir? İşte ona kadar indir. Belki bir gün kanto... Ertuğrul Muhsin'e gülmüyorum. Onun yapmak istediği, vodvillerin, hissî piyesin hiç olmazsa Darülbedayi'den koğulması onun kadar benim de istediğim şeydi. Muvaffak olamadı; ben de senelerden beri kimseyi ikna edemedim. Verneuil'ün soğukluklarını alkışlayanlar, Mazaud'un Dardamelle'ini anlamadılar, Knock'u iki gecede afişten kaldırttılar. Dünya fena ise bunda Don Quichotte'larla alay edilecek bir şey yoktur; asıl kabahat Sancho'lardadır.”²³

Muhsin Ertuğrul'a asıl sert eleştirilerin, Ercüment Behzat Lav'ın Crommelynck'ten uyarladığı *Deyyus* adlı oyun yüzünden yöneltildiğini görürüz. Bu eser adından başlayarak dekor ve sahneye konuluş şekline kadar olumsuz olarak eleştirilmiştir. Bu eser yüzünden daha önce de tartışılan «sanatta ahlâk» konusu tekrar gündeme gelir.

Refik Ahmet *Büyük Gazete*'nin 107. sayısında, “Aktörlerin Hayatı ve Tiyatro Haberleri-TİYATRO” köşesinde, *Deyyus* oyunu için basında çıkan yazıları toplu olarak yayımlar. *Milliyet*'te Orhan Seyfi oyunun ismini çirkin bulmuştur. Elif Naci aynı gazetede sanatta ahlâk aranamayacağını savunmuştur. *Cumhuriyet*'te Abidin Daver Bey ismini çirkin konuyu münasebetsiz, gösteriyi kötü bulmuş bilhassa sahneye konuluşunu ortaoyunundan farksız bulmuştur. İbrahim Necmi *Milliyet*'teki “Temâşâ Sütunu”nda piyesin ahlâka aykırı olduğunu, *Akşam*'da Hikmet Feridun piyesin

²² Peyami Safa, “Perdecî'nin Gözyaşları”, *Cumhuriyet*, 20 Kânunuevvel 1932, s. 3.

²³ Nurullah Atâ, “Ertuğrul Muhsin”, *Darülbedayi*, No. 33, 1 Teşrinisani 1932, S.5

dayanılamayacak kadar kötü olduğunu yazar. Refik Ahmet de *Vakit*'te çıkan makalesinde, piyesin bir ruh hastalığının seyrini tesbit eden yeni bir piyes olduğunu, seyircilere buruk bir lezzet verdiğini, sahneleniş biçiminin ise çok yeni olduğunu, dekorların cazib, güzel ve başarılı bulunduğunu belirtir.²⁴

Yazar son olarak da oyun hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

“«Deyyus» ismi çirkin midir, değil midir bilmiyorum. Fakat «Deyyus» piyesinin vaz'-ı sahne şekli ve dekorları, bizim tiyatromuz için mühim bir merhale teşkil eder. Resimde inşai üslûbu gösteren modern tarz, denilebilir ki bu dekorlarla bizim sahnemize ilk defa girmiş oldu. Medenî dünyanın her tarafında sanat, yeni bir projektörün huzmesi altında, zekâ ve dehânın saçıp döktüğü yeni bir aydınlığın içinde günden güne daha güzele, daha yeniye, daha müttekâmîle doğru gidiyor. Fakat kaydetmek lazımdır ki güzel, klasik ve bu tekâmül, ancak makina asrının ruhunu ifade edebilecek bir tarzdadır. Hâlâ onsekizinci asrın ruhunu taşıyanlardır ki bugün resimde kaşın, gözün, kulağın, burnun yerinde olup olmadığını arıyorlar. Sahnede pencerenin camlı veya camsız, kapının kilitli, rezeli ve süveli olup olmadığını münakaşa ediyorlar!.....”²⁵

Elif Naci, *Deyyus* adına tepki gösterenleri «Sanatta ahlâk» bağlamında eleştirir. Onlarla geleneksel tutuculukları yüzünden dalga geçer:

“Söylemek isterim ki sanatta, ayıp yeri meydanda bir sürü çıplaklar dolaşır. Bu terbiyeli insanlar, sanatın kapısından baktıkları zaman korkarım ki burasını bir hamam sanacaklardır. Demek Louvre Sarayı'na girdikleri zaman utançlarından yüzlerini kapayıp geriye dönecekler.”²⁶

Yazara göre, madem ki çıplaklık yaşamın gerçeklerinden biridir, realist sanatçı da gerçekleri yansıttığına göre çıplak, ayıp diye birşey yoktur. Unutulmaması gereken sanatın ahlâk dersi vermek zorunda olmadığıdır:

“Sanatkâr, hakikate makes olan ruhunu, bize eserinde açar, gösterir. Bu levhayı görmemek için utancından başını çevirenler, bakmasın! Madem ki onlar için hayattaki çirkinlik, sanattaki güzellikten farksızdır.”²⁷

Muhsin Ertuğrul “‘Deyyus’ Temsili İçin... Son Söz” başlığı altına parantez içinde «Herkesin anlayabildiği yalnız ‘Offenbach’ın musikisidir» sözünü yazarak oyunu eleştirenleri anlayışsız olarak nitelendirir. Aslında bu eleştiriyi yazar, o güne kadar

²⁴ Efdal Sevinçli, Muhsin Ertuğrul, Broy Yayınları, İst., 1987, s. 369

²⁵ Büyük Gazete, No: 107, s.3

²⁶ Elif Naci, “Deyyus Davası” Milliyet, 26 Teşrin Evvel 1928, s. 4.

²⁷ A.g.y. s. 4.

Darülbedayî'nin oyunlarını olumsuz olarak eleştirenlere bir cevap niteliğinde ele almıştır. *Deyyus* oyununun eleştirileri de Muhsin Ertuğrul için bardağı taşıran son damla olmuştur. Muhsin Ertuğrul bu eleştirileri yapanları «uyuşuk» olarak değerlendirir:

“Türk sahnesi son senelerde çürük edebiyattan kurtulmak için hamleler attı, şahlandı, manialar atladı. Pek tabii ki her yenilik gibi bu da topal eşekle kervana yetişmek isteyenlerin hoşuna gitmedi, gidemezdi de. Manda arabasının gıcirtısında pineklemeye alışanlar elbette ki tayyarenin motor gürültüsünden ürkerler. Bu ürkekliği ma’zur görürdük, eğer manda arabasını tayyareye tercih edecek kadar uyuşuk olmasalardı, bizi de kendileriyle beraber uyutmak, uyuşturmak istemeselerdi!”²⁸

Deyyus’un dekorunu eleştirenler ona göre yeniliklerden haberli olmayanlardır. *Deyyus*’un dekoru, «İstanbul’un birinci defa gördüğü konstrüktüvizm denilen mektebin bir nümûnesidir.» Aydınlar bu yeni akımları takip ederek eleştiri yapmalıydılar. Ona göre şimdiki aydınlar yeniliği engellemeye çalışmaktadırlar:

“Her memleketin münevver zümresi bilhassa sanat cereyanlarında pişdârlık eder. Bizde ise; yadırganmayan kitle önünde muhafazakârlık ve mürtecilik ediyorlar. «Daha ileriye» denecek yerde, «Dön geri!» diye bağrılıyor ve gariptir ki bu sesler hep münevver geçinen karaltılardan yükseliyor.”²⁹

Muhsin Ertuğrul eserin anlaşılammaması iddiasına da şöyle cevap vererek yazısını bitiriyor:

“Anlamak bahsine gelince: Herkesin anlayabildiği yalnız Offenbach’ın musikisidir. Fakat *Deyyus* piyesi Offenbach’ın değildir.”³⁰

Reşat Nuri, Muhsin Ertuğrul’a seslendiği bir yazısında repertuar konusundaki görüşlerini ortaya koyarken *Deyyus* piyesine de değinir. Muhsin Ertuğrul’u geniş tiyatro birikiminden ve bu birikimi değerlendirme amacıyla seçtiği oyunlarından dolayı haklı bulur. Ancak ülke koşullarının çok daha farklı bir repertuar gerektirdiğini ve bu yüzden de zevkinden fedakârlık yapması gerektiğini belirtir:

“Ancak ne yapalım ki bir şehir tiyatrosunun başındasın. İnkılâb yapmak değil bir tiyatro yapmak vazifesiyle oraya getirilmiş bulunuyorsun... Esâsen inkılâp yapmak için, zannederim ki, insanın karşısında yıkılıp tekrar yapılacak bir şey olmalı. Ne var ki neyi yıkacaksın.”³¹

²⁸ Muhsin Ertuğrul, “*Deyyus*’ Temsili İçin... Son Söz”, *Vakit*, 1 Teşrinî Sâni 1928. (Eleştirmen Gözüyle, s. 48.)

²⁹ A.g.e., s. 48.

³⁰ A.g.e., s. 48.

³¹ Reşat Nuri, “Ertuğrul Muhsin ve Dârülbedayî”, *Vakit*, No: 3900. 15 Teşrinisâni 1928. (Reşat Nuri Güntekin’in..., s. 371.’den naklen.)

Reşat Nuri'ye göre, Muhsin Ertuğrul'un görevi «Mümkün olduğu kadar çok insanın anlayacağı bir lisan, anlayacağı bir mantık ile yazılmış eserleri» ortaya koymasındır. Tiyatro alt yapısının hazırlanması görevidir adeta. Yazara göre *Deyyus*, *Altı Şahıs Muharririni Arıyor* gibi oyunlar ve klasikler ancak tiyatro alt yapısına ve kültürüne sahip ülkeler için geçerli olabilir. Bizim için hâlâ uyarılama devresi söz konusu olabilir.

4- İNKİLÂPÇI TİYATRO

“Esasen inkılâp yapmak için, zannederim ki, insanın karşısında yıkılıp tekrar yapılacak bir şey olmalı. Ne var ki neyi yıkacaksın.”

(Reşat Nuri Güntekin)

Tiyatro, Cumhuriyet döneminde diğer edebî türlerden farklı bir konumda değerlendirilir. Bu dönem tiyatrosunun popüler yönüne bakacak olursak, Namık Kemal'in «Faydalı bir eğlence» nitelendirmesinin açılıp genişleyerek Cumhuriyet rejimini kökleştirmek, Atatürk ilkelerini yayıp benimsetmek ve bu yolda halkı eğitmek amacıyla bir eğitim ve propoganda aracına dönüştürüldüğünü görürüz. Öte yanda ise, uyarılama-çeviri-telif üçgeni arasında sancılar çeken ve çeviriden telife kayan bir yeni dönem tiyatrosu gelişmektedir.

Popüler tarafta *On Yılın Destanı*, *Mete*, *Attila*, *İkizler*, *Çoban*, *İnkılap Çocukları*, *Mavi Yıldırım*... gibi oyunlar, amatör tiyatro toplulukları ve özellikle 1932'de kurulan Halkevlerinin temsil kolları tarafından sahnelenir. İnkılâba hizmet ön planda olduğu için bu eserler daha çok yine inkılâba hizmet niteliğini ölçüt olarak kabul eden eleştirmenler tarafından eleştirilir.

Bu alanda en çok Kâzım Nami'nin eleştirileriyle karşılaşırız. Yaşar Nabi'nin *Mete* ve Nahit Sırrı'nın *Sönmeyen Ateş* adlı oyunlarını bu anlayışla eleştirir. Yaşar Nabi'nin oyunu, ona göre, konusunu millî tarihten aldığı için millî bir piyestir. Oyunun kahramanı Mete, gerçekte Mete olarak değil Gazi olarak duyumsatılmaktadır. Oyunun olumsuz olarak eleştirdiği tek noktası Türkçe olmayan sözcüklerinin kullanımı ve acemice kurulmuş cümlelerdir.³²

Yine, Nahit Sırrı'nın *Sönmeyen Ateş* adlı oyununu eleştirirken de aynı yolu takip eder. Yazarın çeviri ve uyarılama yolunu tercih etmeyerek yakın zamanların en önemli

³² Kâzım Nami (Duru), “Mete”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, S. 8, Mayıs 1933, s. 709-711.

olaylarından birini, İstiklâl Savaşı'nı konu olarak ele aldığı için oyunu beğenir. Oyunun beğenmediği yönü ise dilidir. Nahit Sırrı'nın kullandığı dili kitâbî bulur:

“.....piyesteki bütün şahıslar kitabî bir lisan konuşuyorlar. Piyeste yazı dilinde konuşmanın spontane olmasına dikkat edilmediğini gördüm. Ben zaten Nahit Sırrı'nın bu Osmanlıca üslûbunu yalnız bu piyesinde değil, tekmil yazılarında görürüm. Bu biraz da Fransız tahkiye üslûbuna alışmaktan ileri gelse gerektir.”³³

II- TELİF ESERLERLE İLGİLİ ELEŞTİRİLER

Eser eleştirilerine gelince, yukarıdaki yakınmaların genellikle doğruyu yansıttığını görüyoruz. Kalıplaşmış, klasik bir eleştiri anlayışı hemen her dergide ve gazetede sergilenir. Eserin özeti, oyuncuların başarıları ve yazarın kişisel beğenisi bu eleştiri anlayışının öğeleridir. Ayrıca tiyatro eleştirisini uzmanlık alanı olarak kabul eden ve bu konuda çalışan bir eleştirmen de yoktur. Tiyatro eleştirisini yazanların çoğu aynı zamanda tiyatro yazarıdır.

1- MUHARRİR

Eleştirilen oyunlardan biri Nahit Sırrı'nın *Muharrir*'idir. Ercüment Behzat ve Yaşar Nabi oyunu birer yazı ile eleştirirler. Her ikisinin de birleştiği ortak nokta, yazarın tipleştirme ve psikolojik tahlilde başarılı olduğudur.

Ercüment Behzat, *Muharrir*'i eleştirirken son on beş yılın tiyatro eserleri üzerine de bir değerlendirmede bulunur:

«Son on beş sene içinde, bizde yazılan tiyatro eserlerine şöyle bir göz gezdirin, çoğunda vak'a, tez, tahkiye, çatı sakatlıkları bulursunuz. Eserlerin başlangıç ve sonları arasında karakter kalıplarına iyi dökülmemiş şahısların, vak'anın akışını aksatan konuşmaları; perde sonlarının cansız, meselâ: dikkat ve âlakayı ikinci perdeye bağlamadan bitişi gibi piyes yazımında ön plânda tutulacak şartları, bizim yerli tiyatro yazıcılarımız nedense hiç mühimsemezler. »³⁴

Yazar, Nahit Sırrı'nın bu oyunundaki olayı anlatmayı değil «örgü» yü incelemeyi daha zevkli bulduğunu belirterek oyundaki tipler ve birbirleriyle ilişkileri üzerinde durur.

³³ Kâzım Nami, “Sönmiyen Ateş”, *Ülkü*, C. 2, S. 7, Ağustos 1933, s. 59.

³⁴ Ercüment Behzat, “Muharrir”, *Varlık*, C. 3, S: 51, 15 Ağustos 1935, s. 42

Oyunun beğendiği yönleri, «uzun, kısa tiratlarda eserin ruhî muvazenesini, sonuna kadar aynı konstrüktiv ahenkle devam ettirebilmiş olması», tipleştirmedeki başarı ve karşılıklı konuşmalardaki ustalıktır. Yazarın tipleştirmedeki başarısını şöyle dile getirerek yazısını bitirir:

“Muharrir'i okurken fenomen halinde kafada beliren bu üç dört tip; kitabı kapayıp sokağa çıktıktan sonra insanın yanibaşında canlanarak yürümeğe başlıyor.”³⁵

Yaşar Nabi de oyundaki tiplerin canlandırılışını, psikolojik tahlilleri ve karşılıklı konuşmalardaki uyumu beğenir:

“Biri parayı, öteki sanatı her şeyden üstün tutan iki adamın karşılaşmasındaki psikolojik tahliller kuvvetlidir. Tipler iyi ve maharetle çizilmiştir. Ve en büyük muvaffakiyet de muhaverelerin çok canlı ve tabîî olmasındadır.”³⁶

Yaşar Nabi, Ercüment Behzat'tan farklı olarak eserin eksik yönlerine de değiniyor. Eser kısa ve özet şeklindedir. Bir piyes niteliğinde olabilecek bir eseri tek perdeli bir komediye indirmek bir hatadır. Ona göre eser üç perdelik olmalıdır.

2- TOHUM - BİR ADAM YARATMAK

Necip Fazıl'ın *Tohum*'u da eleştiri alan eserlerden biridir. Peyami Safa ve Hüseyin Cahit Yalçın ebeni hemen hemen aynı açılardan eleştirirler: Peyami Safa, Necip Fazıl'ın asıl amacının piyesteki olayı aktarmak değil kendi derin ve mistik kişiliğini duyumsatmak ve bu yolda piyes olayını bir araç olarak kullanmak olduğunu belirtir:

“Necip Fazıl'ın maksadı bize sadece Maraş Fransız işgalinde iken orada geçmiş bir kahramanlık menkıbesini hikâye etmek değildir. Piyesin vak'ası ve insanları, bize, bilakis şairin intikal ettirmeğe memur olduğu ruhu telkine vasıta olan mankenlerden ibarettir. Tefekkür cihazları itibariyle bu piyesin Ferhadı da, hancısı da, yolcusu da hep birbirlerine benzerler. Meselâ o ümmî Anadolu hancısı «ökselerine mukaddes bildiğimiz şeylerin yemelerini serpsinler» diyecek kadar tekemmül etmiş bir zekâdır; çünkü piyesin bütün kahramanları kimi sakal takmış, kimi kalpak giymiş, kimi kadın veya çocuk suretinde birer Necip Fazıldırlar. Onun dili, onun üslûbu, onun ruhu ve tefekkürü ile konuşacaklardır.”³⁷

³⁵ A. g. y. s. 43

³⁶ Nayır, “Muharrir”, *Ülkü*, C. 4, S. 23, İkincikânun 1935, s. 394

³⁷ Peyami Safa, “Necip Fazıl'ın «Tohum»u”, *Tan*, 31 Ekim 1935, s. 2.

Peyami Safa'ya göre, «subjektif plânda kalan her eser gibi “Tohum” piyesinde de objektif ve reel şartların tahakkukunu aramak abestir.» Ölçüt olarak nesnellik alındığı takdirde “tiyatro tarihinde Shakespeare’den Maeterling ve daha nicelerine varıncaya kadar ağır surette yaralanmıyan kalmaz.”³⁸

Yazar, piyesin gerçek olayının ortaya serildiği birinci ve ikinci perdeyi beğenmez.

“....hakikî vak’asının inkişafına sahne olan birinci ve ikinci perdelerinde, Tohum, mektep temsilile polis dramı arasında bocalıyormuş hissini veren hazin bir tereddüt geçirdi. Fakat bütün kalıplarını aşarak ruhun serbest bir boşalışla her unsuru kavradığı üçüncü perdede sofıyane, hattâ iptidâî bir tekniğin esaretinden kurtulan ulvî bir hamle ile, nişan aldığı irtifaa doğru kanat açtı ve ansızın yükseldi.”³⁹

Hüseyin Cahit Yalçın *Tohum*’u, «Yazması da oynaması da, seyretmesi, anlaması ve zevk alması da zor bir eser» olarak niteler. Ona göre bu zorluğun altından şöyle kalkılabilir:

“Piyeste tiyatro sanatkârları kadar seyircilere de hisse ayrılmıştır. Onlar da piyesi aktörler ve muharrir ile beraber oynamak mecburiyetindedirler. Muharrir, aktör ve seyirci ruhî bir iştirak ve erime içinde bir teslis vücuda getirmedikçe ortada bir piyes bulunmayacaktır.”⁴⁰

Peyami Safa gibi Hüseyin Cahit de olgunun piyeste araç olarak kullanılışı üzerinde durur:

“Vak’a diye sahneye çıkarılan tertib bize Ferhadın şahsiyeti üzerindeki sır perdelerini biraz açmak için bir vesile mahiyetinde kalmıştır.”⁴¹

Hüseyin Cahit, seyirci kavramı üzerinde de durur. Oyun yazar-sanatçı-seyirci bütünlüğü sağlandığında amacına ulaşabilecektir. Ona göre bu oyun eserden anlayabilecek bir seyirci topluluğu önünde sergilendiğinde gerçekten anlaşılabilir.

Yazar, önce oyunun özetini verip sonra kendi beğeni derecesi ve sahnelemenin başarılı olup olmadığı üzerinde durarak klasik bir eleştiri örneği verirken, Peyami Safa oyunu özetlemeden kaçınarak Necip Fazıl’ın oyuna yüklediği derin anlamın peşine düşer. Kendi bakış açısından oyunun örgüsünü çözümlemeye çalışır. Bir anlamda Peyami Safa’da oyunun mesajını bulup ortaya çıkarmaya çalışan bir eleştirmen çabası görürüz.

Necip Fazıl’ın *Bir Adam Yaratmak* adlı oyunu da çok beğenilir ve olumlu eleştiriler alır.

³⁸ A.g.m., s. 2.

³⁹ A.g.m., s. 2.

⁴⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, “Tohum”, *Fikir Hareketleri*, C. 5, S. 107, 9 Teşrinisani 1935, s. 43

⁴¹ A.g.m., s. 43.

Zahir Sıtkı, Necip Fazıl'ın yaşamında ve eserlerinde kullandığı ağaç leitmotifi üzerinde durur. Daha önce yazdığı *Tohum*, kapanan dergisi *Ağaç* ve *Bir Adam Yaratmak*'ta kahramanın babasının kendini bir ağaca asarak intihar etmesi ile kahramanın incir ağacı düşüncesine takılı kalmasını birbirine bağlı bir kompleks şeklinde inceler. Ona göre Necip Fazıl'da ağaç, insanın metafizik araştırmalarını simgeleştiren bir ifade aracıdır:

"Necip Fazıl dünya mikyasındaki davalarını daima bir ağacın gerisinden anlatacak. Ona göre Tohum, Ağaç, kuru dal huyyatıyetile insanlığın, cevval, faal beşeriyetin, tabiattaki devrile ebediliğin, mevsimlere bağlı ömrile fenanın, ve, korkunç hareketsizliğine kadere boyun eğme sembolü."⁴²

Zahir Sıtkı, bu eserle ilgili çok geniş bir inceleme de yayımlar. İncelemesini içerik ve teknik olarak ikiye ayırır. İçerikte oyununda işlenen konular üzerinde durur. Yazara göre bu eser, oynanmak için değil, daha çok okunmak için yazılmıştır. Necip Fazıl, çok ağır ve anlaşılması güç olan ruh durumlarını anlatmıştır. Oyun olarak sergilenebilmesi ve anlaşılabilmesi için bazı bölümlerinin elenmesi gerekmektedir. Yazar, oyunun kurgusunu beğenir:

"Mevzu tamamen, içiçe geçmedir ki bu Luigi Pirandello'da görülür. Bu zincirle devam ederken eşhasın takdirini mevzu ve vak'anın takdiri ile muvazi olarak yapılır. Onuncu sahnede (s. 24) hemen her şey bitmiş demektir. Geriye sadece vak'anın cereyanı kalır; seyircinin zihnini kurcalıyacak başka bir şey yoktur. «Vesileler» çok yerindedir: Mansur'un izdivaç teklifi mevzuu bahs olunacağı zaman, daha evvelden mukâleme ve sahne o şekilde mürekkeptir ki Husrev annesine bu işi açmak istediği zaman, ikisinin sahnede yalnız buluşmalarından gayri tabii hiçbir şey göze çarpmıyor, her şeyin bu neticeye göre evvelden iyice hazırlanmış olduğu kanaatine varıyoruz."⁴³

Selami İzzet, eseri idealist olarak değerlendirir. Ona göre Türk tiyatrosunda buna benzer eserlerin yazılabilmesi için oyunun vakası eleştirilmemelidir:

"«Bir Adam Yaratmak» Harp sonu tiyatro edebiyatının her kolunu nefsinde toplıyan idealist bir eserdir. Bugün cihan sahnelerinde lâdini mistikler, ezoterikler, ideorealistler, teozoflar, dimağiler mevcuttur. Genç müellifler fikri ile sürüp madde ile mücadele halindedirler. N. F. K. bunlardan biridir. Bizde henüz seri haline girmeğe başlayıp usanç vermiş idealist eserler mevcut olmadığı için «Bir adam yaratmak» eserinin vakasını inceleyip tenkit etmeğe hakkımız olmamalıdır. «Bir Adam

⁴² Güvemli, Zahir Sıtkı, "Bir Adam Yaratmak ve Incir Ağacı", *Türk Tiyatrosu*, S: 85, 1 İkincikânun 1938, s. 4.

⁴³ Zahir Sıtkı Güvemli, "Bir Adam Yaratmak", *Türk Tiyatrosu*, S. 87, Mart 1938, s. 11.

Yaratmak» eserinin uyandıracağı akisler bizde birkaç idealist muharrir daha doğursun ve onların eserleri de aksülâmel vücuda getirsin ve bizde de sembolist, naturalist, realist muharrirler yetişsin. Bunların hepsi lâzım bize.”⁴⁴

3- SAĞANAK

Yakup Kadri'nin *Sağanak* adlı eserine ilişkin iki eleştiri arasındaki duyuş ve düşünüş farkı dikkati çekecek boyuttadır.

Halit Fahri'nin yazdığı klasik eleştiri örneğine karşılık, Refik Ahmet'in nesnel olmaya çalışan nitelikli eleştirisi göze çarpar.

Refik Ahmet (Sevengil), Yakup Kadri'nin bir roman yazarı olarak edebiyatımızdaki yeri üzerinde durduktan sonra onun bir «telif piyes» yazmasını önemli bir olay olarak kabul eder. Daha sonra oyunu özetlemeden doğrudan kişilere geçer. Hem kişileri tanıtır, hem de oyuncuların başarı derecelerini belirlemeye çalışır. Örneğin, yanlış evliliğin kurbanı olmuş genç kadın tipi, yazar tarafından eksik çizilirken oyuncu Neyyire Neyir de bu rolde başarısız olmuştur:

“Müellif, bu tipi ibham içinde bırakmıştı, silik yerleri vardı, üstelik bir çok hitabeler irat etmek gibi tiyatro için tehlikeli bir vazife bu role yükletilmişti. Neyyire Neyir Hanım bu fena şerait içinde bu rolü kurtarmak için tekellümüne, oturup kalkışına fazla şiir katmak lüzumunu duymuştu. Fakat maalesef bu şiirli görünmek cehti Neyyire Hanım'ın aleyhine oluyor, tasannu hissi vermek tehlikesi mevcut olan yerlerde sade ve tabii olmak, daha teminatlı hareket etmek demektir.”⁴⁵

Yazara göre, *Sağanak* okunmak için yazılısaydı edebiyatımız büyük bir eser kazanmış olacaktı. Oysa oynanmak için yazılmıştır. Üslûbunun güzel olmasına rağmen teknik açıdan zayıf olan bu eser sahnelenmeye uygun değildir. Refik Ahmet, Yakup Kadri'nin üslûbunun ve tekniğinin roman üslûbu ve tekniği olduğunu, bu niteliğin de tiyatro için uygun olmadığını şöyle açıklar:

“Yakup Kadri Bey yüksek, güzel, renkli bir üslûbun sahibidir. Tiyatro eseri ise kat'i surette üslûptan azâde olmak vaziyetindedir. Burada sanatkâr olan muharrir değil, fakat sizi ve benim gibi insan olan tiyatro eşhası hakikî ve sade bir dille konuşacaktır.”⁴⁶

⁴⁴ Selami İzzet Sedes, “Bir Adam Yaratmak”, *Türk Tiyatrosu*, S: 89, Mayıs 1938, s. 6.

⁴⁵ Refik Ahmet, “Sağnak”, *Vakit*, 13 Şubat 1929. (Eleştirmen Gözüyle, s. 57)

⁴⁶ A.g.e., s. 57.

Halit Fahri ise, tam tersi bir görüşü savunur. «Darülbedayî'de millî bir eser» alt başlığı ile verdiği oyunun tertibini eski bulur. Ancak ikinci ve dördüncü perdeyi çok beğenir:

“Hele o son perdenin sonsuzun harikulâde meclisi... Öyle diyebilirim ki türk edebiyatı temaşa eserleri içinde bu kadar nefis bir meclis daha yazılmamıştır. O ne lisan, o ne şiir yarabbil!...”⁴⁷

Refik Ahmet'in tam tersine Neyyire Neyir'in rolünü canlandırışını da çok beğenir:

“Genç ve bedbaht gelin rolünde Neyyire Neyir, vali rolünde Şaziye hanımlar ise temsilin mavaffakiyetini temin eden en mühim iki kutuptu diyebiliriz. Bilhassa son perdenin aşk, ıstırap ve hüsrân meclisinde Neyyire Hanım ulvî tabirinin bile fevkine yükselmişti.”⁴⁸ Halit Fahri'nin olumsuz olarak eleştirdiği tek nokta piyesin tertibidir. Son paragrafta, «Sahnenin kendisinden -daha yeni bir teknik üzerinde- böyle heyecanlı eserler beklemektedir,» demesine bakılırsa teknik sözü ile de sadece tertibi kastettiği anlaşılmaktadır.

4- UNUTULAN ADAM

Nâzım Hikmet'in *Unutulan Adam* adlı oyununun sahneye konuş şekli ve dekoru çok beğenilir. Selami İzzet Kayacan oyunu, ciltlenmemiş bir manzume olarak niteler:

“«Unutulan Adam» harikulâde bir manzumedir. Fakat ciltlenmemiş. Biri, bu manzumeyi silkelemiş, bir kaç yaprak, en harikulâde yerlerinden bir kaç yaprak yere düşmüş... Bu düşenleri toplamışlar, bize okudular. Unutulan Adam bir bardak sudur. Duru, pırıl pırıl, bir bardak su... Kana kana tad doymak için yudum yudum içilmesi lâzım gelen bir bardak iyi su...”⁴⁹

Yazara göre bu oyunun sahneye konuş ve oynanış üslûbu başlıbaşına bir olaydır. Oyunu sahneye koyan Muhsin Ertuğrul, o güne değin Batının tekniği ile uğraşmış, ancak bu oyunla kendine özgü bir üslûp geliştirmiştir. Yazar, Muhsin Ertuğrul'un üslûp ve dekorda yarattığı yeniliği şöyle eleştirir:

“Hamletde, hayaleti çıkarmayıp, yalnız hayaletin sesini duyuran ve bununla Türk sahnesinde, batının sahnelerine örnek olacak bir üslûp yaratan Muhsin, «Unutulan Adam»da günün geçtiğini takvimle, zamanın geçtiğini, saat yelkovanile anlattı ve

⁴⁷ Halit Fahri, “Sağanak”, *Servetifünun Resimli Uyanış*, C. 65, No: 1696-11, s. 176.

⁴⁸ A.g.y., s. 176

⁴⁹ Selami İzzet Kayacan, “Unutulan Adam”, *Darülbedayî*, S. 57, 15 Şubat 1935, s. 6.

sahneye ilk defa olarak reel, tabii konuşma tarzını soktu. Sahnenin belâgat kürsüsü olmadığını gösterdi. Köhmemiş «Tirad»ı kovdu. Sahnede herkes, hayatta olduğu gibi, sözlerini tarta tarta, düşünce düşünce, lâzım gelen yerlerde lâzım gelen pozu vere vere konuşuyordu.⁵⁰

Tarka imzalı yazıda da bu yeniliklerin sadece İstanbul Şehir Tiyatrosu için değil, dünya tiyatrosu için de yeni bir buluş olduğu ileri sürülür. Yazara göre bu oyunda, uzak ve yakın perspektifinin halledilişi ve bir hareket oyununun psikolojik bir piyes temposu ile işlenmesi onu yeni kılmaktadır:

“Piyes o suretle sahneye konmuştur ki, lâkırdılar ve hareketler kadar sükûtlar ve duraklar da ehemmiyet kazanmıştır. Çok kere sükût lâkırdının bir mütemmimi olarak değil, lâkırdı sükûtun bir tamamlayıcısı olarak gözönünde tutulmuş ve oyunun akışı öyle çizilmiştir. Lâkırdıyla uzun uzadıya ifade edilemeyenler sükûtle tebarüz ettirilmişlerdir. Sükûtun aksiyon içinde bu suretle organizman sokulması da sahnemiz için mizansen bakımından kayda değer bir yeniliktir.”⁵¹

5- HAYVAN FİKRİ YEDİ

Vedat Nedim Tör'ün bu oyunu olumsuz eleştiri alan oyunlardandır. Halit Fahri oyunu, sadece konu açısından ele alır. Oyunu çok tekrarlanan bir konuyu ele aldığı için güzel bulmaz:

“Ben bu piyeste ne yeni bir fikir şulesi, ne de yeni bir temaşa şekli gördüm. Hatta eserin bir kıskanç kocanın karısını boğması ile nihayetlenmesi bile (Otello) dan sonra tekrara değmez bir temaşa «trük»ü değil midir? Shakespeare'den sonra böyle bir piyes neticesi yazmak aşağı yukarı Amerika'yı yeniden keşfetmek gibi bir yenilik.”⁵²

Resimli Ay dergisinde de imzasız yayımlanan bir yazıda eser konu ve temsil açısından çok kötü bulunur. Oyunda düşüncenin ortaya çıkarılışı da acemice olarak değerlendirilir:

“Eserdeki beyanı mütalâaya gelince, bunlar, lise son sınıf talebesinin âlimane fikirleri nevinden tevzii mükâfat müsameresinde oynanmak üzere kalem almış ta,

⁵⁰ A.g.m., s. 6.

⁵¹ Tarka, “Unutulan Adam'ın Sahneye Konuş Prensipleri”, *Darülbedayi*, S: 59, 1 Nisan 1935, s. 1.

⁵² Halit Fahri (Ozansoy), “Darülbedayi’de «Hayvan Fikri Yedi» Piyesi”, *Resimli Uyanış Servetifünun*, C. 67/3, S. 1741/56, 26 Kânunuevvel 1929, s. 54.

 inde bazı mektep ahl  kına uygun gelmiyen cümleler olduğu Çin dar lbedayiye devretmiş.⁵³



⁵³ İmzasız, "Hayvan Fikri Yedi", **Resimli Ay**, S. 11, K nunosani 1930, s. 33.



1- YAZI DEVRİMİ

Ulusal bir kültür dilinin olmayışı Cumhuriyet'i kuran kadroların dile yönelmelerini zorunlu kılmıştır. Bu nedenle, daha 23 Mayıs 1923'te Bakanlar Kurulu tarafından "Dilimize Latin harflerinin uygulanma biçimini ve olanağını düşünmek üzere" bir «Dil Encümeni» kurulur.¹ Encümen ilk toplantısında *sözlük* ve *gramer* alt kurullarına ayrılır. Böylece *dil devrimi* bu tarihte devlet eliyle başlatılmış olur. 1 Kasım 1928'de *yazı devrimi* yapılır. Yazı devriminden önce ve sonra harflerin değişmesi için çaba gösterenler olduğu gibi, buna karşı çıkanlar da vardır. Sözgelimi Kâzım Karabekir Paşa, «İzmir İktisat Kongresi"nde «Latin Harfleri»nin kabul edilmesi yönünde önerge verenlere şiddetle karşı çıkar. Latin harflerini kabul etmek, ona göre Hristiyanlaşmakla eş değerdedir:

"Binaenaleyh bugün bir kuvvet vardır ki, o kuvvet bütün cihana karşı bu propagandayı yapıyor: Türk yazısı güçtür okunamaz. (...) Acaba bu Latince kabul edilebilir mi? Bu kabul edildiği gün memleket herc ü merce girer. Her şeyden sarf-ı nazar bizim kütüphanelerimizi dolduran mukaddes kitaplarımız, tarihimiz ve binlerce cild âsarıımız bu lisanla yazılmış iken büsbütün başka bir şekilde olan bu harfleri kabul ettiğimiz gün, en büyük felâketde derhal bütün Avrupa'nın eline güzel bir silâh verilmiş olacak, bunlar âlem-i İslâma karşı diyeceklerdir ki, Türkler ecnebî yazısını kabul etmişler ve Hristiyan olmuşlardır. İşte düşmanlarımızın çalıştığı şeytanatkârane fikir budur. (...) Binaenaleyh bizim hurufatımız okunmaz değil, belki hurufatımız dünyanın en güzel şekli ve öyle latif resmidir ki..."²

Kılıçzâde Hakkı, *İctihad*'da Karabekir Paşa'ya cevap verir. O, «Türklükle İslâmı birbirine karıştırmamak» gerektiği düşüncesindedir. Türklerin «bir Türk harsına muhtaç» olduğunu belirten yazar, bunun için önce dilden başlamak gerektiği kanısındadır. O, Kur'an'ın Latin harfleriyle yazılacağı ve bunda bir sakınca olmayacağı kanısındadır:

¹ Macit Gökberk, "Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk", *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk*, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yay., Araştırmalar Dizisi: 1, İst., 1986, s. 318.

² Kâzım Karabekir, "Latin Harflerini Kabul Edemeyiz", *Hâkimiyet-i Millîye*, S. 755, 5 Mart 1339 (1923), s. 2.

“Lâkin şurasını kafaya yerleştirmek şecaatini edinebilmelidir: Arabî harflerin gayri harflerle *Kur'an* yazmak küfür değildir. Ve böyle yapan küfür ve ıtaba lâayık olmaz. İşte mes'elenin ruhu buradadır.”³

Hüseyin Cahit Yalçın, Kâzım Karabekir'in düşüncelerine katılmaz. Çünkü memleketin her tarafı cehalet içindedir. Ona göre, çocuklarımızın iyi eğitilmemesinin önündeki engel Arap harfleridir. Üç dört senelik bir eğitim gören bir öğrenciyi bırakın, kendimiz bile her sözcüğü «doğru telaffuz ettiğimizi» ileri süremeyiz. Bir köylü çocuğu, senelerce okula gidip hiçbir şey öğrenemedikten sonra zaman yitirmenin anlamı yoktur. Gazeteler, kitaplar okunamıyor, basılamıyorsa bu harfler değiştirilmelidir:

“Bizi şimdiki harflere rapteden şey nedir? Bu harfleri kullanmak için hiç bir *mecburiyet-i diniyye yoktur*. Millî harflerimiz de değildir. *Bu halde Latin harflerini kabul ederek bir an içinde herkese okuyup yazma öğretmek suretiyle elde edebileceğimiz nâmütenahi faydaları neden istihfaf ediyoruz?*

(...) ... hisseme düşen vazifeyi yapmış olmak için diyorum ki, memleketi kurtarmak için *en lüzumlu tedbirlerden biri* harflerimizi değiştirmektir.”⁴

İbrahim Alâaddin Gövsa, *Resimli Gazete*'de Latin harflerinin getirilmesini isteyenlerle, buna karşı çıkanların haklı oldukları yönler üzerinde durur:

“Latin harflerini kabul etmek isteyenlerin delilleri şu esaslarda toplanabilir: 1) Yazımız güç öğreniliyor, 2) İmlâmız takarrur edemiyor, 3) Ecnebler, lisanımızı harflerin güçlüğünden dolayı öğrenmeğe rağbet etmiyorlar, 4) Az-çok tahsil edenlerimiz bile bir makaleyi yanlış okuyamıyorlar. Bunların neticesi olarak gazetelerimiz, kitaplarımızı ancak pek mahdud insanlar okuyabiliyor ve maarifimiz intişar edemiyor.

(...) Şimdi, bir de aleyhtar olanların irad edecekleri mukabeleleri hulâsa edelim: 1) Yazımız bugünkü usulle, iki-üç ayda öğreniliyor. Latin harfleriyle kıraat için hiç olmazsa bunun yarısı kadar bir zamana ihtiyaç vardır. Acaba çocukların bir ay, hatta iki ay evvel okuması ile her müşkül hallolunacak mıdır? (...) Harflerimizle bir satıra koyduğumuz cümleyi, Latin harfıyla en aşağı iki satırda yazmak ihtiyacında değil misiniz? 2) İmlânızın mukarrer olmasında harflerimizin kabahati nedir? İlmî bir encümen başka yerlerde olduğu gibi bir şekil tesbit etti mi? Her kelime için bir şekil tayin olunarak mektep kitaplarından itibaren neşriyatta bu imlâ esası ittihaz edilirse

³ Kılıçzâde Hakkı, “İzmir Kongresinde Latin Harfleri”, *İctihad*, S. 156, 1 Ağustos 1339 (1923). (M. Şakir Ülkütaşır, Atatürk ve Harf Devrimi, TDK Yay., Ank., 1991, s. 45'ten naklen.)

⁴ Hüseyin Cahit (Yalçın), “Latin Harfleri”, *Resimli Gazete*, 22 Eylül 1923./Tanin, 6 Mart 1340 (1924). (Atatürk ve Harf Devrimi, s. 47'den naklen.)

imlâdan dolayı harflerimizin değişmesine ihtiyaç kalır mı? 3) Ecnebler mecbur olur veya alâka duyarlarsa Mısır'da ve Suriye'de Arapça öğrendikleri gibi, Arapçadan kolay olan lisanımızı da öğrenmiyecekler midir? (...) Acaba Arnavutların Latin harflerini kabul etmeleri üzerine kaç ecnebî Arnavutça öğrenmek ihtiyacını duymuştur. 4) Bugün tahsil(li) adamlarımız bile bir makalede bilmedikleri kelimeleri yanlış okuyorlar. Fakat Latin harfleriyle yazıldığı için doğru okumuş olsalardı o bilmedikleri kelimelerden ne anlayacaklardı? Yazı lisanı ile Konuşma lisanının, halk edebiyatıyla havas edebiyatının arasında el'an dolamayan uçurumu, Latin harfleri imlâ edebilecek midir? Kullandığımız bütün kelimeler tayin ve tesbit edilmedikçe bunların şimdiki yazılarımızla veya Latin harfleriyle yazılmasında bir fark var mıdır?"⁵

Gövsâ, hangi tarafın haklı olduğu yönünde bir yargıda bulunmaz. Bunun takdirini okuyuculara bırakır. Bu makalenin yayımlandığı *Resimli Gazete* ise Latin harflerine karşıdır. Gazete, aynı sayıda, bu harflere niye karşı olduğunu şu örnekle açıklar:

"a) Latin Harflerini Kabul Edince:

Latin harflerini kabul edecek olursak kitaplarımız ve gazetelerimiz nasıl intişar edecek? Şimdiden şunu söyleyelim ki: Meselâ *Resimli Gazete* 'nin münderecatı, yâni sekiz sahifelik yazı Latin hurufatıyla tam on iki sahife yâni bir buçuk misli yer tutacaktır. İşte size bir misâli:

Latin Hurufatıyla Bir Fikir:

«*Hussein Djahid Bey vé emsali zévatin arzou itdikléri Latin Houroufati bizim zannimizé geuré yazıyı kolaylachedirmek cheuylé doursoun bilakis pek tohaf bir souretde zorlachediradjadir. Latin huououfatilé guzel lissanimizaki indje hengisi hem bozmauche, hemde lisanimizi keurletmiche olourouz.*

Ichte Ressimli Gazétanın fikri boudan ibaretdir.»

Aynı fikrin Türkçe harflerle tercümesi

b) «Hüseyin Cahit Bey ve emsali zevâtın arzu ettikleri Latin hurufatı bizim zannımıza göre yazıyı kolaylaştırmak şöyle dursun bilâkis pek tuhaf bir surette zorlaştıracaktır. Latin hurufatıyla güzel lisanımızdaki ince âhengi hem bozmuş, hem de lisanımızı körleştirmiş oluruz. İşte *Resimli Gazete*'nin fikri bundan ibarettir.»⁶

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, daha 1920'lerde, *Gönül Hanım* adlı eserinde Latin harflerine karşı çıkar. O, Türklerin ve Türkçenin yükselmesi için Arap harflerinin ıslah edilmesinden yanadır:

⁵ İbrahim Alâaddin (Gövsâ), "Harflerimizin Kabahati", *Resimli Gazete*, C. 1, S. 27, 8 Mart 1340 (1924), s. 2.

⁶ *Resimli Gazete*, C. 1, S. 27, 8 Mart 1340 (1924), s. 2

“Elimizde bulunan Arabca, daha doğrusu Aramca’dan akdarılmış Sâmi harfler ile Ural - Altay kaynaklı bir dil olan Türkçemizi yazı ile ifâde etmek kabil olmadığından, görünüşte ayrı fakat gerçekte yine Aramcadan ve Yunancadan değiştirilip çıkarılmış Lâtin harflerini kabul etmek de fikir yolundaki ilerleyişimizin eserlerini bir anda yok etmek demek olduğundan, elimizdeki Arabca harfleri dilimize göre ilmî bir sûrette ıslâh ve imlâmızı ona göre değiştirmek ve düzeltmek şarttır.

Biz bu yeniliği gösterdiğimiz takdirde Arablar, Acemler ve başka Tûrânî kavimlerin de imlâlarını bu sûretle düzenleyeceklerine şüphe yoktur. Doğu, işte o zaman kalkınma ve ilerleme yoluna gerçekten girmiş olacaktır. Bugünkü yetersiz harfler, bir esâsa bağlı bulunmayan imlâ ile fikirlerimizi tamâmen belirtmek ve yaymak mümkün olamıyor.”⁷

Müftüoğlu, bu görüşlerini sonraki yıllarda da savunur:

“Halbuki yazmak için Arap hurufatı kâfi gelmeyen dilimizi ifade emrinde, harflerimizi, sarfımızı cüz’î bir gayret ve masraf ile ıslah etmeyi göze alamıyarak Latin hurufunu kabul eylemek gibi akla, mantığa sığmayan çocukça (!) tedbirlere müracaat ediyoruz.

Lisanımızı seviye-i içtimaiye ve idariyemize çıkarmak Maarif Vekaletimizin ve matbuatımızın elbirliğiyle çalışıp altı ay veya bir senede çaresini bulacağı bir iştir.”⁸

Cenap Şehabettin ve Mehmet Ali Tevfik gibi yazarlar İkdâm gazetesinde Latin harflerini savunan yazılar yayımlarlar.

Ali Seydi, 1340 (1924) yılında *Latin Hurufu Lisanımızda Kabil-i Tatbik midir?*⁹ adında bir kitapçık yayımlar. Sözlerinin «ilmî» değil, «mantıkî» olduğunu söyleyen yazar bu kitapçıkta, Latin harflerinin niçin uygulanamayacağını açıklar. Sözelimi, dil ile gönül anlamındaki dil birbirine karışacaktır: “Bundan maada ben Latin hurufunun kabulâ teklifini gurur-ı millî ile de gayr-ı kaabil-i telif görmekteyim.”¹⁰

Yazar, Latin harflerinin kabul edilmesi durumunda çocuklarımızın en az 25 yıl «kör cahil» olarak yetiştirileceği kanısındadır. Çünkü, onlar bu harflerle basılmış eser bulamayacaklardır. Oysa Osmanlıca «her lisanı yazmaya, her ilmi nakil ve tercümeye müsait olan» bayındır bir lisandır ona göre. “İyi bilmiş olalım ki: saika-i isticâl ve ihtiras

⁷ Ahmet Hikmet Müftüoğlu, *Gönül Hanım* (Haz.: Fethi Teğetoğlu), Kültür Bakanlığı Yay.:742, 1000 Temel Eser Dizisi: 62, Ank., 1990, s. 56-57.

⁸ Ahmet Hikmet (Müftüoğlu), “Âfâkî Bir Serzeniş (Hafta Musahabesi)”, *Resimli Gazete*, C. 1, S. 52, 30 Ağustos 1340 (1924), s. 3.

⁹ İkdâm Matbaası, İst., 32 s.

¹⁰ A.g.e., s. 15.

ile muaazam bir milletin dili değiştirilemez, hatta böyle yaygaralarla bir sağır dili bile tahvil-i taam ü lezzet edemez.”¹¹

1926 Martında *Akşam* gazetesinde bir soruşturma açılır.¹² «Latin Harflerini Kabul Etmeli mi, Etmemeli mi?» soruşturmasına yanıt veren 16 kişiden 13 tanesi Latin harflerine karşı çıkar. Bunlar Velet Çelebi (İzbudak), Avram Galanti (Bodrumlu), Necip Asım (Yazıksız), Muallim Cevdet (İnançalp), Mustafa Şekip (Tunç), Hüseyin Suat (Yalçın), Halit Ziya (Uşaklıgil), İbrahim Necmi (Dilmen), Ali Canip (Yöntem), Ali Ekrem (Bolayır), Halil Nimetullah (Öztürk), İbrahim Alâaddin (Gövsâ) ve Budapeşte’den Zoltan Gombocz’dur. Latin harflerinden yana düşünce bildirenlerse Mustafa Hamid (Karaorman), Refet Avni (Aras) ve Abdullah Cevdet’tir. Soruşturmada Hüseyin Cahit, Celâl Nuri ve Kılıçzâde Hakkı gibi Latin harflerini savunanlara yer verilmemesi *Akşam* gazetesinin kullanılan abecenin sürdürülmesi yönünde bir görüş taşıdığıının göstergesi gibidir.

İbrahim Alaaddin Gövsâ, Latin harflerinin yerine yardımcı bir «lisan» alınması taraftarıdır. Ona göre bu işlem, Latin harflerinin kullanımından daha kolaydır.¹³

Halit Ziya’ya göre, “Memleketin resmî ve ilmî hayatında Latin harflerinin yeri yoktur.”¹⁴

Abdullah Cevdet, Latin harflerinin alınmasını savunur. Latin harfleri Hitit kavminin harfleridir yazara göre. Bundan dolayı da bizim de harflerimizdir. Arap harfleri ise Türkçenin gelişimine engel olmuştur, bu nedenle bir an önce Latin harfleri seçilmelidir:

“Arap harfleri Türkçenin inkişafına mani olmuştur. Nitekim Arabın metafiziği de Türkün inkişafına mani olmuştur. Türkün İstiklal-i tamını iktisat etmek ve Avrupa aile-i mileline girmek, cemiyet-i beşeriyenin müstakil bir uzvu olmak için Arap harflerinden, Arap tabiatı maneviyesinden kurtulmalıdır.

(...) Mevcut asarın pek az olan değerlilerini yeni Türk harfleriye bastırmak büyük iş değildir. Değersiz kitapları Âli hale bırakırız. Zaten muhafaza olunmaya layık kitaplarımız pek mahduttur. Yeni harflerin kabulü sayesinde bu faidesiz ve ekseriyada muzır olan kitapların mürur zamanla artık okuyabilecekler bulunamayacaktır. Bu ise ırkımız için büyük bir kâr olacaktır.”¹⁵

¹¹ A.g.e., s. 31-32.

¹² Mart - Mayıs 1926.

¹³ *Akşam*, S. 2684, 1 Nisan 1926, s. 2.

¹⁴ *Akşam*, S. 2705, 24 Nisan 1926, s. 3.

¹⁵ *Akşam*, S. 2689, 6 Nisan 1926, s. 1-2.

Fuat Köprülü de Latin harflerini kabul etmez. Çünkü Batı uygarlığına bu şekilde gireceklerini sananlar yanılmaktadırlar:

“Latin harflerinin kabulüne taraftar olanlar, zannediyorlar ki garp medeniyetine bu sûretle daha çabuk ve daha kolay temessül edebiliriz. Halbuki garp medeniyetine temessül harflerimizin tebdili ve Latin harflerinin kabuliyle kabil olamaz.(...)”

Alelâde mantık ve alelâde muhakeme ile elde edilen nazariyyeler hayat sahasında büyük bir tatbik kabiliyeti gösteremezler. İçtimaî hâdiseler üzerinde müessir olmak için, kati sûrette içtimaî düsturlara tebaiyyet etmek mecburiyeti vardır. Bu düsturlara bigâne kalanlardır ki, ancak Latin harflerinin kabûlüne taraftar olabilirler. Latin harflerinin kabulü meselesi yalnız hars ve tarih meselesi de değildir. Bunun iktisadi, tedrisi cihetleri de vardır, bunlardan işin yalnız iktisadi sebepleri dahi lâtin Lâtin harflerinin kabulü teşebbüsünü akamete mahkum bırakmaya kafi gelir.

İhtisasa hürmet etmek istediğimiz şu sıralarda böyle mühim hususat ile herkesin iştigal etmesi bir anarşi tevellüd etmekten başka bir şeye yaramaz.”¹⁶

Köprülü, 1938 yılında, yazı devriminin 10. yıldönümünde bu söylediklerine karşıt düşünceler içindedir:

“Türklerin kültür tarihinde bu kadar azametli, bu kadar şümullü bir dönüm noktası var mıdır, bilemeyiz? (...) Bir milletin eski alfabesini bırakıp yeni bir alfabe kabul etmesi, eski bir kültür dairesinden çıkıp yeni bir kültür çerçevesi içine girmesi demektir. Biz Arap alfabesini bırakmakla, Ortazaman şark kültüründen silkinip muasır garp kültürü dairesine girmek iradesini göstermiş oluyorduk. (...) Bu yeni Türk alfabesi sayesinde, o zamana kadar kendi hususi hüviyetlerini saklayan Arap ve Fars kelimeleri artık dilimizde tutunamayacaklardı.”¹⁷

Atatürk, 8 Ağustos 1928 gecesı Sarayburnu'nda harf devrimini başlatan konuşmasını yapar:

“Asırlardan beri kafalarımızı demir çerçeve içinde bulunduran, anlaşılmayan ve anlamadığınız işaretlerden kendimizi kurtarmak ve bu lüzumu anlamak mecburiyetindeyiz. (...) Yeni Türk Harfleri çabuk öğrenilmelidir. Her vatandaşa, kadına, erkeğe, hamala, sandalcıya öğretiniz. Bunu vatanperverlik, milliyetperverlik vazifesi biliniz. Bu vazifeyi yaparken düşününüz ki, bir milletin, bir heyet-i içtimaiyenin yüzde onu, yirmisi okuma-yazma bilir; yüzde sensen, doksanı bilmez; bu ayıptır. Bundan insan olanlar utanmak lâzımdır. (...) Mazinin hatalarını kökünden temizlemek zamanındayız. Hataları tashih edeceğiz.

¹⁶ Köprülüâde Mehmet Fuad, “Harf Meselesi”, Millî Mecmua, C. 7, S. 75, 1 Kânunuevvel 1926., s. 1206-1207.

¹⁷ M. Fuat Köprülü, “Alfabe İnkılabı”, Ülkü, C. 12, S. 67, Eylül 1938, s. 1-2.

2- Edip, muharrir, gramer müellifi, muallim gibi meslek adamlarının mütalaaları sorulur, lalâffuzunda ihtilâfa düşülen kelimeler hakkında da tetkikler yapılırdı.

3- Bir istişare hey'eti teşkil edilir, tereddüde düşenlere izahat verilirdi.

4- Muallimlere tam bir rehber teşkil edecek eserler vücade getirilirdi.

5- Şirketler ve sair umumî müesseselerini ilânlarındaki yanlışlar görülerek her birine ihtarname gönderilirdi.²²

Yazısını «Haydi, iş başına!» sözüyle bitiren Peyami Safa'nın söylediklerinin hiçbirisi Encümen tarafından yerine getiril(e)mez. Tüm bunlardan dolayı kurulur Türk Dili Tetkik Cemiyeti.

2- DİL DEVRİMİ VE DİLDE ÖZLEŞME

12 Temmuz 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin kuruluşuyla birlikte dil devrimi tam anlamıyla kendisini hissettirmeye başlar. 26 Eylül 1932'de Birinci Türk Dil Kurultayı toplanır. Bu toplantıda

Halit Fahri, 1. Dil Kurultayı'ndan önce güzel bir Türkçe için neler yapılabileceği konusunda görüşler ileri sürer. Ona göre ulusal bilince sahip olan herkesin görevi dile hizmet etmektir. Dükkânının üstüne Arapça, Farsça veya Fransızca bir levha yazan bir kişi, bu hareketinin Türk diline bilerek veya bilmeyerek bir ihanet teşkil edeceğini iyice anlamalıdır, diyen Ozansoy bu sözleriyle dilde kirlenmeye ve yabancılaşmaya karşı bir cephe alır. Türkçe düşünüp, Türkçe yazmak için şunları yapmak gerekir:

“1. Türkçe mukabilleri olan ve aralarında hiç bir «*nuance*» mevcut bulunmayan arapça ve acemce kelimeleri kat'î surette dilimizden uzaklaştırmak: kılıç yerine seyf, şimşir ve güneş yerine şems ve mihr, afitap hurşit kelimeleri gibi.

2- Asılları ister arapça veya acemce, ister fransızca veya diğer bir lisandan alınmış olsun, halk dilinde yerleşmiş kelimeleri muhafaza etmek: şemsiye, tevekkül, doktor, futbol, v.s. kelimeler gibi.

3- Şahıs veya memleket, şehir ismihaslarını, ya türkçede eskidenberi taamüm etmiş şekilde muhafaza etmek (İskender., Floransa, v.s. gibi), yahut asıllarındaki beynelmilel imlâ ile almak: Sahespiare, Nev-York gibi.

4- İlim ıstılâhlarına öz türkçede mukabil kelime bulunursa ne âlâ, aksi takdirde bunları lâtinçe veya yunanca esaslarından lilsanımıza en tatlı gelebilecek şekiller

²² A.g.m., s. 13.

dahilinde iktibas etmek: oksijen, otomobil, etnografik, psikanaliz, morfinmen; stratosfer v.s. gibi.

5- Öz türkçe kelimelerin köklerini araştırmak ve geniş türk diyarında münevver şehirler halkının bilmediği kelimeleri bulup ortaya çıkarırken mücerret kelimeleri mümkün mertebe mürekkeplere tercih etmek: «saban izi» yerine Anadolu'da çok kullanılan «çizi» kelimesi gibi.

6- Noğoy lehçesile «gün» yerine «kün», «deniz» yerine «dengiz» telâffuzları doğru olmalıyacağı gibi «akşam» yerine «tün», «hangi» yerine «kaysı» kelimelerini tercih etmenin de ne kadar acaip düşeceğini (...) iyice bilmek.²³

Yakup Kadri, Türkçe «kocaman bir çınardı», ama o, «Önce arabiyat ve acemiyat mutasallıflarının, sonra da, bizim, biz frengiyat *snoplarının* elinde bir melez lehçe haline girdi.» der. Dilden birçok Arapça ve Farsça sözcükler, bu dillerin kurallarıyla yapılmış terkipler attık, fakat yine de «türkçeye türkçeliğini» kazandıramadık, diyen Karaosmanoğlu'na göre bunun nedeni kalem sahiplerinin frenkçe düşünüp, yani cümlelerini kafalarında Fransızca oluşturup, bunu sonradan Türkçeye çevirmeleridir. Bundan dolayı halk aydınların dilini anlamaz:

“Büyük halk kütlelerinin bizim yazılarımızı anlamayışı, bir takım yabancı lûgatler kullanmamızdan ziyade bu yüzdendir. Bütün medenî lisanlar arasında hesapsız kelime mübadelesi vardır. Elverir ki bu kelimeler yeni girdikleri dilin bütün millî şeraitine uysunlar. (...) Yapma bir dilin, yapma bir edebiyatın duvarları arasında mahsur kalanlar bunu bir türlü göremiyorlar. Bizi uydurma Osmanlıca'dan, uydurma ybir türkeye atmak istiyorlar.”²⁴

Reşat Feyzi, dil devriminin bir çeşit manevi devrim olduğunu, bunu ruhlara aşlamak, inandırmak için en aşırı yollardan yürümeye mecbur olduğumuzu belirtir. Ona göre, dil devriminde «itidal» tavsiye edenler dar düşünceli insanlardır. Bunlar devrimin sözlük anlamını bile anlayamayacak kadar zavallı kişilerdir: “Uyuşuk hareket etmek, hislerimize kapılmak, müsamaha etmek inkılâp nesillerinin tanımadığı mefhumlardır.”²⁵

Yazar, Türkçe olmayan bir sözcüğün görünüşte önemsiz gibi görüldüğünü, ancak bazı zamanlar Türk olmayan bu bir tek sözcüğün, bağımsızlık ve özgürlük aleyhine silah olarak kullanılabilen müthiş bir kuvvet olabildiğini dile getirir. Bundan dolayı, «Dilimizdeki bütün yabancı sözleri istisnasız çıkarıp atmalıyız.» Balkanlardaki

²³ Halit Fahri (Ozansoy), “Güzel Türkçe Seferberliği”, *Servetifünun Uyanış*, C. 72/8, S. 1885/200, 29 Eylül 1932, s. 279.

²⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Türkçe”, *Kadro*, C. 1, S. 9, Eylül 1932, s. 20-21.

²⁵ Reşat Feyzi, “Dil İnkılâbının Mana ve Mahiyeti”, *Servetifünun Uyanış*, S. 1918/233, 18 Mayıs 1933, s. 394.

birçok Türkçe yer adının değiştirildiğini, buna karşılık olarak bizim de Türkçe olmayan yer adlarını değiştirmemiz gerektiğini, dil davasının herkesin davası olduğunu söyler:

“Biz de Türk olmıyan bütün şehir isimlerini değiştirmeliyiz. Bütün ecnebî ansiklopedileri şehir ve köylerimizden bahsederken Türk olmıyan isimlerle anarlar. Maziye tamamen silmek, kafalardan, ruhlardan söküp atmak lâzımdır. Vatanın her yerinde yalnız millî hava teneffüs edilmelidir.

(...) Gariptir, bir devlet müessesesi olan Seyrisefain idaresi ecnebi lisanlarında çıkan gazetelere verdiği ilânlarda adaların isimlerini bizim söylediğimiz kelimelerle yazdırmıyor. Büyükada, Heybeli V.S. çok fena kelimeler midir?.. Seyrisefain üzerinde remî damga taşıyan ilânlarında niçin Prensadaları, Prenkipo V.S. diye yazdırıyor.

Millî dil davası, hepimizin davamızdır. Türklüğün hâkim olduğu bir memlekette yalnız Türk hâkimdir, Dil inkılâbının gayesi bu topraklarda yaşayan her mefhumun söylenişini türkçeye çevirmek olmalıdır. İnkılâplarda itidal yoktur.”²⁶

Hasan Âli Yücel’e göre öz Türkçe, «Türkçe düşünce» demektir. Atatürk dil değişiminin anlattığı en büyük gerçeklik de budur: «Kafayı işletmek, düşünmek.» Öz Türkçenin, Türk beynindeki kıvılcıktan sesi olduğunu belirten yazar, şunları dile getirir:

“Dil değişimi, deniz, toprak,dağ, ağac gibi atam eli değmemiş varlıklardan en yeni kurumlara, en ileri yapılara kadar bütün acuna Türk ulusunun gözünü, gönlünü açmaktır.

Öz türkçeyi varsın üç beş eskici anlamasın, anlamak istemesin. Biz milyonluk ulusla, budunla konuşmak, onunla anlaşmak istiyoruz. (...) Öz türkçe, ulusun birbirile anlaşmasının sesidir. (...)

Varsın Arabcalı, Farsçalı sözlerden ayrılmak istemiyen üç beş tiryaki osmanlıca ile (haşır) olsun. Biz Sadabad bahçelerinden arta kalmış bülbüllerin sesini değil, yaşamak isteyen bir yığının dilek iniltisini duymak, can kulağımızı onun bağı üstüne koymak istiyoruz. Ancak ondan aldığımız duygulardan ulusal bir deyiş çıkacak. (...) Bizim bütün düşüncemiz, derisi katılaşmış elile sapanını tutan, çatlak topuklu, çorapsız ayağıle Türk topraklarının göbeğine basan yurddaşlarımızın dediğini anlamak, istediğini yapmak, yapmasını istediklerimizi ona kolayca anlatmaktır.

İşte öztürkçe, bu kaygıları, bu dilekleri bu ülküleri anlatan; bu kaygılarda, bu dileklerde, bu ülküde ulusun anlaşmasına yarayan dildir.”²⁷

²⁶ A.g.m., s. 394.

²⁷ Hasan Âli Yücel, “Öz Türkçe Nedir?”, *Varlık*, C. 2, S. 35, 15 Birincikânun 1934, s. 162.

Dil meselesinde son derece dikkatli olmak gerektir, Ahmet Ağaoğlu'na göre. Herkesin kendi başına dile tasarruf etmesine karşı çıkar. Herkes uydurma sözcüklerle kendince kurallar koymaya kalkışırsa, dil öylesine dağılır ki, düzelmek yerine boğulur gider, der. Onun için dilin kendisinden alınma kurallarla dil meselesi çözümlenmelidir.

Yazar, yapım eklerinin yerli yersiz kullanılmasına da karşı çıkar:

“Meselâ «sel», «sal» takılarını herhangibir köke takarak kelime icad etmek doğru değildir. Ve her takı her kelimeye gelmez, ve her kök te her takıyı almaz, alamaz. (...) Dil uydurma kaidelere gelmez, gelemaz. Kaideleri de gene lisanın kendisini araştırarak çıkarmak mecburiyeti vardır.”²⁸

Ahmed Ağaoğlu, sonuç olarak dil devriminin Kurtuluş Savaşı'nın en önemli ve yaratıcı hamlesi olduğunu ve sürdürülmesi gerektiğini dile getirir: “Fakat bu hamle, ulusunun daha her yanı aydınlaşmamış olan içi ve özile alâkadar olduğundan, büyük bir ihtiyatla ilerlemelidir.”²⁹

Yaşar Nabi'ye göre dil, edebiyatın temeli ve dil düzeyi de memleketin kültürel düzeyinin ölçütüdür. Ahenk bakımından mükemmel bir dile sahip olduğumuzu belirten yazar, medeni bir ifade aracı olmak bakımından ise dilimizin gelişime muhtaç olduğu kanısındadır. Ona göre, Türkçe bir anarşi devri geçirmektedir. Ancak, dilimizin, şimdiye kadar izlediği yanlış yönden çıkması için bu anarşi gereklidir de:

“Yeni ve eski, iki cereyanın içinde çarpıştığı türkçe bugün bir savaş meydanını andırıyorsa, bundan memnun olmalıyız. Çünkü bu savaş da, her sahada olduğu gibi, yeni cereyanın katî zaferiyle bitecek, ve ondan sonra dilimizde, yeni istikametinde, büyük inkişaf devri başlayacaktır. (...) Yıkılan kaide ve nizamın yerine yenisi bütün sağlamlığıyla henüz kurulmuş olmadığı için, ahenge bazı falsolu seslerin de karışmasını pek tabîî görmek lâzımdır.”³⁰

Yazar, dil işinin her şeyden önce bir estetik işi olduğu inancındadır. Bu nedenle, dilin özleşmesi için eski Türk sözleri arasında seçim yaparken ahenksiz oldukları için ölen sözcüklerin ayıklanması ve bir kenara atılması taraftarıdır. Böyle bir şey yapmak yerine yeni bir sözcük yaratmanın daha doğru bir hareket olacağı düşüncesindedir. Ona göre, öz Türkçesi olan sözcüklerin Uygurca veya Çağatayca benzerlerini de dile sokmağa çalışmak aynı hatayı yinelemek olur. Özleşme için en çok özen gösterilmesi gereken nokta ise, halk diline girmiş Arapça sözcükleri kök sözcük haline getirip

²⁸ Ahmet Ağaoğlu, “Dil Devrimi”, *Evrensel Ay*, S. 51, Mart 1934, s. 3.

²⁹ A.g.m., s. 3.

³⁰ Yaşar Nabi Nayır, “Dil Özleşmesi”, *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri*, Kanaat Kitabevi, İst., 1937, s. 57-58.

bunların söz ailelerini atmak ve Türkçe eklerle yeni sözcükler yaparak kökü yabancı olan sözü Türkçeleştirmektir:

“Meselâ «Millet» kelimesi halk dilimize girmiştir. Fakat «milel», «millî», «milliyet», gibi kelimeler ancak münevverler arasında bilinir. Şu halde biz millet kelimesinden gelen arapça kelime ailesini dilimizden kolayca atabiliriz. Bunun içinde *millî* mukabilinde, yerine göre, *milletçe* veya *milletlik*, *beynelmilel* yerine *milletlerarası*, *milliyet* yerine de başka bir ekle bulunacak yeni bir söz kullanabiliriz.

(...) Bütün yabancı sözleri dilimizden çıkarmak tahakkuk etmesi güç bir ülküdür. Yabancı sözü olmıyan hangi dili gösterebilirsiniz? Yeter ki dilimizi yabancı kaidelerden temizliyelim öz türkçeleri mevcut veya söz birleştirme suretiyle bulunabilir olan yabancı sözleri dilimizden kovalım.”³¹

Yaşar Nabi, bir başka yazısında da bu konuya değinir. Burada da halk ve konuşma diline girmiş sözcükleri değiştirmenin hem güç, hem de gereksiz olduğunu; buna karşılık yazı ve edebiyat dilimizde biraz daha sadeliğe gitme olanağının bulunduğunu belirtir. Bunun için de öz Türkçe karşılığı bulunmayan yabancı sözcüklere Türkçe ekler getirilmesini ister. Bu Türkçe ekler adlara da, eylemlere de getirilebilir, der.

Yazar, Osmanlıcanın gereksiz bir bollukla kullandığı yabancı garamer kurallarıyla yapılmış edatların da atılması taraftarıdır: “Halkın «ıstılahî» dediği dilin gülünçlüğünü karakterlendirmek için ileri sürdüğü «mamafih, binaenaleyh» edatları bu nevidendir. (...) Yazı yazarken kelimeler üzerinde bir az düşünmek zahmetini esirgeyen bazı yazarlarımız tarafından halâ büyük bir bollukla kullanılan bu lüzumsuz sözlerin tam karşılıkları dilimizde vardır. Mamafih=bununla beraber, böyle olmakla beraber v.s.; binaenaleyh=şu halde, dolayısıyla, bundan dolayı, v.s.”³²

Yazar, yazı yazarken kendimizi alışkanlıklarımıza terketmememizi, uyanık bulunmamızı, sözcük ve cümlelerimizi mantıksal bir tartıya vurmamız gerektiğini belirtir.

Ona göre, dilimizde karşılıkları olmayan kavramlar için söz türetme çalışmalarında eskisi gibi Arap dilini zenginleştirecek bir yol tutulmamalıdır. Bunun için yapılacak ilk iş Türkçe bir sözcük türetmektir. Bu başırlamazsa Lâtinceye veya sözün aslına baş vurulmalıdır. Bu kavramı Türkçeleştirmek için sözcüğe Türkçe yapım ekleri eklenecektir.

³¹ Yaşar Nabi (Nayır), “Dil Özleşmesi İçin”, *Varlık*, C. 2, S. 30, 1 Birinciteşrin 1934, s. 81.

³² Yaşar Nabi (Nayır), “Dil Özleşmesi İçin”, *Varlık*, C. 3, S. 58, 1 İlkânun 1935, s. 145. Bu makaledekilere benzer görüşler Yaşar Nabi'nin adı geçen kitabında da yer almıştır. A.g.e., s. 58-61.

Yazar, Türk diline aykırı gelen Arapça sözcüklerin yerine Fransızca karşılıklarının kullanılmasını tercih eder. Ona göre, dilimize yerleşmiş bazı terimlerin uluslararası karşılıklarıyla değiştirilmesi çok yerindedir:

“İştikak ve arap grameri okumamış olan gençlerden, ağır ve çapraşık terkipli şark tabirlerinin ezberlenmesini istemeye hakkımız yoktur.

«Aksülâmel» artık devrini tamamlamış bir kelimedir. Türk çocuğu bunun yerine «reaksiyon»u çok daha kolaylıkla söyler ve ezberler. (...)

Lâtin ve grekçe köklerden gelen birçok ıstılahlar herhangi bir dilin değil, dünya kültürünün malıdır.

İslâm enternasyonalile alâkımızı kestikten sonra garbın kültür enternasyonaline girmek bir zaruret olmuştur. Rönesanstanberi her milletten ediplerin ve âlimlerin üzerinde asırlardanberi işlemeleriyle bugünkü mükemmelliğine eriştirilmiş olan enternasyonal terimlerin kolaylık ve zenginliğinden faydalanmamak için hiçbir sebep yoktur.”³³

A. Seni, dil devriminin sadece bir söz değiştirmesi değil, duygu ve düşünce devrimi de olduğunu ileri sürer. Dil devrimi, ona göre, eski duygu ve düşüncelerin önüne bir aşılmaz geniş bir çukur, yeni duygu ve düşüncelere ise uçsuz bucaksız bir ova açmıştır.

Yazar, «ayıklanmış, özlüğünü bulmuş» dilimizle yetişen gençliğin eski dille, yani Osmanlıcayla yazılmış, kütüphanelerimizi dolduran bunca eseri okuyamayacağını, onlardan bir pay alamayacağını da söyler. Oysa dünyadaki her yeniliğin temelinde eskilerin izi bulunur:

“Öyle ise «yenilik» demek, bir işe ta baştan başlamak değil, eski varlığın yıpranmış yerlerini atarak sağlam yanlarını, bugünkü oluşa, isteyişe, gereklığe göre uydurmak, temizlemek, düzeltmek, varlığına yeni bir varlık katmak demek olmaz mı?”³⁴

Buradan yola çıkarak eskilerden yararlı olabilecek her şeyi öz Türkçeye çevirmemiz gerektiğini söyleyen yazar, ilk denemeyi Namık Kemal’in «*Hürriyet Kasidesi*»ni öztürkçeleştirmekle yapar. Ona göre, bu yenileştirmelerle bilgimiz daha da zenginleşip enginleşecektir.

Sadri Ertem, dil temizliğiyle ortaçağın düşüncesinden kurtulduğumuzu söyler. O, Avrupa nasıl 500 yıl önce Rönesans’la birlikte derebeylikten ulusluğa geçtiyse biz de şimdi geçiyoruz, der. Ona göre, dil temizliğiyle Türk tarihinde öz rönesans’ın ta kendisi

³³ A.g.e., s. 64-65.

³⁴ A. Seni, “Eskilik, Yenilik Varlıkları ve Anlayışları”, *Servetifünun Uyanış*, C. 75/11, S. 1955/270, 8 Şubat 1934, s. 166.

ile karşılaşırız. «Klâsik Türkçe» böyle doğacaktır. Yalnız öz dile değil, dünyadaki teknik yarışına ve düşüncesine de kafalarda yer bulunacaktır. Bunun için yapılacak şey şudur:

“İnkılâbı seven yayar.

Öz dili seven, öz dille inandığını yazar, yarı inkılâpçı ve kaytak azmanı osmanlıca düşünür, ve lugata bakar, geri düşünceye yeni etiketi atar.”³⁵

Nüvit Osmay, öz dili doğru ve pürüzsüz kullanmanın ilk koşulunun kılavuzu açıp bakmak ve uydurmamak olduğunu ileri sürer. Bunun için de gazeteler ve dergilerdeki yazıların kılavuzdaki kurallara uyularak yazılması gerekmektedir. Alışkanlıkların da bir kenara bırakılmasını söyleyen yazar, sözcüklerin Türkçelerinin kullanılmasını ister:

“... Artık tamamiyle alıştığımız veya alışmış olmamız gereken okul, saylav, kültür, bakan, kamutay, kurum, ulus ve daha başka sözleri, mektep, mebus, maarif, vekil, meclis, millet filân diye kullanmak, öz dile karşı ilgisizlik göstermek demektir.”³⁶

Dil devrimimizin çok değerli olduğunu söyleyen Nüvit Osmay, düşündüğünü, söylediğini, yaptığını kendi diliyle anlatamayan insanların kültür alanında çok geri kalmış insanlar olduğunu dile getirir. Dil devrimiyle birlikte bu tehlike ortadan kalkmıştır:

“Dilimiz de isteğimiz, düşüncemiz ve bilgimiz kadar genişleyecek ve başka dillere alık alık bakıp, bunun karşılığı neydi? Türkçesini bir türlü bulamıyorum demeyeceğiz. (...) Birşeyi yaparken onun niçin yapıldığını, sebep ve amacını bilmeliyiz, yoksa yaptığımız işde benliğimiz yoktur demektir. Şunu da ulamak isterim, dil devrimi bizde şimdiye kadar yapılan ilim çalışmalarının en kuvvetlisi, ereğini en iyi bilen ve bütün bunlarla beraber en gücüdür.”³⁷

Dil devrimi ve dilde özleşme üzerine düşünenlerden birisi de İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. Ona göre dil devrimi evrensel Türk devriminin bir sonucudur. Eski Türkçe yıkılmaktadır. Yıkılış sebebi, bu dilin bizim için olmamasıdır. Bazı densizler, denksizler bütün değişmelere, yeniliklere karşı koymaktadırlar. Bu kişiler, «Olur mu böyle, olur mu öyle canım? derler dururlar.» Oysa, evren oldukça değişme de olacaktır. Değişebilen varlıklar kalırlar, değişemeyenlerse ölürler: “Öyleyse? Düşünün «Biz de dil Türkçülüğünü istiyoruz, yalnız yavaş yavaş olmalı!» Bu evrensel bir töre

³⁵ Sadri Ertem, “Dil Değişmesi Bir Oluştur”, *Varlık*, C. 2, S. 37, 1 İkincikânun 1935, s. 197.

³⁶ Nüvit Osmay, “Görüşler: Öz Dili Doğru Kullanalım”, *Yeni Adam*, S. 90, 19 Eylül 1935, s. 12.

³⁷ A.g.m., s. 15.

midir? İşleyişini nasıl görebildiniz? Bu acunda (dünyada) hangi canlı, hangi bitki yavaş yavaş, basamak basamak değişmiştir?”³⁸

Baltacıoğlu, bu sözleriyle devrimlerde, dil devriminde yavaş yavaşın olamayacağını, yavaş yavaşın olduğu yerde de başarısız kalınacağını belirtmek ister.

Osmanlıcanın Osmanlı İmparatorluğu’nun kafasına, duygularına, isteklerine uygun bir dil olduğunu belirten yazar, Osmanlı İmparatorluğu’nu Cumhuriyet’ten ayıran dil özelliklerini şöyle sınıflandırır:

“I- Osmanlı dili müsavatçılık düşmanı bir dildi: halk dilinden apayrı bir Saray, Babıali, Divan ve Efendi dili vardı. II- Osmanlı dili lâiklik karşıtı bir dildi: Kuran diline, Arap diline dayanıyor, kendini onda buluyor, teleffuzundan inşasına ve imlâsına kadar her şeyi bu din dilinden kölecesine kopye ediyordu. III- Osmanlı dili halk düşmanı bir dildi: halk dilinde olan her kelimeyi, her inşayı hor görür ve öz Türkçe olan bu dile tezyif düşünerek «lisanı avam» derdi. IV- Osmanlıca devrim düşmanı bir dildi. ne söyleyişte, ne yazışta, ne de harflerin ve imlanın biçiminde -her türlü ihtiyaçlara, zorlamalara karşı- hiç bir şey yapmıyor, eskiliği güdüyordu.”³⁹

Cumhuriyet’in dil anlayışı ise bunların tam tersidir. Saray, Divan ve Efendi dili yıkılır; halk dili egemen olur. Türkçe laiklikle birlikte sarıklı ve kavuklu dillere kulluk etmekten kurtulur. Bilimsel bir dil anlayışı gelişir. Halk dilinin değerleri öz dilimizin değerleri olur. Atatürkçülük, devrimcilik demek olduğundan dil bahsi de devrim bahsi olur ve dilde bildiğimiz, gördüğümüz yenilikler yapılır.

Baltacıoğlu, bir ulusun ortaklaşa dilinin, İbrahim Necmi Dilmen’in de inandığı gibi, bir iki yerin özel söyleyişinden değil, bütün ulusun ortak düşünüşünden, birlik anlayışından doğduğuna inanır. Bu nedenle ulusal dil, herkese söyleyen, herkese kendini duyuran, herkes tarafından anlaşılan dildir. Ona göre, ortaklaşa kullanılmayan bir köy sözü nasıl uluslaşmıyorsa, eski Türklerde kullanılan, ancak yeni Türkçede ne kendi, ne de soyu sopu bulunan bir sözün de uluslaşmasına olanak vardır. Bu nedenle eskiden kullanılıp da ölen sözcüklerin yeniden dirileceğine inanmaz. Çünkü öz Türkçenin yarını ne yerli konuşmalarda ne de eski kalıplardadır. Yaşıyan, bütün Türklerce ortak kullanılan canlı Türkçenin kendi huyuna suyuna göre üremesinde ve Arap, Fars ve Fransız yabancı kalıpları yerine geçmesindedir.⁴⁰

Baltacıoğlu, 1936 yılında dilde özleşmeciliğin yavaşlaması üzerine gericilerin, Osmanlıcacıların yeniden ortaya çıkmaları üzerinde durur. Ona göre Arapça ve

³⁸ İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), “Dil Türkçülüğü”, *Yeni Adam*, C. 1, S. 49, 6 Birincikânun 1934, s. 2.

³⁹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Yeni Nesle Yeni Dil”, *Yeni Adam*, S. 91, 26 Eylül 1935, s. 5.

⁴⁰ İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), “Dil Devrimi Üzerine”, *Yeni Adam*, S. 54, 10 Kânunısani 1935, s. 3.

Farsça terkipleri kullananların yaptıkları, yenilik hareketlerine karşı gelmekten başka hiç bir şey değildir. Bütün bunlara karşın dil devrimi en büyük eserini yapmıştır. Dil devrimi, öz Türkçe bilincini şiddetlendirmiş, öz Türkçenin önündeki engelleri kaldırmıştır.⁴¹

1936 yılının başında *Yeni Adam*'da Yeni Adam imzasıyla Baltacıoğlu'nun üslûbunu anımsatan bir yazı yayımlanır. Bu yazıda dil devrimine inanmak gerektiği, dilde devrimin kafalardaki devrimden doğacağı görüşü egemendir. Dil devrimi ile ilgili olarak şunlar söylenir yazıda:

"Düşünülen, elenen, incelenen, fakat yapılmıyan, yaşanmıyan bir devrim, devrim değildir. bu ölçüye göre asıl devrimciler öz dili konuşanlar, yazarlar ve öğretmenlerdir. Yazık; öz fonksiyonu öz Türkçeyi konuşmak, yazmak ve öğretmek olduğu halde bunun büsbütün tersini yapanlara!...

Öz Türkçe devrimi bir kafa devrimidir. Osmanlıca ile yıkılan bütün bir eskilik, fosiller âlemdir. Osmanlıca ile istipdada, zora, haksızlığa dil olan bir dil ölmüştür. Yeni millete yeni bir dil gerektir."⁴²

Ahmet Muhip Dıranas, Türk devriminin en büyük olgularından birinin, hatta en önemlisinin dil devrimi olduğu inancındadır. Ona göre, yapılan temizleme ve yenileme işi dilin zenginleşmesine yarayacaktır:

"Şimdi dilimize bazı yadırgı kelimeler girse bile onlar kendi kendilerine ortadan çekilecek ve dil kendi kendine gelişecektir. Bu günkü edebiyatçıya iş düşmüştür: dili güzelleştirmek, dili yapmak demek."⁴³

Dil devriminin bir sonucu da kimi yazarların eskiden yazdıkları kitapların dillerini yalınlaştırmak olmuştur. Bunlardan biri de Halit Ziya'dır. Halit Fahri, Halit Ziya'nın bu davranışını onaylar ve bu davranışın diğer yazarlara da örnek olmasını ister. Çünkü diğer türlü birçok değerli eser kütüphanelerin tozlu raflarında bir sır olarak kalacaklardır:

"Bu suretle bir taraftan güzel Türkçe, bütün enginliği ve zenginliğiyle ortaya çıkarken, arap ve acem kelimeleriyle terkipleri mazinin karanlıklarına gömülüyor, diğer taraftan da, eski eserler, hatta en iyileri ve en yüksekleri şimdiki nesil için yavaş yavaş anlaşılmas bir muamma haline geliyor. (...) Halid Ziya Uşaklıgil'in eski bir yazısını

⁴¹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Öz Türkçe Akını Durdu mu?", *Yeni Adam*, S. 131, 2 Temmuz 1936, s. 2.

⁴² *Yeni Adam*, "Dil Devrimine İnanmak Gerektir", *Yeni Adam*, S. 144, 1 Birincikânun 1936, s. 12.

⁴³ Ahmet Muhip (Dıranas), *Gençler Diyorlar ki* (Anketi yapan: İhsan Aygün), *Yücel*, C. 2, S. 7, Eylül 1935, s. 16.

bugünün çocukları için anlaşılır bir şekle sokan yeni tecrübesini de bunun için içimden alkışlamışımdır.”⁴⁴

Ataç, 1938 yılında o gün için kullanılan dilin gelecekte de yaşayıp yaşayamayacağı endişesini taşır. Dil devrimiyle yapılanları, duyulan sancıları Fransızların 16. yüzyılda yaptıklarını, duyduklarını söyler, Ataç. Bu bakımdan Montaigne ve Rabelais’ten yaklaşık 300 yıl sonra Türkiye’de de aynı şeyler yapılır, sancılar çekilir. Ataç, şunları söyler:

“Belki iki yüz yıl sonra anlaşılmayacağız; fakat iki yüz yıl onrakilerin dilini bugünkü muharrirler kuruyor, hiç olmazsa onun kurulacağı sahayı temizlemek hazırlamak vazifesini görüyor. Bu, büyük bir zevk değil midir? (...) Bizim bugün duyduğumuz bu hazırlayıcılık, dil yaratıcılık zevkini Fransızlar on altıncı asırda duymuşlar.”⁴⁵

Ağustos 1936’da toplanan Üçüncü Türk Dil Kurultayı’nda Güneş-Dil Teorisi tartışılır. Güneş-Dil Teorisi’yle özleşmecilikten vazgeçildiğini sananlara, İbrahim Necmi Dilmen kurultaya sunduğu raporda şunları söyler:

“Şu noktayı da önemle ileri sürmek isterim: Güneş-Dil teorisini yalnız dilimize lâzım görünen ve karşığı bulunmayan birtakım Arapça, Farsça, Fransızca sözleri - Türkçe diyerek muhafaza gayretiyle ileri sürülmüş zannedenler, pek büyük bir gaflet ve yanlışlık içine düşmüşlerdir.”⁴⁶

Bu tarihten sonra dil devriminde bir durağanlık başlar. Osmanlıcada kullanılan bazı Arapça ve Farsça sözcükler ile terkipler kimi yazarlarca yeniden kullanılmaya başlanır. Güneş-Dil teorisi, Türk dilinin yeryüzündeki bütün kültür dillerinin ana kaynağıdır, anlayışına dayandığından dolayı özleşmecilik karşıtları bunu kendilerine yontmuşlardır. Buna karşın Türk Dil Kurumu özleştirme çalışmalarını sürdürür.

Özleşmenin yanında yazı devriminden kalan bir sorun hala sürdürür varlığını: İmlâ. Söz gelimi, ay adları türlü türlü yazılır: Kimi kânunusani der, kimi sonkânun, kimisi İkincikânun der, kimisi de II incikânun. İşte bundan dolayı başlar imlâ tartışmaları 30’lu yılların sonlarında.

Tayyar Fethi Bütün, bu kargaşa için şunları söyler:

“Hiç bir ulusun dilinde böyle dil karışıklıklarına rastlanmaz. Hatta habeş dilinde bile..”⁴⁷

⁴⁴ Halit Fahri Ozansoy, “Açık Türkçeye Çevirmeler”, *Servetifünun Uyanış*, C. 77/13, S. 2010/325, 28 Şubat 1935, s. 210.

⁴⁵ Nurullah ATAÇ, “Türkçe Yazmak Zevki”, *Haber*, 11 Mayıs 1938, s. 3.

⁴⁶ İbrahim Necmi Dilmen, *Üçüncü Türk Dil Kurultayı Kitabı*, 1936, s. 13 (Ömer Asım Aksoy, *Özleştirme Durdurulamaz*, TDK Yay., Ank., 1973, s. 25’ten naklen).

⁴⁷ Tayyar Fethi Bütün, “Yerinde Bir Sorgu”, *Servetifünun Uyanış*, C. 77/13, S. 2015/330, 4 Nisan 1935, s. 290.

Bu söz imlâmızın içinde bulunduğu durumu net bir şekilde gözler önüne serer. İmlâ tartışmaları daha uzun yıllar sürer, sürüyor da.

3- KONUŞMA DİLİ - YAZI DİLİ VE GRAMER TARTIŞMALARI

Konuşma ve yazı dili üzerine yapılan tartışmalar bu dönemin dil gündemini oluşturan etmenlerden biridir. Konuşulan dille yazılan dilin birbirine yakın olmasını isteyenler gramere gerek yoktur, derler. Çünkü gramer onlara göre yapay bir dil oluşturur.

M. Zekeriya Sertel, gramere gerek olmadığı kanısındadır. Ona göre 20. yüzyılın düşünürleri, gramerin gerekli olduğu kanısının yanlış olduğunu kanıtlamışlardır. Gerçekten de dili öğrenmek için gramere gereksinimimiz yoktur. Hepimiz konuşmasını biliriz. Ama konuşmayı öğrenirken hiç kimse bize dilin gramer kurallarını öğretmemiştir. Konuşurken «sarf» ve «nahiv» hataları yapsak bile bu hatalar anlatmak istediğimizi aktarmamızı engellemez. Öyleyse okuyup yazarken gramer bilmeğe ihtiyaç duymaya gerek yoktur:

“Zaten lisan günden güne konuşma lisanına doğru gidiyor. Kitap lisanında suni ve mükellef kelimeleri kaldırıyor, mümkün olduğu kadar konuştuğumuz gibi yazmağa çalışıyoruz. Gramer kaideleri, lisanı sunileştiren bir amil olmuştur. (...) Fakat bugün hayata, halka, konuşulan lisana doğru giderken lisanımızı sunileştiren amillerden kurtarmak zarureti vardır.”⁴⁸

Resimli Ay'ın aynı ve izleyen sayısında “Gramere Lüzum Var mı?” soruşturması düzenlenir. Bu soruşturmaya Yusuf Ziya (Ortaç), Orhan Seyfi (Orhon), Mustafa Şekip (Tunç), Kâzım Nami (Duru), Sadri Ethem, Selami İzzet (Sedes), Peyami Safa, Halit Fahri (Ozansoy), Nâzım Hikmet, Muallim Vecdi Ahmet, Hüseyin Rahmi (Gürpınar), Hüseyin Cahit (Yalçın), Halide Nusret (Zorlutuna) ve Necip Asım katılırlar.

Hüseyin Cahit, Halide Nusret ve Necip Asım dışındaki tüm yazarlar gramere gereksinim olmadığı kanısındadırlar. Bunların çoğu gramer kurallarını kendilerinin de bilmediklerini, ama Türkçeyi yanlışsız kullandıklarını iddia ederler. Orhan Seyfi, bunlardan biridir. Ona göre, bir dili ana dili olarak öğrenmek, farkında olmadan o dilin sarfını ve nahvını de öğrenmek demektir. O, kitaplardan öğrendiğimiz cümle

⁴⁸ M. Zekeriya (Sertel), “Gramere Lüzum Yok”, *Resimli Ay*, S. 7, Eylül 1929, s. 1

örgüsünün asıl Türkçenin söyleyiş biçimine uyup uymadığı konusunda ikirciklidir. Söz diziminin yapay kitap dilinin bünyesine göre yapılmış olduğunu belirtir.⁴⁹

Nâzım Hikmet, Türkçe konuşan halkın Türkçe okuyup yazması için gramere gereksinimi olmadığı görüşündedir. Çünkü amacı konuştuğu dili genellikle yazıp okumak olan bir vatandaş için buna ihtiyaç yoktur. Ona göre bugünkü Türk dilinde konuşma ve yazı dili diye iki ayrı dil olamaz. Konuşma ve yazı dili ne kadar aynı olursa dil de o kadar gelişmiş olur:

“Gramer denilen ilim, yazı lisanına bir takım kalıplar koyarak onun kıvraklığına, canlılığına, konuşma lisanına yaklaşmasına mani olmaktadır, ve bu itibarla muzır bir nesnedir. Bunun için değil midir ki, ekseriya anlatmamız yazmamızdan daha canlı ve daha kuvvetlidir. Ben halkın ağzından öyle hikâyeler dinledim ki, eğer onlar anlatıldıkları gibi yazılsalardı, Gramer kaidelerine uymayan, onları parçalayan canlılıklarıyla edebiyatımızın lisan şaheserlerinden olurlardı. Velhasıl: Gramere lüzum yok. VATANDAŞ KONUŞTUĞUN GİBİ YAZ....”⁵⁰

Hüseyin Rahmi’ye göre, çocuğ kural bilmeden doğru konuşur, kuralları öğrendikten sonra ise yanlış. Bunun için de gramere pek ihtiyaç yoktur.⁵¹

Hüseyin Cahit de gramerin yararına inanmayanlardandır. Resimli Ay’a verdiği yanıtta gramerin gerekliliğini savunan Yalçın, bu yazısında tersini savunur. O, gramer kitaplarının bilgi yüküyle dolu olduğunu, çocuklara bir sürü gereksiz şey öğretildiğini ileri sürer. Gramer olmazsa dil öğrenilemez diyenlerin yanlış olduklarını söyler: “Ama, biz gramer bilmeyiz, yine söyleriz ve yazarız. Bunlar bazan kitaba uymaz belki. Fakat ölü kitap mı haklıdır, yaşıyan dil mi?”⁵² diye sorarak konuşma dilinin üstünlüğünü dile getirir.

Yazar, devrik cümlelerin yazıda kullanılmasına karşı çıkan bir okuyucuya yanıt verdiği bir yazısında, gramerin dilden çok sonra ortaya çıktığını, gramerin kaynağının yaşayan dil olduğunu belirterek şöyle sürdürür yazısını:

“Bazı yazılar var ki bunlar, okuyucunun pek haklı olarak işaret ettiği veçhile, bugünkü gramer kaidelerine göre hatalı sayılmak icap eder.

Halbuki lisana biraz daha yumuşaklık, biraz daha can ve tabîlik verilmek için, konuşma diline yaklaşmak esası kabul edilirse o zaman bu ihtilâfın böyle yeni bir

⁴⁹ Orhan Seyfi (Orhon), “Gramere Lüzum Var mı?”, *Resimli Ay*, S. 7, Eylül 1929, s. 3.

⁵⁰ Nâzım Hikmet, “Gramere Lüzum Var mı?”, *Resimli Ay*, S. 7, Eylül 1929, s. 39.

⁵¹ Hüseyin Rahmi (Görpınar), “Lisanı Öğrenmek İçin Gramere Lüzum Var mı?”, *Resimli Ay*, S. 8, Teşrinivvel 1929, s. 15..

⁵² Hüseyin Cahit Yalçın, “Gramersiz Türkçe”, *Yedigün*, C. 6, S. 134, 2 İlkteşrin 1935, s. 5.

tarzda cümleler yapan muharrirlerle gramer arasında değil, konuşma dili ile yazma dili, yani gramer arasında bulunduğu göze çarpar.

Bugünkü cereyanın kaynağı doğrudan doğruya hayatta, yani yaşayan ve konuşulan dildedir.

(...) Binaenaleyh gramerin çok katı ve cansız tarzını kırarak biraz daha canlı ve oynak bir ifade şekli diye bu konuşma dili kabul olunabilir.”⁵³

Saim Ozanoğlu, Hüseyin Cahit’e bu yazısından dolayı açık bir mektup yazar. Onun yazısında şu iki cephe üzerinde durduğunu söyler:

“1- «Kaideler mecmuası» olan ölü gramer

2- Konuşma dili olan canlı dil

ve bunlar arasında çıkan bir ihtilâfta hangi tarafa hak verilmesi gerececeği, yani statik olana mı, yoksa dinamik olana mı?”⁵⁴

Yukarıda Hüseyin Cahit’ten aldığımız sözleri örnek alarak gösteren Ozanoğlu, onun yazısının son paragrafındaki düşüncelerle bu yazdıklarının çeliştiğini belirtir. Konuşma dilinin yazı diline girmesine karşın buna alışamadığını söyler Yalçın: «*Bu çok eskiden başlamış bir hareket olduğuna göre şimdiye kadar umumileşirdi. Umumîleşemedi. Böyle olmasına nazaran neticesi pek gelmiyecek bir iş gibi görünüyor.*»

Önce konuşma dilinin yazı diline geçmesinin kaynağının «*doğrudan doğruya hayatta, yani yaşayan ve konuşulan dilde*» olduğunu söyleyen Yalçın’ın sonra bu yazdıklarıyla çelişkili bir biçimde yazısını bitirmesi «bir tezat» dır Ozanoğlu’na göre:

“Bu tarz konuşma dilinde yaşıyorsa nasıl olur da yazı dili haline gelmez? Böyle konuşmalar halk okur ve yazarlar arasında umumî bir şekilde zaten kâfi derecede yayılmış ve umumîleşmiş sayılmaz mı?

(...) Eldeki klasikleşmiş olan «*gramerin çok katı ve cansız tarzını kırarak biraz daha canlı ve oynak bir ifade şekli diye bu konuşma dili kabul edilebilir.*» ise bu, demek değil midir ki zaten konuşulan dilde gereği gibi yaşamakta olan bu tarz ulusun ve dilimizin estetiğinde de vardır. «Güzellik bilgisi» kaidelerine de uygundur. Yani taşralı mektup sahibinin sorup öğrenmek istediği güzellik bakımından da kıymeti yüksektir. «*Biraz daha canlı ve oynak bir ifade şekli olması*», «*lisana biraz daha*

⁵³ Hüseyin Cahid Yalçın, “Lisan Bahsi”. Yedigün, C. 6, S. 145, 18 Birincikânun 1935, s. 4.

⁵⁴ Yahya Saim Ozanoğlu, “Hüseyin Cahid Yalçına Açık Mektup”, *Servetifünun Uyanış*, C. 79/15, S. 2056/371, 16 İkincikânun 1936, s. 114.

yumuşaklık, biraz daha can ve tabiiik verebilmesi» ve halk dilinde yaşaması da bunun bir delilidir.»⁵⁵

Saim Ozanoğlu, yazı dilini yaparken Osmanlıcacıların tuttuğu yol gibi uydurma bir dil yaratma peşine düşersek, yazı dilimizin gene bozuk olacağı düşüncesindedir. Ona göre yarının Türkçesini oluşturmak için şunlar yapılmamalıdır.

“1- Yabancı dillerden alınan sözlerin türkçe karşılığını bulup, yazılarımızda salt onları kullanmak öz türkçe yazmaktır, sanılmamalı.

2- (Toplu söz) ler içinde geçen (tek söz) ler biçimleri dolayısıyla kendi yerini yadırgamamalı.

3- Alışkın olmadığımız sözleri çok çok kullanırken, bunda anlaşılmiyacak kadar ileri gidilmemeli.

4- Türkeline konuşulan en güzel, en doğru, en temiz, en kıvrak, en işlenmiş öz türkçe ağzı bulunmadan yazılmamalı.

5- Güzel türkçenin yüksek kavrayışına uygun düşmiyen her türlü söyleyişten kaçınmalı.»⁵⁶

Ozanoğlu, «gramer ve sentaks inkılâbı» taraftarıdır. Çünkü yanlış ve fena yazmaya devam etmekteyiz, ona göre. Konuşurken doğru ve güzel söylediğimiz halde, yazı dilinde yanlış yapma alışkanlığımızı sürüp gitmektedir. Benliğimizin, kimliğimizin ifadesi olan «sarf ve nahiv» henüz yazılmamıştır:

“Bu kitaplarda başka milletlerin ruhu bize temsil ettirilmeğe çalışılmıştır. Hattâ bütün tabirlerine, mefhumlarına varincaya kadar. Kâh Arabin, kâh Acemin, kâh Frengin. Ve hem de yarımyamalak, bozun düzen. Fakat gene de ettirilememiştir.»⁵⁷

Şimdi bizim gerçek, öz kimliğimizi ortadan kaldıran, daha doğrusu öz kimliğimizin belirmesini yıllardır engelleyen geçmişin bu yanlışlarından Türkçülük akımıyla kurtulmaya başladık. Çünkü «gramer ve sentaks inkılâbı» Türkçülük hareketile başlayan sadelik cereyanının, dil değişmesinin en tabii bir neticesidir:

“... İlkönce yabancı kelimeleri, sonra yabancı kaideleri, sonra yabancı zihniyeti, körkörüne ve oldumolasıya yabancı sevgisini ve Türk dilini yermek, beğenmemek âdetini, daha sonra yabancı sarf ve nahvini atarak kavuşmak yolunu tuttuk: kendi benliğimize.

Ve elbette kavuşacağız, inanıyoruz buna.»⁵⁸

⁵⁵ A.g.m., s. 115.

⁵⁶ Saim Ozanoğlu, “Yazı Dilimiz”, *Evrensel Ay*, S. 49, Sonkânun 1930, s. 14.

⁵⁷ Y. Saim Ozanoğlu, “Hüseyin Cahid Yalçına Cevabım”, *Servetifünun Uyanış*, S. 2065/380, 19 Mart 1936, s. 259.

⁵⁸ A.g.m., s. 259.

Ataç, Türk çocuğunun dilini kitaptan değil, hayattan öğrendiğini, böyle düşünülürse gramere gerek olmadığını söyler:

“Fakat bir çocuğuna dilinin grameri yalnız doğru konuşup doğru yazsın diye öğretilmez; dili üzerinde düşünmeğe alışsın diye önretilir; gramer dersleri riyaaziye dersleri kadar, belki onlardan da daha çok lüzumlu, faydalı bir fikri gimnastiktir.”⁵⁹

Ataç, *adapte* olmayan bize özgü bir gramer kitabı yazılmasını ister. Çünkü Türk dilinin sarfı diye yayımlanan kitapların birçoğunun Şehir Tiyatrosunda oynanan vodvillerden farkı yoktur.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, «Yazı dili ile konuşma dili bir olmalıdır», görüşüne katılmaz. Ona göre yazı dili başkadır, konuşma dili başka:

“Niçin başkadır? Şunun için ki: I- yazı dili göz önünde olmıyan okuyucu içindir. II- yazı dili söylenmek, işidilmek için değil, okunmak için yazılır. III- Yazı dili bir abideye benzer, saklanacak, biriktirilecek bir şeydir. IV- Yazı dili kesilmeyen, akıp giden bir dildir. V- Yazı dili görülmıyen, tanınmıyan insanlara söyliyem, onun için genel (umumî) kalmak tabiatinde olan bir dildir. Olsaki konuşma dilindeki ayırtlar yazı dilindeki ayırtların hep başkasıdır.”⁶⁰

Baltacıoğlu, yazı dilinin eskisi gibi kalamayacağını, dildeki özleşme akımından onun da payını alması gerektiğini söyler. Yazara göre, «Yazı dili yazı dili olarak, konuşma dili de konuşma dili olarak özleşmelidir.»

Baltacıoğlu, gazete diline de değinir. Gazetelerin kullandığı dil ona göre asıl Türkçe değildir, «Osmanlı türkçesi» adı verilen «lisanı kitabet» tir. Bugünkü Türk yazarında, gazetecisinde, bir dil, anlatım hastalığı vardır: “Bu yazar evde, sokakta, işde konuşurken türlü konuşur, yazarken başka türlü. Aynı farkı nutuk ve konferans işlerinde de görürsünüz. Görüşürken duygularını okadar eyi taşıyan gencin kürsiye çıkınca dili yabancı olur.”⁶¹

Bu dil ikizliğinin giderilmesi için yazarların ve gazetecilerin softa dilini, zengin dilini ve kitap dilini atıp halk dilini almaları gerektiğini söyler, Baltacıoğlu. Çünkü dil devrimi, «bir şekil inkılâbı değil, bir yapı inkılâbı» dır.

Halit Ziya Uşaklıgil, Türkçenin başlıca güzelliklerinden biri konuşma dili idi, diyerek konuşma dilinin artık bozulduğunu söyler. Ona göre, eskiden ince, hoş olan bu dil, şimdi bozuktur, çarpıktır. Mahkemelerdeki, Büyük Millet Meclisindeki,

⁵⁹ Nurullah Ataç, “Gramer”, *Haber*, 30 Aralık 1938, s. 3.

⁶⁰ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Yazı Dili Konuş Dili Olamaz”, *Yeni Adam*, S. 53, 17 Kânunusani 1935, s. 19.

⁶¹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Türkçesi Olmıyan Gazeteciler”, *Yeni Adam*, S. 140, 3 Eylül 1936, s. 2.

radylardaki dil başkadır, sokaktaki başka. Yazar, bu yüzden. «Türkçe ikiye mi ayrılıyor?» bezginliğine kapılır:

“Bugün gene radyo bize hatiplerin güzel demeçlerini getirirken, mahkemelerde, Büyük Millet Meclisinde, vilâyet heyti içtimalarında Türk dilinin nezahet ve zarafetinden hiçbir ziyana uğramadığının brhanına matbuat sayfelerinde şahit olurken duyulan inşirah duygusuna mukabil, biraz daha öteye kulak verince öyle bir ftura kapılırız ki bizlere «acaba Türkçe ikiye mi ayrılıyor? Biri yıllalrca incele incele bugüne kadar intikal eden eski zamanın merası bir Türkçe, diğeri son devrin sarsıntılılarıyla yıkıla yıkıla, devrile devrile, kırık dökük, bozuk ve çarpık yeni neslin ağzına düşen bir başka Türkçe mi? diye şüphe veriyor.”⁶²

⁶² Halit Ziya Uşaklıgil, “Konuşma Dili”, *San’ata Dair III*, Maarif Basımevi, İst., 1955, s. 115.



SONUÇ

SONUÇ

1923-1938 yılları arasında Türk edebiyatçıları yeni bir duyarlık ve idealizmle donanarak, eski olandan kopuk yeni bir başlangıç noktası arayışına yönelirler. 1923-1928 arasında yaşanan geçiş dönemi sonrasında edebiyat dünyası hareketlenir. Siyasal ve sosyal alanda gerçekleştirilen devrimlerle birlikte edebiyatımızda yeni bir süreç başlar..

Dönemin yazarlarının ezici çoğunluğu, hem eski edebiyatı hem de o günkü edebiyatı toplumsal gerçeklere yönelmediği savıyla eleştirirler. Sanat için sanat ve toplum için sanat anlayışını savunan yazarlar Tanzimat'tan bugüne değin bu tartışmaları sürdürmüşlerdir. Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki tartışmalar iddiacılığı, yıkıcılığı, arayışları ve yapıcılığı bakımından diğer dönemlerden farklı özellikler gösterir. Yeni ve özgün bir edebiyat yayratma çabasında olan sanatçılar, farklı cephelerde toplanarak kendi anlayışlarının en iyisi ve en doğrusu olduğunu açıklamaya çalışırken, çoğu zaman karşı gruptakileri eleştiri sınırları dışına çıkarak eleştirirler. Siyasal alandaki ideolojik arayışlarla edebî arayışlar birbirine karıştırılır.

Eleştirmenlerin eski edebiyat konusundaki tutumları ise, değişik bakış açıları ve değişik yorumlamalar içerir. «Bizde edebiyat var mıdır?», «Millî edebiyat yaratılabilir mi?», «Edebiyatımız nasıl olmalıdır?» sorularından yola çıkan eleştirmenlerin kimisi geçmiş toptan reddeder ve herşeyiyle yeni olan bir edebiyat yaratılması gerektiğini savunur. Kimisi geçmişin hakkının verilmesi gerektiğini, ancak yeni bir edebiyat yaratma yolunda ondan yararlanılamayacağını kanıtlamaya çalışırken; kimisi de eski edebiyatın yok sayılamayacağını, çünkü edebiyatın da toplumlar gibi evrimsel gelişmelere bağlı olduğunu, bu nedenle de yeni bir başlangıç noktası aramanın doğal gelişime müdahale etmek demek olduğunu savunur.

Divan ve Servet-i Fünun edebiyatına yöneltelen olumsuz eleştirilerin başında millî nitelikler taşıyama, taklitçilik, ağır bir dil kullanma yoluyla halktan kopuk oluş gelir. Divan edebiyatı bu nedenle klâsik bir edebiyat sayılmazken, Servet-i Fünun edebiyatı da sömürge edebiyatı olarak nitelendirilir. Eski edebiyata bu tür eleştiriler yöneltenler, popüler bir eleştiri anlayışının peşinden sürüklenen, edebiyatın tarihsel ve doğal gelişimine müdahale edilebilemeyeceğinin farkında olmayan eleştirmenlerdir. Bu yanılgıya, Ahmet Hamdi Tanpınar, İsmail Habib Sevük, Nurullah Ataç ve Sabahattin Eyüboğlu eski edebiyatı ve edebiyatçıları tarihsel, sosyal ve toplumsal koşullar içinde değerlendirerek dikkat çekerler.

İnkılâp edebiyatı dönemin koşullarından ve Ekim Devrimi sonrası Rus edebiyatından etkilenecek ortaya atılan bir kavramdır. Kâzım Nami Duru ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu alanda başı çeker. Baltacıoğlu, pozitivist yöntemi eleştiriye uygulayarak İnkılâp edebiyatını şiddetle savunur. Ancak İnkılâp edebiyatının gerekliliğini savunanlar kapsam ve uygulama konusunda görüş birliğine varamamışlardır. Özellikle sanatçının bu edebiyat içindeki konumu çok tartışılmıştır. Yeni insanın ifadesi yolunda İnkılâp edebiyatını köktenci bir zorunluluk olarak ileri sürenlere fırsatçı ve demagog damgası vurulur. İnkılâp edebiyatına karşı çıkanlar, sanatçının özgür iradesine karışılmaması gerektiğini de her fırsatta dile getirirler.

Yine, Millî edebiyatı sadece bir moda olarak benimseyip, millî konulara yönelme, hece ölçüsünü kullanma ve dili Türkçeleştirme şeklinde algılayanlara karşı da olumsuz eleştiriler yöneltilir. Bu bağlamda Millî edebiyat kavramı yeniden irdelenir. Millî edebiyat - Milliyetçi edebiyat ayrımının altı çizilirken, Millî edebiyatın evrensel edebiyatla ilişkisi, edebiyatın uluslararası nitelikler kazanması için yapılması gerekenler ortaya konulur.

Şiir alanında geniş boyutlu tartışmalar yaşanmıştır. Bu tartışmalar eski şiir - yeni şiir çatışmasından doğmuştur. Eski olan direnmekte, yeni ise yerleşme savaşımı vermektedir. Cumhuriyet öncesinden gelen şairler yenileri kendilerini sürdürmekle suçlarken, gençler de edebiyattaki değer bunalımını öne sürerek eski anlayışı yıkmaya çalışmaktadırlar. Genç kuşağın eski şiire ve şairlere yönelttiği bütün yıkıcı eleştiriler yeniyi yerleştirme çabasından kaynaklanır.

edebiyatımızda şiir köklü bir geleneğe dayanarak ilerlemiştir. Tanzimat'la birlikte eski şiir anlayışından kopan Türk şiirinde içerik değişimi bu dönemde, şekil değişimi Servet-i Fünun döneminde gerçekleştirilmiştir. Dilin sadeleşmesi gereği Tanzimat döneminde ortaya atılmış, ancak Servet-i Fünun döneminde zirveye çıkan ağır bir dil ve üslûp Millî edebiyat dönemine kadar gündemde kalmıştır. Milliyetçilik akımı ile birlikte edebiyatın alt yapısı da değişmiştir. Millî kaynaklara yönelişin ilk adımları dil alanında atılır. Dilde sadeleşme kısa bir süre içinde içerik ve biçimdeki yenilikleri de peşinden sürükler. Millî kaynaklara yönelme, hece ölçüsünü kullanma ve sade bir dille yazma Beş Hececiler tarafından sistemli bir şekilde uygulanır. Ancak Beş hececiler'in olgunlaştırdıkları şiir söyleminin tıkanıp kalması ve kendini aşamaması genç kuşak tarafından ağır bir dille eleştirilir. Genç şairlere göre, bir yandan yalınlaşan dil, bir yandan da yaşanan siyasal, sosyal ve kültürel değişimler ve kazanılan yeni duyarlıklar yeni bir şiir anlayışının gereğine dayanmaktadır. Yeni şiir anlayışının oluşumu da şekil

ve içerikteki değişimlerin gerçekleştirilmesine bağlıdır. Kısaca değişen malzeme ana yapıyı zorlamaktadır.

Yedi Meşale topluluğu, Beş Hececiler'in kuru memleketçilik anlayışına karşı çıkararak yeni bir edebiyatın habercisi olur. Ancak topluluk üyelerinin iddiacılıkları orannında eser verememeleri bu çıkışın cılız kalmasına yol açar.

İkinci hareket *Resimli Ay* evresinden gelir. Dergi yazarları eski edebî ölçütlerin tasfiyesine yönelik bir kampanya başlatırlar. "*Putları Yıkıyoruz*" adı verilen bu kampanyayla Abdülhak Hâmit'e verilen «Dahi-i Azam», Mehmet Emin'e verilen «Millî şair» ünvanları tartışmaya açılır. Onlara göre Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin haksız verilen ünvanlarla birer put durumuna getirilmişlerdir. Artık putların yıkılması gerekmektedir. Basın dünyası eski şairlere yöneltilen şiddetli eleştiriler yüzünden kısa sürede hareketlenir. Hemen karşı saldırılar ybaşlar. Karşı eleştiriler ileri sürülenleri çürütmeyi değil, ilk eleştirileri yapanların ideolojik eğilimlerini hedef alır. Kampanyayı başlatanlar «Koministlik»le suçlanırlar.

Üçüncü ve en kapsamlı tartışma Beş Hececiler'le yeni kuşak arasında yaşanır. Tartışmaya üçüncü taraf olarak da serbest nazımcılar katılır. Genç kuşağın temsilcilerinden Behçet Kemal yazılarında sık sık edebiyat alanındaki değer bunalımına dikkat çekerken Beş Hececiler de yeni yetişenlerin kendilerini devam ettirmekten başka hiçbir şey yapamadıklarından yakınır. İki taraf arasındaki gerilim Basın Genel Direktörlüğü'nün yayamladığı Fransızca Türk Edebiyatı Seçkisi ile su yüzüne çıkar. Bu seçkide belli bir ölçüt gözetilmediğini, yalnızca yeni şairlerin alındığını belirten Beş Hececiler, kendilerinden sonra yeni bir edebî kuşak yetişmediğini ileri sürerek tartışmayı başlatırlar. Onlara göre yeni kuşak, kendilerinin (Beş Hececiler) şiire getirdikleri yenilikleri kullanmaktan başka bir şey yapamamaktadırlar. Yeni kuşak şairleri ise, Beş Hececiler'in Türk şiirine, dili yalınlaştırmak ve hece ölçüsünü kullanmak dışında bir yenilik getirmediklerini, üstelik halk şiirini acemice taklit etmek ve Fransız şiirinden alıntılar yapmak gibi olumsuz niteeliklere sahip olduklarını ileri sürerler. Onlara göre Beş Hececiler'in artık şiir sahnesinden çekilmeleri gerekmektedir. Yeni kuşak devrim Türkiye'sini anlatma görevini yüklenmiştir.

Serbest nazımcılar ise, bunların birbirlerinden çok farklı olmadığını söyleyerek her iki tarafa da karşı çıkarlar. Genç şairler, Beş Hececiler'in egemen kıldığı hece ölçüsüne ufak tefek ses oyunları getirmekten başka bir şey yapamamışlardır. Gerçek yeniliğin temsilcileri serbest nazımcılardır.

Bu tartışmalarda, özellikle genç şairler Hececiler'e karşı oldukça sert eleştiriler yöneltmişler, onları hırsızlıkla, kısır olmakla suçladıkları gibi, kişiliklerine yönelik saldırılarda da bulunmuşlardır. Bu yüzden, yeni şiir anlayışı için kazanç sayılabilecek bu tartışmalar, eleştiri için gerçek bir kayıp olmuştur.

Şiir alanındaki en önemli meselelerden biri de, şiirin bir ideolojiye hizmet etmemesi gerektiğidir. Eleştirmenler inkılâpçı şiir anlayışına sınırlandırma açısından yoğun eleştiriler yöneltirler. Onlara göre, sanatçıların özgür yaratıcılıklarına dokunulmamalı ve sanatçıdan sanat dışında bir hizmet beklenmemelidir.

Yeni şiir anlayışı yaratma yolunda Halk şiirinden yararlanılabileceği düşüncesi de tartışmalara yol açar. Kâzım Nami, yeni şiirin temellerinin Halk şiirine dayanması gerektiğini ileri sürerken, Ahmet Hamdi ve Peyami Safa Halk şiirinin taklit edilmesine şiddetle karşı çıkarlar. Ahmet Kutsi Tecer ise, taklit dışında, Halk şiirinin dilinden yararlanma gibi bir yol izlenebileceğini belirtir.

Genç şairler, aruz - hece tartışmalarında da Cenap Şahabettin'e ve aruza karşı toplu olarak hareket etmişlerdir. Cenap Şahabettin'in hece ölçüsünü basit ve ahenksiz, bu ölçünün yaygın bir şekilde kullanımını da moda olarak değerlendirmesi üzerine, genç şairler ona sert eleştiriler yöneltirler. Onlara göre aruz ölçüsü, millî olmadığı gibi şiirde ahenk sağlama yolunda da yetersizdir. Değişen dil ve yeni şiir anlayışı Cenap Şahabettin'in «parmak hesabı» diye küçümsediği hece ölçüsünü gerektirmektedir. Üstelik Cenap Şahabettin, şiirde ahenk meselesini yalnız ölçüye bağlamakla ne kadar ilkel bir anlayış sergilediğinin ve devrinin tamamladığının farkında değildir. Bu arada eleştirilerin millî ve toplumsal mesele haline dönüştürülmesi, estetik değerlendirmelerin göz ardı edilmesi de genç şairlerin öz eleştirileri şeklinde ortaya çıkar. Eski kuşak - yeni kuşak tartışmalarında olduğu gibi aruz - hece tartışmalarında da üçüncü taraf, serbest nazımcılar yeni bir seçenek olarak ortaya çıkarlar. Onlar da, ne aruzun ne de hecenin modern şiir anlayışına uygun olmadığını, aruzu ya da heceyi yeniden düzenlemenin bir çıkış yolu olamayacağını savunurlar. Yeni şiir anlayışına göre dize yadsınacak, şiirde ahenk sözcüklerin ses değerlerine dayanan serbest nazımla sağlanacaktır. Serbest nazım, çoğu eleştirmenler tarafından benimsenip desteklenir. Ancak bu şekli basit ve şiir karikatürü diye nitelendirenler, sadece yeni olduğu için beğenildiğini ileri süren eleştirmenler de vardır.

1923-1938 yılları arasında şiir eleştirileri genellikle şairler tarafından yapılmış, olumlu eleştiriler aynı şiir anlayışına sahip şairler tarafından, olumsuz eleştirilerse karşı anlayıştakiler tarafından yöneltilmiştir. Bu dönemde esere yönelik eleştiri çok

azdır. Çoğu zaman şairin kişiliği ve siyasal eğilimi eleştiri konusudur. Eski şairler millî olmamakla suçlanırlarken yeniler de şiiri bir ideolojinin hizmetine sokmakla ve halk şiirini beceriksizce taklit etmekle suçlanırlar. Şiir yenilik getirebilme eleştiride kullanılan en önemli ölçütlerden biridir. Dönemin gazete ve dergilerinde açılan soruşturmalarda eski şairlerin inkılâba hizmetleri ve memleket gerçeklerini dile getirişleri ölçüt olarak ele alınır. Belirlenen bu çizginin dışına çıkabilen ve şairlere yönelik eleştirilerinde özgün bir eleştiri anlayışı ortaya koyan eleştirmenler ise Ahmet Hamdi Tanpınar, Nâzım Hikmet ve Sabahattin Eyüboğlu'dur.

Tanpınar, şairleri Türk şiirinin içindeki yerlerini belirleyerek, dönemlerinin koşullarına göre ele alır ve inceler. Nâzım Hikmet ise, şiirdeki biçim ve içerik değişimlerini toplumsal dönüşümlere bağlayarak şairleri ait oldukları ve seslendikleri sınıflara göre değerlendirir. Onun eleştiri anlayışı büyük ölçüde Marksizm'den etkilenmiştir. Sabahattin Eyüboğlu da eleştiri anlayışını güncel olana göre değil, Batı edebiyatından aldığı teknik birikimle tarihsel perspektife ve edebiyatın evrimine dayanarak oluşturur.

Roman ve hikâye alanındaki eleştiriler şiir ve tiyatroya karşılık daha derli topludur. Tartışma ve polemik hemen hiç yaşanmaz. Bunun nedeni bütün romancıların gerçekçi yöntemi benimsemesi ve uygulamaya çalışması ile açıklanabilir. Eleştirmenlerin roman ve hikâyede aradıkları en önemli özellik de gerçekçilik olduğu için bu alandaki eleştiriler daha yapıcıdır.

Bu dönemde bir roman Anadolu'yu ve Anadolu insanını ne kadar gerçekçi anlatırsa o derecede beğenilir. Yeni Cumhuriyet'in yenilikçi ve idealist eleştirmenleri döneme egemen olan idealist ve gerçekçi dünya anlayışından hareket ederek eleştirirler romanları. Örneğin, *Yaban*'ı eleştiren kimi yazarlar, eseri inkılâp edebiyatının somutlaşmış şekli olarak görüp övgüler yağdırırlarken, kimileri de Anadolu'nu ve Anadolu insanının hep olumsuz yönleriyle ele alınışını beğenmezler ve yazarı suçlarlar. Kısaca gerçekçi anlayış, idealizm uğruna zarar görür. Bu yüzden her iki taraf da nesnel sayılamaz.

Dönemin bütün eleştirmenleri, Türk insanının Türk romanına giremediği düşüncesindedirler. Türk romanında insan değil, olgu ön plandadır. Memleketçi anlayışa göre yazılan romanlarda, yazarlar Anadolu'yu dolaşarak sadece gözlemleriyle roman yazmak istemişler, sonuçta karşımıza dekordan ibaret romanlar çıkarmışlardır. Bu durum romancımızın düşüncelerle yazdığını, yaşam pratiği kazanamadığını göstermektedir. Birey olduğunu duyumsayamayan yazar karşımıza

cansız., yapay, gerçek yaşamdan kopuk roman kişileri çıkarmaktadır. Roman kişilerinin tek boyutlu oluşu da bu bağlamda eleştirilir. Romancılarımız, genellikle roman kişilerini iyi ve kötü olmak üzere ikiye ayırmakta, insanın değişken kişilik özelliklerine sahip olduğunu görmemekte direnmektedir.

1923-1938 yılları arasında romancılığa yönelik kuramsal eleştiriler belirleme sınırını aşamamıştır. Bu eleştiriler eserler üzerinde uygulan(a)mamıştır. Özellikle Tanpınar'ın eleştirileri bir kuram yaratmaya elverişli olmasına karşın işlevsiz kalmıştır. Peyami Safa'nın eleştirileri ise, birikimi açısından var olan Türk romanının çok ilerisinde olduğu için örtüşme noktası bulamamıştır. O daha çok roman tekniği, biçimi ve yöntemi hakkındaki yazılarıyla roman kuramına hizmet etmiştir. Bu dönemde ileri sürdüğü ölçütlerle uygulamalı eleştiriler yapan tek eleştirmen Nahit Sırrı Örik'tir.

Nahit Sırrı'nın bir romanda ve hikâyede aradığı özellikler, roman kişilerinin inandırıcılığı, olayın ve romanın gerçekçiliği ve roman kişileriyle uyumu ve eserin sağlam bir kurguya sahip olmasıdır. Ele aldığı yazarların Türk romancılığının gelişimi içindeki yerlerini belirleme kaygısı gütmeyen yazar, sadece esere yönelik eleştiriler yapar. Bu yüzden onun eleştirilerini de bir eseri kapsamlı bir şekilde çözümleyebilecek yetkinliğe ulaşamamıştır. Mustafa Nihat Özön'ün *Türkçede Roman* adlı eseri ise özsözünde de belirtildiği gibi bu alanda çalışacaklara malzeme olma amacıyla hazırlanmıştır. Gerçekten de Batı ve Türk romanının kaynaklarını inceleyen bu eser, kapsamlı bir araştırma için yol açıcı bir ön çalışma niteliğindedir.

Sayıdığımız eleştirmenlerin dışındaki eleştirmenler, yazılarında kitap tanıtma ve özetlemeden başka bir şey yapmazlar.

Hikâyede ise Nahit Sırrı'nın konusuna ve boyutlarına göre sınıflandırdığı büyük hikâye-küçük hikâye ayrımı dışında kuramsal hiçbir çalışmayla karşılaşmıyoruz. Uygulama alanında da roman için belirlenen ölçütlerin hikâyede de geçerliliğini koruduğunu görüyoruz. Hikâye kişilerinin gerçeğe uygunluğu ve inandırıcılığı, psikolojik çözümlemelerin derinliği geçerli ölçütlerdir.

Tiyatro, şiirden sonra en sert polemiklerin gerçekleştiği alandır. Bu dönemde tiyatro eğitici ve öğretici bir araç olarak görülür. Cumhuriyet ilkelerini ve devrimlerini yayma, yeni yaşam biçimini benimsetmek, Türk tarihini tanıtmak tiyatro oyunlarının başlıca görevidir. Eleştiri de aynı anlayışa göre biçimlenir. Bir eser Türk tarihinden, Türk milletinden, Türk devriminden ne derece söz ediyorsa, o derece de olumlu eleştiriler alır. Kâzım Nami, bu anlayıştaki eleştirmen tipini temsil eder.

Telif eser ve uyarılama tiyatro gündeminin en önemli meselesidir. Reşat Nuri dışında bütün yazarlar uyarlanan eserlerin gerçek değerini kaybettiği gibi, Türk toplum

yapısına da uygun düşmediği savıyla uyarlamaya karşı çıkarlar. Telif eserlerin azlığı ve yazılanların da beklenen düzeyde olmaması eleştirmenleri çevirinin gerekliliğini savunmaya yöneltir. Darülbedayi'nin repertuarı hakkındaki tartışmalar, telif eser ve uyarlama meselelerini de kapsayarak polemiğe dönüşür. Halka uzak, Batıdan uyarlandığı için Türk tiyatrosunun gelişimiyle kesişmeyen oyunların seçimi eleştirilirken halkın tercih ettiği basit ve düzeysiz vodvillerin oynanması da eleştiri konusu olur. Eleştirmenler tarafından ikisinin arasında ılımlı tercihler beklenmektedir. Çünkü, Darülbedayi'nin yapması gereken halkın ilgisine ve eğitime yönelik eserler sergilemesidir. Beklediklerini bulamayan eleştirmenlerin çoğu Darülbedayi'ye ve Muhsin Ertuğrul'a eleştiriler yöneltirler. Sanatta ahlak meselesinin tekrar tartışılmasına neden olan *Deyyus* oyunu yüzünden tiyatro dünyası birbirine girer. Küfre kadar varan çirkin bir eleştiri tarzı ortaya çıkar. Kanımızca yaşanan basit polemikler, tiyatro seyircisinin Türk tiyatrosunun ilerisinde olan bu oyunları anlayamamasından ve Muhsin Ertuğrul'la arkadaşlarının bu durumu anlamazlıktan gelip yapay bir tiyatro ortamı yaratmasından kaynaklanmıştır.

Eserlerin göğe çıkarılması ya da yerin dibine batırılması ile özetlenebilecek bir tiyatro anlayışı dönemin hemen bütün yazarlarınca yakınma konusu yapılmıştır. Yapılan oyun eleştirilerinde iyi ya da kötü gibi yargılarla karşılaşılır, ancak iyi ve kötünün ölçütleri nelerdir, bunlar irdelenmez. Önemli olan oyunun konusu, özeti, oyuncuların başarıları ve eleştirmenin kişisel beğenisidir. Oyun eleştirileri yapanların geneli tiyatro hakkında belli bir birikimi olmayan, sadece yazmak için yazan eleştirmenciklerdir. Bu sınırın dışına çıkan sadece birkaç yazar vardır: Nurullah Ataç, Muhsin Ertuğrul, Peyami Safa, Yaşar Nabi, Selami İzzet.

Bu dönemde dilde çok önemli gelişme ve değişimler olur. 1928 yılında harf devrimi, 1932 yılında ise dil devrimi yapılır. Bu devrimlerin yapılmasının özünde, dilimizi ulusal benliğine kavuşturma, bunun için de dili özleştirip arılaştırma isteği yatar. Bu devrimler gerçekleştirilmeden çağdaş uygarlığı yakalamak olanaksızdır Cumhuriyet kadroları için.

Dilimizin öz benliğine kavuşması için ilk koşul Arap yazısının atılmasıydı. Bu yazı hem dilimizin yapısına uygun değildi, hem de zor öğreniliyordu. Yeni Türk harfleri Arapça ve Farsçanın dilimize yaptığı baskıyı azaltıp yok edecekti.

Yazı devriminden önce ve sonra eski harflerin değiştirilip değiştirilmemesi konusunda çeşitli görüşler ileri sürülür. Yazı devrimine karşı çıkanlar, yeni harflerin kendi kültürümüzle bağlarımızı tam anlamıyla kesecek olması temelinde karşı çıkarlar

yeni harlere. Harflerin değişmesi yanlıları ise geri kalışımızın ilk sebebi olarak Arap abecesini gösterirler. Onlara göre bu abece yıllarca kafalarımızı demir ereve içinde bulundurmuştur. Artık geçmişin yanlışlarını kökünden temizlemek için yeni Türk abecesinin kabul edilmesi zorunludur.

Harf devrimi bir bakıma dil devrimi demekti. Bu devrimle birlikte Arapça ve Farsçanın dilimiz üzerindeki baskısı, imlâ meseleleri çözüme kavuşacaktı. Fakat bu, pek de kolay olmadığı için dil devriminin yapılması zorunluluk haline gelir. Dil devrimiyle birlikte dilimizin temel sorunları masaya yatırılır.

Bütün bunlar olurken ülkemiz aydını da ikiye, hatta e bölünür. Kimisi eski harflerin ve sözcüklerin tasfiyesine, kullanılmamasına şiddetle karşı çıkarken, kimisi de dilimizdeki tüm yabancı sözcüklerin ve kuralların atılması yönünde çaba gösterir. Kimi aydınlarımız da Arapça ve Farsça sözcüklerin atılıp yerine Fransızcalarının alınmasının yeni bir Osmanlıca yaratacağı endişesini taşırlar. Batıdan sözcük alma yanlıları, bu kavramların Türkçede olmaması nedeniyle böyle bir yola başvurduklarının altını çizerler. Elbette bunda da aşırıya kaçıldığı bir gerçektir.

Yapılan tartışmalardan birisi de gramerin gerekli olup olmadığıdır. Birçok yazar ve şair gramerin gereksiz olduğu kanısındadır. Onlara göre ocuk gramer bilmeden dili doğru kullanır, grameri öğrendikten sonra ise yanlış. Bir başka itiraz noktası ise şudur: Gramer, yazı diliyle konuşma dilini birbirinden ayırıyor. Bundan dolayı okullarda gramerin okutulması doğru değildir.

Dil devrimi yanlıları uyuşuk hareket edilmesi taraftarı değildirler. Çünkü kendi kendine hiçbir devrimin olamayacağının bilincindedirler. Bu nedenle «itidal» önerisinde bulunanların devrimin sözlük anlamını bile anlayamadıklarını belirtirler. Türkçe olmayan bir sözün kullanılması görünüşte pek bir şey ifade etmez, ama yerine göre bu tek bir sözcüğün bile bağımsızlık ve özgürlük aleyhine müthiş bir silah olacağını da unutmamak gerekir, görüşündedir onlar. Dile yadıratıcı bir z Türkçe sözcük girse bile zamanla ortadan çekileceği, ya da gelişeceği yargısını taşırlar.

Dil devriminden sonra kimi yazarların eskiden yayımlamış oldukları kitaplarının dilini yalınlaştırmaları da memnurlukla ve dil devriminin başarısı olarak karşılanır. Dil devrimiyle ilgili sonucun sonucuna gelirsek diyebiliriz ki: «*İnkalbı seven yayar.*»

Cumhuriyet'in ilk yıllarında eleştiri, büyük ölçüde edebiyat tarihi yönteminden etkilenmiştir. Fuat Köprülü tarafından sistemleştirilen edebiyat tarihi bu yıllarda büyük gelişmeler göstermiş, art arda edebiyat tarihleri yayımlanmıştır. Eleştiri de bu gelişmelerden etkilenir. Özellikle uygulamalı eleştirilerde sınıflandırma ve tarihsel perspektif içinde değerlendirme kaygısı görülür. Ancak bu durum da eleştiri

konusudur. Kimi yazarlar eleştirinin nesnel olamayacağını, nesnel olanın sadece edebiyat tarihi olabileceğini ileri sürerler. Ataç, bu alanda başı çeker. Ona göre eleştiri, bilim değil sanattır. Eleştirmenin görevi kurallar koymak, yargıda bulunmak, yazarı okuyucusuyla buluşturmak, gerçeği keşfetmek ve akıl hocalığı yapmak değil, eser üzerindeki izlenimlerini aktarmaktır. Eleştirmen eksenli bir anlayışı benimseyen yazar, eleştiri hakkında o güne değin ileri sürülenleri yadsımakta, eleştiriye denemeyle kaynaşan bir edebî tür olarak algılamaktadır.

Dönemin eleştirmenleri eş dost ve çıkar ilişkisine dayanmayan tarafsız ve tutarlı bir eleştiri anlayışının gerekliliğine inanırlar. Eleştirmenin eleştirdiği kitabı okumaması ve sık sık fikirlerini değiştirmesi de en çok üzerinde durulan noktalardan biridir. Eleştirmenin görevi, eseri anlatmak, sartaçıyla okur arasındaki iletişimi sağlamak, iyiyi kötüden ayırmak ve okuyucuya yol göstermek olmalıdır. Herkes sanatçı olamaz, ama eleştirmen olabilir, anlayışına da şiddetle karşı çıkılır. Edebiyattaki değer bunalımı bu anlayışa bağlanır ve donanımlı bir eleştirmenin otoriter bir tavırla bu anlayışa son vermesi beklenir. Yine nitelikli bir eleştirmenin edebiyat dünyasında otokontrol sistemini çalıştırabileceği olasılığı üzerinde durulur. Yazarlar, o güne değin beklenen nitelikte bir eleştirmen çıkamamasının nedenini de özgür bir edebiyat ortamının olmamasına bağlarlar.

Öznel - nesnel, diğer bir deyişle izlenimci - bilimsel eleştiri tartışmalarından yola çıkan eleştirmenler, bu dönemde daha önceki dönemlerde çözümlenmiş olan eleştirinin sınırları ve eleştirmenin görevleri gibi meselelerle tekrar tekrar uğraşmışlardır. Eleştirmenler, edebiyat tarihine öncülük etmeleri gerekirken onun gerisinde kalmışlardır. Hatta sistemleşmiş bir yöntem arayışına bile girmemişlerdir. Bu konuya dikkat çeken Hasan Âli Yücel, eleştirinin sosyolojinin, psikolojinin ve estetiğin yöntemlerinden yararlanması gerektiğini vurgulamış, ancak bunun nasıl olacağını açıklamamıştır.

Bütün bunlar gösteriyor ki, eleştirmenler eleştirinin kuramsal boyutu konusunda da yetersizlerdir. Bu nedenle de geleneğe dayanmayan, Batı kaynaklı bölük pörçük bilgilerini uygulama alanına geçirememişlerdir. Ve yine bundan dolayıdır ki, gelişigüzel bir eleştiri anlayışı ve kişisel beğeni bu dönemde de egemenliğini sürdürmüştür.

KAYNAKÇA

I- KİTAPLAR

1- Dönemle ve Eleştiriyle İlgili Kitaplar

- Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri III**, Yay. Haz.: İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, İst., 1991.
- Ahmet Oktay, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1993.
- Aksoy, Ömer Asım, **Özleştirme Durdurulamaz**, T.D.K. Yay., Ank., 1973.
- Akyüz, Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, Mas Matbaacılık, Tarihsiz.
- And, Metin, **Ataç Tiyatroda**, İst., 1963.
- And, Metin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ank., 1983.
- Beyatlı, Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti, Baha Matbaası, İst., 1971.
- Bezirci, Asım, **Nurullah Ataç, Yaşamı, Kişiliği, Eleştiri Anlayışı, Yazıları**, Varlık Yay., İst., 1983.
- Boratav, Pertev Naili **Folklor ve Edebiyat 1**, Adam Yayıncılık, İst., 1982.
- Burian, Orhan, **Denemeler, Eleştiriler**, Yay. Haz.: Vedat Günyol, Cem Yay., İst., 1993.
- Çağlar, Behçet Kemal, **Bitmez Tükenmez Anadolu**, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1994.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz, **Tevfik Fikret, Hayatı-Eserleri**, Cumhuriyet Kitaphanesi, İst., 1937.
- Çavdar, Tevfik, **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi**, İmge Kitabevi, Ank., 1995.
- Dizdaroğlu, Hikmet, "Ataç üzerine", **Ataç**, T.D.K. Yay., Ank., 1962.
- Dürder, Baha, **Roman Anlayışı**, Remzi Kitabevi, İst., 1971.
- Ercilasun, Bilge, **Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit**, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1981.
- Ercilasun, Bilge, **İkinci Meşrutiyet Döneminde Tenkit, 1. Türkçü Tenkit**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ank., 1995.
- Ertuğrul, Muhsin, **Gerçeklerin Düşleri (Tiyatro Düşünceleri)**, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yay., İst., 1993.
- Es, Hikmet Feridun, **Bugün de Diyorlar ki...**, Remzi Kitabevi İst., 1932.
- Eyüboğlu, Sabahattin, **Sanat Üzerine Denemeler Eleştiriler 1**, Cem Yay., İst., 1981.
- Eyüboğlu, Sabahattin, **Sanat Üzerine Denemeler Eleştiriler**, C.I., Cem Yayınevi, İst., 1982.
- Gökberk, Macit, "Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk", **Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk**, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yay., İst., 1986.
- Günyol, Vedat, **Sanat ve Edebiyat Dergileri**, Alan Yayıncılık, İst., 1986.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Namık Kemal: Aleyhine Çıkarılan Bir Anket Dolayısıyla", İst. 1936 (Broşür), Asrî Basımevi.
- Kaplan, Mehmet, Enginün, İnci, Emil, Birol, **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II, 1865-1876 İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İst., 1978.**
- Kaplan, Mehmet, Enginün, İnci, Emil, Birol, **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İst., 1982.**
- Kaplan, Mehmet, İnci Enginin, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Uçman Abdullah, **Atatürk Devri Türk Edebiyatı I-II**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ank., 1982.

- Kaplan, Ramazan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ank., 1988.
- Karahan, Abdülkadir, **Fuzûli, Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti**, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1995.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Ahmet Haşim**, Hakimiyet-i Milliye Matbaası, Ank., 1934.
- Kemal Tahir, "Namık Kemal İçin Diyorlar ki " Şirketi Mürettibiye Basımevi-İst., 1936 (Broşür).
- Korkmaz, Zeynep, **Cumhuriyet Döneminde Türk Dili**, A.Ü. D.T.C.F. Yay., Ank., 1974.
- Kurdakul, Şükran, **Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi**, Broy Yayınları, İst., 1987.
- Kurdakul, Şükran, **Namık Kemal**, Altın Kitaplar, İst., 1991.
- Kutlu, Şemsettin, **Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi**, Bateş Yay., İst., 1972.
- Levend, Agah Sırrı, **Edebiyat Tarihi Dersleri Servet-i Fünun Edebiyatı**, Kanaat Kitabevi, İst., 1938.
- Levend, Agah Sırrı, **Edebiyat Tarihi Dersleri Tanzimat Edebiyatı**, Marifet Matbaası, İst., 1934.
- Levend, Agah Sırrı, **Türk Edebiyatı Tarihi**, T.T.K. Basımevi, Ank., 1984.
- Mengi, Mine, **Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank., 1991.
- Nayır, Yaşar Nabi, **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri**, Kanaat Kitabevi, İst., 1937.
- Nâzım Hikmet, **Yazılar I**, Adam yayınları, İst., 1991.
- Önertoy, Olcay, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Yay., Ank., 1984.
- Önertoy, Olcay, **Edebiyatımızda Eleştiri, Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri**, A.Ü. D.T.C.F. Yay., Ank., 1980.
- Örik, Nahit Sırrı, **Edebiyat ve San'at Bahisleri**, Ank., 1932.
- Örik, Nahit Sırrı, **Roman ve Hikaye**, Varlık Neşriyatı: No.2 İst., 1933.
- Ortaç, Yusuf Ziya, **Ahmet Haşim-Hayatı ve Eserleri**, Cumhuriyet Kitaphanesi, İst., 1937.
- Özerdim, Sami N., "Nurullah Ataç Bibliyografyası", **Ataç**, T.D.K. Yay., Ank., 1962.
- Özerdim, Sami N., "Yazı Devrimini Kavrayamayanlar", **Yazı Devrimi**, T.D.K. Yay., Ank., 1979.
- Özön, Mustafa Nihat, **Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi**, Devlet Matbaası, İst., 1934.
- Özön, Mustafa Nihat, **Namık Kemal ve İbret Gazetesi**, Remzi Kitabevi, İst., 1938.
- Özön, Mustafa Nihat, **Türkçede Roman**, İletişim Yay., İst., 1985.
- Parlatır, İsmail, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikayeciliği", **Cumhuriyetin 50. Yıldönümünü Anma Kitabı**, DTCF Yayınları, Ankara, 1974, s.89-98.
- Parlatır, İsmail, **Recai-zade Mahmut Ekrem, Hayatı-Eserleri-Sanatı**, A.Ü. D.T.C.F. Yay., Ank., 1983.
- Parlatır, İsmail, **Tevfik Fikret, Dil ve Edebiyat Yazıları**, T.D.K. Yay., Ank., 1987.
- Safa, Peyami, **Objektif: 1, Osmanlıca, Türkçe, Uydurmaca**, Ötüken Neşriyat, İst., 1990.
- Safa, Peyami, **Objektif: 2, Sanat, Edebiyat, Tenkit**, Ötüken Neşriyat, İst., 1979.
- Safa, Peyami, **Objektif: 6, Yazarlar-Sanatçılar-Meşhurlar**, Ötüken Neşriyat, İst., 1980.
- Sazyek, Hakan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Türkiye İş Bankası, Kültür Yay., Ank., 1996.
- Sevinçli, Efdal, **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul**, Arba Yay., İst., 1990.
- Sevük, İsmail Habib, **Edebi Yeniliğimiz**, Remzi Kitabevi, İst., (1935).

- Şinasi, **Makaleler**, Yay. Haz.: F. Abdullah Tansel, Dün-Bugün Yayınevi, Ank., 1960.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Yay. Haz.: Zeynep Kerman, Millî Eğitim Basımevi, İst., 1969.
- Tarakçı, Celâl, **Cenâb Şehabettin'de Tenkid**, Eser Matbaası, Samsun, 1986.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, **Yazılar-Makaleler/Konuşmalar/Yanıtlar**, Yay. Haz.:Hakan Sazyek, Can Yay., İst., 1995.
- Timur, Taner, **Türk Devrimi ve Sonrası**, Doğan Yay., İst., 1971.
- Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, **Eleştirmen Gözüyle- Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960**, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1994.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, **Sanata Dair III**, Maarif Basımevi, İst., 1955.
- Ülkütaşır, M. Şakir, **Atatürk ve Harf Devrimi**, T.D.K. Yay., Ank., 1991.
- Ünver, İsmail, "Övgü ve yergi Şairi Nef'i", **Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'i Atatürk Kültür Merkezi Yayını**, Ank., 1991, s.45-78.
- Yavuz, Kemal (Haz.:), **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**, Kültür Bakanlığı Devlet Kitapları, İst., 1976.
- Yazar, Mehmet Behçet, **Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı**, Ahmet Sait Basımevi, İst., 1938.
- Yazar, Mehmet Behçet, **Genç Romancılarımız ve Eserleri**, Ahmet Sait Basımevi, İst., 1937.
- Yazar, Mehmet Behçet, **Genç Şairlerimiz ve Eserleri**, Ahmet Sait Basımevi, İst., 1936.
- Yetkin, Çetin, **Türkiye'de Tek Parti yönetimi 1930-1945**, Altın Kitaplar Yayınevi, İst., 1983.
- Yöntem, Ali Canip, **Ömer Seyfettin, Hayatı ve Eserleri**, Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi, İst., 1935.
- Yüksel, Sedit, **Şeyh Galip, Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ank., 1980.

2- Sözlükler ve Yazım Kılavuzları

- Kurdakul, Şükran, **Şairler ve Yazarlar Sözlüğü**, Cem Yay., İst., 1985.
- Necatigil, Behçet, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, Varlık Yay., İst., 1993.
- Özön, Nijat, **Güzel Türkçemiz**, Milliyet Yay., İst., 1986.
- T.D.K., **İmlâ Kılavuzu**, T.D.K. Yay., Ank., 1993.

II- YAZILAR

1- Makaleler, Görüşmeler, Cevaplar

- Abdülcebbar, "Ulusal Edebiyat", **Yeni Adam**, C.1, No: 50, 13 Birincikanun 1934, s.6.
- Abdülcebbar, "Ulusal edebiyat", **Yeni Adam**, C.I,S.49, 6 Birincikanun 1934, s.6.
- Abdullah Cevdet, "İkimiz", **İctihat**, No: 346, 1 Haziran 1932, s.5727-5729.
- Abdullah Seni, "Bilgi ve Edebiyat Mevzularında Münazara ve Tenkit Sınırları", **Servetifünun**, C.76, No: 1973-288, 14 Haziran 1934, s.34.

Abdullah Seni, "Tenkit Ne İçindir ve Nasıl Olur", **Servetifünun**, C.74, No: 1939-254, 12 Teşrinievvel 1933, s.307.

Abdullah Seni, "Eskilik, Yenilik Varlıkları ve Anlayışları", **Servetifünun**, C.75-II, No:1955-270, s.166-167.

Acun, Niyazi, "Nurullah Ataç Diyor ki", **Resimli Ay**, No:4, 1936, s.1-7.

Ağaoğlu, Ahmet, "Devletçi Edebiyat", **Akın**, 18 Haziran 1933, s.1.

Ağaoğlu, Ahmet, "Dil Devrimi", **Evrensel Ay**, S.51, Mart 1934, s.2-3.

Adıvar, Halide Edip, "Tenkit ve Münekkit" **Yedigün**, C.10, No:257, 8 Şubat 1938, s.9,24.

Adıvar, Halide Edip, "Yeni Sanat, Eski Sanat", **Yedigün**, C.9, 18 Ağustos 1937, s.4.

Ahmet Halil, "Münekkitin Psikolojisine Dair", **Çığır**, C.4, S.50, Mayıs 1937, s.147.

Ahmet Halil, "Tenkit Etrafında Konuşmalar", **Çığır**, C.3, S.41, Ağustos 1936, s.12.

Ahmet Haşim "Şair Ahlakı", **Meşale**, No:5, 1 Eylül 1928, s.1

Ahmet Haşim, " Nâzım Hikmet", **Akşam**, 28 Eylül 1924, s.3.

Ahmet Rıdvan, "Kafatası Piyesi Hakkında", **Darülbeyazıt**, S. 28, 1 Mart 1932, s. 4.

Aktay, Salih Zeki, "Bir Şairi Okurken", **Gündüz**, C.8, S.2/43, s.12,29.

Akyüz, Ali Kami, " Dilimiz Ne İdi Ne oldu?", **Gündüz**, C.5, S.30, Eylül 1938, s.90-91.

Ataç, Nurullah, "Ahmet Haşim", **Akşam**, No: 2120, 13 Eylül 1924, s.2.

Ataç, Nurullah, "Ahmet Haşim", **Milliyet**, No: 2627, 5 Haziran 1933, s.1.

Ataç, Nurullah, "Davalı Eserlere Dair", **Yeni Adam**, S.11, 12 Mart 1934, s.7.

Ataç, Nurullah, "Durmuş Bir Adam", **Milliyet**, 27 Ocak 1934, s.4.

Ataç, Nurullah, "Eve Düşen Yıldırım", **Milliyet**, 14 Nisan 1934, s.4.

Ataç, Nurullah, "Onun Arkasından", **Milliyet**, No: 2632, 10 Haziran 1933, s.4.

Ataç, Nurullah, "Tenkidi Müdafaa", **Milliyet**, 25 Haziran 1933, s.4.

Ataç, Nurullah, "Tenkit Üzerine", **Tan**, 20 Mayıs 1936, s.3.

Ataç, Nurullah, "Yahya Kemal", **Milliyet**, 5 Mart 1933 s.5.

Ataç, Nurullah, "Yahya Kemal'e Selâm", **Milliyet**, 23 Aralık 1933, s.4.

Ataç, Nurullah, "Yahya Kemal II" **Milliyet**, 12 Mart 1933 s.5.

Ataç, Nurullah, "Yeni Bir Şair", **Milliyet**, 3 Şubat 1934, s.4.

Ataç, Nurullah, "Yerli Edebiyat", **Akın**, 31 Mayıs 1933, s.4.

Ataç, Nurullah, "Şeyh Bedrettin Destanı", **Tan**, 25 Kasım 1936, s.6.

Ataç, Nurullah, "Şiirin Ölümü", **Yanm Ay**, S.90, 29 Birinciteşrin 1938, s.37.

Ataç, Nurullah, "Ahmet Haşim'in Şiirleri", **Yeni Adam**, C.1, S.2, Kânunusani 1934, s.7.

Ataç, Nurullah, "Bitmeyen Bir Dava", **Milliyet**, 9 Mart 1935, s.4.

Ataç, Nurullah, "Dil Üzerine", **Milliyet**, 2 Mart 1935, s.5

Ataç, Nurullah, "Divan Edebiyatı", **Son Posta**, 19 Şubat 1937, s.6.

Ataç, Nurullah, "Edebiyat", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1. Kânunuevvel 1934, s.188-189.

Ataç, Nurullah, "Ertuğrul Muhsin", **Darülbeyazıt**, No:33, 1 Teşrinisani 1932, s.5.

Ataç, Nurullah, "Eski Edebiyatımız", **Milliyet**, 14 Ağustos 1932, s.2.

Ataç, Nurullah, "Sanat Sanat içindir", **Yeni Adam**, C.1,S.5, 29 Kanunsani 1934, s.7.

Ataç, Nurullah, "Tiyatro Hakkında", **Hayat**, C.1, S.13, 24 Şubat 1927,s.17.

Ataç, Nurullah, "Tiyatro Hakkında I", **Hayat**, 24 Şubat 1927, s.17.

- Ataç, Nurullah, "Türkiye'de Türkçe Konuşulur", **Haber-Akşam Postası**, 8 Ocak 1938, s.3.
- Ataç, Nurullah, "Yine Divan Edebiyatı" **Milliyet**, 8 Aralık 1934, s.4.
- Ataç, Nurullah, "İstanbul Havası", **Hakimiyeti Milliye**, 29 Ocak 1927, s.3.
- Atay, Falih Rıfki, "Şair Mehmet Akif" **Yedigün**, C.8, No: 202, s.4.
- Atay, Falih Rıfki, "Öztürkçe", **Türk Yurdu**, C.2, No: 10, Teşrinievvel 1928, s.1-2.
- Atay, Falih Rıfki, "Dil kurultayı", **Ülkü**, C.8, S.43, Eylül 1936, s.1-2.
- Atay, Falih Rıfki, "Dil İşleri Üzerinde", **Ağaç**, S. 5, 11 Nisan 1936, s. 3-4.
- Atay, Falih Rıfki, "Öztürkçe", **Türk Yurdu**, C.2, No:10, Teşrinievvel 1928, s.1-2.
- Atsız, H. Nihal, "İzmir'den Sesler Hakkında I", **Atsız Mecmua**, C.1, S.4, 15 Ağustos 1931, s.93-94
- Atsız, H. Nihal, "İzmir'den Sesler Hakkında II", **Atsız Mecmua**, C.1, S. 5, 15 Eylül 1931, s.118-119.
- Atsız, H. Nihal, "Aynı Tarihî Yanlışlığa Düşüyoruz", **Atsız Mecmua**, C. 1, S: 12, 15 Nisan 1932, s. 290-292.
- Aydemir, Şevket Süreya, "Bergsonizm Yahut Bir Korkunun Felsefî İfadesi...", **Kadro**, C.1, S.11, İkinciteşrin 1932, s.43-50.
- Aydemir, Şevket Süreya, "Yarı Münnevverler Kulübü", **Kadro**, C.1, S.8, Ağustos 1932, s.40-43.
- Aydemir, Şevket Süreyya, "Yaban", **Kadro**, C.2, S.18, Haziran 1933, s.80-87.
- Aygün, İhsan, "Gençler Diyorlar ki: Ahmet Muhip Dıranas", **Yücel**, C.2, S.7, Eylül 1935, s.13-16.
- Aygün, İhsan, "Gençler Diyorlar ki: B.Kemal Çağlar", **Yücel**, C.1, S.5, Haziran 1935, s.12-14.
- Aygün, İhsan, "Gençler Diyorlar ki: Nahit Sırmı İltan", **Yücel**, C.1, S.4, Mayıs 1935, s.19-20.
- Aykaç, Fazıl Ahmet, "Ahmet Haşim'in Piyalesi" **Hayat** C.1, S.5, 3 Kânunuevvel 1926, s.18.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Dil Türkçülüğü", **Yeni Adam**, C.1, S.49, 6 Birincikanun 1934, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Bizde Edebiyat Niçin Yoktur?", **Yeni Adam**, S.205, 2 Birincikanun 1937, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?"(Anketi Yapan: Nusret Safa Coşkun), **Yeni Adam**, S.143, 24 Eylül 1936, s.4.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Mürteci Roman", **Yeni Adam**, S.175, 6 Mayıs 1937, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Teşkilatsız Edebiyat", **Yeni Adam**, S.119, 9 Nisan 1936, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?" **Yeni Adam**, S.6, 5 Şubat 1934, s.7.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "ŞEHVETSİZ Edebiyat", **Yeni Adam**, S.208, 23 Birincikanun 1937, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Dil Devrimi Üzerine", **Yeni Adam**, S.54, 10 Kânunusani 1935, s.3.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Mürteci Roman", **Yeni Adam**, S.175, 6 Mayıs 1937, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Öz Türkçe Akını Durdu mu?" **Yeni Adam**, S.131, 2 Temmuz 1936, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Türkçesi Olmayan Gazeteciler", **Yeni Adam**, S.140, 3 Eylül 1936, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Türkiye'de Tiyatro Müellifi Yok mu?", **Yeni Adam**, C.1, S.9, 26 Şubat 1934, s.7.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Yazı Dili Konuş Dili Olamaz", **Yeni Adam**, S.53, 17 Kânunusani 1935, s.19.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Yeni Çocuk Edebiyatı İstiyoruz", **Yeni Adam**, S.108, 23 İkincikânun 1936, s.9.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Yeni Nesle Yeni Dil", **Yeni Adam**, S.91, 26 Eylül 1935, s.4-5.

- Banguoğlu, Tahsin, "Harp ve Edebiyat", **Servetifünun**, C.66, No:1721-36, 8 Ağustos 1929, s.568.
- Bedrettin, "Tiyatro Münekkidi", **Darülbedayi**, S: 19, 15 Teşrinievvel 1931, s. 2.
- Bekata, Hıfzı Oğuz, "Zavallı Hasta", **Çığır**, S.41, Ağustos 1936, s.9-10.
- Bekata, Hıfzı Oğuz, "Edebiyatımız", **Çığır**, S.41, Ağustos 1936, s.2.
- Bekman, Münir Müeyyed, "İnkılâp Edebiyatı Meselesi", **Çığır**, S.29-30, Mayıs-Haziran 1935, s.9.
- Bekman, Münir Müeyyed, "Kitaplar Arasında", **Yeni Türk Mecmuası**, C.2,S.18 Şubat 1934, s.1382-1386.
- Belge, Burhan Asaf, "Ankara", **Hakimiyeti Milliye**, 8 Mayıs 1934, s.3-4.
- Belge, Burhan Asaf, "Niçin Sanatsız?", **Kadro**, C.2, S.13, İkincikânun 1933, s.32-34.
- Belge, Burhan Asaf, "Sanat ve Teknik", **Kadro**, C.2, S.15, Mart 1933, s.36-37.
- Belge, Burhan Asaf, "Taymis Kıyıları", **Kadro**, C.3, S.32, Ağustos 1934, s.25-27.
- Belge, Burhan Asaf, "İnkılâp San'atına Varmak Yolları", **Kadro**, C.3, S.29, Mayıs 1934, s.28-32.
- Bingöl, Hayri, "Yayla Dumanı", **Servetifünun**, C.77, No: 2016-331, 11 Nisan 1933, s.316.
- Bolayır, Ali Ekrem, "Lisanımız", **Servetifünun**, C.69-5, No:1804-119, 12 Mart 1931, s.230-231.
- Bolayır, Ali Ekrem, "Türk Edebiyatının Bugünkü Vaziyeti", **Servetifünun**, C.69-5, No:1801-116, 19 Şubat 1931, s.182-183.
- Bozok, Hüsamettin, "Halk Edebiyatı Ne Demektir?", **Yeni Adam**, S.154, 10 Birincikanun 1936, s.9.
- Bozok, Hüsamettin, "Kuyucaklı Yusuf", **Yeni Adam**, S.168, 18 Mart 1937, s.13-19.
- Bozok, Hüsamettin, "Ses" (Kitaplar), **Yeni Adam**, S.212, İkincikânun 1938, s.13,
- Bozok, Hüsamettin, "İnkılâp ve Sanat", **Yeni Adam**, S.154, 10 Birincikanun 1936, s.9.
- Burian, Orhan, "Edebî Eser ve Edebî Tenkit Hakkında I", **Yücel**, C.3, S.13, Mart 1936, s.18-19.
- Burian, Orhan, "Edebî Eser ve Edebî Tenkit Hakkında II", **Yücel**, C.3, S.14, Nisan 1936, s.61-62.
- Burian, Orhan, "Edebiyatımızın Asıl Noksanı", **Yücel**, C.6, S.36, Şubat 1938, s.257.
- Bülent Nebil, "Sadri Etem'in ilk Romani", **Resimli Şark** S.7, Temmuz 1931, s.42-44.
- Bülent Nuri, "Proleter Edebiyatı", **Servetifünun**, No:1824-139, 30 Temmuz 1931, s.130-131.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Biz Varız... Sanatta Yeni Bir Ankara Kuracağız.." **Yücel**, C.2, S.8, Ekim 1935, s.72-73.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Edebî Bir Tasfiye", **Varlık**, S.79, 15 Birinciteşrin 1936, s.99-102.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Gönüllü Sanat", **Ülkü**, C.4, S.23, İkincikânun 1935, s.336-337.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Kıymet Buhranı Var!", **Perşembe**, S.4, 25 Nisan 1935, s.3.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Ustaların Çıraklığı ve Tılsım Taşı", **Ülkü**, C.5, S.25, Mart 1935, s.15-17.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Varlık'ın Bir Nüshası", **Varlık**, C.2, S.33, 15 ikinciteşrin 1934, s.137-138.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Şair Kime Derler ve Bizce Güzel Şiir Nedir?" **Yücel**, C.7, S.41, Temmuz 1938, s.171-172.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Sanata Hürmet Gerek", **Varlık**, C.4, S.76, 1 Eylül 1936, s.55.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz, "Mehmet Akif", **Yedigün**, C.7, No: 174, 8 Temmuz 1936, s.17.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz, "Yahya Kemal ve Eseri", **Meşale**, No: 8, 15 Teşrinievvel 1928, s.8-10.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü, "Hecenin Bugünkü Vaziyeti", **Resimli Şark**, S.14 Şubat 1932, s.24.
- Dilmen, İbrahim Necmi, "Türk Dilinin Ana Çizgileri", **Kadro**, C.2, S.16, Nisan 1933, s.50,51.
- Dilmen, İbrahim Necmi, "Türk Dilinin Son Elli Yıllık Değişmelerine Bir Bakış", **Yeni Türk Mecmuası**, S.11, Teşrinievvel 1933, s.1061-1070.

- Dilmen, İbrahim Necmi, "Cumhuriyet Yıllarında Dil Çalışmaları", **Ülkü**, C.12, S. 69, İkinciteşrin 1938, s. 239-244.
- Dilmen, İbrahim Necmi, "Güneş Dil Teorisinin Ana Kanunları ve Analiz Yolları", **Ülkü**, C.7, S.38, Nisan 1936, s.88-95.
- Dilmen, İbrahim Necmi, "Güneş-Dil Teorisinin Esasları" **Ülkü**, C.6, İkincikânun 1936, s.329-334.
- Dilmen, İbrahim Necmi, "Türk Dilinin Ana Çizgileri", **Kadro**, C. 2, S. 16, Nisan 1933, s. 50-51.
- Dilmen, İbrahim Necmi, "Yeni Karşılıklar Kılavuzu", **Ülkü**, C.5,S.26, Nisan 1935, s.81-84.
- Duru, Kazım Nami, "Tiyatro Hakkında," **Servetifünun**, C.66, No:1733-48, 31 Teşrinievvel 1929, s.780.
- Duru, Kâzım Nami, "Bir Kitap ve Bir Mülâhaza", **Ülkü**, C.2, S.8, Eylül 1933, s.146-149.
- Duru, Kâzım Nami, "Edebiyatın İçtimaî Vafı", **Servetifünun**, C.67, No: 1750-65, 27 Şubat 1930, s.202-203.
- Duru, Kâzım Nami, "Halk Edebiyatı", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, Kânunusani 1933, s.300-302.
- Duru, Kâzım Nami, "Mete", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, S.8, Mayıs 1933, s.709-711.
- Duru, Kâzım Nami, "Millî Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat", **Servetifünun**, C.66, No: 1720-35, 1 Ağustos 1929, s.550.
- Duru, Kâzım Nami, "Roman", **Ülkü**, C.1, S.2, Mart 1933, s.173-174.
- Duru, Kâzım Nami, "Sanat ve İnkılâp", **Yücel**, S.28, Haziran 1937, s.134-135.
- Duru, Kâzım Nami, "Son Münakaşaların Sosyolojik İzahı", **Servetifünun**, C.66-2, No: 1718-33, 18 Temmuz 1929, s.517.
- Duru, Kâzım Nami, "Sönmeyen Ateş", **Ülkü**, C.2, S.7, Ağustos 1933, s.58-59.
- Duru, Kâzım Nami, "Türk Edebiyatına Bir Bakış", **Ülkü**, C.3, S.14, Nisan 1934, s.116-123.
- Duru, Kâzım Nami, "Yaban", **Ülkü**, C.1, S.3, Nisan 1933, s.234-236.
- Duru, Kâzım Nami, "İçtimaî Eserler", **Servetifünun**, C.68, No: 1729-44, 3 Teşrinievvel 1929, s.716.
- Duru, Kâzım Nami, "İnkılâp Edebiyatı" **Ülkü**, C.3, S.13, Mart 1934, s.46-53.
- Duru, Kâzım Nami, "İnkılâp Edebiyatı" **Varlık**, C.1, S.1, 15 Temmuz 1933, s.3.
- Duru, Kâzım Nami, "Genç Kalemler", **Servetifünun**, C.66, No:17-19-34, 25 Temmuz 1929, s.540.
- Duru, Kazım Nami, "Mete", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, S.8, Mayıs 1933, s.709-711.
- Duru, Kazım Nami, "Sönmeyen Ateş", **Ülkü**, C.2,S.7, Ağustos 1933, s.59-60.
- Elif Naci, "İnkılâp Sanatkârı", **Milliyet**, 29 Haziran 1933, s.4.
- Enis Bülent, "Kağrı", **Gündüz**, C.1, S.4, 15 Temmuz 1936, s.125-126.
- Erginöl, Hasan Ferit, " Namık Kemal I", **Varlık**, S.131, Birincikanun 1938, s.166-168.
- Erginöl, Hasan Ferit, "Namık Kemal II", **Varlık**, S.132, İkincikânun 1938, s.179-182.
- Erişirgil, Mehmet Emin, "Hayat Ne İçin Çıkıyor", **Hayat**, C.1, S.1,2 Kânunuevvel 1926, s.1-2.
- Ertem, Sadri Ethem, "15 Yılda Roman ve Hikâyeciliğin Geçirdiği İstihale", **Yarım Ay**, S.90, 29 Birinciteşrin 1938, s.19-21.
- Ertem, Sadri Ethem, "Bedrettin Destanı", **Yedigün**, C.9, S.212, 31 Mart 1937, s.16.
- Ertem, Sadri Ethem, "Bizde Niçin Mürrekkit Çıkamıyor?" **Resimli Şark**, S.8, Ağustos 1931, s.41-42.
- Ertem, Sadri Ethem, "Fertçi Edebiyat", **Yedigün**, C.8, S.196, 9 Birincikanun 1936, s.4.
- Ertem, Sadri Ethem, "Gençliği İtham Ederken...", **Yedigün**, C.9, S.222, 9 Haziran 1937, s.12.

- Ertem, Sadri Ethem, "Hem Materyalist Hem Şair Olmak Kabil mi?", **Resimli Ay**, S.4, Haziran 1930, s.34-35.
- Ertem, Sadri Ethem, "Macera Romanları", **Yedigün**, C.7, S.178, 12 Ağustos 1936, s.13.
- Ertem, Sadri Ethem, "Muharrir: Ruh Mühendisi", **Yedigün**, C.9, S.219, 19 Mayıs 1937, s.16.
- Ertem, Sadri Ethem, "Muharririn Mesuliyeti", **Yedigün**, C.9, S.217, 5 Mayıs 1937, s.4.
- Ertem, Sadri Ethem, "Mürnekkide Göre Sanatkâr Sanatkâra Göre Münekkit", **Yedigün**, C.8, S.202, 20 İkincikânun 1937, s.16.
- Ertem, Sadri Ethem, "Roman Tipleri", **Yedigün**, C.10, No: 239, 6 Birinciteşrin 1936, s.13.
- Ertem, Sadri Ethem, "Roman Tipleri", **Yedigün**, C.10, S.235, 8 Eylül 1937, s.16.
- Ertem, Sadri Ethem, "Romanda ve Hikâyede Tıp", **Yedigün**, C.10, S.260, 1 Mart 1938, s.16.
- Ertem, Sadri Ethem, "Tabiat Düşmanı Edebiyat", **Yedigün**, C.7, S.169, 3 Haziran 1936, s.19.
- Ertem, Sadri Ethem, "Tarihî Roman", **Yedigün**, C.7, S.179, 12 Ağustos 1936, s.13.
- Ertem, Sadri Ethem, "Türk Romanı", **Yedigün**, C.7, S.171, 17 Haziran 1936, s.8-31.
- Ertem, Sadri Ethem, "İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat", **Varlık**, C.1, S.4, 1 Eylül 1933, s.8.
- Ertem, Sadri Ethem, "Şiirlerimizin Profilleri", **Yarım Ay**, S.42, I. Birinciteşrin 1936, s.10.
- Ertem, Sadri Ethem, "Bedbin Edebiyat", **Yedigün**, C.7, No:172, 24 Haziran 1936, s.9.
- Ertem, Sadri Ethem, "Bugünün Üslubu", **Yedigün**, C.7, No: 176, 22 Temmuz 1936, s.9.
- Ertem, Sadri Ethem, "Halka Doğru Gidiş", **Yedigün**, C.7, No:180, 19 Ağustos 1936, s.13.
- Ertem, Sadri Ethem, "Harp Edebiyatı", **Yedigün**, C.8, No:198, 23 Birincikanun 1936, s.16.
- Ertem, Sadri Ethem, "15 Yılda Roman ve Hikayeciliğin Geçirdiği İstihale", **Yarım Ay**, S.90, 29 Birinciteşrin 1938, s.19-21.
- Ertem, Sadri Ethem, "Roman Tipleri", **Yedigün**, C.10, No: 239, 6 Birinciteşrin 1936, s.13.
- Ertem, Sadri Ethem, "Roman Tipleri", **Yedigün**, C.10, No:235, 8 Eylül 1937, s.16.
- Ertem, Sadri Ethem, "Sanat ve Sosyal Mesele", **Yedigün**, C.7, No:168, 27 Mayıs 1936, s.9.
- Ertem, Sadri Ethem, "Sanatın Korunması", **Varlık**, C.2, S.41, 15 Mart 1935, s.263.
- Ertem, Sadri Ethem, "Türk Edebiyatının Muhtelif Devirleri Arasında Bir Mukayese", **Varlık**, C.2, S.40, 1 Mart 1935, s.249-251.
- Ertem, Sadri Ethem, "Yeni Sanata Doğru", **Yedigün**, C.9, No:231, 12 Ağustos 1937, s.16.
- Ertem, Sadri Ethem, "Şair ve Romancı", **Yedigün**, C.7, No:174, 8 Temmuz 1936, s.8.
- Ertem, Sadri Ethem, "Edebî Hareketlerin Genişlemesi İçin", **Varlık**, C.2, S.39, 15 Şubat 1935, s.233.
- Ertem, Sadri Ethem, "Fertçi ve Cemiyetçi Edebiyat", **Varlık**, C.2, S.38, 1 Şubat 1935, s.214-215.
- Ertem, Sadri Ethem, "Niçin Beynelminel Eserlerimiz Yok?", **Yedigün**, C.7, S.182, 23 Eylül 1936, s.4.
- Ertuğrul Muhsin, "Deyyus Temsili için... son söz", **Vakit**, I Teşrhiseni 1928.
- Ertuğrul, Muhsin "Tenkid Niçin mi?", **Vakit**, 12 Teşrhiseni 1928, s.
- Ertuğrul, Muhsin, "Müellif... Müellif!...", **Darülbedayi**, S. 14, 15 Şubat 1931, s. 1.
- Ertuğrul, Muhsin, "Tiyatro Eserleri", **Vakit**, 2 Ağustos 1924, s.4.
- Ertuğrul, Muhsin, "İhtisas İş'i", **Darülbedayi**, No:2, I Mart 1930, s.1.
- Es, Hikmet Feridun, "Yahya Kemal ile Konuştum", **Yedigün**, C.5, No:122, 10 Temmuz 1935, s.14-18.
- Ethem, Sadri, Ertem, "Putlar Etrafında Kopan Gürültü", **Resimli Ay**, S.6, 5 Ağustos 1929, s.2-5.

- Eyüboğlu, Sabahattin Rahmi, "Öz Şiir Meselesi" **Varlık**, C.1, S.15, 15 Şubat 1934, s.252.
- Eyüboğlu, Sabahattin Rahmi, "Şiir ve Musiki", **Varlık**, C.1, S.17, 15 Mart 1934, s.262-263.
- Eyüboğlu, Sabahattin, "Batı Edebiyatında Tenkit Üzerine", **Tan**, 7 Haziran 1935, s.11.
- Eyüboğlu, Sabahattin, "Yeni Türk Sanatkârı Yahut Frenkten Türke Dönüş", **İnsan**, C.1, S.1, 1938, s.31-38.
- Eyüboğlu, Sabahattin, "Şiir İklimleri", **Kültür Haftası**, S.2, 22 İkincikânun 1936, s.27-28.
- F.Ö., "Sözlüğün Bekliyelim", **Evensel Ay**, S.50, Şubat 1935, s.17-18.
- Gökşen, Enver Naci, "Türk Dili Meselesi", **Servetifünun Uyanış**, C. 81/17, S. 2116/431, 11 Mart 1937, s. 245.
- Gökyay, Orhan Şaik, "Değirmen", **Varlık**, C.2, S.26, 1 Haziran 1935, s.350.
- Gökyay, Orhan Şaik, "Kahramanlık Edebiyatı", **Çığır**, C.6, S.61-62, İkincikânun- Şubat 1936, s.20-21.
- Gövsâ, İbrahim Alâattin, "Harflerimizin Kabahati", **Resimli Gazete**, C. 1, S. 27, 8 Mart 1340, s. 2.
- Gövsâ, İbrahim Alâattin, "Edebiyatta Tenkit", **Perşembe**, S.14, 4 Temmuz 1935, s.2.
- Gövsâ, İbrahim Alâattin, "Tenkit ne demektir?", **Perşembe**, S.13, 27 Haziran 1935, s.2.
- Gövsâ, İbrahim Alâattin, "Tenkit Yokluğu", **Perşembe**, S.12, 20 Haziran 1935, s.3.
- Gövsâ, İbrahim Alâattin, " Hamit", **Yedigün**, C.9, No:215, 21 Nisan 1937, s.7-8.
- Gültekin, Vahdet, "Babîâli Küfûrbazları veya Zayıf Dâhiler", **Servetifünun**, C.80, No: 2080-395, 2 Temmuz 1936, s.82-84.
- Gültekin, Vahdet, "Bizde Edebiyat Meselesi", **Yarım Ay**, S.19, (Ayı belli değil), s.23.
- Gültekin, Vahdet, "Bu da Bir Cevabın Tahlili", **Yeni Adam**, S.112, 20 Şubat 1936, s.10.
- Gültekin, Vahdet, "Edebiyat Ünvanları", **Yeni Adam**, S.89, 12 Eylül 1935, s.12.
- Gültekin, Vahdet, "Küçük Bir Kitap", **Yeni Adam**, S.103, 19İlkkânun 1935, s.12.
- Gültekin, Vahdet, "Namık Kemal İçin", **Yeni Adam**, S.139, 30 İkincikânun 1936, s.12.
- Gültekin, Vahdet, "Tenkit Meselesi", **Yeni Adam**, S.67, 11 Nisan 1935, s.11.
- Gültekin, Vahdet, "Tenkitçi Kıskanç Bir Adam mıdır?", **Yeni Adam**, S.80, 11 Temmuz 1935, s.12.
- Gültekin, Vahdet, "Yayla Dumanı", **Yeni Adam**, C.1, S.33, 13 Ağustos 1934, s.6.
- Gültekin, Vahdet, "Yeni Romanda Dil ve Üslûp", **Yeni Adam**, S.59, 14 Şubat 1935, s.16.
- Gültekin, Vahdet, "Şiir Aleyhinde" **Yeni Adam**, C.1, S.37, 13 Eylül 1934, s.7.
- Gültekin, Vahdet, "Şiir Aleyhinde", **Yeni Adam**, C.1, S.36, 6 Eylül 1934, s.7.
- Gültekin, Vahdet, "Şiir, Kafiye, Vezin, Sanat, Cemiyet", **Yeni Adam**, C.1, S.40, 4 Birinciteşrin 1934, s.7.
- Gültekin, Vahdet, "Bu da Bir Cevabın Tahlili", **Yeni Adam**, S.112, 20 Şubat 1936, s.12.
- Gültekin, Vahdet, "Edebiyatçının Haysiyeti", **YeniAdam**, S.106, 9 İkincikânun 1936, s.12.
- Gültekin, Vahdet, "Edebiyatta Collectiflik", **Yeni Adam**, S.77, 20 Haziran 1935, s.12.
- Gültekin, Vahdet, "Fikirlerden Biri ve İnsanlardan İkisi", **Yeni Adam**, S.78, 27 Haziran 1935, s.12-13.
- Gültekin, Vahdet, "Münekkit Çekişmesi", **Yeni Adam**, S.79, 4 Temmuz 1935, s.12-13.
- Gültekin, Vahdet, "Namık Kemal İçin", **Yeni Adam**, S.109, 30 İkincikânun 1936, S.12
- Gültekin, Vahdet, "Tenkit var, Tenkitçik var!", **Servetifünun**, C.81, No:2104, 17İlkkânun 1936, s.50.
- Gündüz, Aka, "Mikroskobik İdeal", **Cumhuriyet**, 22 Şubat 1931 s.3.

- Güney, Eflatun Cem, "İnkılâp Edebiyatı", **Kadro**, C.2, S.18, Haziran 1933, s.67-69.
- Güntekin, Reşat Nuri, "Edebiyat ve Edebiyatçılarımız", **Ulus**, 15 İkteşrin 1935, s.1-2.
- Güntekin, Reşat Nuri, "Edebiyat ve Edebiyatçılarımız", **Ulus**, 5 Sontışrin 1935, s.3.
- Gürün, Kadri, "İnkılâp Edebiyatı Var mı?", **Gündüz**, C.2, S.11, 15 Şubat 1937, s.261.
- Güvemli Zahir Sıtkı, "Namık Kemal'in Sanatı", **Yeni Adam**, S.104, 26İlkkânun 1935, s.9.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Edebiyatımızda Olanlar", **Yeni Türk Mecmuası**, C.6, İkinciteşrin 1938, s.456-459.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Semaver I", **Servetifünun**, C.80-16, No: 2086-401, 13 Ağustos 1936, s.180-181.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Semaver II", **Servetifünun**, C.80-16, No: 2090-405, 10 Eylül 1936, s.244-255.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Semaver III", **Servetifünun**, C.80-16, No: 2091-406, 17 Eylül 1936, s.260-262.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Semaver IV", **Servetifünun**, C.80-16, No: 2093-408, s.292-297.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Semaver V", **Servetifünun**, C.80-16, No: 2094-409, s.308-309.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Tenkit Edilen Taraf", **Servetifünun**, C.80, No: 2082-397, 16 Temmuz 1936, s.115.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Abdülhak Hamit'in San'at Telakkisine Dair Notlar", **Yeni Türk Mecmuası**, C.6, S.67, Temmuz 1938, s.260-261.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Bir Adam Yaratmak", **Türk Tiyatrosu**, No:86, Şubat 1938, s.3-4.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Bir Adam Yaratmak", **Türk Tiyatrosu**, No:87, Mart 1938, s.1-14.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Bir Adam Yaratmak ve İncir Ağacı", **Türk Tiyatrosu**, No:85, 1 İkincikânun 1938, s.3-4.
- Güvemli, Zahir Sıtkı, "Namık Kemal'in Sanatı", **Yeni Adam**, S.104, 26İlkkânun 1935, s.9.
- H.F., "«Darülbedayi'de Hayvan Fikri Yedi» Piyesi", **Servetifünun**, C.67, No: 1741-56, 26 Kânunuevvel 1929, s.54.
- Hasan Refik, "Sadri Ethem'in Hikâyeleri", **Servetifünun**, No: 1910-225, 23 Mart 1933, s.270.
- Hasan, Refik "Çıkrıklar Durunca", **Servetifünun**, C.6, No:1818-133, 18 Haziran 1931, s.34-35.
- Hazım, "Tenkit ve Takdir Etmek", **Darülbedayi**, S. 35, 1 Kânunuevvel 1932, s. 13.
- Hikmet Şevki, "Dekor Lazım mı Değil mi?", **Hayat**, C.4, S.89, 9 Ağustos 1928, s.8.
- Hikmet Şevki, "Tiyatroyu Korumak", **Hayat**, C.4, S.104, 22 Teşrinisani 1928, s.8.
- Hikmet Şevki, Temaşada Münekkidin Vazifesi", **Hayat**, C.1, S.18, 31 Mart 1927, s.17-18.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, "Abdülhak Hâmit, Seksen İkinci Yıldönümünde", **Varlık**, C.1, S.14, 1 Şubat 1934, s.214-215.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, "Ahmet Haşım", **Ülkü**, C.1, S.5, Haziran 1933, C.377-387.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, "Ahmet Haşım'in Şiirleri", **Varlık**, C.1, S.23, 15 Haziran 1934, s.358-359.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, "Cenap Şahabettin", **Ülkü**, C.3, S.13, Mart 1934, s.54-58.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, "Klasikler, Romantikler ve Hamdullah Suphi", **Garba Doğru**, No.1, 1 Ağustos 1930, s.5-7.
- Hüsamettin Nuri, "Bizde Tenkit", **Gündüz**, C.8, S.42, s.20-21.
- Hüseyin Rahmi, "Şimdiki Sanat ve Sanatkâr", **Darülbedayi**, S. 36, 15 Kânunuevvel 1932, s. 2-3.

- İleri, Suphi Nuri, "Mehmet Âkif Münakaşası", **Yeni Adam**, S.76, 13 Mayıs 1937, s.13,19.
- İleri, Suphi Nuri, "Tevfik Fikret'e Dair", **Servetifünun**, C.74, No:1932-247, 26 Ağustos 1933, s.194.
- İltan, Nahid Sırrı, "Yeni Dil Mes'elelerinden Biri", **Varlık**, C. 2, S. 41, 15 Mart 1935, s. 272.
- Kamu, Kemalettin, "Millî Vezin Her Bakımdan Aruza Faiktir", **Varlık**, C.1, S.6, 1 Birinciteşrin 1933, s.83.
- Kansu, Nafi Atuf, "İnkılâp ve Sanat", **Yücel**, S.25, Mart 1937, s.5-6.
- Karabekir, Kâzım, "Latin Harflerini Kabul Edemeyiz", **Hâkimiyet-i Milliye**, S. 755, 5 Mart 1339, s. 2.
- Karakuş, Emin (Orhan Veli Kanık), "Kağrı (Kitap Haberleri)", **Yeni Adam**, S.151, 19 İkinciteşrin 1936, s.16.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Ahmet Haşim", **Varlık**, C.1, S.23, 15 Haziran 1934, s.356-357.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Bedîî Heyecan", **Kadro**, C.1, S.6, Haziran 1932, s.19-20.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Benerji Kendini Niçin Öldürdü?", **Kadro**, C.1, S.4, Nisan 1932, s.31-39.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Bir Kısra ve Bir Hisse", **Kadro**, C.2, S.14, Şubat 1933, s.25-27.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Edebiyat Buhranına Dair", **Kadro**, C.1, S.8, Ağustos 1932, s.27-29.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", **Kadro**, S.10, Birinciteşrin 1932, s.26-27.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Eser ve Halk", **Kadro**, C.3, S.28, Nisan 1934, s.24-26.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Eski Yeni", **Kadro**, C.1, S.12, Birincikânun 1932, s.25-26.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Ferdîyet ve Şahsiyet", **Kadro**, C.1, S.7, Temmuz 1932, s.24-25.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Gene İnkılâp Edebiyatına Dair", **Kadro**, C.3, S.26, Şubat 1934, s.27-29.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Hâile Unsuru", **Kadro**, C.1, S.4, Nisanikânun 1932, s.15-17.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Maxim Gorki ile Mülâkat", **Kadro**, C.1, S.5, Mayıs 1932, s.29-30.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Millî Tasarruf ve Halk Edebiyatı", **Kadro**, C.1, S.2, Şubat 1932, s.26-28.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Samimiyete Davet", **Kadro**, C.2, S.16, Nisan 1933, s.29-30.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Sanat Ölçüleri", **Kadro**, C.3, S.29, Mayıs 1934, s.25-27.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Türkçe", **Kadro**, C.1, S.9, Eylül 1932, s.19-22.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Yalın Söz", **Kadro**, C.1, S.11, İkinciteşrin 1932, s.80-82.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Yarıda Kalan Bir 'Bahariye' "Taymis Kıyıları", **Kadro**, C.3, S.30, Haziran 1934, s.32-34.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Yeni Ruh", **Türk Yurdu**, C.3, No: 19, Temmuz 1929, s.59-61.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "İnkılâp Edebiyatı", **Kadro**, C.3, S.25, İkincikânun 1934, s.21-23.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Zeytindağı", **Kadro**, C.1, S.4, Nisan 1932, s.40-42.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Şairin Bize Anlatacağı Şey Kaldı mı?", **Kadro**, C.1, S.1, İkincikânun 1932, s.28-30.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Türkçe", **Kadro**, C. 1, S. 9, Eylül 1932, s. 19-22.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Yeni Ruh", **Türk Yurdu**, C.3, No:19, Temmuz 1929, s.59-61.

- Kocatürk, Vasfi Mahir, "Çok İleri Gitmiş Bir Adam", **Varlık**, C.3, S.49, 15 Temmuz 1935, s.3-5.
- Kocatürk, Vasfi Mahir, "Değer ve Tanılma", **Varlık**, C.3, S.64, 1 Mart 1936, s.247.
- Kocatürk, Vasfi Mahir, "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", **Varlık**, S.61, 15 Sonkânun 1936, s.200-201.
- Kocatürk, Vasfi Mahir, "Vezin ve Kafiye", **Varlık**, C.3, S.60, 1 Nisan 1936, s.276,
- Kocatürk, Vasfi Mahir, "Türk Edebiyatı Nasıl Tasnif Edilmelidir.", **Varlık**, C.I,S.2, 1 Ağustos 1933, s.18-19.
- Korap, Ali Rıza, "Bir Adam Yaratmak Münasebetiyle", **Varlık**, S.II9, 15 Haziran 1938, s.741-743.
- Köprülü, M.Fuat, "İnkılap ve Edebiyat", **Hayat**, C.1. S.5, 3 Kânunuevvel 1926, s.1-2.
- Köprülü, M. Fuat, "Alfabe İnkılâbı", **Ülkü**, C. 12, S. 67, Eylül 1938, s. 1-2.
- Köprülü-zade, Mehmet Fuad, "Harf Meselesi", **Millî Mecmua**, C. 7, S. 75, 1 Kânunuevvel 1926, s. 1206-1207.
- Köprülü-zade, Mehmet Fuad, "Piyale Hakkında", **Hayat**, C.1, S.2, 9 Kânunuevvel 1926, s.37-38.
- Körükçü, Mahir Muhtar, "Yarân Meclisi" **Yücel**, C.3, S.15, Mayıs 1936, s.135-136.
- Koryürek, Enis Behiç, "Bir Eski Bahis: Aruz - Hece!", **Varlık**, C.1, S.6, 1 Birinciteşrin 1933, s.84-85.
- Köseraifoğlu, Fuat, "Dil Anketimize Cevap", **Yeni Adam**, S.59, 14 Şubat 1935, s.8-9.
- Köseraifoğlu, Fuat, "Dil Anketimize Cevap", **Yeni Adam**, S.58, 7 Şubat 1935, s.8-9.
- Köseraifoğlu, M. Fuat, "Alfabemize Dair", **İçtihad**, C. 13, S.317, 15 Mart 1931, s. 5605-5606; S. 322, 1 Haziran 1931, s. 5465-5466.
- Köseraifoğlu, M. Fuat, "Dil Anketinden Kırıntılar", **İçtihad**, C. 14, s. 333, 15 Teşrinisani 1931, s. 5595-5597.
- Köseraifoğlu, M. Fuat, "İmlâ Meselesi", **İçtihad**, C. 14, S. 344, 1 Mayıs 1932, s. 5683-5685.
- Kunt, Şaziye Berrin, "Bir Tahlil "Sabahattî Ali'nin "Kağrı"sı Münasebetile", **Varlık**, C.4, S.73, 15 Temmuz 1936, s.13-15.
- Kurgan, Şükrü, "Atatürk Devri Edebiyatı", **Çığır**, C.4, S.48, Mart 1937, s.II2-II3.
- Küçük, M. Kemal, "Hangi Piyeslere İhtiyacımız Var?", **Darülbedayi**, S. 13, 1 Şubat 1931, s. 10-11.
- Küçük, M. Kemal, "Mum Söndü", **Darülbedayi**, S. 18, 1 Teşrinievvel 1931, s. 6-7.
- Küçük, M. Kemal, "Üstat Hüseyin Rahmi (Bf.) ve Eseri", **Darülbedayi**, S: 33, 1 Teşrinisani 1932, s. 2-3.
- Küçük, M. Kemal, "İstanbul Efendisi", **Darülbedayi**, S. 46, 15 Şubat 1934, s. 6-7.
- Kısakürek, Necip Fazıl, "Sanat Hakkında" **Varlık**, C.3, 1 Eylül 1935, s.50-52.
- Kısakürek, Necip, Fazıl, "İşte Tenkit!", **Ağaç**, S.11, 13 Haziran 1936 s.15.
- Lav, Ercüment Behzat, "Muharir", **Varlık**, C.3, S.51, 15 Ağustos 1935, s.42-43.
- Lav, Ercüment Behzat, "Muharir", **Varlık**, C.3, S.51, 15 Ağustos 1935, s.42.
- Levend, Ağah Sırrı, "Virgöl", **Yeni Türk Mecmuası**, C.4, S.38 Mart 1936, s.82-83.
- Levend, Ağah Sırrı, "Memleket Hikâyeleri", **Servetifünun**, C.73-9, No: 1903-218, 2 Şubat 1933, s.162.
- Levend, Ağah Sırrı, "Sadri Ethem'in Hikâyeleri", **Servetifünun**, C.73, No: 1908-223, 9 Mart 1933, s.234.
- Levend, Ağah Sırrı, "Bay Virgöl", **Yeni Türk Mecmuası**, C.4, S.38, Şubat 1936, s.82-84.

- Levend, Agah Sırrı, "Sadri Etem'in Hikayeleri", **Servetifünun**, C.73, No:1908-223, s.234.
- Levend, Agâh Sırrı, "Türkçeye Hasret", **Yeni Türk**, C. 4, S. 45, Eylül 1936, s.467-468.
- Levent, Agah Sırrı, "İstedğimiz Mürekkit", **Servetifünun**, C.68, No: 1786-101, 8 Teşrinisani 1930, s.354-355.
- M. Ferit, "Hayvan Fikri Yedi", **İçtihat**, C.12, S.288, 1 Kanunisani 1930, s.5313.
- M.M.K., "Kuyucaklı Yusuf", **Yücel**, C.5, S.28, Haziran 1937, s.150-151.
- Mehmet Şükrü, "Akın Münasebetile", **Darülbedayi**, S. 26, 1 Şubat 1932, s. 4-5.
- Muammer Lütfi, "Ahmet Haşim'e Dair", **Servetifünun**, C.76-12, No: 1990-305, II Birinciteşrin 1936, s.306.
- Muammer Lütfi, "Edebiyatımızda Teceddüd", **Mahfil**, C.5, Aded 59, Ramazan 1343, s.215-217.
- Muzaffer Reşit, "Cemiyetçi Edebiyat ve Şiir", **Varlık**, C.2, S.28, Eylül 1934, s.57-58.
- Muzaffer Reşit, "Hasan Âli ile Bir konuşma", **Varlık**, S.58, İlkânun 1935, s.146-148.
- Müftüoğlu, Ahmet Hikmet, "Türkçemize Dair", **Türk Yurdu**, C.5, No: 30, Haziran 1927, s.572-575.
- Müftüoğlu, Ahmet Hikmet, "Afaki Bir Serzeniş, (Hafta Muhasebesi)", **Resimli Gazete**, C. 1, S. 52, 30 Ağustos 1340, s. 3.
- Müftüoğlu, Ahmet Hikmet, "Türkçemize Dair", **Türk Yurdu**, C.5, No: 30, Haziran 1927, s.572-575.
- Naci Sadullah, "Nazım'la Konuştum", **Yedigün**, C.5, No:123, 17 Temmuz 1935 s.12-13; No:124, 24 Temmuz 1935, s.10-11.
- Naci Sadullah, "Reşat Nuri Anlatıyor", **Yedigün**, C.5, No:126, 7 Ağustos 1935, s.14-16.
- Naci, Elif, "Deyyus Davası", **Milliyet**, 26 Teşrinievvel 1928, s.4.
- Nafiz, Sehap, " Neler Dediler: Sadri Etem B.Diyorki..", **Servetifünun**, C.72, No:1871-186, 23 Haziran 1932, s.54-64.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Dil Özleşmesi İçin Düşünceler", **Varlık**, C.2, S.35, 15 Birincikanun 1934, s.162.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Dil Özleşmesi için", **Varlık**, C.3, S.58, İlkânun 1935, s.197.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Şöhrete, Tenkide ve Nurullah Ata Beye Dair", **Varlık**, C.2, S.28, Eylül/ 934, s.53.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Darülbedayi", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, Kânunuevvel 1932, s.707-211.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Kaynağa Dönüş", **Ulus**, 30 Ağustos 1935, s.3
- Nayır, Yaşar Nabi, "Muharrir", **Ülkü**, C.4, S.23, İkincikânun 1935, s.394.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Romancılığımız ve Tercüme", **Varlık**, C.6, S.122, 1 Ağustos 1938, s.17.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Sait Faik'in İlk Eseri Karşısında", **Varlık**, C.3, S.71, 15 Haziran 1936, s.360-362.
- Nayır, Yaşar Nabi, "San'atkârlar", **Resimli Şark**, S.17, Mayıs 1932, s.24.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Sanat ve İdeoloji", **Varlık**, C.4, S.76, 1 Eylül 1936, s.49.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Sanatkâra Yol Gösterenler", **İçtihat**, C.12, S.277, 11 Temmuz 1929, s.5-6.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Son Hadiseler Münasebetiyle" **İçtihat**, No: 278, 18 Temmuz 1929, s.1-2.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Yakup Kadri'yle Mülakat", **Varlık**, C.1, S.12, 1 ikincikanun 1934, s.184-186.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Yakup Kadri ve Ankara", **Varlık**, C.1, S.20, 1 Mayıs 1934, s.311-312.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Şiir Buhranı", **Varlık**, C.5, S.107, 15 Birincikanun 1937, s.545.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Ömer Seyfettin", **Ulus**, 23 Sontışrin 1934, s.3-4.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Bugünkü Edebiyatımız", **Varlık**, C.4, S.86 I Şubat 1937, s.210.

- Nayır, Yaşar Nabi, "Cumhuriyetin On Beş Yılında Edebiyatımız", **Varlık**, S.128, I İkinciteşrin 1938, s.115.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Dil Özleşmesi İçin", **Varlık**, C.2, S.30, I Birinciteşrin 1934, s.81.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Düñkü ve Bugünkü Edebiyatımız", **Meşale**, No:8, 15 Teşrinievvel 1928, s.1.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Durmuş Edebiyatçılar", **Varlık**, C.5, S.105, I5 Sontesşrin 1937, s.514.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Edebiyat Fakültemiz ve Edebiyatımız", **Varlık**, C.4, S.89, I5 Mart 1937, s.1-2
- Nayır, Yaşar Nabi, "Edebiyatta Buhran", **Milliyet**, 29 Nisan 1934, s.4
- Nayır, Yaşar Nabi, "Hakiki Münekkide Dair", **Varlık** S.97, 15 Temmuz 1937, s.386-388.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Muharrir", **Ülkü**, C.4, S.23, İkincikânun 1935, s.394.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Musahipzadenin Komediîeri", **Yücel**, C.1, S.5 Haziran 1935, s.5.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Yahya Kemal", **Miliyet**, 10 Mart 1935, s.4.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Şair Arayıcılar", **Varlık** C.2, S.31, I5 Birinciteşrin 1934, s.97.
- Nâzım Hikmet, "24 Saat. Poem. Muharriri İlhami Bekir" (Yeni Neşriyat), **Resimli Ay**, S.6, Ağustos 1929, s.35.
- Nâzım Hikmet, "Putları Yıkıyoruz, Abdülhak Hâmit: No:1", **Resimli Ay**, S.4, Haziran 1929, s.24,57.
- Nâzım Hikmet, "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Yeni Kitaplar", **Resimli Ay**, S.12, Şubat 1930, s.30-31.
- Nâzım Hikmet, "Putları Yıkıyoruz, No 2, Mehmet Emin Beyefendi", **Resimli Ay**, S.5, Temmuz 1929, s.20,58.
- Nâzım Hikmet, "Bir Ölü Evi", **Darülbedayi**, S: 33, 1 Teşrinisani 1932, s. 4.
- Nâzım Hikmet, "Unutulmaz Adam'ı Niçin ve Nasıl Yazdım", **Darülbedayi**, S. 52, 15 Sontesşrin, 1934, s. 2.
- Onat, Muvaffak Naci, "Sanat ve Edebiyata Dair", **Varlık**, C.2, S.37, I İkincikânun 1935, s.200-201
- Ongun, Cemil Sena, "Şiirin Sefaleti", **Gündüz**, C.4, S.22, İkincikânun 1938, s.73-76.
- Ortaç, Yusuf Ziya, "Ahmet Haşim'in Ölümü Münasebetiyle (Galatasaray'ında Verilen Konferans)", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, No: 10, Temmuz 1933, s.862-866.
- Ortaç, Yusuf Ziya, "Gurebâhâne-i Laklakan", **Meşale**, No:6, 15 Eylül 1928, s.16.
- Ortaç, Yusuf Ziya, "Halk Şairleri ve Edebiyatımız", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, S.3, Kânunuevvel 1932, s.194-198.
- Osman Nebi, "Büyük Üstat Orhan Seyfi'ye Mektup", **Yücel**, C.3, S.15, s.93-95.
- Osmay, Nüvit, "Öz Dili Doğru Kullanalım", **Yeni Adam**, S.90, I9 Eylül 1935, s.12,15.
- Ozanoğlu, Yahya Saim, "Dil Bahsi Etrafında", **Servetifunun**, No: 2090-405, 10 Eylül 1936, s.14-15.
- Ozanoğlu, Yahya Saim, "Hüseyin Cahit Yalçın'a Açık Mektup", **Servetifünün**, C.79-15, No:2056-371, I6 İkincikânun 1936, s.114-115.
- Ozanoğlu, Yahya Saim, "Yazı Dilimiz", **Evrensel Ay**, S.49, Sonkânun 1930, s.14-15.
- Ozansoy, Gavsî Halit, "Kuyucaklı Yusuf II, (Kitaplar Arasında)", **Servetifünün**, C.81-17, No: 2124-439, s.373.
- Ozansoy, Gavsî Halit, "Kuyucaklı Yusuf III, (Kitaplar Arasında)", **Servetifünün**, C.81-17, No: "2125-440, 13 Mayıs 1937, s.388.

- Ozansoy, Gavsî Halit, "Kuyucaklı Yusuf, (Kitaplar Arasında)", **Servetifünun**, C.81, No: 2123-438, 29 Nisan 1937, s.355.
- Ozansoy, Halit Fahri, "835 Satır", **Servetifünun**, C. 65, S. 1708-23, 9 Mayıs 1929, s.354-355.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Antoloji Münasebetile Birkaç Söz Daha", **Servetifünun**, C.79-15, No: 2063-378, 5 Mart 1936, s.222,235.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Aruzun Kifayetsizliği", **Servetifünun**, C.79-15, No: 2062-377, 27 Şubat 1936, s.210.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Bana ve 'Uyanış'a Saldıran Birisi İçin", **Servetifünun**, No: 2070-385, 28 Nisan 1936, s.338.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Bir Genç Şair! İlhamî Bekir", **Servetifünun**, C.66-2, No: 1726-41, 12 Eylül 1929, s.665.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Darülbedayî'de Millî Bir Eser «Sağanak»", **Servetifünun**, C.65, No: 1696-11, 14 Şubat 1929, s.176.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Deniz Sarhoşları", **Servetifünun**, C.68-4, No: 1772-87, 31 Temmuz 1930, s.134-135.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Deniz Sarhoşları", **Servetifünun**, C.68-4, No: 1773-88, 7 Ağustos 1930, s.150-151.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Edebî Mücadele Arifesindeyiz", **Servetifünun**, C.65, No: 1710-25, 23 Mayıs 1928, s.396-397.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Edebiyat Kavgaları Etrafında Acı Düşünceler", **Servetifünun**, No: 2068-893, 9 Nisan 1936, s.306-307.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Edebiyatta Bir Genç Nevhager", **Servetifünun**, No: 2066-381, 28 Mart 1936, s.274,275.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Edebiyatımız Nasıldı? Nasıldır? Nasıl Olmalıdır?", **Servetifünun**, C.76, No: 1982-297, 16 Ağustos 1934, s.178-183.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Eşi Görülmemiş Bir Antoloji", **Servetifünun**, C.79-15, No: 2061-376, 20 Şubat 1936, s.94-95.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Genç Edebî Grubun Yıldönümü", **Servetifünun**, C.6, No: 1810-135, 2 Temmuz 1931, s.66-67.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Gene Bir İntihal Meselesi", **Servetifünun**, No: 2063-378, 5 Mart 1936, s.231.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Güzel Sanatlar Birliği Edebiyat Şubesinde Buhran ve Bunun Hakikî Sebebi", **Servetifünun**, C.66-2, No: 1716-31, 4 Temmuz 1929, s.485.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Kâzım Nami Bey, Biraz İnsaflı", **Varlık**, C.1, s.6, 1 Birinciteşrin 1933, s.92-93.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Mehmet Akif", **Servetifünun**, C.80-17, 31 İllkânun 1936, s.82.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Şairler Karşı Edebî Terane", **Servetifünun**, C.68-4, No: 1768-83, s.70.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Açık Türkçeye Çevirmeler", **Servetifünun**, C.77-3, No:2010-325, 28 Şubat 1935, s.210.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Darülbedayî'de Tersine Akan Nehir" **Servetifünun**, C.67, No:1747-62, 6 Şubat 1930, s.151.

- Ozansoy, Halit Fahri, "Güzel Türkçe Seferberliği", *Servetifünun*, C.72-8, No:1885-200, 29 Eylül 1932, s.278-279.
- Ozansoy, Halit Fahri, "On Yılın Destanı", *Darülbeydi*, S. 43, 29 Teşrinievvel 1933, s. 2-3.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Sağanak", *Servetifünun*, C.65, No: 1696-II, s.176.
- Ozansoy, Halit Gavsî, "Kendilerini İnkâr Edenler", *Servetifünun*, No: 2099-414, s.387.
- Ozansoy, Munis Faik, "Kağrı(Okuduğumuz Kitaplar)", *Marmara*, S.4, Ağustos 1936, s.124-125.
- Ozansoy, Munis Faik, "Semaver, (Okuduğumuz Kitaplar)", *Marmara*, S.2, 15 Mayıs 1936, s.62-63.
- Ozansoy, Munis Faik, "Tenkit ve Münakkit", *Marmara*, S.3, Haziran 1936, s.65-67.
- Ozansoy, Munis Faik, "Yine Tenkit", *Marmara*, S.4, Ağustos 1936, s.111-113.
- Ozansoy, Halit Fahri, "Darülbeydi'de 'Hayvan Fikri Yedi' Piyesi", *Servetifünun*, C.67, No:1741-56, 26 Kânunuevvel 1929, s.54.
- Örik, Nahit Sırrı, "Abdülhak Hâmit, (Bir Okuyucunun Notları)", *Ülkü*, C.9, S.51, Mayıs 1937, s.230-231.
- Örik, Nahit Sırrı, "Cumhuriyet Devrinde Türk Edebiyatı" (Bir Okuyucunun Notları), *Ülkü*, C.13, S.69, İkinciteşrin 1938, s.281-285.
- Örik, Nahit Sırrı, "Eve Düşen Yıldırım Münasebetile, Roman ve Hikâyenin Menbaları", *Varlık*, C.2, S.31, 15 Birinciteşrin 1934, s.102-104.
- Örik, Nahit Sırrı, "Halit Fahri Bey'in Şiirleri", *Servetifünun*, C.65, No: 1702-17, 28 Mart 1929, s.203.
- Örik, Nahit Sırrı, "Kuyucaklı Yusuf (Bir Okuyucunun Notları)", *Ülkü*, C.9, S.50, Nisan 1937, s.150-151.
- Örik, Nahit Sırrı, "Ömer Seyfettin ve Hikâyeleri, (Bir Okuyucunun Notları)", *Ülkü*, C.11, S.66, Ağustos 1938, s.83-84.
- Örik, Nahit Sırrı, "Öz Şiir Hakkındaki Bir Yazı ve O Yazı Dolayısıyla" (Bir Okuyucunun Notları), *Ülkü*, Haziran 1938, s.370.
- Örik, Nahit Sırrı, "Roman" (Kitaplar Arasında), *Yeni Türk Mecmuası*, C.1, S.9, Haziran 1933, s.797-798.
- Örik, Nahit Sırrı, "Sadri Ethem", *Varlık*, S.111, 15 Şubat 1938, s.610.
- Örik, Nahit Sırrı, "Tenkit Hakkında Umumî Düşünceler", *Servetifünun*, C.65, No: 1703-18, 4 Nisan 1929, s.274-275.
- Örik, Nahit Sırrı, "Tenkit Kürsüleri, (Bir Okuyucunun Notları)", *Ülkü*, S.50, Nisan 1937, s.152.
- Örik, Nahit Sırrı, "Yaban", (Kitaplar Arasında), *Yeni Türk Mecmuası*, C.1, S.9, Haziran 1933, s.798-799.
- Örik, Nahit Sırrı, "Yeni Tetkik Mevzuları, (Bir Okuyucunun Notları)", *Ülkü*, C.11, S.66, Ağustos 1938, s.82-83.
- Örik, Nahit Sırrı, "Timur'Piyesi", *Ülkü*, C.II, S.62, Nisan 1938, s.183.
- Örik, Nahit Sırrı, "Abdülhak Hamit'in Tiyatro Eserleri", *Ülkü*, C.10, S.56, Birinciteşrin 1937, s.119-128.
- Örik, Nahit Sırrı, "Abdülhak Hamit'in Tiyatro Eserleri," *Ülkü*, C.10,S.55, Eylül 1937, s.3-13.
- Örik, Nahit Sırrı, "Bizde ve Fransa'da Tiyatro Tenkidi Edebiyatı", *Hayat*, C.5, S.113, 24 Kânunusani 1929, s.15-16
- Örik, Nahit Sırrı, "Dil Bayramı İçin", *Ülkü*, C.12, S.68, İlkteşrin 1938, s.185-189.

- Örik, Nahit Sırrı, "Edebiyatta Başka Sanatlar", **Hayat**, C.4, S.91, 23 Ağustos 1928, s.3-5.
- Örik, Nahit Sırrı, "Gurabahaneî Laklakan'ı ve Bize Göre' yi okurken", **Servetifünun**, C.65, No:1705-20, 18 Nisan 1929, s.311-312.
- Örik, Nahit Sırrı, "Kör Piyesi," **Hayat**, C.5, S.107, 13 Kânunuevvel 1928, s.17-18.
- Örik, Nahit Sırrı, "Roman Tasniflerine Dair Son İzah", **Hayat**, C.4, S.88, 2 Ağustos 1928, s.3-4
- Örik, Nahit Sırrı, "Roman, Büyük Hikâye ve Hikâye Hakkında Bir Mülâhaza", **Hayat**, C.3, S.77, 17 Mayıs 1928, s.6-7.
- Örik, Nahit Sırrı, "Roman, Büyük Hikaye ve Hikayeler Hakkında Mülâhazalar", **Hayat**, C.4,S.80, 7 Haziran 1928, s.5-6.
- Örik, Nahit Sırrı, "Roman, Büyük ve Hikâye Hakkında Birkaç Mülâhaza", **Hayat**, C.3, S.78, 24 Mayıs 1928, s.3-4.
- Örik, Nahit Sırrı, "Romanlarda Plan ve Tesadüf Meseleleri", **Hayat**, C.4, S.103, 16 Teşrinisani 1928, s.5-6.
- Örik, Nahit Sırrı, "Romanı Bitiriş Tarzları", **Hayat**, C.5, 7 Şubat 1929, s.4-5
- Örik, Nahit Sırrı, "Suda Halkalar", **Hayat**, C.4, S.104, 22 Teşrinisani 1928, s.4.
- Örik, Nahit Sırrı, "Yeşil Gece Hakkında", **Hayat**, C.4, S.102, 8 Teşrinisani 1928, s.7-8.
- Örik, Nahit Sırrı, "İki Makale Münasebetiyle Nurullah Ata Beyefendiye", **Resimli Şark**, No: 28, Nisan 1933, s.23-24.
- Perdecî (Muhsin Ertuğrul), "Bize Yeni Bir Muhit Lazım", **Darülbedayi**, No:24, 1 Ocak 1932, s.1.
- Perdecî (Muhsin Ertuğrul), "Eser, Eser istiyoruz!", **Darülbedayi**, No:3, 15 Mart 1930, s.1.
- Perdecî (Muhsin Ertuğrul), "Tenkit ölçüsü", **Darülbedayi**, No:16, 15 Mart 1931, s.1.
- Rey, Ekrem Reşit, "Tenkit ve Münekkî", **Darülbedayi**, No:56, 15 İkincikânun 1935, s.5-6.
- Rey, Ekrem Reşit, "Tenkid ve Mürekkid", **Derülbedayi**, S.56, 16 İlkânun 1935, s.5-6.
- Reşat Cemal, "Tenkite ve Ankete Dair", **Varlık**, C.3, S.60, 1 Sonkânun 1936, s.191-192.
- Reşat Feyzi, "Şair Ahmet Haşim", **Servetifünun**, C.74, No:1922-237, 15 Haziran 1933, s.36.
- Reşat Feyzi, "Aruz", **Servetifünun**, C.74-10, No: 1935-20, 14 Eylül 1933, s.243.
- Reşat Feyzi, "Mürekkî Vardır ki...", **Servetifünun**, C.69, No: 1792-107, 18 Kânunuevvel 1930, s.38.
- Reşat Feyzi, "Tenkit", **Servetifünun**, C.73, No: 1907-222, 2 Mart 1933, S.219.
- Reşat Feyzi, "İzah (Kalemin Ucundan)", **Servetifünun**, C.74, No: 1933-248, 31 Ağustos 1933, s.211-212.
- Reşat Feyzi, "İzah (Kalemin Ucundan)", **Servetifünun**, C.74, No: 1932-247, 24 Ağustos 1933, s.199-200.
- Reşat Feyzi, "Dil", **Servetifünun**, C.72-8, No:1883-198, 15 Eylül 1932, s.243.
- Reşat Feyzi, "Dil İnkilâbının Mana ve Mahiyeti", **Servetifünun**, No:1918-233, 18 Mayıs 1933, s.394.
- Saba, Ziya Osman, "Bu da bir Hikayedir (Yaşar Nabi'nin Hikayeleri)", **Varlık**, C.2, S.44, 1 Mayıs 1935, s.313.
- Saba, Ziya Osman, "Ahmet Kutsi'nin Şiirleri ve Yalnızlığımız", **Varlık**, C.2, S.34, 1 Birincikanun 1934, s.157.
- Saba, Ziya Osman, "Ben ve Ötesi", **Varlık**, S.10, 1. Birincikanun 1933, s.153-154.

- Saba, Ziya Osman, "Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri", **Varlık**, S.105, 15 Şontesrin 1937, s.515-516.
- Saba, Ziya Osman, "Eski Resimler, Nahit Sırrı'nın Hikâyeleri", **Varlık**, C.1, S.15, 15 Şubat 1934, s.239.
- Saba, Ziya Osman, "Kaldırımlar", **Servetifünun**, C.65, No: 1687-2, 13 Kânunuevvel 1928, s.27-28.
- Saba, Ziya Osman, "Odalar ve Sofalar, Sabri Esat'ın Şiirleri", **Varlık**, C.1, S.7, 15 Birinciteşrin 1933, s.110.
- Saba, Ziya Osman, "Ömrümde Sükût, Cahit Sıtkı'nın Şiirleri", **Varlık**, C.1, S.2, 1 Ağustos 1933, s.31.
- Saba, Ziya Osman, "Sulara Dalan Gözler", **Varlık**, S.125, 15 Eylül 1938, s.77-78.
- Saba, Ziya Osman, "Tunç Sesleri, Vasıf Mahir'in Şiirleri", **Varlık**, C.3, S.62, 1 Şubat 1936, s.222.
- Saba, Ziya, Osman, "Bir Genç Şair Hakkında", **Varlık**, C.4, S.80, 1. İkinciteşrin 1936, s.124.
- Sabih İzzet, "Büyük Türkçü", **Servetifünun**, C.65, No:1698-13, 28 Şubat 1929, s.198-203.
- Safa, Peyami, "Genç Şairler ve Halk Edebiyatı", **Resimli Şark**, S.19, Temmuz 1932, s.4.
- Safa, Peyami, "Jokond ile Si-ya-u", **Resimli Ay**, S. 10, Kânunuevvel 1929, s. 26-27.
- Safa, Peyami, "Necip Fazıl'ın Tohum'u", **Tan**, 31 Eylül 1935, s.2.
- Safa, Peyami, "Roman Nedir?", **Resimli Ay**, S.4, Haziran 1930, s.9-10.
- Safa, Peyami, "Roman Tekniğinin Bazı Esasları", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, S.7, Nisan 1933, s.587-590.
- Safa, Peyami, "Tenkide Dair Bir Münakaşa", **Varlık**, S.117, 15 Mayıs 1938, s.713-714.
- Safa, Peyami, "Tenkit Kolaylığı", **Tan**, 4 Şubat 1936, s.7.
- Safa, Peyami, "Tiyatro ve Romanda Kahramanların Şahsiyetleri", **Resimli Şark**, S.6, Haziran 1931, s.33.
- Safa, Peyami, "Şiir Nedir?" **Yedigün**, C.7, No: 171, 17 Haziran 1936, s.7.
- Safa, Peyami, "Şiir Ölüyor mu?" **Yedigün**, C.10, No: 240, 13 Birinciteşrin 1937, s.12.
- Safa, Peyami, "Dilimize İftira Edenler", **Yedigün**, C. 1, S. 6, 19 Nisan 1933, s. 3-4.
- Safa, Peyami, "Necip Fazıl'ın «Tohum»u", **Tan**, 31 Ekim 1935, s.2.
- Safa, Peyami, "Perdecî'nin Gözyaşları", **Cumhuriyet**, 20 Aralık 1932, s.3.
- Safa, Peyami, "Vazifeye Davet", **Resimli Ay**, S.8 Teşrinievvel 1929,s.13,39.
- Sayman, Şerif Hulûsi, "Edebî Tenkitte Yeni Kıymetler", **Ağaç**, S.12, 20 Haziran 1936, s.15.
- Sayman, Şerif Hulûsi, "Millî Edebiyat ve Milliyetçi Edebiyat", **Ağaç**, S.13, 27 Haziran 1936, s.15.
- Sayman, Şerif Hulûsi, "Mukayeseli Edebiyat", **Her Ay**, S.3,20 Mayıs 1937'den 20 Haziran 1937'ye Kadar, s.146-157.
- Sayman, Şerif Hulusi, "Umumi Edebiyat", **Her Ay**, S.4, 20 Haziran 1937'den 20 Temmuz 1937'ye kadar, s.147-157.
- Sayman, Şerif Hulusi, "Şiir ve Şair Buhranı", **Varlık**, C.5, S.99, 15 Ağustos 1937, s.417-418.
- Sedes, Selami İzzet "Bir Adam Yaratmak", **Türk Tiyatrosu**, No:89, Mart 1938, s.4-6
- Sehap Nafiz,"Edebiyatımızda Bugünkü Nesil", **Servetifünun**, C.73, No:1894-209, s.2-3.
- Sehap Nafiz, "Neler Dediler: Cevdet Kudret'in Fikirleri", **Servetifünun**, C.7, No: 1863-178, 28 Nisan 1932, s.346-347.

- Sehap Nafiz, "Neler Dediler: Halide Nusret Hef. Diyor ki", **Servetifünun**, C.7, No: 1869-184, 16 Haziran 1932, s.22-23.
- Sehap Nafiz, "Neler Dediler: Orhan Seyfi B.Diyor ki", **Servetifünun**, C.8, No: 1873-188, 7 Temmuz 1932, s.85-86.
- Sehap Nafiz, "Neler Dediler: Peyami Safa B. Diyor ki", **Servetifünun**, C.7, No: 1867-182, 26 Mayıs 1932, s.410-411.
- Sehap Nafiz, "Neler Dediler: Ziya Osman'ın Fikirleri", **Servetifünun**, C.7, No: 1862-177, 21 Nisan 1932, s.330-331.
- Sehap Nafiz, "Tenkit ve Mürekkit", **Servetifünun**, C.7, No: 1866-181, 19 Mayıs 1932, s.394.
- Sehap Nafiz, "Neler Dediler: Halit Fahri B. Diyor ki", **Servetifünun**, C.72, No:1877-192, 4 Ağustos 1932, s.150-160.
- Sehap Nafiz, "Neler Dediler: Nurullah Ata Bey Diyor ki", **Servetifünun**, C.72, No:1868-183, 2 Haziran 1932, s.6-7.
- Selekler, Hamit Macit, "Şiir Ölüyor mu?" Ulus'un Edebi Münasebetiyle", **Varlık**, S.110, 1 Şubat 1938, s.594-595.
- Sertel, M. Zekeriya, "Gramere Lüzum Yok", **Resimli Ay**, No: 7, Eylül 1929, s.1.
- Sevengil, Refik Ahmet, "Cumhuriyet ve Tiyatro", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, S.11, Teşrinievvel 1933, s.1130-1132.
- Sevengil, Refik Ahmet, "Gençliğin Zafarı", **Servetifünun**, C.66, No: 1720-35, 1 Ağustos 1929, s.549.
- Sevengil, Refik Ahmet, "Ömer Seyfettin'in Şiirleri", **Yeni Türk Mecmuası**, C.2, S.23-24, Haziran-Temmuz 1934, s.1550-1552.
- Sevengil, Refik Ahmet, "İnkâr Etmiyoruz", **Servetifünun**, C.66, No: 1721-36, 8 Ağustos 1929, s.569-579.
- Sevengil, Refik Ahmet, "Hüseyin Rahmi Bey ve Kahramanları", **Yedigün**, C.3, No: 63, 23 Mayıs 1934, s.3,26.
- Sevinç, Kazım, "Bir Çardak Altında Üç Büyük Üstatla Baş Başa", **Garba Doğru**, No: 1, 1 Ağustos 1930, s.1-3.
- Sevük, İsmail Habip, "Dil İnkılabındaki Büyük Hamleler", **Yeni Türk Mecmuası**, C.I. S.II, Teşrinisevvel 1933, s.1071-1077.
- Solok, Cevdet Kudret, "Halit Fahri", **Meşale**, No:4,10 Ağustos 1928, s.4-5.
- Solok, Cevdet Kudret, " Edebi Simalar: Faruk Nafiz", **Meşale**, No:6, 10 Eylül 1928, s.7-10.
- Solok, Cevdet Kudret, " Edebi Simalar: Orhan Seyfi", **Meşale**, No:5, 1 Eylül 1928, s.2-7.
- Süleyman (Nâzım Hikmet), "Tevfik Fikret", **Resimli Ay**, S.7, Eylül 1930, s.34-35.
- Şadan, İzzettin, "Nurullah Ata ve Yeni Kapütüasyonlar", **Yeni Adam**, S.88, 5 Eylül 1935, s.13.
- Şapolyo, Enver Behnan, "Atatürk ve Rönesans -2- İnkılâp Edebiyatı", **Çığır**, S.29-30, Mayıs-Haziran 1935, s.10.
- Şardağ, Rüştü, "Edebiyatımızda Hayatsızlık", **Varlık**, C.6, S.126, Birinciteşrin 1938, s.82-83.
- Şükufe Nihal, "On Yılın Destanı", **Yeni Türk Mecmuası**, C.2, S.26, Teşrinievvel 1934, s.1688-1989.
- Ta. Hay., "Türk Edebiyatının İlk Orijinal Eseri; 'Yaban' ", **Kadro**, C.2, S.15, Mart 1933, s.47-49.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu", **Görüş**, S.1, Temmuz 1930, s.56-60.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Necip Fazıl ve Kop Dağındaki Dükkanı" **Varlık**, C.1, S.1, 15 Temmuz 1933, s.3.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Şiir Hakkında", **Görüş**, S.1, Temmuz 1930, s.18-22.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Şiir Hakkında", **Görüş**, S.2, Ağustos 1930, s.75-78.
- Tanrıöver, Hamdullah Suphi, "Putlar Nasıl Kırılır?" **Türk Yurdu**, C.3, No: 19, Temmuz 1929, s.61-65.
- Tanrıöver, Hamdullah Şuphi, "Putlar Nasıl Kırılır?", **Türk Yurdu**, C.3, No:19, Temmuz 1929, s.61-65.
- Tansel, Fevziye Abdullah, "Faruk Nafiz, Akıncı Türküleri", **Ülkü**, C.11, S.61, s.91-96.
- Tansel, Fevziye Abdullah, "Hamit ve Makber", **Ülkü**, C.9, S.51, Mayıs 1937, s.205-209.
- Tansel, Fevziye Abdullah, "Ses", **Ülkü**, C.10, S.60, Şubat 1938, s.570-571.
- Tansel, Fevziye Abdullah, "Son Eseri Münasebetiyle Halit Fahri'nin Şiirleri Hakkında Birkaç Söz", **Ülkü**, C.11, S.65, Temmuz 1938, s.445-454.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, "Ahmet Kutsi'nin Şiirleri", **Varlık**, C.1, S.15, 15 Mayıs 1934, s.334-335.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, "Hâmit'in Şiiri", **Servetifünun**, C.81-17, No: 2122-437, 22 Nisan 1937, s.345.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, "Bugünkü Şiirimizin Dil Sıkıntısı", **Gündüz**, C.3, S.18, Eylül 1937, s.154-155.
- Tarka, "Unutulan Adamın Sahneye Konuş Prensipleri", **Darülbedayi**, No:59, 1 Nisan 1935, s.1.
- Tecer, Ahmet Kudsi, "Deniz Sarhoşları" (Notlar), **Görüş**, S.2, Ağustos 1930, s.118-121.
- Tecer, Ahmet Kutsi, "'Yayla Dumanı', Münasebetile", **Varlık**, C.2, S.33, 15 İkinciteşrin 1934, s.138.
- Tecer, Ahmet Kutsi, "Halk Edebiyatı ve Folklor", **Kalem**, S.2, 15 Nisan 1938, s.98-103.
- Tecer, Ahmet Kutsi, "Varan 3", **Görüş**, S.1, Temmuz 1930, S.55-56.
- Tecer, Ahmet Kutsi, "Şiire Dair", **Kalem**, S.2, 15 Nisan 1938, s.50-53.
- Tekin, Mansur, "Ankara", **Kadro**, C.3, S.28, Nisan 1934, s.48-50.
- Tez, İlhami Bekir "Şiirde These ve Point de Vue", **Resimli Şark**, S.46, Birinciteşrin 1934, s.18.
- Tez, İlhami Bekir, "Nazım Meselesi", **Yeni Türk Mecmuası**, C.2, S.15, Teşrinisani 1933, s.1189-1192.
- Tez, İlhami Bekir, "On Yıllık Edebiyat", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, S.11, Teşrinievvel 1933, s.1125-1129.
- Tez, İlhami Bekir, "Çıkrıklar Durunca" **Resimli Şark**, S.6, Haziran 1939, s.39-40.
- Tokgöz, Ahmet İhsan, "Dil Kurultayı", **Servetifünun**, C.8, No.1885-200, 29 Eylül 1932, s.274-275.
- Toprak, Burhan Ümit, "Köylüler ve Münevverler-Yakup Kadri'nin Yaban'ı Münasebetile", **Varlık**, C.1, S.4, 1 Eylül 1933, s.53-61.
- Toprak, Burhan Ümit, "Romanımızın Hali", **Ağaç**, S.1, 14 Mart 1936, s.7-8.
- Tör, Vedat Nedim, "Sanatkâr Hâmit", **Ülkü**, C.9, S.51, Mayıs 1937, s.187-190.
- Tör, Vedat Nedim, "İşte Bir Roman 'Yaban' ", **Kadro**, C.2, S.16, Nisan 1933, s.47-49.
- Tör, Vedat Nedim, "İnkılapçı, Yapıcı, San'atkâr", **Darülbedayi**, No:47, 29 Mart 1934, s.21.
- Tufan, Aslan, "En Büyük Mürekkidimiz İsmail Habib Edebî Düşüncelerini Anlatıyor", **Perşembe**, S.29, 17 İkinciteşrin 1935, s.7-8.
- Tunç, Mustafa Şekip, "Şiir ve Fikir", **Ağaç**, C.1, S.4, 4 Nisan 1936, s.2-3.
- Tunç, Mustafa Şekip, "Şiirin Macerası", **Ağaç**, S.7, 16 Mayıs 1936, s.2-3.
- Tunç, Mustafa Şekip, "Bugünkü Edebiyatımızın Akışları", **Hayat**, C.6, 31 Temmuz 1929, s.3.
- Tunç, Mustafa Şekip, "Yazı Dili", **Hayat**, C.1, S.2, 9 Kânunuevvel 1926, s.26.

- Tuncel, Bedrettin, "Tiyatro Münekkidi", **Derülbedayi**, S.19, 15 Ekim 1931, s.2.
- Tülbentçi, Feridun Fazıl, "İnkılâp Edebiyatı ve Yaşar Nabi", **Varlık**, C.1, S.8, 1 İkinciteşrin 1933, s.128.
- Uşaklı, Ömer Bedrettin, "Genç Vezin Meselesi", **Varlık**, C.1, S.13, 15 İkincikânun 1934, s.200-202.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, "Millî Edebiyat", **Her Ay**, S.1, 20 Mart'tan 20 Nisan'a 1937, s.105-108.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, "Tenkit Yolları", **Cumhuriyet**, No:3966, 1 Haziran 1935, s.2
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Ankara I, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.56, 15 Teşrinisani 1934, s.60-61.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Ankara II", (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.57, 22 Teşrinisani 1934, s.74-76.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Cahit Sıtkı Bey: Ömrümde Sükût, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.39, 19 Temmuz 1934, s.203-204.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Değirmen Hikâyeleri (1)"(Matbuat Hayatı), **Fikir Hareketleri**, C.4, S.94, 10 Ağustos 11935, s.251-252.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Dokuzuncu Hariciye Koşuşu 1, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.4, S.80, 20 Mayıs 1935, s.27-29.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Edebiyatımız İlerlemiş mi, Gerilemiş mi?, (Matbuat Hayatı) ", **Fikir Hareketleri**, C.4, S.90, s.187-189.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Edebiyatımızda Genç Kız Tipi", **Yedigün**, C.5, S.112, 1 Mayıs 1935, s.7.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Ercüment Behzat Bey: S:O:S (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.29, 10 Mayıs 1934, s.43-45.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Halite Nusret Hanım, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.34, 14 Haziran 1934, s.123-124.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Hayalet, Manzum Facia (1)", (Matbuat Hayatı), **Fikir Hareketleri**, C.5, S.130, 18 Nisan 1936, s.411-413.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Kıvılcımlı Kül, Şiirler (1) (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.222, 22 Kanunisani 1938, s.220-222.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Mustafa Niyazi ve Mümtaz Zeki Beyler, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.33, 7 Haziran 1934, s.108-109.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Necip Fazıl Bey: Ben ve Ötesi, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.14, 25 Kânunusani 1934, s.11-13.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Ömer Bedrettin Bey: Deniz Sarhoşları", (Matbuat Hayatı), **Fikir Hareketleri**, S.26, 19 Nisan 1934, s.11-13.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Peyami Safa, Bir Tereddüdün Romanı (1), (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.4, S.85, 6 Haziran 1935, s.107-109.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Peyami Safa, Fatih-Harbiye (1), (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.4, S.87, 22 Haziran 1935, s.140-141.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Sabri Esat Bey: Odalar ve Sofalar, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.15, 1 Şubat 1934, s.11-15.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Salih Zeki Aktay: Pınar, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.165, 19 Kânunuevvel 1936, s.139-140.

- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Tenkide ve Münekkittlere Dair-1", **Yedigün**, C.11, S.274, 14 Haziran 1938, s.5.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Tenkide ve Münekkittlere Dair-2", **Yedigün**, C.11, S.276, 21 Haziran 1938, s.5.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Tenkit Hakkında Bazı Fikirler", **Yedigün**, C.11, S.278, 5 Temmuz 1938, s.4.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Tohum (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.5, S.107, 9 Teşrinisani 1935, s.40-45.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Üç İstanbul, roman (1) (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.10, S.288, 14 Mayıs 1938, s.57-59.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Üç İstanbul, roman (2) (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.10, S.239, 21 Mayıs 1937, s.73-75.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yaban 1, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.55, 8 Teşrinisani 1934, s.43-44.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, 29 Teşrinisani 1934, s.91-93.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Bir Serencam, Hikâyeler (1), (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.41, 2 Ağustos 1934, s.234-236.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Hüküm Gecesi, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.48, 20 Eylül 1934, s.346-349.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Kiralık Konak, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.54, 1 Teşrinisani 1934, s.26-28.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Kiralık Konak, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.43, 16 Ağustos 1934, s.266-268.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Kiralık Konak, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.49, 27 Eylül 1934, s.363-364.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Nur Baba II, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.54, 1 Teşrinisani 1934, s.26-28.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Nur Baba, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.42, 9 Ağustos 1934, s.251-264.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Sodom ve Gomore 2, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.51, 11 Teşrinievvel 1934, s.397-398.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yakup Kadri Bey: Sodom ve Gomore, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.50, 4 Teşrinievvel 1934, s.380-382.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yaşar Nabi Bey: Şiirleri, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.4, 16 Teşrinisani 1933, s.10-12.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Yepyeni Bir Muharir, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, C.3, S.59, 6 Kânunuevvel 1934, s.107-109.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "İlhami Bekir Bey: 24 Saat, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.24, 5 Nisan 1934, s.11-13.

- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Şukûfe Nihal Hanımefendi: Şiirleri, (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.7, 7 Kânunuevvel 1933, s.12-13.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Kendine Tapan Bir Adam (Matbuat Hayatı)", **Fikir Hareketleri**, S.16, 8 Şubat 1934, s.10-12.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Lisan Bahsi", **Yedigün**, C.6, No:145, 18 Birincikânun 1935, s.4.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Tohum", **Fikir Hareketleri**, C.5, S.107, 9 Teşrinisani, 1935, s.43.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Gramersiz Türkçe", **Yedigün**, C.6, No :134, 2 İkteşrin 1935, s.5.
- Yesari, Mahmut, "Eski ve Yeni", **Yedigün**, C. 4, S. 93, 19 Birincikânun 1934, s. 6.
- Yesari, Mahmut, "Yesari Cevap Veriyor", **Yedigün**, C.3, No:77, 29 Ağustos 1934, s.5.
- Yetkin, Suut Kemal, "Kültür-Tenkit ve İntiba", **Tan**, 26 Şubat 1936, s.3.
- Yetkin, Suut Kemal, "Romanda Millî Vasıf", **Kültür Haftası**, S.4, 5 Şubat 1936, s.74.
- Yetkin, Suut Kemal, "Sanat Tenkidî", **Varlık**, S.123, 15 Ağustos 1938, s.78.
- Yetkin, Suut Kemal, "Kültür-Tenkit ve İntiba", **Tan**, 26 Şubat 1936, s.3.
- Yetkin, Suut Kemal, "Romanda Millî Vasıf", **Kültür Haftası**, S.4, 5 Şubat 1936, s.74.
- Yöntem, Ali Canip, "Haşim'in Bize Göre'si", **Hayat**, C.5, S.120, 14 Mart 1929, s.2-3.
- Yöntem, Ali Canip, "Ahmet Haşim ve Eseri", **Hayat**, C.4, S.103, 16 Teşrinisani 1928, s.2-3.
- Yöntem, Ali Canip, "Bahar ve Kelebekler'e Dair", **Hayat** C.1, S.26, 20 Mayıs 1927, s.3-4.
- Yöntem, Ali Canip, "Edebiyat Âleminde Tazelenen Mesele", **Hayat**, C.2, S.47, 20 Teşrinievvel 1927, s.3-4.
- Yöntem, Ali Canip, "Haşim'in Bize Göre'si", **Hayat**, C.5, S.120, 14 Mart 1929, s.2-3.
- Yöntem, Ali Canip, "Servetifünun'un Rolü", **Hayat**, C.5, S.128, 9 Mayıs 1929 s.2-3
- Yöntem, Ali Canip, "Son Neslin Şiirinde Güzel Türkçenin Kuvveti" **Hayat**, C.4, S.97, 4 Teşrinevvel 1928, s.3-4.
- Yöntem, Ali Canip, "Türkçede Zevk İnkılabı", **Hayat**, C.4, S.101, 1 Teşrinisani 1928, s.2-3.
- Yöntem, Ali Canip, "Türkçeye Dair", **Hayat**, C.5, S.110, s.5-6
- Yusuf Kenan, "Yeni Sanata ve Edebiyata Doğru", **Çığır**, S.25, Sonkânun 1934, s.5.
- Yusuf Kenan, "Düñkü Edebiyatçılarımızda Tıflı Muhayyile", **Çığır**, S.29-30, Mayıs-Haziran 1935, s.7-8.
- Yusuf Kenan, "Düñkü Edebiyatımızın Esas Temi", **Çığır**, S.38-39, Mayıs-Haziran 1936, s.136.
- Yücel, Hasan Âli, "Ahmet Haşim'in Yaratılışı Nasıldı; Yarattığı Nedir?", **Yeni Türk Mecmuası**, C.1, S.10, Temmuz 1933, s.852-853.
- Yücel, Hasan Âli, "Edebiyatımızda Tenkit" **Varlık**, S.118, 1 Haziran 1938, s.730.
- Yücel, Hasan Âli, "Millî Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat", **Varlık**, C.3, S.71, 15 Haziran 1936, s.353.
- Yücel, Hasan Âli, "Sanat ve İnkılâp", **Yücel**, S.27, Mayıs 1937, s.92-94.
- Yücel, Hasan Âli, "Yeni Türk Gramerine Doğru", **Varlık**, C.2, S.43, 15 Nisan 1935, s.1.
- Yücel, Hasan Âli, "Dil İnkılâbımızın Karakteri", **Ülkü**, C.4, Birincikanun 1934, s. 255-257.
- Yücel, Hasan Âli, "Türk Edebiyatına Bakışlar", **Her Ay**, C.1, No:1, 20 Mart-20 Nisan 1937, s.113-117.
- Yücel, Hasan Âli, "Şiir Nerelidir?", **Varlık**, C.3, S.67, 15 Nisan 1936, s.289.
- Yücel, Hasan Âli, "Şiirde Filizler Devri", **Varlık**, C.3, S.69 15 Mayıs 1936, s.321.
- (.....)"Birinci Türk Dili Kurultayı", **Ülkü**, No:22-23-24, Birinciteşrin, İkinciteşrin, Birincikanun 1932, s.1-10.

- (.....)"Türk Dili Araştırma Kurumu Adına verilen Ayta", **Ülkü**, C.6,S.32, Birinciteşrin 1935, s.181-86.
- (.....)"Üçüncü Türk Dil Kurultayı", **Ülkü**, C.8, S.43, Eylül 1936, s.82-84.
- (.....)"İbrahim Necmi Dilmen'in Konferansı", **Ülkü**, C.8, S.44, İlkteşrin 1936, s.162-165.
- (.....) "Mekteplerden Arapça ve Acemce Kalkmalı mıdır?", **Resimli Ay**, S: 10, Kânunuevvel 1929, s. 17,37.
- (.....) "835 Satır (Yeni Çıkan Kitaplar)", **Resimli Ay**, S.3, Mayıs 1929, s.35.
- (.....) , "Putları Niçin Kırıyoruz?" **Resimli Ay**, S.6, Ağustos 1929, s.1.
- (.....), "En Güzel Hikâye Hangisidir?", **Resimli Ay**, S.7, Eylül 1929, s.33-34.
- (.....), "Hayvan Fikri Yedi", **Resimli Ay**, S.11, Kanunisanı 1930, s.33.
- (.....), "Isırgan Otu", **Yücel**, C.1, S.2, Mart 1935, s.1.
- (.....), "Kağrı", **Yücel**, C.3, S.18, Ağustos 1936, s.254.
- (.....), "Moskova Edebiyat Kongresinde", **Kadro**, C3, S.33, Eylül 1934, s.27-32.
- (.....), "Peyami Safa Diyor ki...", **Heray**, S.1, 20 Mart-20 Nisan 1937, s.119-123.
- (.....), "Aruz, Hece Meselesi", **Varlık**, C.I. S.6, Birinciteşrin 1933, s.82-85.
- (.....), "Edebiyatımızın Fikirsizliği", **Kültür Haftası**, No:7, 26 Şubat 1936, s.121.
- (.....), "En Güzel Hikaye Hangisidir", **Resimli Ay**, S.7 Eylül 1929, s.33-34.
- (.....), "Gramere İhtiyaç var mı ?",**Resimli Ay**, No:7, Eylül 1929, s.3,39.
- (.....), "Hayvan Fikri Yedi", **Resimli Ay**, S.II, Kânunusani 1930, s.33.
- (.....), "Köy Edebiyatına Dair Konuşuldu", **Kültür Haftası**, No:6, 19 Şubat 1936 , s.101.
- (.....), "Lisanı Öğrenmek İçin Gramere İhtiyaç var mı?" **Resimli Ay**, No:8, Teşrinievvel 1929,s.14-15.
- (.....), "Namık Kemal'i Nasıl Tanırsınız ?", **Resimli Ay**, S.2, Mayıs 1930, s.16-17.
- (.....), "Necip Fazıl Diyor ki", **Her Ay**, S.4, 20 Haziran 1937'den 20 Temmuz 1937'ye kadar, s.96-100.
- (.....), "Tenkit Meselesi üzerine Bir Münakaşa", **Varlık**, S.II6, 1 Mayıs 1938, s.697-699.
- (.....), "İntihale ve Haşim'e Dair Konuşuldu", **Kültür Haftası**, No: 5, Şubat 1936, s.81.
- (.....), "Şair Mehmet Akif İçin Ne Diyorlar?", **Yeni Adam**, S.172,15 Nisan 1937, s.10-17; S.
- (.....), "Şair Mehmet Akif İçin Ne Diyorlar?", **Yeni Adam**, S.169, 25 Mart 1937, s.10-11
- (.....), "Şair Mehmet Akif İçin Ne Diyorlar?", **Yeni Adam**, S.167, 11 Mart 1937, s.10,17.
- (.....), "Şair Mehmet Akif İçin Ne Diyorlar?", **Yeni Adam**, S.168, 18 Mart 1937, s.10-11.

2- Özel Sayılar

Eleştiri Özel Sayısı II. **Türk Dili**, S.234, Mart 1971.

Tiyatro Özel Sayısı, **Türk Dili**, C.15, S.178, 1 Temmuz 1966.

Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, **Türk Dili**, S.298, Temmuz 1976.

Türk Şiiri Özel Sayısı IV(Çağdaş Türk Şiiri), **Türk Dili**, S.481-482, Ocak-Şubat 1992.

3- Ansiklopedi Maddeleri

Ahmet Oktay, "Eleştiri", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 3, İletişim Yay., İst., 1984, s. 580-590.

Gevgilili, Ali, "Türkiye Basını", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 1, İletişim Yay., İst., 1984, s. 212-218.

Özkırımlı, Atilla, "Anahatlarıyla Edebiyat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 3, İletişim Yay., İst., 1984, s. 582-590.

4- Tezler

Arseven, Tülin Oruç, **Millî Edebiyat Döneminde Eleştiri**, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ank., 1994.

Doğan, Abide, **1923-1938 Arasında Yayımlanan Dergiler Anadolu, Kadro, Ülkü, Fikir Hareketleri, Aydyabir Üzerine Bir Çalışma**, GÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ank., 1991.

Yılmaz, Nazlı Rana, **1923-1938 Yılları Arasında Dergilerde Edebiyatla İlgili Kavramlara Bakış**, GÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ank., 1987.





KİŞİ ADLARI DİZİNİ

—A—

A. Nadir, 16, 79
A.K. (Bknz. Tecer, Ahmet Kutsi), 115
A.V., 91
Abasıyanık, Sait Faik, 9, 73, 158-160, 157-160
Abdullah Cevdet, 153152, 188
Abdullah Seni, 196
Abdülhak Hâmit, 67- 70; 87; 92- 96; 108; 110, 210
Adıvar, Halide Edip, 9, 36, 69; 70, 137-139
Ağaoğlu, Ahmet, 128, 194
Ahmet Cevat, 106
Ahmet Haşim, 7, 74; 101- 106; 108; 114; 116; 121
Ahmet Mithat Efendi, 66, 135
Ahmet Rasim, 62, 69; 70
Ahmet Şuayb, 17
Aka Gündüz, 5, 135, 169, 170
Aksoy, Ömer Asım, 200
Alaçam, Sabih İzzet, 152, 153
Ali Seydi, 187, 190
And, Metin, 9
Aras, Refet Avni, 188
Ataç, Nurullah, 22, 23, 24, 29-33, 35, 37-39, 56, 84;
85; 104; 106; 107; 108; 113, 135, 136, 167, 171,
200, 205, 208, 214
Atatürk, Mustafa Kemal, 2; 4; 5; 6; ; 12, 174, 184,
185, 189, 190, 193,
Atay, Falih Rıfkı, 47
Atsız, Hüseyin Nihal, 88
Avfi, 80

Aydemir, Şevket Süreyya, 4, 115; 116, 141

Aygün, İhsan, 45

Aykaç, Fazıl Ahmet, 109; 110; 116

Ayni, M. Ali, 96; 97

—A—

Âşık Paşa, 53

—B—

Bahşi, Muammer Lûtfi, 80, 101; 102

Bâkî, 109

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, 41, 42, , 48, 62, 63, 197-
199, 205, 209

Baudelaire, 32, 37, 49, 85; 120

Belge, Burhan Asaf, 4, 42-44

Belge, Murat, 5

Benice, Etem İzzet, 37

Berkes, Niyazi, 2

Beşir Fuat, 15

Beyatlı, Yahya Kemal, 6- 8, 51, 70; 81; 83; 87; 101;
106- 111, 135, 136

Boileau, 32

Bolayır, Ali Ekrem, 188Boran, İhsan, 70

Bozok, Hüsamettin, 147, 148, 156

Bremond, 109

Burhan Cahit, 134

Burian, Orhan, 28, 29, 49, 137, 138

Bütün, Tayyar Fethi, 200

—C—

Celâl Nuri, 188

Cenap Şahabettin, 16, 69; 70; 80- 86, 187, 211

Claud l, Paul, 110

Corneille, 55

Coşkun, Nusret Safa, 52

Crmelynck, 169, 171

—C—

Çağlar, Behçet Kemal, 5, 7; 8, 42, 43, 46, 49, 54, 69;
70; 72; 74; 78, 82; 84, 210

Çamlıbel, Faruk Nafiz, 5; 8; 9, 69; 70; 71; 73; 77; 87;
88; 91; 100; 111, 112

Çavdar, Tefvik, 3

—D—

Dante, 113

De Bussez, 163

Dilmen, İbrahim Necmi, 171, 188, 198, 200

Dostoyevski, 158

Duru, Kâzım Nami, 47, 53, 56, 57, 60, 64, 63, 64,
68; 69; 78; 84, 141., 174, 175, 201, 209, 211, 214

Dıranas, Ahmet Muhip, 7, 45, 71, 199

—E—

Elif Naci, 171, 172

Emil, Birol, 13

Enis Bülent, 155, 156

Ersoy, Mehmet Akif, 69; 70; 83, 96; 101; 109; 111-
113

Ercilasun, Bilge, 16; 18; 19

Ergun, Sadettin Nüzhet, 22

Erişirgil, Mehmet Emin, 7

Ertan, Temu ın Faik, 5

Ertaylan, İsmail Hikmet, 22

Ertem, Sadri Ethem, 3, 7, 9, 26, 57, 58, 63, 64, 68;
113; 119; 120; 121, 134, 196, 197, 201

Ertuğrul, Muhsin, 164-166, 168-172, 214

Es, Hikmet Feridun, 80; 81, 171

Esendal, Memduh Şevket, 9

Eşref Edip, 3

Eyüboğlu, Sabahattin, 24, 55, 108; 109, 209, 212

—F—

Fatin Efendi, 12

Fauget, 32

Flaubert, G., 136, 158

Forgue, Paul, 56

France, A., 24

Freud, S., 63

Fuzûlî, 34, 36, 55, 105

—G—

Galanti, Avram, 188Gevgili, Ali, 4

Goethe, 45

Gombocz, Zoltan, 188

Gorki, Maksim, 155G kberk, Macit, 184

Gökyay, Orhan Şaik, 72, 154

Gövsa, İbrahim Alâattin, 25, 26, 185, 186, 188

Gundolf, 35

Gültekin, Vahdet, 125

Güney, Eflatun Cem, 41

Güntekin, Reşat Nuri, 8, 70, 134, 141, 143, 151-153,
167, 168, 173, 174, 214

G rpınar, Hüseyin Rahmi, 9, 62, 69, 135, 201, 202

—H—

H. Hazım, 79

H.Y.Ş., 155

Halikarnas Balıkcısı, 3

Haydar Rüştü, 3

Hikmet Şevki, 162, 163

Hüseyin Kâzım, 77

—İ—

İbsen, 171

İdris Ahmet, 71

İleri, Suphi Nuri, 3

İnançalp, Muallim Cevdet, 188

İsmet Hüsni, 158

—J—

Jaloux, 35

—K—

Kabağaçlı, Cevat Şakir (Bknz. Halikarnas Balıkcısı),
3

Kainz, 168

Kamu, Kemalettin, 8, 77; 83

Kanık, Orhan Veli, 156

Kaplan, Mehmet, 8; 13

Karabekir, Kâzım, 184, 185

Karacaoğlu, 121

Karagöz, 138

Karahan, Abdülkadir, 11

Karakuş, Emin (Bknz., Kanık, Orhan Veli), s. 156

Karaorman, Mustafa Hamid, 188

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 4, 7-9, 41-45, 53, 57,
58, 67; 68; 70; 105; 116, 136, 140-145, 179, 192

Karay, Refik Halit, 18, 70

Kayacan, Selami İzzet, 180

Kemal Tahir, 158

Kemaleddin Kâmi (Bknz. Kamu, Kemalettin), 77, 83

Kerman Zeynep, 131

Kılıçzâde Hakkı, 184, 188 Kırılımlı, Hikmet, 58, 59,
103

Kısakürek, Necip Fazıl, 7-9, 38, 71-73; 77; 120-123,
176-178

Kocatürk, Vasfi Mahir, 54, 80; 87; 88

Koryürek, Enis Behiç, 83; 84

Köprülü, M. Fuat, 18, 19, 22, 23, 52, 53, 101, 128,
189, 214

—L—

La Fontaine, 85

Lamartine, 112

Lav, Ercüment Behzat, 7, 171, 175, 176

Levend, Agâh Sırrı, 12, 22, 26, 27, 151-153

—M—

M.M.K., 151

Maeterling, 177

Mallarmé, 32, 56

Maupassant, 158

Maurois, 35

Mayakovski, 116

Mazaud, 171

Mehmet Rauf, 16, 70

Mengi, Mine, 11

Mizancı Murat, 15

Montaigne, 200

Muallim Naci, 15, 57, 66, 99

Musahipzâde Celâl, 9

Muammer Lûtfi (Bknz. Bahşi, Muammer Lûtfi), 101;
102

Müftüoğlu, Ahmet Hikmet, 186, 187

—N—

Nâbi, 11; 12

Nailî, 108

Namık Kemal, 13; 14; 26, 66; 93; 95; 96; 100, 145,
174, 196

Nayır, Yaşar Nabi, 7; 30-33, 36-39, 42, 44, 45, 48,
49, 69; 76; 81; 83, 133, 134, 136, 142, 145, 148-
151, 158, 159, 174-176, 194, 195, 214

Nâzım Hikmet, 3; 7, 8, 67-71; 73; 89- 92; 97; 98;
102; 113- 120, 135, 146, 158, 180, 201, 202, 212

Necip Asım, 188, 201Nedim, 3, 4; 56, 94; 108, 140,
141, 181

Nefî, 109

Neyyire Neyir, 179, 180

Novelli, Ermete, 168

—O—

Olcay, Hamdi, 8; 12

Onan, Necmettin Halil, 82; 83

Orhan Selim (Bknz. Nâzım Hikmet), 90, 135, 158

Orhon, Orhan Seyfi, 69; 71- 73; 74; 75; 84, 171, 201,
202

Ortaç, Yusuf Ziya, 69; 71- 74; 84; 88; 105, 201

Osman Nebi, 74

Osmay, Nüvit, 197

Ozanoğlu, Saim, 203, 204

Ozansoy, Faik Âli, 102; 103

Ozansoy, Halit Fahri, 9, 49, 50, 59, 68- 72; 74; 77;
82; 87; 112; 179-181, 191, 192, 199-201

114; 118; 123

Ozansoy, Munis Faik, 27, 28, 155

—Ö—

Ömer Seyfettin, 2; 9; 18; 19; 20, 154, 155, 157

Önertoy, Olcay, 8; 12; 14-16

Örik, Nahit Sırrı, 35,36,38, 139, 143, 148, 162, 174,
175, 213

Özkırımlı, Atilla, 9

Özön, Mustafa Nihat, 22, 213

Özsoy, Sabiha, 153, 154

Öztürk, Halil Nimetullah, 188

—P—

Parlatır, İsmail, 14

Pierre Loti, 47

—R—

Rabelais, 200Raik Vecdi, 17

Raik Vecdi(Bknz. Cenap Şahabettin), 16

Racine, 55, 85

Recaizâde Mahmut Ekrem, 14, 15, 66; 93; 99

Reşat Enis, 150

Reşat Feyzi, 98; 99, 192

Rey, Ekrem Reşit, 164, 165Ronsard, 32

—S—

Saba, Ziya Osman, 7, 120; 121
Sabahattin Ali, 9, 72; 73, 135, 147-151, 154-158
Sadri Ethem (Bknz. Ertem, Sadri Ethem), 3, 25, 68;
119; 120, 134, 201
Safa, İlhami, 3
Safa, Peyami, 9, 30, 33, 36, 55, 56, 66; 77; 78; 118,
128, 129, 134, 136, 146, 147, 170, 171, 176, 177,
190, 191, 201, 212-214
Samain, Albert, 74
Samih Rifat, 80
Sayman, Şerif Hülûsi, 48
Sedes, Selami İzzet, 166, 178, 179, 201, 214
Sertel, Sabiha Zekeriya, 7, 112
Sertel, M. Zekeriya, 3, 201
Sevengil, Refik Ahmet, 124; 125, 171, 172, 179, 180
Sevinç, Kâzım, 117
Sevinçli, Efdal, 172
Sevük, İsmail Habip, 22, 54, 61, 93; 97; 117, 208
Shakespeare, 45, 168, 171, 177, 181
Solok, Cevdet Kudret, 7, 73; 74; 81
Suat Derviş, 53, 135
Sultan Velet, 53
Süleyman (Bknz. Nâzım Hikmet), 98

—Ş—

Şener, Sevdâ, 9
Şeyh Attar, 11
Şeyh Galip, 11, 36, 53, 108
Şeyh Sait, 3
Şeyhî, 12

Şinasi, 12, 13, 28, 57, 60

—T—

Ta. Hay., 140
Tâcizâde Cafer Çelebi, 12
Tanpınar, Ahmet Hamdi, 8, 22, 31, 71; 75; 76; 78,
79; 95; 98; 99; 104; 109-111; 113, 128-133, 145,
147, 208, 211-213
Tansel, Fevziye Abdullah, 13, 157
Tanrıöver, Hamdullah Suphi, 7, 68
Tarancı, Cahit Sıtkı, 7, 8, 94; 95
Tarhan, Abdülhak Hâmit, 7, 67-70; 74; 87; 92; 94;
95; 102; 108
Tarka, 181
Tecer, Ahmet Kutsi, 8, 71; 72; 77; 78; 79; 115; 124;
125, 211
Tevfik Fikret, 18, 34, 53, 69; 70; 74; 83; 87; 88; 91;
96-101; 104; 107 108-111; 113
Tevfik, Mehmet Ali, 187
Tez, İlhami Bekir, 7, 71; 88; 90
Théocrite, 123
Toprak, Burhan Ümit, 133, 143
Tör, Vedat Nedim, 3, 4, 9, 94, 140, 141, 181
Tüller, 169
Tunç, Mustafa Şekip, 188, 201
Tuncel, Bedrettin, 163, 164

—U—

Uşaklı, Ömer Bedrettin, 7, 8, 72; 85; 86; 123; 124;
125
Uşaklıgil, Halit Ziya, 50, 60, 69; 70, 188, 199, 205,
206

—Ü—

Ülkütaşır, M. Şakir, 185

Ünver, İsmail, 12

—V—

Vahdettin, 5

Valery, 104

Valéry, 104; 109

Vecdi Ahmet, 201

Vedekind, 169

Velet Çelebi, 188

Verneuil, 171

Verlaine, 106

Victor Hugo, 85

Virgilie, 123

—Y—

Yalçın, Hüseyin Cahit, 3, 16, 38, 60, 122; 124, 144,

146, 147, 154, 155, 176, 177, 185, 186, 188, 201-

204

Yalçın, Hüseyin Suat, 188

Yavuz, Kemal, 167

Yazar, M. Behçet, 27

Yazıcı Zâde, 36

Yesari, Mahmut, 135

Yetkin, Suut Kemal Yetkin, 135

Yöntem, Ali Canip, 2; 7; 18; 19, 60, 188

Yunus Emre, 44, 49, 53

Yurdakul, Mehmet Emin, 7, 67; 73; 74, 210

Yücel, Hasan Âli, 22, 30, 33, 47, 48, 193, 210

Yüksel, Şedit, 11

—Z—

Ziya Gökalp, 3, 19

Ziya Paşa, 13

Zola, Emile, 158

Zorlutuna, Halide Nusret, 201

Zweig, S., 35

ABSTRACT

The years between 1923-1938 were rather rich from the point of literary criticism application. Almost all the poets and writers were used to publish articles of criticism in the then magazines and newspapers. However, most of these articles of criticism could not extend beyond the articles to introduce the new books. One can cite Nurullah Ataç, Ahmet Hamdi Tanpınar and Sabahattin Eyüboğlu as the qualified critics of the time.

The most pronounced feature of this era was to assume a destructive stance against the old to give way to the new. The literature of the day is criticized for not being adequately realist and social and the concepts of “revolutionary literature” and “national literature” are painstakingly considered. It is pointed out that a literature should be both national and universal.

The efforts to create a new literature are mostly focused in the field of poetry which has traditional roots. The discussions of old generation and new generation as well as the prosody versus syllabic meter stem from this effort. The young poets of the era used to respond against the old poets and the mentality of the “sheer nationalism”. Whether the folk literature were used or not used and whether the free creativity was interfered or not interfered were the main elements of discussion of the young generation.

The compliance of the fictional persons with reality and the soundness of the fictional elements were accepted as the constant criteria in the novels and story critics, and the realistic orientation of the novel and story writers overlaps with this expectation.

Polemic takes a prominent place in the theatrical criticisms of this time. In addition to the discussions of local books and books of adaptation; the most vehement discussions were made about the repertory of the City Theatre of Istanbul and the educative role of theatre was given a prominence.

The writers and directors were expected to make studies towards this objective and theatre critics were also important and it was stressed for the critics to be specialized in this particular field.

The purification of language put its seal on this era. The purification of language and the studies to earn the language its own worth together with the revolution in alphabet gained an important place.

The quarrels between those who advocated for the language to be purified and those who advocated for the Ottoman language to be retained and the discussions of spoken and written language as well as the grammar studies were the items of literary agenda of the period.

ÖZET

1923-1938 yılları arasında edebî eleştiri uygulama açısından çok zengindir. Hemen hemen bütün şair ve yazarlar dergi ve gazetelerde eleştiri yazıları yayımlarlar. Ancak, bu eleştirilerin çoğu kitap tanıtmaktan öteye geçemez. Dönemin nitelikli eleştirmenleri olarak sadece, Nurullah Ataç'ı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı ve Sabahattin Eyüboğlu'nu gösterebiliriz.

Bu dönemin eleştirisinin en belirgin özelliği, eskiye karşı yıkıcı bir tavır takınarak yeniye yol açmaya çalışmaktır. Günün edebiyatı da yeterince gerçekçi ve toplumsal olmadığı için eleştirilir. İnkılâp edebiyatı ve Millî edebiyat kavramları da inceden inceye irdelenir. Edebiyatta millî olmanın yanı sıra evrensel niteliklere de sahip olunması gerektiği ortaya konulur.

Yeni bir edebiyat yaratma çabaları en çok köklü bir geleneği olan şiir alanında yoğunlaşır. Şiirde eski kuşak - yeni kuşak ve aruz - hece tartışmaları hep bu çabadan kaynaklanır. Genç şairler toplu olarak eski şairlere ve kuru memleketçilik anlayışına tepki verirler. Yeni bir şiir anlayışı yaratma yolunda halk edebiyatından yararlanılıp yararlanılamayacağı, inkılâpçı ve millî şiir anlayışına göre sanatçının özgür yaratıcılığına karışılıp karışılmayacağı ise genç kuşağın en önemli meseleleridir.

Roman ve hikâye eleştirilerinde, roman kişilerinin gerçeğe uygunluğu ve olay örgüsünün sağlamlığı değişmez bir ölçüt olarak kabul edilir. Roman ve hikâye yazarlarının gerçekçi bir anlayışa yönelmeleri de bu beklentiyle örtüşür.

Bu dönemin tiyatro eleştirilerinde polemik çok önemli bir yer tutar. Telif eser ve uyarlama tartışmalarının yanı sıra Darülbeyt'in repertuarı hakkında da çok şiddetli polemikler yapılır. Tiyatronun eğitici yönü ön plana çıkarılır. Yazar ve yönetmenlerden bu amaca yönelik bir çalışma yapmaları beklenir. Tiyatro eleştirisi üzerinde önemle durulur. Eleştirmenlerin bu alanda uzmanlaşmaları gerektiği vurgulanır.

Dilde, bu döneme damgasını vuran yazı ve dil devrimleridir. Bu devrimlerle birlikte dilde özleşme, dile kendi benliğini kazandırma çalışmaları da önemli bir yer tutar. Özleşmecilerle tutucular arasındaki kavgalar, konuşma dili - yazı dili tartışmaları ve gramer çalışmaları dönemin dil gündemini oluştururlar.