ÖZEL SAYI: 6

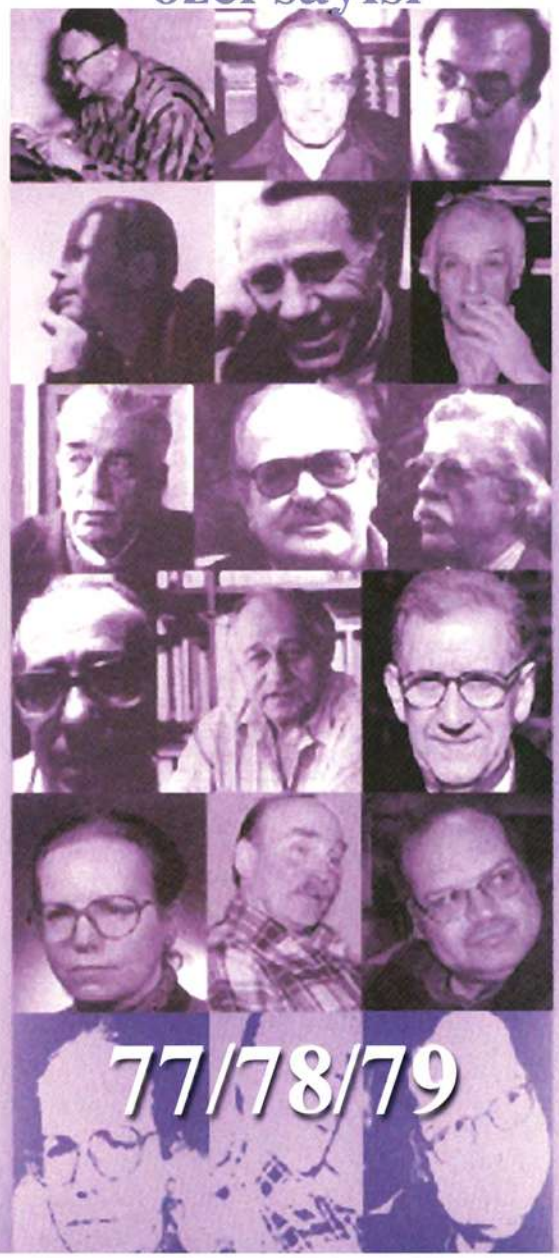
ISSN 1301-210

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL:7 SAYI 77/78/79 HAZİRAN TEMMUZ AĞUSTOS 2003

ELEŞTİRİ

özel sayısı



Hece/*Eleştiri İhtiyacı 3* • **Hasan Aycın**/*Çizgi 6*

I. BÖLÜM: ELEŞTİRİNİN TARİHSEL SERÜVENİ

M. Kayahan Özgül/*Tenkidi Eleştirmek 7* • **Dursun Ali Tökel**/*Divan Edebiyatında Eleştiri 14* • **Abdullah Uçman**/*Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri 48* • **Mahmut Babacan**/*Ara Nesil'de Eleştiri 71* • **Âlim Kahraman**/*XX. Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri 86* • **Betül Mutlu Özçelebi**/*Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1923-1938) 102* • **Hüseyin Özçelebiler**/*Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1960) 124* • **Nurullah Çetin**/*1960-2000 Yılları Arasında Türk Edebiyatında Eleştiri Çalışmaları 167* • **Himmet Uç**/*Eleştirinin Batıdan Bize Serüveni Filozoflar-Romancılar-Eleştirmenler 185*

II. BÖLÜM: ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ

Nurullah Çetin/*Öznel/İzlenimci Eleştiri 206* • **Hilmi Uçan**/*Dil, Yazar, Metin, Eleştiri Bağlamında Yapısalcılık 209* • **Hilmi Uçan**/*Eleştiri Yöntemleri ve Göstergebilimsel Eleştiri 220* • **Mehmet Dursun Erdem**/*Dilbilimsel Eleştiri 228* • **Köksal Alver**/*Sosyolojik Eleştiri 239* • **Alpay Doğan Yıldız**/*Estetik ve Eleştiri 245* • **Ramazan Gülendam**/*Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi 252* • **Yıldız Ecevit**/*Türk Edebiyat Eleştirisinde Postmodernist Yönelimler 260* • **Seval Şahin**/*Türk Edebiyatında Modernizm-Postmodernizm 266* • **Hayriye Ünal**/*Yeni Eleştiri 283* • **Ebru Aykut Türker**/*Feminist Edebiyat Eleştirisi 293* • **Fatih Tepebaşılı**/*Metne Bağlı Eleştiri ve Wolfgang Kayser 306* • **Fatih Tepebaşılı**/*Vaoluşçu Eleştiri: Martin Heidegger'e Göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni 310* • **Sevinç Ergiydiren**/*Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar 322*

III. BÖLÜM: ELEŞTİRİ SORUNLARI-I

Ömer Lekesiz/*Eleştirinin Görevi 364* • **Zeki Coşkun**/*Eleştiri ya da Özgürlük Sorunu 370* • **Ahmet İnam**/*Edeştirinin Yollarında 372* • **Gürsel Aytaç**/*"Multimedya" Çağında Edebiyat Eleştirisi 375* • **Ertuğrul Aydın**/*Eleştiri-Üslûp İlişkisi 377* • **Şaban Sağlık**/*Şerhten Eleştiriye 383* • **Ali K. Metin**/*Eleştirinin İki Yüzü: İdeoloji ve İktidar 401* • **İbrahim Tökel**/*Düşünce Dünyamızda İki Gölge Kavram: Muhalefet ve Eleştiri 405* • **Hakan Sazyek**/*Kuram, Teori, Eleştiri Üzerine 414* • **Sıddık Akbayır**/*"Eleştiri Ne Kadar Nesnel Olabilir?" Sorusuna Eleştirmenler Tipolojisi Açısından Öznel Yaklaşımlar 418* • **Kenan Çağan**/*Eleştiriyi Eleştirel Okumak 432* • **Doğan Hızlan**/*Eleştiri, Eleştirmen ve Okur 440* • **Talat Sait Halman**/*Batılı Eleştiri Kuramlarının Etkisinde Eleştiri Sorunu 454* • **Mehmet H. Doğan**/*Bir Yazın Dalı Olarak Eleştiri 456* • **Sadık Yalsızuçanlar**/*Bir İç-Duyum Hali: Hayret 458*

IV. BÖLÜM: ELEŞTİRİ SORUNLARI-II

Ali Galip Yener/*Modernist Türk Şiiri ve Eleştiride Yöntem Meselesi 462* • **Veysal Çolak**/*Şiir Eleştirisi Üzerine 469* • **Muhsin Mete**/*Eleştirinin Sinema ve Televizyon Boyutu 481* • **Hami Çağdaş**/*Eleştiriden En Az Nasibini Alan Sanat Dalı: Tiyatro 495* • **Aslı Kayhan**/*Müzik Eleştirisi 500* • **Sevgi Soylu Koyuncu**/*Resim Eleştirisi 503* • **Ahmet Çoban**/*Edebi Üslûp Eleştirisi 516* • **Tuncer Uçarol**/*"Bizde Eleştiri Yoktur!" Tartışması 528* • **Tuncer Uçarol**/*Şiir Eleştirilerinde Dürüstlük 545* • **Selçuk Çıkla**/*Türk Edebiyatında 'Eleştiri' Başlıklı Bazı Metinler Hakkında Birkaç Söz 560* • **Laurent Mignon**/*Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Üzerine Notlar 570* • **Mustafa Kırcı**/*Edebiyat Öğretiminde Eleştirel Düşüncenin Yeri 578* • **Betül Parlak**/*Açıklık Kavramı ve Eleştirmen Okurun Yorumlayıcı İşbirliği 582* • **Hayrettin Orhaoğlu**/*Kurmaca Deneyimden Yayılan Bilincin Düşmanlığı 592* • **Bahar Cankurt**/*Özgürleşme ve Yabancılaşma Bağlamında Düşüş İdeolojisi 604* • **Sezai Coşkun**/*Türkiye'deki Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları Üzerine Tespit, Tahlil ve Teklif 609* • **Selçuk Çıkla**/*Eleştiri Tarihimizde Tenkit Adını Taşıyan İlk Dergimiz: -Tenkîd- 617*

V. BÖLÜM: ELEŞTİRMENLER

Mehmet Aydın/*Ataç Bir Eleştirmen miydi? 622* • **Zeynep Kerman**/*Mehmet Kaplan ve Tenkit 628* • **Kurtuluş Kayalı**/*Farklı Bir Sesle Konuşan Bir Eleştirmen: Tahir Alangu 630* • **Ali Emre**/*Öncü Bir Eleştirmen: Hüseyin Cöntürk 637* • **Hüseyin Su**/*Eleştiriye Adanmış Bir Hayat: Berna Moran 650* • **Cemal Şakar**/Adnan Benk: *'Her Yazar Hak Ettiği Eleştirmeni Bulur' 660* • **Turan Karataş**/*Eleştirmen, Denemeci, Seçkici Memet Fuat 670* • **Ömer Lekesiz**/*Eleştiride Bir Uzun Yol Yolcusu: Fethi Naci 685* • **Necip Tosun**/*Türk Edebiyat Eleştirisi ve Asım Bezirci 696* • **Ali K. Metin**/*Mehmet H. Doğan'ın Eleştirel Bakışı 700* • **Abdurrahim Karadeniz**/ *Ahmet Oktay'ın Eleştirel Okumaları 703* • **İhsan Yılmaz**/*Sezgisel Eleştiri ve Doğan Hızlan 713* • **Canan Sevinç**/*Gürsel Aytaç 718* • **Ahmet Ada**/*Eser Gürson'un Eleştiri Yöntemi 728* • **Mehmet Nuri Yardım**/*Ömer Lekesiz'in Eleştiri Dünyası 733*

VI. BÖLÜM: BAŞKA DİLLERDE ELEŞTİRİ

Roland Barthes/*Eleştiri Nedir 740* • **Stephen Greenblatt**/*Yeni Tarihselcilik 744* • **Poul De Man**/*Teorinin Direnci 750* • **Edward Said**/*Muhalifler, İzleyiciler, Taraftarlar ve Cemaat 770*

VII. BÖLÜM: SORUŞTURMA

Mustafa Şerif Onaran 780 • Talat Sait Halman 781 • M. Orhan Okay 781 • Ahmet Oktay 783 • Doğan Hızlan 784 • İnci Enginün 785 • Gürsel Aytaç 786 • Rasim Özdenören 787 • Süreyya Berfe 789 • Murat Belge 790 • M. Ragıp Karcı 791 • Necati Mert 793 • Mustafa Miyasoğlu 794 • Yıldız Ecevit 796 • Ahmet Ada 797 • Mustafa Kutlu 799 • Hulki Aktunç 801 • Oğuz Demiralp 801 • Himmet Uç 803 • Veysel Çolak 805 • Feridun Andaç 806 • Semih Gümüş 807 • Rıza Filizok 809 • İhsan Deniz 810 • Ali Galip Yener 811 • İlyas Dirin 812

VIII. BÖLÜM: ELEŞTİRİ KAYNAKÇASI

Sıddık Akbayır-Selçuk Çıkla/ *I. Özel Sayılar/Dosyalar/Soruşturmalar/Oturumlar • II. Kitaplar • III. Kitaplardaki Eleştiri Yazıları • IV. Dergilerdeki Eleştiri Yazıları • V. Çeviri Kitaplar/Yazılar • VI. Eleştiri Konulu Eski Harfli Türkçe Basma Eserler • VII. Eleştiri Konulu Tezler • VIII. Süreli Yayınlar • IX. Eleştiri Konulu Kaynakçalar • X. Eleştiri Konulu Sempozyum, Seminer, Kongre ve Konferanslar • XI. Eleştiri Ödülleri • XII. Yıllıklardaki Eleştiri Değerlendirmeleri • XIII. Resim Eleştirisi İçin Seçilmiş Kaynakça 815*

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 7 **SAYI:** 77/78/79
MAYIS/HAZİRAN/TEMMUZ 2003
(Her ayın birinde yayımlanır.)

Hece Yayıncılık Ltd.Şti.
Adına Sahibi: Ö. Faruk Ergezen

Yazı İşleri Müdürü: İbrahim Çelik

Yayın Yönetmeni: Hüseyin Su

Yönetim Yeri
Konur Sk. No: 39/1
Kızılay/Ankara

Yazışma: P.K. 79 Yenişehir/Ankara

Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14

İnternet Adresi: http://www.hecedergisi.com
e-mail: hecedergi@yahoo.com

Dizgi/Düzelti: HECE
Murat Çınar

Kapak: Sarakusta **Tel:** 468 96 90

Baskı: Desen Matbaası

Abone
Yıllık: 55.000.000 TL.
(**Öğrenci/Öğretmen:** 50.000.000 TL.)
Yurt Dışı: 100 $/100 EURO

Posta Çeki: 149582
Hece Basın Yayın Ltd.Şti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 30.04.2003

ELEŞTİRİ İHTİYACI

Hoşumuza gitmese de, çoğu zaman, hayatın hemen her alanında uyarılma ihtiyacını hissederiz. Bu ihtiyacı ne denli içtenlikle hissettiğimiz ve uyarıcının da içtenliği ve dili, hem bizim tepkimizi hem de uyarının sonucunu belirler. Kuşkusuz, önce uyarıya açık olmak, sonra da sindirmek ve yararlanmak niyetiyle algılamak, uyarılanın güvenlikli bir düşünce dünyasının olmasını gerektirir. Uyarının kendisine hangi amaçlar ve yöntemlerle gelişinin önemi ise, bu nedenle her zaman ikinci derecededir. Elbette uyarı da bir eylemdir, ama uyarının yöneldiği eylem, yani uyarılanın eylemi, asıl alan açıcı olandır: Eleştiri de eserdir, eleştirilenin bağlamında ve onun üstüne bir eser. Yani bir müdahale eylemi.

Edebiyat eleştirisi esas alındığında, eleştiri, daha ilk bakışta bir okuma eylemi sayılabilir; okuma, yorumlama, açıklama, düzeltme, yol gösterme, yanlışlardan arındırma, doğruyu yanlıştan, iyiyi kötüden ayırma, sınama ve sigaya çekme. Bu ve benzer tanımlamaların, eleştirel dilin insan nefsine kolay kolay sevimli gelmeyişinin, insanın kendi yaptıklarına karşı, kirpinin yavrusuna duyduğu duygularla bağlı olması hâlinde olduğu gibi bağlanışının, gönül darlıklarının ve dostlukların, düşmanlıkların mürekkebi bulandırışıyla, eleştirinin bir uyarı olduğu unutulur ve uyarılan da uyaran da gereği gibi yararlanamaz bu eylemden ve sonuçlarından. Bu nedenle, belki de yazınsal hayatın en çok kaybettiği nokta burası değil mi? Edebiyat tartışmalarının, düzeysiz polemiklerin, alınganlıkların, yersiz ya da gereksiz dostlukların ve düşmanlıkların çoğu, eleştirel tutumlardan ve eleştiri karşısındaki tutumsuzluklardan ve tahammülsüzlüklerden doğmuyor mu?

Bu alandaki sorunların en önemlilerinden birisi de, her zaman olduğu gibi edebiyat, kültür, düşünce sorunlarımızın temelinde yatan ve bugünden geriye doğru baktığımızda eleştirel düşünüşün ve okuyuşun izlerini süreememektir. Edebiyatımızın Batılaşma sürecine girmeden önceki dönemlerindeki şerh yöntemiyle okuma geleneğinden, eleştirimizin ne denli yararlandığı, hatta yararlanmasının gerekip gerekmediği bile düşünülüp tartışılmış değil. Her şeyi nereden almışsak, ardımıza bakmadan oradan devam etmişiz. Kendi kişiliğimizin ve kimliğimizin sindirilebileceği bir kuruluşu gerçekleştirme ihtiyacını kolay kolay duyduğumuz olmamış; bu tutumumuz her zaman bize pahalıya malolsa da.

Tanzimat'ın ilk yıllarından beri sürüp gelen kavramsal tartışmalardan yöntem tartışmalarına, eleştirinin varlığı ve yokluğu, varsa ne kadar var olduğu şeklindeki itişip kakışmalarına kadar birçok konu hâlâ aynı kısır döngü içinde, bütün yapılanlara, yazılanlara karşın sürmektedir. Hâlâ, eleştiri söz konusu olduğunda, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'tenkit, münekkitsiz geldi' sözüne vurgu yapılmakta, eleştiri ve eleştirmen yokluğundan yakınılmaktadır. Bu yakınmaların temelinde, herkesin kendi gönlünce bir eleştiri ve eleştirmen düşüncesini barındırdığı gerçeğinin olabileceğini de unutmamak gerekir. Oysa, bir eleştiriye ve eleştirmene de, romana ve romancıya, şa-

ire ve şiire biçilen yer biçilmelidir.

Her edebiyat türünün olduğu gibi eleştirinin de, yazının, edebiyatın ve düşüncenin gerektirdiği donanıma sahip olmaktan başka bir de, kendisinden beklenilenin; mürekkebe, mürekkebi bozacak bir su karıştırmamak olduğudur. Çünkü böyle bir karışıma, en çok bir sanat ve düşünce eserinde kullanılan mürekkebin tahammülü yoktur. Kuşkusuz böyle bir karışıma maruz kalmış mürekkep, bir şiirin, bir romanın, bir öykünün sayfalarında nasıl durursa, bir eleştirinin sayfalarında da öyle durur; yani, Türk eleştirisinin sorunlarını ve genel durumunu, Türk edebiyatının, kültürünün, düşüncesinin ve bütünüyle toplumsal yapısının genel durumundan ayrı düşünerek sağlıklı bir sonuca ulaşamayız.

Elbette eleştiri, kendi varlığını zayıf düşürecek dışarlıklı ve yapay öykünmelerden, dostluk ve düşmanlık bağlarıyla elinin ve dilinin bağlanmasından, beğendim-beğenmedim düzeyindeki eleştirel değerden yoksun yaklaşımlardan, gerçek 'değeri' imha etme ya da 'değersiz'i yüceltme, zar atma, keşfetme, piyasaya sanatçı sürme gibi hem kendi varlığına, değerine hem de sanata ve sanatçıya hiçbir yarar sağlamayan, hatta her iki tarafa, dolayısıyla ve bizzat edebiyata da zarar veren zaaflardan olabildiğince arınmış bir bakışın ve çabanın sonucu olmalıdır. Tersi bir durum sözkonusu olduğunda, eleştiri, gerçek bir değeri bile, ne kendisi görebilir, ne de başkasına gösterebilir.

Yazının hiçbir türü, gerçek yazınsal ve düşünsel değer ölçütlerinin dışında, hiçbir gücün kapısında kılıç sallamamalıdır; başka türlü, kalem, kılıçtan nasıl üstün olabilir? Medyatik ve görsel değerlerin teslim aldığı hiçbir yazı, kendi işlevini yerine getiremez. Bu düzlemde, Berna Moran'ın da belirttiği gibi gerçek bir eleştiri ve eleştirmen; 'Bizim eser karşısındaki yaşantımızı zenginleştirebilir, eserin öğeleri arasında daha önce görmediğimiz birtakım ilişkileri kavramamızı sağlayabilir, bunların meydana getirdiği bir dokuyu farkettirebilir, bazı toplum sorunlarına dikkatimizi çekebilir belki. Böylece esere bakışını bize aktarabilmiş, biz de eseri bu açıdan görmekle bir şeyler kazanmışsak, eleştirici görevini yapmış demektir. Gerçi işaret ettiği nitelikler her eserde iyi-kılıcı olmayacağından, yargının doğruluğu değil, akla yatkınlığı sözkonusu edilebilir ancak. Bu da, öyle sanıyorum ki eleştiriye yeter, çünkü eleştiriciden beklenen bir yargıyı kanıtlarla ispat etmesi değil, eseri açıklamak, yorumlamak suretiyle, anlamını ortaya koyması ve tadına varılacak özelliklerini aydınlatmasıdır.' Her okurun, yazarın ve sanatçının böyle bir aydınlığa her zaman ihtiyacı vardır: Uyarılma ihtiyacı.

•

• •

HECE dergisi yeni bir özel sayı ile ulaşıyor sizlere.

HECE dergisinin özel sayılarından altıncısı olan bu **ELEŞTİRİ ÖZEL SAYISI** da, genel anlamda Türk edebiyatının bilânçosunu çıkarmayı, üçüncü binyılın başlarında tarihsel anlamda bir hafıza yenilemeyi ve edebiyatımızda başlangıcından bugüne dek eleştiri alanında ortaya konan emeğin topluca görülmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Bu amacı gerçekleştirme niyet ve çabasıyla hazırlandı. Bütün bunların sonucunu okuyucularımız ve yazarlarımızla hep birlikte göreceğiz. Özel sayılarımızın hepsinin de, hem emek, hem de ekonomik açıdan hangi zorlukların üstesinden gelerek çıkabildiğini kestirebildiğinizden eminiz. Bütün özel sayılarımızda olduğu gibi, Eleştiri Özel Sayımız da, **HECE** dergisiyle ilişkili olan bütün okurlarımızın ve yazar

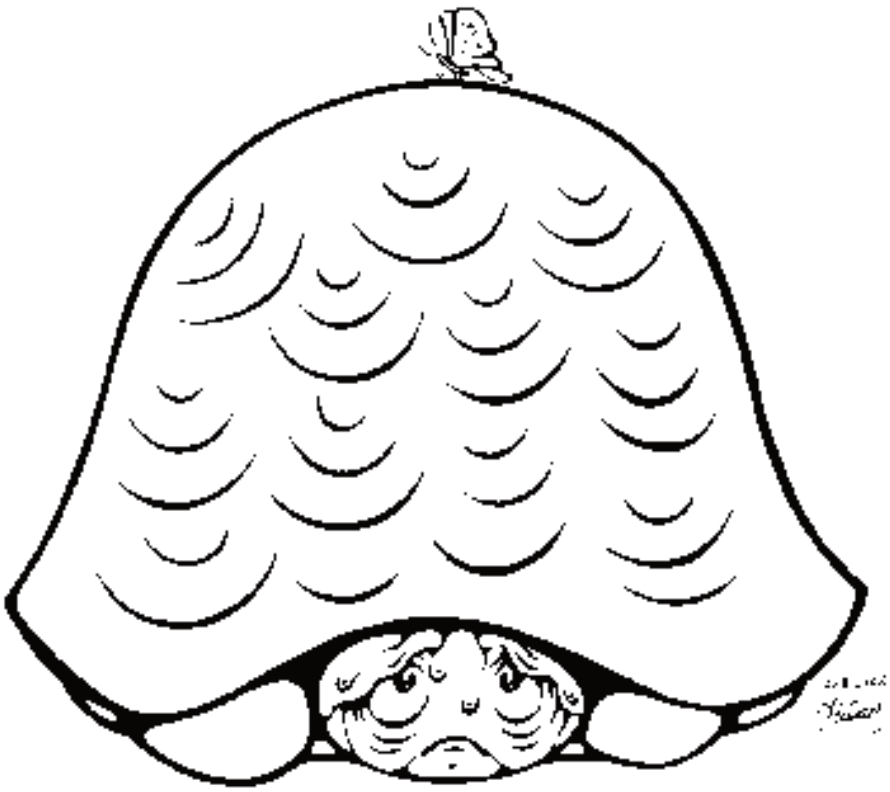
arkadaşlarımızın düşünce, gönülgücü ve fiili katkılarıyla elinizdeki hâline ulaştı. Bu anlamda Ömer Lekesiz, İlyas Dirin, Şaban Sağlık, Sıddık Akbayır ve Muhsin Mete düşünceleri, önerileri, gayretleri ve her tür katkılarıyla özel sayımızın ortaya çıkmasında emeği bulunan arkadaşlarımızdan bazıları. Böylesine bir niyet ve emek duruşuyla aylık sayılarımızda ve 2004 yılının Ocak ve Mayıs aylarında yayımlayacağımız iki özel sayımızda buluşmayı diliyoruz.

Hoşça kalın.

HECE

HASAN AYCIN

ÇİZGİ



M. KAYAHAN ÖZGÜL

TENKİDİ ELEŞTİRMEK

Eleştiri yazılı kültürün ürünüdür; *"in verbo"* bir edebiyat hüküm sürerken bugün kasdettiğimiz kabilden bir eleştiri biçiminin mevcudiyeti mümkün değildir. Bu sebeple, Türklerin sözlü edebiyat geleneğinin de bir yerlerinde *"eleştiri"*ye tesadüf etmek mümkün değildir. Edebî eserin dinleyicisi, kendisine sunulandan memnun kalmış ise bunu *"alkış"*ıyle gösterecektir; hoşlanmadı ise ilgisizliğiyle… İslâmiyet, Arab'ın eleştiri için kullanageldiği birkaç kavramla tanışıklık sağlar; *"mübâhase"*, *"münâkaşa"*, *"muâhaze"*, *"takrîz"* ve *"muhâkeme"* … İlk ikisi sözlü, diğerleri yazılı kültür ürünüdür.

"Mübâhase", dost meclislerinde, belli bir konu etrafında gelişen zevkli, hattâ eğlenceli tartışmadır ve arayerinde bahse tutuşulduğu bile olur. *"Münâkaşa"* ise, aslında *"nakş"*tan gelirken nasıl olup da tartışma, atışma, çekişme, münâzaa mânâsına kullanıldığını anlamak ilk ağızda biraz zor görünüyor. Oysa, *"nakş"* deyince akla hemen renkli, süslü, nakışlı bir tartışma şekli gelmeliydi. Gerçi *"nakş"*ın renkli, elvanlı bir tarafı vardır ama, *"reng"*in anlamlarından birinin de *"hîle"* olduğunu bilmek, münâkaşanın da rengini belirler. Münâkaşa, kazanmak için her cins hîlenin mübah sayıldığı bir savaşa benzer. Dilimize *"kalem münâkaşası"* diye uyarladığımız *"polemik"*in de Grekçe *"polemos"* (savaş) ve *"polemikos"* (düşman, rakip) kelimelerinden gelişi, bu münasebeti kuvvetlendiriyor. Daha Osmanlı gazetelerinde cereyan eden ilk polemik **Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis** ile **Tasvîr-i Efkâr** arasında yaşanmağa başlandığında bile, aynı savaşçı ruhun sözden yazıya taşındığı farkedilmekteydi.

Yazılı eleştirinin Şark'taki ilk gelenekli şekli olan *"muâhaze"*de azarlama, paylama, çıkışma anlamları vardır; metinden ziyade yazarını hedef alan ve sadece hatâlara öfkelenmeyi amaçlayan bu ilkel eleştiri biçiminin bir hicviyeye, en azından bir hezliyeye dönüştüğü sıkça görülür. Muâhazenin özünü *"ta'rîz"* ve *"i'tiraz"* oluşturur. Batı edebiyatlarının geçmişinde de uzun müddet var olan bu tarz eleştiriye *"kusurlar eleştirisi"* denir. *"Takrîz"*, muâhaze'nin zıddı gibidir. Genellikle, şöhreti tatmamış, acemî edib namzetleri, çoğunlukla ilk eserlerini tamamladıklarında, henuz mürekkebi kurumadan, üstad bildikleri birilerinin kapısını çalarak takriz lûtfetmesini isterler. Üstad da bazen pekaz tanıdığı bir edebiyat heveslisinin, müsveddesinin sahîfelerini karıştırmayı tenezzül saydığından ekseriyetle okumayı canının çekmediği bir eserini sitayişleriyle yüceltir. Böylece namzet ve eseri, ustanın elinden icazet alarak edebiyat dünyasına şan(s)lı bir giriş yaparlar. *"Takrîz"* kelimesinin imlâsı hayli mübhem; *"z(ı)"* ile yazıldığında *"bir eseri müsbet taraflarını göstererek eleştirme"* mânâsına gelirken *"z(ad)"* ile yazıldığında *"ödünç verme, kesip verme"* demek oluyor. *"Mikraz"* [makas (*"mikras"* imlâsının da yaygın oluşu kafa karıştırıcı)], *"istikraz"*, *"inkıraz"* kelimelerinin de buradan türediğini belirtmek gerek. Bütün bunlardan çıkan netîceyi birleştirirsek, takrîz'in bir edîbe ve eserine gösterilmiş ödünç bir iltifat olduğunu söyleyebiliriz. Şunu da eklemeli ki, pekçok takriz, önünde yer aldığı eserden daha kıymetli olagelmiştir. **Recâi-zâde Ekrem**'in **Takdîr-i Elhanı**, objektif eleştiri değeri

taşıyan ilk takriz olması kadar, ele aldığı şiir kitabından daha hacimli tasarlanması, bu sebeple de kitabın başına eklenemeyip müstakilen bastırılması ve hiç şübhesiz ki, **Menemenli-zâde Tahir** gibi bir yeniyetmenin şiir kitabı için hazırlansa da ondan çok daha önemli oluşu ile de ilginç bir ilk örnektir. *"Muhâkeme"* ise, bir başka eleştirme biçimi olmasına rağmen, genellikle, iki alternatif arasında seçim yapma niyeti taşır (**Muhâkemetü'l-lûgateyn** hatırlana. **Nâmık Kemâl** de **Pierre Bayle**'in **Dictionnaire historique et critique**ini *"muhâkemât-ı târihiyye"* diye anar). Aslî mânâsı, mahkemede dâvâlıyı ve dâvâcıyı dinleyerek hüküm vermek iken, buradan hareketle *"reason"* (akılda tartma, aklî bir sonuca varma) anlamı da doğmuştur. Muâhaze'nin keyfîliği ve kasdı aşan tezyifkâr üslûbu (belki de gerçek kasdı odur) onu gittikçe köreltmeli ve muhâkeme'yi güçlendirmeli iken beklenenin tam tersi olur. XIX. asra gelindiğinde hâlâ muâhazenin tartışmasız üstünlüğü hissedilmektedir.

Edebiyyât-ı Cedîde doğduğunda, muâhaze'den de muhâkeme'den de memnun olmadığını hemen belli eder. Ona göre, muhâkeme fazla şeklîdir ve sadece iki eserin kıyaslanmasında kullanılabilmektedir. Muâhaze ise, *"olumlu eleştiri"* kavramına yabancıdır; *"herşeyi fena tarafından görerek bir mütâlâa beyân etmektedir"*. Beyanı ise, öylesine aşağılayıcıdır ki, bu ifade tarzıyle edebî eleştiri yapılamaz; olsa olsa kavga edilebilir. Üstelik bu kavramlar, Garplı edebiyat terimleri ile âşinâlığı artan ve bu arada *"critique"* kelimesi ile de tanışan Edebiyyât-ı Cedîde edîbini tatminden çok uzaktır. Çare, bu yeni kavramı karşılayacak yeni bir kelime yaratmaktadır. Onları *"nakd"* köküne sevkeden de bu ihtiyaç olur. Bugün de kullanmakta olduğumuz *"nakd"*in aslî mânâsı akçedir, madenî paradır; aynı yerden türeyen *"nakkad"* ise, paranın kalbını halisinden ayıran, elindeki mihek taşı ile ayarı düşük olan akçeyi eleyen, halis madene ise *"sahh"* (sahihtir, doğrudur, yanlışsızdır) damgası basarak onu tescil eden sarraftır. *"Eleştiri"* karşılığına gelecek bir kelime ararken yollarına niçin *"nakd"*in çıktığını anlamak şimdi daha kolay… Eserin edebî kıymetini tesbit için bir mi'yar, bir mısdak kombinezonu geliştiren ve değerlendirdiği eseri bu kriterlere uygun bulursa, ancak o zaman *"sahh"* damgasını basan kişiye artık *"münekkid"* denmesinden tabiî ne olabilir? **Muallim Nâci**'nin cümlelerini tekrarlayayım:

> *"Bu ilme nakd denilmesi şu cihettendir ki, sâhib-i tab'-ı vekkad ile nakkad, hâlis akçeyi mağşuş akçe arasından nasıl ayırırsa şi'r-i bî-aybı şi'r-i ma'yub miyânından öyle tefrîk eder."*

*"Critique"*e karşılık gelecek kelimenin kökü bulunmuştur; lâkin, hâlâ terim yaratılamamıştır. Gelenek, bu kökten türeyen *"tenkad, tenakkud, intikad"* gibi kelimeleri, mâlî terminoloji dahilinde zaman zaman kullanmıştır. Arapça'nın kelime yapma yollarına sadakatle bağlı kalan gelenekçi atalarının aksine, Edebiyyât-ı Cedîde edîbi öyle bir kelime arar ki, kökü Arap dilinde yatsa da Arap kavminin dilinde mevcut olmasın. *"Tenkîd"* böyle bir arayışın netîcesidir. *"Critique"*e karşılık gelecek yeni bir kelimeye duyulan ihtiyacı kabûl edip de bunun için *"nakd"* kökünü münasip ve müsait bulan, lâkin bu kökten Arapça'da kelime üreten vezinlerin mevcut kullanım yerlerini asırlardır belirleyen kuralların hilâfına bir kelime îcat edilmesini doğru bulmayanlar *"intikad"*ı terimleştirmeye çalışırlar. **Şemseddin Sâmi**, **Kamûs-ı Türkî**sinin

"tenkîd" maddesinde itirazlarını özetler:

> *"Edebiyyât-ı Cedîde'de Fransızların 'critique' dedikleri 'muâhaze-i edebiyye' mânâsıyle kullanılmağa başlamış ise de Arabî'de 'nakd' maddesi tef'il bâbından gelmediğinden, bunun yerine 'intikad' ve 'tenkad' kullanılsa daha doğru olur."*

Buna rağmen, **Kamûs-ı Fransevî**'nin *"critique"* maddesinde, kelimenin karşılığı olarak *"intikad"*ın yanına *"tenkîd"*i de ilâvesi, şimdiki lûgatçilerde pek sık tesadüf edemediğimiz bir tarihî ve kültürel sorumluluk taşıdığını da gösteriyor. *"Tenkîd"*in *"intikad"*a kesin galebesini **Lûgat-i Nâci**'de buluruz:

> *"Tenkid lâfzının Arabî'de isti'mâl olunmaması, bizim isti'mâlimize mâni olamaz. Hattâ tenkîd'i intikad'a tercîhan isti'mâl ederiz."*

XIX. asrın sonlarından itibaren yarım asırdan ziyade bir müddet hükümranlığını sürdüren *"tenkîd"*, ilk ciddî darbeyi alfabe değişiminden ve onu takip eden -hâlâ bir hâl çaresi bulamadığımız- imlâ problemlerinden alır. Kelime sonlarındaki *"d"*lerin *"t"* olarak yazılması mecburiyeti, *"tenkîd"*in *"tenkît"* (noktalama) kelimesi ile karışmasına sebep olduğu için, periyodiklerde sık sık tartışma konusu edilir. Dilde özleştirme furyasının başlamasından sonra, *"tenkîd"*e bir karşılık aranmak yerine, başa dönülür ve Edebiyyât-ı Cedîde ediblerinin *"critique"* kelimesi karşısında yaşadıklarına benzer bir arayışla, terimin Batı'daki anlamına birebir denk düşebilecek bir başkasını bulma gayretleri sürdürülür. *"Eleştiri"*nin türetilişi böyle bir dikkatin sonucudur.

"Eleştiri", doğru kökten üretilmiş yanlış bir kelimedir. *"Ele-"* kökü, metinler arası ve metin içi ayrıştırmaları karşılamakta yeterlidir. Köke eklenen *"-ş-"*ye işdaşlık eki denir ve o eylemi müştereken yapmayı ifade eder; ancak, *"gör-ü-ş-"*, *"sev-i-ş-"* yahut *"döğ-ü-ş-"* gibi tek başına yapılamayan fiiller için kullanılabilir. Hâlbuki münekkid, elemek işini tek başına yapmakta; bunu bir münekkidler konsülü içinde ve konsültasyon biçiminde kotarmamaktadır. Öyleyse, ortada *"ele-ş-"* ile karşılanabilecek bir eylem yoktur. Onu takip eden *"-tir-"* eki ise, ettirgen çatı diye anılır ve bir eylemi kendisi yapmaktansa, başkalarına yaptırmayı ifade eder. Nasıl ki, *"gör-ü-ş-tür-"* deyince, birinin gördükleri'nden değil de enaz iki kişinin birbirini görmesini sağlama'sından sözedilmekte ise, *"ele-ş-tir-"* fiilinden de münekkidin yaptığı işin, metni birkaç kişiye tenkid ettirmek, ama bu eyleme hiç katılmamak olduğu anlamı çıkmaktadır. *"Eleştiri"*nin kuruluşunda mevcut bu problem, kelimenin semantik karşılığını da amacının dışında şekillendirir. Bugünki yaygınlığı, *"eleştiri"*nin ârazlarını unutturamayacağı gibi, ârazlarının oluşu da şimdiden sonra onu terketmemizi gerektirmez; ama, keşke terim türetirken daha ehil ellerin daha bilinçli tekliflerine kulak tıkamaktan vazgeçileydi, diye hayıflanmaktan da kendimi alamıyorum.

Seçmek elemektir; seçilenin elenene üstünlüğünün îzah edilebilir, mantıklı kıstasları ortaya konabiliyorsa, o zaman adı eleştirmek olur. Avrupalı kavimlerin büyük kısmı, *"seçmek"* karşılığına, gayet akıllıca bir tercihle, Latince'nin *"seligere"*sinden gelen *"select"* kelimesini kullanırlar. Seçim akıllıcadır; zîrâ, *"seligere"*de tercih'in her

yönüne ait önemli ipuçları vardır. Kelimenin başındaki *"se"* aslında bir önektir ve *"ayrı ayrı, müstakilen"* demek olur; seçimi yapılanların teker teker özgül oluşlarını işaretler. En eski metinlerde *"emsâli arasında en cazip ve münasip olan"* mânâsında kullanılan *"leg"* ise, benzerleri arasından seçmek, konuşmak demek olur. Doğru olandan yanlışı seçmenin resmî normlarına *"kanun"* deniyor ise, *"legal"* kelimesi en uygun yerden türemiş olmalı. Buradan doğan *"legere"* de tercih etmek, bir grubun arasından seçmek, meyvenin olgulaşanlarını toplamak, okuduklarından seçkin sonuçlar çıkarmak demek olur. *"Legend, intelligent, lecture, lesson, collection"* gibi kelimeler hep buradan türemiştir. Küçük bir telâffuz değişikliği ile *"legare"*nin de vekil tayin etmek, yerine seçmek mânâsına gelişi, *"delegate"* (delege) kelimesini daha bir anlaşılır kılıyor. Bir başka telâffuz oyunu ile yaratılan *"legein"* (seçmek, seçerek konuşmak) kelimesi, Grekçe'nin *"logos"* (söz, kelime, fikir)unu da kapsayan bir anlam genişliği kazanarak *"lexicon, logue, logy, catalog, dialogue"* gibi pekçok kelimenin kaynağı olmuştur.

Bütün bu karşılıklarından ve iştikaklarından sonra, *"seligere"*nin seçmek'ten eleştirme'ye doğru yürüyüşü daha kolay farkediliyor. Anlaşılan o ki, seçmek tümdengelimcidir; değerlendirmek tümevarımcı… Sanatta seçim, en güzellerin toplanması ve şaheserlerin belirlenmesi; bunu yaparken de estetik kanonu oluşturmak için gereklidir. Diğerlerine tercih edilen eserin hangi özellikleri sebebiyle daha cazip geldiği, seçicinin hangi estetik kıstaslarla onu diğerlerinden daha mükemmel yahut münasip bulduğu bilgisi, estetik kanonu oluşturacaktır. Bir başka deyişle, estetik kanon, tecrübeli seçicilerin geliştirdikleri prensiplerden çıkarılacaktır. Seçici, dahili bulunduğu medeniyet dairesinde yoğurulup biçimlendirilmiş bir bediî zevkın ampirik birikimlerini felsefî zeminde ifade etmeyi yeğler ve kapsamlı sonuçlar, çıkarımlar geliştirirse *"esthete"*, bu estetik birikime dayanarak seçimler yapmayı sürdürürse *"critic"* nâmını alır.

Batı dillerinde, *"eleştirmen"* karşılığına kullanılan *"critic"*i ve çoğunlukla *"edebî eleştiri"*ye karşılık gelen *"critique"* kelimesini, seçme'nin bir estetik eleme olduğunun ifadesi saymak gerek (aslına bakılırsa, Fransızca'da *"critique"* sadece eleştiri'yi değil, eleştirmen ve eleştirel'i de karşılar). *"Critique"*te, eleştirinin *"kritik"* bir sanat olduğuna dair göndermeler de hissedilir. Öyle ya, eserin kaderini biraz da eleştirmenin vereceği not tayin etmez mi? Türkçe'de *"tenkîd"* yerine *"eleştiri"* kelimesi îcat edilirken *"critique"*in etimolojik kaynaklarından istifade edildiği anlaşılıyor; zîrâ, Hellence'de *"krei"* kelimesi elemek, tefrik etmek demek olur. Buradan türeyen *"krei-dhro"* kelimesi, kalbur gibi delikli nesnelere ad olduğuna göre (Cermence'de *"elek"* mânâsına gelen *"hridra"* da buradan), *"krei"*nin karşılık geldiği eleme'nin de öncelikle somut bir eylem olduğu söylenebilir. Kelimenin soyut anlamlara doğru açılışı, kökdaşı olan *"kritês"* (muhakeme etmek) ve *"krinein"* (hüküm vermek, seçeneklerden birinde karar kılma) iledir. Belli ki, *"krinesthai"* (açıklamak, aydınlatmak) da bunun tabiî sonucu olarak doğmuştur ve ele(ştir)meleri ile bir seçime giden eleştirmenin tercihini sebepleriyle açıklaması mânâsına gelen *"critique"*in kaynağı olmuştur.

İyi de eleştirmen'in tercih sebepleri ve sebep tercihleri nasıl belirir? Acaba, *"kreitro"* kelimesinin çeldiricili seçenekler arasından doğru olanı seçme işi, bulmaca, bilmece (eski İngilizce'deki şekliyle *"hridder/ hriddel"*) mânâsına gelişi bir ipucu taşıyor olabilir mi? Belki de aranan cevap Hellence'nin *"krino"*sunda gizlidir. Latince'nin *"cernere"*si de buradan gelir ve kalburdan geçirmek, dolayısıyle tefrik etmek

anlamındadır. İngilizce'deki *"certain"* kelimesinin de kaynağı olan *"cernere"*, elemeler sonunda kesin bir hükme varmayı ifade eder. Eleştirilen bir sanat eseriyse, çıkarılacak kesin hükmün kaynağı nedir? El-cevab: Eleştirel kriterler… *"Criterion"* (ölçüt, mikyas, standart, mihek taşı) Yunanca *"kritêrion"* (kıstas, mi'yar, mısdak)dan geldiğine göre, kelimenin elemekle ilgisi de devam ediyor olmalı. Eleğin gözenekleri ne kadar küçük tutulursa, eserin seçimi de o kadar incelikli esaslara dayanır; hakkındaki hüküm de o kadar kesin olur. Ele(ştir)meci (Grekçesi *"kritikôs"*, Latincesi *"criticus"*), geliştirdiği yahut kendisinden evvel geliştirilmiş kıstaslardan hareketle sanat eserine kıymet biçerken bir başka sanatı, *"kritikê tekhnê"* (Fransızca'da ve İngilizce'de *"critique"*)yi yaratır.

Önceleri, eleştiriler risale hâlinde, hattâ kitaplarda toplanarak yayımlanırken yazılanların bütün zamanlar için bir değer taşımasına önem verilir ve gündelik meselelerden uzak durulurdu. XVII. asırda gazetelerin sayısındaki hızlı artışa paralel olarak sanat eleştirisine ayrılan sütunları da artmaya, hattâ edebiyat gazeteleri çıkarılmaya başlanır. Meselâ, Fransa'da **Chapelain** ve **Guez de Balzac** ile başlayan bir hareket, 1665'te **Denis de Sallo**'nun kurduğu **Journal des savants** ile ilk ciddî çıkışını yapar. Yeni kitaplar hakkında kaleme alınan ve aktüalitenin öne fırladığı ilk eleştiri yazıları burada çıkmıştır, dense yeri var. Gündelik edebiyatın gazete köşelerine taşınması, eleştiriye de bir gazete hızı getirir. Bu yeni eleştiri biçimi, *"şöyle hızlıca bir gözatılmış"* eserler hakkında çırpıştırılmış; ama, ayrıntıdan kaçınılırken okuyucuyu yakalayacak merak unsurları, ilginçlikleri de ihmâl edilmemiş yazılar olmak zorundadır. Gazetenin sütun hacmi ve okuyucunun dikkatinin dağılma müddeti hesaplanarak kısa tutulmalı; okuyucu da eleştiriyi okurken gazete gibi tüketilebilir bir nesnenin *"şöyle hızlıca bir gözatılmış"* olsa da kolayca kavranabilecek bir metnini tüketmekte olduğunu farketmeli… Periyodiklere bağlı olarak gelişen bu cins eleştirilere Fransızca'da *"revue"* denir. Latince'nin *"re-videre"* (yeniden gözatmak, tekrar bakış) kelimesinden gelen *"revue"*, önceleri *"askerî teftiş"* mânâsında kullanılırken gazetede eleştirinin başlamasından sonra, ona isim olur. Kelime Fransızca'dan eski İngilizce'ye *"review"* şeklinde geçer ve hem *"fikir ve edebiyat dergisi"* hem de *"periyodiklerde yayımlanan aktüel edebiyat eleştirisi"* mânâsını kazanır. Eski Almanca'da *"eleştiri"* karşılığına kullanılan *"kritik"* kelimesi ise, modern Almanca'da *"review"*nun yerini almağa başlarken gelenekli yerini de *"Literatürwissenschaft"* (edebiyat ilmi) kelimesine bırakır.

Konunun bizi getirdiği yerde, imdi geldik *"Eleştiri bir sanat mıdır, ilim mi?"* sorusuna… Aslında, asırlar boyu eleştirinin tek kriteri *"gusto"* (zevk) olageldi; eleştirmene de bir sanat *"dégustateur"* (çeşnici)ü, bir *"gurme"* olarak bakıldı. Çeşnicinin damağında hissettiği tadı eleştirmen dimağında hissetti; aralarındaki bütün fark da bundan ibaret kaldı. Tadına bakmanın (Latince'de *"de-gustare"*den *"gustation"*) netîcesi bir hazza dönüşürse esere *"güzel"* dendi; dönüşmezse *"çirkin"* [*"iğrenme"* (disgust)nin de *"de-gustare"*den gelmesi ilginç bir ayrıntı]… XIX. asır biterken **Anatole France**'ın hâlâ *"Bir eserin kıymetinin ölçüsü, verdiği hazdır"* deyişi yahut **Jules Lemaître**'in ısrarla *"Eleştiri, kitapların lezzetine varma sanatıdır"* cümlesini sarfedişi, bu anlayışın yaygınlığına mükemmel bir delildir. Hiç şübhesiz ki, bu hâliyle eleştirinin ilimden ziyade sanat tarafının ağır bastığı söylenebilir. *"Kritikê tekhnê/*

eleştiri sanatı" kavramında *"tekhnê"* ve *"san'at"* kelimelerinin gelenekli anlamları düşünüldüğünde, eleştirinin sanat kadar zenaat de olduğu veya sanat hassasiyetleri taşıyan bir zenaat sayıldığı anlaşılır.

Eleştirinin ilmî tarafını *"grammatikos"* ile içiçe geçtiği yerde aramak gerek. Îsâ'dan dört asır evvel, eleştiri'nin *"ilm-i edeb"* karşılığına kullanıldığı bir dönem yaşanır (Almanca'nın. *"Literatürwissenschaft"*ı tekrar hatırlana). Bu anlamıyle eleştiri, grameri de kapsar genişliktedir. Dolayısıyle, etimolojiden metin şerhine doğru genişleyen koca bir alan, eleştirinin mülkiyeti altındadır. **Aristarchus**, Pergamon'daki Eleştirmenler Okulu'nu Gramerciler Okulu'ndan kesinkes ayırana kadar, eleştiri hep bu kapsamda düşünülür. Yine de bu yakınlaşmayı tamamen yok etmek mümkün olmaz. Meselâ, gramerin sahasına giren *"barbarisme"* (yanlış telâffuz ve yanlış mânâlandırma), *"solécisme"* (sentaks hatâsı), *"métaplasme"* (gramere aykırılık) gibi dikkatler, eleştirinin içinde yaşamaya devam ederler. XV. ve XVI. asrın Avrupasında *"critical edition"* ve *"types criticism"* kavramları doğarken hâlâ eleştirinin gramer ile akraba olduğu günlerin birikimi kullanılmaktadır. *"Lectio difficilior"* kitapların daha kolay anlaşılır basımlarının yapılması da eski metinlerin düzeltilip -gerekiyorsa tamamlanarak- baskıya hazırlanması da basım aşamasındaki metinlerde mürettip hatâlarının tashihi de *"eleştiri"* sayılır.

Eleştirinin bir metnin dili kadar formu ve tematik yapısı, kuruluşu ve kurgulanışı ile de ilgilenmeye başlaması onu metni anlamak ve zevk almanın ötesinde, başka hedeflere yöneltir. Eleştirmen, yazara mesafeli durmak, metne objektif yaklaşmak gibi prensiplere sıcak bakmaya başladıkça, eleştirinin de bir disiplin olarak ilkeleri belirmeye başlar. Böylece, eleştirinin sanatsal bir zevk ve hassasiyet ürünü olmaktan çıkıp ilmî bir soğukkanlılık kazandığı görülür. Bazılarına eleştirinin bir ilim olmaya başladığını düşündüren de bu gelişmedir. Oysa, eleştirinin hiçbir zaman tamamen objektif olması beklenemez. Herşeyden önce, bir eleştirmenin, önünde dizili duran yüzlerce kitaptan hangisini, niçin seçtiği sorusunun ancak çok şahsî ve subjektif cevaplarının alınabilişi, daha yazılmadan dahi eleştirinin rasyonel ve ilmî olmak iddiasından çok şey kaybetmesi demek olur. Daha sonra da bir eser hakkında her eleştirmenin benzer sonuçlar çıkarmayışı, ampirik zihniyetin *"benzer laboratuar şartlarında benzer sonuçlara varmak"* prensibine tamamen aykırıdır. Eleştirmenlerin edebiyat tarihinde müstesna bir yer işgal edeceğini heyecanla müjdeledikleri metinlerin büyük kısmının zamana çabucak yenik düşüp unutulmaları da kriterlerin geçiciliğine işaret tir; oysa ilmî kriterler evrensel ve ölümsüzdür. Şaheser yaratmanın yolu keşfedilmedikçe, eleştirinin değişmez, eskimez kriterleri de keşfedilemeyecektir.

Böyle bir netîceye boyun eğdikten sonra yapılacak iki şey kalıyor; ya eleştirinin bir ilim olmadığı farkedilmeli ya da *"ilim"* kavramı yeniden tarif edilmeli… İnsanî bilgi alanlarından ve disiplinlerden söz edilirken *"efrâdını câmi' ağyârini mâni' olan"* genel hükümler geliştirilemez; olsa olsa *"postulate"*lar, kabûller, hattâ dogmalar oluşturulabilir. Her insan müstakil ve münferit bir dünya iken, ne felsefenin, ne sosyolojinin, ne psikolojinin, ne edebiyatın, ne de başka bir beşerî disiplinin genellemelere gitmesi mümkündür. Eleştiri için durum daha da vahimdir; zîrâ, onun kendine has bir bilgi alanı da yoktur. Eleştiri, diğer insanî disiplinlerin tekniklerini kullanarak sorularına cevap aramak sûretiyle ayakta durmaya çalışır; kronolojik eleştiri,

marksist eleştiri, sosyolojik eleştiri, psikoanalitik eleştiri gibi alanlar ancak böyle doğabilir. O hâlde, insan ürünü olan eserlerde de belli bir *"process"*i, belli bir metodu takip ederek eleştiri yapmanın yolu yoktur. **Freud**'ün insanî eğilimleri kompleksler hâlinde tasnifine karşı çıkan ve her insan kendi içinde eşsiz bir *"context"* oluşturduğundan, her fert için ayrı bir nazariye geliştirilmek gerekeceğini, bunun da mümkün olmadığını savunanlar gibi, her eser için de ayrı bir eleştiri metodu geliştirmenin gereğinden söz etmek mecburiyeti doğar ki, bu yolla genellemelere gitmek mümkün değildir. Oysa, *"özelleme"*lerden ilim değil, sanat eseri çıkar. Bunca lâftan sonra, yeniden *"tekhnê"* ve *"san'at"* kavramlarına dönmek; eleştirinin ne bir sanat ne de bir ilim, sadece geleneğindeki bütün mânâ zenginlikleri hatırlanarak telâffuz edilmesi gereken *"teknik okuma"*lar diye algılanmasını öneririm.

Eğer okur teklifimden pek rahatsız olur ve tahminimden fazla *"ama"*sı birikirse, o zaman *"B plânı"*nı devreye sokmak gerekecek. Madem ki, eleştirinin bir ilim olduğunda ısrar edenlere kulak tıkamak mümkün değil, o hâlde, *"ilim"* kavramını eleştirinin de dahili bulunduğu beşerî bilgi alanlarını kucaklayacak şekle getirelim. *"İlim"* kelimesinden rahatsız olanlar, telâffuzu ile de ona yaklaşan şanslı bir karşılık buldular; *"bilim"*. Fakat beklenen çok da gerçekleşmedi ve ilim tamamen yok olacağına, bilim'le yanyana yaşamayı öğrendi. Sinonim kelimelerin bir arada bulunduğu hâllerde, genellikle aralarında anlamca bir nüans belirerek dili zenginleştirmeleri beklenirken bunun da çokça gerçekleşemediği ve bilim ile ilim diye iki kelimenin birden yaşamasının -birinin çağdaşlık, diğerinin gericilik işareti sayılarak kelime tercihleri sebebiyle insanların etiketlenmesinde kullanılmaları dışında- bir faydasının da olmadığı görüldü. Oysa, gelenekli geçmişi de dikkate alınarak *""ilm"*e bir nüans kazandırılabilir ve içinde insan unsuru bulunan, dolayısıyle akıl kadar kalple de, ruhla ve sezgi ile de kavranması gereken bilgi alanlarına isim olabilirdi. Böylece bilim de aklın egemen olduğu matematik, fizik, biyoloji gibi bilgi alanlarındaki mutlak hakimiyetini doyasıya yaşardı. Belki o zaman, tefsirden psikolojiye, tarihten felsefeye, sosyolojiden edebiyata kadar pekçok beşerî bilgi alanı da kendini *"bilimsel"*leştirmek için böylesine mânâsız ve gereksiz bir çabaya girmezdi. Hem böylece simya ile kimya yahut astroloji ile astronomi arasındaki farkı ifadedeki aczimiz de yok olurdu; eleştirinin kendini bilim zannetme garabeti de…

Eleştirinin nihaî maksadı edebiyat tarihine kalacak eserlerin seçilmesine yardımcı olmaktır ve eleştirmen, eserde bulduğu-bulamadığı unsurların değerlendirmesini yapmaktan ziyade, ondan aldığı hazzın ilmî ve teknik sebeplerini önce kendine, sonra da okuyucusuna açıklamaya çalışarak edebiyat tarihi adına bir sonuç çıkarmaya savaşandır. Burada mesele gelip **Nietzsche**'nin *"Çok çeşitli gözler vardır, Sfenks'in de gözleri vardır; o hâlde, çok çeşitli doğruluklar da vardır ve çok doğrunun olduğu yerde hiç doğruluk yoktur"* cümlesinde düğümlenir. Ötesi lâf ü güzaf…

DURSUN ALİ TÖKEL

DİVAN EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

"Divan edebiyatının kuruluşundan itibaren mısra mısra tetkik ve mukayesesi on beşinci asra gelip dayanmadıkça, aynı şekilde bizim edebiyatımıza müessir olan İran edebiyatının muayyen şahsiyetleri aynı usul ile bu merhaleye getirilmedikçe verilecek hükümlerin bence hiçbir değeri olamaz. Ve muhakkak yanlış ve eksiktir. "

Ali Nihat TARLAN

Ali Nihat Tarlan'ın epigraf yaptığımız bu sözleri esas alınarak Divan edebiyatıyla ilgili bir yazı yazılacaksa, bu yazının kaderi yanlış ve eksik olmaya mahkumdur. Bu hükmün aksini iddia etmek, bütün bir ömrünü bu edebiyatın araştırmasına, neşrine ve şerhine vermiş, kendisinden sonra bu sahada kim ne yazarsa yazsın, yazdığı ve yaptığı her işin önemli bir kısmını kendisine borçlu olduğu insanın tecrübe ve birikimini hafife almak olacaktır. Ali Nihat Tarlan, bugün bile hâlâ kurtulamadığımız, edebî eserlere ve bu eserleri ortaya koyanlara bol keseden sıfat ve zarf biçme alışkanlıklarını yıllar öncesinden eleştirmiş, edebiyatın o bin çetrefilli vadilerinde hüküm vermenin ne kadar büyük bir risk taşıyacağını, bu riski hafife alanlara haykırıp durmuştu. Verdiği şu örneklerle izaha çalıştığı hakikatlerin ifşâsı edebiyatın ilim sahasıyla iştigal edenlere ne kadar dikkatli olmaları gerektiği hususunda söylenmiş bilge nasihatleridir. Tarlan, Bir şarap fabrikası hayal etmekte ve eleştirmeni bu fabrikanın *çeşnicisi (şarapları tadan kişi)*, kimyagerini ise edebiyat alimi olarak düşünmektedir. Çeşnicinin (eleştirmenin) bir zevk sarhoşluğu içinde verdiği hükümleri kimyagerin (edebiyat bilgini) dikkate almasının doğal olduğunu söyleyen Tarlan, ancak kimyagerin raporunun tamamen çeşnicinin hazzından ibaret olmayacağını da ilave eder. Ve ardından hâlâ saplantısından tam olarak kurtulamadığımız şu yanlışlara dikkatimizi çeker: "Edebiyat tarihi, hâlâ çeşnici zihniyet ve mantığından kurtulamamıştır. O sahada verilen hükümler, hemen tamamen amiyânedir. Meselâ üslûbu kuvvetlidir, lisana hâkimdir, hassastır, liriktir… gibi hükümler, ilim muvacehesinden hiçbir kıymet ifade etmez. Çünkü anlayış ve ilmi itminan, yerleşebilmek için sağlam toprak arar. Bu âmiyane hükümler birer 'niçin?' mezarıdır ve tamamen şahsidir. Elmayı meyvadır diye tarif etmek elma hakkında bize ne derece âmiyane bir bilgi verirse, bir sanatkar hakkında yukarıda saydığımız hükümleri sıralamak, bizi bundan fazla tenvir etmez. "[1] Necâti Bey divanını yirmi farklı nüshadan tarayarak divanın ilmi bir neşrini yapan ve buna 4 yılını veren Tarlan'ın yukarıda söylemiş olduğu sözleri destekleyen şu düşüncesi tam da onun ilim anlayışındaki hassasiyeti yansıtmaktadır: "Bu Divanı (Necati Bey Divanı) yirmi defa gözden geçiren insanın, sanatkârın edebî hüviyet ve şahsiyeti hakkında birkaç söz söylemesini haklı olarak isteyenler bulunabilir. Ancak edebiyatın ilim cephesine yüklenen mesaim; ve bu mesai neticesinde vardığım kanaat beni bundan men etmektedir… Necati Bey, hakikaten şiirin özünü bulmuş, halk di-

lindeki lirizmi sezmiş, karihası geniş, Fuzûlî, Nâbî ve Nedim'in yolunu eserinde çizmiş, nükte ve zerafette çok ileri gitmiş bir sanatkârımızdır dersem, kendimi söylemiş olacağım. Necâtî'yi değil."[2] Tarlan'ın bu görüşleri, Batı'nın büyük sanatkârlarından Anatolie France'ın dedikleriyle ne kadar da örtüşüyor: "Anatolie France'a göre nesnel sanat olmadığı gibi, nesnel eleştiri de yoktur, olamaz. Buna göre eserin okuyucuya verdiği zevk ve onda uyandırdığı estetik yaşantı ne ise, okuyucuda nasıl bir etki bırakıyorsa eleştiri odur. Herkes için geçerli ve değişmez kurallar olamaz.. France diyor ki: İyi bir eleştirmen, şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır… Eserine kendisinden başka bir şey koymakla övünenler, çok aldatıcı bir kuruntunun kurbanıdırlar… Eleştirmen açıkça şöyle söylemelidir: Efendiler şimdi size Shakespeare, Pascal veya Racine ile ilgili olarak kendimden söz edeceğim."[3]

Divan Edebiyatı Üzerine Yazmak

Divan edebiyatıyla ilgili olarak bir yazı yazmaya karar verenler, daha işin başında pek çok problemle karşı karşıya kalırlar. Bu edebiyatın henüz bir adı bile yoktur. "… gibi başka isimler de takılmış olan edebî faaliyetlerimizin bugün hâlâ tatminkâr bulunup kendisini tam anlamıyla kabul ettirdiği ileri sürülebilecek bir adı bile bulunmamaktadır."[4] Daha doğrusu pek çok adları vardır, fakat bu adlardan hiçbirisi uğraşı alanı olduğumuz edebiyatın dünyasını kapsamaz, bir şeyleri içeri alırken pek çok şeyi de kapsam dışında bırakır. *Divan edebiyatı*, *Yüksek Zümre Edebiyatı, Klasik Türk Edebiyatı, Saray Edebiyatı, Enderun Edebiyatı, Osmanlı Şiiri, Osmanlı Edebiyatı, Eski Türk Edebiyatı, Havas Edebiyatı, İslamî Türk Edebiyatı, Ümmet Çağı Türk Edebiyatı*, *Elit Edebiyatı, Kapıkulu Edebiyatı, Dînî Edebiyat* vs. adlarıyla anılan bu edebiyat hangi adlandırmanın içeriği hesaba katılarak incelenecektir? Bu alanda çalışan pek çok araştırmacı bu adlandırmanın, yanlış, yanlı ve yetersiz olduğuna dikkat çekmiştir: "(Bu) adlandırmalar görüldüğü gibi bu edebiyatın özellikleriyle ilgili olup Tanzimat'la birlikte Divan Edebiyatına karşı takınılan olumsuz tavrın bir göstergesi olarak kabul edilmektedir… Ancak, divan dışı diğer manzum-mensur eserler dikkate alındığında bu adlandırmanın (Divan Edebiyatı) söz konusu edebiyatın bütününü içine almayacağı ortadadır."[5], "Biz bugün, kudemâdan bahsederken, kolaylık olsun diye, 'Divan edebiyatı' diyoruz. Bu, uydurma bir tabirdir. Onlar kendilerine sadece şâir, kullandıkları aruza vezin ve şiir kitaplarına da, manzumelerini malum teşrifatla sıraya koyarak, 'divan' derlerdi."[6], "Günümüzde yaygın ve yanlış olarak kullanılan "divan edebiyatı" yahut "divan şiiri"… divan denen şiir derlemelerinden oluşan bir yapıdan ibaret değildir. Yahut "divan" diye adlandırıldığı öne sürülen meclislerde okunan şiirlerle de sınırlı kalmaz. Mazisi yetmiş yıla varmayan böylesine yanlış ve iğreti takılmış bir isim…"[7] "Hangi düşünce ile bulunmuş olursa olsun divan edebiyatı sözü esasında ilmî ve yeterli bir adlandırma değildir. Türlü verileriyle altı asır sürmüş koca bir edebiyatı yalnız divanlara inhisar ettirip onun çok çeşitli eserler verdiği bir çok edebî nevi dışında bırakan, nesri ise hiç hesaba katmayan bu adlandırılışın yanlışlığı kadar yetersizliği de meydandadır."[8] Mehmet Çavuşoğlu Divan şiiri ad-

landırmasına karşı çıktığı kadar, bugün bu adla anlaşılan edebiyat coğrafyasının anlamına da karşıdır: "Günümüzün aydınları divan edebiyatı deyince sadece Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içinde oluşanı kastediyorlar. Bu düşünce elbette yanlıştır."[9] Çavuşoğlu'na göre Çağatay, Hârezm, Hakanî ve Azerî edebiyatında aynı dönemde mahsul veren edebiyat da bu adlandırmanın içinde olması lazım. Kemal Yavuz da, bu edebiyatın özelliklerini dikkate almadan *Divan edebiyatı* olarak isimlendirilmesini *cahilce bir iş* olarak nitelemektedir.[10] Her bir adlandırma aslında ideolojik ve yanlı bir bakışı yansıttığından, araştırmacı bu isimler karşısında ya bir savunma içine girmekte veya saldırı içinde kendine bir haklılık payı bulmaktadır.[11]

Divan Edebiyatı'nda Eleştiri gibi çetrefil bir konuyu yazmak için bir araştırma içine girecek olan kişinin karşısına çıkacak olan problemden biri de bu edebiyatın *değerinin* ne olduğu meselesidir. Zira kimine göre bu edebiyata ait metinler, "başka toplumlarda eşine az rastlanacak derecede zengin, renkli ve verimli kaynaklardan ilham alan ve gündelik hayatın canlı izlerini bünyesinde taşıyan bir edebiyat geleneğinin ürünü olan divanlar edebî tetkiklerin ekseni olmalıdır. Büyük-küçük, hacimli hacimsiz, önemli-önemsiz demeden bütün divanlar unutulmaktan kurtarılarak neşredilmeli ve genç kuşakların istifadesine sunulmalıdır."[12] Fakat bir başka araştırmacıya göre ise bu edebiyatın hiçbir değer ve kıymeti kalmamıştır ve ona ait ne varsa müzeye kaldırılmalıdır: "Divan edebiyatı, diliyle, düşüncesiyle, yaşama bakış açısıyla müzeye kaldırılmış, eski uygarlıkları tanımak, öğrenmek için arada bir görülmeye değer tarih varlıkları niteliğindedir. Onları, öğretim, eğitim kurumlarından çok müzelerde görmemiz gerekir."[13] *Tenkit* meselesi nihayette bir *değerler* meselesi olduğundan değeri ve kıymeti hususunda bu kadar farklı ve bir birine zıt görüşlerin bulunduğu bir edebiyatı yargılamak da son derece zor olacaktır.

Divan Edebiyatında Eleştiri

> *"Divan Edebiyatı hakkında kendi döneminin insanı düşünmemiş, çalışmamış, araştırmamış ve eleştiride bulunmamış değildir. Bunların hepsini yapmışlar; ama kendi şartları, anlayışları, imkân ve gelenekleri içerisinde."*[14]
>
> *Harun Tolasa*

Bu başlık altında bir yazı yazmaya girişiğimiz zaman, altı yüz yılı aşkın bir edebiyat tarihini, binlerce eseri ve şâiri hesaba katmamız gerekmektedir. Geçmiş çağlarda *tenkit*in olmadığına dair düşünceler yaygın bir kanaattir. Bu düşünce sadece bizde yoktur. Fransız edebiyatının eleştirel serüveninin anlatıldığı bir eserde de aynı kanaat mevcuttur: "Bir sisteme dayanan incelememizi sadece XIX. yüzyıldan başlattık. Zira eleştirinin bir tür olarak gerçek gelişmesi o yüzyılın başlarına doğrudur: "XIX. Yüzyıldan önce eleştiriciler vardı diyor Thibaudet, ancak eleşitri yoktu."[15] Bu anlayışa göre, geçmiş devirlerde eleştirmenler vardı fakat, bir tür olarak eleştiri yoktu. Bildiğimiz mânâda eleştiri türü ancak 19. yüzyıldan sonra ortaya çıktı. Tabiî burada eleştiri türünden maksadın ne olduğu sorulabilir. Bu soruya cevap olarak verilen en yaygın düşünce şudur: Eskiden

eleştiri, modern mânâda olduğu gibi esere değil, kişiye yöneltilirdi. Eski tenkitte mutlak doğrular vardı; bir şey ya doğru veya yanlıştı. Modern anlamdaki gibi, evrensel ölçütler yoktu. Eski ölçüler mutlak olanı yansıtır, klasisizmin şaşmaz doğrularını esas alırdı.

Divan edebiyatında da eleştirinin olmadığı Tanzimat'ın ilk devirlerinden beri söylenegelmektedir. Yeni bir edebiyatın kurulması için, eski anlayışın tamamıyla karşısında olanlar, eski edebiyatın her şeyini kötüledikleri gibi tenkite dair bölümlerini de karalama içine almışlardı. Bunun en güzel örneklerinden biri Tanzimat şâirlerinden Menemenlizâde Tahir'in bir tartışma akabinde söylediği sözlerdir. Recaizade Ekrem'in **Talim-i Edebiyat**'ı yayınlandıktan sonra matbuat âleminde uzun süren tartışmalar çıkmıştı. Bu tartışmalardan birisi de Ekrem'in, eserinde Nâbî'nin bir beytini eleştirmesi üzerine vuku bulmuştu. Ekrem'in bu eleştirisine Hacı İbrahim adlı birisi karşı eleştiride bulunmuş, tartışma başkalarının da katılmasıyla büyümüştü. Tartışmaya katılanlardan biri de, her şeyiyle bir Ekrem hayranı olan Menemenlizâde Tahir'di. Hacı İbrahim'e karşı kaleme aldığı yazıda, Nâbî'ye eski edebiyatımızda tenkit'in olmadığını söyletiyordu: "Nabi merhum mezarından çıksa da, a saadetlu İbrahim Efendi Hazretleri! Bizim zamanımızda âsâr-ı edebiyeyi şimdiki gibi muâheze ve tenkîd eder zevât bulunmadığından biz aklımıza ne gelirse şiir diye söyler divanlar doldururduk ve âsârımızın vefreti nisbetinde şöhretimiz ziyade olduğundan türlü yaveler söylesek bile halka ister istemez beğendirirdik." Tahir, sonunda Nâbî'ye bu beytin en fena sözlerinden biri olduğunu söyletir.[16] Tahir'in bu kanaatleri aslında Tanzimatçıların da ortak kanaatini yansıtmaktadır. O devir insanının eski edebiyatta tenkit meselesiyle ilgili görüşünü aslında en iyi Mehmet Akif özetlemektedir. Mehmet Akif eski edebiyatı tenkitte Tanzimatçıları bile geride bırakmıştır: "Bizde evvelce intikadın kendi şöyle dursun, ismi bile yoktu. Nef'î'nin Veysî hakkındaki kıtaları Surûrî ile Vehbî arasında geçen ağız dalaşları gibidir; Şeyh Galib tarafından Nâbî'nin Hayrâbâd'ına aid olarak yürütülen mülahazalar da intikaddan ziyade hücûmdur." Akif'e göre bizde ilk tenkit örneği olarak Namık Kemal'in **Tahrib**'ini ve **Takib**'ini almak gerekir.[17] Bu düşünceler sonraki yıllarda da devam etmiş ve Eski edebiyat diğer yönlerinden olduğu gibi tenkit anlayışı açısından da hep eleştiriye uğramıştı.

Eski edebiyatta tenkitin olmadığını söyleyenler, meseleye, şüphesiz kendi yaşadıkları çağın anlayışıyla bakıyorlardı. Ancak sonraki zamanlarda ortaya çıkan bir tartışma soruna başka boyutlar da katmış ve şu soru gündeme gelmişti: Eski zamanların eser veya anlayışları tenkit edilecekse bu hangi ölçüye göre yapılacaktır? Dünya görüşleri, beğeni ve zevkler, edebiyat anlayışları, toplum yapıları, insanoğlunun hayat standartları sürekli değişmektedir. Elbette edebiyatta bu değişikliğe ayak uydurmakta ve her şeyiyle başka bir dünyanın yansıtıcısı olmaktadır. Öyleyse, geçmişi tenkitte bugünün kıstasları ölçüt olarak alınamaz, tenkit ancak o devrin şartlarına göre yapılmalıdır. J. C. Carlau ve J. C. Fillox, eleştiri tarihinin, zamanla değişmeyecek şu temel prensibine insanların geç çağlarda ulaştığı kanaatindedir: "Sanat biçimleri ortaya çıktıkları dönemlerle bağıntılıdır ve değişik dönemlere ait eserler aynı şekilde yargılanamazlar."[18] Bu konuda Villemain'in görüşleri de ilgi çekicidir. "Eleştirmen tarih gibi her çeşit tutkudan, çıkardan,

partizanlıktan arınmış olmalıdır; eleştiri, düşünceden çok yetenekleri yargılamalıdır. Eser, doğuşuna sahne olan çevre, memleket ve uygarlıkların tahliliyle çözümlenebilen bir problemdir; nitekim bir eseri aydınlığa kavuşturmak için şu hatırlanmalıdır ki edebiyat toplumun törelerini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda görünümleriyle o toplumun bazı arazlarına da bağlıdır."[19] Değişen hayatın, değişmediği var sayılan değerlerle tenkiti mümkün olmadığına göre Eski edebiyatın da, kendi zamanının değerlerine göre tenkidi esas alınmalıdır görüşünden yola çıkarsak o zaman üzerinde hüküm yürütülen fikirler daha sağlıklı olacağı kanaatindeyiz. Ali Nihat Tarlan da geçmişi bugünün kıstaslarıyla tenkitin doğru olmadığını söylemekte ve şöyle demektedir: "Her sanat eseri, beşeri bir ihtiyacın mahsulüdür. Her devrin, kendine göre bir sanat telakkisi vardır… Bir ilim adamı, asırlarca evvel vücuda gelip inkişaf eden bir sanat telakkisini bugünkü zevki ile ölçemez, değerlendiremez… İyice bilmeden, sathi bir görüşle bir sanatı mahkum etmek, fikrî bir fâciadan başka bir şey değildir… şâirlerimiz hakkında verilen kıymet hükümleri sübjektiftir."[20] Bu açıdan bakıldığında Eski edebiyatımızın tenkitle ilgili meselelerini daha objektif açıdan ele almamız mümkün olmaktadır.

O hâlde eski edebiyatta tenkit nasıl ve hangi başlıklar altında ele alınmalıdır? Bu edebiyatın tenkitle ilgili görüş ve düşünceleri nerelerde aranmalıdır? Geçmişi bugünden eleştirmenin yanlışlığına işaret eden Harun Tolasa'nın şu sözleri bu soruya cevap olacak mahiyettedir: "Her devrin bir edebî eleştirisi vardır. Aynı şey İslam medeniyeti devri edebiyatımız (Divan Edebiyatı) için de söz konusudur. İşte tezkireler (kendilerini doğrudan birer edebî eleştiri eseri olarak görmesek bile) bu devrin edebî eleştirisini en çok temsil eden eserlerdir. Bu eserler gerçi içermiş oldukları bilgi, yorum, değerlendirme vb. 'ni ayrı başlıklar hâlinde tek tek şâirler üzerine yaparlar; ancak, buna bakarak onları sadece tek tek şâirler üzerine bilgi, yorum, değerlendirme vb. içeren eserler olarak görmemek gerekir. Onlar aynı zamanda çağının bütünüyle edebiyat dünyasının, edebî anlayış ve değer sistemini bize aktaran, çağının edebiyat araştırma ve eleştirisinin gerçek mahiyetini, işleyişini ve nerelere ulaşabildiğini bize çok açık bir şekilde yansıtan eserlerdir."[21] Ömrünün büyük bir kısmını bu edebiyatı araştırma ve incelemeye ayırmış ve tezkireler üzerine pek çok araştırmalarda ve yayınlarda bulunmuş yetkin bir ilim adamının bu sözleri, eski edebiyatımızın *tenkit* bahsinde öncelikle hangi eserlere başvuracağımızı işaret etmektedir. *Devrin edebî eleştirisini en çok temsil eden bu eserler* **Tezkire**lerdir. Fakat –daha sonra da değinileceği gibi- bu edebiyatın tenkit bahsiyle ilgili olarak sadece tezkirelerden bahsedilemez. Pek çok araştırmacı bu edebiyatın eleştiri anlayışıyla ilgili kaynakları değişik başlıklar altında ele almıştır.

Divan Edebiyatında Eleştiri Anlayışının Bulunabileceği Kaynaklar

Divan edebiyatının ismi bahsinde de söylendiği gibi, bu edebiyatın ortaya koyduğu edebî eserlerin tam olarak neleri kapsadığı, sayısının ve türünün ne kadar olduğu hâlâ tartışma konusudur. Ancak bugünkü bilgilerimiz ışığında bu edebiyatın tenkit anlayışını ortaya koyacak bazı eserlerin tür ve sayısı hakkında bilgi sahibiyiz. Ali Fuat Bilkan'ın yaptığı bir araştırmaya göre Divan edebiyatı'ında tenkit türüyle ilgili

eserler şu şekilde sıralanabilir: "1. Şuarâ tezkireleri. 2. Şâirlerin divan ve divançelerinin önsözlerinde belirttikleri sanat ve edebiyat nazariyeleri, 3. Hüsn ü Aşk (Şeyh Galip), Hevesnâme (Ca'fer Çelebi), Hayriye (Nâbî).. vb. gibi bazı bölümleri edebî tenkit özelliği taşıyan eserler, 4. Tarih, edebiyat tarihi ve belâgat kitapları."[22] Mustafa İsen'e göre ise eski edebiyatımızın tarih kısmı yanında diğer araştırma konularıyla ilgi başvuru eserleri daha da fazladır: "Müellif hakkında hüküm vermeden önce, eserin ele alınıp incelenmesi araştırıcının yapmak zorunda olduğu ilk ve en önemli iştir. Bununla birlikte Vefâyât kitapları, bilginlerle ilgili biyografi kitapları, meslek mensuplarıyla ilgili tezkireler, şehir monografileri, şuara tezkireleri gibi hâl tercümesi kitapları, nazire ve şiir mecmuaları, seyahatnameler, Keşfü'z-Zünûn gibi bibliyografya kitapları, menâkıbnâmeler, mektuplar, tereke kayıtları, mahkeme sicilleri, arşiv kaynakları ve umûmî tarihler, Şakâik-i Nu'mâniye ve zeyilleri."[23] Bu kaynaklar silsilesi kimisi birinci elden kaynaklık etmekle beraber kimisi de ikinci elden bilgi alınabilecek başvuru eserleri olmaktadır. Bu görüşler ışığında Eski edebiyatımızın eleştiri anlayışını belli başlı eserler örneğinde inceleyebiliriz.

Divan Şiirinde Eleştiri Anlayışının Kaynağı Olarak Tezkireler

"Tezkirelere kısa bir bakış bile onların Osmanlı tenkit ve edebî ölçütleri hakkında çok değerli bir kaynak olabileceğini anlamak için yeterli olur."[24]
Jamees Stewart- Robinson

Mustafa İsen'in "sadece biyografi kaynakları değil, aynı zamanda eleştiri tarihimizin de kaynaklarıdır"[25] dediği ve Türkçe olarak ilk defa 15. yüzyılda Ali Şir Nevâî'nin **Mecâlisü'n-Nefâis**'iyle ortaya çıkan Tezkireler, şâirler hakkında biyografik bilgi veren eserlerdir. İlk önceleri Araplar tarafından yazılan ilk biyografi örnekleri daha sonraları İranlılar tarafından kaleme alınmış ve bizde de Ali Şir Nevâî'den sonra hızla yayılmıştı. Osmanlı coğrafyasında ilk tezkireyi 16. yüzyılın başlarında Sehî Bey yazmıştı ve eserinin adı da **Heşt Behişt**'ti. Örnek aldıkları modellere uygun olarak Tezkirelerin kendine has bir biçimi vardı ve bu biçim zamanla bazı değişikliklere uğrasa da esas biçimini daima korumuştu. Son yapılan araştırmaya göre otuz dört adet tezkire vardır.[26] Bu tezkirelerde 220'yi aşkın bölgeden şâirlerin adı geçmekte[27] ve yine tezkirelere göre yaklaşık 108 ayrı mesleğe mensup 3182 şâir adı zikredilmektedir.[28] Bu şâirler içinde hiç okuma yazma bilmeyenler de vardır. Latîfî Tezkiresi'nde altı ümmî şâirin biyografisi vardır.[29] Peki tezkireler nelerden bahsederdi? Genellikle **Şuarâ Tezkireleri** üst başlığıyla ele alınan bu eserlerin esas konusu vefat etmiş veya hâlen yaşamakta olan şâirler, onların hayat ve eserleri hakkında bilgi verirdi. Bizde ilk tezkireler Herat'ta yazılan tezkireleri kendisine model olarak almıştı. Bir tezkirenin öncelikle bir Giriş (Mukaddime)i olurdu. Tezkire yazarı Girişte nelerden bahsederdi? Bu soruyu Mustafa İsen şu şekilde cevaplamaktadır: "Mukaddimeleri açısından özellikle ilk tezkirecilerimiz Herat tezkirelerini yakından izlemişlerdir. Bu mukaddimeler bütün islami eserlerde adet olduğu vechile hamdele ve salvele ile baş-

layıp telif sebebini söyleyerek sona ererler. Tezkirelerde bunlara ilave olarak konuyla ilgili şeylerden de söz edilir; sözün ve şiirin meziyetleri, din büyüklerinin ve Kur'an'ın şiir hakkındaki görüşlerinden bahsedilir. Bu arada tezkire yazarı şâir ve şiir hakkında kendi görüşlerine de yer verir. Aşık Çelebi ve Riyazi'de olduğu gibi bazen tezkireye alınacak şâirler için belirtilen ölçüler de bu bölümde açıklanmıştır."[30] Tezkirelerin giriş bölümlerinde aynı zamanda *poetika* hususuna da işaret edilmekte ve eleştiri üzerinde de durulmaktaydı: "Tezkire mukaddime (önsöz)lerinde şiirin menşei, biçim ve muhteva bakımından özellikleri; vezni, kafiyesi, nazım şekli, hayal dünyası ve mazmunları gibi poetikaların temel konuları olan meselelerin irdelendiğini görüyoruz."[31] Girişinde şiir, şâir ve konuyla ilgili diğer hususlarda bilgi veren Tezkireler daha sonra esas konusu olan şâirlerle ilgili değerlendirmelere geçerdi. Tezkirecinin şâir ve onunla ilgili olarak nelerden bahsettiği meselesi şu şekilde açıklanmaktadır: "Müellifin adı, memleketi, akrabalık ilişkileri, tahsil hayatı ve tahsil durumu, mesleği ve mesleğini icra ettiği yöreler, şahsiyet özellikleri ve becerileri, sosyal muhîti, hayatıyla ilgili anekdotlar, ölüm tarihi, mezarı, eser, ya da eserleri ile bunlar üzerine değerlendirmeler, örnek takdimi ve eserlerinden seçilmiş örnekler"[32] Şâir, eser, sanat ve hayat hakkında bu kadar geniş ve etraflı bir malumat veren eserler varken, bu kadar malumat arasında eser veya eseri verene yönelik eleştirinin olmayacağını iddia etmek herhâlde büyük bir tartışmayı da beraberinde getirecektir ve nitekim getirmiştir de. Tezkireler üzerine araştırma yapan pek çok araştırmacı tezkirelerin tenkit konusunda önemli malzemeleri içerdiğini söylemiş ve bunlarla ilgili önemli yazılar kaleme almıştır. O hâlde burada şu soru sorulmalıdır: Tezkire ile tenkit arasında nasıl bir ilişki vardır ve bu ilişkinin sıhhati ne derecededir?

Tezkire ve eleştiri arasındaki ilişkiye hemen her araştırmacı tarafından dikkat çekilmiştir. Bu ilişki bahsinde Mehmet Çavuşoğlu'nun kanaati şu şekildedir: "Tezkirelerin yazarları yalnız biyografik bilgi vermekle kalmamışlar, konu edindikleri şâirin şiirinin ve eserlerinin bir değerlendirmesini de yapmışlar veya nakletmişlerdir. Bu yüzdendir ki biz şuara tezkirelerinde –büyük bir bölümü yazara ait olmakla beraber- çağının genel anlamdaki şiir telakkisini de yansıtılmış buluruz."[33] Mustafa İsen ise tezkirelerin eski edebiyatın eleştiri anlayışında birinci elden kaynak eserler olduğunu ve bu eserlerin sadece geçmişe değil bugüne de ışık tutacağını söylemektedir: "Bu tip eserler (Tezkireler), konusunun edebî şahsiyet, eser ve bunların çevredeki tesiri olması açısından eski edebiyatımızın birinci elden inceleme ve eleştirisini içinde bulundururlar. Bu açıdan tezkireler, sadece eski edebiyat derlemelerinde değil, günümüzün eleştirilerine geçmiş devirlerde bu işin nasıl yapıldığı konusunda da yeni ufuklar açacaktır. Günümüz okuyucusuna sunulmaları bu bakımdan da son derece önemli ve gereklidir."[34] Harun Tolasa da Tezkirelerin birer tenkit teorisi yapan eserler olarak anılmayacağını bu eserlerdeki tenkit anlayışının daha çok mevcut olan ve bilinen ilkelere göre eleştirel bir değerlendirme yaptıklarını söyler.[35] Namık Açıkgöz ise tezkirelerin eleştirel tarafı yanında bu eserlerin başka fonksiyonlarına da dikkat çekmektedir: "Edebî şahsiyet ve eserlerin ifâ ettikleri sosyal fonksiyonun ve bu yüzyılda teşekkül eden edebî kamuoyunun tespit

edilmesinde şuarâ tezkirelerinin, bilhassa Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş-Şuarâ* adlı tezkiresinin yardımı büyük olacaktır."[36] Bütün tezkireler üzerine yapılmış olan bir çalışmada tezkirelerin eleştiri anlayışı üzerinde de durulmuş, tezkirelerin eleştiri kategorisinin modern eleştiride olduğu gibi *eser* üzerine değil, *kişi* üzerine bina edildiği vurgulanmaktadır. Fakat buna rağmen tezkirelerde eser üzerinde hiç değerlendirme yapılmadığı anlamı da çıkarılmamalıdır: "Tezkirecilik biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için yazarı ortaya koyduğu eserden daha önde tutup sanatın kaynağındaki insan unsuruna yönelir. Bu yüzdendir ki tezkirelerde sanata yönelik değerlendirme unsurları büyük ölçüde şâire yöneliktir. Bu özelliğiyle adı geçen eleştiri sistemi, eseri esas alan modern eleştiriden ayrılır. Ama bu ifade, tezkirelerin sadece biyografik çerçevede kaldıkları anlamına gelmemelidir. Tezkirelerde, özellikle verilen örneklerden önce şâirin sanatına yönelik önemli değerlendirme unsurlarına da rastlanır. *Pesend ü ısgâya kâbil şiir; hoş-âyende nazm; rengîn inşâ; âşıkâne gazel ve muhayyel eş'âr* gibi bütün tezkirelerde karşımıza çıkan terminoloji bunun kanıtıdır."[37]

Tezkirelerdeki Bilgilerin Güvenirliği

Şüphesiz her tezkire yazarı değerlendirmedeki objektiflik hususunda aynı şekilde ele alınmamaktadır. Tezkireler üzerinde çalışanlar onların verdikleri bilgilerin sıhhati ve güvenirliği meselesi üzerinde de durmuşlar ve farklı kanaatlere varmışlardır. Uzun yıllar, devirler, farklı coğrafya ve bölgeler, yüzlerce şâir üzerinde bilgi ve belgelerin olduğu tezkirelerin bir takım bilgi ve belge kusuru taşımaları her aklı selim sahibi kişinin makul karşılayacağı bir husustur. Araştırmacılar tezkirelerin bu yönü üzerinde de durmuş, zaman zaman kendi kanaatlerini[38], bazen de bir tezkirecinin başka bir tezkireci ve eseriyle ilgili tenkitlerini ifade etmişlerdir. Biz bu bölümde bu eleştirilerin bazılarını vermekle yetineceğiz.

Mustafa İsen, Gelibolulu Ali'nin, Hasan Çelebi tezkiresine yönelttiği eleştirileri sıralıyor ve Âli'nin tenkitlerinin haklı olduğunu söylüyor.[39] Âlî, Hasan Çelebi'nin tezkiresini; garip kelimeler, zincirleme tamlamalar, kusurlu anlatım, mânâsız ifadeler, yanlış bilgiler, şâir olmayan yakınlara yer verme, şâirlerin ağzından yalan uydurma ve imla yanlışları bakımından eleştirmektedir.[40] Âlî'nin Aşık Çelebi'nin **Meşâirü'ş-Şuarâ**'sı üzerinde yaptığı tenkitleri büyük ölçüde *subjektif* bulan Mustafa İsen bu eleştirileri şu şekilde sıralıyor: "Aşık Çelebi tarafından verilen bilgilerin tenkidi Künhü'l-Ahbar'da en fazla yeri tutar. On yedi şâir hakkında Çelebi'nin verdiği bilgi eleştiriye uğramıştır. Bu şâirlerden altı tanesi, Ali'ye göre hak ettikleri yerin üzerinde değerlendirilmiştir. Âlî, Aşık Çelebi'nin verdiği bilgilerden bazılarını da yanlış saymaktadır. Necatî'nin Leylâ vü Mecnûn, Kimyâ-yı Saâdet ve Câmiu'l-Hikâyât adlı eserleri olduğunu söylemesi vs…"[41]

Mustafa İsen'e göre, Latîfî tezkiresi, tertip tarzı ve biyografiye kazandırdığı tertip bakımından kendinden sonra gelen eserlere modellik etmiş ve edebî yargılarda da isabet kaydetmiştir. Hasan Çelebi'nin tezkiresi ise hem dilinin ağır oluşu hem de eski bilgileri tekrar etmesi açısından pek önemli sayılmamıştır.[42] Beliğ'in **Nuhbetü'l-Âsâr**'ı

üzerine bir çalışma yapan Abdülkadir Abdülkadiroğlu ise, Beliğ'den önceki tezkireler hususunda şöyle bir yargıya varmaktadır: "Önceki tezkirelerde çoğu kere biyografik kısımlara daha fazla yer verilmiştir ki bu ifadeler mübalağadan uzak kalamamışlardır. Zaman zaman bu mübalağalı ifadeler gerçeği yansıtmaktan öte yanlış yorumlara da sebebiyet vermektedir."[43] Abdülkadiroğlu'na göre, bu sebepten olacak Beliğ, eserinde biyografi kısmını kısa kesmiş, ağırlığı eserlere vermiştir. Bu yüzden Beliğ'in bu eseri bir antoloji mahiyetindedir. Gibb de tarihini yazarken pek çok tezkireyi kullanmıştır. Zaman zaman tezkirelerden aldığı bilgiler hakkında "ihtiyatla karşılamak gerekmektedir" sözünü kaydediyor.[44] Günay Kut da her şeyden önce tezkire yazarlarının da bir insan olduğu gerçeği üzerinde durarak meseleye yaklaşıyor ve her tezkire yazarının verdiği bilgilerin aynı oranda güvenilir olamayacağına işaret ederek örnek olarak tezkirecilerin Nedim hakkındaki kanaatlerinin tutarsızlığını veriyor.[45]

Tezkireler burada bir kısmına değinmiş olduğumuz açılardan eleştiriye uğrasa bile hemen bütün araştırmacılar tarafından eski edebiyatın eleştiri konusundaki birinci derecede kaynağı sayılmışlardır. Tezkirelerin tenkit anlayışı nasıldı ve her tenkit için esas olan kıstaslar meselesinde nasıl bir yol takip etmişlerdi? Şimdi bu soru üzerinde durmak istiyoruz.

Tezkirelerde Eleştiri ve Eleştirmen Şâirler

Eleştiri denildiği zaman bir varlığı (kişi-eser) belirli kıstaslar çerçevesinde değerlendirmek akla gelmektedir. Birisi bir noktada, elinde belirli ölçütler bir objeyi değerlendirmektedir. Eleştiri de olmazsa olmaz üç temel figür rol oynamaktadır: *Obje*, o objeye eleştirel bir gözle *bakan kişi* ve bunların sonucunda ortaya çıkan *eleştiri*. Rasim Özdenören eleştiriyi şu şekilde tanımlamaktadır: "Eleştirme, belirli kıstaslar çerçevesinde bir esere yaklaşarak ve gene aynı kıstaslar çerçevesine bağlı kalarak söz konusu eseri değerlendirmek demektir."[46]

Bütün bunlar göz önüne alındığında şöyle bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Adına eleştirmen adını verdiğimiz bir kişi, belirli bir niyet dahilinde belirli bir eseri incelemekte ve bu inceleme akabinde *nesnel* veya *öznel* belirli yargılarda bulunmaktadır. *"Beğendim"* veya *"beğenmedim"* şeklinde yahut daha değişik bir tarzda ifade edilebilecek bu yargılar sonuç itibariyle eleştirmenin vardığı bir yargıyı yansıtacaktır. Bu anlamda eleştirinin ne kadar *nesnel (objektif)* olabileceği tartışılmıştır.[47] Kimi araştırmacılara göre asla *nesnel eleştiri*den bahsedilemez. Eleştiriyi yapan kendi belirlediği kıstaslara göre eser eleştirisi yapmakta, birinin överek göklere çıkardığı bir eseri bir başkası pekâla berbat olarak nitelendirebilmektedir. Bunun pek çok örneği mevcuttur. Bu hususta bir başka nokta ise tamamen bireysel ve öznel olan sanat eserinin, nasıl olup da evrensel ve nesnel ölçütlerle değerlendirileceği meselesidir. *Zira kendisi öznel olanın değerlendirilme ölçütü nasıl nesnel olacaktır*? Olaya bir başka açıdan bakıldığında eleştirmenin işinin zorluğu daha da belirgin olmaktadır. Yaşanılan devir için pek söylenemese de, geçmiş devirlerin eleştirisinde, değişken zevkler, değişken insan ve toplum ve inanç yapıları, bambaşka değerler dünyası içinde, bugün o dünya-

yı bambaşka bir seyirde takip eden eleştirmen nasıl nesnel davranabilecektir? Zira nesnel olabilmesi için bütün o geçmiş hayat ayrıntılarını hakkıyla anlayabilmesi ve o çağ değerler yargısına vakıf olabilmesi gerekecektir. Ahmet İnam bu işin zorluğunu şu şekilde ifade ediyor: "Eleştirmen için temel soru şu olmalıdır? Tezin ne dediğini anlayabildim mi? Amacını, yapmak istediğini, kimlere, hangi amaçla, hangi ortamda, niçin seslendiğini kavrayabildim mi?"[48] Eğer bu *kavrama* ameliyesi tam olarak vuku bulmamışsa ortaya çıkanın tam mânâsıyla eleştiri olmasını beklemek ancak safdillik olur. Zira eleştirmen *kavradığıyla* değil, bir bütün içinden *anladığıyla* hükümler vermektedir. Ortaya çıkan sonuç ise meşhur misalle körlerle fil hikâyesinden farklı olmayacaktır. Ahmet İnam, eleştirmenle ilgili bir başka noktaya daha dikkat çekmektedir. Eleştirmen eleştirisini yaptığı kişinin de bir eleştirmen olabileceğini göz ardı etmemelidir. "Eleştiren, eleştirilenin de bir eleştirmen olabileceğini unutmamalı. Ayrıcalıklı (imtiyazlı) eleştiri yoktur. Hiçbir eleştiri, eleştirdiğinden üstün olamaz."[49] Eleştirenin de aynı zamanda bir eleştirmen olduğuyla ilgili şu çarpıcı hükümler Ahmet İnam'ı destekler mahiyettedir. "Bütün bir yaratma ameliyesi boyunca yaratıcıların kafasında eleştiri yolunda daha önceden nelerin tasarlandığını, bu yönde ne gibi zahmetlere katlanıldığını bilmeyiz." Baudelaire şöyle demiş: "Bütün büyük şâirler sonunda tabiatıyla tenkitçi olurlar. Tenkitçi olan şâirlerin fikir hayatında bir buhranın baş göstermesi mukadderdir, bu buhran içinde sanatları üzerinde düşünmek, eserlerini yaratırken dayandıkları gizli kanunları bulup çıkarmak, ve bu tetkikten en yüksek gayesi şiir mahsulünde yanılmazlık olan bir dizi kaide çıkarmak isterler."[50]

İster öznel, isterse nesnel olsun eleştirmen belli *ölçütler* dahilinde eleştiri faaliyetini yürütmektedir. Bu ölçütlerin neler olduğu meselesi her zaman tartışma konusu olmuştur. Öznelliği esas alan eleştiride ölçütler de öznel olmakta ve eleştirmen, eleştiriyi kendi beğeni düzeyiyle sınırlı tutmaktadır. Nesnel eleştiride ise, tam olmasa bile çoğunlukla evrensel kıstaslara riayet edilmekte ve sonuca bu evrensel ilkeler dahilinde gidilmektedir. Bu ilkelerin neler olduğu ise her sanat dalının kendi problematiği ile yakından ilgili olabileceği gibi, sanatın temel ilkeleriyle de bağlantılı olabilir. Dr. Samuel Johnson bu anlamda üç tip eleştirmenin varlığına dikkat çekmekte ve sonucu etkileyebilecek çeşitli uyarılarda bulunmaktadır: "Üç türlü münekkid vardır: Birincisi hiçbir kaide bilmez, sadece tabiî zevkine ve alışkanlıklarına göre hükmeder; ikincisi, kaideleri bilir ve onlara göre hükmeder, üçüncüsü, kaideleri bilir ama o kaidelerin üzerindedir. Tatmin etmeniz gereken bu üçüncü tip münekkiddir. Ondan sonra tabiî zevkine göre hükmedenler gelir. Sırf kaidelere göre tenkid yapan münekkid ise daima aşağılanmalıdır."[51] Ölçütlere uyduğu için daima aşağılanması gereken münekkit tipi şüphesiz, değişen insan ve değerler sistemine uyan sanatın değişken yapısını hesaba katmaksızın kuralları hâlâ aşamayan eleştirmen tipidir. Burada şuna özellikle dikkat çekmek gerekmektedir. Kurallar her zaman olacaktır, ama o kurallar da insan ve toplumla beraber değişime uğrayacaktır. Eleştirmenin yargılarında buna özellikle dikkat etmesi gerekmektedir. Geçmiş çağların değer yargılarıyla nasıl bugünkü sanat eserleri eleştirilemezse, geçmiş zamanların eserleri de bugünün değer yargılarıyla eleştirile-

mez. Biz bugün için Divan edebiyatının dünyasından tamamen koptuğumuzu, onun değerler sistemiyle yabancılaştığımızı söylüyoruz. 1887'de Muallim Naci de aynı dertten muzdarip olmalı ki, yazmış olduğu bir eserde, o günkü neslin anlayabileceği metinleri seçtiğini, asıl maksadının, kendi devrindeki edebiyat tarzını desteklemek olduğunu söylüyor ve "*zamanımızda söylenilmiş gibi olan sözleri seçtim*." diyor.[52] Bakî ile ilgili bölümde ise şunları ilave ediyor: "Şimdi eski saydığımız bir takım kelimeleri ve tâbirleri kullandığı için kendisi tenkit edilemez."[53]

Her eleştiri düzlemi için belirli ölçütler olacağına göre acaba Divan edebiyatının eleştiri kaynaklarında hangi tür kıstaslar vardı, daha doğrusu var mıydı ve eğer varsa bunlar nelerdi? Tezkire yazarlarının aynı zamanda bir eleştirmen olduğu ve sayısı bir hayli fazla olan onlarca eleştiri terimini kullandıkları bütün araştırmacıların işaret ettiği bir husustur. Tezkireci Latîfî ile ilgili şu hüküm bunu açıkça göstermektedir: "Zengin bir edebiyat kültürüne sahip olan Latifi, şiir tenkidinin tutarlı örneklerini vermiş, dil zevkine sahip, cümle yapısı sağlam bir nesir ustasıdır… Latifî, ele aldığı şiir örnekleri üzerinde takdir ve tenkitlerini çekinmeden, açık ve net bir ifade tarzıyla ortaya koyan bir münekkittir. Latifi'nin şâirlere ve onların şiirlerine yönelik değerlendirmeleri son derce objektif değerlendirmelerdir. En önemli yönlerinden birisi de; şâirler için getirdiği 'ölçü fikri'dir… Yazar çerçevesi çizilmiş, unsurları belirlenmiş şiir anlayışına aykırı bulduğu söyleyişleri acımasızca eleştirmekten çekinmez."[54] Fakat asıl sorun terimlerin olmasında değil, bu terimlerin bugün için ne anlam ifade ettiğindedir. Şüphesiz tezkire yazarı da belli ölçütler dahilinde kişi ve eser eleştirisi yapmaktaydı. Bu ölçütler tezkirelerde bugün de görülmekte ve fakat anlamları hususunda bir takım sorunlar çıkmaktadır. Mine Mengi, Divan edebiyatı araştırmacıları için önemli handikaplardan birinin de genel olarak terimler meselesi olduğunu söylemektedir. Ona göre bugün kullandığımız edebiyat terimlerinin eski edebiyatımızdaki karşılıkları bugünle aynı anlama gelmemektedir. Mine Mengi örnek olarak, *risale, makale, kitap, nükte, üslup* terimlerini vermekte ve bu terimlerin eski dildeki anlamıyla bugünkü anlamının aynı şey olmadığını söylemektedir.[55] "Eski edebiyat metin çalışmalarında geçmişten günümüze; metin tespiti, metin tetkiki, metin şerhi, metin izahı, metin tahlili, metin tenkidi, metin çözümlemesi, metin açıklaması, metin eleştirisi vb. terimlerle ifade edilen metin incelemesine ilişkin kavramların, hâlâ tam olarak ne anlama geldikleri, metin incelemesi içindeki yerleri, farklı, benzer ve aynı olan yanları net olarak açıklık kazanamamıştır."[56] Eski Edebiyatta eleştirinin olduğunu kabul ediyorsak, öncelikle bu edebiyatın eleştiri terminolojisinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Fakat ilerleyen satırlarda da görüleceği gibi durum maalesef pek de iç açıcı değildir.

Tezkireler üzerine kapsamlı araştırmalar yapan Harun Tolasa da eleştiri terimlerinin bugünkü anlamları üzerinde hâlâ bir sis perdesi durduğu kanaatindedir. Onun bu meseleyle ilgili yargıları okunduğunda Divan edebiyatında eleştiri meselesi üzerinde konuşmanın ne kadar zor olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Harun Tolasa, üzerinde kapsamlı çalışmalar yaptığı üç tezkirenin şâir ve şiir için kullandığı değerlendirme kelimelerini de veriyor. Bu kelimelerle neyin kastedildiği de ayrıca bir araştırma konusu.

Tolasa "hoş" sıfatı için şu değerlendirmeyi yapmış: ".. hoş-tab' kelimesinin kullanılış yeri ve havası, bizde, onun kapsamının çok geniş olduğunu, kelimenin asıl kapsamıyla kullanıldığı, yani şâirin genel yaratılış ve mizaç durumunun kastedildiği düşüncesini doğurabilir. Biz buna rağmen, yine de bu ifadeyle, genel bir yaratılış, huy ve mizaç güzelliğinden daha çok, sanat (ve özellikle şiir sanatı) açısından bir yaratılış güzelliğinin, yerindeliğinin veya yetenekliliğinin kastedildiğini düşünmekteyiz." Tolasa bu düşüncesine örnek olarak Ahmet Vefik Paşa'nın "hoş" kelimesinin anlamlarından birinin de "selîkalu, karîhalu" olduğunu söylemesine bağlar.[57] Yine "tasarruf" kelimesini değerlendirerek şunları söyler: "Tezkirecilerin kullanmış olduğu 'tasarruf' kelimesinin bu tabirle herhangi bir ilişkisinin olup olmadığını şu an için söyleyebilmek mümkün değildir. Çünkü 'tasarruf' kelimesi bu durumda bir tezkire tabiridir. Ancak, her üç tezkirede de bu kelimeyle ilgili ne bir tanım vardır, ne de mevcut kullanışlardan onun anlamı üzerine açık ve kesin bir şey elde edebilmek mümkündür. Şu kadar var ki, bu tabirle kastedilen hususun, şâirin sanat kişiliği için önemli bir değer olduğu kesin olarak anlaşılmakta ve yokluğu sanat gücüne yönelen bir eksiklik olarak görülmektedir."[58] Rıdvan Canım da Lâtîfî'nin şiir ve şâirle ilgili değerlendirme ölçütlerini verdikten sonra aynı hükümleri vermekte ve bu terimlerin bugün için ne mânâ ifade ettiğinin tam olarak anlaşılamadığını söylemektedir: "Bunların bir çoğunun bugün anlaşılması ve izahı güç, terim mi, tabir mi olduğu açıkça ortaya konulamayan vasıflar olduğu görülür."[59] Ali Fuat Bilkan da Tolasa'nın gazel için kullandığı "**muhayyel, musanna, bî-bedel, ra'nâ, hoş-âyende, rengîn, masnû, âşıkâne, âb-dâr, garâ, ter, bülend, pâk, pür-nükte, mesel-âmîz**" gibi tenkidî kavramlar kullandığını, bu kavramların ifade ettiği anlamı tam olarak ortaya koyabilmek için, tezkirelerde bu şekilde vasıflandırılan şiirlerin bir araya getirilmesinin şart olduğunu söylüyor.[60]

Bizler bugün için Divan edebiyatına uzaklığımızı bahane ederek bu terim ve terminolojinin anlaşılmazlığını haklı gösterebiliriz belki, fakat aynı anlaşılmazlık probleminin Tanzimat devrinde de olduğunu bilmek meseleyi daha çetrefil hâle getirmektedir. Bugün için önemli kaynaklardan biri olan Recâizâde Mahmut Ekrem'in **Talim-i Edebiyat**'ı üzerine Namık Kemal'in yazdıkları Divan Edebiyatını üzerine çalışacaklara önemli uyarılar yapmaktadır. Namık Kemal, Ekrem'in eserini memnuniyetle karşılamış olmakla beraber Ekrem'in açıklamalarını yaptığı "zihin", "esâlib", "sadelik", sade-dilânelik", "incelik" gibi bahislerin açıklamasını beğenmez. Namık Kemal'e göre Ekrem'in bu mevzulardaki görüşleri isabetli değildir. Kemal, bu kavramlarla ilgili uzun uzun açıklamalarda bulunur ve "*sade fikir* için sana misaller göstereyim. Ekrem bey temsîlâtını Türkçe'ye hasretmek mecburiyetinde bulunduğundan Araba, Aceme müracaat edememiştir." der. Hatta şunu da ilave eder: "Ekrem Bey'e ne diyeyim; üslûb hakkındaki mütâleası yanlıştır, nitekim benim mütâleam yanlış olduğu gibi"[61] O neslin bile kafasını bu derece karıştıran tenkit ve değerlendirme terimlerinin izahında bugünkü neslin izleyeceği yol herhâlde daha da dikkat gerektirmektedir.[62]

Tezkire üzerine araştırma yapan bilim adamları, tezkire yazarlarının eleştiri amaçlı tenkit ölçütlerini eserlerinde değerlendirmişler ve bunların anlamının ne ola-

cağına dair bazı varsayımlarda bulunmuşlardır. Fakat yukarıda da dediğimiz gibi bunlar ancak birer varsayım olarak kalmaktadır. Burada tezkire yazarlarının kullanmış olduğu bazı kriterlerden bahsedecek ve meselenin daha da anlaşılır olmasına gayret sarf edeceğiz. Fakat öncelikle tezkire yazarlarının birer eleştirmen olması hususunda kaynakların neler dediğine bakmamız gerekmektedir.

Her tezkire yazarı, kendince veya genel geçer kabule uygun olarak belli kıstaslardan hareket ederek eleştiride bulunmaktadır. Tarihi kayıtlara göre, bilhassa saraya (padişaha) bir şiir sunumunda belli yollar takip edilirdi. Şâir, şiirini bizzat kendisi veya bir başkası tarafından okumadan önce şiir bir tenkite tabi tutulurdu. Bu amaçla görevlendirilmiş uzman kişiler eleştirmen olarak görev yapardı. Mehmet Çavuşoğlu bunu şöyle anlatmaktadır: "Kasideyi sunuş, övülen kişiye ya bir vasıta ile iletmek veya huzurunda bizzat şâiri tarafından okunmak şekillerinde olurdu. İşte o esnada şiir bir tenkit süzgecinden geçerdi. Gönderilen kasidelerin bazen geri çevrildiği, bazen de düzeltilerek huzura iletildiği olurdu. Bunları gözden geçirip yukarıda belirttiğim türden veya başka tür ayıpları olanları ayıklamak için şiirden veya sanattan anlayan biri görevlendirilirdi."[63] Kanunî'nin oğlu II. Selim'in şehzadeliğinde Gelibolulu Âlî bu amaçla görevlendirilen şâirlerdendi.[64] Sadece bu *görevlendirme* meselesi bile Eski edebiyattaki *eleştiri* meselesinde durumun ne derecede olduğunu göstermektedir. Acaba, Osmanlıdan başka resmen eleştirmen olarak bir görevli atayan başka bir devlet var mıdır? Bu soru araştırmaya değer bir konudur. Bilhassa Âlî bu görevi yönünden çok meşhur olmuş ve tenkitleri itibar gören bir şahsiyetti. Meselâ bir yerde kendisine Necâtî'nin şiirlerini değerlendirme görevinin verildiğinden bahsetmekte ve sonuca ilişkin kanaatlerini söylemektedir: "Bir zaman cümle divanını intibâha me'mûr oldum. Kırktan ziyâde ma'mûr gazellerini buldum."[65] Âlî, **Sadef-i Sad-Güher** adlı bir başka eserinde ise Hayâlî, Fevrî ve Zâtî'nin şiirlerini seçmekle de görevlendirildiğini, fakat yaptığı incelemeler sonucu bunların her birinde işe yarar gazelin otuza kırka çıkmadığını söylemektedir.[66] Âlî'ye bu görevleri kimin verdiği belli değildir. Yine Yahyâ Bey'in, oğluna divanın dibaçesinin Âlî tarafından gözden geçirilmesini vasiyet ettiği bilinmektedir. II. Selim'in valiliği esnasında Şehzade'ye sunulan şiirleri kontrolle görevlendirilmiştir. Kendisi Belîgî maddesinde Belîgî'nin bir gazelini kendisine getirerek değerlendirmesini istemiş, o da bu işi yaparak şiiri çok beğendiğini söylemiş.[67] Bu da Âlî'nin güvenilir bir eleştirmen olduğunu göstermektedir.[68]

Âlî, burada sözüne ve değerlendirilmesine güvenilen bir eleştirmen sıfatıyla söz konusu edilmiştir.[69] Osmanlı toplum yapısında onun gibi daha başka eleştirmenler de vardı. Mesela Osmanzâde Tâib ve Vehbî bu tür şâirlerdendi. 15 Ocak 1945 tarihli İstanbul Dergisi'nde Ali Canip Yöntem'in yayınlamış olduğu *"18. Asır Edebiyatı için Mühim Bir Vesika: Şâir Seyyid Vehbî'nin Vekaletname'si"* adlı bir makale 18. yüzyıldaki tenkit faaliyetleri hakkında önemli bilgiler vermektedir.

1720 yılında Sultan 3. Ahmet'in İbrahim adlı bir çocuğu olur. Devrin şairleri çeşitli şiirlerle tebriklerini sunarlar. Sultan Ahmet, bu şiirlerin içinden Osman Tâib'in şiirini pek beğenir ve onu Melikü'ş Şuarâ ilan eder ve ondan devrin bir değerlendirmesi ister. Fakat Tâib hicivle şöhret bulduğundan ve bundan dolayı hayli zarara uğ-

ramış olduğundan dolayı;

Edersin Tâib'â her fırkanın erbâbını târif
Velî havfın budur şâyed ki dilgîr ede yârânı
Vekilimdir benim Vehbî-i mûciz-dem beyân etsin
Sunûf-i taze güyânı gurûh-ı yâve destanı

beyitleriyle işin içinden sıyrılır ve Seyyid Vehbî'yi kendisine vekil tayin eder. İşte bu olay üzerine Vehbî bu vekaletnameyi kaleme almıştır. Vekâletname 170 beyitlik uzun bir kasidedir. Kasidede devrinin hemen bütün şairlerinin adı geçer.

Bu kaside devrinin edebiyat dünyasının adeta bir portresidir. Şâirler arası münasebetler ne şekildedir, kim revaçta, kim unutulmuştur? Tezkirelere bile adı geçmemiş nice şairi bu kasideden öğrenmekteyiz. Yaygın kanaat Yunus Emre'nin Divan şairlerince hiç anılmadığı şeklindeyken, bu kasideyle Vehbî'nin beğendiği şair Nahîfî'yi sırf Yunus Emre'ye benziyor diye övdüğünü öğreniyoruz:

Nahîfî kim ilâhiyât-ı Yunus'tan müessirdir
Usûl-ı sûfiyanda beste eşâr-ı fîrâvânı
Kemâlâtıyla şimdi câ-nişîn-i arif olmuştur
Müsellemdir hakikat nam u nesre fazl-ı irfânı

Yine bu kasideden öğrendiğimize göre, o günün en büyük şairleri arasında bugün adını bile anmadığımız kişiler vardır. Sami Bey devrinde en mümtaz üstatlardandı. Yine, genç yaşta ölen Cazim de devrin taze-gûyanındandır. Ali Canip Yöntem mezkur yazısını şu görüşüyle bitirir. "18. Asır edebiyat ve fikriyatıyla uğraşmak isteyenler için Tâib ve Vehbî'nin, hassaten Vehbî'nin kasideleri incelenmeye değer vesikalardır."[70]

Yine bazı tezkireler yazarları eleştiri ve şiir bilgisinde üstat olarak anılan bazı kişilerden bahsetmektedir. Latîfî, Melîhî için: "Tarîk-i şi'rin ilmini hûb bilürdi ve şu'arânın fudâlâsıyla mehâfil ve mecâlisde fenn-i beyandan bahs kılurdı." der. Aşık Çelebi de Emrî Çelebi için şöyle der: "Her ilmin ki mû-şikâfı (kılı kırk yaranı) vardur, meyân-ı şu'arâ (şâirler arasında) ilm-i nazmın (şiir bilgisinin) kılı kırk yaran müdekkiki Emrî Çelebi'dür."[71]

Bütün bu otorite olarak kabul edilen eleştirmen şâirlerin yanında hemen bütün tezkire yazarları da şiir ve şâir için belirli kıstaslar (ölçütler/kriterler) kullanmışlardır. Peki bu ölçütler nelerdi ve bunlarla ne kastediliyordu?

Tezkirelerde Eleştiri İçin Kullanılan Kıstaslar

Bütün tezkirelerde şiir ve şâir için kullanılan kıstasların tam bir dökümü yapılmamışsa da araştırmacılar bunların bir kısmını neşretmiş ve üzerlerinden değerlendirmeler yapmışlardır. Bu hususlarla ilgili kanaatleri yukarıda zikretmiştik. Burada ise bu kıstasların neler olduğuna değinecek ve kanaatlerimizi belirteceğiz.

Yukarıda Gelibolulu Âlî'nin Necâtî'nin Divanını tetkikle görevlendirildiğini, onun da bu işi yaptıktan sonra "Kırktan ziyâde ma'mûr gazellerini buldum." dediğini söylemiştik. Âlî'nin bu cümlesi okunduğu zaman hemen akla şu soru gelmektedir: Yüzlerce gazeli olan[72] Necâtî'nin divanını inceleyen Âlî, acaba hangi kıstaslara gö-

re ancak kırk tane gazelin *ma'mur* olduğunu söylemektedir? Ve m*a'mûr gazel* acaba ne demektir? Zira, Âlî'nin bu işi belli ölçütlere göre yaptığı kesindir. Fakat kendisi bütün bu ölçütlerin neler olduğunu söylemiyor. Başka bir yerde Âlî, Necâtî için şunu diyor: "Eğer edâsı hem-vâr olaydı Hâfız-ı Rûm denilse caiz idi. Eş'âr-ı belâgatnümâsı yek-dest bulunaydı Husrev-i merzbûm dinilmek bâriz idi."[73] Âlî Necâtî için şunu söylüyor: Eğer şiiri *hem-vâr* olaydı, Anadolu'nun Hâfız'ı olurdu. Belâgat örneği şiirleri *yek-dest* olsaydı, yine bu ülkenin Hüsrev'i olurdu. Âlî'nin Necâtî'nin şiirlerini *hem-vâr* ve *yek-dest* olmamakla eleştirdiği, daha doğrusu eğer bu ölçütlere uysaydı daha büyük bir şâir olurdu dediği anlaşılmaktadır. Peki birer eleştiri terimi olduğu anlaşılan bu *hem-vâr* ve *yek-dest* ne demektir? İşte bu meselede –yukarıda da işaret ettiğimiz gibi- maalesef tam açıklık yoktur. Bu terimlerle ne kastedildiği bugün anlaşılamamaktadır. Daha bunun gibi onlarca terim ve eleştiri ölçütü vardır. Tolasan'nın tespit ettiği değerlendirme sıfatları şöyle: **hoş, hûb, bed, latîf (ve lutf, letâfet), selîm, selâmet, istikâmet, müstakîm, nâzik, zarîf, şûh, çâlâk, küşâde, küşâyende, şüküfte, pâk, nazîf, rûşen, sâf (ve safâ), bülend, âlî, halâvet, çâşnî (ve çâşnidâr), vekkâd, hâs, sâde, derrâk, cevher-dâr, pür-güher, dürer-bâr, nûr-bahş. İcâd, ibdâ, ihtirâ, tasarruf, bedîhe-gû ve fevrîlik, cevdet(-i tab'), hiddet, sür'at ve tîzlik, pür-gû'luk, cevelân(-ı tab'), dikkat ve müdekkik, nekkâd, güher-senc, vezn(-i tab'), sühan-ârâ.**[74]

Latîfî Tezkire'si üzerine bir inceleme yapan Rıdvan Canım da bu tezkiredeki değerlendirme kıstaslarını şu şekilde vermektedir: "Latifi'nin şiirde aradığı kriterler meselesine gelince; kanaatimizce söz konusu tezkireyi en değerli kılan hususlardan birisi bu olmalıdır. Tezkiresine aldığı şâirlerin şiirleri üzerine yapmış olduğu hükümler gündelik ve sıradan sözler olmaktan uzaktır… Latifi'ye göre şiirde bulunması gereken başlıca vasıflar: **muhayyel, musanna', muğlak, rûşen, bî-mesâlib, bî-me'âyib, kem-yâb, pervîn-simât, pür-nükât, mergûb, müstahsen, garrâ, ferzâne, selîs ü nefîs, hemvâr, yekdest, pâk, tasannu'simât, le'âl-i intizâm, küşâde, dil-güşâ, âşıkâne, belâgat-şi'âr, dil-pezîr, gâmıza, mev'ızet-simât, dil-sitân, muhakkıkâne, dürr, dürer-bâr, dürer-i letâyif, hûb, matbû, hoş, hoşça, hoşâyende, nâzik, pesend, pesendîde, metîn, müsellem, yekşebe, meserret-encâm vb.** bunların bir çoğunun bugün anlaşılması ve izahı güç, terim mi, tabir mi olduğu açıkça ortaya konulamayan vasıflar olduğu görülür."[75]

Latifî'nin işaret ettiği şiir kusurları ise şu şekildedir: "**lafz-ı bîgâne, terceme, tetebbu', tıraş, tazmin, iktibas, tavr-ı sâbık, hayâlât ve sanâyî'den ârî olmak, şiirde halâvet ve melâhat bulunmaması, aşıkâne olmayışı, gılzet ve sıklet niteliği taşıması, ibârât-ı vahşiyye denilen kaba lafızlardan meydana gelmiş olması, pâk ve selîs olmaması, hâyîde olması, reng u ruh bulunmaması, şiirlerin sâde oluşu, suhan-çîn oluşu gibi…** Söz konusu bu şiir kusurları da ideal şiir tanımını tamamlayan hususlar ve kriterler olarak karşımızda durmaktadır. Demek oluyor ki bu hususlar; Osmanlı ülkesinin dört bucağında yaşayan her şâirin asgarî müşterekleri idi. Böyle olunca da edebiyat adına veya daha dar bir platformda şiir adına ortaya konu-

lan mahsullerin kıymet ölçüsü belirlenmiş oluyordu."[76]

Mehmet Çavuşoğlu da Hasan Çelebi Tezkiresi üzerine yapmış olduğu bir değerlendirmede iki eleştiri terimi üzerinde durmakta ve onların anlamına işaret etmektedir: "Şâirin ferdî hislerini, âşıkâne duygularını ifade ettiği beyitleri Hasan Çelebi 'sûz u güdâz' ile dolu olarak tanıtmaktadır. Ferdî duyguları ifade etmeyen, salt mânâ oyunları ile zenginleştirilmiş beyitleri ise 'muhayyel ve rengî' diye tarif ediyor."[77]

Daha önce de işaret edildiği gibi bu terimlerin ne anlama geldiği hususunda pek çok görüşler bulunmaktadır. Namık Açıkgöz yazmış olduğu bir makalede bu terimlerden sadece *âb-dâr* örneği üzerinde durmakta ve ortay çıkan *on sayfa*lık bir yazı hesaba katılırsa durumun ne kadar önemli ve işin ne kadar zor olduğu daha da iyi anlaşılmaktadır. Açıkgöz'e göre Klasik Türk Edebiyatı'nın tenkit terminolojisinin çıkarılması için bütün bu adlandırmaların tek tek incelenmesi gerekmektedir. "Yukarıda verilen sıfatların çoğu, birer edebiyat terimi değildir; bunlar genel dilden istiâre yoluyla alınıp edebî metnin değerlendirilmesinde mecâzî anlamlarıyla kullanılan kelimelerdir. Fakat, çoğu sıfat olan bu kelimelerin edebiyat terimi olarak kullanılabilmesi için, anlam alanlarının ve işâret ettikleri özelliklerin belirlenmesi gerekir. Böylece, klâsik Türk şiiri tenkîd terminolojisinin oluşturulmasına katkıda bulunulmuş olunacaktır. "Fesâhat, belâgat, fasîh, belîğ"gibi isim ve sıfatların işlenmiş olmaları, edebî bir terim olarak kullanılmalarını sağlamıştır."[78] Namık Açıkgöz, bu değerlendirmenin dışında makalesinde Latîfî, Hasan Çelebi ve Riyâzî tezkirelerini incelemesi sonucu tespit ettiği şâir ve şiir eleştirisinde ölçüt olarak kullanılan terimleri kaydederken şunları söylemektedir: "Klâsik Türk şiiri tenkîd edilirken, nazım türü, vezni, kelime hazînesi, kelimelere yüklenen gerçek veyâ mecâzî anlam ve bunların birbirleriyle münâsebetleri, beyitlerde kullanılan sesler, genel olarak, **"edâ, tarz, üslûp, lafz, mânâ, hayâl…"** gibi isimlerle ifâde edilmiştir. Bu isimler için ve sıfatlardan bâzıları şunlardır:**belâgat-şi'âr, beliğ, bezle-gûne, bî-tekellüf, dakîk, dil-cûy, dil-güşâ, engîz, fasih, fesâhat-şi'âr, garrâ, güşâde halâvet, hâlet, hâss, hâyîde, hem-vâr, hoş-âyende, hoş-tab'-âne, ibdâ, ihtirâ, işret-engiz, latîf, latîfe-nümûne, letâfet, mahsûs, matbû, melâhat, mevzûn, muhayyel, musanna, nâ-hem-vâr, nâzikâne, nefîs, nezâket, pâkîze, pesendîde, pür-kâr, pür-sûz, rekîk, rengîn, revân-bahş, sâde, sâde, sâhir, sathî, selis, sihr-kâr, şîrîn, şîrîn-kâr, sühangüzâr, şûr, sûz-engîz, tirzîk, vasat, zevk-âmiz…."** Diğer tezkirelerde de olmakla berâber, incelenen Latîfî, Hasan Çelebi ve Riyâzî tezkirelerinden derlenen değerlendirmelerle bu tür ibârelerin artacağı açıktır."[79]

Bu değerlendirme kıstaslarının dışında bazı tezkire yazarları ayrıca şâir ve eserleri hakkında belli sınıflamalar yapmış ve bu sınıflamalar sonucunda devrinde değerli-değersiz şiir deyince ne anlaşıldığı konusunda mütalaalar ileri sürmüşlerdir. Biz burada Latîfî'nin ve Riyâzî'nin yapmış olduğu sınıflandırmaları örnek olarak vermek istiyoruz:

"Latifi şâirleri değerlendirirken bir takım ölçütler tespit eder. Şiirin ciddiye alındığı her ortamda bu ölçütlerin geçerli olabileceği söylenebilir. Latîfî'nin bu ölçülerini maddeler hâlinde nakletmek istiyoruz:

Şâirler zümresi birkaç kısımdır:

1. El değmemiş düşünceler ve kendine mahsus hayallere sahip olabilen yaratıcı şâirler.

2. Vezinli söz söyleme yeteneğine sahip olup doğru yanlış ağzına geleni söyleyenler.

3. Hırsız olanlar.

a. Şiir söyleme yetenekleri olmadığı için bir şiirin mahlasını değiştirip veya içinden birkaç beyti çalıp kendine mal edenler.

b. Vezinli sözler söyleyebilen, yeteneksizlikten dolayı hayal ve mânâ bulamayan, bu yüzden başka şâirlerin şiirlerindeki mânâları tekrar edenler.

c. Başkalarının şiirlerindeki anlamı şeklen değiştirip sanat ve hayal bakımından aynı şeyleri söyleyenler.

4. Usta bir şâirin şiirinde yer alan bir mazmunu ince bir nükteyle orijinal söyleyiş hâline getiren yaratıcı şâirler."[80]

Eserinin önsözünde, şâirleri müteşâirlerden (şâir geçinenler) ayırdığını, şâirlerin divanını elde edip bunlardan seçmeler yaptığını, şâirleri öğmede aşırı gitmeyerek taraf tutmaktan kaçındığını söyleyen Riyâzî, şâirleri dört kısma ayırmaktadır:

1. "İcad-ı mânâda sahib-i ihtirâ"olanlar, yani şiirlerinde yeni buluşları olanlar.

2. "Mânâ-yı mütekaddime bir mânâ zam edenler", yani eski bir buluşa yenisini katanlar.

3. "Mukeddemâ bulunan mânâyı hüsn-i ta'birle eda edenler", yani önceki bir buluşu daha güzel ifade edenler.

4. "Mukeddemâ bulunan mânâyı âhara intikal ettirenler", yani önceki buluşan başka bir anlam verenler.[81]

Bütün bunlar ne anlama gelmektedir? Bütün bunlar kabul edilsin veya edilmesin Tezkirelere bakıldığında Divan Şiirinde bir eleştiri anlayışının olduğu, kendisine has bir terminolojinin bulunduğu ve fakat bu terminolojinin bugün ne anlama geldiği hususlarında ihtilaflar olduğu anlamına gelmektedir. Şiir ve şâire ilişkin bunca eleştiri teriminin bulunduğu bir edebiyatta eleştirinin olmadığını söylemek ne kadar zorsa, eleştirinin bulunduğunu ve bunun, bütün bu terimlerin etraflı bir şekilde incelemeden *şu şekilde* olduğunu söylemek de o derece çetrefil bir konudur.[82] Jamees Stewart-Robinson da, tezkirelerin Osmanlı şiiri için birinci derecede tenkit kaynağı olduğuna işaret ettikten sonra şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Böyle bir araştırma tezkirecilerin biyografik maddelerinde ve şiir örneklerini tanıtan ifadelerinde bulunan *belirsiz ve müphem tabirlerin* tespiti ve anlamlandırılması ve değerlendirilmesi ile başlamalıdır."[83] Bu kıstaslar karşısında bugünkü durumumuzu Mustafa İsen şu şekilde ifade etmektedir: "Eleştiri terminolojisi olarak söz konusu edeceğimiz bu örneklerin (tezkirelerdeki eleştiri kıstaslarının) bizim teori çalışmalarımızda izahı yoktur. Bunları, verilen örnekler üzerinde yoğunlaşarak öncelikle tanımlamak, ardından da modern eleştiri kavramlarıyla ilişkilerini ortaya koymak gerekmektedir."[84]

Divan Şiirinde Eleştiri Anlayışının Kaynağı Olarak Dibaceler

Divan şiirinin eleştiri anlayışının bulunabilmesi için bakılması gereken en önemli eserlerden biri de **Divan Dibaceleri**dir. "Divanların önsözü" anlamına gelen dibacelerde şâirler şiir ve şâirlikle ilgili anlayışlarını bu dibacelerde kaydetmişler, adeta kendilerinin poetikasını yazmışlardır. "Dibâcelerin bizce çok mühim yönlerinden birisi de şâirin, söz hakkındaki görüşlerini, şiir ve şâir anlayışını, şâirleri değerlendirişini, şiirden anlamayanlar hakkındaki düşüncelerini bizzat bize vermesindedir."[85] Yine Dibacelere bakıldığında "sözün nesr ve nazm olarak ikiye ayrıldığını, nesrin halk ve seçkinler için, nazmın da seçkinlerin seçkinleri için olduğunu, şiir anlayışını şiire başlayışını, şiir yazış sebebini, dibace yazış sebebini, divan tertib ediş sebeplerini, kullandığı kelimelerin hangi mânâlara alınması lazım geldiğini, şiirin ne şekilde tefsir edilmesi gerektiğini, diğer şâirler hakkındaki görüşlerini hayata dair bilgiler ve benzeri hususlar"ın önemli bir yer tuttuğu görülecektir.[86] Dibacelerde şiir ve şâirle ilgili düşüncelerin yanında, bir *varlık* olarak şiir ve şâirliğin dinî açıdan çok değişik boyutlarda tartışmaları da yapılmış ve aynı zamanda bazı dibacelerde, divan şiirinin felsefik arka planına ilişkin değerlendirme, eleştiri ve izahlarda da bulunulmuştur. Şiirle ilgili "câizdir, değildir" tartışmalarının yapıldığı o zamanlarda şâirler bu konudaki görüşlerini dibacelerinde söylemişlerdir. Mesela Fuzûlî bu hususta şöyle demektedir: "Maharet sahibi fasihler ve doğru düşünen fazıllar şiir fenninin güzelliklerine ve iyiliklerine dair ayetler ve hadisler zikrederek değerli kitaplar yazmışlar ve şiiri her türlü lekeden temizlemişlerdir"[87] Lâmi'î Çelebi de Dibacesinde; şiir, şâir, hakikat, eşya, âşık, sevgili gibi temel konuların izah ve ispatı konusunda, yaklaşık elli beş ayete atıfta bulunmaktadır. Fuzûlî, Dibacesinde, şiirinin teorik zemini ve arka planını açıklarken felsefe ve matematik ilminin yanında tefsir ve hadis ilmini de öğrendiğini ifade etmektedir.

Dibacelerin en uzunu olan Lâmi'î Dibacesi bu açıdan kayda ve incelenmeye değer özellikler göstermektedir. Divan şiirinin simgesel ve kapalı diline yöneltilen eleştirilere ve bunun nedenine yönelik olarak Lâmi'î Dibacesinde açık cevaplar vardır. Şiir diline yöneltilen eleştirilere Lâmi'î'nin cevabı şöyledir: "Remizli sözlerden bütün maksat ve tam murat, canın sırlarını ve gizli tavırlarını zevk ve hal maliklerine ve şevk ve kanaat sahiplerine kapalı olarak ve işaretlerle anlatmadır ve cahiller taifesinden, sapıklar fırkasından ve günahkârlar topluluğundan örtme ve gizlemedir."[88] Bütün bu dil eleştirilerine cevap olmak üzere yine Lami'î Dibacesinde yaklaşık elli kadar şiir teriminin ne mânâya geldiği hususlarında açıklamalar yapmaktadır. Bunlar da şâirin yaptığı eleştirilere karşı-eleştiridir. Divan şiirinin eleştiri üzerine yazı yazanlar muhakkak surette bu dibacelere bakmalıdırlar. Zira kendi eleştirilerine cevap bulacakları yer yine şâirin kendi poetikasını yaptığı dibacelerdedir.

Burada, Divan şiirine olumsuz anlamda yapılan bir eleştiriye, Ali Şir Nevâî dibacesinden bir örnek vermek istiyoruz. Yazının daha da uzamaması bu *örnek* eleştiriyle dibacelerin eleştiri kaynağı olduğuyla ilgili bölüm bitirilmiş olacaktır. Divan şiirinde beyit esasına dayalı bir nazım anlayışının bulunduğu, her beytin kendi başına bir

anlam ifade ettiği ve diğer beyitlerle bir anlam ilişkisinin bulunmadığı yaygın bir kanaattir. Bu konuda Namık Kemal'den bugüne kadar pek çok söz söylenmiş, hatta bu konu divan şiirinin acımasızca eleştirilmesine de sebep olmuştur. Bu konuda Fuat Köprülü şöyle demektedir: "Bazı öyle bir beyit görürsünüz ki, eski meşhur tabiriyle 'pirinç üzerine Fatiha yazmak' kabîlinden bir inceliği, bir derinliği ihtiva eder. İki kısa mısra ile bu kadar geniş bir levha çizebilen sanatkârın sa'yine ve kudretine hayrette kalırsınız. Fakat, işte bu kadar… onu takip eden kısmın, yukarıdaki güzellikle manevî bir müşabeheti değil, hatta mantıkî alâkası bile yoktur. Halkavî hayvanlar nasıl parçalandıkları vakit yaşayabilirlerse, bizim eski edebiyat da, beyitlere, hattâ bazen mısralara ayrıldığı vakit hakîkî bir hayat sürebilir. Eski edebiyatta, *aynı redifi takip ettiği hâlde bile manevî bir vahdet temin etmiş gazel hemen hemen yok gibidir*."[89] Ali Canip de şöyle söylemektedir: "Sanatkâr beyti vücûda getirirken bundan evvelki ve sonraki beyitleri düşünmek, müteakip beyitler arasında mânâ irtibatını temin etmeye çalışmak mecburiyetinde değildir. Bu sebebe mebnidir ki eski şâirlerin gazellerinde beş beyit içinde beş ayrı fikre tesadüf edilir… Bütün bu birbiriyle münasebeti olmayan beyitler yapılırken şâirin bir tek endişesi vardır: Nükte!"[90]

Arka arka sıralanmış beyitleri, birbirinden tamamen kopuk ve alakasız bir söz yığını olarak gören ve yüz yıllar boyunca devam eden bir şiir mirasını sadece kuru bir nükte telaşı olarak kabul eden bu görüşlere göre Divan şâirleri kuru bir söz oyunları yapma telaşındadırlar. Ve bu görüş de bir hayli yaygındır. Peki bu hususta acaba divan şâirinin bir görüşü var mıdır, varsa nedir? Bu soruya en güzel cevabı, birbirinden alakasız beyitleri sıralayarak gazeller yazan şâirleri eleştiren Ali Şir Nevâî vermektedir. Nevâî'ye göre beyitler arasında anlam kopukluğunun olduğu şiirler *uygun olmaktan uzak* ve *yumuşak söyleyişten yoksun*dur. Bu yüzden kendisinin bu tür şiirler yazmadığını, önce her mazmunu ilk beyitte ortaya koyduktan sonra son beyte kadar şekil bakımından uygun ve mânâ yönünden münasip düşen (beyitler yazmaya) çalıştığını söylemektedir. "Bir başkası da budur ki diğer divanlarda usûlüne uygun gazel üslubundan beklenilenin dışına çıkıp başka türlerde söz gelinin cilvesine gösteriş ve yüzüne süslülük verirler ve ara sıra giriş beyti başka bir türde olsa hem o matlaın üslubu ile tamamlanmış kaftanı ve bitiş elbisesini, hatta bitene kadar giydirmezler. Eğer bir beyit, manası kavuşma baharında gül süsleyiciliği yapsa biri de ayrılık sonbaharında diken bezeyicilik yapacaktır. Bu hâl dahi uygunluktan uzak ve yumuşaklıktan yoksun göründü. Bu sebeple önce her mazmunu ilk beyitte ortaya koyduktan sonra son beyite kadar şekil bakımından uygun ve mânâ yönünden münasip düşücü (beyitler yazmaya) çalıştım."[91]

Tahir Üzgör; "Namık Kemal'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar gelen '… dîvân edebiyatı, beyit estetiğine dayanır ve bir gazeldeki beyitler arasında irtibat kurulması pek mümkün değildir. ' şeklindeki bir görüşün, Ali Şîr Nevâyî'nin birinci dibacesindeki '… sayir divanlarda yaygın ve resmi gazel üslubundan ayrılıp başka nevilerde gezinildiği… matla ve maktaın şekil ve mana bakımından muvafık ve mutabık düşmesine dikkat edilmesi lazım geldiği, aşıkane gazellere bir veya iki beyit mevize bey-

ti konulduğu… ' şeklindeki bir tutum karşısında geçerliliğinin ne olabileceği konusunun düşünülmesi gerektiğini söylemektedir.[92] Eğer Dibaceler derinlemesine incelenmiş olsa ve şâirlerin bu hususdaki eleştirileri dikkate alınmış olsaydı her hâlde hüküm verilirken daha dikkatli olunurdu.[93] Beyitlerin mutlak surette diğer beyitlerden anlamca kopuk olmasının eleştirisine Müstakimzâde'nin **Istılâhâtü'ş-Şi'riye**'sinde de rastlanmakta ve bu tür, anlamca birbirinden kopuk beyitlerle şiirler yazan şâirler açıkça eleştirilmektedir: "Gazel, hüsn-i hatt ve hâl-i mahbûb hakkında inşâd olunan şiirdür. Zamanımızda şu'arâ girdikleri kapıdan çıkmayup her beyt-i gazelde mefhumları tehâlüf üzredür. Meselâ, bir beyitte hatt mazmunı yazup ve bir beyitte hâlden nişân virüp ve bir beyt dahi pend ve bir beyit tasavvuf ve maktada temeddüh ider oldılar."[94]

Dibâcelerde, çoğu şâir şiirin nasıl olması gerektiği hususundaki görüşlerini de belirtmişler ve bu konudaki eleştirel bakışlarını kaydetmişlerdir. Ulvî, şâirin özelliklerini belirtirken, "muhâfazât-ı vâkı'ât-ı mâ-cereyân ve tetebbu'ât-ı tevârih ü muhâzırât itmiş" olmayı, şâirlik için şart koşar; Fuzûlî, ilimsiz bir şiirden ruhsuz bir kalıp gibi tiksinerek aklî ve naklî bütün ilimleri öğrenir. Yine Fuzûlî, şâir olmak için zevk ve safânın değil derdin olmasının lüzumlu olduğunu, derdin, şâirin asıl sermayesi olduğunu, gönlünde dert bulunmayanın, ciğeri yaralı olmayanın şiirinde de tat bulunmayacağını, ıstırabın doğurduğu şiirin müessir olacağını söylemektedir.[95]

Bir Tenkit Kaynağı Olarak Belagat Kitapları

Eski edebiyatımızda tenkit bahsinde en önemli kaynak eserlerden birisi de genel olarak **Belâgat Kitapları** başlığı altında değerlendirilen edebiyat terim ve kavramları hakkında, bazen kısa, bazen uzun izahatlar veren, ansiklopedik veya sözlük mahiyetinde olan eserlerdir.. Sayıları bir hayli fazla olan bu eserler diğer edebî terimler yanında, tenkit ıstılahlarının izah edilmesi açısından önemlidir. Tahirü'l-Mevlevî eserinin ne amaçla yazıldığını şöyle söylüyor: "Istılahları topluca bir yerde bulundurmak ve ne demek olduklarını, müracaat edeceklere anlatmak için yazılmıştır."[96] Surûrî'nin **Bahrü'l-Maârif**'i, Müstakimzâde'nin **İstılâhatü'ş-Şi'riye'**si**,** Manastırlı Rıf'at'ın **Mecâmiü'l-Edeb'i,** Ahmet Cevdet Paşa'nın **Belâgat-i Osmaniye**'si**,** Recâizâde'nin **Talim-i Edebiyat'ı, Reşîd'**in **Nazariyât-ı Edebiye'**si**, Muallim Naci'**nin **İstılâhât-ı Edebiye'**si**,** Tahirü'l-Mevlevî'nin **Edebiyat Lügati** vs**.** Bütün bu eserler**,** bilhassa Divan edebiyatı'nın tenkit de dahil olmak üzere diğer terminolojisinin anlaşılması açısından son derece önem arz etmektedir. Bizde ilk belagat kitabı olarak Surûrî'nin 16. yüzyılda kaleme aldığı **Bahrü'l-Maârif** adlı eser sayılmaktadır: "Surûrî mahlasıyla şiirler yazan ve bir divan tertip etmiş olan müellif, edebî bilgiler ve şiirdeki benzetmelerde Türkçe bir eser telif etmiştir. Şehzade Mustafa'nın (öl. 960/1553) isteği üzerine kaleme alınan **Bahrü'l-Maârif** adındaki bu eser, bazı kusurları taşımakla birlikte bizde ilk belagat eseri sayılır." Abdülbaki Gölpınarlı'ya göre bu eser divan edebiyatını incelemede ana kaynaklardan biridir.[97] Yakup Şafak'a göre "Türk Edebiyatında, edebiyat tarihi, belâgat ilimlerinin tekâmülü ve edebiyat nazariyeleri ile Türk edip ve şâirlerinin edebiyat telakkilerini tespit açısından önemli bir kaynak olan Bahrü'l-Maârif'te 1381 adet ben-

zetme sıfatı kullanılmaktadır.[98] Fakat bir başka kaynağa göre ise Türk Diliyle yazılmış en eski belagat kitabı Diyarbakırlı Şeyh Ahmed El-Bardahî'nin **Kitâbu Câmi'i'l-Envâil-edebi'l-Farisî**'dir.[99] Kazım Yetiş, Recâizade'nin **Talim-i Edebiyat**'ına kadar 11 adet belâgat kitabının mevcut olduğunu söylüyor**.**[100]

Bahrü'l-Maârif'te anlatılan şu iki kıssa bu eserlerin kaynak açısından değerini göstermektedir kanaatindeyiz Bilhassa *anlam* açısından nelere dikkat edilmesi gerektiği ve *zahire göre yargılamanın* batıllığı hususlarında bunlar önemli örneklerdir. Büyük şâir Hâfız-ı Şîrâzî vefat ettiğinde, pek çok insan cenaze namazına katılır. Büyüklerden birisi onun cenazesine katılmak istemez. Gerekçe olarak da, Hafız'ın ömründe şarap içmediğini ve fakat şarabı çok övdüğünü bu yüzden namazına katılmayacağını" söyler. Bunun üzerine birisi bu durumu açıklığa kavuşturmak için, Hafız divanından tefe'ül etmesini söyler. Divandan rast gele bir sayfa açınca karşılarına şu beyit çıkar:

Kadem dirîğ me-dâr ez cenâze-i Hâfız

Ki gerçi gark-i günâhest mî-reved be behişt

Hafız'ın cenazesine katılmaktan çekinme. Evet günahlara batmıştır ama yine de cennete gidiyor."[101]

*"*Şeyh Kemal-i Hocendî:

Çeşm eger înest u ebrû în u nâz u şîve în

el-vedâ ey zühd ü takvâ el-firâk ey akl u dîn

(Göz eğer buysa; kaş, naz ve işve böyle ise züht ve takvaya elvedâi ey akıl ve din hoşça kal!) matlaını söyleyince Mevlânâ Muhammed-i Şîrîn demiş ki: 'Şeyh Kemal büyük bir zattır; ne tuhaf bir şiir söylemiş; mecâzî anlamından başka bir mânâya hamledilemiyor!' Şeyh bunu duyunca şöyle cevap vermiş: Beyitteki çeşm, an (göz) dür; ayn'ın bir diğer mânâsı da zâttır. Burada kastedilen, Zât- ı kadîmdir. Ebrû, hâcib (kaş) dır. Hâcib'in diğer mânâsı perde, mâniadır. Burada kastedilen; Cenâb- ı Hakk'ı gizleyen sıfatlardır." Bunun üzerine Mevlana Muhammed kabul edip özür dilemiş."[102]

Belagat kitaplarının bilhassa şiir ve şâirlik kavramlarına getirdiği bakış açıları ve terminolojinin anlaşılması hususlarındaki görüşleri, eski şiirdeki eleştiri anlayışının hangi mertebede olduğu meselesine açıklık getirmekte ve bu edebiyatın nazımla ilgili kanaatlerini de göstermektedir. Ankaravî'nin eserinde yapmış olduğu bir sınıflandırma bu görüşlerimize kaynaklık etmektedir. Bizde rhétorique sahasında ilk *neşredilen eser* olarak kabul edilen İsmail Ankaravî'nin **Miftâhu'l-Belâga ve Mısbâhu'l-Fesâha**'sıdır. Eser 17. yüzyılda yazılmıştır. Ankaravî *suhenverân* ve *nazm-âverân*'ı dörde ayırır:

1. İfadesi şekil itibariyle tam ve doğru, mânâsı yerinde ve zengin olanlar. Bu nevî ifade "**zî- rûh**", "**rûh-efzâ**" ve "**hayat-bahş**"tır.

2. İfadesi şekil itibariyle "zîb ü ziver"le dolu, tecnîs ve tarsîlerle süslü fakat cansız bir beden gibi ruhsuz ve mânâsız bulunanlar. Bunlar ifâdelerine ruh verebilmek için evliya ve âriflerin sözlerini okumalıdırlar.

3. İfadesi mânâ cihetiyle "**hayli rûh-efzâ ve ma'nidâr**" olduğu hâlde şekil yönünden edebî süslerinden mahrum bulunanlar.

4. Şeklen ve mânen eksik olanlar ki bunlara "**yâvegû**" ve "**herze-cûy**" denilir."[103]

Bunların dışında Belagat kitaplarının en temel konularından olan bazı ilim dalla-

rıyla ilgili bölümlerdeki şiirle ilgili bölümler tenkit hususunda önemli bilgileri içermektedir. Sözün mânâya uygunluğundan bahseden **İlm-i Maânî**, edebî sanatların özelliklerini ve kullanılışlarını izah eden **ilm-i Bedî**, bir düşünce veya fikrin muhtelif şekillerde ifadesini anlatan ilim olan **İlm-i Beyan** belagat kitaplarının ana başlıklarını oluşturmaktadır. Bilhassa **İlm-i Beyan** Divan şiirinin anlaşılması bakımından son derecede önemlidir. "Şiirde söz konusu olan ifade tarzının çözümü, yani maksadın açığa çıkarılması, anlaşılması beyan ilminin özelliklerini çok iyi bilmekle olur. Bir şiirin, bir beytin anlaşılabilmesi için buradaki ifade tarzının, ifade vasıtalarının iyi bilinmesi gerekir… Latifi'nin şu cümlesi önemlidir: 'Tarikat erbabının lisanında ve hakikat sahiplerinin dilinde her sözün bir mânâsı ve her ismin belirli bir karşılığı, her ibarenin ifade ettiği ayrı bir mânâ, bu mânânın da bir benzetmesi vardır.'[104]

Beyan ile ilgili eskilerin tenkit anlayışı şöyledir:

1. Sözde benzetmenin bayağı olması
2. Benzetmenin uygunsuzluğu
3. Münasebetsiz istiarenin bulunması
4. İstenen mânâyı verebilmek için sözde güç anlaşılır kinâyelerin bulunması
5. Ulu-orta tabirlerin kullanılması vs.[105]

Belagat kitaplarında bazı terimlerin açıklanmasına bakıldığında o devir insanın terim ve kavramları nasıl anladığına da şâhit olunmaktadır. Mesela biz bugün *beyit* derken iki mısradan oluşmuş nazım birimini kastetmekteyiz. Oysa Müstakim-zâde'nin **İstilâhâtü'ş-Şi'riye**'sinde beyit için şöyle bir tarif vardır: "Bir vezn üzre iki mısradur. Kâfiyeleri tevâfuk eylemek şart değildür. Şiir ile müterâdifdür."[106] Müstakim-zâdeye göre beyit *şiir ile müterâdiftir,* yani aynı anlama da gelmektedir. Eski şiir üzerinde araştırma yapacaklar için bilhassa terimlerin doğru şekilde anlaşılmasında bu önemli bir nottur. Tolasa'nın da işaret ettiği gibi, Müstakîzâde'nin edebiyat terim ve kavramlarına verdiği bazı izahları biz bugün dahi bilmemekteyiz. Harun Tolasa'ya göre "Istılâhâtü'ş-Şi'riye'de verilen bazı terimleri günümüz edebiyat kitaplarının çoğunda bulmak mümkün değildir."[107] Müstakîzâ'nin; Kaside, Nesip, Teşbib, Hicv, Beyit, Zeyl vb. terimlere verdiği anlamlar Tanzimat edebiyatçılarının kitaplarında dahi görülmemektedir.[108] Bu açıdan da Belagat kitapları ince bir süzgeçten geçirilmelidir. Tunca Kortantamer, eski edebiyatla ilgili olarak çalışmalar yapanların genellikle teorik bilgiden mahrum bulunduklarını, bu mahrumiyetin onları pek çok yanlışa sevk ettiğini söylemekte ve bu teorik bilgi alanlarından birinin de belagat kitapları olduğunu, bilhassa Belagatin *meânî, beyân ve bedî* alanlarına dikkati çekmektedir.[109]

Son dönem belagat kitaplarının bazıları eleştiri ile ilgili bazı terimleri de vermişlerdir. Biz bunlara bakarak onun eleştiriden ne anladıklarını çıkarabiliriz. **Mecâmi'ü-l Edeb**'de **tenkid**in tanımı şöyledir: "Âsâr-ı beşeri müteallik oldukları fünûn ve sanâyi ahkâmına tatbikan kemâl-i dikkat ve adâletle muhâkeme etmek usûlüne alelumûm 'tenkîd' denir."[110] Buna göre *tenkit*, insanların ortaya koydukları eserleri ait oldukları mesleği dikkate alarak dikkat ve adaletle inceleme usûlüne denir. O insanların eleştiri anlayışının ortaya konması için bile bu eserleri gözden geçirmekte fayda

vardır. Fakat belagat kitaplarından yararlanmada dikkat edilecek noktaları göz önünde tutmalıdır. Yukarıda Namık kemal'in Ekrem'in belagatla ilgili eserine yapmış olduğu eleştirileri kaydetmiştir. Namık Kemal, Ekrem'in eserini pek çok yönden eleştirmekte, hatta onun pek çok meselede yanlış yaptığını açık açık söylemektedir.

Tenkit Kaynağı Olarak Nazire Mecmuaları

İlki 15. asırda Ömer bin Mezid tarafından kaleme alınan **Mecmuat'ün-Nezâir** olmak üzere, Eğirdirli Hacı Kemal'in 1512'de kaleme aldığı **Câmiü'n-Nezâir**, Edirneli Nazmî'nin **Mecm'ü'n-Nezâir**'i, Pervâne Bey'in **Câmiü'n-Nezâir**'i vs. gibi Nazire Mecmuaları adını alan bu eserler de Divan edebiyatının kaynakları arasındadır. Kısaca, "bir şâirin şiirine başka bir şâirin aynı vezin ve kafiyede benzer bir şiir söylemesi" olarak tanımlanabilecek *nazire,* Divan şiirinde çok yaygın bir anlayışı yansıtmaktadır. Zamanla bazı müellifler birbirine nazire olarak söylenen şiirleri bir araya toplamış ve böylece nazire mecmuaları ortaya çıkmıştır. Bu mecmualarda yer alan çok çeşitli bilgi ve detay divan şiirinin tenkit anlayışı meselesi de ışık tutacak mahiyettedir. "Nazireler veya nazire mecmuaları iyi incelenip değerlendirildiğinde şâirlerin etkileme ve etkilenmeleri, etki daireleri, şâirler arasındaki teselsül bağları, en çok rağbet gören şâirler, şiirler, hatta kafiyeler, redifler ve vezinlerin tespiti vs. gibi şiir tarihimiz açısından önemli bir çok noktayı açığa çıkarmak mümkündür."[111] Yine "nazire mecmuaları sayesinde – tezkirelerde izine rastlanmayan- şâirler arasındaki türlü yakınlıklardan kaynaklanan 'muârefe, muşâare ve mülâtefe'ler, çeşitli gruplar, meclisler, dostluk, hemşehrilik, akrabalık gibi dar dairelerden kuşaklar arası etkileşimler, teselsül bağları, hatta 'mekteb'e varan geniş yayılmalara kadar çeşitli ilişkileri nispeten tespit etmek mümkündür."[112] Mustafa Canpolat, "Eski Türk edebiyatıyla ilgilenen bilim adamlarımızın, Mecmu'atü'n-Nezair'in verdiği zengin gereçleri iyice değerlendirerek edebiyat tarihimize değerli katkılarda bulunacaklarını umuyorum" diyerek bu mecmuanın dolayısıyla mecmuaların önemine dikkat çekmektedir.[113] Yine Canpolat'ın verdiği bilgiye göre, Ömer bin Mezid, mecmuasında "ferd" başlıklı şiirlerle, şiir, dil, kelime sanatı ve oyunları, anlamı zorlama, kelimeleri birleştirme ve ayırma vs. yollarını kullanarak u gün insanın espri ve insan eleştiri anlayışlarına örnekler vermektedir: "Bu beyitlerde, tevriyelerden, mecazlardan, düz ve dolaylı anlatım yollarının zorlanmasından, iki sözcüğün birleşmesi ya da bir sözcüğün bölünerek ikinci bir sözcükle birleşmesinden, bir nesnenin değişik eylemlere getirilerek söz diziminin değişmesinden yararlanmak yoluyla ustaca düzenlenmiş takılmalar, sataşmalar ve kaba küfürler bulunmaktadır."[114] Bu açıdan Türkçe argo tarihinin tespitinde ve o devir insanlarının birbirlerini eleştirmede kullandıkları sıfatlar bakımından şüphesiz bu örneklerin de gözden geçirilmesi gerekmektedir. Burada bir örnek vererek bu bölümü nihayetlendirmek istiyoruz.

Bugün özellikle gençler arasında kullanılan ve hafif bir ironi çeşnisiyle muhatabı iğneleyici bir anlamı bulunan, veya bazen sadece bir espri mahiyetinde söylenen ve bir söz oyununa dayanan *"ayı gördüm seni gördüm, seni gördüm ayı gördüm"* şeklindeki söz, 15. yüzyılda yazılan bahsi geçen mecmuada yer almaktadır:

Güneşsin yüzde vü tal'atda maymûn
Seni gördüm sanasın *ayı gördüm*[115]

Bir Tenkit Kaynağı Olarak Şâirlerin Kendi Eserleri

Ali Nihat Tarlan edebî eser için şu değerlendirmeyi yapmakta ve ilmî faaliyetler için diğer bütün araştırmaları bir yana koyarak, edebî eserin esas unsur olduğunu vurgulamaktadır: "Sanatkârı edebiyat tarihi içinde yalnız hâl tercümesi ve eserlerinin listesi ile belirtmek, hiçbir şey ifade etmez. Sanatkâr, eserinin arkasından gelir. O, ya bir avuç toprak olmuştur veya olacaktır. Yaşayan, eserdir, metindir… Bu günkü edebiyat tarihlerinde mevcut olan şâir tercüme-i hâlleri, devir ve muhit tetkikleri, psikoloji denemeleri, fikir hayatı çizgileri.. mevzuun hakikati bakımından, tamamen ikinci ve üçüncü derecede işlerdir. Ve hiçbirisi sanat değildir…"[116] Bütün bu görüşler de dikkate alınarak, aslında her şeyin kendi etrafında döndüğü edebî eserin bizzat kendisi araştırmacılar için birinci derecede kaynak olmalıdır. Necâtî'nin şiirlerinin şöyle, Bâkî'nin gazellerinin böyle, Nef'î'nin haşin-meşrep ve öfkeli, Nedim'İn şuh-meşrep filancanın şöyle veya böyle olduğunu söyleyenler hep onların eserlerine bakarak bunu söylemektedirler. O hâlde bugün için de *asıl kaynak*, kendisi üzerine söz söylenenler eserlerin bizzat kendisi olmalıdır. Bugün Divan edebiyatınla ilgili pek çok hüküm –Tahir Üzgör'ün beyit meselesinde söylemiş olduğu gibi- hâlâ Tanzimat döneminde söylenilmiş ve kararlaştırılmış olduğu hâliyle durmaktadır. Divan edebiyatının, bizzat sanatkârı tarafından ortaya konulmuş eserlerine –kaside, gazel, mesnevi, kıt'a, terkib-i bend vs. - bakıldığında *eleştiri* bahsinde acaba neler görünmektedir? Cemal Kurnaz'ın *"Yunus Emre'de Tenkit*[117] yazısında, Yunus Emre'deki tenkit anlayışını *Kendisini Tenkit* ve *Devrini Tenkit* şeklinde iki başlık altında ele aldığı düşünülürse, bu anlamda tenkit'e dair bir malzemenin bulunmadığı bir sanatkâr düşünülemez. Bu bölümde, bu mesele üzerinde durulacak, ancak uzun ve örneği bol bir konu olduğu için birkaç örnekle yetinilecektir.

Sanatın bizzat kendisinin bir eleştiri temeli üzerinde durması gerektiği düşünülürse ve her sanatkârın da aynı zamanda bir eleştirmen olduğu kabul edilirse, yüz yıllar boyunca binlerce eser vermiş olan Divan şâirlerinin insanın ilgi alanına girebilecek hemen her alanda bir eleştiri faaliyeti içinde olacağı kabul edilmelidir. Bu açıdan divan şâirine bakıldığında hemen her konuda pek çok eleştiri örneğine rastlamak mümkündür. Bilhassa sosyal tenkit anlayışı bu açıdan önemlidir. "Toplumların sosyal buhranlarla çalkalandığı dönemlerde, edebî türlerin yelpazesi de birden bire genişler ve özellikle mizah ve hiciv gibi satirik yazılar bu dönemlerde revaç bulur. Toplum vicdanındaki çığlıkları ve yönetimdeki aksamaları dillendiren şâirler ve yazarlar da bu dönemlerde ziyadeleşir. XIII. Asırda Hoca Nasrettin, XV. Asır Anadolu'sunda Şeyhî, XVII. Asır İstanbul'unda Nef'î, bir asır sonra Surûrî ve Kânî vs. hep bu ortamlarda neşv ü nema bulmuş zekâ pırıltılarıdır ve gerek şahsî gerekse içtimâî problemlerini mizah ve hiciv yoluyla anlatmışlardır."[118] "Hicivde fazla başarı göstermemekle beraber, mizahta çok güzel ve zengin mahsuller vermiş olan eski edebiyatı-

mızda sosyal tenkid mahiyetinde bir hayli eser bulunmaktadır. Tenkitte de belirli ölçüde bİr mizah ve hiciv unsuru bulunduğuna göre, sosyal tenkidi mizah ve hiciv eserleri ile birlikte mütalaa etmek yerinde olur."[119]

Bizde ilk hicviye örneği sayılan Şeyhî'nin Harnâme'si; "Nişancı-zâde Mustafa Çelebi'ye yazdığı 'şikâyet-nâme' adıyla şöhret kazanan mektupta o devir devlet dairelerinin hâli, iğneleyici nüktelerle çok güzel belirtilmiştir."[120] şeklinde anlatılan Fuzûlî'nin Şikâyetnâme'si; "Önemli özelliklerinin birinin de sürekli devrine eleştiriler yönelten pervâsız eleştirmen"[121] Bağdatlı Rûhî'nin "toplumun değişik kesimlerinden seçtiği tiplerle eleştiriler yönelterek devrindeki çözülüşü gerçekçi şekilde gözler önüne seren"[122] Terkib-i Bend'i[123], Yine Yahya Bey'in, Rüstem Paşa'yı osmanlı mülküne ve devlet düzenine vermiş olduğu felaketlerden dolayı ağır bir dille eleştirdiği toplam 7 bend ve 44 beyitten oluşan Terkib-i Bendi[124], Bireysel olmakla beraber, zaman zaman devlet adamları ve toplum düzeni eleştirisinin de yer aldığı Nef'î'nin **Sihâm-Kazâ**'sı[125]; "17. yüzyılın ikinci yarısında çok bozulmuş olan Osmanlı toplum düzenini son derece ağır ve sert biçimde eleştirmiş, bozukluğun niteliğini ve nedenlerini teşhis etmeye çalışmış, çözümler sunmuş"[126] olan Nabî'nin şiirleri (genellikle kasideleri) Sosyal eleştiri sahasında örnek gösterilebilir. Metin Akkuş "Toplumsal eleştiriye dair kullanılan kelimelerin oldukça fazla olduğu biliniyor. Bu sayının **iki yüzden** fazla olması bu bahiste kullanılan ibare, ifade ve deyimlerin tam tespitini gerektiriyor."[127] cümlesine bakıldığında iki yüzden fazla terimin bulunduğu bir alanın eleştiri anlayışını yazmak kolay olmasa gerektir.

Hemen her divan şâiri, şiir anlayışı konusunda muhakkak divanında bir şeyler söylemiş, etrafında veya geçmişte yaşayan şâir ve şiir anlayışına, şiirlerinin anlam alanlarına muhtelif eleştiriler yöneltmiştir. Bu açıdan divan şiirinde sonsuz sayıda malzemeye rastlamak mümkündür. Özellikle pek çok divanda yer alan *sühan, gazel, garaz, bâis* rediflerini taşıyan gazeller özellikle incelenmelidir. Sünbülzâde Vehbî'nin *sühan* redifli 95 beyitlik uzun kasidesi kendi devrindeki şiir anlayışı ve şâir tiplerine karşı çok keskin eleştirileri ihtiva etmenin yanında şiirin ne ve nasıl olması gerektiğine dair önemli poetik görüşleri dile getirmektedir.[128] Şâirlerin, muğlak ve adeta şifreli söylercesine kapalı ifadeleri tercihle anlaşılmaz olmaları onların bilinçli tercihi olmakla beraber, hiçbir zaman da kendileri deşifre etmedikleri anlamına gelmemelidir. Bazen çok açık sözlü olurlar ve kendilerinin, bizlerin kapalı dedikleri ifade biçimleriyle neler kastettiklerini açıkça söylerler. Bu da onların anlaşılmazlıklarını söyleyenlere karşı bir eleştiri özelliğini taşımakta ve kendilerinin *ne ile neyi* kastettiklerine dair ip uçları vermektedir. Şeyh Galib'in aşağıdaki rubâîsi buna örnek olarak verilebilir. Gâlip bu şiirinde söylenilen ile asıl söylemek istediğinin aynı şey olmadığını açıkça ifade etmektedir.

Eger dersem ki havalar açıldı geldi bahar
Murad odur ki benimle muhabbet eyledi yar
Ya söylesem ki çemen goncelerle zeyn oldu
Odur garaz ki tebessümle söyledi dil-dâr[129]

Şâirler istisnadan da olsa, şiir yazmanın zorluğundan bahsetmişler ve şiir yazmanın ne kadar zor, insanlara beğendirmenin ne kadar müşkül olduğunu -biraz da onları eleştirerek- açıkça ifadeden çekinmemişlerdir. Burada Necâtî'nin şu şiiri örnek olarak verilebilir.

Gücdür ne kadar der isen ey dil
Tarz-ı gazeli ri'âyet etmek
Her bir kişinin murâdı üzre
Her beyitte bir zarâfet etmek
Âsan degül a benim efendim
Dünyayı bütün ziyafet etmek[130]

Bunların dışında, bilhassa Şeyh Galib'in, Hüsn ü Aşk'ın giriş kısmında Nâbî'nin şiirlerine yönelttiği eleştiri gibi[131], şâirlerin eserlerinin başlarında kendinden önceki veya kendi devirlerindeki şâirlere yönelttiği eleştirileri de dikkate almak gerekmektedir. Tanpınar, Gâlib'in bu eleştirisini fevkalade önemsemekte ve Gâlib'in Nâbî'ye yaptığı bu eleştiriyle *tenkitin yolunu değiştirdiği* kanaatini taşımaktadır.[132] Bu eleştirilerde, Divan şâirlerinin farklı poetik anlayışlarını da bulmak mümkündür.

Bazen şiirin sembolik karakterinden kaynaklanan anlama probleminin yaşanması ve divan şiirinin iç dünyasına tam nüfûz edemeyiş çoğu meselenin karanlıkta kalması gibi eleştiri konusunda da pek çok problemi beraberinde getirmektedir. Bâkî'nin görevden alınması üzerine yazmış olduğu ve doğrudan kendisini görevden alanlara yönelttiği eleştirileri anlattığı gazel bu tür zorluklara örnek olarak verilebilir. Gazele dışarıdan bakıldığında herhangi bir gazelden pek farkı görünmemektedir. Bu gazelin görevden alınma üzerine eleştirel bir tavırla kaleme alındığını ancak Gelibolulu Âlî'nin ifadelerinden öğrenmekteyiz. Âli, Bâkî'nin

Müşkil imiş ki dilrübâ tıfl ola dilsitân ola
Âşık-ı zâr u mübtelâ pîr ola nâtüvân ola

Beytiyle başlayan beş beyitlik gazelin yazılma sebebi için şunları söylemektedir: "Bazı kadılar ve müderrisler Mevlânâ Bâkî'den şikâyetle durumlarını bildirdiler. Hatta pâdişâha birkaç defa yazılar sundular. Bundan dolayı azlolundu. Kuvvetten düşmüş bir ihtiyar olduğu için kanunları üzre 150 akça gündelikle tekaüd buyuruldu. Bununla beraber 'insanoğlu yaşlandıkça hırsı ve isteği gençleşir' hadisi gereğince azlinden dolayı huzursuz oldu. O sırada 'saltanat makamına tariz (eleştiri) ile şöyle bir gazel söyleyip edepten dışarı çıktı' diye vezirler arasında kınandı"[133] Bu gazel aynı zamanda Divan şiirinde kullanılan *mey, mahbûb, sâkî, kadeh, dilber vs.* gibi kelime ve kavramların ne kadar farklı düzlemlerde ele alınabileceğini de göstermektedir. Bu gazeli, görevden alınan yaşlı bir adamın eleştiri olarak okuduğumuzda bütün terim ve kavramlar bambaşka anlam alanlarını göstermektedir.

Bazen de kimi şâirler, Divan şiirinin bütün ifade biçim ve estetik değerlerine ve mazmun anlayışına, bugün için bile çok realist bir söylemle eleştiriler yöneltmişlerdir. Kendisi de bir Divan şâiri olan 16. yüzyıl şâirlerinden Sipihrî'nin, şiirin *tamamen simgeleşmiş diline getirdiği orijinal eleştirileri* konu edinen bu örnek şiir, bütün Divan şâirlerinin hayata ve olgulara aynı bakış açısıyla yaklaşmadığını da göstermektedir.

"Doğrusu iki civan kuçma kadar haz olunur/Ger şitada eline girse odun iki kucak" beytinin de içinde bulunduğu bu gazel, hayatın acımasız gerçekleri ile sanatın idealleri arasında boğuşan bir şâirin, adeta bugünkü sosyal gerçekçi eleştiri türüne girebilecek ilginç eleştirilerini seslendirmektedir.[134] Buna benzer şekilde geleneğe ve klişe benzetmelere karşı duran ve statükoyu kıran, bu yapıya muhteva açısından da karşı çıkan, geleneği değiştirmese bile onu zorlayanlar vardır. M. İsen Gazâyî'nin *Râyete meyl ederiz kâmet-i dil-cû yerine/ Tûğa dil bağlamışız kâkül-i hoş-bû yerine* beytiyle başlayan gazelini bu safta görüyor. Ve şöyle diyor: "Yaşanan reel hayata tezat teşkil eden bu duruma tepkisiz kalınması beklenemezdi. Menfaatperestleri acımasızca eleştiren Gazi Giray, bir gazelinde müslüman ülkelerin kafir eline geçtiğinden, bir takım halkın savaş meydanlarında kan döküp kan ağlarken devlet ricalinin İstanbul'da işret meclislerinde safa sürdüklerinden acı acı şikayet eder."[135]

Divan şâirleri tarafından ideal insan tipinin nasıl olması gerektiğine yönelik eleştirilerin yapıldığı da olmaktadır. Bu tip şiirlerden birinde Fuzûlî, sadece yemek için yaşayan, tek mabedi mutfak, tek ziyaretgâhı tuvalet olan ve ömrü mutfak ile tuvalet arasında geçen insanları ağır bir dille yerer:

Nice bir nefs temennâsıyla
Yemek ü içmek ola dil-hâhın
Eyleyüp zühd ü verâdan nefret
Tâat-i Hak'dan ola ikrâhın
Ma'bedin matbah ola şâm u seher
Müsterâh ola ziyâret-gâhın
Bunun için mi olupsan mahlûk
Bu mudur emri sana Allâh'ın[136]

Divan şâirlerinin bizzat kendi eserinin taranmasıyla ortaya çıkacak olan eleştirel tutum ve tavır şüphesiz daha pek çok malzeme ve eleştiri anlayışının farklı boyutlarını ortaya koyacaktır. Bir makalenin boyutları içerisinde ancak bu kadar dile getirilen Divan şiirindeki eleştiri anlayışının ortaya çıkarılması için, aslında daha pek çok eser ve kaynağın taranması gerekmektedir. Şakâyik-i Nu'mâniye ve zeyilleri, Osmanlı tarihleri, Ruznâmeler, Sicil-i Osmânîler, Mecmualar, Vefâyât kitapları[137], Divan şâirlerinin diğer eserleri, Seyahatnâmeler, Mesnevîler, belirli meslek grupları için yazılmış tezkireler (tezkire-i hattâtîn gibi), **Keşfü'z-Zünûn** gibi bibliyografya kitapları, menâkıbnâmeler, mektuplar vs. gibi bütün diğer eserler bilhassa şâir ve şiir anlayışları, eleştiri ve değerlendirme amaçlı teknik terim ve deyimler açısından gözden geçirilmelidir. Bu da ancak "yok" demenin rahatlığı ve inkarına sığınmak yerine "var" demenin zorluk ve mihnetine taleple mümkündür. Divan Edebiyatında eleştirinin varlığı veya yokluğu ancak bu tür tarama ve incelemelerin neticesinde ortaya çıkacaktır.

---

[1] Ali Nihat Tarlan, **Necatî Beg Divanı**'na yazdığı önsözden. Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 10. Yahya Kemal ise, Türk edebiyatı hakkında bir bilgi vermek için bütün eserlerin didik didik edilmesinin lüzumsuzluğuna inanmaktadır. Bu düşüncede olanları şu sözleriyle eleştirmektedir: "Onlar arzu ediyor-

lar ki önce yazı ve söz namına ne kadar Türk eseri varsa toplansın, tasnîf edilsin, kılı kırk yararcasına okunsun, ancak o zaman bir hüküm verilsin." Bu düşüncede olanlara Yahya Kemal şu beyitle karşılık vermektedir: *"henüz elif demeden hilkatin kitâbından/Gönül sorar bu kitâbın sonuncu bâbından"*. "Hüküm vermek için bütün Türk yazılarını okumak lazım gelir mi?" diye soran şâir bunun lüzumuna inanmadığını da eklemektedir. "Meydana çıkarılacak yeni vesikalar olsa olsa asıl hakikati tevsîk ederler, fakat değiştiremezler…" Yahya Kemal, *"Tenkid Tecrübesi"*, **Edebiyâta Dâir**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1984, s. 61.

[2] A. g. e, s. 13, 14.

[3] "*Hasan Boynukara İle Eleştiri Üzerine Bir Konuşma",* (Bekir Oğuzbaşaran), Yedi İklim, Haziran 1994, S. 51, s. 42,43.

[4] Tunca Kortantamer, **Eski Türk Edebiyatı, Makaleler**, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. IV.

[5] Mine Mengi, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Akçağ yay., Ankara 2000, s. 15-16.

[6] Abdülhak Şinasi Hisar, **Aşk İmiş Her Ne Var Âlemde**, Doğan Kardeş Yay., İstanbul 1955, s. 16.

[7] Ahmet Atilla Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, YKY. İstanbul 1999., s. X.

[8] Aktaran, Ahmet Atilla Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, YKY. İstanbul 1999., s. X.

[9] Mehmet Çavuşoğlu, *"Divan Şiiri"*, **Türk Dili**, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), S. 415-416-417, 1986, s. 2.

[10] Kemal Yavuz, *"Türk Edebiyatı, Türk Tarihi ve Türk Dili Tarihine Paralel Olarak Yeniden Ele Alınmalıdır."* **İlmî Araştırmalar**, İstanbul 2000, S. 10, s. 181. Kemal Yavuz bu söyleşide, Bu edebiyatın adlandırılmasına yönelik seçimleri bir bir eleştirmekte ve kendisi yeni bir adlandırma önermektedir.

[11] Bu edebiyatın isimlendirme meselesi ve bu isimlerle ilgili tartışmalar için Fatih Köksal'ın şu makalesine bakılabilir: *"Klasik Edebiyatımızı İsimlendirme Meselesi"*, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, Sivas 1996, S. 2, s. 209-223.

[12] Muhammed Nur Doğan, **Şeyhülislam Es'ad ve Dîvânı**, MEB. Yay., İstanbul 1997, s. 7.

[13] İsmet Zeki Eyüboğlu, *"Ölü Edebiyat"*, **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler** (Haz: Mehmet Kalpaklı) YKY., İstanbul 1999, s. 270-271. Bunları diyen Eyüboğlu, Avrupalıların böyle yapmadığını, geçmişi "örnek" uygarlık olarak gördüğünü, mesela Sokrates'in giydiğini giymeye çalışmadığını söylüyor. Eyüpoğlu'nun, Avrupa'nın geçmişi olarak verdiği örnekler hep *eski Yunan*. Eyüpoğlu, kendi geçmişini müze olarak geçmişe kaldırmayan, aksine durmaksızın güncelleyen Avrupa'dan hiç bahsetmiyor. Biz Fuzuli'yi, Baki'yi, Nabi'yi müzeye kaldıralım diyor, Avrupalının öyle yaptığını söylüyor. Ama bunu söylerken Avrupa'nın geçmişi olarak Yunan'ı veriyor, kendi geçmişini değil. O zaman İngilizler Shakespeare'yi, İtalyanlar Dante'yi, Fransızlar La Martin'ini, Almanlar da Goethe'yi müzeye koysunlar, Eyüpoğlu buna hiç değinmiyor!.

[14] Harun Tolasa, *"18. yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü –Müstakîzâde'nin Istılâhâtü'ş-Şi'ri'yesi-"*, Ege Ünv. Sosyal Bil. Derg., 1981, İzmir, S. 2, s.

[15] J. C. Carlaui-J. C. Fillox, **Edebî Eleştiri**, (Çev: Hümeyra Çakmaklı), K. ve Turz. Bak. Yay., Ankara 1985, s. 7.

[16] Kazım Yetiş, **Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasında Getirdiği Yenilikler**, Atatürk Kültür Merkezi yay., Ankara 1996, s. 424. 425.

[17] Mehmet Akif, *"İntikâd"*, Yedi İklim, Ocak 1993, S. 34, s. 7.

[18] J. c. Carlau ve J. C. Fillox, **Edebî Eleştiri**, Kültür ve Turz. Bak. Yay., Ankara 1985., 12.

[19] J. c. Carlau ve J. J. Fillox, **Edebî Eleştiri**, 36.

[20] Ali Nihat Tarlan, *"Divan Edebiyatı"*, **Edebiyat Meseleleri**, Ötüken Yay., İstanbul 1981, s. 83, 84.

[21] Harun Tolasa, **Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Y. Y. 'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, Ege Ünv. Edb. Fak. Yay., İzmir 1983, s. VIII-IX.

[22] Ali Fuat Bilkan, *"Divan Edebiyatında Tenkit"*, **Millî Kültür**, Eylül 1986, S. 54, s. 11.

[23] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, (Haz: Mustafa İsen), Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara 1994, s. 20.

[24] Jamees Stewart-Robinson, *"Osmanlı Şâir Biyografileri"* (Çev: Mehmet Kalpaklı), **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler** (Haz: Mehmet Kalpaklı) YKY., İstanbul 1999, s. 142.

[25] Mustafa İsen, *"Tezkireler Sadece Biyografi Kaynakları Değil Aynı Zamanda Eleştiri Tarihimizin de Kaynaklarıdır."* **İlmî Araştırmalar**, İstanbul 2000, S. 10, s. 158.

[26] Haluk İpekten, Mustafa İsen, Filiz Kılıç, İ. Hakkı Aksoyak, Aysun Erduran, **Şâir Tezkireleri**, Grafiker Yay., Ankara 2002, s. 11. Bu sayı, M. Kemal İnal'ın **Son Asır Türk Şâirleri** ve Nail Tuman'ın **Tuhfe-i Nâilî**'siyle beraber 36'ya çıkmaktadır.

[27] Mustafa İsen, *"Tezkirelerin Işığında Divan şiirine Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış"*, **Eski Türk Edebiyatı El Kitabı**, (Haz: Mustafa İsen, Muhsin Macit, Osman Horata, Filiz Kılıç, İ. Hakkı Aksoyak), Grafiker Yay., Ankara 2002, s. 354.

[28] Mustafa İsen, *"Divan Şâiri Kimdir?"* **Dergah**, S. 3, s. 9.

[29] Bu taramada şu yayın kullanılmıştır: **Latîfî Tezkiresi**, (Haz: Mustafa İsen), K. B. Yay., Ankara 1990, s. 161, 199, 270, 377, 412, 457. Ayrıca bu konuda müstakil olarak yazılmış şu esere bakılmalıdır: Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, **Ümmî Divan Şairleri ve Enverî Divanı,** MEB. Yay. Ankara 2001. Bu eserde dokuz adet ümmî divan şâirinin kısaca biyografisi ve şiirlerinden örnekler verilmekte ve ayrıca Enverî bütün yönleri ve şiirleriyle değerlendirilmektedir.

[30] Mustafa İsen, *"Anadolu Sahası Türk Tezkireciliğinde Şeklî Gelişim"*, **Milli Kültür**, Temmuz 1985, S. 49, s. 61-62.

[31] Muhsin Macit, *"Tezkire Türünün Teşekkülünde Herat Tezkirelerinin Rolü"*, **Yedi İklim**, Şubat 1993, S. 35, s. 5.

[32] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, (Haz: Mustafa İsen), Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara 1994, s. 27.

[33] Mehmet Çavuşoğlu, **Divanlar Arasında**, Umran Yay., Ankara 1981, s. 15.

[34] Mustafa İsen, *"Hasan Çelebi Tezkiresi Üzerine"*, **Milli Kültür**, Aralık 1983, S. 43, s. 43.

[35] Harun Tolasa, **16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi I,** Ege Ünv. Matb. İzmir 1983.

[36] Namık Açıkgöz, *"Tezkirelere Göre 16. Asrın Sonuna Kadar Türk Edebî Kültür Hayatı"*, **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler** (Haz: Mehmet Kalpaklı) YKY. İstanbul 1999, s. 420.

[37] Haluk İpekten, Mustafa İsen, Filiz Kılıç, İ. Hakkı Aksoyak, Aysun Erduran, **Şâir Tezkireleri**, Grafiker Yay., Ankara 2002, s. 14.

[38] Tezkirelerdeki eleştirel yapıyı olumlu yönleriyle değerlendirenler de vardır. Meselâ Râmiz'in **Âdâb-ı Zurafâ** adlı tezkiresini yayınlayan Sadık Ertem Râmiz'in değerlendirmeleriyle ilgili olarak "Verdiği bilgiler etraflı, tenkitleri isabetlidir" demekte fakat bu kanaatini destekleyen örnekleri vermemektedir. Sadık Ertem, **Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ'sı, İncelene, Tenkitli Metin ve Sözlük**, Atatürk Kültür Mrz. Yay., Ankara 1994, s. XXVII.

[39] Mustafa İsen, *"Hasan Çelebi Tezkiresi Üzerine"*, Milli Kültür, Aralık 1983, S. 43, s. 44.

[40] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, (Haz: Mustafa İsen), Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara 1994, s. 25.

[41] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, s. 40-41.

[42] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, s. 24.

[43] İsmail Beliğ, **Nuhbetü'l- Âsâr li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr**, (Haz: Abdulkerim Abdulkadiroğlu), Gazi Ünv. Yay., Ankara 1985, s. XI.

[44] Mesela, Gibb'e göre, Latîfî'nin, Dâî'nin gazelleri hakkında söylediği "modası geçmiş bir üslupla"

ifadesi ihtiyatla karşılanmalıdır. E. J. Wilkinson Gibb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, (Çev: Ali Çavuşoğlu), Akçağ Yay., Ankara (t. siz), C. I-II, s. 170.

45 Günay Kut, *"Bir Şâiri Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli"* **İlmî Araştırmalar**, İstanbul 2000, S. 10, s. 173-174.

46 Rasim Özdenören, **Ruhun Malzemeleri**, Risale Yay., İstanbul 1986, s. 189.

47 Mehmet Ali Kılıçbay, Batı'da kritik kelimesinin, yargılama,çözümleme, değerlendirme, inceleme, gözden geçirme anlamlarına geldiğini, *eleme* anlamının bulunmadığını; Türkçe'de ise *eleştiri*nin *eleştirmek* fiilinden geldiğini, kökünde belli bir şablona uyan ve uymayan unsurların ayrılması anlamının bulunduğunu, bunun da *mutlak doğru*ları kabul ettiğini, oysa Critique'de eleştiri yapan kişinin "bana göre"yi önceliediğini söylüyor. Ve şöyle devam ediyor: "Demek ki bir insan *"eleştirmen"*se, ölçütlerini *"mutlak doğru"* lardan, yani ideolojilerden almaktadır, critique'se ölçütlerini kendi yetişmişliğinden almaktadır." Mehmet Ali Kılıçbay, *"Türkiyede En Yanlış Uygulanan Batı Kaynaklı Kurumların Başında Eleştiri Gelmektedir"*, **Milli Kültür**, Haziran 1991, S. 85, s. 31.

48 Ahmet İnam, *"Geçmişimi ve Toplumumu Anlama Yolunda: Bir muhabbettir Eleştiri"*, **Milli Kültür**, Haziran 1991, S. 85, s. 27.

49 Ahmet İnam, *"Geçmişimi ve Toplumumu Anlama Yolunda: Bir Muhabbettir Eleştiri"*, s. 27.

50 **Eleştiri, Anlamı ve İşlevi**, (Haz: Ahmet Aydoğan), İz Yay., İstanbul 2002, s. 13. (Sunuştan).

51 Aktaran, Şahin Uçar, *"Tenkitlerin Tenkidi"*, **Milli Kültür**, Haziran 1991, S. 85, s. 52.

52 Muallim Naci, **Osmanlı Şâirleri**, (Haz: Cemal Kurnaz), MEB. Yay., İstanbul 1995, s. 22.

53 Muallim Naci, **Osmanlı Şâirleri**, s. 37.

54 "*Dr. Rıdvan Canım İle Latîfî'de Şiir Tenkidi Üzerine Bir Konuşma"* (Haz: Tacettin Şimşek), **Yedi İklim**, Eylül 1992, S. 30, s. 34.

55 Mine Mengi, *"Divan Şâirinin Dilindeki Edebiyat Terimleri",* **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 2000, s. 13-21

56 Mine Mengi, *"Metin Şerhi, Tahlili ve Tenkidi Üzerine"* **Divan Şiiri Yazıları**, s. 73.

57 Harun Tolasa, **Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Y. Y. 'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, Ege Ünv. Edb. Fak. Yay., İzmir 1983, s. 208-209.

58 Harun Tolasa, **Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Y. Y. 'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, s. 220.

59 "*Dr. Rıdvan Canım İle Latîfî'de Şiir Tenkidi Üzerine Bir Konuşma"* (Haz: Tacettin Şimşek), **Yedi İklim**, Eylül 1992, S. 30, s. 34.

60 Ali Fuat Bilkan, **Nâbî, Hikmet-Şâir-Tarih**, Akçağ Yay., Ankara1998, s. 200

61 Kazım Yetiş, **Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasında Getirdiği Yenilikler**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1996, s. 502.

62 Ta'lîm-i Edebiyat'ın neşriyle beraber o devirde yaşanan eski-yeni tartışmaları için ayrıca şu esere bakılmalıdır: İsmail Parlatır, **Recaî-zâde Mahmut Ekrem, Hayatı-Eserleri-Sanatı**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1995, s. 264-272.

63 Mehmet Çavuşoğlu, *"Divan Şiiri"*, **Türk Dili**, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), S. 415-416-417, 1986, s. 23. Ayrıca bkz: İskender Pala, *"Kasideler Nasıl Değerlendirilirdi?"* Zaman Gazetesi, 09. 08. 2001. kasidelerin eleştirel değeri için bkz:, Dora D'istria, **Osmanlılarda Şiir**, Çev. Sema Taneri, Havass Yay. İstanbul 1982.

64 Âlî'nin yapmış olduğu şiir tenkitleriyle ilgili olarak Çavuşoğlu'nun adı geçen makalesine bakılabilir.

65 Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, (Haz: Mustafa İsen), Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara 1994, s. 167.

66 Mustafa İsen, **Gelibolulu Mustafa Âlî**, Kültür ve Turz. Bak. Yay., Ankara 1988, s. 58.

[67] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, s. 199.

[68] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, s. 31.

[69] Âlî, sadece Tezkire'si vesilesiyle bir eleştirmen olarak anılmamalıdır. Onun daha gün ışığına çıkmamış pek çok eseri bulunmaktadır. Ve bu eserlerde de şiir ve şâir eleştirisine ilişkin değişik tespitlerde bulunmuştur. Örnek bir çalışma olarak şu çalışmaya bakılabilir: İ. Hakkı Aksoyak, *"Gelibolulu Mustafa Âlî'nin 'Sadef-i Sad Güher' Adlı Antolojisinin Ön Sözü"*, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, Sivas 1997, S. 5, s. 283-310. Bu makalede yayınlanan metinde Âlî, manzum hâlde çeşitli şâirler ve onların şiir kimliğiyle ilgili düşüncelerini söylemektedir. (Bu önsözün güzel yanlarından birisi de, Âlî'nin şiir ve nesir olarak yazmış olduğu bütün eserlerini burada bir bir saymış olmasıdır.)

[70] Ali Canip Yöntem, "18. Asır Edebiyatı İçin Mühim Bir Vesika: Şair Seyyid Vehbî'nin Vekâletnânesi" **İstanbul Dergisi**, Cilt 3, Sayı 28, Ocak 1945. O devrin ünlü şâiri Tâib'in tenkitlerindeki isabet oranının ne derecede olduğuyla ilgili olarak Günay Kut'un şu söyleşisindeki değerlendirmelere bakılmalıdır. Günay Kut, *"Bir Şâiri Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli",."* **İlmî Araştırmalar**, İstanbul 2000, S. 10, s. 176. Günay Kut, o gün için çok değerli sayılan şâirlerin daha sonraları adlarının bile pek zikredilmediğini, kendisi bir şâir olarak bile anılmayan Nedim'in ise daha sonraları Divan şiirinin en önemli şahsiyetlerinden biri olduğunu söylemektedir.

[71] Ali Fuat Bilkan, *"Divan Edebiyatında Tenkit"*, **Millî Kültür**, Eylül 1986, S. 54, s. 11.

[72] Ali Nihat Tarlan'ın neşrine göre Necâtî Divanı'nda 650 adet gazel bulunmaktadır. Ali Nihat Tarlan, **Necâtî Dîvânı,** Akçağ Yay., Ankara 1992.

[73] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, (Haz: Mustafa İsen), Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara 1994, s. 164.

[74] Harun Tolasa, **Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Y. Y. 'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, Ege Ünv. Edb. Fak. Yay., İzmir 1983, s. 208-227.

[75] "*Dr. Rıdvan Canım İle Latîfî'de Şiir Tenkidi Üzerine Bir Konuşma"* (Haz: Tacettin Şimşek), Yedi İklim, Eylül 1992, S. 30, s. 34.

[76] "*Dr. Rıdvan Canım İle Latîfî'de Şiir Tenkidi Üzerine Bir Konuşma"* s. 34.

[77] Mehmet Çavuşoğlu, **Divanlar Arasında**, Umran Yay., Ankara 1981, s. 19.

[78] Nâmık Açıkgöz, *"Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve 'Âb-Dâr' Örneği"* http://www. mu. edu. tr/turkdili/nacikgoz_detay. doc**.**

[79] Namık Açıkgöz, a. g. m., s. 1.

[80] Muhsin Macit, *"Tezkire Türünün Teşekkülünde Herat Tezkirelerinin Rolü"*, **Yedi İklim**, Şubat 1993, S. 35, s. 7.

[81] Agah Sırrı Levend, **Türk Edebiyatı Tarihi** – **Giriş**, TTK. Yay., Ankara 1984, I. Cilt, s. 291.

[82] Tezkireler sadece bu açıdan değil daha pek çok yönden de tenkit için önemli bir kaynak mesabesindedir. Tezkirelerde anlatılan bilhassa, Saray, meyhane, Dükkan gibi çeşitli yerlerde yapılan dost meclisleri ve şiir tartışmaları da tenkit bahsinde değerlendirilmelidir. Beyzadeoğlu, şâir meclisi dükkanları şöyle değerlendiriyor: "Şâirlerin, bir dükkanda toplanıp edebiyat sohbeti yapmaları, edebî özellik taşıyan beyitleri bedâheten söylemeleri, birbirinin şiirlerini tenkîd etmeleri, hem devrin edebiyat anlayışına güzel bir örnek teşkîl eder hem de tenkit fikrinin, daha bu tarihlerde geliştiğini gösterir." Süreyya Beyzadeoğlu, *"Âşık Çelebi Tezkire'sinde Şâir İlişkileri II"*, Yedi İklim, Eylül 1992, S. 30, s. 13-14. Özellikle, sadece şâir meclisleri meselesine hasredilmiş, Haluk İpekten'in şu kitabına bakınız: Haluk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, MEB. Yay, İstanbul 1996. İpekten, 271 sayfalık bu eserinde tamamen belli merkezlerde toplanmış şâir meclislerini anlatmaktadır. Padişahların şiir ve şâirlere verdikleri önem şu örneklerten daha iyi anlaşılmaktadır: "Alaeddin Ali Çelebi, *Kelile ve Dimne*'nin serbest bir tercümesi olan *Hümâyunnâme*'yi pâdişâha takdim ettiği zaman Kanûnî

bu eseri bir gecede okuyarak mütercimini takdiren normal olarak yedi senede gelebileceği Bursa Kadılığına tayin etmiştir." Bkz: Amil Çelebioğlu, **Kânûnî Sultân Süleymân Devri Türk Edebiyatı**, MEB. Yay., İstanbul 1994, s. 36. Okuma yazma bilmeyen bir şâirin şöhretini duyan ve merak eden Fâtih bu şâiri çağırıp meclisinde dinliyor ve ona pek çok iltifatlar ediyor: "Bir harf okımayup ehl-i hiref zümresinden bir ümmî huffâf iken Hafî tahallus itdi. Ba'z-ı lügât ü elfâz ü ibârâtı ehlinden işitmekle zabt idüp istimâ'a kâbil gazeller nazm eyledi." Fatih, bu şâiri işitince çağırıyor ve onu pek beğenerek iltifat ve ihsanlara boğuyor. Bkz: Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, (Haz: Mustafa İsen), Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara 1994, s. 135 (Haffî maddesi.) Bu şâir ve şiirleri için ayrıca bkz: Cemal Kurnaz - Mustafa Tatçı **Ümmî Divan Şairleri ve Enverî Divanı,** MEB. Yay. Ankara 2001, s. 6-10.

83 Jamees Stewart-Robinson, *"Osmanlı Şâir Biyografileri"* (Çev: Mehmet Kalpaklı), **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler** (Haz: Mehmet Kalpaklı) YKY., İstanbul 1999, s. 142.

84 Mustafa İsen, *"Tezkireler Sadece Biyografi Kaynakları Değil Aynı Zamanda Eleştiri Tarihimizin de Kaynaklarıdır."* **İlmî Araştırmalar**, İstanbul 2000, S. 10, s. 157-159.

85 Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibaceleri**, KB. Yay, Ankara 1990, s. 26.

86 Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibaceleri**, s. 36.

87 Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibaceleri**, s. 24.

88 Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibaceleri**, s. 181.

89 M. Fuat Köprülü, "*Hayat ve Edebiyat"*, **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, (Haz: Mehmet Kalpaklı), YKY. İstanbul 1999, s. 65.

90 Ali Canip [Yöntem], *"Yeni Edebiyat İçinde Eski Estetik Zihniyet"*, **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, (Haz: Mehmet Kalpaklı), YKY. İstanbul 1999, s. 73.

91 Tahir Üzgör, **Türkçe Dîvâ Dîbâceler**, K. B. Yay, Ankara 1990, s. 81. (Ali Şir Nevaî Dibacesi).

92 Tahir Üzgör, **Türkçe Dîvâ Dîbâceler**, K. B. Yay, Ankara 1990, s. 36.

93 Dibaceler ve onların eleştirel özellikleriyle ilgili olarak Tahir Üzgör'ün eserine ve ayrıca Harun Tolasa'nın *"Klâsik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibace)leri, Lâmi'î Divanı Önsözü ve (Buna) Göre Divan Şiiri Sanat Görüşü,* **Türklük Bilgisi Araştırmaları III, Ali Nihat Tarlan Hatıra Sayısı**, Harvard Unv., 1979, s. 385-402.

94 Harun Tolasa, *"18. yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü –Müstakîzâde'nin Istılâhâtü'ş-Şi'ri'yesi-"*, **Ege Ünv. Sosyal Bil. Derg**., 1981, İzmir, S. 2, s. 229. Müstakîmzâde, gazel'in tanımını yaptığı bu cümleleriyle, kendi zamanında (18. y. y) şâirlerin şiire girdikleri kapıdan çıkmadıklarını, gazelin her beytinin anlamca diğer beytin zıddına olduğunu, mesela bir beyitte hatt'tan, bir beyitte hâlden, bir beyitte nasihat, bir beyitte tasavvuftan ve son beyitte de kendini övmeden bahsedildiğini söylemekte ve bu durumu eleştirmektedir. Bu konuda Yahya Kemal'İn görüşleri için bakınız: Yahya Kemal, *"Kafiye"* **Edebiyata Dâir,** İstanbul fetih Cemiyati Yay., İstanbul 1984, s. 127-136. Ayrıca özellikle bu konu için yazılmış olan şu makalemize bakılabilir: Dursun Ali Tökel, *"Anlama Götüren Kilometre Taşları: Divan Şiirini Redifine Göre Yorumlamak"*, **Yom Sanat**, Mart-Nisan 2003, S. 11, s. 39-43.

95 Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibaceleri**, KB. Yay, Ankara 1990, s. 28-29.

96 Tahirü'l-Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1973, s. 12.

97 Yakup Şafak, *"Sürûrî'nin Bahrü'l-Maârif'i ve Bu Eserdeki Teşbih ve Mecaz Unsurları"*, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Konya 1997, S. 4, s. 217-235. (Gölpınarlı'nın görüşü, s. 222.)

98 Yakup Şafak, *"Sürûrî'nin Bahrü'l-Maârif'i ve Bu Eserdeki Teşbih ve Mecaz Unsurları"*, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Konya 1997, S. 4, s. 235.

99 M. Fatih Köksal, *"Nazire Kavramı ve Klâsik Türk Şiirinde Nazire Yazıcılığı"*, **Diriözler Armağa-**

nı, Prof. Dr. Meserret Diriöz ve Haydar Diriöz Hatıra Kitabı, Ankara 2003, s. 216.

100 Kazım Yetiş, **Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı sâhasında Getirdiği Yenilikler**, Atatürk Kültür Merkezi yay., Ankara 1996, s. 3.

101 Yakup Şafak, *"Bahrü'l-Maârif Müellifi Sürûrî'nin Şiir ve Şâirlikle İlgili Görüşleri"*, **Yedi İklim**, Temmuz 1994, S. 52, s. 19.

102 Yakup Şafak, *"Bahrü'l-Maârif Müellifi Sürûrî'nin Şiir ve Şâirlikle İlgili Görüşleri"*, s. 20.

103 Kazım Yetiş, **Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı sâhasında Getirdiği Yenilikler**, Atatürk Kültür Merkezi yay., Ankara 1996, s. 17.

104 Ali Fuat Bilkan, *"İlm-i Belâgat"*, **Milli Kültür**, Eylül 1987, S. 58, s. 49.

105 Ali Fuat Bilkan, *"İlm-i Belâgat"*, **Milli Kültür**, s. 48.

106 Harun Tolasa, *"18. yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü –Müstakîzâde'nin Istılâhâtü'ş-Şi'ri'yesi-"*, Ege Ünv. Sosyal Bil. Derg., 1981, İzmir, S. 2, s. 226.

107 Harun Tolasa, *"18. yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü –Müstakîzâde'nin Istılâhâtü'ş-Şi'ri'yesi-"*, S. 2, s. 226.

108 Harun Tolasa, toplam 12 sayfalık bu eseri fevkalade önemsemekte ve içerisinde, çoğu bugün dahi tam olarak bilinmeyen veya eksik ve yanlış olarak bilinen 58 edebiyat teriminin açıklandığını söylemektedir. Harun Tolasa, *"18. yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü –Müstakîzâde'nin Istılâhâtü'ş-Şi'ri'yesi-"*, S. 2, s. 223.

109 Tunca Kortantamer, **Eski Türk Edebiyatı, Makaleler**, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. IX-X. Sünbülzâde Vehbî de *meânî*yi bilmeyen kişinin şiirden anlamayacağını söylemektedir: "*Evvelâ ilm-i meânîde mahâret lâzım/Bilmeğe nükte-i ser-beste-i mâ'nâ-yı sühan" (Şiirin anlamında gizlenen nükteyi bilmek için önce lügat ve sintaks ilmini iyi bilmek lazım.).* Süreyya Ali Beyzâdeoğlu, **Sünbülzâde Vehbî**, İklim Yay., İstanbul 1993, s. 97-98.

110 Ali Fuat Bilkan, *"İlm-i Belâgat"*, **Milli Kültür**, Eylül 1987, S. 58, s. 45.

111 M. Fatih Köksal, *"Nazire Kavramı ve Klâsik Türk Şiirinde Nazire Yazıcılığı"*, **Diriözler Armağanı, Prof. Dr. Meserret Diriöz ve Haydar Diriöz Hatıra Kitabı**, Ankara 2003, s. 215.

112 M. Fatih Köksal, *"Nazire Kavramı ve Klâsik Türk Şiirinde Nazire Yazıcılığı"*, **Diriözler Armağanı, Prof. Dr. Meserret Diriöz ve Haydar Diriöz Hatıra Kitabı**, Ankara 2003, s. 284.

113 Ömer Bin Mezîd**, Mecmu'atü'n-Nezâir,** (Haz: Mustafa Canpolat), TDK. Yay., Ankara 1995, s. 15.

114 Ömer Bin Mezîd**, Mecmu'atü'n-Nezâir,** s. 12.

115 Ömer Bin Mezîd**, Mecmu'atü'n-Nezâir,** s. 12.

116 Ali Nihat Tarlan, **Necatî Beg Divanı**'na yazdığı önsözden. Akçağ yay., Ankara 1992, s. 11.

117 Cemal Kurnaz, *"Yunus Emre'de Tenkit"* **Divan Edebiyatı Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 11.

118 İskender Pala, **Kudemânın Kırk** Atlısı, L&M Yay., İstanbul 2002, s. 197.

119 Faruk Kadri Timurtaş, **Tarih İçinde Türk Edebiyatı**, Vilayet Yay., İstanbul 1981, s.138.

120 Faruk Kadri Timurtaş, **Tarih İçinde Türk Edebiyatı**, s. 138.

121 Cemal Kurnaz, *"Çağının Cesur Bir Tanığı: Bağdatlı Rûhî"*, **Divan Edebiyatı Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 106

122 Cemal Kurnaz, *"Çağının Cesur Bir Tanığı: Bağdatlı Rûhî"*, s. 112.

123 Bu metnin etraflı bir değerlendirmesi için bkz: Sabri F. Ülgener, *"Bir Deneme: İki Devir ve İki Terkîb-i Bend"* **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler** (Haz: Mehmet Kalpaklı) YKY., İstanbul 1999, s. 81-87. (Ülgener'in **Zihniyet, Aydınlar ve İzmler** adlı eserinden alınmıştır.) Ayrıca bkz: Coşkun Ak, **Bağdatlı Rûhî**, Gaye Kitabevi, Bursa (t. siz), s. 66. Coşkun Ak'a göre "devrinin bir çok kusurlu yönlerini, içtimaî aksaklıklarını din ve ahlâk konusunda riyakâr davranan insanları, zeki ve iğneleyici bir üslubla ortaya koyan bu eser" 12 ayrı şâir tarafından tanzir edilmiştir. Ayrıca bkz: Cemal

Kurnaz, **Divan Edebiyatı Yazıları**, s. 266.

124 Bu şiirin genel bir değerlendirmesi ve Divan şâirlerinin ekonomik durum karşısındaki tavırları için şu makalemize bakılabilir: Dursun Ali Tökel, *"Şâirin Ekonomisi, Ekonominin Şiircesi: Divan Şâirleri ve Ekonomik Hayat"*, **İlmî Araştırmalar**, İstanbul 2002, S. 13, s. 151-174.

125 Siham-ı Kaza'ya bir hiciv eseri denmekle beraber, Akkuş'a göre bu eser sadece bir hiciv olarak kabul edilemez. "Sihâm-ı Kazâ'nın tamamiyle bir hiciv türü örneği sayılması muhteviyatındaki manzumelerin hiciv üzerinde yoğunlaşmasındandır. Oysa eser gözden geçirildiğinde hiciv türleriyle sıkı bağları olan *mizah, latife, nükte, mütâyebe* gibi mizah-hiciv arasında yerini tespit edememiş manzumelerin de yer aldığı görülecektir." "Metinler üzerinde yapılacak incelemelerde bazı manzumelerin *fıkra* seviyesinde, bazılarının ise *şehrengiz* türünün birer örneği olduklarının anlaşılması ilginçtir." "(Siham-ı Kazâ'da) yazılmış her bir manzumenin, yergi başta olmak üzere, şaka, nükte, küfür gibi değişik seviyeleri tespit edilmiştir." Metin Akkuş, Nef'î ve Sihâm-ı Kazâ, Akçağ Yay, Ankara 1998, s. 11.

126 Tunca Kortantamer, "*Nâbî'nin Osmanlı İmparatorluğunu Eleştirisi",* **Eski Türk Edebiyatı, Makaleler**, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. 152.

127 Metin Akkuş, **Nef'î ve Sihâm-ı Kazâ**, Akçağ Yay, Ankara 1998, s. 23. Bir başka kaynakta aynı mahiyette şu ifade yer almaktadır: "Tarih boyunca kişisel ve toplumsal eleştiriye dair edebiyat için, yani *hiciv, hezel* ve *mizah için* Müslüman şâir ve edipler bir çok kelime ve kavram kullanmışlar. Bu hususta bir çalışma yapan Ali Asgar-ı Halebî, konuyla ilgili iki yüzden fazla kelime ve kavram tespit etmiş bulunmaktadır. Ancak bu kavramların çoğu, zamanla önemini yitirirken, onlardan birkaçı ön plana çıkmış ve diğer bazısının anlamını da içerir hale gelmiştir." Hasan Çiftçi, **Klâsik Fars Edebiyatında Hiciv ve Sosyal Eleştiri**, K. B. Yay., Ankara 2002, s. 28.

128 Bu şiir için bkz: Süreyya Ali Beyzâdeoğlu, **Sünbülzâde Vehbî**, İklim Yay., İstanbul 1993, s. 91-126.

129 **Şeyh Gâlib,** (Haz: Naci Okçu), K. B. Yay., Ankara 1993, C. II, s. 957.

130 **Necatî Divanı,** (Haz: A. N. Tarlan), Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 141.

131 İran ve Türk şirinin temel felsefik farklılıkları açısından bu eleştirinin değerlendirilmesi için bakınız: Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, (Çev: Erol Köroğlu-Engin Kılıç), İletişim Yay., İstanbul 1998, s. 143- 147. Holbrook, Bilgegil'den bir alıntı yapmakta ve Gâlib'in eleştirisini, Türk ve İran şiirinin *âdâb* anlayışındaki farklılık çerçevesinde yorumlamaktadır: "Ayrıca her milletin kendine has bir şiir havası vardır. Mesela, İranlı bir şâir, adabı bir yana bırakabilir; fakat Türk için bu bir kusurdur." (s. 145).

132 Ahmet Hamdi Tanpınar, *"Bizde Tenkit"*, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, 2. Baskı, Dergah Yay. İstanbul 1977, s. 74. Tanpınar'ın Eski Edebiyatla ilgili tenkit anlayışı için bu makaleye bakılabilir.

133 Atsız, **Âlî Bibliyografyası**, M. E. B. Basımevi (Süleymaniye Kütb. Yay.), İstanbul 1968, s. 56-57. Bu gazel Baki Divanında yer almaktadır. Bkz: **Bâkî Divânı**, (Haz: Sabahattin Küçük), TDK. Yay, Ankara 1994, s. 349, 404. gazel.

134 Bu şiirin Divan edebiyatına yöneltilen eleştiri tarafı için şu yazımıza bakılabilir: Dursun Ali Tökel, *"Sevgili İçin Simge Değil Ateş İçin Odun Lazım"* **E- Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi**, Haziran 2002, S. 39.

135 Mustafa İsen, *"Geleneğe Direnenler: Gazâyî"*, **Yedi İklim**, Kasım 1992, S. 32, s. 12-14.

136 **Fuzûlî Divanı**, (Haz: K. Akyüz, S. Beken, S. Yüksel, M. Cunbur), Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 306. 21 numaralı kıt'a.

137 Bu tür eserlerin (vefâyât kitapları) özellikleri için bkz: Abdülkerim Abdulkadiroğlu, **Bursalı İsmail Beliğ**, Gazi Ünv. Yay., Ankara 1985, s. 71-74.

ABDULLAH UÇMAN

TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

Edebiyat tarihlerimizde genellikle Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatının başlangıcı kabul edilen 1860'lı yıllardan önce, yani daha yaygın bir ifadeyle söylersek Divan edebiyatı adı verilen dönemde nasıl bir eleştiri anlayışının mevcut olduğu, bu anlayışın yenileşme dönemi edebiyatlarında görülen eleştiri anlayışı ile benzer ya da farklı yanlarının neler olduğu konusunda sayıları pek fazla olmasa da bazı inceleme ve araştırmalar yapılmıştır[1]. Bunun için burada bu dönem üzerinde durmadan, doğrudan doğruya Tanzimat'tan sonraki yıllarda görülen eleştiri anlayışına ve bu dönemde faaliyet gösteren edebiyatçıların ortaya koydukları tenkit örneklerini ele almaya çalışacağız.

Ülkemizde esas itibariyle Sultan II. Mahmud (1808-1839) devrinden itibaren başlamakla beraber özellikle Tanzimat'ın ilânından sonraki yıllarda toplum hayatının çeşitli kesimlerinde görülen batılılaşma çabalarının paralelinde[2], o yıllara göre, yoğun sayılabilecek bir çeviri faaliyetinin başlamış olduğu da dikkatimizi çeker[3]. Bunların ardından, batılı tarzda ilk edebî örneklerin ortaya konmaya başlandığı 1860'lı yıllardan sonra gerek bir kısım makalelerde, gerekse bazı kitapların önsözlerinde birtakım eleştirel fikirlere rastlarız. Ama Türk edebiyatı tarihinde batılı anlamda eleştirinin tarif edilmesi ve bunun aynı zamanda edebiyat türleri arasına girmesi ise daha sonraki yıllarda olur.

Bununla beraber Tanzimat sonrası edebiyat eleştirisinde başlangıçta belli başlı iki tavır dikkati çekmektedir: 1) Türk edebiyatının yenileşmesi ve değişmesi süreci içinde Divan edebiyatı adı verilen eski Türk edebiyatının bütünüyle reddi veya eleştirilmesi; 2) Bu dönem edebiyatçılarının, tanıyabildikleri kadar da olsa, batılı edebî örneklere benzer yeni bir edebiyat kurulması yolundaki gayret ve çabaları. İşte 1860'tan sonraki yıllarda edebiyat ortamında eserleriyle adlarını tanıdığımız Türk edebiyatçılarının büyük bir çoğunluğunun eleştiri anlayışının bu iki nokta çerçevesinde ortaya çıktığını söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

1860-1880 yılları arasındaki ilk dönemde Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa ile Recâizâde Ekrem ve Muallim Naci'den oluşan Tanzimat sonrası yazarlarının sistemli olmaktan çok değişik vesilelerle ortaya koydukları eleştiri örnekleri yanında, 1885 yılından sonra özellikle Beşir Fuad ile Ahmet Midhat Efendi'nin edebiyatta realizmi savunan daha sistemli eleştiri örnekleri verdikleri de dikkati çekmektedir.

Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın temsil ettiği Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatının birinci devresinde edebiyat, estetik bir amaca yönelmekten çok "sosyal fayda" sağlaması anlayışına bağlı görüldüğü için, eleştiri anlayışının da yine bu gaye çevresinde ortaya çıkıp geliştiği söylenebilir.

Daha Şinasi'nin *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin yayımlanışı dolayısıyla kaleme aldığı mukaddimedeki görüşlerle başlayan bu yeni dönemin eleştiri anlayışının "sosyal fay-

da" ilkesiyle birlikte, eski zihniyet ve edebiyatın eleştirisi de hemen dikkati çeker. Şinasi burada, Osmanlı ülkesinde yaşayan "gayr-i müslim" unsurların "hukuklarından ziyadece serbest" bir şekilde bsu memlekette gazete çıkarabildiklerinden söz ederek, asıl Osmanlı gazeteleri meselesinde ise "gayr-ı resmî bir varakanın devam üzere çıkarılmasında her nasılsa şimdiye kadar *millet-i hâkime'*den hiçbir kimse ihtiyâr-ı zahmet etmemiştir"[4] derken, kendisinden önceki Osmanlı aydınlarını açıkça eleştirir. Şerif Mardin'in tespitini hatırlarsak, böylece Tanzimat'tan sonra Şinasi ile birlikte "kalem efendisi"nden farklı, Batı'dakine benzer "entelektüel" bir kimlik kazanan Osmanlı aydını, özellikle gazeteyle birlikte bir tür "kritik düşünce"yi de beraberinde getirmektedir[5].

Bu çerçevede Şinasi'ye gerçek anlamda bir tenkitçi demek mümkün olmasa da, onun özellikle *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis* gazetesi yazarlarından Said Bey (Paşa) ile giriştiği meşhur "Mes'ele-i Mebhûsetün Anhâ" münakaşası dolayısıyla Türk dili ve edebiyatı hakkında öne sürdüğü bazı görüşlerin, kendinden sonra gelenlerin bu konudaki görüşlerini belli ölçüde de olsa etkilediği ileri sürülmektedir. Bu münakaşa sırasında Türkçe üzerine bir kısım düşüncelerini açıkça ortaya koyma fırsatı bulan Şinasi'ye göre, Türkçe diye bir dil mevcuttur ve bu dilin başka dillerden almış olduğu kelimeleri "lafzen ve mânen şîvesinin iktizâsına göre ta'dil ve tahvîl etmesi" de son derece normaldir[6]. *Tercümân-ı Ahvâl*'in son paragrafında da yine dil meselesi üzerinde duran Şinasi, gazetedeki yazıların "umum halkın" kolayca anlayabileceği bir dille kaleme alınacağını belirterek, yukarıda işaret ettiğimiz "sosyal fayda" ilkesini öne çıkarır. Düşünceleri, yapmak istedikleri ve yapabildikleriyle tam anlamıyla bir "yol açıcı" kabul edilen Şinasi, edebiyat tarihi hakkında da bazı görüşler öne sürmüştür. Şinasi, klasik anlamdaki tezkirecilikten daha farklı, kısmın de olsa batılı tarzda edebiyat tarihi anlayışına getirmek istediği yenilikleri *Fatin Tezkiresi*'nin yeni baskısını gerçekleştirirken ortaya koymaya çalışmıştır[7].

Şinasi, Fatin Efendi'nin tezkiresini yeniden yayımlama işine girişirken, eserde mutlaka düzeltilmesini gerekli gördüğü konularla ilgili olarak beş maddelik bir de taslak hazırlamıştır. Buna göre:

1) Tezkireye çeşitli edebî konular hakkında da açıklamalar konulmalı;

2) Tezkirede yer alan biyografilerdeki birtakım mübalâğalı hüküm ve ifadeler tamamen çıkarılmalı;

3) Tezkirede üzerinde asıl durulması gereken husus, her şairin şöhret kazandığı alandaki özelliği ile topluma yapmış olduğu hizmetleri de belirtilmeli;

4) Hangi şairde olursa olsun, eğer intihal tespit edilmişse, bu da açıklanmalı;

5) Tezkire, ifade ve anlam yanlışlıkları bakımından da düzeltilmelidir[8].

Şinasi'nin dil ve eleştiri konusuyla ilgili düşünceleri fazla gelişmiş olmamakla beraber, özellikle edebiyatla ahlâkı birleştiren ve edebiyata kendi dışında bir hedef gösteren meşhur "Fenn-i edeb bir ma'rifettir ki insana haslet-âmûz-ı edeb olduğu için edeb ve ehl-i edîb tesmiye kılınmıştır" cümlesi, Namık Kemal'den itibaren sonraki bütün edebiyat nesilleri tarafından sık sık tekrarlanmıştır.

Tanzimat sonrası edebiyatçıları arasında Şinasi'den sonra gerçek anlamda eleşti-

ri örnekleri ortaya koyan kişi Namık Kemal'dir. Onun, dağınık bir hâlde de olsa bu konudaki düşüncelerinin büyük bir bölümünü, A. H. Tanpınar'dan beri yeni Türk edebiyatının beyannâmesi kabul edilen "Lisân-ı Osmânînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir"[9] adlı hacimli makalesinden başlayarak *Bahâr-ı Dâniş* mukaddimesi, *İntibah* mukaddimesi, *Tahrîb-î Harâbât* ve *Ta'kib* risaleleri ile *İrfan Paşa'ya Mektup*, *Mes Prisons Muâhezesi*, *Ta'lîm-i Edebiyat Üzerine Bir Risâle* ve *Celâl Mukaddimesi*'nde bulabiliriz[10].

Adı geçen bu mukaddime, risâle ve makalelerde Nâmık Kemal bir yandan zihniyet ve ortaya konulan örnekler açısından divan edebiyatını eleştirirken, bir yandan da yeni edebiyatı ve yeni bazı edebî türleri savunur. Onun bu görüşlerini belli başlı üç grupta ele alabiliriz:

1) Divan edebiyatının eleştirisi: Eski Türk edebiyatının bütünüyle İran edebiyatı etkisi altında kaldığını iddia eden Namık Kemal, "edebiyat-ı sahîha" adına bu edebiyatı tamamen reddeder. Özellikle *Harâbât mukaddimesi* dolayısıyla Ziya Paşa'ya yönelttiği eleştirilerde divan edebiyatını "menfûr-ı tabiat" olarak niteler;

2) Eskiden tamamen farklı yeni bir edebiyat kurma arzusu: Namık Kemal bir yandan klasik Türk edebiyatına en ağır eleştirileri yöneltirken, bir yandan da hemen hemen bütün Tanzimat devri yazarlarının özlediği yeni bir edebiyatın temellerini atmaya çalışır. Onun "edebiyat-ı sahîha" ve "edebiyat-ı hakikiye" terimleriyle nitelediği yeni edebiyat, akla, hakikata ve insan duygularına aykırı olmayan bir edebiyat olmalıdır.

3) Yeni edebî türlerin müdafaası: Namık Nemal eleştiri tarzındaki makale ve mukaddimelerinde Tanzimat'tan sonraki yıllarda edebiyatımızda görünmeye başlayan roman ve tiyatro gibi bazı yeni edebî türlerin de müdafaasını yapmış, bu şekilde edebiyata bir yandan yeni konular getirirken, bir yandan da yeni hedefler göstermiştir[11].

Divan edebiyatına dili kullanış biçimi, hayal sistemi, kuralcı bir edebiyat oluşu ve edebî sanatlar yönüyle itiraz eden Namık Kemal, eski şiirin tamamen gereksiz süslerle dolu olduğunu, ses ve kafiye hevesi yüzünden yapılan oyunlar dolayısıyla bu şiirlerden herhangi bir anlam çıkarmanın mümkün olmadığını; bundan dolayı da zamanla yazı dilinin konuşma dilinden uzaklaşmak suretiyle tabiî şeklini kaybettiğini ileri sürer.

Divan şiirini hayal sistemi bakımından eleştirirken, bir divanı okurken insanın kendisini "gulyabânîler âlemi"nde hissettiğini söyleyen Namık Kemal, tabiîlikten uzak bulduğu bu şiiri özellikle mübalâğaya dayalı edebî sanatları sık sık kullanmaktan dolayı da ağır bir dille eleştirir. Namık Kemal, divan şiirinde anlamın sanat oyunlarına feda edildiğini, mübalâğa ve mecazlara fazla yer verilmesinden dolayı eserlerin büyük ölçüde hakikatten uzaklaştığını da vurgular. Ayrıca, divan şairlerinin örnek aldığı İran edebiyatının da büyük ölçüde "gayr-ı ahlâkî" nitelikte olduğu görüşündedir[12].

Namık Kemal bu eleştirileriyle eski edebiyatın esas aldığı dünyayı bütünüyle "gerçek dışı" olarak görmüş ve bu gerçek dışılığı hazırlayan sebepler üzerinde de durmuştur. Namık Kemal'e göre bu sebeplerin başında, klasik edebiyatın yüzyıllar içerisinde âdeta kendiliğinden oluşmuş ve hemen hemen bütün şairlerin kendilerini uymak zorunda hissettikleri bir şekil, ortak bir dünya görüşü, dil anlayışı ve mazmunlar sistemi

ile şairin içinde yaşadığı realitenin büyük ölçüde dışında, gerçekliği olmayan muhayyel bir âlemi esas almaları gelmektedir. Ancak bu noktada Namık Kemal'in görmezlikten geldiği ve yanıldığı husus, eski edebî anlayışı o devrin ölçüleri ile değil de realizm çağı olan XIX. yüzyılın ölçüleriyle ele alması, bir tür anakronizm yapmasıdır.

Divan edebiyatının, Tanzimat'tan sonraki yıllarda özellikle Şinasi ve Namık Kemal'den başlayarak edebiyatı sosyal ve siyasal çerçevede toplumu yönlendirecek bir araç olarak kullanılma gibi bir niteliği olmadığından, bu edebiyatın gerçekçi olmadığından bahisle eleştirmek pek de doğru bir yaklaşım görünmemektedir. Hâlbuki Tanzimat'tan sonra, özellikle Yeni Osmanlılarla birlikte bir kamuoyu oluşturmak suretiyle okuyucunun taleplerini cevap vermek ön plana çıkmış, dolayısıyla bu devir yazarlarının büyük bir kısmının gözünde edebiyat didaktik bir doğrultuda ve belli bir amaca hizmet etmeye yönelik bir araç olarak anlaşılmıştır. Hattâ edebî birçok örnekte edebiyatın nerede başladığı, fikrin nerede son bulduğu açıkça anlaşılamayacak kadar edebiyat büyük ölçüde politize olmuştur.

Namık Kemal'e göre gerçek, hiçbir zaman akla aykırı olmamalıdır; akla aykırı olan, tabiatın gerçekliğine de ters düşer. Bu bakımdan İran edebiyatı etkisi altında gelişen divan şiiri aklın kanunlarını çiğneyen bir özelliğe sahiptir. Namık Kemal bu meselede *Celâl Mukaddimesi*'nde yer alan şu meşhur sözleri söyler: "Divanlarımızdan biri mütalâa olunurken insan, muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde teressüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in tepesine basmış, hançerini Mirrîh'in göğsüne saplamış memduhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh dieye önün koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı a'lâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'şûkalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabânîler âleminde zanneder."[13]

Namık Kemal'e göre, eski edebiyatın böyle gerçek dışı bir edebiyat hâline gelmesinde, başlangıçta örnek aldığı İran edebiyatının ve bu edebiyatta "mübalâğa"ya büyük ölçüde yer verilmiş olmasının etkisi vardır[14].

Ancak bu noktada A. H. Tanpınar'ın meşhur tespitini hatırlamakta fayda var: Tanpınar, "Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar" derken, âdeta Tanzimat'tan sonra kurulan yeni edebiyatın eski edebiyattan farklı olarak, bir anlamda üstlendiği misyonu da belirtmektedir. Gerçekten böyle bir bakış açısıyla yaklaştığımız zaman, *Tercüme-i Manzume*'nin, *Şair Evlenmesi* ve *Müntehabât-ı Eş'âr*'ın yayımlandığı, *Muhâverât-ı Hikemiye* ile *Télémaque*'ın çevrildiği 1859-1862 yılları arasında eski edebiyat anlayışını sürdürmeye uğraşan Encümen-i Şuarâ topluluğunun, artık eski o engin ilhamını kaybeden ve Şeyh Galib ile bir bakıma son sözünü söyleyen klasik şiirde bir hamle yapabilmek için genç şairlere Fehîm'in ve Nâilî-i Kadîm'in şiirlerine nazîreler yazmayı tavsiye etmeleri, bugün bizim için âcizlikten başka bir anlam taşımamaktadır[15].

Başta Namık Kemal olmak üzere yenileşme dönemi yazarlarını eski edebiyat karşısında doğrudan doğruya eleştirel bir tavır almaya yönelten nokta, daha ziyade, klasik edebiyatın Tanzimat'la birlikte değişmeye yüz tutan toplum hayatının meselele-

rini dile getirmede çeşitli açılardan yetersiz kalmasıdır. İşte bu keyfiyet, Tanzimat dönemi eleştiri anlayışının hareket noktasını oluşturmaktadır.

Tanzimat sonrası yazarları arasında edebî zevk ve zihniyet itibariyle eski anlayışa daha yakın olan Ziya Paşa, Namık Kemal'e göre, birçok bakımdan yenileşmeden çok eskinin içindedir. Başka bir ifadeyle söylersek, Ziya Paşa, Tanzimat sonrası Türk edebiyatının başlıca özelliğini oluşturan eski ve yeni değerler arasında bocalayan fikir ve edebiyatçıların tipik bir örneğidir.

Ziya Paşa'nın Avrupa'da kader birliği ettiği en yakın arkadaşı Namık Kemal'den başlayarak zaman zaman farklı şekillerde eleştirilen ve tutarsızlıkla, hattâ ihanetle nitelenen hareketlerinden biri, "Şiir ve İnşâ"[16] adlı makalesinde ileri sürdüğü görüşlerle, altı yıl sonra kaleme aldığı manzum *Harâbât Mukaddimesi*'ndeki görüşleri arasındaki büyük farklılıklar, daha doğrusu çelişkilerdir.

"Şiir ve İnşâ" makalesinin ilk pragrafında "Osmanlı şiiri" denebilecek bir şiir ile Türk milletinin gerçek anlamda kendine özgü bir dilinin olup olmadığını soran Ziya Paşa, Necati, Bâkî ve Nef'î divanlarında yer alan şiirlerle Nedim ile Vâsıf'ın şarkılarını da bu anlayış doğrultusunda Türkçeyle yazılmış şiir olarak kabul etmez. "Bu nazımlarda Osmanlı şairleri şuarâ-yı İran'a ve İranlılar da Araplar'a taklit ile melez bir şey yapmışlar" diyerek, divan şiirinin orijinal bir şiir olmadığını söyler. "Bu taklit yalnız nazım üslûbuna değil, belki fikirlere ve mânâlara dahi sirâyet etmiş ve bizim eski şairlerimiz edâ-yı nazımda, ifadede, hayal ve mânâda Arap ve Acem'i mümkün olduğu kadar taklide çalışmışlar ve acaba bizim mensup olduğumuz milletin bir lisanı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslah kabil midir diye düşünmemişlerdir" der.

Ziya Paşa aynı şekilde Türk nesrinin de şiirden pek farklı olmadığı görüşündedir. Ziya Paşa'ya göre, klasik Türk nesrinin şâheserlerinden kabul edilen Feridun Bey ile Veysî ve Nergisî'nin *Münşeât*'larında üçte bir oranında bile Türkçe kelime bulmak mümkün değildir[17]. Adı geçen bu sanatkârların eserlerindeki bir cümleyi anlayabilmek için *Kâmus*'a ve *Ferheng*'e bakmak, "fenn-i meânî" ve "âdâb-ı Arab'da kemâli ma'rifeti olduktan sonra, âdeta bir ders mütalâa eder gibi bir çok zamanlar sarf-ı zihn etmek" gerekmektedir.

Ziya Paşa dozu giderek artan bütün bu eleştirilerden sonra, Türk edebiyatı tarihinde ilk defa tabiî Türk şiirinin "İstanbul ahalisinin avâmı beyninde hâlâ duran" ve "şairlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlar" olduğunu; "tabiî inşâmız"ın da *Kâmus* mütercimi Âsım Efendi'nin sade ve tabiî diliyle daha sonra *Muhbir* gazetesinin benimsediği yazış tarzı olduğunu belirtir.

Ziya Paşa'nın bu tarihten altı yıl sonra, yani 1874'de yayımladığı *Harâbât* adlı antolojisinin manzum mukaddimesinde ise, daha farklı bir edebî anlayışı benimsediği dikkati çekmektedir.

Ziya Paşa'nın burada, "Şiir ve İnşâ" makalesinde Türkçe açısından eleştirdiği divan şairlerinden Necati Bey ile Ahmed Paşa ve Zâtî için "Türk dilinin temelini güzel bir şekilde atmışlar" demesi; buna karşılık, daha önce beğenip takdir ettiği halk şair-

lerinin şiirlerini "eşek anırması"na (nühak) benzeterek tahkir etmesi, Namık Kemal'den başlayarak yeni edebiyat taraftarlarınca şiddetle eleştirilmesine ve hattâ ihanetle suçlanmasına yol açmıştır[18]. Burada divan edebiyatı ile Arap ve Fars edebiyatlarının kendisi için bir "hazine" olduğunu da açıklayan Ziya Paşa, Anadolu topraklarında yetişen ilk Türk şairlerinin başlangıçta İran ve Arap şairlerini örnek almaları sonucu vezin dolayısıyla dilin bozulduğunu belirterek, özellikle vezin yüzünden zihaf ve imâle gibi vezin kusurları ile araya giren gereksiz kelimelerin şairlere güçlük çıkarmaktan başka bir şeye yaramadığını da sözlerine ekler[19].

Harâbât Mukaddimesi'nde Türk şiirinin kısa bir tarihçesini de yapan Ziya Paşa, burada divan şiirini belli başlı üç döneme ayırır: Başlangıçta Ahmed Paşa, Necati ve Zâtî türkçe'nin temellerini atarlar. Türkçe XVI. yüzyılda Bâkî ile olgunlaşırken XVII. yüzyılda Nef'î ve Nâbî ile büsbütün kıvraklaşır. Ziya Paşa aynı yerde, iyi şair olabilmek için Avrupa dillerini de öğrenmek gerektiğini, çünkü Avrupa'da ilim ve sanatların gelişmiş olduğunu, milletin faydalanması için Avrupalı yazarların eserlerinin mutlaka tercüme edilmesini, ancak tercüme ile taklidin birbirine karıştırılmaması gerektiğini de söyler[20].

Görüldüğü gibi Ziya Paşa, bir ihtilâl cemiyeti olan Yeni Osmanlılar'ın bir mensubu olarak biraz da yurt dışında bulunmanın verdiği rahatlık ve serbestlik dolayısıyla "Şiir ve İnşâ" da devrine göre "ihtilâlci" bir nitelik taşıyan görüşleri ileri sürmüş, ancak daha sonra biraz da sarayın gölgesinde bulunduğu son zamanlarında "dağdağadan usanmış, kendi kabuğunda, kendi zevkleriyle yaşamayı isteyen biri" olarak eski zevke yönelmiş, böylece yüzünü "eski"ye çevirmiş bulunmaktadır[21].

Eski edebiyatı Namık Kemal'den sonra ciddi bir şekilde eleştirenlerin başında gelen Recâizâde Ekrem, aynı zamanda Tanzimat devri eleştirisinin önde gelen isimleri arasındadır.

Recâizâde Ekrem, gerek *Ta'lîm-i Edebiyat'*ın (1879) yayımlanışı dolayısıyla başlayan münakaşa sırasında yazdığı yazılarda, gerekse Menemenlizâde Tahir'in *Elhân* adlı şiir kitabı dolayısıyla uzun bir takriz mahiyetinde kaleme aldığı *Takdîr-i Elhân*'da (1886), şiir ve edebiyat üzerine olan düşüncelerini anlatmıştır.

Recâizâde Ekrem'in aynı nesle mensup diğer arkadaşlarından ayrılan en önemli yanı, onun bir yandan Tanzimat sonrası edebiyatının estetiğini kurmaya çalışması, bir yandan da eski edebiyatı temsil eden Muallim Nâci ve taraftarları karşısında yeni kurulmakta olan edebiyatı savunanların başında gelmesidir. Edebî görüşleri ve duyuş tarzı bakımından Servet-i Fünun topluluğunun hocası ve yol göstericisi de olan Recâizâde Ekrem, yeni edebiyatın gelişmesine eserlerinden çok fikirleri ve gençlere yol göstermek suretiyle hizmet edenlerin başında gelir. O, Türk edebiyatında 1880'li yıllardan sonra gerçek anlamda yenilikler yapmaya başlayan Abdülhak Hâmid karşısında eski edebiyat anlayışı ile karşı çıkan Muallim Nâci ve arkadaşları arasındaki kavgada Abdülhak Hâmid tarafında yer almış ve bu yolda Edebiyat-ı Cedîde'nin kurulmasına zemin hazırlamıştır. Muallim Nâci ile daha çok kişisel sebeplerle doğan münakaşa ise, etkileri her ikisinin ölümünden sonraki yıllarda da devam eden önemli bir

olay hâline gelmiştir.

Recâizâde Ekrem'in, Mekteb-i Mülkiye'de okuttuğu ders notlarını 1879 yılında *Ta'lîm-i Edebiyat* adıyla yayımlamasıyla, bu dönemin en dikkati çekici edebiyat tartışmalarından biri başlar. Kitabın önsözünde isim vermeden bazı batılı estetikçilerden de yararlandığını belirten Recâizâde Ekrem, eserinde ele alıp incelediği bazı konuları daha iyi açıklayabilmek için yeni yetişmekte olan Türk şair ve yazarlarından da örnekler aldığını, divan şiiri ile o geleneği sürdürenlerden alınan örneklerin ise daha az olduğunu söyler Kitabın, yayımlanışından bir süre sonra eleştirilmesine yol açan esas özelliği de, işte bu, ele alınan konular hakkında verilen örneklerin yeni yeni tanınmaya başlayan şairlerle batılı yazarlardan seçilmiş olmasıdır[22].

Ta'lîm-i Edebiyat'ın yayımlanması, edebiyat çevrelerinde, özellikle edebiyatta yenilik yapılmasını isteyen çevrelerde büyük bir memnuniyetle karşılanırken, eski edebiyat taraftarlarınca pek de iyi bir şekilde görülmez. Eseri takdir edenlerin başında gelen Namık Kemal, "Ekrem, millete hepimizin gıpta edeceğimiz bir kitap ihdâ etti. *Ta'lîm-i Edebiyat*, Ekrem'in kendisi kadar büyüktür, âh şu mecaz bahsini biraz karıştırmamış olsaydı, bu kitabı nümûne-i kemâl olurdu"[23] der.

Namık Kemal'den sonra kitabı takdir edenler arasında gelen Mîzancı Murad ise eserle ilgili olarak şunları söyler: "Azîm ve müfîd bir eser olan *Ta'lîm-i Edebiyat*'ın zuhûru edebiyat-ı Osmâniye tarihinde mühim bir vak'a makamında telâkki olunacaktır"[24]. Mîzancı Murad aynı zamanda, *Ta'lîm-i Edebiyat* ve *Takdîr-i Elhân* dolayısıyla Recâizâde Ekrem'in bir münekkitte bulunması gereken bütün vasıfları taşıdığı kanaatindedir.

Diğer yandan eski edebiyatı savunanların tepkileri ise çok geçmeden görünür. Devrin tanınmış isimlerinden Hacı İbrahim Efendi *Tercümân-ı Hakikat*'te yayımlanan "İmar ve Tashih" adlı yazısında, Recâizâde Ekrem'in Nâbî'nin bir beytindeki istiâreyi yanlış anladığını ileri sürerek, onu eleştirir. Aslında burada, yeni edebiyatın temsilcisi durumundaki Recâizâde Ekrem'i eski edebiyat anlayışı sürdürenlere değer vermemekle itham ederek, "..âsâr-ı eslâfı takbîh ve tezyîften ve şi'r ü inşâda onların isrine gidenleri takdir ve ta'niften gayr-ı hâlî bulunması" şeklinde bir ifadeyle suçlar. Böylece İbrahim Efendi'nin başlatmış olduğu bu münakaşaya daha sonra Abdülhak Hâmid, Menemenlizâde Tahir, Ebüzziya Tevfik, Abdurrahman Süreyya, Ahmet Midhat Efendi, Şemseddin Sami ve Said Bey de katılacak, böylece devrin önde gelen yazarlarını başlıca iki gruba ayıran bu münakaşa ile eski edebiyat anlayışı ile yeni edebiyatı savunanlar arasındaki görüş ayrılıkları da az çok ortaya çıkacaktır[25].

Bu münakaşa sonunda, özellikle en çok tartışılan şu iki noktanın biraz daha açıklık kazandığı görülür: 1) Yeni yetişen şairlerin, artık lâfız sanatlarıyla uğraşmayı bir tarafa bırakarak şiirde fikir ve anlama önem vermeleri gerektiği bütün açıklığıyla ortaya konulur; 2) Özellikle eski belâgat anlayışını savunanların üzerinde durdukları Arapça anlatım yollarının Türkçe'ye uygulanması isteği de yersiz bulunarak, tek çıkar yol olarak dilin düzeltilmesi gereği dile getirilir.

Bu dönemin dikkate değer edebî tartışmalarından bir diğeri de, yine bu tartışmanın bir tür devamı mahiyetinde görünen Muallim Nâci ile Recâizâde Ekrem arasında geçer.

Muallim Nâci'nin, 1883 tarihinden itibaren, aynı zamanda kayınpederi olan Ahmet Midhat Efendi'nin çıkardığı *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinin edebiyat sütununu yönetmeye başlamasından sonra, bizzat kendisinin de Mes'ûd-ı Harâbâtî mahlâsını kullanarak öncülük ettiği eski tarzda gazel yazma modası ve daha çok eski tarz gazeller üzerinde durması, zaman zaman yine Mes'ûd-ı Harâbâtî mahlâsıyla kendi yazdığı gazelleri tanzîr etmesi, *Tercümân-ı Hakikat*'ın edebiyat sütununun kısa sürede aşk ve şarap konulu manzumelerle dolmasına yol açar. Öyle ki, burada yayımlanan gazellerin büyük bir kısmının Muallim Nâci'nin gazellerine nazîrelerden oluştuğu görülür. Hattâ Muallim Nâci'nin bazan sekiz-on kişi tarafından tanzîr edilen gazelleri bile bulunmaktadır. Bunlar arasında onun özellikle "gark-ı nûr", "gözlerin" ve "meyhânede" redifli[26] gazellerinden sonra *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinin sütunları aşk, şarap ve meyhane konulu şiirlerle dolup taşmaya başlar[27].

Bütün bu olup bitenlerden aslında hiç de hoşlanmayan Ahmet Midhat Efendi, bir süre sonra kendi gazetesinde bu tarz yayına bir son vermek amacıyla, önce Recâizâde Ekrem'in şiir hakkında ve Muallim Nâci aleyhindeki görüşlerini ortaya koyduğu *III. Zemzeme* mukaddimesini gazetesinde olduğu gibi yayımlar. Bunun üzerine gazetenin edebiyat sütununda Muallim Nâci'nin yazıları birdenbire kesilir. Ahmet Midhat Efendi, bunun hemen arkasından, Abdülkerim Sâbit'in, Muallim Nâci'nin bir gazeline yazmış olduğu bir tahmîsi gazete sayfasında yayımlayarak altına da "Mülâhazât-ı Gayr-ı Edîbâne" başlığıyla Muallim Nâci ve taraftarlarını ağır bir dille eleştirdiği makalesini koyar. Burada, gazetesinde yayımlanan "mey" ve "mahbup"la ilgili gazellerden mazmunlar çıkarıldıktan sonra geriye anlam ifade edecek herhangi bir fikir kalmayacağını; üstelik bir de bunların tanzîr edildiğini ve böylece ortaya çok garip bir şey çıktığını söyler. Ayrıca "Bizde şairlik, sarhoşluk demektir; elinden kadehi alırsanız susar kalır. Ensesine vura vura kovunuz!" der. Bunun üzerine, Muallim Nâci ile arkadaşları *Tercümân-ı Hakikat*'ı tamamen terkederler[28].

II. Zemzeme hakkında *Tercümân-ı Hakikat*'ın edebî sütununda herhangi bir şey yazılmamasına biraz darılan Recâizâde Ekrem, Muallim Nâci'nin gazeteden ayrılmasından kısa bir süre önce yayımlanan *III. Zemzeme*'nin (1885) mukaddimesi ile *Takdîr-i Elhân*'da (1885), Muallim Nâci'nin daha önce başlatmış olduğu "kelime tenkidi" çığırını hedef alarak, biraz müstehzî biraz da tahkir edici ifadelerle hem Muallim Nâci'yi, hem de eski şiir anlayışını karikatürize eder. Recâizâde Ekrem eleştirisinde, gerçek duyguları yansıtmadığı hâlde ateşten, kıvılcımdan bahseden şiirlerin ateşböceği gibi karanlıkta parladığı görülse bile hiçbir kalp üzerinde yakıcı bir iz bırakmadan sönüp gideceğini söyleyerek Muallim Nâci'nin *Âteşpâre* ve *Şerâre* adlı şiir kitaplarını hedef alır. Ayrıca *Takdîr-i Elhân*'da da, yeni tarz şiirin nasıl olması gerektiğini açıklarken bir yandan da Nâci'ye verilen "Muallim" ünvanına sataşır.

Bunun üzerine Muallim Nâci, 15 Şubat 1886 tarihinden başlayarak eski arkadaşlarıyla birlikte geldiği *Saadet* gazetesinde, daha sonra *Demdeme* adıyla küçük bir kitap hâline de getireceği eleştirilerini yayımlamaya başlar. Nâci önce, *II. Zemzeme'*nin kendisine gelmediği için gazetede söz konusu edilmediğini belirttikten sonra Recâizâ-

de'nin gençlik yıllarına ait şiirlerinden başlayarak onu ağır bir eleştiriye tâbi tutar. Onun şiirlerindeki tutarsızlar, bilgisizlikler, zevksizlikler, dış etkiler, akıl dışı hayallerle birlikte bir kısım ahlâk dışı ifadeler de bulunduğunu ortaya koyar. Ancak Muallim Nâci'nin yazılarında muhatabına "küstah, edepsiz, saçmalayan" tarzında hakarete varan sözler söylemesi üzerine, Matbuat İdaresi'nin müdahalesiyle yazılara son verilir[29].

Bu tartışma sırasında özellikle Muallim Nâci'nin, biraz da duygusal davranarak kullanmış olduğu ağır ifadeler göz önüne alındığında, onun *Demdeme* adlı eseriyle bu günlerin eleştiri alanında hiç de iyi bir örnek ortaya koymadığı anlaşılmaktadır[30].

Recâizâde Ekrem ile Muallim Nâci arasındaki tartışmanın büyük bir ilgiyle izlendiği günlerde Beşir Fuad ise, Tanzimat'tan sonraki eleştiri anlayışına yeni bir yön vermeye ve yeni edebiyatın batıdaki gerçekçi edebiyat (realizm ve natüralizm) karşısındaki durumunu belirlemeye çalışır. Üç batı dilini bu dilleri öğretmek üzere kitaplar yazacak kadar iyi bilen, ilim ve felsefede o gün için hiç de küçümsenemeyecek bir birikime sahip bulunan, özellikle pozitivizmi iyice benimsemiş bir Osmanlı aydını olan Beşir Fuad, Türk edebiyatı tarihinde ilk defa realizm ve natüralizmden bahsetmiş ve bu akımlar hakkında ilk temel bilgileri aktarmaya çalışmıştır. Aynı zamanda Emile Zola, Alphonse Daudet, Gustave Flaubert, Auguste Comte, Ludvig Büchner, Herbert Spencer, D'Alembert, Chambers, Diderot, Ribaut, Tarde ve Claude Bernard gibi batılı yazar, fikir adamı ve filozoflarından da ilk defa söz eden Beşir Fuad[31], her türlü skolastik düşünceye karşı olduğu gibi, sadece hayalle beslenen eski ve yeni edebiyat anlayışının da karşısındadır. Sanat ve edebiyatın pozitif (deneysel) ilimlere ters düşmemesi gerektiği görüşünü öne süren Beşir Fuad, Tanzimat'tan sonraki edebiyatın daha çok duygulara dayalı romantizmini ve heyecan yüklü şiirini de gerçekçilikle bağdaştıramaz.

Devrinin geçerli edebiyat anlayışı olan romantizmi eleştiren ve Türk edebiyatı tarihinde ilk tenkitli monografi kabul edilen *Victor Hugo* (1885) adlı eserinde romantizme karşı Emile Zola'nın natüralizmini öne çıkaran ve edebiyat tarihimizde "Hayâliyyun-Hakikiyyun" tartışmasını başlatan Beşir Fuad'ın bu eseri, devrine göre oldukça önemli, hattâ oldukça ileri bir adım sayılmıştır[32]. Burada, E. Zola'nın sanat anlayışını, "Hayattan başka elimizde nümûne yoktur. Çünkü havassımızın haricinde bir şey idrak edemeyiz. Binâberîn, hayatı tağyîr etmek, sehv ve hataya mahal bırakmak olacağından, bu yolda vücuda getirilen eser fena olur. Binâberîn Zola'nın kavlince yalnız hakikat âsâr-ı sanâyia husûle getirebilir. Demek oluyor ki tahayyül etmemeli; bakmalı, tedkik etmeli ve gördüğünü bihakkın tavsîf ve tarif etmeli"[33] şeklinde özetleyen ve ilmi edebiyata tercih ettiğini her zaman belirten Beşir Fuad, sanatkârın da bir ilim adamı gibi gerçeğe objektif bir gözle bakmasını; ayrıca, edebiyatın da topluma belli bir ölçüde hizmet etmesi gerektiğini söyler[34]. Beşir Fuad'a göre romantizm, edebiyatta hürriyet ve eskiye ait değerleri yıkmak, kuralları kırmak anlamında ele alınırsa değerlidir.

Beşir Fuad'a göre realizm ve natüralizmin esası, hayalden ve mübalâğadan kaçınmak ve hakikati olduğu gibi anlatmaktır. E. Zola'yı tanıtarak natüralizmin dayandığı esasları açıklayan Beşir Fuad'a göre bunlar, gözlem (müşahede) ve tecrübedir. Bu anlayışa göre roman sanatı da, sadece dış dünyada görülenleri olduğu gibi tespit et-

mekten ibaret değildir. Sanatkâr, hakikate uygun olması gereken olayları kendine özgü bir tarzda bir araya getirmelidir. Ayrıca Beşir Fuad, romantizmle realizmi karşılaştırırken güzel ile hakikatin mukayesesini yapmayı da ihmal etmez. Ona göre güzel olan izâfî ve geçici, hakikat ise mutlak, ebedî ve değişmez niteliktedir. Sanat, tabiî olmak şartıyla hem güzeli, hem de çirkini göstermelidir[35].

Hikâye ve romanın yanı sıra şiirde de realizm ve natüralizmi müdafaa eden Beşir Fuad, natüralist romanların ahlâk bozucu olduğu şeklindeki yaygın görüşü de reddeder. Ona göre bu tür romanlar, fikirleri "ifsad değil, belki irşad" ederler. Çünkü sosyal mahiyetteki yaraların teşhisi yanında, gerçeğin de olduğu gibi ortaya konulması gerekir. Beşir Fuad ayrıca, realist romanın bir başka faydasının da gelecek nesillerin yapacakları sosyolojik araştırmaları kolaylaştıracağı kanaatindedir[36].

"Hayâliyyun-Hakikiyyun" tartışmasını başlatan *Victor Hugo* kitabıyla Beşir Fuad'ın esasen yapmak istediği şey, Tanzimat devri şair ve yazarlarının büyük ölçüde romantizme dayanan edebî temayüllerini eleştirmektir. Namık Kemal, Abdülhak Hâmid ve Recâizâde Ekrem'le en üst noktaya ulaşmış romantik eğilimleri Hugo-Zola tartışması üzerinden eleştirme fırsatı bulur. Beşir Fuad önce, bu ekolün genç şairlerinden Menemenlizâde Tahir'le karşı karşıya gelir ve "Şiir ve Hakikat" konusunda aralarında uzun bir tartışma olur. Bu sırada tartışmaya Ahmet Midhat Efendi de katılır. Ahmet Midhat bilgisine ve kültürüne hayranlık duymakla birlikte Beşir Fuad'ın maddeci dünya görüşüne karşıdır. Zola'yı ise gerçeği tek yanlı yansıttığı için beğenmez. Daha sonra tartışmaya Ebüzziya Tevfik'e gönderdiği bir mektupla Namık Kemal de katılır ve doğru dürüst Türkçe bir beyit okumaya gücü olmadığı hâlde tanınmış edebiyatçıları eleştirmeye kalkan Beşir Fuad'ı açıkça tahkir eder. Beşir Fuad ise verdiği cevapta, buna sadece üzüldüğünü belirtir. Daha sonra Mustafa Reşid'in *Gözyaşları* (1887) adlı şiir kitabı dolayısıyla Beşir Fuad Recâizâde Ekrem'le karşı karşıya gelir. Beşir Fuad, kitap dolayısıyla yazdığı bir yazıda "..gözyaşlarının, şairlerin zannettiği gibi acı ve kederden değil, vücudun tabiî seyri içinde gözü mikroplardan temizleyen bir ifrazat olduğunu.."; aynı şekilde "kalbin de, bütün acı ve ıztırapların menşei değil, sadece kanın devr-i dâimini sağlayan bir tulumba olduğu"nu söyler. Bu tartışmalar devam ederken yeni aynı konu üzerinde Muallim Nâci ve Selânikli Fazlı Necib ile de mektuplaşan Beşir Fuad'ın bu mektupları ölümünden sonra ilki *İntikad* (1888), diğeri *Mektubat* (1888) adıyla yayımlanır[37].

Beşir Fuad'ın doğrudan doğruya şiire ve şiirde hayalperestliğe karşı olumsuz bir tavır takınması, Namık Kemal, Recâizâde Ekrem, Menemenlizâde Tahir gibi pek çok edebiyatçının kendisine düşmanlık göstermesine yol açmıştır.

Bu tartışmada Beşir Fuad'ın yanında yer alan Ahmet Midhat Efendi'ye göre natüralizm, hayatı sadece iğrenç ve aşağılık yanlarıyla yansıtmak gerektiğini savunduğu için tek taraflıdır. Realist ve natüralist eserlerde gerçeğin tek yanlı olarak anlatıldığını ve bu tek yanlılığın doğru olmadığını ileri süren A. Midhat Efendi, bu tarz itirazıyla, bu meselede bir bakıma Tanzimat sonrası yıllarının muhafazakâr anlayışını da sergilemiş bulunmaktadır. Bu tartışmadan bir süre önce Muallim Nâci ve taraftarlarına karşı çık-

tığı zaman divan edebiyatının "şarap-meyhane-sevgili" anlayışının ahlâk dışı olduğunu söyleyen Midhat Efendi, Beşir Fuad'dan daha farklı bir şekilde düşündüğü natüralist görüş doğrultusunda daha sonra *Müşâhedât* (1891) adıyla bir de roman kaleme alır. *Müşâhedât*'ın "Kâriîn ile Hasbıhal" başlıklı önsözünde, kendisinin benimsemediği natüralist anlayışı "Zamanımız tabiiyyûn hikâye-nüvisânı ise fezâil-i beşeriyeyi esâfilin de efâzılın da kalplerinden bil-külliye silinmiş göstermeyi ayn-ı tabiat ve mahz-ı hakikat addediyorlar ki işte en büyük hataları da bundadır"[38] şeklinde dile getirir.

Ahmet Midhat Efendi burada, natüralist romancıları roman türünü ciddiye aldıkları, müşahedeye önem verdikleri, gerçeği aynen yansıtmak istedikleri için beğenir ama, hayatın sadece çirkin yanlarını, toplumdaki ahlâksızlıkları ve kötülükleri sergileyip iyi, güzel ve değerli olan şeylerden hiç söz etmedikleri için de eleştirir. Midhat Efendi aynı yerde, eğer natüralist romancılara bakılırsa, koskoca Fransa'da faziletli kimse kalmamış, herkes fuhuş, sefalet ve sefahatin kucağına düşmüş bir hâldedir. Hâlbuki bu tarz kötülüklerin yanında iyi şeyler de olmalı; bir yazar eğer tabiî olanı yansıtacaksa sadece kötü ve çirkin şeyleri değil, iyilik ve güzellikleri de anlatmalıdır. Midhat Efendi insanların ve toplumların her devirde mutlaka övünülecek taraflarının da bulunabileceğini, bunları tamamen yok saymanın veya görmezlikten gelmenin gerçekçilikle bağdaşmadığı kanaatindedir. İşte bütün bu itiraz ettiği durumlara karşı kendisinin kaleme aldığı *Müşâhedât* romanı, iyiyi de kötüyü de anlatan ve böylece "tabiî roman"a örnek teşkil edebilecek bir eser hüviyetini taşımaktadır[39].

Ahmet Midhat Efendi, batılı yazarların romanlarının Türkçe'ye aynen çevrilmesine de karşıdır. Çünkü bunlar Osmanlı insanının yaşayış tarzına ve zihniyetine aykırıdır. O, bir yandan batılılaşmaya çalışırken, bir yandan da kendi öz değerlerini yitirmemeye çalışan toplumumuzda bu tür romanların uygun bir biçimde değil de, aynen çevrilmesini eleştirmektedir[40].

Ahmet Midhat Efendi'nin gerek E. Zola'ya, gerekse diğer realist ve natüralist romancılara itirazları esas itibariyle şu noktalar etrafında toplanmaktadır:

1) Realistler, romancının önce geniş bir hazırlık yapmasını söylerler; ancak onların söylediği bu öğrenme süreci insanın bütün hayatını kaplamakta ve ona roman yazabilecek vakit bırakmamaktadır;

2) Roman ve romancı için gözlem (müşâhede) çok önemlidir, fakat bunun için mutlaka seyahat etmek şart değildir;

3) E. Zola'nın romanlarında güzellikleri bir tarafa bırakıp sadece kötülük ve çirkinliklerden bahsetmesi sakıncalı ve ahlâk dışı bir davranıştır. Zola, felâketleri abartarak tasvir etmekte ve bütün felâketlerden ülke yöneticilerini sorumlu tutmaktadır. Ayrıca zergin ve kibar sınıfa karşı da olumsuz bir tavır takınmaktadır. Bütün bunların dışında, Zola'nın eleştirdiği konuların hemen hiçbiri ülkemizde yoktur; bundan dolayı da onun romanlarını okumaya gerek yoktur[41].

Beşir Fuad'dan sonra, devrin önde gelen siyasî şahsiyetlerinden biri olmakla beraber, Mîzancı Murad'dın bu konudaki görüşlerinden bahsetmek yerinde olacaktır.

Mîzancı Murad, edebiyat ve edebî eleştiri üzerine olan görüşlerini 1888 yılından iti-

baren *Mîzan* gazetesinde yayımladığı ve 18 makaleden meydana gelen "Üdebâmızın Nümûne-i İmtisalleri" başlıklı bir seri yazı ile "Musâhabe-i Edebiye" sütununda ve ünlü *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* (1891) adlı romanının önsözünde ortaya koymuştur[42].

Mîzancı Murad teorik mahiyetteki yazılarında aynen Namık Kemal gibi, divan edebiyatını sun'î, hattâ bir kısım eserler göz önüne alınınca ahlâka aykırı bulur ve burada daha çok "edebiyat-ı ahlâkiye" adını verdiği bir anlayıştan hareket eder. Ona göre edebiyat millî özellikler taşımalı ve toplumun örf, âdet, ahlâk ve dinî yargılarına bağlı kalmak suretiyle örnek alınacak tipler yaratılmalıdır. Bir edebî eserin güzel ve mükemmel olabilmesi için, üslûp ve ifadesinin sade ve düzgün olması, bir "dram entrikası"na sahip bulunması ve mutlaka okuyucuya bir ibret dersi vermesi gerekir.

Edebiyatın gelişmesinde eleştirinin çok önemli bir yeri olduğuna inanan Mîzancı Murad, seviyeli ve mantıklı bir eleştiri anlayışının toplumun ahlâkının düzelmesinde ve çağdaşlaşma sürecinde de etkili olabileceğini ileri sürer. Çünkü gerek yeni, gerekse eski Türk edebiyatının en büyük eksikliği eleştirinin olmayışıdır. Medeniyetlerin gelişmesinde, taklitten kurtulmasında, millî ve edebî değerlerin yaşatılmasında genel anlamda eleştiri faaliyetlerinin birinci derecede rolü vardır.

Bu değerlendirmeler doğrultusunda onun eleştiri alanındaki görüşlerini şu şekilde özetleyebiliriz:

1) Bir dilin gelişme safhaları, en güzel şekilde tenkit eserlerinde görülebilir;

2) Bir edebiyatın gelişmesi, zenginleşmesi ve güzelleşmesi ancak ciddi eleştiri faaliyetleriyle olabilir;

3) Bizim ülkemizde eleştiri öteden beri yanlış anlaşılmakta; saldırı ile eleştiri birbirine karıştırılmakta, âdeta eş anlamlı sayılmaktadır;

4) Avrupa'da ise eleştiri müstakil bir tür kabul edilmiş, Sainte-Beuve, Boileau, Voltaire gibi büyük tenkitçiler sayesinde edebî seviye yükselmiştir.

Türk edebiyatını da bu gözle genel olarak değerlendiren Mîzancı Murad'a göre Şeyh Galib'e kadar bu alanda ciddi hiçbir faaliyet görülmemiştir. Ona göre Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ın manzum mukaddimesinde Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ı için ileri sürdüğü görüşler, bizde eleştiri faaliyetinin başlangıcı sayılabilir. Ancak Şeyh Galib'den Namık Kemal'e kadar batılı anlamda eleştiriye rastlanmaz. Yenileşme dönemi Türk edebiyatında ciddi ilk tenkitçi Namık Kemal'dir ve hâlâ aşılamamıştır.

Mîzancı Murad'a göre, herkes edebiyat eleştirisi yapamaz; bir münekkitte mutlaka bazı özel nitelikler bulunmalıdır. Bunlar, geniş bir kültür birikimi, fesahat ve belâgat bilgisi, objektif davranabilme, merak ve tecessüs sahibi olma ve seçme kabiliyetidir. Bu niteliklerden yoksun olanların yaptığı eleştirilere ancak "garip şeyler" denebilir ve bunlar sadece insanların kafalarını kaşırtırır[43].

Mîzancı Murad, savunduğu "ahlâkî edebiyat" anlayışı doğrultusunda Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* ve Recâizâde Mahmud Ekrem'in *Vuslat* piyesleri ile Sâmipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* romanını ele almış ve Tanzimat dönemi eleştiri anlayışında henüz bir geçmişi bulunmayan uygulamalı eleştirinin ilk örneklerini vermiştir.

Vatan yahut Silistre'yi yapı, üslûp ve kahramanlar açısından ele alan Murad Bey,

eseri, dram entrikasına yer verilmemesi, süslü üslûbu ve kahramanların birer fazilet örneği gibi gösterilmesi açısından eleştirir. *Vuslat*'ı ise kurgusu bakımından beğenmekle beraber, onda da dram entrikasının bulunmamasını eksiklik olarak görür. *Sergüzeşt*'i, batılı anlamda ilk mükemmel roman örneği olarak kabul eden Murad Bey, eseri yapı bakımından da çok sağlam bulur. Ona göre romanın kahramanı Dilber, hakikat ve tabiata uygun, gerçekten yaşamış içimizden biridir[44].

Görüldüğü gibi Tanzimat sonrası edebiyatının eleştiri anlayışında başlangıçta edebî eleştiri müstakil bir tür olarak görülmediği için, eleştiri faaliyetlerinde derinleşmek mümkün olmamıştır. Bu dönemin edebiyatçıları başlangıçta esas olarak divan edebiyatını, dili kullanış tarzı, hayat anlayışı, mazmunlar sistemi ve gerçek dışılık açılarından eleştirmişler, daha sonraları ise Fransız romantik ve realist yazarlarının etkisinde meydana gelen yeni Türk edebiyatının bazı meselelerini ele almışlardır. Aslında dağınık da olsa bütün bu eleştiri faaliyetleri 1895'ten sonra Edebiyat-ı Cedîde topluluğunun kurulmasına yardım etmiştir. Eleştirinin edebiyatın vazgeçilmez bir türü olarak görülmesi ve eleştirinin çeşitli problemleri üzerinde istemli bir şekilde durulması ise Servet-i Fünun döneminde gerçekleşecektir.

Devrin eleştiri anlayışını görebilmek açısından Servet-i Fünun hareketinin kurulduğu günlerde dikkati çeken önemli bir edebiyat münakaşası da "Klasikler Tartışması"dır. "Edebiyat açısından Avrupa'da olduğu gibi bizim de bir klasik devrimiz var mıdır? Avrupa klasiklerinin dilimize nakli gerekli midir, değil midir? Avrupa klasiklerini asıllarına uygun olarak dilimize çevirebilecek mütercimlerimiz var mıdır, yok mudur?" soruları etrafında geçen münakaşayı "İkrâm-ı Aklâm" adıyla *Tercümân-ı Hakikat*'te yazdığı bir yazıyla Ahmet Midhat Efendi başlatmış, *İkdam* gazetesi sahibi Ahmet Cevdet, Cenab Şahabeddin, Necib Âsım, Ahmed Rasim, Kemalpaşazâde Said, Hüseyin Dâniş, Hüseyin Sabri ve İsmail Avni gibi yazarların katılmasıyla tartışma aylarca devam etmiştir[45].

Servet-i Fünuncuların eleştiri anlayışı ise, daha çok çağdaşları olan Fransız eleştirisine, özellikle Hippolyte Taine'e dayanmaktadır. Servet-i Fünuncuların bu konudaki teorik görüşleri belli başlı üç başlık altında ele alınabilir:

1) Eleştirinin mahiyeti: Servet-i Fünunculara göre eleştiri, yeni ve bağımsız bir edebî türdür. Bizde ise bu tür çok yeni olduğundan, terimleri de henüz kesinlik kazanmamıştır. Bizde eleştiri, genellikle kusur aramak şeklinde görüldüğünden, ciddi eleştiri örnekleri de henüz ortaya konulamamıştır.

Servet-i Fünunculara göre eleştirmenin görevi, bir eserin kusurlarını sergilemek değil, edebî değerini göstermek olmalıdır. Bir tür sanatkâr olan eleştirmenin görevi, edebî eserleri yorumlama, genişletme ve aydınlatmadır.

Servet-i Fünuncuların önde gelen isimlerinden Cenab Şahabeddin'e göre zevk şahsî, güzelllik ise izafîdir. Bu yüzden, büyük, tanınmış eleştirmenlerin aynı eser hakkında çok farklı, hattâ birbirine aykırı hükümler verebildikleri de görülebilir.

En büyük ve yanılmaz tenkitçi ise, zamandır, zira zaman ebedîdir; edebî eserin gerçek değeri zamana dayanabilmesiyle belli olur[46].

2) Eleştirinin kişiselliği: Servet-i Fünun yazarları eleştirinin değişmez, mutlak

kurallara bağlanmasına karşıdırlar. Onlara göre eleştiri, hüküm vermek değil, kişisel duygu ve zevkleri ortaya koyan değerlendirmelerdir. Bunlar da samimi ve kişisel, yani sübjektif olmalıdır.

Bu doğrultuda meselâ Mehmed Rauf kendisinin *Servet-i Fünun*'da yazdığı "Tedkikat-ı Edebiye" başlıklı yazıların, kesin ve mutlak anlamları olmayan, yalnızca sözü edilen eserler vasıtasıyla fikir, duygu ve zevkleri açıklayan yazılar olduğu görüşündedir. Dolayısıyla bu tür eleştiri yazılarında verilen hükümler de kişiseldir ve samimidir. Zaten bir yazarın bir eseri söz konusu etmek demek, bir tercih, yani birçok eser arasından birini seçme demektir. Her seçme de sonuçta kişiseldir.

Aynı zaman ve mekânda yaşayan insanlar arasında genel bir yakınlık görülmekle birlikte, farklar ve anlaşmazlıklar da mevcuttur. Bu anlaşmazlıkta kimin haklı, kimin haksız olduğu kesin olarak belirlenemez. İşte eleştirmenin görevi, bunların hepsini anlamaya çalışmak ve hepsinden zevk alabilmektir.

"Anlamak" ise, edebiyatta son derece karmaşık ve kaypak bir kavramdır. Edebî eserler anlaşılmaz, sadece hissedilir; aslında bu da çok güçtür.

H. Taine'e göre, anlamak, eserle kendisi arasında bir yakınlık bulabilmektir. Çünkü edebiyatta anlamak, sadece kelime ve cümlelerin anlamlarını bir yabancı dili anlamak gibi değildir. Okuduğumuz her eserin mânâsını anlarız, fakat her anladığımız eseri sevemeyiz, çünkü her eserin sevilecek ve sevilmeyecek yanları vardır. Asıl gerekli olan bunları hissetmek, yani yazarın ruhunu hissedebilmektir. Bunun için esere, peşin hükümden uzak bir şekilde bakmak gerekir. O hâlde, edebiyat hayatın, eleştiri de bir bakıma edebiyatın romanıdır. Romancı nasıl hayatı anlatırsa, eleştirmen de onları okuyucuya anlatmalıdır[47].

Eleştiriyi birtakım kurallarla sınırlandırmak isteyen H. Nâzım (Ahmed Reşid) ile A. Nâdir'in (Ali Ekrem) bu konuda *Malûmat* dergisinde yazdıkları yazılara Hüseyin Câhid ile Mehmed Rauf cevap verince, bu mesele etrafında geniş bir tartışma başlar[48].

3) Eleştiri konusuyla uğraşan batılı yazarlar: Servet-i Fünuncular bu konudaki yazılarında öncelikle, batı edebiyatını tanıyabilmek için, eleştirinin gelişme çizgisinin mutlaka bilinmesi gerektiği ileri sürerler. Çünkü, her edebî dönem bir öncekinin eleştirisiyle hazırlanır. Mehmed Rauf batıdaki eleştiri faaliyetini kronolojik gelişmesi içinde, belli başlı temsilcileriyle ele alan ilk yazardır.

Servet-i Fünuncular çağdaşları olan tenkitçilerden en çok H. Taine üzerinde durmuşlar, hattâ Servet-i Fünuncuların sadece eleştiri ile uğraşan yegâne yazarı Ahmed Şuayb, bu konudaki eserinin büyük bir bölümünü H. Taine'e ayırmıştır[49]. Taine dışında daha çok Sainte-Beauve, Madame de Stael, Ferdinand Brunetiere, Emile Faguet ve Anatole France'ın eserlerinden kaynak olarak söz etmişlerdir.

Servet-i Fünuncuların eleştiri konusunda teorik görüşlerini ortaya koydukları yazılarında sırayla estetik ve sanat meseleleri, edebî eser ve edebiyat, dil ve üslûp, şiir, hikâye-roman ve batılı edebî akımlar üzerinde durdukları görülür[50]. Servet-i Fünuncuların bunların dışında ayrıca, bu edebî akımı kamuoyuna açıklamak için yazdıkları yazılar arasında Hüseyin Câhid'in "Edebiyat-ı Cedîde, Menşei ve Esasları" (1898), H. Nâ-

zım'ın "Mesâlik-i Edebiyye" (1898) adlı incelemeleriyle Ali Ekrem'in, ağır bir dille Servet-i Fünuncuların edebî anlayışlarını eleştirdiği ünlü "Şiirimiz" (1900) adlı yazısı [51] ile Tevfik Fikret'in Edebiyat-ı Cedîde'nin dil anlayışını inceleyen "Lisan-ı Şiir" (1896), "Ecnebiler ve Türkçemiz" (1898); Cenab Şahabeddin'in "Yeni Ta'birât" (1897), "Yeni Elfâz" (1897); Halid Ziya'nın "Yeni Lisan" (1908) adlı makaleleri zikredilebilir.

Servet-i Fünuncuların hemen hepsi eleştirinin teorik meseleleriyle uğraşmışlar, ayrıca bazı görüşleri Türk edebiyatına da uygulamışlardır. Ancak Servet-i Fünuncular arasında sadece bu alanda çalışmalar yapan en önemli isim Ahmed Şuayb'tır[52].

Ahmed Şuayb, H. Taine ve G. Flaubert üzerindeki araştırmaları, Servet-i Fünun şair ve yazarları hakkındaki eleştirileri, Fransız basınındaki eleştiri ve polemikleri yakından izleyen ve bunları "Esmâr-ı Matbuat" adı altında tanıtmasıyla tanınan objektif davranışlı bir şahsiyettir. Edebiyatta objektiflik meselesi üzerinde en çok duran ve objektif bir edebiyat ortaya koyamadıkları için Servet-i Fünuncuları en çok eleştiren de odur.

Ahmed Şuayb'ın çoğu *Servet-i Fünun*'da yayımlanan yazılarından meydana gelen *Hayat ve Kitaplar* (1317/1901) adlı eserinin yarısını H. Taine'e ayırdığı görülmektedir[53]. Taine'in hayat ve şahsiyetini ele aldıktan sonra, onun münekkitliği, tarihçiliği ve filozofluğu üzerinde duran Ahmed Şuayb, önce bu bölümü yazabilmek için başvurduğu eserlerin listesini verir. Taine'e göre edebiyat, toplumun ifadesidir. Toplumu anlamak için de onun edebiyatı incelenmelidir. Bir yazar önce ırkının, daha sonra yaşadığı dünyanın ve nihayet zamanının mahsulüdür (Taine'in meşhur *ırk, muhit* ve *an* görüşü).

Ahmed Şuayb, Taine'in yöntemini yararlı bulmakla beraber, yer yer şu noktalar etrafında eleştirmekten de geri kalmaz:

- Ahmed Şuayb, "Edebiyat toplumun ifadesidir" görüşüyle hangi edebiyattan söz edildiğini sorar; çünkü her devirde, hattâ aynı millette dahi farklı edebiyatlar vardır: Entelektüel kesime hitap eden edebiyat (âlî edebiyat) ve halka seslenen edebiyat (âdi edebiyat) gibi. Popüler edebiyat, belki bir milletin belli bir dönemindeki ruh hâlini anlatabilir; yüksek zümre edebiyatı ise halkın ruhunu değil, daha çok yazarın ruh ve düşüncesini ifade eder. Entelektüel edebiyata mensup yazarların düşünceleri daima yenidir ve değerleri genellikle devirlerinde pek anlaşılamaz. Sonuç olarak büyük yazarlar, ancak geleceğin çağdaşı olabilirler[54].

- Ahmed Şuayb ırk meselesinde, yeryüzünde saf ırk bulunmadığı noktasından hareket eder. Ona göre ırkın psikolojisi şahsın psikolojisi demek değildir. Bir millette belli bir mekân (vatan) ve dilden başka ortak taraf yoktur.

- Ahmed Şuayb, Taine'in muhit ve an görüşünü de eleştirir. Ona göre bir edebiyata muhitin tesiri ancak başlangıçta olabilir. Edebiyat geliştikçe bu etki azalır. Ahmed Şuayb'a göre, bütün canlılar, varlıklarını koruyabilmek için tabiata, insanlar ise topluma mukavemet ederler. Çevreye uyum sağlayanlar ise, varlık ve benliklerinden uzaklaşırlar. Ahmed Şuayb'a göre sanatkârın büyüklüğü, toplumun etkisinden uzak kalmasına bağlıdır; aynı şehirde yaşayan yazarların farklı eserler vermeleri de bunun bir delilidir. Bu görüş sadece bazı yazarların yeteneklerinin kaynaklarını belirlemek

için kullanılabilir[55].

Servet-i Fünun romancılarını en çok etkileyen yazarlardan biri olan G. Flaubert'in hayatı, mizacı, edebî ve felsefî görüşleri, üslûbu, yazı yazma yöntemi ve *Madame Bovary* romanı üzerinde ilk defa ciddi ve geniş şekilde duran yine Ahmed Şuayb'tır.

Ahmed Şuayb'a göre Flaubert hastalık derecesinde mahcup ve mağrur tabiatlıdır ve edebiyat dışındaki diğer sanatlara ilgi duymaz. Flaubert'in hem romantik, hem realist olduğunu belirten Ahmed Şuayb, onun eserlerinden örnekler vermek suretiyle bu görüşünü belgelendirir. Ona göre Flaubert, objektif bir edebiyat anlayışını savunur ve yazarın mümkün olduğunca eserinde kendisini silmesini ister. Çünkü ".. sanatı sanatkâr ile karıştırmamaladır. Sanatkâr, gelecek nesillere, yaşadığını hissettirmeyecek surette seslenmelidir." Bununla birlikte Flaubert, yine de tam anlamıyla objektif bir edebiyat örneği ortaya koyamamıştır. *Madame Bovary*'de bazı kişisel görüşleri, meselâ yazarın Emma'ya acıması gibi hususları örnek olarak verir.

Flaubert'in üslûbundan söz ederken, onun eserlerini son derece titiz bir şekilde yazdığını, ilgilendiği konuyu en ince ayrıntısına kadar incelediğini, seyahatler yaptığını, notlar tuttuğunu ve roman kahramanlarını yaşatacağı mekânlarda yaşadığını belirtir. Ahmed Şuayb'a göre, bu o kadar süzgeçten geçirilmiş bir üslûptur ki, tek bir kelimesi dahi çıkarılamaz. İncelemesinin son bölümünü *Madame Bovary* romanına ayıran Ahmed Şuayb'ın burada, Emma'nın romanesk mizacı dolayısıyla üstü kapalı bir şekilde romantizmi eleştirdiğini görürüz[56].

Servet-i Fünun hareketinin önde gelen isimlerinden Tevfik Fikret ise, bu hareketin oluşmasında öncülük yaptığı gibi, Servet-i Fünun'un edebiyat anlayışını geniş bir çevreye açıklaması ve bu harekete yöneltilen eleştirilere ağırbaşlı bir üslûpla kaleme aldığı yazılarla cevap vermesi dolayısıyla bu dönemin eleştiri anlayışının oluşmasında önemli bir yere sahiptir.

Tevfik Fikret'in edebiyatımızda özellikle eleştiri alanına getirdiği önemli ve dikkate değer yeniliklerden biri, "Musâhabe-i Edebiye" başlığı altında bir edebî sohbet geleneğini başlatmasıdır. *Servet-i Fünun*'nun 256-512 sayıları arasında "Musâhabe-i Edebiye" genel başlığı altında, birçoğu özel başlıklı, bazıları başlıksız otuz kadar makalede değişik konularda, bir anlamda sanat ve edebiyat görüşlerini ortaya koymuş ve arkadaşlarından pek çoğunun böyle bir tarzı benimsemesine yol açmıştır[57].

Fikret, bu yazı serisine bir "Mukaddime" (nr. 256) ile başlayarak, bu yazıların amacını açıklar. Fikret, bu yazı serisinde, daha önce yazılanların asla örnek alınıp taklit edilmeyeceğini ve mutlaka yeni ve ciddi bilgiler ve görüşler ortaya konulacağını belirtir. Ayrıca, daha öncekiler gibi, bilinen ve tekrarlanan peşin hükümleri değil, yeni çıkmış bir edebî eserin tanıtılması, tahlili, yazarının sanatındaki yeri; aynı türde yazılmış benzerleriyle karşılaştırılması gibi özellikler üzerinde durulacağını açıklar. Edebî eserin bizzat kendisini esas almak, o devir için yeni bir görüştür. Fikret, uyandırmış olduğu yankı üzerine, bu tarz "Musâhabe-i Edebiye"lerin Avrupa'da çok yaygın olan *étude littéraire*'e (edebî inceleme) benzediğini de açıklar.

Bu yazı serisinde Fikret, yeri geldikçe sanat, edebiyat ve dil konusundaki düşün-

celerini açıklamaktan da geri kalmaz. Sanat ve edebiyatın ne olduğu ve nasıl olması gerektiği konusundaki değerlendirmelerle bunların terimlerinin belirlenmesi, Servet-i Fünuncuları çok yakından ilgilendirmiş bir konudur.

Tevfik Fikret, bizde sanatın henüz gerektiği gibi anlaşılamadığı görüşündedir: "Hakikat-ı sanat nedir bilmiyoruz, sanâyî-i ulviye, sanâyî-i nefîse, sanâyî-i nâzike, fünûn-ı bedîa" adlarını verdiğimiz, daha doğrusu ne isim vereceğimizi bilemediğimiz o güzel şeyler ve o güzellikler karşısında henüz sağlam bir fikir ve duyguya sahip olmadığımız açıkça belirtir. Fikret bu konuda, genellikle Recâizâde Ekrem'in teklif ettiği "sanâyî- nefîse, sanâyî-i nâzike" gibi terimleri kullanır.

Fikret'e göre sanat eserinin yaratılmasında sanatçının kabiliyeti ilk şarttır, ancak bu tek başına bir şey ifade etmez. Sanatçı her an daha iyiyi, daha güzeli, daha kusursuzu yaratma çabası içinde olmalıdır; başka bir ifadeyle her an kendisini aşmak ihtiyacını hissetmelidir. Kendini aşmak arzu ve isteği ise, yenilikleri izlemek ve taklit ile başlar.

Bütün Servet-i Fünuncular gibi Tevfik Fikret de, orijinal eserlerin ancak bir taklit ve iktibas devresinden sonra ortaya çıktığı görüşündedir. Tevfik Fikret'in sözünü ettiği taklit, eskilerin "*nazîre-perdâzlık*" tarzında değil, yeniyi arayış biçiminde olmalıdır. Fikret'e göre sanatçı, duygu ve düşüncelerine en uygun ifadeyi bulana kadar saatlerce çabalayan, hattâ yorgunluktan hastalanan insandır. Bu bakımdan sanat, Fikret'in tabiriyle bir "tekellüf"ten (zahmetli, ağır iş) başka bir şey değildir.

Fikret, edebiyatın sanat içindeki yerini belirtmesinin yanı sıra, edebiyatın diğer güzel sanatlarla, özellikle resimle olan ilişkisine de dikkat çeker. Ancak, diğer bütün sanatların kendilerine has, özel ham maddeleri olduğu hâlde, yalnız edebiyat, herkesin bildiği ve konuştuğu dille yapıldığı için, onu değerlendirmek son derece güçtür.

Edebiyat, bir zevk verme sanatıdır. Ancak onda, zevk vermenin yanı sıra, ruhu, vicdanı aydınlatıcı ve yükseltici bir yön de gizli olarak mevcuttur. Başka bir ifadeyle edebiyat, zevk vermek suretiyle fikrî olgunluk sağlayan, bünyesinde gizli bir eğiticilik özelliği taşıyan bir sanattır[58].

Bir şair olarak Fikret, şiir ve şiirin çeşitli meseleleri üzerinde de çok sayıda yazı yazmıştır. Ona göre şiir, ruhun lisanıdır. Şiirin büyülü havasını yaratan, kelimelerin âhenkli akışının yanı sıra, ruhun samimiyetini aksettirişidir.

Fikret, nazım ile nesir arasında da mukayeseler yapmıştır. "Nazım mı güçtür, nesir mi?" başlıklı musahabesinde, nazım toplu, nesir dağınık söz demektir; toplamak dağıtmaktan elbette güçtür diyerek şiirin farklılığını belirtir. "Lisan-ı Şi'r" adlı yazısında ise, nazmın nesirden daha etkili olduğu görüşünü ele alır[59].

Servet-i Fünuncular arasında gerek teorik yazıları, gerekse çeşitli eserler üzerinde yaptığı değerlendirmeleriyle edebî eleştiri anlayışının gelişmesinde önemli rolü olan yazarlardan biri de Cenab Şahabeddin'dir[60].

Eleştiriyi bizim edebiyatımızda eskiden beri olduğu gibi bir eserdeki eksiklik ve yanlışları ortaya koymak olarak görmeyen Cenab, bu işi kendine meslek edinenlerin edebî eserdeki güzelliği ortaya koymak suretiyle eserle okuyucuya rehberlik etmesi gerektiği görüşünü savunur. Diğer Servet-i Fünuncular gibi H. Taine'nin görüşünü benimsediği

anlaşılan Cenab'a göre, tenkit konusuyla uğraşanların, ele aldıkları eseri iyice değerlendirebilmek için yazarının hayatını, fikrî terbiyesini, sanat anlayışını, yaşadığı maddî ve manevî çevre ile onu etkileyen belli başlı yazar ve eserleri de iyice bilmelidirler.

"Meslek-i hakikiyyun" adını verdiği realizmin de yanlış anlaşıldığını belirten Cenab, hangi anlayışa mensup olursa olsun bir sanatkârın tabiatı veya hakikati yansıtırken kendi duygu ve düşüncesinin hesaba katılmamasının büyük bir eksiklik olduğunu söyler. Sanatkâr, kendi iç dünyası ile dış dünya arasında bazı yakınlıklar bulur ve buna dayanarak orada duygularını ifadeye yarayacak birtakım örnekler arar. Şair, duygularının tercümanı olacak bu örnekleri çeşitli sanatlara başvurmak suretiyle canlandırır[61].

Diğer Servet-i Fünuncular gibi edebiyatta doğrudan doğruya estetik bir gaye arayan Cenab da, edebiyatın fayda peşinde koşmamasını ve ahlâkçı bir gaye gütmemesi gerektiğini ısrarla savunur. Onun edebiyattan beklediği, doğrudan doğruya değil, dolaylı bir faydadır. Bunun için edebî eserlerin fen ve felsefeden bazı remizler çıkarması (istikrâz-ı rumûz) gerektiğini söyler. Edebiyatta esas amaç edebî güzelliklere ulaşmak olmalıdır. "Edebî güzellikler nedir?" sorusuna ise Cenab, eski belâgatçıların savunduğu gibi bunların birkaç bedî ve beyan kaidesi değil, bir sanatkârın heyecanını anlatan sözlerle, bunların içinde bulunan "rakik titreyişler" ve duygular olduğunu belirtir. Ona göre, bunun için edebî eserin bütününün okuyucuya zevk vermesi gerekmektedir, çünkü sanatta güzellik başlı başına mevcuttur. Sanat güzellikleri hakikati, olduğu gibi ve olduğu yerde değil, gerektiği gibi ve gerektiği yerde gösterir. Cenab, edebiyattan, fenne, felsefeye, ahlâka ve dile doğrudan doğruya bir fayda ve hizmet beklemenin yanlış olduğunu da söyler[62].

Cenab bir kısım yazılarında ise, doğrudan doğruya şiirin niteliğinden şekil ve muhteva özelliklerine, diğer güzel sanatlarla olan ilişkisinden dil ile olan münasebetine kadar birçok mesele üzerinde durmuştur[63].

Servet-i Fünun hareketinin önde gelen romancısı Halid Ziya, hikâye, deneme, edebiyat tarihi ve hâtıra örnekleri yanında eleştiri alanında da yazılar yazmıştır. Onun bu alandaki *Hikâye* (1889) adını taşıyan eseri, edebiyatımızda bu konuda yapılmış ilk incelemedir[64]. Eserinde "hikâye" terimini anlatıma dayalı hikâye ve roman karşılığı olarak kullanan yazar, burada onu tarihî gelişmesi ve diğer bütün özellikleriyle bir bütün hâlinde inceler.

Halid Ziya'ya göre hikâye ve roman, insan hayatına tutulan bir aynadır. Bizim edebiyatımızda bu tür, ilkel bir şekilde, yani masallar hâlinde bulunmaktadır ve bu üzücü bir durumdur. Ahmet Midhat roman türünü bizim edebiyatımıza getirmiş, hattâ birkaç romanesk eser çevirmiş, fakat daha sonra edebî bakımdan değersiz eserlere yönelmiştir. Edebiyatımızın realist eserlere ihtiyacı vardır, çünkü realist eserler XIX. yüzyılın gelişmiş düşünceleriyle bir uygunluk gösterir. Ayrıca romanda olaylardan çok derin ruh tahlilleri önemlidir. Çünkü roman bir olayın anlatılmasından çok bir hayat levhasıdır. Romanın zemini esas itibariyle insan ruhudur. Bunun için romancı, ister romantik, ister realist olsun, insan ruhunu ele alıp incelemelidir. Bunu yaparken de ayrıntılara inmek zorundadır. Meselâ bir romanda bir katilin yarattığı korkunç

olaydan çok, o eylemi yapma sebebi üzerinde durulmalıdır[65].

Eserin ikinci bölümünde Halid Ziya, batıda ortaya çıkan hikâye-roman türünün tarihî gelişimi üzerinde durur. Buradan anlaşıldığına göre, bugünkü anlamda roman türüne ait ilk örnekler XVII. yüzyıldan itibaren görülür ve değer kazanmaya başlar. Halid Ziya bu konu üzerinde ayrıntılı bir şekilde durur ve belli başlı yazar ve eserlerden söz eder[66].

Halid Ziya eserin "Hakikiyyun" adını taşıyan bölümünde ise realist Fransız yazarlarından Balzac, Flaubert, Goncourt Kardeşler, E. Zola ve A. Daudet üzerinde durur ve romantizmle realizmi karşılaştırır. Önce bu akımların tariflerini yapar, özelliklerini belirtir ve kendisinin realizmi tercih ettiğini de belirtir.

Halid Ziya'ya göre realistler mekân, yetişme tarzı ve hayat üzerinde ısrarla dururlar, çünkü insan karakterindeki farklılıklar ya içinde yaşadıkları mekânların, ya aldıkları terbiyenin ya da sürdükleri hayatın tabiî bir sonucudur. Bu yüzden realist yazarlar bu üç ana konu üzerinde ısrarla dururlar. Realistler ayrıca sebepleri açıklamakta büyük fayda görürler. Halid Ziya'ya göre realist bir eserin yazarı bir bakıma bir "müverrih-münekkit" durumundadır. Realizmde her şey ciddi, her şey doğrudur; romantizmde ise sahtedir, dolayısıyla inandırıcı değildir. Realist bir yazar eserinde kendisini mümkün mertebe siler, kahramanlarını serbest bırakır; romantik yazar ise kahramanını savunmak için her türlü yola başvurur[67].

Halid Ziya kitabın "Masalcılar" bölümünde masalların edebiyat dışı mahsuller olduğunu ve herhangi bir edebî değer taşımadığı görüşünü ileri sürer. Halid Ziya'nın gerçek edebiyat ile edebiyat dışı malzemeyi birbirinden ayırdığı bu bölümde *Masalcı*'lardan amacı, geniş anlamıyla hem cinayet ve macera romanları, hem de halk edebiyatı ürünleri olan masal ve efsanelerdir. Halid Ziya gibi Türk edebiyatında gerçek anlamda roman türünü başlatan bir yazarın piyasa romanlarını edebiyat dışı sayması doğru olmakla beraber halk edebiyatı ürünlerini edebiyat dışı kabul etmesi pek de isabetli görünmemektedir[68].

Halid Ziya, *Servet-i Fünun*'da yazdığı bir kısım yazılarında ise Batı edebiyatında görülen hemen bütün edebî akımları ve belli başlı temsilcilerini örnekleriyle tanıtmıştır. O bu konuda da, *Hikâye* adlı eserinde gördüğümüz gibi, "hakiki, tabiî ve dünyevî" bir edebiyatı veren realizm ve natüralizm akımını tercih etmektedir.

Halid Ziya'nın yazılarında ısrarla üzerinde durduğu konulardan biri de dil ve üslûptur. O, üslûbun şahsî ve orijinal olması gerektiğini söyler. Ancak Halid Ziya da yeni ifade arayışları içinde zaman zaman aşırıya kaçmış, zamanla anlaşılmaz duruma gelen dili dolayısıyla, ileri sürdüğü çok önemli ve hayatî birtakım düşünceler gereken yankıyı bulamadığı gibi, bunların çoğu da farkedilmemiştir. Halid Ziya zaman içinde hatasını anlamış, hattâ bizzat kendi eserlerini sadeleştirmek durumunda kalmıştır. Cumhuriyet'ten sonraki yıllarda yazdığı bir kısım yazılarında ise Servet-i Fünun dilini eleştirmekten de kaçınmamıştır.

Halid Ziya diğer Servet-i Fünunculardan farklı olarak gerek Batı'dan gerekse Türk edebiyatında pek çok yazar ve eser hakkında, daha sonra büyük bir kısmını *Sanata Da-*

ir (4C., 1938-1963) adlı kitabında bir araya getireceği müstakil yazılar da yazmıştır.

Servet-i Fünuncular arasında eleştiri açısından üzerinde durulması gereken isimlerinden biri Mehmed Rauf, diğeri de Hüseyin Cahid'tir. Mehmed Rauf, çoğu *Servet-i Fünun* dergisi sayfalarında kalan yazılarında hikâye ve roman konusunu ele almış; romanın biçim özellikleriyle ilgili olarak tasvir ve tasvirlerin hayata ve romanda anlatılan durumlara uygun olarak yapılmasını ileri sürmüştür. Ayrıca, romanın bir yanıyla zamana dayanacak nitelikte, diğer bir yanıyla da geniş bir okuyucu kitlesinin ilgisini çekebilecek nitelikte olması gerektiğini savunur. Onun özellikle sonraki yıllarda da üzerinde çok durulan "Bizde Roman" (1899) adlı yazısında, realist anlayışın, sadece bir konuyu gerçeğe uygun bir biçimde ele almak demek olamayacağını, hayatın bütün gerçeklerine yer vermekle realizmin sağlanabileceğini; bunun için de romanlarda aşk dışındaki konulara da yer vermek gerektiğini vurguladığı görülür[69].

Hüseyin Cahid ise, bir bakıma Servet-i Fünun topluluğunun sözcüsü ve savunucusu durumundadır. Onun eleştirilerini Batı dillerinden yaptığı tercümelerle polemikleri oluşturmaktadır. Tercümelerinin büyük bir kısmını H. Taine'in *Sanatın Felsefesi (Philosophie de l'Art)* adlı eserinden yapmış ve "Hikmet-i Bedâyîe Dair" adlı bir seri hâlinde bunları *Servet-i Fünun*'da yayımlamıştır. Bunlarda estetik ve sanat, hayal, taklit ve deha gibi konular üzerinde duran Hüseyin Cahid, ayrıca edebî ekollere ve bunlara mensup yazarlar hakkında da çok sayıda yazı yazmıştır[70].

Servet-i Fünunculara yöneltilen bütün eleştirilere cevap verenlerin başında gelen Hüseyin Cahid, özellikle Ahmed Rasim ile yaptığı "edebiyatın millî ve mahallî olup olmadığı" konusundaki tartışmasıyla dikkati çekmiştir. Servet-i Fünun topluluğunun oluşumu günlerinde özellikle Muallim Naci ve taraftarlarıyla giriştiği kalem kavgaları ile "Dekadanlık" tartışmaları sırasında yazdığı yazıları daha sonra *Kavgalarım* (1910) adıyla bir kitapta toplamıştır.

Ana hatlarıyla özetleyecek olursak, Servet-i Fünuncuların eleştiri meselesi üzerinde ciddi biçimde durdukları ve ona en az diğer edebî türler kadar yer ve değer verdikleri anlaşılmaktadır. Dolayısıyla onların eleştiri tarihimizdeki yeri, eleştiriye edebî bir tür niteliği kazandırmalarından gelmektedir. Onlar bunu yaparken Batı dünyasındaki gelişmeleri yakından izlemişler, Batı'daki yeni yöntemleri ele alıp Türk okuyucusuna tanıtmışlardır. Bu konudaki çalışmasından bizim de büyük ölçüde yararlandığımız Bilge Ercilasun, Servet-i Fünun tenkidinin Batı tenkit tarihi içindeki yerini belirlerken, Servet-i Fünun tenkidinde, XIX. yüzyılda Avrupa büyük ölçüde ilgi gören "Romantik tenkid"in hemen bütün özelliklerinin görüldüğü belirtir ve bunların neler olduğunu maddeler hâlinde sıralar[71]. Sonuç olarak da Servet-i Fünun dönemindeki eleştiri faaliyetlerinin, gerek teori gerekse etki bakımından, Türk tenkidinin asla ihmal edilemeyecek bir devresi olduğunu belirtir.

---

[1] Bu çalışmaların belli başlılarını şu şekilde sıralayabiliriz: M. Nihat Özön, "Türk Eleştirisine Bir Ba-

kış", *Türk Dili* (Eleştiri Özel Sayısı), sayı 142, Temmuz 1963, s. 548-558; Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 3. b., İstanbul l967, s. XVII-L; a.y., "Bizde Tenkit", *Edebiyat Üzerine Makaleler* (haz. Zeynep Kerman), İstanbul 1969, s. 65-68; Olcay Önertoy, *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri*, Ankara 1980, s. 9-13; Bilgi Ercilasun, "Divan Edebiyatında Tenkid", *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Ankara 1981, s. 34-42; Harun Tolasa, *Sehî Lâtifî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi,* İzmir 1983, s. V-XII; Celâl Tarakçı, *Cenab Şehabeddin'de Tenkid*, Samsun 1986, s. 1-10.

2 Bu dönemde Osmanlı toplum hayatında görülen aşırı batılılaşmanın edebiyata yansıması konusunda özellikle şu çalışma son derece dikkati çekicidir: Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türkiye: Coğrafî ve Sosyal Araştırmalar*, İstanbul 1971, s. 411- 458; aynı inceleme için ayrıca bk. *Türk Modernleşmesi:Makaleler IV,* İstanbul 1991, s. 23-81.

3 Hilmi Ziya Ülken, "Tanzimat'tan Sonra Garp Tercümeleri", *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü,* 3.b., İstanbul 1997, s. 325-350; Mustafa Nihat (Özön), "İlk Tercümeler", *Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme*, İstanbul 1936, s. 144-185; Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* (1859-1959), C. I, Ankara 1971, s. 12-15.

4 *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. I (haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil), İstanbul 1974, s.511.

5 "Tanzimat ve Aydınlar", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. I, İstanbul 1986, s. 46-47.

6 Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1941, s. 353-354; Ömer Faruk Akün, "Şinasi", *İslâm Ansiklopedisi (İA)*, C. XI, İstanbul 1970, s. 557-559; Ziyad Ebüzziya, *Şinasi* (haz. Hüseyin Çelik), İstanbul 1997, s. 216-224.

7 Bu meseleyle ilgili olarak Prof. Dr. Ömer Faruk Akün'ün yayımlamış olduğu oldukça kapsamlı şu iki makalede, konu bütün ayrıntılarıyla ortaya konulmuştur: "Şinasi'nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi Baskısı", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TDED),* C. XI, İstanbul 1961, s. 67-78; a.ya., "Şinasi'nin Fatin Tezkiresi Baskısındaki Yeni Biyografik Bilgiler", *Türkiyat Mecmuası*, C. XIV, İstanbul 1965, s. 277-336.

8 Ö. F. Akün, "Şinasi'nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi Baskısı", s. 77-78.

9 *Tasvîr-i Efkâr*, nr. 416, 417; 28, 31 Ağustos 1866; adı geçen makalenin yeni harflerle tam metni *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*'nde de (C. II, İstanbul 1978, s. 183-192) yer almaktadır. Bu makalede âdeta bir program çizen Namık Kemal, sırayla Türk dilinin bir gramerinin ve sözlüğünün yapılmasını; yabancı dillerden alınan kelimelerin Türkçe'nin fonetik yapısına uygun biçimde kullanılmasını, Türkçe'nin tarihî anlatım tarzını da yansıtacak bir antoloji ile Türkçe'ye özgü bir fesahat ve belâgat kitabının hazırlanmasını da ister.

10 Burada adları geçen bütün bu mukaddime, makale ve risâleler Namık Kemal'in 100. ölüm yıldönümü dolayısıyla gerçekleştirilen bazı faaliyetler çerçevesinde yayımlanan *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*'nda (haz. Kâzım Yetiş, İstanbul 1989) bir araya getirilmiştir.

11 A. H. Tanpınar, "Nâmık Kemal ve Edebiyatımız", *XIX uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1967, s. 406-411.

12 M. Kaya Bilgegil, *Harâbât Karşısında Nâmık Kemal* (İstanbul 1972) adlı incelemesinde, Namık Kemal'in divan edebiyatı üzerine ileri sürdüğü hemen bütün görüşleri ele alıp değerlendirmiş, isabetli olup olmadıklarını çeşitli örneklerle açıklamıştır.

13 *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. II, s. 343.

14 *Harâbât Karşısında Nâmık Kemal*, s. 62-76. Namık Kemal'in edebiyat ve eleştiri ile ilgili görüşlerine dair geniş bir değerlendirme için ayrıca bk. Ö. Faruk Huyugüzel, "Nâmık Kemal'in Edebiyat ve Edebî Tenkide Dair Genel Fikirleri", *Ölümünün 100. Yılında Nâmık Kemal*, İstanbul 1988, s. 51-65.

15 Encümen-i Şuarâ topluluğu hakkında bk. A. H. Tanpınar, *XIX uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul 1967, s. 227-237; "Encümen-i Şuarâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA),* C. XI, İstanbul 1995, s. 179- 181.

16 *Hürriyet*, nr. 11, 7 Eylül 1868; ayrıca yeni harflerle metnin tamamı *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*'nde de yer almaktadır (C. II, s. 45-49).

17 Ziya Paşa'nın görüşünün ne kadar isabetli olduğunu göstermek üzere XVII. yüzyıl Osmanlı artistik nesrinin en önemli ismi kabul edilen Nergisî'nin *Münşeât*'ından bir cümle nakletmek istiyorum: "... hâke-i hamâme-i mevzûn-terâne-i dil-keş-âvâz-ı ma'rifet-perdâz.."

18 A. H. Tanpınar, *XIX uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* s. 316-319; M. Kaya Bilgegil, *Harâbât Karşısında Nâmık Kemal*, s. 131-134. *Harâbât*'ın birinci cildi dolayısıyla *Tahrîb-i Harâbât*'ı, ikinci cildi dolayısıyla da *Ta'kîb*'i yayımlayan Namık Kemal, bu vesileyle divan edebiyatı hakkında en ağır eleş-

tirileri yapar (bk. *Harâbât Karşısında Nâmık Kemal*, s. 115-124).
19 *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi,* C. II, s. 51.
20 *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi,* C. II, s. 59-62.
21 *XIX uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 316-317.
22 *Ta'lîm-i Edebiyat*'ın yayımlanması dolayısıyla başlayan eski-yeni münakaşaları konusunda daha geniş bilgi için bk. İsmail Parlatır, *Recâizâde Mahmut Ekrem* (Hayatı, Eserleri, Sanatı), Ankara 1983, s. 253-261. Ayrıca bk. Kâzım Yetiş, "Yeni Bir Edebiyat Anlayışı", *Osmanlı*, C. IX, Ankara 1999, s. 841-847.
23 *Recâizâde Mahmut Ekrem*, s. 253. Namık Kemal daha sonra eser hakkında müstakil bir kitapçık da hazırlayacaktır (yay. N. Halil Onan, *Namık Kemal'in Ta'lîm-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, Ankara 1950, XXVIII+59s.).
24 "Üdebâmızın Nümûne-i İmtisalleri", *Mîzan,* nr. 47, 15 Mart 1888. Ayrıca bk. Birol Emil, "Mîzancı Murad Bey'in Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C. XIX, İstanbul 1971, s. 131-132.
25 Kâzım Yetiş, müstakil olarak bu konu üzerine hazırlamış olduğu *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sahasında Getirdiği Yenilikler* (Ankara 1996) adlı hacimli çalışmasında bu tartışmayı ayrıntılarıyla ele almıştır.
26 Bu gazellerin matla beyitleri sırayla şu şekildedir:

"Çok mudur olduysa mihrinden süveydâ gark-ı nûr
Sen kesel dem, ben ne var olsam serâpâ gark-ı nûr" (*Şerâre*, s. 22).

"İltifât eyler ilâhiyyûna gâhî gözlerin
Ben dahi onlardanım görsün ilâhî gözlerin" (*Şerâre*, s. 30).

"Gönlüme sâkîyi mi'mâr eyledim meyhânede
Allah Allah Kâ'be i'mâr eyledim meyhânede" (*Şerâre*, s.49).

27 O devrin Muallim Nâci'nin izinde giden şairlerinden Ali Kemal hâtırâtında, "gözlerin" redifli gazeli kastederek, "Bu gazele nazîre yazmayan kalmadı; *Tercümân-ı Hakikat* sütunları gözlere dair rengârenk tafsilât ile doldu." der (*Peyâm-ı Edebî,* nr. 6, 2 Kânun-ı sâni 1329/ 15 Ocak 1914; ayrıca bk. *Ömrüm,* yay. Zeki Kuneralp, İstanbul 1985, s. 40-41).
28 Fevziye Abdullah Tansel, "Nâci, Muallim", *İslâm Ansiklopedisi (İA),* C. IX, İstanbul 1960, s. 16-17; a.y., "Muallim Nâci ile Recâizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler", *Türkiyat Mecmuası*, C. X, İstanbul 1953, s. 163-167.
29 F. A. Tansel, *Türkiyat Mecmuası,* C. X, s. 169-173.
30 Muallim Nâci taraftarları ile Recâizâde Ekrem taraftarları arasındaki tartışmalar daha sonraki yıllarda da devam edecektir (bk. F.A. Tansel, s. 173-178).
31 M. Orhan Okay, *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti: Beşir Fuad*, İstanbul 1969, s. 217.
32 *Beşir Fuad*, s. 144.
33 *Beşir Fuad,* s. 149.
34 *Beşir Fuad, s.* 146-147.
35 *Beşir Fuad,* s. 147-154.
36 *Beşir Fuad*, s. 175-176.
37 Beşir Fuad'ın bu tartışma sırasında yazdığı ve "Şiir ve Hakikat" adıyla bir kitap hâlinde yayımlamayı düşündüğü bütün yazıları Handan İnci tarafından aynı adla bir kitap hâlinde yayımlanmıştır. Bu tartışmanın başlaması, gelişmesi ve diğer safhaları hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat* (haz. Handan İnci), İstanbul 1999, s. 15-30.
38 *Müşâhedât,* İstanbul 1308, s. 4-5.
39 Romanla ilgili daha geniş bilgi için bk. Berna Moran, "İddialı Bir Roman: Müşâhedât ", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul 1983, s. 48-58; Necat Birinci, "Türk Romanında Erken Atılmış İleri Bir Adım: Müşâhedât", *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul 2000, s. 111-118.
40 *Müşâhedât*, s. 6.
41 Ahmet Midhat, "Roman ve Romancılık Hakkında Mütalâamız", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* (haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman), C. III, İstanbul 1979, s. 58-62.

[42] Birol Emil, Mîzancı Murad üzerine hazırlamış olduğu doktora çalışmasında, müstakil bir bölüm hâlinde Murad Bey'in edebiyat ve edebî tenkit konusundaki görüşlerini de ayrıntılı olarak ele alıp incelemiştir (bk. Birol Emil, *Mîzancı Murad Bey-Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1979, s. 443-472; ayrıca bk. Birol Emil, "Mîzancı Murad Bey'in Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C. XIX, İstanbul 1971, s. 119-143).
[43] "Mîzancı Murad'ın Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri", s. 124-126.
[44] "Mîzancı Murad Bey'in Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri", s. 127-140.
[45] Bu münakaşa hakkında daha geniş ve ayrıntılı bilgi için bk. Ramazan Kaplan, *Klasikler Tartışması* (Başlangıç Dönemi), Ankara 1998.
[46] Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* Ankara 1981, s. 98- 102.
[47] Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* s.106-109.
[48] *A.g.e.,* s. 109-115.
[49] *A.g.e.,* s. 116-122.
[50] Bilge Ercilasun bizim de burada başlıca kaynak olarak kullandığımız çalışmasında Hüseyin Cahid, Cenab Şahabeddin, Süleyman Nesib, Mehmed Rauf, Tevfik Fikret, H. Nâzım (Ahmed Reşid), Ahmed Hikmet, İbrahim Cehdî (Süleyman Nazif), Halid Ziya, Hüseyin Dâniş, A. Nâdir (Ali Ekrem), Râik Vecdî (Cenab Şahabeddin) ve İsmail Safa'nın yukarıdaki başlıklar etrafında *Servet-i Fünun*'da yayımlanan bütün yazılarını ele alıp değerlendirmiştir (bk. *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, s. 141-254).
[51] *Servet-i Fünun*'dan ayrılmalara ve bu topluluğun bir bakıma dağılmasına sebep olan Ali Ekrem'in "Şiirimiz" adlı yazısı ile ilgili olarak bk. Abdullah Uçman, *Edebiyat-ı Cedîde'ye Dair Ali Ekrem'den Rıza Tevfik'e Bir Mektup*, İstanbul 1997.
[52] Ahmed Şuayb hakkında daha geniş bilgi için bk. Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi,* Konya 1966, s. 237-247; Abdullah Uçman, "Ahmed Şuayb", *DİA,* C. II, İstanbul 1989, s. 138.
[53] Yayımlandığı günlerde büyük ilgi gören ve 1911'de ikinci baskısı yapılan *Hayat ve Kitaplar*, devrin birçok gencini etkilediği gibi Yahya Kemal'i de etkilemiştir. Yahya Kemal, yıllar sonra Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Avrupa'ya kaçmasında bu kitabın verdiği heyecanın büyük bir payı olduğunu söylemiş (bk. A. H. Tanpınar, *Yahya Kemal,* İstanbul 1963, s. 60; a.y., *Edebiyat Dersleri*, İstanbul 2002, s. 267).
[54] *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, s. 128-129.
[55] *A.g.e.*, s. 131-132.
[56] *A.g.e.,* s. 281-285.
[57] Tevfik Fikret'in bu yazıları *Tevfik Fikret-Dil ve Edebiyat Yazıları* (haz. İsmail Parlatır, Ankara 1987) adıyla bir kitap hâlinde bir araya getirilip yayımlanmıştır.
[58] İsmail Parlatır, "Fikret'in Dil ve Edebiyat Yazıları Üzerine", *Tevfik Fikret-Dil ve Edebiyat Yazıları*, s. VII-XV.
[59] *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* s. 219-220.
[60] Bizim burada yapmaya çalıştığımız bütün özet ve değerlendirmeler doğrudan doğruya Celâl Tarakçı'nın bu konuda *Cenab Şehabeddin'de Tenkid-Dil, Sanat ve Edebiyat Hakkındaki Görüşleri* (Samsun 1986) adlı oldukça geniş kapsamlı eserine dayanmaktadır.
[61] *Cenab Şehabeddin'de Tenkid*, s. 55-68.
[62] *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* s. 173-176.
[63] Onun bu konudaki görüşleri Hasan Akay tarafından hazırlanan *Servet-i Fünun Şiir Estetiği- Cenab Şahabeddin'in Gözüyle* (İstanbul 1998) adlı çalışmada ayrıntılı olarak ele alınmıştır.
[64] Halid Ziya'nın bu eseri kısmen sadeleştirilerek aynı adla Nur Gürani Arslan tarafından yeni harflerle de yayımlanmıştır (Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye,* İstanbul 1997).
[65] *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* s. 242-243.
[66] *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* s. 244-248.
[67] *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* s. 236-259.
[68] *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* s. 249.
[69] Mehmed Rauf'un bu konudaki görüşleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, s. 250-251.
[70] Hüseyin Cahid'in bu konudaki görüşleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,* s. 152- 163, 184-191, 289-294.
[71] *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, s. 350-351.

MAHMUT BABACAN

ARA NESİL'DE ELEŞTİRİ

Edebiyat araştırmalarında "nesil" düşüncesi, "dönem", "akım", "şahsiyet" ve "eser" kadar önemli bir kavramdır. Aşağı yukarı aynı yaş grubuna dahil, aynı dönemde yaşamış, aynı sosyal ve siyasal olayların etkilerini görmüş, aynı tahsil ve kültür formasyonuna sahip insanların oluşturdukları topluluk ve zümreler, Edebiyat Tarihi'nde "nesil" kavramı ile karşılanır.

İşte edebiyat araştırmacıları arasında ilk kez Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın dikkat çektiği ve isim verdiği "*Ara Nesil*",[1] yaklaşık 25-30 kişilik edebiyatla uğraşan kişilerin oluşturduğu bir topluluk ve dönemin adıdır. Yenileşme devri Türk edebiyatı içerisinde Tanzimat sonrası edebiyatının ikinci nesli ile Servet-i Fünûn topluluğu arasında[2] yer alan ve edebiyatımızın tiyatro türü dışında bütün türlerde eserler veren bu nesil, ancak 1980 yılından sonra yapılan bazı ilmî araştırmaların konusu olabilmiştir.[3]

Hemen hemen aynı sosyal, siyasi ve ekonomik şartlar içerisinde yetişmiş, birbirine benzeyen eğitimi almış olmalarına rağmen edebiyat anlayışlarında ufak farklılıklar görebildiğimiz bu nesli oluşturan belli başlı isimler şunlardır:

Abdülhalim Memduh, A. Nazım, Abdülganî Senâ, Abdülkerim Hâdi, Abdülkerim Sâbit, Abdürrahim Rüşdü, Ahmed Vefa, Alaybeyzâde Nâci, İbnü'r-Reşad Ali Ferruh, Ali Kemal, Ali Nizami, Andelib (Mehmed Fâik Esad), Avanzade Mehmed Süleyman, Ayn Nadir(Ali Ekrem), Cerrahizâde Ali Sâcid, E(lif) Nâzım Bey, Fâik Hilmi, Ferâizcizade Osman Fâiz, Hâlid Safâ, İbn-i Fikri Lütfi, İbnü'r-Rif'at Sâmih, Mehmed Celâl, Mehmed Müncî, Mehmed Re'fet, Mehmed Rif'at, Mehmed Salâhî, Mehmed Ziver, Menemenlizâde Mehmed Tâhir, Muallim Feyzî, Müncî Fikri, Müstecâbizâde İsmet, Nâbizâde Nâzım, Nureddin Ferruh, Recep Vahyî, Reşad Bey, Selânikli Fazlı Necip, Selânikli Tevfik, Şeyh Vasfî, Tepedelenlizâde Kâmil, Vecihî, Zâimzâde Hasan Fehmi...

Sözü edilen bu yazar ve şairler, 1860'lardan sonra açılmış yeni tarz eğitim kurumlarından yetişmiş olduklarından, düzenli ve disiplinli eğitim imkânı buldular. En önemlisi bu okullarda yabancı dil öğrenerek Batı edebiyatını, özellikle Fransız edebiyatını birinci elden okuma fırsatı buldular ve bununla birlikte roman, öykü ve şiir gibi türlerde pek çok eseri Türkçe'ye çevirdiler. Böylece edebiyatımızda hem tür, hem şekil ve hem de konu bakımlarından yenileşme yolunda örnek oluşturacak eserleri tanımış oldular. Aslında en önemlisi kimi edebiyat tarihçilerinin Servet-i Fünuncular'a yüklediği çoğu yeniliklerin başlatıcısı oldular.

Ara Nesil şair ve yazarları -örneğin kendilerinden sonra gelen Servet-i Fünuncular gibi- belli bir dergi veya gazete etrafında toplanmış değillerdi. Bunlar, bütün faaliyetlerini çoğu ancak bir ya da iki yıl yayınlanma fırsatı bulabilmiş elliye yakın dergi[4] ve *Tercüman-ı Hakikat* ve *Saadet* gibi gazetelerde sürdürmüşlerdir. Dil ve edebiyatın gelişmesi için gayret ettikleri açıkça görülen bu yazar ve şairler, hemen hemen aynı yaşta olmaları ve yeni açılan eğitim kurumlarından mezun olmaları dolayısıyla da aynı duygu, dü-

şünce ve zevk anlayışına sahip oldukları görülse de, etkilendikleri Batılı edebiyat akımlarına göre sanat ve edebiyat anlayışlarında ufak da olsa ayrılıkların olması tabiîdir.

1885 yılında Abdülhak Hâmid'in *Makber*'i yayımlaması, Yeni Türk edebiyatında âdeta bir deprem meydana getirir. Bu eser, metafizik karışımı bir Romantizmin aşırı bireyci bir şiir ve edebiyat anlayışıyla birleştiği hür bir edebiyata hız vermiştir. Bu eserin yayımından itibaren o zamana kadar ele alınmamış ve görülmemiş konulardaki mesele ve tartışmalar, Ara Nesil'i oluşturan kişilerce de çeşitli gazete ve dergilerde önemli bir sayıda eleştirel yazılar yer almaya başlamıştır.

Bu nesil, edebiyatı önceki nesilden farklı algılamışlar, edebiyatı ve onun her türünü geliştirme ve güzelleştirme yollarını aramışlardır. Edebiyatı başta politika ve sosyal meseleler olmak üzere diğer alanlar için kullanmamışlar, genellikle estetik bir olgu olarak görebilmişlerdir. Dergilerin sayısının gittikçe artması da bu genç kuşağın eserlerini ve düşüncelerini yayma, böylece de edebiyatla ve türleri ile ilgili sorunları daha kolay tartışma alanı bulabilmişlerdir. Böylece henüz başlangıç aşamasında sayılabilen edebiyat eleştirisinin gelişme yolu açılmış olur.

Dipnotta da isimlerini belirttiğimiz yayın organlarındaki tartışmaların genel başlıkları, genel olarak edebiyat ve türleri hakkında yapılan tanımlamalar ve bunlara biçilen işlevler üzerinedir. Genel olarak bu yazılar, "edebiyat nedir, eleştiri deyince ne anlıyoruz, şiir nedir ve şâir kimdir; roman, hikâye, tiyatro, bu türlerinin tanım ve işlevleri nelerdir" gibi konu başlıkları taşımaktadırlar. Bunlarla birlikte bu dönem dergi ve gazetelerde birçok Türk ve Batı edebiyatçıları ile edebiyat akımlarının tanıtıldığı ve eleştirildiği yazılara da sıklıkla karşılaşılmaktadır. Şimdi bu neslin yukarıdaki ana başlıklar çerçevesinde eleştirel görüşlerine kısaca değinelim.

a) Ara Nesil'e göre "***edebiyat"***:

Ara Nesil, edebiyatın sözlük anlamından yola çıkarak, zamanla kazandığı yeni anlamlar, değişen içerik ve fonksiyonu üzerinde bazen ortak, bazen kişisel görüşler ortaya koymuşlardır.

Öncelikle onlar edebiyatla ahlâkı ilişkilendirirler. Bu bakış bize Tanzimat sonrasında edebiyat ve "edip"e ahlâkî bir fonksiyon yükleyen Şinasi'nin şu sözlerini hatırlatmaktadır: *"Fenn-i edeb bir marifettir ki insana haslet-âmuz-ı edep olduğu için nâmına edeb ve sahibi ehl-i edib tesmiye kılınmıştır.*"

Ara Nesil'e göre edebiyat, insanın manevî yönünü etkilemesi ve eğitmesi bakımından önemlidir. Keza edebiyat, insanlardaki kötü ah1âki eğilimleri "tasfiye eder" ve onlardaki "fikrî, hissî ve vicdanî" güzelliklerin ortaya çıkmasını sağlar. Aynı zamanda toplum eğitimi açısından da edebiyat ile sosyal ahlâk arasında sıkı bir ilişki vardır. Örneğin Mehmed Ziver'e göre edebiyat, insanlardaki kötü ahlâkı giderir ve onlardaki fikrî, hissî ve bedîî güzelliklerin ortaya çıkmasını sağlar ve böylece de "*terbiyet-i efkâra hâdim"* olur.[5]

Bir milletin "ilmen", "ruhen", ve "maddeten" kalkınması için ilimden önce edebiyata düşen görevler vardır. Bu itibarla güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat, felsefe, sosyoloji, fen gibi sosyal ve müspet ilimlerden önce gelir veya onların hayatta-

ki rolünü tamamlar. İnsanoğlu sadece mücerret güzelliğin değil, tabiatta ve kâinattaki güzelliklerin varlığını da edebiyat sâyesinde hissetmiştir. İşte Menemenlizade Mehmed Tahir'e göre bir milletin ilerleyebilmesi ve bekası için edebiyatın müspet ilimlerden daha önce düşünülmesi ve asıl ona önem verilmesi gereklidir. Çünkü bir düşünce ve duygunun ifade edilmesi, başkalarına aktarılabilmesi, edebiyatın yaşatılması, ortak duygu ve düşünce hâline gelmesi için olgun bir dile ihtiyaç vardır. Dili de işleyen ve geliştiren edebiyattır. Bu bakımdan ilim ve fende ilerleme kaydedebilmek, ancak edebiyatın "ıslah ve terakkisine" çalışmakla sağlanabilir.[6]

Abdülganî Senâ da, coğrafya, renk ve dil gibi farklılıklara rağmen, hangi millete mensup olursa olsun bütün insanlar tabiat ve olaylar karşısında belli tepkiler göstermişler, sözlü ya da yazılı olarak bu tepkileri nesilden nesile aktarmışlardır. Yazara göre insanların taibat ve olaylar karşısındaki duygulanma ve etkileşmeleri doğal bir durumdur. İnsan bunları "bir lisan-ı münasiple" ifade ederler. İşte bu ifade etme biçimleri, geniş anlamda edebiyatı oluşturur. Bu özelliği bakımından edebiyat aynı zamanda bir milletin uygarlık derecesini gösterdiği gibi toplum ahlâkının da bir aynasıdır.[7]

b) Ara Nesil'e göre "***tenkit***":

Ara Nesil yazarları, bir edebiyat terimi ve bir türün adı olan Fransızca *critique*'e karşılık olarak hemen hemen aynı anlamda "tenkit", "intikat" ve "muaheze" gibi farklı terimler kullanmışlardır. Bu yazarlar çeşitli edebiyat ve eleştiri meseleleri üzerinde teorik olarak durdukları gibi belli edebî eser ve şahsiyet hakkında da değerlendirmeler yapmışlar başka bir söyleyişle "uygulamalı eleştiri" yapmışlardır.

Şinasi'den itibaren Namık Kemal ve Mizancı Murad'ın da aynı fikri sürdüreceği bir "edebiyat-ı ahlâkiye" ilkesine dayandırılan bir eleştiri anlayışı edebiyatımıza egemendi. Abdülhak Hamid ve Recaizade Mahmud Ekrem ise edebiyatı sırf bir ilham, muhayyile ve duygu eseri olarak görüyorlardı. Bununla birlikte Beşir Fuad da pozitif bilimlerin objektif verileri dışında hiçbir şiir ve edebiyat olgusu kabul etmiyordu. İşte Ara Nesil de bazen bunlara benzer kimi zaman da değişik edebiyat ve eleştiri anlayışı ortaya koymuştur. Bu bakımdan Tanzimat nesli ile Servet-i Fünuncular arasındaki köprüyü onlar kurmuşlardır diyebiliriz.

Ayrıca şu da söylenebilir ki bu nesil "sübjektif eleştiri"nin olduğu kadar, "objektif eleştiri"nin de örneklerini vermişlerdir. Yer yer kimi konu ve kişiler karşısında hissi bir davranış göstermişler ise de, belli eser, kişi ve akımları ele alırlarken, kimi kavram ve sorunlara da objektif olarak yaklaşabilmeyi başarabilmişlerdir. Ara Nesil'in kimi Türk ve Batı edebiyatçılarıyla onların bazı eserleri ve çeşitli edebiyat akımları üzerindeki düşünceleri ve en önemlisi de eleştiri ve eleştirmenlere ilişkin söyledikleri bu bakımdan dikkate değerdir.

Menemenlizade Mehmed Tahir, Fransızların "critique" kelimesine karşılık olarak bizde "muahaze"nin kullanıldığını, fakat uygulamada Avrupa'lıların anladığı anlamda bizde eleştirinin bulunmadığını söyler.[8]

Ona göre Avrupalıların edebiyatta kaydettikleri ilerleme, her şeyden önce eleştiriye verdikleri önem dolayısıyladır. Bizde ise halk bu türden eserlere pek ilgi göster-

memektedir. Zaten ortaya konulan eserlerin çoğu kişisel kin ve nefretleri söyleme maksadıyla kaleme alınmıştır. Eğer "muâhaze" etmekten maksat sadece eserin gerçek güzelliklerini ortaya koymak olsaydı, ancak o zaman halk bu türden eserlere rağbet gösterecek ve yararlanacaktı. Zira "muâhaze" bir eserin yalnız kötü yönlerini ortaya koymak değil, bunlarla birlikte iyi ve güzel taraflarına da dikkat etmek veya ettirmektir. Kaldı ki eleştiri sadece edebiyatın değil, ilmin de gelişmesinde başlı başına bir araç ve ölçüttür.

Yazara göre eleştirinin "dürbîn-i tedkîk" (inceleme dürbünü) olma özelliğinin yanında başka bir fonksiyonu daha vardır. Bilimsel ya da kültürel bir eseri derinliğine inceleyip değerlendirmek ve eser hakkında bir hüküm vermekten aciz durumda bulunan "avama reh-nümalık" (halka yol göstericilik) etmektir.[9]

Ara Nesil yazarlarından Mehmed Ziver de bir yazısında eleştiri ve eleştirmen hakkında görüşlerini ortaya koyar. Ona göre eleştirmen "dakîk" (çok dikkatli ve ince düşünceli)dir. Veya en azından böyle olmak zorundadır. Çünkü "müdekkik" (inceden inceye araştıran) kişi daima "kâmilane ve hakîmane" (olgunlukla ve bilgece) hareket eder. Bununla birlikte eleştirmenler, okudukları eserlerin etkisi altında kalacak bir yargıda bulunmamalıdırlar; çünkü onlar "her feryadı işitirler, fakat müteessir olmazlar..." Bu demektir ki eleştirmenler her şeyden önce objektif bir tavra sahip olmalı, her türlü kişisellik ve hissilikten kendini kurtarmalı, ayrıca inceledikleri her esere insaf gözüyle bakmalıdırlar.[10]

Öte yandan "erbab-ı dikkat" olan eleştirmenler, toplumda derin bilgi ve kültür sahibi bir kişi olarak ağızlarına gelen her sözü söylemezler, düşüncelerini ancak uzun uzadıya devam eden "muhakeme ve mülâhazalardan sonra beyân ederler". Bu bakımdan onlar, toplumun en seçkin kesimini oluştururlar.[11]

Yazara göre edebiyat eleştirisinin nihaî amacı, insan düşüncesini geliştirmek ve bu gelişme aşamalarını ortaya koymaktır. Onun içindir ki eleştiri ve görüşler, "kâmilâne, edibâne ve hakimâne" olmalıdır. Nasıl ki bir ülkede sanayi ve ticaretin gelişmesinde rekabet önemliyse, birey ve toplumun ilerlemesinde de eleştiri o derecede önemlidir.

Yazar bütün bu anlatılanlara rağmen bizde eleştiriden ne anlaşıldığını şöyle açıklar: Bizde eleştiri denilince, "meram ve maksadı tayin etmeksizin tulumbacı-vâri sövüp saymak" anlaşılır. O kadar ki basın hayatımızda bugüne kadar görülen edebiyat eleştirilerinin hiçbiri "edibâne" hitam bulamamıştır. Çünkü eleştiri diye yazılanların çoğu "edebe, namusa, insaniyete riâyet olunmayarak" kaleme alınmıştır. Öteden beri basınımızda herkes "hürriyet ve müsavât" şartları içinde bulunulması sebebiyle fikirlerini arzu ettiği biçimde ortaya koyabilmektedir. Ne yazık ki bu serbestlik ve sınırsızlık ortamından yazarlarımız kötü şekilde yararlanmakta ve bu "türrehatla" (saçmalıklarla) dolu fikirlerine karşı koyan bir muhatap bulamayınca da meydanı boş bularak kendilerine "tavus kuşu" gibi önem vermeye kalkışmaktadırlar.[12] O hâlde eleştiri ve tartışmalarda her akla gelen söylenmemelidir. İnsan her ne kadar hatadan ayrı düşünülemezse de bu hatasını kabullenmek o kişi için olgunluk ve büyüklük demektir. Ancak basın ve edebiyatımızda bunları görmek mümkün değildir.

Yine yazara göre basın ve edebiyatımızda yapılan eleştiri ve tartışmalarda eski-

nin kural ve ölçülerinden daha çok "âheng-i zamana" daha açık söyleyişle çağın gereklerine, değer ve anlayışlarına "kulak vermeli" ve bütün değerlendirme ve yargılarımızın "hâl ve zamana muvâfık" olmasına dikkat etmeliyiz. Çağın gerisinde kalan ne bir insan,ne de bir toplum gelişebilir. Geçmiş yaşanmış ve bitmiştir. "Eski"nin ölçüleriyle bugünü idrak edemeyiz. Eskiyi bile ancak bugüne göre "muhakeme etmeli" ve değerlendirmeliyiz.[13]

Ali Kemal'e göre çağımızda eleştiri, bugün ayrı bir sanat ve bilim kolu durumuna gelmiştir. Hatta bütün bilim ve sanat alanlarına rehber ve öncülük etmektedir.[14]

Yazara göre bu anlamda eleştirmenler, yazar ve şairlerin *"üstad-ı içtihadı, münekkid-i fezâil-nihadıdır.*" Yani eleştiri ve eleştirmen yazarı teşvik eder ve okuyucu veya seyircinin esere rağbet göstermesine sebep olur. Ayrıca halkın iyi eserle kötü eseri ayırabilmesine yardımcı olur. Sanat eserleri böylece toplum içerisinde büyük ilgi görür ve gerçek değerine kavuşur:

İşte bizde bu işlev ve anlamda bir eleştiri ve eleştirmene ihtiyaç olduğunu dile getiren Ali Kemal, eleştirmen yokluğundan dolayı da okuyucularımızın ciddî ve kaliteli romanlara kavuşamamalarından şikayet eder.[15]

Mehmed Re'fet'in "İntikat" isimli yazısı, bu konudaki yazılar içinde belki de ilmi ölçütlere en uygun olanıdır. Yazar eleştiriyi insanın psikolojik ve fizyolojik yapısında arar. Ona göre eleştirel düşünce "şüphe"den doğar. Bulutlar arkasında kalmış fikirleri ve hakikat pırıltılarını ancak şüphe ortaya çıkarır. İnsan, önce bulutların arkasındaki gerçeği belli-belirsiz görür, ondan şüphe eder, sonra bu bulutları inceler, onların birbirine çarpmasını sağlar, daha sonra meydana gelen yıldırımların oluşturduğu şimşek pırıltıları sayesinde hakikati ortaya çıkarır. İşte bu bulutların arkasında müphem kalmış hakikatleri şimşeklerle ortaya çıkaracak ve insan idrakine sunacak olan tek araç eleştiridir.[16]

Mehmet Re'fet'e göre insanımız artık atalarının olağanüstü gayretiyle ortaya koymuş oldukları edebiyat, bilim ve sanat ürünlerine "meclûb-ı hakikat" olarak, yani "zevki hakikatte arayarak" bakmaktadır. Artık bilim ve kültürde açılan bu yeni yolu bir "meş'ale-i irşad" olarak geçmek için eski edebiyat ve sanat ürünlerine "irca-ı nazar(geriye bakış) eyliyor; verilen fikri haliyle kabul etmiyor, şüphe ediyor." Daha açık ifadeyle günümüz gençleri ve edipleri, atalarının ortaya koyduğu eserlere bakıyor, onları inceliyor, olduğu gibi kabul etmiyor, şüphe ile bakıyor.

İşte bu sayededir ki "edebiyat-ı sahiha" (gerçek edebiyat) yoluna girilmiş olur. Böylece edebiyatçı ve eleştirmenler, eski edebiyatın düşünce ve ürünlerini tekrarlamaktan çok bu yeni şeyler üzerinde düşünmekte, yani eleştirel bilgi alış-verişi yapmakta ve aralarında tartışmaktadırlar. Bu ortam bir millette ancak "edebiyat-ı sahîha" eleştirel düşüncenin varlığıyla gerçekleşebilir.

Yazara göre eleştirinin birey ve toplum üzerindeki etkisi de önemlidir. Sanat ve edebiyat çerçevesinde de kalınsa eleştiri, hem edebiyatçılara, hem de tüm millete rehberlik eder: "İntikad-ı edebî, edîbe, millete rehber-i mütalaât olur." [17]

Bu sözleriyle yazar, eleştirmenin birey, toplum ve hatta bütün insanlık için önemli bir görevi olduğu konusunu bir kez daha vurgulamış olur. Ayrıca eleştirmenin asıl

görevlerinin ne olduğu üzerinde de durur. Mehmed Re'fet'e göre eleştirmen, inceleyen, araştıran ve analiz edendir: *"...Fikr-i beşeri tahlil edecek, kalb-i beşere neşter-i tedkikini saplayacak şair değil, mütefennin müntekiddir..."*[18]

Yazarın eleştirmen kelimesine yüklediği sıfata dikkat edelim: "mütefennin" (bilim adamı). Yazar bununla da kalmaz, eleştirmeni ameliyat yapan bir operatör doktora benzetir; bu öyle bir operatördür ki, elindeki neşterle eseri ve sahibini en ince ayrıntısına dikkat ederek inceler, ayrıca yazarı, bütün karakter yapısını, doğuştan gelen özelliklerini ve içinde bulunduğu çevre şartlarıyla birlikte ele alır:

"*Bir müntekid bir ehl-i teşrîhe benzer. Elinde hakikat-cûyane salladığı neşter-i tedkîkini edibe, âsâr-ı edebîyeye uzatır, onları parçalar, bu edibin şu eser-i edebîyi vücûda getirmek için tâkip ettiği fikri, tâbi olduğu kavâidi, hisseylediği ızdırabı göstermeğe çalışır. Muharririn tabiatını, mizacını tetkik eder; muharriri te'lif-i esere sevk eden hadise-i hayatîyeyi, ilkaât-ı tabiat-ı muhitayı pîş-i nazara alır. Müntekid yalnız bir hadiseyi, bir eseri esbâb-ı mûcibe ve netâyic hâsılasıyla tâkib eder. Bu suretle eser nevâkıs veya meziyât-ı kâmilesiyle arz-ı vücûd eder."*

Yazarın bu ifadelerinde görüldüğü gibi artık eleştiri ve eleştirmen anlayışında artık hissî değerlendirmelere, yahut izlenimlere dayanan "sübjektif" veya "impresyonist" bir tenkit görüşü hakim değildir. Eleştirmen "mütefennin" (bilim adamı) sıfatını da taşıdığı andan itibaren eleştirinin de mahiyeti değişmiştir. Kaldı ki bir eserin vücut bulmasında sanatçının mizaç ve kişiliği, muhiti, hayatı gibi faktörlerden bahsetmek, Türk eleştirisini alışılagelen düşünce ve anlayışlardan kurtararak Batılı anlamda eleştiriye yaklaştırır ya da onların etkisi altında bir eleştiri görüşü ortaya koyar. Nitekim aynı yazarın aşağıdaki düşünceleri bir yandan Hyppolite Taine'i, diğer yandan Saint-Beuve'ü kuvvetle hatırlatır:

"Müntekid, kârilerine tanıtmak istediği bir şair veya muharririn nakâyıs-ı sarfiyye ve nahviyesi ile uğraşmamakla beraber, eserlerinde gördüğü sanâyi-i edebîye, tezyinât-ı lafzîye karşısında da mütehayyirâne, meftunâne durmaz. Hadisât-ı hayatîyeyi tedkik eder, tabiatini, mizacını tayin ettiği şair veya muharrir üzerinde tesirat-ı alem-i hariciyeyi gösterir."

Bu cümlelerden anlaşılıyor ki artık eleştiri, bir eserin yalnızca imla ve dilbilgisi kurallarına uygun olup olmadığının belirlenmesi ve bu kusurları eser sahibinin yüzüne çarpmaktan ibaret değildir. Eleştirmen bu görevi dil ve gramer uzmanlarına terk etmelidir. Keza bir eserde söz ve edebiyat sanatlarını bulup çıkarmak da tenkitçiye düşmez. Onun esas görevi, bir eserdeki insana ait durumları, insan ile hayat arasındaki ilişkileri ortaya koymak; o edebî eser ve yaratıcısına etki eden dış etkenleri tespit etmektir.

Eleştiride dikkat edilmesi gereken bir nokta daha vardır: Eser ile sanatçı ayrı ayrı ele alınmamalı, aralarında sıkı bir ilişki, birbirini tamamlayan ve izah eden ilişkiler bulunduğu unutulmamalıdır. Bu bakımdan tenkitçinin bir başka görevi de bizzat eseri ele almanın yanında, o esere tesir eden faktörleri, yazarın mizacını, yetişmesini ve bulunduğu çevreyi araştırmaktır.

Bu böyle olmakla birlikte eleştirmenin şu konuyu da unutmaması gerekir: Edebî

eser, dış alemden gelen etkilerin ve sanatçının mizacının bir ürünü ve bileşkesidir. Ancak eleştirmen, edebî eserde görülecek eksikliklerden dolayı şair veya yazarı yerden yere vurmamalıdır. Bu eksiklikler veya zaaflar toplumun; dış dünya ve çevrenin etkisi sonucu da olabilir. Bu bakımdan eleştirmen sadece hata bulan değil, anlamaya ve anlatmaya çalışan insandır. O aynı zamanda eserdeki değerleri ve güzellikleri görmeli ve göstermelidir.

Yazara göre eleştirmeni bütün bu "muâhezât" ve "tarizât"tan (eseri ve sanatçıyı sırf olumsuz yönleriyle ele almaktan) gerçek eleştiriye ulaştıracak ve yükseltecek bir yol da bir çeşit "erudition" demek olan, edebî eseri edebiyat-dışı bilgiler, kaynak ve belgelerle açıklama metodudur.

Mehmed Refet de Mehmed Ziver gibi, eleştirmeni topluma rehber olarak görür. Ona göre de eleştirmenler hem yazar ve şairleri yönlendiren, hem de halkı aydınlatan ve genel kültürünü yükselten kişilerdir. Ayrıca edebiyat akımlarının oluşmasında ve edebiyatın gelişmesinde yol gösterici durumundaki tek kişi ancak eleştirmendir. En geniş anlamıyla toplumun "mürebbi-yi efkarı", yani düşüncelerini eğiten kişisidir; fakat yazara göre bizde bütün bu özellikleri taşıyan eleştirmen henüz görülmemiştir:

"Bizde sıhhat ve sakamet asarı gösterecek, halka rehber-i mütalaat olacak müntekid yetişmemiştir. Edebiyatımız ibre-i nâzıme-i harekatı bulamamış, tereddüt ediyor."[19]

Halid Safa'ya göre eleştiri, edebiyat eserini içerik ve konularına göre inceleyen, yazarının da başarılı veya başarısızlığını gösteren bir ölçüm aracı ve ölçütüdür.[20] Bunun yanında Halid Safa, Avrupa'da eleştiri ve eleştirmenin yazarlar üzerine olan etkisine dikkat çeker. Ona göre yazar ve eserlerin geleceğin, eleştirmenin ağzından çıkacak "iki söz"e bağlıdır. "Mizane-i tenkid" (eleştiri terazisi) sayesinde yazar ve eserler halk arasında rağbet görür, şöhret kazanır veya tam tersine unutulmaya mahkûm olurlar.[21] Yazar bu görüşüne örnek olarak Fransız edebiyatını gösterir. Nitekim romancı Georges Ohnet, eleştirmen Jules Lemaitre'in eleştirilerinden sonra şöhretini koruyamamıştır. Halid Safa, bizde eleştirinin Batı'daki anlam ve fonksiyonuna henüz ulaşamadığını, ancak Batılı eleştirmenlerin bu konudaki eserlerinin Türkçe'ye çevrilerek Türk okuyucusunun bu konuda fikir sahibi olabileceğini söyler.[22]

Bütün bu ifadelerden sonra diyebiliriz ki Ara Nesil'in eleştiri ve eleştirmen anlayışında artık kişisel ve duygusal değerlendirmelere, yahut kişisel izlenimlere dayalı "sübjektif" veya "impresyonist" bir eleştiri görüşü hâkim değildir. Artık eleştirmen, kendilerinin nitelendirmesiyle "mütefennin" sıfatını da taşıdığı andan itibaren eleştirinin mâhiyeti değişmiştir. Bir eserin vücut bulmasında sanatçının mizaç ve şahsiyeti, muhiti, hayatı gibi faktörlerden bahsetmek, Türk eleştirisini alışılagelen tavır ve düşüncelerden kurtararak Batı eleştirisinin bazı teori ve kavramlarına yaklaştırmak demektir. Yahut onların etkisi altında bir eleştiri görüşü ortaya koymaktır. Bu itibarladır ki Ara Nesil mensupları, "sübjektif tenkit"ten çok "Objektif tenkit"in örneklerini vermişlerdir. Gerçi edebî eserlerinde bazen santimentalizme varan hissi bir davranış göstermişlerdir. Fakat belirli bazı eser, şahsiyet ve akımları ele alırken yer yer eleştirinin objektif ölçülerini ve meselelerini de ihmal etmemişlerdir..

Bu bakımdan onların Fuzulî, Nef'î, Şeyh Galip, Abdülhak Hamid, Recaizade M.

Ekrem ve Muallim Naci; Bernardin de Saint-Pierre, François Coppee, Alexandre Dumas Fills,Octave Feuiller ve Victor Hugo v.s. gibi Türk ve Batı edebiyatçıları ile onların bir kısım eserleri ve edebiyat akımları üzerindeki düşünceleri ve bunlar dolayısıyla de bizzat eleştiriye ve eleştirmene ilişkin söyledikleri dikkate şâyândır.[23]

Ara Nesil, Eski Türk edebiyatının bazı şâirleri üzerinde dururken, onları dil ve anlatım yönünden değerlendirmişler, ayrıca diğer yabancı (Doğulu veya Batılı) edebiyat ve edebiyatçılarla da karşılaştırmışlardır.

Ara Nesil'e göre eski edebiyatımız bizim klâsiğimizdir. Avrupalı klâsikler kadar mükemmeldir. Bununla birlikte divan şâirlerimiz Acem edebiyatı yerine Arap şiirini örnek alsalardı, şiirimiz bugün "müşâhede"ye dayanan ve gerçeğe daha yakın olan bir estetik zevke ulaşmış olacaktı. Onlara göre yabancı milletlerin edebiyatlarından etkilenmek tabiidir; ancak aşırıya kaçarak taklide düşmek millî edebiyatın gelişme ve ilerlemesine engeldir.

Her şâiri kendi çevresi ve sosyal şartlarına göre değerlendirmek gerekir. Milletlerin edebiyatları devirlerden ve onların silsilesinden meydana geldiği gibi, her devri temsil eden ve aynı zamanda bir "tavr-ı mahsus" sahibi olan "üstad şahıs"lardan da vücûda gelir. Eski şâirlerimizde de görülen budur.

c) Ara Nesil'e göre ***Batı edebiyatı ve Akımlar:***

Ara Nesil, gerek yaptıkları çevirilerde gerekse telif eser ve makalelerinde birçok Batılı edebiyatçılara yoğun bir ilgi duydukları anlaşılmaktadır. Söz konusu çeviri ve yazı faaliyeti, onların Avrupa edebiyat ve basınını yakından takip ettiklerini gösterdiği gibi, edebiyatta Batı'ya yönelişin artık dönüşsüz, vazgeçilmez ve engelsiz bir hız kazanmış olduğunu da açıkça ortaya koyar.

Hemen hemen bütün Batı edebiyatlarından tefrika ve münferit parçalar hâlinde yapılan bu çevirilerin kronolojik ve alfabetik listeleri, onlardan çıkarılacak istatistiksel sonuçlar bu vâkıayı şaşmaz bir şekilde ve somut olarak ortaya koyacağı gibi, mukayeseli edebiyat araştırmalarının da zengin bir kaynağını oluşturacaktır.[24]

Başta Victor Hugo, Emile Zola ve Shakespeare olmak üzere birçok Batılı şahsiyet hakkında kaleme alınan makalelerde ise genellikle "hayat-şahsiyet eser" bütünlüğüne dikkat edilmiştir. Bu inceleme ve değerlendirme tarzı zamanına göre dikkate değer bir yöntemdir.

Ara Nesil, Batı'dan yaptıkları çevirilerle, eser tanıtımına yönelik ve biyografik mahiyetteki makalelerle aynı zamanda edebiyatımızda Romantizm, Realizm ve Natüralizm gibi akımların tanınmasına yol açmıştır. Ayrıca edebiyatımızda etkisi ve varlığı görülen bu gibi akımlar hakkındaki teorik görüş, eleştiri ve tartışmalar bu dönem yayımlanan dergilerde sıkça rastlanır. Bilindiği gibi, edebiyat akımları üzerindeki yazı ve tartışmalar, Beşir Fuat'ın *Victor Hugo* isimli eserini yayımlaması üzerine yoğunluk kazanmıştır. Bu eserden itibaren "hayâliyûn" tabiriyle karşılanan "Romantizm" ile "hakikiyyûn" denilen "Realizm" karşılaştırılarak "akım eleştirisi"nin bizdeki ilk örnekleri verilir.[25]

Ara Nesil mensupları, gerek Romantizm, gerekse Realizm ve Natüralizm hakkın-

da kaleme aldıkları yazılarda belli ölçüleri göz önünde bulundurmuşlardır. Cevap aradıkları ve bulmaya çalıştıkları meseleler şunlardır:

1- Sanatta amaç ne olmalıdır? Hakikat mi yoksa güzellik mi sanatın prensibidir?

2- Edebiyat eseri topluma faydası ve ahlâka uygunluğu oranında değerli ve güzeldir.

3- Edebiyat eserinde tabiat ve eşyayı, insan ve olayları nitelendirir ve sınıflandırırken "hakikate ve fenne" uygunluk mu önemli, yoksa sanatlı söyleyiş ile duygulara sesleniş ve güzel anlatım mı önemlidir?

4- Toplum ve tabiatın sadece "rezalet ve sefalet"lerini değil, "fazilet ve güzellik" lerini de ele almak, görebilmek ve göstermek gerekir..

Menemenlizâde Mehmet Tâhir'in dışında Ara Nesil yazarları genellikle Realizm ve Natüralizm'in edebiyat ve sanat prensiplerini tercih etmişlerdir.

d) Ara Nesil'e göre ***Şiir ve Şair:***

Ara Nesil yazarları şiir ve şâir hakkında bazı görüşleri öne sürer ve tanımlar yaparken, daha çok o dönem edebiyatının da nabzını elinde tutan Recâizâde Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid'in etkisi altında kalmışlardır. Ancak onların bu gibi konulara ilişkin düşüncelerine yeni yorumlar getirmek suretiyle devrin şiir ve şair görüşlerini hem yansıtmış, hem de genişletmişlerdir. Ayrıca o yıllarda Batı'dan çeviri yoluyla edebiyatımıza girmiş olan Romantizm'in aşırı hassasiyet, sübjektiflik, tabiatla birleşmiş duygu ve düşünceleri lirik bir şekilde ifade etme, insan "ben"inin hürriyeti, tabiata kaçış ve sığınma gibi özellikleri ile Ara Nesil'in şiir anlayışları arasında dikkat çekici bir benzerlik mevcuttur. Bu genişlik ve hürriyet şiirin şekil ve teknik unsurlarına da etki etmiştir. Böylece bu nesil şairleri Türk şiirini Divan şiirinin şekil özellikleri ve beyit sistemi çerçevesindeki sınırlarını zorlamış, klasik nazım şekillerinde kimi kafiye düzeni değişiklikleri yapmalarının yanında şiirde başlık kullanma gibi kimi farklı kullanılışları tercih etmişlerdir. Ayrıca bu dönemde Batılı çeviri şiirlerin yayımlanması ve artmasına paralel olarak Batılı nazım şekilleri de dergi ve gazetelerde kendini göstermeye başlamıştır.[26]

Artık şeklin katı kuralları duygu, düşünce ve hayâlleri sınırlamamakta, bilâkis şiirin dış yapısı, şâirin düşünce ve duygularına göre şekillenmektedir. Şiirde ön plânda gelen güzelliktir ve güzellik de şiirin muhtevasını yapan her şeydir. Şiirde örneğini tabiattan alan ve ancak tabiat hâdiseleriyle açıklanabilecek nitelikleri taşıyan "his, fikir ve hayâl"in meydana getirdiği güzellikler önem taşımaktadır. Artık bu dönem şiir anlayışında ferdî hisler derinleşmiş, fikirler ulvîleşmiş, insan tabiatı her ân beş duyuyla hisseder ve yaşar olmuştur.

Ara Nesil içerisinde Abdülhak Hâmid ve Recaizâde M. Ekrem'in etkisinin en belirgin olarak görüldüğü sanatçı olan Menemenlizâde M. Tahir'e göre şiir, "*mukaffa, mevzun iki söz söylemekten ibaret değildir."* Şiirde anlam ve etkinin inceliği esastır. Ona göre "*bir söze şiir diyebilmek için vezninden, kafiyesinden ziyade manasının bir melek gibi hafif hafif tebessümlerle ruhu okşayacak nesîm-i seherin ağaç yapraklarına verdiği ihtizazlar gibi vicdanda latîf lâtif tesirler hâsıl edecek surette olmasına bakılır."*[27]

Ara Nesil'in aşırı derecede duygulu şairi Mehmed Celâl de şairi fizikî ve rûhî ya-

pısıyla tasvir eder ve şiiri, vahşî tabiat karşısında dehşete kapılan "minicik bir kuşun" yürek parçalayan çığlığına benzetir.[28]

Ara Nesil yazar ve sanatçıları içerisinde romantik ve santimantal şiir anlayışını ortaya koyanların yanında, şiirin belli bir hazırlıktan sonra ulaşılabilecek, belli bir kültür birikimiyle elde edilebilecek bir cevher olduğunu öne sürenler de vardır. Onlara göre şiir insanın zihnî ve hissî dünyasını anlatır ve bunun yanında şiir, soyut düşünce ve duyguların ifadesi için bir araçtır. Şiirde ayrıca zihinle kavranan objenin arkasındaki âlem anlatılır.

Nabizâde Nâzım'a göre de bir şiir, okuyucuya güzel duygular verme ve zevkini tatmin etmenin yanında, onun için bir ibret levhası da olmalı ona bir fayda sağlamalı, bu açılardan da hiçbir zaman gerçek dışı olmamalıdır. Böyle şiirlere "şiir-i sahîh"diyen N. Nâzım, şiirin bir birey-okuyucunun zevkinden ziyade toplumun aydınlanmasına hizmet eden şiirlerdir. Daha önceki örneklere bakılınca edebî sanatların şiirde gerçeklik duygusunu yok ettiğini belirten N.Nâzım, "tab-ı selîm ve zevk-i selîm"e uygun olmak şartıyla şiirde edebî sanatların kullanılmasını yerinde olacağını söyler. O, kullanılan bu türden edebî sanatların şiir türünde dile getirilecek gerçekleri daha kuvvetle ve anlaşılır bir şekilde ifade etmeye yardımcı olması açısından önemser. N. Nâzım, şiirin klâsik tanımı olan "mevzun ve mukaffa söz" şeklindeki anlayışa da karşıdır. Ayrıca o, Abdülhak Hâmid ve Recaizâde M. Ekrem'in şiire getirdiği yeni tanımları da reddeder:

"Bizim şairlerce her şey şiir imiş. Meselâ bir şâhinin feryadı dahi şiir imiş, kalemi kırıp kırıp ezmek dahi şiir imiş! Pîr-i muganın miço, yani muğbeçeyi çağırması dahi şiir-i ulvî imiş!

Zannederim ki öküz arabasının gıcırtısı dahi şiir olacak!"[29]

Bütün bu görüşlerin yanında Ara Nesil'e mensup kimi yazarlar, o devreye kadar sık sık tekrarlanmış olan edebiyatın ahlâkla sıkı ilişkisi olduğunu ifade ederler ve ayrıca toplumun emrinde bir eğitim aracı olması gerektiğini söylerler. Böylece biz, şiirin sosyal bir vâkıa olduğu görüşü bu dönemde geçerliliğini koruduğunu anlamış oluruz. Onlara göre insanlara "fenalık ile fazileti" ayırabilmeyi en iyi bir şekilde ancak şairler öğretebilirler.

Nihayet bu nesil, güzel sanatların bir kolu olarak şiiri resimle karşılaştırmış, yer yer şiiri resimden daha üstün ve etkili olarak görmüşlerdir.[30]

e) Ara Nesil'e göre ***vezin ve kafiye:***

Ara Nesil'in vezin hakkındaki görüşleri aruz-hece vezinlerinin karşılaştırılması, veznin şiir için önemi ve şiirin âhengini sağlamadaki rolü gibi meseleler üzerinde yoğunlaşmıştır.

Ali Ferruh, parmak hesabı da denilen hece vezninin bizim milli veznimiz olduğu görüşündedir. Arap ve Acemlerle siyasî ve edebî ilişkilerin zamanla ilerlemesiyle resmî yazışmalar ve edebî eserlerde Arapça-Farsça kelimeler giderek artmaya başlamış, böylece Türkçe'nin kelime kadrosu değişmiş, buna bağlı olarak da millî vezin olan hece vezninin yavaş yavaş terk edilip yerine Arap edebiyatı ürünü olan aruz vezni kullanılmaya başlanmıştır.[31]

Nureddin Ferruh ise, "vezn-i Arabî" dediği aruz veznini de bırakır, "serbest şi-

iri" savunur. Yazar, veznin şiirde tek başına bir âhenk oluşturduğu görüşü yanlıştır; ona göre şiir her şeyden önce "tekellümün musikîsidir"; bu da şiirde "iç âhenk"ten başka bir şey değildir. Ayrıca sanat kurallarının bilim kuralları kadar kesin olmadığına işaret eden Nureddin Ferruh, vezinsiz de şiir yazılabileceğini iddia ederken buna karşı çıkmanın da anlamsız olduğunu söyler.[32]

"Ara Nesil" Hâmid, Ekrem ve Muallim Nâci gibi üstat saydıkları şâirlerin görüşlerinden yola çıkarak kafiye hakkındaki düşüncelerini de ortaya koymuşlardır. *Malûmât* dergisinde çıkan imzasız bir yazıda (nr. 28, "Şafak Sadaları", 25 Ağustos 1310-6 Eylül 1894) kafiyenin genç şairler tarafından farklı ve yeni şekiller denenmek suretiyle kullanılması ve zaman zaman da ihmal edilmesi övülür. Yazara göre kafiyelerin kurallara uygun olarak kullanılmasından çok, güzel ve doğal olmaları şiir için daha yeğ tutulmalıdır.

Menemenlizâde M.Tâhir, kafiyenin şiirde "kulak için" yani bir âhenk unsuru olduğu görüşündedir. Ancak kafiyenin hâlihazırda varolan katı kuralları hafifletilmezse, şiir tabiîlikten uzaklaşabilir böylece fikir ve hisler kayıt altına alınınca, şiirde sunilik ve samimiyetsizlik ortaya çıkar.[33] Nureddin Ferruh vezinde olduğu gibi kafiyede de serbestlik taraftarıdır. Şiirin bir "kayıt" olan kafiyeden ziyâde, "hissiyâta tâbi olması" gerekir.

f) Ara Nesil ve ***Mensur Şiir***:

Recâizâde M. Ekrem'in "nesr-i muhayyel" terimiyle karşıladığı, daha sonra da "mensur şiir" olarak adlandırılan ve Türk edebiyatına Batı'dan çeviri yoluyla giren mensur şiir,"Ara Nesil"in ilgi gösterdiği bir edebî türdür. Bu tür Ara Nesil içinde "nesr-i muhayyel, "nesr-i şâirâne", "nesrâi şiir-âmiz", "nesr-i nazm-âmiz", "mensûre", "nesr-i hayâlî" gibi değişik isimlerle anılmıştır.

g) Ara Nesil'e göre ***roman ve hikâye***:

Ahmed İhsan, roman ve hikâyeyi şiire tercih etmiştir. Ona göre roman insanın beşerî ve vicdanî duygularını yansıtır, bu bakımdan bir toplum için "hakîm" yani filozoftan daha önemlidir.[34] Bu tercih hem şiirin o devirdeki durumuna göre eski edebiyatın kalıplaşmış şekil ve muhtevasına tepki gösterilmesi, hem de Batı etkisiyle müşahhas insana, hayata ve hakikate yönelen bir edebiyat anlayışının iyice yerleşmesi dolayısıyladır. Bunu da en iyi şekilde ancak hikâye ve roman vasıtasıyla gerçekleştirmek mümkündür.

Mehmed Müncî romanı birtakım hayallere bağlanarak değil, psikoloji ve fizyoloji gibi bilimlerde olduğu gibi, deney ve gözleme dayalı araştırmalarla elde edilebilecek bilgilerin yardımıyla yaratılan eserler olarak görür. İşte Avrupa'da bu tip romanların çoğalması ve rağbet bulması yüzünden "*menakıb-ı hissîye ve vicdanîye fevkalâde ehemmiyet kazanmış",* böylece roman okuyucularında "*zevk-ı hissî ıttırad-ı tedricî ile tezâyüd etmiştir.*"[35]

Ali Suad ise romanları "*aşk, zarûret, sefalet ve insanî fazîlet*"lerin gözler önüne serildiği birer hayalî sergi olarak görür. Ona göre ister Romantik isterse Realist olsun romanlarda bazı ortak noktalar vardır. Romanların hepsinde ya bir aşk hikâyesinden veya toplumun en alt tabakası olan fakirlik ve fakirliğin yol açtığı ıstıraplardan, düşkün-

lüklerden yahut da içine düşülen sefaletin ağırlığı altında ulvî duygularını kaybetmemiş insanlardan söz edilir.[36] Mehmed Celâl ise bu gibi belli konularda romanların Türkçe'ye çevrilmesi ve gazete-dergi sayfalarında tefrika edilmesini kimi okuyucular açısından zararlı bulur. Ona göre çok asabî olanlar, aşırı hayâlperestler, öğrenci ve kadınlar, henüz iyiyi kötüden ayırabilecek yaşa gelememiş kişiler roman okumamalıdır. Burada Mehmed Celâl romanı tamamen zararlı bir tür olarak görmekten çok, ahlâkî bir endişe taşımaktadır. Onun esas amacı aşırı bir şekilde bu tip romanlara sarılıp rağbet eden ve bu yüzden dersleri, kocası ve ailesi ile yeterince ilgilenemeyen kişilerin dikkatini çekmektir. Nitekim aynı yazının devamında yazar edebiyatı, şiir ve hikâyeyi toplum için faydalı bulduğunu, bu tip eserlerin ise belli bir yaş ve eğitimden sonra okunabileceğini, zaten medenî insan" olmanın bunu gerektirdiğini söyler.[37]

Ara Nesil'e göre roman yazmakta asıl amaç, insanın duygu, düşünce ve hayallerini, araştırma ve gözleme dayalı tasvirlerle ortaya koymaktır. Onların sık sık tekrarladığı "tetkik", "tasvir", "tecrübe", 'hakikat" kelimeleri edebiyatımızın Romantizm'den Realizm ve Natüralizm'e doğru bir sıçrama yapmaya hazırlandığını açıkça göstermektedir.

Bilindiği gibi Ara Nesil, çeviri romanların yayımının arttığı bir dönemdir. Yayınlanan bütün gazete ve dergiler tefrika romanlarla doludur. Ancak bu romanların çoğu Batı'nın büyük romancılarının tanınmış eserleri arasından değil, çoktan devrini kapatmış, boş hayallerle dolu 3. sınıf veya popüler romanlardır. İşte bu durum kimi Ara Nesil eleştirmenlerinin dikkat ettiği bir konudur. Örneğin Ahmet İhsan bu yanlış çeviri seçimini romanın bizde henüz yeni tanınmasına ve emekleme devresinde oluşuna bağlar. Ona göre roman okuyucusunun okuya okuya olgunlaşacağını, zamanla boş hayaller yerine "toplumun aynası" durumunda olan eserler aramaya başlayacağını, ancak bunun için de zamana ihtiyaç olduğunu, acele edilmemesi gerektiğini ifade eder.[38]

h) Ara Nesil'e göre ***tiyatro***:

Bu nesil tiyatro türünün tanımı, toplum üzerindeki fonksiyonu, önemi, ferdin ahlâk, terbiye ve kültür bakımından gelişmesindeki rolü üzerinde de durmuşlardır.

Onlara göre tiyatro, toplumun ilerlemesi bakımından yararlı bir araçtır. Bununla birlikte bireyin ahlâkî ve fikrî olgunluğa erişmesi için de tiyatroya çok önemli bir görev düşmektedir. Tiyatro insanın başından geçebilecek çok olayları, çeşitli karakterleri yansıtma yoluyla izleyenlerin "ders-i ibret" almalarını canlı ve somut bir şekilde temin eder. Diğer önemli bir görev de tiyatronun eğitim aracı oluşudur. Zira tiyatro, insan ve toplumun bilim, sanat ve ahlâkî bakımlardan gelişmesine hizmet eder. Eğitim ve kültürün tiyatro aracılığıyla geliştirilmesi aynı zamanda bireyin ahlâkî bakımdan olgunlaşmasını sağlamak("tehzib-i ahlâk")demektir. Bu bakımdan Ara Nesil mensupları tiyatroyu bir sahne sanatı ve saf bir edebiyat türü olmanın ötesinde, sosyal bir fonksiyon görevini taşıyan, birey ve toplumun eğitimine yarayan bir araç olarak görürler. Böylece onlar tiyatronun "faydalı bir eğlence" olması düşüncesiyle toplumun ahlâkî, fikri ve siyasi olgunluğa erişmesine büyük hizmeti olacağını söyleyen Namık Kemal'le hemen hemen aynı görüşü paylaşırlar. Kaldı ki tiyatronun hem bir

edebiyat türü, hem de sahne sanatı olarak "tehzib-i ahlâk"a hizmet edeceği düşüncesi ilk tiyatro yazar ve tenkit.çilerinden itibaren kabul edilmiş ortak bir görüştür. Ara Nesil bu görüşle sadece bu devrin yorumunu getirmiştir.

Tiyatro konusunda bazı yazarlar ise, tiyatro ve mevcut tiyatro binalarının durumuna dikkati çekmişler ve Avrupa'daki binaların düzenli oluşu ve güzelliğinden bahsetmişler, bizdeki tiyatro salonlarının ise kahvehanelerden farksız olduğunu ifade etmişlerdir. Bunun yanında tiyatro binalarının nasıl olması gerektiği hakkında görüşlerini açıklamışlardır. Son olarak da geleneksel sahne ve temâşâ sanatlarımızdaki müstehcenliğe kaçan sözlerin kullanılmasından dolayı anne-babaların çocukları bu gibi oyunları izlemeye getirmeden önce daha dikkatli olmalarını önermişlerdir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Ara Nesil, edebiyatı ve onun eleştirisini kendilerinden önceki nesilden ayrı olarak algıladılar. Onlar için edebiyat nasıl estetik bir olgu olarak düşünmüş ve edebiyatı sadece edebiyat olarak kabul etmişlerse, eleştiriyi de artık bağımsız bir tür olarak görmüşlerdir. Bunun için edebiyatın her türünde eser vererek, onun her türünü geliştirme ve güzelleştirme yollarını aramışlardır. Özellikle şiiri doğrudan duygu ve düşüncelerin ifadesi olarak görmüşler, şiirde anlatım şekillerini ve sınırlarını tartışmışlar, romanın konularını genişletmişler, eleştirinin de bağımsız bir tür olmasında büyük çaba göstermişlerdir.

Bu nesil ayrıca gazetenin yanında ve ondan daha fazla sayıda yayınlanan dergiler yoluyla eserlerini ve eleştiriye ilişkin görüş ve düşüncelerini yayımlama fırsatı bulmuşlardır. Böylece edebiyat geniş bir tartışma alanı bulmuş oldu. Örneğin yeni edebiyat taraftarları ile eskiyi devam ettirmek isteyenler; romantiklerle natüralistler arasında geçen tartışmalar gibi.

İşte sanat ve edebiyat çerçevesindeki bu tartışmalar eleştiri türünün doğmasının ötesinde, bu türün alanının genişlemesine de yol açmıştır. Ayrıca bu tartışmalar, şiirin çeşitli alanları üzerinde düşünme yolları açtı. Edebiyatın, şiirin ne olduğu, kime şair denebileceği tartışıldı. Şiirin başta vezin, kafiye, dil ve anlatım olmak üzere çeşitli yönleri üzerinde duruldu. Bu dönemde yeni bir şiir dili ve şiir cümlesi arandı. Batılı nazım şekillerinin kullanılışı yaygınlaştı.[39] Resim altı şiir türü yaygınlaştı.[40] "Nesr-i muhayyel" denilen mensur şiirin ilk örnekleri verildi ve giderek yaygınlaştı. Çeviri çalışmaları genişlik kazandı. Dönemin dergilerinde Arap-Fars şairlerinin yanında Divan şairlerimiz ve bunlardan sayıca fazla olarak da Batılı yazar ve şairler tanıtıldı, eserlerinden örnekler verildi. Daha da önemlisi o dönemde ölenlerin ölüm haberlerinin yanında biyografilerine de yer verildi. Batılı edebiyat akımları tanıtıldı, özellikleri belirtilerek yer yer karşılaştırıldı. Böylece yeni bir duyuş, düşünüş ve ifade ediş şekli doğmuş oldu.

Şunu tekrar ifade etmekte yarar vardır: Bu dönem şair ve yazarları her ne kadar Batılı edebiyatlara yoğun bir ilgi ve rağbet göstermişlerse de, eski edebiyatımız kadar ortak İslâm kültürünün kaynaklarını, Arap ve İran edebiyatlarının temel eserlerini de unutmuş değillerdir. "Şark klâsikleri" olarak nitelendirilen eserlere yayın organlarında yer vermiş ve onları devrin okuyucularına tanıtmışlardır. Bu tespit bizi bir defa daha Yeni Türk edebiyatının şu önemli olgusuna götürür:

Ara Nesil'de, Batı tesirinde bir yenileşme hareketi devam ettiği kadar Müslüman-

Şark edebiyatları ve eski kültürümüzle ilişkilerimiz de kesilmiş değildir. Bu demektir ki, Yeni Türk Edebiyatı daima Batı edebiyatlarına açık ve yalnız onun tesirinde olan edebiyat değildir. Eski ve klâsik Şark, yeninin içinde devam etmektedir. Batı kültür ve edebiyatı karmaşık bir sentez olan Yeni Türk edebiyatının bütünüyle kendisi değil, onu yapan unsurlardan sadece bir tanesidir. Bu büyük sentez, başından beri üç büyük kaynak ve gelenekle beslenmiştir: Divan edebiyatımız-Halk edebiyatımız -Batı edebiyatı... Asıl değiştirici ve yenileştirici etki, şüphesiz Batı'dan gelir. Fakat Yeni Türk edebiyatının bu karakterini iyi anlamadan, onu tam ve doğru olarak değerlendirebilmenin mümkün olamayacağını da bilmek lâzımdır. Araştırmamızdan çıkardığımız belki de en önemli sonuç budur.

Şunu da unutmamak gerekir ki her nesil bir devir içinde yer alır; nesiller bir önceki nesle karşı çıkışları ile kendilerini ifade eder ve ortaya atarlar. Ancak karşı çıktıkları neslin anlayışını büsbütün ortadan kaldıramazlar. Çoğu zaman yeni anlayışların yanında eskileri de varlıklarını sürdürürler. Bazen bir neslin anlayışı, kendilerine çok yakın zaman dilimi içinde varlık göstermiş bir sonraki nesil tarafından benimsenir, geliştirilir.[41] Bu bakımdan edebiyat tarihleri ve ders kitaplarında Servet-i Fünunculara atfedilen birçok yenilik ve öncülüğün aslında Ara Nesil'de görüldüğü, ortaya atıldığı çoğu kez de filizlenip yeşerdiğini de unutmamak gerekir.

---

1 Mehmet KAPLAN, *Tevfik Fikret,* İstanbul 1987, s. 22. Bu nesil için kimi bilim adamları "ortaya giren, vasıta olan(aracı) anlamında "Mutavassitîn" demektedir. Ayrıca kimileri de Servet-i Fününcu olmamakla birlikte eski edebiyatın kurallarını sürdürmekten de yana olmayanlar anlamında "Ilımlılar" adını vermektedirler. Daha geniş bilgi için bakınız: Doç.Dr. Şerif AKTAŞ, "Edebiyatımızda Geçen Asrın Sonlarında "Mutavassıtîn" Grubunun Edebî Düşünceleri", *I. Millî Türkoloji Kongresi-Tebliğler,* İstanbul 1980; Dr. Himmet UÇ, *Ilımlılar ve Edebî Tenkid*, Erzurum 1990, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yay.; M. Kayahan ÖZGÜL, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi,* Ankara 2000, TDV Yayını, s. 15.

2 Ara Nesil'in başlangıç tarihi olarak Mehmet Kaplan, Hicri 1300'ü gösterir. Bu tarih, yaklaşık olarak aşağıda isimlerini sayacağımız dergilerin –özellikle Âfâk(1299-1300), Hâver(1301), Güneş(1301) ve Berk(1302-1303) vs. gibi - yayımlanma tarihi ile örtüşmektedir. Bunun yanında Abdülhak Hâmid'in *Makber*'i 1885 yılında yayımlaması ile de dönemin dergi ve gazetelerinde olumlu veya olumsuz yepyeni içerikte tartışmaların yoğunlaştığını da göz önünde bulundurursak bu tartışmaların yayımlandığı mecmuaların çıkış tarihini başlangıç olarak göstermek daha gerçeğe yakın olacaktır. Bitiş tarihi olarak da Servet-i Fünun topluluğunun oluşma tarihi olan 1896 Şubat'ını gösterebiliriz.

3 Necat BİRİNCİ, "*Menemenlizâde Mehmet Tahir*" (Basılmamış Doktora Tezi, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1981; M.Fatih ANDI, *Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl,* İstanbul 1995, 251 s.

4 Bunların belli başlıları, *Âfak, Âsâr, Berk, Envâr-ı Zekâ, Fevâid, Gayret, Gülşen, Güneş, Hâver, Hazine-i Evrak,Hazine-i Fünûn, Hizmet, Maarif, Malûmât, Manzara, Mekteb, Mir'at-ı Âlem, Mirsad, Muhit, Musavver Cihan, Mürüvvet, Nilüfer, Nokta, Resimli Gazete, Risale-i Hafî, Sa'y, Sebat, Şafak, Şûle, Şûle-i Maarif, Terakki ve Umran* gibi dergilerdir.

5 "Edebiyat-Âsâr", *Muhît,* nr. 2, 1305 (1888-1889), s. 27.

6 *Mürüvvet,* nr. 34, 12 Eylül 1887.

7 "Edebiyat", *Hazine-i Fünûn,* nr. 27, 29 Kânun-ı Evvel 1310 (10 Ocak 1895), s. 214-215.

[8] "Edebiyatımıza Dair Bir İki Söz", *Gayret*, nr. 11, 14 Mart 1302(26 Mart 1886), s. 42.

[9] A.y.

[10] "Münakaşat-ı Edebiyemize Dair...", *Gülşen*, nr. 14, 1 Mayıs 1302 (13 Mayıs 1886), s.54.

[11] A.y., nr. 15, 8 Mayıs 1302(20 Mayıs 1886), s. 59.

[12] A.y., *Gülşen,* nr. 15, s. 58-59.

[13] A.y.., s. 59.

[14] "Bir Numune-i Tenkid", *Mekteb*, nr.9, 21 Nisan 1310 (3 Mayıs 1894), s.414.

[15] A. y..

[16] "İntikad", *Hazine-i Fünun*, nr. 52, 23 Haziran 1310 (5 Temmuz 1894), s. 415-416.

[17] A.y., s. 416.

[18] A.y., s. 418.

[19] A. y., s. 416-417.

[20] "Tenkid", *Mekteb*, c. IV, nr. 23, 22 Şubat 1311 (6 Mart 1896), s. 354.

[21] A. y, s. 355.

[22] A.y.

[23] Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Mahmut BABACAN,*"Ara Nesil'de Tenkid"* (Basılmamış Doktora Tezi), İst. Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1993.

[24] Bu konuda yapılmış birçok çalışma vardır; Bunlardan bazıları: 1- Dr. İnci ENGİNÜN, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri,* İ.Ü. Edebiyat Fak. Yayını, Nu: 2577, İstanbul 1977; 2- Dr. Zeynep KERMAN, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma,* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay. Nu: 2436, İstanbul 1978.; 3- Ahmet Şerif ÇAYCI, "Tercüman-ı Hakikat Gazetesinde Batı Edebiyatı" (Basılmamış Doktora Tezi, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1993, 701 s.; Ali İhsan KOLCU, *Tercüme Şiirler Antolojisi*, Ankara 1999, 260 s.

[25] Daha geniş bilgi için bakınız: M. Orhan OKAY, *Beşir Fuad,* Dergâh Yayınları, İstanbul 1969

[26] Daha geniş bilgi için bkz. M. Fatih ANDI, *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri,* İstanbul 1997, 375 s.

[27] "Bir Mektup Yolunda Birisine....", *Güneş,* nr. 6, 1301(1884), s. 254.

[28] *Mürüvvet,* nr. 106, 22 Haziran 1304 (4 Temmuz 1888).

[29] "Şairiyet", *Manzara,* nr. 4, 15 Nisan 1303 (27 Nisan 1887), s. 45-46.

[30] Mehmet Re'fet, "Bir Kritik", *Maarif,* c. VII, nr. 204, 9 Teşrin-i Sani 1311 (21 Kasım 1895), s. 462.

[31] "Evzan-ı Millîyenin Terkiyle Evzân-ı Aruziyenin Kabulü", *Mir'at-ı Âlem,* nr. 15-16, 1300(1885),s. 118-119.

[32] "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", *Mektep,* nr. 30, 11 Nisan 1312 (23 Nisan 1896), s. 469-470.

[33] "Kafiye", *Servet-i Fünûn,* nr. 258, 8 Şubat 1311(20 Şubat 1896), s. 374-375.

[34] "Roman Nedir", *Umran,* nr. 7, 12 Kânun-ı Evvel 1303 (24 Aralık 1887), s. 78.

[35] "Edebiyat-ı Garbîye-Octave Feuillet", *Mekteb,* nr. 1, 30 Kânun-ı Evvel 1309 (11 Ocak 1894), s. 44.

[36] "Muhsin Bey", *Mekteb,* nr. 1, 30 Kânun-ı Evvel 1309 (11 Ocak 1894), s. 13-14.

[37] "Roman Mütalaâsı", *Maarif,* nr. 159, 18 Teşrin-i Sâni 1310 (30 Kasım 1894), s. 18-20.

[38] "Roman Nedir", *Umran,* nr. 7, 12 Kânun-ı Evvel 1303 (24 Aralık 1887), s. 79.

[39] M. Fatih ANDI, *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri,* İstanbul 1997, 376 s.

[40] Bkz. M. Kayahan ÖZGÜL, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü,* YKY, İstanbul 1997, 210 s.

[41] Necat BİRİNCİ, *Edebiyat Üzerine İncelemeler,* İstanbul 2000, s. 91.

ÂLİM KAHRAMAN

XX. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİ İÇİNDE TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

1. Eleştiriye Bakışlar: Kavram ve Teori

XX. Yüzyılın ilk çeyreğine bakıldığında, estetik içerikli çalışmalar dışında, doğrudan eleştirinin kavramsal ve teorik yönü üzerinde duran bağımsız ürünlerin az olduğu görülmektedir. Eleştiri ve eleştirmen hakkında ortaya çıkan görüşler, eser eleştirisi olarak yazılmış bazı yazılardaki değiniler ve sayısı fazla olmayan bağımsız yazılardan ibaret kalmaktadır.

Fikrî Bağımsızlık

Celal Sahir, 1909 yılında yazdığı tiyatro eleştirisiyle ilgili yazılarında yer yer eleştiri ve eleştirmen hakkındaki fikirlerini belirtmiştir. Her şey gibi eleştirinin de bizde bir sisteme kavuşup gelişmediğini ifade eden yazar, eleştirinin görev ve öneminin henüz yeteri kadar anlaşılmadığını düşünmektedir. Bizde bireysel münakaşalar veya "takriz"ler halinde gerçekleşen "eleştiri", aslında, sanatın gelişmesi ve ilerlemesi için zaruri bir türdür. Ona göre iyi bir eleştiri, gerçeği bütün açıklığıyla söyleyebilmeli, "şahsî"likten uzak olmalıdır. Bizde eleştiri güçtür, çünkü herkes övülmeyi ister. Edebiyatımızın ilerleyeceği yerde gerilemesi de bundandır. Yeni edebiyatın en başta gelen eksiği tarafsız bir eleştiridir. Samimi, ciddi, tarafsız bir eleştiri edebiyatın ruhudur, hakiki eleştiri sanatçı için şaşmaz bir yol göstericidir. Sanatkar hem eleştirmenin fikirlerine değer vermeli, hem de kendi fikrî bağımsızlığını korumalıdır. Tarafsız bir eleştiride yargıların her zaman takdir ve övgü içermeyeceğini belirten Celal Sahir bu durumun, bir imzanın kıdem ve azameti önünde sefilane eğilerek haykırılan medh ü senalardan elbette daha makbul, hiç olmazsa daha samimi olacağını belirtir.[1]

Kalp Parayı Gerçeğinden Ayırmak

II. Meşrutiyet'in ardından eleştiri üzerine yazılmış nadir bağımsız yazılardan biri Mehmet Akif tarafından kaleme alınmıştır.[2] Yazar bu yazısında öncelikle kavram üzerinde durarak, "tenkid" şeklindeki kullanımının yanlışlığını "intikad"ı kullanmak gerektiğine işaret etmektedir. İntikad, kalp parayı gerçeğinden ayırmak, demektir. Tıpkı bunun gibi "kendisinde intikad selahiyetini gören edib de eline aldığı eserin her parçasını, hatta her kelimesini ayrı ayrı tartıp, şunların revacı vardır, şunların yoktur, hükmünü verir." Âkif bundan sonra "doğru bir intikad" için "sağlam bir kafa ile sağlam bir yürek"gerektiğini, bir eseri hakkıyla kavrayabilmek için ilmî terbiyenin yetmeyeceğini "şiirle ayrıca meşgul" olmanın zaruretini belirtir. Bizde şimdiye kadar henüz sözüne güvenilir bir eleştirmen çıkmadı, diyen yazar, edebiyat ile diğer ilimleri karşılaştırarak, fen bilimlerinde "doğru"yu kesin olarak tespitte o bilime ait esasların yeterli olacağını,

buna karşılık edebiyatta eleştiri yöntemlerinin dışında "zevk-i selim"(gelişmiş beğeni) gibi ölçüye gelmez bir ikinci faktörün daha bulunduğuna dikkat çeker.

"Bizde evvelce intikadın kendi şöyle dursun, ismi bile yoktu" diyen Âkif, eleştirinin Türk edebiyatındaki gelişme seyrini de özetler. Önce Divan Edebiyatına bakar; "Nef'î'nin Veysî hakkındaki kıt'aları Surûrî ile Vehbî arasında geçen ağız dalaşları gibidir; Şeyh Galip tarafından Nâbi'nin Hayrâbâd'ına ait olarak yürütülen mülahazalar da intikaddan ziyade hücumdur. Kâni iyi bir müntekid olacakmış, yapmamış." Bizdeki ilk eleştirmeni Namık Kemal olarak gören yazar, onu, edebî birikiminin genişliği bakımından beğenir, fakat ne bu birikim ne de özündeki dehâ onun iyi bir eleştirmen olmasını sağlayabilmiştir. "Zira son derecede hissiyatçı, son derecede infiâlâtına mahkum biridir." Ancak yine de, henüz Batılı anlamda türlerin ayrışmadığı bir dönemin adamı olan Namık Kemal'i eleştirmede aşırıya gitmeyi doğru bulmaz.

Naci'nin dile ve nazma, Recaizade Ekrem'in eleştiri yollu eserlerinin mânâya, şiire hizmeti olduğunu, Servet-i Fünunculara eleştirinin "medh-i mütekâbil esası üzerine" (karşılıklı birbirlerini övme şeklinde) yürüdüğünü belirtir.

Eleştiride eleştirmenin eser karşısında takınması gereken tavırdan da söz eden Âkif, bir esere yaklaşırken eleştirmenin sağlıklı sonuca ulaşabilmek için o yazar (şair) hakkındaki ön fikirlerden zihnini temizleyerek masa başına oturması ve her eser için, eserin kendini gerçekleştirdiği bağlama göre, uygun bakış açıları kullanması gerektiğine işaret eder. Edebiyatta oluşmuş ölçülerin devletler hukukundaki kurallar gibi yalnız zayıflar için geçerli olduğunu, kalemine güvenenin, güçlü olanın bunları delip geçerek kendi kurallarını getirdiğini belirtir.

Sistematik Yapı

Tenkit teorisini daha çok "estetik" bağlamında ele alan Ali Canip, bu tür yazılarından birinde[3] "edebiyatımız gibi bozulmuş bir müesseseyi" incelemek, hastalıklı taraflarını ortaya koymak, özellikle varlığından her zaman şüpheye hakkımız olan yalancı bir zevke dayanarak edebî değerleri yüceltmek veya yerin dibine batırmak âdetine son verebilmek için eleştiriyi sistematik bir şekle sokmanın gençlere düştüğüne işaret eder.

"Millî Zevk" Kül, "Bireysel Zevk" Cüzdür

1918 yılında, eleştiri üzerine bir başka dikkat çekici yazıyı Ömer Seyfettin yazar.[4] "Edebiyatı yüksek milletlerde" eleştirinin mühim bir mevkii olduğunu belirten yazar eleştirinin edebî akımlara sahih istikametler verdiğini, sanat sahasında baş gösterecek bozuklukları, hastalıkları tedavi ettiğini, gizli, sakin, gürültüsüz kıymetleri ortaya çıkardığını, şarlatanları ise susturduğunu belirtir.

Eleştiri olmadı mı sanatın inzibatı gevşer, zevki bozan hastalıklı sapmalar, geri düşünceler ortalığı kaplar. Böyle bir edebiyat ortamı, zabıtası dağa kaçmış, bu yüzden anarşi baş göstermiş bir şehre döner. Normale dönmek için bilimsel eleştirinin eli gerekir.

Türk eleştirisinin parlak olmayan pek kısa bir tarihi bulunduğuna değinen yazar, "bizde her eleştirinin karşılıklı bir mücadeleye dönüştüğünü ve sövüşmelerle son bulduğunu, bunun sebebinin eleştirinin bilinmemesi, yapılanların "his"ler düzeyinde kalması olduğunu belirtir.

Eleştiri nedir, nasıl ve kimler tarafından yapılır sorularına cevap arayan yazar, eleştiride iki öğeye önem verir: "İlim âleti" ve "millî zevk", Ömer Seyfettin'e göre eleştiride bireysel zevklere güvenilmez, bireysel zevklerin üstünde bulunan "millî zevk"i ölçü almak gerekir. Bir "kül" olan millî zevke göre bir "cüz" olan kendi zevklerimizin hiçbir önemi yoktur. Ayrıca eleştirinin ilk görevi doğru ile yanlışı ayırmaktır. İyi ile kötü, güzelle çirkinin muhakemesi ikinci sırada gelir. Eleştiriyi kimler yapabilir sorusuna da, "..sanatın esaslarını bilen, millî zevki sezecek kadar hassas bulunan, ilimlerin mebâdisine vakıf olan her zat bir eseri tenkit edebilir" cevabını verir.

Yaratıcı Eleştiri

Ele aldığımız dönem içinde eleştirinin teorik yönü üzerinde, yazdığı bir seri makaleyle, en geniş şekilde fikir belirten isimlerden biri İbrahim Aşkî' [Tanık] olmuştur. Aşkî, genel anlamıyla eleştiriye, insanlık tarihi kadar eski, dilin varlığıyla beraber, toplumsallaşmanın doğal sonucu olarak ortaya çıkmış bir olgu olarak bakmaktadır. Eleştirinin doğal sebebi insan yaratılışındaki seçim yapma ve düşünce belirtme eğilimidir. Eleştiride eleştirmenin karşılaştırma ve çıkarımlar yapabilme yetisine ayrı bir önem veren yazar, öğrenmeyle kazanılan kuramsal bilgiye göre yeteneğin önceliği olduğunu kabul etmektedir. Yazarın yaratma boyutlu bir eleştiri anlayışı vardır.[5]

İlerleme ve Olgunlaşma Aracı

Peyam-ı Edebî'de, "Tenkit ve Münekkitlerimiz" başlıklı bir yazı yazan Ali Kemal,[6] ilerleme ve olgunlaşma aracı olan eleştiriyi, ülkelerin yayın hayatı için en temel ihtiyaçlardan görmektedir. Bir sanatkar ister lehinde, ister aleyhinde olsun eleştiriden yararlanır; aleyhinde ise hatalarını düzeltir, lehinde ise çalışma arzusunu arttırır. Hata ve eksik insanı itibardan düşürmez, ancak bunları algılayamaz ve kabul etmezse onlar kronik bir hal alır. Eleştiri birçok yazarın taşkınlığını yatıştırır, irfan düzeyini yükseltir. Ancak, eleştirinin bütün bu yararları sağlayabilmesi için olgunluk kazanması gereklidir. Bu düzeye ise çok az kişi ulaşabilir. Ali Kemal örnek olarak XIX. Yüzyıl Fransız eleştirmeni Sainte Beuve'ün adını anıyor.

Eleştirinin gerçekleşebilmesi için fikir sağlamlığı, inanç cesareti gibi erdemlerle söz hürriyeti gerektiğine işaret eden Ali Kemal, bunun dışında, menfaat endişesiyle, gömlek değiştirir gibi fikir değiştiren, samimi olarak hiçbir inanca, düstura bağlanmamış, güçlü gördüklerine dalkavukluk eden, zayıf gördüklerine gelişigüzel saldıran, ruh hürriyetinden zevk almayan itirazcıların yazdıkları, derece derece yerme, çekiştirme veya hakaret olur; fakat eleştiri olmaz, der. Edebiyat ortamımızın eleştiri açısından büyük bir çöküş yaşadığını belirtir.

Yaratıcı Ruhla Tahlil Edici Ruhun Karşılaşması

1920 yılında tiyatro eleştirisi bağlamında yazdığı "Tenkitlerden Ne Bekliyoruz I-II" başlıklı yazısında Reşat Nuri[7] eleştiri ve eleştirmen için bazı ölçüler ortaya koymaktadır. Onun görüşleri, genel kanaatlerin tekrarı değildir, ondaki bilinçli eleştiri kavrayışını ortaya koyar. Tiyatroda duymak ve izah etmek için "kökleşmiş ve mümkün mertebe billurlaşmış bir sanat zevki" ile "teknik bilgi" gerektiğini belirtir. Eleştiri, "bir eserin mutlak kıymetini (valeur absolue) gösteren bir terazi değildir" diyen yazar, adını vermediği büyük düşünürlerden birine atfettiği ilgi çekici bir eleştiri tarifi verir. Buna göre eleştiri: "Yaratıcı bir ruh ile tahlil edici bir ruhun karşılaşması ve birincinin ikinci üzerinde hasıl ettiği tesirin ifadesidir." Eleştirinin mutlaklaştırılamayacağı görüşünü tekrarlayan Reşat Nuri "herkesin başka bir kafası, başka sinirleri, başka görgüleri olduğunu teslim ettiğimiz halde neticelerin az çok birbirinden ayrı olmasını da kabul etmemiz", eleştiri için bunu doğal görmemiz gerektiğini ifade eder. Eleştiride, eleştirmenlerin tek bir görüşte birleşmesini arzu etmenin doğru olmadığını belirterek, bir masa etrafında birleşip bütün fikirler harman edilerek ortalamasını çıkarma yoluna gidilseydi, ortaya, bireysel izlenimler ve farkların kaybolduğu, "herkesin malı olan, daha doğrusu kimsenin bir şeyi olmayan renksiz bir rapor" çıkardı demektedir. Eleştirel çeşitliliği bir zenginlik olarak gördüğü anlaşılan yazar, beğeniler bakımından farklılıkları, işin doğasına uygun bulmakla beraber bu yaklaşımın, her eline kalem alanın eleştiri yapabileceği anlamına gelmediğinin de altını çizer. Eleştirmenin iyi bir sanat terbiyesiyle billurlaşmış bir beğeniye, birikime ve "tahlilci bir kafa"ya sahip olmasını şart görür.

Eleştirmenin görevi konusunda ise Reşat Nuri'nin görüşü, kendi fikir ve zevkinin propagandasını yapmak, okuyucuya "çivi çakar gibi fikir ve kanaat çakmak" değil, "düşünüp araştırmak vesilesi vermek, dimağları harekete getirmek" olduğu yolundadır.

Eleştirmende aranacak özelliklere tekrar dönen yazar, en başta "şahsî zevk sahibi olma"yı sayar. Yaratıcı eleştiriden yana olduğu anlaşılan Reşat Nuri "kurumuş bir tenkitçi ruhu bir eserdeki tazeliği, yeniliği ve güzelliği göremez. Münekkid bir nevi sanatkardır" der. Tahlil ve izah konusunda da "hem sermayeli, hem de işlemeye alışmış bir dimağa ihtiyaç bulunduğuna işaret eder.

Reşat Nuri'nin eleştiri adına gözden kaçırılmaması gereken bir dikkati de, Servet-i Fünûndan beri Türk eleştirisinin büyük oranda bağlı kaldığı Hippolyte Taine'in eleştiri teorisi dışında "tecrübî ilm-i rûha istinad eden yeni bediiyatçılar"a işaret etmesidir.[8] H. Taine, sanat eserinin ırk, zaman ve çevre denen üç sebebin etkisi altında doğduğunu, en belirgin özelliklerini bunlardan aldığını uzun uzadıya açıklamıştır. Sanat eserini anlayabilmek için ait olduğu zaman, çevre ve ırkın etrafıyla bilinmesini şart sayar. Bu yaklaşım tarzı, estetiğin adeta temel kabullerinden birini oluşturmuştur. Buna rağmen Reşat Nuri, tecrübî psikolojiye dayanan yeni bir eleştiri anlayışından söz etmekte, bunların Tain'in nazariyesini fazla "âfâkî-objektif" kalmakla eleştirdiklerinden bahsetmektedir. Onlara göre, bir sanat eserinin oluşumunu zaman, ırk, çevre gibi dış etkenlerde arayan bu anlayış, bireye gerektiği kadar önem verme-

miştir. Taine, determinizmi aşırıya vardırarak, sanat eserlerini fizik kanunlarına benzeyen kurallarla açıklamak istemiştir.

Zevk Tabakalaşmaları

1920 yılında, İkdam'da "eleştiri" ve "eleştiri kavgaları" konusunda iki yazısı yayımlanan Hüseyin Rahmi[9], bizdeki eleştiriyi, adı olup kendi bulunmayan bir şey olarak adlandırır. Ediplerimiz, hatiplerimiz, hikayecilerimiz vardır fakat işin uzmanı, ciddi, güçlü, hayır düşünen, eleştirinin özünü bilen, özel amaç taşımayan, karşılık beklemeyen bir eleştirmenimiz ne geçmişte ne de bugün varlığıyla etrafı aydınlatmıştır. Yazısında hicivli bir dil kullanan yazar, ara sıra gazete ve dergilerin bu ad altında sütunlar, sayfalar açtığını, oralarda bir zıpçıktının böyle bir kumaşa bürünerek ortada umacı gibi boy gösterdiğini bir süre yakıp yıktıktan sonra çekip gittiğini belirtir. Bunları kurta benzeten yazar biri öldü mü arkasından sürüsünün ortaya çıktığını ifade eder. Onlar veba, kolera, tifo gibi periyodik olarak bir süre hüküm sürdükten sonra çekilirler. Türk eleştiri tarihine de uzanan yazar, tanıdığı ilk eleştirmenin Muallim Naci olduğunu belirterek onu, kendine eserlerini sunma cesaretini gösteren ufak tefekleri haşlayan bir okul hocasına benzetir; pek az da aferinleri, beğenmeleri vardır. O zamanlar bu aferinlerin Maarif Nezaretinin verdiği yeterlilik belgesinden daha değerli sayıldığına da işaret eder.

Eleştirinin Avrupa'da beğenilen bilimsel biçimine ihtiyacımız olduğunu belirten Hüseyen Rahmi, bizde kimin kimden çıkaracak bir öcü varsa eleştiriyi kullandığına, halbuki eleştirinin bilgisiz ellerde bir kötülük aracı yapılırsa zararının fazla olacağına işaret eder. Yazar, Türk edebiyatındaki zevk tabakalaşmasına ve bunların eleştiriye yansımasına da değinir.

Tarafsız eleştiriyi ilerlemenin, sanatın, adaletin ruhu olarak gören Hüseyin Rahmi eleştirmenin birikiminin geniş, ifadesinin dürüst, vicdanının sağlam olmasını gerekli görür.

Yine H. Rahmi'ye göre, bizde eleştiri yergiden doğmuştur, bilimsel, tahlîlî ve derin eleştirinin okuyucuları çok azdır. En temiz kalemler bile edebiyat hayatlarında birkaç kere edepsiz saldırganlara iğrenerek gayzlarını tükürmek kabalığından kurtulamamışlardır.

Fikir ve Tahlil Değeri

1922 yılında yayımlanan Yahya Kemal'e ait bir yazıda[10] ise Türk edebiyatının noksanı olarak "fikir ve tahlil değerinden mahrum"luk gösterilmektedir. "Fikir ve tahlil değerini ancak son zamanlarda Avrupalılardan öğrendik" diyen yazar "Dünyanın yeni esasları dahilinde bir millet olmağa başladıktan sonra bu değerin de tecellisini edebiyatımızda göreceği"miz inancındadır.

2. Edebiyat Tartışmaları

Ölü Kafası

1901 yılında Servet-i Fünun geçici olarak kapatılıp Edebiyat-ı Cedide topluluğu dağıldıktan sonra, kültür ve edebiyat ortamının merkezi durumundaki İstanbul'da edebiyat hayatı bir durgunluk dönemine girmiştir. Meşrutiyetin ikinci defa ilanına

kadar (1908) süren bu pasif dönemde, eleştiri adına en kayda değer hareket, Selanik'te yayımlanmakta olan Çocuk Bahçesi dergisi sayfalarında yaşanır. Bu, Mehmet Emin'in Rıza Tevfik'e ithafen yayımladığı "Ölü Kafası" adlı şiiri dolayısıyla Rıza Tevfik ile Ömer Naci arasında başlayan, Raif Necdet ve Hüseyin Cahit'in katılmasıyla genişleyen, derginin hükümet tarafından kapatılmasına kadar on bir sayı (nr. 32-43; 21 Eylül-14 Aralık 1905) devam eden, Türk dilinin sadeleşmesi ve vezin meselesi etrafında bir tartışmadır[11] Öz itibariyle, dilde sadeleşme meselesini geniş bir perspektif içinde ele alan Rıza Tevfik, işi, şiir için lügatlerden kelime aramaya kadar vardıran Servet-i Fününcuların Türk şiirini bir çıkmaza soktuğunu, bu sırada ortaya çıkan Mehmet Emin'in ise Türk şiirini kurtarıcı bir akımı başlattığını savunmaktadır. Buna karşılık Ömer Naci, dilin tarihî, coğrafî ve siyasî şartların ürünü olduğunu kabul etmekle beraber Servet-i Fünun şiirini savunmaktadır. "Münakaşa henüz devam ederken Rıza Tevfik'in hece vezni ve sade Türkçe ile şiirler yazmaya başlaması, Mehmet Emin'in sonraki yıllarda da aynı tarz şiirleri yazmaya devam ederken süratle taklitlerinin çoğalması; dilde sadeleşme ve hece vezni çerçevesinde İstanbul ve İzmir gibi kültür muhitlerinde daha başka faaliyetlerin görünmesi, bütünüyle, II. Meşrutiyet'ten sonra daha müsait şartlarda gelişme ortamı bulacak olan Millî edebiyatı hazırlayan belli başlı sebepler arasında ele alınabilir."[12]

Selanik'teki tartışmanın ardından, hece-aruz konusundaki ilk tartışma 1911 yılında Edirne'de Say ü Tetebbu dergisi sayfalarında, M. Mansur ile dergi arasında yaşanır, sonradan M. Sıtkı da katılır. Hece-aruz tartışması dil meselesiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. M. Mansur yazısında, bize yabancı olan Arap şiir vezninin atılması ve Türkçe'nin kendine özgü vezin ve usullerinin iadesini istemektedir.

En geniş hece-aruz tartışmalarının yaşandığı Mütareke ve Millî Mücadele yıllarında, her seferinde tartışmaları başlatan Ömer Seyfettin olmuştur. Dilde sadeleşme konusunu bir programa bağlayan Genç Kalemler'deki yazısında "Hele aruzu atıp Mehmet Emin Bey'in hecâî vezinlerini hiçbir şair kabul etmez" diyen Ömer Seyfettin, sonradan bu fikrinden vaz geçmiş, 1919 yılı başlarında yazdığı "Şiir Başka" adlı yazısında heceyi savunmuş, Halit Fahri'yi aruza dönmesi yüzünden suçlamıştır. Bunun üzerine Halit Fahri, Reşit Süreyya ve Yusuf Ziya arasında bir münakaşa başlamıştır.

Millî edebiyatçıların temel iddiası, aruzun uzun ve kısa hecelerden meydana gelen ahenk düzeniyle Türkçeyle uyuşmadığı, bu sebeple de şiirde dili zorladığı, şiire ifade sınırlamaları getirdiği yolundadır. Halit Fahri, heceyi terk etmediğini, fakat aruzu daha ahenkli bulduğunu, bunun için de tercih ettiğini söyler. Halit Fahri'nin rahat tavrı davaya ihanet gibi algılanmaktadır. Çünkü aruzu veya heceyi seçmek bir çeşit cephe seçme anlamı taşımaktadır. Yusuf Ziya, hecenin galibiyet kazanması için, savunanları tarafından canlı örneklerinin ortaya konulması gereğine işaret eder.

İkinci tartışma Ömer Seyfettin'in Vaziyet-i Edebiyye yazısıyla başlar. Son on yılın getirdiği milliyet cereyanının aruzu iflas ettirdiğini savunan yazara Reşit Süreyya, "hece hiçlik, aruz varlıktır" diye cevap verir.[13]

Bu dönemde diğer meselelerle de bağlantılı olarak hece-aruz tartışmaları bir sü-

re de Şebap dergisi sayfalarına yansır.

Hece-aruz konusunda, bir tartışma içinde olarak veya olmadan devrin edebiyatçılarının hemen hepsi bir şekilde görüşünü ortaya koymuştur. En sağlıklı görüş sahiplerinden biri Yahya Kemal'dir. Yahya Kemal, vezinlerin şiire değer biçme aracı haline dönüştürülmesini bir gelişmemişlik göstergesi olarak kabul etmekte, bunun şiirden uzak düşme anlamına geldiğini belirtmektedir.[14]

Nietzsche'nin "Üstinsan"ı ya da "Fevkalbeşer" Türkler

1911'de Selanik'te, Ali Canip ve Ömer Seyfettin'in öncülüğünde, İttihat ve Terakki Cemiyeti Merkez-i Umûmî üyesi olan Ziya Gökalp'in desteğiyle çıkan Genç Kalemler dergisinde önce dilde başlatılan Millî Edebiyat akımı, aslında, ana felsefesi Ziya Gökalp tarafından oluşturulan ve topyekün bir yeniden varolmayı öneren "Yeni Hayat" tasavvurunun bir parçasıdır.

Gökalp'in bir süreç olarak düşündüğü "Yeni Hayat", bir "içtimâî inkılap"tır ve "siyasî inkılap"tan daha zordur. Fikirlerin kabul veya reddi zihnin iradesi dahilindeyken, duygular, yüzyıllar süren toplumsal alışkanlıkların izleridir ve kolayca dönüşemez. Yeni Hayat Sosyalizm veya Feminizm gibi baştan kurgulanmış bir "hayalî cennet" değil, ilim gibi usulü var programı yok bir ibdâ sürecidir. "Edebiyat, ilim ve felsefe vasıtasıyla Osmanlılığın kuvvetlenmesini, yükselmesini" öne alan Gökalp "kendi karihamızdan yeni bir medeniyet ibdâı"nı düşünmekte; bu yolda Avrupa'yı hesaba katan bir tutum içinde olmasına rağmen onu "hazır bir elbise" gibi giymeye yanaşmamaktadır. Batı medeniyetinin çürük, hasta, kokuşmuş esaslar üzerine kurulduğu için hakiki medeniyetin Yeni Hayat'ın gelişimiyle başlayacak olan Türk medeniyeti olduğunu ifade etmektedir. Türk ırkının diğer ırklar gibi alkol ve sefahat ile bozulup dejenere olmadığını düşünen Gökalp, bu konudaki yorumlarını ileri bir aşamaya vardırıp Alman filozofu Nietzsche'nin hayal ettiği "fevkalbeşerler"in ("üst-insan") Türkler olduğunu iddia etmiştir.[15]

Millî edebiyatçılar tarafından öncelikle "lisan"da başlatılan yenilik hareketi, Genç Kalemler'in ilk sayısında yayımlanan ve Ömer Seyfettin tarafından kaleme alındığı bilinen "Yeni Lisan"[16] başlıklı imzasız yazıda bir program halinde ortaya konuluyor, dergideki yazı ve şiirlerde bu yeni dilin uygulaması yapılıyordu. Millî Edebiyat döneminin bu ilk safhasında, edebî eleştirinin gündemine oturan geniş katılımlı tartışma ve polemiklere yol açan meselelerin başında bu "Yeni Lisan" tartışmaları gelmektedir.

Ancak bunun hemen öncesinde Meşrutiyet'in ilanıyla Genç Kalemler'in çıkışı arasında Servet-i Fünun, Sırat-ı Müstakim ve Türk Derneği dergisi sayfalarında dil, edebiyat, sadeleşme ve tasfiye gibi konularda Halil Rüştü, Ali Nusret, Süleyman Nazif, Kazanlı Ayaz İshakî, Hüseyin Cahit, Cenap Şahabettin ve Celal Sahir gibi isimlerin konuyu tartıştıkları görülmektedir. Onların fikirleri edebî dilin sadeleştirilerek günlük dile yaklaştırılması (Hakkı Behiç); gelişmiş dillerin yabancı dillerden mutlaka kelime aldıkları ancak onları kendi malları haline getirdikleri, bizim de gayemizin bu ol-

ması; dilden kelime atmanın zamana bırakılması; anlaşılmamanın yalnız dile bağlı olmadığı, ifadedeki fikri kavramak için okuyucunun fikir düzeyinin yüksek olması; dilimizde bağımsızlık arayanların onu ne Arapça, ne Acemce, ne Fransızca, ne de Çağatayca olmasını arzu etmedikleri; dilimizin kendine has bir tavrının bulunduğu; gazetenin, halkın anlayacağı bir dili gerekli kıldığı, sadece bu da değil ilim ve fen, eğitim ve edebiyat için de sade bir dile ihtiyaç olduğu (Celal Sahir); dilimizin gelişmesi için bir lügat yapılması, imlamızın tespiti, telaffuz üzerinde durulması gerektiği (Haşim Nahit) şeklinde özetlenebilir.[17] Aynı yıllarda Mehmet Akif'in de Sırat-ı Müstakim'deki "Hasbıhal"lerinden birini bu konuya ayırdığı görülmektedir.[18] Lisanı tasfiye konusunda "bir kısmı rahmetli Veysî'nin devrini ihya etmek" "diğeri de bize Mâverâü'n-nehir'den Osmanlılar için pek yeni olan hiç işlenmemiş, yaratıldığı gibi kalmış bir lisan getirmek hevesine kapıl"an iki aşırı görüşün bulunduğuna işaret eden Âkif, birinciler için Servet-i Fünun'da Hüseyin Dâniş Efendi'nin tavrını, ikinciler için ise İkdam gazetesinin bir takım baş makalelerini örnek göstermektedir. Âkif, kendisinin de dilin sadeleştirilmesini "farz" olarak gördüğünü belirterek ağır bir dille yazılan gazete haberlerine de alaylı bir dille şöyle bir örnek vermiştir; "Mehmet Bey'in hanesine leylen ferceyâb-ı duhûl olan sârık sekiz adet kaliçe-i giranbaha sirkat etmiştir" deyip de 'Mehmet Bey'in bu gece evine hırsız girmiş, sekiz halı çalmış' dememek âdeta maskaralıktır". Akif ilaveten "Avamın anlayabileceği maanî avamın kullandığı lisan ile eda edilmeli; lâkin bir icmâl-i siyasî Çağatayca yazılmamalı." Demektedir. O, "İkdam'ın lisanı işletilirse bütün Türk unsurların birbirini anlayacağı fikrini de "çürük" bulmakta, Osmanlı olmayan Türk dünyasında hepsinin anlayacağı ortak bir yazı dilinin bulunmadığını, Rusya'dan gelen Türklerin iyi düşünenlerinin "Siz Osmanlılar lisanınızı biraz sadeleştirin, ıslah edin biz onu kabul edelim; yoksa sizin bize uymaya heves etmeniz hiç makul değildir" dediklerini belirtiyor ve Kırım'da çıkan Tercüman'ın, Osmanlı Türkçesinin iyi taraflarını alma yoluna gitmesini örnek veriyor.

Genç Kalemler'in ilk sayısında "Yeni Lisan" konusu bir program halinde ortaya konurken "bundan bir düzine asır evvelki günleri yaşayan" Orta Asya Türklüğüne dönmenin "bir İntihar" olacağı belirtilmekte; "Konuştuğumuz lisan, İstanbul Türkçesi en tabii bir lisandır" denilmektedir. Dilden atılacak olanlar Arap ve Fars dilinin kurallarına göre yapılan "terkipler"dir. Bunların da fevkalade, hıfzıssıhha, darbımesel, gibi klişeleşmişleri atılacaklar arasına girmeyecektir.

Kelimelerin çokluk hali için Türkçe'nin –lar, -ler eki dışındaki kalıplar kullanılmayacak; ihtimâlât, memurîn, mekâtib yerine ihtimaller, memurlar, mektepler yazılacaktır. Bunda da kâinât, inşaât, ahlâk, Müslüman gibi klişe haline gelmiş olan kelimeler kullanılmaya devam edilecektir. Arap ve Farsçadan girmiş eyâ, ecil, ez, min, bî, nâ... gibi edatlar terk edilecek; şâyet, şey, keşke, lakin gibi Türkçeleşmiş olanları korunacaktır.

Yeni Lisancılara ilk itiraz eden Köprülüzade Mehmet Fuat olmuş, henüz Fecr-i Âti, dolayısıyla Servet-i Fünuncuların edebiyat anlayışına bağlı olan yazar, dil meselesine estetik ve sanat perspektifinden bakmakta; "Terkipli ve terkipsiz eserler değil,

güzel ve çirkin eserler vardır" demektedir. O, Yeni lisanla başarılı bir eser getirirlerse onları da alkışlamaktan geri durmayacaktır. "Fakat bu boş ve bî-aman iddiayı bir kâide-i mutlaka şeklinde herkese kabul ettirmek", dilin sadeliğe eğilimi gibi zaten bilinen bir gerçeği yeni bir icat şeklinde göstermek isterlerse o zaman sanatın bağımsızlığı anlayışına uymayan bu girişime karşı olmada "mazur" olacağını belirtmektedir.[19] Görüldüğü gibi Köprülü dilde doğal bir şekilde gelişen sadeleşmeye karşı değildir; ancak bunun bir sistem, bir mecburiyet halinde dayatılmasına, Yeni Lisancıların tavrına karşı çıkmaktadır.

Yeni Lisan tartışmasına Rübap dergisinde yayımlanan "Netâyiç" yazısıyla katılan Yakup Kadri[20] de "Yeni Lisan, Yeni Fikir, Yeni Hayat"ın kalıplı bir fes gibi satışa çıktığını düşünmekte ve bu tekliflerin hazır bir model halinde sunulmasına karşı çıkmakta, onların tutumunu yapay bulmaktadır. Yakup Kadri'nin yazısında eleştiri, bir polemik üslubuyla beraber gelişmektedir.

Celal Sahir, konuya sükûnetle yaklaşmakta, Hak gazetesinin edebî ilavesinde yayımladığı yazısında meselenin polemik vadisine dökülmesi, hakarete kadar vardırılmasından rahatsız, dilin sadeleşmesinin edebiyatımızın gelişmesini isteyenler için genel kabul görmüş ortak bir gaye olduğuna işaret etmektedir.

Dil konusundaki tartışmalar yayılarak devam eder.

Cenap Şahabettin "Yeni Lisan" konusuna ironi de içeren bir dille yaklaşır. Ali Canip'le aralarında yer yer sertleşen, fakat bir tarafıyla daima bir oyun, bir hüner ve zeka gösterisi olarak şekillenen, bir tartışma bu ortamda doğar.[21]

Cenap Şahabettin belki Selanik, İttihat ve Terakki unsurlarını düşünerek "yalı argosu" dediği "Yeni Lisan"ı dilde bir "çatallaşma" olarak görüyordu. Ona yeniliğinden ötürü değil –"Ben Wagner ile hem-zebân olarak san'at âleminde 'yeni, yine yeni daima yeni diyenlerdenim"- faydasına inanmadığından muhalefet etmektedir. Ciddî bir şey mi, yoksa bir gençlik oyunu mu; bir buhran işareti mi, gelişme serhaddi mi, emin değildir.[22]

Süleyman Nazif, "Cengiz Hastalığı", "lisanımızı Gasprinski Efendi'nin diline döndürmek" gibi küçümseyici ve iğneleyici bir dille "Yeni Lisan hareketine karşı çıkar. Ziya Gökalp Fuat Köprülü'ye herşeyci olmamak, bir alana yönelmek konusunda uyaran bir eleştiride bulunursa da sonraları polemiğe girmeden meselenin teorik boyutları üzerinde durur.

Yahya Kemal, Yeni Lisan hareketine değinmeden meseleyi geniş bir perspektiften ele alarak Türkçenin kırk seneden beri aşama aşama Türkleştiğini belirtiyor ve bunun sebebini Milletin doğuşuyla bağlantılı görür. Milletlerin doğuşunun kökünde ise İnkılâb-ı Kebir dediği Fransız İhtilali vardır. Tıpkı Fransızca ve millî birçok dil gibi, bu etkiyle önce "Osmanlı" ve "Osmanlıca" doğmuştur. Kırk senedir de adım adım Türkçe kendini gerçekleştirmektedir.[23]

Lisan tartışmaları zamanla ilk hararetini kaybetmiş, yerini millî edebiyatın diğer problemlerine bırakmıştır.

Çıkmaz Sokak

İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonraki düzeysiz ve verimsiz ortamda, yüksek bir idealle dil, edebiyat, toplumsal ve edebî ilimlerin ilerlemesine hizmet amacıyla, Batıdaki benzerlerini kendilerine hiza noktası alarak ortaya çıkan Fecr-i Âti topluluğu, amaçlarına tam olarak yoğunlaşamadan, kısa süre sonra çözülmeye başlayıp üç buçuk yıl içinde silinip gitse de (1909-1912) özellikle edebiyat teorisi ve eleştiri alanında, Servet-i Fünün başta olmak üzere Resimli Kitap ve Rübab gibi dönemin dergilerinde kayda değer bir varlık gösterebilmişlerdir. Fecr-i Âticiler "sanat şahsî ve muhteremdir" tezine bağlanarak sanatta bireyciliği ve estetik değerleri öne alan tutumlarıyla 1911'de ortaya çıkan Millî Edebiyat akımına göre Edebiyat-ı Cedîdecilere daha yakın bir noktada görüneceklerdir. Grubun üyelerinden Yakup Kadri, Fazıl Ahmet ve Celal Sahir eleştiri usulü; Mehmet Fuat, Yakup Kadri, Celal Sahir, Ahmet Haşim, Tahsin Nahit, Şahabettin Süleyman, Ahmet Samim ve Müfit Râtip Türk ve Batı edebiyatları hakkında önemli meseleler ortaya koymuşlardır. Yine Mehmet Fuat, Celal Sahir, Müfit Râtip, Şahabettin Süleyman, Yakup Kadri, İzzet Melih, Tahsin Nahit, Fazıl Ahmet, Emin Lâmi, Ahmet Haşim, Refik Halit ve Ali Canip gibi daha geniş bir kadro, edebiyatın daha genel konuları ve sanat, estetik konularında yazılar yazmışlardır.[24]

Fecr-i Âti döneminde Şehabettin Süleyman'ın Çıkmaz Sokak adlı piyesi üzerine, eserin Resimli Kitap dergisinde tefrikasının hemen ardından, Raif Necdet'in yazısıyla başlayan bir tartışma yaşanmıştır (1909). Raif Necdet'e Yakup Kadri'nin cevap vermesi, M. Rauf'un (Eylül yazarı Mehmet Rauf değil) Raif Necdet'i desteklemesiyle devam eden tartışmaya, sonradan Köprülüzade Mehmet Fuat, Mehmet Nurettin, Baha Tevfik, Mehmet Rauf (Eylül yazarı), Müfit Ratip, Ali Naci ve Hüseyin Rahmi'nin de bir şekilde adı karışmıştır.

Raif Necdet'in, kadınlar arasındaki sevicilik konusunu da içeren esere, ahlakî bazı endişelerle itirazları olur. O, ahlakî bir ders vermek amacıyla böyle bir konunun ele alınıp işlenebileceğini, ancak tiyatro halinde sergilenmesinin bazı kadınları kötü yönden etkileyebileceğini düşünmektedir. Raif Necdet'e itiraz eden Yakup Kadri, yazarın yalnız Çıkmaz Sokak hakkındaki düşüncelerine değil, aynı zamanda yazısına temel yaptığı edebiyat anlayışına karşıdır. Çünkü Raif Necdet hep kadın ve aşk konularının işlenip sosyal içerikli eser yazılmamasını eleştirerek "edebiyat hayat-ı beşeriyenin fotoğrafını almak"tır demektedir. Fecr-i Âti'nin sanat anlayışına bağlı olan Yakup Kadri bu yaklaşımı kabul etmez: "İçtimâî eser, içtimâî eser... Lakin Raif Bey'e kim dedi ki edebiyat içtimâiyattır; edebiyat diğer mesalik-i fikriyenin bir oyuncağıdır?" Yakup Kadri ayrıca, tiyatroya "yeni bir lisan" getirdiğine inandığı Çıkmaz Sokak'ı Türk edebiyatının bu alandaki ilk ve tek eseri saymaktadır. M. Rauf, Yakup Kadri'ye karşı Raif Necdet'i destekleyen bir yazıyla tartışmaya katılıp sanatın ahlaktan ayrı düşünülemeyeceği, Batı'ya benzemeyen bizim ülkemizde batının ahlakî kural tanımayan yazar ve eserlerinin ölçü alınamayacağını belirtir. İki ayrı sanat anlayışının karşı karşıya geldiği tartışmada Yakup Kadri, Anatol France ve Emile Faguet'ye dayanarak sanatın ahlakî yaptırımlara bağlanamayacağını savunur. Buna karşı-

lık M. Rauf, ölçü olarak Batılı yazar ve eserleri değil kendi değer hükümlerimizi alır; sanat ve edebiyatı vicdan ve faziletle sınırlı görür. Cevaben Yakup Kadri ahlak, akıl ve muhakeme gibi vicdanın da birey ve toplumlara göre değişkenliği üzerinde durur ve artık susacağını ilan eder. M. Rauf da eser hakkındaki eleştirilerini ortaya koyan bir yazı ile konuyu kapatır. Yakup Kadri'nin tarafında Köprülüzade Mehmet Fuat, "edebiyat, hayat-ı beşeriyenin fotoğrafını almaktır" sözünden çıkarak, Çıkmaz Sokak'tan bahsetmeden, tartışmayı devam ettirmek isterse de Raif Necde buna yanaşmaz, cevap olarak bir yazısına düştüğü notla yetinir. Mehmet Nurettin'in kendisine yazdığı bir mektuptaki "bir muharrir her türlü kitap neşretmekte hürdür" düşüncesinden de söz edilen bu notta ".. cemiyete muzır eserler yazan muharrirler, hiçbir yerde şayan-ı muaheze değildir" denilmektedir.

Tartışma havası dışında bir yazı yazan Mehmet Rauf (Eylül yazarı), Çıkmaz Sokak'ı tiyatro usulüne uygunluğu bakımından başarılı bulduğunu belirtir. Tartışmaya katılmak istemeyen Müfit Ratip, ortalık sakinleştikten sonra, daha önce yazıp tartışma ortamında yanlış anlaşılmaması için elinde tuttuğu yazısını yayınlar. O da eseri birkaç bakımdan eleştirmektedir. Aradan uzun bir süre geçtikten sonra (1913), Hüseyin Rahmi'nin Cadı'sıyla Çıkmaz Sokak'ı karşılaştıran Ali Naci (Karacan), Çıkmaz Sokak'ın, ahlakî olmadığı halde Hüseyin Rahmi'nin ahlakî gayeyle yazdığı bütün romanlarını cebinden çıkarabileceğini söyler. Hüseyin Rahmi ise, Çıkmaz Sokak'ı başka bir açıdan eleştirir: Eserindeki seviciliği, kocasının namusunu düşünerek, erkekler yerine hemcinsleriyle birlikte olma fikrine bağlayan Şahabettin Süleyman'ın yanlış bir temellendirme yaptığına, Batıda aynı konuyu işleyen Marcel Prevost'un Les anges gardines adlı eserinde aynı fiilin fizyolojik ve psikolojik sebeplere bağlanmış olmasına dikkat çeker. Şahabettin Süleyman'ı psikoloji ve fizyolojiden habersiz olmakla suçlar.[25]

Safahat

Edebiyat tartışmalarından daha küçük çaptaki bir diğeri ise, Mehmet Âkif'in Safahat'ı dolayısıyla Hamdullah Suphi ile Celal Sahir arasında yaşanır (1911). Celal Sahir'e karşı Mithat Cemal de tartışmaya katılır. Celal Sahir'in itiraz ettiği yazarlar arasında aynı konuda yazı yazmış olan Raif Necdet de vardır.

Safahat'ın yayımlanması dolayısıyla Hamdullah Suphi'nin kaleme aldığı bir yazıya itirazda bulunan Celal Sahir, yazıda abartılı bulduğu görüşlere itiraz ederken birkaç bakımdan da eseri eleştirir. Celal Sahir'in ilk itirazı, Âkif'in manzum hikayenin kurucusu olarak gösterilmesinedir. O, tahkiyenin Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret ve Mehmet Emin'in manzumelerinde, hatta daha eskilerden İzzet Molla'da bile bulunduğuna işaret eder. Celal Sahir, M. Âkif'in ruhen sadeliğe eğilimli, eserlerinin de gereksiz süslemecilikten uzak olduğunu belirten H. Suphi'nin bu fikrine katılır; ancak Safahat'ın edebî bakımdan yüksek bir değer taşımadığı, daha çok manzume düzeyinde şiirler içerdiği fikrindedir. Bu görüşleriyle yazar, Mehmet Âkif'i gelmiş geçmiş ve belki gelecek bütün şairlerin üzerine çıkaran Raif Necdet'in yazısına da cevap vermektedir. Hamdullah Suphi'nin, sade ve süsten uzak söyleyişiyle Safahat'ın "halka

gitmek" yolunda önemli bir adım olduğu, edebiyatımızın böyle bir hamleye ihtiyacı bulunduğu yolundaki görüşlerine de karşı çıkan Celal Sahir, halk için yazanların da bulunmasını arzu ettiğini belirtir. Ancak sorusu şudur: "... halkın fikir ve terbiyesiyle meşgul olan bir yazar, bu millî muhabbet ile sanatkâr ünvanını kazanabilir mi?" Âkif'i Mehmet Emin'le karşılaştıran yazar, sadece İstanbul'un ücra köşelerine değil, Anadolu'nun zavallı, yetim ve mahrum ufuklarına sanatının pencerelerini açan Mehmet Emin'i daha sanatkar bulmaktadır.

Celal Sahir, içinde taşıdığı müstehcen söyleyişler dolayısıyla, Safahat'ı "lisan nezaheti" bakımından düşük bir seviyede görmektedir. Bazı örneklendirmeler yaparak bu tür düzeyi düşük ifade ve tasvirlerin ancak Emile Zola, Maupassant ve Pierre Loti'nin eserlerinde bulunabileceğini belirtir. Asıl şiirin bulunması gerektiği yerlerde de Âkif'in "adi bir Ayın Nadir mukallidi" derecesine indiği, onu Coppee kadar bile sanatkar görmediğini ifade eder. Celal Sahir, Âkif'in şair olmadığı düşüncesine kadar götürür görüşlerini.

Bu iddialara Mithat Cemal iki ayrı dergide, bir mektup ve bir cevap yazısıyla karşılık verir. Ayrıca Hamdullah Suphi de Celal Sahir'e bir cevap yazar. Buna karşılık Celal Sahir, okuyucu katında yaratacağı bulanıklığı gidermek üzere, diyerek Hamdullah Suphi'ye cevap verir. Fecr-i Âti beyannamesinin altında yan yana imzaları bulunan arkadaşının iddialarını mübalağalı bulduğunu tekrar eder.[26]

Cadı

Dönemin, bir eser etrafında doğup gelişen en geniş çaplı tartışması, Hüseyin Rahmi'nin Cadı romanı dolayısıyla yaşanır. Bir kişiye karşı bir topluluğun dalgalar halinde saldırısı şeklinde gerçekleşen bu tartışma, edebî yönü itibariyle iki farklı edebiyat anlayışının karşılaşmasıdır. Bir tarafta, halk için edebiyat anlayışının romancısı Hüseyin Rahmi, diğer tarafta avam için edebiyatı, edebiyattan saymayan, kökünde Fecr-i Âti ve Servet-i Fünuncuların anlayışları bulunan, bir dergi etrafında toplanmış gençler vardır. Tartışma, Şehabettin Süleyman'ın Cadı hakkında yazdığı bir yazı ile başlar.[27] Ona Mevhibe Ziya'nın verdiği cevapla devam eder. Sanatına karşı yapılan saldırılara Hüseyin Rahmi'nin yetmiş iki sayfalık bir kitapla[28] karşılık vermesi, biraz da karşısındakilere hadlerini bildirmek isteyen bir tutumla sert ifadeler kullanması tartışmayı genişletmiş, Şahabettin Süleyman cephesinden tartışmaya girişen ve pervasız bir tavır sergileyen Ali Naci işi çığırından çıkarmıştır. Böylece konu, edebî bir tartışma olmaktan uzaklaşarak aşağılama, hakaret, küfür vadisine kaymıştır. Rübab'ın sahibi Cemal Nadir ve Şehabettin Süleyman da birer yazı yazarlar. Yeni durum karşısında Hüseyin Rahmi, yüz altmış sayfalık ikinci kitabını yayımlar.[29] Bu sefer Rübab cephesinden bayrağı Hakkı Tahsin alır. Ayrıca dergide Cadı romanı ile ilgili olarak bir anket açılır. Ali Naci, Hüseyin Rahmi'ye cevap olmak üzere yüz yetmiş iki sayfalık bir kitap yayımlar.[30] Rübab'cılar bakımından mesele bitmiştir. Fakat bu sefer de Hüseyin Rahmi'yi savunmak üzere Tevfik Mecdi, arkasından da Akalınoğlu Sadri Nüzhet birer kitap yayımlarlar.[31] Fakat artık asıl konu bir tarafta kalmış,

kitaplarla beraber doğan bambaşka meseleler devreye girmiştir.

Bu tartışmanın başında Şahabettin Süleyman, Hüseyin Rahmi'nin eski romanlarındaki başarısını takdir ederek onu realist yazarların en büyüğüyken acele yazılmış, olaylar birbirine tamamıyla bağlanmamış, eda bakımından gayet sade, yaratıcılıktan yoksun, doğallıktan uzak, gereksiz, karamsar felsefelerle dolu bir eser olan Cadı'yla edebî bakımdan ölüm noktasına geldiğini iddia etmiştir. Mevhibe Ziya ise, unutulmaz eserler vermiş güçlü bir yazarın, başarısız olsa bile, bir eseriyle ölümüne nasıl hükmedilebilir, diyerek ona itiraz etmiştir.

Hüseyin Rahmi ise, daha çok bu gençlerin tavırlarına karşı çıkmakta, II. Meşrutiyet'ten sonraki sınırsız özgürlük ortamında edebiyatta da "sen çekil ben oturayım" nazariyesinin başladığını belirtmektedir. Yazar, gençlerdeki her şeyin kendileriyle başladığı tavrından, küstah, saldırgan tutumlarından şikayetçidir. Her şeyi yıkıp yeniden yapma anlayışına karşı çıkar. Onlarda tanınmış olanlara hücumla kendilerini gösterme psikolojisini görür.

Bunların yanında "halk için edebiyat" ne kadar edebî değer taşır; yeni bir edebiyat, dilde sadeliğin anlamının anlaşıldığı gün mü başlayacaktır (H. Rahmi), yoksa dil başka, edebiyat başkadır da edebiyatı meydana getiren asıl öğeler dilin içinde bulunmayan "muhayyile, hissiyat ve üslup" mudur (Rebapçılar) gibi konulara değinilmiştir.

Abdülhak Hamit, Hüseyin Rahmi'yi Türklerin "Emil Zola"sı diye vasıflandıran, bu yıllarda yazılmış "İhkak-ı İstihkak" adlı kırk dizelik şiirini, yıllar sonra (27 Mart 1922) İkdam gazetesinde yayımlayacaktır.[32]

Ali Emirî-Köprülü

1918 yılında Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası'nı çıkarmasını "... bu gayr-i âdemler aleyhinde yazdırmadık, söylemedik söz bırakmadılar. İşte ben bunun için Osmanlı Tarih ve Edebiyet Mecmuası'nı çıkarmaya mecbur oldum" diye açıklayan Ali Emirî Efendi, mecmuadaki yazıların neredeyse yarısını Fuat Köprülü'ye hücumlarla doldurur.[33] Daha çok Ali Emiri'nin Fuat Köprü hakkındaki yazdıklarıyla tek taraflı süren bu tartışma, Türklerin Acem edebiyatına etkileri, millî tarih yazımı, Fatih Divanının bazı nüshaları, Baki'nin ölümüne düşülen tarihler, Süleyman Çelebi'nin lakabı gibi daha çok edebiyat tarihine ait bazı ayrıntılar üzerine olmuştur. Köprülü, Ali Emiri'nin eleştirilerinin bilimsel değer taşımadığını belirtir.[34]

Zerdüşt Türk mü?

Yine 1918 yılı içinde Samih Rıfat'la Süleyman Nazif arasında başlayan, Rıza Tevfik ile Samih Rıfat arasında devam eden bir tartışma daha yaşanmıştır. Önce İran edebiyatının Türk edebiyatı üzerindeki etkileri etrafında Süleyman Nazif'in, İran medeniyetinin Arap medeniyetinden üstün olduğu, "İslam bilginlerinin Arapça yazdıkları halde Farsça düşündükleri, Acem gözüyle gördükleri ve acem kalbiyle hissetttikleri" "Türk edebiyatının, hatta Türk tarihinin bile Osmanlılarla başladığı" yolundaki görüşlerine karşı Samih Rıfat'ın eleştirileri gelmiştir. Bir süre bu tartışmanın biteceği sırada Rıza Tevfik'in, Samih Rıfat'ın İran tarihi ve Türkler konusundaki görüşlerini eleştiren,

mektup tarzında bir seri yazı yayımlaması, üç ay sürecek kapsamlı bir tartışmayı doğurur. Önce Zerdüşt'ün Türk veya İran asıllı olması etrafında başlar. Samih Rıfat "esas itibariyle Medler'in Turan ırkından geldiğini; Zerdüşt'ün annesinin de "Togda" veya "Togdu" adını taşıdığını, bu adın Türkçe olduğunu, dolayısıyla Zerdüşt'ün de aslen Türk olması lazım geldiğini savunur." Rıza Tevfik ise "böylesine tuhaf bir görüşün ne Zerdüştler'in mukaddes kitabı sayılan Avesta'da, ne de onun tercümelerinde bulunduğunu; hatta bu konu üzerinde araştırma ve incelemeler yapan eserler kaleme alan Mehl, Hang, Bornouf, Spiegel ve Roırlinson gibi ünlü tarih, coğrafya, dil ve din bilginlerinden hiçbirinin meseleyi bu şekilde ele almadıklarını belirterek bu görüşe karşı çıkar."[35]

3. Mütareke ve Millî Mücadele Döneminde Eleştiri Üzerine Genel Bir Değerlendirme

Mütareke ve Millî Mücadele sürecini ayrıcalıklı kılan yön, bir geçiş dönemi olmasıdır. İttihat ve Terakki partisinin dağılma süreci içine girmesiyle, ideolojik olarak, dayatmacı bir dönemden birden bire odaksız bir ortama geçilmiştir. Bu çözülüş sırasında, özellikle dönemin başında, edebiyat ortamı, edebiyat dışı eğilimlerin egemen olmaya çalıştığı 'sahipsiz bir ev' görünümü sergilemektedir.

Bir taraftan Türkçülük ideolojisi ve Millî Edebiyat anlayışı kendini yeniden toparlamaya çalışırken karşı görüş sahiplerinin de seslerini yükselttikleri gözlenmektedir. Ancak 1918 öncesinin egemen anlayışı, kendisi olarak olmasa bile, hayaliyle dönem içinde varlığını duyumsatmaktadır.

Yeni Türk edebiyatının köklü problemlerinden biri gerçek bir eleştiri ortamının doğmamış olmasıdır. İbrahim Aşkî, Türk toplumu sağlıklı bir eleştiri süzgecinden yoksun olduğu için sonuçta kolaycılık ve emek harcamadan bir yerlere gelme eğilimlerinin cesaret kazandığını ifade etmiştir.

Eleştiri eksikliğinin bir başka göstergesi de 'öteki'ne katlanmayı gerektiren bir kafa yapısının oluşmamışlığıdır. Bu açıdan ele alındığında, dönem içinde eleştirel söylemin sık sık temel işlevinden uzaklaşıp saldırı, paylama, iğneleme ve hatta aşağılamaya dönüştüğü görülmektedir.

Edebiyat ortamından yakınma, eleştirinin ana konularından biridir. Bu yakınmalar içinde en fazla dile getirilenler bölünmüşlük, yararsız çekişmeler, sağlıksız bir eleştiri ortamı, siyasal ve ideolojik etkenlerdir. Edebiyatın mutfağı sayılabilecek olan süreli yayınlar, özellikle de edebiyat dergileri, eleştirinin işlerlik kazandığı, sıcak tartışmaların yaşandığı iletişim araçlarıdır. Zaman zaman sertleşen bu tartışma konuları arasında savaş ve edebiyat, Türkçülük ve Millî Edebiyat, dilde sadeleşme ve hece-aruz vezni gibi konular yer almaktadır.

Edebiyatın iç problemlerinin odağında ise, yeni Türk edebiyatının özgün eserden yoksunluğu konusu bulunmaktadır. Falih Rıfkı'nın açıkça dile getirdiği gibi, üstün yetenekler, seçkinler, bayağılar, savunulan ülküler, oluşmuş edebiyat ekolleri, tartışılan konularla her şeyi yerli yerinde gibi görünen debiyat ortamı, aslında sanal bir ortamdır. Çünkü bir edebiyat ortamının gerçek varlığı, asıl öğesi; güçlü, özgün eserler-

dir. Eserin bulunmadığı bir edebiyat ortamı ruhsuz bir ceset gibidir. Edebiyat ortamına böyle bir açıdan bakıldığı zaman yakınmaların arkasındaki gerçek sebep, daha iyi görülebilmektedir. Hatta yeni Türk edebiyatı dönemi boyunca yaşanan büyük krizin de esersizlik probleminden doğduğunu söylemek olasıdır. Ortaya atılan her teori ve sav için şu soru kaçınılmaz olmaktadır: Bu teorik söylemin arkasında duran gerçek bir sanat eseri var mı? Yapay edebiyat, edebiyatta adaptasyonculuk gibi eleştiri konuları da esersizlik konusuyla doğrudan bağlantılıdır.

Ali Canip, dönem içinde, polemiklere girişmekten geri durmasa bile, eleştiriyi gerçek anlamıyla işleten yazarlardan biri olmuştur. 'Çağdaş edebiyat', 'orijinal eser' 'edebî eserde konunun yeri', 'konusuna göre normal ve anormal eser', 'epope çağdaş bir tür müdür' gibi konu ve kavramları ortaya atan, onları irdeleyen, tartışan isim odur.

Ancak, gerçekliği duyumsanan her yeni problemin arkasında Batılı eleştirmenler ve onların eserlerinin bulunması da altı çizilecek bir noktadır. Emile Faguet, Lucien Braille, Charles Lalou, Max Nordau, Arthur Ribot, Hippolyte Tain bu dönemde adı geçen Batılı eleştirmen ve bilim adamlarından bazılarıdır.

Yeni Türk edebiyatı, yeni bir yola giriş anlamına geliyordu ve bu yolda, Batı'nın geleneksel birikimi vazgeçilmez bir kaynak oluşturuyordu. Yeni eser veya yeni kimlik biraz da, Türk insanının bu birikim karşısında kendini yeniden tanımlaması ve biçimlendirmesi anlamını taşıyordu. Çeviri konusuna böyle bir açıdan yaklaşan Doktor Nizamettin Âli, özgür ve sağlıklı düşünce ortamının oluşmasında, beğeni düzeyinin yükselmesinde, dünya edebiyatının seçkin eserlerinin Türkçe'ye kazandırılmasını, en başta gerçekleştirilmesi gereken işler arasında saymaktadır.

Ali Canip'in dışında Fuat Köprülü, Abdülhak Şinasi Hisar, Falih Rıfkı Atay, Yahya Kemal Beyatlı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Fevzi Lütfi Karaosmanoğlu, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, Yusuf Ziya Ortaç, Selahattin Enis Atabeyoğlu, Fazıl Ahmet Aykaç, ve edebiyat teorisiyle ilgili seri yazılarıyla İbrahim Aşkî Tanık dönemin eleştiride dikkat çeken isimleridir.[36]

---

[1] Bk.: Nesrin T. Karaca, Calal Sahir Erozan, İstanbul 1993, s. 307-311.

[2] Mehmet Âkif, "İntikad", Sebilürreşat, nr. 184, 1 Mart 1328/1912, s. 21-22 (bk.: Abdulkadir-Nuran Abdulkadiroğlu, Mehmet Âkif Ersoy'un Makaleleri, Ankara 1990, s. 146-150).

[3] "Hazzın Bedî'î Hayatta Mevkii", Yeni Mecmua, nr. 26, 3 K.sani 1917, s. 505-507 (Prof. Ali Canip

Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri, Haz.: Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, Konya 1995, s. 98-103).

[4] "Tenkidin Faydası", Akşam, nr. 8, 27 Eylül 1334/1918 (bk.: Bütün Eserleri 14 Sanat ve Edebiyat Yazıları, s. 95-98)

[5] "Tenkit", "Edebiyatta Tenkit", "Tenkitte Maksat", Tenkitte Muteber Mikyas", Gün Doğuşu, nr. 2-5, 10 Nisan-1 Mayıs 1335/1919 (bk.: Âlim Kahraman, Mütareke ve Millî Mücadele -1918-1922- Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiri, s. 337-339, İstanbul 2000, basılmamış doktora tezi).

[6] Nr. 42, 12 Haziran 1335/1919 (bk.: Ali Kemal, Makaleler Peyâm-ı Edebî'deki Dil ve Edebiyat Yazıları, Haz.: Hülya Pala, İstanbul 1997, s. 100-106) .

[7] Dersaadet Gazetesi, nr. 10, 17; 17, 24 Temmuz 1336/1920 (bk.: Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri, Haz.: Kemal Yavuz, İstanbul 1976, s. 304-312).

[8] "Zamanın Ruhu ve Tiyatro I", Zaman gazetesi, nr. 221, 16 Temmuz 1334/1918 (Yavuz, s. 50-54).

[9] İkdam, nr. 8294, 16 Mart 1920; 8426, 9 Ağustos 1920 (bk.: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Sanat ve Edebiyat, Haz.: Abdullah Tanrıkulu, H. Adnan Önelçin, Ankara tsz, s. 44-54).

[10] Yahya Kemal, "Tenkit Tecrübesi", Tevhid-i Efkar, 7 Mart 1338/1922 (bk.: Yahya Kemal, Edebiyata Dair, İstanbul 1971, s. 61-65).

[11] Bu konunun değerlendirilmesiyle Çocuk Bahçesi'nde yayımlanan tartışma metinleri ve o sırada aynı mesele etrafında dergi yöneticisiyle Rıza Tevfik arasında devam eden mektuplaşma için bk.: Abdullah Uçman, Türk Dilinin Sadeleşmesi ve Hece Vezni Üzerine Bir münakaşa, İstanbul 1997.

[12] Age, s. 29.

[13] Vezin tartışmaları için bk.: Hasan Kolcu, Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları, Ankara 1993.

[14] Kahraman, s.350.

[15] Demirtaş [Ziya Gökalp], "Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler", Genç Kalemler, C. 2, nr. 8 (bk.: Genç Kalemler Dergisi, Haz.: İsmail Parlatır-Nurullah Çetin, Ankara 1999, s. 236-239).

[16] Genç Kalemler, C. 2, nr. 1, 29 Mart 1327/ 1911 (bk.: age, s. 75-81).

[17] Bilge Ercilasun, İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit 1. Türkçü Tenkit, Ankara 1995, s. 84-87.

[18] Mehmet Âkif, "Hasbıhal", Sırat-ı Müstakim, 27 Mayıs 1326, nr. 92, s. 237-238 (bk.: Abdulkadir-Nuran Abdulkadiroğlu, Mehmet Âkif Ersoy'un Makaleleri, Ankara 1990, s. 40-43).

[19] Ercilasun, s. 96-97.

[20] Age, s. 99-101

[21] Ali Canip'in daha sonra bu yazıları kitaplaştırır: Millî Edebiyat Meseleleri ve Cenap Bey'le Münakaşalarım 1328-1329, İstanbul 1918.

[22] Celal Tarakçı, Cenab Şehabeddin'de Tenkid, Samsun 1986, İstanbul 1970, s. 27-30.

[23] "Türkçe", Peyâm-ı Edebî, 3 Mart 1330/1914 (bek.: Yahya Kemal, Edebiyata Dair, İstanbul 1970, s. 85-89).

[24] M. Orhan Okay, "Fecr-i Âti", TDVİA, C. XII, s. 287-290.

[25] Çıkmaz Sokak dolayısıyla yaşanan tartışmanın aşama ve ayrıntıları Nazım H. Polat tarafından ortaya konulmuştur (bk.: Nazım H. Polat, Şahabettin Süleyman, Ankara 1987, s. 72-77).

[26] Nesrin T. Karaca, Celal Sahir Erozan, İstanbul 1993, s. 312-314.

[27] Şahabettin Süleyman, "Son Bir Eser: Cadı", Rübab, C. II, nr. 51, 14 Mart 1329/27 Mart 1913, s. 117.

[28] Hüseyin Rahmi, Cadı Çarpıyor, İstanbul 1329/1913.

[29] Hüseyin Rahmi, Şekâvet-i Edebiye, İstanbul 1329/1913.

[30] Ali Naci, Feth-i Meyyit, İstanbul h. 1332/1913.

[31] Tevfik Mecdi, Recm –Cadı Meselesine Dair-, İstanbul 1329/1913; Akalınoğlu Sadri Nüzhet, "Cadı" Münasebetiyle "Fet-i Meyyit"e Cevap: İsyan, İstanbul 1329/Ocak 1914.

[32] Cadı romanı dolayısıyla başlayan bu tartışmanın aşama ve ayrıntıları için bk.: Nazım H. Polat, "Hüseyin Rahmi'nin 'Cadı' Romanı Hakkında Münakaşalar", Türk Dünyası Araştırmaları, nr. 21, Aralık 1982, s. 187-216.

[33] Ramazan Salman, "Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası ya da Ali Emiri-Fuat Köprülü", Yedi İklim, nr. 85, Nisan 1997, s. 56-59.

[34] Nuri sağlam, "Ali Emirî Efendi ile Mehmet Fuad Köprülü Arasındaki Münakaşalar I-II", İlmî Araştırmalar, nr. 10-11, İstanbul 2000, 2001, s. 113-134; 89-98.

[35] Abdullah Uçman, "Zerdüş Münakaşası Üzerine", Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C. XXVIII, İstanbul 1998, s. 511-524 (A. Uçman, bu yazısına, tartışmanın arka planına da ışık tutan bazı mektupları da eklemiştir).

[36] Kahraman, age, s. 361-363.

BETÜL MUTLU ÖZÇELEBİ

CUMHURİYET DÖNEMİNDE EDEBÎ ELEŞTİRİ (1923-1938)

GİRİŞ

1923-1938 yılları arasında edebiyatımız, 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 savaşımı, bu iki kavramda formülleşmiş ve bütün çabalar bu alanda yoğunlaştırılmıştır.

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 kurarak 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.

Cumhuriyet'i kuran kadro, milliyetçilik anlayışını kendilerinden önceki kuşaktan devralarak uygulama alanına geçirmiştir. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip Yöntem'le başlayan *Yeni Lisan Hareketi'nin* zamanla siyasal alana da yansıması sonucunda 1908'den sonra milliyetçilik akımı, Batıcılar ve İslamcılar karşısında zafer kazanmıştır. Ziya Gökalp'in 1923'te yayımladığı **Türkçülüğün Esasları** adlı eser, millet bilincinin kuramsal anlamda da tamamlanmasını sağlar. Cumhuriyet'in kuruluşu, Halifeliğin kaldırılması, Medeni Kanun'un kabulü, Şapka Kanunu, milâdi takvimin ve Latin harflerinin kabulü, kadınlara erkeklerle eşit hakların tanınması gibi siyasal ve toplumsal yaşama ilişkin bütün değişimler, bu gelişimin tamamlayıcı öğeleri olmuştur.

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, tarihi yazma ve kitaplardan Türkçe sözlük tarama, yeni sözcükler türetme çalışmaları bu dönemde başlar. 1931'de kurulan Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ile 1936'da kurulan Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Osmanlı tarihinden çok daha geri-

lere uzanan Anadolu uygarlığını aydınlatan bilim merkezleri olmuşlardır.1931 yılında Nazi Almanya'sından kaçan bilim adamlarının önemli bir bölümü Türkiye'ye gelir. Genellikle İstanbul Üniversitesi'nde görev yapan, Dil-Tarih'in kurulmasında etkin çabalar harcayan bu bilim adamları Türk biliminin kazancı olmuşlardır.

Yine bu yıllarda Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Burhan Asaf (Belge), Vedat Nedim (Tör) ve Şevket Süreyya (Aydemir) bütün sınıfları kapsayan bir ideoloji kurma amacıyla ekonomiden edebiyata uzanan geniş bir yelpazede bir aydın hareketi başlatırlar. Kadro adını verdikleri dergide dönemin ve rejimin kuramsal yönüne eğilen bu hareketin yanı sıra, 1932'de devlet tarafından kurulan ve desteklenen Halkevlerinde yaygın eğitim yoluyla uygulamaya öncelik tanınır. 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'nde, dil, tarih edebiyat, güzel sanatlar, temsil, spor, sosyal yardım, halk derslikleri ve kurslar, kitaplık ve yayın, köycülük, tarih ve müze kolları olmak üzere toplam dokuz alanda etkinlik yapılır. En etkili çalışmaları yapan kol ise temsil koludur. Temsil kollarında, yeni Türkiye'nin uluslaşma ve çağdaşlaşma çabalarına katkı sağlayacak oyunlar sergilenmiştir. 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.Kitleye yönelik kültür politikaları, yine Halkevleri dergileri yoluyla yaygınlaştırılmıştır. *Ülkü,* bunlar arasında etkinliği en fazla olan dergidir.

Atatürk'ün liderliğinde çağdaşlaşmayı hedefleyen öncü kadro, çalışmalarını sadece ideolojik alanla sınırlamamış, aynı zamanda Batılı yaşam tarzını da benimsemiş ve halkın da benimsemesi için çalışmıştır. Cumhuriyetle birlikte önce başkentte başlatılan «balo»lar, toplumu Batılı eğlence tarzına alıştırma amacını güdüyordu. Politik anlamda öncü kadroların, milletvekili ve yüksek bürokratların bu balolarda bulunması, modern dansları öğretip yapması, böylece halka örnek olması bekleniyordu.[2]

Dönemin *Yedigün* gibi magazin dergilerinde, Batılı yaşam tarzı bütün renkliliğiyle gözler önüne serilir. Edebiyat ve düşünce dergilerinin adları da dikkat çekicidir: *Yeni Türk Mecmuası, Yeni Adam, Ülkü, Servetifünun Uyanış...* Bunlar, dönemin ruhunu yansıtan adlandırmalardır. Resim alanında, memleket sevgisini aşılayan memleket resimleri sergileri açılır. Müzikte de, ulusal duyarlılıklar geçerliliğini 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 aklı ve bilimi ile ulusal olan birleştirilerek yeni bir bireşime gidilmiştir. İdealistlik ve öncülük niteliklerini taşıyan kadro, yenilikleri tek bir odaktan yönlendirmiş her şeyiyle yeni olan bir toplum yaratmaya çalışmıştır.

Edebiyat dünyamızda da daha önceki dönemlerde görülmeyen bir hareketlilik göze çarpar.Cumhuriyet'in ilk yıllarında farklı görüşte olan sanatçıların ortak dergilerde buluşması, edebiyatımızda öteden beri var olan «sanat için sanat- toplum için sa-

nat» 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* dergisi çevresinde toplanan yazarlar Cumhuriyet ülküsü düşüncesinde birleşirler. Derginin ilk sayısında özetle şu görüşler ileri sürülür: *"Hayat, gençliğin ilme karşı muhabbetini arttıracaktır. (...) Millî hayatı sanatkâr mefkûreleştirebilir."*[3] Böylece derginin işlevi belirlenmiş olur: Bilim sevgisi aşılamak ve millî hayatı sanat eserlerinde yansıtmak. Dergide, Abdülhak Hamit (Tarhan), Ali Canip (Yöntem), Mehmet Emin (Yurdakul), Yahya Kemal (Beyatlı), Ahmet Haşim gibi Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti ve Millî edebiyat dönemlerinden gelen yazarların yanı sıra Yaşar Nabi (Nayır), Necip Fazıl (Kısakürek), Behçet Kemal (Çağlar) ve Sabiha Zekeriya (Sertel) 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. İkinci yenilikçi hareket *Resimli Ay* dergisi çevresinden gelir. Sabiha Zekeriya (Sertel), Nâzım Hikmet, Sadri Ertem, İlhami Bekir (Tez) gibi sol eğilimli sanatçılar gelenekçi edebiyat anlayışına karşıt bir hareket başlatırlar. 1929'da «Putları Yıkıyoruz!» adını verdikleri kampanyayla önce Abdülhak Hâmit'e, sonra Mehmet Emin'e oldukça sert ve yıkıcı eleştiriler yöneltirler. Bu kampanya, Hamdullah Suphi (Tanrıöver) 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 (Çağlar), Yaşar Nabi (Nayır), Ahmet Muhip (Dranas), Ziya Osman (Saba), Cevdet Kudret (Solok), Cahit Sıtkı (Tarancı), Ömer Bedrettin (Uşaklı) gibi şairler Beş Hececiler'in işlevlerini tamamladıklarını, yeniliğin kendileri tarafından temsil edildiğini belirterek, artık şiirde gençlerin etkinliğinin söz konusu olduğunu iddia ederler. Nâzım Hikmet, İlhami Bekir, Ercüment Behzat (Lav) 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.

Dönemin romancıları, genellikle Millî edebiyat döneminde adlarını duyuran yazarlardır Halide Edip (Adıvar), **Zeyno'nun Oğlu, Sinekli Bakkal** gibi töre romanlarıyla üne kavuşurken, Yakup Kadri, **Yaban**; Reşat Nuri, **Acımak, Çalıkuşu, 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 tanıtma kapsamı aşılmış, yenileşen toplumsal 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 kopukluğu, Peyami Safa, **Fatih-Harbiye**'de Doğu-Batı ikilemi arasında bunalan Türk insanını 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. Dönemin önemli adları 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 Saik Faik (Abasıyanık) ise yeterince anlaşılamamış, olumsuz eleştirilere hedef olmuştur. Sait Faik'in küçük insana ve onun duyarlıklarına yönelişin tam tersi bir tutum, Sadri Ertem ve Sabahattin Ali'de görülür. Her iki yazar da hikâyelerinde toplumsal sorunları eleştirel bir bakış açısıyla ele alırlar.

Dönemin oyunları, ülkücü oyunlar, Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar, toplumdaki değer değişimini yansıtan oyunlar olarak sınıflandırılır.[4] Faruk Nafiz'in **Canavar** adlı oyununda Cumhuriyet'ten önceki bozuk köy düzeni, Halit Fahri'nin **On Yılın Destanı'**nda Kurtuluş Savaşı ve devrimleri, Yakup Kadri'nin **Sağanak**'ında devrimden yana olanlarla devrim karşıtı görüşlerin çatışması, Vedat Nedim Tör'ün **İşsizler**'inde insanların savaş sonrasında içine düştükleri ahlâki 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 Söndü**'sünde yozlaşmış tarikatlar, **Kafes Arkasında**'da ise Cumhuriyet öncesinde kadının baskı dolu dünyası ele alınır.[5]

Uyarlama eserlerin azlığı ve var olanların istenen nitelikte olmayışı, Darülbedayi'nin 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 gibi, yine aynı nedenle en sert polemiklerin gerçekleştiği zemin olmaktan da kurtulamamıştır.

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

1. EDEBİ ORTAMIN SORUNSALLARI

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 ve siyasal ve sosyal alanda gerçekleştirilen devrimlerle birlikte edebiyatımızda yeni bir süreç başlar.

Dönemin yazarlarının ezici çoğunluğu, hem eski edebiyatı hem de o güncel ede-

biyatı toplumsal gerçeklere yönelmediği savıyla eleştirirler. Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bu tartışmalar iddiacılığı, yıkıcılığı, arayışları ve yapıcılığı bakımından diğer dönemlerden farklı özellikler gösterir. Yeni ve özgün bir edebiyat ortaya koyma çabasında olan sanatçılar, farklı cephelerde toplanarak kendi anlayışlarının en iyi ve en doğru olduğunu açıklamaya çalışırlarken, çoğu zaman karşı gruptakileri eleştiri sınırları dışına çıkarak adeta hırpalarlar. Siyasal alandaki ideolojik arayışlarla edebî arayışlar birbirine karıştırılır.Bu tartışmalar şu sorunsallar çerçevesinde sürdürülür:

A. İnkılâp Edebiyatı

İnkılâp edebiyatı dönemin koşullarından ve Ekim Devrimi sonrası Rus edebiyatından etkilenerek ortaya atılan bir kavramdır. Kâzım Nami (Duru), Behçet Kemal (Çağlar) ve İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) bu alanda en çok adı geçen yazarlardır. Tiyatro ve şiir de bu kavramın en çok irdelendiği türler olmuştur. Bu dönem tiyatrosunun popüler yönüne bakacak olursak, Namık Kemal'in «Faydalı bir eğlence» nitelendirmesinin açılıp genişleyerek Cumhuriyet rejimini kökleştirmek, ilkeleri yayıp benimsetmek ve bu yolda halkı eğitmek amacıyla bir eğitim ve propaganda aracına dönüştürüldüğünü görürüz. 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. Kâzım Nami inkılâba hizmeti bir eleştiri ölçütü olarak ele alır ve eleştirilerini bu yönde yoğunlaştırır. Yaşar Nabi'nin **Mete** ve Nahit Sırrı'nın **Sönmeyen Ateş** adlı oyunlarını eleştiri tarzı buna tipik örnektir.. **Mete'**yi, sadece konusu millî tarihten alındığı için millî bir oyun olarak nitelendirir.Oyunun kahramanı Mete, gerçekte Mete olarak değil Gazi olarak duyumsatılmaktadır.Olumsuz olarak eleştirdiği tek nokta Türkçe olmayan sözcüklerinin kullanımı ve acemice kurulmuş cümlelerdir.[6] Yazar bu yaklaşımını ele aldığı bütün oyunlar için sürdürür.

Ancak İnkılâp edebiyatının gerekliliğini savunanlar, bu kavramın yeni insanı ifade etmesi gerektiği dışında, kapsam ve uygulama konusunda görüş birliğine varamamışlardır. Özellikle sanatçının bu edebiyat içindeki konumu çok tartışılmıştır. İnkılâp edebiyatına karşı çıkanlar, sanatçının özgür iradesine karışılmaması gerektiğini de her fırsatta dile getirirler.Bu kavramı şiddetle savunan ve bu doğrultuda eserler veren Behçet Kemal'e göre sanat ve sanatçı daima 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!"*[7]

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 herhangi bir istihsal kadar ilhama tâbi değildir. Fakat manevi istihsalin ekonomik istihsalden büsbütün başka türlü şerâite tâbi olduğu ve büsbütün başka tertiplerle yapıldığı da muhakkaktır. Onun içindir ki, meselâ harp sonrasının bazı inkılâpçı cemiyetlerinde -ki buna Türkiye'yi de ithal 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 usulllerile anlattıkları; cihanı eski sanatkârın gözü ile görüp, eski sanatkârın dilile terennüm ettikleri görülüyor."*[8]

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 samimilik ve inkılâbın niteliği olduğunu belirtir. Sanatçı çıkar ilişkisi ve geçim kaygısı ile inkılâp emrine giriyorsa yarattığı eser de kendisi gibi samimiyetsiz olacaktır. Yazar inkılâp edebiyatının inkılâbın niteliğine göre şekilleneceğini, gerçek bir inkılâbın uydurma sanata yol açmayacağını savunur:

> *"Eğer o inkılâbın felsefî ve beşerî muhtevası bir sanat ocağını yakacak kadar özlü ise, kimsenin tandanstan bahsetmeye hakkı olamaz. Eğer değil ise, bütün gayretlerin neticesiz kalacağı ve çok geçmeden ortada zoraki ve uydurma bir sanattan başka bir şey kalmayacağı muhakkaktır."*[9]

Yazar, sanatçının serbestliğini yine inkılâp inancı çerçevesinde bir serbestlik olması gerektiği düşüncesindedir. Burhan Asaf, sanatçıyı inkılâbın emrinde görmek isterken kaliteyi de unutmaz. Ancak bu kalite anlayışı da inkılâp sınırları içindedir.Sanatçının özgür olması gerektiğini kabul ederken, onu inkılâp inancı içinde göreceli bir özgürlüğe davet eder.

Yaşar Nabi ise, 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 sınırlandırma, ideolojiye sanattan daha çok değer vermek demektir:

> *"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 uğrunda alınmış olmıyacağı kendiliğinden tezahür eder."*[10]

İnkılâp edebiyatı konusunda yazılanlara dikkat edersek eleştirilen noktaların aynı olduğunu görürüz. Popüler edebiyat anlayışına göre yazan gençler, İnkılâp edebi-

yatını sadece konu açısından değerlendirirken İnkılâp edebiyatını toplumsal değişimler ve edebiyatın doğal gelişimi açısından yerine oturtmaya çalışan bir cephe de onlara karşıt olarak belirir.

B. Millî Edebiyat

İnkılâp edebiyatı tartışmalarında olduğu gibi 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.

Millî edebiyat- milliyetçi edebiyat ayrımı üzerine özgün görüşler ileri süren Hasan Ali Yücel,Varlık dergisinde yayımlanan "Milli Edebiyat-Milliyetçi Edebiyat" adlı kapsamlı makalesinde bir eserin Türk duyuş şeklini yansıtabilmesinin, millî edebiyat ürünü olması için yeterli olduğunu belirtir:

> *"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 saran bir insana o eser mutlaka (millî)dir; başka türlü olamaz. İngiliz hayatını anlatan «Taymıs Kıyıları»nda Falih Rıfkı ne kadar Türkse, Eyüp sahillerinde Pierre Loti de o kadar Fransızdır."*[11]

Yahya Kemal, bizde millî edebiyatın ortaya çıkmamasının nedenini «mektepten memlekete» anlayışının yerleşmemesine bağlar. 1870'ten bu yana Türk edebiyatçıları Avrupa edebiyatını taklit etmektedirler. Artık yeni bir edebiyatın zamanı gelmiştir:

> *"Kopye ihtiyâcı, taklit iptilâsı, hülâsa 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 belirdiği bir zaman mutlaka gelir."*[12]

Fuat Köprülü koruya geniş kapsamlı bir biçimde,akademik bakış açısıyla yaklaşır. 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 açılardan donanımıma bağlıdır:

> *"Bir defa «millet» yani bugünkü manasiyle asrî bir cemiyet mevcut olmayınca millî edebiyat vücude gelemez. Asrî bir cemiyetin vücude gelmesi 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 birbirine çok kuvvetli bir surette merbut oldukları cihetle, onlardan birisi üzerinde yapılacak bir inkılâp ya diğerleri üzerinde tesirini gösterir. Yahut umumiyetle hepsi üzerinde tesirsiz kalır."*[13]

Yazar, o güne değin yapılan inkılâpların millî hayatın müjdecisi olduğunu edebiyatta da artık zararlı ve cansız gelenekleri yok etmenin zamanının geldiğini belirtir.

Dili sadeleştirmekle ilk aşama gerçekleştirilecektir. İkinci aşama ise, millî edebiyatı geçmişte değil gelecekte aramakla gerçekleştirilecektir. O, millî edebiyatı belli bir sürecin ürünü olarak görmektedir.

C. Eski-Yeni Çatışması

Dönemin yazarlarının eski edebiyat konusundaki tutumları da, değişik bakış açıları ve değişik yorumlamalar içerir. «Bizde edebiyat var mıdır?», «Millî edebiyat yaratılabilir mi?», «Edebiyatımız nasıl olmalıdır?» sorularından yola çıkan yazarların kimi geçmişi topyekûn reddeder ve her şeyiyle yeni olan bir edebiyat yaratılması gerektiğini savunur. Kimi geçmişin hakkının verilmesi gerektiğini, ancak yeni bir edebiyat yaratma yolunda ondan yararlanılamayacağını kanıtlamaya çalışırken; kimi 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 ileri sürer.

Divân ve Servet-i Fünûn edebiyatına yöneltilen olumsuz eleştirilerin başında millî nitelikler taşımama, taklitçilik, ağır bir dil kullanma yoluyla halktan kopuk oluş gelir. Divân edebiyatı bu nedenle klâsik bir edebiyat sayılmazken, Servet-i Fünûn edebiyatı da sömürge edebiyatı olarak nitelendirilir. Eski edebiyata bu tür eleştiriler yöneltenler, popüler bir eleştiri anlayışının peşinden sürüklenen, edebiyatın tarihsel ve doğal gelişimine müdahale edilemeyeceğinin göz ardı edenlerdir. 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.

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

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

> *"Bizim 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."*[14]

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

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 ileri sürer. Bütün bunlara neden olarak da toplumun tanınmamasını gösterir:

> *"Cemiyeti tanımıyorduk, 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."[15]

Divan edebiyatına karşı takınılan olumsuz tavırların nedenlerini inceleyen ve bu edebiyatın tarihsel süreç içinde değerlendirildiği 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:

"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. Fuzuli Türktür ve türkçe yazmıştır."[16]

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

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

"Ne Bakî ile Nedim'den, ne de Mallarme ile Leon, Paul Forgue'den vazgeçiyorum; kimseninde vazgeçmesini söylemiyorum. Fakat kıymetler arasındaki derece farklarını karıştırmamak lâzımdır. Bin bir inbikten geçerek gayet leziz bir hâle gelmiş bir «liqeur» e kıyas edebilecek beyitler, hatta gazeller bulursunuz, fakat şarabı aramayın."[17]

Ataç, bir başka yazısında da Divân şairlerinin sanatçı kişiler olduğunu, harikulâde diyebileceğimiz şekiller yarattıklarını, ama büyük şair sayılamayacaklarını belirtir.Tüm bunlardan dolayı, Ataç'a göre Divân edebiyatını düzeltmeye çalışmak yanlıştır. Hatta güzel, gerçek edebiyatın o olmadığını öğretilmelidir. O, *"Ya Divân edebiyatı, ya da Batı edebiyatı"* seçimini koyar okurun önüne.

Divan edebiyatı kadar olmasa bile, Tanzimat edebiyatı da sosyal ve toplumsal gelişmelerin dışında bir çizgide varlığını sürdürdüğü savıyla eleştirilmiştir. Yakup Kadri, bu görüşü Tanzimat'ın yaşam felsefesiyle birleştirerek Cumhuriyet devrine dek uzatır. Yazara göre, bazı edebiyatçıların ifade 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 cereyaniyle 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 karekteristikleri ne ise, edebiyatta yenileşmemizin illet ve karekteristikleri de odur. Türk cemiyeti, istiklâlsiz ve tâbi bir cemiyet haline girerken Türk dehası da passifleşiyor ve kendisine hakim olan kudretin âdi bir mukallidi derekesine düşüyordu."[18]

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

Servet-i Fünûncuları en sert şekilde eleştirenlerin başında, **Edebiyat-ı Cedidenin Otopsisi** adlı kitabı ve 1937-1938 yılları arasında *Her Ay* dergisinde yayımladığı «Edebiyat-ı Cedide» adlı 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 doğamadığı 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."*[19]

Dikkat edilirse, Yakup Kadri, Servet-i Fünûncuları uyumsuz ve taklitçi oldukları, Kıvılcımlı ise, halkı küçümsedikleri ve halk düşmanlığı yaptıkları için eleştiriyor. Her iki yazar da, Servet-i Fünûn anlayışının sürdüğü konusunda görüş birliğindedirler. Bu anlayışın dile getirilmesi 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 Otopsisi* 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.

Yeni edebiyata yönelik eleştiriler, daha çok, edebiyatımızın toplumcu olmaması üzerinde yoğunlaşır. Millî edebiyat ve İnkılâp edebiyatı tartışmalarında da ele alınan sanatçının sorumluluğu konusu bu bağlamda gündeme gelir.Dönemin şair ve yazarlarının toplumdan uzak olmasını en çok eleştirenlerin başında İsmail Hakkı Baltacıoğlu gelir. Ona göre yeni edebiyat, günün gereksinmelerine 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 insanlarının talihi ile kimler uğraşacak? Bu vazife edebiyatın vazifesi değil midir?"*[20]

Bütün bu eleştiriler gösteriyor ki, edebiyatta yeni bir başlangıç söz konusudur ve genel eğilim bu başlangıcın toplumcu olması, toplumu kaynak alması yönündedir. Bu nedenle de eski edebiyata karşı daha çok olumsuz eleştiriler yöneltilmektedir.Edebiyatımızdaki eski-yeni çatışmaları, hep yeninin tutunabilme, eski olanın da yerini kaybetmeme savaşımıdır aslında. Bu çatışmaların bir başka özelliği de hep dönüm noktalarının yaşandığı zamanlarda ortaya çıkmalarıdır.

Bu dönemde şiir alanında geniş boyutlu tartışmalar yaşanmıştır. 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 aşılamaması genç kuşak tarafından ağır bir dille eleştirilir. Genç şairlere göre, bir yandan yalınlaşan dil, bir yandan da yaşanan siyasal, sosyal ve kültürel değişimler ve bunlara bağlı olarak kazanılan yeni duyarlıklar yeni bir şiir anlayışının gereğini dayatmaktadır. Yeni şiir anlayışının oluşumu da şekil ve içerikteki değişimlerin gerçekleştirilmesine bağlıdır. Kısaca değişen malzeme ana yapıyı zorlamaktadır.

Cumhuriyet döneminin ilk edebî topluluğu olan Yedi Meşaleciler ortak bir kitapla kendilerinden önceki edebiyatı eleştirerek ortaya çıkarlar.Onlara göre okuyucular aynı duygu ve düşüncelerin kendilerine sunulmasından bıkmışlardır. Kendileri de «canlılık, samimiyet ve dâimâ yenilik» yoluyla bu çürük zihniyetle savaşacaklardır. Bu çıkış henüz olgun eserler verememiş 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 ikinci hareket «*Putları Yıkıyoruz!*»kampanyası olmuştur. Bu kampanyayla Abdülhak Hâmit'e verilen «Dâhi-i Azam», Mehmet Emin'e verilen «Millî şair» ünvanları tartışmaya açılır. *Resimli Ay dergisi* çevresi yüzeyde Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin gibi büyük şairlere yönelik görülen, aslında eski anlayışa tepki niteliğinde olan bir hareket başlatır. Bu kampanya basın dünyasını bir anda hareketlendirir. *Akşam* gazetesi bir soruşturma başlatır. Bu kampanyayla Abdülhak Hâmit'e verilen «Dahi-i Azam», Mehmet Emin'e verilen «Millî şair» ünvanları tartışmaya açılır. 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."*[21] diye suçlamalar yöneltir. Bu sırada bazı gençler dergi önünde gösteri yapınca olay çatışmaya dönüşür. Kampanya karşısında Hamdullah Suphi ve Yakup Kadri'nin hırçın tutumları ve meselenin siyasî alana çekilmek istenmesi birçok yazar tarafından eleştirilir. Halit Fahri (Ozansoy), Yakup Kadri'nin gençleri, saman ekmeği ile yetişmiş sözleriyle aşağılamasının daha sonra da *«aç serseriler», «sokak itleri»* gibi nitelendirmeler yapmasının çok yakışıksız olduğunu söyleyerek gençleri savunur.[22]

Üçüncü ve en kapsamlı tartışma Beş Hececiler ile 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'nun yayımladığı 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 şiire getirdikleri yenilikleri kullanmaktan başka bir şey yapamamaktadırlar. Yeni kuşak şairler 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 çalıntılar yapmak gibi olumsuz niteliklere 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.

2. ELEŞTİRİ KURAMI

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kendini araştıran ve tanımaya çalışan Türk insanı, ulus bilincini kazanırken kendi tarihine yönelir. Edebiyat da bu arayıştan payını alır. Bu dönemde yayımlanan araştırma ve inceleme eserlerinin çoğunun edebiyat tarihi ve antoloji niteliğinde olması öze yöneliş ve bu öz üzerinde yeni bir edebiyat yaratabilme çabasıyla açıklanabilir.[23]

Edebî eleştiri ve edebiyat tarihi kavramları özellikle bir arada anılır.Kendi edebiyatını tanıma aşamasında olan Türk insanı için oldukça doğal bir durumdur bu. Hem geçmişi tanıma hem de günü değerlendirme aynı zamanda gerçekleşmektedir. Bu arada edebiyat tarihi ile eleştiri arasındaki ayrıma kendi bakış açılarına göre dikkat çeken yazarlar da vardır. 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 yöntemini 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:

> *"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."[24]

Yazara göre, bu iki alan arasındaki bir diğer fark da zamanda aranmalıdır. Edebiyat tarihi, zamanımızın eserleri hakkında değil, üzerinden yıllar geçen eserler hakkında verdiği yargıyı 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.

Nurullah Ataç, bilimsel eleştiri ve estetik ayrımı ile bizde tercih edilen bilimsel eleştiri üzerinde önemle durur. Ona göre bilimsel eleştiri anlayışının estetiğe hiçbir hizmeti yoktur. Böyle bir eleştiri anlayışıyla hüküm verilmesi de mümkün değildir:

"Falan eserin ne gibi şerait dahilinde yazıldığını, zamanın 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 dahabütün içtimaî ilimler gibi- pek genç olmasındandır. Henüz kendi sahasını tahdit edemediği için arasıra tenkit sahasına da geçiyor. Bu yanlıştan her iki taraf da zarar görüyor."[25]

Yazara göre, bilimsel eleştirinin idealist olmamasına, bütün eserleri bir realite olarak kabul edip onları değerlerine göre değil, cinslerine göre sınıflandırmasına karşılık estetik eleştiri, yapılanı değil yapılması gerekeni düşünerek idealist bir anlayış sergilemektedir. Estetik eleştirinin amacı hükümler koymaktır. Ataç, nesnel eleştirinin karşısındadır ve nesnel eleştirinin edebiyat tarihçiliği olduğu görüşündedir.

Sabahattin Eyüboğlu, bu konuya daha geniş bir bakış açısıyla yaklaşır. Ona göre edebî eleştiri, edebiyat tarihi ve estetiğini sınırları birbirine karışmıştır. Bu karışık durum, her üç alan 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 isteyemez. Şu kadar var ki münekkit ilk vazifesini yapmak, yani anlamak için hem tarihten ve ham de estetikten bilgiler istemek mecburiyetindendir. Çünkü anlamak için çokların zannettiği gibi hissetmek, sevmek, beğenmek, heyecan duymak değildir.

Münekkitin bize, esri 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, nazariyenin çorak topraklarına düşen sanatkâr sudan çıkarılmış bir balık gibi çırpınır durur."[26]

Her üç yazar da edebi eleştiri ile edebiyat tarihi arasında belirgin ayrımlar olduğunu kabul ederler; ancak Fuat Köprülü ve Nurullah Ataç edebiyat tarihinin nesnel, edebî eleştirinin öznel niteliğe sahip olduğunu, Sabahattin Eyüboğlu ise, tam tersine nesnel bir bakış açısının gerekliliğini savunmaktadır.

Eleştiriyi ve eleştirmeni ele alan makalelerin genelinde ideal bir eleştiri ve eleştirmen bekleyişini görüyoruz. Hemen herkes bu konuda yazar ve tartışmalara katılır. Bu görüşler ve tartışmalar eleştiri tekniğinden çok eleştiri ve eleştirmenin işlevine yöneliktir.

Ataç'a göre, bizde eleştirmen bulunmamasının nedeni fikirsizlik ve kültürsüzlüktür. Ataç, nitelikli eleştirmen isteyen yazar ve şairlerin samimî olduklarından da şüphelidir. Onlar, eleştirmenin gerekliliğini söylerken kendilerinin ne kadar büyük bir sanatçı olduklarını anlayacak bir adam 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 bediî tenkitten (critique artistique) ziyade ilmî tenkide, hüküm veren tenkitten ziyade eserleri tahlil edene itibar ediyoruz. Tenkide edebiyat tarihini tercih ediyoruz."[27]

Nurullah Ataç, eleştirmen hakkındaki düşüncelerini de eleştirmenin nelerle yükümlü olmadığını belirterek dile getirir. Ona göre, kurallar koymak ve hüküm vermek eleştirmenin görevi değildir. Yazarı okuyucu ile buluşturmak, dolayısıyla eserin reklamını yapmak onun amaçları arasında bulunmaz. Eleştirmenin çeşitli edebî akımlar arasında tarafsız kalmasını istemek de onun edebiyatla ilgili olamamasını istemek demektir. Bunun gibi eleştirmenin düşmanlarını kötülemesi ve arkadaşlarını övmesi insani bir zayıflık olarak değerlendirilmelidir. Eleştirmen gerçeği keşfetmek ve öğretmek zorunda da değildir. Çünkü, 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."[28]

Nurullah Ataç, eleştirmeni bir sanatçı olarak değerlendirirken izlenimci 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 şahsiye-

te malik olması şartıyla içtimaî, siyasî, ahlâkî, velhasıl her türlü «efkâr-ı bâtıla »sı, kinleri, hasedleri münekkidi daha cazip kılar. Edebî haksızlık ancak zayıflarda bir kusurdur."[29]

Hasan Âli Yücel, edebiyatımızda var olması gereken eleştiri anlayışını edebiyat tarihi, edebiyat incelemesi ve sıradan kitap tanıtımı yazıları arasındaki ayrımdan yola çıkarak 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 sanatkârların ruhuna kuvvetli bir sempati ile bağlanmak cehdine katlanmıyan, ancak onun dış hayatına aid vesikaları toplamakla iktifa eden âlimane ve üniversiter çalışma ile de tedkik olunamazlar.

Bizim Zweing, Gundolf, Maurois, E. Jaloux ... gibi münekkidlere ihtiyacımız vardır. Onlar, büyük edebî şahsiyetleri yeniden yaratırcasına yazıyorlar ve okuyanlar da yazdıkları insanlarla beraber doğup beraber büyüyorlar."[30]

Yazara göre, bu tür eserler başlı başına bir edebiyattır. Yine, yazarın eleştirmen üzerine söylediği bir söz dikkat çekicidir: *«Münekkidi olmayan bir edebiyat, efkâr-ı umumiyesi olmayan bir memleket gibidir. »*

Bütün bu görüşleri özetlemek gerekirse; sanat eserini anlamak ve anlatmak, sanatçıyla okuyucu arasında köprü kurmak, iyiyi kötüden ayırmak ve okuyucunun edebî zevkini yükseltmek bir eleştirmenin temel nitelikleri olmalıdır. Nurullah Ataç ise neredeyse tek başına bu görüşlerin karşısında yer alır. O, izlenimci eleştirinin ısrarlı savunucusudur. En çok olumsuz eleştiri alan eleştirmen de odur. Bir eserin sadece bir bölümünü okuyarak eleştiri yapması ve verdiği hükümlerin tutarlı olmaması tepki alır.

Evet, Ataç bazen tutarsız yargılarda da bulunur. Bunu bilinçli yapar. Zaten yazdığı eleştirilerde de eleştirmenin düşüncesini değiştirmesinin doğal olduğunu savunur. İzlenimci eleştiri anlayışına aykırı bir yaklaşım değildir bu. Ataç, her şeye rağmen tek ve ayrıcalıklıdır. Onu günümüzde okunur ve yaşanır kılan da bu özellikleridir.

3. ESER ELEŞTİRİLERİ

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 sunmak 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 koyanlar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fuat Köprülü ve Sabahattin Eyüboğlu'dur.

Tanpınar, şairleri Türk şiirinin içindeki yerlerini belirleyerek, dönemlerinin koşullarına göre inceler. Ele aldığı sanatçıları, daha önceki sanatçılarla karşılaştırır, soy,çevre, dönem ve yaradılış gibi öğelerden yararlanarak inceler. Tevfik Fikret ve Yahya Kemal için yazdığı eleştirilerde gördüğümüz bu öğeler Taine'in eleştiri anlayışını karşılar. 1937 yılında yayımlanan **Tevfik Fikret** adlı eserinde «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 onun doğaya yeni bir bakış açısı getiremeyişidir. 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."*[31]

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 arayış, bu ülkeyi bulamayınca girdiği depresyon gibi özellikleri devrin hastalığı olarak değerlendirir.

Sabahattin Eyüboğlu eleştiri anlayışını güncel ölçütlere göre değil, Batı edebiyatından aldığı teknik birikimle tarihsel perspektife ve edebiyatın evrimine dayanarak oluşturur. Yazar, dönemin en çok tartışılan şairlerinden biri olan Yahya Kemal'in şiiri üzerine kapsamlı bir eleştiri yazısı yazar. Yahya Kemal'in eski şekilli şiirlerinin taklit olarak görülmesine ve şiirlerinin eski ve yeni olarak ikiye ayrılmasına karşı çıkar. Ona göre Yahya Kemal, eski Türk şiirinin taklitçisi veya sürdürücüsü değildir. Onun şiiri, 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. Yahya Kemal gazellerini Nedim'in şiir anlayışıyla değil, şekliyle yazmıştır.Bu yüzden Yahya Kemal'i Fransızların öz şiir anlayışlarına göre değerlendirmek daha doğrudur. Ancak bu anlayışın bize özgü bir kaynaktan doğduğunu da unutmamak gerekir:

> *"Yahya Kemali 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."*[32]

Bu dönemde eleştiriyi bir disiplin olarak değerlendirip sadece bu alanda yoğunlaşan tek isim Nurullah Ataç'tır. İzlenimci eleştiriyi açımlayıp yorumlayan, yorumları doğrultusunda da eleştiriler yazan Ataç'a göre Yahya Kemal şair değildir. O, Doğu ve Batı şiirinin bileşimini yapmış, şiiri anlamış bir adamdır:

> *"Yahya Kemal şiiri anlamış bir adamdır. Bu şözümü, bütün şümulünü düşünerek «anlamak» kelimesinin manasında ısrar ederek söyliyorum: Yahya Kemal şair değildir, şiiri anlamıştır; fıtrî 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 da bir dereceye kadar- yenidir, unsurları değil."*[33]

Ataç, 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 Ataç, bu yargılardan sonra Yahya Kemal'in şiirinin üstün niteliklerine geçer. Yukarıda söylediklerini bir bakıma yalanlar. Onun şiirine olan beğenisini de gizlemez:

> *"Mamafi Yahya Kemal'in, zamanımızın en temiz şairlerinden biri olduğuna eminim. «Ses»i, «Açık Deniz»i, «Güftesiz Beste»si, şarkıları birer harikadır. «Gel kurtul da o dar varlığın hendesesinden» mısraı da her hatırladıkça hayran olduğum bir şiir mucizesidir. «Hendese» kelimesinin bu kadar güzel bir surette kullanılması büyük bir kuvvetin buhranıdır. Şair, mücerredatı 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» demiştim. Bu mısraı söyliyen, bu terkibi yapabilen adam, hakikaten şair olmaz mı?.. Farzedelim ki bir şey söylemedim."*[34]

Kuramsal Eleştiri adlı bölümde açıkladığımız gibi bu yaklaşım Ataç'ın eleştiri anlayışını yansıtmaktadır. Ona göre eleştirmen bir sanatçı,eleştiri de bir eserin veya sanatçının bir mizaç arkasından görünüşüdür. Eleştirmen bir eser hakkında yazarken kendi duygularını, düşüncelerini, ihtiraslarını söyler.

Roman ve hikâye alanındaki eleştiriler şiir ve tiyatroya karşılık daha derli topludur. Eleştirmenlerin roman ve hikâyede aradıkları en önemli özellik gerçekçilik olduğu için bu alandaki eleştiriler daha yapıcıdır. 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. Yanı yazardan durağan olanla hareketli olanı eş zamanlı olarak ifade etmesi beklenmektedir. Roman eleştirilerinde ölçüt, romandaki olayın ve kişilerin gerçeğe uygunluğu ve varsa psikolojik çözümle-

melerin derinliğidir. Dönemin duyarlılığının göstergesi olarak bir roman Anadolu'yu ve Anadolu insanını ne kadar gerçekçi anlatırsa o derecede beğenilir. 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.

Sabahattin Ali'nin **Kuyucaklı Yusuf** adlı romanı bu yönde en çok beğenilen eser olmuştur.Yaşar Nabi, bir bu eser üzerine dönemin roman eleştirisini ortaya koyan tipik bir örnek sunar bize.Yazısında 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."*[35]

Yaşar Nabi, **Kuyucaklı Yusuf'**un orijinalliğini konusu Anadolu'da geçen **Yeşil Gece** ve **Yaban** romanlarıyla karşılaştırarak açıklar:

> *"Ancak, bunların hemen hepsinde, vak'a, halkın ve hattâ köylünün arasına karışmış bir veya bir kaç aydının muharrir tarafından iyi tanınan şahısları menşurundan yürütülmüş ve bunlarda entellektüelle halkın ve cahilliğin tezadları 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."*[36]

Dönemin yazarlarının hemen hepsi Türk insanının Türk romanına giremediği düşüncesindedir: 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 görmekte direnmektedir.

1923-1938 yılları arasında romancılığa yönelik kuramsal eleştiriler belirleme sınırını aşamamıştır. Özellikle Tanpınar'ın eleştirileri bir kuram yaratmaya elverişli olmasına karşın kuramsal bir açımlama olmadığı için işlevsiz kalmıştır. Peyami Safa 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.

Nahit Sırrı, Sabahattin Ali'nin **Kuyucaklı Yusuf** adlı eserini çok beğendiğini belirtir. Fakat bu beğenme onun romanın teknik aksaklıkları üzerinde durmasını engel-

lemez. İlk olarak eleştirdiği nokta, eserde olayların tarih sırasına göre düzenlenmiş olmasıdır:

> *"Evvela Yusuf'un ta çocukluğundan hikâyesine başlamıyarak vakanın asıl inkişafile romana girmek ve sonra ondan evvelki zamanları parça parça anlatmak daha iyi olacaktı. Edremit kasabasına dair bazı tafsilâtı 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 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."*[37]

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."*[38]

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 **Türkçe'de Roman** adlı eseri ise ön sözünde 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. Orhan Burian ise eleştiriyi «okuma serüvenini aktarma» şeklinde tanımlayarak günümüzdeki eleştiri anlayışına yaklaşmıştır.

Hikâyede ise Nahit Sırrı Örik'in 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. Belli bir yazar grubunca 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 (Duru), bu anlayıştaki eleştirmen tipini temsil eder.

Uyarlama, 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. Uyarlama eserlerin azlığı ve yazılanların da beklenen düzeyde olmaması eleştirmenleri çevirinin gerekliliğini savunmaya yöneltir. Darülbedayi'nin repertuarı hakkındaki tartışmalar, uyarlama me-

selelerini 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 eğitimine yönelik eserler sergilemesidir. Beklediklerini bulamayan eleştirmenlerin çoğu Darülbedayi'ye ve Muhsin Ertuğrul'a eleştiriler yöneltirler. Sanatta ahlâk meselesinin tekrar tartışılmasına neden olan **Deyyus** oyunu yüzünden tiyatro dünyası birbirine girer. Küfre kadar varan çirkin bir eleştiri tarzı ortaya çıkar.

Eserlerin göğe çıkarılması ya da yerin dibine batırılması ile özetlenebilecek bir tiyatro eleştirisi anlayışı dönemin hemen bütün yazarlarınca yakınma konusu yapılmıştır. Yazılan oyun eleştirilerinde iyi ya da kötü gibi yargılarla karşılaşılır, ancak iyi ve kötünün ölçütleri nelerdir, bunlar irdelenmez. Verilen, oyunun konusu, özeti, oyuncuların başarıları ve eleştirmenin kişisel beğenisidir. Bu sınırın dışına çıkan sadece birkaç yazar vardır: Nurullah Ataç, Muhsin Ertuğrul, Peyami Safa, Yaşar Nabi (Nayır), Selami İzzet (Sedes).

SONUÇ

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. Ataç, öznel değerlendirmelerde sınır tanımaz. Bir eseri eleştirirken aynı yazı içinde birbiriyle çelişen yargılarda bulunur. Ancak onun eleştiri anlayışına göre bu tutarsızlık değildir. Eleştirmenin duygularının, düşüncelerinin değişmesi doğaldır ona göre. Eleştirmenin görevi kurallar koymak, yargıda bulunmak, yazarı okuyucusuyla buluşturmak, gerçeği keşfetmek ve akıl hocalığı yapmak değil, eser üzerindeki izlenimlerini aktarmaktır. Bu düşüncelerinde samimidir de. Ataç, bu dönemde eleştiriyle uğraşan, uğraşmakta da kararlı olan tek addır.

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, sanatçıyla 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.

Bu dönemde popüler bir eleştiri anlayışının varlığından da söz edilebilir. Behçet Kemal Çağlar ve Kâzım Nâmi Duru'nun temsil ettiği bu anlayışa göre inkılâbın değerlerine hizmet etmek ölçüttür. Ele alınan sanatçı, bu ölçüte göre olumlu ya da olumsuz eleştiriler alır. Ancak bu uygulama dönemin bir çok yazarı tarafından eleştirilmiştir.

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. Bütün bunlar gösteriyor ki, eleştirmenler eleştirinin kuramsal boyutu konusunda da yetersizlerdir. Bu nedenle de geleneğe dayanmayan, Batı kaynaklı bilgiler uygulama alanına geçirilememiştir.

Bu konuya dikkat çeken Hasan Âli Yücel, eleştirinin sosyolojinin, psikolojinin ve estetiğin yöntemlerinden yararlanması gerektiğini vurgulamış, ancak bunun nasıl olacağını açıklamamıştır.

Son olarak 1923-1938 yılları arasında edebiyatımızda eleştirinin genel görünümünü şu şekilde toparlayabiliriz:

1. Dönemin eleştiri anlayışı öznel değerlendirmeler ve tartışmalar temelinde yükselmiştir.

2. Dönemin edebiyatı gibi, eleştiri anlayışı da siyasal, sosyal ve kültürel değişmelerle doğrudan ilintilidir.

3. Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Millî edebiyat dönemlerinde olduğu gibi bu dönemde de edebî eleştiri eski/yeni çatışmasından beslenmiştir.

4. 1923-1938 yılları arasında edebî eleştiriyi bir disiplin olarak ele alan yazar sayısı çok azdır. Bunlar, Ataç dışında, diğer alanlarda da ürün verirler. Sözgelimi Tanpınar, şiir, öykü ve roman; Nahit Sırrı, roman ve öykü alanında eser yazmışlardır.

5. Her alanda olduğu gibi eleştiri alanında da değişim ve dönüşüm söz konusudur. Cumhuriyet'le birlikte gelen demokrasi kavramı ve bununla birlikte giren demokratik hak ve istemler, eleştiriyi az da olsa geliştirip dönüştürür.

[1] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma,** Doğu- Batı Yay., İst., tarihsiz, s.512.
[2] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.5, İletişim Yay., İst., 1984, s.861.
[3] Mehmet Emin, Erişirgil, "Hayat Ne İçin Çıkıyor?", **Hayat,**C.1, S. 1.2 Kânunuevvel 1926, s. 2.
[4] Metin Ant, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Kültür Yay., Ank., 1983,s.483 (Sevda Şener'den aktaran)
[5] Daha geniş bilgi için bk. **age.**, s. 493-510.
[6] Kâzım Nami (Duru), "Mete", **Yeni Türk Mecmuası**, C. 1, S. 8, Mayıs 1933, s. 709-711.
[7] Behçet Kemal (Çağlar), "Gönüllü Sanat", **Ülkü**, s. 23, C.4, İkinci Kânun 1935, s.336.
[8] Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Moskova Edebiyat Kongrasında", **Kadro**, S. 33, C. 3, Eylül 1934, s.28.
[9] Burhan Asaf (Belge), "İnkılâp San'atına Varmak Yolları: 1-Sanat ve Akiyde", **Kadro**, S.29, C.3,mayıs 1934, s.31.
[10] Yaşar Nabi (Nayır), **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri**, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1937, s.21.
[11] Hasan Âli Yücel, "Mllî Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat", **Varlık**, S.71, C.3, 15 Haziran 1936, s.1.
[12] Yahya Kemal (Beyatlı), "Memleketten Bahseden 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.141den naklen.)
[13] Nusret Safa Coşkun, **Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?**, İnkılâp Kitabevi, İst, 1938, s.13.
[14] Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", **Kadro,** S. 10, C. 1, Birinci Teşrin 1932, s.27.
[15] Behçet Kemal Çağlar, "Edebi bir tasfiye", **Varlık**, S. 79, C. 4, 15 1. Teşrin 1936, s. 99.
[16] Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenkten Türke Dönüş", **İnsan**, C. 1, S. 1, s. 36.
[17] Nurullah Ataç, "Eski Edebiyatımız", **Milliyet**, 14 Ağustos 1942, s. 2.
[18] Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Edebiyat Buhranına Dair", **Kadro**, C. 1, S. 8, Ağustos 1932, s. 28.
[19] Hikmet Kıvılcımlı, "Edebiyat-ı Cedide", **Her Ay**, S. 4, 20 Haziran- 20 Temmuz 1937. (**Edebiyat-ı Cedidenin Felsefesi**, Geçek Sanat Yay., İst. 1989, s.28'den naklen.)
[20] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Bizde Edebiyat Niçin Yoktur?"**Yeni Adam**, S. 205, 2 Birincikânun 1937, s.2.
[21] Hamdullah Suphi (Tanrıöver), "Putlar Nasıl Kırılır?", **İkdam**, 7 Temmuz 1929, s. 1.
[22] Halit Fahri (Ozansoy), "Güzel San'atlar Birliği Edebiyat Şubesinde Buhran ve Bunun Hakiki Sebebi", Servetifünun **Resimli Uyanış**, C. 66/2, No. 1716-31, s. 485.
[23] *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.
[24] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, 2. Basım.(1. Basım, Millî Matbaa, İst. 1926.), Ötüken Yay., İst. 1980, s.2-3.
[25] Nurullah Ataç, "Denilebilir ki: Objektif", **Akşam**, 14.5.1938, s.2.
[26] Sabahattin Eyüboğlu, **Sanat Üzerine Denemeler Eleştiriler**, C.1, Cem Yay., İst., 1982, s.29.
[27] Nurullah Ataç, "Yine Tenkit", **Milliyet**, 24.8.1932, s.2.
[28] Nurullah Ataç, "Münekkit Hakkında", **Akşam**, 10.8.1922, s.3.
[29] agm., s.3.
[30] Hasan Âli Yücel, "Edebiyatımızda Tenkid", **Akşam.** (**Varlık**, S. 118, 1 Haziran 1938, s. 730'dan naklen).
[31] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti, Şiirleri ve Eserlerinden Seçme Parçalar**, Semih Lütfi Kitabevi, İst., 1937. (**Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 284'ten naklen)
[32] Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenkten Türke Dönüş", **İnsan**, C. 1, S. 1, 1938, s. 35.
[33] Nurullah Ata, "Yahya Kemal", **Milliyet**, 5 Mart 1933, s. 5.
[34] agm., s. 5.
[35] Yaşar Nabi (Nayır), "Kuyucaklı Yusuf", **Varlık**, C. 4, S. 93, 15 Mayıs 1937, s. 328.
[36] agm., s. 329.
[37] Nahit Sırrı (Örik), "Kuyucaklı Yusuf", **Ülkü**, C. 9, S. 50, s. 151.
[38] agm., s. 151.

HÜSEYİN ÖZÇELEBİ

CUMHURİYET DÖNEMİNDE EDEBÎ ELEŞTİRİ (1939-1960)

1. Döneme ve Dönemin Edebiyatına Kısa Bir Bakış

Bu döneme önce İkinci Dünya Savaşı, sonra da çok partili yaşama geçiş, Demokrat Parti iktidarı ve soğuk savaş damgasını vurur. Savaşta Türkiye'nin tarafsız kalmasıyla birlikte, yazar ve aydınlara, kısmen de olsa, özellikle savaşın ilk yıllarında hoşgörülü olunmuştur. Bu yıllar Köy Enstitüleri'nin ve Tercüme Bürosu'nun açıldığı yıllardır. Bu kurumlar, edebiyatımızın gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Özellikle Köy Enstitüleri, edebiyatımıza «Köy Edebiyatı» kavramını sokan yazarları yetiştiren kurumlardır. 1950'li yıllar soğuk savaş yıllarıdır. Demokrat Parti iktidarı on yıl boyunca bu savaşın gölgesinde yönetmiştir ülkeyi.

Bu dönemde «hece şiiri» yenilgiye uğramış;[1] romanda ve öyküde ise, gerçekçilik ön plana geçmiştir. Yukarıda değindiğimiz gibi, Türkiye savaşa girmemiştir ama, savaşın tüm olumsuzluklarını yaşamıştır. Bu nedenle «*antifaşist, savaşa karşı düşünüş*»[2] edebiyatı da etkilemekte gecikmez: "*Katılmadığımız bu kıyasıya savaş edebiyatımızı adamakıllı etkilemişti: Kim okusanız, yüreğini bir güvercin gibi eline almış, size pır pır savaş boylarından erkek şarkıları söylüyordu*."[3] Bunlar, daha sonraları «1940 Kuşağı» adı verilecek olan dönemin genç şairleridir: Rıfat Ilgaz, Hasan İzzettin Dinamo, Cahit Irgat, A. Kadir, Enver Gökçe, Attilâ İlhan, Arif Damar, Ömer Faruk Toprak, Ahmet Arif, Şükran Kurdakul bu dönemin başlıca toplumcu şairleridir. Ustaları Nâzım Hikmet'tir.

Dönemin en önemli hareketi, "Garip"tir. Adını Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in birlikte çıkardıkları **Garip**'ten alan bu hareket, şiirimize yepyeni bir soluk getirmiştir. Onlar şiirde şaireneliğe, uyak ve ölçüye, duyguya, edebî sanatlara, burjuvaziye karşıdırlar. Şiire aklın egemen olmasını; günlük hayatın, küçük adamın sorunlarının, yaşama sevincinin şiirin içine girmesini isterler. Yazdıkları şiirlerle bunu başarırlar da. Bu hareket, çağdaşı olan ve olmayan pek çok şairi etkilemiştir:[4] Ercümend Behzat Lav, Cahit Sıtkı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Kudret Aksal, Salah Birsel, Necati Cumalı, Metin Eloğlu, Cahit Külebi, Behçet Necatigil, Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu...

Şiirde bunlardan başka yeni şiirin başlıca temsilcileri Fazıl Hüsnü Dağlarca, İlhan Berk, Ceyhun Atuf Kansu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Bunlar içinde özellikler Dağlarca, önemli bir konuma sahiptir. O, her dönemde yenilik girişimlerinin dışında, ama yeni olarak kalabilmiş bir şairimizdir. "*Sürekli kendini aşmaya çalışarak bireyselden toplumsala, ulusaldan evrensele uzanan bir çizgide*"[5] geliştirir şiirini Dağlarca.

1950 sonrasında Garip Şiir Hareketi yerini İkinci Yeni'ye bırakır. Bu arada Attilâ İlhan tarafından "*sosyal realizm*" tartışması başlatılır. "*Bu tartışmalar İnönü Cumhuriyeti'nin estetik temsilcilerini sarsmış, fakat 'soğuk' savaşın 'katmerli' baskısı 'sosyal gerçekçiliğin' gelişmesini engellemiştir. Ortada bir boşluk doğmuyor mu? İş-*

te İkinci Yeni Sirki bu boşluğu dolduruyor." İkinci Yeniciler, anlamı gerekli görmezler, rastlantısallıkla yetinirler, imgeyi toplumsal/bireysel içlemden soyutlarlar, kapalılığı, müziği ve ritmi yeniden şiire sokarlar, toplumsal gerçekçiliğe karşı açık bir tavır takınırlar. "*Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın! Birinci Yeni (Garip) 'sıcak' savaş yıllarının şiiriydi, İkinci Yeni 'soğuk' savaş yıllarının*!."[6] Tuğrul Tanyol'a göre ise, İkinci Yeniciler, bu yaptıklarıyla "*şiirin evrensel ölçütlerine dön*"müşlerdir. Onların yanlışları "*işi biraz fazla abartmış*" olmalarıydı.[7] İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, İlhan Berk, Sezai Karakoç bu hareketin önemli temsilcileridir. Bu dönemde Özdemir Asaf, Metin Eloğlu, Gülten Akın, Ahmet Oktay, Hilmi Yavuz ve Özdemir İnce gibi şairler de şiirin coğrafyasında yer almaya başlarlar.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ürün vermeye başlayan hikâyeciler ve romancılar, toplumsal konulara yer verirler. Bu dönemin iki önemli yazarı, Sait Faik ve Sabahattin Ali'dir. Samim Kocagöz, Halikarnas Balıkçısı, Peyami Safa, Memduh Şevket Esendal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Kemal, Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Oktay Akbal, Haldun Taner, Tarık Buğra dönemin diğer önemli adlarıdır.

1950 sonrasında ürün veren sanatçılarımızda toplumsal kaygı yanında, İkinci Yeni'nin öykü ve romana yansımasıyla birlikte bireyin yabancılaşması, yalnızlığı gibi izlekler de Demir Özlü, Ferit Edgü, Erdal Öz, Onat Kutlar gibi yazarlar tarafından kullanılır. Bu anlayıştaki yazarlar Sait Faik'in ardılıdırlar.

Bu dönem romanlarında ve öykülerinde yazarlar, köy yaşantısı (Faik Baysal-**Sarduvan**; Fakir Baykurt-**Yılanların Öcü**), ırgatların içinde bulunduğu durum, ırgat-ağa ilişkisi (Kemal Tahir-**Göl İnsanları**), aydınla derebeyi arasındaki savaş (Samim Kocagöz-**Bir Şehrin İki Kapısı**), deniz tutkusu, gemi insanları (Halikarnas Balıkçısı-**Aganta Burina Burinata**; Zeyyat Selimoğlu-**Kavganın Sonu**), köyün ve kasabanın sorunları (Kemal Bilbaşar-**Cevizli Bahçe**), İstanbul'da yaşayan küçük insanların çektikleri sıkıntılar, yalnızlık (Sait Faik-**Şahmerdan,Lüzumsuz Adam, Son Kuşlar**; Oktay Akbal-**Önce Ekmekler Bozuldu**), ekmek kavgası, fabrika ortamı (Orhan Kemal-**Baba Evi, Avare Yıllar**), düşkün kadınlar, hapishanelerin ve hapishanedekilerin durumu, yönetici ve jandarma baskısı (Sabahattin Ali-**Yeni Dünya**), Çukurova'ya pamuk toplamaya giden köylülerin yaşam mücadelesi (Yaşar Kemal-**Ortadirek**; Orhan Kemal-**Bereketli Topraklar Üzerinde**), çeltik ağalarıyla kaymakamın mücadelesi (Yaşar Kemal-**Teneke**), kadın sorunları (Nezihe Meriç-**Bozbulanık**, **Topal Koşma**), köye traktörün girmesi (Talip Apaydın-**Sarı Traktör;** Aziz Nesin-**Medeniyetin Yedek Parçası**), örgütlenemeyen tütün ekicilerinin sömürülüşü (Necati Cumalı-**Tütün Zamanı**), kişinin ruhsal çöküntüleri (Ahmet Hamdi Tanpınar-**Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Huzur**), geçmiş özlemi (Abdülhak Şinasi Hisar-**Fahim Bey ve Biz**), yabancılaşma (Ferit Edgü-**Kaçkınlar**; Demir Özlü-**Bunaltı**, Erdal Öz-**Odalarda,** Onat Kutlar-**İshak**) küçük kentlerin küçük insanları (Vüs'at O. Bener-**Dost**), kurtuluş savaşı (İlhan Tarus-**Var Olmak**) gibi izlek ve konular üzerinde dururlar.[8]

2. Eleştiri Anlayışı ve Esere Yansıtılışı ya da Kuram ve Eylem

Eleştiri deyince bu dönemde aklımıza gelen ilk kişi Ataç'tır. O eleştiriyi bir disip-

lin olarak ele alır. Eleştiriyi ikinci bir iş olarak görmez o. Bir yaşam biçimidir onun için eleştiri, denemelerinde, güncelerinde, yaşamın her alanında. "*En tam edebiyat adamı*"dır o. Başlangıçta öznel, bir başka deyişle izlenimci eleştiriyi savunan, bu yönde ürünler veren Ataç, özellikle 1950 sonrasında eleştiride nesnelliğin gerekliliğini öne sürer. Bundan dolayı Ataç'ın eleştiri anlayışını iki aşamada değerlendirmenin sağlıklı olacağı kanısındayız.

1. İzlenimci eleştiriyi öncelediği yıllar: Eleştiri sanat, eleştirmen ise sanatçıdır Ataç'a göre. Bundan dolayı eleştiri, bir şeyler öğrenmek için, hangi kitap değerli, hangisi değersiz bize onu bildirsin diye değil, zevk almak için okunur. Eleştirmen, kendi zevkini, kendi duygularını, kendi düşüncelerini söyleyen bir sanat adamıdır. Önemli olan kitaplar değil, onları anlatan eleştirmenin yaratılışıdır.

Ataç, eleştirilerinde bir öğretiye bağlanmaz. Kitaplarda sevdiği parçaları başkalarına da gösterip sevdirmeye çalışır. Kesin, şaşmaz yargılarda bulunmaz. Eserlerin kendisinde bıraktığı izlenimleri ortaya koymaya çalışır. İzlenimci bir eleştiri anlayışına sahip olduğu için eserleri çözümlemek gibi bir çaba içine girmez. Onun için "Bu eser güzeldir." demek yeterlidir. Gerisi zihni karıştırmaktan başka bir işe yaramaz. Eleştirmenin görevi zamanının güzel eserlerini bulup ortaya çıkarmaktır. Eleştirmeyen, yani sanat eserlerini kendi anlayışının, kendi yaratılışının süzgecinden geçirmeyen bir kimsede, gerçekten hayranlık yeteneği bulunabileceğine inanmaz:

> *"Gerçek eleştiri kaidelere göre hükümler verebilmekte değil, o hükümleri etrafa tekrar ettirebilmekte değil, yaşayacak eseri keşfedebilmektedir. Hakiki münekkitte, bilgiden ziyade sezgi göze çarpar. Gerçek sezgi de, bilgi ile elde edilen bir haslettir. Sezgi sahibi münekkit bir eserin zamana dayanıp dayanamıyacağını kaidelere uyup uymamasından, şimdiye kadar devam etmiş eserlere benzeyip benzememesinden çıkarmaz, bilgisi ile hüküm vermez,* **keşfeder***, bilgisine onu da ilâve eder, yani bilgisini aşar, bunun içindir ki, bir münekkidin gerçekten kıymeti olup olmadığını zaman gösterir."*[9]

Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat, Attilâ İlhan, Turgut Uyar gibi pek çok *yeni şairi* ya o keşfetmiştir, ya da sürekli yanlarında olmuş, desteklemiştir. Öngörü sahibi bir eleştirmendir, o. Turgut Uyar'ın "*Arz-ı Hâl*" şiirini niye beğendiği üzerinde durur bir yazısında. Şiirin kusur ve acemilikleri içinde taşıdığını, ama bunun kötü bir şey olmadığını söyler Ataç. "*Ama yeni yetişen bir şair için acemilik kötü bir şey midir? Başkalarına uymayıp da kendi yolunu aradığını göstermez mi? O acemiliği için sevdim Turgut Uyar'ın şiirini*." Onun bu şiirinde Francis Jammes'in ilk şiirlerini anımsatan bir saflık, "*bönlük*" vardır. Gerçek anlamıyla bir bönlük değildir Ataç'ın söylemek istediği:

> "*Bakıyorsunuz şair bir 'bönlük' takınıyor, ama gözleri gülüyor, şakadan olduğunu belli ediyor, aldatmıyor sizi. Akıllı bir adam olduğunu daha ilk sözünden seziyorsunuz. Şairin öyle akıllı olması gerektir, şiir bir akıl işidir de onun için. Şair kendini duygularına bırakamaz, düşünerek, neye varacağını bilerek çalışır, ölçer, tartar da her mısraını öyle yazar. Turgut Uyar'ın o yapma 'bönlük' altında bu erdemini sezdim de onun için sevdim şiirini. Bilmem yanılıyor muyum Turgut Uyar'ı iyi bir şair saymakla? Hiç sanmıyorum. Ne olursa olsun, onun için atıyorum zarımı."*[10]

Ataç, bunların dışında eleştirmenden cesaret ve samimiyet de ister. Eleştirmenin yansız olamayacağı kanısındadır.

> *"Eleştirmecinin, bir yapıta güzel denebilir mi? denemez mi? onu anlaması için de o yapıtın kuruluşuna, konusuna, içinde söylenilenlere ilgilenmesi gerekir; onlara ilgilenince de kendisi onları doğru buluyor mu, bulmuyor mu, onu da söyleyecektir, kendince yargılayacaktır, demek ki bir yanı tutacak, demek ki kendi kendini de işin içine karıştıracaktır."*[11]

2. Nesnel eleştiriyi öncelediği yıllar: Eleştiri, bir sanat, bir eğlence değil, bir iş, bir meslektir. Bundan dolayı bir amatör işi –kendisini bir özenci (amatör) olarak görür Ataç- değildir eleştiri.

İlk dönemin tersine eleştirmenin kendinden silkinmesi, kendini bir yana bırakıp incelediği eserle uğraşması gerektiğini söyler Ataç. Eleştirmenin yazısını yazmadan önce bir veya birkaç kitabı okumasını, bunlar üzerine düşünmesini, onları niçin beğenip beğenmediğinin nedenlerini araştırmasını, yargılarının nelere dayandığını açıklamasını ister. Bunun için de başka kitapları öne sürmesi, örnek olarak göstermesi gerektiğinin altını çizer. Ona göre, eleştirmenin sıradan bir okur gibi beğenmediği kitabı elinden bırakması düşünülemez. O, kitabı değerlendirmek için sonuna kadar okumak zorundadır. Sıkıla sıkıla, hatta sıkılmasına aldırmadan okuyacaktır; çünkü onun ödevidir okumak. Yalnız bu kitabı da değil, sözgelimi yazar romancıysa onun diğer romanlarını da bilmesi, okuması gereklidir. Sanatında bir ilerlemenin ya da gerilemenin olup olmadığını anlamak, çağın ürünleri içindeki yerini belirlemek için gereklidir bu. Çünkü gerçek eleştiri, bir şairin, bir romancının nasıl yarattığını araştırmak, kavramaya çalışmaktır. Bunda kendisinin ve diğer eleştirmenlerinin başarılı olamadığı kanısındadır Ataç:

> *"Eleştirme kendi içimizi dinlemekle olmaz, bir nesneye bağlanacağız, onun niteliğini kavramaya, kavrayıp da göstermeye çalışacağız. Onda ne varsa onu söyleyeceğiz, yalnız onu söyleyeceğiz. Çözümlemek, 'tahlil etmek', biz işte onu beceremiyoruz, içimize eğilince birtakım şeyler bulup çıkarıyoruz, aralarında parlakları da bulunuyor, onları kandırıcı bir deyişle söylediğimiz de oluyor. Belki yaratıcılıktır bu, eleştirmecilik değildir. Eleştirmecinin başlıca ödevi belki de yaratıcı olmamaktır. Kendi içinde olanları, kendi düşüncelerini değil, deştiği, çözümlediği nesnenin içinde ne varsa onu söyleyecek. Eleştirmecinin kendinden silkinmesi, kendini bir yana bırakıp incelediği eserle uğraşması gerekir. Eleştirme, yaratılmış olanları, başkalarının yarattıklarını incelemektir."*[12]

Ataç'a göre eleştirmen, bir yerde eserin yazarıyla empati kurmaya çalışan kişidir. Bir başka deyişle yazarın yerine kendini koymalıdır eleştirmen. Yazarın ne yapmak istediğini, bunu niye istediğini, onun görüşlerinin, kanılarının ne olduğunu, niye o kanıya vardığını görmeye çalışmalıdır. *"Anlamak ancak böyle olur, ancak anlayan anlatabilir."*[13]

Eleştirmen yazarı kutlamaz, ona alkış tutmaz. Yazarın yapıtını inceleyip, anlayıp anlatmaya çalışır. Ataç, Andre Gide ve Marcel Proust gibi yazarların örnek alınması gereken eleştirmenler olduğunu söyler. Çünkü onlar dar düşünmezler, başka görüşlere, düşüncelere de saygı, saygıdan da öte anlayış, kavrayış gösterirler.

Ataç'a göre olaylar ve yapıtlar üzerine düşünen eleştirmen yoktur. Bundan dolayı bizde eleştiriden söz edilemez. Ataç, eleştirilerinde hem yazarı/şairi, hem de ese-

rini eleştirir. Bunu yaparken değerlendirme ölçütleri çoğu zaman özneldir.

Ataç'a göre Fikret, Fransızca düşünür; ama Türkçe yazdığını zanneder. Fikret ve arkadaşları Türkçeyi hiç sevmemişlerdir. Fikret'in dili "*yapıştırma*"dır: "*Fikret'te sanki duygu, düşünce ayrı, dil ayrıdır*."[14]

> "'*Zerrişte, bu ismiydi onun, sanki haberdar*
> *Mahfi kederimden...'*
> *Ne de biçimsiz mısralar! 'Bu ismiydi onun...' Böyle türkçe mi olur? (...) Divan şirimiz de, nefeslerimiz, koşmalarımız da yabancı sözcüklerle doludur, ama onlarda dilin bütünü, akışı türkçedir. Tevfik Fikret türkçe yazmaz, frenkçe de yazmaz, olmayan bir dille yazar.(...) Türkçeyi o kadar hor görmüş bir adama biz de kalkıp 'büyük Türk şairi' demişiz! Dahası var: beylik hükümlere pek bağlı olan o adamı ihtilâlci de saymışız... Allah günahımızı affetsin*!..."[15]

Ataç'a göre, geleneği kırmak, Avrupalı bir yazar, şair olmaya özenmek, ilk adımı atmak şerefi Fikret'indir, Cenap'ındır, Halit Ziya'nındır. Ama buna rağmen bir türlü sevemez onları. Çünkü Avrupalı olmak istedikleri halde, Avrupayı derinden derine öğrenmek istemezler. Fikret, Avrupalı şairleri bilmez, öğrenmek de istemez. Coppée'yi, Prudhomme'i okumuş, ama Villon'u, Racine'i, Hugo'yu, Baudelaire'i bilmez. Derin bir tarih duygusu olmadığı için, Fransız şiirin bilmediği için, kendi dilinin, şiirinin tadını duymadığı için kızar ona:

> "*Bunun içindir ki Avrupalı bir şair olmuştur, ama Avrupa'nın ancak küçük şairlerine, ortanın altında sayılacak şairlerine benzeyebilmiştir*."[16]

Ataç'a göre, tüm bunlara karşın, yine de Edebiyat-ı Cedide'nin tek şairi Fikret'tir. Etrafındakiler birer nazım müsvettesi kaleme alırken, o gerçekten manzumeler yazmıştır. Millî değil diye gösterilmek istense de, bizim şairlerimizin en toplumsalıdır. Toplumun sorunlarına en çok o ilgi göstermiştir:

> "*İşte Sis, işte Rübabın Cevabı, işte Hanı Yağma, işte Bir Darbei Teehhür. (...) Tevfik Fikret'in en güzel, en büyük eseri, bence, Tarihi Kadim'idir. (...) Türk edebiyatında o derece fikirle dolu, inşa edilmiş bir manzume daha göstermek kabil değildir*."[17]

Ataç, Orhan Hançerlioğlu'nun **Karanlık Dünya**'sını değerlendirirken romanın nasıl yazılması gerektiği sorunsalı üzerinde de durur. Yazar, bu eleştirisinde, romanda onun hikâye anlatmaktan çok bir takım düşünceler ortaya koyduğunu, roman kişilerinin ve çevrenin yaşamadığını; bundan dolayı da Karanlık Dünya'nın roman olamadığını söyler. Yazar, romanda kişileri konuşturamamış, biribirleriyle çarpıştıramamış, birer vücut verememiş, kişileştirememiştir. Onları düşünmüş, bize bir davayı bildirmek, anlatmak için düşünmüş, yaratamamıştır. Ataç, romanda ders verilebileceğini, ülke sorunlarına değinilebileceğini; ama bunu yaparken yazarın romancı olduğunu unutmaması gerektiğinin altını çizer:

> "*Romancı, kendi dışında da yaşıyan birtakım kişiler yaratabilen kimsedir. Romancı, düşünde kurduğu bir çevrenin yaşadığını, gerçekte varmış gibi yaşadığını gören, bize de gösterebilen adamdır.* Karanlık Dünya*'da ben bunu bulamadım*."[18]

Yazarda kişiler yazara körü körüne boyun eğerler. Sözgelimi ihtiyar müftü var ömrünce elektriği görmemiş. Soyadından söz edildiğine göre, en azından 30'lu yılların ortalarıdır sözü edilen zaman dilimi. Bu dönemde şehir merkezlerinin hemen hepsinde elektrik vardır der Ataç:

> "*İhtiyar müftü ilçenin, bağlı olduğu il merkezine de mi gitmemiş? Hançerlioğlu müftünün ömründe elektrik görmemiş olmasını istemiş, müftü de buna razı olmuş. Demek ki müftü onun düşünde gerçekten yaşamamış*…"[19]

Yazar, iyi bir konuyu roman haline getirememiştir. Karanlık Dünya, "roman gibi yazılmış bir makale"dir. Yazar, romanı sevmez ama, makaleyi beğenir:

> "*Görüyorsunuz ki pek beğenmedim o romanı. Ama nasıl söyliyeyim? Sevdim o romanı, Bay Orhan Hançerlioğlu'nun düşüncesini sevdim, öyle bir işe girişmiş olmasını beğendim*."[20]

Suut Kemal Yetkin, sanat eserinde biçim ve içeriğin uyum içinde olmasını savunur. Roman ve şiirde bize ait olanın yazılmasını ister. Kökü bize ait olmayan akımlara bağlı yazar ve şairleri eleştirir. Bir eleştirmenin ikide bir görüş değiştirmesine karşı çıkar. Eleştirmenin değerli olanla değersiz olanı ayırt edecek düzeyde olmasını ister. Yapmış olduğu eleştirilerde, eleştirdiği şairi ve şiirini başka şairlerin şiirleriyle karşılaştırır. Öznel eleştiriyi önceler.

Suut Kemal Yetkin'e göre eleştirmen, sahte değerlerin yapay ışıklarını söndürmesini bilen; ama aynı zamanda da gerçek değerleri gömüldükleri karanlıklardan çekip çıkarabilen kişidir. O, eleştirmenin özellikleri hakkında şunları ileri sürer:

> "*Tenkidci, ahlâki vasıflarının yanı başında, sağlam felsefi bir temele dayanan geniş bir sanat kültürü, derin bir seziş ve büyük bir çalışma kabiliyeti, büyük tenkidcinin başlıca vasıfları olarak görülmektedir. Felsefi bilgiden ve görüşten yoksun büyük bir tenkidci gösterilemez. Büyük tenkidci, fikirleri ve hareketleri tarihi oluşları içinde kavrayışını, fikirleri ve hareketleri biribiriyle kıyaslıyarak umumi neticelere varışını felsefi bilgisine ve görüşüne borçludur."*[21]

Eleştirmen, ele aldığı eseri bütün varsıllığıyla yansıtabildiği; ülküsünü, amacını gerçekleştirebilmek için romancının veya şairin izlediği ruhsal labirentleri aydınlatabildiği; duyduğu heyecanı, okuyucunun ruhunda bir yankı gibi genişletebildiği oranda ereğine yaklaşır. Bundan dolayı eleştirmen bir sanatçı, eleştiri de bir sanattır. Burada Ataç'la Yetkin'in düşüncelerinin örtüştüğünü görmekteyiz:

> "*Sanatçılar yazdıklarında nasıl bulunmamazlık edemezlerse, eleştirmenler de inceledikleri eserler vesilesiyle kendilerini anlatmamazlık edemezler. Sanat eseri gerçeğin nasıl bir iç yapı merceğinden görülmesi, yaşanması ise, eleştiri de sanat eserinin öylece görülmesi, yaşanmasıdır*."[22]

Yetkin, eleştirmenin eldiven değiştirir gibi görüş değiştirmesine karşı çıkar: "*Fikirlerin ve görüşlerin yürüyüşleri içinde yaşıyan tenkidcinin görüşleri elbette yerinde durmaz. Serpilip gelişir. Ancak, bu serpilip gelişme, dünkünü inkâr mahiyetinde olmayıp tamamlar mahiyette olmalıdır*."23

Yazar, bir edebiyat eleştirmenin mutlaka şair veya romancı olması gerekmediğinin altını çizer. Hatta ona göre, yaratıcılar, yani yazar ve şairler kendi sanat anlayışlarının çemberinden dışarı çıkamazlar, tarafsız olamazlar, çoğu kez de eserler üzerinde düşünmesini, genel sonuçlara varmasını bilmezler. Üstelik, birçok büyük romancının

eleştiriye dayanak olan derin bir felsefi kültürden uzak oldukları da bir gerçektir.

Yetkin, bir başka yazısında da okuyucuyu öznellikten koruyan, ona eserin imkanlarını gösteren kılavuzun eleştirmen olduğunu söyler. Yine, ona göre, "*Bir romanın karanlık taraflarını, vakalarını derin mânalarını, şahısların iç dünyalarını imkân sınırlarına kadar, daima eserin kendi bünyesiyle, kendi istikametinde aydınlatmağa çalışan tenkidci, romancının bir nevi yaratma arkadaşıdır*."[24]

Suut Kemal Yetkin, sanat eserlerini nesnel olarak değerlendirmek isteyenlere karşı çıkar. Onların çoğu kez dini, ahlâkı, toplumu ve gerçeğe uygunluğu değer ölçüsü olarak aldıklarını söyler. Oysa sanat eserini, yalnızca sanat görüşüyle değerlendirmek gereklidir:

> "*Esrarlı bir bileşim olan sanat eserini, bizde uyandırdığı heyecan ile yoklamak ve kendi serüvenimizi değil, onun estetik serüvenini anlatmak gerekir. Bu anlatış da bu serüveni yaşadığımız oranda inandırıcı ve sürükleyici olabilir.*"[25]

Yetkin'e göre, bir sanat eserinin iç dünyasını eserin dış yapısı gösterir. Nasıl bir insanın hareketlerine, yürüyüşüne, konuşma biçimine, alışkanlıklarına, davranışlarına bakarak iç dünyasını anlamaya çalışıyorsak; bir romanın dışından, dış örgüsünden, organik bir bütün olan biçiminden yola çıkarak, iç örgüsünü, ruhunu anlamaya, ortaya koymaya çalışırız:

> "*Eleştiride nesnelliğe verilen anlam ancak bu olabilir. İç dünyaya ancak bu dış dünyadan girilir*."[26]

Büyük romanlarda dış yapıda yer alan bir noktanın bile bir görevinin olduğunu söyleyen Yetkin, bir romanı yazarının özel yaşamı ya da çevresiyle aydınlatmaya çalışmanın yararsız ve yanlış bir iş olacağı kanısındadır. Çünkü sanatın dünyası ile gerçekliğin dünyası başka başkadır. Eleştirmen, eseri yalnız dış yapısına, dış örgüsüne göre incelemelidir. Çünkü sanat eseri kendi kendine yeten bir dünyadır:

> "*Eleştirmen, sanat dışı hiçbir duyguya kapılmadan eseri böylece kavrayan, sanatçının amacı ile bu amacın gerçekleşmesi arasındaki uygunluğu, uygunluk derecesini bize gösteren, görmediğimiz yönleri aydınlatan kimsedir*."[27]

Yetkin, eleştirinin çatık kaşlı, fişlere ve formüllere bağlı bilginlerin elinde değil, esere dostça bakan, onunla kaynaşan sanatçıların elinde geliştiğine, gelişeceğine inanır. Okuduğu eserin dışında kalan, onunla kaynaşmayan eleştirmenin yararlı olduğuna inanmaz. Ona göre eleştirmen, öznel ve yaratıcı olmalıdır. Aynı zamanda da özgür düşünceye, engin birikime, ince bir beğeniye sahip olmalıdır. Eleştirmen bunların yanında sabırlı ve sorumluluk sahibi, aynı zamanda da yargılarında içten olmalıdır.

Suut Kemal Yetkin'e göre hayatın akışı, gençliğin harcanışı, ölüm kaygısı, geçmişi özleyiş Tarancı'nın başlıca temalarıdır. Çalışan köylüyü, fabrikada yıpranan işçiyi, soğuktan titreyen işsizi Tarancı'nın şiirlerinde göremeyiz. O, kendi iç macerasında bütün insanlığın duygularını yaşatmasını bilmiştir. **Otuz Beş Yaş**'ın ağırlık noktası içimize kadar işleyen "*ölüm duygusu*"dur.

Yetkin'e göre, onun şiirlerinde Baudelaire'in, Verlaine'in şiirlerini hatırlatan dizeler vardır. Hatta onun bazı dizeleri Verlaine'inkilerin hemen hemen aynıdır:

"*Yorgun başımı göğsünde, emniyette bileyim;*
(Serenad)

Sur vôtre jeune sein laissez rouler ma tête,
(Green)

Eşit ruhların birbirini arayıp bulmasından tabiî bir şey olmaz. Cahid'in Verlaine'e benzemiş ama gene de kendi olarak kalması ancak onun kişiliğini gösterir. insanı acı, sevinç, isyan, tevekkül, kuruntu, korku gibi ana duyguları içinde kendi alın yazısiyle karşı karşıya koyan Otuz Beş Yaş, daima arkadaş olarak sayacağım bir kitap olarak kalacaktır."[28]

Bilim adamı, incelemeci ve edebiyat tarihçisi kimliğiyle karşımıza çıkan Tanpınar, yazılarında iyi bir eleştirmenin nasıl olması gerektiği üzerinde durur. O, edebiyatımızın geçirdiği evreleri, aşamaları ortaya koyacak bir eleştirmen ister. Romancının, insanı en ince ayrıntısına kadar ortaya koyması gerektiğinin altını çizer: düşkünlük, acı, kin, sevgi, tutku, küçük hesaplar, büyük dolaplar, mevki, zenginlik, kırıklık, umut… Ona göre öykünün/romanın asıl yükünü taşıyan konuşmadır. Vakanın gelişmesinde, psikolojik bakış ya da tahlilde hep onun açmış olduğu perspektif vardır. Sözgelimi Stendhal, yalnızca konuşturmaz, kişilerin iç konuşmalarını da izler. Böylece romancının kendi yaratması karşısındaki durumunu bir zabıt katipliğinden kurtarır.

Tanpınar, Meddah Suriri'nin anlattığı öykülerdeki kişilerin yerine geçmeğe çalıştığını, konuşturacağı adama kendi içinden uyduğunu; ona benzemek, onu kendisinde yaratmak istediğini söyler. O, romancının da bu şekilde hareket etmesini ister:

"*Romancı bu içten değişmeği, kendi müşahedesinin veya icadının kalıbına bürünmeği, onun şahsiyetini benimseyebilmeği yapabilen adamdır. Ancak o zaman uydurma, ibda hâline girer*."[29]

Tanpınar, Abdülhak Şinasi'nin sanatı geçmiş zamanın peşinde bir yorulma olarak gördüğünü belirtir. Tanpınar'a göre bu anlayış, bizim onun sanatını sevmemiz ve hürmet etmemiz için yeterli bir sebeptir. O, bu anlayışla Fahim Bey tipini yaratmıştır. Tanpınar, Fahim Bey'in yaratılması, diğer bir deyişle Abdülhak Şinasi'nin tip yaratması konusunda şunları söyler:

"*Abdülhâk Şinasi Bey, bu çoğunu başkalarının ağzından dinlediği muhtelif şahsiyet yapıcı çizgileri birbirine eklemeden evvel, onların üzerinde düşünüyor, hayat tecrübelerinin meyvelerini topluyor. Kendisini tahlil ediyor, zamanın akışını, hakikatlerin firarî yüzünü seyrediyor, sonra tekrar yapmakta olduğu portreye dönüyor. Onun etrafına kendi benliğinden birtakım zenginlikler ilâve için, yine duruyor. Ve böylece, bu ağır işçi çalışması, bu şâir ve hekim içlenmesi bütün kitap boyunca devam ediyor. Ağır ve yavaş, tıpkı su içinde yürür gibi veya mazlum ve hulyalı Fahim Bey'in adımları, önünde hayatın dikenlerini ayıklıyormuş veyahut talihinin geçmesi için seçtiği yolu mütehammil bir nefis mahasebesi karşısında daha kabule değer bir şekle sokmak içinmiş gibi, bu üslûp ve arkasında titiz ve itinalı şahsiyetiyle bütün muharrir, Fahim Bey'in ömrü boyunca, bu ömrün paradoksal merhalelerini katediyor*."[30]

Tanpınar, romandaki diğer kişilerin de birer çehre olarak kalmadıklarını, bütün hayatlarıyla bu kitapta yaşadıklarını belirtir. Yazarın Hisar'ın kişileri ve üslûbu hakkındaki görüşleri şöyledir:

"*Söylemeğe hacet yok ki, Fahim Bey bu kitapta tek çehre değildir; karısı Saffet Hanım, hikâyeyi nakledenin eniştesi ve babası, dedikoducu bir İstanbul*

hanımı, ve daha birçokları, bütün hayatlarıyle bu kitapta yaşıyorlar.

Ve bütün bunlarla beraber geçmiş bir zaman, hepimizin peşinden içlendiğimiz ve hâtıraların gözüyle kendisine döndüğümüz uzak bir zaman, bu kitabın tılsımlı üslûbunda perde perde açılıyor, beraberinde alıp götürdükleri bin türlü lezzetle canlanıyor."[31]

Tanpınar, Yahya Kemal'le ilgili yazılarında eleştiri ile incelemenin sınırlarında dolaşır. Yahya Kemal'in şiir anlayışı ile şiirini özdeşleştirir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'e hayrandır. Ancak bu hayranlık onun nesnel yargılarda bulunmasını engellemez. Tanpınar'a göre Yahya Kemal'in şiiri, zamanını ve yerini tam olarak bulmuş bir şiirdir. Yine, Yahya Kemal şiirimizde öteden beri var olan krizi sona erdirmiştir. Ne aruz tarafında, ne de hece tarafında şiir tamamlanmıştır. Ona kadar eksik olan şey şiir diliydi. Şair, bunu Avrupa'da öğrenmiş ve Türk şiirine uygulamıştır:

"*Yahya Kemal, bir şair için en birinci şartın lisanın jenisini bulmak olduğunu bilerek memlekete döndü. Bu dehayı ne ecnebî kitap sahifelerinde ne Muallim Naci'nin lügatında ne de Lehçe-i Osmanî'de bulmak kabildi; bu jeni sokakta ve evde konuşulan Türkçede idi. Bu jeni, bir itibarla da eski şairlerimizde idi.*"[32]

Yahya Kemal, şiirimizde Tanzimat ve Servet-i Fünun kuşağı ile başlayan "'*kopuş'u, geleneğin yabancı etkiler altında kırılışını*"[33] düzeltmiş, Türk şiirini yeniden doğal gelişimi yoluna sokmuştur. O, bunu geleneğe yaslanmakla gerçekleştirmiştir:

"*Eski şiirlerimiz, bugün herhangi bir lezzet tasavvur etmek imkânı olmayan san'at oyunları bir tarafa bırakılılrsa, bir noktada birleşirler. Bâkî'de, Galip'de esas olan şey «nağme»dir. Bütün o mazmunlar, ikizli, üçüzlü hayaller, hepsi oyunun dış tarafında kalırlar. Türk şiirinin tarihine bakılınca -her şiirde olduğu gibi- bu nağmenin tekâmülü yoktur.*

Yahya Kemal, Hâmid'in ve Fikret'in bir türlü anlayamadıkları «nağme»yi Türk şiirinde tekrar kuran adamdır."[34]

Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirimizdeki büyük değişimlere, modalara karşın hiçbirine kapılmadığını, asıl büyük ihtilâlin onun şiirinde olduğunu öne sürer:

"*Asıl ihtilâl yahut «transmutation», Hâmid'in derbeder ilhamından ve Fikret'in mozaik ve bazen renkli fotoğraf mısraından onun mısraına, onun türkçeye verdiği kıvama, onun eşya ve insan karşısında, san'at ve manzara karşısında kendisi kalabilen görüşüne geçmekmiş. Şüphesiz ki, şiirimiz ne Yahya Kemal'in başladığı noktadadır, ne de bunun eriştiği hadlerde kalmak niyetindedir. Fakat bundan sonra her ileri hareket bu hadden başlayacaktır. Yeni Türk şiirine o bir trapez, bir ana nehir ve ufuk olacaktır.*"[35]

Yazar, Yahya Kemal'in gazellerini eski olarak nitelendirenlere farklı bir yenilik anlayışıyla yanıt verir:

"*Bize Nedim'i tanıtan Yahya Kemal'dir. Ona şimdi şiirden anlamayanlar, bir şâiri, bir devri tanıtmış olmanın cezasını çektiriyorlar. Yahya Kemal'in Nedim ile alâkası türkçeyi zaman zaman iyi kullanan bir devrin havasını imkânsız bir şekilde taze olarak veren bir şâiri sevmesinden ibarettir.*

Yahya Kemal ne Nedim'dir, ne Fuzulî'dir, ne Bâkî'dir. Onun eski dille yazdığı manzumeler unutulmuş modaların baharından toplanan bir koku, lezzet

ve zevktir.

Hiç birimiz Yahya Kemal kadar yeni olamadık. Çünkü o, sade bu günü yenileştirmedi, eski dil onda garplı bir şâir gibi konuşuyor."[36]

Mehmet Kaplan, bilim adamı kimliğiyle olduğu kadar, eleştirmen olarak da çıkar karşımıza. Kaplan, bu yazılarında eleştirinin ne olduğu, ne olması gerektiği üzerinde durur. Bu konuda kuramsal çalışmalar yapar. Avrupai anlamda eleştiri yapmak için olmazsa olmaz bazı koşulları ileri sürer: olayları ve eserleri bilmek, bunları değerlendirmeyi bir görev olarak kabul etmek, araştırmacı olmak, görüşlerini özgürce ortaya koyabilecek bir cesarete sahip olmak.

Kaplan, eleştiriyi «*zeka hürriyetinin meyvası*» olarak niteler: "*Tenkid, yoklama ve araştırma endişesinin, meçhul duygusunun, dâimâ harekette bir düşünüşün, imansızlığın ve şübhenin mahsûlüdür*."[37]

Kaplan, eleştiri sözcüğünün bizde «kusur çıkarmak» ve «ayıplamak» anlamlarına geldiğini belirtir. Bir de bu hareketin karşıtı olan «*meth olmak*» vardır. Gerçekten de eski ve yeni fikir hayatımızda kişiler, olaylar ve eserler değerlendirilirken birbirine karşıt olan bu iki yöntemden başkası kullanılmamıştır.

Mehmet Kaplan, Avrupaî anlamda eleştirinin nasıl olması gerektiği üzerinde durur: "*Avrupaî mânada tenkid, hâdiseleri ve eserleri yakından bilen, onları kendisine göre değerlendirmeyi vazife sayan, fikir hürriyetinde medenî cesarete sahip şahsiyetlerin mevcudiyetini icap ettirir*."[38]

Kaplan'a göre, Avrupai anlamda eleştiri için şunlar mutlak koşuldur:

1. Olayları ve eserleri yakından bilmek şarttır. Çünkü içeriği bilinmeyen bir konu hakkında söz söyleme olanağı yoktur. Ülkemizde yapılan eleştirilerin çoğu sağlam bilgiye dayanmaz; bunlar sanılar, kuruntular ve tahminler üzerine yürütülür. Gerçek eleştiri için sabırlı ve dikkatli araştırmalar yapmak gerekir. Olayları saptamak, belge toplamak, kitaplara bakmak, emek ve zamanı harcamak ister. Ayrıca biriktirilen malzemenin doğru bir şekilde tahlili gerekir. Yani sadece ellerin ve gözlerin değil, kafanın da çalışması gerekir.

2. Eleştirmen, «*hâdise ve eserleri değerlendirmeği kendisine bir vazife*» saymalıdır. Bir eleştirmenimizin dediği gibi: "*«Edebiyatçı dediğin yirmi dört saatinde de edebiyatla meşgul olur» Hakikî bir münekkid rüyalarında bile mevzuunu düşünen, duyan insandır*." Bu ilgi ve sorumluluk veya görev duygusu bizde de uyandığı zaman özlediğimiz eleştiri doğacaktır.

3. Eleştiri için, düşünce özgürlüğü ve medenî cesaret gerekir.

Kaplan, sanat eseri hakkında yargıda bulunmanın, hatta onu anlamanın ve tatmanın kolay bir iş olmadığını; ama ülkemizde eleştirmen geçinenlerin bunu hep yaptıklarını duyumsatır bir yazısında. Sonra da şu soruyu sorar:

"*Mesleğini bilmeden doktorluk yapana şarlatan derler. Sanattan anlamadan sanattan bahsedenlere bilmem daha başka bir ad takılabilir mi*?"[39]

Kaplan, eski edebiyatımızda eleştirinin olmayışının nedenleri üzerinde de durur. Ona göre eski kültürümüzün yapısı skolâstik olduğu için serbest düşünceyi kabul etmez. Serbest düşüncenin olmadığı yerde de eleştiri olmaz:

"*Hiç bir şeyden şüphe etmiyen, bütün hakikatler kendisine vahyedilmiş, rahat, mütevekkil, saf, hattâ mesut, bir imân medeniyeti idi bu. Böyle bir me-*

deniyetin içinde tenkid ve serbest düşünce tabiî olarak gelişmezdi. Bu hemen hemen imkansız, üstelik yasak ve günahdı da."[40]

Kaplan, Tanzimat'tan bu yana 100 yıl geçmesine karşın, Türk edebiyatında eleştirinin hâlâ bir tür olamadığının altını çizer. Bunun altında yatan ruhsal ve toplumsal nedenleri araştırır:

"*İskolastik medeniyetten geç çıkışımızın zararını hâlâ çekiyoruz. Yüz yıllardanberi alışılmış bağlı düşünüş tarzını,* **passiv ruhu***, henüz tamamiyle bırakamadık. Geleneğe dayanmanın, empoze edileni kabul etmenin, düşünmemenin rahatlığı, gayrı şuurumuza kadar işlemiş Avrupa üstünlüğü korkusunun doğurduğu kendi zekâsına güvenemeyiş, sürekli bir düşünce hürriyetinin terbiyesinden mahrum bulunmamız ilh. gibi pisikolojik sebeplerin de rolünü katmalıyız*."[41]

Yazar, bütün bu nedenlerden dolayı bizde eleştirinin tam olarak yerleşemediğini, dalkavukluk ve kölelik ruhunun egemen olduğu bir çevrede eleştirinin oluşmasının olanaksız olduğunu söyler.

Kaplan, eserleri incelerken metin tahlili yöntemini uygulamıştır. Bu yöntemi uygularken ön planda eser vardır. Ona göre edebî eser bir bütündür. Eser, bir yazarın davranış biçiminin ifadesidir. Ayrıntı, bütünün emrindedir ve sanatçının kişiliğiyle yakından ilgilidir. Bir edebi eserde aranılacak en önemli şey, her şeyden önce onun nasıl bir davranış biçiminin ifadesi olduğudur. Bunu bulabilmek için esere bütün olarak bakmak, onun ruhunu kavramak, içerik ve üslûba ait ayrıntıyı bu ruha bağlamak gerekir. Yazarın evren, yaşam, toplum, doğa ve insan karşısında almış olduğu özel tavırdan hareket etmek ve ayrıntıdan daima ona varmak gerekir. Konu, kompozisyon, düşünce, sözcük, hayal, uyum bir yazarın eserini oluşturmak için seçtiği ve kullandığı her şey, bize onun kişiliğini açıklar. Bu seçişler aynı zamanda dönemi de gösterir. Çünkü dönemin ruhu yazarın ruhuna, oradan eserine yansır. Üslûp, ayrıntısına varıncaya dek, kişisel veya toplumsal davranış biçiminin ifadesidir:

"*Hâsılı metin tahlili(nde) metinde mevcut her şeyi mânâlandırmak, müellifin şahsî davranış tarzına bağlamak, bütün ile arasındaki münasebeti meydana çıkarmak icabeder*."[42]

Mehmet Kaplan, Abdülhak Hâmid'i ele aldığı bir yazısında bilgi sahibi olmadan fikir sahibi olanlara değinir. Osmanlıca bilmeyenlerin başkalarının yargılarına dayanarak Hamid'i kötülemelerine karşı çıkar. "*Bilinmeyenin kötülenmesinden daha gülünç ne olabilir*?" Ona göre eserle birebir yüzleşmeden, ciddi bir dostluk kurmadan doğru bir görüş ortaya konamaz. Batılılar kendi kültürlerinin eski çağlarıyla yetinmeyip, aynı zamanda Yunanca ve Lâtince öğrenip kendi uygarlıklarını daha kökten tanımaya çalışırlar. Bundan dolayı Hâmid'in dilinin eskiliği de bir gerekçe oluşturmaz. Çünkü, "*Beslenmek için kabuğu kırıp özü bulmak lâzımdır*."[43]

Kaplan, gerek hikâye, gerekse şiir tahlillerinde Freud, Jung, Adler gibi ruhbilimcilerden yararlanmıştır. Deyişbilim (stilistik), ruhbilim ve toplumbilim yöntemini kullanmıştır. Deyişbilim yöntemini **Tevfik Fikret ve Şiiri**[44] adlı çalışmasıyla edebiyatımızda ilk uygulayan da Kaplan'dır.

Kaplan, yaptığı eleştirilerde incelediği yazarla başka yazarları sanat anlayışları, insanı ortaya koyuşları, dünya görüşleri, dili kullanma becerileri açısından karşılaştırır:

"*Haldun Taner, Sait Faik gibi bir şair, Orhan Kemal gibi ideoloji müdafii değil. Çok kuvvetli bir müşahit, derin bir tahlilcidir*." ya da "*Külebi'nin şiirleri derin olmaktan ziyade zengin intibalarla doludur. Tahtayı işleyen bir kurt gibi, derinden derine ses veren Behçet Necatigil'in tam zıddı bir mizaç ve şiir. Necatigil, kapalı, içe dönük, Külebi ise açık, dışa dönük bir mizaca sahiptir*."[45]

Kaplan, eleştirilerinde yazarların dili kullanma becerileri üzerinde özellikle durur. Dönemin moda olan söyleyişlerine karşı çıkar. O, daha çok Halit Ziya, Ziya Gökalp gibi yazar ve düşünürlerin Türkçesine hayrandır. Bundan dolayı dönemin dilini kullanmaz. **Fahim Bey ve Biz**'i bu açıdan değerlendirir:

"*Köylü, halk veya külhanbey ağzı taklidinin bir maharet sayıldığı devrimizde Abdülhak Şinasi, dili, bazan bir musıkî, bazan bir resim, bazan bir masal, bazan bir dua, bazan yüksek ve asil bir hitabet, bazan bir hikmet, bazan kutsal bir metin eda ve üslûbuyla kullanıyor. Halit Ziya'dan beri cümleye bu kadar zengin ve kuvvetli şekiller vermesini bilen bir Türk yazarı hemen hemen yetişmedi*."[46]

İlk yazılarında genel olarak kitap tanıtma yazıları yazan Fahir Onger, özellikle 1940'lı yılların ortalarından sonra eleştirmenliği bir süre için bıraktığı 1955 yılına kadar düzenli bir gelişme kaydetmiştir. Üstünkörülük, baştansavmalık yerini incelemeye, çözümlemeye bırakmıştır. Onger, eseri değerlendirirken yazarın yeniliğine, dünya görüşüne, kişiyi/insanı ele alış biçimine, üslûbuna, dili kullanışına dikkat eder.

Fahir Onger, eleştirmenin sanatçının artistik faaliyetlerini tayin edemediği gibi, kendi eserini savunma işini de üstlenemeyeceği görüşündedir. Sanatçı, eserini verdiği andan itibaren bu alandan elini çekmelidir. Eserin, eleştirmenin karşısına tek başına çıktığı zaman gerçek mücadele başlamış olur. Eleştirmenin durumu da önceden belirlenmiş kurallaşmış maddelerle tespit edilemez. Eleştirmene görevini anımsatan edebiyat yapıtının kendisidir.[47]

Fahir Onger'e göre eski-yeni çatışmasını genç kuşak kazanmıştır. Ama, bu sefer de, genç kuşak kendi arasında "*yenilik-ilerilik*" tartışmasını açarak ikiye ayrılmıştır. Kendi özbenliklerini anlatmakla toplumu da anlatabileceklerini savunanlar "*gerilik*"le suçlanırlar. Onlara göre şair hürdür. Karşı tarafsa kavgayı "*Fertçi edebiyat-Toplumcu edebiyat*" şeklinde formülleştirir. Yazar, iki ayrı görüşün edebiyatımıza girmesiyle birlikte eleştirmenin tarafsızlığını bozduğu kanısındadır. Birbirine karşıt iki dünya görüşü kendi eleştirmenlerini, kendi sanatlarının değer ölçülerini beraberlerinde getirmişlerdir.[48]

"*Eleştirmeci, sanatçının eserini yeni baştan yaşıyan adamdır. Duruma göre bazan onunla beraber, bazan da ona karşı olabilir. Ama onun dışında olamaz. Her sanat akımı, kendi sanatçılarıyla, eleştirmecilerini beraberinde getirir*."[49]

Şiirin zaman birliği içinde iki kutup etrafında toplanmasının nedenleri üzerinde durur Onger:

"*Sanatçı, sosyal çevre ile çatışma halinde ise, sanat için sanata yönelir; tam tersine, eğer sosyal çevreye veya sosyal düşünceler bağlı ise, o vakit sanattan başka bir gayeye doğru gider*."[50]

Fahir Onger, «*Orhan Varilik*» modasıyla birlikte Orhan Veli için bir tehlikenin başladığını; çünkü her moda olan şeyin mutlaka «*demode*» olma tehlikesiyle karşı

karşıya kalacağını ileri sürer. O, şiirden anlamayan insanların Orhan Veli'yi övdüklerini savlar. Orhan Veli, **Garip**'in önsözünde, şiiri «*söz söyleme sanatı*» olarak ele aldıklarını söyler. Onger de, bu sözü örnek alarak, şairin **Vazgeçemediğim** de «*söz söyleme sanatını*» ne dereceye kadar başarabilmiş olduğunu incelemeye çalışır.

Onger, Orhan Veli'nin dizeleri üzerinde değişiklikler yapar ve «Şöyle daha iyi olabilirdi» şeklinde görüş bildirir:

> *"İlk şiir, vezin, kafiye muayyen şekil dışında B. Orhan Veli'nin yaptığı en sağlam inşalardan biridir.*
>
> *Deli eder insanı bu dünya*
> *Bu gece; bu yıldızlar bu koku:*
> *Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç.*
>
> *Son mısrada son üç kelimenin yanyana gelişi dilin muntazam hareketini bozuyor. Sözün sanatı olan şiir için, telâffuzu kötüleştirecek bir vaziyet. Şöyle daha iyi olabilirdi.*
>
> *Deli eder insanı bu dünya*
> *Bu gece bu yıldızlar bu koku*
> *Tepeden tırnağa çiçek açmış bu ağaç."*[51]

Onger, **Garip**'teki şiirlerin genel özelliklerinin yıkıcılık ve ayıklayıcılık, **Vazgeçemediğim**'dekilerin ise yapıcılık ve kuruculuk olduğunu ileri sürer. Bu yönüyle, son kitabında olgunluğa yöneliş söz konusudur:

> *"Bu tekâmülse; taklitten kurtularak, orjinaliteye geçişin ilk hayırlı neticesidir."*[52]

Orhan Veli'nin en zayıf tarafının paradoks olduğunu söyleyen Onger, bu kitabında da bu hastalığın tedavisine doğru tek bir adımın bile atılmamış olduğunu iddia eder.

Harbe Gidenin Şarkıları'nda harp gerçekliğiyle ilgili çeşitli «hal ve vaziyetleri» anlatmaya çalışır. Bu şiirler «insanî alâkanın mahsulü» olan şiirlerdir. Fahir Onger'e göre, Cumalı'nın bu şiirleri «muhteva» şiirleridir. Buna karşın şiirlerin biçimsel yönü zayıf veya hatalı değildir:

> "*Ve form'un zaferi şiirin bünyesine tamamen intibak edişinde görülür. Ve böyle olduğu içindir ki mükemmel form, hiç bir vakit nazarı dikkati üzerine çekmez. Göze çarpan şekil, bozuk olan, şiirin bünyesine uymıyan şekildir*."[53]

Fahir Onger, Külebi'yi, çeşitli akımlar çıktığı halde şiir çizgisini değiştirmeyen ender sanatçılardan biri olarak görür. O, bu türden akımlara bulaşmaz, ama olgunlaşmaya da devam eder. Onun değişmeyen yönü, şiirinin ritm yönüdür. Onun kendine özgü bir biçemi vardır:

> "*Bu üslûp, mısraların tekrarı, kafiye araştırmaları, kelimelerin ses kıymetlerini kontrol gibi işlemlerden meydana gelmektedir.*"[54]

Onger'e göre, bir şairin eserini incelemek, onda insan meselesinin ne şekilde ele alındığını araştırmak demektir. O da, **Adamın Biri**'ni bu yönüyle inceler. Bu kitapta Külebi'nin "*İnsanî ilgisi*" kuvvetlidir:

> "*O şairliğinden hiçbir şey feda etmeden memleket ve cemiyet meselelerine de uzanmaktadır*."[55]

Onger, Orhan Kemal'in **Ekmek Kavgası**'nı ele aldığı yazısında onun kişilerinin halktan insanlar olduğunu, yeni hikâyemizin bu insanlara önem vermekle başladığı-

nı, bugünkü hikâyenin zevk inceliği ya da duyarlılığın gelişmesinden değil, görüş ufkunun değişmesinden doğduğunu söyler. Ona göre dün ile bugün arasındaki ayrılık, hatta karşıtlık da bu bakıştadır. Orhan Kemal'in genç kuşağın üyesi, ya da yeni yazar oluşu da bundandır:

> "*Yerli dile kuvvetle hakim olan Orhan Kemal'in mükemmel bir hikâye tekniği ile ortaya koyduğu bu geniş problem, bir doküman değeri taşır. Konuşmalardaki hareket ve canlılık hikâyeye oldukça uzun bir ömür kazandırır. Mesele içinde tanıtılan şahısların psikolojisini bu konuşmalardan öğreniriz. Hikâyelerde KONUŞMA, harikulâde bir gelişme kaydeder. Dilin yerli inceliğini bilmesek bile, bu özellik bizi o hayata doğru çeker. Orhan Kemal'in başarısı, sadece problemi iyi olarak koymasında değil, aynı zamanda bundan bir edebiyat yaratmasını bilmesindedir*."[56]

Vedat Günyol, karşımıza daha çok hikâye ve roman eleştirileriyle çıkar. Yazdığı eleştirilerde, kimi zaman öznelci bir tutum takınmasına karşın, nesnelliği elden bırakmamaya çalışan Günyol, yazarın dünya görüşü ve bunun sanatına yansıması, biçimde ve içerikte yaptığı yenilikler; kurgudaki sağlamlık ve roman tekniği üzerinde önemle durur. Bir romancı ya da öykücüyü işlerken, onu diğer eserleriyle ve diğer yazarlarla karşılaştırır; yazarın gelişim çizgisini ortaya koyar.

O, "*ruhların nişatı*"nı değil, ezilmiş insanların haklarını, elle tutulur istek ve özlemlerini yazan sanatçının yanındadır. Bunlar, "*insanları, resmi yalanların köleliğinden, küflü geleneklerin, yerleşmiş otoritelerin baskısından kurtarıp, gerçek özgürlüğün erdemine yükseltmeyi*"[57] amaçlarlar. Günyol'un seçimi bellidir; ama o, eseri sadece bu anlayışa göre değerlendirmez, yukarıda söylediklerimizi de dikkate alır. Sabahattin Ali'yi ele aldığı bir eleştirisinde onun "*insanı yükseltme*" amacı üzerinde durur. Bunu eserlerinde ne kadar uyguladığına bakar:

> "*Bir defa, hiç kuşku yok ki, S. Ali çevreye dönük bir öykücü, 'nabzını kütlenin nabzı ile aynı tempoda attırmak' özleminde olan bir sanatçıdır. Sonra, gözlemlerine kendinden fazla şeyler katmamak isteği de oldukça güçlü. Öykülerinde hep kendini silmek yolunu tutuyor. Sait Faik gibi, gördüklerini kendine çekmiyor. Bu uğurda çok kez, bile bile kuru bir gözlemci olmağa kalkışıyor. Öyle ki, yaşamdan topladığı gereçler üzerinde hayal gücünün, duygularının emeği oldukça silik kalıyor. Bir defa, olayları süslememekte direnişi, üslubu kuruluktan tâ anlatım düşüklüklerine kadar indirdiği oluyor*."[58]

Günyol, bir kuramcı değil, uygulayıcıdır. Hümanist anlayışı ortaya koyar yazılarında. İnsana değer veren yazıları, eserleri önceler. Bundan dolayı insanlık özünden, her çeşit düşünceden yoksun bir takım incelikler içinde boğulan sahte yapıtlar karşısında, gerçek bir dünyada, gerçek insanlara, gerçek sorunlar sunan **Mahalle Kahvesi**'ni candan selamlar. Bunun yanında akla, bilime, bilimsel gerçekliğe sırt çeviren, hurafelere bel bağlayan, mistik, akıl düşmanı bir akımın kulluğunu yapan anlayışa da karşı durmaktan çekinmez. **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu** yazarı Peyami Safa'yı bundan dolayı sert bir dille eleştirir:

> *"İnsan bu kitabı okuduktan sonra, yazarın Ulus gazetesindeki fıkralarından birinde, memlekete tehlikenin aydından geleceğini ileri sürüşüne hak veresi ge-*

liyor. Yirminci yüzyılın ortasında, bilimi tepip ortaçağ karanlıklarını salık vermek için bir aydının Ulus'taki fıkraya yaraşır biçimde düşünmesi gerekir."[59]

Öykücüleri, toplumsal kaygıyla, üslûp kaygısıyla ve gerçek kaygısıyla yazanlar şeklinde üçe ayıran Günyol, birinci bölüğün en eski temsilci olarak Sadri Ertem'i görür. Onun hikâyeciliği üstünde durur. Gerçekleri birer canlı sorun halinde ortaya koyan Ertem'in asıl gücü, aynı zamanda da güçsüzlüğü buradadır. Gücü burada, çünkü davasına en kestirme yoldan etkili olabiliyor. Ama, ne yazık ki, gücünün bittiği yerde güçsüzlüğü başlıyor. Ertem'de olayların, kişilerin bir düşünce uğruna harcandığını görüyoruz. Nasıl diyeceğine aldırmayan bir öykücü olduğu için, Ertem'in üslûbu yavan, anlatışı renksizdir. Onu aynı sanat anlayışını paylaştığı sanatçılardan ayıran şey, bu sanat kaygısının yokluğudur:

"*Sabahattin Ali, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal içinse,* anlatılan *kadar,* anlatmanın biçimi *de önemli. Üstelik, onlarda* anlatılan *yalnız kafaya değil, duyguya da büyük ölçüde yer veriyor. Bu da, onların* içten*, dolayısıyla da, üstün ve güçlü yanları*."[60]

Günyol'un, "Yalnızlığın Yarattığı Adam" adlı eleştirisi, Fethi Naci'nin de dediği gibi, en güzel eleştirilerinden biridir. **Alemdağı'nda Var Bir Yılan** adlı eserin ana izleği *yalnızlık*tır. Burada yazar, yalnızca kendisinden söz eder. Öyküler '*ben*'le başlayıp, '*ben*'le biter. O, yalnızlığı *kavun acısı tadında* alabildiğine işler. Bunu yaparken kimi zaman haksızlıklara, çirkinliklere, yoksulluklara, sefilliklere kafa tutar, kimi zaman da dünyanın sınırlarından kurtulmak için 'yapma cennetler'e sığınan Baudelaire gibi, ruhuna, ağaçlardan, bulutlardan kuşlardan, böceklerden bir yankı arar, tüm varlığıyla evrenin çağrısına kulak verir. "Hişt, Hişt" sesinin kesildiği yerde ise gerçeküstünün sınırlarına girilir:

"*Gerçeküstücülüğün 'başıboş, havada sözcük'lerine, 'rüyada konuşmaları'na 'toplu çılgınlık'larına 'otomatik yazı'larına ve 'karamsar alay'larına Sait Faik'de rastlıyacağım diye uğraşmak, onu öbür sürrealistlerle kıyaslamağa kalkışmak boşuna bir çabadan öteye gidebilir mi? Sait Faik gerçeküstücülüğe, içe tepilmiş isteklerini düşsel bir dünyada gerçek görme isteğinin verdiği dayanılmaz, ama o ölçüde olağan bir tutkuyla düpedüz, kendiliğinden kayıvermiş, iç dünyasını bilinç üstüne çıkaran rüya, hayal, şiir dolu bu yepyeni anlatım biçimi, kimbilir belki de ona tarifsiz yalnızlığını unutturacak, yalnız güzel ve haklı bir dünya yolunda benimsediği* itiraz *rolünde bütünlüğünü kazandıracaktır*."[61]

Ciddiliği şairin işinde değil, sözünde arayanları ve şairaneyi şiir sananları, konferans verir gibi, makale yazar gibi konuşan şairi, böyle şair isteyenleri eleştiren Eyüboğlu, usta şairin süslü söyleyen değil, süsü atıp, öze, yalın söyleyişe ulaşan olduğu kanısındadır. Yazar, şairin getirmiş olduğu yeniliği, insanı ele alış biçimini, başka şairlerle ilişkisini; söyleyiş, ölçü ve işçilik gibi sanatın dış yapısına ait özellikleri dikkate alır eleştirilerinde.

Eyüboğlu, eski-yeni tartışmaları çerçevesinde toptancı bir eleştiri yapar. Ona göre, yeniler, eskilerin ölçü, akıl, mantık... anlayışlarından kurtulmak istedikleri için ölçü, akıl, mantık, sabır, ustalık gibi sözlere boş verirler. Oysa, yeni sanat bu değerlerin dışında kurulmayacaktır. Çünkü, yenilerin atmak istedikleri bu değerler değil, es-

kilerin bu değerlere giydirmiş olduğu elbiselerdir. Aklı değil, aklın çemberini kırmak ister onlar. Sanatı dar çevrelerden, hastalıklı ruhlardan kurtarıp topluma kazandırmak isteyenler, aklı, mantığı eskilere bırakıp çöp sepetine atamazlar. Yeni sanat bu değerlerden uzaklaşmak bir yana, bu değerlere yaklaşmaktadır. Yeniler daha akıllı, daha ölçülü, daha usta oldukları için eskileri yenip, daha ileri giderler. Yeniyi bulmak eskiden ayrılmakla değil, eskiyi aşmakla mümkündür.

Yeni şairlerin ölçüsüz ve mantıksız olduğu savlarına katılmaz Eyüboğlu. Onlarda ölçü de vardır, mantık da; ama başka bir mantık, başka bir ölçü. Şairler, insanları birtakım sözcük, duygu ve düşünce çağrışımlarına alıştırmaktadırlar: Sonbahar sözcüğünün kuru yaprağı ya da ölümü çağrıştırması gibi. Yeniler eski çağrışım klişelerini bozmuşlardır. Bu nedenle, leb demeden leblebiyi anlayamadığımız için yenilere sinirleniyoruz, hatta yeni olan her şeye düşüncelerimizin kapılarını kapatıyoruz:

> "*Nasıl olur da şair, gamlı olduğu su götürmiyen akşam vakti keyifli olur, batan güneşi sönen bir hayata, kesik bir başa, kızıl bir güle benzetmez de tutar kızarmış bir somuna, domatese falan benzetir*?"[62]

Eyüboğlu, bu makalesinde ölçü, işçilik, sabır gibi sanatın dış yapısına ait değerler üzerinde de durur. Ona göre, bu değerleri eskilerde görmek adet olmuştur. Bunlar sanat heveslilerinden gereken ilgiyi görmüyor, oysa yeni sanatın gerçek olanı, yine bu değerlere dayanmaktadır:

> "*Şüphesiz işçilik başlı başına bir sanat değeri değildir, ama şiir işçiliğini bilmiyen bir şairin ömrü boyunca müstait bir hevesli kalmasına şaşmamalı*."[63]

Genç şair gazel şeklini kullandığı için değil, gazeldeki şiir anlayışını bilmeyerek sürdürdüğü zaman eskidir. Şiirin gerçekten yeni olmasını yeni dil, yeni şekil, yeni konu sağlamaz. Asıl iş kafada, anlayıştadır. Gazelde şair düşünceyi değil, kalıbı işler. Gazelin tersine Batı şiirinde, belli bir insanın düşünceleri vardır:

> "*Şair yalnız şiire değil içindeki düşüncelere de imzasını atar, çünkü kendi hayatı ve düşüncesi zaten şiirine bağlıdır*."[64]

Yeniyi bulmak, yeni zamanların sesini vermek, her şeyde olduğu gibi, bir *zanaat*, bir *erbab* işidir, Eyüboğlu'na göre. Şiire yeni insanın duygularını, düşüncelerini, isteklerini koymakla yeni şiir oluverir sananlar yanılıyorlar. Bu kişiler felsefede, terzilikte, boyacılıkta yeniyi bulmanın nelere bağlı olduğunu bilirler; buna karşın şiirde lafla, efkarla peynir gemisi yürütmeğe kalkarlar. Ciddiliği şairin işinde değil, sözünde arayan bu kişiler, Orhan Veli'yi bundan dolayı ciddi bulmazlar. İnsanlık ecel teri dökerken, birçok sorun ruhları allak bullak ederken onun bunca yılın Halimesiyle uğraşmasını doğru bulmazlar. Oysa şair, nutuk söyler gibi, konferans verir gibi, makale yazar gibi konuşmaz. Ondan isteyeceğimiz yeni düşünceleri söylemek değil, kendi işçiliğinde bu düşüncelerin düzeyine gelmektir. Usta şairin işi süslemek değil, süsleri atıp öze, yalın söyleyişe varmaktır. Orhan Veli, «Bir Roman Kahramanı», «Gideyrayak», «Eskiler Alayım» şiirlerinde bu söyleyişe ulaşmış bir şairdir.[65]

Eyüboğlu, Orhan Veli'nin şiirinde gittikçe beliren yönelişin "*tek insan hallerinden insanlığın haline doğru*"[66] olduğunu söyler. Bu yöneliş onu bir yandan yerli şiir kaynaklarına, diğer yandan da dünya şiirine bağlar. Türkçeyi insanca söyleyebilmekle yapar bunu.

Sabahattin Eyüboğlu'na göre **Rüzgâr**, yepyeni bir Anadolu kokusu getirmiştir şiirimize. Yine, bu rüzgâr, Külebi'nin içinde getirdiği insan sıcaklığıdır. Hem *Rüzgâr*, hem de **Adamın Biri** insanın peşindedirler:

> "*Ama bu insan ne büyük harfli ve soyut, ne de bir tek ve soyadlıdır. Hem yerli, hem dünyalıdır Külebi'nin insanı. (...) Teklikle çokluk, köyle şehir, memleketle dünya arası bir insanlık, gerçekle hayal arası bir tabiat, acıyla tatlı arası bir duyuş, türküyle senli benli söz arası bir dil...Külebi bu mutedil şiir iklimi içinde bize Apollenaire'in Fransız şiirine getirdiği bir çeşit yeni romantizmi getiriyor*."[67]

Ender olarak roman eleştirisi yapan Eyüboğlu, burada romanla ilgili genel değerlendirmeler yapar, derinlemesine irdelemez yapıtı. Bunlardan biri de **Huzur**'la ilgilidir. *Huzur*'u huzursuzluğun romanı olarak görür yazar. Ona göre bu romandaki tek huzur bulan kişi olsa olsa Tanpınar'ın kendisidir. "*Huzur'da herkes ya da aynı insanın türlü görünüşleri, can çekişenlerin yalnızlığı içindedir*." Bütün konuşulanlar toplum ve ülke sorunlarına dokunduğu halde, konuşanlardan hiçbirinin hayatı bu sorunlarla çevrilmiş değildir.

Düşündüğünü yaşayan bir tek Suat'tır. O da kendini asmaktan başka bir çare bulamaz. Çünkü ulusça bulunması gereken huzuru, herkes tek başına aramaktadır. Roman acı çeken bir bilincin son kertesinde ve İkinci Dünya Savaşı'nın eşiğinde biter. "*Böylece yazar insan tekinin kaderini bir yandan millî tarihe, öte yandan dünyada olup bitenlere bağ*"lar. Dünyada olup bitenlerin arkasında kitlelerin bireyler üzerindeki baskıları vardır. Bireyin haklarını çoğunluğun haklarıyla nasıl uzlaştırmalı? İnsan huzurunun dünya ölçüsünde bağlı olduğu sorun budur. Tanpınar, bu sorunu Suat'la ilgili bölümde irdeler. Bunu yaparken de romanda olduğunu unutur:

> "*Gönül isterdi ki bu düşünceler romanda yaşanarak denensin; ama o zaman da her biri bir roman isterdi. Tanpınar'sa, bir insana bütün insanlığı sığdırmak istediği gibi, bir romana da bütün romanları sıkıştırmak istiyor*."[68]

Vedat Günyol ve Sabahattin Eyüboğlu gibi hümanist bir kimliğe sahip olan Orhan Burian, tıpkı Tanpınar ve Kaplan gibi, hem akademik, hem de eleştirmen kimliğiyle çıkar karşımıza. O, 30'lu yılların ortalarında eleştirmenle ilgili söylediği sözleri uygulamaya çalışır eleştirilerinde. Başarılı da olur. Eleştirmen ona göre, sözcüğün en geniş anlamıyla, anlayışlı, edebî görüşü geniş bir insan olmalı; düşüncesini açık ve temiz bir dille, kolay anlaşılır biçimde yazabilmelidir. Eleştiri yıkıcı değil, yapıcı olmalıdır. Kısaca eleştirmenin işi "*görmek ve göstermek*"tir.

Esere nesnel/bilimsel bir anlayışla yaklaşan Burian, eleştirdiği eserin güçlü ve zayıf yönlerini, eserin kendi içindeki bütünselliğini, eserde uygulanan yeni yöntem ve teknikleri, yazarın /şairin kullanmış olduğu dil ve üslûbu ortaya koymaya çalışır. Çünkü, "*güzel şiir, ne söyleyeceğini olduğu kadar* nasıl *söyleyeceğini de inceden inceye hesapla yaratılır, uyum anlam ile el ele yürüyorsa güzellik tamdır*."[69]

Burian'a göre eşyadaki üç boyutluluk, yani *genişlik, derinlik ve yükseklik* edebî eserlerde de vardır. O, Amerikalı bir eleştirmenden aldığı bu düşünceyi bizim yazar ve şairlerimize de uygular:

> "*Nazım Hikmet Ran oldukça geniş bir ozan, yer yer yüksekliği de yok değil, ama derinlikten yoksun. Necip Fazıl Kısakürek'in derinliği ondan fazla,*

ama yüksekliği az, genişliği daha da az."[70]

Burian'ın en fazla incelediği şair Dağlarca'dır. Dağlarca'yı bugünkü Türk şiirinin Pythia'sı olarak görür. Çünkü, o da Pythia gibi herkeslerden değişik, garip bir dille konuşur. Burian'a göre, aceleci, kolaycı olan bugünün insanları için zor bir şiirdir Dağlarca'nın şiirleri. **Taş Devri**, insanlığın dününden ilk aldığı sestir. Bizde tek tek şiirle okuyucusunu büyülemekten kaçınıp toplu bir insan ve evren anlayışını şiire sığdırmaya çalışan yalnızca odur. O, duygu gücünün verdiği kehanetle konuşur:

> "*Kelime ve ses uyumlarının yalnız ona özgü bir yeniliği, ayrılığı var. Ama tek bir sözü oyunbaz değil, ölüm kalım davası ölçüsünde ciddi. O son yirmi beş yılın büyük ozanları arasında ozanlık tacını hatta Nazım Hikmet Ran'dan da daha büyük bir alçakgönüllülük ve daha büyük bir azamatle giymiş bir ozandır. Gerçekten Fazıl Hüsnü Dağlarca Atatürk Devrimi'nden beri yetişen ozanların en büyüğüdür*."[71]

Orhan Burian, **Üç Şehitler Destanı**'nı incelemeye şeklinden başlar. Bütün kıtalar, bir iki istisna hariç, dörder dizedir. Bu dizelerin birincileriyle üçüncüleri arasıra, ikincileriyle dördüncüleri ise her zaman uyaklıdır. Herhangi bir ölçü kullanılmamakla birlikte büsbütün serbestliğe de kaçılmamıştır. "*Her parçanın, taşıdığı duygu ve düşünce yüküne denk düşürülmüş bir şekil ve düzeni var*."[72] dır.

Burian'a göre Dağlarca, bir dörtlükte başardığını diğer bir dörtlükte başaramaz:

> "*Ama bu eseri şairin bizde az görülmüş bir terkipçilikle yazdığı da söz götürmez. Mısralar, kıtalar için, kıtalarla başlıklar şiir için. Her şiir de destan için çalışıyor. İnstantané görüşler halinde durmasına rağmen eserin gerçek bir destan oluşu da bu sayededir*."[73]

Edebiyat tarihçisi ve eleştirmen İbrahim Habib Sevük, yazılarında, Günyol gibi, romandaki teknik aksaklıklar (tip olamama, romancının romana müdahalesi, tek yanlılık, romanın hikâyeler toplamı olması vb.), roman kişilerinin canlılığı, romancının dil ve üslûbunu eleştiri konusu yapar.

İsmail Habib, **İçimizdeki Şeytan**'ı **Kuyucaklı Yusuf**'la karşılaştırarak eleştirir. Kuyucaklı Yusuf «*tahassüs*», İçimizdeki Şeytan ise «*müşahede*» romanıdır. Kuyucaklı Yusuf «*müsbet*»in, İçimizdeki Şeytan ise «menfi»nin ve hiciv»in» romanıdır:

> "'*Kuyucaklı Yusuf' vahdetli bir romandı: Sanki Anadolunun bir kıyı ırmağında, çıktığı yerden döküldüğü yere kadar, sıkıntısız bir sal üstünde; ne manzaralarda fazla haşmet, ne suda fazla derinlik; fakat kumsallara da oturmıyarak, hap ayni ırmağın havası içinde romanı bitirmiştik. 'İçimizdeki Şeytan' ise, karışık kanallı bir su şebekesindeymişiz gibi, bizi sağdan soldan, şuradan buradan hep çıkmazlara götürüyor. Bir romanın böyle çıkmazlara bölünüşü onu romandan daha ziyade küçük hikâyeler mecmuası oluşudur*."[74]

Sabahattin Ali, Sevük'e göre bu romanda "tip" yaratamamıştır. "*Ömer dejenere bir tip mi? Kötünün kötüsü ama tip değil; tutulacak ve kavranacak tarafı yok*." Ona göre, romandaki tüm kişilerin ya kafaları çatlaktır, ya da ruhları sarsak. Romandaki tüm kişilerin içi şeytanla doludur: Ömer, Nihat, Macide, Emin Kamil, İsmet Şerif... Romanda, romanın akışında herhangi bir etkisi olmayan kişiler de böyledir: "*Ne çekilmez şeyler onlar? Romanın akışında hiç tesirleri olmıyan bütün bu gevezelerin ki-*

tabda işleri ne?"[75]

Sevük'e göre Sabahattin Ali'de romancılık meziyetleri vardır; ama o, bu romanda düşüşe geçmiştir. Çünkü yazar, siyasal söylemi, kendi davasını gerçeğin önüne geçirmiştir. Doğru olansa şudur:

> "*Bir şeyi batırmak veya çıkarmak yerine, batan ve çıkanı olduğu gibi alırsak eserimize, kendi davamızı değil, hayatın kendisini koymuş oluruz*."[76]:

İsmail Habib, herhangileşmiş bir insandan roman kahramanı çıkardığı için Abdülhak Şinasi'yi kutlar:

> "*Bu müellifin ustaca bir tabiyesidir. Biz kahramanı ilk hamlede öyle renksiz ve silik görünce şaşıracağız, bir hiçten bir roman nasıl çıkar diye. Halbuki Fahim Beyin hiçliği dış bakımdandır. İnsanların mevki, servet, şöhret, şu, bu diye ehemmiyet verdikleri unsurların hiç biri onda yok. Fakat buna karşılık onda bir iç âlem var; geniş, hulyalı, vakarlı, onu herkesten başka yapan bir iç âlem. Müellif gözlerimi önce dış taraftaki hiçliğe çevirerek kendisi sonra önümüze perde perde hep o iç âlemi açar. Eslerin, yarıdan fazlaya kadar, bizi çekip götürüşündeki büyü buradan gelmektedir*."[77]

Eleştirmen, yazarın romandaki aksaklıklardan biri olarak Fahim Bey'e müdahale etmesini gösterir. «*Fahim Bey hakkında hislerim*» başlıklı bölümden sonra başlar müdahaleler. Bütün bu müdahalelere karşın Hisar, kuvvetli bir tip yaratmıştır: «*Yaratılan o kadar kuvvetli onu yaratan da bozamadı*.» Ona göre, romandaki aksaklıklardan ikincisi, «*fikir tıknazlığı*»dır. Hele romanın son bölümleri «meseleler ve felsefeler silsilesi»dir:

> "*Müellif iyice olgunlaştıktan sonra pek geç verdiği bu ilk eserinde belli ki iki şeyle doludur. Biri hayatta tanıdığı Fahim Beyin enteresan tipi, diğeri kendinde toplanan fikirleri boşaltmak ihtiyacı. Anlaşılan belki başka eser yazamamak endişesinden bu fikirleri fırsat fırsattır diye esere boca etmiş. Yazık, o kadar güzel ve özlü fikirlere elimizde olmıyarak yan yan bakıyoruz: Onlar yüzündendir ki müellifin elile girdiğimiz romandan gene müellifin elile çıkarıldık*."[78]

Yazarın dili kullanışı üzerinde de durur Sevük. Ona göre, romandaki şiirli ve renkli dil zaman zaman romanın akışını bozsa da, ferahlık vericidir:

> "*Fakat cümlelerin bazan «nice» gibi kelimeler, bazan «kâh», yahud «ve» gibi edatlarla, iğri büğrü uzanırken, zaman zaman bizi sendeletişleri hem asfalt diye yol uzatmak, hem yer yer çukurcuklar ve tümsekçikler bırakmak; bu yolun yeni bir silindiraja ihtiyacı var*."[79]

Suat Derviş, **Yeni Edebiyat** dergisinde yalnızca romanları eleştirir. Bu yönüyle, roman eleştirisini meslek edinen tek eleştirmenimizdir. O, sınıfsal çelişki ve çatışmaların romanda olup olmadığına göre beğenisini ortaya koyar. Toplumsal sorunlara değinmeyen romanlardan herhangi bir şey beklemez. Ona göre romancı, halkın yanında yer almalıdır. Okuyucu eline aldığı roman veya hikâyede kendisini, çevresini, toplumu görebilmeli; her gün etrafında olup biten olayların yansımalarını orada bulabilmelidir:

> *"Cemiyet hayatını aksettirmeyen, hiçbir iddiası ve tezi olmayan bir san'at eserinden en ufak bir istifade bile beklenilemez. (...) Bir muharririn hakikaten reel hayatı aksettirebilmesi için sosyal muhitini iyi tanıması, şahıslarla cemi-*

yet arasındaki bağlantıyı iyi görebilmesi kısaca hayatı iyi bilmesi lâzımdır."[80]

Suat Derviş, **Fahim Bey ve Biz**'i sosyal meselere değinmediği için beğenmez. Sosyal yaşamın bir çok karışık dava ve sorunları kucakladığı, insanların zihnini bir çok toplum sorunlarının kurcaladığı böyle bir zamanda bu kitaba harcanan emeğe, basımı için kullanılan kağıda yazıktır. Ona göre, Fahim Bey tipi ne kadar kuvvetle canlandırılmış olursa olsun, onun hayatıyla sosyal hayatın bağları gösterilmediği, devrin özelliklerini belirtmediğine göre okuyucuyu ilgilendirmez. Bu bakımdan Fahim Bey bir roman içindeki tiplerden bir olabilir, ama tek başına asla konu olamaz. Yazar, eseri "*hiçbir şey*" olarak görür:

> "*Bir muharririn hakikaten reel hayatı aksettirebilmesi için sosyal muhitini iyi tanıması, şahıslarla cemiyet arasındaki bağlantıyı iyi görebilmesi kısaca hayatı iyi bilmesi lâzımdır. (...) Bizzat müellif hayatı bilmiyor, cemiyeti tanımıyor. (...) İnsan bu mülâhazalarla kitabı kapadığı zaman, muharririn şüphe telkin eden tesir altında kalıyor da, acaba bu eser kabında yazılı olduğu gibi bir hikâye mi, bir roman mı, yoksa sadece bir hatıra defteri mi? Hayır... bu eser hiçbir şey değildir*."[81]

Sabahattin Ali, **İçimizdeki Şeytan** romanında yaşamda her zaman görülebilen «bohem münevverleri» ele alır. Onlar, Suat Derviş'e göre, «*yaşamak, herkesten iyi, herkesten üstün yaşamak*» isteyen, en bayağı hırslara ve tecavüzlere hoşgörülü davranan, insanlar arasında bir üstünlük farkı gözetip: «*madem ki daha üstünsün herkese hükmetmek hakkın*» diyerek insanlara hiçbir hak tanımayan ve sadece bu kuvvete tapan, halkı bir koyun sürüsü sayacak kadar insanlıktan uzak düşmüş, insanlık ve toplum için zararlı tiplerdir. Sabahattin Ali, bu «*çıban tipleri*» ele almakla yararlı bir iş görmüştür, fakat bu tipler toplumsal kökenleri ve gerçek sosyal içerikleri ile iyi canlandırılamamışlardır:

> "*Sabahattin Ali gayet kuvvetli sahnelerle dolu olan ve bütün eserleri gibi okuyucuyu hararetle sürükliyen iyi bir üslûpla yazılmış olan bu değerli romanile el koyduğu sosyal tehlikeyi doğuş ve inkişaf seyrile daha da kuvvetli ve canlı verebilirdi. Ve o zaman eser kendisinden beklenen hizmeti bihakkın ifa etmiş olurdu*."[82]

Suat Derviş, roman kişilerinin, yaşamı «*iki adım ilerisi görülmiyen sisli ve yalpalı bir deniz*» olarak görmelerini Sabahattin Ali'nin yazarlık kusuru olarak görür. O, romancıdan tarih yapmasını ister: «*... İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar*.» Böylece özelde romana, genelde de sanata «*tarihi değiştirmek*» görevini yükler.

Eski Hastalık, Reşat Nuri'nin berrak bir suyu andıran üslûbuyla yazılmıştır. Suat Derviş, romandaki kahramanların okuyuculara hatasız sunulmasını bir kusur olarak görür:

> "*Yalnız gönül isterdi ki romanı yazan müellif bu tipleri bütün hakikatleriyle yarattığı zaman onları okuyucularına sevdirmesin ve onların kusurlarını birer meziyet gibi göstermesin, kendisi onların bir sürü yanlış düşünce ve hareketlerini benimser, tasvip eder bir lisan kullanmasın. Ve bu tipleri bize hatalı birer nümune olarak sunsun*."[83]

Suat Derviş, zaman zaman eseri bırakıp yazarla tartışmaya girer. Sözgelimi Peyami Safa'yla idealizmi, Yakup Kadri'yle de köyü/köylüyü tartışır. Ona göre Yakup Kadri,

Yaban' da şehirle köy arasında ve bizzat köy içinde çarpışan karşıtlıkları göremez:

"*Acaba bu köyün hiç bir müsbet tarafı yok muydu? Bu köy sosyal tekâmül seyri yaşamıyor muydu? Bu köyde tahakküme ve yabancı istilâsına karşı nefret ve mücadele ihtiyaç ve zarureti hissedilmiyor muydu? Bu köyden askere gidenler ne oldu? İnkılâp ve kurtuluş yolunda ilerliyen Türk sosyetesinin bir parçasının ufak bir numunesi olan bu köyde umumuyetle memleketin geçirdiği ekonomik ve sosyal tekâmülün tabiî bir neticesi olarak doğmakta ve şekilleşmekte olan milliyet hissi ve şuuru rüşeym halinde de olsa kendini gösteremiyor muydu? Bütün bunları Yakup Kadri gibi inkâr edersek esere mevzu olan kurtuluş mücadelesinin tahakkukunu, yerli irticaa karşı ve demokratik inkılâp sahasında atılan adımları nasıl izah edebiliriz*."[84]

Romanın bu büyük kusurlarına karşın çok kuvvetli çözümleme ve betimlemelerle dolu, ustalaşmış bir üslûpla yazılmış olduğunu belirtir, Suat Derviş. Mehmet Ali'nin askere çağrılış sahnesi, Emeti kadının sırtında ölü sığırtmaçla köy meydanına gelişi okuyanlar üzerinde derin izler bırakır. Suat Derviş, romanla ilgili görüşlerini şöyle toparlar:

"*Eser realist değildir. Köylülerdeki inkılâpçı sevki tabiiyyi büsbütün sıfıra düşürmektedir. Türk köylüsünün şimdiye kadar geçmiş olan inkılâp ve tekâmül seyrindeki rolünü sıfıra indirmekle, Türk cemiyetinin bundan sonra da daha ileri hamlelere müsait olduğunu inkâr etmiş bulunuyor*."[85]

Agah Sırrı Levend, eleştirmenin içten ve tarafsız olmasını ister. O, bir eleştirmenin bir eseri yazarını düşünmeksizin incelemek ve çözümlemekle yükümlü olduğu kanısındadır. Ona göre eleştirmen, bir eseri incelerken, herhangi bir tesire kapılmamalı, hiçbir gizli amaç gütmemeli, övmek ve yermek için değil, tahlil etmek için işe girişmiş olmalıdır:

"*Toptan inkârlar veya mubalâgalarla meth ve senâlar sahibine hiç bir şeref vermez. (...) Tenkit, her adımda ayağa takılan bir çalı vaziyetinde kaldıkça, fikir hayatının da san'at hayatının da inkişafına imkân yoktur*."[86]

Agah Sırrı Levend, **Miskinler Tekkesi**'ni daha çok içerik yönüyle ele alır. Levend'e göre, bugünün romanı, ele aldığı hayat parçasını yalnız bir yönüyle değil, her yönüyle değerlendirmeyi amaçlar. Sanatçının hayat ve doğa karşısında tarafsız kalması çok zordur; ama okuyucu kendisinde romanın böyle bir izlenim uyandırmasını ister. Reşat Nuri de bunu başarmıştır:

"*İşte Reşat Nuri Güntekin,* Miskinler Tekkesi*'nde başarıyı elde etmiştir. Gerçi eserde dokunaklı taraflar eksik değil. Fakat bu yakıcılık, konunun özelliğiyle ifadenin hem saran, hem de kavrayıp sürükliyen kuvvetinden gelmektedir*."[87]

Güntekin, betimlemelerde de çok ustadır:

"*Tasvirler, insanların iç yüzünü, ruh sefaletini, riyakârlığını veya çaresizliğini belirtirken canlı birer tablo oluveriyor; ince ve zarif alaylarla birden keskinleşiyor. Mezar başında, bir taraftan sahte bir teesür içinde taziyet kabul ederken, öte taraftan ağzına kestane tıkıştıran iki yüzlü adamın tasviri, bunların en canlı olanlarındandır*."[88]

Levend'e göre bu roman, eski hayatın bütün cephelerini ustaca belirtmesiyle de bir «*moeurs*» (töre) romanı sayılabilir.

Yaşar Nabi Nayır, eleştirmenin bir eseri eleştirirken onu çok iyi derecede hazmetmiş olması gerektiğini söyler. Çünkü o, sıradan bir okuyucunun bulamayacağı özellikleri bulacak, benzeri eserlerle karşılaştırmalar yapacak, eserin değeri hakkında fikir edinmeye ve vermeye çalışacaktır. Ciddi, tarafsız, emek ürünü eleştiriler için biraz iyi niyet, biraz çaba, bir parça da anlayış yeterlidir.

Yaşar Nabi, **Sarnıç**'la ilgili değerlendirmelerde bulunurken, Sait Faik'in bu eserle "*zengin bir iç aleme ve mükemmel bir üslûba sahip eşsiz bir şair*"[89] olduğunu bir kez daha kanıtladığını belirtir.

Yaşar Nabi, Sait Faik'in, natüralistlerin ciltler dolusu betimlemelerle çizemeyeceği izlenimleri birkaç kalem darbesiyle çizdiğini dile getirir. Buna örnek olarak da *"Kalorifer ve Bahar"* hikâyesini gösterir:

> "*İstanbul'un kenar mahallelerinde geçen hayatı kuş bakışı bir ihata ile ve senbolik bir tarzda bize anlatan bu hikâye, on sayfa içinde, çığ bir natüralizm'in ciltler dolusu tasvirlerle vermeye muvaffak olmayacağı kadar kuvvetli intibaları pek kolay kavranan bir sarahatla zihnimize çiziyor. Şehrin merkezi ve onun lüks hayatı kendisi için uzak ve erişilmez beldeler kadar müphem ve meçhul olan bu kenar mahalleyi adeta görmüş, içinde uzun zaman yaşamış gibi içimize sindiriyoruz*."[90]

Ona göre Sait Faik, betimlediği insanlara candan bir ilgi ve sevgiyle yaklaşır: "*Esasen şahıslarına karşı bu sevgi ve anlayış sanatkârın hikâyelerinde en karakteristik hususiyetlerden biridir*." Sait Faik'in amacı ortaya bir tez koymak, bir yargıda bulunmak değildir. Gördüklerini anlatmak onun için yeterlidir:

> "«*Beyaz altın», «Lohusa» gibi memleket hikâyelerinde portrelerini çizdiği zalim, insafsız, haris insan tiplerine karşı bile ifadesinde bir isyan ve tevbih edası asla sezilmez. O, bitaraf bir müşahid gibi yalnız hadiseleri (fakat ne kadar canlı bir şekilde) anlatmakla iktifa eder, hüküm ve mana çıkarmayı okuyucuya bırakır*."[91]

Tahir Alangu, bir roman ya da hikâyeyi incelerken yazarla ilgili kısa bir giriş yaptıktan sonra eserin konusunu özetler. Eserle ya da yazarla ilgili bazı tespitler yapar. Zamanın ve mekanın insana etkisi üzerinde durur. Eserdeki kişileri ana çizgileriyle ele alır. Eserin dili üzerinde durduktan sonra eser ve/veya yazarla ilgili genel bir değerlendirme yaparak bitirir yazısını. Bunları bir şablon olarak kullanmaz Alangu. Eserin türüne göre değiştirir eleştiri yöntemini.

Alangu, eserle yazarı arasındaki uyuma dikkat çeker. Ona göre Nahit Sırrı Örik, en iyi bildiği dönemi anlatır **Sultan Hamit Düşerken**'de. Romanın birçok yerinde kendi görgülerinden ve yaşayışından katılmış izler görürüz: "*Saray, vükelâ meclisi, Babıâli, paşa konakları, İttihatçıların çevreleri*."

Yazar, roman kişilerinin yaşadığı döneme ait bir dil kullanır. Alangu'ya göre bu dil aynı zamanda Örik'in de dilidir. "*Yazarın anlattığı kişilere ve devre uygun düşen, günümüz sanatçılarına artık yabancı gelen biraz eskice, ama çok akıcı, düzgün bir dili var*."dır. Bu dil özleşmeye aykırıdır. Artık Örik'in kullandığı İstanbul şivesinden Türkiye Türkçesine bir gidiş vardır. "*Bu roman konusu, anlatışı, dili ile bu gidişin karşısında bir mukavemeti, bir edebî mukavemeti temsil ediyor*."[92]

Alangu, incelemelerinde eserin eksik, zayıf ya da güçlü yönlerini de ortaya koyar. Muzaffer Buyrukçu'nun **Acı**'sındaki hikâyeler onun çıkmaza girdiğinin göstergesidir. Bu sanat çıkmazı her şeyden önce kendini dilde belli eder. Bu eserindeki hemen tüm hikâyeler sallantıda kalmış hikâyelerdir:

> "*Hele 'Topal Türküler' ile 'Serseri' hikâyelerinde bu sallantı daha belirli bir biçimde. Hikâyelerin ilk yarısında ritmik tekrarlarla dolu, mısra yapısında cümlelerle kurulmuş bir şiirli ifade ile derine gitmek isteyen bir düşünce zorlamasından sonra son yarısında rahat, oldukça başarılı bir anlatışla hareketli, canlı bir hikâye yapısına geçiveriyor. Olayların gelişmesine karşı hareketi çelmeleyen, kişilerinin yaşayışları ile ilgisi uzak, ekleme bir hayat felsefesi, yer yer çözümleyici bir açıklama özentisi, hemen bütün hikâyelerinden taşıyor. Gerçeği, yaşanmışı bütünü ile verip, o bütündeki canlı güzelliği kavramağı bize bırakacağı yerde, basmakalıp ölçülerle düşünüyor, tartışıyor, açıklamalar yapıyor, bu arada hikâye anlatmağı unutuyor. Bütün bunlara karşılık bu kitabında sağlam bir anlatıştan, ümit verici bir sanatçıdan haber veren hikayeler de yok değil. 'Acı Soğan', kuruluşu sağlam hikâyelerden biri*."[93]

Tahir Alangu, *yeni Türk realizmi* kavramını ortaya atarak Sait Faik'i inceler. Ona göre, yeni kuşak yazarlarla yaşantımız arasında derinden bir ilgi vardır. İki savaş arası kuşağı yazarlarının halkın yaşayışı üzerine eğilişi, halkla aydın tabaka arasındaki tarihi uçurumu bir hamlede aşması, Türk edebiyatının hiçbir döneminde görülmemiş bir harekettir.

Alangu, yeni kuşakla birlikte Sait Faik'i şu şekilde değerlendirir:

> "*Yeni neslin bütün hikâyecileri gibi Sait Faik de görüşte realist, ifade hususunda, tanıttığı tiplere karşı duyduğu derin insani merhamet ve sevgi yüzünden romantiktir*."[94]

O, eleştirmenlerin yazarın kendisinden çok söz ettiği; realizminin durgun, hikâyelerinin hareketsiz olduğu şeklindeki eleştirilerine katılmaz:

> "*Mevzularının gündelik halk hayatından alınmış olmasından gelme durgunluk bir kusur değil, bugünün sanatının getirdiği kazançlardandır. Onda görünen ve tenkitçiler tarafından henüz müşahede edilemiyen asıl durgunluk, kullandığı realist metodun sosyal meseleleri ve fenalıkları göstermekle kalmış olmasından, bunlarla ne şekilde mücadele edileceğini göstermeyişinden gelmektedir. Bu hal realist hikâyeden beklediğimiz zaruri neticeyi, aksiyonu ortadan kaldırdığından, hikâyelerde hızını alamayan bir duruş intibaı hasıl oluyor.*
>
> *Yukarıda belirttiğimiz gibi objektif bir realizm gütmediğinden, bu koca şehrin içinde kendini çevreleyen halkın hareketlerini kendi hayatı halinde yaşamaktadır. Balığın denizde yüzüşü gibi o halk hayatının içinde yüzüyor, kendinden bahsederken ondan, ondan bahsederken kendinden bahsediyor*."[95]

Yazar, Sait Faik'in halkın görüşlerini de yansıtmış olduğunu, «*tasvirci realistler*»in yaptığı gibi yaşayışlarını göstermekle yetinmediğini iddia eder. Üstelik onda halkın düşünüş ve duyuşlarına karşı çocukça bir hayranlık, onları yeniden öğrenme isteği vardır. Bu durum onun yazılarına insancıl bir karakter verir. Sait Faik'e göre halkın hayatı bizim de yaşamamız gereken hayattır.

Yazar, Sait Faik'in öykü kişileri üzerinde de durur:

> "*Onun kahramanlarını küçük burjuva ile mahalle arası tipleri ve biraz da yetişme çağındaki münevver teşkil ediyor. Bunların arasında tenkitçilerin hoşuna gitmesi gereken sıhhatli ve canlı yerli ve Anadolu tipleri de mevcuttur. Sait Faik'in kahramanları yurdun her köşesinden gelmiş büyük şehrin içinde şaşırmış tiplerin arasından alınmıştır. O tiplerinde fazla mahalleşmeden beşeri olmasını bilmiştir, bu bakımdan Hüseyin Rahmi'yi çok geride bırakmıştır*."[96]

Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* adlı eserine "*devrimci sanat anlayışları ile yeniye, dilleri ve hikâye teknikleri ile eskiye bağlı, konuda, kişide, düşüncede devrimci bir yola bilerek ayak uydurmağa çalışanlar*"ı alır. Sanatçıyı tanıtmak için iki çareye baş vurur: "*Kitabın ölçüsüne bağlı kalarak imkân nisbetinde çok örnek vermek ve eserlerin bütününü kucaklıyan bir değerlendirme yapmak*."[97]

Attilâ İlhan, eleştiriyi, belli bir şeyi, belli bir bilgi çerçevesi içersinde, duyarlığı yüksek ve sonuçları öznel bir ölçüyle, ölçüp değerlendirmek olarak tanımlar. Söz konusu olan edebiyat eseriyse de durum değişmez. Bir eleştirmenin sanat eserini değerlendirebilmesi için, o sanat dalından anlaması, özelliklerini bilmesi ve kafasında doğru ve gerçek bir ölçü olması şarttır. Ona göre eleştirme bir duyarlılık işi değil, kafa işidir. Bundan dolayı eleştirmen sanatçı değildir. O, sanatın ne demek olduğunu, estetiğin ana yasalarını bilir. Eleştirmeci, yarım bir sanatçı değil, tam bir düşünür olmalıdır. Sevdim, sevmedim düzeyinde konuşmak, yazmak artık tarih olmuştur. Gerçek eleştirme, önce anlamak kavramına önem verir. Anlamak için de bilmek koşuldur. "*Neyi bilmek? Edebiyatı: ne olduğunu, öbür sanat dallarıyla, toplumla, tarihle ilişkilerini bilmek. Bir bütün olarak kavrayabilmek edebiyatı*."

Attilâ İlhan, eleştirmecinin bir eser ya da yazar üzerine konuşurken elinde bazı anahtarların olmasını ister. Bu iyidir, şu kötüdür demenin bir şeyi çözümleyemeyeceğini söyler. "*Öyleyse, kötünün neden kötü olduğunu incelemek, araştırmak, açıklamak; iyinin hangi koşul ve olanaklarla iyi olduğunu göstermek görevidir onun*." Ona göre yöntemi olmayan eleştirmeci, ciddi eleştiri yapamaz. Yaptığı da sevdim, sevmedim sınırını aşamaz.

Eleştirmecinin ölçüsünün edebiyat anlayışına göre değiştiğini söyleyen yazar, sanatı sadece estetik çaba olarak anlayan eleştirmenin değil, toplumsal estetik bir çaba olarak ele alan eleştirmenin tarafındadır. Çünkü o, sanatçıyı ve eserini, belli bir çağ ve yerdeki toplumsal koşulların gerektirdiği davranışlara göre değerlendirir. Sanat toplumsal ve estetik bir çabadır. Sanat eseri, toplumsal olabildiği derecede yeni ve güzeldir. Edebiyat, genel olarak sanat, toplumsal özellikler taşır, estetik özellikleri de bu biçimlendirir. Kısaca bir eleştirmenin her hangi bir sanat eserini değerlendirebilmesi için elindeki ölçünün toplumsal estetik bir ölçü olması şarttır. Çünkü sanatı kendi kendisiyle açıklamaya kalkışmak; sanat eserini, kendisine ve yaratıcısına göre değerlendirmek, bilgisizlikten başka bir şey değildir.[98]

Attilâ İlhan, kendisini yenileri ve kendi tarafındakileri eleştirmekle suçlayanlara şu yanıtı verir:

> "*Biz kişileri, dostlukları şöyle bir kenara koyup, problemin dibini kurcalıyor; elbirliğiyle kurulacak yeni Türk sanat yapısına, kendi taşımızı getirmeye*

savaşıyoruz. Eskilerin sahneden çekilmiş olması, herkesin gördüğü ve bildiği bir gerçek olduğuna göre, yeni edebiyatın 'şişirilmiş adlarını' köklü ve temelli bir eleştirmenin ışığı altına tutmak yanlış bir iş, zararlı bir çaba sayılamaz. Eleştirme, hem de kıran kırana bir eleştirme gereklidir."[99]

Kuramda söylediğini eylemde de yapar, Attilâ İlhan. 1950'li yıllarda, özellikle **Kaynak, Yeditepe** ve **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**'nde yazmış olduğu eleştiri yazıları bunun göstergesidir. O, yaptığı eleştirileri genelde yukarıda da açıklandığı gibi toplumcu gerçekçiliğin estetik ölçütleri içerisinde yapar. Yazarın, hem toplumsal kaygıları taşımasını, hem ne yapılması gerektiğini ortaya koymasını, hem de sanatsal anlamda 'iyi' olmasını (*orijinal bir deyiş, özel bir biçimde kullanılan bir dil, toplumsal öz, image* vb.); sanatçının sınırlarını aşmasını (*Oktay Akbal, İlhan Berk*) ister. Sonuç olarak yukarıda söylenilenler gibi olmayan eserler için söylenecek şey şudur: "*Yağmurun altında hiçbir şey yok*."[100]

Attilâ İlhan, **Toprak Ana**'yı Dağlarca'nın gelişimi açısından inceler. Sivas'a gidip o yörenin insanlarını yazmasını olumlu bir gelişme olarak nitelendirir. Çağdaş bir sanatçı için gerekli olanı yapar o. Ayaklarını yere basar. Ona göre Dağlarca, *Toprak Ana*'da **Bizim Köy**'ü şairce görüp söyler. Nesnel gerçekçiliktir yaptığı Dağlarca'nın. Olanı ortaya koymuştur. Yapmadığı, eksik bıraktığı şeyse o insanların ne yapacağını söylememesidir:

"*Galiba, can alacak noktası da burada: acı çeken, geri kalmış bir halk görüyorsun. Sen sanatçısın. Sadece duyduğun kahredici iniltileri, gördüğün tüyler ürpertici sefaleti yazıp geçiyorsun. Bu hiç bir şey değildir demiyorum. Bu bir şeydir. Ama bundan fazlası da vardır. Acı çeken bir halk mı? Evet! Gericilik mi? Evet! Sıkıntı mı? Evet! Peki ne yapsın bu insanlar?Onlar Dağlarca'nın yeni keşfettiğini yıllardır, ne yılı be, yüzyıllardır yaşıyorlar. Hem de ne yaşamak! Onlar da biliyorlar nasıl olduklarını. Şöyle olmak, böyle yapmak gerekli de! Öncü sanat bu işte. Halk için gerçek sanat. Toprak Ana'da var mı bu? Fazıl Hüsnü acı ve çıplak bir gerçekçilik yapmış*."[101]

Attilâ İlhan, Oktay Akbal'ı ve **Bizans Definesi**'ni "*kaçış*" izleği çevresinde çözümlemeğe çalışır. Akbal, çocukluğunun güzel günlerine kaçar doğrudan ya da dolaylı olarak bu hikâyelerde. Attilâ İlhan bunu, "*batılı olmak, batılı duymak ve batılı yazmak isteyen sanatçılarımızda, öznel ve özel koşulların gereklerine uygun olarak beliren bir eyilim*" olarak görür. Sanatçının eseriyle avunduğunu, eserinin içine saklandığını söyler. Bu gerçek kaçaklığının toplumsal ve bireysel nedenleri de vardır.

Yazara göre Akbal'ın içinde yaşadığı gerçeği yadırgaması, toplumsal kökü bakımından, daha başka bir hayata hazırlanmış olmasındandır. Akbal, batıyı en yakından kurcalayan, ama sadece biçim olarak, deyiş ve esi olarak köklerine inmeksizin kurcalayan bir adamdır. Bu kurcalama onu bizden, bizim gerçeğimizden alıp götürür:

"*Bizim gerçeğimizin yabancısıdır, o '—Bütün bunlar niye olmuş'un, 'neden ben bu memleketin havasına aykırıyım'ın şaşkınlığı içindedir. Hikâyelerini dikkatle okuyun: bir film kahramanı beyaz perdeyi terketmiş, İstanbul'da dolaşıyor, izlenimlerini yazıyor sanırsınız*."

Akbal, *passif* bir kişidir Attilâ İlhan'a göre. Hikâyelerinin çoğu kendi sorunlarına ve kendisine değindiği halde hikâyelerin kahramanı kendisi değildir. Bir tanıktır o.

Asıl kıyamet başkasında kopar, asıl serüveni başkası yaşar:

> "*Toplumsal dolaşıklığın yanında, Oktay'ın kişi olarak çekingen ve yumuşak bir adam olması da, yırtıcı adamlar ve keskin eylemlerle dolu olan gerçekten kaçmak istemesine sebep oluyor. İçinden onlara özendiği, gerçekle boğuşanlara hayranlık duyduğu, gerçeği zorlayanları beğendiği söylenebilir. Zira kahramanları kendisi olmadığı zaman çokluk böyle kimselerdir*."

Akbal'ın aradığı şey hayallerde değil, gerçeğin ve değişmelerin arasındadır:

> "*Ona yakışan bu korkak, kaçak ve hayalci* romantisme*'i bırakıp, kendisine, yaşadığı koşullara çok daha uygun, çok daha elverişli içli bir* realisme*'e gitmektir*."[102]

Attilâ İlhan, kendi dünya görüşüne sahip Orhan Kemal'in eksiklerini ortaya koyarken, ne yapması gerektiğinin de altını çizer:

> "*Yalın bir dille yazacağım diye,* image*'ı ve giderek atmosferi dağıtmak, edebi küçük hikâye yazmak isterken, taklidli röportaj hizasına düşmek sonucuna ulaşıyor. Sorarım size şimdi, Orhan Kemal o keskin diyaloğlarıyla, Türk toplumsal bünyesinin birinci derecede önemli sorunlarını işlemek kurnazlığını göstermese, yazdığı hikâyelerden kalacak olan nedir? Toplumsal olmak, 'mücerret' toplumsal olmak değildir, aynı zamanda 'güzel ve yeni' olmaktır. O da hikâyede, bir atmosferin yaratılmasını icabettirir. Orhan Kemal hikâye yazarken, o hikâyeyi yapan maddi ve manevi* image*'ları 'özel' görüş açısından görerek, zaman ve 'mekân' içindeki bağıntıları ile birlikte tesbit etmek; dilin ve edebi sanatların zengin olanaklarından faydalanarak, iyice yoğunlaşmış, sık dokumalı bir atmosfer yaratmak zorundadır. Ancak o vakit hikâyeleri aynı zamanda* Humaine*, toplumsal ve estetik bir etki yapabileceklerdir. Sanatın da, bir manada, amacı budur*."[103]

Attilâ İlhan, Demir Özlü'nün bunaltısını her türlü eylemin dışında kalmış bir ev çocuğunun iç sıkıntıları, kurguları, düşleri ve düşündürdükleri olarak nitelendirir. Yazara göre, Özlü'nün bunalımı bir yaşantı sonucu ortaya çıkan bunalım değildir. Biraz eğreti, bir hayli de kurgusal (spéculative). "*Çünkü, toplumsal ilişkileri ve deneyleri, bırakın toplumsal olanları, kişiselleri bile ya hiç, ya da yok denecek kadar, az*." O, hikayelerinde kendi kendisini öğütüp durmaktadır: "*Ne bunaltısını çağın hizasına çıkarıp bize ciddi bir varoluşçu deneme verebiliyor (***çünkü yaşantısız***); ne de kendi sorunlarını iyice bilinçlendirip olduğu gibi yansıtabiliyor (***çünkü kuruyor**)." Bunaltı'daki hikâyeler belki de bundan dolayı esetetik bir bileşimden çok, parça parça izlenim, duygu ve düşünce yazıları özelliğini taşırlar. Bu da, hikâyecinin yazacaklarını öz olarak içinde iyice halletmeden, oldurup erdirmeden kâğıda aktardığını göstermektedir. Bunaltıyı bir bilinç ışığında, bilerek, belirterek, A'dan Z'ye kurcalayarak işlemesi gerekirdi. Bunu yapamamıştır Demir Özlü:

> "*Yapsaydı da herhalde yine yanılmış olacaktı; metafizik çıkmazı, toplumsal çıkmazı bir kerede olmuş bitmiş, değişmez ve halledilmez bir düğüm gibi alıyor, çünkü. Evrene ve topluma başkaldırmayı ne yıkıcı bir kargaşalık olarak düşünebiliyor ne de ilerlemeci haklı bir devrimcilik olarak. Kurulu değerler düzeni ile uyuşamamak, onu her türlü değişme, değiştirme gerekirciliği dı-*

şında uyuşuk bir çekimserliğe ve toplumdışı kuruntulara kaydırmış. Neden? Sorunu, bilimsel bir yöntemle ve gerçeklerin devrimsel gelişmesini göz önünde tutarak, koymuyor da ondan."[104]

Ataç'ın bizde eleştirinin yok olduğunu söylediği yıllarda edebiyat dünyamızda birçok yeni eleştirmenin yer aldığını görüyoruz. Bunlar eleştirinin nasıl olması gerektiği üzerine kafa yoran, sorgulayan, araştıran, üreten dönemin genç eleştirmenleridir. Bunlar arasında öne çıkanlar Fethi Naci, Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Memet Fuat ve Adnan Benk'tir.

Fethi Naci, eleştirilerini daha çok roman ve öykü üzerinde yoğunlaştırır. O, roman ya da öykü yazarının gerçekleri olduğu gibi göstererek "*beş duyu gerçekçiliği*" yapmasına karşı çıkar. Bunun gerçekçilik olmadığı kanısındadır o. "*Çünkü yazar, halk yazarı, edebiyatın görevinin dünyayı tanımak, dünyayı değiştirmek olduğuna inanır. Sanat gerçekliğin alelade kopyası değildir, bu gerçekliği aşmak, değiştirmek çabasıdır."* Ona göre yazarın "*öncü olmak*", halkı aydınlatmak gibi işlevleri vardır. Bunun için de ekonomi, tarih, toplumbilim gibi bilimlerin verilerini öğrenmesi, bilimsel düşünceye sahip olması, yurt gerçeklerini bilmesi gerekir. Yazar ancak bundan sonra olayları gerçeğe uygun olarak değerlendirebilir, toplumcu gerçekçiliğe varabilir. Yazar, gerçeği yüzeyden vermez. Gerçek bütün canlılığıyla, bütünle beraber, bir oluş, bir gelişme halinde verilir. Yazar, gerçeği bu gelişmesi içinde, öbür gerçeklerle olan alışverişi içinde görür, gösterir. Yazar bunu yaparken kahramanlarını keyfine göre konuşturmaz, hareket ettirmez, gerçekte olmayan ya da olması olanaksız tipler yaratmaz. "*Gerçek, yazarın kafasından geçip, onun görüşüyle bize sunulur*."[105]

Fethi Naci, gerçekçi edebiyatı dünyayı, insanları tanıtan, değiştirmeye çalışan bir edebiyat olarak tanımlar. Gerçekçi yazarlarımızın, sözgelimi bizdeki işçi gerçeğini tam olarak gösteremediklerini, tipik olanı belirtemediklerini; eserlerinde gelecek günleri kendinde taşıyan, sonuna kadar gitmeyi göze almış olan insanların pek bulunmadığını söyler. Yazarların genel olarak tesadüflerden yararlandıklarını, tesadüflerden yararlanan yazarın da, tipik olanı ortaya koyamadığını, tip yaratamadığını belirtir. Ona göre hikâyelerdeki insanların pek çoğu tipiklikten yoksundur. Onların bireysel varlıklarıyla toplumsal gerçeklik başarıyla kaynaştırılmamıştır. Oysa tipik bir kişi, bütün tesadüfleri, kendi kuvvetli toplumsal gerçekliği içinde eritir. İşte yapılamayan budur.

Burada bir ayraç açmak gerekir. Fethi Naci bu yazıyı yazdıktan birkaç yıl sonra hem toplumsal gerçekliği edebiyat gerçekliği içinde ele alan, hem de tipik olanı – olay ve kişi- ortaya koyan eserlerin varlığından söz eder. Bunlara örnek olarak da Sabahattin Ali ve Kemal Tahir'i verir.

"*Sabahattin Ali, romanında (Kuyucaklı Yusuf), hem toplumsal gerçekliği veriyor, hem de kurduğu hareket düzeni içinde sürdürdüğü olaylarla romanına son derece gergin bir dram havası veriyor. Kişilerine bakışta soğukkanlılığını, nesnelliğini roman boyunca sürdürüyor. Romanın çarpıcılığı da belki buradan geliyor. (Oysa İçimizdeki Şeytan'da ırkçılara öfkesini belirtirken yer yer roman tekniğine boş verir.) Kuyucaklı Yusuf'un bütün kişileri canlı, gerçek; belirli koşullar içinde yaşayan, bu koşulların tayin ettiği biçimde düşünen kişiler. Kişiler, hem toplumsal gerçekliği belirtmeğe yarıyor, -tipik-, hem*

de, Halit Ziya'nın deyimiyle, 'herbiri hususî zâtî bir hayat ile yaşıyorlar.'"[106]

Sanat kaygısı olmadan, sadece toplum kaygısıyla bir sanat eseri meydana getirilemez Fethi Naci'ye göre; çünkü sanat eserinin var oluş şartı, sanat kaygısıdır. Edebiyat eserindeki bilgi ile bilimsel bilgi aynı değildir. Sanatın tanıttığı gerçek dünya, artistik imgeler içinde yansıttırılmış gerçek dünyadır. Sanat kaygısını taşımamak insanı şemacılığa götürür: "**Yaşayan insanlar yerine canlılıktan yoksun kuklalar.**" Sanatçı, bundan dolayı canlı gerçeği işlemek yerine, birtakım bilimsel gerçekler içinde hapsolup kalır, şiir, hikâye, roman yerine bize söylev sunar. İlhan Tarus'un, Behçet Kemal Çağlar'ın eserleri buna örnektir. Hem bilinçli olarak bir düşünceyi yayan, hem de gerçek sanat değeri taşıyan eserlere ise Orhan Kemal'in "*Uyku*"su, Yaşar Kemal'in **Teneke**'si, Kemal Tahir'in "*Arabacı*"sı, Melih Cevdet'in "*Anı"*sı örnek olarak gösterilir.

Yazar, öz biçim tartışmasını da yersiz bulur; çünkü iyi eserlerde öz ve biçim parçalanmaz bir bütündür.

> "*Sanat eserinde öze önem vermemek, yalnız ustaca işlenmiş bir biçimle yetinmek yanlış olduğu gibi, yalnız öze önem vererek biçimi, sanat tekniğini umursamamak da yanlıştır. Gerçekçi bir eserde bu ikisi de birlikte bulunur, birbirini tamamlar.*"[107]

Fethi Naci, sanatçının kendini bırakarak yazdığı eserlerden çok bilinçli olarak yaratılan güzel eserlerden yanadır. O, yeniden yana, geleceğe güvenle bakan, daha mutlu, daha ileri insanlığın geleceğine inanan sanatçıdan, yani iyimser sanatçıdan yanadır. Kötümser sanatçı ise, bilerek ya da bilmeyerek eskiye hizmet eden, insanın gücüne inanmayan sanatçıdır. Yaşar Kemal'in **Teneke**'si ile Oktay Akbal'ın **Bizans Definesi** bu söylenilenlere örnek gösterilir.

> "*Artık önemli olan, roman kahramanının sonunda rahata ermesi, işlerini yoluna koyması, yaşama düzenini kurması değil; önemli olan, roman kahramanının, toplum içinde gelişenden yana, yeniden yana olması, yeninin gerçekleşmesi yoluna aklını, gücünü, hayatını koyması; Sartre'ın 'Cehennem, başkalarıdır!' sözüne karşı 'Hayat, başkalarıdır!' diyebilmesi, hayatını öbür insanların, yeniyi gerçekleştirecek insanların hayatına bağlıyabilmesi.. Bunun sonu yenilgi de olsa roman iyimser oluyor.*"[108]

Yazar, eleştirinin tek yönlü yapılmasının yanlışlığına da değinir. Bunu yaparken kendi eleştiri anlayışını da ortaya koyar:

> "*Cahit Külebi'nin* **Yeşeren Otlar***'ı bunalmış, ne yapacağını şaşırmış, güçlükler karşısında yıkılarak kabuğuna çekilmiş, Tanrıdan yardım uman orta tabaka aydınlarının durumlarını yankılıyor demek, o eserdeki fikirleri sanat dilinden toplum bilim diline çevirmekten başka bir şey değildir. Bu eleştirinin bir yanıdır. Yalnız bunu yapan eleştiri, eksik bir eleştiridir. Eleştiri, bir de sanat eserinin sanat niteliklerini değerlendirmelidir. Bizde eleştirmenler genel olarak bu iki işi birlikte yürütmüyorlar. Örneğin ben sanatçının dediklerinin gerçeğe uyup uymadığını, ya da sanatçının gerçek karşısındaki davranışını araştırıyorum da güzel söyleyip söylemediğinin pek üstüne düşmüyorum, onu tartışmanın daha zamanı değilmiş gibi hareket ediyorum. Eksik bir iş. Bir bizde mi bu böyle? Sanmam. Bunlar toplumcu eleştirinin henüz yeteri kadar geliş-*

memiş olmasından geliyor. Bay Ataç da, genel olarak, sanatçının güzel söyleyip söylemediğine bakıyor, ne dediğinin pek önemi yok onun için."[109]

Fethi Naci, yazılarında dönemin eleştirmenlerini de değerlendirir. Örneğin Vedat Günyol'la ilgili tespitleri şöyledir:

"*Vedat Günyol, birtakım hazır bilgilere yaslanarak, ucuz yargılara, kolay çözüm yollarına gitmez; değindiği her sorunu yeni baştan ele alır, kendi düşüncesine göre çözümlemeğe çalışır. Toplumsal sorunlarda olsun, edebiyat sorunlarında olsun, davranışı böyledir. Bunun için onun yazıları, size bir şeyler katar, düşüncenizi zenginleştirir."*[110]

Nesnel/bilimsel eleştirinin bu dönemdeki en önemli temsilcileri kuram ve uygulama açısından Asım Bezirci ve Hüseyin Cöntürk'tür.

Asım Bezirci, eleştirmenin görevinin öznelcilerde olduğu gibi yaratıcılığa özenmek değil, yaratılmış olanı, yani *eseri çözümlemek* ve *değerlendirmek* olduğunun altını çizer hemen tüm yazılarında. Ona göre artık eleştiri denemeden, deneme de eleştiriden ayrılmalıdır. Kısa tanıtma yazılarının yerini incelemeler almalıdır.Çünkü gerekçesiz yargılar, kolay düşünceler, tutarsızlık, ölçüsüzlük, kaynaksızlık bu kısa yazıların temel özelliğidir. Araştırmalara girişmeli; önyargıları, kalıplaşmış düşünceleri aşmalı; köklere, kaynaklara, ayrıntılara inmeli; derinleşmeliyiz. "*Duygulara, izlenimlere yaslanmakla kalan eski eleştirinin karşısında çözümlemelere, ölçütlemelere dayanan yeni bir eleştiri kurmalıyız. Öznel eleştirinin yanında nesnel/bilimsel bir eleştirinin de yer almasına çalışmalıyız*."[111] Bu yönde bir çalışmayı birkaç yıldır sürdürdüklerini; "e*leştirimizi genişletmeğe, çeşitlendirmeğe, tekdüzenlikten, tekyanlılıktan sıyırmağa*" uğraştıklarını; ama "*alışkanlıkları, yerleşmiş kalıpları, donmuş görüşleri*" kırmanın da pek kolay olmadığını söyler.

Bezirci, yaptığı eleştirilerde tarihsel ve toplumsal boyutu ortaya koymaya çalışır. Eseri aydınlatmak için belgelere, tanıklara başvurur. Bu yolda bilimsel verilerden, felsefeden, mantıktan, istatistikten yararlanır. Anlambilim ve biçembilim yöntemini kullanır. Özetle sanatçıyı diyalektik bir anlayışla, bütüncül bir görüşle kavramaya çalışır. Özellikle **Edip Cansever** adlı incelemesi ile **Çok Kapılı Oda** ve **Günlerin Götürdüğü Getirdiği** (Hüseyin Cöntürk ile) adlı kitaplarında yer alan bazı yazıları yukarıda söylenilenlere örnektir.

Asım Bezirci, Attilâ İlhan'ın **Sisler Bulvarı** ile **Yağmur Kaçağı** adlı şiir kitaplarını kuram-uygulama açısından değerlendirir. Attilâ İlhan'ı tutarsızlıkla, özü sözüne uymamakla suçlar. Çünkü o, Atatürkçü ilkelere dayanan toplumcu bir sanat anlayışının, sosyal realizmin öncülüğünü ve savunmasını yapmaktadır. Oysa bu kitaplardaki şiirler, yazılarında savunduğu, uygulanmasını istediği ilkelere uymamaktadır. Yazılarında kurtarıcı gibi hareket eden yazar, şiirlerinde elinden tutulması ve kurtarılması gereken zavallı bir şairdir. Yalnızdır, umutlarını yitirmiştir, sonsuz üzüntüler içindedir, tedirgindir, avunmak için kendini içkiye verir, sonunda ölmeyi bile tasarlar.

"*A.İlhan, 'memleketimizin meseleleri üzerine eğilecek' yerde dizelerini çoğunca kişisel duygu ve imgelerle dolduruyor. Devede kulağı andırın birkaç şiir dışında, genel olarak, toplumsal gerçeklerden, siyasal sorunlardan ve onların çözümlenişinden kaçıyor. Şiirlerini 'milletimizin uyanması, yücelmesi,*

aydınlanması için' yazmıyor. Çokluk kendi yalnızlığını, üzüntüsünü, kötümserliğini anlatmak için yazıyor. Üstelik, bu duyguların ana kaynaklarını, toplumla ilişkilerini, sınıfsal kökenlerini de belirtemiyor. Böylece, eleştirilerinde söylediklerine, -hâlâ söyleyip durmaktadır- aykırı bir yol tutuyor. Bindiği dalı kendi eliyle kesiyor. Cahit Sıtkı'da görüp kınadığı aynı suçu işliyor: "Memleketin büyük halk çoğunluğu için sanat yapmıyor. Kendi içtimai çevresi için sanat yapmıyor. Kendi kendisinin beyhude sanatını yapıyor.' A. İlhan yaşayış ve psikoloji yönünden bir orta kat adamıdır, bir küçük burjuvadır. Bu yüzden, kuramda ayrıldığı bu tutucu topluluğu eylemde bırakamıyor, ne ondan büsbütün kopabiliyor, ne de emekçi halka yaklaşabiliyor. Düşünceyle davranış, ülküyle eylem arasındaki bu ikilik, A. İlhan'ın şiirlerinde biçimle özün uygunsuzluğu olarak kendini gösteriyor."[112]

Bezirci bir eserde sağlam bir bileşim (kompozisyon); tipik ve karakteristik olanın, öze en uygun olan biçimin ortaya konmasını ister. Faik Baysal'ın **Rezil Dünya**'sıyla ilgili eleştirileri bu yöndedir:

"*Rezil Dünya'nın yazarı bu önemli noktayı göz önünde tutmuyor: olayları ayıklayıp, elemeyi düşünmüyor, Frenkçe deyimiyle, 'typique ve caractéristique' olanı seçmiyor, 'teferruata ve tafsilata' kaçıyor, ayrıntının içindeki önemliyi yakalamıyor, yer yer, doğalcılık çıkmazına saplanıyor. Gerçek sanat eserinde içerikle biçim tam bir uygunluk içinde bulunar. Baysal, öze en uygun, özü en iyi belirtecek olgun ve güzel bir biçim kuramıyor*."[113]

Hüseyin Cöntürk, eleştiride ve şiirde önce kuramı yazar. Daha sonra gelir eylem. Yazar, **Eleştirmeden Önce**'de eleştirinin, **Çağının Şairi**'nde şiirin kuramını yapar; **Günlerin Götürdüğü, Turgut Uyar** gibi eserlerinde ise uygulamayı.

Cöntürk eleştirmede önce yapıtın özelliklerinin ne olduğunun ortaya konması, sonra da bulunduğu anlaşılan özelliklerin beğenilir türden olup olmadığına bakılarak değerinin biçilmesi gereğinin altını çizer. Bu iki iş birlikte yürüyebilir, ama asla birincisi yapılmadan ikincisine atlanamaz. Böyle yapılırsa "*sorumluluk duygusu*" zayıf bir eleştirme yazısı ile karşı karşıyayız demektir. Yapıtın özellikleri ile anlatılmak istenen şudur: "*Bir yapıtı tasvirî olarak anlatmak, tanıtmak üzere ortaya konabilecek her türlü nitelikler. Bunlar biçneye, içneye ilişkil nitelikler olabileceği gibi, bir yapıtın bir başka yapıt yanındaki durumu ile beliren özellikleri de olabilir*."[114]

Cöntürk'e göre her eleştirmen her özelliği göremez, bundan dolayı eleştirmenler tarafından ortaya konan özellikler bir araya getirilmelidir. Bunun için de eleştirmenler işbirliği yapmalıdır. Bir eseri toplumbilim, ruhbilim, dilbilim, biçembilim açısından inceleyip bir kitapta toplamak gibi. Aynı zamanda eleştirmenin bir ölçüsü olmalıdır. Bir eleştirmenin "ölçüler sistemi" bir yapıtta bulunmasını istediği özelliklerin ya da onların niteliklerinin toplamı ile anlamdaştır. Eleştirmeden önce bir "*edebiyat anlayışı*"na varmak ön koşuldur. "*Eleştirmecinin eleştirmeci olması çağdaş duyarlığı sezmesi, duyması ve kavraması ile başlar*."

Cöntürk, edebiyat için çalışan, ama bağımsızlığına toz kondurmayan bir eleştiri ister. Bunun için de eleştirinin ciddiye alınması, disiplinli bir uğraş olduğunun kabul edilmesi gerekir. Bu da iç boşaltma, dedikodu yapma ve sohbet etme gereksinimle-

rine dayanan eleştirel etkinliklerden ayrılabilmekle olur. Artık, bilim disiplini içinde ortaya konulacak bir inceleyici (bilimsel) eleştirme tipinin kullanılma ve yerleşme zamanı gelmiştir. Felsefe ve bilimlerden mümkün olduğunca yararlanılmalı, ama asla bilim eleştirinin yerini almamalıdır.:

> "*Örneğin bir edebiyat yapıtı malzemesini sadece toplumbilimsel yasa ve doğrulardan seçmeğe kalkarsa o edebiyat yapıtı uyruk değiştirmiş, toplumbilimin uyruğuna geçmiş sayılabir. Bizde edebiyatta bu yol uyruk değiştirmeye misal verilmek istenirse Fethi Naci'yi gösterebiliriz sanırım. O da yazarların 'objektif gerçekleri aksettiren bir doktrine' bağlanmalarını, 'tarihen doğru bir özü' yamalarını istiyen, 'nesnel gerçeklere uymıyan' yapıtları yeren, 'nesnel olan ve bu yüzden tek yanlı olan gerçeği' çok yanlı olarak gösterenleri 'fikirleri bulandırmakla' suçlayan bir eleştirmen değil mi*?"[115]

Edebiyat yapıtı her şeyden önce bir **kişinin**, aynı zamanda da kişinin içinde yaşadığı **toplumsal şartların** ürünüdür.

Yazar, eleştirmenden sorumluluk bekler. Bu da ancak ölçü ile olur. Ona göre yapıtın niteliklerini ortaya koyduktan sonra, bu niteliklerden hangilerinin iyi, hangilerinin kötü olduğunu açıklamak, yani değer ölçütlerini belirtmek gerekir:

> "*Fethi Naci'nin en güçlü yanı, bizce, ölçülerini tanıtlamaya çalışması, bunları biribirini tutar, biribirini bütünler bir düzgü içinde bize sunmasıdır.*
>
> *Fethi Naci'nin başlıca ölçüleri şöyle özetlenebilir: Yazar nesnel, bilimsel, toplumsal gerçekleri yazmalı. Yazarın dünya görüşü olmalı ve bu görüş nesnel gerçeklere uymalı; yazar tarihen doğru olan özleri yazmalı. Yazarın dünya görüşü ile yazdıkları biribirini tutmalı. Yazar gerçekleri yaşamadan yazmamalı. Toplumcu olmalı, eğitici olmalı; halkın içinde bulunduğu şartların bilincini onda yaratabilmeli; halkın çektiği sıkıntıların, karşılaştığı meselelerin çözüm yolunu ona göstermeli; ona aydınlık, mutlu geleceklerin kaçınılmaz olduğu duygusunu aşılamalı*."[116]

Fethi Naci, edebiyat yapıtını bir çeşit toplumbilimsel (bilimsel) yapıt uyruğuna geçirmektedir. Bu da biçimin ortadan kaldırılması tehlikesini beraberinde getirmektedir. Ataç'ın görüşleri ise edebiyattan çıkmadır. Edebiyat eğrisi üzerindedir, ona aykırı değildir. Fakat bu görüşler belirli bir ölçüler sistemine bağlanmamıştır. Fethi Naci yargıçıl, Nurullah Ataç izlenimci-izafiyeci'dir. Birisi buyurur, *yapıt şöyle olmalı*, diğeri *her yapıt kendine özgüdür*, *bundan dolayı ölçü konamaz* der. Kısaca bu eleştirilerde ya **katılık**, ya da **sıvılık** vardır. En saygın sistem ise araya düşmektedir. Parolaları **olursa**'dır. Modern eleştirmen ise, bu iki karşıt kutubun iyi yönlerini alan, "*edebiyat eğrisi üzerinde kalan ve belirli ölçüleri olan eleştirmen*"dir. "*Nesnel eleştirme, öznel eleştirme ile yargıççıl eleştirme arasına düşen, insanî, sorumlu ve önemsel bir eleştirmedir*."[117]

Hüseyin Cöntürk, iyi bir eleştirmenin üç özelliği üzerinde durur: "bilimsellik, etki ve görgü." O, bilimsel deyince, elden geldiği kadar bilimlerden yararlanan, kişisel yargıları azaltan bir eleştiriyi anlar. Eleştirmenden bilimsellik yanında şunlar da istenir:

> "*Ortaya (yeni) edebiyat ve eleştirme sorunları atmak suretiyle edebiyat ve eleştirme üzerinde düşünmeyi teşvik etmek, düşünmeğe uygun havayı yaratmak bir, bu sorunların tartışılmasına imkân vermek üzere bir 'eleştiri görene-*

ği'nin kurulmasına çalışmak iki."[118]

Cöntürk, eleştirmen olmak için iyi bir eleştirel eğitim görmenin şart olduğunu ileri sürer. Sanatçılık değil, ama eleştirmenlik, eğer edebiyata yeteneği varsa, öğretilebilir ona göre. Çünkü eleştirme, yaratıcı bir sanat olmaktan çok bir teknik, bir araçtır. Bugünkü ilke ve yöntemleri çoğu gereksinimleri karşılayacak kadar gelişmiştir, onları öğrenmek de mümkündür.[119]

Yazar, bu yapıtında nesnel eleştirmenin sorumlulukları üzerinde de durur. Buna göre nesnel eleştirmen, ilk olarak kendisini sanatçıya ve okura karşı sorumlu hissetmelidir. İkinci olarak yapıt eleştirmesi yapıyorsa, yapıt ne anlatmak istemiştir, yapıttaki özellikler nelerdir, kısacası, yapıtın doğası nedir, bunu bulmalı ve açıklamalıdır. Üçüncü olarak, ne olduğunu bildirdiği yapıtın değerini biçmeli, onun niye güzel ya da kötü olduğunu ortaya koymalıdır. Buna hak kazanabilmesi için eleştirmen neyi güzel, neyi çirkin bulduğunu belirtmelidir. Eleştirmene düşen son sorumluluk ise, eleştirmenin kuramı üzerine çalışmaktır. Bu, kabaca, eleştirel yöntem, ölçü ve ilkelerin iyice anlaşılmasına ve gelişmesine çalışmak; eleştirmenin felsefesini, eleştirisini yapmaktır.[120]

Hüseyin Cöntürk, *Günlerin Götürdüğü*'nde Suut Kemal Yetkin'i ve yapıtını bütün yönleriyle (*İzlenimcilik ve Çıkmazları, Yetkin ve Montaigne, Yetkin ve Frace, Yapıtları Büyük Yapan, Edebiyat Öncesi, Teke İndirme, Aynalar* başlıkları altında) inceler. Yetkin'in *Günlerin Götürdüğü* adlı yapıtında Cöntürk'e göre "*önemli bir şey yok*"tur. Kendine özgü eleştirel temel bilgi devredilmez bize. Hatta denilebilir ki, Ataç'tan bize ulaşan bazı temel davranış ve bilgilerin kok salmasını güçleştirecek gibi durur bu kitap. Bu kitap küçümsenecek bir kitap da değildir. Çünkü o, bugünkü kuşakça yapılması gerekli işlerin ne kadar fazla olduğunu göstermektedir.[121]

Memet Fuat, bilimsel eleştirinin öznel eleştiriyle el ele vermeden tam bir başarıya ulaşabileceği kanısında değildir. Ona göre hiçbir yöntem ne kadar üstün olursa olsun, tek başına başarı sağlamaya yetmez. Amerikalı eleştirmen S. E. Hyman'ın dediği gibi bilimsel eleştirinin yöntemi de kafası işleyen eleştirmenleri parlak sonuçlara; aptal, bilgisiz, işini bilmeyen eleştirmenleri de gülünç sonuçlara ulaştırır. Bir eleştirmende aranan değerleri kendinde toplayan bir kimse, kafasının işleyişi, duyarlığı ile, hiçbir yönteme başvurmadan da çok doğru sonuçlara ulaşabilir.

Memet Fuat'a göre eleştirmenin iki amacı vardır: "*1. Sanat yapıtını okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yakınlaştırmak, açıklamak, daha kolay anlaşılır kılmak; 2. Sanatçıya yol göstermek*." O, tıpkı Ataç ve Yetkin gibi eleştirinin bir sanat olduğu görüşündedir. Eleştirmen yaşamın dışında değil, içindedir. Bundan dolayı yansız olması düşünülemez. O da herhangi bir sanatçı gibi, bir dünya görüşü, bir sanat anlayışı olan, bir yan tutan, kısacası *'yaşayan'* insandır.[122]

Eleştirmenin herhangi bir yapıtı değerlendirmek için bir ölçütü, bir yöntemi olması gerekir sözünü pek dikkate almaz. Ona göre eleştirmeni eleştirmen yapan, kullandığı ölçütün doğruluğu değil, onu kullanışındaki ustalıktır. Sanat anlayışları gibi, ölçütler de değişir. Çünkü her yapıta aynı ölçütlerle yanaşmak olanaksızdır. Eleştirmen her zaman doğruyu gören, hiç yanılmayan, ölçütleri şaşmaz olan her şeyi nesnelce değerlendiren bir insan değildir. O bir sanatçıdır. Eleştiri sanattır. Çok emek isteyen, güç bir sanat.[123]

Ona göre eleştirmen kendi anlayışı, kendi beğenisi içinde "*tarafsız*" kalabilir. Her yapıta, her sanatçıya küçük hesapların üstüne çıkarak yaklaşabilir. Namuslu, dürüst bir insan olması yeter buna. Eleştiride soyut bir "*tarafsızlık*" aramak yanlıştır. Dürüst olmak, her anlayışa saygılı olmak yeterlidir.[124]

Memet Fuat'ın **Garip**'in ilk iki baskısı üzerine yapmış olduğu inceleme onun ne kadar titiz bir okuyucu olduğunun göstergesidir. Birinci baskıda kitabın biçim ve içeriğinin ne olduğu, ikinci baskıda bunun ne kadar değiştirildiği tek tek verilir okuyucuya. Yazar, Orhan Veli'nin Garip yazısını ikinci baskıya alırken üslûp, dil, yazım, noktalama bakımlarından iyice gözden geçirdiğini, değiştirdiğini; Fransızca Osmanlıca sözcüklerden bazılarını Türkçe karşılıklarıyla değiştirdiğini, işi yer yer anlam değişikliğine kadar vardırdığını; ama bu karşılık bulma işinde yeterince başarılı olamadığını söyler. Yine Orhan Veli'nin birinci baskıdaki birtakım katı yargılarını ikinci baskıda yumuşattığını, şiirlerini yazı, noktalama bakımından gözden geçirdiğini ve dört şiirde de sözcük değişikliği yaptığını belirler:

"'Sabaha Kadar'ın yedinci dizesi:
1. baskı:
'Veyahut karıncalırın buğday taşıdıklarını'

2. baskı:
'Yahut da karıncaların buğday taşıdıklarını'"[125]

Memet Fuat, yazılarında kitaptaki dizgi yanlışlarına, dil kullanımındaki ustalığa, üslûba, biçim ve içerik arasındaki uyuma, yazarın dünya görüşüne önem verir. Gördüğü aksaklıkları nedenleriyle ortaya koyar. 1958 Türk Dil Kurumu Ödülü için yapmış olduğu çalışmada ödüle katılan eserleri dili kullanış açısından değerlendirir. Bu eserlerin TDK'nin dil anlayışıyla uyuşup uyuşmadığını ortaya koymaya çalışır. Sözgelimi **Yaşamasız**'la ilgili görüşleri şöyledir:

"*Vüs'at O. Bener dile, üsluba önem veren bir sanatçı. Yalnızca sözcüklerin getirdiği anlamlarla yetinmiyor. Söyleyişle, anlatışla da bir şeyler vermeye, okuyucuyu saracak bir hava yaratmaya çalışıyor. Bir üslup ustası olma yolunda.*

Eskiler 'güzel üslup' sözüyle akıcılığı, açıklığı anlatmak isterlerdi. Vüs'at O. Bener'in üslubu akıcı, açık değil; tutuk, yer yer de kapalı. Ama insan onun öykülerini okurken üslubun da bir anlatma aracı olduğunu, sözcüklerin gücüne güç kattığını kolayca görüyor.

Yalnız, zaman zaman, Vüs'at O. Bener'in kendini oyuna kaptırdığı, oyuna kaçtığı da bir gerçek. Sonra, sözcükler konusundaki tutumu da düşündürücü. Anlaşılmazlığa düşecek kadar aşırı bir Türkçecilikle dilde gerçekçilik arasında bocalıyor.

Yaşamasız'da bozuk tümceler, dilimize aykırı söyleyişler az; ama hiç yok değil. Yazarın dille de oynadığı, yadırganacak söyleyişlerden kaçınmadığı görülüyor: Örnekler:

'Ona yürek vermeğe çalışmıştım." (s. 8) Sözlükte 'cesaret vermek' anlamına gelen 'yüreklendirmek' sözcüğü var. Onu kullanmak böyle bir çeviri yap-

maktan daha iyi olurdu sanırım.

Yaşamasız'ın yazımı, noktalaması da eksiksiz değil. Kesme işaretinin gelişigüzel kullanışına örnekler:

'İstanbul'a' (s. 22), 'İstanbula' (s. 23); 'Mahmut Ağa'nın' (s. 23), 'Mahmut Ağanın (s. 25).

Kişilerin konuşmalarındaki Osmanlıca sözcüklere örnekler:

Adet (s. 95), af dilemek (s. 51), alâkadar etmemek (s. 151) ...

Daha aşırı örnekler:

Arz-ı ubudiyet eylemek (s. 51), arzullah-ı vâsia (s. 30) ...

...

Yaşamasız'ın dile, üsluba önem veren bir yazarın elinden çıktığı bir gerçek; ama Türk Dil Kurumu'nun amacı benimsenerek yazılmış bir yapıt olduğu söylenemez."[126]

Memet Fuat, eleştirmenin yanlılığı sorununa da değinir. Bunu yaparken de Salâh Birsel'in 'Şiir Dersi' adlı şiirinden yararlanır:

"*Konu diye 'insanlık sevgisi'ni al*
Vezin adına 'hürriyet'i seç
Sırası değil deme
Aklına estikçe
'Açlık' kelimesini kondur
Bir kolayını bul
Şiirin sonlarına doğru
'Hak' ile 'yaşamak'ı kafiye düşür
İşte sana 'büyük şair' olmanın yolu"

Bu şiirin eleştiri alanında bir gerçeğe dokunduğu kesindir. Gerçekten de kimi eleştirmenler kendi dünya görüşlerine mensup orta çapta bir sanatçıyı övüp, göklere çıkarmaktadırlar. Diğer taraftan da dünya görüşlerine uymayan sanatçıları yerip dururlar. Bu davranış, eleştirmenin dünya görüşüne, sanat anlayışına yarardan çok zarar getirir:

"*Zorla yaratılan kof değerler o kadar çabuk yıkılıp gidiyor ki…*

Bir eleştirmen inandığı düşünceleri savunan sanatçılara karşı, başkalarına karşı olduğundan çok daha titiz, çok daha kuşkucu olmalıdır."[127]

Yazar, her yeninin yasaklarla savaştığını, bununla birlikte yanı sıra birtakım yasaklar getirdiğini söyler. Gerekçeleri de şudur yeniliği yapanların, "Bugün öyle şiir yazılmıyor!"

"Orhan Veli'ler Garip'i yaratan anlayıştan, aşırı bir yenilik arkasında koşarken getirdikleri yasaklardan uzaklaştıkça şiir alanındaki önemleri arttı. En başarılı yapıtlarını –yeni olmayı ilerilik sananlara uyarak söylüyorum- geri dönerken verdiler. Daralan çemberi genişletirken. Eskinin de, yeninin de yasaklarına en uzak kaldıkları, kişiliklerini anlayışlara ezdirmedikleri zaman. Garip, getirdiği güzel şiirler bir yana, savunduğu yasaklarla şiirimizin gidişini çelmelemiş bir kitaptır."[128]

Adnan Benk, izlenimci eleştiriye karşıdır. Bundan dolayı eserden söz ediyoruz diyerek kendilerinden söz eden izlenimci eleştirmenleri, sözgelimi Ataç'ı eleştirmen

olarak görmez. Bunların üzerinde durdukları tek nokta eserin konusudur; bunlar yapıyla, eserin örgüsüyle ilgilenmezler. Benk'e göre bir eleştirmenden istenen şunlardır:

> "*Onlardan istenen izlenimleri, kendi kanıları değil, eserin imkânlarını, yapısındaki özellikleri, temlerin kaynaşmasını veya kaynaşmazlığını açıklamaları, bir kanıya varabilmemiz için gereken yolları bize göstermeleridir*."[129]

Benk, Tarık Dursun K.'nın **Hasangiller** adlı yapıtını incelerken onun *ne yaptığını bilen* bir yazar olduğunun altını çizer. Aynı zamanda onda *biçimle özü kaynaştırma ustalığı* da vardır. Onun kişilerinin omuzlarına hayat olanca ağırlığıyla çökmüştür. Bitmiş, bunalmış, şaşkına dönmüşlerdir. Geçim derdi, bir bataklık gibi, hepsini içine alıvermiştir. Onlar için hiçbir kurtuluş kapısı yoktur. "*Genelevde bir müşteriyi bıçaklıyan Hasan için pek bir değişiklik yok: kasap dükkanında mahpusken, bu sefer cezaevinde mahpus olacak*."

"Tarık Dursun K.'nın gerçekten sanatçı olduğu, bu kurtuluşsuz kapalı dünyayı anlatmaya en elverişli biçimi seçmesinden belli. Genelev kadını Günay temasının ilk ve son bölümlerde ele alınması, bütün hikâyeyi kilitleyen, çemberleştiren bir biçim özelliğidir. Öteki temalar, on sekiz bölüm boyunca zaman zaman belirip kaybolarak büyük çemberin içinde küçük küçük halkalar meydana getiriyorlar."

Tarık Dursun, bu biçim özelliğini sağlamak için iki yol daha dener: a) Bir verinin eksik olarak ortaya konup ileride tamamlanması (Yüksel'in adı 12. sayfada bir kere geçer. Onun Hasan'ın sevgilisi olduğunu 24. sayfada anlaşılır). b) Şimdiki zamanın geçmişe bağlanması, yani geriye dönüşler.

Hasangiller'de kişiler nesneleşmişlerdir. Bundan dolayı akıl ölçülerine göre davranamazlar. Biçim alanında, bu özellik, aradaki mantık bağları kaldırılmış kısa cümlelerle belirtilir. "*Bir çeşit noktalama. Bir çeşit izlenimcilik*."

> "*Böylesi kısa cümleler, Tarık Dursun K.'nın diline büyük bir zenginlik, bir anlatım gücü vermiş. 'Ufaldı' kelimesi, Akif'in aşağılığını, parayı alırken iki büklüm oluşunu ve daha bir çok şeyi anlatıyor* (s. 7)."

Benk, yazarın gereksiz sözcükleri ayıklamış olmasının da altını çizer. Yazar, bir olayı anlatırken, bunu en iyi belirtecek hareketleri seçer, onlarla yetinir. O, kişilerin iç dünyasını da iri laflar etmeden ortaya koyar:

> "*İyi seçilmiş bir tek hareketle sayfalarca ruhbilimin veremeyeceği bilgiyi veriyor, yani gerçek bir hikâyeci gibi davranıyor. Tarık Dursun K.'nın en özlü yönü, bunları şuurlu olarak, bilerek yapması, göremeyeceği, duyamayacağı olaylardan söz açmaması*."[130]

Adnan Benk, eleştirilerinde öz-biçim uyumu üzerinde de durur. Örnek, Cahit Külebi'nin **Yeşeren Otlar**'ıdır:

> "*Külebi, hazır kalıplarla iş gördüğü için, şiiri üzerinde de düşünmeye lüzum görmüyor. Öz ile biçimin bağdaşması önemli değil onca. Kelimelerin belli bir anlamı karşılamak için değil, laf olsun diye ya da Külebi öylesinden hoşlanıyor diye şu veya bu düzene göre sıralandıkları anlaşılıyor. İşte birkaç örnek: 'Al başını deli düşünce / Atlar gibi başıboş' ('Küçük Haberci Bulut'). Atların özelliği başıboş olmak mıdır? Bunun başıboş olanı da var, olmayanı da. Ya 'Vahşi atlar gibi başıboş' demeliydi ya da 'Başıboş atlar gibi'. Fakat, üst*

mısradaki 'hoş' a 'boş'u kafiye düşürmek için, Külebi her şeye razı. (...)
Dedim ya, Külebi gelişigüzel sıralıyor kelimeleri, şiiri umursamıyor."[131]

Yukarıda ele aldığımız yazarlarla sınırlı değildir 1939-1960 dönemi eleştiri yazarları. Bugün yazılarını zevkle okuduğumuz usta eleştirmenler de vardır değinmediğimiz. Ahmet Oktay, 1954'lerden haber verir ne kadar usta bir eleştirmen olacağını. Araştırmacı, incelemecidir, aynı zamanda da yargılarında ve çözümlemelerinde de iddialı:

"*Şiirden imajı kovmak, istismarcıların, yaratıcı kabiliyeti olmayanların da hayli işine yaramıştır. İşte bir öncü Olan Orhan Veli'nin bu noktayı unutmaması gerekirdi. Devrim kelimesi, bünyesinde yıkıcılığı olduğu kadar, yapıcılığı da taşır. Devrim hareketine girişen bir sanatçı, varacağı noktaları işin başlangıcında bilmek zorundadır. Aksi halde giriştiği işi yanlış yollara sürükler... Orhan Veli doğru bildiğini yılmadan savunan namuslu bir insan, koca bir kültür kurumuna 'hayır' diyebilmiş eksik bir öncü ve eksik bir şairdi.*"[132]

Gençliğin getirdiği bu iddiacı yaklaşım, bazen önyargılı ve öznel bir bakış açısıyla ortaya konulur. Attilâ İlhan'ın hırçın üslûbu, onda da görülür:

"*Yirmi yıldır büyük şair diye önümüze çıkarılan, hakkında kuru methiyeler yazılan Dağlarca, hiç de büyük bir şair değildir... Hakikaten güzel şeyler yazdığı anda, ki buna ömrümüz vefa etmeyecektir, kendisini alkışlamıya hazırız*."[133]

Cemal Süreya, "*Folklor Şiire Düşman"* adlı yazısıyla epeyce tepki toplar bu dönemde. Attilâ İlhan, Asım Bezirci gibi şair ve yazarlarla polemikler yapar. Şiirde yeninin ne olduğunu/olabileceğini ortaya koyan yazılar yazar. Hem olumsuzu/eksiği/yanlışı, hem de olumluyu/güzeli/başarılmışı nedenleriyle/niçinleriyle ortaya koyan, sanatçı duyarlığıyla aklı birleştirebilen has bir eleştirmen/denemecidir. Gözüpek ve yıkıcıdır o; Turgut uyar gibi "*yavuz*" ve "*Cins bir şair*"i[134] gördüğü zaman ise olabildiğince sevecen, yapıcı.

Muzaffer Erdost, **Pazar Postası**'nda öncelikli olarak İkinci Yeni ve şiir/şairler üzerine yazar. "İkinci Yeni şiiri kaçışın, yılgınlığın şiiridir, aynı zamanda da Dağlarca'nın şiirlerinin benzeridir." yargısına karşı çıkar:

"*Fazıl Hüsnü'nün şiirleri karanlıktır, bir şey anlaşılmaz. Oysa ikinci yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez. Bu bir; ikincisi, Fazıl Hüsnü7nün şiir adına giriştiği bir savaşı yoktur. İkinci yeni, şiiri kelimelerle kurarken onunla savaş içindedir. Demek ki, ikinci yeni kendisini bırakmış kişioğlunun şiiri değildir. Savaşı, savaşması vardır*."[135]

Salâh Birsel, **Şiirin İlkeleri** ve "*ikili fiskoslarla*" **Sen Beni Sev**'de hem şiir, hem de eleştiri/eleştirmen üzerine düşünceler üretir insanı her zaman saran/sarsan üslûbuyla.[136] Behçet Necatigil, sanatçı kimliğine yazılarında incelemeci/eleştirmen kimliğini de ekler her zamanki iddiasız iddiacılığıyla.[137]

Şükran Kurdakul, Doğan Hızlan, Konur Ertop, İlhan Berk, Tahsin Yücel gibi yazarlar da -kimi edebiyat tarihinin, kimi denemenin, kimi de incelemenin dolaylarında olsa da- hâlâ sürdürüyorlar eleştirel çalışmalarını.

Bu dönemde bu yazarların dışında İhsan Akay, Oktay Akbal, Sabahattin Kudret Aksal, Metin And, Melih Cevdet Anday, M. Nurullah Arısoy, Adile Ayda, Cemal Aykın, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Salâh Birsel, Pertev Naili Boratav, Hüsamettin Bozok, Tarık

Buğra, İbrahim Zeki Burdurlu, Muzaffer Buyrukçu, Vecdi Bürün, Tevfik Çavdar, Cevdet Kudret, Necati Cumalı, Hikmet Dizdaroğlu, Enver Naci Gökşen, Fuad H. Güner, Zahir Güvemli, Orhan Hançerlioğlu, Abdülhak Şinasi Hisar, Ayhan Hünalp, Orhan Veli Kanık, Sezai Karakoç, Kemal Sülker (Asım Sarp), Samim Kocagöz, Ahmet Köksal, Yunus Kâzım Köni, Muhtar Körükçü, Rauf Mutluay, Muvaffak Sami Onat, Mustafa Şerif Onaran, Orhan Seyfi Orhon, Ferit Öngören, Veysel Öngören, Nahit Sırrı Örik, Ömer Attilâ S., Erdal Öz, Ziya Osman Saba, Mehmet Seyda, İlhami Soysal, Kemal Sülker, Şahap Sıtkı, Rüştü Şardağ, Cahit Tanyol, Ömer Faruk Toprak, Bedrettin Tuncel, Turgut Uyar, Mahmut Yesari gibi yazarlar da şiir, roman, hikâye üzerine eleştiriler yazarlar.

3. Sonuç

1939-1960 yılları arasında yapılan edebî eleştirinin ele alındığı bu çalışmada sonuç olarak, eleştiriyi kuramsal boyutuyla algılayan yazar sayısının 1950'lere kadar üçü beşi geçemediğini belirtmek zorundayız. Nurullah Ataç, Mehmet Kaplan dışında, bu konuda kafa yoran eleştirmen hemen hemen yok gibidir. Bunların dışında yer alan birçok eleştirmen(!), bilinen doğruları yansıtmaktan öte bir şey yapmamışlardır. Bilgileri yüzeyseldir, bu nedenle eleştiri kuramları ve yöntemleriyle ilgili bilgileri yok denecek kadar azdır.

Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Fethi Naci, Attilâ İlhan 1951-1960 yılları arasında yukarıdaki yazarlara eklenirler. Bunlar özellikle eleştirinin nasıl yapılması konusunda çeşitli görüşler ileri sürerler. Hüseyin Cöntürk'ün *Eleştirmeden Önce* ve *Günlerin Götürdüğü* adlı yapıtları bu açıdan önemlidir. Kuram ve eylem yan yanadır burada.

Bu dönemde eleştirmenlerin dilinden genellikle «bitaraf», «objektif» eleştiri adları düşmez; ama eleştirilere baktığımızda «övgü»nün ve «yergi»nin hâlâ bol bol kullanıldığını görürüz. Öznel ve nesnel/bilimsel eleştiri anlayışını savunan yazarlar bu dönemde de karşı karşıyadırlar. Öznel eleştiriyi Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin, Memet Fuat; nesnel/bilimsel eleştiriyi Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Attilâ İlhan, Fethi Naci, Adnan Benk, Mehmet Kaplan gibi yazarlar savunurlar. Bunların içinde Asım Bezirci tam anlamıyla nesnel/bilimsel anlayışa sadık kalmıştır. Fethi Naci ve Attilâ İlhan eleştirilerini daha çok toplumcu gerçekçi bir anlayışla ortaya koyarken, Mehmet Kaplan '*sağ'dan* katılır bunlara.

1940'lı yıllarda eleştiriyle ilgili değerlendirmelerde eleştirinin yazarla okur arasına girmesini istemeyenler olduğu gibi, eleştirmenin görevinin okuyucuyu aydınlatmak olduğunu söyleyenler de vardır. Kimi eleştirmenler de eleştirmenin görevinin okuyucuya değil, yazara yol göstermek olduğunu söylerler. Bu dönemde eseri görmeden eleştiri yapan eleştirmenler (?!!) bile vardır. Bunlar «övme»yi ve «yerme»yi kendilerine iş edinen eleştirmenciklerdir.

1950'lerde eleştirmenin görevi eserin temel özelliklerini, iyinin hangi koşul ve olanaklarla iyi olduğunu gösterebilmek; okura ve sanatçıya yol göstermek, öz-biçim ilişkisini ortaya koymaktır. Bunlar çoğaltılabilir elbette.

Eskilik - yenilik meselesi Tanzimat'a kadar görülmez edebiyatımızda. Batıyla tanışan edebiyatçılarımız Divan edebiyatını eskilikle suçlarlar. O günden bugüne değin kimi zaman şiddetlenerek, kimi zaman da durgunlaşarak sürüp gider bu tartışma. Her kuşak, bir önceki kuşağı eskilikle, köhnemişlikle suçlar. Kendisine bu dünyada yer

etmesi için şarttır bu. Genelde anlayışların çatışmasıdır eskiyle yeniyi karşı karşıya getiren. Yeniyi savunanlar anlayış açısından değil, sanat tekniği açısından da eskilerden ileridirler. Sabahattin Ali ve Sait Faik'in betimlemelerindeki ustalık, öykülerindeki teknik buna en güzel örnektir.

Dönemin edebiyatçısı insanı kucaklamak ister. Başarır da. Kimileri ideolojilerinden bakarken, kimileri de insan kimliğiyle yaklaşır insana. Ama temel sorunsal insandır.

Cumhuriyet döneminde şiir üzerine yapılan değerlendirmeler şairin görevi, eski şair-yeni şair, şiirde yenilik, biçim ve içerik, hece-aruz, açıklık-kapalılık tartışmaları üzerinde yoğunlaşır. «Güzel» ve «fayda» bu dönemde de tartışma konusudur. Şiirin yüzyıllardan beri süren bu meselesi, bu yıllar içinde de çözüme kavuşmamıştır. Hala aynı kısır tartışma sürüp gitmektedir. Kimileri toplum için şiir yazmayı zaman ve emek ısrafı olarak görürken, kimileri de toplumun yararı için güzelden feda edilebilir anlayışındadır. Toplumcular için yeni şiir, memleketin ve Anadolu'nun şiiri olmalıdır. Çünkü ülke kalkınması için şaire de görevler düşmektedir. Eğer şair toplumla ilgilenmezse, toplumun da şairle ilgilenmeyeceği gün gibi açıktır. Attilâ İlhan gibi söyleyecek olursak, «Şiir insanın mutluluğunun emrindedir.»

Şekil ve içerik tartışmaları da «müzmin» hastalıklarımızdan biridir. Sanatı toplum için yapanlar içeriğin, sanat için yapanlarsa biçimin önemi üzerinde dururlar. Bu anlayış 1950-1960 döneminde kısmen de olsa yıkılır. Biçim ve öz birbirinden ayrılmaz bir bütündür çünkü.

Eski-Yeni tartışmasında yeniler mutlak bir zafer kazanırlar. Gençler ve genç kalanlar eskileri ve «eskileşmiş» gençleri çağdışılıkla, köhnemişlikle suçlarlar. Yeniler, eskilerin akıl, mantık, ölçü, anlayışlarından kurtulmak için bu türden sözlere boş verirler. Onların bu sözlere boş vermeleri, bunları kabul etmediklerinden değildir. Bunlara değer verdikleri için eskileri yenerler. Yenilere göre, Türk şiirinde eski divan şiiridir. Onun eskiyen tarafı yalnızca şekli, ölçüsü, dili değil bağlı olduğu şiir ve dünya görüşüdür de. Bu görüş, yeni kılıklara girerek yaşamını sürdürmektedir.

Yeni şairlerimizin de hataları yok değildir. Uyağa ve ölçüye karşı çıkmayı bağnazlık derecesine çıkaranlar vardır. Dil konusunda titiz değillerdir. Bunlar genellikle taklitçi genç şairlerdir. Gerçekle sahtenin ayrılmaması gençlerin aleyhine bir propogandaya dönüşmüştür. Bu hareketin öncüsü olan Orhan Veli bile bu gençleri eleştirmekten geri kalmaz. Gençleri «boş lakırdı ile yetinme» hali içinde gördüğünü belirtir. Onların yazdıkları şiirler boştur, hiçtir.

Bir başka kavga da sağ ve sol dünya görüşleri arasında olur. Orhan Seyfi'nin başını çektiği ve Cahit Tanyol'un da desteklediği sağ görüşle Hasan Tanrıkut ve Asım Sarp'ın içinde yer aldığı sol görüş arasında yaşanır bu sorun. Bizce bu sorunun özünde sevgisizlik ve bilgisizlik yatmaktadır. Her türden dünya görüşüne saygılı, demokrasi bilincine sahip kişilerin yapacağı eleştiri değildir özellikle Orhan Seyfi'nin yaptığı eleştiriler.

Çınaraltı dergisi tarafından başlatılan hece-aruz tartışmasında bir galip görülmez. Ama buna son damgayı vuran Orhan Veli ve arkadaşlarıdır. Onlar, uyak ve ölçüyü tamamıyla reddederler. Bunun sonucunda da şiirimizde uyaksız ve ölçüsüz şiir salgını başlar. Bu salgın sırasında değerli olanla değersiz olan birbirine karışır. Dönemin son-

larında ise ortalık daha da aydınlanmıştır. Köktencilik yerini ılımlılığa terkeder.

1950'lerden sonra "İkinci Yeni Savaşı" başlar. Attilâ İlhan, Muzaffer Erdost, Cemal Süreya, İlhan Berk, Asım Bezirci gibi bir çok yazar, şair ve eleştirmen bu yönde yazılar yazarlar. Yine aynı dönemde *Mavi* dergisindeki "sosyal realizm" yazıları büyük yankı uyandırır Attilâ İlhan'ın.

Şiir eleştirilerinde ya kişiye, ya da esere yönelik bir tutum izlenir. Özellikle bazı eleştirmenler dünya görüşüne karşı oldukları şairleri yerin dibine batırmak için ellerinden geleni yaparlar. Küfür bile eleştiri örneğidir! Özellikle Tevfik Fikret'le ilgili eleştirilerde bu anlayış son derece belirgindir. Eleştiriler bazan abartma boyutunu bile aşar. «Tanrı şair», «yarı Tanrı şair»ler kaplar ortalığı. Yapılan eleştirilerin çoğu kitap tanıtma yazılarının sınırını aşamaz. Bir iki şiir, bir iki cümleyle kitap eleştirisi yapan birçok eleştirmen(!) vardır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Muhtar Körükçü, Şahap Sıtkı, Fahir Onger, Zahir Güvemli, Cahit Tanyol, Orhan Burian şiir eleştirisi yapan yazarlarımızdan başlıcalarıdır. 1950 sonrasında ise bunlara Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci, Fethi Naci, Doğan Hızlan, Cemal Süreya, Attilâ İlhan gibi yazarlar da eklenir.

Şiir eleştirisinde eleştirmenler genellikle şu konular üzerinde dururlar: Şairin dünya görüşü, kullandığı temalar, imgeyi kullanışı, aruz ve heceyi kullanmadaki ustalığı, dili, üslûbu, şiire getirmiş olduğu yenilik, etkilendiği yerli ve yabancı şairler, bağlı olduğu akım....

1939-1950 dönemde roman ve hikâyeyle ilgili kuramsal yazılarla pek karşılaşılmaz. Bu türden örneklere üç beş cümleyle kitap eleştirilerinde rastlarız. Bu da, bize eleştirmenlerimizin ve incelemecilerimizin roman ve hikâye konusunda yeterli bilgiye ve birikime sahip olmadıklarını göstermektedir. Sonuçta özgün ve yetkin kuramsal çalışmalar olmadığı için de, yapılan değerlendirme ve eleştirmelerin çoğunun nesnellikten, bilimsellikten uzak olduğunu söyleyebiliriz.

Dönemin yazarları, yazılarında romanın işlevi üzerinde epeyce dururlar. Bu yazılardan çıkardığımız sonuç şudur: Roman/hikâye ya toplumsal bir amaç güdecek, ya da klâsikleşmiş şekliyle «güzel»i arayacaktır. Yazarların çoğu, romanın ve hikâyenin toplumsal sorunlara değinmesini, hatta bunlardan bazıları çözümler üretmesini bile isterler. Genel olarak istenenlerse şunlardır: Romanlar ve hikâyeler herhangi bir sosyal meselenin savunucusu olmamalıdırlar. İnsanlar ve olaylar oldukları gibi anlatılmalıdırlar. Roman yapmak tez yapmaktan daha zordur; bundan dolayı tez değil roman yapılmalıdır. Yazarlar bir yerde birleşir: Roman, bize sokaktaki insan kadar gerçek tipleri göstermekle yükümlüdür.

1951-1960 yılları arasında yazarın hem toplumsal konulara el atması, hem de estetik yönden eserin iyi olması istenir toplumcu gerçekçiliği savunan eleştirmenler tarafından. Sokaktaki insanın fotoğraf gibi görüntülenmesi değil, yaşayan, canlı bir insan olarak romanda/öyküde yer alması istenir. Yazardan tip yaratması, yaratıcı yöntemle yeni imgeler kurması istenir. Yabancılaşma/bunaltı/kaçış üzerine hikâye/roman yazan yazarlar eleştirilir.

1939-1950 döneminde roman eleştirisi üzerine gerçekten kafa yoran eleştirmen sayısı çok azdır. Suat Derviş, Vedat Günyol, Ömer Faruk Toprak, Vecdi Bürün, Rüştü Şar-

dağ bunların başlıcalarıdır. Burada özellikle Suat Derviş üzerinde durmak gerekir. Çünkü Suat Derviş, roman eleştirisini kendine meslek edinmiş tek eleştirmenimizdir. O, toplumcu edebiyatımız için uğraş verir. Eleştirilerinde romancının ve eleştirmenin halkın yanında yer almasını savunur. Kimi zaman eserle yazarı birbirine karıştırır. Yazarın roman kahramanı olduğunu öne sürer. Yazarın, sınıfsal çelişkileri, çatışmaları romanında göstermesini ister. Gerçekçi olduğundan dolayı bu türden eser verenlere karşı daha hoşgörülü ve sevecendir. Psikolojik ve durgun eserlere karşıdır. Ona göre romanda hareket, eylem olmalıdır. Suat Derviş, kendi öznelinde çeşitli eksikleri / yanlışları / çelişkileri yaşasa bile romanı eleştiri konusu yapacak kadar benimsemesiyle, hatta bir tek roman eleştirisiyle ilgilenmesiyle eleştiri ve edebiyat tarihimizdeki yerini elbette alacaktır.

1951-1960 yılları arasında ise roman ve hikâye eleştirisi üzerine daha yetkin çalışmalar yapılır. Vedat Günyol'un yanına Fethi Naci, Asım Bezirci ve Tahir Alangu gelir bu yıllarda. Fethi Naci, *Gerçek Saygısı* ile *İnsan Tükenmez*'de, Asım Bezirci de *Çok Kapılı Oda* ile *Günlerin Götürdüğü Getirdi*ği'nde ve *Dost*, *Pazar Postası* gibi dergilerde roman öykü eleştirisine örnekler verirlerken, aynı zamanda eleştirinin nasıl yapılması gerektiği konusunda fikir üretirler. Bunlara özellikle *Kaynak*, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* ve *Dost*'taki yazılarıyla Attilâ İlhan'ı da katabiliriz. Mehmet Kaplan, Fahir Onger, Oktay Akbal, Muhtar Körükçü, Muzaffer Buyrukçü, Erdal Öz, Ahmet Oktay gibi yazarlar da bu türlerle ilgili eleştiri yaparlar.

Roman ve hikâye eleştirilerinde eleştirmenler genellikle şu konular üzerinde dururlar: Roman kişileri, olaylar arasındaki kopukluk, dönemin yansıtılıp yansıtılamadığı, yazarların kahramanlarını bir kukla gibi yönetip yönetmedikleri, tip yaratma, imge, verilmek istenen tez, roman tekniğinin uygulanıp uygulanmadığı, roman kişilerini ve çevreyi yaşanılır kılma, konu, mekan, dili kullanma becerisi, üslûp, öz ve biçim uygunluğu; yazarın evren, toplum ve doğa karşısında almış olduğu özel tavır…

Cumhuriyet dönemi edebî eleştirisini incelediğimiz bu çalışmada sonucun sonucu olarak şunları söyleyebiliriz:

1. Bu dönemde eleştiri çalışmaları iyi niyetli bir şekilde sürer; ama eleştirmenlerin atıştıkları, tartıştıkları, kavga ettikleri de görülür.

2. Kuramsal çalışmalar azdır, ama esere yönelik eleştiriler oldukça fazladır.

3. Yazarlar ve şairler eleştirmen'in ve eleştirme'nin gerekliliğine inanmışlardır.

4. Nesnel-bilimsel eleştirinin eleştiriye temel alınması büyük bir çoğunlukça benimsenmiştir. Bunun yanında öznel eleştiriyi savunan yazarlar da vardır.

5. Eleştirinin temelleri Nurullah Ataç, Mehmet Kaplan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Vedat Günyol, Orhan Burian, Suat Derviş gibi yazar, eleştirmen, şair ve bilim adamları tarafından atılmıştır.

6.Atılan bu temel, 1950'lerden sonra yükselecektir. Bu yükselme sonucunda da, Fethi Naci, Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Memet Fuat, Ahmet Oktay, Adnan Benk, Mehmet Doğan gibi eleştiriyi kendilerine meslek edinen, gerçek anlamda eleştirmenler ortaya çıkar/çıkacaktır.

---

[1] Mehmet Kaplan, **Tanpınar'ın Şiir Dünyası,** 3. baskı, Dergah Yayınları, İst., tarihsiz, s. 83; Atilla Özkırımlı, **Edebiyat İncelemeleri, Yazılar 1**, Cem Yayınevi, İst., 1983, s. 135.

[2] Atilla Özkırımlı, "Anahatlarıyla Edebiyat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 1, s. 591.

[3] Attilâ İlhan, **Hangi Edebiyat**, Bilgi Yayınevi, İst., 1994, s. 17-18.
[4] Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ank., 1996, s. 308-329.
[5] Atilla Özkırımlı, **age**., s. 139.
[6] Attilâ İlhan, **İkinci Yeni Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 7.
[7] Tuğrul Tanyol, "İkinci Yeni ve Ötesi", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı** (Haz. Hüseyin Atabaş) Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara, 1998, s. 235.
[8] Geniş bilgi için bk. Olcay Önertoy, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ank., 1984, s. 45-162/ 222-278.
[9] Nurullah Ataç, "Edebiyat: Keşif ve İcat", **Akşam**, 4 Temmuz 1939, s. 3.
[10] Turgut Uyar, **Sonsuz ve Öbürü**, Haz. Tomris Uyar, Seyit Nezir, Broy Yayınları, İstanbul, 1985, s. 12-13.
[11] Nurullah Ataç, "Eleştirme Üzerine II", **Ülkü**, S. 19, 1 Temmuz 1948, s. 5.
[12] Nurullah Ataç, "Gene Eleştirme", **Son Havadis**, 19 Şubat 1953, s. 2.
[13] Nurullah Ataç, "Karalama", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 9.
[14] Nurullah Ataç, "Ahmet Haşim", **Ulus**, 03.07.1944, s. 2./**Günlerin Getirdiği**, 3. basım, Can Yayınları, İstanbul 1989, s. 73.
[15] Nurullah Ataç, "Kedi", **Cumhuriyet**, 18 Eylül 1942, s. 2. / **Günlerin Getirdiği**, s. 31-32.
[16] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**, 3. basım, Can Yayınları, İstanbul 1991, s. 51-52.
[17] Nurulllah Ataç, "Tevfik Fikret", **Yeni Adam**, S. 252, 26 Teşrinievvel 1939, s.17, 19. / **Akşam**, 14 Teşrinievvel 1939, s. 4.
[18] Nurullah Ataç, **Diyelim – Söz Arasında**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 101.
[19] **age.**, s. 101-102.
[20] **age.**, s. 102.
[21] Suut Kemal Yetkin, "Tenkide ve Tenkitçiye Dair", **Ulus**, 1.8.1944, s. 2.
[22] Suut Kemal Yetkin, **Edebiyat Üzerine Denemeler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978, s. 148.
[23] Yetkin, "Tenkide ve Tenkitçiye Dair", s. 2.
[24] Suut Kemal Yetkin, "Tenkidci ve Okuyucu", **Ulus**, 15.8.1944, s. 2.
[25] **Edebiyat Üzerine Denemeler**, s. 23.
[26] **age**., s. 24-25.
[27] **age**., s. 26.
[28] Suut Kemal Yetkin, "Cahit Sıtkı Tarancı ve Otuz Beş Yaş", **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, S. 4, 25 Ocak 1947, s. 3.
[29] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar", **Ulus**, 1 Nisan 1944 (**Edebiyat Üzerine Makaleler**, (Haz. Zeynep Kerman), Millî Eğitim Basımevi, İst., 1969,s. 57'den naklen).
[30] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Fahim Bey ve Biz", **Tasvir-i Efkâr**, S. 4816, 15 Eylül 1941. (**age.**, s. 442'den naklen.)
[31] **age.**, s. 442.
[32] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yahya Kemal Hakkında", **C.H.P. Konferanslar Serisi**, Ankara, 1940. (**age.**, s. 336'dan naklen.)
[33] **age.**, s. 347.
[34] **age.**, s. 348.
[35] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yahya Kemal'e Dair", **Akademi Fikir Hareketleri**, S. 1, 1 Mayıs 1946., s. 3-4. (**age.**, s. 351'den naklen.)
[36] **age.**, s. 352.
[37] Mehmet Kaplan, "Tenkide Dair", **İstanbul**, C. 5, S. 59, 1 Mayıs 1946, s. 8.
[38] Mehmet Kaplan, "Tenkid", **Hareket**, C. 2, S. 21, Kasım 1948, s. 4.
[39] Mehmet Kaplan, "Tenkide Dair", **İstanbul,** C. 1, S. 8, 15 Mayıs 1944, s. 6.
[40] agm., s. 8.
[41] agm., s. 9.
[42] Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 1**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1985, s. 9.
[43] Mehmet Kaplan, **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 61.
[44] Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1946.
[45] **Edebiyatımızın İçinden**, s. 275; 277-278.

[46] **age,** s. 145.
[47] Fahir Onger, "Tenkitçinin Durumu", **Yenilikler**, S. 1, Şubat 1946, s. 3
[48] Fahir Onger, "Yeni Şiirin Değer Ölçüsü", **Kaynak**, C. 2, S. 5/17, Mayıs 1949, s. 155.
[49] Fahir Onger, "Deneme Üzerine", **Yenilik**, S. 13, Ocak 1954, s. 2.
[50] "Yeni Şiirin Değer Ölçüsü", s.156
[51] Fahir Onger, "'Vazgeçemediğim' Üzerine Düşünceler", **Yaratış**, S. 7, 23.4.1945, s. 10.
[52] agm., s. 10.
[53] Fahir Onger, "Harbe Gidenin Şarkıları", **Varlık**, C. 15, S. 306-307, 1-15 Nisan 1946, s. 272.
[54] Fahir Onger, "Adamın Biri", **Fikirler**, Yeni seri, S. 12, Haziran 1948, s. 12-13.
[55] agm., s. 14.
[56] Fahir Onger, "Orhan Kemal'in Ekmek Kavgası", **Edebiyat Dünyası**, S. 23, 01.01.1950, s. 2.
[57] Vedat Günyol, **Çalakalem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999, s. 17.
[58] Vedat Günyol, **Dile Gelseler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 33-34.
[59] **age.**, s. 109.
[60] **age.**, s. 75.
[61] **age.**, s. 65-66.
[62] Sabahattin Eyüboğlu, "Gerçek Yenilik", **Varlık**, S. 314, Eylül 1946, s.4.
[63] agm., s.5.
[64] Sabahattin Eyüboğlu, "Eski-Yeni", **Yaprak**, S. 8, 15 Nisan 1949, s. 1.
[65] Sabahattin Eyüboğlu, "Mektup Orhan Veli Kanık Velinin Oğlu Boğaziçi İstanbul", **Ulus**, 1.4.1945, s. 5-6.
[66] Sabahattin Eyüboğlu, **Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştirler 1**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1981, s. 235.
[67]Sabahattin Eyüboğlu, "Rüzgârda İnsanlar", **Yaprak**, s. 18, 15 Ocak 1950, s. 1.
[68] **Sanat Üzerine Denemeler Eleştiriler 1**, s. 262.
[69] Orhan Burian, **Denemeler – Eleştiriler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 58.
[70] **age.,** s. 63.
[71] **age.**, s. 67. Burian, burada nesnellikten uzaklaşır, kendi beğenilerini önceler.
[72] Orhan Burian, "Bugünkü Türk Destanı", **Yücel**, C. 1, S. 3, Mart 1950, s. 4./**age.**, s. 82.
[73] agm., s. 7./ **age**., s. 85.
[74] İsmail Habib (Sevük), "İçimizdeki Şeytan", **Cumhuriyet**, 22 Ağustos 1942, s. 2.
[75] agm., s. 2.
[76] agm., s. 2.
[77] İsmail Habib (Sevük), "Fahim Bey ve Biz", **Cumhuriyet**, 7 Temmuz 1942, s. 2.
[78] agm., s. 2.
[79] agm., s. 2.
[80] Suat Derviş, "Fahim Bey ve Biz", **Yeni Edebiyat**, S. 23, 1 Birinci Teşrin 1941, s. 3.
[81] agm., s. 3.
[82] Suat Derviş, "İçimizdeki Şeytan", **Yeni Edebiyat**, S. 4, 1 Birinci Kânun 1940, s. 3.
[83] Suat Derviş, "Eski Hastalık", **Yeni Edebiyat**, S. 18, 1 Temmuz 1941, s. 3.
[84] agm., s. 3.
[85] agm., s. 3.
[86] Agâh Sırrı Levend, **Eserler ve Şahsiyetler**, Burhaneddin Matbaası, İst., 1940, s. 101-102.
[87] Agah Sırrı Levend, "Miskinler Tekkesi", **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, S. 31-32, 9 Ağustos 1947, s. 2.
[88] agm., s. 2.
[89] Yaşar Nabi (Nayır), "Said Faik'in Yeni Eseri", **Varlık**, C. 7, S. 140, 1 Mayıs 1939, s. 263.

[90] agm., s. 262.
[91] agm., s. 263.
[92] Tahir Alangu, "Sultan Hamit Düşerken", **Vatan**, 8 Ocak 1958, s. 4.
[93] Tahir Alangu, "Muzaffer Buyrukçü'nun Yeni Hikâye Kitabı: Acı", **Vatan**, 27 Ocak 1958, s. 4.
[94] Tahir Alangu, "Yeni Türk Realizmi ve Sait Faik", **Varlık**, S. 340, Kasım 1948, s. 8.
[95] agm., s. 8-9.
[96] agm, s. 9.
[97] Tahir Alangu, **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman**, C. 1, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1959, s. 5-7.
[98] Attilâ İlhan, **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 34-47.
[99] **age.**, s. 92-96.
[100] **age.**, s. 214.
[101] **age.**, s. 147.
[102] **age.**, s. 204-208.
[103] **age.**, s. 170.
[104] Attilâ İlhan, **İkinci Yeni Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 186-187.
[105] Fethi Naci, **İnsan Tükenmez- Gerçek Saygısı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 28-29.
[106] Fethi Naci, "Romanlarda Toplumsal Gerçeklik", **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s. 14.
[107] **İnsan Tükenmez-Gerçek Saygısı**, s. 48.
[108] **age.,** s. 116-117.
[109] **age**., s. 89.
[110] Fethi Naci, "Dergilerin Getirdiği", **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 55.
[111] Asım Bezirci, **Bilimden Yana – Sosyalizme Doğru**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 175-176.
[112] Asım Bezirci, **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 136-137.
[113] **age**, s. 46.
[114] Hüseyin Cöntürk, **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 9.
[115] **age.**, s. 19.
[116] **age.**, s. 28.
[117] **age.**, s. 29-38.
[118] **age.**, s. 56-57.
[119] **age.**, s. 71-72.
[120] **age.**, s. 74-77.
[121] Hüseyin Cöntürk, **Günlerin Götürdüğü**, Ataç Kitabevi Yayınları, Ankara, 1962.
[122] Memet Fuat, **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 13-14.
[123] **age.**, s. 24-27.
[124] Memet Fuat, **Düşünceye Saygı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 197.
[125] **Unutulmuş Yazılar**, s. 206.
[126] **age.**, s. 275-280.
[127] **Düşünceye Saygı**, s. 53.
[128] **age.**, s. 89.
[129] Adnan Benk, **Eleştiri Yazıları 2**, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000, s. 445-447.
[130] **age.**, s. 509-512.
[131] **age.**, s. 506.
[132] Ahmet Oktay, **Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 15-16.
[133] **age.**, s. 104.
[134] Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 262.
[135] Muzaffer İlhan Erdost, **İkinci Yeni Yazıları**, Ankara, 1997, s. 52-53.
[136] Salâh Birsel, **Şiirin İlkeleri –Şiirin İlkeleri, Sen Beni Sev, Seyirci Sahneye Çıkıyor-**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001.
[137] Behçet Necatigil, **Düzyazılar I-II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

NURULLAH ÇETİN

1960-2000 YILLARI ARASINDA TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ ÇALIŞMALARI

Bu yazıda 1960-2002 yılları arasında daha çok genel olarak eleştiri, şiir, roman ve hikâye türleri üzerine yapılan başlıca kitaplaşmış eleştiri çalışmaları üzerinde tanıtma/değerlendirme mahiyetinde durulacak ve öz bir döküm çıkarılacaktır.

I. GENEL OLARAK ELEŞTİRİ

Bu bölümde genel olarak eleştiriye kuramsal yaklaşım çalışmalarını, şiir ve roman gibi edebiyatın bir çok türü üzerine eleştirel nitelikli çalışması olan yazarları ele alıp değerlendireceğiz.

Söz konusu döneme ait Türk eleştirisinde en önemli gelişme, öznel/izlenimci eleştiriden nesnel/bilimsel eleştiriye geçişte görülen çalışmaların artmasıdır. Eleştiride kişisel ve öznel değerlendirme anlayışlarına karşı eleştirmenin kendi kişiliğini geri plâna çektiği, eserden çıkardığı nesnel bulguları esas aldığı, bilimsel verilerden yararlandığı ve sistemli yöntemler uyguladığı bir eleştiri anlayışına "nesnel eleştiri" diyoruz. Böyle bir eleştiri yaklaşımı, bu dönemde Türk edebiyatında iki ayrı ortamda gelişti. Bunlardan birincisi üniversite çevreleridir. Daha çok Batı dil ve edebiyatları bölümü hocaları, Batı edebiyatlarından edindikleri birikimleri Türk edebiyatına uygulamaya çalıştılar. Berna Moran (kuram ve eleştiri yöntemlerini bir bütün olarak derlediği *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1972) adlı eseri önemlidir.), Tahsin Yücel, Akşit Göktürk, Murat Belge, Şerif Aktaş, Doğan Aksan, Gürsel Aytaç gibi akademisyenler bunlar arasındadır. Bu bilim adamlarından ilgili bölümlerde bahsedilecektir. Önce bir bütün olarak edebiyatın her türü üzerine genel eleştiri çalışmaları olan akademisyenlerden söz edelim.

Üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı ya da Batı dil ve edebiyatlarında akademisyen olarak görev yapan öğretim üyeleri bu dönemde yoğun olarak ürün vermişlerdir. Üniversite hocalarının ürünleri daha çok inceleme, araştırma, tahlil ve mukayese üzerine kurulmaktadır. Edebiyatın teknik ve tarihsel bilgisine vakıf oldukları, ayrıca daha ölçülü, tarafsız, nesnel ve bilimsel ağırlığı olan bir üslûba sahip oldukları için çalışmaları daha sağlam ve daha güvenilir bir mahiyettedir. Hem nicelik hem de nitelik açısından öğretim üyeleri, hatırı sayılır bir üretkenliğe sahip. Bunda kuşkusuz özellikle Türk Dili ve Edebiyatı öğretim üyelerinin millî kültür, sanat ve edebiyata sahip çıkma konusundaki duyarlıklarının ve bu damardan beslenen idealist kişiliklerinin payı büyüktür.

Edebiyatın ilimleşmesi yolunda önemli çabaları bulunan Prof. Dr. Sadık Kemal Tural, *Zamanın Elinden Tutmak* (1982) adlı kitabında hem edebiyatın bazı nazarî meselelerine hem de bunların şiir ve tahkiye metinlerinde somut olarak uygulamalarına yer veriyor. Bu kitabıyla Türk edebiyatının ilimleşmesi yolunda önemli taşlar döşüyor. Türk edebiyatına millî bir bakış açısıyla yaklaşmakta, dilini, kuramını ve uygu-

lamadaki değerlendirmelerini yerli ve millî bir duyarlığa ayarlı olarak sergilemektedir. Eleştirel tutumunda edebiyat dünyasının millî benlik, millî kimlik ve millî kişiliğin ferdî ve sosyal tezahürleri üzerine kurulu olduğu ön kabulünden hareket eder. Hem şiir hem de tahkiye dünyasından seçtiği metinler de daha çok millî duyarlığa sahip metinlerden oluşuyor. Metin inceleme ve eleştirisinde bilimsel bir yaklaşımın ağırlığı ile samimî bir deneme üslûbuna dayalı öznel yaklaşım organik bir bütünlük içinde başarıyla verilmiş. Yazarın hem kuramsal hem de uygulamadaki eleştirel yaklaşımlarını *Sorulara Cevaplarla* (1992) ve *Şahsiyetler ve Eserler* (1993) gibi eserlerinde de bulabiliriz.

Bir başka değerli yeni Türk edebiyatı hocası olan Prof. Dr. Bilge Ercilasun*, Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler* (1997) adlı kitabında toplanan makalelerinde Namık Kemal, Mehmet Emin, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Halide Nusret, Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip, Arif Nihat Asya gibi Türk edebiyatının klâsikleşmiş, zaman olarak bugüne göre geride kalmış şairleri üzerine inceleme, araştırma ve tahlil çalışmalarına yer vermiştir.

Akademik bir disiplinden geçmiş olan Necmettin Türinay (1946-), genel olarak sanat, edebiyat, dil, şiir, roman gibi konularla ilgili inceleme-deneme-eleştiri mahiyetindeki yazılarını başlıca iki kitapta topladı: *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları* (1983) ve *Kültür Dil ve Sanata Dair* (1996).

Öznel eleştiriden çok nesnel eleştiri anlayışını benimsemiş olan ve bunu uygulamaya çalışan yazarın eleştiri anlayışını vermek üzere şu cümlelerini aktarıyoruz: "Yeni tenkit teorilerinden haberdar olmamıza, hatta bunlardan yerine göre faydalanmamıza ziyadesiyle ihtiyaç var. Günümüzde edebî değerlendirmelerin eserin tamamen dışında, onunla alâkasız sahalarda nefes tükettiği bir gerçek. 'Son derece güzel, büyük şair, akıcı bir üslûbu var, edebî' ve daha bir sürü eklenebilecek desteksiz sıfatlar arasında, eserin kaybolduğu ve bu tür yazıların edebiyat dergilerimizi birer methiye mezarlığına çevirdiği ortada değil mi? Okuduğumuz yazılarda bu türden afakî hükümler değil aradığımız! Bilâkis, bizi bu hükümlere zorlayacak dayanaklar sergilenmeli. Ataç'tan beri süregelen ve edebiyatımızın özünü tüketen bu şahsî edadan mutlaka kurtulmamız gerekiyor. Hemen her yazıda 'akıcı bir üslûbu var vs.' tarzında karşılaştığımız hükümler neye dayanıyor, nereden kaynaklanıyor? Eser edebî mi değil mi? Ama neye göre ve hangi ölçülerin sonucu? Bu şekliyle herkes tarafından kullanılan ve hemen hemen hiçbir kıymet ifade etmeyen indî hükümlerden ya kurtulmamız ya da bunları bilerek kullanmamız, veyahut bu hükümlerin dayanaklarını sergilememiz icab ediyor." (*Kültür, Dil ve Sanata Dair*, s.128)

Nesnel eleştiri anlayışının geliştiği bir başka ortam da profesyonel yazarların ürünlerini yayınladıkları bazı dergilerdir. Bu tür yazarların başlıcaları şunlardır:

Yayıncı kimliğiyle öne çıkan Memet Fuat Bengü (1926-2002), *Yeni Dergi*'yi yönettiği sıralarda nesnel eleştiriyi öğretme, uygulama ve ilgileri çağdaş eleştiri yöntemlerine çekmek için kurslar açmayı düşünmüş ama fazla talep olmayınca açamamış. Memet Fuat, kitap biçiminde en az 160 sayfalık üç ayda bir yayımlanan, acele-

ye gelmeyen dergiler çıkarılmadıkça memleketimizde tam anlamıyla eleştiri olacağına inanmaz. Bilimsel eleştirinin, bilimlerin yöntemini kullanan eleştirinin önemine inanmıştır. Ona göre eleştirmen, her şeyden önce sanatçının ne yapmak istediğini anlamaya çalışmalıdır. Ama ondan sonra da kendi görüşüne göre her istediğini söylemelidir. Eleştirmenin herhangi bir yapıtı değerlendirmek için bir ölçütü, bir yöntemi olmalıdır. Yazarın başlıca deneme-eleştiri kitapları şunlar: *Düşünceye Saygı* (1960, Türk Dil Kurumunun eleştiri ödülünü aldı), *Çağını Görebilmek* (1982), *Unutulmuş Yazılar* (1986), *Çağdaşımız Makyavel* (1992), *Eleştiri Sorumluluğu* (1994), *İki Yönlü Yozlaşma* (1995), *Dağlarda Yüreğim* (1996).

Çalışkanlığı ve üretkenliğiyle takdir edeceğimiz bir eleştirmen olan Asım Bezirci (1928-), eleştiriye 1955 yılında başladı ve *Çok Kapılı Oda* (1961), *Okudukça* (1967) ve *Bilimden Yana* (1963) adlı eserlerinde Nurullah Ataç'ın başını çektiği öznel/izlenimsel eleştiri tutumuna karşı nesnel/bilimsel bir eleştiri kuram ve yöntemi oluşturmaya çalıştı. Fakat bunu yaparken tarafsız bir eleştirmen olmak yerine nesnel/bilimsel eleştiriyi sosyalist anlayışla birleştirmeye, onu Marksçı bir temele oturtmaya çalıştı. Bunu kendisi de açıkça söyler. Bu doğrultuda *Bilimden Yana* (1963), *Sosyalizme Doğru* (1975) adlı kitaplarını yazdı. O kadar bağnaz bir tutum takındı ki işi Marksçı estetik ve dünya görüşüne ters düşen edebiyat akımları, ürünleri ve yazarlarıyla savaşmaya kadar götürdü. *İkinci Yeni Olayı* (1974) kitabı bu savaşımın ürünüdür. Kendisini sadece devrimci yazarları ve eserlerini tanıtan propagandist eleştirmen olarak görmüştür. Bu bağlamda pek çok şair ve yazar üzerine incelemelerde bulunmuştur. *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat* (1979) adlı kitabıyla ülkemizin kendine özgü koşullarını ve kültürel/sanatsal verilerini göz önünde tutan bir devrimci kültür/edebiyat kuramı oluşturmaya çalıştı. Kültür ve edebiyatla toplumsal sınıflar ve politika arasındaki ilişkileri göstermeye çalıştı.

Bezirci, nesnel eleştiri iddiasıyla yola çıkmış; ancak zamanla ideolojik eğilimi ağır basarak Marksizmi eleştirisi için bir ölçüt olarak almıştır. Edebî metinlerin dil, üslûp, şekil ve teknik özelliklerini de incelemekle birlikte Marksist düşünceyi dillendiren eserleri değerli bulur, onun dışındakileri gerici olarak niteler.

Şöyle der: "Bu bozuk eleştiri düzeninin değişmesi gerekiyordu. Eleştiri denemeden ayrılmalı, öznelcilikten nesnelciliğe kaymalı, izlenimlerin yerini çözümlemeler almalı, duyguların yerini gerekçeler, temelsiz övgü ve yergilerin yerini sağlam ölçütler almalıydı. Bu da ancak nesnel/bilimsel eleştiriyle gerçekleşebilirdi" (Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, İstanbul 2000, s.237, 240, 241)

Bezirci, eleştirilerini nasıl yazdığı konusunda şunları söyler: "Yanılmaktan, hele haksızlık etmekten ödüm kopar. Bu yüzden, eleştirilerimi yazarken fazla uğraşırım. Ele aldığım eseri iyice okur, kılı kırk yararak inceler, onunla ilgili belgeleri toplar, gerekirse yazarıyla konuşurum. Bundan ötürü bir eleştiriyi yazmak epey zamanımı alır. Eleştirime duygularımı karıştırmamaya çabalarım. Bundan olacak yazılarımı kuru ve mantıkî bulan kimseler benimle karşılaşınca şaşıyorlar. Gerçekte içli, alıngan, öfkeli bir yaradılışım var. Yanlışlarımı kabul eder, düzeltmeye giderim. Ama araştı-

rarak, doğruluğuna vardığım şeyden dönmem. Ve gerçekliğine inandığım şeyi söylemekten çekinmem. Fakat bunu yaparken kişiye ve düşünceye saygıdan ayrılmamaya özen gösteririm.“ (a.g.e., s. 240, 241)

Hem şiir hem de tahkiyeli metinler üzerine eleştirileri olan ve nesnel eleştiriden yana olan Ahmet Oktay (1933-), *Anlatıların Aynası* (2001) kitabında toplanan yazıları öykü ve roman, *Şairin Kanı* (2001) adlı kitabında toplanan yazılarında ise şiir eleştirilerine yer veriyor. Eleştiride beğenme ya da yerme diye bir ölçüt olmayacağı kanısındadır. Eleştirmenin ele aldığı yapıtlar hakkında iyi ya da kötü yargılarda bulunmasını desteklemez. Ona göre eleştiri, ele alınan yapıtın övülmek ya da yerilmekten çok onun nasıl yapıldığını ortaya çıkarmalıdır. Bir anlatının ya da şiirin anlamsal yapısının açığa çıkarılmasının öncelik taşıması gerektiğine inanır. Yazınsal metnin yazarının düşüncelerinden, tasarılarından bağımsız bir anlamsal yapı gösterdiğini düşünür. Şöyle der: “Bir metnin asıl öneminin ve içeriğindeki yönelmenin, ögeleri arasındaki uyumdan çok, bu ögeler arasındaki çelişkiden kaynaklandığı giderek daha fazla anlaşılıyor. Bu yüzden, metnin yazarın ve eleştirmecinin düşünceleri, inançları bir yana bırakılarak çözümlenmesi gerekiyor. Kuşku yok: Çözümlemenin belli bir aşamasında yazarla eleştirmecinin siyasal/ ideolojik bakış açılarının karşılaşmaması olanaksız. Karşılaşma son kertede söz konusu olmalıdır ve metin, eleştirmeci tarafından belli bir amaç doğrultusunda dönüştürülmemelidir. Yapıt çözümlemesinde göstergebilime yakınlık duyduğumu, metni çok daha yetkin biçimde kuşatabildiğine inandığımı saklamayacağım. Bu yazınsal metnin siyasal içeriğini önemsemediğimi göstermez.” (*Yazılanla Okunan*,1983, s.7-8)

Oktay, kendisini eleştirmen saymaz. O, daha çok incelemeye ve araştırmaya yönelik bir yazardır. Bazı eleştiri kitapları şunlar: *Yazın İletişim İdeoloji* (1982. Bu, içinde eleştirel ögeler de bulunan daha çok bir inceleme kitabıdır.), *Yazılanla Okunan* (1983)

Eleştirilerinde göstergebilime fazlaca yer veren Feridun Andaç (1954-)’ın bazı kitapları şunlar: *Gerçekçilik Yolunda* (1989), *Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları* (1995), *Çağdaş Yazın ve Yaşam, Yazınsal Oluşumun Göstergeleri*.

Kendisini eleştirmen olarak görmek istemeyen Tahsin Yücel (1933-)’in fazla eleştirisi de yoktur. Daha çok inceleme yazmıştır. Fransız eleştirisini temel alarak *Eleştirinin ABC’si* (1991) adlı kitabı yazdı. Eser, eleştiri konulu dersler için bir kılavuz mahiyetinde. Daha çok yapısalcı eleştiriye önem verir. Okuyucu tarafından zor okunan bir eleştirmen olduğu söylenir. Kuramcı kişiliği ve tavrının çok öne çıktığı, kapalı, çok dolambaçlı, tıkız bir dili ve üslûbunun olduğu belirtilir. Ona göre eleştirmen, okurla yapıt arasında bir aracıdır, onun daha iyi anlaşılmasını, daha doğru değerlendirmesini sağlamak durumundadır. Eleştiri anlayışı konusunda şunları söyler: “Gerçek eleştiri, yapıtı yerden yere vurmak, yaratıcısının canına okumak değildir, başka şeydir, yazıda da söylediğim gibi, öncelikle onu anlama, onu olabildiğince eksiksiz, olabildiğince bütüncül bir biçimde kavrama, böylece onunla bir söylem kurma, onunla örtüşme, yani onun söylediğini kendi dilinle yeniden söylemektir.“ (Ka-

an Özkan, *Görünmez Adam*, 2001).

Öznel eleştiriyi belirli bir yöntemi olmayan ama eleştirmenine göre yapıtı kavramada çok ilerilere gidebileceğini söyler. Ona göre birikimli, duyarlı, yazın anlayışı gelişmiş ve dürüst eleştirmenlerin ürünü olduğu zaman izlenimci eleştiri, yeterli olacaktır. Bazı eserleri: *Yazın ve Yaşam* (1976), *Yazının Sınırları* (1982), *Tartışmalar* (1993), *Yazın, Gene Yazın* (1995), *Alıntılar* (1997), *Söylemlerin İçinden* (1998).

Sanatın ve kültürün hemen hemen her türünde yazı ve eleştiri metinleri yayınlayan Doğan Hızlan (1937-), öznel eleştiri yapar. *A* Dergisi eleştirmeni olarak bilinir. Genellikle şiir eleştirisi yapar ve eleştirileri daha çok kitap tanıtma yazıları mahiyetindedir. Genelde eleştiri ve kendi eleştiri anlayışıyla ilgili olarak şunları söyler: "İnsanların nesnel eleştiri dedikleri arayışın öznelin kamuflajı olduğu inancına vardım.(...) Her kitabın eleştirel ölçütü kendi tutarlığı içinde başka olabilir. Kurumlaşan estetik yargıları uygulamanın kolaylığı ürkütür. (...) Beni yapıt ilgilendiriyor. Yapıtı yaratanı unutmak istiyorum çoğunlukla. Yazarla, şairle tanıştığımda kişiliği beni etkileyip, metni aşan şeyler yazar mıyım diye kuşkuya kapılmışımdır. (...) Benim görevim güzellikleri çoğaltmak, çirkinlikleri değil.(...) Yazarın niteliklerini saptıyorum, kendi ölçütlerime vuruyorum, okurun da bu işleme katılmasını istiyorum. Asıl amacım, okurun o metinden edebiyat tadı almasıdır. Biliyorum ki çoğu okur, vakit geçirmek için değil, edebiyat zevkini tatmin için okur. O zaman da şiirle yaşamı arasında ister istemez bağlantılar kurar, ne kadar nesnel davranırsa davransın öznellik söz konusudur." (Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, İstanbul 2000, s.474)

Sevecen bir eleştirmen olan Hızlan'ın kesin ve katı kural ve ölçüleri yoktur. Genelde esere ve eser sahibine yumuşak, seceven yaklaşmayı tercih ediyor. Kırıcı olmamaya, centilmence davranmaya çalışıyor. Didişmeyi, hırçınlığı, kavgayı, aşağılamayı sevmiyor. Eleştirmenin kaleminden kan damlamasından yana değildir. Her eserde bir olumlu yan bulmaya, ağırlıklı olarak güzel ve olumlu değerleri öne çıkarmaya çalışıyor. Olumsuz ya da beğenmediği taraflara oldukça yumuşak bir üslûpla değinir. Menfi gördüğü, tutar tarafı olmayan kitaplar üzerine yazmaz. Onların edebî açıdan yaralı doğduğuna inanır ve onları yok sayar. Kimseyle kavga etmez, yok sayar. Her yazılanı gündemine almaz. Başlıca deneme/eleştiri kitapları şunlar: *Yazılı İlişkiler* (1983), *Günlerde Kalan* (1983), *Sanat Günah Çıkarıyor* (1992), *Kitaplar Kitabı* (1996). Bk: Seda Güler'in kendisiyle yaptığı bir konuşma, *Kadınca*, Ocak 1988, s.38.

Daha çok inceleme ve edebiyat tarihiyle uğraşmış olan Cevdet Kudret (1907-), eleştirisiyle ilgili olarak şunları söyler: "Benim bir eser üzerine yazmam için ya çok sevmem, ya da çok kızmam gerek" diyen yazar, öznel eleştiri türüne bağlıdır. Fakat eleştiri türünde fazla eser vermemiştir.

Öznel eleştiri anlayışını benimsemiş olan Füsun Akatlı (1944-), bir yazın etkinliği olan eleştirinin kurumsal olmamasından yanadır. O, kurumlaşmanın, klikleşme ve hizipleşmeyi doğuracağını düşünür. Ona göre eleştirmen, kendi yazınsal anlayışlarıyla çakışan yazarlara yakınlık duyar, olumlu ya da olumsuz eleştirilerini kendi yazın anlayışı doğrultusunda yapar. Bunun tersini beklemek eleştirmenin kendisinin bir ya-

zın anlayışı olmamasını beklemektir. Eleştirmen memur olmadığı için her çıkan kitap hakkında eleştiri yazmak zorunda değildir. O, hem beğendikleri hem de beğenmediği kitaplar üzerine yazar. Beğendiklerini okura ulaşması için, beğenmediklerini de okuyun ama nasıl bir şey olduğunu görün demek için ele alır. Ayrıca yazınsal açıdan tehlikeli gördüğü yapıtlar için yazarken bir anlamda uyarmak için yazar. Okumadığı yazarları önyargıyla değil onlardan umut kestiği için okumaz.

İzlenimci eleştiriye bağlı olan bir başka yazar Adnan Binyazar (1934-), eleştiri anlayışının temeline gerçeği ve toplumsal değişmeyi yansıtan sanatı esas alan bir yaklaşımı oturtur. Gerçekçilik ve yansıtma kavramlarına bu yüzden çok önem veriyor. Ona göre her şey gerçekliği yansıtma olgusuna gelip dayanır. Sanat bir yönden de insanın toplumsal algılama gücünün tarihidir. Suchkov'un edebiyatın biçim ve içeriğindeki başlıca değişmenin toplumsal yaşamdaki başlıca bir değişme tarafından koşullanmış olduğu fikrine katılır. Eleştiri yazılarında da Türk toplumunun değişim ve gelişim aşamalarını sanat eserlerinde sosyalist gerçekçi bir yaklaşımla irdelemeye çalışır. Toplumun değişim aşamalarını sanatta izlemeye gayret eder. Bu bakımdan eleştiri yazılarının çoğu; hemen hemen hepsi sosyalist gerçekçi sanatçıların eserleriyle ilgilidir. Başlıca eleştiri kitapları: *Toplum ve Edebiyat* (1972), *Ozanlar Yazarlar Kitaplar* (1998).

İnceleme, araştırma çalışmalarıyla tanıdığımız Rauf Mutluay (1925-1995)'a göre eleştiri, bir edebiyat ve sanat eserinin öznel ve nesnel değerlerini bir başka yazarın inceleyerek ortaya çıkarışıdır. Eleştirmen, günün edebiyat tarihçisi gibidir. Mutluay, öznel eleştiriden yanadır ve bu tutumunu da şöyle açıklar: "Nesne; "kişi ya da kimse ile anlatılan varlıkların dışında kalan ve ağırlığı ile kütlesi olan her türlü varlık, nen, şey, obje" demek. Nesnel; nesne ile ilgili, nesneye değgin". "Öznenin düşünce ve duygularına değil, nesnelerin gerçeğine dayanan, objektif". Önce şu var: Sanat eseri; şey değildir, nen değildir, kişi ve kimseyle ilgilidir; onun için de ilgisiz ve en azından duygusuz kalınamaz ona karşı. O zaman da nesnellik, yalnızca bir terim diye dolanır durur, istediğini anlasın isteyenler. Ben öznelden yanayım. Gene sözcük köküne dönerek; öze (has), özek (temel), özel (hususî), özellik (hassa), özellik (hususiyet), özlük (zatî), özerk (muhtar), özgü (mahsus), özgül (nevi), özgün (orijinal), özgür (serbest, hür) özlü... sözcüklerin hepsi öze bağlı: Öznellik gibi hepsi sanatın kişiliğine uygun yakışıklıkta. Söz anlamı: "Nesnelerin gerçekliğine değil, öznenin (hem yaratıcı, hem yorumlayıcı için anlıyorum.) düşünce ve duygularına dayanan "Hiçbir sanat eserine yaratıcısı olan insanı ve ona yaklaşmış olan kendimi hiçe sayarak nesne gibi ilgisizce bakamam, elimden gelmez bu." (Doğan Hızlan, *Söyleşiler*, 1997, s.180)

Öte yandan Hilmi Yavuz (1936-), *Yazın Üzerine* (1987) adlı eserinde romanda betimleme, ideoloji, tip, tarihsellik gibi sorunları üzerine kuramsal, bazı şairlerin şiirleri üzerine de daha çok uygulamalı olarak eleştirel nitelikli incelemelerine yer vermiş.

Atilla Birkiye (1955-), *Düşünceler Sözler Yazılar* (1984) adlı kitabında içerik, biçim, öznel ve öznelcilik, yazının edebiyatı, dil ve politika, tanıtım, eleştirmenin yöntemsel ilkesi: Nesnellik, romancı ve betimleme, toplumcu gerçekçilik gibi yazılara

yer veriyor. Ayrıca eser, bazı roman eleştirilerini de içermektedir.

İsmail Kıllıoğlu (1947-), *Edebiyat ve Suç* (1988) adlı çalışmasında sanatın anlamı, edebiyatın yeri ve ne olduğu, düşünce ile edebiyat arasındaki bağıntı, sanat ve hayat, suç-edebiyat ilişkisi gibi genel konularda bazı bölümlere yer vermektedir. Özellikle Dostoyevski özelinde yoğunlaşarak edebiyatta suçlar ve suçlu tipler meselesini irdelemeye çalışmaktadır. Bu arada roman, hikâye, şiir gibi edebî türlerin kuramsal meseleleri üzerine de kafa yormaktadır. Ancak bunları soyut plânda değil bazı sanatçılardan yola çıkarak ortaya koymaktadır. Yazarın bu konuları irdelerken kalkış noktasını İslâmî yaklaşım oluşturuyor.

Bu bölümde ismen zikredeceğimiz bazı eleştirmenler ise şunlar: Tahir Alangu (1916-1973), Akşit Göktürk (1934-1988. Daha çok dilbilimsel ve üslûba dayalı eleştiriye ağırlık verdi.), Atilla Özkırımlı (1942-), Bedreddin Cömert (1940-1978. *Eleştiriye Beş Kala* (1981) adlı çalışması dikkate değer), Emin Özdemir (1931-), Fahir Onger (1920-1971), Hasan Bülent Karaman, İrfan Yalçın (1934- *Yeni Dergi*'nin 1968'de açtığı bir yarışmada eleştirisiyle ikincilik ödülü aldı), Konur Ertop (1936-), Mehmet Ergün (1953- Orhan Kemal'in *Üç Kâğıtçılar*'ı üzerine yaptığı bir eleştiriyle *Varlık* dergisinin 1972'de açtığı eleştiri yarışmasında birincilik ödülü aldı), Murat Belge (1944-), Mustafa Öneş, Mustafa Şerif Onaran (1927-), Muzaffer Uyguner (1923-), Selim İleri (1949-), Taylan Altuğ, Zühtü Bayar (1943-).

II. ŞİİR ELEŞTİRİSİ

A. Kuramsal Çalışmalar

Bu dönemde kuşkusuz en dikkate değer gelişmelerden biri, öznel eleştiriden nesnel eleştiriye geçişte ciddî adımların atılmasıdır. Nesnel eleştiri anlayışının en önemli halkasını da "BİNES" çiler oluşturuyor. Onlar, diğer edebî türleri de kapsamakla birlikte en çok şiir eleştirisi üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu konudaki öncülük de kuşkusuz Hüseyin Cöntürk'e aittir.

1960-2000 yılları arasındaki dönemde Türk eleştirisinde parmak basılması gereken bir olgu, Hüseyin Cöntürk ve Eser Gürson gibi yazarların eleştiriyi çok ciddî bir kurum olarak görüp bilimsel ve nesnel bir eleştiri çığırı açmaya çalışmalarıdır. Sadece eleştirmen kimlikleriyle tanınan bu yazarların üzerinde yoğunlaştıkları birinci tür, eleştiridir. Diğer türlerle çok az ilgilenmişlerdir. Bu bakımdan "Bilimsel ve nesnel eleştiri" ifadesinin kısaltması olan "BİNES" sözü, bu eleştiri akımına ad olmuştur. Bu, öznel eleştiriye karşı bilimsel verilerden yararlanarak ve bazı yöntemler kullanarak, eleştirmenin kendi kişisel ve öznel değerlendirmelerine yer vermediği bir eleştiri anlayışıdır. Bunlar, 1960'lı yıllarda seviyeli bir edebiyat kuşağı oluşturmak için kadrolaşarak eleştiriyi ciddî bir kuruma dönüştürme çabası içinde olmuşlardır. "60 Kuşağı eleştirmenleri" olarak tanınırlar. Ürünlerini yayınladıkları başlıca dergiler: *Evrim, Devinim 60, Alan ' 67, Yordam*.

BİNES"çilerin öncüsü Hüseyin Cöntürk (1918-), ağırlıklı olarak 1955-1970 arası dönemde yazdı. *Yordam* (bu dergi, Ocak 1966-Aralık 1969 arasında 26 sayı çıktı)

dergisini çıkardı ve bir eleştiri anlayışını ikame etmeye çalıştı. Edebî metnin kurgusunu açıklamaya çalışan bir üst dile dayalı eleştiri kuramının önce ilkelerini belirledi, sonra bunları uygulamaya döktü. İngiltere ve Amerika'da 1920-1970 yılları arasında hâkim olan Eliot, Richards, Wellek, Warren, Beardsley, Wimsatt gibi kişilerin temsil ettiği İngiliz-Amerikan Yeni Eleştiri anlayışının edebî metne yaklaşım biçimini Türk edebiyatına uyarlamaya çalıştı. O, mantık ve zekâya dayalı, şiirden somut bulgu üreten, matematiksel bir eleştiri anlayışındadır. Cöntürk, eleştiriyi bir edebiyat olarak kabul etmez; eleştiriyi edebiyata hizmet eden ayrı bir disiplin olarak görür. Mikro-eleştirel bir yöntem kullanır, şiirde kültürel, sosyolojik, ideolojik ögeler yerine şiiri somut ögeleriyle tanımaya çalışır ve şiirin nasıl yazıldığı üzerine kafa yorar. Ayrıntılara inerek metni kendi iç ilişkileri bağlamında açıklamaya çalışır.

Hüseyin Cöntürk, eleştiri terimlerinde birliği sağlayabilmek için büyük çaba harcadı. İngilizce eleştiri terimlerine karşılık olmak üzere "çevrin, bilinti, yönü, özün anlam, dışınsal, düzenç, oturu, içne, göresel" gibi bazı terimler üretmiş ancak bunlar tutulmamıştır. O, modern çağa özgü bir sanat ve eleştiri üretilmesi yanlısıdır. Cöntürk, öznel eleştirmenlerle ideoloji bağımlı eleştirmenlere karşı nesnel/bilimsel eleştiriyi önceledi. Onun eleştirisinde şekilcilik ögesi ağır basar. Cöntürk, edebî eseri sanatçının hayat hikâyesinden, çağının, döneminin sosyal ve ideolojik yapısından soyutlayarak ele alır. Ona göre eleştiride estetik kaygı belirleyici olmalıdır.

Cöntürk için sanatçının ne söylediği değil, nasıl söylediği önemlidir. Metne ideolojik, etik ve sosyolojik kaygılarla değil salt estetik kaygılarla yaklaşır. Eserin edebî bir metin olarak zaafları, kendine özgü yanları üzerinde durur. Edebî eserin özelliklerini ortaya koyup bu özelliklerin beğenmeye değer olup olmadığına bakar. Dolayısıyla nesnel eleştiride iki temel unsur çok önemlidir. Onlar da önce edebî eserin nitelik ve özelliklerini nesnel olarak ortaya koyma, sonra da esere değer biçmedir. Cöntürk, eleştiride uzmanlaşma ve işbirliği taraftarıdır. Ona göre birçok eleştirmen, aynı esere farklı açılardan yaklaşmalıdır.

Yazarın değerlendirmesine göre eleştirmenin başlıca özellikleri şunlar olmalıdır: Çağdaş yaşam ve uygarlık sürecini iyi kavramalıdır. Yaşam ve uygarlık bütününün psiko-sosyal ve antropolojik süreçlerini çok iyi bilmelidir. Düşünmeyi iyi bilmelidir. İyi bir eleştirmeci, okuyucuya belge ve bilgi vermekten çok soruların çözümüyle uğraşır ve okuyucuları elindeki bilgi ve belgelerle sorun çözmeye alıştırır. Eleştirme, betimleyici ve tanıtlayıcı analizlere dayanmalıdır. Eleştirmeci değer yargısında bulunmak, hiç değilse buna zemin hazırlamak zorundadır. Değerlendirme, yargıda bulunmak demektir. Olur olmaz yerde yargıçlık yapmak çok kötü bir şeydir. Eleştirmeci tepkici olmamalı, öteki eleştirmecilerle tartışmaya girmemelidir. Eleştirmeci, nesnelliği ön plânda tutsa da öznelliği yadsımaz. Analiz yapmadan değerlendirme yapmamak ilkesini önde tutsa da kötü sanatçıların analize başvurmadan yargılanmaları gerektiğini bilir. Eleştirmeci edebiyatın görevlisi olduğunu bilir ve ona göre sorumluluğunun bilincindedir. İyi eleştirmen, yeni bir sanatçı ortaya çıktığında onun sanatını incelemek için yeni araç ve gereçler oluşturmalıdır. Eleştirme, özneli elden geldiğince

saf dışı etmeli ama onun büyüyüp gelişmesine de bir yandan zemin hazırlamalıdır.

Cöntürk, Marksist eleştirmenler tarafından bireycilikle, şairi toplumdan ayırmakla, şiiri yer ve zamanın dışında salt estetik bir veri olarak görmekle, şairin çağıyla, şiirin çevresiyle alış verişini göz önünde tutmamakla suçlar. Şiirin ve şairin toplumsal yanına olduğu kadar tarihsel yanına da gereken önemi vermemekle yargılanır. Kitapları: *Eleştirmeden Önce* (1958), *Çağının Şairi* (1960), *Günlerin Götürdüğü Getirdiği* (1962), *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne* (1964).

Bir başka "BİNES"çi olan Eser Gürson (1941-2002), eleştiri yazılarını 1963-1967 yılları arasında yoğunlaştırmış, daha sonra yazıyı büyük ölçüde bırakmış bir yazar. *Dönem, Evrim, Oluşum, Somut, Yeditepe, Devinim 60, Alan'67* gibi dergilerde yazdı. Yazılarının bir kısmı *Edebiyattan Yana* (2001) adı altında kitaplaştı. Bu eserinde şiir, roman, öykü ve genel olarak edebiyat üzerine eleştiri yazıları yer aldı.

Ayını şekilde Haluk Aker (1940-) de, *Yordam* ve *Dost* dergisi gibi bazı dergilerde yazdıktan sonra eleştiriyi bıraktı.

Prof. Dr. Kaya Bilgegil (1921-1987)'in anıtsal eseri *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğat)* (1980), eski belâğat ilmi birikimini sistemli hâlde günümüze taşımış. Derli toplu ve ayrıntılı bir belâğat çalışması olan bu eser, yeni terim tekliflerini içermesine rağmen eski terminolojiyi büyük ölçüde muhafaza etmiş. Bu bakımdan kullanım zorluğuna sahip olsa da erbabı için vazgeçilmez bir kaynak. Edebiyat eleştirisinde kuramsal anlamda faydalanılması hatta moderne uyarlanması gereken bir eser.

Klâsik Türk edebiyatının üretken ve saygın bilim adamlarından ve bu edebiyatı bir yaşam biçimi olarak içselleştirmiş olan hocam Prof. Dr. Cem Dilçin'in özellikle Divan şiiri çözümlemelerinde yoğunlukla kullanılan ve işlevsel olan *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* (1983) adlı eseri çok önemlidir. Türk dili ve edebiyatı öğretiminde kaynak niteliğinde olan bu çalışma, nazım biçim ve türleri, vezin, kafiye ve edebî sanatlar gibi Türk şiirinin şekil ve teknik bilgisini ayrıntılı, örnekli ve sistemli olarak ortaya koyan eğitici, öğretici nitelikte bir eserdir.

Dilbilim profesörü olan Doğan Aksan (1929-), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* (1993) adlı kitabında şiirin yapısını dilbilim açısından ortaya koymaya ve bunu Türk şiirinden aldığı örneklerle berkitmeye çalışmış.

Özdemir İnce (1936-), 1980'den sonra şiirin kuramsal boyutlarıyla ilgili pek çok yazı yazdı. Edebiyatın bireysel ve dilsel yapısına ilişkin evrensel nitelikli ölçü ve kurallarını, yöntem ve kavramlarını belirginleştirmeye çalıştı. Ona göre yazarın, şairin bireysel söylemi olamaz. Tam tersine bir insan bir şeyi yazınsal söylem içinde söylediği zaman yazar ya da şair olur. Yazınsal söylem genel ve evrenseldir. O, edebiyatın ve eleştirinin, edebiyat bilgisinin kuralsızlığından, sistemsizliğinden yakınır. Bazı edebiyatçıların batıda çıkan bazı akım ve düşünceleri tam ne olduğunu bilmeden yarım yamalak geveleyerek taklit ettiklerini belirtir. Hem kuramsal hem da bazı şairler üzerine eleştirel yazılarını topladığı başlıca kitapları şunlar: *Şiir ve Gerçeklik* (1985), *Söz ve Yazı* (1991), *Yazınsal Söylem Üzerine* (2002), *Tabula Rasa* (2002)

Ataol Behramoğlu (1942-), *Yaşayan Bir Şiir* (1986) adlı kitabında 1960 sonrası

Türk şiiri, İkinci Yeni şiiri, toplumcu şiir, devrimci şiir, şiir ve slogan, kitle önünde şiir okumak, yazarın görevi gibi konular üzerinde sosyalist gerçekçi bir bakış açısıyla durur. O, devrimci bir şiiri esas alır. Şiirde devrimci duyarlığın olup olmadığına bakar. Biçimde devrimcilikle gerçek ve özde devrimciliği birbirinden ayırır. Biçimdeki devrimcilikle özdeki devrimciliğin örtüşüp örtüşmediği üzerinde yoğunlaşır. Şiirin şekil ve teknik boyutunda yenilikle birlikte özde ve içerikte de Marksist yaklaşıma dayalı devrimci bir duyarlık arar. Bu iki unsur arasındaki özdeşlik yoksa o şiiri kaale almaz. Onun eleştiri anlayışının temelini Marksist düşünce oluşturur.

Kuramsal çalışmalar kapsamı içinde Erdoğan Alkan (1936-)'ın, *Şiir Sanatı* (1995)'nı da zikredebiliriz. O, bu eserinde özellikle Fransız şairlerinin şiir görüşlerini, şiir akımlarını, şiir kuramına ilişkin bazı sorunları ve kavramları açıklamaya çalışmış. Bu konuları alıntı ve örneklerle destekleyerek zengin bir malzeme ortaya koymuş.

Nazan Aksoy, Kemal Bek, Eray Canberk, Nedret Kuran, Nuran Kutlu, Mehmet Rifat, Sema Rifat ve Necdet Sumer'in yazılarının toplandığı *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler* (1996) adlı çalışma genel anlamda şiirin değişik kuramsal sorunlarını gündeme getiriyor.

Metin Cengiz, *Şiirin Gücü* (1994) adlı çalışmasında özellikle 1980 sonrası Türk şiirinin genel olarak kuramsal sorunlarını irdelerken; *Yeni Türk Şiiri* (1999) adlı kitabında da 1980'li yıllar Türk şiiri üzerine eleştirel tartışmaları gündeme getiriyor.

Necati Cumalı (1921-2001), *Niçin Aşk* (1971) adlı kitabında şiirin olanakları, şiirin diyeti, şiirin yapısı, şiirin hayatiyeti, şiirde fazlalıklar gibi şiirin genel nitelikli bazı sorunlarına deneme üslûbuyla eğilmektedir.

Daha çok şiir eleştirileri yazan Mehmet H. Doğan (1931-), genellikle çağdaş Türk şiirinin güncel sorunlarına eğildi. Sosyalist gerçekçi dünya görüşüne bağlı olan yazar, eleştiri anlayışı konusunda şunları söyler: "Karalamaktan, yermekten, yerin dibine batırmaktan çok, bir yapıtın varsa övülecek, yüceltilecek yanlarını aramaya doğru bir eğilimim var; yoksa zaten beni ilgilendirmiyor bir yazın yapıtı olarak. Yalansız, yapmacıksız övmenin yermekten çok daha zor bir iş olduğuna inanıyorum." Bazı kitapları: *Tekrarın Tekrarı* (1973), *Birikime Dayanmak* (1979), *Şiirin Yalnızlığı* (1986), *Çağının Tanığı Olmak* (1993), *Yazıdan Bakmak* (1993).

Halim Şafak, *Yolculuk Şiire* (1995)'de özellikle 1970 ve 1980'li yıllarda sosyalist gerçekçi şairlerin tartışmaları, gelişim, değişim aşamaları, arayışları üzerinde durmuş ve son dönem şiirini tartışmaya açmış. Yazarın belli bir eleştiri yöntemi yok. Onun tek kalkış noktası, sosyalist gerçekçi düşünce ve sanat anlayışı.

Aynı yazar, *Saptamalar Vurgular* (1998) adlı kitabında da benzeri bir yaklaşımla şairin hayatıyla şiiri arasındaki ilişkiler ve şiirin gelenek ve taşralılıkla olan bağlantısı üzerinde duruyor. Son dönem sosyalist gerçekçi şiirin genel ve güncel sorunlarını özellikle Ahmet Ada ve Abdülkadir Budak özelinde irdelemeye çalışıyor.

1972 yılında *Varlık* dergisinin eleştiri ödülünü kazanan Mehmet Yaşar Bilen (1945-), sosyalist gerçekçi eleştiri anlayışına bağlıdır. Diğer türler üzerine de yazmakla birlikte ağırlıklı olarak şiir üzerine yoğunlaşmaktadır. Yazarın polemikçi bir üslûbu var. Türk

edebiyatında kuşak olgusuna eğilmiş olan Bilen, 70 Kuşağının sosyalist gerçekçi sanatçılarının eleştirmeni olarak bilinir. Adı duyulmamış gençlere de yer verirken metinlerin daha çok niteliklerini ve olumlu taraflarını görmeye çalışır. Diğer yandan metinlerin kusurlarını gösterse de onaylayıcı tutumu daha ağır basar. Kitapları: *Yazdıkça* (1980. Bu kitabıyla 1981 Akademi Kitabevi deneme-eleştiri ödülünü aldı), *70 Kuşağı Şiirimiz Tartışıyor* (1985), *Edebiyat İzinde* (1986), *Sonra Yazı Vardı* (1993).

Öte taraftan Ramis Dara, *İç Sızıları* adlı kitabında şiirin biçim ve içerik sorunları üstünde durdu. Fakat bu çalışma yeterince doyurucu değil.

Mustafa Özçelik (1954-) de *Şiir İklimi* (1998) adlı kitabında şiirin bazı kuramsal sorunlarına deneme üslûbuyla yaklaşmış. Ancak konuları işleyişinde doyurucu bir derinlik ve özgün bir yaklaşım yok.

B. Şiir Metinlerine Yönelik Eleştiri Çalışmaları

Bu dönemde tek tek şiirler üzerine yapılan eleştirel çalışmalar da olmuştur. Bu çizginin en önemli ismi kuşkusuz Mehmet Kaplan (1915-)'dır. Onun *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat'tan Cumhuriyete* (1952) ve *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* (1973) adlı kitaplarında toplanan şiir eleştirileri, Tanzimat'tan itibaren zaman dizimsel olarak Türk şiirinin en seçkin örneklerini içermektedir. Kaplan, şiirlerin içeriğini açık bir biçimde ortaya koymaya çalışırken estetik, teknik ve sanatsal değerlere, psikolojik, felsefî, sosyolojik ve ideolojik mahiyetteki unsurlara da değinmektedir.

Psikanalitik yorumlama yöntemine fazlaca yer veren Kaplan, eleştirmende edebiyat eserini derin bir şekilde tanımak, tatmak ve sırrına nüfuz etmek için zengin bir kültürel birikim ve düşünce derinliği arar. Onda hem nesnel hem öznel eleştiriye özgü tutumları iç içe bulabiliriz. Metni esas alan hoca, sanatçının hayat hikâyesini, sosyolojiyi, psikolojiyi, ideolojiyi ya da başka alanlara ait bilgileri hep metni daha iyi anlayabilmek ve açıklayabilmek için yardımcı unsurlar olarak kullanmıştır.

Kaplan, bilimsel ölçütlerden yola çıkarak olabildiğince tarafsız ve nesnel bir eleştiri yaparken; zaman zaman metni ve şairini değerlendirmede öznel yargılarına da yer vermektedir. Bu tür öznel yargılarında milliyetçi hassasiyetleri belirleyici olmaktadır. Milletimizin millî ve manevî değerlerine bağlılık ya da aykırılık, onun önem verdiği hususlardır. Şairin bunlara düşmanca tavır alışı veya yabancı duruşu, onu şair hakkında olumsuz yargılara ittiği gibi yerli, millî özsulardan beslenmiş başarılı şairlere de o oranda sempatiyle yaklaşıyor.

Kaplan, bu tür öznel yargılarını ortaya koyarken şiiri şiir yapan temel estetik ve sanatsal unsurları görmezlikten gelmiyor. Örneğin sevmediği Marksist bir şair özgün, yeni ve etkili bir estetik unsura ya da tekniğe yer vermişse onun hakkını veriyor. Aynı şekilde millî duyarlığa sahip başarısız, yenilik ve özgünlük taşımayan şairleri eleştirmekten de geri kalmıyor. Dolayısıyla Kaplan'ı biz hem tarafsız ve titiz bir bilim adamı hem de millî hassasiyetler taşıyan ve milletine karşı sorumluluk bilincini taşıyan aydın ve öncü bir eleştirmen olarak görüyoruz.

Mehmet Kaplan, metin tahlilinde ne yaptığını ve ne yapılması gerektiğini şöyle ortaya koyuyor: "Bir edebî eserde aranılacak en mühim şey, her şeyden önce onun

nasıl bir davranış tarzının ifadesi olduğudur. Bunu bulabilmek için esere bütün olarak bakmak, onun ruhunu kavramak, muhteva ve üslûba ait teferruatı bu ruha bağlamak icab eder. Edibin kâinat, hayat, cemiyet, tabiat ve insan karşısında almış olduğu hususî tavırdan hareket etmek ve teferruattan daima ona varmak lâzım gelir. Mevzu, kompozisyon, fikir, kelime, hayal, ahenk bir müellifin eserini vücuda getirmek için seçtiği ve kullandığı her şey bize onun şahsiyetini ifşa eder.(...) Hasılı metin tahlili, umumiyetle zannolunduğu gibi, yabancı kelimelerin manalarını bilmek, vezni ve şekli buldurmak, edebî sanatları göstermek suretiyle teferruatı ortaya dökmekten ibaret değildir. Metinde mevcut her şeyi manalandırmak, müellifin şahsî davranış tarzına bağlamak, bütün ile arasındaki münasebeti meydana çıkarmak icab eder.(...)

Biz bu kitapta, Tanzimat'tan Cumhuriyet devrine kadar Türk şiirinin başlıca mümessillerinin bazı tipik eserlerini, hem kendi içlerinde, hem de zamanın akışına göre tahlil etmeye çalıştık. Metnin kendi içinde incelenmesini ön plâna alarak, yeri gelince ve icab ettikçe, müellif ve devri ile olan münasebetlerine işaret ettik. Metinlerin bütününe hâkim olan ruhu, bunun ortaya konuluş şeklini ve üslûbu, birbiri ile münasebetli bir şekilde tedkik ettik. Bizde umumiyetle ehemmiyet verilmeyen kompozisyon meselesi üzerinde ısrarla durduk. Zira kompozisyon, bir müellifin sanat kabiliyetini eserin diğer unsurlarından daha iyi aksettirir. Aynı temi işleyen iki şair arasındaki şahsiyet farkı, onu ele alış, ortaya koyuş ve ifade ediş ayrılığında görülür. (...)

Okuyucu hoşuna giden sanat eserinde kendisine neyin tesir ettiğini pek fark etmez. Aldığı intibaa önem verdiği için yapıya karşı da ilgi duymaz. Fakat sanat eserlerine sübjektif değil de objektif bir gözle bakınca, onlarda şekil ve ifade vasıtalarının muhtevadan daha mühim rol oynadıklarını görürüz. Şiirde duygu ve düşünce, dil, şekil ve üslûp vasıtasıyla tesirli bir hâle gelir. Fenomenolojik bakımdan da bize ilk çarpan tabaka, şiirin dili ve şeklidir. Bundan dolayı tahlilde onlardan hareket ederek muhtevaya gitmek daha doğrudur. Bu kitabın ikinci cildini teşkil eden Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde böyle hareket edilmiştir. Bununla beraber, içten dışa, muhtevadan üslûba gitmek yanlış değildir ve bizi aynı neticeye götürür. Yeter ki nereden hareket edilirse edilsin şiiri vücuda getiren başlıca unsurlar ve aralarındaki münasebetler dikkatli bir şekilde incelensin." (*Şiir Tahlilleri 1*, İstanbul 1984, s.8,9)

Mehmet Kaplan'la aynı dünya görüşüne bağlı olan Ahmet Kabaklı (1924-2001) da *Şiir İncelemeleri* (1992)'nde daha çok millî-İslâmî niteliklere sahip bazı şairlerden seçtiği şiir metinlerini incelemeye ve tahlile dayalı olarak ele almış. Ancak Kabaklı, yeterli ölçüde eleştirel bir yöntem ve terminolojiyle donanımlı olmadığından bu çalışması başarılı değildir. Tahlilleri derinlikten yoksun, zaman zaman hamasî üslûba kayan yüzeysel algılama ve izlenimlerden oluşuyor.

Kendisi de şair olan Turgut Uyar (1927-1985), *Bir Şiirden* (1983)'de 21 şairden seçtiği 21 şiir üzerine izlenimlerini sergilemiş. Onun için incelediği ve eleştirdiği şiir metinleri deneme yazması için çıkış noktası oluşturmuş. Yazar, şiirler karşısında oldukça izlenimci kalmaktadır.

Bir başka şair Gülten Akın (1933-), *Şiiri Düzde Kuşatmak* (1983)'ta toplumsal sorunlara eleştirel açıdan yaklaşan ve salt eleştirmekle kalmayıp yanlışları ve olumsuzluk-

ları sosyalist bir yaklaşım doğrultusunda değiştirme iradesi gösteren sosyalist gerçekçi şairlere önem atfeder. "Bizim yeğlediğimiz sanat, dünyayı emeğiyle değiştirenlerin onsuz edemeyeceği sanattır." diyen yazar, eleştirisine de bu yaklaşımı eksen almış ve sosyalist gerçekçi şairlerin yanında yer alırken öteki şairlere karşı da mesafeli durmuştur.

Gülten Akın, eleştirisinde istenilen düzeyde bir derinliğe ve tarafsızlığa sahip değil. Ayrıca şiirin teknik bilgisini tanımlayacak bir terminolojiden de yoksun. Eleştiri metinleri, okuyucunun ufkunu açabilecek bir zenginliğe ulaşamamış. Yazar, çalışması konusunda şunları söylüyor: "Türk şiirinde içerik gelişimi üstüne notlar düşerken andığım adların ortak yanı, ilerici, demokrat davranışlı olmaları. Bu ozanların kimileri toplumcu gerçekçi, kimileri toplumculuğa açık ama eleştirel gerçekçiliğin denizinde kulaç atmışlar, kimileriyse yalnızca yenilikçi. Bakış açıları bizimkine uymayanları yok sayabilir miyiz? Bu olası değil. Doğru da değil üstelik. Onları sert eleştirilerle uzağımızda tutmamız da bir o kadar yanlış. (...) İnceliyoruz önce. Şiirleriyle yakınımızda duranları seçip ayırıyoruz. Katılmadığımız ne varsa açıkça gösteriyoruz. Aynı sularda olmasak da, onları kendimize komşu sayıyoruz." (a.g.e., s.55)

Ramis Dara da *Şiir Çünkü Şiir* (1988) adlı kitabında hemen hemen bütünüyle sosyalist gerçekçi şairlerden bir seçme yapmış. Ağırlıklı olarak 1970 ve 1980'li yılların bazı sosyalist gerçekçi şairleri üzerine eğiliyor. Bunun yanında 1960'lı yıllara ait şairlere de yer ayırıyor. Yazar, incelemesinde sadece şiir metinleriyle yetinmemiş, şairin diğer şiirlerine ve genel olarak şiir anlayışına da zaman zaman yer vermiş. Eleştirisinde sistemli bir yöntem bulunmamaktadır. Yazar, şiirin biçim ve içerik ögelerine dağınık izlenimler hâlinde yer veriyor. Şiirlerin gelişmeye açık ve kapalı yanları üzerinde düşünmüş, şiir üzerine düşünüp sorular sormaya çalışmış. Ramis Dara, sistemli bir şiir incelemesinden çok izlenimlerine ve dikkatini çeken bazı olgulara dağınık bir biçimde değinmiş.

Yazar, kitabında yaptıklarıyla ilgili olarak şunları söylüyor: "*Şiir Çünkü Şiir*'de istenense; ele alınan ozanların şiirlerini kimi yönleriyle tanımaya çalışmak, gelişmeye açık ve kapalı yanları üzerine düşünmek, asıl önemlisi de şiir üzerine düşünmek ve denk düştüğünde sorular sormak. Bu bakışın içinde yaşam öykülerine fazlaca yer yok; çaba, ürünü, anlamaya, irdelemeye, yer yer sorgulamaya yönelik. Sorgulama alanı, ağırlık birincisinde olmak üzere, güzel-duyusal alanla düşünsel alandan oluşuyor, denebilir. Düşünsel alan, ozanın dünyaya bakışıyla yaşamın şiir dışındaki öteki olguları arasında yayılan alan. Güzelduyusal alansa, şiirin şiirliğinden, uyandırdığı titreşime, şiirleştirme yöntemlerini irdelenmesine değin uzanıyor. Bu kaygılarla yazılmış yazılar, birbirinden bağımsız şiir çözümlemeleri ya da eleştirel denemeler olarak okunabilecekleri gibi uzun, eleştirel bir incelemenin birbirini sürdüren paragrafları olarak da okunabilir." (a.g.e., s.6)

Ramis Dara'nın yine bir çok şairin şiirleriyle ilgili eleştirel denemelerine yer verdiği *Kırk Amfora* (1999) adlı kitabını da burada zikretmiş olalım.

Seçme şiirler üzerine eleştirel inceleme yazılarından oluşan bir başka çalışma da Vedat Yazıcı'ya ait. Kitabının adı *Şiirin Sesinde Koşmak* (2002). Kitaptaki şiir çö-

zümlemeleri izlenimci bir yaklaşıma dayanan oldukça serbest ve yüzeysel yorumlardan ibaret.

Diğer yandan Abdülkadir Paksoy, *Dizelerden Denizlere* (1999)'de kendisine imzalı olarak gelen dost kitaplardan 25 şairin bazı dizelerinden yola çıkarak onların şiirini irdelemeye çalışıyor. Bunlar izlenimlere dayalı basit ve dığ serbest okuma notlarından oluşuyor. Kayda değer açılımlardan yoksun bir çalışma.

C. Şiire ve Şaire Yönelik Genel Eleştiri

Bu tür metinler genellikle bir şairin bütün şiirlerine yönelik genel eleştirel değerlendirmelerden oluşmaktadır.

II. Yeni şairlerinden olan Cemal Süreya (1931-1990) genel olarak şiir, Dünya ve Türk şiiri ve şairleri üzerine pek çok eleştirel deneme yazıları kaleme almış ve bu yazılar ilgiyle izlenmiştir. Öznel yaklaşımların ve ideolojik bakış açısının egemen olduğu bu yazılar, böyle olmasına rağmen görmezden gelinemeyecek metinlerdir. Eleştirileri bilimsel bir temele dayanmasa da sezgiye, kültürel birikime ve şair duyarlığına dayalı olarak önemli noktalara parmak basıyor. Şu gibi kitaplarında yalnızca şiire değil diğer pek çok türe ve konuya da yer vermiştir: *Şapkam Dolu Çiçekle* (1976), *Uzat Saçlarını Frigya* (1992, 2. basım), *Folklor Şiire Düşman* (1992, *Papirüs'ten Başyazılar* (tarihsiz).

Selahattin Hilav (1928-), *Edebiyat Yazıları* (1993) adlı kitabında genellikle şiir ve şairler üzerine inceleme mahiyetinde olan ama eleştirel değinilere de yer veren yazılarını toplamış. Türk ve dünya edebiyatına genellikle felsefe ve ideoloji açılarından yaklaşmaya çalışmış. Çıkış noktasını da Marksist düşünce oluşturmaktadır. O, daha çok Doğu toplumunda Batı toplumuna ait bir edebiyat geleneğinin başarı oranını sorgulamaktadır. Buradan yola çıkarak bizim edebiyatımızın Batılı karakterini belirlemeye çalışıyor.

Ataol Behramoğlu, *Yaşayan Bir Şiir* (1986) adlı kitabında hem kendi şiirine, hem de İsmet Özel, Özkan Mert, Metin Demirtaş, Nazım Hikmet, Sait Faik, Attila İlhan gibi şairler üzerine genel eleştiri yazılarına yer vermiş.

Mehmed Kemal da anılarına yer verdiği *Şairler Dövüşür* (1981) adlı kitabında şairlerle ilgili yer yer eleştirilerini de ortaya koyuyor.

Ömer Lekesiz'in *Şirazeden Şirazeye* (1997) adlı kitabında bazı şairler üzerine eleştirel denemelerini görüyoruz.

Günümüzün sıkı şairlerinden Hakan Arslanbenzer, *Dünyaya Saldıran Şair* (1998) adlı yazılar toplamında hem şiirin genel sorunları hem de bazı şairler üzerine derinlikli irdelemelerde bulunuyor.

Şair kimliğiyle tanınan, şiiri ve edebiyatı ciddiye alan Mehmet Erdoğan (1961-), *Sübjektif Yazılar* (1997) kitabında şiirin gelenekselliği, modernliği gibi kuramsal meselelerinin yanında özellikle Attila İlhan, İlhan Berk, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Orhan Veli, Cahit Zarifoğlu, Arif Ay, Sezai Karakoç, Ataol Behramoğlu gibi bazı Cumhuriyet dönemi Türk şairleriyle ilgili düşüncelerini de ortaya koymaktadır. Bu yazılarda özgün yaklaşımlara rastlıyoruz.

III. TAHKİYE ELEŞTİRİSİ

A. Roman

1. Kuramsal Çalışmalar

Türkçe'de romanla ilgili çeviri bağlamında pek çok eser olmakla birlikte biz burada sadece telif mahiyetinde olan bazı çalışmalara yer vereceğiz. 1960-2000 yılları arasındaki dönemde roman eleştirisinde gerek kuramsal gerekse uygulamada akademisyenler belirgin bir biçimde önemli ve öncü bir role sahip olmuşlardır.

Yeni Türk edebiyatı profesörü olan Şerif Aktaş (1945-), roman kuramına ilişkin olarak Türk edebiyatında ilk önemli ve ciddî çalışmayı *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (1984) adıyla ortaya koydu. Özellikle roman kuramına ilişkin Fransızca kaynaklardan elde ettiği bilgileri süzerek ve kendi âleminde bir senteze kavuşturarak ve bunları Türk edebiyatına uyarlayarak Türk romanını anlamaya yarayacak bir sistem geliştirdi. Roman incelemesinde kullanılabilecek derli toplu, bilimsel nitelikli, açık terimlere bağlı bir yöntem sundu. Bu eser, edebiyat fakültelerinde kendisinden yararlanılan önemli bir el kitabı.

Bir başka yeni Türk edebiyatı profesörü olan Mehmet Tekin de *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* (1989) adlı önemli çalışmasıyla yine oldukça kullanışlı, pratik yarar sağlayan bir inceleme yöntemi ortaya koydu.

Hasan Boynukara, *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış* (1997) adlı eserinde roman kuramının bir boyutuna yer vermektedir.

A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman* (1983) adlı çalışmasında daha çok romanı nesnel gerçeklik bağlamında irdelemeye çalışıyor.

2. Uygulamaya Dönük Çalışmalar

Bu dönemde tek tek romanlar üzerine eleştirel yazılar bir hayli yoğunluk kazanmış. Bazı eleştirmenler, önce değişik dergilerde yayımladıkları bu roman eleştirilerini sonra toplayıp kitaplaştırıyorlar. Bunların başlıcalarına bakalım:

Roman eleştirisinin en dikkat çekici isimlerinden biri olan Fethi Naci (1927-), eleştirilerinin yüzde doksana yakını roman üzerine olduğu için roman eleştirmeni olarak bilinir. Eleştirilerinde öznellik görülürse de genelde nesnel bir eleştiri tutumu takınmaya çalışır. Sistematik olmasa da onu nesnel eleştirmen olarak değerlendirmek gerekir. Sosyalist gerçekçi bir anlayışa bağlıdır ve bu anlayışı -ki o buna "toplumcu sanat kuramı" diyor- Türkiye'deki edebiyat eserlerinin değerlendirilmesinde uygulamaya çalıştı.

Naci, yazarın kişiliğinden çok eserle ilgilendiğini söyler. Bir yazarın bir iki eserini okuduktan sonra eğer onda olumlu bir değer bulmazsa başka eserlerini okuma gereği duymadığını, onlardan umudu kestiğini belirtir. Seçmeci bir eleştirmendir. Ancak *İnsan Tükenmez* adlı kitabındaki bazı eleştirilerde bir takım yeteneksiz şair ve yazarları sadece solcu oldukları için, hapishaneye girip çıktıkları için olumlu yargılarla değerlendirmiş ama daha sonraları bu hatasının farkına varmıştır.

Ya çok kızdıkları için ya da çok sevdiği eserler için eleştiri yazdığını, sıradan ki-

taplar için yazmadığını söylüyor. Çok kızdığı kötü kitapların iyi eleştirilere yol açabileceğini düşünür. Onlar üzerinde durarak, iyi bir eserde nelerin olmaması gerektiği, ya da bir eseri kötü yapan ögelerin neler olduğu gösterilebilir. Eleştiride tek yönteme bağlı kalmadığını, bir eseri olabildiğince iyi anlamak, olabildiğince doğru yargılamak ve yazarken Türkçe'nin tadını duyurabilmeyi ister.

Naci, eleştirilerinde edebiyat dışı bilgilerinden özellikle iktisat bilgisinden (İktisat Fakültesindeki derslerden değil hocalarının okunmasını tavsiye etmediği ekonomi, sosyoloji, tarih, felsefe, siyasal düşünce tarihi gibi kitaplarından edindiği bilgiler) fazlaca yararlanır. Romanların içeriğini değerlendirirken onlardaki düşünceyi sanat dilinden sosyoloji diline aktarmaya çalışır. Bunun yanında eserin estetik nitelikleri üzerinde de durur. Sert, kırıcı bir üslûbu var. Eleştirilerini çekinmeden dobra dobra söyler. Yazar bu durumun şu tutumundan kaynaklandığını belirtir:

"Alışılmış yargıları tekrarlamak yerine ortaya konmuş eserleri yeniden okuyarak inceleyerek kendi yargılarımı söylemek... Toplumcu sanat yapıyorum sanarak edebiyatın dolaylı eğitimini anlamayıp edebiyata basit, ilkel bir pedagojik görev yüklemek isteyenlerin; gerçekçiliği yanlış anlayanların; yüksek ülküler kalabalıklığında kendi güçsüzlüklerini, yeteneksizliklerini saklamak isteyenlerin yanılgılarını gözler önüne sermek.. Geçmişte unutulup kalmış değerli eserlerin gün ışığına çıkarılmalarına yardımcı olmak..." (Doğan Hızlan, *Söyleşiler*, İstanbul 1997, s.190)

Naci, romanları eleştirirken sistemli ve plânlı bir yöntem kullanmaz. Metnin bütününü esas alır ve daha çok izleksel açıdan yaklaşır. Dilin kullanımı, yanlışlar ve eksikler üzerinde çok durur. Kitapları: *On Türk Romanı* (1971), *Edebiyat Yazıları* (1976), *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (1981), *Eleştiri Günlüğü* (1986), *Gücünü Yitiren Edebiyat* (1990), *Roman ve Yaşam* (1992), *Eleştiride Kırk Yıl* (1994), *Bir Hikâyeci: Sait Faik, Bir Romancı: Yaşar Kemal* (1990), *Reşat Nuri'nin Romancılığı* (195).

Türk romanının gelişimini izlemeye çalışan Berna Moran (1921-1993), üç ciltlik roman incelemeleri toplamında (*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 1,2,3 (1983, 1990, 1994), Türk romanında bütünlüğü sağlayan bir sorunsal olup olmadığını araştırdı. Türk romanının hem toplumsal hem de biçimsel yönüne eğildi. Türk romancısının roman tekniğini kullanabilme başarısını ölçmeye, teknik açıdan geçirdiği aşamaları tespit etmeye çalıştı.

Alman dili ve edebiyatı hocası olan Gürsel Aytaç (1940-), çalışkan ve üretken bir eleştirmen. Özellikle Alman edebiyatından edindiği edebiyat birikimini ve terminolojiyi Türk edebiyatına, Türk romanına uyarlamaya çalışıyor. En önemli yanı, Türk edebiyat ve kültürünün bir sorunu olan sağ-sol ayırımını yapmadan her kesimden edebî esere yer vererek tarafsız, nesnel bir bilim kadını örneği sergilemesi. *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler* (1990), *Edebiyat Yazıları 1* (1990), *Edebiyat Yazıları 2* (1991), *Edebiyat Yazıları 3* (1995) adlı kitaplarında genellikle 1970 ve sonrası yıllarda yayınlanan Türk romanlarına yer vermiş. Romanların seçiminde ideolojik önyargılar ve çekinceler görülmüyor. Bu takdir edilecek bir tutum. Romanları hem içerik hem de biçimsel özelliklerine göre incelemeye çalışıyor.

Bir başka Alman dili ve edebiyatı hocası olan Yıldız Ecevit, özellikle Türk ve Alman edebiyatıyla ilgili kimi yazılarını topladığı *Kurmaca Bir Dünyadan* (1992) adlı kitabında ağırlıklı olarak roman türü üzerinde yoğunlaşmış. O da Gürsel Aytaç gibi Alman edebiyatından elde ettiği terminoloji ve yöntem bilgisini Türk edebiyatına uyarlamaya çalışmış. Eleştirilerinde olabildiğince nesnel davranmaya çalışmış.

Yeni Türk edebiyatı profesörü Mehmet Tekin'in *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat* (1997) adlı çalışması da bilimsel bir roman inceleme örneğidir.

Roman eleştirisinde yoğunlaşmaya çalışan Semih Gümüş (1956-), eleştiride zaman zaman deneme üslûbuna yer veriyor. Belli bir eleştiri akımına bağlı değildir ve her eleştiri anlayışından yararlanarak kendine özgü bir bireşim oluşturmuştur. Yazınsal bir eleştiri kurmaya çalışan yazar, eleştirilerinin edebî bir metin gibi okunabilmesini istiyor. Polemikten kaçınmaya çalışır ve olabildiğince yapıcı, değer bilir olmaya gayret eder. İnkârcı ve hırçın olmamaya çalışır. Roman incelemesinde romanın dili, biçemi, kurgusu, kişilerini canlandırma biçimi, yazarının önceki romanlarıyla ve yazıldığı dönemle ilişkisi, romancıdan ve okur ya da eleştirmenden alacağı etkilerle nasıl yeniden biçimleneceği yani anlamlarını nasıl üreteceğini incelemeye çalışır. *Roman Kitabı* (1991) adlı eseri anılabilir. Bk: Haşim Akman'ın kendisiyle yaptığı bir konuşma, *Tempo*, 9 Şubat 1992, s.58.

Çalışmalarını daha çok roman ve öykü üzerine yoğunlaştırmış olan Vedat Günyol (1911-)'un eleştirisinin temelinde aydınlanmacı ve hümanist düşünce yatar. Kitapları: *Dile Gelseler* (1966), *Çala Kalem* (1977), *Daldan Dala* (1982).

Şair Ataol Behramoğlu, *Mekanik Gözyaşları* (1990)'nda topladığı kimi roman, sinema, tiyatro eleştirilerinde bilinen sistemli ve plânlı tahkiyeli metin inceleme yönteminden uzak olarak kendi dünya görüşüne, sosyalist gerçekçi yaklaşım biçimine uygun izlenim, düşünce ve yorumlarına yer vermiş. Metinleri belirlerken de düşünce ve görüşlerine dayanak oluşturabilecek olanları seçmiş. Bunlar uzun ve ayrıntılı incelemelerden çok önemine dikkat çekilen kısa değinilerden oluşmuş. Teknik, biçim, dil ve üslûp özellikleri yerine metinlerin içeriği üzerinde durmuş.

Atilla Birkiye (1955-), daha çok roman eleştirisi yapıyor. Sosyalist gerçekçi bakış açısına sahip olan yazar, eleştirel denemelerini başlıca şu kitaplarda topladı: *Düşünceler Sözler Yazılar* (1984), *80'lerden 90'lara* (1990).

Kemal Tahir romancılığının taraftarı olarak bilinen Naci Çelik'in *Romanda Hesaplaşma* (1971) adlı eserini de zikretmeli.

B. Hikâye

Türk edebiyatında hikâye eleştirisi konusunda ilk en önemli çalışma Mehmet Kaplan'ın zaman dizimsel olarak modern Türk hikâyelerinden seçtiği bazı metinler üzerin-

deki eleştirel incelemelerini içeren *Hikâye Tahlilleri* adlı kitabıdır. Kaplan, hikâye metinlerini içerik, şekil, dil ve üslûp özellikleri açısından yetkin bir bilgi ve dikkatli bir gözlem ışığında irdelemektedir. Bu eser, hikâye çözümlemesi türünde öncü bir niteliğe sahip.

Âlim Kahraman (1956-), 1986'da Türkiye Yazarlar Birliği'nin eleştiri ödülünü aldığı *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri* ((1985) adlı kitabında Necip Fazıl, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Sezai Karakoç, Durali Yılmaz, Kadir Tanır gibi hikâyecilerin hikâyeleri üzerine eleştirel denemelere yer verdi. Bu eleştiriler belli bir derinliğe sahip ve doyurucu nitelikte. Ayrıca *Okumaya Giriş* (1988) adlı kitabında eleştiriye ilişkin kuramsal anlamda kayda değer yazılara yer verdi. Aynı yazarın *Çalınan Saat* (1989) adlı kitabında da değişik türlerde eleştirel deneme yazıları bulunmaktadır.

Bir diğer önemli çalışma ise Ömer Lekesiz (1958-)'e ait. Ömer Lekesiz'in 1890-1990 yılları arasında öykü türünde ürün vermiş 103 yazarın 103 öyküsüne, yazarların ilk öykü kitaplarının yayım tarihlerini esas alarak yer veren 5 ciltlik *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* (1997) adlı çalışması bir öykü seçkisi niteliği taşıyor. Lekesiz, öykücülerin kısa özgeçmişlerine, öykücülükleri üzerine gerek kendilerinin gerekse başka incelemecilerin görüşlerinden derlenmiş metinlere, birer öykülerine ve bunların çözümlemelerine yer vermiş. Bu hâliyle farklı bir seçki örneği olan bu çalışma, Türk edebiyatında şimdiye kadar yapılanların en kapsamlısı olması bakımından kayda değer. Eser, 100 yıllık Türk öykü birikimini örneklerin temsilciliğinde, tarihsel sıra içinde, ideolojik bir ön yargıya yaslanmadan, tarafsız bir biçimde bir bütün hâlinde sunması bakımından da önemli. Ayrıca "Öykü Anlayışı" bölümlerinde öykücü üzerine yapılan değerlendirmelere alıntılar hâlinde yer vermesi de okuyucu için gerekli olan malzemeyi ortaya koyması açısından bu eser, önemli bir emek ürünüdür.

Lekesiz'in ayrıca öykünün hem kuramsal sorunlarına hem de Türk öykücüleri üzerine değerlendirmelere yer veren *Öykü İzleri* (2000) adlı eseri de kayda değer bir çalışma.

Türk edebiyatında hikâye kuramı üzerinde yoğunlaşan yazarlardan biri hikâyeci Necip Tosun'dur. O, genelde hikâyenin bazı kuramsal nitelikli terim ve sorunları üzerine yazdığı yazıları *Hayat ve Öykü* (1999) adıyla kitaplaştırdı. Hikâye eleştirisinde kavramsal bir çerçeve vermesi açısından bu eser, oldukça yararlı.

Bunun yanında Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi* (1999) adlı eseriyle özellikle genç öykücülere yönelik olarak öykü ve öykücü üzerine eleştirel yaklaşımlar getirmeye çalıştı.

Diğer yandan kendisi de iyi bir öykücü olan Hüseyin Su (1952-), *Öykümüzün Hikâyesi* (2000) adlı çalışmasında kendilerine önem atfettiği bazı hikâyeciler hakkında genel, bütünlüklü ve derinlikli eleştirel incelemelere yer vermiş.

KAYNAKÇA

Yeni Yüzyıl Gazetesi, 25.5.1995.
Kadınca Dergisi, Ağustos 1986, s.38; Temmuz 1986, s.34
Mehmet Aydın, "Türk Yazınında Eleştiri", *Oluşum*, Kasım 1978, S.13, s.9
Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, İstanbul 2000.
Atlılar Dergisi, Eylül-Kasım 2000, S.5

HİMMET UÇ

ELEŞTİRİNİN BATIDAN BİZE SERÜVENİ FİLOZOFLAR-ROMANCILAR-ELEŞTİRMENLER

Batıda siyasi, sosyal, tarihi, edebî eleştiriyi de içine alan geniş anlamda eleştiri değişik kaynaklardan doğmuştur. Veya eleştiri üç farklı noktadan güç almış, oradan karınca kararınca diğer dünyalara yansımıştır.

Etkileyenlerden bir sınıf filozoflar veya yarı filozof-yarı edebiyatcılar, bunlar, Goethe, Hegel Ruso, Montesquieu, Thomas Moore, Volter, Kant, Ansiklopedistler' dir. Diğer sınıf edebiyat eleştirmenleridir. Madam Stael, Saint Beuve, Villemain, Brunetiere, Henneqoin, Bourget, Anatole France, Andre Gıde, Emile Faguet, Gustave Lanson, Baudelaire, ThibaudetValery, Mallarme, Du Bos, Thierry Maulnier, Freud, Lukacs, Sartre, Blanchot. Coleridge Eleştiriyi belirleyen üçüncü grup ise romancı ve tiyatro yazarlarıdır. Moliere, Stendhal, Balzac, Zola, Dickens, Dostoyevski, Tolstoy, Thomas Mann, Henry Fielding, v. b Spinoza eleştirel tavrı belirler" Yanlışı bir kez iyice belirleyip tanıdıktan sonra, artık doğrunun ve iyinin göstergesi olur" (Adorno, Eleştiri Toplum Üzerine Yazılar s. 135)Biz de önce filozoflardan başlayalım.

Filozoflar

Descartes, bir çağda bilgi diye geçen herşeyi sıkı bir biçimde elekten geçirme fikrini ortaya sürerek eleştirinin genel tavrını belirlemiş olur. Batı düşüncesinde onun hiperbolik, yöntemsel veya metodik kuşku dediği şey çağlar boyunca çeşitli kaynaklardan gelen fikirlerin ve herşeyin bir eleştirel süzgeçten geçirilmesi gerektiğidir. Böylece eleştirilmesi gereken geniş anlamıyla metin, olay, davranış v. b belirlenmiş olacak, eleştirel düşünce gereksiz şeylerle uğraşmayacaktır. Doğu düşüncesinde bu yapılmış mıdır, orası meçhul ama, mitlerin, israiliyatın, hikâyelerin karıştırdığı fikir ve inançlar dünyasını da bir eleştirel elekten geçirilmiş olması gerekir ki eleştiri sağlıklı metinler üzerinde faaliyetini yapabilsin. Descartes bu herşeyi eleme fikrini ta çocukluğuna götürerek anlatır" Epey zaman var ki, çocukluğumdan beri pek çok yanlış kanaati doğru diye kabul ettiğim ve yine o yaştan beri hiç de sağlam olmayan prensipler üzerine kurduğum şeylerin pek şüpheli ve kesinsiz olabileceklerinin farkına varmış bulunuyorum. Öyle ki eğer ilimlerde sağlam ve sabit bir şey kurmak istiyorsam hayatımda bir defa bu zaman kadar edindiğim kanaatlerimden ayrılarak herşeye yeni baştan temelinden başlamağa ciddi bir surette teşebbüs etmem lazım geliyordu. Bu teşebbüs bana pek büyük göründüğünden öyle olgun bir yaşa gelmemi bekledim ki ondan sonra bu işi yapmaya elverişli diğer bir yaşa gelmem ümidi bulunmasın. Bu bekleme beni o kadar geciktirdi ki harekete geçmek için geri kalan pek az zamanımı bir karar vermek için düşünmeye sarf edersem bir hata işleyeceğimi

zannediyorum." (Ahmet Cevizci, 17 Yüzyıl Felsefesi Tarihi, s 66)

Batı dünyasında genel anlamda eleştirinin metodolojisini tesbit edenler eleştirmenden ziyade insanın değerlendirme faaliyetini tahlil eden filozoflardır. Sosyal, kişisel ve siyasi sorunlar konusunda sahteyi, mantıksız olanı ayırmayı gaye edinen çok yönlü eleştirmenlerin önceden eleştirel bir kriter elde etmeleri gerekir ki bunu Descartes, Kant, Hegel, Goethe, Schiller gibi büyük filozoflar yapmışlardır. Yani hangi düzeyde bir akıl eleştirel faaliyet yapacaktır. Ve hangi düzeyde şeyler eleştirilecek nitelik kazanacaklardır.

Kant eleştiriyi yapacak melekeleri önce eleştirel bir yorumdan geçirir. Salt Aklın Eleştirisi ve Güzel ve Yüce Duygusu Üzerine İncelemeler'inde aklı yorumlama eleştirme öncesi, sağlıklı bir düzeye getirme gayretindedir. Onun tesbit ettiği ilkeler ışığında eleştirmenin önü aydınlanacaktır. Goethe "Kant'tan bir sayfa okuduğunda daima apaydınlık bir odaya girmiş olduğunu" söyler. Metafizik yorumlarında kavramların gösterimi ve tanıtımında dinleyicileri önünde sanki kendisi de konu hakkında yeni düşünmeye başlamış biri gibi davranarak, araya adım adım yeni kavramlar katarak ve böylece adım adım iyileştirerek ve en sonunda tam olarak elden geçirilmiş ve aydınlatılmış bu kavramların oluşturduğu ağa yönelerek, çok özel kendine özgü bir öğrenme sanatı geliştirmiştir Kant.

Analitik ve sentetik yargıların, deney kavramının, apriori kavramının, trasendental felsefe kavramının tarifleri eleştirel faaliyetlerin bütününü kapsayan eleştirinin aletleridir. Kant bunlarla aklı techiz etmek ve eleştirel faaliyeti kısmen görecelikten kurtarmanın yolunu çizer. Bütün genişliğiyle her tür insanın doğa planı konusundaki düşünceleri, nereden, geldim ve bütün bu şeyler nereden geliyor gibi sorularının tahlili de onun eleştirel faaliyeti içindedir. İnsanın gökyüzü haritası karşısındaki kanaatlerinin belirlenmesi konusunda Salt Aklın Eleştirisi bir meşale ortaya çıkarır. Varlık problemi bir postulat olarak vardır aynı eserde. Varlık, evren ve doğa, nesneler dünyası ile ilgili bilgiler, tasarım objeleri, gereklilikler dünyası, sanatsal form dünyası da bunlara dahildir. Bir sanatçının eserini belirlemede uyacağı araçlar bunlar olduğu gibi, bir eleştirmenin de neye göre eleştireceğini belirleyen kıstaslar yine bunlardır. İşte örnek verdiğimiz Kant 'la birlikte Schiller, Hegel, Descartes, Goethe bunları tahlil etmek suretiyle sanatçı ve eleştirmene evrensel bir perspektif vermişlerdir. Eleştiriyi başlatanlar aslında onlardır.

On yedinci yüzyılda felsefe evrensel bir bilimdi. On sekizinci yüzyılda ise daha çok bir kültür felsefesidir, hem de hayata işlemek, onu aydınlatarak yolunu göstermek isteyen bir kültür felsefesidir. Bu felsefenin constructionlardan uzak durması da bu yüzdendir. Geniş çevrelere idelerini benimsetebilmek için aydınlanma felsefesi, bilimin exakt ifade formunu pek kullanmaz, her türlü yazı biçimine başvurur, düşünürleri de sistemli düşünüp çalışan bilgeler değil, daha çok büyük yazarlardır. Locke ve Voltaire gibi. Bunlar yazılarında ulusal dillerini kullanmakla düşüncelerinin geniş çevrelere de

yayılmasını sağlamışlardır. Bu düşünceler dergilerde, toplantılardaki tartışmalarla ödüllü yarışmalarla, genel kitaplıklarla, felsefe ile sıkı bir işbirliği yapan edebiyatla bu dönem için karakteristik olan bu fenomenlerle gerçekten de geniş aydın çevrelere yayılmıştır. Felsefenin geniş çevrelerin eğitim ve yetiştirilmesinde yer alması felsefî problemleri üzerinde aydınların uzun uzun durması On Sekizinci Yüzyılın bir başka özelliğidir. Onun için bu yüzyıla Aydınlanma yanında Felsefe Yüzyılı da denir.

Ama On Sekizinci Yüzyıl aydınlanmasının ana özelliği laik bir dünya görüşünü kendisine tam bir bilinçle temel yapması bu laik görüşü hayatın her alanında tutarlı olarak gerçekleştirmeye çalışmasıdır. Ortaçağın din ve kilisenin belirlediği kültürünü sona erdirecek akımı Rönesans başlatmıştır. On yedinci yüzyılın büyük felsefe sistemlerinde bu akım ilk olarak gözle görülür güçlü bir ifade kazanmıştı. On sekizinci yüzyılda bu süreç özellikle kültür bilimleri hele pratik politik hayatın şekil alması bakımından radikal formunu bularak en yüksek noktasına erişecektir. Nitekim On Sekizinci Yüzyıl aynı zamanda her alanda aklın ışığı ile yürümek isteyen bu aydıncıl kültür anlayışının çözülmeye yüz tuttuğu kendisini yıkacak olan karşıt görüşlerin için için gelişmeye başladığı yüzyıldır da.

Bu yüzyılda söz gelişi Shaftesbury akıl inancı karşısına, güzel karşısında duyulan hayreti, karşı güzellik idealini koyacaktır. Rousseau tek yanlı olarak akla değer vermek için karşısında canlı duygunun hakkını savunacaktır. Bu yüzyıl için başlıca bir problem olan akıl ve duyu bilgileri konusu araştırırken boyuna irrationel etmenlerle karşılaşacak içgüdülerin insan hayatında yeri ve değeri üzerine bir anlayış uyanmaya başlayacaktır. Hume ve Voltaire de olduğu gibi. Bunlara da Akıl Çağı içinde duygu yönü de gelişme yoluna girmiş oluyordu. Ama bu gelişmeye karşılık Aydınlanma yüzyılının yöneticisi akıl idealidir. Bu ideale aykırı olan görüşler bile hep onun ölçüsü ile değerledirilir. Akla karşı duyulan bu aşırı inanç yüzyılın sonlarında Kant felsefesi ile çok sarsılacaktır. (Ruso ve Liberalizm s 10)

Bu yüzyılda en ilgi çekici yan da çok derinlere giden gözüpek ve amansız bir eleştiriciliktir. Bütün benimsenmiş fikirleri deşmiş, o güne kadar da doğal ya da silinmez yazıymış gibi karşı durulmaz hükmünü yürüten dokunulmaz bütün politik ve hukuk kurumlarını aklın sınavından geçirmiştir. Mutlak hükümranlık, soyluların türlü iddiaları rahiplerin yetkileri ve ayrıcalıkları, din ve dinle ilgili ayrıntılar bile bu yüzyılın sert incelemesinden kurtulamamıştır. Zorbalığa yetkin bir ailenin yönetimine, hoşgörüsüzlüğe karşı bugün kullandığımız silahları bize, bu dönemin politika yazarları vermişlerdir; ama Ansiklopedicilerle çağdaşlarını toplumun yanız bir iki yüzü ile uğraşmış göstermekle pek aşırı gitmiş olunur. Her alanda genel bir saldırıya girişildiğini söylemek daha yerindedir. Kral sülalesi sorunundan derebeylik sorunundan ve rahipler sorunundan sonra sıra elbette toplumsal soruna gelecekti. Filozoflar yüzyılı olan Onsekizinci Yüzyıl ekonomistler yüzyılı da oldu. Avrupa'nın fikren ve iktisadi ilerlemesi bu yüzyıldaki bu iki grup insan yüzündendir. Ekonomistler D'Argenson, Quesnay, Marki de

Mirabeau, Turgot, Necker. Filozoflar ise Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Diderot, D'Holbsach, Halvetius' ca başlanmış olan eseri gayet doğru tamamladılar.

Fransız ihtilalini hazırlayan filozofların fikirleriydi, Fransız ihtilali ise yüzyılın ideoloji ve siyasetini belirledi "Ondokuzuncu yüzyıl siyaseti ve ideolojisi Fransızlar tarafından biçimlendirilmiştir. Üç renkli bayraklar yeni doğan her ulusun amblemi oldu ve 1789 ile 1917 yılları arasında siyaset, ağırlıkla 1793 ün ilkeleri uğruna ya da onlara karşı mücadeleden ibaret hâle geldi. Dünyanın çoğu yerinde liberal ve radikal demokrat siyasetin tartışma konularını ve sözcük dağarcığını Fransa sağladı. Pek çok ülkeye hukuk kurallarını, bilimsel ve teknik örgütlenme modelini ve metrik ölçüm sistemini getirdi. O zamana kadar Avrupalı düşüncelere direnmiş olan eski uygarlıklara modern dünya ideolojisi ilk kez Fransız etkisiyle sızdı. Bu Fransız Devrimi'nin eseriydi. Kendinden önceki ve sonraki devrimler içinde kitlesel nitelikteki tek toplumsal devrimdi ve benzeri herhangi bir başkaldırıdan daha radikaldi. Dünyayı kapsama niteliği taşıyordu ve kapsadı. Batı Hristiyan dünyasında İslam dünyası üzerinde herhangi gerçek bir etkiye sahip olan ilk büyük fikir hareketidir. On Dokuzuncu Yüzyılın ortalarında o zamana dek yalnızca kişinin doğduğu ya da yaşadığı yeri anlatan Türkçe vatan sözcüğü Fransız Devrimi'nin etkisiyle patrie gibi bir anlama bürünmüştü. 1800 den önce köleliğin zıddı bir durumu anlatan esasen hukuki bir terim olan üzgürlük yeni bir siyasal içerik kazanmaya başlamıştı." (Eric Hobsbawm, Devrim Çağı, s. 63, 64, 65) Namık Kemal ve arkadaşları da demokratik devrimler çağına özenerek heyecanlandılar, böyle devrimleri getirecek dernekler, siyasi klüpler kurdular. İşin eleştirel yanını da ihtilalin fikir babalarının fikirleri yaptı.

Devrimi hazırlayan ve dünyayı etkileyen filozoflar da kültürel hayatlarıyla eleştirel bir dünya görüşü elde etmişlerdir. Ruso nasıl eleştirel bir düşünceye doğru geldiğini hatıraları ile karışık anlatır. Önce romanlardan etkilenmiştir "Annem romanlar bırakmıştı. Babamla ben akşam yemeğinden sonra onları okumaya koyulurduk. Mesele ilkin eğlenceli kitaplara beni okumaya alıştırmaktan ibaretti. Ama az bir süre sonra ilgimiz o denli güçlendiki onları hiç ara vermeden sırayla okuyor ve gecemizi bu uğraşla geçiriyorduk. Kitabı bitirmeden önce elimizden bırakamaz olmuştuk. Arasıra babam sabah kırlangıçların ötüşlerini duyarak sıkılgan bir sesle "Haydi yatmaya gidelim. Ben senden daha çok çocuğum "derdi. (Ruso ve Liberalizm s 24)

Filozof insanları tanır romanlarla "insan tutkuları üzerinde ben yaşta bir çocukta görülmemiş anlayış yeteneği elde ettim. Eşya üzerine henüz bir şey anlamamış ama her şeyi duymuştum. Üst üste duyduğum bu karma karışık coşkular bende henüz varolmayan akıl ve mantığı asla bozmuyordu, ama bende başka dirençte bir akıl ve mantık meydana getirdiler. Bana insan hayatı üzerinde yadırgatıcı ve romanesk birtakım bilgiler verdiler ki sonradan ne deneme, ne de düşünce beni bir türlü bunlardan kurtaramamışlardır. "

Filozof romanlardan sonra daha etkili fikri eserlere yönelir". Ertesi kış başka bir

şey yaptık. Annemin kendi kitaplığı tükendiğinden babasının kitaplarından bize düşen paya el attık. Le Sueur tarafından yazılmış kilisenin ve imparatorluğun tarihi, Bossuet'in Genel Tarih üzerine söylevi, Plutark'ın 8 Ünlü Adamlar'ı Nani'nin Venedik Tarihi, Ovide'nin Değişişleri, La Bruyere Fontenelle'in Dünyalar'ı, Ölülerin Dialogları ve Moliere'den birkaç cilt babamın odasına taşındı. Özellikle Plutargue'i severek okumayı sürdürüyordum. Onu durmadan tekrarlamaktan duyduğum tat roman hastalığından beni bir parça çekip kurtardı ve az sonra Agesilas Burutus ve Aristidie'i ilginç kitaplardan ve onların babamla açılmasına fırsat verdiği söyleşilerden bende o özgür cumhuriyetçi kafa o boyunduruğa köleliğe dayanması olmayan gem almaz gururlu kişilik meydana geldi ki hayatım boyunca ve ona tam hızını vermeye en az elverişli koşullar içinde beni sürekli olarak acılar içinde yaşatmıştır.

23 milyonluk Fransa'yı sömüren dört yüz bin kişinin akıl almaz tavırları onda gittikçe büyüyen aristokrasi düşmanlığını doğurur. Salonlarda aristokratlar ve büyük burjuvalar halkın yoksulluğu sayesinde bolluk içinde yaşarlar. O ise kendini halk bilir. Baron de Holbach ona bir gün kendisine karşı niçin bu kadar soğuk olduğunu sorar. Ruso siz çok zenginsiniz karşılığını verir. Ona göre zenginler kalpsizdir davranışları yapmacıklarla doludur." (aynı eser)

Ruso'nun dehası tepki ve başkaldırmaya dayanır. Ondan bir salon adamı yapıp çıkarmak isterler. Kısacası bir Voltaire ama hayır! O Cenevre vatandaşı Ruso olacak ve bir azınlığın büyük zenginliğini, büyük çoğunluğun yoksulluğunu ve herkesin mutsuzluğunu felaketini doğuran bir toplumun yalanlarını gösterip kınayacaktır. Ruso'yu büyük eleştirmen yapan onun yaşadığı toplumdaki zıtlıkları görmesidir. Zıtlıklar o toplumda fazlasıyla vardı.

Ruso'nun Toplum Sözleşmesi soyut ve kuru politik hukuk kitabı, halkın egemenliği ilkesini açıklayan en derin ve yetkin bir eserdir. Her vatandaş kendi özgürlüğünü sağlamak için kendi kişiliğini halkın istek ve isteminin ifadesinden başka hiçbir şey olmayan genel isteğin ve istemin yüksek yönetimi altına koyar. Ruso egemen olan genel istek ve istemi yasaları yürütmekle görevli olan hükümetten ayırır. Bu kitap Namık Kemal 'i etkilemiştir, makaleleri ve şiirlerinde buradaki fikirlerin izleri ve ilhamları görülür. Menemenli Rifat Bey'e bu kitabı tavsiye etmiştir. Muhtevasına hakim olduğunu tavsiye ifadeleri gösterir "Juls Simon ile uğraşmak da Pascal ile uğraşmak kabilindendir. Daha ciddi daha muhakkik daha makbul kitaplar bul, onları oku. Mesela Jean Jack Rousseau'nun Conrtat Social'i, yahut Bluntschli 'nin Lügat ül Hukuk'u yahut Stuart Mill'in Self Govermen'i gibi" (Fevziye Abdullah Tansel, Mektuplar 2 s 358)Bizde eleştirinin başlangıcı batı üdebasından ziyade filozoflarının etkisi ile başlamıştır.

Namık Kemal Moliere'in Fransız inkılabına tesirini Ruso ve Volterden ileri tutar. ""Fransa inkılab-ı azimini tehiyye edenlerin birincisi Moliere'dir. Asarının tesiratını Voltaire' Rousseseau'ya mukaddem tutarlar. Moliere'nin yazdığı şeyler komedi görülür, fakat hakikat-ı hâlde en amik en dakik bir adat ve ahlâk muahezesidir" (F A

Tansel, Mektuplar 2 s 467)Fransız toplundaki değişimin kaynağı bu yarı filozof yarı üdeba sınıfındadır. Çünkü eleştiri disiplinine kaynak olacak fikirler üdeba tarafından halka yansımıştır.

Namık Kemal Hugo ve Rousseau gibi biri olmak istediğini belirtir, ama bizim halkımız onların halkı gibi olmadığından bunu imkânsız görür. Böylece büyük eleştirmen ve yol açıcıların benzeri bir hayatı özlediğini ifade eder. "Kırk sene kendim için mihnet-i hayata uğradım ise bir o kadar dahi halk için alam-ı ömre tahammül ettiğim cihetle, şimdi seksen yaşına varmış bir biçare kabilindenim. İsviçre veya Fransa halkı gibi bir halk bul bende Rousseau olmazsa, Hugo'ya olsun mukallid olabileceğim için sana söz veririm" (F A Tansel, Mektuplar 2, s 361)

Namık Kemal'in bu bir iki cümlelik ifşaatı onun dünyasını ve yapmak istediklerini ve başaramadığını çok açık olarak ortaya koyar. Kırk yıllık mücadele hayatını seksen yıllık bir mücadeleye benzetir ve kendini "seksen yaşına varmış bir biçare olarak" yorumlar. Bu cümlede önce bizim halkımızın İsviçre ve Fransa halkı gibi olmadığını anlatır. İsviçre Ruso'nun memleketidir. Oradan Fransa'ya geçmiştir. Ruso'nun halkı tarafından kabul gördüğünü, kendisinin ise halk tarafından kabul görmediğini açıkça söyler. Hugo da Fransız halkından gereken yakınlığı görmüştür. Namık Kemal, bizim halkımızın hak ve özgürlükleri takipte Fransız halkı gibi olmadığını da söyler. Ruso ve Hugo'nun toplumlarını aydınlarının uyandırdığını kendinin ise o halkı bulamadığı için başarısız olduğunu söyler. İşte bizim ilk ve en büyük çok yönlü eleştirmenimizin macerası ünlü iki batılı yazar ve eleştirmenin hayatı ile bir yerde kesişmektedir. Bizim eleştirel serüvenimiz, edebiyat, yöneten yönetilenler arasındaki dialoglar, sosyal sorunlar konusundaki en büyük eleştirmenimizin ideal eleştirmen örnekleri batı eleştirisini başlatan şahıslardır. Serüvenimiz bir yerde batı ile kesişir.

Namık Kemal, Ruso ile Hugo' yu çıkaran halklara özenir. Bizim halkımızın onlar gibi olmadığından kendisinin onlara benzemesinin imkânsızlını vurgular. Ama şurada eksik olan bizim halkımız İsviçre özellikle Fransa halkının yaşadıklarını yaşamamıştır. Fransız ihtilali, güllük gülistanlık bir ülkede, rahatı yerinde bir toplumun içinde ortaya çıkmamıştır. Orada ihtilale neden olacak zulüm, açlık, sefalet, vurdumduymazlık en ileri noktasındadır. Dickens İhtilal öncesi ve ihtilal yıllarının Paris ve Londra'sını İki Şehrin Hikâyesi romanında anlatır.

Orada zulüm, hissizlik ve açlığı anlatan birkaç olay gözlemlenmiştir. Bu olayların karakterine eş değer bir vakalar dönemi bizim tarihimizde olmamıştır. Eğer o tür zulüm ve hissizlikler bizde de olsaydı Fransız ihtilali türünden bir ihtilal kaçınılmazdı. Ama Fransız ihtilalini doğuran nedenlere eşdeğer bir dönem bizim tarihimizde yoktur. Bizim ihtilallerimiz birkaç maceraperestin koltuk aşkından doğmuştur. Bir örnek vaka halk öyle açtır ki, bir şarapçının dükkanına bir kırmızı şarap fıçısı çıkarılırken yere düşer ve patlar, kırmızı şarap etrafa yayılır. İnsanlar kaşıkla, kepçeyle toplarlar yetmez, yerlere kapanarak kırmızı şarabı emerler, kalktıklarında yüzleri başla-

rı elleri üstleri, kırmızı şarap ile toprak karışımından acayib bir hal almıştır. Bir diğer örnekte bir soylu arabası ile giderken bir çocuğu ezer, soysuz soylu arabadan iner ne hakla arabama zarar veriyorsunuz diye çıkışır ve yoluna devam eder.

Soylular ve hakları Fransız toplumunda ihtilalin nedenlerindendir. Namık Kemal'in görmediği bizde böyle bir soylu sınıfın olmadığıdır. O zamanki "Yirmi üç milyon Fransız içinde ulusun tartışmasız birinci tabakası olan soylular sınıfını oluşturan aşağı yukarı 400. 000 insan, aşağı sınıfların tecavüzüne karşı Prusya'da ya da başka yerlerde olduğu kadar iyi korunmuş olsalar bile, yine de yeterince güvenli konumdaydılar. Daha iyi örgütlenmiş durumdaki ruhban sınıfı kadar olmasa da vergiden muafiyeti de içeren pek çok önemli imtiyaza ve feodal vergiler koyma hakkına sahiplerdi. Resmi görevlere insanları onlar yerleştirirdiler. 1780 lere gelindiğinde orduda bir görev satın alabilmek için dört soylu hanedandan birine dahil olmak gerekiyordu; tüm piskoposlar soyluydu, hatta krallık yönetiminin kilit taşı durumundaki idari makamlar dahi geniş ölçüde soylularca yeniden ele geçirilmişti." (Eric Hobsbawm Devrim Çağı. s. 66) Ünlü tarihçi nasıl bu soylu sınıfın Fransız devletinin kuyusunu kazdığını uzun uzadıya otantik olarak anlatır. Dickens sadece bu soyluların bazı soysuz davranışlarını dramatize etmiştir. Devleti, kralın çevresini, bütün arpalıkları, kliseyi, köylüyü onlar ele geçirmişlerdir. Stendhal de onların soysuz soyluluklarını anlatır.

Ahmet Cevdet Paşa, gelenekten gelen bir eleştirmendir. Namık Kemal, Ziya Paşa 'nın yetişmesinde doğu da önemli bir etmen olmakla birlikte, batı daha ağırlıklıdır. Ahmet Cevdet Paşa da ise doğu ve geleneksel düşünce içinden gelen bir sentez adamını ve eleştirel bir mantığı görmekteyiz. Padişahın huzurunda Mesnevi-i Şerif icazeti almış olan Ahmet Cevdet Paşa tekke ve medrese hayatının içinden gelmiştir. Kuşadalı İbrahim gibi devrin büyük şöhreti ile tanışmıştır. Yaşar Nuri Öztürk, Kuşadalı İbrahim Halveti üzerine yaptığı doktora tezinde onun devrine tesirini anlatır. Bu tesir alanına Cevdet Paşa da dahildir. "Devletin ilmi siyasi kilit noktalarına yerleşen zevat üzerinde icra ettiği tesirlerle de toplumun kaderinde rol almış bulunan Kuşadalı bu bakımdan da üzerinde durulması gereken bir şahsiyet olarak temayüz etmektedir. Filhakika o içlerinde ünlü Cevdet Paşa ve Tarihçi Muhammet Esad'ın da bulunduğu bir kadroya etkileriyle ilmiye üzerinde nüfuz sahibi olurken öte yandan aralarında Reisül Vüzera ünvanını almış olan Namık Paşa, Şam Valisi Hacı Ali Paşa gibi önemli kişilerin bulunduğu devlet ricali üzerinde tesis ettiği hakimiyetle de siyasi hayata müessir olmuştur." (Yaşar Nuri Öztürk, Kuşadalı İbrahim Halveti, sXI) Bu şahıs da Moliere nasıl Fransız toplunundaki adat ve ahlâkındaki sahtelikleri ortaya koyarak tiyatroyu bir toplumsal arınma ve eleştiri tarzına çevirmişse İbrahim Halveti de ahlâka ve yaşayışa hakim olan laülabilik, lakaytlık ve ibahiyecilik gibi sahte, gayri ahlâkî tavırları eleştirel gözle teşhis etmiş ve onlarla mücadele etmiştir. Cevdet Paşa'nın bakış perspektifinde bu zatın önemli bir yeri olduğu muhakkaktır.

Kavaid-i Osmaniye, Tarih-i Cevdet ve İbn-i Haldun Mukaddimesi, Mecelle Pa-

şa'nın önemli faaliyetleridir. Tanpınar onun portresini çizer" Kurucu, yapıcı, uzlaştırıcıdır. Devri gibi Avrupa'ya hayran v e medeniyetçidir. Terakkiye inanır. Örf ve adete ihmali caiz olmayan bir realite gibi bakar." (Ahmet Hamdi Tanpınar 19 Yüzyıl Edebiyat Tarihi s 135) Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi, Samipaşazade vb hep devletin ve edebiyatın iyi işletilmesi konusunda hariçten gazel okurlar. İcraatın içinde olsalardı icra içindeki eleştiri ile, hariçten gazel okumanın farkını anlarlardı. Cevdet Paşa çok yüksek düzeydeki memuriyetler zinciri ve yalnız ona mahsus telifleri, ve ihtilaf çıkarmadan ciddi anlamda çalışması ile telifçi ve uzlaştırıcı zekasını eleştirel mantığını gösterir. Onun bütün bu çok yönlü eleştiri faaliyeti, kılı kırk yaran icracı mantığı eleştirel teorisi ve yorum anlayışı ciddi araştırmalarla ortaya çıkabilir. Eğer bizim bir eleştiri tarihimiz olsaydı, teori değil uygulamayı, ülkeyi, insanı, dini, cemiyeti, kurumları, bakanlıkların çekirdeği kurumları, padişahlık kurumunu, dili ve daha birçok meseleyi büyük bir eleştirel ayıklayıcılıkla değerlendiren kurallar ve özellikle uygulamalar ortaya koyan bu büyük adamı çok özel ve eşsiz bir yere koyardı. Fikir tarihimize böyle icracı şahısların mantığı değil, icranın dışındaki şahısların mantığı hakim olmuştur. Biraz da eleştiri daima muhalefetin silahıdır. Eskiye muhalefet, eski edebiyata muhalefet, yönetenlere muhalefet v. b. Koltuğa oturan eleştiriden vazgeçer.

Tanpınar'ın onu değerlendirirken kullandığı bütün fiiller geniş anlamda eleştirel faaliyeti tarif eden cümlelerin fiilleridir, sıfatlarıdır. Onları tek tek seçme gereği duydum. Kurucu, yapıcı. uzlaştırıcı, medeniyetçi, terakkiye inanır, örf ve adete ihmali caiz olmayan bir realite gibi bakar, medresenin ve meşihatın karşısına asrın tesisleri onun eliyle dikilir, ilk adliye nazırıdır. İlk darülmuallimin müdürüdür. İlk hukuk mektebini açar. Tarafsız, ülema sınıfı içinde asrını tanımış ve sevmiş, arkadaşları olan paşalar arasında zümresinden kopmuş insan sıfatı ile yalnız, çalışkan, hayatı işin terbiyesi, işin zaferidir. 1850-1895 e kadar yapılan şeylerin büyük kısmı onun eseridir. Adliye, Maarif, Ticaret, Dahiliye, Evkaf nezaretleri asıl teşkilatlarını onun nazırlık zamanlarında tamamlar. Mecelle ve yapılan kanunların çoğu onundur. Ceza, Ticaret ve Arazi kanunları onun kavrayıcı ve ameli zekasının mahsülüdür. Meclis-i Maarif, Meclis-i Vala, ve Şura-yı Devlet'teki vazifeleri muhtelif nazırlıkları, valilikleri ve zaman zaman memur edildiği ıslah ve tenkıl cinsinden fevkalade vazifeler gibi hakikaten mühim ve yorucu işlerin arasında başta Tarih-i Cevdet olmak üzere teli f ve tercüme 30 cilde yakın devri için daima ön safta kalan bir eseri ve onu destekleyecek fikri mesaiyi devam ettirebilmesi hakikaten şaşırtıcı bir şeydir. Abdülhamit onun İstanbul'a gelişinin 50 yıldönümünü kutlarken memleketin bir numaralı iş adamını mükafatlandırıyordu. Bu büyük çalışmanın bir başka eşini görmek için kendisinden çok daha büyüklere çıkmak lazımdır. Doymak bilmeyen bir tecessüs, sabırlı çalışma, bilgisi vardır. Matematik, mekanik, müsbet ilimler öğrenir. Kolay ve çabuk öğrenir, her sahaya tatbik eder. Anketle işe başlar. Mahalli tedkik eder. En önemli eleştirel vasıf mevcudu bilmek ve ayıklamak, eleştiri bu iki fiil ile özetlenebilir. Bizde nasıldı,

garpta nasıl soruları ile çalışma. Kavrayıcı zeka, halkla birleşmiş, hayatı anlayan, yerli zihniyetli, ayıklanmış eski, en kısa yolu bulan aklı selim sahibi, halk realizmi, iç siyaset ve insan bilgisi uzmanlığı, tabi olmayı bilmesi, iç politikada muvazene unsuru olması, Reşit Paşa'nın güvendiği, devrini ve insanlarını farklı eserlerinde büyük prensipler namına tenkid eden adamlığı. Pek az insan onun kadar haklı dövüşmüştür." (Tanpınar, 19 Yüzyıl Edebiyat Tarihi, s. 138-39)Bu kadar harika evsaf ile hakkı verilen bir insandır Cevdet Paşa.

Namık Kemal'in arkadaşı Ziya Paşa da Ruso 'dan tercümeler yapmıştır. Adana valisiiken tahrirat müdürü Nazım Bey Les Confessions, İtirafları çevirdiğini söyler, ancak bu çeviri bulunamamıştır. O Ruso'nun ilk mütercimidir. Emil adlı çocuk eğitimi için yazdığı eserini tercüme etmiştir. Onun eleştirel çizgisi de Fransız muharrirlerinin ve aydınlık asrı filozoflarının tesiriyle oluşmuştur. Tanpınar onun Şiir ve İnşa gibi edebî nitelikli eserinin bu yazar ve filozofların fikirlerinden kaynaklandığını anlatır. Ama bu yansımayı böyle bir kapalı cümle ile yorumlar, keşke Şiir ve İnşa'ya bu şahısların eleştirel düşüncesinin nasıl yansıdığını gösteren bir örnek verseydi. Ziya Paşa ile eğitim sistemimize de yukarıdaki filozofların bakış açıları yansır. Tanpınar bu tesirleri anlatır" Defter-i Amalim yahut meşhur Şiir ve İnşa makalesi gibi yazılarında onun fikirlerine daha ziyade XVIII asır Fransız muharrirlerinin, Aydınlık Asrı filozflarının insan ve cemiyet hakkındaki fikirleri temeldir. Ruso'nun ilk mütercimi vakıa insan oğlunun mutlak surette iyi doğduğuna kani değilse de -verasete biyolojinin henüz insan zekası için meçhul kanunlarının müdahalesine yer bırakır; hülasa Ruso'ya bir parça devrinin ilmi ve bazı hukuk telakkileri girer. Terbiyenin hayattaki yaratıcı rolüne kanidir. Nitekim Münif Paşa'dan sonra ilk ciddi pedegoji hareketi de onun Emile tercümesine girişmesidir" (Tanpınar 19 Yüzyıl Edebiyat Tarihi s 309) Namık Kemal'in de Ziya Paşa'nın da fert ve cemiyet arasındaki ilişkiler konusunda fikirleri Ruso'nun Contrat Social'inin fikir dokusundan kaynaklanır.

Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın sosyal eleştirileri Babıali'nin önceden görmediği bir tarzdır. Önceki dönemde eksiklikleri görmek yönetenlerin insafına kalmıştır. Kimse onlara toplumun ahvalini hatırlatmaz. Ziya Paşa ve Namık Kemal toplum adına bir sosyal mukavele zemini hazırlarlar. Tanpınar Ziya Paşa'nın yazılarını değerlendirirken onların nasıl doğruları gördüklerini anlatır. Asıl dikkati çeken görülen yanlışların aradan bu kadar yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ devam etmesidir. Eleştirinin ne kadar önemsendiğinin de bu ifadeler en iyi şahitleridir. "Halkın ve Anadolu'nun sefaletini bilir. İşte bu bildiği ve yaşadığı şeyleri anlatırken çekinmez. Sabansız köylüden, çıplak askerden, ağır vergiden ve küçülmüş ve insansız kalmış köyden bahsederken üslubu gerçekten büyüklük kazanır. Bu yazılar içinde okuyucuya İstanbul'dan gönderilmiş gibi takdim edilen Hatıra adlı yedi makalelik deneme seri Paşa'nın Tanzimat'tan sonraki tarih için fikirlerini topladığı eser olması itibariyle belki en ehemmiyetlisidir. Burada evvela Tanzimat fermanının iyi bir tahlilinden sonra bu kadar güzel ve faydalı bir işin

bu kadar kötü bir netice vermesinin sebeplerini tek tek sayar. Devre ait hiçbir şahadet bu küçük deneme kadar bize 1839 dan 1870 e kadar otuz senenin macerasını ve bu kadar müşahhas misallerle vermez. Gerek iktisadi vaziyetin bozukluğunu, gerek devlet mekanizmasının layıkiyle kurulmamış ve acz içinde olmasını yeni kanunların bu yüzden sadece işleri geciktiren bir bürokrasiye yol açmış olduğunu anlatırken biz her satırda tecrübeli devlet adamını karşımızda görürüz. Ona göre Tanzimat hazırlıksız başlamış, insanı değiştirmeden terkibi bozmuştur. Bu noktadan hareket edilirse Paşa'nın eserinde görülen bir çok tezadın kendiliğinden ortadan kalkacağı aşikardır. İşte gerek bu dikkat, gerek bahsettiğimiz realite hissi bu makalelerin gündelik şeyler dışındaki kuvvetini vücuda getirir." (Tanpınar 19 Y Edebiyat Tarihi, s 311)

Ruso'ya devam edelim. Bilimler ve sanatlar üzerine söylev Dijon akademisince değerlendirildi ve Ruso ödülü kazandı ve hemen büyük yankılar uyandı çevrede. Bunun üzerine uzun süreli bir kalem tartışması başladı. Diderot da büyük bir tenkidcidir ona aykırı düşünceler ileri sürme sevgisinin dürtüsüyle tezin çok beylik olduğunu başkalarından ayrılmak ve sivrilmek gerektiğini söylemişti. Her ikisinin de başarısı mizaçlarından ve tezatları görmeleri ve doğruya duydukları sevgiden dolayıydı. Büyük eleştirel dehaların ön önemli özellikleri doğruluktan ayrılmamaları hile, yalan, yanlış gibi yollara müracaat etmemeleridir. Eleştirmen dürüstlükten yana değilse eleştiri yoktur. Doğrunun, hakkın, aklı selimin yanında yer almayan eleştirmen olamaz. İçinde bu hisler yok da sırf iş olsun diye yüreksiz eleştiri ise eleştirmenlik değildir. Ruso toplumun eşitsizlik temeli üzerine kurulmuş olduğunu kültürün süs ve gösteriş yaşayışı halkın yoksulluğuna dayanan kokuşmuş bir aristokrasinin hizmetinde olduğunu gördü. Bu Söylev 'deki gerçek yenilik, iyi tabiatı kokuşmuş topluma karşı çıkarmaktan ibaret değildir. Bunu ondan önce başkaları yapmıştı ve uygarlık öncesi yaban halinin iyiliği konusu, On Sekizinci yüzyılda yaygın bir düşüncedir. Kendi ahlâk reformuna başladı ve bir küçük zenaatcı gibi bağımsız yaşamaya karar verdi. Sayfası on Souya müzik notaları kopya ederek yaşamaya girişerek sert ve çıkar gütmeyen bir yaşama örneği verir. İşte kişisel hayatındaki bu ağırbaşlılık giderek küçük burjuvazinin kalbini fethedecektir. Yine bu ağırbaşlılık eserleriyle birlikte devrimin büyük jakobenlerini Marat'ları ve Robespierleri de esinleyecektir.

İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Söylev doğdu. Diderot bütün eserlerinden daha çok bunu beğenir. Daha sonraki birçok sosyal doktrinin temeli bu kitap olmuştur. Devam eder Her yerde güçlünün güçsüze, zekinin aptala, yiğidin korkağa tabi olduğunu araştırır. Onun bütün eserlerinin temel espirisi eleştiridir. Toplum Sözleşmesi insanların erdemleri ile davranan yurttaşlar yani yurtsever insanlar olabileceklerini demokratik eşitliğe dayanan bir toplumun ilkelerini koyar. Yeni Heloise aristokrasinin kokuşmasına karşı bir burjuva ile erdemi ülküsünü, kadın düşkünlüğü ve şehvet peşinde dolaşmaya karşı daha sağlam ve sağlıklı bir duygu hayatını çıkarmaktaydı. Ruso zamanına uygun olarak daha iyi bir toplum kur-

mak için bireyi iyileştirmek gerektiğini düşünür ve bu yüzden Emile, tabiat yasalarına uygun bir eğitim planı verir.

İtirafları hayatının hikâyesi olmaktan çok ruhunun, coşkunluklarının hikâyesidir. Psikolojik çözümleme şaheseri düşmanlarına karşı çoğu zaman haksız bir belagatli savunma ve tutkulu bir suçlama olan bu eser, aynı zamanda lirik bir ezgi, dünya edebiyatının en güzel şiirlerinden biri sayılmaktadır. İtiraflar eleştirmenin şuur altını toplumla paylaşması, kendi ile toplumla yüzleşmeden yüzleşmesi demektir. Eleştirinin başıdır insanın kendi ile yüzleşmesi. Mehmet Akif bu eseri aslından birkaç kere okur

Batı eleştiri tarihinde önemli adamlardan biri de Montesquieu 1689 da doğdu. Soylu bir aileden olmasına rağmen yoksullarla kardeş olduğunu hayatı boyunca hatırlasın diye ailesi vaftiz babası olarak ona bir dilenciyi tayin etti. Pariste hukuk öğrenimini tamamlar. 1721 de İran Mektupları'nı yayınlar. Avrupa'da dolaşır. 1748 de Kanunların Ruhu'nu bastırır. Namık Kemal Volter ve Montesquieu' yu okur. Nedense bu iki şahsa karşı ilgisi fazladır. 1862 Ramazanında Namık Kemal Montesqieu'nun Romanın İtila ve İzmihlaline Dair eserini Mustafa Refik Bey'in çıkardığı Mirat mecmuasında tercümeye başlar. Şinasi'yi tanıdıktan sonra Namık kemal büyük bir değişme gösterir. Mecmua yedi sayı çıktığı için tercüme de devam etmemiştir.

Montesquieu' nun ailesi oğullarına bir dilenciyi vaftiz babası seçmişlerdir. Bunun sırf yoksul olsun, zengin olusun halktan olsun, soylu sınıfından olsun, bütün insanların eşit olduklarını her zaman hatırlasın diye bir ders vermek için babası tarafından düzenlenmiş bir şey olduğu muhakkak. Böyle bir düşünceyi XVlll yüzyılda hele o yüzyılın ilk yarısında benimsemek de soylu bir aile için hayli güç bir şeydir. Üstelik Katolik inancına göre de bu yanlış bir davranıştır. Çünkü vaftiz babası ölen babanın yerini tutabilecek yetkide bir kişi olmalıdır. Ruso fakirane yaşamıştır, Montesquieu ise doğduğu gün eşitliğe baba tarafından şartlanmıştır. Olayın çocukta bıraktığı iz büyük olacak ki, kitabında durmadan kişilerin eşitliğinden söz ettiğini, özgürlüğün insanların en tabii haklarından biri olduğunu, kanun karşısında bütün insanların eşit sayılması gerektiğini, toplumların ancak bu anlayış sayesinde mutluluğa ulaşabileceklerini ileri sürdüğünü görüyoruz. Bunun için de ilkesi siyasi fazilet olan demokratik idare tarzını hepsinin üstünde tutuyor, bunu açıkça söylemekten çekinmiyor. Gerçek demokrasinin de Cumhuriyet idaresinde olduğunu söylüyor. Yirmi yıl üzerinde çalıştığı kitabı göze batar, eleştirilir, o kendini savunmak zorunda kalır. Eserin dörtte biri kadar savunma dosyası meydana gelir. Kitabı Montesquieu nın arkadaşı olan Volter de değerlendirir. Tarihçiler bu iki şahsın Fransız ihtilalini hazırlayanlar arasında önemli bir rol oynadıklarını naklederler.

Montesquieu herşeyden önce bir kanun adamı, bir mahkeme başkanıdır. Kendi alanında bir bilgindir de. Kanunların kaynaklarını, ilkelerini aramış, çağlar boyunca nasıl geliştiklerini incelemiş çeşitli ülkelerde ve zamanlarda ne şekilde yorumlandıklarını araştırmıştır.

V o l t e r, Voltaire Rabelais gibi Erasmus gibi hatta Swift ve Cervantes gibi hümanistlerin düzenine girer, o da onlar gibi düşüncelerini iğneli ve ince üslubu sayesinde bir şaka ve alay perdesi altından belirtmeye çalışır, o da tıpkı onlar gibi bütün insanları uyarmaya gayret eder. Böyle bir işe girişirken de ağırbaşlı olmanın son derece zararlı olacağını çok genç yaşta anlamış bulunan Voltaire, kitaplarını deliler için hastalar için, çocuklar için değil, aklı başında insanları güldürmek, eğlendirmek suretiyle en tabii haklarını aramaya teşvik etmek için yazmıştır. Bu yüzden de kendisini ve eserlerini ciddiye alan olmamış ve kitapları kilise tarafından Sorbonne tarafından zararlı görülüp yakılmıştır.

Namık Kemal İstanbul'da bir kolera salgını sırasında salgının dehşetinden sokağa çıkmaz, Volter'in felsefiyatını okur. Yorumlarını nakleder. "Bu zat akaid-i mevcudenin tahribine vakf-ı nefs eylemiş, Ahmet Vefik Efendi'nin Bursa'yı yıktığı yolda hareket ederek tahribatının birçoğundan müstakim tarikler açılmış ise de birtakımı dahi zulüm ve teşvişten başka bir şeyi mucib olmamıştır. Hele İslamiyet hakkındaki olan delaili mevaiz kitaplarından hikâyet ve filan falandan rivayet olduğundan onların sekameti neticelerini de bittabi sakim etmiş. Garazkarlıktan ziyade cehli sebeb olmuştur." (F A Tansel, Namık Kemal'in Mektupları cilt l s 23)Yani yanlış bilgilendiği için hükümleri de yanlış bilgilere dayandığından yanlış yapmıştır. Yoksa bilerek yanlış hükümler vermemiştir.

Namık Kemal Evrak-ı Perişan'ında Yavuz ve Fatih 'in tarihi rolleri portrelerini çizer. Bir büyük adamlar galerisi olan kitaba özellikle tarihin akışını değiştiren kişiler alınmıştır. Hazret'in dünyasında yüzlerce portre hayat ve mahiyetleri ile gizlidir. Bunu mektupları gösterir. Onların arasında seçilebilecek niteliğe sahip olanlar bir elin parmaklarını aşmaz. Aslında Namık Kemal'in bu tercihi de eleştirel bir portre seçimidir. Tanpınar bu seçimi bir başka açıdan yorumlar. Volter'in de bir Fransız kralına karşı çıkardığı bir diğer kral, örneğini vererek Namık Kemal'in de Sultan Azize karşı iki dedesini çıkardığını, onlara eleştirel örnek verdiğini söyler. Biz Tanpınar'ın yorumundan tarihi bir eleştirmen olan Kemal Bey'in eleştirel faaliyetini kaynaklarının bu büyük Fransız sanatçı ve filozoflarının etkisi olduğunu doğrulamış oluyoruz. "Vakıa İbret'teki yazılarında bilhassa Namık Kemal hükümetin yolsuz icraatından sık sık Sultan Aziz'e şikayet ediyor, onun doğru düşüncesine iltica eder görünüyordu. Fakat bu hal, tıpkı Voltarie'in Le siecle de Louis XIV ile XV Louis'in karşısına XIV üncü Louis'i çıkarması gibi, bu zaif iradeli hükümdarın karşısına mani olmamıştı" (Tanpınar, 19 Y E Tarihi s. 337)Tarihimizin hiçbir döneminde bir yazar kalkıp da bir padişaha, dedelerinin rollerini hatırlatması imkânı yoktur. Zaten Edebiyat geleneği de o seviyede değildir. Ama Kemal Bey'in bu tavrı ve Tanpınar'ın bu değerlendirmesi yeni bir eleştiri anlayışının Namık Kemal ' le geldiğinin belirtirsidir.

Namık Kemal, Volter'in diğer yorumlarını da değerlendirir. "Gelelim cezebat-ı sairesine: Mesela hilkat-ı alemi, tabiatın bir harekat-ı tesadüfiyesine isnad edenlere karşı,

"Ben saatin kanun-ı intizamına nazaran bir sanii olduğuna hükmederim, ecram-ı ulviyenin deveranı ise saatten muntazam olduğundan saniin hakim olmasına hükmetmek zaruriyattandır" diyerek pek güzel isbat-ı vacip etmiş ve ekanim-i selase bahsini her cism-i natıkın ilzamına kafi olarak birtakım berahin-i kaviye ile isbat eylemiştir, fakat insan bazı tasavvurat-ı fikriye ile doğar ve bunların içinde tasdik-i vacip dahi dahildir, diyen hükemayı tasdik, vacib-i tasavvurat-ı fikriyeden olsa her insan o itikad üzre olurdu; halbuki valideyn ve akrabası taraflarından telkın olunmaksızın hiçbir çocukta vacib-i tasavvuri hasıl olduğunu görmüyoruz diyerek reddetmiş iken buna kanaat etmeyip, aklın havasa müracaat etmeksizin tasavvura iktidarını inkar etmiştir ve tasavvurat-ı fıtriyeyi iltizam eden felasife-i ilagayrin nihaye-inkısama kabiliyyeti ve ebad ve adanın nihayetsizliği mahsusaten değil iken, akl-i insani ana ilim hasıl ediyor demişler ise de, Mösyö Voltaire, nihayetsizlik hakkında hasıl ettiğimiz tasavvur, Cenab-ı Hakka dair olan tasavvurumuza muadildir ki ilim değil aynı cehldir. Bizim aklımız ecsam ve ebadı taksim ettikçe bir nihayet bulamıyor; fakat bunun ile nihayetsizlik nasıl şey olduğuna vakıf olabilir miyiz ki ilim hasıl edinmiş de olalım diyor." (aynı mektup) Namık Kemal burada kelam bilgileri ile Volter'in felsefî yorumlarını eleştirir. Ziya Paşa'nın Terciindeki vasıta beytine uygun şekilde, aynı hakikatı başka şekilde tekrar eder. "Sun-ı Kudret karşısında nazar-ı istidlalin kemal ü acz ü hayretine Voltaire'i pek büyük bir delil addediyorum." (aynı mektup)Namık Kemal hem bir sosyal eleştirmen, hem bir dini eleştirmen, hem bir felsefe ve kelam eleştirmeni, hem de edebiyat eleştirmenidir. Onun eleştirel tarzının oluşmasında bizim klasik eleştiri mektebimizin tesiri kadar, batılıların Hogo, Ruso ve Monteskiyo'nun etkisi olmuştur.

Kanunların ruhu Fransa'da edebiyat fakültelerinin programlarında yer almaktadır. Eser kanunların ruhu olduğu kadar yorum ve eleştiri disiplininin de teorik alt zeminini oluşturmaktadır. Bizim Cevdet Paşa'nın Mecellesine de benzemektedir. Eser üzerinde ünlü eleştirmenler çalışmışlardır. Bunlar Sainte Beuve, Taine, Albert Sorel, Brunetiere, Emile Faguet'dir. Eleştirinin kurallarını koyan bu şahıslar eserden etkilenmişlerdir.

Namık Kemal'in tesiri altında kaldığı şahıslardan biri de Hugo'dur. Öldüğünde yanında Hugo'nun Sefiller isimli eseri açık olarak durmaktadır. Daha önce Abdülhak Hamit'e gönderdiği bir mektubunda hayatında Hugo'nun tesirini çok ileri boyutlara götürür." Hugo dünyaya gelmese idi ben belki yazı yazmağa muktedir olamazdım" (Tanpınar 19 A Türk Edebiyatı Tarihi, s 348) Yine Samipaşazade Sezai'nin bir mektubuna verdiği cevapta, kendisinin Hugo ile mukayese edilmesini eleştirir"Benimle Hugo mukayesesi için ne söylesem anlatamayacağım. Senin ne nazarla bakarsan bakmak hakkındır; fakat ben kendimi dev aynasında göremem" (Mektuplar, F Abdullah Tansel, c 2, s 467)

Hugo A Hamit'i de etkilemiştir. İki şairimiz aynı adamdan farklı yönlerde etkilenmişlerdir. Namık Kemal Hugo'nun daha çok sosyal ve toplumsal yanından, Hamit ise

kısmen felsefî yanından, evren, varlık ötesi, insan ve macerası konusunda ki fikirlerinden etkilenmiştir. Namık Kemal Hamit'in sorun olarak gördüğü kozmik problemlere ilgi duymaz. O konularda güçlüdür. Onun bir Fatma Hanım tecrübesi olmadığından da ileri gelebilir. Hugo cemiyet ve yöneticiler yönüyle Namık Kemal'e, felsefî ve dini boyutta insan yönü ile de Hamid'e yansımıştır. Tanpınar'ın tesbiti ile Hugo Napolyon hükümetine yıldırımlar yağdırır, Namık Kemal de aynı yıldırımları, edebiyat oklarını döneminin idaresine yağdırır. Onun hürriyet idealinin tesiri altındadır. Biri Dieux'un tesiri altında, diğeri ise Cromvel ve Hernani'nin. Biri eleştirel gözle yönetenlerin hamlıklarını, beceriksizliklerini, diğeri v arlıkbilim metafiziğin kadim problemlerini eleştirel bir gözle değerlendirir. İkisi de eleştirel bir gözdür. Geleneğin dokunulmazlarını savunmazlar. Şinasi ve öğrencisi Namık Kemal devlet, ferd ve kamuoyu üçlüsü arasındaki ilişkilere yeni bir bakış açısı getirirler. Bu bakış açısı aydınlık çağı filozofları, Fransız ihtilalinin köşe taşlarının fikirleri ile oluşmuştur. Batıda başlayan ve kökü 16 ve 17 inci yüzyıllara uzanan, bunlarda kıvamını bulan çok yönlü ve çok şubeli eleştiri anlayışı Kemal ve arkadaşları kanalı ile Türk tefekkürüne yansır.

Saray ve Babıalı bu eleştirel gözlere itibar etmemiştir. Halk da onlardan geri kalmamıştır. Namık Kemal'in İsviçre halkı ve Fransız halkına özenmesi onların bilinçli ve haklarına düşkün olmalarından ileri gelmektedir. Yönetim tarzının değişmesi, yöneticilerin mizacının değişmesi anlamına gelmez. Rejimin adı ne olursa olsun yönetici sınıfın eleştiri karşısındaki tutumu geleneğin dışına çıkmamıştır. Namık Kemal'den Halide Edib'e, oradan Kemal Tahir ve Attila İlhan 'a kadar bazı edipler sosyal, siyasi, ahlâkî, dini, ve bunların hepsini içine alan bir edebî perspektif içinde topluma ve yöneticilere tipler, tavırlar, tutumlar önermişlerdir. Ama Türkiye'de eleştiri "Yerler sağır gökler sağır işin yoksa durma bağır" mısraına mahkumdur. Mithat Efendi'nin ideal insan modeli, Namık Kemal'in patriotical tipi, Halide Edip'in olumlu tipler galerisi, seçme vakalar panayırı alttan üstten yandan kimsenin ilgisini çekmemiştir. Üdeba ve eleştirmen ile yönetenler arasına bir uzlaşma noktası girmemiştir. Bir Volter, bir Ruso'nun ölümünü halkın gösterdiği ile Namık Kemal'in ölümüne halkın gösterdiği aynı şeyler değildir. Volter'in ölümündeki pankartlar onun görüşlerinin halk tarafından benimsendiğini gösterir.

Bizim edebiyatımız toplumumuzu değiştirecek bir mahiyet kazanmamıştır. Namık Kemal edebiyatı arkasına alarak toplumu ve idareyi bir değişime götürmek istemiştir. Çünkü onun batıda tanıdığı kişiler, sadece muayyen bir zümreye hitap eden kişiler değil, toplumların değişimini hazırlayan kişilerdir. Bunlardan biri de Moliere'dir. Namık Kemal bu şahsa Fransız inkılabını hazırlayan Ruso ve Volter 'den daha çok önem verir. Onun eserlerini ahlâk ve adat eleştirisi olarak görür. O bir tiyatrocu değil bir edebi, sosyal ve ahlâkî eleştirmendir. "Fransa inkılab-ı azimini tehiyye edenlerin birincisi Moliere'dir. Asarının tesiratını Voltaire'e, Rousseau'ya mukaddem tutarlar. Molyer'in yazdığı şeyler surete komedi görünür, fakat hakikat-ı hâlde en amik en dakik

bir adat ve ahlâk muahezesidir." (F A Tansel, Mektuplar 2, s 467)

Molyer çağdaş adetleri tasvir ederken onları eleştirir. XVII yüzyılın bütün cemiyeti, iyilikleri ve fenalıklarıyle onun eserinde geçit resmi yapmaktadır. Devrinin Büyük Louis asrının biraz kötümser bir tablosu. İstikbal için fırtınalar vadeden ictimai hastalıkların, marazların Moliere adındaki hekim tarafından teşhisi. Eleştiri çok anlamlı olduğu kadar çok boyutlu bir faaliyet. Moliere, toplumsal hastalıkları sahnede sergilemek suretiyle tedavi ediyordu. Eleştiri'nin bir görevi de sahte, suni ve olumsuz olanı göstermek değil miydi? Namık Kemal'in aynı eleştiri tarzını kendi tiyatrolarında yapmaya çalıştığını söylemek, üstadına oranla ne oranda başarılı olduğunu söylemek, biraz daha derinlikli yorumlar gerektirir. Ama denebilir ki Kemal Bey de tiyatroları ile ahlâk ve adat eleştirisi yapmak istemiştir. Ama Moliere gibi sahnede ölmez insan tipleri ortaya çıkarmıştır denemez. İkisi de sosyal bir dava peşinde koşmuşlardır tiyatrolarında. Namık Kemal duygusal ilişkilerin ötesine geçmemiştir.

Namık Kemal'in Moliere'nin toplumsal tenkid anlayışına katılmadığı noktalar vardır. "Filhakika seyyiat-ı beşeri hikâye ve hikâye kabilinden olan tiyatrolarda tasvir caizdir; fakat herkesi o seyyiata tahrik edecek tarzda ve hususiyle edyan gibi tehzib –i ahlâk gibi tababet gibi dünya ahiretce medar-ı necat olan mesaili tezyif ve tahkirde değil.. Fransa meşahir-i üdebasından Moliere ve J. J Rousseau zamanlarında etibbanın en büyük hasımlarından idiler. İlm-i tıbbı tezyif ettiler. Evlere gidip hizmetçilere sataşır hekimler tasvir ettiler. Onları dünyada en deni, en yalancı, en edepsiz, en alçak yolda gösterdiler. Hiçbir vakit hiçbirisi bir adem hem hakim, hem tabib, hem şair olsa bile, canını kurtarmağa gittiği bir karının hüsnünü düşünecek kadar eşna-ı mahlukattan olabileceğine dair bir şey söylemediler." (Mektuplar cilt 4, s 661)

Namık Kemal bazı büyük filozoflar ve eleştirmenlerin fikirlerinden haberdardır, ve eleştirel tarzını da onlardan ilhamla belirlemiştir. Çünkü Namık Kemal bir tepki, bir karşı tavrın edebiyatçısıdır. Tavrını belirleyen örnekler batı edebiyatı, tarihi ve siyasi tarihidir. İkisini zihninde karşılaştırdığı için yeni bir edebiyat tarzı, tarihi ve siyasi eleştiri metodu ortaya çıkarmıştır. Hugo, Volter, Montesguiau, Rosu 'yu okumuş, ama onların dil diye bir problemleri yoktu. Fransız dili onların toplumsal veya siyasi eleştirilerine dar gelmiyordu, Namık Kemal ve arkadaşları ise iki sorunla karşı karşıyaydılar. Gelişmemiş edebiyat, iyi yönetilemeyen ülke. İyi yönetim içinde ifade geleneğinin onların anlaşmasına yeterli olması gerekir, bu yoktu. Namık Kemal iki sahada mücadele etti, hem dili yeni bir edebiyata hazırlamak, onu bir kamu oyu oluşturma aracına dönüştürmek, hem de yönetimi ikaz etmek, onu adını saydığımız filozof ve edebiyatçıların hukuk lisanı ile ıslah etmek istedi. Ama böyle bir geleneği ilk başlatan olması ile başarıyı olması imkânsızdı, ve öyle de oldu. Onun tasarladıkları elli yılı aşkın bir süre sonra onun fikirlerine saygı duyan başkaları tarafından gerçekleştirildi.

Batıda eleştiri tarihi boyunca filozofların eleştirmenler ve yorumcular üzerindeki tesirleri devam etmiştir. Barthes Marx, Sartre 'den etkilenmiştir. Bazıları bu tesiri asgari-

ye indirir, bazıları belirsizleştirir. Ama tesiri olduğu muhakkak. Ama o bunların tesirine girdiğini daha sonra bağımsızlaştığını anlatır" Sırasıyla Marx'ın, Sartre'ın, Brecht'in göstergebilim gölgesinde yazdığını, en sonunda da açıkta, yani her türlü öncüden, her türlü örnekçeden, her türlü dizgeden bağımsız bir biçimde yazmaya başladım" (Barthes Yazı ve Yorum s. 7)Çok yönlü bir sanat ve edebiyat adamı olduğu kabul edilir. Eleştiri, Edebiyat, Dilbilim, Göstergebilim, Toplumbilim, Felsefe, Yapısalcılık v. b.

Barthes son dönem Fransız eleşitirisini de filozoflara bağlar. "Yaklaşık on beş yıldan beri Fransız eleştirisi değişik başarılarla, dört büyük felsefenin içinde gelişmiştir. Önce Sartre 'ın eleştiri eserlerini, Baudelaire'i Flaubert'i, Proust, Mauriac, Giraudoux ve Ponge üzerine daha kısa birkaç yazıyı, özellikle de hayranlık verici Genet'yi vermiş olan ve tartışmaya fazlasıyla acık bir terimle varoluşçuluk diye adlandırılagelen eleştiri. Sonra Marxs'ılık yapıtların salt mekanik bir açıklamasını önerdiği, ya da değer ölçütlerinden çok parolalar getirdiği için Marks'ı ilkeciliğin eleştiride ne denli kısır olduğu bilinir" (Barthes, Yazı ve Yorum, s 74)

Batıda bugün eleştiri kavranması imkânsız bir büyük okyanusa dönmüştür. Edward Said, Kış Ruhu isimli eserinde Dünya, Metin Eleştirmen adını verdiği bölümde yüz sayfayı aşkın bir metinde bu ihatası imkânsız eleştiri okyanusunu, farklı meslekleri, uygulamaları anlatır. Burada eleştirinin boyutları sadece edebî eleştiri ile sınırlı kalmamış, çok yönlü çok boyutlu bir perspektiften soruna yaklaşılmıştır. Çok panoramik yorumları bir cümle ile özetlemek imkânsız. Kitaptan aldığım bir odak cümle ile yazarın gözlemlerini zannedersem özetleyebilirim. "Modern ya da çağdaş eleştiriyi neyle karşılaştırmak gerektiğini kestirmek güç olduğu gibi klasik eleştiriyle mi? Geleneksel eleştiriyle mi?Yoksa bir kuşak öncesinin eleştirisiyle mi? Hem eleştiride kuşak ne anlama geliyor? Bırakın profesyonel eleştirmenleri, okurları bile eleştirinin amaçları ya da etkinliği konusunda ortak bir fikirde buluşturmak da neredeyse imkânsızdır. Eleştiri teorisi ile pratik eleştiri arasında sık sık yapılan ayrım daha da sorunludur. Eleştiri alanındaki sofistike polemikçilerin bu ayrımları ele alırken kaba milli etiketlerle (bir yanda Fransız, ya da Avrupa, öte yanda İngiliz ya da Amerikan) yetinebilmeleri ve düşünsel ayrımlar yapılmasını gerektiren çok geniş bir alanı bu şekilde geçiştirmeleri şaşırtıcıdır." (Edward Said, Kış Ruhu, s. 146)

Romancılar

Batıda ve bizde edebî eleştiriyi başlatanların büyük bir kısmı siyasi ve toplumsal eleştirinin içinden gelmiş kişilerdir. Hugo hem bir edebî eleştirmen, hem de bir siyasi eleştirmen, ve de bir dini eleştirmendir. Hugo'nun annesi oğlunu kardeşiyle birlikte küçükken kiliseye göndermez, papazların dini uygulama tarzlarına karşıdır ve Volteryen'dir. Oğlu da daha sonra kiliseyi bir reform sürecine sokmak ister. Ünlü eseri Sefiller 'de kafasındaki kilise ve papaz modelini fiktif bir yapıda ortaya koyar. Bunlar arasına sınır çizmek zordur. Aynı şekilde Ruso bir siyasi eleştirmen olduğu kadar hem, edebî eleştirmen, hem de toplumsal eleştirmendir. Tecer'in kendini bir Mit Adam diye övdüğü Hüseyin Cahit Gürsoy da bir siyaset, edebiyat, din ve sosyal eleştirmendir. Stendhal'in Kırmızı ve Siyah'ı bir roman değil çok yönlü bir toplumsal eleştiri mecmuasıdır. Jülyen klise mekteplerinde okurken öğretilenleri eleştirir" Burada bilginin hiç de mi değeri yok? diyordu; akaidi, mukaddes tarihi, bütün burada okutulan dersleri öğrenmeğe, ancak gösteriş olsun diye bir değer veriyorlar." (Kırmızı ve Siyah 1-243) Klise ile edebiyat sürekli kavgalı Fransız toplumunda, Jülyen ede-

biyata heveslidir. Klise mektebinde imtihan sırasında onun edebiyat bilgisini sorgularlar, ve tongaya bastırırlar" Kilise babalarının sözü edildiği bir sırada kurnaz bir mümeyyiz Jülien'e Saint Jeromeu'n Çiçero'ya hayranlığı üzerine birkaç sual sorduktan sonra Horatius, Virgillius gibi Histiyan dini dışında şairlerin sözünü açtı. Jülien arkadaşlarına sezdirmeden bu şairlerden de birçok parçalar ezberlemişti. Erdiği muvaffakiyet ile kendinden geçti, nerede olduğunu unuttu, mümeyyizin ısrarla sorması üzerine Horatius'un birkaç şiirini ezbere okudu ve ateşle şerhetti. Mümeyyiz onu böyle tam yirmi dakika söyletip tuttuğu tehlikeli yolda iyice ilerlettikten sonra birdenbire tavrını değiştirdi ve ona, dinle ilişiği olmayan bu gibi işlerle vakit geçirdiği, kafasına bir takım faydasız hatta birer cürüm sayılabilecek fikirler soktuğu için acı acı çıkıştı. Jülien ne kadar ustalıkla kurulmuş bir dolaba düştüğünü anlayıp: Hakkınız var monsieur dedi ben aptalın biriyim" (Kırmızı ve Siyah 1-269)

Tolstoy da romanlarında ülkesinin sosyal ve toplumsal problemlerini eleştirir. Diriliş romanında Rus köylüsünün ahlâkî ve iktisadi sefaletini anlatırken, bu sefalete kişisel bir çaba ile çare olmaya çalışır, ama nafile. Papazların halkın dini ihtiyaçlarına ruhsuz bir mekanik davranışla ve paraya dayalı bir heyecanla cevap verdiklerini gözler önüne serer. Rus soylu sınıfının da ananelerden gelen bir kayıtsızlıkla her türlü ahlâksızlığı ve sorumsuzluğu yaptığını anlatır, kendisi de bunlardan biridir. Katyuşa'yı kirletir, bir mendil gibi kenara bırakır, yıllar sonra onu bir mahkemede sanık sandalyesinde görür. Kendisi ise soylu ünvanı olduğu için jüride görev almıştır. Kadını kötü hayata iten onun vurdumduymazlığıdır. Bundan sonra hayatı onu kurtarmak olursa da, Katyuşa mağrurdur, ona hiç de ilgi göstermez. Ama Nehludov her ne olursa olsun dirilmeye karar vermiştir. Tolstoy kahramanının neden dirilme ihtiyacı duyduğunun psikanalizini pek de yapamaz. Pat diye o sorumsuz adam, birden bire vicdan ehli kesilir. Dickens, Oliver Twist romanında İngiliz toplumsal yapısını yanından yöresinden eleştirir. Devlet okullarındaki eğitim maskesi giymiş zulmü ve sefaleti gözler önüne serer. Oliver bir gözlük, bir kamera gibi toplumsal yapının birçok yerine yazar adına girer ve eleştiriler yapar. Sadece bir küçük kesitle batı romanının ham, yersiz, olumsuz, dengesiz olanı gösteren önemli bir eleştirel araç olduğunu belirlemeye çalıştık. Ruso da insanları tanıma fırsatını roman ile bulduğunu anlatır.

Henry Fielding'in Tom Jones'i adeta ahlâkî bir perspektiftir. Eserde onlarca filozof vari özlü yorumlar vardır. Eser büyük oranda toplumda taşlaşmış ahlâkî ve dini telakkileri değiştirmeye çalışır, ama bir roman mantığı içinde.

Bizim romanımıza gelince, romanımızda toplumsal yapıyı sorgulama mantığı gelişmemiştir denebilir. Tanzimat romancıları evlilik ve aşk konularındaki yanlış uygulamaları eleştiren kurgular geliştirmişlerdir. Servet-i Fünun romanı da aynı konulara realist ve natüralist perspektif getirmiş, ama romanlarda iyi kötü dengesini kuramadığı için romanın ahlâka mı yoksa başka bir şeye mi hizmet ettiği netleşmemiştir. Zola'nın sanat adına yaptıklarını, Fransız mahkemesinin başka türlü yorumlaması gibi. Romanımıza eleştirel bir göz ancak İkinci Meşrutiyetten sonra girmiştir. Eleştirel gözlerin en ciddisi Halide Edib'in gözüdür. Reşat Nuri de yabana atılmaz bir eleştirel kurgucudur. Çalıkuşu, Acımak Anadoluya ve sorunlarına tutulmuş ciddi eleştirel aynalardır. Bizde sanat ile sistem, edebiyatla siyaset bağımsız olmadığından romancı her zaman çıkarlarını hesaba katarak konuşur. Başka türlü olsaydı, başka türlü olurdu. Kamera bağımsız olsa da, onun arkasındaki göz yine bir zihniyete göre seçicidir. Yakup Kadri, Osmanlı dönemi ile ilgili romanlarında, devir romanlarında ol-

dukca müşahhas eleştiriler yapar. Eleştirileri Cumhuriyet yıllarına gelince daha da sertleşir, ve ümitsizleşir. Yaban, Ankara, Panorama da olduğu gibi. Özellikle son iki romanda Cumhuriyetin ilk ve ondan sonra gelen idareci neslinin modern ve bohem hayat içinde nasıl ideallerini kaybedip, lükse ve tantanaya boğulduğunu acı biçimde yorumlar. Günümüz romanında Ahmet Altan, Orhan Pamuk, Sepetçioğlu, Bahadıroğlu, Sevinç Çokum, Adalet Ağaoğlu Attila İlhan da romanlarında eleştirel bir perspektif kullanırlar, ama maskelerini kullanmakta farklılık gösterirler. Bazıları kağıttan, bazıları tenekeden, bazıları ise demirden maskeler kullanırlar. Bunların en cesurları yine de Orhan Pamuk ile Ahmet Altan 'dır. Ahmet Altan Sultan Abdühamit 'ten bahseden bir düzine roman içinde ilk defa onu olduğu gibi gösterir. 31 Mart hakkındaki kitabi görüşü sorgular. Orhan Pamuk ise ona göre daha felsefi, fikri ve kültürel bir romancıdır. İki romancıda da fon biraz cinsel ilişkilerin dozu ile alacalaşır.

Eleştirmenler

Batı eleştiri tarihinde birçok eleştirmen vardır. Bunların tamamının eleştiri alanına getirdikleri yeni bakış açılarını özetlemek bile çok uzun yorumlar zincirini oluşturur. Bunlardan bazılarına dikkat edebiliriz. Blanchot II Dünya savaşı sonrası Avrupa edebiyatının özgün, esrarlı ve derin figürü. O hiçbir toplumsal etkinliğe katılmayarak bir yazı ermişi olarak hayatını sürdürmüştür. O Montaigne gibi alışverişini geçmişle sınırlı bir alana kaydırıp, mesafeli durmayı seçmemiştir. Gününün yazarlarını, kitaplarını en son döneme kadar yakın takipte tuttuğu göze çarpar. Onun perspektifini öncüllerinden Valery ve Heidegger'inkine ardıllarından Derrida'ya yakın görebiliriz. Yine de o en çok kendine benzer. O edebiyata ve sanata kişisel güzergahından bakmayı seçerek sürdürdü. Analitik bakışa karşı olmamanın ötesinde uzak da durmaz. Bütün eleştiri araçlarına ilgisiz durmadı, gerekeni kullandı. Enis Batur'un da sanatçı ile ilgili bir tanıtıcı yazı yazdığı Yasınsal Uzam'ı 1993 de yayınlandı. Eser yazarın duruşunu en iyi dile getirecek bir tanık olarak kabul edilir. O postmetafizik bir yazı düşünürüdür. Yazarın boşluktan, sessizlikten anlamı çekip çıkarma deneyimi, deşifre çabasına girdiği, Rilke'de, Kafka'da, Becket'te, Duras'ta, en çok da Mallarme'de biçimlenen bir arı yalnızlıktır. Anlatıcılığından da beslenen, deneme-eleştiri bağlamında seyrek görülen bir üslubu vardır. Metni yazarından koparmaz. Eseri bir klavuz niteliğindedir. Kitaptaki Temel Yalnızlık isimli yorumlar zincirinde eserin yalnızlığını anlatır. Önceki neslin yazar eserini bitirdiğinde artık o da bir okuyucudur, bakışına o daha ileri bir boyut getirir ve çalışmanın bitmemişliğini ilke olarak benimser, bitmemişlik aklın egemenliğini geliştirir. Bir şeyi bitmiş diyerek elini kolunu ve yorumu bağlamak değildir eleştirmek.

Alışılmış yorumları bir kenara iter, metafizik bir metin çözer gibi yorumlar eseri veya yazarı. Mesela söz için şöyle der"Sözün kendisi hiçbir zaman başlamaz, ancak hep yeniden söyler ve hep yeniden başlar" (Yazınsal Uzam s 33)Yazan kişi de aynı gariplikle yeniden keşfedilir." Ve yazan kişi bitmez tükenmez ile ardı arkası kesilmeyeni kavramış onu söz olarak işitmiş, onunla uzlaşmaya varmış, isteğine boyun eğmiş, onda kendini yitirmiş ve onunla birlikte onu gerektiği gibi sürdürmüş olmak için onu durdurmuş, bu kesilme içinde onu anlaşılabilir kılmış, onu bu sınıra sıkı sıkıya bağlayarak dile getirmiş, onu ölçerek ona egemen olmuş kişidir aynı zamanda."(aynı eser aynı, sayfa)

Kitabı okudukça yazarın üzerinde daha önce düşünülmüş şahıs ve eserleri, kav-

ramları, temaları özellikle seçtiğini görmekteyiz. Mallarme, Kafka, Rilke, Ölüm, esin, temel yalnızlık, imgelem, uyku, gece gibi konular, şahıslar, tabiatın çıkmaz ve esrarlı anları, dünya sanatının esrarlı insanları özellikle seçilmiştir. Kafka, Rilke ve Mallarme varlıkla varlık ötesinin arasında kalmış gibidirler, ama buradan çok oraya yakındırlar. Yazar da bu berzahta kalmış adamları ve metafiziğe yakın konuları uyku, gece, ölüm, esin, yalnızlık, imgelem seçmesi gerçekten onun bir edebiyat yalnızı, merdümgirizi olduğunu gösterir. O adeta varlık ötesinden dün-bugün-yarından oluşan zamanın akışına felsefî bir gözle bakar.

İngiliz şairi Coleridge, hayatının büyük bir kısmını şiirle uğraşarak geçirdiyse de dünya onu bir şair olarak değil bir eleştirmen, bir düşünür olarak bilir. Denemelerinin beşinci bölümünde büyük ozan olmak için büyük filozof olmak lazım geldiğini söyler. Felsefe onun yaşam boyu ilgilendiği şeydi. Çağdaşları ve ondan sonra gelenler şiir kadar felsefe konularına getirdiği aydınlık için de ona borçludur. Coleridge şaşırtıcı becerileri olan bir deha sahibi idi: Ozan, eleştirmen, konuşmacı, fizikötesi bilgini, bilim adamı ve Tanrıbilimci. Yaşadığı çağın bütün bilimlerine ilgi duyan, sınırsız okuma isteğiyle her konuya el atan üstün yetenekli bir insandı. Hamlet'in babasını öldüren ve onun yerine krallık tacını giyen amcasına karşı bir eyleme geçemeyişini düşünme yetisinde bir denge bozukluğu olmasına bağlar. Coleridge okuldan aldığı bu ivme ile klasik dünyanın bütün üstün yapıtlarını tanır ve onlardan edindiği sanat sezgisi ve bitmek tükenmek bilmez okuma isteğiyle kazandığı bilgilerle eleştiri alanında önemli yerine oturur. Yine büyük bir eleştirmen olan T S Eliot a göre Coleridge, "İngiliz eleştirmenlerinin belki en büyüğü ve bir anlamda sonuncusuydu" Yine Eliot" Bugünün eleştirmeni Coleridge'de birçok ortak yanlar bulur. Bugünün eleştirisinin doğrudan doğruya Coleridge'den geldiği söylenebilir." der.

İngiliz eleştiri geleneğinin son dönem eleştirmenlerinden biri Eagleton'dur. Eleştiri ve İdeoloji isimli eserinde yeni bir eleştiri teorisi ortaya koyar. Esere Murat Belge bir tanıtma yazısı yazmıştır. Bir diğer kitabı Eleştirinin Görevi ismini taşır. Eserde eleştirmen I8 yüzyıldan başlayarak günümüze İngiltere'de eleştiri kurumunu aşırı seçici bir eleştiri tarihinin yardımıyla göstermeye çalışır. (Eleştirinin Görevi, s. 9)Üç yüz yıllık eleştiri tarihini gözden geçirerek eleştirmen ve eleştirinin misyonunu farklılıkları ortaya koyan örneklemelerle anlatır. Sadece bunu yapması onun büyük bir eleştirmen olduğunu ortaya koyar.

İtalyan postmodern eleştiri geleneğinde önemli bir sanatçı olan Umberto Eco, Yorum ve Aşırı Yorum isimli eserinde eleştirinin mantık çizgisini belirlemeye çalışır. Eserin bazı yorumları Namık Kemal'in Ziya Paşa'nın Harabat isimli antolojisini eleştirdiğindeki İran edebiyatının aşırı yorumculuğunu tenkid etmesine benzer. İran şiirinde olay ve kişi tasvirleri aşırı yorumdur, ve Türk edebiyatında aşırı yorumlara neden olmuştur.

Yine Avrupadan bir eleştirmen siması Lucaks'dır. Avrupa Gerçekçiliğine Giriş, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Tarih Tasarımı, Roman Kuramı ve üç ciltlik estetik isimli eserleri ile özellikle edebiyat eleştirisinin metodolojisini yapmakla birlikte, eleştirel örnekler de verir. Lucaks'ın büyük bir eleştirmen olduğu konusunda bütün Avrupa eleştiri dünyası müttefiktir. Marksist bir eleştiri perspektifi ile Avrupa edebiyatını sadece o yorumlamış ve doğmatik kalmamıştır. Onun hayret edilen başarısı da bu uzlaştırmayı nasıl yaptığıdır.

Bizim eleştiri serüvenimiz Tanzimat'la başlar. Namık Kemal siyasi, sosyal, tarihi, dini, edebî anlamda bir çok yönlü eleştirmendir. Edebiyatın yenileşmesi ka-

dar, sisteminin de yenileşmesinden yanadır. Her iki değişimde de metod açısından isabetli hareket edememiştir. Edebiyatın yenileşmesinde estetik bir zevk değişiminden ziyade eski yeni kavgası yapmıştır. Sistem konusunda da kendi içinde değişen bir mantıklı düzen değil, ihtilalci mantığı ile düşünmüştür. Ziya Paşa, Ali Suavi de aynı yolun yolcusudurlar. Ali Suavi tek başına ihtilal yapacak kadar muvazenesizdir, bunu hayatı ile öder. Abdülhak Hamit şiirimizin yeni hedeflere doğru gitmesinde eleştirel seçici bir tavır ve ayıklayıcı davrandığı için önemli bir eleştirmendir. Dönemin en önemli eleştirmeni Ahmet Mithat Efendi'dir, kültürel değişmenin siyasi değişmeden önde geldiğine inanmış ve bu değişmeyi yapmak için çok yönlü bir eleştirel tutum takib etmiştir. Namık Kemal onu sistemle kavga etmediği için mektuplarında sürekli alaya alarak ona haksızlık eder. Mithat Efendi gibi bir insanı alenen tezyif etmek hiçbir insaf ölçüsüne sığmaz. Mithat Efendi tek başına birçok insanın yapmadığı hizmeti bu millete yapmıştır. Bunların hepsini görmemezlikten gelmek eleştirel tavır değildir. Ama Namık Kemal romantik mizacı gereği böyle davranır. Samipaşazade, Namık Kemal kadar erkekçe değilse de yönetenlere sataşmaktan zevk alır. Tanzimatçılar ellerinde mükemmel bir reçete olmayan maceraperestlerdir. Yüzyılların devlet geleneğini arzuları ve ihtirasları için ellerinden gelse darmadağın edecek durumdadırlar. Edebiyat geleneği konusunda da onlar radikaldirler, herşeyi birden değiştirmeye güçleri yetmediğinden yıkmak isterler. Eskiyi kendi içinde değiştirmeye değil yıkmaya çalışır, modern dönem edebiyatını köksüz bırakırlar.

Cumhuriyet döneminde önemli eleştirmenler Fuat Köprülü, Tanpınar, Nurullah Ataç ve Mehmet Kaplan'dır. Fuat Köprülü, arama, tasnif, eleştiri ve telif noktasında eşsiz bir eleştirmendir. Nurullah Ataç, izlenimci karakterli eleştirileri önemlidir. Ancak mizacı ve belgesel konuşmadan çekinmesi onu bazan çok ileri bir izlenimci yapar. Mehmet Kaplan, Türk edebiyatı eleştirisine ilk defa yorumculuğu getiren, edebiyat metinlerini yeniden keşfeden adamdır. Onun da ideal fert, ideal millet, cemiyet ve edebiyat perspektifine göre yaptığı muhtelif alandaki eleştirileri klasik niteliğine haizdir. Özellikle ele aldığı alanlardaki panoramik hakim bakışını tekrarlayacak ve geliştire cek adam yoktur. Tanpınar, edebiyat tarihindeki estetik-eleştirel ve comperatif tarzı ile bir gelmiş bir gitmiş adamdır. Sanatçı, edebî metin yorumlarında, denemelerinde ideolojik perspektiflerin aksine daima daha güzeli arayan, alalade olmaktan kaçınan bir yol izlemekte ve harici ve dahili itici heyecanlar dışında yaşadığı tarihsel ve coğrafi maceraya göre düşünen bir aydın tipi ortaya çıkarmıştır. Yahya Kemal ve Mehmet Kaplan ekolünün devamı olan ve üniversitelere yayılmış üniversite hocalar zinciri de akademik bir eleştiri ananesi oluşturmuşlardır.

Murat Belge de Türkiyede eleştiri disiplininin ve estetiğinin oluşması için çeviri eserlere önsözler yazmış, ve eserler telif etmiştir ve etmektedir. Ancak eleştiri ve ilgi alanı bir sarmaşığa dönmüştür. Mesela bunlardan Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme isimli eseri önemlidir. Saydıklarımızın her biri bir cümle ile anlatılamayacak çok yönlü eleştirmenlerdir. Batı dünyası Milattan Önce Dördüncü Yüzyılda yazılan Poetika'dan bugünün nonfiction metinlerine kadar bütün metinlerini eleştirel gözden geçirmiş ve çok farklı perspektiflerde eleştiri ekolleri, teorileri ortaya çıkarmıştır. Bizim edebiyat geleneğimiz de batı gibi 2500 yılı aşkın değilse de bin beş yüz yıla yakındır. Türk edebiyatı eleştirmenlerinin en önde gelenleri bile bir iki yüzyılı ihata edecek anlamda eleştirel hakim bir perspektife sahip değildirler. Cumhuriyet döneminin roman eleştirmenleri son yirmi otuz yılın eserleri üzerinde dururlar, sade-

ce Fethi Naci yüz yılllık roman tarihimizi denetleyen bir geniş panoramik bakış kullanır. Özetle bu konuda çok şey söylenebilir, biz de büyük eleştirmen olmayışı edebiyat geleneğimizden ve sürekli medeniyet dairesi ve araçlarını değiştirmemiz yüzündedir. Avrupa milletleri hep aynı coğrafyada yaşamış ve aynı kültürü devam ettirdiklerinden edebiyat metinleri savrulmamış, eleştirmenler de bu yüzden hakim perspektiflere sahip olmuşlardır.

KAYNAKLAR

Adorno, Theodor, Eleştiri Toplum Üstüne Yazılar, Belge Yayınları, Mayıs 1990

Barthes, Roland, Yazı ve Yorum, Mart 1999, Metis

Belge, Murat, Chpristopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme, Birikim Yayınları 1997 İstanbul

Blanchot, Yazınsal Uzam, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, İstanbul 1993

Cevizci, Ahmet, 17 Yüzyıl Felsefesi Tarihi

Coleridge, Denemeler, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, Kasım 1993, İstanbul

Daiches, Davıd, Critical Approaches to Literature, Longman, 1981

Dickens, Charles, İki Şehrin Hikâyesi, Oda, İstanbul 1998

Eagleton, Eleştirinin Görevi, Ark, 1996 İstanbul

Eco, Umberto, Yorum ve Aşırı Yorum, İstanbul Can 1996

Eliot, Edebiyat Üzerine Düşünceler, Kültür Bk Y 1983, Ankara

Kant, Emanuel, Salt Aklın Eleştirisi, İstanbul 1997

Lucaks, George, Tarih Tasarımı İstanbul 1998

Avrupa Gerçekçiliğine Giriş

Estetik 1-4 Cilt, Payel 1997

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Ekim 1975, Payel

Rousseau ve Liberalizm, İstanbul 1975

Eric, Hobswawm, Devrim Çağı, Dost, Ankara 2000

Montesgueu, Kanunların Ruhu, 1-2

Öztürk Yaşar Nuri, Kuşadalı İbrahim Halveti, 1982 İst

Said, Edward, Kış Ruhu, Metis, 2000

Stendhal, Kırmızı ve Siyah, M E B, 1998

Tanpınar, 19 Yüzyıl Edebiyat Tarihi, İstanbul 1976

Tansel, Fevziye Abdullah, Namık Kemal'in Mektupları, 1-4 Türk Tarih kurumu Y, 1967, Ankara

Tolstoy, Diriliş, İstanbul 1976

Uç, Himmet, Ahmet Mithat Sanatı ve Edebiyatı Ankara, 2000

NURULLAH ÇETİN

ÖZNEL/İZLENİMCİ ELEŞTİRİ

"İyi bir eleştirici, şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır. Nesnel sanat olmadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur."
(Anatole France)

İzlenimci eleştiriye "öznel eleştiri" de denmektedir. "Öznel", "özneye bağımlı olan, özne tarafından belirlenen" demektir. Eleştiri anlayışlarından biri olan öznel eleştiri, okuyucunun eser karşısında kendine göre oluşturduğu değer yargılarını esas alan bir yaklaşımdır. Bu, çok sistemli bir yapısı ve ilkeleri olan bir yöntem değildir. Buna göre okuyucu ve onun kişisel zevki, hoşlanıp hoşlanmaması belirleyici unsurdur. Eserin şekil ve muhteva özellikleri genel kabul görmüş nesnel ilkelere göre değil, her okuyucunun bilgi, kültür ve estetik zevk seviyesine göre belirlenir. Okuyucu kendince güzel bulduğu eseri "güzel", "iyi" ya da beğenmediği eserleri "kötü", "başarısız", "çirkin" gibi sübjektif değer yargılarıyla değerlendirir.

İzlenimci eleştiri, eleştirmenin edebiyat eserinde kendi izlenimlerini ortaya koyması faaliyetidir. Edebî eser, bir araçtır; amaç, bu eser kanalıyla eleştirmenin kendi izlenimlerini ortaya koymasıdır. Adeta eleştirmen, yeni bir edebiyat eseri kaleme alır. Eleştirdiği eser de ürettiği yeni eser için bir çıkış noktası oluşturur. Eleştirdiği eserle okuyucu arasında bilgisel değil duygusal ve düşünsel bir bağ kurmaya çalışır.

İzlenimci eleştiri, eleştiriye konu olan eserin edebî değerini, şekil ve muhteva özelliklerini, iç, teknik ve estetik zenginliklerini ortaya koymada fazla bir katkı ve fayda sağlamaz. Bu tür metinleri bir eleştiri yazısı olarak değil; ancak deneme yazısı olarak okumalıdır.

İzlenimci eleştiride eleştirmen, bir yargıç tavrı içindedir ve olumlu olumsuz yargılar verir. Kimi zaman emredici konumdadır. Eleştirmen, "sevdim/sevmedim, beğendim/beğenmedim, güzel/çirkin gibi kesin yargılar verir. Bu yargılarının gerekçelerini açıklamak zorunda olmadığı gibi sorumluluk sahibi de değildir. Okuyucu ondan değerlendirmeleriyle ilgili olarak açıklama yapmasını, gerekçe göstermesini ve kanıt getirmesini beklemez. Çünkü okuyucu o eleştirmenin bilgisine, kültürüne ve estetik düzeyine güveniyorsa onu ciddiye alır ve onun verdiği karar ve yargılara uyar. İzlenimci eleştirmen, okuyucu nezdinde bir beğeni ölçütü olarak ya kabul edilir ya da edilmez.

Eserin nasıl yazıldığı değil; metnin okuyucu üzerinde bir bütün olarak bıraktığı etki önemlidir. Eleştirmen, somut olarak ortaya koymadığı nedenlerine ve gerekçelerine dayalı olarak sevip sevmediği yönündeki kararını vermekle yetinir. Eleştirmen, yargısının hesabını vermez, kendini kanıtlamak ve açıklamak zorunda hissetmez. İzlenimci eleştiride ulaşılan sonuç, hüküm cümleleri hâlinde sıralanır ama o sonuca hangi yollardan varıldığı, ne gibi gerekçelerle o yargılara ulaşıldığı belirtilmez. Bu bakımdan izlenimci eleştirinin okuyucu için, sanat alımlayıcısı için eğitici bir işlevi olamaz; salt eser seçiminde yönlendirici bir katkısı olabilir.

İzlenimci eleştiri, daha çok konusu edebiyat olan deneme metinleridir. Dolayısıy-

la bu tür eleştiri, deneme türünün pek çok özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Öznel eleştiri, daha çok deneme yazarlarının benimsediği bir tarz olup, okudukları eserle ilgili tamamen kişisel düşünce, duygu ve izlenimlerini yazarlar. İzlenimci eleştirmen için çalışmasına konu olan eser, yeni fikirler ve duygular üretmesine, yeni heyecanlar oluşturmasına bir vesile olmuştur. Eser ve yazarı geri plânlarda kalır. Onun için bu tür eleştiri metinleri bilimsel bir mahiyet taşımazlar, adeta birer deneme hüviyetindedirler. Dolayısıyla izlenimci eleştiride eleştiri de bir edebiyattır, yani edebî bir tür olarak kabul edilir. Eleştirmen, hakkında yazı yazdığı şiir, hikâye ve romandan yola çıkarak yeni bir edebî ürün ortaya koyar.

İzlenimci eleştirmenlere göre her edebî eser, kendi başına özgün, yegâne, biricik bir üründür. Onun için eleştiride kurallara dayalı genellemelere gitmeye elverişli bir durum yoktur. Bu bakımdan salt o eserle ilgili izlenimleri aktarmak yeterlidir.

Bu eleştiri anlayışına sahip olanlara göre eleştiride bilimsel ve nesnel yaklaşımlar, eserin sanat değerini giderir, eserin büyüsünü bozar, güzelliğini uçurur. Estetik değer, mutlak ölçülere sahip bilimsel ve nesnel kalıplara sığdırılamaz.

İzlenimci eleştiride değer yargılarını belirleyen temel etmenlerden biri de eleştirmenin eser ve sahibi karşısındaki duygusal tutumudur. Eleştirmen, eserin kendisinde oluşturduğu duygusal etkiye bağlı kalarak yargısını verir. Bu da çoğu zaman sağlıklı sonuçlar doğurmaz. Duygusal tutum, şartlara, durumlara bağlı değişken bir yapı arz ettiği için eleştiride sağlıklı değerlendirmelerin ortaya çıkmasını engeller.

Bu eleştiri anlayışı pek itibar görmemiştir. Çünkü meselâ bir kişinin ideolojik yaklaşımına uymadığından dolayı onun "kötü" olarak değerlendirdiği bir eser, gerçekte çok iyi ve başarılı bir edebiyat eseri olabilir. Yine aynı şekilde bilgi ve kültür seviyesi düşük bir okuyucunun anlamadığından dolayı olumsuz yargılarla değerlendirdiği bir eser, gerçekte önemli bir ürün olabilir. Ayrıca öznel eleştiri evrensel nitelikli değildir. Kişiden kişiye, zamandan zamana değişebilir özelliğe sahiptir. Meselâ bir kişi, bir zaman okuyup beğendiği bir eseri başka bir zaman beğenmeyebilir. Çünkü insanın bilgi, kültür ve zevk düzeyi ya da ruhsal durumları zamandan zamana, mekândan mekâna değişebilir.

İzlenimci eleştirinin en önemli açmazlarından biri, göreceliliğe meydan vermesidir. Eleştirmenin kendine özgü bireysel donanımına bağlı olarak verilen yargı, herkese uymayabilir. Herkesin bilgi, kültür, sezgi donanımı farklıdır. Ayrıca kişi, farklı ruh hâllerine sahip olduğu dönemlerde eser karşısında farklı algılara sahip olabilir. Diğer yandan eleştiri faaliyetinde duygusal tavırlar rol oynayabilir ve bu da eserin hakkının yenmesine sebep olabilir. Eleştirmen, bir sebepten sanatçıya kızmışsa ya da sevmiyorsa bu tutumunu eleştirisine yansıtacaktır ve sonuçta yanıltıcı, saptırıcı, garazkâr yargılarla sanata haksızlık yapılacaktır.

İzlenimci eleştiri zekâsı güçlü, sezgisi derin, kültürel birikimi yoğun insanların elinde faydalı olabilirse de bu değerlerden yoksun insanlar, sığ ve yanlış yargılara ulaşarak sanat ve edebiyat adına zararlı olabilirler.

Öznel eleştiriyi besleyen ve yaygınlaştıran bir başka etmen ise, ideolojik kaygılardır. İdeolojik düşünceyi önceleyen eleştirmenler, eserde öncelikle kendi ideolojik düşüncesini doğrulayan motifler ararlar, bulurlarsa överler, bulamazlarsa yererler. Çıkış noktası ideoloji olunca eserin edebî değeri çok geri plânda kalır.

Rauf Mutluay (1925-1995), öznel eleştiri konusunda şu açıklamaları yapar: ”Nesne; ”kişi ya da kimse ile anlatılan varlıkların dışında kalan ve ağırlığı ile kütlesi olan her türlü varlık, nen, şey, obje” demek. Nesnel; nesne ile ilgili, nesneye değgin”. “Öznenin düşünce ve duygularına değil, nesnelerin gerçeğine dayanan, objektif”. Önce şu var: Sanat eseri; şey değildir, nen değildir, kişi ve kimseyle ilgilidir; onun için de ilgisiz ve en azından duygusuz kalınamaz ona karşı. O zaman da nesnellik, yalnızca bir terim diye dolanır durur, istediğini anlasın isteyenler. Ben öznelden yanayım. Gene sözcük köküne dönerek; öze (has), özek (temel), özel (hususî), özellik (hassa), özellik (hususiyet), özlük (zatî), özerk (muhtar), özgü (mahsus), özgül (nevi), özgün (orijinal), özgür (serbest, hür) özlü... sözcüklerin hepsi öze bağlı: Öznellik gibi hepsi sanatın kişiliğine uygun yakışıklıkta. Söz anlamı: “Nesnelerin gerçekliğine değil, öznenin (hem yaratıcı, hem yorumlayıcı için anlıyorum.) düşünce ve duygularına dayanan ”Hiçbir sanat eserine yaratıcısı olan insanı ve ona yaklaşmış olan kendimi hiçe sayarak nesne gibi ilgisizce bakamam, elimden gelmez bu.” (Doğan Hızlan, *Söyleşiler*, 1997, s.180)

Klâsik Türk edebiyatında “Tezkire” adıyla çıkan eserlerde şiir eleştirisine ilişkin bazı kısa ifadelere yer veriliyordu. Bu tür eleştirel ifadeler genellikle izlenimci eleştiri anlayışını yansıtırlar. Buna örnek olmak üzere Sehî Bey’in *Heşt Behişt* (Hazırlayan: Mustafa İsen, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul 1980) adlı tezkiresinden seçtiğimiz bazı cümleleri aktaralım:

“Gerçekten güzel söylenmiştir. Daha sonra pek çok nazire yazılmış olmasına rağmen, hiçbiri bu güzelliğe ulaşamamıştır.”(s.81)

“Bu mesnevilerde başarılı olmuştur. İkisi de eşsiz kitaplardır. Hoş tabiatlı, zihni pak şairdir. Mesnevileri gazellerinden daha üstündür.”(s.83)

“Hoş tabiatlı, gazelleri güzel, beyitleri eşsiz, nazmı akıcı, üslûbu nefis olup, Türkçe, Arapça, Farsça şiirler söylerdi.“(s.87)

Tanzimat’tan sonraki Türk edebiyatında da izlenimci eleştiri anlayışı uzun yıllar devam etti. Türk edebiyatında 1950’lere kadar aşağı yukarı genellikle izlenimci eleştiri anlayışı egemen olmuştur. Bu tarihten sonra ise nesnel eleştiri anlayışı başat bir öge olarak belirginlik kazanmakla beraber izlenimci eleştiri de bütün bütün ortadan kalkmamıştır. Fakat öznel eleştiri, çoğu zaman yazarların birbirine saldırı hatta küfür etme aracı olmuş, eserin edebî değerinden çok, sanatçının kişiliğine yönelik alay ve hakaret yazıları hâlinde tezahür etmiştir. Bu bakımdan öznel eleştiri yazıları bazen çirkin polemik metinlerine dönüştü.

Türk edebiyatında Cumhuriyet döneminde öznel eleştirinin en önemli temsilcisi Nurullah Ataç (1898-1957)’tır. Ataç, başkalarının eserlerini tahlil etmeyi, onların manasını açıklamayı, tanıtmayı uşaklık olarak kabul eder ve eleştiri yazılarında amacının kendi şahsî sanat anlayışı doğrultusunda eserle ilgili şahsî düşüncelerini ortaya koymak olduğunu belirtir. Ona göre eleştirmen eserde mükemmelliği aramalı, bulamadığı zaman kusurlarını söylemelidir. (Niyazi Acun, “Nurullah Ataç Diyor ki”, *Resimli Ay*, S.4, s.1-7)

Öznel eleştiri yöntemini benimseyenler arasında Suut Kemal Yetkin, Sabahattin Eyüboğlu, Rauf Mutluay, Oktay Akbal, Doğan Hızlan gibi yazarları sayabiliriz.

HİLMİ UÇAN

DİL, YAZAR, METİN, ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA YAPISALCILIK

Son kırk yılın düşün dünyasında en çok kullanılan sözcükler hangisidir denilse, belki de yanıt "yapı", "yapısalcı", "yapısalcılık" olacaktır: "Bu bir yapısal sorun"; "önce yapıyı görmek gerekir"; "yapısal anlayış", "yapısalcı yaklaşım"… Bu sözcük ve kavramlar bilinçli veya bilinçsiz gündelik yaşamda da joker sözcük ve kavramlar olarak kullanıldı. Bir boşluğu doldurmak, bir sıkıntıyı açıklamakta ilk akla gelen, ilk kullanılan sözcükler oldu. Nedir "yapı" (structure), "yapısalcı" (structuraliste) "yapısalcılık" (structuralisme) ve "yapısalcı yaklaşım" (approche structuraliste)?

"Yapı" sözcüğü çoğu zaman bana hep bir sıkıntıyı, kültürel bir sıkıntıyı, insanın kendisini ifade etmekte zorlandığı, açmazlarını açıklamaya çalıştığı anda kullandığı bir sözcük, bir kavram olarak göründü. Yapısalcılığı, varoluşçu felsefenin enkazı üzerine kurulan, II.Paylaşım Savaşı'ndan sonra yaygınlaşan, bunalımdaki Batı'lı insanın, insanı, insanın derinindeki özü yeniden kavrama; evreni, nesneleri yeniden anlamlandırma çabası olarak tanımlasak yanılır mıyız?

Yapısalcılık bir akım mıdır? Bir araştırma yöntemi midir? Yazınsal bir tavır alış mıdır? Bütün bilim dallarını etkileyen; insanı, evreni, nesneleri açıklayan bir özfikir (doktrin) midir? Kökeninde neler ve kimler var? Dil, metin ve yazar hakkında neler düşünürler? Bu ve benzeri soruları yanıtlamak için öncelikle bu kavramların kökenindeki isimlere bakmak, "yapı" ve "yapısalcılık" kavramlarına açıklık getirmek gerekiyor.

YAPISALCILIK VE YAPI KAVRAMI

Yapısalcılık 1950'li yıllarda Avrupa'nın gündemine oturur; 1960'lı yıllarda Foucault, marxist düşünür Althusser, R.Barthes ile bir geçiş dönemi yaşar ve bütün dünyada bir yaygınlık kazanır. Kökeninde İsviçreli dilbilimci *F.de Saussure*, *C.Lévi-Strauss, Vladimir Propp ve Rus biçimcileri, Trubetskov, Roman Jacobson;, Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Jacques Lacan, Louis Althousser, Jacques Derrida, Michel Foucault* vb. isimler var. Doğal olarak, bu isimler hep aynı şeyleri söylediler, hepsi aynı anlamda "yapısalcı"dırlar demek istemiyoruz. Farklı, eleştirel şeyler söyleseler de yapısalcılığın oluşmasına ve gelişmesine, yaygınlık kazanmasına katkıda bulunan kişilerdir bunlar.

İnsanlar nasıl konuşur, nasıl anlaşır? Dilin kökeninde ne var? Nesneler nasıl adlandırılır, nasıl anlamlandırılır? Bir metin nasıl anlamlandırılmalı? Dili düşünüp şaşırmayan var mı?

Yapısalcılığın ilk çıkış noktasında da dil üzerine düşünenler, dili bir inceleme nesnesi olarak kabul edip dile açıklamalar getirmek isteyenler, dilbilimsel yöntem var; dili, dil incelemelerini "bir model olarak" almak; "her şeyi dilbilim terimleri yoluyla bir kez daha düşünmek" isteği var. "Şaşırtıcı olan şey, öyle görünüyor ki, bugüne

kadar hiç kimsenin bunu yapmayı düşünmemiş olmasıdır yalnızca; çünkü bilincin ve toplumsal yaşamın bütün öğeleri arasında dil, henüz belirlenmeyi bekleyen türden benzeri olmayan bir ontolojik önceliğe sahip gibi"dir[1].

Dil, dilbilim deyince ilk akla gelen isim ise **F.de Saussure**'dür. F.de Saussure'ü (1857-1913) dilbilim alanında öne çıkaran yapıtı, ölümünden sonra 1916 yılında yayınlanan *Genel Dilbilim Dersleri*'dir. Saussure'ün dilbilime getirdiği ilkelerle gelişen yeni bir dilbilim anlayışı, yapısalcılığın da temelini oluşturur.

Saussure "**dil**"i, var olan nesnelere sadece etiket yapıştıran bir katalog olarak görmez. Böyle olsaydı, bir dilin sözlüğünü ezberleyen o dili bilmiş olurdu. F.de Saussure ilk defa "dil sadece kendi düzenini tanıyan bir **sistem**dir"[2] diyerek "dil"i satranç oyununa benzetir. Satrançtaki taşların tek başlarına bir anlamı olmadığını, taşların plastik veya metal ya da tahtadan olmasından çok, kendi aralarındaki ilişkilerinin oyunu kurduğunu, bir anlam ürettiğini, oyuncunun bu taşların hareketine göre şah veya mat dediğini düşünür. Satranç tahtası ve taşlar somuttur; oyunun kuralları ise soyuttur. Saussure burada soyut kurallara öncelik verir. Çünkü somut olanı, satranç tahtasını ve piyonları anlamlı kılan "oyunun kuralları"dır, göstergeler arasındaki ilişkidir, soyut alandır.

Doğu'nun kültürel birikiminde "lafız"/"mânâ şeklinde bir ayrım var: "İnsan akciğeri tarafından itilip ses yollarından geçen havanın, ağzı terkettiği zaman meydana getirdiği **titreşim,** 'lafız' adını alır." Lafızlar "bir zihin suretini karşılarlarsa her lafız, **anlam**a delalet etmiş olur"[3]. Daha eski bir kaynakta da "Lafız, bazı harfleri kuşatan **ses**tir; "söz" (kavil), **mana** üzerine delalet eden lafızdır"[4], anlamdır denilir.

Saussure, dilsel göstergenin niteliğinden söz ederken bu ayrıma, "lafız/mana" ayrımına çok benzeyen bir ayrım yapar: **Gösteren/Gösterilen**. "Gösteren"in işitim simgesi; "gösterilen"in ise kavram olduğunu söyler. "Bu iki öğe birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve birbirini çağrıştırır. (…) Kavramla işitim imgesinin birleşimine **gösterge** diyoruz"[5] diyerek "gösteren", "gösterilen" ve "gösterge"nin tanımını yapar.

Saussure, göstergeyi bu şekilde tanımladıktan sonra, göstergenin özelliklerinden söz eder. O'na göre "dil göstergesi **nedensizdir**"[6]. "Masa" kavramının "gösteren"i olan "m.a.s.a"nın sessel dizilişi ile, zihnimizde canlanan "dört ayağı olan, üzerine yazı yazılan veya yemek yenen araç, aygıt" kavramı arasında bir bağıntı yoktur: Aynı kavram, bir başka dilde başka ses imgelerinin değişik şekilde dizilmesi ile de ifade edilebilir: Bir Fransız bizim masa dediğimiz nesneyi "t.a.b.l.e/table" ile anlatabilir. Saussure'ün bu anlayışı bir bakıma "Kitab-ı Mukaddes'te yer alan 'Babil ve Tanrı'nın Adem'e isimleri öğretmesi' konulu bölüme savaş" [7] açmaktır; klasik dil, gramer anlayışının reddidir.

İkinci ilke olarak da F.de Saussure, dilin **çizgiselliğini** vurgular. Göstergeye anlam kazandıran, göstergenin bu çizgiselliğidir. Anlam ayırt edici birimlerden biri yer değiştirirse, anlam da değişir. Bir başka önemli, ikili ayrımı da "**dil/söz**" ayrımıdır. "Dil", toplumsal; "söz" ise bireyseldir.

F.de Saussure'ün dil hakkında ileri sürdüğü en önemli, en etkin görüş ise "dil"in bir **sistem** olduğu görüşüdür. O, "Dil"deki "sistem"e dikkat çekip belli bir zaman diliminde, bir "dil durumu"nu saptayıp dilin yapısını incelemek gerekliliğini vurgular,

yani **eşsüremli** bir incelemenin önceliğini belirtir: Dilbilim bir "dilbilgisi" değildir; dilde bir sistem, bir yapı vardır. F.de Saussure tarihe, tarihselciliğe pek sıcak bakmadığı için eşsüremli bir incelemeyi öngörür. Yapısalcılar da böyle düşünecektir: Sırtını tarihe dayayan, yanlışlara düşer.

Diğer taraftan yapısalcılığın en önemli isimlerinden **C.Levi-Strauss** aynı anlayışı, Saussure'ün dili açıklamada kullandığı aynı yöntemi kültürel antropolojiye uygular. Amerikan yerlileri üzerinde yaptığı incelemelerde kültürel olgu ve düşüncelerin tarihsel gelişiminden çok, bu olguları ve kurumları oluşturan "yapı"daki öğelerin karşılıklı ilişkilerini saptamaya çalışır. Başka bir deyişle, F.de Saussure'ün "dil" için söylediği "**sistem**" kavramının yerini, Levi-Strauss'ta ve daha sonra gelen yapısalcılarda "**yapı**" kavramı alır.

Nasıl dilde, sesbirim ve anlambirimler arasında ilişkiler bir anlam oluşturuyorsa, kültürel olgulardaki yapıyı oluşturan öğeler arasında da karşılıklı ilişkiler vardır ve kültürü de bu ilişkiler belirler. Şöyle de diyebiliriz: C.Levi-Strauss da kültürü bir **sistem** olarak ele alır, bu sistemin işleyişine, bu sistemdeki öğeler arasındaki ilişkilere, var olan bir "yapı"ya dikkat çekmek ister.

Lévi-Strauss'a göre kültürel olgular, insan zihninin değişmeyen yapılarını yansıtır: Akrabalık ilişkilerinin, söylencelerin temelinde belli bir yapı olduğunu ve yaptığı çalışmanın amacının da "bu temel yapıya ulaşmak"[8] olduğunu söyler. Şöyle de diyebiliriz: "Claude Levi-Strauss'un temel sorunu (…) insan düşüncesinin temel biçimlerine ulaşmaktır"[9]. İnsan görkemli bir varlık, bir bilmece. İnsana bir biçim vermek yerine, insanı anlayabilmek. Levi-Strauss da, evrenin en şerefli, en görkemli varlığı olan insanın düşünce dünyasındaki yapıya ulaşmayı, yapıyı saptamayı kendine görev edinir.

Strauss'a göre insan bilimlerinin temel görevi, insanı çözümlemektir; "insan bilimlerinin değişmez amacı insanı oluşturmak değil, tersine onu çözündürmek"tir[10]. Strauss'un kültürel olgularla ilgili açıklamaları, o güne kadar kültürel olgulara, düşünsel, toplumsal kavramlara yüklenen anlamları da alt üst edecektir: C.Levi-Strauss yürürlükteki "ilkel/uygar" ayrımına karşı çıkar. Kim neye göre uygar, kim neye göre ilkel? O'na göre, bu soruların yanıtları öznel olmamalıdır. Bu soruların yanıtları toplumdaki kültürel yapılara göre; insanın, özünde pek değişmeyen zihinsel yapısına göre belirlenebilir ancak. Lévi-Strauss, bu yapının nasıl çalıştığını, topluma nasıl yansıdığını görmek ister. O'na göre günümüzde uygar kabul edilen bir uygarlık "soğuk", barbar olabilir; barbar kabul edilen bir uygarlık da "sıcak" olabilir.

C.Lévi-Strauss Kuzey Amerika yerlilerinde insan sıcaklığını bulur. Kültürün insan yapısını bozduğunu, bozabileceğini; insanı "doğal"lıktan uzaklaştırabileceğini düşünür. İnsanın doğasında var olan kimi özellikleri, kimi yapıları tek başına ele almak yerine -örneğin Freud'ün cinselliği öne çıkarması, tek başına belirleyici konuma yerleştirmesi gibi- kültürel dokuyu oluşturan öğeler arasındaki ilişkileri incelemek; insanın zihniyet dünyasındaki yapıyı ve bu yapıyı oluşturan öğeler arasındaki ilişkiyi görmek isteği daha anlamlı olsa gerek.

Lévi-Strauss insan zihninin evreni, nesneleri ikili karşıtlıklar şeklinde anlamlandırdığını düşünür. **Doğa/Kültür** karşıtlığı ekseninde dünyayı anlamlandırmaya çalı-

şır. Lévi-Strauss'a göre, toplumsal yaşamdaki bütün biçimler, insan zihninin derinlerinde çekirdek olarak vardır ve bu öz, topluma yansır. İnsan tür olarak biricik olduğuna göre, kültürün temelinde de benzer yapılar vardır. O'na göre, bu benzer yapıların saptanması, ortaya konulması insanın düşün dünyasındaki evrensel ilkeleri de açığa çıkaracaktır. Lévi-Strauss'un ortaya koyduğu "doğa/kültür" karşıtlığı, daha sonra Greimas göstergebiliminde **Yaşam/Ölüm** karşıtlığı şeklinde sistemleştirilerek metin çözümlemelerinde kullanılacaktır.

F.de Saussure ve C.Lévi-Strauss'un bakış açıları, sağlıklı bir anlamlandırma için önerdikleri yöntem, diğer bilim dallarında da kullanılır: Psikoloji, insan zihninin karmaşık yapısını çözebilmek için, zihni, zihinsel edimleri oluşturan öğeler arasındaki ilişkileri, yapıları ortaya çıkararak insan zihninin çalışma şeklini, bilinçaltının işleyişini ortaya koymaya çalışır.

Yapısalcılığın temelindeki bir diğer isim Rus halk bilimcisi **Vladimir Proop** (1895-1970)tur. Anlatı metinlerine değişik bakış açıları Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı yapıtıyla başlar. Propp bu yapıtında, Rus halk masallarını çözümler ve masalların belli işlevlerden hareketle yazıldığını, derin yapılarında ortak yapısal özellikler gösterdiğini söyler ve incelediği masallarda 31 tane temel işlev saptar. O güne kadar yapılmayan bir çalışmadır bu: Masallarda, örneğin bir nesnenin eksikliğini duyan bir özne vardır; gücü elinde bulunduran bir otorite vardır, yardım edenler ve karşı çıkanlar vardır… Bu yapı çoğu zaman değişmez. "Claude Levi-Strauss, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Claude Bremond vb. bilim adamları bu yapıta yönelik yapıcı eleştirileriyle ve/ya da bu yapıta dayanarak geliştirdikleri metin çözümleme yöntemleriyle V.Propp'un gerek masal incelemeleri alanında gerekse anlatı çözümleme teknikleri alanında açtığı çığırın önemini ortaya koymuşlar ve bu çığırı dönüştürerek günümüze taşımışlardır"[11].

Propp'a göre bir masalda, içinde olay olan bir anlatıda kişilerin 7 işlevi vardır. Bir başka deyişle 7 eyleyen vardır: "Saldırgan, Bağışçı, Yardımcı, Prenses, Gönderen, Kahraman, Düzmece Kahraman".[12] Bu yapı, masalların hemen hemen tamamında aynıdır. **A.J.Greimas**, Propp'un, daha sonra L.Tesnier'nin "eyleyen"lerinden hareketle anlatı şemasını ortaya koyar, geliştirir. Maupassant'ın *Deux Amis* (*İki Dost*) adlı öyküsünü çözümlemesiyle göstergebilime geniş bir çalışma alanı açar ve kendi içinde tutarlı bir çözümleme yöntemi önerir. J.Courtès ile birlikte bir sözlük hazırlayarak göstergebilimin, bütün dünyaya bir bilim dalı olarak yayılmasını sağlar; metin incelemelerinde bir yöntem önerir. Metni özetleyen açıklama modelleri (eyleyenler şeması, göstergebilimsel dörtgen…) sunar.

Greimas da sağlıklı bir anlamlandırma için "**yapı**" kavramından hareket eder. Şunu da belirtmek gerekir ki "yapı" kavramını ilk kez ve doğru bir şekilde tanımlayan da A.J.Greimas'tır Bu kavram O'nun için anahtar bir kavramdır. O'na göre dünyanın, evrenin, insanın ve nesnelerin bizim için bir biçimi, bir anlamı olabilmesi için "farklılıklar"ı algılamak gerekir. Farklılıkları algılamak ise "aynı anda mevcut iki nesne-terimi kavramaktır; bu terimler arasındaki ilişkiyi kavramak ve bunları birbirine bağlamaktır. (…) Öyleyse 'yapı', bu iki terimin varlığı ve aralarındaki ilişki-

dir”[13]. Siyah olmadan beyaz; karanlık olmadan aydınlık; bayağı olmadan yüce; küçük olmadan büyük anlaşılamaz. Aynı anda varolan bu iki “nesne-terim”in ortak özellikleri, benzerlikleri olduğu gibi, farklılıkları da vardır: Siyah ve beyazın ortak özellikleri birer “renk” olmalarıdır. Ama birbirlerinden de ayrı özelliklere sahiptirler: Siyah, beyaz değildir; beyaz da, siyah değildir. A.J.Greimas metin çözümlemelerinde bu ilişkilere “ayrışım” ve “bağlaşım” ilişkileri adını verir.

Rus Biçimcileri’nden **Roman Jacobson** da “ben şeylere değil, şeyler arasındaki ilişkilere inanırım”[14] der. Yine Jacobson “her ayırt edici çizginin ikili (binaire) olduğunu düşünür”[15]. Moskova Dilbilim Çevresi’nin önemli isimlerinden Roman Jacobson 1920’li yıllarda Prag’a gelir ve çalışmalarını burada sürdürür; 1926 yılında Prag Dilbilim Çevresi kurulur. Jacobson’un Levi-Strauss ile tanışması ise, yapısalcılığın oluşmasında önemli bir tarihtir. “Jacobson Biçimciliği, Çek Yapısalcılığı’nı modern dilbilimi etkilemiştir. Jacobson’un, dilbilimin bir bölümü olarak gördüğü poetikaya en büyük katkısı, ‘şiirsel’in, dilin, kendisiyle bilinçli bir ilişkiye girmesi sonucu oluştuğu düşüncesidir”[16]. Bu bağlamda Jacobson’un ve Rus Biçimcileri’nin sorduğu bir başka soru da şudur: “Bir dilsel bildiriyi, sanat yapıtına dönüştüren nedir?”[17]. Onlara göre edebiyat, dili yabancılaştırır: Bu dil, artık herkesin kullandığı bir dil değil, bir “biçim”e sokulmuş, farklılaştırılmış, yabancılaştırılmış bir dildir. Rus biçimcileri bu düzenlenişi, bu yeni ve farklı “biçim”i incelemeye çalışırlar. Okuyucu, yazınsal bir üründeki bu biçimsel düzenlemeyle, bildik ama farklı bir duyguyu yeniden yaşar. Biçimcilerin sorguladıkları, çözümlemeye çalıştıkları da bu “yazınsallık”tır; metne “yazınsallık” kazandıran bu “biçim”dir, bu yeniden düzenleniştir: Bu biçim, bu yapı, bu yeniden kuruluş betimlenebilir.*

F.de Saussure için olduğu gibi, C.Levi-Strauss, V.Propp, Jacobson ve A.J.Greimas için de bir “gösterge”yi anlamlı kılan sadece göstergenin kendisi değil, göstergenin diğer göstergelerle girdiği ilişkidir. Birisi buna “sistem” der, diğeri “yapı”, bir diğeri “işlev”, bir diğeri “ikili ilişki” der ve yapısalcı anlayış anlamlama nesnesinde bu ikili ilişkileri=yapıyı ortaya çıkarmak ister. Örneğin söz konusu olan anlamlandırma nesnesi şiir ise, T.Eagleton’a göre, “adına yaraşır bir yapısalcı olmak için, her imgenin sadece diğerleriyle ilişkisi içerisinde anlaşılabileceğini iddia etmeniz gerekir. İmgelerin anlamı tözsel değil, ilişkiseldir”[18]. Yine Eagleton’u izleyerek söylersek yapısalcılık, “herhangi bir sistemin tekil birimlerinin ancak kendi aralarındaki ilişkileriyle anlam kazandıkları inancı”dır[19].

Görüldüğü gibi, Saussure’ün dilbilime getirdikleri yer yer aynı şekilde, yer yer eleştirilerek; yeni görüşler, yeni yaklaşımlar, yeni yöntemler önerilerek geliştirilir. Yapısalcılığı bir terim olarak “bir dilbilim dizgesi modeline dayalı çalışmanın en titiz ve en sınırlı anlamı”[20] olarak tanımlayabiliriz. **Yapısalcılık**, Saussure’ün “dil kuramını, dilin dışındaki nesne ve etkinliklere uygulama çabasıdır”[21]; Saussure’ün dili sadece kendisi için, dili sadece dil olarak incelemek üzere getirdiği, dili betimlemek isteyen kavram, kuram, tutum ve yöntemin budunbilime (ırkıyat), ruhbilime, toplumbilime, yazınsal metin çözümlemelerine uygulama isteğidir.

Yapısalcılık bir bakıma edebiyatın, sanatın kutsallıktan arındırılmasına (désacralisation) doğru atılan ilk adımdır. Edebiyat ve sanat, yetenek ile çalışmanın ürünüdür:

Yazar, sanatçı çalışır; dil ile, biçim ile oynar ve ortaya bir ürün koyar. Bir ürünün doğuşunda esinin yeri vardır, ama bu doğumda emek, esinden daha büyük yere sahiptir. Bu dil ve biçim de açığa çıkarılabilir. "Nasıl resim çözümlemesi görüntüsel yapılarla uğraşırsa, yazınbilim de dilsel yapı sorunlarıyla uğraşır"[22] ve metindeki dili, yapıyı, biçimi açığa çıkarabilir. Yazarın yaptığı, bir olağanüstülük değildir.

Daha sonraki yapısalcılar "yazarın ölümü"nden söz edeceklerdir. **M. Foucault** "yazar nedir?" sorusunu soracak; **R.Barthes**, "yazarın ölümü"nü kaleme alacaktır. "Yazarın, bizimki gibi bir kültürde nasıl bireyselleştiği, nasıl bir statü kazandığı, yazarın özellikleri ve sahiciliğini irdelemeye ne zaman başlandığı, yazarın hangi tür değer kazanma sistemine katıldığı, yazarların yaşamlarını, kahramanların yaşamlarından daha fazla dikkate almaya hangi noktada başladığımız ve 'insan ve onun yapıtının eleştirisi' temel kategorisinin nasıl ortaya çıktığı soruları kesinlikle üzerinde durmaya değer sorulardır"[23]. Kimin söylediği değil, ne söylendiği önemlidir. R.Barthes *Çağdaş Söylenler* adlı çözümlemelerinde "*Yazar Tatili*" adlı yazısında da yazarın nasıl mitleştirildiğinden söz eder: "Hiç kuşkusuz gazeteler aracılığıyla bilmem hangi büyük yazarının mavi pijama giydiğini, bilmem hangi genç yazarının 'güzel kızlardan, rebloch-hon peynirinden, lavanta çiçeği balından' hoşlandığını öğrendiğim bir insanlığa kardeşlik duyabilirim. Şu var ki, bu işlemin sonunda yazar biraz daha yıldızlaşıyor, göksel konutuna varmak üzere bu topraktan biraz daha uzaklaşıyor, pijamaları ve peynirleri burada soylu yarı-tanrı sözlerine yeniden başlamasını hiç mi hiç engellemiyor. Yazarı kitle önünde etsel bir bedenle donatmak, sek beyaz şarabı ve az pişmiş bifteği sevdiğini açıklamak, onun sanatının ürünlerini benim için daha mucizemsi, daha tanrısal duruma getirmektedir"[24]. "Yazarın Ölümü" adlı yazısında R.Barthes yazarı, "literatürde pozitivizm olarak anılan kapitalist ideolojinin doruğa ya da zirveye çıkardığını"25 söyler. Yapısalcılara göre "yazar" kutsallaştırılmamalıdır. Yazınsal bir metnin üreticisinin söyledikleri "vahiy" ürünü değildir; bir esin, bir emektir. Yazınsal olmak adına, dil "kullanılarak" şarlatanlık da yapılabilir, güzel ürünler de ortaya konulabilir. Önemli olan dilin kullanımıdır; kullanılan dili görmektir.

Bu noktada R.Barthes "yazar" ile "yazman"ı birbirinden ayırır: "Yazar (écrivain) bir işlevi, yazman (écrivant) ise bir etkinliği yerine getirir. (…) Yazar, (esinlenmiş de olsa) sözüne *çalışan* kimsedir ve bu çalışmaya işlevsel olarak kendisini verir. (…) Yazar, dünyanın *niçin*ini, bir *nasıl yazmalı* sorusunda kesinlikle eriten insandır. (…) Nasıl yazmalı sorusunda ısrar ederken yazar, sonunda özellikle şu açık soruyu bulur: Niçin dünya? Nesnelerin anlamı nedir? (…) Yazar edebiyatı bir amaç olarak düşünür, dünya, edebiyatı ona bir araç olarak gönderir. (…) Söz ne bir âlettir ne bir araçtır. Yazar için yazmak, geçişsiz bir fiildir."[26]. Barthes "yazar"ı öne çıkarır, "yazman"ı küçümser. Yazın dünyası, aynı zamanda bir tecim dünyasıdır. R.Barthes bunu sorgular: "Yazman"ların yüceltilmemesine, yüceltilen "yazman"ların gölgesinde gerçeklerin kaybolmamasına, dilin gözlemlenmesi gerektiğine; aksi durumda, insan/okuyucunun metne sağlıklı yaklaşamayacağına, yanıltılabileceğine dikkat çeker.

"Yapısalcılara göre yazar bir metin ortaya koyar, basılışına nezaret eder ve sonra geri çekilir; metnin kendine âit bağımsız bir hayat sürmesine izin verir ve onu ta-

mamlama konusunda özel bir hak iddia etmez. Yapısalcılar yazarın 'bir yapıtın özgül yaratıcısı' olduğunu reddederler, çünkü yaratıcı yapıtların 'kendi bağlamlarının (kültür ve bilginin…) ürünü olduklarını söylerler"[27] ve şunu da eklerler: "Yapısalcılar, kurumlardan destek alan yazarların durumunda üretilen metinlerin "yazar"ının, aslında kurumlar olduğunu, çünkü yazarlığın koşullarını bu kurumların koyduğunu ve kontrol ettiğini ileri sürerler. Yapısalcılar, yazarlara pek fazla otorite tanımaktan yana değildirler; metinler kendi başlarına ayakta durmalıdırlar"[28]. Bir başka deyişle, kurumlar adına yazanlar "yazar" değil, "yazman"dırlar. R.Barthes, "ben dil ile ilgileniyorum, çünkü dil beni yaralar ya da baştan çıkarır"[29] diyerek dilin önemini, dildeki ideolojiyi vurgular. Örneğin bir gazetenin "yazman"ı, patronunun borazanı olabilir; "dil"i patronu için kullanabilir; yazınsal bir ürün ortaya koymak isteyen birisi popüler davranabilir, nabza göre şerbet verebilir.

Dilden hareket eden yapısalcı yaklaşım dildeki "derin yapıları keşfetmeye, açığa çıkarmaya çalışırken, bir bakıma da üstyapıları deşifre etme peşindedir: Yapısalcı girişim üstyapıların, ya da daha sınırlı bir tarzda, ideolojinin bir incelemesi"dir[30], dildeki ideolojinin ortaya çıkarılışıdır. Bu bağlamda yapısalcılık, marxizm ile de etkileşim içindedir. Lévi-Strauss, "dileğimiz" der, "Marx'ın ancak kalın çizgilerle bir taslağını çizmekle kaldığı üstyapılar kuramına katkıda bulunmak"tır[31].

Yapısalcılığın yaygınlık kazanmasında önemli bir yere sahip olan "Fransız Yapısalcılığı, Rus Biçimciliğiyle, Şklovski'nin deyimiyle, yeğenin amcayla ilişkisi kadar değil, daha çok iç evlenme akrabalık sistemi içindeki karşıt kuzenler kadar yakındır birbirine"[32].

Biçimciliğin ve yapısalcılığın en büyük başarısı yazınsal alanda, yazınsal eleştiriyi bir övgü ya da sövgü olmaktan çıkarıp, metnin hakkını vermek, sağlıklı bir eleştirinin temellerini atmak olmuştur. "Edebiyatı demistifiye etmiştir. (…) Edebiyat yapıtını da tüm dil ürünleri gibi, herhangi bir bilim nesnesi gibi sınıflandırılıp incelenebilecek bir *yapı* olarak kabul eden bu eleştiri, öznel gevezelikleri engellemiştir"[33]. Dikkati dile yöneltmek, söyleme yönelmek, ne söylendiğini anlamaya çalışmak açısından "okuma" uğraşına katkıları büyüktür.

YAPISALCILIĞIN ELEŞTİRİSİ

Yapısalcılık, dilbilim kaynaklı olmasına rağmen edebiyat, sosyoloji, psikoloji vb. sosyal bilimler alanında da kendine yer bulan bir bakış açısı, bir algılama, anlamlandırma yöntemidir. İnsanı, nesneleri, evreni anlamlandırmada tek bir "yapı" kavramından hareket edildiği zaman, her şeyin açıklamasını yapmak doğal olarak bir takım zorlukları ve tartışmaları da beraberinde getirecekti. Her görüş, düşünce, yöntem ve yazın akımı gibi yapısalcılık da eleştirilecekti ve eleştirildi.

Postyapısalcılar arasında sayılan M.Foucault ve özellikle Derrida kendilerinden önceki yapısalcıları eleştirirler: Foucault ve Derrida'yı bir akıma, bir yönteme bağlamak zordur. Her iki düşünürün de amacının, Batı düşünce biçiminde yer eden putları kırmak olduğunu söyleyebiliriz. "Hiçbir zaman Freud'çü olmadım, hiçbir zaman marxist olmadım ve hiçbir zaman yapısalcı olmadım"[34] diyen Foucault, Batı'nın dü-

şünsel yapısını, iktidarın arka planını, bilgi'nin temellerini ortaya çıkarmaya, yürürlükte olan söylemi deşifre etmeye çalışır. Derrida ise dilin bütününe, söyleme, gösterene, gösterilene kuşkuyla bakar: Göstergenin parçalanmasını önerir, buna da "yapıbozum"(déconstruction) der. Derrida, parçaladığı göstergeleri tekrar bütünleştirmez. Derrida'nın kesin bir doğrusu yoktur. Bir başka deyişle O'na göre her doğrunun bir yanlış yanı vardır. Şöyle diyecektir bir bakıma O: Doğru yoktur, mutlak yoktur; mutlak dediğiniz şey bir indirgemedir. Derrida'nın bir bütünlük anlayışı; evreni, insanı, söylemi belli bir anlayışa, belli bir bütünlüğe göre açıklamak gibi bir tutumu yoktur: Mutlak doğrusu yoktur. Söylenen her "doğru"ya karşı bir söyleyeceği vardır. Kuşku doğurmak, her şeyde şüpheye davet etmek için sorular sorar. O'na göre bütün yorumlar yanlıştır ya da bütün yorumların yanlış bir yanı vardır. Bir metinde retorik ile dilbilgisinin, sözdizimin birbiriyle çatıştığını; söz sanatlarının gerçek anlama ulaşmayı engellediğini düşünür. O'na göre bir metni okumak, tek bir anlama ulaşmak bir bakıma olanaksızdır: Gösterilen'in tek bir anlamı olamayacağını düşünür. Çünkü metindeki retorik anlamı örter, çok farklı anlamları çağrıştırır. "Bu yüzden, aynı metne yönelik okumalarda farklı ve hatta çelişkili yorumlara varılmasının nedeni, okuma yöntemlerinin ve yaklaşım biçimlerinin farklı olması değil, çelişkilerin, doğrudan doğruya metnin içinde bulunması, metnin oluşum sürecindeki retorik/gramer karşıtlığından doğmasıdır"[35]. O da "dil" ile ilgilenir, ama dili parçalamayı, dağıtmayı, "sistem"i, "yapıyı bozma"yı önerir. "Tanımsızlaştırma ve göndergesellik karşıtlığı, Derrida'nın da Foucault'nun da nefret ettikleri *pozitivist* ethos'a verdikleri ortak yanıttır"[36]. Saussure'ün bütüncül yaklaşımı, dili bir "sistem olarak algılayışı, kesin, nesnel çözümlere ulaşma isteği gözönüne alındığında, Derrida'nın eleştirel tutumu ve neden post-yapısalcılar arasında sayıldığı daha iyi anlaşılacaktır.

Derrida'nın dışında, yapısalcılık J.P.Sartre, R.Garaudy, F.Jameson ve daha bir çok düşünür tarafından da eleştirilir:

Dilbilimin ve "Saussure'ün çalışmasının birinci ilkesi tarihsellik karşıtı bir ilkedir"[37]. Yapısalcılar dilin, artsüremli değil eşsüremli bir yöntemle incelenmesi gerektiğini düşünürler. Yapısalcı anlayış, inceleme nesnesini tarihsel bir bakış açısıyla değil, bir bakıma zamanı dondurarak, belli bir dönemde, belli bir metinde söyleneni incelemeye, anlamaya çalışır. Başka bir deyişle dili, metni tarihsel verilere göre incelemez, evrimci bir bakış açısı yoktur. İnsanın eylemlerinde, kültürel olgularda bir yapı vardır, bu yapıyı ortaya çıkararak metni, söylemi, insanı anlamaya çalışırlar. Tarihsel bakış açısında ise, dönüşüm vardır, evrim vardır: "Önce "kön/gön" vardır, sonra "könğ-nül", vardır, sonra da "gönğül /gönül"; önce feodal bir toplum vardır, sonra kapitalist, sonra da marxist bir toplumsal evrim… vardır. Dilbilim ve yapısalcılık kökenbilimden çok, belli bir "an"da "gönül"ü ya da belli bir "an"da kapitalist, sosyalist… bir söylemi, dili incelemeyi önceler. Olayları, nesneleri evrim ile, tarihsel bir bakış açısı ile inceleyenler, yapısalcılığın bu tutumunu eleştirirler. Bu nedenle de yapısalcılığı donuk, durağan olmakla, tarihi yoksaymakla suçlarlar. Marksist şablonun delindiği düşünülür. J.P.Sartre, yapısalcılığı "burjuvazinin, bilimsel maddeci düşünce karşısına koyabileceği son engel yeni bir ideolojinin yaratılması olarak"[38] tanım-

lar. Tarihselciler, "yapı"nın mutlaklaştırılamayacağını, evrimin esas olduğunu düşünürken, yapısalcıların hedefi dilin, metnin, olgunun kendisidir.

Yapısalcıların her şeyin altında bir "yapı" aramaları ve bu "yapı"ya göre açıklamalar geliştirmeleri çok katı bulunur. Hatta yapısalcılık, "toplumun yapısı ile dilin yapısı arasında herhangi bir fark" gözetmediği için "fizyolojik bir idealizme" dönüşmekle suçlanarak "başta devlet olmak üzere, yığınla kurum ve örgütün işleyişi vardır ki, dilde, bunlara tekabül edecek bir yapı"[39] yoktur denilir.

Yapısalcılığa yöneltilen bir başka eleştiri de "gösterilen'in öneminin azaltıldığı ve 'gösteren'in başat kılındığı"[40] düşüncesidir: "Barthes, kumsala gittiği zaman denizi görmez, çeşitli bildirimler görür: Yüzücülere yapılan uyarılar, giyim-kuşam, hatta yanık ten (…) hepsi kültür düzeyinde birer **gösteren**dir O'nun için"[41]. Yapısalcılar, gösteren düzeyine takılıp denizin enginliğini görmemekle, deniz kıyısında derinlik belirten bir levhayı görmekle suçlanırlar.

Varoluşçuluk öznenin yüceltildiği, zirveye çıkarıldığı düşünsel bir akım. I.Paylaşım Savaşı'ndan sonra dünyada yaygınlaşan, "birey seçiminde özgür olmalı"; "başkaları cehennemdir" vb. sloganlarla özetlenebilecek olan "varoluşçuluk", bireye bir "özne" olmasını öneriyor ve ona sınırsız bir özgürlük veriyordu: Bu insanın tanrılaştırılması, Tanrı'nın yoksayılması idi. Yapısalcılar ise, insanın böyle yüceltilmemesi; dünyanın anlamlandırılabilmesi için *yazarın ölmesi*, öznenin tanrılaştırılmaması gerektiğini ileri sürüyorlardı: İki uç nokta. R.Garaudy bu durumu "**insanın ölümü**" olarak niteler: "Yazın, plastik sanatlar, sinema, bugün o özne yokluğu (absence du sujet) anlayışının somut anlatısı…"[42] R.Garaudy'nin "özne yokluğu" anlayışından kastettiği de yapısalcılık. Yine Garaudy yapısalcıları, "yapılara değinip de, onları oluşturan insanları bir kez bile anmamakla"[43] suçlar.

Yapısalcılığın sağlıklı, yansız, metindeki söyleneni kavramaya çalışan bir eleştiri anlayışının gelişmesine katkıları olduğu şüphe götürmez. Yazarla uğraşan, yaşamöykülerine dayanarak metni açıklamaya çalışan, dili görmeyen, ideolojik önkabullerle, çıkar hesaplarıyla yazınsal ürünü vitrine çıkaran veya yoksayan bir anlayış yerine metnin, "dil"in söylediğini kavramaya, metindeki yazınsallığı görmeye çalışan bir anlayışın gelişmesi yapısalcılarla başlar.

Yapısalcılık, özellikle II.Paylaşım Savaşı'ndan sonra Batı insanının insanı, nesneleri, evreni yeniden kavrama, yeniden anlamlandırma çabasıdır; insan doğasının derinlerinde var olan "yapı"yı görebilme, bunu bilimsel bir zemine oturtabilme çalışmasıdır. İnsanı, toplumu, görenekleri anlama çabasına; bir başka deyişle insanın niteliklerini, doğal yapısını ve onun oluşturduğu toplumsal yapıyı çözümleme isteğine ancak saygı duyulur. Ne var ki söylenenler doğal olarak eleştirilecekti ve eleştirildi; eksiklikleri, fazlalıkları dile getirildi. Söylenenler "vahiy" ürünü değildi, bir yöntem önerisiydi.

"Hiç kuşkusuz, bugün her şeyin, sonunda tarihsel ya da ekonomik ya da cinsel ya da hatta *dilbilimsel* olduğunu söylediğimizde, o görüngülerin, etiyle kemiğiyle, bu tür bir hammaddeden yapıldığını değil de, daha çok o yöntemlerle çözümlemeye duyarlı olduklarını anlatmak"[44] daha tutarlı bir açıklama olacaktır.

Serge Doubrovsky'nin şöyle bir sözü var: "Çağdaş (moderne) eleştiride bir şiddet,

hatta bir ırza geçme arzusu var"[45]. (R.Barthes metni "açmak"tan, "kapamak"tan söz eder, metni bir "kapanım" =clôture olarak kabul eder, dilden hareketle metnin "açılması"nı ister. Bu söz, bağlamından koparılırsa, yapısalcılığın eleştirisi olarak da kullanılabilir. Doubrovsky, aynı yerde Sartre'ın şu sözünü de aktarır: "Yazarın rolü, okuyucusunun bilincinin ırzına geçmektir".) Dildeki, hatta eleştirideki ideoloji, yine dili gözleyerek ortaya çıkarılabilir. Dil gözlenmezse; sözce, bağlamından koparılırsa bir yapıt, bir kişi, bir yazar yerin dibine batırılabilir ya da göklere çıkarılabilir. Yapısalcılık insanı, nesneleri, evreni açıklamada, anlamlandırmada tek çözüm yolu, tek açıklama biçimi değildir. Ancak sağlıklı bir eleştiriye katkıları vardır, bir yöntem önerisidir. Yapıtın "ırzına geçmemek", dili görmek, söyleneni kavramaya çalışmakta yapısalcılık önemli bir adımdır. Anlamlandırmada, bir metnin eleştirisinde bu ölçünün, başka bir deyişle "dil"in, sözcenin esas alınması gerekir. Tersi durumunda öznel yargılar, öznel eleştiriler devreye girecek; eleştirmen de sevgisine ve nefretine, "evet"lerine ve "hayır"larına göre metne yönelecek, önyargılarla metne yaklaşacaktır.

Önyargılarımız yüzünden neler kaybetmedik ki! Geriye dönüp baktığımız zaman yazın dünyamız, kültürel dünyamız, kişisel ilişkilerimiz, uygarlık ilişkilerimiz hep bu önyargıların, "zan"ların gürültüleriyle doludur.

Anlamak için mi okuyoruz yoksa anlatmak için mi? Her insanın, her tür eleştiri yönteminin, her okuyucu/yazar /eleştirmenin bu soruyu öncelikle kendisine sorması zorunlu. Anlatmaktan önce, anlamaya çalışmak, insan onuruna daha çok yakışan bir tutum olsa gerek.

---

1 F.JAMESON, **Dil Hapishanesi** (Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü), Çev.Mehmet H.Doğan, YKY, İstanbul, 2002, s.8.
2 F.de SAUSSURE, **Cours de Linguistique Générale**, Payot, Paris, 1968, s.43.
3 K.BİLGEGİL, **Türkçe Dilbilgisi**, Dergah Yayınları, İstanbul, 1984 (Üçüncü Baskı), s.164.
4 İBN-İ HİŞAM EL ENSARİ, **Katrun-Nidâ ve Bell-üs-Sadâ**, Dar'ül Ma'rife, Beyrut, 1998, (Üçüncü Baskı), s.10. (Çev.notu: Kitabın yazarının doğum tarihi 1338, ölüm tarihi 1391./H. 708-761)
5 F.de SAUSSURE, a.g.y. s. 99.
6 F.de SAUSSURE, a.g.y. s.100.
7 ALPER ÇEKER, **Aramızdaki Muhbir Dil**, Ayışığı Kitapları, İstanbul, 2002, s. 14.
8 TAHSİN YÜCEL, **Yapısalcılık**, Ada Yay. İstanbul, 1982, s.55.
9 TAHSİN YÜCEL, a.g.y. s.68.
10 M.SARUP, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (Post-Structrualism and Postmodernism/Çev.A.Baki Güçlü), Ark Yayınevi, Ankara, 1995, s.1.
11 V.PROPP, **Masalın Biçimbilimi** (Morphologie de Conte), Çev. M.Rifat, Om Yay. İstanbul, 2001, s.13.
12 V.PROPP, a.g.y. s.105-106.
13 A.J.GREIMAS, **La Sémantique Structurale**, Larousse, Paris, 1966, s.19.
14 M.RİFAT, **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, Om Yay. İstanbul, 2000, Cilt: 1, s.39.
15 O.DUCROT-T.TODOROV, **Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage**, Ed.du Seuil, Paris, 1972, s.224.
16 T.EAGLETON, a.g.y. s.121.
17 R.JACOBSON, "Dilbilim ve Yazınbilim", **XX.Yüzyıl Dilbilimi (Kuramcılardan Seçmeler)** içinde, Çev. Osman Senemoğlu, TDK Yay., Ankara, 1983, s.175.
* Bu konuda bkz.HİLMİ UÇAN, "Rus Biçimcileri, R.Barthes, T.Todorov, A.J.Greimas Bağlamında

Edebiyat Bilimi, **Hece**, Şubat 2002, sayı: 62.

18 T.EAGLETON, **Edebiyat Kuramı**, (Literary Theory/Çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yay.(I.Basım), İstanbul, 1990, s.118.

19 T.EAGLETON, a.g.y. s.117.

20 F.JAMESON, a.g.y. s.11.

21 T.EAGLETON, a.g.y. s.120.

22 R.JACOBSON, **"Dilbilim ve Yazınbilim", XX.Yüzyıl Dilbilimi (Kuramcılardan Seçmeler)** içinde, Çev.Osman Senemoğlu, TDK Yay. Ankara, 1983, s.175.

23 M.FOUCAULT, "Yazar Nedir?", (Çev.Osman Akınhay), **Edebiyat-Eleştiri**, Yazarlık Kurumu Özel Sayısı, Güz 1993, sayı: 4, s.98.

24 R.BARTHES, **Çağdaş Söylenler**, (Mythologies, çev.T.YÜCEL), Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul, 1990, s.18-19.

25 R.BARTHES, "Yazarın Ölümü", (Çev.Hüsamettin Çetinkaya), **Edebiyat-Eleştiri**, Yazarlık Kurumu Özel Sayısı, Güz 1993, sayı: 4, s.140.

26 R.BARTHES, **Essais Critiques**, Ed.du Seuil, Paris, 1964, s.148-149.

27 P.M.ROSENAU, **Postmodernizm ve Toplumbilimler**, (Post-modernism and the Social Sciences, Çev.Tuncay Birkan), Ark Yay. Ankara, 1998, s.61.

28 P.M.ROSENAU, a.g.y. s.61.

29 R.BARTHES, **Le Plaisir du Texte**, Editions du Seuil, Paris, 1973, s.62.

30 F.JAMESON, a.g.y. s.101.

31 C.LÉVI-STRAUSS, **Yaban Düşünce** (La Pensée Sauvage, çev.T.Yücel), Hürriyet vakfı Yay. İatanbul, 1984, s.150.

32 F.JAMESON, a.g.y. s.101.

33 T.EAGLETON, a.g.y. s.129.

34 J.G.MERQUIOR, **Foucault**, Afa Yay. İstanbul, 1986, s.13.

35 M.RİFAT, **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları** II, Om Yay. İstanbul, 2000, s.164.

36 E.SAİD, **Kış Ruhu**, Metis Yay. İstanbul, 2000, s.197.

37 F.JAMESON, a.g.y. s.18.

38 J.P.SARTRE'dan aktaran A.ÇALIŞLAR, "Yapısalcılık: status quo ideolojisi", **Varlık** (Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru-2), Kasım 1983, sayı: 914 içinde.

39 Ö.İNCE, "Yapısalcılık Karşısında Zorunlu Bir Alan Savunması", **Varlık**, Kasım 1983, sayı: 914.

40 M.SARUP, a.g.y. s.3.

41 Ö.İNCE, a.g.y.

42 R.GARAUDY, "Yapısalcılık yahut İnsanın Ölümü", **Varlık**, (Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru I) Ekim, 1983, Sayı: 913.

43 R.GARAUDY, **Varlık**, a.g.y.

44 F.JAMESON, a g.y. s.9.

45 S.DOUBROVSKY, **Les Chemins Actuels de la Critique** içinde, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, Paris, 1973, s.150.

HİLMİ UÇAN

ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ VE GÖSTERGEBİLİMSEL ELEŞTİRİ

"Tenkid" sözcüğü yazın dünyamıza Tanzimat'la birlikte giren bir sözcük. Osmanlı "tenkid" etmez, şerh yazar. Tanzimat'a kadar Osmanlı "tenkit" yapmamış, "şerh" yapmış, metni açıklamış: "Şarih"(=şerh eden, açıklayan) var, "münekkit" yok.

"Tenkid" de arapça bir sözcük: "Ne-ka-de" sözcüğünden türemiş. Ne-ka-de, "para vesairenin, iyisini kötüsünden ayırmak; kuşun taneyi birer birer alması, yılan sokmak" anlamlarında bir fiil. "Minkad", "gaga, kuşun burnu" demek. "İn-te-ka-de" ise "kusurunu gösterip ayıplamak"[1] demek. "Münekkid" de bu son fiilden türeyen bir sözcük. Eleştiri de, "tenkid" sözcüğünün karşılığı olarak dilimize yerleşen bir sözcük. "Tanzimat edipleri 'critique' kavramı için 'muhakeme' ve 'muaheze'"[2] sözcüklerini kullanmışlar. "Muaheze" ise "birinin davranışlarını beğenmeyerek çıkışma, azarlama"[3] anlamında.

Tarihsel süreç içinde eleştiri çoğu zaman, öznel beğenilerin ya da öznel nefretlerin, kıskançlıkların sergilendiği bir etkinlik alanı oldu. Eleştiri "gagalamak" demek mi? "Kusurunu gösterip ayıplamak" demek mi? Birine "çıkışmak", "azarlamak", hakaret etmek demek mi? Uzun yıllar eleştiri bu anlamda kullanıldı: Kötülemek, ayıplarını göstermek, hakaret etmek ve yazınsal alanda "prim" yapmak. Bugün de eleştiri adına hakaretlerin sergilenebildiğini ya da sevgi ve çıkar nedeniyle kusurların örtbas edildiğini gözleyebiliriz.

Eleştiri sözcüğü aslında yazınsal bir ürünün iyi yanlarını göstermek anlamını da içeriyor: Eleştiri (critique) "sanatsal veya yazınsal bir eserin yanlışlarını veya üstün niteliklerini ayırt etme amacında olan"[4] yazı anlamında kullanılan Fransızca bir sözcüğün karşılığı olarak dilimize girmiş. Ama tenkit sözcüğü bunu karşılayamamış: "Bu adam, filan kişiyi tenkit etti" dediğimiz zaman, bu cümle, "onun kötü yönlerini söyledi" anlamını akla getiriyor. Bu nedenle "eleştiri" sözcüğünü doğru anlamıyla kullanmak ve taşları gediğine oturtan işlevsel bir eleştiri anlayışına sahip olmak yazın dünyamız için bir kazanç olacaktır.

Günümüz toplumu bir tüketim toplumu. İnsanın kendi kendisiyle kurduğu iletişim, toplumla kurduğu iletişim kitap ağırlıklı olmaktan çok, görsel ağırlıklı. İnsan gördüğü ile amel eder durumda. Böyle olunca daha fazla üretmek ve daha fazla tüketmek insanların birinci ereği hâline geliyor. Bir metnin üreticisi ya da üretilen bir metnin yayıncısı "ne kadar satar, ne kadar kazanırım" kaygısından kendisini kurtaramıyor. Böyle bir kaygı ilk ve vazgeçilmez kaygı olunca, ortaya konan ürünün yazınsallığı tartışmalı duruma geliyor: Çok satan bir ürünün aslında yazınsal bir değeri olmadığı; az satan bir ürünün ise yıllar sonra yazınsal bir değerinin olduğu ortaya çıkabiliyor.

Sanatçı, bağlı olduğu düşünce dünyasına göre, yaşamına göre, "münekkid"in öz-

nel beğeni ve seçimlerine, kişisel yargılarına göre bir yere oturtulmuş; yazınsal ürünler "gagalanmış", "azarlanmış" ya da hak etmediği hâlde övgülere boğulmuş. M.Proust kitabını bastıracak yayınevi bulamamış; Necip Fazıl Kısakürek düşünce dünyasındaki dönüşümden sonra yokluğa mahkum edilmek istenmiş; Sezai Karakoç kendi dizeleri alınıp kullanılmasına rağmen görmezlikten gelinmiş. Dönemin moda olan zihniyetine göre slogandan öteye geçmeyen, yazınsal değeri olmayan ürünler öne çıkarılmış, bayraklaştırılmış. Bizde de, Batı'da da dilbilimin, göstergebilimin yaygınlık kazandığı yıllara kadar böyle bir "tenkid" söz konusu.

Aristo'dan Stendhal'e gelinceye kadar yazınsal metin, gerçek dünyayı yansıtan bir ayna olarak kabul edilir. Aristo'ya göre yazınsal metin "hayatta evrensel olanı yansıtır. Olanı değil, olabilir olanı"[5]. Bir sanat dalı olarak edebiyat, bir taklit (mimesis)tir. Sanatçı evreni, evrendeki olayları, oyuncuları taklit eder, bu "taklit"ini bir metin hâlinde, gerçeğe benzer bir şekilde ortaya koyar, yansıtır. "Ozan, tıpkı ressam yahut başka herhangi biçim verici sanatçı gibi taklit edici bir betimleyicidir"[6]. Ne var ki her betimlemede öznel olan bir yan vardır. Herkes bakış açısına göre bir fotoğraf çeker. 'Ben gerçeği yansıtıyorum' diyen bir kişi, metninde, öznel bir tutumu, öznel bir yargıyı, beğenilerini ve nefretlerini de yansıtmış olabilir: Yazar vardır kahramanlarının yanıbaşından hiç ayrılmaz; gizli, açık kendi duygularını, düşüncelerini "gerçek" diye metne bocalar: Stendhal'e göre bir roman "bir yol boyunca gezdirilen bir aynadır ve tek kural gerçek olmaktır"[7]. Böyledir ama, Stendhal kendisi *Kırmızı ve Siyah*'ta tutkularıyla, arzularıyla, alaylarıyla romanın içindedir. Montaigne'de de, Anatole France'da da, Nurullah Ataç'da da aynı durumlar gözlenebilir. Montaigne pratik kaygılarla okur ve kendi yargılarını, düşüncelerini, inançlarını yansıtır. Anatole France ise daha açık bir şekilde "nesnel bir eleştiri yoktur. Shakespeare'i, Pascal'ı, Racine'i, Goethe'yi anlatmak bahanesiyle kendimden bahsedeceğim"[8] der. Eleştiri ise, **kendini anlatmak yerine başkasını anlamak çabasıdır**: Öncelikli olan ilke dili, söyleneni, metni gözlemektir.

Sainte-Beuve'den Gustave Lanson'a kadar uzanan bir çizgide metin, öncelikli inceleme nesnesi değildir: Yaşamı, eğitimi ve kaynakları göz önüne alınarak bir yazar incelenmeye çalışılır; dil, metin ikinci plandadır. Bir başka deyişle aranılan şey yazınsal olan değil, insandır, yazardır.

Sainte_Beuve'ün, H.Taine'in determinist bir bakış açısı vardır. H.Taine yazınsal bir eseri değerlendirmek için üç öğeyi gözler durur: Irk, ortam, zaman. Taine'den sonra "edebiyat, bilimsel yasaların gerekliliğine boyun eğen olgu"[9] olarak tanımlanacaktır. Bu anlayış olguculuğun baştacı edilmesidir. Yazınsal ürün "ırk"a, "ortam"a ve "zaman"a bağlanamaz: İyi bir yazar şu topraklarda yetişir; şu ırktan olur denilemez; yazınsal metin determinist ilkelere dayanılarak açıklanamaz. Bilimsel gerçek diye ileri sürülen nice ilke ve kuram tarihin tozlu raflarına kaldırılmış, geçerliliğini yitirmiştir. Metni gözlemekten, metinde söyleneni anlamaktan gözünü ayıran; yazarın yaşamını, çevresini gözleyerek metni açıklamaya çalışan dilden, yazınsal çözümlemeden uzaklaşacaktır: Yazar, yaşamadığını da yaşadığını da; sevdiğini de sevmedi-

ğini de; yaptığını da yapmadığını da yazabilir. Okunan bir metinde deniz, gemilerdeki yaşam, içki sofraları anlatılabilir. Okuyucunun, eleştirmen'in bu olgulardan hareketle 'yazar içki içmesini bilen, iyi içki içen bir kişi'dir deme hakkı yoktur, derse bu bir sapkınlıktır, dedikodudur, çünkü bunu görmemiştir; görse bile bu, ayrı bir yazının konusudur. Yazar içki de içmiyor olabilir. Dilden hareketle 'anlatıcı, anlatıdaki özne bu dünyayı iyi tanıyor' diyebilir ancak. (Cemil Kavukçu'nun *Gemiler de Ağlarmış* adlı kitabında bu dünya çok iyi betimlenir.)

Yaşamöyküsünden değil, metinden hareket etmeye çalışan bir eleştiri anlayışı, Valéry ile birlikte Yeni Eleştiri'nin öncülerinden olan A.Gide ile başlar. Gide vatan, ülke, ırkla ilgili geleneklerden söz eden ve her insanın ırkının bir uzantısı olduğunu söyleyen Maurice Barrès'e şöyle bir soru sorar: "Ben uzétien bir babadan, normandiyalı bir anadan doğdum. Benim nereye yerleştirilmemi istiyorsunuz?"[10].

Valéry ve Gide eleştiri adına yeni ve önemli şeyler söyleyen ilk isimlerdir. Her ikisine göre de yapıtı düzenleyen sanatçının çevresi değil, sanatçının kendisidir ve "eleştiriyi ilgilendiren bu yapıttır, zamansal durumu değil"[11].

Dilden hareket eden yazınsal çözümlemeler; metnin, dilin öne çıkarılması, "dili oluşturan göstergeler, bir takım soyutlamalar değildir, gerçek nesnelerdir; dilbilimin incelediği bu göstergeler ve aralarındaki ilişkilerdir; bunlar, bu bilimin somut varlıkları diye adlandırılabilir"[12] diyen F.de Saussure ile başlar. F.de Saussure'ün eksik bıraktıkları ya da adını anıp geçtiği dilsel çalışmalar kendisinden sonra gelenler tarafından dönüştürülerek, değiştirilerek, geliştirilir. Yazınsal metin karşısındaki tutumu, okuma, yazı, eleştiri, edebiyat eğitimi ile ilgili yazılarıyla R.Barthes, yazınsal eleştiride önemli bir dönemi, bir dönemeci işaret eder. Yazınsal metnin incelenmesi, bundan böyle dil-dışı verilere değil, yazınsal metnin içine yönelir. O'nun önerdiği göstergebilimsel bir araştırma, dil sisteminin işleyiş biçimini dikkate alacak, içkin, içeriden bir çözümlemeyi zorunlu görecektir. R.Barthes'ın deyimiyle "belli bir sistemi içeriden gözlemlemek"[13] gerekecektir. Barthes'a göre "eleştirinin nesnesi dünya değildir, bir söylem, bir başkasının söylemidir"[14]. Başkasının söylemini gözlemlemek bir ahlakı da gerektirir. Sözü, amacının dışına taşırmamak, bağlamından koparıp uzak noktalara çekmemek; nesne-dil ile eleştiride kullanılan üst-dili olabildiğince çakıştırmak eleştiri de önemli ilkelerdir.

Yapısalcıların, *gösteren* üzerinde ısrar etmeleri eleştiri alır. Yazınsal metnin çokanlamlılığı karşısında, bir bakıma dilin *gösteren* düzeyinde tıkanan dilbilimin önü göstergebilimsel çalışmalarla açılmaya çalışılır. J.Courtès de bu eleştiriye katılır ve şöyle der: "Dilbilim, özellikle *gösteren* ile uğraşınca, *gösterilen* düzeyinde çalışmalar az yapıldı. Bu boşluğu kısmen dolduran A.J.Greimas'ın içerik düzeyindeki çalışmasıdır"[15]. Göstergebilim, dilbilimin tıkandığı bu noktada devreye girer. Göstergebilimsel bir okuma içerik üzerinde, içeriğin biçimi üzerinde yoğunlaşır.

Greimas'ın önerdiği göstergebilimsel yöntemde yapısal bir damar vardır; metni bir yapı olarak kabul eder ve metnin *nasıl* anlam ürettiğini saptamaya çalışır. O da metin çözümlemelerinde, anlamlandırmalarında "**yapı**" kavramından hareket eder. Kapalı,

yeterince açıklanmamış bir kavram gibi duran "yapı" kavramını ilk kez ve doğru bir şekilde O tanımlar: O'na göre sağlıklı bir anlamlandırma için "farklılıklar"ı algılamak gerekir. Farklılıkları algılamak ise "aynı anda mevcut iki nesne-terimi kavramaktır; bu terimler arasındaki ilişkiyi kavramak ve bunları birbirine bağlamaktır. (...) Öyleyse 'yapı', bu iki terimin varlığı ve aralarındaki ilişkidir"[16]. Bu ilişkiler benzerlik ve karşıtlık ilişkileridir. Göstergebirimler arasındaki bu benzerlik ve karşıtlık ilişkileri bir arada düşünülürse anlam ortaya çıkarılabilir: Yoksul/Zengin, Yüce/Bayağı, Büyük/Küçük, Karanlık/Aydınlık... Anlam bu zıtlık ve benzerliklerden doğar. A.J.Greimas metin çözümlemelerinde bu ilişkilere "ayrışım" ve "bağlaşım" ilişkileri adını verir.

F.de Saussure'ün "sistem" dediği sözcük, Biçimciler'le ve Lévi-Strauss ile "yapı" sözcüğüne, "yapısalcılık"a ve A.J.Greimas ile de "göstergebilim" sözcüğüne dönüşüyor diyebiliriz. "Aslında göstergebilim, yapısalcı dilbilim tarafından dönüştürülen ve en geleneksel eleştiriden *daha fazla* biçim ve dil zenginliğinin hakkını veren, daha disiplinli ve daha az izlenimci bir girişim hâline getirilen bir edebiyat eleştirisini temsil eder"[17]. Greimas ile birlikte bugün Batı'da anlatıbilim (narratologie) adı altında kurulan bağımsız kürsüler yazınsal çözümlemelerde büyük bir yol aldılar.

Göstergebilimsel eleştiri kaynaklarını F.de Saussure'den alır. Anlatıbilimin ve göstergebilimin günümüzde kazandığı önemli yerin temelinde de Rus Biçimciler, F.de Saussure, C.Levi-Strauss, A.J.Greimas, R.Jacobson, Hjemslev vb. isimler var. Bu isimlerin, değişik yönlere yönelseler de, çıkış noktalarında F.de Saussure ve dilbilim vardır; temellerinde F.de Saussure'ün dili bir "sistem" olarak tanımlaması yatar; her biri F.de Saussure'ün eksik bıraktığı ya da adını anıp geçtiği alanları yeni görüşlerle tamamlarlar.

Göstergebilim A.J.Greimas ve Paris Göstergebilim Okulu tarafından bir çözümleme yöntemi olarak geliştirilir. Çözümleme araçları ve kavramlar bir "Sözlük" (*) ile açıklanır ve örnek çalışmalar yapılır. Göstergebilim sistemli bir çözümleme yöntemi hâline getirilir.

Greimas'ın anlambilime katkıları büyüktür. O'na göre, yaşamda aslolan "anlamlama"dır. İnsan, ancak, dünyaya ve insana bir anlam verebildiği ölçüde vardır: "Dünya, bir şeyleri anlamlandırdığı ölçüde insânîdir"[18] Bir insan, anlamlandırırsa, anlam verebilirse, dünyayı ve insanı kavrayabilir. Ve bu anlamda her insanın yaşamı, bir "okuma" macerasıdır: Herkes çevresindeki nesneleri, varlıkları, insanı, evreni "okuma"ya, anlamlandırmaya çalışır. Greimas göstergebilimi ile yapısalcılık, özellikle yazınsal çözümlemelerde, yeni ve ilginç bir boyut kazanır. Göstergebilim bir bakıma anlamın kökenlerine inme çabasıdır.

Fakat nesneler, olaylar, insan ve evren nasıl anlamlandırılacaktır? Nasıl anlamlandırılmalıdır? Göstergebilim, çözümleme yöntemi olarak ne önerir?

Göstergebilimsel çözümleme bir metni *anlatı düzeyi, söylem düzeyi ve anlamsal-mantıksal düzey* olmak üzere üç düzeyde inceler. *Anlatı ve söylem düzeyi* yüzeysel düzeyde yer alırken, *anlamsal-mantıksal düzey* derin düzeyde yer alır.

Bir metni, bir söylemi, bir sözceyi çözümlemek isteyen göstergebilimsel bir çö-

zümlemede, *anlatı düzeyi*nde ilk yapılan iş, metni kesitlere ayırmaktır. Bu işlem, anlatıdaki genel yapıyı açığa çıkarmada bir uygulama kolaylığı sağlaması açısından gereklidir. "Kesitlere ayırma, kendi içinde bir ilk çözümlemeyi oluşturur. Metnin düzenlenişini ortaya koyar. (...) Kesitler, olayların sunumunu, anlatının anlatılış biçimini düzenlerler"[19]. Buna metne ilk giriş de diyebiliriz. Okuyucu, öykünün, anlatının sunduğu anlatı ritimlerini bu kesitleme sırasında görecektir.

Kesitlere ayırma işleminin de belli ölçütleri vardır: Seçilen metin, yazılı biçiminde, paragraf ayrımıyla, cümle bölümlemesiyle, baskı harflerinin seçimiyle belirginleşen grafik bir düzen içerir"[20]. Metni kesitlere ayırmak için öncelikle bu grafik düzenlemeye bakmak gerekir. Bu grafik düzen, okuyucunun, metnin yapılandırılışını ilk elde görmesini sağlayacaktır. Metindeki uzamsal belirtkeler (burada, orada vb); zamansal belirtkeler (yarın, ertesi gün, dün vb) ve geçişli ya da geçişsiz dönüşümler, okuyucu ve çözümlemeci için ikinci ipuçlarıdır. Bunların yanında metne giren yeni bir eyleyen de kesitleme için bir ölçü oluşturabilir. Özet olarak söylersek "bir anlam birliği oluşturan her sözce parçası bir kesiti oluşturur"[21]. Bir metni kesitlere ayırmak, anlatıdaki anlam kavşaklarını saptamaktır. Dilbilimci, dilbilgisi üzerinde çalışan birisi, cümleyi daha iyi anlamak için, bu bölümlemeyi cümle üzerinde yaparken (özne, tümleç, yüklem...), göstergebilimsel bir çözümlemede bu bölümleme metin üzerinde yapılır.

İkinci olarak anlatı izlencesindeki evreler ve kiplikler saptanmaya çalışılır. Bir anlatı izlencesi dört evreyi içerir: *Eyletim* (manipulation), *edinç* (compétence), *edim* (performence) ve *tanınma ve yaptırım* evresi.

Birinci evre olan *eyletim evresi*nde "yaptırmak" kipliği vardır. Eyletici özne, metindeki olası özneyi eyletir (manipüle eder); ondan bir eylemi yapmasını ister veya emreder. Böylece gönderici ile özne arasında bir sözleşme gerçekleşir. Anlatı izlencesi bu eyletim ile başlar. Bu eyletici, soyut (özgürlük, kader, iç istek, hırs vb.) veya somut (bir baba, bir insan vb.) olabilir.

Edinç, "edimin gerçekleşmesi için gerekli olan şartlar"dır[22]. *Edinç evresi*nde özne, edim için gerekli malzemeleri edinir: Bir adamı öldürecekse bir silah edinir; bir kadın-özne, bir baloya katılacaksa güzel bir elbise satın alır... Bu yetenekleri edinip edinememesine göre bir edimde bulunacaktır veya bulunamayacak başarısız olacaktır. Bu evrede "gücü yetmek", "bilmek", "yapabilmek" kiplikleri vardır.

Üçüncü evre olan *edim evresi,* öznenin eylemini gerçekleştirdiği evredir ve "yapmak" kipliği vardır. Dördüncü evrede ise öznenin eylemi değerlendirilir. Özne, arzu ettiği nesneyi elde etmişse ödüllendirilir, tersi durumunda cezalandırılacaktır.

Yine anlatı düzeyinde eyleyenlerin eylemleri açığa çıkarılır: Kim ne yaptı? Hangi eylemde bulundu? Bütün öğelerin bulunduğu bir anlatı metninde altı eyleyen vardır: Gönderici, Nesne, Alıcı, Özne, Yardım Edici, Engelleyici. Bunların yanında bir Karşı-özne de bulunabilir. Karşı-özne aynı zamanda bir engelleyici rolünü üstlenebilir. Metinde bu eyleyenlerin hepsi bulunmayabilir. Ancak iki tanesi mutlaka vardır: En azından bir özne ve öznenin bir nesnesi veya karşı-özne vardır. Bu düzeyde eyleyenlerin sadece eylemleri gözlenir: Bir karakter, bir oyuncu betimlemesi söz konusu

değildir. Anlatı izlencesi de bir eyleyenler şemasında gösterilir. Bu şema, bir bakıma metnin iskeletidir. Anlatı düzeyinde göstergebilimsel bir okuma, söylemin, anlatı olarak belirgin, öne çıkan öğeleri üzerinde durur: Eyleyenler, eyleyenlerin anlatı izlencesi içindeki rolleri, dönüşümler... Anlatı düzeyi, içerik düzleminde bir gösterilen incelemesidir. Çözümleyici, okuyucu burada anlatının biçimini, iskeletini ortaya çıkarmaya çalışır. Ancak, bu içeriğin biçimi nasıl düzenlenmektedir? Bu soruya, ikinci düzey olan *söylem düzeyi*nde yanıt aranır.

*Söylem düzeyi*nde izleksel roller saptanır. Öyküdeki özne nasıl bir kişiliğe, nasıl bir fiziğe sahiptir? Onu "oyuncu" kılan özellikleri nelerdir? Bu soruların karşılıkları söylem düzeyinde araştırılır. Yerdeşlikler saptanır. Yerdeşlik, "bir metinde aynı metinsel ulamlara âidiyetle kendi aralarında birbirine bağlı olan göstergeler ağı"dır[23]; ortak anlam kavşaklarında buluşan anlambirimlerin oluşturduğu birlikteliktir. Metindeki tank, top, tüfek, uçak, bomba, kurşun...anlambirimleri okuyucu/çözümlemeciyi belli bir yerdeşliğe götürür: Savaş. Greimas da yerdeşliği "söylemde türdeşliği sağlayan bağlamsal anlambirimlerin yinelenmesi"[24] olarak tanımlar. Anlatıdaki uzam ve zamanın kullanımı da söylem düzeyinde incelenebilir. Anlatı düzeyindeki yapı ile söylem düzeyindeki yapı birbiriyle ilişki içindedir. Yine söylem düzeyinde bir kesit veya kesitlerin tamamında Yaşam/Ölüm; Güzel /Çirkin vb. zıtlıklar saptanmaya çalışılır.

Mantıksal-anlamsal düzey, bir anlatıda, anlamlamanın en derin, en soyut düzeyidir. Çözümlemenin bu düzeyinde sorulması gereken soru şudur: Anlatı ve söylem düzeylerinde dile getirilen ilişkileri düzenleyen temel mantık nedir? Görüldüğü gibi her düzey diğer düzeyden kopuk değil, birbiriyle ilişki içindedir ve birbirini bütünler. A.J.Greimas derin düzeyde, anlatıdaki temel mantığı göstergebilimsel bir dörtgende göstermeyi önerir. Bu dörtgenin, anlatıda oluşan anlamın bir özeti olduğunu söyleyebiliriz. Ancak kabul etmek gerekir ki bütün anlamlama da tek bir kareye indirgenemez; bu bir şemadır, bir modeldir. Bu kare bir bakıma anlatıyı, kavramsal olarak özetler.

Genel çizgileriyle vermeye çalıştığımız göstergebilimin çözümleme kavram ve ilkelerinin, doğal olarak, her şeyi çözdüğü savını ileri sürecek değiliz. Göstergebilimsel çözümleme, bir çözümleme yöntemi önerisidir, bir anlamlandırma çabasıdır ve sağlıklı bir eleştiri anlayışına katkısı olduğu kesindir. Önerdiği kavram ve çözümleme araçlarıyla ister istemez okuyucuyu soğukkanlı bir konuma çekmektedir. Bu nedenle de kimilerince donuk, katı bulunabilir. Ne var ki eleştiri adına yapılan öznel yargılardan kurtulmanın yolu da soğukkanlı, dili önceleyen bir şekilde metne yaklaşmaktan geçer. Göstergebilimsel bir çözümleme yazarla, kahramanla özdeşleşmekten uzak durur: "*yazar diyor ki...*" şeklinde metne yaklaşmaz. Metinde bir anlatıcı vardır; bu anlatıcının bir bakış açısı, olayları, kişileri odakladığı bir yer vardır; buna göre "*anlatıcı diyor ki*" der; Kahraman demez, "eyleyen" der, "özne" der, "nesne" der, söylem düzeyinde de "oyuncu" der. Söylemdeki ideoloji, metni üreten kişinin "iknâ edim" ve "yorum edim"leri ancak böyle bir yaklaşımla ortaya konulabilir.

Göstergebilimsel bir çözümleme, metnin dışında bir şey söylememe çabasındadır. Çözümlemecinin, eleştirmen'in eline aldığı ürün bir başkasının söylemidir;

önünde bir nesne-dil vardır; o, bu dil üzerine bir üst-dil üretmektedir. Eleştirmen'e düşen görev de bu nesne-dil ile, oluşturduğu üst-dili uyuşturabilmektir. Başka bir deyişle önündeki yazınsal metinde söyleneni ortaya koymaktır. Okuyucu/eleştirmen kendi adına konuşmadan önce, kendisine, yazısıyla öneriler getiren apayrı bir bilince bakmayı, bu bilinci gözlemeyi önemsemelidir; bu da kolay bir iş değildir.

Göstergebilimsel bir yaklaşımla çözümlenen bir metin hakkında çözümlemeci, hiç mi yargı belirtmez? Belirtir, ama metinden, dilden hareketle yargısını koyar; metinde, kendi doğrularını, önyargılarını evetleyen öğeleri aramak, bu önyargılara göre yazarı yargılamak yerine, öncelikle metindeki dili, metindeki söylemi, söyleneni, yazınsal olanı araştırmaya çıkmak, metindeki yazınsal olanı görmeye çalışmak öncelikli ilkesidir.

Sonuçta her metin bir insandır, her insan da bir metindir. Metnin önyargılardan uzak, doğru okunması, "zan"lardan hareket edilmemesi sağlıklı bir anlamlandırmanın temelidir ve bu bir zorunluluktur. Tersi durumunda metinler=insanlar peşin peşin sınıflandırılır bir kenara oturtulur, gücü elinde bulunduran kazanır, güçsüz olan kaybeder. Tecimsel ya da ülküsel çıkarlara göre bir eleştiri ortaya çıkar.

Eleştirinin de, eleştirmen'in de bir kurama, bir yönteme yaslanması ya da kuram ve yöntemlerden yararlanması eleştiri adına sağlıklı bir tutumdur. Dil gözardı edilir, öznel beğeni ve öznel algılamalar öne çıkarılırsa, yayınevlerince pazarlanan ürün ve yazarlar gündeme getirilirse, kalıcı, yazınsal değeri olan ürün ve yazarların ortada görünmesi için yıllar gerekecektir ya da yazınsallık adına birileri pazarlanacaktır. Böyle bir tutum, yazın dünyamızı da daha sağlıksız bir konuma düşürecektir.

Medyada sürekli reklamı yapılan, ideolojik önkabullerle basının pazarladığı, kazanç kaygısıyla yayınevlerinin öne çıkardığı yazarların ardı sıra koşmaya çalışan, nesnellikten uzak bir eleştiri mi yoksa metindeki yazınsallığı arayan, öne çıkaran bir eleştiri anlayışı mı öncelenmeli? Böyle bir soruya 'ben metni öne alıyorum; dili, söylemi görmeye çalışıyorum, anlamaya ve anlamlandırmaya çalışıyorum' yanıtını veren bir yöntem önerisidir göstergebilim. "Anlama olmadan açıklama olmaz"[25]. Tek başına böyle bir düşünce ve niyetin, çabanın da saygıyı hak ettiğini düşünüyorum.

Ülkemizde sağlıklı bir eleştiri; tutarlı, bir yöntemi olan eleştirmen var mı diye hep sorulur. Zaman olur 'bizde eleştiri yok' denilir. Ben önce şu soruyu sormak isterim: Bizde, ülkemizde "okur" var mı? Elde roman, öykü, şiir kitabı görülmesi bizde henüz bir tanzimat fantezisidir. Üniversiteyi bitirip ders kitabı dışında, ciddi ciddi on kitabı, on romanı, on öyküyü, on şiiri okumuş kişi sayısı oldukça azdır. Böyle olunca da eleştirmen ne yazsa doğrudur.

Göstergebilimsel bir çözümlemenin eksikleri, yanlışları gözlenebilir; eksiklikleri vardır, yöntemi yanlıştır, donuktur, katı kuralcıdır... denilebilir. Ne var ki başka kapsayıcı bir yöntem öneren de yoktur. Göstergebilim, metinde söyleneni dilsel verilerden hareketle ortaya koyma; bir anlama, bir anlamlandırma; metne, dile soğukkanlı bir yaklaşım çabasıdır, bir yöntem önerisidir ve durağan değildir, sürekli kendisini geliştirmeye açıktır.

Eleştirmen de sonuçta bir okur/yazardır. Bir sanatçının keyfî, ilkesiz yazma hak-

kı vardır, canının istediği gibi yazabilir. Kabul görür veya görmez. Yeri gelir bir öykü ile, iki dize ile, tek sözcükle okuyucusunu etkileyebilir, canevinden yakalayabilir ya da sevilmeyebilir.

Eleştirmen'in ise keyfîlik ve ilkesizlik gibi bir lüksü yoktur. Eleştirmen peşin bir yargıyla "gagalamak", "övmek", "sövmek" amacıyla bir metnin başına oturamaz. Kalbinden geçirdikleri ile bir insan, bir yazar yargılanamaz, eylemleri ile yargılanır. Yazarın eylemi yazmaktır. Eleştirmenin eylemi ise başkasının yazdığını, yazılanı, söyleneni anlamak ve bir üst-dil ile açıklamaktır.

Göstergebilimsel eleştiri de bunu yapmaya; metne soğukkanlı, ilkeli bir yaklaşımı öne çıkarmaya çalışan bir çözümleme önerisidir.

---

1 M.SARI, **Arapça-Türkçe Lügat**, Bahar Yay., s.1547.
2 B.ERCİLASUN, **Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit**, MEB Yay. İstanbul, 1998, s.9.
3 D.MEHMET DOĞAN, **Büyük Türkçe Sözlük**, Birlik Yay., Ankara, 1981.
4 PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ, Librairie Larousse, Paris, 1974.
5 B.MORAN, **Edebiyat Kuramları**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1999, s.29.
6 ARISTOTELES, **Poetika**, (Çev.İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.75.
7 CASTEX et SURER, **Manuel des Etudes Littéraires** XIXième Siècle, Hachette, Paris, 1979, s.170.
8 A.FRANCE, **Edebiyat Hayatı**, (Çev.N.Otman), MEB Yay. İstanbul, 1988, s.10.
9 J.TORTEL, **Clefs pour la Littérature**, Seghers, Paris, 1971, s.131.
10 A.GİDE, LAGARDE-MICHARD, **Les Grands Auteurs Français XXe Siècle** içinde, Bordas, Paris, 1973, s.263.
11 G.W.IRELAND, "Gide et Valéry, Précurseurs de la Nouvelle Critique", **Les Chemins Actuels de la Critique** içinde, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, Paris, 1973, s.35.
12 F.de SAUSSURE, **Cours de Linguistique Générale**, Payot, Paris, 1978, s.144.
13 R.BARTHES, **Eléments de Sémiologies**, Seuil, Paris, 1985, s.81.
14 R.BARTHES, **Essais Critiques**, Deuil, Paris, 1964, s.255.
15 J.COURTÈS, **Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive**, Hachette, Paris, 1976, s.39.
16 A.J.GREIMAS, **La Sémantique Structurale**, Larousse, Paris, 1966, s.19.
17 T.EAGLETON, **Edebiyat Kuramı**, s.126.
* A.J.GREIMAS et J.COURTÈS, **Sémıotıque, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**, Clasique Hachette, Paris, 1979.
18 A.J.GREIMAS, **La Sémantique Structurale**, Larousse, Paris, 1966, s.5.
19 N.EVERAERT~~DESMEDT, **Sémiotique du Récit**, Ed.Üniv. de Boeck, Bruxelles, 1988, s.25.
20 A.J.GREIMAS, **Maupassant. La Sémiotique du Texte: Exercises, Pratiques**, Seuil, Paris, 1976, s.19.
21 M.P.SCHMITT-A.VIALA**, Savoir-Lire**, Didier, Paris, 1982, s.28.
22 GROUPE D'ENTREVERNES, **Analyse Sémiotique des Textes**, Presses Univ. De Lyon, 1988, s.17.
23 M.P.SCHMITT-A.VIALA, **Savoir-Lire**, Didier, Paris, 1982, s.28.
24 A.J.GREIMAS-J.COURTÈS, **Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**, Tome: I, Hachette, Paris, s.197.
25 H.D.ZIMMERMANN, a.g.y. s.127.

MEHMET DURSUN ERDEM

DİLBİLİMSEL ELEŞTİRİ

Bu makalede dilbilimsel eleştirinin kavramsal muhtevası üzerinde durulacaktır. Dilbilimsel eleştiri, araştırmacılar tarafından bugüne kadar birçok dallara ayrılmış ve her bir dal üzerine yüzlerce kitap yazılmıştır. Bu dalları açıklamak sadece bir makale boyutunu değil bir kitap boyutunu dahi aşar. Bu nedenle bu yazıda ağırlıklı olarak dilbilimsel eleştiri kavramı üzerinde durulacak ve dilbilimsel eleştiri hakkında bazı inceleme-eleştiri yöntemlerinden kısaca bahsedilecektir. Böylece dilbilimsel eleştirinin ne olduğunu ve dilbilimsel eleştiriden ne anlaşılması gerektiği ortaya konulmuş olacaktır. Bu arada yeri geldikçe bu eleştiri yöntemleriyle ilgili ulaşılabilecek önemli kaynakları vermeye çalışacağız.

Dilbilimsel eleştiriye geçmeden önce, dil ve dilbilim terimlerinin üzerinde durmak, konuyu anlamak açısından faydalı olacaktır. Kimi dilciler dil ve dilbilim terimlerini muğlak ve birbirinden çok farklı olmayan aynı mefhumların farklı ifade şekilleri olarak görürler. Bunun yanında bu terimlerin farklı kavramları ifade ettiğini savunanlar da vardır. Bize göre dilsel eleştiri Yâska ve Aristo'dan günümüze kadar gelen, klasikleşmiş bir kavramdır ve bu kavram etrafında birçok çalışma yapılmıştır. *Gramer, tenkitli metin* ve *geleneksel üslup çalışmaları* vs. bu gruba girer. Bunun yanı sıra dilbilimsel eleştiri 20. yy'da SAUSSURE ile başlayan ve günümüze kadar farklı dallarda gelişimini sürdürmüş bir alandır ve *yapısal*, *göstergebilimsel, metindilbilimsel*, *söz-eylem*, *edim bilim* çalışmaları, dilbilimsel eleştiri çalışmaları olarak ön plana çıkmaktadır.[1]

Dil çalışmaları ile eleştiri arasındaki ilişkiyi anlamamız için, bu çalışmaların temeline inmemiz ve doğuş sebeplerini araştırmamız gerekecektir. *Edebiyat metinlerini değerlendirecek, açıklayacak bilginlere eski Yunan'da, daha Aristoteles döneminde gerek duyulmaya başlanmıştır ve eski metinleri açıklama çabası Yunanistan'da filoloji ve grameri doğurmuştur* (BAYRAV, 1998a;7). Aynı durumu Hindistan'da kutsal metinler yani Veda'ları açıklamak ve sonraki nesillere doğru aktarmak gayesiyle doğduğu görüyoruz. Dilin sürekli kendini yenilemesi ve gelişmesi daha önce yazılan metinlerin anlaşılmasını ve bu metinler üzerine çalışma yapılmasını güçleştiriyordu. Bu sebeple dil çalışmaları başlamış, o dilin kuralları ortaya konulmuştur. Bu kurallar hem o eseri anlamaya yardımcı oluyor, hem eleştirmeye ölçü teşkil ediyor, hem de bir çeşit üslup çalışması olarak görülüyordu. Böylece dilin kurallarının ortaya konulması sonucu her metin dilsel olarak eleştirilebilir hâle gelmiştir. Bu gelişim süreci içerisinde dilin birçok dalları ayrı bilim dalı olarak gelişmiştir. Bu bilim dalları, bir dile ait metinlerin anlaşılmasını engelleyen birçok sakıncayı ortadan kaldırmış, dil ve dilbilimsel eleştiri bu metinlerin tutarlı olarak yorumlanmasını sağlamıştır.

Bir metnin ana malzemesi dil olduğu için doğal olarak bu metne yöneltilecek bütün eleştiri yöntemlerinin dil verilerine dayanması gerekir. Dolayısıyla metinler üzerine yapılan eleştirilere bakıldığında, bütün eleştiri yöntemlerinin, eserde kullanılan

dilin onlara verdiği imkân ölçüsüyle sınırlı olduğu görülür. Tema incelemesinden metinlerarası ilişkiye kadar edebî olsun olmasın bütün eleştiri yöntemlerinin ana malzemesi dildir. Metinde geçen göstergelerin bizi götürdüğü göndergeler yoluyla eleştirinin temelleri oluşturulur.

Dilsel ve dilbilimsel eleştirinin amacı ilk olarak metinlerin doğru olarak okunup açıklanmasını sağlamaktır. Bu metin eski bir metinse, bu kez *tenkitli metin* çalışması yapılır. Yine bu konuda yeni ve eski metinlerin anlaşılması için sözlük çalışmaları da yapılmaktadır. Dil verileri başta tarih, antropoloji ve halk bilim çalışmaları olmak üzere birçok bilim dalı için kaynaklık eder.

Dil, bütün eleştiri kuramlarının ana malzemesi olduğundan, kendisi, bizzat kendi kurallarına göre metinlere yaklaşıp onları eleştirebilir. Nitekim dil çalışmaları bir kurallar bütününe ve belli ölçüde genel geçer ilkelere göre araştırmasını yapar. Kuralların ve ilkelerin olduğu bir sistemde, eleştiriden de bahsedilebilir. Metinleri anlamak, yorumlamak ve eleştirmek, dil çalışmalarının ortaya çıkış sebebidir.

İlk dil çalışmaları felsefenin bir alt dalı olarak başlamıştır. Kendi başına bir bilim dalı hâline geldiğinde ise birçok dallara ayrılmış, ancak temelde metinleri anlama, yorumlama ve eleştirme görevini hiçbir zaman bırakmamıştır. Dilin sınırlarını keşfetme, onu anlama ve nasıl bir sistemden meydana geldiğini bulma çalışmaları, insanları farklı bilgi ve bulgulara götürürken metin incelemeleri de bundan büyük ölçüde istifade etmiştir.

Dilin üzerine yapılan her yeni keşif, aslında insan zihnini keşfetmekten başka bir şey değildir. Hâl böyle olunca yine insan zihninin bir ürünü olan metinler de bu yeni keşiflerden nasibini almış ve eskiye oranla bir metni anlama, yorumlama ve eleştirme büyük oranda gelişmiştir.

Metinlerdeki insan zihninin nakış nakış işlediği gizli şifreleri dil yoluyla keşfetmek mümkündür. Bu keşif Yâska ve Aristo'dan bu yana gelişerek devamlılığını sağlamıştır. "Peki bu dil üzerine keşifler ve incelemeler ne zaman tam olarak biter?" sorusuna, "İnsan zihni ne zaman tam olarak keşfedilirse o zaman dil de tam olarak keşfedilmiş olur" cevabı verilebilir. İnsan zihnine ulaşmanın en kolay yolu ise dildir. Bu sebeple insanların zihnî olarak ürettikleri metinleri, o metinlerin ana malzemesi olan dilden ayırmak ve ondan bağımsız incelemek mümkün değildir.

Dil çalışmalarının başlangıcından bu yana dilsel eleştiri çok farklı noktalarda gelişmeler göstermiştir. Başta metni yüzeysel olarak şekil açısından eleştiren dil çalışmaları, özellikle 20. yy'ın başlarından itibaren metnin alt yapısına inmeye, göstergelerden hareketle göndergelere ulaşmaya çalışmıştır. Bu yeni inceleme metodu "dilbilim" olarak adlandırılan bilim dalının doğmasına sebep olmuştur. Dilbilim, geleneksel dilden doğmuştur ve ondan bağımsız değildir. Ancak bakış açıları bazı noktalarda birbirinden ayrılır. Geleneksel dil çalışmaları kuralcıdır ve atomist diye adlandırılabilen bir yaklaşımı vardır (AYDIN 2000;14). Bu yaklaşım dili küçük ve birbirinden bağımsız birimlere böler. Dilbilim ise tasvirî bir anlayışı benimser, dil olgularını açıklamaya çalışır ve bu metot dilde birbirinden bağımsız birimler olmadığını, her birimin diğerleriyle girdi-

ği ilişki sonucu bir anlam ifade ettiğini savunur. Yani birimleri sistem içerisinde ele alır ve sistem içerisindeki konumlarını ve sisteme kattıklarını belirlemeye çalışır.

Geleneksel çalışmaların ilki Yâska'nın "Nirukta"sıdır. Bunu Pâninî'nin Sanskritçe hakkındaki çalışmaları izler. Antik Yunan'da ise Eflatun'un Kratylos (bk. EFLATUN 1989) adlı kitabı ve Aristo'nun çalışmaları bu sahanın ilkleri arasındadır. 20. yy'a kadar gelen bu çalışmalar daha çok art süremli çalışmalar olup, dili eskimiş, kadim eserleri incelemek, anlamak ve eleştirmekle yetiniyordu. Ancak bu çalışmaları yapabilmek kolay değildi. Bu çalışmalar gramer, sözlük, tenkitli metin gibi çalışmaları beraberinde getirmiştir. Bu çalışmaların hepsi metni yüzeysel olarak inceliyor ve yapıyı oluşturan birimleri bulmaya çalışıyordu.

Gramer çalışmaları geleneksel dil eleştirisinin ana malzemesini oluşturur. Bir metni anlamak, yorumlamak ve çözümlemek, ilk önce o metnin dilinin kurallarını bilmeyi gerektiriyordu. Bu gereklilik başlangıçta edebiyat derslerinin de gramer dersleri içinde okutulmasını zorunlu kılmıştır. Gramer derslerinde Latincenin doğru okunup yazılması öğretiliyor ve ünlü eserlerin de açıklaması yapılıyordu (BAYRAV 1998;32). Gramer çalışmalarında esas olan dilin şekil olarak kurallarını belirlemektir. Bu çalışmalarda dilin fonksiyonel tarafına pek önem verilmez. Gramer çalışmaları, eleştirmenlere edebiyat metinlerini üslup açısından inceleme ve dil özelliklerini bulma açısından epeyce yardımcı olur. Dilin genel geçer kuralları sayesinde metnin bildirişim sisteminde aksaklık çıkaran noktaları belirlenir. Bunun yanında genel geçer kurallar içerisinde her kişinin dili kendine has bir tarzda kullandığı da bir gerçektir. Bu şahsa özel kullanımların belirlenmesi ise o kişinin üslubunu oluşturur. Gramer çalışmaları üslup çalışmalarına temel teşkil etme noktasında bir hayli faydalı olmuştur. Bu çalışmalar gelişerek günümüzde de devam etmektedir.[2]

Gramer çalışmalarının doğurduğu bir diğer bilim dalı ise *köken bilim* (etimoloji) olmuştur. İnsanlar dilleri anlamaya ve metinleri yorumlamaya çalışırken, kelimelerin kökenine ilişkin çalışmalar da yapmaya başlamışlardır. Günümüzdeki köken bilim çalışmaları eski metinlerin açıklanmasına ve eleştirilmesine yardımcı olduğu gibi, dildeki birçok bilinmeyen noktayı da açığa kavuşturur.[3] Köken bilim çalışmalarında kelimelerin tarih boyunca anlam bakımından geçirdikleri evreler de anlatılır. Eğer bu çalışmalar olmasaydı bugün birçok metni yanlış anlayacaktık. Söz gelişi "oğlan" kelimesi eski Türkçe'de kız ve erkek çocuk anlamına gelir. "yavuz" kelimesi ise bugünkü anlamının aksine kötü anlamlara sahipti. Anlam değişmelerinin de sahasına giren kelimelerin bu durumları, köken bilim eserleride de ayrıntılı olarak incelenir. Bu bakımdan eski metinleri gramer ve köken bilim bilgisi olmaksızın anlamak ve eleştirmek mümkün değildir.

Yine sözlük çalışmaları da metinleri doğru anlama çabasından kaynaklanır. Bir dili konuşan bireyin, o dilin bütün kelimelerini veya bir kelimenin bütün anlamlarını bilmesi mümkün değildir. Bu sebeple bilinmeyen kelimeleri öğrenmek ve metinleri doğru yorumlamak amacıyla sözlük çalışmalarına günümüzde çok önem verilmektedir. Bir dilin sözlükleri olduğu gibi, yazarlara ve eserlere has sözlükler de ha-

zırlanmıştır. Bir yazarın veya şairin kelimeleri çok farklı anlamlarda kullanması, bazı yazar ve şairler için sözlük hazırlanmasını zorunlu kılmıştır. Kelimeleri ve kavramları alışılmışın dışında kullanan edebî şahsiyetler, aslında dilin itici kuvvetleridir. Bu şahsiyetler sayesinde dil gelişir, zenginleşir ve dilin ifade kudreti büyük oranda artar. Bu sebeple edebî şahsiyetlerin eserleri hakkında hazırlanan sözlükler oldukça önem arz etmektedir. Günümüzde hazırlanan birçok sözlük de edebî eserlerden faydalanarak hazırlanır.[4] Bunların dışında ağız metinlerini anlamak için de hazırlanan belli bir yöreye, bölge veya bölgelere has sözlükler de vardır.[5]

Metinler üzerine yapılan çalışmalar bununla da sınırlı kalmamış, özellikle eski metinleri anlamak ve eleştirmeye yönelik tenkitli metin çalışmaları doğmuştur. Dil çalışmaları içerisinde üzerine belki de en çok çalışılmış sahalardan birisi tenkitli metin çalışmalarıdır. Bu çalışmalardaki asıl amaç eski bir metni anlamak, yorumlamak ve eleştirmektir. Bunu yaparken eserin eskiden günümüze gelen nüshaları teker teker incelenir, farklar tespit edilerek orjinal metin oluşturulmaya çalışılır. Bu çalışmaları yapabilmek için eserin yazıldığı dönemin dilini ve kültürünü iyi bilmek gerekmektedir. Eğer eserin tek nüshası varsa bu durumda dönemin dili ve şekil hususiyetleri göz önüne alınarak esas metin oluşturulmaya çalışılır. Bu çalışmalar adeta iğneyle kuyu kazmaya benzer ki, azamî derecede dikkatli olunması gerekmektedir. Türkiye'de bu gibi çalışmaların örnekleri oldukça fazladır.[6]

20. yy'ın başlarına kadar Doğu ve Batıda dilsel eleştiriler daha çok yukarıda bahsettiğimiz şekilde yapılagelmiştir. Bu gelenek günümüzde de devam etmektedir. Bunun yanında 20. yy'da SAUSSURE ile başlayan yeni dil anlayışı meydana gelmiştir. Aslında SAUSSURE'den önce birçok bilim adamı tarafından belli bir seviyeye ulaşan bu anlayış, SAUSSURE ile sistemli bir hâl almıştır. Dilbilim olarak adlandırılan bu yeni dil anlayışı, özünü geleneksel dil verilerinden alır. Ancak dilbilim, dili bir sistemden ibaret görür ve dil birimlerinin sistem içinde bir anlam ifade ettiğini belirtir. SAUSSURE ile başlayan dilbilimi, SAPİR, BLOOMFİELD ile devam edip 1960'lara yani CHOMSKY'ye kadar ulaşır. Ancak bu zamana kadar gelişen dil bilimi akımları fonoloji, morfoloji ve sentaks düzeyinde kalmıştır. Edebî metinleri kapsayıcı eleştiri ve inceleme yöntemleri bu tarihten sonra netleşmeye başlar. *Genellikle, 1960'larda başladığı kabul edilen ve günümüzde kapsayıcı bir terim olan "tümce ötesi dil bilim"*(AKSAN 1991;90) birçok dallara bu tarihten sonra ayrılır.

Dilbiliminin sistemleşmesiyle *yapısalcılık* akımı doğmuştur. Çağdaş yapısalcı dilcilere göre dil, birbirine dayanan ve bağımlı parçalardan kurulu bir sistemdir (BAYRAV, 1998b;10). Yapısalcılar özellikle bütün sisteme önem verirler. Dili oluşturan birimler ancak sistem içerisinde anlamlıdırlar. Anlamlı ve anlamsız bütün birimler sistem içinde işlevseldirler.

Yapısal anlayış birçok bilim dalını etkilemiş, bu yöntem edebî metinlere epeyce uygulanmıştır. Metinleri bir bütün olarak gören bu anlayış, onları meydana getiren sistemi bulmaya ve onları bu sistem içerisinde eleştirmeye çalışır, metnin yapısını oluşturan öğeleri bulmak ve bu öğelerin yapıya kattığı işlevleri anlamak için uğraşır.

Yapısalcı anlayış diğer dilbilim eleştiri yöntemlerinin de temelini oluşturur.[7]

Yapısalcılıkta eleştirici yansız olarak metne bakar. Ne yazar ne de diğer etkenleri dikkate alarak metne bakmaz. Metne tarafsız olarak karşıdan bakar ve kendi kurduğu bir modelle karşılaştırarak onu incelemeye çalışır. Yapısalcılık metni incelerken belirgin bir yol takip eder. İlk olarak eleştirmen metni birim parçalara böler. Bu parçalar anlambilimi, söz dizimi, söyleniş biçimi olarak üçe ayrılır. (bk. BAYRAV 1998;178) Bu inceleme sonucunda eleştirmen metnin kendine has yönlerini bulup yorumlar. Yapısal eleştiri bütün bu incelemeleri sonucunda iki amaca ulaşmak ister: *Ele aldığı yazının -G. Genette'nin deyimiyle- iskeletini ortaya çıkararak o yazıyı betimler ya da yazının aracılığı ile (ve ona benzeyen başka çalışmalara dayanarak) edebiyatın özelliğini, yapılarını bulmaya çalışır (BAYRAV 1998;174)*

Metne bir diğer eleştirel yaklaşım *göstergebilim* yöntemidir. *Göstergebilim, bir anlamlı bütünün hangi anlam katmanlarından oluştuğunu inceler ve bunu bir üstdil aracılığıyla dizgeleştirerek sunmaya çalışır (RIFAT 1982;16, ZEYREK 1991;105).* Göstergebilimin nesnesi sadece ve sadece metindir. Yazarın durumu, yaşantısıyla ilgilenmez. Ayrıca yazılı metne felsefî, ruhî ve sosyolojik açılardan değinmez. Yazılı metni her şeyden bağımsız olarak inceler, metnin göndergelerini ve anlam katmanlarını bulmaya çalışır. Bu incelemede metindeki herhangi bir anlam katmanına veya göndergeye şairin hayatından, yaşantılarından ve ifade ettiğimiz çeşitli sosyal bilim dallarından yararlanarak açıklama getirmez. Önemli olan sadece metindir. Metindeki anlam katmanları bir üst dil aracılığıyla açıklanmaya çalışılır. *Göstergebilimin nesnesi bir söylem, örneğin bir halk öyküsü olabileceği gibi, bir mimarlık yapısı, bir tiyatro oyunu, bir müzik yapıtı, hatta yol işaretleri, gemici işaretleri ve törenler de olabilir (ZEYREK 1991;105, YÜCEL 1982;77).* Göndergesi ve anlam katmanı olan her nesne göstergebilimin inceleme alanına girer. Göstergebilim, nesnesi olarak seçtiği bu metnin kendine has niteliklerini ve yasalarını ortaya koymaya çalışır. Yani metnin arka planını veya anlamını açıklamaya çalışmaktan öte, anlamlaşma sürecini ve bu süreç sonunda oluşan sistemi, metnin anlamsal şablonunu ortaya koymaya çalışır. Bu konuda dikkate değer ilk çalışmayı yapan Propp'dur. Propp'un birçok kaynakta zikredilen Masalın Biçimbilimi (1928) adlı eseri bu sahada önemli bir eserdir. Propp, bu eserinde bütün masallar için genel geçer olduğuna inandığı 31 işlev ve 7 eylem alanı tespit etmiştir. Her masal, bu işlevler ve eylemlere göre şekillenip oluşur. Birçok göstergebilim çalışmasında yazılı ürünlerin yapısı bulunmaya çalışılmıştır.

Yücel'in edebî ürününün yapısı üzerine görüşleri kayda değerdir (YÜCEL 1982;88, ZEYREK 1991;106). Buna göre edebî ürününün yapısı anlatım düzlemi, belirim düzlemi, içerik düzlemi olarak üç kısımdan oluşur. Göstergebilim, bu çalışmaları eşsüremli düzlemde inceler. Zeyrek ise anlatı yapısının incelenmesini üç temel kavrama dayandırıyor (ZEYREK 1991;107):

1. En az iki eyleyen
2. Eyleyenlerin bağlaşım ve ayrışım ilişkileri
3. Eyleyenlerin birbirine karşıt izlencelerinden oluşan bir anlatı çizgesi (temel an-

latı çizgesi)

Göstergebilim, yazılı metinleri bağlaşım-ayrışım ilişkisi içinde yani eklemleme biçimini inceler. Bu eklemleme tutarlı olmak zorundadır. Bu tutarlılığı sağlamak için yazılı metin çeşitli kesitlere yani bölümlere ayrılarak incelenir. *Örneğin, bir şiir sayfa düzenlemesinin getirdiği ayırıcı özelliklere göre, bir masal zaman, uzam, kişi ayrılıklarına göre, bir öykü ise bu ölçütler yanında mantık ayrılıklarına göre kesitlenebiliyor. Bu işlem sonucu ortaya çıkan bölümler çözümlenerek derin yapılara doğru yol alınıyor (ZEYREK 1191;107, RIFAT 1982).* Görüldüğü gibi göstergebilim, metnin anlamının açıklanmasından öte, bu anlamın oluşum sürecini ortaya koyan bir şablon oluşturmaya çalışır.[8]

Dilbilimin 1960'lı yıllardan sonraki en gelişmiş eleştiri ve inceleme yöntemlerinden birisi olan *metindilbilim*, metinlerin gramer, anlam ve iletişim boyutlarını ele alarak, metni her yönüyle incelemeye çalışır. Bunu yaparken Üretimsel Dönüşümlü Dil Bilgisinin verilerinden de yararlanır. Özellikle cümleler üzerine uygulanan derin yapı/yüzey yapı ilişkisi metinlere uygulanmaya çalışılır. Metindilbilim o kadar çok kullanılan bir yöntem olmuştur ki, birçok dallara ayrılmıştır. Ancak hepsinin nesnesi metindir.

Metindilbiliminde inceleme konusu tek tek cümleler değil, metnin tümünü göz önüne alarak, metni oluşturan unsurlar arasındaki bağlar ve bu bağların oluşturduğu sistemdir. Metindilbilim metnin yapısını ve işlevini ortaya koymaya çalışır. Metindilbilimin inceleme sahasına bütün edebî ürünleri girebilir. Dilekçe, makale, öykü, roman, şiir vb. birçok tür metindilbilimin inceleme sahasına girer. *Metinlerle gönderme yaptıkları gerçekler/olgular arasındaki ilişkileri araştırır, metinlerin anlamsal yapılarını belirlemeye çalışır. Kullanım bağlamlarını bularak, hangi koşullar altında çeşitli ürünlerin ne tür iletişimsel işlevler üstlendiklerini saptar (ORALİŞ-ÖZİL 1992;37)*. Bunun yanında metindilbilim metnin anlaşılmasını sağlayacak unsurları araştırır. Metni bir sistem örgüsü içinde değerlendirerek, daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Metindilbilim, bir metni incelerken, genel olarak üç noktayı göz önünde bulundurur. Bunlardan birincisi *metin içi bağlardır* ki, daha çok dil bilgisi unsurlarını inceler. Cümle içi ve cümleler arası bağlar ve bunların metnin oluşumundaki işlevleri ortaya konur. Bu inceleme sonucunda genel bulgular yanında metinde özel hususlar da tespit edilir. Dilekçe ile makale ya da roman arasındaki kendine has yönler gibi. Ayrıca metindilbilim bir yazarın metni oluşturmadaki üslubunu ortaya koyması açısından çok önemlidir. Metindilbilimin bir metinde dikkat ettiği ikinci nokta *sözcük-anlam ilişkileri*dir. *Sözcük-anlambilimsel bileşen* olarak da adlandırılır. *Bu bileşenler, metin içi bağlam ve metin dışı bağlam ayrımına yönelik olarak ortaya çıkmaktadır. Metin içi bağlam, dil göstergelerinin birbirleriyle ilişkilerinden oluşurken metin dışı bağlamda, özellikle, iletişim ortamı, konuşucu/dinleyicinin dünya bilgilerini, iletişime hangi amaçla katıldıkları vb. etmenler önem kazanmaktadır* (UZUN 1995;31). Sözcükler tek başlarına değil, bulundukları sistem içerisinde anlamlıdırlar. Metindilbilim, sözcüklerin bu metin içi bağlamda kullanıldıkları anlamları belirlerken, dinleyici ve konuşanın durumlarına da bakmayı ihmal etmez. Çünkü aynı cümleler insan-

ların birikimlerine, yetişme şartlarına ve ortamlarına göre değişebilir. Metindilbilim, sözcüklerin metin içindeki anlamlarına bakarken, ayrıca konuşucu ve dinleyici tarafından nasıl anlaşıldığını da inceler. Metindilbilimi incelemelerinde dikkat edilen bir diğer nokta *sözlük*tür. Sözlük yukarıda anlatılan diğer iki nokta açısından da önemlidir. Daha doğrusu yukarıda anlatılan iki ölçütün işlerliği, ancak sözlükle mümkündür. Birçok noktada birbirinden ayrı inceleme teknikleri geliştiren metindilbilim uzmanlarının ortak noktası, hayatımızda karşılaştığımız metinleri tanımlamak, yorumlamak, yapı ve işlevlerini ortaya koymaktır.[9]

1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan ve metindilbilimiyle birçok noktada örtüşen bir diğer eleştiri ve inceleme yöntemi *söz-eylem* kuramıdır. Dil bilgisi kurallarını tek başına değil de, bunları üreten kişilerin niyetleri, durumları ve konumlarıyla birlikte ele alır. Yani metni tek başına değil, onu oluşturan kişinin psikolojik ve sosyolojik durumuyla ele alır. *Sözle eylem arasındaki ilişki ve karşıtlıkları belirleyen bu akım, dili yalnızca biçimsel açıdan inceleyen, tümcelere indirgeyen üretken dönüşümlü dilbilime, bir bakıma tepki olarak düşünülebilir (AKSAN 1999;153).*

Sözler bulundukları bağlamlara göre farklı anlamlar içerebileceği gibi konuşan kişinin psikolojik, sosyolojik durumlarına göre de farklı anlamlara gelebilir. Bu sebeple söz eylem kuramı sözlerle eylemleri bir noktada birleştirerek, metnin daha iyi yorumlanabileceğini iddia eder. Söz-eylem kuramı, metindilbiliminden farklı olarak daha çok sözlü gelenekten gelen metinlere yönelir. Çünkü kuramın özü günlük konuşma metinlerini incelemeye daha uygundur. *Bir konuşucunun ürettiği sözce, ancak, onu söyleyenin amacı, o anda içinde bulunduğu ruhsal koşullar, dinleyenle arasındaki ilişki ve konuşma sırasındaki durumla bağlantılı olarak yorumlanabilir; kesin bir anlam kazanır (AKSAN 1999;155-156).* Bu kuramda dil dışı öğeler önem kazanır. Bu sebeple kuram, biraz da deneysel düzleme kaymaktadır. Ayrıca *edimbilim* denilen ve söz-eylem kuramından doğan bir başka kuram vardır. Bu söz-eylem çalışmalarından doğmuştur. Dolaylı anlatımlar gibi anlamın büyük oranda niyete bağlı olduğu metinlerle ilgilenir. Bu kuramda konuşanın ve dinleyenin durumları, ilişkileri daha da önem kazanmaktadır.

SONUÇ

Dil çalışmalarının çıkış nedeni ilk önce dili eskimiş metinleri anlamak, yorumlamak ve eleştirmektir. İlk önce felsefenin içinde bir bilim dalı olarak doğan dil incelemeleri, daha sonra başlı başına farklı bilim dalı hâline gelmiştir. Bu süreç içerisinde dilbilim oldukça gelişmiş, yüzeysel dil incelemelerinin ötesine geçip alt yapıya inerek metni bir bütün hâlinde değerlendirmiştir. Doğrudan dil incelemeleri içerisine girmeyen diğer bütün eleştiri yöntemleri de dilin verdiği malzemeye muhtaç ve dilin onlara verdiği imkânlarla sınırlıdır. Böylece hiçbir eleştiriyi dilden ayırmak mümkün değildir. Bunun yanında başlangıcından günümüze hepsini burada zikredemediğimiz birçok dil bilimsel eleştiri yöntemi geliştirilmiştir. Ancak bu eleştiri yöntemleri dikkatle incelendiğinde hiçbirisi diğerinin alternatifi veya karşıtı değildir. Hepsi metni farklı açılardan inceleyerek bir boşluğu doldurmaktadır. Yani bu yöntemlerin hepsi

az veya çok birbirine muhtaçtır ve bir önceki yöntem bir sonraki için alt yapı/zemin vazifesi görmektedir.

Dil çalışmalarını doğuşundan bu güne eleştiriden ayırmak mümkün değildir. Bilakis bu çalışmaların doğuşunu zorunlu kılan sebeplerden birisi de eleştiridir. Dil incelemeleriyle eleştiri kavramlarını birbirinden ayırmamız mümkün değildir. Bunun yanında kuralların olduğu yerde eleştiri yapabilmek için gerekli alt yapı oluşmuş demektir. Bu sebeple bundan sonra da dil adına keşfedilecek her yeni inceleme, aslında metni eleştirmemiz için bize yeni imkânlar sunan yöntemler olacaktır.

KAYNAKÇA

Ahmet Vefik Paşa 2000. **Lehçe-i Osmânî**, Hazırlayan: Recep TOPARLI, TDK Yayınları, Ankara.

AKKUŞ Muzaffer 1995. **Kitâb-ı Gunya**, TDK, Ankara.

AKSAN Doğan 1998. **Her Yönüyle Dil, Ana Çizgileriyle Dilbilim,** TDK Yayınları, Ankara.

AKSAN Doğan 1999. **Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi**, Engin Yayınları, Ankara.

AKSAN Mustafa- AKSAN Yeşim 1991. *Metin Kavramı ve Tanımları*, **Dilbilim Araştırmaları 1991**, Hitit Yayınları, Ankara, s. 90-104.

ARAT Reşit Rahmetî 1951. **Atabetü'l-Hakâyık**, Ateş Basımevi, İstanbul.

AYDIN Mehmet 1987. **Fezâil-i Mekke Ve'l-Medine Ve'l- Kudsü'ş-Şerif(İnceleme-Metin)**, Amasya Beyazıd Kütüphanesi Nüshası, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

AYDIN Mehmet 2000. **Dil Bilimi El Kitabı Temel Kavram ve Konular**, Samsun.

AYDIN Mehmet 2002. **Aybastı Ağzı**, TDK Yayınları, Ankara.

BAĞDER Duygu Öztin 1999. *Sinema Göstergebilimi*, **Dilbilim Araştırmaları 1999**, Simurg Yayınları, İstanbul, 143-152.

BANGUOĞLU, Tahsin 1974. **Türkçe'nin Grameri**, İstanbul.

BAYRAV Süheyla 1998. **Filolojinin Oluşumu**, Multilingual Yayınları, İstanbul.

BAYRAV, Süheylâ (1998b). *Yapısal Dilbilimi*, İstanbul.

BENVENİSTE Emile 1995. **Genel Dilbilim Sorunları**, (çev. Erdim Öztokat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BİLGEGİL, M. Kaya 1984. **Türkçe Dilbilgisi**, 3. Baskı, Dergah Yayınları, İstanbul.

BOROKOV A. K. 2002. (çev. Halil İbrahim USTA-Ebülfez AMANOĞLU), **Orta Asya'da Bulunmuş Kur'an Tefsirinin Söz Varlığı (XII.-XIII. Yüzyıllar)**, TDK Yayınları, Ankara.

BURAN Ahmet 1997. **Keban, Baskil ve Ağın Yöresi Ağızları**, TDK Yayınları, Ankara.

CAFEROĞLU Ahmet 1993. **Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü**, Enderun Kitabevi, İstanbul.

CANPOLAT Mustafa 1995. **Mecmuatü'n-Nezâir**, TDK Yayınları, Ankara.

CEMİLOĞLU İsmet 1994. **Kısas-ı Enbiya**, TDK Yayınları, Ankara.

CLAUSON Sir Gerard 1972. **An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century**, Oxford.

DENY Jean 1941. **Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)**, Tercüme eden: Ali Ulvi ELÖVE, Maarif Matbaası, İstanbul.

DEVELİ Hayati 1995. **Evliya Çelebi Seyahatnamesi'ne Göre 17. Yüzyıl Osmanlı Türkçesi'nde Ses Benzeşmeleri ve Uyumlar**, TDK Yayınları, Ankara.

DEVELİ Hayati 1998. **XVIII. yy İstanbul'a Dair Risale-i Garibe**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

DEVELLİOĞLU Ferit 1993. **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi,

Ankara.
DOĞAN Gürkan 1991. *Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri ve Edimbilim*, **Dilbilim Araştırmaları 1991**, Hitit Yayınları, Ankara, s. 79-87.
Drevnetyurkskiy Slovar, Leningrad, 1969.
DUMAN Musa 1995. **Evliya Çelebi Seyahatnamesi'ne Göre 17. Yüzyılda Ses Değişmeleri**, TDK Yayınları, Ankara.
ECKMANN János 1996. **Harezm, Kıpçak Ve Çağatay Türkçesi Üzerine Araştırmalar**, Yayıma hazırlayan: Osman Fikri SERTKAYA, TDK Yayınları, Anakara.
EDİSKUN Haydar 1992. **Türk Dilbilgisi**, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
ERCİLASUN A. Bican 1983. **Kars İli Ağızları**, Gazi Ü. Yayınları, Ankara.
EREN Hasan 1999. **Türk Dili'nin Etimoloji Sözlüğü**, Ankara.
EREN M. Emin 1997. **Zonguldak-Bartın-Karabük İlleri Ağızları**, TDK Yayınları, Ankara.
ERGİN, Muharrem 1993. **Türk Dil Bilgisi**, 20. Baskı, Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım, İstanbul.
GABAİN A. Von 1998. **Eski Türkçenin Grameri**, Çeviren: Mehmet AKALIN, TDK Yayınları, Ankara.
GEMALMAZ Efrasiyap 1978. **Erzurum İli Ağızları**, Atatürk Ü. Yayınları, Erzurum.
GENCAN Tahir Nejat 1979. **Dilbilgisi**, 4. Baskı, TDK Yayınları, Ankara.
GRÖNBECH K. 1995. **Türkçenin Yapısı**, Çeviren: Mehmet AKALIN, TDK Yayınları, Ankara.
GÜL Münteha 2001. **Muhammed Yemenî, Fezâ'il-i Mekke ve'l-Medine ve'l-Kudsü'ş-Şerîf (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım)**, OMU Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun.
GÜLENSOY Tuncer 1988. **Kütahya ve Yöresi Ağızları**, TDK Yayınları, Ankara.
GÜLSEREN Cemil 2000. **Malatya İli Ağızları**, TDK Yayınları, Ankara.
GÜLSEVİN Gürer 1997. **Eski Anadolu Türkçesi'nde Ekler**, TDK Yayınları, Ankara.
GÜNAY V. Doğan 1999. *Tiyatro Göstergebilimi*, **Dilbilim Araştırmaları 1999**, Simurg Yayınları, İstanbul, s. 111-123.
HACIEMİNOĞLU Necmettin 1984. **Türk Dilinde Edatlar**, MEB Yayınları, İstanbul.
HACIEMİNOĞLU Necmettin 1992. **Yapı Bakımından Türk Dilinde Fiiller**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Eskişehir.
HACIEMİNOĞLU Necmettin 1996. **Karahanlı Türkçesi Grameri**, TDK Yayınları, Ankara.
HATİBOĞLU Vecihe 1972. **Türkçenin Sözdizimi**, TDK Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
HATİPOĞLU Vecihe 1972. **Dilbilgisi Terimler Sözlüğü**, TDK Yayınları, Ankara.
İLKER Ayşe 1997. **Batı Grubu Türk Yazı Dillerinde Fiil**, TDK Yayınları, Ankara.
KARAHAN Leylâ 1995. **Türkkçede Söz Dizimi -Cümle Tahlilleri-**, Akçağ Yayınları, Ankara.
KARAHAN Leylâ 1994. **Kıssa-i Yusuf**, TDK Yayınları, Ankara.
KARAMANLIOĞLU A. Fehmi 1994. **Kıpçak Türkçesi Grameri**, TDK Yayınları, Ankara.
KIRAN Ayşe-Eziler 1991. *Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri ve Göstergebilimin Oluşturucu Alanı: Edimbilim*, **Dilbilim Araştırmaları 1991**, Hitit Yayınları, Ankara, s. 88-89.
KIRAN Zeynel 1999. *Sözceleme ve Göstergebilim*, **Dilbilim Araştırmaları 1999**, Simurg Yayınları, İstanbul, s. 93-99.
KIRAN Zeynel 2001. **Dilbilime Giriş (Dilbilgisinden Dilbilime)**, Yayına Hazırlayan: Ayşe (EZİLER) KIRAN, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
KORKMAZ Zeynep 1992. **Gramer Terimleri Sözlüğü**, TDK Yayınları, Ankara.
KORKMAZ, 1994a: KORKMAZ, Zeynep, **Nevşehir ve Yöresi Ağızları**, TDK Yayınları, Ankara.
KORKMAZ, 1994b: KORKMAZ, Zeynep, **Güney-Batı Anadolu Ağızları**, TDK Yayınları, Ankara.

MENINSKI Franciscus a Mesgnien 2000. **Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae · Arabicae · Persicae**, Simurg Yayıncılık, İstanbul.
MESKILL, Robert H. 1970. **A Transformational Analysis Of Turkish Syntax**, Mouton & Co., Printers, The Hague, Netherlands.
Mütercim Asım Efendi 2000. **Burhan-ı Katı**, Hazırlayan: Mürsel ÖZTÜRK-Derya ÖRS, TDK Yayınları, Ankara.
ORALİŞ Meral-ÖZİL Şeyda 1992. *Metindilbilimsel Yaklaşımla Yazınsal Bir Metni Çözümleme Denemesi*, **Dilbilim Araştırmaları 1992**, Hitit Yayınları, Ankara, s. 37-51.
ÖZKAN Mustafa 1993. **MAHMUD b. Kâdi-i Manyas, Gülistan Tercümesi (Giriş-İnceleme-Metin-Sözlük)**, TDK Yayınları, Ankara.
ÖZTOKAT Nedret 1999. *Görsel Nesnelerin Çözümlenmesinde Göstergebilimsel Yöntem*, **Dilbilim Araştırmaları 1999**, Simurg Yayınları, İstanbul, s. 135-141.
ÖZTÜRK Rıdvan 1994. **Yeni Uygur Türkçesi Grameri**, TDK Yayınları, Ankara.
PROPP Vladimir 1971 (1928). **Morphology of the Folktale**, (çev. Laurence Scott), University of Texas Press.
RÄSÄNEN Marttı 1969. **Versuch Eines Etymologischen Wörterbuchs Der Türksprachen**, Helsinki.
RIFAT Mehmet 1982. **Genel Göstergebilim Sorunları. Kuram ve Uygulama**, Alaz Yayınları.
SAĞIR Mukim 1995. **Erzincan ve Yöresi Ağızları**, TDK Yayınları, Ankara.
SAUSSURE F. de 1998. **Genel Dilbilim Dersleri**, Çeviren: Berke VARDAR, Multilingual, İstanbul.
Şemseddin Sami 1996. **Kâmus-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, İstanbul.
TİMURTAŞ F.Kadri 1977. **Eski Türkiye Türkçesi (XV. yy.)**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. Yayınları, İstanbul.
TÜRK DİL KURUMU 1993. **Derleme Sözlüğü**, C. I-XII, Ankara.
TÜRK DİL KURUMU 1996. **Tarama Sözlüğü**, C. I-VIII, Ankara.
TÜRK DİL KURUMU 1998. **Türkçe Sözlük**, C. I-II, Ankara.
UZUN Leylâ Subaşı 1995. **Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı**, Simurg Yayınları, Ankara.
YELTEN Muhammet 1998. **Târih-i İbn-i Kesîr Tercümesi**, TDK Yayınları, Ankara.
YÜCEL Tahsin 1982. **Yapısalcılık**, Ada Yayınları, İstanbul.
YÜCEL Tahsin 1999. *Yukarı ve Aşağı*, **Dilbilim Araştırmaları 1999**, Simurg Yayınları, İstanbul, s. 101-110.
ZEYREK Deniz 1991. *Göstergebilim, Söylem Çözümlemesi ve Anlatı İncelemesi*, **Dilbilim Araştırmaları 1991**, Hitit Yayınları, Ankara, s. 105-112.

---

1 SAUSSURE ile başlayan süreç dil incelemelerinde bir çığır açmıştır. Dil incelemelerinde art zamanlı inceleme yönteminden eş zamanlı inceleme yöntemine geçilmiştir. Bu durum, dil incelemelerine bakış açısı bakımından büyük değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu konu için bk. SAUSSURE (1998), KIRAN (2001), AKSAN (1988), AYDIN (2000).

2 Bu çalışmalar da kendi içerisinde bölümlere ayrılmaktadır. Günümüz Türkiye Türkçesi grameri ile ilgili yapılan çalışmalar olduğu gibi Türkçenin çeşitli dönemlerine ait gramer kitapları da vardır. Bu eserlerden bir bölümü gramer konularından bir kısmını kendisine inceleme sahası olarak görür. bk. GENCAN (1979), ERGİN (1992), BANGUOĞLU (1974), KARAHAN (1995), BİLGEGİL (1984), HATİBOĞLU (1972), EDİSKUN (1992), TİMURTAŞ (1977), ECKMANN (1996), GRÖNBECH (1995), GABAIN (1988), DUMAN (1995), DEVELİ (1995), MESKILL (1970), GÜLSEVİN (1997), HACIEMİNOĞLU (1984, 1992, 1996), İLKER (1997), KARAMANLIOĞLU (1994), ÖZTÜRK (1994), DENY (1941). Bu gramer eserleri ait oldukları dönemlere ait metinlerin anlaşılması, yorumlanması ve eleştirilmesi için rehber niteliği taşımaktadır. Günümüzde dil dersleri içerisinde, özellikle 7-19. yy metinleri gramer dersleri içerisinde de yorumlanmaktadır. Zaten eski Türkçenin gramer ku-

ralları ortaya konulurken, yoğun olarak metinler esas alınır. Çünkü o günlerin dil yapılarını ancak o dönemden bize gelebilen dil yadigarları sayesinde öğrenebiliriz.

3 Günümüz Türkçesinin ve ağızların köken bilim (etimoloji) sözlükleri (EREN 1999) olduğu gibi, Eski Türkçe dönemini kapsayan köken bilim (etimoloji) sözlükleri vardır. MENINSKI (2000), CLAUSON (1972), RÄSÄNEN (1969), (Drevnetyurkskiy Slovar 1969). Yine eski metinleri yorumlarken bu sözlükler çok yardımcı olmaktadır.

4 Aslında sözlüklerin çoğu, kendi döneminin standart dilinde kullanılan sözcükleri kapsarlar. Bu sebeple satandart dili en iyi yansıtan malzemeler edebî eserlerde karşımıza çıkar. Bk. TDK (1998, 1996), SAMİ (1996), ASIM (2000), KORKMAZ (1992), HATİPOĞLU (1972), DEVELLİOĞLU (1993), CAFEROĞLU (1993), TOPARLI (2000), BOROKOV (2002).

5 Bu tür sözlüklerin başında derleme sözlüğü gelmektedir (TDK 1993). Bunun yanında ağız metinlerini inceleyen çeşitli araştırmalar yine o yöreye has kelimelerin sözlüklerini hazırlarlar. Çünkü aynı kelimelerin anlamları yöreden yöreye değişebileceği gibi her yörenin kendisine has kullandığı kelimeleri de vardır. Bu gibi çalışmalar için bk. AYDIN (2002), BURAN (1997), ERCİLASUN (1983), EREN (1997), GEMALMAZ (1978), GÜLENSOY (1988), GÜLSEREN (2000), KORKMAZ (1994, 1994a, 1994b), SAĞIR (1995), ERDEM (2001). Bu çalışmaların hepsi hem yöresel ağız sözlüklerini ortaya koyduğu gibi, dil yönüyle de metinleri inceler.

6 Bu tür eserlerde eski metinler birçok yönüyle incelenmeye çalışılır. Öncelikle metin doğru ve tam olarak ortaya konulduktan sonra, eserin sözlüğü hazırlanır ve gerekirse üzerine dil ve imlâ çalışması da yapılır. bk. AKKUŞ (1995), ARAT (1951), AYDIN (1987), CANPOLAT (1995), CEMİLOĞLU (1994), KARAHAN (1994), ÖZKAN (1993), YELTEN (1998), DEVELİ (1998) GÜL (2001).

7 Bu konuda daha geniş bilgi için bk. BAYRAV (1998), BENVENİSTE (1995).

8 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bk. DOĞAN (1991), KIRAN (1991), KIRAN (1999), YÜCEL (1999), GÜNAY (1999), ÖZTOKAT (1999), BAĞDER (1999),

9 Örnek bir inceleme için bk. ORALİŞ-ÖZil (1992).

KÖKSAL ALVER

SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ

Sosyolojik Eleştiri

Eleştiri yöntemleri yahut eleştiri tarihi bağlamında kendisine önemli bir yer ayıran ***sosyolojik eleştiri*** iki önemli başlangıç sorusunun cevabı olarak ortaya çıkmıştır. Başka bir ifade ile eleştiri tarihinde sosyolojik eleştiri kapısını aralamak, iki sorunun sorulmasını beraberinde getirir: Edebiyata yaklaşımın *nasıllığı* ve sosyoloji ile eleştiri arasındaki ilişkinin *derecesi*ne yöneliktir bu iki soru. Bunları cevaplamak da bir kazı yapmayı gerekli kılar ve elde edilen sonuç sosyolojik eleştiri adını alır.

Edebiyata nasıl yaklaşılmalı sorusunun izdüşümünde beliren sosyolojik eleştirinin işaret ettiği temel alan, *ortam* olacaktır. Ortam'a göre edebiyatın değerlendirilme çabası, edebiyatın anlamını, yönünü, işlevini öne çıkarma işlemidir ve sosyolojik eleştirinin yurtlandığı yerdir. Verili bir durum olarak kabul edilen ortam, edebiyat eserine içkin kabul edilir. Sosyolojik eleştiri ortamı değerlendirirken, incelediği eserin 'yer ve zaman' bağlamına oturtulmasını teklif eder. Dolayısıyla eserin sanatçısı ile; sanatçının da içinde yaşadığı çevre ve dönem ile ilişkisini açığa çıkarma amacındadır.

Sosyoloji ile eleştiri arasındaki ilişkinin derecesinin sorgulanması ise, her iki alanın da bir yöne, topluma bakmasını salık verecektir. Toplumu merkezine alan sosyoloji, eleştiriyi de topluma dönük olarak kurmaktadır. Sosyolojik eleştiri bir edebî metin arkeolojisidir ve *kazı*dan maksat edebî metnin izlek kabul edilerek toplumsal gerçekliğe ilişkin ipuçları elde etmek, toplumsal gerçekliği eldeki verileri de devreye sokarak daha bütünlüklü görmektir. Eleştirinin yönünü çizme çabası, sosyoloji-eleştiri ilişkisini doğuran temel imkandır.

Sosyolojik eleştiri, kendisini kurarken belli nitelikler kazanır; kökü Platon'a kadar giden mimetik sanat anlayışının edebiyat eleştirisi alanındaki izdüşümü olarak temayüz eder. Edebiyatı sanatçının gerçekliği yansıttığı, taklit mekanizmasını işler hale koyduğu bir alan olarak görür. Buna paralel olarak toplumla ilişki içindeki sanatçının bir ifadesi olarak gördüğü edebiyatta, toplumsal olanın içkinliğini kabul eder. Sosyolojik eleştiri, edebiyatı kendi başına değil toplum içinde gelişen ve toplumun bir ifadesi olan bir durum/alan şeklinde tanımlar. Yazarı, eseri ve okuru toplumsal koşulların çepeçevre kuşattığı ya da belirlediği iddiasından hareketle bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamanın bir yolu olduğunu temellendirmeye çalışır.[1] Sosyolojik eleştiriyi *kültürel eleştiri* bağlamına yerleştirmenin imkanını arayan Templeton'a göre de bu anlamdaki eleştiri, eseri kendi sosyal bağlamı içinde gören bir edebiyat çalışması şeklinde tezahür etmektedir ve edebiyatı kültürün bir ifadesi olarak belirlemektedir. Edebiyat hem kültürel değerleri göstermektedir ve hem de bu değerleri yeni bağlamlara taşımaktadır.[2]

Sosyolojik eleştiri betimleyicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir. Yüksek ve alt kültürler arasında bir ayrım yapmayan sosyolojik eleştiri, edebiyatı da biçime, üsluba, sağlam yahut zayıf kurgulanmış diye belirlenen kategorilere indirgemez. Asıl ilgilendiği içerik ve içeriğin toplumsal olanı nasıl yansıttığı (yahut çarpıttığı) meselesidir. Bu tür bir bakış açısıyla kendi alanını

keskince belirlemeye çalışmıştır. Daiches, "sosyoloji bize neden Joyce'un o şekilde yazdığını, neden çokça duygusal olan modern şiirin anlaşılması güç olduğu konusunda yardım edebilir. Ancak sosyoloji bize Joyce'un yazım biçimi yahut şiirdeki anlaşılmazlığın değeri hakkında bir şey söyler mi?" diye sormakta ve eserin edebî değeri ile diğer değerlerin ayrı olduğunu; sosyolojik eleştirinin, sosyal değişme ve diğer sosyal faktörler yoluyla belirlenen edebî eserlerin kesin özelliklerini aydınlatmaya çalıştığını; aksine bir kıymet tayin edici rolü bulunmadığını belirtmektedir.[3]

Sosyolojik eleştiri aynı zamanda bir arkaplan (background) araştırmasıdır; yazarın eserine etki eden arkaplanın, eser ve yazarla ilişkilendirilerek ortaya çıkarılmasıdır.[4] Örneğin, Robinson Cruso'yu kendisini bir adada yalnız bulan ve bu yalnızlıktan kurtulmak isteyen bir adamın hikâyesi olarak okumak yerine uygarlık ilişkileri bağlamında yeni bir okumadan geçirmeyi teklif edebilir; Gülliver'in Seyahatleri'ni bir çocuğun seyahat hikâyesi olarak değil de insan düşüncesinin bir hicvi şeklinde okumanın yolunu açabilir. Gerekli arkaplan araştırması olmaksızın eserin farklı okumalara tabi tutulması imkansız olacağından sosyolojik eleştiri bunun imkansızlığını ortadan kaldırmayı denemektedir.

Sosyolojik eleştiri, edebî metni 'iz bırakan insan faaliyetinin bir biçimi' şeklinde okuma eğilimindedir. Metin kendi başına bırakılmaz ve sadece kendi gerçekliğinde değil diğer gerçekliklerle ilişkilendirilerek ele alınır, çözümlenir. Ancak E. Said'in yerinde belirlemesiyle, katı nedensellikle örtüşecek bir indirgeme yanlışlığına düşmeden bu ilişkilendirilme yapılabilir. Sosyolojik okumanın edebiyat eleştirisine mütevazı katkısı belki de 'geniş kültür tarlasındaki yalıtılmış bir vaha olarak edebiyat'ı bu yalıtılmışlıktan kurtarmak ve edebî metinlerin de diğer tüm metinlerin de, tarihsel ve siyasi alanda daha etkin olduklarını düşünerek okuyup yazma eylemini kuvvetlendirmektir.[5]

Sosyolojik Eleştiri Geleneği

Temel önermelerini bu şekilde belirleyen sosyolojik eleştirinin bir tarihsel geçmişe yaslandığı ve bir gelenek oluşturduğu söylenebilir. Sosyolojik eleştirinin başlangıcının **Giambatista Vico**'ya kadar götürülmesi, en azından onun anılmasıyla başlanması bir gelenek olmuştur. Vico'nun 1725 yılında ünlü *Yeni Bilim (La Scienza Nuova)* adlı eserini yayınlamasıyla edebiyata sosyolojik gözle bakılmasının yolu açılmış oldu. Ancak sosyolojik eleştiri geleneği içinde Vico'dan çok bir başka ismin, **Madame de Stael**'in (1766-1817) zikredilmesi bir gerekliliktir. Salonunu çeşitli siyasal eğilimdeki kişilere açan Stael, 1800 yılında yayınladığı *Edebiyata Dair (De la litterature...)* adlı yapıtında yeni bir çabayı başlattığını ilan etmektedir. Edebiyatın toplumla ilişkisini analiz etme amacına dönük olan eseri, "dinin, adetlerin, kanunların edebiyat üzerinde, edebiyatın da din, adetler ve kanunlar üzerinde ne gibi tesiri olduğunu incelemeyi"[6] temel çıkış noktası olarak belirlemektedir. Stael ile birlikte eleştiride tek izleğin *güzellik* olmadığı, bunun yanında (yahut ondan önce) gelenek, kurum ve ulusal nitelikler ile edebiyat arasında bir ilişki bulunduğu düşüncesi gelişmiş ve böylece bu çizgideki eleştiri kendisine daha güvenilir yollar ve daha verimli açılar bulmuştur.[7]

Stael'in açtığı yol 19. yüzyıla damgasını vuran pozitivizm çerçevesinde şekillenmiştir. Olgucu anlayışın baskınlığı sosyolojik eleştiriye de kendi rengini vermekte gecikmedi. Bundandır ki sosyolojik eleştiri kendisini sürekli olgucu/bilimsel eleştirinin içerisinde buldu. Bu bakış açısıyla ortaya çıkan çaba, edebî eserlere bilimsel bir

açıklama yöntemini uygulama ile sonuçlandı. Tarihsel, ruhbilimsel ve toplumsal çerçevenin içinde kendini bulan insanın meydana getirdiği eser bir olgu olarak görüldü ve bu eserin eleştirel bir gözle yorumlanması bir zorunluluk şeklinde algılandı. Ortam artık sosyolojik eleştirinin doğuşu için hazırdı.

Abel François Villemain (1790-1870), Stael'e yakın bir eleştiri anlayışına sahiptir. Eleştiride nesnelliğin önemine dikkat çeker. Onun sisteminde "eser, doğuşuna sahne olan çevre, memleket ve uygarlıkların tahlilleriyle çözümlenebilen bir problemdir". Bir eseri aydınlığa kavuşturmak için sadece edebiyatın toplumun törelerini yansıttığını söylemek yeterli olmayacaktır, aynı zamanda edebiyat görünümleriyle de topluma bağlı olduğunu göstermektedir.[8]

Hippolyte Taine (1828-1893) tarafından sistematik bir yapıya ulaştırılan sosyolojik eleştiri, artık tam anlamıyla eleştiri yöntemleri kategorisinde yerini almıştır. Taine, sosyolojik eleştirinin en önemli kavşaklarından biridir ve olgucu (pozitivist) yaklaşımın sistemine damgasını vurduğu bir kişiliktir. Taine'in sosyolojik eleştirisinde üç kategorinin edebî esere etkisini belirleme çabası görülmektedir: 'Irk', 'çevre', 'an' kategorileri. "*Irk* genellikle, mizaç ve fiziksel yapının damgasını vurduğu karakterlere bağlı olarak yaradılıştan itibaren var olan ve kalıtım yoluyla geçen ruhsal eğilimlerin tümüdür; *çevre*, bir ulusun tabi olduğu şartların tümüdür ve geçmiş zamanın şimdiki zamanı itişi, bir ulusun evriminde düşüncesiyle vardığı nokta, kazanılmış bir içtepi olan *an*"[9] kategorilerinin belirlenmiş olması Taine'in edebî metne yaklaşımının sosyolojik ve tarihsel olduğunu belirlemektedir. Onun öncelikle gözünü çevirdiği yer, edebî metnin üretildiği *ortam*dır.[10] Toplumsal gerçeklik belli ki Taine'in eleştiride öncelediği bir husus olmuştur.

Gustave Lanson'un (1857-1934) eleştirisinin sosyolojik ve tarihsel olduğu tartışılmaz. Edebiyata yaklaşımı eleştirisinin konumunu da belirler. "Her edebiyat eseri bir sosyal olaydır. Ferdin eseridir ama ferdin içtimai eseridir. Edebiyat eserinin ana özelliği, fertle toplum arasında bir bildirişim (communication) vasıtası olmasıdır".[11] Lanson'un eleştiri anlayışında üç temel vurgu izlenir: 'Gerçekle ilgili zevk', 'araştırma' ve 'bireysel sezgiler'. Edebiyattan bir *görev/işlev* bekleme anlayışı baskın olan Lanson edebiyattaki zevki de farklı açıklar ve onu 'entelektüel zevk' diye ayrı bir yerde konumlandırır. Aynı şekilde edebiyat felsefenin/düşüncenin yaygınlaştırılmasıdır da.[12]

Marxist edebiyat eleştirisi topluma dönük bir eleştiri geleneğinde yer aldığı için sosyolojik eleştirinin önemli bir kanadını oluşturmaktadır. K. Marx'ın kendisi etkili ve oylumlu bir edebiyat kuramı geliştirmemiş olmasına karşın edebiyatı önemsediği, edebiyata ilgili olduğu söylenebilir. Edebiyatın varoluşu güzelleştirdiğini, canlandırdığını ve yücelttiğini özel yaşamında göstermesinin yanında[13] edebiyatı toplumsal olanı (ideoloji) okuma yolunda bir imkan olarak gördüğü de tüm sistemi göz önüne alındığında ifade edilebilir. Elbette Marxist eleştiri çoğunlukla Marx sonrasında sistemleştirilmeye çalışılmıştır.

Marxist eleştirinin ince ve önemli bir nüansı kendisini diğer kanatlardan (örneğin Taine) ayırması; *nedensellik araştırması*nda tekçiliğe yaslanmış olmasıdır: başka bir deyişle ekonomik yapı ve şartları, sınıf çatışmalarını esas almayı öncelemesi ve edebiyatın da bu açıdan değerlendirilmesidir.[14] Edebî eserleri hazır bir kalıp ve çerçeve içine almaya çalıştığı için çoğu kez içerden ve dışardan eleştirilere maruz kalmıştır. Çünkü yaptığı şey sadece edebiyatın toplumsal gerçekliği yansıtmasına yahut nasıl yansıttığına bakıp bir okuma yapmak değil aynı zamanda eserin değerini de belirlemeye ça-

lışmasıdır. Bir bakıma Marxist edebiyat kuramı/eleştirisi, toplumsal içeriği bir estetik değer kategorisine dönüştürme eğiliminde olmuştur.[15] Bu tutum ise baştan edebiyatı sınırlayan ve kolayca yargılayan bir tutumu doğurmuştur. Zaten Marxist eleştiri içinde dahi bir çok farklı görüşün/modelin ortaya çıkmasını da bu tartışmada aramak lazım gelir. Kiminde edebiyat ideoloji ile eşleştirilmiştir, kiminde ise edebiyatı içinde üretilen toplumsal ilişki ağı içinde değerlendirme öne çıkmıştır.[16] Ancak tüm ayrımlara karşın Marxist eleştirinin, edebî eserin içeriğinden hareketle sosyolojik anlama varma ve sosyolojik olanı çözme girişimi olarak görülebileceği rahatlıkla söylenebilir.

Marxist eleştiri geleneği içinde en belirgin kişi şüphesiz 'eleştirel gerçekçilik'in savunucularından **Georg Lukacs** (1885-1971)'tır. Roman kuramı ve politik edebiyat kuramı hususunda en etkili kişilerin başında gelen Lukacs, tüm çalışma hayatı boyunca ideolojik ve estetik eleştiri arasında büyük bir senteze varmayı denedi. Çabasının merkezinde ise 'gerçekçilik' sorunu bulunmaktaydı.[17] Lukacs'a göre sanat ve bilimin her ikisi de toplumsal dünyanın bütünlüğü içindeki insan ile uğraşmaktadır[18] ve dolayısıyla ortak bir çabayı yürütmektedir. Bir eleştirmen olarak Lukacs, edebiyatı ahlâki tartışmanın bir dalı olarak ele alır ve eleştirmen de ideoloji ile sanat ürünü arasındaki ilişkiyi merkeze alması gerektiğini düşünür. Taklitçi sanat kuramının çağdaş bir yorumcusu olarak Lukacs böylece bir kitabı resim ve tasvir, bir sanatçıyı da bir sözcü konumunda oturtur.[19]

Lucien Goldman (1913-1970) diyalektik maddeci yöntemi benimseyen ve edebiyat eseri ile toplumsallık arasında kopmaz bir ilişki olduğuna inanan Goldman'ın çıkış noktası eserle yapı arasındaki ilişkinin çözümlenmesidir. Çözümlemede kavramsal araç olarak kabul edilen tarihsel ve sosyal bir olgu varsaymaktadır: *dünya görüşü*; belirli sosyal gruplarca oluşturulan ekonomik ve sosyal ortam içinde bulunan kişinin düşünsel, duygusal ve eylemsel eğilimlerinin bütünüdür.[20] Eleştiri, toplumsal ortamda vücut bulan edebiyat eserine yaklaşırken öncelikle ona içkin olan 'dünya görüşü'nü meydana çıkarmak; eserin yapısını daha geniş bir yapı içerisine yerleştirmek zorundadır.

Frankfurt Okulu (Eleştirel Teori) teorisyenlerinin sanat ve edebiyata yaklaşımlarında, mimetik sanat kuramı kadar (ve de ortodoks marksist gelenek kadar) net çizgilerle olmasa da, toplumsallığın göz önünde bulundurulduğu gözlenebilir. İçinde bulundukları kapitalist burjuva toplumunun gerçekliğine mesafeli ve eleştirel yaklaşan Frankfurt Okulu üyeleri, sanatın bu gerçeklik için bir araç olmasının önüne geçmeye çalışmışlar ve sanata görece özerk bir konum vermişlerdir. Buna göre sanat (ve edebiyat) toplumsal gerçekliğin tıpa tıp aynısı olamaz; sanat ve edebiyat başka bir gerçekliği üretme işlemi olmalıdır. Sanat toplumsal gerçekliği anlatıp yansıtmayacak, tersine toplum gerçeği için *örnek oluşturacak, ona yol gösterecektir.*[21] Toplumsal gerçekliğin bire bir yansıtılma alanı olarak görülmeyen sanatın, yine de toplumsal bir karakter kazandığı görülür. Frankfurt Okulu'nun burada tersten bir okuma çabası içinde olduğu görülmektedir. Kalkış noktası toplumsal gerçeklik olmasa da sanatın yönü toplumsallığa doğrudur. "Sanat, *toplumsallığını* içinde bulunduğu toplumu yansıtarak değil, onun içinde özerkliğini koruyarak ve onu sorgulama potansiyelini canlı tutarak"[22] kazanacaktır. Okul için sanat bir 'ümit'e denk düşmektedir. Burjuvazinin ve kültür endüstrisinin elinde sanat bir körleştirme aracı olmuştur, ancak gerçek sanat statükoya direnmenin bir aracı olarak yeniden üretilecektir. Çünkü sanat son *sığınak*tır, son kaledir ve toplumsal körleştirmeye karşı durma misyonuna sahiptir. Öyleyse sanat ve

edebiyat toplumsallık karakterinden ne kadar kopabilir bu durumda?

Sonsöz

Sosyolojik eleştiri, edebî metni yorumlayan eleştiri yöntemlerinden biridir ve yöntemlerden bir yöntemdir. Her ne kadar ortaya çıkışında ve gelişiminde katı nedensellik görüşünün etkili olduğu tespiti yapılsa da, bu onun tekçiliğe oturmasını haklı çıkarmamalıdır; tıpkı diğer eleştiri yöntemlerinin de tekçiliğe yaslanmaması gerektiği gibi. Baştan belirleyici ve her şeyi izah edici, çözümleyici rolünü/işlevini kendinde görmeyen ve aynı zamanda diğer eleştiri yöntemlerini saf dışı bırakmadan ama kendi yolunu belirginleştiren, kendi nitelikleriyle bir çerçeve çizen bir eleştiri yöntemi, edebiyatın gerçekliğini daha rahat görme yolunu açabilecektir. Sosyolojik eleştiri *kendince* metne yaklaşmada bir yol belirlemektedir ve varmak istediği yere (toplumsal gerçeklik) ancak bu yolla/araçla ulaşabileceğini iddia etmektedir. Böylesi bir belirleme, tekçilik yanılgısına düşülmediği takdirde bir *imkan* olarak okunmaktan başka hangi tavırla karşılanabilir?

Sosyolojik eleştiriyi bir *imkân* olarak kabul etmek, okuyucu ve eleştirmeni nereye ulaştırmaktadır? Sosyolojik eleştiri, edebiyata dönük bir kazı işlemi olduğu için edebiyatın toplumsallık durumunda merkezi yerine vurgu yapmaktadır; edebiyat sosyolojik çözümlemede temel *kurum* olarak kabul edilmektedir. Sosyolojik eleştiri, okuyucu ve eleştirmenin söz konusu çözümlemede uğrak noktalarından birisinin de edebiyat olduğunu belirlemeye çalışmaktadır.

Sosyolojik eleştiriyi bir imkan olarak görmek, eser ve yazar bağlamında köken açıklamasını öncelemektir. Köken açıklaması, eser ve yazar ikilisinin gerçekliğini yakalama ve dolayısıyla toplumsal gerçekliğe varmayı amaçlamaktadır. Bu anlamda tarihsellik de öne alınmakta ve bugünü aydınlatmada bir önceliğe oturtulmaktadır. Sosyolojik eleştiri, tarihsel bir çözümlemeye de yaslanarak bütün bir toplumsal dönüşüme ayna tutmak için edebiyatı bir yol olarak görmektedir.

---

1 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* Cem yay., İstanbul 1994, s. 74.
2 Alice Templeton, "Sociology and Literature: Theories for cultural criticism", *College Literature,* Volume 19 Issue 2, June 1992.
3 David Daiches, "Criticism and Sociology", in *Critical Approaches to Literature,* Longman, New York, 1981, s. 362.
4 David Daiches, a. g. y., s. 357.
5 Edward Said, "Kültür ile Sistem Arasında Eleştiri", *Kış Ruhu* içinde, Haz. ve Çev. T. Birkan, Metis yay., İstanbul, 2000, s. 242.
6 Mme de Stael, *Edebiyata Dair,* Çev. S. Hatay-V. Hatay, MEB, İstanbul 1997, s. 1.
7 J.C. Carlaui-J.C. Fillox, *Edebî Eleştiri,* Çev. A. Hümeyra Çakmaklı, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay., Ankara 1985, s. 17.
8 Carlaui-Fillox, a. g. e., s. 36.
9 Carlaui-Fillox, a. g. e., s. 40.
10 Hilmi Uçan, *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim,* Perşembe Kitapları, İstanbul 2002, s. 24.
11 Gustave Lanson, "Edebiyat Tarihi ve Sosyoloji", Çev. Cemil Meriç, *Hisar*, Sayı 154, 1976, s. 9.
12 Hilmi Uçan, a. g. e., s. 26.

[13] Ronaldo Munck, *marx@2000,* Çev. Y. Yusufoğlu, Kitap yay., İstanbul, 2003, s. 129.
[14] Berna Moran, a. g. e., s. 78.
[15] Yıldız Ecevit, "Türk Edebiyat Eleştirisi", *Çağdaş Türk Yazını* içinde, Haz. Zehra İpşiroğlu, Adam yay., İstanbul 2001, s. 110.
[16] Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat,* Çev. E. Tarım, Adam yay., İstanbul 1990, s. 45.
[17] Andrew K. Kennedy, "Lukacs and modern literature", *Critical Querterly*, Volume 21, Issue 4, Winter 1979, s. 53.
[18] John Orr, *Tragic Realism and Modern Society,* University of Pittisburgh Press, Pittsburgh, 1978, s. 5.
[19] Susan Sontag, "Georg Lukacs'ta Edebiyat Eleştirisi", *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* içinde, Metis yay., İstanbul, 1991, s. 100.
[20] Lucien Goldman, *Essays on Method in the Sociology of Literature,* Trans. William Boelhower, Telos Press, St. Louis, Mo., 1980, s. 112.
[21] Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum,* Bağlam yay., İstanbul, 2001, s. 50.
[22] Besim F. Dellaloğlu, a. g. e., s. 52.

ALPAY DOĞAN YILDIZ

ESTETİK VE ELEŞTİRİ

Estetik ve *eleştiri* dendiğinde konuya ilgili olan hemen herkesin kafasında bu kavramlar arasında bir ilişki, birliktelik olduğu düşüncesi oluşur. Sahanın genel olarak dışında fakat küçük bir yönüyle de içinde biri sıfatıyla burada yapılacak olan, Türkçe'deki belli çalışmalardan yola çıkarak *estetik*'e ilişkin temel bilgileri gözden geçirmek ve bunların eleştiri ile ilişkisini hatırla(t)maktan ibaret olacaktır.

Estetik'in, Grekçe *aisthesis* ya da *aisthanesthai* sözünden geldiğini belirten İsmail Tunalı, *aisthesis*'in 'duyum, duyulur algı, *'aisthanesthai*'nin ise 'duyu ile algılamak' anlamına geldiğini ifade eder. Estetik'in 'bu anlamda, duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim' olarak düşünüldüğünü söyleyen Tunalı, sözcüğün kökenindeki 'duyusallık' anlamının, estetik biliminin dışında da, sözgelimi tıp terminolojisinde de (*anesthesi* gibi) yaşadığını ilave eder. Yine, estetik'i bilim ya da estetik bilimi ile ilgili olan şeyler anlamında Kant'ın kullandığını söyler ama estetik bilimini kuran ve ona bu adı verenin Baumgarten olduğunu belirtir. Tunalı'ya göre, *Aesthetica*'da (1750-1758) Baumgarten, ilk kez böyle bir bilimi temellendirmiş, onun konusunu belirlemiş ve bu bilimin sınırlarını çizmiştir. (Tunalı 1996: 13)

Estetik adlı kitabını, 'sanat ve güzelliğin felsefesi' olarak tanımlayan Cemil Sena da sözcüğün Yunanca *duyum* anlamına gelen *aestesis*'ten alındığını söyledikten sonra, ifadenin ilk önce Kant tarafından 'duyarlığı ve duyuları incelemek için genel bir terim' olarak kullandığını, Baumgarten'in ise bu terimi 'sanat ve güzel konularını inceleyen özel bir bilim adı olarak felsefeye mal ettiğini' belirtir. Sena'ya göre sözcük bugün de, 'güzellik bilimi veya güzel sanatlar felsefesi' anlamını taşır. (Sena 1972: 9)

Estetiğin alanı, '*güzel* kavramının araştırılmasına dayanan uçsuz bucaksız bir alandır' diyen (Timuçin 1993: 35) Afşar Timuçin'e göre estetik, 'güzeli yaratan insanın onun ne olup ne olmadığını düşünmek, güzelin insan için önemini tartışmak' kaygısından doğmuştur. Yüzyıllardır insanoğlunun güzeli araştırdığını, onun 'ne olduğunu ve ne olmadığını' düşündüğünü söyleyen Timuçin, 'Güzel nedir? Güzelin özü nedir? Güzel nedir ki insan yaşamına belirleyici bir biçimde katılır, varlığı heyecan yokluğu sıkıntı verir?' sorularının hep geçerli olduğunu belirtir. (Timuçin 1993: 21)

Yeni felsefe bilimi olarak nitelediği estetiğin, Baumgarten'in çözümlemelerine dayanarak, mantık'ın bir ikiz kız kardeşi olarak kurulduğunu belirten Tunalı, mantığın, 'yukarı (düşünsel) bilginin yetkinliğini, estetiğin de aşağı (duyusal) bilginin doğruluğunu, yani *güzelliği* araştırdığını,' dolayısıyla, güzelliğin 'duyulur bilginin doğruluğu, estetiğin de duyulur bilginin mantığı' olarak düşünüldüğünü söyler. Ancak, duyusallık'ın çok geniş bir alanı kapladığını söyleyen Tunalı, estetiğin bu alanı tamamen değil, 'yalnızca bu geniş alanda meydana gelen *güzellik* fenomenini incelediğini' belirtir. (Tunalı 1996: 15)

'Problemleri çoktan beri var olsa ve bu problemler şu ya da bu biçimde araştırıl-

mış olsa da,' Tunalı, estetiğin 'yeni ve modern bir bilim' olduğunu, dolayısıyla 'bir bilim olarak estetik tarihi ile estetik problemler tarihinin birbiriyle örtüşmediğini' söyler. Ona göre 'bilim olarak estetik yeni bir bilim olduğu hâlde, estetik problemler genelde çok eskidir, insan düşünmesi kadar eskidir.' (Tunalı 1996: 17) Timuçin de, 'bilim, felsefe ve sanatın bir bütün oluştururcasına etkileştiğini, XVIII. yüzyıla kadar sanatın bilim anlamına da gelen felsefenin dışında geliştiğini, estetiğin ise sanatın az çok uzağında, felsefenin bir dalı olarak kaldığını' söyler. (Timuçin 1993: 31) Belli *estetik doktrinler*i bir araya toplayan Suut Kemal Yetkin ise, 'filozofların olayları birkaç kavramda toplamanın gerekliliğini duydukları zaman *doğru*nun ve *iyi*nin yanında *güzel*e de büyük bir yer ayırdıklarını, sanatın olduğu gibi sanat ve güzellik üzerinde düşünüşün de uzak bir geçmişi olduğunu' söyler ve 'sanatın değişmelerini sanat tarihinden öğrendiğimiz gibi güzellik ve sanat üzerindeki düşünüşün ne gibi evrelerden geçtiğini de estetik tarihinden öğrendiğimizi' belirtir. (Yetkin 1972: 7) Yetkin, bir başka yerde, estetiğin on sorunda (sanat eseri nedir, sanatçı kimdir, sanatçı nasıl yaratır, yaratış ve psikanaliz, yaratışta dış etkenler nelerdir, estetik heyecan nedir, sanat eserinin işlevi, estetik heyecan değer ölçütü olabilir mi, insanlıkta sanatın doğuşu, deha nedir..) toplanabileceğini öne sürer. (Yetkin 1979: 7) Irwın Edman da *estetiğe giriş* çerçevesinde Yetkin'inkine benzer sorunları (sanat ve yaşantı, sanat ve uygarlık, sanat ve felsefe, dünya-kelime ve şair, nesne-göz ve plastik sanatlar, ses- kulak ve müzisyen) tartışır. (Edman 1977)

Timuçin, 'düşünce açısından estetikle, yaratma açısından estetiği birbirinden kesin çizgilerle olmasa da ayırmak gerektiğine' dikkat çeker. (Timuçin 1993: 18) 'Estetik doktrinler tarihinin başında Eflâtun'un bulunduğunu, Eski Yunanistan'dan önce, başka bir yerde sanat ve güzellik üzerinde sistemli bir düşünüşe rastlanılmadığını, Yunanistan'da ise Eflâtun'dan önce böyle şey görülmediğini' ifade eden Yetkin gibi (Yetkin 1972: 8) Sena da 'güzel teorisinin esasını ilk koyanın Eflatun olduğunu' belirtir. (Sena 1972: 11) Tunalı ise estetiğin 'yalnız güzellik denilen değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olarak görülmesinin estetik denilen bilimin araştırma alanını çok daraltacağına, estetiğin dar anlamda yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak anlaşılsa bile, bu bilimin sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerlerin, sözgelişi, yüce, tragik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naiv) ve hatta çirkin gibi değerlerin girdiğine' dikkat çeker ve 'bu değerlerin, en az güzellik kadar estetik ile ilgisi olduğu gibi onların da estetik birer anlamı bulunduğunu, dolayısıyla estetiği yalnız güzel değerine bağlayıp açıklamanın estetiğin sorun alanını gereksiz yere sınırlayacağını' belirtir. (Tunalı 1996: 15-16)

Afşar Timuçin, 'estetikte her sorunun güzelle ilgili olduğunu, estetiğin *güzelin bilimi* ya da *güzelin bilgisi* olarak tanımlandığını, güzelin alanına girmenin ise niteliksel alanına girmek olduğunu, çünkü güzeli güzel kılan ögenin niteliksel bir öge olduğunu, bu nedenle de estetik araştırmasının temelini *nitelikler araştırması*nın oluşturacağını belirtir. (43) Ona göre, estetik araştırmanın diğer önemli boyutu, *niteliklerin genel kavramlara götürülmesi*; yani *estetik yargı*dır. (Timuçin: 43, 53) İsmail Tunalı ise, 'güzellik felsefi, güzellik denilen değeri inceleyen bilim' olarak nitelenen estetiği, 'estetik problemler, bir estetik olayda yer alan elemanlar' temelinde ele alır:

Geniş bir varlık alanı oluşturan 'estetik problemlerin heterogen nitelikte problemler olduğunu' belirten Tunalı, 'bu heterogen problemlerin, bir noktada klasik-geleneksel estetik ile günümüz estetiğini de birbirinden ayırdığını' söyler. Ona göre, Baumgarten, Kant ve Hegel'den kaynaklanan geleneksel estetik, estetiğin araştırma alanının ya güzellikte ya da sanatta bulmaktadır. Günümüzde tümel bir estetik'i planlamanın olanak dışı olduğunu, bu nedenle yapabilecek şeyin, 'estetik problemlerin heterogen niteliğinden kalkarak, geleneksel estetiğin tek yanlılığına karşı bir tavır içinde, estetik problemlerin oluşturduğu *estetik gerçekliği* ve bu gerçekliğin *bütünlüğü*nü aramak ve bu bütünlüğü felsefî ve ontolojik olarak temellendirmeye çalışmak' olacağını söyler. Böyle bir estetik de, *felsefî bir estetik* olacaktır. (Tunalı 1996: 17, 18)

Estetiğin heterogen niteliğinin, 'onun birbirinden farklı birtakım elemanlardan, yapı elemanlarından oluştuğu anlamına geleceği, onun heterogen niteliğini araştırmanın onu oluşturan yapı elemanlarını incelemek demek olacağını' belirten Tunalı'ya göre bir estetik fenomende dört yapı elemanı bulunur.

Her estetik fenomen, zorunlu olarak bir *süje* ile ilgilidir. Bu *süje*, bir *estetik tavır alma,* bir *estetik algılama* varlığı olarak estetik fenomenin bütünlüğüne, estetik varlığa katılır. Sanat yapıtı ya da güzel denilen şey, yalnız bir *süje için*, bir süjenin estetik tavrı ve algısı için bir sanat yapıtı veya güzel bir şeydir. *Estetik fenomen*de, bu *fenomen*e katılan *süje* varlığının karşısında, *süje*nin kendisine yöneldiği, onunla ilgi kurduğu bir varlık daha vardır ki bu varlık *estetik obje*dir. (Geniş anlamında bir doğa varlığı, dar anlamda bir sanat yapıtı gibi.) Estetik varlığı meydana getiren diğer bir varlık *estetik değer* ya da *güzel*dir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Estetik fenomen bir *süje-obje* ilgisi olarak düşünülebilir. Süje-obje ilgisi, bir yargı hâlinde objektivleşir. Çünkü, estetik objeyle kurulan ilgi daima estetik yargılar hâlinde ortaya konur. Dolayısıyla estetik fenomenin yapı elemanlarından dördüncüsünü *estetik yargı* oluşturur.

Estetik fenomen ya da estetik varlığın, bu dört öğenin bir *ontik bütünlüğü* olarak meydana geldiğini söyleyen Tunalı, *felsefî estetiğin* konusunu bu *ontik bütünlüğün* oluşturduğunu belirtir. Ona göre, estetikte en sık rastlanılan bir yanlış anlama, estetik varlığı bütünlüğüyle inceleyen *felsefî estetiği*, bu varlık bütünlüğü içinde yer alan bir tek ontik öğeye indirgemek istemekten ileri gelir. Dört ontik elemanın her birini kendine konu yapan tek tek estetik disiplinleri, felsefî estetiğin konusu içinde yer alırlar. (Tunalı 1996: 18-21) Bu dört ontik eleman merkezinde temellenen estetik disiplinleri ise şunlardır:

Bir estetik varlıkla estetik ilgi içerisinde bulunan; onu algılayan, ondan hoşlanan ya da haz duyan *estetik süje* ve bu sujenin *estetik obje*yi kavrarken, ondan *haz duyarken* estetik obje karşısında aldığı *tavır* üzerinde yoğunlaşan estetik alanı olan *Subjektivist–Psikolojik Estetik*, süjeyi çözümlemeye, anlamaya çalışır. Estetik fenomenin ikinci elemanı olan estetik objenin, dar anlamda *sanat yapıtının ne olduğu* temel sorusunu konu edinen estetik disiplin *Objektivist Estetik* olarak adlandırılır. Estetik fenomenin üçüncü elemanı olan ve güzel, yüce, trajik ya da komik... olarak adlandırılan *estetik değer*i kendisine konu edinen estetik ise *Axiolojik Estetik*tir. Süjenin estetik obje hakkında vardığı *estetik yargı* ile uğraşan estetik sahası ise *Lojik Estetik*tir.

(Tunalı 1996: 23, 47, 131, 247)

Estetik yargıları, doğrudan eleştiri ile ilişkili olarak ele alan, *nesnelci* ve *öznelci* görüşler etrafında bu yargıları değerlendiren Benra Moran, 'bu yargıların her zaman öznel, duygusal ve bundan ötürü bir beğeni işi olmadıklarını, bir anlamda nesnel olabileceklerini, çünkü az çok yerleşmiş ölçütleri olduğunu, ancak bu ölçütlerin genel-geçerlikten yoksun olmalarının estetik yargının mantıksal bir çıkarım olmasını engellediğini, buna karşın genel-geçer ölçütler olmadan da iyi eleştiri yapılabileceğini ve keyfîden uzak, akla yatkın yargılar verilebileceğini' belirtir. (Moran 1988: 253-268).

Estetiğin üç ayrı türü olduğunu belirten Cemil Sena'nın tasnifi ise daha geneldir. Bunlardan birincisi olan *genel estetik*'in konusu, 'güzel fikrini çözümlemek, güzelin karakterlerini tespit etmek ve buna eşlik eden olayları göstermek, ilişkileri bulunan fakülteleri belirtmek... güzel fikrinin tabiattaki ve beşerî varlığın şekilleri içindeki gelişimini, sanat eserlerindeki gerçeklenme koşullarını izlemek, sanatın doğasını, amacını ve öteki düşünce âlemleriyle olan ilişkilerini belirlemek, sanat eserinin meydana gelmesi için, artistik tasarımın koşullarıyla prensiplerini incelemek ve sanatçının malik olması gereken deha, hüner, hayal gücü ve zevk gibi yeteneklerini öğrenmek...'tir. *Özel estetik*, 'güzel sanatlardan her biri için ileri sürülmüş olan teoriler ve güzelin karakteriyle genel olarak sanatın prensiplerini' belirler. Sanat türlerinin doğaları, kendilerine özgü rolleri, karşılıklı sınırları ve benzerlikleri... özel estetiğin kapsamına girer. Sena'ya göre, estetiğin incelendiği diğer bir tür olan *sanat tarihi* ise insanlığın geçirdiği türlü dönemlerde farklı şekillere bürünen güzel fikrindeki değişmeler üzerinde durur. (Sena 1972: 9-10)

Afşar Timuçin, 'güzel sorununun her insanın sorunu olduğu için güzeli araştıran estetiğin de insanlığın ortak konusu, insanoğlunun her durumda güzelin doğal izleyicisi ve her insanın şu ya da bu anlamda, şu ya da bu ölçüde güzelin kurucusu ve alıcısı olduğunu' söyler. Yine Timuçin, 'sanatçıların yanında, güzeli düşünen tüm insanların, tüm sanat izleyicilerinin ve estetikçilerin güzelin peşinde olan kimseler olduğunu' belirtir. Bu yüzden 'estetik her kişinin yaşamında en genel düzeyde de olsa belli bir yer tutmakta, güzel önce sanatçıyı, ama sanatçı kadar izleyici ve estetikçiyi de ilgilendirmektedir.' (Timuçin 1993: 15-16)

'Estetiği sanatçının yarattığını, bizi estetiğin bilgisine, sanatçının yarattığı yapıtın özüyle ya da oluşum koşullarıyla ilgili bilgiye ise estetikçinin ulaştırdığını, estetikçinin sanatçının da izleyicinin de daha iyi görmesini sağladığını' belirterek Timuçin, *sanatçı-eser- estetikçi-izleyici* arasındaki ilişkiye işaret etmiş olur. Ona göre, 'güzelin derin gerçeğine, güzelin temel anlamına estetikçinin tuttuğu ışıkla ulaşırız. Estetikçi bir yapıtta ya da yapıtlar topluluğunda güzeli güzel kılan koşulları arar, bu koşulların temelindeki kuralları bulup çıkarmaya çalışır… Estetikçi bir yapıtın oluşum koşullarını gösterir, buradan giderek bir yapıtı gerçekleştirmede ne gibi koşulların geçerli olabileceği konusunda bizi deneyimli kılar... Estetikçi bir yapıtla ya da yapıtlar topluluğuyla içten ilişki kurmamızı sağlayan kimsedir. Ancak, estetikçi her durumda sanatçıyla izleyici arasında bir üçüncü kişi gibi durur: asıl ilişki sanatçıyla izleyici arasındadır... Kısacası sanat sanatçıyla izleyici arasında bir zorunlu ilişkiler düzeni kurar, estetikçi bu ilişkiler

düzeninde salt yardımcı rolü oynamaktadır.' (Timuçin 1993: 18)

Bu ifadelerdeki *estetikçi* kelimesi yerine *eleştirmen* konulsa, ortaya çıkacak yargılar *sanatçı-eser-eleştirmen-izleyici* ilişkisi konusunda hemen herkesin kabul edebileceği ifadeler olacaktır. Zaten Timuçin de 'estetiğin felsefe ile olan köklü bağlantısı yanında ruhbilim, sanat felsefesi ve sanat tarihiyle de sıkı bir ilişki içinde olmak yanında eleştiri yöntemlerini de yakından izlemekle yükümlü' olduğunu belirtir. (Timuçin 1993: 37) Şu ifadeler ise *estetikçe-eleştirmen* ilişkisi yanında *estetikçi-kuramcı* ilişkisine de işaret etmektedir: 'Estetikle sanat eleştirisi bu gün birbirine çok yakın alanlar olarak görünüyor. Estetik araştırma metafizik düzeydeyken bir sanat eleştirisi kavrayışından oldukça uzak kalıyordu. Eleştirmeciyle estetikçi arasındaki uzaklık birinin kurama öbürünün uygulamaya daha da yaklaşmasıyla en aza indi... Artık sanat eleştirisinin estetikten, estetiğin sanat eleştirisinden nerede ayrıldığını belirlemek güçtür. Belki de estetikçi biraz daha kuramsala, eleştirmeci biraz daha uygulamaya yakın olacaktır.' (Timuçin 1993: 40)

Gerçekten de genel olarak *sanat ve güzelliğin felsefî* olarak tanımlanan estetikle, sanat kuramı/teorisi aynı şeyler midir? Değilseler farkları nelerdir? Bu farkın derecesi nedir, sınırı neresidir? Bütün sanatlar için ayrı ayrı sorulabilecek bu soruların cevaplarını *edebiyat* özelinde düşünmeye çalışalım.

Wellek-Warren Edebiyat çalışmalarının *edebiyat teorisi, edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihi* olarak teşekkül ettiğini belirtirler. (Wellek-Warren 1983: 45-46) Şüphesiz bu üç disiplinin merkezinde edebiyatın varlığının göstergesi olan *edebî eser* vardır. Edebiyat teorisinin/kuramının bir yönüyle edebî eserin ne olduğu, ne olması gerektiği üzerinde düşünürken bir yönüyle de eserin nasıl değerlendirilebileceği, anlaşılabileceği üzerinde düşündüğü söylenebilir. Yani kuram(cılar) bir taraftan sanatçının diğer taraftan da eleştirmenin faaliyet alanıyla ilgili düşünür, onlara teklifler sunar. Edebiyat eleştirisi ise gerek edebî eser gerekse onun oluşumunda rol oynayan diğer unsurlar üzerinde değerlendirmeler yapar, tespitlerde bulunur. Edebiyat tarihine gelince, Tanpınar'ın ifadeleriyle söylemek gerekirse, 'edebiyat vakıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamaya, birbiriyle olan münasebetlerini ve dışardan gelen tesirleri tayin etmeye, büyük zevk ve fikir cereyanları ayırmaya, hülasa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tespite' çalışır. (Tanpınar 1988: IX)

Çalışma alanlarına bakıldığına *edebiyat teorisi, edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihi*nin birbirlerine yardımcı oldukları, çoğu zaman birinin çalışma sahası için birinin verilerinin dayanak, çıkış noktası olduğu, birinin belli yargılara varabilmesi için diğerinin belli tespitleri yapması gerektiği görülecektir. Edebiyat tarihçisi, 'edebî olayları zaman çerçevesi içinde sıralar, onların birbirleriyle ve diğer edebiyatlarla ilişkini tespit eder, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırır, bunlardan hareketle bir devrin edebî çehresini tespite' çalışırken edebî eserleri temel alır. Bu eserler hakkında hüküm verirken elbette bir eleştirmen tavrı içinde olacak, gerektiğinde diğer eleştirmenlerin hükümlerine baş vuracaktır. Eleştirmenin ise bir eseri değerlendirirken belli kabullerin temellendirdiği belli bir bakış açısıyla hareket ettiği bilinir. Eleştirmenin esere yaklaşırken takındığı bakış açısını edebiyat kuram(lar)ının şekillendirdiğini söylemek yanlış olmaz.

Nitekim, Wellek-Warren, 'tarih ve tenkit olmaksızın edebiyat teorisinin ve ede-

biyat teorisi olmaksızın tarihin düşünülemeyeceğini, çünkü bunların bütünüyle birbirlerini etkilediklerini' belirtirler. 'Gerçek ve belirli edebî eserler üzerinde yapılan çalışmalara dayanmadıkça bir edebiyat teorisi kurulamaz. Bir boşluk içinde prensiplere, kategorilere ve planlara varılamaz. Bazı sorular, bazı kavramlar sistemi bazı nirengi noktaları ve genellemeler olmadıkça ne tenkit ne de tarih olabilir' sözleriyle de bu alanların ayrı ama birbiri içinde olduğunu söylerler. (Wellek-Warren 1983: 47)

Terry Eagleton, 'okurla yapıtın arasına girdiği söylenerek bazı öğrenciler ve eleştirmenlerce protesto edilmesine rağmen, örtük de olsa belli bir kuramımız olmasaydı, *bir edebiyat yapıtı*nın ne olduğunu veya bunu nasıl okuyacağımızı bile bilemezdik' der ve en başta, 'edebiyatın ne olduğu' sorusuna verilen cevaplarla edebiyatın, edebî eserin ne olduğu ve nasıl anlaşılması gerektiğine ilişkin ortaya konan edebiyat kuramlarını tanıtmaya başlar (Eagleton 1990: 24-25) Wellek-Warren, edebiyat kuramını/teorisini, 'edebiyatın prensiplerini, kategorilerini, ölçüsünü tarif etmek' olarak anlarlar.

Şüphesiz edebiyatın değişik zamanlarda kabul görmüş, değişmiş, değişecek de olan 'prensipleri, kategorileri, ölçüsü' olduğu gibi, onu, onun verimlerini anlamaya çalışan eleştirinin de her zaman kuram(lar)ı olmuştur. Hatta, sistematize edilsin ya da edilmesin, bir kurama dayalı olarak belli bir dönemde, belli bir sanatçı çevresinde etkili olan edebî anlayış genellikle kendi eleştirisi yöntemini de beraberinde getirir. Berna Moran, edebî eseri değerlendirme konusunda zaman içinde değişik tekliflerle ortaya çıkmış edebiyat kuramlarını tarihsel çizgisellik içerisinde değil de bir sanat olayında rol oynayan dört unsur olarak gördüğü '*sanatçı, eser, okur* ve *toplum*' merkezinde sistematize eder.(Moran 1988: 5) Moran'ın değerlendiği bu kuramların çoğunun sanat eserinin nasıl anlaşılması gerektiğinin yanında, belki ondan önce sanat eserinin ne olması ve neyi nasıl söylemesi gerektiği üzerinde durdukları görülür. Moran'ın eserinden de anlaşıldığı gibi, eleştiriye ilişkin kuramların gerisinde birtakım felsefik, estetik düşünceye ait kabullerin olduğu görülür.

Yukarıda, estetikle ilgili aktarılan genel tespitler hatırlandığında edebiyat kuramı ile (ya da her hangi bir sanat kuramı) estetiğin ilgi alanlarının kesiştiği görülür. Tunalı'nın tasnifinde yer alan *özel estetik* alanların belli eleştiri kuramlarıyla yakınlığı, hatta aynılığı bu düşünce alanlarının iç içe geçmişliğini ortaya koyar. Bu anlamda, mesela, *subjektivist estetik* ile *okur merkezli eleştiri kuramları*nın, yine *objektivist estetik* ile *esere yönelik eleştiri kuramları*nın bir kağıdın iki yüzü gibi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yine, birer estetikçi olarak kabul edilen Taine, Vico, Croce ve daha bir çok kişinin birtakım görüşlerinin edebiyat eleştirisi üzerinde ne kadar etkili olduğu bilinir.

Batıda, sanat ve güzellik üzerinde sistematik olarak düşünüşün ilk temsilcisi olduğu kabul edilen Platon'un görüşlerinin bir boyutu yüzyıllar boyunca Batı sanatının gerçeklik algısına (*mimesis*) temel teşkil ettiği bilinir. *Klâsik* sanat anlayışının kabul gördüğü dönemde, sanat eserleri yine temelinde Platon'un görüşlerinin yer aldığı *klâsik eleştiri*nin bakış açısıyla değerlendirilmiştir. (Ercilasun 1994: 16) Diğer taraftan geleneksel İslâm estetiğini kabullerini benimseyerek, *tevhit* anlayışı temelinde *soyutlama* ve *tenevvü*'e (Ayvazoğlu 1993: 19, 20, 49, 100) yönelerek eser veren, do-

layısıyla 'mimesisten şuurlu olarak kaçıp' (Ayvazoğlu 1993: 35) '*tecrid*e dayalı *mücerred* bir itibarî âlem' (Aktaş 1991: 19/1995: 124) oluşturmayı tercih eden bir sanatçının eserindeki gerçeklik anlayışını onun eserini oluştururken esas aldığı estetik kabulleri dikkate almadan değerlendirmek, aslında kendisi farklı bir niyetle yapsa da (Holbrook 1998: 215-220) Namık Kemal'in divan şiirinin güzeline dair bilinen değerlendirmesi (Kaplan 1978: 343) gibi değerlendirmelerden öteye gitmeyecektir.

Günümüzde herhangi bir *sanat*ın ya da *sanatçı*nın *estetiği* dendiğinde (roman estetiği, Tanpınar'ın estetiği.. gibi) o sanatın ya da sanatçının genel karakteristiğinin, ayırıcı niteliklerinin anlaşıldığı söylenebilir. Yine, çeşitli değer kategorileri arasından bir eserin *estetik değer*i kastedildiğinde o eserin *sanatsal değer*i anlaşılır ki bu değeri eleştiri ortaya koyar. Eleştiri, güzellik ve sanat üzerine düşünen, onların ne olması gerektiğine dair değişik teklifler öne süren genel estetik prensiplerden az ya da çok etkilenen sanatçının, kendi özel estetiğini de katarak meydana getirdiği sanat eseri üzerindeki bir uğraş alanı olarak estetik bilginin uzağında duramaz. Estetik adı altında ortaya konan düşüncelerin konusuna bakarak bunların bir dönem felsefe, bir dönem felsefenin alt dalı olarak kabul edilen estetik adı altında ortaya konduktan sonra (ya da konulmaya devam ederken) bu tür düşüncelerin çağımızda felsefe ya da kuram adı altında yine üretildiği bilinmektedir. Kuramın eleştirideki önemi ve özellikle belli alanlarında yoğunlaşan estetik ile sanatın belli alanları üzerine ortaya konan kuramlar arasındaki ilişki göz önüne getirildiğinde 'estetik-eleştiri' arasındaki mesafenin mahiyetine dair sağlıklı bir bakış açısına varılacaktır.

KAYNAKLAR

Aktaş, Şerif (1991) **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,** Ankara.
Aktaş, Şerif (1995) '*Bir Anlayışın Romanı: Hüsn a Aşk*,' **Şey Galib Kitabı,** İstanbul.
Ayvazoğlu, Beşir (1993) **Aşk Estetiği,** İstanbul.
Eagleton, Terry (1990) **Edebiyat Kuramı,** (Çev: Esen Tarım) İstanbul.
Ercilasun, Bilge (1994) **Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit,** İstanbul.
Edman, Irwın (1977) **Sanat ve İnsan, Estetiğe Giriş,** (Çev: Turhan Oğuzkan) İstanbul.
Holbrook, Victoria R. (1998) **Aşkın Okunmaz Kıyıları,** İstanbul.
Kaplan, M. Enginün, İ. Emil, B. (1978) **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II,** (Namık Kemal: '*Mukaddime-i Celâl*') İstanbul.
Moran, Berna (1988) **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** İstanbul.
Sena, Cemil (1972) **Estetik,** İstanbul.
Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988) **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** İstanbul.
Timuçin, Afşar (1993) **Estetik,** (-)
Tunalı, İsmail (1996) **Estetik,** İstanbul.
Yetkin, Suut Kemal (1972) **Estetik Doktrinler,** Ankara.
Yetkin, Suut Kemal (1979) **Estetik ve Ana Sorunları,** İstanbul.
Wellek R.-Warren A.(1983) **Edebiyat Biliminin Temelleri,** (Çev: A.E. Uysal) Ankara.

RAMAZAN GÜLENDAM

MARKSİST (TOPLUMCU) EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

"*İdeoloji, sanatçı ile gerçek arasına perde gerer; hem kendini hem de hayatı hür ve taze bir ruhla kavramasına engel olur*." (Kaplan, 1978: 220)

"*Toplumcu romancı, siyasal buyrukları süsleyip püsleyeceğine, yaşamın içine dalsın.*" (Orhan Kemal, 1976)

Başından beri edebiyatımızdaki eleştiri anlayışında ağırlığını hissettiren belirleyici unsur, toplumsallık veya toplumsal problemlere duyarlılıktır. Bu duyarlılık, 1950'li yıllara doğru açık bir şekilde ideolojik bir tavra bürünmüş ve sosyalist/komünist (Marksist) eğilimlerle bütünleşmiştir. İşte özellikle 1960'lı yıllardan sonra ülkemizde sağlam bir kuramsal zemine oturmaya başlayan[1] bu Marksist (toplumcu) eleştiri anlayışının kökeni, 1840'lı yıllara yani Karl Marx (1818-1883) ve Friedrich Engels'in (1820-1895) sanat, ekonomi, toplum ve siyaset hakkında görüşlerini beyan ettikleri manifestolarına kadar uzanır. Bilindiği gibi Marksizm, sanattan (edebiyat teorisinden) çok ekonomi, tarih ve toplum ile ilgili teoriler üretmiş olan bir düşünce sistemi veya diğer bir ifadeyle tarih felsefesidir. Her ikisi de edebiyat ve sanata meraklı olmalarına rağmen ne Marx ne de Engels estetik üzerine başlı başına bir eser yazmamışlar, sadece başka eserleri içerisinde veya mektuplarında sanat ve edebiyatla ilgili konulara değinmekle yetinmişlerdir. Ancak sanatı, ekonomik yapıya bağlamakla Marksist estetiğin, bugün hâlâ geçerli olan temel ilkesini belirlemişlerdir. Marksizm'de sistemleştirilmiş bir sanat ve estetik kuramın varlığından söz edemesek bile[2], bazı Marksist düşünürlerin Marx ve Engels'in kimi yazılarından yola çıkarak ortaya koydukları 'Marksist sanat anlayış(lar)ı'ndan söz etmek mümkündür. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, edebiyat hakkında yazan her Marksist, edebiyat teorisi veya edebî eleştiri metodu hakkında fikirler ileri sürmüş değildir. Sözgelimi, Bertolt Brecht'in (1898-1956) tiyatro üzerine yazdıkları daha çok devrimci bir sanatın nasıl yapılacağına dair yazılmış pragmatik yazılardır.

Ayrıntılardaki farklılıklarına rağmen, Marksist düşünürlerin sanat (özel anlamda edebiyat) ile ilgili öne sürdükleri tüm teorilerin ortak noktası, edebiyatın ve tabiî ki diğer sanat dallarının yalnızca geniş bir sosyal gerçeklik çerçevesinden ele alınırsa anlaşılabileceğini savunmalarıdır. Marksist eleştirmenler, sanata ve özelde edebiyata bu açının dışında yaklaşan diğer tüm yaklaşımların (edebî eserleri sadece bir yapı olarak ele alan yapısalcı yaklaşımların veya edebî eserin sanatçının kişisel zihnî bir ürünü olduğunu savunanların vs.) ve onu toplum ve tarihten soyutlayan düşüncelerin, edebiyatın ne olduğunu izah etme hususunda ve edebî eserleri gerçek anlamda değerlendirmede eksik ve yetersiz olduğuna inanırlar. Bu özellik bize temelde Marksist eleştiri kuramının sanat ve edebiyat eleştirisi konusunda diğer eleştiri kuramlarından hangi yönüyle ayrıldığını kabaca verebilir; ama edebiyatın sosyolojik boyutu-

nu ele alan daha başka kuram ve *Mimesis*'in (1946) yazarı Erich Auerbach (1892-1957) gibi Marksist olmayan kuramcıların varlığı, Marksist kuramcılarca öne sürülen görüşlerin hangi noktalarda 'Marksist' özellikler taşıdığını izah etmeye yetmez. Bu yüzden Marksist düşünürlerin ileri sürdükleri sanat (edebiyat), sanatçı ve güzellik anlayışlarının ele alınması gerekir.

Marksist Düşünürlerin Sanat, Güzellik ve Sanatçı Anlayışlarına Genel Bir Bakış[3]

Marx ve Engels'in ortaya attığı fikirlerin yorumlanması ve bunlarla ilgili değerlendirmeler tek bir çizgi hâlinde olmasa da[4] Marx, Engels ve onları izleyen düşünürler (G. V. Plehanov, L. D. Trotsky -Troçki-, Georg Lukács gibi), '*sanat*'ı, genel bir ifadeyle, insanî ve toplumsal gerçekliğin ifade edildiği bir *ideoloji biçimi* olarak görmüşlerdir. Bu 'ifade ediş', ne doğrudan doğruya *yansıtma*, ne de *yaratma* kategorisinde değerlendirilemez; o, ancak bir *bilinç üretme tarzı* olarak ele alınabilir. Ayrıca bu düşünürler sanatın, insanlık tarihiyle ilişkisini kurarak ona, gelecek toplum idealleriyle bağlantılı olarak belirli işlevler yüklerler. İnsan anlayışlarıyla ilişkisi de düşünüldüğünde tüm Marksistlerin, sanata çok büyük önem verdiklerini söylemek mümkündür. "Onlara göre, insanın gerçek varlığını ortaya koyabileceği bir toplum düzeninde insan, sanata son derece yakın olacaktır." (Erbay, 1998: 62)

Sanat ile güzellik arasındaki ilişkiyi irdelerken hem Marx hem de onun takipçilerinden olan Plehanov (1856-1918) ve Trotsky -Troçki- (1879-1940), mutlak anlamda güzellikten bahsedilemeyeceğini, bu kavramın çağdan çağa ve ırktan ırka farklılık gösterdiğini (içerik değiştirdiğini) ve estetik dürtünün toplumsal gelişme tarafından biçimlendirildiğini ifade ederek sanat eserinin güzelliğinin veya değerinin içeriğiyle bağıntılı olduğunu savunurlar. Onlara göre, sanat eserleri, fikir yapıları ve toplumsal yararlılıklarıyla değer kazanırlar. Diğer bir ifadeyle, sanat eserlerinin *işgörüleri*nin de olması gerektiğini ileri süren bu düşünürler, toplumsal yararı ön plana çıkarırlar.

Az da olsa diğerlerinden ayrılan Lukács (1885-1971), sanat eserinin güzelliğinin yararlılığından çok, taşıdığı zenginlik, yoğunluk ve bütünsellikle ilgili olduğunu ileri sürerek yarar düşüncesinin estetikte başlı başına belirleyici bir yeri olamayacağını savunur. Lukács, bizi en azından yaşam üzerinde düşünmeye sevketmesi gereken gerçek sanat eserinin, sınıfsalın veya ulusalın ötesine geçip insan türüne dair (evrensel) birşeyler söylemesi gerektiğine inanır.

Marx'ta, toplumsal işbölümü içerisinde, zihinsel üretimde bulunan bir emekçi olan sanatçı, işini -kapitalist toplumlarda olduğunun aksine- geçim aracı olarak yapıp saygınlığını yitirmemeli, aksine yaratmak için yaşamalıdır. Ona göre sanatçı, ancak belirli bir politik tutumu olursa sanat dehasına ulaşabilir ve bireyselliğini aşabilir. Böylece de, 'gerçek' sanat için gerekli olan kesinliğe ve irade yoğunlaşmasına ulaşabilir. Troçki de sanatçının, Marx gibi, toplumun inşasında çalışan bir devrimci olmasını ister. Çünkü ona göre sanatçılar, büyük bir toplumsal güç oluşturabilir.[5] O da, sanatçının özgür olması ve tabiî ki işini para kazanmak amacıyla yapmaması ge-

rektiğini vurgular.[6]

Sanatın ve sanatçının işlevselliğinin aleyhinde imiş gibi gözükse de sonuçta Plehanov da sanatçıların, eserlerinde belli bir fikri aktardıklarını ve toplumun bir parçası olduklarını kabul eder ve bu durumu, sanatçıların bağlı bulundukları toplumsal ve ekonomik sınıfa maleder.

Lukács ise sanatçıyı, her zaman ve her yerde ağırlık noktası olarak görüp merkeze alır. Ona göre sanatçı, sadece olanı taklit edip *yansıtmaz*; insana özgü bir *yaratma*da bulunur. Sanatçı, tabiatın üretemeyeceği bir estetik etkiyi oluşturarak tabiatı aşan bir kişi olmalıdır. Zaten *güzellik* de, bu aşma işlemi sonucunda ortaya çıkan şeydir. Aynı zamanda sanatçı, Lukács'a göre, tek bir insandan hareketle insan türünün özbilincine ulaşabilen, millî (yerel) olanı değil evrensel olanı ortaya koyabilen kişidir. Durum böyle olunca, onun diğer Marksistlerden farklı düşündüğü görülebilir. Çünkü diğerleri, B. Brecht'in tiyatro eserlerinde yaptığı gibi, sınıfsal ve millî (yerli) olanın da işlenmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Marksist Eleştiride Yöntem ve Yönelişler

Marksist eleştiri, en genel ifadesiyle, edebî bir eseri incelerken/eleştirirken estetiği arka plana iter ve üretim mantığı içerisinde esere yaklaşır. Edebiyat eleştirisinin estetik değer yerine toplumsal ilişkileri gösterip tahlil etmesine dayanan bu görüş –ki bu anlayış, 1970'lerde *edebiyat sosyolojisi*nin doğmasındaki en büyük etkenlerden biridir[7]-, eleştiri ve sanat anlayışında tarihsel-toplumsal oluşumu esas almıştır. Edebî eserin toplumla ve tarihle alışverişi olduğuna inanan Marksist eleştiri, edebiyat biliminde ve dolayısıyla edebî metnin incelenmesinde toplum bilimin ve tarihin desteğini arar (Aytaç, 1999: 123-128). Diğer bir ifadeyle, topluma yönelik ve onu esas alan bir eleştiri yöntemi olan Marksist eleştiri, sanat olayının nedenini ortaya koyarken ekonomik şartları ve toplum içerisindeki sınıf çatışmalarını temel alır ve sanat olayını bu esaslarla açıklar.[8] Ancak bilindiği gibi, sanat olayının sadece nedenlerini açıklayıp ortaya koymak eleştiri değildir. İşte Marksist eleştiri, bu sosyal ve ekonomik sebepleri ortaya koyup yorumlamakla kalmayıp onları politik bakımdan yargılar. Bu tarz eleştirinin edebî eserin ortaya çıkışını izah için kullandığı 'sosyal yapı' (altyapı-üstyapı), 'sınıf farkları' ve 'çatışan güçler' gibi tartışmalı kavramlar, bir eseri değerlendirmede temel ölçütleri de oluşturur.[9] Marksist eleştirmen, edebî eserin üzerine oturduğu sosyal yapıyı Marksizm'in ilkelerine göre değerlendirir ve eserin iyiliği-kötülüğü hakkında buna göre hüküm verir. Eğer edebî eserin yazarı da eserinde ele aldığı düzene karşı Marksist eleştirmen ile hem-fikirse, ideolojik yönden eleştirmenin beklentisini karşıladığı için eseri başarılı sayılacak, aksi taktirde ortaya konan eser başarısız ve hatta kimi radikal Marksist eleştirmenlere göre topluma zararlı kabul edilecektir.[10] Diğer bir deyişle Marksist eleştiri, öncelikle eserin içeriğine bakar ve onu eleştirir; yazarın dünya görüşünü, eserine koyduğu öğretiyi eserin değerlendirmesinde ölçüt olarak alır. Bu eleştiri anlayışı, esere *estetik* değil öncelikle *politik* gözle bakar ve her edebî eserin okur ve toplum üzerinde politik bir etki yaptığını kabul eder. Bu yüzden Marksist eleş-

tirmen, iyi bir edebî eserin, çizdiği karakterler (daha doğrusu *tipler*) yoluyla ezilen ve haksızlığa uğrayan sınıfın hizmetinde olması gerektiğine inanır. Sözkonusu olanın bir sanat eseri olduğunu unutarak onu yalnızca içerdiği politik ve sosyal fikirlere göre değerlendiren, onun estetik (artistik) boyutunu ikinci plana itip küçümseyen veya tamamen ihmal eden, diğer bir deyişle, edebî eserin sanatsal yönüne bakmayan Marksist eleştirmenlerin sayısı az değildir. Sözgelimi ünlü eleştirmenimiz Fethi Naci, kendisinin de eleştiriye başladığı ilk zamanlarında bu radikal gruba dahil olduğunu itiraf eder. Ancak daha sonraları Naci, diğer birçok tanınmış Marksist eleştirmenin izlediği yolu benimseyerek, edebî eserin estetik yönünü tamamıyla görmezden gelememiş; eserin içeriğinin ve o eseri meydana getiren sanatçının dünya görüşünün eseri estetik bakımından nasıl etkilediğini (olumlu veya olumsuz) ve o içeriğin nasıl sunulduğunu da göz önüne almaya başlamıştır. Diğer bir deyişle, edebî eserde sadece anlatılanın '*ne*' olduğuna değil, o anlatılan şeyin '*nasıl*' anlatıldığına da dikkat eden Marksist eleştirmenler grubuna dahil olmuştur.[11]

Edebî eserleri oluşturan yazarların da mutlaka bir dünya görüşü, hayata bakışı veya ideolojisi vardır ve bunu az ya da çok yazdıkları esere yansıtırlar. Edebî eserin eğiticilik fonksiyonunu da göz önünde bulunduran birçok sanatçı eserlerinde dinî, millî veya politik görüşlerini ifade etme veya eserini kendi dünya görüşüne hizmet etme amacını gütmüştür. İşte içeriği ön planda tutan Marksist (toplumcu) eleştiri mensupları, yazarın başarılı bir eser ortaya koyabilmesi için mutlaka kendi ideolojilerine (Marksizm'e) hizmet edecek şekilde yazması gerektiği kanısındadırlar. Ana problem de buradan kaynaklanmaktadır zaten. Acaba eserin içine yerleştirilen bu fikirler onun değerlendirilmesinde ne ölçüde etkili olmalı? Bir sanat dalı olan ve estetik ölçütlerle değerlendirilmesi gereken edebiyata, ideolojik ölçütlerle yaklaşma çok tartışılmış bir sorundur. Toplumcu bir eleştiri tarzı olan ve dünya edebiyatında 150 yılı aşkın bir geleneği bulunan Marksist eleştiri içerisinde bu soruna üç türlü yaklaşanlar olmuştur. Aslında bu yaklaşımlar, Marksist eleştirinin de bu 150 yılı aşkın bir süre içerisinde geçirdiği aşamaların tümünü içerir ve temsil eder:

a) *Sadece toplumculuğu esas alan eserler iyidir*: Toplumculuğu gerekli ve yeterli şart olarak gören ve Berna Moran'ın (1994: 80) da belirttiği gibi, bugün ciddi hiçbir Marksist eleştirmenin benimsemediği ama bizim ülkemizdeki Marksist eleştirmenlerin çoğunun 1960'lı yıllara kadar az veya çok etkilendiği bu birinci görüşe göre sanat, politikanın bir koludur[12] ve politik bakımdan faydalı olan sıradan bir metin (gazete yazısı veya konuşma metni gibi) ile şiiri, romanı veya tiyatro eserini birbirinden ayırmak imkânsızdır. Edebî eserin eleştirisinde edebiyat dışı unsurları ön planda tutan bu radikal görüş, eleştiride 'toplumsal altyapı'yı odakta tutar. Edebiyat dışı gerçekliğe önem verildiği için, edebiyat eserini, sadece siyasal, toplumsal ve ekonomik gerçeklerle (dış dünya ile) ilgili istatistiksel verileri esas alarak değerlendirmek ve yargılayıcı bir ideolojik tavır izlemek bu tip Marksist eleştirmenlerin en belirgin özelliklerindendir. Bu radikal Marksist eleştirmenler, ki Fethi Naci'nin eleştirmenliğinin ilk döneminde izlediği tavır da budur (Ecevit, 2001: 109), 'toplumcu gerçekçi'

bir gözle inceledikleri edebî eserin Marksist tarih felsefesine ne ölçüde uyduğuna, ezilen sınıfı savunup savunmadığına ve onlara 'aydınlık bir gelecek' öngörüp öngörmediğine ve eserde, sosyalist romantizmin ürünü olan 'olumlu kahramanlar'ın bulunup bulunmadığına bakarlar. Kısacası toplumcu gerçekçiliğin bir yansıması olan bu anlayış, edebî eserin estetik boyutunu tamamen gözardı eder.

b) *İyi olan her eser toplumcudur ama her toplumcu eser iyi değildir*: Toplumculuğu gerekli bir şart olarak gören ama sadece onun bir edebî eserin değerinin belirlenmesinde yeterli olamayacağını savunan ve Marksist eleştirmenlerin çoğunun takip ettiği bu ikinci görüşe göre, estetik yön de –dozu ve verilen kıymet eleştirmenden eleştirmene farklılık arzetse de- eleştiride unutulmaması gereken bir unsurdur. Ancak toplumculuğu sanat eseri için gerekli bir şart olarak öne sürmeleri, bugün bile tam anlamıyla çözümlenememiş bir sorundur. Zaten, 'toplumsallık' ile 'estetik boyut' arasındaki çekişme, Marksist (toplumcu) eleştirinin temel problemlerinden biridir. Bir kısım Marksist eleştirmenler, yukarıda vurguladığımız şekilde Fethi Naci'nin eleştirmenliğinin ilk yıllarında olduğu gibi, toplumcu olmayan bir eserin estetik yönden mükemmel de olsa değersiz olduğunu ve hatta bu tür eserlerin ortaya çıkmasına engel olmak gerektiğini savunurken; ikinci bir kısım eleştirmenler de -Lukács gibi- estetik güzellik ile toplumsal gerçeklik arasında sıkı bir bağ olduğunu kabul edip toplumcu olmayan ve gerçekliği yansıtmayan eserlerin estetik bakımdan da kusurlu olacağını iddia ederler. Yanlış ve sakat bir dünya görüşüne dayanan bir sanat eserinin estetik yönden de mükemmel olamayacağına inanan Lukács da, öncekiler kadar katı olmayıp estetik boyuta kısmen özerklik tanısa da, toplumsal içeriği estetik değer kategorisine dönüştüren Marksist eleştirmenler arasındadır. Eleştirmenliğinin ilk zamanlarında (*İnsan Tükenmez* -1956- adlı ilk eleştiri kitabını yayınladığı dönemde) radikal bir toplumcu gerçekçi tavır sergilediğini ifade ettiğimiz Fethi Naci de, eleştirmenliğinin ikinci safhasında Lukács gibi davranır ve eleştirdiği edebî eserlerde yine öncelikle toplumsal bir tavır arar; ama artık sanatçının illâ sosyalist dünya görüşünü savunmasını şart koşmaz. Toplumcu gerçekçiliğin yerini, Lukács'ın eleştirel gerçekçiliği alır (Ecevit, 2001: 110).

c) *Toplumcu eserlerin bazıları iyidir*: Toplumculuğu iyi bir edebî eser için ne yeterli ne de gerekli bir şart olarak görmeyen ve edebî eleştiri alanında Marksist olmayan birçok eleştirmenle –temelde sanat anlayışlarında farklılıklar olsa bile- birleşen, birinci ve ikinci gruptaki birçok Marksist eleştirmen tarafından yozlaşmakla, burjuvalaşmakla ve gericilikle suçlanan üçüncü grup Marksist eleştirmenler (Theodor W. Adorno ve Ernest Fischer gibi), toplumculuğun toplumcu gerçekliğin ortaya koyduğu birtakım esaslarla ve Marksist sanat kuramına körü körüne bağlılıkla sınırlandırılamayacağını öne sürerler. Lukács'ın aksine, toplumcu olmayan bütün edebiyata gerici ve yozlaşmış gözüyle bakılamayacağını söyleyen ve sanatın elini kolunu ideolojiyle bağlayıp onu sadece Marksizm'in emrine vermenin yanlışlığını savunan bu gruba dahil eleştirmenlerden Fischer, çağdaş burjuva düzeninin de sanat eseri yaratacak güçte olduğunu ve bu düzenin sanatçılarından olan Kafka, Beckett ve Faulkner gibi sanatçıların da büyük yazarlar olduklarını söyler. Fischer ayrıca, Marksist edebiyatın

değişmez yöntemi olarak kabul edilen gerçekçiliğin de eleştirisini yaparak 'toplumcu gerçekçilik' yerine 'toplumcu sanat' ifadesini daha uygun görüp önemli olanın yöntem değil, sanatçının toplumcu tutumu olduğunu belirtir (Moran, 1994: 85-86). Zamanın değişmesiyle zevklerin ve gerçekçilik anlayışının da değiştiğini iddia eden Fischer, sanat eserinde kullanılan biçimin o eserin toplumcu olup olmadığını gösteremeyeceğini belirterek, "Sanatta burjuva ya da proleter, kapitalist veya sosyalist biçimler veya anlatım yolları yoktur. Toplumcu bakış diye bir şey vardır." der (Moran, 1994: 87). Fischer'in yanısıra Fransız Marksist kuramcı Louis Althusser (1918-1990) de, mimetik gerçekçilikle bütünleşmiş bir toplumculuk anlayışını benimseyen Marksist eleştirmenlerin aksine, edebiyatın 'mimetik' özelliğini sorgulamaya başlar. Diğer bir ünlü Marksist eleştirmen olan ve tıpkı Althusser gibi eleştirinin, ideolojik kalıpların baskısından sıyrılıp bilimsel bir disiplin olması gerektiğini savunan İngiliz Terry Eagleton (1943-) da, Marksist estetiğin temelini oluşturan 'altyapının üstyapıyı belirlediği' tezinin tekrar sorgulanması gerektiği görüşündedir. Ancak 1970'lerin sonunda yapısalcılık-ötesi düşüncelerden etkilenen Eagleton, Althusser'in bilimsel yaklaşımlarından B. Brecht ve Walter Benjamin'in (1892-1940) devrimci düşüncelerine yönelir. Jacques Derrida (1930-) ve Michel Foucault (1926-1984) gibi kuramcıların geliştirdiği yapı-sökücülüğün (deconstruction), edebî eserlere yaklaşımda kullanılabileceğini söyleyerek klasik Marksist anlayışa (1840'lı yıllara) bir anlamda dönüş yapar ve Marx'ın Marksizm'e temel teşkil eden fikirlerinden biri olan şu anlayışa yaklaşır: "Filozoflar dünyayı sadece değişik şekillerde (farklı yollarla) *yorumlamışlardır*; aslolan nokta ise onu *değiştirmektir*." (Selden, 1989: 24). Diğer taraftan, özellikle 1970'li yıllar ve sonrasında sesleri duyulmaya başlayan Althusser, Theodor W. Adorno, Pierre Macherey ve Julia Kristeva gibi Marksist veya Marksizmle ilişkisi olan bazı kuramcılar, sibernetik, dilbilim, yapısalcılık, yapısalcılık-ötesi ve psikanaliz gibi disiplinlerden de faydalanarak ortaya attıkları farklı düşüncelerle Marksist edebiyat eleştirisine yeni yaklaşımlar getirmişlerdir.

Sonuçta Marksist eleştiri, kendi içinde farklı modelleri (Lukcás'ın 'yansıtma modeli', Macherey ve Althusser'in 'üretim modeli', Lucien Goldmann'ın 'kalıtımsal (genetic) modeli', Adorno'nun 'söylenmemiş (eksi, örtülmüş) bilgi (negative knowledge) modeli' ve Valentin Voloinov gibi Bakhtin okuluna mensup Marksistlerin 'dil merkezli modeli' gibi)[13] ihtiva etse bile, temelde sanatı (edebiyatı) toplumu yönlendirmede kullanılan ideolojik bir araç ve dolayısıyla eğitim sisteminin bir parçası olarak gördüğü için, bu yaklaşımıyla 'edebî eleştiri'yi bağımsız bir disiplin olarak değil de onu, kültürün politik eleştirisinin bir parçası olarak kabul eder. Bilindiği gibi, edebî eserle ilgili yargılarımız ve tepkilerimiz sadece onun yapısına yönelik değil, içeriğine de yöneliktir. Ancak, ne Marksist eleştirmenlerin çoğunun yaptığı gibi, sanat eserinin sadece içeriğine yönelen değerlendirmeler ne de yapısalcı eleştiri kuramlarının yaptığı gibi, sadece onun yapısını esas alarak yapılan eleştiriler sağlıklı ve yeterli değildir. Eleştirmen, edebî esere öncelikle estetik bir ürün olarak bakmadığı ve eleştirisini bu mihver etrafında oluşturmadığı sürece edebiyat da eleştiri de ilerleme

kaydedemez. Eleştirmen, asıl görevini unutup bir 'ideolog' gibi davranır ve edebî eser üreten sanatçıları etiketleyici bir tutum içerisine girerse sanat ve eleştiri adına tehlike çanları çalıyor demektir.

KAYNAKÇA

Akatlı, Füsun (1995). *Pusulamız Felsefe*, İstanbul: Varlık Yayınları.
Aytaç, Gürsel (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Papirüs Yayınevi.
Bezirci, Asım (1975). *Bilimden Yana Sosyalizme Doğru*, 2. Baskı, İstanbul: Cem Yayınevi.
Buğra, Tarık (1979). *Düşman Kazanmak Sanatı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
Buğra, Tarık (1995). *Bu Çağın Adı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
Ecevit, Yıldız (1997). "Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması", İçinde: Semih Gümüş (Haz.), *Fethi Naci'ye Armağan*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
Ecevit, Yıldız (2001). "Türk Edebiyat Eleştirisi: Bir Sistemleştirme Denemesi", İçinde: Zehra İpşiroğlu (Haz.), *Çağdaş Türk Yazını*, İstanbul: Adam Yayınları.
Erbay, Adviye (1998). "Marksist Sanat Anlayışı", *Edebiyat ve Eleştiri* 34-35, ss. 51-63.
Forgacs, David (1986). "Marxist Literary Theories", İçinde: Ann Jefferson and David Robey (Eds.), *Modern Literary Theory*, Second Edition, London: B. T. Batsford Ltd.
Kaplan, Mehmet (1978). *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
Moran, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 9. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi.
Oktay, Ahmet (t.y.). *Sanat ve Siyaset*, İstanbul: Yön Yayıncılık.
Orhan Kemal (1976). "Gerçekçilik", *Vatan*, 4 Ağustos.
Selden, Raman (1989). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Second Edition, New York-London: Harvester Wheatsheaf.

---

[1] Ahmet Oktay'ın (t.y.: 145) da belirttiği gibi, "Türk Solu, 1960'lara kadar dünya marksist hareketinin marjinalinde yaşamış, dolayısıyla *preferi*'deki ülkeye özgü bir gelişim göstermiştir." Marksist (Toplumcu) eleştirinin ülkemizdeki serüvenini ayrıntısıyla ele alan bir yazı için bakınız, Ecevit (2001).

[2] G. Lukács'ın sistematik bir Marksist sanat ve estetik kuramı geliştirme çabalarını unutmamak gerekir. Marksçı eleştiri, başlangıçta toplum bilimlerinin kuramlarıyla temellenir ve günlük politikanın güdümüyle yönlenirken, zaman içerisinde sanat sorunlarına yeni yaklaşımlar sergileyerek aşırılıklardan arınmış ve özellikle G. Lukács, E. Fischer ve Christopher Caudwell (1907-1937) gibi kuramcıların ürünleriyle zenginleşmiş ve bir sanat felsefesine oturtulmuştur. Çağdaş Marksist eleştiri kuramının, başlangıçtaki sığ ve kaba Jdanov'culukla hiçbir organik bağı kalmamış ve artık eserden hareket eden bu eleştiri, değerlendirmelerinde, eserde gerçekliğin ve insanın nasıl yansıtıldığına önem vererek sanat ve felsefe bakımından daha sağlam bir zemine oturma çabasında olmuştur. (Akatlı, 1995: 108)

[3] Çalışmamızın konusu doğrudan 'Marksist estetik' veya 'Marksist sanat anlayışı' olmadığı için, bizim burada özetle ele alacağımız bu görüşlerin ayrıntıları için bakılabilecek Türkçe kaynaklardan bazıları şunlardır: Murat Belge, *Marksist Estetik*, BFS Yayınları, İstanbul: 1989; Friedrich Engels – Karl Marks, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, (Çev. Murat Belge), Birikim Yayınları, İstanbul: 2001; Friedrich Engels – Karl Marks, *Yazın ve Sanat Üzerine*, (Çev. Öner Ünalan), Sol Yayınları, Ankara: 1995, İsmail Tunalı, *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul: 2003; Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, (Çev. Esen Tarım - Serhat Öztopbaş), İletişim Yayınları, İstanbul: 1985; Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, (Çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 1990; Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), De Yayınevi, İstanbul: 1968; Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1997; Michael Lifschitz, *Marx'ın Sanat Felsefesi*, (Çev. Murat Belge), Ararat Yayı-

nevi, İstanbul: 1969; G. Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul: 1969; G. Lukács, *Estetik*, 3 cilt, (Çev. Ahmet Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul: 1978-1988; G. V. Plehanov, *Sanat ve Sosyalizm*, (Çev. Selim Mimoğlu), Sosyal Yayınlar, İstanbul: 1962; Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi-I*, (Çev. Yılmaz Onay), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara: 1984; Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, 9. Basım, İstanbul: 1994, ss. 37-68.

4 Sözgelimi, 'sanat' konusunda, Sovyetler Birliği'nin resmî sanat görüşü olan "toplumcu gerçekçilik" akımıyla ünlü Marksist kuramcı Troçki arasında uyuşmazlık vardır. Zaten Marksist estetik de; henüz Parti tarafından saptanmış kesin bir sanat görüşünün olmadığı, Rus Biçimcileri gibi diğer sanat akımlarının da hoşgörüyle karşılandığı 1934 yılına kadarki birinci aşama ile 1934'ten sonra 'toplumcu gerçekçilik'in resmî sanat görüşü olarak kabul edildiği ikinci aşamadan oluşmuş iki farklı döneme ayrılır.

5 Tarık Buğra ve Mehmet Akif de, Marksist olmamalarına rağmen, aynı görüşü savunurlar. Sözgelimi Buğra (1995: 47), edebiyatın gücü ve ideolojilerin edebiyatı ve edebiyatçıları kendi politik çıkarları için kullanmaları konusunda şunları söyler: "... toplumlarına kesin olarak hükmetmek hırsındaki politikacılar, her şeyden önce ona (edebiyata R.G.) el atarlar; yazarları kullanırlar ve edebiyat'ı öldürürler, edebiyat olmaktan çıkarır, bir reklâm, bir propaganda kurumu durumuna düşürürler: Marksizm'i Marks değil, Marksizm değil, şâirler ve romancılar yaygınlaştırmış, benimsetmiştir. Lenin, o korkunç ihtilallerinin öncesinde ve ilk yıllarında, yazar Maksim Gorki'yi, halkın karşısında, dâimâ sağında tutmuş ve giriş çıkışlarında hep onun bir adım gerisinde yürümüştür." Marksist eleştirmenlerimizden Asım Bezirci de (1975: 240), toplumun aynası olan ve 'toplumsal psikolojiyi yansıtan' edebiyatın bireyleri eğitici bir fonksiyonu olduğuna vurgu yaparak şöyle der: "... yazarlara 'bilinç mimarı', 'ruh mühendisi' diyenlere hak vermek gerekir."

6 Sanatçının bağımsızlığını sadece ekonomik bağımsızlık veya ekonomik rahatlık olarak anlıyor Marx ve Troçki. Oysa sanatçının bağımsızlığı denince asıl düşünülmesi gereken onun 'kafaca' bağımsızlığıdır. Onu ve eserini belli bir ideolojiye göre değerlendirmek ve o ideolojiye angaje olmuş eserleri başarılı saymak, sanatçıyı bağımsız değil, tam tersi bağımlı yapar. Sanatçı, toplumun veya insanın dertleriyle uğraşabilir, toplumun sosyal ve ekonomik sorunlarına değinebilir ama peşin hükümlerle ve özellikle de bir doktrine, bir politik tutuma angaje olarak yapmamalı bunu. Sanatçı, ancak o zaman bağımsızlığını, sanatının ve sanatçı yeteneğinin hükümranlığını koruyabilir. Bir propaganda veya misyon görevlisi olmadan... (Buğra, 1979: 146-147).

7 Bir de Marksist eleştiriye yakın bir anlayışla, edebiyatın kendi başına var olmadığını, toplum içinde doğduğunu, toplumun bir ifadesi olduğunu savunan ve dolayısıyla sosyoloji bilimine dayanan *sosyolojik eleştiri* vardır ki bu anlayışın, Berna Moran'ın (1994: 76) da ifade ettiği gibi, aslında bir edebiyat eleştirisi olarak kabul edilmesi zordur. Çünkü burada amaç, "sanat eserlerini anlamak ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmektir."

8 Edebiyat ile sosyal olaylar arasındaki ilişkiyi kabul etmekle beraber, her olay gibi edebî olayları da ekonomiyle açıklamaya kalkışmak –ki sanat-ekonomi ilişkisini izah hususunda yer yer Marx ve Engels'in kendileri de çıkmaza düşmüştür (Moran, 1994: 40-41)- tabiî ki bilimsellikle bağdaşan bir anlayış değildir.

9 Bu kavramların Marksist estetikteki yerine dair ayrıntılı bilgi için bakınız, Moran (1994: 39-41).

10 Bu radikal ('ortodoks') anlayışın Türkiye'deki yansımasını Yıldız Ecevit'in (2001: 112) aktardığı, postmodernist romancımız Hasan Ali Toptaş ile ilgili Kemal İnal'in *Evrensel Kültür*'de yazdığı şu satırlarda açıkça görmek mümkündür: "Türkiye gibi insanca yaşamanın asgari koşullarının bile sağlanamadığı bir ülkede, bir yazarın düşsel diyarlarda gezip kendini mistik bir huşu içine sokmaya asla hakkı yoktur."

11 Fethi Naci'nin eleştirmenlik serüvenini ve bu süreçte geçirdiği değişimleri ayrıntısıyla inceleyen bir yazı için bakınız, Ecevit (1997).

12 Sözgelimi, tanınmış Marksist eleştirmenlerimizden Asım Bezirci (1975: 273) de edebiyatı ideolojinin bir kolu olarak görür.

13 Bu modeller hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız, Forgacs (1986).

YILDIZ ECEVİT

TÜRK EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNDE POSTMODERNİST YÖNELİMLER

Başlangıçtan bu yana Türk edebiyat eleştirisinin ana damarını *deneme ve eleştiri*nin birbirine harmanlandığı, *eleştirel deneme* adı altında yaygınlık kazanmış olan *izlenimci* bir uygulama oluşturur. Nurullah Ataç'ın güçlü kişiliği altında kurumsallaşan bu eğilim, genelde belirli bir yöntemin kullanılmadığı, gücünü eleştirmenin başat kimliğinden ve estetik sezgisinden alan tümüyle *öznel* bir eleştiri anlayışı içerir. Bir yandan, eleştirinin sanatla koşutlandığı, öte yandan metinde çoğunlukla toplumcu ilkelere uygunluk arayan eğitici/öğretici -Hüseyin Cöntürk'ün deyişiyle *yargıççıl*- bir edebiyat anlayışıdır bu; sanatsallık ve toplumsallık karşıtlığının geriliminde soluk alır.

Edebiyat eleştirisi tarihimize sistemleştirme amacıyla bir göz attığımızda, günümüze değin varlığını sürdüren bu ana eleştiri eğiliminin iki kez paradigma değişikliğine uğradığını ve yan kulvarlar oluşturduğunu görürüz. Bu yan kulvarlardan ilki; o güne değin değerlerdirmelerini yalnızca toplumdan/dış dünyadan yola çıkarak yapan Türk edebiyat eleştirmeninin çıkış noktasını değiştirmesiyle oluşur. Altmışlı yıllarda ortaya çıkan yeni bir eleştirmenler kuşağı eleştirisinin eksenini artık toplum ya da onunla beslenen disiplinlerin odağına yerleştirmek istemiyor, bakışını doğrudan yapıtın kendisine yöneltme girişimde bulunuyordu. Altmışlı yıllarda Türk edebiyatında uygulama alanı bulmaya başlayan *New Criticism* ile birlikte *metne dönük eleştiri* yöntemi Türk edebiyat eleştirisindeki ilk önemli yol ayrımıdır.

Bu yol ayrımlarından ikincisi ise doksanlı yılların başında ortaya çıkar. Doksanlı yıllar dönümünde Türk edebiyatında yayılım alanını genişletmeye başlayan postmodernist/avangardist edebiyat ürünleri, Türk edebiyat eleştirisinde çok yönlü gelişmelere neden olur. Özellikle, her romanında alışılmamış kurgu teknikleri uygulayan Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1996) ve *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanları çevresinde, yeni estetiğin ana ilkelerini sorgulayan, giderek edebiyat dışı alanlara kayan polemik ortamları oluşur.

Orhan Pamuk'un romanlarının böylesine sarsıntı yaratan bir *edebiyat kavgası*na yol açması, özde Türk edebiyatında güçlü yandaşları olan geleneksel estetiğin savunmakta olduğu ölçütlerin, avangardist ürünlerde yerini tümüyle farklı bir sanat anlayışına bırakmasından kaynaklanmıştır. Geleneksel ideolojik/ahlaksal ölçütlerle donatılmamış, tekil/bütünsel bir anlamın odak alınmadığı ve çoğu kez de kendine dönük *üstkurmaca* düzlemde oluşan bu çok katmanlı/açık metin dokuları, özellikle toplumcu eleştiri çevresinden yoğun tepki alırlar. Bu görüşe göre, tüm değerleri karşısına alan, *insansız* metinlerdir bunlar, karmaşık dokuları, uzun tümceleri, birbiriyle ilintisiz görünümündeki metin adalarıyla bütünsel metin dokusunu bozmakta olup, sanatsal açıdan değersizdirler.

Yeni edebiyat estetiğindeki bu yol ayrımı, altmışlardan bu yana dünya genelinde

çok yönlü tartışmaları da beraberinde getirir. Altmış sonlarına doğru, Almanya'da *estetik ve ahlâk* ilişkisi ve edebiyatın toplumsal sorumluluğunu odağa alan ve başrolde ünlü germanist Emil Staiger'in bulunduğu, daha sonra Leslie Fiedler'in de rol aldığı ünlü tartışma, ya da 1990'da Christa Woolf'ün bir anlatısı çevresinde oluşan ve edebiyat estetiğinin özerkliğini konu alan polemik, kaynağını hep aynı paradigma değişikliğinden alır.

Artık bir eleştirmenin bütünsel/soncul bir anlam çerçevesinde *yorum* getirmesinin olanaksız olduğu bu kaygan dokulu metinler, edebiyat eleştirisi geleneğinin temeli konumundaki *yorumsamacılığın* işlevini sorunsallaştırır. Yalnızca edebiyat estetiği değerleri değildir köktenci bir biçimde sorgulanan; Batı düşüncesinin *anlamı* ve *aklı* tanrısallaştıran yaklaşımı, 20.yüzyılın son on yıllarında postyapısalcıların, kendilerine göre güçlü kanıtlar eşliğindeki saldırılarının hedefi durumuna gelir. Lacan, bilinçaltı incelemelerinde anlamı sorguluyordur, yapıbozumcu Derrida ise Batı'nın tez-antitez üzerine kurulu eytişimsel ana kültür temelini "*buyurgan bir hiyerarşi*"[1] olarak tanımlıyor, söz konusu yapıyı yıkmayı ana amaç olarak görüyordur.

İletişim teknolojisindeki devrimin başı çektiği gelişmeler zinciri; düşünürü de, sanatçıyı da, eleştirmeni de, tüm geleneksel değerlerin/ideolojilerin/kuramların sorgulandığı, geleneksel tinsel içeriğin *tersyüz* edildiği yeni bir dünya ile karşı karşıya bırakır.

Bu gelişmelerin ışığında 20.yüzyılın son çeyreğindeki eleştiri eğilimlerine damgasını vuran postyapısalcılar, geleneksel eleştiride Logos'un/anlamın taşıyıcısı konumundaki edebiyat-bilimsel inceleme birimlerini tersyüz ederler. Metin artık anlam taşıyıcısı bir birim değildir onlar için, yazar ise anlamın üreticisi olma özelliğini yitirmiş, kahraman/özne ortadan kalkmış, öykü ise anlamlı/bütünsel bir örgü olmaktan çıkmıştır. Yeni anlayışa göre, metnin anlam alanı sonsuz bir devinim içindedir; okur ancak metinle karşılaştığı anlam anını dizginleyebilir; o da sonsuzluk içindeki anlardan yalnızca biridir. Bu anlayış, geleneksel yorumsamacılığın da sonu demektir. Susan Sontag'ın otuz yıl önce kaleme aldığı ünlü denemesinin adı "*Against Interpretation*" ("*Yoruma Karşı*") başlığını taşır. "*Eleştirinin işlevi yapıtın 'ne anlama geldiğini' göstermek değil, 'nasıl bir şey olduğunu', hatta onun 'o şey olduğunu' göstermek olmalıdır (...) Sanatta gereksinme duyduğumuz şey, yorumbilim yerine sevgi-bilimdir.*"[2]

Yorumsamacılıktan kopuş, ilk kez *metne dönük* eleştiri yöntemlerinde kendini göstermeye başlar, yapısalcılık ve göstergebilimde vurgu kazanır. Metni soncul bir anlamın taşıyıcısı olarak görmeyen *alımlama estetiği* ise edebiyat eleştirisinde, anlamı tümüyle göreceleştirerek yok eder. Son on yıllarda kendisine çok sayıda yandaş bulan bu eğilime göre anlam, metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin bir ürünüdür; her okur kendi anlamını özgürce kendi üretir ve bu *yaratıcı* bir edimdir.

Üretilen anlamların hepsinin geçerli oluşu ise, yorumsamacılığı, yani tek/bütün/soncul bir anlama ulaşma ve yol gösterme/bilgilendirme/öğretme savındaki geleneksel eleştiriyi kendi içinde çökertir. Postmodern estetikle ilgili çığır açıcı makalesinde Leslie Fiedler, "*eğer eleştiri hayatta kalmak; yararlı, önemli, yaşama dönük olmak ve bu konumunu sürdürmek istiyorsa, köktenci bir biçimde değişime uğramak*

zorundadır, "[3] der. Fiedler'a göre, bilimsel tonlamanın dışında bir sese sahip olması gereken yeni eleştirinin "*kendisi doğrudan 'sanat' olacak (...) sanat yapıtı, yeni bir sanat yapıtı yaratmak için bir araç olacaktır*"(agy).

Doksanlı yıllarda Türk edebiyat eleştirisinde ortaya çıkmaya başlayan kimi ürünler, yukarıda sözünü ettiğimiz eleştiri anlayışıyla belirgin koşutluklar içerirler. Yorumsamacı yaklaşımın dışında, kendini eleştiri objesinin büyüsüne kaptırmış, yaratarak varolmaya çalışan yeni bir eleştiri anlayışıdır bu. Eleştirmen ne *New Criticim* yanlıları gibi kendini yok etme pahasına kurtuluyordur yorumsamacılıktan, ne de yaratıcı/sanatsal olan ama yorumsamacılığı ana erek olarak gören izlenimciler gibi davranıyordur. Edebiyat eleştirisinde yaşanan ikinci ama daha köktenci bir paradigma değişikliğidir bu, doğrudan eleştiri kurumunun ontolojik kökenine yöneliktir; yorumsamacılıktan yaratıcılığa dönüşen bu köktenci değişimde eleştiri, "*meta-eleştiri*" olur.

Bu yeni eleştiri anlayışı; Semih Gümüş, Orhan Koçak, Nurdan Gürbilek, Dilek Doltaş ve Yıldız Ecevit'in doksanlı yıllarda edebiyat üzerine yazdıkları kimi araştırma/eleştiri/deneme yazılarında/kitaplarında kendini gösterir. Yukarıda adı geçen yazarların ortak özellikleri; yorumsamacılığa uzak duruşları, eleştiriyi bir yeniden yaratma süreci olarak görmeleri ve yeni edebiyat oluşumları/eğilimleri ile ilgili teknik donanıma sahip olmalarıdır denebilir.

Semih Gümüş, "*eleştiriyi de bağımsız bir edim, dolaysız ve kendisi için varolabilecek bir yazınsal yaratım olarak*"[4] gördüğünü, "*yoksa (eleştirinin/YE) nesnesi karşısında etkinliğinden söz edileme(yeceğini)"*[5] söylemektedir. Adalet Ağaoğlu'nun "*Hayır...*" romanı ile ilgili çalışmasının önsözü "*Bir Yaratıcı Okuma Serüveni*" başlığını taşımaktadır: Gümüş'ün amacı, "*Hayır...'ın yarattığı büyük dünyaya kendince bir başka dünya kurarak karşılık vermek(tir)*"(agy) Yazma ediminden söz ederken; bir sanatçı gibi konuşuyordur Gümüş; "*ancak yaşanarak anlaşılabilecek, tanımsız bir tutkudur*"[6] bu edim onun için.

Başkaldırı ve Roman'ın ilk bölümünde, çalışmasında odağa aldığı "*Hayır...*" romanının ama izleği *intihar* olgusundan yola çıkarak, edebiyat tarihinde yolu intiharla kesişmiş yazarlar/kurmaca kişiler arasında dolaşır; inceleme objesi olan romandan neredeyse bağımsızlaşarak *intihar* çevresinde dokunmuş '*yeni bir metin*' '*üretir*'. "*Romantik Bir Viyana Yazı*"ndaki çözümlemede de aynı yöntemi kullanır. Gümüş; "*hem romandan yola çıkıp, hem de ondan bağımsız biçimde değerlendirilebilecek sorunları temel alıyordu(r)*(agy) Gümüş, eleştirisinin "*yol gösterici değil, yollar arayan bir eleştiri*"[7] olduğunu söylüyordur; amacı, "*kendi(n)e özgü bir çözümleyici eleştiri dünyası kur(maktır)*"[8] Öykü ve roman üzerine yoğunlaştırdığı çalışmalarında, avangardist edebiyat kuramlarıyla yakın ilişkisini kanıtlayan, dilbilim/yapısalcılık/yapıbozumculuk/alımlama estetiğine özgü sözcük dağarcığı kullanır Gümüş. Bu kuşak yazarlarının çoğu gibi, onun *denemeciliği* de, araştırmanın/alt yapının ürünüdür.

Orhan Koçak'ın, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanı üzerine yazdığı seksen sayfalık uzun metin, postmodernist eleştirinin Türk edebiyatındaki en çarpıcı örneklerinden biridir. Eleştiri nesnesiyle kurduğu ilişkiyi şöyle anlatır Koçak metninde:

"*Bu hikâyeden tat alabilmek için işaretlerin görünürdeki anlamının ötesinde başka bir şey aramak gerekmez, başka bir deyişle; öykünün yüzeydeki ögelerinin oynaşmasına, birbirine bağlanarak yeterlidir. Yorum oyundur, bestecinin bize sunduğu notaları birbirine bağlamak, partisyonu seslendirmektir; ama bu notaların ardında bir anlam aramak ya da bu notaları sahici sanmak abestir.*"[9] Eleştiriyi *oyun*la koşutlar Koçak; eleştiri ediminde bir sanatçı davranışıdır onu yönlendiren.

Koçak'ın *Kara Kitap* eleştirisinin bir özelliği de, eleştiri metninin kimi bölümlerde yazarının okuma ediminin ve yorumlama sürecinin de öyküsünü içermesidir. Kimi yerde Koçak, *sevgili okur* diye, metninin (ve romanın) okuruna yönelir. Metnin kendisini anlatması/bağımsızlaşması, kurmaca çerçeveyi kırıp dış dünyaya yönelmesinin anlatı edebiyatında *üstkurmaca -metafiction-* diye adlandırıldığını düşünürsek, Koçak'ın eleştiri metninin de, bu anlamda bir *meta-eleştiri* metni olduğunu söyleyebiliriz.

Kurmaca metni ilk okumasında, ona fenomenolojik düzlemden yaklaştığını söyler Koçak; kendini yapıta teslim etmekten, onun buyruğuna girmekten söz eder; önce yapıtın yaklaşmasını ve dokunmasını beklemek gerekir Koçak'a göre; kuramın ise ikincil düzlemde rolü vardır onun eleştirisinde.[10] Koçak'ın eleştirisi, güçlü bir zekânın, edebiyat-bilimsel/düşünsel altyapının ve sanatçı duyarlılığının ürünüdür.

"*Bir metin, uygun okuyucu için bir dönüşüm yaşantısı olmak ister.*[11] Nurdan Gürbilek'in denemeleri, Umberto Eco'nun yukarıdaki sözüyle bütünleşir. Gürbilek, eleştiri anlayışını şöyle özetler "*Ben de bu yazılarda denemenin imkânlarını kullanarak, hem ele aldığım metinleri eleştirel bir mesafeden okumaya çalıştım, hem de kitabın bende harekete geçirdiği iç deneye yer açmayı denedim. Yani metinlerin dışına çıktım (...) ben de yazıyor olduğuma göre, bunun sıkıntıyla, bunun oyunla, bunun yoklukla ilişkisine yer verdim.*[12] Postmodernist kuramcılardan Ihab Hassan'ın "*(metin/YE) yazılmak, değiştirilmek, yanıtlanmak, yaşama dönüştürülmek ister,* "[13] dediği şeydir bu. Nurdan Gürbilek'in çalışmaları, son kuşak eleştirmenlerinin ortak özelliklerini taşır; eleştiriyi *oyunla/sanatla* koşutlayarak, iç deneyimlere yer vererek metni dönüştürür, yeni bir metin kurar. Bunu yaparken, izlenimcilerden farklı bir tablo sergiler Gürbilek; salt öznelliğin ve yaratıcılığın büyüsüne kapılmaz, biçimsel ögelerin üstüne giderek, alanındaki kuramsal/kültürel birikimle, araştırmayla bütünleştirir metnini.

Bu araştırmanın yazarı Yıldız Ecevit'in 1995'ten sonraki metinlerinde görülen postmodernist/postyapısalcı eğilimler, onu, son kuşak yazarlarıyla bir ortak paydaya taşır. Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak* başlıklı kitabında, Pamuk'un *Yeni Hayat* romanını beş ayrı yöntemle ele alır, beş farklı eleştiri anlayışının ve kültürel kimliğin bakış açısından yaklaşır romana; eleştiri düzleminde bir tür kurmaca *oyun* oynar. Kimi yerde yapısalcı düzlemde çözümler metni; kimi yerde, edebiyatın ekonomik/toplumsal *altyapı*nın bir ürünü olduğunu düşünen Marksist bir eleştirmenin gözlükleriyle yaklaşır romana. "*Kimi yerde ise, metin dokusunda yakaladığımız 'mistik' renkli ipe asıldık, onun bizi götürdüğü yere kadar gittik, şifreleri çözmeyi denedik, düş gücümüzü ve bilgi dağarcığımızı zorladık, kendi 'Yeni Hayat'ımızı kendimiz yazdık. (...) Satırlardan çok, satır aralarını okuduk, imgelerin anlam alanlarını bulgulamaya ça-*

lıştık (...) –ikinci elden de olsa- yeni bir metin 'yaratmanın' keyfini yaşadık. Bu 'bizim' serüvenimizdi.[14] Tahir Abacı, Ecevit'in söz konusu kitabında "*eleştirinin kurmaca anlatıya özendirildiğin(den)*[15] söz eder.

Ancak Ecevit, gerek *Orhan Pamuk'u Okumak*, gerekse *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* kitaplarında yer alan yazılarında tümüyle postmodernist bir eleştirmen kimliği sergilemez. Öğretim üyeliği konumunun etkisiyle çalışmalarını yoğun bir teknik altyapıyla temellendirme, bol alıntıyla destekleme ve bilimsel düzlemde sistematize etme çabası gibi *modernist özellikler* Ecevit'i daha çok, edebiyat eleştirisinin modernist bilimsellikle postmodernist oyunsuluğun kesiştiği bir noktasında konumlandırır.

İngiliz edebiyatı profesörü Dilek Doltaş, bu eleştirmenler grubu içinde postmodernizmin ana eğilimlerine en fazla sadık olanıdır; söz konusu alanda uzmanlaşmış bir akademisyenin bilinciyle yaklaşır metinlere. Onun eleştirisindeki postmodernist yön, oyunsu/yaratıcı olmasında değil, her türlü yerleşik norma kuşkuyla yaklaşan *betimleyici* tutumunda ortaya çıkar. Türk yayın dünyasında postmodernist edebiyatı, gerek düşünsel/bilgisel düzlemde gerekse okuma örneklemeleriyle en iyi anlatan çalışmalardan biri olan kitabı *Postmodernizm. Tartışmalar. Uygulamalar*'da eleştiri anlayışının ana ilkelerini şöyle açıklar Doltaş: "*Söz konusu yapıtlara modern düşüncenin ürünü olan yazın eleştirisi kavramları, sınıflandırmaları ve ölçütleriyle yaklaşmadığımdan, onları roman ya da kısa öykü gibi tür tanımlamalarıyla betimlemekten özellikle kaçındım (...) anlatıların gerçek/kurmaca, öznel/başka ve anlamlı/anlamsız ayrımlarını kökten sorgulayarak okurda nasıl bir ontolojik kuşku uyandırdıklarını sergilemeye çalıştım.*"[16] Doltaş'ın kitabının uygulamalı bölümü "Postmodernist Okumalar" başlığını taşır.

20.yüzyıl sonlarında eleştirinin yaratıcı/sanatsal/alımlamacı bir yönelim göstermesi, postmodernist/postyapılsalcı çizgisinin dışında kalan eleştirmenlerin metinleri üzerinde de etkili olur. Toplumcu estetiğin taşıyıcısı Ahmet Oktay, "*bir başka gerçekliğin derinliğinden gelip çınlayan öyküyü yeniden kur(maktan)*"[17] söz ediyor, *alımlamacı* bir tutumla "*romanlar ve şiirler üzerine söylediklerim 'mutlak' değil (...) hatta ben bile o kitapları başka 'açılardan' okuyabilirim,* "[18] diyordur. Jâle Parla ise, karşılaştırmalı edebiyatın nitelikli bir örneği olan *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı çalışmasının önsözünde, "*edebiyatın zevkini kaçırmasın diye, kuramsal tartışmaları olabildiğince dipnotlara hapsetti'ğini)*"[19] söylemektedir. Gerçekten de Parla'nın yoğun araştırmaya dayalı bilimsel bir altyapının ürünü olan çalışması, rahat okunduğu kadar sanatsallığın da gözetildiği bir metindir; bilimle kitle, eleştirmenle/araştırmacıyla okur arasındaki sınırların kaldırılmasını öngören postmodernist eleştiri anlayışından izler taşır.

Postmodern eleştirinin uç örneklerine ise marjinal içerikli *Öküz Dergisi*'nin sayfalarında rastlamak olasıdır. Muhsin Kızılkaya ve Nihat Genç'in söz konusu dergide çıkan kimi metinleri, Türk edebiyat eleştirisinin en alışılmadık örnekleridir; postmodernist eleştirinin biraz da *vulger* olması gerektiğini düşünen Leslie Fiedler'in bek-

lentisini doyuran metinlerdir bunlar. Nihat Genç'in eleştiri metni, bir duygu/düşünce/dil seli içinde kimi kez şizofrenik bir tonlama kazanır.

Genelde postmodernist/postyapısalcı eğilimlerle bütünleşen ve yargılamak istemeyen bu eleştirmenlerin büyük bir çoğunluğunun kendilerini sol ideolojiyle bütünleşmiş görmeleri ise; Türk edebiyat eleştirisinin sol kanadında, *edebiyatın özerkleşmesi*ne yönelik farklı bir gelişmenin habercisi olduğu su götürmez.

Doksanlarda ortaya çıkan yeni eleştiri anlayışının henüz kurumsallaştığı söylenemese de, bu eğilimdeki eleştirmenlerin kimilerinin günümüz Türk edebiyatındaki konumları göz önüne alındığında, geleceğin eleştirisinin önemli bir kulvarının, normatif yorumsamacılığın dışında bir çizgiye kayacağını ve betimleyici/yaratıcı bir yönelim izleyeceğini savlayabiliriz.

---

1 Alıntılanan Kaynak: Pil Dahlerup, Dekonstruktion, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York 1998, s.33

2 "Susan Sontag, Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Yay.Haz.: Yurdanur Salman/Müge Gürsoy, İstanbul 1991, s.33

3 Leslie Fiedler, Crose the border, closs the gap, in: Wege aus der Moderne, Hrsg.W.Welsch, Akademic Verlag, Berlin 1994, s.59

4 Semih Gümüş, *Yazının ve Tarihin Bilinci,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s.177

5 Semih Gümüş, Başkaldırı ve Roman, Oğlak Yayınları, İstanbul 1996, s.21

6 Semih Gümüş, *Yazının...*s.129

7 Semih Gümüş *Başkaldırı...s.129*

8 Semih Gümüş İle Söyleşi, "Virgül", Mart 2000, Sayı 28

9 "Orhan Koçak, "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", Alıntılanan Kaynak: Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul 1992, s.176

10 Bkz. Orhan Koçak'la söyleşi/Metin Celal, "Gösteri" Ekim 1995, Sayı: 179

11 Umberto Eco, *Gülün Adı* (Gülün Adı Üstüne), Çev: Şadan Karadeniz, Cay Yay., İstanbul 1999, s.587

12 Nurdan Gürbilek, Alıntılanan Kaynak: Veysel Çolak, "E" dergisi, Şubat 2000

13 "Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak,* Gerçek Yay., İstanbul 1996, s.55

14 "Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak,* Gerçek Yay., İstanbul 1996, s.55

15 Tahir Abacı, Adam Sanat, Temmuz 1997, Sayı: 140

16 Dilek Doltaş, *Postmodernizm. Tartışmalar. Uygulamalar,* Telos Yayıncılık, İstanbul 1999, s.13

17 Ahmet Oktay, *Kabul ve Red,* Simavi Yayınları, İstanbul 1992, s.82

18 agy., S.7

19 Jâle Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman,* İletişim Yay., İstanbul 2000, s.19

SEVAL ŞAHİN

TÜRK EDEBİYATINDA MODERNİZM-POSTMODERNİZM TARTIŞMASININ İLK ÖRNEĞİ: KARA KİTAP

Türk edebiyatında postmodernizm kavramının ortaya çıkışı 1980'lerin sonu 1990'ların başıdır. Bu yıllarda basımı yapılan *Taormina*, *Fehmi K.nın Acayip Serüvenleri* ve *Hoca Efendinin Sandukası* gibi kitapların yanı sıra Mehmet Eroğlu, Latife Tekin ve Bilge Karasu gibi seksenli yıllarda yazmaya devam eden yazarlar, Türk edebiyatında yeni bir anlatım tarzıyla karşı karşıya olunduğunun göstergeleridir. Fakat bunlar Türk aydınının gündemine Türk edebiyatında postmodernizmi oturtmaz. Türk edebiyatında postmodernizmin kendine yer edinmeye başlaması ve edebiyatta bir tartışma konusu hâlini almaya başlaması Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı eseri ile olur. 1990 yılının mart ayında piyasaya çıkan bu kitap, önceleri Türk edebiyatındaki yeriyle gündeme gelirken daha sonraları bir romanın nasıl yorumlanması gerektiği, yeni oluşan yazar kimliğinin tanımlanması, bir esere eleştirmenin nasıl yaklaşması gerektiği gibi sorunları da tartışma konusu hâline getirir. *Kara Kitap* bir süre sonra sadece üzerine yapılan yorumların değil dönemin eleştiri ortamının da tartışıldığı bir polemik olur. Bu polemiklere aslında biraz da yazarının kendisinin açıklamaları neden olur. Türk edebiyatında ilk defa bir yazar, kitabı için "akıllı okurlar"dan bahsetmektedir. "Şehrin her köşesinin, her duvarının, her afişinin Galip'e Rüya'yı hatırlattığını akıllı okur hissedecek." (Atikoğlu 1990a: 7) Yazar sadece "akıllı okurlardan" bahsetmemekte aynı zamanda eserindeki şifreler için de hem okurlarına hem de eleştirmenlerine yol göstermektedir: "Benim saplantı cümlelerimin kaynağı ile, kahramanım Galip'in tek mutluluk hazinesi örtüşüyor: Hatırlamak." (Atikoğlu 1990a: 7) Yazarın bu açıklamalarına bir süre sonra eleştirmenler de katılır ve Türk edebiyatının görülmemiş bir yapıt karşısında olduğu izlenimi ortaya çıkar. *Kara Kitap*, çok satanlar listesinde en yüksektedir. Orhan Pamuk ve eseri, eleştirmenler tarafından aydınlatılmaya başlanır. Çünkü kitap adı gibi "kara" bir kitaptır. İlk aydınlatılması gereken ise *Kara Kitap*'ın Türk edebiyatındaki yeridir. Bu konuda doğrudan bir tartışma yaşanmasa da herkes farklı bir eserin karşısında olduğunun ayrımındadır, ancak bazı eleştirmenler eserin tamamını okumadan yazı yazar, bazıları da verdiği hükümlerde tam olarak söylediklerinin doğru olup olmadığı konusunda çekimser davranır. Tartışma, daha çok Orhan Koçak ve Tahsin Yücel arasında geçer. Koçak, Tahsin Yücel'in *Kara Kitap*'a dair eleştirilerini kendisi de esere eleştiriler getirerek çürütmeye çalışır.

Kara Kitap'ın Türk Edebiyatındaki Yeri

Eser hakkında yazılar yazılmaya başlandığında, eleştirmenler Orhan Pamuk'a karşı ihtiyatlı bir yaklaşım içindedirler. Çünkü onun eserindeki anlatım tekniği ve romanında kullandığı dil, bir önceki eseri *Beyaz Kale*'den daha farklıdır. *Kara Kitap*, *Beyaz Kale*'deki ikizlik örneğinin çok ötesinde bir belirsizliği içinde barındırmakta-

dır. Romana hâkim olan bu belirsizlikte öncelikle belirli olanlar, kitabın içindeki işaretler, tespit edilmeye çalışılır. Eser hakkında çıkan ilk yazılarda kitabın yabancı yazarlarla karşılaştırılması gündeme gelir:

"Kara Kitap bana Thomas Pynchon'un V'sini anımsattı…. Pyhchon'un karşısında Orhan Pamuk, anlatmayı seven, onun için de şifahi bir kültürün kodlarını kullanan bir romancı olarak konumunu belirliyor: Kara Kitap, bu anlamda, modern bir yapıt değil kanımca-(çağdaş bir meddah) anlatısı." (Batur 1990: 5) Burada dikkati çeken romanın modern olmadığının söylenilmesi ve anlatı kelimesinin altının çizilmesidir. Zira "Kara Kitap'ın son bölümünde karşılaştığımız yazı serüvenine yönelik iç bakış romanın bütün eksenine yayılmış, açık ya da örtük (ama süreğen) bir damardan aktarılmış olsaydı örneğin, modern bir metinden söz edebilirdik." (Batur 1990: 5) Böylelikle *Kara Kitap*'ın modern bir eser değil metaforların yer aldığı polisiye bir meddah anlatısı olduğu söylenir. Orhan Pamuk da eseri için benzeri bir ifadede bulunur:

> *"Kara Kitap'ta yıllardır yapmak istediğim bir şeyi en sonunda yaptım. Bir tür kolaj diyebilirim buna. Tarih parçacıkları, şimdiki zaman, değişik, birbirine yabancı gözüken hikâyeler… Yan yana getirmek, sezdirilmesi, belli belirsiz gösterilmesi gereken bir anlamı işaret etmek için iyi bir yöntem. Resim sanatında, kolajın zorluğu, perspektif sorunu yüzünden üçüncü boyutun kaybolmasındandır. Romanda kolaj ise, dümdüz giden herhangi bir hikâyenin tekdüzeliğinden kitabı korumakla kalmaz, ona üçüncü bir boyut verir diye düşündüm. Tarih, gelecek ya da şimdiki zaman boyutu… 'Hepsi birliktelik' duygusu… Tabii biraz tehlike; değişiklik…"* (Çağdaş 1990: 24)

Modern olmayan ancak içinde çağdaş bir meddah anlatısını barındırdığı söylenen bu romana, bir süre sonra başka tanımlamalar yapılmaya başlanır.

*Kara Kitap'*ın Türk edebiyatındaki yeri belirlenirken önceleri *Beyaz Kale* ile arasındaki farklara değinilir: "…Orhan Pamuk, her romanında yeni bir üslûp deniyor. İlk romanın geleneksel ardarda anlatımı, sonra iç monologlar, bilinç akımıyla çağdaş romancılığı örnekleyen yazar, eskizlerin egemen olduğu Beyaz Kale'nin ardından Kara Kitap'ta başka bir tarzla karşımıza çıkıyor: Atektonik kurgu." (Aytaç 1990: 40)

Hasan Bülent Kahraman, "romanı yazma ediminin boyutları, aşama ve öğeleri" açısından incelediği *Kara Kitap* için "semiyotik roman" tanımını kullanır. (Kahraman, 1990). Roman, içinde yer alan birbirine geçmiş hikâyeler ve Doğu ve Batı anlatılarına yaptığı göndermelerle bir "göstergesel roman"dır. Eser, "yazmanın ve yazarak anlatmanın etkinliği, yani onun seçmeciliği, sıralamacılığı, kendisine göre bir mantık zinciri oluşturması ve daha sonra da imge gerçeğini oluşturarak" göstergesel roman olmuştur. (Kahraman 1990: 70)

Kara Kitap'ın yazarının, eseri için bir nevi kolaj demesinden sonra tanımlamalar da bu yöne doğru kaymaya başlar. Kitabın, Mesnevi'den Binbir Gece Masallarına, polisiye romanlara kadar birçok metin türünü barındırdığını, bu nedenle bir kolaj-roman tanımı yapılabileceği söylenir. (Atakay 1990: 41)

Kara Kitap için, modern, geleneksel, ansiklopedik, semiyotik tanımlamaları yapılırken yazarı Orhan Pamuk'a da röportajlarda postmodern olup olmadığı şeklinde

sorular yöneltilmeye başlanmıştır. Böylelikle postmodern kavramı anılmaya başlanır. Serhat Öztürk, *Nokta* dergisinde Orhan Pamuk ile röportaj yapar. Burada yazara "Kara Kitap için modern, geleneksel, post-modern dendi. Bu karmaşanın ne kadarı sizden, ne kadarı bu coğrafyadan kaynaklanıyor?" sorusuna yazarı şöyle cevap verir: "…Modern, post-modern, geleneksel olarak görülebilecek yanları var." (Öztürk 1990: 86) dedikten sonra "benim için başkaları post-modern diyor" der.

Bazıları da *Kara Kitap*'ın içinde birçok türe yer verdiği için belirli bir türe konulamayacağı da söyler. (Bayrav 1991:73)

Kara Kitap için ilk defa bir eleştirmen, Berna Moran doğrudan postmodern ve metafiction kavramlarını kullanır. Bunun nedenini de kitabın konusunu, anlatının kendisinin oluşturmasına dayandırır, kitapta yer alan hikâye içinde hikâyenin bir üstkurmaca (metafiction) örneği oluşturduğunu dile getirir. Moran'a göre Orhan Pamuk, *Kara Kitap* ile postmodern roman anlayışına yaklaşmış ya da katılmıştır. (Moran 1991:85) Berna Moran'ın *Kara Kitap* için yaptığı üstkurmaca ve metinler arası ilişkiler ile ilgili yorumlarına Jale Parla da katılır. (Parla 1991: 102-104)

Berna Moran'a yanıt Tahsin Yücel'den gelir: Tahsin Yücel, Orhan Pamuk'u yüceltmek söz konusu olduğunda bütün ölçütlerin bir tarafa bırakıldığını söyler:

> *"Orhan Pamuk kitabını büyük ölçüde şu ya da bu biçimde başka yapıtlardan alınmış öğelerle oluşturmuş ya, önce eski gelenek tanık gösterilerek bir değer olarak özgünlüğün hiç mi hiç önemi bulunmadığı vurgulanıyor, metinler arası ilişki kavramına sığınılarak olanaksız olduğu kesinleniyor, sonunda hem Doğu, hem Batı geleneğinde bol bol kullanılmış bir kurgu biçimi ne olduğu pek anlaşılmayan 'postmodernizm' akımının bir uygulaması diye sunularak az önce kapıdan kovulan değer bacadan içeri alınıp eski çağdaşa, yineleme özgünlüğe dönüştürülüyor."* (Yücel 1992: 28)

Tahsin Yücel, Moran'ın *Kara Kitap*'ı metinler arası ilişkiler ve üstkurmaca bağlamında incelemesini de eleştirir. Yücel, Berna Moran'ın *Kara Kitap* için üstkurmaca, metinler arası ilişkiler gibi kavramları kullanmasını ve bunu kitabın Doğu anlatı geleneklerinden yararlanmasına dayandırmasını, arayış sonunda yazma eyleminin de konu hâline getirilmesiyle postmodern olarak nitelemesine katılmaz ve Moran'ın bunu ifade ederek aslında Pamuk'un eserini "helâl 'mirî malı' çalarak" oluşturduğunu söyler. (Yücel 1992: 27-28) Berna Moran'ın metinler arası kavramı için söylediklerini de eleştirir. Metinler arası yani intertextualite, Berna Moran'ın iddia ettiği gibi yapısalcılık sonrası ortaya konulmamıştır. Bunun "mirî malı çalmak" ile de bir ilgisi yoktur. Ayrıca durmadan söz konusu edilen bu postmodernist yapıtın öncüleri kimlerdir? Hangi postmodernist yazarlar hangi metinlerle bağlantı kurup üstkurmacalar yaratmıştır? Berna Moran bunlara bir cevap vermemiştir. Eğer, bütün romanlar kendinden önce yazılanların bir örneğini yansıtıyorsa ve hiçbir eser kendinden önce yazılanlardan bağımsız değilse Cervantes bunun öncüsüdür. O zaman hemen her yazar postmodernist sayılmalıdır. Ayrıca geleneksele "öykünme"yi çağdaş olarak değerlendirmek de tuhaftır. (Yücel 1992:28)

Tahsin Yücel, Berna Moran'ın Celâl için "binlerce zekâ tarafından söylenileni ye-

niden söylediği" ve romanın kendisinin bunu anlattığını söylemesini ise "yepyeni şeyin ne olduğunu" sorarak karşılar. Berna Moran ile benzer ifadeleri kullana Mustafa Ever'e yönelttiği eleştirisinde de Celâl Sâlik'in aynı zamanda Mevlana olduğunu, sâlik sözcüğünün de bir tarikata girmiş demek olduğunu söyleyerek *Kara Kitap*'ı çok boyutlu bir eser olarak tanımlamasına karşı çıkar. Ayrıca Ever ve Moran'ın Oğuz Atay ile Orhan Pamuk arasındaki anlatım tekniği benzerliğini dile getirmelerine de dikkat çeker: "Bütün bu eleştirmenler 'mirî malı çalmayı hünere dönüştür'dükten sonra Oğuz Atay adını anmaktan da geri kalmazlar. Sonra da "eski metinlerden bir güldeste oluşturuyor diye bir benzeri bulunmayan yeni, modern bir roman karşısında bulunduğumuza inanmamızı istiyorlar." (Yücel 1992: 29)

Orhan Koçak da Berna Moran gibi *Kara Kitap*'ın postmodern bir roman olduğunu, hatta "postmodernizmin bir poetikası" olduğunu söyler. Ancak o, Berna Moran'ın kurmaca boyutunda *Kara Kitap* ile Hüsn ü Aşk arasında kurduğu benzerliğe karşı çıkar:

> *"Berna Moran, Hüsn ü Aşk gibi alegorik anlatılarda, Hüsn'ün, aranan varlığı, Tanrı'yı temsil ettiğini söylüyor. Evet, ama Kara Kitap bu anlamda bir alegori değildir. Klasik alegori, gizlenmiş, içsel bir anlamı ya da manevi bir gerçeği dış dünyanın nesneleriyle, çoğu zaman da tipleriyle temsil etme sanatıdır. Bazı eleştirmenlerce 'modern alegori' olarak adlandırılan modernist yapıtlarda, temsil edilen anlam o kadar açık seçik değildir kuşkusuz; yine de temsil edilenle eden, gösterilenle gösteren arasında, orasıyla burası arasında, Heidegger'in 'ontolojik mesafe 'adını verdiği fark korunur. Modern yapıt, hep kendi ötesinde kalan bir anlama doğru uzanmış yapıttır. Postmodernizm, bütün bu temsil sorununun unutulmasını temsil ediyor. Kara Kitap'ta, metnin, daha doğrusu metinlerarası alanın dışında, manevi ya da fiziksel bir gerçeklik yoktur(sadece mürekkep vardır, yeşil mürekkep)."* (Koçak 1991:92)

Koçak, Berna Moran'ın *Tutunamayanlar* ve *Kara Kitap* romanlarını modernist ve postmodernist unsurları bir arada kullanan eserler olarak değerlendirmesi için de "Modern ve postmodern özellikler, aynı yapıda birbirine ilişmeden durabilen ve o yüzden de dekorlaşan öğeler midir?" der. *Kara Kitap*'ın konu ile teknik arasındaki mesafeyi sildiğini, eserde tekniğin de bir motif hâlini aldığını ifade eder. "Roman, her türlü farklılığı, rölyef ve hacim duygusunu yanılsamaya dönüştüren bir ayna oyun modeline göre kurulmuştur."(Koçak 1991: 76)

Koçak, *Kara Kitap*'ın postmodern olduğunda bir adım daha atarak yazarın romanını özellikle böyle bir roman yazma çatısına oturttuğunu ve bunun da birtakım aksilikler yarattığını ifade eder. (Koçak 1991:122) Dahası "Kara Kitap, işaretler, ipuçları, göstergeler, yeni bir anlama, oluşmakta olan bir anlama göndermez okuru: Çoktan oluşmuş, kodlanmış, okurun zihninde (kültür dağarında) hazır bekleyen anlamlara yönelir ve orada kalır." (Koçak 1991: 124)

Böylece *Kara Kitap*'ın üstkurmaca yapısı kabul edilir, bu yapı ile Doğu anlatı gelenekleriyle arasındaki ilişkinin postmodern bir romanda nasıl olduğu ve bunun nasıl gerçekleştirildiği bir açıklamaya dönüştürülmüştür.

Orhan Koçak'a da Berna Moran'a olduğu gibi yanıt Tahsin Yücel'den gelir:

> *" 'Bir benzeri bulunmamak' gerçekten 'çok benzeri bulunmak' demekse 'Kara Kitap'ın dünya yazınında da benzersiz olduğu söylenebilir ve örneğin Umberto Eco'nun ikinci romanı Focault Sarkacı, hem kurgusu, hem de içeriğiyle, Pamuk'u övme yolunda, tükenmez bir kaynak olarak kullanılabilir. Öyle ya, bu roman da öncelikle bir 'ansiklopedi-roman' dır; bu roman da öncelikle bir başkalarının metinleri üzerine kurulmuştur; bu roman da her bölüm şu ya da bu biçimde içeriğine göndermede bulunan bir alıntıyla başlar; bu romanda da bir yandan oldukları gibi bütüne katılmış metinler..."* der.

Eco ve Pamuk arasındaki benzerliğe değinir, ancak Eco'nun bunu çok zengin bir şekilde yaptığını ifade eder. (Yücel 1992:29) Tahsin Yücel, yazısının devamında dünya edebiyatından örnekler vererek *Kara Kitap*'taki benzerliklere yer verir. Böylece kendisinin de bunlardan haberdar olduğunu belirtmek ister gibidir. Yazısını ise kendisini postmodernizme ters düşmekle suçlasalar da Barthes'ın tarafında olduğunu söyleyerek bitirir. Nitekim yazısının öndeki kısımlarında "mirî malı çalmayı hünere dönüştürmenin" Roland Barthes tarafından, yani bir yazarı yinelemenin, "yüz kızartıcı bir edim" ve "kitle ekininin yoz bir biçimi" olarak nitelendirildiğini ve kendisinin de böyle düşündüğünü belirtir.

Yücel, bu kitabın modern bir roman olarak değerlendirilemeyeceğini söyler: "Orhan Pamuk'un 'ansiklopedik' diye nitelenen kitabıysa, kurgu açısından hiçbir biçimde 'modern' bir roman olmadığı gibi (tam tersine, kendince süslü anlatımı, bitip tükenmek bilmeyen, bıktırıcı benzetme ve uzatılarıyla yüzyıl başı romanlarını anımsatır) bu gereklere de uymaz." (Yücel 1990, 52). Sadece bununla yetinmez Tahsin Yücel. Pamuk'un "orta malı izleklerle modern bir roman oluşturmayı beceremediğini, bunda anlayamadığı yazarlara bir öykünme olup olmadığını sorar. Ayrıca insanın iletişimsizliğini savunmak ile roman yazmanın farklı şeyler olduğunu da ifade eder. (Yücel 1990: 54-56)

Süha Oğuzertem ise *Kara Kitap*'ın "ödipal anlatıyı mükemmelleştiren ve modernist romanımızı bir sınıra getiren" bir eser olduğunu söyler. Pamuk'un modernizmi ve romansı kendi kendine keşfeden bir yazar olduğunu ifade eder. (Oğuzertem 1991: 125-128) *Kara Kitap*'ı romansın tipik yapısı olan bölünme, kavuşma amacıyla yolculuğa çıkma ve "aşağı dünya"daki engeller yüzünden kavuşmanın sürekli ertenlemesine benzeyen yapısıyla romans olarak nitelendirir. Ona göre *Kara Kitap* bir "alegorik romans"tır. (Oğuzertem 1991: 132-133) Tahsin Yücel de Oğuzertem'i destekler, onun yazısında *Kara Kitap*'ın tutucu içeriğini çok iyi sergilediğini anlatır. Fakat *Kara Kitap*'ın tutucu bir yoktur. Bu tutuculuk daha çok yazarına, "iktidar" bağlamında atfedilmiştir.

Bu arada Süha Oğuzertem yazısının ilerleyen kısımlarında, modernist bir romans olarak nitelendirdiği *Kara Kitap*'tan yola çıkarak günümüz modernist edebiyatı hakkındaki düşüncelerini açıklar:

> *"Günümüz modernist edebiyatın okuyucuya özgürlük ve inisiyatif verdiği söylentisine de inanmıyorum. Yeni-aydının 'avam'a, Orhan Pamuk'un alay*

ettiği şekliyle söylersek, 'kişiliksiz sıradan vatandaş mankenleri'ne vereceği bir şey zaten yok. Hatta yeni-aydına göre vermek istemek bile 'banal'dir. Bu edebiyat, okura belki bir alkışlama ve yapıtın yazarına hayran olma özgürlüğü veriyor. Eleştiri ve söz söyleme özgürlüğünü ise alıyor… Kara Kitap'ı okuyanların kullandığı özgürlük ise, bir arkadaşımın ifade ettiği gibi, 'söz söyleme yetkisini kendinde görmemek.' Bence okuyucuyu yetkisizleştiren bir edebiyat aynı zamanda ona özgürlük veremez." (Oğuzertem 1991: 148)

Enis Batur, Süha Oğuzertem'in *Kara Kitap*'ı modernist olarak nitelemesine itiraz eder:

"Oğuzertem, bir yerli modernizm tanımından yola çıkıyor: Bana kalırsa, çizdiği çerçevenin iler tutar tarafı yok. 'Bizde ise kabaca 1950'den sonra (Tanpınar bir istisna) sanat/edebiyat çevrelerinde gelişen bu modernizm konumlanması iki açıdan güdük: Birincisi sözü edilen örneklere bakılırsa, yalnızca anlatı ürünlerinin etrafına kurulmuş bir konumlamadır bu; böyle bir indirgemenin hiçbir gerekçesi bulunamaz, kuramsal açıdan." (Batur 1991: 48)

Batur, Türkiye'de modernizmin doğuşunu 1920'li yılların başında düşünmenin daha doğru olacağını söyler. Ona göre böyle bir çıkış noktası da Oğuzertem'in modernizm konusundaki düşüncelerini havada bırakmaya yetmektedir. Enis Batur, Oğuzertem'in yazısındaki yazı ve yazar tanımlarına da karşı çıkar.

Batur, Oğuzertem'in "ihtiyaç duyduğumuz" cümlesiyle başlayan sözlerinin tam olarak ne ifade ettiğini anlayamadığını, aynı şekilde yanıt verilmesini daha doğrusu "kestirip atılması"nı teklif eder. Enis Batur'a göre elbette okur, ihtiyaç duyduklarını okuyacaktır. Süha Oğuzertem'in önerdiği şiddet ve kinden arınmış bir yazı, yazınsal niteliklere sahip değildir. Yazar tanımı da yani yazarların romantizm çerçevesinde kendi mitlerini yaratmaktan vazgeçmeleri, büyüklük duygularını terk etmeleri ve ironiyi sınırlamaları, aşkı bırakıp sevmeye bakmaları gibi tanımlamalar da doğru değildir. Bu tür bir tanım insana "tüp bebeklerden üretilecek tüp yazarları" hatırlatmaktadır. O hâlde Derrida, Nabokov gibi şiddet, ironi ve "mega duruş" nedeniyle raflardan indirilmelidir. Yazarın "mega duruşu" ölüme karşı ölümsüzlüğü arayarak ayakta kalabilmek için başvurulan ve her anlamıyla kurulan bir oyundur. (Batur 1991: 49-51)

Kara Kitap'ın postmodern olduğunu iddia edenlerden biri de Ramazan Çeçen'dir. Çeçen, yazısında Pamuk'un, *Ama Bunları Yazan Ben* bölümünde geleneksel anlatı türünün parodisini yaptığını, anlatıcının araya girerek bir kurmaca ve bir oyuna dönüştürülmesi gibi unsurların postmodernizme ait olduğuna dair iddialarını destekler. (Çeçen 1992: 196) Çeçen, Hasan Bülent Kahraman'ın roman için yaptığı semiyotik roman tanımına benzer bir şekilde, *Kara Kitap*'ın "çoğul ve değişken bir gerçeklik kesitinin tarihi ardalanlarına kayması ve bu ardalanın 'açık yapıt'a dönüştüren söylemiyle, geleneksel anlatıları aşan narrationlarıyla, artistik dolayımlarıyla semantik bir çok katlılığı barındırdığını" söyler. (Çeçen 1992:196) O da Koçak gibi *Kara Kitap*'ta görülen her işaretin yoruma açık bir nesneye dönüştüğünü düşünür. Nitekim, Çeçen yazısı içindeki başlıklardan birini "masalın biçimbilimi: postmodernizm" (Çeçen 1992:201) olarak verir. Yine metnin bir yerinde yazarın, "yazdığım bir kurmacadır" demesini de yabancılaştırma kavramı olarak tanımlar. (Çeçen 1992:202)Metindeki bu

yabancılaştırma kavramının üzerine o zaman çok fazla gidilmemiştir.

Bütün bu tartışmalar sonucunda eleştirmenler, *Kara Kitap*'ı tam olarak bir yere oturtamasalar da ortak bazı konularda birleşmişlerdir. Bu eser, Doğu anlatı geleneklerinden faydalanmaktadır, eserde yazar, birçok simgeye yer vermiştir, dolayısıyla eser bu simge ve işaretlerden yola çıkılarak değerlendirilmelidir; yine eser, birbirinin içine geçmiş anlatı metinleriyle bir üstkurmaca oluşturmakta ve bu da onun postmodernist olarak nitelenmesine yol açmaktadır. Ayrıca kitap, hem geleneği hem de çağdaşı içinde barındırarak çok katmanlı bir anlamlar sistemi şeklinde yazılmıştır. O hâlde *Kara Kitap*, hem modern, hem geleneksel, hem de postmodernist bir romandır. O hâlde eser, Türk edebiyatında, içinde aynı anda zıt unsurları barındırabilen bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu da onu farklı yönlerden anlamlandırma olanağı sağlayan bir "açık yapıt"a dönüştürür. Aslında *Kara Kitap*'ın Türk edebiyatındaki yeri bir esere bütün bu tanımlamalara aynı anda uyabilen ilk eser olmasındadır. Fakat bugünden bakıldığında *Kara Kitap*'ın postmodernist bir eser olduğu da kabul edilmiştir. Eserdeki iç içe yapılar, çerçeve anlatılar, okuru metne katma, pastiş ve parodileriyle *Kara Kitap*, postmodern bir eserdir. Türk edebiyatının neresinde olduğu tartışılan bu kitabın işaretlerden yola çıkarak ne anlattığı da tartışma konusu olmuştur.

Kara Kitap Neyi Anlatır?

Kara Kitap'ın konusunun ne olduğu konusunda da zaman zaman farklı görüşler ortaya atılmıştır. Ancak çoğunluğun birleştiği nokta eserin bir "kimlik sorununu" gündeme getirdiğidir. *Kara Kitap*'ta, "belki de sahici ana kahramanı olarak görülebilecek günümüz toplumunun çözümleniş sürecini Orhan Pamuk'un toplumbilimcilere parmak ısırtacak bir ustalıkla kotardığını düşünüyorum." (Batur 1990: 5)

Fakat *Kara Kitap*'ta sadece bir kimlik sorunu değil edebiyatın kendisi de konu edilmektedir: "Kara Kitap'ta odaklaşan konular okuma, yaratma anlamında yazma ve anlatma. Yazma eylemini sorgulayan, romantik ironiye yer vererek okuyucuyla hesaplaşan bir yazar var karşımızda. İkinci bölümün epigrafı ('Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olmaz. Yazı hariç') romanın son satırları olarak tekrarlanırken, adeta bir çerçeve ya da bir sonuç, bir 'ana fikir' oluşturuyor." (Aytaç 1990: 40) Edebiyatta orjinal oluş ve olmayış, anlatılandan çok anlatmanın önemi *Kara Kitap*'ın çatısını oluşturur. (Aytaç 1990: 41)

Füsun Akatlı da romanın çekirdeğini "kendi olmak" temasının oluşturduğunu söyler. (Akatlı 1990: 32) O da bu eserin, "romanda dünya" konusunu düşünmeye ittiğini, romandaki gerçeklik ile hayattaki gerçeklik arasındaki farkı irdelediğini ifade eder.

Hasan Bülent ise, romandaki arayış kavramından yola çıkarak eserde, "toplumsal kimlik arayışından, kişilerin bireysel gerçeklerini aramalarına kadar uzanan bir zincir" den bahseder. (Kahraman 1990: 69) Fakat asıl bu zincir değil, önemli olan yazarın romanında art anlamlarda öne çıkarmaya çalıştığı "arayış" temasıdır. "…öte düzlemde roman art anlamlarını birer birer ortaya çıkarmaya başlar. O anlamlar hem ana eksendeki anlamı, bana göre 'arayış' kavramını öteler, yeni bir odağa yerleştirir, hem de ondan bağımsız olarak kendileri okuyanın bilincinde bir yeni alımlama (recepti-

on) düzlemi oluşturur." (Kahraman 1990: 70)

Fatma Akerson'a gelene kadar bir süre *Kara Kitap*'ın neyi anlattığı değil, yazarı ve yazarı etrafındaki konuşmalar tartışılmıştır. Akerson ile birlikte *Kara Kitap*'ın işaretleri ve çözümlenmesi yeniden gündeme gelir. *Kara Kitap*,

> *"resimlerin, romanların, filmlerin göstergeler olduklarını, gerçeğin kendisi olmadıklarını- kitap bu soruyu hep soruyor... gerçek-gösterge; asıl-kopya; ya da resim-ayna ilişkisi, içinde karşıtlık taşıyan bir ilişki. Kara Kitap'ın temel sorunsalı da bu karşıtlıktan kaynaklanıyor... yazın ne dereceye kadar yaşamın göstergesidir, yaşam ne dereceye kadar yazının kurmacalığını taklit eder? Yazının dışında, yaşamın içinde gerçekle göstergeyi ne dereceye kadar ayırabiliyoruz, hatta böyle bir ayrım mümkün mü?... Yazın ne kadar göstergesel ve kurmacaysa o kadar da gerçek ve aslolandır; yaşam ne kadar gerçek ve aslolansa o kadar da kurmaca ve göstergeseldir. Kitap gerçekle göstergesel arasında kurduğu karşıtlığı, yazına böyle bakmakla adım adım kaldırıyor, yazınla yaşamı bir tutan bir çizgiye getiriyor."* (Akerson 1991:62-63)

Akerson'un romanın temel sorununu karşıtlıkların yarattığı hakkındaki düşüncelerine Mustafa Ever karşılık verir. Ever, Akerson'un "A her zaman B, B her zaman A olabildiğine göre, bu karşıtlık aslında yok, onu biz uyduruyoruz." sonucundan yola çıkar. Ona göre varılan sonuç doğrudur, ancak ortada zaten bir karşıtlık yoktur. Çünkü Çinli ressamların resmi, Rum ressamların aynasında görüldüğünde zaten sır ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla Galip, Celâl'in aynasında görüldüğünde de bir karşıtlıktan söz edilemez. (Ever 1991:124-125)

Kara Kitap, sadece kopya-gerçek ilişkisini değil, "öykünme" yoluyla kişinin kendisi olmasını da anlatır, bu durumda "yazı" da beklenmedik bir yol çizebilecektir: (Bayrav 1991:78-79)

Berna Moran, *Kara Kitap*'ı anlatım tekniği ve Doğu anlatı gelenekleriyle arasındaki ilişkiye göre inceler. *Kara Kitap* ile *Binbir Gece Masalları*, *Hüsn ü Aşk* ve *Mesnevi* arasında sadece anlatım tekniği açısından değil, içerik açısından da bağlantılar olduğunu söyler. Galip'in yolculuğuyla, Aşk'ın yolculuğu ve Mevlana'nın Şems'i araması arasında benzerlikler kurar. Ayrıca *Kara Kitap* yazarlığı ve yazmayı da kendisine konu edinmiştir. Kurmaca ve gerçeklik, kopya ve asıl, taklit ve otantik, metinler arası ilişki, okurun tutumu vb. Moran'a göre *Kara Kitap*'ın konusu edebiyatın kendisidir. Daha sonra Berna Moran, *İlahi Komedya* ve *Dekameron* hikâyeleri ile *Kara Kitap*'ın arayış teması arasındaki benzerliklere değinir. *Tutunamayanlar* ve *Kara Kitap* arasında bir karşılaştırma yapar ve Oğuz Atay'ın Batılı, Orhan Pamuk'un Doğulu unsurları kullandığını söyler. Ayrıca her iki eser de çerçeve anlatıları birbirinin içine geçirmesiyle benzerlik sergilemektedir. (Moran 1991:83-89)

Sevda Şener de romanın işaretlerinin kendi içinde olmasıyla bir bütünlük oluşturduğunu söyler. (Şener 1991: 110-114)

Tahsin Yücel hem Fatma Akerson'un hem Berna Moran'ın hem de Sevda Şener'in *Kara Kitap* hakkındaki yorumlarına eleştiriler getirir. Sevda Şener, *Kara Kitap*'ın işaretlerinin yüzler, fotoğraflar, yazılar ve krokiler olduğunu söylediği hâlde

hangi işaretin neyi ifade ettiğini açıklamamıştır. Fatma Akerson, gösteren ile gösterileni birbirine karıştırmış, tam olarak ne söylediği anlaşılmayan ve bir çözüm ortaya koymayan bir yazı yazmıştır. Ayrıca kişi, Akerson'un yazdığı yazıyı okurken Türkçe bir yazı karşısında olduğunu bile unutmaktadır. Berna Moran *Kara Kitap*'ı postmodern olarak nitelendirmiş; kitabın "kendi olmak" konusuna parmak basmıştır. Yücel bunu kendisinin ilk yazısında öykünme yoluyla, yani gerçek olanı yok edip yerine "öykünme"yi koyarak yaptığını, söylediğini ifade eder.

Süha Oğuzertem de eserin yazma ve yazar kavramlarına bir yaklaşım getirdiğini düşünür. *Kara Kitap*,

> *" 'yazma" ve 'anlatma' etkinliklerinin toplumdaki sınıfsal ve psikoseksüel İktidar mücadelesinin sınırları içinde yerlerini aldıklarının altını çiziyor. 'Yazı' ve 'hikâye anlatma' açıkça kudret (İktidar) kazanma pazarlıklarının bir parçası hâline gelmiş. Kahramanımız kendinde eksik gördüğü şeyi fazlalaştırmak istiyor, 'anlatarak' onun fazlalığını kanıtlamaya çalışıyor. Onun patriyarkinin yapı ve kurumları ile bir sorunu yok; o kendine yoksulların piyango umutları ile alay etmeyi seçmiş... Bu model 'asıl' ve 'ebedi' olan İktidar'ın övgüsü."* (Oğuzertem 1991: 149)

Orhan Koçak, *Kara Kitap*'ın "postmodernizmin poetikası" olduğunu ve kitabın da bunu sağlayan efektleri, yankıları anlattığını dile getirir. Koçak, *Kara Kitap*'ta romanın esrarlı, gizli simetrisinin biraz erken ortaya çıktığını ve bütün episodları, öyküleri bir tezin (metin, metinlerarasıdır ve çoktan yazılmıştır) illüstrasyonlarına indirdiğini söyler. (Koçak 1991: 81) Roman kahramanlarının, aşk hikâyeleri okuyarak onlardan etkilenerek birbirlerine âşık olduklarını dile getirir. Yazısının ilerleyen bölümlerinde Koçak, F.M. Üçüncü'nün, ölüm ve cinayetin de bir efekt olduğunu söyler. Çünkü bunlar da edebiyatı taklittir, tıpkı aşk gibi. F.M. üçüncü asıl ile kopya arasındaki farkın silinmesinin kopyasıdır. *Kara Kitap*, postmodernizmin çoğu zaman yeniden ürettiği Art Nouveau estetiğinde simetriyi yeniden bozar ve romanda yazar bunu Teşvikiye Cinayeti yerine Şişli Meydanı Cinayeti diyerek yapar. (Koçak 1991: 83-87) Koçak kitabın özellikle yeşil mürekkep kısmında durur ve bu bölümün sanılanın aksine derin anlamlarda değil yüzeyde bir yorumunu olduğunu söyler. Bu, y-e-ş-i-l harflerinin sürekli tekrarlanmasıyla oluşmaktadır. Harfler, yeşil çizgiler birer gösterge değildir, izleyicinin etkisini diri tutabilmek için yaratılan efektlerdendir. Yeşil tükenmez ise aynanın egemenliğinin amblemidir. Bu nedenle *Kara Kitap'ı*, bir şeyin bir tür optik yanılsamasıyla birlikte var olmasını Möbius şeridine benzetir. Bu nedenle *Kara Kitap* gibi eserleri yorumlamak zor, hatta imkânsızdır. Çünkü *Kara Kitap*'taki her şey aslında olmadığını söylemek için vardır. (Koçak 1991: 92-102)

Yazısının ilerleyen kısımlarında Koçak, *Kara Kitap'*ın birçok eleştirmenin dile getirdiği,"kendi olmak" sorununa çözüm getiren bir roman olmadığını, aksine eserin insanın kendi olmasının imkânsızlığını anlattığını söyler. Daha sonra kitabın farklı bölümlerindeki şifrelerini çözmeye devam ederek eserin kendi sorunlarına yine kendisinin çözüm önerileri getirdiğini, örneğin Keşfü'l-esrar bölümünde Türk romanında kendi olmak sorununa çözüm getirildiğini, ama bunu Berna Moran'ın söylediği anlamda

geçmiş kültürümüzü arkamıza alarak değil, daha çok çeşitli kültürler ve metinler arasında bir ayrım olmayacağı anlamında olduğunu söyler. Bu bölümde yazarlık ile okurluk arasındaki ayrımın silinmesinin de provası yapılmıştır. *Kara Kitap*'ın *Kara Kitap*'tan, kendi eşitlik ve aynılıklarından, kendi yazımına yol çan esrarlı mucizeden başka bir içeriği yoktur. (Koçak, 1991: 106-108) Ayrıca Koçak, Süha Oğuzertem'in Orhan Pamuk'a yönelttiği "seçkincilik" eleştirisine postmodernizmin eşitlikçi, farklılıktan söz ederken bile özdeşliğe inanan yapısının kabul etmediğini söyleyerek cevap verir. (Koçak, 1991: 109) *Kara Kitap* her satırında kendisini anlatmaktadır aslında. *Kara Kitap*'ta "başkası olmak" ile "kendisi olmak" arasındaki fark silindiği için romanı oluşturacak çatışma da ortadan kalkmıştır. *Kara Kitap* "öteki"ne yaşama hakkı tanır. *Kara Kitap*'ın bütün postmodernist yapıtlarda olduğu gibi yorumlanması imkânsız belki, ancak deşifre edilmesi mümkün. Nitekim *Kara Kitap*'ın anahtarı Keşfü'l-Esrar bölümüdür ve roman buradan deşifre edilmeye başlanır. (Koçak 1991: 103-120)

Ramazan Çeçen, "Kara Kitap'ta hikâye anlatmanın, kimlik sorununun merkezine konulduğunu" söyler. "Var olduklarını ve 'orada' bir yerde durduklarını, keşfedilmeyi bekleyen ve anlattıkça varolan 'ben'ler var. Anlatma bir başkasının kimliğinde yol almaya, hayata başka bir yolla entegre olmaya, tazelenmeye ve çoğalmaya başlayışın metaforu olur." der. (Çeçen 1992:199) Taciser Belge (Belge 1992:207-208) ve Ali Akay da *Kara Kitap*'ın Doğu-Batı sorununu anlatan bir kimlik çatışmasıyla ben ve öteki kavramlarına yer verdiğini söyler. (Akay 1992: 244-250)

"Mükemmel" Kara Kitap

Kara Kitap, bir çok eleştirmen tarafından "mükemmel" olarak nitelendirilmiştir. Bunda ise ön plâna eserin, Doğu ve Batı sorununu gündeme getirerek kimlik kavramına getirdiği yaklaşım ağır basmıştır.

Kara Kitap'ın Türk edebiyatı içindeki yerinin belirlenmesinde dikkati çeken unsurlardan biri de Doğu edebiyatından gelen unsurlardır. Bu konuya Enis Batur, yazısında dikkati çekmiştir; ayrıca yazar ile yapılan söyleşilerde de bu konu sık sık dile getirilir. *Kara Kitap*'ın Türk edebiyatındaki yeri ve önemiyle ilgili yazılar yazılmaya devam ederken bu mükemmellik içinde bir "kusur" ortaya çıkar. Fethi Naci, *Kara Kitap*'ın *Esrarlı Resimler* bölümü ile Michel Tournier'in *le médianoche amoureux* adlı eseri arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Daha sonra Fethi Naci, Tournier'in bunu Gazalî'nin bir meselinden aldığını belirttiğini, fakat kendisinin bu meselin Gazalî'ye ait olup olmadığını bilmediğini, Orhan Pamuk'un ise böyle bir not düşmediğini ifade eder: "…Orhan Pamuk bir kaynak metinden yararlandığını belirtmeye gerek duymuyor, bu tutumu, romanını karartmıyorsa da başarısına biraz gölgeye düşürüyor." (Naci 1990: 29) Fethi Naci bu yazıda *Kara Kitap*'ı henüz sonuna kadar okumadığını da belirtmiştir.

Fethi Naci'ye cevap Hilmi Yavuz'dan gelir. Yavuz, *Kara Kitap*'taki ayna meselinin Gazalî'den alındığını söylemek ve Gazalî'ye kaynaklık edenleri belirtmek için yazısını kaleme almıştır.: "… Prof. Dr. Nihat Keklik, bu meselin İbn Arabi'den daha önce Gazali'nin İhya'sında, Mevlana'nın Mesnevi'sinde ve İbn Haldun'un Şifa ve Sâil'inde de anlatıldığını belirtir- ve haklı olarak, bu meselin Platon'un İdealar Ku-

ramı'na göndermeler yaptığını anımsatır." (Yavuz 1991:72)

Fethi Naci'ye bir cevap da Mustafa Ever'den gelir. Ancak Ever, Fethi Naci'nin söz konusu yazısını okumadığından sadece duyduklarından yola çıkarak ona cevap verir. Orhan Pamuk'un kitabında Gazalî'yi kaynak gösterdiğini ifade eder. Söz konusu kaynakların kitabın 293 ve 333. sayfalarında bulunduğunu ifade eder. (Ever 1991:123) (Çok garip, Fethi Naci de romanı bitirmeden yazısını yazmıştı.) Gerçekten de Orhan Pamuk, söz konusu sayfalarda bu meseli Mevlana'dan aldığını belirtmiştir.

Fethi Naci'ye bir başka cevap Orhan Koçak'tan gelir. Koçak, "… 'kaynak belirtmeden kullanma konusunu' bir eleştiri ögesi olarak sunarken, kitabın bütününe 'henüz göz bile atmadığı için', eleştirdiği şeyin, Kara Kitap'ın hem konusunu, hem tezini, hem de tekniğini oluşturduğunu görememişti. Ama bu çok önemli değil, bir zaman sorunudur, kolayca telafi edilebilir, edildiğini de göreceğiz." der. (Koçak 1991:70) Daha sonra Koçak, romanı tam okumadığını söyleyen Fethi Naci'nin romanın bütünü için yargıya varmasına şaşırır. Ayrıca Fethi Naci'nin bu yaptığıyla "avlanırken avlanmak" sözünden yola çıkarak, "eleştirmen, bir aksama olarak gördüğü olgunun yapıtın asıl maddesi olduğunu fark etmediği için, kendisi de aynanın içine düşüyor, yapıtın (oyunun) bir parçası haline geliyor, Kara Kitap'ın çoktan eleştirmiş olduğu özcü ve 'özgünlükçü' roman kişilerinin gerçek yaşamdaki izdüşümü oluyor." (Koçak 1991: 71) ifadesini kullanır. Fethi Naci'nin aynı yazıda Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında yer alan Şeyh Gâlib'e ait "Esrarını mesneviden aldım" dizesinin devamının "çaldımsa da mirî malı çaldım" şeklinde olduğunu ve Pamuk'un "yaşamasız bir yazar olduğu" saptamasının daha çok tartışılacak bir konu olduğunu söyler. Orhan Pamuk ile ilgili Fethi Naci'nin sekiz gün sonra yazdığı yazıda ise yazıda Naci'nin *Kara Kitap*'taki intihal ile ilgili kısmı okuduktan sonra metinler arası ilişkiyi fark ettiğini söyler. (Koçak 1991:72-75)

"Kötü bir yazar iyi bir romancı olabilir mi?"

Kara Kitap'ın mükemmelliğini ilk sorgulayan Fethi Naci'den sonra Tahsin Yücel, *Gösteri* dergisinin Kasım sayısında bir yazı kaleme alır. Bu yazıya Tahsin Yücel, yukarıdaki soruyla başlar. "…Kimi yazarlarımızın öve öve bitiremedikleri bu kitabı alıcı bir gözle okumayı denerseniz, tekdüze ve topal tümceleri, günümüz Türkçesinin çok gerilerinde kalmış sözcük dağarcığı, sıradan imgeleri karşısında, böyle bir kitabın yazarını 'iyi yazar' olarak nitelemenin olanaksız olduğunu düşünüyorum." (Yücel 1990: 48) Tahsin Yücel, yazısının devamında Orhan Pamuk'un eserindeki cümlelerden bol bol örnekler verir ve bu cümlelerdeki yanlışlıkları gözler önüne serer. Yazardaki bu dil kullanımı Tahsin Yücel'e göre, Türkçeyi sonradan öğrenmiş bir acemi çevirmenin elinden çıkmışa benzemektedir.

Tahsin Yücel'in yazısından sonra, *Kara Kitap* tartışması gündeme oturur. O zamana kadar mükemmelliğiyle öne çıkan eser, artık hatalarıyla da gündeme gelmeye başlamıştır. Gazetelerde *Kara Kitap* ile ilgili yorumlar sütunları doldurmaya başlar. Bazıları Tahsin Yücel ile aynı noktada buluştuklarını söyler. Bunlardan biri de Enis Batur'dur: "Kara Kitap üzerine ben de yazdım. Can alıcı bir noktada buluşuyoruz Yücel ile. İkimizin gözünde de Kara Kitap modern bir roman değil… ben kendi pa-

yıma Kara Kitap'ı yeniden okuyacağım." (Atikoğlu: 1990b: 7) Daha sonra Enis Batur, Orhan Pamuk'un kötü yazar olmadığını söyler. Yücel'in yazısı da onun için bir okur olarak kendisini sorgulamasına neden olmuştur. Selim İleri ise konuyu farklı bir düzleme taşır. Onun için *Kara Kitap* değil, Türk edebiyatındaki eleştiri ortamıdır tartışılması gereken: "Tahsin Yücel'in *Gösteri* dergisindeki metin çözümlemesi edebiyatın son beş yılındaki bütün kof değerlere aydınlık getiren bir baş yapıt. Bu sözleri söylemek zorunda kaldığım için Türk romanı adına üzülüyorum. Ne var ki okurun ve okuru yönlendiren 'okur-yazarın' bunca düzeysiz olduğu bir başka ortam bulmak da gerçekten mümkün değil." (Atikoğlu: 1990: 7).

Selim İleri'nin tartışmayı Türk edebiyatındaki eleştiri ortamına çekmesiyle birlikte ona destek Haluk Şahin'den gelir. Haluk Şahin, Tahsin Yücel'e yönettiği eleştirilerinde sert bir üslûp kullanır. Şahin, bu tartışmalarda Tahsin Yücel'in kişiliğine saldıran birçok yazı yayımlar. Bunun üzerine Tahsin Yücel bir söyleşi yaparak konuyu yine Türkiye'deki eleştiri ortamına getirir. Kendisine yöneltilen "günümüz eleştirisinin güdüklüğünü neye bağlıyorsunuz?" sorusuna şöyle cevap verir: "… Arka kapak eleştirmenliği yapılıyor. Kitabın arka kapağında yazılan tanıtım, kitabı övücü yönde oluyor elbette. Çoğu eleştirmen de konunun üzerinde fazla durmadan bu yargılara teslim oluyor…." dedikten sonra, kendisini *Kara Kitap*'ta herhangi bir düzlemde herhangi bir bağlantı bulmadığını söyler.

Bunun sonucunda Haluk Şahin, saldırılarına devam eder, "Vasatistan Cumhuriyeti" dediği, Yücel'in de içinde bulunduğu bir edebiyat statükosunun Orhan Pamuk'a saldırdığını ifade eder.

Tartışmalar devam ederken *Kara Kitap*, dokuz ay içinde yedinci baskısına ulaşmış ve yirmi bin satmıştır. Orhan Pamuk, kendisine yöneltilen eleştirilere doğrudan bir cevap vermez. Tahsin Yücel'in, kitabı hakkındaki eleştirilerine dair düşüncelerini şöyle dile getirir:

> *"...her aklı başında yazarın yapacağı gibi meraktan çok ilgisizlik duydum; zaten herhangi bir şeyini merak etmediğim bu profesörün yazısını açıp da okumadım bile. Bir de röportaj yapmış, onu gördüm. Ondan cesaret kaleme sarılan öteki yazarlar gibi, onun için de bir şey söylemek istemiyorum. Bana ilgi çekici ve tuhaf gelen şey bütün bu seslerin Kara Kitap'ın havasına kendilerini kaptırmaları, özellikle sevimli, polemikçi kahramanlarını taklit etmeleri"* diye cevap verir.

Eserlerinde kullandığı dil ile ilgili eleştirilere de kendisinin "Ali gitti. Veli geldi." Türkçesiyle yazmadığını, bir elde sözlük diğer elde gramer kitabıyla roman yazılmayacağı ifade eder. (Balabanlılar 1990: 14)

Bu röportajın ardından Kürşat Başar, Tahsin Yücel'in *Kara Kitap* ile ilgili yazısının "son yıllarda karşılaştığı en iyi eleştiri yazılarından biri" olduğunu ve bir kitabın değerinin çok satmak ile ölçülemeyeceğini söyler. (Başar 1990).

Kürşat Başar'ın yazısından sonra Haluk Şahin, kendisiyle yapılan bir röportajda, *Kara Kitap* için herhangi bir yorum yapmaksızın Orhan Pamuk gibi yaratıcı bir yazara her türlü şeyi yapma özgürlüğünün verilmesi gerektiğini söyledikten sonra Tah-

sin Yücel'e yönelttiği saldırılarını devam ettirir ve onun kompozisyon okumakla roman okumak arasındaki farkı bilmeyen bir yapısalcı olduğunu söyler.

Haluk Şahin'in Tahsin Yücel'e yönelttiği "vasatlık" saldırılarına Enis Batur ve Ahmet Oktay cevap verir. Her ikisi de Şahin'e vasatlıktan kurtulmak için Tahsin Yücel'in eserlerini okumasını salık verirler. Fakat Ahmet Oktay, Orhan Pamuk'a Tahsin Yücel'e dair söylediklerinden dolayı kızgındır ve Orhan Pamuk'un bir romancının bir pazarlamacı gibi davranmasının doğru olmadığını söyler. (Oktay 1990: 6).

Böylece tartışma iyi bir yazar, aynı zamanda iyi bir pazarlamacı olabilir mi? şekline dönüşür.

Ahmet Oktay'a yanıt, Haluk Şahin'in "vasatlar cumhuriyeti"ne uygun bir şekilde oluşturulmuş "fikir zaptiyeleri" tanımlamasıyla Hadi Uluengin'den gelir. Daha sonra Sulhi Dölek de Orhan Pamuk'u destekleyenler arasına katılır.

Artık Orhan Pamuk'un kitabı Kafka ve Kundera adıyla birlikte anılmaktadır. (Tan 1991:8) Bütün bunlar olurken Orhan Duru, *Varlık* dergisinde *Orhan Pamuk ya da Kişiliklerin Ters Yüzü* adlı bir hikâye yayımlar. Burada Duru, Orhan Pamuk'un eserinin belirsizliğinden yola çıkarak nesnelerin ve kişiliklerin birbirine karıştığı, kimin Orhan Duru kimin Orhan Pamuk olduğunun anlaşılmadığı bir hikâyeyi konu edinir. Burada bir nevi *Kara Kitap*'a yöneltilen ironik bir eleştiriden söz etmek mümkündür. Örneğin havaalanında Orhan Pamuk, danışmaya çağrılır, kimin kim olduğunu anlayamadığında ise ona küçümseyerek bakılır. (Duru 1991:33-34)

Kara Kitap hakkındaki tartışmalar Enis Batur'un Haluk Şahin'e cevabıyla yeniden *Gösteri* dergisine dönmüştür ve derginin şubat sayısı da eleştirilere verilen cevaplarla devam eder. Vivet Kanetti, Tahsin Yücel'in adını anmaksızın "Kimilerince 'kötü Türkçeci' diye damgalanan bir yazar tabii ki iyi bir romancı olabilir" der. Daha sonra da "edebiyat bir 'iyi dil' sanatı mıdır, değil midir?" sorusunu ortaya atar. Kanetti de Türkiye'deki eleştiri ortamındaki durumun "vahamet"inden bahseder ve bu kez sorusunu edebiyatın ne olduğuna yöneltir. Edebiyat sadece düzgün cümleler kurmak değildir. Kanetti'ye göre Türkiye'de eleştiride eksik olan nokta, Ataç'tan bu yana var olmayan diyalektik eleştirinin yokluğudur. Ayrıca Tahsin Yücel, *Kara Kitap*'a bilimsel, akademik yaklaştığı için onda birtakım gereklilikler aramaktadır. Oysa gerekliliklerin olduğu bir roman heyecan verici değildir. Romancıların diliyle ise her roman için yeni bir eleştiri dili "uydurarak" ilgilenilmelidir. (Kanetti 1991: 92-94) Bu, ilginç bir yaklaşım!

Kara Kitap'ın Türk edebiyatına farklı bir yazar, çok satan, pazarlamacı bir yazar tipi kazandırdığını ima eden Ahmet Oktay'dan sonra tartışma, yazarının kişiliğinde odaklanmaya başlamıştır. Bu yeni yazar kimliği bazı çevrelerde rahatsızlığa neden olur. Samim Kocagöz ve Fethi Naci arasında da Samim Kocagöz'ün Orhan Pamuk'u basit bir dille roman yazmaya çağırmasına karşılık kısa bir polemik olur, fakat bu tartışma da daha çok yazara dairdir.

Bu arada bir Orhan Pamuk okuyucusunun yazısıyla Orhan Pamuk'un romanlarındaki dil kullanımı konusuna geri dönülür. Bir Orhan Pamuk okuyucusu olan Jale Baysal, Pamuk'un uzun cümlelerde yer alan ve arka arkaya gelen ve'lerle okuru "anlam-

lar dizisi"ne çağırdığını, söylenenin aksine yazarın kelime seçiminde en az bir şair kadar titiz olduğunu söyler ve baştan beri yanlış olarak değerlendirilen bir cümleyi kendisine örnek olarak seçerek cümlenin yanlış kullanılmadığını ispatlamaya çalışır:

> *"...başından beri yanlış olduğu ileri sürülüp duran bir cümleye de değineyim:*
>
> *'Şehzadenin çocukluğunu anlatırken, büründüğü bu yeni kişiliğin, bir zamanlar Galip adlı çocuk olduğunu hissetti.'*
>
> *Bu cümle yanlış değil. Yazar ne diyor? Bir zamanlar çocuktum. Bu çocuğu Galip diye çağırırlardı. Şimdi artık başka biriyim, o çocuk değilim. Ama şimdi büründüğüm bu yeni kişilik, o Galip adlı çocuğun kişiliği."* (Baysal 1991:99-100)

Tahsin Yücel'e derin ve açıklayıcı bir yanıt Orhan Koçak'tan gelir. Koçak, Tahsin Yücel'e eleştirisini *Kara Kitap*'ın motif ve yapısıyla ilgili olarak söylediği, kitaptaki motiflerin arasında bağlantıların olmaması, romanda bu yüzden kapanma ya da bitişin yer almaması ve romandan, örneğin *Boğazın Suları Çekildiği Zaman* kısmı çıkarılırsa hiçbir şeyin değişmeyeceğini söylemesi bağlamında yaklaşır. Koçak'a göre bu ilk köşe yazısı (Boğazın Suları Çekildiği Zaman), ilk kurmaca romanı başlatan "olayın izdüşümü"dür. Ayrıca Koçak, Tahsin Yücel'in, kitapta yer alan göz motifinin, başka olaylara bağlanmadığını söylemesinin de doğru olmadığını bunu izleğin başka bir motifle, kurguya polisiyeyi ekleyen izlenme motifine bağlanmamayı sağladığından yaptığını söyler. Tahsin Yücel, bütünlük parça ilişkisinde de içsel yapıdan, tinsel bütünlükten söz etmektedir. Böyle bir şey ancak yapıt tamamlandıktan sonra, o da zorunlu bir risk göze alınarak vardır. (Koçak 1991: 114-118)

> *"Motifler ve bölümler arasındaki bağın gevşekliği, bir roman için olumsuz bir bağ olabilir, ama olmayabilir de: Fielding'de zaaf olan şey, Tolstoy'un kuvvetidir. Kara Kitap'ta asıl sorun, motifler, olaylar ve bölümler arası bağların gevşekliğinden çok, bir program uygulaması olmasıdır: Kültürün verileri, modern roman ve eleştirinin verileri, modern kültürün gittikçe daha çok ilgi duymaya başladığı eski kültürün verileri –bütün bunlar, hiçbir ciddi dönüşüme uğratılmadan, hiçbir 'oyuna, oynaşmaya' sokulmadan olduğu gibi yan yana getirilmiş, gerçekten bir ansiklopedik roman ortaya çıkarılmıştır. Oyunun, farklılaşmanın, çeşitlemenin asıl koşulu olan Başkalık romandan kovulmuştur çünkü."* (Koçak 1991: 118)

Koçak, Tahsin Yücel'in *Kara Kitap* için "bir esrar duygusu yaratmadan ve esrarın ne olduğunu söylemeden esrar duygusundan söz ediyor" şeklindeki eleştirisine de yazarın amacının esrar duygusundan söz etmek değil, esrardan söz eden bir roman yazmak olduğunu söyleyerek karşılık verir. Ayrıca eser, asıl esrarın esrar nedir diye sormadan ve fazla da inanmadan esrarı kabullenmek olduğunu zaten söylemiştir. (Koçak 1991: 119)

Koçak, yazısının *Ali gitti, Veli hiç görünmüyor* başlıklı kısmında Tahsin Yücel'in *Kara Kitap*'ın diliyle ilgili yönelttiği eleştirilerin de bir kısmına karşı çıkar. Ona göre Orhan Pamuk, düzgün cümle kuramamanın değil, fazla düzgün, fazla garantili

cümle kurma isteğinin kurbanı olmuştur. Ayrıca okunma tutkusu eleştirilmedikçe *Kara Kitap*'ın dilinin eleştirisi de havada kalacaktır. Romanın pastişten parodi boyutuna çıktığı *Kardeşim Benim ve Ben Yalnızca Sadık*…. bölümlerinde bir cümle bozukluğunun olmaması da ilgi çekicidir. (Koçak 1991: 139-142) "Kara Kitap'ta da cümleler, 'sonradan', 'çok sonraları anlaşılacağı gibi', 'sonraları' gibi ifadelerle başka bir zamana gönderme yapar görünür. Ama bu ifadelerin asıl görevi (ve işlevi) gelecek ve geçmiş zamanları da buraya: bu cümlenin yazım anına mıhlamak ve bundan başka da bir zaman olmadığını anlatmaktır." (Koçak 1991:143) Üslûp konusundaki eleştiriye de *Kara Kitap* da suskunluğun bile bir hikâye parçası olduğunu, eserin kişiselliğin başlamadan silindiği, özneyi bir gramer işlevi olarak kororken öznelliği dışarıda bıraktığını söyler. (Koçak 1991: 141-412)

Tahsin Yücel'in "roman boyunca bir entrika, sır ve esrarın lafta kaldığı' eleştirisine Ramazan Çeçen de karşı çıkar ve bu esrarın elle tutulur olmadığını, varlığından "öte olaylara yedirilmiş" olduğunu söyler. (Çeçen 1992: 196)

Tahsin Yücel, bütün bu eleştiriler ve saldırılar yapılırken uzun bir süre sessiz kaldıktan sonra, *ABC'nin Eleştirisi* başlıklı yazısıyla kendisine yöneltilen eleştirilere karşılık verir. Aradan geçen süre içinde *Kara Kitap* ile ilgili birçok yazının yayımlandığını, ancak *Kara Kitap*'ın diliyle ilgili kendisine doğrudan cevap verme cesaretini gösterebilenin bir Orhan Pamuk okuyucusu olan Jale Baysal'ın olduğunu söyler. Baysal'ın yazısında Havel'in sözünden yola çıkarak yazarların dili kötü kullanma özgürlüğünü savunduğunu ifade eder. (Yücel 1992:28) Cümlenin yanlış olduğu konusundaki ısrarını da makale yazarının da yanlışlıklarını göstererek sürdürür. Ancak bu, Koçak'ınki kadar inandırıcı bir makale değildir.

Bu arada Orhan Pamuk'un *Şirin'in Yalnızlığı* adında bir yazısı yayımlanır. Bu, tartışmalara doğrudan bir cevap değildir. Ancak Orhan Pamuk, kendisine göre anlatıyı tanımlar gibidir: "Biz, anlattığımız hikâyenin kendisi oluvermişizdir…" (Pamuk 1992:25). Burada yazar, kitabındaki tartışılan konulardan biri olan resim-ayna meseli üzerinde de durarak bir nevi Fethi Naci ve Hilmi Yavuz'a cevap verir bir tarzda *Kara Kitap*'ta anlattığı bu hikâyenin Gazalî'nin *İhya-ül Ulum*'da, Enverî'nin dört beyitte, Nizamî'nin *İskendernâme*'sinde, İbn-i Arabî'nin ve Mevlana'nın kullandıklarını söyler. Burada "gerçek mi daha gerçek, imge mi?" sorusunu sorar. Ayrıca roman konusundaki düşüncelerini de dile getirir: "Romanın sezdirmesi beklenen, bir yerlerde bir gerçek olduğu duygusu, artık çok uzak bir yerlerde… Önemli olan, artık kahramanın ve yazarın dünyanın merkezine ve anlamına doğru yapacakları dikey yolculuğun yerini yatay bir yolculuğun almasıdır. Dünyanın ve hayatın derinliğine değil, dünyanın ve hayatın genişliğine bir yolculuk." (Pamuk 1992: 29-30)

Modernizm ve postmodernizm tartışmasına bir cevap da Hilmi Yavuz'dan gelir. Yavuz, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ının bütünüyle postmodern bir roman olarak değerlendirilemeyeceğini söyler:

> *"Postmodern roman olmaz! Postmodern anlatı olur! 'Roman' tanımı gereği, yazınsal sınırları modernizmle nihayete ermiş bir türdür. Dolayısıyla postmodern roman, bence bir contradictio in adjecto'dur –yuvarlak üçgen,*

demek gibi!- Kara Kitap, 'modernizm' ile postmodernizm arasında bir deyim yerindeyse, 'ara kitap'tır!.. Orhan postmodernime çok ihtiyatlı yaklaştı; -Haklıydı da! Çünkü Türk okur-yazarı ve eleştirmeni 'Kara Kitap'taki modernizmi anlayabilirdi ancak; -Postmodernizmi değil!..." (Yavuz 1993: 28)

Bu noktadan sonra tartışma *Kara Kitap*'tan çıkarak başka eserlere yönlenmiştir. Bundan sonra Türk edebiyatında hem eskiden yazılan hem de şu anda var olan eserlerin hangilerinin postmodern olup olmadığını araştıran soruşturmalar ve yazılar izlemiştir. Bu arada ilk baskısından (1990) on yıl geçtikten sonra *Kara Kitap* için özel bir onuncu yıl baskısı yapılır, fakat bu baskı ilgiyle karşılanmaz.

SONUÇ

- *Kara Kitap* için yapılan bütün tartışmalar, yazarının da belirttiği gibi aslında kitabın bir bölümü gibidir. Çünkü *Kara Kitap*'ta da köşe yazarı Celâl ve diğer köşe yazarları arasında bir polemik çıkmıştır. Böylece *Kara Kitap*'ı okuyan herkes kitabın bir üyesi hâlini almıştır. "Burada ilginç olan, bu tür bir polemik hikâyesi olarak bilinen Ahmet Midhat Efendi- Lastik Sait Bey tartışmasının, Kara Kitap'ın yazar polemiklerine açıkça göndermeler yapan, 'Üç Silahşörler' bölümünde sözünün edilmiş olmasıdır. Bu, Kara Kitap'ın kendi geleceğine göndermeler yaptığı noktalardan yalnızca biridir. Kara Kitap'a göre okumak, aynanın içine bakmaktır." (Esen 1992: 11)

- *Kara Kitap*, hem modern hem de geleneği aynı potada birleştirdiği için eleştirmenler önceleri ona bir yer vermekte zorlanmıştır.

- *Kara Kitap*, modernizm ve postmodernizm tartışmasının Türk edebiyatına taşınmasını sağlamıştır.

- *Kara Kitap* ile Türk edebiyatı postmodernizmin kullandığı teknikler olan üstkurmaca, pastiş, parodi ve metinler arası ilişkiler gibi kavramlarla tanışmıştır.

- *Kara Kitap*, Türkiye'de yeni bir yazar kimliğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yeni yazar kimliği, kitabı gibi kendisini de bir reklam aracı hâline getirmiş ve kitabın ve yazarın "kutsallığı"nı ortadan kaldırmıştır. Bu tarihten sonra ülkemizde birçok yazar ve kitabın sergilenmesi için yeni bir yol açılmıştır.

- *Kara Kitap*, yeni bir okur kitlesinden bahsedilmesine neden olmuştur. Bu yeni okur tipi, edebiyatın derinliklerinden anlamalı ve postmodern anlatıları ancak kültür birikiminden yararlanarak oluşturabilmelidir.

- *Kara Kitap* hakkında yazılanların seçmeler hâlinde toplandığı ilk kitaptır.

- *Kara Kitap*, modernizm ve postmodernizm tartışmasıyla birlikte, roman, yazın, anlatı arasındaki farklılıkları da gündeme getirmiştir.

- *Kara Kitap*, roman yazmada yazarın başka eserlerden ve yazarlardan yararlanmasının çalıntı mı yoksa özgünlük mü olduğu konusunu gündeme getirmiştir.

- *Kara Kitap*, postmodern anlatılara nasıl yaklaşılması gerektiği konusunu gündeme getirmiştir.

- *Kara Kitap*, bizzat eseri ve yazılma sürecini anlatarak bir üstkurmaca örneği teşkil etmiştir. Bu gibi belirlemelerden sonra eskiden günümüze Türk romanlarında var olan üstkurmacalarla ilgili bir sürü yazılar yayımlanmıştır.

- *Kara Kitap*, kendisinden sonra birçok benzerini yaratmış ve bu konunun gündemde kalmasını sağlamıştır.

- *Kara Kitap,* ortaya koyduğu kimlik sorunuyla bir nevi Türk edebiyatında romanın kimliği de tartışılmaya başlanmıştır.

KAYNAKÇA

Atikoğlu, Ayça(1990), "Kara Kitap Tartışması", 8 Kasım 1990 Milliyet.

Aytaç, Gürsel (1990), "Orhan Pamuk'tan Bir Yeni Roman: Kara Kitap": *Argos*, Haziran 1990.

Balabanlılar, Mürşit (1990), "Eleştiri Bağlamında Kara Kitap", 24 Kasım 1990 Cumhuriyet.

Başar, Kürşat (1990), "Söylediler Benim İçin Kötü Yazar Demiş", 27 Kasım 1990 Güneş.

Batur, Enis (1990), "Fame City ya da Perşembe Pazarı": 7 Mayıs 1990 Güneş.

Batur, Enis (1991), "Hayat, Sır, Yazı", *Defter*, Ağustos-Aralık 1991.

Dölek, Sulhi (1991), "Balığın Şarkısı: Dolaptaki Cesetler", *Varlık*, Ocak 1991.

Duru, Orhan (1991), "Orhan Pamuk ya da Kişiliklerin Ters Yüzü", *Varlık*, Şubat 1991.

Esen, Nüket (1996), Kara Kitap Üzerine Yazılar, İstanbul: İletişim yayınları.

Esen, Nüket (1992), Kara Kitap Üzerine Yazılar, İstanbul: Can yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent (1990), "Roman Yazma Edimini Boyutları, Aşama ve Öğeleri Açısından Kara Kitap", Argos, Ağustos 1990.

Kanetti, Vivet (1991), "Cımbızlı Eleştiriye Karşı", *Gösteri*, Şubat 1991.

Koçak, Orhan (1991), "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", *Defter*, Ağustos- Aralık 1991.

Oğuzertem, Süha (1991), "İktidarı Öven Galip: Modernist Romanımızın Çerçevesi ve Ödipal Sınırları", *Defter*, Nisan-Temmuz 1991.

Oktay, Ahmet (1990), "Kantarın Topu", 1 Aralık 1990 Milliyet.

Öztürk, Serhat (1990)" Tahsin Yücel: Türkiye'de Okur Yanlış Yönlendiriliyor", Güneş, 11 Kasım 1990.

Öztürk, Serhat (1993), "Bir Başka Oyun", *Nokta*, 14-20 Kasım.

Pamuk, Orhan(1992), "Şirin'in Yalnızlığı, *Defter*, 19:25-30.

Postmoderniz mi? Fosmodernizm mi?, Dünya Kitap, 2 Nisan 1993.

Tan, Murat (1991), "Kafka, Kundera, Pamuk", 17 Ocak 1991 Cumhuriyet Kitap.

Yavuz, Hilmi (1993), "Postmodernizm ve Modernizm", *Gösteri*, Şubat 1993.

Yücel, Tahsin (1992), "ABC'nin Eleştirisi", *Gösteri*, Ocak 1992.

HAYRİYE ÜNAL

YENİ ELEŞTİRİ

1920 ve 1970'li yıllar arasında, başlangıçta İngiltere'de, ardından Amerika'nın güneyinden başlayarak kuzeyinde de etkili olan edebiyat kuramı ve eleştiri anlayışı.

TARİHSEL GELİŞİM

Yeni Eleştiri'nin ortaya çıkışı bir bakış açısına göre tepkiyle açıklanır. Bu bakışa göre, edebiyattan uzaklaşan, siyasî, toplumsal, psikolojik verileri eleştiri anlayışına katıştıran anlayışa bir tepki olarak doğmuştur Yeni Eleştiri. Bu doğru olmakla birlikte, Yeni Eleştiri'nin ortaya çıkışındaki tarihsel koşulları ihmal ettiği için eksik bir bakış açısıdır. Yeni olan tarafı, eleştiri etkinliğini edebî esere odaklaması; temel karakteristiği, geliştirdiği okuma yöntemleri olan Yeni Eleştiri'nin İngiltere'deki kuramcılarından I. A. Richards, edebiyatın insanı iyileştireceğine inanıyordu. Öteki önemli kuramcı "şiirsel gelenek"e inanan T. S. Eliot ise, "çağımızda şair, daha muhtevalı, daha imalı ve daha dolaylı yazmak zorundadır" dedikten sonra "fakat sadece kalbimizi bilmemiz yeterli değildir. Racine ve Donne, kalplerindekilerden başka şeyleri de bilebilmişlerdir. Şair, beyin zarına, sinir sistemine ve sindirim cihazına da bakmak zorundadır" ("Metafizik Şairler") diyerek edebiyattan sağlanacak 'şey'in dolaysızlığını ve yüceliğini vurguluyordu. Sonuçta edebî eseri insandan koparmakla suçlanan Yeni Eleştiri, gelişim sürecinin başlangıcında, henüz ismi konmadan önce, ulaştığı noktadan farklı bir niyet taşıyordu, diyebiliriz. Bir başka deyişle, Yeni Eleştiri, Amerika'ya ulaşmadan önce, İngiltere'de yükselen bir değerler dizisinin edebiyattaki karşılığı olmuştu. Edebiyatın toplumdaki yerinin önem kazanmasıyla, eleştirmen gözünde edebî eserin siyasî ve toplumsal bağlamdan koparılıp öne çıkarılması koşuttur. Terry Eagleton, bu süreci biraz daha gerilerden alarak ayrıntılı biçimde tartışır *Edebiyat Kuramı*'nda.

Eagleton'ın, Marksist bakış açısını benimsediğini hatırda tutarsak, Yeni Eleştiri'nin ortaya çıkış dinamiklerini, niçin toplumsal ve ideolojik döngüler çerçevesinde kalarak açıkladığını anlarız. Yine de, kanımızca, serimlediği sebep-sonuç ilişkileri akla uygundur. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında, Batı'da gelişen fikrî hayat ve bilimsel keşiflerle ilerleyen toplumsal hayat sebebiyle konumu sarsılan din, yerini sanata devretmiştir. Yerini özellikle sanatın almasının sebebi, sanatın da tıpkı din gibi, simgeler kullanması, geçmişten ve alışkanlıklardan faydalanması ve kuru didaktik öğretilerden farklı olarak insana ruhsal bir zenginlik sunabilmesidir. Eliot, denemelerinden çıkarılabileceği gibi, insanların yerleşik korku ve ihtiyaçlarını cevaplamayan bir yapılanmanın uzun süre ayakta kalmayacağını görmüştü. Eagleton, edebiyatın kurumsallaşmasının İngiltere'de emperyalizmin gelişme dönemine rastladığını öne sürer. (Eagleton, s. 52) Çünkü, emperyalizmin çirkin tarafını görünmez kılacak bir kimlik duygusu ya-

ratılması gerekiyordur. Bu da, vurgusu edebiyat kelimesinde değil de İngiliz kelimesinde olan *İngiliz* edebiyatıdır. Bu yeni oluşumun emek verenleri I. A. Richards, 1932'de *Scrunity* dergisini yayımlayan F. R. Leavis ve Doroty Roth idi. *Scrunity*'nin önemi, edebî esere, kutsal bir nesne gibi bakmaktan vazgeçip, onu anlamaya yönelik çözümlemeler önermesinden kaynaklanıyordu. Eagleton'a göre, nihayetinde *Scrunity*, bir seçkinler grubu olup çıkmış ve Leavis'i izleyenlerin "Öz İngiliz"liğe duydukları inanç, İngiliz edebiyatının doğmasını sağlayan üst-sınıf şövenizminin küçük burjuva versiyonudur. (Eagleton, s. 61) Ancak sonuçta, Yeni Eleştiri'nin başlıca tekniklerinden olan 'yakın okuma' ve 'pratik eleştiri', Leavis'ten mirastır.

Eliot'la İngiliz edebiyatının iyice canlanması, edebiyatın canlanmasıyla birlikte edebî eserin toplumdaki saygınlığının artması, *Scrunity*'cilerin edebiyatın yaşamsal oluşuna inançları, eserin kazandığı saygınlığa bağlı olarak neredeyse bağımsız bir kişilik kazanması birlikte düşünülmelidir. Edebî eserin başka her türlü ilintiden bağımsız kılınması Amerika'ya girerken Yeni Eleştiri adını alan eleştiri anlayışının temel hareket noktası olmuştur.

BAZI İSİMLERİN HAREKETE KATKILARI/AYRIM NOKTALARI, YENİ ELEŞTİRİNİN OLGUNLUK ÇAĞI, PRATİK ELEŞTİRİ VE YAKIN OKUMA

Leavis'in biçimsel çalışmaları ve Eliot'ın geniş perspektifli, şiiri ve hayatı birbirine bağlayan metafizik bütünselliğinden sonra, Yeni Eleştiri'nin gelişme sürecine dil bağlamında katkı, Richards'dan gelmiştir. Richards'ın 1924'te basılan *The Principles of Literary Criticism* adlı kitabı, Eliot'a göre bir başlangıç sayılabilir, illa bir başlangıç aranacaksa. Böyle diyoruz, zira Eliot'a göre Yeni Eleştiri teriminin işlevi, onun başlı sonlu bir kuram olmaktan ziyade, kendilerinin eleştiri anlayışlarının bir kuşak önceki eleştirmenlerden köklü biçimde farklı olduğunu belirtmekten ibarettir. 1956'da yazdığı "Eleştirinin Sınırları" yazısında, (bu) Yeni Eleştiri'ye katkısını *The Criterion* dergisini eleştiriye açmakla ve eleştiri yapacak olanlara cesaret vermekle sınırlar. Richards, ders verdiği sınıflarda, öğrencilerine, yazar-şair ismi vermeksizin metin tahlilleri yaptırmaktadır. Aynı dönemde çıkan bir eleştiri seçkisinde kullanılan yöntem şudur: "Kendi türünü en iyi temsil eden meşhur bir şiiri ele almak ve başka bir şair, başka bir eser veya aynı şairin başka bir eserinden yararlanmaksızın onu kıta kıta, satır satır tahlil etmek, her unsuru en küçük parçalarına ayırarak anlamaya çalışmaktır. Buna eleştiride limon-sıkma metodu diyebiliriz" diyor Eliot ("Eleştirinin Sınırları") ve ayrıca bu uygulamaların bir tehlikesine de işaret ediyor. Bu tehlike, şiirin doğru tek bir yoruma sahip olduğunun düşünülmesidir.

Richards edebiyatı semantik bakımdan incelemek ister. Buna dair ilk çalışması, *Principles of Literary Criticism*'de, dili işlevine göre ikiye ayırmaktır (Richards 1963, s. 267). Buna göre, dilin bilgi vermek için kullanılışı göndergesel (referantial) işlevini, duyguları ifade etmek için kullanılışı duyusal (emotive) işlevini belirtir. Doğallıkla, göndergesel işlevini yerine getiren dili kullanırken özne, nesnelere gönder-

me yapan sözcüklerle konuşacaktır. Bu tutarlılık ve doğruluk içermek, öznel bir yargıdan kaçınmak demektir. Bilimsel bir makalenin dili göndergeseldir. Oysa, dilin duygusal işlevi doğruluk-yanlışlıktan öte, öznenin ruhsal durumuyla ilgilidir. Dolayısıyla, edebî eser öznel bir verim olduğundan, onun hakikatle ilişkisi yoktur. Dille ilgili öncü çalışmalarına rağmen, sonuçta Richards'ın, eseri değerlendirme ölçüsünü okurda uyanan estetik yaşantıda araması (güzelliğin eserde bulunan bir nitelik olduğunu kabul etmemesi) onunla Yeni Eleştiri arasındaki temel ayrımdır. Bu düşüncesiyle Richards, şiir karşısında okurun yaşantısıyla ilgilenen Alımlama Kuramı'na yakındır. O da, Eliot ve Leavis de sonradan çalışmalarını, bir biçimde, ahlak, tarih, sosyoloji ve siyasetle ilişkilendireceklerdir.

Bu isimlerin Amerika'nın güneyinde başlayan etkisi *Fugitive* dergisi çevresinde yoğunlaştı ve Ransom'ın kitabına *The New Criticism* adını vermesiyle somutlaştı. Richards'ın şiirin kurtarıcılığına ilişkin inancı (Richards 1926, s. 82-83), Amerikan Yeni Eleştirmenleri için de bir ölçüde geçerliydi. Ama kurtarıcı olmaktan çıkıp, sığınılan, kendi içinde özerk zengin bir dünya addedilmişti. Şiire verilen bu ayrıcalıklı yer, bir başka deyişle bir nevi kutsallaştırma işlemi, Yeni Eleştiri'yi, 'içeriği feda edici biçimci' olmaktan korudu. İlginç olan şey, Yeni Eleştiri'nin, metne saygınlık kazandıran söz konusu konumu, aynı zamanda metne yönelik çözümleyici girişimlerle beraber içermesiydi. Eliot'ın, biçimle içeriği, birbirinden ayrıştırılamaz iki şey olarak gördüğü hatırlanırsa ve Ransom'ın yukarıda adı geçen kitabına göre bu çok anlaşılmaz bir durum değildir. Çünkü "şiir vatandaşların kişisel özelliklerini feda etmeden, buna gerek duymadan devletin amaçlarını gerçekleştirmeyi başaran demokratik bir devlete" benziyordur (Ransom, s. 54). Ransom'dan sonra Yeni diye anılsa da eleştiri, 60'lı yıllarda Modern Eleştiri dendiğinde de aynı şey kastediliyordu. Amerikalı Stanley Edgar Hyman, "Modern Edebiyat Eleştirisi" adlı yazısında Modern Eleştiri'yi "edebiyat incelemelerinde edebiyatla ilgili olmayan yöntemlerin ve bilgilerin düzenli biçimde kullanılmasıdır" diye tanımlar. Burada vurgu 'düzenli' kelimesindedir. Bir çok teknik geleneksel eleştiride de kullanıldığı için, yeni olan şey bunların bir düzene kavuşturulmasıydı. İşte Ransom da bu düzenliliğin, şiirde ayrıntılara inilerek yapılan incelemeyle birlikte yeni olan eleştirinin üstünlüğü olduğunu söyledi kitabında.

Amerikalı Yeni Eleştirmenlerden Allen Tate ve Cleanth Brooks, 'gelenek' duygusuna bağlılıklarıyla Eliot'a yaklaşırlar. İkisi de değerlendirme yetisinin ancak geçmişteki eserlerle şimdiki eserler arasında sağlam bir bağ eşliğinde gelişeceğine inanırlar. Eliot'ın 'gelenek'ten başka, Yeni Eleştiri bakımından daha da önemli görünen katkısı 'nesnel karşılık' kuramıdır. "Modern eleştirinin en belirgin yönlerinden biri şiirde ussal çatıya, bir mantık düzenine verdiği önemdir. Yvor Winters, Allen Tate, Leavis, Ransom, Blackmur gibi belli başlı İngiliz, Amerikan eleştirmenleri ozanın duygularını düzene sokan, o duygulara anlam kazandıran bir *nesnel öğe*'yi gerçek şiirin en başta gelen özelliği saymakla aşağı yukarı Eliot'la birleşirler." (Göktürk) Yeni Eleştiri, "şiiri şiir kılan yapı" ile ilgilenir Brooks'a göre (Aksoy). Nesnel öğe, şiirin yapısında saklıysa eleştirmen dikkatini bu yapıya yöneltecektir.

Yapı

"Sanat yapıtının yapısında 'gerçekleştirilmeyi benden bekleyen bir görev' niteliği bulunur. Bu görevi ben her zaman eksik olarak gerçekleştiririm; ama eksikliğe karşın tüm öbür bilgi nesnelerinde olduğu gibi geriye belli bir 'belirleyici yapı' kalacaktır." (Wellek-Warren, s. 201). Wellek ve Warren'e göre, bir eser, örneğin *İlyada* bizim okuyuşumuzla çağcıl Yunanlının okuyuşunda özdeşliğini korumaz. Gene de çağlar boyu aynı kalan bir 'yapı' özdeşliğinden söz edilecektir. Ama yapı hareketlidir. Bu hareket görüşü, salt öznelcilik ya da salt görececilik anlamına gelmez. "Öyleyse" diyor yazarlar "sanat yapıtı, özel bir varlıkbilimsel durumu olan *sui generis* (kendine özgü olarak) bir bilgi nesnesi olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtı ne (bir anıt gibi, fiziksel) gerçektir, ne (ışığın ya da acının yaşanması gibi, ruhsal) zihinseldir, ne de (bir üçgen gibi) idealdir. Çeşitli öznelliklerden doğan ideal kavramların düzgülerinden oluşan bir dizgedir." (Wellek-Warren, s. 206)

Yeni Eleştirmen, bu yapıyı çeşitli katmanlarda incelemek ve çözümlemekle yükümlüdür. Leavis'in uygulamalarıyla başlayan Pratik Eleştiri ve Yakın Okuma adı verilen yöntemlerin geliştirilmesiyle edebî eserin yapısı incelenmiştir.

Pratik Eleştiri, edebî eserin kutsallığını reddeder. Onu, anlamına iyice nüfuz etmek için parçalamakta, tarihsel ve kültürel bağlamından koparmakta sakınca görmez. Eserin içerdiği fikrî dayanaklar eserin değerini artırıcı ya da azaltıcı etki yapmıyor varsayılır. Pratik Eleştiri, Yeni Eleştiri'nin teknik güzergahlarından biridir yalnızca. Çünkü, Yeni Eleştiri, sonuçta 'gelenek' duygusu taşıyan, şiire üstün bir değer atfeden bir anlayıştır aynı zamanda. Yeni Eleştirmenlerin Metafizik şairlere duyduğu ilgi de bununla ilgilidir.

Yakın Okuma, ayrıntılı analitik okuma anlamındadır. Herhangi bir eserin, herhangi bir parçasının tek başına da incelenebilir ve anlaşılabilir olduğu varsayılır. Yeni Eleştirmenler de şiirin örgüsünü teknik bazı terimler aracılığıyla inceler. İroni, nükte, paradoks, çokanlamlılık bunlardan bazılarıdır.

Yeni Eleştirmenler, yapı üzerinde dururken estetik kuramlarından faydalanmışlardır. Bunlardan en önemlisi, "şiirsel bütünlük, iç tutarlılık ve uyum konularına önem veren düş kuramına dayalı Kant ve Coleridge estetiği"dir (Uslu, s. 34). Modern edebiyat kuramlarını, felsefeyle ilişkilendirerek yazdığı kitabında, Peter V. Zima, Yeni Eleştirmenlerin 'şiirin şahsiliği' dediklerinde kasıtlarının ne olduğunu, Kant ve Croce estetiğiyle ilişkilendirerek açıklar (Zima, s. 20). Buna göre, Yeni Eleştirmenler, 'şiirin şahsiliği'ni, onun, her biri Kantçı ve Croceçu estetikle ilişkilendirilebilecek olan üç cephesiyle açıklarlar: 1. Çok anlamlı ve paradoksal lirik metinlerin kavramsal olarak yeniden ifade edilmesi olgusuna ve şiirin ifade düzlemine vurgu. 2. Şiirin yalnızca kendinde (sui generis) bir varlık olduğu ve ona kavramsal düşünce olarak yaklaşılamayacağı fikri. 3. Son olarak, sanat ve edebiyat eserinin biricik ve kıyaslanamaz oluşu. Şiiri; tarihî, siyasî ve felsefî bir bağlamda açıklama girişiminin onu, başka alanlara tâbi kılan bir indirgeme olduğu fikri.

Yapıyı çözümlemek için incelenecek bir listenin ilk üç maddesi *Yazın Kura-*

mı'ndan çıkarılabilir:

1. Ses katmanı, ses uyumu, ritim ve ölçü (s. 207). Ölçübilimi bugün (1940'lı yıllar kastediliyor, H.Ü.) dilbilim ve yazınsal anlambilimle gerekli ilişkilerini yeniden kurmuş durumdadır. Ses ve ölçünün, anlamdan soyutlanarak değil, bir sanat yapıtının bütünlüğünü kuran öğeler olarak incelenmesi gerekir (s. 231).

2. Yazın yapıtının biçimsel dil yapısını, biçemini belirleyen anlam birimleri ve bunu dizgesel bir biçimde araştıran biçem bilim disiplini (s. 207). Sezgisel, dizge dışı bir yolla eleştirmenler uzun süredir biçemleri, özel düşünsel tutumların dışavurumları olarak çözümleye gelmişlerdir (s. 245). Ruhbilimsel biçembilimine iki açıdan karşı çıkılabilir. Bu yolla saptandığı söylenen bağıntıların çoğu, gerçekten dilsel malzemelerden çıkarılan sonuçlara dayanmaz. (İkincisi), ruhla sözcükler arasındaki tüm bağıntılar çoğu zaman sanıldığından daha gevşek daha dolaylıdır (s. 247).

3. İmge ve eğretilemeye özel bir dikkat gerekir. Çünkü bu ikisi, "şiirin simgelerle dolu, özgül 'dünya'sı ve şiirsel 'mit' dediğimiz simge dizgeleri" ile karışmaktadır. (s. 207) "İmge, sözdizimi ya da biçem katmanının bir parçasıdır." İmgenin de, öbür katmanlardan soyutlanarak değil, yazın yapıtının bütünlüğü, toplamı içinde bir öğe olarak incelenmesi gerektiğini söyler Wellek ve Warren (s. 287).

4. Eliot, ironi ve nükte üzerinde; Brooks, paradoks üzerinde durur. Ransom, şiirdeki iki ayrı düzeyi; yapı ve dokuyu ayırt eder (Aksoy).

5. Nesir söz konusu olunca olay dizisi, kişileştirme, üslup ve bakış açısı üzerinde durulacaktır (Uslu, s. 48).

Başka Alanlarla Ayrıştırma İşlemi/ Yeni Eleştirmenlerin Diğer Kuramlara Bakışları, Niyet ve Duyumsama Yanılgıları

Yeni Eleştiri kuramcıları, kendi kuramlarını teklif ederken, geleneksel eleştiri anlayışlarına karşı oluşlarının gerekçelerini ortaya koymuşlardır. Edebiyatın diğer alanlarla ilişkisi ve bunun boyutları *Yazın Kuramı*'nda, ayrıntılı biçimde incelenir. Önce, edebiyatın özünü ve işlevini tanımlar Wellek ve Warren. Edebiyatın özü, edebiyat eserinin bir tanımında içkindir buna göre. Çünkü edebiyat eseri, yalın bir nesneden ibaret olmayıp, "çok yönlü anlam ve bağıntılar taşıyan katmanlaşmış, oldukça yüksek düzeyde karmaşık bir düzenlemedir." (Wellek-Warren, s. 34). Onun çözümlemesini yapabilmek için daha karmaşık sorunlardan, eserin varoluş biçiminden ve sözü edilen katmanlar sisteminden yola çıkılmalıdır. Eserin varoluş biçimine yaklaşırken, işlevi söz konusu olacaktır. Bu noktada, edebiyat eserinin işlevi –özellikle şiirin- yararlılıktan ziyade anlamında değil de, yararlılığı, bir eser olarak başarılı olduğu ölçüde zaten taşıması bekleneceğinden, kendi özüne bağlı kalmakla sınırlıdır.

Bu iki yazar, edebiyat kuramı, edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihinin birbirinden ayrılması gerektiğini söyler. Geleneksel yöntemlerle hesaplaşmak adına edebiyat incelemesini ikiye ayırırlar: Dışsal yaklaşım ve içsel yaklaşım. Geleneksel eleştirmenin edebiyat incelemesine dışsal yaklaşımları şunlardır: Biyografik verilerle ilgilenme, psikolojiden faydalanma, edebiyatın toplumla ilişkisini metne yansıtma, edebiyat eserinde fikir ve öteki sanatlarla edebiyatın ilişkisini göz önünde bulundurma.

Yeni Eleştirmenlere göre, biyografi, yazarı anlamak bakımından faydalıdır ancak eleştirel açıdan önem taşımamalıdır.

Psikolojik bilgiler de tıpkı diğer bilgiler gibi –örneğin tarihî roman yazan biri için tarihî bir bilgi- sanat eseri açısından malzemedir. Eserin eser oluşuna tutarlılık ve karmaşıklığı artırma suretiyle katkıda bulunduğu ölçüde değer taşır.

Toplumsal durum, bazı değerlerin ortaya çıkışına zemin hazırlar ama bu değerleri belirlemez. Marksistler, Wellek ve Warren'e göre, ekonomiyle edebiyat arasında kolaycı bir bağ kurmuşlardır. Oysa Marksizm, edebiyat topluma ne ölçüde bağlıdır, sorusunu cevaplamaz. Marx, modern işbölümünün, toplumsal sürecin üç öğesi olan üretici güçler, toplumsal ilişkiler ve bilinçlilik arasında belli bir çelişkiye yol açtığını anlamıştır. "Toplumsal tutumların 'yapıyı belirleyici' olup olamayacağı; sanat yapıtına sanatsal değerin etkin bir parçası olarak girip giremeyeceği sorusu, yazın biçimlerinin toplumsal bakımdan belirlendiği kesin olarak kanıtlandıktan sonra sorulabilir ancak. Kendi başına sanatsal bir değeri olmasa da 'toplumsal gerçek'in karmaşıklık, iç öğelerin bütünlüğü gibi sanatsal değerlere destek olduğu savunulabilir." (Wellek-Warren, s. 144).

Yeni Eleştirmenler, şiirin –genelde edebî eserin- kendine özgü varolma gerekçeleri vardır düşüncesinde oldukları için, felsefenin ve diğer düşünsel malzemenin eserin yerini alacak denli yoğunlaştırılmasına ve bunun eleştirel ölçü olmasına karşıdırlar.

Edebiyatın diğer sanatlarla ilişkisinde karşılıklılık esastır; ancak birbirlerinin evrimini etkilemezler. "Yazın dönemlerini, 'çağın ruhu'nun egemenliğindeki fizikötesi birimler olmaktan çıkarılarak belirlenebilmesi, ancak yazınsal sanat yapıtlarının çözümlenmesinde kullanılacak başarılı bir terimler dizgesi geliştirmekle olanaklıdır." (Wellek-Warren, s. 179).

Üslup bakımından sanat eserlerini, kendi şahsî özelliklerini geri plana bırakacak ölçüde, devirlere ayırmanın sakıncasına işaret ederler. "Sanat tarihinde Klasik, Gotik, Yenidendoğuş, Barok gibi büyük ölçüde benimsenen bir biçemler dizisinin" (Wellek-Warren, s. 248) saptanıp edebiyata aktarılması, ancak yukarıda söz ettiğimiz evrimlerin iç içe geçmesiyle mümkün olacağından aslında doğru değildir.

Niyet Yanılgısı ve Duyumsama Yanılgısı terimleri, Wimsatt ve Beardsley tarafından ortaya atılmıştır (Preminger). Eleştiri yaparken, eleştirmenin, yazarın eserinde yapmaya çalıştığı şeyi gözetmesi, bir Niyet Yanılgısı'dır buna göre. Eleştirmenin işi, yazar, eser ve okurdan oluşan üçgendeki değişen anlamları izlemek yerine, dikkatini eserde toplamak olmalıdır. Yazarın eserde, demek istediği şeyle dediği şeyin birbirinden farklı olması, eserin değeriyle ilgili olmadığından değerlendirme ölçütü olmamalıdır. Bunu bir ölçüt olarak kabul etsek bile, geçmişte yazılan eserlerle ilgili olarak bunu devreye sokmak zordur. "Nesnel eleştirinin işlevi" der Wimsatt, "şiiri tasvir etmek ve şiirin anlamını çoğul biçimde yeniden ifade etmek suretiyle, okurun zihninde şiirin en üst düzeyde gerçekleşmesini sağlamaktır" (Preminger, "İntentions"). Şiirde verilmek istenen anlamın değil, şiirin anlamının peşinde olmalıdır eleştirmen.

Duyumsama Yanılgısı, bir sanat eserini değerlendirirken, onun izleyicisi üzerinde yarattığı etkiye bağlı kalmayı ifade eder. Wimsatt'ın *The Verbal Icon*'da yazdığı üzre

"Sanat eserinin izleyicinin zihnindeki sonuçlarını" değerlendirmek kritik bir hatadır (Preminger, "Affective Fallacy"). Richards da, güzel duygusunun eserde değil izleyici zihninde olduğunu öne sürerek bu yanılgıyı, bir anlamda, desteklemiştir. Okurun duyumsamasını ölçüt alma eğilimi, biçimci kriterlerden ziyade izlenimcilikten ödünç alınmadır. Başarılı olmasının tek yolu, şiirsel etki ve şiirsel değer arasında tam bir koşutluk ilişkisinin bulunmasıdır. Bir başka deyişle, duyumsamacılık izlenimcilikten, yalnızca, okur eserde bulunan potansiyel etkileme gücünü hakkıyla izleyebilirse, sakınılmış olur. Richards'ı biçimsel çalışmalarına rağmen, öznelci yapan duyumsamacılığıdır.

Bu noktada, Yeni Eleştiri'ye nesnel eleştiri de dendiğini, Yeni Eleştiri'nin, heyecanını yitirdikten sonra, aslında getirdiği teknik ve yöntemlerle başka yöntemlere zemin hazırladığını hatırlamakta fayda var. Nesnellik dendiğinde, içeriği belirsiz bir yansızlık anlatımından önce ve öte, eserin yaratıcısı özneyi gözeten biyografik ve psikanalitik eleştirel anlayış ya da öznenin ideolojisini ve niyetini gözeten toplumcu-gerçekçi anlayış değil; nesneyi (yaratılan eseri) inceleme uğraşısı olarak seçen bir anlayış vurgulanıyor. Nesnelliğin yansızlık anlamını yüklenişi, Yeni Eleştiri'nin vesayetinden çıkıp tek başına meşruiyet kazanmış bir terim hâline gelme sürecinde gerçekleşir. Oysa, bir eleştirmenin, bu anlamda nesnel olması gerekmiyor. Bir eseri incelemek için seçişinde bile bir yan tutma söz konusudur.

Tarihsel olarak Yeni Eleştiri'den önce olgunluk dönemini tamamlayan Rus Biçimciliği de tıpkı Yeni Eleştirmenler gibi, edebiyat tarihi ve edebî eleştirinin karıştırılmasına, biyografik çalışmalara ve izlenimciliğe karşıdır. Biçimcilerin ses çalışmaları daha yoğundur. Dil çalışmaları, Ferdinand de Saussure'ün çalışmalarıyla birlikte Yapısalcılık ve Göstergebilim'e zemin hazırlamıştır. Wellek ve Warren, şiirin değerlendirilmesine ilişkin (Yeni Eleştiri'nin) görüşlerini Biçimcilerin görüşleriyle ayrıldığı noktalarla birlikte verirler. Buna göre, biçim-içerik ayrımından ziyade sentezini savunurlar. "Başarılı sanat yapıtında malzemeler biçime bütünüyle sindirilmiştir" (Wellek-Warren, s. 333). Biçimcilerde temel ölçüt, Şklovski'nin deyişiyle 'garipleştirme' olan yeniliktir, şaşkınlık yaratmaktır. Yeni Eleştiri'ye göre, değer çokkatlı düzenlemede saklıdır. "Çokdeğerlilik"i (multivalence) gerektiren kapsayıcılıktır bu. Burada önem arz eden şey, 'imgelemsel açıdan bütünleştirme' ve 'bütünleştirilen malzemenin miktarı'dır. Yeni Eleştirmenin, nihaî olarak benimseyeceği prensip, "gerçek bir 'bileşim'in yer alması koşuluyla, şiirin değerinin içindeki malzemelerin çeşitliliğiyle doğru orantılı olarak arttığını kabul etmek olacaktır" (Wellek-Warren, s. 335).

Biçimci eleştiri, okurun inancıyla yazıda vurgulanan inancın uyuşmasını gereksiz bulur. Eliot ise, şiirde tutarlı, kabul edilebilecek bir dünya görüşünün bulunmasından yana oluşuyla biçimciliğin ötesindedir. Yeni Eleştirmene göre, "yapmaya hakkımız olan tek şey, Dickens, Kafka, Balzac ve Tolstoy'un toplam dünyalarını kendi deneyimlerimizin toplamıyla, başka deyişle kendi düşünce ve duygu 'dünya'mızla karşılaştırmaktan" ibarettir (Wellek-Warren, s. 339).

İngiliz Richards da, Brooks ve Warren de şiirle ilgili nihaî yargıya ulaşmadan önce şairin dönem yahut okula bağlı olarak sınıflandırılmasına karşıdırlar. Çünkü bu da üstünkörü olsa bile gerçek değerlendirmeyi önceleyen bir değerlendirme yapmış olmaktır.

Yeni Eleştiri'ye göre, Biçimcilerin şiir değerlendirmesiyle ilgili, bu değerlendirmeyi, yalnızca, şiirdeki değerle estetik duyarlığı yetkin olan izleyicinin buluşması sağlar, görüşü; hiçbir koşula bağlı olmadan böyle değerlerin var olacağı kuşkulu olacağından, inandırıcı değildir.

MARKSİZMİN YENİ ELEŞTİRİ'YE ELEŞTİRİSİ, BAŞKA TEPKİLER

Yeni Eleştiri, tüm dikkati esere yönelttiği için, eseri tarihsel bağlamın katacağı anlamdan koparmakla eleştirilir. Ayrıca eserin yapısını okurun yaşantısından bağımsız görmesi de problem olarak algılanmıştır. Çünkü okurun eser karşısındaki yaşantısı da hesaba katılmalıdır, diye düşünmektedir bu yollu eleştirenler. En çok da tutucu olduğu gerekçesiyle eleştirilir. Bu tutucu kelimesi, bana fazla muğlak geldiği için, bunun kastını açıklamayı deneyeceğim.

Sanırız, muhafazakâr eğilimli Eliot'ın, sağcı ve gelenekçi *Fugitive* dergisi çevresinin elinde şekillenen bir kuramın Türkçe literatüre girerken tutucu ibaresiyle eleştirilmesi, Yeni Eleştiri'nin, edebî eserin estetik değerini, düşünsel değerinden ayrı tutmasıyla ilgilidir. Bu düşünsel değerin belli bir değer olmasına ilişkin bir fikir belirtenler, Marksistler olmuşlardır. Türkçe'deki birkaç kaynaktaki benzer eleştirinin temelini de Yeni Eleştiri'ye ciddî biçimde itiraz getiren Batılı Marksistlerin fikirleri oluşturur.

Bir defa Eliot Hristiyan değerlere sahip çıkmaktadır. Pound, faşizmi desteklemiştir. Amerika'nın güneyindeki Yeni Eleştirmenler geleneksel değerlere ve dinî düzene önem verirler. Doğallıkla, onların oluşturdukları fikirler bütünü, eser incelemesine tüm katkısına rağmen sağcılıkla malul olacaktır Marksistlere göre. Zira bir eserin değeri, Marksist Eleştiri'ye göre, sınıf çatışmalarını ve toplumun devingen yapısını, ekonomik ve sosyal hareketlilikleri birbirlerini etkileyen düzenek içinde başarıyla verebilmesinde saklıdır.

Marksist Eagleton, bu eleştiri anlayışının gelişimini anlatırken zaten kıyasıya eleştirmiş olur Yeni Eleştiri'yi. Ona göre, Leavis'in toplumu değiştirmekle ilgili düşüncesi yoktur. Ayrıca *Scrunity*'nin yaklaşımı elitisttir, o bir seçkinler grubu olup çıkmıştır. Eliot, edebî eleştirilerinde eserlerin ne söylediklerine tamamen ilgisiz kalıyordur. Örneğin, Leavis'in övdüğü D. H. Lawrence'ın romanları, şiddetli cinsiyetçilik, ırkçılık ve yetkecilikle bir arada bulunabiliyordur ve *Scrunity* bundan hiç de rahatsız değildir. Eagleton'a göre, Yeni Eleştiri edebiyat hakkındaki büyük insan kuramından küstahça kopmuştur. Şiir, zamansal süreç olmaktan ziyade uzamsal figür hâline getirildiği için, bir nevi fetişleştirilmiştir. "Yeni Eleştiri, safkan bir biçimcilikten onu bir çeşit ampirizmle (şiirin söyleminin kendi içinde bir şekilde gerçekliği de 'içerdiği' inancı) yoğurarak" (Eagleton, s. 72) kaçınabilmiştir.

YENİ ELEŞTİRİNİN TÜRKİYE'DEKİ YANSIMASI

Türkiye'de eleştiri Tanzimat döneminde ortaya çıktıktan sonra Modern şiirin ve edebiyatın gelişimine bağlı olarak gelişir. 1950'li yıllara kadar Nurullah Ataç'ın izlenimci metodu hâkimdir eleştiri ortamına. 50'li yılların sonuna doğru, dergilerde Hüseyin Cöntürk'ün Yeni Eleştiri okumalarından faydalanarak geliştirdiği kuramsal çalışmalar, titizlikle Türkçeleştirdiği terimlerle bilimsel tabana oturttuğu yazılar görülmeye başlanır. 1960'lı yıllarda dergilerde çeşitli inceleme yazıları çoğalır. Edebiyat dergilerinin sayfalarında metin incelemeleri, Yeni Eleştiri'nin Yakın Okuma yönteminin uygulamaları yer alır. Edebiyat çevresi değer biçici olamayan izlenimciliğe karşı Yeni Eleştiri'yi, daha doğrusu Yeni Eleştiri'nin Cöntürk öncülüğünde Türkçe'ye uyarlanmış hâlini çabucak benimsemiştir. Özellikle *Yordam* ve *Dönem* dergileri bu metin incelemelerinin öncülüğünü yaparlar. *Yeni Dergi*, *Papirüs* gibi dönemin diğer dergilerinde çeşitli tanıtıcı yazılar yayımlanır.

Yeni Eleştiri'nin Türk edebiyatına kazandırdığı en önemli terim nesnellik terimidir. Nesnellik, Yeni Eleştiri'nin bağlamından çıkıp, bağımsız bir terim hâline gelir. İzleyen yıllarda *Türk Dili*, *Çağdaş Eleştiri* gibi dergilerde tanıtıcı yazılar, Amerikalı Yeni Eleştirmenlerin kimi metin incelemelerinin çevirileri yayımlanır. Yeni Eleştiri'nin yöntemlerinin Türkiye'ye girişi, zamanlama bakımından anlamlıdır. Zira İkinci Yeni şiirini izlenimci bir yöntem değerlendiremezdi. Şimdi, izlenimci yöntemlerle deneme tadında eleştiri yazanların bile 'nesnel olmanın önemine' vurgu yaptığını görürüz. Türkiye'de de tıpkı Amerika'da olduğu gibi, Yeni Eleştiri'nin edebî eseri, tarihsel ve sosyal bağlamdan koparark incelemesi onu, Marksist Eleştirmenlerle karşı karşıya getirmiştir. Bugün Yeni Eleştiri ile ilgili hangi kaynağa bakarsak bakalım onun tutucu diye eleştirildiğini görürüz. Yöntem işlevini yerine getirmiş olmasına rağmen, zenginleştirilmekten çok, başka yöntemlerle iç içe geçip baştaki bütünlüğünü yitirmiştir. Yine de bugün Türkiye'de eleştirmenliğe soyunan herkesin –eğer deneme yazarı olmak dışında amaç taşıyorsa- önemli güzergahlarından biridir Yeni Eleştiri.

KİTABİYAT

Aksoy, Nazan, *Eleştiri ve Eleştiri Kuramları Üzerine Söylemler* (1996) içinde "Yeni Eleştiri". Haz. Mehmet Rifat. Düzlem Yay.

Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*. (1990) Mütercim: Esen Tarım. Ayrıntı Yay.

Eliot, Thomas Stearns, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* içinde "Eleştirinin Sınırları" ve "Metafizik Şairler". Mütercim: Sevim Kantarcıoğlu. Kültür Bakanlığı Yay.

Göktürk, Akşit, *Türk Dili 142 Eleştiri Özel Sayısı*. (1963) "İngiliz Eleştirisine Bir Bakış".

Hyman, Stanley Edgar, *Yeni Dergi 48* (1968) "Modern Edebiyat Eleştirisi". Mütercim: Yurdanur Salman.

Preminger, Alex, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (1990) "Affective Fallacy" ve "İntentions". Princeton University Press.

Ransom, John Crowe, *The New Criticism*. (1941) Norfolk Conn.

Richards, I. A., *Science and Poetry* (1926); *Principles of Literary Criticism* (1963), Routledge and Kegan Paul.

Uslu, Didem *Kıyaslamalı Bir Edebiyat Eleştirisi* (1993) içinde "Yeni Eleştiri" ve "Chicago Okulu", Karşı Yay.

Wellek, René ve **Warren** Austin, *Yazın Kuramı* (1982), Mütercim: Yurdanur Salman- Suat Karantay, Altın Kitaplar Yayınevi.

Zima, Peter V. *The Philosophy of Modern Literary Theory* (1999) içinde "Anglo-American New Criticism and Russian Formalism", The Athlone Press.

EBRU AYKUT TÜRKER

FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Yoksulların ruhları en iyi birbiriyle tanışır ve anlaşırlar! Yoksulluk ölüm kadar kesin ve keskin olan tek şeydir ve yoksullar, bu gerçeğin baskısına direnebilmek için, yoksul olmayanların asla öğrenemeyeceği sessiz işaretleri ve gizli dilleriyle yüzyıllardan beri durmamacasına mırıldanıyorlar.[1]

Latife Tekin *Buzdan Kılıçlar*'ın daha ilk sayfasında, "*hayatın kendilerine verilmediğini*" bilen yoksulların her daim ceplerinde gezdirdikleri yoksulluk bilgisinin sırrını verir okuyucuya. Bu bilgi, "*başkalarının zalim dünyasında*" ayakta kalabilmelerinin tek koşuludur.

Bu sır, yoksulların olduğu kadar, artık "*yoksulluğun kadınlaşması*"ndan bahsedilen dünyamızda kadınların da ortak sırrı değil midir? Yoksulların ruhlarının en iyi birbirleriyle anlaşması gibi, kadınların ruhları da en iyi birbirleriyle anlaşırlar. Kendilerine ait olmayan, daha doğrusu bilinçli bir şekilde kapının dışında bırakıldıkları bir dünyada, gizli işaretleri ve dilleriyle yüzyıllardır okuyorlar, yazıyorlar, mırıldanıyorlar. Bu mırıltı, Nurdan Gürbilek'in dediği gibi, kendilerini "*başkalarının ona sunduğu bir dil aracılığıyla görmeyenlerin*"[2] mırıltısı. Fakat kadınların sessiz ama devingen mırıltısı zamanla yerini yeni bir dile bıraktı. Hatta belki de bu dil yüzyıllardır vardı ama farkına varmamız zaman aldı. Kristeva'ya göre kadın hareketinin ancak 1968 sonrasını kapsayan ikinci dönemi böyle bir dil arama çabasına girişmiştir. Kadınların "*geçmişin kültürleri tarafından sessizleştirilmiş...deneyimlerini*"[3] ifade edebilmeleri için böylesi bir dil gereklidir.

Artık kadınların dili, kadınların kadınlık tecrübesinin bir yansıması olarak kadınların yazdıkları edebiyat metinleri üzerinden, yine bizzat kadınlar tarafından ele alınıyor, inceleniyor, eleştiriliyor. Elbette bu, işin sadece bir boyutu. Sadece kadınların yazdıkları değil, erkeklerin yazdıkları metinler de yeni bir okumaya maruz bırakılarak yapıbozumuna uğratılıyor. Toplumsal alanın erkek egemenliğinin, edebiyat metinleri içindeki izleri aranıyor ve deşifre ediliyor. Öznellikleri ve deneyimleri gündeme getiren bu eleştiri biçiminin, 1960'lardan beri ana akım edebiyat eleştirisi içinde kabul gören saygın bir adı var: Feminist edebiyat eleştirisi.

Temel Varsayımlar

Feminist hareketin, patriyarkanın kendini ortaya koyma biçimlerini analiz etmek için teoriye ihtiyaç duyduğu bir zamanda, kültürel üretimi düzenleyen ve yargılama yetkesini elinde bulunduran bir kurum olarak hakim edebiyat eleştirisine karşı kadınlar, belli varsayımlardan yola çıkarak edebiyat eleştirisi içinden patriyarkaya bir tehdit oluşturmaya başlamışlardır. Evrenselci ve tekçi, bununla birlikte Kartezyen düşüncenin özne kuruluşunda ikili karşıtlıklara dayanan –kültür/doğa, erkek/kadın,

akıl/duygu vb.- ve bu ikiliklerin birinci terimlerine ikinci üzerinde ayrıcalık bağışlayan geleneksel Batı metafiziğinin hiyerarşisi eleştirilerek, çoğulluğa ve farklılığa değer veren bir yaklaşım benimsenmiştir. Fakat bu aşamaya gelmeden önce feminist eleştiri, daha temel bir varsayımdan, kadınların edebiyattaki temsilinin erkek egemen bir bakışla kurgulandığı ve bu patriyarkal kurgunun yanlış bir kadınlık algısına yol açtığı tezi üzerinden hareket ediyordu. Elbette bu yaklaşım belli temel varsayımlara dayanıyordu. Maggie Humm, bu temel varsayımları üç kategoride toplamıştır: İlk varsayıma göre, cinsiyet dil üzerinden kurulur ve yazı üslubunda görünür hâle gelir. Bu yüzden feminist eleştiri, cinsiyet ile edebî biçem arasındaki ilişkiyi analiz ederek, dile içkin iktidarın cinsel hiyerarşiler, üslup ve biçem üzerindeki etkisini çözümler.[4] İkinci varsayım, yazı stratejilerinin cinsiyetle ilişkili olarak inşa edildiğini, kadınların kendilerine izin verildiği biçimde yani mevcut erkek yazın geleneği içinden yazdıklarını iddia eder. Son varsayıma göre ise, hakim edebiyat eleştirisi kadınların eserlerini değerlendirirken erkeklere özgü bir çerçeve içinden, eril normlar kullanarak hareket etmektedir.[5] Bu normlar, akıl, zihin, kültür gibi kavramları yücelterek erkek değerleri olarak kabul etmekte; sezgi, doğa, beden gibi kavramları ikincilleştirerek kadına mahsus değerler kategorisine sokmaktadır.[6]

Bu temel varsayımlardan hareket eden feminist eleştiri, geleneksel/hakim edebiyat eleştirisinin bir alt kategorisi olmayı reddederken, bir yandan erkek yazını içindeki kadın temsillerinin patriyarkal karakterini çözümlemiş, diğer yandan da ayrı bir kadın geleneğinin izini sürerek kadınlara ait bir yazın ve dilin peşine düşmüştür.

Feminist Eleştiri ve Kadın Temsili

İkinci dalga feminist hareketin yükselişine kadar önemli bir görünürlük kazanamayan feminist eleştirinin hem biçim hem de içerik bakımından ilk modern yapıtı Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* (1929)'sıdır.[7] Bu kitapta Woolf, kadınların, eğer yazmak istiyorlarsa paraya ve kendilerine ait bir odaya sahip olmaları gerektiğini söyleyerek, kadınların statüsünün ekonomik ve toplumsal açıdan erkeklerden daha aşağı olduğunu belirtir. 1960'ların başlarında ise kadınların kurtuluşu hareketine paralel olarak gündeme gelen feminist edebiyat eleştirisi, Betty Friedan'ın kadın hareketine damgasını vuran kitabı *Kadınlığın Gizemi*'nden[8] oldukça etkilenir. Bu kitapta Friedan, 1950'lerde savaştan dönen erkeklere işlerini bırakarak evlerine geri dönen kadınlar için, medya tarafından, ev kadınlığı ve anneliği ideal kadınlık rolleri olarak sunan bir kadınlık gizeminin yaratıldığını söyler. Kadınlık gizemi denen şey, tıpkı Virginia Woolf'un "evdeki melek"ine[9] benzer özellikler taşıyan bir kadın karakterini yüceltmektedir: çekici, güzel, bebek doğuran ve büyüten, kocasına, çocuklarına ve evine hizmet eden bir kadın. Bu kadınlar, savaş sonrası Amerikan banliyölerinin ev işleri dışında ne yapacağını bilemeyen ve bu yüzden de kendilerini büyük bir boşluk duygusu içinde hisseden kadınlarıdır. Friedan, bu yanlış mitin üzerindeki hâleyi dağıtmayı amaçlar ve bunu başarır da. 1963'te yayınlanan Kadınlığın Gizemi, kadın hareketinin yükselişinde çok etkili olur.

Friedan'ın bu katkısının yanında feminist eleştiri, ilk safhalarında, büyük ölçüde

Simone de Beauvoir'ın toplumsal cinsiyetin inşası ve toplumsal cinsiyet/biyolojik cinsiyet arasındaki farklılıkları ele alan *İkinci Cins*[10] adlı yapıtı ile Kate Millett'ın hâlen hatırı sayılır bir üne sahip olan *Cinsel Politika*[11] isimli kitabı üzerinden yürümüştür.[12] Bu metinler üzerinden ilerleyen feminist eleştiri, daha çok erkekler tarafından üretilen edebiyat, film, dergiler vb. kültür ürünlerindeki kadın temsili üzerinde yoğunlaşmıştır. Benzer şekilde ABD'de de feminist eleştirinin ilk temsilcisi olarak kabul edilen Mary Ellman, *Thinking About Women* (Kadınlar Hakkında Düşünmek, 1965) isimli kitabında erkekler tarafından yazılmış metinlerdeki kadın sterotiplerini mizahi bir dille ele alarak modern feminist eleştirinin öncülüğünü yapar.[13]

1970'lerin ortalarından itibaren ise, erkek yazarların metinlerindeki kadın temsillerinden, bizzat kadın yazarların eserlerine yönelik bir ilgi başlar.[14] Kadın yazarların görünmezlikleri, gözardı edilmiş metinleri ele alınır. Pek çok kadın yazar yeniden keşfedilir. Kadın yazınına ait bir alternatif gelenek inşa etme çabası, feminist eleştirmenleri kadın yazını ve deneyimi üzerinde durmaya yöneltir. Elaine Showalter, bu iki yaklaşımdan ilkini "*okur olarak kadın*" (women as reader), ikincisini ise "*yazar olarak kadın*"a (women as writer) yönelik yaklaşım şeklinde adlandırmaktadır.[15]

Kadın okur merkezli feminist eleştiri, metnin algılanmasında toplumsal cinsiyetin önemine vurgu yapar. Erkeklerin elinden çıkan metinlerde kadın karakterlere atfedilen ikincil ve kısıtlı roller üzerinde durur; kadınların bu metinlerdeki temsiliyle toplum içindeki bastırılması arasındaki ilişkiyi sorgular. Belirli bir metnin okunmasında, kadın ve erkek bakış açılarının farklılığının metnin anlamını nasıl değiştirdiği üzerinde durur. Bir metinde kadınların ezilmesi ve erkeklerin hegemonyasına yol açacak olan örtük güç ilişkilerini inceler. Showalter, bu analiz yöntemini *feminist eleştiri* (feminist critique) olarak adlandırmaktadır.[16]

Feminist eleştirinin edebiyat ürünlerindeki kadın sterotiplerine yönelik yaptığı analizler, erkek yazarların birbirine zıt iki klişe kadın tip yarattığını ortaya koymuştur. Berna Moran, Sandra M.Gilbert ve Suzan Gubar'ın *The Mad Woman in the Attic*'de, bu konuya da değindiklerini ve birbirine zıt bu iki kadın tiplemesine erkeğin kafasındaki ideal kadını temsilen "evdeki melek" ve bunun tam tersi bir kadın karakterini temsilen ise "canavar" adını verdiklerini söyler. Evdeki melek, yukarıda da bahsettiğimiz gibi uysal, namuslu, alçakgönüllü, kendini evine, kocasına, çocuklarına adayan kadındır. Canavar kadın imgesi ise başına buyrukluk, bağımsızlığına düşkünlük gibi özellikleriyle erkekleri korkutan kadınlara yakıştırılır. Berna Moran'a göre melek ve canavar kadın tiplemelerinin izini Türk edebiyatında da sürmek mümkündür. Moran'ın "kurban" ve "ölümcül kadın" dediği bu karşıt tiplemeler özellikle Tanzimat döneminin ilk romanlarında karşımıza çıkmaktadır. Namık Kemal'in İntibah'ındaki Dilaşup, Sami Paşazade Sezai'nin Sergüzeşt'indeki Dilber "melek" tiplemesini temsil ederken; yine İntibah'daki Mehpeyker, Nabızade Nazım'ın Zehra'sı, "canavar" tiplemesini temsil eden kadın karakterlerdir.[17] Yazın alanında görülen bu kadın sterotiplerine, 80'ler ve 90'larda yaygınlık kazanan popüler kültür ve medya analizlerinde de sıklıkla rastlanmaktadır.[18] Fakat söz konusu melek/canavar kadın

imgelerine karşılık, günümüzde popüler kültür ürünlerindeki kadın temsilleri kadınları şizofrenik mesajlarla "çağırmaktadır".[19] Artık kadın, hem iyi bir ev kadını, iyi bir eş, iyi bir anne, yani "evdeki melek" olmalıdır; hem de dişi, kendine özen gösteren, kocasını elinden kaçırmamak için her türlü fedakarlığa katlanan, başına buyruk, özgür bir iş kadını. Melek ve canavar kadın arasında kurulan ikiliğe karşı, bu iki imgenin üstüste binmesi özgürleştirici olmaktan ziyade, pratik açıdan imkânsızlığı gözönünde bulundurulduğunda yanılsatıcı ve huzursuz edicidir.

Nihayet, kadın okuru merkeze alan feminist eleştiriyi eleştiren kişinin yine bizzat Showalter'ın kendisi olduğunu söylemeliyiz. Feminist teori açısından önemli bir açılım olmasına karşılık Showalter, feminist eleştiriyi erkek-merkezli olmakla eleştirmektedir. Showalter'a göre kadın sterotiplerini, erkek edebiyat eleştirisinin cinsiyetçiliğini ve yazın tarihinde kadınların oynadığı sınırlı rolü ele aldığımızda aslında kadınların tecrübelerini ve ne hissettiklerini anlamamız mümkün olmaz. Yaptığımız sadece erkeklerin kadınlar hakkında ne düşündüklerini öğrenmek ve deşifre etmekten ibarettir. Ayrıca bu eleştiri yöntemi, kadınların kurbanlaştırılmasını kaçınılmaz olarak gördüğü ve obsesif bir tartışma konusu yaparak doğallaştırdığı için de eleştirilmelidir.[20] Showalter'ın bu itirazına rağmen, feminist eleştirinin erkek yazınının patriyarkal niteliğini deşifre etmesi, bir kadın yazını geleneğinin izlerinin sürülmesinde, aşağıda ele alacağımız kadın eleştirisinin ortaya çıkmasında (gynocritics) mihenk taşı olacaktır.

Kadın Eleştirisi (Gynocritics): Kadın Kimliği ve Yazma Pratiği

Marx ve Engels'in *Alman İdeolojisi*'nde materyalist tarih anlayışının özü olarak ileri sürdüğü "*yaşamı belirleyen bilinç değil, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır*"[21] önermesine dayanarak, kadınların bilincinin de bizzat yaşamları tarafından belirlendiğini söylemek hiç de abes olmayacaktır. Gender yani toplumsal cinsiyet denilen, kadının (ve erkeğin) biyolojik varoluşuna değil, bir cinsin nasıl davranması gerektiğine dair tamamen toplumsal ve tarihsel olarak belirlenen rollere işaret eden atıflar, kadın bilincini belirler. Simone de Beauvoir'ın "*kadın doğulmaz, kadın olunur*"[22] şeklinde ifade ettiği toplumsal cinsiyet, dünyaya nereden baktığımız ve baktığımız dünyayı nasıl algıladığımızı belirlediğinden, yazma pratiği ve metinlerin okunmasını da doğrudan etkiler.

Dünyayı nasıl algıladığımız sorusunu, tamamen, içinde yaşadığımız koşulların bize dayattığı çerçeve içinden cevaplayabiliriz. Bu çerçevenin her köşesi kısıtlamalar, dayatmalar ve önyargılarla doludur. Bir kadının evdeki sorumlulukları yani özel alandaki konumu, yaşama müdahale gücünün sınırlarını belirler. Ya da başka bir kadının okuma yazma bilmemesi yine onun kendi hayatına müdahalesine sınırlar çizer. Kadın eğer bir yazarsa sansür, yoksulluk ya da profesyonel alanda yazdıklarının görmezden gelinmesi, onun yaşam algısını tamamen değiştirir. Tüm bu kısıtlanımlar, kadınların sadece dünyayı nasıl algıladıklarını değil, kendilerine dair algılarını ve kendilerini ifade etme biçimlerini de etkilemektedir. Kadınların kimliği de bu kendini algılama ve ifade etme süreci içinde şekillenir ve yazdıklarına yansır.[23]

Kadın yazarların kişiliklerine ve ruh hâllerine ilişkin değerlendirmelerin çeşitlili-

ği, kadınların kendilerine dair algılarını belirleyen şizofren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Showalter'ın Ludlow ve Gilbert'tan aktardığı gibi, kadın yazar ya da "*hanım romancı*"nın, "*...parmakları yarısına kadar mürekkebe batmış, kirli şallı, dağınık saçlı bir yaratık*", "*...hiçbir zaman yokluğu hissedilmeyecek eşsiz bir anomali*" ya da "*çocuksuz...bir sinir hastası*" kılıklarından hangisine bürüneceği zaman içinde değişmiştir. Yine Showalter'ın Heilburn'den aktardığı şu alıntı dikkat çekicidir:

Unutmayalım ki büyük kadın yazarların çoğu hiç evlenmemiştir, evliyken yazanlar ise bunu fedakar kocalar tarafından korunan huzur dolu krallıklarda başarabilmişlerdir. Çok azının çocuğu vardır. [24]

Oysa Ursula Le Guin, yazmak ve annelik pratiği arasındaki dışlayıcı/öteleyici ilişkiye değindiği denemesinde, kadınların anneliği tercih ettikleri takdirde yazarlığı bir kenara itmeleri gerektiği, tersine yazarlığı tercih ediyorlarsa asla çocuk doğurmamaları gerektiği şeklinde ifade edilebilecek "ya kitap ya bebek" öğretisini eleştirerek, kendisinin üç çocuk doğurup, yirmi kitap yazarak bu öğretiye açıkça karşı çıktığını söyler.[25] Yazar olmak için gerekli tek şey bir kalem ve bir miktar kağıttır. Le Guin, Harriet Beecher Stowe'un ünlü romanı *Tom Amcanın Kulübesi*'nin büyük bölümünü mutfak masasında yazdığını söylediğinde, bir yandan bir kadın yazar için koşulların uygunsuzluğunun altını çizerken, diğer yandan da ne çocuk sahibi olmanın, ne mutfak masasında yazma zorunluluğunun yazar olmayı engelleyemeyeceğini göstermektedir. Başka bir zorluk vardır ki tüm maddi engellerin önüne geçebilmektedir: Hayal gücü, yani yazmak için gerekli yegane şey, daldığı derinliklerden aklın misinasına takılarak su yüzüne çıkartılmadan muhafaza edilmek zorundadır. Bir kadın yazar için asıl zor olan da budur. Aklın egemenliğiyle hayal gücünün yaratıcılığı arasında kalan kadın yazarı, Virginia Woolf, balıkçı kız imgesiyle özdeşleştirir. Derin bir gölün kenarında, suya sallandırdığı oltasıyla hayallere dalan balıkçı/kadın yazar tam gölün derinliklerinde en büyük balığın saklandığı karanlıkları ararken –ki bu süreç kadının bedeni ve tutkuları hakkında, erkekler tarafından hoş karşılanmayacak konularda düşünmesine karşılık gelmektedir- tutkularından söz eden bir kadın hakkında erkeklerin ne söyleyeceklerini düşünerek girdiği trans hâlinden çıkar ve aklın egemenliğine boyun eğer.[26] Woolf'a göre bu durum, erkek yazarlara oranla kadın yazarların daha sık yaşadığı bir durumdur ve kadınların yaratacılığına maddi imkânsızlıklardan daha çok ket vuran bir süreçtir.

Kadın yazar olmak, erkek egemen toplumun önyargılarının ve erkek yazın geleneğinin sınırları dahilinde hareket etme zorunluluğunu beraberinde getirir çoğu zaman. Feminist edebiyat eleştirisi, bu önyargı ve hakimiyete içeriden bir tehdit oluşturarak, yazın geleneğinin erkek merkezliliğine meydan okumuştur. Bu meydan okuma, bazen kadınların yazdıklarında belirgin biçimde kadınlara özgü konuların neler olduğuyla ilgilenmek, bazen kadınların gerek kendilerini gerekse dış dünyayı algılamalarında ve değerlendirmelerinde kadınlara özgü bir tecrübenin ya da öznelliğin olduğunu göstermek, bazen de kadınların kendilerine mahsus ayrı bir söylem ve yazın biçimi olduğunu ispat etme çabasında görünürleşmiştir.[27] Elaine Showalter'ın "*...kadın edebiyatının analizi için dişil bir çerçeve inşa etmek, erkek modellerini ve teorilerini uyarlamak-*

tansa, kadınlık tecrübesinin ele alınması üzerinden yeni modeller geliştirmek" şeklinde tanımladığı "*gynocritics*" yani kadın eleştirisi, böyle bir çabadır. Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri içinde kadın yazarları ele alan bu yaklaşım –gynocritics- kadınları erkek yazın geleneğinin sınırları içine hapsolmaktan kurtaracak, kadın kültürünün yeni yeni görünür kılınan dünyasına odaklanacaktır.[28] Bu çaba 1970'ler boyunca Patricia Spacks'ın *Female Imagination* (1975), Ellen Moers'in *Literary Women* (1976), Showalter'ın *A Literature of Their Own* (1977) ile birlikte Gilbert ve Gubar'ın *Madwoman in the Attic* (1979) çalışmalarıyla devam etmiştir.[29]

Kadın eleştirisi, "*her türlü yazının cinsiyete ilişkin izler taşıdığını"* varsaymaktadır.[30] Her yazar, kadın ya da erkek, kendi cinsiyetlerinin bedenleri ve bilinçleri üzerine kazıdığı tecrübeyi dile getirirler. Bu açıdan, tamamen politik ve polemiğe dayalı bir tarzı olan feminist eleştiriden ayrılan kadın eleştirisi, kendine dönük ve tecrübeye dayalı bir analiz biçimi ortaya koyar. Tam bu noktada Carolyn Heilburn ve *Signs* dergisinin editörü Catharine Stimpson arasında geçen bir diyalog zihin açıcı olabilir.

Carolyn Heilburn ve Catharine Stimpson diyaloglarında, feminist eleştiri içinde, aslında birbirini tamamlayan iki farklı yaklaşımdan bahsederler. Stimpson, kendi tabiriyle bir metinsel arkeolojiye girişirken, edebî metinlerde "yokluğun varlığıyla", yani boşluklarla, deliklerle, olması beklenenin kayıp olduğu noktalarla, kadın temsilinin gerçekleşmediği ya da eksik gerçekleştiği yerlerle ilgilenmektedir. Bu kayıp noktalar adet kanaması, doğum ya da kadın şiddeti gibi olaylardır ve bunlara edebiyatta pek rastlanmaz. İkinci olarak Stimpson, edebiyatın tüm dünyasal faaliyetleri erkekleştirmesini eleştirir. Örneğin, bir kadında agresif ve egosentrik olarak nitelendirilen bir davranış, erkekte özgürlük ve benlik arayışı olarak görülebilmektedir. Heilburn ise hayali dünya ile, kadın yaratısı ile ilgilenmektedir. Stimpson'ın "*geçmişin günahları ve hatalarını*" aradığı noktada, Heilburn hayalgücünün izini sürmekte, erkekleşen toplumun görmemizi engellediği şeyleri görmeyi arzulamaktadır.[31] Stimpson daha çok feminist eleştiriye denk düşen bir yaklaşımla konuşurken, Heilburn kadın eleştirisi perspektifinden hareket etmektedir.

Heilburn'ün de savunduğu gibi, kadınların hayalgücünü takip etmek ya da Virginia Woolf'un balıkçı kadın'ı gibi misinamızı gölün derinliklerden çıkarmadan hayalgücümüzün gittiği yere kadar onu takip etmek, kadın yazını ve dili açısından erkek yazınından çok farklı tecrübe olanakları yaratmaktadır. Yeni bir kadın söyleminin imkânlarını araştıran bu yaklaşım, en çok postyapısalcı Fransız feminist kuramcıların yapıtlarında görünürleşmektedir.

Postyapısalcı Fransız Feminizmi ve Yeni Bir Kadın Dilinin İmkânları

Hakim edebî kanon içinde bir kadın yazını geleneğinin izini sürmek, aslında kadın yazınının erkek yazınından farklı özellikler taşıdığını iddia etmek anlamına gelmektedir. Peki bu farklılık nereden kaynaklanmaktadır? Eğer cinsiyetten kaynaklanan baskı ve iktidar mekanizmalarının biyolojik değil toplumsal bir kurgu olduğunu söylüyorsak, farklı bir kadın dili/söylemi ihtimalinden bahsetmek, biyolojik özellik-

lerimize yeniden referans verme manasında özcülüğün (essentialism) bir başka veçhesini oluşturmayacak mıdır?

Yazar olarak kadına yönelik yaklaşım altında değerlendirilebilecek postyapısalcı Fransız feministleri[32], kadın yazınının farklılığını Lacan ve Derrida'dan yola çıkarak anlamaya çalışırlar. Lacan'ın Freud'dan ve Saussure'ün yapısalcı-dilbiliminden etkilenen psikanalitik yaklaşımında cinsellik ve bilinçaltı, sembolik düzen yani dil içinde öznenin kuruluşunun bir sonucu olarak oluşmuştur. Fallus, bu düzenin –babanın yasasıyla yönetilen toplumsal alanın- temel gösterenidir.[33] Lacan'a göre kadınlık fallusla her zaman belirsiz bir ilişki içinde –aslında Freudçu anlamda bir kıskançlık ilişkisi içinde- olmuştur ve bu yüzden de kadınlık, fallus referans alınarak, bir "eksik"[34] olarak tanımlanır. Lacan'ın eksik teorisi feminist çevrelerce eleştirilmekle birlikte Brooks'un Grosz'dan aktardığı gibi, pek çok feminist de Lacan'ın aslında patriarkal toplumsallaşmanın analizini yaparak, hakim logosentrik-fallosentrik bilgi ve söylemin eleştirisini yaptığını düşünmektedir.[35]

Fallosentrizm, karşıt ikilikler şeklinde işleyen bir sistemdir. Bu sistem içinde penis (fallus)/vajina ikiliği, kadın cinselliği/"eksik"liği karşısında penis'i avantajlı konuma sokan bir ikiliktir.[36] Kadının "eksik"liği, yapıbozumuna uğratıldığında, aslında bir fazlanın, bir "artı"nın da işaretidir. Fransız feminist kuramcıları ilgilendiren de bu "artı"dır. Cixous ve Irigaray, "eksik" düşüncesini "fazla"ya dönüştürerek, fallosentrik dil sistemine içkin bu ikiliğe meydan okurlar. Erkeklerin dünyayı nesneleştirerek kadınlar dahil herşey ve herkes adına konuşmak için kullandıkları araçlardan biri olan simgesel söylemin[37] içine kaymayacak bir kadın dilinin olabilirliğini araştırırlar. Cixous ve Irigaray'a göre, ikili karşıtlıklarla inşa edilmiş Batı kültürünün fallo(go)sentrik yapısı, kadın bedenini ve kadın cinsel hazzını dışlar, onun Sembolik düzen içinde temsilini imkânsız kılar.

Özne konumu almak, Sembolik düzen içinde konumlanmak demekse, o zaman kadınların fallo(go)sentrik sistem dışında yazmaları mümkün müdür? Bir kadın, kadın olarak yazabilir mi? Yazmak ancak Sembolik düzen içinden mümkünse, o zaman bu, her zaman bir erkek olarak yazmak ve konuşmak anlamına mı gelmez mi? Mevcut dil yapısı fallosentrik ise ve anlam ancak fallus sayesinde kurulabiliyorsa, o zaman dili kullanan herkes otomatik olarak kadını dışlayan bir yapı içinde "erkek" konumu alıyor demektir. Fakat Cixous'a göre, Sembolik olanın fallusla olan ilişkisi sebebiyle, kadınlar erkeklere nazaran "merkez"den daha uzakta, Sembolik düzenin sınırlarına daha yakındırlar. Bu yüzden de erkekler kadar sabit/statik olamazlar. Kadınlar, simgesel/hayali (imaginary) olana, imge ve fantazilere daha yakın, sabit ve değişmez anlam kuruluşlarına daha uzaktırlar. Dilleri daha akışkan ve erkeklere göre daha değişkendir. "l'écriture féminine", *kadın yazını*, [38] Cixous'a göre sadece ve sadece şiirle mümkün olabilir. Roman, sabit dilin sınırları içinden konuşan ve temsil üzerinden ilerleyen, sabit anlamlar yaratmaya çalışan bir dil kullanırken; şiir dili serbest bırakır. İmgesel akışkanlık ve anlamın sabitlenemezliği, şiiri bilinçdışına yani bastırılmış olana yaklaş-

tırarak, konuşma ve metin arasındaki farkı da silikleştirir. Sadece konuşma ve metin arasında değil, düzen ve kaos, anlam ve anlamsızlık arasındaki ayrımlar da flulaşır. Konuşma-yazı (speech-text), içsel olarak yapıbozumcu olan bir dilin imkânlarını sunar.[39] Kadının farklılığının ortaya çıktığı yer olarak beden ve kadın cinselliği ise, otantik, yıkıcı, baskı altına alınmamış kadınsı imgelemin kaynağı olarak ortaya çıkar.[40] Cixous, kadınların kendilerini yazabilmeleri için öncelikle kadın-merkezli bir cinsellik için çaba sarfetmeleri gerektiğini söyler. Eğer erkekler "penis"le yazıyorlarsa[41], kadınlar yazabilmek için arzularının yerini keşfetmek zorundadırlar. Cixous'un kullandığı "beyaz mürekkep" metaforu, yani *anne sütüyle yazı*, Sembolik düzenin dışına itilen pre-oedipal anne bedeniyle yeniden bütünleşmenin bir simgesi olmakla birlikte, fallo(go)sentrik düzene alternatif olarak kadın yazınının kaynağına işaret eder.

Cixous'la benzer şekilde Kristeva da, içinde çoklu anlamların kurulabileceği şiirsel bir dilin –jouissance'ın- Baba Yasasını yıkacak, yerinden edecek bir potansiyele sahip olan anne bedenine geri dönüşü gerçekleştirebileceğini söyler. Lacan'ın Sembolik düzenini eleştiren Kristeva'ya göre, dilin semiyotik karakteri yıkıcı bir potansiyele sahiptir ve bu potansiyel anne bedeniyle bağlantılı olduğundan, dilin içine bedeni tekrar taşıyacaktır.[42] Bu, kadın bedeninin dil içinde hayat kaynağı olarak yeniden kurulması anlamına gelecektir.

Erkek cinselliği ve bedeninden kaynaklanan bir dile karşı, kadın bedeninden ve cinselliğinden kaynaklanan alternatif bir dil/söylem/yazı öne sürmek, patriyarkanın erkek-merkezciliğine karşı kadını merkeze alan bir yaklaşımı savunmak demektir. Tarih boyunca dışlanmış, sömürülmüş, görmezden gelinmiş bir cinsiyet olarak kadınlar, birincisi sırf insan oldukları için erkeklerle ontolojik bir zemin paylaştıklarından erkeklerle benzerliklerini, ikincisi farklı bir cinsiyet olarak farklı tecrübelere sahip oldukları için erkeklerden farklılıklarını, onlara benzemezliklerini ilan etmekte alabildiğince özgürdürler. İnsanlık durumundan kaynaklanan bu aynılık ve aynı zamanda birbirine benzemezlik, tarih boyunca erkek norm (insan-hu"man") kabul edilerek bir yok sayma ve baskı vesilesi olarak işlemiştir. Ezilen bir cins olarak kadınların ezilmişliklerinin, normun erkek olmadığının farkına varmaları ve bu farkındalığı tüm topluma yaygınlaştırabilmeleri zaman içinde gerçekleşmiştir. Gerçekten uzun zaman alan bu bilinç bir kez ele geçirildikten sonra bir daha kolay kolay avuçlarımızdan kayamaz. Özgürlüğün tadına bakanlar bir daha köleliği kabullenemez. Öyleyse, diğer cinse hükmetmek ve ondan üstün olduğunu ispat etmek adına değil, bu kez erkek yerine kadını norm kabul ettirmek için değil; farklılıklarını ve tecrübelerini ifade etmek, farkedilmek, kabul edilmek adına kadınlar kendi dilleriyle, kendi bedenleriyle yazmak zorundalar. Çok yakın bir zamana kadar "erkek" olarak, erkek diliyle yazmalarına izin verilen kadınların artık kendi dilleriyle, sessiz ve gizli bir biçimde mırıldanarak değil, alenen ve yüksek sesle konuşmalarının, yazmalarının zamanı geldi. Zaman, kadınların zamanı...

"*...ben de seninle balık avlayabilir miyim şimdi?*"[43]

BİBLİYOGRAFYA

Abrams, M.H. (1996). "Feminist Eleştiri", *Kuram*, No.10, Ocak, ss.69-74.
Allen, Richard (1998). "Literature, Gender, Feminist Criticism", *A Handbook to Literary Research.* (ed.) S.Eliot ve W.R.Owens, London: Routledge, ss. 117-130.
Althusser, Louis (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (çev.) Yusuf Alp ve Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.
Beauvoir, Simone de (1962). *Kadın Nedir? -İkinci Cins*. (çev.) Orhan Suda, İstanbul: Düşün Yayınevi.
Berktay, Fatmagül (1993). "Writing and Reading Women's Autobiographies: What's Different?", *Kadın Araştırmaları Dergisi*, No.1, ss. 126-134.
Berktay, Fatmagül (1996). "Gendering the Writing Subject", *Kadın Araştırmaları Dergisi*, No.4, ss.113-120.
Brooks, Ann (1997). *Postfeminisms*. London ve New York: Routledge.
Butler, Judith (1989). "The Body Politics of Julia Kristeva", *Hypatia*, Vol.3, No.3, Kış, ss.104-118.
Donovan, Josephine (1997). *Feminist Teori.* (çev.) Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.
Fiske, John (1990). *Introduction to Communication Studies*. London ve New York: Routledge.
Friedan, Betty (1983). *The Feminine Mystique*. New York: Norton.
Guin, Ursula Le (1999). "Balıkçı Kadının Kızı", *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*. (ed.) Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, ss.92-117.
Gürbilek, Nurdan (1999). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.
Harmon, Brenda (1996). "Luce Irigaray", Ekim, http: //www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/Irigaray.html.
Heilburn, Carolyn ve Stimpson, Catharine (1975). "Theories of Feminist Criticism: A Dialogue", *Feminist Literary Criticism-Explorations in Theory*, (ed.) Josephine Donovan, The University Press of Kentucky, ss. 61-73.
Humm, Maggie (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (yay.haz.) Gönül Bakay, İstanbul: Say Yayınları.
Işık, Emre (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
Klages, Mary (2001). "Helene Cixous: The Laugh of the Medusa", University of Colorado, http: //www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html.
Marx, Karl ve Engels, Friedrich (1992). *Alman İdeolojisi*. (çev.) Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları.
Millett, Kate (1987). *Cinsel Politika*. (çev.) Seçkin Selvi, İstanbul: Payel Yayınevi.
Modleski, Tania (1995). "Günümüz Pembe Dizilerinde Geleceği Arama", *Kadın ve Popüler Kültür*, (ed.) Süleyman İrvan ve Mutlu Binark, Ankara: Ark Yayınları, ss.99-117.
Moran, Berna (1991a). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
Moran, Berna (1991b). "Feminist Eleştiri Kuramı-1", *Hürriyet Gösteri*, No.123, Şubat, ss.7-11.
Moran, Berna (1991c). "Feminist Eleştiri Kuramı-2", *Hürriyet Gösteri*, No.124, Mart, ss. 8-11.
Nord, Deborah Epstein (1999). "Commemorating Literary Women: Ellen Moers and Feminist Criticism After Twenty Years", *Signs*, Vol.24, No.3, Bahar, ss. 733-737.
Oğuzertem, Süha (1991). "İktidarı Öven Galip: Modernist Roman(s)ımızın Çerçevesi ve Ödipal Anlatının Sınırları", *Defter*, No.16, Nisan-Temmuz, ss. 126-151.
Oppermann, Serpil Tunç (1994). "Feminist Literary Criticism: Expanding the Canon as Regards the Novel", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, No.2, Aralık, http: //members.tripod.com/~warlight/OPPERMANN.html.
Scherr, Arthur (2002). "Friedrich Nietzsche, Virginia Woolf, and the Creative Artist: The Birth of Tragedy and a Room of One's Own", *The Midwest Quarterly*, No.43 (3), Bahar, ss. 257-273.
Showalter, Elaine (1995). "Edebiyatta Kadın Geleneği", *Kadın Araştırmalarında Yöntem*.

(ed.) Serpil Çakır ve Necla Akgökçe, İstanbul: Sel Yayıncılık.
Showalter, Elaine (1996). "Towards a Feminist Poetics", *Modern Literary Theory*. (ed.) Philip Rice ve Patricia Waugh, London: Arnold, ss.99-108.
Showalter, Elaine (1998). "Feminizm ve Yazın", *Kuram*, No.18, Eylül, ss.42-56.
Tekin, Latife (1990). *Buzdan Kılıçlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
Woolf, Virginia (1999). "Ev Meleği'ni Öldürmek", *Varlık*, No.1098, Mart, ss.3-5.

---

1 Latife Tekin, *Buzdan Kılıçlar*, İstanbul: Metis Yayınları, 1990, s.7.

2 Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s.38.

3 Julia Kristeva, *Maladies of the Soul*, 1995, s.207'den aktaran Emre Işık, *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları: İstanbul, 1998, s.39.

4 Maggie Humm, *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: Say Yayınları, 2002, ss. 21-22. Yazı üslubu ve cinsiyet ilişkisini otobiyografiler ekseninde ele alan Fatmagül Berktay da, kadın otobiyografilerinin erkek otobiyografilerinden farklılığını çözümlediği bir makalesinde, erkeklerin otobiyografilerinde kendilerini dünyayı ve dönemlerini yansıtan bir ayna olarak gördüklerini ve bu yüzden de yazma faaliyetinin kendisini bir toplumsal sorumluluk olarak kavradıklarını belirtir. Kadın yazarın ise ne insanlığı ne de dönemini yansıtma gibi bir iddiası yoktur. Kadınlar için hayatlarını yazmak sadece kendi tecrübelerine yabancı olan bir dünyaya varolduklarını göstermenin bir yoludur. Kadın otobiyografileri bu yüzden özel hayatın detaylarından, hayal kırıklıklarından bahseder. Mektup, günlük gibi otobiyografik biçemler, yazar eğer kadınsa, özelle kamusal, "kendi"yle "öteki" arasındaki müthiş gerilime dikkat çeker. Otobiyografi bu açıdan, kadınlar için, kendi seslerini duyurabilecekleri bir araç olarak işlev görür. Virginia Woolf da otobiyografiyi, bastırılmışların genre'ı olarak görmekte ve bu genre'ın patriyarkanın feminist eleştirisinin başlangıcını oluşturduğunu söylemektedir. Bkz. "Writing and Reading Women's Autobiographies: What's Different?", *Kadın Araştırmaları Dergisi*, No.1, 1993, ss. 127-130, 132. Richard Allen ise, İngiliz edebiyatı tarihinde şiirin, yüksek ustalık isteyen bir dil kullanımı gerektirdiği için erkek işi olarak görüldüğünden bahseder. Kadınlar için ise uygun olan daha gevşek bir yazım ve dille mümkün olabilen roman genre'ıdır. Bkz. "Literature, Gender, Feminist Criticism", *A Handbook to Literary Research*, (ed.) S.Eliot ve W.R.Owens, London: Routledge, 1998, s.118.

5 Maggie Humm, agy., ss. 22-23.

6 Örneğin, Süha Oğuzertem Orhan Pamuk'un ünlü romanı Kara Kitap'ı incelediği çalışmasında, Kara Kitap'ın "sadece adı var(olan)" kadın kahramanı Rüya'nın bu ikilik ekseninde kurgulandığını söyler. Kara Kitap, Ortaçağ yüksek kültürünün en önemli edebiyat ürünü olan romansın tüm özelliklerini taşımaktadır. Buna göre Kara Kitap ideolojik nitelikli bölünmelere ve Oedipal bir karmaşaya dayanmaktadır. Romansın dünyasının toplumsal, metafizik ve cinsiyetlerarası bölünmenin dünyası olduğunu söyleyen Oğuzertem, Kara Kitap'ın "olmayan kadın" kahramanı Rüya'nın, Oedipal anlatıda kadının sorunlu yerine paralel olarak ikili karşıtlığın aşağı kısmında konumlandırıldığını belirtir. Rüya entelektüel değil, anti-entelektüeldir; basit ve ucuz şeyler okur, dalgındır, herşeyi unutur, iradesizdir, "aşağı dünya"nın yani "hayat"ın kişileşmesidir. Yani Rüya, Batı metafiziğinin olumlu anlam yüklediği akıl, ruh, irade gibi özelliklere sahip değildir; tersine dünyevi olmak, kendini bedensel ve anlık olana terkediş gibi niteliklerle anılmayı hak eder. Bkz. "İktidarı Öven Galip: Modernist Roman(s)ımızın Çerçevesi ve Ödipal Anlatının Sınırları", *Defter*, No.16, Nisan-Temmuz 1991, ss. 128, 130, 135.

7 Maggie Humm, agy., s.18. Feminist eleştirinin ilk modern yapıtı sayılmasına rağmen Kendine Ait Bir Oda, özellikle postyapısalcı Fransız feminist kuramcıların savundukları bir yaklaşımın tam tersini sergilemektedir. Woolf, kendi çağdaşı şair ve romancıları değerlendirirken, yaratıcı bir yazarın dünyayı her iki cins için de anlamlı kılmak zorunda olduğunu söyler. Shakespeare bu açıdan tüm yazarların en iyisidir çünkü oyunlarında tam bir antrojini kendini göstermekte, hem erkek hem de kadın ruh hâline hitap etmektedir. Woolf'a göre, yazarken cinsiyetini gözönünde bulunduran bir yazar asla başarılı olamaz. Saf ve basit bir biçimde kadın ya da erkek olarak yazmak, tam bir felaket doğurur. Yazmaya niyetlenen bir kimse öncelikle kadınsı-erkek ya da erkeksi-kadın olmalıdır yani eserleri androjen olmalıdır. Bkz. Arthur Scherr, "Friedrich Nietzsche, Virginia Woolf, and the Creative Artist: The Birth of Tragedy and a Room of One's Own", *The Midwest Quarterly*, No.43 (3), Bahar 2002.

8 Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York: Norton, 1983. (Kadınlığın Gizemi, çev. Tahire Mertoğlu, e Yayınları, İstanbul)

9 Virginia Woolf, "Ev Meleği'ni Öldürmek" adlı denemesinde "Ev Meleği"ni şöyle tasfir eder: "Son derece sempatikti. Oldukça çekiciydi. Hiç bencil değildi. Aile yaşantısı gibi zor bir sanat alanında ba-

şarılıydı. Kendini her gün feda ediyordu. Eğer tavuk pişmişse derisini ve gerisini o yerdi; bir plan yapılacaksa, işe o koyulurdu –kısaca kendi kafası ya da kendine ait istekleri hiç yokmuş gibi duran, ama hep başkalarının kafalarını ve isteklerini anlamayı tercih eden bir yapıya sahipti. Hepsinden öte –bunu söylememe izin verin- saftı. Saflığının onun asıl güzelliği –kızaran yüzü, zarafeti- olduğu düşünülürdü." Bkz. "Ev Meleği'ni Öldürmek", *Varlık*, No.1098, Mart 1999, s.3. Elaine Showalter ise Victoria dönemi kadınını "...Mükemmel Hanımefendi, Evin Meleği, erkeğe memnuniyetle boyun eğen ancak kendi iç dünyasında saflığı ve dindarlığıyla güçlü, "ev"inin sınırları içinde kraliçe olan bir varlık..." olarak tanımlamaktadır. Bkz. "Edebiyatta Kadın Geleneği", *Kadın Araştırmalarında Yöntem*, (yay.haz.) Serpil Çakır ve Necla Akgökçe, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1995, s.171.

10 Simone de Beauvoir, *Kadın Nedir? –İkinci Cins*, çev. Orhan Suda, İstanbul: Düşün Yayınevi, 1962.

11 Kate Millett, *Cinsel Politika*, çev. Seçkin Selvi, İstanbul: Payel Yayınevi, 1987.

12 Cinsel Politika'nın ilk ve son bölümlerinde D.H.Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer ve Jean Genet'in eserlerindeki kadın sterotipleri ele alınarak, bu metinlerdeki cinsel hiyerarşi ve erkek egemenliği çözümlenir. Bkz. agy., ss.11-43 ve 366-515. Adı geçen yazarların romanlarında cinsel politikalar, üstünlük, güçlülük ve iktidar bağlamında erkeğin kadını ezmesini, onu kendi cinsel dürtülerini bastırmak için kullanabileceği bir cinsel nesne olarak görmesini meşrulaştırıcı bir misyona sahiptir. Miller ve Mailer'ın romanlarında erkeklik, kadınların altedilmesi üzerinden tanımlanır. Bu altediş, genellikle cinsel ilişki yoluyla olur. Kadının ırzına geçilir, tecavüzden kadının mazoşistçe bir zevk aldığı kurgulanır, erkeklerin erkekliği "efendi olmak"la özdeşleştirilir. Erkeklerin çelikleşmiş iradesi ve kendine güvenine karşı; kadınların zavallılığı, bağımlılığı vurgulanır hep. Güçsüz ve boyun eğen, oldukça da akılsız bir "dişi" üzerindeki erkek egemenliğinin kanıtlanmasından ibarettir romanların konusu. Ancak Genet, eşcinsel ilişkilerdeki güç ilişkisini inceleyen, cinsel hiyerarşilerin diğer tüm eşitsizlik biçimlerinden daha keskin olduğunu vurgulayan tarafıyla, cinsel politikaları sert biçimde eleştiren yapıtlarıyla diğerlerinden farklı bir konuma sahiptir.

13 Serpil Tunç Oppermann, "Feminist Literary Criticism: Expanding the Canon as Regards the Novel", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, No.2, Aralık 1994, http: //members.tripod.com/~warlight/OPPERMANN.html.

14 Maggie Humm, agy., s.30.

15 Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", *Modern Literary Theory*. (ed.) P.Rice ve P.Waugh, London: Arnold, 1996, s.99. Ayrıca bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1991a, s.229 ve "Feminist Eleştiri Kuramı", *Hürriyet Gösteri*, Şubat 1991b, No.123, s.7.

16 agm., s.99.

17 Berna Moran, agy., 1991a, s.231-232.

18 Örneğin Tania Modleski, pembe dizileri analiz ettiği çalışmasında, pembe dizilerin izleyicisinin, kendine ait istemleri ve hakları olmayan bir ideal anne olarak kurulduğunu iddia eder. Pembe dizilerin pek çoğunda "evdeki melek" imgesine uygun şekilde temel işlevi sempatik olmak ve başkalarının hatalarını gizlemek olan iyi annenin karşısında, çocuklarının yaşamına müdahelelerde bulunan, onların evliliklerini bozmaya çalışan, çocuklarını kendi arzuları için kullanan kötü bir anne karakteri de vardır. Bkz. "Günümüz Pembe Dizilerinde Geleceği Arama", *Kadın ve Popüler Kültür*, (der.ve çev.) Süleyman İrvan ve Mutlu Binark, Ankara: Ark Yayınları, 1995, ss.104-108.

19 Çağırmak/adlandırmak: Interpellating/hailing. Louis Althusser, her ideolojinin işlevi, somut bireyleri özne hâline getirmektir der. İdeoloji bireyleri özne olarak çağırır/adlandırır. Althusser'e göre bireyin özne olarak kuruluşu, bu çağırılma yoluyla gerçekleşir. Bkz. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, ss. 62-65. John Fiske, topuklu ayakkabı giyen bir kadını örnek olarak ele alır. Topuklu ayakkabı giymenin, kadını patriyarkal bir özne olarak çağırdığını söyler. Yani kadın o ayakkabıları giymekle kendini toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde ikincil bir konuma layık görmektedir. Böylece kendini erkek bakışı için cinsel-feminen bir imaj olarak kurmaktadır. Bkz. *Introduction to Communication Studies*, London ve New York: Routledge, 1990, s.175.

20 Elaine Showalter, agm., 1996, ss.101-102.

21 Karl Marx ve Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, çev. Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları, 1992, s.43.

22 Simone de Beauvoir, agy., s.9.

23 Fatmagül Berktay, "Gendering the Writing Subject", *Kadın Araştırmaları Dergisi*, No.4, 1996, s.114.

24 Carolyn Heilburn, *Mrs. Stevens Hears the Mermaids Singing*, New York, 1974'ten aktaran Elaine Showalter, agm., 1995, s.167.

25 Ursula Le Guin, "Balıkça Kadının Kızı", *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s. 105 ve 113.

[26] Virginia Woolf, agm., s.4-5. Batı düşüncesinde Kartezyen ikili karşıtlıklar şeklinde kurulan anlam, dile içkin bir değerler hiyerarşisi yaratır. Woolf'un denemesinde de balıkçı kız hayallere daldığında, onu kendisine getiren ve tekrar akl-ı selimin yoluna sokan, akıl ile duygu arasında kurulan ikiliğin, akıl ve akılla özdeşleştirilen erkek lehine işlemesinden kaynaklanmaktadır. Kadın yazarların kendilerine ait olmayan, fallosentrik bir dil aracılığıyla yazmalarının önüne geçmek, aklın hakimiyetine girmeden hayalgüçlerini serbest bırakarak yazmalarının önünü açmak, ancak alternatif bir kadın söylemi/dili geliştirmekle mümkün olabilir ki ileride bahsedeceğimiz Fransız feministlerinin temel amaçları budur.

[27] M.H.Abrams, "Feminist Eleştiri", *Kuram*, No.10, Ocak 1996, s.71-72.

[28] Elaine Showalter, agm., 1996, s.102. Elbette yekpare bir kadın kültüründen bahsetmek de mümkün değildir. Toplumsal cinsiyetin anlamı tarihsel, ulusal, ırksal, vb. pekçok farklı çerçeve içinde farklı anlamlar kazanır. Bu farklı çerçeveler içinde biçimlenen toplumsal cinsiyet, kadınlık tecrübesini de farklı biçimlerde etkileyecek, kadınların paylaştığı ortak zeminin –biyolojinin- dışında farklı yaşam tecrübelerine imkân verecektir. Özellikle Amerika'da Afro-Amerikan feminist eleştirinin üzerinde durduğu bir konu olan "farklılık", tüm kadınları kucaklayan tekil bir kadınlık söylemine karşı çıkar. Modernliğin aynılık, homojenlik ve eşitlik üzerine yaptığı vurguya karşı, postmodernliğin farklılık, ötekilik ve heterojenlik vurgusunun bir uzantısı olarak da değerlendirilebilecek "farklılık" tartışmasının diğer ucunun özcülüğe (essentialism) varması ise bir başka tehlikeye işaret etmektedir: Farklılıkların mutlaklaştırılarak ortak bir kadın politikası geliştirilmesinin önünün kapanması. Diğer yandan ortak politika adına siyah feminizmin, lezbiyen feminist eleştirinin ya da üçüncü dünya feminist eleştirisinin göz ardı edilmesi anlamına gelecek homojen-tekil bir kadın söylemi de, bizzat feminist teorinin eleştirdiği logosentrik, fallosentrik ve etnosentrik Batı metafiziğinin konumuna düşmek anlamına gelecektir.

[29] Deborah Epstein Nord, "Commemorating Literary Women: Ellen Moers and Feminist Criticism After Twenty Years", *Signs*, Vol.24, No.3, Bahar, 1999, s. 734.

[30] Elaine Showalter, "Feminizm ve Yazın", *Kuram*, No.18, Eylül 1998, s.50.

[31] Carolyn Heilburn ve Catharine Stimpson, "Theories of Feminist Criticism: A Dialogue", *Feminist Literary Criticism-Explorations in Theory*, (ed.) Josephine Donovan, The University Press of Kentucky, 1975, ss. 62-64.

[32] Anglo-Amerikan akademik çevrelerde Cixous, Irigaray ve Kristeva, Fransız feministleri olarak anılırlar. Hâlbuki Fransız feminizminin sadece bu üç isimle sınırlandırılması bir bakıma diğer Fransız feministleri –Christine Delphy, Elisabeth Badinter, Benoite Grould vs.- görmezden gelmek demektir. Mary Klages'in dikkat çektiği bu nokta, "ötekileştirme" pratiklerine karşı olan feminizm açısından önemli bir itirazdır. Klages, bu üç ismin "postyapısalcı teorik feministler" olarak anılmasını önermektedir. (Bkz. "Helene Cixous: The Laugh of the Medusa", 2001, University of Colorado, http: //www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html.) Biz, bu çalışmada "postyapısalcı Fransız feminizmi"ni kullanmayı uygun bulduk.

[33] Ann Brooks, *Postfeminisms*, London ve New York: Routledge, 1997, s.71.

[34] Lacan'a göre kimlik oluşumu süreci üç aşamada gerçekleşmektedir: Pre-oedipal evre, ayna evresi ve oedipal evre. Kız çocuğunda "eksik" duygusunun oluşması bu aşamalardan "ayna evresi"nde gerçekleşir. Ayna evresinde bebek, annesinin kucağında aynadaki görüntüsüyle karşılaşır ve kendi imgesiyle annesinin imgesi arasındaki farkın ayrımına vararak aynadaki görüntüsünün kendisi olduğunu farkeder. Bu, bebeğin sembolik düzene adım atacağı, kendini "öteki"nin yansıması yoluyla "ben" olarak tanımlayacağı bir aşamadır. Bu tanımlama ve kimliklenme aşamasında, Lacan, kız çocuğunun ayna karşısında fallusun yokluğunu, dolayısıyla "eksikliği" farkederek söylem düzeninin (ataerkil düzenin-dilin) içinde yerini alamadığını söyler (Bkz. Emre Işık, agy., s. 73-74, Josephine Donovan, *Feminist Teori*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, s. 213-215, Berna Moran, "Feminist Eleştiri Kuramı-2", *Hürriyet Gösteri*, No.124, Mart, 1991c, s.10 ve Ann Brooks, agy., s. 71-72). Lacan'a göre Baba Yasası tüm dilsel göstergeleri sembolik olarak yapılandırır ve kendini evrensel olarak dayatır. Bu Yasa sayesinde, yani temel libidinal dürtülerin –çocuğun annenin bedenine bağımlılığının- bastırılması yoluyla, anlamlı bir dil ve deneyim mümkün olur. Bu bastırma sonucu "özne"oluşur ve özne bizzat kendisi bu baskıcı Yasanın taşıyıcısı hâline gelir. (Bkz. Judith Butler, "The Body Politics of Julia Kristeva", *Hypatia*, Vol.3, No.3, Kış 1989, s.104).

[35] E.Grosz, "Contemporary Theories of Power and Subjectivity", Feminist Knowledge: Critique and Construct, (ed.) S.Gunew, London: Routledge, 1990'dan aktaran Ann Brooks, agy., s.73.

[36] Freud'un paradigmasında kadın cinselliği her zaman erkek cinselliğiyle ilişkili olarak ve onun karşıtı şeklinde tanımlanmıştır. Yani kadın cinselliği varolmak için erkek cinselliğine muhtaçtır ve buna

ilaveten biyolojik yeniden-üretimle kodlanarak sınırlanmıştır. Dolayısıyla kadının arzusu ve hazzı da biyolojik yeniden-üretimle sınırlıdır. Irigaray, bu fallosentrik algılayışta erkek cinsel organının görünürlüğünün altını çizer. Erkek cinsel organı olarak penis görünürdür (visible) fakat kadın cinsel organı görünmez, dolayısıyla "hiç"tir. İkili kurguda penisin üstünlüğü de bu görünürlüğe dayanmaktadır. (Bkz. Brenda Harmon, "Luce Irigaray", http: //www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/Irigaray.html, Ekim 1996).

[37] Elaine Showalter, agm., 1998, s. 46.

[38] Maggie Humm, agy., s.48. İngilizcede "feminine writing".

[39] Mary Klages, agm.

[40] Josephine Donovan, agy., s.219.

[41] Klages, makalesinin başında Sandra Gilbert ile Cixous ve Irigaray arasında nasıl bir fark olduğuna değinirken, Gilbert'ın "Literary Paternity" adlı makalesinde edebiyat tarihi incelendiğinde, erkek yazarların pek çoğunun yaratıcı kapasitesinin bizzat bedensel donanımlarına, erkek olmalarına bağlandığını söylediğini aktarır. Gilbert'a göre erkekler metaforik bir penis'le yazmaktadırlar. İngilizce "kalem" anlamına gelen "pen" ile "penis" arasındaki benzerlik, erkeğin kültürel alandaki yaratıcılığının kaynağına önemli bir göndermede bulunmaktadır. Batı kültüründeki benzer metaforlar aslında yazma süreciyle ilgili düşüncelerimizi şekillendirmektedir. Cixous da kadınların arzularını keşfettikleri taktirde anne sütüyle, beyaz mürekkeple yazı yazabileceklerini söyler. (Bkz. agm.).

[42] Judith Butler, agm., s.105. Judith Butler makalesinde Kristeva'ya eleştirel bir gözle yaklaşarak, Kristeva'nın yücelttiği kadın bedeninin de aslında altetmek istediği Baba Yasası tarafından kurulduğunu söyler. Yani bastırılmış olan kadınlık, ontolojik olarak baskının kaynağı ve nesnesinden, Sembolik olanın kaçınılmaz hegemonyasından ayrı düşünülmek zorunda değildir. (Bkz. agm., s. 117).

[43] Ursula Le Guin, agm., s.117.

FATİH TEPEBAŞILI

METNE BAĞLI ELEŞTİRİ VE WOLFGANG KAYSER

60'lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan Gençlik Hareketlerine katılan öğrencilerin isteklerinin arasında bir tanesi çok dikkat çekiciydi. Genelde Sosyal Bilimlerle ilgili ama daha çok Germanistik (Alman Dili ve Edebiyatı) öğrenimi gören öğrenciler, kendi alanlarında kullanılan yöntemlere ilişkin eleştiriler yönelterek, kullanıla gelen yöntemin kaldırılmasını istemişlerdi. Nazi geçmişi ile özdeş gördükleri "immanente Methode" (Metne Bağlı Eleştiri Yöntemi), hem geçmişle bağıntısı nedeniyle hem de biçim ve işlev açısından sorgulayarak, bunun kaldırılmasını haykıracaklardır. Öğrenciler karşı çıktıkları bu yöntemi "burjuva yöntemi" olmakla suçlamışlardı (Aytaç 1999: 66).

Alımlama estetiğinin ünlü kuramcılarından Jauss, bu "burjuva yöntemini" Th. Kuhn'un getirdiği "paradigma" kavramı çerçevesine oturtur: Jauss'a göre Edebiyat Biliminin tarihsel süreçte şu dönemleri vardır. İlk paradigmayı Rönesansın kuralcı anlayışı, ikincisini 19.yüzyılda ulusal edebiyatların tarihsel açıdan araştırılması, üçüncüsünü Stilistik ve Metne Bağlı Eleştiri olmuştur. Jauss'a göre edebiyat sürecinin okurdan hareketle araştırılması ise dördüncü paradigmayı oluşturur (Rusterholz 1986: 354).

Eleştirilen ve karşı çıkılan bir yöntem olarak Metne Bağlı Eleştirinin kökenleri yüzyılın ilk çeyreğine kadar gider. Asıl olarak "Hermeneutik" (Yorumsamacılık) anlayışın içerisinde yer alır ve "Yorumsama Döngüsünü" yöntem olarak kullanır. Metne Bağlı Eleştirinin Rus Biçimciliği, Amerikan Yeni Eleştiri Kuramı (new criticism) ve felsefî açıdan Yorumsamacılıkla değişik seviyelerde bağlantısı kurulsa da böyle bir konuya girmeyeceğiz. Ancak dikkat çekmek istediğimiz konu, söz konusu eleştiri anlayışı, tek bir kişinin veya bazı kişilerin geliştirdiği, sabit sınırları olan bir eleştiri değildir. Konuyla ilgili olarak Alman Edebiyat Bilimi açısından değer taşıyan ve geriye doğru bakıldığında özellikle hatırda kalanlar Wolfgang Kayser ve Emil Staiger'dir. Söz konusu bu isimler yöntemle özdeşleşmişlerdir. Aralarında E. Laemmert, F. K Stanzel, B. v. Wiese, G. Müller, W. Emmrich, K. Hamburger, E. Auerbach ve L. Spitzer'in de yer aldığı araştırmacıların da adı ayrıca zikredilmelidir. Buna benzer farklı araştırmacıların çalışmaları, yöntemin imkân ve sınırlarını gösterirken, bunlardan bazıları ise değerini hâlâ korumaktadır (Bu isimlerin değişen katkıları için Hermand 1994: 127).

Neredeyse yarım yüzyıl geçmesine rağmen hâlâ böyle bir yöntemden bahsedilmesinin hiç kuşkusuz haklı nedenleri vardır. Bunlar arasında söz konusu yöntemin özellikle savaş sonrası dönemde değişik seviyelerde eğitim kurumlarında kazandığı yaygın kullanım ve genel anlamda Edebiyat Bilimine katkıları yer alır.

W. Kayser bu yönteme ilişkin düşüncelerini ve temel kavramlarını, 20'nin üzerinde baskısı yapılan "das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft" (Dilsel Sanat Eseri. Edebiyat Bilimine Giriş, İlk baskı 1948) adlı eserinde dünya edebiyatından aldığı örneklerle verir. Yabancı edebiyatlara karşı alınan bu tavır aslında

onun edebiyat anlayışının bir sonucudur ve "hümanist" bir yaklaşım söz konusudur.

Kayser söz konusu eserinde öncelikle Edebiyat Biliminin konusunu belirlemeye çalışır. Edebiyatın ne olduğuna ilişkin geçmişte kullanılan kıstasların (sözgelimi beyit) geçerli olmadığını düşünür. Kendisinin getirdiği öneri ise "Güzel Edebiyat" (Schöne Literatur) kavramıdır. Bu anlayış ise edebiyat kavramının dar anlamında yorumlanmasına dayanır. Kayser'e göre, bunu olası kılan iki temel unsur vardır (SK*, 14): Bu kavramlardan birincisi edebî dildir. Edebiyatta kullanılan dil ile edebiyat dışında kullanılan dil birbirlerinden kesin olarak ayrılırlar. İkincisi ise eserde ortaya çıkan ve her şeyi bütünlüğe ulaştıran dilin doku niteliğidir. Bu doku veya örgü sayesinde eserler kendilerine has bir organizma kurarlar.

Kayser, tarihsel bir olgu olan dil aracılığıyla yaratılan edebiyat eserlerinin dil yönüne o kadar odaklanır ki, değişik kültürlerde ortaya çıkan eserlerin bu açıdan bir farklılık gösteremeyeceklerine inanır (Benner 1998: 85). Çünkü benzer yasalar ve yapıları kullanırlar. Görünüşte biçime odaklanan bu anlayış aslında bir yanlışı içermektedir. Çünkü dil istese de istemese de tarihselliği gerektirir. Bu yaklaşım (sözgelimi edebî türleri) tarihin, dolayısıyla kültürlerin dışına itmektedir, hâlbuki edebî türleri, bile zaman zaman farklı yorumlanmıştır.

Her eserin yukarıda söz konusu edilen iki unsuru sağlayamaması Kayser'in edebiyat anlayışına "seçkinci" bir özellik yükler. Edebiyat eserinin, daha doğrusu bazı eserlerin bu şekilde kutsallaştırılmasını Heidegger'de de görürüz. Edebiyat kavramının dar anlamında yorumlanmasına odaklaşma, Metne Bağlı Yöntemin tartışılmaya daha doğrusu karşı çıkılmaya başlandığı döneme kadar devam eder. Bilindiği gibi tartışmaların sonucunda ise önceleri edebiyat kapsamında sayılmayan türler de edebiyat biliminin konusu hâline gelir. Dolayısıyla edebiyat kavramının sınırları oldukça genişler.

Metne Bağlı Eleştiri, Hermeneutik (Yorumsamacı) gelenekte yer alır. Yazdığı eserin başlığından ("die Kunst der Interpretation", Yorum Sanatı) anlaşılacağı üzere, yorumun kendisini de bir "sanat" sayan ve "duygu" kavramına büyük bir öncelik veren E. Staiger'in aksine, Kayser'in ilgisi tamamen biçimsel ve stilistik unsurlara yöneliktir. Ayrıca onun için önemli olan Heidegger'de olduğu gibi "hakikatin ortaya çıkması" değil, bunun eserlerde nasıl ve ne şekilde anlatıldığıdır.

Tarihselliği sağlayan unsurlar bir yana itildiği için tarihselci olmayan bir yöntemdir. Özellikle Alman Edebiyat Bilimcilerinin savaş öncesi ve savaş döneminde gösterdikleri Nazi yanlısı tutum daha doğrusu Edebiyat Biliminin bu uğurda kullanılmasının yol açtığı duygular burada etkilidir. Kayser'in yöntemi edebiyat bilimine dışarıdan herhangi bir sorumluluk yüklemeden, onu tamamıyla kendi alanının sınırları içerisinde bırakır. Eleştiriyi eser kapsamında bırakan bu tutumu daha iyi anlamak için Bogdal'dan yararlanabiliriz. Bogdal yöntemleri sorumluluk açısından sınıflandırarak, iki eleştiri cephesi veya tutumundan bahseder (1990: 22). Bunlardan ilki edebiyatı "kültürel bir değer" sayarak onda saygın bir yön görür. Sanat eserini mutlak otonomi konumuna oturtarak, sanatın hakikatini metinle özdeşleşen bir okuma ve yorumla elde etmeye çalışır. Eserlerin korunması ve kültürel değer olarak gelecek nesillere aktarımı temel amaçlardandır. Edebiyat dışı farklı disiplinlerden yararlanan

ikinci tutum ise eserleri yalnızca bir metin olarak görür. Diğer yaklaşımın aksine bu arada edebiyat kavramı geniş anlamda kullanılır. Edebî metinler neredeyse bir araca indirgenir. Bu metinler "toplumsal işlevlere" sahiptir. Metinler diğer metinlerle birlikte görülür. Teşhis eden tarzda okuma aracılığı ile bilimsel hakikatlerin belirlenmesi amaçlanır. Yapılar, kurallar ve işlevlerin betimlenmesi analiz ile elde edilmeye çalışılır. Sonuçta ise sistematik bir bilgi elde edilecektir

Bogdal'ın bahsettiği gruptan ilkini hiç kuşkusuz Metne Bağlı Eleştiri oluşturur. Burada edebiyat dışı unsurlar dikkate alınmaz. Yönteme adını veren "immanent" kavramı "metin içerisinde" veya "metne bağlı" kalmayı gerektirir. Daha da somut bir ifade ile, edebiyat "başka herhangi bir şeyin yansıması değildir, o bilakis kendi içinde kapalı dilsel bir dokudur. Buna göre araştırmanın en öncelikli amacı yaratmada etkili olan dilsel güçleri belirlemek, bunların ortak etkilerini kavramak ve münferit eserlerin bütünlüğünü kavranılır kılmak olmalıdır" (SK, 5).

Kayser'in anladığı anlamda eleştiri "değerlendirme" peşinde koşmaz. O eseri bütünlük içerisinde görerek, "bu bütünlüğün dokusunu kavramak ve anlaşılır kılmak ister". Bunun adı "yorumdur". Yorum, bir yandan anlamadır diğer yandan "işlevsel bir bütünlük oluşturan biçimsel bütünlüğün anlamaya dayalı kavranması ve sorgulanmasıdır. Yorum, biçim unsurlarını işlevsel bir bütünlüğe taşır." Yorum "bütünden" (bağlamdan) hareket eder ve "bütünlüğe" geri döner. Kayser bir şiir örneğine değinirken cümlenin, dönemin ve nihayet şiirin anlam dokusunun dikkate alınmasını ister. "Yorum tek bir biçim uğruna, biçimlendirmeye katılan bütün unsurları etkileri ve bunları bütünlükleri içerisinde kavramayı söz konusu eder. Dış biçim, tınlama, ritim, kelime, kelime hazinesi, dışsal figürler, cümle dizimi, olaylar, motifler, simgeler, idee ve içeriğe ilişkin figürler, yapı, perspektif, anlatım tarzı, atmosfer [...] ve biçimlendirmeye katkısı olan her şey. İsim, parataks, oxymoron gibi münferit biçimlerin kendiliklerinden bir başarı gösteremeyecekleri bu tür çalışma tarzının bilinen gerçeğidir, çünkü çalışma bunlara odaklanmaz. Yorum küçükten, basitten büyük olana, bütünlüğe yükselmez. Parçadan bütüne, bütünden parçaya durmadan gidip gelir" (Goette 1979: 75).

Kayser'in eleştiriden ne anladığı somut olarak "Dilsel Sanat Eseri" adlı eserinde kendini sergiler. Ona göre ilk yapılması gereken filolojik hazırlıklardır. Onun "filolojik koşul" (SK, 27) dediği bu hazırlıklar, genelde eski metinler için geçerlidir. Bunlar metnin ve yazarın belirlenmesi, eserin yazım tarihi ile ilgili sorunların giderilmesidir. Eleştirinin daha sonraki aşaması ise içerik, ritim, üslup, edebî tür gibi kavramlar yardımıyla yapılan yorumdur. Yorum duygular veya bazı kurallara göre değil, alan bilgisine dayanır. Dil, edebî tür, biçim ve yapılandırmaya ilişkin bilgiler konusunda eleştirmenin yeterliliği şarttır. Eleştiri kısaca "Neyin" "Nasıl" anlatıldığının öğrenilmesi peşinde koşar.

Metne bağlı eleştiri yönteminin olumsuz yanlarının başında, edebiyat eleştirisini, tarihsel, toplumsal sürecin dışına iterek, onun gerçek hayatla bağını koparması gelir. Her şey adeta "oksijen çadırında" yürütülür. Yöntemin edebiyat anlayışındaki seçici daha doğrusu seçkinci tutumu edebiyatın, şimdilerde çoktan aşılmış bulunan dar anlamda yorumlamasına dolayısıyla bazı tür eserleri dışlamasına neden olmuştur.

Petersen'in işaret ettiği başka önemli bir nokta ise, edebiyatın etkisinin göz ardı edilmesidir.(1981: 116). Bu etkinin sonuçlarının çok çabuk görülmeyeceği açıktır. Fakat edebiyatın okurlar üzerine belirli etkisi kesindir. Eleştirinin ve okumanın bütün dikkatini metne odaklaştırmak tartışmalı bir konumdur.

Az önce söylenenlerle çelişki sayılsa da bu arada önemli bir gerçeğin altı çizilmelidir. Metne Bağlı Eleştirinin bir başarısı olan bu duruma göre, edebî eserler ilginin odağını oluşturur. Eleştirmen önceliği metne vererek metinle ilgili soruları yanıtlamaya koyulur. Metne odaklanmanın beraberinde getirdiği gelişmeler artık yadsınmaz gerçekler hâline gelmiştir. Bugün genel anlamda kullanılan eleştiri kavramının içeriği ve edebiyat için kullanılan kavramlar varlıklarını çoğu zaman Metne Bağlı Eleştirinin yol açtığı gelişmelere borçludurlar.

Petersen'in işaret ettiği başka önemli olumlu husus ise bu eleştiri anlayışının eğitim sürecinde kullanılması için gösterdiği uyumdur (1981: 115). Öğrencilerin bu anlayışın temel kavramları çerçevesinde bazı konu ve ödevleri kendi başlarına yapabilmeleri mümkündür ve öğretmenlerin yardımı olmaksızın, eserlerdeki yapı ve sorunsalları açıklamaya, üslup incelemelerine girişebilirler (1981: 116).

Eleştiri türleri arasında bir sınıflandırma yapmak gerekirse Metne Bağlı Eleştiri türüne özellikle eğitim sürecinde belirli bir dönemde geçerli olmak üzere ayrıcılık tanımak gerekirdi. Çünkü edebiyat dediğimiz hakikatin dünyasına ancak bu sayede ulaşılabilir. Böyle bir durum bir sonuç değil, bir basamaktır. Eleştirilerde güdülen amaç hiç kuşkusuz yöntemi belirlemede temel etmen olmaktadır. Yöntemler belirli soruları aydınlatmaya yaramaktadır, dolayısıyla birbirleriyle çelişmekten ziyade birbirlerini tamamlamaktadırlar.

KAYNAKÇA

-Rusterholz P.: "Methoden der Textanalyse", H.L. Arnold, V. Sinemus (Hrsg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. I., Literaturwissenschaft. München 1986. (dtv)
-Aytaç G.: Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul 1999. (Papirüs).
-Bogdal K.M. (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Opladen 1990. (WV)
-Brenner P.J.: Das Problem der Interpretation. Tübingen 1998. (Niemeyer)
-Goette J. W.: Methoden der Literaturanalyse im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M..1979. (Disterweg)
-Petersen J. H: "Textinterpretation", D.Gutzen., N.Oellers, N., J.H.Petersen: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Berlin 1981.(E. Schmidt).
-Hermand J.: Die Geschichte der Germanistik. 1994. (rororo).
-Kayser W.: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern/ München 1963. (Francke)
-Klein A., Vogt J.: Methoden der Literaturwissenschaft. Opladen 1977. (WV)

* W. Kayser'in "das sprachliche Kunstwerk" eserinin adı, yapılan alıntılarda "SK" biçiminde kısaltılarak kullanılacaktır.

FATİH TEPEBAŞILI

VAROLUŞÇU ELEŞTİRİ: MARTİN HEIDEGGER'E GÖRE SANAT VE SANAT ESERİNİN KÖKENİ

"Varlık ve Zaman"ın ünlü yazarı Alman düşünür Martin Heidegger'in adı varoluş felsefesiyle özdeşleşmiştir. O, düşünce tarihinde, daha öncelerini hesaba katmazsak en azından Alman Romantizminin filozofları arasında yer alan Schleiermacher ve 20 yüzyılın başındaki etkili isimlerden Dilthey ve Gadamer'in de aralarında bulunduğu Hermeneutik (Yorumsamacılık) çizgide yer alan düşünürlerden biridir. Bunlar ve diğerlerinin de aralarında yer aldığı düşünürlerin ilgi noktası her zaman edebiyat değildi kuşkusuz. Dini metinlerden, hukuk metinlerine ve felsefe metinlerine kadar çeşitli metin türleri tartışmaların odak noktasında yer alırdı. Yorum ile edebiyatın yakın ilişkisi Brenner'e göre Dilthey aracılığı ile kurulmuştur (1998: 76).

Edebiyatta Franz Kafka, resimde Pablo Picasso'ya biçilen rolün bir benzerini Heidegger'in düşünce alanında oynadığı kabül edilir (Vietta 1989: 326). Tipik özelliği olarak, felsefe anlayışı açısından belirli çözümler önermeyen, daha çok "Düşünme-Yollarını" gösteren ve ayrıca kullandığı dilin zorluğu, düştüğü tekrarlar zikredilir (Vietta 1989: 326). Dil konusunda onun başka bir yönü ise, felsefî sistemini kurmak için ürettiği iki yüze yakın terimdir (Bozkurt 1992: 231). Bu yazının konusu üretilen ve yeniden tanımlanan kavramlardan bunlardan bazılarını irdelemek, başka bir ifadeyle Heidegger'in sanat felsefesinin temel kavramlarını açıklamaktır.

Heidegger sanat eserinin varlığı sorusunu bir "bilmece" (UK, 83) sayarak bu bilmeceyi "estetik gözlem" aracılığıyla görmeyi amaçlar. Yöntem olarak o ünlü hermeneutik "yorumlama döngüsü" parolasına sadık kalır. Amacı sanat eserinin varlığını irdelemeye çalışmaktır. Çıkış sorusu ise "sanat eserinin kökenidir". Konuyu 1935/36 yıllarında verdiği konferanslarda ele alır. Ancak konuşma metinleri daha sonra, "Sanat Eserinin Kökeni*" başlığı altında yayınlanır.

"Estetik düşünce tarihinde" sanat eserinin kökeni konusu başka bağlamlarda da ele alınmış, hatta Kagan (1982: 217) bunlardan bazılarını kısaca özetlenmiştir. Ancak söz konusu başka yaklaşımlar konumuz dışında kaldığı için, burada göz önünde bulundurulmamıştır.

Heidegger düşüncesinin merkezinde bireysel özne değil, varlığın kendisi bulunur. Ona göre "batının metafizik geleneği, varlığı bir çeşit objektif bir entite olarak görmesi ve bunu özneden tamamıyla ayırmasıdır". İnsan dünyaya fırlatılmıştır, yani o orada vardır, o dünyadadır. İnsanın geçmişe ve geleceğe doğru durumu belirsizdir. Belirli olan onun ölecek olmasıdır. Bu ölümlü varlık, başkalarıyla ve doğayla varlık yoluyla bağlantılıdır. Bitmeyen bir süreçte bu ilişkilerdir yaşamı yapılandıran. Dünya, insanın dışında değildir, dünyaya dışarıdan öylesine bir nesne gibi bakılmaz. İnsan ve yaşam onun içerisinde, onunla birlikte kurgulanır. Bu yüzden varoluş dünya

ile bir diyalogdur. Süregiden diyalog yeni tasarımlara hep açıktır. Tasarımlar varlığın yeni imkânlarını gösterir bizlere. Dolayısıyla insan kendisiyle bütünüyle özdeşleşemez, çünkü o kendisini sürekli yeniden tasarımlar (Eagleton 1983: 28).

Heidegger sanat eserinin kökeni sorusunu birbiriyle ilintili başka sorulara başvurarak aydınlatmak ister. Her soru başka bir soruya vesile olur. Ona göre köken kavramı "bir şeyin nereden ve ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu" anlamında kullanılır. Ve bir şeyin kökeni sorusunun aynı zamanda o şeyin özünün kaynağı sorusunu da içerdiğini düşünür (UK, 7).

Burada dikkat edilecek olursa, Heidegger ilgiyi tamamen sanat eserine çekmek ister. Sorunu veya soruyu aydınlatmak için kullanacağı unsur sanat eserinin kendisinden başka bir şey değildir. Çünkü eserler "her türlü siyasal, dinsel, ruhsal, toplumsal ve ekonomik ön koşulların dışında ve doğrudan doğruya kendi başına varolan (mutlak) doğruyu dile" getirirler (Sayın 1999: 38).

Bu durumda akla, Alman Edebiyat Biliminde temsilcileri R. Ingarden, E. Staiger ve W. Kayser olan metne bağlı, metinden hareket eden edebiyat kuramını getirir. Bilindiği gibi bunlar da edebiyat çözümlemelerinde eserle sınırlı kalmak isterler.

Köken ile ilgili açıklamalar sanat eserine aktarılırsa, sanat eseri, sanatçı ve sanat arasında var bulunan karşılıklı ilişkiye bizi götürür. Sanatçı ancak eser sayesinde, eser ancak sanatçı sayesinde, her ikisi de ancak ve ancak sanat sayesinde ortaya çıkar. Biri olmadan diğeri olmaz. Sanatçı eserin kökeni, eser de sanatçının kökeni olurken, sanat ise her ikisinin birden kökeni sayılır.

Bu noktada Heidegger'in meşgul eden sorular şunlardır: Sanat başlı başına köken midir? Evet ise, bu nasıl olur ve nereden olur. Sanat, eser ve sanatçıya köken olduğu için mi, bu ikisinden söz ediyoruz.

Böyle bir bağlamda sanat eserinin kökeni sorusu, ister istemez sanatın varlığı sorusuna dönüşür. Ona göre sanatın varlığı konusu da ancak "varoluş felsefesi" çerçevesinde ele alınabilir (Bozkurt 1992: 233). Varoluş felsefesi ve ilkeleri sanat felsefesine yol gösterici olur.

Heidegger kaynak olarak, yönteminin ışığında sanat eserini kullanır, çünkü sanatı hiç kuşkulanmadan arayıp bulacağımız yer buradadır. Ona göre sanat nedir sorusunun yanıtı ya seçilmiş bazı eserleri karşılaştırarak veya mevcut eserlerdeki nitelikleri yan yana getirerek belirlemeye çalışmak boşuna uğraştır. Böyle bir çabaya hiç girişmemek gerekir. Eserlerde bulunan sanatın gerçek özünü, ancak eserlere başvurarak, sorular sorarak, eserin ne ve nasıl olduğunu öğrenerek yanıtlayabiliriz (UK, 9).

Heidegger bu ve buna benzer soruları açığa çıkarmak için öncelikle nesne, araç ve eser ayrımını yapmaya bunların sınırlarını belirlemeye, kavramsal açıdan tartışmaya ve zaman zaman bunları kendi aralarında karşılaştırmaya koyulur. Unutulmamalı ki, bunlar yani nesne, araç ve eser varlığın (Sein) farklı biçimlerinde ortaya çıkan üç varolan (Seiendes) hâlidir.

Herhangi bir nesneyi kullandıkları için sanat eserlerinin de nesnel yönleri vardır, bir şekilde nesnelerle ilgilidirler. Sözgelimi resim tabloları da tüfekler gibi duvarlara

asılırlar veya paketlenerek bir yerden bir yere taşınırlar (UK, 9). Ancak önemli olan bir tablo karşısında durarak onların hazzına varanların sahip olduğu duygularla eserle yaklaşmaktır (UK, 10).

Heiddegger'e göre nesne ile sanat o kadar iç içedir ki, mimaride taştan olanın, heykeltraşlıkta ağacın, müzikte sesin, edebiyat eserinde dilin yerine bunun aksini söylememiz gerek. Yani taşa bürünmüş mimari sanatı, ağaca bürünmüş oyma sanatından bahsetmememiz gerek (UK, 10).

Fakat sanat eseri içerdiği bu nesnel niteliğin dışında başka bir şeydir. Ona göre sanatsal olanı da bu oluşturur (UK, 10). Gerçi sanat eseri üretilmiş bir nesnedir, fakat o nesneden başka bir şeydir. Eser bizi başka olan ile karşı karşıya getirir, o "allegori"yi açığa çıkarır. "Sanat eserinde üretilen nesne ile başka bir şey ortaya konur. Eser simgedir" (UK, 10).

Başka olanı ortaya çıkaran, onunla karşılaştırana sanat eserinde nesnel olan denilebilir. Hatta sanılabilir ki, nesnel olan sanat eserinin alt yapısını oluşturur, başka veya öz olanın bunun üzerine kurulduğu sanılır (UK, 10).

Gadamer'e göre bu anlayış Nicolai Hartmann'ın temsil ettiği anlayıştır. Hartmann sanat eserini bir nesne gibi görmüş, ancak bu nesne kendi nesneliğinin ötesinde başka anlamlara gönderimlerde bulunur, tıpkı bir simge, tıpkı bir allegori gibi (1988, 103). Gadamer'e göre Heidegger burada bir estetik dönüşüm gerçekleştirerek bu anlayışa karşı çıkar. Sanat eseri herhangi bir şeyin simgesi ve gönderimi olmayıp, yalnızca kendi kendisidir, kurduğu dünyadır.

Ancak nesnenin ne olduğu belirlendikten sonra sanat eserinin nesne olup olmadığı sorusunun yanıtlanabileceğini düşüncesinden hareketle Heidegger öncelikle bu soruyu sorar. Ona göre felsefe tarihinde nesne kavramı üç farklı şekilde yorumlandı. Söz konusu üç yorum yani nesneyi bir takım özelliklerin taşıyıcısı gören, ikinci olarak nesneyi sebebi olduğu bir takım duyguların birliği gören ve son olarak nesneyi biçimlenmiş malzeme sayan yorumlar zaman içinde birbirinin içine geçmişler (UK, 23). Hatta üçüncü yorumda bir yanlışlık bile söz konusu edilir. Buna göre nesneden bahsedilmek amaçlanırken, bilmeden araçtan bahsedilmektedir. Bu yüzden nesne biçimlenmiş malzeme diye görülür. Bu karışıklıktan dolayı nesne, eser ve araç arasındaki ayrım için söz konusu bu yorumları bir yana bırakmak gerekir.*

Heiddeger ilk kavram olan nesne konusunda, onu özellikle eserden hareketle belirlemek ister, nesneden esere ulaşmak istemez (UK, 34).

Gadamer, Heidegger'in nesneleri araçsallığı kaybolmuş araçlar olarak gördüğünü söyler (UK, 104). Nesnelerin bir amaca hizmet zorunluluğu kaybolmuştur. Onlar öylesine vardırlar.

Diğer yandan araç ise bir varlıktır. Aracın araç varlığı bulunmuştur. O kullanım amacıyla üretilmiştir, diğer bir deyişle amacı hizmet olan nesnelere araç denir. Araçsallığı onun hizmet özelliğine dayanır. Bir araç olarak örneğin ayakkabı kendi içinde çıplak nesne gibidir. Ama bir kaya parçası gibi kendi kendine olmamıştır. İnsan hem sanat eserini hem de aracı üretir. Yalnız sanat eseri kendinden mutlu hâliyle kendi

kendine olmuş olan ve hiçbir şeye zorlanılmamış nesneye benzer (UK, 21). Eseri bu niteliğiyle çıplak nesne kategorisine dahil edemeyiz.

Araç, nesnelliğinden dolayı yarı nesnedir, yarı sanat eseri de sayıla bilir, ancak yine de sonuncusu yadsınmalıdır. Çünkü araçta sanat eserine ait kendinden mutlu olma yönü eksiktir. İlle de söylemek gerekirse araç nesne ile eser arasında kendisine mahsus bir yerde durur (UK, 22).

Heidegger araca örnek olarak tarlada çalışan bir çiftçi kadının ayakkabılarını verir. Ayakkabı, çalıştığı esnada kadının zihnini ne kadar az meşgul ederse o kadar gerçektir. Kadın onu hissetmeye veya bakmaya zorlanmaz. Kadın ayakkabıyı basitçe ayağına giyer ve gider. Aracın araç varlığı böyle bir kullanım sürecinde en iyi biçimde karşımıza çıkar (UK, 27). Yoksa onu gözümüzde canlandırmaya çalışarak, orada öylesine kullanılmadan duran ayakkabılara bakarak aracın araç varlığını öğrenemeyiz. Konuyla ilgili olabilecek bilimsel bir analiz "ayrıştırarak işleyecektir; deriyle ilgili kimya ve genel ya da özel olarak ayakkabı tarihi konusundaki bulguları ne denli bitirici olursa olsun sonuç ölü bir soyutlama olacaktır. Praxis'den gelen bilgi, bu ayakkabıları giyenin sahip olduğu bilgi 'sein und zeit'da altı çizildiği üzere, paha biçilmezdir" (Steiner 1996: 141).

Üretim hakikatin işe koyulmasını amaçlamaz. Burada aracın tamamlanmış hâli, hizmet amacının içinde kaybolup gitmiştir. O hâlde aracın temel iki özelliğinden birisi onun hizmet özelliğinde yatar. Diğeri ise onun güvenilir olmasıdır (UK, 28). Aracın araç varlığı yani güvenirliliği nesneleri kendince kendi içinde toplar. Araçın hizmet niteliği bu güvenirliliğin sonucudur. O bunun içerisindedir, onsuz olamaz.

Örnekte söz konusu edilen çiftçi kadın aracın güvenirliliği sayesinde kendi dünyasının bilincindedir. "Dünya ve yeryüzü, bunlarla kendi tarzında olanlar için yalnızca oradadır, yani araçtadır". Ve araç yeryüzüne aittir (UK, 28).

Heidegger'in belirlemek istediği ikinci kavram eserdir. Bunun için van Gogh'un tablosuna ve C.F. Meyer'in "Çeşme" Şiirine başvurur. Ona göre varlığın hakikati bunlarda kendini sanat eserine koymuştur. Burada "koymak" eserde durdurmak anlamındadır. Bir varlık, örneğin bir çift ayakkabı eserde kendi varlığının aydınlığına bürünür. "Varoluşun varlığı kendi görünümünün sürekliliğine bürünür" (UK, 30). Sanat eserinin mahiyeti, varoluşun hakikatini işe koymasında, yani onu etkili kılmasında yatar. Eser mekân olarak bir dünyanın açılmasıdır, burada hakikatin nasıl var olduğu yani varlığını nasıl etkili kılındığı görülür.

Eserlerin görünüşte nesnesel yönleri vardır, yani nesne ile ilgileri olmalarıdır. Örneğin resimler tıpkı tüfek vs. gibi duvara asılır veya bir yerden bir yere nakledilebilirler (UK, 9)

Hakikat kendini buraya yani esere koymuştur. Varoluşun varlığında açılmış hakikatin gerçekleşmesi söz konusudur. Eserin gerçekliği eserde etkili olandan başka bir şeyle belirlenemez.

Eser estetik değerlerle donatılmış bir araç değildir. Sanat eserinin kaynağı ve kökeni sanattır. Sanat yalnızca sanat eserinde gerçektir ve o sanat eserinin salt kendi

içinde duruşudur.

Sanat eserinin önemli yönü, onun bir dünya kurması ve yeryüzü üretmesidir. Bunlar sanat eserinin eser varlığının iki temel özelliğidir. Her eser kendi içinde bir dünya açar ve bunu kalıcı kılar. Eser demek dünya kurmak demektir (UK, 42).

Burada dikkat edilmesi gereken dünya kavramıdır. Heidegger'e göre "dünya" mevcut sayıla bilir veya sayılamaz, bilinen veya bilinmeyen nesnelerin toplamı değildir. Dünya zihinde canlandırılmış, mevcutların özeti diye tasarlanmış bir çerçeve değildir. Dünya dünyalık yapar, algılanabilir ve kavranılabilir olandan daha fazla varlıksaldır. O kendisini açandır (UK, 40). Dünya bizim önümüzde duran veya bakılabilecek bir nesne değildir. Örneğin taş, bitki ve hayvanların dünyası yoktur, kısaca dünyasızıdırlar. Buna karşın insanın dünyası vardır, çünkü kişi varoluşunun açıklığında bulunur. Nesneler ancak dünya kendisini açtığında uzaklığa ve yakınlığa, yavaşlığa ve hıza kavuşur (UK, 40/41).

Dünya nesneyi yok etmez. Araç nesneyi hizmete koşar (UK, 42). Nesne hizmette yok olur. Buna karşın sanat eserinin kurduğu dünyada nesne yok olmaz. Nesne bütün ihtişamı ile yükselir. Dünya eserin malzemesinin ortaya çıktığı açıklığın mekânıdır.

Diğer yandan, Heidegger göre eserin kendini koyduğu ve ortaya çıkardığına yeryüzü denir. Yeryüzü özü yönüyle kendini kapatandır, o gizleyen olarak açığa çıkanda yatar. Eser kendini yeryüzüne koyarak yeryüzünü üretir, yeryüzünü yeryüzü kılar (UK, 43).

Yeryüzü "hiçbir şeye zorlanılmamış olan, zahmetsiz, yorulmasız olandır." (UK, 43). Tarihsel insan yurdunu dünyadaki yeryüzünün üzerine ve içine kurar (UK, 43). Yeryüzü kendini sürekli kapatan ve gizleyenin hiçbir şeye zorlanılmamış ortaya çıkışıdır. (UK, 45). "Aydınlanmamış varlık, Heidegger'e göre yeryüzüdür, topraktır. Aydınlanmış, biçim kazanmış ve güzelliğe sahip varlık ise dünyadır, evrendir" (Bozkurt 1992: 232).

Dünya kendi duruşunda, yeryüzünün üzerine çıkmaya çalışır. O kendisini açan olarak kapalı olana tahammül göstermez. Buna karşın yeryüzü gizleyen olarak dünyayı kendi içine katmaya ve orada tutmaya eğilimlidir (UK, 46).

Açıklık varlıkta gerçekleşir. Dünya ve yeryüzü açıklığa aittir. Dünya açıklığa denk gelen açık olan, yeryüzü ise kapalılığa denk gelen kapalılık değildir. Yeryüzü kendisini kapayan olarak doğan bir şeydir. Dünya ve yeryüzünün sahip oldukları nitelikler yönünden farklılık içinde bulunmaları onları çatışmaya sürükler, onlar çatışırlar. Steiner bu çatışma kavramını Herakit'ten türetildiğini düşünür (1996: 143).

Heidegger'e göre dünya ile yeryüzünün karşı karşıyalığı bir çatışmadır. Sanat eseri dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmadan doğar. Yeryüzü gizleyen, dünya açığa çıkarandır. Mücadele eseri baştan sona takip eden bir süreçtir. Eser çatışmayı bitirmez bilakis onu sürekli kılar, eserin birliği bu çatışmada yatar. Kendi içinde sakin eser, sakinliğini kendi özündeki çatışmanın içselliğinden alır (UK, 47).

Çatışmada tarafların kendine ait varlıkları yok olmaz, her biri kendi kendisinin iddiasındadır. Eser dünya kurarak, yeryüzü üreterek bu çatışmayı sürdürür. Hakikat

bu çatışmanın sürdürülmesiyle gerçekleşir.

Ortaya çıkma ile gizlenme arasındaki çatışma yalnızca eserin hakikati değildir, bütün varlıkların hakikatidir.

Heidegger'in sözünü ettiği tapınak "yere köklüdür ve deyim yerindeyse yeryüzünden fışkırmaktadır. Şimdi altında yeryüzünü gizlerken aynı anda da göğe bağlanır. Tapınağın içerisindeyse tanrı bir anda var ve yoktur, tecelli (epiphany) içinde dışa vurur ancak görüşten saklanır. Sütunlu bir mekân olarak tapınak dışarıya hem açıktır hem kapatılmıştır. Böylece bir Yunan tapınağında Var doğrulunun ilk iki faili –açıklık, die Lichtung ve gizlenmişlik veya korunan kapanmışlık- bir araya gelir" (Steiner 1996: 142).

Belki birbirlerinden özleri yönüyle ayrı olsalar da birbirlerinden kopamazlar. Dünya ile yeryüzünün arasındaki çatışma hakikati gerçekleştirir. Heidegger'de söz konusu bu hakikat doğruluk anlamına gelmez. Hatta güzellik demek değildir. Ona göre şimdiye kadar sanat, güzel olan ile ve güzellikle uğraşmıştır, hâlbuki hakikat ile uğraşmalıdır (UK, 30). Heidegger'in estetik anlayışının yeniliği buradadır.

Hakikat başka bir deyişle Yunanca "aletheia" varlığın açıklığıdır, açığa çıkmasıdır ve hakiki olanın varlığıdır (UK, 47/48). Heidegger başka bir yerde de aynı konuya değinirken kavramı şöyle açıklar: "Yunancada açıktaki her şeye, özgür olanın süregiden özgürleşimine a-lethéia (...) yani açılış denir. Bu sözcük gizlenişi tümüyle ortadan kaldırmıyor. Öyle ki, açılış her zaman kapalılığı, gizliliği gereksinir" (1997: 25/26).

Heidegger'e göre "Batı felsefesinde bozulma ve yozlaşma eski greklerin metafizik doğruluk (Hakikat, aletheia) kavramının latinceye mantıksal doğruluk (Veritas) sözcüğü ile çevrilmesi sonunda başlamıştır (Bozkurt 1992: 231).

Heidegger açıklık kavramının yerine aydınlık kavramını kullanır. Aydınlık bütündeki varlık içerisindeki açık alandır, o varlıktan daha varlıksaldır, hiçbir şey gibi bütün varlığı kapsar. Varlık aydınlık sayesinde gizlilikten çıkar, varlık aynı zamanda kendini bir gizliliğe koyar.

Sanat eserinde hakikat görevdedir, hakikat burada gerçekleşir. Varlık burada bütünlük olarak açıklığa kavuşur. Kendisini gizleyen varlık, hakikatin kendisini eserde etkili kılmasıyla veya kendisini esere koymasıyla aydınlanır. Aydınlanma görünümünü esere kor. Esere konulan görünüm güzel olandır. Güzellik ise hakikatin açıklık olarak var olma biçimlerinden birisidir.

Hakikat mevcut bir durum değildir, o gerçekleşimdir hakikat veya açıklık varlık anlamında ne şeylerin özelliğidir ne de cümlelerin özelliğidir. (UK, 52). Bu hakikat "doğrudan doğruya mutlak olandan kaynaklanır" ve her türlü politik, dini psikolojik sosyo ekonomik koşulun" etkisinin dışındadır (Hermand 1994: 117).

Varlık kendini aydınlığa koyduğunda varlık olur. Bu aydınlık (ışıklık), insanlara varlığa olan geçişi mümkün kılar. İnsanla varlık arasında geçiş aydınlıkta sağlanır. Varlık kendini bu aydınlıkta açığa kor, kapalılıktan çıkar. Ama bu aydınlık kendi içinde gizliliği içerir (UK, 51).

Heidegger'e göre eserde nesnesel olana ilişkin bir soru, tamamen kendimizden hareketle düşünülmüş bir sorudur. Eserden hareket etmeyen bu soru, eseri mevcut bir nes-

ne gibi görmeyi gerektirir. Eserde nesnesel gibi gözüken aslında eserdeki yeryüzüdür. Yeryüzü eserde yükselir, çünkü içerisinde hakikatin işe koyulduğu, hakikatin kendini varoluşa koyduğu eser böylece vardır (UK, 70). Böylelikle eserin nesneselliği sorusuna veya eserde nesneselliği sağlayan konuya ilişkin soru hakkındaki Heidegger'in yanıtı ortaya konmuş oldu. Nesnesel olan eserin dışında bir şey değildir. O da esere aittir.

Heidegger'e göre sanatsal yaratma hakikatin eserde ortaya çıkmasıdır, öncesi olmayan, sonradan olamayacak olan bir varlığın yani hakikatin eserde ortaya çıkışıdır. Heidegger yaratmayı ortaya çıkmış bir şeyin içerisinde ortaya çıkış olarak görür, eserin eser oluşumu hakikatin gerçekleşmesi ve olmasının bir biçimidir. Hakikatin farklı biçimleri olabilir, yani hakikat farklı yollardan gerçekleşebilir. Sözgelimi sanatın yanında devlet kurma davranışı, düşünürlerin soruları da hakikati ortaya çıkarır. Ona göre bilim hakikatin gerçekleşmesi değildir, daha çok "açık bir hakikat alanının inşasıdır" (UK, 62).

Heidegger, A. Dürer tarafından söylenmiş olan "Sanat gerçekten doğada gizlidir. Onu doğadan alabilen ona sahip olur" sözünü alıntılayarak, sanatın doğada yattığını düşünür. Doğadaki hakikatin ortaya çıkması için esere gerek vardır, çünkü "hakikat eserdedir" (UK, 72), onun için toplumsal veya bireysel köken aramamak gerekir. Buradan gerçeğin basitçe doğadan taklit edilmesi veya sanatsal yoldan yeniden üretilmesi anlaşılmamalıdır.

Diğer yandan sanat öncelikle edebiyat birilerinin öylesine kafasında tasarımladığı öylesine duygu ve düşünceler değildir. Sanatın özü sanat eserinde aranmalıdır. Sanat eseri "etkilenmiştir" (UK, 57), yani sanatçının izini taşır, onun tarafından yaratılmıştır. Sanatsal yaratma, araç üretimi anlamındaki yaratmadan farklıdır. Heidegger göre Yunanlıların kullandığı "techne" kavramı bu ikisinin sanki aynı kavrammış izlenimini verdiğini, ancak bunun yanlış olduğunu düşünür. "Techne" ne biri ne de diğeridir. O bunların dışında başka bir anlama yani bir şeyi görmüş olma anlamına gelir (UK, 58-9).

Yaratılmışlık niteliğiyle eser bir yaratıcıya, "koruyucuya" ihtiyaç duyar. Koruyucu kavramından Heidegger, eseri eser kılanı anlar. Eser, yaratıcısının onun varlığında mümkün kıldığıdır. Eğer sanat, eserin kökeni ise, bu şu anlama gelir: "Sanat öz olarak birbirine ait olanları, yaratıcı ve koruyucuları kendi varlığından dışarı çıkarır" (UK, 73).

Sanat eserinin varlığı, hakikati esere koymak veya onu etkili kılmak olarak belirlenirse, Heidegger'e göre böyle bir düşünce iki biçimde anlaşılmalıdır. Birincisi, sanat kendisini yönlendiren hakikatin biçim hâlinde belirlenimidir. Bu, yaratmada varlığın açıklığının ortaya konulması olarak gerçekleşir. Hakikatin etkili kılınmasından ikinci olarak, eser varlığının harekete geçirilmesi ve gerçekleştirilmesi anlaşılır. Bu da "koruma" olarak gerçekleşir. Bu durumda sanat, hakikatin yaratıcı korunumudur ve hakikatin olması ve gerçekleşmesidir

Hakikat mevcut veya alışıldık olandan çıkarılmaz. "Fırlatılmışlığa ulaşan açıklığın tasarımlanmasıyla varlığın açıklığı ve aydınlığının açılmasıdır hakikat" (UK, 73).

Eagleton, Heidegger'in anlayışında bir "yabancılaştırma" görür: Sanat günlük yaşamda da kullanılan "nesnelerin rastlantısallığını alarak", bu anlamda içlerini boşaltarak, onlara has "otantik varlıklarını" sözgelimi van Gogh kendi resminde otan-

tik ayakkabı varlığını" ortaya kor (1988: 29).

Varlığın gizlenmesi ve aydınlanması olarak hakikat şiirleştirilerek (dile dökülerek) gerçekleşir. Edebiyat bunun yollarından birisidir. Esere ve sanatçıya kaynaklık eden sanatın varlığı, hakikatin etkili kılınmasıdır. Sanat, varlığın içinde açık bir yer açar. Söz konusu açılan yerde her şey bambaşkadır. Burada mevcut olan veya tanıdık olanın olması zorunluluğu yoktur. Bu anlamda "nedensellik" söz konusu değildir. Eserin etkisi ve başarısı herhangi bir etkiye dayanmaz, varlığın açıklığının eserden doğan değişimine dayanır (UK, 74).

Bütün sanatlar varlık olarak edebiyat ise, o zaman mimari, resim ve müzik şiire ("poesie") indirgenmelidir. Böyle bir şey söz konusu olamaz. Geniş anlamda "şiir" hakikatin aydınlatıcı tasarımının yalnızca bir biçimidir. Dil eseri yani edebiyat, sanatların içerisinde özel bir konuma sahiptir. Şiirin, hakikatin aydınlatıcı tasarımlamasının bir tarzı olduğu unutulmamalıdır (UK, 75). Bu da ancak doğru dil kavramıyla kavranabilir. Her ne kadar dil iletişime hizmet ederse de, sadece buna indirgenemez.

Burada yalnızca eserin yaratılması şairane değil, eserin eser kılınması da yani korunumu da şairanedir. Bir eserin eser olarak gerçek olabilmesi için, bizlerin alışkanlıklarımızın dışına taşmamız ve eserin yol açtıklarına kendimizi koymamız gerek, böylelikle amacımız olan varlığın hakikatinde kendi varlığımızı durdurabiliriz (UK, 77).

Edebiyat tasarımlayan söylemedir, o var-olanı açıklığa kor (UK, 74). Gadamer'in de belirlediği gibi bu yalnızca edebiyat için geçerli bir durum değildir, diğer sanatlarda da geçerlidir (1988: 113).

Sanatın özü edebiyattır. Gerçeği daha doğrusu varlığı ortaya çıkaracak olan bilim değildir. Bu görevi edebiyat yani yazarlar yüklenir: "Kalemşörlük değil, bizzat edebiyat varolanı varolansal kılar" (Brenner 1998: 91).

Edebiyat diğer sanatlar olmadığı biçimde hakikatin kurulması ve vakfedilmesidir. Hakikat burada tarihsel olarak bulunur

Edebiyat hakikatin vakfedilmesidir. Vakfetmek eseri eser kılmada gerçektir. Heidegger vakfetmeyi üç anlamda kullanılır ve her birini kendisine ait koruma tarzı olduğunu düşünür: Söz konusu vakıf etme biçimleri hediye etmek, kurmak ve başlangıçtır (UK, 77).

Sanat başlangıç anlamında vakıftır, hakikatin çatışmasını vakfeder. Varlık olarak bütündeki varlık kurmayı açıklığa yöneltmek isterse, sanat vakıf olarak kendi tarihsel varlığına kavuşur. Yani sanat, açıklığa vakıftır ve kurmadır, varlığı ise açıklığın etkili kılınmasıdır. Ona göre bu batıda ilk defa Yunanlılarda gerçekleşti. Varlığın gelecekteki hâli etkili kılındı. Bütünde böyle açılan varlık Tanrının yarattığı anlamındaki varlığa dönüşmesi Ortaçağda gerçekleşti. Yeniçağın başlangıcı ile birlikte bu varlık tekrar değişti. Varlık hesap açısından denetlene bilir saydam bir nesneye dönüştü. Her defasında yeni bir dünya açıldı. Her defasında varlığın açıklığı hakikatin biçim hâlinde belirlenimi, varlığın kendisine yöneldi. Varlığın açıklığı gerçekleşti. Sanatın gerçekleşmesi sağlandı (UK, 79).

Sanat, tarihi kurar, bu açıdan o yalnızca bir tarihe sahip değil varlıksal olarak ta-

rihseldir. Tarihsel hakikatin kurucusu olarak ve bir halkın tarihsel anlamında, geleceğinin kurucusu ve vakfedicisidir. Sanat tarihseldir ve tarihsel olarak hakikatin eserde yaratıcı korunumudur. Sanat edebiyat olarak gerçekleşir. Bu, üç anlamıyla vakfetmektir, yani hediye etme, kurma ve başlangıç anlamında (UK, 80).

Heidegger'in göre gerek felsefe gerekse edebiyat konusunda geldiği son nokta dildir. Dilin olmadığı yerde insan, insanın olmadığı yerde felsefe ve edebiyattan bahsedilmez.

Felsefî açıdan, ona göre dil, varlık olarak varlığı açığa çıkarır. Taş, bitki, hayvan gibi varlıklarda olduğu gibi dilin olmadığı yerde varlığın açıklığı, var olmayışın ve boşluğun açıklığı yoktur (UK, 75). Başka bir ifadeyle dile, "varolanı işleyişinde açığa çıkarma ve onu koruma görevi verilmiştir" (1997: 37).

Dil "insanın nice araçlarından yalnızca biri değildir; tersine varolanın açıklığında yer alma olanağını ancak dil bağışlar. Ancak dil olan yerde dünya vardır" (Steiner 1997: 38) Dilin olduğu yerde dünya vardır, tarih vardır. Dil ancak konuşmada açımlanır. Böylelikle konuşma ve tarihsellik bir bütün olur. Heidegger'in dil anlayışı konusunda Eagleton şunları vurgular: İnsanın varoluşunu dil kuruyorsa, bu durumda zaman dilden ibarettir. Dil yalnız düşünceleri aktaran bir araç değil, dil varsa insanın dünyası da vardır. Dil, ona sonradan katılabilecek, insanın dışında bir alan değildir. Dil bireysel özneden önce kendisine mahsus bir alan olarak vardır ve hakikati içerir, ama gerçeklerin orada gizini açığa vermesi ve bizim alanımıza girmesi gerekir (1988: 28).

Heidegger' göre dilin önemi varlığı adlandırmasında yatar. Bu adlar varlığı söze döker ve ortaya çıkarır. Adlandırmak söylemektir, aydınlığın tasarımlanmasıdır. Dil varolanı açıklığa taşır, dildeki adlandırımlar varolanı buradan alarak varlığa atar (UK, 75).

Dil temel olarak edebiyattır. Gadamer'in de vurguladığı gibi edebiyat da dildir (1988: 113). Dil insanlar için varlığın varlık olarak anlaşıldığı gerçekleşim olduğu için şiir dar anlamda edebiyattır, asıl anlamda ise ilk edebiyattır. Dil bir şiir olduğu için edebiyat değildir, bilakis şiir dilde gerçekleşir, çünkü bu edebiyatın başlangıçtaki varlığını korur. Buna karşı inşa ve oluşturma, söyleme ve adlandırımın açıklığında gerçekleşir. Bunlar tarafından yönlendirilir. Hakikati kendi tarzlarınca esere korlar. Bunlar dilin dışında varlığı kendilerince aydınlatırlar

Heidegger'in sıkça alıntılanan ünlü sözüne göre "dil varlığın evidir. Düşünürler ve şairler bu konutun bekçileridir". Dil bir halkın dünyasının tarihsel olarak doğduğu yeryüzünün kapalı olarak korunduğu söylemenin gerçekleşimidir.

Görüldüğü gibi Heidegger genel olarak sanata, sanatlar içerisinde edebiyata özellikle de şiire özel bir konum yükler. Onun buraya geliş noktası da yine dil sayesinde olmaktadır. Sanatın doğasının şiir, dilin de özünde şiir olduğunu düşünmesi bunun kanıtıdır. Şiire verdiği önemi, düşünürün "Var'ı" söylemesi, "şairin" ise "kutsal olana ad" vermesine ilişkin yaklaşımıdır (Steiner 1996: 153). Akarsu ise aynı konuyu "... örneğin ozanlar, Heidegger'e göre, varlığı kendi dillerinde, dizelerinde, filozofların kavramlarında ortaya koyduklarından daha iyi ortaya korlar" (Akarsu 1994, 221).

Şiir hakikati "aydınlatıcı tasarımlama tarzıdır" (UK, 75). Aydınlatma ve tasarım-

lama bütün sanatlar için ortaktır, özneye, bireyselliğe giden yolu ifade eder. Ona göre şiirin "eylem alanı dildir. Demek ki şiirin özünü dilin özüyle anlamak gerekir. Daha sonra belirdi ki, şiir, varoluşun ve bütün nesnelerin özünün kurucu adlandırılışıdır..... demek ki şiir hiçbir zaman hazır bir ham madde olarak ele almaz dili, daha çok, dili önce şiirin kendisi mümkün kılar. Şiir tarihsel bir halkın ilkel dilidir. Öyleyse, tersine, dilin özünü şiirin özüyle anlamak gerekir" (Heidegger 1997: 43).

Şiirin işlevi konusunda ise, "şiir yazma gösterişsiz oyun kılığında çıkar ortaya. Kendi görüntüler dünyasını bağımsız kurar ve imgelenmişin ülkesinde kök salarak kalır. Şiir yazman bütünüyle zararsızdır. Aynı zamanda yararsızdır o. (1997: 35). "Şiir varoluşa eşlik eden yalnızca bir süs değildir, yalnızca gelgeç bir coşku ya da ancak bir heves ve eğlence değildir. Şiir tarihi taşıyan temeldir; bunun için de, kültürünün yalnızca bir görünüşü değildir, hele bir "kültür ruhu"nun yalnızca "dile gelişi" hiç değildir". Fakat onun şiir anlayışı "tanrıların ve nesnelerin özünün kurucu adlandırımı" olarak görülür (Heidegger 1997: 42/3).

Sanat gerçekleştikçe, bir başlangıç oldukça tarihe yeni bir itki gelir, tarih yeniden başlar. Burada tarih, kendi verilmişliklerine yönlenme olarak bir halkın vazgeçtiklerinden uzaklaşmasıdır.

Sanatın tarihsel olması yalnızca dışşal bir durum değildir. Yani belirli zaman içinde yer alması, zamanla değişmesi vs.. sanat tarihi kurması anlamında da tarihseldir. Sanat hakikati doğdurur. Sanat varlığın hakikatinin vakfedici korunumu olarak eserde doğar. Doğmak, öz varlığından varlığa gelmektir, bu da köken demektir.

Sanat eserinin, yaratıcı ve koruyucunun kökeni yani bir halkın tarihsel orada oluşunun kökeni sanattır. Sanat kendi kökeninde böyle olduğu için bu böyledir. Orada hakikat varlık yani tarihsel olur.

Görüldüğü gibi Heidegger sanat eserini öncelikle insana ve dile bağlar, onlar olmazsa eserden söz edemeyiz. İnsan tasarımlayandır. Tasarımlama dil yardımıyla gerçekleşir. Sahip olduğu dilinde ve onun aracılığıyla hakikatin, var-olanın açıklığı anlatılır. Edebiyat ve özellikle şiir burada oldukça ayrıcalık sahibidir. Heidegger bunu anlatmak için genellikle büyük Alman şairi Hölderlin'in yardımına başvurur.

Heidegger sanatı diğer nitelikleri yanında dil gibi tarihsel görür. Bu tarihsellik kavramı onun çıkış sorusu olan sanatın kökenine ayrı bir anlam yükler. Köken kavramı tarihin yani dilin başlangıcına işaret eder. Diğer yandan sanat eseri Heidegger'in kullandığı kavram olan "yeryüzü"nden dolayı eseri bu dünyaya bağlar. Köken kavramının (Ursprung) kökenini oluşturan "springen" anlam olarak doğmak kaynamak..., yeryüzüne yani topraktan doğmak tıpkı suyun topraktan kaynaması, yeryüzüne çıkması gibi. Eğer schöpfen yaratmak demekse Heidegger için daha da sahici olarak "bir kaynaktan çekmek" anlamına gelir. Bu yüzden sanatçının eseri lafzi bir "Var"ın kaynağından ışığı çekmedir bu kaynak koruyucu yer-toprağa gömülüdür" (Steiner 1996: 143).

İçerdiği hakikat ile (dünya ve yeryüzünün çatışmasının yol açtığı kendi içinde dinginliğin yani uçsuz bucaksız ormanda güneşin aydınlatması gibi) eser, insanın orada yani dünyada oluşunun bir kanıtı hâline gelmektedir. Bu kanıt en saf hâliyle sa-

dece ve sadece dil eserinde özellikle de şiirde dile gelir. Kanıt ile kast edilen, doğal olarak hakikatin kendisidir.

Konuyu Bozkurt'un ifadeleriyle şöyle toparlamak mümkün: "Heigger'in Estetiği, ilk bakışta onun değerlendirmelerine dayanılarak sanıldığı gibi tümüyle bir içerik estetiği değildir. Yeryüzü ve evrenin birliği olarak bu figür kavramında bizler, somut sanat yapıtına yeni ve esinlendirici bir yaklaşımla karşılaşıyoruz. Kendine özgü o çok özel tasarımlanışıyla sanat yapıtı, yaratılmış kendinde bir varlık olarak karşımıza çıkar. Hakikat, kendisini tasarım içinde kurduğuna, temellendirdiğine göre, tek bir biçimde yine orada bulunur. Kendi biricikliği içindeki sanat yapıtı olağanüstüdür; o, yeni ve olağanüstü bir ışığı nesnelerin üstüne saçar ve alışılmış, bildik her şeyi alışılmamış bir şeye çevirir; bizlere yeni bir evren ve başka dünyalar açar. İşte bu nedenle Heidegger'e göre sanat, bireysel, özsel kendinde varlıklar olarak yalnızca sanat yapıtlarının kaynağı değil, ama aynı zamanda insanın tarihsel varoluşunun da kaynağıdır. Birey ve toplum olarak kendi insansal yazgısını tam bir biçimde kavramaya çalışırken insana emanet edilen varlığı yine ona açımlamanın köklü tarihsel görevi sanata düşer" (Bozkurt: 239).

Burada amaç tekrarlanabilir ve denetlenebilir bir yöntemden hareket eden menin anlamı sorgulanır. Kelimelerin anlamları içersinde yer aldıkları bağlamlar yardımıyla ve metnin bütün anlamı ise kendisini oluşturan ifadelerin yardımıyla belirlenir. Yorumlama döngüsü kapsamında görülen eleştiri, anlamı bulmak için bütün ile parça arasında gidilip gelinir.

Eleştiri açısından bakıldığında Heidegger'in yaklaşımı olması gerektiği gibi Yorumsamacılık çerçevesinde yer alır. Eleştirmen yorumlama sürecinde eser dışı unsur sayılan konuları göz önünde bulundurmaz. Onun ilgisini odak noktası varlık ve hakikat kavramlarıdır. Bu açıdan yalnızca eseri değil yazarı da konu olarak alabilir. Eser varlığın bir "şifresi" sayılır. Eleştirmen bu şifreyi daha doğrusu hakikati "duyarak" ve "katılarak" anlamaya çalışacaktır. Bu hakikat yorumla elde edilmiş, adeta "steril" bir hakikattir. Yalnız eleştirmen ile metin arasındaki mesafe ortadan kalkmıştır. Eleştirmenin egemenliği söz konusudur. Altenhofer'in de vurguladığı gibi "analize dayana teknikler yerine denetlenemeyen duygular" öne çıkar. (1985: 39). Başka bir önemli konu da her yazarın ve eserin eleştiri için uygun olmayışıdır. Varoluşçu Eleştiri bu konuda seçkinci bir tutum gösterir. Sözgelimi Heidegger için Hölderlin ozanlar ozanıdır.

Heidegger'in düşünceleri ve genel anlamda Varoluşçu eleştiri için önemli olan varoluş felsefesini estetik alana aktarmaktır. Felsefeyle donatılmış bir eleştiri türü olarak, eserlerin olası diğer yönlerine dikkat edilmez, tek boyutludur. Öyle ki varoluşçu eleştiri için geçerli belirli bazı konulardan (sözgelimi ölüm, korku, tehdit, endişe ve yalnızlık gibi Griesbach 1970: 61) bahsedilir.

Sonuç olarak Heidegger'in sanat anlayışı, onun Varoluş Felsefesinin doğal bir uzantısıdır, doğal olarak onun etkisini taşır. Bu anlayış sanatlar arasında edebiyata, edebiyat türleri arasında şiire özel bir konum yükler. Seçkincilik tavrı bununla da kalmayıp şairlere kadar uzanır. Benimsenmiş yazarlar ve eserlere de olabildiğince ayrıcalıklı bir konum yüklenir.

KAYNAKLAR

-Akarsu B.: Çağdaş Felsefe. İst. 1994. (İnkılap).

-Altenhofer N.: "Hermeneutik". D.E.Wellbery (Hrsg.): Positionen der Literaturwissenschaft. München 1985. (Beck).

-Arslan A.: "Öznelci Düşünceyi Sanat işiyle Aşmak": Yay. Haz. H.Ü. Nalbantoğlu. Patikalar. Martin Heidegger ve Modern Çağ. Ankara 1997. (İmge), s, 121-172.

-Bozkurt N.: Sanat ve Estetik Kuramları. İst. 1992. (Ara).

-Brenner P.J.: Das Problem der Interpretation. Tübingen 1998. (Niemeyer).

-Eagleton T.: Einführung in die Literaturtheorie. Çev. E. Bettinger ve E. Hentschel. Stuttgart 1988. (Metzler).

-Gadamer H.G.: Zur Einführung: bak Heidegger (1988), s, 93-114

-Goette J.W.: Methoden der Literaturanalyse im 20. Jahrhundert. Frankfurt/m. 1979. (Diesterweg).

-Heidegger M.: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart 1988. (Reclam).

-Heidegger M.: Hölderlin ve Şiirin Özü. Beş Klavuz Söz: Türkçesi A.T. Oflazoğlu: Hölderlin. Seçme Şiirler. İst. 1997. (İz) s, 33-50.

-Helferich C.: Geschichte der Philosophie Stutgart 1985. (Metzler).

-Hermand J.: Geschichte der Germanistik. Hamburg 1994. (rororo).

-Kimmich D., Renner R.G., Stiegler B.: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996. (Reclam).

-Kagan M.: Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat. İst. 1982. (Altın).

-Griesbach M.M.: Methoden der Literaturwissenschaft. Bern 1970. (Francke).

-Nalbantoğlu H.Ü.: Patikalar. Ankara 1997. (İmge).

-Sayın Ş.: Metinlerle Söyleşi. İst. 1999. (Multilingual).

-Steiner G.: Martin Heidegger. Çev. S. Kalkan. Ankara 1996. (Vadi).

-Vietta S.: Martin Heidegger: Bernd Lutz (Hrsg): Philosophisches Lexikon. Stuttgart 1989. (Metzler), 326-339.

---

* Eserden yapılan alıntılar "UK" kısaltmasıyla verilecektir.

* Heiddeger'in başka bir bağlam için kullandığı mevcut ve el altında olan ve orada olana ilişkin kavramlarla, araç, nesne ve eser arasındaki benzerlik ilginçtir. Ancak üzerinde daha ayrıntılı durulması gerekir.

SEVİNÇ ERGİYDİREN

ELEŞTİRİDE FENOMENOLOJİK YAKLAŞIMLAR

Tarihî süreç içinde değişen **paradigma**lara[1]paralel olarak sanat eserine yaklaşım biçimleri de değişiklik gösterir. **Paradigma** kavramının sahibi olan **T.S. Kuhn**'a göre bilim kuramının gelişebilmesi için paradigma değişikliklerine ihtiyaç vardır. Ancak bir ihtiyaç dolayımında öngörüldüğü için mi **paradigma**lar değişir, yoksa onların değişmesine yol açan 'zamana ait bir ruh'dan mı bahsedilmelidir? Bu biraz da yumurta-tavuk hikâyesini hatırlatmaktadır. Yalnız kesin olarak söyleyebileceğimiz bir şey var: Şu veya bu şekilde; gerek bilime, gerekse sanata kendi dönemlerindeki geçerlilikler içinden bakıldığı âşikârdır. Bunu geniş anlamda ideolojilerin belirlediği bir yapılaşma olarak görenler de vardır. Belki de daha spesifik ve sistematik olarak bakıp **R. Jakobson**'un iletişim işleminde belirlediği altı ana unsurdan (gönderici, alıcı, mesaj, kanal, kod ve bağlam) hareket etmeli ve durumu, bu altı unsurdan birine yapılan vurgunun yer değiştirmesi olarak görmeliyiz. İletişim işleminde hangi unsur öne çıkarsa işlev, ona göre değişmektedir: Bu işlevler sırasiyle hissî (emotive), çağrışımsal, duygusal (phatic), üstdil (meta-linguistik), atıfsal ve şiirsel işlevlerdir. Öne çıkan her unsur ile açığa çıkardığı kendi işlevi arasındaki bağıntı, diğer unsurlar ve onların işlevlerini de etkileyerek çeşitli dönüşümlere yol açar. Bir sanat eserinde bu işlevlerden hangisi öne çıkmaktadır? Bir edebî eser ile onu alımlayan okur arasındaki ilişki, bir sözlü iletişim ilişkisi şeklinde canlı, anında düzeltilebilir yüz-yüze bir ilişki değildir.

Kendimizi, dünyayı ve edebî eserleri nasıl anlarız? temel sorusunun peşinde giderken batı felsefesi, kâh özneye, kâh nesneye vurgu yaparak süregelmiştir. Ondokuzuncu yüzyılda artık sadece mukaddes kitapların tefsiri olmak faaliyetinden çıkarılarak genel olarak **anlama** faaliyetinin ilk adımı olan, yorumlama problemi üzerinde durulmaya başlanmıştır. 'Anlam' ve 'anlama' meselesiyle ilgilenen yorumbilimciler arasında ilk olarak **F.Schleiermacher** (1768-1843) ve **W. Dilthey** (1833-1911) sayılabilir.

F.Schleiermacher, **yorumbilimini** genel olarak anlama sanatı olarak sistemleştirerek bu uğraşın iki yönü olduğunu söyler: dilbilimsel ve ruhbilimsel. Onun takipcisi **Dilthey** ise insanbilimleri ve tabii bilimler olarak ortaya koyduğu düalizmi; birincisini **anlama**ya, ikincisini a**çıklama**ya dayalı iki ayrı alan olarak konumlandırır. Ona göre, tabiatı açıklamak için deneye dayalı yasalar, sayısal veriler vardır. Ancak ruhsal hayat sayıların ve aklın verileriyle anlaşılabilecek bir dilbilgisel anlama sahip değildir. Bu noktada insanbilimlerinin temel araştırma yöntemi olarak gördüğü **yorumbilimini**[2], tarihî ve sosyal bağlamı içinde ele alır. İnsanın ruhsal yapısı yorumbilgisinin kurallarıyle anlaşılabilir. Bir özne olarak insanın, anlama çabasında olduğu metin, bir ucu açık olan aynı tarihî ve sosyal bağlam içinde değişerek akan bir olgudur. **Fenomenolojinin**[3] babası olan **E.Husserl**, **W. Dilthey**'ın düalist tutumunu eleştirir ve anlama kategorisini 'tek ve eksiksiz bilen, hisseden ve eyleyen özne' anlayışına bağlayarak **fenomenolojiyi** teklif eder.

Edmond Husserl (1859-1938)

Şu beş duyudan, altı yönden
Varını yoğunu birliğe çek, birliğe.
Kendine gel, benlikten çık, uzak dur,
İnsanlara karıl, insanlara,
İnsanlarla bir ol.
İnsanlarla bir oldun mu bir madensin, bir ulu deniz.
Kendinde kaldın mı bir damlasın, bir dâne.
Hz. Mevlânâ

Husserl, (The Idea of Phenomenology, 1964) özne-nesne ikiliğini aşmak yolunda, kesin olarak bilebileceğimiz şey var mıdır? sorusunun peşinden gider. Ona göre, düşünce faaliyeti ile düşünme nesnesi arasında içsel olarak bir bağlantı vardır. Öznenin düşünme ve anlama faaliyetinde bulunabilmesi için nesneye ihtiyacı vardır.[4] Bilinç, belli bir niyetle (pre-intention) dünyaya bakar ve onu oluşturur. Bu, dünyanın edilgen bir biçimde keşfi değildir. Aksine, tam bir katılımla, kesinliğe ulaşmak için dış dünyayı yalnızca kendi bilincimizin içeriklerine indirgemeliyiz. Sûfîlerin hayatlarının belli bir döneminde girdikleri 'uzlet'e benzer bir şekilde, 'dolaysız yaşantımızın dışında kalan herşeyi' paranteze almalı, bir süre için içkin olmayan her şey dışlanmalı; yani **Husserl**'in **fenomenolojik indirgeme** dediği işlem yapılmalıdır. Zaten ilk adımda yola çıkmak için elimizdeki tek ve kesin veri de budur. Gerçi **T. Eagleton** bunun bir çözüm olamayacağını, çünkü zihnimizin içeriklerini tarayınca kaotik bir bilinç akımı içinde olguların gelişigüzel akışının ötesinde bir şeye rastlayamayacağımızı söyler. Ancak bu görüş, peşinen zihnimizin bir düzen içermediği hükmünü beraberinde getirmez mi? Esasen **Husserl**'in sözünü ettiği yöntem, tasavvufî bir terimle söylersek nesneleri 'ilme'l-yakîn' bilmekten 'hakke'l-yakîn bilmeye doğru götüren bir yolculuk gibi görünmektedir. Nitekim **Husserl**'in ele aldığı fenomen türü, 'keyfî bireysel tikellikten öte' bir şeydir. **Fenomenoloji**, muhayyeledeki her nesneyi, o nesnenin değişmez **öz**ünü (**eidos**) buluncaya kadar değiştirir. Dolayısiyle bir **fenomen**i kavramak demek, onun değişmezini, özünü kavramak demektir. Burada **Husserl**'in **eidos** kavramı ile **Eflatun**'un **idea**'sı arasında bir benzerlik dikkat çeker. Bu iki kavram esasen aynı kökten gelmektedir.Ancak **Önay Sözer**, bu iki kavramın örtüşemeyeceğini, çünkü birincisinin içkin, ikincisinin aşkın olduğunu söyler.[5] Gerçi **Husserl** de 'nesnelerin kendisine dönerek' bulacağımız bir temel ilkeye; bilincin bilme faaliyetinin kendisine, yani salt bilincin yapısına ulaşmak ister, yaşantılardan yola çıkarak emin olunabilecek tek şeye varmayı hedefler: Bir 'gül'e baktığım zaman, onda ne algıladığım değil, 'gül'ün evrensel özünü ve onu algılama edimini araştırır. Böylece gerçekten güvenilir bilginin meydana getireceği temeli hazırlayarak 'insan bilincinin bilimi' olarak **fenomenoloji sistemi**ni kurar. **Husserl**'e göre, f**enomen**in bilgisi kesindir, sezgisel (apotik) dir ve evrenseldir. 'Kafama sert bir darbe yediğimden nasıl şüphelenmezsem, bundan da şüphelenmem.' Bununla ilgili olarak **Eagleton**[6], sezgiye dayanan bu sistemin otoriter olduğunu ve dolaysız duyunun güvenceli sınırlarını aşma mecburiyeti içermediğini söyler. Fakat bu durum bir madolyonun iki

yüzü gibi; nasıl öznesiz nesne, nesnesiz özne yoksa, öznenin nesneyi aşma çabası içinde bir ilkeye varma gayreti, dolayısiyle öznelerüstü salt bilinç yapısındaki ilkeye varmayı amaçlayan bir aşkınlık arzusu yok mudur? Bu ‘‘yönelimli’’ bilinç teorisi, varlık ile anlamın birbiriyle ilgili olduğunu îmâ eder. **Eagleton**’ın, nesnelerin yabancılaşmış, insanî amaçlardan uzaklaşmış göründükleri ve insan öznelerinin de dolayısiyle kaygı dolu bir yalnızlığa düştükleri bir toplum için avutucu bir tez olarak nitelendirdiği bu sistemde ‘zihin ve dünya, en azından zihinde yeniden’ birleştirilmiştir. **Eagleton**, bu görüşüyle **Husserl**’in burjuva ideolojisini yeniden canlandırdığını ve onun eski rüyasını yenilediğini söylerken, esasen **Husserl** fenomenolojisinin tarih dışılığını eleştirir. İnsanın sosyal şartların ve tarihin üreticisi olduğu kadar, bir ürünü olduğu noktasından hareket ederek, **Husserl**’in bu durumu göz önüne almadığını düşünür. Belki de göz ardı edilen nokta, ‘ben’in bilgisine varan insanın neyin üreticisi olabileceğidir.

Hoşca bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen
Şeyh Galib

Husserl fenomenolojisi insan öznesini merkeze yerleştirir. ‘Özne tüm anlamın kaynağı ve kökenidir’ ve dolayısiyle böyle ele alınmalıdır. ‘Özne dünyanın bir parçası değildir, çünkü dünyayı var eden kendisidir. Bu, dünyayı bilebileceğimizin açık işaretidir’ (Eagleton, Edebiyat Kuramı: 103). **Husserl**’e göre, aklî tartışmalarda, nasıl kurulursa kurulsun **fenomen**in yorumlanması gerekmez.

F.R. Leavis buna paralel bir şekilde; bazı edebî yargılar gibi, **fenomen**lerin de kendilerini bize ‘karşı konulmaz’ bir biçimde sunduklarını belirtir: Bazı dil biçimleri ‘sezgisel olarak’ doğru, canlı ve yaratıcıdır.

Daha önce de belirttim gibi, **Husserl**’in asıl eleştirisi; kendini çok karmaşık zihinsel sistemlerin çürük temelleri üzerine bina eden, özellikle de pozitivist anlayışın sadece tabii bilimlerin verilerinden yola çıkan ve buradan aldığı ilkeleri değişmez bir gerçek gibi her alana teşmil eden tutumuydu. Buna karşılık **Husserl**’in, asıl temelin ‘**ben**’in bilinci olduğunu ve dünyanın da bu bilinçle ilişkisi açısından ele alınması gerektiğini söyleyerek yaptığı **paradigma değişimi** edebiyat bilimini de etkilemiştir. Çünkü edebiyat da bir **fenomendir.**

Fenomenoloji, edebiyat eleştirisi alanında ilk olarak **Rus Biçimcileri**ni etkilemiştir. **Husserl**’in gerçek nesneyi paranteze alıp, o nesneyi bilme edimini öne çıkarması gibi, **Biçimciler** de şiiri paranteze alıp onun algılanış biçimini vurgulamışlardır.[7]

Ancak **fenomenolojik eleştiri**nin gerçekte ilk öncüleri **Cenevre Okulu**’nun mensublarıdır. (Bazıları öncü, bazıları ise ilk uygulayıcıları olarak sayılabilecek isimler şunlardır: **G. Poulet, J. Strarobinski, J. Rousset, J. P. Richard, E. Staiger J. H. Miller.**) 1940-50 arasında ortaya çıkan bu anlayış, edebiyata **fenomenolojik yöntem**i uygulamaya çalışır. **Husserl**’in gerçek nesneyi paranteze alması gibi, edebî eserin tarihî bağlamı, üretim şartları, okuru ve hatta yazarı paranteze alınarak görmezden gelinir. Metnin dışındaki herşey bir tarafa bırakılarak, sadece metnin içkin yorumunu yapmayı amaçlar. Çün-

kü, bir **fenomen** olarak edebî eser, bir araştırmacıya nasıl görünüyorsa öyle ele alınmalı, yalnızca bu **fenomen**e, yani eserin kendisine yönelmelidir. Bir bilim olarak edebiyat da kendi konuları dışına çıkmamalıdır. Hâlbuki esere, bugüne kadar, pozitivimde, bazı gerçeklerin açıklanması şeklinde; idealizmde aynı dönemin farklı gruplarının problematiklerini anlama çabası içinde; biçimcilerde organik yapılarla mukayese ederek aralarında paralellikler kurması yönünde; sosyolojik yöntemde ise, sosyal faktörlerle tarih arasında ilişkileri arama aracı olarak kullanması şeklindeki yaklaşımların hepsi yanlıştır. Bunlar meseleyi olduğu gibi görmemizi engeller. **J. Pheiffer**: "Mevcut olanın ötesini ele alma, boşluğu dövmekten başka bir şey değildir. Aynanın gerisinde bilinen birşey yoktur. Sanatsal değişimin ve güzelleşmenin yansımasında sadece anlam bakımından bize edebiyatı (eseri) açıklayan şeyler bulunmaktadır.' (...) Esere ait, eserle ilgili olaylar, esere dönüşe uygun görülürken, adı geçen yöntemlerin de yardımıyla İkinci Dünya Savaşına kadar eserin dışındaki olaylar ele alınmaktaydı. Bundan edebiyat ile birlikte diğer bütün bilim dalları da yararlanmaktaydı. Bu yöntemlerin birbine bağlı hâle dönüştürülmesi ümit edilmiş, fakat şimdiye kadar başarılamamıştır. Gerçi mânevî bilimciler, tabiî bilimlere bağlılıktan kurtulmuşlar, fakat tarihî ve felsefî açıdan başka bağımlılığa düşmüşlerdir." (Maren-Grisebach, Manon. 1995: 43-58.) Bu anlamda, söz konusu yöntemin çıkış sebebi, edebiyatın diğer disiplinler tarafından nefes alamaz derecede 'kendilik'inden uzaklaştırılması veya kuşatılmasına olan bir tepkidir. Ancak daha önce de belirttiğim gibi, asıl mesele, bunları da içine alan, insanlık bilinç tarihinde değişen paradigmalara göre vurgusu değişen gerçeğin anlaşılmasında bir merhale olarak da görülebilir.

Zaman sırasiyle bakıldığında **Husserl** 1910-20 (Saf Fenomenoloji Hakkında Fikirler ve Fenomenoloji Felsefesi,) arasında, **Heidegger** 1927'de ('Varlık ve Zaman') **fenomenoloji** üzerinde durmuşlar, onların düşüncelerini edebiyata ilişkin kalıba dökerek ilk dikkati çeken kişi olarak **M. Kommerell** ise 1939 yılında yayınladığı yedi yazı ile görüşlerini açıklamıştır. ("Geist und Buchcstabe der Dichtung") Buna göre, 'Dikkati esere, eserde de harf'e çeviren bu fenomenolojik bakış, diğer yöntemler arasında en kolayı değilse de, en basite dönüşü amaçlar. **Heidegger'i**n önerisi ise, 'nesnelerin bizzat kendisine yönelin!'dir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında fenomenolojik çalışmalar yoğunlaşmıştır. **W. Kayser**'in 'Dil Şâheseri' (1948), **E. Staiger**'in 'Yorum Yapma Sanatı' (1955) **fenomenolojik yöntem**e ilişkin olarak verilen örneklerdir.

Şu ilginçtir ki, fenomenolojik eleştiri önce esere vurgu yaparken son zamanlarda okuru merkeze alır olmuştur.

Esere OdaklıYorum

Kommerell'in 'nesnenin doğrudan incelenmesi' ilkesi, kriterini edebiyat dışında bulan bütün yöntemlere karşı bir savunmayı öngörür. Bundan böyle başka herhangi bir disipline bağlı kalmadan, edebî araştırmaların sonuçları ve bunların öğeleri, yalnızca kendine has nesnelerden alınmalıdır. (Anglo-Sakson ülkelerde bu yaklaşım: 'intrinsic approach' içten yaklaşım veya close reading' yakın okuma) şeklinde metinde verilenin bir genişletilmesi yapılırken metin-dışı çember daha da daraltılır. "Halbuki sadece muhtevanın açıklanması değil, bunun yanında ses, şekil **fenomen**leri, kompozisyon biçimleri, mecazî ifadeler v.b. eserin özellikleriyle ilgili diğer hususla-

rın tasviri, eserin kendi anlamına bağlı kalarak **fenomenolojik bakış** açısıyla yapılmıştır." (Maren-Grisebach. 1995: 46)

İndirgeme (reduksiyon)

Bu yöntemin adımları şöyle belirlenmiştir: Nesne çevresinden kurtarılmalı ve onun ortaya çıkabilmesi için başka bütün faktörler uzaklaştırılmalıdır. Bu tavır, **Husserl** 'den ('nesnenin dışında kalan herşey elenmelidir'), kaynaklanır ve bizi geriye kalan şey'e, konunun bizzat kendisine götürür. Bu 'indirgeyici' tavır iki yönlüdür. Bir yönü nesne ise, öbürü onu anlamak isteyen öznedir.

1. Nesnede indirgeme: Bu görüşü savunanlar sürekli indirgemede **Husserl**'e dayanırlar. Deneysel 'ben'e dayanan bu görüş, edebî çalışmalara uyarlandığında, eserin (mekân ötesi, objektif zaman ötesi, bütün bağıntılar ötesi) bir indirgeme ile; nerede, ne zaman ortaya çıktığı, yazarının biyografisi ve psikolojisiyle ilgili bilgiler, mânevî bilimlerle ilgili veriler dikkate alınmaz. Yani eserin;

a. Nerede ortaya çıktığı, nerede geçtiği veya cereyan ettiği gibi ilişkilerden vazgeçmek. "Sosyolog **Nadler**'de çok önemli olan çevre özelliklerinden, **Stifter** ve **Hamsun**'da önemli görünen eserin dışındaki tabiat araştırmalarından arındırılmalıdır. Bir yere veya coğrafî şartlara bağlı ifadeler, sadece içe dönük bir eserin kısımları olarak gösterilmemeli, bu kısımlar hakkındaki bilgilerin de esere paralel olarak belirli bir sınırının olması gerekir." (Maren-Grisebach. 1995: 47)

b. 'Ne zaman' sorusundan vazgeçilmelidir, tarihin önemi yoktur.Bir eserin ne zaman ortaya çıktığı değil, hangi tarihi fonksiyonlarla ortaya çıktığı incelenmeli. Bunun, **Heidegger**'in 'eserin kendi kendini görünür hâle getirmesi' görüşü ile ilgisi yoktur. Daha ziyade yine **Heidegger**'in 'bizzat kendisi vasıtasıyle açılan bir alana ait" olması görüşüyle ilgilidir. Metnin anlam ve üslubla ilgili yönleri organik bir bütünlüğün bölümleri olarak ele alınır. Onları birleştiren 'öz' yazarın zihnidir. Bu zihnin, tekrarlanan temalar ve hayâl kalıplarının içerdiği derin yapıları araştırılır. Bunlar kavrandığında, yazarın dünyası, yaşama biçimi, özne olarak kendisi ile, nesne olarak dünya ile arasındaki fenomenolojik ilişkiler de kavranır. Edebî eserin dünyası nesnel bir gerçeklik değil, bireysel öznenin düzenlediği ve yaşantıladığı (lebenswelt) bir gerçekliktir.

c. Yazarın kendisi ile ilgili her türlü bilgi; yaşadığı hayat, eserin hangi şartlarda ortaya çıktığı, psikolojisiyle ilgili herşey paranteze alınmalıdır. Bu tutum da yine **Heidegger**'in sanatkârın ne zaman ortaya çıktığı sorusuna verdiği cevapla ilgilidir. **Heidegger**'e göre, eser, yazarıyle eser değildir ve sanatkâr eseriyle görünür. Metnin kendisi yazarın bilincinin somutlaşmasına indirgenir.

d. Düşünce tarihi, bilim tarihi ve sosyoloji gibi insanî bilimlerle ilgili verilerin dikkate alınmaması: Eserin eş-zamanlı ve art-zamanlı olarak tarihsel boyutu ve çağdaşı eserler içinde değerlendirilmesi eserin gerçek niteliğini ortaya çıkarmaz; çünkü bu tür bir tasnifte hataya düşme riski vardır. Eser hakkında bu yolla yapılan 'orijinal' ve 'ardıl' gibi değerlendirmeler, sadece başkalarıyle mukayesenin doğurduğu bir sonuçtur, içe dönük kriterler değildir. Bir yazarın düşüncesini başka bir yazarın düşüncesinin yardımıyle açıklamak yanlıştır; zira bunlar eserin kendi dışına çıkılarak ve-

rilmiş yargılardır. Burada **Husserl**'in 'Ne kadar çok şey görürsem o kadar çok şey söylerim. Kuvvetli bir indirgemeden sonra geriye nesnenin kendi gerçeğinden başka bir şey kalmayacaktır.' tezi görülmektedir. "Bir sosyalist yazar olan **Peter Huchel** bile bir şiirinde şu fikri ileri sürerek bu görüş üzerinde düşünülebileceğini söylemektedir: 'Bu metin de bizzat kendisi için olacak ve imkânlara göre yorumcular karşısında muhtemel spekülasyonlar, açıklamalar ve biyograficilik karşısında kendini ispat etmek isteyecektir.'" (Maren-Grisebach 1995: 49).

2. **Öznede indirgeme**: Eseri inceleyen özne, kendini, eser hakkında daha önceden verilmiş bütün kararlardan soyutlamalı ve bilgilerini bir yana bırakarak, yalnızca eserin ortaya çıkmasına çalışmalıdır. **Husserl**'in öğrencisi olan **R. İngarden** (The Literary Work of Art)'e göre böyle bir dayanak, okuyucuyu daha önceden mevcud bir şema veya modele uymaya götürebilir. Oysa önceden hazırlanmış stilistik şema ve dönem kavramları geçersiz kılınmalıdır. Ayrıca özne, **Husserl**'in 'genel olarak tavırların bir tarafa bırakılması' görüşünün güdümünde olarak –eserle ilgili- bütün öznel his ve arzuları da bir yana bırakmalıdır. Yine **Husserl**'in 'fenomen'in yorumlanması gerekmez' ilkesi doğrultusunda, incelemeciden kaynaklanan ve esere ait olmayan ayrıntılar atılmalı ve eserin kendi gerçeği ortaya çıkarılmaya çalışılmalıdır.

Gizlilik

Heidegger'in varoluşçu nitelikler taşıyan yorumbilimi anlayışı geçerlidir: yorumcunun varoluşçu yönteme katılan ruh hâli ve 'her yorumda zorunlu olarak bulunan ilk görüşleri saklı tutulmuştur. Heidegger'den gelen bu, Varoluşçu görüş ile Fenomenolojik görüş arasındaki dengeyi **M. Kommerell** şöyle ifade eder: 'Bir eserdeki her özellik yaşayan herhangi bir nesnedeki yorumun özelliklerine bağlıdır.' **Heidegger**, dünyada konumlanmış bir varlık olarak gözlemcinin kendi şartları dışında, nesnenin kendini göstermesinde/gizlemesindeki problemi dile getirir. Heidegger'e göre gizlilik, fenomenin zıddıdır ve fenomenin açığa çıkarılmasının temelinde bir gizlilik saklıdır. Dolayısiyle bir sanat eserinde ortaya çıkan varlık/hakikat başlangıçta çoğunlukla açık değildir.Yorumcu bunu anlaşılır bir hâle getirmelidir. **Heidegger**'in önerdiği tarzda, bir metnin böyle etkin bir şekilde yorumlanmasını sağlamak, onun geçerli karakteristik özellikler içermesi demektir. **Maren-Grisebach**'a göre, **Heidegger** de **Husserl**[8] gibi fenomenolojik bir olayı izah ederken felsefî bir savunmaya girer. (Maren-Grisebach: 1995: 53)

Bütün bunlar teorik anlamda eserin, gözlemcisi de dahil olmak üzere, kendinden başka herşeyden soyutlanarak ortaya çıkarılması şeklinde özetlenebilir. Ancak pratik anlamda ne kadar gerçekleşebilir? **Heidegger**, varlık'ı zaman'la konumlandırdığına göre; eseri alımlayan varlık, yaşantıladığı tecrübeler demek olan 'zaman' kaydından ontolojik olarak ne kadar ayrışabilir? Bu yüzden Heidegger, fenomene, aklın ağır bastığı hissî bir yaklaşım fikri getirir. Aksi hâlde fenomenler, asıl mahiyeti anlaşılmadan yüzeyde kalan bir bakışla değerlendirilmiş olacaktır. **M. Scheler** (1874-1928) ise fenomenlere eleştirel bir gözle bakılmasını önerir.

Fenomenolojik yaklaşımın bu çok kuvvetli indirgemeci tavrını eleştiren "Filozof **M. Bochenski**, yazı tahtasındaki kırmızı bir lekeyi fenomenolojik açıdan tasvir et-

mek isteyen birinin işe: Tahtada kırmızı bir tebeşir lekesi görüyorum. Bu leke kırmızı bir tebeşirin küçük zerreciklerinden ibarettir' diye başlaması gerektiğini söyler. Bu olay artık fenomenolojik değildir. Bu kırmızı lekenin tebeşir zerreleri olduğunu öğrenci zaten bilmektedir." (Maren-Grisebach 1995: 51). Bir eserin incelenmesinde ise böyle bir radikal kaçınma çok karmaşık ve zor görünmekte ve bir 'indirgeme problematiğini doğurmaktadır. Çok kuvvetli bir indirgemecilik, sonuçta bir eser hakkındaki bütün çalışmaları sürekli kendini tekrarlayan bir şey durumuna düşürecektir: "Gül bir güldür, bir güldür, bir güldür."

Bir eleştirmen, kendini bütün ön yargılardan sıyırarak, sadece eserin dünyasına girmeli ve yorumunu buna göre yeniden üretmelidir. Ele aldığı eser bir 'Hıristiyan şiiri ise, bu dünya görüşü hakkında değer yargıları üretmekle değil, bunu 'yaşamanın' yazarda yarattığı etkiyle ilgilenir.' (Eagleton, y.t.y.: 84)

Eagleton'a göre, bu durum, fenomenolojik eleştiri savunucularının, **Husserl** felsefesinin yönteme ilişkin ilgilerini edebiyatın 'içeriği' olarak kabul ederek tamamiyle nesnel ve tarafsız olmaya çalışmasından kaynaklanır.

Yönelim (intention, niyet, taammüd)
İçimdekini görüntüyle keşfediyorum.
J. Lacan

Fenomenolojik eleştiri, bu problematiği **Husserl**'in 'niyet' veya 'yönelim' (intention, taammüd) kavramıyle aşmayı hedefler. Yönelme, nesneye belirgin bir bilinçle yaklaşmaktır ki, bir şeyi bilmenin bilinci anlamında yansıma, psikolojik nitelikler göstermez. Bu ampirik (deneysel) bir yöntem değil, yalnızca gerçek nesneleri aşıp tecrübenin kendisi üzerinde odaklanmaktır. **Husserl** bilincin '**yönelinmiş nesne**si' üzerinde duruyordu. Gerçek veya maddi olması gerekmeyen bu nesne, düşüncenin hedeflediği şeydi. "Yönelmişlik bilincin farkındalığı" ydı.

Bu yöneliş bir metnin her kelimesine, her cümlesine teşmil edilir. Çünkü yazarın söylemek istediği şeyin metinle sıkı bir bağlantısı vardır. Kelimelerin içeriği, niyetlenen şeyden ayrılmaz, bir eserin anlamı o konunun dışında yorumlanamaz. **Eagleton**, **Husserl** fenomenolojisini tam da bu noktada kıyasıya eleştirir:

"Fenomenolojik eleştiriye göre, edebî eserin dili, onun iç anlamlarının ifadesidir. Bu zamanını doldurmuş görüş **Husserl**'e kadar uzanır; çünkü **Husserl fenomenolojisi**nde dil gerçekten çok az yer kaplar. **Husserl** tamamen özel veya içsel bir yaşantı alanından söz eder, ama bütün yaşantılar dili içerdiği ve dil de kaçınılmaz olarak sosyal olduğu için böyle bir alan aslında kurgusaldır. Tümüyle özel bir yaşantım olduğunu iddia etmek anlamsızdır: Yaşantı, onu tanımlayabileceğim bir dilin çerçevesinde oluşmasaydı, bir yaşantım bile olamazdı. **Husserl**'e göre yaşantıma anlam kazandıran dil değil, tikel fenomenleri tümeller olarak kavrama edimidir; bu edimin dilden bağımsız olarak oluştuğu varsayılır. **Husserl**'e göre **anlam** dilden önce vardır: Dil, benim her nasılsa sahip olduğum anlamları isimlendiren ikincil bir etkinliktir. **Husserl** de dilin 'tüm açıklığıyle görülen yaşantıya katıksız bir biçimde tabi olduğunu' yazar. Ancak kişi dilin kavramsal kaynakları elinde olmadan bir yaşantıyı nasıl açıklıkla görebilir?" (Eagleton, y.t.y.: 85)

Martin Heidegger(1889-1976)

Gönlü saf sûfiyim ben,
Benim tekkem âlem,
Medresem dünya benim.
Değilim abalı sûfilerden.
Hz. Mevlânâ

Husserl'in indirgenmiş nesneye yönelen özneden yola çıkarak son noktada yönelimli bilince tatbik ettiği kasıtlı varlıkbilimsel (ontolojik) delil, onun öğrencisi **Heidegger** tarafından bütün varlıkbilim (ontoloji) ve insan varlığını ispat için kullanılır. Yani **Husserl**'in **öz** (eidos)'e doğru yaptığı yolculuğu, **Heidegger** tersine çevirerek 'dünyada konumlanmış' (in der welt sein) olan varlık'a doğru yapar: "Felsefe, insani varlığın tavsifinden başlayarak yine oraya dönen ontolojidir." diyen **Heidegger**'in felsefesi varlık üzerine kurulur. Yalnız **Husserl**'in yaptığı gibi özü tavsifle kalmamalı, 'varlığı 'olduğu gibi' dünya ile bütün bağlantıları ve bağlamı içinde ele almalıdır. Yani, Husserl'de temel ilke, insanın nesnede ne bulduğu iken, Heidegger'de nesnenin bütün çevresiyle birlikte insana ne yaptığınıdır. Esasan o, işe 'varlık nedir?' sorusuyla başlar ve insanın varlığını kendisine başlangıç noktası yapar. Ancak insan varlığı deneysel (biyoloji, psikoloji gibi bilimlerin yaptığı şekilde ampirik) tahlillerle anlaşılamaz. Bununla beraber insan ve insan kaderi hakkındaki yaklaşımı teolojik anlayışa yakın değildir. İnsanı dışından, kendi mevcudiyeti içinde, doğrudan doğruya, olduğu gibi ele alır. Bilinç, mevcudiyetin içinde aranmalıdır. 'İnsan varlığı evrende kaybolmuş bir mevcudiyettir.' Böyle olunca da dünya, 'kaybolmuşluk' duygusunu iyice artıran başka insanlarla beraber ona bir azap (agoisse) verir. Ancak bu endişe/azap varlığın kendini kendinde bulan bir varlık olmaya doğru bir hamle yapmasını sağlayan bir atılıma dönüşür.

İnsan varoluşu dünyayla bir diyalogdur.
Heidegger

Heidegger'in fenomenolojik edebiyat yöntemine ilişkin asıl etkisi işte burada, yani varlık ve zaman ilişkisi bağlamında karşımıza çıkar. Varlığın asıl endişesi/azabı, **Heidegger**'e göre 'zaman'dan ileri gelir. Varlık zamanda değildir, zaman varlığın bir tezahürü gibi de görülemez. Fakat varlık zaman aracılığıyle anlaşılabilir; çünkü duyduğu endişeden dolayı içinde bulunduğu 'uçurum'dan, yani 'zaman'dan, gelecek zamana doğru yaptığı atılımla kurtulmaya çalışır. Böylece insan, zaman aracılıyle kurulur. Bu bakımdan 'zaman' insanın dışında akan bir şey değil, onunla birlikte yoğrulduğu bir yapıdır. **Heidegger**'in varlığa ilişkin olarak getirdiği bu tarihilik kavramı, **Gadamer** (Truth and Method, 1975) **ve Jauss'** ('Literary History as a Challenge to Literary Theory') un kuramlarında kendini açıkça gösterir. Varlığın kendini sürekli ileriye doğru fırlatarak yaşadığı oluşum, tasarım ve aşma hâli, beraberinde dışa doğru bir 'anlama'yı da getirir. Bir ucu açık ve daima '**ön-anlama**' güdümlü olan bu

anlama, **Husserl**'in idealist bir tutumla durdurulmuş bir kesitten derine bakan bilincine nazaran bir dinamik bakış içerir. Bu anlayış **Dilthey**'den gelen bir etkiyle de insanı anlamaya dayalı bir yorumbiliminin yollarını açar. **Anlama**, 'şimdi, burada' olan verili varlık (dasein)[9] ın bir boyutu olarak sürekli bir şekilde kendini aşmasının iç dinamiğidir. Buna göre, geçmiş, gelecek ve şimdi içinde varoluş, nasıl sürekli yeni imkânlara açık bir problematik arzediyorsa, bir sanat eseri de bitmiş bir yapı olarak görülemez, kendisiyle özdeş bir anlam gözetilemez, köklü bir şekilde tarihseldir. Anlam, varlık'ın aşmaya çalıştığı bu **somut durumda** tesbit edilir ve bazı beklentilerde (anticipation) tezahür eder. Yani anlam varoluşun bir parçasıdır, ontolojik bir şekilde varlığa bağlıdır. 'Basit bir 'vision' dan ibaret değildir.'

"Sanat, sanat eserinde yaratılmış Hakikat'in saklanmasıdır. Eğer hakikat, bir sanat eseri içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür.

Heidegger

Heidegger sanatı, hakikat[10]'in dile geldiği bir alan olarak görür. **Heidegger**'e göre hakikat varlıkla örtülüdür. Bu örtüyü oluşturan şey ise, varlığın kendinden kaçma eğilimidir. Bununla beraber kavranabilir, keşfedilebilir olmaktan uzak değildir, ancak bu bir çaba gerektirir. Hakikat, varlığa bağlı bir şekilde zamansaldır ve varlığın dışında olmadığı gibi, bilgi veya yargıdan önce gelir, ama varlıktan önce gelmez; çünkü varlıkta hakikat kadar hata da vardır. Doğru olan şey, varlığa oranla keşfedilir, her hakikat varlığa tabi ve ona göre izafidir. Fakat varlık demek, bir **endişe/azap** demek olduğu için endişeye bağlı olan bu hakikat, anlayıştır.

Bir gizliliğe sahip olarak açığa çıkarılmayı bekleyen fenomeni, yorumcu anlaşılır hâle getirmek için **Heidegger**'e göre, onun etkin bir şekilde yorumlanmasını sağlayacak uluslararası niteliği haiz tarafları olmalıdır. Böylece 'metnin kendi anlamı'ndan bahsetmekle, bu anlamın içe dönük gizliliği ile uluslararası nitelikleri bütünleşmiş olur. Konuşurken 'bir dünya' dile getiren sanat eserindeki güzellik, gerçeğin üstündeki örtünün kaldırılmasıyla ışır. Edebî eser, kendine has bir form aracılığıyle görünür kılınan bir fenomen ise, yorumlayıcı tarafından gerçekleştirilmesiyle (alımlanmasıyla) tamamlanır.

Dil insanın evidir.

Heidegger

Husserl'in öğrencisi olan **Heidegger** bu meselede dilin öneminin farkına varmış, ve onu 'insanın evi' olarak nitelendirmiştir. Ona göre bilinç dile bağımlıdır. Bütün faaliyetleriyle insan bilinci, dil tarafından kuşatılmıştır. İnsanın en önemli yönü, bilincinin dile dayalı bu niteliğinde gizlidir; yeni varoluş durumlarını tarihsel bir akışla dil içinde biriktirerek sürdürür. Buna göre, anlam da, varlığa ve onun tarihselliğine bağlı olarak karşımıza çıkmaktadır ve bütün bunlar 'dünyada olmaktan' dolayıdır. Şu hâlde, anlam sosyal-tarihsel bir pratik içinden geçerek dil yoluyla[11] üretilmektedir.

Eagleton'ın **Husserl**'i biraz da alaya alarak eleştirmesinin sebebi, anlamı tarih dı-

şı ve soyut olarak ele almasıdaydı: "Anlamlar bir soğan olmanın evrensel özünü sezmekle değil, toplumsal bireyler arasındaki değişken pratikle ilişkilidir. Fenomenolojinin gerçekliği 'leberwelt' (öznenin düzenlediği ve yaşantıladığı gerçeklik) olarak ele almasına rağmen dünyaya yaklaşımı soyut ve tarih dışıdır. Fenomenoloji modern tarihin kâbusunu edebî kesinliğin bekleyedurduğu spekülatif bir bölgeye çekilerek çözmeyi amaçladı: Böyle olunca da kendi münferit, yabancılaşmış düşünce biçimiyle çözmeyi amaçladığı problemin semptomu hâline geldi." (Eagleton, y.t.y.: 86)

İşte üstadına karşılık varlığı tarihsel ve somut olarak ele alan **Heidegger**'e göre, varlığın, dünyada olmakla varlık oluşu, yani ona bağımlılığı, onun özne tarafından karşısında duran bir nesne şeklinde analiz edilmesine izin vermez. Yani 'Dünya hiçbir zaman dışına çıkamayacağımız bir şey'dir. Aslında söz konusu bağımlılık **Husserl**'in paranteze alarak sıyrılmayı teklif ettiği şeydi zaten ve böylece dünyanın dışına çıkmak imkânı vardı. Hocasının bu 'özcü'lüğüne zıt bir biçimde **Heidegger**, kendisinden sonra gelen kuramcıları (**Gadamer, Jauss**) son derece etkileyecek bir vurguyla anlamın tarihselliği üzerinde durur.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002)

Yorumlama, ufukların kesişmesi'dir. Geçmişle bugünün, yazarla okurun ufuklarının kesişmesi!

Gadamer

Dikkat edilirse hoca-öğrenci silsilesi içinde devam eden söz konusu felsefe faaliyetinde, bu defa **Heidegger**'in öğrencisi olan **H.G. Gadamer,** (Truth and Method/ Hakikat ve Yöntem) üstadından bir esinlenmeyle karşımıza çıkar: **Heidegger**'in varlığı tarihsel olarak bir duruş noktasında konumlandırması benzer şekilde; öznenin bulunduğu her konumda yapacağı yorumlamanın yeni bir yorumlama olduğunu söylerken bir taraftan da, **Dilthey** ve **Schleirmacher**'in geliştirdiği yorumbilimini[12] fenomenolojik geleneğin içinde devam ettirir.

Ancak önemli bir vurgu değişikliği vardır: Yukarıda özetlediğimiz **fenomenolojik edebiyat yöntemi**nde daha çok metne vurgu yapan bir anlayışın hüküm sürdüğünü gözlemleyebiliriz. Buna karşılık **Gadamer**, bir vurgu değişikliği yaparak modern edebiyat kuramının en önemli problemlerinde biri olan 'okur' kavramı üzerinde durur ve çözümlemelerini 'okur' odaklı bir anlayış üzerine inşa eder. **Heidegger**'in görüş açısını benimseyen **Gadamer** yorumcu bir felsefe anlayışı getirerek üstadının anlamın tarihselliği ilkesini genel bir tarih ve kültür için öngörür. Ona göre gerçek (varlığın dünyada konumlanmasına benzer şekilde) gelenekte temellenir, başka bir deyişle gerçeğe ulaşmanın yolu, gelenekten geçer.[13] Başka bir deyişle gerçeğe ulaşmak için kültür tarihinin ortaya koyduğu **gelenek**'i benimsemek gerekir.

Gadamer bu durumu şöyle açıklar: 'Yorumlama, anlamaya sonradan ve/veya ara sıra katılan bir eylem değildir. Tersine, **anlamak daima yorumlamak demektir** ve yorumlama bundan ötürü anlamanın açık bir biçimidir. Bu görüş çerçevesinde yorumlayan dil[14] ve kavramsallık, aynı şekilde anlamanın bir iç-yapı öğesi olarak bili-

nir ve böylece dil problemi, raslantısal bir ikinci derecede gelen sorun olmaktan çıkarak felsefenin merkezine yerleşir.' (Nejat Bozkurt. 1992: 254).

Hatırlarsak, **Husserl**, anlamı, yönelinmiş nesnede bulmuştu. Anlam ona göre, ne konuşanın/ dinleyenin psikolojik edimlerine indirgenebilir, ne de bu tür zihni süreçlerden bağımsızdır: 'Anlam, bir koltuk gibi nesnel değildi, ama öznel de değildi. Anlam 'ideal' bir nesneydi; çok çeşitli biçimlerde ifade edilebildiği, ancak yine de anlam olarak değişmediği için ideal.'di. Öyleyse edebî eserin anlamı da değişmez bir biçimde belirlenmiştir ve (dilden bağımsız olarak) yazarın yazma sırasında oluşturduğu 'zihni nesne' ile özdeştir. Bu durumda "Dile sahip olmadan anlamlara nasıl sahip olduğum ise **Husserl** sisteminin cevaplamadığı bir sorudur. 20.y.y.'da **Sasussure**'den ve **Wittgenstein**'dan çağdaş edebiyat kuramlarına dek 'dil devrimi'nin en büyük katkısı anlamın dilde'ifade edilen' veya 'yansıtılan' bir şey olmadığının, tam tersine dil tarafından üretildiğinin anlaşılmasıdır. Önceden anlamlarımız veya yaşantılarımız olup da bunlara sonradan kelime buluyor değiliz; tam tersine ancak bir dilimiz olduğu için anlamlara ve yaşantılara sahip olabiliriz. Bu görüş ayrıca birey olarak yaşantımızın da tamamen toplumsal olduğu anlamına gelir; çünkü özel dil diye bir şey yoktur ve bir dili düşünmek bütün bir toplumsal yaşam biçimini düşünmektir. "**Fenomenoloji** ise tam tersine bazı 'saf' içsel yaşantıları dilin toplumsal lekelerinden uzak tutmaya veya dili sadece ondan bağımsız olarak oluşan anlamları 'sabitleştirmek' için uygun bir sistem olarak görmeye çalışır. **Husserl**, kuramı için, dilin ciddi bir problem olduğunun farkına varır. Bu ikilemi tamamen bilinci ifade edecek ve konuştuğumuz sırada bizim zihnimizin dışında kalan anlamları işaret etme yükümlülüğü olmayacak bir dil tasarlayarak çözmeye çalışır." (Eagleton, y.t.y.: 86)

Eagleton bu çözümün geçersizliğini **J. Derrida**'nın, 'bu tür bir dil ancak hiçbir anlamı olmayan, saf biçimde münferit, içsel sözlerden oluşan bir 'dil' olabilir. sözüyle kanıtlamaya çalışarak bunu başarısızlığa mahkum bir çaba şeklinde değerlendirir.

Ne harâbî ne harâbatîyim
Kökü mâzide olan âtîyim
Yahyâ Kemâl

Gadamer kendisinden sonra gelen kuramcıları bilhassa anlam meselesine getirdiği **tarihsellik**, **durumsallık** ve **ufuk** kavramlariyle çok etkilemiştir.[15] Bundan dolayı onun söz konusu kavramları üzerinde durmak gerekir. **Gadamer**'e göre anlama[16], yorumlamayı beraberinde getiriyordu. Öyleyse insanı, tarihi ve insan ruhunun dışa vurumları olan (objektivation) sanat eserlerini anlamak, zorunlu olarak onu yorumlamak demektir. Anlama, anlaşılmak istenen varlığa yabancı bir etkinlik değildir; çünkü her ikisi de aynı özden gelen ruhsal-tarihsel bir varlıktır. Anlamanın tarihselliği bilim tarihi ile ilgili değildir ve bizi **Hermeneutik**'in asıl meselesine götürür. Anlamak isteyen ile anlaşılmak istenenin aynı özden olması, bir nesnede kendini anlamak demektir. **Gadamer'**in **anlamın tarihselliği** ile ilgili formülü, yalnız ruhsal-bilimsel araştırmaların nesnesine yönelmez, özellikle anlayanın kendisine, onun tarihselliğine yönelir. Öte yandan bu anlam, bu nesne, bilimsel bir çözümlemenin objesi olamaz; çünkü bunun

için bir yönteme, teoriye, bir üst-dile ihtiyaç vardır. O hâlde geriye bir tek çıkış yolu kalmaktadır: 'Nesne'de 'kendini anlama'nın sistem önerisini tarihe aktarmak, yani açıklayıcı bir kültür- tarih felsefesine davetiye çıkarmak. **Gadamer**'e göre anlama yönelimi içindeki (özne), nesneyle birlikte aynı zamanda kendini kavrar. Anlaşılabileceği üzere, **Gadamer**'in etkilenmelerinin yalnızca **Heidegger**'den gelmediği, özellikle bu bağlamda **Husserl**'in yönelinmiş nesne aracılığıyle özü yakalamak yöntemine tarihsellik boyutunun (Bu etki de **Heidegger**'den) kazandırılması şeklini aldığı görülür. **Husserl**'in bütün arîzî (ilineksel) şeyleri paranteze alıp çevreyi daraltarak ve zamanı durdurarak kavramak istediği öz, **Gadamer**'de sürekli değişen tarihsel-ruhsal bir etkinlik olarak görülür. Bu aşkın bir 'idea'nın, aynı yöntemle yere indirilmiş bir biçimi gibidir. **Husserl**, ulaştığı salt bilinç yapısından nasıl öznelerarası/üstü bir birliğe erişirse, **Gadamer** de şimdi'yi **tarihsel ufuklar** içinde eriterek daha yüksek bir bütünlüğe ulaşmak, bütün ufukları kucaklayan ve birleştiren ruhsal-tarihsel bir bilince ulaşır.

Gadamer'e göre bir edebî eseri anlamak demek, o eserde kendi tarihselliğini anlamak demektir. Ancak bu noktada, anlayanın(öznenin) içinde bulunduğu '**durum**'un idrakinde olması gerekir. İnsan, '**şimdi** 'denilen bir aktüel zaman tarafından sınırlandırılmış, bulunduğu konum içinde belli bir durumu yaşayan varlıktır. **Gadamer**'in **Heidegger**'den aldığı temel aldığı nokta, **işte şimdi burada** olmanın getirdiği bir **durum** içinde olmaklıktır. İnsanın bütün görme imkânlarını ve perspektifini belirleyen şey, tam da içinde bulunduğu 'duruş-yeri'dir. Böylece **durum**[17] kavramı, **ufuk**[18] kavramını beraberinde getirir. Ufkun genişlemesi **şimdi**nin bir bilinç genişliğine kavuşması veya bilincin kendisini tarihsel olarak kavraması demektir. İnsanın içinde bulunduğu 'şimdi' yi genişletmesi tarihsel bilincin hedefidir. Şimdi'nin tarihsel zamana yayılarak bir bütünlük oluşturması, yani şimdi'nin bilincini tarihe aktarması **anlama süreci**ni oluşturur. Şimdi'ler nasıl birbirlerine eklemleniyorsa, **şimdinin ufukları**nın birbirine eklemlenmesi de **ufukların hareketlili**ği doğurur. Şimdi geçmişi değil, **geçmiş tarih bilinci** şimdiyi belirler. Bizimle birlikte hareket eden ve hareket edene göre değişen ufukların bu özelliği geçmiş ufuklar için de geçerlidir ki, bu da **gelenek**'i doğurur. Şimdinin tarih içinde eritilmesi ancak **gelenek**'le mümkündür. Böylece şimdiyi iyi anlamak demek, şimdinin tarihsel ufuk içinde eritilmesi, oraya yerleştirilmesi demektir; böylece **anlamak**, sözde kendi başına varolan ufukların eritilmesiyle bir gelenekte canlı bir geçerlilik kazanması ve orada somutlaşmasıdır.

Bir metni anlamak demek, her zaman onu bizzat kendimize uygulamaktır.

Gadamer

Tarihsel bilinç, tarihi anlamak demek olduğuna göre, bütün kültür fenomenleri, elbette tarihsel-kültürel bir fenomen olan sanat eseri de ancak böyle bir anlama'nın nesnesi durumuna geldiklerinde tarihsel bilincin bir karşılığı olurlar. Anlama nesnesi olarak tarihsel bir varlığa sahip olan sanat eserini alımlayan(özne) da tarihsel bir varlığa sahiptir. Dolayısiyle bir sanat eserini anlamak için, içinde bulunduğum tarihsel durumu, eserin içinde bulunduğu tarihsel duruma yerleştirmem veya eritmem gerekir. Bu-

na göre bir edebî eserin anlamı tarihsel-kültürel bağlamın değişmesine paralel değişmekte, kendi döneminin okuyucusunun hatta yazarının düşünmediği yeni anlamlar kazanabilmektedir. **Gadamer**'e göre bu istikrarsızlık eserin kendi karakteristiğinden gelmektedir; bütün yorumlar içinde bulunulan **durum**'a aittir. Böylece eserle bizim aramızda (şimdinin ufkundan doğan ilgiler çerçevesinde gelişen) bir **diyalog** başlar. Aynı zamanda eserin kendi tarihiyle kurduğu bir diyalogdur bu. Eleştirmenin kendi ufkunu eserin ufku içinde eriterek yaptığı her yorum, eserde yeni bir potansiyeli açığa çıkarır.. Böylece üretilen her yeni anlamla birlikte kendimizi ve bugünümüzü canlı bir süreklilik içinde yeniden kavrama, daha iyi anlayabilme imkânı yakalamış oluruz.

Anlama faaliyetini böyle bir tarihsel-kütürel temel üzerine kuran "**Gadamer**, aydınlanma'nın kötülediği önyargı kavramını, aklamakla kalmaz, onu kendi hermenötiğinin temel koyucu kavramlarından birine dönüştürür. Eğer önyargılarımız yoksa, yani taraflı değilsek bir metinden ne elde etmek istediğimizi bilmiyorsak başlangıçta metne nasıl yaklaşacağımıza ilişkin bir yönteme sahip değiliz demektir. Önyargılar, anlamanın ön koşullarıdır".[19]"

Eagleton'a göre ise tarihsel-kültürel bir varlık olarak esere ön-kavrayışlar, ön-anlamalarla yaklaşmamızın doğuracağı ön-yargılar **Gadamer**'i hiç tasalandırmaz. Aksine bunlar eserin dahil olduğu **gelenek**'in içinden gelen ve onunla ilişki kurmamızı sağlayan **ön-anlamalar** olarak olumlu bir şekilde yaratıcıdırlar. Çünkü eserin bize olan tarihi uzaklığı, ondaki gereksiz detayları ayıklayabilme perspektifi sağladığı gibi, **gelenek**'in yardımiyle birleşen anlama çabamız ön-yargılarımızın ne kadar sağlıklı olduğuna ilişkin bir sorgulamayı da getirir. **Eagleton** bu noktada da **Gadamer**'e sorar: 'Hangi gelenek? Hangi tarih? Hangi diyalog?' Çünkü **Eagleton**'a göre, **Gadamer**'in, bütün geçerli eserleri içine dahil ettiği, çelişkisiz, çatışmasız, kesintisiz bir 'ana' gelenek'i, bir yanılsama olduğu gibi, egemenlerin iktidarının hüküm sürdüğü bir tarihi, mücadelesiz, tahakkümsüz, kendimiz hakkındaki anlayışı daima artıran bir alan olarak ele alıp, nihayet ikisi arasındaki monologu bir diyalog olarak değerlendirmek ve bütün bunları görmezlikten gelmek demektir. Ona göre **Gadamer**, üstadı **Heidegger**'in kendini edilgen bir tavırla sanat eserine açması gibi, geleneğin otoritesine boyun eğmeyi tavsiye eder. Ancak **Gadamer**'e fazla haksızlık etmeyelim ve hem eserin, hem de bugünün anlaşılmasında bir diyalektik içeren tarihsellik anlayışının getirdiği geniş perspektif ışığında değişmezi bulmaya bulmaya çalışması ve yeniden yeniden gözden geçirmeleri sağlayan açılımların zenginliğini gözden kaçırmamak gerektiğini söyleyelim. Ayrıca Eagleton'ın çelişkisiz, çatışmasız homojenbir gelenek ve tarihilik anlayışını nereden çıkardığını soralım.

Gadamer bir edebî eserin hiçbir zaman olduğu gibi bilinemeyeceği, yazarın zihnindeki anlamın 'ilkesel olarak bile anlaşılamayacağı' kanaatindedir: "Sadece arasıra değil, fakat daima metnin anlamı yazarının [niyetini] aşar." 'Bu bağlamda Gadamer, şunu ileri sürer: yazarın niyeti ile metnin anlamının, özleri itibariyle farklı şeyler oldukları varsayımından hareketle, anlam ve yazarın niyetinin özdeşleştirilmesini açıkça reddeder. [M]etnin anlamı, herhangi bir tarihsel bireyin bilincini aşan hakikat iddiasında bulunduğu için kendisini tecrübe eden şahsı değiştiren bir tecrübe hâline gelir. [M]etin, yazarın niyetine ya da O'nun bilincine doğru geriye değil, fakat

aksine yorum ortamınca açılan açık alana doğru ileriye işaret eder. Ona göre, metnin anlamının yazarın öznelliğine doğru geriye gitmek için hiçbir nedeni [yoktur].[20]

E.D. Hirsh

Hey, kendine gel, sus, dedi,
Benim ne olduğum, dedi, dile gelmez.
Hz. Mevlânâ

Amerikalı yorumbilimci **E.D. Hirsh**'e (Validity in Interpretation, 1976; The Aims of Interpretation, 1976)) göre '**anlam**'ın böyle tarihsel olduğunu kabul etmek demek, bir eserin 'pazartesi başka, cuma başka' bir anlam taşıması demektir. Onun karşı çıktığı nokta eski metinlerin yeniden ele alınması değil, bunun radikal bir tarihselleştirici dogma (historicist) ile yapılmasıdır. Ona göre bu yanlış anlamanın temelinde, sadece kendi kültürel varlıklarımızın bizim için ontik dolaysızlığa sahip olduğu inancına yatmaktadır.[21] Radikal historisizm'e göre eski eserleri anlayamayız. Gerçek bir anlama çağdaş metinlerle sınırlıdır. **Hirsh** bu görüşe karşı çıkarak modern bir okurun, kendine özgü bir yazarın, kendine özgü dilini, yani o dili konuşan bir başka çağdaşından daha derinlemesine anlaması imkân dahilindedir. Bununla beraber unutmamak gerekir ki, **Hirsh** de yapılacak bütün yorumların tarihsel olduğunu kabul eder; çünkü tarihsel veriler bir çağdan ötekine değiştiği için yorumcunun da bunu göz önüne alması gerektiğini söyler. Ancak bu noktada çoğu teorisyenden ayrılarak **Hirsh**'ün temel tezini oluşturan görüşü önemlidir: Metnin tek bir anlamı vardır[22] ve bu anlam bir çağdan öbürüne değişmez. Bu durum, her dönemde her yorumcunun belli bir dogma veya kendi arzuları doğrultusunda esere bir anlam giydirmesi, görecelikci bir karmaşıklık ve yozlaşma getirir. Gerçekten de böylesine serbest, göreceli yorumlar metnin kendisinden çok, yorumcunun kendisinden söz etmesine yol açar. **Jale Parla**, haklı olarak bu tür yorumların, ne kadar ilginç olursa olsun, yorumlama pratiğine ne kadar dahil olduklarını sorar.[23]

Çok uzaklardan yüreyen bir adam gibiyim ben,
Çok uzaklardan geçen bir hayâl gibi
Ama yok da sayılamam hani,
var olan bir şeyim ben.
Hz. Mevlânâ

Husserl fenomenolojisi etkisinde bir kuram geliştiren **Hirsh**, onun 'ideal bir nesne' olarak gördüğü 'anlam'anlayışını edebî esere uygulayarak eserin de 'değişmez bir anlam'a sahip olduğunu belirtir. Ancak ona göre metnin, yazar tarafından (yazma esnasında) 'zihinsel bir nesne' hâlinde sabitlenmiş bir anlamının olması, bizi metnin başka yorumlarının yapılamayacağı sonucuna götürmez. Fakat eserle ilgili muhtemel yorumların hepsi, yazarın zihnindeki anlamın izin verdiği 'anlam tip[24]'lerinin yarattığı beklentiler ve 'ihtimaller sistemi[25]'yle sınırlıdır. **Hirsh** de eserin farklı dönem-

lerde farklı anlamlar taşıyacabileceğini kabul etmekle beraber, bu farklılığın eserin anlamından değil, referansından[26] (işaret, signifinance) ileri geldiğini söyler. Ona göre yazarın esere verdiği anlam değişmez[27]; yalnızca okurun o anlamla ilgili referanslarının tarihi süreç içinde değiştiğini ifade eder. Burada ciddi birkaç problem vardır: Birincisi, filozof **G. Frege**'nin anlam ve referans'a ilişkin getirdiği ayrıma göre bir kelimenin anlamları değişirken referansları sabit kalır. Bir dağa farklı yerlerden bakan iki kişi için dağ değişmez bir referans olarak kalırken, anlamları değişir. **Frege**, cümlenin anlamının sadece bir önermeden ibaret olduğunu, buna karşılık onun doğruluk değerini referansın belirlediğini söyler. Buna göre, verili bir cümlenin anlamı, onun parçalarından türetilir ve ancak içinde geçtiği bağlama göre belli bir anlamı vardır. İkinci mesele ise, referansları değişen bir şeyin anlamı nasıl olur da sabit kalır? Bu sorulara ilişkin açık cevaplar vermek kolay görünmemektedir. Ancak anlam/referans ayrımını belirlemede Frege ile ayrıldığı açıktır. Ancak şu kadarını söylemeliyim: **Frege**, özne dışındaki üçüncü bir varlık perspektifinden meseleyi konumlandırırken, **Hirsh** öznenin (alımlayıcının) perspektifinden yola çıkmıştır. Varlıkbiliminin konusu ile ilgili olması gereken bu nokta gerçeğin algılanmasında oldukça önemlidir. Hirsh'de öznenin bakış açısı, dağa bakan her iki kişinin ilgi nesnesi üzerinde birleştikleri (dağ) hâlde farklı konumda bulunmalarından doğacak bir referans farkını (algılamanın yanılsaması) beraberinde getirecektir. **Husserl fenomenolojisinin** izinde giden Hirsh'e göre de, metnin anlamı, ona farklı bakan kişilere göre değişmeyecek (dağ), fakat onunla kurdukları ilişki bağlamında yaşantıladıklarının atıf nesnesi olan referansları değişecektir.

Böylece **Hirsh** metnin anlamını korumuş olur, ama okurun onu alımlama biçimini, nasıl kullandığını, yani referanslarını geriye itmiştir. Anlamın değişmezliği ilkesi, Husserl'in kesin bilgi ediniminde öngördüğü yönelinmiş nesnede gerçekleştirilen zihinsel akt kuramını Hirsh de edebî esere yaklaşım biçiminde uygular. Yorumcu belli bir niyetle (metnin anlamını bulmak) yöneldiği nesnesinde (metin) zihinsel akt'ını gerçekleştirir; zihinsel aktını yönelttiği metnin sabitlenmiş anlamına doğru gider. Bir başka deyişle, yorumcu zihinsel aktını, anlamı belirlenmiş metinde (nesne) gerçekleştirdiğinden ve bu bir çok yorumcu tarafından yapıldığından zihinde olup bitenler değişse de (referanslar), belli bir zihinsel aktın nesnesi olan metnin anlamı aynı kalacaktır. Bu bir metne farklı zamanlarda yaklaşan bir yorumcu için böyle olduğu gibi, bizzat yazarın (eserle ilişkisi bittikten sonra, o anlamla ilgili olarak yaşadığı tecrübelerin atıflarına bağlı olarak referansları da değişecektir) kendisi için bile bu böyledir.

Ayrıca **Hirsh**'ün teorisi ile ilgili bir başka mesele de, metnin anlamını yazarın niyetiyle eşitlerken bizim her zaman yazarın niyetine vakıf olamayacağımızı söylemesidir. Fakat buna rağmen doğru bir yorum yapılabileceğini, ama hiçbir zaman bunu bilebilecek durumda olmadığımızı savunur. Bu durum peşinen şu soruyu getirir: O hâlde yapılan yorumun doğruluğunu nasıl bilebiliriz? İşte **Hirsh**'ün yazarın niyetini merkeze oturtan teorisinin önemli bir açmazı budur. Eğer biz yazarın niyetini[28] bilmeden doğru bir yorum yapabilirsek, bunun doğruluğunu ölçecek bir kıstastan, 'yazar niyetinden' mahrum durumdayız demektir. Hâlbuki **Hirsh,** bütün yorumların, tarihe dirençli ve mutlak olan doğru yorumu bulmak üzere yapılması gerektiği görüşündedir.

O hâlde doğru bir yorum nasıl kurulacak veya kurulursa doğru olduğu nasıl anlaşılacaktır? **Hirsh** bu konuda şöyle düşünür: "Şimdilik geçerliliği olan bir yorumla nihai doğruluğu (hiçbir zaman bilinemeyecek) arasındaki fark, hakiki yorumun imkânsız olduğunu kabul etmek anlamına gelmez, örtük olarak dahi. Doğru bir yoruma varılıp varılmadığı hiçbir zaman bilinemezse de ona ulaşılabilir. Çünkü **Hirsh**'e göre biz, hakikate sahip olduğumuzu bilmeden de ona sahip olabiliriz. Görüldüğü üzere **Hirsh**'de, **Husserl**'in kesin bilgiya kavuşma arzusu hiç sönmemiş olmakla beraber daha mütevazi bir tavır içinde yerini muhtemel olanın bilgisine bırakır.

Eagleton, **Hirsh**'ün bu düşüncesinin aynen **Husserl**'de olduğu gibi, 'anlam'ın dilden önce geldiği görüşünden kaynaklandığını söyler.

Hirsh yazarın, yazma esnasındaki niyetinin linguistik anlamla karışmayacağını söyleyerek yazarın söylemek istediklerini 'anlam tiplerine' indirger. Böylece yorumcuyu doğru yoruma yöneltecek olan daraltılmış sınıflandırmalarının güdümünde **anlam tipoloji**leriyle ilgilenmeye çağırır. Bunlar dipnotlarında ayrıntılı olarak açıkladığımız gibi, yazarın niyetini yöneten gelenekler, metin türleri ve görme biçimleridir. Bir eserin ait olduğu türü bilmek, yazarın esere vermek istediği anlama daha iyi nüfus etmeyi sağlar. Esasen **Hirsh** de yorumcuyu doğru bir yoruma yöneltebilmek için daha önce açıkladığım tipler, bunlara bağlı îmâlar, türleri ile sınırlandırmıştı. Bütün bu yön gösteren okların istikametinde yürüyen yorumcu buna göre, metnin 'içsel türünü' yeniden kurar. Ancak hatırlarsak yorumun nesnesi, metnin anlamı, eleştirinin nesnesi ise, metnin referansı idi. **Hirsh** bundan sonra şunu söyler: Yorum hem anlam, hem de referansla ilişkili olduğundan yorum ve eleştirinin karışımı bir şeydir. Yorumcu metnin değişmez anlamını yeniden kurarken doğruluğu ancak ihtimal dahilindedir.

Yorumcuyu, böyle saklı ve değişmez anlamla sınırlayan **Hirsh**'e karşılık **U.Eco**'nun okuyucuyu, metnin niyetiyle sınırlamasına benzeyen bu kısıtlamada değişen şey, yazarın zihninin yerini, **Eco**'da çok daha uygun sayılabilecek bir tesbitle metnin niyetinin almış olmasıdır. Çünkü yazarın kendisi bile, kendi metninin anlam içeriklerini, bilinç dışı mesajlarını tam olarak bilemez.

Bu teoriye ilişkin eleştirilerden biri de, geriye doğru bakan yorumcunun, esere ilişkin olarak yazarından daha çok şeye tarihsel anlamda vakıf olabileceğidir. Ancak **Hirsh**'e göre bu, metnin anlamını değiştirmez. Nitekim bununla ilgili verdiği örnek dipnotlarda bulunmaktadır.

Eleştirilerden bir başkası da, eserdeki karmaşık ve birbiriyle çatışmalı ayrıntıların genellemeler tarafından belirlendiği iddiasına yöneliktir. Bu görüş, metnin anlamını, tarihin tahribatından korumak için **Hirsh**'in gösterdiği çabayı, giderek eserin anlam potansiyellerini bastırmaya, metni kendi zamanına hapseden otoriter bir tutuma dönüştüğü şeklindedir. Hirsh'ün bu konudaki açıklamaları bize gösteriyor ki, onun asıl otoritesi eseri kendi zamanına hapsedecek tutumlardan ziyade, metnin doğru anlamı ile ilgili tutumudur. **Hirsh**'in yazar lehinde görünen bu ısrarını, metne uzak-yakın her türlü anlamı yakıştıran yorumların önüne geçme isteğine bağlanabilir. Ancak **Eagleton** gibi yeni Marksist eleştirmenler tarafından, metni bazı çağdaş ideolojilere karşı koruma isteğine bağlayanlar da vardır. **Eagleton**'un eleştirisi bu kadarla kalmıyor elbette. Ona göre **Hirsh**'ün metnin tek doğru anlamı olması gibi 'saçmalıklara' inanması, anlamın dilden

önce gelmesine bağlayan **Husserl**'in kabahatidir. **Hirsh**'e göre de anlam her zaman kişinin belli bir zamandaki yönelinlmiş aktiydi. **Eagleton** bu tezi çürütmeye çalışarak yazma esnasında metnin anlamının yazarın zihnindeki akt olamayacağını, anlamların yazarın kendisin ait olmaktan çıkınca değişmez ve belirlenmiş kalamayacağını söyler. **Abdullah Kaygı** anlam kavramı konusunda **Eagleto**n'ın kasettiği anlam kavramının içeriğinin farklı olduğunu belirterek Eagleton'ın buna dikkat etmediğini belirtir: [29] Bunun nedenini 'anlamların her zaman kaygan olan dil ürünleri' oluşuna bağlayan Eagleton'a göre, yazar 'kullandığı kelimelerle kafasına ne eserse onu kastedemez, dilin toplumsal bir sorundur ve yazara ait olmadan önce topluma aittir.' Öyle görünüyor ki, **Eagleton**, dilin bir sistem, bir yapı olduğunu söyleyen **Saussure**'ün teorisinden bile canının istediğini almış, istemediğini görmemiştir; bir yapı olarak 'language' i görmüş, ama bu yapının her zaman kişisel performansla gerçekleştiği 'parole'ü görmemiştir. Kaldı ki Macbeth ile ilgili olarak verdiği örnekte bir tek kelimeye dayanmıştır. Ayrıca yine **Abdullah Kaygı**'nın belirttiği gibi, aynı dönem yazarları arasında da anlaşılmaz olanlar yok mudur? Abdullah Kaygı devam eder: "**Eagleton** bu bakışla heykel sanatını ele alsaydı, bir heykelcinin yaptığı heykellerin anlamının mermere ait olduğunu, resim sanatında da boyaya ait olduğunu söyleyebilir miydi acaba? (A. Kaygı: Edebiyat ve Varlık: 192) Diyalektik materyalist bir perspektiften bakarak konuşan **Eagleton** da dili ve toplumu (elbette anlamları) durmadan değişen belirleyiciler olarak ele alır ve o da **Hirsh**'e mukabil, kendi ideolojisi açısından Hirsh'ü eleştirir. Bütün bunlar bize esasen Yapısalcılık-sonrası düşüncenin bir getirisi olan öznesiz yapılar anlayışını hatırlatır. Bütün belirleyiciliği ve üretimi yapıya bağlayarak ve hatta öznenin bile bu yapı tarafından üretildiğini söyleyerek; 'Tanrı'yı öldüren Nietzsch'den sonra bu defa sıranın Foucault kanalıyle insanın ölümüne[30] geldiği anlayışının Eagleton tarafından dil bağlamındaki yansımasıdır.

Bu kuramla ilgili belki son ve önemli bir soru da şudur: Gerçekten de yazarın niyetini bulmak, (ki Hirsh'e göre bulunamaz) eserin doğru yorumunu yapmakta ne kadar gereklidir? **Hirsh**, **Husserl** gibi bir kesinliğe varmak için, yazarında saklı olan zaman dışı ve nesnel, değişmeyen bir 'kesin bir anlam' (bir kişi tarafından belli bir zamanda niyetlenilmiş edim) olduğunu varsayarak eserin bu anlamla özdeş olduğunu kabul eder. "**Husserl**, bütün zihinsel edimlerin (var olan ya da var olmayan) bir objeye yönelmesinin (intentionality) zorunlu olduğunu öne süren **Brentano**'yu onaylar ve sistemini bu öne sürüşten yola çıkarak inşa eder. **Hirsh** de, metnin anlamının yazarın niyetiyle olan özdeşliğini, objenin (metnin) kimliğinin (identity) bilinçle (yazarın bilinci) bir ve aynı şey olduğuna ilişkin **Husserl**'ci argümana dayandırır."[31]

Bu noktada şu soru kaçınılmaz görünüyor: Anlam, 'zihinsel bir edim', bir idea ise, o zaman bilinçle ilgilidir ve bu durumun bizi götüreceği sonuç şaşırtıcı bir hâl almaz mı? Çünkü **Husserl**'e göre nesne olmadan nasıl akt olmazsa, buna paralel olarak **Hirsh**'e göre de yazarın niyeti yoksa –çünkü bilinemiyor- onun niyetine ulaşılacak bir bilinç de olmaz gibi bir durum ortaya çıkmaktadır. Çok çapraşık görünen bu meseleyi felsefenin hiçbir alanının karşılayamayacağını düşünürken şunu saklı tutuyorum: Meğer ki söylenemeyenin karşısında susan veya başka bir dille konuşan bir metafizik alanın, yani mistisizmin cevabı ne ola ki?

Alımlama Estetiği (Reception Theory)

Yeniliğe Doğru
Her gün bir yerden göçmek ne iyi.
Her gün bir yere konmak ne güzel.
Bulanmadan, donmadan ne hoş.
Dünle beraber gitti, cancağızım,
Ne kadar söz varsa düne ait.
Şimdi yeni şeyler söylemek lâzım.

Hz. Mevlânâ

Edebî esere, fenomenolojik yönteme yakın yaklaşımlarda yazar ve metin merkezli bakış açılarından sonra, **okur** üzerinde odaklanan ve kuramlarını bugüne kadar görülmemiş bir vurgu değişikliği yaparak bu temel üzerine bina eden **R. İngarden, W.İser**, ve **H.G.Jauss** sanat eserinin işlevinin gerçek anlamda okur tarafından alımlanması ile ortaya çıktığını, okurun da yazar kadar önemli olduğunu ileri süren görüşlerin sahipleridir. Edebî metinleri, onu oluşturan tarihsel-toplumsal edebî gereçler ve göstergeler düzeninin okurda başlattığı süreçler açısından ele almak; okuyucu üzerindeki muhtemel veya gerçek etkileri ortaya çıkarmak amacını güden bir yaklaşım tarzını benimseyerek genel olarak okurun edebiyattaki rolünü incelerler. Okuma süreci boyunca ve bu sürece bağlı olarak gelişen anlamlandırmaların okur tarafından nasıl somutlaştırıldığı üzerinde dururlar.

Roman Ingarden(1893-1970)

Sanat eseri, tepe noktasına metafizik niteliklerin gün ışığına çıkmasıyle ulaşır.

R. Ingarden

Husserl'in bir başka takipcisi ve aynı zamanda öğrencisi olan **Ingarden**, onun yanında yaptığı 'Henri Bergson'da Sezgi ve Zihin' adlı doktora çalışmasını tamamladıktan sonra ülkesi Polonya'ya döner. Burada Kant'tan bazı tercümeler yapması, idealist felsefeye yakınlığı gibi sebeblerle altı yıl görevinden uzaklaştırılır. (Nejat Bozkurt: 211)

Ingarden, (The Literary Work of Art, 1973) **Husserl**'in **fenomenolojik yöntemi** doğrultusunda bir sanat kuramı geliştirmiştir. **Husserl** sistemini daha düzenli ve kavranabilir bir şekle sokarak varlıkbilim(ontoloji), bilgibilim(epistemoloji) kuramlarını **fenomenoloji** ve **varoluşculuk** çerçevesinde ele almıştır. Estetikle varlıkbilim arasındaki bağlantıları, edebiyat, müzik, sinema gibi sanat dalları açısından değerlendiren sanat kategorisinde, varlık katmanlarını ontolojik tabakalara ayırmıştır. Sanat eserlerini ilk defa belli varlık katmanları içinde inceleyen kendi yönteminde **Ingarden**, alımlayıcıyı öne çıkarır. Ona göre sanat eseri herşeyden önce alımlayana yöneliktir ve **Husserl**'in kullandığı anlamda **yönelinmiş nesne**lerdir. Sanatkârın ham malzemeye verdiği biçim, onun 'saf bir bilinç' ediminden çıkar. Söz konusu nesne-

ler, başka türden gerçek nesnelerden farklı olarak yalnızca alımlayıcısının yaşantısında somutlaşır. Onun sisteminde bütün sanat eserleri belli ve salt amaca dayalı somut varlıklardır ve varlık sebebleri de yaratıcılarının bilinç edimindedir. **Husserl**'in aşkın idealizmi ile hesaplaşan **Ingarden**, onun çıkış noktasına sadık kalır. **Husserl**, psikolojizme eleştiriler yöneltirken bir sanat eserinin özünün onun salt bütünselliği içinde aranması gerektiğini ve sanattaki içeriksel **a priori** (önsel)nin ontolojik bir alan olarak ele alınması zorunluluğunu savunur. **Ingarden** gerçek nesneler gibi sanat eserlerinin de bağımsız varlıklar şeklinde eşitlemekle beraber, sanat eserlerinin onlardan farkının **yönelinmiş nesne**ler olmasına bağlar. Bu yolla edebî eserin estetik değerinin anlaşılabilmesi için dört varlık temeli öngörür:

1. Dil sesleri düzeyi; sesbirim, kelime, cümle ve deyişi ilgilendiren bütün ses akışı,
2. Anlam ile ilgili olan anlambirimler düzeyi, bütün ses dizilerinin anlamları,
3. Eserin dil yoluyla görünür kıldığı birbirine örülü görüşler, yönlendirmeler,
4. Eserde varlıkların görüş alanına çıkış biçimlerinin, varlık temellendirmelerinin, dünya düzenin yer alış şekli olarak belirler.

Bir edebî eserin sanat değeri taşıması için belirli metafizik nitelikleri içermesi gerekir. Ancak edebî eser ontolojik olarak tek başına bir nesne olmakla beraber, kaynağa yönelinmişlik anlamında, ideal veya gerçek bir nesnelleştirme söz konusu değildir. Sanat eseri, kendi aracısız varlık dayanaklarını, belli bir yönelmişlik içinde sıralanmış olan kelimelerin anlamında bulur. Onların anlamları aracılığıyle yönelinmiş (intensiyonal) nesneye doğru gidilir. Anlamları ileten maddi unsurlar (kağıt, mürekkep, basım araçları) okuyucu açısından nötr bir iskelet oluştururlar. Okur, kağıt üzerindeki işaretlerden başka bir şey olmayan metindeki bir değere sahip nitelikleri, hayal gücü eşliğinde hayatla bağlantı kurarak bir somutlaştırarak, nesnel bir hâle getirir. İşte sıradan bir tüketim nesnesi ile estetik bakımdan somut bir biçimde kurulmuş olan sanat eserinin farkı buradan kaynaklanır. Böylece sanat eseri ile estetik nesne ayrımı belirginleşmiş olur. Gerçek nesnelerin bile tam olarak kavranması, kuşatılması imkânsızken sanat eserinin kesinlenmiş bir biçimde kavranması söz konusu olamaz.

Edebî eser, bildiğimiz nesneler dünyası üzerinde kurulmakla beraber, bu durum bizi yalnızca yazarın amaçladığı ikinci bir dünyaya doğru yönlendirmek içindir. Bu yönlendirme, sanat eserinin dil yoluyla kurduğu, birbirine örgülediği görüşler istikametinde olur. **Ingarden**, dilin bu tür kullanılış şeklini **sözümona yargılar**[32] olarak tanımlar. İkinci bir dünyayı kuran bu **sözümona yargılar,** sözde kalmazlar, dediklerinin ötesine geçerek anlama katkıda bulunurlar. Okur bütün bu varoluşsal ilişkileri örerek bir **iskelet** oluşturur. Sanatkârın doğrudan söylemediği kurmaca içerikten dolayı eser, her zaman bir ucu açık potansiyel anlamlar taşır. Belirginleştirilmemiş noktalar, bize açıklanmayan yönler metinde **boş anlam alanları** yaratır. Oluşturulan iskeletin yardımıyla, bütün bu boş alanlar, eserin alımlanışı boyunca gitgide belirginleşen bir yapıya dönüşür. İşte bu programa göre bir ön-anlama ile hareket eden okur, bu dört düzeyin sağladığı gereçleri[33] bir iç tutarlılık içinde ele alacaktır.

Gerçekte bir metin herşeyden önce okura, başka bir deyimle alımlayıcısına yönelik olduğu, anlama eyleminin de okuma/dinleme aracılığıyle kendi içinde bir süreç özelliği gösterdiğidir. Bir metnin okunuşunda baştan sona kadar, okuma esnasında

karşılaşılan her yeni unsur, metnin daha önce okunmuş olan unsurlarını etkileyerek yeni anlam ilişkilerine sokar. Bir cümlenin anlamı hiçbir zaman yalnız kendisiyle sınırlı değildir; başka cümlelerin anlam içeriği aracılığıyle gitgide açılır ve bu süreç içinde bir çok yönden değişikliğe uğrar.[34] Okumanın ilk aşamasında, bir çok dilbilimsel etkenin payından söz edilebilir. Eserin kavranışında '**tabakalar kuramı**'nda yer alan bütün birimler (ses, kelime, cümle, cümle ötesi birimler) yerleştirilme düzeniyle bizi etkiler ve algımızı yönlendirir. Ancak **Eagleton** burada bir paradoksun varlığına dikkat çeker: Eserde verilen bilgi arttıkça (donanım gereçleri çoğaldıkça) anlam belirsizleşir. Metindeki farklı bakış açıları, **Ingarden**'ın ifadesiyle 'birbirine örülü görüşler' gerçeğin değişik yüzlerini, kübist bir resimdeki gibi bir arada yansıtırlar: Ses, kelime, cümle ve nihayet bakış açılarının her biri bizi bir anlam bütünlüğüne doğru yöneltir. Eserin alımlanması '**yorumbilimsel çember'** denilen süreçte, bu tek tek parçalardan bütüne, bütünden parçalara doğru birbirini aydınlatarak gerçekleştirilir. Bütün bu işlemlerin hepsi, okurun etkin biçimde katılımını ister. Bu anlamda yorumlama işi, bütün parçaların metnin bağlamıyle ilişkisini aydınlatmakla bitmez; metnin örtük bağlarını bulmak, hayâl gücünün yardımıyla bütün **boşluklarını doldurmak**, – çünkü alımlama teorisine göre her metin boşluklardan oluşur- ihtiva ettiği bütün boyutlar ve bakış açıları ile anlam tabakalarına vakıf olmak; okuyucu-metin diyaloğunu kurmak demektir; Okuma esnasında hem geriye, hem ileriye doğru yeniden hatırlayarak, metin ilerledikçe birbirini lağveden yeni varsayımlar geliştirerek, inançlarımızı gözden geçirerek ve gittikçe karmaşık çıkarımlar yaparak, hatta daha eserin daha önce yapılmış yorumlarını da hesaba katarak birkaç düzeyde yürüyen bir çabadır bu. Ancak boşluklar gelişigüzel bir tarzda doldurulmazlar. Çok tabakalı, yani polifonik bir yapıya haiz olan eserde, her tabaka kendine özgü karakteristik estetik değer nitelikleri taşır ve nihayet bunların hepsi bir değer birliğine dönüşerek o eserin bütünlüğünü oluşturur. Edebî eserin temel unsuru polifonik uyumdur ve bu uyumun metafizik niteliklere açılması ile ancak sanat değeri kazanır. Boş alanları metnin güdümü[35] doğrultusunda kendi hayâl gücüyle dolduran okur, böylece metnin yönelmiş niyetine erişmiş olur. Ancak eriştiği anlam metnin tek anlamı değildir, bir çok alımlama yollarından biridir. Burada istenen şey, her bireysel alımlamanın metnin bütünüyle uyum içinde olmasıdır. Sanat metinleri tek yorumla tüketilemeyecek anlam potansiyelleri taşır. Metnin çağrışıma dayalı anlam düzeyi, yabancılaştırma tekniği ile yaratılan çok anlamlılık, okur beklentisine ters düşebilir. Bu durumda metnin güdüm kurgusu çerçevesinde, anlam belirsizliklerini gidermek veya en aza indirmek bütün bir yapıyle bağdaşacak biçimde yapılmalıdır.

Metinden tutarlı bir anlam çıkarmak için gerekli gibi görünen bu talimatlar zinciri içinde Eagleton'un deyişiyle bir 'edebiyat işçisi'ne dönüşen okur, değişik perspektifler deneyerek bütün bu öne çıkarılmış veya gizlenmiş unsurları bir arada tutup bütünlüklü bir yapı kuracaktır. İşte karşılaştığı bütün anlam boşluklarını kendi hayâl gücünün de yardımıyla doldurarak metnin sunduğu dünyayı nesnel bir olgu gibi aşama aşama okurun kafasında canlanmasına **Ingarden somutlaştırma** adını verir. **Somutlaştırma** işi çok yönlüdür. Okurun öznelliğinin de ötesinde metin-dışı etkilere (çağın kültürel ortamı ve edebî gelenekler, okurun kendi sosyal konumu, kişiliği, tercihleri,

okuma tecrübesi) de bağlıdır. Somutlama işlemi, metnin yönlendirmeleri doğrultusunda okurun metni canlandırmasından ibaret değildir. Birbirinden farklı biçimde ortaya konulan her somutlama, sanat eserinin göreceli ve öznel bir değer olmadığını söyleyen **Ingarden**'a göre, aksine eserin (çok katmanlı örgüsel yapısı) tam da bu özelliği sebebiyle farklı somutlamalara izin verdiğini yani tek ve bir kimliğinin çeşitli tezahürleridir. Her somutlama işlemi, okurda bir dürtüyle başlar; okuma boyunca süregelen bu edilgin alımlamanın, okurda estetik bir yaşantıya dönüşmesi beklenir. Eserin kurduğu dünyayı, nesnel bağlamlarından kurtararak metnin kendi bağlamı içinde görmesiyle başlayan estetik yapının araştırılması okurun artık etken bir biçimde yaratıcılığını öngürür. Ancak bu yolla metin bütün nitelikleriyle bir **ahenk** (polyphone harmonie) kazanmış olur.[36] Okurdaki ilk izlenimler, beklentiler eserin sonraki algı aşamalarında yetersiz kalabilir. Bu durumun bir getirisi olan sürekli arayıcılık, okurun estetik yaşantısının en belirgin özelliğidir. İşte estetik varlığın müstakil bir nesne olarak kurulmasından ve okurun kendisini bundan soyutmalamasından sonradır ki, eserin değeri üzerine verilecek hükümler bir geçerlilik kazanır. Ingarden, eserin öznelleştirilmesi fikrine katılmadığı gibi, eserle ilgili olarak verilen değer yargılarının da öznel ve göreceli olduğuna katılmaz. Bir sanat eseri hakkındaki yargıların doğruluğunun, başka alanlardaki yargılardan farklı olmadığını söyleyerek **değer yargısı** kavramını estetik nesne ile edebî eser için kullanır. Yalnız burada bir açmaz karşımıza çıkar: Değer yargısı verilirken bunlar bazen alışılagelmiş kalıplar çerçevesinde, bazen de tesadüfen yapılır. Belli nesneler hakkında verilen değer yargıları olsun, değerli nesnelerin temellendirilmesiyle ilgili olsun her durumda, değer yargılarının bir sonuç mu, yoksa değer yargısını belirleyici ilkeler olarak başlangıç noktası mıdır? Bu birbirine doğuran durumlar, edebî eseri sosyolojik veya psikolojik çözümlemelerin kaynağı olarak gören yaklaşımlara karşı çıkışında da görülür. Ona göre, son kertede ideolojik eğilimler, çeşitli felsefî duruşlar bu değerlendirmelere her zaman karışır. Bir temel türdeki değerlerin öteki değerlerden farkını oluşturan şey pek de açık görünmez. Sosyal ve etik alandaki değer yargılarının ideolojilerle birbirine karıştırıldığını, ama bir edebî eserin de bunlardan bütünüyle soyutlanamayacağı sonucuna varır. **Ingarden** bu tür eserlerin yalnızca estetik bir yapı ve değerlerden ibaret olmadığını, felsefî ve psikolojik görüşlerin orada tezahür edebildiklerini kabullenmekle beraber, bir sanat eserine kılık değiştirmiş ideolojilermiş gibi bakmak ve onları böyle ele alıp yorumlamak yanlışlığını vurgular.

Wolfgang İser (1926-)

Jauss ile birlikte Contance okulunun temsilcisi olan **İser** (The Implied Reader, 1974; The Ack of Reading, 1978), fenomenolojik eleştiri çerçevesinde **Gadamer**'in yorumbilimsel yönteminden yararlanır. O, edebî metinlerin değerlendirilmesinde felsefeden çok, eserin somut yapısından yola çıkmak gerektiğini vurgular. Ancak ona göre bütün sanat eserlerini açıklamaya yetecek kadar kapsamlı bir soyut estetik sistem düşünülemez. Bu yüzden edebî araştırma herşeyden önce, yazılı sözün okurda bıraktığı etkiyi göz önüne almalıdır. Okura odaklanan bu görüşe göre, hiçbir okuma masum değildir, zira okuma faaliyetine katılmayan bir birikim yoktur: Bir okuma iş-

lemi sırasında bütün bir tecrübe, bilgi birikimi işe karışır ve metni anlamada kullanılır. Elbette edebî birikimimizin de yorumumuzu belirleyici bir tarzda hiç de hafife alınamayacak bir katkısı vardır. Bu yüzden **İser** metnin yorumlanmasında yazarın ilettiği anlamları somutlaştırma sürecine bilhassa dikkat eder. Yazarın kurguladığı anlamlar ne olursa olsun, her okur söz konusu anlamları seçerek, farklı vurgular yaparak alımlar. Okurun donanımı, okuma ve yorumlama tecrübesi, kişilik yapısı, hayat felsefesi, okuma sırasındaki ruh hâli alımlamanın niteliğini belirleyici olacaktır. Ancak alımlama süreci boyunca anlamlar, her yeniden okumada bir takım değişikler gösterse de yazarın niyetinden tamamen uzaklaşamaz.

Gerçekte **İser** örnek bir 'okur' ve örnek bir 'metin' programı çizmektedir. **İser**, metinlerin harekete geçirdiği stratejilerle, bunların ihtiva ettiği tema ve hatırlatmalar **repertuvar**ından bahseder. Sosyal-kültürel, tarihsel yapının kendi uzlaşım alanlarından, töre ve gelenekten seçtiklerini yazar kendi kurgusu içinde yeniden ürettiği zaman okurun hayatında bunların doğrudan bir karşılığı yoktur. Kurmaca metnin içinde artık geçerliliği kırılmış bir durumda yer alan sosyal-tarihsel uzlaşımların, bu defa hangi ilke doğrultusunda bir araya getirildiklerini anlamak için dayanak arayan okur, işte bu dayanağı **tematik bağ**'da bulur. Bütün bu unsurları birleştiren ve metnin anlamının okur tarafından alımlanmasını sağlayan bu tematik birliktir. Böylece okuma esnasında, yazarın seçimine dayanan bütün bu repertuvarda yer alan değişik unsurların **tematik bağ** etrafında birleştirici ilkesini görmek, söylenenden söylenmeyeni çıkarmakla okur, metnin derin yapısındaki temel kavram örgüsüne ulaşmış olur. **İser**'e göre, bir okur edebî eserin kullandığı teknik ve gelenekleri tanımak, metnin anlamını üretmek usüllerini sistematik olarak yöneten kurallarını(metnin kodları)bilmek, metnin temel kavram örgüsüne varabilmek gereklidir.[37] Metin türüne ilişkin, toplumsal kodlara ilişkin bütün bu bilgilere sahip olmakla metnin anlamı belirsizlikten kurtarılmış olur. Söz konusu bağlantılar, metnin ham maddesini işleyen zihin tarafından yaratılır, ancak metnin kendisi değildirler; çünkü metin yalnızca cümlelerden, beyanlardan, bilgilerden ve benzeri şeylerden oluşur. Okurun bunları anlamlandırma ve etkilenme biçimi metnin kendisinde mevcut değildir; ancak okuma süreci aracılığıyla gelişir. İser'in fenomenolojik yöntemi, okura, metnin anlamını belirleyecek tarzda bir bakış açısı belirleme ayrıcalığı tanır. Çünkü edebî eser, konu edindiği nesneyi kendi oluşturan bir metin olduğundan, dış dünyanın verileri ile sınanamaz, bunlara dayanarak bir doğruluk denetimi yapılamaz.[38]

Ancak edebî kodlar[39] ile toplumsal kodlar çok zaman örtüşmedikleri gibi ayrışmaları da zordur. Esasen bu kodlar örtüşme içinde olsaydı bir otobüs durağındaki levha gibi sıkıcı olurdu. Bu bakımdan en etkili eser, kendi alışılmış kod ve beklentilere eleştirel bir gözle bakmayı sağlayan eserdir ki, böylece kanıksanmışları yeni bir gözle görmemizi sağlayan, algılama alışkanlıklarını geçersizleştiren, örtük inançları sorgulayıp dönüştüren niteliklerin sahibidir. Rus Biçimcilerinden gelen **yadırgatma** etkisini üzerinde açıkça gördüğümüz **İser**, edebî eserden, bu özelliği(yadırgatma) öne çıkarmasını, böylece de verili algılarımızı kuvvetlendirmek yerine bize yeni bir kavrayışa götürmesini bekler. Okurun bilincini: Metinde karşılaştığı toplumsal-kültürel değerlerin alışılmış kullanım biçimlerini, metnin geçtiği dönemin tarihsel konu-

munu, örtük biçimde sunduğu inançlar sistemini sorgulamaya yöneltir. Böylece okurdan, bunların eşdeğerini üretmesi değil, onları algılama biçimini yeniden gözden geçirmesini sağlamak gibi bir nitelik beklenmektedir. Ancak bu nitelik veya yetenekler, edebiyatın kapsamı dışındadır ve eserin'edebilik' niteliği, geçerli kılınan tekniklere bağlıdır. Buradaki önemli nokta, edebî eser ile eleştiri yöntemleri arasındaki paradoksal ilişkidir: Edebiyat tarafından dönüştürülmesi beklenen okur ("zaten dönüştürülmüş bir okurdur"), hem donanımlı bir durumda olması, hem de dönüştürme yapması istenen okurdur. Yani kendisinden, eseri dönüştürmesi beklenen okur, nasıl olur da sistemin öngördüğü verili araştırma yöntemlerine dayanarak eseri aydınlatabilir? Öte yandan **İser**'e göre edebî eser, geçerli eleştiri tekniklerine bağlı olan metindir ve ona göre ele alınır. O hâlde söz konusu **yorumbilimsel çember** kısır bir şekilde kendi içinde döner durur.[40] **Eagleton** bu durumu şöyle özetler: "Eserden ne aldığımız ona ne koyduğumuza bağlıdır ve bunun da okura 'köklü' bir meydan okuma olduğu söylenemez." (Ealeton, Edebiyat Kuramı.y.t.y.: 104)

Eserde böylesine nitelikler arayan **İser**'in okurdan başka beklentileri de vardır: Herşeyden önce 'sorumlu' bir işbirliği içinde olarak; metnin anlam boşluklarını doldurmalı, metnin tarihsel-kültürel bağlam ile olan ilişkisini ve bunların metne etkisini sorgulamalı, çok sayıdaki okuma yollarını azaltmalı/çoğaltmalı, birbiriyle bağdaşamaz nitelikte de olsa bu yollardan birkaçını irdelemeli, aynı metni bir kereden fazla okumalıdır. Bu etkinliği sırasında **ön-anlama** ve varsayımlarla yaklaştığı metindeki her ip ucu onu, yeni hipotezlere doğru götürürken gittikçe daha karmaşık çıkarımlar yapabilmeli, her değişikliği metnin bağlamına oturtabilmeli, okuma işleminin her aşamasında daha önce edindiği birikimden faydalanabilmelidir.[41] Böylece okumanın her aşaması, bir sonrakini doğrulamak veya geçersizleştirmek[42] yoluyla ufuk açan karmaşık, dinamik bir süreçtir. Yani okur 'okuma kaderi'ni gerçekleştirirken aslında kendi kendisiyle yüz yüze gelir. Okurun gerçek anlamda kendisiyle karşılaşmasını sağlayacak olan bu tür bir **okuma stratejileri**yle biz metni değiştirirken aynı anda metin de bizi değiştirir. **İser**'e göre okumanın önemi, işte bu karşılaşmada yatar: Alımlayıcı metinde kendini okumabilmeli; kendi bilincinin derinliklerine dalabilmeli ve dolayısiyle kendine eleştirel bakabilmeli. Bütün bunlardan anlaşılacağı üzre **İser**'in aslında îmâ ettiği bir okur kitlesi vardır: Bu kitle 'edebiyat 'kurumu'nun oluşturduğu, donanımlı, akademik, kapalı ve sınırlı bir okur kitlesidir. Zaten **İser**'e göre her metin örtük bir tarzda kendi okuruna hitap eder. Açıkça olmasa da kullandığı dil ve bütün bir yapı, esasen **İser**'in **îma edilen okur** dediği okuru zımnî olarak içerir. Böyle bakıldığında bu kısır döngü daha açık olarak görülebilir: Genel çerçevede toplumsal-kültürel yapının belirlediği eleştiri tekniklerini üreten sistem dahilindeki edebiyat kurumları, tarafından biçimlendirilmiş olan okur bir devridaim içinde hareket etmektedir.

Halbuki **İser'**in **îma edilen okuru**(örtük okur)**,** bu zımnî bağı boşa çıkarmayacak olan, muhatabı kabul edildiği metnin çok sayıdaki potansiyel anlam bağlantılarını açığa çıkarması beklenen okurdur. Eagleton'a göre Ingarden'da'oldukça organizmacı' ve boyama kitaplarında verilen talimata göre metni somutlaştırmakla mükellef görünen okuyucu, daha yumuşak olan Iser de yetki alanını biraz daha genişletir. Yani**, Ingarden**'e oranla **İser**, okuyucunun yetki sınırlarını genişleten 'liberal bir işveren'dir.

Okur tek bir yoruma gitmek zorunda değildir, adeta yazarla ortaklık ilişkisi içinde metni yeniden kurar. Ancak bir şartla: metin okur tarafından iç tutarlılığa sahip bir biçimde kurulmalıdır. Bu, edebî eserlerin ahenkli bir bütün oldukları anlayışına dayanan ve her parçanın bütüne tutarlı biçimde uyarlanması ilkesidir. Eserde görülen karışıklık, çatışma, sürtüşme ve farklı algılamaların hepsini anlaşılır bir bütün hâline sokma gayretinin temelinde **Gestalt**[43] psikolojisinin etkisi aranır; kendini düzeltme terapisi olan **Gestalt psikolojisi**, 'dengeli bir kendilik' peşindedir. Eserin çok anlamlı anarşik potansiyelini ehlileştirilme, düzene koyma sürecinin, bizim zihnimizi de dönüştürmesi, daha bilinçli bir tavır içinde olmamız beklentisini, 'dengeli bir kendilik' hâline dönmeyi içerir. **Eagleton**'a göre, çoğulcu bir okuma öneren **İser**'in metni 'normalleştirmek' yolundaki bu gayreti şaşırtıcıdır; çünkü edebiyatın işlevini kabul edilmiş kodları geçersizleştirmede gören bir anlayış, aynı zamanda metnin ıslahını öngörmektedir. **Eagleton**, bu tutumun, kendi düşünce sistemini dahil etmeyi unutarak sanatın yadırgatıcı işlevini, öbür sistemleri geçersizleştirmeye çalışan modern bir liberalizmden kaynaklandığı söyler. Esasen burada, tarihdeki uzak ve farklı kültürlere giden ve oraların kendi bölgesi dahilinde olduğuna inanan **Gadamer**'in –"Yuvadan ayrılamayız, yuvaya döneriz"- **İser**'deki büyük etkisine dikkati çeker. Ancak **İser**'de **Gadamer**'in tarihsellik anlayışı yoktur. Okurun tarih içindeki konumunu – ki yorumlama etkinlikleri bu konuma bağlıdır- görmezden gelerek, ilgisini meselenin estetik boyutuna çevirir. Eser-okur karşılaşması tarih dışı bir boşlukta olur.

Metin-okur karşılaşmasında her ikisinin de birbirini dönüştürme gayreti içinde olduğu görülür: Bir tarafta okudukça inançları, sistemi, ön-kabulleri gözden geçiren okura karşılık; öbür tarafta kendi anarşik yapısının bir düzene kavuşmasını bekleyen bir metin vardır. **Eagleton, İser**' dönüştürülmüye hazır ve nazır okur tipini eleştirerek, 'İnançlarımıza sahip çıkmazsak, metnin onları sorgulamasının pek anlamı kalmaz'derken aslında statik bir okur profili çizer. Bu eleştiri biraz da şu hikâyeyi hatırlatır: "Plutartos anlatır: Bir gün, Pyrrhus yeryüzünü almak için düşler kuruyordu. 'Önce Yunanistan'a baş eğdireceğiz' diyordu. 'Ya sonra?' diye Cineas sordu. 'Sonra Afrika'ya el atacağız.' 'Afrikadan sonra?' 'Asya'ya geçeceğiz. Anadolu'yu, Arabistan'ı alacağız.' 'Sonra?' 'Ah!' dedi Pyrrhus, ondan sonra dinleneceğim!' 'Niçin? diye sordu Cineas. 'Niçin şimdiden dinlenmiyorsun?'[44]

Edebiyatın dönüştürücü bir işlevinin olduğuna inanılan bir dünyada en azından tek bir Hemingvay satırı okumuş olabilecekleri düşünülenlerin bombası ile edebiyatın insan ruhu üzerinde yaptığı duygu ve düşünce eğitimini, kendi kendisiyle sağladığı derinlikli karşılaşmaları içerdiğini söyleyenlerin kalemlerinin, Dünya Savaşlarının tümünü de çıkaran aynı medeniyete dahil olduklarını insan düşünmeden edemiyor.

Eagleton İser ve **Jauss**'un alımlama kuramının 'kavurucu bir epistemolojik (bilgibilimi) problem' yarattığına dikkat çeker: Şöyle ki: Metni bir şemalar dizisi olarak kabul eden ve bu şemaları somutlaştırması beklenen okurun bunları nasıl tartışacağımı sorar. Metni belirli yorumların kıstası olarak gören kişi, yalnızca kendi somutlaştırmalarından söz etmiş olmaz mı? Bu durumda eleştirmen, sıradan okura karşı metni somutlaştırmasında bir 'Tanrısal bilgisi olduğunu mu iddia ediyor?' (Eagleton: 108) **Ingarden**, bir çözüm getirmemekle beraber bu zorluğu görür, **İser**, okura met-

nin niyetiyle sınırlı bir yorumlama özgürlüğü vermiştir.

Hans Robert Jauss (1921-)

Gönül buğday tanesine benziyor,
Bizse değirmene.
Değirmen nereden bilecek
Bu dönüşün sebebi ne?

Hz. Mevlânâ

İser'le birlikte kurduğu **Kontanz** ekolünün bir başka yönden **Gadamer**ci kolunu temsil eden **Jauss**, edebî eseri, arkadaşından ayrılarak içinde oluştuğu tarihsel bağlama iade eder. Geniş bir tarih perspektifi getirerek alımlayıcıya (okur) göre yeniden yazılacak bir edebiyat tarihini, genel tarih içine oturtmayı amaçlar. Bu kuram, pozitivist bilim anlayışının bilimin kendi verilerine (**Einstein**'nın görecelik kuramı sadece bilimde değil, sanatta ve psikanalizde de etkisini gösterir.) bağlı olarak değişmesiyle 20.yy'da kabul görmeye başlamıştır. **Gestalt psikolojisi**nin dünyada olup bitenleri, birbirinden kopuk olgular ve nesneler hâlinde değil, bir düzen içeren bütünlük olarak algılamasının edebiyat estetiğe etkisi kendini bu teoride de gösterir: edebiyat tarihi, bir **alımlama tarihi** (rezeptionsgeschichte) olarak yeniden belirlenir. Okuru kaale almayan bir edebiyat tarihinin birbirinden kopuk yanıltıcı sonuçlarını, estetik farkedişlerin tarihsel farkedişlerle olan ilişkisinin ortaya çıkarılmasıyla düzeltmeyi hedefler. Buna göre, okurun etken bir biçimde katıldığı algılama sürecinin değerlendirildiği bir edebiyat tarihi öngörür.

Jauss özellikle 'modası geçmiş olgucu bir paradigma olarak değerlendirdiği' **Marksist Eleştiri**nin tutucu kanadı ile **Rus Biçimciler**'in yöntemlerini eleştirir: Birincisi edebî eseri, yalnızca toplumsal etkileri yönünden ele alırken; ikincisi ise okurun, yalnızca metnin estetik özelliklerinin algılanışları üzerinde durmuşlardır. Her ikisi de edebî esere yaklaşımda **Jauss**'un en önemli bulduğu boyutu, onun estetik özelliklerini ve toplumsal işlevini ön plana çıkarabilecek olan alımlama ve etki boyutunu gözardı etmişlerdir. Esasen onların bıraktığı yerden devam ettiğini söyleyen **Jauss**, her iki yöntemden de yararlanmıştır. **Marksist Eleştiri**den 'edebiyatın tarihselliği' görüşünü; **Biçimciler**den ise 'algılayan bilinç' kavramını teorisinin merkezine alır. Bu noktada o, tarihsel ve estetik fark edişleriyle okuru ön plana çıkarır. Edebî eseri, tarihsel ufkuna - içinde üretildiği kültürel bağlama- yerleştirmeye çalışır. Bu bağlamda okurların kendi dönemlerine göre değişen ufukları arasındaki karşılıklı ilişkileri araştırır. Çıkış noktası, yazarlar, merkezi etkiler, edebî akımlar değil, tarihsel 'alımlama' dönemlerine göre tanımlanan ve yorumlanan bir edebiyat ve onun tarihi demektir.

Tarihsel açıdan bakıldığında, yazar-eser-okur üçgeninde, bugüne kadar edilgen olarak düşünülmüş okurun konumu, göz ardı edilmez biçimde önde görünür; zira bu bağlamda okur, tarihi oluşturan etken bir unsurdur. Burada gözden kaçırılan nokta, ona göre, hem tarihçinin, hem de eleştirmenin kendi faaliyetlerini gerçekleştirirken herşeyden önce okur olduklarını unutmaları ve bu ilk adımdan sonra üretimlerine geç-

meleridir. Bir eserin tarihselliği onu alımlayan okurun etken katılımı olmadan belirlenemez. Eser alıcısı aracılığıyla tarihe bağlı olarak değişen **beklenti ufukları**na[45] (erwatungshorizonte) girerek; basit bir algılamadan eleştirel bir anlamaya, edilgen bir alımlamadan etken bir alımlamaya, kabul edilmiş estetik normdan onları aşan ürünlere doğru devamlı bir değişim içinde hayatını sürdürür.[46] **Alımlama estetiği**nin merkez kavramı hâline gelen **beklenti ufku** kavramını **Jauss, Husserl, Heidegger** ve **Gadamer** çizgisinin **fenomenolojik yorumbilgisi** anlayışı içinde ele alır. Ancak bu kavrama **Jauss**'un verdiği anlam biraz farklıdır: 'Okurun metne getirdiği özneler arası iletişim ve etkileşim dizgesi'. Başka bir ifadeyle sosyal-kültürel-edebî beklentilerin dizgesi. Bir edebî eseri hem anlayabilmek, hem de değerlendirebilmek için bu kavramdan hareket etmek şarttır. Eleştirmen esere, içinde yaşadığı tarihsel-toplumsal-kültürel şartların belirlediği bir çerçeveden bakar. Eleştirmenin bu çerçeve içinden belirlediği (zorunda olduğu) **beklentiler ufku** vardır. Bunu eserin türünün iç özelliklerine bakarak belirleyebilir. İşte ancak nesnellik içeren bu belirlemeden sonra eserin estetik değeri tesbit edilebilir. Eserin, beklenti ufkuna yakın olması, kanıksanmış, alışılagelmiş türden olduğunu gösterir ki, bu da estetik değerinin yüksek olmadığı anlamına gelir. Beklentilere cevap vermeyen, yani **beklenti ufku**na uzak olan, onu kıran eser ise, o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik kıstasları değiştirir, estetik değeri yüksek bir eser olarak değerlendirilir. Kendi döneminde olumsuz karşılanan eserlerle, yenilik getiren eserler bu kapsama girerler. Gerçi **Jauss**, estetik ölçü olarak aldığı bu 'olumsuzluğun etkisi'ni sonradan eleştirmiş, ama 'beklenti ufku'nu eserin değişik biçimlerde algılanmasında verimli bir kavram olarak kullanmaya devam etmiştir. **Jauss** tarih boyunca edebiyat zevkinde meydana gelen değişiklikleri de bu kavramla açıklar. **Rus Biçimcileri**nin dediği gibi, 'alışkanlığı kıran' yeni eserler, yenilik getiren formlar, yeni bir şiir dili, yeni stratejiler beklenti ufkundan uzaklaşmakla yaratılır. Buna göre, bir dönemin beklenti ufku belirlemek için, dönem okurlarının tepkisi araştırılır ve edebî eleştirinin bir kıstası olarak alınır. Buna göre eserin tek ve değişmez anlamı yoktur, okurların beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır. Metinler ve edebî gelenekler de çeşitli tarihsel ufuklara göre etken bir şekilde değişirler.

R. Holub'un belirttiğine göre, tarihsel tasarım ve yorumlamada hâlâ bir araç olarak kullanılan beklenti ufku, estetik değer ölçümünde tek kıstas olmaktan artık çıkmıştır. (N. Kuran: 35)

Jauss alımlayıcıyı merkeze alan bir edebiyat tarihi yazılması gereğini belirtirken, daha çok edebî eseri yeniden üreten okur kavramı üzerinde durduğu yöntemini yedi tez ile ortaya koyar:

1.Tez: Edebiyat tarihi, edebî gerçeklerin arka arkaya sıralanmasıyla yazılmaz. Bu anlayış içinde ele aldığı edebî eserin sanat değerini ve tarihselliğini öldüren edebiyat tarihi, alımlama ve etki estetiğine göre okurla kurduğu diyalog açısından ele alınarak yeniden yazılmalıdır; çünkü çevresinden bağımsız bir yapı olmayan edebî eser, okuruyla kurduğu diyaloğa bağlı olarak değişik durumlarda gerçekleşir. Buna göre; eserin oluşum özellikleri ile tarihi gerçeklikleri (Bu ikisi birbirinden çok farklıdır. Edebî olgular, siyasi olgular gibi nesiller boyu süren değişmez ve kaçınılmaz sonuçlar içermezler.); yeni nesiller tarafından alımlanarak etkisinin sürmesi ve yeni eserlere ilham

kaynağı olması edebiyatın oluşum bağlamını belirler. Bunlar o günün ve geleceğin beklenti ufuklarına göre, edebiyat tarihinin genel tarih içinde kavranması ve böylece ufkun nesnelleştirilmesine bağlıdır.

2.Tez: Edebî eserin estetik değerinin belirlenmesinde kıstas oluşturacak olan **beklenti ufku**, okurun tecrübelerine bağlı olduğuna göre, ne şekilde nesnelleştirilebileceğinin pogramını içerir. Eser, bir boşlukta değil, tarihsel bir çerçeve içinde ortaya çıkar. Dolayisiyle tümüyle yeni bir bilgi sunmaz. Okurun daha önceki bilgi ve edinimlerine yaptığı uyarmalarla onu, belli bir duygusal konuma sokar. Öznel izlenimlerin gelişigüzel bir sonucu olmayan bu alımlama okurda **estetik deneyim ufku** oluşturur.Bunun nesnelleştirilebilmesi için, eser türü ve normalarının bilgisi, çağdaşı olan öteki eserlerle ilişkisi, okurun, eseri gerçek-kurgu karşıtlığı işlevi açısından alımlamayışı bağlamında **dar bir beklenti ufuktan geniş beklenti ufku** içine girer.

3. Tez: Bir önceki tezde belirlenen yöntemler doğrultusunda nesnel olarak yeniden yapılandırılan beklenti ufku aracılığıyle eserin toplumda yarattığı tepkinin derecesine ve türüne bakılarak sanat değeri tesbit edilebilir. Önceden oluşmuş beklenti ufku, yeni üretilmiş bir esere olan yakınlığı/uzaklığı ölçülür. Alışık olmadık bir türde bir eser, ya tepki duyulmasına ya da yeni bir bakış açısı getirmesi açısından olumlu karşılanmasına yol açar ki, her iki durumda da **ufuk değişikliği** söz konusudur.Ufuklar arasındaki **Estetik uzaklık** olarak adlandırılan bu fark (okur kitlelerinin gösterdiği beğeni veya dışlamaya göre) eleştirel tepkilerin oluşturduğu yelpazeye içinden tarihsel olarak belirlenir.

4. Tez: Geçmişte kalmış, unutulmuş bir edebiyatı anlayabilmek için **alımlama tarihi** vazgeçilmez bir yaklaşımdır. Gademer'in etki tarihi yöntemi bağlamında bir eser-okur diyaloğuna dayana bir yöntemdir. Eski dönemdeki eserler hakkında verilmiş kararların tarihi perspektif içinde döüşüme uğramış anlam potansiyellerinin alımlanması aşamasıdır. Bir metnin farklı bir dönemde etkili olması, o dönem okurlarıyla arasında bir **ufuk kaynaşması**[47] yaratır. İşte eserin tarihi önemi buradadır: Ne eserin kendisinde, ne de yazarın üstün kabiliyetinde, nesilden nesile süren alımlama zincirindedir. Geçmişin şimdiyi nasıl belirlediğini sürekli bir bağlantı içinde değerlendiren bir tarih görüşü esastır. Bugünkü tecrübeye ışık tutan geçmişin anlamları ön-tarihin bir parçası olarak dinamik bir süreç içeren alımlamaya tarihi öngörür. Bunun için de dilbilimin iki yöntemini bir arada kullanmayı teklif eder: Eserin alımlama tarihi içinde art-zamanlı olarak, çağdaş edebiyat bağlamında eş-zemenlı olarak, tarih süreci içinde edebî gelişim bağlamında ele alınmasıyle yazılacak bir edebiyat tarihidir bu.

5. Tez: Alımlama Estetiği Kuramı edebî eserin yalnızca anlam ve biçimiyle tarihteki anlaşılma sürecinin kavranmasıyle yetinmez; eserin tarihsel yerinin ve edebî değerlendirmede ortaya çıkacak öneminin belirginleştirilmesi için, edebî özellikleri göz önüne alınarak diğer edebî eserler içindeki yerine yerleştirilmesini öngörür. Böylece eski ve yeni eserler arasındaki bağlantı sürmüş olur.

6. Tez: Art ve eş-zamanlı çözümleme yönteminin birbirine eklemlenmesinin yarattığı olumlu sonuçlar bu yöntemin akılcı bir yaklaşım olacağını göstermiştir. Özellikle eski ve yeni eserler arasındaki tavır değişiklerinin**(beklenti ufkun değişikliği)** sebeblerini belirlemek için yararlı olacağıdır. Bunun için o dönemden alınacak edebî

kesitteki eserlerin eş-zamanlı incelenmesi sonucunda kendi aralarındaki eşdeğer, zıt, aşamalı sınıflandırılması imkânı doğacak ve bütün bir edebiyat tarihi içinde gösterdiği yapı değişiklikleri göz önüne serilmiş olacaktır.

7. Tez: Edebiyat tarihinin işlevi, eş ve art-zamanlı olarak eseri bir sistem içinde belirlemekle kalmaz; edebiyat tarihinin kendine özgü tarihini genel tarihin olaylar bütüncesi içine yerleştirmekle yükümlüdür. Böylece edebiyat toplumsal işlevini yerine getirmiş olur.

Roland Barthes (1915-1980)

Alımlamaya dayalı eleştiri meselesinde aşk ve şevk yolunu seçen **R. Barthes,** akıl ve cehd yolunu seçen **İser**'den çok farklı, haz almaya dayalı, hedonist bir alımlama modeli geliştirir. Öylesine ki **Eagleton**, böyle bir okuma modeli için 'yorumbilgisinden çok bir cinsiyet (erotics) bilgisi gerektiği'ni söyler. tüm farklı anlamları, serbest bir kelime oyunu içinde yoğuran ve dilin kayganlığı içinde sürçtürerek baskı altında bırakılmış düşünce sistemlerini çözmeyi amaçlayan tamamen farklı bir okuma biçimi önerir. Fakat bu kurama göre öyle görünmektedir ki, baskı altına alınmış cinsel dürtülerden başka açığa çıkacak pek bir şey yoktur.

Esasen bu nun temelinde yapısalcı ve post-yapısalcı düşüncenin vaazettiği bir dil anlayışı yatmaktadır. **Ol mâhiler ki deryâ içre deryâyı bilmezle**r (Hayâlî) ilkesince bir dil deryasında yazar, eser okur olarak yüzen bizlerin ötemizin berimizin dille kuşatılmışlığının ne anlam geldiği yolundaki görüşleri pek çok teoriyi yerinden eder. Dünyayı, kendimizi, bilincimizi sadece dil yoluyla ve dil ortamında bilebileceğimiz şeklinde bir bilgibilimine dayanan bu anlayış, burada da kalmamış; **J. Lacan** kanalıyle, hatta bilinç-dışımızın da dil gibi yapılandığını, kendimizi bir özne olarak fark edişimizin bile dille başladığını söylemeye kadar varmıştır.Öyleyse herşey bir dil ortamında, onun hiçbir anlamını sabitlemeyen kaygan zemininde 'sürçerek' yüzüp duruyorsa, 'organik metin' anlayışı ne demeye gelecek? Bu sonsuz işaretler sistemi içinde bütünlüklü bir yapı arzettiği kabul edilen metin nereye tutturulacaktı? Buna göre yeniden gözden geçirilmesi gereken bir durum vardı. Üstelik sözün de çivisi çıkmış, **söz-merkezli** yapının kendisi de **J. Derrida** tarafından bozulmuştu. Bütün faaliyetlerimiz dilin içinden geçerek bize geliyorsa, o zaman metin de, metni okuma ve yorumlama işi de, içinden asla çıkamadığımız bir deryada su dövmek demekti. Elimizdeki metnin anlamı buna göre yazarın niyetiyle bile sabitlenemediği gibi, kendini, bizi aşan bir şekilde sürekli başka şeylerin çağrışımına dayalı bir keyfilik taşır. Gitgide genişleyen uzay gibi, nihayet bir büyük söylem içinde dağılıp uzaklaşan, kaçışan anlamlar, metinler raptedildikleri yerden sökülmüşlerdi. Hâlbuki akademik okur, en azından kendi niyetiyle sabitlediği metni bir bütünlük içinde ele alıyor; bütün zekasını, hassasiyetini, tecrübe ve kültürünü bu uğurda harcıyordu. "Çünkü ilk durağının da son durağının da metin olduğuna inanıyordu[48]. ...metnin anlamlandırmada ancak bir ara durak olduğu, metnin arkasında ve kendisinin arkasında hiçbir zaman tamamına erişemeyeceği bir başka derya, uçsuz bucaksız işaretler sistemi, yani dil olduğu kendisine hatırlatılıncaya kadar.

Böyle olunca, okuduğumuz metin, çıkış ve varış noktamız değil, bu sistemde yal-

nızca bir ara duraktır" (J. Parla, Don Kişot: 180)

İşte dilin anlamı mayalandırmayan yapısı **Barthes**'ı şu sonuca götürür: Anlam yoksa mesaj da yoktur. Metni bir mesaja dayandıran yazarların amacı okurlar üzerinde bir iktidar kurmaktır. O hâlde bütün o metin çözümleme, yorumlamalar bir zahmettir. Yapılacak şey, dilin kendi ritminden gelen ahenge uyup kendini onun kollarına bırakarak bir görünüp bir yokolan anlamların eteklerinde çağrışımla dolu bir yolculuğa çıkmaktır. Belli bir anlam aramaktansa dilin bir prizma ışığı gibi dağılan dalga boylarında bir hazza ulaşmaktır. Böylece **İser**'in öngördüğü bir iyileştirici ve bütünleyici okumanın, aksine bir dağılma ve çözülme yaşayan 'jouissance' (zevk, kıvanç) durumunu elveren bir okumadır. Ancak bütün metinler bu tarzda değildir. "**Barthes**'a göre iyi edebiyat metinleri okuru kendinden geçiren metinlerdir. Bunlar dili nerdeyse iksir gibi kullanarak, gerçeklik veya gibi mesajlara yer vermeyerek, bilinen kalıpları altüst ederek, mantıksal çizgiyi bozarak şaşırtan, sarsan, kişiyi kuşatan tüm inanç, ideoloji, gelenekleri yıkan, okurun hiçbir olay, başlangıç, son, öykü beklentisini karşılamayan zevk metinleridir. Dilin çağrışımsal gücünü sınırsızca ve bağlamsızca kullanarak hayal gücünü de sınırsızca kışkırtan metinlerdir. Ondokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanı bu sonsuz zevki veremez okura, çünkü sanki bir gerçek varmış gibi onu yakalamaya, iletmeye, temsil etmeye çabalayan sınırlı metinlerdir bunlar. Modernist metinlerin muğlak mesajları bunlardan iyidir, ama en iyisi rasyonel anlatıyı tümüyle terk etmiş, psikolojik uyarıları besleyen oyuncu metinlerdir" (Don Kişot: 181)

Barthes (S/Z) adlı çalışmasında yaptığı metin değerlendirmesi şöyledir: **okurluk metin**, bir yoruma dayalı olduğu için verdiği hazzın da o ölçüde sınırlı olan metinlerdir bunlar; **yazarlık metin** ise, okuru yorumla bağlamayan, aksine beş duyusuyla salt bir hazza davet eden gerçekten edebî değeri olan metinlerdir. **Jale Parla** bu okuma modelinin içerdiği problemlere ilişkin olarak şu üç önemli soruyu sorar:

1. Metin böyle bir zevkin aracı ise, başka aracılardan, örneğin uyuşturucu ilaçlardan farkı nedir?

2. metin eğer yazardan da bağlamdan da tümüyle bağımsız ve yalnızca okurun çağrışımları için bir vesileyse, kelimeleri birbiri ardına dizebilen herkes yazar mıdır?

3. Ve bence en önemli soru ise şudur: **Barthes**'ın baskıcı ve iktidar odaklı saydığı gerçekçi anlatılara karşı tanımladığı eşitlikçi hatta özgürleştirici olması beklenen yazarlık metinler tam da amaçlananın tersini yapmıyorlar mı? Bu metinleri üreten yazarlar gerçekten hiçbir iletişim kaygısı taşımıyorlarsa, okuru uyarılacak olan denekler olarak görmüyorlar mı? Hayal gücünü kışkırtmaya gelince, bu tahkiki imkânsız bir tepki değil mi? En sıradan anlatıyla hayal gücü de duyuları fevkalade kışkırtabilen, buna karşılık avangard bir metinden fevkalade sıkılan bir okur düşünülemez mi? (Don Kişot: 181)

Eagleton ise bu modeli şöyle eleştirir: "**İser**, bize dilin sonsuz potansiyelini sınırlayan bir 'normatif' model sunar. Barthes ise belki de **İser**'in modelinin öteki yüzünden başka bir şey olmayan özel, toplum dışı ve temelde anarşik bir yaşantı sunar. Her iki eleştirmende de sistematik düşünceye karşı liberal bir hoşnutsuzluk vardır; her ikisi de farklı biçimlerde okurun tarih içindeki konumunu görmezlikten gelmişlerdir." (Edebiyat Kuramı: 107)

Eagleton'a göre, **Barthes**'ın teorisinin temel meselesi; 'başkalarının değil kitap, yiyecek bile bulamadıkları bir dünyada, tamamen kendi isteklerine yönelik' bir kendini tatmin duygusuna dayalı öncülüğünün bu bağlamdaki çok rahatsız edici tutumudur.

Stanley Fish

Fish[49]'e göre kendisinden bahsedilecek bir nesnel metin olmadığı gibi, nesnel bir anlam da yoktur.Genellikle göreceli bir çok yoruma karşı birleşen kuramcılara göre **Fish**, çok radikal bir bakış açısı geliştirir. Ona göre bir metin zaten mevcut değildir; metnin varlığıyla ilgili iddia bir mit[50]'ten ibarettir. Metnin gerçek yazarı okurdur.Yazarı oturduğu koltuktan alaşağı edip yerine geçen okur, artık metinle değil, metnin kendisine ne yaptığıyle ilgilenmektedir. Burada eleştirel dikkatin nesnesi, metnin yapısı değil, okurun yaşantısının yapısıdır. "**Fish**'e göre okuma, metnin ne anlama geldiğini keşfetmek değil, metnin size ne yaptığını yaşantılama sürecidir." (Eagleton, Edebiyat Kuramı: 109). Yapılacak olan da okurun anlama çabasını tasvir etmektir.[51] **Yorumlama stratejileri**, metin okunduktan sonra uygulanmasına geçilecek şeyler değildir, okumadan önce mevcut olan ve okumayı belirleyen okuma kalıplarıdır. **Fish**'e göre **anlama**[52], anlamın okurun zihinsel yolla yaşattığı bir tecrübe (experience) olarak görülürse tehlikeye girer. Gerçekte 'okurun yaşantısının yapısını oluşturan etkenlikleri' içerir. **Anlama**, sosyal yapı tarafından, üzerinde uzlaşılmış bir akt'ın iki ucu olan; **niyet** (intention) ve **anlama** (understanding) bir yazar niyeti bağlamında gerçekleştirilmesinin tasviridir. İdeal bir yorumdan bahsedilemez; aksi hâlde bu metinlerin yorumdan bağımsız bir statüsü olduğunu kabul etmek olacaktır. Kesin bir anlamda ısrar etmek tek yorumda ısrar etmek demektir. Hâlbuki ne sabit metinler vardır, ne de okur öznelliği. Sadece üzerinde uzlaşılmış anlamlar (meaning) olarak, ne öznel, ne de nesnel olan, sosyal-kurumsal bakış açılarının belirlediği anlamlar (sense) vardır: Öznel değildirler, çünkü her zaman bir görüş tarzının ürünüdürler; nesnel de değildirler, çünkü sosyal kurumlarca belirlenmiş niyetler hakkında bir özel mülkiyetten bahsedilemez.

Bütün bir metin yorumdan ibarettir. Yani metin bir nesne değil, okuma sürecinde yaşantılanan bir olgudur. "Bir cümlenin anlamı okuru kapsayan olayda aranmalıdır. Böylece anlam okuma edimi içinde, okurda oluşan bir dizi deneyim ve yaşantı olarak görülür. Anlam tümüyle olayla ilgilidir. Nesnelerle ilgili olamaz. (...) Okur belli bir toplumun ürünü olduğu için, bu toplumdan çıkan öteki okurlar da aynı yapıtı az çok benzer şekilde yorumlayacaklardır."[53] Esasen okuma işleminde vurgu metinden veya bireysel okurdan kaymış, öncelik hakkı okuma gruplarına tanınmıştır. Dahil olduğu **yorumlama topluluğu** (interpretive communities)nun **yorumlama stratejileri**(interpretive strategy) doğrultusunda metin kurulur. Yorum metinle doğrudan bağlantılı olmadığı için bir yorum başarısından da söz edilemez. Esasen Dinamik bir yapısı olan topluluklara göre değişebilen **yorumlama stratejileri** vardır. **İser**'de görüldüğü gibi okur tarafından açığa çıkarılmayı bekleyen anlamın metnin dilinde saklı olduğu düşüncesi, Fish'e göre nesnelci bir **yanılsamadır.**

O hâlde 'orada' bizatihi mevcut olmayan bir metnin yorumu nasıl yapılabilir? **Fish**, bunun okuma yoluyla yapıldığını, yani okurun metni okuma süresi boyunca daha önceden edinmiş olduğu yorumlama stratejileri doğrultusunda ürettiği, 'orada' ol-

mayanı orada var ettiği bir görme biçimi olarak görür.[54] Toplumsal ve sosyal pratikler kanalıyle öğrenilmiş olan **yorumlama stratejileri**, dolayısiyle bir öznellik de içermez. Bir yorum topluluğunun üyesi durumundaki bir gözlemcinin birey olarak varlığından söz edilemez. Onun yorumu, öğrenilmiş anlama kategorilerinin bir ürünüdür. **K**aldı ki, kişisel özelliklerin de yok sayıldığı, kişinin tamamen toplumsal kurumlar tarafından biçimlendirildiği şeklindeki bu anlayış, herşeyi kollektif bir komün faaliyeti olarak gören, dayanağını, kendimize ait hiçbir şeyin olmadığı bir halk kaynağındaki sistemde oluşmuş yorum stratejilerinde bulur. Öyleyse bu şekilde biçimlendirilmiş okur grupları da yöneldiği olguları biçimlendirir. "Yani yapılan veya kurulan nesneler listesine kendimizi de eklememiz gerekir. Çünkü biz de bir metin gibi sosyal kültürel kalıpların ürünüyüz."[55] O, **verili** (given) olanla **edinilmiş** olan (supplied)'ı birbirinden ayırmaz; çünkü ona göre herşey edinilmiştir. Dünya da verili bir şey değildir, yorum topluluğu tarafından edinilmiş, konvansiyonel olan algılarımız tarafından kalıplanmış bir şeydir. (Abdullah Kaygı, Edebiyat ve Varlık, s. 111) Verili hiçbir şey olmadığını savunan **Fish**'in öğrenilmiş yorumlama stratejilerini değerlendiriş biçimi (bunu bir veri saymadığına göre) daha önceki yorumların belirleyici varlığına dayandırma şeklindedir; çünkü herşey yorumdur. Abdullah Kaygı'ya göre **Fish**, sadece metin kavramı üzerinde bir değişiklik yapıyor; okurun karşısında hiçbir şey olmadığında da okurun yorum yapabileceğini düşünmüyor. Ancak kendisinden alıntıladığımız yukarıdaki bölümde; 'Görme bu (yorumsal) kalıpta olmazsa, bir başkasında olacaktır.' şeklinde ifade edildiği üzere, bir metin olması bile gerekmeyen her 'yorumsal kalıp' bir görme biçimi doğurucaktır.

Ona göre yorumlama işi, bir açıklama (çünkü açıklama nesnel bir metnin varlığını kabul etmek demektir) değil, kurma sanatıdır.[56] Okurun karşısında açık bir şekilde duran bir metin olmadığına göre bir onun getireceği kısıtlama da yoktur. Ülker Sayın, bu durumu şöyle değerlendirir: "Fish özgürlük ve kısıtlama kavramlarını karşıt almayıp aynı potaya attğı gibi, başka kavramların da kullanım alanlarını değiştirir. Böylece 'saptama' ve 'bulma' gibi kavramlar, 'uydurma' ve 'yorumlama' ile eşitlenmektedir. Okur metne yaklaşımında özgürdür, çünkü yorumlama eylemini belirleyen kendisidir. Buna karşın okur yalnızca öğrendiği yoruma stratejilerini kullandığı için de kısıtlanmıştır. (...) Toplum ve gelenekten bağımsız, özgür düşünme yetisine sahip bireyin bulunmadığı, hiçbir verinin yorumlama stratejisinin süzgecinden geçmeden alımlanmadığı bir dünyada 'özgürlük', 'iletişim' gibi kavramlardan somut ve tanımlanabilir bir biçimde söz etmek olası değildir. (...) Kısacası postmodern eleştiride sanat kadar yaşam da insanı düşünmeye zorlar, sanat kadar yaşamda 'belirlenmiş' ya da 'belirlenmemiş'lerle doludur ve sanat kadar yaşam da aynı derecede 'dolaylı'dır. **Fish**'e göre ne gerçeklikle sanat arasında, ne de sanattaki çeşitli türler[57] arasında değişmez, tanımlanabılır bir fark vardır. Her şey söylemdir."[58]

Bütün bunlar sürekli kılınmış bir kısır döngüye benzemektedir. **Fish**, bu döngüyü, 'yorum topluluğunu, kendini değiştirme makinesi'ne benzetmesiyle aşmaya çalışmakla birlikte öyle görünüyor ki, değirmenin döndürdüğü su, hep aynı sudur. Bununla beraber Fish, geçerli bir yorumun olmaması ilkesinin **yorumlama anarşisi** korkusu yaratacağını söyler. Gerçekten de bu durumun yorumbilimsel bir anarşi yaratacağı çok açıktır.

***

Edebiyat eleştirisinin sıradan bir okur yorumu söz konusunda olduğu durumda bile bir masumiyet içermediği bilinir. Alımlayıcı veya değil hangi eleştiri teorisi içinden bakılırsa bakılsın sonuçta 'fil'in ne olduğunu tasvir etmeye çalışan bir grup âmânın durumuna düşmesi kaçınılmaz görünüyor: Filin kulağını yoklayanın, onu bir büyük yelpazeye, bacağını tutanın bir sütuna benzeterek filin bütününden habersiz oluşu gibi bir yazar-metin-okur üçgenindeki bu dönüş de bu konuyla ilgilenenleri kendi şeytan-üçgeni içinde batmaktan kolayına kurtaramayacağı anlaşılıyor. Yalnız Paul Riceour'a katılarak şunu ilave etmek isterim:

"Mesaj, bir şeyler hakkında olmaksızın olamaz (veya birşeyler hakkında olmaktan geri duramaz). (...) Şiir metinleri şu veya bu biçimde dünyadan sözederler. Fakat tasvir edici bir şekilde değil. Yakobson'un kendisinin de belirttiği gibi burada referans ortadan kalkmış değildir, ikiye katlanmıştır. ...

Bir metni anlamak ise, 'Dünya olmayan'dan (unwelt) bir dünya çıkarıp (welt) oluşturulan tüm anlamlandırmaları, durumumuzun yüklemleri arasına dahil etmektir. Metnin önümüze açtığı referanslardan veya çoğu metnin atıfsal iddialarının önümüze açtığı dünyadan sözetmemize imkân veren şey, işte bu varoluş ufkumuzun genişletilmesi eylemidir.(...) kişinin kendisini, ona yabancı olan ruhani bir hayata taşıyıp dönüştürebilmesi için, yazma yoluyla sabit ve kalıcı hâle getirilmiş olan bir hayatın ifadelerini nasıl kullanacağı meselesidir. Bu problem 'Mutlak Ruh' mantığında tarihselciliğin üstesinden geldiğini ileri süren Hegelci iddianın yıkılıp dağılmasından sonra tekrar geri döner. Eğer geçmiş kültür miraslarının, kısmi bileşenlerinin tek yanlılığından teslim alınan kuşatıcı bir bütünde toplanıp özetlenmesi söz konusu değilse, o zaman bu mirasların aktarılma va alınmalarının tarihselliğinin üstesinden gelinemez."[59]

Edebî değeri yüksek bir metin, sükut içinde birini bekler, sırrını açacak, ona erişecek ve onu konuşturacak birini. Yazarı, büyük bir alçakgönüllülükle ortaya koyduğu estetik yapıyı gözler önüne sermiş, kendisi gizlenmiştir, ama eserinin her çağdan, her yöreden gelecek birine söyleyecek sözü vardır. Alıcısını bekleyen bu estetik yapı, ayrılıklardan şikayet eden ney'in lirik sesine kulak veren herkesin onda kendi zannınca bir şeyler hissetmesi gibi, onda kendi zannınca okumalardan öte, sırrına vakıf olacak bir muhatap ister. Esasen 'metnin yazarının talebi de budur.'

Velev ki, dünya savaşlarını çıkaranları engelleyecek güçte işiten bir kulak, anlayan bir akıl, duyan bir gönül olsun...

KAYNAKLAR

ABRAMS, M.H., A Glossary of Literary Terms, New York: Holt, Rienart and Winston.
AYTAÇ, Gürsel. Genel Edebiyat Bilimi.İstanbul: Papirüs, 1999
BARTHES, R. (S/Z). Çev. S. Öztürk Kasar. İstanbul: YKY, 2002
BARTHES, R. "Eleştiri Nedir?" Çev. Tahsin Yücel. Eleştiri Özel Sayısı 11. Türk Dili, Mart 1971, S.234, s.436-439.
de BEAUVOİR, Simone Denemeler. İstanbul: Payel 1976.
BOZKURT, Nejat. Sanat ve Estetik Kuramları. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992
CUDDON, A.J., Literary Terms and Literary Theory.London: Penguin Books, 1999

ÇÜÇEN, A. Kadir. Heidegger'de Varlık ve Zaman. Bursa: Asa Kitabevi, 2000
DILTHEY, W. Hermeneutik ve Tin Bilimleri. Çev. D. Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınlan, 1999.
DOUBROVSKY, S. "Olaybilim Olarak Eleştiri". Çev. S. Birsel Eleştiri Özel Sayısı 11. Türk Dili, Mart 1971, S.234, s.483.
EAGLETON, Terry. Edebiyat Kuramı. (Çev. E. Tarım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Y.t.y. Critisim and Ideology. Verso, London-New York, 1978
FISH, Stanley. Is There a Text in This Class?, 1980
— Doing What Comes Naturally, 1989
GADAMER, H.G., "Tarih Bilinci Soruınu", Çev. Taha Parla, Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayını, 1990.
GADAMER, H.G., "Hermeneutik", Çev. D. Özlem, Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar. İstanbul: Ark Yayınlan, 1995.
GEIGER, Moritz. Estetik Anlayış. Çev. T. Mengüşoğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi: 1985
GÖKTÜRK, Akşit. "İngarden"Okuma Uğraşı YKY 2001
GÖKTÜRK, Akşit.'Okumak Yorumlamak' Sözün Ötesi. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1989
HIRSH, E.D. Validity in Interpretation. Yale University Press, 1976,
HUSSERL, E. "Fenomenoloji". Çev. Önay Sözer. Oluşum. Ekim 1980.
INGARDEN, R. "Sanat Değeri ile Estetik Değer". Çev. B. Aksoy. Çağdaş Eleştiri. Nisan 1983
"Ingarden'e Göre Yazınsal Yapıtın Bilinişi ve Değerler", **Promete Edebiyat,** Mart-Nisan'93 (1993)
ISER, W. "Metinlerin Çağrışımsal Yapısı". Çev. Şara Sayın. Bağlam, S.1, 1979.
IŞIK, Emre.Öznenin Dili. İstanbul: Bağlam Yay., 2000.
JAUSS, H.R. "Biyimsel Bir Yazın Kuramının Çağrısı. Bağlam, S.2, 1980.
KAYGI, Abdullah. Edebiyat ve Varlık. Ankara: Kebikeç Yayınları, 1995.
KEKLİK, Nihat. Felsefe Metafor. İstanbul Üni. Edebiyat Fak. Yay. 1990
KURAN, Nedret. "Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss"Eleştiri ve Eleştiri Kuramları Üzerine Söylemler. Haz. M. Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınevi.1996
MAN, Paul de. "Yaratıcı Ben Sorunu". Çev. B. Karasu.. Eleştiri Özel Sayısı 11. Türk Dili, Mart 1971, S.234, s.562.
MAREN-Grisebach, Manon. Edebiyat Biliminin Yöntemleri. Çev. Arif Ünal. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 1995
MORAN, Berna.Edebiyat Kuramları ve Eleştiri İstanbul: Cem Yayınları, 1983.
OPPERMANN, Serpil Tunç. "I. A. Richars'dan Wolfgang İser'e Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi". Kuram, Kitap: 4, Ocak 1994, s.36.
OSBORNE, R. Felsefe. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1996
PARLA, J. Don Kişot'tan Bugüne Roman. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000
RİCEOUR, Paul. "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak Yazmak" Doğu Batı Yıl: 6, S.22, Şubat-Mart Nisan 2003., s.178-195
SAYIN, Şara. "Yazınbilim ve Alımlama Estetiği". Bağlam, S.1, 1979.
SAYIN, Şara.Yazın Metni ve Okur" Yazko Edebiyat, S.5, 1981.
SAYIN, Ülker. "Edebiyatta İki Farklı Kuramsal Yaklaşım". Gündoğan Edebiyat, 1992, S: Yaz 3, s116.

SÖZER, Önay. Felsefe'nin Abc'si. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 1998
STEİNER, G. Çev.S. Kalkan. Ankara: Vadi Yayınları, 1996.
TATAR, Burhanettin Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti. Ankara: Vadi Yayınları, 1999.
UYGUR, N. Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, y.t.y.
ÜLKEN, H.Ziya, Yirminci Asır Filozofları, y.y.y., y.t.y.
WEST,. David. Kıta Avrupası Felsefesine Giriş- Husserl ve Fenomenoloji, Çev. Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma yayınları, 1998.
WOLFF, Janet. Sanatın Toplumsal Üretimi İstanbul: Özne Yayınları,
YAVUZ, Hilmi. 'Okuma Biçimleri' Zaman Gazetesi 28.2.2003
'Okuma Biçimleri 2'Zaman7.3.2003
YÜCEL, Tahsin. "Yapısal Eleştiri". Eleştiri Özel Sayısı 11. Türk Dili, Mart 1971, S.234, s.422.
Eleştiri Özel Sayısı 11. Türk Dili, Mart 1971, S.234, s.

---

1 Kuhn, paradima'yı, belirli bir dönemde işlerliği olan ve varsayımların bilimsel çatısı olarak tanımlar: "Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss", Nedret Kuran. Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üzerine Söylemler. İstanbul: Düzlem Yayınları, Haz. Mehmet Rifat.(1996), s.39.)

2 Metnin semantik özerkliği, olay-anlam ilişkisini daha karmaşık bir hâle getirir ve bu anlamda onun diyalektik bir ilişki olduğunu ortaya koyar. Yazarın kastettiği anlam, kendisine başvurarak sorup soruşturmak amacıyle yazar karşımızda mevcut olmadığı ölçüde, gayet yerinde bir şekilde, metnin boyutu olur. Metin artık cevap veremez bir duruma geldiğinde, artık onun bir söyleyeni değil, bir yazarı vardır. Yazarın kasettiği anlam, metnin harfi harfine anlamının diyalektik tamamlayıcısıdır ve bunlar birbirlerinin yardımıyla anlaşılmak zorundadırlar. 'Yazar' ve 'yazarın kasettiği anlam' kavramları, 'semantik özerklik' kavramı ile eşzamanlı bir hermeneutik problemi doğurmaktadır" Paul Riceour, "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak Yazmak" s. 181.

3 Fenomenoloji: Olaybilim, Görüngübilim, (*Os*. Mebhasi şüûn, İlmi tetkik ve tavsifi hâdisât; *Fr*. Phénoménologie, *Al.* Phenomenologie, *İng*. Phenomenology, *İt*. Fenomenologia) Olayların ideal varlığını inceleme ve betimleme yöntemi... *Olay* (*Fr.* Phénoméne) ve *bilim* (*Fr.* Logie) sözcüklerinden yapılmış olan *olaybilim* (Fenomenoloji) deyimi Lambert, Kant, Hegel, Hamilton, Hartmann taraflarından çeşitli anlamlarda kullanılmış ve Alman düşiinürü Edmund Husserl (1859-1938) tarafından öznel idealist felsefe yönteminin adı olarak ileri sürülmüştür. Deyimin günümüzdeki yaygın anlamı, ona Husserl'in verdiği anlamdır. Husserl, bu yöntemiyle, nesnelerin ideal yapılarını betimleyerek felsefeyi bir *bilimler bilimi*'ne dönüştüreceğini savunmuştur. Kant'ın ve onun temelleri üstünde yükselen Auguste Comte olguculuğunun bir anlamda yasakladıklan felsefe, Husserl'e göre böylelikle yeniden ve en yetkin biçimde kurulmuş olacaktır. Husserl, bu anlayışııda, Platon idealizmiyle Leibniz ve Brentano öğretilerine dayanmaktadır. Ona *göre gerçek,* Platon'un da ileri sürdüğü gibi, *saltık* olmalıdır. Eşdeyişle her nesnenin, bizim ona verdiğimiz anlamın ve yakıştırdığımız özeiliklerin dışında, kendine özgü ve kendinde olan, her zamanda geçerli ve değişmez bir yapısı vardır. Nesne, insanların değil, insanların dışında öncesiz ve sonrasız bir nesneler dünyasının varlığıdır. Fiziğin ürünü olmadığı gibi metafiziğin ürünü de değildir. Kendi saltık ideal yapısı içindedir. Gerçek, böylesine ideal bir yapı taşıyanın niteliğidir. Görüldüğü gibi bu iddia, tamamen Platoncu bir iddiadır. Böyle bir noktadan yola çıktığı hâlde Husserl, fenomenoloji yönteminde, nesneleri, kendilerine yönelttiği bireysel insan bilincinin aynasında seyrederek tasvir etmeye çalışacaktır. Husserl'e göre felsefe, nesnelere yöneltilmiş bilinç yoluyla nesnelerin özünü kavramak ve betimlemek bilimidir. Demek ki öznesiz nesne ne kavranabilecek ne de betimlenebilecektir.

4 Hz. İbrahim babası tarafından (devrin hükümdarının öldürmesinden korktuğu için) mağarada uzun zaman saklanır. Yıldızları Tanrı bilen çocuk İbrahim, nihayet bir gün mağaradan çıkıp Ay'ı görünce, 'Benim Tanrım budur' dedi. Gün ışıyıp da, Ay'a nazaran daha ihtişamlı olan Güneş'i görünce, bu defa, 'Benim Tanrım bu olmalı' dedi. Nihayet akşam olup o da batınca, 'Ben batan şeyleri sevmem.' de-

di. Husserl'in nesne olmazsa akt olmaz, kuramına ilişkin olarak verilebilecek bu örnek de, düşünme aracı olarak nesneyi işaret ediyor. S.E.

5 Önay Sözer. Felsefe'nin Abc'si. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 1998: 103

6 T. Eagleton, Edebiyat Kuramı. Y.t.y.s. 80-81

7 T. Eagleton burada haklı olarak önemli bir farka işaret eder: "Husserl 'saf' göstergeyi soyutlamayı umduğundan göstergenin ses ve grafik özelliklerini paranteze almıştır. Bunlar ise Biçimcilerin önem verdikleri maddi niteliklerdir.

8 Husserl: 'Mümkün olduğu kadar az akıl, mümkün olduğu kadar fazla sezgi; bize gerçekte mistiklerin konuşmaları ve akla dayanmayan entellektüel bir gözlemin tasvirlerini hatırlatır. Asıl marifet de, sözü gözlemci bir göze bırakmaktır.'

9 "Mesajde cümle, onu söyleyen kişiye, farklı öznellik ve kişilik göstergeleriyle işaret etmektedir: 'ben' zamiri etrafında odaklanan kişi zamirleri, 'şimdi' ve 'burası' etrafında odaklanan zaman ve mekân zarfları, basit geniş zaman veya bildirme kipi etrafında odaklanan fiil kipleri vs. Fakat sözlü mesajın durumunda konuşan kişi konuşma durumuna dahil olduğu için burada mesajın geriye onu söyleyen kişiye edilebilirliği bir doğrudanlık karakteri taşımaktadır. Burada konuşan kişi 'Dasein' in gerçek anlamı olan 'şurada oluş' anlamında oradadır, varolmaktadır. Bunun bir sonucu olarak, konuşanın kişisel niyeti ile sözlü mesajın anlamı birbiriyle öyle bir şekilde örtüşmektedir ki, konuşanın neyi kastettiğini anlamak ile onun sözlü mesajını anlamak aynı şey olmaktadır. (...) Oysa yazılı mesajda yazarın niyeti ile metnin anlamının örtüşmesi yok olur. Yazıya geçirme kavramı, yazarın zihnindeki niyeti ile metnin ifade ettiği anlam arasındaki bağlantının kesilmesinin sonucu olarak ortaya çıkan 'metnin semantik özerkliği' kavramı ile eşanlamlı hâle gelmektedir. Metnin hızı, yazarın yaşadığı sonlu ufkun dışına taşmaktadır. Artık metnin ne dediği, yazarın onu yazdığı zaman neyi kastettiğinden daha fazla önem arzetmektedir. Paul Riceour, "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak Yazmak" s.178-

10 Ancak Heidegger, hakikati, Eski Greklerin metafizik bir doğruluk taşıyan bu kavramının (aletheia) Latinceye (veritas) olarak tercüme edilmesiyle mantıksal bir doğruluk hâlini aldığını ve bundan dolayı felsefenin de kaynağını yitirdiğini söyler. Bunun için metafizik-ontolojik anlamda hakikat, 'aletheia' olarak anlaşılmalıdır.

11 Bu anlamda, Varlık ve Zaman'da yaptığı anlama (verstehen) analizinde Heidegger haklı olarak şöyle der: Bir mesajda ilk olarak anladığımız şey, diğer bir kişi değil, bir projedir, yani yeni bir 'dünyada var olma tarzı'nın ana hatlarıdır. (...) Kendini sadece yarından ve orijinal muhatabından değil, aynı zamanda diyalojik durumun darlığından da kurtarmak suretiyle mesajın nihayet yerine varacağı bu yeri 'bir dünya tasarlamak' olarak açıkça ortaya koyan yegane şey, yazmaktır. Paul Riceour, "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak Yazmak.", s.181.

12 Yorumbilgisi (Hermeneutik), Akşit Göktürk yorumbilgisini, insanın bütün düşünce ve sanat etkinliklerinin tarihsel varoluş çemberi içinde kavranarak anlamlandırılmasının bilimi ve bu bilimin yöntemini benimsemiş metin yorumculuğu şeklinde tanımlar. Akşit Göktürk. Okuma Uğraşı İstanbul: YKY, 2001, s.149.

Başlangıçta ilmi-felsefî metinlerin yorumu(Aristoteles); sonraları mukaddes kitapları anlamanın ve ruhbilimsel- tarihsel bilimlerin bir yöntemi, Dilthey'la alanı biraz daha genişletilen anlama yöntemi (tabii bilimlerin açıklanabilir bir özellik taşımasına karşılık insanbilimlerinin açıklamaya değil, anlamaya yönelik olması) ve nihayet Heidegger'le insan varlığının anlamını kavrama yöntemi olarak görülür olmuştur. Böylece yorumbilgisi; hem bir metin kuramını, hem tarih-kültür felsefesini, hem de bir insan felsefesini içinde barındırır. Ancak bütün bu farklı etkinlik alanlarını aynı noktada birleştiren şey 'anlam' kavramıdır.. Bir anlambilimi olarak anlaşılan Hermeneutik, bundan ötürü aynı zamanda bir yorumlama kuramı, yorumlama bilimi olur. Ancak hermeneutik'in 'bir yorumlama teorisi' olması dar anlamda bir yöntem olarak kavranması anlamına gelmez. Çünkü bu yöntem, bir özün kendisi ile değil, ona yaklaşma biçimiyle ilgilidir. Oysa hermeneutik'te söz konusu olan, bu özün kavranması, onun bir anlam varlığı olarak kavranmasıdır. Öz bir insan özü, insan özünün dışlaştırdığı bir kültür varlığı olabilir. Çünkü her sanat eseri bir anlam içerir. Her kültür varlığı bir anlamla aynı şey demek olan bir özün dışlaşmasıdır.Hermeneutik basit bir metnin bile –anlam içerdiği için- anlam varlığını anlamaya çalışır. Öyleyse bir metnin anlaşılması ve yorumlanması onun iç dünyasının anlaşılması ve yorumlanması demektir. Gadamer'e göre bu peygamberce bir etkinliktir. Gadamer'e göre hermeneutik filolojik çalışma yöntemi değildir. Bir metnin içinde sakladığı

özün, iradenin anlaşılması anlamında bir felsefî etkinliktir. Felsefî bir etkinlik anlamındaki bu anlamanın objesi özdür. Anlamak parçadan bütüne ve bütünden parçaya doğru metodolojik bir hareket değildir. Tersine o anlamanın ontolojik bir yapı öğesini dile getirir(Nejat Bozkurt. 1992: 253-254). Ancak bu faaliyet, neo-pozitivizmin 1970'li yıllara kadar etkisini sürdürmesinden dolayı pek ilgi görememiştir. Bugünlerde **H.G. Gadamer**'den sonra **Paul Ricoeur, anlamın ve yorumun,** insanbilimleri araştırmalarındaki önemini yeniden canlandıran bir etkinliğin sahibi olarak hermeneutik geleneği sürdürmektedir.

13 Nejat Bozkurt. Sanat ve Estetik Kuramları. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992: 253

14 **Gadamer** 'in insan bilimlerine ilişkin tüm anlamın dile dayandığı ve bu yüzden anlama faaliyetinin dil ortamı içinde incelenmesi gerektiği yollu görüşünün belirginliği ve bu tezin **Gadamer** için merkeziliği, birçok yorumcusu için çok açık değildir. Yalnız bu konu, anlama faaliyeti açısından diğer konuları gölgede bırakır bir şekilde Gadamer'e yaklaşımda gerekli bir perspektif sağlar. **Gadamer**, "insanî yaşam deneyimimizin esasında dilsellik içinde bulunuyor olması"ndan hareketle "insan ilişkilerinin evrensel dilselliği"nin altını çizmekte ve hermeneutiğin dil zemininde temellendirilmesinin, öncelikle "dilselliğin analizi"ni gerektirdiğini söylemektedir. Bununla birlikte burada deneyim alanlarının sınırlandırılması da kaçınılmaz görünmektedir. Çünkü bizzat dilsellik deneyimimiz sınırlıdır. Burada, **Dilthey** 'ın, hermeneutiğin kendisini yazıya geçmiş dilsellik alanları ile sınırlandırması konusundaki temel tezi hatırlanmalıdır. **Gadamer** 'e göre bu, zaten hermeneutik problemin tarihsel gelişimindeki sınırlandırmalarla da koşutluk gösterir. Dilsellik analizi, bu nedenle "günümüzde bize yabancılaştırılmış gelenek ile", yazılı gelenek ile, yorumlama gerektiren bir karşılaşmaya maruz kalmak zorundadır. Yorumlama, burada artık geleneği günümüze tercüme etme anlamına da gelir. Mustafa Günay, Gadamer ve Felsefî Hermeneutik. İstanbul: YKY.

15 Yahya Kemal, Gadamer'den önce hem şiir poetikasında, hem de nesirlerinde ve sohbetlerinde kültürün tarihselliği, ufku ve geleneğin önemini dile getirmiş ve üzerinde ısrarla durmuştur. Öylesine ki kendisinin bu görüşleri öğrencisi Tanpınar'ı derinden etkilemiş, kendi estetiğini açık bir Yahya Kemal etkisiyle tarih bilinci üzerine kurmuştur. Yapılacak karşılaştırmalı bir Yahya Kemal ve Gadamer okuması, bizi pek de haberdar olmadığımız kültür tarihimizi ve bu yolla ele alacağımız eserlerimizi yeniden değerlendirme yolunu açacağı gibi karşılaştırmalı bir edebiyat teorisi açısından ilgi çekici sonuçlar getirebilir. Çünkü batının bir sistem dahilinde ele aldığı bütün bu meseleler, bizim kültür tarihimizde, evvelce tesbit edilmiş bir çok hakikati ortaya çıkarmaktadır. Ama galiba geç kalınmış olsa da bunları yeniden değerlendirecek sistematik bir bakışa ihtiyaç vardır. Esasen bu satırların yazarı da bölüm başlarına birer aforizma gibi koyduğu klasik metinlerimizden alıntıları böyle bir dikkate sunmak amacını taşır. Hz. Mevlana'nın özellikle Mesnevi'si, Yunus Emre ile Fenomenoloji örtüşmeleri de bu gözle yeniden ele alınmalıdır. S. E.

16 **Gadamer** tümel bir felsefe olarak kavradığı Hermeneutik'in yapı taşlarının yalnız 'anlama' (subtilitas inteligendi)dan ibaret olmadığını, onun yanısıra Romantizm döneminde ortaya atılmış başka bir öğe olan 'yorum' (subtilitas explicandi) ve sonra Pietizm'den üçüncü bir öğe olarak katılan 'uygulama'(subtilitas applicandi) dan oluştuğunu öne sürer. Bu üç öğe 'anlama'nın gerçekleşme tarzlarını oluştururlar ve kullanılan bir yöntem olmaktan çok, ruhun özel ve ince yapısını işleyen farklı bir yeti olarak belirlenirler Nejat Bozkurt. 1992: 260

17 durum: zamana göre belirlenmiş bir görme ve kavrama etkinliği veya ufku demektir. Nejat Bozkurt. 1992: 256

18 ufuk: belirli bir noktadan görülebilir olan herşeyi çevreleyen ve kavrayan bir görme çevreni, (, mental vision) Nejat Bozkurt. 1992: 256 A. Göktürk'e göre; kavrayış çevreni (horizon) Çağdaş görüngübiliminde bütün bilme çabalarının, düşünsel yaşantıların belirleyici özelliği.

19 Hilmi Yavuz. 'Okuma Biçimleri' Zaman Gazetesi 15.2003

20 Hilmi Yavuz. 'Okuma Biçimleri' Zaman Gazetesi 28.2.2003

21 E.D. Hirsh. Validity in Interpretation. Yale University Press, 1976, s.42./Abdullah Kaygı. "E.D.Hirsh ve Metnin Anlamı". Edebiyat ve Varlık. 1995: 167.

22 Hirsh'e göre eserin tek bir anlamı olmadığı, zamana göre değiştiği yolundaki görüşün yanılgısının sadece radikal historisizim anlayışından kaynaklanmaz, bunun yanında psikolojizmin de rol oynadığını düşünür. Bu hatanın nedeni –izm'lerin yaptığı karıştırmalardır. Hirsh'e göre psikolojistler iki kavramı birbirine karıştırmaktadırlar: bir okuyucunun bir metne ilişkin tepkisi (response) nin her okuyu-

şunda değişmesi bir hakikat olarak görmekle beraber, okuyucunun kendi tepkisini, eserin anlamı ile karıştırdığını farketmemesi de bir hakikattir. İşte hata burada başlar; o tepkisini sadece öznel akt'larla özdeşleştirirse, bunu düşünmenin nesnesi yapar. Bunun sonucunda, kelime anlamı (verbal meaning) gibi belirlenen işareti (referans, significance) göz önünde bulundurur. Yani kendi tepkilerini 'anlam' zannetmek hatasına düşer. Dahası Hirsh'e göre bunu yazarak tasvir etmesi demek bu hatanın ispatı demektir. İşte kelime anlamına (eserin anlamı düzeyinde kullanıyor Hirsh bunu) okuyucunun kendi kişisel referansını iş yüklemesinin, kelimenin (metnin) anlamını değiştirmediği kabul edilmelidir. Okur eğer metnin anlamı ile kendi için ifade ettiği anlamı ayıramıyorsa bu farkın deneye dayanan bir kanıtının bulunamayacağı açıktır. Hirsh bütün teorisi bu iki kavramın farklılığı üzerinde temellendirerek şöyle açıklar: Kelime anlamı (textual meaning) her zaman kişilere göre değişmez, ama işaret (significance)in herkes için aynı olmadığı açıktır. Bu fark herkesin kelime anlamıyla kurduğu ilişkiden, anlamı kavrayış biçiminden kaynaklanır. İşaret her zaman bir anlamın bir şeyle olan ilişkisidir, anlamın ta kendisi değildir. Buna göre, kişi anlamla doğrudan değil, onu kavrayışını sağlayan başka şeylerle ilişkisini gerektirir ki, bu da işaret'tir. Hatta bu ilişki yazarın kendisiyle ve onun konusuyla ilişkisinde bile böyledir. Yorum ile ebediyat eleştirisini de birbirinden ayıran Hirsh'e göre işaret, yorumun değil, edebiyat eleştirisinin nesnesidir. Çünkü işaretin nesnesi özneldir. Hâlbuki yorumcu metnin nesnel olan (yazarın zihinsel edimi) anlamını kendisine nesne olarak almalıdır. Anlam (yani Husserl'in terimiyle yönelinmiş nesneler) kişilere göre değişmezler, ama kişilerin zihinsel akt'ları tarafından yeniden üretilebilirler. Anlam, yazarın belli bir sıra işareti (sign) kullanırken kastettiği, onlar aracılığıyle sunulan değişmez şeydir. Hirsc, Validity in Interpretation, s.43, 32, 39, 137/ Abdullah Kaygı, Edebiyat ve Varlık, s. 167-170.

[23] J. Parla, Don Kişot'tan Bugüne Roman, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s.28

[24] Kelime anlamının yani metnin anlamının bulunmasında yardımcı olacak bir kavram olarak 'tip' kavramını üreten Hirsh, bunu iki özelliği ile açıklar: Tip bir bütünlük özelliği gösterir, bu bütünlüğün sınırları neyi içine alıp almayacağını belirler. Bir tip tekil bir durum aracılığıyla yeniden sunulabilir. İkinci ayırıcı özelliği ise, birden fazla durumla yeniden yeniden sunulabilir olmasıdır. Bir bütünlük gösteren tipin sınırlarının olması paylaşılıbilirlik demektir. Bu yüzden kelime anlamları paylaşılabilir olduklarından her zaman bir tiptir ve kendi karakterlerini bırakmazlar. Bir defalık bunulan bir şey tip olamaz. İşte tip birden fazla sunulabilir olmakla, kendisinin açık olarak sahip olmadığı unsurları ima etmek ve yaratmak gibi büyülü bir güce sahiptir ve bütün sunuluşlarında ortak olma özelliği vardır. Bir tip birden fazla tekil durumda sunulabildiği gibi, birden fazla kişi tarafından paylaşılabilir. Bir ima (implication), bir özellik (trait) nasıl bir tipe aitse, bir anlam'a da aittir. Hirs burada bir tipin bir anlama ait olduğunu söylüyor gibidir. Öyleyse paylaşılabilir olması gerekir. İma'lar paylaşılan öğrenilmiş bir tipten çıkarılır. Yorumlamada başvurulan imalar, yorumcunun paylaşılan bu tip etrafında önceki yaşantılarından çıkarılır. Bütün imalar bir anlam tipine aitse, bunları içine alır. Anlamın kişilere göre değişmezliği, kişilerarası paylaşılabilir anlam'ın içerdiği bütün özelliklerin herkes tarafından görüldüğü anlamına gelmez. İşte Hirsh tip ve ima kavramlarını bunun için üretmiştir. Bununla ilgili olarak bir örnek verir: Bir çocuk ağaca tırmanmak istediğini söylediği zaman, ağacın kelime anlamına dahil olmasına rağmen köklerinin değil, dallarının ima edildiğini söyler. Köklerinin de ima edildiğini düşünnenler vardır. Bir kelimenin ima ettiği şey, atıfta (refer to) bulunulan şeyin nesnel karakteri tarafından değişmez bir şekilde belirlenmiş olsaydı, hiçbir zaman kavramsal bir hataya düşülmezdi. O hâlde anlam ile konu(subject matter) arasında fark vardır. Konu, imaları belirleyemez. Hirsh'e göre her 'ağaç' dendiğinde kök, gövde, dal vs. gibi bütün imalara kendiliğinden atıfta bulunulsaydı, anlam belirsiz ve değişken olurdu. Yani anlam ve ilke tek başına hangi içeriğin kastedildiğini belirlemeye yetmemektedir. İşte tip, bu tesbitleri yapmaya yarar. Bir ima, bir anlama ait olduğuna göre, kelime anlamının belirlenirliği, imaların belirlenirliğine bağlıdır.

Bunun da temel ilkesi, kelime anlamını işaret'ten ayırmaya bağlıdır. Anlam ile tip arasındaki ilişkiyi ise şöyle açıklar: Bütün anlam sadece unsurların bir dizisi değildir. Anlam unsurların türetilmesinde (generating) bir ilkedir. Bu ilke, parçalar eksik kaldığında bile anlamın bütünlenmesini sağlar.

25 Hirsh'e göre muhtemel yargılar, metin yorumunun ayrıylaz bir parçasıdır. Yorumun nesnelliği hem tür, hem de metin tarafından desteklenen ihtimallerin ortak delillerine dayanır. Her muhtemel yargı, kısmen bilinen bir durumun bilinmeyen özellikleri hakkında bir tahmindir. Bu tahmin tiplerin aynı sınıfına bağlı özellliklere göre yapılır. Ona göre, ihtimal yargıları enformasyona dayalı tahminlerdir. Ancak tahminde bulunmak için bir yöntem yoktur. Tahminler ya dahice bir buluşa veya yanlışa götürür. Onları sınamak ancak yorumlama etkinliği içinde olur. O hâlde yorumcu yazarın ufkunu belirlemek ve ve gelişigüzel çağrışımları dışarda bırakmak durumdadır. Her doğru yorumlama yazarın düşüncesinin yeniden tanınmasına (re-conition) dayanır. Yazarın niyetinin her yeniden tenımayla değişmeyeceğine ilişkin olarak şu örneği verir: Trafikte tekerlikli araçların kırmızı ışıkta durması kuralı, tekerleksiz bir yeni icat aracı içine almaz mı? İşte tip ve ihtimal yargıları bu kural gibidirler.(s.123-125).

26 Önceki dipnotlarında Hirsh'ün bu kavramla ilgili görüşlerini açıklamıştım. Ancak onun bir özelliği olarak gördüğü semptomatik anlamı açıklarsak; Hirsh bunun keyfi olmayan bir anlam, bir metnin referansının unsuru olduğunu söyler. Anlama eşlik eden istek dışı unsurlardır. İşaret ile onun arasındaki fark, birincisinin uzlaşıma dayalı(konvansiyonel), ikincisinin irade dışı oluşudur. Bir metnin semptomatik anlamlarının sınırı yoktur. Çünkü yazarın bilinç-dışının (subconscious) içerdiği semptomatik anlamları sınırlamak için bir sebeb yoktur. Hirsh bunu, bir metnin anlamını bulmada güvenilmez unsurlar olarak göstermek için ele almadığını, sadece işaret ile olan farkını vurgulamak isteğini söyler ve ekler: Keyfi anlam, bir metnin referasının unsurudur. Öyleyse Hirsh bununla yazarın anlamı arasında nasıl bir bağ kurmaktadır? Hiçbir metin yazarken yazarın zihninde bulunan bütün anlamları aktaramaz. Öte yandan yazar her zaman bilincinde olduğu anlamdan daha fazlasını ifade eder; bu yazarın bilincindeki içerik ile kelime anlamının özdeş olmayışı, anlamın her yönüne dikkat edemeyeceği demektir. Yoruma elverişli bir ileti olarak kelime anlamanın belirginliği, bilincinde olmayan anlamları dışarda bırakmaz. Yazarın farkında olmadığı bu anlamların bir sınırı olamayacağından eleştiride güven verici sayılamaz. Bilinç-dışı anlamlar yazarın dikkatinin yönelmediği, metnin alt katmanlarındaki anlamlara gönderir. Oysa Hirsh için önemli olan yazarın yönelinmiş anlamlarını bulmak önemlidir. İşte onun yorumcuyu sınırlama noktası burada açık olarak görülür. Çünkü şöyle der: "Her yazar bilir ki, yazılı dil ifadeleri yalnızca kelimelerin anlamlarını nakledebilir. Metinlerin yorumunda yalnızca paylaşılabilir anlamlarla uğraşılır ve kelimelerin aracılığıyle, yazarken düşündüğüm herşeyi başkalarıyli paylaşamam. Tam tersine bunlar benim paylaşılabilir anlamlarım, aslında doğrudan doğruya düşünmüş olmadığım anlamlardır. Bunlar bilincinde olunmayan anlamlardır. Kelime anlamını, yazarın zihninde olan ile eşitlemek tümüyle yanlış bir anlayış olurdu. Burada akıllıca tartışılabilir tek soru, yazar tarafından niyetlenen (intends) kelime anlamının, onun yorumcusu tarafından ulaşılabilir olup olmadığıdır." (s.51). Hirsh bir yazarın kastetmediği bir şeyi nasıl ifade etmiş olabileceğinin cevabının basit bir şekilde verilebileceğini söyler: "İfade edilmek istenmeyen şeyi ifade etmek imkânsızdır, ama bilincinde olunmayan bir şeyi ifadenin mümkün olduğudur. Bu durumda şu ayrım yapılmalıdır: Yazarın kastettiği ve kastetmediği anlam ile dikkat edilen anlam ve edilmeyen anlam arasındaki fark birbirinin aynı değildir. Hiçbir şey yazarın niyeti ile, kaale almadığı anlamın; onun metninin iki farklı şey olduğunu meşru gösteremez.(s22). Burada yine anlam ile referans meselesi karşımı-

ze çıkar. Zaman içinde yazarın kendisinin bile, metnin anlamıyle ilgili referanslarının değişebileceğini, dolayisiyle değişenin metnin anlamı olmadığını, o anlamla ilişkisinin değiştiğini belirtir. Yani referansların değişkenliği, kendini metnin sabit kutbuna göre belirler. İşte yorumbilimi açısından can alıcı nokta ona göre budur.

27 Hirsh'ün asıl meselesi budur: "...metnin anlamı bir yazarın psişik akt'ları tarafından belirlendiği hâlde ve bir okurun bu akt'larınca gerçekleştirildiği hâlde, yine de metnin anlamı yazarın ve okurun akt'larıyli özdeşleştirilemeyeceğini göstermek. Çünkü anlam, zihinsel süreçlerle değil, zihinsel süreçlerin nesneleri ile özdeştir. Tersi bir tavır psikolojist bir tavırdır. Bunun çözümü ise, zihinde olup bitenler ile zihin aktlarını birbirinden ayırmaktadır. Husserl bunu bilincin yönelmişliği (intentionalite)yle açıklamıştı. Yani bilincin yöneldiği nesneler ile o nesneler aracılığıyle yapılan zihinsel akt'lar arasındaki farka dikkat çeker. Belli bir yönelinmiş nesne, çok sayıda yönelinmiş akt'ın vasıtası olabilir. Buna paralel bir biçimde; bilincin yöneldiği anlamın da bir zihinsel nesnesi(burada metnin anlamı) olduğundan, bu nesneye çok yönelecek çok sayıda zihinsel akt olabilir. Öyleyse ortada alımlanmayı bekleyen anlamı sabitlenmiş bir zihinsel nesne(mesaj) vardır. Bu anlamı, kendi zihinlerinde birleştirdikleri referansla eşitleyenler hatalı bir tavırla, her referans değişiminde anlamın da değiştiğini öne sürenlerin görüşleri böylece geçersizleşir. Çünkü kendi tepkisini düşünmenin nesnesi yaptığı zaman 'belirli ve yeniden üretilebilir' olan anlamı, başka yoldan da olsa kabul etmek, kanıtlamak demektir. Bu durumda Hirsh şöyle bir hipotez geliştirir: Aynı anlam farklı zamanlarda farklı kişiler tarafından zihinsel bir akt'ın konusu olabilir. Bu anlamın nesnel olduğunun bir delilidir. Ayrıca yeniden üretilebilir oluşu da onun bir özelliğidir; aksi hâlde bir kişi tarafından aktüalize edilemez, anlaşılamaz ve yorumlanamaz olurdu. Böylece belirlenmişlik paylaşılabilir olmanın bir niteliğidir, belirlenmezlik ise paylaşılamaz. Anlam eğer belirlenmemiş, sınırlanmamış olsaydı kendisiyle özdeş olmazdı. Ama belirlenirlik, kesinlik (definitness) veya açıklık (precision) demek değildir. Kelime anlamları genellikle kapalı ve birden fazladır, ama sınırları vardır.

28 Abdullah Kaygı, Edebiyat ve Varlık.! 995: 190

29 Emre Işık, Öznenin Dil. 2000: 239.

30 Hilmi Yavuz Zaman Gazetesi 15.3.2003

31 Ingarden, kurmaca dilin, gündelik dil kullanımından kesinlikle ayrılan yönünü, 'sözümona yargılar' (quasi-urteile) diye nitelerken, Richards düzmece sözler, Austin ve Searle, asalak dil (edebî dilin gerçek hayat durumlarını doğrudan karşılamayan varlığı) olarak belirtir A.Göktürk, Okuma Uğraşı YKY 2001 s. 71.

32 **Metnin donanım gereçleri (text repertoire**): Yazar kurmaca metni oluştururken gereçlerini üç alandan seçer: 1.Yazarın kendi dilinde üretilmiş bütün metinler, 2. Toplumsal-tarihsel değer sistemleri, 3. En geniş anlamıyle toplumsal-kültürel bağlam. Yani metnin gerçek dünya ile ilişkisini sağlayan, metin-içi seçilmiş gereçler. Yazarca seçilmiş bütün bu donanım unsurları, gerek metnin içinde kendi aralarında, gerekse metin-dışı dünya ile ilişkileri bağlamında eserin okur tarafından anlamsal eşdeğerini oluşturmasında önemli bir rol oynar. Her kurmaca metin gerçek hayattan, yani sosyal-kültürel sistemden bir takım değer dizgeleri, kuralları, çeşitli topluluk dilleri alarak bütün bunları alışılagelmişin dışında edebî kalıplar içinde sürdürmesidir.

33 ("İngarden". Akşit Göktürk, Sözün Ötesi 2001: 30)

34 **Güdüm kurgusu(Text strategey)** Okuru, metnin anlamsal eşdeğerini yaratmasında yönlendirici

rol oynar. Metindeki bütün gereçler donanımının örgütleniş şeklinin meydana getirdiği bağlamla okur arasındaki ilişkinin kurulmasını sağlayan metin-içi işlevlerin tümü.

35 Metin türlerinin okuyucuda belirli bir okuma stratejisi oluşturdukları bilinir. Kurmaca metinler, bilgilendirici metinler gibi nesnel dünyayı tasvir etmezler, hayali bir dünya yaratırlar. İngarden iki metin türü arasındaki bu karşıtlığı şöyle temellendirir: Kurmaca metin kendi sınırlarını kesin bir yapı olarak belirlemiştir. Ancak bilgilendirici metinlerin karşı olumuna yerleştirilebilir bir şekilde 'gerçekdışı' olarak tanımlanamaz, bu onu yeterince aydınlatmaz. Kurmaca, kesin ve statik bir olgu değildir, bütün gücü işlevinden doğar. Gerçek ile karşılaştırıldığında, ayrı bir varlık durumu olmaktan çok, ayrı bir iletişim durumu olarak belirir.Bir yerde gerçek ile kurmaca karşıtlığı da silinir; kurmaca gerçeğin iletilmesine katkısı olan bir etken olur.'Okur çoğunlukla, bir eseri okumaya, yazarın, kendi yaşantı alanından birtakım ilginç şeyleri anlatacağı beklentisiyle girişir. Çoğunlukla da edebî eserlerde, kendi hayatından tanıdığı nesnelerle durumların benzerlerini arar; bunları bulduğu anda eseri, gerçek diye adlandırır. Bunun tersi, okurda, eseri gerçek veya gerçekdışı diye görmek gibi toyca bir eğilim doğurabilir.' A. Göktürk, "İngarden" Sözün Ötesi, s.67)

36 **Metnin donanım gereçleri (text repertoire**): Yazar kurmaca metni oluştururken gereçlerini üç alandan seçer: 1.Yazarın kendi dilinde üretilmiş bütün metinler, 2. Toplumsal-tarihsel değer sistemleri, 3. En geniş anlamıyle toplumsal-kültürel bağlam. Yani metnin gerçek dünya ile ilişkisini sağlayan, metin-içi seçilmiş gereçler. Yazarca seçilmiş bütün bu donanım unsurları, gerek metnin içinde kendi aralarında, gerekse metin-dışı dünya ile ilişkileri bağlamında eserin okur tarafından anlamsal eşdeğerini oluşturmasında önemli bir rol oynar. Her kurmaca metin gerçek hayattan, yani sosyal-kültürel sistemden bir takım değer dizgeleri, kuralları, çeşitli topluluk dilleri alarak bütün bunları alışılagelmişin dışında edebî kalıplar içinde sürdürmesidir.

37 Gerçi İser, 'Ulysses' gibi yaptığı bazı metin çözümlemelerinde eserin ne hakkında olduğu veya durduğu gibi bilgiler verir.

38 Edebî metnin yoruma ihtiyaç duymasının sebebi, onun içeriğinin ondan bağımsız olarak var olmadığı, hatta ulaşılır olmadığı anlayışıdır. Kurmaca metnin işaretlerinin verili şeyleri göstermez, verili dünyayı yansıtmaz, fakat verilen malzemeden bir dünya kurar. Bir metnin anlamı, meşruluğunu ancak, metnin dışında bulunan bir referans çerçevesiyle ilişkisi aracılığıyle alıyorsa, bu anlam estetik anlam değildir. Edebî eser (olay-metin) anlamını okur işbirliğiyle kendi içinde kurulur ve ancak böyle olduğunda estetik karakterdedir. Edebî eser gerçeği dışında bırakan eser demektir. Gerçeği ne yansıtır, ne de bir hukuk metni gibi, insan ilişkilerini bağlayıcı davranış normları yaratır. Olsa olsa nesneler karşısındaki tepkinin sergilenmesidir. Edebî eserin gerçeği yansıttığı görüşü saflıktan ibarettir. Var olan bir gerçekliği dile getirmediği için, kendi gerçekliğini okurun onu özümlemesi yoluyla kurar. (A. Kaygı, Edebiyat veVarlık: 21, 49)

39 İser'e göre kurmacanın, gerçekliğin karşı kutbu olarak gösterilmesi yanlıştır; bu tartışmalar sonuç getirmez. Çünkü metni böyle bir ontolojik temellendirmeterkedilmelidir. Kurmaca, özerk (autonom) veya kendinden başka şeyce belirlenen (heterenom) olarak nitelemek, kurmacayı ve gerçekliği varlık ilişkisinde kavramayı istemektedir. Oysa metin türleri işlevine göre belirlemeye göre çalışıldığında bu işe yaramaz. Kurmacanın başarısı onun işlevindedir. Böyle ontolojik temellendirme yerini, işlevsel temellendirmeye bırakmalı; kurmaca ve gerçeklik, varlık ilişkisinde değil, iletişim ilişkisinde kavranmalıdır. Ancak İser, daha sonraki eserinde (The Fictive and Imaginary, 1993) kurmacanın 'mümkün olanla' ilişkisine değinir. Buna göre, edebî eserde örgütlenmiş olan tüm dünyanın bir –mış gibi hâli-

ne geldiğini söyler. Burada –mış gibi edatı mevcut olmayan bir şeyi imgesel bir durumun zorunlu olmayan sonuçlarıyle karşılaştırır, metnin dünyasının –mış gibi aracılığıyle saf imkân oluşunu anlatan İser, böylece başka dünyaların ortaya çıkmasına hizmet eden imkânların nasıl meydana geldiğini tartışır. Bu imkânlar ana hatlarını yok olan gerçekliklerle kazanırlar, öyle ki bu gerçeklikler, kendileri bakımından gerçekleşmiş imkânlar olmaları yüzünden yok olmuş bulunmaktadırlar. Abdullah Kaygı; İser'in gerçekliği tek varlık olarak kabul ettiğini söyleyerek, bir şeyin var olduğunun bilgisine erişmekle onun varlığının nereden geldiğinin bilgisine erşimenin farklı şeyler olduğunu söyler. İser gerçeklik ile mümkün olabileceğin ayrılmasında elde bir a piori'nin bulunmadığını söyler. İmkânlar, gerçekleştirilmeden önce geldiklerine göre, o durumda onların nereden geldiği sorusuyla karşılaştığımızı belirtir. Kaygı'ya göre varılan her çıkmazın sebebi, bütün olarak, varlık tarzı olarak olanaklılığın varlığının kabul edilebilmesi için onun gerçeklikten çıkarılmaya çalışılmasıdır. Ortada hiçbir gerçekliğin olmadığı bir noktaya gidilmiş ve ilk defa olarak gerçeklik mümkün olabilecek olandan türetilmiş gibi düşünülürken, sonra birden gerçeklik olmadan imkânlılığın olamayacağını farkedince mantıksal bir kısır döngüye düşülür. (A.Kaygı, Edebiyat ve Varlık: 236.)

[40] **Güdüm kurgusu(Text strategey)** Okuru, metnin anlamsal eşdeğerini yaratmasında yönlendirici rol oynar. Metindeki bütün gereçler donanımının örgütleniş şeklinin meydana getirdiği bağlamla okur arasındaki ilişkinin kurulmasını sağlayan metin-içi işlevlerin tümü.

[41] **Gönderme çerçevesi (kavrayış çevreni, horizon)** Çağdaş fenomenolojide, bütün bilme çabalarının, fikir hayatının belirleyici özelliği. Bir şeyin kavranmasında algı ve hatırlamanın çekirdeği ile bu çekirdeğin etrafında kümelenen izlenim, beklenti, anı, gözlemlerin bilinçte oluşturdukları kavrama evresi.

[42] Gestalt: Almanca: biçim, nevi, temsil, istiare, kinaye. Fr. forme, figure, Alm. gestalt. Sınırlanmakla belirlenmiş özdek veya uzay. Aristoteles, ünlü eidos kuramının düzenleyicilik ve yetkinleştiricilik anlamlarını Anaksagoras'tan almıştır. Nesnenin niteliklerinin tümü anlamında içerik karşıtı olarak kullanılır.

[43] Simone de Beauvoir. Denemeler: 9

[44] **Beklenti ufku**: İlk olarak düşünür K. Popper tarafından ortaya atılan bu kavramı sanat tarihçisi E. H: Gomrich şöyle tanımlar; Bir normun gösterdiği değişimleri ve o normdan sapmaları abartılı bir duyarlılıkla saptayan zihinsel eğilim. Nedret Kuran, a.g.y.

[45] Nedret Kuran "Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss"Eleştiri ve Eleştiri Kuramları Üzerine Söylemler. Haz. M. Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınevi.1996: 30)

[46] Gadamer, beklenti ufkunun kaynaşmasını, 'ben'in beklenti ufku ile 'öteki' (kişi veya eser)nin beklenti ufkunun birbiri içinde erimesi olarak tanımlar.

[47] Gerektiğinde dikkatli ve yakın bir okuma ve yazar retoriğine duyarlı bir çözümlemeleyle metnin gizli anlam hazinelerine ulaşmak, bir tarafından tutturup bütün ipuçlarını izleyerek yorum bütünlüğüne varmak mümkündü. Tek yorum önerilmiyordu; metin birden fazla anlama açık olabilirdi; dili bir sanat ortamı olarak kullanan edebiyatın bir özelliğiydi bu. Ama şu ortak kanı egemendi: Edebî değeri yüksek, gerçek sanat eseri olan bir metin, sanatsal nitelikleri ve iletmek istediği anlamla mükemmel bir bütündür; sessiz ama konuşmayı bekleyen bir sanat eseridir o; erişilmez değildir ama erişilmesi güçtür. Yalın anlamlar kadar gizli anlamlara da sahiptir; bu yüzden her çağda her yeni okurla yeniden çözümlenmeyle birlikte insan duyarlılığına yeni zenginlikler katmayı bekler. Eleştirinin işi, sanatsallığı yadsınamayacak bu suskun ve mükemmel metinleri konuşturmaktır. (J. Parla, Don Kişot: 179)

[48] Fish: Is There a Text in This Class?, 1980; Doing What Comes Naturally, 1989

[49] "Eseri kendi başına bir şey (a thing in itself) bir nesne olarak görmek, (...) yanlış ve tehlikeli bir şekilde kendi kendini geçerli kılan (self-validating objektivity) bir nesnelliktir. Metin bir nesne, kendi başına bir şey değil, okurun katılımıyla meydana gelen bir olay (event)dır. Metin (...) yorumun bir sonucudur. Metin (...) yorumun bir işlevidir. Metnin kendisi yoktur, 'kendi olma, pratik bağlamla sınırlıdır. Bağlamlar yorumu yaratan şeyler oldukları kadar, aynı şekilde yorumun ürünüdürler. Kendi diye bir şey olduğu savı bir mit'tir. (A. Kaygı, a.g.e., s.115.

[50] **Fish**'in edebî eserin anlamı ile referansı arasındaki ilişkinin (edebî eserde herhangi bir sözün anlamı, o sözün referansını belli ölçüde yansıtabilir ama, o referansın özdeşi olamaz) özelliğine dikkat çekmesi, her metnin anlamının ancak okurda tamamlanması anlayışı içinde işlevsel metin teorisinin en can alıcı noktalarına temas eder. Dil'e pragmatist bir tavırla yaklaşan **Fish**'e göre metnin hiçbiri şeyi olgusal olarak verili değildir.

[51] Abdullah Kaygı haklı olarak Fish'in 'anlama, anlamın aktualizayonu olduğunu söylediğini unutmuş göründüğünü' söyler.(Abdullah Kaygı, Edebiyat ve Varlık, s. 115)

[52] Serpil Tunç Oppermann: "I. A. Richars'dan Wolfgang İser'e Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi"., s.36.

[53] Abdullah Kaygı, Edebiyat ve Varlık. Ankara: Kebikeç Yayınları, 1995: 104

[54] Fish. Is There a Text in This Class?, s.331.)

[55] "Yorumlama şiirin kodunu çözmez, yorumlamalar şiiri yapar.Görme bu (yorumsal) kalıpta olmazsa, bir başkasında olacaktır. Algılama (perception) hiçbir zaman sayıltılardan arınmış (innocent) olmaz ve algılanan şeyin ana hatlarından (contours) algılamanın içinde gerçekleştiği sayıltılar sorumludur. Çıkan sonuç daha önce almış olduğum sonuçtur. Verili olmakla kastedilen şey, yorum(lama) başlamadan önce mevcut olan şey ise, 'verili' diye bir kategori olamaz.(...) Algı her zaman dolaylı (mediated) dir. Bu yüzden nesneler de 'hiçbir zaman dolaysız mevcut olamazlar Doing What Comes Naturally, s.83) 'Tanım ile 'yorum' u aynı şey kabul ettiği anlaşılan Fish, yorumsuz tanımın yapılamayacağını bir şeyin ne olduğunun belirlenmesinin kopluluktan topluluğa değişeceğini düşünür." (Abdullah Kaygı, Edebiyat ve Varlık, s. 106-107) **Eagleton da**, Fish'in bu görüşüyle, bilimsel hipotez ile bilimsel veri'yi birbirine karıştırdığını ima eder.

[56] Fish, metin türleri arasında bir var sayılan kategori anlayışının da bir kurmaca (fiction) olduğunu söyler.

[57] Ülker Sayın. "Edebiyatta İki Farklı Kuramsal Yaklaşım", s.116.

[58] Paul Riceour, "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak Yazmak", s.178-195.

ÖMER LEKESİZ

ELEŞTİRİNİN GÖREVİ

Eleştiri, bu dünya ile buluştuğumuz anda başlayan "beğenme – beğenmeme" eylemimizin, kişiliğimizi, kimliğimizi kazandığımız günden itibaren bireysel "kabul ve red" hakkına dönüşmesinin adıdır; bayat mamayı reddetmek, tuzlu çorbayı içmemek, soğuk süt içmeye tepki göstermek, bir oyuncağı diğerler oyuncaklarından daha fazla sevmek, harçlığı kısan babaya küsmek, beslenme çantasını hazırlamayan anneye sitem etmek, ödevi çok veren öğretmene kızmak, servis aracını tıklım tıklım dolduran şoföre söylenmek, sözünde durmayan arkadaşını paylamak, akmayan sudan, gelmeyen elektrikten, yağmur sonrası oluşan selden dolayı kamu kurumlarını topa tutmak... vb. gündelik hayatımızı kuşatan olgu, durum ve olaylara karşı önce "kendiliğinden", sonra başkalarından örneklenerek geliştirdiğimiz düşünüş, bakış ve duruşun adıdır eleştiri.

Yaşadığımız ortama ilişkin bilgilerimizi artırıp, toplumsal bilimlerle meşgul olmaya başladığımızda, gündelik hayata mahsus eleştirilerimizi de siyaset, sanat, felsefe vb. disiplinlere göre kurmaya ve geliştirmeye başlarız. Platon'un, İbn Haldun'un, Hegel'in, Faucault'nun, İbn Arabi'nin, Popper'ın, Cervantes'in, Attar'ın, James'in ilh... görüşlerini, eserlerini beğenir yaz da beğenmeyiz. Yine baştaki "beğenme – beğenmeme", "kabul ve ret" eylemleriyle birleştirerek söyleyecek olursak, söz konusu disiplinlere "göre" oluşmaya başlayan eleştirimizin temelinde "etkilenme"nin çok önemli olduğunu görürüz. Bu etkinin derecesine göre de, eleştiri hakkımızı gündelik "sıradan bir uğraş" ya da belirli disiplinler doğrultusunda sonu uzmanlaşmaya çıkan "seçilmiş ilgi"ler olarak sürdürürüz.

Konumuzun ana madesi olan edebî eleştiri de söz konusu "seçilmiş" ilgiler cümlesinden olarak ilkin bir edebî ürünün bizde bıraktığı etkiyle başlar. Bir şiirin, öykünün ya da romanın bizde bıraktığı etkiyi, o etkinin düzeyini, neden ve sonuçlarını sorgulamaya başladığımız, düşüncelerimizi bir metne dönüştürdüğümüz ve eleştiri yazmayı temel bir uğraş olarak benimsemeye başladığımız andan itibaren de "eleştiri mesleği" ortaya çıkacaktır.

Eleştirinin, okuma eylemine ve etkilenmeye bağlı olarak ilk tezahürü teessürîdir, (sübjektif; öznel); benimsenilmiş bir eleştiri yöntemine bağlı olarak gerçekleştirilmesi ise objektif bir esasa dayanır. Burada, zevkten bilgiye, bilgiden düşünceye, düşünceden teze ve savunmaya doğru bir geçiş vardır. Yine de, İtalo Calvino'nun[1] belirlemelerini izleyerek söylersek, başkalarının yanında bile *yalnız okuma*nın kaçınılmaz sonucu olarak yalnızlık içinde yürüttüğümüz eleştiride de her zaman sübjektif ve objektif tutum arasında anlık geçişlere elverişli incecik (daha doğrusu hassas) bir sınır bulunur. İşte bu yüzdendir ki tekil bir okumaya ve bireysel bir eyleme dayalı olarak bidayetinden beri edebiyatla ve edebiyat için varolan eleştirinin görevi sorgulanır; müessese olarak eleştiri tartışmasız kabul edilir ancak eleştirinin niçin ve nasıl yapılması gerektiği üstüne

bitmeyen (ve bitmesi de mümkün olmayan) bir tartışmadır sürer gider.

Eleştirinin görevi'yle ilgili tartışmanın kaynağında, başta eleştirinin tanımı yatar; akademik zorunlulukların etki ve payı bir yana, sübjektif ve objektif kavramlarının bile sübjektiflikten arındırılamadığı ortamlarda her yazara, okura ve eleştirmene göre bir eleştiri tanımı ortaya çıkar ve eleştirinin görevi de doğal olarak bunlara göre değişir, çeşitlenir.

Mevcut kimi tanımlara göre eleştiri ve dolayısıyla eleştirinin görevine ilkin buradan bakmaya çalışalım:

1-Edebiyat ve sanat eserlerinin incelenerek, onları açıklama, sonunda gerekli sebeplerle bir hüküm vermektir.[2]

2-Eleştirmek (to criticize) etimolojik olarak 'çözümleme' (analiz) ve 'yargılama' demektir. Eğer günümüzdeki kullanımları bu iki anlamla sınırlandırılırsa, kapsamı şimdilerde tehlikeli bir biçimde genişleyen bu terime, daha tutarlı bir anlam vermek mümkün olabilir. Öyleyse edebiyat uzmanlığı ve edebi tarih bu tarzda isimlendirilmeli ve edebi eleştirinin bir parçası değil, onun tamamlayıcısı olarak kabul edilmelidir. Eleştiri kuramı da eleştiriden ayrı olarak ele alınmalıdır. Çünkü eleştiri kuramı eserlerden çok, kavramların çözümlenmesi ve değerlendirilmesi ile ilgilenir. Eleştirinin temelini oluşturması gereken öğe, felsefi bir faaliyettir. Bu da yine eleştirinin bir parçası sayılmamalıdır.[3]

3-Sanat ve edebiyat eserlerini inceleyerek onlar hakkında bir hükme varma, değerlendirme sanatı. Batı dillerindeki *kritik* (Fr. Critique; İng. Critisizm; Alm. Kritik) kelimesinin Türkçe karşılığı olan *tenkit* sözü Arapça'da bulunmamaktadır. Eskiden "*tenkit*" kavramı için "*ilm-i nakd*" tabiri kullanılmıştır. Tahurü'l-Mevlevî nakd'i "nazmın kusurlarını bildiren ilmin adı" olarak verir. Edebiyat-ı Cedide'ciler "kritik" kavramı için "nakd" kökünden türemiş olan "tenkad, tanakkud, intikad, tenkit" kelimelerini kullanmışlardır. Bu kelimeden bazıları "sağlam parayı çürüğünden ayırdetme" mânası ile Osmanlıca metinlerde geçmektedir.[4]

4-İntikad, tenkit, kritik. Edebiyat eserlerini değerlendirmek, sınıflandırmak, açıklamak ve tanıtmak amacıyla kaleme alınan yazılara eleştiri denir.Bir başka ifadeyle eleştiri: herhangi bir fikir ve edebiyat eserinin özünü, yapısını, olumlu-olumsuz yönlerini inceleyen ya da bazı kimselerin toplum karşısındaki tutum ve eğilimlerini araştırıp, bir sonuca varan gazete ve dergi yazılarıdır. Eleştiride, ele alınan eserin güzel ve çirkin, doğru ve yanlış yönleri gösterilir. Böylece, sanatçıya (şaire, yazara) daha oldun eserler vermesinde yardımcı olunmuş, yol gösterilmiş olur.[5]

Bu tanımlara göre eleştirinin görevi, "incelemek", "açıklamak", "hüküm vermek", "çözümlemek", "yargılamak", "değerlendirmek", "iyiyi, kötüyü ortaya çıkarmak", "sınıflandırmak", "açıklamak" ve "tanıtmak"tır; eleştiri bunların hepsidir, birkaçıdır ya da biridir. Bu son cümleyi düştüğümüzde, "yazara göre" değişen eleştiri tanımına ve görev belirlemesine de bir kapı aralamış oluruz. Eski ve yeni kuşağa mensup üç yazardan "örnek niyetine" yapacağımız alıntılar bu durumu teyit etmeye yeterli olacaktır:

Anatole France (1844-1924): "(...) M. de Maupassant, arslanların konuşmaları

mümkün olduğu takdirde yapacakları cesaret teorisi gibi, romanın nazariyesini yapıyor. Doğru anladımsa teori şuna dayanıyor: iyi roman yazmanın değişik şekilleri bulunmasına karşılık onları değerlendirmenin ancak bir yolu vardır. Yaratan insan hürdür, yargılayan insan ise esirdir. M. Gut de Maupassant bu iki fikrin gerçeğine nüfuz etmiş bulunduğunu gösteriyor. Ona göre orijinal bir eser yaratmak için hiçbir kural yoktur ama onu yargılamak için birtakım kurallar vardır. Hem bu kurallar kararlıdır, zorunludur. Eleştirici, diyor, 'yargısını ancak çabanın mahiyetine göre vermelidir.', eleştirici 'şimdiye kadar yazılmış romanlara en az benziyen tarafları aramalıdır.' Onda hiçbir 'okul fikri' bulunmamalıdır. 'Eğinimlerle uğraşmamalıdır.' Bununla beraber eleştirici 'en karşıt eğinimleri, en aykırı mizaçları anlamalı, birbirinden ayırt etmeli, açıklamalıdır.' Yapmalıdır, etmelidir, peki ama hangi şeyleri yapmamalıdır acaba? Size bir esirdir diyorum. O, Epiktetos gibi sabırlı stoacı bir esir olabilir. Ama hiçbir zaman edebiyat cumhuriyetinin bir hür vatandaşı olmayacaktır. Yumuşak başlı ve iyi kalpli olursa, fakir ve sakat yaşamış ama ölümsüz Tanrı'ların sevgisini kazanmış olan Epiktetos'un kaderine ulaşacağını söylersem yine fazla haksızlık etmiş olurum, çünkü bu bilge, bölgeliği içinde, hazinelerin en değerlisi olan iç hürriyetini saklıyordu. İşte M. de Maupassant eleştiricilerin elinden bunu alıyor. Hattâ onlardan 'duygu'yu bile kaldırıyor. Eleştirici her şeyi bilecektir ama ona herhangi bir şeyi duyması kesin olarak yasak edilmiştir. Vazife fikri kimi zaman korkunç bir hal alır. Kendisiyle beraber sürüklediği güçlüklerle, karanlıklarla, karşıtlarla bizi hiç aralıksız rahatsız eder. Bunu pek çeşitli bahanelerle denedim. Ama M. de Maupassant'nın emirlerini dinlerken ahlâk kanununun bütün şiddetini tatmış bulunuyorum.

Hiçbir vazife bana bu kadar güç, bu kadar karanlık, bu kadar karşıt görünmedi. Gerçekten bir yazarın çabasını, bu çabanın neye yöneldiğini göz önünde bulundurmadan, ölçmek kadar can sıkıcı ne vardır? Marjinallik temsilcileriyle gelenek temsilcileri arasında eşit bir denge kurarak yeni fikirleri nasıl benimsemeli? Sanatçıların eğinimlerini bilmeyeceksiniz, hem de onları birbirinden ayıracaksınız. Nasıl olur bu? Siz, ancak duyguyu meydana koyan eserleri yalnız sâf akılla yargılayacaksınız. Bu ne biçim bir uğraşıdır? Ama onu benden istiyen sevdiğim ve hayranı olduğum bir üstattır. Gerçekte bu kadarının fazla olduğunu, eleştirici yaratılışta bir insandan bu kadar istenmemesi gerektiğini hissediyorum. Kendimi hem ezilmiş hem de –nasıl diyeyim– fazla heyecanlanmış buluyorum. Evet, Tanrı'nın, kendisine hayır işlerini, tövbe için kiliseye verilmesi gereken gelirleri, her insanın kurban kesme işini emrettiği Hıristiyan gibi madem ki benden bu kadar şey isteniyor, demek ki ben bir şeyim, diye bağıracağım geliyor. Beni alçaltan el aynı zamanda yükseltiyor da. Bu yolda bir üstada, bir bilgin'e insansam da gerçeğin tohumları ruhuma atılmış bulunuyor. Kalbim sadelik ve içetnelikle dolunca edebiyatta iyiyi kötüyü ayırt edeceğim, iyi bir eleştirici olacağım. Ama bu gururun içimde kabarmasiyle sönmesi bir oluyor. M. de Maupassant beni destekliyor. Çaresi bulunmayan zaafımı da, arkadaşlarımın zaafını da biliyorum. Bir sanat eserini incelemek için, onların da benim de, elimizde akıl ve duygudan, yani dünyada pek kesin olmayan aletlerden başka hiçbir şey bulunmuyor. Bu yönden

hiçbir zaman belli sonuçlar elde edemeyiz ve eleştirmelerimiz, bilimin yalın görkemine ulaşmaz. Her zaman karasızlık içinde çalkalanır durur. Kanunları belli, yargıları kesin olmaz. Gerçekten eni konu uzak olduğundan yararı da zararı da azdır. Bununla beraber az duygu ve meraklı ruhları bir an eğlendirmek de biraz yararlı olmak demektir. Eleştirme madem ki masumdur bırakalım hür kalsın. Bence, orijinal denen eserlere hiç çekinmeden verip de eleştirmeden çalımlı çalımlı esirgediğimiz imtiyazlar biraz da onun hakkıdır. Orijinal eser gibi o da hayal gücünün çocuğu değil mi? kendine göre o da sanat eseri değil mi? Tabiatım gereği hâdiselerden pek ayrı ve her akşam Tevrat sahibi ile beraber kendi kendime: "İnsana her eserin getirdiği yemiş nedir?" diye sormaya hazır bir adam olduğumdan böyle salt ilgisizlikle onun sözünü ediyorum. Zaten tam mânasiyle bir eleştirme de yapmıyorum. İnsaflı olmanın bir sebebi de budur. Belki de bu çeşit eleştirmecilerin hâlâ en iyilerindenim."

Görüyorsunuz, eleştirmeyi ortaya attığı fikirlerin doğruluğu üzerinde en ufak bir hayale kapılmadan, gerçekten aydın çağların en açık belirtisi sayarım. Onu bilgili, hoşgörür, uygar bir toplumun şerefli bir işareti sayarım. Edebiyatın mevsim sonu kocamış ağacını süsleyen aisîl dallarından biri sayarım. (...)"[6]

Maurice Blanchot (1907-2003) : "(...) Uzmanlaşmış okur yapıtı tersinden yaratan yazar olur. Gerçek okur yapıtı yeniden yazmaz, ancak, algılanamaz bir alıştırmayla, kendisine ait olan ve onu yapıtın rastlantılara bırakılmış deneyiminde, önceden, neredeyse hazır kılan çeşitli önbelirtilere geri dönmek durumundadır: Böylece kitap yeniden diğerlerinin arasında bir olasılıkla dönüşmek, belirsiz, hâlâ tümüyle yapılması gereken bir şeyin kararsızlığını yeniden bulmak için ona gerekli görünmeyi keser. Böylece yapıt da kaygısını, yoksulluğunun varsıllığını, boşluğunun güvensizliğini yeniden bulur, oysa ki okuma, bu kaygıyla birleşerek ve bu yoksullukla eşleşerek, arzuya benzeyen şey, bir tutku deviniminin yürek darlığı ve uçarılığı olur. (...)"[7]

Roland Barthes (1915-1980) : "Kuşkusuz, eleştiri derin (daha iyisi haddeden geçirilmiş, bir okumadır, yapıtta belirli bir anlaşılırlık bulur, bu açıdan çözdüğü ve bir yorum niteliğinde olduğu da doğrudur. Gene de bu ortaya çıkardığı şey bir gösterilen olamaz (çünkü bu gösterilen durmamacasına öznenin boşluğuna doğru geriler), yalnızca simge zincirleri, bağıntı türdeşlikleri olabilir: yapıta verdiği 'anlam' sonuçta yaptı oluşturan simgelerin yeni bir çiçeklenmesinden başka bir şey değildir. Bir eleştirmen Mallermé'nin kuş ve yelpazesinden ortak bir anlam, *gidiş-dönüş* anlamı *gücül* anlamı (J.P. Richard, lL'Univers imajinare de Mallermé, Seuil, 1961, III, VI.) çıkardığı zaman, imgenin son bir gerçeğini değil, kendisi de askıda olan yeni bir imgeyi belirtir yalnızca. Eleştiri bir çeviri değildir, bir dolaylamadır. Yaptın 'dibini' bulacağını ileri süremez, çünkü bu dip öznenin kendisidir, yani bir 'yokluk'tur: her eğretileme dipsiz bir göstergedir, simgesel yöntem, bolluğu içinde, işte bu gösterilen uzaklığını gösterir: eleştirmen yapıtın eğretilemelerini ancak sürdürür, indirgeyemez: bir kez daha, yapıtta 'gizli' ve 'nesnel' bir gösterilen varsa, simge bir örtmeceden, yazın bir kılık değiştirmeden, eleştiri betikbilimden başka bir şey değildir. O zaman hakkında söylenecek hiçbir şey kalmayacağına, yapıtın işlevi de kendisini okuyanla-

rın ağzını kapatmak olmayacağına göre, yapıtı salt açıklanabilirliğine indirgemek kısır bir iştir; yapıtta söylenmeden söyleneni aramak, son bir gizi bulunduğunu varsaymak ve bu gizi bulunduktan sonra eklenecek hiçbir şey kalmayacağını düşünmekse boşlukta pek de bundan geri kalmaz: yapıt konusunda ne söylenirse söylensin, her zaman, *ilk anda olduğu gibi*, dil, özne, yokluk kalır."[8]

Eleştirinin tanımı ve ona göre şekillenen eleştirinin görevini, bir ekol, bir disiplin, bir yöntem niteliğindeki eleştiri kuramları doğrultusunda gerçekleştirilen uygulamalara dayanarak netleştirmek, tekleştirmek de mümkün değildir; ki bu mümkün olabilseydi eleştiri kuramları böylesine dallanmaz budaklanmazdı zaten. Geleneksel "Sosyolojik eleştiri"yle, marjinal "Feminist Eleştiri"yi yakın plana alarak örneklendirelim tespitimizi:

Sosyolojik eleştiri, edebi bir eserde birey(ler)in toplumsal grup, olgu (toplumsal değişme vb.) ve olaylarla (savaş, isyan, darbe vb.) ilişkisini, devlet, inanç, adalet, ideoloji, aile vb. müesseselere göre konumunu, sosyal rol ve kimlik düzeylerini, toplumsal süreçlere göre durumlarını, tutumlarını açığa çıkarır, çözümler ve yorumlar. Eleştirmenin buradaki bakış açısı tümüyle sosyolojiktir ve bu eleştiri yöntemi zorunlu olarak tarih, iktisat, antropoloji ile sosyal-psikoloji gibi ek disiplinlerle sürekli bir dirsek teması içindedir. Ayrıca, yazar, eser, basım yayım, dağıtım kurum ve örgütleri ile okuyucudan hareketle, anket, soruşturma, sözlü ve yazılı tanıklık, istatistikî bilgi yöntemlerinin kullanıldığı çalışmaların adı olan **Edebiyat Sosyolojisi** de sosyolojik eleştiriye açılım kazandıran bir etkinlik olarak onun yanı başında yer alır.

Buna göre, Edebiyat Sosyolojisi'nce, **yazarın toplum ve zaman içindeki yeri**, yazar ve doğum yerleri arasındaki (edebiyat coğrafyası), yazar ve ailesi arasındaki, yazar ve toplumsal sınıflar arasındaki ilişkilerle, özgür edebiyatçı tipin, sınıfın belirlenmesi, yazar hakları, edebiyat kuşakları, ekipleri alt başlıklarıyla, **eserin basım, yayım ve dağımı** konusu, eserin basımını sağlayan kurumların, araçların gelişimi, eserin dağıtımını sağlayanlar: basımcılar, yayımcılar, kitapçılar ve kütüphaneciler alt başlıklarıyla, **eserin okuyucusu** ise okuyucu grupları, okuyucunun eserle kaynaşması ya da kaynaşamaması, eserin okur nezdindeki başarının ya da başarısızlığın nedenleri ve eleştirmenlerin esere mahsus tutumları alt başlıkları altında sosyolojik eleştirinin hizmetine sunulmak üzere incelenir.[9]

Feminist eleştiri'ye gelince: "Feminist eleştiri, edebiyat eleştirisi içinde dört sorunla ilgilenmektedir. İlki, eril edebiyat tarihi konusunun, eril metinlerin yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğinin gösterilerek konumlandırılmasıdır. Bu eleştiri izlekseldir, edebiyatta bir izlek olarak kadınlara baskı yapılması üzerinde odaklanır ve bir kadın okurun erkeklerin ürettiği yapıtların tüketicisi olduğunu varsayar. İkincisi, kadın yazarların görünmezlikleri ele alınır. Feminist eleştirmenler, gözardı edilmiş kadınların metinlerine ve kadınların daha önce edebiyat dışı kabul edilen sözlü kültürüne büyük önem veren yeni bir edebiyat tarihi oluşturmuşlardır. Üçüncü olarak, feminist eleştiri okurlara yeni yöntemler ve değişik

bir eleştiri pratiği sunmakla 'feminist okur' sorunuyla karşı karşıya gelir. Böyle bir pratik, geleneksel eleştiride hakkıyla değerlendirilmeyen, annelere kızların ya da anne/kız empatisinin metinsel anlarının yansıtılması üzerine odaklanır. Dördüncüsü, feminist eleştirinin, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla bizim de feminist okurlar olarak *edimde* bulunmamızı sağlama amacı taşımasıdır."[10]

Sosyolojik eleştiriye göre, yazarı, eseri ve okuruyla tüm edebiyat toplum tarafından belirlendiği için edebiyat da o toplumun bir ifadesi olarak değer kazanır. Burada, kurgusal gerçeklik, edebiyat dilinin biricikliği ve başka bile dönüştürülemezliği hep gözardı edildiği için edebiyat bilimin hizmetine sunulmuş bir araç işlevi yüklenir.

Feminist eleştiriye göre de, kadınlık olgusu edebî üretimin merkezinde yer alır ve dolayısıyla edebiyat eleştirisi mum ışığı etrafında dönen bir kelebek gibi kadınla ve kadından yola çıkmadığı sürece eksik kalır. Burada da, üretkenlik noktasında erkekliğin de dişil bir karakter taşıdığı gözardı edilerek varlıksal denge tahrif edilir.

Netice itibariyle, eleştirinin tanımıyla, görevinin belirlenmesi açısından her iki eleştiri kuramı da eksik kalır.

O halde, eleştiriye bir tanım getirilemeyecek ve dolayısıyla ona bir görev belirlenemeyecek midir?

Doğrusu, edebî eleştiri ve onun görevi, açıklanmadıkları sürece apaçık olacak şeyler[11] cümlesinden olarak hayati pratikler plânında, hemen her zaman değişmeye ve gelişmeye açık çok net karşılıklara sahiptir. Çünkü eser de eleştiri de her zaman görünürdedir ve "görünen köy kılavuz istemez."

---

1 "Okumak yalnızlıktır. (...) İnsan yalnız başına okur, bir başkasının yanında bile." Italo Calvino, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu, Türkçesi: Ülker İnce, Can Yayınları, İstanbul 1990, ss: 149

2 Mustafa Nihat Özön, *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1954

3 Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997

4 *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt: 8, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998

5 Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Perşembe Kitapları, İstanbul 2001

6 Anatole France, *Edebiyat Hayatı*, Türkçesi: Nebil Otman, MEB Yayınları, İstanbul 1990, ss: 107-110

7 Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, Türkçesi. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, İstanbul 1993, ss: 194

8 Roland Barthes**,** *Yazı ve Yorum*, Türkçesi: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul 1990, ss: 94

9 Geniş bilgi için bkz: Nurettin Şazi Kösemihal, Edebiyat Sosyolojisine Giriş, Edebiyat Fakültesi sosyoloji Dergisi, Sayı: 19-20, Ayrı-baskı, 1964-1966

10 Maggie Humm, *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, Haz: Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul 2002, ss: 26

11 "Bulandırma, açıklanmasa apaçık olacak şeyleri açıklamaya kalkışmaktır." John Berger, *Görme Biçimleri*, Türkçesi: Yudanur Salman – Margaret Quigley, Yankı Yayınları, İstanbul, ss: 16

ZEKİ COŞKUN

ELEŞTİRİ YA DA ÖZGÜRLÜK SORUNU

Düşünce, sanat, edebiyat, büyük bir kuşatma altındadır bugün. Büyük bir dayatmayla karşı karşıyadır: Kendini reddetme dayatması, imha ve iptal etme, "tarih öncesi"ne dönme kuşatması.

O nedenle de edebiyatın gündemdeki en temel sorunu özgürlük sorunudur. Doğrudan insana özgü eylemler olan düşünce, söz, yazı ve bizzat insanın, hayatın kendisi tarihin hiçbir döneminde bu denli kapsamlı bir denetim, bu denli büyük, bu denli güçlü hegemonya altında olmamıştır.

Hegemonya, ancak ve ancak bir kurum, bir düşünce ve eylem biçimi, bir anlayış olarak eleştirinin tasfiyesiyle, devre dışı bırakılmasıyla mümkündür. Edebiyat şurada dursun, eleştiri hayatın her alanında tasfiye edilmiştir. Eleştiri varsa bile hükümsüzdür. Ne gücü, ne karşılığı; etkisi, yaptırımı yoktur. Her alanda olduğu gibi edebiyatta da.

Günümüz düşüncesinde geçerli olan "eleştiri" değil, "uyum"dur. Eleştiri uyumsuzluk, uygunsuzluk olarak konumlanır, dışarıda bırakılır. Eleştiriyi reddeden düşünce ikliminde uyumun somut karşılığı gücün onaylanması ve ona tabi olunması demektir.

Sadece küçük bir anımsatma: Tarihin hiçbir döneminde hiçbir savaş Anglo-Amerikan güçlerinin Irak'ı işgalindeki gibi küresel bir tepkiyle, eleştiriyle karşılaşmamıştır. Tüm dünyaya karşı savaş başarıyla gerçekleşmiş, "zafer"le sonuçlanmıştır.

Öyleyse artık modern sonrası; posmodern bir dünyada değil, modern öncesi -premodern?!- bir dünyada yaşadığımızı kabul etmek gerekiyor.

Modern dünyanın yol haritası yaklaşık 250 yıl önce, Jean-Jacques Rousseau'nun Toplum Sözleşmesi'yle çizildi: Salt gücün haklı olmaya yetmediği, haklılığın gücüne dayanan bir toplum, bir dünya. Gücü, meşuriyet olarak da okuyabilirsiniz. Günümüzdeyse salt fiziksel gücün haklılık kazandığı gerçekliğe dönüyoruz yeniden.

***

Son savaşın olanca somutluğuyla önümüze koyduğu küresel güç düzeninden yerel duruma ve edebiyat alanına döndüğümüzde de aynı durumla karşılaşırız: Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı'nın sekiz yıldır sürdürdüğü yerel bir etkinlik var: Bursa Edebiyat Günleri. 2003 programı için düzenleme komitesi toplantılarına bir "edebiyat ajanı"; bir grup yazarın "menejer"liğini yapan aracı-pazarlamacı da katılıyor. Çağrılı olarak adı geçen kimi eleştirmenlerin programda yer alması halinde kendi yazarlarını çekeceğini, etkinliklere katılmayacaklarını söylüyor menejer! (Bkz: Kemal Yılmaz, "Bursa Edebiyat Günleri'nden Ajan Geçti", Radikal, 14 Nisan 2003, sf: 22)

Bu tutum nasıl açıklanabilir?

1- Pazarlama, aracılık dışında hiçbir ehliyeti olmayan kişi ve kurumlar, düşünsel-sanatsal "eleştiri"nin de kimler tarafından, nasıl yapılacağına, nasıl yapılamayacağına karar verme gücünü, hakkını, yetkisini kendilerinde görmektedir.

2- Bu yetki, "sansür" boyutuna uzanmaktadır.

3- Kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştirilen ürün, marka (kitap ve yazar) tanıtımı,

sanatsal düşünsel etkinliklerin tümü için belirleyici konuma gelmiştir.

4- Tanıtım-pazarlamaya dayanan piyasa güçleri, kitle iletişim araçları ve merkez (İstanbul) pazarın ötesinde, ülkenin herhangi bir yerindeki herhangi bir etkinliği "denetim" altında tutmaktadır.

5- Denetim salt eleştiri/eleştirmen için değil; aracı kişi ve kurumların portföyündeki "yazar-sanatçı"lar için de geçerlidir: Onların hangi koşullarda, nerede yer alacaklarının, almayacaklarının kararını menejerler, ajanlar vermektedir!

İlk anda akla gelen bu veriler gösteriyor ki, denetim altında olan yalnızca eleştiri değil; düşüncenin, sanatsal, kültürel ortamın bizzat kendisidir.

Walter Benjamin'in Tarih Kavramı Üzerine saptamaları, yazarın işaret ettiği üzere tarihin yanı sıra kültür için ve buradaki örnekte edebiyat için de geçerlidir: Tarih, kültür, sanat, edebiyat yekpare bir bütün değildir. Tüm bu alanlarda ortaya çıkan sonuçlar, ürünler, aktörler sürekliliği olan bir akışı, bir "değerler" göstergesini, birikimi, "miras"ı ortaya koymaz. Tersine, ortaya çıkanlar, bir çarpışmanın sonuçlarıdır. Ortaya çıkan her söz, her ürün, her aktör (yazar-sanatçı) önü kesilen, bastırılan, engellenen binlercesi pahasına karşımıza çıkmaktadır.

Evet, gündemdeki en temel sorun özgürlük sorunudur. Sözün, düşüncenin, yazının, sanatın özgürlüğü, her şeyden önce eleştirinin, eleştirel bakışın özgürlüğüne bağlıdır.

Aksi halde sadece iktidar hegemonyasına boyun eğen bir var oluş biçimini kabul eden sanatçılar ve ürünleri kalacaktır ortada. Bunun da sanatsal herhangi bir değeri yoktur, ancak ve ancak kullanım-tüketim değeri vardır.

Eleştirinin özgürlüğü, düşüncenin, sanatın ve sanatçının özgürlüğüdür.

AHMET İNAM

EDEŞTİRİNİN YOLLARINDA

Yetmişli yılların başında bıraktığım edebiyat eleştirisi çalışmalarının ardından, ara ara giriştiğim şair ve şiir değerlendirmelerini saymazsak, edebiyat eleştirisi üzerine otuz yıl sonra yazdığım ilk yazı bu.

Bir ayrımla başlayacağım. Edebiyat eleştirisinin, edebiyat üstüne yapılmış çalışmalar içerdiği için, *edebiyat dışında* kalan bir boyutu vardır. Bu açıdan bakıldığında edebiyat eleştirisini:

1. Bir edebiyat türü olarak edebiyat eleştirisi

2. Edebiyat etkinliğine, ürünlerine, yazarlara, okurlara yöneltilmiş yorumsal, filolojik, felsefî, bilimsel çalışmalardan oluşan edebiyat eleştirisi

olarak ikiye ayırıyorum. Elbette bu iki tür eleştirinin kesiştiği ortak alanlar da olabilir.Bu yazıda daha çok bir edebiyat türü olarak edebiyat eleştirisi üstünde duracağım. Öyle bir eleştiri olacak ki bu, edebiyat olacak. Şiir gibi, öykü gibi, deneme gibi olacak. Tür olarak daha çok denemeye yakın olacak. Konusu edebiyat ürünleri, edebiyatçılar, edebiyat etkinlikleri ve onların yorumlanıp değerlendirilmeleri olan bir deneme olacak. Bir şiiri ve onun edebî eleştirisini yan yana okuyabileceğim, bir eleştiriden alacağım tat, bir edebiyat tadı olacak. Elbette çözümlemeler, mantıksal, dilsel, felsefî yapı taşıyan özellikler içerir. Bu özellikler edebî bir atmosferde yoğunlaşarak, edebî tat taşıyan eleştiri, edebiyat tadında olan eleştiri ortaya çıkacak. Bu tür eleştiriye ***edeştiri*** demeyi öneriyorum. Edebiyatın olan, edebî, edebiyatlanmış eleştirinin "l"sine, edebiyatın "d"sini yerleştirerek oluşturduğum bu sözcük, edebiyatla eleştiri arasındaki karşılıklı "etme"leri, "edebilmeleri" de yansıtıyor olabilir.

Eleştiri gibi zaman zaman "nesnel", "bilimsel" olması gerekliliği ileri sürülen bir çalışma alanının edebî bir yapı taşıması, bu alandaki çalışmaların "ciddiliğini", anlamını, kültür yaşamı için önemini zedelemez. **Edeştiri**, "boş", "cilâlı" duygusal ağırlığı sözlerle yapılan; ayırd eden, çözümleyen, irdeleyen, didikleyen özelliklerden yoksun bir çalışma değildir. "Edebiyat yapmayı", içi boş, süslü sözlerle gerçekleştirilen, insanları duygusal açıdan sömürmeye yönelik bir çaba sananlar yanılıyorlar.Edebiyat, "akla", düşünmeye, akıl yürütmeye, sorgulamaya, araştırmaya ters düşen bir etkinlik değildir. Edebiyat, edebiyatla düşünür; edebiyattan, edebiyatça düşünür, çözümler, irdeler, değerlendirir **edeşti**ride. **Edeştiri**de, belli bir kuramın biçimsel kuruluğu görülmez.Bir siyasal, sosyal bilimsel, dilbilimsel, mantıksal, matematiksel kuramın edebiyat yapıtına *tepeden* uygulamaya çalışıldığı çabalar **edeştiri** olamaz. **Edeştiri**de, **edeştirmen** edebiyatçıdır. Her edebiyat yapıtı bir anlamda şiirsel özellikler taşıdığından (Bkz. "Ebedîyatını Yitirmiş Edebiyat" adlı yazım, *Doğu-Batı*, sayı: 22, 2003, s. 21-36) **edeştiri**, yapıtın kendine özgü yapısını ortaya çıkarıp göstermek yerine, alışılagelen basmakalıp şekillerle, formüllerle, onu önceden kurgulanmış değerler, değerlendirmeler düzeneğinde bir yerlere yerleştirme değildir. Yapıtı önceden verilmiş kuramlara uydurarak görmenin adı **edeştiri** olamaz. Böyle bir yaklaşım, yukarıda sözünü ettiğim anlamıyla şiirsizliktir: Dar düşünce kalıplarına takılarak, *yapıtın kendi farklılığını or-*

taya koymasına, ona tepeden kuramlar, ölçütler giydirerek izin vermemektedir. Edebiyata saygısızlıktır. Şiir, çünkü, olağan dilin ötesine dilin olanaklarıyla çıkarak başarılabilir. Edebiyat elbette boş söz değildir. Her "dolu" sanılan söz de edebiyat değildir. Sözün şiirlediği, şiir olarak ortaya çıktığı bir alandır edebiyat. Ölçülü, uyaklı dizeler anlamında, bir edebiyat türü olarak şiiri kastetmiyorum burada. Şiir, duyuş, düşünüş, kavrayışa dille açılan ufku gösterir. Eleştiride şiirin olması, ele aldığı yapıtın değerini, özelliklerini gösterecek biçimde, yapıtın etkisiyle eleştiri dilinin dönüşümler gösterebilmesi demektir. Yanlış anlaşılmaları önlemek için açıklama gerekir, bu noktada. Bir soruyla başlayayım: "Şiir eleştirisi şiirle, öykü eleştirisi öyküyle, deneme eleştirisi denemeyle mi yapılacak?" Şiir eleştirisi, örneğin, şiir üstüne, şiiri anlayıp, çözümlemeye, yorumlamaya, değerlendirmeye çalışan bir etkinliktir. Şiir eleştirisi şimdiye dek büyük çoğunlukla, düz yazıyla, belli düşünme, kavrama alışkanlıklarıyla yürütülmüştür. Bu eleştirilerin çok azının edebî bir değeri vardır. Elbette *edebiyat üstüne* yazılanlar, edebiyatla ilgilidir, edebiyat alanındadır ama *edebiyat* değildir. Şiir üstüne yazılan eleştirinin edebî olması da gerekmez.Ama, **edeştiri**den sözediyorsak, **edeştiri**nin başarabildiğinde, şiir olabileceğini söyleyebiliriz. Deneme **edeştiri**si, deneme; öykü **edeştiri**si öykü olabilir. **Edeştiri**, basma kalıp eleştirinin karşısına konulan bir eleştiri türüdür. (Örneğin, Tanpınar'ın Cemal Süreya'nın kimi yazılarının, eleştirilerinin **edeştiri** olduğunu söyleyebiliriz!)

Bu ikili ayrımın dışında kalan, basma kalıp, çalakalem eleştiri taslaklarında görünen eksik ve özürlerden bir bölüğünü dile getirerek, eleştiri yolundaki engellerden bazılarını sergilemiş olacağım.

a)Eleştiri olarak ortaya konan ürünlerin kimileri yalnızca *değerlendirmeye* (iyi, kötü; güzel, çirkin; değerli, degersiz gibi…) yöneliktir. Oysa o değerlendirmenin dayanakları verilmediğinde, değerlendirmeyle oluşturulmaya çalışılan *edebî canlılık* sağlanamaz.

b)Edebiyat yapıtının özelliklerini betimlemeye yönelik, betimlemenin ötesine geçmeyen eleştiriler. (Yapıtın kurgusu, sözcüklerin sayısı, yapısı gibi yapıtın "emripik" özelliklerinin betimlenmesi…)

c)Yapıtın yalnızca belli bir tarihsel dönem ya da akın içinde ele alınarak eleştirisi.

d)Yapıtın tanıtımı, propagandası açısından yapılan eleştiriler.

Kısaca, bütünlük kaygısı gütmeyen eleştirilerin edebiyatı canlandırmada güdük kaldığını söyleyebilirim. Eleştiri birbiriyle içten bağları olan beş boyutlu bir çalışmadır. Bir eleştiri yazısında bu beş boyutun beşinin de bulunması gerekmezse de eleştirmen, bu beş boyutun beşiyle de hesaplaşması, bu boyutlarla ilişkisini geliştirmek zorunda olan biridir. Bu boyutlara geçmeden, **edeştiri edeştirmen** ya da **edeştirici** hakkında birkaç not düşelim. **Edeştirmen**, bir eleştirmendir. Dolayısıyla, beş boyutun beşiyle de ilgilidir. Bütünlük kaygısı taşır. Üstelik, **edeştirmen**, bir edebiyatçıdır, edebî değeri olan bir yapıt ortaya koymak zorundadır. **Edeştirmen** de bir "yaratı" ürünü vermek zorundadır. **Edeştirmen**in hem eleştirme hem "yaratma" kaygısı olduğu için, ona, biraz şakayla, "çifte kaygılı" edebiyatçı diyebiliriz.

1. Eleştirmenin ele aldığı edebiyat yapıtlarını, etkinliklerini, edebiyatçıları değerlendirirken dayandığı bir *yaşam görüşü* olmalıdır. Dünyaya bakış biçimi, insan anlayışı olmalıdır. Sıradan anlamıyla, "herkesin zaten böyle bir görüşü vardır", diyebiyiriz. Eleş-

tirmenin saygınlığı, etkinliği bu yaşam görüşünün, işlenmişliği ile, derinleştirilmiş olmasıyla ortaya çıkar. Kitaplardan, çeşitli okumalardan, okuldan edinilmiş bilgilerinin yanı sıra, eleştirmenin yaşamdan devşirebildiği bilgileri, onun kişiliğinde birleşerek, *eleştirel donanımını* oluşturur. Okur ya da yazar olarak eleştirmenin yaşam görüşü benden çok farklı olabilir; üstelik, o, rahatsızlık duyduğum, belki de düşman bulduğum bir bakışın insanı olabilir. Eleştirmen olarak ona saygım, görüşüyle geliştirdiği insan anlayışının evrenselliğinden, derinliğinden, inceliğinden, kapsayıcılığından kaynaklanır.

2. Eleştirel bakışın ikinci boyutu, *edebiyat görüşü* boyutudur. Eleştirmenin, *eleştirel saygınlığının* ikinci ayağıdır bu: Edebiyata bakışını olgunlaştırmamış, işlememiş, dokumamış, bu bakışının temellerini oluşturmak için yorulmamış, çalışmamış, çile çekmemiş eleştirmene saygı duyamam. "Nokta-i nazârının" beslendiği insan anlayışını, yaşam birikimini, edebiyatı kavrayışının ufuklarını görebildiğimde, bu boyutuyla eleştirmen benim için saygın bir eleştirmen olur. Tıpkı yaşam görüşünde olduğu gibi, edebiyat görüşü, okur ya da yazar olarak benim görüşüme uymayabilir. Yine de, onun edebiyat kavrayışına duyduğum saygı, görüşünün işlenmişliğine, derinliğine, genişliğinedir. Bu saygım, kendi görüşümü tanıyıp, geliştirmeme yol açabilir.

3. Üçüncü boyut, çözümleme boyutudur. Çözümleme yalnızca mantıksal, dilsel yaklaşımlarla yürütülebilecek, belli kalıpların uygulanmasıyla, ortaya çıkan bir etkinlik değildir. Yaşam görüşümüzün, edebiyat anlayışımızın açtığı ufuk içinde geliştirilebilir çözümleme. Belli dilsel, dilbilimsel kuramlar, çözümlemeye yardımcı olabilirse de, *kuramla sıkışmış*, sıkıştırılmış, tutsak alınmış bir uygulama çabası olmamalı, çözümleme.

Çözümleme, yapıtın belli bir açıdan yapısını, öğelerini ortaya çıkarmak, yapıtı oluşturan öğelerin aralarındaki bağlantıları sergilemekle gerçekleşir.

4. Dördüncü boyut, ilk üç boyut üzerine kurulur. Eleştirmenin belli bir yaşam ve edebiyat anlayışı içinde geliştirdiği çözümlemelerin yorumlanması, zengin bir sezgi ve donanım birikimiyle gerçekleştirilmelidir. Yorum, çözümlemeden daha zengin, daha özgün, daha kapsamlıdır. Yorum, eleştirmenin yaratıcı gücünün sınandığı bir yerdir. Yorumla, yapıtın, varsa kendine özgü yeri; edebiyatın, edebiyat türünün içinde taşıdığı önem ortaya çıkar. Bunun tersine, yorum, çözümlemenin ardından yapıttaki olumsuzlukları da dile getirebilir.

5. Değerlendirme, eleştirinin doruğunu oluşturur. Eleştirinin bu boyutunda, eleştirmen, yapıtın, edebiyatçının "değeri" üstüne görüşler getirir. Çözümlemeyle yetinilmiş eleştiri çalışmalarında, değerlendirme tehlikesini göze almayan bir eleştirmenle karşı karşıyayızdır. Değerlendirme, eleştirmenin beğeni düzeyini, edebî değerleri sezip keşfedebilme yetisini gösterir.**Edeştirmen** açısından da, değer bulma, değer görme, değer keşfetme onun yaratıcılığının temel taşlarından en önemlisini oluşturur.

Beşli boyutun bütünlüğü içinde ürünler verip, değerlendirmeler yapabilen eleştirmen ya da **edeştirmen**in edebiyatın canlanmasında etkisi büyük olacaktır.

İşte **edeştiri**, eleştiri bütünlüğe sahip eleştirmenin bir edebiyat ürünü olarak ortaya koyduğu eleştiridir. Başarıldığında, sanırım, *düz eleştiriden* daha öğretici, daha zengin, daha ufuk açıcı olacaktır.

GÜRSEL AYTAÇ

"MULTİMEDYA" ÇAĞINDA EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Edebiyatın kitlelere ulaşmasında kitabın ve yazının tek araç (medyum) olduğu dönemi geride bırakıp görsel medyanın (televizyon, sinema) devreye girmesi, edebiyat dünyasında devrim sayılabilecek değişiklikleri beraberinde getirdi. *"Kitaptan Ekrana Edebiyat"* başlıklı kitabımda (Kültür Bakanlığı Yayını, 2002) televizyonla edebiyat ilişkisini irdelemeye çalıştım. *Hece* dergisinin *Eleştiri Özel Sayısı*'na katkıda bulunmam istendiğinde o çalışmamın doğrultusunda eleştirinin bugününe eğilmeyi düşündüm.

Bilindiği gibi edebiyat eleştirisinin yakın olduğu yazın (literatür) türleri vardır. Bunlar: kitap tanıtma, deneme ve incelemedir. Eleştiri, bu komşu türlerden hangisine yakınsa ona göre nitelik kazanır. Deneme, daha çok yaratıcı, yani kurmaca yazarlarının, romancı, öykücü, şair vb.nin kaleme aldığı bir çeşit sanatsal eleştiridir. Deneme türünün tanıtıcı özelliklerinden biri *"öznellik"*tir, başka deyişle, denemede eleştirmenin "ben"i açıkça dile gelir. Araştırmacılar için bu eleştiriler, söz konusu yazarın düşüncelerini, görüşlerini ortaya çıkarmada bir çeşit destek görevi görür. Meselâ Attilâ İlhan üzerine yapılacak bir araştırmada onun yazdığı eleştiri yazıları, bazı düşünce ve yargılarını kurmaca eserlerinde olduğundan daha net, daha doğrudan ilettiğinden yardımcı olabilir.

Denemeci eleştiri, Türkiye'de yalnız kurmaca yazarlarının değil, eleştirmen kimliğiyle bilinen pek çok yazarın tarzı olmayı uzun süre devam ettirmiştir.

"İnceleme", eleştiri türünün öteki komşusudur. İncelemeye dayalı eleştiri, daha çok akademisyen eleştirmenlerin tarzıdır diyebiliriz. Yargılarını, olumlu olumsuz eleştirilerini hep söz konusu eserden alıntılarla kanıtlama eğilimi, bu eleştirilerin tanıtıcı özelliğidir. Kuramsal araştırmalara yöneldiğim son dört beş yıl öncesi yayımladığım eleştiri yazılarında benim de tarzım bu olmuştur. Üniversitelerimizin sayıca artması, edebiyat bilimine dayalı batı ve doğu filoloji bölümlerinin yaygınlaşması, edebiyat dergilerinde Türk Dili ve Edebiyatı bölümü uzmanlarının yanı sıra daha geniş bir akademisyen kadrosunun eleştiri alanında kendini göstermesinde rol oynamıştır. Kezâ eleştiri yöntemleri üzerine kuramsal yayınlar ve çeşitli uygulama örnekleri akademisyenlerin edebiyat dünyamıza küçümsenmeyecek katkılarıdır.

Edebiyat eleştirisinde en yeni açılım, postmodernist eleştiridir ki, denemeci eleştiriye benzer yanı varsa da eleştiri eylemini yazar odaklı olmanın tekelinden çıkarıp okur potansiyelini de devreye sokma ilkesiyle çalışmaktadır. Yorumlamada okurun kültür birikimini çağrışımlar eşliğinde sergileyen postmodernist eleştiri, eleştirmenin de her şeyden önce bir okur olduğunun altını çiziyor. Yıldız Ecevit'in eleştirileri, çoğunlukla bu çizgiye örnek olarak verilebilir.

Eleştiri kurumunun üçüncü komşusu diyebileceğimiz *"kitap tanıtma"* yazıları, multimedya çağında en çok pirim yapan medyatik edebiyat eleştirisiyle örtüşüyor. Edebiyat dünyasında menajerliğin, müzik piyasasındakine benzer bir işlev yüklenerek, yazarların ürünlerini okur kitlelerin *"duyurmayı"*, belli bir yüzde karşılığında

gerçekleştirmesi, edebiyat eleştirisinin bir okul olma idealini yok ediyor; edebiyatı, ticaret ölçütlerinin egemen olduğu sanat pazarında metalaştırıyor. Gazetelerin edebiyat sayfaları veya ekleri, televizyonun kitap programları, eleştirinin yazara ve okuyucuya yol gösterme misyonunu büyük ölçüde geçersiz kılıyor. Kitap tanıtmalar genellikle kitabın arka kapak yazısını ekranda okumak, ya da *"yeni çıkanlar"* listesine almaktan ibaret olduğu için okur, iyi kitabı el yordamıyla, tesadüfen ya da deneme yanılma metoduyla keşfediyor, kendi yazarlarını belledikten sonra yeni çıkan eserlerini izlemeyi belki de en emin yol sayıyor.

Edebiyat eleştirisinin nitelik kaybından söz edebileceğimiz bu multimedya çağında eleştirinin yol göstericilik gibi idealist görevini hangi kurum üstlenecek sorusunu tartışabiliriz. Bu, sözünü ettiğim *"yol göstericilik"* misyonu yalnızca yazara ve okura yönelik değildir çünkü. Asıl önemlisi, ciddî eleştirinin edebiyat tarihçileri için gerekli malzeme sunmasıdır. Çünkü edebiyat eleştirisi büyük oranda günceldir: Bugünün edebiyat eserleri üzerine yargılar üretir. Belli bir zaman aralığından sonra, *"tarih olma"* süreci gerçekleşince tarihçi kendine göre bir eleme yapacak, seçtiği kitapları ve yazarları değerlendirirken güvendiği eleştirmenlerin görüşlerine baş vuracaktır. Nitelik değiştiren edebiyat eleştirisi görevini, bence edebiyat inceleme ve araştırmaları üstlenecektir. Üniversitelerimizde gerek Türk Dili ve Edebiyatı, gerekse karşılaştırmalı edebiyat üzerine yapılan ve ne yazık ki ancak pek azı yayımlanma şansını elde eden araştırmalar, geleceğin edebiyat tarihçileri için yol gösterici olacaktır.

ERTUĞRUL AYDIN

ELEŞTİRİ-ÜSLÛP İLİŞKİSİ

"Yazma biçimi işe girişmenin güçlü bir aracıdır, özgünlüğü yeşertmeye yarar. Her eser bir eleştiriye uygun olduğu sürece yenidir."
Michel Butor

"Eleştirmen, canlı organlara hiç dokunmadan çalışan inanılmaz bir operatördür."
R. P. Blackmur

Oluş, yapış tarzı ya da bir sanatçının/sanat çeşidinin, devrin özel tarzı olan *üslûp* ile bir fikir ya da hükmün doğruluk veya yanlışlığını ortaya çıkararak gerçek değerini belirtmek için inceleme alanı *eleştiri*yle bir noktada çakışırlar. Bu durumda, karşımıza, *stilistik, rhetoriqe* ve *belâgât* (bedî', beyân, meânî) kavramları çıkar. Edebiyat tarihimiz bu kavramlara ait küçümsenmeyecek ölçüde kaynağa sahiptir.[1]

İlk retorik kitabı *Retorika*'yı yazan Aristo, güzel s*öyleme* ve *yazma* sanatı olan rhetoric"i[2] anlatırken üslûbun kurallarını da belirler. Retoriğin içinde bir *çalışma konusu* olan ve sonradan ayrı bir çalışma *alanı* hâline gelen üslûbu, Aristo, "Ne söyleyeceğimizi bilmek yetmez; onu ayrıca doğru bir şekilde söylemeliyiz"[3] diyerek çerçevelendirmiş olur. Demek ki, düşüncelerimizin doğru olması yeterli değildir. Onların güzel bir şekilde söylenmesi gerekmektedir.

Edebî eserlerinin çeşitli fonksiyonlarını hesaba katarak; değer biçme ve analiz ederek yargılamak, *meta eleştiri*ye tabi tutma, bir kişiyi ya da düşünceyi titiz ve dikkatli incelemeye tabi tutmada üslûp devreye girmektedir. Yerli yerinde ve gerektirdiği ölçütte, düzgün bir üslûpla yapılamayan eleştiriler, eksik, yaralayıcı, gelişmeye engel teşkil eden ve kalıcı olmayan bir nitelik taşır. Bu yüzden, eleştirmen getirdiği tez argümanlar açısından hazırlıklı, deneyimli ve dikkatli olmak zorundadır. Böylece, eleştiri yaparken kullanacağı üslûp, eleştirinin önem ve kıymetini de belirler. Bu konuda, Nurullah Ataç'ın "Çıkarlarımıza bağlı olmak, duygularınıza bağlı olmak nitel bir kulluk tutsaklıksa, özümüzün kölesi olmaksa, bizim düşüncelerimizden başka düşünce olmayacağını sanmak da gene öyle bir kulluktur." şeklindeki açıklaması dikkat çekicidir.

Sanatta/anlatım metinlerinde anlatılan *olay* kadar *anlatma biçimi* ve *yol*u da önemlidir. Nitekim, David Lodge, yapıya dayalı, *"yapısalcı"* eleştirinin hem anlatma teorisine hem de *kurgu*ya dayalı anlatımın edebiyat bilimine yenilik getirdiğini anlatır.[4] Fransız tabiat bilimci ve yazar Buffon, 1753'te Fransız Akademisi'ne üye seçildiği zaman yaptığı konuşmada, "üslûp insanın kendisidir"[5] açıklamasını yaparak; *eskiler*in, "insanın sözü neyse kendisi de odur" anlamına gelen "üslûb-ı beyân aynıyle insandır" sözünü doğrulamış olur. Böylece, dünyadaki insan sayısıyla üslûp sayısı eşit olmaktadır.

Üslûpla doğrudan ilişkili olan eleştirinin felsefede, akılcılık, doğalcılık, "bir"cilik, idealizm, pozitivizm, realizm, teori alanlarında kullanılması ise dikkatlerimizden

kaçamamaktadır.[6]

Recaizâde Mahmut Ekrem, 1882 yılında, *style* kelimesinin karşılığı olarak "üslûp"u kullanır ve edebiyat teorisine bu adla yerleşir. Yazar, *Ta'lîm-i Edebiyat*'ta üslûbu, *üslûb-ı sade* (tabiî üslûp) *üslûb-ı müzeyyen* (süslü üslûp) ve *üslûb-ı âli* (yüksek üslûp) olarak üç kısma ayırır. Üslûp çeşitlerinde, sırasıyla, sadelik, zenginlik ve ihtişam özellikleri ön plâna çıkmaktadır. Edebiyatımızda, Muallim Naci'de sade olan üslûbun, Recaizâde'de müzeyyen, Hâmid'de ise âli olduğunu görmekteyiz.[7] Ancak, Yeni Türk Edebiyatı'nda dolaysız bir anlatım yolunu izleyen sade üslûp yaygınlaşmıştır. Biçim açısından ise her edebiyat türünün kendine ait, *epik*, *lirik* gibi bir üslûbunun oluşu kabul edilmiştir. Öte yandan, günümüzde, üslûp metodolojisi, her yazarın edebî şahsiyetini, sanat ve yaşadıkları dönüşümleri açıklayan özel üslûbunu incelemektedir.

İngilizce'de, *fashion*, *method*, *mode*[8] karşılıklarıyla yer alan üslûp, bir sanatçıya, bir devre ait teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirmedir. Dolayısıyla, üslûp, sanatkârın dil ve gerçeğin içinden aldığı öğelerin yeni bir dağıtımıyla meydana gelir. Tasarı (plân), yazma biçimi (teknique) ve birleştirme (montage) yazar-üslûp-eleştiri üçgenini doğrudan etkiler. *Poetika*'daki "mimesis" ya da taklit üslûbu oluşturamaz. Fransız ressamlardan Theodore Rousseau, kırda bir ağaç resmi yaparken yoldan geçen bir köylü ona yaklaşarak; "*Niçin bu ağacın resmini yapıyorsunuz? O zaten kendiliğinden var*." demiş. İşte eleştirideki bu denli bir yaklaşım, üslûp-eleştirilen eser ve "*eleştirmen*" arasındaki yeni bir üslûp ve bakış açısını gösterir. Albert Camus, "Başkaldırma ve Üslûp" adlı yazısında bu durumu bize şöyle açıklar: "Biçimcilik, kendini gerçeğin içeriğinden gittikçe artan ölçüde sıyırabilir ama, bunun da bir sınırı vardır hep. Bazen soyut resmin ulaştığı arı geometri bile, rengini ve perspektif ilişkilerini dış dünyadan alır yine de. Gerçek biçimcilik susmadır."[9]

Eleştiride, duygusallık sonucu varılan aceleci taraf tutmalar insanı totaliterciliğe sevk eder. Sistemsiz ve acele varılan *yargı*lar eleştirinin güç ve özelliğine zarar verir. *Elma* romanını örgü tekniklerini öne çıkararak kaleme alan Enis Batur, "Bir yapıt, önce kendi sınırları içinde kalarak okunacaksa, okunmalıysa, sonra kendisini yoğuran koşullara bağlanarak ele alınmalıdır."[10] düşüncesiyle eleştirmen ve okuyuculara ilginç bir ders verir. Böylece, eseri hangi kriterler eşliğinde okuyacağımızın önemi çarpıcı bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Eleştiri ile üslûp arasındaki ilişkiye dikkat çeken Michel Butor, eser üretme düşüncesini bile eleştiri olarak görür. Butor'a göre, "Eski eserlerde daha dikkati çekmeyen konular kullanıldığına ve bunlardan şimdiye dek alınamayan dersler alınabildiğine göre, onlarla ilgili olumlu bir fazilet eleştirisi yapacak, edebiyat (ya da müzik, resim, hepsi bir) tarihine yeni bir ışık tutacaktır." Demek ki, eleştiride esas olan unsurlardan biri de eserin yeni okumalarla *ders çıkarma* niteliğini görebilmedir. Butor, bu düşünceyi güzel bir örnekle daha da perçinleştirir: "Rönesans çağında, orijinal sanatçılar gaddar bir eleştirisini yapmışlardı onlardan önceki gotik eserlerin, ama bunu yaparken, eski çağlarda yazılmış ve model olarak kullanılmış eserlere baş vurmuşlardı."[11]

Fowler, dilbilimin hareket alanın "cümle"yle sınırlıyken; *üslûp incelemesi*nin metnin üzerinde gerçekleştiğini söyler. 'Edebiyatta üslûp ve problemleri'ni ele alan Şerif Aktaş, üslûp incelemesinin hem dilbilim hem de edebiyat araştırmalarına yakın

olduğunu belirtir.[12] Ahmet Haşim'in "Süslü addettiği bir takım kelimeler vardı ki onları üslûbunun eşiğine bastırmazdı." cümlesinde geçen *süslü* kelimelerin üslûba kattıkları, alan araştırması olarak, dilbilim olduğu gibi edebiyatla da ilişkilidir.

"Şairler dünyanın bilinmeyen yasa koyucularıdır" diyen Shelley, böylece, her üslûbun kendine ait bir özelliğinin oluşunun da altını çizer. Üslûp noktasında şairleri ön plâna çıkaran Shelley, fikir ve ruh arasında bir iletişim görevi gören üslûbun kuru bir ifade olmadığına da dikkat çekmektedir. Bu noktada, e*skiler*in üslûbu, "umumi" ve "hususi" olarak ikiye ayırdıklarını hatırlamakta fayda vardır. Çünkü, üslûpta değişmeyen özellikler umumi üslûbun hanesinde yer alır. Bir takım özel durumlar, yönetim, ticaret, sanayii vb. faaliyetlerde kullanılan göreve dayalı dil biçimi ise *saray üslûbu*, *halk üslûbu* adlarını alır.

Üslup Araştırmaları Metodolojisi dersinde, Prof. Dr. Kâzım Yetiş, *"Bir adam sürekli yanlış abdest alıyormuş. Bunu gören Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin adama yakalaşarak; 'biz abdest alacağız. Acaba hangimiz daha doğru abdest alıyoruz' diye kendilerini denetlemesini isterler. Bu durum karşısında adam 'yanlış alan benim' diyerek maksadı anlamış olur." ş*eklinde bir hikâye/kıssa naklederek; edebiyatla ilgili şu üslûpları saydı: *Yabani üslûp (kaba üslûp), abidelerde kullanılan kısa ve özlü üslûp, yüce üslûp, pratik üslûp, lirik üslûp, didaktik üslûp, epik üslûp, komik üslûp, mahkemenoter üslûbu, saray üslûbu, ticaret üslûbu, sanatlı-mecazlı üslûp, şark üslûbu, eski üslûp, yeni üslûp, mektup üslûbu*. Sayıları on altıya varan bu üslûp türlerinden anlaşılmaktadır ki, bir düşünde-duygu-olay(*phénoméne*)-davranış biçimi ya da durumu anlatırken seçilecek üslûp çok önemlidir. Dili kullanırken belirleyeceğimiz *tarz* bizi zor durumda bırakmamalıdır. Bir takım kaynaklar da üslûp için, akıcı, sürükleyici, samimi, yalın, süslü, canlı, özensiz, ressamâne, ve renkli ifadelerini kullanırlar.

N. Gonçarenko, Sovyet estetikçilerinin Aristoteles, Hegel, Shaftesbury ve Burke'ün eserlerini dikkatle inceleyerek yararlandıklarını anlattığı "Sovyet Estetiği Üzerine" adlı yazısında ilginç bir cümle kullanır: "Estetikte aktörenin (ethics) birleşmesi konusunda eski çağ insanlarının düşüncelerine, hayatta güzelliğin soylulaştırıcı etkisine bizler saygı gösteriyor ve buna DO/RU diyoruz."[13] Böylece, üslûpla doğrudan ilişkisi olan "estetik"in, "gerçek" olanla da paralelliği söz konusudur. Stanley Edgar Hyman, eleştiri-estetik arasındaki ilişkiyi veciz bir şekilde ifade eder. Ona göre, "Edebiyat eleştirisi bir uçta kitap tanıtma yazılarına, öte uçta da estetiğe dayanır. Kitap tanıtıcısı kitaplara az çok mal gözüyle bakar. Oysa, eleştirmen kitaplarla edebiyat ya da modern terimlerle söylersek edebî bir eylem ya da davranış açısından ilgilenir. Estetikçiyse tek tek kitaplara değil, soyut edebiyata bakar."[14]

Bir üslûp ustası olan Refik Halit'e göre bir eserin yaşamasında yazılış tarzı önemlidir. Refik Halit, dili, hem kiler hem de mutfağa benzetir. Yazarın, "Üslûbu Müdafaa" başlıklı yazısındaki fikirlere bir göz atalım: "Üslûbun teşbihsiz tarifi şudur: Bir muharririn fikrini anlatmak için lisanda mevcut vasıtalardan istifade ederken kaideye riayet şartı ile kelimeleri seçiş ve o lisanı ihtimamla kullanış tarzı. Sarf ve nahiv kaidelerini alt üst etmeden yapılabilecek marifet. Ancak bu, kelime seçimi ve lisanın yerinde kullanılması olabilir. İstidat, gayret, emek, hususiyet, orijinalite hep bu noktada toplanır."[15]

"Tabiatın bittiği yerde sanat başlar." diyen Wagner'in yaklaşımını, *canlandırıcı* (a

priori) olarak sanat eserine nakledenler, mutlaka bir anlatış yolu veya ifade biçimiyle ortaya koyarlar. Bir yazarın kurallar (code/şifre) etrafında, duyuş ve düşünüşünü dile yansıtması onun *eda*sıdır. Metne yaydığı cümlenin uzun, kısa, devrik, eksiltili, sıralı oluşu, kelime seçimi yazarın üslûbuna ruh verir. Bu nedenle, Ahmet Haşim'in Süleyman Nazif için söylediği "Süleyman Nazif bir şark zihniyetiyle belagat kaidelerine büyük bir iman ile inanan son büyük edibimizdi." cümlesine özellikle dikkat edelim. Gerçekten, Süleyman Nazif'ten sonra üslûbuyla "müsemma" kaç isim sayabiliriz? Ondan öncelere gittiğimizde ise, hemen aklımıza, ilk bakışta Fuzûlî; Bâkî, Nef'î, Nâbî, Nedim, Şeyh Galib, Evliya Çelebi, Naimâ, Kâni, Veysî, Nergisi, Âkif Paşa, Namık Kemal, Hâmid, Cevdet Paşa ve Canâb gelir.

Tahir'ül-Mevlevi, *Edebiyat Lügati*'nde, üslûbun çeşitlerini anlatırken; sade üslûba "Yağan yağmurun tesiriyle yerler yeşerdi" cümlesini, süslü üslûba ise "Bârân-ı rahmet-nişânın feyzi-i ihyasıyla rûy-ı zemîn handan ve sâha-ı gabrâ-yı cihân, nümûne-nümâ-yı gülistân-ı cinân oldu." cümlesini örnek verir.[16] Her iki üslûp arasındaki dağlar kadar farkın canlı örneğini gördüğümüzde edebî eser eleştirilerinde dikkat edilecek problemlerin sayının bir hayli fazla olduğunu anlamaktayız. Bir eserin kimliğini belirleyen üslûp, onun ömrünü de belirler. Spiller, "metin vermek istediği anlam, yalnızca yazarın anlatmaya çalıştığı, ya da yazarın geçmiş deneyimlerini değil, okuyucunun metinle buluştuğu yerdedir" derken esere biçilen ömürde, okuyucunun payını da öne çıkarır. Demek ki, yazar ve eleştirmen kadar eser üzerinde okuyucunun da etkisi vardır. Fakat, bu etki yine yazarın eserini kaleme alış biçimde yatmaktadır. Yazar, okuyucunun kendinden bir şeyler ekleme ya da çoklu okumalarla yeni anlamlandırmalar vereceği bir sunum sergilemediği sürece okuyucunun esere katkısı, onda kendini bulması imkansızlaşır.

Sosyoloji, eleştiriyi (critique), toplumdaki âdetler, sanat ve fikir kurumlarında yıpratıcı güç görevi olarak görür. Eleştirinin görev yapması, iyi işlemesi toplum kontrolü rolünü yerine getirmesi olarak algılanmaktadır. Aynı şekilde, kötüye kullanıldığı zaman da bazı zümrelerin elinde iktidarı ele geçirmek veya değerden düşürmek amacıyla bir silah olarak kullanıldığını işaret eder.[17] R. P. Blackmur ise eleştiriyi, "kendine yeten" bir sanat olarak görür. Demek ki, eleştirinin hem yararlı hem zararlı yanları vardır. Eksikliği de, yanlış kullanımı da sıkıntılara yol açmaktadır.

Lucien Goldmann, "Edebiyatta Eleştiri ve Bağnazlık" adlı yazsında, "Edebî esere, akıldışı, açıklanmayan bir olay, öbür insanlardan, günlük hayattan ayrı bir dâhinin olağan, insanların karşısına çıkan sorunların çözüm yollarının kesin, açık bir anlatımı olarak yaklaşıyorum." biçiminde bir tez sunar. Yazar, bunu, daha ileri bir noktaya götürerek; "Eleştirel tutum, yalnız geçmişteki bağnazlığın devamı olan her şeyin gerçek kurtuluşunu desteklediği için değil; aynı zamanda, sonunda bağnazlığı aşmanın ve gelecekteki kurtuluşun gerçek koşullarını yaratması gerektiğinden, akılcı ve gerekli olan bağnazlığın karşısında bile, zorunluluğunu ve işlevini koruduğu için, kesinlikle gereklidir."[18] şekline dönüştürür. Goldmann'in kriterleri, edebiyatımızdan Ahmet Haşim'in "münekkit" konusundaki şikayetlerini çözümler. Haşim'in, Goldmann'in tercüman olduğu fikirleri şunlardır: "Her fikir otlağından, topal ve yaralı bir hayvan gibi, sopa ile, taşla, tekme ile uzaklaştırılan münekkit hakikatte insan zekâsının en müessir hadimle-

rinden biridir. Müstakbel şafaklara doğru yürüyen mevkibin ta önünde, ümidin bayraklarını dalgalandıran onun koludur.", "Münekkit, her beşerî marifetin hâlâ tekemmüle muhtaç olduğunu bağırmakla, her sabah, insana hayvan olmadığını hatırlatıyor."[19]

Alman filozof Kant'ın felsefesinde, eleştiricilik (criticisme), aklın ve bilgini "doğa"sını konu alan araştırma ve insanın bilgi kabiliyetini sorgulama tavrı olarak yer alır.[20] Septizim ve dogmatizmden sakınan Kant'ın eleştiriye felsefî açılım sağlaması anlamlıdır.

Eleştirmen/münekkit/tenkitçi eser karşısında tavrını belirlerken üslûptan yararlanır. Bu yüzden, "Eleştirmenle *konu*su olan sanatçı arasında psikolojik bir benzerlik vardır. Ve en güzel, en anlayışlı eleştiri örnekleri de, böyle bir yakınlık üzerine kurulmuş çalışmalardan doğuyor."[21] değerlendirmesindeki eleştirmen-sanatçı-eser ve eleştiri arasındaki ilişkiyi dikkate almalıyız. Yüceltmek, var etmek, karalamak, önemsememek, seçememek eleştirmen zaafları olarak karşımıza çıkarken de üslûbu göz ardı etmeyiz. Üslûp üzerinden yapılan bir çok/her şey, belirleyicilikten ziyade eleştirmenin insafını da gündeme getirmektedir. Bu konuda, Stanley Edgar Hyman'a kulak verelim: "Eleştirmen ham madde, konu, tema olarak sanat eserlerini alır, bunlara karşılık yerine göre çok değerli şu ikinci işlevlere girişir: Okurun sanat eserlerini anlamasına ve değerlendirmesine yardım etmek; yazara kendi eserlerini anlayıp değerlendirmekte yardımcı olma; tanıtarak, bir yere yerleştirerek, değişmez ölçüler koyarak sanatın ilerlemesine ve gelişmesine yardım etmek."[22] Görülüyor ki, okuyucuyu da yönlendiren eleştirmendir. Eserin kıymetini ölçerek, tartıp biçme eleştirmenin elinde olunca sorumluluklar da artmaktadır. Böylece sanatçı kadar eleştirmen de ön plâna çıkmaktadır. Nitekim, toplum karşısında sanatçıdan çok eleştirmenin sorumluğunun daha fazla olduğunu söyleyenler de vardır: "Hangi konuda olursa olsun eleştirmenin büyük bir etkisi vardır ilgilendiği kolun gelişme ve gerilemesinde. İsterse ilerletir bir sanatçıyı isterse balık gibi ağa sokar bırakır.", "Topluma karşı sorumludur eleştirmen, bir sanatçıdan çok daha fazla."[23]

Yol ve nesak (tarz/şekil) anlamalarına gelen üslûp, metotlardan oluşan bir bütünlüktür. Yazar, düşünceleri dilin kaynaklarından metotlar aracılıyla süzer. Çünkü, kelime veya deyimlerin seçilmesi, bazı uyum ve ritimle ilgili gayretleri onun üslûbunu oluşturacaktır. Öte yandan, diyebiliriz ki, üslûp gibi, *üslûpsuzluk* da bir üslûptur. *Bayağı, hoyrat, özensiz* tanımlamaları bunun en güzel işareti olsa gerek. Düşünceyi, belirli bir sonuca ulaştırması gereken bazı yol ve usullerin toplamı metodu meydana getirir. Bu yüzden, üslûpsuzluk bir üslûp olsa bile, metotsuzluğun sürüklediği olumsuz atmosfer ve içerisinde gizli anlaşmalar sistemini barındırmadığından benimsenme ve hoş görülme şansı zayıftır.

Antonio Gramsci, "Edebiyatta Eleştiri Ölçütleri" adlı yazısında, "Yeni bilgilerin biriktiğini ve kendinden sonraki bilgiler için çıkış noktası olduğunu kabul eden 'bir tek' ilerici hareket çizgisi açısına yerleşmek büyük hatadır."[24] tartışmasını açar. Yazara göre, çok ufukluluk, çoklu bakış eserin çatı ve temasın kavramayı, geniş yansımalarla göstermektedir. Bu düşünce, bize, Stanley Edgar Hyman'ın "Modern Edebiyat Eleştirisi" başlıklı yazısında, *modern eleştiri*yi "*eleştiriş"*ini hatırlatmaktadır. Hyman'ın, Refik Halit'in, "Yeni manasında üslûbu olmak belki bir kusurdur. Fakat,

eski manasında üslûpsuzluk bir intihardır." şeklindeki görüşünü destekleyen açıklama şöyledir: "Modern eleştiriyle uğraşanların atalarından daha zeki ya da edebiyata karşı daha uyanık oldukları söylenemez. Aslında, Aristo ve Coleridge gibi devlerin yanında hiç de görünmezler. Ama modern eleştirmenler edebiyatta bambaşka bir şey yapmaya girişmişleridir. Bu yüzden de edebiyattan başka sonuçlar almaktadırlar. Modern eleştiriyi, kabaca ve biraz da yuvarlayarak, edebiyat incelemelerinde edebiyatla ilgili olmayan yöntemlerin ve bilgilerin düzenli bir biçimde kullanılması diye tanımlayabiliriz."[25] Aslında, Abel Bonnard, "Üslûp bizzat eser demektir." diyerek; bir anlamda üslûpla ilgili *tartışma* ve *polemik*lere nokta koymuş olur.

Sonuç. Mesaj, tez, fikir, anahtar kelimelere dayalı yan ve arka plân okumaları üslûbun içindedir. Bir düşünce ya da duygunun açıklanması, ifadenin yapısı üslûbun hanesinde yer alır. Eleştiride, eseri kıymetlendirirken varılacak yargılarda üslûbun gözetilmesi gerekmektedir. Üslûbu *tema*dan ayırarak ya da temayı öne çekerek yapılacak değerlendirmelerde *usul* hatası yapılmış demektir. Eleştirmen, eserin natürel olması kadar üslûbunu da hiçbir zaman göz ardı etmemelidir.

---

1 Bkz. Kâzım Yetiş, "Belâgat, Rhétorique ve Edebiyat Nazariyesi Sahasında Türkçe Neşredilmiş Kitapların Açıklamalı Bibliyografyası I", Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten 1987, Ankara 1992, s. 367-406.

2 Retoric, the art of wing language in such a way as to produse a desired impression upon the hearer or reader. Retoric as an art was taught in Greece by the Sophsts. (Encyclopedia Britanica, C. XIX, s. 247)

3 Aristoteles, *Retorik*, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul 1995, s. 26.

4 Aysu Erdem, "Biçembilim ve Yazınsal Eleştiri", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Sempozyum Bildirileri ve Değerlendirmeler, Ankara 2002, s. 47.

5 Vedat Günyol, "Anlatım Yolları", Milliyet Sanat, nr. 18-378, 15 Şubat 1981, s. 31.

6 Bkz. Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul 2000, s. 309-311.

7 Bkz. Reşid, *Nazariyyât-ı Edebiyye*, C. 1-2, İstanbul 1328, 291, 179 s.

8 Redhouse, Sir James W., *English-Turkish Dictionary*, İstanbul 1994, s. 350, 617, 630.

9 Albert Camus, "Başkaldırma ve Üslûp", (Çev. Memduh Balaban), Yeni Dergi, nr. 15, Aralık 1965, s. 487.

10 Enis Batur, *Elma, Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi*, İstanbul 2001, s. 89.

11 Michel Butor, "Her Yaratış Bir Eleştiridir", (Çev. Esen Aydan),Yeni Dergi, nr. 3, Aralık 1964, s. 39.

12 Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemler,* Ankara 1986, s. 11, 13.

13 N. Gonçarenko, "Sovyet Estetiği Üzerine", (Çev. Murat Belge), Yeni Dergi, nr. 37, Ekim 1967, s. 277.

14 Stanley Edgar Hyman, "Modern Edebiyat Eleştirisi", (Çev. Yurdanur Salman), Yeni Dergi, nr. 48, Eylül 1968, s. 211.

15 Refik Halid (Karay), "Üslûbu Müdafaa", Yenigün, nr. 13, 1939, s. 2.

16 Tahir'ül-Mevlevi, *Edebiyat Lügati*, İstanbul 1973, s. 178.

17 Hilmi Ziya Ülken, *Sosyoloji Sözlüğü*, İstanbul 1969, s. 94.

18 Lucien Goldmann, "Edebiyatta Eleştiri ve Bağnazlık", (Çev. Oya Berk), Yeni Dergi, nr. 63, Aralık 1969, s. 505, 514.

19 Ahmet Haşim, "Münekkit", Otağ, nr. 7, 15 Temmuz 1963, s. 7.

20 Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul 2000, s. 313.

21 Rânâ Tunç, "Sanat Eseri Karşısında Eleştirmenin Durumu", Otağ, nr. 3, 15 Mart 1963, s. 7.

22 Stanley Edgar Hyman, "Modern Edebiyat Eleştirisi", (Çev. Yurdanur Salman), Yeni Dergi, nr. 48, Eylül 1968, s. 210.

23 Ahmet Nesim Kürçer, "Eleştirmen Sorunu", Otağ, nr. 1, 15 Ocak 1963, s. 8.

24 Antonio Gramsci, "Edebiyatta Eleştiri Ölçütleri", (Çev. Bertan Onaran),Yeni Dergi, nr. 44, Mayıs 1968, s. 357.

25 Stanley Edgar Hyman, a. g. y., s. 206.

ŞABAN SAĞLIK

ŞERHTEN ELEŞTİRİYE

"Eski şerhlerdeki fikirlerin isabeti, metodu, ne kadar münakaşa edilirse edilsin, değerlendirmeleri ne kadar sübjektif görülürse görülsün onlar, bilhassa, değişen hayat şartları, değişen veya kaybolan kültür dünyamızın yanında, en zengin ve ansiklopedik kaynaklarımızdandır."

Amil Çelebioğlu

Giriş

Şimdi'nin anlaşılması ve zenginleştirilmiş değerlerle geleceğe devredilmesinde 'geçmiş'in büyük payı olduğu muhakkaktır. Dolayısıyla 'geçmiş-şimdi-gelecek' arasında -bilhassa zihinsel olarak- geliş gidişler vardır. Bu üç zaman kesiti arasındaki sirkülasyonun 'Sezgi' adıyla felsefesini yapan Bergson, hem Batı düşüncesinde hem de Türk düşüncesinde kendine yer edinmiş bir düşünürdür.

Bergson'un adı geçen felsefesi, Türk edebiyatında başta Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar olmak üzere pek çok şairde makes bulmuş; bu şairler 'imtidât (devamlılık)' şeklinde adlandırdıkları Bergson felsefesini Türk kültürüne uygulamışlardır. Böylece söz konusu ettiğimiz şairler, eksik, zaman zaman da yanlış algılanan modernizm adına tarihimizle aramızdaki bütün köprülerin yıkıldığı bir dönemde, mazimizde gömülü bulunan 'anlam ve değerler'imize dikkat çekmeyi başarmışlardır.

Bu şairlerin yapmaya çalıştıkları şey, körü körüne bir mazi hayranlığı değil, bir şekilde 'şimdi'ye taşınan/şimdi'de mevcut bulunan ve bir takım sembol ve kodlara bürünen geçmişe ait önemli 'değer'leri geleceğe taşıma uğraşıdır. Bilinçsiz de olsa atalarına ait bazı 'genleri' torun nasıl benliğinde taşıyorsa, cemiyet de maziye ait bazı değerleri, bir takım sembol ve kodlarla aynı şekilde yaşatmaktadır. Yahya Kemal ve Tanpınar gibi şairlerin yaptığı da zaten bu işi bilinçli kılmaktan ibarettir.

'Geçmişe ait değerler'den ne anlaşılmalıdır? Her biri kültürün taşıyıcısı durumunda olan 'eski metinler, mimari eserler, musiki vs...' gibi miraslardır bunlar. Ancak özellikle müzeleri ve kütüphaneleri süsleyen her bir eser, 'geçmişe ait değerleri' taşıyan/içeren birer araçtır. Bu araçların yeniden gözden geçirilerek, içerdiği evrensel değerlerin 'şimdiye' ve 'geleceğe' taşınması önemli bir uğraştır.

Bu değerleri barındıran eserlerin her birinin şüphesiz önemi vardır. Ancak, bunlar arasında kütüphanelerde bulunan kitapların yeri başkadır. Müzeleri süsleyen eserler, yeni bir anlam ve değer üretimi noktasında geri bir konumdayken, kütüphaneleri dolduranlar (kitaplar) yeni yeni okumalarla sürekli anlam ve değer üretme özellikleriyle oldukça ileri bir konumda bulunmaktadırlar. Yani, kütüphaneler anlam ve değer içeren sayısız 'metin'le doludur.

Bu metinler arasında özellikle 'edebî metinlerin' anlam ve değer üretimi noktasında ayrıcalıklı bir yeri vardır. Ali Nihat Tarlan'a göre, mevcut metinler arasında sanatın bir kolu olan yazılı edebiyat mahsullerinin önemi çok büyüktür. Yazılı edebiyat

metinleri de, her müşterek devir ve sanat anlayışının görünüşleridirler. Bu eserler o devir ve anlayışa göre kümelenirler.[1]

Bir metin, onu meydana getiren sanatkârın iç benliğini ve o devrin hususi karakterini bize vuzuh ile gösteren değerli bir vesikadır aynı zamanda. Ondan mümkün olduğu kadar istifâde etmeğe çalışmalıyız.[2] Öyle ki Ali Nihat Tarlan, 'metni' sanatkârdan da önde görür:

"Sanatkârı edebiyat tarihi içinde yalnız hâl tercümesi ve eserlerinin listesi ile belirtmek, hiçbir şey ifâde etmez. Sanatkâr eserinin arkasından gelir. O, ya bir avuç toprak olmuştur veya olacaktır. Yaşayan eserdir, metindir. Bütün ilmî faaliyetin temerküz ettiği nokta metindir."[3]

Bu durumda "edebî metinden nasıl istifâde edebîliriz?" sorusunu sorabiliriz. Sorunun cevabı bizi "edebî metinlerin nasıl inceleneceği" gibi bir başka soruya da götürüyor.

Şunu açıkça belirtmek gerekir: Edebî metinlerin nasıl inceleneceği sorusuna "cevap" değil "cevaplar" verilebilir ancak. Çünkü bir edebî metni incelemenin öylesine çok yolu vardır ki, bu yolların listesi bile bir hayli yekûn teşkil eder. Bu konuda geliştirilen yöntemler ve disiplinler de her geçen gün artmaktadır.

Derli toplu olsa da olmasa da, her bir metin inceleme yöntemi, öncelikle başta edebî eser olmak üzere, herhangi bir eseri (metni) zorunlu kılmaktadır. Yani ilk önce metin gelir; daha sonra belirli bir kuram ya da görüş çerçevesinde o metin incelenir. Uwe Japp'ın dediği gibi, edebiyat olmadan bir edebiyat kuramı olmaz.[4] Burada kuramın sonradanlığı veya kuramın hep edebiyatı izlemesi söz konusudur.

Kuram veya metod belirlendikten sonra edebî metin incelenebilir. Bunun niçin ve nasıl olacağı konusundaki görüşler de çok farklıdır. Mesela Ali Nihat Tarlan'a göre, edebî eser, kendi dışındaki ilimlere yarasın diye değil, kendisi için incelenir. Bu inceleme birinci adımda iki bakımdan olur:

1-İç bakımdan: "edebî eserlerin dış kabuklarını yavaş yavaş kaldırıp asıl içine yani onları dokuyan insanın zihnî veya teessürî yaşayışının işleyiş biçimine inmek, aralarında asırlarca mesafe bulunan iki edebî mahsulün iç birliğini tekâmül merhalelerini çizmek gerekir."

2-Dış bakımdan: "Karışık bir yığın hâlinde gözümüzün önünde duran edebî eserleri türlü bakımdan sıralamak, birleşik maddelerini bulmak, onları birliğe götürerek kafamızı ezen ve hırpalayan kargaşalıktan kurtulmak, böylece anlamanın birleşik noktalarını bularak anlayışımızın güç ve çabukluğunu artırmak gerekir."[5]

Todorov da bir makalesinde, edebiyat incelemelerinde üç geleneksel yaklaşımın olduğunu söyler. Yazar bunları "projeksiyon", "açımlayıcı şerh" ve "poetika" olarak adlandırır. Bunlardan ilki, okumanın eseri aşarak onun ardında (veya ötesinde) yer alan gerçekliklere, yazara, topluma ya da başka aşkın olgulara yönelmesidir. Psikolojik veya sosyolojik eleştiri türleri, bu eleştirel projeksiyonun örnekleridir. "Yakın okuma" olarak adlandırılan "açımlayıcı şerh" ise eserin ötesine geçmek yerine içinde kalmayı yeğler. Eseri yine kendisiyle açıklama çabasının varabileceği uç durum, onu kelimesi kelimesine bir kez daha yazmaktır. Üçüncü yaklaşım, sadece bir eser-

de "tezahür eden" genel ilkeleri kavramayı amaçlar.[6]

Edebiyat incelemelerinde hep gündeme getirilen "kuramsal söylem" terimlerle konuşur; bu durumda onun otonom (otonom, kendi sorusunu kendi yanıtlayabilen demektir) olduğu söylenebilir; aynı kuramsal söylem edebiyat hakkında konuşur, öyleyse edebî metne bağımlıdır.[7]

Bu açıklamalar, edebî metinleri incelemede, önemli olanın "metin" olduğu gerçeğinin altını bir kere daha çizmektedir. Edebî metin başlı başına bir "varlıktır" ve belirli bir bütünlüğü ifâde eder. Asıl olan, edebiyat eserini kendi bütünlüğü ve değerleri içinde anlayabilmektir.[8] Todorov'un dediği gibi, "Bir yapıt hakkındaki değer yargısının yapıtın yapısına bağlı olduğu, bugün artık tartışılmaz bir hakikattir."[9]

Todorov, edebî metinleri incelemenin amacı olarak da şunu söyler:

"Edebiyat eserini nihaî ve tek nesne gibi gören yaklaşıma yorumlama denir. Kimi şerh, yorum, metin açıklaması, okuma, çözümleme, hatta basitçe eleştiri olarak da adlandırılan yorumlamanın amacı, incelenen metnin anlamını adlandırmaktır."[10]

Edebî metinleri, başka bilimlere ya da alanlara yardımcı olmak amacıyla yorumlayan/inceleyenler de vardır. Bu amaçla "edebiyat sosyolojisi", "edebiyat psikolojisi" vb. alt disiplinler de oluşmuştur. Mesela Freud edebî eserleri çözümlemiştir: Ancak bu çözümlemeler "edebiyat bilimi"ne değil psikanalize girer.[11]

İster edebiyat metnini, "edebî" yapan estetik organizasyonun izahı için, isterse başka alanlara veri sağlamak için olsun, edebî metinler tarihin her devrinde ilgi çekmiş, insanlar onlardan bir şekilde faydalanmak istemişlerdir. Faydalanma yolu olarak da geçmişte bazı metin inceleme ve yorumlama yöntemleri geliştirilmiştir. Bu yorumlama ve inceleme yöntemleri Doğu-İslam dünyasında genel anlamda "şerh"; Batı dünyasında ise "hermeneutik" olarak adlandırılmıştır. Edebî metinleri inceleme ve yorumlama işinin tarihçesinde yer alan bu iki genel kavram (şerh ve hermeneutik) modern çağda "eleştiri" kelimesinde buluşmuştur. Artık hem Doğu-İslam dünyasında hem de Batı dünyasında metin inceleme ve yorumlama denince akla ilk gelen "eleştiri" kavramıdır. Batı, hermeneutik'ten "kritik" yoluyla eleştiriye gelmiş; Doğu-İslam dünyası ise, "şerh"ten doğrudan eleştiriye değil, ilk önce Batıdan ödünç aldığı "kritiğe", oradan da "eleştiriye" geçiş yapmıştır.

Bu yazıda, işte bu hususlar üzerinde durulacaktır. İlk önce Doğu'da uzun yıllar kullanılan "şerh" ve şerhi andıran inceleme/yorumlama yöntemlerine temas edilecek; daha sonra Batı'da ortaya çıkan hermeneutik ve onunla yakın temas içinde olan diğer alanlardan bahsedilecek; en son da şerh'le hermeneutiğin yerini alan "eleştiri" irdelenecektir.

Doğuda Şerh

Doğu-İslam dünyasında yakın zamanlara kadar kullanılan metin inceleme ve yorumlama işinin genel adı "şerh"tir. Ali Nihad Tarlan, Doğu-İslam dünyasında "Metinler Şerhi"nin bir ilim olduğunu söyler.[12] Şerhin bir ilim olarak gelişmesinde, dinî metinleri (özellikle Kur'an-ı Kerim'i) anlama çabaları önemli bir yer tutar. "Şerh" kelimesinin ilk anlamlarından bir olan "eti kesip içini genişletme", Kur'an'da "İnşirah" sûresinde geçer. İnşirah suresinin birinci ayetinde geçen ve Allah tarafından Hz.

Muhammet'e hitaben vahyedilen sözün meali şöyledir:

"Biz senin için göğsünü açmadık mı?"

Ragıp el-İsfahani bu ayette geçen "açmak" anlamındaki "şerh"i şöyle açıklar:

"Şerhin aslı, eti ve benzeri şeyleri açmak, yani açıp genişletmektir. Şerh-i sadr, yani göğsü açmak da bundandır ki, ilâhi bir nur ve Allah tarafından bir gönül rahatlığı ve bir ruh ile onu genişletmektir."[13]

Şihabuddin el- Hafacî'ye göre, aslı eti yarıp açmak olduğu ve bunda bir açılma ve içini ve içinde bulunanı açığa çıkarmayı gerektiren bir genişletme bulunduğu için şerh ve genişlik kalp hakkında da kullanılır olmuştur. Kalbin sıkıntısını açacak ve üzüntüsünü giderecek geniş bir nefes aldırmak gibi herhangi bir sebep, bir duygu, bir ilham ile ondan gaip veya ona gizli bulunan sevinci gerektiren bir şey ortaya çıkar ki bu, bir kitabı izah etmek manasına şerh denilmek gibidir.[14]

Bu açıklamalarda da görüldüğü gibi, ilk önceleri özellikle dini metinleri anlama ve tebliğ etme amacıyla kullanılan şerh metodu, zamanla gelişerek diğer bütün alanlardaki metinlere uygulanan bir anlama ve yorumlama yöntemi olarak gelişmiştir. Bu alanlar arasında tabiî olarak edebiyat ve edebî metinler de vardır.

Agah Sırrı Levend'e göre, şerhler, bir manzumenin veya bir mektubun alaylı bir tarzda izahı ve tefsiridir. İzzet Ali Paşa'nın bir kadın ağzından Nedim için yazdığı Nigârname'ye Nedim'in yaptığı şerh, Ebubekir Kâni'nin münşeâtında mevcut mektup şerhi, bunun bir misâli olabileceği gibi, Ziya Paşa'nın Ali Paşa hakkında yazdığı Zafernâme ve şerhi de, bu vâdinin en güzel örneğini teşkil eder.[15] Burada adı geçen örneklerden de anlaşılacağı gibi, şerhler nesir olarak yapıldığı gibi, manzum olarak da yapılmaktadırlar.

Ali Nihad Tarlan da, **metinler şerhi'**nin bir çok noktalarda edebiyat teorileri, edebiyat tarihi ve psikoloji ile ilgili olduğunu belirttikten sonra, bu yöntemin kendi âleminde hususî formülleri, incelemeye muhtaç konuları olması lazım gelen bir disiplin olduğunu söyler.[16]

Buna karşılık Tunca Kortantamer, şerh metodunun uygulanmasındaki teori eksikliğinin dikkate alınması gerektiğini belirtir. Yazar ayrıca eski Türk edebiyatı araştırmalarında en önemli eksikliğin, bu alanın gerektirdiği teorik bilginin olmaması olduğunu da söyler. Yazar, bu eksikliğin kendini özellikle dil ve üslup incelemeleriyle, metin şerhi ve tahlili alanlarında açıkça gösterdiğini de belirtir.[17*]

Şerh genellikle birisinin eserine bir başkası tarafından yazılır. Az da olsa kendi eserini şerh edenler de vardır.[18]

Victoria R. Holbrook, Osmanlı şerh geleneğinin bugün çok geniş ve çoğunluğu araştırılmamış, hacimli bir elyazmaları yığınının içinde uyuduğunu söyler. Yazara göre, Arapça ve Farsça eserler üzerine yazılan şerhler Türkçe eserler üzerine yapılan şerhlerden daha fazladır.[19] Muhammet Nur Doğan da, zaman zaman asıl eserlerin ihmal edilerek ona yazılan şerhlerin ön plana geçtiğini belirtir.[20]

Burada konuya farklı bir yaklaşım getirmesi açısından, Victoria R. Holbrook'un şu dikkatinden de bahsetmememiz faydalı olacaktır:

"Edebî kategoriler olarak şerh ve hâşiye Osmanlı nesrinin (bazen manzum olarak yazılsalar da) en verimli türleri arasında yer alıyordu. Şerh, modern bir perspektiften

bakıldığında ikincil bir edebiyat türü olarak görülebilir. Ama Osmanlıların da böyle düşündüğü varsayılınca, bu türler garip bir biçimde ahmakça ya da değersizmiş izlenimi uyanıyor. Bu noktada, 20. yüzyılda Avrupalı ve Amerikalı araştırmacıların ürettiği muazzam "yakı okuma" (close reading) ciltlerini ve bu türden üretimi güdüleyen profesyonel koşulları anımsamak gerekiyor."[21]

Holbrook'un batı dünyasındaki "yakın okuma" örnekleri ile bir tuttuğu şerhin nasıl ve hangi amaçlı yapıldığını Ali Nihat Tarlan da şöyle açıklar:

"Edebî eseri anlamak başka, duymak başkadır. Metinler şerhi (edebî eseri) anlamağa çalışır. Anladığını her zaman anlatabilir. Yolu âfâkîdir, neticeleri objektif maddelerdir. Davasını vesika ile ortaya koyar. İstifâde ettiği ilimlerin daima müspet taraflarını almaya çalışır. Okuyanın zevkine hiçbir zaman müdahale etmez. Bir operatör veya kimyager bitaraflığı ile eseri teşrih ve tahlil eder. Müşterek maddelerini bulur." Yazara göre, bir metni şerhetmek değil, yalnız okuyabilmek için şunların bilinmesi şarttır:

1-Osmanlı dili (gramer ve sentaks nazariyatı ile beraber) 2-Aruz vezni.[22]

Osmanlı şerh geleneği içinde Divan şiiri metinlerinin incelenip yorumlanmasının önemli bir yeri vardır. Ali Nihat Tarlan, divan edebiyatında bir beyti anlamak için evvela sanatkârın kafasında biçimlenen hayali kavramak gerektiğini söyler. Yazara göre, şairin muhayyilesinde şekillenen hayal ise birkaç cepheden incelenir:

1-Kullandığı maddeler; 2-Bu maddelerin sanatkârın enfüsî âlemindeki yeri, afakî değeri (mâşerî değeri); 3-Yapılan hayal binasının mahiyeti, yani gerek sanatkârın kendinden evvelkilerle gerek kendi diğer eserleriyle mukayesesi; 4-Vücuda gelen hayal yapısının biçimi.[23]

"Klasik metin şerhi esas itibarıyla kelime açıklamasına dayanır." diyen İ. Hakkı Aksoyak, eski edebiyatımızda metin şerh edilirken konunun niteliğine göre, Kur'an, tefsir, hadis, tasavvuf vb. dinî bilimler, mitoloji, peygamber kıssaları, tarihî ve efsanevî kişilerle, din, tarikat ve tasavvuf büyüklerinin menkıbeleri, çağın gelenek ve görenekleriyle inançlarının göz önünde tutulduğunu belirttikten sonra, şerhlerin bunlara dayanılarak yapıldığını söyler. Yazar daha sonra, şerhin yapılma aşamalarını sıralar:

1-Her kelimenin karşılığı verilir; 2-Metinde geçen gramerle ilgili hususların izahı yapılır; 3-Şârih (şerh yapan)yeri geldikçe temel kaynaklardan (ayet, hadis) alıntı yapar; 4-Şârih kendinden önce yapılan şerhleri değerlendirebilir; 5-Kendi görüşünü izah eder. Böylece, metin "anlaşılır" hâle getirilmeye çalışılır.[24]

Muhammet Nur Doğan da şerhin nasıl yapıldığı konusunda aşağı yukarı aynı hususlara temas eder. Ona göre, bu şerhlerde yapılan şey, evvela metnin o günün insanının rahatça anlayabileceği bir şekilde takdimi (eğer Türkçe dışında yazılmış bir eser ise Türkçe tercümesi); daha sonra kelimelerin önce lügat anlamlarından başlamak suretiyle, edebiyat içerisinde ifâde ettiği anlam ve aldığı boyutun tespiti; bunu takiben, kelimenin o metin içerisinde ifâde ettiği fonksiyon ve diğer kelimelerle edebî sanatlar açısından meydana getirdiği bütünlüğün tayini ve en sonunda, o edebî eserin mazmununun, yani arka planda yatan ana fikrinin -tabir caizse- mesajının bulunup çıkarılması ve böylelikle neticeye gidilmesidir.

Muhammet Nur Doğan, edebiyat şerhi ve metin tahlilinde sanatçı ve edebiyatçı ruhu taşımanın önemine de dikkat çektikten sonra, şârihte de şu şartların olması gerektiğini söyler:

1-Dinî, tasavvufî ve felsefî kaynak bilgisi; 2-Tarih ve sosyal hayat (tarihî ve sosyal hadisler) hakkında bilgi birikimi; 3-Bilgi ve kültür dünyasına vukûfiyet.[25]

Victoria R. Holbrook'a göre de, en verimli Osmanlı metin inceleme türü olan şerhte, metnin yakın okuması yapılırdı. Şerh edilen eserden alıntı yapılır ve alıntılanan kısım, "bundan niyet..." ya da "buradaki mânâ..." gibi geleneksel ifâdelerle başlayan açımsamalar aracılığıyla açıklanırdı.[26]

Amil Çelebioğlu, Mesnevî şerhlerinden bahsederken, bu şerhlerin, yer yer ayetler, hadisler ve Mevlânâ'nın başta Mesnevî'si olmak üzere diğer eserleri, Feridüddin Attar, Molla Câmi gibi Mevlânâ'dan önce veya sonra yaşamış yahut Mevlânâ'nın muasırları olan meşhûrların ifâdeleri ile de te'kid ve te'yid edilmeye çalışıldığını söyler.[27]

Rasim Özdenören ise şerh hakkında şu açıklamayı yapar:

"Şerh tamamen metin içi bir çalışmadır. Şârih, ele aldığı metni yargılamaya girişmez, böyle bir niyeti olmadığı gibi, böyle bir işi görevleri arasında da saymaz. O, beğendiği hoşlandığı bir metindeki güzellikleri, anlamları başkalarıyla paylaşmak ister.[28]

Tzvetan Todorov'a göre Batı'da da bir tür şerh vardır:

"Şerh söylemi başından bu yana iki farklı yol izlemiştir. Bir yanda, anlaşılmayan şu ya da bu sözcüğün anlamını bulmaya, şu ya da bu anıştırmanın göndermelerini saptamaya, şu ya da bu sözdizimsel yapıyı açıklamaya dayanan *düzanlam şerhi*; diğer yanda ise zaten bir anlamı olan bir metin (veya bir metin parçası) için farklı bir anlam bulmaya çalışan *alegorik şerh* vardır."[29] Yazara göre, "dilbilimsel ve tarihsel" olmak üzere düzanlam şerhinin iki kanadı da mevcuttur.[30]

Hem Doğu-İslam dünyasında hem de -farklı tarzda da olsa- Batı dünyasında bir metne yaklaşma metodu olarak kullanılan şerh, metni anlamanın dışında başka amaçlara da hizmet eder. Mesela, Doğu-İslam dünyasında yaygın olan metin inceleme ve yorumlama çalışmaları, Ali Nihat Tarlan'a göre, sonunda edebiyat ve medeniyet tarihleriyle insan ruhunu tedkik eden ilimlere çok yardım eden neticelere varır; onlara objektif, elle tutulur, gözle görülür vesikalar vermiştir.[31]

Anlama, inceleme ve yorumlama amacıyla yapılan şerhlerde, metnin estetik değerinden çok, "bilgi (anlam)" değeri üzerinde durulur. "Metinler şerhi, objektif bir bilgi olduğu için bir mürekkebi anâsırına ircâ eder. Vereceği hüküm; eserin bedîî cephesiyle alâkadar olmadığı gibi, onu küll hâlinde tatmak isteyenlerin zevkini bozabilecek bir neticeye de varmaz."[32]

Bu yönüyle "metin merkezli" bir faaliyet olan şerhlerde, mesela metnin yazarı hakkında pek bir bilgiye rastlanmaz. Osmanlı şiirinde şairlerle ilgili bilgiler ve yargılar ancak şairlerin kendi çalışmalarında, bir şaire yazılan nazirelerde, tezkirelerde ve nadiren de şerhlerde geçmektedir.[33]

Bu durumda "şerhin amacının ne olduğu" sorusu sorulabilir. Muhammet Nur Doğan, eski edebiyat metinlerinin şerhinde iki ana pratik hedefin gözetildiğini söyler:

1-Dilimizin geçmişten günümüze kadar gelişimini sürdüren ifâde kabiliyetinin, estetik, psikolojik ve sosyal hayatın tezahürlerini aksettirme gücünün tespiti ve bunun çağdaş insanımızın dikkatine ve istifâdesine sunulması;

2-Lisanda hüviyet kazanan ve kendini ifâde eden kültür, fikir, düşünce, duygu, inanç, ahlâk, sosyal hayat, örf, adet, folklor gibi toplumumuza has olan orijinal kültür unsurlarının özüne ulaşmak, bu unsuların edebî zeminde hangi yollarla ifâde edildiğini anlamaya çalışmak; sanatkârın duygularını ve dış dünyadan aldığı duyumları nasıl kendine has bir yorumla sunduğunu, bunu yaparken klasik unsurlara kendi ruhundan, yaratıcılığından neler kattığını, dolayısıyla dış dünyayı değiştirmede nasıl bir yol izlediğini gözlemlemek.[34]

Victoria R. Holbrook'a göre de, şerhin amaçlarından birinin çeviri olduğu söylenebilir. Çünkü bazı şerhlerde öteki dilin grameri incelenir ve metnin tercümesi yapılır.[35]

Todorov, daha önce bahsettiğimiz batı dünyasındaki şerhten söz ederken, "edebî söylem"in iki yönü olduğunu söyler. Biri "şerh", diğeri ise "teori"dir. Her ikisinde de amaç, belli bir eseri açıklamak, anlaşılır kılmak veya yorumlamaktır.[36]

Her ne kadar genel ismi "şerh" olsa da, metin inceleme ve yorumlamayla ilgili başka terim ve kavramlar ile şerh çeşitleri de vardır. Bu terim ve kavramlar genellikle şerhe benzemektedirler. Söz konusu terim ve kavramlar şunlardır:

Metin tespiti, metin tedkiki, metin izâhı, metin tahlîli, metin tenkidi, metin çözümlemesi, metin açıklaması, derkenarlar, tek mısraın, beytin, cümlenin, bir şiirin mısra ve beyitlerinin metin içindeki şerhleri, müstakil kitap şerhleri, hâşiye, hâmiş, telhis, talikat, tefsir vb... Bu terimler ve kavramlar arasında farklar da vardır. Burada geçen terimlerden *haşiye, hâmiş, telhis talikat ve tefsir*'in açıklanmaya ihtiyacı vardır ve bu açıklamalar şöyledir:

Haşiye: Kenar, pervâz, bir kitabın sahifeleri kenarına veya altına yazılan yazı (hamiş); bir eserin metnini şerh ve izah eden kitap.

Hâmiş: Mektubun altına ilave edilen yazı (haşiye), not.

Telhis: Özetleme, hulâsa etme, uzun bir yazıyı kısaltma.

Talikât: Bir kitabın açıklaması olarak kenarına veya ayrı bir eser olarak yazılan düşünceler, notlar.[37]

Doğu-İslam dünyasında eleştirinin yalnız kötüleyici olanına da "taan, muaheze" gibi adlar verilir.[38] Bunların yanında Doğu-İslam dünyasında "tefsir"in de eleştiri tarihimizde önemli bir yeri vardır.

Tefsir: Açıklama, tamamen açıklama; yorum; Kur'an-ı Kerim'i insan gücünün imkanları ölçüsünde anlama ve açıklama ilmi; Kur'an-ı Kerim'i açıklamak maksadıyla yazılan eser.[39]

Türk kültürünün Batılılaşma sürecinden sonra bütün bunlara Batı'nın "Retorik" disiplinine karşılık olarak geliştirilen "Belagat" de eklenmiştir.**

"Belagat bilimi (Retorik), yani edebiyat kuramları; "Meâni" (sözlük ve sözdizimi), "Beyân" (gerçek, mecaz, benzetme, öykü...), "Bedîî" (özgünlük, güzellik, yetkinlik, yaratıcılık, güzelduyu) diye üç büyük bölüme ayrılırdı.... Medreselerimiz yüzyıllarca edebiyat bilgilerini hep bu ilkeler içinde sürdürdüler."[40]

Bunlar dışında Doğu-İslam dünyasında, şerhe benzer veya onunla paralel giden *tezkire,tenkid, ilm-i nakd, intikad* gibi başka disiplinler de mevcuttur. Victoria R. Holbrook, şerh ile tezkireyi mukayese ettikten sonra şunu söyler:

"Ne şerh ne de tezkire bir edebî geleneğin tamamını kronolojik olarak anlatan bir büyük anlatı değildir. Şerh tek tek yapıtların zengin anlamları üzerine kurulan bir tür felsefî söylem, tezkire ise tek tek şairlerin yapıp ettiklerini alfabetik sırayla ele alan bir değerlendirmedir."[41]

Tenkit, eski edebiyat terminolojisi içinde kaynakların varlığından söz ettikleri ilm-i nakd'in bir diğer adıdır. Tenkid (ilm-i nakd), şiirin iyisini kötüsünden ayırma ilmi olarak tanıtılır. *İntikad* kelimesi ise seçmek, iyisini kötüsünden ya da sahtesini aslından ayırmak anlamına gelir.[42]

Todorov'un varlığından bahsettiği Batı dünyasındaki şerhte ise "okuma" kavramı ön plana çıkarılır. Todorov, poetikadan üretilen bireysel yorum denemelerini sadece "okuma" olarak adlandırır. Okuma da tekil esere (ya da belli bir eserler toplamına) yönelir ama ona bir sistem olarak bakar. Eserin çeşitli parçaları arasındaki ilişkileri saptamak ve tanımlamaktır amacı. Bu açıdan "yakın okumayı" (açımlayıcı şerhi) andırır.[43]

Todorov, Batı dünyasında "şerh"in yanında "teori"nin önemine de dikkat çeker. Ona göre, edebiyat üzerine kurulan bu iki söylem (şerh, teori) yüzyıllar boyunca son derece değişken (genelde düşmanca) bir ilişki sürdürmüşlerdir; ancak birbiri olmaksızın yapamazlar. Şerh (her ne kadar bilinçdışı bir şekilde olsa da) her zaman bir teori gerektirir; çünkü ele aldığı esere göndermede bulunmak için tasvirî kavramlara yani bir söz dağarcığına ihtiyaç duyar. Teoriyi oluşturan şey de, kavramlar hakkındaki tanımlardır. Fakat teori de şerhin varlığını gerektirir; çünkü teori kendi hareket noktası olan tözle, yani edebî söylemin kendisiyle ilişkiye şerh aracılığıyla geçer. Teori ve şerh birbirini düzeltmeye de yarayabilir. Teorisyen, şerhçinin söylemini eleştirir, şerhçi ise teorinin araştırma nesnesini yani eserler nezdindeki yetersizliklerini görür.[44]

Bir metni anlama ve yorumlama uğraşının "eleştiri" öncesi vasıtaları olan şerh ve benzeri yöntemler, tam anlamıyla günümüzde eleştirinin üstlendiği işlevi üstlenememişlerdir. Ali Nihad Tarlan, şerh ile modern eleştiri arasında mevcut olan bu farklılık konusunda şu açıklamayı yapar:

"Metinler şerhi, edebî bir tenkid değildir. Çünkü edebî tenkid; eserin bedii güzelliği üzerinde hüküm verir. Bedii güzellik henüz kanunları lâyıkıyla belirmeyen, hâlâ kapalı tarafları olan ve hepsinden ziyade enfüsî sezişlerle mahiyeti anlaşılan bir hadisedir. Edebî tenkidi yapan bir şahsiyet, belki de yaşadığı devrin iç zevkini en çok temsil eden bir şahsiyettir. Elinden geldiği kadar bîtaraf olmaya çalışır. Sanat ve edebiyat münekkidi, edebî eser üzerinde ikinci bir edebî eser yaratan bir ediptir."[45]

Burada şunu da belirtmek gerekir ki, şerh metin içi bir uğraşı içerir ve şârih uğraştığı metnin yazarına "üstâd" nazarıyla bakar. Ona muhalefet edip aşağılama, yerme ve benzeri tavırlarla metnin yazarına yaklaşmaz. Mecbur kalınca, ondan saygıyla söz eder. Buna karşılık eleştiri metin içi olduğu kadar metin dışı bir uğraşı da kapsar. Eleştirmen, yorumlamaya çalıştığı metnin yazarını gerektiğinde hiçe sayabilir; yok saydı-

ğı zamanlar da olabilir. Eleştirmenin metin yazarına "üstâd" nazarıyla bakması bir tarafa, gerektiğinde kendisinin ondan üstün olduğunu söylediği zamanlar da olur.

Batıda Hermeneutik ve Filoloji

Modern eleştiri öncesinde nasıl ki Doğu-İslam dünyasında "şerh" geleneği varsa, aynı dönemde Batı dünyasında da "hermeneutik" ve "filoloji" gibi metin inceleme/yorumlama yöntemleri kullanılmaktaydı. Hermeneutik "yorumbilgisi", "filoloji" ise "Dilbilim" terimiyle Türkçe'ye çevrilmiştir. Bunlar dışında metin inceleme amaçlı olarak kullanılan mesela "poetika" gibi daha başka alanlar da vardı. Bütün bunlar, eleştiri öncesinde bir anlamda eleştirinin işlevini üstlenen disiplin ya da alanlardır.

Hermeneutik, *hermeneuien* sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açımlama sanatıdır. Mitolojide tanrıların habercisi/mesajcısı/elçisi Hermes, tanrıların mesajlarını ölümlülere (insanlara) iletir. Ne var ki, onun bildikleri hiç de tanrıların mesajlarının dümdüz bir aktarımı değildir; tanrısal buyrukların birer açıklamasıdır. Yeni Grekçe'de *hermeneuia* çok açık bir şekilde, "bilgece açıklama" ve *hermeneios* "açıklayan", "çeviren" olarak geçer. Böylece hermeneuia "sanat"ı yani hermeneutik, kutsal alana (sfere) ait olanın, özellikle kutsal ve otoriteyi temsil eden irâdenin, ölümlüye, yani dinleyene uygun şekilde açıklanması etkinliği olmuştur.[46]

Gadamer'e göre de, hermeneutik ya da yorum sanatı, çok farklı yöntemleri kullanır, ancak kendisi bir yöntem değildir.[47] Her gerçek yorum, soru ve cevap diyalektiği içinde tezahür eder. Gerçek yorum metin tarafından ortaya atılan sorulara aydınlatıcı cevaplar veren ve metne yeni sorular yönelten yorumdur. Gerçek yorum, soru ve cevap diyalektiğinden hareket ettiği için, başlangıçtan itibaren eleştirel bir boyuta da sahiptir.[48]

Hermeneutik konusunda "çok anlamlılık", "yazı" ve "zaman" gibi farklı cepheler vardır. Bir metnin kendinde kendi anlamını aramak doğal sayıldığında, aynı metinde çok anlamlılık aramak pek tabii ki doğal karşılanmayacak, çok anlamlılık kötüleyici anlamda yapay sayılacaktır. Konuşma (söyleme) doğal sayıldığında, yazı, konuşmanın yapay bir şekli hatta bir yapıntı sayılacaktır. Zamanın akışı doğal sayıldığında, tarihî zaman denilen şeyden ve bağlı olarak farklı tarihî zamanların farklı ufuklarından söz etmek yapay sayılacaktır.

Batı dünyasında uzun bir süreç yaşayan hermeneutik yöntemi, geçen zaman içinde metin inceleme ve yorumlama konusunda beraberinde pek çok sorun da getirmiştir. Bu sorunlardan biri de "konstrüksiyon" (yeniden yapma, yeniden üretme) kavramıyla ifâde edilir.[49]

Konstrüksiyon kavramı, özellikle heremeneutik kuramı için karakteristik bir önem taşır. Yani hermeneutik, konstrüksiyona baş vuran bir çalışma tarzına sahiptir.[50] Konstrüksiyon kavramı, 1-Hermeneutiğin kendisi; 2-Hermeneutiğin yöntemi; 3-Hermeneutiğin konusu olmak üzere üç şekilde anlaşılır. Üçüncü ve sonuncu anlam, edebiyat bilimi için karakteristiktir ve çok daha yakından ele alınmak zorundadır.[51]

Hermeneutiğin sorunlarından biri de "metin" kavramının yapısına dayanır. Çünkü, "metin" zaten yazarın bir olgu üzerine vücuda getirdiği yorumlanmış yazı anla-

mına gelir. Yorumlanmış bir olgu durumunda olan "metin", hermeneutikle yeniden yorumlanıyor demektir.

Uwe Japp'a göre, eğer hermeneutik, geleneksel olarak yazı açımlaması diye tanımlanırsa, bu demektir ki aynı hermeneutik, yazarın kendi açısından zaten açımlamış olduğu bir şey üzerine refleksiyon yapmaktadır. Yani önce yazar zaten hermeneutik yapmakta olan kişidir. Hermeneutikçi, zaten hermeneutik yaparak yazan yazarın eserini yorumlamaktadır.[52]

Uwe Japp, şu sözüyle de hermeneutiğin bir başka yönüne dikkat çeker:

"Hermeneutiğin konusu yazılı metinlerdir. Yazılı metinler daima bir kültürel boyut içerisinde yorumlanırlar. Bu demektir ki, hermeneutikteki dönüşümler kültürel dönüşümlere bağlıdırlar."[53]

Tıpkı şerhte olduğu gibi, hermeneutikte de, onunla yer yer aynı anlamda yer yer de farklı anlamlarda kullanılan değişik hermeneutik yaklaşımları vardır. *İndirgeme heremeneutiği, açımlama hermeneutiği, eski hermeneutik* gibi kavramların yanında, *teolojik hermeneutik, hukuksal hermeneutik, sosyolojik hermeneutik* vs. gibi bilimsel nitelikteki hermeneutik etkinlikler de söz konusudur.[54]

Bunlardan indirgeme heremeneutiği çok anlamlılığı reddeder, açımlama hermeneutiği çok anlamlılığı kabul eder. Eski hermeneutik, indirgemeci doğrultuda, eserin anlamını kendisinde arayan komentar (şerh) ve eserin anlamını kelimelerin ardında arayan eksegese (açımlama) teknikleriyle çalışırdı. Yeniçağla birlikte hermeneutik, bu tekniklerin yanına formelleştirme tekniğini de katmıştır. Bu formelleştirme tekniği, artık genellikle dilin yapısına ve işlevlerine nüfûz etmeye çalışan bir tekniktir.[55]

Şerhte nasıl metnin anlamı ön plana alınırsa, hermeneutikte de metnin anlamının yanında "kelimeler" de büyük bir önem arz eder. Çünkü, metne anlam veren tek tek kelimelerin içerdiği zengin anlam ve çağrışım dünyasıdır. Hermeneutiği ve özellikle filolojik hermeneutiği gerekli ve mümkün kılan şey, kelimelerin yoksulluk ve zenginliğidir.[56]

Hermeneutiğin bir yöntem olarak kabul görmesinde, diğer disiplinlerin ve yan alanların da şüphesiz büyük etkisi olmuştur. Bu alanlardan biri de "filoloji"dir. "Hermeneutik ile filoloji arasında sıkı akrabalıklar ve birinin niteleyen diğerinin nitelenen olarak yer değiştirdikleri evrik figürler vardır. Öyle ki hermeneutik hakkında bir şeyler söylemeden belirli bir filoloji tipinden de söz edilemez.[57]

Batı'da her şey -Batı kavramının kendisi bile- filolojiyle başlamış, filolojiyle kurulmuştu. Filoloji, öncelikle bir dilin kendi üzerinde düşünmesidir.[58]

Filolojinin çalışma alanı, *metinlerin bulunması, okunması, yazmaların betimlenmesi; bir metnin birkaç rivâyeti varsa, onları karşılaştırma, eleştirme, sınıflandırma, yayımlama; anlamı değişmiş ya da unutulmuş kelimelerin, deyimlerin açıklanması; tarih olaylarına, inanç ve törelere yapılan telmihlerin açıklanması; metnin nerede, ne zaman yazıldığını araştırma, içerik ve biçim açısından başka eserlerle ilişkileri varsa onları belirtme; kaynakları arama, sanat değerini inceleme; yapı, üslûp, söz sanatları bakımından özelliklerini gösterme; edebiyat dışı insan bilimleriyle ilişkisi varsa, başka bir deyişle, onlara gereç sağlıyorsa, bu noktaya dikkati çekme, düşün-*

ce tarihi bakımından değerlendirme'dir.[59]

Suheyla Bayrav, Batı'da eleştiri alanına giren çabaların başında, öğrencilere okutulan retorik derslerini ve ünlü yazarların eserlerinden alınmış parçaların incelenmesinden söz eder. Yazara göre, eleştiri öncesinde Batı dünyasında filolojik hermeneutiğin yanında metin inceleme ve yorumlama konusunda *"retorik", "gramer" ve "poetika"* gibi yöntemler de izlenmiştir.[60]

Batıda modern edebiyat eleştirisi öncesinde eleştiriyle ilişkisi olan kişiler ve faaliyetlerini de genel olarak şöyle sıralayabiliriz:

Eflatun ile Aristo'nun çalışmaları, İskenderiye Okulu'nun faaliyetleri, Rönesans'taki filoloji çalışmaları, Montaigne'in denemeleri,Voltaire, Saint Beuve, Villemain, Hippolyte Taine, Brunetiere ve Bourget gibi felsefe ve düşünürlerin çalışmaları; izlenimcilik, pozitivizm ve psikanalizm gibi düşünce akımları; bunlara bir de Batı edebiyatında gelişen edebiyat akımlarını ilave edebiliriz.[61]

J. C. Carlauı-J. C. Fillox, eleştirinin tarihçesinden bahsederken, bunlara *"şiir sanatıyla ilgili kitaplar ve deneme kitapları", "eğitici kitaplar ve tartışmalar", "yol yöntem bilen kişilerin eleştirisi", "yeni düşünüş sistemlerinin oluşması", "akılcılık ve görecelik gibi kavramların kültür hayatına girmesi"* gibi gelişmeleri de ilâve eder.[62]

Günümüzde Eleştiri

Doğu-İslam dünyasında şerh ve benzeri disiplinler, Batı'da ise hermeneutik ve benzeri disiplinlerin hepsi, daha önce de değindiğimiz gibi, "metni" inceleme, anlama ve yorumlamanın modern eleştiri öncesi yollarını oluşturmaktadır. Batı dünyası hermeneutik, filoloji, retorik ve poetika gibi disiplinlerden "critic"e (eleştiriye) uzanan bir süreçte modern eleştiriye ulaşmıştır. On dokuzuncu yüzyıla kadar aslında Batı dünyasında da "modern eleştiri" yoktur. "Eleştirinin bir tür olarak gerçek gelişmesi o yüzyılın başlarına doğrudur. 'XIX. yüzyıldan önce eleştiriciler vardı, diyor Thibaudet, ancak eleştiri yoktu.' Bununla beraber çeşitli eleştiri türleri XIX yüzyıldan sonra ortaya çıkmaya başlar."[63] Boylece "modern eleştiri" dönemi başlamış olur. Zamanla modern eleştiri de pek çok yan alan ve disipline bölünerek, köklü bir eleştirel birikim oluşturmuştur. Buna karşılık Doğu-İslam dünyası başlangıçta tefsir olmak üzere, şerhten doğrudan eleştiriye gelememiş, daha doğrusu tefsir ve şerh süreci, bugün Doğu-İslam dünyasına özgü bir eleştiri üretememiştir.

Bu konuya Türk edebiyatı açısından bakıldığında, şerh geleneğinin bir noktada kesildiği, kesintinin yapıldığı noktadan itibaren de Batı dünyasından "critiğin" ödünç alındığı ve buradan Batı dünyasındaki kadar önemli ve yaygın olmasa da belirli bir eleştiri anlayışının oluşturulduğu görülür.

Melih Cevdet Anday, Batı dünyasındaki kritik kelimesi için şunları söyler:

"İngilizce CRITAL, eleştirmen; CRITIQUE, eleştiri anlamına geliyor; Fransızca CRITIQUE, eleştirel, eleştirme, eleştirmen demek. Batı dillerindeki bu sözcükler, Yunanca KRİTİKOS sözcüğünden çıkmadır. Kritikos sözcüğü ilk kez İskenderiyeli üç Yunan bilgini için kullanılmıştır. Bu üç bilginin üstlendikleri görev ise, Homeros destanlarına sonradan katılmış olabilecek dizeleri ayırmaktı."[64] (Bilindiği gibi Home-

ros'un destanları o zamanlar sözlü olarak mevcuttu ve henüz yazıya geçirilmemişti.)

Kritik kelimesi zamanla öylesine yaygınlaşmıştır ki, bu kelime, siyasetten ekonomiye, sanattan eğitime, eğitimden kültüre hemen her alanda kullanılır olmuştur. Her bir alanda daha da alt başlıklara bölünen bu kelime, günümüzde "eleştiri" karşılığı olarak oldukça geniş bir alandaki faaliyetleri ifâde etmektedir.

Bu kelime Türkçe'de "tenkit" ve "intikad" olarak belirli bir süre kullanıldıktan sonra, yerini "eleştiri" kavramına bırakmıştır. Tıpkı Batı dünyasında olduğu gibi, eleştiri kelimesine Türkiye'de de geniş anlamlar yüklenmiş, hayatımızın hemen her alanında bu kelime kullanılır olmuştur. Özellikle edebiyat-sanat alanında çokça kullanılan eleştiri kavramı için yapılan tanım ve tariflerden bazıları şöyledir:

"Eleştiri, okunulan yapıt ve yaratıya karşı okurun gösterdiği bir tür tepkidir. Daha doğrusu değerlendirmeye yönelik düşünsel bir etkinliktir. Bu bağlamda her eleştiri eski ya da yeni yapıt, yaratı ve yazarları okuma, inceleme; bu edimler sonunda okuduklarımızla ilgili düşüncelerimizi dile getirme işidir. Bu dile getirme işi yazıyla gerçekleştirilirse, ortaya konan ürünün adı eleştiri olur."[65]

"Eleştiri, aslında metin dışı bir çalışmadır. Bir metne genellikle o metnin dışında kalan bilgilerle, o metnin dışında kalan ölçütlerle yaklaşılmakta ve o metin kendi dışındaki bu bilgilerle, bu ölçütlerle "yargılanmaktadır". Kullanılan ölçütlere uyan eserlere başarılı veya iyi denilmekte, bu ölçütlere uymayanlar da kötü veya başarısız sayılmaktadır."[66]

"Eleştirinin Batı dillerindeki karşılığı *criticism* kelimesinin kökünde, bunalım veya buhran anlamlarına gelen *crisis* kelimesi vardır. Bu kelimenin yan anlamları arasında tehlike anı ve dönüm noktası gibi düşünceler vardır. T. S. Eliot gibi tutucu bir yazar bile şiirin bir eleştiri pratiği olduğunu, şairin bazı kelimeleri, bazı yapıları veya geçmişin bazı dönemlerini reddetmekle bir eleştiri yaptığını söylemiştir."[67]

Eleştiriye en geniş tanımı Matthew Arnold getirmektedir:

"Gerçek eleştiri dinmek bilmeyen bir merak ve tecessüsle "eylem, uygulama, siyaset ve tüm bu çeşit şeyleri hesaba katmadan, dünyada bilinen ve düşünülenlerin en iyisini elde etmeye ve elde edilen bilgi ve düşüncenin de, her ne olursa olsun, başka hiçbir mülahazanın etkisi altında kalmadan değerlendirilmesine yönelik bir içgüdü doğrultusunda" hareket etmelidir. Bu nedenle eleştirinin en önemli işi bilgiye -özellikle yeni bilgilere- ulaşmak olmalıdır."[68]

Bu alıntıları daha da çoğaltmak mümkündür. Önemli olan eleştirinin ne olduğu değil, "nasıl" yapıldığı veya nasıl yapılması gerektiğidir.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, "Eleştirinin bir donanım işi olduğu yadsınamaz."[69] Böyle bir donanıma sahip olmayan kişi, başarılı bir eleştirmen olamaz. Sabahattin Kudret Aksal daha da ileri giderek, eleştirinin bir tür "sanat" olduğunu ve dolayısıyla eleştirmenliğin de bir "sanatkârlık" olduğunu söyler. Yazara göre, eleştiri bir yaratma eylemi durumundadır. Adına ikinci doğa dediğimiz sanatı, sanatçının doğayı değiştirdiği gibi değiştirmektedir.[70]

Bir eleştirinin tutarlı sayılabilmesi için, eleştirmenin çıkış noktaları açık seçik belirmiş olmalıdır. Yani biz ele aldığımız eseri hangi ölçütlerle eleştiriyoruz, sonra bu öl-

çütler o eser için gerçekten geçerli midir?... Bunların açıklıkla belirtilmesi gerekir.[71]

Eğer eleştirmenin elinde belirli "ölçütler" (kıstaslar" yoksa, o eleştirmenin değerlendirmeye tabi tuttuğu obje (eser, sanatkâr vs.) hakkında verdiği hükümler "keyfilikten öteye geçemez. Konuya bu açıdan yaklaşan Rasim Özdenören, burada "öznellik"le "keyfilik"i birbirinden ayırır:

"Keyfiliği, öznellikten bütünüyle ayrı tutmak gerekiyor. Öznellikte, takdir hakkımızı kullanırken elimizde kesin ölçüler (kanun hükmü, örf ve adet, bilimsel görüşler, mahkeme kararları vb.) bulunduruyoruz. Ancak bu ölçüleri farklı biçimde uygulamamız da söz konusu olmaktadır. Oysa keyfi tutumlarda bize yol gösterecek nesnel (objektif) ölçütlerden mahrum bulunmaktayız. Ölçütleri keyfimize göre belirleyebileceğimiz gibi, onları işimize geldiği gibi yorumlayabilmekteyiz."[72]

Orhan Koçak da, "olanı inkar değil, tahlil eden ve eleştiren tarihsel bir yöntem"den söz ederken[73], eleştirinin nasıl yapılması gerektiğini belirtmiş olur.

Genelde metin ya da daha başka herhangi bir obje üzerinde bir yorumlama ve anlama çabasını ifâde eden eleştiri, acaba ne işe yaramaktadır? Sorunun cevabını Tanpınar vermektedir. Ona göre, her memlekette olduğu gibi bizde de her yeni eserin müspet veya menfi, kendisinden evvel gelenlerle bir yığın münâsebeti ve ilişkisi vardır. Sağlıklı bir eleştiri sayesinde bu ilişkiyi tespit etmek mümkündür.

Ayrıca nesillerin terbiyesinde de eleştirinin yeri vardır. Nesillerinin terbiyesinin yanında, hayatta her şeyde olduğu gibi sanatta da "devam" denen bir kudret vardır. Bu fizyolojide olduğu gibi cemiyet hayatında da, fikir hayatında da esastır. Eleştirmen burada söz konusu edilen "devamlılığı" sağlayan kişidir. Ancak Tanpınar, Türkiye'de bu devamlılığı sağlayacak nitelikte bir eleştiri ve eleştirmenin olmadığından şikayet eder. Onun yokluğundan bahsettiği münekkit, bu devamı sabrıyla arayacak münekkittir.[74]

Matthew Arnold'a göre de, "Eleştirinin görevi dünyada bilinen ve düşünülenlerin en iyisini bilmek ve devamında doğru ve yeni fikirler cereyanı oluşturarak bu bilginin başkalarınca da paylaşılmasını sağlamaktır."[75]

T. S. Eliot'a göre eleştirinin amacı:

"Eleştirinin, kabaca söylemek gerekirse, sanat eserlerinin açıklanması ve beğeninin düzeltilmesi diye tarif edilebilecek bir amacı her zaman göz önünde bulundurulmalıdır."[76]

Bu durumda "eleştirmen"in kim olduğu ve nasıl olması gerektiği sorusu devreye girmektedir. Bu soruya verilecek ilk cevap, eleştirmenin bir "okur" olduğudur. Fakat her okura eleştirmen denemez. Denmesi için okurun eleştiriyi sürekli hâle getirmesi gerekir.[77] Bu yönüyle formel olmasa da eleştirmenlik bir meslek olarak görülebilir.

Profesyonel bir okur durumunda olan eleştirmen, sıradan okurlardan farklıdır. Bir kere o, okuduklarından belirli "yargılar" çıkarır. Okuduklarının kalitesi konusunda da görüşler beyan eder. İşte bu beyanlar hep tartışma konusu olmuştur. Eleştirmen beğenisini ya da yargısını ortaya koyarken "neye" göre hüküm vermektedir? Önemli olan eleştirmenin ortaya koyduğu yargılar değil, bu yargıları "neye göre" ve "nasıl" verdiğidir. Eleştirmenden beklenen husus, onun indî veya keyfi bile olsa ortaya

koyduğu değer yargılarının "kalitesi" değil, bu yargıların önceden kabul edilmiş nesnel ölçütlerle temellendirilebilmiş olmasıdır.[78]

Bir sanatçı titizliği ile malzemesine eğilen eleştirmenin hayatını eserler oluşturur. Sanatçının kurduğu ise biçimler dünyasıdır. Sanatçının, hayatın gizlerini sormasına karşılık, o da eserlerin gizlerini soracaktır. Sanatçı yaşamı açıkladığında, o da yapıtları açıklayacaktır. Eleştirmen bir sanatçı, bir düzyazı sanatçısı değilse nedir?[79]

Sanatçı nasıl ki hayatın güzelliklerini eserleri yoluyla yakalamayı hedeflemişse, eleştirmen de bu eserlerdeki güzellikleri "keşfetme"yi hedeflemelidir; sonuçta irdelediği eserdeki "güzellikleri" ortaya koymalıdır.

Walter H. Pater'ın dediği gibi, "Önemli olan eleştirmenin, zihin için doğru ve soyut bir güzellik tanımına değil, fakat belli bir mizaç yahut ruh durumuna, güzel objelerin karşısında derin bir biçimde heyecanlanma gücüne sahip olmaklığıdır. O, güzelliğin pek çok biçimde mevcut olduğunu hiçbir zaman hatırından çıkarmamalıdır."[80]

Eleştirmen bunu yaparken, yani eserleri yargılarken doğal olarak bazılarını eleyecek (yetersiz görecek), bazılarını da yüceltecektir. Yüceltirken bile bazı kusurlardan bahsetmesi, eleştirmene hep olumsuz bir gözle bakılmasını sağlamaktadır. Bu yüzden, eleştirmenlik dünyanın en nankör mesleğidir; dünyada heykeli dikilen bir tek eleştirmen de yoktur.[81]

Eleştirmenlerin görevi bunlarla sınırlı değildir. Eliot eleştiricinin görevlerini şöyle sıralıyor:

"İyi bir gelenek oluşmuşsa, bunu korumak eleştiricinin görevinin bir parçasıdır. Yazını doğru olarak ve bütünüyle görmek de eleştiricinin görevinin bir parçasıdır. Bu ise büyük ölçüde yazını zamana bağlı olarak değil de, zamanın ötesinde bir şey olarak görmek demektir."[82]

Matthew Arnold'a göre de eleştirmenin görevi şudur:

"Eleştirmen okurlarına en büyük hizmetini sahip olduğu yeni bilgileri onlarla paylaşarak ve bunlarla birlikte kendi vardığı yargıyı aktararak yapacaktır. Ancak kendi vardığı yargıyı aktarmak eleştirmenin ilk amacı olmamalı, bunu soyut bir kanun yapıcı gibi değil, daha çok bir kılavuz ve ipucu olarak sunmalıdır."[83]

Türk Edebiyatındaki Eleştiri olgusuna bu açıdan bakarsak, Batı dünyasındaki kadar düzeyli ve kapsamlı bir eleştiri birikimimizin olmadığını görürüz. Tanpınar'a göre, insanoğlundaki tenkit melekesi, insanoğlu kadar değilse de yaratma kadar eskidir. Fakat bizdeki tenkit daima şifahi kalmış ve bazı teknik dikkatlerin ötesine geçememiştir.[84]

Tanpınar bunu söylerken, geleneksel edebiyatımız içinde "eleştiri" işlevini yerine getiren bazı çıkışlardan da söz eder. Yazara göre, Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk'ının baş tarafındaki Nâbi tenkidinde konunun modern tenkitte olduğu gibi "insan"la değilse bile, "anâne" ile münasebetini araştıran bir eda vardır. Tanpınar burada "insana" dikkat çeker. Çünkü tenkit, insanı fikrî alakaların ve tecessüsün konusu olarak alan kültürlerde inkişâf etmiştir. Yazar, aynı bakış açısıyla eski edebiyattaki bazı nesir yazılarını da değerlendirir. Ona göre, Katip Çelebi'nin ve Koçi Bey'in yazdıklarında da tenkit vardır.[85]

Rasim Özdenören de, Tanpınar'ın söylediklerine paralel olarak eski edebiyatımızdaki bir başka alana dikkat çeker. Özdenören'e göre, bizim eski edebiyatımızda bugünkü anlamıyla bir eleştiri yoktu. Onun yerine yukarıda da değindiğimiz "şerh" vardı. Şerh yapanlar, ele aldıkları edebiyat metnini bugünkü eleştirinin istediği anlamda bir temellendirmeye gitmezler, fakat o metnin anlamını açıklamaya çalışırlardı. Bunun sebebi, eldeki metnin başkaları tarafından da anlaşılmasını sağlamaktı. Eleştiri ile şerh arasında, birinin (eleştiri) metin dışı, diğerinin (şerhin) metin içi olması bakımından önemli bir fark vardır. Bir eser üzerindeki bu iki farklı yaklaşım tarzı, aslında iki farklı kültür ortamının anlayış farkından kaynaklanmaktadır. Bu, sırf edebiyat alanına mahsus bir olay da sanılmamalıdır. İki farklı kültürün, tabiata, eşyaya insana bakışı, onu yorumlayış tarzları eleştiri ile şerh arasındaki yaklaşım farkında özetlenebilir.[86]

Bütün bu yaklaşımlardan anlaşılıyor ki, Türk edebiyatında Batı edebiyatındaki gibi bir eleştiri anlayışı gelişmemiş ve yaygınlaşmamıştır. Bu, edebiyatımız için önemli bir eksikliktir. Bu eksiliğin sebepleri konusunda Orhan Koçak aşağıda sıralayacağımız bazı önemli tespitlerde bulunur.

-Eski edebiyatın tefsir veya şerh pratikleriyle Batı kökenli yorum ve anlama teknikleri arasında doğurgan bir alışveriş başlatılabilirdi. Bu alışveriş başlatılamamıştır.

-Türkiye'de edebiyat ve filoloji hocaları, ya güncel edebiyatla hiç ilişki kurmamışlar, bir ölü malzemeyle ilgilenmişler, eski malzemeye can verememişler, ya da ilgilendikleri yeni malzemeyi cansız bir madde durumuna düşürmüşlerdir.

-Kendi tarihsel bağlamıyla yüzleşemeyen düşünce sistematik olamıyor, sistemden kaçıyor. Türk eleştirisinde belirli bir sistematik de kurulamamıştır.[87] 1-Alanların özerkleşmesi, 2-Özerkleşen sanatın bir tür dokunulmazlık kazanması, 3-kapsayıcı kanonların oluşması. Bu üç şart Türkiye'de gerçekleşmediği için eleştirimiz kendine özgü belirli bir sistematik geliştirememiştir.[88]

Sonuç

İnsan, kendi dışındaki varlıklarla sürekli ilgilenme ihtiyacı duymuştur. Kendi dışındaki bütün varlık ve oluşumlara, insanın yaklaşımı ya olumlayıcı (kabul) ya olumsuzlayıcı (red) şekilde olmuş; veya bu iki yaklaşımın ortaklaşa kullanıldığı orta bir yol konumunda tecelli etmiştir. Her ne şekilde olursa olsun, insan bir şekilde etrafında olup bitenlerle ilgilenme ihtiyacını hissetmiştir. Ahmet İnam insanın bu ilgilenme ihtiyaçlarını "insan aklının boyutları" adıyla sistemleştirirken, "insanın *şiirleyen* boyutunun yanında, *teori yapan, denetleyen, anlayan, erotik, bağlanan* ve *eleştiren* boyutları da var"[89] demektedir. Bu boyutların her biriyle insan belirli bir ihtiyacını karşılamaktadır. İnsan bu ihtiyaçlarını da değişik yöntem ve araçlarla gidermeye çalışmıştır. İşte bu yöntemlerden biri de "eleştiri"dir.

Eleştiri (Kritik) kavramı modern bir kavram olup, bugünkü anlamı ve işleviyle insanın hayatına yakın sayılabilecek bir zamanda girmiştir. Bu kavram insanın hayatına girinceye kadar, onun yerine

-günümüzdeki işleviyle tamı tamına aynı olmasa da- kullanılan bazı kavramlar kullanılagelmiştir. Toplumsal hayatın diğer alanlarını bir tarafa bırakıp konuya sade-

ce edebiyat açısından bakarsak, eleştiri kavramının yerine Doğu-İslam dünyasında "şerh" ve "tefsir", Batı dünyasında da "hermeneutik" ve "filoloji" gibi kavramlar kullanılmıştır.

Gerek şerh ve tefsir, gerekse hermeneutik ve filoloji, öncelikle dini metinleri anlama ve yorumlama uğraşı olarak başlamış, zamanla yaygınlaşarak hemen bütün "metinlerin" yorumu için kullanılır olmuştur. Ayrıca nasıl ki şerhin bilgiyi çoğaltmak anlamı bulunuyorsa[90], hermeneutik ve filolojinin de benzer anlamları mevcuttur. Bunların temeli de "metin yorumu"na dayanmaktadır.

Yorum temelde metnin ortaya koyduğu hakikati tecrübe etmektir.[91] Metnin ortaya koyduğu hakikati bulma işleminin adı da yorum veya hermeneutiktir. Burhanettin Tatar, "**Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti**, Vadi Yay. Ank. 1999" adlı kitabında, "yorum", bir başka deyişle "anlam" kavramını irdelerken, "Anlamın Yazarın Niyeti İle Özdeşleştirilmesi" ve "Metnin Özdeşliği Sorunu" gibi alt başlıklarda, anlam (yorum) kavramını değişik cephelerden ele alır. Yazara göre, "metni yazarın niyetine indirgeyen" ve "metni yazarın niyetinden ayrı bir varlık" olarak gören temelde iki yaklaşım bulunmaktadır.***

Batı dünyası hermeneutik ve filoloji, ayrıca bunlarla akraba olan diğer alanların desteğiyle "kritik" adını verdiği bugünkü "modern eleştiri" geleneğine ulaşmıştır. Sadece ulaşmakla kalmamış, modern eleştiri konusunda geniş çapta bir literatür ve birikim de oluşturmuştur. "Metinleri" anlama ve yorumlama konusunda Batı dünyasındaki bu çalışmalar hâlâ büyük bir hızla devam etmektedir. Buna karşılık Doğu-İslam dünyası -bu arada Türkiye- "şerh" ve "tefsir" geleneğinden, bu geleneğe uygun yeni bir "metin inceleme ve yorumlama" yöntemi geliştirememiştir. Doğu-İslam dünyası bu açığını Batı geleneğine eklemlenerek giderme yolunu tutmuştur. Batı dünyasındaki "retorik" karşılığı olarak devreye soktuğu "belâgât" yoluyla metin inceleme ve yorumlama konusunda önemli adımlar atmasına rağmen Türk edebiyatı da eleştiri konusunda olması gerektiği yerde değildir. Orhan Koçak'ın dediği gibi, Türkiye'de edebiyat eleştirisi kendi özgül araçlarını ve tarzını yaratamamıştır. Bu yüzden de Türk edebiyat eleştirisinde bir süreklilik ve belirli bir gelenek oluşmamıştır.[92]

---

1 Ali Nihad Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, Ötüken Neşriyat, İst. 1981, s. 191.

2 Ali Nihad Tarlan, a.g.e. s. 202.

3 Ali Nihad Tarlan, **Necati Beg Divanı Önsözü**.

4 Uwe Japp, "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", **Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar**, Derleyen ve Çeviren: Doğan Özlem, Ark Yayınevi, Ank. 1995, s. 207.

5 Ali Nihad Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, s. 192.

6 Orhan Koçak (Sunuş yazısı), Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay. İst. 2001, s. 7-8.

7 Uwe Japp, "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", **Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar**, s. 210.

8 Semih Gümüş, **Üç Nokta**, Haziran-Temmuz 2002, Sayı: 3, s. 12.

9 Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, s. 106.

10 Tzvetan Todorov, a.g.e. s. 33-34.

[11] Tzvetan Todorov, a.g.e. s. 39.
[12] Ali Nihad Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, s. 191.
[13] Elmalılı M. Hamdi Yazır, **Hak Dini Kur'an Dili**, Cilt 9, Azim Dağıtım, İst. s. 290.
[14] Elmalılı M. Hamdi Yazır, a.g.e. s. 290.
[15] Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı**, Enderun Kitabevi, İst. 1980, s. 540.
[16] Ali Nihad Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, s. 192.
[17] Tunca Kortantamer, **Eski Türk Edebiyatı/Makaleler**, Akçağ Yay. Ank. 1993, s. X (Önsöz)
*Yazarın bu konudaki görüşlerinin ayrıntısı için, İLESAM tarafından 17-18 ocak 1992 tarihlerinde düzenlenen "I. Eski Türk Edebiyatı Kollogyumu"nda sunduğu "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi" adlı bildirisine bakılabilir. Yazarın bu bildirisi daha sonra "Ege Üniversitesi/**Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, Sayı: VIII, 1994"te yayımlanmıştır.
[18] İ. Hakkı Aksoyak, "Metin Şerhi", Mustafa İsen ve Arkadaşları, **Eski Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınevi, Ank. 2002, s. 283.
[19] Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, İletişim Yay. İst. 1998, s. 32.
[20] Muhammet Nur Doğan, "Metin Şerhi Üzerine", **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, Haz. Mehmet Kalpaklı, Yapı-Kredi Yay. İst. 1999, s. 422.
[21] Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, s. 108.
[22] Ali Nihad Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, s. 192-193.
[23] Ali Nihad Tarlan, a.g.e. s. 201.
[24] İ. Hakkı Aksoyak, "Metin Şerhi", Mustafa İsen ve Arkadaşları, **Eski Türk Edebiyatı El Kitabı**, s. 284.
[25] Muhammet Nur Doğan, "Metin Şerhi Üzerine", **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, s. 422-424.
[26] Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, s. 30-31.
[27] Amil Çelebioğlu, **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları**, MEB Yay. İst. 1998, s. 525.
[28] Rasim Özdenören, "Eleştirme Şerhe Karşı", **Ruhun Malzemeleri**, Risale Yay. İst. 1986, s. 196.
[29] Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, s. 17-18.
[30] Tzvetan Todorov, a.g.e. s. 25.
[31] Ali Nihad Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, s. 192.
[32] Ali Nihad Tarlan, a.g.e. s. 197.
[33] Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, s. 43.
[34] Muhammet Nur Doğan, "Metin Şerhi Üzerine", **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, s. 422-423.
[35] Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, s. 32.
[36] Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, s. 17.
[37] Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**.
[38] Mahir Ünlü, **Türkçede Yazınsal Eleştiri**, İnkılap Kitabevi, İst. 1997, s. 12.
[39] D. Mehmet Doğan, **Büyük Türkçe Sözlük**.
** Bu konuda Recaizade Mahmut Ekrem'in **Ta'lîm-i Edebiyat,** 1879, 1882, 1914 ve M. Kaya Bilgegil'in **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belagat)**, Enderun Kitabevi, İst. 1989 eserlerde ayrıntılı bilgi mevcuttur.
[40] Mahir Ünlü, **Türkçede Yazınsal Eleştiri**, s. 77.
[41] Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, s. 33.
[42] Mine Mengi, **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yay. Ank. 2000, s. 78.
[43] Orhan Koçak (Sunuş yazısı), Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, s. 9.
[44] Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, s. 17.
[45] Ali Nihad Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, s. 192.
[46] H. G. Gadamer, "Hermeneutik", **Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar**, s. 11-12.
[47] Burhanettin Tatar, **Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti**, Vadi Yay. Ank. 1999, s. 42.
[48] Burhanettin Tatar, a.g.e. s. 135-136.
[49] Uwe Japp, "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", **Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar**, s. 212.
[50] Uwe Japp, a.g.y. s. 218.
[51] Uwe Japp, a.g.y. s. 224-225.

[52] Uwe Japp, a.g.y. s. 226.
[53] Uwe Japp, a.g.y. s. 213.
[54] Uwe Japp, a.g.y. s. 238.
[55] Uwe Japp, a.g.y. s. 212-238.
[56] Uwe Japp, a.g.y. s. 262.
[57] Uwe Japp, a.g.y. s. 236.
[58] Orhan Koçak, "Türkçe'de Eleştiri", **Defter**, Sonbahar 1997, Sayı: 31, s. 89.
[59] Süheyla Bayrav, **Dilbilim/Filolojinin Oluşumu**, Multilingual, İst. 1998, s. 14.
[60] Bk. Süheyla Bayrav, **Dilbilim/Filolojinin Oluşumu**, Multilingual, İst. 1998.
[61] Mahir Ünlü, **Türkçede Yazınsal Eleştiri**, s. 4-10. (Ayrıca bak.J. C. Carlauı-J. C. Fıllox, **Edebî Eleştiri**, (Çev. Ayşe Hümeyra Çakmaklı), Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ank. 1985.)
[62] J. C. Carlauı-J. C. Fıllox, **Edebî Eleştiri**, (Çev. Ayşe Hümeyra Çakmaklı), Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ank. 1985, s. 8-19.
[63] J. C. Carlauı-J. C. Fıllox, a.g.e. s. 7.
[64] Mahir Ünlü, a.g.e. s. 4.
[65] Emin Özdemir, **Yazınsal Türler**, Ümit Yayıncılık, Ank. 1994, s. 160.
[66] Rasim Özdenören, "Eleştirme Şerhe Karşı", **Ruhun Malzemeleri**, s. 196.
[67] Orhan Koçak, "Türkçe'de Eleştiri", **Defter**, Sonbahar 1997, Sayı: 31, s. 88.
[68] M. Arnold, W. H. Pater, T. E. Hulme, T. S. Eliot, **Eleştiri/Anlamı ve İşlevi**, Yayına Hazırlayan: Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık, İst. 2002, s. 19.
[69] Feridun Andaç, **Üç Nokta**, Haziran-Temmuz 2002, Sayı: 3, s. 14.
[70] S. Kudret Aksal, **Geçmişle Gelecek**, Çağdaş Yay. İst. 1978, s. 122.
[71] Rasim Özdenören, "Eleştirme Şerhe Karşı", **Ruhun Malzemeleri**, s. 220.
[72] Rasim Özdenören, **Köpekçe Düşünceler**, İz Yayıncılık, İst. 1999, s. 84.
[73] Orhan Koçak, "Türkçe'de Eleştiri", **Defter**, Sonbahar 1997, Sayı: 31, s. 96.
[74] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay. İst. 1977, s. 72-73.
[75] M. Arnold, W. H. Pater, T. E. Hulme, T. S. Eliot, **Eleştiri/Anlamı ve İşlevi**, s. 19.
[76] M. Arnold, W. H. Pater, T. E. Hulme, T. S. Eliot, a.g.e. s. 111.
[77] Emin Özdemir, **Yazınsal Türler**, s. 160.
[78] Rasim Özdenören, **Köpekçe Düşünceler**, s. 89.
[79] S. Kudret Aksal, **Geçmişle Gelecek**, s. 102.
[80] M. Arnold, W. H. Pater, T. E. Hulme, T. S. Eliot, **Eleştiri/Anlamı ve İşlevi**, s. 97.
[81] Mehmet H. Doğan, **Üç Nokta**, Haziran-Temmuz 2002, Sayı: 3, s. 8.
[82] E.M. Forster, **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay. İst. 1985, s. 61.
[83] M. Arnold, W. H. Pater, T. E. Hulme, T. S. Eliot, **Eleştiri/Anlamı ve İşlevi**, s. 71.
[84] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler,** s. 74.
[85] Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e. s. 74.
[86] Rasim Özdenören, "Eleştirme Şerhe Karşı", **Ruhun Malzemeleri**, s. 195-196.
[87] Orhan Koçak, "Türkçe'de Eleştiri", **Defter**, Sonbahar 1997, Sayı: 31, s. 89-92.
[88] Orhan Koçak, a.g.y. s. 104.
[89] Ahmet İnam, "Edebiyatını Yitirmiş Edebiyat: Edebiyatın Edebî Yatık mı", **Doğu Batı**, Şubat Mart Nisan 2003, Sayı: 22, s. 26.
[90] Elmalılı M. Hamdi Yazır, **Hak Dini Kur'an Dili**, Cilt 9, Azim Dağıtım, İst. s. 291.
[91] Burhanettin Tatar, **Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti**, s. 9.
*** Ayrıntılı bilgili için bk. Burhanettin Tatar, **Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti**, Vadi Yay. Ank. 1999.
[92] Orhan Koçak, "Türkçe'de Eleştiri", **Defter**, Sonbahar 1997, Sayı: 31, s. 105.

ALİ K. METİN

ELEŞTİRİNİN İKİ YÜZÜ: İDEOLOJİ VE İKTİDAR

Eleştiri, edebiyatı, Barthes'ın ifadesiyle "bir başkasının söylemi"ni kendisine nesne edinen söylem biçimidir.[1] Yazarın söylemi eleştirmen tarafından bir tahlil ve açımlamaya tabi tutulup yeniden anlamlandırılır ve son kertede eleştiri yeni bir söylem şeklinde varlık kazanır. Bir yapıt söylem olarak nasıl bir başka yapıta indirgenemezse, eleştiri de hiçbir durumda kendi nesnesine indirgenemez. Yapıtın söylemiyle eleştirinin söylemi arasında oluşan mesafe eleştirmenin donanımı ve yeteneğiyle olduğu kadar duyarlıkları ve dünya görüşüyle de yakından alakalıdır. Eleştiriyi eleştirmenin öznelliğinden (bakış açısından) kayıtsız bir disiplin olabilirmiş gibi düşünmek pozitivistik bir vehimden ibarettir. Daha doğrusu bu düşünceyi, eleştirinin sınırlarını biçimci-yapısalcı yöntemin alanına sıkıştıran; teknik mahiyete sahip bir çeşit mikro-eleştiri anlayışının benimsenmesiyle eş tutabiliriz. Buysa eleştiriyi estetik yapının kuruluş özelliklerine yani mimariye indirgemekle malul bir yaklaşımdır. Halbuki içeriği konuşmayan, öz ve anlam hakkında bir açıklama getirmeyen eleştirinin üst-dil veya üst-söylem olarak tanımlanması doğru olmayacaktır. Bunun Barthes'ın yapısalcılığıyla eleştiri tanımı arasındaki bir çelişkiye göndermede bulunduğu da açıktır.

Eleştirel etkinlikte ideolojinin belirlenimlerinden söz ederken esas itibariyle yapıtın içerik düzeyinde ortaya çıkan söylemle ilgili bir yaklaşım biçimine gönderme yapmaktayız. İdeoloji, gerek metnin gerekse eleştirel söylemin içeriğinde sabitleşmiş olarak karşımıza çıkan bir algı ve düşünme biçimidir. Bu bakımdan ideoloji ile edebi-estetik anlayış veya eleştirel yöntem arasında bir nedensellik ilişkisi kuramayız. Sözgelimi gerçekçilik her çeşit ideolojik yaklaşımı içine alabilecek genellikte bir edebî tutumdur. Gerçekçilik akımının ortaya çıkışında ideoloji faktörünün oynadığı rol, onu belli bir ideolojinin malı haline getirmeyi gerektirmez. Toplumcu gerçekçiliğin ise, gerçekçiliğin tam da bu nötr karakterinden kaynaklanmış olduğunu söyleyebiliriz. Toplumcu gerekçilik ideolojiyle edebî mantalitenin birbirine eklemlenmesinden ortaya çıkan, ideolojik bakışı esas alan bir yaklaşımın ürünüdür.

Eagleton'ın metnin ideolojisiyle (metnin yapısından ve akışından kaynaklanan özellikler) yazarın ideolojisi (yazarın metinden bağımsız olarak sahip olduğu ideoloji) arasında yaptığı ayrım burada dikkate değer bir önem taşımakta. Eagleton'ın bu kategorizasyonu, metne önceden verili olan ideolojik düzenlemelerin üretim/yaratış süreci içinde bağlayıcılığını nisbi olarak kaybettiği düşüncesinden doğmaktadır. Başka deyişle metnin yaratım süreci, estetikle ideolojinin ne birikimlerini ne de kendilerini tümüyle yadsıyabildikleri bir süreçtir. Biri diğerinin "gölge-fenomeni" olmadığı gibi ondan özerkleşmiş de değildir.[2] Ancak burada asıl önemli nokta, metnin ideolojisinin yazarın ideolojisini nasıl etkilediği veya bozduğu meselesidir. Metnin oluşturduğu farklılıklar yazarın ideolojisiyle hangi düzeyde uyum göstermekte, hangi düzeyde onunla çelişki içerisindedir; bu estetik-ideoloji çatışmasını gündeme getiren en temel sorunsaldır. Ayrıca "metnin ideolojisi" kavramında çok açık olmayan öznelliğin, yani yaratım sürecinde ortaya çıkan kendindenlik potansiyelinin metnin varlığı üzerindeki yansımasını, bunun söylemsel sonuçlarını dikkate almak da zorunludur.

Eleştiride ideolojinin konumunu bu çerçeve içerisinde değerlendirmek mümkün görünüyor. Ancak yazarın ideolojisi onun çıkış noktasını teşkil eden verili bir durum olsa dahi, bunun eleştirmen açısından pek bir önemi yoktur. Eleştirmen yazarın ideolojisi hakkında bilgi sahibi olmak zorunluluğunda olmadığı gibi yanlış bilgi ve kanaatlere de sahip olabilir. Bu durumda eleştirmen için izlenmesi gereken yol, metnin hakim ideolojik söylemini tesbit etmek, onu yazarın ideolojisi yerine ikame etmekten başka bir şey değildir. Eleştirmenin yazarın ideolojisinden hareketle metni çözümlemesi zaman zaman metni yanlış anlamaya sebep olan bir önyargı niteliği kazanabilmektedir. Ancak, yazarın ideolojisi hakkındaki bilgi, eleştirmen için yine de yazarın/metnin başarısıyla ilgili bir ipucu verebilir. Yazarın düşüncesiyle metni arasındaki farklılığın yukarıda söz ettiğimiz etkenlerin dışında tamamen yazarın başarısızlığından kaynaklanmış olması da muhtemeldir. Sözgelimi toplumcu gerekçilik teziyle ortaya çıkan bir yazarın metnindeki hakim ideolojik söylemin romantik toplumculuğa kaymış olması eleştirmen için bir anlam ifade edebilir. Dahası eleştirmen burada tesbit ettiği başarısızlık dolayımında bir üst-dil oluşturabilir.

Bununla beraber eleştiri ile ideoloji ilişkisinin daha metodik bir boyuta sahip olduğunu görmek gerekiyor. Bunu da sözkonusu başarı veya başarısızlığın tesbitinden öte, eleştiriye, metnin ideolojik planda yeniden-üretimi çerçevesinde bir işlevin yüklenmesiyle açıklayabiliriz. Eleştirinin özgüllüğü tam da o yeniden-üretim sayesinde gerçekleşir. Metni yeniden-üretim sürecinden geçirmemiş bir eleştirinin metni hangi düzeyde özümsediğine kuşkuyla bakmak gerek. Bunun için, teknik düzeyde kalmış eleştiri metnin kendisiyle değil çerçevesiyle; öz değil kabukla meşgul olmanın rizikosunu kabullenmiş demektir. Oysa eleştirinin metinle kurması gereken duygusal ve düşünsel ünsiyet, içerik düzleminde bir diyalog ilişkisini gerektirir. Daha açıkçası metinle söylemsel bir ilişki içinde olma zorunluluğu içindedir. Aksi halde izlenimciliğin sınırlarına kapanan bir eleştiri etkinliği sözkonusu olur ki, bu yolla ne metnin ideolojik yapısını açığa çıkarmak ne de eleştiriyi ideolojik söyleme dönüştürebilmek mümkündür.

Metnin yeniden-üretiminde ideolojiyi temel alan bir yaklaşımın öncelikli meselesi metnin içindeki ideolojik belirsizlikleri ortadan kaldırmak olacaktır. Dolayısıyla eleştirmenin öncelikli görevi görünür durumda olmayan ideolojik varlık veya söylemi görünür hale getirmektir. Bu işlemin adına metnin ideolojik yorumu diyebiliriz. Fakat metnin anlam evreni, içerdiği ideolojiye indirgenemez. İndirgenebilen bir metnin edebi-estetik yapı bakımından son derece iğreti nitelikte olduğunu rahatlıkla iddia edebiliriz. Metnin anlam dünyası ideolojik söylemin katmanları arasında zuhur eden öznelliklerle birlikte ortaya çıkan bir bütünlüktür. Bunu metnin dolgu unsuru gibi görmek, yazar özneyi ideolojik özneden ibaret gören kısır bir yaklaşımdır. Gerçekte metnin öznellik kapasitesi yazarın dünyasındaki trajikten izler taşıdığı ölçüde bireyin kendini gerçekleştirme arzusunu ateşleyebilecek; yapıt, ideolojinin tek boyutlu ve total söyleminden ötede daha çoğul bir anlam dünyası kurabilecektir. Ancak bunun, merkezdeki ideolojik söylemin ekolojisiyle ne ölçüde bağdaşık olduğunu belirlemek de eleştirmenin görevi olmak durumundadır. Yazarın öznelliğiyle ideolojisinin metinde çatışkılı bir yapı oluşturup oluşturmadığını, aynı zamanda bu çatışkının yazar tarafından bilinçli şekilde oluşturulmuş bir söylem olup olmadığını belirlemek eleştirinin güzergahını tayin eden unsurlardır.

Metnin yeniden-üretimi sürecinde ideolojinin devreye girişi, eleştirmenin ideolo-

jik yaklaşımında içkin bir gerçekliktir. Her okuma ve anlama etkinliği, yaratım sürecindekine benzer şekilde belli bir ideolojinin içerisinden yapılır. Eleştirmenin ideolojisini askıya alabileceğini varsaymak pozitivizmin getirdiği yanılsamalardandır. Bu yüzden içerik düzleminde nesnel eleştiri kavramının oldukça dar sınırlar içerisinde kullanılması gerekmektedir sanıyorum. Tabii ki nesnellikle nesnellik-görüntüsünün ayrımını yapmak kaydıyla... Dolayısıyla metnin yeniden-üretimi söylemler arası bir diyaloğun gerçekleştirilmesini ve bu diyalog çerçevesinde eleştirmenin kendi ideolojisini merkeze koyan bir söylem üretmesini gerekli kılar. Eleştirmen bu şekilde yazının, daha doğrusu söylemlerin dünyasında bir 'özne' olarak yerini almış olur. Eleştirmenin ideolojisi metni kuşatan ve onun üstüne kendi söylemini inşa eden bireysel yaklaşım tarzında ortaya çıkar. Yazarın -veya metnin- ideolojisi böylece eleştirmenin ideolojisini açımlama işlevi gören bir araç haline gelir. Bu sayede eleştiri, eleştirmenin ideolojisini ya metne dikte eden ya da metne dayanarak onu açığa çıkartan bir işleyişe sahip olur. Metni açmak ve konumlandırmak eleştirmenin görevidir; ancak metni eleştirinin ideolojik bakışı altına almak da eleştirmen için sadece hak değil, aynı zamanda ideolojik öznenin yönsemelerine cevap oluşturacak bir hedeftir.

Sözkonusu ideolojik dolayım, hiç kuşkusuz eleştirmenin özerkliğine ilişkin bir gösterge anlamı taşımaktadır. Fakat bu sadece özerklik konumunun değil belli bir iktidar yapısının göstergesi olarak da değerlendirilebilir. Esasen eleştiri diye tanımladığımız her etkinliğin özünde birtakım iktidar unsurları zaten kendiliğinden vardır. Eleştirinin metin karşısındaki konumu, iktidarı yani metne değer biçecek şekilde onu kuşatmayı öngörür. Eleştirinin başarısızlık ihtimali bu bakımdan bir tür iktidarsızlık anlamı kazanır. Metnin üstüne çıkamayan eleştiri, metinle diyaloğunu kursa bile onun özüne veya asli anlamlarına nüfuz etme gücünü kendisinde bulamayacaktır. Anlayanla anlaşılan arasındaki ilişki, anlayanın anlaşılanı kendisine dahil etmesi ve ona üstünlük kurmasıyla gerçekleşen hiyerarşik bir ilişkidir. Bu ilişki biçimi anlayanı, yani eleştirmeni iktidar konumuna yerleştirir. Eleştiri ile iktidar ilişkisini böyle bir perspektiften görmeye başladığımızda çeşitli iktidar söylemlerinin arasında yaşanan kör dövüşünü aşma şansımız doğar. Bu da iktidarın gücünü eleştirel gücünden aldığı, iktidarı aşmanın ancak eleştirel üstünlük kuracak bir mantalitenin teşekkülüyle gerçekleşebileceğini bilmemizle olur.

Öte yandan bu bakış açısıyla gerek ideolojiyi gerekse iktidarı pozitif değerler olarak ele aldığımız çok açık. Eleştirinin edebî ve varoluşsal temellerine sadakat gösterilen bir ortam içerisinde bu yaklaşım biçimi işlevsel öneme sahiptir. Fakat ideoloji ve iktidar kavramları eleştirel etkinlik üzerinde her zaman pozitif faktörler olarak işlememekte; anlama ve anlamlandırma ekseninde işleyen unsurlar olmak yerine sindirme, yok etme, karalama, göz ardı etme, saptırma taktikleriyle gündeme gelen bir dizi uygulamayla ortaya çıkabilmektedir.

İdeolojinin temel alınması sadece o ideolojinin benimsedikleriyle eleştirel ilişki içinde olmayı gerektirmez. İdeolojik perspektif ideolojiler arası ilişkiyi önemseyen, bu ilişkiyi mukayeseli biçimde eleştirel bağlama taşıyan yaklaşım biçiminde kendini gösterir. Bunun aksi perspektif değil önyargı ve tahakkümcülük içeren bir şey ola-

caktır. Başka ideolojilerle diyaloğa girmeyi reddeden veya bu diyaloğu 'öteki' mantığıyla örtbas eden eleştiride, ideolojinin kendisinden değil aslında ideolojik tarafgirlikten ve eşitsizlikten söz edilmelidir. Bu ise eleştiriyi haksız konuma getiren ve onu giderek tahrip eden bir bağnazlık halidir.

Gücünü eleştirel donanımından almaktan çok 'öteki'ni göz ardı etme siyaseti üzerinden varlığını sürdürme eğilimindeki iktidarın, ideolojik dayanakları konusunda bir güvensizlik içinde olduğu düşünülebilir. Kendini 'öteki'yle birlikte değerlendirme veya 'öteki' yoluyla kendini yeniden gerçekleştirmenin iktidarın sağlığı açısından elzem olduğunu anlamak için kibirden kurtulmak gerekmektedir. İdeolojik körleşme içindeki iktidarın kibrine yenik düşmesini olağan bir beklenti olarak görmeliyiz. Bunun için ideolojinin tarihsel varlıklar olduğunu unutmamak gerekiyor. Ötekiyle dolayımlanma bu tarihselliğin farkında olmak, böylece kendi ideolojisini ve iktidarını tüketen değil üreten bir sürece girmek anlamını taşır.

İktidar alanının dışında yer tutan eleştirinin iktidara eklemlenme kaygısı da yersizdir. En azından bu mantalitenin ideolojik tutarlılık ve samimiyetten uzak olduğu kabul edilmelidir. Zira ideolojinin özsel amaçlarına ulaşabilmesi sözkonusu eklemlenmeyle bağdaşmaz. Önemli olan iktidarın dönüştürülmesi; ondaki bağnaz yapının örselenmesi suretiyle ideolojiler arası etkileşimin gerçek anlamda kurulabilmesidir. Eleştirel etkinliğin iktidarın savunma mekanizması olarak işlemesini engellemenin yolu büyük ölçüde budur.

---

1 Roland Barthes, *Yazarlar ve Yazanlar*, çev: Erol Kayra, Ekin Y., İst., 1995, s. 8

2 Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, çev: Esen Tarım-Serhat Öztopbaş, İletişim Y., 1985, s. 123

İBRAHİM TÖKEL

DÜŞÜNCE DÜNYAMIZDA İKİ GÖLGE KAVRAM: MUHALEFET VE ELEŞTİRİ

"Andolsun ki, sizi yarattık, sonra size şekil verdik, sonra da meleklere Adem'e secde edin diye emrettik. İblis'ten başka hepsi secde ettiler. Fakat o, secde edenlerden olmadı."

Araf /11.

İnsanın yeryüzü macerasının Şeytan'ın Tanrı'ya muhalefeti ile başladığını söylersek çok mu iddialı bir olguyu dillendirmiş oluruz? Evet, insanın yaratılışı değil, ama dünya sürgünün temelinde "dolaylı" olarak Şeytan'ın Tanrı'ya itaatsizliği yatar. Hem İbranî hem Hıristiyan hem de Kur'anî kaynaklara bakılırsa gerçekten de insanını yeryüzü macerasının özünde İblis'in Tanrı'ya *muhalefet*inin yattığı görülür.

Eric Fromm da insanın tarihinin muhalefet ve itaatsizlikle başladığını öne sürmektedir. Fromm'a göre "insanın tarihi itaatsizlikle başlamıştır. Ancak insanın sonu da bu itaatsizliği kaybetmesiyle gelecektir."[1]

Gerçek muhaliflerin ve eleştirmenlerin varlığı şüphesiz ki insanlık tarihinin en özel sayfalarını oluşturur.insan "insan" olma ve "onurunu" koruma durumunu itaatsizliği ve muhalefet etme cesareti ile muhafaza etmiştir çoğu zaman.

İlkin, şurası çok açık bir şekilde vurgulanmalıdır, muhalefet ve eleştiri kavramları daima "özgürlük" kavramı ile beraber yürümektedir. Fromm'un da belirttiği gibi "özgürlük ve muhalefet birbirlerinden ayrıştırılamazlar". Bunlar birbirlerini doğuran kavramlar olduğu kadar, birbirleri ile beraber yürüyen kavramlardır. "Ve bu yüzden de özgürlüğü savunan ancak itaatsizliği ve muhalefeti kabul etmeyen sosyal, siyasal veya dini bir sistem gerçeği söyleyemez."[2]

Peki kimdir, gerçek anlamda muhalif veya entelektüel olan. Julien Benda'nın nefis bir tarifi var, Benda'ya göre gerçek muhalif veya entelektüel "kazığa bağlanıp yakılma, sürgüne gönderilme, işkence görme, çarmıha gerilme riskine giren ve her daim statükoya karşı muhalefet etme durumunda olan kimsedir... Sokrates, Hz. İsa, Voltaire, Renan gibi aydınlar gerçek muhaliflerdir." Bunlar "Benim krallığım bu dünyaya ait değildir" diyen kimselerdir.[3]

Burada muhalefet ve eleştiri kavramlarının onlarca tarifini verip gereksiz laf kalabalığı yapmak istemiyorum. Ancak bir ayrıma dikkat çekmek gerekiyor: Muhalefet ve eleştiri kavramları birbirlerinden farklı durumları içermektedir. Muhalefet; belli bir güç, iktidar, otorite karşısındaki itaatsizliği, alternatifi veya antitezi barındırır. Çoğu zaman zihinsel bir birikimi ya da entelektüel bir donanımı gerektirmez, buna gerek de duymaz. Muhalefet veya itaatsizlik bunların ötesinde ruhsal, psikolojik ya da duygusal bir durumdur. Öte yandan eleştiri; duygusallıktan öte, belli bir birikimi, entelektüel durumu, bir takım zihinsel süreçleri içinde barındırır. Yani bir eleştiri mutlaka muhalif bir tavrı gerektirmez, ayrıca eleştiri kavramı zihinsel, aklî (rasyonel) bir durum olmakla beraber *ahlakî* veya *etik* bir nitelikte olmayabilir. Bununla beraber muhalefet (itaatsizlik) her zaman olmamakla beraber, genellikle ahlakî bir duruş sergiler. Muhalefet, ahlakî veya psikolojik dinamikleri olan bir süreçtir. Belki insanı büyüleyen ve gerçek muhalifleri, itaatsizleri insanların gözünde kahraman yapan olgu budur.

Bu yazının amacı düşünce dünyamızdaki muhalefet ve eleştiri kavramlarının mütevazı ve kabaca izini sürmek olacaktır. Burada Batı düşüncesindeki muhalefet ve eleştiri süreçleri ayrıntılı bir biçimde tartışılmayacaktır. Zaten bu çapta bir çalışma hem bu yazının hem de yazarının sınırlarını aşmak olacaktır. Başlı başına "düşünce dünyamızdaki muhalefet ve eleştiri" başlığı dahi iddialı bir denemedir. Ben burada çok kabaca bir tarihsel süreç vermekle yetineceğim. Bunun yanında düşünce dünyamıza ait muhalefetsizliğin ve eleştirel durgunluğun sebeplerini ortaya koymaya çalışacağım. Ayrıca şunu belirtmeden geçemeyeceğim: Bu yazı oluşturulurken olabildiğince bağımsız ve ideolojik saplantıları olmayan yazarlardan yola çıkılmıştır. (Şerif Mardin, İlber Ortaylı, Kurtuluş Kayalı).

Batı düşüncesinin devasa boyutlarının onların eleştirel düşünme kabiliyetinde yattığı kanısındayım. Bu toprakların çok büyük düşünsel veya kültürel kaynakları olmasının yanı sıra eleştirel düşünceden yoksun olduğunu söylemek fazla iddialı bir düşünce olmaz.

Osmanlıdan Günümüze Muhalefet Ve Eleştiri

"İki Türk bir araya gelince devlet kurar"
Arap Atasözü

Campbell, Doğu ve Batı düşünce geleneklerinin farklılığını vurgularken, Doğunun Eyyûbî, Batı'nın ise Promete'ci anlayışı yansıttığı söyler. Ona göre, Eyüp, başına gelen bütün felaketleri, belaları Tanrıdan bilmiş ve ses çıkarmamıştır. Ancak Promete, tanrıların insan üstündeki mutlak otoritesinden rahatsız olmuş, onlara kafa tutmayı ve sonucuna katlanmayı göze alarak ateşi çalmış ve insana vermiştir. Promete, bununla da kalmayarak af dilemesi istendiğinde bunu yapmaktansa korkunç cezasını çekmeyi kabul eder.[4]

Doğu ve Batı geleneklerinde muhalefet ve eleştiri düşüncesinin kaynakları yukarıdaki mitolojik düzlem içerisinde gerçekleşir. İstisnalar haricinde gerçekten de hemen hemen bütün Doğu toplumlarında iktidar-muhalefet ilişkisi yukarıdaki öyküye uygunluk arz eder. (Doğulu bir toplum olarak) Türk tarihinde de muhalefet ve eleştiri hareketleri bu hikâyedeki gibidir.

Bu yazıda Batı düşüncesindeki muhalefet ve eleştiri kavramlarını tartışmayacağımızı söylemiştik, fakat çok kabaca birkaç hususa değinmek istiyorum: "Batı düşüncesi veya kültürü, eleştiri ve muhalefet hareketleri üstüne kuruludur" dersek işi fazla abartmış olmayız. Batının felsefî ve kültürel arka planını oluşturan Yunan düşüncesi, birbirinden bağımsız düşünsel sistemlerden meydana gelir. Yunan düşüncesi belli bir devlet veya makro cemaatlerden oluşan bir nitelik arz etmez. Bu düşünce, içinde sonsuz renkte düşünürleri barındırır. Nietsche ve Heidegger'in Yunan düşüncesine hayranlığı da buradan kaynaklanmaktadır. Bu düşünürler, Yunan düşünürlerini sevmekten öte Yunan düşünce sistematiğini severler. Bu düşünce; birbiriyle çelişen, farklı tonları bulunan, her bir düşünürün istediğini söyleme ve kendi bağımsız okullarını kurma hakkı olan, bir çoğulluk ve öznellikler toplamıdır. Nietsche ve Heidegger işte bu farklılığı ve öznelliği vurgularlar. Bu çoğulluk arz eden Yunan düşüncesi ve onun paganist geleneği Batı düşüncesini her zaman derinden etkilemiştir.

Batı düşüncesi yalnız Ortaçağ boyunca kilise ve onun gölgeleri monarşiler döneminde büyük bir durgunluk yaşar. Eleştiri ve muhalefet de bu dönemde kendisini pek

cılız bir şekilde ifade eder. Ancak reform ve Rönesans düşüncesi kendini hissettirmeye başladığında Batı bir kez daha kendini farklı düşünce kapıları önünde bulur. Eleştiri ve muhalefet hareketleri artmıştır. Hatta Tanpınar'ın dediği gibi Rönesans bir tenkit hareketidir. Burada bir ayrıntı üzerinde daha durmak istiyorum: Batı düşüncesinde bulunan bir özelliğin altını çizmek gerekiyor. Bu özellik Batı'da "spekülatif felsefe"ye verilen değerdir. Batı'nın düşünsel, siyasal veya entelektüel geleneğini oluşturan en önemli hususlardan biridir spekülatif düşünce. Batı düşüncesi biraz irdelendiğinde gerçekten de küçümsenemeyecek farklı renkte düşünürler topluluğu karşımıza çıkar. Bu spekülatif düşünce hareketleri daima birbirinin eleştirisi ve alternatifi durumundadır. Buna en güzel örneklerden biri Hegel ve Schopenhaur arasında yaşanır. Schopenhaur üniversitede ders verirken ders saatini Hegel ile çakıştırır. Amacı dersleri tıklım tıklım dolu geçen Hegel'den öğrenci çalmaktır. Fakat, Schopenhaur'un dersine kimse rağbet etmez, buna rağmen filozof derslere devam eder.

Bize gelince işlerin tamamen farklılaştığı görülür. Merhum Erol Güngör, Türk devletinin ortaya çıkışı ve yapısal özellikleri üzerinde dururken şu çarpıcı düşünceleri aktarır:

> "Türkler kendilerinin dünyayı idare etmekle görevli olduklarına inanırlardı. Bu görevi onlara *Tanrı* vermişti. Zaten kendi Kaanlarının kutsal olduğuna, ilahi bir kaynaktan geldiğine inanıyorlardı. Orkun Abideleri'nden de anlaşıldığına göre Türk Kaanlarının yaptıkları işlerin Tanrı'nın iradesiyle olduğu inancı vardı. Mesela Mete'ye 'Gök Tanrı'nın tahta çıkardığı Tanrı kutu Tanhu' denirdi. Türk Kaanları kudretlerini *Gökten (Tanrıdan)* alırlardı. Bu yüzden iktidar gökten yere doğru kademe kademe dağılmaktaydı. Bu hükümdarlar Tanrının inayet ve yardımına mahzar olduğu sürece halkına iyi bakar, onları zenginlik ve adalet içinde *yaşatırdı."*[5]

Bu alıntıdan da anlaşıldığı üzere Türkler'de devlet daima kutsal bir konuma sahiptir. Türk düşüncesindeki muhalefet ve eleştiri kavramları tartışılırken bu husus akıldan çıkarılmamalıdır.

Bu yazıda, klasik Türk toplumlarındaki muhalefet ve eleştiri düşüncelerinin sorgulanmasından ziyade Tanzimat'tan günümüze hareketlilik kazanan eleştiri ve muhalefet konu edinilmektedir. Ancak Osmanlı devletindeki muhalefet ve eleştiri üzerinde biraz durmamız gerekiyor. Şerif Mardin, Osmanlı toplumunda kelimenin gerçek anlamıyla yani iktidarın gücünü sınırlama veya bu iktidara gerçek alternatifler sunma bağlamında bir muhalefetin olmadığını söyler.[6] Mardin, Osmanlı'da eleştirel geleneğin yalnızca ulema tarafından yürütüldüğü kanaatindedir. Ancak ulema bu konumunun ve sınırlarının farkındadır. Ulemanın görüşleri kolayca bir köşeye atılamazdı. Bunla birlikte ulema, siyasi otoriteyle çatışma konusundan özellikle kaçınmıştır. Bu arada iktidarın aşırılıkları Osmanlı devletine özgü bir sistematikle aşılıyordu. Buna göre iktidar; sultan-yeniçeri-ulema ve daha sonra kalemiye tarafından dengelenmiştir.[7] Osmanlı devletinde din ve devlet et ile tırnak gibidir. Ancak her şeye rağmen devlet dinden bir adım ötede olmuştur. Mardin, siyasi ortodoksiden en ufak sapmanın dini terimlerle ifadelendirilerek *fitne* sayıldığını belirtmektedir. Bu yüzden en küçük fitne ihtimaline karşı *kuşku* Osmanlı devlet adamının tipik bir özelliğidir. Bir anlamda muhalefet ve eleştiri Osmanlı toplumunda kendine meşruiyet bulamamıştır.[8] Ancak şunu belirtmek-

te fayda var: Osmanlı Türk devlet geleneğinde devlet, tamamen despotik ya da cebe-rut bir yapı arz etmez. Osmanlı devleti bir sıfatlandırma söz konusu olursa "Kerim Devlet" biçiminde adlandırılabilir.[9]

Türk toplumunda asıl hareketlenmelerin başladığı Tanzimat ile birlikte eleştiri ve muhalefet düşüncesinin de kıpırdadığı görülmektedir. Tanzimat ile birlikte Osmanlı Toplumu yeni dünya ile daha yakından tanışmış, bütün yapılarıyla birlikte kendisini sorgulamaya başlamıştır. Bu açıdan Tanzimat'ı klasik sisteme yönelik bir eleştiri ve muhalefet hareketi olarak görmek gerekir kanaatindeyim.

Ancak tam burada karşımıza enteresan bir durum çıkmaktadır. Kendi sistemine, yapısına, iktidarına eleştiri getiren Osmanlı aydını, bağımsız entelektüellerden veya kurumlardan oluşmuyordu. Bu eleştiri yapan unsurlar yine devletin bir anlamda kendisiydi. Oysa Batı'da iktidara, otoriteye yapılan eleştirinin kaynağını bağımsız entelektüeller (Voltaire ve Roussau), çeşitli sınıflar (burjuvazi, işçi sınıfı) veya üniversiteler üstlenirken Osmanlı sistemi kendi eleştirisini yine kendisi yaptı. Bu ilginç durumun etkileri bu gün dahi Türk düşüncesini ve aydınını etkilemektedir. Osmanlının "en uzun asrına" biraz daha yakından bakalım.

19. asrın ilk eleştirmenleri olan aydınlar, yani Tanzimat'ın aydınlarının hemen hepsi devlet adamıydı. Başta Mustafa Reşit Paşa, Ahmet Cevdet Paşa, Fuat Paşa ve Ali Paşa olmak üzere bu Tanzimat aydınlarının hemen hepsi ya sadrazam ya da vezirdirler. Amaçları ve asıl sorunları Türk toplumuna hürriyet vermek değil, bir şekilde devletin devamlılığını sağlamaktır.[10] Getirmek istedikleri yenilikler veya Batı'yı okuma faaliyetleri tamamen bu amaca matuftur. Bir anlamda yenileşme (daha sonra bu tutum modernleşme adını alacaktır) devlet eliyle yürütülecektir. Aslında, bu hastalıklı durumun Tanzimat aydını tarafından bilindiği oldukça şaşırtıcıdır. Ahmet Cevdet Paşa bir mektubunda şöyle diyor: "İngiltere'de yenilik soylular ve burjuva tarafından, Fransa'da alt tabakadan, bizde ve Rusya'da ise devletten kaynaklanmaktadır."[11]

Bu paşaların devri bittikten sonra sahneye Yeni Osmanlılar çıkar, durum pek değişmez. Namık Kemal mutasarrıf, Ahmet Vefik Paşa Vali, Ziya Paşa da devlet memurudur. Amaç yine devleti kurtarmaktır. Namık Kemal'e her ne kadar *hürriyet şâiri* denilse de, hiçbir zaman devletle olan irtibatını koparamamıştır. Ziya Paşa'nın bir mektubunda Namık Kemal'e "eleştiride ve muhalefette ileri gitmelerinin neticesinde doğacak sıkıntılardan, geçim derdinden" bahsettiği görülür.[12] Mardin, bu aydınların imparatorluğun dağılması korkusu ile devletin yanında olduğunu söylemiş, ancak aynı durumun gerçekleştiği Avusturya-Macaristan İmparatorluğunda aydınların böyle bir tavır takınmadığını da belirtmiştir. Yine Mardin'e göre Türk aydını zaten her zaman devletten yana olmuştur.

Ardından Birinci Meşrutiyet gelir. Çok karmaşık bir süreçte ve bin bir ayak oyunlarıyla ilan edilen Birinci Meşrutiyet gibi muhalif bir hareket daha tohum hâlindeyken yok edilir. İkinci yılında Meclis kapatılır. Ancak İlber Ortaylı, Birinci Meşrutiyet'i devlet içinde devlet olan bir yapılanmanın oluşturduğuna dikkatimizi çeker.[13] Birinci Meşrutiyet özgün bir muhalefet hareketi değil, aksine bir darbedir. Mardin'e göre zaten Mithat Paşa da muhalefete Abdülhamit'in gözüyle bakmaktadır.

Yeni Osmanlılar'ın devamı niteliğinde olan İttihat ve Terakki ile devlet –muhalefet

ve toplum ilişkilerine yepyeni açılımlar gelmiştir. İttihat ve Terakki zihniyetinin bugün dahi bu ilişkileri yansıtan izleri görülmektedir. Bu cemiyet yirminci yüzyıl Türk siyasal hayatına derin etkileri olmuştur. Cemiyet, tamamen muhalefet düşüncesi ile kurulmuştur. Hareket ordusu ile birlikte İstanbul'a gelirler, darbe yapıp Abdülhamit'i tahttan indirirler. Hemen siyasal bir partiye dönüşen cemiyet, hiç öyle görünmemesine rağmen muazzam derece merkeziyetçi ve devletçi bir yapıya sahiptir. Türk siyaset tarihinde 20. yüzyılda tanıştığımız *özel bir* cuntacılığın kökeninde de bu hareket yatar. Hükümeti kurup idareyi ellerine alırlar. Yaptıkları ilk iş, Türk siyaset tarihinin ilk muhalefet partisi olan Fedâkârân-ı Millet Partisi'ni kapatmak olur. Bu parti "devleti bölmek"le suçlanır. Ardından sıkı yönetim ilan edip seçimleri iptal etmişlerdir. Mardin'e göre, İttihatçıların arka planında "devleti kurtarma" fikri yatmaktadır. [14]

Cumhuriyetin ilanından sonra da durum pek değişmez. Atatürk'ün tek adamlığı, İnönü' nün Milli Şef'liği göz açtırmamıştır muhalefete. Bu dönemde açılan iki muhalefet partisi de, ilki çok kanlı olmak üzere ortadan kaldırılmıştır.

Türk düşüncesinde ve siyasal yaşamında muhalefet hareketleri işte böyle bir oluşum süreci geçirmiştir. Devlet ve onu simgeleyen her türlü kurum ve sembol, düşünce hayatımızın belirleyici aktörü olmuştur. Bu aktör, kendine muhalefet eden veya eleştiri getiren hiçbir yapıya yaşama şansı vermemiştir.

Kurtuluş Kayalı, herhangi bir toplumda sosyoloji ile ilgili bütünlüklü bir çalışma yapıldığında ilk konu başlığının "toplum" olacağını, ancak Türk sosyolojisi adlı bir çalışmada ilk konu başlığının daima "devlet" olduğunu belirtir.[15]

Gerçekten de tarihinin başlangıcından bugüne değin Türk toplumunun her hareketinin en belirleyici öznesi devlet olmuştur. Bu devlet düşüncesine biraz daha yakından bakmakta fayda var.

Mardin, Türk düşüncesinde muhalefet kavramının yerini sorgularken Türk devletinin tarihsel bir özelliğinin altını çizer: "Doğu despotizmi"[16]. Mardin, Türk devletinin yapısının doğu despotizmine uygun bir nitelik gösterdiğini söylemektedir. Doğulu geleneğine mensup diğer ülkelerde de aynı despotizmi görürüz. İran, Pakistan, Çin. v.b

Yine Mardin, Türk devletinin bir "bölünme ve parçalanma"[17] obsesyonu yaşadığını belirmektedir. Tanzimat Paşaları'nın yenileşme çabaları bu bölünme paranoyasının etkisi altındadır. Yeni Osmanlılar ve İttihatçılarda da bu korku sürmektedir. İlk muhalefet partisi olan Fedakaran-ı Millet Fırkası bu yüzden kapatılmış, seçimler bu yüzden iptal edilmiştir. Yine Cumhuriyet iki muhalefet partisinin kapatılma gerekçesi bu bölünme korkusudur. Çok partili hayata geçişten sonra yapılan darbelerin gerekçesi de hazırdır. '60, '72, '80 ve '97 (28 Şubat) darbelerinin gerekçesi "Devletin ve vatanın, milleti ile bölünmez bütünlüğü" dür. Hele son darbenin adlandırılması bile enteresandır "Postmodern Darbe". Türk Devleti, kendi selameti için "postmodern" yolları bile öğrenmiştir.

Düşünce hayatımızdaki muhalefet ve eleştiri hareketlerinin durağanlığının bir sebebi de "İslam" dininin tarihsel süreç içerisindeki yeri ve konumudur. Müslüman – Türk, İslam'ın Ortodoks denilebilecek "Ehli Sünnet" yorumunu tarih içinde kabullenmiştir. Osmanlı da kendisini "Ehli Sünnet" sayardı. Osmanlının resmi mezhebidir Ehli Sünnet.

Sünni İslam'ın dışındaki diğer yorumlarda İslam'ın muhalefet düşüncesinin daha zengin olduğu genel bir kabuldür. Şia, zaten doğası gereği bir muhalefet hareketidir.

Bu bağlamda tarihsel süreçte daha devrimsel olduğu görülmektedir. Ayrıca Ortodoks yorumlardan uzaklaşan heteredoks tasavvuf cereyanlarındaki düşünce zenginliği de gözden kaçmamalıdır.

Yazının başında batı düşüncesinin "spekülatif" karakterinden bahsetmiştik. Orta ve geç İslam düşüncesindeki spekülatif düşüncelerin kıtlığı aynı zamanda eleştiri ve muhalefet hareketlerinin donmasına da neden olmuştur. İslam'ın erken dönemlerindeki düşünce çeşitliliği ve renkliliği hiç kimsenin inkar edemeyeceği bir bolluktadır. Müslümanlar Peygamber döneminde ve miladi 10. asra kadar muazzam bir düşünsel birikim oluşturdular. Her Müslüman Peygamber'e düşüncelerini açık açık anlatırdı. Hz. Ömer "Yanlış yaparsam ne yaparsınız?" dediğinde "Seni kılıcımla düzeltirim" cevabını alırdı. Hz. Ali bir haksızlık yapıldığında Hz. Osman'ın kapısına dayanmasını bilirdi. Aynı zamanda muhteşem bir faaliyeti vardı. Bütün bu hareketlilikler devasa bir düşünsel birikim oluşturmuştur. İslam bu çağlarında "spekülatif" düşüncelerin merkezi olmuştur. Ancak klasik bir doğu yapılanması olan Emeviler'in ve Abbasiler'in devlete egemen bir konuma yükselmesi, yani sistemin doğulu bir karakter alması ile bütün bu zenginlikler yavaş yavaş donmaya ve taşlaşmaya başladı. Dikkat edilirse 700 – 800 yıldır İslam dünyasında orijinal spekülatif düşüncelerin çok cılız bir nitelikte olduğu görülmektedir.

Burada bir parantez açmak gerekiyor sanırım. Gerçekten de İslam düşüncesinde "spekülatif" hiçbir alan kalmamış mıdır? Daha doğrusu İslam'ın spekülatif nitelik arz eden en önemli düşünsel geleneği nedir? Bu soruya verilecek en kestirme cevap tasavvuftur diyebiliriz. Gerçekten de İslam düşüncesi içinde spekülatif özellikler gösteren en önemli hareketlenmeler tasavvuf içerisinde cereyan etmiştir. Tasavvuf, son derece zengin ve renkli düşünsel imkanlar hazinesidir. Bu düşünsel ve pratik boyut bugün dahi canlılığını yitirmemiş, büyük bir kültürel mirası taşımaktadır. Bu düşünsel gelenek İslam düşüncesinin batı düşüncesi karşısında belli bir üstünlük kurabileceği, boy ölçüşebileceği yegane alandır denilebilir. Tasavvufî hareketlerin çok farklı bir muhalefet ve eleştirellik içerdiği gözlenebilen bir olgudur. Yakından bakıldığında mutasavvıfların, tarikatların veya tekkelerin siyasal iktidarla iyi geçindiği görülecektir. Ancak meselenin bir başka yönü daha vardır: Genel olarak tasavvuf düşüncesini özümsemiş olanlar daima iktidardan uzak kalmaya çalışmışlardır ve her daim araya bir mesafe koymayı yeğlemişlerdir. Hatta bu durum daha ileri seviyelere gidebilmiştir: Bu kişi veya kurumların siyasi iktidarla önce iyi geçindiği, sonra onu dönüştürdüğü ve yönlendirdiği görülecektir. (Edebali – Osman Gazi örneği gibi). Ayrıca Ortodoks İslami düşünce karşısında heteredoks düşünceler genellikle mutasavvıflar tarafından ortaya konur. A. Yaşar Ocak **Kalenderilik ve Kalenderiler** adlı nefis eserinde bu konuyu ayrıntıları ile işlemiştir.

Aynaya Bakma İhtiyacı

Diğer toplumların düşünce geleneğinde olduğu gibi Türk düşünce hayatındaki eleştiri ve muhalefet başlıklı bir çalışma bizi doğrudan Entelektüel – Aydın kritiği içine sokacaktır. Çünkü her düşünce geleneğinde bu türlü hareketler çoğunlukla entelektüeller veya aydınlar tarafından yürütülmektedir.

Bu kritiği yapmaya mezun biri değilim. Ancak birkaç hususa değinmek istiyorum.

Türk düşünce hayatında, eleştirel düşünmenin ve bunu takip eden muhalefet hareketlerinin doğası bizi entelektüel ve aydın problematiği ile ilintili kılar. Şurası bir gerçektir ki, düşünce geleneğimiz bağımsız entelektüeller veya aydınlar açısından pek verimli değildir. Tarihimizde donanımlı, ne yaptığının farkında olan veya statükoya direnç gösteren tipler bulmak oldukça zordur.

Herhangi bir düşünce disiplininde veya edebî eleştiride en büyük sorunumuzun işin "kuramsal" yanı olduğu gerçektir. Türk düşüncesinde kuramsal taraf her zaman akîm kalmıştır. Kuramsal düşünce üreten merkezlerin, yani bağımsız entelektüellerin veya üniversitelerin hâlinin hiç de iyi bir konumda olmadığı herkesin malumudur. Bu durumun sistemden kaynaklanan yapısal sorunları olduğu kadar, entelektüellerin veya aydınların meselelerimize bakışından kaynaklanan sorunlar da mevcuttur. Burada entelektüellerimize iki sorunun altını çizmek istiyorum: İdeolojik tutum ve aydın – devlet ilişkisi.

İdeolojik tutumdan kastedilen, herhangi bir aydının kendi mensup olduğu ideolojik fikirlerinde mütemadiyen ısrar etmesi ve diğer ideolojik kamplarla ilişkisini hemen kesmesidir. Özellikle Türkiye gibi ülkelerde kamplaşma hemen kendini göstermekte, toplum aniden ideolojik saflara ayrılmaktadır. Sağ – sol, ilerici – gerici, doğucu – batıcı v.b. Aslında bu tutum dahi belli bir eleştirel olgunluğa sahip olmayışımızın sebebidir. Türk aydını da bu kamplaşmanın veya ayrışmanın esiri olmaktadır. Sol - sağdan, doğu – batıdan geleni dinlemez, anlamak için en ufak bir çaba göstermez. Türkiye siyahlar ve beyazlar ülkesi olmuştur çoğu zaman. İyiler ve kötüler bellidir. Kendileri mutlak iyi – karşı taraf mutlak kötüdür. Türk intelejensiyası hiçbir zaman makul bir ortak payda bulamamıştır. İntelejensiyamız belli iktidar aygıtları ile yapacakları mücadelenin enerjisini bitmez tükenmez kavgalarında harcamışlardır. Bu ideolojik katılık da sağlıklı bir düşünce hayatını ve eleştirel düşünceyi doğuramamıştır.

Diğer bir sorun Aydın – Devlet – Toplum ilişkilerinden kaynaklanır. Düşünce hayatımızda a*ydın*, eski anlamı ile *münevver* kelimesi Tanzimat'tan itibaren kullanılmıştır. (Cemil Meriç – Kırk Anbar). Bu kelime, Batı'daki entelektüel kavramının karşılığıdır. Münevver, yani nurlanmış anlamındadır. Aydın ise bu nurlanmanın yeni adı olmuştur Cumhuriyet'le beraber. Türk toplumunun batılılaşmasının etken aktörü her zaman devlet oldu. Devlet batıdan geri kalmanın berbat psikolojisi ile yürüttüğü modernleşme projesini aydınlar üzerinden uygulamıştır çoğu zaman. Yani Devlet Tanzimat'tan beri aydını bayat bir "kameralizmin"* içine itmiştir. Modernleşme projesinin uygulayıcısı olan aydınlar, (İslamcı, Milliyetçi, Kemalist fark etmez) bu görevi büyük bir iştahla yerine getirmişlerdir.

Bu hastalıklı durum başka bir probleme yol açmıştır. Entelektüel ve aydınımız her daim devlet ve toplum arasında köprü kurmaya çalışmış, zamanla çok mükemmel toplum mühendisleri olmuşlardır. Ancak ibre, her zaman devletin ağzından topluma doğru olmuştur. Bu hastalıklı yapıdan tabi ki sağlıklı bir eleştiri ve muhalefet yapması beklenemez.

Düşünce hayatımızdaki "Aydın" kavramı; kişinin kendi varlığının, birikimlerinin ortaya çıkardığı bir "aydınlık"ı, "ışık"ı imlemez. Bu aydınlık ve ışık dikkatle bakılırsa devletin veya iktidarın ışığıdır, aydınlığıdır. Ve doğal olarak aydınlığını veya ışı-

ğını devletten alan intelejansiyamız devlet-toplum ilişkilerinin çıkmaza girdiği durumlarda (27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül ve özellikle 28 Şubatta) devletin merhametli kanatları altında kendine güvenli bir yer bulmuştur, "paşa paşa" devletten yana olmasını bilmiştir.

Burada bir örnek vermek istiyorum. Son yılların en iyi eleştirmenlerinden olduğunu düşündüğüm birikimi ve çözümleme yeteneği ile gerçekten takdire şayan bir isim olan H. Bülent Kahraman; Türkiye' de entelektüle karşı "niçin" "tetikte" durmamız gerektiğini, aydının ipi ile niçin kuyuya inilemeyeceğini yakın bir zamanda bize hatırlattı.

Kahraman, yakın zamanlarda yapılan bir seçimde en yüksek oyu alan bir partiye sırf kendi düşüncelerini dillendirmiyor, kendi ideolojik kampından değil diye enteresan bir tavır aldı Kahraman, seçimden iki gün sonraki bir yazısında[18]: "Bu partinin, gerekirse halka rağmen, hemen iktidardan uzaklaştırılması" gerektiğini yazdı. Ve tek bir gerekçe sunmadı. Asıl mide bulandırıcı olan yazarın bu konudan daha sonra hiç bahsetmemesi oldu. Kahraman'ın, yaptığı herkesin ortasında hakikate tek bir kurşun atıp kimseye bir şey söylemeden çekip gitmekti.

J. Bendann başta tarif edilen "her şart altında statükoya muhalefet eden kimsedir entelektüel" düşüncesinin gayet açık ve yol gösterici olduğu kanısındayım. Edward Said'in entelektüel için kullandığı tanımlar da çok yol göstericidir. "Sürgün, marjinal,yabancı."

Ebu Zer enteresan bir insandı. Adalete ve ahlaka her şeyin üzerinde değer verirdi. Müslüman veya Müslüman olmayanların adaletsizlikleri karşısında hiç tahammül edemez, bu haksızlıkları içine sindiremezdi. O hâle geldi ki artık insan içinde yaşayamaz oldu. Hz. Peygamber O'nu çöle gönderdi. Çölde aç, susuz ve kefen parası olmadan öldü.

Chomski ile bir mülakatta spiker sorar:

-Sayın Chomski, yıllarca süren amansız bir muhalefet, onca yıkım, gözyaşı, işkence ve ölüm bıkmadınız mı? Niçin?

Chomski:

-Bilmem aynaya bakma ihtiyacı herhâlde..

---

1 Eric Fromm, **Sivil İtaatsizlik Üzerine**, (Çev: Ayşe Sayın), Kariyer Yay., İstanbul 2001, s. 8-9.
2 A.g.e., s. 13.
3 Aktaran, Edward Said, **Entelektüel**, (Çev: Tuncay Birkan), Ayrıntı Yay., İstanbul 1995, s. 24.
4 Campbell, Joseph, **Doğu Mitolojisi**, (Çev: Kudret Emiroğlu), İmge Yay., Ankara 1993, s. 38.
5 Erol Güngör, **Tarihte Türkler**, Ötüken Yay., İstanbul, s. 54-55.
6 Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, (Çev: M. Özden), iletişim Yay., İstanbul 2001, s. 179.
7 A.g.e. s. 180.
8 A.g.e. s. 189.
9 Hilmi Yavuz, **Özel Hayattan Küreselleşmeye**, Boyut Yay., İstanbul 2001, s. 134-135.
10 Şerif Mardin, A.g.e., s. 97.
11 İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İletişim Yay, İstanbul 2002, s. 234.
12 Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İletişim Yay., İstanbul, s. 96.
13 İlber Ortaylı, a.g.e., s. 87.
14 Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, s. 180.
15 Kurtuluş Kayalı, **Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri**, İletişim Yay., İstanbul 2001, s. 215.
16 Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, s. 189.

[17] Şerif Mardin, a.g.e, s. 184.

* Bu kavram, onsekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda yenileşmenin ve modernleşmenin aydın diktatöryası üzerinden yapılması anlamındadır. Daha geniş bilgi için bkz: Durmuş Hocaoğlu, **Düşük Şiddetli Devrim**, Gelenek Yay., İstanbul 2002.

[18] Hasan Bülent Kahraman, Radikal 5 Kasım 2002..

HAKAN SAZYEK

KURAM, TEORİ, ELEŞTİRİ ÜZERİNE

'Edebiyat kuramı' kapsamında ortaya konan görüşlerin, belirginleşen ekollerin büyük bir bölümünün çıkış noktası felsefî bir düzlemde yer alır. Bu felsefî oluş, Platon ve Aristo gibi antik Yunan düşünürlerinin ana sorunsalı olan "gerçek"in odağında bulunmasından kaynaklandığı gibi -onlar da dahil- edebiyatı genel ve soyut bir bağlamda değerlendiren, onu kendi dışındaki bir "başka şey"le ilişkilendirerek tanımlamaya, açımlamaya çalışan bütün görüşçüleri kapsamaktadır. Bütün bu tarz görüşler edebiyatı ya nesnel gerçeklikle ya yaratıcısıyla ya da okuyucusuyla ilişkisi bakımından algılamaktadır. Bunlara göre edebiyat ya dış gerçekliği yansıtabilme ya yaratıcısının duygularını aktarabilme ya da okuyucuya/izleyiciye zevk, haz, heyecan merkezli estetize duygular/süreçler yaşatabilme becerisi oranında sanatsallık özelliği kazanabilir. Dolayısıyla böylesi yaklaşımlar sanat eserini "başarılı-başarısız", "güzel-çirkin" ölçütleri eşliğinde sınayıcı, yargılayıcı bir bütüncül özellik de taşımaktadır. Bu durum, kendi aralarında bir göreceliliği gündeme getirmekte, bir ekolün "başarılı/güzel" bulduğunu öteki -farklı ölçütlerle- bulmayabilmektedir. 'Edebiyat kuramı'nı oluşturan ekoller kapsamında ortaya konan görüşlerin felsefî oluşunun bir başka nedeni de bu noktada belirginleşir. Oysa bilimsel bir tutum, nesnesinin doğrudan kendisini, kendine özgü niteliklerle, bağımsız bir düzenek biçiminde kabul ederek değerlendirme noktasında var olmaya başlar.

Bilim, bir davranış biçimi hâlinde yürütülen etkinliklerin oluşturduğu bütündür. Dolayısıyla bilimsellik nesnenin kendisinde değil; ona yönelik yaklaşımın içinde var olabilir ancak. Sanatçı, nesnesini, öznesini, doğal ya da kozmik evreni dilde ve duyarlılıkta alışılmışın dışına çıkarak özgün ve öznel bir yeni oluşum, durum yaratmak için araç olarak kullanırken bilimci onları, bizzat kendilerini hedefleyen nesnel bir tutum içinde anlama, açıklama ve onların değişmez niteliklerini, ilişkilerini ve sonuçta kuşatıcı, kavrayıcı ilkelerini belirleme uğrunda araç olarak değerlendirir. Sanat ve bilim, nesnelerini araç olarak görme hususunda birleşmekle birlikte uyguladıkları yöntemlerin ve ulaştıkları sonuçların nitelikleri noktasında farklı yönlere varır. Sanat, nesnesini başkalaştırır, dönüştürür ve özel, öznel, özgün bir gerçekliğin içinde âdeta yeniden yaratır. Sanatçı, etkinliğini sadece sanat eseri üretimi ile sınırlamaz; bu üretimin altyapısını oluşturmayı, üretimin yönlendirimini ve denetlenmesini yürütme işlevlerini de üstlenir. Söz konusu işlevlerin yazılı ürünlerinin bütünü de böylece sanat kuramını meydana getirir. Bir sanat dalı olan edebiyatın kapsamında sanatçılar ve/ya düşünürler tarafından üretilen "nazarî" görüşler ile bunların ayrışması, öbekleşmesi sonunda ortaya çıkan ekoller de 'edebiyat kuramı' başlığı altında toplanır.

Edebiyatın niteliği, işlevi, kapsamı üzerine Platon'dan günümüze gelen uzun süreçte birbirini izleyen, öncülüne eklemeler yapan, bir öncekine tepki hâlinde oluşan pek çok görüş ortaya konmuş. Bu görüşlerin oluşturduğu bütün de, kendi içindeki

farklılığın varlığı düşünülmeksizin, eşanlamlı olarak ya 'edebiyat kuramı' ya da 'edebiyat teorisi' olarak başlıklandırılmış. (Bu arada 'nazariye' sözcüğünü bu yazıda tartışma konusu etmeyeceğimi, onu 'teori' ve 'kuram' sözcüklerinin doğulu eşanlamlısı gördüğümü belirtmeliyim). Bilindiği gibi, 'kuram' ve 'teori' eşanlamlı sözcüklerdir. Dolayısıyla terminolojik bir bağlam dışında ikisini de birbirinin yerine kullanma olanağı var. Ancak, edebiyat bilimi dahilinde bu durum farklı bir özellik kazanmak zorunda. Çünkü, yukarıda ana özelliklerine değindiğim "yansıtmacı", "anlatımcı/aktarmacı", "okur merkezli" ekollerin yanı sıra özellikle yirminci yüzyılda oluşan "biçimci" ekoller de "kuram" bağlamında görülüp değerlendirilmektedir. Bütün bu ekollerin meydana getirdiği bütünün alt yapı, yöntem, söylem ve sonuç bakımlarından kendi içinde -çok temel bir farklılığa dayanan- iki taraflı bir ayrışmayı barındırdığı dikkati çekmedikçe 'teori' ve 'kuram' sözcüklerinin eş anlamlı olma yönü alanımızda işlevsiz yere kullanılmaya devam edecek, sanırım. Bu temel farklılık da şu noktada belirir: İlk üç ekol, **edebiyat eserinin oluşum yönüne ait gereklilikleri** -yaptırımcı ve yorumcu bir tutumla- belirlemeyi amaçlarken biçimci ekoller **edebiyat eserini inceleme yöntemlerini** -betimleyici ve kanıtlayıcı bir tutumla- belirlemeyi hedefler.

Bundan hareketle, genellikle 'edebiyat kuramı' çatısı altında değerlendirilen kimi ekollerin, aslında 'edebiyat teorisi' başlığı altına alınarak diğer ekollerden ayrıştırılması gereğinin de temel ölçütü belirlenmiş olur. Dolayısıyla, yirminci yüzyılda oluşan Rus biçimciliği, Amerikan yeni eleştirisi ve Fransız yapısalcılığının "kuramsal" değil; "teorik" birer ekol oluşlarının da gerekçesi böylelikle ortaya çıkıyor. İkincisi biraz daha esnek davransa da her üç ekol de edebî olmanın değişmez gerekliliklerini belirlemede eseri tek nesne olarak almış, onun çerçevesi içinde davranmıştır. Aralarında yöntem ve hedef bakımından kimi nüanslar olmasına karşılık üçü de sadece edebî eser/metin ile sınırlı kalma, ondan elde edilen verilerle ortak ya da değişmez özelliklere, giderek ilkelere, yasalılıklara ulaşma tutumu ile benzer bir özellik sergiler. Ayrıca metni tek nesne olarak alması, onu öznel, soyut ve genel değerlendirmeler ile değil; nesnel, somut ve özgül nitelemeler ile açıklaması açısından üç ekol de bilimsel bir zemine yerleşmektedir.

Edebiyatın bizzat kendi araçlarıyla kendi kapsamı içinde algılanıp irdelenmesi, 'kuram'ınkinden farklı bir tutum olduğuna göre, aradaki farkı belirginleştirmek için 'teori' kapsamında düşünülmelidir. İşte bu noktada 'kuram' ve 'teori' eşanlamlı birer sözcük olmaktan çıkmaktadır. Edebiyatın sanatsallığını, edebî olma koşullarını sadece kendi sınırları içinde kalarak, kendi iç nesneleriyle belirlemek böylelikle mümkün olabilecektir. Üstelik, ancak bu yolla görece, değişebilir değil; değişmeyen temel özelliklere de varılabilir.

Elbette, 'edebiyat teorisi' sadece yukarıda anılan üç ekolden ibaret değil. Edebiyatın niteliği, kapsamı, sınırları, türleri, biçimleri, terimleri, yöntemleri vb. üzerine üretilen kanıtlayıcı, örnekleyici, "bilgi"lendirici, yöntemli bir bakış açısının ürünü olan ve herhangi bir ekole bağlanma durumunda olmayabilen her çalışma bu kapsamda yerini alır. Dolayısıyla, edebiyatın bir sanat dalı olarak nesnel ve yöntemli bir tutumla incelenmesinin sonucunda oluşan 'edebiyat bilimi'nin bir alt disiplinidir aynı zamanda.

‘Edebiyat kuramı’ ile ‘edebiyat teorisi’ arasında, yukarıda belirttiğim gerekçelerle, gerçekleştirilmesi gereken ayrışmanın bir benzeri ‘eleştiri’ için de yapılabilir. Şöyle ki...

Edebiyat, bir güzel sanatlar dalı olarak kategorize edildiğinde alt türleri iki ana grup hâlinde öbekleşir. Yaygın bir kullanımla “edebî türler” olarak bilinen bu alt dallar “kurmaca olma” ve “yoğunlaştırılmış dille yazılma” gibi iki temel ölçüt ışığında ayrışır. Birincil ya da aslî türler olarak niteleyebileceğimiz şiir, öykü, roman ve tiyatro kurmaca birer yapıya dayanır. İkincil ya da tâlî türler olan deneme, anı, gezi, günce ve eleştiri ise kurmaca olmamakla birlikte edebîliklerini, kendilerine özgü dil kullanımları, bakış açıları ve yöntemler geliştirmek suretiyle sağlarlar. Dolayısıyla eleştirinin birinci yönü, edebiyat sanatı içinde bir alt tür, bir ‘edebî tür’ olmak şeklinde kendisini gösterir. ‘Edebiyat bilimi’ söz konusu edildiğinde ise ‘edebiyat eleştirisi’ adıyla bir alt disiplin olma özelliği kazanır.

Eleştirinin kendi içindeki bu ayrışmanın, hem/ya bir edebî tür hem de/ya da bir alt disiplin olma durumunun temelli nedenleri var. ‘Edebiyat kuramı’nın kapsamındaki ekollerin kendilerine özgü eleştiri tarzlarının bulunması bu bağlamda önemli bir göstergedir. Yansıtma kuramının “tarihsel”, “sosyolojik”, “Marksist”; anlatım/ aktarım kuramının “psikolojik/biyografik”, “psikanaliz”; okur merkezli kuramların “izlenimci”, “okur merkezli” eleştiri tarzları hep bu ekollerin kuramsal görüşlerinin uygulanmasından oluşmuştur.

Eleştirinin uygulayıcılığı dört ayrı kolda gerçekleşir. O, kuramsal ya da teorik alt yapıyı döneme, edebî türe, sanatçıya ya da esere indirgeyerek uygular. Bu bağlamda eleştiri üzerinde bir başka tasnif yapılabilir. Dönemi, türü ya da sanatçıyı esas alarak çalışan eleştiri tarzını “teorik eleştiri”; edebî eseri esas alanı da “pratik eleştiri” olarak adlandırmak mümkündür.

Bu sınıflandırma ve adlandırmaları daha bir kuşatan ve eleştirinin hem bir edebî tür hem de bir alt disiplin olarak ayrışmasını çok net yansıtan bir başka durum, onun “güncel” ya da “akademik” ortama ait oluşuyla birlikte yaşadığı başkalaşımdır.

Eleştirinin akademik ortam dışında yürütülüşü, onun güncel yönünü gündeme getirir. Bu güncellik, popüler yayın organlarının çevresinde oluşma, popüler okuyucu/izleyici kitlesini hedef alma ve yeni eserleri konu edinme gibi temel özelliklerden kaynaklanır. “Eleştirmen”lerin ya da bizzat sanatçıların etkinlikleriyle gerçekleşen ve ölçütleri belirlenen “güncel eleştiri” tarzı, bu popüler ortamda çoğunlukla “pratik eleştiri” çatısı altında eser eleştirisi/çözümlemesi ve polemik/tartışma ekseni çevresindeki cevabî yazı formları içerisinde örneklendirilir. Eleştiri, bir ‘edebî tür’ olma yönünü anılan ortam içindeki ürünler aracılığıyla belirginleştirmektedir.

Akademik anlayışa dayalı eleştiri çalışmaları ise çoğunlukla üniversite bünyesinde ortaya konmaktadır. Bunları şöyle gruplandırmak mümkün:

-Edebî şahsiyetleri “hayatı-sanatı-eserleri” çerçevesinde bütüncül bir perspektifle inceleyen monografiler,

-Sanatçıları özellikle hayat ekseninde ele alan biyografiler,

-Belli bir zaman kesitinde oluşan yönelimleri, hareketleri irdeleyen dönem çalış-

maları,

-Bir edebî türün belirli bir dönem içindeki gelişim çizgisini, ya yazarları ya da içerik öbekleşmelerini önceleyen bir tasnifle, inceleyen tür çalışmaları,

-Bir süreçte başatlaşan kurmaca içerik ögeleri üzerinde yoğunlaşan konusal/tematik çalışmalar,

-Sanatçıların hayatı ile ilgili verileri aktarmayı amaçlayan belgeseller,

-Edebî metinlerin şerhi ya da tahlili,

-Edebî ya da bilimsel eserlere yönelik kitap tanıtımları.

Bütün bu türler, akademik eleştiri bünyesinde gerçekleştirilen teorik ve pratik eleştiri tarzlarının ürünlerinden oluşur. Bu kapsamdaki oylumlu ve yöntemli çalışmalar da 'edebiyat bilimi'nin bir alt disiplini olan 'edebiyat eleştirisi'ni meydana getirir.

SIDDIK AKBAYIR

"ELEŞTİRİ NE KADAR NESNEL OLABİLİR?" SORUSUNA ELEŞTİRMENLER TİPOLOJİSİ AÇISINDAN ÖZNEL YAKLAŞIMLAR

Nurullah Ataç çeliştirmen
Tahir Alangu soruşturman
Cevdet Kudret deriştirmen
Suut Kemal çekiştirmen
Mehmet Kaplan uyuşturman

Sabahattin Eyüboğlu yetiştirmen
Orhan Burian barıştırman
Vedat Günyol biliştirmen
nan Benk veriştirmen
Fahir Onger geçiştirmen

Mehmet Fuat alıştırman
Fethi Naci kızıştırman
Hüseyin Cöntürk yarıştırman
Rauf Mutluay doluşturman
Asım Bezirci koğuşturman

Mehmet H. Doğan geliştirmen
Doğan Hızlan buluşturman
Konur Ertop araştırman
Vecihi Timuroğlu seviştirmen
Muzaffer Uyguner üleştirmen

Adnan Binyazar örtüştürmen
Füsun Akatlı konuşturman
Atilla Özkırımlı dalaştırman
Murat Belge yakıştırman
Enis Batur ileştirmen

İlhan Berk eleştirmen[1]

Cemal Süreya

Eleştiride Öznellik-Nesnellik Sorunsalı

Eleştiride öznellik-nesnellik sorunsalı, çağdaş Türk edebiyatı tarihinin gündeminde en çok kalan tartışma konularındandır. Ancak, bugün, eski dönemlerde olduğu kadar, eleştiri gündemini belirleyen bir *sorun* değildir. Yeni edebiyat ve eleştiri kuramları eleştiriyi başka noktalara taşıdığından, öznellik-nesnellik sorunsalı, kimi zaman, konunun

uzağındakiler için sığ tartışmalara neden olmaktadır. Birlikte anılan, birlikte değerlendirilen, birbirine karşıt olan bu iki kavramın arasında bir yöntem, bir anlayış duvarının çekilmesi uygulama alanında pek mümkün değildir. Türkiye'de eleştiri türleri, Batılı örneklerinde olduğu gibi çeşitlenemediğinden eleştiri ortamının gündemindeki tartışma, bu iki kavram arasındaki ayrımdan pek öteye gidememiştir.

Eleştiride öznellik-nesnellik sorunsalından öte, Türkiye'de eleştirinin-eleştirmenin varlığı, gücü tartışma konusudur. "Modern edebiyatımızın pek de uzun olmayan tarihinde ciddi, yönlendirici, ufuk açıcı, yazarı kendine çekidüzen vermeye davet edici eleştiri örneklerinin dişe dokunur bir toplam oluşturduğunu söylemek oldukça güç. Cemal Süreya "Adı İlhan Berk Olan Şiir" adını verdiği eleştiriyi temellendirme oyununda, etrafında gezindiğimiz kavramı İlhan Berk'e yakıştırdığında göre, durumun pek parlak olmadığı ortada zaten"[2] diyen Sefa Kaplan "eleştiri" karşısında umutsuz safta yerini alıyor.

Eleştiride öznellik - nesnellik sorunsalını ilkin kavramsal boyutlarıyla irdelemek gerekiyor.

'Öznel Eleştiri' Anlayışı ya da 'Metin Bahane' Gerekçesi: Bu anlayış, Anatole France'ın "*İyi bir eleştirmen, başyapıtlar arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır. Nesnel sanat olmadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur. Yapıtın kendisinden başka bir şey koymakla övünenler çok aldatıcı bir kuruntunun kurbanlarıdır. (...) Eleştirmen açıkça şunu demelidir: "Efendiler, size Sheakpeare, Racine, Pascal ve Geothe ile İlgili kendimden söz edeceğim."* sözleriyle Montaigne'in denemelerindeki "benmerkezcil" tutumunu, çıkış noktası olarak alan eleştirisi anlayışıdır. Bu nedenle "öznel eleştiri "bir yanıyla bir yapıttan yola çıktığı için eleştiriye, bir yandan da yapıt dolayısıyla 'kendi ruhunun serüvenini' anlattığı için denemeye yaslanır. Öznel eleştiri tutumunun en tipik temsilcileri Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin ve Memet Fuat'tır.

Öznel eleştiri anlayışına bağlı Memet Fuat, bilimsel eleştiri için şunları söylüyor: "Bilimsel eleştiri nedir? Bir kere "bilimsel" sözcüğü sanata aykırı bir sözcük. Sanatla bilimin birtakım alışverişleri var belki, ama bilim sanatı avucunun içine alamaz, kendine uyduramaz. 'Eleştiri de bir sanattır.' diyoruz. Öznel eleştiri yapanların yanı sıra, bilimsel eleştiri yapanlar da söylüyor bunu. Öyleyse nasıl söz açılabilir "bilimsel" bir eleştiriden? Batıda durum şöyle: Eleştiri bir sanat olarak bilimselleşmiş değil; yalnız, sanatla uzaktan, yakından ilgisi olan bilimlerden yararlanıyor, o kadar. Böylece bilimselleşmiş gibi görünüyor. (…) Açıkça görülüyor: Eleştiri bilimselleşemedi, "nesnellik" yolunda bilimlerden yaralanmayı denedi, deniyor. Sanatı, sanat dışı yöntemler, sanat dışı bilgilerle çözümlemeye, anlamaya çalışıyor."[3] Başka bir yazısında da öznel eleştiriyi savunuyor: "Sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde öznel yargılar çoğu zaman bilimsel araştırmalardan önce gelir. Dinler, okur, bakar, izler - beğenir ya da beğenmezsiniz… Öznel bir değerlendirme… Yani öznel eleştiri… Sanatçılar da yapıtlarını böyle öznel değerlendirmelerle yaratırlar. Ressam çalışırken iki de bir geri çekilip bakar. Nedir yaptığı? Bal gibi öznel eleştiri… Siz, hiç resmin güzel olup olmadığını anlamak için bilimsel eleştiri yapan ressam gördünüz mü?"[4] Bu

bağlamda Doğan Hızlan'ın şu sözü de dikkate alınmalıdır: "İnsanların nesnel eleştiri dedikleri anlayışın öznelin kamuflajı olduğu inanancına vardım."

Eleştiride öznellikten yana tavır koyan Suut Kemal Yetkin de şunları söylüyor: "Sanat eserlerini nesnel olarak değerlendirmek isteyenler, çoğu zaman dine, ahlâka, topluma ve hakikate uygunluğu değer ölçüsü olarak alıyorlar. Bu ölçülerin ne yanlış yargılara yol açtığını, başyapıtların bile bu yanlış yargılardan kurtulamadığını eleştiri yazılarından anlamak güç bir şey değildir."[5] Yazara göre eleştiride öznelliğin ağır basmasının bir başka kanıtı da şudur: "Eleştirmen, kendi ikliminden ayrı iklimlerde yaşayan romanlara ve şiirlere yaklaşamaz. Bazı büyük eleştirmenlerin bazı büyük yapıtlara uzak kalmaları da bu yüzdendir."[6]

Eleştiride öznelliğin konumuna farklı bir açıdan yaklaşan Gürsel Aytaç da şu yorumu dikkate sunuyor: "Okuduğumuz bir kitapta öncelikle bildiğimiz gerçekleri görür, algılarız. Dolayısıyla, eleştirmenin gördükleri, onun birikimiyle, deneyimiyle bağıntılıdır. Sonra eleştirmenin psikolojik boyutu başlı başına bir âlemdir. Eleştirimenin mizacı, eleştirinin tonunu baştan belirler: Kırmamak, sanat hevesini öldürmemek, yıkıcı değil yapıcı olmak isteği, eleştirmeni yargılarında çekingenliğe götürür. Öte yandan kıskanma ve hırs olumsuzlukları önceden görüp açığa vurma etkenidir.

Her şeyden önce bir okuyucu, dikkatli ve bilgili bir okuyucu demek olan eleştirmen, bir edebiyat eserinde kendi "yaşına başına" uygun noktalardan etkilenecektir. Aynı kitabın, hayatımızın farklı dönemlerinde bize başka başka şeyler söylemesi, söylediklerinden farklı uyarılar "alabilir" oluşumuzla açıklanır."[7] Sanatın sırdaşı olarak nitelendirebileceğimiz eleştiri yapıtı çözümlerken kendini de anlamlandıran bir düzey kurmaya çalışır. Bu anlamlandırma sürecindeki farklılıklar da eleştiride öznelliğin bir göstergesidir.

Nesnel Eleştiri Anlayışı: Öznel eleştiri anlayışının karşıtı olan 'nesnel eleştiri', yapıt ve sanatçı karşısında eleştirmenin kendi kişisel beğenisi, dünya görüşü, sanatçının kişiliği gibi ayrıntıları eleştirinin bağlamı dışında tutarak, yapıt konusundaki yargılarını yansız bir nitelikte vermeyi amaçlar. Bu görüşün en tutkulu temsilcisi Asım Bezirci'dir. Bezirci, bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar: "Değer yargısının doğru olması usa (akla) ve nesneye (esere) uygun olmasına bağlıdır. Yargılayan kişi, nesneyi iyi tanımalıdır. Bunun için elinden geldiğince kendinden uzaklaşarak - kendini bilinçle aşarak - nesneye yaklaşmalıdır. Nesneyi basamak yaparak içini dökmekten, kendi duygu ve düşüncelerini, önyargılarını belirtmekten kaçınmalı; kendi özel görgü ve yaşantılarını anlatmaktan, bir çeşit özyaşam hikâyesi yazmaktan sakınmalı, okurlara sanatçının gücü yerine kendi özel gücünü göstermekten çekinmelidir. Duygu, sezgi ve us gücünü nesneyi anlamaya, çözümlemeye ve ayrıntılara inerek açıklamaya vermelidir. (…)Bir sanatçı gibi değil, geniş görüşlü bir bilgin gibi davranmalıdır. Yaratıcılığa özenmemelidir. Eleştirinin sanatçılık değil, yargılayıcılık olduğunu unutmamalıdır. Yargılamasını başarıyla yürütebilmek için yararlı her araca başvurmalı, gerekirse felsefeden, mantıktan, tarihten, estetikten, bilimsel yöntem ve verilerden yararlanmalıdır. Eseri aydınlatmak üzere belgeler, örnekler, kaynaklar toplamalıdır."[8]

Toplumsal boyutu eleştirinin temellerinden biri olarak ele alan bu anlayışın bir başka temsilcisi de Hüseyin Cöntürk' tür.

Çağdaş Türk edebiyatında eleştirinin ne kadar nesnel, ne kadar öznel olduğunu anlamak için sanatçılarımızın birbirlerine bakışlarını, birbirlerini değerlendirişlerini incelemek gerekir.

• "Vedat Günyol 'a göre en büyük şair Celal Sılay.

• Memet Fuat' a göre Nazım Hikmet' ten sonra Kemal Özer, hatta Doğan Türker de var, Ülkü Tamer de var.

• Enis Batur' a göre "çok büyük şair Güven Turan", hatta İsmet Özel'den de önemli. Enis' e göre Ercümend Behzat Lav da çok önemli.

• Attila İlhan' la Asım Bezirci' ye göre Ömer Faruk Toprak "çok uç şair" hatta "Cumhuriyet' in en büyük şairi ", Suphi Taşan da öyle... Ama Turgut Uyar, önemsiz onların gözünde.

• Muzaffer Uyguner' e göre Cumhuriyet' in en büyük şairi Salâh Birsel.

• Osmanlı Hariciyesi'ne göre Türkiye' nin Sheakpeare' i Abdulhak Hamid.

• Dericilere göre en büyük şair Anıl Meriçelli. Deri fabrikaları var çocuğun "[9]

• "Hilmi Yavuz' a göre Yaşar Kemal her şeydir, Kemal Tahir sıfır. Muzaffer Buyrukçu için Kemal Tahir her şeydir, Yaşar Kemal sıfır.

• Asım Bezirci' ye göre H. İzzettin Dinamo heptir, Melih Cevdet hiç.

• Memet Fuat için Füruzan önemli yazardır, Muzaffer Buyrukçu yazar bile değil.

• Zühtü Baydar için Hasan Hüseyin önemlidir, İlhan Berk önemsiz bile değil.

• Rauf Mutluay için Zeki Ömer Defne bir varlıktır, Salâh Birsel değil.

• Atilla Özkırımlı için Salâh Birsel ilginç bir şairdir, Zeki Ömer Defne bir nokta bile değil.

• Günel Altıntaş için Enver Gökçe vardır, Turgut Uyar yoktur.

• Hüseyin Cöntürk için Halil Kocagöz yücedir, Ceyhun Atıf Kansu hiç.

• Fahir Onger için O. Murat Arıburnu iyidir, Orhan Veli kötü.

• Attila İlhan içinse herkes kötü.

• Murat Belge, okul değiştirirken şairlerini de değiştirmiştir.

• Sabahattin Eyuboğlu ve Vedat Günyol' a göre 1950 kuşağının getirdiği şairler, Kâmuran S. Yüce ve Oğuz Arıkanlı;hikâyeciler Orhan Duru, Ferit Edgü ve Orhan Çubukçu' dur.

• İlhan Berk için Ahmed Arif üstünde durulacak bir şair değildir, Nihat Behram ise Nâzım'dan sonra gelen tek şiir gerilimidir.

• Ahmet Kabaklı için Doğan Hızlan şairdir, Melih Cevdet de ikinci sınıf bir şairdir "[10]

• Akif Kurtuluş için Doğan Hızlan "Hiçbir entellektüel çapı olmadan belki edebiyat meraklısı ortaokul öğrencilerinin yazılarından bir şeyler öğrenebileceği biri olarak bir organizetör"[11] *dür.*

• Fethi Naci' ye göre Orhan Kemal, Kemal Tahir, Oktay Akbal, Nezihe Meriç, Tomris Uyar, Füruzan, Bilge Karasu, Selim İleri, Orhan Pamuk, Murathan Mungan, Kaan Arslanoğlu, Cemil Kavukçu, Ülkü Tamer, Oya Baydar iyi; Ayla Kutlu, Ahmet

Altan, Nedim Gürsel, Necati Güngör, Yılmaz Karakoyunlu, Nazlı Eray, Şebnem İşigüzel, Erhan Bener, Ahmet Ümit, Tahsin Yücel kötüdür.

*• Mehmet Kaplan İçin Ahmed Arif "sıradan", Attila İlhan "alkolik", Ceyhun Atıf Kansu "kötü", Nâzım Hikmet "büyük değil... Moskova emrinde çalışan bir komünist" Cemal Süreya "sadece orijinal olmaya çalışan biri", Salâh Birsel, Ülkü Tamer Marksist oldukları için iyi değillerdir. Erdem Bayazıt, "Eğer dini kendi gayelerine alet eden bir Marksist değilse onların tavır ve üslubunu taklit etmekte "olan bir şair; öte yandan Hamid Macit Selekler, Feyzi Halıcı, Mustafa Necati Karaer, Mehmet Çınarlı, Gültek*in *Samanoğlu gelenekçi oldukları için önemli şairlerdir. Ayrıca Ece Ayhan, Cahit Zarifoğlu gibi şairler de Mehmet Kaplan'ın dikkatini çekmemiştir.*

Eleştirmenler Tipolojisi

Bizde eleştirmen yok!=Bizde (beni öven) eleştirmen yok!

Anonim

Eleştirmenin iyisi bile, kötü kitaplardan daha kısa ömürlüdür.

G. Steiner

Kişisel gözlemim, ölümlüler arasında en akılsızının eleştirmen olduğunu gösteriyor.

Steele

Eleştirmen, yaratıcı yazarın ürünlerinden geçinen, onun sofrasından yiyen, sonra da dışarıda bu sofranın yemekleri üzerine ileri geri konuşan bir asalaktır.

Geothe

Eleştirmenliğin dünyanın en nankör mesleği olduğu, bir de dünyada heykeli dikilmiş tek eleştirmenin olmadığı hiç unutulmamalıdır.

Mehmet H. Doğan

Ne olamadınız da eleştirmen oldunuz?

Ferhan Şensoy

Bugün artık 'eleştirmen olayım bari...' demek neredeyse olanaksız. Eleştirmen olmaya kalkışanların yok denecek kadar az olduğu gibi, belki eleştirmen olmadığı için öteki türlere geçenlere de rastlanabilir**.**

Semih Gümüş

1. Akademisyen Eleştirmen Tipi

Fethi Naci, bir yazısında, "Bütün eleştirmenler için eleştiri ikincil bir iştir. Eleştirmenler, ekmek parası kazanmak için bütün gün çalıştıktan sonra ancak boş zamanlarını eleştiriye ayırabiliyorlar. Bunun için de fazla verimli olamıyorlar. Umudum, ekmek paralarını 'edebiyat' tan kazanan üniversite öğretim üyelerinde." diyor ve üniversitelerdeki - birkaç istisna dışında - duyarsızlıktan yakınıyor. Güven Turan da, akademik eleştirinin sorunlarına farklı bir açıdan yaklaşıyor: "Akademik inceleme dediğimiz şey pek kitaplaşmaz, kimi dergilerde ya yayımlanır, ya yayımlanmaz. Zaten akademisyenler okullarıyla sözleşme yapsınlar diye yayımlanırlar, kimse ciddiye almaz."[12] diyor.

Türkiye'de akademik inceleme denince eleştiricilikten uzak, alıntı ve aktarmalara

dayanan, yazarın katkısının çok az olduğu çalışmalar akla gelir. Yazar, aslında bir araştırma yürütmüştür, fakat metne neyi alıp neyi dışarıda bırakacağını bilmemektedir. Bunun yerine konuyla ilgili saydığı her şeyi metne doldurmaktadır. Dolayısıyla metnin seçiciliğinde ve bölümlenmesinde sorunlar vardır. (Bin-iki bin sayfalık yüksek lisans veya doktoru tezinin sayısı oldukça fazladır. Ancak, bunların çok büyük bir bölümü ilgili enstitü, fakülte, üniversitede okurun ilgisine sunulmadan veya okurun ilgisini çekmeden arşiv süsü olarak beklemektedir.) Metinlerin bütünlüğü ve sürekliliği kurulamamaktadır. Bunun nedeni bir konunun olması ama irdelenen bir sorunun ya da temel bir sorunsalın bulunmamasıdır. Odağa yerleştirilmiş bir sorunun olmaması metni bir kolaja dönüştürmektedir. Birçok "inceleme" bir antoloji görünümündedir. Ayrıca bu incelemelerin önemli bir bölümünde dil ve üslup konusunda ciddi sorunlar vardır. Anlatım bozukluğun bulunmadığı paragraf yok denecek kadar azdır. Yazım ve noktalama konusunda da belirgin tutarsızlıklar dikkat çekmektedir.

Süha Oğuzertem, eleştiri alanında Türkoloji bölümlerinin yetersizliğine dikkat çekiyor: "Son yıllarda ortaya çıkan çoğu nitelikli çalışmaların kaynağında Türkoloji bölümlerinin değil, Batı filolojilerinin Türk edebiyatıyla ilgilenen öğretim üyeleri bulunuyor. Bunlar, incelemesiz - eleştiri ile eleştirisiz - inceleme ikilemini aşabilen ve eleştirimizin gelecekteki yönelimini örnekleyen çalışmalar yapıyorlar."[13] diyor. Bu bağlamda Orhan Koçak' ın şu saptaması da oldukça önemlidir: "Edebiyat ve filoloji hocaları ya güncel edebiyatla hiç ilişki kuramamışlar, bir ölü malzemeyle ilgilenmişler, eski malzemeye can vermişler ya da ilgilendikleri yeni malzemeyi cansız bir madde durumuna düşürmüşlerdir. Mehmet Kaplan' ın yeni şiirle ilgili yazıları bu son durumunun bir örneğidir. Ama bunun sadece "sağcı" olarak bilinen hocalara özgü bir durum olmadığını gösteren örnekler de var. Bernonos veya Balzac gibi Batılı yazarların incelemesine bütün bir yapısalcı teknolojiyi hasredebilen Tahsin Yücel gibi bir eleştirmen yerli yazarlarla ya hiç ilgilenmemiş, ilgilenmeye girişince de yazıları derhal suçlama ve polemik düzeyine yaklaşmaya başlamıştır."[14] Sözgelimi, Tahsin Yücel'in Kara Kitap eleştirisi Türk eleştiri tarihinin en dramatik yenilgilerinden biri sayılabilir.

" Tahsin Yücel'in Kara Kitap eleştirisi büyük felaketlerin başlangıç miladı oldu. Denebilir ki bu olay Türk eleştirisinin "Viyana Bozgunu" oldu. Ondan sonra ortaya çıkan gerileme ve çöküntü asla durdurulamadı. Bu gerçekten de dramatik bir hadisedir. Çünkü Tahsin Yücel benzersiz birikimini devreye sokarak, eleştirmen ve akademisyen kişiliğinin göz alıcı yanlarını kullanarak olağanüstü etkili bir eleştiri yazmıştı Kara Kitap hakkında. Eleştiride söz konusu yazarın, bırakalım romancılığı, Türkçe tümce kurmayı bile bilemediğini tüm kanıtlarıyla okurun gözlerinin önüne sermişti. Bunun karşısında ne olsa beğenirsiniz?.. 'Kara Kitap' ve yazarı bir yıldız gibi yükselmeye başladı. Eser best - seller listelerine oturdu, o güne kadar bir romanın kolay kolay erişemeyeceği satış rakamlarına ve prestije ulaştı, yazarı baş tacı edildi, bilen bilmeyen herkesin söz aldığı kaotik bir tartışma ortamı her tarafı toz bulutuna boğdu ve sonuç büyük bir trajediydi… Toplumcu gerçekçi, dürüst gelenekten beslenen Türk eleştirisi bu yenilginin sonuçlarını asla kabullenemedi. Olan biteni affetmedi. Büyük bir öfke ve yıl-

gınlık içine düştü. Çünkü gerçekten de bu ülkede garip şeyler oluyordu. İrrasyonel olan her şey akıl almaz bir şekilde yükseliyor, imajiner "haute couture" taslayıcılık, piar ve snobizm; erdem, yetenek ve birikimin yerini alıyordu ve edebiyatın gerek edindiği bütün yücelikler ayaklar altına alınıp vandalca un ufak ediliyordu.

Tahsin Yücel eleştirisi uğradığı bu büyük haksızlığın hesabını sormak istercesine; "işte roman böyle olur," dercesine 'Peygamberlerin Son Beş Günü ', adlı romanı yayınladığında ise felaket katlanıyordu. 'Peygamberlerin Son Beş Günü' başarısız bir romandı; yapmacık karakterlerin, karton tiplemelerin, inandırıcılıktan yoksun öykülerle, "egzajere", öztürkçesi, türedi bir lisansla aktarıldığı vulgarize bir sol eleştiriydi. Karşı taraf, Tahsin Yücel' in romanın meydana getirdiği hayal kırıklığına mutlulukla bakarken, eleştiri mekanizması temel dişlilerinden birinin bu manevralarda saf dışı bırakılmış olmasının verdiği yıkıntıyı uzun süre kaldıramayacaktı. Üstüne üstlük, dezenformasyon, bireycilik, kuralsızlık, egosantri ve post-modernist pragmatizmler çağının yükselen yazarı, kendi eserleri hakkında yazılan yazıları topladığı kaynak kitabına, bir tek, şöhretini borçlu olduğu Tahsin Yücel eleştirisini almama hakkını kendinde görebilecekti. Böylelikle olay saygıdeğer tasarrufların hiçe sayıldığı bir "piar"cılık çağının resmen başladığını acı bir şekilde "muştu"(!)luyordu."[15]

Akademik eleştiri ortamı, Süha Oğuzertem' in saptamasını onaylayan bir özellik göstermektedir. Berna Moran, Tahsin Yücel, Yıldız Ecevit, Gürsel Aytaç, Mehmet Rifat, Zeynel Kıran, Jale Parla, Mustafa Durak, Hilmi Uçan, Akşit Göktürk, Süheyla Bayrav vb. adlar Türkoloji bölümlerinin dışındadır.

Kemal Bek' in adlandırmasıyla "İstanbul Türkoloji Çığırı" Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün eleştiriye açılan akademik kapısı sayılabilir. "Çağdaş anlamda ilk edebiyat tarihçisi olarak kabul edilen Mehmet Fuat Köprülü'nün düşüncelerinin, yöntemlerinin, bakış açılarının etkileri, İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı kökenli (eleştiri de yazan ve dolaylı olarak Köprülü'nün öğrencileri) olan Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman gibi eleştirmenlerin yazdıklarında açıkça görülür."[16] Köprülü' nün eleştiri anlayışı aktarma yoluyla bugün de devem etmektedir. Öte yandan Atatürk Üniversitesi kökenli birçok akademisyen eleştirmenin eleştiri anlayışı da yaygın bir durumdadır. Kaya Bilgegil, Orhan Okay ve Şerif Aktaş'ın gerek kendi yazıları, gerek öğrencileri durumundaki akademisyenlerin çalışmaları 'incelemesiz - eleştiri' kavramını aşma durumundadır.

2. Eleştirmenliği "Meslek", Eleştiriyi "Sanat" veya "Bilim" Kabul Eden Tip

Türkiye' de eleştirmenliği "meslek" olarak seçmek, dikenli yolda yürümek gibidir. Yaklaşım doğruluğu, donanım yeterliliği kavrama ustalığı, serinkanlı duruş isteyen bir uğraştır eleştirmenlik. Fethi Naci, eleştirmenliği "meslek" seçen biri olarak şunları söylüyor: "Sanırsınız ıstırap çekmek için gelmişlerdir dünyaya! Bunun için olsa gerek, şairlerimiz, hikâyecilerimiz, romancılarımız durmadan çoğalıyorlar da kendilerini eleştiriye adamış eleştirmenlerin sayısı bir türlü iki elin parmaklarını geç-

miyor. Gençler akıllı; ne diye merak sarsınlar böylesine nankör bir işe!"[17]

"Türkiye'de eleştirmen yok." savı belli bir gerçeği dile getiriyor. Türkiye'de eleştirmen yok değil, ama çok az. Süha Oğuzertem' in araştırması sayıların tanıklığını devreye sokuyor: "Yapı Kredi Yayınları tarafından birkaç ay önce yayımlanan Tanzimat' tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi'nde yer verilen 2126 yazardan acaba kaçı "eleştirmen" olarak nitelenmiştir?Tanzimat'tan bu yana şiir, öykü, roman ve diğer türlerde ürün veren yüzlerce edebiyatçı arasında eleştirmenlerin yeri acaba nedir? Edebiyatçılar Ansiklopedisi'ne dayanarak yaptığım döküme göre, 2126 edebiyatçı arasında "eleştirmen" kimliği uygun görülen toplam 64 adla karşılaşıyoruz. Bunlardan 5'inin sinema, müzik ve resim eleştirisi alanındaki çalışmalarıyla "eleştirmen" kimliğini kazandıklarını, yani "edebiyatçı" kimliklerini edebiyat eleştirisine borçlu olmadıklarını göz önünde bulundurursak, geriye 59 eleştirmen kalmaktadır. Ansiklopedi, 10 kişiyi özel olarak "tiyatro eleştirmeni" diye nitelemektedir. Eğer tiyatro eleştirisi ile edebiyat eleştirisini komşu olmakla birlikte farklı alanlar sayacak olursak geriye 49 edebiyat eleştirmeni kalmaktadır. Yani 2126 edebiyatçı içinde 49 eleştirmen; diğer bir deyişle, yüzde 2. 3. Ancak, şunu unutmayalım: "49" rakamı, ülkemizde hâlihazırda etkin görev yapan eleştirmen sayısını belirtmiyor. Bu rakam, Tanzimat'tan bu yana geçen yaklaşık 150 yıllık bir dönemin toplam eleştirmen sayısını belirtiyor. Oysa bugün ürün veren ve ürünlerinin eleştirmenler tarafından değerlendirilmesi arzu eden edebiyatçılarımızı asıl ilgilendiren rakam bu değildir; onları ilgilendiren-hâliyle-henüz müteveffa statüsü kazanmamış olan eleştirmenlerin mevcudu, diğer bir değişle, hayatî mevcudiyetidir! Öyleyse, izninizle, 49 eleştirmenden kaçının hayatta olduğuna bakalım. Ansiklopediye göre, 49 eleştirmenden 31'i bugün yaşamaktadır. (Aslında bir eleştirmenimizin hâlen hayatta bulunup bulunmadığı konusunda bir belirsizlik olduğu anlaşılmaktadır; ancak tersi belirtilmedikçe "yaşıyor" sayılmalıdır). Öte yandan bu eleştirmenlerden birinin de aslında "sanat eleştirmeni" sayılması gerektiği anlaşılıyor; dolayısıyla geriye 30 edebiyat eleştirmeni kalmaktadır. 30 eleştirmenin hepsinin hâlen etkin bir eleştirmenlik yaşamı sürdürüp sürdürmediği konusunu bir yana bırakalım. (Tabiî bu cümle de size bir şeyler sezdiriyor, ama o konu üzerinde durmayalım.) İsterseniz, şimdi de, yaşayan 30 edebiyat eleştirmeninin yaş durumuna bir göz atalım ve eleştirinin gelişimi hakkında bir fikir sahibi olmaya çalışalım. Ansiklopediye göre, 1910' lu yıllarda doğan 1, 1920' li yıllarda doğan 2, 1930' lu yıllarda doğan 5, 1940'lı yıllarda doğan 10, 1950'li yıllarda doğan 10,1960' lı yıllarda doğan 1, 1970' li yıllarda doğan 1 eleştirmen bulunmaktadır. Yani eleştirmenlerin çoğu 1930' lu, 1940'lı ve 1950'li yıllarda doğanlardan oluşmaktadır (toplam 25 kişi). Bu tabloda ilginç olan, 1950'li yıllarda doğanların, sayıca, 1940'lı yıllarda doğanların sayısını geçmemiş olmalarıdır. Vahim olan durum ise, 1960'lı ve 1970'li yıllarda sadece birer eleştirmenin doğmuş olmasıdır. 1970'li yıllarda doğan eleştirmenlerin ansiklopediye girmesi için biraz erken olabilir; ama 1960'lı yıllarda doğup 40' lı yaşlarını sürmeye başlayan birçok eleştirmen bulunmalıydı şu an."[18] Ayrıca bu 30 eleştirmenden birkaç istisna dışında Türk Dili ve Edebiyatı veya Türkçe bölümünden mezun olan yoktur. Bu da 'edebiyat ve eleştiri'nin başka bir dra-

matik boyutudur Bu sayısal veriler Türkiye'de eleştirmenlerin konumunu açıkça ortaya koyuyor. Eleştirmenin sosyolojik - psikolojik durumunun dışında 'eleştiri'nin bir uğraş olarak zorluklarına da değinmek gerekiyor. "Eleştirmenin, bir yapıtı inceleyip yorumlayarak değerlendirmesine ayıracağı zaman bir yapıtın yazılma süresi kadar olmasa da bir gazete yazısı gibi günübirlik bir süreyi de aşan bir boyutta olduğu bilinmelidir. Yani eleştirmen çoğul okumaların yanı sıra, yan okumalarla bir yapıta ayıracağı zaman ve topladıklarını bir yazıya dönüştürme süresi hiç de azımsanacak gibi değildir."[19] Odasına sığınıp kitaplar, dergiler arasında kaybolan eleştirmen, yapıtı üreten sanatçıdan daha çok düşünüp çalışacak, gözlerini yoracaktır. Yapıtın içine çekip götüren derinliğini anlama çabasının güçlükleri ve yazının kendisi ayakta tutmaya çalışır eleştirmeni. Eleştirmenliğin, maddî anlamda eleştirmene dikkate değer bir getirisi olmadığı gibi eleştirmenlerden çok şeyler götürür. Türkiye'de para kazandıran bir uğraş olmayan eleştirinin çöküş sürecine girmesi kaçınılmazdır.

Edebiyat eleştirisinin çöküş ve atomize oluş sürecini deneysel bir bakış açısıyla irdeleyen Hikmet Temel Akarsu'nun Hasan Bülent Kahraman ve Fethi Naci için yazdıkları oldukça dikkat çekicidir: "Hasan Bülent Kahraman, apayrı kaynaklardan beslenerek, değişik izleklerden geçerek, hırçın, iddialı, sofistike, göz kamaştırıcı bir eleştiri serüvenini sürdürüyor, meseleleri ele alış tarzıyla hepimizde beğeni ve umut uyandırıyordu. Hepimiz ondan sistematik eleştiriye yönelmesini ve bu alandaki açlığı gidermesini beklerken, o Kültür Bakanlığı'nda bürokrat olma yolunu seçmiş, orada "sosyal-demokrasi nasıl kurtulur" mealinde kitaplar bile yazmış, garip bir yadsıma sürecine girmiştir. Bu serüvenden çıktığında da kendisini heyecanla bekleyen bizim gibi takipçilerini düş kırıklığına uğratarak, o güne kadar savunduğu değerleri büyük oranda hiçe sayan, sembolize ettiği mevki ile mütenasip olmayan bir tasarrufta bulunup, muarızlarınının (Yapı Kredi Yayınları) yayın serüvenine, minör bir kompartıman işgal ederek katılmayı kabul etmiştir. Orda da durmamış, günlük gazetelerde siyasetçilere akıl hocalığı yapmaktan sosyologluğa, resim eleştirmenliğinden ekonomistliğe, gezi yazarlığına, tarihçilikten pedagogluğa her alanda söz alarak sistematik eleştiriyi dışlamış, "akil adam" kimliğine yatay geçiş yapmış, biz taraftarlarını yüzüstü bırakıp, atomize çağa ayak uydurarak çekip gitmiştir. Oysa ülkemizde öncü bir estet olma özelliklerini gösterebilecek az sayıdaki değerden biriydi. O. Onun hedefsizlik ve atomize olmuşlukla malul, her şeyi birden olmaya garabetine düşmüş eleştirel kişiliği bizce en büyük kayıplardan biridir."[20]

Türkiye'de edebiyat eleştirmeni denince akla ilk gelen isim Fethi Naci için yazarın getirdiği yorum genelgeçer bakış açılarının epeyce uzağındadır. "Türk edebiyatındaki sistematik eleştiri geleneğinin Ataç'tan sonraki en büyük temsilcisi Fethi Naci, toplumcu inanışlarının yıkılıp gümbür gümbür aşağı geldiği yıllardaki pesimist halet içerisinde 'Gücünü Yitiren Edebiyat'ı yayınladı. Bu, gerçek bir felaketti. Çünkü o güne kadar duymaya alışkın olduğumuz Fethi Naci'nin sağduyulu, gür, tavizsiz sesi yerini sızlanmalara terk ederek yenilgiyi kabul ediyordu. Üstelik tespit de baştan aşağı yanlıştı. Çünkü edebiyat, gücünü yitirmek bir yana, tarihindeki en büyük patlamayı

yapmaya hazırlanıyordu. Nitekim çok geçmeden holdinglerin bile yayıncılığa meylettiği gösterişli bir edebî yaratıcılık süreci tüm topluma lokomotif olup herkesi arkasına takacaktı. Her yıl sayısız roman çıkacak, deneme, öykü, şiir, anı türlerinde Türk edebiyatı olağanüstü büyük bir hareketliliğin içine girecekti. Yani gücünü yitiren edebiyat değil Fethi Naci'nin kendisiydi. Çünkü olayları analiz edememişti. Seksenlerden itibaren, kökenlerini Karl Marx'ın Grundrisse'inde etraflıca gördüğümüz burjuva yaratıcılığı inanılmaz işler başarmış, dijital devrim sonucunda tek silah atmadan Sosyalist Blok'u teslim almıştı. Burjuvazinin bu dönemde ortaya koyduğu yaratıcılığa, insanlık adına saygı duymamak olanaksızdır. Fakat Yeni Sağ'ın bu dönemsel yükselişinin eski tüfek sosyalistleri içine düşürdüğü melankoliyi anlamak da olanaksızdır. Çünkü bütün olan biten "vakitsiz öten horozun başının kesilmesi"dir. Köleci toplumda Spartaküs'ün başına gelenler, yirminci yüzyılın "mujiklerinin" de başına gelmiştir. Tarihi birikimin niteliksel değişimlere elvermediği bir dönemde, hâkim sınıf burjuvaziye meydan okuma aymazlığının bedelini acı bir şekilde ödemiştir. Buradan yola çıkarak insanlığın gelişminin duracağını varsaymak son derece yanlış bir görüştür. Nitekim günümüzde kapitalist sistem yürünmekte zorlanmaktadır ve sürdürülebilir bir dünya için Seattle, Prag toplantılarında "el kadar" muhalif çocukların eleştirilerinden bile istifade edilmesi gerektiğini birincil ağızlardan ifade etmektedir. Oysa sosyal-gerçekçi eleştirimiz, bunu anlamak, sağduyulu olmak, bu sefalet çağının geçici olduğunu öngörüp gençlerin önünde dalgakıran olmak varken, ilk başta teslim bayrağını çekmiş, kalan günlerde de edebiyat eleştirisi adına, sevdiklerinin ve gönül bağı duyduklarının kitapları hakkında "kasideler" yazarak, nostaljik öykünme ve ağlama seansları yaparak, çevresine umutsuzluk ve melankoli yayarak gün geçirmiştir. Fethi Naci eleştirisinin bu düşüşünün kültürel platformda yarattığı açık hâlâ kapatılamamıştır. Bu yenilgi ve gerileme Türk edebiyatına oldukça pahalıya patlamıştır."[21]

3. "Eleştirmen Olayım Bari..." Diyen Tip

Bir raslantının ya da yarım yamalak bir özenmenin sanat alanına atıverdiği kişidir o. "Bir şeyler yapmak istemiştir önceleri, sanatsal bir eylemin ardına düşmüştür. Ama olmamıştır, bir türlü olamamıştır. Ne yapsın? Ancak bir çevrenin içindedir, gençlik yıllarında, çokluk bir arada yaşayan bir çevrenin içinde, başarısızlığıyla yalnızdır. Bir yanıyla düşünür. 'Ne yapmalı?' der, 'Ne yapmalı da bu ortamda kalmalı?' Artık bundan sonrası bir sanat kaygısı değildir, ruhsal bir olgudur. Her şey bu sorunun karşılığına bağlı kalacaktır. İlginç olmak için ne yapmalı? Sezgisi onu dedikoduya, yazılı dedikoduya, götürecektir. İşte, yeni bir eleştirmen doğmuştur."[22] Bu eleştirmen, Asım Bezirci' nin "Şiir yazarak şair olamayacağını; roman, öykü yazarak yazar olamayacağını anlayan, bizde

'Eleştirmen olayım bari!' der" diye anlattığı tiptir.

Bu tip, eleştiri yazısı denilince otuz cümle etrafında örgütlenmiş bir malzemeyle çıkar ortaya. Repertuarı sınırlı, sözlüğü yoksul, üslubu yalnızca savunu ve saldırı, nispet ve alay, yağcılık ve hakaret sarkacına kuruludur. Üzerine gidip geldiği söylem hattı, sorgulanmamış bir dil ve üslupla hiçbir zaman muhalif bir duruşa aday olamaz.

4. Sanatçı-Eleştirmen Tipi

Yaratıcılık ile değerlendirme birbirinden çok farklı uğraş değillerdir. Her eleştirmen az çok sanatçı, her sanatçı da az çok eleştirmendir. Özellikle "şair, sürekli eleştirici bir potansiyel kişiliğe sahiptir. Duygu, sezgi ve akıl; şairin bireysel, ideoloji, biyolojik ve etik kişiliğinin bir dışavurumudur. Kendi ürettiği şiir, konum ve birikimler onu sıkı bir estetik ve dil birikimiyle biçimlendirir. Bir şairin yazınsal tanımıyla "eleştirmen" olması gerçekten zor ve yoğun uğraşlar gösteren bir serüvendir."[23]

Türk edebiyatında 'sanatçı eleştirmen' diyebileceğimiz çok sayıda sanatçıdan söz edilebilir. Sözgelimi, tümel bir edebiyat insanı olan Ahmet Hamdi Tanpınar' ın uğraşlarından biri de eleştirdir. Edebiyat Üzerine Makaleler aslında 'akademik eleştiri'nin mükemmel bir örneğidir. Hem eleştirmen, hem şair statüsünde akla gelen bir diğer adsa Ahmet Oktay' dır. Şiir yazmadaki ustalığı konusunda hiçbir kuşkuya yer vermeyen "Ahmet Oktay, çağdaş eleştiri yöntemlerini başarıyla izleyen ve bu yolla ilginç ve özgür çözümlemelere ulaşabilen bir şairdir. Bilimsel eleştiri tanımına en çok yaklaşan sanatçılardan biridir o. Türk şiirinde, bu düzeyde bir araştırmacılığa sıvanan çok az şair vardır."[24]

Özdemir İnce'nin "Söz ve Yazı - Yazınsal Söylem Üzerine - Tabula Rasa - Şiir ve Gerçeklik"; Hilmi Yavuz' un "Yazın Üzerine - Denemeler, Karşı Denemeler - Okuma Notları - Şiir Henüz..."; Akif Kurtuluş' un "Harita Metod Defteri - Politika ve Sanat"; Turgut Uyar' ın "Bir Şiirden"; İsmet Özel' in "Şiir Okuma Kılavuzu"; Enis Batur' un Ece Ayhan şiiri için kaleme aldığı uzun yazısının bulunduğu "Tahta Truva", Cemal Süreya'nın "Eleştirmenler" yazısının ve Fazıl Hüsnü Dağlarca için yaptığı çalışmasının bulunduğu "Şapkam Dolu Çiçekle" kitapları şair - eleştirmen" tipinin birer göstergesidir. Ayrıca, Ataol Behramoğlu'nun Militan dergisinde İsmet Özel için yazdığı yazı; Güven Turan'ın Oktay Rifat'ın, Melih Cevdet Anday'ın, İlhan Berk' in Ece Ayhan'ın "eleştiri" niteliği taşıyan yazıları da sanatçının aynı zamanda bir eleştirmen olduğunu/olabileceğini gösteren örneklerdir.

5. Devri Kapanmış Zevklerin İzini Süren Eleştirmen Tipi

Ölçütlerini değiştiremediği bir anlayışla eğildiği yeni arayışları tanımakta ve tanıtmakta yetersiz kalır. Çağın eğrilerini ve yeniliklerini izliyormuş gibi görünmek için anlamadığı/kavramadığı, ama takdir ediyormuş gibi görünmesi ile yarar umduğu, sözde modern yönelimlere hak etmediği önlemler akfederek çağıyla arasını kapatmaya çalışır.

Sanatçıya ve yapıta karşı iyi niyetlidir. Sanatta sevgiyle yaklaşmaya çalışır. Özgeçmişine bakıldığında A. Ziya Kozanoğlu, Oğuz Özdeş, Kerime Nadir, Hekimoğlu İsmail, Ahmet Günbay Yıldız gibi romanlar; aruzla veya heceyle yazılmış ortalama altı şiirler karşımıza çıkabilir. Ancak "yıllardır kötü şiir yazmayı sürdüren minör şairlerin yanında, en azından iyi şiir yazamadıklarını herkesten önce anlayıp ilk neşteri kendine vurmak gibi bir üstünlüğü vardır. "[25] Terry Eagleton'un "Eleştirinin görevi yapıtının bir yorumunu vermek değil, onun sessizliklerini konuşturmaktır." cüm-

lesinde belirtilen eylemin karşıtını yapmaya çalışır. Kurmacanın gücü karşısına daha baştan yenik çıkar.

6. Yargıç-Eleştirmen Tipi

Okuru, yapıta karşı hemen uyarılması gereken bir çocuk olarak gören öğretmen tavrı egemendir. Kitaptan herhangi bir zevk alıp almadığı belli değildir; yapıtı ve yazarı kendi kafasındaki çok soyut ve son derece yoksul bir şema içine yerleştirmekle kalır.

Yazarın dünyasına kapı açacak bir yaklaşımı yoktur. "Entellektüel zabit" olarak hep yüksekten bakar sanatçıya, yapıta. Edebiyat yasayıcısı, yargılayıcısı ve yargı giydiricisidir.

Başkalarına yönelttiği eleştiride, genellikle kendini koruma amacı güder. Bu koruma amacıyla söylediği her şeyin kesin olduğuna dair bir hava yaratmak ister. Şu gerçeği görmezden gelir: "Eleştiride hiçbir kesinliğe yer yoktur. Eleştiri, her türlü 'bilme' savına ve her türlü inanca meydan okur. Her düşünce, ancak geçici olarak yeni bir olgu, yeni bir yargı çıkıncaya kadar var olacak ve benimsenecektir. İyi eleştirici bunu bilir, bunu kavrar ve yargılarının ne denli uzun geçerliliğe sahip olursa o denli isabetli olacağını unutmadan yargısını belirtir ve pekiştiricilerini seçer. "[26] Oysa "yargıç-eleştirmen" bütün zamanlar boyu sadece kendi ölçütlerinin yaşayacağını varsayar. Sanatçıya pek söz hakkı tanımaz. Bu eleştirmen tipini Ferit Edgü şu sözlerle çizer:

"Eleştirmen golünü ya ofsayt ya da penaltıdan atar.
Nedeni basit:
Hem oyuncu, hem hakemdir o."

"Yargıç - eleştirmen" aynı zamanda, mahkum olduğu bir ideolojinin penceresinden yapıta- sanaçıya baktığı için ölçütleri değişken değildir. Sözgelimi, düşünsel dünyasını Marksçılığın veya İslami bakış açısının biçimlendirdiği bir eleştirmenin yazınsal eleştiri etkinliği bu düşünce biçimlerinin izlerini büyük ölçüde taşır. Yapıtı Marksizme veya İslami öğretiye göre yargılar. Açık olduğu evrenin verilerine göre algı alanları oluşturduğu için zaman zaman "DGM Savcısı" ya da "MGK Üyesi" üyesi gibi misyonlar üstlenebilir.

7. Reklamcı-Eleştirmen Tipi

Edebiyat endüstrisinin kamu ilişkileri kolunun bir parçasıdır. Bir pazarlama uzmanı, bir menajer, bir simsardır. Kartvizitinde yayın editörü, redaktör, düzeltmen ayrıntısı da vardır. Kendi 'meshep' inden olmayan herkese veryansın eder. Kitap tanıtma yazısını kitap eleştirisi zanneder. "Estetize olmamış bir toplumun medyatize, daha doğru bir ifadeyle manyetize olmaya doğru büyük bir hızla sürüklenmesi"[27] sürecine katkıda bulunur.

Bir hazırlanma, bir ön çalışma yöntemi yoktur. Masanın başına oturup yazmaya başlar. İşledikleri konuda daha önce yazılanları gözden geçirmek, kitap karıştırmak

gereği duymaz. Prens gibi olmaya çalışır. Özlemi kimseye benzememek "tek" olmaktır. Davranışlarında, kimseyi takmayan, yüksekten uçan, "ters çocuk" havası vardır. Genellikle resim galerilerini dolaşır, dergisine reklam almaya çalışır. Kopardığı yüksek reklam ücreti karşılığında sadece öznesi değişen bir eleştiri (!) yazar.

Nasıl köklü bir matematik bilgisi olmadan fizik öğrenmek olanaksızsa, aynı biçimde köklü bir felsefe, mantık, sosyoloji, sanat- edebiyat tarihi, ekonomi, siyaset ve dil bilgisi edinmeden "eleştirmen" olmayacağının ayrımında değildir. Bu nedenle çözümleyici, araştırıcı çalışmalar yapacağı yerde, iletisini magazinsel söylemler hâlinde çabuk üretilip tüketilen, kafaları güya aydınlatıyormuş gibi yapıp iyice karıştıran ve klişelere hapseden işler çıkarır ortaya.

Eleştirinin coğrafyası içinde kendince bir yer tutmuş olan "reklamcı - eleştirmen", iyi eleştiriyi bu coğrafyanın kıyısına köşesine itmeye çalışsa da, kendi bildiğiyle kendini sınırlayan çabaları aşamaz. Bu nedenle de alıcının zevkini geliştirmek ve onu seçici kılmak gibi bir amacın izini süremez.

Sözün Sonu

Açıklayıcı Eleştiri	Freudist Eleştiri	Popülist Eleştiri	Sezgi Eleştirisi
Akademik Eleştiri	Gazete Eleştirisi	Mitolojik Eleştiri	Sosyalist-Marksist Eleştiri
Arketipçi Eleştiri	Gösterge Eleştirisi	Nesnel Eleştiri	Sözlü Eleştiri
Benci Eleştiri	Hümanist Eleştiri	Okur Merkezli Eleştiri	Tanıtıcı Eleştiri
Bilimsel Eleştiri	İçsel Eleştiri	Olgusal Eleştiri	Tarihsel Eleştiri
Çözümleyici Eleştiri	İdeolojik Eleştiri	Oluşum Eleştirisi	Toplumbilimsel Eleştiri
Deyişbilimsel Eleştiri	İnaksal Eleştiri	Öncü Eleştiri	Tutucu ve Buyurucu Eleştiri
Dışavurumcu Eleştiri	İzleksel Eleştiri	Ontolojik Eleştiri	Üslupçu Eleştiri
Eğitsel Eleştiri	İzlenimsel Eleştiri	Öznel Eleştiri	Varoluşçu Eleştiri
Ekzistansiyalist Eleştiri	Jdanovcu Eleştiri	Pozitivist Eleştiri	Vesile Eleştirisi
Eleştirel Deneme	Kavrama Eleştirisi	Postmodern Eleştiri	Yapısalcı Eleştiri
Esere Dönük Eleştiri	Kaynak Eleştirisi	Psikanalitik Eleştiri	Yaratıcı Eleştiri
Estetik Eleştiri	Kentsoylu Eleştiri	Ruhbilimsel Eleştiri	Yargılayıcı Eleştiri
Felsefî Eleştiri	Kompozisyon Eleş.	Saltcı Eleştiri	Yaşamöyküsü (biyografi)Eleş.
Feminist Eleştiri	Kuralcı Eleştiri	Sanatçıya Dönük Eleştiri	Yeni Eleştiri
Ahlaki Eleştiri	Kusurlar Eleştirisi	Sanatsal Eleştiri	Yorumlayıcı Eleştiri
Anlambilim Eleştirisi	Linguistik Eleştiri	Sembolist Eleştiri	Çeviri Eleştirisi
Hermenuatik Eleştiri	Metinlerarası Eleştiri	Teknik Eleştiri	Sınıf Eleştirisi
Burjuva Eleştirisi	Maddeci Eleştiri	Eksensiz Eleştiri	Metin Eleştirisi

"Eleştiri ne kadar nesnel olabilir?" sorusunun yanıtını, öznel yaklaşımların izini sürerek aramaya çıktığımızda "eleştiri" sözcüğünün yanında birbirine yakın, birbirinden uzak, birbiriyle anlamdaş 76 ad veya önadla karşılaştık. Her biri kendi içinde tutarlılık gösteren bu yaklaşım ayırımlarının nedeni Eugine Ionesco'ya göre "Bir sanat yapıtının değerlendirilmesinde bu denli büyük bir karmaşa varsa, bu aslında yazınsal yapıtın ne olduğunu kimsenin tam olarak bilmemesi"dir. Sanat yapıtı, ne denli sanatçının iç dünyasının dışavurumuysa eleştiri de o denli eleştirmenin iç dünyasının dışavurumudur. Öyleyse, bazı öğeleri içeri alıp ötekileri dışarda bırakma anlamında "eleme" eylemiyle ilişkili olan eleştirinin nesnelliği pek de mümkün değildir. Ne kadar nesnel roman öykü şiir… varsa o kadar da nesnel eleştiri söz konusudur.

Ömrünün önemli bir bölümünü eleştiriye adayan Jean Paulhan **Eleştiriye Kısa Önsöz** adlı 56 sayfalık kitabında eleştiriye ve eleştirmenliğe öznellik-nesnellik sorunsalının ötesinde bir boyut kazandırıyor: "Yaşamımda ne kadar geriye gidersem gideyim, ömrümü bu yapıtı hazırlamakla, kendimi buna hazırlamakla, taslağını yapmakla, bu amaçla yazı ve belge toplamakla geçirmişim, bunu şimdi anlıyorum". [28] Özetleme gücü yüksek bu yargıdan sonra eleştiride öznellik-nesnellik sorunsalının eleştirinin neresinde yer aldığı daha da belirginlik kazanıyor. Ayrıca bu polemiği yaratanlardan şu sorunun yanıtını beklemek gerekir: "Hangi eleştirmenimizin hangi yapıtı Bati dillerinden birine çevrildi?"

---

1 Cemal Süreya, Sevda Sözleri, Can Yayınları, İstanbul 1990, s. 217-218
2 Kaplan, Sefa, İyi Okuma, Gendaş Yayınları, İstanbul 2002. s. 6
3 Memet Fuat, Eleştiri Üstüne, Adam Yayınları, İstanbul 2002 s. 41-42
4 a. g. y. s. 269
5 Yetkin, Suut Kemal, Edebiyat Üzerine Denemeler, Türkiye İş Bankası Yayınları Ankara 1978 s. 26
6 a. g. y. s. 22
7 Aytaç, Gürsel, Edebiyat Yazıları II, Gündoğan Yayınları, Ankara 1991, s. 33-34
8 Bezirci, Asım, Nurullah Ataç/Yaşamı, Kişiliği, Eleştiri Anlayışı, Yazıları, Varlık Yay. İstanbul 1983, s. 98-99
9 Ayhan, Ece, Aynalı Denemeler,YKY, 2. Bs. İstanbul 2001. s. 36
10 Cemal Süreya, Şapkam Dolu Çiçekle, Çizgi Yayıncılık, 2. Bs, İstanbul 1985, s. 137
11 Kurtuluş, Akif, Harita Metod Defteri, Zed Yayınları, İstanbul 1999. s. 122
12 Turan, Güven, "Eleştirmensiz Olur mu?" Kitap-lık, S. 49, Eylül-Ekim 2001. s. 23
13 Oğuzertem, Süha, "Akademik Eleştirinin Sorunları", Türkiye'de Eleştiri ve Deneme, TÖMER Yayınları, Ankara 2001, s. 67-74
14 Koçak, Orhan "Türkçede Eleştiri", Defter, S. 31, 1997, s. 20
15 Akarsu, Hikmet Temel, "Edebiyat Eleştirisinin Çöküş ve Atomize Oluş Sürecine Deneysel Bir Bakış" E Dergisi S. 35, Şubat 2002 s. 18-22
16 Bek, Kemal, "Edebiyatımızda Eleştiri Anlayışlarına Öznel Bir Bakış,, Eleştiri ve Eleştiri Kavramı Üstüne Söylemler, Düzlem Yay. İstanbul 1996 (der: Mehmet Rifat) s. 85-121
17 Fethi Naci, "Eleştirmensiz Olur mu?" (oturum) Kitap-lık, S. 49, Eylül-Ekim 2001 s. 20-37
18 Oğuzertem, Süha, a. g. y. s. 69-70
19 Andaç, Feridun, "Eleştirinin Edebiyatı" E Dergisi, S. 42 Eylül 2002, s. 33
20 Akarsu, Hikmet Temel a. g. y. s. 18-22.
21 a. g. y. s. 18-22
22 Aksal, Sabahattin Kudret, Geçmişle Gelecek, Çağdaş Yayınları, (Eleştiri Üstüne), s. 114, İstanbul, 1978
23 Kahyaoğlu, Orhan, "Şair-Eleştirmen", Sombahar, S. 16, Mart-Nisan 1993, s. 9-12
24 a. g. y s. 9-12
25 Doğan, Mehmet H, Üç Nokta, "Eleştiri ve Eleştirmen", S. 3, Haziran-Temmuz 2002, s. 6
26 Erinç, Sıtkı M., "Eleştiri Üstüne Bir Eleştiri", Kültür Sanat, Çınar Yayınları, İstanbul 1995, s. 108-123
27 Kaplan, Sefa, a. g. y, s. 6
28 Paulhan, Jean, Eleştiriye Kısa Önsöz, çev: Uğur Güven, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 1999, s. 5

KENAN ÇAĞAN

ELEŞTİRİYİ ELEŞTİREL OKUMAK

Kitaplar ve fahişeler... Her ikisinin de sırtlarından geçinen ve onları sömüren, ezen, kendilerine özgü erkekleri vardır. Kitaplarınki eleştirmenlerdir.
Walter Benjamin

Bir aforizmanın kışkırtıcılığına bağlı kalarak yeniden bir anlamlandırma faaliyetine girişmek tehlikeli bir serüvene kalkışmakla eş anlamlı olsa gerektir. Zira her belâgatli söyleyişin ardında gizli biçimde duran; gerçeklikte olması gereken anlamın yaralı, eksik, çarpık ve çelişkili yüzüdür. Her aforizma tehlikeli bir biçimde iddialı ve bütünlüklü olmak zorundadır. Aforizmalar karşısında savunmasız ve atıl kalmanın, bir aforizmanın edindiği ya da edinebileceği gerçek işlevi görememek demektir. Her sav karşısavı zorunlu kılar. Karşısava sebebiyet vermek ya da savı tersinden okumaya mecbur kılınmak, zora koşulmak, düşünmeye zorlanmak her iddialı savın ardındaki örtük işlev olsa gerektir. Tehlikeli bir uçtan bir diğer tehlikeli uca savrulmak bu sürecin içerisindeki mayın tarlası olmakla birlikte, bir uçtan bir uca gezinmenin verdiği imkanla vasatta durmasını becerebilmek ihtimali ya da vasatta durabilmek kabiliyeti güvenlikli bir alan edinmenin riskli tecrübesi olacaktır. Bu yüzden en uçta duran kör edici ve bir o kadar da tehlikeli ışığın altında bu yazı, eleştiri konusundaki risk barındıran tecrübenin peşinde olmayı deneyecektir.

Taraf olmanın getirdiği kolaycılıktan sakınarak olgusal gerçekliği bütün yalınlığı ile anlamak çabası temel yaklaşım biçimi olarak önümüzü aydınlattığında ya da kendisini bize dayattığında yapmamız gereken ilk şey sahip olduğumuz hazır mevzii tersten okumalar için zorunlu olarak (tabii ki mümkün olduğunca) terk etmektir. Bu sürdürülebilir izleği takip ettiğimizde lazım gelen ilk şey, konumuz olan eleştiriyi nereden başlattığımızı ve ondan ne anladığımızı açıklamak olacaktır.

Eleştirinin varlığını belli bir zaman aralığı ile kayıtlı tutma ihtimalinin ortadan kalkması hiç de derin ve uzun soluklu bir bilgiyi zorunlu kılmıyor. Ama sanırım her dem bir biçimde varolan eleştirinin daha görünür kılındığı, daha baskın olarak varlığını imlediği bir kırılma noktasının varlığından bahsetmek mümkün. Varlık ve evren tasavvurunun hazır kabullerle inşa edildiği düşünülen geleneksel anlayıştan kopuşu temin eden aydınlanmanın akıl referanslı eleştirel paradiğmasının (en yüksek değer olarak)[1], mutlak akıl ile birlikte eleştirel bakışı belki abartılı bir biçimde temel tutuma dönüştürdüğünü söylemek mümkün. Bu yüzden eleştiri, şu an temel referanslarını aydınlanmadan alan modern ve moderne bağlı olarak tanımlanabilen modern ötesi toplumların inşasında oynadığı hayati rolden dolayı kendi varlığının ayrımını keskinleştirmekte ve zaman içerisinde üniversiteler içerisinde de kurumsallaşarak yapısal bir kimlik kazanmayı, kamu alanından elini eteğini çekerek toplumsal güç olmaktan çıktığının[2] bilinci ile sürdürmektedir. Temel süreç bu olmakla birlikte farklı toplumlar içerisinde, toplumların kendilerine özgülükleri ve toplumlar arası etkileşimin kaçınılmazlığı da göz önünde bulundurulduğunda bu takvim, Eagleton'ın eleştirinin İngiltere tec-

rübesi için söz konusu ettiği takvimden değişkenlik gösterebilir. O yüzden Eagleton'un onsekizinci yüzyılda kültür siyasetiyle, ondokuzuncu yüzyılda kamu ahlakıyla ve ancak yüzyılımızda edebiyat ile ilgili[3] ya da edebiyattan içeri olduğunu söylediği eleştirinin İngiltere özelindeki tarihsel seyrini genelleştirmede sakıncalar bulunabilir.

Hangi toplumsal şartlarda eleştirinin kendisine nasıl bir varlık temin ettiğinden daha çok onun genel kabullerle oluşturulmuş evrensel kimliği peşinde olduğumuzdan, onun tarihsel oluşumundan ziyade betimleyici nitelikleri ve işlevsellikleri üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Eagleton'ın İngiltere özelinde ironik bir biçimde siyasal oydaşımdan (modern devlete karşı verilmiş bir savaşımdan) doğduğunu[4] söylediği eleştirinin, betimleyici yönleri nedeniyle evrensel ölçekte her zaman ve her zeminde belli oranda siyasal nitelik arz edeceğini söylemek yanlış olmasa gerekir. Üzerinden hiçbir zaman bütünüyle atamayacağı ideolojik ve siyasal tınıyla – "zira eleştiri kültürel ve dini düşünüşten ayrılmayan genel ahlaki insancılığın bir sektörüdür"[5]- eleştiri, Matthew Arnold'un tanımıyla dünyada bilinen ve düşünülenlerin en iyisini öğrenme ve bunu başkalarının da bilmesini sağlama yolunda yarar gözetmeyen bir çabadır.[6] Bugünlerde retorik, okuma, metinsellik, mecazbilim ya da yapıbozum[7] olarak da adlandıran eleştiriden, yazınsal bir yapıtın (ya da başka herhangi bir form içerisindeki yapıtın) dikkate almaya değer ya da değmez, var ya da yok, kısaca, iyi ya da kötü olduğuna karar veren her türlü düşünme eylemini anlamakta mümkündür. Düşünsellik ile özdeş kılınan eleştiri, tercihlerde bulunabilme, değerlendirmeye kalkışma (ki bu aynı zamanda değer yaratma şeklinde de anlaşılmalıdır), yargı bildirme ile kaçınılmaz olarak ilintilidir. Dolayısıyla eleştiri *dikkatin* adlarından biri olarak da değerlendirilebilir ya da değerlendirilmelidir.[8]

Eleştiri tamamen keyfi bir düşünümsellik olmaktan ziyade belli bir sistematik içerisinde olmayı hedeflemiş, bu nedenle de gereksinim duyduğu kuralları inşa etmeyi ihmal etmemiş bir çabadır. Eleştiri öz niteliğini kaybetmemeyi 'nesneyi' (metini ya da yapıtı) kendi başına gerçekte nasılsa öyle görmekle ya da göstermekle (Eagleton'ın "ideal eleştirmen bir aynadır"[9] yargısı bu noktada bir anlam kazanmaktadır) ve gördüğünü açıklamak ve görece beğeni yargılarına bağlı kalarak düzeltmeye kalkışmakla başarabilir. Nesneyi gerçekte olduğu gibi görmenin ilk adımı ise kişinin kendi izlenimini gerçekte olduğu gibi bilmesi, onu ayırt etmesi ve açık seçik biçimde kavramasıdır.[10] Nesnel gerçekliği çeşitli boyutlarıyla ele alıp aydınlatmayı hedefleyen eleştirinin yapması lazım gelen ilk şey önyargılı karşı çıkışlardan kendini alıkoymaya çalışarak üzerinde durulan konuyu bütün yönleri ile anlamaya çalışmak ve metinde ya da yapıtta saklı duranı duygusal yönelimlerden sakınarak değerlendirici bir perspektif ile açığa çıkarmaktır. Zira eleştiri sırf bir "sağduyu" konusu olmamalı, tersine "sıradan okuyucudan" esirgenen çözümleme kiplerine, uzmanlaşmış deneyim biçimlerine bağlanmalıdır. Ama bu durum bizi yine de eleştirinin fizik yasaları gibi kesin doğrular üzerinde inşa edildiği yargısına da götürmemelidir.

Eleştirinin doğası gereği sergilediği imkansızlıkları bir yana bırakacak olursak, onun tamamen keyfilikten sakınmasını temin eden unsurların neler olabileceği üzerinde düşünmekle karşı karşıya buluruz kendimizi. Bu konuda J. Paulhan'ın aslında her-

kesin bildiğini söylediği ve sorunu çözüme kavuşturduğunu *varsaymayı dilediği* tespitleri bizim için aydınlatıcı nitelikte görünmektedir. Bizde en azından bir süreliğine sabit bir zemin temin etmek adına bu varsayımı kendimize izlek kabul edebiliriz. Paulhan, eleştirel düşüncenin sağlam bir biçimde oturtulabileceği birkaç yasa ya da temel kuralın neler olabileceği, bu kural ya da yasaların hangi öğelerden oluşabileceğini sorgularken şu temel argümanları sunuyor. Paulhan öncelikli olarak, metin ya da yapıtın özdeksel imkanlarının (ses, renk, dil vs.) bir ilişkiler ağı oluşturduğunu, bu ilişkiler ağının ise bir makine gibi deyim yerinde ise bir anıt niteliği taşıdığını belirttikten sonra, örneğin dilin kendi nesnel yasalarının varlığını kaçınılmaz olarak temel kural olarak ele alınabilineceğini belirtiyor. İkinci olarak ise, bu ilişkiler ağının iki yönü, bu anıtın iki yüzü bulunduğunu, özellikle de renk ve seslerin aksine, sözcükler, sesin yanı sıra düşünce, yazılı göstergenin yanı sıra, ruh durumu gibi, özdeksel yanlarına ek olarak belirgin bir anlamla donanmıştır diyor. Bu durumda, söz konusu yasaların yazın'ın kendine özgü yapısıyla ilgili olacağının doğru gibi göründüğünü, yani yalın sözcükler ve anlamlar arasındaki bir takım ilişkilerle ilgili olduğunu ifade ediyor. Paulhan bir saptamayla konuyu sürdürüyor, "bu sözcükler ve anlam arasında, soyut ve ya da bilgince değil, aksine, alabildiğince yaygın ve sürekli bir ayırım söz konusudur. Kimi kez bu iki karşıt öğe, birlikteliklerinden kolay yutulur bir lokma oluştururcasına, birbirleriyle neredeyse kaynaşmış ve sıkı bir işbirliği içindeymiş gibi görünür bize"[11] diyor. Bu anlamda E. Said'in, eleştirel kimliği, yani eleştirmenin metinlerle uğraşmasının geçerli ve yetkilendirici yöntemi, psikolojik, toplumsal ya da tarihsel bir temel üzerine değil, dilsel hatta belki de kurumsal bir temel üzerine kurulmuştur demesi Paulhan'ı destekler mahiyettedir. Said için de eleştirmeni ilgilendiren şey, dilin nasıl anlamlandırdığı, neyi ve hangi biçimde anlamlandırdığıdır[12].

Eleştirinin niteliğini deşifre ederken onun dayandığı temel kuralları ve yasaları ortaya koymanın daha anlaşılır kılınmasını temin edecek şeyin, eleştirinin edindiği işlevsel boyutun ortaya konulmasıyla mümkün olduğunu düşünüyoruz. O nedenledir ki eleştirinin temel koşulunu oluşturan "*dolayısız iletişim*"[13] onun en önemli işlevlerinden biri olmaktadır. *Dolayısız iletişim* metnin nasıl yapılmış ve yapılmakta olduğunu anlamakla eş görülmelidir. Yani her metnin ya da yapıtın kendine özgü ve çevrilemeyen duyumsal çekiciliğinden kaynaklanan kendine özgü imgeleme ulaşma tarzı, malzemesine karşı kendine mahsus sorumlulukları, sınırlamaları vardır. Eleştirinin işlevlerinden biri bu sınırlamaları tanımlamak, verili metnin kendi özel malzemesine karşı sorumluluklarını yerine getirme düzeyini değerlendirmektir[14]. Bu süreç doğal olarak metnin kendisini dinamik olarak algılamamızı kaçınılmaz kılmakta, böylelikle de metindeki her ayrıntının metnin anlaşılmasında olağan dışı bir önem kazanması sağlanmaktadır. Bu yüzden eleştirmen dinamik bir metinle karşılaşmanın edindiği bilinç ile zorunlu bir biçimde metni baştan sona taklit ya da tekrar etmektedir.[15] Yani eleştiri üretmek, her zaman yapılmış olanı yeniden yapmakla eş anlamlıdır. Bu yüzden "alımlama süreci bağlamında bir metin olası ya da gerçek bir okurdan (bir okur olarak eleştirmenden) etkin ve bilinçli bir işbirliği ister"[16]. Burada göz ardı edilmemesi gereken şey, eleştirmenin bütünüyle dışarlıklı olmasının ya da bütünüyle dışarlıklı öğelerle (si-

yasal, ideolojik vs.) donatılmış olmasının metne ulaşmak noktasında yaratacağı sorunlara vurgudadır. Metne ulaşma çabası ifade edildiği oranda kolay olmamakla birlikte, öznel yeterlilikleri ne olursa olsun eleştirmenin, böylesi bir çabayı en azından bir iyi niyet olarak ya da hedef olarak önünde bulundurması zorunluluğu vardır.

Bunların dışında eleştirinin kamu beğenisinin muhafızı ve eğitmeni olmak gibi bir başka işlev üstelendiğini söylemek, eleştirinin kendisini zora sokmak demektir. Eleştiri sorumluluk ifa edecekse, Arnold'un dediği gibi "dünyada bilinen ve düşünülenlerin en iyisini bilmekle kendini yükümlü kılmalı"dır[17] gibi hüküm cümleleriyle bunu yapmamalıdır. Zira bunu demek eleştiriye abartılı ve ütopik bir konum belirlemekle eş anlamlıdır. Eaglaton'un tespitiyle, Arnold "nesneyi gerçekte olduğu gibi görerek tek tek tüm toplumsal sınıfları ve çıkarları aşacak kadar üstün biçimde nesnel ama partizanca olmayan bir eleştiri arzular. Bu amaçla eleştiri, düşünce alanından oldukça farklı toplumsal eylem evrenine girmeyi hiç yılmadan reddetmelidir; eyleme, siyasete ve bu türden hiçbir şeye bakmadan insan düşüncesi için en iyi olan şey ne ise onu saptamaya çalışmalıdır"[18]. Bu taleplerin imkanı problemi ise eleştiriyi yeni imkansızlıklarla yüz yüze bırakabilir.

Buraya kadar anlattıklarımızdan eleştirinin ne kadar dağınık bir konu olduğunu çıkarsamak sanırım güç değildir. Bağımsız ve üst bir kavram olarak, yani eleştiri dendiğinde ortak bir kanı oluşturacak bir kavram olarak eleştiriden bahsetmenin güçlüğü, eleştiri konusunda daha anlaşılır olmanın yollarını aramaya sevk etmektedir bizleri. Kaba ama elzem bir tasniflemeyle eleştiriyi iki şekilde anlamının mümkün olduğuna inanmaktayız. Birincisi eleştiriyi düşünce üretme biçimi olarak anlamak ve onu sistematik, kendi içerisinde tutarlılıkları olan ve bir tür diyalektikle işleyen yöntemli paradigmalar bütünü olarak kavramaktır. E. Said'in 'işlevselci eleştiri'[19] dediği grubu böyle tanımlamak mümkün belki de. Örneğin, göstergebilim, yapısalcılık, postyapısalcılık, hermönetik, dilbilimsel eleştiri, marksist eleştiri ve benzeri argüman gruplarını farklı eleştirel okullar olarak anlamak mümkündür. Bunlar metin malzemesiyle disiplinli bir biçimde ve hakkını vererek ilgilenmenin, genellikle önceden hazırlanarak eleştirmene sunulan tarzlarıdır[20]. Yani bu eleştirel yaklaşım biçimlerin çoğunda aslolan sanatçıyı ve eleştirmeni olabildiğince devreden çıkararak, okuru metinle baş başa bırakmaktır. Bu yüzden de bunları öznel beğeniyi belli bir temel üzerine kuran nesnel eleştiri[21] diye betimlemek yerinde olacaktır.

Bu eleştirel okulların her birinin kendine özgü yapısal öğeleri, değer üretme biçimleri, yargıda bulunma kıstasları vardır. Bunları kendileri ürettikleri ve bunu bir okuma yöntemi olarak sunduklarından dolayı, okunan metnin ya da yapıtın bu okuma yöntemlerine bağlı kalarak değerlendirilmesi durumu, anlık keyfiliklerden sakınmayı temin etmekte ve okunan metnin ya da yapıtın neye bağlı kalınarak değerlendirilip, eleştirildiğini anlaşılır kılmaktadır. Elbette her eleştirel okulun inşa edilme biçimlerinin kendine özgü keyfiliklerinden kaynaklanan, bu yüzden de eleştirilmeyi zorunlu kılan yanları bulunmaktadır. Onun içindir ki, bir önceki eleştirel okulun argümanlarının bıraktığı açıkları ya da yaptığı yanlışları göstermenin ya da gidermenin bir yolu, yeni bir argümanlar bütünü oluşturmaktır. Bu durum eleştiriyi ve eleştirme-

ni yalnızlıktan ve köksüzlükten kurtardığından, yanlış yapıyorlarsa bile neden dolayı yanlış yaptıklarını anlaşılır kılmaktadır. Bu sistematik içerisinde yapılan yanlışların kendi iç tutarlıklarının olmasından ve eleştiriye açık olmalarından mülhem düşünce üretimine katkıda bulunduklarını ifade edebiliriz.

Bir diğer eleştiri biçimi olarak ise başına buyrukluğu, tümüyle keyfiliği, anlık değer üretimini, mesnetsiz yargıda bulunmayı, teorisiz ve yöntemsiz olmayı anlıyoruz. Bu tarz eleştirel yaklaşımın temel tutumu metinle okuru kendi isteği ve yönlendirmeleri dahilinde buluşturmak, metni kendi oluş'u dahilinde değil de metni, metnin kendisine rağmen sunmaya çalışmaktır. Bunlar tabir caizse okullu olmanın bilimsel ve ahlaki yüküne tahammül edemeyen, kendi başlarına bir okul olmayı ise tahayyül bile edemeyen, bütünüyle öznel beğeniye dayanan alaylılar grubudur. Başına buyruk olmanın mazur gösterilmesini temin edecek bilgi donanımından ve tecrübeden yoksunluklarına ek olarak, uçsuz bucaksız pervasızlıklarıyla iktidar peşinde ya da iktidar sahibi olmaları onları ziyadesiyle tehlikeli kılmaktadır. Birinci grubta andığımız eleştiriyi eleştirmek de mümkündür. Hatta birinci biçimde kurgulanmış eleştirel okullar, kurgulanma süreçlerinde kendilerini eleştiriye açarlar ve kendilerinin eleştirilme gereğini olağan ve gerekli olduğunu bilirler. Bu yüzden birinci grup eleştiriden ziyade ikinci grup eleştiriyi tehlikeli bulmalı ve onun buyurgan varlığını tehlikeye sokacak eleştirinin imkanını ise zorunlu görmeliyiz.

Eleştirinin eleştirisi sıklıkla rastlanılır bir durum değildir. Onun için eleştiriye eleştiri yazmaya kalkışmak, eleştiri üzerindeki toplumsal ve siyasi müdahaleleri ele almayı gerektirecektir; aynı zamanda eleştirinin ne zaman bir disiplin olup ne zaman olmadığı sorusu üzerinde durmayı da gerektirecektir.[22] Bu hususların daha iyi açıklanması ve anlaşılmasının gereği olarak ikinci tür içerisinde andığımız ve öznelci eleştiri diye adlandırabileceğimiz eleştiri türünü biraz ayrıntılı bir eleştirel okumaya tabi tutmalıyız.

İsmiyle müsemma bu eleştirel tavrın eleştirilmeye muhtaç ilk yanı bütünüyle öznelliğe saplanmış olmasıdır. Birinci grupta andığımız eleştirel yaklaşımların inşa edilme biçimleri ve yöntemlerinin bütünüyle öznellikten bağımsız olmaları ve yansız bir tavır sergilemeleri mümkün değildir. Zaten böylesi bir beklenti içerisine girmek sosyal bilimlerin doğasını bilmemek demektir. Lakin birinci gruptakilerin öznellik kaynaklı nesnellik arayışları, onun belli bir teorik alt yapıya dayandırılmış olmasıyla kendisini ikinci grup eleştiriden farklılaştırır. Öznelci eleştiri değer üretimini ve yargıda bulunma biçimlerini tamamen eleştirmenin keyfi tutumuna indirgemiş durumdadır. Yargıda bulunma biçimlerinin teorik alt yapıdan yoksunluğu onu bütünüyle geçersiz kılar. Teorik yönelimler bilgi birikimleriyle anlık oluşumların önünde engeldir. Öznelci eleştiri buna karşın, kişiden kişiye (eleştirmenden eleştirmene) değişen duyguların, ideolojik ve ahlaki tutumların bir eseri olma niteliğindedir. Duygularından hareketle metne ulaşmaya kalkışan eleştirmen, metni anlamak noktasında kendi önüne aşılmaz bir engel inşa etmiş olur.

Oysa eleştiri teorik temelli nesnelliğinden hareketle öznellikten sıyrılmalı ve nispeten tarafsız olmayı bilmelidir. "Eleştiri bunu aksiyon dünyasından uzak durarak,

değindiği her türlü konuda, kendi doğasının yasasına, zihni özgürce kullanma kuralına sıkı sıkıya bağlı kalarak; ve bir çoğunun kesinlikle benimseyeceği, belki de çoğu durumda benimsenmesi gereken, yeterince benimsenip bağlı kalınacağı su götürmez olan, fakat eleştiriyi hiç ilgilendirmeyen fikirlerle ilgili siyasi, uhrevi ve ameli mülahazalardan herhangi birine yakayı kaptırmaktan kaçınarak yapacaktır".[23]

Eleştiri bütünüyle öznelliğe yaslandığında varacağı yer tamamen keyfi olmak kaydıyla değer üretmek ve yargıda bulunmak olacaktır. Buna kalkıştığı takdirde ise asli vazifesi olan metni, metinden hareketle anlamak işini ertelemiş olacaktır. Belki de nihai noktada yargıda bulunmaktan kaçınamayacak olan eleştiri, "yargıyı tanrısal bir yetkenin kusur bulan yargılarına benzetmemekle"[24] çıkmazlarına bir de vebal yüklemeyecektir. Yine de eleştiri, yargıda bulunmayı neye dayandırdığının ve nasıl oluşturduğunun yanı sıra –aksi taktirde yargılar önyargıya dönüşür-, yargı gücünü neyin lehine ya da neyin aleyhinde kullandığı ile etik bir problemle karşı karşıya bulacaktır kendini. Bu yüzden eleştirel yargı, gizemli bir biçimde anlatılmaz olmak yerine, en azından us yoluyla tanıtlanabilir olmalıdır.[25] Ayrıca yargı gücünün kendisi, yargıda bulunmanın anlam çoklukları ve anlam belirsizlikleri karşısında boşluğa düşme ihtimalini göz önünde bulundurması gerekir. Özellikle estetik değerlerin izafiliği söz konusu olduğunda yargıda bulunmanın güçlüğü daha bir aşikar olmaktadır. Ayrıca her okumanın bir yorumlama süreci olması ne kadar normal ise her yorumun tez elden ve genelleştirmeye vardırılır biçimde yargıya dönüştürülmesi o oranda tehlikelidir.

Ama eleştiri söz konusu olduğunda tehlike kaçınılmaz olmakta, yargı gücü genelleşme telaşı ve buyurgan yapısı ile iktidar üretimi olmaya kalkışmaktadır. Çünkü eleştiri, çoğu zaman sadece salt eleştiri değildir. O aynı zamanda varlığını kendi alanıyla birlikte diğer bütün alanlara da yayabilen hegemonik bir yapıdır. Eleştirinin kendi içinde ürettiği iktidar, geçerlilik ve haklılık temin eden bir merci olarak anlaşıldığında, sahip olduğu ya da olmak istediği gücün kaçınılmaz olarak gerçek geçerliliğin karşısında ve ona rağmen bir üretimde bulunma riskinin bulunduğunu da ifade etmek gerekir. Karşı gelinemez yapısıyla eleştirel iktidar, her zaman "gerçek" değerli olanın karşısında olabilir. Eleştirel iktidar, başkalarına karşın kendi varlığını haksız bir yüceltmeye[26] ya da başkalarının varlıklarını yine haksız bir biçimde aşağılamaya tabi tutabilir ve böylelikle değerler skalasını bulandırabilir. Eleştiri kendini ıslah edici bir aygıt olarak gördüğünde, sapmaları söylemin dili aracılığıyla şiddetle cezalandırmaya ve kendi belirlediği standartların ihlallerini bastırmaya kalkıştığında sahip olduğu iktidarın niteliğini faşizme doğru dönüştürmeye ve o oranda da tehlikeli olmaya başlamış demektir. Bu nedenledir ki, eleştiri tartmaktan ziyade mevcut olanı yansıtmak zorundadır. Aslında bu noktada başlayan şey biraz da eleştirel iktidarın kendi kofluğuna, içi boşluğuna, tutarsızlığına, dayanaksızlığına vurgudur, çünkü bu tarz bir eleştiri ancak kendi kendisini onaylamadır. Dolayısıyla da eleştirel iktidar, nihai noktada içten içe kendisine karşıttır.

Nitekim son kertede bir yorum cemaati olan eleştirmenlerin kendi kendilerini onaylayan otoritesi daha fazla iktidar kazanıp, katı bir ortodoksi statüsüne kavuştukça, izleyicilerinin, uzmanlaşmış dilinin ve kaygılarının gittikçe daralması, gittikçe

hava geçirmez ve daha içine kapanık bir hâl alması kaçınılmaz olmaktadır.[27] Bu durum, bırakın eleştirel metinleri, yaratı metinlerinin bile demokratik mübadele olguları olmadığı gerçeği hatırlandığında daha bir anlam kazanmaktadır[28]. Yani her metin ya da yapıt aslında bir biçimde iktidar üretmekte ama eleştiri bu iktidar üretimine meşruiyet temin etmeye kalkışmakla kendi iktidarını abartılı bir hâle dönüştürmekte ve kendi iktidarının altını oymaktadır.

Eleştirel iktidarın ve doğal olarak eleştirinin altını oyan bir diğer öğe ise eleştirinin kültür endüstrisinin kurallarına bağlı kalarak eleştiri üretmesidir. Pazarın katı belirleyiciliği altında kültür ne kadar sahih kalabilirse, eleştiri de o kadar kendi asli işlevine bağlı kalarak varolabilir. Kültür endüstrisi, eleştiriyi kendi hizmetine amede görmek ister. Kültürel ürünlerin meta olarak değeri tek ölçüt olduğundan eleştirinin estetik ölçütlerden gerekiyorsa meta değeri lehine çekilmesini arzu eder. Kültür endüstrisinin katı tahakkümünden kaçınma telaşı içerisindeki eleştiriyi yakalayan genellikle üniversitelere hapsolmuş katı ya da marjinal bir profesyonalizmdir. Eleştiri günümüzde bu iki tehlikeli uç arasında umutsuz bir salınım ile karşı karşıyadır. Zira bugün kabul edilebilir olanı belirlemede galip çıkmış olan eleştirel söylem değil, piyasadır. O yüzden eleştiri kaçınılmaz bir biçimde kültür endüstrisinin, kamunun piyasada şekillenen beğenisine dayanan yasalarını kabul etmek yerine, onunla çarpışmakla yükümlü hâle gelmiş durumdadır. Aksi taktirde "modern eleştiriyi var eden maddî koşullar, gelişkin biçimlerinde, onun ölümünü ifade edecektir".[29] Bu durumu aşmanın yolu ise kültür endüstrisi içerisinde bir pazarlamacı ya da stratejiste dönüşen eleştirmenin, pazarın belirleyiciliği altındaki soluk çabaları olmayacaktır.

Eleştiri özellikle sanatlar alanında bir eklemlenme olmanın ona yüklediği psikolojik baskıdan ya da objektif bir ifade ile konumdan, kendi iç disiplinini oluşturmakla sıyrılabilir. Ama bunu yaparken hiçbir zaman kendi varoluşunu temin eden yaratı metinlerinin kendi varoluşu karşısındaki önceliğini unutmamalıdır. Yine de bu durum eleştirinin, düşünsel ve sanatsal alanlar için önemini, yani onların kendi gerçekliklerini onlara göstermedeki hayati rolünü bizlere unutturmamalıdır. Bunu yaparken de eleştirmen, ne her şeyden önce bir yargıç, ortak değerlerin yöneticisi ya da aydınlanmış ussallığın yeri ne de her şeyden önce kültürel taktik adamı yada siyasal katalizör"[30] olmadığının bilinci ile donanmalıdır.

---

[1] Zehra İpşiroğlu, *Eleştirinin Eleştirisi*, Cem Yay. İst. 1992 s. 8
Edgar Morin, *Aşk, Şiir ve Bilgelik*, Om Yay. İst. 1999 s. 83
[2] Terry Eagleton, *Eleştirinin Görevi*, çev. İ. Serin, Ark Yay. Ankara, 1998 s.63
[3] Eagleton, a.g.e., s. 101

[4] Eagleton, a.g.e., s. 14
[5] Eagleton, a.g.e., s. 19
[6] Matthew Arnold, "Günümüzde Eleştirinin İşlevi", *Eleştir*i, çev. Ahmet Aydoğan- Bülent Özsoy, İz Yay. İst. 2002 s. 71-72
[7] Edward Said, *Kış Ruhu*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yay. İst. 2000 s. 103
[8] Jean Paulhan, *Eleştiriye Kısa Önsöz*, Çev. Ugur Güven, Dokuz Eylül Yay. İzmir, 1999 s. 7-8
[9] Eagleton, a.g.e., s. 40
[10] Walter H. Pater, "Eleştirinin Amacı", *Eleştir*i, çev. Ahmet Aydoğan- Bülent Özsoy, İz Yay. İst. 2002 s. 95-96
[11] Paulhan, a.g.e., s. 13-14
[12] Said, a.g.e., s. 155
[13] İpşiroğlu, a. g. e., s. 11
[14] Pater, a.g.e., s. 99-100
[15] Eagleton, a. g. e., s. 166-167
[16] Sema Rıfat, "Yapıt-Okur İlişkisi ve Umberto Eco", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, Yay. Haz. M. Rıfat, Düzlem Yay. İst. 1996 s. 48
[17] Arnold, a. g. e., s. 53
[18] Eagleton, a. g. e., s. 59
[19] Said, a.g.e., s. 151
[20] Said, a.g.e, s. 141
[21] İpşiroğlu, a.g.e., s. 32
[22] Said, a.g.e., s. 157
[23] Arnold, a.g.e., s. 53
[24] Eagleton, a.g.e., s. 22
[25] Eagleton, a.g.e., s. 73
[26] T. S. Eliot, "Eleştirinin İşlevi", *Eleştir*i, çev. Ahmet Aydoğan- Bülent Özsoy, İz Yay. İst. 2002 s. 112
[27] Eagleton, a.g.e., s. 98-99
[28] Said, a.g.e., s. 136
[29] Eagleton, a.g.e., s. 77
[30] Eagleton, a.g.e., s. 42

DOĞAN HIZLAN

ELEŞTİRİ, ELEŞTİRMEN VE OKUR

Eleştirmen, yazar, okur. Ben bu üçgenin bir ayağını eksik tutarak, eleştiri, eleştirmen, okur ilişkilerinden söz edeceğim.

Eleştirmenlerin yöntemleri büyük ölçüde kendi okurlarını da oluşturur. Uzun süreli bir edebiyat ilişkisinde, okurla eleştirmenin yargıları bütünleşir.

Uyum her zaman edebiyatın lehine değildir. Bütünleşme, kemikleşmeyi, tekrarı getirir. Okurun dünyası, yargıları sabitlense de, bu durağanlıktan onu uzaklaştırmak, zaman zaman yargılarını sarsmak, eleştirmenin işlevleri arasındadır.

Ebedî bir edebî uyum peşinde olan eleştirmen; donmuş, yenileşmeye, değişmeye dünyasını kapatmış, belli bir edebiyat anlayışına saplanıp kalmış bir eleştirmen portresidir.

Bir okur, bir eleştirmenin her yazısıyla uyuşuyorsa, ikisi arasında bir edebiyat kan kardeşliği doğmuşsa, okur onu terketmelidir.

Çünkü ben okurla eleştirmenin yükümlülüklerini, konumlarını, edebiyattaki yerlerini çok ayrı, farklı görürüm.

Okur, eleştirmen kadar edebiyat eserlerini (karşılaştırmalı) biçimde değerlendirmek zorunda değildir, bunu yapamaz demiyorum ama genelde bu ağır yükü ona yüklemenin anlamı yok.

Elbette her okurun, güvendiği, rehber saydığı bir eleştirmen vardır, onun ölçütleri, onun yargıları aynı zamanda kitap okumada, yazarı değerlendirmede bir tür danışman kimliğini üstlenmesine neden olur.

Kısacası, eleştirmeni ne salık verirse onu okuyacaktır. Edilgin bir okur budur.

Eleştirmene güvenmekle, onun dediklerini benimsemekle, harfiyen onun zevkine eşlik etme anlayışı çok farklı bir yaklaşımdır.

İyi bir okur eleştirmenini eleştiren, zaman zaman onunla çatışan bir okurdur.

Böyle bir okur alanı açmak da eleştirmenin etkin okur anlayışıyla doğru orantılıdır.

Sizin belli bir dünya görüşü doğrultusundaki eleştirileriniz onun dünya görüşüyle çakışıyorsa, o zaman okurunuzun gözünde eleştirmen itibarını kazanırsınız.

Ama bir de ters açıdan bakalım: Dünya görüşü bir edebiyat eserinin yargılanması, değerlendirilmesi için yeterli ölçütler toplamını sunar mı bize?

Hayır: İdeolojik değerlendirme, çoğunlukla, edebiyat ölçütlerini belli ölçüde askıya alır, dışta tutar.

Bu siyasetten dini anlayışa kadar hepsi için geçerlidir. Fanatizmin edebiyattaki gölgesidir. Bir yazarın laikliği, ateistliği, İslâmcılığı eleştiri anlayışımın içinde çok az oranda beni yönlendirir.

Belki de ben edebiyatı asıl olarak, kendi ölçütleri içinde değerlendirmek, diğer tâ-

li (ikincil) unsurları zaman zaman dışta bırakmayı tercih ediyorum.

Okurumun beni onaylaması için, bazı ödünler veremem. Ancak ortak anlaşma noktaları aramakla, tâvizi karıştırmam. Çünkü okurumla kendi düşünce çizgisinde; birbirimizle kesişen, örtüşen, çatışan, paralellik kurulabilen bir yolculuktan yanayım.

Eleştirmen, bence estetik daire içinde; her fikre, doktrine, siyasal anlayışa, toplumsal eğilimlere açık olmalıdır. Bu eleştirmenin karmaşa içinde yüzdüğü anlamına gelmez. Ancak her eserin kendine özgü niteliğini, özelliğini ortaya çıkarmak için kurulması gereken hassas bir dengedir.

Eleştiri, estetikten, edebiyattan fire vermemek şartıyla, dengeler üzerine yazı kurma sanatıdır.

İşte okurun güveni konusunda eleştirmen bir sınav geçirmektedir.

Okurunuz, kendisine ters düştüğünüzde, sizin temel düşüncelerinizden vazgeçmediğinize, sürekli edebî konum değiştirmediğinize, her eser için yeni bir eleştiri binası kurduğunuza inanırsa, sizin değişiminizin ardında bir bir edebî kötü niyet aramaz.

Edebiyatın ard düşüncesi, eleştirmen kavramında etkindir. Değişmeyen okur, değişen eleştirmeni kabul etmeyebilir ama zamanla, onu okumaya devam ederse, kendisi de değişebilir.

Eleştirmen, karşıt düşüncelerin, inançların, doktrinlerin iyi eserlerini, yazarlarını da okuruna iletmeye, tanıtmaya mecburdur. Ama hiç bir yazarın yavru kayığı olmamalıdır.

Kimi eleştirmenler, ´benim yazarım´ sözünü kullanırlar, bu belli yazarları seçtiklerinin, böylece belli yazarları okurlarına tavsiye ettiklerinin bir itirafı sayılmamalıdır.

Çünkü bazan eleştirmenler, kendi dönemlerini, kendi kuşaklarından yazarları daha iyi yazabilirler, ama bunu bir angajman biçimine dönüştürmemelidir eleştirmen.

Her iyi kitap, her iyi yazar için eleştiri kuramınızı, ölçütler dağarcığınızı yeniden gözden geçirmelisiniz. Eleştirinin değişken yanına böyle bakıyorum.

Okura, analitik bir anlayışla, beğendiğiniz- beğenmediğiniz (bu iki sözcüğü de yetersiz buluyorum, çünkü eleştirinin amacını ifade etmiyor) yanlarını sıraldığınızda, okura da değerlendirme payı bırakmış oluyorsunuz.

Okuru, bu yöntem zaman zaman yorsa da, yargı tembelliğinden uzaklaştırsa da, onun, değerlendirme yetisi kazanan bir okur sürecini başlatması açısından gereklidir.

Peki eleştirmen okur karşısında nasıl biridir?

Kimilerine göre, okurla yazar arasına giren gereksiz biri, kimine göre, yazarla okur arasındaki anlaşılma, öğrenme bağını kuran biri, kimine göre de kendi fikirlerini zenginleştiren, kendi yargılarının oluşturulmasını sağlayan bir edebî danışman.

Okurla yazar arasında bağ kurma işlevini gerçekten yerine getirir eleştirmen. Bir kitabın, bir yazarın arkasındaki derinliğe iner. Okuru bilgilendirir.

Burada eleştirmen tanımını yine bir parantez içine alalım.

Eleştirmen okuru bilgilendiren biridir.

O kitapla, o akımla, o kişiyle, yazarla diğer aynı türde yazanlar, yazarla edebiyat tarihi arasındaki ilişkiyi de kuran eleştirmendir. Okura bu yanıyla yararlı olur.

Ayrıca o yazar, o şair için ortaya koyduğu ölçütler, analitik sonuçlar, okuru o edebiyatçının diğer kitaplarına da hazırlar.

Eleştiri tarihine bakarsanız, onların bir edebî pusula görevini üstlendiklerini anlarsınız.

Ancak yazarların eleştirmenlere karşı haksız çıkışları, okurun kafasını bulandırabilir.

Unutmamalı ki, bir çok yazarı bugün okurlar, eleştirmenlerin yazılarından sonra okumaktadırlar. Bugün bir çok yazarın, çok satanların da, ilerki yılların okuruna iletilmesi, edebiyat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin aracılığıyla gerçekleştirilecektir.

Edebiyat tarihindeki nesnel değerlendirmeleri gene eleştirmenler yapacaktır.

Yavaş yavaş Türk okuru da, yıllar öncesindeki bir yazarı bugün eleştirmenlerin yazıları sayesinde okuyor, modayı gene eleştirmenler yaratıyor.

Böylece okur ile eleştirmen arasındaki tarihi bağlantıyı da hatırlatıyorum.

Okurların çoğu, yazarla başbaşa kaldıklarında, o eseri bütünüyle algılamaları için bir eleştirmene gereksinim duyarlar. Çünkü eleştirmensiz bir okuma, yazar için de okur için de tehlikelidir, edebî lezzet kaybını eleştirmenler önler.

Yıllar sonra eleştirmenin, edebiyat tarihçisinin çabalarıyla ortaya çıkan eser hakkında, yıllar önceki eleştiriler okunur mu? Rahatçe ´elbette´ diyemeyeceğim. Eleştiriye karşı yazarın ve okurun nankör tavrı, eleştiri ve edebiyat tarihinin değişmez ayıbıdır.

Eleştirmensiz bir okur, yanlış, eksik okumalardan bir zaman gelip şikâyetçi olacaktır.

Bugünün okurunun düzeltmesi gereken hatası, yazarların haksız ve bencil isteklerine uyup, yazarın gazete, dergi röportajlarını yeterli bulmasıdır.

Eleştiri okumayan bir okur, yazar tarafından aldatılmaya müsait bir okurdur. Çünkü kitap karşısında nesnelliğini yitirmiştir. Onun türü içindeki yerini, değerini belirleyemez, eski eserleri ile yeni eseri arasındaki yükselişi ya da irtifa kaybını farkedemez.

Eleştirmenin, eleştirinin gereğini, işlevini yazdık. Eleştirinin çeşitlerinden söz etmedik, ancak nesnel değerlendirme yapması gereken, ölçütleri olan, dünya görüşü sahibi, edebiyat tarihini bilen, analitik yöntemi uygulayan, belli dönemde ve eserlerde donup kalmayan bir kimlik çıktı ortaya.

Şimdi sıra okur kimliğinde...

Eleştirmeye getirdiğimiz standartlar, normlar okur için söz konusu mudur?

Eleştirmen için aranan nitelikler, okur için aranmaz. Onun için bir düzey, bir birikim, bir standart, bir norm olmalıdır.

Okur Merkezli Kuramlar´da bu tartışılmıştır, bence uygulamada bu kuramsal parlaklık hemen matlaşır.

Eleştirmen, yazdığı okurun düzeyini edebî birikimini bilmez.

Yüzeyde bir okur sınıflaması yapalım.

Bir okur; sürekli edebiyat izleyicisi değil, eline bir kitap geçerse okuyor, edebiyat kavramı, beğenisi, tarihi üzerine bildikleri, lisede öğrendiklerinin düzeyini aşmıyor.

Şimdi bu okura, bir romanı, bir romancıyı, bir şairi, kitabını tanıtacaksınız. Yapacağınız ilk şey terminolojiden kaçınmak, yalın yazmaktır. Gazete ve haftalık dergi okurunun ortalama düzeyi budur.

Yazı kıvamınızı, üslubunuzu ona göre belirleyeceksiniz. Buna okur şartlandırması, yönlendirmesi diyebiliriz.

Eleştirmen, yazısını, belli bir düzeyden aşağıya mı çekmiştir? Her yazı için belki bu soruyu yeniden sormak gerekir.

Ben yazayım da, okur ister okusun ister okumasın, anlamak için çaba sarfetsin, sözünü eleştirmen söyleyebilir mi? Edebiyat dergileri için geçerli olan bu eleştirmen tavrı, gazete ve haftalık dergiler için geçerli değildir.

Bir romancının, bir şairin, bir öykücünün söyleyebileceği, hafiften okuru küçümseyen görüşünü pek benimsemesem de, eleştirmenin konumu dolayısıyla bunu kabul edilmez buluyorum. Eleştirmenin işlevi, bunu reddeder.

Anlaşılır, terminolojiden uzak her yazı kalitesiz midir? İlle de anlaşılmayan, terimlerle dolu yazılar mı kalitelidir?

Hayır, bir eleştirmen herkese düşüncesini iletebilmeli, herkesçe anlaşılmalı.

Nasıl her şiirin, romanın, öykünün değişik katmanları varsa, eleştirinin de böyle katmanları olduğu kanısındayım. Her okurun bilgisi, birikimi oranında eleştirel metni anlayacağına inanıyorum.

Ama bir eleştirmen, bir gazetede, bir haftalık dergide edebiyat yazıyorsa, basitlikle yalınlık arasındaki sınırı iyi çizmelidir.

Anlamak, algılamak... Eleştiri türünün yaygınlaşabilmesi, okurların ilgi odağı olabilmesi için bu iki kavramın ön çalışmalarının gerçekleşmesi gerekir.

Nasıl mümkün olacak?

Ne yazık ki bizde gerek eleştirme terimleri sözlüğü, gerek özet edebiyat tarihi kitapları yok. Bir eserin, romanın, öykünün, şiirin nasıl okunacağına dair özet bilgileri içeren kitaplar da yayınlanmıyor.

Kılavuz niteliğini taşıyacak kitaplar, eleştiri okurunu bilgilendirir, ilk edebiyat bilgilerini aktarır. Okur da, bu konuda eleştirmenin metnine kendini hazır hisseder.

Belki de bunu eleştiri öncesi eğitim diye nitelendirebiliriz.

Eleştirmenler de, edebiyat tarihçileri de, öğretim üyeleri de böyle bir çalışmaya gönül indirmiyorlar.

Edebiyat gibi yaygın bir türün geniş bir okur kitlesince anlaşılması, kullanılan dilin çok kimsece anlaşılan bir sözlüğe dayanmasıyla gerçekleşebilir.

Edebiyat dergilerindeki, eleştiri kitaplarındaki incelemeleri, eleştirileri bütün bu kurallardan ayrı tutuyorum. Oradaki yazılardaki terim özgürlüğünü de anımsatmak-

ta yarar var.

Romancı, öykücü, şair kendi okur profilini tayin ve tesbitte, isabet kaydedebilir, ama eleştirmenin bunu sağlayabileceğini sanmıyorum.

Hangi düzeydedir bizim okurumuz? Ne bilir, Türk ve dünya edebiyatını ne kadar tanır? Edebî saplantıları nedir? Niçin sizi okur? Eleştiri türüne yaklaşımı nasıldır?

Okur odaklı soruların yanıtını kestiremiyorum. Ancak sizin hakkınızda çıkan yazılardan bir takım tepkileri ölçebiliyorsunuz, tabii okurların değil de, yazarların. Eleştirmen kim için yazdığını en az bilen edebiyat insanıdır. Önemli midir? Kesin bir karara varmış değilim.

Okurla ilgili yanıtını merak ettiğim sorulardan bazılarını, şöyle sıralayabilirim:

Edebiyat eğitimi görmüş müdür, edebî birikimi ne kadardır, Türk edebiyat tarihinin önemli dönüm noktalarını, önemli akımlarını, önemli adlarını bilir mi, eğitim görmüş müdür, iyi birikimli bir okur mudur, Türk edebiyat tarihinin önemli dönüm noktalarını bilir mi, dünya edebiyatından okudukları nelerdir?

O soruların ötesinde kendinizle ilgili bir soruya sıra gelir: Acaba sizi okumuş mudur?

Çoğumuz okudukları romanları/romancıları, öykücüleri, şairleri sorarız da, ´hangi eleştirmeni okursunuz´ sorusunu gereksiz buluruz. Çünkü okurların diğerlerini mutlaka okumuş olmaları gerekir ama eleştirmenleri okumasa da olurlar.

Eleştirmenlerin kendi disiplinlerine bu yabancılaşmalarını, bir çok kişi kanıksamıştır ama ben eleştirinin yükseliş çizgisinin bu soruyla başlayacağı yargısını savunuyorum.

Okurların bazısı yazılı sorar, bazısı da bir rastlantıda karşınıza çıkar. O okurlar cehaletlerini örtmek için, edebî küstahlık tavrını takınırlar. İlk cümle şöyle başlar: ´Orhan Veli Kanık´tan sonra Türkiye´de şiir yazılmadı.´ ya da ´Türk şiiri Yahya Kemal Beyatlı ile bitti´.

Anlarım ki, bu okur, onlardan sonra şiir okumamış. Yargıları; dolaylı itirafın belgeleridir.

Şimdi onlara ayak üstü Türk şiir tarihini özetlemek, eleştirmenin görevi midir? Onlardan sonra yazılan şairler için sözlü bilgi vermekten her zaman kaçınırım. Çünkü ben yazının gücüne inanırım, onlara yapabildiğim tek iyilik, antoloji adları vermektir.

Garip´i, İkinci Yeni´yi, sonraki gelişmeleri, iyi şairleri bilmeyen bu okuruma, şiir sevdirebilmem için Platon ya da Sokrates gibi, konuşma kürleri düzenlemem gerekecek.

Divan şiirini bilmeyen bir okurun, Türk şiirini bütünüyle anlamayacağı iddiasını savunurum. Bir eksik halka zincirin kopukluğunu gösterir.

Bir okur, ´ben şiiri seviyorum´ diyorsa, divandan bugüne Türk şiirini en az bir kaç antolojiden okudu demektir. Tersi, onu yalancı durumuna düşürebilir.

İyi bir okur, bütün bu geleneği öğrenecektir, eleştirmenden bu kitapların adını isteyebilir. Ben bir okurun edebiyat bilgisini, sevgisini tek bir kitapla kazanacağını sanmam.

İyi bir okurun, Türk edebiyatının geleneğini bilmesi gerektiğinde ısrarcıyım. Çünkü yeni bir şairin, yeni bir yazarın değerlendirmesini yapamaz. Türk edebiyatını, edebiyat tarihin bilmeden de yargılayamaz.

Çünkü ben bir eleştirmen olarak, yargıya varırken, onun edebiyat tarihinin temel bilgilerini edinmiş olduğunu ummak isterim.

İddalı, iyi bir okur, divan şiirini bilmeden İkinci Yeni´yi anlayamaz.

Ahmet Midhat Efendi´yi okumadan, bugünün Türk romanını iyi biliyorum sözünü etmemeli.

Elbette dünya edebiyatının önemli romancılarını, öykücülerini, şairlerini ad ad saymanın bir anlamı yok.

Aslında kitaplık bulunmayan bir evde, edebiyattan konuşmayın, boşuna yorulursunuz.

Toplumcu Gerçekçilik´i bilmeyen toplumcu şiiri kavrayamaz.

Eleştirmen, okuru için bir öğretmen, bir edebiyat tarihçisi kimliği de taşımalı mıdır?

Kılavuz kitapların olmayışı, benim bu soruya hayır dememi önlüyor.

Ön bilgilerin tekrarı, bilgili, birikimli bir okurun canını sıkmaz mı? Son sınıf öğrencisini, ilk sınıftan başlatma zalimliği değil midir?

İşte okurun eleştirmene yaptığı haksızlıkların başında bu gelir, kendi bilgisizliğini kabul edeceğine, neden bana bilgi vermedin, sorusunu sorar.

Çağdaş, günümüz edebiyatı üzerine eleştiri yazarsanız, çoğu okur tarafından daha çok okunursunuz, çünkü okur kitapçı vitrinlerinde, kitap eklerinde gördüğü adların, kitapların üzerine bilgi veren yazıları bekler.

Geçmiş kuşak yazarlardan biri üzerine yazarsanız, okur onu bilmiyorsa, öğrenme çabası göstermiyor. Oysa, belki de, o yazıdan sonra, bir yazar, şair daha kazanacaktır.

Sıradan okur çoğunluğu, bildiği konular, kişiler üzerine eleştiri okuyor, yeni adlar üzerine yazılar pek ilgisini çekmiyor.

Bir ölçüde, edebiyat tarihini bilmeyen okurlar, eleştiri türüne de, biri diğerinin devamı sayılabilecek bu disipline ilgi göstermiyorlar.

Sıradan okur sözünden ne anlamalı? Ortalama sözü daha mı doğru?

Liseden edindiği edebiyat bilgisini geliştirmiş, bu merakını üniversite sıralarında da sürdürmüş, Türk ve dünya edebiyatının önemli örneklerini okumuş, kitaplığında mutlaka değişik antolojiler bulunan, yeni yayınları izleyen biridir ortalama okur.

Böyle bir okurla eleştirmen arasında daima bağ kurulabilir, birbirinizin beğenilerini anlayabilir, tamamlayabilirsiniz.

Hiç bir yazar hakkında derinlemesine bilgisi yoktur ama hepsini tanır.

Klasik ve klişe benzetişle tanımlarsam, edebî anlamda ansiklopedik bilgiye ve bu bilginin oluşturduğu zevke sahiptir.

Benim, dergi yazıları dışındaki yazılarımda ölçüt aldığım bu okur tipidir.

Çünkü bilmediğini bilen ve öğrenen bir kimliğe sahiptir.

Gene de, eleştiri yazılarımızı edebiyat, uzmanlık dergileri dışında yazarken, her şeyi bilen okura hitap ediş biçiminin yanlış olduğunu söyleyebilirim.

Hiç kuşkusuz, yukarda belirttiğim dergi yazıları böyledir.

Keskin yargılardan hoşlanan okurlarım, beni zaman zaman eleştirirler. O tip okurlar, kestirmeden eleştirmenlerinin bir yargıya varmalarını isteyenlerdir. Gerekçe onları ilgilendirmez, çünkü size tam güvenirler.

Oysa analitik çalışmalar, benim okur çoğunluğum için daha tercih edilen bir yaklaşımdır. Sanırım yazılarımda, en çok karşıma çıkan okur profili budur.

Dünya ölçüsünde yayınlanan Anglo-Sakson kitap ve edebiyat dergilerine baktığımda, onlarda okuru bilgilendiren bir tavır olduğunu farkederim.

Bakın, sıradan, ortalama okuru eleştirmen nasıl bilgilendirir? Nasıl yazar?

Önce kimden sözedersek edelim, onun yanına, doğum ya da doğum ölüm tarihini koymalıyız. Bu çok gerekli biçim şartı, okurun, yazarın yüzyılını öğrenmesini sağlayacaktır.

Bir yazarın kitabını tanıtıyorsak, eleştirisini yapıyorsak, okura, önceki kitaplarını da anımsatmak gerekiyor. Belki de bu küçük not, açıklama, okurun, yazarın diğer eserlerini kronolojik çizgide okumaya bir çağrıdır.

Bilen okur için bir bellek tazelemesi, bilmeyen için de bir ön bilgi verilmesi olarak nitelendirilmeli bu anlayış.

Okur profili, kimliği, zaman içinde, değişen bir kavramdır.

Burada sorunumuzun özüne inelim: Okuru eleştirmen mi, edebiyat tarihçisi mi yönlendirir, bilgilendirir, yoksa yazar ve şair mi?

Meslek kayırıcılığı yapmak istemem ama, onu yönlendiren eleştirmendir. Edebiyat tarihçisinin bilgisi eleştirmen aracılığıyla okura iletilir. Eleştirmenin yargılarını besleyen gerekçeleri onlardan alır.

Şimdilerde karşımıza dikilen tehlike, eleştirmenin görevlerini bizzat yazarın kendinin üstlenmesidir.

Çok satan yazarlar, medya aracılığıyla, doğrudan okura ulaşarak, onu şartlandırmayı tercih etmişlerdir. Bu anlayış yavaş yavaş yok olma sürecine girmiş, okur gene eleştirmene gereksinim duymaya başlamıştır.

Çünkü okur şunu farketmiştir ki, yazar, şair, romancı kendi övgüsünü yapmaktadır, nesnel davranmamaktadır, bunun sonucunda okur yanılmaktadır.

Okur, yargı enflasyonuna düştüğü anda, bundan yazar da zarar görecektir.

Çünkü, yazarın yönlendirdiği okur, eleştirmenden uzaklaşmaktadır.

Gazete ve haftalık dergilerin edebiyat okurunu, çoğu zaman yanlış yönlendirdiği kanısındayım, çünkü orada çıkan röportajlar çoğunlukla eleştiri kurumuna ve eleştirmene karşıdır, röportajları yapanların bilgisizliği belki yazarın hoşuna gitmektedir ama son tahlilde, okurun güvenini sarsmaktadır.

En çok satanlar üzerine kurulmuş düzenlerin, okurun eleştirel hakkını ihlâl ettiğini farketmesiyle bozulacaktır.

Çünkü burada okurun seçme hakkı zaafa uğramakta, gazete, dergi ve televizyonların aldatılmışlığına uğramaktadır.

Şimdi ben eleştiri/eleştirmen döneminin başladığı kanısındayım. Ölçüsüz, reh-

bersiz kalan okur eleştirmenin varlığını aramaktadır.

En çabuk terkedilen eleştirmen midir?

Kalıplaşmış okur kalıplaşmış yazarla işbirliği yaparsa mesele yoktur. İki değişmez kitle, birbiriyle sorgusuz sualsiz bir edebî birliktelik yaşayabilirler. Eleştirmen için de geçerli bir uyumdur.

Edebiyat da bir modadır. Yeniliklerle, değişimlerle eleştirmenin temasından o da titreşimi alır.

Kendi zevklerini, gerekçelerini sunarak değiştirebilen bir eleştirmen, okurunun ölçütlerini, dolayısıyla zevklerini de değiştirebilir.

İyi bir eleştirmen, sadece günün eserlerini ve kişilerini okura aktarmakla işini yapmış olmaz. Çünkü bu tarz bir çalışma, yazarın Türk ya da başka ülkelerin edebiyatı içindeki yeri konusunda onu aydınlatmaz.

Bu yüzdendir ki, Türkiye´de eleştirmen, zorunlu olarak, edebiyat tarihçisinin işlevini de üstlenmektedir.

Eğer bir okurun edebiyat zevkinde kırılmalar, kesintiler varsa, bu halkaları birleştirmek, araları kapatmak da eleştirmenin işidir.

Okura, edebiyatı bir bütün, bir gelişim çizgisi içinde değerlendirmesi gereğini kabul ettirecek olan eleştirmendir.

Kimi okur, değişken bir özellik taşıyabilir. Beğenisi oynak olabilir. Arama serüveninde kendini yalnız hissedebilir.

Eleştirmen gene değişenin içinde değişmeyeni saptayarak okura yol gösterir.

Yazar eserinin kendi başınalığını savunur, bunun böyle olmadığını, hiç bir eserin tek başına varolmadığını ispatlayacak eleştirmendir.

Eleştirmen katı, kesin bir yöntem yolcusu değildir. Öğretmenliği, edebiyat lezzetçiliğini bir arada bulundurabilir.

Günümüz okurunun istediği tip eleştirmen bu özelliklere uymaktadır.

Eleştirmenin değişkenliği, onun her eser karşısında bir phoenix kuşu olması demek değildir. Ama eleştirmen, kurduğu binayı yıkabilmeli, yeniden yapabilmelidir.

Çünkü eleştirmenlerin şatosu olmaz, üstelik günümüzde, değişmez düşüncelere yaslanan, onları tartışmaya yanaşmayan bir eleştirmenden, yeni yazarlar, kitaplar hakkında doğru, nesnel bilgi beklemeyin.

Okurun daha özgür olmasını isterim. O belli bir eleştirmeni, ille de dünya görüşüne, edebiyat zevkine uyuyor diye mürşit kabul etmişse, donup kalacak, kendi zevkinin esiri olacaktır.

Kendi zevkinin, ölçütlerinin esiri olan eleştirmenler de vardır. Bazı okurlar da değişmezliklerini, onların önemli meziyetleri sanır.

Eleştirmenin bir başka hayatî/edebî işlevi vardır. İsterseniz buna, başka bir açıdan edebi sorumluluk da diyebilirsiniz.

Hayatla edebiyat arasındaki bağı kurması, sadece kuramlarla gerçekleşmez, edebiyatın kendisinin bir yaşama biçimine dönüşmesini sağlayarak olur.

Denenmiştir ki, bir çok okur kitapla, yazarla arasındaki mesafeyi kapattığı için, o

yazarı, kitabı sever. Bu bir özdeşleşme midir?

Eleştirmen o zaman ne yapabilir?

Kimi kitaplar edebiyat tarihi içinde bu etkinliğe sahip olmuşlardır. Günümüzde taklit edilebilen eserlere artık rastlanmamaktadır.

Eleştirmen bu gerçeği okurlarına anlatmalıdır. Roman kahramanları dönemi bitmiştir. Kahramansızlığa alışmalıdır.

Eleştirmen, edebiyat gerçeği ile hayat arasındaki, yeniden yaratmayı, kurgulamayı okura anlatmalıdır. Bu hayatla edebiyat arasında her zaman özdeşlik olmadığı ilkesi için gereklidir.

Sıranın altındaki okur, bir eleştirmen için en tehlikeli okurdur ve eleştirmenin kurdudur.

Hemen hemen yazdığı türde tek satır, tek mısra okumamış olan biri, gelir eserini size sunar, değerlendirmenizi ister.

Onu yazmadan önce okuması gerektiğini söylemek en zorlu eylemlerden biridir. Yazmaya koşullanmışların okuması nerdeyse imkânsızdır.

Şair, romancı, öykücüler için, el kitapları niteliğinde çalışmalar yayınlanmıştır (hayatı-sanatı-eserleri) ama eleştiri ve eleştirmenler için bu yapılmamıştır. Bunun eksikliği okurun eleştirmeni, eleştiri kurumunu algılamasında en aşılmaz engeldir. Çünkü okur eleştirinin, eleştirmenin, kendi eleştirmeninin edebî kimliği hakkında bilgi sahibi değildir.

Tarih içinde okuru bilinçlendiren, bilgilendiren eleştirmenler edebiyat tarihine kalmış ama bugüne romancılar, öykücüler, şairler kadar ulaşamamıştır.

Neden?

Oysa edebiyatçıları, topluma tanıtan, onlara okur sağlayan eleştirmenlerdir. Bir Türk eleştiri tarihi yazılmamıştır.

Belli disipline, yönteme dayalı eleştirilerin, okur beklentilerine yanıt verdiği söylenemez.

Çünkü belli bir disiplinden bakış, okuru tek yanlı aydınlatır. Eserin sadece o yönünü okura tanıtır. Oysa çeşitli özelliklerini sergileyen eklektik diyebileceğimiz bir eleştirel yaklaşım okur için daha kuşatıcı bir nitelik taşır.

Edebiyat tarihini bilen bir okurla bilmeyen okur arasındaki fark, eleştirmenin yazış biçimini etkiler. Çünkü yeni bir eseri eleştirmen bir temele oturtmak zorundadır.

Eleştirmen, okurunu bir kültür bütünlüğü içinde bilgilendirir. Çünkü edebiyat da kültür içinde bir adacıktır. Ayrıca bir eser yalnız edebiyat sınırları içinde değilse, başka sanatlardan da yararlanmışsa, kültürler ve türler arası bir çalışmaysa, eleştirmen burada okura, değişik türler, onların bileşkesi hakkında da bilgi vermelidir.

Okurların, edebiyat zevkini yeni tadanların, bir eleştirmene en çok sordukları soru şudur: Ne okuyayım? Çok soyut bir soru. Çünkü, profili, birikimi, beğenisi, tür tercihi belli olmayan bu okur sorusu nasıl cevaplandırılır.

Bu kez eleştirmen soru sormaya başlar. Çok kısıtlı, okumanın başlangıcındaki bir okura tavsiye edilecek liste daha kolay oluşturulabilir.

Ona klasiklerden başlayan bir liste sunulur.

Listedeki sıralamayı da saptamalıdır.

Ayak üstü, ya da kısa bir ´e.posta´ notuyla yapılan baştan savma öneriler, okur için eleştirmen güvensizliği doğurur. Ne var ki, listeden önce eğitim düzeyini sorabilirsiniz okura.

İlk öğretimde kitap belirleme konusunda daha özgürsünüz ve daha temel bir kitaplık listesi yapabilirsiniz.

Lise, üniversite sıralarında ise küçük bir anket düzenlemeden bunu yapamazsınız.

En azından klasikleri okumamış bir okura salık vereceğiniz liste ile onları okumuş birine tavsiye edeceğiniz kitaplar farklıdır.

Dil bilen birisiyle bilmeyen arasında da fark vardır.

Burada liste düzenlerken, ben nesnel seçim konusunda kendimi denetlerim.

Dünya edebiyatındaki asları, klasikleri sıralayabilirsiniz.

Bir Türk eleştirmenin hatta bir edebiyat öğretmeninin liste hazırlaması yabancılara göre çok daha zor ve çok daha tereddüte yol açan bir çalışmadır.

Çoğunlukla Batılı öğretmenlerin ya da eleştirmenlerin hazırladığı liste Gılgameş´le başlar, ulusal ve uluslararası temel kitaplarla devam eder.

Ben hazırladığımda elbette evrensel, klasik eserleri listeye koyacağım.

Bizim edebiyatımıza geldiğimde, klasiklerin karşılığına ne yazacağım, klasik sözünü kullanabilecek miyim?

Okuru şaşakın bir durumda bırakmaktan da korkuyorum.

Euripides klasik ama Yunus Emre klasik mi? Gerekli olan evrensel okunurluk ölçütü var mı? Ama ben onu listeye almalıyım.

Okur çağlar boyunca değişiyor. Aynı esere her kuşağın, her yüzyıldaki insanın yaklaşımı değişiyor. Eleştirmen bu listeyi düzenlerken, yazarken bu değişimi yazılarına, listeye nasıl yansıtacak?

Okur, eleştirmenle birlikte yaşadığı toplumsal dönemleri, siyasal hareketleri, darbeleri, eleştirmenin yazısında görmek istiyor mu?

Evet diyemem. Ama bir eleştirmenin de bu ortamdaki yazılarda, bunlardan etkileneceği idda edilebilir. Ben okuru bilgilendirmekten yanayım ama günün rüzgarında yanılma payını da aza indirgemek için yazarım.

Darbe ortamında, savaş ortamında, edebiyata güncelin sızışını önleyemezsiniz, ancak bunların aceleci değerlendirmelerle okuru da güncelliğin cezbesinden kurtarmanın bir eleştirmenin işi olduğu kanısındayım.

27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül sonrası, bu sorularla eleştirmenler hep karşılaştı. Okurlar iki şeyi bekliyorlardı: İlk olarak, bu dönemin edebiyatı, edebiyatçıları üzerine ne düşündüğümüzü, kitapları değerlendirmemizi,ikincisi de o dönemi anlatan düzyazı kitaplarını.

Okurun bu isteği önemliydi. Yaşadığı günler edebiyata nasıl yansımıştı, eleştirmenler bunu nasıl görüyordu?

Ayrıca yayın ortamını, edebiyat dışı kitapları da merak etmeleri, edebiyatı etkileyen edebiyat dışı kitapları öğrenmek, etki derecesini bilmek istemelerinden kaynaklanıyordu.

Okuru, kendi dünyası, kendi inancı, kendi kanıları, kendi siyasal eğilimleri konusunda değiştirmek çok zordur, bu sınırın içine girmeyen edebiyat eserlerini de kabul ettirmek, gene eleştirmenin görevleri arasındadır.

Darbeleri, ihtilalleri sıcağı sıcağına anlatmanın, başarılı olmadığını bizim yaşadıklarımız ve okuduklarımız göstermiştir.

27 Mayıs 1960 darbesinden sonra, eleştirmenin kimliğinin bir siyasal, toplumsal boyut kazandığını söyleyebilirim. Okurun da kazandığı gibi. Çünkü solu tanıtan temel kitaplar bu ihtilâlden sonra dilimize çevrilmeye başladı. Böylece okurlar, sosyalizmin, Marksizmin temel eserlerini Türkçeden okuyabildiler, daha önceleri dil bilenlerin tekelinde olan bu bilgi yaygınlaştı.

Eleştirmenler de bu eserleri okuyanların, toplumcu edebiyat konusundaki bilgilenmelerini göz önüne aldılar. En azından bazı kitaplara, şiire böyle bakmanın gereğini kabul ettiler.

Benimde içinde bulunduğum ´A Kuşağı´nın bir çok yazarı, toplumsaldan siyasala geçiş serüvenini bu dönemde yaşadı.

Çünkü bazı dönemlerde eleştirmen bir misyoner ya da bir edebiyat havarisi rolüne bürünecektir.

Okuru hazırlamak eleştirmenin görevi, işlevi, sorumluluğu altında olduğu gerçeğini kabul edersek.

Eleştirmen, kendi zevkini elbette seçimine yansıtacaktır ama seçimde nesnelliği koruyacaktır. Sözgelimi, bir Marksist eleştirmenin tavsiye edeceği kitaplık listesinde kendi inancının gölgesi hissedilecektir. O zaman da bu kitaplık eksik olacaktır.

Edebiyat tarihini bilmeyen bir okura tavsiye edilecek bütün kitaplar havada kalır, bir zevk ve ölçüt eksikliğinin, algılama yetersizliğinin kurbanı olur edebiyat.

Bir okura roman tavsiye edeceksiniz, peki Cervantes ve Don Kişot adını söylemeyecek misiniz?

Kitaplığın ilk eseri, bir dünya ve Türk edebiyatı tarihi. O zaman bir eleştirmen kitap tavsiyesinden önce iyi bir okur yetiştirmelidir, tek tek eserlerden önce bir edebiyat tarihi okumasını, ilk elde kitaplığına bir kaç antoloji almasını salık veririm.

Bunları bir eleştirmen okuruna söylemiyorsa, okurunu uyarmıyorsa o zaman edebiyata karşı görevini yapmamış demektir.

Geçmişten bir bilgi, bir görüş, bir ölçüt, bir toplumsal, siyasal iz edinmeden, iyi bir edebiyat okuru olunamaz.

Okur-eleştirmen ilişkisi, ikilisinin edebiyat tarihi içindeki serüvenleri değişik kuramlar içinde değerlendirilmiştir.

Okurun anlamı ile yazarın anlamı, bir kuramsal paradoksta buluşur, diyor bazı eleştirmenler.

Okur, önündeki metni düşünmeli, ona odaklanmalı, eleştiri metinleri için de bu geçerli midir?

Çünkü birinde sadece bir metin vardır, ikincisinde ise iki metin (yazarla eleştirmenin yazdıkları) birbiri içine geçer, içiçelik söz konusudur.

Okur için, ya da daha doğru deyimle, çoğu okur için edebiyat eseri, kurmaca bir dünya sunar, gerçeklik taşımaz. Hele kendi dünyasıyla, eserin dünyası arasında gerçek ve kurmaca kavramları açısından mütereddit kalabilir.

Eleştirmen, bu tereddütü çözen kişidir. Çünkü kavramları yerine oturturken, belki kurmaca ile gerçek arasındaki koordinatları tayin ederek bu işlevini yerine getirir.

Yazar, işi gereği, bize tek bir anlam empoze eder, edebiyat eserinin dünyasının sınırlarını istediği gibi algılamamızı ister. Okur da bunu kabule hazırdır. Eleştirmen bu empoze edilen tekilliğin ardını arayan, metnin anlamını, algılanmasını çoğula dönüştüren kişidir.

Eseri prizmadan geçirir, anlam boyutlarını, değişik düzlemleri çeşitlendirir.

Eleştirmen bir metne uygun yorum yapma konusunda kısıtlı mıdır? Yazarın özgür yaratıcılığını, eleştirmen de kullanabilir mi?

Okurun kafasını, eleştirel kuramlarla karıştırmamalı diyenler haklı. Çünkü çoğu okur, bir eleştiri kuramını öğrenmekten çok, bir akımı, bir eseri, bir kişiyi öğrenmek istiyor.

Şimdi burada da bir açılım daha yapalım.

Kuramlar eleştirmen için, uygulandığı oranda okur için önemlidir.

Okur ve eleştirmen kavramlarını çeşitlendirirsek, iki kavram üzerine daha ayrıntılı düşünebiliriz.

Eleştirmen kavramı da, okur gibi yüzyıllar boyu değişti. Çünkü felsefeciler, moralistler, estetikçiler kendi alanlarında uzmandı ama edebiyat eleştirmeni değillerdi. Eleştiri artık ayrı bir türdür, onlardan ayrılıp bağımsızlığını sağlamıştır.

Okurun amacı; bir yazarın, şairin amacını anlamaktır, öyleyse eleştirmen de bu amacı yönlendiren, çeşitlendiren kişidir.

Şimdi eleştirinin işlevini genişletiyorlar, yalınlaştırıyorlar ve çağdaş eleştiri için didaktik eleştiri (didactic criticism) deyimini kullanıyorlar.

Gerçekten de öğretici bir kimlik taşıyor eleştiri artık.

Bir eleştirmen de okurunu yaratabilir.

Ayrıca onu kendi anlayışı içinde eğiterek de yetiştirebilir. Böyle bir mekanizma bana eleştirmen için çok öznel geliyor, tekdüze okurlar yetiştireceği korkusuna götürüyor beni.

Okuru yönlendirme nasıl olabilir?

Gerçekten didaktik eleştiride kendi bildiklerimizi ona öğreteceğimiz için, kendi edebiyat kuramımızı, ölçütler toplamını ona naklettiğimiz için, onu yönlendirmiyor muyuz?

Onda kendi başına oluşturacağı bir edebiyat beğenisine mi yardım ediyoruz, yoksa bizim isteğimize uygun, prototip bir okur mu yetiştiriyoruz?

Eleştiri tiplerini, kuramını uygularsak, okuru çok cepheli-çok yönlü, çok beğenili bir eleştiri anlayışından, tek düze bir yere götürürüz.

Feminist eleştiri, Marksist eleştiri gibi.

Okur ve eleştirmen bağının sağlıklı kurulabilmesi için bazı temel kitaplara gereksinim duyulduğu kanısındayım.

Batıda çok rastladığımız türden kitaplar bizde yayınlanmadı. Sözgelimi sık sık baktığım roman kişilerini anımsamakta zorlandığım zamanlarda başvurduğum kitaplardan biri, ´Masterpieces of World Literature´ adını taşıyor.

Başta önemli karakterleri tanıtıyor, böyece karakterler hakkında da ön bilgiyi edinmiş oluyorum. Okur için ideal bir kaynak.

Bizde Behçet Necatigil´in ´Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü´ dışında böyle bir çalışma yoktur. Aynı biçimde özet bir edebiyat tarihi de sunamıyoruz.

Ayrıntıdan uzak ama bütün bir edebiyat tarihi konseptini verecek kitap.

Okurun hangisinde deneyimli, bilgili olduğunu da böylece anlayabiliriz.

Okur ve eleştirmenin, bilgili bir noktada buluşabilmesi için, kılavuz kitaplarının çıkması gerekiyor.

Çünkü kılavuz kitaplar, okuru iyi bir eleştirmene hazırlayabilir. İlk bilgileri, yüzeysel yargıları bundan edinen ya da bir yazarın, şairin, akımın temel kurallarını öğrenen bir okurun eleştirmenden daha ayrıntılı yazılar beklentisinde bulunması olağandır.

Bazı eleştirmenlere, kuramcılara göre, ´edebiyat her okur için birincil (unique) bir estetik deneyim, yaşantıdır (experience)´.

Bunu genişleterek şöyle de söyleyebiliriz: Okur için belki de her kitap birincil bir estetik yaşantıdır. Bu yorum, eleştirmenin okura daha geniş ve zengin bir edebiyat konsepti sunmasını sağlar.

Okumalar, değerlendirmeler için eleştirmenin okura tavsiyesi, eleştirisi değişik prizmalardan yansıyarak metne ulaşır.

Okur daha önce yazarın başka kitaplarını okumuştur. Kitaplarını değişik aralıklarla okumuştur. Okur öğrenim aşamalarını geçmiş, yıllar içinde de edebiyat zevki gelişmiş, değişmiştir.

O zaman aynı metne yaklaşımı farklı olacaktır. Çünkü o yazarı bıraktığı yerde bulmak istemektedir, işte eleştirmenin bir işlevi de, yazarın bırakıldığı yerle okurun durduğu yer arasındaki düzey farkını gidermek, ikisini birbirine yaklaştırmaktır. Kuramın değil de, didaktik tutumun yeri burasıdır.

Okura çeşitli yaklaşımlar da vardır.

Bir zamanlar Avrupa´daki eleştiri kuramları, eleştiri işlevini okura yönlendirdiler, ona fokusladılar, odakladılar. Buna ´Velinimetimiz okur´ görüşü denilebilir, biraz abartılarak.

Hiç kuşkusuz okura verilen bu değer, yüklenilen aşırı sorumluluk, bence yazarla okur arasında öylesine yakın bir ilişki doğurdu ki, yazar okuru şartladı mı, yoksa okur egemenliği yazarı şartladı mı?

Ben bu ikili yakınlıktan, edebiyatın, eleştirinin zarar gördüğü kanısındayım.

Süper okur aramaları bir sonuç verdi mi?

Evet ve hayır aynı oranda doğru.

Bazan iyi bir yazarın iyi bir okur olduğunu düşündüğümüzde, iyi bir eleştirmenin de iyi bir okur olduğunu söyleyebiliriz.

Süper okur yerine tercih edilen tip bazılarına göre, deneyimli okur (experienced reader).

Eleştirmen okur arasındaki ilişkide, belki bir başka ölçütü de gözönünde bulundurmalıyız.

Bir okurun yazara dönüşmesi. Bunun örneği olarak da Borges´i verebiliriz.

Okurun değiştiğini düşünebilir miyiz? Ya da eleştirmen değişen edebiyatı okura nasıl iletecek?

Eleştirmenler aynı zamanda birer kâşiftirler, yazarlardan farkı, keşfettiklerini okurlarına kabul ettirmek zorunda oluşlarıdır. Yazarlar ilerde okurların onu anlayacaklarını söyleyerek, anlaşılmama zırhına bürünebilirler, oysa anlaşılmayı ileriye bırakmak, tarihe tevdi etmek, eleştirmenin işleviyle bağdaşmaz.

Acaba mı?

Ben bunun biraz da tersini düşünüyorum, zamanında anlaşılmayan yazarı eleştirmen çok övüyorsa, gene de okunmasını sağlayamıyorsa, ileriye dönük yazarın tanınmasında eleştirmenin okur önünde başarısızlığından söz edilebilir mi?

Okurun gözünde böyle bir ileriye dönük kavram eleştirmen için hiçbir zaman geçerli değildir.

Ancak belli bir kişi, akım, kuramla ilgili yazıları yıllar sonra yeniden gündeme gelebilir. Ama okur böyle bir ertelemeye tahammül edemez.

Okur eleştirmen ilişkisi üzerine çeşitlemeler yaparken, bir anket, soruşturma eksikliği geldi aklıma.

Gazeteler, dergiler için anketler yapılır, amaç okur profilini bulmaktır. Edebiyat okurunun Türkiye´deki profilini tesbit etmek mümkün müdür? Böyle bir anket yapılmamıştır, bunun edebi, sosyolojik sonuçları alınmalıdır.

Çünkü ben gerek eleştirmenin, gerek okurun, metni okuduğu sıradaki ruh halinin, toplumsal, siyasal ortamdan etkilendiği kanısındayım.

Özellikle okurun ruh hali, eleştirmenin yargılarının yönsemesinde belirleyici bir rol taşır.

Tür seçimini yapmış bir okur için ilgi çekecek yazı, okuduğu türün yeni örneğinin başarılı olup olmadığıdır.

Vasıflı okur diyebileceğimiz bu okur, tarih ve roman, tarihi roman konusunda ön bilgi ve ön bellek sahibiyse, sizin yazacağınız yazıda iki ana bölüm bulunmalıdır.

Birinci bölüm, önemli tarihi romanlar, romancılar içinde bu kitabın yeri ve yazarın kendi bibliyografyası içindeki yeri.

Çünkü o, okuduğu kitabın bulunduğu konumun saptanması için iki işlemi de eleştirmenden beklemektedir.

Bence okurda tamalanacak eleştiri anlayışı bu tip okur için geçerlidir.

Eleştirmen bazan da, okura yardımcı olmak için, söz sanatları, biçimi, içeriği üzerine bölümlü yazılar yazabilir.

İyi bir okurun kendi dünya görüşü, belirli ölçütleri olabilir, vardır da, ancak ona karşıt düşüncelerin bileşkesinde, karşıt akımların odağında da bir edebiyat eserine bakma yetisini aşılamak, eleştirmene düşer.

Eleştirmen, karmaşa değil karşıtlıklar toplamını da bilen biridir.

Bütün kuramlardan öte, eleştirmenin ve okurun ilk sorusu şu olmalıdır: Edebiyat nedir?

İşte her şey bundan sonra başlar.

TALAT SAİT HALMAN

BATILI ELEŞTİRİ KURAMLARININ ETKİSİNDE ELEŞTİRİ SORUNU

Ülkemizde eleştiri, kendini bir sömürge olarak yarattı. Batılı kuramların emperyalizmi bize zorla, zorbalıkla kabul ettirilmiş değil. Batıda okuyan ve okumayan, yabancı dilleri iyi bilen ya da bilmeyen, Batının kavram ve kuramlarını özgün yapıtlardan veya çevirilerinden öğrenen eleştirmenlerimiz, kendi boyunduruklarını imal ettiler. Özenti çoğunu özgünlükten yoksun bıraktı… Okudukça kopyacı oldular… Alıntı kimilerini çalıntıya götürdü.

Nasıl bilgisayarları hamuduyla tutup hazmediyorsak sanat ve edebiyat kuramlarını da hapur hupur mideye indiriyoruz. Nasıl "kompüter teknolojisi"ne katkı sağlayabilecek bir icadımız, buluşumuz yoksa, dünya eleştiri üretimine de hiçbir değer veya düşünce katmıyoruz. Kuram bilgimiz, genelde, aktarmacılıktan öteye geçmiyor. Yazınsal ürünlerimizi kendi kültürümüzün öz değerleri çerçevesi içinde değerlendiremiyoruz. Emperyalizm, bazı ülkeleri "kültür sömürgesi" yapmıştı. Örneğin, Fas, Tunus, Senegal'de, Fransa'nın dili, yazısı, kültürel özelliklerinden birçoğu empoze edilmişti. Hiç sömürge olmamış Türkiye'mizde ise, biz kendimizi bazı düşünce alanlarında sömürge durumuna düşürdük. Özellikle eleştiride -belki köle sayılmayız ama- "başı kabak besleme"yiz.

Hangi nedenlerle eleştiride böylesine bağımlı olduk Batıya? Her şeyden önce zihinsel tembelliğimiz yüzünden. Entelektüel yaratıcılık zordur, yaman çabalar gerektirir. Hazırlop metalar varken yeni üretim işimize gelmiyor. Biz oldum olası kestirmeciyiz. Batıdan alıp alıp kullanıyoruz. Bir neden de, "Avrupa malı"ndan, "Amerikan mamul"ünden büyük zevk ve iftihar duymamız. Onun için, eleştirmenlerimizin birçoğu yabancı etiketler yapıştırarak yetkin görünmeye çabalıyor. Sözgelimi, Baki'yi, Bakhtin ile, Fikret'i Foucault ile, Dağlarca'yı Derrida ile çözümlerlerse göz dolduracaklarını, hatta göz kamaştıracaklarını sananlar var.

Birçok yazılar ve kitaplarda belli başlı değerlendirmeler şöyle söylemlerle sunuluyor: "Feminist kuramın çok doğru olarak belirlediği gibi…", "Göstergebilim kanıtlamıştır ki…", "Türk şiirini en etkili olarak yapısalcı yöntemlerle yorumlayabiliriz" vs. vs. Önceki dönemlerde Türk edebî eleştirisinde milliyetçi, dinci, komünist ideolojiler egemendi. 1980'li yıllardan bu yana, Batıda moda olmuş kuramların hegemonyasını yaşıyoruz. Her eleştirel kuram, bir mezhep ya da doktrin oldu. İnançlarını ve yöntemlerini tartışmaksızın, sorgulamaksızın bağrımıza basıyoruz. Dahası, hangisine dört elle sarılırsak onu mutlak bir gerçek olarak kabul ediyoruz. Kendini eleştirmeyen eleştirinin iflâsa mahkûm olduğunu kuram üreten yabancılar çoğu zaman görmezden geliyor. Bizdeki takipçileri ve partizanları ise bunu düşünmüyorlar bile. Her hizip -psikanalitik, feminist, marksist, her neyse- kendinden memnun ve emin. Oldu olacak, Batının terimleriyle tanımlayalım: Kuramların her biri, kendi uygulayıcıları için, "apodiktik" (tartışma kabul etmeyecek kadar doğru) ve "apsolutist" (mutlak olarak gerçek).

Garip hizipleşmeler oldu eleştirimizde: "Değilsen Foucaultcu/futbolcusun, fut-

bolcu.” “Kimler için mürşit değilse Lacan/onlardır yaradana yan bakan.” “Eleştiri için Barthes/en önemli şart.” “Tek üstat Saussure/gerisi püsür.”

Türk eleştirisi, elbette, hepsini öğrenmeli, kavram ve kuramlardaki tüm gelişmeleri izlemelidir –kültür ve edebiyatı yorulmayıp değerlendirmekte en geniş ufuklara varmak için. Gel gör ki kuramlara yaklaşımlarımızda dar açıları, düşünsel cendereleri benimsiyoruz, kapsamlı yöntemleri değil, bilimsel özgürlüğe dayanan sentezciliği değil.

Tanzimattan bu yana süregelen Batı taklitçiliği, edebî eleştirimizde kopyacılığa yol açtı. Öz kültürümüzün değerlerini, Türkçe ürünlerimizin estetiğini yabancıların ölçütleriyle değerlendirmeye çabalıyoruz. Oysa, birçok “dış kuramlar” bizim kültürümüze uygulanamaz. Nice eleştirmenlerimiz, ısrarla, uysa da uymasa da, Fransız, İngiliz, Amerikan, Rus vs. kuramlarıyla, şablonlarla, formüllerle, zorlaya zorlaya, hatta bazen tahrifler ve tavizlerle, değerlendirmeler yapmaya kalkışıyorlar.

Asıl yapmamız gereken, “dış kuramlar”ı birer perspektif olarak öğrenmek, bizim eserlerimize uyanlardan, uygulanabilir olanlardan yararlanmaktır. Şimdi, dışa bağımlılığın kısır döngüsü içindeyiz. Ödünç gözlükler yüzünden özgün eleştiri yapamıyoruz. Eleştirmenlerimizin birçoğu, oksidantalist oryantalistler oldular.

Türk eleştirisini iki büyük işlev bekliyor bence:

1. Kendi kültürümüzü ve edebiyatımızı değerlendirmek için kendi özgün kuramlarımızı geliştirmek.

2. Evrensel ugulamaya elverişli kuramlar yaratmak. Paris, Prag, Moskova, Cenevre bunu başarabiliyorsa İstanbul, Ankara, İzmir niçin başaramasın?

Eleştirimizin kendi yarattığı değer ve düşünce emperyalizminden kurtulup bağımsızlığa yönelmesini ve kuramlar dünyasına katkılar yapmasını özlemek hakkımız değil mi?

MEHMET H. DOĞAN

BİR YAZIN DALI OLARAK ELEŞTİRİ

Eleştiri, okumanın, okuduğunu değerlendirmenin, düşündüklerini yazıya geçirmenin kaçınılmaz, doğal sonucu.

Bu üç eylemi, ortak bir özgürlük paydası altında toplayabiliriz. Okuyabilirim, okuduklarımı değerlendirebilirim ve bu değerlendirme sonuçlarını yazıya dökebilirim. Tıpkı, ne okumuşsam –şiir mi, roman mı, öykü mü- onu yazan kişi gibi.

Bir özgürlüğüm daha var: her önüme sürüleni okuma ya da okumama, değerlendirme ya da değerlendirmeme özgürlüğü. Tıpkı, okurların, eleştirmenin yazdıklarını okuma ya da okumama özgürlüğü gibi.

Her dize, her satır, yazıldığı andan başlayarak dışarıya, kendi dışındakilere gönderilmiş bir ileti niteliği kazanır. Yazanın, onun nasıl okunacağını denetleme, nasıl okunması gerektiğini dayatma gibi bir hakkı olmaması gerekir. Bu hakkı, daha yayımladığı anda yitirmiştir, ya da kendi isteğiyle başkalarına bırakmıştır. Bir okuma, okurun kişiliğine: bu demek bilgi birikimine, anlak düzeyine, anlama ve yorumlama yeteneğine bağlı olarak, doğru da olabilir, yanlış da olabilir; yazanın özgün niyetlerinin gerisinde de kalabilir, ötesine de geçebilir. Bu sonuncu durumda, bir yeniden üretme söz konusudur artık. Elbette, değerlendirme ve eleştiri metninin bir yazınsal değer taşıması koşuluyla. Yeniden üretme, kişiden kişiye, dönemden döneme, çağdan çağa değişerek sürer gider.

Yunus değil Yunus'lar, Shakespeare değil Shakespeare'ler...olmasının tek nedeni de budur. Don Quixote'nin artık Cervantes'in kahramanı olmaktan çıkıp çoğalmış olmasının da. Nâzım'ın Don Kişot anlayışı, on sekizinci yüzyılın Don Quixote anlayışına uymayabilir.

Buradan yola çıkarak, yazma eyleminin tek başına kendisiyle sınırlı bir eylem olmadığını; okurla, okuma ve değerlendirme ile bütünlenen bir süreç olduğunu söyleyebiliriz. Böyle olunca, yazarın ya da şairin de çok uzun süre keyfini sürdüğü yaratıcılık katından aşağı inme zamanı gelmiş demektir.

O zaman, Akşit Göktürk'ün, *Okuma Uğraşı* adlı yapıtının hemen başındaki şu cümlesi daha bir açıklayıcı olacaktır:

"Sanat yapıtını, olağanüstü yetenekte bir insanın yarattığı uyumlu düzen olarak ele alan on dokuzuncu yüzyıl kökenli görüş ile bu görüşe dayalı eleştiri, günümüzdeki yazınbilimsel araştırmanın doğrudan doğruya benimsediği bir ilke olmaktan çıkmıştır."

Bu, eleştirinin de bir yazın dalı olarak özgürlüğünü kazanma sürecinin başlangıcını belirliyordur aynı zamanda. Yazarın yazma özgürlüğü gibi eleştirmenin de yazılanı (metni) değerlendirme, yorumlama ve bu çabayı bir metne dönüştürme özgürlüğü vardır. Ve bunun o eski naif özgürlük tanımıyla da bir ilişkisi yoktur: yazanın özgürlüğü benim özgürlük alanımın sınırlarında bitmediği gibi benim özgürlüğüm de yazanın özgürlüğüyle sınırlı değildir; daha çok, iç içe geçmiş özgürlük alanlarından söz edilebilir olsa olsa.

Eleştirmenin, beğeni düzeyi yüksek sade bir okur olmaktan çıkıp yazmaya başla-

masıyla birlikte eleştirinin de bir yazın dalı olma süreci başlamış olur. Yüzyıllar boyu bunun böyle anlaşılmamış olması, durumu hiç değiştirmez. Aslında eleştirinin, yazın'ın öteki dallarına bağımlılıktan kurtulup kendi başına bir dal olmaya başlaması tartışmalı ve uzun bir süreç olmuştur. Bugün bile bu savı kabul etmeyenlerin, eleştiriyi hâlâ sanat/lar/ın yanı başında ona bağımlı bir etkinlik sayanların bulunduğunu söylersem, ne demek istediğimi daha iyi anlatmış olurum. Bunun, biraz da, yaratıcılık kürsüsünden inmek istemeyenlerin nafile bir inadı olduğunu sanıyorum. Onlar yapıtlarıyla birlikte her şeyin kendilerinde başlayıp kendilerinde bittiğini sanıyorlar hâlâ; yapıtlarının bağımsız "metin"ler olarak kendilerinden bağımsız bir yaşamı olabileceğini göremiyorlar. Bu yüzden de, son sözü yine kendilerine saklayıp eleştirmen denen o asalak(!) kişiye kaptırmak istemiyorlar. Daha önce birkaç yerde, sanatçının eleştirmeni düşman kardeşi saydığını söylerken kastettiğim buydu.

Eleştirinin tek başına bir yazın dalı olduğu savının yirminci yüzyılda en büyük savunucusu, Kanadalı yazın eleştirmeni Northrop Frye olmuştur. Onun *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) adı altında topladığı dört denemesi ve onun Tartışmalı Giriş'i bu konuda sağlam kanıtlar getirmektedir.

Yıllar yılı eleştiri üzerine yazdığım o kadar çok yazıda* söylediklerimi burada yinelememek için Frye'ın sözünü ettiğim yapıtından birkaç alıntıyla yetinmeyi yeğliyorum.

"Yazınsal eleştirinin ana konusu [izleği] bir sanattır, eleştiri de elbette sanata giren bir şeydir" (...)

"Eleştirinin, şöyle ya da böyle var olma hakkını savunmak, onun, ilgi alanı olan sanattan bir ölçüde bağımsız, kendi başına var olan bir düşünce ve bilgi yapısı olduğunu varsaymaktır.

"Şairin kendine özgü bir eleştiri yeteneği olabilir tabii, bu yüzden de kendi yapıtı üzerine konuşabilir. Fakat *Paradiso*'nun ilk canto'su üzerine bir yorum getiren Dante, bir başka Dante eleştirmeninden öte birisi değildir. Söyledikleri özellikle ilginçtir, ama tek yetke değildir."(...)

"Şairin kendi kendisinin ya da yazın kuramının kesin ve tek yorumcusu olması gerektiği ya da olabileceği düşüncesi, bir asalak ya da başkasının hesabına iş gören biri olarak eleştirmen kavramına aittir. Bir kez, eleştirmenin kendi etkinlik alanı olduğunu ve bu alan içinde özerkliğe sahip olduğunu kabul eder etmez, eleştirinin yazınla özgül bir kavramsal çerçeve içinde ilgilendiğini teslim etmek zorundayızdır..." (Northrop Frye, Anatomy of Criticism, pp.3-7, 1971)

---

* Eleştiride Yöntem- Eleştirinin İşlevi- Sanat İçinde Birlikte Var Olmak ve Eleştirinin Yerı (*Tekrarın Tekrarı* içinde)
Eleştiri Meydan Okuyor- Eleştirmecilik Üstüne (*Birikime Dayanmak* içinde)
Eleştiride Abduraman Yaklaşımı (*Çağının Tanığı Olmak* içinde)
Eleştirmen: O Sefil Yaratık- Eleştiri, Dürüstlük ve Sevgi Üzerine (*Şiir ve Eleştiri* iç.)
Yazınımızın Günah Keçisi: Eleştirmen- Yazar, Okur-Eleştirmen İlişkileri (*Şiir, Bugün* içinde)

SADIK YALSIZUÇANLAR

BİR İÇ-DUYUM HALİ: HAYRET

Hayret'i, 'şaşma, şaşırma, şaşakalma, ne yapacağını bilememe'yi de içerir biçimde hatta, Heidegger'in, Nedir Bu Felsefe?'deki kastını da içine alarak; daha çok, Yaratıcı'nın varlığı karşısında dimağın kamaşması olarak kullanıyorum.

Dimağdan kastım ise, Ortaçağ'da 'akıl'ı ama kalbi akıl'ı karşılayan intellectus kavramının ima ettiği tefekkür aracıdır.

Böylece hayret bir iç-duyum haline dönüşüyor.

Yani, bir nesne, varolan hatta varlık karşısında insanın gözündeki perdelerin ortadan kalkmasına yol açan bir hal.

Yunus'un, sonunda 'ballar balını bulduğu' yolculuğunu anlatırken söylediği, 'Hak bir gönül verdi bana/Ha demeden hayran olur'daki hal.

Bu halin, bir şaşırma, şaşakalma olduğu kesin. Ama sadece şaşırma olmadığı da.

İnsan, daha önce hiç görmediğini gördüğünde, duymadığını duyduğunda, tahayyül etmediğini ettiğinde şaşırmadan öte bir şey yaşar.

Burada hayret, hem hayreti gerektiren halin ateşleyicisidir hem de sonuçlarındandır.

Ateşleyicisidir, çünkü, bir nesneye, olguya, varolana veya varlığa, 'hayret'le bakıldığında, ondaki gizli yüz görünebilir. Sonucudur, çünkü, insan hayret ederek hayran olabilir ve baktığında yeni bir veçhe görebilir.

Böylece, hayret, hem bir tür düşüncedir hem de dönüşümdür.

Sadece düşünce değildir, çünkü hakikat düşüncelerde değildir.

Hakikatin görünümleri ancak, bir deneyim sonucu düşüncede gerçekleşen değişiklikle belirebilir. Yani bir 'gerçek', insanın elinden tutarak, onu bir başka 'gerçeğe' götürebiliyorsa geçerlidir ve dolayısıyla gerçektir.

Belki bu yüzden, Wittgenstein, kelimelerin sadece hayatın akışı içinde anlamlı olduğunu söyler.

Varlığın sesine kulak kesilen ve onu duymaya çalışmayı felsefî etkinlik yani düşünme olarak gören Heidegger'den de bir kez daha öğreniyoruz ki, insanın körlüğü gözlerinde değildir. Asıl körlük, göğsümüzdeki tahttadır.

Hayret etmeyi, düşünmenin arkhesi olarak önümüze getiren Heidegger şöyle der: 'İnsanlar, hayretin içinden geçerek hem şimdi, hem de ilk olarak düşünmenin egemen başlangıcına vardılar.'

Hikmetin kurucu ögesi hayrettir.

Hikmet, varlığın içyüzünü okumaktır.

Peki neler oluyor burada?

Heidegger'e göre, 'hayret sırasında kendimize tutunuruz. Varolanın karşısında, onun varolması ve nasılsa öyle ve başka türlü olmaması karşısında geri adım atarız. Hayret etme, varolanın varlığı karşısında geri adım atmayla son bulmaz. Aksine o, bu geri adım ve kendine tutunma olarak aynı zamanda karşısında geri adım attığı şey tarafından ona doğru çekilir ve tutsak alınır.'

Varlığa uygun olarak konuşmayı sağlayan hayret, insanı, kendini yok eden benli-

ğin sınırlarından kurtarır ve zihnini genişletir. Zihin darlığı, insanın temel zaafıdır.

Fazlurrahman'dan öğrendiğimize göre, tüm Arap dilbilimcileri, bize, 'zulüm' sözcüğünün yaygın anlamının, 'birşeyi uygun olmadığı yere koymak' olduğunu söylüyorlar.

Öyleyse yanlışın, yanlış yönelimin, yanlışa yönelmenin ve yanlışta ısrarın her türlüsü zulümdür.

Bunu irtikap etmeninse, göğüsteki gözün, yani iç gözün kalın gaflet perdeleriyle örtülü olmaktan ileri geldiği apaçıktır.

Görüşü keskinleştirmenin bir adı hayrettir ve bu içduyum haliyle insan, gerçeği sürekli tecrübe eder ve deneyimleri, onu hayranlık vadisinde tutar.

Bu varlığın içinde olmaktır.

Bir metin olarak kainat dendiğinde, bir sözcük olarak insan, bir harf olarak ağaç, bir cümle olarak güneş, bir deyiş olarak deniz, bir manzume olarak yıldız demiş oluyoruz ve baktığımız her şeye yeni baktığımızın bilincine varıyoruz.

Öyleyse, kainatı bir metin olarak okumanın ve çözmenin bir yolu olmalıdır.

Gerçeği deneyimlerimizle farkettiğimize göre, varolandan varlığa geçerken, kendimizi özne olarak da görmüyor, eleştirinin, 'kritik bir durum' olmadığını, yani eserle eleştiricinin nesne-özne ilişkisinden öte bir düzey veya düzlemde karşılaştığını varsayıyoruz.

Hayret nasıl şaşırmadan öte bir şeyse, 'tefekkür' de, tümüyle modern bir durum/kavram olan düşünce'den başka bir şeydir.

Arapça'daki fikir veya Farsça'daki endişe hatta Fransızca'daki pensee daha çok, dikey bir 'düşenme tarzı'nı ima eder.

Eleştiri'nin bir iç-duyum hali olarak hayret'le başlaması gerektiğini söylerken, düşünme ameliyesinin de sıradan bir zihinsel etkinlik olmadığını da belirtmek istiyorum.

Sırası gelmişken, tefekkür'e yol açan hayret'in bir aşamasında, 'temaşa'yı içerdiğini de hatırlamalı.

Kalbin, aklın anlayamadığı akılları vardır diyen, bunu derken, bir müşahade'sini aktarıyor.

O, kalbindeki akıllardan biriyle temaşa etmiştir varlığı ve gördüğü resim, salt beşerî bir zihinsel etkinlikle görülebilen bir resim değildir.

Şeyh Bedreddin, *Varidat*'ında, düşünmenin, varolan hakkında olabileceğini söyler.

Gerçekte düşünce, Yaratıcı'nın Zat'ı hakkında hayret etmek olan huşuya aykırıdır. Hakikat yolcusunun, nesnelerden Yaratıcı'ya ulaştığında düşünmesi hayret'e dönüşür.

Bu yüzden, hayret, tefekkürün ürünüdür. Ve yolcu, buna bir kez eriştiğinde, ne bundan ayrılmalı, ne de onu daha aşağı bir şeyle değişmelidir. Aksine, hayret'i yeterli olmayabilir. Bu yüzden Elçi, 'Rabbim, hakkındaki hayretimi artır' diye yakarmıştır. Tefekkür, Yolcu seyr halindeyken kendisinden istenilendir. Gayba dalmıştır. Fakat amaç, Zat'ıyla belirdiğinde tefekkür hayrete dönüşür.

Elçi, 'benim öyle bir vaktim var ki, Rabbimden başkası oraya sığmaz' buyurmuştur.

Hayretin açtığı yol-ki ona marifet diyoruz-nesneleri itibarî değerinde bırakmaz, ya onları yok eder veya Yaratıcı'nın vechinin görünüşleri olarak ortaya çıkarır.

Kierkegaard, 'etik ile estetik birdir' derken, modernlerin indirgemeci olarak nitelediği ama gerçekte, varlığa ilişkin soru soran ve bunu 'hayret'te kalarak arayan ve bulan deneyime gönderme yapar.

İnsanın Yaratıcı'sıyla dolaysız biçimde ilişki kurabilme yeteneğine inanan herkes,

estetik olanın aynı zamanda ahlakî olduğunu deneyebilir.

Tam da burada karşımıza, Guenon'un inisiyatik düşüncesi çıkar.

Şehadet âleminden varlığın yüreğine, gayba doğru yolculuğunda insan zihninin imkanlarını yöneten yasalarla ilgilenen geleneksel öğretide sanatla varlığın dilinin uyumundan söz edilmektedir. Nasr, modern zamanlarda, aynı zamanda kozmosu da yöneten insan diliyle, ruhunun etkinliğinin yollarının ayrıldığını saptar: 'Şiirin geleneksel öğretisi, daha başka açıklamalara ihtiyaç duyar. Çünkü niceliksel doğa çalışmalarına ve dilbilimsel analizlere, kozmos çalışmalarından ve şiirsel terkiplerden daha fazla değer verildiği bir çağda, kevnî hakikatlerle diller arasındaki uyum kaybolmuştur. Geleneksel öğretiye göre içsel göz, algının aracı olduğu için, derunî göze ya da kalbi keşfe kendini açan, kozmosun batınî hakikati, kendisini cismanî alan üzerinde tanzim eden bir uyuma dayanır. Üstelik bu uyum, kendisini bizzat hem insan ruhunun ve hem de varlığın yansıması olan dilin dünyasında yansıtır. Dil alanında harici dünyanın maddî varlığının yerine geçen ve kozmik uyumun zihne yerleşmesini sağlayan kelimedir. Kalbi akıl tarafından uygun olarak tedkik edilen âlemin kendisi uyum ile kelimenin birleşmesinin sonucudur. Makrokosmozda Âlem'in uyumu, hakikatin daha yüce düzeylerinde daha çok tezahür eder. Ve kosmozun daha aşağı uçlarına inildikçe donuklaşır. Daha az belirgin olur. Bu uyum, aynı zamanda geleneksel sanatların merkezini oluşturur. Ve geleneksel sanat ile maddî formlarla ilgili diğer sanatların esasıdır. Uyum her zaman vardır fakat kelime ya da dilin özü üzerinde tabb edilmesi hayli belirgin ve derin olunca şiir oluşur. Şiir, nesnelerin temel uyumunu yeniden yankılaması aracılığıyla, insanın, varoluşun ve bilinçliliğin daha yüce makamlarına dönmesine yardım etmeye muktedirdir.'

Varlıkla dilin uyumu, bir başka ifadeyle suret-mana ilişkisi, aşkın ilkelere dayalı bir eleştiri tarzının da merkezinde yer alır.

Eleştiri, eseri açıklamaya çalışırken, akılcı yöntemin ötesinde, hayret'i odağına almadan yola koyulursa yıkıcı olabilir.

Tenkidin eseri öldürdüğünü söyleyen, onun aklın sınırlarına hapsolması halinde ne denli tahripkâr olduğunu görmüştür.

Çünkü böylesi bir eleştiri, eseri bir nesne veya psikolojik bir süreç olarak görme eğilimindedir.

Alija İzzetbegoviç, 'Sanat Ve Tenkid' başlıklı makalesinde, bize, bu yönde kullanışlı ilkeler verir: 'Sanatçı için eser, ıstırap ve başından geçenlerin etkisiyle hareketlenen içsel bir vizyondur. Tahlil ve mantıksal düşünmenin sonucu değildir. Picasso'nun deyişiyle, 'sanat acının çocuğudur.' Bu yüzden eleştiriciler, yaklaşımlarıyla eseri aydınlatacakları yerde, daha çok karartıyorlar. Einstein, Kafka'nın bir kitabını okuduktan sonra şöyle şikayette bulundu: 'Onu okuyamadım. Onu anlamak için insan ruhu yeterince komplike değil.' Fakat eleştiriciler, Kafka'nın kendisine bile üstün çıkmayı başardılar. Alfred Casin de, Kafka'yı okumanın, bazı yorumcularını okumaktan daha kolay olduğunu söyler. Dostoyevski, eleştirmenlerinin ve okumuş yorumcularının makalelerine alelade okurlarının kanaati ile cevap veriyordu. Hatıra defterindeki bir notta, şöyle diyordu: 'Ben, her zaman eleştiricilerden değil, okuyuculardan destek gördüm. Sanat, eleştirici olmayan bir seyirci kitlesi ister. Fakat, eleştirici bir seyirci için, eser, bir sürü bilgi ve derslere ayrılır. Asıl amacı ise ona meçhul kalır. Bu itibarla, ortalama seyircilerden bazılarının, sanat eserinin hakiki bildirisine eleştirmenlerden daha yakın olduğu pekala tasavvur edilebilir. Çünkü, onlar, eseri

anlamaya girişmeden, onu tecrübe edeceklerdir.'

Tam da burada, eleştirinin hayret'e bakan yönünü görürüz. 'Eser' doğduktan sonra yazıcısından bağımsızlaşır ve anonimleşir. Böylece, onu ayrıştırmak, anlamak, eleştirmek ve kavramak için eleştiriye de açık hale gelmiştir. Okur, dinleyici veya seyircinin esere yaklaşımı ile, eleştiricinin yaklaşımı arasında şayet 'denemek' söz konusu ise bir ayrım yoktur. Lakin, onu tecrübe etmeksizin, ona bir nesne veya olgu olarak yaklaşılırsa, bu doğası gereği imkansızdır ve yaklaşanı netameli bir yere sürükler. Faulkner'in eleştirmenleri papazlarla mukayese edişi hatırlanırsa, İzzetbegoviç'in, dinde nasıl teoloji imkansızsa, sanatta eleştiri de mümkün değildir, yargısının ne denli yerinde olduğu düşünülebilir. Teoloji din değil, İsa'nın tarihidir. Eleştiri de, 'eser'i hissetmek ve denemek yerine 'anlamak'tır.

Raymond Jean, eleştiriye ilişkin ünlü yazısına, 'Kritik Bir Durum' başlığını koymuştu.

Bunu, kendi deyişiyle, bir kelime oyunu olsun diye yapmamıştı.

Durum gerçekten kritiktir eleştiri söz konusu olunca.

Eleştiricinin eserle ilişkisinin otantik ve sahih bir temele oturması için, bendeniz daha çok 'hayret' kavramının anahtar işlevi görebileceği düşüncesindeyim.

Böylece, eleştiricinin de esere karşı 'saldırgan' veya 'yakıştırmacı' olmaktan da kurtulabileceğini düşünüyorum.

Modern eleştirinin araçlarının aydınlık olduğunu düşünenlerin kulakları çınlasın.

Jean, bu sözde aydınlık araçlarla (psikanaliz, toplumbilim, dilbilim, stilistik vs.) eleştiricinin güzergahının nasıl daima karanlık olduğunu ironik biçimde soruyor.

Haklı bir soru.

Eser'in gittiği veya çağırdığı yönün aksine giden eleştirmenin araçlarını yeniden düşünmesi gerektiğini ima ediyor.

Çünkü hiçbir zaman eleştiri, eserin yerini alma iddiasından kurtulamıyor.

ALİ GALİP YENER

MODERNİST TÜRK ŞİİRİ VE ELEŞTİRİDE YÖNTEM MESELESİ

Edebî üretimin genel tüketimle ilişkisi çerçevesinde medyatik hazcı ortamın olumsuz etkilerinin iyiden iyiye hissedildiği günümüzde eleştirel analizlerde yöntem meselesine bakarken referans kişi ve metinlerden söz etmenin giderek zorlaştığını görüyoruz. Bu durum yazar-yayınevi-okur üçgeninde metin olarak edebiyat (şiir) yerine kolay tüketim nesnesi, çok kazandıran/kolay tüketilen bir ürün olarak romanın ve kasete okunmuş şiirlerin ön planda olması demek. Edebiyatla genel tüketim arasındaki problemli ilişkinin anlamı şöyle tesbit edilebilir: "Edebiyatla genel tüketim arasındaki ontolojik fark ortadan kalktı. Çarşıya çıkıp bir şeyler yemek, iki gömlek, bir de kitap almak gibi. Edebiyat, geri kalan her şeyden ayrı bir şey olduğu için ona yaklaşmanın belli ritüelleri vardı daha önceleri. Bir kitaba bakmak için diyelim ki Ataç'ın ne diyeceği beklenirdi. Şimdiyse edebiyat genel tüketimin bir parçası."[1] Edebî üretim, onun tüketilme şekli ve piyasa arasındaki karmaşık ilişki sonuçta, eleştirel geleneğimizden beslenen özgül bir edebiyat kuramına niçin sahip olamadığımızın açıklamasını da içermektedir. Piyasanın etkisi konusunda Walter Benjamin'e kulak verelim: "Vaktiyle, basılmış kitapta sığınacak bir yer bulup orada otonom varlığını sürdüren yazı, reklamlar tarafından acımasızca çekilip sokağa çıkarılıyor ve ekonomik kaosun kaba heteronomilerinin emrine veriliyor."[2] Güncel mesele modernist Türk şiiri eleştirisinde kullanılan yöntemlerin niteliği, hangi yöntemlerin niye seçildiği meselesi ve eleştirinin edebiyat kuramı ile ilişkisi konusudur. Bu denemenin amacı, metinlerden nasıl anlam ürettiğimizi ortaya koyan ve şiiri bir metin halinde ele alıp çözümlememizi sağlayan bir teorik birikim, modernist Türk şiiri eleştirisi bağlamında ortaya konabilmiş mi sorusunun cevabını aramak olacak.

Özel olarak şiirsel dile ait sağlam bir tanım: "bilinen anlamlandırma tarzlarının özel bir 'altüst edilişi' yoluyla anlam kurmanın belirli tarzlarını, bunların içinde bulundukları ideolojiyi algılamamızı mümkün kılacak biçimde ön plana çıkaran olağandışı bir dilsel örgütleme tarzıdır."[3] şeklindedir. Modernist Türk şiiri eleştirisine bu çerçevede yaklaşırken akla bazı sorular geliyor: Olağandışı bir dilsel yapı olan şiirsel süreçteki bilgiyi öteki bilgi türlerinden ayırt etmenin ölçütleri nelerdir? Şiirsel olan politik olanla nasıl bir ilişki kurar? Bu ilişkinin şiir eleştirisine yansıması nasıl olur? Edebiyatbilimci Julia Kristeva edebiyatı "toplumsal kodun parçalanıp yenilendiği yer" olarak gösterir ve şiirsel dilin fonksiyonunu tesbit ederken A. Artaud'nun şu tarifinden faydalanır: "(Şiir) çağı psikolojik hastalıktan kurtarmak için dönemin gezgin öfkesini mıknatıs gibi kendine çekerek, kendi omuzlarına yüklenerek, dönemin endişelerini açığa çıkarır."[4]

Aristoteles'ten günümüze şairin görevi ve şiirsel işlev hep gündemdedir. Aristo-

teles şiirsel imgelemin özgürleştirici kuvvetini *Poetika*'da şöyle tesbit eder: "Şairin ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zaruret kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir. Tarih yazarı ve şair, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar, (…) ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok gerçekten olan şeyi ifade eder, şair ise olabilir olan şeyi ifade eder."[5] Bu tesbitten günümüze gelirsek artık, şiirsel dilin işlevinin, dilin politik ve tarihî özelliklerinden soyutlanıp, sadece yapısalcı analizlerin ilgi odağı yani sadece dilbilimsel bir yapı durumuna indirgenemeyeceğini biliyoruz. Yine Kristeva'ya göre şiirsel dil, anlamlandırmanın göstergebilimsel tarzının eklemlenmesidir ve bu dil "bilinçdışı süreçlere, dürtülere, bu süreçlerin yapılaştığı toplumsal-tarihsel sınırlamalara göndermede bulunduğu için anlamı, konuşan özneyi ve dolayısıyla aşkınlığı sorgular."[6] Ancak şiirsel dil sadece anlam ve iletişim işlevi ile sınırlandırılamaz. Böyle bir sınır koyma halinde dil fenomenolojik bir seviyeye indirgenir.

Modernist Türk şiiri yaşantı'nın peşindedir ve diğer modernist şiir tutumlarından farklı olmaksızın şimdi'nin zenginliği anlamına gelen modern olan'ın araştırılması fonksiyonunu yüklenir. İsmet Özel, şiir üzerine yazan şairler arasında benzersiz bir yer edinmesini sağlayan önemli denemesi *Şiir Okuma Kılavuzu*'nun bir yerinde, insanın bütün macerasında şiirin tuttuğu yeri şöyle tesbit eder: "Şimdi'nin zenginliği demek olan şiir bir kolunu geriye, (yaşanılmışlığın derinliğine) öteki kolunu ileriye (bilinmezin ipuçlarına) uzatmış olarak vardır. Şairin yaptığı bir yandan kendi macerasının bütün sınırlarına yüklenip oradan bütün insanların öz macerasını tahrik edecek güçte işaretler çekip çıkarmak, bir yandan da kavrama gücünün sınırlarından insanlara bazı işaretler getirmektir."[7]

Şimdi modernist Türk şiiri bağlamında, Cumhuriyet dönemindeki eleştirel verimin sınırlarını belirlemeye çalışan bazı gözlemlerden yola çıkarak şiir eleştirisinde yöntem meselesinin pratikte nasıl ele alındığına bakmaya çalışayım. Önce bir edebiyat türü olarak değil de bir yaşantı olarak doğan modernist şiirin Türk edebiyatında ortaya çıkış meselesine ve şu anki kısırlığına İsmet Özel tarafından getirilen açıklama şekline bir bakalım: "(Modernist şiirin) varlığı dünyanın aldığı biçimle, insan kavrayışının niteliğiyle doğrudan bağlantılıdır. Türk insanı gerek dünyanın geçirdiği değişmeler dolayısıyla, gerekse içinde yer aldığı kültürün zorunlu kıldığı tepkiler yüzünden modern şiirle gerekli ilintiyi kurdu. Modern şiirin Türkiye'de hiç de bir kültürel zorlamanın, hattâ bir özentinin ürünü olmayıp doğrudan doğruya şairin yaradılışından aldığı güçle dünyaya sorduğu sorunun gereği olduğu ne yazık ki yeterince anlaşılamamıştır. Bu anlayışsızlığın sebebi son yirmi yılın kültürel çalkalanmalarında saklıdır. Belirtilmesinden vazgeçilemeyecek nokta şairlerin şiir yaşantısını savunmakta gösterdikleri kayıtsızlık ve bu yüzden yüklendikleri ağır sorumluluktur. Biz Türk şiirinin günümüzdeki kısırlığını şairlerin bir türlü intellect'in pençesinden kendilerini kurtaramamış olmalarına bağlıyoruz."[8]

Türk şiirinin şu anki kısırlığının sebeplerinin analizinde kültür politikalarının şiirsel üretim süreci üzerindeki etkilerini de göz önüne almak gereklidir. Konuyla iliş-

kili bir söyleşi-denemede Orhan Koçak, kültürün Cumhuriyet döneminde birbirinden bağımsız sayılabilecek iki kampa bölündüğünü, bir yanda resmî kültürün ve okullardaki eğitimin fukaralığının, diğer yanda okul dışı kültürün göreli canlılığının bulunduğunu, ancak eleştirinin her iki yanda da çoğunlukla yetersiz kaldığını iddia eder.[9] Eleştiri bu bağlamda gücünü, kavramsal bir birikime yaslanmadan yeni eserlere korkusuz ve açık bir tutumla yaklaşmaktan alır. Zaten böyle bir yaklaşım Cumhuriyet dönemi şiir eleştirisindeki temel uğraktır. Bu temel tutumun, izlenimci (öznel tavırlı) eleştirinin en güçlü ismi şüphesiz Nurullah Ataç'tır. Koçak, Ataç'ın esere, her türlü metodolojik bakışın dışında sadece kendi zevk alma yeteneğiyle yaklaştığını düşünmesinin yeterli ve hattâ geçerli olmadığını yazar. Öyle ki, Ataç'ın bağımsız görünen hazcı yaklaşımı da elbette ideolojik bir anlamla yüklüdür: "Ataç'ın aldığı görünüşte masum ve dolaysız zevk de Léautaud ve Alain gibi bazı Fransız denemecilerinden edindiği terbiyenin getirisiydi büyük ölçüde. Ama sınırlı kalmasına yol açan da yine bu terbiyedir: Ancak kendi ustalarının zevk alabildiği veya anlayabileceği yazarları sevebilmiş, özerk bir zevk alma ve değerlendirme kapasitesi geliştirememiştir."[10]

Ataç'da en önemli mümessilini bulan bu öznelci yaklaşımda mevcut olan meselelerden biri, eleştirel analizin sadece eleştirmenin şahsî hükmünden ibaret bir içeriğe indirgenmesi ve eleştiri eserinin bilgi yükünün hafiflemesi meselesidir. Oysa eleştiri (nin) "…en önemli işi bilgiye -özellikle yeni bilgilere- ulaşmak olmalıdır. Eleştirmen okurlarına en büyük hizmetini sahip olduğu yeni bilgileri onlarla paylaşarak ve bunlarla birlikte kendi vardığı yargıyı aktararak yapacaktır. Ancak kendi vardığı yargıyı aktarmak eleştirmenin ilk amacı olmamalı, bunu soyut bir kanun yapıcı gibi değil, daha çok bir kılavuz ve ipucu olarak sunmalıdır."[11] Ataç'ın dışındaki tavır ise esas itibarıyle şiiri teknik bir çözümlemeye uğratan, metodolojik bir yaklaşımı içeren ve akademik destekli bir tavırdır. Bunun şiir çözümlemesinde daha çok son yirmi yılın bir ürünü olduğunu söylemek mümkün. Bu tavra şiddetle ihtiyaç duyulması ise çok öncenin bir meselesidir. Şark medeniyetinin en büyük eksikliğini tenkitin olmamasında bulan ve sanatla hayat arasındaki münasebeti aramaya başlayınca tenkidin de başlayacağını ifade eden Ahmet Hamdi Tanpınar, Avrupa hayranlığı ile eskimiş yerli modaların arasına sıkışmış bir edebî ortamın, bu çıkmazın aşılmasının yolunu ise şöyle tesbit eder: "Bu çıkmazlardan asıl hayata, kendi hayatımıza açıldığımız gün iş değişir. Yani saati gelmiş olur. Yalnız benim dediğim ilmî ve üniversiter tenkit, bu işi çabuklaştırır."[12]

İzlenimci tavır ile metodolojik endişe arasında salınan çok önemli bir tutum (bir ara durum) daha var. Bunun başlıca temsilcisi, şüphesiz, Mehmet H. Doğan'dır. Doğan'ın sunduğu birikime geçmeden evvel, modernist Türk şiiri eleştirisinde karşımıza çıkan ve kaleme alanın işi gereği akademik tutumdan uzak durmuş önemli bir denemeler toplamının sözünü edelim. Şiir hakkındaki en önemli eleştiri-deneme kitaplarının bir kısmı şairler tarafından yazılmıştır. Hâlâ şairleri eleştirirken şairlerin yazdıklarından yola çıkmak mümkün olabilmektedir. Enis Batur ve Cemal Süreya'nın denemeleri, Turgut Uyar'ın ele aldığı her şairi sadece bir şiirinden yola çıkarak çözümlediği *Bir Şiirden*'i, Oktay Rifat'ın *Şiir Konuşması*, Gülten Akın'ın *Şiiri Düzde*

Kuşatmak'ı, İsmet Özel'in *Şiir Okuma Kılavuzu* ile Ebubekir Eroğlu'nun *Modern Türk Şiirinin Doğası* adlı çok önemli denemesi bunların başlıcalarıdır. Doğan, yazılarını hep deneme-eleştiri sınırı arasında tutan bir eleştirmendir. Enis Batur'a göre Doğan denemeci ile eleştirmenin sınırında, bu iki türün arasında bir yeri benimsemiştir. Denemecinin öznelliğini uçlara taşıma ediminden kaçınan Doğan, aynı zamanda kuramsal birikimi metodolojik endişeyle özümseyen ve bu özü okumalarına uyarlayan bir eleştirmen tavrından bilerek kaçınmıştır. Batur, şiir eleştirisi alanındaki en kıdemli ve titiz eleştirmene şöyle yaklaşır: "Eleştiri yakasında, Hegel'in ve Marxçı estetiğin çekirdeğinde yol aldığı göze çarptı. Bir yere kadar yol aldı ama: Perspektifinin, bence, onu Adorno ve Benjamin'e yaklaştırması, onlardaki derinlik sevdasına taşıması en uygun çözüm olacaktı, bir dönemeçten sonra oysa durakladı."[13]

Doğan'ın çabasına farklı bir yerden bakan Koçak ise, onu, eleştiride 1960'lardan sonra oluşan hareketlenmede -Ahmet Oktay, Cemal Süreya ve Turgut Uyar ile birlikte- bir denge arayıcısı olarak yorumlar. Bu, "zevkle tahlil arasındaki, yapıtın ayrıntılarına dikkatle tarihsel bağlamı hesaba katma çabası arasındaki denge"dir.[14] Gerçekten 1960'larda özellikle Cemal Süreya'nın yazılarında bu denge somut hale gelir. Yazara göre, bu dönemde tarihsel yöntem, Tanpınar'ın izlediği yönteme benzer bir şekilde görece özerkliği olan bir estetik haz tecrübesine imkân tanırken, bu hazzı kavramsal olarak anlama gayretini de kuşatmaktadır. Doğan'ın şiir eleştirisi anlayışı genç eleştirmenlere ışık tutacak bir birikimi sergiler. "Eleştirmen: O Sefil Yaratık" adlı denemede eleştiriyi hayatın kendisi kadar doğal bulan Doğan şöyle tarif eder işini: "Kısacası eleştiri ve eleştirmen, kendisinin düşman kardeşi sanatçıya -büyük harfle- ŞAİR'e dönük çalışacaktır. Hem de Tomris Uyar gibi, 'Bazan dürüst bir eleştiri, bir sıradan övgüden çok daha önemli bir kendini gözden geçirme yolu açabilir yazara' diyecek sanatçıların sayısının bir gün artacağını varsaymadan, sanatçılar gibi kendisinin de bir gün heykelinin dikileceği umudunu beslemeden bu ikinci dereceden, bu sefil işini yürütecektir."[15]

Doğan'ın, arada diye nitelediğim, eleştiriyi kuramsal olarak ele alış ile izlenimci bakış arasındaki dengede tutma gayretini politikayla ilişkilendirme meselesine getirdiği çözüm ise şöyledir: "Temelde hep sosyalist düşünceden yana kaldığım halde, otuz yıla yaklaşan eleştirmenlik serüvenim içinde, başlangıçtaki çok kısa bir süre dışında, sanat yapıtına dışardan dayanak arayanlarla, sanatı bir kışkırtma aracı, hatta yalnızca bir araç olarak görenlerle hiçbir zaman yıldızım barışmadı; en hafifinden 'liberal', 'reformist', 'burjuva' suçlamalarına karşın ister eleştirmen, ister şair olsun hep çatıştım böyleleriyle. Aynı politik görüşte olduğum kötü şairi, sanatçıyı da, ayrı politik görüşte olduğum iyi şairi, sanatçıyı da aynı ölçütle: yapıtlarının sanat düzeyiyle değerlendirmeye çalıştım."[16]

Şiir eleştirisinde pratikten, şairliğinden de güç alan önemli bir isim deyince akla gelenlerden biri de Ahmet Oktay'dır. Oktay, "Attilâ İlhan'ın Şiirinde Bazı Motifler" isimli denemede şiir eleştirisi meselesine değinir. Yazının sonunda şiirin eleştiriden her vakit daha çok olduğunu iddia eder. Bir şair-eleştirmen olarak son çözümlemede

şiiri baskın görür. Dipnotta ise bu durumu şöyle açıklar: "Şiirin eleştiri-ötesi olduğunu söylemiyorum.(…) Vurgulamak istediğim, eleştirinin her zaman yanılsamalı olabileceğini düşündüğüm yanıdır. Eleştirinin belirgin özelliği, bütün bilimsel olma çabasına rağmen, olasılık ve yanılabilirlik'tir."[17] Oktay şiir eleştirisinde zaman zaman ayrıntılı teknik çözümlemelere başvurur ve bunu yaparken rehberi Aragon'un şu önemli sözüdür: "Bir şiirin hikâyesi, tekniğinin hikâyesidir."[18]

Genç kuşak eleştirmenlerin yolunu açmada, bir bütün olarak Oktay'ın eseri çok önemli bir referanstır. Oktay'ın üslûbu, en parlak örneklerinde teknik çözümleme ile şiirden haz alma arasında salınırken, aynı zamanda şiiri tekrar okumaya bir çağrıdır. O, bir şair-eleştirmen olarak bütün okumalarında dolaşıma giren şiirin arka fonunu, yazıldığı günün toplumsal manzarasını ele almayı tercih eder. Kavramsal olanı şiir çözümlemesinde somutlayan, esaslı bir kuramsal donanımı (Yapısalcı yöntem, Marksizm, Alımlama Estetiği, Frankfurt Okulu gibi) yürürlüğe sokan, ancak şiirin teknik yönünü ihmal etmeyen Oktay, şiiri okurken felsefî birikiminin ağırlığını duyuran, yazısındaki muhalif karakteri her defasında muhafaza eden ve Ataç'tan günümüze gelindiğinde şiir eleştirisinde esaslı bir mesafenin katedildiğini gösteren bir örnektir. Oktay'ın bütün eseri bir anlamda Edward Said'in eleştirmen-metin ilişkisinde kurduğu şu bağlantıyı düşündürür: "Eleştirmen bir ölçüde, metinlerin metinselliği tarafından tahakküm altına alınan, yerinden edilen ya da susturulan sesleri dile getirmekten sorumludur. Metinler, egemen kültür tarafından çeşitli bileşenlerine belli insanî bedeller ödenerek kurumlaştırılmış bir güçler sistemidir."[19]

Modernist Türk şiiri eleştirisinde yöntem meselesi üzerinde dururken kullanılan yöntemler arasında yapısalcılıktan alımlama estetiğine, postMarksist yaklaşımdan yapısalcılık sonrası analize, psikanalizden yapısökümüne kadar pek çok disiplinin verilerinden faydalanılması bir yöntem karmaşası içinde bulunduğumuzu göstermez. Önemli olan hangi yöntemden faydalanılırsa faydalanılsın kavram fetişizmine düşmeden, sanat eserinin özerkliğini, şiirin esasen bir teknik boyutunun bulunduğunu göz ardı etmemektir. Modernizm-şiir ilişkisine geniş bir kuramsal çerçeveden bakmayı başaran Hasan Bülent Kahraman'ın deyişiyle: "Her eleştirmen belli bir gerçekliği aramak (…) ve onu temellendirmek çabası içindedir. Dolayısıyla, sanatsal üretim evrenine bakarken kendi geliştirdiği görüngünün 'orada' kimileri tarafından oluşturulduğunu görmek ister. Olumladığı yapıt da budur. Yoksa eleştirmen boşlukta yüzer gezer kimi kavramları bir yapıtta karşılandıkları için o yapıtı benimsemez."[20]

Kahraman'ın tesbitinde değindiği problemli yan, denemecinin şiir pratiğini değil de kavramı öne çıkarması meselesi halihazırda Türk şiir eleştirisindeki temel meselelerdendir. Bu meseleyi aşmada referans vasfındaki bir kitabın yazarına, şair Ebubekir Eroğlu'nun sözlerine kulak vermek gerekli. Eroğlu'nun modern Türk şiirinin doğasını değerlendirdiği kitabında mevcut önemli tesbitlerden biri, 1970'lerde şiir algısını etkileyen atmosferin edebiyat-içi kültürden adım adım uzaklaşması meselesidir. Bu durumun günümüzde de yoğunlaşarak sürdüğünü iddia edebiliriz. Şu anki durumun tesbitinde Eroğlu'nun gözlemine dönelim şimdi: "Şiirde ve şiir üzerine düşünmede

'amatörlük kültü' egemen oldu. 'Literer' tutuma set çekip serbestçe ifadenin önünü açmak isteği ise anti-kültürel bir eğilimin yaygınlaşmasıyla sonuçlandı. Zira, literer olan'ın karşısına konulan hayat, hemen hemen parti programı gibi kodlanarak algılanacağı bir alanda tarif edilebiliyordu. (…) Bununla kalmayıp, Türk şiiri içindeki verimler de ayırıcı özelliklerine bakılmaksızın, teorilerindeki dallanmaya göre kabaca bir yere yerleştiriliyordu. Teoriler öylesine ilgi çekici oldu ki; şiirimizdeki bütün eğilimler kendilerini teorilerle ifade etmeye, çatışmalarını teorilerle yapmaya başladı."[21]

Modernist Türk şiirinde eleştirel analiz meselesini değerlendirirken, Eroğlu'nun 1970'ler için yaptığı tesbitlerin güncelliğini hâlâ koruduğunu, gerek şiir verimi gerekse eleştirel analizinde medyatik hazcılığın olumsuz etkilerinin, magazinel ve dedikoducu tutumun, şair çevresinde belirli bir gruba ait olmayı âdeta bir mecburiyet gibi algılamanın yarattığı meselelerin günümüzde de sürdüğünü söylemek mümkün. Bir yandan teorinin baskısı, diğer yandan ait olunan şair çevresinin dayatmaları şiir verimini elbette negatif yönde etkilemiştir. Eroğlu'na göre, şiirin merkezi değişmiş ve bu atmosfer içinde şiir yazmaya başlayan genç şair adayları: "(…) Türk şiirinde gelişen değerler ile yeni karşılaştıkları teoriler arasında bir tercih geliştirmek, hatta şiirimizi başka bir şiir aynasında değerlendirmek değil de o teoriler çerçevesinde sigaya çekmek zorunda kaldılar. Şiir, 'gönülden gönüle olmak' arzusunu büsbütün terketmiş, 'tek insanın tek insana konuştuğu yerde teşekkül etmek'ten âdeta uzaklaşmış, buna karşılık; belirli insan topluluklarının anlık duygu bombardımanına tutulduğu 'merkez'e taşınmıştı. Bu durum, şiirin biçim almasını etkiledi. Şiirin biçimi, 'duyum tarzının ifadeye kavuşmasındaki yetkinlik' olmaktan ziyade, hitap edilen topluluğun gündelik beklentilerini kollamaktaki başarıyla ölçüldü."[22]

Denemenin sonunda modernist Türk şiirinde eleştirel analizin güncel politik ve medyatik ortamdan soyutlanamayacağını vurgulamakla yetineyim. Bu çerçevede şiir-eleştiri ilişkisinin çözümlenmesinde etik ve estetik kriterlere ihtiyaç duyulacağı muhakkaktır. Estetik değerin dışında bu değeri şiire aktaran çabanın inanç ve düşünsel birikimle ilişkisi de önemlidir. Estetik-etik ilişkisi hakkında Eroğlu şöyle yazar: "Bugün genç şair, kendisini oluşturan estetikten kuvvet almak, ancak ona dayanmakla insan olgunluğunu poetik olarak kuşatma tarzına uzak değildir. Yalnız estetik değerine güvenen ve ifade etme şevki, kaynağındaki halis inanç ve düşünsel birikimle tazelenen şiir, kendisinden emindir."[23] Estetik etkinliğin (özelde şiirin) sadece teknik, malzemeye dayalı bir biçim olarak tanımlanamayacağını vurgulayan Mikhail Bachtin, biçimin sadece hazza dayanan anlayıştan daha kapsamlı bir tarzda ortaya konmasını mümkün kılan bir içeriğin var olduğunu ileri sürer. Onun tezi "Biçimin bir yandan malzemeye dayanılarak gerçekleştirilişi, (…) öte yandan da, değer yönüyle ilgisi içinde düzene sokulmuş malzeme olarak, nesne olarak sanat yapıtının dışına taşması" şeklindedir.[24] Bachtin, estetik etkinliğin (özelde şiirin) kendine özgü gerçekliği meydana getirme sürecinde bilgi ile eylemin olumlu yönde dönüşüme uğratıldığını ve şiirsel olan'ın özgürlüğünün buradan kaynaklandığını belirtir. Kısacası bir şiirde ayırıcı vasıf, tarif ettiği nesnesinin içinde mevcut etik olan'ı ve bilgisel

olan'ı aynı anda ele almaktır. Öyle ki, bir şiirin biçimi bilgi ve etik etkenlerin sentezine bağımlıdır. Bu sentezin hayatî olduğunu ve şiir eleştirisinde temel kriter olarak değerlendirilmesi gerektiğini yukarıda görmüştük. Sonuç olarak, şiir eleştirisinde yöntem meselesi üzerinde düşünürken ve sadece izlenimci tavra dayalı eleştirinin artık tamamen aşılması gerektiğini iddia ederken, bir şiirin biçiminin bilgi ve etik etkenlerin sentezine bağlı olduğunu ve bu bağlamda şiirin tekniğiyle teorik olan arasındaki ilişkinin eleştirel analizdeki rolünü göz ardı etmemek gereklidir. Şiirin eleştirel analizindeki halen mevcut tıkanıklığı aşmada estetik ve etik kriterlere aynı anda ihtiyaç vardır. Modernist Türk şiiri, kendi eleştirisini mükemmelleştirecek bir birikime sahiptir. O halde iş eleştirmenlere düşmektedir.

---

1 Zeki Coşkun, Değersiz Edebiyat, *Radikal İki,* 23 Nisan 2000 tarihli nüshada, s. 15'te yer alan anket e Orhan Koçak'ın verdiği cevaptan alıntı.

2 Walter Benjamin, *Tek Yön*, çev. T. Turan, YKY, 1999, s. 31- 32.

3 Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, çev. E. Tarım- S. Öztopbaş, İletişim Yay., 1985, s. 241.

4 Rosalind Coward & John Ellis, *Dil ve Maddecilik*, çev. E. Tarım, İletişim Yay., 1985, s. 253.

5 Aristoteles, *Poetika*, çev. İ. Tunalı, Atatürk Üniversitesi Yay., 1961, s. 17.

6 Coward & Ellis, *a. g. e.,* s. 253.

7 İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Çıdam Yay., 1991, s. 43.

8 İsmet Özel, *a. g. e.,* s. 93.

9 Orhan Koçak & Semih Sökmen; "Türkçe'de Eleştiri- Bir Tarihselleştirme Denemesi", *Defter*, 1997, s. 91.

10 Orhan Koçak, *a. g. e.,* s. 91.

11 Matthew Arnold, *Günümüzde Eleştirinin İşlevi,* çev. A. Aydoğan, B. Özsoy, (*Eleştiri- Anlamı ve İşlevi*, yay. haz.: A. Aydoğan, içinde), İz Yay., 2002, s. 71.

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, YKY, 2002, s. 193.

13 Enis Batur, "Bir Süre Daha Şiirler mi Eleştirecek Bizi?", *Sombahar*, nr. 15, 1993, s. 30.

14 Orhan Koçak, *a. g. y.,* s. 97.

15 Mehmet H. Doğan, *Şiir ve Eleştiri*, YKY, 1998, s. 33.

16 Mehmet H. Doğan, "Sombahar Dergisinin Sorularına Yanıtlar", *Sombahar*, 1993, Sayı: 15, s. 32.

17 Ahmet Oktay, "Şairin Kanı", (*Yazınsal Eleştiriler I,* 1954-2000), YKY, 2001, s. 154.

18 Ahmet Oktay, *a. g. e.,* s. 129.

19 Edward Said, *Kış Ruhu*, çev. T. Birkan, Metis Yay., 2000, s. 145.

20 Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yay., 2000, s. 413.

21 Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, 1993, s. 69.

22 Eroğlu, *a. g. e.*, s. 70.

23 Eroğlu, *a. g. e.,* s. 100.

24 Mikhail Bachtin, *Söz Estetiği Üzerine*- Estetik Yazıları içinde, haz. ve çev. A. Çalışlar, Varlık yay, 1984, s. 63.

VEYSEL ÇOLAK

ŞİİR ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE

Bugün şiir eleştirisi yok dendiğinde bundan rahatsız olmamak gerek. Bu doğrunun rahatsız ediciliği nedense duygusal tepkilere, kişisel savunulara vardırıyor ilgili olanları. Oysa, oldukça açıklayıcı bir gerçek var ortada: Bir sanat disiplininden söz edebilmek için onun geçmişiyle sorunlarını gidermesi, geçmişi tarihselliği içinde açıklayıp kotlayabilmesi gerekir. Dahası geçmişin değerlendirilmesiyle, bu süreçte gösterilen eylemlilikle kendi ilkelerini edinmesi ve sistemleşmeye başlaması beklenir. Türk edebiyatında eleştiri disiplininin böylesine bir gelişimi yok. En çok da şiir eleştirisi için geçerli olmalı bu yargı. Neredeyse ilk insandan bugüne var olan şiirin gösterdiği değişimler, evirilmeler hiçbir zaman günü gününe saptanamamış; şairlerin geleceğin şiirin konusunda bir tasarımda bulunmalarına bir katkısı olamamıştır. Eleştirisiz bir şiirdir Türk şiiri. Bu yüzden olacak, bir şairin kendi bulduklarını fark etmesi bile çok zaman almıştır. Şiir pratiklerinin fark edilmemesi, ister istemez, gelişmeyi yavaşlatmış, bazen de rayından çıkmasına neden olmuştur. Kim ne derse desin, bugün yazıla gelen şiirin içerdiği bilgi açığa çıkartılmamış ve bir olanak olarak şairlere sunulmamıştır. Bu nedenle her şair eleştirmen olmak zorunda bırakılmıştır biraz da. Çünkü kendi şiir pratiğini kavrayıp geliştirmesi başka şiir pratiklerini doğru anlamasına bağlı olması bu zorunluluğu getirmiştir. Dünya şiirinin büyükleri tartışmasız örnektir bu açıdan.

Eleştiri (eleştirim, eleştirme) XIX. yüzyılda kurumlaşmaya, bir sanat disiplini olarak belirmeye başlasa da, ilk şiirle birlikte onun da var olduğunu düşünebiliriz. Bir şiirin beğenilip beğenilmemesini düşündüğümüzde, böylesi bir yaklaşımın yanlış olamayacağı görülüyor. Öte yandan şairlerin tarih içerisinde daha çok konumlarından kaynaklanan ve kültürel dayatmalardan yola çıkarak şiire ilişkin yönlendirmelere giriştikleri görülür. Bu örnekler eleştirinin fantastik yanı gibi görünse de önemsenmeli kanısındayım. XI. yüzyıl şairlerinden **Yusuf Has Hacib** (1018?-?) **Kutadgu Bilig** adlı mesnevisinde öğretici bir tutum koyar ortaya. Şairlere ilişkin söyledikleri de oldukça ilginç sayılmalı: **"Sonra söz dizenler**, **insanları öven veya yeren bu şairler. Bunların dili kılınçtan daha keskindir ve kalplerinin yolu ise kıldan incedir. Derin ve ince mânalı sözleri anlamak istersen**, **sözü bunlardan dinle**, **anlarsın. İyice dikkat edersen**, **onlar denize dalarak**, **güher**, **inci ve yakut çıkaran insanlara benzerler. Bunlar methederlerse**, **bu metih bütün ülkelere yayılır: eğer hicvederlerse insanın adı daima kötü kalır. Ey kardeş**, **bunlara mümkün olduğa kadar iyi muamele et; ey dost**, **bunların diline düşme. Eğer kendin övülmek istersen**, **bunları memnun et; işte bu kadar. Bunlar ne isterlerse ver**, **hiçbir şey esirgeme; böylece bunların dilinden kendini satın al. "**[1] Bu sözlerden şairlerin öven ya da yeren kişiler olduğunu kolayca anlaşılıyor. Bu konunun tarihsel irdelenmesine girildiğinde doğrulanıyor bu bilgi. Ayrıca şairlerin duyarlı olması gerektiği,

onların sözlerinin anlamsal bir derinliği barındırdığı, yaratıcı oldukları, dillerinin masal kılıcı gibi keskin olduğu... anlamları da çıkartılabilir bu sözlerden. Bu yaklaşım, **Yusuf Has Hacib**'in şiire bakışının da bir açıklaması olsa gerek. Kabaca ortaya konmuş da olsa her çağda şiirden beklenen bu değerler olmayacak mı? Şairlik yeteneğini tehdide dönüştürmesini, ne isterlerse şairlere verilmesini, kişilerin kendilerini onlardan bu yolla korumasını öğütlemesi hoş görünmüyor. Elbette başka örnekler de var: **Mercimek Ahmed**'in (II. Murat döneminde yaşadığı biliniyor.) özellikle dili gözeterek Türkçe'ye çevirdiği, **Kaabus Unsurü'l-Ma'âlî** tarafından yazılan (XI. yy.) **Kaabusnâme**'de şairlere söylenenler, ilke olarak şimdi bile yabana atılamaz görünüyor: **"Ey oğul eğer şâir olup şiir eyitmeğe kasd etsen cehdet ki şiirde sözün murabba' ola yâni rûşen ola açuk ola. Ve sakın ki mânâsı şerhin sen bilesin ve ayruk kişi bilmeye**, **anun bigi sözü söyleme Zîrâ şiiri halk için eydürürler kendü kendüleri için eyitmezler. Pes şiirün mânâsı açuk gerekdür ki rûşenlügi sebebinden ötürü kim gerekse rağbet ede. Ammâ şiir gerekdür ki hem vezne ve kafiyye kaani olmaya. Pes sen dahi hayalsüz ve tertipsüz ve sınâatsuz şiir eyitme."** Bu sözlerden sonra yazılan şiirlerin bütün şiirlerden üstün olması gerektiği vurgulanır ve aruzun iyi bilinmesi gerektiği de işaretlenir. Ve devam eder: **"Sözü müsteâr söyle ammâ istiâre'yi imkânla söyle... (...) Ammâ eğer gazel eyidesin**, **terane için**, **iğen dahı masnû olmazsa kayırmaz. İllâ lâtîf ve ter gerektür ki gazel eyidesin. Ve ammâ kafiyesi ve redîfi gerek ki bir mârûf kafiyede ve redifte eyidesin. Yâni söylenmemiş kafiyedür deyüp bir mechûl kafiyede eyitme. Gerekmez yerde Arabî müşkil lâfız katup şi'rün sovuk etme. "**[2] Bütün bunlar bir yana; bu öğütnâmede, "söze zülmeyleme" denmesi, bir aşkınlıktır ve bugün de bir uyarı olarak söylenmesi gerekmektedir. Bu sözlere bakıldığında, şiir birikiminden yola çıkılarak yazma biçimi de öneriliyor. Bir şiirde bulunabilen ve bulunması gereken öğeler (özellikler) sıralanırken bilgi de aktarılıyor ve olanla olması gereken arasında bir kıyaslamaya gidiliyor. Bugünki şiir eleştirisinde olmayan bir yaklaşım bu. Günümüzde yazı yazmaktan uzak durmaya çalışan şairlerin de bu geleneği sürdürdüğü, şiirde poetikalarını açıklamaya çalıştıkları biliniyor. Bu öğretici şiirlerin geçmişteki örnekler kadar güçlü olmadığını da belirlemek gerek elbette. Buradan bakınca **Yunus Emre**, bir eleştirmen olarak çok sağlıklı bir noktada duruyor. Hikâye odur ki, karşılaşmalarının birinde **Mesnevi**'ye ilişkin **Mevlâna**'ya şunları söyler Yunus Emre:

"Ete kemiğe büründüm
Yunus oluban göründüm. "

Bu sözlerde **Mesnevi**'nin çok uzun yazılmış olduğu, kısacası, tasavvufî görüşü ortaya koyabilmek için bunca uzun söze gerek olmadığı vurgusu var. Yoğunluğu öneren, sözcük ekonomisini öne çıkartan, biçimi gözeten bir yaklaşım bu, olumlu da. Bunun yanı sıra **Yunus Emre**'nin **Mevlâna**'yı doğrudan yücelttiği de biliniyor:

"Mevlâla Hüdavendigâr bize nazar kılalı
Onun görklü nazarı gönlümüz aynasıdır. "

Bu dizelerden yola çıkarak, **Yunus Emre**'yi şiire ilişkin düşünen ilk eleştirmen-

lerden biri olarak düşünebilir miyiz? Bu soruyu olumlarsak eğer, şiiri irdeleyen yazılar yazan tüm şairleri, bir oranda, eleştirmen kabul etmek durumunda kalabilir insan. Böyle de olsa, galiba durum bu. Çünkü gelenek bunu doğrular gibi. Özellikle Türkiye'de şairlerin şiir konulu yazıları eleştirmenlerinkinden oldukça fazla.

Türk edebiyatının bir de **Molla Kasım**'ı var bilindiği gibi. Nasıl olmuşsa, **Yunus Emre**'nin şiirlerini yazılı olarak ele geçirmiş. Bu şiirleri İslâmiyet'e ve teokratik düzene aykırı bularak (13. yy. tasavvufçuların İslâmiyet karşıtı bir noktada durdukları düşünülüyordu.) yakmaya; bir kısmını da okuyup kıyısında oturduğu Sakarya nehrine atmaya başladığı, masalsı bir öykü olarak anlatılır ve bilinir. **Yunus Emre**'nin yüzlerce şiirini yok eder böylece. Okuduğu bir şiirin son iki dizesine gelinceye dek sürer bu. Onu durduran şu dizelerdir:

"Yunus Emre bu sözü eğri büğrü söyleme
Seni sıgaya çeken bir Molla Kasım gelir."

Bundan sonra **Yunus Emre**'nin mistik büyüklüğünü kabul eder **Molla Kasım**. Onu benimsemek zorunda kalır. Kalan şiirleri de büyük bir özenle saklamaya koyulur. **Yunus Emre**'den bize kalan, o şiirlerin olduğu söylenir. Dikkat edilirse, bu iki dizede **Yunus Emre** öncelikle kendini uyarır. Söylenenin "eğri büğrü" olmaması gerçeğiyle yüz yüze durur yazarken (söylerken). Kendiyle, şiir adına hesaplaşır. Özenli davranır. Bu bağlamda kendisini siga'ya çekeceklerin çıkabileceğini usunda tutar. Elbette bunu yaparken bir ironi de yükler sözlerine. Eleştirmen olarak Türkçe şiirin beklediği **Molla Kasımlar** değil elbette. Ama nedense birçok eleştirmen, derinlikten yoksun oluşları nedeniyle **Molla Kasım**lıktan kurtulamamıştır. Günümüze gelmeden şiiri eleştirisinin serüvenine, işleyiş biçimine bakmaya devam etmek gerekiyor. Ayrıca, fena bir yolculuk da değil bu. Tam bu noktada kalıcı yapıtlarla karşımıza çıkan şiire yaklaşım biçimleri var. Tezkireler (şairlerin yaşamöyküleri) bu bağlamda değerlendirilmek gerekir. Bilindiği gibi, tezkirelerin ilk örneği, **Ali Şir Nevaî**'nin Çağatay lehçesiyle yazdığı **Mecâlisü'n-Nefâis**'tir. Bunu izleyen, çoğunluk birbirinin devamı olan ve aynı mantıkla yazılan bu yapıtlara **Tezkiretü'l şuâra** (şairler tezkiresi) adı veriler. Şairlerin yaşam öykülerinden hareket edilmesine karşın hiçbirinin doğum ve ölüm tarihleri bile doğru verilemez. Şairlerin yaşadıkları çağ padişahların hüküm sürdükleri zaman kesitiyle belirlenir. Yapıtlarının adlarından söz edilmemesi ise anlaşılır değildir. Şairlere ilişkin çıkartılan sonuçlar sıradan olmanın ötesine geçmemektedir. Daha doğrusu bir şablon yargı vardır ortada. Övgü ve yergi üzerine kurulu olan bu tezkirelerden, bütün yönleriyle ortaya konmuş bir şair kimliği çıkartmak olanaksızdır denilebilir. Bu çalışmalardan yola çıkılarak şairin yaşadığı sürecin sosyolojik, ekonomik, politik, kültürel durumunu sezmek oldukça güçtür. Ayrıca şiirin gelişimini, biriktirilen şiir bilgisini saptamak, açıklayıcı ip uçları bulmak zordur. Bazı tezkireleri bu yargıların dışında tutmak doğru olur. Çünkü, bazılarında, araya sıkıştırılmış öykücüklerin, çarpıcı göndermelerin sosyolojik bir bakış açısı kazandırması söz konusudur. Bu da yabana atılacak bir şey olmasa gerek. Bir alıntıyla bu söylenenlerin örneklemek gerekli gibi. **Sehi Bey'**in yazdığı **Heşt Bihişt** (1528) adlı tezkirede **Şey-**

hî maddesinin girişi bile tezkireler hakkında bir fikir oluşturabilir: **"İsmi Yusuf'tur. Şair ve fâzıl ve hakîm-i kâmil**, **şi'ri fazlına nisbet gülistân-ı fesahattan bir berk-i gül ve nazm-ı lâtifi bustan-ı belagâttan bir şah-ı sümbüldür. Kaside ve gazel ve mesneviyat ve rübai ve kıt'a demekte müntefennidir... "**[3] Görüldüğü gibi bu cümlelerde Şeyhi'nin kaside, mesnevi, gazel, rubai ve kıt'a yazdığı söyleniyor. Bu da şiirin dış bilgisi olmaktan öte geçemiyor. Sanki şair bir araç gibi kullanılıyor bu tür tezkirelerde. Özellikte süslü nesrin öncelendiği tezkirelerde yazar, kendi dil yeteneğini sergileme çabasındadır. Şimdilerde şiir kitaplarını tanıtan yazılar da böylesi tezkireleri pek aşmış sayılmaz. Üstelik bir dil hesabı da yok bu yazıları yazanların. Ne tuhaf!

Neyse... Bir örnek daha aktarılabilir tezkirelerden. **Aşık Çelebi**, **Meşâ'irü's-Şuara** (1566) adlı tezkiresinde **Divan** şairi **Zâtî**'yi şöyle anlatmaya koyuluyor: **"Merhumun evi Sarı Gürz (Sarıgüzel) Hamamı mahallesinde**, **dükkanı da Beyazıt Camii'nin avlusunda idi. Her gün yürüyerek dükkânına giderdi. Elinde bir asa taşır**, **yollar çamur olduğu zaman ona dayanırdı. Bir gün dükkânına giderken yolda rast geldim. Beli bükülmüş ve dermansız bir hâlde idi. Ama dudağı kımıldıyor ve dili söyleniyordu... "**[4] Görünen o ki o yıllarda da şaire, şiire ilişkin yazmaya koyulanların yazdıklarında, ilkel de olsa, bir ölçüt oluşturmaya olanak sunan bir derinlik bulunmamaktadır. Şimdilerde olduğu gibi o günlerde de poetik saptamaları ve önerileri şairler yapmak zorundaydı. Daha doğrusu yazdıkları şiirde ortaya koydukları bilgiyi açıklamak durumundaydılar. **Sehi Bey** ve **Aşık Çelebi**'yle aynı yüzyılda yaşamış olan **Fuzûlî** (?-1556) **Türkçe Divan Mukaddimesi**'nde şiire, kendi şiirine şöyle bir açılım getiriyordu: **"Şiir**, **kaynağı Tanrı sanatında bulunan bir mârifettir. Şâir**, **ilâhi bir yardıma mazhar olmaksızın kusursuz şiir söylemeğe kaadir olamaz.**

Bununla beraber şiir, **Tanrı'nın en yakın lûtuflarına mazhar olmuş peygamberler için değil**, **dünya insanlarına mahsus bir sanattır. O kadar ki şiirin itibârını artırmış olduğu hâlde Hz. Muhemmed bile rûhunun dudaklarını şiirin lezzetiyle ıslatmamıştır. (...)**

... heves çağlarının şiirini, **giderek**, **ilim cevheriyle süslemek ve bütünlemek lâzımdır. Zirâ:**

'İlimsiz şiir, temelsiz duvar gibi olur. '

'Temelsiz duvar ise son derece itibarsızdır. '

Şair, **sanatında ilerledikçe ilimsiz şiirden**, **rûhsuz bir cesetmiş gibi tiksinir.**

Bu sebeple şâirin gerçek şiiri söyleyecek seviyeye varması için aklî ve naklî bütün bilgileri öğrenmesi icâb eder.

Şiiri ilimle birleştirerek ilmin ve sanatın yücelerine ulaşan şâir, **bir de bakar ki hakiki şiir yine aşk duygularını -fakat bu sefer olgun ve bilgin bir rûhun ürperişleri hâlinde- terennüm eden şiirdir.**

Böyle bir şiiri terennüm için de en uygun tarz, **bir aşk ve şarap şiiri olan gazel tarzı'dır.** [5]

Fuzûlî'nin bu sözlerini açımlamak gerekiyor. Çünkü bu sözlerdeki poetik gön-

dermeler günümüz İslamî şiirine de kaynaklık ediyor. İslâm Peygamberini şiirden uzak tutarak Yâsin süresinin 69. ayetiyle buluşuyor **Fuzûlî.** Bu ayette; **"Biz ona (Peygambere) şiiri öğretmedik**, **ona yaraşmaz da... O kitab**, **sade bir öğüttür ve (haramla helâli) açıklayan bir kur'andır. "**[6] denilmektedir. Bu **Kur'an**'nın şiirle ilişkilendirilmesinin önünü keser. Böylece yazdığı şiirin **Kur'an**'la uzlaştığını ortaya koyar. Kusursuz bir şiir yazabilmek için de ilâhi bir yardımın gerekliliğini vurgular. Bu da söz meleği **Cebrail**'in yardımı çağrıştırır ister istemez. İslâm Peygamberi'nin, **Hassân Bin Sabit** için; **"Hassân'ın İslâm davası için her şiir söyleyişinde Rûhü'l-Kudüs'ün (Cebrail) kendisine yardımı olmuştur."** sözü anımsanınca, daha iyi anlaşılır **Fuzûlî**. **Sezai Karakoç**'un buradan hareketle başlatmak istediği; şiirde **Diriliş Akımı**'nın kaynaklarından biri de (belirtilmemiş de olsa) **Fuzûlî**'nin bu bakışı olmalı mı? Bir yere kadar belki de. Çünkü **Fuzûlî** sunu yazısının sonunda gazel'i överken çelişkiye düşer. **Sâk-nâme**'sinde **"Akla nurlar veren şarabı sun**, **aklı gideren şarabı değil. Şerîâta düzen veren şarabı sun**, **şer'an har'âm olan şarabı değil. "**[7] dese de **Fuzûlî**'nin inanışıyla çelişkiler oluşturan gazelleri ve beyitleri olduğu biliniyor. **Yahya Kemal**'den yaklaşık dört yüz yıl önce Türk edebiyatına rakıyı sokan **Fuzûlî**'dir: **"Yürümeziz arakı meclis içre bâde ile/ Halâl-zâdeyi koyman harâm-zâde ile"** Kim bilir? Belki de **Fuzûlî**, sırf laf olsun diye yazmıştır böylesi beyitleri. Ama **Sezai Karakoç**'un önde gelen referanslarından birinin **Fuzûlî** olmayışı, ister istemez bir soru imi oluşturuyor. Burada, kendiliğinden açığa çıkan bir soru daha var elbette: İslamî değerlerden hareket eden, **Yasin** ve **Şuârâ** süresini, hadisleri ölçüt alan- önceleyen şiir anlayışının eleştirisi olabilir mi? Böyle bir eleştiri, zorunlu olarak içerikten hareket etmek durumunda değil mi? Eğer böyleyse, öncelikle bir yapı olan şiir nasıl değerlendirilecek? İçeriği önceleyen bütün şiir anlayışları için geçerli bu sorular. Görünen o ki, burada önerilen dünya görüşü, bununla örtüşen yaşam biçimi her şairin temel sorunsallarından birini oluşturmaktadır. Şimdilerde ideolojiden yalıtık bir şiirin yazılabileceğini düşünenlerin (şair ve eleştirmenlerin) açmazını anlamak için çarpıcı bir örnektir **Fuzûlî**. Yukarıdaki sözlerdeki poetik öneriler bununla da sınırlı değil. Heves aşamasında yazılan şiirlerin giderek ilimle donatılması gerektiği de vurgulanmaktadır. Bunun bir sonrası aşamasının ise somut ve soyut bütün bilgilerin bilinmesi zorunluluğudur. Bu genişlikte bir donanım beklenir şairden. Biçim olarak da gazel önerilir. **Fuzûlî**'nin söyledikleri günümüz gerçekleriyle doldurulabilecek bir genişlik ve üretkenlik içeriyor. Aynı yüzyılda yazılan tezkireleri düşününce, bir şairin ne kadar önde olduğu daha iyi anlaşılıyor. (Günümüzde olduğu gibi.) Belki de böyle olması gerekiyor. Şiirin bir önceliği var çünkü. Bu da, eleştirinin şiire bağımlı olduğu anlamına gelir. Doğru bu. Önce şiir yazılmalı ki, ona yönelik bir eleştirel aranışa girilebilsin. Sorun da burada başlıyor işte. Şiir var. Geçmişin bilgisini içeren ve kendi bilgisini üreten şiirler yazılmasına karşın bunların saptamasını yapacak bir eleştirinin olamayışı. Şimdilerde olduğu gibi yani...

XVII. yüzyıla gelinceye kadar böylesi işlerlik gösteren eleştiri konusunda **Attila Özkırımlı**'nın genelleyici değerlendirmesi söyle: **"Bir tutum olarak vardır eleşti-**

ri, **değerlendirme eylemi olarak gerçekleşmez. Bu nedenle gelişiminden de söz edilemez. Benzeri yargıların yinelendiği**, **kalıplaşmış sözlerin birbirinden alınarak kullanıldığı ve çizgilerin aşılmadığı**, **aynı odak çevresinde dönüp duran bir eleştiridir bu. Benzeri tutum**, **divanlara yazılan önsözlerde**, **tezkirelerde**, **mesnevilerin sebeb-i telif bölümlerinde**, **kimi şairlerin kendi şiirlerini övmek amacıyla söyledikleri beyitlerde de sürer. "**[7] Görünen o ki, eleştiri türü bir biçimiyle ilk çağdan bu yana vardı. Eleştiri türünün doğup gelişmesi, kurumlaşması XIX. yüz yılda gerçekleşmişse, onca sürecin, o ilkel birikimlerin sonucu olmuştur bu. Biraz geriye gidildiğinde **Platon**'nın şiire ilişkin teorik görüşlerinin oluşturmaya başladığı zeminde Aristo'nun eleştiri türünü sistemleştirme çabaları **'güzel'**, **'güzellik'** kavramlarına aranan yanıtlar ve bunlardan elde edilecek sonuçlara göre ölçütler çıkartma çabası ve bunların uygulanması isteği XVII. Yüz yılda yapıtların ele alınıp incelenmesi sürecini başlatmıştır. **Aristo**'nun **Poetika**'sından ve **Horatius**'un **Ars Poetika**'sından çıkartılan eleştirel ilkeler bir şablon gibi kullanılmaya başlanmış; bir yapıtın değeri bu şablonlara uygunluğu oranında belirlenmiştir. Bu süreçte ahlaki değerlerin öncelendiği de anımsanmalıdır elbette. XVIII. yüz yılda böylesi bir eleştiri anlayışına karşı çıkılacaktı kuşkusuz. Öyle de oldu. XIX yüzyılda eleştiri, bilgisel aşkınlıkla birlikte yeniden yapılanır ve işlerlik kazanır.

Tanzimat dönemine gelindiğinde Türk şiiri (edebiyatı) eleştiri türüyle, Batıyla eş zamanlı buluştuğu düşünülebilir; ama bu edebî türün onlar kadar çabuk geliştirilmediğini belirlemek gerek. Zamansal çakışma ürün bazında olamaz ne yazık ki... Batıda eleştiri işlemeye başlamış, teorik ve pratik olarak kendini somutlaştırmış bir yazın türüdür; ama, düzyazı geleneği olmayan Türk edebiyatı aynı aşkınlığı gösteremeyecek, Tanzimat dönemi de kendi eleştirmenini yaratamayacaktır. Bu dönemde eleştiri amaçlı yazılar, ne yazık ki, yöntemden yoksun, sadece yapıtlardaki olumsuzlukları saptama, içeriği olumsuzlama aracı olarak görülür ve gündemde tutulur. Oysa Tanzimat dönemi politik yaşamda olduğu kadar kültürel alanda da sancılıdır. Gerçekten içerik olarak yepyeni bir şiire yönelim başlamıştır. Kullanılan kelimeler içeriğe uygun olarak değişmiş; hürriyet, vatan, hak, adalet gibi insani ve ulusal kavramlar şiiri içeriğini belirlemeye başlamıştır. Biçimde yapılmak istenen küçük değişikler de yabana atılmayacak önemdedir aslında. Divan şiirine karşı çıkılıyor, beş yüz yıllık Osmanlı geleneğiyle hesaplaşmaya giriliyor. Böylesine bir çıkışı karşılayacak bir düzyazı geleneğinin olmayışı, yapılmak isteneni taşıyacak bir eleştiriyi işlerliğe sokamıyor. Eleştiri türünde ilk örnekleri yazan Şinasi dil sorunlarının dışına çıkamıyor. Tavrı nedeniyle şiir eleştirisini **Namık Kemal**'le başlatmak gerektiği ortak bir görüş olsa gerek. **Namık Kema**l, **Ziya Paşa**'nın iki cilt hâlinde hazırladığı **Harâbât** üzerine **Tahrîb-Harâbât** (1874) ve **Tâ'kip** (1875) adlı çalışmalarında, **Ziya Paşa**'nın Divan şiirini yücelmesi üzerine karşıt bir tavır sergiler ve Tanzimat şiirin önünü açmaya, kurumlaşmasını sağlamaya çalışır. **Ziya Paşa** da **Şiir ve İnşâ** (1868) adlı çalışmasında Divan (Klasik) şiirin eleştirisini yapar. Şiir eleştirisine örnek ilk çalışmalardır bunlar. Sonra **Muallim Naci-Recaizâde Ekrem** arasında yaşanan **Demdeme**,

Zemzeme tartışmaları da öyle. Gene **Muallim Naci**'nin **Tercüman-ı Hakikat** gazetesinde genç şairlerin gönderdiği şiirleri değerlendiren yazılarını topladığı **Muallim** (1886) adlı yapıtı ve **Recaizâde Ekrem**'in **Talim-i Edebiyat** (1879) adlı yapıtı Tanzimat dönemi eleştirisi içinde düşünülmeli. Tanzimat dönemi şiir eleştirisinin de yöntemden yoksun olduğunu; uyak, ölçü, söz ve anlam sanatları, aruz kusurları gibi şiirin dış biçim özellikleriyle yetindiğini ve bunun ötesine geçemediği söylenebilir.

Servet-i Fünun (Edebiyat-ı Cedide) dönemi eleştiri türüne ilişkin birçok çözümlemiş olarak başladı. Bu dönemde **Ali Ekrem**'in, **H. Cahit Yalçın**'nın, **Cenab Şahabettin**'nin, **Halit Ziya Uşaklıgil'**in **Tevfik Fikret**'in yazdığı eleştirel yazılarda Batı etkisinin ağır bastığı ve bir yöntemin belirleyici olmağa başladığı görülür. Artık bir yapıtın ele alınışında yorum, değerlendirme ve açıklama gözetilmektedir. Bu gelişme eleştiride yeni alanlar oluşturacak ve çalışmalar derinleşip boyutlanacaktır. Bir yanda inceleme, araştırma, edebiyat tarihi çalışmaları sürerken diğer yanda şiir akımları **(Fecr-i Âti**, **Millî Edebiyat**, **I. Yeni**, **II. Yeni)** çerçevesinde bir şiir eleştirisi gelişecektir. Bu arada yazılan şiir kitaplarını tanıtma yazıları ise 2003 yılına göre daha nesnel, eleştiriyi daha bir besler biçimde sürecektir. Burada, 1931-1932 yılları arasında yazdığı yazıları bir araya getiren **Edebî Yeniliğimiz** adlı kitabıyla **İsmail Habib Sevük**'i (1892-1954); II. Meşrütiyet döneminde başlayan edebiyat tarihi çalışmalarını Cumhuriyet döneminde de sürdüren **Agâh Sırrı Levent**'i (1894-1978) ve **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın (1901-1962) **XIX Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'ni(1967), **Edebiyat Üzerine Makaleler**'ini (1969) ve **Yahya Kemal** (1962) üzerine yazdığı yazılarını anarak şiir eleştirisinin çağdaş oluşumunu 1940'lı yıllardan başlatmak yanlış olmasa gerek.

***

"Eleştiri yazılarının estetik bir boyutu var mıdır?" sorusu düşünülmeli. Varılan sonuç pek net olmasa da, yanıtın olumlu olamayacağı açık. Çünkü bunun için birçok neden var. Öncelikle bütün sanatsal yapıtların, eleştiri türünün nesnesi olması yeterli gibi. Dahası eleştiri hangi türle ilişkilendirilirse ilişkilendirilsin, hemen bir karşılaştırma gündeme gelir. Bundan da, 'istenen sonuçlar' elde edilmek istenir. Sorun **karşıtlaştırma** ediminde; bu yapılmayınca eleştiri yazılamayacağının düşünülüyor oluşunda. Böyle olduğu için de hep öznel, ideolojik içerikli çelişkiler çoğaltılmış; karşıtlık diri tutulmuş. Bu işleyiş eleştiri türünün varlık nedeni sayılmış. Saptama ve anlamlandırma çalışması olarak düşünülmemiş eleştiri türü. Her yapıtın (şiirin) öncekinin eleştirisi olduğunu düşünülmemiş, bu doğrultuda bir aranışa girilmemiş. Bu bağlamda; **"Eleştirmen**, **yol gösteren bir kişi değil**, **bizi şiirin yapısı**, **olanakları vb. üzerine düşündüren**, **en azından bunları sezdiren kişidir. "**[8] diyen **Tahsin Yücel**'le bile pek buluşulmuş değil. **Roland Barthes** deyimiyle "söylem üzerine söylem" olan bir eleştiri, Türkçe şiir için işletilememiş. **Muallim Nâci**'nin 23 Şubat 1887'de yazdığı şu sözler ürpertici olsa gerek: **Osmanlı Şairleri** (1887) adlı yapıtına yazdığı önsözde savunduğu edebiyatı desteklemek amacında olduğunu belirttikten sonra; **"Yukarıda dediğim gibi**, **'beyânına cesaret ettiğim' mülâhazalar ken-**

di zevkime aittir. Bunların bazıları, **belki de bir çoğu hakikate aykırı olabilir. Fikrimi herkese kabul ettirmek istemiyorum. 'Ben şöyle anlıyorum.' demek istiyorum. Herkes istediği gibi düşünebilir.**[9] **Nurullah Ataç**'ın eleştiri anlayışını ve onu izleyenleri düşününce, günümüz şiir eleştirisinin **Muâllim Naci**'yi aşamadığını söylemek hiç de yanlış olmaz. Bu kendiliğinden gelişen, izlenimci eleştiri anlayışından başka bir şey değildir. Bu anlayışta okuyucu belirleyici olur. Onun öznelliği (içinin nelerle doldurulduğu hiç belirlenemeyen öznelliği) belirleyici olur bu eleştiri anlayışında. Bir şiirin her okuyanda farklı karşılıkları olabileceği, olması gerektiği düşünülür. Bu, bir anlamda okuyucunun eleştiriden, eleştirmenden bağımsızlaşması anlamına gelir. Çünkü bu durumda her okuyucu eleştirmen konumundadır. Çünkü her okuma, kendi içinde tutarlıdır ve kabul edilir olmak gerekir. Böyle olunca da ele alınıp tartışılan şiir değil, eleştirmenin kendisi, kendi algı biçimi olmaktadır. Gerçekte tam da böyledir Türkçe şiir eleştirisi. Böyledir ama, onca kişisel olmasına karşın öznel eleştiriler yazan bir eleştirmeni beğenmediğinizde nedense kıyametler kopar. Bir şairin kendi şiiri üzerine eleştiri yazamayacağı tartışmasız bir gerçek olsa gerek. Bu saptamanın doğruluğu kendinden ortada. Çünkü bir şair ancak yaptıklarını, yapmak istediğini anlatabilir ancak. Bunun ötesinde bir değerlendirmeye girmesi olanaksızdır. Eleştiride öznel yaklaşımlar da, bir şairin öznelliğinin ötesine geçememektedir. **Nurullah Ataç**'ın kavgaları hep bunun üzerinedir ve nedense kendini savunmakla sınırlıdır. Günümüzde **Ataç**'ın zar attığı şairlerin tutmasından söz edilir. Haklılığı ve başarılı olduğu vurguların böylece. Aslında hiç de öyle değil. Onun işaretleyip de, sonrasında hiçbir varlık gösteremeyen şair adayları üzerinden bir değerlendirme yapılsa, sanırım, **Ataç** büyüsü sarsıntıya uğrar. **Ahmet Kabaklı** için **'iyi şair'** diyen o değil miydi? Örnek olarak sunduğu şiir ise şu: **"Şu gelen kadın sesidir... /Aklın donuklaşır serinlikde**, **/İçinde ihltilâl olur.../Anan sütü gibidir delilik**,/**Helâl olur. // İnce esişine kul olduğumun/"Hey gidinin efesi"/Dolaşı dolaşı hâl olduğumun! /Adam kahrından ölesi... /Şu gelen kadın sesidir... // Bir yetişkin kız olacak**, **ince etekli**, **/Endam emekli emekli. // Gül yanaklar**, **sarı saçlar/Fistan benekli benekli./Hulâsa ballı petekli.../Gezin firaklı firaklı.../Şu gelen kadın sesidir. // Uy anam kadın sesidir! /Dayan Allahı seversen./Sanki şeytan dürtmesidir**,/**Şu gelen kadın sesidir. "**[10] 1952'de **Ataç**'ın **Pazar Postası**'nda yayımladığı bu yazı o günlerde nasıl karşılandı bilmiyorum; ama **İkinci Yeni**'in de ilk ürünlerini vermeye başladığı düşünülürse Ataç'ın durduğu yer hiç de doğru almasa gerek. Günümüzde de böyle işlemektedir bu yaklaşım biçimi. Onca olumsuzluk, benimsenen eleştiri anlayışının ve eleştirmenin iktidar olma tutkusunun şiire hiçbir katkısının olmadığı nedense görülmemektedir.

Bu arada **Ahmet Kabaklı**'nın şair olamadığını belirterek, onun edebiyat tarihi araştırmalarına girdiğini, nesnellikten oldukça uzak, taraflı tutumuyla doğruları çarpıtan bir kimlikle var olmaya çalıştığını belirlemek gerek...

Bu arada **Memet Fuat**'ın, **Mehmet H. Doğan**'ın, **Doğan Hızlan**'ın, **Mustafa Öneş**'in (başlangıçta öznel, sonraları nesnel eleştiriye yöneldi), **Ramis Dara**'nın,

Tuncer Uçarol'un öznel eleştiri disipliniyle davrandıklarını, deneme sınırında yazılar yazdıklarını söylemek doğru olur. Bir yanda bu oluşum belirleyici olurken, diğer yanda kendini daha dar alanlarla sınırlayanlar da oldu. **Mehmet Kaplan (19l5-?); Tevfik Fikret ve Şiiri (1946)**, **Namık Kemal (1948), Tanpınar'ın Şiir Dünyası (1964)**, **Şiir Tahlilleri I (Akif'ten Yahya Kemal'e 1954) ve Şiir Tahlilleri II (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, **1964)** gibi yapıtlar vermesine karşın kendi çemberinden boğulmaktan kurtulamadı. İçerik araştırmasıyla kendini iyice sınırladı. Eleştiri metinlerinde 1960 kadar egemen olan bu anlayış **Mehmet Kaplan**'da somut olarak yansıdı. Şiirin biçimsel geliştirilişi, önerdiği biçimler, yapısı, yapı olarak bir gelecek tasarımı içerip içirmediği gibi can alıcı konular hiç yer almadı **Mehmet Kaplan**'nın yazılarında. O içeriğe yöneldi ve bunu Freudyen bir yaklaşımla yaptı. Ele aldığı bir şiiri değerlendirirken, onu düşüncenin nesnesi olarak görüp biçimsel, yapısal ve töz olarak içerdiklerine bakacağı yerde; şaire yöneldi. Şairin yaşamına bakmaya, daha önemlisi şairin bilinçaltına girmeye kalkıştı. Böylece us'a gelmeyecek yakıştırmalarla değerlendirdi şiirleri. Bu bağlamda, **Nazım Hikmet**'le ilgili yazıları oldukça şenlikli olmuştur. Şairin (sanatçının) kişiliğine, yaşam biçimine eğilen bu eleştiri anlayışı, ister istemez, daha eylem noktasındayken açmaza düşer. Görünen o ki, **Mehmet Kaplan**'ın sanata, şiire bir katkısının olması, daha baştan olanaksızlaşıyor. Kısacası, şiiri yıkan, şiire zarar veren bir içerik taşıyor **Kaplan**'ın yazıları. Oysa, şiir bir yapı sorunu olduğu için eleştiri gerekli olmuştur. "Eleştirmen neler yapmamalı?" sorusu yanıtsız kaldığı sürece, böylesi açmazlardan kurtulmak, elbette, olanaksızdır.

Marksist eleştiri anlayışının da başlangıçta içeriği öncelediği, çünkü şiiri kültürel üstyapı kurumlarından biri olarak gördüğü ve ekonomik altyapı tarafından belirlendiği bilgisinden hareket edildiği için, ideolojik bir ayrım koydu ortaya. Şiir (sanat yapıtı) ideolojik olarak tanımlansın istendi. Üretim ilişkilerinin belirlediği sınıfsal yapıda, şiir emekten yana olsun istendi. Bu, şiirin (sanatın) değerini ortaya koyabilecek tek ölçüt gibi göründü. Özellikle **Jdanov**'un (1896-1948) yaklaşımında yapıtın ideolojik içeriği tek ölçüt olarak belirdi ve bu ideolojinin marksizmden beslenmesi ön görüldü. **Jdanov**'un bu dayatması, daha çok **Stalinist** bir çizgide işlerlik gösterdiği şimdilerde daha iyi anlaşılmış görünüyor. Elbette bununla sınırlı kalmadı marksist eleştiri. Birbiriyle çelişse de, değişik türevleri uygulana geldi hep. **Plehanov**, **Lukacs,** bu bağlamda değerlendirilmeli. Bu arada, ideoloji ile estetik olanın birbirinden ayrılamayacağı görüşü de hâlâ tartışılmayı bekliyor, denilebilir. **Ernest Fischer**, şiirin (sanatın) ideolojiyle sınırlanamayacağını söylemesi, nesnelliği tek ölçüt olarak görmesi de yeterli değil. Öz-biçim ilişkilenmesi, öz'ün biçim, biçimin öz değeri taşıması henüz anlaşılmış değil. Çünkü bu karmaşık yapı, ayıklanacağı yerde, daha da karmaşık bir hâl alarak varlığını sürdürüyor. Bu bağlamda **Asım Bezirci**'in, eleştirilerinde marksçı, bilimsel bir yaklaşımın peşine düşüşünü de gözden geçirmek gerekiyor. Uygulayıcısı olduğu Toplumcu gerçekçi eleştiri anlayışının kuramını ortaya koymaya çalıştı. Bunun çabasını verdi. Böylece yaptığı işin kaynaklarını ortaya koyarken, dayanaklarını belirlerken kılgısını da (pratiğini) yaptı elbette. İçerik araştır-

malarını önemsedi o da. Biçimsel saptamaları, yapısal çözümlemeleri cılız kaldı. Toplumcu gerçekçi eleştirinin önde gelen adlarından oldu. **İkinci Yeni**'i yok etmeye çalışırken, kendini var etti denilebilir. **Asım Bezirci**, duygudan uzak, yöntemci, ideolojik, toplumcu gerçekçi eleştiri anlayışına bağlı çalışmalar koydu ortaya. Onu izleyen **Hikmet Altınkaynak**, **Mehmet Yaşar Bilen**, **İbrahim Oluklu...** bir varlık gösteremedi. Şimdilerde **Sabit Kemal Bayıldıran**, az da olsa nesnel eleştirin izini sürüyor denilebilir. **Fethi Naci** ise, ilgi dönemde, aşırı duygusal olmaktan kurtulamadı. Yazdığı en iyi eleştiri, saptamadan öteye gidemedi. Şiir üzerine yazdığı yazılar, basit okuma denemelerinin ötesine geçemedi. **Fazıl Hüsnü Dağlarca**, **Behçet Necatigil**, **İlhan Berk**, **Metin Eloğlu**, **Salah Birsel...** gibi şairleri incelemeye yönelen **Konur Ertop**, şiir üzerine düşünmeye çalışan **Mustafa Öneş**; tarihsel, toplumbilimsel, ideolojik pencerelerden şiire bakan **Muzaffer İlhan Erdost**, **Selahattin Hilav**, **Ferit Öngören**, **Beddrettin Cömert.**.. de şiiri mikro planda değerlendirme yoluna gitmedi. Şiirde değerler skalasını değiştirecek araştırmalara yönelmedi. Az da olsa, sezgiyle şiirsel yönelmeleri önceledi, denilebilir. Bu arada, şiirin **Suut Kemal Yetkin**'den, **Orhan Burian**'dan, **Atilla Özkırımlı**'dan, belki de **Vedat Günyol**'dan... alacağı var denilebilir. Elbette diğer eleştirmenlerden de... Çünkü, eleştirmenin varlık nedeni şiirdir (sanat eseridir), hep de öyle olacaktır. Bunu anlayan eleştirmenlerden biri, **Eser Gürsoy** olsa gerek. 1960'lı yıllarda yazmaya başlamış, kuşağının ve şiirin önemli bir eleştirmeni olacakken, yeterli ürünler koyamamış ortaya. Ama yazdığı şiir eleştirilerinde geleceğe ilişkin saptamalarda bulunmayı becermiş, geçmiş şiir bilgisini de yazılarında hep ortaya koymaya çalışmıştır. Hep şiirden bakmaya çalıştığı içinde başarılı olmuştur. Öte yandan **Hüseyin Cöntürk**; **"Bilimsel deyince**, **elden geldiği kadar bilimlerden faydalanan**, **kişisel yargıları azaltan bir eleştirmeyi anlıyoruz. "**[11] diyerek, eleştiri anlayışını ortaya koyar. **Asım Bezirci** gibi o da bir başka alanda bir eleştiri disiplininin peşine düşer. Bilimsel (nesnel) bir anlayıştır bu. Amacını da şöyle sınırlar **Cöntürk: "Eleştirmeyi burada bir edebiyat yapıtının ne olduğunu bildirme ve değerini biçme diye tanımlıyoruz. "**[12] Sağlıklı bir yaklaşım bu. **Cöntürk**'ün girişimi öznel, marksçı, sanatçıya dönük eleştiri anlayışlarına karşı çıkıştır bir anlamda; ama sonuna kadar onlardan yararlanmayı da içermektedir onun girişimi. Şiirin içinden bakmayı deneyen bir aranıştır onunkisi. "Eleştirinin bugünkü durumuna bakınca **Hüseyin Cöntürk**'ün girişiminin hâlâ tartışılabileceğini rahatça söyleyebiliriz. "[13]

Buradan bakınca **Kutatgu Bilig**'ten bu yana dokuz yüz yıl sonra da şairin konumu eleştirmenlerin elinde pek değişmemiş görünüyor. **Cemal Süreya**, **Adı İlhan Berk Olan Şiir** adlı yapıtını oluştururken Yunus Emre'ye halkalanıyor, buluşuyor onunla. Şiir şöyle: **"Nurullah Ataç çeliştirmen/ Tahir Alangu soruşturman/ Cevdet Kudret deriştirmen/ Suut Kemal çekiştirmen/ Mehmet Kaplan uyuşturman// Sabahattin Eyüboğlu yetiştirmen/ Orhan Burian barıştırman/ Vedat Günyol biliştirmen/ Adnan Benk veriştirmen/ Fahir Öngör geçiştirmen// Memet Fuat alıştırman/ Fethi Naci kızıştırman/ Hüseyin Cöntürk yarıştırman/ Rauf**

Mutluay doluşturman/ Asım Bezirci kovuşturman// Mehmet H. Doğan geliştirmen/ Doğan Hızlan buluşturman/ Konur Ertop araştırman/ Vecihi Timuroğlu seviştirmen/ Muzaffer Uyguner üleştirmen// Adnan Binyazar örtüştürmen/ Füsun akatlı kunuşturman/ Atilla Özkırımlı dalaştırman/ Murat Belge yakıştırman/ Enis Batur ileştirmen// İlhan Berk eleştirmen. "[14]

Cemal Süreya'nın bu şiirinde sıraladığı adlar yazdıkları dönemlerde etkili olmuş, eleştiri türünün temsilcileri sayıla gelmişler. **Cemal Süreya**, onların adlarının sonuna getirdiği sıfatlarla, o sözcüklerle onların yaptıkları işin içeriğini, eleştiri anlayışlarını kolayca özetleyebilmiştir. Yukarıdaki şiirde adı geçen eleştirmenlerin bıraktıkları ürünlere (çalışmalara) bakıldığında, Cemal Süreya'nın vurgulamak istediği şey kolayca anlaşılmaktadır.. O da şudur: Bu ürünlerde (eleştiri yazılarında) şiire ilişkin öğrenilecek hiçbir şey yoktur. Bu yazılardan yola çıkarak, bir bakış açısı edinmek, şiirin geleceğine ilişkin bir tasarım çıkartmak olanaksız gibidir. Örneğin **Nurullah Ataç'**ın hiçbir yazısında estetik kategorilerle bir değerlendirme yapamamış olması oldukça açıklayıcıdır. Onun güzel ya da çirkin dediği şiirler vardır. Bütün söylediklerini bu iki kavram çerçevesinde geliştirmiş, öznel dayanaklardan hareket etmiş; öne sürdüğü yargıların doğrulanmasını beklemiştir. Beğenisinin onca yetkin olduğu söylenmesine karşın, attığın zarların tutmadığı da bilinmektedir. Görünen o ki, **Ataç**'ın yazıları bir şiir okuma, irdeleme serüveni olarak değil; daha çok bir dil serüveni olarak düşünülmeli. Öyle de zaten. Eğer bir eleştiri yazısının nesnesi şiirse; o yazının şiire bağımlı kılınması gerekir. **Nurullah Ataç**'ın hiçbir zaman böyle bir sorunu olmamış, ele aldığı şiirin içerdiklerini açığa çıkartacağı yerde, kendi kafasındakileri o şiire yüklemek istemiştir. Ne yazık ki benimsenen bir yol olmuştur bu da.

Kendilerine, edebiyat tarihinde belli bir yer ayrılmış olan eleştirmenleri tek tek değerlendirmek çok verimli bir çalışma olmaz; ama hoş olmasa da şu genelleme yapılabilir: Türk şiirine ilişkin yazan hangi eleştirmenden yola çıkarsanız çıkın, aynı sonuca varacaksınız. Öncelikle, eleştirmenlerin gidermeleri gereken yöntem sorunları var. Öznellikleri her zaman belirleyici olmuş; hiçbir zaman estetik kategorilerle düşünüp yazmayı beceremememişler. Bu nedenle 'metinden bakmayı' da gerçekleştirememişler. Çünkü düşünme nesnesi olarak şiiri alma gereği duymamışlar; daha çok, bireysel düşüncelerini konu ettikleri şiirle yükleme yoluna gitmişler. İster istemez bu da idealizme düşmelerine neden olmuş. Şiirleri kronolojik olarak değerlendirmenin kolaycılığına sapmışlar. Şiirlerin diyalektik bir halkalanış oluşturduğunu göremediklerinden, karşılaştırma olanağından yararlanamamışlar; bu yüzden de yeni olanı fark edememişlerdir. Ayrıca kolay olanı seçtiklerinden; sonuçta -eleştiri türüyle başlamış olsalar bile- deneme yazmaktan öteye gidememişlerdir. Böylece eleştiri türüyle şiir arasındaki kopukluk pekişerek gündemde kalmaya devam ediyor. Şiir eleştirisinin, şiire olan katkısı oldukça azdır. Galiba, öncelikle, eleştirmenlerin düşünmesi gereken bir konu bu. Elbette şiir eleştirmenliğine soyunanların kendilerini yapacakları işe uygun donatmanın zorunluluğuna da inanmaları gerekiyor. Sonuçta görünen o ki, Türk şiirin bugünkü düzeyi eleştirmenlere rağmen gerçekleştirilmiştir, denilebilir. Gene

bilinen odur ki, eleştirmenlerin varlığının oluşturduğu boşluk, şairlerin şiire ilişkin çokça yazmalarına neden oluşturmuştur. İlk us'a gelenler yazılsa bile, bu şairlerin yazdıkları, eleştirmenlerin yazdıklarının toplamından çok daha fazla ve daha aşkın oldukları görülecektir: **Nâzım Hikmet**, **Orhan Veli**, **Oktay Rifat**, **Turgut Uyar**, **Melih Cevdet Anday**, **İlhan Berk**, **Cemal Süreya**, **Asaf Halet Çelebi**, **Behçet Necatigil**, **Cemal Süreya**, **Edip Cansever**, **Ece Ayhan**, **Attila İlhan**, **Edip Cansever**, **Cahit Külebi**, **Sezai Karakoç**, **Hilmi Yavuz**, **Gülten Akın**, **Ahmet Oktay**, **Özdemir İnce**, **İsmet Özel**, **Ebubekir Eroğlu**, **Enis Batur, Veysel Çolak...** gibi şairlerin şiire ilişkin yazdıklarıyla eleştirmenlerinki karşılaştırıldığında (daha doğrusu karşıtlaştırıldığında) o uçurum fark daha iyi açığa çıkacaktır. Oysa, bu yazı sınırları içerisinde söylersem, **Kutatgu Bilig**'ten bu yana şiire toplumsal ve estetik açılardan nasıl bakıldığı saptansaydı ve buna bağlı olarak bir şiir eleştirisi yöntemi geliştirilseydi; bundan bir şiir eleştirisi kuramı çıkartılabilirdi. Bu da şiirin yinelenmesini giderecek, yanılgılarla uğraşılmasının önüne geçecekti kuşkusuz.

Bugüne gelindiğinde, döne döne okunması gereken onlarca eleştiri metninin olması gerekmiyor mu? Ne yazık ki hâlâ öylesi metinler yok. Ama döne döne okunan yüzlerce şiir var.

Görünen o ki, evet eleştiri yeniden!

---

1 Yusuf Has Hacib, **Kutadgu Bilig**, çev. Reşit Rahmeti Arat, sf. 318, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1974

2 Nihat Sami Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, sf. 496, Milli Eğitim Basımevi, 1971

3 Attila Özkırımlı, **Türk Edebiyatı ansiklopedisi**, Cilt 4, s f, Cem yay. Dördüncü Basm 1987.

4 Aşık Çelebi Tezkiresi'nden aktaran Tahir Alangu, ondan aktaran Attila Özkırımlı, **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, Cilt 4, Cem yay. Dördüncü Baskı 1987.

5 Nihat Sami Banarlı, a. g. e., s f. 534.

6 A. Fikri Yavuz(Müftü), **Kur'ân-ı Kerîm ve Meâl-i Âlîsi**, Sönmez yay., 8. Baskı

7 Abdülbâki Gölpınarlı, **Fuzûlî Divânı**, 52, İnkılâp Kitabevi, İkinci>Baskı, 1961

8 Attila Özkırımlı, a. g. e., cilt 2, sf. 431-432

9 Tahsin Yücel, **Düşler dergisi**, sf. 7, sayı 1, l991

10 Muâllim Naci, **Osmanlı Şairleri**, Hazırlayan Yrd. Doc. Dr. Cemâl Kurnaz, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 684, Kültür Eserleri Dizisi 55, l. Baskı, 1986

11 Nurullah Ataç, **Okurumu Mektuplar**, sf. 172, Can y., 1989, 2. Baskı

12 Hüseyin Cöntürk, **Eleştirmeden Önce**, sf. 56, Ankara 1958, Kendi yayını

13 A. g. y., sf. sf. 19

14 Veysel Çolak, **Şiir Odası** (Aylık Dergi), sf. 4-5, sayı 8-9, Ağustos-eylül 2000

15 Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, sf. 229, Can y., 1994

MUHSİN METE

ELEŞTİRİNİN SİNEMA VE TELEVİZYON BOYUTU

ELEŞTİRİ - ELEŞTİRMEN

Eleştiri, en basit şekliyle sanat ve edebiyat eserlerini değerlendirme olarak tanımlanabilir. Önemli olan, bu değerlendirmenin ne şekilde yapılacağı, hangi esaslara bağlı kalınacağı ve başvurulacak yöntemin ne olacağıdır.

Eleştiri; eleştirmen, eleştiriye konu olan eser ve okuyucu bakımından farklı özelliklere sahip bir edebî tür. Bu konuda pek çok görüş ileri sürülmüş. Konumuzu temellendirebilmek için bunları özetleyerek nakledelim.

Eleştirmen, eleştirdiği eserlere ve okuyucusuna karşı dürüst olmalı ve gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışmalı. Hislerini, dostluk ve düşmanlıklarını yaptığı işe karıştırmamalı. Düşündüğü ve inandığı doğruların savunuculuğunu cesaretle, fakat ölçülü bir şekilde yapmalı. Bunu yapabilmek için de kültürlü, eleştiri yöntemlerine vâkıf ve muhakeme kabiliyeti gelişmiş olmalı. Elbette, bir dünya görüşüne bağlı olarak eleştirisini yapmalı.

Eleştiri sanatının öncülerinden ve önemli temsilcilerinden **Saint Beuve**, bir ince hususa daha temas ediyor:

"Tenkitcide ilk bulunması gerekli özellik, **Allah** vergisi olarak bir eserin güzelliğini, değerini derhal hissetmesidir."

Eleştirmen, bir de üslûp sahibi olmalıdır. Eleştiri öncelikle edebî değer taşımalıdır. Dil ve anlatım özellikleri itibariyle yetkin olmayan eleştirinin, etkisi de yeterince olmayacaktır. Eleştirmenin, eleştirisinden memnun olmayan sanatçılar/edebiyatçılar, onu hep sanatçı olamamış kişi olarak nitelemişlerdir.

Oysa, bir eseri sağlıklı değerlendirebilmek fevkalâde özelliklere sahip olmayı gerektirir. Eserin türüne ilişkin genel bilgilere sahip olmak yetmez. Ayrıca, dilbilim, felsefe, sosyoloji, mantık, tarih, estetik, ekonomi, hatta siyaset bilimi gibi disiplinlerden yararlanabilecek bir donanıma sahip olmak gerekir. Bunlara **T.S.Eliot** ilavede bulunuyor. O'na göre sanatçı için ana kaynak din ve ahlâktır.

"Bunca hususiyet fazla değil mi?" diye düşünemeyiniz. Çünkü, eleştirmen hem yazarın/sanatçının, hem de okuyucunun/seyircinin akıl hocası olma sorumluluğunu taşımalıdır.

Eleştiri ve eleştirmenin ne idüğüne ilişkin değerlendirmeler bir durum tespiti olarak önem taşımakla birlikte, asıl irdelenmesi gereken uygulamadır.

Ülkemizde çağdaş anlamda eleştirinin yaklaşık 150 yıllık bir geçmişi olmakla beraber, bir eleştiri geleneğimizden söz edemeyiz. Bize has bir eleştiri anlayışı geliştiremediğimiz gibi, XIX. yüzyıldan bu yana Batı'da kabul gören eleştiri teorileri ve yöntemlerini de kendimize mal edemedik. Bu yüzden ancak, "karanlıkta el yordamıyla yürüme"ye benzer bir eleştiri çabası ortaya koyabildik.

Karl Popper, açık toplumla, kapalı toplum arasındaki en temel farkın, eleştirinin bulunup bulunmadığına bağlı olduğunu söyler.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1941 yılında Tasvir-i Efkâr gazetesinde yayımlanan "Tenkit İhtiyacı" başlıklı yazısında bu zaafımıza dikkat çekiyordu: (Bütün bu eserlerde) "Küllî bir bakışla bakan, hayatla, devirle, tarihle, yabancı an'anelerle ve yerli görenekle onlar arasında mevcut gizli ve aşikâr münasebetleri meydana çıkaran, altlarını çizen ve zaruri surette bir tekâmülün mahsulü olması gereken, o tekâmülün merhalelerini işaret eden tek eserimiz yok."

Üstadı **Yahya Kemal** de aynı düşüncedeydi:

"Türk edebiyatı, fikir ve tahlil değerinden mahrumdur. Fikir ve tahlil değerini ancak son zamanlarda Avrupalılardan öğrendik."

"Ne kadar öğrendik?" diye sorulacak olursa, tatmin edici bir cevabımızın olabileceğini sanmıyorum. Eleştiri adı altında gazete ve dergilerde karşılaştığımız örnekler hiç te iç açıcı değil. Eleştirilen eseri algılama, üslûp, muhakeme tarzı ve dürüstlük bakımından takdir edeceğimiz pek az eleştiri ile karşılaşıyoruz. Doğrudan esere ilişkin çözümlemeler yerine, başka eserler için de geçerli olacak beylik sözlerle eleştiri yapılıyor. Oysa, her eser yeni ve farklı olma iddiasındadır. Eleştiri de genellemelerden kaçınarak, bir sistematiğe bağlı ve esere özgü değerlendirmeler yapmayı gerektirir. Eserde olması gereken tutarlılık, eleştiride de olmalıdır. Bunun için eleştirmenin kişi ve olay üzerinden değil, bir eleştiri yöntemine bağlı kalarak, kavram düzeyinde tahlil ve terkiplerde bulunması beklenir.

Ünlü Fransız sinema eleştirmeni **André Bazin**, bu konuda ilginç bir tespitte bulunuyor:

"Eleştirmenin amacı yaratıcılığın psikolojik sürecini yeniden kurmak değil, okuyucunun eserle karşılaşmasında onu düşünce, ruh ve duyarlık bakımından zenginleştirmektir."

Eleştiride kavramlaştırma ve yönteme bağlılık, soyut planda düşünme şeklinde değil, bir dünya görüşüne, hatta bir eleştiri geleneğine bağlı kalarak gerçekleştirmelidir. Bazı tekil örnekler dışta tutulursa, bu anlamda bir eleştiri ortamından sanat ve edebiyatımızın mahrum olduğunu söyleyebiliriz. Bu eleştiri yetersizliği yazar ve sanatçılarımızın da daha üst düzeyde eserler vermelerine bir ölçüde engel teşkil etmektedir. Aksine eleştiri 'doğurtucu' olmalıdır. Doğru dürüst ölçülüp tartılmayan her ürün fire verir.

SİNEMA ELEŞTİRİSİ

1895 yılından beri dünyanın her yerinde insanlar karanlık bir ortamda beyazperde'ye bakıyorlar. Bu "çağdaş âyin"e sinema diyoruz.

Sinema, sanat dünyamızda bir devrime yol açtı. Sinemanın başlangıcına kadar söz/ses ve yazı/resim ile sürdürülmekte olan kültür, sanat faaliyetlerine böylelikle görüntü katıldı. 7. Sanat olarak nitelenen sinema ile tanıştığımız görüntünün arka planında teknoloji vardı. Sanatın teknikle buluşması göz kamaştırıcı sonuçlar doğurdu. Sinema bütün sanatların bir sentezi olarak hızla yaygınlaştı ve kısa zamanda en fazla ilgi gösterilen sanat faaliyeti haline geldi. Bu yolla sanat, yalnızca bir seçkin zümre faaliyet olmaktan çıktı, geniş kitlelere kucak açtı. Bir anlamda demokratikleşti.

Sinema eleştirisi, işte böylesine yaygın ve farklı bir sanatı nasıl algılamamız gerektiğine dâir bir şifre çözücüsü oldu.

Sinema, sanat olmanın yanısıra bir endüstri faaliyeti olarak da görülebilir. A.B.D. başta olmak üzere, sinema sektörü gelişmiş ülkelerde, bu alana üretim ve pazarlama için büyük yatırımlar yapılıyor. Sinema söz konusu olunca, diğer sanatlarla kıyaslanamayacak ölçüde üretim-tüketim ilişkileri yani ekonomi devreye giriyor. Haliyle bir ürünü pazarlamada başvurulan yöntemler sinema için de geçerli oluyor. Bu yüzden film tanıtımı ve eleştirisi, edebiyat ve diğer sanatlara göre daha profesyonelce, halkla ilişkiler-pazarlama faaliyeti şeklinde gerçekleştiriliyor.

Bu iş için, aynı anda bütün kitle iletişim araçları kullanıldığından, "eleştiri endüstrisi"nden dahi söz edilebiliyor. Hatta eleştirinin zihnî bir faaliyet olmaktan uzaklaşarak, âdeta mekanik bir sürece dönüşmesi de eleştiriliyor.

Zaten sinemanın Hollywood'la özdeşleşen, dev organizasyon olma boyutu, onu bir kültürel hegemonya aracı haline getirdi. Bu husus yerli kültürler açısından ayrı bir eleştiri konusu. Bu açıdan yalnız yabancı filmler değil, film eleştirisi olgusu da bir yabancılaştırma aracı olarak görebiliyor. Çünkü, bu eleştiriler daha çok, yabancı yayın organlarından yapılan çeviriler esas alınarak, onların değer yargılarına bağlı kalınarak yapılıyor. Eleştiri konusu olan yerli ve yabancı filmler, bize özgü bir bakış açısıyla ve kültürel yaklaşımla ele alınmıyor.

Sinema eleştirmenliği, **John Berger**'in "Görme Biçimleri" kitabının adından da anlaşılacağı gibi, görüntü dilinin çözümlenmesini esas alır.

Sinema dili, diğer sanat dallarını da içine alan bir üst-dil olarak nitelendirilebilir. **Andre Bazin**, "Bütün sanatlar içinde sinema yapısı bakımından **Tanrı**'nın yardımına en çok ihtiyaç duyandır" derken işin bu yönüne dikkat çekiyor olmalı.

Dolayısıyla, sinema eleştirmeni diğer sanat dallarının da yabancısı olmamalıdır. Bu da yetmez, görüntüye dayalı bir dili, yazı veya söze dönüştürebilme başarısını da gösterebilmelidir. Hayalden, hakikat doğurmak kolay olmasa gerek.

Önde gelen sinema eleştirmenlerimizden **Rekin Teksoy**, sinema eleştirmeninin görevi ile ilgili şunları söylüyor. :

"İlkin sinemayı kendi estetik kuralları içinde değil, genel sanat ve kültür bağlamında ele alıp bütünün parçası olarak değerlendireceksin.

Sinema eleştirisini, eleştiri ve kültürün bir kesiti olarak göreceksin. İnsanın gerçekliğin dönüşümüne etkin bir şekilde katılması gerektiğine inanacaksın ve tarihsel akışın genel çizgisini doğru olarak yorumlayacaksın. Tarihi geçmiş olarak değil, bugün olarak ele alacaksın. Dünyanın değişmesi gerektiğini ve değişebilirliğini vurgulamayan yapıta gerçekçi sıfatını yakıştırmayacaksın. Ve tabii ki, ülkenin genel kültür yapısını ve koşullarını göz önüne almamazlık etmeyeceksin." (Rekin Teksoy'la söyleşi, Raşit Kerim, Gösteri, Sayı:26, Ocak 1983, sf.41)

Sinemada eleştiri denince, sadece film eleştirisini anlamamak gerekir. Sinemanın teorisiyle, akımlarla, yönetmenlerle ilgili inceleme-araştırma türü çalışmalar sinema yazarlığı olarak nitelenebilir. **Onat Kutlar** bu ayırıma şu sözlerle dikkat çekiyor:

"Film eleştirisi daha çok bir filmi tanıtma ve değerlendirme. Sinema yazısı ise,

bir filmden, yönetmenden ya da sinema olayından hareketle oluşturulan bir 'metin'dir, âdeta bir edebiyat yazısı." (Sinema yazarı-Film eleştirmeni, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:120, Mayıs 1985, sf.5). Bu konuda bir de yabancı bir yazarın, **James Monaco**'nun görüşüne yer verelim:

"Genellikle kuramlar soyuttur, eleştiri ise uygulamaya dönüktür, çözümlemeden önce değerlendirmedir. Eleştirmenin işlevi filmi tanımlamaktır, değerini belirlemektir.

Kurallar koyan kuramcı filmin nasıl olması gerektiği ile, oysa eleştirmen filmin ne olduğuyla ilgilenir. Buradaki temel anlayış, biçim ile işlev arasındaki klasik karşıtlıktır. Filmin ne olduğuyla mı (biçim), yoksa bizi nasıl etkilediğiyle mi (işlev) ilgileniyoruz?" (Bir Film Nasıl Okunur?, sf.367,368,369, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İst.2002).

Sinema eleştirisi-seyirci ilişkisi de irdelenmesi gereken bir husus. Bu ilişkinin her toplumda farklı tezahürleri olduğunu söyleyebiliriz.

Ama genel olarak, sinema eleştirisinin ticarî başarının tek belirleyicisi olmasa da sinemaya olan ilgiyi diri tuttuğu ve bilinçli bir seyirci kitlesinin oluşmasına yardımcı olduğu söylenebilir. Özellikle sanat filmi diyebileceğimiz çalışmaların gerçekleştirilmesinde ve kabul görmesinde bu etki daha belirgin olmuştur. Bu konuda Fransa'da yayımlanan Les Cahiers du Cinéma, Türkiye'de ise Yeni Sinema dergilerinde çıkan eleştiriler anılabilir.

Konuyla ilgili olarak ünlü sinema eleştirmeni **André Bazin** - Fransız yönetmen **Jean-Luc Godard**'a göre, "Yüzde yüz mükemmel tek eleştirmen **André Bazin**'dir"- ilginç tespitlerde bulunuyor:

"Bu mesleğin bana verdiği başlıca kıvanç, onun aşağı yukarı yararsızlığından doğuyor. Sinema eleştirmenliği yapmak, yüksek bir köprüden akarsuya tükürmek gibidir."

Gerçekte eleştiri çoğunlukla bir filmin ilk gösteriminde ancak çok küçük bir rol oynayabilmektedir. Filmin bütün işletme süresinde ise bu rol hemen hemen bir hiçtir.

Sinemanın eleştirisiz yapılabileceği demek midir bu ? Hiçbir vakit ! Eleştirinin 'yararsızlık'a rağmen gerekliliğini öne süreceğim.

Her ne olursa olsun, eleştirinin iki yüzü var: Biri silik ve para değeri taşımadığını belirttiğim filme dönük yüzü, öbürü de seyirciye dönük yüzü. İşte eleştiriyi haklı kılan da bu ikinci yüzüdür.

Eleştiride doğruluk, bilmem hangi nesnel ve ölçüye gelir kriterlerle değil, fakat her şeyden önce okuyucuda meydana getirilen düşünce uyarılmalarının niteliği ve genişliğiyle belirlenir. Eleştirmenin görevi bir gümüş tepsi üstünde, var olmayan bir doğruyu sunmak değil, okuyanların kafasında ve duyarlığında sanat ürününün etkileyici niteliğini elden geldiği kadar yankılamaktır. (Çağdaş Sinemanın Sorunları, sf.186,187,189,198, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara-1966)

Filmin seyircideki yankısı da araştırılmış, en iyi şartlarda bile, bir filmin ancak % 60'ının 'görülebildiği' tespit edilmiştir. Eleştirinin bu oranda payı olduğunu belirtmek gerekir.

TÜRKİYE'DE SİNEMA ELEŞTİRİSİ

Fransa'da 1895 yılında, **Lumiére Kardeşler** tarafından gerçekleştirilen ilk film

çekimi ve gösteriminden bir yıl sonra İstanbul'da film gösterimi yapıldığını biliyoruz.

Fakat, sinemanın yeni bir sanat türü olarak ortaya çıkışı **George Mélies**'in bu alanda yaptığı çalışmalarla, 1915 yılından sonradır. Bu tarihten bir yıl önce, Türkiye'de de sinema faaliyeti gösterimden çekime geçmiştir. **Fuat (Uzkınay)** tarafından gerçekleştirilen ilk çekim, **Lumiére Kardeşler**'in yaptığının benzeri olarak nitelenebilir.

Bizde ilk film eleştirisi bu olaydan dört yıl sonra, 1918 yılında yapılır.Sinema eleştirmeni ve yazarı **Ziya Metin**, 1918-1942 yıllarında Türkiye'de film eleştirisine dâir şu notları düşüyor:

"1918 yılının genç bir tiyatrocusu olan **Muhsin Ertuğrul**, kendisinden daha genç bir yönetmenin (**Sedat Simavi**) ilk filmi için (**Pençe-1917**) Temaşa adlı tiyatro dergisine bir yazı yazar. Zehir zemberek bir yazıdır bu. **Muhsin Ertuğrul** Berlin'de edindiği sinema bilgileri ışığında Pençe filmini yerden yere çalar. Bu eleştirinin filmi yaptıran Müdafaa-i Milliye Cemiyeti nezdinde tepkileri büyük olur."

Muhsin Ertuğrul, Temaşa'da sinema konusundaki eleştiri yazılarına devam ederken, arada **İ.Galip (Arcan)** ve **K.R.** rumuzlu bir yazar da, o sırada yapılan birkaç yerli filmi eleştiren yazılar yayımlayarak, ilk eleştiriciler kervanına katılmış olurlar.

Bu çalışmalar devam ederken Dergâh dergisinde sinema eleştirilerine yer verilmeğe başlanır. Devrin ünlü bir edebiyat dergisi olan Dergâh'taki sinema eleştirilerini, editörü **Mustafa Nihat (Özön)** yazmaktadır.

Aynı yıllarda, mesleğe fotoğrafçı olarak başlayan Burhan (Felek)' ın da sinema yazıları yazdığını **Fikret Âdil**'den öğreniyoruz.

1929 yılında **Sabiha Zekeriya (Sertel),** Sinema Gazetesi adıyla bir haftalık yayımlamaya başlar. Bu dergide dünya sineması ile ilgili haberlere geniş yer verilmekte, ayrıca imzasız film eleştirileri yapılmaktadır.

O sıralarda **Fikret Âdil** de Vakit gazetesinde film eleştirilerine başlıyor. Ayrıca, "Şarlo" ve "Sinema Yıldızları" adlı iki de kitap çıkarıyor. İlk film yönetmenlerimizden **Sedat (Simavi)** da bir kitap yazarak (Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema) okurlara bu konuda teknik ve estetik bilgiler verir.

Aynı yıllarda Hollywood'un çekiciliğine kapılan genç bir gazeteci, **Turan Aziz (Beler)** uzun bir geziye çıkıp, Amerikan sineması üstüne kocaman bir kitap yazıyor. Aynı yolculuğu birkaç yıl sonra başka genç gazeteciler de **Hikmet Feridun (Es)**, **Adnan Fuat (Aral)** tekrarlayacaklar ve Hollywood üzerine birer kitap yazacaklardır.

Bu arada Nüvit Osman adlı genç bir mühendis, film projeksiyonu üzerine teknik bilgi içeren bir kitap yazar: "Işıktan Doğanlar"-1934.

1937'de, sinemayla ilgisi olmayan bir kimse, **Hasan Ali Yücel**, o yıl **Nâzım Hikmet**'in rejisörlüğünü yaptığı 'Güneşe Doğru' adlı film için eleştiri yazmıştır.

Yirminci yüzyılın sanatı yurdumuzda seyirci yığınlarını kendine çektikçe, sinema dergilerine ilgi artmaktadır. Birbiri ardına magazin tipli dergiler yayımlanmaya başlar. Bunlardan biri olan Sinema Objektifi'nde **Cihat Kentmen** devamlı film eleştirileri yazar.

Okur ve seyirciyi en çok çeken ve yayın hayatını en çok sürdürebilen Yıldız dergisi 1938 yılında çıkmaya başlar. Bu dergi, sinema meselelerini oldukça hafifleten imzalı, imzasız yazılar yayımlar. Bu arada bazı yeni imzalar da görülmeye başlar: **Rakım Çalapala, Cemil Cahit Cem, Sezai Solelli, Baha Gelenbevi**... Bu yazarlar-

la 1942 yılına kadar gelinir.

Ayrıca, 1940 yılında yayımlanmaya başlayan Perde dergisinde de sinema eleştirileri yapılıyordu. (Yeni Sinema, Sayı:8, Temmuz 1967, sf. 13)

1940'lı yıllarda sinemamızda bir kıpırdanma görülür. Buna bağlı olarak film eleştirisi de kurumlaşma yolunda adımlar atar. Henüz eleştiri kıvamı yakalanmamışsa da, ilginç tepkiler alınır. Hayli renkli yönleri olan 1942-1952 döneminin eleştiri etkinliğini de **Coşkun Şensoy**'dan alalım.

"1941 yılında yenilik yapmak isteyen Tasvir-i Efkâr gazetesi yöneticileri film eleştirisi yapacak birini ararlar ve Yıldız dergisinde sinema ile ilgili her türde yazı yazmış ve çeviriler yapmış olan **Sezai Solelli**'yi bulurlar. **Solelli** anlatıyor":

'Prodüktör-sinemacı **İhsan İpekçi**, bir sinema antrağında karşılaştığımızda, filmlerinin lehinde yazarsam, beni sinemalarına bedava almayı vaad etti.

Haftanın filmleri başlığı altında yazdığım ilk eleştirilerden biri Ha-Ka Film'in Elhamra sinemasında oynayan "Kıvırcık Paşa" adlı filmiyle ilgiliydi. Birkaç gün sonra filmin prodüktörü **Halil Kâmil** ile stüdyoda karşılaştım. "Sen kim oluyorsun da benim filmimi tenkit ediyorsun" dedi.

1945 yılında Yıldız dergisinin yazı işleri müdürü oldum. Kadroda **Rakım Çalapala** adlı hukuk mezunu bir genç vardı. Ama, medrese kültürü ile yetişmişti. Dış kültürü zayıftı. 'Git yerli filmleri gör, hafif şekilde tenkit et' dedim. Yaptı.

Aynı yıl **Cemil Cahit Cem**'in çıkardığı Sine-Magazin dergisinde **Mahmut Ozan** adında bir başka film tenkitçisi daha vardı. Önceleri çok meraklı bir sinema seyircisi idi. İngilizceyi bile sinemadan öğrenmişti. Tenkitçiliği uzun sürmedi.

Ben fırsat buldukça Lüks Koltuktaki Adam ve Görünmeyen Adam takma adları ile tenkit yazmaya devam ettim.

1951 yılında sansür heyetinde görevli **Vehbi Belgil** Haftanın Filmleri başlığı altında Yıldız dergisinde sinema eleştirilerine başlar. Ayrıca, film adlarının altına bir yıldız değerlendirmesi de koyuyordu. **Belgil**'in çok satıhta kalan, bir magazin dergisinin gerektirdiği özellikteki yazıları üç yılı aşkın bir süre devam eder.

Vehbi Belgil, hemen hiçbir eleştirisinde, diğerlerinden ayrı bir biçimde davranmaz. Kullandığı sözler, değer yargıları, görüşü, zevki, hep aynıdır. Önce filmin Türkçe adını yazar. Altına orijinal adını, sonra başrolleri oynayanları sıralar. Rejisörün adını ve en son filmi yapan şirketin adını yazar. Mevzuu başlığı adı altında filmin konusunu, oyuncuların film içindeki adlarını ayırarak anlatır. Gerekli bulursa filmin çekimi ve teknik yapısı hakkında bilgiler verir. Sanat filmlerini tutmaz. Çokluk iş yapmayacağını ekler. Filmi beğenirse, Tenkit diye ayırdığı bölümde uzun uzun reklam eder. Amerikan filmlerinin özellikle iyi bir ortamda çevrildiği yıllarda **Dassin**, **Mankiewicz**, **Ford** gibi yönetmenlerin filmlerini tutmaz. En büyük yeri armağan kazanan filmlerin listelerine ayırır.

Ülkemizde, bir sinema eserini başkalarının yerine görüp, fikirlerini yazan, yaptığı işin savunmasını yapan tek eleştirmecidir. Sonunda bu işi bırakmak zorunda kalmıştır': (Agd, sf. 15,16)

Türk sineması üzerine önemli çalışmalar yapan Giovanni Scognamillo, Yeni Sinema dergisinin söz konusu sayısında, 1952-1967 tarihlerine ilişkin notlar düşüyor.

"1952 - Sinema eleştirisi sanat dergilerine giriyor.

Attilâ İlhan ve **Turhan Doyran** Kaynak'ta, **Nijat Özön** (N. Özer) Yeryüzü, Beraber ve Kervan'da sinema eleştirileri yapıyorlar.

1953 - Sinema eleştirisi gündeliklerin sanat eklerine giriyor.

Semih Tuğrul ve **Metin Erksan** Dünya'da, **Attilâ İlhan, Tunç Yalman, Burhan Arpad** ve 1954'ten sonra Oktay **Akbal Vatan**'da.

Sinema magazinlerinde enformatif eleştiri.

Yıldız dergisinde **Vehbi Belgil**'den sonra **Tuncan Okan** ve **Dinçer Güner** yazıyorlar.

1954 - Siyasî dergilerde sinema eleştirisi.

Türk Film Dostları Derneği'nin başkanlığına seçilen **Semih Tuğrul** Devir'de, **Ziya Metin** Demokrat İzmir'de.

1955 - Aydın-Sinema yazarı çatışması.

Türk Film Dostları Derneği'nin yayımladığı "Türk filmciliği ve kalkınması için halli gereken meseleler" raporu günlük basında olumsuz tepkilere yol açıyor, ithal filmlerin %10 ölçüsünde tahdit edilmesi teklifi eleştiriliyor.

1956 - Dönüm noktası / Basında sinema eleştirisi. İlk ciddi sinema dergisi yayını. Gündeliklerde (Vatan, Dünya, Yeni Sabah, Ulus, Millet), sanat dergilerinde (Pazar Postası, Yeditepe), siyasî dergilerde (Akis) sinema yazıları, eleştiriler sürekli olarak yayımlanıyor.

Ankara'da **Nijat Özön** ve **Halit Refiğ** Sinema dergisinin ilk sayısını Mart ayında yayınlanıyorlar.

1957 - İşbirliğine doğru.

Tuncan Okan (Milliyet), **Nijat Özön** (Akis, Sinema), **Halit Refiğ** (Akis, Sinema), **Semih Tuğrul** (Tercüman) 1956 / 1957 mevsiminin en iyi on filmini seçiyorlar.

"Kamelyalı Kadın" tartışması kopuyor.

Tartışma, filmde mantık dışı yer değiştirmeler, apayrı yerlerin yanyana getirilmesi başta olmak üzere tam bir kaosun hüküm sürmekte olduğunu belirten eleştirmecilere, filmin yapımcısı ve rejisörü **Şakir Sırmalı**'nın filmdeki tuhaflıkları savunmasıyla başladı.

1958 - Sinema yazarlarının gövde gösterisi,

Tuncan Okan (Milliyet, Kim), **Semih Tuğrul** (Tercüman), **Halit Refiğ** (Aksam, Akis), **Çetin Özkırım** (Yeni Sabah), **Sâlah Birsel** ve Ali Gevgilili (Vatan), **Nijat Özön** (Ulus, Akis, Dost), **Tarık Dursun Kakınç** (Pazar Postası).

1959 - Yeni sinema dergileri yayımlanıyor.

Sinema - Tiyatro (Ankara, Sinema-Tiyatro Derneği), Sinema 59 (**Çetin Özkırım**)

Eleştirmeci - Sinemacı işbirliği.

Lütfi Ö. Akad / **Attilâ İlhan** "Yalnızlar Rıhtımı"na, **Osman F. Seden** / **Tarık Dursun Kakınç** "Düşman Yolları Kesti"ye, **Âtıf Yılmaz** / **Halit Refiğ** "Karacaoğlanın Kara Sevdası"na çalışıyorlar.

1960-62 - Ölü noktaya doğru. Yazarlarla sinemacıların yolları ayrılmaya başlıyor. Yazarlar / Eskiler ve yeniler: **Ali Gevgilili** (Vatan, Yeni Sinema), **A. Metin Öner** (Havadis), **Dinçer Güner** (Milliyet), **Çetin Özkırım** (Yeni Sabah), **Cüneyt Şeref** (Tercü-

man), **Giovanni Scognamillo** (Akşam), **Tarık Dursun Kakınç** (Akis, Varlık, Yeni Sinema), **Nijat Özön** (Türk Dili), **Selmi Andak** (Cumhuriyet), **Adnan Fuat Aral** (Son Posta), **Erdem Buri** (Tanin), **Semih Tuğrul** (Kim), **Sezer Tansuğ** (Sözcü)

1963 - Fırtınadan önce. İşbirliğine doğru son ve olumsuz bir deneme.

'Türk sinemasının çeşitli müşküllerine bir çözüm yolu bulabilmek amacıyla bir süreden beri çalışmalar yapılmaktadır. Türkiye Sinema İşçileri Sendikası yöneticilerinin, rejisörlerin, senaryo yazarlarının, sinema eleştirmecilerinin katıldıkları bu toplantılarda Türk sinemasının içinde bulunduğu şartlar incelenmekte, son yıllarda başgösteren duraklamayı olumlu bir atılışa çevirebilmenin yolları araştırılmaktadır.' (Sosyal Adalet, 2 Nisan 1963)

Kaliteye Prim ve Millî Sinema Merkezi projelerini ele alan toplantılara katılanlar:

Halit Refiğ, Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz, Ertem Göreç, Vedat Türkali, Semih Tuğrul, Tuncan Okan ve diğerleri.

Eleştirmecilere karşı savaş.

Sermaye piyasasının desteğiyle bir takım sinema magazin dergileri eleştirmecilere hücum ediyorlar.

1964-1965 - Fırtına kopuyor.

Kasım ayında toplanan Sinema Şurası sinema yazarı - sinemacı arasındaki son bağları koparıyor.

Sinema 65 dergisinin bir süre için sadece yerli sinemaya yer verme düşüncesi, sinemacılardan yeterli destek görmeyince sürdürülemiyor.

1966-67 - Ölü noktanın ötesinde.

Sinematek derneğinin faaliyete geçmesi, Yeni Sinema dergisinin yayımlanması, geçmiş yılların bilançosu, eleştirmeci-sinemacı çatışmasının hızlandığı bir dönemde sinema eleştirmenliği gerek gündeliklerde, gerekse dergilerde geriliyor.

'Sinema eleştirmenliği tıpkı bir atom kulübü gibi kapalı bir çevrenin aralarındaki dertleşmeleri oluyor... Kulüple dışarıdaki seyirci arasındaki duvar önce dil ayrılığı. Filmlerdeki 'travelling'lerden, 'pan'lardan, 'montaj'dan başlanıyor söz edilmeye. Bütün bunlar çevreden arkadaşların karşılıklı göz kırpışmaları yol açıyor.' (Baykan Sezer, Yeni Sinema, Sayı:2, Ekim-Kasım 1966) (agd, sf. 17,18,19)

Türk sinemasında eleştiri tarihçesini verirken Yeni Sinema dergisinin Eleştirme Özel Sayısını esas aldım. Yine bu konuda Milliyet Sanat Dergisi'nin Mayıs 1985'te yayımlanan 120. sayısında **Esra Biryıldız'**a ait 1950'den Günümüze Türk Basınında Film Eleştirisi başlıklı yazıdan da bazı iktibaslar yapalım:

"1964-1975 yılları arasında sinema alanında görülen gelişmeler, sinema eleştiriciliği alanında da kendini gösterdi. Sinematek ve Film Arşivi çevresinde yeni yazarlar yetişir. Bu arada kısa ömürlü Film dergisi çıkar.

1966'da Sinematek yayın organı olarak Yeni Sinema dergisi yayımlanmaya başlanır ve 1970 yılına kadar 30 sayı çıkar. Bu dergiyi çıkaranlar daha sonra Özgür Sinema ve Ulusal Sinema dergilerini çıkartırlar. 1968'de Genç Sinema, 1969 yılında ise Akademik Sinema dergileri yayımlanır.

1970'li yıllardan itibaren yayımlanan Hey, Gong, TV'de 7 Gün, Tele Magazin gibi magazin dergilerinde televizyonun yanısıra TV'de yayınlanan filmlerin tanıtım ve

kısa eleştirileri yapılır.

1972'de Yedinci Sanat, 1973'te Gerçek Sinema ve Çağdaş Sinema dergileri yayımlanır. Bu üç dergi de 'devrimci sinema' oluşturmaya yönelik yazı ve eleştirilere de yer verir. Bu dergilerden Yedinci Sanat, iki yılı aşkın bir süre çıkma başarısı gösterir.

1972 yılında Milliyet Sanat Dergisi yayımlanmaya başlanır. Önce haftalık, sonra 15 günlük ve nihayet aylık olarak çıkan bu dergide sinema yazıları ve film eleştirileri de yayımlanır. Dergide sinema üzerine yazanlardan bazıları şunlardır:

Tuncan Okan, Aydın Sayman, Erman Şener, Burçak Evren, Sungu Çapan, Ersin Pertan, Vecdi Sayar, Yavuzer Çetinkaya, İbrahim Altınsay ve **Ali Ulvi Uyanık**.

1980'lerde ise Gösteri ve Sanat Olayı dergileri çıkartılır. Gösteri'de **Attilâ Dorsay, Burçak Evren, Rekin Teksoy, Aydın Sayman, Halit Refiğ, Sungu Çapan, Nezih Coş** yazarken Sanat Olayı'nda **Selim Durak, Oğuz Makal, Emel Ceylan Tamer, Metin Erksan** ve **Mehmet Polat** film eleştirileri ve sinema yazıları yazıyorlardı.

Bravo ve Erkekçe dergileri ile haftalık Nokta dergisinde de film eleştirilerine yer veriliyordu.

1984'te Videosinema ile Gelişim Sinema dergileri yayımlanır. Videosinema'da **Vecdi Sayar, Engin Ayça, Nejat Ulusay** ve **Fatih Özgüven**; Gelişim Sinema'da ise **Burçak Evren, İbrahim Altınsay, Nezih Coş** ve **Sungu Çapan**'ın eleştirileri çıkıyordu.

1970'ten sonra gazetelerdeki durum da şöyle:

Milliyet'te önce **Tunca Okan**, sonra **Erman Şener** ve daha sonra da **Burçak Evren** film eleştirileri yapıyorlar. **Attilâ Dorsay** 1966'da Cumhuriyet'te başladığı film eleştirmenliğini 1990'lı yıllara kadar sürdürüyor. Sonra Sabah'a geçiyor, halen bu gazetede.

1970-80'li yıllarda Akşam'da **Tanju Akerson**, Son Havadis'te **Kâmi Suveren, Çetin A. Özkırım**, Hürriyet ve Hafta Sonu'nda film eleştirileri yazar. 1980'li yıllarda Hürriyet'in eki Kelebek'te imzasız film eleştirileri çıkar. Burçak Evren Yeni Ulus ve Yeni Ortam'ın sinema eleştirmenliğini yapar. Aynı yıllarda, Yenigün'ün sinema sayfasında; **Onat Kutlar** ve **Nezih Coş** yazarlar. Yine bu dönemde Politika'da **Sungu Çapan**, Barış'ta **İskender Savaşır** ve **Mustafa Kurşun** ve 1970'li yılların sonunda Aydınlık dergisinde **Nezih Coş**'u sinema eleştirmeni olarak görürüz.

1980'li yıllarda **Âkif Akış** Yeni Asır gazetesinde film eleştirileri yapar.

Daha sonraki yıllarda gazete ve dergilerde film eleştirileri azalır, buna karşılık televizyon sayfaları daha çok yer kaplar. Ayrıca, video filmlerinin tanıtımı yapılır."(sf.7)

Türkiye'de sinema eleştirisine ilişkin tarihçeyi zorunlu olarak konuyla ilgili yazarlardan aktardık. 70 yıllık bu çabayı Ayşe Sasa Oran olumsuz değerlendiriyor:

"Türkiye'de sinema düşüncesi hatırı sayılır kuramsal bir boyuta ulaşamıyor. Eleştiri; ilkel, sığ, sistemsiz, tutarsız... Eleştiricilerimiz çoğunlukla kaprisli ve kibirli şarap tadımlayıcıları olmaktan öteye gidemiyorlar. Eleştiri hâlâ 'şunu beğendim, bunu beğenmedim' demekten ibaret sayılıyor. Beğenilerinin hesabını veren, estetik yargılarını felsefî bir sisteme bağlayabilen pek az sinema yazarımız var."

Türkiye'de sinema yazarları Batı sinemasını da, Türk sinemasını da bir süreç olarak göremiyorlar. Oysa, kuramsal düşüncenin önde gelen hedefi bir ülke sinemasını

oluşturan geleneği süreç olarak kavramak, bu sürecin temelindeki audio-visuel eğilimleri, bilimsel, felsefî düzeyde şuurlandırmaktır. Her türlü estetik yargı bu çerçeve içinde yer alır.

Türk sinemasının geçmişine dönük sistemli incelemeler, köklü bir kuramsal birikim için kaçınılmaz bir çıkış noktasıdır. Batı sinemasının ve Batılı sinema düşüncesinin, yerli odakların ve yerli sorunsalların çerçevesinde yeniden gözden geçirilmesi de bir başlangıç sayılabilir. Bir başka sıçrama tahtası tek tek filmlerin, değişik süreçlerin bütünü içinde taşıdıkları fikrî, estetik eğilimleri incelemektir.

Günümüz Türk sinemasında iki temel akım olduğu söylenebilir. Bunlardan birincisi, sinemayı_sinematografik ilkeyi_ doğrudan doğruya Batıdan ödünç alan, Türk sinemasını Batının dümen suyunda gören zihniyettir. Bu zihniyet, yapımcısı, eleştirmeni ile şu anda ortama egemendir. Bize kalırsa Türk sinemasının günden güne belirginleşen kişiliksizliğinde bu akım belirleyici bir rol oynamaktadır.

Kaynağı 60'larda başveren mahallî bir kimlik anlayışından alan alternatif eğilim ise, Türk sinemasını özgün bir sinematografinin temelleri üzerine inşa etmeye yönelik. Günümüz sinema basınına düşen, bu değişik eğilimler arasındaki tartışmalara yeni bir zemin oluşturmak, gerek zenaat, gerekse sanat planında, kurumsal düşünceye destek olmaktır. Bugüne kadar Türkiye'de yapılan sinema, kuramsız sinema olgusunun çoğu içler acısı ürünlerini gözler önüne sermeye yetiyor. "(Kuram Boşluğunda Sinema Basını, Beyazperde, Sayı: 8, Eylül-Ekim 1990, sf.26)

Ayşe Şasa'nın dozajı yüksek eleştirisi, akla sinema eleştirisi konusunda en önde gelen Les Cahiers du Cinéma dergisini getiriyor. Bu dergide 1940'lı yıllarda 5-6 yıl eleştirmenlik yapan **François Truffaut, Louis Malle, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jasques Doniol-Valcroze** gibi yazarlar daha sonra Fransız sinemasının önde gelen yönetmenleri oldular ve düşüncelerini/yazdıklarını uygulama fırsatını elde ederek, sanat değeri yüksek filmlere imza attılar.

Bu sinema yazarları/yönetmenler, bir başka önemli işi gerçekleştirerek sinema tarihinin en önemli akımlarından 'Nouvelle Vague- Yeni Dalga'yı teori ve pratiğiyle sinema dünyasına kazandırdılar.

Ünlü sinema yazarı ve eleştirmeni **André Bazin'**in öncülüğünde gerçekleştirilen bu eleştiri faaliyeti ve ardından film yapımı gerçek bir 'sinema olayı' oldu.

1965 yılında kurulan Sinematek ve bir yıl sonra onun yayın organı olarak çıkmaya başlayan Yeni Sinema dergisi, Les Cahiers du Cinéma'dan mülhemdi. Fakat, Fransa'daki gibi bir sonuç doğurmadı.

Gerek sinemamızın, gerekse film eleştirimizin iç dinamikleri böylesi bir açılımı doğuracak gelişmeden uzaktı.

Ayrıca, Sinematek'te ve bu dergide Türk filmlerinden daha çok Batılı filmler gösteriliyor ve eleştiriliyordu. Türk filmleri eleştirilmeye değer görülmüyor, eleştirildiğinde de 'ilkel' olarak niteleniyordu.

Bu tutuma bir örnek vermek gerekirse, Varlık Yayınları tarafından çıkarılan ve ilk sayısı 1 Kasım 1966'da yayımlanan Cep Dergisi'nde, sinema eleştirmenlerimizin önde gelenlerinden **Çetin A. Özkırım**'ın Çağımızın Sineması başlıklı bir değerlendirmesi yayımlanır. 9 sayfalık yazıda, "sinema dünyasının bugünkü gidişi toplu olarak

gözden geçirilir." Bu arada ülke sinemalarından da söz edilir. Yazının son sayfasında SSCB sineması ile "ve bizde" başlığı ile Türk sineması değerlendirilir. Sovyet sinemasına 18 sayfalık yer verilirken, bizim sinemamıza 12 satır yeterli görülür. Sinemamızla ilgili değerlendirme şu şekildedir:

"1950'lerde olumlu sayılabilecek bir çıkış yapan Türk sineması sonraki yıllarda bu çıkışı sürdüremedi. 1959'da bir ara yine bir kurtuluş yolu denendiyse de bu da sürekli olamadı. Bir atımlık barutlarını tüketen 1950 ve 1959 sinemacılarının yerine eleştirmecilikten gelen genç kuşaklar işe büyük iddialar ve söz kalabalıkları ile başladılarsa da, kendilerinden öncekileri bile aratacak bir ortamsızlık çıkmazına saplanıp kaldılar. İçinde bulunduğumuz yıllarda Türk sineması en karanlık, en umutsuz dönemini sürdürmektedir. Kapkaççılık, kopyacılık büyük bir sorumsuzlukla yapılmakta, her gün bir yabancı film, bir oyun, bir roman apartılmaktadır.

Şu son yıllar içinde biricik mutluluk verici olay, Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşu olmuştur. Bunun dışında Türk sineması yapımcısı, yönetmeni, yazarı, teknikeri, dağıtımcısı, denetleyicisi, oyuncusu ile yanyana gözleri bağlı kapkaranlık bir yolda yönü, yöntemi bilinmeksizin ilerlemektedir."

Bu çarpık yaklaşım sinema yapımcıları ve yönetmenler ile sinema yazarları ve eleştirmenlerini karşı karşıya getirdi. Âdeta sinemacıların sözcüsü durumundaki **Halit Refiğ** tepkisini şu sözlerle dile getiriyordu:

"Sinema yığınlar için yapılan bir sanattır. Bir avuç aydının bilgiçlikleri ve Batılı beğenileri biz ilgilendirmiyor. Bizi halkın beğenileri ilgilendiriyor. Düşüncelerimizi onların anlayacağı bir dille anlatmak zorundayız... Filmlerimiz Türk toplumunun yapısına uygun olacaktır."

Türk Sinemasında Eleştiri başlıklı yazısında **Tanju Akerson**, yapılanla yapılamayana dikkat çekiyordu:

"1950'lerden 60'lara kadar Türk sinema eleştirisi, önceleri sinemanın temel ilkelerini belirtmek, ansiklopedik bilgiler vermek yoluyla sinema kültürünü yaymada yararlı olmuş, ancak sinemanın gerek sosyal, gerek estetik yanı ile ilgili araştırmalarında ulusal sinema yaratacak güçte görünmemiştir." (Yeni Sinema, Sayı:3, Ekim-Kasım 1966, sf. 35)

Başlangıcından bu güne gazetelerde yapılan film eleştirileri, daha çok 'izlenim' aktarma şeklinde olmuştur. Bu yapılana eleştiri değil, tanıtma yazısı diyebiliriz. Bu iş dergilerde daha olması gerektiği biçimde yapılamamıştır.

1960'lı 70'li yıllarda yayımlanan Yeni Sinema, Yedinci Sanat, Gerçek Sinema ve Çağdaş Sinema, 1980'li yıllarda ise Videosinema, Gelişim Sinema ve nihayet 1990'lı yıllarda çıkan ...Ve Sinema ile Beyazperde isimli sinema dergilerinde sinemaya, film ve yönetmenlere ilişkin inceleme ve eleştiri türünde yazılar yer almaktaydı. Günümüzde yayımlanmakta olan sinema dergileri kaliteli baskı, bol fotoğraflı olarak çıkmakta, daha çok yabancı filmleri, gözde oyuncuları eksen alarak tanıtmaktadırlar.

Film eleştirisi nasıl yapılmalı ? Bu soruya sinema yazarları ve eleştirmenlerinin verdiği cevaplardan bazı örnekler verelim:

"Film eleştirileri yapanlar, çok titiz çalışmalıdırlar. Ellerinde ilk senaryo, çekim senaryosu, filmin video kaseti olmalıdır. Film videoda çekim çekim incelenmeli, yö-

netmenin öteki filmleri ile benzer konulu filmlerle karşılaştırılmalıdır. Yeni yapıt dünya sinemasına yenilikler getirebilmiş mi, konumu nedir ? İncelenen filmle ilgili başka kaynaklar ne gibi yorumlar yapmışlar dikkate alınmalı ve kaynak gösterilerek yazılmalıdır. Nesnelliği sağlamak için örnekler verilmelidir. Bu tür eleştirilere bilimsel eleştiri denilmektedir. " (Nijat Özön'le Sinema eleştirisi üstüne konuşma, Esra Biryıldız Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 120, 1 Mayıs 1985, sf. 12)

Böylesi bir eleştirinin, **Nijat Özön** dahil, diğer eleştirmenlerce de bizim sinemamızda yapılmadığını söyleyebilirim. Dünya sinemasında da örnekleri pek azdır sanırım.

"Gelecekteki Türk sinema eleştirmesinin tek kurtuluş yolu, yetenekli sinema sanatçılarıyla başbaşa vererek ulusal sinema sanatının, temel hedeflerini araştırmak, sadece bir tadıcı olmakla kalmayıp sinema eserinin yapısını kavramak için iç diyalektiği aydınlığa çıkarmak, ama ne olursa olsun kolaya, ucuza, şarlatanlığa taviz vermemektir." (Onat Kutlar, Eleştiri soruşturması, Yeni Sinema, sayı : 8, Temmuz 1967, sf.28)

"Eleştirmenin Türk sinemasına hem olumlu, hem olumsuz etkileri oldu. Türk sineması eleştirme karşında etkisiz kalmadı. Örneğin 1957-1960 yılları arasında Türk sineması yapabildiği irili ufaklı bütün aşamalarda eleştiriciyi yanında bulmuştu. En küçük bir umut parıltısı dahi bir eleştiriciyi coşturabiliyordu. Fakat aslında normal olan bu davranış zamanla kendilerini bir 'monstre' (dev) sayan sinemacıların eleştirmecilerden ayrılıp kopmaları biçiminde sonuçlanmaya yöneldi. ... Kendi enerjileri tükenince olanca güçleriyle eleştirmecilere yüklenme yolunu tuttular." (Tuncan Okan, agd, sf.30)

"Eleştirme Türk sinemasının bazı yapımcılarını, yönetmenlerini etkilemiş, iktisadî yapıyı etkileyememiştir. Sinema endüstrisine hâkim olan iktisadî düzensizlikteki koşullar değişmedikçe eleştirme görevini tarihsel gelişme içinde gösterecektir." (Mete Postacıoğlu, agd, sf.30)

"Türk sinemasının bugünkü kuşağının ortaya çıkış döneminde, eleştirme kendisine düşen görevi fazlasıyla yapmıştır. Hatta Türk sinemasını bu günkü çıkmaza ulaştıran etkenler arasında eleştirmenin aşırı iyimser tutumunun da sorumluluk payı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Dostlar diyaloğuna dönen günümüz eleştirmeci-sinema ilişkilerinin, eleştirmeyi Türk sinemasından söz etmemeye vardıran eğilimini yanlış buluyorum. Türk sinemasına dönük bir eleştirmenin bugün değilse bile ileride mutlaka olumlu etkilerinin olacağına inanıyorum." (Rekin Teksoy, agd, sf.33)

Sinema yazarı ve yönetmen **Engin Ayça**'nın Eleştiri ve Sinema konusunda hazırladığı soruşturma Gergedan dergisinin Ekim 1988 tarihli 20. sayısında yayımlandı. Bu soruşturmaya verilen cevaplardan da bazı alıntılar yapalım:

"Benim için bir filmin birincil ölçütü sinematografik yapısını kurmuş olmasıdır. Beni görselliğiyle etkilemeyen, anlatım olarak bir şey vermeyen bir filmin içeriğine bakmak çok zor geliyor.

Yeşilçamın ideolojik, kültürel ya da biçimsel açıdan oluşmuş bir bütünlüğü olduğunu sanmıyorum. Bunun en başta sebebi de, belli bir kuramsal katkının yapılmamış olmasıdır.

Yeşilçam tarzı bir anlatım genel olarak söz konusu olabilir. Oyunculuk daha çok (Biraz da doğal olarak) doğu kültürlerine Hacivat-Karagöz'den Japon tiyatrosuna ka-

dar giden prototip geleneğine yaslanıyor. Sinema dili olarak Hollywood sinemasının vasat filmlerinin anlatımına dayanan ritmsiz, estetik çerçeveden yoksun bir dilleri var. Seyirci ile film arasındaki ilişki için tek başına oyuncunun yüzünün yeterli olduğunu sanmak ve mümkün olduğu kerteye bunu öne çıkarmak gibi bir anlayış var. Senaryo aşamasında önemli olan diyalogları yazmak, sette de, o an ne denk geliyorsa öyle çekmek. Böyle kendiliğinden, spontane bir sinema yapma anlayışı var Yeşilçam'da." (Ali Hakan)

"Türk sanatında birey denen kavramın, Batılı anlamda varolmaması, bizim sinemamızı çok etkiledi. Sinemamız genelde bir tasvir sineması olarak kaldı. Bir sürü küçük küçük kahramanlar, tipler oluştu fakat onların arasından yıllar boyu kafamızdan çıkmayan gerçek anlamda karakterler çıkmadı. Yeşilçam hep bir minyatür, bir halk sanatı, bir tasvir düzeyinde kaldı. Psikolojik boyut var olmadı.

Yeşilçam, melodramlardan, halk hikâyelerinden, resimli romanlardan daha bir çok şeyden oluşan kendine özgü bir sinema estetiği yaratmıştır. Aşıladığı bir ideolojik değerler bütünü, bir yaşama biçimi vardır. Amerikan sinemasından gelen kalıplar, değerler, Yeşilçam sinemasının ideolojik yapısında ağır basmıştır. Apolitik olma çabası yine de politik bir sinema yapması sonucuna varmıştır.

Türk sineması üzerine düşünce yoğunlaşması çok az. Aydınlarımızın Türk sinemasına eğilmesi çok yetersiz. Sinemanın nabzını izleyen, hem geçmişi gerektiği kadar incelemiş, hem de yeterince kuramsal araştırma yapıp yönetmenlere ışık tutacak çapta eleştirmenlerin olduğunu söylemek çok zor." (Atilla Dorsay)

"Her devirde üretilen filmlerin üç ana sorunu olmuştur : Ekonomik, ideolojik ve estetik. Türk sinemasında kahramanlar tek boyutludur." (Burçak Evren)

"Yeşilçam, estetik-kültürel-ideolojik bakımdan ülkemizin geçirdiği dönemleri yansıtan nitelikte bir sinema gerçekleştirdi. Kişisellik arayışı, son yıllarda tüm önemli yönetmelerimizin yapıtlarına yansıdı." (Sungu Çapan)

"Sinemamızın geleneksel ideolojiyi, anlatım biçimlerini belli ölçülerde el yordamıyla sürdürdüğünü söylemek olası. Gelenekselden halkın veya üst yapının ürettiği kültürü anlıyorum." (İbrahim Altınsay)

Son olarak sinema eleştirisi konusunda yapılan yayınlardan söz edebiliriz. Kitap olarak doğrudan sinema eleştirisi veya sinemayı konu alan telif-tercüme bir hayli yayın var. Telif çalışmaları için önde gelen isimler şunlardır : Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Erman Şener, Halit Refiğ, Atilla Dorsay, Seçil Büker, Oğuz Onaran, Mahmut Tali Öngören, Onat Kutlar, Âlim Şerif Onaran, Agâh Özgüç, Ali Gevgilili, Burçak Evren, Güseren Güçhan, Nilgün Abisel, Ayşe Şasa, İhsan Kabil, Mesut Uçakan, Sadık Yalsızuçanlar Üstün İnanç, Zuhal Çetin, Kurtuluş Kayalı, Salih Diklik (Salih Gökmen), Abdurahman Şen, Oğuz Adanır, Oğuz Makal ve Necip Tosun.

Gazete ve dergilerdeki yazıları kitaplaşmayan bir hayli sinema yazarı ve film eleştirmeni var.

1920 yılından bu yana sinema dergileri yayınlandı. Kültür sanat dergileri ve siyasî dergilerde sinema eleştirilerine yer verildi. Bazı dergiler sinema eleştirisi özel sayısı olarak çıktı, yine bazı dergilerde konuyla ilgili soruşturma ve dosyalar hazırlandı.

Milliyet Sanat Dergisince düzenlenen Abdi İpekçi Yarışması, 1986 yılında Film

Eleştirisi alanında oldu. Sonuçlar derginin Şubat 1986 sayısında açıklandı. İlk üç ödülü Haldun Armağan, Murat Erdil ve Gülgün Başarır aldı. Yarışmada Sezer Ayvaz, Nezih Erdoğan, Erol Mutlu Belkıs Önal ve Feyza Zileli de mansiyon kazandılar.

TV ELEŞTİRİSİ NE İŞE YARAR?

Bu yıl televizyonla tanışmamızın otuzuncu yılını idrak ediyoruz. Şairin sözünü ettiği "yolun yarısı"ndayız. Dönüp geriye baktığımızda ne kadar yol aldığımız hayli tartışmalı. İşin sadece maddi boyutunu görebilenler ürkütücü bir vurdumduymazlıkla çağ atladığımız müjdesini verebilmektedirler. Teknolojinin simsarlığını yapan bu zamane "fatih"lerinin karşısında yer alanlar ise, söz konusu iletişim olgusunun keyfiyet yönüne bakarak bir arpa boyu yol almadığımız görüşündeler. Bir bakıma madde/mânâ çatışması olarak değerlendirilebilecek olan bu durum, aynı zamanda toplumumuzun içine düştüğü açmazlara da örnek teşkil etmektedir.

Böyle olunca, eleştirel bir yaklaşımla ve de ekranın büyüsüne kapılmadan televizyon yayınlarını değerlendirmek görev hâline geliyor.

Nicedir TV yayınlarıyla ilgili tanıtım, değerlendirme ve eleştiriler yapılıyor gazete ve dergilerde. Ayrıca, bir hayli televizyon dergisi yayımlandı, yayımlanıyor. Bu yolla dergiciliğimize yeni bir boyut eklendi. "Medya sektörü" her alana dal-budak salıyor. Haberleşme bir yana; toplumsal ve kültürel değişmenin lokomotifi olduğu varsayılan bir olgu ile karşı karşıyayız. Bu olguyu doğru-dürüst değerlendirdiğimizi söyleyebilir miyiz?

İletişim başlı-başına bir araştırma alanı. Batı'da bu konuda yapılan teorik çalışmaların bir kısmı dilimize de aktarıldı. Nitelik ve nicelik itibariyle yeterli olmamakla birlikte iletişim ve televizyonla ilgili telif eserlere de sahibiz. Özellikle **Nabi Avcı**'nın ufuk açıcı yazıları takdire değer. Fakat temel soru, meselenin fikrî yönünün kimi, ne ölçüde ilgilendirdiğidir. Akademik çevrelerin dışına pek taşmayan bu çalışmalardan bırakın TV seyircilerini, TV yayınlarını gerçekleştirenlerin dahi yararlandıklarını söyleyemeyiz. Maalesef nazarî çalışmalar uygulamaya ışık tutmuyor.

Gazete ve dergilere gelince... Durum kitaplardan biraz farklı. Bir kere özellikle televizyon üzerine lüzumundan fazla yayın yapılıyor. Gazetelerin çoğunda bu işe tam sayfa ayrılıyor. Gazetelerimizin "magazin" zaafı bu sayfalarda daha açık olarak gözleniyor. Verilen bilgilerse televizyonlardan alınıyor. TV yıldızları ile yapılan röportajlarla bu sayfalara sözüm ona renk katılıyor. Ayrıca, "tele-kritik"ler de yapılıyor. Fakat, varolan yayın anlayışını sorgulayan, yayınların özüne ilişkin farklı çözümlemeler öneren eleştirilere rastlamıyoruz. Böylelikle televizyonlarla gazete ve dergilerin TV sayfaları arasında ayniyet dikkat çekiyor. Televizyon seyircisinin ufkunu açıp, onu akla-karayı ayıredebilecek bir bilince kavuşturmak düşünülmüyor. Netice itibariyle bu sayfalar ne TV yayınlarını gerçekleştirenlere yardımcı oluyor, ne de TV seyircisine yol gösteriyor. Aksine, çarpık yayıncılığı pompalamaktan öte bir anlam taşımıyor. TV seyircisinin zevkini, muhakeme kabiliyetini ve muhayyilesini zenginleştireceği yerde köreltiyor.

HAMİ ÇAĞDAŞ

ELEŞTİRİDEN EN AZ NASİBİNİ ALAN SANAT DALI: TİYATRO

Eleştiri her sanat dalının 'olmazsa olmazı'dır. Edebiyat başta olmak üzere tüm sanat dalları eleştiri ile gelişir, serpilir ve yenilenir. Edebiyat bu alanda en şanslısıdır, çünkü eleştiri de onun gibi yazınsal bir türdür; aynı zamanda okur eleştiriyi eleştirilen yapıt ile birlikte okuma ve karşılaştırma olanağına sahiptir. Sinema ve görsel sanatları da bir zaman kaymasını göz önüne alarak bu tarzda değerlendirebiliriz. Tiyatroya gelince... Tiyatro eleştirisinin böyle bir şansı yoktur. Tiyatro eleştirisi, o oyun sahnelendiği sürece izleyici, sanatçı ikilisi arasında bir rol oynayabilir. Oyun sahneden kalktığında ancak bir belge değeri taşır, izleyicinin bu metni test edebilme olanağı yoktur. Yazının başlığındaki nasipsizliğin birinci nedeni bu. İkinci nedeni ise bu alandaki genel ilgisizliğin getirdiği yayınlama sorunu. Dergi ve gazetelerin bu alandaki isteksizliği, eleştirmenlerin yazılarını yayınlayacak yer bulamamaları sonucunu doğurmuştur. Tiyatro eleştirisinin bir zaman sorunu olduğunu daha önce belirtmiştim. Bu zaman aralığının kısalığı da yayın sorununda (özellikle dergiler açısından) önemli bir paya sahiptir. Eleştiri mutlaka oyun sahnelenirken yayınlanmalıdır ki izleyici-sanatçı tarafından değerlendirilebilsin. Bu alandaki kuramsal çalışmalardan da pek fazla nasiplenememiştir tiyatro eleştirisi. Eleştiri sorunlarını genel olarak değerlendirenlerin yanı sıra tiyatro kuramcıları da bu minvalde pek fazla söz söylememişlerdir. Öyleyse tiyatro eleştirisinin kuramsal açıdan da çok zengin bir alan sayılmaz.

EN ÖZNEL VE ANLIK ELEŞTİRİ: TİYATRO ELEŞTİRİSİ

Tiyatro eleştirisi en öznel eleştiri dalıdır. Seyirci koltuğundaki eleştirmen, o gün sahnelenen oyunla karşı karşıyadır. Gerek eleştirmen gerek. Oyuncu o anki psikolojik ve fiziki etmenlerin etkisini taşır. Eleştirmen oyunu izlerken bilgi birikiminin yanı sıra o günkü bir dizi olayın da etkisi altındadır. Oyunu izlerken bir kayıt aracı gibidir. Sahnede oluşan tüm durumları ve söylenenleri alımlayarak biriktirecek, bir süre geçtikten sonra bunları yazıya dökecektir, kaldı ki yazarken oyunun takıldığı/atladığı yerlerini izleme şansı yoktur (Bir edebiyat eleştirmeni kitabı tekrar okuyabilir, film banttan izlenebilir, resme katalogtan bakılabilir). Oyuncu da o günkü bütün sosyal ve fiziki, psikolojik etkenlerin izlerini taşımaktadır; bütün bunların yanı sıra (böyle bir bilgisi varsa ya da bir gala gecesiyse) eleştirmen ile karşı karşıya olduğunu bilmekte ve bunun gerginliğini yaşamaktadır. Tüm bunlara o günün, salonun getirdiği şartları da eklemeliyiz. Salon soğuk olabilir, bilet satışı az olabilir, tiyatroda sorunlar yaşanıyor olabilir, eleştirmen o tiyatroya (oyuna, oyuncuya, yönetmene) karşı olumsuz değer yargılarına sahip olabilir. Sahnedeki performansı bütün bu etkenlere bağlıdır.

Söz konusu şartlar tiyatro eleştirisini diğerleri arasında en öznel, en anlık eleştiri yapar. Böyle bir yapıya sahip olan tiyatro eleştirisi, doğal olarak, eleştirmen ile eleştirilen

arasında bir gerilime neden olmaktadır. Eleştirmen, daha sonra değineceğimiz tiyatrolar arasında 'tarafsız' kalma, tiyatro anlayışları karşısında 'yansız' davranabilme sorunlarını aşabilir, bunu da 'sanatçı' tarafına yansıtabilirse bu gerilim daha da azalacak, eleştiri daha nesnel bir duruma gelecektir. Ancak, bu gerilim ne kadar azalırsa azalsın, tiyatro eleştirisi fiziki özellikleri nedeniyle her zaman öznel olmak zorunda kalacaktır.

TİYATRO ELEŞTİRMENİNİN KONUMU

Belirttiğimiz psikolojik ve fiziki şartlarla karşı karşıya olan eleştirmen öncelikle tiyatro anlayışları karşısında yansız olmalı. Günümüz tiyatrosunda, çok farklı anlayışlara sahip tiyatro yapımcıları, yönetmenleri oyunlar sahnelemekte. Eleştirmen elbette ki diğer sanat alanlarındaki eleştirmenler gibi belli bir sanat anlayışına sahiptir; o tarz oyunlara daha çok yakınlık duyar; Stanislavski tarzı oyunculuğu beğenmektedir ya da tiyatroda yönetmenin egemenliğine inanmaktadır vb. Eleştirmen, bu noktada yansız olmalı ve oyunculuğun ya da yönetimin niçin bu yöntemi seçtiğini değil, seçilen oyun, bu oyunun sahneye aktarılışı ile kullanılan yöntem arasındaki tutarlılığı göz önüne almalıdır. Yani sorgulama, "Niçin böyle bir oyunculuk" değil, "Bu oyunda böyle bir oyunculuk gerekir miydi; oyun ile yönetmenin yorumu ve oyunculuk arasında bir tutarlılık var mı?" biçiminde olmalıdır.

Eleştirmen bir tiyatro tarzını da sevebilir: Fars, vodvil, müzikal, dışavurumcu tiyatro, yabancılaştırmacı anlayış, geleneksel yorumlar vb. Bunlar karşısında da konumunu belirlemek kaydıyla 'yansız' olmalı. "Ben böyle bir tiyatro anlayışına karşıyım, 21. yızyılda bu tarz komedilerin sahnelenmesi gereksizdir," diyebilir. Ancak, "Bu anlayış içinde iyi sahnelenmiştir," ya da "Bir fars şöyle sahnelenmeliydi, bu gerekli tempoyu taşımıyor," demelidir. Burada da esas değerlendirilmesi gereken, sahnede oluşan bütünlük ve metin ile sahnede gördüğümüz yorumu arasındaki tutarlılıktır.

Seyirci koltuğunda oturan biridir eleştirmen ve bir seyirci gözüyle oyuna bakmaktadır. Bu durumda sahnedeki görünen ya da görünmeyen tüm yaratıcı kişilere karşı duyguları da bir seyirci gibidir. Bu kişilerle ilişkileri ne düzeyde olursa olsun, onları tanımamış biri gibi oyunu izlemelidir. Bu konumuyla da tarafsız bir kişi olmak zorundadır eleştirmen. İzlemeden önce oyun hakkında olabildiğince bilgi sahibi olmalıdır. Oyun metnini okuması, yazar hakkında araştırmalar yapması gereklidir. Oyunun daha önceki sahnelenişlerindeki yorumları, yönetmenin yaklaşım tarzını bilmesi, izlediği oyunu daha rahat ayrıştırmasını, yorumun inceliklerini daha kolay yakalamasını sağlayacaktır. Bu nedenle bir tiyatro eleştirmeninin iyi bir arşive ve kütüphaneye sahip olması şarttır. Özellikle bir oyunun metninden, yazarından, yazılış sürecinden, değişik yorumlarından haberdar olması eleştirmen için çok büyük kolaylıklar sağlar. Çünkü tiyatro eleştirisinin en önemli kaynağı oyunun unsurlarının ayrıştırılması ve metin ile sahnede görülenin tutarlılığının denetlenebilmesidir. Bütün bunların yanı sıra çoğu sanat dalında yaşanmayan bir sorunu çözmek de tiyatro eleştirmeninin üstüne kalmıştır. Basın yayın organlarında, sanat muhabirliği, sanat yazarlığı ve sanat eleştirmenliği konusunda bir işbölümü yaşanmadığından, muhabirler eleştiri yazmakta, eleştirmen gereğinde muhabirlik yapmaktadır. Bu da eleştirmenin konu-

munu gerek okur ve izleyici gerek sanatçı açısından müphem kılmaktadır.

BİR TİYATRO ELEŞTİRİSİ NASIL OLMALIDIR

Çeşitli açılardan yansızlığını varsaydığımız bu eleştirmen tiyatro kapısından girdiği andan itibaren nasıl bir yol izlemelidir. Tiyatro, ne biçimde olursa olsun mekâna ihtiyaç duyan bir sanat dalıdır. Oyunun yorumu da zaten bu mekânın kullanımından başlar. Ancak, eleştirmen, bir tür seyirci temsilcisi olduğuna göre seyirciye verilen değeri, onun oyunu izleme şartlarını da göz önüne almalıdır. Tiyatro binasının yeri, ulaşım şartları, seyirci ile kurulan diyalog, bilet temini, duyuru biçimlerinin yeterli olup olmaması, tiyatro salonunun temizliği, seyircinin konumunun rahatlığı ve bakış açısının yeterliliği bu listenin olmazsa olmazlarıdır. Hele salon sorunu nedeniyle bir salonu birkaç topluluk paylaşıyorsa söz konusu bilgilerin izleyiciye iletilmesi gerekebilir. Özellikle eleştirinin yer alacağı yayın organında bunlar belirtilmiyorsa şarttır da.

Seyircinin herşeyden önce neyi seyredeceğine dair bir bilgisi olmalıdır. Bu nedenle oyun ve yazarı hakkında bilgi verilmeli, ne demek istediği, iletisinin ne olduğu anlatılmalı, ana karakterleri (gerçek olaylardan kaynaklanıyorsa) tanıtılmalı.

Günümüz yönetmenlerinden çoğu İtalyan sahne biçimi yerine, farklı mekân tasarımlarını yeğlemektedir. Çeşitli imkanları zorlayarak bazı oyunlar değişik sahnelerde sunulmakta, moda izlemeyi seven bazı yönetmenler gerekip gerekmediğine bakarak bu yola başvurmaktadır. Oyun, böyle bir sahnede oynanabilir bir biçimde midir? Mekân kullanımı yerinde midir? Sahne gereğince kullanılmış mıdır? Gerek yönetim gerek sahne tasarımı açısından bunlar değerlendirilmelidir. Oyuncu sahnede rahat hareket edebilmekte midir? Çoğu dekor tasarımcıları sahneyi öyle doldurur ki, oyuncu sanki bir labirent içinde dolaşmak zorunda kalmaktadır. Yönetmen, oyunun ruhunu kavramış mıdır? Bu sorunun cevabını ararken eleştirmenin bilgi birikimi önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle uyarlamalarda asıl metnin (roman, hikâye, olaylar dizisi) iletisi çok değişikliğe uğramakta, yazarın söylediğinin çok aksi sonuçlara ulaşılmaktadır. Yazılacak eleştiride mutlaka bu belirtilmelidir. Yazar nasıl bir karakter yaratmıştır, sahnede izlediğimiz nasıl bir karakterdir? Yönetmen yazarın karakterini aynen sahneye taşıyabilir, yazarla anlaşarak ya da anlaşmadan farklı bir yoruma da gidebilir, ama eleştirmen bunun ayrımına varmalı ve yazısında vurgulamalıdır. Yorum, tiyatro metninde de ortaya çıkabilir. Günümüzde özellikle Shakespeare oyunlarında çok farklı yorumlar yapılagelmektedir. Metinler günümüze uyarlanmakta, günümüzün olayları ve karakterleri çağrıştırılmaya gayret edilmektedir. Burada önemli olan metin ile sanhne arasındaki uyum ve tutarlılıktır. Yönetmen, bunu ne oranda başardığı konusunda yargılanabilir, yoksa niçin yaptığı konusunda değil. Yorum oyunun tümüne ait olmalı, tüm karakterler bu yorum içinde yer almalıdır. Aynı şey dekor ve kostüm tasarımı için de geçerlidir. Yalnız kostümleri güncellemekle, dekoru günümüz eşyası ile yapmakla oyunun güncellenmesi ya da yorumu söz konusu olamaz. Yönetmen, özgün bir yorum getirmese de, oyunu sahneye çıkardığı anda oyunun tüm sorumluluğunu üstlenmiş demektir. Oyuncu seçimini iyi yapabilmeli, ki gerek fiziki yapısı gerek yansıttığı kişilik olarak hem oyun yazarının yarattığı kişi ile hem de oyunun iç tutarlılığı açısından diğer oyuncularla uyumlu olmalı. Sahne trafiğini, oyunun temposunu iyi düzenlemeli, bir komedi ile mesajı sözlerinde yoğunlaşmış bir oyunun temposu farklı olmak zorun-

dadır. Oyunun iletisi mutlaka seyirciye ulaşmalıdır. Bu açıdan yönetmen, oyuncunun sesine bile önem vermek zorundadır. Dekor ve kostümün uyumu, müziğin oyun ile tutarlı olup olmaması, oyuncuların sesini bastırmaması da yönetmenin dikkat etmesi gereken şeylerdir. Yönetmen bir orkestra şefidir, sahnede herşeyin uyum içinde yürümesini sağlamalıdır. Aynı zamanda oyunun bütün unsurlarının birlikteliğini sağlamakla ve oyunu zenginleştirecek detayları işlemekle yükümlüdür. Oyunun mesajının iletilmesinden, sahnedeki sehpanın üstünde duran bir vazonun konumuna kadar her şeyden sorumludur. Eleştirmen tüm bu unsurları değerlendirmeli ve yargısını ona göre vermelidir. Yönetmenin başardığı ya da başaramadığı şeyler hakkında verdiği yargılarda, özellikle yorum konusunda eleştirmen kendi düşüncesini ayrıntıları ile belirtmeli. Sadece, "Yönetmenin yorumu yanlış," demek hem okur hem de yönetmen için bir şey ifade etmez. Eleştirmen bu yargıya neden vardığını okura anlatmalıdır. Bu yorum niçin yanlıştır; yazarın mesajı nedir de yönetmen bunu yanlış algılamıştır; bu oyun üzerine daha önce yazmış olanlar, oyunu sahneye koyan diğer yönetmenler neler düşünmüştür ve yönetmen bunları kaale almamıştır... Bu tür bir dizi sorunun eleştirmen tarafından ele alınması ve yönetmenin yorumu ile karşılaştırılması gerekir.

Oyunculuk, tiyatronun temel direği... Oyunculuğun değerlendirilmesinde aslolan tüm oyuncuların sahne içindeki ortak bir tempoya ulaşmalarıdır. Her oyuncu yorumun gerektirdiği kadar oyunculuğunu ortaya çıkarmalıdır. Dengesiz ve uyumsuz oyunculuk bir süre sonra sahnede bir gerilim yaratır ve bu gerilim mutlaka seyirciye yansır. Oyuncu, en az yönetmen kadar canlandırdığı karakteri tanımalı, ona hakim olmalıdır. Bir oyun ve oyuncu için en büyük tehlike abartılı oyunculuk, sahnede 'rol kesmek'tir. Özellikle yazarın yarattığı karaktere uyulmasında büyük yarar vardır. Son günlerde izlediğim bir oyundan örnek vermek isterim: Yazar, öyküsünde yılların yıpratıcı izlerini taşıyan, kırgın, orta yaşı geçmiş bir kadının öyküsünü yazmış, bu sahneye uyarlanmıştır. Yönetmen/oyuncumuz, yıllar sonra çalıştığı köşke gelen, ama yerinde bir apartman bularak daha da hüzünlenen bu kadını canlandırırken sahnenin bir ucundan bir ucuna koşturmaktadır. Çünkü kadın köşkün bahçesinin çeşitli köşelerini hatırlamaktadır. İmdi, bu kadının yaşını ve kırgınlığını bir kenara bıraksak bile, niçin lüks bir semtin sokaklarında oradan oraya koşmaktadır. Özellikle tarihi oyunlarda, yönetmenin ve oyuncuların dönemin yaşam biçimlerini çok iyi inceleyip, araştırmaları gerekir. Buna da bir örnek vermek isterim: Bir zamanlar Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen bir oyunda, haremde bir koltukta uzanan padişah (bu arada vezirler ve sadrazamlar odaya girip çıkmaktadır) çat kapı gelen annesini hiç istifini bozmadan, "Naber valide" diye karşılamaktadır. Böyle bir durum, değil bizim o yıllardaki terbiye anlayışı, dönemin saray protokolu açısından da mümkün değildir. İşte, eleştirmen bu ayrıntıları çok iyi yakalamalı ve gerekçeleri ile anlatmalıdır.

Bir tiyatro eleştirisi, mutlaka sahnenin genel yapısını, dekoru, kostümü, sahnede görülen ayrıntıları içermelidir. Bunları dikkatle izleyen yazar, bu unsurlar arasındaki bütünlüğü de göz ardı etmemelidir. Dekor ve kostüm dönemselliğe uygun mudur, ayrıntılara dikkat edilmiş midir? Zaman değişimleri yapılan oyunlarda bu zamanlamalara uyulmuş mudur? Bazı tasarımcılar için renkler çok önemlidir. Renklerle bir atmosfer yaratmayı amaçlarlar. Bunu yakalamaya çalışmalıdır eleştirmen; tasarımcı amacına ulaşmış mıdır? Bu konuda tasarımcıyı desteklemeli, seyircinin bu yorumu algılaması için yazısında bazı ipuçları vermeli. Burada da tarihi oyunlarda, belli bir

dönemi anlatan, belli uluslara ait oyunlarda kullanılan dekor ve kostümler için eleştirmen de tıpkı yönetmen ve tasarımcılar kadar dikkatli ve araştırıcı olmalıdır. Yargılarında acele etmemeli, gördüklerini kendisi de çeşitli kaynaklardan araştırmalıdır. Tarihi kostümlerde, mobilyaların stillerinde yapılan yanlışları yakalayan bazı eleştirmenler, doğrular yerine kendileri de yanlış örnekler verebilmektedirler.

TİYATRO ELEŞTİRMENİ NASIL YAZMALI

Her eleştirmen gibi tiyatro eleştirmenleri de öncelikle hitap ettiği okura göre yazmalı. Eğer bir günlük gazetede yazıyorsanız, sade bir üslubu yeğlemelisiniz. Çok fazla bilgi içermemeli yazınız, ama hiç bilgi vermemek de eleştirinin tabiatına aykırıdır. Özellikle absürd tiyatro gibi bir alanda, seyircinin mutlaka bilgilendirilmesi gerekebilir. Bu noktada yazarın üslubunun akıcılığının yanı sıra okur ile ilişki kurabilecek bir sıcaklığa sahip olması gerekir. Bilimsel terminolojiden, kuramsal söyleyişlerden de kaçınmalıdır. Gazete ya da haftalık dergiler gibi geniş kitlelerin okuduğu dergilerde, eleştirmenin yargılarında daha yumuşak olması, tiyatroyu sevdirecek, okurun tiyatroya gitmesini sağlayacak bir tavır göstermesi gerekir. Kötü oyunlardansa iyi oyunları gündeme getirerek, tanıtım yanı ağır basan yazılar yazmalıdır. Unutulmamalı ki eleştirmenin bir görevi de tanıtmaktır. Müstakbel seyirciyi oyun hakkında bilgilendirmek, oyunu tanıtmak karşılaşacağı yorum hakkında ip uçları vermenin yanı sıra küçük hatırlatmalar ve ikazlarda bulunmalıdır. Bu tür yayınlarda toptancı yargılardan kaçınmalıdır yazar. Daha ortalama okura seslenen sanat dergilerine yazıyorsa eleştirmenin daha ayrıntılara inmesi gerekir. Okurun bazı konuları bildiği varsayılmalıdır, burada eleştiri okları biraz daha keskinleşebilir. Eleştirmen bilgi vermekten ziyade, eleştiren, yanlışları gösteren, ne yapılması gerektiğini tartışan kişidir artık. Yine de dergi içinde ayrılan yerin ölçüsü oranında oyunun tüm unsurları hakkında yargılarını vermelidir. Burada oyun seçimi yapmaz eleştirmen. Müstakbel seyircisi zaten tiyatroya gitmektedir, oyunlar hakkında bazı bilgilere sahiptir, yazarı tanımaktadır. Eleştirmen, onlara seçimlerinde yardımcı olacak, dikkat edecekleri ayrıntılara işaret edecektir. Bu tür dergileri, sanatçılar da okuyacağı için, bir tür tartışma platformu olarak değerlendirilebilir. Bir de uzmanlık dergileri, akademik dergilerdeki eleştiriler var. Burada yazılan yazılar artık tanıtımdan tamamıyla arınmış olmalıdır. Eleştirmen de oklarını en keskin hale getirmiştir. Oyun, tümüyle ayrıştırılmalı, tüm kuramsal bilgiler yardıma çağrılmalıdır. Önemli olan neyin yapılıp yapılamayacağıdır. Derginin okurları da tiyatro ile doğrudan ilgili olduğu için yazarın bazı terimleri kullanıp kullanmama endişesi de olmayacaktır. Gerçek eleştiri yazısı da budur.

SON SÖZ YERİNE

Tiyatroda da eleştirinin işlevi sanatı zenginleştirme, ileriye taşımaktır. Bu nedenle eleştirmen ‘niçin’ ile ilgilenir. Çehov’un ünlü deyişiyle sahnede herşeyin bir işlevi vardır. Her hareketin de bir nedeni olmalıdır. Tüm yapılanlar bir metnin, onun yorumunun seyirciye iletilmesidir. Eleştirmen, bunun başarılıp başarılamadığını sorgular, daha iyisinin nasıl yapılabileceğine dair düşüncelerini aktarır. Yalnızca, “Olmamış,” demek yetmez, mutlaka neden olmadığı, nasıl olabileceği de anlatılmalı.

ASLI KAYHAN

MÜZİK ELEŞTİRİSİ

"Ses sestir, insan da insan, ama şimdi ayaklarımız yerden biraz kesilmiş durumda" John Cage[1]

Bu makalede bir müzisyen ya da müzikolog olmasam da müzikle yakından ilgilenen ve hem dinleyici hem de okuyucu olarak uzun zamandır içinde olan bir sosyolog olarak müziğe ve eleştirisine dair bir şeyler söyleyemeye çalışacağım. Son üç yıldır kendi bölümümde de ders olarak verdiğim müzik sosyolojisi özel çalışma alanlarımdan biridir.

Müziğe dair söylenecek her şeyin yalnızca müziğin bizzat içinde olanlara diğer bir deyişle teknik bilgisine sahip olanlara ait olarak düşünülmesi müzik eleştirisi alanında iki zıt kutupta gelişme yaratmaktadır. Birincisi müziğin yalnızca müzik olarak teknik ve içerik eleştirisi diğeri ise, bizzat müziğin kendisine hiç yaklaşmadan onun popüler alandaki etkisi üzerinden eleştirisi. Bana göre ikisi de hem kendi içinde eksikli kalmakta hem de müziğin bir sanat olarak tarihsel gelişimine aykırı bir yol izlemektedir.

Müziğe dair bir şeyler söylerken hemen müziğin de resim gibi insanlığın varoluş tarihiyle eş bir tarihi olduğunu hatırlamak gerekir. Hatta müzik insanla birlikte vardı, çünkü onun doğasında içkin olarak vardı. Uygarlık tarihinin her sürecinde de insanın en ilkel biçimiyle de olsa müziği yaşamında var ettiğini, yarattığını gözlemek olasıdır. Sanat olarak varlığını ise İ.Ö 4000'lere uzanan Mısır uygarlığına kadar götürebiliriz. Sanat dalı olarak ne olduğu tartışmaları ise İ.Ö 500'lü yıllarda felsefenin önemli isimleri olan Eski Yunan'da Pythagoras ve Eski Çin'de Konfüçyüs'e kadar uzanmaktadır. Müziğin evrende varoluş biçimi matematiksel olarak açıklanmaya çalışılırken onun insan yaşamıyla iç içe oluşu ise duyusal ve etik yönü olarak incelenmiştir.

Yine tarihsel süreçte Eski Yunan'da da müzik ve şarkı insan yaşamında önemli bir rol oynamıştır. Müzik insan eğitiminin önemli bir parçası olmuştur. Entelektüel bir insan yetiştirme yolunda müziğin özellikle ruhu sağlıklı kılma ve insanı kötü duygularından arındırma açısından önemi büyük olmuştur. Aristoteles müziğin yaşamın geçeğiyle olan bağını şöyle açıklar:

"Ritm ve melodilerde geçeğe-öfke ve yumuşaklığın, ayrıca cesaret ve ılımlılığın ve bunların karşıtlarının, giderek bütün ahlak niteliklerinin gerçekliklerine- yakın bir benzerlik vardır; dinlenilen müziğin bizde sahiden duygusal bir değişiklik yaratması, bunun bir belirtisidir. Gerçeğe benzeyen şeylerde haz (ya da acı) duyma alışkanlığı olmak, gerçek karşısında da aynı yatkınlığı olmaya çok yakındır".[2]

İdealist felsefe açısından müzik estetiği ve felsefesinde de diğer sanat alanlarında olduğu gibi mimesis (yansıtmacı) bakış önemli rol oynar. Müzik de diğer sanat dalları gibi yüce ve mutlak olanın seçilmiş insanlar (sanatçılar) aracılığıyla sanat yapıtında açınlanmasıdır. Onu anlamak ya da haz olmak, ancak onun yüce bilgisine sahip olmakla olasıdır.

Bu bakışın etkisinde özellikle marksist felsefede ise müziği yaratıldığı bağlamın-

da incelemek gerekir. Diğer bir deyişle, müziği anlamak için yeniden onu oluşturan yaşam bağlarına dönmek gerekir. Müziği, tarihsel sürecinde toplumsal yapının içinde incelemek onun kalıcı değerini yadsımak ya da sanatsal özelliğinin değerini düşürmek anlamına gelmez. Zaten kalıcı müzik yapıtları, insan yaşamını en gerçekçi olarak anlatan, yaşamla bağları en yoğun olarak kurulmuş olanlarıdır. Bu nedenledir ki müzik yapıtları kültürel yapıyı karşılamakta yetersiz kalarak yeni gelişimlere ve anlatım tekniklerine ihtiyaç duyar. Tarihin belli dönemlerinde müziksel yapının biçim ve teknik sorunlarının ön plana çıkması da bunun bir göstergesidir.

Müzik bir anlamda insan imgeleminin sese dönüşmesidir. İnsan imgelemini de duygu ve sezgilerini de toplumsal olanla kurduğu bağla belirler. Müzik yapıtları fikirleri de iletirler. Bu fikirler –insanlarla nesneler arasındaki ilişkiye değin bilgiler- insan yaşamının nesnel ve ruhsal dünyasını dönüşüme uğratır. Bu yolla müzik yapıtının bestecisinin düşüncelerini somutladığını söyleyebiliriz. Bu müzik yapıtını anlamlandırmak teknik bilginin yanısıra toplumu oluşturan insanlar konusunda da bilinçli düşünmeyi gerektirir. Diğer bir deyişle, müziği anlamak için yeniden onu yaratan gerçek yaşam bağlamı içine oturtmak gerekir.

Müzik yapıtlarına tarihsel ve toplumsal açılardan da bakmak onun insan yaşamını yansıtma biçimini irdelemek eleştirinin bütünselliğe ulaşmasını sağlar. Çünkü her yapıt üzerinde bir tarih taşır. Bu hem yaratıcının hem de onda yeniden üretilen toplumsalın tarihidir. Bu yüzden de besteci her yeni dönemde farklı gelişimleri ve yeni teknikleri bulma gereksinimi duyar.

Müzik insan doğasına içkin bir sanat olduğu için onu alımlayan herkes eleştirebilir durumda da görülebilir. Buna karşılık tarih boyunca sanat müziğinin toplumdan uzaklaştırılması ona yüklenen yücelik ve karmaşık anlamlar onu anlama ve eleştirme yetisini de sınırlı bir çevreye hapseder. Onu dinlemek de eleştirmek de onun bilgisine ve anlamına ulaşmak da sınırlı ve yetkin bir çerçeve de kalır. Oysa o çerçeve içinde ki eleştirilerinde sanki müziğin yüceliğine dokunma korkusuyla tarihsel ve toplumsal bağlamlarından soyutlandığı görülür.

Müziğin diğer sanat dalları gibi gözle görülür bir yapıtı (nesnesi) olmayışı eleştirinin de sınırlarını belirsizleştirir. Müzik eleştirisini genel geçer yasaları olan bir kuram değil öznel değerlendirme formuna sokar. Müzikte salt olan hissetme, müziğin bizde uyandırdıklarını ifade eder. Bizde uyandırdığı duyguların gerçekten müzikte içkin olup olmadığı, müzikte biçim ve içerik tartışmaları müzik felsefesi içindeki en önemli tartışma konularıdır.

Müziğin eleştirisinde öznellik sorunu onun ortak bir anlam içermemesiyle ilgilidir. Her ne olursa olsun, müzik aslında dinleyenlerde ortak bir duygu uyandırmaz çünkü her dinleyicinin ruh hâli ve algısı, müzik bilgisi farklıdır. Eleştiri ya da değerlendirme gerçekte, dinleyicinin müziği deneyim olarak anlatmasıdır. Her deneyim gibi bu da özneldir, kişiseldir.

Müziğin diğer sanat dallarından farklı olan bu öznelliğine Nietzsche'nin sanatlardaki estetik içgüdülerin iki yönlülüğüne dair ayrımı ile de bakabiliriz.

"Sanatın iki Yunan tanrısı Apollon ile Dionysos, Antik Yunan dünyasında oldu-

ğunu bildiğimiz iki alan arasındaki olağandışı karşıtlığı temsil ederler: apolloncu sanat olan plastik sanatın kaynağı ve oluşumuyla dionysoscu sanat olan, plastik olmayan sanatın: müziğin kaynağı ve oluşumunun karşıtlığını".[3] Plastik sanatların amacı *güzellik*tir, bunun niteliği de düzen ve ölçüdür. Bu sanatlar, olgu ve düş sanatlarıdır. Oysa müzik *güzeli* amaçlamaz. O "bir iç esrikliğin getirdiği uğultudur, kapıp koyvermişliktir, *ölçüsüzlüktür*".[4]

Müziğin bu öznel doğası başından beri ona böylesi büyük anlamların yüklenmesini de getirmiştir. Yine Nietzsche'nin de etkilendiği önemli felsefecilerden Schopenhauer da müziğin duyarlılığımız üzerine diğer sanatlarla karşılaştırılamayacak biçimde bir güçle etki yaptığını söyler. Çünkü müzik *oluşmanın* en yakın bir yankısıdır; onda *evren* kalbinde çalışan doyumsuz istek duygusunu görürüz.[5]

Müzik estetiği ve felsefesi üzerine çalışan Adorno da müziğin kendi öznel yapısının, dünyasının doğal ve toplumsal olarak bir bütün dünya olmasından gerçek dünya karşısında bir görünüş dünyası, dış dünya karşısında bir iç dünya olmasından kaynaklandığını düşünür. Müzik dış dünyayı değil kendisini gösterir, onun gönderdiği değil, gösterdiği anlama bakmak gerekir. Sıradan ya da bayağı olan müzik ise nesnel gerçekliği yeniden üreten, nesneyi tasvir eden müziktir.[6]

Müzik kendi içinde öylesine yetkin bir bütünlüğe sahiptir ki, doğru çalındığında kendisindeki gerçek anlamı yakalayabiliriz. Müziği bir dil ya da metin gibi okumaya çalışmak, onu gerçek içeriğinden yoksun bırakılma tehlikesi taşır. Müzik gösterilemez veya elle tutulamaz; o varolur olmaz kaybolmuştur, sessizliğe gömülmüştür.

Yansıtmacı ya da kendi kendisi olarak sanat bakışlarının hepsinde, anladığımız en önemli şey müziğin eleştirisinin diğer sanat dallarındaki eleştiri kurallarına göre değerlendirilemeyeceğidir. Onu belirlenmiş sabit kurallara göre ölçüp biçmek ya da sanat olarak uygunluğunu değerlendirmek oldukça zor ve tartışmalı bir konudur.

Bu yorumu biraz da klasik estetiğin değer yargılarına eleştirel bir bakışla yapmaya çalışıyorum. Çünkü klasik olanda *değer* kavramı onun başyapıt olması düşüncesiyle temellenir. Bir başyapıtın kalıcı ve özgül değerlerinin ne olduğuna da müzik kuramcıları karar verir. Burada bireyin öznel bir beğenisinin ya da deneyiminin hiçbir önemi yoktur. Oysa ki günümüzde artık yaygınlaşan bir diğer görüşe de önem vermek gerekir. O da müziğin, onu çevreleyen –besteleyen, çalan, dinleyen, seven, nefret eden- herkesi kapsadığı görüşüdür. Diğer bir deyişle müzik oluş hâli içersinde başlayan bir faaliyettir. Müziğin yaratanı, çalanı ve dinleyeni yorumlama sürecine dahildirler. Bir deneyim olarak müzik sürekli kendini –kendi olarak- yaşar, biz de uyandırdığı duygular ise her ne kadar ölçüp biçmeye kalksak da özneldir.

---

[1] Alışılmadık Sesler, Der:Hira Doğrul, Dost Yayınevi, Ankara, 1999, s.16,

[2] Aristoteles, Politika, çev: M.Tunçay, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s.240.

[3] (Nietzsche, "Tragesya'nın Doğuşu", s.19), Pierre Lasserre, çev: İ.Usmanbaş, Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri, Pan Yay., İstanbul, 1997, s. 14.

[4] A.g.e., s.15

[5] A.g.e.,s.24-25.

[6] Ö.Naci Soykan, Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk, Ara Yay.,İstanbul,1991.

SEVGİ SOYLU KOYUNCU

RESİM ELEŞTİRİSİ

Sanat ve Eleştiri

Gizemini tanımlanamaz oluşundan alan sanat, tanımların sınırlarından kurtulduğu için sürekli canlıdır. Belki de sanatın en kapsamlı tanımı onun tanımlanamazlığıdır. 'Sanat nedir?' sorusunun her zaman farklı bir yanıtı vardır. Bu farklılık, sanata yorum zenginliği kazandırıp sanat adına yeni bir yaratımın kapısını aralar.

Düşsel evrenle yaşamsal önemi yadsınmayacak sınırsız bir zenginlik kazanan sanat, gerçekçi yaklaşımlarla yaşadığı savaşımı imgelem adına kazanma sürecine girmiştir. "Sanatın ne olduğuna yönelik tartışmaların olmadığı 'arı dönemler' olmuştur, ama o dönemleri geri getiremeyiz artık ve bugün sanatı savunmak durumundayız. Bilişsel bir coşkulanım, iletişim ve duyu alanı olan sanat, düşünce tarihi boyunca hakkında yapılan tanımlamalarda en çok çeşitlilik, zenginlik gösteren kavramlardan biridir."[1]

Yaratıcı etkinliğin başka bir yüzü de eleştiridir. İnsanın tepkisel doğası, eleştiriyi sanatla iç içe yaşatmıştır. Anlamlandırma ve değerlendirme çabasının görme deneyimiyle aktarılması biçiminde özetlenebilecek eleştirinin resimdeki serüveni, diğer sanat dallarından pek farklı değildir. "Eleştirici eğilim, öteden beri sanat yaratışlarıyla birlikte süregelir. Sanatın daha çok kollektif, ortak bir duyarlığı biçimlendirdiği eski çağlarda ve ilkelerde sanatın yönelişlerini belirleyen ortak irade, katı bir eleştirel içeriğe sahip bulunur. Ortak iradenin temsilcisi olan kişiler bu eleştirel özü dile getirirler. Eğer bu temsilcilik görevi doğruca sanatçının kendisine verilmişse, o bunu bir öz-eleştiri(otokritik) olarak yapar. Bu da ortak iradenin öz-eleştirisi olur."[2]

Devraldıkları birikime yeni bir estetik kuramı meydana getiren düşünürler için sanatın özel bir yeri olmuştur. Düşünürler, kendi kuramsal eğilimlerini araştırıp doğrulamak adına kendilerinden önceki kuramları eleştirme yolunu da denerler.

"Bir düşünce ve seçme özgürlüğü olarak eleştirmeciliğin modern gelişmesi, çağdaş sanat hareketlerinin çeşitliliği ile atbaşı yürümüştür. 19.yüzyıldan bu yana tarihsel sanat araştırmalarının çoğalması doğru bir eleştirmeci tavrı için en doğal desteklerden biri olarak görünür. Eleştirmeci ilgilerin geniş bir evrensel düzeyi taraması, sanatçının ilgilerini yaygınlaştırması ve kendisine yeni kaynaklar aramasından farklı değildir."[3] Modern zamanlarda adları sanatçı adları kadar önem taşımaya başlayan eleştirmenlerin geniş bir kavrayış inceliğine, donanım yeterliliğine, serinkanlı duruşa ve ölçülü bir uzaklığa sahip oldukları görülür. Herbert Read, N. Peusner, Michel Seuphor, Maurice Raynal, Jacques Lassaigne, Philippe Soupault, Cladue Roger-Marx, Michel Ragon, Herold Rosenberg gibi eleştirmenlerin sanat dünyasındaki yerleri en az sanatçılar kadar önemlidir.

Modern zamanlarda yatırım aracına, zevk nesnesine, prestij kanıtlama gösterisine dönüşmeye başlayan sanatın eleştiriye gereksinimi her zamankinden daha çoktur. "İnsanın kuşanmışlığının ve denetlenmesinin en yüksek düzeye çıktığı günümüzde

sanatın muhalifliği ve eleştirelliği törpülenmiş."[4]tir. Eleştirel sanat; yapıtı estetik bir formla açıklamayı, çözümlemeyi, çelişkileri saptayıp, bu çelişkilerin nedenlerini adlandırıp bunların düzeltisine yol haritası olmayı amaçlarsa sanatın muhalifliğini gündeme yeniden taşıyabilir.

Sanat Eleştirmenleri

Bakan, gören, gördüğünü birikimiyle karşılaştırıp bir değerlendirmeye ulaşmaya çalışan eleştirmen, her şeyden önce bir seyircidir. Bakış açıları, bilgisel doluluk oranları, sanatı algılayış biçimleri farklı eleştirmenlerin farklı eleştiri kuramları oluşturmaları veya farklı eleştiri kuramlarının izlerini sürmeleri doğaldır.

Sıtkı M.Erinç, eleştiriyi şu şekilde gruplandırmıştır:" **1.** Öğretme ya da bilgi verme eleştirisi, **2.** İzlenimci eleştiri, **3.** Suya-sabuna dokunmayan eleştiri, **4.** Kavga eleştirisi, **5.** Bilimsel eleştiri, **6.** Akım eleştirisi."[5]

Graf Caylus, eleştirmenleri üç ana gruba ayırır: Ölçütlerini daha ziyade klasik sanattan alan sanat tarihçileri; sanat eserini duyumsamaya çalışan eğitimli sanat uzmanları; genelde tekniğe ilgi duyan sanatçılar. Grohs, bir grup daha ekler buna gündelik, yahut periyodik yayın organlarından amatör izleyicilerin beklentilerini, her türlü denetimden uzak, içinden geldiği gibi dile getiren gazete eleştirmenleri. Günümüzde bu tür eleştirmenler azalmakla birlikte, gerçek eleştiri alabildiğince nankör ve yorucu olmasının yanı sıra, yılların birikimini sezgiyle toplama işidir. Tepkilerini çekinmeden ileten yorumlayıcı eleştirmenin en zor sınavı doğru gibiyle doğru/yanlış ayrımına son verecek denli cesaret sahibi olmasıdır.

Kemal İskender de sanat yazarlarını ve eleştirmenleri 10 grupta inceler: "**1.** Araştırmacı ve belgeci sanat yazarı: Mustafa Cezar, **2.** Araştırmacı-derlemeci yazar: Semra Germaner, Zeynep İnankur, Kıymet Giray, **3.** Yorumcu sanat yazarı: Mehmet Ergüven, **4.** Yazmak (ya da konuşmak) bir yana, kalemi eline dahi almaması gerektiği hâlde, hem sanattan hem de yazmaktan sınıfta kalmış sanat yazamayanları: Ad belirtilmemiş, **5.**Adet ya da 'unvan' yerini bulsun diye yazanlar: genelde akademisyenler, **6.** Tek yanlı ve tek yönlü sanat yazarı: Nurullah Berk, **7.** Meslek etiğinden yoksun, para kazanmak uğruna her şeyi yazan yeniyetme eleştirmen türü: Sezer Tansuğ (para olarak yazı yazma devrini başlatan kişi olarak belirtilmiş.), **8.** Tanınmış eleştirmenler: Sezer Tansuğ, Ahmet Köksal, Mehmet Ergüven, Kaya Özsezgin, Abdulkadir Günyaz, Haşim Nur Gürel, **9.** Sanat yazısı da yazan edebiyatçılar: Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Süreya, **10.** Sanatçı yazarlar: Ressam ya da heykeltraş oldukları ve asli işleri olmadığı hâlde yazanlar: Ad belirtilmemiş."[6]

Yukarıdaki gruplandırmalardan da anlaşılacağı gibi eleştiriyi veya eleştirmenleri kesin bir biçimde sınıflandırmak olanaksızdır. Bu konuda hüküm yürüten herkes, açık olduğu sanat evreninin algı alanlarına göre gruplandırmaya gider.

Sanat Eleştirisinin Türkiye'deki Tarihsel Seyri

Türkiye'de resim eleştirisinin kuramsal temellere dayandırılarak yapılmasının ta-

rihi 1950'li yıllarda başlar. Eleştirci bir geleneğe sahip olmayan Türk Sanatı Batı'daki eleştiri kuramlarının çoğalması ve bu konudaki çalışmaların çevirisi sonunda günümüzde 'eleştiri'nin boyutu 1950'li yıllarla karşılaştırılmayacak kadar gelişmiştir. Tercihlerin kesin, tavırların yalın, tutumların açık olduğu eleştiri dönemi yerini daha kompleks yaklaşımlara bırakmıştır.

"Türkiye'de plastik sanatlar alanında ilk eleştirilere Milli Mecmua, İkdam Gazetesi, Meş'ale, Hayat Dergisi gibi çoğunlukla fikir ve sanat dergilerinde rastlanır. Bu yayınlardaki eleştirilerin hemen hemen tümü edebiyatçıların plastik sanatlar üzerine yaptığı eleştirileri içerir. Ahmet Muhip Dranas gibi. Bu tür eleştirilere 1950'li yıllarda da rastlamak olanaklıdır, Bilge Karasu gibi… Suut Kemal Yetkin'in 1930'lu yılların sonlarında yayınlandığı ve kısa ömürlü olan Güzel Sanatlar Mecmuası, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yayınladığı Yeni Adam, Varlık ve Ağaç dergileri, II. Dünya Savaşı yıllarında ressamların da eleştiri yazdığı dergilerdir.

1950'lerden itibaren daha içerikli eleştirilerin yazılması ve 1953 yılında da Nurullah Berk'in çabaları ile ilk **Türk Sanat Tenkidçileri Cemiyeti'**nin kurulması, bu alanda başlatılan ciddi çalışmalar olarak gösterilebilir, 1950'li yıllarda özellikle Forum Dergisi, sürekli köşe ayırmak suretiyle Ulus Gazetesi, eleştirinin bir meslek olarak gelişmesinde katkıları küçümsenmeyecek yayın organları olarak özellikle belirtilmelidir.

1950'li yılların gazetelerinde eleştirinin, sadece belli sanatçıların ürünleri üzerine olmadığı, aynı zamanda ve sık sık devletin sanat politikası, sanatla ilgili tutum ve davranışları üzerine de yapıldığı dikkati çeker. Bu tür eleştiriler, genellikle olanın yargılanması ile olması gerekenin önerilmesi ve savunulması şeklindedir. Bu, devlet tutumu ile ilgili eleştirilerin hemen hemen tümü sanatçılar tarafından kaleme alınmış, profesyonel eleştirmenler ise-ki sayıları bir ya da ikidir- bu konuda fazla bir şey söylememişlerdir.

Sözü edilen dönemin dergilerinden de birkaç örnek verilebilir. Varlık Dergisi'nin Ağustos 1947 tarihli sayısında "Paris Çocuk Resimleri Sergisi" alt başlıklı bir yazıda: "…Bu sergiden anlaşılıyor ki, dünya resim öğretmenleri en yeni eğitim yollarına kolay girmişler. Çocukları insan yerine koyup kendi içlerini diledikleri gibi dökmelerini hoş görmüşler. Kendi resim anlayışlarının dikine gitmeyip çocukların büyük bir hazla resim yapmalarına imkan vermişler… Yine sergiden anlaşılıyor ki, Picasso Matisse, Bonnard gibi ileri ressamların gösterdikleri işlerden biri de bozulmuş, basmakalıp güzelliklere saplanmış olan resim sanatını, insan ruhundaki başlangıçlarına götürerek yeni insanlığı ifade edebilecek bir sadeliğe, yaratıcı bir çocukluğa karıştırmaktır…" denilmekte ve böylece hem bilimsel eleştiriye, hem de akım eleştirisine oldukça iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Eylül 1947 tarihli Varlık Dergisi'nde de düşünür, "Paris Mektupları" adlı dizisinde bir gözlemden sonra eleştirisini şöyle ifade ediyor: "…22 milletten 90 artistin katıldığı sürrealistler sergisi, daha çok nefret ve öfkeyle karşılanan bu sergi yine de hergün hınca hınç dolu. Sanki sergi yerilmek için açılmış. Halk da yermek için geliyor. Deliler, züppeler, şarlatanlar, dejenereler, hainler… sürrealistlere atılan taşlardan hafifi…Oysa ki sürrealizm, bu serginin düştüğü müsbet bilim ve tabiat dışı zeka oyun-

ları bir tarafa bırakılacak olursa; asrımızın en ciddi sanat eserlerinden biri ve yarınki yeniliklerin belli başlı bir kaynağı olarak kalacak görülüyor. Çünkü sürrealizm aslında ne realizmin ne de rasyonalizmin inkarıdır. Tersine gerçeğin ve aklın hudutlarını genişletmeye müşahade ve hayal gücünü daha derinlere götürmeye çalışmıştır…

Bu tür eleştiriler, belli zaman içinde, ortaya koyduğu yargının doğruluğu ya da yanılgıyı göstermesi bakımından da ilginçtir. Çünkü eleştiri eylemine saygı, eleştiriye verilen değer ve nihayet eleştirmenin bir anlamda kapasitesi, yargıların, zaman içinde anlaşılır yerindeliği ile son derece ilişkilidir.

Yukarıdaki son iki alıntı ile aşağıda verilen, yine Varlık Dergisi'nin Eylül 1947 tarihli sayısında çıkan" Galatasaray Resim Sergisi" adlı alıntı, yargıların yerindeliğine tipik bir örnek oluşturabilir.

"…vaktiyle resimlerimin koridorlarda asılmış olmasını bile memnunlukla karşıladığım bu serginin memlekette uyandırdığı sanat sevgisini her zaman minnet ve şükranla anarım. Çoğu kimselere kartpostal zevkini aşılamış olmasına rağmen bu sergiler büyük bir ihtiyacı bir noktaya kadar karşılıyordu. Serginin tertip ve tanziminde eskisi gibi silsile-i meratibe riayet edilmiş… Ortadaki büyük salon birinci sınıf sanatkarlarlara hasredilmiştir…Soldaki odada bu üstadların yamakları ve onlara her zaman sadakat gösterenler yer alırlar… Sağdaki odanın garip bir talihi vardır. Orada her zaman Birlik kodamanlarının hoşuna gitmeyen, çoluk çocuk(!) resimleri konur. Hâlbuki bize iyi bir istikbal vadeden eserleri yine orada bulduk…"Örnekliyor: Ferudun Ertaç, Nejat Kansu, Muhtar Aykın, Namık Bayık, Selahattin Teoman…"

Aynı kişi ya da aynı yapıt üzerine verilen eleştiriler farklı yargılar da içerebilir tartışmasız. Bu farklılık, eğer gerekçeleri ile ortaya konabiliyor ve bir kavga eleştirisine dönüştürülmeden, daha çok göreceli (relatif) bir ilişki içinde verilebiliyorsa gerçekten eğitici olabilir. Yargılardan hangisinin yerinde olduğu ise, en azından araştırmacılar tarafından, belli bir sınama süreci sonunda saptanabilir.

Forum Dergisi'nın 15 Nisan 1954 tarihli 2.sayısında resim eleştirisi yapan bir edebiyatçımız Hasan Kaptan Sergisi'ni yorumdan kaçınan bir dille tanıtmaktadır. Aynı derginin 27 Nisan 1954 tarihli 3.sayısında ise bir başka yazı, aynı sergi için şöyle demektedir: "…Ressam çocuk olabilir, ama çocuk ressam olamaz. Başka bir deyişle çocuk resim yapar, ama ressam değildir. Çünkü çocuk dialektik evrimin dışında kalır. Dialektik evrim dediğimiz, günün problemlerinin soru cevap hâlinde birbirini zincirleme takip eden fikir gelişimidir. Bu gelişimde çocuk resminin yeri yoktur…"

Bir sayı sonra, yani Forum Dergisi'nin 4.sayısında bir başka eleştirmence, bir başka yargı getiriliyor Hasan Kaptan Sergisi'ne. Şöyle ki; "…Her şeyden önce sanat yaratıcılığını tek başına dialektik evrime bağlamak, yaratıcılığın çeşitli yanlarını bilmemezlikten gelme olur. Bu belki sanat eserinin daha çok kasıtlı, rasyonel şuurlu yanını açıklayabilir, ama sanat eserinin bir de irrasyonel, şuur altından gelen bir yanı daha vardır ki çocuk ressam, yaratma gücünü buradan almaktadır… Onda yalnız resim yapma yeteneği değil, fakat çevresindeki eşyayı çözümleme, çevresince isteklendirilmeden resim yapma arzusu, yaratma sabır ve amacı, hatta bir dünya görüşü gibi

olgun bir insan belirtilerini de buluruz.

Tabii ki, Forum'un 5.sayısında, cevap veriliyor bu eleştiri yazısına: "…Çocuk güzel resim yapar ama çocuk resminin resim olarak bir değeri yoktur…. Çünkü, değer taşıyan resim, genel kültür açısından resme bir şey ekleyen, yani belirli bir çağdaki kültürün öbür alanlardaki gelişmesini resim alanında da sağlayan resim demektir. Çocuk zekası yeterince gelişmiş olmadığından genel kültür problemini kavrayamaz. Kavrayamadığı için de yaptığı resim değer taşımaz…"

Bu tür sürtüşme, okuyucusuna resme bakma yollarından birini, ya da bir çeşit resim okuma yöntemini gösteriyor demektir de. Yani bir sanat eserinin kalıcılığı, hatta bir ürünün sanat eseri sayılabilmesi genel kültüre bir katkı getirmesiyle olanaklıdır, yahut bununla bir ilgisi yoktur gibi. Bir başka örnekleme de şöyle yapılabilir; Hasan Kaptan daha çocukken ressam ise gelecekte daha iyi, daha usta ressam olacaktır, veya Hasan Kaptan zaten ressam değildir ki yarını için bu konuda bir şey söylenebilsin…

Eleştirinin en fazla eleştirilebilecek yönü burasıdır. Her ne kadar kendisi bir yazın türü olması bakımından 'edebiyat' alanına giriyorsa da taşıdığı yargıların gerçekliği açısından da bilimsel anlamda bir doküman niteliğinde olmak durumundadır. Aksi hâlde süslü sözcük yığını olmadan öte gidemez. Bu tür örnekleri daha da çoğaltmak, şüphesiz olanaklıdır.

1970'lerden sonraki dönemde plastik sanatlar üzerine yapılan eleştirileri iki grupta toplamak fazla hatalı olmaz herhâlde. İlk grup resimle uğraşanların, ressamların yaptıkları eleştirilerden oluşmaktadır. Bunlar da kendi içlerinde, konu alanları bakımından, iki sınıf yaratırlar. Genellikle hükümetlerin sanat politikasını, ya da belirli bir kurumun, bir kuruluşun sanatla ilgili tutumunu eleştiren ve çoğunlukla yeren yazılar. Diğerleri ise, daha çok dostluk ya da düşmanlık adına kaleme alınmış izlenimi uyandıran, bir diğer ressama dönük eleştiriler. Yani, övgü ya da yergi yazıları. Tartışmasız, zaman zaman bilimsel nitelikte eleştiriler de görülür. Fakat çoğunun bir 'vebal ödeme' niteliğinde olduğu söylenebilir.

1980'li yıllardan sonra, geçmişle karşılaştırmalı olarak, sayıları daha artan ve ömürleri daha uzun olan sanat ve fikir dergilerinde, tirajı yüksek gazetelerde ve gazete eklerinde tanıtma amacı ile yapılan, fakat daha çok övgüye dayanan ressam eleştirmenlerin yazılarını sık sık görmek doğal sayılabilir. Yergiler daha azalmış, kavga eleştirisi ise neredeyse yok olmuş gibidir. Bu tutum olumlu karşılanabileceği gibi, sanat akımlarında ya da atölyelerde iyice gruplaşılmışlığa ve suya-sabuna dokunmayan bir yöntemin benimsenmiş olduğuna da bir işaret sayılabilir.[7]

1990'lı ve 2000'li yıllarda Türk resmi ortaya ciddi ve köklü bir atılım koyarak kurumlaşma sürecine girmiştir. Sanat sosyolojisinin temel çelişkilerinden biri sayılabilecek bir durumu 1980'li yılların değerlendirmelerinde görmek mümkündür. "Türk resminin on yıl önce yapılan hiçbir değerlendirmesi, onun bugün sağladığı gelişmeyi öngörmüyordu.(…) Eldeki veriler ne ölçüde gelişmiş ve ayrıntılı olsa da, bu bilim dalı yaşayacakları belirlemeye değil, ancak yaşananları değerlendirmeye yeter."[8]

Kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanması, sanat dergilerinin bir 'nesne' ola-

rak kaliteli bir görüntüye sahip olması, sanat galerilerinin nitelik ve nicelik yönünden gelişmesi resim eleştirisini de farklı boyutlara taşımıştır.

Resim Sergileri, Eleştiri ve Yorum

Eleştirinin yaşama geçebilmesi için, önce sanat eserinin sergileniyor olması gerekir. Çünkü, sanatçı ve seyirci arasında bir ilişki vardır ve eleştirmen doğal olarak bu noktadan sonra devreye girer. Eleştiri, yaratıcılığın gelişmesi ve ilerlemesi açısından temel edimlerden biri olup, doğru yapılmasıyla yararlı ve anlamlı olur. Eleştiride söz konusu olan estetik obje izleyicinin alımlılığıdır.

"Sanatçı ile eserine talip olan arasındaki ilişki ve doğal olarak bu ilişkiye müdahale etmesi beklenen kişi ya da merci ancak bundan sonra devreye girer. Buna göre sergileme olanakları ile eleştirinin kurumlaşmasını birlikte ele alan"[9] örüş resim eleştirisinin ancak sergilerle anlam kazanabileceğini vurgular.

Resim çözümlemesiyle zaman zaman karıştırılan resim eleştirisi yalnızca sanatın, bir sanat yapıtının irdelenmesi değildir. Aynı zamanda alıcının sanat yapıtını okuyan, izleyen, dinleyen, seyreden kişinin de bilgilendirilmesi, yönlendirilmesidir. Alıcı konumundaki seyirciler üçe ayrılır: **1.** Sergilenen ürünler arasında "paten kayar" gibi geçen" dostlar alışverişte görsüncüler", **2.** sergilerle biraz daha uzun bir süre ilgilenen, gezginler", **3.** Sergileri metinlerini yutacak kadar zaman harcayan "okurlar". Müze müdürleri ve tasarımcılar sergi stratejilerini seyircilerin zamansal yatırımına göre ayarlayarak dostlar alışverişte görsüncüleri "kaparak" bunları gezginlere dönüştürmeyi ve gezginleri de okur olmaya yönlendirme çabası içindedirler.

"Resimle ilgili her yorum denemesi gizli ya da açık sorulmuş sorulara aranan yanıtların toplamıdır esasen; ancak burada önemli olan yanıtların değil, soruların doğru olmasıdır; açık yapıt, yanlış yanıtların da pekala geçerli olabileceği varsayımı ile ayakta durmaktadır çünkü. Sonsuz sayıda yorum olanağı, sinsice kuşatılmış yanlışın panzehiridir."[10] Bir resme birden çok eleştirinin yönetilmesi seyircinin/ okurun ufkunu açacaktır. Her resim bir anlamda sonsuz yorumlanan görüntü, renk ve ışıktır. Bu nedenle bir resmin sergilenmesi eleştiriye açılan penceredir. Seyirci/okur ve eleştirmen ancak sergilenen resim için hüküm yürütebilir. 'Eleştirinin eleştirisi' diyebileceğimiz çoğul okuma sonunda alıcı konumundaki seyirci veya resim meraklısı daha seçici davranabilir.

Dredner'in, başlangıçta sergiler için iki grubun fiili katkı göstererek belirleyici olduğuna dikkat çekmesi, hayli önemli bir ipucudur; bir yanda, bulunduğu yöreyi (kent) süsleyip onurlandırmak üzere, dinsel kökenli büyük şenlikler dolayısıyla, elindeki sanat yapıtlarını teşhir eden mutlu azınlık (aristokrasi ve giderek palazlanmaya başlayan burjuvazi), diğer yanda ise atölyedeki üretim fazlasını elden çıkarmak için yeni pazar imkanları arayan sanatçılar.[11] Burada amaçlar farklı olsa bile, uygulamada ortaya çıkanın sonucu değiştirmediği görürüz: Sanat eserinin herkes tarafından görülebilir duruma gelmesiyle, sergileme işlemi de örgütlenmesi gereken bir etkinliğe dönüşmüştür kendiliğinden. Böylece, açık havadan kiliseye, oradan da özel olarak bu iş için düşünülmüş kapalı mekana giren resimler, topluca görülebilir hâle gel-

dikleri andan itibaren ister istemez ortaya bir kıyaslama ve rekabet sorunu çıkmıştır; farklı izlenimlere çekidüzen vermek üzere, kuru kalabalığın tepkilerini tek elde toparlama eğilimi sıradan bir beklenti olmaktan çıkarak eleştiri ve dolayısıyla eleştirmene duyulan ihtiyacı kaçınılmaz hâle getirmiştir.

Roma 1600'lü yıllarda bu tür sergilerin kültür yaşamıyla bütünleştiği bir kent olmasına karşın, asıl köklü dönüşüm yüz yıl sonra Fransa'da gerçekleşir. Çoğunlukla bir mektup ya da diyalog şeklinde olan eleştiri farklı görüşlere yer verme olanağı bulmuştur böylelikle: "Tartışma her şeydir; öyle ki, 18. yüzyıl boyunca Fransa'da karşılaştığımız tüm sanat eleştirisinin özünde bir tek büyük tartışma olduğu iddiası abartma sayılmaz."[12]

Uygarlık tarihine Salon Sergileri adıyla geçen bu etkinliklere yönelik eleştirilerin başlangıçta farklı bir işlev üstlendiğine tanık oluruz: eleştirmen, halkın güvenilir ve kabule şayan tepkilerini sanatçıya iletmekle yükümlü bir ara merci olarak hizmet vermektedir bu evrede amaç sanatçıyı kırmadan daha başarılı eserler vermeye özendirmektir. Ne var ki eleştirmenin anonim bir sanatsever kimliği ardına gizlenerek bu göreve talip olması, daha ilk günden hararetli tartışmalara neden olur; halk adına söz alan kişinin gerçekten bu konuyu anlayanların tepkisini dile getirip getirmediği sorusunda bir türlü doyurucu yanıt verilememiştir. Dahası, sanatçılar açısından ağır suçlama konusu olan başka sorular da vardır. Buna göre eleştirmenin, sözüm ona, dile getirdiği tepkileri ne denli sağlıklı yansıttığı cevapsız kaldığı gibi, bu hakkı kimden aldığı da belli değildir. Gelgelelim, tarafsızlık adına ve *sentiments du public'*in tartışmaya açık bir konu olduğu gerekçesiyle övgü ve yerginin dışlanması, sonuçta yine bir işe yaramamıştır; çünkü yerginin yerini giderek övgü almışsa da hâlâ mutsuzdur sanatçılar; nitekim, bu kez de hangi sıraya göre değerlendirildikleri gücenme vesilesi hâline gelir. Gerçi övgüde ölçüyü kaçıran bir eleştirmenin sonuçta kimseyi övmediği ortaya çıkmıştır ama zaten sanatçıların şikayetçi olmadığı tek konu övülmektir.

Böyle bir ortamda resim eleştirisine başlayan Denis Diderot kısa sürede şaşırtıcı bir yetkinliğe ulaşarak çağdaş eleştirmenin prototipini çizer. Önceleri biraz karamsar bir tavırla karşımıza çıkan Diderot, Salon eleştirilerini üçüncüsüne (1763) geldiğinde, atölyeler arasında mekik dokuyup resmin zanaatı hakkında yeterince fikir sahibi olmuş bir sanatçıdır artık; daha doğrusu sanatçıyla girdiği bilgi alışverişinde, kendi ölçütlerini yeniden sorgulayacak denli aydın bir insan. Diderot duygu ve düşüncelerini belli bir sistem çevresinde toplayacak ölçüde serinkanlı, ama beğendiği bir sanat eseri karşısında soluğu kesilecek kadar da coşkuludur resim eleştirmeni olmanın ön koşulu resmi sevmektir; nesnel tavır, ilmi izah, vb. hepsi bundan sonra gelir. Gerçi atölye ziyaretleri sırasında "baş parmağı palete geçirmeden yargılanması mümkün olmayan, teknikle ilgili şeylerin" neredeyse tümünü özümsemiştir, ancak eleştirel etkinliğini yönlendiren yine de bu değil, pır pır atan yüreğidir: "Eğer sanatçı olmak için, sanatın ve doğanın güzelliklerini derinden duymak,gögüs kafesi içinde sevecen bir kalp taşımak, en hafif sesten etkilenen bir ruha, coşturucu güzel bir şeyi okumaktan ya da görmekten mutluluk duyacak bir yaradılışa sahip olmak gerekmeseydi…

şöyle yazmaktan kendini alamayacaktım: 'Dostlarım, ben de ressamım."[13] Bu satırları yazan birinin ressam olmasa bile ressamla aynı kulvarda yol aldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Yaratma sürecinin kökeninde yatan sezgi, o sürecin çözümlenmesinde yine karşımıza çıkmaktadır; sahici sanat yapıtı, yürürlükteki ölçütlerin ihlali üzerine kurulmuştur çünkü. Değerlendirme ya da eleştirinin iç mantığını (tutarlılık) kanıtlanabilir ölçütlere indirgeyen kişi, sonuçta yaratıcılığı sanat eserinden soyutlamış demektir. Bu bağlamda salon eleştirilerinin sonuna yazdığı kısa metinde, 19. y.y. sanat eleştirisine yön veren bir gerçeğe işaret eder Diderot: "Kurallar, sanatsal etkinliği alelade bir üretime çevirerek yararlı olmaktan çok zarar vermiştir sanki. Yanlış anlaşılmasın: sıradan sanatçıya yararlı olurken, dehaya zararı dokunmuştur bu kuralların."[14] Sezgi adına, gerektiğinde kurallara karşı çıkan bu tavır, hiç kuşkusuz Diderot'un şaşırtıcı doğruları yakalamasına yol açmıştır sonuçta. Nitekim sanat ile doğa arasındaki ilişkiye bakış tarzı, günümüzde hâlâ geçerliğini korumaktadır. Diderot'a göre, özünü ilişki, düzen ve simetrinin oluşturduğu güzellik doğanın tekelinde değildir; kimi zaman doğa da yetersizdir çünkü: Tuvalde çizgi, yüzey, renk, ışık, gölge, ritim, vb. aracılığıyla belli bir düzeni yakalaması gereken ressamın dış dünyada bunu hazır biçimde bulması mümkün olmadığına göre, körü körüne doğayı taklit etmenin bir ölçüt olarak benimsenmesi yanıltıcı olacaktır bizim için."[15]

"Eleştiri, yazınsal niteliğiyle,tıpkı yöneldiği sanat eseri gibi, sezgiye de dayalı bağımsız bir disiplin olmaya başlamıştır. Batı resminde sezgi ve yorum, eleştirmenin çıkış noktası durumundadır. Eleştiri ile yorumun kurgusal ve niteliksel yapısı üzerindeki tartışmalar ortak bakışın bir zenginliği biçiminde değerlendirilebilir.

"Eleştiri, Batıda edebî bir tür olarak gelişen ve yeni düşünce hareketlerinin etkisiyle çeşitlenerek kendi disiplinini yaratmış bulunan bir olgudur. Günümüzde, yapıtın tematik ve anlamı belirleyen göstergeleri sorgularken, bulguların metinleştiği aşama sorunlaştırılıp; eleştiri metni yeni bir anlatı düzeylerinin ilişkileri bakımından önem kazanmıştır. Sonuçta da; betimlemeye dayalı, geleneksel tavırlar yerini, yorumlamaya yönelik bir alt ya da yeni disipline bırakmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Roland Barthes'dan, Mivhem Foucault, Jacques Derrida ve Umberto Eco'ya kadar uzanan bir çizgide eleştiri ile yorumun kurgusal ve niteliksel yapısı üzerinde odaklaşan yoğun tartışmaları izlemek olasıdır.[16] Ancak, kuramcılar ve eleştirmenler gibi davranış özelliklerinden uzak sanatçılar, "kimi teknik ayrıntıları kurcalamakla yetinirler, yapıtlarında sanatın mutfağına bağlı kalmaya, bu mutfağın bir uzmanı olarak gözlemlerini yansıtmaya özen gösterirler."[17] Yorum ve eleştiri çoğu kez sanatçıdan uzak bir eylem olarak görülebilir.

Eleştirinin sujesini, sanatçı alıcı ve sanat yapıtını irdeleyen sorgulayan kişi oluşturur.

Sanatçının aynı yapıtı farklı göz, us vs. değerlendirmelerinde farlılıklar gösterebilir. Farklı algılamalar, farklı kodlama çözümü söz konusu olabilir. Bazı kişiler kendi us ve göz algılayışına güvenir. Başkalarının deneyimlerinden yararlanmazlar. Göz eğitimi zaman isteyen bir süreçtir. Beraberinde çevresinde olan sosyal, psikolojik, felsefî oluşumları yakından takip etmeyi bunları bilgiyle desteklemeleri gerekmektedir.

Eleştiride suje, eleştiri yapma eyleminde göz, us edinim alanı içerisinde bağımsız kalabilmeyi becerebilmelidir. Eleştiride anlatıyı değerlendirme ölçütleri, değişmez bir kesinlik içinde değildir. 1940'lı yılların sonuna doğru özel galericiliğin filizlenmesiyle, 1950 yıllarda Maya ve Helikon galerileri ilk önemli girişim olarak görülmektedir. Yoğun galericilik 1970-80'li yıllara rastlar. 1970-80 yılları arası dönem, Türkiye'nin modernizasyonu hızlı yaşadığı dönemdir. Bu, sınıf ve siyasal düzlemin yanı sıra, sanatta da hissedilir. 70'li yılların sanatında "hakikat" ön plana çıkarken daha sonraki dönem ise desenden-renge geçiş dönemidir. Mesajın daha ön plana çıktığı, "yaşanılan gerçekliğe", toplumsal sorumlulukla yaklaşılıp, sanat aracılığıyla dile getiriliyordu.

Doğal olarak eleştirininde 1950-1960'lardan hatta çok daha yakın bir zamanda önü açıldı. "yalınkat" beğeni günümüzde yerini daha farklı açılımlara bıraktı.

Günümüzde eleştirmen kendi alanının dışında, daha derinlikli resim bilgisi dışında, dil, tarih, felsefe, toplumbilim, ruh bilim, insan bilim estetik gibi disiplinlerle de ilgilenip, dayanak bulmak zorundadır. "Sanatın türlerinde yeni uçlar açılan" günümüz sanatı geçmişte olduğu gibi bugünde kendi çağının sorunları, ve bu sorunlara yanıt aramakla uğraştı. Günümüz sorunlarının yanıtları belki geçmişteki yanıtlardan çok daha ağırlıklı, başka niteliktedir ama kimlik arayışı dün de vardı bugün de vardır. Aslında bu kimlik arayışının önce sanat ve edebiyatta başlaması çok doğaldır.

Resimde Eleştiri Türleri

Resimde eleştiri, 19.y.y. dan itibaren yeni bir uğraş konusu olarak sanatın içindedir. Resim için bir çok eleştiri kuramı sanat ortamının gündemindedir. Bunun nedeni belki de ortaya konan yapıtın bir nesne olarak ne olduğunun tam bilinememesidir. Çünkü, bir yapıtı değerlendirmek için bu kadar büyük bir karmaşa başka türlü açıklanamaz.

M.Sıtkı Erinç, resim eleştirisi için dört farklı eleştirel yaklaşımdan, gruplandırmadan söz etmektedir.

A.1. Resmi araç olarak kullanan eleştiriler,

2. Resmi amaç olarak kullanan eleştiriler.

1. Resmi Araç Olarak Kullanan Eleştiriler:

Burada bir tek resimden hareket edilse bile resim, varoluşu itibariyle sadece bir araç durumundadır.

İstendiği kadar biçim ya da içerik yönünden irdelenmiş olsun, hatta bu yoldan yapılan bir değerlendirme resmin doğru değerlendirmesine uygun da düşmüş olsun, yine de eleştirinin esas amacı, resmin ontik yapısını irdelemek değil, onu, belli varsayımların ya nedeni, ya da sonucu gibi kullanmaktır bu tür yaklaşımlarda.

Sanatı araç olarak gören eleştiri anlayışlarını temelde iki gruba ayırabiliriz:

a)Sanat olgusuna, ya da sanat sacayağına sanat yapıtı aracılığı ile giren, fakat esas ereği bu sacayağı dışındaki bir ideayı, o yapıtın ne denli yansıtıp yansıtmadığını alıcısına ne denli iletip iletmediğini değerlendirmek isteyen eleştiri anlayışıdır."Klasik Eleştiri" de denilen bu yöntemde idea, bir düşünce, bir fikir olabileceği gibi, bir

inanç, bir tarihi olay, bir sosyal olgu da olabilir.

Baz alınan ideayı en 'doğru' ya da en 'iyi' veya en 'etkin' şekilde ileten yapıt, en iyi yapıt' ya da 'en güzel yapıt' olarak değerlendirilir. Görüldüğü gibi böyle bir değerlendirme 'doğru değerlendirme' olarak adlandırılamaz. Olsa olsa 'değer biçme' şeklinde yorumlanabilir.

b)Bu gruba giren ikinci tür eleştiri anlayışları da resimden yola çıkarlar. Fakat aslında kendini oluşturan,yani eleştiri yapan kimsenin öznel niteliklerini ortaya koymaktan ileri gidemezler. Bir öncekinde ölçüt bir 'idea' idi. Burada ise ölçüt, eleştiri yapan suje ve onun 'öznel' tutum, davranış, görüş ya da politikasıdır.

2. Resmi Amaç Olarak Kullanan Eleştiriler:

Her eleştiri gibi resim eleştirisi de, bir yapıtın değeri üzerine bir yargı bildirmeyi amaçlar. O yapıta övgü ya da yergi belirtmeyi değil o yapıtın bilgisini vermeye yönelir.

Amaç, sonuçta işlerliği ne olursa olsun, bir resim hakkında, bu resimle doğrudan ilişkili (belki de daha iyi bir ifade ile dolaysızca ilişkili) yargılarda bulunmak olduğuna göre, eleştirinin tek kaynağı da o resmin kendi olmak durumundadır. Ne sanatçı, ne alıcı, ne de dışarıdan bir idea…

Her resim, kendine özgü homojen bir yapıya sahiptir. Her sanat yapıtında olduğu gibi resim de bir yandan 'yaratma' denilen bir gizeme, bir sıra bağlıdır, bir yandan da hem reel tabakası, hem de iletisi nedeni ile bir bilime, görülebilen bir gerçeğe bağlıdır.

İşte resmin eleştirisi bu iki ucu birleştirebilme ve belli bir resimden hareketle bu birleştiriyi kanıtlama işlemi ve becerisidir. Bir başka deyişle de eleştiri 'doğru' bilgi ile resimden gelen dolaylı bilgiyi çakıştırabilme uğraşısıdır.

Böyle bir beceri, böyle bir uğraşı için de tek kaynak resmin kendisidir. Eleştiride resmi amaç aldığımızda,ilk iş, belli bir resmin verilerini değerlendirme yolu ile onda var olan tüm "yeni"leri, "yenilik"leri, o resmi tek ve özgün yapan "yeni olan" her şeyi irdelemek ve açığa çıkartmaktır. Unutulmamalıdır ki bir ressam, gerçekten özgün bir sanat yapıtı vermek isterse yeni bir şifre, yeni bir sembol düzeni, yeni bir dilbirliği yaratmak durumundadır. Fakat hemen vurgulanması yararlı olur ki bu yenilikler eski dillerin (teknik, uslüp, akım vb.) anahtarları ile açılamıyorsa, anlaşılamıyorsa, o yapıt, sadece ressamı tarafından anlaşılabilecek ölçüde bireyselleşir ve alıcısı ile resim arasında bir söyleşi yaratılamaz. Sözü edilen anahtarın kaynağı ve kanıtı ise çok büyük bir olasılıkla eleştiridir."[18]

B. "Resmi Öğelerine Ayıran Eleştiriler

• Resmi Biçim Olarak Değerlendiren Eleştiriler
• Resmi İçerik Olarak Değerlendiren Eleştiriler
• Resmi Öz Olarak Değerlendiren Eleştiriler**"**[19]

Resmi irdelemede kullanılan bu yöntem, bir çözümleme tekniği olarak ele alınabilir. Resmi, "biçim-içerik-öz" olarak ayrıştırmada amaç, bir ya da ikisine ağırlık vererek, di-

ğerini veya diğerlerini önemli olanı ortaya koyan bir araç görevinde düşünmektir.

C. "Resmi Bir Bütün Olarak Düşünen Eleştiriler

Diğer bir gruplama da resmi amaç olarak ele alan, fakat ona yaklaşmada kullanılan araçlara ya da bu araçların girdiği disiplinlere göre yapılan sınıflamalardır. Şöyle ki;

1.Teknik Eleştiri,
2.Psikolojik Eleştiri
3.Sosyolojik Eleştiri
4.Estetik Eleştiri
5.Felsefî Eleştiri"[20]

Eleştiride asıl amacın, bir kişilik yansıtması, bir duygusal aktarım olduğu kabul edilen resmin bir bütün olarak değerlendirilmesidir. Resmi öğelerine ayırmak, öğelerin bazılarına öncelik tanımak gibi çabaların aza indirildiği bu eleştiri anlayışında resim, tek başına ve bir bütün olarak incelenir.

D. 1. Resmi Kendi Ontik Yapısı İçinde Ele Alan Eleştiriler
2. Resim Kendi Grubu İçinde Ele Alan Eleştiriler

1. Resmi Ontik Yapısı İçinde Eleştirme:

Resmi, hem amaç olarak, hem de öğelerine ayrıştırılamayan bir bütün olarak düşündüğümüzde, eleştiri yönteminin ilk yükümlülüğü, sanat adını alan varlık-alanını ve resim adını alan varolanı anlamaktır. İkinci yükümlülüğü ise, resim denilen varolanın, insanın varlık bütünlüğündeki yerini göstermektir. Bunun içn ise tek sağlıklı yolun, resmin ontolojisi ya da varlığının veriliş tarzı bakımından resim sanatı analizi olduğu söylenebilir.

2. Resmi Kendi Grubu İçinde Eleştirme:

Bu tür bir eleştiri, bir resmin, bağlı bulunduğu zaman, mekan, 'izm' gibi ölçütler içindeki yerini saptayıp, bu yerde bulunan aynı alandaki diğer resimler karşısında konumunu irdelemeye çalışır.

Resimde, "araç-değerler" şeklinde tanımlayabileceğimiz 'hoşa gidicilik', 'çekicilik', 'epatik olma' ve benzeri gibi, konusal ya da üslupsal ayrılıklar, eğer "yüksek-değerler" ile bütünleştirilemez ise resim, belli bir süre sonunda, araç-değerlerinin etkisinde kalan ve salt bu değerlere dayanarak resmi yeğleyen alıcısı tarafından bile horlanmaya başlar."[21]

Türkiye'de resim eleştirisini kesin bir gruplandırmaya sınırlandırmak olanaksızdır. Giderek çoğalan eleştiri kuramlarının yanı sıra Doğu ile Batı arasındaki yaklaşım ayrımı da eleştirinin/eleştirmeninin işini zora sokmuştur. Yaratılan nesnenin serüveni eleştiriye doğrudan veya dolaylı bir biçimde yansımıştır. "Yaratı, doğuda ve batıda farklı

süreçler içerir. Doğuda, süreklilik, batıda kopuş temel kavramlardır. Doğuda, sürekliliği, gelenek; batıda, kopuşu sıçrama sağlar. Doğu, yumuşak bir eğriyle, evrimsel bir çizgiyle geleceğe uzanır; batının geleceğe uzanan grafiğinde ise, kesintiler, kopuşlar, patlamalar,birbiriyle çelişen, çatışan sert çizgiler egemendir. Doğunun yumuşak evrimsel çizgisi, her seferinde kendini yeniden katederken; batının kopuşlu çizgisi bir sıçramayla düzlem atlayarak, farklı bir bağlamda kendini yeniden bütünler. Batının ilerleme kavramı, bir hareket üzerine kuruludur. Doğunun temel metaforu ise, kendi çevresini dönen, durgun, dingin, yuvarlak bir göl olsa gerek."[22] Eleştirinin yazınsal bir yaratı olduğu düşünüldüğünde söz konusu karşılaştırma daha da belirginlik kazanıyor. Yaratıcılıktan çok hünerin önemsendiği, geleneğin bir çeşit "kapan"a dönüştüğü, aynı zamanda bir dayatma ve baskı aracı olduğu Doğu'da eleştiri kavramı, istisnalar dışında, geleneğe kilitlenmiştir. "Doğuda itaat; Batıda red, temel kavramlardır."[23]

Belki de sanat akımlarının ve eleştiri kuramlarının doğudan değil batıdan çıkmasının nedeni budur.

Resim Eleştirisi İçin Öneriler

• Resim eleştirmeni, başkalarınca ortaya atılmış yargıları yeniden ve titizlikle değerlendirmeye çalışmalıdır.

• Resim eleştirmeni, hazır bilgiyle yetinmemelidir.

• Resim eleştirmeni; sanat ürünleri üzerinde yorum yapma, tartışma açma, sanat ortamına canlılık getirme, alıcıyı değişik açılardan düşünmeye yöneltme gibi görevleri üstlenmelidir.

• Resim eleştirmeni, incelmiş bir duyarlılıkla eleştirisini oluştururken ortaya yazınsal bir yapıt çıkaran bir sanatçı kimliği taşıdığını unutmamalıdır.

• Resim eleştirmeni, sanatçı ile alıcı arasındaki ilişkiyi yönlendirirken duygusallıktan uzak bir tutum sergilemelidir.

• Resim eleştirmeni, ulusal-evrensel sanat akımlarının coşkulu bir izleyicisi olmalıdır.

• Resim eleştirmeni, yöresel ve ulusal değerleri içeren sanatsal kimlik arayışına yönelerek evrensel sanat içindeki yerimizi belirlemeye çalışmalıdır.

• Resim eleştirmeni; resmin, resimden hareketle, önce kendisinin ontik değeri üzerine, sonra kendi grubu içindeki yeri üzerine, nihayet o resmin yazgısı üzerine değişebilir olan bir doğruya en uygun olanı, sanat bilimsel bir yöntemle ve resimden kanıtlanabilir bir biçimde söyleyebilme becerisini gösterebilmelidir.

• Resim eleştirmeni, eleştirinin bireysel özgürlüğün bir göstergesi olduğunu bilmeli; ancak farklı olana tahammül duygusunu yitirmeden saldırganlığında zarif, tavır alışında ilkeli, değerlendirmelerinde dürüst, hoşgörüsünde ölçülü olmalıdır.

• Resim eleştirmeni, gündemin izleyicisi değil, belirleyici olma gibi görev üstlenmelidir.

• Resim eleştirmeni; eleştirinin objesi (kendisinden düşünce üretilen nesne) karşısında bir suje (objeden düşünce üreten) olduğunun bilincine vararak sanat tarihçi-

si gibi olup biteni değil, olmakta olanı obje üzerinde incelemelidir.

• Resim eleştirmeni, 'bilimsellik' adına sanatsal özgürlüğe ve özgünlüğe gölge düşürmemelidir; çünkü kimi durumlarda bilimsel olmanın bedelinin sanattan uzağa düşme tehlikesiyle iç içe olduğunun ayrımına varmalıdır.

• Resim eleştirmeni, söz dilinin olanaklarından ustaca yararlandığı sürece başarılı bir yazınsal örnek oluşturabilmeli; ancak çözümlemeye, anlamlandırmaya, tanıtmaya çalıştığı yapıttan da kopmamalıdır.

• Resim eleştirmeni, resimin bir el ustalığı olmaktan çıkıp bir yaratıcı etkinlik kapsamına girdiğini okuruna duyumsatarak bir resmin özgün, yeni, tek ve estetik bir doyum sağlayan bir nitelik taşıdıkça değerli olabileceğini aktarmalıdır.

• Resim eleştirmeni, grafik tasarımını tamamlayan dekoratif bir leke görünümündeki, okunmayan katalog yazılarından sıyrılıp "ses getiren" metinlere yönelmelidir; bu nedenle sanat-resim eleştiri terminolojisini çok iyi bilip üst dil-üst okuma, yüzey yapının anlamı, derin yapının anlamı ve metin dışı nesnel bağlaşıklar; somut yapı, soyut yapı, algısal, sezgisel, bilgisel derinlikler gibi kavramlardan yararlanmalıdır.

---

1 Aydın, Çakır, Mukadder, Sanatta Eleştirellik, Beta Yayınları, İstanbul 2002, s.5

2 Tansuğ, Sezer, Sanatın Görsel Dili, Remzi Kitabevi Yayınları, 3.bs., İstanbul 1988,s.27

3 Tansuğ, Sezer, a.g.y., s.29

4 Aydın, Çakır, Mukadder, a.g.y., s.281

5 Erinç, M.Sıtkı, "Eleştiri Üzerine Bir Eleştiri", Kültür-Sanat, Çınar Yayınları İstanbul 1995, s.113-114

6 İskender, Kemal, "Kaç Türlü Sanat Yazarı, Eleştirmen vs. var?", Türkiye'de Sanat, S.41, Kasım-Aralık 1999, s.36-39

7 Erinç, M.Sıtkı, Kültür-Sanat, Çınar Yayınları, İstanbul 1995, s.115-122

8 Kahraman, Hasan Bülent, "Türk Resminin On Yılının Eleştirel Portresi", Urartu Sanat Galeri, İstanbul 1992, s.6-11

9 Ergüven, Mehmet, Görmece, Metis Yayınları, İstanbul 1998, s.116

10 Ergüven, Mehmet, Yoruma Doğru, YKY, İstanbul, 2.bs. 2002,s.9

11 Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, s.119 (Aktaran: Mehmet Ergüven)

12 Albert Dresdner, a.g.y., s.124 (Aktaran: Mehmet Ergüven)

13 Denis Diderot, Salon Sergileri, s.65-66 (Aktaran: Mehmet Ergüven)

14 Udo Kultermann, Kleine Geschicte der Kunsttheorie,s.93 (Aktaran: Mehmet Ergüven)

15 Ergüven, Mehmet, Görmece, Metis Yayınları, İstanbul 1998, s.116-117-118

16 Sağlam, Mümtaz, S.Demirel Üniv.Isparta, "Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu", Bildiriler, 7-15 Nisan 2000

17 Andre, Lhote, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, Çev: Kaya Özsezgin, İmge Yayınevi, Ankara 2000, s.8

18 Erinç, M.Sıtkı, Resmin Eleştirisi Üzerine, Hil Yayınları, İstanbul 1995, s.59-60

19 Erinç, M.Sıtkı, a.g.y., s.63

20 Erinç, M.Sıtkı a.g.y., s.63

21 Erinç, M.Sıtkı, a.g.y.,s.75,77

22 Mungan, Murathan, Meskalin 60 Draje, Metis Yayınları, İstanbul 2000,s.38

23 Mungan, Murathan, a.g.y., s.39

AHMET ÇOBAN

EDEBÎ ÜSLÛP ELEŞTİRİSİ

1. Üslûp İncelemesinin Basamakları

Üslûp incelemesi yapılırken ontolojik yapılanmaya bağlı bir yol izlenir. Üslûp çözümlemesinin başlangıcından sonuna kadar şunlar belirlenmeye çalışılır: 1. Oluşum basamakları yapının katmanlanışı, 2. Üslûbun yâhut üslûp taşıyıcılarının yeri ve konumu, 3. Taşıyıcı figürün dış yapısı, 4. Figürün anlamı belirlenir. 5. Yargılar (Metnin ve yazarın hangi yönünü açığa çıkardığı, alıcıya ne kazandırdığı gibi sorulara cevap aranır.)

Üslûp incelemenin ilk basamağını, incelenecek unsurların sınıflandırması oluşturur. (Aktaş, 73:56) Bunlar üç basamakta ele alınabilir: a) Söz varlığının (kelime hazinesi, dil dağarcığı) belirlenmesi, b) Söz diziminin tespiti, c) Anlambilim çalışmaları." (Bayrav, 76:64). Bundan sonra tahlil, sentez, yorum safhaları gelecektir. Çünkü, "sentezsiz bir tahlil eksiktir ve bütünü mekanik olarak parçalara ayırmaya götürür. Aynı şekilde sentez de tahlil olmadan mümkün değildir." (Yıldız, 92:123). Sınıflandırılanlar ve sınıflandırma şekilleri, şiirde ve anlatı türlerinde farklılıklar gösterir. Hüseyin Özbay, Mehmet Önal ve Orhan Okay'ın şiir incelemesinde kullanılacak plan örnekleri bir tutamak olabilir. (Özbay, 94:177-178; Önal, 93:75; Okay, 87:11-12).

Ses, şiirde önemli olduğu için fonolojik unsurlar özellikler öne geçer; fonetik veya fonolojik üslûbu doğurur. Bunun alt elemanları, "ses uyarlaması, ses tekrarı, prozodik belirtiler (vurgu), prozodik özellikler (ezgi), zaman düzenlemesi" şeklinde sıralanır. (Yıldız, 92:127,129). Üslûp için pek önemli olmamakla birlikte, fonolojiye karşılık yazı biçimi, noktalama, büyük harf kullanımı, tireleme, italik kullanımı, bölümleme ve istif gibi grafolojik özellikler de ele alınabilir. (Leech-Short, 96:27-28).

Kelime bilgisi, daha çok dilbilimle ilgili görünmesine rağmen onların seçimi, sıralanması ve sıklığı da üslûpla bağlantılıdır. Sözdiziminin ise, üslûpla doğrudan bir ilgisi yoktur; ancak bazı durumlarda anlamı etkiler ve üslûbu etkiler. Bizi ilgilendiren tarafı, anlamın cümlelerle gerçekleşmesi olmalıdır: "Bir metni cümle cümle okuduğumuz için, her cümle bize metnin üzerinde biraz bilgi verir. Bu, tamamlanmış bir bilgi değildir. Öteki cümleyi okumazsak sınırlı kalır. Bu noktada okurun aklı, varsayımlar yapmaya, boşlukları doldurmaya başlar. Okur, içerikle ilgili üstü kapalı bağlantılar kurarak anlamı çıkarmaya çalışır. Bu eyleme okurun boşlukları doldurması denir." (Opperman, 94:37). Tzwetan Todorov, cümle ötesi üç unsur olduğunu söyler: *Mantıkî*, *kronolojik* ve *mekâna âit karşılıklı ilişkiler ve bakışımlılık*. (83:103)

"Okur, eylemini şu evrelere göre gerçekleştirir: -Dilbilgisel bilgi, -Sözcüklerin nesnelerle ilişkisi, -Sözcükler arasındaki uyumsuzlukları kavrama, -İmgelerin, değişmecelerin saptanması, -Öne çıkarmaların, düzenliliklerin saptanması, -Sözcüklerin eğretileme ya da düzdeğişmeceye göre okunması, -İroni, -Nükte." "Geriye gidişli (mukabilini şamil) okuma ikinci evreyi oluşturur. Bu ikinci evreye yorumlayıcı (herméneutique) okuma denir." "Özetle, birinci evre yüzey yapının okunmasıdır, ikinci evre ise derin yapının okunması." (İnce, 92:49).

Edebî eserin incelenmesinde üçüncü basamak, "anlam"ın ya da "anlamlar"ın, özellikle de "yan anlam" ve "derin anlam"ların belirlenmesidir. Çünkü, dil malzeme-

sinin edebî eserde hangi değerleri kazandığını çözebilmek için, bu malzemenin nasıl kullanıldığını tespit etmek gerekir. Şerif Aktaş'a göre, "Edebî eserin üslûbu ile uğraşmak isteyen araştırmacı, kelimelerin mânâsını, kuruluşların gramere uygun şekillerini gözden uzak tutmadan bunların metin içinde kazandıkları değerlere dikkat etmek, kendi aralarında meydana getirdikleri ilişkiler ağını yakalamak ve açıklamak zorundadır. Edebî metnin yapı bakımından incelenmesi ile üslûp bakımından incelenmesi bir bütündür." (Çalık, 93:369).

Edward Stankiewicz, anlamın ortaya çıkmasında edebî sanatların, bilhassa benzetme ve mecazların büyük rolü olduğunu söyler. (Todorov, 84:103) "İlk anlam" yerine "yüzeysel anlam", mecazların karşılıklarına ikinci anlam, kinâye ve telmihlere üçüncü anlam, ikinci ve sonrakilerin hepsine birden derin anlam; alınyazısı yerine mutlak son veya kesin kanaat denilebilir. Bunları tek tek değil, karşılıklı ilişkilerle bütünleşmiş olarak değerlendirmek gerekir. Çünkü, "son safha olarak belirlenen üslûp tasviri", analizden varılacak sentez kısmını oluşturduğundan, en sonda bulunmak zorundadır. "Burada yapılan işlem; daha önce tahlil yoluyla elde edilen elemanlara ve bileşenlere ortak bir bakıştır." (Yıldız, 92:125,131) Çünkü biçimi, üslûp elemanlarının sıklığı, dağılımı ve birleşmesi meydana getirmektedir. Wellek-Warren ikilisi bunlara istatistik, grafik ve haritayı da ekler: "Değişik üslûp elemanları arasındaki bağların belirlenmesinde birtakım çizim, tabela ve şekil kullanılabilir. Bu gibi araçlar hem üslûp elemanlarının hem de değişik elemanların içerisindeki üslûp değerini göstermede faydalı olurlar." (83:15)

Üslûp, şekil ve muhtevâ yardımıyla isim benzerliklerinin ayırt edilebileceğini söyleyen Fuat Köprülü'yü (89:38-40) haklı çıkaran ispat örnekleri, Fatın Sezgin'in kitabında ve makalelerinde mevcuttur: Müstear imzayla yayımlanan bir mektubun Mark Twain'e âit olduğu iddiâsı, seksen yıl sonra Temsilciler Meclisi'nde bile tartışma konusu olur. 1963 yılında kelime uzunlukları üzerine yapılan istatistik araştırmalar, mektubun ona âit olmadığını ispat eder. Yazar, buna benzer iki örnek daha verir. (93:25-26) Üslûp biliminin çoğulcu yöntem ile çalışmasına ve daha çok, çözümlemeye dayanan tasvirî üslûp ile oluşum üslûbunu benimsemesine bunun için gerek vardır.

2. İnceleme Yöntemleri

Üslûp bilimini; yöneldiği bilim ve sanat alanına göre, her şeyden önce ikiye ayırabiliriz: Dilcilik üslûp bilimi (linguistylistique), edebî üslûp bilimini. Onun için çoğu araştırmacılar genel dilbilim üslûbuyla edebî üslûbu birbirinden ayırırlar. Âzerbaycanlılar'ın deyişiyle, "üslûbiyyâtı, dilşinaslık ve edebiyatşinaslık bakımından iki tetkikat sahasına ayırmak" gerekmektedir. Çünkü edebiyat araştırmacısı önce biçim, tür ve muhtevayı hâlleder, "sonra dil ve üslûp cihetinden tahlile geçer." (Cabbarov, 1993:28). Buna rağmen, edebiyat araştırmacılarıyla dilbilimciler arasında bir yetki tartışması sürüp gitmektedir.

Charles Bally gibi bâzı araştırmacılar, stilistik çalışmalarını dilbilimin bir alt bölümü saymışlardır. Çünkü bütün dilleri, bütün iletişim sistemlerini içine alan dilbilim, onlara göre "edebiyattan ve hattâ retorikten daha geniş bir alandır." (Wellek-Warren, 83:324). "Edebî olan olmayan, yazılı veyâ sözlü her türlü metindeki dil kullanımında üslûp incelemesi yapabilmek mümkündür." (Yıldız, 92:123). Üstelik dilbilim; bilhassâ konuşma diliyle dış bağlamı da ele almıştır. Her çeşit metni incelemesi sebebiyle, daha yeni olmasına rağmen çok gelişmiş bir bilim dalı oluvermiştir. Hâlbuki eskiden be-

ri üslûp incelemeleri, "yalnız edebî eser için" yapılırdı. (Karakaya, 96:130).

Bugün, "edebiyat araştırmasının sahası "edebî metin", edebiyat araştırmasının asıl işlevi de "edebî metni incelemek" olduğuna göre, ilk önce edebî olanla edebî olmayan metni birbirinden ayırmamız gerekir. İkinci olarak da edebî eserin tamamlanmış bir sistem ve bir bütün olduğu gerçeğini kabul etmemiz lâzım"dır. (Çalık, 93:367). Bu bütünlük içinde edebî eserin dili de vardır. Çünkü "üslûbu dilden ayrı düşünmek mümkün değildir"; üslûp incelemesi de bir dil ürünü olan metin üzerinde gerçekleştirilir. (Aktaş, 86:11-12). Edebî stylistique ise tamâmen edebî eserlerin üslûbuyla ilgilidir. "Eserin iç organizasyonunu anlatmak ve uyandırdığı tesirleri izah etmek endişesindedir. Edebî stylistique, eserde ortaya çıkan orijinal bir sistem hâlinde varlığını hissettiren mânâlı değerler kompozisyonunu anlamaya çalışır." (Mitterand, 1987:31).

Cemal Yıldız, daha başka açılardan söz eder: "Bir metni üslûp açısından incelemenin iki yolu vardır: a) sezgisel belirleme, b) bilimsel bir üslûp incelemesi yoluyla belirleme. Birinci görüş Wilhelm Kayser'in ortaya koyduğu yoldur* ve bugün pek rağbet görmemektedir. Michel bu görüşü eleştirmiş ve bunun bilimsel bir metod olmadığını ifâde etmiştir. İkinci görüşü ise bugün birçok araştırmacı tarafından tartışılan, ama aslında Michel'in teklif ettiği bilimsel ve objektif olma iddiasındaki metoddur." (Yıldız, 92:124).

İster edebî olsun ister edebiyat dışı, bir dil ürünü üzerine uygulanan üslûp bilimi iki ana bölüğe ayrılır: *Tasvirî* (deskriptiv), *normativ* (präskriptiv). Birincisi dil unsurlarının ifâde tarzlarını ortaya çıkarmak için "her türlü metin" çözümlemesi yapar; ikincisi de bunlara dayanarak kelime, ses yapısı ve dilbilgisi içerisindeki anlam bağlantılarını araştırır. "Buna didaktik üslûpbilim de denilebilir." (Karakaya, 96:117). Bu yönü ortaya koyan alt bilime de "kuralcı (präskriptiv) üslûp bilimi" denilmektedir. (Karaya, 96:131) Söze dökme basamağında da böyle ikili bir ayırım karşımıza çıkar: "Daha başlangıçta yaygın olan biçem anlayışlarından ikisini ayırt etmemiz gerekecektir: Bağdaşım olarak biçem ve sapma olarak biçem. Bağdaşım olarak biçem kavramı –yani biçim, yapı, bütünlük ve daha başka birkaç genel ulamın belli bir yapıtta özgün, uyumlu bir biçimde toplanması." Fakat "'biçem' yerinde 'bağdaşım' sözünün kullanılışının neden yeğlendiğini anlamak zordur." (Todorov, 83: 98).

"Sapma olarak biçem, başka bir deyişle bir ölçünün (normun) bozulması, çiğnenmesi"; "tek yapıtın bir yazarın öteki yapıtları ile bağlantısı kurulmakta ve bu dizi kullanılan dilin oluşturduğu ölçünden bir sapma olarak görülmektedir. Biçemin *özellik* biçimindeki bu tanımı sık sık kuşku uyandırmıştır ve var olan hoşnutsuzluk nedenlerini desteklemek için" kullanılmıştır. (Todorov, 83: 98) Bu ayırımın temelinde de yine dil kullanımı vardır: "Ölçün günlük dille, tüm sözlü ve yazılı söylemle özdeşleştirilebilir." "'Ölçün' tüm söylemlerin bir toplamı olacağı, bu açıdan da içlerinden hiçbirisinin özelliklerini taşımayacağı için, herhangi bir türdeş söylem sapmalı olacaktır. Niçin bir ölçünden söz etmemiz gerektiği belli değildir; gündelik dil binlerce ölçünün buluşma yeridir ve bu yönden de gerçek anlamda 'ölçün'süzdür. Ya da ölçün belli bir söylem türü ile özdeşleştirilebilir." (Todorov, 83: 99).

Bu durumun belirlenmesinde dil kuralları kadar yapı ve kurgu, iç ve dış bağlam da rol oynar: "Bir kavram iki yönden tanımlanabilir: Ya iç düzenlemesi ya işlevleri açısından. Birinci durumda kişi bir dizge ile uğraşır; bu kavram dizgenin dış sınırıdır; ikincisinde ise bir başka dizgenin kurucu öğesidir." "Birinci tür tanıma *yapısal*, ikincisine de *işlevsel* diyelim. Dil olgularının yapısal betimlemesinin dilbilime, işlev-

sel betimlemesinin de dilsel insanbilime dayandığını" söyleyebiliriz. "Kişi kendini toplumsal ya da insanbilimsel bir perspektife yerleştirmedikçe bilimsel biçemden ya da gazete biçeminden söz etmenin bir gereği yoktur." "İşte bilimsel, yazınsal ya da şiirsel biçemin iç özelliklerine ilişkin araştırma gereğini öncelleyen (presuppose) olgu budur." (Todorov, 83: 99/100)

Bunlardan başka bir de "tematik stilistik" vardır ki, geleneksel edebî eleştiriden pek farklı olmadığı için ilgi görmemiştir. (Mitterand, 82:29). Okur, metnin anlam katmanını yâhut derin yapısını anlamak için, "her zaman somut yapılardan yola çıksa" da "yorum hiçbir zaman tek bir metne kesinlikle bağlı kalamaz." (Todorov, 83: 97). Todorov, "birisi ötekisinin yalnızca bir uygulamasıdır" diyerek bütün bu ayırımları anlamsız bulur ve bölümlere karşı çıkar. (83:105) Çünkü üslûp, tek başına "bir bağdaşım değildir; sapma da değildir; şu ya da bu toplumsal kesitin bir kopyası da." (Todorov, 83:100). Bu bölümlemeler, pedagojik amaçları gerçekleştirmek için vazgeçilmez bir ihtiyaçtır; bunu yapmadan bütüncü bir çözümleme imkânsızdır. Fakat en çok da iki yöntem öne çıkarılır; diğerlerine de yeri geldikçe bunlar içinde dokunulur: Oluşumcu (Tekevvünî, Genez) Üslûp İncelemesi, Tasvirî (Preskriptiv) Üslûp İncelemesi.

3. Oluşumcu Üslûp İncelemesi

Bu üslûpbilim dalı için "tekevvünî, genez" terimleri de kullanılır ve bu üç terim; edebî eserin kaynaklarını, yazarını, nasıl oluştuğunu ve bitene kadar ne gibi değişiklikler geçirdiğini araştırır. Her eserin bir müessiri, her sanatçının bir birikimi, her birikimin bir geçmişi, onun da bir kaynağı vardır. Jean Paul Sartre'a göre ""stilistik" araştırma; bizi yazarın "kendisinin bağlanmış bulunduğu nesnelleştirme" tasarısına götürür." (Mitterand, 82:29). Bu zincirlemeyi edebî esere de uygulamayabiliriz. Yâni stilistik, "ferdiyetle ifâde arasındaki ilişkileri incelemeyi hedef alır" diyen Şerif Aktaş'a göre (86:62), "sanat eserinin temelinde insan vardır. Ferdiyet ve şahsiyet vardır." (Çalık, 93:104). Bu söz çok doğrudur fakat yeterli değildir. Çünkü, Lanson'un da dediği gibi, yazarın dörtte üçü kendinden önceki birikimidir. (Şerif, 35:9). "Metin yazar tarafından değil, yazar aracılığıyla yazılır." (Todorov, 83: 98) sözü, bu birikimin vurgulanmasından başka bir şey değildir.

Başka bir ifâdeyle söylersek; "her sanatkâr, ifâde vâsıtasını, işe başladığı gün, kendi dışında, hazır bulur. Bunda değişiklik yapmak çok zor ve pek tedrîcîdir. Bir şâir, en orijinal duygu ve düşüncelerini terennüm etmek isterken bile, elindeki vâsıta, terkibleri, tâbirleri, teşbih ve mecazları hazırlanmış şekiller, ifâde tarzları, işlenmiş bir dildir. O, bunlardan bir kısmını değiştirir, işler, geliştirir, yeni şekiller bulmak için çırpınır." "Şu veya bu şekilde eser vermelerinde, mâzî ve hâlden müteşekkil geniş muhitin yanında, ruh ve uzviyetin muhassalası olan mizâcın, yaratılış kabiliyetinin san'atkârların kudreti nisbetinde hissedar olduğu pek bedîhîdir." (Çetin, 54:183). Çünkü, bir eserin bedîî kıymetini yapan sırf yazarın şahsiyetidir; bu yüzden yazar ve eser, çevresi ve zamanıyla birlikte ele alınmalıdır. (Köprülü, 89:27) Tanpınar'ın, Taine'i hatırlatan şu sözleri de bunu ortaya koyar: "Edebî eser, yazarın şahsî hayat tecrübesi ile beraber, onun yaşadığı târihî ânı, çevresini, sahip olduğu kültürü, beslendiği kaynakları, irsiyet ve mizacından gelen anlaşılması güç çok çeşitli unsurları sanatkârâne bir şekilde ifâde eder. Onda estetik olarak önemli olan güzellik, bütünlük ve zenginliktir." (82:8) Bu çeşit incelemenin ufku çok geniş olduğu için "târihî metod ile mukayeseli edebiyat, psikoloji ve stilistik metodlarını birleştirmek bir hayli güçtür." (Köprülü, 89:8)

Edebî eserin incelenmesinde "ya güzelliğin, ya mânânın veya şeklin hareket noktası alındığını" söyleyen Şerif Aktaş (86:101), şöyle bir çalışma sırası belirler: "İnce eserin yazıldığı devrin düşünce yapısı tespit edilmeli ve bu yapı içinde hâkim unsur özel sûrette belirtilmelidir." "Âile çevresi, yetişme tarzı, cinsî durumu, olaylar karşısındaki tutumu üslûbuna tesir eder. Edebî tür de üslûbun vücut bulmasında önemli rol oynar." (73:56). San'at eserinin birçok basamaktan geçtiğini söyleyen Orhan Okay'ın, "şuûraltındaki belirsiz ve müphem kımıldanışlardan başlayarak", en son değişikliklere kadar bu genez'i özetlediğini, burada bir kere daha hatırlamak gerekir.

Eserin psikolojik ve sosyo-kültürel anahtarlarını arayan bu inceleme yöntemi, "eserden yazara âit husûsiliklere gider" (Mitterand, 87:31); "mânâ kaynaklarının dökümünü, edebî târih verilerinin doğruluğunu, şekillerin tasvirinin mutlak karakterini ve açıklamaların tekevvünî cihetini" (Mitterand, 82:28) araştırır. "Çünkü üslûp incelemesi, kaynağını bir iletişim vâsıtası olarak düşünülen eserden alır ve onun syncronique olarak değerlendirilme isteğinin sonucu ortaya çıkan bir çalışma tarzıdır." (Aktaş, 86:137).

Özdemir İnce; sanatçının ideolojisi, gelenek ve muasır dünya şiiri içindeki yeri, diğer eserleri yanındaki durumu vb. şeyleri de incelenecek unsurlar arasında sayarken (92:48), Akşit Göktürk ise san'atçının hangi güçlükler altında yazdığını, hangi sorulara cevap aradığını düşünmeyi de ekler. (Göktürk, 89:24) Ancak, bunların araştırılmasının anlamsız olduğunu düşünenler de bulunmaktadır: "Yazarın amacını bilmenin, eleştiri için ne gereği vardır ne de yararı. Bir kere, yazarın kafasındaki amacın (anlamın) ne olduğunu bilemeyiz. Ayrıca eserin anlamının, yazarın düşündüğü anlam olduğunu sanmak, yazarın 'yapmak istediği' ile 'yaptığı'nı birbirine karıştırmaktır, çünkü yazarın amaçladığı ile gerçekleştirdiği aynı olmayabilir. Eserin anlamı, artık yazardan kopmuş olan metindedir ve orda aranması gerekir." Fakat "edebiyat eserini târihten ve toplumsal çevreden koparark ele almak", eleştiriye çok şey kaybettirebilir. (Moran, 91:195). Çünkü eser, yazarından ve toplumundan büsbütün kopmamıştır, kopamaz. Ama böyle itirazlar, üslûp incelemelerinin gerekliliğini vurgulamak bakımından da önemlidir.

Edebî eserin oluşumu meselesi, "Sosyolojik Tenkid" başlığı altında da ele alınır: "Batı tenkidlerinden biri olan "Sosyolojik Tenkid", edebî metinlerin "devir (çevre), ırk ve zaman" ölçütleriyle ele alınmasını savunuyor. Hippolite Taine'in öncülük ettiği bu görüş, bir inceleme metodu olarak yabana atılmamalıdır. Özellikle isimleri ve sınırları tamamen siyâsî ve sosyal olarak çizilen Türk edebiyatı için bu metodun geçerliliği kanaatimizce kuvvetlilik kazanmaktadır. Edebî eserin coğrafyası, kim tarafından ve ne zaman yazıldığının tespiti ile yola çıkan bu tenkid metodu, eseri daha ziyâde çağına ışık tutan bir belge olarak görmektedir." (Bilkan, 89:44) Kısacası, "tekevvünî (oluşuma âit) üslûp incelemesi, tematik edebî tenkitten pek de ayrı düşünülemez." (Aktaş, 86:62,136).

4. Tasvirî Üslûp İncelemesi

Doğrudan doğruya metinden ve metni anlama çabalarından doğan bu üslûp incelemesinin kaynağı, "batı dünyâsında retorik, bizde ise belâgattır." Belâgate göre, "sözün belîğ olabilmesi için delâletin açıklığı, söz yerinin gözetilmesi, uygun işâret seçimi şarttır." (Aktaş, 86:63). Edebî üslûp bilimi için asgarî malzeme, yer yer dilin en küçük birimine kadar uzanan edebî ifâde, -Şerif Aktaş'ın söyleyişiyle- üslûbun üzerinde gerçekleştiği "ibâre (énoncé)"dir. (86:12). Başka bir deyişle, tasvirî üslûp ince-

lemesi, ifâdeyi esas alır. (Aktaş, 86:61). Çünkü edebîliğin normu (ölçütü), "tabiî dilin imkânları içerisinde gerçekleşebilecek en basit ifâde"dir. (Aktaş, 86:71).

Yapısalcılara göre, söyleme iki açıdan bakılabilir: Bir anlatı-bildiri ya da bir anlatış olarak. Söylemin birbirinden ayrılmaz iki yüzünü oluşturan bu yönlerin birincisine sözce (énoncé)", ikincisine sözleme (énonciation) denilir. Yapısalcılar, sözcelerin uydukları şemaları, söyleme katılan kişi, ortam, zaman etkenleriyle (pragmatik, edimbilimsel ögeler) hesaplaşır. Bu hesaplaşma, Üretici Dönüşümsel Dilbilgisi'ne kadar uzanır. (Bayrav, 87:79-80) Kısacası, tasvirî üslûp incelemesi harften cümleye, cümleden kompozisyona, sesten söze, sözden mânâya kadar genişleyen bir alandır. O hâlde ilk iş, tasvirî üslûp incelemesinin temel malzemesini oluşturan edebî ifâdenin niteliklerini tanımaktır.

İfâdede; dilbilimle psikoloji, sosyoloji, târih gibi ilimlerin sahasına giren unsurlar bir aradadır. "Aynı ifâdede şuursuz olarak yerleştirilmiş, psikolojik ve sosyolojik kaynaklı değerlerin de bulunduğu açıktır." "Ayrıca aynı ifâdede ahlâkî, öğretici, estetik vb. bir başka değerden söz edilebilir." (Aktaş, 86:71-73). Edebî ifâdelerin ve onları taşıyan malzemelerin zincirleme olarak incelenmesi, metnin tasvirini verir. Buna, "ifâde tarzının incelenmesi veya metnin dilbilime âit unsurlara ağırlık vererek tasviri" demek de mümkündür. (Aktaş, 86:59). "Bir metnin bütünüyle tasviri, o metnin dâhil olduğu edebî türü tasvir demektir." (Aktaş, 86:105) Metnin bağlamı ve içeriği de incelemeye dâhildir. Çünkü içerik, "kendisini ifâde eden söz serveti ve şekle âit özelliklerle birlikte" incelenebilir. (Aktaş, 86:49).

Bu ön bilgilerden sonra, bir toplu tanıma geçebiliriz: "Tasvirî üslûp incelemesi; bir kavramı, bir fikri, bir duyguyu veya bir hâli ifâdeyle vazifeli dil unsurlarının sâhip olduğu değerleri incelemektedir. Yâni metnin veyâ ifâdenin anlamını şekillendiren duygusal, estetik, öğretici değerlerin araştırılması ve gözler önüne serilmesinden ibârettir." (Aktaş, 86:87).

Edebî eser üzerinde gerçekleştirilen üslûp incelemesinin iki yönü vardır: Metin içi yapıtaşlarının biçim, anlam ve işlevlerine yönelik incelemeler, metin içi anlamların metin dışı alanlara uzantıları ve karşılıklı ilişkileri. (Göktürk, 89:26). Bütün bunlar, tasvirî üslûp incelemesinin alanını ve kapsamını belirler. Bu tip incelemede "kelime veya kelime grubunun ilk mânâsı dışında, ifâde ettiği, sezdirdiği, düşündürdüğü diğer mânâlar dikkate alınır." (Aktaş, 83:100). Çünkü bu üslûp araştırmasının "normatif" yönü de vardır. (Karakaya, 96:122). Şerif Aktaş'ın ifâdesiyle, "metni hareket noktası alan üslûp incelemesini tasvirî ve fonksiyonel olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür." (Aktaş, 86:60).

Bir dilbilimci olan Necmettin Hacıeminoğlu, "üslûbun üç unsuru"nu şöyle sıralar: "1. Kelimeler, 2. Kelime grupları, 3. Cümle" (63:35) Bunların incelenmesi, sâdece malzemenin tasvirini verir. Malzemenin kabaca toplanması, edebî eseri meydana getirmez. Çünkü edebî eser, "yalnızca mânâ değil; hem mânâ, hem de mânâyı ifâde eden şekildir." Fakat, "burada söz konusu olan mesele, bir metin niçin tesirlidir, sorusuna cevap aramaktan ibârettir." (Mitterand, 82:30). "Tesir tipleri sayısızdır, bunlar aynı metinde karışık birlikler ve şebekeler hâlinde gruplanırlar. Tesirlerin yaratıcı temel mekanizmaları şunlardır: bir birliğin yerine, başka birini ikame etme imkânlarının artması; normal olarak beraber bulunmayan ünitelerin birlikte görünüşü; konuşma ve mimiğin, normal olarak yazıya geçirilemeyen cihetlerinin yazılı ifâde te-

lâfîsine hizmet eden k_idelerin kullanılması...” (Mitterand, 82:31). Bunlar karşımıza paradigmalar, sintagmalar, sapmalar, benzetmeler, tezatlar vb. şeklinde çıkarlar. (Karakaya, 96:122-123). Şerif Aktaş’a göre, burada “çekirdek cümleyi norm olarak kabul edip her cümleyi bu normdan hareketle tasvir etmek gerekir.” (86:88).

İşin cümleyle bitmeyeceği, açık bir gerçektir. Çünkü metin, cümlenin sınırlarını aşar ve şöyle bir sıralama ortaya çıkar: Cümle, söylem, metin. Bu üçleme, “metin kuramları”nın belkemiğini oluşturur. (İnce, 93:38). “Herhangi bir sözcede üç yön ayırt edebiliriz: Bunlara sözel, sözdizimsel ve anlambilimsel diyelim. Bir metnin sözel yanı metni biçimlendiren somut tümcelerden oluşur. Sözdizimsel yan metnin bölümlerinin birbirleriyle ilişkilerini içerir. Anlambilimsel yan ise sözcenin bütüncül anlamını ortaya koyduğu izlekleri içerir.” (Todorov, 83:100). Bundan sonra, sözeylem aktı, kimin anlattığı, soyut terimler dizgesi, karşılaştırmalar ve söz sanatları belirlenmelidir. “Tüm bu özellikler metnin sözel yanından çıkar. Sözdizimsel yanını incelemek istersek değişik tümceler arasında kurulan niteliğini araştırmamız gerekir.” (Todorov, 83: 101). “Sözel yan biçemden daha büyük bir ulamdır; ek olarak ‘bakış açısına’ ilişkin her şeyi kapsar.” (Todorov, 83: 101).

Bunların birleşimi, söylem incelemesini oluşturur ki bu incelemenin parçaları şöyle sıralanır: “Sözce (énoncé-söylenen şey), sözeylem karşıtlığı; ikinci olarak sözel, sözdizimsel, anlamsal biçimindeki üçlü bölümleme ve son olarak birimlerin boyutlarını oluşturan belirleyici ses ve anlam özelliklerinden yargının tümüne uzanan bölümlemeler.” (Todorov, 83:102) “Sözcenin sesçil ve yazısal özellikleri, biçimbirim sorunları içinde, tümce ya da yargının bütünü çerçevesinde incelenebilir.” “Tümce düzeyinde dizem ve ezgiyi inceleyebiliriz. Metnin sayfa üzerindeki düzenlenişi de benzer olgulara bağlıdır.” “Biçemin sözdizimi düzeyinde incelenmesi de, tümce sınırları içinde ya da ötesinde çalışıldığına göre, değişik biçim alacaktır.” “Tümce ötesinde üç tür ilişkinin varlığı kabul edilebilir: Mantıksal (içerme, alt kümeleme vb.); zamansal (bir gemi günlüğünde tümcelerin birbiri ardına dizilmesi biçiminde) ve bakışım ve karşıtlık ilişkilerinin tümce öbeklerini birbirine bağladığı ve böylece metinsel yer belirlediği bir ‘uzam’ ilişkisi.” (Todorov, 83: 102)

Mehmet Kaplan, bir de mısrâ tahlilinden söz eder. Ona göre, bunların başında “tek başına bir ünite teşkil eden tablo-mısralar” gelir. Tablo-mısraları da kendi içlerinde “tahlîlî ve yekpâre olmak üzere iki kısma ayırmak mümkündür:

a-Tahlîlî mısralar: Bunlar bir duygu veya manzaranın unsurlarını göz önüne koyan ve çoğu, sıfatlı ve sıfatsız, takı almayan isimlerden mürekkeptir.

b-Yekpâre mısralar: Sayı bakımından daha çok olan bu tip mısralar tek başlarına bir tablo teşkil ettikleri gibi, diğer şekillerin içine de girerek muhtelif terkipler vücuda getirirler. Çok defa isim tamlaması şeklinde olan bu cins mısralar da takısız isimlerle sona ererler.” (1983:194-197). Kaplan Bey, bunların peşinden iki mısralık gruplar, tek bir cümle teşkil eden dörtlükler ve dörtlükleri de aşan cümleleri sıralar.

Bunlara karşılık, nesirde de sözeylem aktarımları inceleme konusu edilir ki bu incelemenin basamakları da şöyle sıralanır: 1. “Bir karakterin konuşmasının betimlen-

mesi dolaylı söylem yoluyla başarılabilir: Dolaysız anlatım, dolaylı anlatım ve dolaylı serbest anlatım. Bu betimleme çoğu kez bir tümceciğin bütününü kapsar." (Todorov, 83:103). 2. "Söylemde baş kişinin yer-zaman açısından durumu çoğu kez (ama her zaman değil) bir biçimbirim ile gösterilir: kişi, gösterme ve iyelik adılları, belirteçler, eylem ve ad ekleri. Bu tür öğelerin varlığı ile belirtilen bir söylem", "kişisel diye nitelendirilebilir." (Todorov, 83:103). 3. "Konuşucunun söylem ve/ya da nesnesi karşısındaki tutumu anlambirimcikler (belirleyici anlam özellikleri) aracılığı ile kavranabilir." A) "Duygusal biçem, konuşucu ile söylemin nesnesi arasında bir ilişki olarak görülür; (göndergesi dil-dışı bir ulam değil, söylemin ortaya koyduğu şeydir) vurgu birincisi üzerindedir." B) "Değerlendirici biçem; bu da konuşucu ile söylemin nesnesi arasındaki ilişkiye dikkati çeker, ancak vurgu bu kez ikincisi üzerindedir." C) "Kipleyici biçem; konuşucunun, söylem ile nesnesi arasındaki ilişkinin gerçeklik değerini belirlemesini içerir." (Todorov, 83:104).

"Anlam düzeyinde nesnelerin durumu daha az belirlidir." Üç türlü belirleme yapılabilir: "Simgelemecilik, değişmeceli anlatımlılık, yananlamlılık. "*Simgecilik*: bir uçta özsözler, ölümsüz gerçeklikler olarak duran tümceler görüyoruz." "Öteki uçta özdeksel bir nesne çağrıştıran gönderimsel anlatımlar vardır." "*Değişmeceli anlatımlılık*: Değişmece dilin kendi içinde algılanma yetisinden başka bir şey olmadığına göre, her anlatım gerçekte bir değişmecedir. Asyndeton gibi sözdizimsel değişmeceler tümcelerin 'dönüşüm geçmişleri'nde izlenebilir." "*Yananlamlılık*: Yalnızca şu andaki nesneye değil, aynı zamanda daha önceki söyleme gönderimde bulunan herhangi bir söyleme 'yananlamsal' diyorum; böylece sonuçta her söylem yananlamlıdır." "Burada çağrıştırılan söylem belli bir metin değil, bir dizi metindir, dağınık, parçalı bir söylem; anlatıcı ile karakterin sözlerinin birbiri içine girmiş olması" (Todorov, 83:103).

Metnin tasviriyle birlikte edebî ifâdenin ekspresivlik, yâni te'sirlilik yönünü de ele almak gerekir. Yine Şerif Aktaş'ın ifâdesiyle, "metinde yer alan dil malzemesinin yapısı ve fonksiyonu üzerinde durulur." (Aktaş, 86:62). "Böylece izlekbilgisi ile biçembilgisi birbirini doğrular, her biri ötekinin gösteren ve gösterilenidir; işte burada bağdaşım araştırmasına uygun bir görev düşer. Daha genel olarak 'yazınsal biçembilgisi' ile 'dilbilimsel biçembilgisi'nin ayrılmasının bir anlamı olmadığı anlaşılıyor: birisi ötekisinin yalnızca bir uygulamasıdır." (Todorov, 83:105). O hâlde, "her cümle veyâ ifâde, yüklendiği fonksiyona göre şekil kazandığı gibi her metin de, kendisiyle gerçekleştirilmek istenilen niyete göre bir formun gerekleriyle uygun tarzda vücut bulur." "bir metnin fonksiyon bakımından incelenip değerlendirilmesi, ifâde seviyesinde söz sanatları, metnin bütünü seviyesinde ise edebî tür problemleriyle yakından ilgilidir." (Aktaş, 86:95,96). Kısacası, "metnin sözel, sözdizimsel ve anlam görünüşü çözümlenmeden onun üslûbu üzerinde çalışma imkânına sâhip değiliz." (Aktaş, 86:51-52).

5. Yapılacak İş ve İşlem Basamakları

Edebî üslûp eleştirisi ve üslûp inceleme sürecinde yapılacak iş ve işlemler şöyle sıralanabilir:

Önce malzeme tanınmalı ve tanımlanmalı; sonra ondan ne yapılacağına karar veril-

melidir. Çünkü üslûp eleştirisinin en zor ve verimsiz görünen tarafı, malzemenin çözümlenmesi, tanımlanması ve tasviridir. Aslında bu, daha çok dilbilim ağırlıklı bir çalışmanın konusudur. Fakat edebiyâtın aracı dil, dilin malzemesi de kelimelerdir. O hâlde dilbilimcilerle edebiyat eleştirmenleri, daha kısa zamanda daha verimli ve sağlıklı sonuçlara varabilmek için işbirliği yapmalıdır. Çünkü, bütün kelimeler sayılıp çözümlenmeden, üzerine eleştiri kurmak mümkün değildir. Onun için bütün kelimeler tek tek köken, yapı, anlam ve tür bakımlarından tanımlanmalı; bağlam içindeki yeri, konumu, durumu, anlamları, işlevleri ve sıklıkları tespit edilmelidir. Çünkü bunlarla temler arasında sıkı bir ilişki vardır. Bir "kelime üslûbu" ve "tematik üslûp" tan söz edilmesinin sebebi budur.

Şüphesiz, bu konularda "izlenimci" bir yöntemle de bâzı tespitler yapılabilir -ki şimdiye kadar üslûp adına yapılagelen bu tip yorumlardır- fakat bunlar, bir ölçüye ve sayılabilirliğe dayanmadıkları için eleştirmeni de, okuru da yanıltabilir; ikisini de tatmin etmez, açıklanması gereken üslûp nitelikleri ve çeşitleri yine de kapalı kalır. Meselâ, bir paragrafa "tasvir" deyip geçiştirmekle "ne oranda tasvir" olduğunu sayısal olarak söylemek arasında, bilimsellik açısından çok fark vardır. Sıfat ve zarf kullanımlarından yola çıkılarak "durum tasviri" mi yoksa "olay ya da hareket tasviri" mi olduğu, ancak böyle bir ölçme ve değerlendirmeyle kesinliğe kavuşur.

Her kelimenin "edebî" olmasına elbette imkân yoktur. O hâlde bir metinde böyle kelimelerin kaç tâne olduğu, edebîlik oranının tesbiti bakımından önemlidir. Meselâ, "Adak" adlı şiirin girişini oluşturan *"Ve yıllardan sonra sevgili Marya"* dizesinin ilk kelimesi, konumuz için güzel bir örnektir. Çünkü, şâir tarafından kelimeye umulmadık anlamlar yüklenilerek "edebîlik" niteliği kazandırılmıştır. Oysa dilbilime göre "ve", bağlaç olan bir edattır; edatların tek başlarına bir anlamları yoktur. "Ve"nin, dizenin başında yer alması; ona çok uzun bir anlam zinciri yüklemiştir:

1) "Ve" ile başlaması, bu şiirin öncesinde buna bağlı bir metnin varlığını düşündürür. Var mıdır, yok mudur; tespit edilmesi gerekir. Böyle bir ön metin yoktur.

2) Metin, bir bütünse -ki öyledir- bu bağlama edatının anlamı (belki görevi) ancak bağlamından çıkarılabilir; ipucu, "yıllardan sonra" zarf öbeğidir.

3) Öyleyse "ve"; çok uzun, yıllar boyunca süren bir geçmişi özetler.

4) Anlamın tamamlanması yâhut netleşmesi için "yıllar"ın gerçek süresini de belirlemek gerekir. Bunun ipucunu da diğer dizelerde buluruz. Şiirin ana temi "ölüm" olduğuna göre, demek ki bu süre bir ömürdür.

Bu işleme, "edebîlik yüklü kelimenin tespiti ve çözümlenmesi" diyebiliriz. Böyle kelimeleri de eyk (=edebîlik yüklü kelime) kısaltmasıyla isimlendirebiliriz. Buna benzer birkaç kısaltmaya daha ihtiyaç vardır; onları da şöyle göstermek ve tanımlamak mümkündür: Eys: Edebîlik yüklü ses; eyt: edebîlik yüklü tamlama; eyi: edebîlik yüklü ifâde ya da ibâre; eyc: edebîlik yüklü cümle; eyss: edebîlik yüklü söz ve söylem; eyy: edebîlik yüklü yapı; eyyu: edebîlik yüklü yapı unsuru. Bu terimler birer tekliftir; tartışmaya ve değişmeye açıktır. Buna benzer terimler, edebî sanatlar için de düşünülebilir.

Bu çözümlemeler yapıldıktan sonra, toplu bir değerlendirmeye gitmek, sonuçları toparlamak ve yorumlamak her zaman mümkündür. Bunu da şöyle bir tablo ile ortaya koyabiliriz:

Üslûbun Oluşum Basamakları ve Konumları

DIŞ BAĞLAM	METİN BAĞLAMI		EDEBÎ DİL DÜZEYİ	
M Metin Dışı	A Dış Yapı	A İç Yapı	G Anlatım Düzeyi	Y Anlam Düzeyi
E Boyut	R	N	Ö	O
T	A	L	S	R
İ	Ç	A	T	U
N	L	T	E	M
	A	I	R	
D	R	M	G	D.
I			E	
Ş	D	D	L	Ç
I	Ü	Ü	E	O
	Z	Z	R	K
B	L	L		A
O	E	E	D	N
Y	M	M	Ü	L
U	İ	İ	Z	A
T			L.	M
			E	L
			M	I
			İ	L
				I
				K
				Yüzey
			(Sekans)	D. Anlam
Dünya Edebiyatı	Metin-Eser	Kurgu	Cümle	Yan Anlam
Milli Edebiyat	Dış Görünüş	Olay Örgüsü	İbare	Derin Anlam
Dönem Edebiyatı	Ölçüleri	Anlatıcı	Kelime ve Örgüsü	Göndermeler
Benimsenen Akım	Bölüm	Bakış Açısı	Ses ve Örgüsü	İmgeler
Sosyo-Kültürel Çevre	Paragraf	Zaman/Yer	Dil Kuralları	Semboller
Sanatçı ve Kişiliği	(Sekans)	Karakterler	Sapmalar	Mesajlar
Eserleri	Tür Bilgileri	Anlatım Tekn.	Paralellikler	Etkiler
			Eksiltiler	Zevk ve Yor.
Oluşumcu Üslûp Eleştirisi	Tasvirî Üslûp Eleştirisi	Tasvirî Üslûp Eleştirisi	Sözeylem Aktları	Yargılar
				Dönüştürüm

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (1973); "Üslûp Meselesi", *Fikir ve Sanatta Hareket*, S. 88 (Nisan).

AKTAŞ, Şerif (1983); "Yahya Kemal'in Nesirlerinde Üslûp (Ezansız Semtler)", *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı,* TKAE Yayınları, Ankara.

AKTAŞ, Şerif (1986); *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 159 s.

BAYRAV, Süheylâ (1976); "Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi", *Dilbilim,* İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Fransızca Bölümü Dergisi, S. 1, İstanbul 1976.

BAYRAV, Süheylâ (1987); "Anadili ve Edebiyat Öğretiminde Tümceüstü Dilbilgisi", *Dilbilim VII*, Acar Matbaacılık, İstanbul.

BİLKAN, Ali Fuad (1989); "Divan Şiirine Yeni Bir Yaklaşım Denemesi", *Millî Eğitim*, S. 83 (Mart).

CABBAROV, Hasay (1993); *Sanatkâr-Söz-Üslûb*, Azerbaycan Devlet Neşriyatı, Bakü.

ÇALIK, Etem (1993); "Prof. Dr. Şerif Aktaş'la Edebiyat, Edebî Eser ve Edebî Eseri İnceleme Tarzı Üzerine Mülâkat" (İsmail Çetişli), *Edebî Mülâkatlar*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

ÇETİN, Nihat M. (1954); "Ahmet Hâşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul, C. XI.

GÖKTÜRK, Akşit (1989); *Sözün Ötesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

GÖKTÜRK, Akşit (1989b); *Okuma Uğraşı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

HACIEMİNOĞLU, Necmettin (1963); "Yalnızız IV", *Türk Yurdu*, S. 7(301) (Aralık).

İNCE, Özdemir (1982); *Tabula Rasa*, Can Yayınları, İstanbul.

İNCE, Özdemir (1993); "Dilin Yazınsal İşlevi", *Adam Sanat*, S. 87 (Şubat) s. 35-52.

KAPLAN, Mehmet (1983); *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, İkinci Baskı.

KARAKAYA, Zeki (1996); "Üslûp ve Üslûpbilim Kuramları", *Akademik Açı*, Furkan Kitabevi, Samsun, 1996, S. 2.

KÖPRÜLÜ, M. Fûad (1989); *Edebiyat Araştırmaları I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, Üçüncü Baskı.

LEECH, Gustave N. – M. Short (1996); "Üslûp Düzeyleri" (Çev. Kemal Atakay), *Adam Öykü,* S. 6 (Eylül) s. 27-28.

MİTTERAND, Henri (1987); "Stylistique" (Çev. Şerif Aktaş) *Doğuş Edebiyat*, S. 7 (Ekim).

MİTTERAND, Henri (1982); "Tekevvünî (Oluşumcu) Üslûb", (Çev. Şerif Aktaş), *Doğuş Edebiyat,* Nr. 9 (Aralık) s. 28-31.

MORAN, Berna (1991); *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, Sekizinci Basım, 330 s.

OKAY, Orhan (1987); "Poetika Bahislerinin Tasnifi Yahut Kategoryalar", *Yedi İklim*, S. 10 (Aralık) s. 11-12.

OPPERMAN, Serpil Tunç (1994); "I. A. Richards'tan Wolfgang Iser'e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi", *Kuram, Kitap 4,* (Ocak).

ÖNAL, Mehmet (1993); "Necip Fazıl Kısakürek'in "Muhasebe" Şiiri", *Yedi İklim*, S. 38

(Mayıs).

ÖZBAY, Hüseyin (1994); *Çolpan'ın Şiirleri*, TKAE Yayınları, Ankara.

SEZGİN, Fatın (1993); *Dil ve Edebiyatta İstatistik ve Bilgisayar Uygulamaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

SHORT, M. - Gustave N. Leech (1996); "Üslûp Düzeyleri" (Çev. Kemal Atakay), *Adam Öykü,* S. 6 (Eylül) s. 27-28.

STANKİEVİCZ, Edward (1980); "Dilbilim ve Şiir Dilinin İncelenmesi", (Çev. Ahmet Kocaman), *Türk Dili*, S. 348 (Aralık) s. 545-555.

ŞERİF, Yusuf (1935); "Edebiyat Târihinde Usûl" (Gustave Lanson), *Muhtasar Avrupa Edebiyatı Târihi,* Devlet Matbaası, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1982); *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, İkinci Baskı.

TODOROV, Tzvetan (1983); "Metnin Yapısında Biçemin Yeri" (Çev. Ahmet Kocaman), *Türk Dili*, S. 374 (Şubat) s. 97-105.

WARREN, Austın – René Wellek (1983); *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev. Ahmet Edip Uysal), KTB Yayınları, Ankara.

WELLEK, René – Austın Warren (1983); *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev. Ahmet Edip Uysal), KTB Yayınları, Ankara.

YILDIZ, Cemal (1992); "Üslûp İncelenmesi", *Gündoğan Edebiyat*, 2 (Bahar).

---

* Bizde bu yolun temsilcisi Ataç'tır denilebilir.

TUNCER UÇAROL

"BİZDE ELEŞTİRİ YOKTUR!" TARTIŞMASI

ÖNCE, SORUYU DOĞRU SORALIM!

Bizde eleştiri yok mu?.. Hiç mi yok?!.

Bu soru böyle elbette yanlış!.. Ussal değil... Herhalde arada bir bizde de eleştiri yazılıyordur... Soru şöyle olmalı: Bizde yeteri kadar eleştiri var mı? Nitelikli eleştiri yapılıyor mu?

Elbet, bizde eleştiri yoktur diyenler, **2002 yılında Türkiye'de en az 178 edebiyat dergisinin** yayımlandığını biliyordur. Bu dergilerin hepsini ya da dişe dokunur yüz tanesini, elli tanesini, bilemediniz **yirmi beş tanesini** ciddiye alıp bazı aylar satın almış, karıştırmış; onca aylık, iki aylık, üç aylık, dört aylık, altı aylık dergide, dişine göre bir tane bile eleştiri bulamamış olmalıdır?!.

Bizde eleştiri yoktur diyenler**, günümüzdeki 11 kitap dergisini** de izliyordur herhalde... Onlardaki eleştirileri, doyurucu tanıtıları, eleştiri çiziktirmelerini şöyle bir gözden geçiriyor, payına düşen notları biriktiriyordur... Cumhuriyet Gazetesi ekinde yıllardan beri her perşembe parasız dağıtılan *Cumhuriyet Kitap* Dergisini... Cuma günleri, Radikal Gazetesinin parasız eki *Radikal Kitap* ile Akşam Gazetesi eki *Akşam-lık*'ı... Her ayın ilk haftasında, Dünya Gazetesi eki *Dünya Kitap*'ı... En çok eleştiriyi yayımlayan, doyurucu metinler sunan "aylık kitap ve eleştiri dergisi" *Virgül*'ü... Geçen yılın sonunda yeniden ortaya çıkıp "nitelikli olmak kaydıyla farklı görüşleri aynı zeminde buluşturan" iki aylık kitap dergisi *Kitaphaber*'i... En yeni kitaplarla ilgili eleştiri, söyleşi, tanıtılarıyla sevimli *Varlık Kitap Eki*'ni... Yayıncılık kesimini değişik yönleriyle de tartışan "aylık kitap, kültür ve düşünce dergisi" *Editör*'ü... Bu konularda İstanbul dışında tek yayın olan, Atatürk Kültür Merkezi'nin üç ayda bir çıkar Ankaralı "yayın, tanıtım, tahlil, eleştiri dergisi" *Bilge*'yi...

Eleştiri yokluğundan yakınanlar; sanırım bu dergileri, ayrıca uzmanlaşmış öteki dergilerimizden dil dergilerini, şiir, öykü dergilerini, felsefe ya da politikaya meraklı edebiyat dergilerinden kendilerine yakın bulduklarını da çok yakından izliyordur.

KAYNAKÇA DERGİMİZ BİLE VAR

Merak ettiğim bir konu da, bizde eleştiri (ve inceleme) yoktur diyenlerin, 1952 yılından beri yayımlanan Türkiye Makaleler Bibliyografyası'nda bu yönde metinler arayıp aramadıkları!

Bu kaynakça (bibliyografya) dergisi, şöyle tanıtıyor kendini[1]:

"TMB, araştırmacılara çalışmalarında kolaylık sağlamak, araştırma konuları ile ilgili bilgiye ulaşmalarında yardımcı olmak amacıyla 1952 yılından bu yana aralıksız olarak Millî Kütüphane tarafından yayınlanmaktadır. TMB, Millî Kütüphane'ye gönderilen bilimsel ya da kültürel ağırlıklı dergilerden seçilmiş makaleleri kapsar. TMB aylık olarak yayımlanmaktadır."

Ortak belleklerimizden biri olan bu dergide, ne yazık ki söz konusu seçmecelerin

yalnızca adresleri (künyeleri) verilmiş. İlgili metinler yok!.. Metinlerden (makalelerden!) ancak basılı olduğu dergiyi bulup yararlanmak gerekiyor.[2]

Eleştiri arayanlar, her ay bu dergiyi izlemeye üşenebilir de belki... Her ay, en azından yılda bir, derginin **dizinlerini** görüp tarama zorunluluğu var çünkü. Ancak Milli Kütüphane'miz, onlardan bilgisayarları olanlar için 1923-1999 yıllarını kapsayan bir **yoğun disk (compact disk)** de hazırlattı. Kitap ve eleştiri dergisi *Virgül*'deki bir yazıdan[3], bu **yoğun disk (YD)**'in çıkış haberini duyunca çok sevindim. 15 milyon liracığa onu Kültür Bakanlığı satış yerinden aldım Ankara'da. Milli Kütüphane'de de satılıyor. Bu ufacık diskteki dev bellek çalışmasının adı da *Cumhuriyet Dönemi Makaleler Bibliyografyası 1923-1999...* "Bu bibliyografya 1923-1999 yılları arasında Türkiye'de yayımlanmış 4.418 süreli yayında yayınlanan 566.627 makalenin bibliyografik künyesini içermektedir."

Bunca kaynakçasal çalışmanın hepsi, edebiyatla, eleştiri ile ilgili değil ne yazık ki!

Daha doğrusu, bu hem kötü, hem iyi... Çünkü hem dergide, hem YD'de, "000 Genel Konular", "100 Felsefe ve Psikoloji", "200 Din", "300 Toplum Bilimleri", "400 Dil ve Dilbilim", "500 Doğa Bilimleri ve Matematik", "600 Teknoloji (Uygulamalı Bilimler)", "700 Sanatlar Güzel Sanatlar", "800 Edebiyat ve Retorik", "900 Coğrafya ve Tarih" konulu **eleştiri, inceleme, söyleşiler** var... Edebiyat alanında onca çok, derin eleştiri arayanlar, elbette öteki konularla da yakından ilgileniyordur; onları da araştırıp inceleyeceklerdir kuşkusuz.

Bu seçmeler arasında, örneğin **Cahit Sıtkı Tarancı** ile ilgili epey yazı var 1934-2001 yıllarında yazılmış[4] ... Ancak dikkatli olmak da gerekiyor! "Cahit Sıtkı Tarancı" diye ararsanız 43 çalışma, "Cahit Sıtkı" diye ararsanız 63 çalışma, "Tarancı" diye arasanız 57 çalışma bulabiliyorsunuz...

Elbet bu sayı, Cahit Sıtkı üstüne bir kaynakça için, özellikle de bu yönde hazırlanmış bir yoğun disk (YD) için, yeterli değil! Örneğin, çok yakından tanıdığım bir yazarın bu ozanla ilgili *Soyut* Dergisinde (Ağustos 1970) yayımlanmış sadece "Şiir Başlıkları" yazısı bu diskte var, ama Cemal Süreya'nın yayımladığı *Papirüs* dergilerindeki (Haziran, Ekim 1969 sayılarında) "Tarancı'da Dizeler Karşısında Başlıklar" ile "Tarancı'dan Bir Şiir" adlı incelemeleri, bu seçmecelere girememiş... Ne var, Cahit Sıtkı'yla ilgili eleştiri, inceleme yazısı arayanlar için en az 63 çalışma da az sayılmaz. Kıtlık yok!

Aşağıda; hem bu ilk önemli kaynakçasal YD'yi ve 1952 tarihli *Türkiye Makaleler Bibliyografyası*'nı tanıtmak, hem de bizde eleştiri yoktur görüşlerini biraz olsun yumuşatmak için, bu YD'deki Tarancı'nın "T"sini izleyen çeşitli kuşaktan öteki yazarlar üstüne sıralanmış **kaynakçasal metin (eleştiri, inceleme, söyleşi) toplam sayısını**, birer örnekçe olarak burada sıralamak istiyorum[5]:

1. Ozan Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956) hakkında, 1934-2001 yıllarından 63 çalışma (künye).
2. Ozan Abdülhak Hâmit Tarhan (1852-1937) hakkında 112 çalışma (1913-1999).
3. Edebiyat tarihçisi Ali Nihad Tarlan (1898-1978): 10 çalışma (1941-1988).
4. Öykücü, romancı İlhan Tarus (1907-1967): 7 çalışma (1960-1985).

5. Ozan, tiyatro sanatçısı Suat Taşer (1919-1982): 4 çalışma (1958-1983).

6. Ozan Berin Taşan (1928): 2 çalışma (1963, 1970).

7. Ozan, yazar, felsefeci Afşar Timuçin (1939): 10 çalışma (1964-1995).

8. Ozan Ahmet Telli (1946): 3 çalışma (1984-1996).

9. Ozan Ozan Telli (1950): 3 çalışma (1977-1983).

10. Romancı Lâtife Tekin (1957): 12 çalışma (1984-1996).

Gerçi, bu edebiyatçılarımız hakkında **bu denli az çalışma (eleştiri, inceleme, söyleşi)** yapıldığı söylenemez. Ama yine de var demek çalışmalar... Bu kaynakçaların, sonraki derlemelerle Milli Kütüphane'ce hızla arttırılması gerekiyor... Ancak, bu kaynakça konuları da, yalnızca bu edebiyatçılarla doğrudan ilgili metinler. Yoksa, örneğin çok üretken olduğunu bildiğimiz **Afşar Timuçin**'in yazdığı değerli yazılardan da YD'de 125'ini (seçmece 125 yazısını) ayrıca görmek mümkün. Bu tür yollamalar da, araştırmacılar, meraklılar için çok önemli.

Yine YD'de, 1958-2001 yılları arasındaki edebiyat (ve ekonomi, toplum, siyaset, hukuk, Türk dili vd.) alanında 900'ü aşkın **eleştiri üstüne yazı** adresi de var. Bunların en başında da, Aralık 1949'da *Yurd Üniversiteliler* Dergisindeki Kemalettin Koç'un "Edebî Eleştirim" adlı yazısı bulunuyor. Sonraki **ilk eleştiri üstüne yazı ise ta 1958 yılından,** ama Benedetto Croce'tan!.. Eleştiri üstüne yazılar nedense 1958'den başlatılmış! Elbet, dergilerimizde, gazetelerde (en azından; izlenimci eleştiriyi de eleştiriden sayıyorsak) daha önce de vardı eleştiriler... Ne var, 1958 gibi çok geç bir tarihten de başlansa, seçmeceler hem iyi yapılmış görünüyor, hem de bu konularda sandığımızdan çok çalışma olduğunu düşündürüyor. Hiç atlamadan, **eleştiriye değgin ilk on sıradaki yazıları** da aşağıya örnek olarak alıyorum:

1. Koç, Kemalettin. "Edebî Eleştirim Bizim İskeleye Dair". *Yurt Üniversiteliler* Dergisi, İstanbul, 0.12.1949.

2. Croce, Benedetto. "Estetik ve Sanatın Eleştirilmesi". Çeviren T. Pamir, *Yeditepe* Dergisi, İstanbul, 1.9.1958.

3. Memet, Fuat. "Bilimsel Eleştiri". *Varlık*, İstanbul, 15.2.1959.

4. Memet, Fuat. "Eleştiride Kitaba Doğru". *Varlık*, İstanbul, 1.2.1960.

5. Williamson, George. "Eliot'un Eleştirici Yöntemi". Çeviren: Akşit Göktürk – Yurdanur Salman, *Türkçe*, İstanbul, 0.8.1961.

6. Eliot, T. S.. "Eleştiricinin Görevi". Çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili*, Ankara, 0.7.1961.

7. Bend, Julien. "Eleştiri Nedir?" Çev. Salah Birsel, *Türk Dili*, Ankara, 0.7.1961.

8. Dizdaroğlu, Hikmet. "Eleştiricinin Çilesi". *Türk Dili*, Ankara, 0.7.1961.

9. İyem, Nuri. "Önemli Bir Eleştirici". *Yeditepe*, İstanbul, 1.1.1961 – 15.3.1961.

10. And, Metin. "Ataç Tiyatroda, İlk Eleştiri Yazıları". *Türk Dili*, Ankara, 0.2.1962.

Bu ve sonraki 900 kadar eleştiri üstüne yazılar dökümü; **"Canım! Bizde eleştirmen de yok zaten..."** görüşünü de hem yumuşatıyor, hem de 1958 yılından bu yana kimlerin eleştiriye, incelemeye soyunduğunu da, yazı başına gösteriyor: Daha

1960'lı yıllarda Memet Fuat, Akşit Göktürk, Hikmet Dizdaroğlu, Metin And, Asım Bezirci... Göründüğünden fazla eleştirmen var bizde de... Behçet Necatigil'in, Şükran Kurdakul'un edebiyatçı sözlüklerindeki 1.300 kadar edebiyatçımız arasında da, ancak 30 kadar halk edebiyatçımızın anılması gibi[6]...

YILLIK DİZİNLERDEKİ ELEŞTİRİLER

"Bizde eleştiri yoktur!" diyenlerin, daha yakınlardaki eleştirel belleğimizle ilgilendikleri de kuşkulu.

Örneğin, en azından, **izlenimci eleştirinin de bir eleştiri türü olduğu** yadsınmıyorsa, günümüzde yaşayan çınar dergilerin en büyüğü **Varlık**'ın ilk yıllarındaki (1933-1945 döneminde) eleştirel yazıları da unutacak mıyız? Ben unutamıyorum. Onları görünce de çok sevindim:

"Bu dönemde; bizde eleştiri yok diyenler de, en çok merak ettikleri 'kitap eleştirileri' için Ziya Osman Saba, Yaşar Nabi, Nahit Sırrı Örik -İltan-, Cahit Sıtkı Tarancı, Rüştü Şardağ, Şahap Sıtkı, Türker Acaroğlu gibi adların 100'ü bulur yazılarını gözden geçirmeden, bu önyargılarında direnmeyi düşünmemelidir... Hele bu dönemden de, '1933-1945 ve öncesi edebiyat-sanat tarihine' ışık tutacak hiç olmazsa 150 yazı okumadan, Cumhuriyet Edebiyatı Tarihi yazılmamalıdır. Bu değerlendirme yazılarının, 'geniş anlamda eleştiri'nin bizde her zaman varlığına kanıt sayılacağı da, ayrıca unutulmamalıdır." (Somut, 12 Ağustos 1983, 54. sayı).

Eskiden, bugün de, bazı dergilerimiz **yıllık dizinler** de veriyor. Eleştirilere onlardan da kolaylıkla ulaşılabilecek, az olmadıkları görülecektir.

Dergilerdeki bu metin buldurularının en saygıdeğer olanı ise, Ekim 1951'den beri yayımını sürdüren *Türk Dili* Dergisinin **onar yıllık "Dizin"leri.** 1972'den beri Türk Dil Kurumunca (Ankara) basılıyor bunlar. Geçmiş sayılardaki tüm yazıların hem konu, hem yazar adları dizini de veriliyor:

-*Türk Dili Dizin I* (Ekim 1951- Eylül 1961), hazırlayan Ahmet Bayaz,1972,182 sayfa.

-*Türk Dili Dizin II* (Ekim 1961 – Eylül 1971), Ahmet Bayaz – İsmet Baydur, 1974, 192 sayfa.

-*Türk Dili Dizin III* (Ekim 1971 – Aralık 1981), Ahmet Bayaz – İsmet Baydur, 1982, 242 sayfa.

-*Türk Dili Dizin IV* (Ocak 1982 – Aralık 1991), Belgin Akarsu – Canan Selvi, 1994,159 sayfa.

Örneğin 1982-1991 yılları dizininde, "Değerlendirmeler, Tanıtmalar ve Eleştiriler (kitaplar, makaleler, dergiler)" ile yaşamöyküleri, kaynakçalar, konuşmalar, tartışmalar konusunda Türk Dili Dergisinden pek çok adres (künye, kaynakça), meraklılarını bekliyor.

Daha Ocak-Şubat 2003 tarihli 118. sayısında, TÖMER'in Ankara'daki *Dil* Dergisi de, **geçmiş 117 sayısının toplu dizinini** bir arada verdi. Çok önemli bir kaynakçasal çalışma örneği gösterdi o da... 117 sayıda hem dil üzerine, hem dilbilimsel eleş-

tiri üzerine ufuk açıcı çeşitli bilimsel araştırmaları oradan da görebiliyorsunuz. Ayrıca; Attilâ İlhan, Erdal Öz, Erhan Bener, Doğan Hızlan, Hilmi Yavuz, Talat Sait Halman, Vüsat O Bener ile Doğan Aksan ve Özcan Demirel'le, dilbilimsel eleştiri ile ilgili **özel sayıları, bilimsel eleştiri örneklerini** de, bu toplu dizinde görmek olanaklı. (Bu dergi ile, ayrıca yine TÖMER'in *Ana Dili*, Bilkent'in *Kanat HaberBülteni*'ndeki ışıltılarla, ayrıca Hacettepe Üniversitesi ağırlıklı *Frankofoni* ve Ankara Üniversitesi ağırlıklı *Littera* dergilerinin -yıllık da yayımlansalar- onar cildi aşan toplamlarıyla, artık bu alanlarda akademik çalışmaların aşamacı, önemli katkılarını da, edebiyatçılar, eleştirmenler olarak yakından izlememiz gerektiğini, kabul etmeliyiz...)

Yine *Edebiyat ve Eleştiri* Dergisi de, Temmuz-Ağustos 2002 tarihli 62. sayısında, ilk 60 sayısının yazar adlarına göre dizinini topluca verdi. Toplumsal görevini yerine getirdi. (Gelecekçi bir görev... Dergi ve yazarları açısından da, akıllıca bir yayın politikası...)

Ayrıca, **günümüzdeki bazı edebiyat dergileri**, bilgisayarı olup da **genel ağa** (**internete**) bağlanmış olanlar için, dergilerindeki yeni ve eski yazıların tanıtımını, künyelerini de veriyor. Varsa kitaplarını da tanıtıyorlar. Buralardan da, en taze eleştirilere uzanmak, onları bir biçimde edinmek de kolay artık. Örneğin, İstanbul'da yayımlanan (yılda on bir ay çıkar) *Virgül*'ün www.pusula.com sitesine girdiğinizde, derginin tüm sayılarındaki yazıları tarayabiliyorsunuz. Ayrıca "Bağlantılar" sayfasından, yabancı/yerli kitap dergileri, kitaplar, kitap haberleri, kitapla ilgili her şey, açıl susam açıl oluyor. Yeter ki siz eleştiri yazılarını, öteki değerlendirme yazılarını, aramak isteyin.

Çağdaş Türk Dili, Dergâh, Edebiyat ve Eleştiri, Hece, Türk Dili,Varlık gibi dergilerin de böyle "internet adresi" var.

11 KİTAP DERGİSİ

Gerçekte, "Bizde eleştiri yoktur!" diyenlerin, geçmişteki eleştiri çalışmalarıyla ilgilendiklerini pek sanmıyorum! Onlar her çağda, bu sözleriyle, kendi yıllarında eleştiri olup olmadığını söylemek istiyordur. Oysa **günümüz edebiyatçıları** bu alanda da artık çok şanslı.

Çünkü, yukarıda da belirttiğim gibi, günümüzde saptadığım 178 derginin içinde 11'i, kitap dergisi... Bu dergilerde çok sayıda kitap reklamı, kitap haberleri, tanıtılar, eleştiriler var. Kitap kapağı fotoğrafları bile var! Hepsi de, en son çıkan kitaplar üstüne... Ayrıca bunlarda, yazanlarıyla yapılan **söyleşilere** de, renkli renksiz **fotoğraflarıyla** birlikte çok rastlanıyor... Dahası; bazıları o denli yeni yazar ki, söylediklerini aklınızda tutamıyorsunuz da, güzel fotoğrafını/fotoğraflarını unutamıyorsunuz...

Bizde eleştiri olmadığını söyleyenler için, aşağıya, sözünü ettiğim **günümüz kitap dergilerinin künyelerini** de yazıyorum. Ola ki, bazılarını görmemişlerdir, onları da izlemeye alırlar diye... Ola ki; -bu dergilerin sayfa sayılarını da belirtiyorumonca sayfa içinde beğenecekleri birkaç eleştiri, dolgun tanıtı yazısı, yeterli söyleşi, bazen birkaç tümcelik de olsa etkin bir değerlendirme bulmayı düşünebilirler diye...

Ancak bunları, Eylül-Ekim 2002'de Ankara'daki *Edebiyat ve Eleştiri* Dergisinde 131 adet ilk parti yayımlattığım "Günümüzdeki Edebiyat Dergileri (Liste)" künye çalışmasından özetle alıyorum. Bunların örnekçe aldığım tarihleri de, kıyaslama yapılabilsin diye, bulabilmişsem Şubat 2002, bulamamışsam sonraki yakın aylardan. Daha sonraları bulabildiklerim de (47 dergilik sonraki parti), daha yeni aylardan:

1. AKŞAM-LIK (istanbul), 12 Temmuz 2002/10. sayı: "Kültür, sanat ve kitap dergisi". Pek çok yeni kitap hakkında tanıtı, fotoğraf, ilan yayımlıyor. Eleştiri yazıları da var. Renkli 24 sayfa (28 x 37,5 cm.), haftalık. "Akşam gazetesinin paralı ekidir. Fiyatı 50.000 TL." *** Basın Yatırım San. Tic. A.Ş. adına sahibi Mehmet Bülent Ergin. Genel yayın yönetmeni Ali Genç. *** Telefon: 0212/252 47 00 dahili 463-434.

2. BİLGE (Ankara), Bahar 2002/32. sayı: "Yayın tanıtım tahlil eleştiri dergisi". Makaleler, kitaplar, dergiler, haberler bölümleri var. "Sayı: 32/Bahar (Nevruz) Üç Ayda Bir Çıkar", 120 sayfa (19,5 x 27,5 cm.), fiyatı 2.000.000 TL. *** Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı adına sahibi Prof. Dr. Taciser Onuk. Yazı işleri müdürü İmran Baba. *** Tel. 0312/232 43 21.

3. CUMHURİYET KİTAP (İstanbul), 7 Şubat 2002/625. sayı: Kitap eleştiri, tanıtı, çeviri şiir yayımlıyor. Bu tür gazete eklerinin atası. Kitaplar üstüne, yazarlarıyla söyleşiler, fotoğraflar da yayımlıyor. Her sayısında bir edebiyatçı (bazen başka alan yazarları) hakkında dosya açıyor; o yazarın tüm kitapları, birden fazla değerlendirmeci tarafından inceleniyor. 20 sayfa (28,5 x 38 cm.), *Cumhuriyet* Gazetesinin her perşembe günü verilen parasız eki. *** Sahibi, Çağ Pazarlama Gazete Dergi Kitap Basım ve Yayın A.Ş.yi temsilen, Cumhuriyet Vakfı adına İlhan Selçuk. Yayın danışmanı Turhan Günay. *** Tel. 0212/512 05 05.

4. DÜNYA KİTAP (İstanbul), 3 Mayıs 2002/127. sayı: Kitap eleştiri, söyleşi, tanıtı dergisi. Her yıl kitap ödülleri de veriyor: Yılın telif kitabı, yılın çeviri kitabı, yılın yayınevi ödülleri, şiir ödülü, Dünya Yayıncılık Şükran Plaketi. Her ayın ilk cuma (ya da ikinci cuma) günü yayımlanır. 28 sayfa (28 x 38 cm.), "Dünya gazetesiyle birlikte alındığında ücretsiz./Satış fiyatı: 400.000 TL". *** Sahibi, Didem Demirkent Ersinan. Yayın yönetmeni Faruk Şüyün. *** Tel. 0212/629 08 08.

5. EDİTÖR (İstanbul), Temmuz-Ağustos 2002, 3-4. sayı: "Aylık kitap, kültür ve düşünce dergisi", 60 sayfa (19,5 x 27,5 cm.), 2.000.000 TL. *** Sahibi ve yazı işleri müdürü İbrahim Balcı. Yayın yönetmeni Mahmut Ayni. *** Tel. 0212/528 51 13.

6. KİTAP GAZETESİ (İstanbul), Şubat 2002/125. sayı: Sadece kitap duyuru ve tanıtıları yapıyor. 16 sayfa (27,5 x 20 cm.), 1.000.000 TL. *** Sahibi, İstanbul Kütüphanecilik Kitapçılık Ltd. Şti. Yönetim ve yazı işleri sorumlusu Mustafa Karaca. *** Tel 0212/249 05 33.

7. KİTAPHABER (İstanbul), Ekim-Kasım 2002/13. sayı: "İki aylık kitap dergisi". Eleştirileri de okunmaya değer. Öteki kitap dergilerini izleyenler, bu değişik kapsamlı dergiyi de izlemeli. 60 sayfa (24 x 33 cm.), 2.500.000 TL. Şûle Yayın Dağıtım Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti. adına sahibi ve yazı işleri müdürü A. Ali Ural. *** Tel.

0212/520 34 41.

8. KİTAP REHBERİ (İstanbul), Ocak 2003/68. sayı: "Son ayın bütün kitapları". Tanıtılar, duyurular, fotoğraflar... 88 sayfa (16 x 27,5 cm.), 2.000.000 TL. *** Sahibi ve sorumlu yazı işleri müdürü Semra Karakaşoğlu. Genel yönetim İsmail Çelik. *** Tel 0212/292 31 42.

9. RADİKAL KİTAP (İstanbul), 15 Mart 2002/52. sayı: Kitap tanıtı ve eleştiri dergisi. Olabildiğince çok kitabı duyurmak istiyor. İşini seven yazarları var. Renkli 24 sayfa (28 x 38 cm.). Her cuma günü Radikal Gazetesinin "okurlarına armağanıdır". *** İmtiyaz sahibi Aydın Doğan. Genel yayın yönetmeni İsmet Berkan. *** Tel. 0212/505 65 94. (21 Şubat 2003 günlü kapağında, "Bu sayıda tam 44 kitap tanıtılıyor" diyor...18 Ekim 2002'dekinde de "tam 76 kitap"...)

10. VARLIK KİTAP EKİ (İstanbul), Şubat 2002/117. sayı: Kitap eleştiri ve tanıtı dergisi. Söyleşiler de var. Çok canlı. Yeni kitaplar hakkında kısa, önemli bilgiler bulunuyor. 32 sayfa (19 x 27,5 cm.), Varlık Dergisinin parasız eki. *** Sahibi Varlık Yayınları A.Ş., genel yayın yönetmeni Enver Ercan. *** Tel. 0212/516 20 04.

11. VİRGÜL (İstanbul), Şubat 2002/48. sayı: "Aylık kitap ve eleştiri dergisi". Ayrıca söyleşi, tanıtı, yayın dünyasından doyurucu haberler de veriyor. El altında bulundurulacak önemli bir kitap eleştirileri dergisi. 76 sayfa (21,5 x 29,5 cm.), 2.500.000 TL. *** Sahibi Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Şti., genel yayın yönetmeni Orhan Koçak. *** Tel. 0212/252 42 80.

Hesapladım! Eleştiriye, tanıtıya, kitap konusundaki ayrıntılı incelemelere, haberlere meraklısınız ya... Bu dergilerin hepsini alacaksınız herhalde... **Her ay 16.016.000 lirayı** hazır etmeniz gerekiyor!

Ayrıca bu **11 dergi, toplam 612 sayfa** ediyor, bunları da bir ay içinde okuyup incelemelisiniz; eleştiri ve tanıtılarla "kitabı kolay tüketilir tabloid bir kalıba sokmaya çabalayan", "kitap eleştirmeni değil de kitap teknisyeni olanların"[7] yazılarını da birbirinden ayırma başarısını hemen göstermelisiniz. Çünkü, arkadan öteki ayın yazıları da geliyor. Ayrıca, bunları biriktirecek dolapları da, eşinizden, çocuklarınızdan çekinmeden hazır etmelisiniz. Bir de, yukarıda sözünü ettiğim 16 milyon lira içinde, parasız ek olanların ana parasını ödediğiniz gazeteler, dergiler var! Onları da okumadan atmayacaksınız herhalde...

170 KADAR DERGİDEKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Aslında **eleştiri, inceleme arıyorsanız** işiniz zor! Diyorum ya; (işim ergenlikten beri şiir eleştirmenliği olmasına karşın, kendime bir dergiler listesi çıkarayım, arada bir bakarım derken) **2002 yılı içinde yayımlanan** toplam 131 edebiyat dergisi saptadım, onları da toplumsal katkı olsun diye ilk parti olarak yayımlattım ya... Şu sırada, sonra bulduğum 47 dergi daha bekliyor 2002 yılından... (Ayrıca, önümüzdeki aylarda, henüz bulamadığım bazılarına da ulaşacağım...) Kitap dergileri dışında; diyesim o ki, 178 – 11 = 167 dergi daha var 2002 yılında! Bunların bir bölümü belli alanların **uzman dergileri**, çoğu ise **karma dergiler.**

Biz diyelim ki; 2002 yılındaki onca dergiden eleştiri, inceleme, tanıtı arayacağınız (yuvarlak rakamla) **100 dergi** var ciddiye alınacak!.. Bunca dergide de **ortalama 24 imza** olsa[8] şiir, öykü, eleştiri, inceleme, deneme vd. yazan; onca imzanın emek verip ürettiklerini, çoklar diye görmezlikten mi geleceksiniz?

Hele, çok sayfalı dergilerde ortalama 31 imza[9] varsa?..

Bütün bunlara; bu yıllarda **dergilerde yılda yaklaşık 20.000 imzanın** en azından 10.000'inin yazılarına göz atmadan, dahası incelemeden, "Bizde eleştiri yoktur!" diyebilecek misiniz[10]?..

Hadi olsun 50 dergi! Hadi, 25 dergiyi de izlemiyor musunuz?!

Onlardan da vazgeçtim! Eleştirmen Mehmet H. Doğan, şiir yıllığını bu yıl yeniden yayımlatmaya başladı. *Kitap-lık* Dergisinin Şubat 2003 sayısı hediyesi olan *YKY Şiir Yıllığı 2002* kitabında, şu bölümlerde **sözü edilen eleştirel yazılar (künyeler)** var, o eleştirileri, öteki değerlendirmeleri arıyor musunuz?.. "Dergilerde Şiir Üzerine Yazılar – Tartışmalar – Söyleşiler": 24-32. sayfalar... "Kitap Tanıtma Yazıları": 32-34. sayfalar... "2002 Yılında Yayımlanan Şiir Üzerine Kitaplar": 38-39. sayfalar... "2002 Şiir Ödülleri" listesi: 40-43. sayfalar... Ayrıca, ozan Veysel Çolak'ın hazırladığı *2002 Şiir Yıllığı*'ndaki göndermeler[11]...

İhsan Üren de, Bursa'da yayımlanan *Akatalpa* Dergisinde, **yılın şiirlerini** seçip yayımlıyor her yıl. Bu yılın Ocak 2003 sayısındaki on iki sayfalık "Şiirimizde 2002 Yılı Ufuk Turu" çalışmasında, **"2002 Yılının 100 Şairi ve Şiirleri"**ni seçtiği gibi, 25'inin de şiirlerini yeniden yayımlamış... Gerçekte, bu da **zor bir görev,** zor bir değerlendirme çalışması. Beğenilen 100 ozan için coşku kaynağı... Ancak, yürek, sabır istiyor bu tür çalışmalar. İncelenmesi, kapsama girenler girmeyenlerce bir eleştiri gibi üstünde düşünülmesi de gerekiyor.

Bunları, *Kum* Dergisinde Ocak 2002'den beri "Dergilerdeki Şiirler" üstüne günce eleştiriler yazma uğraşımdan da biliyorum. *Kum'*un her sayısında, günümüzdeki dergilerden birindeki *(Varlık, Akatalpa, Kum, kitap-lık, Adam Sanat, Dize, H. Gösteri, İnsancıl)* son sayılardan sadece bir sayıdaki şiirleri incelemeye, eleştirmeye kalkışıyorum. Doğrusu; günce türünde bile yazsanız, günleri alıyor her ay 10-15 kadar şiiri bile eleştirmek... Bazen, bana ayrılan dört sayfa da yetmiyor, taşıyorum öteki sayıya ya da bazı şiirlere geçemiyorum...

DERGİLERDEKİ ÜRÜNLER ÜSTÜNE ELEŞTİRİLER

Dergilerdeki şiirler, öyküler, yazılar üstüne bile böyle eleştiriler, değiniler, tanıtılar pek eksik olmuyor dergilerimizden. Kim diyor ki, eleştiri yapılmıyor diye... Hiç olmazsa değiniler eksik değil... Bazen bir tümcelik eleştiri de çok önemli. Bazen susmak, atlamak bile...

Varlık'ta bu yönde Abdülkadir Budak, Metin Cengiz yazdı; Ocak 2003'ten beri Salih Bolat da kısa kısa yazıyor. *Akatalpa*'da şen şakrak Ayşegül İzmirli de, bu tür eleştirilerini eksik etmiyor. *Dergâh*'ta geçen yıl Osman Özbahçe, "Dergilerde Şiir" başlığı altında yazmıştı. Hasan Öztürk de, "2001 Yılının Dergâh Öyküleri"ni (20 öykü) yazdı.

Kül Dergisinde gördüm; Mart 2003'te Bülent yardımcı da "Şairine Yazılar"da dergilerdeki şiirlere değinmeye başladı. *Kaşgar, Agora, Kum, Kül, Dize, E, Edebiyat ve Eleştiri, Kavram Karmaşa* dergilerindeki şiirleri eleğinden geçiriyor o da...

Bir de **gençlerin, yenilerin gönderdiği ürünlerin eleştirildiği köşeler** var, dergilerin arka sayfalarında bir yerde. Onlar da hiç eksik olmaz: Okur Mektupları, Okur Köşesi, Ustaların Seçtikleri, Gençlerle Baş Başa, Poetika!.. Buralarda da eleştiri, kısa kısa da olsa çalışıyor.

Öyle ya da böyle.

Gerçekte eleştiri; az ya da çok, değini ya da tanıtı, inceleme ya da bir başka biçimde hep dolaşır ortalarda... Sanıldığından fazladır... Öyle ki; inceleme ile eleştiri, eleştiri ile tanıtı, haber ya da ödülle eleştiri arasında bazen kıl payı fark vardır! Uzunluk, kısalık pek de önemli değildir gibi!

Sözü, *Varlık*'ta ta Nisan 1982'deki **"Mart 1982 Dergilerinde Değerlendirme Yazıları"** adlı çalışmama da getirmek istiyorum! Çünkü o yıllarda da hep merak ediyordum; "Bizde eleştiri yoktur!" denilip duruluyor, dergilerde acaba kaç sayfa eleştiri, inceleme, tanıtı yazılıyor diye... Çünkü, bir düşüncem de şu oldu 1976 yılındaki "Değerlendirme Yazıları" araştırmasından sonra! Bir kitap, bir şiir (ya da bir öykü, bir film), bir edebiyatçı (bir senaryocu, bir oyun yönetmeni) üstüne **eleştiri** yazılır ama, **inceleme** de yapılabilir; bu inceleme de, eleştiri kapsamına girer, ona karışır çoğu kez... **Tanıtı** yazıları da eleştirinin kardeşi! Aralarında bazen öyle can alıcı eleştiri tümceleri geçer ki, can yakar, güller de açtırır... Dolayısıyla, demem o ki, **bizde eleştiri vardır, yoktur** derken, asıl **"değerlendirme yazıları"** gibi bir kavramı kullanmak, bu genişlikle tartışmayı görüp yapmak gerekir.

Ben **eski araştırmalarımdan**, vargılarımdan da güç almayı severim. Çünkü bir bilimselliği (bir buluşu, bilgiyi) zaman içinde geliştiriyormuşum gibi gelir; o eskiliğimle bütünleşmeyi, çelişkilerimi azaltmayı da sağlar. Hem de incelemecileri, eleştirmenleri de unutuveren, görmeyen edebiyat evrenimizde (yani bu yanda da öyle şeyler var); kitap da çıkarmadım ben, eski yazılarımı da okuyucu gözünde biraz havalandırmış da olurum açıkçası... Diyesim; özetle (!), bizde eleştiri yoktur vardır tartışmalarına, *Soyut* Dergisindeki (Mart 1976/89. sayı) "Değerlendirme Yazıları" adlı temel gözlüğümle şöyle bakar oldum sonra hep:

"Edebiyat yapıtları üstüne yazılmış değerlendirme deyince, akla hemen 'eleştiri' gelir!

Oysa, birikmiş dergileri - kitapları karıştırınca, 'edebiyat değerlendirme yazıları'nın başka türleri olduğu da görülür. Bu ara, 'edebiyat'ın bazı türlerinde de, zaman zaman önemli edebiyat değerlendirmelerine rastlanır. Örneğin; araya anımsaya 'edebiyat değerlendirmeleri'nin ana türleri olarak şunlar bulunabilir: Eleştiri, tanıtma, inceleme, edebiyat tarihi, edebiyatçılar ve yapıtları üstüne sözlükler, soruşturma, edebiyatçılarla konuşma, yarışma, haber. Bunların her birinde, bir edebiyatçı ya da yapıtını, şu ya da bu yönde değerlendirme vardır." (78. sayfa)...

"Ayrıca; edebiyat değerlendirmelerinin yardımcı türleri denebilecek ('edebiyat

türleri' içine giren) deneme, günlük, mektup, anı'da da birçok değerlendirmelere rastlanabilmektedir. Özellikle deneme, bu anlamda eleştirinin edebiyatçı da olan kardeşi gibi görünmektedir, bazan ötekilerle de karıştırılmaktadır." (80.s.)...

"Her değerlendirme türünün yapısından gelen üstünlükler, zayıflıklar var.

Bu amaçla, değerlendirme türlerini, önce güncel olanlar olmayanlar diye ikiye bölmeye çalışmalı. Güncel ya da güncele yakın olanlar şunlardır: Haberler, tanıtmalar, konuşmalar, soruşturmalar, eleştirmeler, denemeler, yarışmalar. Ayrıca, haberler kadar güncel olan günlükler'le mektupları da bu kümeye almak gerekir. Böylece; haberlerin sakıncalı olabileceğini, tanıtmaların yüzeyde kalabileceğini, eleştirmecilerin o büyük öfkelerini, denemecilerin alaylarını, günlük ve mektuplardaki duygusal suçlamaları anlamak, çok, çok daha kolay görünüyor! Bunların yanında, belki de bu kümedeki salt konuşmalar, soruşturmalar bu sıcağı sıcağına değerlendirmeleri bir tutam nesnelliğe çekebiliyor. Bunu da, yapıta en yakın olan edebiyatçının açıklamaları, özellikle de soruşturmayı yanıtlayanların 'birden fazla bakış açıları' yapıyor." (83.s.)...

Bu satırlardan, bugün hemen şunları anlıyorum ben:

-Daha çok eleştiri bekleyenler, öteki türlerde yapılan eleştirileri (değerlendirmeleri) görmüyorlar... göremiyor ya da görmek istemiyorlar.

-En nesnel eleştiri, edebiyatçısınca en doğru kabul edilebilir eleştiri, gerçekte "söyleşiler" (röportajlar, konuşmalar) oluyor!.. Çünkü edebiyatçı ve eleştirmen karşılıklı konuşuyor, birbirini karşılıklı yanıtlıyor bu değerlendirme türünde... (Ancak bu söyleşi, yazılı sorularla olmayacak! Konuşurken, yazdırma ile ya da teyple olacak...)

-"Eleştiri" sözcüğü, kaypak bir kavram!.. Nedir eleştiri? Ondan ne anlaşılır?.. Gerçekte, "değerlendirme" sözcüğü, daha açık bir kavram olarak karşımızda duruyor. Üstelik "eleştiri" gibi olumsuzluk içeren bir yan anlamı da yok onun.

-"Eleştiri" kavramını; örneğin şiir alanında daha çok bir şiir kitabının, daha çok tek ya da birkaç şiirin, ayrıca bir ozanın değerlendirilmesi olarak düşünebiliyorum... Bunların dışına taşabilen ayrıntılı değerlendirmeler de, öncelikle "inceleme" kavramıyla karşılanabilir gibi...

-"**Eleştiri türü", daha çok "güncel değerlendirmeler kümesi"ne konabilir!** O yüzden, duygusallığı (öznelliği), yapısal olarak bir ölçüde öne çıkabilir... Bu da eleştirilere güvensizlik yaratıyor görünüyor... Özellikle de, sonuçta beğenilmemiş olanlarda... Bu da, karşı duygusallık yaratıyor, eleştiriyi bir ölçüde yadsımaya götürüyor!.. Dahası, bu tepkileşme gerçeğinin bilinmesi, eleştirmende iç törpülenmeler (otosansür) de yaratabilir...

-Bu durumda da eleştiri yok diyenler; biraz da **bu türde yazılanları, kısa yazıları** yetersiz görüyor, daha çok **"inceleme"ler, uzun yazılar** yazılsın demek istiyor gibi!

-Belki de bunları benim(!) terimlerimle söylemek gerekirse; **"denemesel eleştiri"** (izlenimci eleştiri) çok yazılıyor, **"incelemesel eleştiri"** (bilimsel eleştiri, akademik eleştiri) yazılsın demek istiyorlar gibi... Ya da şöyle de denebilir: Öznel eleştiri çok yazılıyor, nesnel eleştiri pek yazılmıyor gibi...

Öyle ya da böyle; hep biliyoruz ki artık, günümüzde onca dergi var, bunlarda da çok sayıda değerlendirme yazısı yayımlanıyor. Çeşit çeşit, ağırlıkça şöyle ya da böyle.

Örneğin *Varlık*'taki o **"Mart 1982 Dergilerinde Değerlendirme Yazıları"** adlı küçük araştırmada; 3 Mart 1982 gününe değin elime geçirdiğim 12 dergimizde *(Bilim ve Sanat, Çağdaş Eleştiri, Hürriyet Gösteri, Milliyet Sanat, Olgu, Sanat Olayı, Türk Dili, Türk Edebiyatı, Varlık, Yarın, Yazko Çeviri, Yazko Edebiyat)* toplam 934 sayfa bulunuyordu. Bunca sayfada görünen 374 imzanın 229'u (%61), şöyle ya da böyle, **değerlendirme yazısı** yazmıştı... "Sanırım, bu oran, sayfaların toplam % 75-80'ine ulaşmaktadır." Ayda ortalama 600-700 sayfa... **Her sayıdaki ayda ortalama 31,2 imzadan da** 19,1'i değerlendirme yazısı yazmış... Az mı? Değil. Çok bile görülebilir.

"Genel çerçevede, bunca değerlendirme yazısı çoktur (emek tüketimidir) denebilir mi?

Değerlendirmeler (eleştiri, inceleme vb.) bizde hiç mi hiç yok diyenler, söz konusu tüm dergileri satın alıyor, kesip kesip arşivliyorlarsa, emek tüketimi var denemez.

Elbet, 12 dergide yazanlar ayrı ayrı değerlendirmecilerse, hiç de fazla denemez. Ama yalnız söz konusu Mart dergilerinde bile, ikisinde üçünde birden yazanlar da var. Emin Özdemir, Oktay Akbal, Fatih Özgüven, Vedat Günyol, Necati Cumalı, Konur Ertop, Sennur Sezer, Çetin Yetkin..."

GÜNÜMÜZDEKİ 25 DERGİDE ELEŞTİRİ

Bu 1976, 1982 açıklamalarını bir yana bırakırsak, bu **2003 yılında da kaç değerlendirme yazısı yazılıyor,** onu da merak ettim... Hem de bu bahane ile, sayılamalarımı (edebiyat sosyolojisi istatistiklerimi) bir daha gözden geçirmek istedim. Bunun için de, **2002 yılı aralık** ayına denk gelen edebiyat dergilerimizle **2003 yılı ocak** ayına denk gelen edebiyat dergilerimizden 25'i üzerinden yeni bir sayılamaya gittim.

Peki! 2002 yılındaki **178 dergiden 25'ini nasıl seçtim?!**

Doğrusu; 178 dergi künyesi üzerinde Şubat 2002'den beri epey çalıştığım için, biraz bilinçli oldu bu seçim, biraz da rasgele oldu!.. Rasgele de... Çünkü onca dergiyi, o şubat ayından bu Mart 2003'e kadar nasıl bulup buluşturduğumu bir ben biliyorum, biraz da köşe bucak dolaşıp dergiler satın aldığım kitapçılar biliyor. Ayrıca; "Sizde 2002 yılı edebiyat dergisi var mı?" diye sorup soruşturduğum, "Yok, bu edebiyat dergisi görünmüyor! Görünüyor!" dediğim arkadaşlar, Ankara'daki dergi yöneticileri, arada bir uğradığım Ankara Edebiyatçılar Derneği'nin küçük arşivi, geçen haziranda Türkiye Yazarlar Sendikası'nın masa üstü ve bir köşesi, üç kez çalışma yaptığım Milli Kütüphane'nin dergiler toplayan şubesi biliyor... Diyesim; aradığım dergilerden çoğunu da, şimdi ha deyince bulamam artık! Telefonla, mektupla ulaşmam da çok zor oluyor ülkenin dört bir yanındaki dergi yöneticilerine... Çok da zaman alıyor...

İşte! **Diyelim ki, şöyle bir seçiverdim 25 dergiyi...** Ya da şöyle söyleyeyim: 3'ü dışında hepsini (Ankara'daki en büyük kitapçılarda, dergi satmaya meraklı bir iki pasaj altı yerlerde görüp) satın aldığım, **aralık ve ocak sayılarını** bende ancak denk-

leştirebildiğim **50 dergi** bunlar. Eh! Bunlara da, "rasgele örnekleme" diyebiliriz sayımbilimde. Bu bileşim de, bazı vargılar oluşturabilir, isteyen de aradan seçtiği dergilere göre başka kümelendirmelere gidip daha başka yorumlar yakalayabilir:

Dergi Adları	(a) Sayı No.	(b) Fiyatı (bin TL)	(c) Sayfa Sayısı	(d) Şiir vd.	(e) İnceleme	(f) Değerlendirme	(g) Tanıtı vd.	(h) Diğ.
1. Varlık (İstanbul -1)	1143	3.500	92/	14	31,5	40,5	6	-
	1144	4.000	92/	15	16,5	54,5	6	-
2. Türk Dili (Ankara-1)	612	2.000	102/	14	42	36	7	-
	613	3.000	102/	15	25	52	8	2
3. M.Sanat (İstanbul-1)	525	2.000	132/	7	19,5	66,5	29	10
	526	2.000	132/	9	26,5	56,5	33	7
4. H.Gösteri (İstanbul-1)	244	2.000	84/	3	18	47	14	2
	245	2.000	100/	6	25	57	10	2
5. Adam Sanat (İst.-1)	203	2.000	116/	17	32,5	55,5	7	4
	204	2.000	116/	13	15	82	4	2
6. Ç. Türk Dili(Ank.-1)	178	2.000	52/	10	26	7	8	1
	179	2.000	52/	3	10	26	10,5	2,5
7. Dergâh (İstanbul-1)	154	2.000	24/	5	6	10,5	2,5	-
	155	2.000	24/	6	6,5	10	1,5	-
8. Damar (Ankara-1)	141	2.500	44/	5	12,5	22,5	4	-
	142	3.000	68/	13,5	13	35	6,5	-
9. Varlık Kitap Eki (İ-1)	127	-	32/	-	1	17	13	1
	128	-	32/	-	1,5	17,5	12	1
10. Dil (Ankara-2)	117	2.000	100/	4	71	15		6 4
	118	2.000	116/	4	98	5	5	4
11. Türk Dili Dergi (İ-2)	93	1.500	68/	16	17	29	5	1
	94	1.500	68/	15	28	18	6	1
12. Dize (İzmir-1)	86	750	4/	1,5	-	2,5	-	-
	87	750	4/	2	1	1	-	-
13. Hece (Ankara-1)	72	3.500	132 /	49	22	52	7	2
	73	17.000	548/	7	238	285	14	4
14. Edb.ve Eleştiri (A.-2)	64	3.000	132 /	21	55	44,5	11,5	-
	65	3.000	124/	26	22	59	17	-
15. Virgül (İstanbul-1)	57	3.000	100/	-	5	70	24	1
	58	3.000	84/	0,5	11,5	49	22	1
16. Kitap-lık (İstanbul-1)	56	4.000	192/	41	7,5	125,5	16	2
	57	2.500	132/	30,5	32	52,5	16	1
17. E (İstanbul-1)	45	2.500	116/	12,5	23,5	51,5	27,5	1
	46	5.000	116 /	16	27	45,5	24,5	3
18. Adam Öykü (İst.-2)	43	3.000	164/	133	7	15	7	2
	44	3.000	164/	82	36	38	6	2
19. Akatalpa (Bursa-1)	36	1.000	8/	1,5	0,5	4	2	-
	37	1.000	20/	15	2	3	-	-
20. Kaşgar (İstanbul-2)	30	3.000	284/	96	56	122	7	3
	31	3.000	284/	68	72	131	10	3
21. Kavram Karmaşa (Kaysseri-2)	27	2.000	48/	16	5,5	24,5	2	-
	28	2.500	48 /0	12,5	12	21,5	2	-
22. Islık (Mersin-2)	14	1.000	12/	9	1	2	-	-
	15	1.000	12/	6	1,5	4	-	0,5
23. Kum (Ankara-1)	12	2.000	63 /	20	18,5	18	5	1,5
	13	3.000	71 /	19,5	23	19	9	0,5
24. Yom Sanat(Adana-2)	9	2.500	116/	21	7	80	7	1
	10	2.500	116/	20	24	66	6	-
25. S'imge (Antalya-2)	2	2.000	52/	19,5	28,5	-	4	-
	3	2.000	56/	26,5	21,5	-	7	-
TOPLAM (ikişer sayı):		**127.500**	**4.950/**	**967**	**1.302,5**	**2.146**	**458**	**76,5**
TOPLAM (%)			**100,0**	**19,5**	**26,3**	**43,4**	**9,3**	**1,5**

NOTLAR

1) Yukarıda belirtilen sütun başlıkları açıklamaları şöyledir: (a) Dergi sayısı. (b) Derginin fiyatı -bin TL olarak-. (c) Derginin kaç sayfa olduğu. (d) Dergideki şiir, öykü, masal, anı, günlük ile bağımsız resim, fotoğraf, çizgi sayfa toplamı. (e) İnceleme, deneme, araştırma sayfa toplamı. (f) Değerlendirme yazıları ve söyleşiler sayfa toplamı, (g) Tanıtı yazısı, haber, reklam sayfa toplamı. (h) Edebiyat dışı ya da boş sayfa toplamı.

2) Yukarıda belirtilen sayfa sayılarına, kapaklar dahildir.

3) Dergilerin sayfa boyutları farklıdır. Örneğin, Varlık Dergisi sayfaları 19,5 x 27,5, Türk Dili 16 x 23,5, Milliyet Sanat ile Hürriyet Gösteri 22,5 x 29,5 cm boyutlarındadır. Ancak buralardaki hesaplamalarda, -şimdilik- sayfa boyutları eşit varsayılmıştır!

4) Dergi yayım yerleri yanındaki 1 ya da 2 sayıları, o derginin aylık mı, iki aylık mı olduğunu belirtmektedir.

Bu çizelgede, **günümüzdeki 25 derginin Aralık 2002 ve Ocak 2003 sayılarında** (toplam 50 sayıda), **toplam 4.950 sayfa** bulunduğu, bunların içinde **değerlendirme metinlerinin %43,4 oranında** (2.146 sayfa olarak) yer kapladığı görülmektedir... Bu kapsama; yukarıdaki çalışmalarımızda sadece belli bir ürüne ya da bir sanatçıya (bir kitaba, bir öykü ya da filme, bir sergiye, bir edebiyatçı ya da ressama, bir sanat kurumuna vd.) yapılan **eleştiriler** alınmış, bunlara ayrıca edebiyatçılar ve diğer sanatçılarla yapılmış **söyleşiler** (röportaj, konuşma), ayrıca az sayıda da olsa belli konularda yapılmış **toplu söyleşiler** de eklenmiştir. (İkili söyleşilerle toplu söyleşiler sayfa toplamı 315'tir: %6,4.)

Gerçekte, yukarıdaki çizelgede (e) ayrıca kümelendirilmiş **inceleme, deneme, araştırma yazılarını da (1302 sayfa: %26,3)**, büyük oranda değerlendirmeler kümesine katmak gerekiyor. Çünkü, örnek vermek gerekirse Cumhuriyet şiirini ya da İkinci Yeniyi ele alan bir **inceleme** yazısında, adları geçen ya da geçmeyen ozanlar için, bu metin de aynı zamanda bir **eleştiri** değil midir? Bunlar, hem de arada geçen birkaç tümce ya da bir ad soyadcık olsa bile, koskoca eleştiri sayılmaz mı?.. **Denemelerde** de, zaman zaman aralardaki güzelim değinmelerle nice etkili eleştiriler gelip geçmez mi satır içlerinden?.. **Bir derginin yıl sonu çıkardığı dizinde** (bulduruda) bir yazarın, bir ozanın adının, az ya da çok sayıda bulunması/bulunmaması, gelecekteki uzmanlar, meraklılar belleğine bazen sayfalar dolusu eleştiri yazılmış gibi iz bırakmaz mı?.. Hele bu eski dizinler arasında ya da *Türkiye Makaleler Bibliyografyası'*nın eski sayılarında; edebiyatçı olduğunu çocukluğunuzda bildiğiniz bir tanıdığınıza, sevdiğiniz bir yazara rastladığınızda, onlar gözünüzde daha büyümez mi?.. Siz, yazarsanız, mutlu olmaz mısınız?.. Bütün bunlar da eleştiri işte. Sonuç olarak, hepsi birer değerlendirme...

Ben, o %43,4 oranına, bu %26,3'ün de yarısını (hayır, hayır, yuvarlak rakamla %20'sini de) kattım gitti işte bu nedenle! Bence, günümüzdeki edebiyat dergilerinin **yüzde 43,4 + 20 = 63,4'ü**; siz deyin değerlendirme yazısı, ben deyim eleştiri yazısı ile dolu.

Gerçekte, yukarıda g'de topladığım **tanıtı yazıları ile haberlere, reklamlara** bile değerlendirme (=eleştiri) gözüyle bakıyorum göz ucuyla! Bunların 4.950 sayfa içindeki yerleri de 458 sayfa (%9,3). Düşünün! Bizde eleştiri yoktur diye düşünüyorsunuz; ama **yeni çıkan kitabınızın reklamı**, en saygın, en çok satan bir edebiyat dergimizde!.. Dergiyi açıyorsunuz; ilk sayfada kitabınızın kapağı, altında da övücü, tanıtıcı bir iki tümce... Hem de tam sayfa, renkli... Üstelik kitabınızı siz para vererek bastırmamışsınız. Bir yayınevi basmış. Reklamı da sizden habersiz göndermiş dergiye. Karşınızda!

Böyle bir duyuru (tanıtım), yazar olarak, temel beklentilerimizden biri değil midir yayıncılık kesiminde?.. **Eleştirmenlerden** sonuç olarak beklediğimiz temel işlevlerden biri de, kitabınızı çok okuyucuya duyurmuş olması değil midir?

Reklamın (tanıtımın**),** giderek **propagandanın** (beyin yıkamanın) pazarlamadaki yerini de, özellikle 1980'lerden sonra küreselleşen anamalcı dünyada, çok üretim içinde, kitabın karşısına dikilen çok değişik seçeneklerin kıyasıya yarışması önünde de, çok iyi biliyoruz artık... Malınız (pardon! kitabınız) nitelikli ise, korkacak, utanacak bir şey de yoktur; sonra gerisi de gelir kendiliğinden...

Bu ortamda, **kitabınızla ilgili haberler** de bazen en keskin eleştiriden parlak doyumlar, getiriler sağlayabilir. Yeter ki bir iki gazeteye, televizyona haber olsun! Olay yaratsın... Günümüzün gerçeklerinden bu. Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet üçlüsünün ta *Varlık* Dergisinin 15 İlkteşrin 1937 sayılarında (ilk çıkışlarında) yaptıkları "Sürrealist Oyunlar", espri şiiri, garip (alışılmadık) söyleyişlere önem vermeler, *Garip* adı neydi? Olay çıkarmak, ilgi toplamak da yok muydu bunlarda?!.. "Garipçiler, edebiyat pazarlamasının da 'perakende ticaret'e çok benzediğini, daha 23 yaşlarında, üstelik işin başında görmüşler"di[12] ... Ama, öyle küçük çapta. Sevimli biçimlerde.

Tanıtı yazıları da öyle bugün! Artık **kitap dergilerimiz** de var. Onlarda bazen çarpıcı tanıtılar da yazılıyor. Yanına, kitap kapağınızın koca renkli fotoğrafı bile konabilir. Ne zararı var bunun! **Okuyucunun gözünü çelmesi** de gerekli kapak fotoğrafınızın, kitap adınızın, özetlenmiş kitap konunuzun. Arka kapağınızın. Her şey hesaplı olmalı... Tutturdunuz mu, tamam.

Kitap dergileri, artık gazetelerin haftalık ekleri arasına da girdi. Harika!.. *Cumhuriyet, Radikal, Akşam, Milliyet,* bir ekonomi gazetesi olan *Dünya*'nın bile kitap dergileri var. Binlerce kişi, artık her hafta kitap tanıtılarını tarıyor... Yaşlı edebiyatçılar, yaşlı yayıncılar için, geçmişte bu ekler bir "olmaz düş"tü... Artık siz de; yazar, yayıncı, dağıtımcı, kitapçı (kırtasiyeci, büfe, süpermarket vd), okuyucu (tüketici, müşteri) beşlisinin bir parçası olduğunuzu kabul edeceksiniz! Bu önemli bakış açısında asıl tanıtmanınız, asıl danışmanınız, eleştirmeniniz de siz olacaksınız ...

İşte! Bu tatsız (tatlı) gerçekler karşısında; dergilerdeki doğrudan değerlendirme yazıları, söyleşiler, inceleme, deneme, araştırma yazıları yanına, ayrıca %9,3'lük bu **tanıtı, haber, reklam sayfalarını** da kesinlikle katmalısınız, **bizde eleştiri yok** diyorsanız... Ediyor % 72,7!.. Deyin siz ona %75...

Dergilerdeki (söz konusu 25 derginin ikişer sayısındaki) **ürün oranı** ise, çok tu-

haf, yukarıdaki çizelgede görünüyor: % 19,5 sadece!!! Dergilerimiz; bu yıl yayımlanacak en az 38 derginin ilklerinden olan *Geceyazısı*'nın çıkış nedeninde belirtildiği gibi, **ürün dergisi** değilmiş demek! **Değerlendirme/eleştiri dergileri** imiş!

Onca üstünde durduğumuz **eleştirinin (değerlendirmelerin) konusu olan ürünler** (o şiirler, öyküler, masallar, anılar, günlükler, resimler, sanat fotoğrafları vd.); üç aşağı beş yukarı, toplam **4.950 sayfalık edebiyat dergileri örneklemesi** içinde yalnızca 967 sayfa (%%19,5)!

Bunların üstüne yapılan eleştiri, inceleme, tanıtı, reklam, haberler onlardan fazla!

Sadece değerlendirme yazıları ile söyleşiler toplamı bile, onlardan çok fazla!

25 dergide; ürünler %19,5, deyin siz ona %25 (denemeleri de katıyorum biraz)... Bunlar üstüne yapılan değerlendirmeler %75!..

Kim diyor, bizde eleştiri yok diye?! Ürünler çok, eleştiriler az diye...

ÖTEKİ AYRINTILAR

Biraz da ayrıntılara girelim güncel çizelgemiz üzerinden!

Yukarıdaki genel durum içinde **şiirlerin sayfa toplamı** da, tuhaf, yalnızca 480,5 sayfa (%9,7)!.. Ben de, yeni bitirdiğim günümüzdeki 178 edebiyat dergisinin genel değerlendirmesinde, çok şiir yazılıyor diye yanıp yakınıyordum herkes gibi... Demek yüzlerce, binlerce yazılıyor görünen şiir, ortada görülebilen dergilerimizde hiç olmazsa öyle fazla yer kaplamıyormuş. Çok sevindim buna.

Öykü, masal, anı, günlük toplamı daha da az: 467,5 sayfa! %9,4...

50 sayının 20'sinde, hiç öykü yayımlanmamış![13]

Söz konusu dergilerde yer verilen **bağımsız resim, fotoğraf, çizgi (karikatür)** toplam sayfası da 19!.. Sadece 19.

(Ancak, dergilerimizde artık edebiyatçıların, öteki sanatçılarımızın, kitap kapaklarının, sergi resimlerinin, oyunların, filmlerin **pek çok fotoğrafına** da yer veriliyor; eleştiri, şiir, öykü, inceleme, söyleşiler yanında.

Onlardan fazla yer tuttuğu bile oluyor bazı dergilerde!

Fotoğraflar bunca önemsendiğine göre de, yazılardan, şiir ve öykülerden daha değerlendirmeci /eleştirmeci olduğu da düşünülüyor demek!.. O yüzden ben de bu çalışmaları yaparken, onları o metinlerin bir parçası saydım, dergilerde bağımsız sergilenen fotoğraflar arasına almadım... Dikkate değer ama **bu fotoğraflar olgusu**!.. Ayıca sayımlamaya, dergilerimizde ne kadar yer kapladıklarını hesaplamaya, üstüne inceleme yapmaya da değer!..)

Şimdi, merak da ettim! Çoğunun altbaşlığında edebiyat, sanat, kültür dergisi olduğunu belirten bunca dergimizde, o denli çok fotoğrafın sanatçılarının adları da, fotoğraflarının altına yazılıyor mu acaba?.. Bunlar sanat fotoğrafı mı, belgelik olsun diye mi konuyor? Yoksa **güzel edebiyatçı yüzleri**, vücutlar, bakışlar da kullanılıyor mu artık edebiyat dergiciliğimizde, yazarlıkta, ozanlıkta?.. Bu işi yapmayanlar, özellikle de yüzüne güvenmeyenler, kitap kapağı tasarımını önemsemeyenler! Dikkat! Aşırı kitap reklamlarına duyarlık gösterildiği kadar dikkat!

Burada, **Eleştirmen Mehmet H. Doğan**'ın şu taptaze sözleri de fotoğraf işini, reklam konularını, çarpıcı biçimde toparlıyor günümüze[14]:

"Yazar ya da şair, eleştirmenin de kendisi gibi düşünme, değerlendirme, yazma özgürlüğüne sahip olduğunu kabul etmez bir türlü. Ürünün asıl değerlendirme nesnesi olduğu geçmiş dönemde daha çok böyleydi bu; ama ürün sahibinin -yakışıklılığı, zenginliği, aşkları, alışkanlıkları, cinsellik tercihi, kullandığı parfümü, gittiği bar/meyhane...vb.- ile ürününün önüne geçtiği, geçirildiği bu postmodern medyatik dönemde değişiyor gibime geliyor bu durum. Belki eleştiriye, eleştirmene gerek bile kalmayacak yakında."...

Çizelgemizde, başka neler görebiliyoruz?!

Örneğin şu önemli olgu da hemen göze çarpıyor: Bir eleştirmenin 178 dergiden **sadece 25'inin** art arda iki sayısını satın alması için **127.500.000 TL** ödemesi gerekiyor! Ayda, diyelim ki 63 milyon lira... Bazı dergilerimiz iki ayda bir çıkıyor; diyelim ki ayda 50.000.000 lira...

Az para mı?

a) Toplumumuz (dergiler, gazeteler, yayıncılar, devlet ya da sivil toplum kuruluşları); sevgili eleştirmenlerine, yazdıkları her yazı için yeter ücreti ödüyor mu?.. Her ay bu dergileri incelemesi için, hiç olmazsa 25 dergi sağlıyor mu?.. Dergiler bile; yazarına, yazarı olmayan yazarlarına, dergisini gönderiyor mu?..

Galiba, bizde eleştiri yoksa, suçluların bir kümesini bulduk!

b) Bir gerçek de şu!.. Yukarıda andığım **25 derginin aylık sayfa toplamı** da, yaklaşık bir hesapla, 4.950 sayfa : 2 sayı = 2.475 sayfa!.. Deyin siz ona 2.000... Bir suçlu da, sayfa sayıları toplamı herhalde!.. Her ay bunca sayfayı okuyup inceleyeceksiniz, eleştiri, inceleme yazacaksınız!

c) Bir başka suçlu kümesi de okuyucular! Şu, eleştiri yoktur, diyenler!

Bakalım, onlar da sigara, rakı yerine 25 dergi satın alıyor mu?.. Her ay 50 milyon lira ödeyebiliyor mu?.. Alsalar bile, her ay 2.000 sayfaya göz atabiliyorlar mı?.. Öyle yapsalar bile önemsedikleri yazıları inceleyip notlar alıyorlar mı?.. Aldıkları bu dergileri (elbet bir de kitaplar var), evde bir yerlere yığmaya başladıklarında, onların arasından aradıklarını bulabiliyorlar mı?..

Acaba eleştiri tüketimi, savurganlığı da mı var!?

Öteki değerlendirme yazıları tüketimi de çok mu fazla?

---

[1] *Türkiye Makaleler Bibliyografyası* Dergisi, "cilt: 50, sayı: 2001/12", T.C. Kültür Bakanlığı Millî Kütüphane Başkanlığı Yayınları, Ankara 2003, V. sayfa.

[2] Bu seçme metinleri de; bir aylık ya da iki aylık bol sayfalı bir dergide, dizi kitaplarda, bir yoğun diskte (YD) toplamak şimdilik bir düş... Telif hakları, izin alma, baskı maliyeti gibi engeller var.

[3] Selçuk Akşin Somel, "Elektronik Ortama Aktarılan Cumhuriyet Dönemi Makaleler Bibliyografyası", *Virgül* Dergisi, Mayıs 2002/51. sayı.

[4] YD, kendisini 1923-1999 yılları arasında yayınlanan yazıların künyesi olarak tanıtıyor ama, Tarancı örneğinde olduğu gibi 2001 yıllarına da uzanabiliyor! 1923 öncesi künyeler de veriyor... Ayrıca bak. S.A.Somel'in adı geçen yazısı.

[5] Burada sözü edilen edebiyatçılarımızın doğum-ölüm tarihleri ile adları önündeki nitelemeler, şu kaynaktan alınmıştır: Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü,* Varlık Yayınları, 19.basım, Eylül 2000.

[6] Dr. Süha Oğuzertem; YKY'nin *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2001) üzerinden yaptığı sayımlamalara göre, Ansiklopedi'de yer verilen 2.126 yazardan 64'ünün eleştirmen kimliği taşıyabildiğini, bunlardan da ancak 49'unun (%2,3) edebiyat eleştirmeni olduğunu belirtiyor, bu sayıyı "çok az" buluyor: *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, sempozyum bildirileri ve değerlendirmeler, Tömer Yayınları, Ankara, Mart 2002, 67-74.sayfalar. (Ayrıca bak., aynı kitapta, karşı görüşlerim, 185-186, 193-200.sayfalar.)

[7] Eleştirmen Gökhan Cengizhan; 1996-2000 yıllarında *Cumhuriyet Kitap* Dergisinde dosya ve kapak konusu yapılan ozanlarımızı (56 ad) sıralıyor, bize böylece, eleştirisi yapılanlara beş yıllık bir örnekleme sergiliyor: Sennur Sezer, Salih Bolat, Haydar Ergülen, Metin Cengiz, Edip Cansever, Abdülkadir Budak, Şükrü Erbaş, Mehmet Başaran, Özdemir İnce, Cahit Külebi... Kapak dosyalarına en çok eleştiri yazanları da sıralıyor: 9'ar dosyaya yazan Gülttekin Emre, Sennur Sezer, 8 dosyada Metin Cengiz, 6 dosyada Enver Ercan, 4'er dosyada Öner Yağcı, Feridun Andaç, Cihan Oğuz, Akgün Akova, Haydar Ergülen, Arife Kalender... Ancak Cengizhan, bu eleştiri yazılarını yeterli bulmuyor, yazanları "kitap eleştirmeni değil, kitap teknisyeni olarak" niteliyor: "Cumhuriyet Kitap'ta Kapak Şairleri ve Kapak Dosyası Yazarları", *Edebiyat ve Eleştiri* Dergisi, Mayıs-Haziran 2000, 49. sayı, 16-22. sayfalar.

[8] *Edebiyat ve Eleştiri* Dergisinde (Eylül-Ekim 2002/63. sayı) yayımlattığım 131 dergilik 2002 yılı edebiyat dergileri listesine ek 47 dergilik ikinci listeyi yayıma hazırlarken, bu kez bu dergilerde (örnekçe alınan birer sayıda) kaç imza bulunduğunu, bunların kaçının ozan, öykücü, söyleşmen, yazar vd.olduğunu da belirledim. Bu ek listedeki (178 – 131 = 47 dergiden) imza sayıları görülebilen 41 dergide, saptayabildiğim toplam imza sahibi 991, bunların ortalaması 24,2 imza... (41 dergiden; 6'sında 3-10 imza, 14'ünde 11-20 imza, 7'sinde 21-30 imza, 10'unda 31-40 imza, 4'ünde daha fazla imza var...)

[9] *Varlık* Dergisindeki (Nisan 1982/ 895) "Mart 1982 Dergilerinde Değerlendirme Yazıları"na rasgele örnekleme olarak aldığım, en az 32 sayfalık 12 dergide; imzalar toplamı 374, imzalar ortalaması 374 : 12 = 31,2! (Değerlendirmeci imzalar toplamı 229, ortalaması 19,1!..)

[10] 178 dergi üstüne, şu sıra (30.3.2003) yayımlanmayı bekleyen bir genel değerlendirme yazısı da hazırladım. O çalışmada yaptığım hesaplamalarda da gördüm ki, 178 derginin içindeki yalnızca Şubat 2002 sayılarında (bir ayda) 130 x 24 = 3.120 imza var... Dergilerimizin bazısı aylık, bazısı iki, üç, dört vd. aylık; bunların hepsinin iki ayda bir çıktığını varsaysak, yılda 3.120 x 6 sayı = 18.720 imza yazıp çiziyor görünüyor... Ancak 178 dergi gerçeğine göre de bir kestirmede bulunursak, 2002 yılında yazan kişi sayısı, yuvarlak rakamla en az 20.000 görünüyor.

[11] Veysel Çolak, (bu yıl yayımlanmaya başlanan) *2002 Şiir Yıllığı*, E Dergisinin Ocak 2003 sayısı hediyesi, 198 sayfa.

[12] T.Uçarol, "Varlık Okuma Günlüğü – 1930'lara Doğru Şiirimiz", Argos Dergisi, Ocak 1992, 41. sayı, 51. sayfa.

[13] *Adam Öykü, Bir Bilet: Gidiş Dönüş, Üçüncü Öyküler, Düşler Öyküler* dergilerinin neden ilgi topladıkları da anlaşılıyor böylece. Yeni öykü dergilerine demek ki gereksinim var. Martta ilk sayısını çıkaran *Külöykü* de, ilgi toplayabilecek bu durumda.

[14] Mehmet H. Doğan, "Eleştirmen Diyor ki", Hüseyin Atabaş'la söyleşi, *Kum* Dergisi, Nisan 2003, 16. sayı, 3. sayfa.

TUNCER UÇAROL

ŞİİR ELEŞTİRİLERİNDE DÜRÜSTLÜK

SEVİNCE YAZMAK

Bir şiir kitabını sevince eleştirmek ne güzeldir.

Yüzde doksan yedi oranında, yalana dolana yer yoktur bu yöntemde. Ağzınızın suyu aka aka, sevgilinizi yazar gibi, bitiremezsiniz onu!.. Hep **güzel** gördüğünüz yanlarını, **önemli ya da ilginç** bulduğunuz sözlerini sevecenlikle anlatırsınız... Bu da bir şiir kitabı için bulunmaz gerekirliliktir. Şiirler sevgi, hoşgörü, mıncıklama (döne döne okuma, ayrıntılarına dokunma), bir anda çarpılma, sabır ister. Bunları da ancak sevenler yapabilir.[1]

Sevenlerin abartılarını görüp işitenler de, hoş görür seveni. Çünkü, insan bir kitabı sevmişse, varsın **gönlünü çelen şiirleri** de göklere çıkarsın, sevdiği bölümleri, dizeleri doyasıya öpüp koklasın, denebilir. Ne sakıncası var ki?.. Neden aktörelere (ahlaka, etiğe) aykırı olsun?.. Törede güzele bakmak, güzeli övmek, sevaptır... Ayrıca, o denli çok iyi şiir kitabı var ki, kaçı mıncıklanıyor, kaçının sözünü edebiliyoruz ki? Yazık oluyor okuyuculara, o güzel kitaplar onlara duyurulmadığı için. Üstelik, güzel şiir kitapları üstüne yazmayacaksınız da, güzel olmayanları mı yazacaksınız! Bu da, ussal görünmüyor.

Ama, iyi bir şiir kitabında da, çok sayıda "orta şiir" çıkabilir! "Çelimsiz şiir" bile çıkabilir. Onlara ne diyeceğiz?.Onları görmezlikten mi geleceğiz?.. İşte bu çizgiden sonraki tutum, okuyucuya karşı dürüst davranmamak olabilir.

Yooo!

Burada da, hayır.

Bir kitabı **yalnızca yüzü güzel**, yalnızca vücudu güzel (ya da yalnızca huyu güzel) diye beğenmişseniz, onu övmekte de töre dışı bir şey yoktur gibi geliyor bana. Çünkü, o güzeli yine öve öve göklere çıkarıyorsanız, herhalde o alımlı parçalarını anlatabilirsiniz. Öteki yanlarını, örneğin çirkin burnunu, zaten övemezsiniz.

Diyelim ki, o sevgili şiirlerinizin çirkin burnunu, kulaklarını da bir ara övdünüz o sarhoşlukla!.. Bunu da, okuyucu anlayacak, sezecektir... Vurgun olduğunuz için, sizi anlayışla karşılayacaktır... Hem bu çağda (yeni görenek, yeni geleneklerle), artık şiirlerdeki sevgililer de pek öyle övülmez, güzel nedenleme (hüsn-i talil) oyunlarıyla abartılmaz oldu. Kaldı ki, eleştirilerde fazla övülsün!.. Geçti o yüzyıllar... Ayrıca, **beğenilmiş şiir kitabı eleştirilerinde**, orta ve başarısız şiirler üzerinde de ister istemez durulacaktır. Eleştiri töresi (törel bilinç) görmezlikten gelemez onları. Bu eleştiriler de, o kitabın o ozanını incitmez. Çok çok; burayı sevgili eleştirmenim yanlış anlamış, o öyle görüyor der, durmaz üzerinde.

Sonra efendim; **bir kitapta birkaç tane güzel şiir varsa**, yeter de artar bize... Birçok güzel parça, bu arada beş on seçkin dize, birkaç dizeşiir, özdeyişsel dize varsa, onlar da yeter... Bir kitaptaki tüm şiirlerin, dahası güzel bir şiirin, güzel bir insanın da tümden olgun olması, zaten olanaksız gibidir... Ayrıca, beğenilerimiz, sevdiğimiz kişilerdeki her şiirle de örtüşmez.

ELEŞTİRİLERDE HEDEF KİTLE

Yalnız bu bakış açılarındaki **hedef kitle, genelde, ozan** olarak duruyor karşıda! Çünkü kitabı değerlendirilmeye yatırılmış ozana karşı eleştirmen, gerçeklere, eleştiri töresine aykırı olarak o ozanın malını, o ozanı övüyor mu, yerin dibine mi batırıyor, hep ona bakılıyor. Asıl üzerinde durulması gerekenin ozan değil, artık ondan kopmuş olan kitap (metin) olduğu hep gözden kaçırılıyor.

Gerçekte **bir şiir eleştirisinde de hedef kitle** ozan değil, **okuyucular**dır. Daha kapsamlı bir terimle, halktır[2]... İkincil derecede de öteki ozanlar, edebiyatçılar, sanatçılar, şiir değerlendirmecileri olan eleştirmen, incelemeci, şiir tarihçileridir... Yani bugünün ve geleceğin toplumu... Ozanmerkezli değil, okurmerkezli... Ozan özneli değil, yapıt özneli...

Bu durumda **eleştiri** de (öteki **değerlendirme türleri** inceleme, tanıtı, şiir tarihi, şiir haberleri, söyleşi, ozanlar sözlüğü, şiir seçkisi, yıllık, ödüllendirmeler de) kamuoyuna o yapıt konusunda bir tür rapor sunmadır. Çünkü eleştiri yazısıyla bir şiir uzmanı, okuyucularına, bu kitabı ben beğendim, siz de okuyun, demiş oluyor. Onca yazıyı, yalnızca ozan için, bir kişiyle uğraşmak için yazmıyor.

Diyelim ki ozan için yazdı!

Öyle yazsa bile; ana işlev olarak ozanı övmek ya da yermek de, gerçekte toplum adına **bir bakanlık müfettişinin** bir memuru denetlemesinde olduğu gibi sonuçlar veriyor. Yani bundan sonra iyi ürünler vermesi için onu kutlamak, ödüllendirmek ya da bundan sonra kötü ürünler vermemesi için onu yermek, bu arada eksikliklerini, yanlışlarını tamamlaması için onu uyarmak anlamına geliyor... **Ozanla uğraşmak gibi bireysel güdü**, böylece ana yapıda önemini yitiriyor.

Peki; eleştirilerde hedef kitle okuyucu (halk) ise, bir eleştirmen beğenmediği kitaplar hakkında yazmayacak mı? Değerli gibi ortaya sürülen kitapları okuyucuların da bilmesi gerekmez mi? Sadece eş dost arasında mı konuşacak eleştirmen? Yoksa, sadece sessizlikle mi geçiştirecek?

BEĞENMEDİĞİ KİTAPLARI ELEŞTİRMEK

Gerçekte, **sevmediğimiz kitapları eleştirmek de dövüşmeye benzer!** (Biz ise barıştan yanayız...) Duygusal yönden de zor bir görev birilerini olumsuz yönden ele almak, boyuna evirip çevirip hırpalamak. (Denetim zor, tatsız iş... O yüzden müfettişlik, polislik, savcılık, yargıçlık, askerlik de öyle...) Hem öyle **çelimsiz bir kitabı** eleştirip de, neden hem sizin hem okuyucuların zamanını havaya savuracaksınız! **Beğendiğiniz kitapları** güzel güzel değerlendirirsiniz, olur biter.

Ama gerekirse, kamu önüne sürülmüş zırhlı /zırhsız bir kitapla da savaşılır... Toplumsal bir ödev bu da... Erdemlilik de, bu yükümlülüğe çağırıp durur eleştirmeni. Yoksa içten içe tedirgin eder.

Savaşta ise çok şey geçerlidir! Savaşa girince onu kazanmak zorundasınız... Ne

denli dürüst, onurlu davranmak isteseniz de, bir yer gelir kendinizi/kamuyu kollamak zorunda kalabilirsiniz... Çünkü, **eleştiren'in dürüstlüğünden** söz edilen bir yerde, **eleştirilen'in (ozanın) dürüstlüğü,** onun (ozanın) ürününü hep iyi bellemesi de söz konusu olabilecektir...

Yine de savaşı açmak gerekir mi?!.

Bazen gerekir, çok zaman gerekmez.

Şu da olabilir! **Ozan**, "şiir felsefesi"nde ya da "şiir politikası"nda[3] tümden içtenliklidir/dürüsttür, **eleştirmen** de tüm bunlara karşın yargılamalarında haklıdır nesnel olarak! Çünkü, insanların çoğunluğu sanatçılara büyük saygı duyar, onların hep kusursuz üretimde bulunduklarını, kendilerinin o ürünlerin tadına varamadığını düşünür! Oysa çoğu kez böyle değildir bu.

Bazen (açıkça söylemekte sakınca yok) ya da bazı ozanlar bazı dönemlerinde, şiir politikalarında dürüst de davranmayabilir. Örneğin, yalnızca pazarlamacı gibi düşünebilir; diyelim ki bilmem kaçıncı kitabını, çalı çırpı olduğunu bile bile, çiçek diye satmaya uğraşabilir. Değişik yollardan aşırı reklamla başarabilir de bunu. Bu durumda da "haklı eleştirmen"in bazen birden kabaran halk merkezli öfkesi, kaleminden, satır(lar)ından ince ince tüter, herkes de görür bunu. Üstelik, kötü saldırmışsanız, bir başka yazı için sizi kışkırtanlar da çıkabilir.

Değer mi? Bazen değmez! Öfkelenmek de çoğu kez yakışmaz erden insana. Ancak yine de tatsızlıklarına karşın, beğenilmeyen o tür bazı şiir kitapları üstüne bir şeyler yazılmalı, durum açıklanmalıdır.

Bu arada elbet, eleştirmen de, beğenmediği kitaplar hakkında **övmeye ücretli yazılar** yazmamalıdır. Kesinlikle yapmamalıdır bunu. Aynı anlama gelir. Bağımsız eleştirmen olunmalıdır.

Dostlarının kitapları konusunda da, o kitapların ancak sevilen yönleri üstünde durmalı... Onlar da dişe dokunur şeyler değilse, yüreğine taş basıp dostundan uzaklara kaçmalı...

Sonra, beğenilen kitaplar olumlu yönde çok daha güzel gösterilirken, **beğenilmeyenler de olumsuz yönde çok daha çirkin gösterilebilir,** abartılarak aşağılanabilir! Eleştiriyi gol atmak diye düşünenler de, bir yapıtı evire çevire zevkle dövebilir. Böyle yapanlar da var... Bu ruhsal tuzağa da düşmemeli eleştirmen... Ozanı silmek istercesine yazmamalı... Ne de olsa ozandır. Üstelik, ta yıllar sonra güzel şiiri yakalayanlar da çıkabiliyor bazen... Herhalde, böylesi durumlarda eleştiri töresine uygun olanı **bir çırağa, bir kalfaya seslenir gibi** yazmak: Sevecen. Utandırmadan. Gelişme özencini kırmadan... Başarısız yetişkinler için bunları yapmak çok zor ama belki de dostluk kurarak... Sanırım, yazılacaklar da olabildiğince kısa olmalı. Her fazla tümce onu öfkelendirebilir dalga dalga. Belki de, sadece o kitaptaki en iyi şiirler şunlar şunlar diye konuşmalı...

Sonuçta; taktikler, hoşgörüler, şu bu bir yana, belki de yalnızca şu söylenebilir:

Özetle iki tür eleştiri var denebilirse, bunlardan da **izlenimci eleştiri** yapılıyorsa, ne düşünüp duyumsanıyorsa onu yazmaktır, eleştiride dürüstlük... Yok, **incelemesel eleştiri** (bilimsel eleştiri, nesnel eleştiri) yapılıyorsa; araştırmalar, incelemeler hangi sonuçları göstermişse onları yazmaktır, eleştiride dürüstlük... Elbet, güncel olandan elli yıl, yüz yıl, beş yüz yıl öncelerinin yapıtlarıyla bilimselce oyalanıp durmak da aynı anlama gelebilir. Bu sorunsallık, özellikle de (her türlü) **eleştiri ile ilgili üniversitelerde** çok önemli.[4]

Gördüğünü yazmak bazen büyük cesaret ister çünkü.

Egemen kültür karşısında! Bazı ünlü, önemli, putlaştırılmış ozanlar karşısında! Bazı yayınevleri karşısında. Yandaşlarınız arasında bile[5]... "Edebiyat vicdanı" olarak görülüp bir yandan da onun sık sık aşağılanması, yadsınması, bu ara onlardan çok şey de istenmesi karşısında da[6]...

ŞİİR TÜKETİCİLERİ DERNEĞİ

Kuşkusuz; bir yandan da, **bir devlet müfettişi** (daha doğrusu **devlet kurumu**, değişik alanlarda işbölümü yapıp örgütlenerek), nasıl memurları, işyeri sahiplerini, en küçük yerlere de giderek denetlemeye çaba gösteriyorsa, **şiir eleştirmenleri de (eleştiri kurumu da)** gördüğü her şiir kitabını, dergilerdeki her şiiri eleştirmeli, yetişebilirse.

Bu yaklaşımla devlet müfettişleri, **denetlediklerinin işe yeni başlamış (genç/yeni sorunsalı) olup olmadığına** bakmadan, onların eksik yönlerini, olumsuz yanlarını da eleştirir. Özellikle de, topluma zarar verdiklerinde, **yeni ya da küçük** olup olmadıklarına bakmadan onları çalışmaktan alıkoyar, önemli durumlarda da yargıdan onların cezalandırılmasını ister... Üstelik iyi çalışanlara da övgü, ödül dağıtmaz! Çok enderdir bu. Çünkü memurun verilen görevleri yapması beklenir; bunun için ücret ödenir ona. İşyeri sahipleri de topluma sağlıklı ürün satmak zorundadır.

Bunları, bir şiir müfettişinin de göz önünde tutması gerekiyor! Çünkü bir toplumda **ozanlar da, eleştirmenler de, gönüllü kamu görevlisidir** aynı zamanda. Ama gönüllü olmaları, onları tümden özgür kılmaz... **Ozanlar,** toplumsal açıdan da bakıldığında Türkçemizin, duygu ve düşüncelerimizin gelişmesi için önemli işlevler koyarlar ortaya. Bunun için örnek metinler toplar (toplumsal veri), onlardan esinlenerek (uç vererek) yeni örnek metinler yaratırlar. Bir tür derleyici, toplumsal üretici, şarkıcı, gönüllü öğretmenlerdir... **Eleştirmenler** de; toplumda başıboş gibi görünen bu "edebiyat kurumu"nu, halk adına gönüllü denetleyenler,[7] danışmanlardır! (Fahri müfettişler...) Birer "estetik özne"[8] olan ozanlar, şiirlerini içlerinden geldiği gibi çığırsınlar ama Türkçeyi yanlış kullanıyorlarsa, Türkçeyi bozuyor, geliştirmiyorlarsa, güzel söylemeyi beceremiyor, şiir diye miir dağıtıyorlarsa, elbette **şiir müfettişleri** de bu tür kişilere bir şeyler demeli. Olmazsa; **şiir tüketicilerini** (özellikle gençleri, yeni okuyucuları), bazı eleştiri ve diğer değerlendirme yazılarıyla uyarmalıdır. İşlevi de, sonuç olarak gerçekte buralardadır... Eleştirmenler, herhalde ozan gibi "estetik özne" değildir. Da-

ha çok toplumbilimsel öznedir; yazınbilim, eleştiribilim öznesi olarak.

Gerçekte, bu yönde **her tüketiciler derneğinin de** bir şiir eleştirmeni olmalıdır! Ayrıca **tüketici dergilerinde**, salık verilecek kitaplar hakkında hiç olmazsa tanıtıcı tümceler sıralanmalıdır. Ayrıca, abur cubur basılan çok sayıdaki şiir kitapları üstünde, gıda malları ambalajları üstünde tüketicileri uyaran bilgiler gibi açıklamalar bulundurma zorunluluğu da getirilebilir! "Bu kitap, pembe kitaptır!" denebilir örneğin. "Bu kitaptaki 200 şiirin hepsi bir hafta içinde yazılmıştır!" diye bir açıklama da koydurulabilir arka kapağa. Ozanın, en sevdiği beş ozanla beş eleştirmeninin adını, iç kapakta belirtmesi de, istenebilir... Tüketici de ona göre okur ya da okumaz. Çünkü, her şiir kitabına da yetişilemiyor. Hele **dergilerdeki şiirlere** hiç yetişilemiyor! ("Şiir eleştirmenleri" bir yana, "şiir eleştiri kurumu" da yetişemiyor...)

Geçen yıl ülkemizin tüm coğrafya bölgelerinde (35 ilimizde), ayrıca yurtdışında 4 ilde, **en az 178 edebiyat dergisi** yayımlanmıştı. 131'inin künyelerini yayımlatabildiğim bu dergilerin çoğu da şiir ağırlıklıydı. 178 dergiden 50'sinde, hem de ilk on imzadan en az altısı şiir yazmıştı başmetin olarak... 178 x ilk 10 imza = **1.780 imza içinde, tüm ozanların toplamı 647**'ydi yalnızca bir sayıda! 647 ozan bir anda yazmış... İlk on imzadan sonra gelen ozanlar da hariç!.. Öteki ayların sayılarındaki ozanlar da hariç... Hele bir İstanbullu derginin bir sayısında 41 şiir, Ankaralı bir derginin bir sayısında 62 şiir vardı... Ülkemizde ve gençlikte, şiir kolay yazılır sanılıyor, çok şiir dolaşıyor ortalarda... Sağlık kurallarına dikkat edilmeden, açıkta satılan tatlılar gibi... Bunların, çok sürümün, günümüz zor şiirinin (göz şiirinin) etkisiyle de zaten şiir pek okunmuyor, daha çok yazılıyor. Kötü şiir, iyi şiiri de kovuyor. Bu nedenlerle de; kökten çözüm yolu olarak, şunları okumayın yerine **okuyuculara iyi, güzel, önemli, ilginç kitapların duyurulması,** okuyucuların da öncelikle bu seçme yapıtları okuması daha doğru görünüyor... Gerisi zaten gelir... Okuyucu, sonra sonra bir eleştirmen gibi görmeye, seçmeye başlar. Kendi kitaplarını, kendi ozanlarını bulur.

Her kitaba yetişilemediğinden; kuşkusuz**,** bir eleştirmen de beğenmediği şiir kitapları hakkında yazacaksa**,** öncelikle **ünlü ya da önemsenen kitaplar** hakkında yazmalı. Onların gerçek durumunu açıklamalı halka. Bu, birkaç satır da olmamalı.

Ünlü ya da önemli kişilerin yeni şiir kitapları hakkında da yazmalı. Bunlar da, her şeyden önce **ünlü/önemli ozanların başarılı olmayan yeni şiir kitapları** olabilir. "Ortalama edebiyatçılar"ın[9] çok önemli diye gösterilmek istenen kitapları da olabilir. *"Büyük yayınevlerinin ve basının çoktan starlaştırıp pazarlamaya başladığı yazarların yapıtları"* [10] da olabilir... Çünkü, artık yerleşmiş bir deyişle, yeni çıkan o kitap değil, **o ozan pazarlanmış,** satın alınmış olunuyor! "Marka yazarlar"[11]... Ticaretteki deyişiyle, **marka alınıp satılıyor** gibi. Bu marka da günümüzde; *"ürün sahibinin yakışıklılığı, zenginliği, aşkları, alışkanlıkları, cinsellik tercihi, kullandığı parfümü, gittiği bar/meyhane"*[12] ile, yarattığı siyasal ya da toplumsal olaylarla, aşırı reklamla da ürünün önüne geçebiliyor... Daha kitap yayımlanmadan basın, radyo, tele-

vizyonda, duvar afişlerinde reklam seferberliği başlatıldığını da geçen yıl yaşadık! Kitabı, okuyucular, eleştirmenler görmeden, satışı pazarlanabiliyor... Günümüzde, bu yeni tür kitaplar (ticari emtea) da, eleştirmenlerce hemen irdelenmeli. **Halk, kısaca uyarılmalı.** Kısaca! Çünkü eleştirmen Semih Gümüş şu açıklamalarında gerçekten haklı: *"Eleştiriyi büsbütün geçersizleştirmiş, eleştiriye gereksinimi kalmamış bir parçası da var edebiyatımızın, elbette eleştirisiz olmayacak bir parçası da. Medyanın ve piyasanın isterlerine uygun karşılıklar veren yeni tür bir edebiyat anlayışının eleştiriyle ilişkisinin kalmadığını sanırım söyleyebiliriz. Eleştirinin de onunla zaman harcamasına gerek yok."*[13]...

Ayrıca, **başka alanlarda saygıdeğer kişilerimizden** örneğin bir bakanın, çok önemli bir kurum başkanının, hapse atılıp işkenceler görmüş bir kişinin şiirleri de olabilir bunlar. Onların şiir dışı saygınlıkları da, iyi şiir gibi ileri sürülmüş olabilir... Bir şiir eleştirmenimizin şiirleri de olabilir bu... Zeki Müren'in **Bıldırcın Yağmuru** adlı şiir kitabı... Gülmece ustamız Aziz Nesin'in şiir kitapları... Ödüller kazanmış öykücülerimizin, ünlü romancılarımızın, tiyatro oyuncularımızın şiir kitapları... Televizyon yıldızlarımızın, barlarda şiir okumakla ünlenenlerin çok satan şiir kitapları... Bunlar da öncelikle incelenmeli. Şiir tüketicileri uyarılmalı.

Çok şiir kitabı çıkarıp ilgi görmeyenleri de, bu kümelerin arasına katabiliriz.

Ne var, bir eleştirmen bütün bu kitapları incelemeye yetişemez. Herhalde, işbölümü yapmalı. Özellikle de, dergi yöneticileri bu işbölümünü görev bilmeli.

ŞİİR VE HUKUKTA YORUM

Şiir eleştirilerinde dürüstlük tartışmaları da; böylece, daha çok tanınmış ya da tanınmamış ozanların bu **beğenilmeyen şiir kitapları** üzerinde ortaya çıkar. Bu tartışmaların ağırlığını da, beğenilmeyen o şiir kitabının ozanı ile varsa yayıncısı duyacaktır daha çok... Öteki ozanlar, yayıncılar, okuyucular, dergi yöneticileri, öteki şiir değerlendirmecileri ise gözlerini dört açarak yazılanları izlemeye çalışır... Böyle bir durumda da, **üçüncü göz olarak (hakem olarak) hangi yana güvenmeli?** Ozana mı, eleştirmenin yazdıklarına mı?

Bir eleştiride; ("çatışma" deniyorsa buna, çatışan taraflar arasındaki bir olayda) ille **dürüstlükten, erdemlilikten (ahlak = etik)** de söz edilecekse, hangi yanın daha çok dürüst olduğu da, işin doğrusu, hemen söylenemeyecektir! Çünkü eleştirinin dürüstlüğünden söz edilen yerde, eleştirilenin (ozanın) dürüstlüğü de söz konusu olabilecektir. Hem de her yönden! Şiir pazarlaması yönünden. Şiir felsefesi yönünden. Eleştirileni tartışma yönünden. En azından, **üretimde bulunanın (şiir yazanın, kitap çıkaranın)** ruh durumu, beklentileri, yani yapısının uzantıları yönünden. Çünkü *"Şairler, belki doğal olarak, hep övülmeyi bekledikleri için eleştirmenleri pek sevmezler. Bu da, eleştirmenin önündeki en büyük engel gibi."* [14] sorunsalı.Ya da işin eleştirmen tarafından görünen yanı! Kitap dergisi *Virgül*'ün yönetmeni eleştirmen

Orhan Koçak da; yukarıdaki tümceyi kendisine soru olarak yönelten söyleşmenine **eleştirel üretimin doğasını** da, şöyle güzel çizmiş:[15]

"Eleştirmen, 'övülme' hakkından baştan feragat etmiş olmalıdır, ki görevini işlevini yerine getirebilsin. Övülmek için eleştiri yapılmaz, çünkü adı üzerinde, eleştiri, yani kötü anlamıyla eleştiri. Habisçe bir şey yapıyordur bir bakıma. (...) Evet, şiiri çok sevecek, hatta şiiri şairinden çok sevmek gibi bir 'terbiyesizlikte' bulunacak."...

Bir eleştiri olgusunda; beklentiler, işlevler, yükümlülükler çatışabiliyor her şeyden önce.

Ancak böyle bir tartışmada, **ozan açısından bakıldığında** bunun yanıtı da çok kolaydır! Ozan her zaman erden kişidir. Onun yazdıkları, hepsi, gerçek şiirdir, yetkin şiirdir... Üstelik, biri çıkıyor (resmi müfettiş de değil adam!), **yıllarca emek verilmiş**, bin bir çabayla yayımlanmış bir ürünü bir kalemde kötülüyor, yok sayıyor!.. Başkalarının okumasını, satın almasını engelliyor!.. Bari, hiç değinme bre eleştirmen! Tüketici Haklarını Koruma Derneği Genel Başkanı mısın sen, diyor...

Hele o eleştirmen, değerlendirmeyi gol atmak sayan biriyse, daha da kötü! Ozan kenara çekilse bile eleştirmen gol üstüne gol atmaya çalışıyorsa, şiir kitabını evire çevire zevkle dövüyorsa; aktöre, dürüstlük, yansızlık, yeni şiir üretimlerinin önünü kesme, gelenek tartışmaları da çıkar ortaya... Tecimsel alanda böyle bir girişimde bulunsanız, kan çıkar!.. Çünkü varını yoğunu o mallara yatırmış kişi. Onun gibi bir şey.

Burada eleştirmen (şiir denetmeni), **tek yanlı olarak** bir kitabı karalamış oluyor okuyucu önünde. Bu da suçlamak gibi bir şey!

Ya doğru değilse!..

Nitekim, böyle bir durumda, diyelim ki ticari bir eylemde bir bakanlık müfettişinin raporu üzerine açılan ceza davasında **yargılama üçgeni** çıkar ortaya. **Suçlayan** (müfettişin görüşüne katılıyorsa kamu adına savcı) ile **suçlu** (ve avukatı) tartışır ama kararı onlardan biri değil, onları dinleyen **yargıç** (bir uzman) verir. Ayrıca suçlayan, karalamakla kalamaz, iddiasını kanıtlamak zorundadır... Bu kanıtlama da belli kurallara göre yapılmalıdır... Oysa **eleştirmen,** bir anlamda hem suçlayan hem yargıçtır! Kanıt da bazen vardır, bazen yoktur ya da yetersizdir... Bu, birkaç izlenim bile olabilir...

Ancak **ozan** da, kitabı beğenilmedi mi, o da veryansın edebilir!

Üstelik bu davada, ortada yargıç da yoktur! **Okuyucu,** yargıç olarak varmış gibi görünür ama, genelde o tartımı yapamaz, o inceleme zamanını ayıramaz. İki tarafın da etkileme tuzaklarına düşebilir... O zaman, iki yan da kanıtsız konuşabilir demek ki... İki yan da, birbirini dürüst olmamakla, bilgisizlikle suçlayabilir kolayca.

"BENİ YORUMLA!" DİYEN BİR YAPI, KIZAMAZ!

Şiir eleştirilerinde bir başka açmaz da, **özellikle anlam konusunda** şiirin yapısında yatar. Bu da, şiirin tümünün değerini önemli ölçüde etkiler. Çünkü şiir; **ben düzyazı değilim, açıklığı hemen hiç sevmem, beni yorumla** diyen özlü ve güzel

sözlerle (bir sözcüğü ya da bir tümceyi yan anlamlı, değişmeceli, çağrışımlı, anıştırmalı, simgeli, "edebi sanat" dediğimiz şiir oyunları ile) dolu **kaypak bir anlam yapısı** taşır. Açıkçası, tam bir (güzel) yanardönerdir!.. Benim ancak bir iki yüzümü yakalayabilirsiniz; benimle bu köşe kapmaca oyununu oynarsanız, bundan büyük mutluluk duyarım, der. Yanlış bile olsa, oynaşının "yorum oyunu" oynamasını, şiirlerini yeniden üretmesini ister.

"Biçim" konusunda da kaypak bir felsefesi, ayrıca kaypak bir politikası, pazarlaması vardır şiirin. Dili; bilgisel (nesnel) ya da mantıksal amaçlarla kullanabilirken, kişisel (öznel), çağrışımcı, inandırıcı, sanatsal (artistik) amaçlarla da bir arada kullanır/kullanabilir[16]... Üstelik, bildiğimiz dilbilgisi kurallarını çoğu kez sezgi yoluyla, yanılma sınama yöntemiyle değiştirir! Tümceleri, sözcükleri bile öylece eğip büker, zorlar. Onları içinden geldiği gibi kullanır... Dünyada 19. yüzyılda, bizde de daha çok 1940'larda kendini kabul ettiren serbest şiirle, "kulak şiiri"nden gide gide uzaklaşırken, bizde özellikle 1980'lerden sonra moda olarak hızla yayılan artlamalı (kırık dizeli) şiir yazma biçemiyle de, "göz şiiri"ni bile zorlamaya başlar; anlamı iyice örtükleştirmeyi başarır! Bu alanda beğenisi, modası, yenilik için yeniliği, ilginç görünmeliği, gerekeni (Dada, Gerçeküstücü, İkinci Yeni, Artlamacı Şiir) ne derse onu yapar... **Şiir açıklanamaz** da der...

Bir de bunların arasında **edebiyatta /eleştiride ahlak (etik) tartışması**, aşa tuz biber katar, işlev iyice karmaşıklaşır. Ali Serdar, *Şiir Odası* Dergisinde (Nisan 2000 /4.sayı) bu konuda şunları söylüyor:

"Eleştiri, daha önce yapılageldiği gibi, etik'ini yalnızca ahlâk ve moral değerlere indirgeyerek kuramaz ve hatta büyük oranda bu öğelerin bastırılması, başka değerler ve başka ilişkiselliklerin öne çıkarılmasıyla kurar onu.

Bu sorun yumağının odak noktasına, yani edebiyat eserine döndüğümüzde, sanatın, ahlâk ve moral ile, uzun süredir bağlarını koparmış olduğunu görürüz. (...) Edebiyattan ahlâkın ve moralin kovulmasıyla, eleştiri, zaten kurtulmak istediği değer yargılarının öznelliğinden biraz daha uzaklaşmaya mecbur kalmıştır. (...)

Eleştiri bir yandan nesnelliğin üzerinde yükselmeye çalışırken, diğer taraftan sürekli kaçınmaya, bastırmaya çalıştığı 'renklerin ve zevklerin' başat olduğu öznellik onu kendi içine çekmeye, tartışmayı kendi zemininde yürütmeye zorlamaktadır. Ahlâka ve morale dair tüm değerler güncel olana tabidir ve onu kuran, varolan kültürel-sosyal-politik ortamdır ki, işte eleştiri biraz başını kaldırıp, bunlara nesnelliğin öngördüğü uzaklıktan bakarak nesnesini incelemeyi başarabilmelidir."...

Bütün bunlar da; bir şiir kitabının beğenilere, değişik görüşlere, toplumsal açılardan çekişmelere sonuna değin açık olduğu anlamına gelir... **Öznellik,** ister istemez iki yanda da çevrime girmiştir. Bu arada yapıtın (özellikle de anıştırmaların, çağrışımların) beş on yıl sonra eskimeye başlaması da kendini göstermeye başlar... Ama bir eleştirmen de, tüm bu kaypak ortamda onu o öznel beklentilerden farklı ya da

yanlış değerlendirdi mi, özellikle de kitabı başarılı bulmadı mı, kıyamet kopabilir! Haksızlık, bilgisizlik, dürüstlük, ilgisizlik gibi düşünceler belirebilir ozanda.

Kızmamak gerekir.

Diyorum ya, iki yanda da her şey olabilir.

Çünkü yargıda (hukukta); **düzyazı ile apaçık da yazılmaya çalışılan yasaların** yargıçlarca yorumlanmasında bile, kesin anlama varmak olanaksızdır! Çünkü yasa dillerinde de yoruma gereksinim duyulur.. Örneğin, Prof. Dr. Şeref Gözübüyük'ün **Hukuka Giriş** (1999) kitabında şöyle bölümler vardır: Yasaların anlam yönünden yorumlanması... Yasaların yorumlanma türleri: Yasama organınca, yargı yerlerince, bilimsel çevrelerce yorumlar... Yorumlama yöntemleri: Deyimsel yorum (lafzî yorum), tarihsel yorum (özel yorum), amaçsal yorum (gaî yorum), karma yorum... Genişletici ve daraltıcı yorumlar...Yasalardaki boşlukları doldurma yolları: Örnekseme (kıyas), yargıcın yeni kural koyması... Yargıcın takdir yetkisi gibi... Üstelik (a) **mahkemede, suçlayan**, iddiasını kanıtlamakla yükümlü tutulmakta, ayrıca (b) iki taraf, yargıcın karşısında, açıkça tartışmakta, (c) yargıç da bir uzman kişi olarak söylenenleri değerlendirmektedir. Ama bu üç adımda doğru yoruma ulaşma düzeneğine karşın, yine de konu (itiraz), çok iyi bilindiği üzere davayı kim kaybetmişse onun tarafından çoğu kez **Yargıtay'**a götürülür! Bu durum da, **şiir eleştirileri açısından** çok anlamlıdır.

Yargıda "karar"a itiraz eden, yukarıda andığımız dört olanağa karşın bazen haklı da çıkmaktadır!

Yargıtay Dairesinden gelen karar "bozma" olursa, bu kez de kararında direnen yargıç, konuyu **Yargıtay Genel Kuruluna** götürmekte (itiraz), buranın kararı ise (içtihadı birleştirme kararı) yasalarca kesin kabul edilmektedir. Ancak, bazen yıllarca sonra bu Genel Kurul da bir başka davada kararını değiştirebilmekte, o zaman da bu durum herhangi bir kişinin istemi üzerine (itiraz) **Yargıtay Büyük Genel Kurulunda** yorumlanabilmektedir...

İnsanoğlu ve yorum kurumu, öyle sanıldığı gibi yalın değildir. Karmaşıktır ikisi de.

Tüm bu nedenlerle, şiir yorumlarında da eleştirmene fazla kızmamak gerekiyor. Yanlışı, eksiği, fazlası da olabilir!.. İki yanda da olabilir!

Şiir eleştirilerinde kanıt göstermek de örneğin; yukarılarda sıraladığım nedenlerle her zaman kolay görünmüyor. Bir yer geliyor, öznel eleştiri de girebiliyor değerlendirmelere... (Yargıda, resmi ya da özel kesim yönetiminde de, bir alan geliyor ki "takdir hakkı"na bırakılıyor karar...)

Buralarda, kamu çıkarları açısından (birey aleyhine) bir güvenlik kemeri de oluşturulmuş, sonrası bir dizi can üzücü tartışmaya (yargılamaya) terk edilmiş. Diyesim şu: Bakanlık müfettişleri de Bakan'larına ya da Savcılıklara verdikleri **olumsuz raporlarında**, sonuçta başkaları için **yanlışlıkla** yıkıcı değerlendirmelere (vargılara) ulaşsalar bile, öyle düşündükleri için bu **görüş'**lerinden dolayı cezai ya da hukuki yönlerden sorumlu tutulmamaktadır. Savcılar, yargıçlar için de böyledir bu. Yeter ki,

raporlarını "kötü niyet"le yazdıkları kanıtlanmış olsun, o başka.

Şiir eleştirileri de **bir "görüş"tür** bu durumda... Uyulması gereken bir yönetici buyruğu, mahkeme kararı değildir. Şiirin görünen yüzlerinden biri ya da birçoğunun didiklenmesi, konuşulması, sonuç olarak da övülmesi, yerilmesidir. "Tavsiyede bulunma"dır en çok.

ELEŞTİRİLERDE KÖTÜ NİYET

Üstelik **şiir müfettişleriyl**e ilgili konularda da; (a) o metnin gerçekten ozanın söylemek istediklerinden farklı anlamlara kayıyor olması, eleştirmenin de onlara takılıp kalması başkadır, (b) eleştirmenin özenli çalışmamasından ötürü yanlış sonuçlara varması başkadır, (c) eleştirmenin eleştirisinde kötü niyetli olması ise bambaşka bir "eylem"dir.

Türk Ceza Kanunu'nda birinci eylem suç oluşturmaz. Çünkü "suç işleme kastı" yoktur... İkinci örnekteki benzeri eylem ise, bir memurca işlenmiş, "görevi savsaklama kastı" da kanıtlanabiliyorsa, görevi savsaklama suçunu (230. madde) oluşturur... Üçüncüsünde ise, memurluk yetkilerini kötüye kullanma suçu (240. madde) çıkar karşımıza...

Eleştirilerde de, **gerçeklere aykırı olarak bir karalama çabası varsa**, elbet o zaman dürüstlükten söz edemeyiz. 240. madde hükmü, bir memur suçudur, memur olmayanlar için söz konusu değildir. Ama bazen bu tür şiir eleştiri eylemlerinde **"hakaret ve sövme suçu"** (480. madde ve diğerleri) söz konusu edilebilir herhalde. Belki de başka bir suç oluşturabilir o eylem. Manevi tazminat davası da akla gelebilir. Ya da öyle olmalı.

Peki, **şiir eleştirisinde kötü niyet** nasıl belirir?

İyi yapıt olduğunu bile bile, ona kötü demek biçiminde olabilir... Orta derecede bir yapıt ise, ona kötü demek biçiminde de, eh, olabilir... Bir şiir tartışmasında sözleri/durumu bilerek çarpıtmak biçiminde de olabilir...

Ama, ilk olasılığın söz konusu olacağını sanmıyorum! Çok az rastlanabilir... Çünkü törel değildir... Ayrıca eleştirmenleri de izleyen **bir üst eleştirmenler kümesi** (okuyucular, öteki eleştirmenler, öteki ozanlar, dergi yöneticileri, yayıncılar) vardır... Eleştirmenlerin de eleştirmenleri olan bu kümelerin ne düşündüğü de etkiler tarafları... Yukarıdaki diğer iki olasılık ise, onca sanıldığı gibi önemli görünmüyor! Özellikle de orta derecede bir yapıtın durumu ortadadır; ozanı onu iyi, okunmalık (3 numaralık) sayabilir, eleştirmen de onu değersiz, zaman kaybetmeye değmez (1 numaralık) görebilir...

Eh! Bazen 2 numaralık bir yapıta da, iyi niyetle eleştirmen, 3 diyebilir. Ozan da hiç sesini çıkarmaz.

"DEĞERLENDİRME YAZILARI"NDAKİ ERDEMLİLİK

Belki de **eleştirilerde dürüstlük sorunsalı** (ahlak = etik konusu); daha çok,

"**eleştiri" türünü de içeren "değerlendirme yazıları"** (eleştiri, inceleme, tanıtı, haber, ilan, reklam, ozan fotoğrafları, dergi kapakları, araştırma, yıllık ya da çok yıllık dizin, kaynakça -bibliyografya-, şiir tarihi, söyleşi, tartışma, ozanlar sözlüğü, ansiklopedi, yaşamöyküsü kitabı, yaşamöyküsel roman, soruşturma, sormaca, yıllık, seçki, derleme, ödüller, eleştirel deneme, eleştirel anı, eleştirel günlük) **gibi büyük genişlikte** daha açık görünebilir, söz konusu edilebilir. Onları ise ayrı ayrı ele alıp örneklendirmek gerekir.

Örneğin, **dünya görüşleri dolayısıyla** Nâzım Hikmet'i, Necip Fazıl'ı **şiir tarihimize** almamak, o kitapta ya da başka şiir değerlendirme kitaplarında onları şiir dışı yanlarıyla sayfalarca karalamak, şiirde dürüstlüğe sığmaz... *"Benimle aynı dünya görüşünde ve estetik anlayışta olan iyidir; ya da benim gibi düşünmeyen, estetik anlayışı farklı şairlerin şiirleri kötüdür."* [17] deyip Karacaoğlan'ı, İlhan Berk'i yok saymak da, şiir eleştirisinde dürüstlüğe sığmaz. Doğru olmaz.

Eleştirmen Sabit Kemal Bayıldıran'ın "Eleştirmenin Duruşu" yazısındaki şu satırları da, yazı konumuz açısından çok önemli:[18]

"Türkiye solunun İslamcı kesimin yazdığı şiiri görmeyişi, beni hep üzer. İslamcı bir kişinin yazdığı şiir büyükse, o şairin dünya görüşü beni o kadar ilgilendirmez! İslamcılar da solun yanlışına düştüler. Sözgelimi Sezai Karakoç'un Akif'le Nâzım'ı kıyaslayıp Akif'i Nâzım'dan üstün göstermesi ideolojinin olguları çarpıtmasına güzel bir örnektir."...

"Eleştirmenin en büyük yanılgılarından biri, kişilikle şiiri karıştırmasıdır. (...) Yahya Kemal'le ilgili anılara baktığımız zaman, ne kadar hedonist olduğunu, kendini beğenmiş, karşısındakini küçümseyen, çıkarı için devlet büyüklerinin ayağına kapanan, misafir gittiği evin hizmetçisine sarkıntılık eden bir insan olduğunu görürüz. Ama bütün bunlar, onun büyük şair olarak değerlendirilmesine engel değil.. O, bir kere Cumhuriyet dönemi Türkçesinin kurucusu."dur...

İnceleyip bildiği iyi bir ozanın ya da kitabın adını **sormaca (anket)'larda** bilinçli olarak söylememek, değerli olmayan bir ozanı yılın ya da yüzyılın ozanı göstermek de, dürüstlüğe sığmaz.

Kitaplara az çok mal gözüyle bakan **kitap dergilerindeki tanıtı'**larda, **eleştiri** ya da **televizyon söyleşileri**'nde bazı beyin yıkayıcı tümceler kullanmak, olağanından çok reklam yapmak da öyle... Okuyucuyu yanlış yola sokma çabası olan her şey... Tüketici haklarını çiğnemek anlamına gelen her şey.

Eş, dost, yandaş diye, gençtir/okuyucudur özendirelim diye dergilere başarısız şiirleri sık sık koyma, giderek aynı gerekçelerle kitabını yayımlama, giderek o kitaba ödül verme de, değerlendirmelerde dürüstlüğe sığmayan, okuyucuyu (tüketiciyi) aldatan bir tutum olarak görünüyor.

Tanıdıkların/tanımadıkların **iyi ürünlerini tanıtmak, övmek** ise, eski bir Ticaret Bakanlığı başmüfettişi olarak bana hiçbir zaman yanlış gelmedi. İyi bir kitap, iyi bir

çalışma, geçmiş olumlu çabalar her türlü tanıtım, övgü, desteklenmeyi hak eder.

Ayrıca çağımızda, milyonlarca insan varken, onca hay huy, zaman sıkıntısı, onca eşdeğer ürün, başka alandan seçenekler arasında yaşarken; **Orhan Veli, Bedri Baykam, Murathan Mungan, Ahmet Altan, Orhan Pamuk**'un yaptıkları gibi, bilinçli tanıtı çabası gösterilmesi de zorunlu. Çağımızda bu duyurulara "reklam" deniyor. Edebiyatçılar bu alanda da fazla utangaçlar. Yazar, yayıncı, dağıtımcı, kitapçı, okuyucu beşgeninin gerçekleri dışında yaşamaktadırlar. Ünsal Oskay da; *"Satış faktörünü düşünmeyen romancının işi zor. Ama önceliği buna tanıdığında daha da zor; kaybettiği çok şey oluyor."* [19] diyor... Yeter ki, edebiyatçıların yaptırdıkları reklam (tanıtı), **Kar** romanı dolayısıyla Orhan Pamuk tartışmalarında çok konuşulduğu gibi, duyuruyu/tanıtıyı aşıp propagandaya dönüşmesin; kitap daha okunmadan, eleştirmenler beğenmeden beyinler yıkanmaya çalışılmasın.

İyi bir kitabın ya da ozanın hiç sözünü etmeme de, şiir eleştirilerinde dürüstlük sorunsalı olarak görülebilir.

Ancak zaman, yer, dergi, kitap sorunu yoksa.

OZAN SORUNLARI GİBİ

Çünkü şiirlere dergilerden/kitaplardan **şöyle bir göz atmak** başkadır, onları **incelemeci gözüyle okumak yazmak** çok başkadır. Değerlendirme de zaman ve ortam ister... Şiir gibi... Bir eleştirmen, kaç ozanı istediği gibi inceleyebilir, yazabilir, yazdıklarını yayımlatabilir ki?.. (Tüm eleştirmenler kaç kitabı, 100'ü geçmeyen Ticaret Bakanlığı Müfettişleri kaç şirket ile kooperatifi, sayılı vergi denetçileri kaç mükellefi denetleyebilir ki?... Bunlar yüzde beşe bile ulaşmaz...) Benim eleştirmek isteyip de tam hazırlanamadığım çok ozanım, çok konum, birçok konuda kitap tasarımım var... Yazmaya kendimi zorlamak için, adlarını duyurduğum ozanlarım bile var... Düşündüklerinin birçoğu, eleştirmence yazılamamıştır. Bazıları yazılmış, öyle yarım kalmıştır. Bazı ozanlarla ilgili yazılarını da yayımlatacak dergi bulamıyordur!

Burada dergi yöneticilerinin sorumluluğu, dürüstlüğü, duygusallığı; genel sanat yönetmeninin bir olaya kızmışlığı, o ozanı sevmemesi, o ozanın yakın dostu ozanı sevmemesi de gündeme gelebiliyor.

Dergilerde **uzunca eleştirileri, incelemeleri** yayımlatamamak da ayrı sorun.

Kullandığınız eleştiri yöntemi bile, bazen engel olarak dikilebilir karşınıza. Örneğin, ben **şiir kitapları üstüne günce eleştiriler** de yazıyorum, bazı dergi yöneticilerine ters geliyor bu yazma biçimi.

Eleştiri kitapları çıkarmak da ayrı sorun.

Ayrıca, tuhaftır, hangi ozan üstüne yazsanız, öteki ozanlar bile, "Canım, o da şair mi!" diyebiliyor, yazma isteğinizi ozanlar bile kırabiliyor... (Bu olgu bile şiirin ne yanardöner güzel olduğunu, şiir eleştirilerinin genellikle bir "görüş" olabileceğini gösteriyor...)

Birçok neden.

Çoğu, ozanların da yakındığı sorunlar!.. Eleştirmenler de, ozanlara benziyor sorunları açısından... Sonra eleştiri de şiir gibi bir gönül işi. Önceki yerel yazıları, ilkokul şiirlerini saymazsak, Süreya'nın *Papirüs* Dergisinde 1969'daki şiir incelemelerinden beri yazıyorum, bir kitabım bile yok! Son yıllarda da hep şunu diyorum kendi kendime: Şu eleştiri de, balık tutma gibi bir şey... Alıp olta takımını, fırsat buldukça güzel bir kıyıya gitmek gibi bir düşkü... İçinizden geldiği gibi oradaki her şeyin; dilin, konuların, biçem balıklarının, Türkçenin tadını çıkarmak...

Belki de **eleştirilerde dürüstlük/ahlak** tartışmalarında karşımıza çıkan **temel sorun**, bir metni iyi mi kötü mü diye (bir yargıç gibi) yargılamak, elekten geçirip iyi kötü bir karar vermek, kestirip atmak da değildir!.. O yapıtı **didiklemek** amaçtır gibi... Ben şiir kitaplarını eleştirmek amacıyla okurken, onlar üstüne yıllardır **okuma günlükleri** tutuyorum, öyle değerlendirmeler de yazıyorum. Bu **günce eleştirilerde** şiirle /ozanla bütünleşiyorsunuz nerdeyse. Ona uzaktan, genelden bakmıyorsunuz... Ayrıntılarında şiir şiir, dize dize dolaşıyor, her birini yaşamaya çabalıyor, kimi yerde seviniyor, kimi yerden ondan biraz uzak duruyorsunuz... Onların güzel derelerinde, ırmak boylarında, denizlerinde olmadık küçük büyük güzellikler yaşıyorsunuz birlikte. Ozanıyla, yapıtındaki dünyayla, dille "empati" kurmak[20] diyor buna kimi yazarlar... Ben onu **yeni bir eleştiri dalı** olarak da görüyorum; çünkü penceresi oldukça farklı. Ötekileri de tamamlıyor... Daha bütüncül bakan **denemesel eleştirilerde**, hele o soğuk yüzlü **incelemesel eleştirilerde** bu sıcaklıkları, ayrıntılardaki parıltıları, içtenliği, sevgiyi, gerçeği, örnekleri, bir dizeden, bir parçadan gidilecek yerlere kaçmayı, hoşgörüyü, birlikteliği, yakınlığı pek yakalayamıyorsunuz... Bir şiir kitabını eleştirmek için masaya oturan günce eleştirilerde, üstelik o yapıttan birkaç kolda uçabilir, ondan hız alarak şiir üstüne şiir, düzyazışiir bile yazıyor bulabilirsiniz kendinizi. Semih Gümüş'ün daha geçen aralık ayında dedikleri, biraz da bu olmalı herhalde:[21]

"Edebiyatımızda eleştirinin yerinin ne olduğu konusunda da tutucu, köhnemiş düşüncelerin egemenliğini hâlâ sürdürdüğü gerçeği var. Eleştiriyi ve eleştirmeni yalnızca yapıta ve yazara bağımlı gören anlayış, yaratıcı yazarların bir yanılsaması olarak varlığını koruyor. Oysa eleştiri, sanıldığının tersine, yapıttan da, yazardan da bağımsız, başlı başına bir düşünce ve yaratma etkinliğidir. Günümüzün eleştiri anlayışı böyle olmalıdır."...

Şiir ve ozanı üstüne şiirler yazılarak eleştiriler yazılacağını da düşünüyorum... Birçok incelemesel söyleşilerimi de (İlhan Berk'le, Necati Cumalı ile, Kemal Özer, Salah Birsel, Mehmet Başaran, Mehmet Taner'le yaptığım söyleşileri de), söyleşisel eleştiri olarak görüyorum. Karşılıklı inceleme olarak da görüyorum onları.

Eleştiri böyle böyle de yapılmalı.

Sonuç olarak, şöyle bitirilebilir, bu eleştiride dürüstlük yazısı!

Devlet müfettişleri için de erdemlilik, ahlak, dürüstlük, tarafsızlık konularında

çok konuşulur... Gerçekte, **öyle sanıldığı oranda** değildir bu sorunsal... Denetim töresi (törel bilinç), ayrıca (en önemli denetim gerçeği olan) denetleyenin her zaman iki karşıt yanın (ayrıca üçüncü kişilerin) gözetimi altında bulunması yapısal olarak engeller zaten pek çok şeyi. Denetleyenin erdemli olmaktan başka yolu yoktur. Geriye daha çok **bilgi, çalışma, sevecenlik** kalır. Belki şiir eleştirilerinde asıl konuşulacak konular da bunlardır.

Ne var; **bir eleştirmenin de çok şeyi bilmesi**, bir metni değişik yöntemlerle "dilbilim, göstergebilim, toplumbilim, ruhbilim, ruhçözümleyim, tarih vb."[22] açılarından incelemesi, yani her alanda uzman olup bütün bunları da tek kişinin yapması, elbet bu yöntemlerin bu arada birbiriyle çelişmemesi, birbirini dışlamaması[23] da beklenir. Oysa bunlar da pek olası değildir, söz konusu "alanların hepsinde birden söz söyleyebilecek kişilere de pek sık rastlanmaz"[24]... Her eleştiri, aynı zamanda **eksik kalmaya** yazgılıdır...

Şöyle de bitirilebilir bu deneme yazısı!

Bir eleştirmen **tarafsız** da olmamalıdır... Tarafsız görünenler bile bir taraf tutmuş olurlar... Dürüstlüklerini de ayrıntılar içinde öylece yitirirler[25]... Eleştiri kurumu; edebiyat, sanat, bilim, felsefe gibi kurumlar da, genelinde, insanların eşitliğinden, sömürülmemesinden, mutluluğundan yana çalışmalıdır. Çünkü, zaten onun için oluşmuşlardır.

---

1 Bu yazının kısa bir özeti, daha önce *Şiir Odası* Dergisinin "Şiir Eleştirisinde Etik" dosyası arasında (Nisan 2000, 4. sayı) yayımlanmıştır.

2 Ahmet Yıldız, bu okuyucu kitlesini bir "orta sınıf" olarak vurguluyor: "bir 'orta sınıf' terbiyecisi olan edebiyat eleştirisi...", *Edebiyat ve Eleştiri* Dergisi,Ocak-Şubat 2000/47.sayı, 4.sayfa.

3 Şiir denilince hep "poetika"dan söz ederiz! Nedir bu kavramın içeriği? Pek belirsiz kullanılıyor. Onun yerine artık duruma göre "şiir felsefesi", "şiir politikası", "şiir pazarlaması" gibi kavramlar kullanmalıyız. O zaman ne dediğimiz de daha iyi anlaşılacaktır.

4 Terry Eagleton, *Eleştirinin Görevi*, çeviren İsmail Serin, Ark Yayınları, Ankara 1998, 10.sayfa: "Üniversitelerin içinden egemen sınıf kültürünün eleştirisini destekleme önemli görevinin ötesinde, günümüzde eleştirinin bir kere daha yerine getireceği köklü toplumsal görevlerin neler olduğu sorusunu ortaya atma"...

5 Taner Alptekin, "Eleştirmen! Senin Varlığınla Yokluğun...", *Kaşgar* Dergisi, Ocak-Şubat 2003, 31.sayı, 26.sayfa: "Eleştirmen... Cesaretin ve bu cesaretin emrine girdiği bir ahlakın olmadığında, kimsin ve nesin sen! (...) Çünkü sen, düşmanlıklardan hiçbir şekilde kaçınamayacak adamsın! (...) Kendi küçük hesaplarınla başbaşa kalabilir misin? (...) Bir küçük klik adamı veya çete mensubu olarak, kendi çete ve kliğine bile bir düzen, bir muhasebe, bir kavrayış ve bakış getirmekten niçin bu kadar yoksunsun?"...

6 T. Alptekin; adı geçen yazısında (26. sayfa) eleştirmene, "Bizim edebiyat vicdanı olarak adlandırdığımız seciye'nin senin nazarındaki anlamı nedir? Ona sahip olduğunu, onu onurla taşıdığını neye bakarak anlayacağız?" diye sesleniyor. Sonra, bir eleştirmende olması gereken öteki nitelikleri de sayarken, elinde de sanki sopa, sanki büyük bir nefretle geçmiş eleştirmenin karşısına, böyle böyle olacaksın da diyor! Ama bir insanoğlundan beklentileri öyle fazla ki, sonra kendisi de, "Sorular, yazacağın en oylumlu incelemenin, en hacimli kitabın alamayacağı kadar uzayıp gider..." diyor; bu ideal eleştirmenin olamayacağını belirtmekten kendini alamıyor.

7 T. Eagleton, adı geçen kitap, 24.sayfa: "Genel insancılığın düzenleyicisi ve yayıcısı, kamu beğenisinin muhafızı ve eğitmeni olan eleştirmen"...

[8] Hayati Baki'nin şu tümceleri, (ozan için değil de) eleştirmen için söylenmiş görünüyor ama, orada herhalde bir şiir metninin öncelikle "estetik özne" olarak ele alınması gerektiği vurgulanmak isteniyor: ""Siz, bir estetik öznesiniz?! Yargılarınızın, estetik olması gerekir; etik olmasını sağlayacak kriterlerin sağlıklı seçimini yapabilme yetisini dürüstlük ölçütüyle donatmanız biricik koşuldur: kendinizi (estetik özne olarak kendinizi) şiir nesnesinden ayırmasını bilmeniz, poetik bir kuraldır"... *Şiir Odası* Dergisi, "Şiirin Dolaylarında: Estetik, Etik ve Critique", Nisan 2000/4.sayı.

[9] Mehmet Güler, "Yazın Dünyasında Mafyacılık", *Damar* Dergisi, Kasım 2002, 140. sayı: "Yazın dünyasındaki mafyacılık konusunda Attila İlhan çok önemli ve özgün şeyler söylüyor: 'Edebiyat mafyası:Yeteneği sınırlı, kendine güvenmeyen, ancak grup halinde başarılı olabileceğine inanan ortalama edebiyatçıların korunma iç güdüleriyle yeteneklilere karşı cephe almalarıdır.' (10.sayfa)... "Mafya kılıklı yazarlar, mafya kılıklı eleştirmen de buldular mı keyiflerine diyecek yoktur." (9.sayfa)...

[10] A. Yıldız, adı geçen yazısı, 3.sayfa.

[11] Zeki Coşkun, *Varlık* Dergisi, Aralık 2002/1143.sayı, "Soruşturma: Günümüzde Roman Eleştirisi", 13.sayfa: "Marka yazarlar ölse bile, onlar adına henüz hayatta, canlı, eli işleyen 'kiralık' yazarlar mesaiyi sürdürüyor. Çünkü 'pazar' ve 'firma' bunu gerekli görüyor. (...) Marka isimler ve ürünleri (Para-Roman'lar) her seferinde 'Beklenen roman, nihayet...' edasında büyük gürültülerle çıkıyor ortaya. (...) İki, en fazla üç ayda 'eski'ye karışıyor."...

[12] Mehmet H. Doğan, Hüseyin Atabaş'la söyleşi, "Eleştirmen Diyor ki...", *Kum* Dergisi, Nisan 2003, 16. sayı, 3. sayfa.

[13] Semih Gümüş, Varlık'taki adı geçen soruşturma, 9.sayfa.

[14] Vecdi Erbay, Orhan Koçak'a yönelttiği sorulardan, *Kunduz Düşleri,* Ağustos 2002, 6. sayı; aktaran Mehmet H. Doğan, *YKY Şiir Yıllığı 2002*, 203. sayfa.

[15] Orhan Koçak, adı geçen söyleşi, 203. sayfa.

[16] Prof. Dr. Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2001, 20-21. sayfalar.

[17] Sabit Kemal Bayıldıran, "Eleştirmenin Duruşu", *Şiir Odası*, Nisan 2000/4.sayı.

[18] S. K. Bayıldıran, adı geçen yazısı.

[19] Ünsal Oskay, *Varlık*'taki adı geçen soruşturma, 6.sayfa.

[20] Ayşegül İzmirli, "Neye Baksam Ne Görsem Gelir Bana Gam Olur", *Akatalpa* Dergisi, Aralık 2002/36.sayı... Osman Serhat Erkekli, "Şairler Sözlüğü", aynı dergi, Kasım 2001/23.sayı... Türkan Yeşilyurt – Emel Güz, *Şiir Odası*, Ekim 2000/10.sayı, 8.sayfa. (Dikkat, dikkat! Bu, aynı zamanda bir reklamdır.)

[21] Semih Gümüş, *Varlık*'taki adı geçen soruşturma, 9.sayfa.

[22] Tahsin Yücel, *Eleştirinin ABC'si*, Simavi Yayınları, İstanbul 1991, s.109/3 ve 108.

[23] Adı geçen yapıt, s.108/1-2.

[24] Adı geçen yapıt, s.109/3.

[25] Özgen Seçkin, "Sanatta Taraflılık Üstüne Etiksel Bir Değini", *Damar* Dergisi, Kasım 2002, 140.sayı.

SELÇUK ÇIKLA

TÜRK EDEBİYATINDA 'ELEŞTİRİ' BAŞLIKLI BAZI METİNLER HAKKINDA BİRKAÇ SÖZ

Türk edebiyatında "tenkid"in bir tür olarak bulunmadığı veya çok az bulunduğu konusunda bugüne kadar çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bunlardan birinde Ahmet Hamdi Tanpınar Osmanlı döneminde "tenkit veya teknik dikkatlerin daha ziyade şiire ve bilhassa Arap ve Fars aruzunun çok evvelden teşekkül etmiş kaidelerine göre yapıldığını, hele nesre ait ve bilhassa kompozisyonu göz önünde tutan bir tenkidin hiç bulunmadığını"[1] ileri sürer ki bu değerlendirmeye hak vermemek mümkün görünmemektedir. Bir başka değerlendirmede de "eski edebiyatımızda tenkid, başlıbaşına bir tür olarak yoktur. Ancak, Thibaudet'nin 'şifahi tenkid' dediği şey; yani şair ve münekkidlerin 'şiir ve şair' hakkındaki sözlü yorumları, bu türün eski edebiyatımızdaki en canlı örnekleri sayılır."[2] denilmiştir.

Namık Kemal'e göre ise, ülkede terakkî fikrinin doğuşundan beri insanlık âleminin olgun hazinelerinden gıdalandığımız marifet cevherlerinden birisi de edebiyat olmuş, edebiyatımızda ise üç yeni tür meydana gelmiştir: Siyasî makaleler, roman ve tiyatro.[3] Namık Kemal'in diğer bazı düşüncelerine bakılacak olursa o, tenkidi de yeni bir tür olarak kabul etmektedir. Gerçekten de Yeni Türk edebiyatı dönemine gelindiğinde artık tenkid batılı anlamda bir "tür" olarak edebiyat (ve daha sonra da diğer alanlarda) her sahanın vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Söz gelişi Tanzimat edebiyatı, daha başlangıçta tenkid fikri üzerine kurulmuştur ve "Tanzimat edebiyatında tenkidin başlıca iki prensipten hareket ettiği görülür: Eskinin reddi, yeninin yaratılması..."[4]

Batılı anlamdaki tenkidin yeni bir tür olarak Türk edebiyatına Tanzimat'tan sonra girdiği bir vakıadır, ancak edebiyatımızda roman ve tiyatroda olduğu gibi tenkidle ilgili teorik ve teknik konuların tartışıldığı yazılar da uzun bir zaman dilimine yayılmış dağınık bir manzara görünümü arz etmektedir. Türk edebiyatında roman ve tiyatroda olduğu gibi batılı anlamdaki tenkid de, ilk uygulamalarından itibaren üzerinde zaman zaman ciddiyetle düşünülen bir tür olarak karşımızda durmaktadır.

Şinasi'den Namık Kemal ve Ziya Paşa'ya, Ahmet Mithat'tan Recaizade ve Hamit'e, Samipaşazade'den Nabizade Nazım'a, Beşir Fuad ve Muallim Naci'den Mizancı Murat'a, hatta Halit Ziya'ya kadar hemen bütün Tanzimat ve Servet-i Fünûncular çeşitli yazılarında tenkid türünün sınırları içine giren çeşitli fikirler serdetmişlerdir.[5] Bu tür yazılar Servet-i Fünûn yıllarından sonra da devam etmiş ve bugün sayıları tespitte zorlanılacak kadar çoğalmıştır. Yalnız biz bu yazımızda adında "eleştiri" veya "tenkid" kelimelerinin geçtiği yahut da içerik olarak az veya çok tenkidden bahseden yazılar hakkında değil, ağırlıklı olarak adı sadece "Eleştiri", "Tenkid" veya "İntikad" olan bazı makale ve kitaplar hakkında bazı görüşlerimizi sunacak ve bu makalelerin birkaçını da metin olarak aktaracağız.

Eleştiri-Tenkid-İntikad

Osmanlıca'da, Türkçe "eleştiri" kelimesinin karşılıkları arasında yer alan dört kelimeden hangisinin kullanılmasının daha doğru olacağı konusunda Tanzimat ve Servet-i Fünûn yazarları tarafından farklı fikirler ileri sürülmüştür. Kimi yazarlar *tenkid*'i, kimileri de *intikad*'ı tercih etmişler, hepsi de *nakd* kökünden türemiş olan dört kelime içinde *tenkad* ve *tenakkud* kelimeleri ise pek tercih edilmemiştir.[6]

Edebiyatımıza yeni giren diğer türlerde olduğu gibi tenkidin de ne olup olmadığı üzerine kaleme alınan yazılara ilk zamanlar çok az rastlanmaktaydı. Roman, hikâye, tiyatro hakkında çoğu yazıda yer alan dağınık bilgi ve değerlendirmeler gibi tenkid için de ilk zamanlar dağınık bilgi ve yorumlar sunulmuştur bu yazılarda. 1860-1880 yılları arasında edebiyatın birçok meselesi hakkında yazılan binlerce yazı tenkid türünün sınırları içinde yer almıştır ancak bu yazılarda tenkidin ne olup olmadığı üzerine çoğunlukla birkaç cümle veya paragraftan fazla bir bilgi veya değerlendirmeye yer verilmemiştir.

Bugüne kadar tenkidle ilgili yazılan ulaşabildiğimiz binlerce yazıda bu türün özellikleri, sınırları, gayesi, edebî türler içindeki yeri ve diğer türlerle ilişkisi gibi çeşitli konulara dolaylı veya dolaysız bir şekilde değinilmiştir, ancak bu tür hakkında daha birçok hayatî konuda bilgi edinmek isteyen kişiler bu yazılara yöneldiklerinde hayal kırıklığına uğramaktan kendilerini alıkoyamazlar. Yukarıda da değinildiği gibi edebiyatımızda bugüne kadar tenkid konusunda kaleme alınmış, adında tenkid/eleştiri kelimeleri geçen binlerce yazının büyük bir kısmı bu türün bir veya birkaç yönüne kısır bir şekilde değinmiş ya da belli bir eseri/kişiyi eleştiren birer yazı olarak okur karşısına çıkmıştır. Bu nedenle "eleştiri" türünün ne olup olmadığı ve bu türün edebiyatımızdaki serüveni hakkında derinlemesine bir bilgi edinmek için çok dağınık olan kaynakların birçoğunun elde edilip değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu makalelere eleştiri konulu tezleri ve kitapları da eklersek çok ağır bir yükün altına girmek gerektiği ortaya çıkar. Ancak okur, bu binlerce eserin birçoğunun teori, ilke, felsefe, yöntem... açılarından tenkid hakkında kendisine hemen hiçbir şey katmayan yazılardan oluştuğunu anlamakta gecikmez.

Yukarıda da değinildiği gibi bugüne kadar yazılanlar içinde, adında tenkid veya eleştiri kelimelerini taşıyan yazı veya kitaplardan çok azı bu tür hakkında derli toplu bilgiler vermekte veya değerlendirmeler sunmaktadır. Aşağıda görülen örneklerden ilk ikisi adı "İntikâd" olan kitabın içindeki tenkidle ilgili bölümlerin tamamını içermektedir. Muallim Naci ve Beşir Fuad'ın mektuplaşmalarından oluşan 101 sayfalık bu kitabın sadece birkaç sayfasında tenkid türüyle ilgili bilgi ve değerlendirmelerin sunulmuş olması ne demek istediğimizi açıkça ortaya koymaktadır.[7] Üçüncü yazı ise II. Meşrutiyet döneminin muhalif, asi ve sıra dışı bir kişiliği olan Baha Tevfik'in bu tür hakkındaki değerlendirmelerini içermektedir.

1

Muallim Naci Efendi Hazretlerine

"....

Her şey teşvik sayesinde terakkî eder. İkdâm ve gayreti teşvik, muhafaza ve tezyîd eder. Medeniyet-i cedîdenin hemen zamanın murabbaıyla mebsutan mütenasib

denecek surette bir sür'at-i fevkalâde ile terakkî ve intişâr eylemesi yine o nisbette tezâyüd eden teşvîkin semeresidir.

İnsanların ef'âl ve harekâtınca teşvîkin tesir ve ehemmiyetini hâiz olan bir şey var ise o da «tenkîd»dir. Terakkiyât-ı cedîde bu iki kuvve-i müessirenin iştirâk ve hüsn-i isti'mâliyle hâsıl olur.

İnsanların hatasını tenkîd meydana kor, fikirlerindeki sakâmeti tenkîd tashîh eder, evhâm üzerine müesses olan hurâfâtı tenkîd tahrîb eder, dermeyân olunan fikirleri hadde-i tedkîkden geçirerek sevâbını kabul ve aksini red eden tenkîddir."[8]

2

Beşir Fuad Beyefendi'ye

".... İnsanlar daima teâtî-i efkâr ile iştigâl etmelidirler ki nâil-i terakkî olabilsinler. Zaten âlemde gördüğümüz her türlü terakkiyât hep bu sayede husûle gelmemiş midir?

Dediğiniz gibi hüsn-i isti'mâl edilmek şartıyla «tenkîd»in fevâid-i azîmesi nasıl inkâr olunabilir ki bunun ihmâli hâlinde hiçbir fikrin, hiçbir şeyin tashîh ve tahsînine lüzum görülmemek lâzım gelir? Hâlbuki insanların -birinci Âdem'in zamân-ı zuhûrundan beri- hiçbir vakitte sehv ve hatâdan berî kalabildikleri yoktur, binâen aleyh tenkîde lüzum hissolunmayacak bir devr-i ekmeliyyet beşeriyet âlemine uğramayacağı itikâdında bulunanlar muhtî addolunmazlar zannederim.

Burada sadedden hâric birkaç söz söylemeye mecbûriyyet görüyorum: «Tenkîd» lafzı doğru olmadığından onun yerine «intikâd» denilmesi lüzûmu geçenlerde bazı Arabî âşinâyân tarafından gazetelerde dermeyân olunmuş ve galat demek olan böyle bir kelimenin terk-i isti'mâli tervîc edilmek istenilmiş idi.

Bu babdaki tetebbuum nâkıs ise de ikmâl edilecek olsa zannederim ki bu zâtların dedikleri, yani füsehâ-yı Arabın tenkîd dedikleri sâbit olur.

Halbuki Arabların bu lafzı kullanmalarından bizim de isti'mâl etmekliğimiz lazım gelir mi, burasını pek anlayamam.

Arablar kendi lügatlerinin vaz' ve kavâidine riâyette bizim kadar taassub göstermiyorlar. Bize ne oluyor? Bu âdeta mal sahibinin rızâsı olduğu hâlde dellalın râzı olmamasına benziyor.

...

Tenkîd kelimesi bizim lisanımıza intikâddan daha tatlı gelir. Maamâfih intikâdı da isti'mal edip duruyoruz. Şimdi Arab bunu isti'mal etmemiş; yahut isti'mal etmiyormuş diye kaldırıp atalım mı? Arab beğenmiyorsa biz beğeniyoruz."[9]

3

İntikâd*

-Bezmi Nusret Bey'e-

Müsaade ederseniz evvelâ sizi tenkîd** edeyim. Çünkü kavâid-şiken bir dimâğa, bana, tenkîd yazmak, bilhassa tenkîdin usûl ve kavâidi hakkında beyân-ı mütâlaa eylemek vazifesini tahmîl ettiniz ve tekrar ederek dediniz ki;

-Bilhassa usûl ve kavâidini!...

Halbuki bence tenkîdin ne usûlü, ne de kâidesi vardır. Yahud o usûl ve kavâidi herkes kendisine göre tesis etmiştir.

Fakat siz şimdi derseniz ki: -Herkesin kendine göre tesis ettiği o kavâid; ekseriyyet beyninde müşterek olursa...

Ah, işte bu bir mugâlata, bir şaşırtma, bir mantıktır. Fakat emin olunuz ki her mugâlata, her şaşırtma, her mantık gibi bu da koftur, boştur. Ve hiçbir kıymeti hâiz değildir. Çünkü yaşayanların hepsi değil, yarısı değil, binde biri değil hatta milyonda biri bile düşünemez, düşünmesini bilmez. Düşünebilenler mutlaka sayılı olanlardır, onları herkes tanır, onlarla ictihâd olunur. Spensır böyle söylemiş, İbni Sînâ bu fikirde bulunmuş, Ten şöyle iddia etmiş ve ilh... denir.

Görülüyor ki düşünebilenler pek azdır, pek mahdûddur. Diğerleri, bütün beşeriyet câmid bir kütle gibi hep bu mütefekkirîn-i mahdûdenin efkârına râm olmuş, yahud bir papağan gibi hep onların sözlerini tekrar etmiştir.

Şurasını ilâve edeyim ki, bu cemâdât ve bilhassa bu papağanlar arasında birçok hekimler, birçok mütefekkirler, birçok muharrirler var. Fakat onlar birer kopyadır; hangisi biraz kazınsa altından başka bir sîmâ çıkar. Hem çoğunu kazımağa da hâcet yok, zaten kendileri itirâf ederler:

-Ten, fotoğraf bir sanattır, demiş ilh...

Anlaşılıyor ki, bu dünyada «efkâr-ı müştereke» yoktur. Ehli olmayanlar tarafından «kabul edilmiş, doğru oldukları zannolunmuş!» fikirler vardır. Ve bana kalırsa bu kadar sahte iştirâk-i efkâr üzerine esâs vaz' olunarak tenkîd hakkında usûl ve kavâid ihdâs edilemez...

Siz yine itirâz etmek istersiniz; fakat etmeyiniz ve biliniz ki hakîkî âlimler; mutlaka efkâr-ı hâzıraya zıd bir surette düşünenler ve bu düşüncelerine râm olacak büyük bir kütle-i beşer tedârik etmek için lâzım geldiği gibi söz söylemeğe -ister misiniz daha ifşâ edeyim: Hîle ve kurnazlığa- muktedir olanlardır.

Çünkü şimdiye kadar hiçbir hekim, hiçbir feylosof, hatta hiçbir âlim ve mütefennin geçmemiştir ki, söylediği sözler, keşf ettiği hakîkatler (!) red ve cerh edilmemiş olsun! O hâlde hâl-i hâzır mütefekkirîninin de böyle bir neticeye vâsıl olmayacağını, onların ebediyyen muhâfaza-i mevki' eyleyeceklerini nasıl iddia edebiliriz?

Zannederim ki, bir mekteb-i idâdî şâkirdi bile böyle bir düşünceye mâlik olmağa utanır. Yani bütün ilimler, bütün fenler, tefekkürât-ı felsefiyye; zemin ve zamana göre uydurulmuş indî fikirler, nazariyelerdir, nisbî ve muvakkat hakîkatlerdir.

Meselâ: Bir zamanlar Dekart gelmiş, kainatta mevcûd-ı mütehayyiz, mevcûd-ı müdrik nâmıyla iki nev' cevher vardır, bunlar tamamıyla yekdiğerinden ayrıdır; birisi hareketi, diğeri tefekkürü icâb ettirir, demiş. Sonra bunları yekdiğeri üzerine icrâyı te'sîr ettirebilmek için yeni bir kulp bulamamış, «Bunlardan başka bir de mevcûd-ı zî-ilm vardır ki, hâssa-i mümeyyizesi nâmütenâhî olmaktır.» kaziye(!)sini uydurmuş. Bu esâs üzerine binâ ettiği, zamanının tekmîl tefekkürâtına mugâyir mesleği yüzünden şiddetle iştihâr etmiş? Acaba bu fikir o zamana kadar ma'lûm değil mi

imiş? Bilakis ma'lûm imiş, lâkin kimse onu Dekart kadar mahâretle ve efkâr-ı umûmiyeye zıd bir şekle sokarak söylememiş!..

Bir müddet sonra Kuzen gelmiş, aynı esâsı, olduğu gibi almış, «tamamıyla» başka bir tarza sokmaktan tehâşî ederek tekrar etmiş.. Netîce efkâr-ı umûmiyeden uzaklaşabildiği kadar şöhret, sonra sukût!... Diğer taraftan Alman hekîmi Leibniç; Dekart'ın mevcûd-ı zî-ilmini kabul etmeyerek bir «âheng-i mukadder» safsatası îcâd itmiş, «vâkiâ mevcûd-ı mütehayyizle, mevcûd-ı müdrik, kaba Türkçesi rûh ile cisim beyninde hiçbir münâsebet yoktur. Lâkin başka bir mevcûd da yoktur. Aralarında görülen münâsebet bir te'sîr netîcesiyle değil, belki yine beynlerindeki muvâzenetten ve âheng-i mukadderden neş'et eder.» demiş...

İşte bir hatâ daha ki evvelkini yarı yolda bırakır, lâkin onun aynı değil, gayrı, zıddı... Ve Leibniç bunu zamanının kudret-i idrâkine göre ifâde etmesini bilmiştir. İnkâr olunamaz ki, bugün Viktor Kuzen'den ziyâde yaşıyor.

Son zamanlarda bir de «vahdet-i vücûd» meselesi var. Avrupa'nın en son hekîmleri bunu iddia ediyorlar. O kadar iddia ediyorlar ki, iştihâr etmelerinden korkulur. Hâlbuki bu nedir? Üç bin sene evvel vaz' edilmiş bir fikir, «sadece bir fikir».. Hatta bir zamanlar İspinoza tarafından tamir edilmek istendikçe yıkılmış bir faraziyedir. Zannederim ki memleketimizde bu fikrin bir nâm-ı mahsûs altında toplanmış tarihî birçok sâlikleri de var.

Ve ümîd olunur ki, birkaç sene sonra, bütün vukûf-ı beşerî bu fikri ihâta edecek. Bu da bir hakîkat, muvakkat, fakat -efkâr-ı umûmiyede yeni bir cereyân husûle getirebilecek sûrette- iddia eden bahtiyar için bâis-i iştihâr bir hakîkat olacaktır. Çünkü yirminci asır, hakâyıkın da modaya tabi' olduğunu bize isbât ediyor!..

***

Bu mutâlaât gösteriyor ki, ulûm ve fünûn ve felsefede kâbil-i istinâd bir hakîkat, binâenaleyh bir kânûn-ı tenkîd yoktur.

Edebiyata ve âsâr-ı sanata gelince: Burada, bu bahis üzerinde emin hatvelerle yürüyebilmek için meseleye tâ esâsından girişmek ve sanatı ihdâs eden kuvvetimizin ne olduğunu anlamak lâzımdır.

Hepimizin dediği gibi «Edebiyat hislerimizin oyuncağıdır» demek süslü bir cümleden başka bir şey olmadığı gibi «hissiyât» ünvânı altında az doğru, az ciddî ve diğer efkârdan ayrı bir mecmua-i tefekkürât farz etmek de doğru değildir. Muhârebelerde efrâdı teşci' için söylenen gazeller vesâire nazar-ı dikkate alınmaz da; hakîkî sanattan hakîkî edebiyattan bahsedilmek istenilir ise, bu hususta en esâslı kuvvetimizin «hayâl ve muhayyile» olduğunda şüphe edilmez. Hâlbuki insanlar, ilk insan şekline girdikleri ve az çok laf etmeğe başladıkları zaman ne hayâl ve ne de muhayyile vardı. Bu kuvvet, muhayyile; âlâm-ı hayâtın, mihen-i maîşetin ve bilhassa tefekkürât-ı atiyenin dimağları az çok ezdiği, telâfîf ve merâkiz-i dimâğiyeyi yerlerinden oynatarak birbirine karıştırdığı zaman vücûd bulmuş; âtî fikriyle, hâfızanın iyi veyahud fena birtakım müdericâtı karıştığı zaman husûle gelmiştir.

Yarını düşünürken, ya bir fırtına, müthiş bir hücûm-ı sabbağ tahayyülüyle kork-

mağa, yahud güneşli bir hava, sakin bir deniz, mebzûl bir av tahayyülüyle sevinmeğe başlayan ilk insanlar bilâhare bu tahayyülâtı daha ileri götürecek türlü türlü hulyâlarla tesellî-i nefse çalışmışlar, yavaş yavaş türküler, şarkılar, beyitler, gazeller söylemişler ve mürûr-ı zamanla, bundan edebiyat ve sanat doğmuştur.

Muhayyilemiz nasıl bir hâlet-i maraziye ise ondan doğan edebiyat da, sanat da öyle marazî bir hâldir. Bu husûsdaki terakkîde; hâlet-i maraziye-i dimâğiyemizin terakkîsine vabestedir. O hâlde bir şâir ne kadar marîz ise o kadar sanatkârdır.

Ve herkesin marazını ölçmek için bir mikyâs-ı tenkîd vaz' edilemez.

***

O hâlde tenkîd nedir?

Ulûm ve fünûna âid olduğu zaman makale, fakat imtiyazlı bir makale; edebiyata, sanata âid olduğu zaman ekseriyet küçük hikâye, fakat imtiyazlı bir küçük hikâyedir. Bir tenkîdle bir hayât kazanılır, bir tenkîdle iştihâr olunur, bir tenkîdle o kadar mühim hâdisât-ı edebiye husûle getirilir ki, bir roman, bir piyes, hatta yirmi senilik sa'y-i edebî bunu yapamaz.

Fakat her kıymetli şey gibi, îcâb ettiği tarzda yapılmış tenkîdât da pek müşkil, pek bahâlı, pek nâdir.

Tenkîd yalnız bir şey için yapılır: Şöhret! Fakat, farazâ on senelik bir netîce-i sa'yi çürüterek onu istihsâl edebilmek için şüphesiz pek büyük maharet ister...

Gayr-i şahsî sanat olamadığı gibi, gayr-i şahsî tenkîd de olamaz. Çünkü her tenkîd mutlaka bir şahıs tarafından yapılır ve o şahsa mensûb olur.

Efkâr-ı umûmiyeye göre tenkîd; biraz zekileri aldatamayan hîleli bir sözdür. Çünkü efkâr-ı umûmiyeyi ta'yîn ve takdîr eden de yine kendi şahsiyetimizdir. Burada son bir suâl hâtıra gelir. Yukarıdan beri tenkîd için kâide mevcûd olamadığı iddia ediliyordu. O hâlde münekkidînin bu hususta birçok kavânîn iddia etmeleri abes olmaz mı?

Hayır, çünkü tenkîd için mutlaka kânûn ve mikyâs olmadığını iddia etmek münekkid için bir hîle-i muvaffakiyettir. Kazanmak için her şey meşrû' olduğu gibi -netîcede muvaffak olunabildiği takdirde- bu hîle de meşrû' ve şâyân-ı takdîr addedilir. Lâkin muvaffak olunamazsa her şey sâhibi içindir: Hîlekârlık, âdîlik hatta budalalık bile!...

***

O hâlde bu kavânîn nedir? İşte şimdi de bunlardan bahs etmek istiyorum. Lâkin zannetmeyiniz ki, ekser gençlerimizin yaptığı gibi Fransa'nın dâimâ iki isimli ve mutlakâ «esse...» kelimesiyle başlayan üç buçuk yahud beş franklık kitaplarının birinden sahîfe sahîfe, hem de yüzde sekseni yanlış olmak üzere tercümeler yapacağım... Hayır, ben yalnız kendi düşündüklerimi, kendi tecârüb-i şahsiyemin netâyicini söylemek istiyorum.

Canınız sıkılmazsa dinleyin:

1- Bu dünyada «sır» denilen şeyi îcâd edenler nasıl ma'sûm ve şâyân-ı merhamet kimselerse, «Her laf söylenmez» kâide-i acz-i beyânına riâyet edenler de öyle sersem ve zavallılardır. Bence ne sır, ne de söylenemez laf vardır, her şey âşikâr, her söz kâbil-i ifşâdır. Yalnız evvelkisini anlamanın, ikincisini anlatmanın kurnazlığını bilmeli!..

2- Her fikrin müteaddid ve mütenevvi' ifâdeleri olur. Ve söz yalnız bir türlü değil, birçok türlü söylenebilir.

3- «Hakîkat-i mutlaka» terkîbi saçma olduğu gibi «hiss-i mutlak» sözü de bî-ma'nâdır. En güzel şeyleri en çirkinlerinden ayrılan kavâid mutlaka hayâl, mutlaka «nokta-i nazar»dır. Binâen aleyh her şey çürütülebilir.

4- Tenkîd ancak batırmak için yapılır. Ve kendisinden beklenilen şey mutlaka bir şöhret-i şahsiyye teminidir.

***

Bunları uzatalım ve açalım: Temin-i şöhretin en kolayı, en emin tarîkı efkâr-ı hâzıraya zıd bir vaziyyet-i kelâmiye ahzı olduğunu öğrendikten sonra herhangi bir eserin iyiliğinden, güzelliğinden, kıymetinden bahs etmek; bir şi're, bir hikâyeye, bir romana, bir piyese taraftar olmak hayât-ı ilmiye ve edebiyede ebedî bir hezimete, miskin bir şöhretsizliğe hazırlanmaktan, daha doğrusu ma'nen ölmekten başka hiçbir şey değildir.

İlk tenkîdin nasıl ve ne fikirle yapıldığını, ne gibi neticeler hâsıl ettiğini düşünürsek bu hususta daha kat'î bir fikir elde edebiliriz.

İyi yazılmış bir eser için «iyi» demek hiç lüzumsuz, hatta sanat nokta-i nazarından fâidesiz ve muzırdır. Meseleye daha ziyade nüfûz olunursa burada tuhaf bir riya da nazar-ı dikkati celb eder. Hem her şeyden sarf-ı nazar, doğrusu, bana «Şu eseriniz pek güzel!» deseler aynı riyaya mazhar olamayan diğer eserlerimin hüsrânını düşünerek müteessir olur ve o riyakar münekkide, o meziyyetsiz meddâha hiddetlenirdim.

Binâenaleyh tenkîd, her şeyin hem iyisini, hem de fenasını ayırmak, seçmektir; sözü asla bir hakîkat olamaz, belki bir hile, bir eseri kolayca çürütmek için bazen müracaat edilebilecek bir vasıta olur. Ve vurulacak darbenin tamâmî-i te'sîrini hâsıl edebilmek için meşru', makbûl addolunması iktizâ eder.

Arkadaşlarımdan bir zat vardır ki daima nâkıs düşünür. Fakat bazen o noksanlarıyla beraber o kadar iyi şeyler söyler ki hayret etmemek mümkün olamaz. Kendisine bu fikrimi anlattığım zaman biraz gülerek dedi ki:

-Azizim, bence her eser bir kadındır. Ve tenkîd edilecek bir eseri baştan biraz medh etmek tıpkı bir kadını «Oh, sen ne kadar güzelsin, biraz göğsünü açmaz mısın?» teraneleriyle soymağa, çıplak bir hâle getirmeğe benzer, bu suretle tekmîl nekâis-i hüsnü meydana çıkacağı gibi vurulacak kama darbesine de iyi bir zemin hazırlanmış ve kalbin yeri daha kolay ve daha emin bir surette ta'yîn edilmiş olur.

***

Münekkidler için öyle bir üslûb, öyle tannân ve muhteşem bir ifade lazımdır ki, mutlaka kârii meftûn etsin, çünkü câzib ve seyyâl bir üslûbun sihr-i te'sîrine kapılmayacak pek az insan vardır. Her hakikat; kavî oldukça uzun müddet için bir iğfâl olduğu gibi, tenkîd de -ma'nâ-yı tâmmiyle- bir iğfâlden başka bir şey değildir. Binâenaleyh her şeyde olduğu gibi tenkîdde de serd edilen efkârı kârie kabûl ettirmek için evvela onun muvâzene-i akliyesini bozmalı, bir nev' manyetizma yapmalıdır. Bunun için de en birinci tarîk üslûb ve ondaki câzibedir.

Tenkîde mutlaka efkâr-ı umumiyede yer tutan bazı şeyleri devirmekle girişmeli

ve gayr-i mahsûs bir istihzâ ile eserin öyle bir noktasına darbeyi indirmelidir ki kâri' bizzat hükmünü vermeğe mecbûr olsun ve daha son satırları okumadan sâhib-i eserden nefret ettiği kadar münekkid için bir hürmet ve muhabbet hâsıl eylesin!.. Asıl dikkat olunacak cihet burasıdır.

Artık son satırları nasıl idare etmek lazım geldiğini anlarsınız değil mi?..

Bu satırlarda: «Muharririn elini sıkarım», «Kendisini tebrik ederim» gibi beylik tabirlerin ne kadar soğuk ve mâni'-i muzafferiyet olduğunu söylemeyeceğim. Fakat ilave edeceğim ki en büyük ve istihzâ-âlûd darbeyi bu son sözlere gizlemek kadar muvaffakıyetli bir usül tasavvur olunamaz.

***

Hâsılı tenkîd denilen bu yazılarla her şey söylenir, her şeye muvaffak olunabilir, yalnız söylemesini bilmelidir.

Galibiyetin telakkîye tâbi' olduğunu bilenler tenkîdlerinde asla mahviyyete, mahcubiyyete, daha doğrusu ma'sumiyyet ve riya isti'mâline mecbur olmazlar. Âlem-i tahrîre, zemîn-i matbûâta çıkarılan her eser şüphesiz sahibi tarafından beğenilmiştir. Artık düne gelinceye kadar âdâb-ı tahrîrden addolunan, fakat hakîkatte derin bir yalancılık ve riyadan başka bir şey olmayan «her ne kadar kıllet-i bezâ'am bu gibi mühhâm âsârı tedkîka kâfi değilse de», «zann-ı âcizâneme kalırsa», «fikr-i kâsırânemce» gibi sözler, hatta «filan müellifin bu hususdaki efkârı» tarzındaki müsteşhidât-ı zelîlâne asla bir tenkîdde yer bulmamalıdır. Mağlûb olmak için en büyük sebepleri bunlar teşkil eder. Bu tarzda yazılmış tenkîdler kâri'în nezdinde pek zayıf telakkî olunacağı cihetle gerek tenkîd olunan eserin müellifi ve gerek bir diğeri tarafından vâkı' olacak en küçük bir itiraz münekkidin tamamıyla sukûtunu intâc edebilir.

***

Efkâr-ı umumiye, -biraz evvel de bahs etmiştim- cereyân-ı efkâr ve sâire gibi terkipler hep birer hiledir. Öyle birer hile ki henüz kimsenin isti'mâl edemediği bir tarzda olunursa kazanılır. Değilse fena....

Bence münekkidler her hâlde zeki ve kurnaz olmalıdır. Ve bir kurnaz için hiçbir şeyde müşkilât yoktur. Batırılması icab eden müellifi çok yeniyse zirzoplukla, manasızlıkla ithâm edersiniz, çok eskiyse hâbîdelikle, geri kalmış olmakla...

Şiirde vezin ve manaya ehemmiyet vermeyen bir şairi bî-kaydî-i kavâid-şikenlikle lekelerken asla bu gibi hatalara düşmeyen asabî bir ruh için de usûl-perest, esîr-i kavâid gibi ta'bîrât-ı istihzâiyye icâd olunur.

Daima sanat terennüm edenler acı bir tebessümle bunun bir nev' sersemlik ve maraz olduğunu ihtâr ettiğiniz zaman unutmayınız ki şiir ve sanatı sevmeyenleri de behîmiyetle, hissizlikle alçaltmak iktizâ eder.

Bilhassa daima hakîkatten bahs edenlere katiyyen anlatmalıdır ki bu dünyada sâbit ve ebedî hiçbir şey yoktur. Her şey nisbîdir, muvakkattır.

Daima tebdîl-i fikr etmeyenler, tekâmülden mahrum birtakım zavallılardır. Çünkü terakkî tahavvül ile husule gelir. Ve sebât-ı tahavvüle mani' olacağı cihetle bi'nnetice terakkîye de mani'dir. İşte **kavânîn-i intikâd**!..

Zannederim ki hâlâ kendimizi aldatmaktan ve daha evvel yaşadıkları cihetle bize nisbeten kat kat câhil olan ecdâdımızın birçok yanlış telakkîlerine, hatalı fikirlerine râm olmakta devam etmeyiz.

Türk Edebiyatında Adı Tek Bir Sözcükten Oluşan Eleştiri Konulu Metinler

Kitaplar

Cengiz Gündoğdu, *Eleştiri*, Süreç Yayınları, 1. bs., İstanbul 1987, 192 s.; İnsanal Yayınları, 2.bs, İstanbul 1994, 136 s.

Muallim Naci [Ömer Hulûsi]-Beşir Fuad, *İntikad*, İstanbul 1304/1887 Mahmud Bey Matbaası, Kitabcı Arakel, 101 s.

Sadık Albayrak, *Eleştiri (İnsan Arayışı)*, İnsancıl Yayınları, İstanbul 1992.

Makaleler

"Tenkid", çev. Gül Celkan, *Yeni Divan*, 1 (2), Haziran 1980, 8-10.

"Tenkid", *Ülker*, S. 2, Ekim 1936, 15-17.

Baha Tevfik, "İntikâd", *Teceddüd-i İlmî ve Edebî*, Dersaâdet Kütüphânesi, İstanbul, ts., s. 134-150.

Beşir Akınel, "Tenkid", *Nesil*, C. 2, S. 11, Ağustos 1978, 44-45.

Burhanettin Batıman, "Tenkid", *Yeni İstanbul*, 3, (866), 18.04.1952, s. 2.

İlhan Akman, "Tenkit", *Tiyatro*, (31), Ocak 1950, s. 10-11.

M. Naci Bostancı, "Eleştiri", *Polemik*, S. 7, Aralık 1992, s. 16-18.

Mehmet Akif Ersoy, "İntikad", *Pınar*, C. 6, S. 72, Aralık 1977, 44-45.

Metin Karadağ, "Eleştiri", *Kuram-Yöntem Bağlamında Yazılı Sözlü Anlatım*, Ürün Yay., Ankara 2001, s. 239-264.

Murathan Mungan, "Eleştiri ", *Meskalin 60 Draje*, Metis Yay., İstanbul 2002, s. 173-176.

Nazım Hikmet Polat, "Tenkit", *Kültür ve Sanat*, S. 27, Haziran 1983, s. 24-26.

Oya Adalı, "Eleştiri", *Anlamak ve Anlatmak*, Pan Yayınları, İstanbul 2003, s. 328-335.

Öğüt, Metin, "Eleştiri", *Orkestra*, 19 (176), Nisan 1988, s. 24-27.

Samim Kocagöz, "Eleştiri", *Türk Dili*, 25 (244), Ocak 1972, s. 266-268.

Silvio Zara, "Eleştiri", *Mason Dergisi*, 29 (38-39), Ocak-Nisan 1981, s. 50-52.

Suphi Nuri, "Tenkit", *Bütün*, S. 3, 01.05.1934, 38-39.

Şahap Sıtkı İlter, "Tenkid", *Akın*, 1 (338), 05.08.1952, s. 2.

Şahap Sıtkı İlter, "Tenkid", *Seçilmiş Hikâyeler*, C. 7, S. 7, Ağustos 1952, 22-23.

Şerif Hulusi, "Tenkit", *Kültür Haftası*, S. 12, 01.04.1936, 235-237.

Süreli Yayınlar

İntikad (Yayım: İstanbul, Abdü'r-rezzak, 1910-)

Tenkid, İstanbul, 1326, Bezmi Nusret (Kaygusuz).

Tenkid, İstanbul, 1949, Rauf Tanir.

Tenkid, Ankara, 1984, Halil Gökgöz.

Eleştiri, İstanbul, 1979-1980, 18 Sayı, Aylık, Cemil Dinçbilek, A. Hikmet Altınkaynak.

[1] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s. 298.
[2] A. Fuat Bilkan, "Divan Edebiyatında Tenkid", **Millî Kültür**, S. 54, Eylül 1986, s. 10. Divan edebiyatında doğrudan veya dolaylı olarak yer alan tenkid türünün başlıca kaynakları hakkında bk. A. Fuat Bilkan, **agm**, s. 11.
[3] Namık Kemal, **Mukaddime-i Celâl**, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul 1305, s. 3, 16.
[4] Bilge Ercilasun, **Serveti Fünûn Devrinde Tenkid**, MEB Yay., İstanbul 1994, s. 35.
[5] Bu konuda bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 297-300.
[6] Bk. Dursun Ali Tökel, "Muallim Naci-Recâizâde Mahmud Ekrem Tartışmaları Zâviyesinden Tanzimatta Tenkit Faaliyetlerine Umumi Bir Bakış", **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, S. 11, Ekim 1998, s. 237-239; ayrıca bk. Bilge Ercilasun, **Serveti Fünûn Devrinde Tenkid**, s. 10.
[7] Millî Kütüphane kataloglarında ve yine Millî Kütüphane'nin özel bir kuruluşa hazırlattığı Eski Harfli Türkçe Basma Eserler CD'sinde künyesi "Kemal Reşid-Abdülhak Hâmit [Tarhan]-Süleyman Nâzif, **Tenkid**, Kader Matbaası, İstanbul 1917, 48 s." olarak verilen eserin doğru künyesinin "Kemal Reşid, **Abdülhak Hâmit-Süleyman Nâzif** (Tenkid), Kader Matbaası, İstanbul 1917, 52 s." olduğu anlaşılmaktadır. Bundan şu iki sonuca ulaşmak mümkündür: 1. Cumhuriyet'ten önce yazılmış ve adında sadece intikad veya tenkid sözlerini taşıyan tek kitap vardır: Beşir Fuad-Muallim Naci, **İntikad**, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1304, 101 s. 2. Adının "Tenkid" olduğu söylenen kitapta yazar Kemal Reşid, Abdülhak Hamit ve Süleyman Nazif'in karakteri ve sanatıyla ilgili olarak methedici yönde görüşlerini aktarmaktadır. Bu nedenle eser tenkidle doğrudan bile ilgili değildir.
[8] Beşir Fuad, "Muallim Naci Efendi Hazretlerine", **İntikad**, s. 13-14.
[9] Beşir Fuad, **agm**, s. 20-22.
* Baha Tevfik, "İntikâd", **Teceddüd-i İlmî ve Edebî**, Dersaâdet Kütüphânesi, İstanbul, ts., s. 134-150. Baha Tevfik'in bu yazısı daha önceden Bezmi Nusret Kaygusuz'un çıkardığı *Tenkid* adlı dergide yayımlanmıştır: "İntikâd", **Tenkid**, nr. 1, 22 Mart 1326/4 Nisan 1910, s. 1-4; nr. 2, 10 Nisan 1326/23 Nisan 1910, s. 3-6.
** Tenkid mi, intikâd mı?... Bunun münakaşası Muallim Naci merhûma ve taraftarlarına âid bir haktır!

LAURENT MIGNON

SÖMÜRGE SONRASI EDEBİYAT VE TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATI ÜZERİNE NOTLAR

"Ben Şarklıyım." (Namık Kemal)

Belçika, Fransa, Hollanda, İngiltere, İspanya ve Portekiz gibi devletlerin sömürdükleri üçüncü dünya ülkelerinde sömürge döneminde ve çoğu zaman kanlı kurtuluş savaşlarının ardından gelen bağımsızlık dönemlerinde ortaya çıkan yeni ulusal edebiyatlar, hem ulusal bir edebiyat geleneği oluşturmaya çalışır, hem de sömürge geçmişi ile hesaplaşarak sömürgecinin, edebî söylemleri dahil, kültürünü sorgular. Sömürge öncesi ulusal geçmiş ve kültür üzerinde geliştirilen söylemlerin ve sömürgeciliğin her yönü ile hesaplaşmanın yanısıra, yeni ulusal edebiyatçılar bazı Avrupa dillerini, edebî türlerini ve ideolojik, felsefî ve edebî söylemlerini de sahiplendi. Bu sahiplenmenin sonucunda Batı, kültürel alanda merkez olma konumunu yitirdi. Kelime, söz ve deyimleri Batı'daki anlamlarından saptırıp Asya, Afrika ve Güney Amerika'nın dilsel gelenekleri ile zenginleştirerek yaratılan yeni Flemenkçeler, Fransızcalar, İngilizceler, İspanyolcalar ve Portekizceler önemli bir kültürel kontrol silahı olan *standart dil* fikrinin geçersizliğini açıkça gösterdiler. Martinikli yazarın Fransızcası veya Angolalı şairin Portekizcesi artık Avrupalı başkentlerde bulunan dil akademileri tarafından belirlenemeyecekti. Hatta dilleri ve dilsel yaratıcılıkları, Nietzsche'nin deyişiyle, Asya'nın batı ucunda bir yarımadası olan Avrupa'daki edebiyatçılar için de ilham kaynağı olmaya başladı. Burada belirtilmeli ki, Kenyalı yazar Ngugi wa Thiong'o başta olmak üzere, bazı gelişmekte olan ülkelerin yazarları, bir dilin evrensel olamayacağını, her dil belli bir tarihin ve kültürün taşıyıcısı olduğundan, yabancı bir dilde yazmanın yerli kültürün kaybedilmesine neden olacağını, onun için yerel dilleri kullanmak gerektiğini belirtirler.[1] Çok da yerinde olan bu tepkilere rağmen birçok Asyalı, Afrikalı ve Güney Amerikalı edebiyatçının eski sömürgecinin dilinde eser vermiş ve vermeye devam etmiş olması, eleştiri çevrelerinde İngiliz edebiyatı veya Fransız edebiyatı gibi kavramların artık çok yetersiz kaldığının farkına varılmasına yol açtı. Ayrıca üçüncü dünya yazarlarının batılı edebiyatları, yaşadıkları sömürge gerçeklerini göz önünde tutarak, yeniden okumaları ve yorumlamaları, artık batı merkezci okumaları geçersiz kıldı. Avrupalı aydın, gezegenimizin göbeğinde yaşamadığını, yaşattığı kültürünün evrensel olmadığını kabul etmek zorunda kaldı.[2]

Avrupa kökenli edebiyat kuramları ve onlara dayanan eleştiri gelenekleri bu kıtada tarih boyunca gelişen kültürlerin ürünleridir. Batı'da geliştirilmiş olan edebiyat kuramlarının da, sömürge ve sömürge sonrası edebiyatların kültürel çoğulculuğunu ve Batı'dan çok farklı gelişimini incelemek için yetersiz kaldığı açıktı. Bu, sömürge sonrası edebiyat kuramlarının geliştirilmesine neden oldu. Sömürge sonrası edebiyat kuramları, hem sömürgeci ülkelerin ve Batı'nın edebiyatlarını kritik gözle yeniden

okumaya hem de yeni ulusal edebiyatları incelemeye yarar.

Bu incelemenin merkezinde olan iki öğe, sömürgeci geçmişle hesaplaşarak sömürge öncesi ideal bir ulusal gerçeğin aranması, yani ulusal öz arayışı veya *sıhhat* arayışı ile *sahiplenme* (veya temellük) sorunu, Tanzimat döneminden itibaren Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadarki Osmanlı döneminde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal gelişmesinde de önemli bir yer tutmaktadır.

Murat Belge, şair ve eleştirmen Ayaz Ahmet ile Frederic Jameson arasındaki "Bütün üçüncü dünya romanları milli allegori midir değil midir?" tartışmasında büyük ölçüde Jameson'a sahip çıkarak Türk romanının da bir milli allegori olduğunu iddia eder. Böylece üçüncü dünya, yani sömürge sonrası edebiyatları ile Türk edebiyatı arasında başka bir açıdan da düşündürücü bir paralellik kurar.[3] Her ne kadar Türkiye terimin tam anlamıyla hiçbir zaman bir sömürge olmadıysa da, ondokuzuncu yüzyıl boyunca Osmanlı Devletinin maddî açıdan tamamen Batı'ya bağımlı olması, Türkiye'de Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa, İngiltere ve onlarla birlikte hareket eden Yunanistan'a karşı bir kurtuluş savaşı verilmesi ve bugünkü Türkiye'nin borçlar altında boğulması, siyasi ve iktisadi alanda Türkiye'nin konumunun Tunus veya Hindistan'ınkinden çok da farklı olmadığını göstermektedir. Ancak edebî ve kültürel gelişim konusunda gözardı edilemeyecek farklar vardır:

Sömürgeleştirilmiş bir ülkede, düşünürler yeni ulusal edebiyatı yaratmak için sömürge öncesi kültür veya kültürler ile bir bağ kurmaya çalışırlar. Bunu yapabilmek için sömürge dönemiyle ve sömürgecinin kültürüyle hesaplaşmak zorundadırlar. Edebiyat alanında sömürgecinin dilini ve/veya onun kültürünün ürünü olan bazı edebî türleri ve söylemleri sahiplenmeleri bu hesaplaşmanın önemli bir yönüdür. Sömürgeci ötekidir ve üçüncü dünya aydını bu ötekiyi karşısına alarak kendi kültürel kimliğini tanımlamaya çalışır. Sahiplenme, yani bazı yabancı kültürel ürünlerin ulusallaştırılması, kimliğin ve onun gücünün bir ifadesidir. Türk aydını ise edebiyat alanında tek bir öteki ile değil, iki öteki ile uğraşmaktadır: Birincisi, büyük ölçüde Tanzimat döneminden itibaren geliştirilen ideolojik bir söylemden ibaret olan klasik Osmanlı edebî mirasıdır. İkincisi ise, ondokuzuncu yüzyılda Osmanlıyı iktisadi alanda sömüren ve askeri alanda ondan üstün durumda olan Batı'dır.

1840'da "Avrupalılar'ın katî çok zamân ve emek ile vücûda getirdikleri her dürlü nizâm u sanâyië pek az vakit içinde milletimize dahi münteşir olup ol vakit her yüzden fâ'ide-mend olacağımızdan başka ez-cümle ecnebî milletler ülkesinde hâsıl emtiëa ve erzâka ihtiyâcımız kalmayacak"[4], diye yazan Mustafa Sami Efendi gibi Osmanlı Türk aydınları Batı'nın, yani sömürenin geliştirdiği bilim ve teknolojiyi sahiplenerek onun iktisadi boyunduruğundan kurtulunabileceğini iddia ettiler. Bu düşünceyi yayabilmek için edebiyatın önemli bir işlevi olacaktı. Bu yüzden de Osmanlı Türk aydını, batılı edebiyat türlerini ve bazı söylemlerini sahiplendi. Onlar hem verilecek olan kurtuluş mücadelesinde eğitsel birer araçtı hem de yeni Osmanlı Türk kültürünü temsil eden kültürel ürünlerdi.

a) Osmanlı'nın Öteki Olarak Gösterilmesi,
Sıhhat Arayışı ve Edebiyatta Bazı Yansımaları:

Namık Kemal'den Ziya Gökalp'e kadarki dönemde, Tanzimat öncesi Osmanlı edebiyatını kuramsal alanda reddetme çabaları yer almıştır. İlk aşamada Namık Kemal, klasik Osmanlı edebiyatının çağa uygun olmadığının altını çizmiş ve ondan bağımsız bir edebiyat geliştirmek gerektiğini belirtmiştir:

> "Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid (...) olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'indendir. Hüsn ü Aşk ve Leylâ ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına gerek suret-i tahrirlerine nazaran birer tasavvuf risalesidir."[5]

Namık Kemal'in amacı çağın gereklerine cevap verebilecek bir edebiyatın geliştirilmesidir. Edebiyatın başlıca amacı bir mesaj iletmek olduğundan hayali unsurlarıyla klasik Osmanlı edebiyatını reddetmek şarttır ve edebiyata verilen eğitsel işlevi yerine getirmek için daha uygun olan roman, öykü, gazete denemeciliği ve tiyatro gibi bazı türleri Batı'dan ithal etmek gerekmektedir. Önemli olan nokta, Batı'dan gelen tehdidin karşısında Osmanlı Devleti'ni kurtarmak için teknolojiden yararlanıldığı gibi, edebiyat türlerinden de yararlanılmasıdır. Namık Kemal'in Osmanlı edebiyatını eleştirirken özellikle hayali, mecazi ve gizemci unsurlarına karşı çıkması, İslami estetiğin bir reddedilişi olarak da değerlendirilebilir. Edebiyatın ve sanatın amacı artık her şeyin kaynağı olan Allah'a ulaşmak değil, yaşadığımız dünyada, duyularla kavranan dünyada, gelişen olayları aktarmak ve halkı yönlendirmektir. Ancak bu değişimi öngörenler, bunu İslami estetiğin reddi olarak görmezler. Osmanlı edebî mirası reddedilse de onun temelinde yatan dünya görüşünün yerine bir şey konmaz.

Osmanlı'yı ötekileştirmede, Osmanlı edebiyatının yeni çağ için uygun olmadığının ilan edilmesinden sonraki ikinci önemli aşama Ziya Gökalp'ın, Osmanlı'yı edebiyatı ve kültürüyle hem yabancı hem de sömürgeci olarak görmesidir. Gökalp'e göre Osmanlılar yönetici sınıfını teşkil ederler. Onlar kozmopolittirler ve ayrı bir sınıf teşkil eden halkı, yani Türkleri, yönetir ve sömürürler:

> "Osmanlı tipi Türk kültürüne ve hayatına zararlı olan emperyalizm sahasına atıldı, kozmopolit oldu, sınıf menfaatini milli menfaatin üstünde gördü. Gerçekten Osmanlı İmparatorluğu genişledikçe, yüzlerce milleti siyaset dairesine aldıkça, idare edenlerle idare olunanlar ayrı iki sınıf haline giriyorlardı. İdare eden bütün kozmopolitler *Osmanlı sınıfı*'nı, idare olunan Türkler de *Türk sınıfı*'nı teşkil ediyorlardı. Osmanlı sınıfı, kendini *millet-i hâkime* suretinde görür, idare ettiği Türklere *millet-i mahkûme* gözüyle bakardı."[6]

Osmanlı kültürü, sömüren sınıfın bir ürünü olduğundan milli sayılamaz ve reddedilmelidir: Sanat müziği reddedilir, çünkü Osmanlıdır. Aslında Bizans kaynaklıdır, sun'î ve hastadır.[7] Edebiyat, özellikle şiir de, İranlılardan alınan aruz vezni[8] ve yapay dili yüzünden gayr-i millidir. Yazılan dili olan Osmanlıca ise esperanto gibi sun'î bir dildir.[9] Görüldüğü gibi Osmanlı kültürüne yöneltilen başlıca eleştiri onun sun'îliği ve yabancılığı, yani ulusal olmayışı ile ilgilidir. Gökalp onun yerine halk kültürüne doğ-

ru bir hareket öngörür: Halk müziği, halk edebiyatı ve halkın, en azından İstanbul hanımlarının, dili yeni kültürün temel taşları olacaktır. Bu Osmanlı öncesi özkültür arayışı birçok açıdan gelişmekte olan ülkelerdeki sömürge öncesi saf ulusal kültür, yani ulusal sıhhat arayışını hatırlatır. Ancak Gökalp'in iddiası, yani halkın kültürünün, Osmanlı kültürü tarafından etkilenmemiş bir öztürk kültürünü temsil etmesi elbette ki yanlış bir savdır. Gökalp'ın kendi terminolojisini kullanırsak, *Osmanlı* ve *Türk* kültürlerini birleştiren unsur İslam olduğundan, kültür alanında, en azından ideolojik söylem açısından, ortaklıklar ayrılıklardan daha fazla idi. Ayrıca Osmanlı'nın dışında özkültür arayışı bugüne kadar süregelen özkültürün kökü konusunda çok çeşitli ve birbiriyle çelişen söylemler doğurdu. Turancılıktan Anadoluculuklara kadar.

Kültürü, özellikle edebiyatı ulusallaştırma projesinde bir başka önemli öğe, halkın hem hedef kitle olması hem de edebiyatta temsil edilmesidir. Ulusalcı yazarların eserlerinde ulusal bilincin inşasını inceleyen bir yazıda C.L. Innes bu öğeyi şu şekilde ifade ediyor[10]:

Kültürel alanda ulusalcı programın bir parçası olarak üretilen edebiyat, sömürülenlerden, onuru ve kendi kendini yönetme hakkını esirgeyen anlatım ve tasvirlere karşı üretilmiş bir edebiyattır. Fakat bu karşılık sadece sömürgeci kuvvete hitap etmez, hatta öncelikle ona değil, yeni doğan ulusun insanlarına hitap eder ve onların kendi öztanımlama programında yer almasını sağlamaya çalışır.[11]

Bu satırlar Türk edebiyat tarihi üzerinde düşünürken yararlıdır. Sömürülen yerine Anadolulu'yu koyarsak şöyle bir sonuca varılabilir: Osmanlı edebiyatını kritik bir bakışla okuyunca, ulusalcı yazarlar klasik edebiyatta Anadolu halkının yokluğuna işaret ederek özellikle İstanbullu aydının Anadolu halkına yabancı kalması temasını işlerler.

> "Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı; aydınlatamadın. Bir vücudu vardı; besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı. İşletemedin. Onu hayvani duyguların, cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın."[12]

diye yazan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban (1932) veya Ankara (1934) gibi romanlarında ya da Faruk Nafız Çamlıbel'in kimi şiirlerinde bu konuya çok yer ayırılır.[13] Türk ulusalcı yazarlar sömürge sonrası edebiyatçılar gibi, sömürge edebiyatında var olan, yerli halkı, bu veya başka bir şekilde küçümsenmesine cevaplar yazarlar. *Beş Hececiler'*in ulusal köyü yani Türk Anadolu'yu yüceltmeleri de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, Türk aydınının iki ötekisi vardır: Osmanlı'nın yanısıra Batı da vardır. Doğu'ya sömürgeciliğin kültürel söylemi olan oryantalizme karşı ulusal olanı, genel olarak Doğu'yu veya mazlum milletleri savunan yazılar da üretilir: Bunların arasında Nazım Hikmet'in "Taranta Babu'ya Mektuplar", "Jokond ile Si-ya-u", "Benerci Kendini Niye Öldürdü" veya "Piyer Loti" gibi şiirlerini[14], Ahmet Haşim'in Gurabâhane-i Laklakan adlı yazısını, Ahmet Mithat Efendi'nin bazı yazı ve denemelerini, hatta Abdülhak Hamit'in *Duhter-i Hindu, Finten, Cünûn-ı Aşk* ve *Yabancı Dostlar* gibi oyunlarını sayabiliriz.

Innes'in dikkat çektiği ikinci unsur, yani ulusalcı edebiyatın halka hitaben yazılması, Tanzimat sonrasında çoğu edebiyatçı için de önemli bir unsurdur. Dilin sadeleştirilmesi ve halkı aydınlatmak İbrahim Şinasi'den Ziya Gökalp'e bütün aydınları yakından

ilgilendiren bir sorundur: Halkın okuyabileceği, onu aydınlatacak bir edebiyat yaratmayı amaçlarlar. Zaten Gökalp'ın kozmopolit Osmanlı'ya karşı çıkması halka ulaşmak için değil miydi? Halk eğitildikten sonra kendi öztanımlama programında yer alabilecektir.

Ancak büyük bir sorun vardır. Aslında Osmanlı ne kadar öteki olarak gösterilse de tam olarak öteki değildir. Osmanlıca'nın Türkçe olması, hem yönetici sınıfın hem de halkın Müslüman olmaları, yani aynı dilde ibadet etmeleri ve büyük ölçüde aynı inançları paylaşmaları, bu iki sınıfı birleştiren unsurlardı. Osmanlı yönetimi kültürel anlamda Fransızlar'ın Cezayirliler'e veya İngilizler'in Hindistanlılar'a yabancı oldukları gibi, Anadolu halkının çoğunluğuna yabancı değillerdi. Yönetici sınıfın gerçek yabancılaşması Tanzimat'tan sonraki Batılılaşma serüveni ile başlayacaktı. Ziya Gökalp'ın Tanzimat'ın manevî çocuğu olduğunu bize gösteren unsur, halk kültürünün yanısıra bazı batılı kültür ürünlerini de model olarak göstermesidir. Edebiyatın millileştirilmesi davasında klasik batı edebiyatlarına ve romantik edebiyata da başvurmak gerekir, yani ikinci ötekinin edebiyatını sahiplenmek lazımdır:

> "Edebiyatımızın ikinci nevi modelleri de Homer ile Virjil'den başlayarak, bütün klasiklerdir. Yeni başlayan bir milli edebiyat için en güzel örnekler, klasik edebiyatın şaheserleridir. (...) Bununla beraber, biz, Batı'nın önce yalnız klasiklerine kıymet vermekle birlikte, "romantizm"in feyzinden de büsbütün mahrum kalmamalıyız. Çünkü romantizmin esası, halk edebiyatlarıdır."[15]

b) Yeni Türk Edebiyatında Sahiplenme Sorunu

Sömürge sonrası araştırmalarında önemli olan ikinci kavram sahiplenme (temellük) sorunudur. Bu kavram, sömürge sonrası toplumlarında aydınların kendi toplumsal veya kültürel kimliklerini ifade etmek için sömürgecinin kültürünün dil, edebî türler, sinema, tiyatro gibi bazı ürünlerinden, yahut akılcılık, insancıllık veya varoluşçuluk gibi bazı düşünce akımlarından nasıl yararlandığını irdelemek için kullanılır. Ulusalcı yazarların amacı bu ürünleri belli bir ölçüde ulusallaştırmak veya yerlileştirmektir.

Tanzimat döneminde batılı edebiyat ürünleri, Osmanlı devletini Batı'dan gelen tehditten kurtarmak için kabul edilmişti. Amaç, edebiyat yoluyla aydınları ve mümkün olduğu kadar halkı uyandırmak idi. Yani roman ve tiyatro gibi kültürel ürünler, hem savaşta birer silah, hem de modernleşen ülkenin birer kültürel ürünüydüler. Sömürülen ülkelerde olduğu gibi edebiyat hem direnişin hem de kültürel kimliğin bir ifade yoluydu. Tanzimat aydınları, özellikle Yeni Osmanlılar, sahiden batılı edebiyat ürünlerini almakla yetinmediler onları sahiplendiler; kendi kültürel geçmişlerinin unsurlarından da yararlanarak.

İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* (1860) adlı oyununda, konu itibariyle, Karagöz ve orta oyununun etkileri bulunduğu bilinir.[16] Şinasi'nin tiyatro terminolojisi için Karagöz ve orta oyununa başvurmuş olması özellikle anlamlıdır: *piyes* karşılığı *oyun*, *perde* karşılığı *fasıl* ve *kişiler* karşılığı *takım* kelimelerini kullanmış olması çok önemlidir. Edebiyatta derin değişimlerin yaşandığı bir devirde, birçok alanda yeni kelime ve kavramların üretildiği veya Batı'dan ithal edildiği bir dönemde, Şinasi Batı'dan aldığı bir sanat ürününün terminolojisi için yerli sanat geleneklerine başvurur. Bu kaza eseri değildir, Şinasi'nin bilinçli olarak tiyatroyu sahiplendiğini, batılı bir sanat formu-

nu olduğu gibi almak istemediğini, onu ulusallaştırmaya çalıştığını gösterir.

Her ne kadar edebiyat üzerine yazılarında bunu doğrulayan ifadeler bulunmazsa da, Namık Kemal'in de *İntibah* romanında (1876) batılı bir edebiyat türü olan romanı sahiplenmek için aşağıladığı gelenekten yararlandığı görülür. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan'ın da dikkat çektikleri gibi, romandaki Mehpeyker'in yalısının tasviri (ve belli bir ölçüde de Bahar ve Çamlıca tasvirleri) Divan şairlerinin üslubunu hatırlatmaktadır.[17] Önemli olan nokta Namık Kemal'in, daha önce Osmanlı edebiyatında fazla rağbet görmemiş olan, dış dünyanın detaylı tasvirini Divan üslûbuyla, yani yerli üslûp ile aktarmasıdır. Bilindiği gibi Tanzimat döneminde, sanatçının artık dış dünyayı sadece ilahi olana götürecek olan bir kalıp olarak görmemesi, yaşadığımız dünyada mücadele etmeyi kabul etmesi önemli bir gelişme idi. Romanın eğitsel bir araç olarak kullanılması bu çerçevede değerlendirilmelidir. Edebiyatta üslup konusuna büyük önem veren Namık Kemal'in dış dünyanın tasvirini, batılı bir bakışı, geleneksel bir üslupla anlatması da tesadüfi değildir. Bazı eleştirmenlerin Namık Kemal'i acemilik veya başarısızlık ile suçlamaları onun asıl amacının yeniyi yerlileştirmek, sahiplenmek olduğunu gözardı etmektedir.

Bu romanın her bölümünün başında yer alan beyitler de dikkate değer. Bu beyitlerin altlarındaki bölümlerin bir tür yorumunu içerdikleri bilinir. Ancak yeni ve yabancı bir edebî tür olan romanda aruz vezniyle yazılmış, divan şiirinin başlıca mazmunlarını tekrar eden beyitlerin bulunması ayrıca değerlendirilmelidir. Elbette burada Namık Kemal'in klasik edebiyata karşı eleştirel bir tutumu olduğu öne sürülebilir. Yani, genç bir erkeğin cinsel uyanışını ve yok oluşunu, yaşadığımız maddî dünyayı anlatmak için mecaza dayalı Divân şiirinin sunduğu imkanların ne kadar yetersiz kaldığını göstermek istemiştir denebilir. Ancak bunu zaten kuramsal yazılarında yaptığı için, kendisini aynı şeyi bir edebiyat eserinde de yapmak zorunda hissetmiş olması çok da inandırıcı değildir. Burada yine sahiplenme sözkonusu olabilir: Batılı bir formu yerlileştirmek, onu Batı'da bilinen kalıbından çıkarıp yeni bir yerli türü inşa etmek.

Namık Kemal'in *İntibah* romanını yazmak için de *Hançerli Hanım* adlı halk hikâyesinden yola çıkmış olması[18] yine sahiplenme çerçevesinde değerlendirilmelidir. İlk romanını yazmak için yerli gelenekten yararlanıyor. Amacı batılı bir roman ortaya koymak değildir, bir Osmanlı romanı yazmaktır. Nasıl ki Ngugi wa Thiong'o veya Kongolu Guy Menga romanı ve öyküyü sahiplenerek, yerlileştirerek sömüren Batıya karşı yazdılarsa, Namık Kemal de Batı'ya karşı yazar. Aynı sebepten dolayı. Unutmayalım, "ben şarklıyım" diyerek doğululuğun altını çizer Namık Kemal, Abdülhak Hamid'e yazdığı bir mektupta. [19]

Dönemin edebiyatını değerlendirirken Ahmet Mithat Efendi'nin de dil ve üslup açısından geleneksel halk hikâyeciliğinden ve meddahtan sadece okuyucusuna ve okuyucusunun dinleyicilerine daha kolay bir şekilde ulaşabilmek, mesajını doğrudan iletebilmek için yararlanmadığı, roman türünü sahiplenmeye çalıştığı üzerinde de durulmalı.

Yine Ahmet Haşim'in özgün simgeciliği de sahiplenme çerçevesinde daha iyi anlaşılabilir. 1926'da yayınladığı, son şiir kitabı olan *Piyale*'nin girişindeki "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adlı denemesi simgeci bir manifesto niteliğinde olsa da, simgeci terminolojisini kullanmamış olduğu göze çarpar.[20] Daha da önemlisi bu yazısında şiirde anlam kapalılığından, veya çok katmanlılığından sözederken Nedim'e

gönderme yapar.[21] *Piyâle*'nin ilk şiiri olan "Mukkadime"nin ilk dizelerinin de benzer bir önemi vardır:

İçmişti Füzûli bu alevden,
Düşmüştü bu iksîr ile Mecnûn
Şi'rin anlattığı hâle...

Nedim, Füzûli ve Mecnûn'dan sözederek Ahmet Haşim Osmanlı kültürel evrenine bir gönderme yapar. Bu Ahmet Haşim'in, simgecilik yorumunda Fransız simgeciliğini yanlış anladığını göstermez, sadece Batı'da ortaya çıkan bir edebiyat cereyanına eleştirel bir şekilde yaklaşabildiğini ve onu değerlendirebildiğini gösterir. Batı'dan gelen bu yaklaşımın benzerinin kendi kültüründe de bulunduğunun farkında olduğunu gösterir. Nitekim Mayıs 1927'de *Hayat* dergisinde yayınladığı "Sembolizmin kıymetleri" adlı makalesinde, simgeciliğin gayet açık bir tanımını yaptığını ve simgecilikte timsalin öneminin altını çizdiğini görürürüz. Ancak en önemlisi Haşim'in şu sözleridir:

"Mamafih Mallarmé timsale verdiği kıymet itibariyle yeni bir sanat düsturu ortaya atmış değildir. Bütün Mısır, Finike, Yunan sanatları, bütün şark ve garp şiiri Mallarmé'den asırlarca evvel "timsali" olmuştur."[22]

Bu sözlerle simgeci anlayışın Batı'ya has olmadığını şekillerin, kalıpların ötesinde bir gerçeğin arayışının tasavvuf'ta, başka köklü gizemcilik geleneklerinde ve yeni eflatunculukta da var olduğunu hatırlatır okuyucusuna. Yani simgeciliği sahiplenir. Ahmet Haşim'i bu açıdan değerlendirirsek onun da Batı'ya karşı yazdığını anlayabiliriz. Sahiplenme, sömürenin edebiyat türlerini, anlayışlarını ve düşünce şekillerini benimseyip onları yerlileştirerek sömürenin karşısında ulusal kimliği ifade etmekse, Şinasi'nin, Namık Kemal'in, Ahmet Mithat Efendi'nin, hatta Ahmet Haşim'in bazı eserleriyle bu yolda yürüdüklerini görür, Batı'ya karşı yazdıklarını anlarız.

Tanzimat ve Meşrutiyet aydınları için asıl öteki Batı idi. Cumhuriyet döneminde ise Batı'nın ötekiliği devam ettiyse de, Ziya Gökalp'ın görüşlerinin büyük ölçüde devlet politikası haline gelmesinin bir sonucu olarak, Cumhuriyet edebiyatçılarının bir kısmı Osmanlı'yı asıl öteki olarak gördüler. Osmanlı edebiyatının bazı yönleri artık sahiplenilecekti ve çağdaş Türk edebî kimliğini ifade etmek için kullanılacaktı. Cumhuriyetin kurulmasından sonra artık öbür öteki Osmanlı'ya yönelik sahiplenme denemelerini görmek de mümkündür: Şinasi veya Ahmet Haşim'in aksine cumhuriyetçi aydın Osmanlı'nın siyasi, kültürel veya epistemolojik anlamda devamını istememektedir. Kendi kimliğini ve kendi çağdaşlığını Osmanlı'nın karşısında ifade etmeye çalışır. Örneğin Nazım Hikmet'in rubâileri veya Ataol Behramoğlu'nun gazelleri kendi maddeci dünya görüşlerini ifade etmek için Divan edebiyatının bir türüne sahip çıktıklarını gösterir. Yahya Kemal, Sezai Karakoç veya Hilmi Yavuz gibi kültürel imtidadın şairlerinin aksine, istedikleri geleneğin ruhununu devam ettirmek değil, yeniyi geleneğin karşısında keskin bir şekilde ifade etmektir. Gelenek kırılabilecek, kırılması gereken bir kalıptan ibarettir. İçerik, yani ruh ve kimlik yenidir.

Tanzimat aydını büyük ölçüde bir ulusalcı Meşrutiyet aydını ve Cumhuriyet aydını iki öteki ile birlikte yaşadılar. Bu tabiî ki klasik sömürge sonrası edebiyat şemasına uymamaktadır. Fakat *sıhhat* arayışı ve *sahiplenme* gibi sömürge sonrası edebiyat eleştirisinde önemli olan iki kavramın Türk edebiyatı üzerinde düşünmek için gayet faydalı olduğu ortadadır. Bu da bize Türk edebiyat tarihçisinin ve eleştirmenin

belki de yüzünü o kadar sık bir biçimde Paris'e veya New York'a değil de, Kahire veya Nairobi'ye de biraz çevirirse yararlı sonuçlara ulaşabileceğini gösterir.

---

1 Ngugi wa Thiong'o'nun, 1981'den itibaren geliştirmeye başladığı fikirleri içeren manifesto niteliğinde olan *Decolonising the Mind* (Zihni sömürüden kurtarmak) adlı eseri bu önemli konuya giriş olarak tasviye edilir: Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (Londra: James Currey, 1997).

2 Sömürge sonrası edebiyatları ve sömürge sonrası kuramlarına giriş olarak, İngilizce yazanlar üzerinde yoğunlaşan Bill Ashcroft, Gareth Griffith ve Helen Tiffin'in yazdıkları *Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (Sömürge sonrası edebiyatlarında kuram ve uygulama) (Londra: Routledge, 1991) adlı eser tasviye edilir. Aynı yazarların hazırladığı *Key Concepts in Post Colonial Studies* (Sömürge sonrası araştırmalarda anahtar kavramlar) (Londra: Routledge, 1998) adlı sözlük de konuyu merak edenler için faydalı bilgiler içermektedir.

3 Murat Belge, "Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış ", *Berna Moran'a Armağan*, Haz. N. Aksoy ve B. Aksoy, İstanbul: İletişim, 1997, 51-63.

4 Mustafa Sami Efendi, *Avrupa Risalesi,* İstanbul, 1851, 38.

5 "Mukaddime-i Celâl" den alıntılayan *Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,* İstanbul: İletişim, 1994, 10.

6 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları,* (Haz. Mehmet Kaplan), İstanbul: Devlet Kitapları, 1970, 38.

7 A.g.e., 145-147

8 A.g.e., 141.

9 A.g.e., 114.

10 C.L. Innes. "Forging the Conscience of their Race: Nationalist Writers"*, New National and Post Colonial Literatures,* Haz. Bruce King, Oxford: Clarendon Press, 1996, 120-139.

11 A.g.y., 120.

12 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban,* İstanbul: İletişim, 1994,

13 Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk Aşıklar Mekanlar,* İstanbul: Hece, 2002, 52-53.

14 A.g.e., 63-65.

15 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları,* (haz. Mehmet Kaplan), İstanbul: Devlet Kitapları, 1970, 143-144.

16 Bknz. İbrahim Şinasi, *Şair Evlenmesi,* (Haz. Cevdet Kudret), İstanbul: Yeditepe, 1959, 15-17.

17 Bknz. Mehmet Kaplan, "İntibah" *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I,* İstanbul: Dergah, 1994, 135. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul: Çağlayan, 1997, 439-440.

18 Bknz. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu,* İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.

19 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul: Çağlayan, 1997, 439.

20 Asım Bezirci, *Ahmet Haşim: Şairliği ve Şiirleri,* İstanbul: Oluş, 1972, 5.
Gül Akal, *Turkish and French Symbolism: The Case of Ahmet Haşim,* Yayımlanmamış doktora tezi, İndiana Üniversitesi, 1962, 4.

21 Ahmet Haşim, *Piyâle,* İstanbul: İlhami, 1926, 8-9.

22 Ahmet Haşim, *Bütün Eserleri: Gurabahâne-i Laklakan, Diğer Yazıları,* İstanbul: Dergah, 1991, 195.

MUSTAFA KIRCI

EDEBİYAT ÖĞRETİMİNDE ELEŞTİREL DÜŞÜNCENİN YERİ

Bilindiği gibi Milli Mücadele yıllarında Türk milleti üç milli misak (yemin) ilan etti. Birinci yemin hürriyet, istiklal ve anavatan sınırları için yaptığımız yemin, *Misak-Milli*dir. İkinci yemin 17 Şubat 1923'te İzmir'de 3225 işçi ve çiftçi delegeyle toplanan *İktisat Kongresi*nde ilan edilen *Misak-ı İktisadi*dir. Üçüncü yemin ise 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edilince ilk kabinede Milli Eğitim Bakanı Sefa Bey tarafından ilan edilen *Maarif Misakı*dır. Birinci yemin ile vatan kurtarılıp milletin istiklal ve hürriyeti sağlanmıştır. İkinci yemin, devletin gelişip güçlenmesi ve halkı yaşam düzeyinin yükselmesi için sağlam ekonomik temele dayanan bir Türkiye kurmak kararlılığı içindi. Türkiye Cumhuriyeti Devleti cihangir bir devlet olmayacak, ekonomisi güçlü bir devlet olacaktı. Yine Türkiye Cumhuriyetini çağdaş uygarlık düzeyine çıkaracak bir milli eğitim politikasının olması gerekiyordu. Eğitimle Türkiye çağdaş bir biçimde kurulacaktı. Türk milleti bunun için üçüncü bir yeminde birleşti. Bu yeminin gerçekleşmesi için de "asri bir terbiye ve maarif programı" yapıldı. (Şapolyo, 1966:383-384)

Milli eğitim yemini çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma azmi ve kararlılığının bir sonucuydu. Bu yeminde yeni kuşakları Türk ulusunun bir üyesi olmanın onuruyla yetiştirmek gaye edinilmişti. Öğrencileri ezbercilikten kurtarmak, onları yaşama hazırlamak, çocukları deneysel çözümleme ve eleştiri yapabilecek bilinçle yetiştirmek, laboratuarlar açmak, eğitim yemininin önemli hedefleri arasında idi. Eleştirel, deneysel yönteme dayanacak bu sistemin felsefesinin de *pragmatizm* olması kararlaştırılmıştı. Türk dili ve edebiyatı derslerinin programları da milli eğitim yeminin hedeflerine uygun olarak hazırlanmış bu hedeflere göre öğretim yöntemleri de belirlenmişti.

Milli eğitim yeminimizin odağında "gençleri yaşama hazırlamak" temel amacı vardı. Bunun için de her öğretim programı eleştirel ve deneysel yönteme dayanmalıydı. Edebiyat öğretiminde de eleştiriye, okumaya, anlamaya, konuşmaya, yazmaya dayalı bir deneysel yöntem uygulanması, yaparak öğrenme yolu tutulmuştu.

Biz de bu yazımızda edebiyat öğretiminde günümüzde de önemini koruyan eleştirel düşüncenin edebiyat öğretiminde işe koşulması üzerinde durmak istiyoruz.

Edebiyat öğretiminin temel amacı öğrencinin insanlığını kurmaktır. Edebiyatın geçmişten günümüze değişmeyen konusu, insan ve insanla ilgili olan her şeydir. Okunan eserler aracılığıyla insana özgü duyarlılığın geliştirilmesi, insanın kendi dışındaki evrenle olan ilişkilerinde davranış ve anlayışının incelip gelişmesi, insanın estetik bir olgunluğa ulaşması hep edebiyat öğretimiyle olur. Edebiyat öğretimi insanın insanlığını kuran estetik bir eğitim sürecidir.

Edebiyat öğretimi genel anlamda okumaya dayanır. Dilin seçkin örnekleriyle oluşturulan eserleri okuma, anlama, algılama ve kavrama gücü edebiyat öğretimiyle gelişir. Dil ve edebiyat öğretiminde yapılan dinleme, işitme ve okuma eğitimiyle anlama amacı gerçekleştirilir. Konuşma ve yazma eğitimiyle de anlatma amacı gerçekleştirilir. Zaten iyi bir dil ve edebiyat öğretiminin temel amacı da "anlama ve anlat-

ma" yeteneğini geliştirmedir.

Bu nokta çok önemlidir. Çünkü bir edebiyat metni, yapısı bakımından anlatmak istediği şeyleri açık bir dille söylemez. Vermek istediği iletiyi okurların sezmesini ister. Bir edebî metni anlamak isteyen öğrenci metnin yüzey yapısını okuyarak derin yapıya ulaşmak zorundadır. Bir edebiyat metnini anlamak yüzey yapıdan derinlere inerek metnin vermek istediği iletiye ulaşmak demektir.

Okullarda öğrencilere verilen edebiyat öğretiminin içeriği genelde edebiyat tarihi öğretimine yöneliktir. Bu nedenle edebiyat öğretimi gören öğrenciler metnin derin yapısına ulaşmaktan uzak görünmektedir. Yüzeysel boyutuyla metinle ilgili soruların yanıtlanmasıyla ilgilenen öğrenciler edebî metnin derinliklerindeki çok anlamlılığı ve estetiği görememektedir. "Metnin yüzeysel yapısına yönelik olan, yani öyküdeki olayları kavratmak amacıyla geliştirilen sorular o denli basit ve sıradan ki, en ilgisiz öğrenci bile bu soruların yanıtlarını metne bakarak bulabilir" (Dilidüzgün, 2001:255).

Gerçek edebiyat öğretimi bu değildir. "Ezberciliğin ve bilgi yığmacasının yoğunlukla yaşandığı Türk eğitim sistemi içinde gerçek anlamda bir edebiyat öğretimi olduğunu söylemek güçtür" (Dilidüzgün, 2001:252).

Edebiyat öğretimi bilgi yığmacası değil, anlama ve anlatma yeteneğini geliştirmeye yönelik olmalıdır. Öğrenciler artık edebiyat öğretiminde yapıtları anlamak için okumalıdır. Belli bir noktadan sonra da öğrenciler yapıtlara eleştirel gözle bakabilmelidir.

Eleştirel düşünce kendi düşünce süreçlerimizi bilerek, başkalarının düşünce süreçlerini göz önünde tutarak, öğrendiklerimizi yaşama geçirerek kendimizi ve çevremizde olan olayları anlayabilmeyi amaç edinen aktif ve organize bir zihinsel süreçtir. Buna göre kişi başkalarının düşünce süreçlerini inceleyebilmelidir. Bunu yapabilen kişi kendi düşünce süreçleriyle başkalarının düşünce süreçlerini karşılaştırabilir. Bu karşılaştırma sonunda daha iyi bir düşünce sürecine girer. Kendi bilincinin farkında olarak yeni görüşlere kendini açık tutar (Cüceloğlu, 255-257).

Eleştirel düşünme yetisi kazanan birey böylece okuduğu roman ve öykü gibi edebî yapıtlardaki kişilerin düşünce süreçlerini inceleyebilecek, olayları değerlendirebilecek, kendi düşüncelerini roman ya da öykü kahramanlarının düşünceleriyle karşılaştırarak daha etkili bir düşünce sürecine girebilecektir.

Edebiyat öğretiminde okunan eserlerde insanlığın duygu ve düşünceleri, insanın insanla ve çevreyle olan ilişkileri gerçek veya kurmaca biçimlerle doğru ve güzel bir anlatımla sunulur. Edebiyat dile dayanan bir güzel sanattır. Milletlerin tarih sahnesine çıktığı andan itibaren yaşadığı coğrafyalarda kabulleri doğrultusunda meydana getirdiği ahlaki, öğretici ve estetik değerleri kapsayan yazılı ve sözlü ürünler edebiyat öğretiminde incelenir. "Türü ve konusu ne olursa olsun her edebiyat ürünü, insanı insana tanıtır. İnsanın insanla, insanın kendisiyle; insanın doğal ve toplumsal çevresiyle ilişkilerini yansıtır" (Özdemir, 1999:14).

Eleştirel düşünmenin özünde tarafsızlık ilkesi vardır. Edebiyat öğretiminde edebî eserlere eleştirel bir düşünceyle yaklaşan öğrenciler insanı önce insan olarak kabul etmeyi öğrenecektir. Edebî eserle tanıdığı her insanı ve bu insanın doğal ve toplumsal çevresiyle olan ilişkilerini tarafsız bir gözle değerlendirecektir.

Özden'e (1998:86-87) göre demokrasinin temelinde eleştirel düşünme vardır.

Öğrenciler okul yıllarında eleştirel üşünme yeteneğini kazandıklarında sağlıklı bir demokrasi için vazgeçilmez olan ön-koşulu sağlamış olurlar. Demokrasinin en önemli yönlerinden olan kamuoyu eleştirel düşünebilen kişilerce oluşur.

Temel Eğitim Okulları Türkçe Eğitim Programın'da yer alan genel amaçların sekizinci maddesi şöyledir: "Onlara bilimsel, eleştirici, doğru, yapıcı ve yaratıcı düşünme yollarını kazandırmada Türkçe dersinin payına düşeni gerçekleştirmektir" Buradan da anlaşılacağı gibi eleştirel düşünmenin önemi Türkçe programında da vurgulanmaktadır.

Edebiyat öğretiminde yapılan milletin kültürel özelliklerini taşıyan ve toplumun yaşama ait deneyimlerini yansıtan metinleri okumaktır. Okuma eylemi okunacak metinleri ve eserleri açma inceleme ve değerlendirmedir. "Okunacak bir metin incelenecek bir metindir. İncelenecek bir metin yorumlanacak bir metindir... Temelde, dünyayla yüzyüze gelen öznenin meraklı bir eylemi olan inceleme eylemi bir varoluş biçiminin anlatımıdır. İnsanoğulları toplumsal, tarihsel varlıklar oldukları için yapıcıdırlar, dönüştürücüdürler; yalnızca bilmezler, fakat aynı zamanda bildiklerini de bilirler" (P. Freire, D. Macedo, 1998:129-130). Metinleri, eserleri inceleme ve değerlendirme metnin sunduklarını öğrencinin düşünme, yapma yeteneklerini kullanarak kendince fethetmesidir. Bu eylemde de öğrenici sorgulayarak yargılayarak, aklını kullanarak bir sonuca ulaşır. Bu tür bir incelemeye de "eleştirel inceleme, eleştirel okuma ve değerlendirme" denir.

Eleştirme, aklın, düşüncenin, algılamanın ve denemenin süzgecinden geçirmektir. Eleştirmek, "Bir düşüncenin, bir yargının doğruluk ve yanlışlığını meydana çıkararak gerçek değerini belirtmek için onu incelemek" anlamına gelir (Türkçe Sözlük, 1966:238). Bu incelemede inceleyenin düşünce ve algılama gücünün işe koşulması gerekir. Edebiyat öğretiminde bu, bir düşünme, sorgulama, tam anlamıyla farkına varma; bilgilenme ve bilinçlenme sürecidir. Genel anlamda öğretim, bir bilgilenme ve bilinçlenme sürecidir. Edebiyat öğretiminde de eleştiri bu bilgilenme ve bilinçlenmeyi sağlayan bir tutumdur.

Edebiyat öğretiminde yapılan kendine özgü bir dil düzenlemesi ve biçimi olan ve bize bir dünya sunan eserleri incelemektir. Kendine özgü diliyle bize zengin bir dünya sunan eserleri ve metinleri öğrencilere sunmak, onların bu metinleri algılamasını sağlamak gerekir. Bu öğretimin odağında edebî metinlerle yaşam ilişkisi vardır.Metinlere bakışımızda, metinde yansıtılanların geçmişten güne kişisel, toplumsal, ulusal ve evrensel alanlarını tanıma, onaylama, sevme, benimseme ve yeniden üretme süreci söz konusudur. Bu süreçte öğrenci aklın kılavuzluğunda eleştirel düşünce aracılığıyla metin ve eser denen dünyayı çözümlemeye çalışır.

Edebî eserler dünya ve yaşama ait her tür iletişimi kapsar. Çeşitli düzyazılar, eleştiriler, öyküler, oyunlar, şiirler bir milletin ve bireylerin yaşamlarını deneyimlerini özelliklerini yansıtır. Metinlerin işlevlerine göre ele alınması, öğrencileri duymaya, düşünmeye, hayal güçlerini kullanmaya yöneltir. Günümüzde edebiyat öğretimi metinleri işlevsel özellikleri yönünden inceleme ve değerlendirmeye dayanır. Teknik bilgilerin, özellikle kaynak merkezli bilgilerin aktarılmasından özellikle kaçınmak gerekir. Edebiyat öğretiminde metin merkezli bilgi çok önemlidir. Metin merkezli değerlendirmede dilin özel kullanımlarına dikkat çekilir. Sorularla öğrenciler düşünmeye yönlendirilir. Her edebî metin kendi başına özellikleri ve görevi olan bir varlıktır. O varlığı ince-

lemek, özelliklerini saptayarak tanımlamak, çeşitli özellikleri ve etkinlikleri yönünden eleştirel bir yaklaşımla çözümlemek çağdaş edebiyat öğretiminin görevidir.

Edebiyat öğretiminde esas olan, okunan metin veya eserle doğrudan iletişim kurmak, metin üzerine düşünmek, okuduklarını kendi diliyle kendi algılamasıyla yeniden üretebilmektir. Yoksa metindeki anlamı tekrarlamak klasikleşmiş, önceden üretilmiş ve tanımlanmış bilgileri ezberlemek değildir. Metine eleştirel yaklaşma onu anlamaya çalışmanın bir gereğidir. Yine metni anlama, algılama ve dönüştürme eylemi insan ve kişi olmanın bir gereğidir. Paket bilgi ezberlemek öğrenciyi düşünmeye tartışmaya kendisi olmaya götüremez. Eleştirel edebiyat öğretimi yaklaşımıyla "Eserin okunduğu her yeni durumda yeniden ve daha değişik bir yönüyle algılanmasına ortam sağlanıyor.Bu yaklaşım sonucunda artık edebiyat öğretiminden beklenen okuru kültürlü kılması değil onun düşünmesini, eserlerle ilgili kendi düşüncelerini oluşturmasını sağlamasıdır" (Kavcar, 1996:7-15).

Edebiyat öğretiminde önemli olan öğrencinin insanlığını kurmaya götüren eleştirel düşüncedir. Öğrencilere eleştirerek kavrama alışkanlığını kazandırmak öğretim ve eğitimde çok önemlidir. Bu da edebiyat öğretiminde yaptırarak, dönüştürerek, yeniden üreterek eleştirme yapa yapa kazandırılır. Çağdaş edebiyat öğretimi seçilecek metinlere dayandırılarak yapılır. Öğrencinin değişik metinlerle ilgilenmesini sağlamak, onları metinlerin dünyasına sokmak, ve o dünyayı eleştirel yaklaşımla yeniden üretmesine fırsat vermek öğrencinin insanlığını, kişilik ve şahsiyetini kurmanın en önemli yoludur. İnsanoğlu dünyayı varlıkları aklın ışığıyla inceleyip, çözümlemenin yolunu bulan bir öznedir. Özellikle eleştirel düşünmeyi bir araç olarak kullanıp metinleri incelemek ve yeniden üretmek insan olmanın ve kendini var etmenin en önemli yoludur. Milli eğitim yemininden bugüne edebiyat öğretiminden beklenen de kendi kültürünü sorgulayan onaylayan seven üreten eleştirel bir anlayışla çağdaş dünya uygarlığında yerini alan bir gençlik yetiştirmektir.

BİBLOGRAFYA

CÜCELOĞLU, Doğan (1993). **İyi Düşün Doğru Karar Ver,** İstanbul:Sistem Yayıncılık.
DİLİDÜZGÜN, Selahattin (2001). "Türkiye'de Edebiyat Öğretimi ve Edebiyat Öğretiminde Çağdaş Yönelimler" **Çağdaş Türk Yazını**, İstanbul:Adam Yayıncılık.
FREİRE, Paulo; MACEDO, Donaldo (1998). **Okuryazarlık,** çev.: Serap Aydın, Ankara: İmge Kitapevi.
KAVCAR, Cahit (1996). "Yeni Türk Edebiyatı Öğretimi" **Akademik Açı**, S.2, Samsun
ÖZDEMİR, Emin (1991). "Dil ve Edebiyat Öğretiminde Yeni Yönelimler" **Türk Dili ve Edebiyatı, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretimi,** Eskişehir:Anadolu Üniversitesi
ÖZDEN, Yüksel (1998). **Öğrenme ve Öğretme,** Ankara: Pegem Yayıncılık.
ŞAPOLYO, Enver Behnam (1996). "Atatürk ve Maarif Misakı –Pragmatizm" **Türk Kültürü,** S.40, Ankara
Türkçe Sözlük (1966). Ankara: TDK

BETÜL PARLAK

AÇIKLIK KAVRAMI VE ELEŞTİRMEN OKURUN YORUMLAYICI İŞBİRLİĞİ*

Yazın eleştirisinin en temel sorunu anlatı metninin iletisini belirlemek konusunda odaklanır. Çeşitli anlatı metinlerinin, bazen birbirinden farklı dönemlere ait eleştirilerinde, bazen de eşzamanlı çalışmalarda tamamen farklı yorumlarla ele alınıp çeşitli çıkarımlara varıldığını gözlemlemek, yazın tarihi ile uğraşanlar için hiç de şaşılacak bir olay değildir. Bu gerçeklik yazın eleştirisinde yöntemsel tutarlılığı zorunlu kıldığından, F. de Saussure ile gelişen dilbilim çalışmaları ve gösteren-gösterilen ilişkisinden hareketle şekillenen göstergebilim çalışmaları yazın eleştirisi nesnel temellere dayandırmaya ve eleştiriyi yöntemsel bir tutarlılıkla biçimlendirmeye çalışmışlardır. Bu yönelimler süreç içinde, bazen birbirini izleyen bazen de birbirini yadsıyan yeni paradigmalar[1] oluşturmuşlardır. Bu paradigmalar içinde yöntemsel bir tutarlılığı hedeflemesi ve yazını bilimsel gerçeklikle bağdaştırma çabası nedeniyle yapısalcılık, yazın eleştirisine önemli katkılar sağlamıştır. Ancak, yapısalcılığın anlatı metninde okurun anlamlandıran/yorumlayan unsur olarak dışarıda bırakması, okur merkezli kuramların gelişmesine neden olmuştur.

Okur merkezli kuramlardan, en dikkat çekicisi, çoğul kimlikli bir aydın (Ortaçağ uzmanı, akademisyen, filozof, romancı, göstergebilimci) olan İtalyan yazar Umberto Eco'nun *Lector in Fabula*'da[2] geliştirdiği, okurun anlatı metni ile ilişkisini ele alan kuramdır. Bu yapıtta, anlatı metni okurun yorumlayıcı işbirliğini bekleyen "tembel bir mekanizmaya" benzetilir.[3]

Eco'nun, günümüzden yirmi dört yıl önce okurun yorumlayıcı işbirliği konusunda söyledikleri, aslında söz konusu yapıtın yayımlanmasından on yedi yıl önce *Opera aperta*'da[4] geliştirdiği sanat yapıtına izleyicinin/ dinleyicinin /yorumcunun katkısını ele alan "açıklık" kavramının kısmen devamı olarak görülebilir. Yine de, yayımlandığı dönemde *Opera aperta*'nın açıklık kavramı nedeniyle ağır bir biçimde eleştirildiğini anımsatmak gerekir. Eco, *Opera aperta*'da RAI'de kültür programları hazırlarken (1958-59) yaşadığı deneyimden yola çıkarak sanat yapıtında yorumcunun katkısından söz eder. Deneyimin çıkış noktası klasik müzik programlarıdır. "Sesli Deneyim" olarak adlandırılan bu deneysel çalışmada öncelikli gözlem, müzik kompozisyonlarında yorumcunun geniş icra özgürlüğüdür, yorumcuya sunulan notalar çok belirgin değildir ve yorumcuyu bu notaları tek bir biçimde uygulamaya zorlamaz, yorumcuya değişik düzenleme olanakları sunan bu yapıtlar tamamlanmış yapıtlar değildir, yeniden yaşanmaları ve anlaşılmaları gerekir. *Opera aperta* daha çok enformel sanat yapıtları, müzik, resim gibi izleyicinin katılımını gerektiren yapıtlar temel alınarak yazılmış olmasına rağmen oldukça ağır eleştirilerin hedefi olur. Yapısalcılık akımının temsilcilerinden budunbilimci Claude-Lévi Strauss, "açıklık" kavramına karşı çıkanlardan biridir. Bir söyleşide[5] "açıklık" kavramına eleştirisini şöyle dile getirir:

> Bir eser belli özellikler ile donatılmış bir nesnedir, çözümlemeye düşen ise söz konu-

> su özelliklerin temelinde bütünüyle neyin varolabileceğini ortaya çıkarmaktır. Jakobson'la birlikte Baudelaire'in bir sonesinin yapısalcı çözümlemesini yaptığımızda kesinlikle bu yapıtı çağların bize yüklediği her şeyi içinde bulabileceğimiz bir açık yapıt olarak düşünmedik, yazar tarafından bir kez yaratıldıktan sonra belli bir katılığa sahip bir nesne gibi, deyim yerindeyse kristal katılığında bir nesne gibi değerlendirdik: bu noktada bizim işlevimiz nesnenin özelliklerini ortaya çıkarmaya indirgeniyordu.[6]

Eco Lévi Strauss'un gözlemine verdiği yanıtta, sanat yapıtının iç tutarlılığını kabul ettiğini ancak, sanat yapıtında izleyicinin/dinleyicinin/okurun katkısı üzerinde durduğunu gösterir:

> Bir yapıt herkesin içine her istediğini koyabileceği, istediği biçimde algılayabileceği bir yapıya sahip değildir şüphesiz. Zaten söylemek istediğimiz de bu değil. Ancak, Lévi Strauss, metnin içeriğinin kesin bir biçimde eserin yüzeysel gösterenince ortaya konduğunu, çözümleyen gözün bu yapının oluşumuna hiçbir şey katmadığını söylemek istiyorsa bu görüşe katılmak mümkün değil.[7]

Lector in Fabula'nın sunuş bölümünde de yer alan yukarıdaki alıntılarla, Eco, "açıklık" kavramına yöneltilen eleştirilerden yola çıkarak yapısalcıların eleştirilerini yanıtlar. Yapısalcı akımların, dilbilim ile göstergebilimin gelişmesine çok önemli katkılar sağlamakla birlikte,yazınsal metinleri yüzeysel gösterenleri ile incelemeyi savundukları ve okurun yorumlayıcı katılımını gölgede bıraktıkları için sınırlayıcı olduklarını söyler. Eco'ya göre, ilkesel olarak okurun işbirliğini istemek yapısalcı çözümlemeyi hiçe saymak anlamına gelmez. Metnin çoğul okuma düzeneğinde bulunan tüm unsurlar – *ister yazarın yaratıcı stratejisi olarak bulunsun, ister metin bunu kendi üretsin* - okurun yorumlayıcı işbirliği sayesinde ortaya çıkarılabilir. Okura sunulduğu andan itibaren her metin özellikle yazınsal metinler, yorumlayıcı işbirliğiyle tamamlanmayı bekleyen birer "açık yapıt"a dönüşürler. Okurun yorumlayıcı işbirliğinin bir sınırı yok mudur? Doğal olarak okur, metinden, o metinde olmayan bir şeyi çıkarma, anlama özgürlüğüne sahip değildir. Metnin bağlamı, içerdiği düzgüler, metnin yazarından ve anlatıcısından bağımsız bir düzenek olarak ürettiği anlam alanları okurun yorumlayıcı işbirliği için yol gösterici, ipucu sunucu ve sınırlayıcı nitelik taşırlar. "Açıklık" kavramı ile yorumlama özgürlüğü aynı şey değildir. Bu nedenle *Lector in Fabula*'da, okurun yorumlayıcı özgürlüğünden değil, okurun yorumlayıcı işbirliğinden ve metnin tembel bir düzenek olarak yorumlanmayı bekleyen, harekete geçirilmeyi bekleyen yapısından söz edilir. Okurun izleyeceği süreç aslında keyfi değil, karmaşıktır. Çünkü, okurun, metnin bir düzenek olarak nasıl okunmayı beklediğini ya da nasıl okunması gerektiğini kendi kendine sorması ya da metnin bunu okurdan istemesi gerekir. Metnin sunduğu çeşitli göstergeler ve düzgüler okurun, yorumlayıcı işbirliği sürecinde ona yol gösterecek ve yeni okuma anahtarları sunacaklardır.

Anlatı metni, belli bir düzgü[8] ve çeşitli alt düzgülere göre biçimlendirilmiş bir ileti olarak kabul edildiğinde, anlatının iletisini bulma çabasında atılacak ilk adım hangi düzgüye göre oluşturulduğunu okur ya da eleştirmenin kendi kendine sormasıyla başlar. Belli bir açıdan bakıldığında (okurun temel sorusu "Bu metnin iletisi nedir?"e dönüştüğünde), anlatı metninin iletisi belli bir düzgüye göre biçimlenmiş bir önerme-

ye dönüşür. Aynı anlatı metnini ele alan çeşitli eleştirilerde farklı sonuçlar elde edilmesinin nedeni aynı metne farklı bakış açılarıyla ve farklı düzgülerle yaklaşma, bu düzgülere göre bir okuma etkinliği geliştirmektir. Belli bir düzgüyle okuma, konuyu daraltıcı bir şemaya götürdüğünden bazen yöntemsel olarak yararlı olabilir. Ancak, diğer düzgülerin ve alt düzgülerin okuma etkinliğinde yok sayılması metnin bütüncül görünümünü, gözden yitirmek anlamına gelebilir.

Eco, *Trattato di semiotica generale*'de[9] Jakobson'un geliştirdiği genel iletişim şeması ve yapısalcıların çalışmalarından yola çıkarak genelleyici ve bütünleyici bir göstergebilim kuramına varmayı amaçlar. Bu çalışmanın odak noktası, iletişim için nasıl bir düzgü oluşturulduğu ve o düzgünün nasıl çözümlendiğidir. Alıcı ve verici arasında kesintisiz bir iletişim sağlanabilmesinin temel koşulu her ikisinin de iletişimin sağlandığı düzgüyü bilmesidir. Oluşturulan düzgü ne kadar karmaşık olursa olsun alıcı ve verici aynı düzgü ile iletişim sağlamayı hedefliyorlarsa ve bu düzgüyü her ikisi de çözebilme yetisine sahipse sorun yoktur. Ancak, bu düzgüye yabancı kimselerin alıcı olduğu durumlar söz konusu olduğunda iletişim karmaşıklaşır, ya yanlış ileti alınır, ya da hiçbir şey anlaşılmaz. O hâlde iletişimde nasıl bir düzgü kullanıldığını ve o düzgünün nasıl çözümleneceğini bilmek gerekir.

Eco, *Trattato di semiotica generale*'de, düzgü ve düzgü çözümlemesinden yola çıkarak daha geniş kapsamlı bir kurama varmayı hedeflemektedir: Bir yandan metnin nasıl anlaşıldığını ve oluşturulduğunu inceleyen, bir yandan da o zamana kadar edimbilime bırakılmış olan bağlam ve ortam öğelerini çözümleyecek bir kuram. Bu kurama göre, göstergebilimi iki alanda incelemeyi önerir: **anlamlandırma göstergebilimi** ve **iletişim göstergebilimi**. Anlamlandırma göstergebilimini düzgüler kuramının araştırma alanına yerleştirmeyi uygun bulur. Eco, düzgüler kuramının amacını:

> Saussure'ün ikilemlerini içerip onun ötesine varmak, bağlamsal ve koşulsal çift anlamlılık kurallarını da göz önüne alarak söylem üretme ve metin oluşturma stratejilerini anlamaya çalışmak[10]

olarak tanımlar.

Trattato di semiotica generale'nin en özgün yanlarından biri de bu yapıtta göstergebilimin tanımlanış biçimidir. Eco'ya göre göstergebilim bir yalan kuramıdır:

> Göstergebilim gösterge olarak kabul edilebilecek her şey ile ilgilidir. Başka bir şeyin yerine kullanılan herhangi bir gösteren gösterge olarak kabul edilebilir. Bu başka şeyin ne gerçekten varolması, ne de gösterge kendi yerine kullanıldığı anda geçerli olması gerekir. Bu anlamda göstergebilim temelde, yalan söylemek için kullanılabilecek her şeyi inceleyen disiplindir. Yalan söylemek için kullanılamayacak bir şey doğru söylemek için de kullanılamaz: aslında hiçbir şey söylemek için kullanılamaz.[11]

Göstergebilimin yalan kuramı olarak tanımlanması ve düzgüler kuramı, açıklık kavramından sonra, Eco'nun kuramsal yaklaşımında özgün bir biçimde yer alırlar. Okurun yorumlayıcı işbirliği konusuna götüren birer basamak olarak değerlendirilmeleri gerekir.

Eco'ya göre okur, okuma etkinliğine başladığı andan itibaren, metin ile sürekli bir işbirliği ilişkisi içindedir:

Bu işbirliği etkinliği, alıcıyı metinden, metnin söylemediğini ama (varsaydığını, vaat ettiğini, içerdiğini ve dolaylı olarak söylediğini) çıkarmaya, boşlukları doldurmaya, metinlerarası doku aracılığıyla o metinde olan ile o metnin kaynaklandığı ve daha sonra aralarında yer alacağı metinler arasındaki bağlantıyı sağlamaya götüren etkinliktir.[12]

Metinlerarası ilişki[13] kavramı Julia Kristeva tarafından geliştirilmiştir. Daha dar anlamıyla[14] bu terim, bir metin ile başka bir metin arasındaki gösterilebilir bağıntı ya da bağıntıları içerir. Daha genel biçimde ise, bu terim her hangi bir metin ile, o metnin anlam kazanmasını sağlayacak tüm gösterenlerin, gücül olarak sonsuz düzgüler ağının ve bilgilerin bütünü olarak kullanılır.[15]

İşbirliği etkinliğinin, *"metnin açık bir biçimde söylemediğini ama varsaydığını, vaat ettiğini, içerdiğini çıkarmaya götüren bir etkinlik olduğu biçimindeki"* tanım, örtük bir biçimde "Bu metnin iletisi nedir?" "Derin yapıda ne söylemek ister?" gibi okur sorularını kapsar. Her okur, okuma etkinliği boyunca bir dizi çıkarım geliştirir ve metnin neden söz ettiği konusunda, okuma etkinliğinin çeşitli anlarında, değişik sonuçlara sahip olabilir. Okuma etkinliği, çizgisel ve zamansal olduğundan birden sonuca varması olası değildir. O hâlde, metin ile birlikte yürüyen bir süreçte okur çıkarımlar yaparak ilerler. Okur, yorumlayıcı işbirliği ile üretici sürece katılır. Metin üretildikten sonra gücül anlamlar barındırdığı yaklaşımından hareket edildiğinde, okur anlam üretim sürecinde yerini alır. Ancak, yorumlayıcı etkinlik sonsuz bir özgürlük getirmez, metnin söylediğinden fazlasını bulmak, yorumlayıcı işbirliği etkinliğinin getirdiği bir sonuç değildir. Yorumlayıcı işbirliği, metnin işleyişine katılım süreçlerini dikkatli bir biçimde ele almayı gerektirir. Metin kaçınılmaz biçimde, düzgü seçimine, bağlamsal ve koşulsal seçimlere, okurun ansiklopedisine göre çeşitli anlamlar üretir. Bu seçimlere bağlı olarak gelişen anlamlandırma süreci de bir tür işbirliği etkinliğidir. Okurun yorumlayıcı işbirliği ile yorumlama özgürlüğü aynı şey değildir. Nitekim, okurun işbirliği yaklaşımı da, "açıklık" kavramı gibi, farklı bir düzgü de ele alındığından yanlış anlaşılmış ve kullanıldığı anlamdan saparak yazın eleştirisini farklı noktalara getirmiştir. Eco, bu yanlış anlaşılma durumuna *Lector in Fabula*'dan sonra yazdığı *I limiti dell'interpretazione*'de şöyle bir açıklama getirir:

Sorun, yapıtın alıcının tarihsel, kültürel, psikolojik beklentilerini bir dizge olarak öngörerek Joyce'un ideal okur dediği şeyi oluşturma çabasıydı. Doğal olarak, o zamanlar açık yapıttan söz ederken, okurun, metnin stratejisinin yapıtı sonsuz biçimde sorgulamaya yönlendirmesiyle ideal bir uykusuzluk çekmek zorunda kalmasıyla ilgileniyordum.[16]

Eco, yukarıdaki alıntının yapıldığı çalışmada, yorumun sınırları üzerinde durur. Okurun yorumlayıcı işbirliği tanımının ve "açıklık" kavramının sonsuz bir özgürlük sağlıyormuş gibi algılanmasını eleştirir. Metnin okuru sınırlayıcı yanı üzerinde durarak metin stratejisine dikkat çeker.

Okurun yorumlayıcı işbirliği, metnin stratejisi ile okurun anlamlandırma süreci arasında bir gidiş geliş ilişkisi olarak tanımlanabilir. Metnin verilerinden yola çıkarak okurun geliştirdiği anlamlandırma aşamaları bu işbirliği etkinliğinin temelini

oluştur.

Okurun yorumlayıcı işbirliği, Eco tarafından örnek okur ve örnek yazar tanımlamaları ile daha dar bir bağlama yerleştirilerek, yorumlama özgürlüğü ile işbirliği etkinliğinin sınırları birbirinden net bir biçimde ayrılır.

Okuma etkinliği boyunca okur, yeni verilerle, anlatı dünyası hakkındaki bilgisini genişletecek ya da daraltacaktır. Çeşitli çıkarımlar yapacaktır ve belli bir anlamlandırma düzeneğinde ya da birden fazla anlamlandırma düzeneğinde çıkarımlarını bireşimsel önermelere dönüştürecektir. Metnin stratejisinin sunduğu okuma izleği ile okurun geliştirdiği bu çıkarımsal tutumun örtüşmesi ile örnek okur oluşur.

Sıradan sözlü bir iletişimde bile verici ve alıcı arasında çeşitli anlamlandırma farklılıkları ortaya çıkabileceği gerçeğinden hareketle, bir anlatı metninde yazar-okur arasında farklı anlamlandırma düzgüleri bulunması çok doğal bir olgudur. Okur, yazarın sahip olduğu tüm düzgüleri bilmeyebilir, yazar okurun düzgülerini bildiğini varsayar ya da öğrenmesini sağlayacak bir metin stratejisi geliştirebilir. Okurun ve yazarın bilgileri, Eco'ya ait bir terim ile söylersek "ansiklopedileri" ya da "ansiklopedik bilgileri" örtüşmeyebilir /örtüşmez/ örtüşmek zorunda da değildir.

Metnin izlediği üretici stratejinin bir parçası olarak tanımlanan örnek okur, aslında yapıtın yaratım sürecinde ya da daha önce kısmen ya da tamamen öngörülmüştür. Ele alınan konu, kullanılan dil, seçilen terimler, yönelim biçimleri, metinlerin ne tür okurlar öngördüklerini gösteren verilerdir.

*Lector in Fabula'*da işbirliği etkinliğine metnin istediği biçimde katılma stratejisi olarak tanımlanan örnek okurdan, yazarın ilk romanı olan *Gülün Adı*'nda istenen nedir? Bu soru aslında Eco'nun kuramsal yaklaşımını anlamak için sorulması gereken en temel sorulardan biridir. Çünkü bu iki yapıt eş zamanlı olarak yazılmıştır ve yazar, ilk romanının kuramsal yaklaşımının uygulama alanına dönüştürmüştür. *Gülün Adı*'nda öngörülen okur, okuma sürecinin bir çıkarım etkinliği olduğunu ayrımsaması istenen kişidir. Gerçekten de, anlatıcı Adso ve üstadı Baskervilleli William sürekli okuma ediminde bulunurlar. Çevrelerindeki izleri okurlar, kayıp kitaba ulaştıracak gizli mesajları okurlar, insanların yüzlerini, sembolik düzgüye göre şekillenmiş mimarî mekânları, ilahilerin anlamlarını, taşların güzelliğindeki Tanrısal izleri, cinayet mekanlarındaki ipuçlarını vb. her şeyi okuyarak örnek okur kavramını örnekleyen karakterlere dönüşürler. Çevrelerindeki olayları yönlendiren stratejileri, insanların düşünce biçimlerini anlamaya çalışmaları vb. olgular okuma etkinliğinin bir yandan karmaşık boyutunu ve çoğulluğunu, diğer yandan da Burgoslu Jorge, Başrahip Abbone gibi karakterler aracılığı ile tekil ve saplantılı yanını da gösterir.

Örnek okur, gerçekte ya da gücül olarak varolmayabilir. Yazara düşen istediği türden bir okur oluşturacak stratejiyi kurgulamaktır:

> ...kendi örnek okurunu öngörmek sadece bu okurun varolduğunu "ummak" anlamına gelmez, bu okuru oluşturacak biçimde metni harekete geçirmek anlamına gelir.[17]

Eco'ya göre, *"yazmak metin aracılığıyla uygun okuyucu örneğini oluşturmaktır"*.[18] Okumak, değişimi sağlayan bir deneyim olduğuna göre, her metin uyguladığı strateji ile kendi örnek okuruna varmayı hedefleyebilir. Eco'ya göre örnek okur ger-

çekte var olmasa bile, uygun metin stratejisiyle oluşturulabilir. Bütün sorun, metnin bütününü görmek ya da görmek istemek, metnin gerektirdiği ansiklopediyi ve düzgüleri harekete geçirmektir. *Gülün Adı*'nda nasıl bir örnek okur öngörülmüştür:

> Ben nasıl bir örnek okur istiyordum? Kuşkusuz benim oyunuma gelen bir suç ortağı. Tam anlamıyla Ortaçağ'a özgü olmak ve kendi çağımmış gibi Ortaçağ'da yaşamak istiyordum (ya da tam tersi). Ama aynı zamanda, bütün gücümle benim, daha doğrusu metnin kurbanı olacak ve metnin kendisine sunduğundan başka bir şey istemediğini düşünecek bir okuyucunun oluşmasını istiyordum. Bir metin, okuru için bir değişim deneyimi olmak ister.[19]

Yukarıdaki sözlerle, istediği örnek okuru tanımlayan, sunduğu metnin okuru için değişim sağlayan bir deneyim olmasını hedefleyen Eco, nasıl bir örnek yazar stratejisi ortaya koymuştur? *Lector in Fabula*'da örnek yazar, görgül kimliğinden sıyrılmış bir varoluş biçiminin ve metin stratejisinin tanımıdır.

Gülün Adı'nın gerçek yazarı kimdir? Eco mu? Melkli rahip Adso mu? Genç Adso mu? Yoksa yaşlısı mı? Çeviri sürecinde ortaya çıkan eklemeler ya da eksilmelerde kimin sorumluluğu vardır? Metin stratejisi kimi yazar olarak kabul etmeyi ya da yazar olarak kabul edilen kişinin sorumluluklarını (anlatı dili, dönemin özellikleri vb.) kime yüklemeyi öngörmektedir?

Metin her zaman ve koşulsuz olarak yazıldığı bağlamdan ve yazarından bağımsız anlamlar üretebilir/ üretmektedir/ üretecektir. Okurun, o yapıtı okuduğu dönem, yaşı, sahip olduğu ansiklopedik bilgi kaçınılmaz olarak üretilen anlamları çoğaltacak ve okur için sahip olduğu art alana göre, yeni anlam evrenleri oluşturacaktır.

Metnin sahip olduğu anlam evrenlerinin yazarın istemi dışında da gelişebileceğini unutmamak gerekir. Bir yazarın dikkatsizlik sonucu yaptığı bir sözcük seçimi, eşanlamlı bile olsa, okuru başka bir anlam evrenine götürebilir. Birbiri ardına sıralanan tümceler, tümceleri oluşturan sözcükler, sözcükler arasındaki sesbenzeşimsel ya da biçimsel ilişkiler vb. pek çok dilsel etken söylem stratejisinin istemli ya da istem dışı bir biçimde oluşmasını sağlayabilir. Belli bir dil düzeyi, belli bir biçem ya da ansiklopedi seçimi bu stratejinin oluşmasında etken bileşenlerdendir. Bu açıdan bakıldığında örnek yazar, metnin yüzeysel yapısında görülen tüm unsurları bir araya getirerek (keyfi ya da bilinçli) bir strateji oluşturan, metnin anlatım düzeyini oluşturduğuna inanılan gücül var oluş biçimidir.

Örnek yazar ve örnek okurun metin gerektirdiği biçimde varoluşunu sağlayan "ansiklopedik bilgi", *Lector in Fabula*'da anlambirimcik demeti ve sözlükbirim arasındaki ayrımdan yola çıkarak geliştirilen bir tanımdır. Anlambirimcik demetlerinin bağlamsal ve koşulsal seçimlere göre kazandıkları anlamlar her okur tarafından bilinmeyebilir. Anlambirimcik demetlerinin sunduğu geniş anlamlandırma olanakları, gücül bir ansiklopedi oluşturmaktadır. Yazarın, bağlamsal ve koşulsal seçimlerini belirlediği herhangi bir sözcük okurun ansiklopedisinde bulunmayabilir. Okur o bağlamdaki kullanımı bilmiyor olabilir. Okurun ansiklopedisi ile yazarın ansiklopedisi, hatta günlük iletişimde vericinin ve alıcının ansiklopedisi örtüşmeyebilir ve bu nedenle yanlış anlamalar gelişebilir. Yapısalcıların sözlükbirimlerden yola çıkmaları,

bu anlamsal genişleme olanağını azaltır. Okurun ansiklopedisi, tıpkı çocuğun dil öğrenmesi ve çevresini tanıması gibi, zamanla oluşur ve gelişir. Her metin, ister yazarın stratejisi olarak bulunsun, ister metin üretsin kendine özgü bir ansiklopedi oluşturur. Okura düşen, bu ansiklopediyi kendi deneyim dünyasına, okuma edimi aracılığıyla katmaktır. Okurun ansiklopedisi bireysel ve kolektif bellek yoluyla oluşur. Eco bu ilişkiyi şöyle tanımlar:

> Hiç kimse doğrudan şimdiki zaman içinde yaşayamaz, hepimiz, kişisel ya da kolektif (tarih ya da mitos, ne olursa olsun) belleğimiz aracılığı ile olayları ve nesneleri birbirine bağlarız. "Ben" derken bile tarihsel bir öykü yaşarız, nüfus kayıtlarına ya da anne babamızın bize verdiği bilgilere göre, belli bir yerde, belli bir yılın, belli bir gününün belli bir saatinde dünyaya gelen kişinin doğal uzantısı olduğumuzu tartışmayız. İki belleği temel olarak yaşadığımızdan (dün ne yaptığımızı anlatmak için bireysel, annemizin ne zaman ve nerede doğduğunu bize anlattıklarında ise kolektif belleği temel alırız) bu ikisini sık sık birbirine karıştırma eğilimi gösteririz, sanki kendi doğumumuzun, annemizin doğumunun (hatta Julius Cesar'ın doğumunun bile) tanığı olmuşuz gibi, üstelik son yolculuğumuzun deneyimindeki tanıklıkla aynı biçimde.[20]

Bireysel bellek ve kolektif bellek arasındaki ilişki, önemli bir sorunsal olarak gerçek dünya-anlatı dünyası arasındaki ilişkiye götürür. Eco'nun *Lector in Fabula*'da kuramsal olarak ele aldığı bu ilişki, yazınsal yapıtlarında "gerçeklik" sorunu biçiminde formüle edilebilecek bir izleğe dönüşmektedir. Gerçek dünya ya da içinde yaşadığımız, bugünümüzü ve bireysel geçmişimizi oluşturan, kolektif hafıza yoluyla bugünkü düşüncelerimizi ve duygularımızı etkileyen dünya ile anlatı dünyası arasında nasıl bir ilişki vardır? Anlatı dünyası ve gerçek dünya ilişkisini birbirinden kesin çizgilerle ayırmak olası mıdır ve gerekli midir? Yapısalcı yazın eleştirisi tutarlı ve yöntemli bir inceleme için bu iki dünyanın kesin çizgilerle ayrılması gerektiğini öngörse de, bu ayrımın yapılması çok da olası görünmemektedir.

Yazınsal metinlerin gerçeklikle ilişkisi ve gerçeklik sorgulaması yazın tarihinin çeşitli dönemlerinde öncelikli soruna dönüşmüştür. Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik gibi akımlar gerçeği yansıtma iddiasıyla ortaya çıkmışlar ve sonuncusu gerçeği değiştirme ödevini de üstlenmiştir. Bu oldukça iddialı çıkış, söylemlerin gerçeği yönlendirme gücüne ve belirleme gücüne dikkat çektiği için anlamlıdır. Gerçekten de yaşamımızı belirleyen kolektif bellek, anlatısal yapılarla sunulmuş çeşitli söylemlerle oluşur. O hâlde anlatısal yapılar, yazın metinlerinde bulundukları gibi günlük yaşamın içinde her an yanı başımızdadırlar ve insanlar sürekli bu yapıları kullanarak söylemler oluştururlar ya da oluşturulan söylemleri kolektif hafızalarına yerleştirirler. Çeşitli ölçütlere ya da paradigmalara göre gerçeklik sorgulamasından geçirirler. Eco, gerçek dünya-anlatı dünyası arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar:

> ...anlatısal kurgunun bizi neden bu kadar büyülediğini anlamak kolaydır. Gerek dünyayı algılamak, gerek geçmişi yeniden kurgulamak için yararlandığımız yetiyi sınırsız kullanma olanağı sunar. Kurgu oyun ile aynı işleve sahiptir. Çocuk oynarken yaşamı öğrenir, çünkü yetişkin olduğunda karşılaşabileceği durumları kurgulayarak oyunlar yaratır. Biz yetişkinler ise, anlatısal kurgu aracılığı ile gerek bugünün gerek geçmişin

deneyimine bir düzen kazandırma yetimizi kullanırız.[21]

Anlatı dünyasının gerçekmiş, gerçek dünya olaylarının ise anlatıymış gibi sunulması günlük yaşamda sık rastlanılan olgulara dönüşmüştür. İlkinin örneklerini yazın, sinema, tiyatro yapıtlarının eleştirilerinden, ikincisininkini ise kitle iletişim araçlarının kullandığı dil ve kurgudan izlemek olasıdır.[22]

Anlatı dünyası ve gerçek dünya arasındaki sınır çizgileri netleşemeyen bu ilişkiyi belirginleştirmek için Eco, *Lector in Fabula*'da bir modal mantık terimi olan "olası dünya" terimini kullanır. Her anlatı dünyası bir "olası dünya" sunar. Kültürel bir oluşumdan başka bir şey olmayan "olası dünya", oluşum ölçütlerini, varlıklarını ve varlıklarının özelliklerini kaçınılmaz olarak "gerçek" dünyadan alacaktır. Üstelik anlatıda sözü edilen varlıklar uzaylı olsalar bile. Deneyim dünyamıza yani gerçek dünyamıza ait bir yeti olan yürüme yetisi, anlatı metinlerinde bu tür varlıklara sık yüklenen özelliklerden biridir. Anlatı dünyalarının ne ölçüde kurgusal olurlarsa olsunlar, gerçek dünyaya ait özellikler taşımaları kaçınılmazdır. Italo Calvino'nun *Kozmikomik Öyküler*'inde[23] insan olup olmadığı bile net bir biçimde söylenmeyen kahramanların konuşma, yürüme, sevme, kıskançlık gibi yetilerinin olması bu kurgusal özelliğinin en iyi örneklerinden biridir. Anlatı dünyasının derin yapıda metnin iletisini oluşturan ya da yüzeysel yapıda varlıkları betimleyen göndergeleri, gerçek dünyada da varolduklarından ve bu göndergeler gerçeklik ölçütü oluşturduklarından okur kendi ansiklopedisine göre anlamlandırdığı olası dünyayı kendi "gerçek" dünyası ile bağdaştırmaya çalışacaktır.

Bu noktada "Okurun "gerçek" dünyası nasıl şekillenir?" sorusuna dikkat çekmek gerekir. Bu sorunun yanıtı bireysel ve kolektif bellekle oluşan ansiklopedik bilgide bulunabilir. Masal diye bir anlatı biçimi olduğunu bilen, on yaşındaki bir çocuk, *"kuzuların kurdun karnından canlı çıkmalarını"* masal kalıpları içine sokarak değerlendirecektir. Ama, üç yaşındaki çocuğun durumu aynı mıdır? Ya da 20.yy. biterken geldiğimiz bilimsel gelişme noktasına bakarak vardığımız sonuçlar ve değerlendirmeler, mitoslara inanan antik çağ insanlarınınki ile aynı mıdır? Antikçağ insanlarının "gerçek" dünyası ile 20.yy. insanının "gerçek" dünyasının yani göndergeler dünyasının, buna bağlı olarak "gerçeği" değerlendirme ölçütlerinin farklılığı, üzerine yeni bir şey söylenmeyecek kadar açıktır. 20.yy. insanının edindiği teknolojik ve bilimsel gelişme ile değerlendirilip okunan bir "gerçek" dünyası varken, antik çağ insanının mitoslara dayanan, doğa olaylarını mitoslarla ve Tanrısal inayet ile açıklayan dünyası yani "gerçek" dünyaları birbirinden oldukça farklıdır. O hâlde, her dönemin yeni gerçeklik paradigmaları ve ölçütleri getirdiğini söylemek ve bu ölçütlere göre "gerçeğin" yeniden her defasında farklı kalıplarla şekillendirildiğini görmek şaşırtıcı değildir. Bu ilişkiyi *Gülün Adı*'nda da izlemek olasıdır. Kahramanların birbirinden farklı "gerçeklik" paradigmalarına sahip oluşları, farklı "okuma biçimleri" geliştirmeleri, "ansiklopedilerinin farklılığı" okurun dikkatini çekecek bir biçimde önemli bir izlek oluşturmaktadır. Aynı çağda ve aynı ortamda yaşamalarına, aşağı yukarı aynı bilgi birikimine sahip olmalarına rağmen birbirinden farklı "gerçek" dünyalara sahip olan kahramanlara Burgoslu Jorge, Baskervilleli William, Başrahip Abbone, Bernardo Gui en anlamlı örnekler olarak sunulabilirler. Aynı olayı farklı biçimlerle değer-

lendirip farklı sonuçlara varmaları, bu eşzamanlı kahramanların bile "gerçek" dünyalarının farklı olabileceğini çünkü farklı ansiklopedilere sahip olduklarını gösterir. Bağnaz bir biçimde Tanrı sözünü korumayı kendine görev saymış ve bu amaçla yedi rahibin ölümüne neden olmuş Burgoslu Jorge ile akılcı değerlendirme biçimi ile sürekli sorgulayan, görünen dışında, mantıklı nedenler bulmaya çalışan Baskervilleli William'ın "gerçek" anlayışı birbirinden oldukça uzaktır.

O hâlde, her metin kendine özgü bir strateji ile, bazen de stratejisinin ön görmediği biçimde bile çeşitli okuma anahtarları sunar ve okura yan anlamsal çağrışımlar yoluyla belli bir devinim payı bırakır. Okurun yorumlayıcı etkinliği bu devinim alanında gerçekleşen bir süreçtir ve "açıklık" kavramıyla bir araya geldiğinde sonsuz okuma olanakları sunuyormuş gibi gözükse de gerçek bu değildir. Okurun özellikle eleştirmen okurun metni bütüncül bir biçimde çözümleyip bir değerlendirmeye varabilmesi için metin stratejisini çözümlemeye, bireysel ve kolektif belleğin ona yüklediği ön yargılardan sıyrılmaya, kendi ansiklopedik bilgisi ile yazarınkini ve metnin sunduğunu karşılaştırmaya, "gerçeklik" ölçütlerini koyarken "metnin sunduğu olası dünyanın gerçeklik" ölçütlerini gözden yitirmemeye özen göstermesi gerekir. Eleştirmen, farklı okuma biçimlerinin varlığını kabul ederek, kendi okumasının da bunlardan biri olacağını ön görmelidir. Ama okuma sürecinde gösterdiği özen, kendi okuması ile metnin sunduğu anlam evrenini yakınlaştıracaktır. Bu nedenle dikkatli ve kuramsal çerçevesi sağlam bir eleştirmenin okuma deneyimi, her şeyden ve herkesten önce salt kendisi için boşluk taşımayan ve tam da bu nedenle tatmin edici ve okura sunulabilir bir ürün olacaktır.

* Bu yazı güncelliği ve içeriği nedeniyle büyük değişiklikler yapılmaksızın doktora çalışmamın ilk bölümünden kısaltılarak aktarılmıştır. Bkz. Betül Parlak, *Umberto Eco'da Kuram-Uygulama İlişkisi: Lector in Fabula'dan Gülün Adı'na*, İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000 [Yayınlanmamış doktora tezi].

1 Paradigma sözcüğü dilbilimde kullanıldığı gibi bilim felsefesinde de kullanılmaktadır. Bilim felsefecisi Thomas Kuhn bu terimi dilbilimden ödünç aldığını ve bu terimi hem "belli bir topluluğun üyeleri tarafından paylaşılan inançların, değerlerin, tekniklerin bütünü...", hem de "bu bütünün içinde bir tek tür unsuru, yani model yahut örnek olarak kullanılan ve gerektiği zaman olağan bilimdeki bütün diğer bulmacaların çözümlenme temeli olarak kesin kuralların yerine kullanılabilen somut bulmacaçözümleri"ni anlatmak için kullanmaktadır. Paradigma sözcüğü bu çalışma boyunca örnek alınan kuram ya da dönemsel olarak geçerli düşünce anlamında kullanılacaktır. Tanım için bkz. Işın Bengi, "Çeviribilim Terimleri Sözlüğüne Doğru", *Metis Çeviri*, nr. 20/21, 1992 Yaz/Güz, s.173.

2 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 5. bs., 1998, [1979].

3 *Lector*, s.25.

4 Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

5 Paolo Caruso, hz. *Conversazione con Lévi-Strauss, Foucault e Lacan*, Milano, Mursia, 1969, ss.81-82.

6 *Lector,* s.6.

7 *Lector*, s.6.

8 Düzgü (Alm.Kode, Fr.code, İng.code). Hem bildiriyi oluşturmayı, hem de bildiriyi doğru olarak çözümleyip, yorumlamayı sağlayan saymaca nitelikli simgeler ve birleşim kuralları dizgesi. Kimi dilbilimciler (örn. R.Jakobson) *dil/söz* karşıtlığı yerine bildirişim kuramından aktardıkları *düzgü/bildiri* karşıtlığını kullanmışlardır. Yalnız, doğal dillerin, eşseslilik anlam belirsizliği, vb. nedeniyle salt nitelikli düzgülerin sınırlarını aşan, daha karmaşık ve esnek nitelikli bildirişim araçları oldukları unutulmamalıdır. Bkz., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: ABC Kitabevi, 1988.

9 Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

10 *Trattato*, ss.13-14.

11 *Lector*, s.17.

12 *Lector*, s.56.

13 Gerald Prince, *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni Editore, 1990, s.66.

14 Bkz. *Dizionario di narratologia*, Genette'in tanımı s.66.

15 Bkz. *Dizionario di narratologia*, Barthes ve Kristeva'nın tanımı s.66.

16 Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, ikinci basım, 1995 [1990], s.20.

17 *Lector*, s.56.

18 *Postille,* s.29.

19 *Postille,* ss.30-31.

20 Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi,* Milano, Bompiani, 1994, ss.162-163.

21 *Sei passeggiate,* s.163.

22 Son yıllarda ülkemizde çekilen çeşitli filmler (*İstanbul Kanatlarımın Altında*, yön. Mustafa Altıoklar, *Kahpe Bizans*, yön. Gani Müjde) tarihsel kimlikleri nedeniyle gerçeklik sorgulamasına tutulmuş ve o bağlamda eleştirip değerlendirilmişlerdir. Kurgusal bir dünyanın gerçek dünya ile karşılaştırılıp değerlendirilmesi açısından güncel sayılabilecek bu örneklerin yanı sıra, gerçek yaşamın anlatısal yapılar aracılığıyla kurgusallaştırıldığı da bilinen bir gerçektir. Ülkemizde özel televizyon kanallarının haberleri sunuş biçimi bu olguyu örneksemesi açısından dikkat çekicidir. Aşk nedeniyle talihsiz bir olayla karşılaşan bir genç kız/delikanlının öyküsü çoğu kez yeniden oluşturulur ve canlandırma yöntemiyle görselleştirilir.

23 Italo Calvino, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

HAYRETTİN ORHANOĞLU

KURMACA DENEYİMDEN YAYILAN BİLİNCİN DÜŞMANLIĞI

Zaman ve mekânı hatırlamanın alanından çıkararak yeniden oluşturma, meydana getirme kudreti olarak telakki ettiğimizde sanat, *sıkıştırılmış zaman, sıkıştırılmış mekân* farklılıklarıyla görünümler ya da izlenimler dünyasına dönüşür, hükmüne ulaşırız. Bu görünümün sanatı yüceltilmiş nesne bağlamına indirgeyen bir sürece sahip oluşu da aynı zamanda bu anlayışın günümüzde artarak devam ettiği düşüncesini akla getirir. Yeniden oluşturma süreci içinde sanat, iki ana kolda ilerleyerek bir yanda hafızanın süreciyle gerçekliğe yaslanan ve *taklit* algısını elden bırakmayan geleneksellikle ilişkisi öte yanda ise yine kendi gerçeklik bağlamından soyutlanarak kimi zaman indirgemeci kimi zaman da bizzat Hakikate yaklaşma isteğiyle modern düşüncenin kopuk ve indirgemeci yaklaşımıyla iki ayrı yolu işaret etmektedir.

Sanatın zaman ve mekânı hatırlamanın alanından, gerçeklikten çıkması, bir *dışa çıkma* yahut zaman ve mekânı yitirmesi değildir. Anlamın yeniden *kazanılması*, ortaya konulmasıdır, yeniden oluşturulmasıdır bir diğer deyişle. Bilincin yeniden yapılanmasıdır. Kendiliğini oluşturan değişmez, fıtratî değerlerinden vazgeçmeden değişebilir görünümleriyle bilinç, nesnenin *taklid*inin de önemini yitirmesiyle ya da *taklid*in ötesine sıçrayan Hakikate ulaşma isteğiyle yeniden yapılanır. Bu yapılanma, ne zaman ve ne de mekânın *var* edilmeye çalışılmasıdır. *Var* edilmeye çalışılan zaman ve mekân zaten *orada*dırlar. Var'dırlar. Var oluşları, onları zaten bir sınırlılığa sürüklemiştir. Çünkü her ikisi de *geçicilik*, Réne Guenon'un ifadesiyle *niceliğe* dönüşme tehlikesini de beraberinde taşır. Oysa bir yeniden oluşturulma süreci sözkonusudur. Bu yönüyle niceliğin değil de *niteliğin egemenliğ*inin ihsası, sanatın *yeniden üretim çağı*nda öze dönüş serüvenini bütün zaman ve mekân kurgularına zıt yönde gelişen bir ifade etme biçimine yöneltir.

Sanatı Hakikatı ifade etmede biricik yol olarak gördüğümüzde, Hakikatin mahiyeti, zaman ve mekân için adlandırılabilecek sınırların ötesine geçen ve bu yönüyle hem zamanın, hem de mekânın *geçicilik* niteliğine bağlanıp kalmayan bir öze sahiptir. Sanat ve Hakikat ilişkisinde zaman-dışı, mekân-dışı tanımlamaları, özü tayin eden nitelikleri sınırladığından bu adlandırmaların da yeterli olmadığı kendiliğinden ortaya çıkar.

Dünyaya ait izlenimlerin ilk çıkış noktası bilinç olduğuna göre modern bilinç, bakışı ya da gözün egemenliğini araçsal bir tutum olarak kullanır. Yahut gözün egemenliği, bilince ait bir kurgudur, denilebilir. Bu kurgudan hareketle bilincin kurmaca deneyimlerden yola çıkılarak bireyin bedeninden itibaren giderek dünya algısına sıçrayan eleştirel bir tavrı sözkonusudur. Bu noktada "itibârî âleme has varlık ve hayat tezahürleri bakış açısı aracılığıyla cisimleşir"[1] ifadesiyle ortaya çıkan kurmaca dünyanın Hakikat dünyasını ifadelendirmediği ortadadır.

Bu âlemi oluşturmada çıkış yerlerinin farklılıkları bu alemin cisimleşip cisimleşmediği yahut hangi vasıflarla ortaya konulduğu ve bunun sonucunda ortaya çıkan dünyanın neleri işaret ettiği soruları okuyucu ile yazarı aynı noktada buluşturmaktadır.

Buna göre sanat eserinin oluşturduğu bilinç, zaman ve mekânla birlikte dünya düşüncesini Hakikate ve Hakikat-dışı bir konuma yerleştirir. Eser ve dolayısıyla Hakikat ve Hakikat-dışıyla birlikte bilinç, geleneksel tutumlarıyla da bu konumlara karşı bir tavrı sergilemesi bakımından yeni bir zaman, mekân ve zamanın da uzamıdır. Gerçeklik-kurmaca ve gerçeklik-Hakikat arasındaki çatışma yahut ilişkinin hangi boyutlara vardığı soruları gibi.

Postmodernliğin kavşağında sıkışan ve sınırları belirsizleşmiş görünen *yazınsallık* içinde geçmişin bütün kurgularından yola çıkma eğilimleri, gerçeklik-kurmaca ilişkisini yeni bir boyuta taşımaktadır. Yaşanmışlık, olduğu gibi olmasa da bir dönüşüm evresinden geçerek, kurmaca dünyanın da en uç sınırlarına çekilmektedir. Ancak burada olağandışı sayılabilecek husus, hakikatın değil de kurmacanın özellikle vurgusudur. Hakikat olarak sunulan dünyanın gelenekle olan bağıntısının öz yönünden kendiliğinden uzaklaştırılarak elde edilen yeni bir sunuluş tarzıdır. Bu yönüyle modern bilinçte *geçmiş* imgesi ve*yaşanmışlık* tasavvuru, *gelenek*le olan bağıntısını tümden yitirmiş ve kendine yeni bir geçmiş ve yaşanmışlık tasavvuru eklemiştir. Yahut geçmiş üretilen yeni geçmişle üstüste tasarlanmıştır.

Hangi noktalara varılırsa varılsın; kurgular hangi şekilde düzenlenirse düzenlensin, Michel Tournie'nin Cuma'sı Robinson Crouse'nun yeni bir yazımı olmakla birlikte *eski*nin üzerine bindirilmiş yeni bir romandır. Daniel Defoe'nin Robinson Crouse'sunun bilincine yeni bir kimlik, yeni bir dünya eklenmiştir bir diğer deyişle. Bu *sonsuz anlamlar* dizgesi, yazarın gerçekçiliğine sonsuz olasılıklar penceresinden bakmayı zorunlu kılıyorsa da Hakikatle örtüşmeyen bir gelenek tasavuru ile yola çıkmaktan kurtulamıyor Cuma. Gerçek gibi algılanan olaylar, çoğu yazarın da şikayet ettiği gibi "yazınsal" bir tarihselcilik kaygısıyla örtüşüyor. Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ta sunduğu dünyanın yukarıdaki örneklerle benzeşen taraflarının olması şaşırtıcı gelmiyor.

"İstanbul'u kendi gördüğüm ve yaşadığım gibi anlatmak istedim: Bir türlü esrarını tüketmeyen bir yer olarak. (...) Yıllardır hep yapmak istediğim şeyi en sonunda yaptım. Bir tür kolaj diyebilirim buna. Tarih parçacıkları, şimdiki zaman, değişik, birbirine yabancı gibi görünen hikâyeler... Yan yana getirmek, sezdirilmesi, belli belirsiz gösterilmesi gereken bir anlamı işaret etmek için iyi bir yöntem.."[2] Pamuk'a göre bu yöntem, hikâye yahut romanı tekdüzelikten korumakla kalmaz aynı zamanda "ona üçüncü bir boyut verir.(...)Tarih, gelecek ya da şimdiki zaman boyutu..."[3]

Şeyh Galip'in Mesnevi ve Hüsn ü Aşk'a açık göndermeler yapılmakla birlikte modern bir roman olarak Kara Kitap, Mesnevi'deki Rum ve Çin ressamlarının hikâyesini yeni bir mekân ve zamana taşıyarak bu üstüstelikten yararlanır. Bir anlamda Orhan Pamuk geçmişi ve dolayısıyla gerçekliği yerinden ederek okura yeni bir bilinç eklemek ister.

Orhan Pamuk'ta olduğu gibi postmodern yazarları ortak bir noktada buluşturan unsurların başında *gerçeklik* tasavvurları gelmektedir. *Gerçeklik,* onlara göre 'metin-

ler'in yahut 'yaşanırlıklar'ın "sonsuz okumalarının" yapılabilmesinin yanında "kolaj" yöntemiyle "Tarih parçacıkları, şimdiki zaman, değişik, birbirine yabancı gibi görünen hikâyeler"in eklemlenmesi ile elde edilebilir. Bu ifadeler ışığında gerçeklik, bir Hakikat olarak dile getirilmek değil aksine yeni ama "sonsuz okumalar"a varabilmek, bir "Açık Yapıt"[4] oluşturabilmek için vardır. Bu, kuşkusuz yine metinlerin üstüste okunması anlamına gelir ki bu hâlde anlatı, bir başka anlatının üzerine eklemlenir ki böylelikle anlatıda her iki hikâye de birlikte ilerler.

Buna göre *postmodern* olarak nitelendirilebilecek metinlerin temelinde yatan tarihselcilik anlayışı, üstüste *eklemlenmiş* bir gerçeklik uğraşına yaslanır. Tek bir anlamın sorgulanamayacak olması, üstüste bindirilmiş gerçeklik katmanlarının hangisinin temel hangisinin yan gerçeklikleri karşıladığını tespit etmenin zorluğunu da beraberinde getiriyor.

"Tarihin bireylerin (anlatı kişilerinin) bilincinde içselleştirilmesi"[5] düşüncesiyle modernitenin ilerleyişi karşısında gerileyen bireyin son sığınağına dönüşen bilinç, bir sıçrama, atlama taşı olarak özneliğini koruyabilmek için yeni bir tarih kurgusu oluşturmak zorundadır. Sanat, bütün zaman-dışı, tarih-dışı kurgularına rağmen gerçeklikte yeni bir bilinçkapısı açamayacak kadar güçsüzleşmişken; sanatçı, kurmaca dünyasını verili gerçeklik ile yer değiştiren kırık bir aynayla açıklama peşindedir.

Yeniden oluşturulan bu dünya, eskisinin üzerindeki tasavvurlarla açık bir etkileşime pay bırakarak ilerler. Okuyucu, hem *yazınsal* da olsa ilk metin ile yeniden oluşturulan gerçekliğin dünyasında ilerlerken iki dünyanın zaman ve mekan kurgularını da birlikte düşünmek zorundadır. Okuyucuyla yüzleşme, sonsuz anlamlar yakalayabilmek için yeni bir bilinçkapısını aralar kendiliğinden. İşte bu noktada bilincin hem kurmaca hem de dış dünyadaki görünümü ve kendilik bilincinin sorgulanması kurmacadan yayılan uzaklık ve yakınlığın tanımlanmasını zorunlu kılmaktadır.

Uzaklık, dünyaya ve bedene ait bir imgeyken yakınlık, bu imgenin tasarımlanabilir algısıdır. Bir diğer deyişle birey, yaşadığı dünyayı yalnızca bir mekân olarak kurgularken bu dünyanın bilincinden olabildiğince uzakta olduğunun farkındadır. Oysa olumsuz da olsa dünya ve beden imgesi, birer karşı çıkış, karşı oluş nesnesi olarak vardır ve bunların nesneliği birer imge olarak oldukça yakınındadır bilincin.

Bilinç, "İnsanda farkındalığın, duygunun, algının ve bilginin merkezi olarak kabul edilen yeti" ile "Öznenin kendi üzerine dönüp, kendisini kendi düşüncesiyle kavraması, kendine bir nesne olarak dışarıdan bakması" olarak bakıldığında "bilinç edimiyle bilincin içeriği" arasındaki farklılığından hareket edileceği kendiliğinden ortaya çıkacaktır.[6]

Bilincin edim ve içerik farklılığı ve ediminin bir fıtratî tutum olarak aynılığı ve öte yandan içerik olarak da farklılığı önemli bir çıkış noktasıdır. Bilincin ediminde varolan aynılıkla kimi zaman çatışan başkalıklarla bilincin sanat ve hakikat cephelerindeki görünümleri de gündeme geldiğinde anlatı kişileri, bilinçten yola çıkarak gerçeklik ve kurmaca arasındaki ince çizgide yüzlerce, binlerce soruya cevap verme arayışındadırlar. Bu noktada kastedilen bilinç, içeriğiyle ve dışavurumuyla *sanatsal bilinç*tir.

Doğal olandan bilerek ayrılan bu yeni dünya, yeni bilinç içeriği, Adano'nun da belirttiği gibi adeta *sahte* bir mimesis peşindedir. Ancak aynı zamanda peşine düştüğü benzerliğin yahut Hakikatin bir yanılsama olduğunun da farkındadır. Mağaranın duvarına düşen gölgenin biçimler dünyasına ait bir algı olduğunu bilmekle birlikte bilincin asıl yöneldiği uzam olan Hakikat sürecinin de modernlik sürecinde bir *oyun* olduğunun farkına varılması, Hakikatın görünümlerine de uzaklığı beraberinde getirir. Bu, tıpkı karşılıklı duran aynalarda *müşahit* tavırlı anlatıcının yazarının bilincini de üstlenerek kendisine gelinceye kadar *dikte* edilmiş gerçeklik algısını önce inkâra ardından da bir yanılsamadan başka bir şey olmadığını bildiği ve *sahte*liği özellikle vurgulanan mimesise dönüştürmeye çalışmasına benzemektedir. Ancak gariptir ki bilinç, bu umutsuz çabaya *sahicilik* arayışıyla katlanır. Modern bilince göre bir ağacın yanmış olması, renginden ve biçiminden uzaklaşması bile katlanılmaz bir tutumdur. Bu hâlde tek çıkış yolu, ağacı nesneliğinden soyutlayarak biçimi de aşıp neredeyse yalnızca renk olarak kalıncaya kadar ağacı kendiliğinden uzaklaştırmak gerekecektir.

"...ve artık ağacı ya da evi görmekten bıktık. Onların seyrine dalıp kendimizi unutuyoruz. Baudelaire ise asla unutmuyor. O görürken kendine bakıyor; bakarken kendini görmek için bakıyor; aslında onun seyrettiği kendine ait ağaç ya da ev bilinci ve nesneler kendi bilincinin süzgecinden geçerek görünüyorlar ona. Olduklarından daha solgun, daha küçük, daha az dokunaklı aynı bir dürbündeki görüntüler gibi. Oklu levhanın yolu sayfa şeridinin ise kitapta kaldığınız yeri göstermesi gibi birbirlerini göstermiyorlar onlar. Tam tersine onların tek görevi kendilik bilincine gönderme yapmak."[7]

Bu noktada "Öznenin çözülmesi, kendini durmadan değişen aynılığa teslim etmesiyle doruğa çıkmaktadır."[8] Oysa ölüm düşüncesi gerçeklik algısının da değişmesiyle yalın bir gerçeklik olarak çözülmenin ilk sebebi, ilk adımıdır. Bilinç, ölümün gerçekliği karşısında tek başınadır. Geleneksel toplum yapısında olduğu gibi ölüm, bir toplumsal ayin değil, tek başınalığı öne çıkan bir eylemdir. Bu yeni bilinç, kendi içinde bir değişmeyle birlikte köktenci bir yapıbozuma uğramıştır.

Modern anlatı kişisi, öncülü destan ve mitolojik kahramanlar gibi geri dönecekleri kutsal bir yolculuktan çok, dönüşsüz ve edilgin bir tükeniş (yahut düşüş) mitiyle karşı karşıyadır. Ölüm, mitolojik kahraman için bir dönüş mitosu iken modern anlatı kişisi için kesin bir umutsuzluk, yenilginin son eşiğidir. Bu bağlamda Dante'nin Cehennem, Araf ve Cennet'te yaptığı yolculuklar sonrası yine bu dünyaya dönüşü *Ecco ancelie Dei* (İşte Tanrı'nın Kulu) imgesine sahipken modern anlatı kişisi Nietzsche'de tanımsız, bulanık bir kimlikle *Ecco Homo* (İşte kişi-insan) olarak karşımıza çıkar. İlyada ve Odissea ile masal ve destanlardaki *dönüş* mitosu modern anlatıda yerini *düşüş* mitosuna bırakır bir diğer deyişle. Gövde yüklendiği birçok konumuyla yere doğru düşerken bu *düşüş*ün bir son olduğunun farkındadır. Çünkü gövdeyle bilincin eşdeğer tutulduğu bir yolculuktur bu. Gövdenin yitimi de bilincin yitimidir artık.

Karşı oluş, uzamdan olguya dönüşürken ölüm, biricik hakikat olarak zaman algısının yerine geçer.

Bütüncül dünya düşüncesinin yerini tek tek durumlardan hareket eden tikelliğin aldığı modern düşünceyle Berkeley'in "Varolan her şeyin tikel olduğu" yargısı daha da perçinleşirken bireycilik, daha da öne çıkar. İlkin kaygıyı içselleştirmeyen tikelliğin yol açtığı bireycilik, bilinçte tek yanlı bakışın dayattığı gerçekliği 19.yy'ın sonlarında *görecelilik*le yeni bir mecrada karşılar. Bedenin, daha geniş ifadesiyle varoluşun toplumsal imgeler aracılığıyla yeniden inşası, çoğunlukla bir sığınma, varoluş uzamı olarak nitelendirilirken en küçük bir başarısızlık, kimi zaman hayal kırıklığına düşülmesine yol açar.

Modern bilinç, "Ortaçağın başlarından itibaren kendini kendi ölümü içinde görmeye başlamıştır; *la morte de soi,* kendi ölümü'nü keşfetmiştir."[9]

Birey, modernliğin eşiğinde yüzyüze (face of face) karşılaşmak istediği bilinciyle Tanrısızlığa ulaşabilmek için Tanrı'yı, kendi olabilmek için kendiliğini yok etmeyi düşünür. Bu paradoks, içkin bir mantığın ölüme direnebilmek için ölümü seçmesi gibi de örneklendiğinde bilinç, kendisiyle yüzyüze karşılaşmamak için de kendi ölümünü özler.

Sanat eserinin, ölüm deneyiminin içselleştirilemeyen kurgusunu dilin alanına taşımakla ölümü belirsizlik alanından uzaklaştırdığını söylemek mümkündür. Bu itibarla tanımlanamayan kurgusuyla ölüm, kurmaca dünyada sınırları belirlenmiş, kaygı özü elinden alınmış bir *oyun*a dönüştürülür. Hiçbir aksiyonu trajediyle örtüşmeyen bu *oyun*da oyuncu, kendi yazgısını elinde bulundurabilmenin de erinciyle bir başka oyuna ait replikleri de sahnede sergileme görevini üstlenmektedir. Ölüm oyunuyla hayat oyunu aynı anda sergilenir. Oyuncu, ölüm oyununun replikleri arasına sıkıştırdığı repliklerinde bütün *saçma*lığına rağmen yaşantının umudunu da haykırmak ister. Ölüm repliklerinin belirsiz ve karmaşaya davet eden içeriğinin umutla ikame edilmesi bir çelişki değildir artık. Seyircinin algısı ölümden hayata; hayattan da ölüme doğru gidip gelir. Öte yandan bu tavır, bir ölümsüzlük ya da sonsuzluk talebi değildir. Aksine ölümlülükle ölümü aşmaktır.

Modern bilinç, ölüm eşiğinde ölümün bilincine varabilmek için bu aşamada yeni bir yol çizer kendine. Bu da yeni bir bilinç kurgusudur. Sanat eseri aracılığıyla dilin de yardımıyla yeni bir bilinç süreci elde edebilmek için ölümün zorunluluğundan -ve kutsallığın öngördüğü bireysel yazgıdan da- uzakta bir bilinç anlayışıdır bu. 'Yaratılmış' ve fıtratî niteliklerinden arındırılmış ve oluşturulmuş bir bilinç. *Yeniden Üretim Çağı*nın bilinci.

Bu bilinçte ölüm, egemenliğini intihar düşüncesine bırakmak istemez. Çünkü intihar, açıkça bir yenilgidir. Fıtrî bilincin bir edimidir. O hâlde bu edimden uzaklaşarak ölüme yeni bir tanımlama gerekir. Dostoyevski ve Camus dışsallaştırılmış ölüm kurgusunu yazgıdan ayırarak kutsal olmayan bir ölüme belki de ölümsüzlüğe kapılarını açarken ölüm, -bir başkasını öldürmeyle de olsa- bu türden bir anlamı içerir. Deneyimine sahip olamayacakları *kendi*nin ölümü bir başkasında deneyimlendiği için vazgeçilmezdir. Böylelikle bir başkasının ölümü ya da cinayet aracılığıyla, ölüm karşısında eşitlenmeyi de getirir. Bu eşitlenme anlatı kişilerinin kendi ölümlerini bera-

berinde getirse de bu sonuç pişmanlığı getirmeyecektir. Çünkü işlenilen suçun karşısında öngörülen suç, Raskalnikov ve Mersault'yu gövdelerinin ölümüne, idamlarına sürükleyecektir. Deneyimlenen bu ölüm sürecinin bilinçli ve bilinçle olacağı muhakkaktır. Her iki anlatı kişisi de ölümlülüğün kesinliğini belirsizlik ve kaygıyla değil de bir başkaldırı ve bilinçlilikle aşmaya çalışır.

Modern bilinç, nesneye, dünyaya ve Tanrı imgesine modern mistik bir tavırla cevap erme telaşındadır. Nesneye bağımlılık geçiciliğe, ölümlülüğe açık bir davetken öte yanda Tanrı imgesi, bu davette hep gizli bir söz gibi algılanır ve karşılık verilmek istenir. Oysa bilincin sesi, süredizimsel ve tarihseldir. Bir başka açıdan bakıldığında bilinç, hem bireysel hem de toplumsal tarihinde sanıldığı gibi doğa ve nesneye karşı olduğu gibi Tanrı imgesine karşı da bir üstünlük elde edebilmiş değildir. Aklın yitimi gibi Tanrı imgesinin de yok sayılması boşluğu doldurulmaz bir bilinç kırılması, bilinç boşluğudur. Anlatı kişisi, tüm donanımlarıyla yine de bu güçsüzlüğünün farkındadır. Bu yüzdendir ki ya Tanrı'ya onun sözünü hatırlatan nesne ve dünya algısıyla karşı gelecek ve böylelikle ölümlülüğü öteleyecek ya da *başkaldırı* düşüncesinin yerine daha edilgin bir tutumla mekâna, nesneye boyun eğecek, böylelikle bilincinin egemenliğini sürdürebilme imkânına kavuşacaktır. Oysa bilinç, her iki durumda da kendi süredizimsel yataylığıyla zamanın, ölümün ilk ve kaçınılmaz kapısı olduğu düşücesiyle edilgenliğini kabullenir.

Tiyatroda olduğu gibi roman ve öyküde asıl oyuncu, anlatı kişisi değildir çoğu zaman. Anlatı kişisini yeni uyumsuzluklara, tavırlara, bulantıya sürükleyen sebepler ve öte yandan da bu sebeplerin, değer yargılarının karşısında yer alan karşıt güç ve temel güç ilişkisidir. Bu güçler, romanın seyrini değiştiren, yönlendiren unsurlardır. Sanatçı temel güç ya da karşıt güçten hareket etmek suretiyle bakış açısını temellendirmiş olur. Temel güç, sanatçının asıl vurgusudur. Türlü yollarla varmak istediği hedeftir. Bu hedefe üslup ve sonuç ne olursa olsun ulaşılmalıdır. Yazar ya da anlatı kişileri, temel gücü öngörürken kimi zaman karşıt gücü ister istemez karşısında bulur.

Sanatçı, temel güç ve karşıt güç ilişkisinde iki yolu dener. İlkinde yazar, yalın bir anlatımla temel güçten hareket ederek sesini emanet ettiği anlatı kişileri aracılığıyla temel güce hizmet eder. Öte yandan da yazar farklı bir yolu izleyerek karşıt güçten yola çıkar ki modern roman genellikle bu yolu takip eder. Dolaylı bakış açısı da diyebileceğimiz bu yöntemde yazar, karşıt güç unsurları olarak seçilen dünya, nesne ve değer yargıları karşısında kimi zaman 'bir kahraman olamayacak kadar güçsüzleşmiş' anlatı kişilerini bulantılı, bilincini yitirmiş, kimi zaman da bir katil olarak tasarlar. Katı bir dünya ve nesne algısında zorlukların karşısında bu anlatı kişisinin galip gelip gelemeyeceği düşünüldüğünde yazarın böyle bir yolu seçmiş olmasının sebeplerini *karşıt güç*ten hareket etmesinde aramak gerekir.

Dostoyevski'nin Raskalnikof'u acımasız bir cinayetin fâilidir. Okurun daha ilk satırlarda şahit olduğu bu cinayet sonrasında Raskalnikov, bilincinde süregiden çatışmalarla pişmanlığını dile getirirken Dostoyevski, asıl amacına ulaşır ve *mutlak iyi*ye karşıt güç aracılığıyla ulaşır. Raskalnikof değildir insan-suç ilişkisinde ezeli soruyu ce-

vaplayan. Dostoyevski'dir. Hem de romanın satırlarının sona ermesinden sonra. Raskalnikof'un sonunun aksine Anayurt Oteli'nde Zebercet, olumsuz bir anlatı kişisi olarak okurun karşısına çıkarken hiç kimse üzülmez. Oysa Raskalnikof da Zebercet gibi bu dünyanın, şartların insanıdır. Okuru Raskalnikof kadar değilse bile yanına çeken Zebercet, kapalılık, sınırlanmışlık, yabancılaşma gibi değerleri temsil eder. Karşıt güç unsurlarını barındıran Zebercet, tüm iğrençlikleriyle intihardan başkaca bir yola sevkedilemez. Madam Bovary ve Huzur'un suat'ı gibi. Herkesin kendi zamanının şuuruyla doğduğuna inanan Suat, karşıt gücü temsilde hemen hemen hiç zorlanmaz:

"Tren yakında kalkıyor. İşin fenası nedir biliyor musunuz? Tam hareket zamanını bilmemek; hep bugün, yarın diye düşünmek. Ve böylece bu havadan gelen zamanı en manasız şekilde harcamak!... Bütün ömrümce nasihat dinledim. Düşünmüyorlar ki ben gara erken gelmiş insanım; tabiatiyle hayatım büfenin önünde geçecek. Başka ne yapabilirim sanıyorsunuz? Sizin gibi evimde, gündelik işlerimin arasında değilim ki..."[10]

Suat'a bakış açısıyla Tanpınar, tıpkı Dostoyevski gibi ironik bir tavır içinde değildir. Oysa Oğuz Atay gibi kimi yazarlar, anlatı kişilerine karşı ikili bir ironik tavır takınırlar. Anlatı kişileri tutumları itibariyle ironiktirler. Ancak öte yandan yazarın da bu kahramanlara bakış açısında derin bir ironiyi barındırırlar. Anlatı kişisinin ironisi yazarın ironisiyle örtülür ya da açımlanırken çift yönlü bu yaklaşım, bir anlamda okuru gerçeğin* katı yüzüyle karşı karşıya getirmek için tasarlanmış, kurgulanmış gibidir. Oysa okur, daha ilk bakışta bu kurgunun farkında değilse yanıltıcı bir iz takip edilmiş olur. Bu hâlde bile Namık Kemal'in yaklaşımındaki dolaysız bakış açısıyla Mahpeyker'e karşı duyduğu nefret, iz sürdüğü temel güce katkı sağlamaz aksine izlediği yolu kartır. İroni, Namık Kemal'e olduğu gibi bu dönemin diğer yazarlarına da henüz uzaktır.

Yaşamlarında ikili bir perspektifle varlıklarını sürdüren anlatı kişileri, sanat eserinde ölümleriyle yahut hikâyelerinin sona ermesiyle okurla yine ikili bir dialoğa hazırdırlar. Dünya, bilinçli bir karşı çıkış nesnesi olarak kimi zaman ironik bir biçimde karikatürize edilirken kimi zaman da belirsizleşir ve gücü karşısında umutsuzluğa düşülür. Ancak anlatı kişilerinin ölümleri yahut hikâyelerinin sona ermesi okurda bir yeni başlangıcı işaret eder ki anlatı kişisinin umutsuzluğu, umuda dönüşür ve ironi, bilincin düz çizgide ilerleyen süredizimsel yapısında olduğu gibi kalır. İroni, bu noktada ters yüz edilmiş bilincin trajediyle ilk karşılaşmasıdır. Kötülük ise bu yüzden iyiliğin maskesidir. Kötülük yapılarak asıl iyiliğe ulaşılabilir.

Sonradan Sonsuz Yineleme'de Blanchot, "Düşkünler Yurdu" ve Stiller'de Max Frisch, "cezaevi" ile Anayurt Oteli'nde Yusuf Atılgan, 'Otel' ile mekânın sınırları kesin bir şekilde belirlenmiş kaosu bir *dünya* imgesine dönüştürerek *dış*a çıkmak için çırpınırlar. Oysa bu mekânların dışı da içi gibi iğrençlikler, belirsizlikler ve tehlikelerle doludur. Tek çıkış yolu, Stiller'de olduğu gibi *ötekilik*e sığınarak kendiliğini silmektir. Yahut da Anayurt Oteli'nde olduğu gibi dünyanın katılığına katı bir cevap olarak ironik intihar yolunu seçmektir.

Zebercet, intiharın kesin bir çözüm olmadığını yazarı aracılığıyla da zavallılığı ve intihar ederkenki gülünç durumuyla açıklar. Belirlenimlerin nesneleşmeye direnilerek bilincin *eyleyen* konumuyla varoluşa yönelmesi bir zorunluluktur. Sanatçı, kurtulduğunu, aştığını düşündüğü doğa imgesi gibi nesneyi, mekânı ve zamanı da ötekileştirirek varlığını temize çıkarma, direndiği tüm kırılmaları en az zararla atlatmaya çalışır.

19.yy ın sanayi çağı bireyi aklı ve Tanrı'yı yitirmekle aynada yalnızca kendi bilincini görmek ve bununla tanınmak ister. Bu bağlamda Raskalnikof belki de bilinciyle varlığını sürdürmekle varoluş çizgisini oluşturmaya çalışan bireyin sığındığı son kaledir. Ancak bu kale de kolaylıkla yıkılacak, Gregor Samsa'yla birey, gövdeden de uzaklaşırken ve yalnızca bilinçle varlığını ispatlama yoluna sapabilecektir. Bu sapakta bütün kaygılarıyla, kargaşasıyla yaşamayı seçmiş bir bilinç vardır artık.

*Ecco Ancelia Dei*den *Ecco Homo*ya devşirilen birey bilinci son tahlilde aynada bilincin de yetersizliğini görür. Çünkü bilinç olarak tanımlayageldiği donanımların tümünü sanatı oluşturan malzemenin (renk, sözcük, ses...vb) emrinde olduğunun eşiktedir artık. Paul Klee ve Kandinski tek gerçeğin renk olduğunu ve anlamın bu gerçekte aranması gerektiğini ileri sürerlerse de öte yandan yine de bilinç durağındaki bu ısrar dikkat çekicidir. Gövdesini de yitiren bilinç, biçimin egemenliğinden kurtulduğu anda kendini sıradanlık eşiğinden yeni bir bilinç eşiğine atmaya gayret eder. Aynada yalnızca şekilsiz ama anlamlı bir bilinç vardır. Gregor Samsa'nın yitirdiği gövdesinde bulduğu yeni bilinç eşiği, yazarın diğer roman kahramanlarındaki direnmeyi geri plana atar gibi görünse de Gregor Samsa, şanslıdır yine de. Gövde yitip gitmiş ancak bilincinin egemenliği bir yara almamıştır.

Albert Camus'nun Yabancı'sında Mersault, Raskalnikof gibi içindeki *öteki*ni öldürerek yeni bir bilinci kuşanır. Onun da savaşı bir öldürmeyle başlar. Ve Mersault da yolunun uzun ve meşakkatli olduğunun farkındadır. Her ikisi de bilinçle kuşandığı silahların bir varoluş zırhı olduğunun farkındadır. Artık nesne, doğa, zaman ve mekân (geniş anlamıyla dünya) ile ne kadar güçlü olursa olsun roman kişileri, edindikleri bu varoluş bilinciyle güvende olduklarının/korunaklı olduklarını gözardı edemezler.

Bilinç, 19. yy romancıları ve anlatı kişileri için yeni bir eşiktir. Ancak süredizimsel ve yatay düzleme ait kurgusu bilincin yine de bireyin tek belirlenim noktası olmadığı gerçeğini unutturmamaktadır. Bilinç ve onun karşısında bir başka belirleyici öge olarak dünya vardır. Bilinç ve dünya çatışması zorunlu olarak varoluş kırılmasında gerçekleşecektir.

Albert Camus'da dış dünya gerçekdışı bir çağrı, kimi zaman da gülünç ve anlamdan çok uzakta kalabalık bir ses ormanıdır. İşlenen cinayetler ya da Kafka'da ve Dostoyevski'de olduğu gibi ölüm, gerçekliğin içindeki yapaylığın sembolüdür. Ölümün gerçek dünyadaki yapaylığa bırakılamayacak kadar belirgin olan hakikati yeni bir imge olarak karşımıza çıkar. Ölüm, bir başlangıçtır Camus'da. Ancak öte dünya olarak değil. Bedenin ölümü, ruhun öte dünyadaki yolculuğu değildir. Beden bilinç olarak kendini ifade etmektedir. Ölümle Dostoyevski, sonlu bir anlama, Kafka belirsizliğe, Camus *saçma*ya vurgu yapar. Dostoyevski, roman kişilerini ölümün sonlu anla-

mıyla bir bir tanıştırırken ardından ölümden bir şeyler umar. Ona göre ölüm bile anlamlıdır ve okur bu anlama ortak olmalıdır. Kafka ise gerek Şato'da ve gerekse diğer romanlarında ölümün soğuk ve belirsiz yüzüyle karşılar okurunu. Belirsizliğin ötelenemediği romanlarda ölüm, sonlu değil belirsizdir. Ne katiller, ne öldürme sebepleri ne mekân ne de zaman bir anlam taşır. Camus'da ise Mersault'yu sorgulayan yargıçlar ve mahkeme tıpkı dünya gibi *saçma*nın imgesini üstlenirler.

Kimi zaman bir bölünme, parçalanma yahut ikiliğin nesnesi olan modern bilinciyle "Özne, bölünüp ayrılmış dünyalarda değil, fakat körlük ve içgörünün, özgürleşme ve tabiiyetin karşılıklı olarak kurucu olduğu, bu iki dünyanın sorunlu kesişiminde yaşamaktadır."[11]

Çatallanan zaman ve bilinç algısıyla modern birey için, ölüm ve "Dünyanın tümü artık yapılmış bir şeydir, salt varoluşun kendiliğinden süren bir oyundur."[12] Kaygılar, yenilgiler, inkarlar ve ölümlülük yine de bu *oyun*a karşı birer gerekçe olmaktan çıkarak birer *başkaldırma* nesnesine dönüşürler. Bu dünya evinde yaşayabilmek için de "Dünyanın Karşısındaki Ev"i kurmak gerekir. Dünyada, dünyaya karşı olmak, Dünyanın Karşısındaki Ev'i kurmak, çelişki de olsa, bir *oyun* gibi algılansa da hiç olmazsa dünyanın katılığının daha az hissedilmesi olarak algılanır.

Işıklı, parlak bir mekândır Dünyanın karşısındaki ev. Doğanın bütün renkleri, kokuları içinde doğal yaşamın öngördüğü bütün yanılsamalar ve bu yanılsamaların beklentileri içinde.

Organik, canlı ve doğal dünya yargılarının silinip makinemsi dünya algısı, yolları çatallanan modern birey için kaçınılmaz bir uzama dönüşmüşken, modern bilincin "Dünyanın Karşısındaki Ev"e sığınması bir zorunluluktur. Bu yeni dünya, bir *ütopya* ya da *simerenya* olsa da varoluşun sürdürülebilir tek uzamıdır.

Bu çağın roman kişisi kimi zaman bir uzam olarak *bu dünya* imgesine uzaklığı ve içiçeliğiyle kendini tarif ederken kimi zaman da Peter Handke'nin kendini andıran ve orta yaşlı bir yazar olan roman kahramanı Gregor Keusching gibi bir *yer*li olmayı redderek bu dünyanın üzerinde hiç kimsenin yaşamıyor oluşunu da önemsemeyerek bir yolculuğa çıkar. Bu dünya *Yeni Dünya*dır. Bir diğer deyişle *Hiçkimse Ülkesi*dir. "Hiçkimse Koyu'nda Bir yıl" adlı romanda Handke, Balzac'ın İnsanlık Komedyası'ndan hareketle Keusching'i, ülkeden ülkeye dolaştırırken bu dünyayı Edward Said'in kullandığı anlamda bir sürgün uzamı olarak niteler.

Toplumsal bir imge olarak kabullendiği yersiz yurtsuzluk, roman kişisine tarihi de sorgulama yolunu açar ve geçmişin değil geleceğin tarihi öne çıkar. Geçmiş anlatılsa bile geçmişin *aynı*sı olmamalıdır. Zaman da bu kurgudan nasibini alır ve Keusching, Yeni Dünya' da kendini sık sık bir dönüşüm görüntüsü içinde görür ki Yeni

Dünya, çağını bir düşman olarak algılatır. Yeni Dünya "Algımın bir parçası olarak beni sıyırıp geçiyor; canlandırma ve kuşkulanma eşliğinde boşlukta yaptığı yolculuk, iyi şeylerle dolu bir anda olduğum anlamına geliyor."[13]

Gerçek ve gerçekdışılık arasındaki sınırı zorlayan kurmaca kişileri, bir mekân olarak dünyanın da dışına taşarak uzamsal bir varoluş nesnesi olmamak konusunda ısrarlıdırlar. Ancak buna güçlerinin yetmeyişi onları kendilerini arayışta yarıyolda bırakır. Artık bir şahit, belki de yalnızca bir bakış olmaktan öteye geçemeyeceklerinin bilinci onları hiçliğe sürükler. Kimi anlatı kişilerinin bir çıkış noktası olarak gördüğü intihar bile kendini, uzamın sınırlılığını ötelemeye yetmeyecektir artık. "Onların, insanların dünyasıydı gerçek dünya, gerçekdışı olan bendim. Onlar soluk alıp veriyor, değişiyor, yapıyor, kuruyor, istiyor, çiftleşiyor, kızıyor, ağlıyor, kahkahalar atıyor, sağ kalıyordu. Ben seyrediyordum.

"Yaşamın yüreğinde bir boşluktum, bir yorumdan, bir soru işaretinden, bir bakıştan, yani bir hiçten başka bir şey değildim."[14]

Birçok intihar yolu deneyip başarısız olan roman kişisinin aksine intiharı bir başkaldırı ya da yenilginin ifadesi olarak niteleyen Sadik Hidayet gibi intihar eden sanatçılar da bilincinde intiharı bu dünyaya karşı altı çizilmesi gereken bir cevap, bir karşı oluş biçimi olarak tasarlar. Öteki olarak çizilen 'ben' bile kendi varoluşuyla birlikte aynı kaderi paylaşır. Artık ben'in korunaklı bir bölge olma niteliği, ortadan kalkmış, silinmiştir. "Ben başka türlüsünü değil, ancak zehirlenmiş bir hayatı yaşayabilirdim... Bu yeryüzünde yaşayanların dünyasıyla hiçbir bağlantısı olmayan uçucu, sırça, rakik ruhu, kıvrımlı elbisesinden ona işkence eden gövdesinden yavaşça çıkmış, başıboş gölgeler dünyasına gitmiş, sanki benim gölgemi de beraber götürmüştü."[15]

Silinen, değersizleşen beden ya da ben, bir yolculuk, kaçış uzamı olarak seçtiği *Ütopya'*yı bile yıkıp geçen gerçeklik karşısında olduğu yerde kalakalır. Oysa öte yanda birçok anlatı kişisi, tıpkı hayal ve gerçek arasındaki çatışmayı yaşamamak için iki ayrı dünyayı da barındıran *Simerenya*ya sığınır. Ve modern bilinç, kaçışın yönünü belirler: "O bir memleket, Simerenya, dünyada olmayan bir yer. Benim icadım. Sıkıldım mı, kendimi oraya atarım."[16] *Ütopya*nın görüntüsü olan ve hiçbir yalanın yer bulamadığı *Simerenya'*da Peyami Safa'ya göre "insanlar gölgelerdir. Konuşmadan anlaşırlar. Birbirlerinden hiçbir şey saklayamazlar."[17]

Bu ısrar, konusu itibariyle Milli Mücadele dönemine ait anlatılarda Simerenya'yı Anadolu imgesiyle somutlaştırırsa da *Simerenya* vazgeçilmez bir kaçış, bir uzaklaşma uzamıdır. Ancak anlatı kişisi tıpkı *ütopya*ya kaçarken nasıl ki bu dünyayı gözden uzak tutamazsa, *Ütopya*, Milli edebiyat dönemi romanlarında da asıl sahne olan Anadolu'ya kaçıldığında da İstanbul'da yani Sahnenin Dışı'ndaki yerini korur. Oradan kopulamaz. Bedeniyle Anadolu'da yerini alan anlatı kişisi, bilinciyle İstanbul'da kalmıştır. Aşk, siyasi çekişmeler, acı ve sefalet geride kalacak sanılırken aynı olguların bir başka vechesi Anadolu'da yani *Simerenya'*da kimi zaman daha ağır şartlarıyla hüküm sürmektedir.

Daha genel bir ifadeyle gidilen mekân yani Simerenya, *bu dünya* imgesinin bir aynası olmakla birlikte kimi zaman daha katı bir dünyayı sembolize eder. Çünkü modern birey, nereye giderse gitsin kendiliğini beraberinde götürmekten kurtulamamış-

tır. Bireyi, "[herhangi bir] dünyaya tam olarak sahip olmaktan alıkoyan şey, dünyayı da soluk bir umuda sevkeden şeydir, yani şeyi, kendi özdeşliğinden koparark, ilkesel olarak olabileceği şeye doğru kışkırtan bir eksiklik."[18]

Yazar da anlatı kişisi de ne Simerenya ne de *bu dünya*da birbirinden ayrı düşünülemez. Ancak öte yanda yazar ve anlatı kişisi kırılan aynanın parçalarında birbirlerini yansılarlarken yazgılarının aynı olduklarının bilincindedirler. "Ne var ki artık iki kişiydik: Kahramanım benim adımı taşımıyordu ve ondan üçüncü şahıs olarak söz ediyordum. Jestlerimi ona aktaracağım yerde, sözcüklerle ona bir beden kazandırıyordum ve bu bedeni gördüğümü ileri sürüyordum... kahramanım tamamen benim malım olmasa da benim o *olmam* hoşuma gidiyordu."[19]

Bu aynılık ve yansılama, kurmaca dünyada kendine yeni bir dil bulur. Çünkü sanat eseri, "kendi imkânsızlığının portresidir, uyumsuzluğun, uyumun hakikat olduğu gerçeğinin yaşayan şahididir."[20]

Dil, yeterlilik ve yetersizlik kavşağında kurmaca dünyada yeni bir kapıyı aralar. Bu kapı daha önce de belirtildiği gibi sahici olmayan *mimesis*in kaygılarıyla örülüdür. Dağınık bir dünyanın dağınık kelimeleriyle tıkanmış kapıda bilinç, kapının dışında gövdesini bırakarak geniş bir boşluğa kendini bırakır.

"Kendimizi dünyadan soyutlayamayız. Sanatsal olmamıza gerek yok. Sizleri hipnotize etmemize gerek yok. Sizleri kandırmamıza gerek yok. Sizleri aldatmamıza gerek yok. İkinci bir doğaya gereksinimimiz yok. Bu bir hipnoz değil. Kafanızda bir şeyler canlandırmanıza gerek yok. Açık gözlerle düş görmenize gerek yok. Düşlerinizin mantıksızlığı sahnenin mantığına bağımlı değil... Bu yüzden ne düşleri ne de gerçeği oynuyoruz. Ne yaşamdan ne ölümden, ne toplumdan ne de bireyden, ne doğadan ne de doğa üstünden, ne sevinçten ne de acıdan, ne gerçeklik ne de oyundan, hiçbirinden yana değiliz. Zaman içimizde hiçbir ağıtın doğmasına neden olmuyor."[21]

Sanat eserinin bir yanılsama oluşu, kırık bir aynada parçalı bir gerçeklik sunması, onun yine de Eagleton'ın deyişiyle *düzenleyici bir yasa* olmasını engellememektedir. Özellikle Ortaçağ ve Aydınlanma dönemlerinde *aydın despotizmi*nin doruğunda ortaya konulan metinlerdeki dayatma mantığı sanat eserinin *düzenleyici yasa* niteliği öne çıkar.

Modern bilinç için sığınacak tek bir yer kalmıştır. O da sanat eseridir. Ancak "Sanat [eseri] tek bir hamle ile hem bize evrenin korkunç hakikatinin (veya şu da aynısını demeye gelir ki hakikat-dışılığının) belirtilerini vermekte, hem de bu hakikat (dışılık)tan bizi korumaktadır."[22]

Sanat eserinin kendi içinde çelişkiyi barındıran bu tutumu yine de vazgeçilmezliğiyle karşımıza çıkar. Çünkü "Yazar, dünyanın bir parçası olmaktan herhangi birinden daha fazla kaçamaz ve yazdıkları tekil evrenselin tipik bir örneğidir....Bir kitap zorunlu olarak içinde dünyanın bir bütünlük olarak asla tamamen açığa çıkmadan *göründüğü* bir dünya parçasıdır."[23]

Modern anlatı kişisi, bu kurmaca mekânda kusursuzluk arayışı içinde kendi yenilgisinin görmezlikten gelinmesine yine de tahammül edemez. Sokratvari bir hukuk

hiyerarşisi ile dünya, ahlak ve nihayet sanat anlayışlarını sorgular. Dünya, yaşanılan yer; ahlâk, ezeli iyi ve kötü dengesinin temsili olan Tanrı; sanat da hem yaşanılanı ifade etme hem de sığınılan son kale olarak sanatçının hemen yanıbaşındadır.

"Çarpıcı bir ironidir ki sanat yapıtının içsel uzlaştırılamazlığı, yapıtı, şeyleştirilmiş bir deney dünyasıyla karşı karşıya getirir ve böylece gelecekteki toplumsal bir uyumu vadeder."[24]

Sonuç olarak anlatı kişisi, sığındığı kurmaca dünyadan yola çıkarak -kimi zaman kurmacalığı da yücelterek- nesneye, dünyaya düşmanlığını ilan etmek için yine sanat eserine varırken bilinciyle yazmak ve yaşamak arasında gidip gelir. Kesik kesik süren adımlarla olsa da...

---

1 Prof. Dr. Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yay., Ank., 1991 s. 81
2 Orhan Pamuk, Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye, İletişim Yay., İst., 1999 s. 139-139
3 Pamuk, Agy., s. 139
4 Eco'ya göre "Her sanat yapıtı açıkça ya da örtülü olarak, bir zorunluluk poetikasının ürünü de olsa, olası okumaların gücül olarak sonsuz bir dizisine açıktır: Bu okumaların her biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel bir 'çalış' tarzına göre yapıtı yeniden yaşatır." sanat eserinin sonsuz görünümleri 'parçalar' ya da 'bölümler'den oluşmaz. Aksine "yorumcuların sayısız bakış açısı ve sayısız görünümleri (karşılıklı olarak) birbirini yanıtlar, birbiriyle buluşur ve birbirini aydınlatır. Dolayısıyla yorumcu yapıtı bütünlüğü içinde ortaya koyabilmek için, onu özel görünümlerinden biriyle kavramak zorundadır ve buna karşılık, yapıtın özel bir görünümü de kendisini kapabilecek ve böylece bütünleşme üstüne yenilenmiş bir görüş verebilecek yorumcuyu beklemek zorundadır." Bkz., Umberto Eco, Açık Yapıt (Çev., Yakup Şahan) İst., 1992 s. 32
5 Hilmi Yavuz, "Tarihi Roman Ancak Belli Bir Tasarımdan Yola Çıkılarak Yazılabilir" Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı 197, Mayıs1997, s. 69
6 Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, "Bilinç" maddesi, İst., 1999
7 Georges Bataille, Edebiyat ve Kötülük (Çev.,Ayşegül Sönmezay), İst.,1997 s.32
8 Theodor Adarno, Minima Moralia (Çev. O.Koçak-A.Doğukan) İst.,1998 s.247
9Phillipe Arıes, Batılının Ölüm Karşısında Tavırları, (Çev., Mehmet Ali Kılıçbay) s. 49 Ank., 1991
10 Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, İst., Tarihsiz, s.255
* Buradaki "gerçeklik" kavramı "tutarlılık" olarak anlaşıldığında da durum değişmemektedir.
11 Terry Eagleton, Age.,s.3
12 Terry Eagleton, Age., s.314
13 Peter Handke, Hiçkimse Koyu'nda Bir yıl (Çev., Ayşe Selen) İst., 2001 s.26-27
14 Aslı Erdoğan, Mucizevi Mandarin, İst., 2001 s.44
15 Sadık Hidayet, Kör Baykuş (Çev., Behçet Necatigil) İst., 2002 s.26
16 Peyami Safa, Yalnızız, İst., 1994 s. 8
17 Peyami Safa, age s.9
18 Terry Eagleton, Age., s.356
19 Jean Paul Sartre, Sözcükler, (Çev., Selahattin Hilav) İst., 1999 s. 108
20 Eagleton, Age., s.366
21 Peter Handke, İzleyiciye Sövgü Kendini Suçlama (Çev.,A.Sarı, D.Balkaya, P. Tıedemann) İst., 2002 s. 49
22 Terry Eagleton, Age., s.266
23 Jean Paul Sartre, Aydınlar Üzerine (Çev., Aysel Bora) İst., 1997, s. 70
24 Terry Eagleton, Age., s.365-366

BAHAR CANKURT

ÖZGÜRLEŞME VE YABANCILAŞMA BAĞLAMINDA DÜŞÜŞ İDEOLOJİSİ

(Sonsuz eğrilikte kapalı bir uzunluk, çizgi olmasının dışında, kendi içinde dallanan, kendi içine katlanan. Bu uzunlukta, aynı anda çok değişkenli fonksiyonlar ile karşılaşılabilir. Sınırları veya sınırsızlıkları ve bağlantılıkları bu kavramın nitelikli tanımlarını sunar. Eğriler, başlangıçtan sonsuzluğa, bedenin çöküşüne doğru ilerlediğinde ne olur?

Oyun uzamında her çözülen bir ötekine bağlanmalıdır. Dokunan her kumaşta her an müdahaleyi görebilirsiniz, çünkü gidilecek yol çok uzun ve çok kısadır. Gerçeği acı olarak yaşamak zor geldiğinde; durum düşüncenin sınırlarını aşamadığında, anlamsızlığın "bulantısı"nda var olduğuna inanılır.)

... "varoluş, bir bükülme, bir eğilme, bir yumuşamadır."[1]

Modern dünya ve yaşadığı kültürel bunalıma eleştiri getirebilmek için hangi değerlere başvurulabilir? Varoluşçuluk felsefesiyle birlikte bu noktada değer olarak ele alınabilir mi? Değişim aracı olarak mı yoksa bir kültürel hareket olarak mı tanımlayacağız varoluşçuluğu?

Bu felsefe, II. Dünya Savaşı öncesinde kök salıp devamında gelişen yayılan entelektüel kültürel hareketidir. Bireyi odak noktası olan benliğini özgürlüğe kavuşturup, kendini kabul ettirmesini gayeliğini olarak belirleyen felsefe aristokratik yönetim karşısında boyunduruğu kabul etmemeyle başlar görünür tarafıyla. Sanat ve edebiyat, sosyal yaşamın iki etkilenen unsuru olduğuna göre sosyal yaşamdaki kırılmaların maske takmış hali olarak bakabilirsiniz felsefeye.

Tarihi bütünleştirmeye çalışan fakat kendi benliğini dallandıran toplumun, içindeki ben'ini açığa çıkartmaya çalışırken bağlanmış olan bireyin özgürlük arayışı... Bu bağlamda varoluşçuluk hem bir değişim aracı, hem de bir kültürel harekettir. Proteini fenomonolojiler dünyası ve doğanın mutlaklığıdır. Varoluş, protez bir kimlik arayışıdır.

Kavram örtüsü altında Kierkegaard'dan Nietzsche'ye, Heidegger'den Dostoyevski'ye birçok ismi saklayabiliriz. Bireyin kendini gerçekleştirmesi tanımından yola çıkarak her isme ait açıklamalar da yapılabilir. Varlığı, zamanla birlikte ortaya çıkmış bir fenomen ve oluşum olarak nitelendiren Heidegger, bireyin karar verme (iyi yönde) eğiliminde olduğunu söyleyen Kierkegaard, kendi yaşamından yola çıkarak nesneye dönen Sartre, başkaldırıyı hayıt diyen insanın mutluluğu, ılımlığı olarak yaklaştıran Camus... Bu isimlerden Sartre ve Camus aralarındaki varoluş kaygısının çarpışması ve birey-mekân ikilemini özdeşleştirmeleri itibariyle kendi bahçelerini işleyen aydınlar olarak ele alınacaktır. *Öznel-Nesnel Bakış ve Ötekileşme Durumu.*

Öznel ve nesnel bakış birbiri içerisinde düşünüldüğünde nesnelden öznele (savaş ve kimlik), öznelden nesnele (öldürme ve yitiriş) geçiş, onların algısında düşüştür dışarıdan bakışa göre. Oysa iç bakışta bu *düşüş* bir yükseliş, bir varolma çabasını hatırlatır bizlere.

Öznel ve nesnel bakış arasında "belirsiz" bir uzantı söz konusudur. Bu belirsizlik, bir düşüş imgesidir ki bulantıdır; sayıklamalar devresidir.

...

Modern dünya çekiciliğini yitirmiştir. Çünkü insanın içinde varolduğunu (var-olduklarını) düşündüğü öğe bilim/teknik tarafından gerçekleştirilmiş araçsal bir akılcılıktır. Bir iç çekişiyle yıprandığı açıktır kopuşun, kurtuluş tekniği olarak dışlanması değildir bireyin. Geleneğin reddedilmesi veya yumuşatılmaya çalışılmasıyla, değişime başlamasıyla –birey– tasvirinin yeniden inşasıyla doğmuştur "DÜŞÜŞ".

Baskıyı bağlanmasıyla eleştiren aydın, ben'ini boğup güçleştirmeye yönelik öğretilerle boğuşarak, rüştünü ispatlamayı deniyordu. Ama düşünce tarihinin acımasız alayı söz konusuydu. Alaya, alayla karşılık veren aydın özgürleşmeye çalıştı.

Kendi kendisi olma, ben'in gerçekleştirilmesine engel olup ani kopuşları kaçınılmaz kılmaktır. Ve aydın bilimsel ideolojiyi gelişmenin erdemleri inancıyla yerleştirmiştir. Dar bireycilik nihayetinde "*Teorik*"leşmiştir. Teorikleşen birey, topluma yansıyabilecek bir iç dünyadan yoksun olan doğuştan yoksul olmakla birey-dışı ölçütleri üstün-birey olarak belirtmeye çalışırken yeterince uysal mıdır? Bunu, nesnel akıldan daha iyi hiçbir şey kuramaz.

"... bu pişmiş helmelenmiş ihtiyar dünyada, üç bin yıllık, duygusuz bir vazonun karşısında zavallı bir kırıntı olmak korkunç bir şeydi. Vazoya sırtını dönmüş, aynaya bakarak gözünü şaşılatıp burnundan soluyarak oyalanmaya çalışmış, ama oyalanamamıştı."[2]

Burada insanın dünyadaki somut varlığından hareket ederek kendini aşmasının hangi yönde geliştiğini batı düzleminde anlıyoruz. Bağlanma, dışlanma ve nihayetinde bireyin tekliği... Bağlanma nesnellik ölçüsünde dünyanın tekliği anlamındadır. Dünyanın tekliği, bireyin de tekliğini oluşturur. Dışlanma, dışlanmadan sonra gelen eylemdir. Diğerlerini –ötekiyi– dışlayan birey, nesneyle umutsuzluğu paylaştığında dışlanmaya başlanmıştır. "Ivich, geleceği olmayan; haz dolu, acı dolu küçücük bir ıstıraptı. Günün birinde gidecekti."[3] der Sartre; nesnel yargısını dünyanın başlangıcında verir. Bir başkası, bireyin farkındalığı için gereklidir. Aynadaki başkası "ben" için önemlidir. Bilmek için bakılan mekân aynadır. Bulantı, bu noktada bekleyiş içinde olmak, BEKLEYİŞÇİLİK oynamak anlamındadır: "Tarih eskiden varolan şeylerden söz eder, biz varolan bir başka varolanın varoluşunu doğrulamayız. Benim hatam M. Rolebon'u canlandırmaya kalkmaktı. Ve geçmişteki evet yalnızca geçmişteki varoluşumu ancak böylece kabul ederdim."[4] diyor Antoina Roguentin. Değer'i bulmuştur: BIRAKILMIŞLIK. İnsan aynasıyla buluşmuştur. İnsana, insanı başkalarının gördüğü gibi görmeye zorlamaktadır. Olmak eylemi, soyuttan somuta geçerken başkasının varlığı tabiatını bulur: ötekileşme

Nesneler, kendi içleminde doğasını oluştururken, kendi hükümlerini de seçmiş olurlar. Yaratırken, konuşurken, yazarken; şuuruna sahip çıkar ve doğasını, doğaya –özüne– hükmederek içine alırlar. Ve bu hükmediş, bireyi nesnenin taklidi olmasına ka-

dar götürür. Güneş yakıcıdır, öldürücüdür Camus'nun Mearsult'unda. Bilinci, kahramanın bilinciyle yer değiştirmiştir. Nesne bırakılmıştır; birey bekleyiş içindedir ve oyun uzamı başlamıştır. Taklit, nesnenin eylemidir aynı zamanda. Taklidin taklidi sonuç mudur? Öyle ki taklit, nesneleri dönüştürme ve kendine benzerliği vücuda getirme ile sınırlıdır. Taklit esasına dayanan unsur nedir o halde? Bu unsur Camus'un "saçma"sıdır. Saçma, yalnızca bilinçlilik çabasıyla ortaya konabilir, fakat bilinç olmasına olanak tanıyarak SAÇMAYI gözardı etmemek gerekir. "Tüm açıklıklar kısırdır. Her şeyin verildiği, hiçbir şeyin açıklanmadığı bir dünyada, bir değerin ya da bir metafiziğin verimliliği anlamdan yoksun bir kavramdır."[5] Mearsult'ya verilen gerçeğin ne olduğu değil, kimin gerçek olduğunu çözmek aydının yabancılaşma sorunudur.

"Uyumsuz, dünyaya bağlı olduğu kadar da insana bağlıdır. Şimdilik aralarındaki tek bağdır."[6] Camus dünyadaki bireyin uyumsuzluğunu açıklığa, usun onaylanışına bağlar. Öznel seyrediş nedensiz değildir. Maskeler, nedensizdir diyebilir miyiz? Evet. Maske, özellikleri itibariyle başkasının durumunu düzmece eylemde eylemsiz kılar. Maske, nesnenin örgüsüdür. Camus romanında; "bilinçlilik saatlerinde, zamanın kendisine ait olduğunu ve kırmızı denizden yeşil denize giden o kısa an içinde kendisi için her saniye ölümsüz bir şeyler belirdiğini hissediyordu. ... her şey küçülmeyi bilmekte..."[7] dedirtir kahramanına. Yabancı kişi, kendisini yabancı görmektedir, adeta Tanrı olmak için ölümü istemektedir. Değişme beklenmez Sartre'daki gibi. Tekil düşünsel çerçeve çizen aydınla ideoloji kalkmış ve *tarihi sorumluluk*tan kurtulunmuştur. *Tarihi sorumluluk*, toplumsal bilinci beraberinde getirir. Camus'da bu özgürlük demek değildir, Sartre'da ise özgürlüktür. Akıl Çağı ve Yaşanmayan Zaman romanlarındaki Daniel, particiliğe, sistematiğe karşıdır. Bu karşı duruş, nesnel kabullenişi bağrında taşısa da. *Yabancı*nın Mearsult'u ise Cezayir'i tekil insanın direndiği kale olarak görmektedir. Direnişin öncesi ve sonrası yoktur o bir devinim halidir aynı uyumsuz ve mutlu olma durumları gibi...

Aydın, evrensel değil özgül ve tekildir. Parçalanabilir çoğul düşünceye sahiptir. Kimlik kavgası düşünsel çerçeve içinde tercihtir artık. Öyle ki Mearsult, yalnızlığıyla başbaşa kaldığı andan itibaren kaygılarıyla kalmıştır. Şikayetçi gibi görünmesine karşın şikayetçi değildir durumundan başkaldırışın toplum içindeki etin başkaldırısının görünümüdür ifadesiz sureti. Peki aydının tarihsel davanın sözcüsü olma yükümlülüğünden kurtulmuş olduğu söylenebilir mi? Kimlik siyaseti –öteki–den olmayanın sermayesidir. Sermaye doğruluğun bireyselleşmesidir. Herhangi bir doğru kendisini dile getirenden bağımsız olarak dile gelebilir. Öznellik, Mearsult aracılığıyla yakalanmış; o bir bağımlıdır, gereklilik sezgisiyle öldürmüştür. Her insanın evrensel uyuşumu sormasını eleştirmek istemiştir. Bağımsız gibi görünen bağımlı düşünce yeteneğiyle dile getirmiştir. Sartre, adalardan oluşan ülkenin farkında değildir. Aydın sınırlanacağını bildiğinden evrenselle uyuşamaz. Çünkü gerçeğiyle yüzleşme, nesneyi ve mutlaklığı öteler. Aynadaki suretin kendini ötelemesi gibi... Düşüş'te sessizliğe ad veren yine sessizlik olacaktır. Genel diğer sessizliktir; yalnızlıktır Camus'da. Sessizlik, ölümün güvencesi olduğundan daha mağlup durur Camus'da. Gizemi, mekânın içindeyken, zaman dışarıda bekletilir. Mekân öznenin; zaman nesnenin öğesidir. Me-

kân, görünende görünmez olan; zaman güneş ışığıdır. Zaman, gerçekte çökmeyen farkediştir, kaçınılmaz öğedir.

...

Subjektiflikten objektifliğe yönelen bilinçte oyunun asıl öğeleri; ev, dünya, birey sıralaması başlar ve yaşanılan hayatın tekdüzeliğine veryansın edilir. (Camus'da) Kahramanlar, bu yaşamı devam ettirmekle suçludurlar ilk Adam mutlu ölüm, Yabancı'da. Camus, hayatların birbirine benzer olduğunu söylerken; Sartre, insanlara indirger bunu ve bütün insanları sıradanlaşmış olarak algılar. Sartre'ın kahramanları eleştiriyi pek sevmez; *eğretilerdir*, Camus'da hayat mutlulukla değiştirilebilir mekânı sunar. Salt bir yalnızlık varsa bunun sınırlarını bulgulamak gerekir; bilincine varmak daha sonraki eylemdir. Kendini, dünyanın tatlı kayıtsızlığına bırakan kişi, idam gününde bile sadece sıkıntı duyacaktır. Bu, yalnızlığına indirilen gölge yüzündendir. "Artık gülümsemiyorsa, kendinden çok hoşnut demektir."[8]

a) İki sözcük arasındaki farkı hiç görememişlerdir. *Beden-Ruh/Birey-Dünya*. Özneden ayrı olmayan her nesneyi tanımak yaratıcılıktır. Bu, varlığın örneğidir; yani mekânın. Bazen içe, bazen dışa dönük duyarlı bireyin trajedisi ikilemdir. Beden ve bilinç hem dürtü, hem düşün mekânıdır.

b) Gerçek ve düşün sınırı çatışmayı gerektirir. Sözcüklerin gerçeğiyle yansıması arasında varlığın nesne görünümündeki ayrılığına benzer ayrılık vardır. Nesne, varolan anlamıyla sözcükleri –eseri– hem reddeder hem de başka bir yere aksettirir; anlamları çoğaltır. Camus'un ilk kitabının diğerlerine aksedişi; Sartre'ın *Bulantı*'sında ki anlam yığılması gibi...

...

SARTRE'A DAİR SÖZCÜKLER

Bilinç sezgi karşısında çelişik nesnelerin mutlakiyetini *değer*'ini hazır duyu şeklinde sujeleştirmiştir. "Nesneler, birbirlerine değerek varlar."[9]

İçselleştirilen tabiat, bilincin soyut tekrarıdır ki nesne görüşüne paralel kurtuluş mantığını koyarken, primitif (ilkel) yaşam yolu ile ötekini (ikinci ben'i) karanlıktan çıkarır. Yakını, yakın olanı bilince atıp, hayal ile gerçek arasındaki sayıklama manzarası kesintili gerilmelerle dış olgulara soyut formları yerleştirmiştir. Varolma durumu.

Objektif bilincin egemenliğinde faydacı görüş, değeri madde olarak tanımlamaya başladığında aklın kimliği, zaman ötesi verilerle oluşturulur. Toplumsal bakış, öznel bakışla yönlendirilir.

"... her grup praxis'i yapan tüm eylem ve düşünce gereçleriyle, kendi davranışı aracılığıyla, başka bir grubun açılımını gerçekleştirmektedir. Bunların her biri, kendi eylemini ortaya koyduğu sürece özne; başka bir grubun eylemine boyun eğdiği sürece de nesne olmaktadır. ... sırası gelince de **ötekinin** istediğini yapmaktadır."[10] Ben değersizden ibarettir. Tutsak özne; korkunun biz'idir. Biz, sonluluğun objeye bağlı manzarasını, subjektif görüşle asıllaştırır. Şekil süreklidir; çözülme süreksizdir.

Kahramanların çözülmesi süreksizdir. *Yaşanmayan Zaman* ve *Akıl Çağı*'nda olduğu gibi. Birey, bedenini değersiz bir post olarak tanımlarken bu postun yönlendi-

rilmesine veya öldürülmesine göz yumarlar. Veya bir görüntüden ibaret olduklarını veya sadece bir eşya olduklarını söylerler. Geleceğe giden yol, geçmişi göz ardı ederek dış bilinci yorumlamada yeterli midir? Dış bilinç toplumdur; gelecek toplum ön planda olduğunda vardır, bireyin tikelleştiği noktada bundan söz etmemiz yerinde olmaz. Düşüş "toplumun"dur.

Ben yalnızca görüntü değil miydim der, *Bulantı*'nın kahramanı Raguantin. Doğum hamlesini başlatır. Çoğalma anahtarını çevirdiğinde bilinçsiz toplumsallaşmanın birey ve toplum arasındaki antogonizmi ilerlettiğini görmüş ve ideolojileri gizleyen objektif doğruların diyalektiği yanılsatan görüntüleri içinde mekân eleştirisini yapmıştır. Görüntüden ayrılan özne olgu olduğunu algıladıktan sonra varım diyebilecektir.

Sartre'de nesne, mekânın ve bedenin son hali/ilk adımdır. Camus'da nesne ilk hal ve son adımdır. Nesnenin bilinci aynı zamanda bireyin bilincidir. Nesne hareketsiz duran kendilik değil, canlı gerçeklik olarak –şimdide– kendi özünü yakalamıştır birey. Düşüş, bireyin yükselişidir.

...

Özgürleşmenin gerçeği ve yabancılaşmanın yansıması...

İnsanlık, kendisiyle birlikte tükettiği her nesnede bir akıl ve akıl-dışılık arayışına başlar. "Sanal varolan, gerçek varolmayanın yerini yaşanmışlığına bakarak almaya başlar. Nesnenin bireyselleşmesi veya bireyin nesneleşmesi veya ikisi de olmayan.

Ötekiyi kuvvetleştiren asıl mekan olan dünyayı kullanmaktır. Kendi dışında bir rastlantı sahibi öteki, sesini dış çevrede veya yalnız iç şuurda harekete geçirdiğinde taşlaşamayan **nesne** kendisi olmuştur.

Birey-nesne/birey-dünya arasındaki uzlaşmazlık yapay ayıklanışı uyum yeteneğiyle değil, doğal bir duraksama suskunluğuyla kesinleştirirken dolanımlılığı da beraberinde getirir. Tanım gerçek olana verilen kişiye göre nesnedir, evdir, dünyadır veya bireyin kendisidir.

...

Özgürlük ve yabancılaşma gerekliliğin olgularla karmaşık dengeyi tayin etmesinde koşul haline gelmiştir. Düşüş, bu iki açıdan yorumlandığında deneyimlerin ön planda tutulduğu sanatsal bir değişimdir diyebiliriz. Rahatsız bir aydının köleliğidir; dünyadan/nesneden intikam alınmasının iradeli zaferidir veya yenilgisidir.

---

1 Jean Paul Sartre, *Bulantı* (çev., Erdoğan Alkan), İst. 1995, s.223
2 Jean Paul Sartre, *Akıl Çağı* (çev., Gülseren Devrim), İst. – II. Baskı s.55
3 Jean Paul Sartre, *Akıl Çağı* (çev., Gülseren Devrim), İst. – s.61
4 Jean Paul Sartre, *Bulantı* (çev., Erdoğan Alkan), İst. 1995, s.310
5 Albert Camus, *Sisifos Söyleni* (çev., Tahsin Yücel), İst. 1997 V. Baskı s.145
6 a.g.e s.32
7 Albert Camus, *Mutlu Ölüm* (çev., Ramis Dara), İst. 1995 II. Baskı s.137
8 Albert Camus, *Sürgün ve Krallık* (çev., Tahsin Yücel), İst. 1996 s.101
9 Jean Paul Sartre, *Bulantı,* s.176
10 Jean Paul Sartre, *Yöntem Araştırmaları* (çev., Serdar Rıfat Kırkoğlu), İst. 1998 s.137

TÜRKİYE'DEKİ EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARI ÜZERİNE TESBİT, TAHLİL VE TEKLİF

Değişen dünyada sınırların, daha ziyade müphemiyet arz etmesiyle beraber, sosyal bilimlerdeki disiplinler arası ilişkiler önemini artırmıştır. Modern çağın 'mikro uzmanlığı', özellikle sosyal bilimler açısından sakıncalı olmaktadır. Çağın karmaşıklığı, onu anlamayı gerekli kılan disiplinleri de çoğaltmıştır. Bu sebeple bir hadisenin tahlili, tek bir disiplinin çerçevesinde zor olmaktadır. Disiplinler arası ilişki bu noktada büyük bir ehemmiyet kazanmaktadır. Üretici konumunda olan yazar ile tüketici konumunda olan okuyucu ve bunların ikisini de kapsayan toplum merkezli bir dairsel dönüşümü içeren edebiyat vakası, mahiyeti gereği farklı disiplinlere ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışmada edebiyat sosyolojisinin ne olduğundan ziyade bu displin etrafındaki bazı meselelere değinilecek ve bu alanda Türkiye'de yapılmış çalışmaların bibliyografyası ortaya konulmaya çalışılacaktır.

ALAN PROBLEMİ

Batıda edebiyat sosyolojisi üzerine çalışan kişilere bakıldığında, ekseriyetinin edebiyat-sosyolojisi-felsefe-tarih ekseninde oluşturdukları bir uzmanlık alanına sahip oldukları gözlemlenir. Türkiye'de ise sosyal bilimler, kesin hatlarla birbirinden ayrıldığı (veya öyle kabul edildiği) için bu geniş birikim yelpazesine sahip araştırmacıların yetişmesi zor olmaktadır. Farklı disiplinlerden birikimleri bir bütünlük içerisinde algılayabilen araştırmacıların az oluşu, edebiyat sosyolojisinin, edebiyatın mı yoksa sosyolojinin mi bir alt dalı olduğu hususunun tartışılmasına sebep olmuştur. Sosyal bilimlerin mahiyeti açısından böyle bir tartışma yersiz olmakla beraber edebiyat sosyolojisi, kavramın dil özelliklerinden hareket edilirse, ilk planda, edebiyata ait bir alan olarak gözükmektedir. 'Edebiyat tarihi' kavramı, nasıl ki edebiyatın bir alt dalı olarak yer almaktaysa; edebiyat sosyolojisi de aynı şekilde edebiyatın bir alt dalı olarak yer almaktadır. Ancak edebiyat sosyolojisinin daha ziyade sosyolojinin yöntemlerini kullanıyor oluşu, bu kolay kabul üzerine şüphe uyandırmaktadır. Bu displinin araştırma yöntemlerine ve araştırdığı konulara bakıldığında, toplumun ağırlıkta olduğu gözlemlenir. Edebiyat sosyolojisi araştırmasında soruların odaklandığı merci, edebî kaygılar veya kaideler değil, toplumdur. Edebiyat sosyolojisi araştırmacısının tecessüsü, edebî eserin toplumsal macerası üzerinde yoğunlaşmaktadır. Söz konusu disiplinde, en ferdî görülebilecek alan olan 'yazar' bölümü bile, 'toplumsal olan'ın üzerinde ilerlemektedir. Burada yazar, toplumun çocuğu olarak kabul edilmekte ve bu izlek üzerinde araştırmada bulunulmaktadır. Sosyal bilimlerin birbirlerini şart kılan alanlar olduklarını belirterek, bu konudaki sınırlandırıcı yaklaşımın yersiz olduğunu söylemek mümkündür. Bütün bunların dışında edebiyat sosyolojisi-

nin, edebiyat birikimi üzerinde, sosyolojinin yöntemleriyle ilerleyen, ancak her iki disiplinden de farklı bir yan disiplin olduğunu söylemek de mümkündür. Burada sosyal bilimlerin kendilerine has gerçeklikleri olduğu, bu sebeple edebiyat sosyolojisinin de kendine has gerçeklikleri ürettiği düşünülmelidir.

TÜRKİYE'DE EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

Batı'da, Mme de Stael'in 'Dini ve Sosyal Yapıların Edebiyata Tesiri' adlı kitabıyla[1] tarihi başlatılan edebiyat sosyolojisi çalışmaları,[2] Türkiye'de, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'nun Bayburtlu Zihni hakkında hazırladığı, 'Bayburtlu Zihni, Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi'[3] adlı kitabıyla başlar. Daha önce sosyolojik okumaya örnek sayabileceğimiz çalışmalar olmuşsa da, 'edebiyat sosyolojisi' tabirini ilk olarak Fındıkoğlu'nun kullandığı anlaşılmaktadır. Fındıkoğlu'nun kitabı incelendiğinde, kapaktaki 'edebiyat sosyolojisi' tabirinin haricinde bu hususa değinen herhangi bir değerlendirme görülmemektedir. Yazar gerek giriş kısmında, gerekse çalışmanın ilerleyen kısımlarında kapakta kullanılan 'Edebiyat sosyolojisi' alt başlığıyla ilgili bir açıklamada bulunmamıştır. Eserin oluşturulması esnasında uygulanan yöntem de, edebiyat sosyolojisi yöntemi değildir. Klasik bir monografi çalışması izlenimi vermektedir. Bayburtlu Zihni'nin hayatını anlatırken şairin doğduğu ve yetiştiği çevre üzerinde genişçe durmasının, yazara bu ismi verdirdiği düşünülebilir. Ne var ki söz konusu çalışmaya, edebiyat sosyolojisi yöntemleri açısından bakıldığında, eseri 'edebiyat sosyolojisi çalışması' diye nitelemek zor görünmektedir.

Türkiye'de ilmî bir disiplin çerçevesinde edebiyat sosyolojisi etüdleri, Nurettin Şazi Kösemihal'in çalışmalarıyla başlamaktadır. Bununla beraber Kemal Karpat'ın 'Edebiyatımızda Sosyal Meseleler'[4] adlı kitabının bu konulara yönelik dikkatlerin uyanmasında etkili olduğu varsayılabilir. Daha ziyade sosyolojik okuma tekniğiyle yapılan okumalardan elde edilen verilerle oluşturulan kitap, edebiyattaki sosyal konulara ilgi uyandırması ve edebiyatın sosyolojik yönüne önem verilmesine bir başlangış teşkil etmesi, bakımlarından önemlidir. Karpat kitabıyla ilgili olarak, 'O zamanlar edebiyat eserlerinden sosyolojik yargılar çıkarma modası vardı. Ben de onu benimsemiştim.'[5] diyerek hem o yılların okur psikolojisini vermekte, hem de genel anlamda o dönemin okuycu profilini ortaya koymaktadır.

1965-66 öğretim yılında Edebiyat Fakültesi Sosyoloji bölümünde ders olarak okutulmaya başlanılan edebiyat sosyolojisiyle ilgili olarak bu dönemde ciddi çalışmalar görülmektedir. Kösemihal, bu displini tanıtıcı yazılarla ve öğrencilerine yaptırdığı tezlerle Türkiye'de bu displinin temelini atmıştır. Ardından 1968'de Robert Escarpit'in *Edebiyat Sosyolojisi* isimli kitabının çevrilmesi ise bu faaliyete ciddi katkı sağlamıştır. Kösemihal'in çalışmalarının ardından bu alanda bir durulma gözlemlenir. Bir iki çalışma yapılsa da, ne teori adına ne de uygulama adına pek fazla örnek ortaya konulmaz. Özellikle akademik alanda bu displin arka planda kalır. Akademik alandaki bu

ilgisizlik makale alanına da yansımıştır. Kösemihal'den farklı olarak Cemil Meriç bu dönemde, 'Edebiyat ve Sosyoloji' başlıklı ve Taine'in edebiyat teorisini tahlil merkezinde ilerleyen birkaç makale yayımlamıştır. Cemil Meriç'in değerlendirmeleri üzerinde dikkatle durmak gerekmektedir. Kösemihal'in çalışmaları Escarpit çevirisi ekseninde devam etmektedir. Bu çalışmalar mevcud teori üzerinden pratik üretmektedir. Meriç ise daha ziyade bu işin arkaplanını sorgular. Edebiyatın ve sosyolojinin kesişme noktaları üzerinde durarak bu iki alandan bir disiplin doğup doğamayacağını tartışır. Meriç'in çalışmalarına bakıldığında özellikle batıda bu alanda yapılan çalışmalarla, yöntem ve amaç benzerliği içerisinde oldukları görülür.[6] 1980'lerden sonra ise Sadık Kemal Tural ve Ömer Naci Soykan akademik alanda bu disiplinle ilgilenmişlerdir. Bu ilgiyle beraber yazı alanında da uygulama alanında da bir çoğalma gözlemlenir. Yapılan çalışmaları iki başlık altında toplamak mümkündür:

a - Teorik çalışmalar: Bu alanda özellikle Kösemihal'in ve Ömer Naci Soykan'ın eserlerini saymak mümkündür.

Kösemihal, 'Edebiyat Sosyolojisine Giriş'[7] başlıklı makalesinde bir anlamda Escarpit'in kitabını özetler. Dolayısıyla, kendi anlayışını da bu doğrultuda ortaya koyar. Kösemihal'in bu konuda yazdığı diğer yazılar da bu merkezde ilerlemektedir.Daha ziyade bu displini tanıtıcı mahiyette olan yazılar mevcudu aktarmakla yetinir.[8]

Edebiyat sosyolojisi alanında yöntem ortaya koyan diğer bir araştırmacı da Ömer Naci Soykan'dır. Soykan, Edebiyat vakasının dört ögesinden, özelikle 'esere' yoğunlaşmaktadır. Yaptığı incelmede eseri, 'mekan-zaman, şahıslar, olay örgüsü ve mesaj' bakımlarından inceler ve eserin 'edebî haritası'nı çıkarır. Ardından reel düzeyde yaptığı incelemeyle yukarıda kıstas olarak kullanılan başlıkları nesnel hayatta ele alır. Böylece eserin 'nesnel haritası'nı çıkarır. Netice, bu iki alemin/haritanın mukayesesi ile ortaya konulur. 'Nesnel'in 'kurgusal olan'a taşınması işleminin tahlilini amaçlayan bu yöntemle, Soykan'ın hem kendisi edebiyat eserleri üzerinde prtaik denemlerde bulunmuş; hem de öğrencileriyle atölye çalışması yaparak bu alanda örnekler vermiştir.[9] Kösemihal ve Soykan'ın teori ortaya koyan bu çalışmalarına ilave olarak, Ertuğrul Aydın'ın 'Edebiyat Sosyolojisine Genel Bakış ve Bu Genel Bakış İçinde Türk Edebiyatı',[10] adlı çalışmasını, Tuncer Uçarol'un Escarpit ve Kösemihal'in çalışmalarını tanıtıcı 'Edebiyat Sosyolojisi' başlıklı yazısını[11], Ali Aksakal'ın Edebiyat sosyolojisini çocuk edebiyatı açısından yorumladığı 'Edebiyat Sosyolojisi ve Çocuk Edebiyatı' yazısını[12], Sadık Kemal Tural'ın 'edebiyatın gerçek ve fiktif alemleri' üzerinde durduğu ve Kösemihal'in incelemelerine değindiği 'Edebiyat Bilimi'nin Bir Dalı: Edebiyat Sosyolojisi' adlı çalışmasını[13] ilave olarak saymamız mümkündür.

b- Uygulama Çalışmaları**:**Yukarıda kaydedilen teorik çalışmaların pratiğe dökülmesi olarak ele alabileceğimiz uygulama çalışmalarında özellikle Kösemihal'in öğrencilerine hazırlattığı mezuniyet tezleri, ilk olmaları bakımından, önemlidirler.[14] Bu tezlerde Edebiyat vakasının temelini teşkil eden dört öge (yazar, eser, yayıncı, okuyu-

cu) üzerinde ayrı ayrı durulmuş, her hangi bir yazardan ziyade Türk edebiyatının geneli incelenmiştir. Sosyolojinin yöntemleriyle yapılan bu araştırmaların o dönemin yayıncı, yazar ve okuyucu profilini çıkardığını söylemek mümkündür. Ancak günümüzde yaşanan toplumsal değişimler sebebiyle, o verilerden hareketle bu günkü edebiyat dünyasının sosyolojik boyutunu yorumlamak mümkün gözükmemektedir. Örneğin, Ümit Suman, 'Halkın Kitaplara Karşı İlgisi' başlıklı araştırmasında İstanbul kitapçılarını Sahaflar, Beyoğlu ve Babıâli diye üçe ayırmakta ve buralardan talep edilen kitaplara göre, söz konusu bölgelerin okuyucu profilini çıkaramaya çalışmaktadır. Bu gün İstanbul'daki kitapçıların bu şekilde tasnifinin mümkün olmaması, aynı şekilde yerleşim alanlarının da daha kozmopolit bir hüviyet kazanması bunu zor kılmaktadır. Ancak yeni yöntem ve tekniklerle söz konusu çalışmaların yapılması söz konusu olabilecektir. Kösemihal'in yaptırdığı çalışmalarla aynı dönemde, bir başka çalışma da Cemal Süreya tarafından yapılmıştır. Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı eseri merkez alınarak buradaki yazarlar, doğum yerleri ve eğitim durumlarına göre değerlendirilmiştir. Çalışma, *Türk Yazarının Halklaşması* adıyla yayımlanmıştır.[15] Yazarlarla ilgili yapılmış edebiyat sosyolojisi çalışmalarına Alpay Kabacalı'nın ve Gökhan Tok'un etüdlerini de eklemek mümkündür. Kabacalı, edebiyatçıların ekonomik koşullarını merkeze alarak yaptığı incelemesini, *Türkiye'de Yazarın Kazancı* adıyla yayımlamıştır.[16] Tok da yazarlarla anket yöntemiyle yaptığı çalışmasını, 'Türkiye'de Yazarlar Üzerine Sosyolojik Bir inceleme' başlığıyla neşretmiştir.[17]

Kösemihal'in yaptırdığı çalışmaların bir benzeri de Elif Aksoy ve Murat Cankara tarafından 'Çağdaş Türk Edebiyatçısının Toplumsal Profili' başlığıyla gerçekleştirilmiştir. Yapı Kredi Yayınlar tarafından 1991'de yayımlanan *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi'*ni esas alarak 2132 edebiyatçı üzerinde inceleme yapan Aksoy ve Cankara yazarları; doğum tarihleri, doğum yerleri, yaşadıkları yerler,cinsiyetleri, ortaya koydukları edebî türler, baba meslekleri, kendi meslekleri, dönemlere göre meslekleri, eğitim durumları noktalarında incelemiş ve son yıllarda bu alanda yapılan en ciddi araştırmaya imza atmışlarıdır.

Uygulamaya dönük yapılan incelemelerin diğer kısmını da eserler üzerine yapılan çalışmalar oluşturmaktadır. Bu alanda da Soykan'ın yaptığı atölye çalışması, Sadık Kemal Tural'ın 'Mehmet Akif'in Bir Şiirinin Edebiyat Sosyolojisi Açısından Tahlili' başlıklı çalışması, 'edebiyat sosyolojisi uygulaması' başlığıyla yapılan çalışmalara örnek gösterilebilir.

Buraya kadar kısaca tanıtımlarını yaptığımız teori ve uygulama çalışmalarını edebiyat sosyolojisinin şartları bakımından tahlil etmek mümkündür.

Edebiyat sosyolojisi üzerine yazılan teori yazıları daha ziyade Escarpit'in kitabı etrafında gelişmektedir. Bu çalışmalarda edebiyat sosyolojisinin ne olduğu üzerinde durulmuş, neleri inceleyeceği dile getirilmiştir. Bu noktada Soykan'ın çalışmaları farklı bir yöntem önermesiyle öne çıkar. Soykan'ın önerdiği yöntemin edebiyat sos-

yolojisinin tümünü ortaya koyma yerine, eserin sadece reel ve kurgusal aleminin mukayesesine dayandığı belirtilmelidir. Bu yöntem, yazarın neyi, nasıl gördüğünü ortaya koymakta; ancak kitabın asıl macerası olan toplumsal kaderine yönelmemektedir. Edebiyat sosyolojisi, eserin/kitabın yazardan çıktıktan sonraki macerasıyla daha ziyade alakadardır. Bununla beraber Soykan'ın kullandığı yöntemin yazarın algılama biçimlerini ortaya koyması bakımından büyük önemi olduğu da vurgulanmalıdır.

Uygulama çalışmalarına bakıldığındaysa teorik çalışmalara nazaran daha bir gelişmişlik gözlemlenir. Ancak bu alandaki incelemelerin 'genelle' sınırlı kalması, özele inememesi bir eksiklik olarak belirir. Yazar ve toplumu tahlile yönelen çalışmalar bu alanlarda önemli veriler ortaya koyar. Fakat bir kitabın macerası adına uygulama çalışmalarının gerçekleştirildiğini henüz söylemek mümkün değildir. Söz konusu çalışmalar, ele aldıkları metinlerdeki sosyal meseleler üzerine yoğunlaşmakta ve bu sosyal meselelerin edebî eserde ne şekilde işlenildiği hususu üzerinde durmaktadırlar. Bu cümleden olarak edebiyat sosyolojisi başlığıyla yapılan etüdlere bakıldığında, bunların daha ziyade sosyal tenkit veya sosyolojik okuma teknikleri kapsamında değerlendirilebilecek incelemeler oldukları görülür. Sosyal tenkit veya sosyolojik okumanın edebiyat sosyolojisi olarak kabülünü, yapılan master tezlerinde de görmek mümkündür. Bu çalışmalarda da edebiyat sosyolojisinin bir disiplin olarak gerekliliklerı üzerinde durulmaktadır. Ama çeşitli gerekçelerle, tam bir edebiyat sosyolojisi çalışmasının gerçekleştirilemediği belirtilmektedir. Nitekim edebiyat sosyolojisi alt veya üst başlığıyla yapılan tez çalışmalarına bakıldığında bu gerçek görülmektedir.[18] Bütün bunlarla beraber yapılan çalışmalar edebiyat soyolojisinin bir parçasını ortaya koymaları bakımından önemlidirler.

Bu tarzda yapılmış edebiyat sosyoloji çalışmalarına, batıdaki edebiyat incelemelerinde de rastlamaktayız. Judith Marcus tarafından Georg Lukacs ve Thomas Mann üzerine yapılan çalışmaya bakıldığında Marcus'un, söz konusu iki yazarı, beslendikleri kaynaklar ve etkilendikleri kurum ve düşüncelerden hareketle sosyolojik bir incelemeye tabi tuttuğu görülür.[19] Yine batıda bu alanda yapılan çalışmalara bakıldığında bizdeki genellemlerin aksine daha özel konulara yoğunlaşarak, bunların sosyolojik boyutunun incelendiği ve edebiyat sosyolojisine bir alt yapı hazırlanmaya çalışıldığı görülmektedir.[20]

***

Buraya kadar Türkiye'de edebiyat sosyolojisi alanında yapılmış çalışmaları tanıtılmaya ve bunlar üzerinde kısa bir tahlil yapılmaya çalışıldı. Şimdi kısaca, bu verilerden hareketle, bu alanda neler olması gerektiği/olabileceği hususu üzerinde durulacaktır.

Türkiye'de edebiyat sosyolojisi alanında, eser hairç, edebiyat vakasının diğer üç unsuru üzerinde, hem edebiyat kısmını hem de sosyoloji kısmını tatmin edici çalışmalar yapılmıştır. Ancak edebiyat vakasının merkezinde bulunan eser üzerinde tat-

min edici bir çalışmanın var olduğunu söylemek zordur. Bir daha belirtilmelidir ki sosyolojik okuma veya sosyal tenkit teknikleriyle yapılmış çalışmaların edebiyat sosyolojisi ürünü sayılması mümkün değildir. Edebiyat vakasındaki diğer üç ögenin eser etrafında şekilleniyor oluşu eseri diğerlerinden daha önemli kılmaktadır. Yazar, eser için vardır. Yayıncı, eser için vardır. Okuyucu, eser için vardır. Dolayısıyla eser, merkezdedir ve diğer ögeleri şekillendirmektedir. Bu bakımdan eser merkezli çalışmalara öncelik ve önem verilmelidir. Bunun için;

a- Edebiyat, sosyoloji, felsefe ve tarih alanlarında, uzmanlık derecesinde birikime sahip araştırmacıların yetişmesi için imkanlar hazırlanmalıdır.

b- Edebiyat sosyoloji çalışmaları, atölye çalışmalarını gerekli kılmaktadır. Bu şekilde yapılacak kolektif çalışmalarla sağlıklı bir edebiyat sosyolojisi eseri ortaya konulabilir. Bu bakımdan Kösemihal ve Soykan'ın yaptırdığı atölye çalışmaları dikkat çekici misallerdir. Ancak Türk akademik hayatının bu tür bir çalışma disiplininden bu güne değin mahrum oluşu, bu disiplin karşısında önemli bir problem olarak durmaktadır.

c- Sosyolojik okuma ve sosyal tenkitin edebiyat sosyolojisinden ayrı anlayışlar olduğu gerçeği, göz önünde bulundurulmalıdır.

d- Edebiyat sosyolojisi, eserin doğumdan sonraki macerasıyla ilgilenmektedir. Bu sebeple eserin, yazarın elinden çıktığı andan itibaren ki toplumsal macerası teferruatlı bir şekilde incelenmelidir. Bu tür incelemede üretici konumundaki yazar da, şu hususlar göz önünde bulundurulmak suretiyle, ihmal edilmemelidir:

ca- Yazarın, içinde doğup büyüdüğü soyal ve fiziksel çevre, aile yapısı ve ailesinin özellikleri, okuduğu okullar, üye olduğu kulüpler-sivil toplum kuruluşları, sosyal ve siyasal duruşu, beslendiği kaynaklar, yakın arkadaşları (psikoloji bakımından) vs. incelenmelidir.

cb- Eser ilk önce 'dış' sosyolojik tahlile tabi tutulmalıdır. Bu kapsamda eserin yazılma süreci, –varsa- metinler arası ilişkiler, göndermede bulunduğu kaynaklar, ele aldığı konunun reel hayattaki mukabili vs incelenmelidir. Eserin 'iç' sosyolojik incelenmesinde de eserde hangi sosyal meselelerin ne şekilde yer aldıkları tesbit edilmeli ve bu fiktif gerçekler nesnel gerçeklerle mukayese edilerek yazarın hangi tercihlerde bulunduğu ortaya konulmalıdır. Bir sonraki evre olarak yazarın tercihlerinin 'Niçin?'i ele alınmalıdır.

cc- Eserin hangi yayınevi tarafından yayınlandığı, yayın evinin toplumsal kimliği, kitabın kapağı, kağıdı, dağıtım şekli, satışa sunulduğu yerler bir bütünlük içerisinde incelenmelidir. İkinci bir evre olarak medya unsuru üzerinde durulmalıdır. Özellikle günümüz açısından bunun önemi bir kat daha artmıştır. Bu kapsamda kitabın yazılı ve görsel medyada ne şekilde yer aldığı, hangi platformlarda tanıtıldığı veya tartışıldığı, yapıldıysa reklamı üzerinde durulmalıdır.

cd-Edebiyat sosyolojisi çalışmasının son ayağını oluşturan okuyucu kısmı için özellikle anket yöntemiyle elde edilecek veriler kullanılarak okuyucu profilleri çıka-

rılmalıdır. Çıkan sonuçlar yazar-yayıncı ve eserin mahiyeti noktalarında değerlendirilerek eserin hangi kitle veya kitlelere ulaştığı veya bu kitlelerde ne tür etkiler bıraktığı gözlemlenebilir. Bu sıralanan hususlar doğrultusunda yapılacak eser merkezli bir çalışma, eserin ve eser etrafında yer alan yazarın, iletişim-yayın dünyasının ve okuyucunun toplumsal profilini ortaya koyacaktır.

Burada şu husus belirtilmelidir ki edebiyat eserinin okuyucu üzerindeki etkisini 'zihinsel' ve 'eyleme dönük' olmak üzere iki katmanda değerlendirmek gerekir. Wellek'in Charles Dickens'ın eserlerinin toplumdaki çarpıklıkları gidermediği, dolayısıyla edebiyat eserinin toplumsal yönünün 'abartılmasının' sakıncalı sakıncalı olacağı yönündeki değerlendirmesine ihtiyatlı yaklaşmak icab edecektir. Edebî eserin, eylem düzeyinden ziyade, şuur düzeyinde oluşturduğu etki dikkate alınmalıdır. Çünkü bir edebî eser, propoganda metinlerinin işlevi olan 'muharrik güç olma' amacını gütmemektedir. Edebî eserin daha ziyade şuura hitap ediyor oluşu, onun etkisini de ilk planda burada aramayı gerektirmektedir.

---

1 Kitap Türkçe'de, *Edebiyata Dair* adıyla yayınlanmıştır. (MEB yay., İstanbul, 1997)
2 Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*, (Çev. Ali Türkay Yazıcı), Remzi Kitabevi, 1908, s.8
3 Fındıkoğlu Ziyaeddin Fahri, *Bayburtlu Zihni-Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*, Ülkü basımevi, İstanbul, 1950, 128 s.
4 Kemal Karpat, *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık yay., İstanbul, 1971 (Kitabın ilk baskısı 1962'de yapılmıştır.)
5 Sadık K. Tural, *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad yay., Ankara, 1993, s. 168
6 Cemil Meriç, 'Edebiyat ve Sosyoloji', *Hisar*, s.83,85,86,89, 1970-71
7 Nurettin Şazi Kösemihal, 'Edebiyat Sosyolojisine Giriş', *Sosyoloji Dergisi*, s. 19-20, 1967
8 Nurettin Şazi Kösemihal, 'Edebiyat ve Sosyoloji', *Yeni İnsan*, s.9-10, Eylül-Ekim 1964
9 Ömer Naci Soykan, 'Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi', *Adam Sanat*, s. 46, Eylül 1989
10 Ertuğrul Aydın, 'Edebiyat Sosyolojisine Genel Bakış ve Bu Bakış İçinde Türk Edebiyatı', *Hece*, s.29, Nisan 1999
11 Tuncer Uçarol, 'Edebiyat Sosyolojisi', *Yeni Edebiyat*, s.2, Aralık 1970
12 Ali Aksakal, 'Edebiyat Sosyolojisi ve Çocuk Edebiyatı', *Türk Dili*, s. 562, 1998
13 Sadık Kemal Tural, a.g.e., s. 155-176
14 Kösemihal'in 1967 ve takip eden yıllarda, Edebiyat Fakültesi Sosyoloji bölümünde öğrencilerine edebiyat sosyolojisiyle ilgilli olarak hazırlattığı mezuniyet tezleri şunlardır:
1- Ümit Suman, 'Halkın Kitaba Karşı İlgisi'
2- Abdullah Dikici, 'Yapıt Türleriyle Okuyucular Arasındaki İlişki'

3- Ferhan Aksel, 'Tanzimattan Sonra Yazarların Doğum Yerlerine Göre Dağılımı'
4- Ali Gürkan, 'Yazarlarla Doğum Yerleri Arasındaki İlişki'
5- Ahmet İşisağlam, 'Yazarların Yapıtlarıyla İkinci Meslekleri Arasındaki İlişki'
6- Zeynep Adam, 'Halkın Okuduğu Kitaplar Üzerine Bir Araştırma'
7- Ayşe Kanatlı, 'İzmir Kitaplık İstatiklerine Göre Okuyucular'
8- Sabiha Demir, 'Okuyucu Zümreleri Yoluyla Gözde Romancıların Belirtilmesi'
9- Mehmet Kurtul, 'Yazarların Yapıtlarıyla, Ekonomik Hayatları Arasındaki İlişki'
10- Ayhan Altun, Yazarların Yapıtlarının İlk Basılış Tarihleri, Edebî Türlere Ayrılışı,Yıllara Göre Dağılımı, Doğum ve Verim Yılı Arasındaki İlişki'
11- Fikriye Neval Erkmen, 'Dağıtıcılar Yoluyla En Çok Okunan Kitap Türlerinin Beliritlmesi'

[15] Cemal Süreya, *Türk Yazarının Halklaşması*, İstanbul, 1967

[16] Alpay Kabacalı, *Türkiye'de Yazarın Kazancı*, İstanbul,1981

[17] Gökhan Tok, 'Türkiye'deki Yazarlar Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme', *İzlek*, s.23-26, Ağustos-Kasım 1995

[18] Yazının başında da belirtildiği gibi bu çalışmanın bir amacı da, bu alanda Türkiye'de oluşan bibliyografyanın önemli bir kısmını ortaya koymaktır. Bu kapsamda yapılan tezlerden bir seçki burada kaydedilecektir:

1- Fuat Yavuz, 'Erol Güngör'ün Dil, Edebiyat ve Edebiyat Sosyolojisi İle İlgili Görüşleri', Gazi Ün. Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, 1989
2- Hasan Yazıcı, 1970-80 Dönemi Romanında Sosyal Boyut, İstanbul Ün. Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, 1991
3- Berat Demirci, Midhat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul Romanında Toplumsal Değişim, Cumhuriyet Ün. Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, 1992
4- İbrahim Eroğlu, Edebiyat Sosyolojisi Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Sosyal Boyut, Selçuk Ün. Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, 1999
5- Nesime Ceyhan, Edebiyat Sosyolojisi Açısından 12 Eylül Şiiri, Gazi Ün. Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, 2000
6- Ali Tilbe, Albert Camus'nün 'Veba'sı Üzerine Toplumbilimsel Bir İnceleme, Atatürk Ün. Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, 2000
7- Elif Birinci, Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Toplum, Sakarya Ün., Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, 2002

[19] Judith Marcus, *George Lucaks and Thomas Mann (A Study in the Sociology of Literature)*, The University of Massachusetts Pres, Amherst, 1987

[20] Mary F. Rogers, *Novels, Novelists and Readers (Toward a Phenomenological Sociology of Literature)*, State University of New York Pres, 1991

César Grana, Fact and Symbol – *Essays in the Sociology of Art & Literature*,Oxford University Press, 1971

Lucienn Goldmann, *Essays on Method in the Sociology of Literature* (ed. William Q. Boelhower), Telos Pres, 1980

SELÇUK ÇIKLA

ELEŞTİRİ TARİHİMİZDE TENKİT ADINI TAŞIYAN İLK DERGİMİZ: -TENKÎD-

Günümüzde bir kısım araştırmacılar sadece eski harfli yayınlarla ilgilenmekte, bir kısmı ise eski yayınlara hiç ilgi göstermeyip sadece günümüzün dergi ve kitaplarıyla haşır neşir olmaktadırlar. Her iki eğilimin sahibinde de bir tarafın noksan kalacağı muhakkaktır. Oysaki bir edebiyat araştırmacısı veya edebiyat amatörü-meraklısı, ne bütünüyle eskiye bağlı kalmalı ne de bütünüyle yeniye yönelmelidir. "Eski" kimi zaman nostalji, kimi zaman ilgi çekici bir hobi alanı, kimi zaman da geçmiş kültür hayatının bir esintisi olmalıdır onun için. Bu düşüncelerle dergicilik tarihimizde önemli bir yere sahip olan ve eleştiri/tenkîd adını taşıyan dergilerimizin ilki olan **Tenkîd** adlı dergide neler var, kimler neler yazmış, acaba ilgi çekici yazılara ulaşmak mümkün müdür diye merak ederek dergiye yöneldim. Bu konuda kısaca bazı noktalara temas edecek, dikkatimi çeken birkaç meselede düşüncelerimi aktaracak ve ağırlıklı olarak edebiyatla birebir ilgili birkaç yazı hakkında bazı bilgiler aktaracağım.

Türkiye'de eleştirinin yeni bir tür olarak yaygınlaşması çok geçmeden kendini dergi ve gazetelerde de göstermiştir. Çeşitli dergi ve gazetelerde Tanzimat'tan itibaren edebiyat, felsefe, lisan, ekonomi, siyaset ve diğer birçok alanda çeşitli eleştiri yazıları görülmeye başlanır. Güncel eleştirinin kendini en çok gösterebildiği yayın organları dergi ve gazeteler olduğu için yazar ve düşünürlerimiz alanlarıyla ilgili eleştirel yazılarını dönemin dergi ve gazetelerinde yayımlamışlardır. Fakat 1910 yılına kadar adı *Tenkîd* veya *İntikâd* olan herhangi bir dergi veya gazetenin çıktığını bilmiyoruz. 1910 yılı geldiğinde ise (ulaşabildiğimiz kaynaklara göre) aynı yıl içinde biri *İntikâd* diğeri de *Tenkîd* adını taşıyan iki süreli yayının boy gösterdiği görülür.

Tenkid'le aynı yıl içinde çıkmış olan ve *İntikâd* adını taşıyan süreli yayın gazetedir: "**İntikad**: Siyasî, edebî, iktisadî Osmanlı gazetesidir. Sâhib-i imtiyaz ve muharriri: Abdürrezzak. Arabî Sermuharriri: Mahmud Zeki. İstanbul. Resimli. (Haftada iki defa). 1910-, 1-. Türkçe-Arapça.."[1]

Yukarıdaki bilgilerden yola çıkılırsa *İntikâd* gazetesiyle aynı yıl içinde çıkmış olan *Tenkîd* adlı derginin bu adı taşıyan ilk "eleştiri" dergimiz olduğu anlaşılır. *Tenkîd*'i Bezmi Nusret (Kaygusuz) çıkarmıştır. Sadece altı sayı yayımlanabilmiş olan *Tenkîd*'in ilk sayısı 22 Mart 1326 (4 Nisan 1910)'da çıkmıştır. İkinci sayı 10 Nisan 1326 (23 Nisan 1910); üçüncü sayı 5 Mayıs 1326 (18 Mayıs 1910); dördüncü sayı 25 Mayıs 1326 (7 Haziran 1910); beşinci sayı 17 Haziran 1326 (30 Haziran 1910); altıncı sayı ise 10 Temmuz 1326 (23 Temmuz 1910) tarihinde çıkmıştır.

Dergi birçok ünlü edebiyatçıyı etrafında toplamıştır. O yıllarda *Servet-i Fünûn* ve *Resimli Kitap* gibi sadece birkaç önemli edebiyat dergisi vardır. Bezmi Nusret, hatıralarında anlattığına göre basın-yayın dünyasındaki bu boşluğu görerek, kendi başına, yirmi yaşında ve üstelik Mekteb-i Hukuk'ta öğrenciyken[2] dergi çıkarmak sevdasına düş-

müş. Oğlunun her isteğini yapmaktan ve varını yoğunu oğlu için feda etmekten çekinmeyen babasının maddî yardımını temin ettikten sonra, Çemberlitaş'ın arkasında bulunan Kurşunlu Han'ın üst katını idarehane olarak belirlemiş ve gazetenin tab'ı için Cağaloğlu'nda yeni bir matbaa tesis etmiş bulunan Giritli Ahmet Saki Bey'le anlaşmış.[3]

Bezmi Nusret Kaygusuz "Bir Roman Gibi" adlı hatıratında *Tenkîd* ve eki *Hediye* hakkında birtakım kısa bilgiler vermekte ve şunları söylemektedir:

"Tenkid, Edebiyat-ı Cedide taraftarı idi... Tenkid'e "Hediye" namıyla bir ilave de refakat ederdi... Tenkid İdarehanesi birçok gençlerin, münevverlerin uğradığı, buluştuğu, yekdiğerleriyle görüştüğü bir mahaldi. Misafirhane vazifesini dahi görüyordu."[4]

Tenkîd'deki yazıların eleştirel karaktere sahip olması konusunda özen gösterildiği anlaşılmaktadır. Zaten adı *Tenkîd* olan bir dergide de başka türlü hareket edilmesi pek doğru bir yöneliş olamazdı. O bakımdan dergide yer alan hemen bütün yazılar çeşitli açılardan eleştirel bakış açısına sahip yazılar olmuştur. Bunun yanı sıra derginin edebiyat ağırlıklı bir yönünün olmasından dolayı dergide şiir,[5] hikâye ve edebî eleştirilere yer verildiği de görülür.

Dergide yer alan tenkidî yazılar ve yazarları hakkında genel olarak şunları söylemek mümkündür:

Abdülhak Hayri, "Bomba" başlıklı yazısında genç beyinler üzerinde kötü tesirlerini gördüğü Şair Celîs'in şiirlerini; seçilen kelimeler, vezin ve mana bakımından ahenksiz bulduğu için şiddetle eleştirmektedir.[6] Oysaki yine *Tenkîd* yazarlarından olan Baha Tevfik aynı şair hakkında *Felsefe-i Edebiyat ve Şair Celis* adlı bir kitap yazacak ve bu kitabında Şair Celis'i göklere çıkaracaktır.[7]

Ali Süha, "Uhuvvet, Adalet" başlıklı yazısında aktör Burhaneddin Bey'i seçtiği oyunlar açısından tenkit etmektedir. Söz gelişi aktör Burhan Bey'in en son oynadığı oyun Mis May'ın gûyâ hayât-ı milliyemizi anlatmak için yazdığı bir piyestir, ancak bu piyes her bakımdan bir faciadır. Bu eser bir piyesten ziyade, bir nutuk, bir konferans, bir kavgalar manzumesidir. Ali Süha'nın *Tenkîd*'deki ikinci ve son yazısı ise "Akşam" başlığını taşıyor. Bu yazı "akşam vakti üzerine" yazarın felsefî düşüncelerini ihtiva eden bir deneme mahiyetindedir.[8]

Tenkîd'in en dikkate değer yazıları Baha Tevfik'e aittir. Baha Tevfik[9] II. Meşrutiyet devrinin çok yazmak, çok sayıda dergi ve gazete çıkarmak bakımından en çalışkan simalarından biridir. Yazarın *Tenkîd*'de üç yazısı yer alıyor. Birinci sayıda başlayıp ikinci sayıda biten "İntikâd" başlıklı yazısında Baha Tevfik "tenkid"in ne olup olmadığı üzerine düşüncelerini aktarıyor. Bu yazı Türk edebiyatında baştan sona tenkidin ne olup olmadığı üzerine yazılmış ilk yazılardan biridir. Baha Tevfik "İntikâd"da birçok aykırı görüşler serdetmektedir.[10] Baha Tevfik'in ikinci yazısı "Hisler ve Fikirler" adındadır ve Raif Necdet (Kestelli)'nin "Hisler ve Fikirler" adını taşıyan eserinin eleştirisidir.[11] Yazarın üçüncü ve son yazısı ise yine iki sayıda bitirilmiş olan ve Ahmed Nebil'le birlikte yazmış olduğu "Osmanlı Edebiyatı"dır. Bu yazıdaki görüşler bütünüyle Baha Tevfik'e ait olsa gerek. Çünkü bu yazıdaki bütün görüşler aynen veya benzer şekilde yazarın diğer bazı yazı ve kitaplarında da yer almaktadır.[12]

Tenkîd mecmuasını çıkardığında Bezmi Nusret yirmi yaşındadır ve mecmuanın

her sayısında bir yazısı veya mensur şiiri çıkmıştır.[13] Bezmi Nusret'in birinci sayıdaki yazısı "Edebiyat Kenarında..." adını taşıyor ve yazının Mehmed Rauf'a ithaf edildiği görülüyor. Bezmi Nusret bu yazısında bazı Avrupa ülkeleriyle ülkemizdeki edebiyat dergiciliği, telif ücretleri meselesi, kitap okuma ve satış oranları hakkında çarpıcı bilgi ve yorumlar sunuyor:

"İspanya'nın payıtahtında yüz otuz üç üsbûî, altı nîm mâhî, elli yedi şehrî risâle-i edebiyye neşr olunuyormuş.

Bu, öyle iken, ehemmiyetçe, azametçe, mâderiyyette fâik olan şehrimizde, yazık ki, edebî gazeteler pek azdır, yazık ki, perî-i şi'r, o melîke-i hüsn; muhîtimizin hâricindedir." (s. 13)

"İngiltere'de, Bari nâmında bir müellif; kitabının mazhar-ı makbûliyyet olması sayesinde, senevî yüz beş bin frank vâridât-ı sâfiye te'mîn edebilmiştir.

Fransa'da, edîb-i müdekkik Emile Zola'nın «Rome» ismindeki hikâye-i hikmeti, iki ay zarfında, seksen defa tab' olunarak, müşârünileyh yüz bin frank hâsılât bahş etmiştir.

Memleketimizde ise, bir bîçâre muharrir; senelerce yazacağı mevzûu düşünüyor, notlar tutuyor, vapurda, mesîrede bir cümlesini tashîh ediyor, lokantada aklına gelen bir şeyi ilâve etmek için, yemeğini terk ediyor, daima cinnet, daima belâ-ârâm-ı sa'y içindedir. Nihâyet müfîd bir eser vücûda getiriyor, heyhât ki, zavallı adam sermâyesini bile alamıyor.

Geçenlerde Safvet Nezîhî biraderimiz, vaktiyle Zavallı Necdet'in, o fevkalâde eserin hakk-ı tefrika ve neşrini, İkdâm'ın sâhib-i imtiyâzına sekiz İngiliz lirasına, âh yâ rabbim, yalnız sekiz İngiliz lirasına tevdi' ettiğini söylerken, fart-ı teessürümden tüylerim ürperdi." (s. 13-14)

Yazar, beşinci sayıda yayımlanan "Cerihalar" başlıklı yazısında ise Meşrutiyet'ten ümit ettiklerinin hiçbirinin gerçekleşmemiş olması üzerine yaşadığı hayal kırıklığı konusunda düşüncelerini aktarıyor ve şu iki sorunun cevabını arıyor: "1. Edebiyât-ı Cedîde ölmüş müdür? 2. Üdebâ-yı Cedîde hakîkaten sönmüş müdür?" (s. 65-70)

Tenkîd'in en dikkat çekici yazarlarından bir diğeri de Doktor Abdullah Cevdet'tir. Yazarın altı sayı içinde dört yazısı yayımlanmıştır dergide.[14] İkinci sayıdaki ilk yazıda sanatın sanat için mi, toplum için mi olması gerektiği sorusunu cevaplandırırken tenkidin ilgi alanı hakkında şu ilginç düşünceyi aktarır:

"Sokakları uyuz köpeklerle, fare, kedi, tavuk lâşeleriyle mâlî bir memlekette; telefonsuz, elektriksiz, şimendifersiz, fabrikasız, ticaretsiz, sanayisiz bir cemiyette şairlerin, muharrirlerin, münekkidlerin işleri Fransa ve İngiltere'deki hem-mesleklerinin işlerinden ayrı olmak lazım gelmez mi? Her şeyden evvel yaşamak lazım, maddeten yaşamak lazım. Dimağlar ne kadar mehbit-i ulviyyat olursa olsun, gönülleri yine midelerindedir. Efkar-ı münevvere ashabı mensub oldukları cemiyyetin dimağları makamındadırlar. Midesi harâb bir vücudun, bir şahsiyyetin dimağı ne feyz gösterebilir? Anadolu aç ve çıplaktır. Rumeli nâr içinde ve muhtâc-ı nûrdur. Yemen'e ve Afrika-yı Osmânîye ve Türkiye'nin her tarafına mekâtib-i ibtidâiye muallimlerinden birer ordu sevk olunmalı. Bu, yapılabiliyor mu? Bu, yapılıyor mu? İşte «tenkîd»in en mutenâ bir mevzuu."[15]

Doktor Abdullah Cevdet'in *Tenkîd*'deki ikinci yazısı Girit meselesi hakkında,

üçüncü yazısı medeniyet ve İstanbul sokaklarının köpeklerden temizlenmesi konuları hakkındadır. Dördüncü yazı ise ilmî bir kulübün üyesi tarafından verilmiş bir konferansın bir kısmının aktarılmasıdır.

Derginin dördüncü sayısında çıkan Mehmet Rauf'un "Bezmi Nusret Bey'e" başlıklı yazısında, yazarın edebiyata eski ilgisinin kalmadığını, hatta edebiyattan nefret etmeye başladığını söylediğine şahit oluyoruz. (s. 53-54.)

Tenkîd'de "Reftâr-ı Matbûât" başlığı altında geçmiş haftanın edebiyat ve sanat hadiselerinin eleştirileri yapılmıştır. F. Sâcit, "İntikâda Dâir" başlığı altında Baha Tevfik'in "İntikâd" yazısı hakkında karşı görüşlerini aktarmıştır. H. Nâzım, "Rübâb-ı Şikeste" başlıklı yazısında Tevfik Fikret'in bazı şiirlerini mevzu, üslup ve tarz-ı ifade açısından ele almış, eleştirmiştir. Mehmed Necîb edebiyatta gaye konusu üzerine düşüncelerini "Edebiyatta Gâye" başlığı altında sunmuştur. Ömer Seyfeddin'in "At" adlı hikâyesi, Refik Halid'in "Dua Gecesi" adlı hikâyesi de *Tenkîd*'de yar alan yazılardan bazıları.[16]

Dergideki diğer yazarlar ve yazılarının başlıkları ise şöyledir:

Fazıl Ahmed, "Terbiye-i Ahlâkiye", S. 3, s. 41-44./Fehmi Râzî, "Prens'in Salonunda", S. 2, s. 12./Hâmid Suphi, "Feryâd", S. 4, s. 59./İlyas Macid, "Onun Gözleri", S. 1, s. 9-10; "Yarasalar", S. 3, s. 40-41./Evliyâzâde Nâciye, "Bezmi Nusret Bey'e", S. 6, s. 81-83./Râif Necdet, "Edebî Kırıntılar...", S. 5, s. 78-79./Şehâbeddîn Süleymân, "Bilmece", S. 1, s. 9.

Tenkîd mecmuasının elimizdeki cildinin sonunda yer alan "Hediye" ünvanlı ek, mecmuanın okurlara hediyesidir. İki sayı ve her sayıda dörder sayfa olarak yayımlanmıştır. Bu "Hediye"lerde şu yazı ve şiirler yer almaktadır:

Numara 1: Ali Sühâ, "Hayât", s. 1; Celîs, "Efsunlu Bir Cenâh", s. 2; İlyas Mâcid, "Ey Vatan", s. 2; Filibeli Nizâmî, "Şebâb-ı Meftûr", s. 3; Mediha Güzîn, "Melâl-i Rûhum", s. 3; İsmail Hâmî[17], "Leyâl-i Âfileden", s. 3; Hâşim Sâmî, "Nefha-i Tesliyet", s. 4; Ahmed Kemâl, "Âh, İntihâ!", s. 4.

Numara 2: Müstecâbîzâde İsmet, "İki Kıt'a", s. 5; İlyas Mâcid, "Âh Ey Arz", s. 5; Müstecâbîzâde İsmet, "İstişfâ'", s. 5; Manastırlı Mehmed Emin, "Terlikler", s. 5-6; Aziz Neriman, "Tevdî'ât-ı Hissiye", s. 6, İsmail Zühtü, "Boyacı", s. 6-7; Ali Hıdır Emir, "Muhakeme-i Aşk", s. 7; M. Hâlid, "Yatak", s. 7-8, Mehmed Muhyiddin, "Seni Görmek", s. 8, Bezmi Nusret, "Buhrân", s. 8.

İşte, bu dergi, *Tenkîd*, yirmi yaşındaki bir üniversite öğrencisinin, yine kendisi gibi genç yaştaki arkadaşlarıyla birlikte çıkardığı bir dergi. Çalkantılı bir dönemde çıkmış olması çabuk kapanan dergiler safında yer almasına sebep olmuş. Her ne olursa olsun bu tür dergilerin en dikkat çekici yanı -kuşkusuz ki- edebiyatçılarımızın yazı ve şiirlerinin ilk yayımlarını görebilmektir. Bu ilk yayımları görme zevki, okumak ve yazmaktan alınan edebî zevkin önemli bir merhalesidir.

---

[1] Hasan Duman, **Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri (1828-1928)**, 1. c., Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı Yay., Ankara 2000, s. 424. Bu sayfadaki bilgilerden *İntikâd*'ın 18 sayı çıktığı anlaşılmaktadır. (Derginin sayılarına ulaşma imkanı bulamadığımız için yayım tarihi hak-

kında bir bilgi edinemedik.)

[2] Ömer Faruk Huyugüzel, **İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2000, s. 106.

[3] Bezmi Nusret Kaygusuz, **Bir Roman Gibi**, İhsan Gümüşayak Mat., İzmir 1955, s. 49. Ayrıca bk. Nâzım H. Polat, "Mecmuacılık Tarihimizden Kısa Bir Sahife: «Tenkid» ve İlâvesi: «Hediye»", **Kültür ve Sanat**, S. 20, Haziran 1983, s. 24.

[4] Bezmi Nusret Kaygusuz, **Bir Roman Gibi**, s. 49-50.

[5] Bu şiirleri şöyle sıralayabiliriz: [Sayı 1: Mehmed Sa'dî, "Şûrezâr-ı Hayât", s. 5; Abdülhak Hayri, "Yalan", s. 9; Ethem Hidayet, "Maziye Karşı", s. 13.] - [Sayı 2: F., "Olimp'in Eteklerinde", s. 3; Ömer Seyfeddin, "Hicrân-ı Müzmin", s. 6-7; Tahsin Nahid, "Hayat Yolunda", s. 11-12.] - [Sayı 3: Fâik Âlî, "Kudret-i İntâkiyen", s. 35; Hüseyin Suâd, "Mest ü Müstağrak", s. 35; Hüseyin Suâd, "Rûh-ı Fuzûlî'ye", s. 37; Tahsin Nahid, "Mesâ-yı Bahâr", s. 44-45.] - [Sayı 4: Hüseyin Suâd, "Rü'yâ", s. 49; Fâik Âlî, "Bir Levha İçin", s. 51; H. Nâzım, "Nigâh-ı Pür-Heyecân", s. 51; Mehmed Sa'dî, "Halley'e Karşı", s. 55; Ahmed Kemâl, "Odam", s. 55.] - [Sayı 5: Hüseyin Suad, "Çiçek Tarlası", s. 69; Fâik Âlî, "Yâdın", s. 73; Ömer Seyfeddin, "Hoş Bir Sadâ", s. 77.] - [Sayı 6: Abdülhak Hâmid, "Bir Sitâre Altında", s. 86; Fâik Âlî, "Leyâl-i Mahmûme", s. 92.]

[6] Abdülhak Hayri, "Bomba", S. 2, s. 12-16.

[7] Bk. Baha Tevfik, **Felsefe-i Edebiyyat ve Şair Celîs**, Teceddüd-i İlmî ve Felsefî Kütüphanesi, İstanbul 1330.

[8] Ali Süha, "Uhuvvet, Adalet", S. 1, s. 10-12; "Akşam", S. 2, s. 7.

[9] II. Meşrutiyet'in ilânının hemen ardından hızlanan basın yayın faaliyetiyle Baha Tevfik, 6-7 sene gibi kısa bir devrede onlarca gazete-dergi çıkarmış, onlarcasının çıkmasına yardımcı olmuş, birçoklarına yazılarıyla katkıda bulunmuş, kurmuş olduğu kütüphanede (yayınevinde) dört yılda 12 adet kitap yayınlamış, basılan ve basılmayan, telif ve tercüme, tek başına veya ortak 17 kitap yazmış, hikâye, makale, tenkit gibi değişik türlerde ve alanlarda edebî ve felsefî yüzlerce yazı kaleme almış ateşli bir materyalist, gözü pek bir tenkitçi, yılmak nedir bilmez bir mücadelecidir. Baha Tevfik hakkında ayrıntılı bilgi için şu esere bakılabilir: Rıza Bağcı, **Baha Tevfik'in Hayatı Edebî ve Felsefî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma**, Kaynak Yay., İzmir 1996.

[10] Bahâ Tevfîk, "İntikâd", S. 1, s. 1-4; S. 2, s. 3-6. Not: Bu yazının tam metni için **Hece**'nin bu sayısındaki [Eleştiri Özel Sayısı] "Türk Edebiyatında 'Eleştiri' Başlıklı Bazı Metinler Hakkında Birkaç Söz" başlıklı yazımıza bakınız. (Baha Tevfik bu yazısını şu kitabına da almıştır: **Teceddüd-i İlmî ve Edebî**, Dersaadet Kütübhânesi, İstanbul, ts., s. 134-150.)

[11] Baha Tevfik, "Hisler ve Fikirler", S. 3, s. 37-40.

[12] Ahmet Nebil-Baha Tevfik, "Osmanlı Edebiyatı", S. 4, 25 Mayıs 1326/7 Haziran 1910, s. 54-57; Baha Tevfik-Ahmed Nebil, "Osmanlı Edebiyatı 2", S. 5, 17 Haziran 1326/30 Haziran 1910, s. 70-72. Baha Tevfik'in bu yazısındaki görüşlerinin benzerlerini şu yazılarında da bulmak mümkündür: "Edebiyat Katiyyen Muzırdır!", **Piyano**, S. 8, 4 Teşrinievvel 1326/17 Ekim 1910; S. 10, 18 Teşrinievvel 1326/31 Ekim 1910; "Musahabe-i Edebiye: Edebiyatımız", **Musavver Hâle**, S. 1, Kanunuevvel 1325/Aralık 1909, s. 25-26.

[13] Bezmi Nusret, "Edebiyat Kenarında...", S. 1, s. 13-16; "Tûde-i Melâl", S. 2, s. 16; "Sınıfta", S. 3, s. 47; "Serâb", S. 4, s. 63; "Cerihalar", S. 5, s. 65-70; "Vatanım İçin", S. 6, s. 89-92.

[14] Bu yazılar şunlardır: Doktor Abdullah Cevdet, "Bezmi Nusret Bey'e", S. 2, s. 1-3; "Girit ve Giritlerimiz", S. 3, s. 33-37; "Köpekler", S. 4, s. 49-53; "Bir Konferans'tan", S. 6, s. 87-89.

[15] "Bezmi Nusret Bey'e", S. 2, s. 2.

[16] Hakkı Târık, "Reftâr-ı Matbûât", S. 1, s. 6-9; S. 2, s. 7-11; S. 4, s. 58-62. Emin Lâmi', "Reftâr-ı Matbûât", S. 3, s. 45-47./F. Sâcit, "İntikâda Dâir", S. 3, s. 48; S. 4, s. 62-64; S. 5, s. 79-80; S. 6, s. 93-95./H. Nâzım, "Rübâb-ı Şikeste", S. 5, s. 73-78./Mehmed Necîb, "Edebiyatta Gâye", S. 6, s. 83-86./Ömer Seyfeddin, "At", S. 1, s. 5-6./Refik Halid'in "Dua Gecesi", S. 1, s. 12.

[17] "İsmail Hami Danişmend'in ilk eseri "Tenkid"de çıkmıştır. Bu gencin yüksek bir istidat taşıdığını daha o zaman takdir etmiştim. Çok zeki ve sevimli bir çocuk idi. O sırada Mülkiye Mektebi'ne müdavimdi. Şimdi ciddî ve esaslı birçok eserin müellifidir." Bezmi Nusret Kaygusuz, **Bir Roman Gibi**, s. 52.

MEHMET AYDIN

ATAÇ BİR ELEŞTİRMEN MİYDİ?



1. Giriş

Yazmaya 1921 yılında *Dergâh* dergisinde başlayan Nurullah Ataç, 1957 yılında ölümüne kadar dergilerde, günlük gazetelerde ara vermeden yazmıştır. Yazmaya eleştiri ve şiirle başlamış denemeler, söyleşiler, tanıtma yazıları yazmış, Fransızcadan çeviriler yapmıştır. Ataç'ın çevirileri, denemeleri ve eleştirileri ayrı ayrı ele alınıp incelenebilir. Ancak onun eleştiri yazılarıyla denemelerini birbirinden ayırmak pek de kolay değildir. Ataç'ın denemelerinde eleştiri eksik değildir, eleştirileri de denemeden başka bir tür içinde kolayca değerlendirilemez.

Ataç, kendi ifadesiyle edebiyatı dert edinmiş bir adamdır. Onun yazılarıyla hayatı bunu doğrular. Tanpınar da Nurullah Ataç'ın edebiyatı yaşadığını yazar:

> *"Nurullah için edebiyat yaşanacak tek şeydi. Şiirden, edebiyattan başka şey tanımazdı. Hâlbuki pek az insanda gördüğüm şekilde hareket ihtiyacı ile doğmuştu. Bir gün Ahmet Kudsi'ye 'ben günde yirmi dört saat edebiyatçıyım' demişti. Pek az söz Nurulah'ı bu cümle kadar güzel anlatır. Hiçbirimiz kendimizi onun kadar yalnız edebiyata vermedik. Yaşadığı müddet edebiyatımızın en canlı gazetesi o idi. Zaman zaman rastlanan haksızlıklarında, çetin ve anlaşılmaz müsamahasızlıklarında, edebiyatı bütün hayatın yerine koymasının elbette payı vardır."* (TANPINAR 1977: 421)

Ataç açısından 'aydın kişi edebiyattan geçmiş olan kişi demektir.' Bir insan ancak edebiyat sayesinde kişilik kazanabilir. Ataç'ta edebiyat özellikle de şiir merkezî konumdadır.

Ataç şiir yazmak istemiş ama, başarılı olamayınca *eleştiri*ye yönelmiştir. Ancak Ataç'ın *eleştiri* yazıları yayımladığı yıllarda *tenkid* kullanımdadır. Ataç 1940'lı yıllarda, kendi sözleriyle dil işine girişmiş ve dil devriminin en ateşli savunucusu olmuş, durmadan yeni *tilcikler* türetmiştir. *Eleştirme, eleştirmeci*, *eleştiri, eleştirmen* sözleri Doğan AKSAN'a kalırsa, bu dönemde Ataç tarafından türetilmiş ve kullanılmıştır (AKSAN 1993:23).

"Eleştirmek'in yerini aldığı tenkit (tenqıd) sözcüğünün Ar. nakt (naqd, Türk-

çe nakit) kökünden türetilmiş olduğu anlaşılıyor. Bugün Arapçada naqada (nakd) kökü 'nakit olarak ödemek' ve eleştirmek anlamındadır. Bu dilde eleştirmen için muntaqid, nâkid ve naqqad sözcükleri kullanılır." (AKSAN 1976:29)

Doğan Aksan aynı çalışmasında *eleştirmek* sözcüğünü eleştirenlerin, bunun Türkçenin türetme kurallarına uygun olduğuna dikkat etmediklerini söyler.

Biz *eleştirme, eleştiri, eleştirmen* kelimelerini uydurduğumuz gibi, aslında *tenkit/tenkid*, *tenkitçi* sözlerini de uydurmuşuz. Bu bağlamda Arapçaya bile katkıda bulunduğumuz söylenebilir.

Ataç, *eleştirmen* olmadan *tenkidci*dir. *Tenkit*le ilgili yazılarında bu kelimeyi *t'*li yazmak yerine, Arapça aslına uygun olarak *d* ile yazar.

Ataç için bir eleştirmenle okur arasında pek büyük bir fark yoktur. Acaba eleştirmeni okurla eşit saymak sağlıklı bir eleştirmen tavrı mıdır?

"Ama öyle ise yalnız eleştirmene kızmayın, onunla birlikte bütün okurlara da kızın. 'Bizde eleştirmen yok' demekle kalmayın, 'Bizde okur yok, okurun iyisi yok' deyin. Böyle derseniz eleştirmene de herhangi bir okur diye bakarsanız, izlenimlerini, duygularını kendisine saklamayıp söyleyen bir okur... O zaman eleştirmenin ne olduğunu anlarsınız da hoş görürsünüz tepkilerini, anlayışsızlığını, susmasını bile hoş görürsünüz." (ATAÇ 1998:150)

Ataç, kendisini bir *okur-eleştirmen* olarak görmeyi hep sürdürmüştür. Bunu bir hafifletici sebep gibi düşünüp bir örtmece olarak da kullanmış olabilir. Okur masumdur, ama eleştirmenin masumiyeti her zaman sorgulanmıştır. Bunlar da birçok kişinin onu edebiyat dünyamızın biricik eleştirmeni olarak görmesine ve göstermesine engel olamamıştır.

Öncelikle Ataç hazır bulduğu için kolayca devralabileceği geleneği sorgulamış, hatta onu bütünüyle yok saymak gerektiğini vurgulamıştır. Ataç, arasa geleneğin içinde bir eleştiri anlayışı bulabilir miydi? Bu, cevabı çok kolay bir soru değildir. Ataç eleştiriyi Batıda aramıştır: "Batı âleminde görüp eleştirmeye (yani tenkide) özendik, elimizden geldi mi? Hayır, ancak 'takriz' yazmayı başarabildik; ya takriz ya kötüleme." (ATAÇ 1991: 67)

Konur Ertop, *geleneksiz bir alan*da eleştiriyi Ataç'ın kurduğunu söyler:

"*Ataç bu geleneksiz alanda türün bütün koşullarını kendi kendisine gerçekleştirerek batılı anlamdaki eleştirmeyi kurdu. Eski şiirimizin soylu güzelliğini Batı sanatında eğitilmiş çağdaş beğeniyle aydınlattı. Cumhuriyet çağı Türk edebiyatının gelişimine yardımcı oldu. Yeni sanatımızın gerçek kişiliğiyle tanınmasını sağladı. Parlak ün kazanmış değersiz yazarların gerçek yüzünü ortaya çıkardı. Yapmacıklı anlatımın egemenliğini yıktı."* (ERTOP 1967: 563)

Konur Ertop'un değerlendirmesi abartılı bulunabilir. Suut Kemal Yetkin, Adnan Benk, Peyami Safa ve Bedrettin Cömert, Ataç'ı bir eleştirmen, yazdıklarını da eleştiri yazısı saymazlar. Bunu Asım Bezirci haklı olarak abartılı bir yargı olarak değerlendirir. Turgut Uyar ise Ataç'ı bir gazete eleştirmecisi olarak nitelendirir: "Denebilirse Ataç, şiirden anlardı da, şairden anlamazdı. Çünkü günü birlikti. Gazete eleştirmecisiydi. Beklemeye vakti yoktu." (UYAR 1967: 596)

2. Ataç Eleştirisinin Dönemleri

Asım Bezirci, Ataç'ın eleştirilerini, "1. *Öznelcilik (İzlenimcilik) dönemi* (1921-1951), 2. *Nesnelcilik dönemi* (1952-1957)" biçiminde ikiye ayırarak incelemiştir (BEZİRCİ 1983: 43). Bu sınıflandırmayı Ahmet Oktay, Bezirci'den aktarmıştır (OKTAY 1993: 345-353). Hâlbuki Berna Moran, Ataç'ın yazılarını bütünüyle okura dönük, izlenimci eleştirinin örneği saymış, onun nesnelciliğe yönelmesinden hiç söz bile etmemiştir:

> *"Okura dönük izlenimci eleştiri ise kuralcılığa bilimselliğe ve nesnelciliğe karşı bir tepkidir diyebiliriz. Zevk kuramı nasıl bir yanı ile sanat için sanat görüşüne yakın ise, izlenimci eleştiri de eleştiri için eleştiri olma eğilimindedir.*
>
> *Nurullah Ataç izlenimci yazılarıyla da edebiyat alanında etkili olmuş, heyecanını çok kimseye aşılayabilmiştir. Fakat eser hakkında bir şey söylemeyen genel izlenim bildirişleri çoktur*." (MORAN 1981: 145-147)

Ataç yaşadığı dönemde yazılarıyla edebiyat ortamına canlılık getirmiştir. Bazen iki gün önce yazdıklarını değiştirmiş, birkaç gün önce ak dediklerine kara demiştir. Eleştiride ölçütü olmadığı için tutarsızlıklarını sürekli arayış içinde olmasıyla ilişkilendirmiştir. Okumadan eleştirenlere kızmış, ama aynı yanlışa kendisi de düşerek hiç okumadığı, hatta görmediği eserlerle ilgili yargıda bulunmuştur. Bir metni okumadan eleştirmek yargısız infaz biçiminde değerlendirilebilir. Ataç da böylesi yargısız infaza az başvurmamıştır. O, eleştiride yargılamayı daima bir zorunluluk olarak görmüştür. Hâlbuki eleştiri için yargılamanın bir zorunluluk olup olmadığı tartışılabilir:

> *"Aslında her eleştiri eserin değeri üzerinde bir yargıya varır, zira edebiyatı bir değerler alanı sayması ona özgü bir şeydir. Ama bundan eleştirinin bir yargılama olduğu sonucu çıkar mı? Yargılama eylemi eleştirmenin -sadece kaçınılmaz değil- temel amacı mıdır? Ve acaba bundan yorumlama, anlama ve hatta geniş açıklama çalışmaları önceden yapılmadan derhal bir yargıya varılması gerektiği anlamı çıkar mı?"* (CARLAUI – FILLOX 1990: 21)

Ataç bir metinle veya yazarıyla ilgili hemen yargıda bulunur, "pek beğenir", "hiç beğenmez", "sever", "sevmez". Üstelik böyle bir yargıda bulunmayı eleştirinin temeli sayar. Temel sorunu bir eserin güzel veya çirkin olduğunu kestirebilmektir. Aslında Ataç bazen kendisinin de pek yapmadığı bir şeyi eleştirmenin yapmasını istemiştir: "*Tenkidci yargılayan, ama yargılarken acaba yanılıyor muyum diye korkan, bunun için de hem beğendiği eserlere hem de beğenmediklerine bir daha, bir daha dönen insandır."* (ATAÇ 1989: 717).

Ataç, ne beğendiği ne de beğenmediği metinlere bir daha dönmüştür. Onun bir metin üzerine derinleştiğini gösteren hiçbir yazısı yoktur; metinler üzerinde dikkatleri vardır.

Ataç'ın eleştirileri yer yer tam bir hata eleştirisi niteliği taşır. "*Bu yanlışları kırmızı mürekkeple sayfa kenarına yazan bir okul öğretmeninin yaptığı eleştiriden farklı değildir."* (CARLAUI –FILOX 1985: 16 vd.). Ataç birçok genç yazara tam bir öğretmen gibi davranmış, bazen bu yazarlara tıpkı bir öğretmen gibi not da vermiştir. Böylece onun genç yazarların yetişmesine çok önemli bir katkı sağladığı, dolayısıy-

la bunun Türk edebiyatı açısından çok yararlı olduğu söylenebilir. Ataç yalnızca yazmaya yeni başlayan yazarların yanlışlarıyla uğraşmaz. O büyük yazarların, küçük küçük dil yanlışlarını da hep yüzlerine vurur.

Yazarların anlatım kusurları üzerinde duran yalnız Ataç da değildir. Ataç'ın dışındaki eleştirmenler de önce kusurlarını göstererek yerdikleri bazı yazarları sonradan övmüşlerdir. Nurullah Ataç bu tutarsızlığı eleştirmiştir:

> *"Bizde tenkid olmadığını söylerler. Doğrudur: gerçekten sanat sevgisi yok ki tenkid olsun. Yermelerin, hele övmelerin çoğu sanatla ilişiği olmayan duygularla, düşüncelerle yazılıyor. Zevkine inandığımız biri, falanca için ağır hükümler veriyor, onun eserinin bütün kusurlarını gösteriyor. 'Ağır söylüyor, ama doğru söylüyor' diyorsunuz. Üç gün sonra bir gazetede bakıyorsunuz o falancanın eseri bir övülmüş, bir övülmüş... Altında da sizin zevk sahibi zatın imzası"* (ATAÇ 2000a: 27).

Eleştirdiği tutarsızlığa Ataç'ın kendisi de pek çok kez düşmekten kurtulamamıştır.

Eleştiri de bir sanat olarak mı anlaşılmalıdır? Eleştiri sanat olunca ele aldığı metinden de önemli hâle gelir, metin o zaman yalnızca bir araca veya bahaneye dönüşür. Ataç açısından eleştirmen bir sanatçı, eleştiri de başlı başına bir sanattır:

> *"Tenkid yazısı bir şey öğrenelim diye, hangi kitap değerliymiş hangisi değilmiş bize onu bildirsin diye okunmaz, tenkid yazısı da, herhangi bir sanat yazısı gibi zevk almak için okunur. Tenkidci yazarla okur arasında bir simsar değildir; okuyacağı kitapları kendi aramağa üşenen bir tembel için çalışır bir seçici değildir, iyiyi kötüden ayıramayan zevksize yol gösterecek bir kılavuz değildir; kendi düşüncelerini, kendi duygularını söyleyen bir sanat adamıdır."* (ATAÇ 2000a: 51)

Asım Bezirci başka eleştirmenlerin etkisiyle 1950'li yıllardan sonra Ataç'ta içten içe öznellikten uzaklaşarak nesnel eleştiriye yöneliş sezildiğini yazar. Ataç bu konuda yer yer bir kuramcı gibi davranarak gerçekten de öznel eleştiriden uzaklaşmak gerektiğini, eleştirinin bir sanat olmadığını söyler. Burada da şöyle sorunlar vardır: İlk olarak edebiyat biliminin tabiatına uygun, çözümleyici bir eleştiri anlayışını Ataç'ın kurması beklenemezdi. İkinci olarak nesnel eleştiriden, metin üzerinde yoğunlaşmaktan ve metinlerin değerinden söz eden Ataç'ın yazıları arasında böyle bir uygulamaya rastlanamaz. Deyim yerindeyse, söylem düzeyinde nesnelciliğe terfi eden veya ettirilen Nurullah Ataç, eylem (uygulama) düzeyinde hep öznelci kalmıştır. Üstelik onun nesnel eleştiriyi söylem düzeyinde de doğru kavradığı söylenemez:

> *"Bizde nesnel eleştiri denince bir yazının, bir şiirin, herhangi bir sanat eserinin güzel olup olmadığını söylemek, erdemlerini, ağdıklarını (kusurlarını) belirtmek, beğenilmeye değer olup olmadığını, kalıp kalmayacağını söylemek anlaşılıyor. Oysaki bunların hepsi de değer yargısıdır, değer yargısı işin içine karışınca da nesnellik kalmaz, öznellik başlar. 'Nesnel kalarak, özümüzü karıştırmadan bana bunun güzel olup olmadığını söyleyin' demek de saçmanın ta kendisidir. Bu saçmadan bir türlü kurtulamıyoruz. 'Nesnel eleştirme' diye bir söz duymuşuz, ona istediğimiz anlamı vermeye kalkıyoruz. Herhangi bir sanat eserini*

değerce yargılamaya kalkan onun güzel, yahut çirkin olduğunu söyleyen eleştirme, öznel olmak, öznel kalmak zorunda kalmıştır." (ATAÇ 1991: 37)

Herhâlde şu doğrudur: Ataç asla değerce yargılamaktan vazgeçemediği için kendisini öznel olmak ve öznel kalmak zorunda hissetmiştir. "*Ben Tanpınar'ın 'Benden sor sırrını uzun yolların/Benden sor ve benden dinle akşamı' mısralarını severim. Onlarda da bir posé bir esthétisme vardır."* (ATAÇ 2000b: 223). Bunları başkası yazsa, Ataç'ın hışmından çok zor kurtulur, Frenkçe sözlerle ilgili epey öğüt dinlerdi. Nesnel eleştiri, çözümleyici eleştiri biçiminde de anlaşılabilir. Böyle bir eleştiri için Ataç'ın sabrı olduğunu kimse söyleyemez.

3. Sonuç Yerine

Bir metni çözümleyip yorumlamak için o metne çok vakit harcamak, o metin üzerinde düşünmek ve derinleşmek gerekir. Başka bir söyleyişle metne dalmak gerekir. Ataç eleştirmenin bir metni çözümleyip yorumlaması gerektiğini söylediği hâlde kendisi böyle bir şey yapmamıştır. Bir metni çözümleyip yorumlamak için sabır gerekir. Ataç'ın sabrı yoktur. Ayrıca bir metne çok vakit harcamak insanın öteki metinlerle ilişkisini engelleyebilir. Ataç hepsini baştan sona okuyup tüketmese de bir *metin obur*dur, bu yüzden onun bir metin üzerinde enikonu derinleşmesi beklenemez:

> *"Bir gün Nurullah'la Aksaray'da ahşap evde oturan ve yalnızlığı içinde Nurullah'ın kitaplarının bekçiliğini yapan kız kardeşlerinden birinin evine gittik. Daha ziyade masallardaki iyi ihtiyarlara benzeyen bu kadın, boş zamanlarında makasla ve hiç dikkat etmeden kâğıt oyuyordu. Bu oymaların, en nefis dantelâlarla ölçüşebilecek fantezisini seyrederken o yazıları hatırladım ve Yahya Kemal'in onlar için söylediklerini, ona tekrarladım. Benimle bir hayli alay etti. Sonra, 'ben sadece iyi okuyucusuyum!' dedi. Hayır sadece sabırsızdı, frenklerin 'constance' dedikleri o çeşit ısrarı bilmiyordu ve biraz da taşıdığı silâhları ilk önce kendisinde tecrübe edenlerdendi. Bu iki kusura – ikincisine bilmem kusur denebilir mi?- bir çeşit süreksizliği de eklemek gerekir. Nurullah'ın düşüncesi bir lâhza görünüp parladıktan sonra, bir yosun şeridine, bir avuç köpüğe yahut bir kayaya değişerek kaybolan su perilerine benzerdi. Bu daima konuşan adam, kendisini bir noktada toplamaktan, derinleştirmekten hoşlanmazdı. O, çok kuvvetle gören, hatta çok defa en derine inen, fakat baktığından hemen yorulan bir ilk bakıştı."* (TANPINAR 1977: 420).

Bir metin üzerinde konuşmak ve yazmak hangi ölçülere göre eleştiri sayılır? Ataç uslanmaz bir *metin obur* olarak hep metinler üzerinde konuşur, metinleri yazar. Ama aslında hep metinlerin kendisindeki izlenimlerini yazar. İzlenimci eleştiri bütünüyle metinleri dışlamaz. Ataç'ın eleştirilerinde metinler de vardır: *"Ataç öznel eleştiri yapardı. Kendini de açıkladığı olurdu yapıtları da... Bir yönteme bağlı değildi. Sanatçılığı ağır basan bir eleştirmendi. Ama yalnız kendini açıklardı da denemez sanıyorum."* (FUAT 1997: 286).

Ataç'ın anlayışına uygun eleştirinin kaynağı Batıdır. Gerek Batıda ve gerekse Doğuda eleştirinin ortaya çıkışında temel metne, doğru metne ulaşma çabaları vardır. Bu çalışmaların sonunda tenkitli metin ortaya konur. Ayrıca bir metinden yapılan intihalleri belirleme çabaları yanında bir türden sapmaları tespit etme çabalarının da

eleştirinin doğuşuna zemin hazırladığı söylenebilir. Bu tür çalışmalar bir dilin geçmiş dönemlerine ait metinler üzerinde çalışanlarca bugün de yapılmaktadır. Ama artık bu tür çalışmalar eleştiri kapsamı içinde düşünülmemektedir.

Günümüzde metinleri yorumlayan, inceleyen, değerlendiren birçok çözümleme yöntemi vardır. *Eleştiri* bir çözümleme yöntemi olarak mı anlaşılmalıdır? Eleştiri çözümleyici bir nitelik taşımalı mıdır? Ataç'ın eleştirilerinin çözümleyici bir nitelik taşıdığı söylenemez, o, eleştiri böyle olsun dilemiş, ama bu dileğine uygun eleştiriler yapamamıştır.

Ataç'a Batıcılık bağlamında *kökten Batıcı* dense yeridir. Hatta ona *bilâkaydü'şşart Batıcı* da denebilir. Ataç'ta belki başka açılardan yığınla tutarsızlık bulunabilir, ama o Batıcılık konusunda son derece tutarlıdır. Batıcılığın bütün topluma eğitim yoluyla dayatılarak benimsetilmesinden yanadır. Ataç'ın düşünceleri resmî dünya görüşünün uzantısıdır.

Eleştirmenden muhalif bir tavır alması, ötekine, egemence dışlananlara destek vermesi beklenir. Ataç'ın bir seçkin ve seçkinci olarak hiçbir zaman ötekiyle, muhalifle işi olmamıştır. Hatta sistemce dışlananları Ataç'ın da dışladığı söylemek yanlış olmaz. Önce tabiî olarak davalı, sonra da güdümlü edebiyata karşı çıkmış, bütünüyle davasız ve güdümsüz bir edebiyat olabileceğini sanmıştır. Edebiyatın davası edebiyattır da denebilir. Ama böyle bir edebiyatın dahi hiçbir davası yok mudur?

Edward Said'in organik entelektüel, yani resmî aydın tipi Ataç'a da uyuyor. Bu bağlamda Nurullah Ataç için Ankara'nın resmî eleştirmeni denebilir. Ataç İstanbul'da doğduğu ve İstanbullu olduğu hâlde Ankara'yı sevmiş, her anlamda Ankara'nın, yani yeni merkezin eleştirmeni olmuş ve Ankara'da ölmüştür.

KAYNAKLAR

AKSAN, Doğan (1993), *Türkçenin Sözvarlığı*, Ankara: Engin Yayınevi.

_____ (1976), *Tartışılan Sözcükler,* Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları.

ATAÇ, Nurullah (1989), *Günlerin Getirdiği*, İstanbul: Can yayınları.

_____ (1991), *Karalama Defteri Sözden Söze*, İstanbul: Can yayınları.

_____ (1998), *Diyelim ~ Söz Arasında,* İstanbul: YKY.

_____ (2000a), *Söyleşiler,* İstanbul: YKY.

_____ (2000b), *Günce 1953-55*, İstanbul: YKY.

BEZİRCİ, Asım (1983), *Nurullah Ataç Yaşamı, Kişiliği, Eleştiri Anlayışı, Yazıları*, İstanbul: Varlık yayınları.

CARLAUI, J. C. – FILLOX, J. C. (1990), *Edebî Eleştiri*, Çeviren: Ayşe Hümeyra ÇAKMAKÇI, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.

ERTOP, Konur (1967), "Ataç'ı Anarken", *Türk Dili*, Sayı 188 (Mayıs), Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları.

FUAT, Memet (1997), *Unutulmuş Yazılar*, İstanbul: YKY.

MORAN, Berna (1981), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem yayınları.

OKTAY, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950*, Ankara: Kültür Bakanlığı.

TANPINAR, Ahmet H. (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh yayınları.

UYAR, Turgut (1967), "Ataç Şiirden Anlar mıydı", *Türk Dili*, Sayı 188 (Mayıs), Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları.

ZEYNEP KERMAN

MEHMET KAPLAN VE TENKİT



Geniş mânada edebî eserlerin tanıtılması, tahlil, mukayesesi ve değerlendirilmesiyle uğraşan tenkit, teorik ve pratik olmak üzere ikiye ayrılır. Teorik tenkit, genel prensiplere dayanarak edebiyata uygulanacak kategorileri, ölçüleri tespite çalışır. Buna edebiyat nazariyesi de denir. Pratik tenkit ise, münferit eserleri inceler ve onların münakaşasını yapar.

Pratik tenkidi izlenimci (empressiyonist) ve objektif veya ilmî olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. İzlenimci tenkit, edebî eserin bizde uyandırdığı şahsî izlenimlere dayanır. Objektif veya ilmî tenkit ise, edebî eseri konusu, yapısı, üslûbu bakımından ele alarak kendinden öncekilerle karşılaştırarak inceler ve değerlendirir.

Bu kısa girişten de anlaşılacağı üzere Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın pratik tenkide örnek teşkil eden eserler verdiği görülür.

Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın (1915-1986) uzmanlık alanı yeni Türk edebiyatı olmakla beraber, onun eserlerine bir bütün olarak bakıldığında, Türk edebiyatının yüzyıllar boyunca devam eden tarihî seyri içinde vücuda gelen belli başlı kültür eserlerini ele aldığı ve incelediği görülür.

Üniversitede Fuat Köprülü metoduyla yetişen Mehmet Kaplan'ın Eşrefoğlu Rumî ve Emir Sultan hakkındaki referat ve mezuniyet tezinde ve *Namık Kemal, Hayatı ve Eserleri* (1948) adlı doktora tezinde, edebî eserleri dış tesirlerle izah eden bir metot anlayışı hâkimdir. Bu metoda göre, edebî eserde karakter ve mizaçtan ziyade, sosyal çevrenin, tarihî, ekonomik ve sosyal şartların etkisi vardır. *Tevfik Fikret ve Şiiri*[1] adlı doçentlik tezinde biyografi ile edebiyat ve fikir arasında kurduğu bağlantıya psikoloji ve stilistik metotlarını da ilâve eder. Mehmet Kaplan'ı bu metoda yönelten, eserin 1971 baskısına yazdığı önsözde belirttiği üzere, bir edebiyatçıyı sadece devre ve çevresiyle değerlendirmenin yeterli olamayacağıdır. Aynı akıma mensup yazarlar incelendiğinde, her birinin ayrı bir şahsiyet olduğu açıkça görülmektedir. Şu hâlde bir yazarı devre ve çevresi kadar, mizacı ve karakteri de yönlendirmektedir. Böylece Mehmet Kaplan, bu eserine kadar hem kendisine, hem de sahasına hâkim olan biyografik ve tarihî metotla psikolojik ve stilistik metodunu birleştiren çalışmalara yönelmiştir. Bu konuda Mehmet Kaplan'a tesir eden, Türkiye'de "metin şerhi" nin kurucusu Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ı da zikretmek gerekir.

Bir akademisyen olarak önce yeni Türk edebiyatı sahasında eser veren şair, ro-

mancı ve hikâyecilerle eserlerini birbirleriyle karşılaştırarak ele aldığı ve Türk üniversitelerinde kaynak kitaplar olarak okutulan çalışmalarında, batıda ortaya çıkan değişik inceleme metotlarını uygulamıştır.[2]

Objektif veya ilmî tenkit sahasında bu belli başlı çalışmaların dışında, izlenimci tenkide örnek olan, çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanan yazılarının bir kısmı *Edebiyatımızın İçinden*[3] ve *Sevgi ve İlim*[4] adlarıyla bir araya getirilmiştir.

Hayatı boyunca yazarak düşünmeyi prensip edinen Mehmet Kaplan'a göre tenkit, her sahada iyi ile kötüyü, doğru ile yanlışı, güzel ile çirkini birbirinden ayırt etmek demektir. Tenkit iyi, doğru ve güzel adına kötü, yalan ve çirkin ile yapılan fikrî bir mücadeledir. Ancak iyi, doğru ve güzelin ne olduğu, ne olması gerektiği seçilebilirse, bu mücadele bir mâna kazanır. Bundan dolayı da tenkit, araştırmayı, düşünmeyi ve münakaşayı gerektirir. İnsanları özellikle gençleri zararlı faaliyetlere sürükleyen en önemli âmil, tenkit duygusunun gelişmemiş olmasıdır. Her insanın dış tesirlere karşı kendisini savunması ancak doğru düşünmesi yani tenkit sayesinde mümkündür. Dışarıdan bize tesir eden bir fikir, düşünce ve kanaatlerimizi değiştirir, kalplerimizde heyecanlar uyandırır. Şu hâlde fikir-heyecan-hareket arasında sıkı bir ilişki vardır. İnsanı hareket ettiren âmiller fikirler ve heyecanlardır. Bu bakımdan onlara karşı uyanık olmak gerekir. Bu alanda yapılacak ilk şey, duygularla fikirleri birbirinden ayırmaktır. Bunlar dil, dolayısıyla edebî eserler vasıtasıyla insanlar arasında yayılır.

Tenkit, işte bu noktada çok önemli bir görev yüklenir.

Prof. Dr. Mehmet Kaplan, izlenimci tenkit-deneme mahiyetindeki yazılarının büyük bir kısmında, yaşayan edebiyatçıları ve eserlerini ele almıştır.

Sorumluluğunu üstlendiği *İstanbul* dergisine (1943-1946, 1953-1955) şiir gönderen ve sonradan şöhrete ulaşan pek çok şairin eserlerini değerlendirmesi, bu sahada bir otorite sahibi olmasına yol açmıştır.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde ilk defa "Türk Tenkit Tarihi" dersini ihdas eden Mehmet Kaplan, bu sahada çok değerli doktora tezleri[5] yaptırmak suretiyle, edebiyatımızda çok ihmal edilen bu edebî türün önemine ve işlevine dikkati çekmiştir.

---

[1] İstanbul 1946, genişletilmiş bsk. 1971, 1978, son baskı 1998, Dergâh Yay.

[2] *Şiir Tahlilleri I* (Akif Paşadan Yahya Kemal'e kadar), 1. Bsk. 1954, 13. Bsk., 1997, Dergâh Yay.; *Şiir Tahlilleri II* (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri) 1. Bsk. 1965, 8. Bsk. 1999, Dergâh Yay.; *Hikâye Tahlilleri*, 1. Bsk., 1979, Dergâh Yay., 6. Bsk., 1997, Dergâh Yay.; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, 1979, Dergâh Yay.; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, 1987, Dergâh Yay.; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar3: Tip Tahlilleri*, 1985, Dergâh Yay.

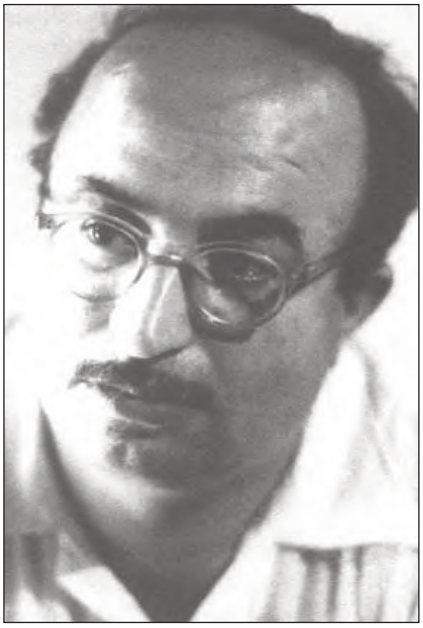
[3] 1. Bsk., İstanbul 1978, Dergâh Yay.; değişiklik ve ilâvelerle 1998, Dergâh Yay.

[4] 1. Bsk., 2002, Dergâh Yay.,

[5] Orhan Okay, *Beşir Fuad*, 1963; Birol Emil, *Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri*, 1967. Bu tezler birer monografi olmakla beraber, yazarların tenkitçi yönleri büyük bir vukufla ilk defa ortaya konmuştur. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, 1979. Yine Mehmet Kaplan tavsiyesiyle rahmetli Prof. Dr. Harun Tolasa, Türkiye'de ilk defa Klasik Türk edebiyatında tenkit fikrinin varlığını örnekleriyle ortaya koyan bir doçentlik tezi hazırlamıştır.

KURTULUŞ KAYALI

FARKLI BİR SESLE KONUŞAN BİR ELEŞTİRMEN: TAHİR ALANGU



Tahir Alangu'nun eleştirmen, daha doğrusu kültür adamı olarak önemine değinirken birkaç temel özelliğinin de altını çizmek ve belirgin bir biçimde vurgu yapmak gerekmektedir. Entelektüel olarak önemine yapılacak vurgu, farklılığını belirgin bir şekilde ortaya koyacak mahiyettedir. Tahir Alangu bir anlamda folklorcudur, kültür bilimcidir. Pertev Naili Boratav üzerine fazla sayıda metin yazılmasına, göreli olarak fazla sayıda metin yazılmasına karşın, Tahir Alangu hakkında neredeyse hiçbir şey yazılmamıştır. Tahir Alangu'nun folklor üzerine metinleri hiç ilgi çekmemiştir. Bunun iki nedeni üzerinde durmak anlamlı olabilir. Nedenlerin başında Tahir Alangu'nun kültür eksenli bakması, tarih okuması ve Almanca metinlere aşina olması gelmektedir. Başka alanlardaki ve bu arada edebiyat alanındaki değerlendirmeleri de bu özelliklerden şekillenen genel bakış perspektifinden kaynaklanır. Daha doğru ifadelendirilişi itibariyle Tahir Alangu belirgin bir şekilde kültür bilimcidir. Bir yönü itibariyle yazdığı metinler, ilgilendiği edebî ürünleri anlamaya dönüktür. Pertev Naili Boratav'ın daha çok belirgin tarzdaki, belirgin siyasal eğilimli edebiyatçıları değerlendirmeye dönük tutumuna karşın çelişik sayılabilecek, farklı sayılabilecek edebiyatçıları, metinlerini anlamaya çalışan bir tutumu bulunmaktadır. Bunun yanında geçmişe dönük değerlendirmelerde de titiz bir inceleme hevesini görmek mümkündür. Kılı kırk yaran bir titizlikle *Ömer Seyfettin – Ülkücü Bir Yazarın Romanı* (1968) başlıklı metinle ayrıntılı bir biyografi yazmıştır. Yakın dönemde bazı tarihçilerin dönemi anlamak açısından Ömer Seyfettin'i incelemek gibi bir tercihlerinin olması karşısında Tahir Alangu'nun meseleye ne kadar vâkıf olduğu ve meseleyi can evinden yakaladığı ayan beyan anlaşılabilir. Ömer Seyfettin üzerine metni Tahir Alangu'nun ne ölçüde farklı bir kulvarda yürüdüğünü gösterecek mahiyettedir. Dönemin diğer kültür bilimcilerinden ve bu arada Pertev Naili Boratav'dan farklı olarak geçmiş dönemin bir edebiyatçısını, bir önemli aydınını derinlikli bir şekilde incelemiştir. Bir kültür bilimci olarak Tahir Alangu'nun bir farkı da buradan gelmektedir.

Bir de özellikle yazılan ders kitaplarına dikkat etmek gerekmektedir. Ders kitapları genellikle düşüncelerin köşeli olarak telaffuz edildiği metinlerdir. Tahir Alangu hiçbir şekilde bu tür metinler yazmamış ve yayınlamamıştır. İstisnaları dışında ders kitap-

larının hemen tamamı dönemin birkaç başat yaklaşımına yatkındır. Tahir Alangu'nun iki kitabı, hatta yukarıda sözü geçen Ömer Seyfettin kitabı da dahil olmak üzere dönemin baskın, genel kabul gören düşüncelerine yatkın değildir. Bunu en belirgin bir şekilde **T***ürk Folkloru El Kitabı*'nda*, Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman* başlıklı üç ciltlik antolojisinde görmek mümkündür. Genellikle köşeli düşüncelere sahip olanlar ampirik mahiyette metinler yazarlar. Fazla üretmelerinin ve uzun yazmalarının sebeplerinden biri de budur. Az yazmış olan Tahir Alangu'nun metinleri her anlamda yoğun metinlerdir. Bu metinlerin yorum ağırlıklı olduğu da açıktır. Dolayısıyla tamamlanması gereken metinler olarak nitelense de geleceğe dönük işaretler taşımaktadır. Dönemin siyasetle çokça iç içe geçmiş şekillendirici yaklaşımlarıyla hiçbir şekilde de bağlantısı yoktur. Bu nedenle de etkili olmuş görünmemektedir. Akademisyen, entellektüel kimliği ile eleştirmen kimliği de belirgin bir şekilde örtüşmektedir. Bu örtüşme hâli de her metninin belirgin olarak birbiriyle bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bu sadece, bir biçimde, yazdığı metinleri hangi dönemlerde yazdığıyla bağlantılı değildir.

Türkiye'de çoğu aydın yazdığı değişik alanlarda değişik ölçütlerle konuya bakmakta ve bu nedenle birbiriyle çelişik değerlendirmeler yapabilmektedir. Kompartımanlı kafa bu durumun en tipik göstergesidir. Ancak, Tahir Alangu sınırlı şekilde yazsa da yazdıklarının birbirleriyle bağlantısını sürekli olarak mesele yapmaktadır. Özellikle henüz yazarlar hayattayken onların metinleri üzerine yazması, sanatsal ve düşünsel doğrultuları konusundaki öngörüsünün derecesini de görmemizi sağlamaktadır. Türkiye'de 1950'li ve 1960'lı yılların ortalarında sanat yapıtlarına bakış biçiminin şekillenmemiş olması kendi kafasıyla özgürce düşünmesinin şartlarının oluşmasını sağlamıştır. Bunu gerçekleştirmeye çalışırken de Türk düşünce hayatıyla bağlantı kurmuştur. Düşünsel gelişme içinde edebiyatçıların, öncü edebiyatçıların işlevine dikkat çekmeye çalışmıştır: "Böylece az gelişmiş, 1950'den sonra da nüfus artışı karşısında çok yavaş gelişen bir memlekette, karşılığı ödenmiyen, hiçbir desteği olmıyan bir çabayla kendi hayatları ve mutlulukları bahasına, bir edebiyat akımını zorladılar... Türkiye'nin patlayıcı nüfus artımı karşısında iktisadi geriliğe yuvarlanışını bilim adamları ve politikacılardan çok önceleri gerçekçi yazarlar tasvir ettiler. Bir anlamda edebiyatın uyuşturucu, oyalayıcı, uzlaştırıcı fonksiyonuna karşı, kalkınmaya yönelen ilgileri uyarıcı, yöneltici bir rol oynadılar. Bir memleketin edebiyatının yönü yurd gerçeklerine ve toplum sorunlarına doğrulmuş değilse, aydınlarının formasyonunda ve eğitilmesinde sürekli ve engelleyici bir boşluk ve terslik var demektir. Edebiyatımız 1930'dan sonra bütünü ile bu çelişmeden kurtulmuştur diyebiliriz. Türkiye'nin yerli sorunlarına, Anadolu insanının gerçeklerine, bilim ve politika adamları nice tereddütlerden sonra yavaş yavaş gelebildiler. 27 Mayıs 1960 Devrimi'nden sonra da daha olumlu araştırmalar devresi açıldı. Ama gerçekçi öncüler, bu sorunu sezgi, gözlem, tasvir, çözümleme yollarından, seviye ve açıları ne olursa olsun, çoktan ele almışlardı."[1] Burada özellikle yeni gerçekçi yazarların konu hakkındaki değerlendirmelerini atlamamak gerektiğini belirtmiştir. Bu noktadaki öncülüklerinin özellikle 1960'lı yıllardan itibaren kaybolduğunu vurgulamıştır. Ancak, edebiyatı bir yanı itibariyle hiçbir

şekilde yurt gerçekliklerinden soyutlamamıştır. Bu tür soyutlamalara da belirgin bir biçimde karşı çıkmıştır. Bu değerlendirmeler sonraki yıllarda hepten ortadan kalkmıştır. Daha sonraki, günümüzdeki farklılaşmalardan öte, Tahir Alangu'nun bunu yazdığı dönemlerde de bu tür şabloncu denebilecek değerlendirmeler henüz ortaya çıkmamış, iyice genelleşmemiştir. Bu iki anlamda da Tahir Alangu'nun yazdığı metinler büyük önem taşımaktadır. Bu noktanın belirgin bir şekilde altı çizilmelidir.

Özellikle 1960'lı yılların edebiyat anlayışının geçmiş döneme yönelik nitelemeleri ve değerlendirmeleri sathi olmuştur. Geçmiş dönem edebiyatı neredeyse hiç ciddi bulunmamış, en geç olarak da belki Sabahattin Ali ele alınmıştır. Tahir Alangu'nun değerlendirmeleri farklı noktadan başlamıştır. Çalışmalarının sürecini farklılaştırmak yoluna gitmeye yönelse de ilk defa Cumhuriyet öncesini incelemek istemiştir: "Aslında bu eseri tasarlamaya ve hazırlamaya giriştiğim tarih daha da gerilerde kalmıştı. 1952'de, batılı hikâyeciliğimizin 1870 yıllarından Ömer Seyfettin'e, oradan da günümüze ulaşan geniş bir devreyi anlatan tarihî bir taslak hazırlayarak işe başlamıştım. Süresi 90 yılı aşan, maddeleri çok yüklü, basılması ve okunması zor olan bu eseri, tarihî gelişme basamaklarına ve devrelerine uygun düşecek ayrı kitaplara bölünmüş antolojiler hâlinde ele almanın, yayın sırasına da daha çok ihtiyaç duyulan Cumhuriyet devrinden başlamanın daha uygun olacağını anladım."[2] Zaten hazırlıklı olduğunun en belirgin kanıtı da daha sonra yayınladığı yetkin Ömer Seyfettin biyografisidir. Döneminin temel özelliğini de Cumhuriyet dönemindeki metinlerde somutlaştırmıştır. Aslında yazdıkları belirgin bir bütünsellik çerçevesinde gelişmiştir. Genellikle bir alanda uzmanlaşanlar diğer alanlarda daha tâli mahiyette metinler yazmışlardır. Bir kültür bilimci olarak bilinen Tahir Alangu diğer kültür bilimcilerden farklı olarak edebiyat üzerine derinlikli olarak düşünmüş ve üretmiştir. Başkaları gibi kendi alanındaki düşünsel tavrını, yaklaşımını, ölçütlerini diğer alanlara yansıtmaktan sakınmamıştır. Tahir Alangu'nun böyle bir aykırı eğilimi yoktur. Tahir Alangu folklor konusunda da bütünlüklü bir bakış açısına sahip olmuştur. Folklor alanında da derleyicilik yapmaya çalışmak yerine düşüncelerini teorik bir bütünsellik çerçevesinde sunmuştur. Tahir Alangu'nun yazdıkları edebiyat alanında da bütünlüklü bir durum göstermektedir. Bu durum edebiyat alanını da kendi esas alanı olarak kabullenmesinden kaynaklanmaktadır. Bir de Türkiye'de genel kabul gören beğenileri aşmasının gerçekliklerini ortaya çıkarmaktadır. Bir anlamda Pertev Naili Boratav'ın eserleri olduğu gibi yazdıkları da yaygın beğeni odaklarıyla sınırlandırılmamıştır. Onun durduğu nokta daha eleştirel bir yerdir. Bunun izahının bir biçimde yapılması gerekmektedir.

Bu noktada antolojisinin biçiminin ve içeriğinin değerlendirilmesi meselenin anlaşılmasının yolunu açabilir. Altı öncelikli olarak çizilmesi gereken nokta diğer antolojilerden farklı olarak kitabın değerlendirme kısımlarının seçilen öykülerden ve roman bölümlerinden ayrı olarak bağımsız kitap olabilme potansiyeli taşıdığıdır. Bu anlamda bu kitap, alanında tektir. Konuyu bu derinlikte incelemeye çalışan başka bir metin yok gibi görünmektedir. Belki de Tahir Alangu'nun bakış açısı yanında antolojinin yazıldığı tarihin de önemi vardır. Burada vurgu yapılabilecek husus 1960'lı yıl-

ların başlarındaki yaklaşımların genelde bakış açılarını belirginleştirebilecek bir etki yapmış olabileceğidir. Cumhuriyet dönemini geçmişe bağlayabilecek ilmiğe de dikkat ederek bütünlüklü olarak değerlendiren başka bir edebiyat yorumu yoktur. Konunun edebiyat yazarlığı açısından değerlendirildiği zaman başlangıç tarihi bakımından Fethi Naci ile arasında bir tarih farkı yoktur. Tahir Alangu çok merkeze alarak Sait Faik'i söz konusu kitabında derinlikli olarak değerlendirmiştir. Hatta Sait Faik'in ilk döneminden itibaren geniş bir değerlendirme yapmıştır. Tahir Alangu'nun yazdığı metinlerde Reşat Nuri de bir ölçüde işlenmiştir. Hiç üzerinde durulmamış erken dönem yazarları da ciddiyetle incelenmiştir. Buna mukabil Fethi Naci, Sait Faik ve Reşat Nuri konusundaki metinlerini daha yeni yazmıştır denilebilir. Onun yazdığı bu tür konulara Tahir Alangu çok daha önceki dönemlerde yönelmiştir. Bu anlamda yaptığı çalışmalar Cumhuriyet dönemini kapsamaktadır. Hatta yapmayı amaçladığı hikâye ve roman antolojisini Cumhuriyet öncesine götürmeyi tasarlamaktadır. Bu tasarısında özgünlük vurgusunun da özel bir önemi var gibi görünmektedir.

Tahir Alangu'nun yazdıklarının bir başka tarafı neredeyse metinleri bütünüyle kendi yaklaşımlarıyla formüle etmeye çalışmış olmasıdır. Bu aşamada iki durum söz konusudur. Bunlardan biri yaptığı tahlillerin temelde farklı olmasıdır. Düşüncelerinin arkasındaki teorik yaklaşımı bir ölçüde yeni baştan değerlendirmek gerekmektedir. Daha ilk metninden itibaren üzerlerindeki genellemeler konusunda anlaşılmayan ilk dönem Cumhuriyet yazarlarının değerlendirilmesi görülmektedir. Daha sonraki tarih kesitinde de Yakup Kadri, Reşat Nuri gibi yazarların yorumlanması konusunda bile ortak bir dille konuşulamamıştır. Antolojinin ilk kitabının 1959 yılında yayınlanması meseleyi anlaşılır kılmaktadır. O dönemde herkesin üzerinde anlaştığı yorumlar söz konusu değildir. Kültür odaklı tartışmaların anlaşılmaya çalışılması anlamlı olmaktadır. Burada önemli olan bir başka husus da bir başka tarz romandan bahsetmekte oluşudur. Durumu bütünüyle Batılı bir roman formatı olarak düşünmemekte, özgün bir Türk romanı, farklı bir roman anlayışı olarak anlamakta ve nitelemektedir. Bir farklı roman biçiminden bahsederken de öne çıkardığı örnek Kemal Tahir romanıdır. Dolayısıyla Kemal Tahir romanını diğer romanlardan farklılaştırarak ayrıştırmaktadır. Dönemin diğer eleştirmenlerinin üzerinde ortak olarak düşündükleri roman yazarları, ortak beğeni konusu olan romancılar hususunda farklı, eleştirel düşünmektedir. Bunların dışındaki romancılar da genellikle eleştirel bir çerçevede değerlendirilmektedir. Yaygın bir şekilde Kemal Tahir'in romanlarına, özellikle de aykırı görüşler içeren metinlerine eleştirel olarak bakılmaktadır. Tahir Alangu üzerine yazılan bir metinde onun Kemal Tahir romanı hakkındaki düşüncelerine değinilmezken[3] Murat Belge'nin eleştirmenliğini anlatmayı deneyen bir çalışmada *Devlet Ana*'ya dönük olumsuz nitelemesine vurgu yapılmaktadır.[4] Bunların tartışıldığı bir ortamda bir başka tarz roman gündeme girmektedir. Söz konusu yıllarda yabancı dile çevrilen romanlara yapılan olumlu vurgu, özellikle Yaşar Kemal romanları dolayısıyla yapılan vurgu Batı romanının sorgulanmasını beraberinde getirmemiştir. Sözü edilen tarih kesitinde varoluşçuluğun da belirgin bir şekilde gündemde olması batı tarzı roma-

nın öne çıkmasına yol açmıştır. Buna mukabil erken bir tarihte belki de derli toplu bir şekilde Tahir Alangu, Batı romanını aşan yerli bir romandan bahsetmiştir: "Artık burada bahis konusu olan, batı romanını sürekli olarak taklit etmek değil, kendi gerçeklerimizi anlatırken, roman türüne batıyı da aşan yeni bir aşama getirdiğimizi, bu günedek sürüp gelen kalıp örneklerin baskısından kurtulduğumuzu, batılı romanda yeni bir basamağa ulaştığımızı bilmektir."[5] Zaten Tahir Alangu bu tarz değerlendirmesinin yanında batılı formattaki romanın, varoluşçuluk doğrultusunda şekillenen edebiyatın en gelişkin örneği olarak Tanpınar romanını göstermektedir. Bu tarz romanın dönemin yaygın anlayışı olduğu görülmektedir. Onun ötesinde gerçekçi olarak nitelenen romanın da bir ölçüde ayrıntılı bir tahlilini yapmaktadır.

Onun yaptığı tahlil Sabahattin Ali ve Sait Faik romanları ve öykülerine mesafeli durmaktadır. Bu mesafeli duruş 1960'lı yıllar sonrasının katı tahlillerinden farklı görünmektedir. Sait Faik'in öykücülüğü ve romancılığını da genelde eleştirel bir şekilde değerlendirmemektedir. Onun toplum karşısında öğretmen edasıyla öğretici bir tutum takınmamasını olumlu bir perspektifle değerlendirmektedir: " '...Cemiyetimizde ahlâk telakkileri değişiyor. Bugün eskiler diye adlandırılan yaşlı muhabirler, hayata, cemiyete yukarıdan bakarlardı. Hâlâ da öyledirler. Hayata karışmıyorlar, yalnız tepeden seslenerek cemiyeti düzeltmek sevdasındalar. Bize gelince: cemiyeti düzeltmek hususunda hiçbir iddiamız yok. Biz cemiyette, insanlarımızla birlikte, aynı hayatı yaşamak istiyoruz.' O bu formüle göre, son yıllarında hikâyelerinde ortaya çıkan yeni gelişmeler de dahil, hayatını kendi kişilerinin hayatı ile iyice karıştırmıştır."[6] Aslında bir diğer yönü itibariyle de konu benzeri bir şekilde değerlendirilmektedir. Yaklaşık bir mantıkla Sabahattin Ali'nin de benzeri bir tarzda konunun dışında kaldığını ifade etmektedir: "Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibiler gerçeği tasarı ve gözlem olarak ele almışlar, anlattıklarının içine fazla girememişlerdi. Anlattıkları hayatın ve onun içindeki kişilerin, meselelerin yerli ve bize has iç yapılarını dışından işleyerek anlamıya çalışıyorlardı. Gözlemleri ve çalışmaları hiçbir zaman tam gerçekçi bir yola girmeleri için yeterli olmamıştı. Okuduklarının benzerleri hayatta da vardır diye düşündüler, gözlemlerini gereken genişliğe hiçbir zaman ulaştıramadılar. Yetişme, duyuş ve yaşayış yönlerinden, anlattıklarıile bir ilgileri olmamıştı."[7] Bu tarz yaklaşımların ikisinde de Sabahattin Ali ve Sait Faik'in ikisine de mesafeli bir yaklaşım söz konusudur. Bu tarz bir yorumun da dönemin her iki öykücüye, romancıya yaklaşım biçimiyle bağlantısı yoktur. Burada ifade edilen yaklaşımın Kemal Tahir'in Sabahattin Ali'nin romancılığı konusundaki tahliliyle, tespitiyle bir bağlantısı bulunmaktadır. Kemal Tahir, Sabahattin Ali'nin gerçekçiliğini bir tür yarım gerçekçilik olarak nitelemektedir. Onun ötesinde Tahir Alangu'nun başka tahlilleri de Kemal Tahir'in saptamalarıyla çakışmaktadır. Bu meyanda Tahir Alangu'nun Orhan Kemal konusundaki yorumu da Kemal Tahir'in yaklaşımlarını çağrıştırmaktadır. Orhan Kemal'in gündelik olanın peşinde dolaşması ve savruk bir şekilde yazması yazdıklarına önemli sınırlılıklar getirmektedir. Ayrıca yazdıkları itibariyle Tahir Alangu Orhan Kemal'in tasviri mahiyette metinler kaleme aldığını açık bir şekilde ifade etmiştir: "Böylece, Orhan Kemal'in, her-

şeyden çok üçüncü bölümdeki romanlarında, hem toplumun aşağı tabakalarındaki hayatı anlatmak, hem de bu yaşamalardaki acı ve sert gerçekleri yumuşatarak, kurtuluşu, insanların cevherindeki kişisel direnme gücüne bağlayarak olumlu ve mutlu sonuçlar çıkarmak yolunu tuttuğu, kendini, düzeyden giderek, canlı ve değişik hayatları anlatan bir tasvirci gerçekçiliğe bağladığı görülmektedir."[8]

En temel nitelemeleri de *Devlet Ana* üzerine gerçekleştiriyor. Araştırmanın sosyolojik boyutu konusunda *Bozkırdaki Çekirdek* romanı için de benzeri düşünceleri belirtiyor. Bu romanı gazetede 1962 yılında tefrika edilmesine karşın ancak 1967 yılında yayınlanıyor. Köylülük hakkındaki kanaatleri ve önceki romanlardaki anlatım söz konusu romandaki teşhislerini kolaylaştırıyor. Bu kolaylaştırma durumu tahlillerinin daha gerçekçi olmasını sağlıyor. Özellikle romanın sosyolojik ve tarihsel temeli konusunda Kemal Tahir'le ortak düşünüyor. Ondan öte Kemal Tahir'in oldukça gelişkin, döneminin akademisyenlerinden daha gelişkin akademik araştırmalar yaptığını ifade ediyor: "Söğüt, Bilecik, Eskişehir uçlarındaki olayları, o günün şartlarına ve toplum katlarına bağlıyarak anlatırken, roman denilen yapının hayata bağlı, ayrıntılarla belirlenen bir kuruluş olduğunu unutmuyor, eserinin kuramsal bir kuruluğa düşmesine müsaade etmiyor. Roman yazdığını bir an için olsun unutmadan, büyük düşüncelere, yadırgatıcı ipotezlere saplanmanın çok mümkün olduğu bir anlatımın içinde, sabırlı çalışmaların biriktirdiği geniş malzemeye dayanarak, her şeyden önce roman yapısını sürdürüyor. Bu romanı hazırlarken, bilim adamlarını bile yıldıracak ölçüde kaynak eleştirmesine, değerlendirmeye yöneliyor. Gâziyân-ı Rûm'u, Bâcıyân-ı Rûm'u, uçları dolduran Türk – Türkmen kalabalığını, çeşitli zümrelerin özelliklerini işleyerek belirledikten sonra, roman yapısında karşılıklı ilişkilere bağlayıp olaylar içinde işleyip tasvir ederken, kullandığı malzemeyi tanıyışı değme araştırıcıları şaşırtacak derinlere iniyor."[9] Bu metinde Tahir Alangu, Kemal Tahir'in iki romanı itibariyle Türk sosyal gerçekliklerine vakıf olduğunu belirtirken sadece sağlıklı sosyal, tarihsel tahlil yaptığını ifade etmekle kalmıyor, aynı zamanda yeni bir roman türü, milli roman yazdığının da altını belirgin bir şekilde çiziyor. Aslında *Devlet Ana* hakkındaki temel fikrini de roman formu konusundaki düşünceleriyle göstermiş oluyor: "Türk insanın gerçeğini, şehirli ve köylüyü anlatan iki büyük roman dairesi hâlinde ortaya koymaya çalışan Kemal Tahir, güvenli, sabırlı ve bilinçli araştırmalarının sonucuna, artık *'Devlet Ana'* romanıile ulaşmış bulunuyor. Bu eser, Türk romancılığının tarihinde, Halit Ziya'dan sonra en büyük dönemeç, Batı romanının sürüp gelen baskısından kesin bir sıyrılış, anlatım ve kuruluşta bir devrim olarak ele alınacak, tartışılacak, yol açıcı bir rol oynayacaktır kanısındayım. Batılı roman ölçüleri ve geleneğinin dışına çıkan Kemal Tahir, bizde eskiden beri 'milli roman' sözleriile, beklenen ve özlenen ilk eseri vermesi, yalnız geçen yılın değil, çağımızın da en önemli edebiyat olayıdır. Tipte, ele aldığı sorun ve konuda, anlatımda ve romanı kuruşta sürüp geleni baştan başa değiştirişi, örnekleri başka ülkelerde de görülen büyük öncülerin, 'batı romanına karşı çıkan milli roman' akımlarına, hemen bütün özellikleri ile katılıyor."[10]

Aslında Memet Fuat'ın yolu da Fethi Naci'yle Kemal Tahir konusundaki tutum dolayısıyla kesişiyor ve ayrışıyor. 1960'lı yılların başında da ayrışmamak üzere kesişiyor. Edebiyat üzerinde duranların, özellikle Batı edebiyatı alanından, akademik alanından gelenlerin Kemal Tahir romanları ve düşünceleri konusunda mesafeli ve eleştirel tutumları da bazı noktaların anlaşılmasını kolaylaştırıyor. Son dönemde Türk romanına musallat olan "metinlerarasıcılık" da Kemal Tahir ilgisinin hemen hemen bitmesine vesile oluyor.

Belki de bir tek Tahir Alangu, farklı bir yerde duruyor. Edebiyatçı ve kültür bilimci olarak edebiyat beğenisi ve sosyal gerçeklik alanındaki tahliliyle yaygın olan eğilimin peşinden gitmiyor. Her zaman ayrıştırıcı ve seçici oluyor. Yaygın olanın peşinde seyreden edebiyat anlayışının da Tahir Alangu'nun edebiyat adamı olarak önemini farketmesi pek de mümkün olmuyor. Bu yeterli olmayan sınırlı yazı bir edebiyat adamı olarak Tahir Alangu'nun yazdıklarına bir ölçüde ilgi çekmeyi amaçlıyor. Aslında kültür bilimci ve edebiyat eleştirmeni olarak Tahir Alangu ve yazdıkları çok daha geniş ve derinlikli bir ilgiyi hak ediyor. Kültür bilimciler ve edebiyat eleştirmenlerinin en fazla dikkatini çekmesi gerekenlerin başlarında da Tahir Alangu geliyor. Üstelik Kemal Tahir ve düşüncelerine vâkıf olmak isteyenlerle Kemal Tahir düşüncesiyle hesaplaşmayı deneyeceklerin zorunlu uğraklarının başlarında da Tahir Alangu'nun yazdıkları var. Zaten Kemal Tahir yorumlarının yetersiz ve Kemal Tahir eleştirilerinin düzeysiz olmasının nedenleri arasında da bu ilgi eksikliği kritik bir rol oynuyor.

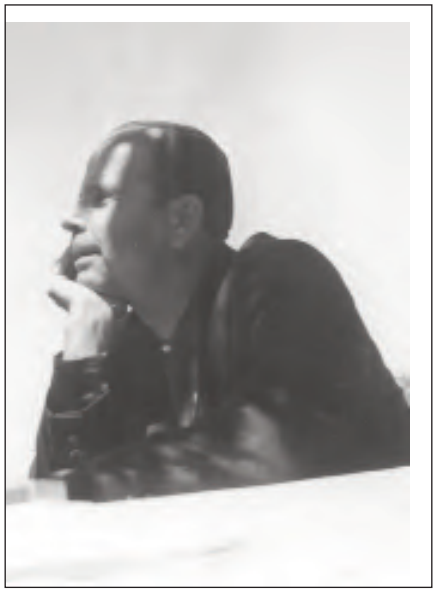
---

1 Tahir Alangu, "Bu Kitabın Hikâyesi", *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman Öncüler 1930 – 1940,* İstanbul Matbaası, İstanbul, 1965, c.II, s.IX.
2 *a.g.e.*, s. V – VI.
3 Drita Çetaku, "Gerçekçilik Peşinde Bir Eleştirmen: Tahir Alangu", *Edebiyat ve Eleştiri*, No: 55 – 56, (Temmuz, Ağustos – Eylül, Ekim 2001), ss. 100 – 108.
4 Seçkin Sevim, "Murat Belge'ye Göre Roman Estetiği", *Edebiyat ve Eleştiri*, No:50, (Temmuz - Ağustos 2000), ss. 41 – 49.
5 Alangu, *a.g.e.*, c.III, s. 499.
6 *a.g.e.*, c.III, s. 110.
7 *a.g.e.*, s. 378.
8 *a.g.e.*, s. 398.
9 Tahir Alangu, "1967 Yılında Roman ve Hikâyemiz", *Varlık Yıllığı*, 1968, İstanbul, 1967, s. 58 – 59
10 *a.g.e.*, s. 57.

ALİ EMRE

ÖNCÜ BİR ELEŞTİRMEN: HÜSEYİN CÖNTÜRK

Edebiyatçı/sanatçı olmayan, edebî metne tamamen nesnel ve teknik ağırlıklı bakan bir eleştirmen olarak Hüseyin Cöntürk, modern Türk eleştirisinin kuşkusuz mihenk taşlarından biri hatta kimi yönleriyle öncü ve biricik ismidir.



Cöntürk'ü Türk eleştirisinin en önemli isimlerinden biri yapan özellik, onun görüş ve çabalarını nesnel eleştirinin sınırlarından taşırmamış olmasının dışında yöntem, kuram ve uygulamalarının öznel-izlenimci yahut ideolojik-mutlakçı eleştirel yaklaşımların hakimiyetindeki bir dönemde başarı ile sürdürebilmiş olmasında yatmaktadır. Onun daha eski ve daha yeni eleştirmenlerin bütününden farklılaştığı temel nokta, yazı yaşamı boyunca edebiyatın öncüleri arasında bulunmasına karşın, kurama çok önem vermesi ve disiplinden neredeyse hiç sapmamış olmasıdır. Yöntem, tutarlılık ve düzey açısından bakıldığında, tartışılması gereken birçok yaklaşımı olmasına karşın, Hüseyin Cöntürk nesnel eleştirinin edebiyatımızdaki gerçek öncüsüdür. Türkiye'de edebiyat eleştirisi Cöntürk'le kazandığı sistematiği ve ölçütleri zamanında fark etme şansına sahip olsaydı eleştiri ve şiir kuramı ekseninde yeni kapılar açılabilecek, onun özümsenip aşıldığından ve sonrasından söz etmek kolaylaşacaktı.

***

Eleştirinin Türkçede köklü bir geleneği olmayan, ithal bir kavram ve tür olduğu genel kabul gören bir görüştür. Birçok alanda olduğu gibi modern anlamda eleştirinin ilk örnekleriyle de Tanzimat dönemi edebiyatında karşılaşırız. Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat döneminde Batı'ya yönelişle birlikte belirmeye başlayan eleştiri çabalarının romantizm ve realizmin etkisiyle Namık Kemal ve Beşir Fuad'la başladığını söylemektedir. Edebiyat merkezli ilk eleştirilerde geleneksel miras hedef alınmakta ve özellikle Dîvan edebiyatının yetersizliği, zaafları sıklıkla dile getirilmektedir. Servet-i Fünûn döneminde eleştirinin ne olduğuna, nasıl yapılması gerektiğine ilişkin tartışmalar göze çarpar. Bu tartışmalarda, Batı'da gündeme gelen bazı kuram ve yöntemlerin etkisini görmek mümkündür. Eleştiriyle ilgili çaba ve tartışmalar, somut ve işlevsel çıkarımlara, pratik bir ortama götürmez. Eleştirel uygulamaların yok denecek kadar az olması, ithal edilen eleştiri bilinci ile yerli örnek ve kaynaklar arasındaki uyuşmazlığa da işaret etmektedir.

Eleştiri, edebî bir tür olarak ancak Cumhuriyet döneminde ortaya çıkar. Bu dönemde eleştiri her şeyden önce edebiyat tarihçiliği bağlamında kendini gösterir. Tanpınar, eleştirinin bize eleştirmensiz geldiğini, şifahilikten kurtulamadığını ve bazı teknik dikkatlerin ötesine geçemediğini vurgular. 1923-1950 arasında edebiyat eleştirisinin, bu alanda yoğunlaşmış bağımsız isimler tarafından değil, daha çok yazarlar, şairler tarafından yapıldığını söylemek gerekir. Eleştiriyi ciddi ve kapsamlı bir uğraş, bir "disiplin" olarak benimseyen hemen hiç kimse yoktur. Bunu da bir yere kadar doğal karşılamak gerekmektedir. Çünkü eleştiri kuramları yeterince izlenmediği gibi yöntemleri de henüz ayrıntılı ve uygulanabilir düzeyde öğrenilememiştir. Eleştiri ile ilgili yaklaşım ve çabalar toplumsal, siyasal ve kültürel kamplaşmalardan da etkilenerek rastgele biçimde yürütülmüş, yazar-eleştirmeci metnin tüm öğelerini daha önceden benimsediği, sahiplendiği düşüncelere, kişisel tercihlere uydurma yoluna sapmıştır. Bu noktada, gelenekler gibi disiplinlerin de ancak zaman içinde, tutarlı ve örgütlü çabalar eşliğinde oluşabildiklerini belirtmek gerekir.

Türk edebiyatında eleştiri öznel/nesnel, bireysel/toplumsal olmak üzere temelde iki izlekte gelişmiştir. Önceleri Türk eleştiri ve deneme dünyasına "aydınlanmacı", ideolojisever bir kuşak egemendi. Özellikle Fransız kültürü ve edebiyatından beslenen bu kuşak, kökleri Tanzimat'a dayanan bir anlayışın, bir tarihsel perspektifin çevresinde güçlü sayılabilecek bir gelenek de oluşturmuştu. Bu perspektif, Eser Gürson'un tespitiyle "modernite" idi. Edebiyatçılıkla düşünce adamlığını birlikte yürüten, birçoğu edebiyatçılıktan çok düşünür kimliğiyle ünlenen bu kuşağın yazarları, birer modernite vizyoneri rolündeydiler. İşte bu kuşak eliyle Türk edebiyatı 1940'lar, 1950'ler boyunca modernite kültürüne; 1960'lar boyunca da modernitenin toplumcu koluna deyim yerindeyse payanda edilmek istendi. Orhan Burian, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Yaşar Nabi Nayır, Melih Cevdet Anday, Fethi Naci, Selahattin Hilav… kimi Yunan-Latin, Rönesans, Aydınlanma Çağı ekseninde toplumcu değerler içeren bir Türk hümanizması yaratabilmek adına, kimi Batı uygarlığıyla Türkiye arasında sağlam bir köprü kurabilmek için, kimi de tarihsel perspektif içinde toplumsal/siyasal olguları belirgin ve dönştürmeci bir çizgi doğrultusunda okuyup değerlendirebilmek üzere, eleştirel girişimlerde şu ya da bu ölçüde moderniteyi esas aldılar. Modernitenin ünlü düşünürlerini, toplumcu ideolojinin klâsik yapıtlarını ve çağdaş kuramcılarını kendilerine kaynak edindiler. Edebiyata en yakın duran, eleştirmenlik niteliği öne çıkan Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin, Fethi Naci; ikircikli tutumlarıyla Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Cemil Meriç de bu çevrimin dışında değillerdi. Bu ve benzeri şahsiyetlere bağlı olarak çeşitli adlandırmalar eşliğinde bir açılım getirmeye çalışan, kimi zaman da açıkça bir kavga veren eleştiri anlayışları; bir edebiyat yapıtının alımlanması, yorumlanması ve değerlendirilmesi konusunda çok değişik ölçütler ortaya koymuş, yaklaşım ve bakış açılarının -kendilerince yeterli ve yetkin kabul ettikleri- örneklerini de vermişlerdir.

***

Hüseyin Cöntürk, bu edebiyat eğrisi içinde eleştiri ile ilgili ilk yazılarını 1955-1957 yılları arasında dönemin çeşitli edebiyat dergilerinde yayımlamıştır. Yazar bu yazıları-

nı, 1958 yılında yayımlanan *Eleştirmeden Önce* adlı kitabında bir araya getirmiştir. Kitapta yer alan yirmi iki yazının tamamı son çözümlemede kuramsaldır. Cöntürk gayet plânlı, tutarlı ve bilinçli bir yaklaşımla, önce eleştirinin ne olduğunu/ne olmadığını, nasıl ve hangi yöntemlerle yapılması gerektiğini, eleştirinin ölçülerini, standartlarını ortaya koymuştur. *Çağının Şairi* (1960) adlı kitabında şiir kuramını bu eksende biçimlendiren yazar, daha sonra Turgut Uyar, Behçet Necatigil ve Edip Cansever'in şiirleri üzerinde, savunduğu görüşleri ve teknikleri uygulama çabasında olmuştur.

Cöntürk kitabına da adını veren "Eleştirmeden Önce" yazısında, eleştirmeye geçmeden önce, sağlıklı düşünmeye ve düşündüklerimizi açık seçik bir şekilde anlatabileceğimiz bir dil kurmamız gerektiğine vurgu yaparak işe başlar. Eleştiri dilini kurmakla eleştiriyi kurmanın özdeş olduğunu belirtir. Yazarken, okuyucuların anlayabileceği sembollerin, nesnellik haysiyetini kazanmış kelimelerin seçilmesi, bu yapılamıyorsa, hangi kavramın karşılığı olduğu iyice belirtilmek koşuluyla, yeni kelimelerin üretilmesi gerekmektedir. Yani önce kavramlarda uzlaşılmalı, sonra da bu kavramlara uygun terimler bulunmalıdır. Cöntürk, Türk eleştirisinin henüz birinci aşamada olduğunu, kavramlarda uzlaşmaya çalıştığını iddia eder. Her eleştirmenin farklı terimleri kullanması, dilsel karışıklığın olması bu nedenledir. Eleştirimiz zamanla bu sorunları aşacak ve kendi sistematiğini oluşturacaktır. Cöntürk'e göre terimlerde birliğin sağlanması amacıyla, önce, yabancı dillerdeki eleştiri terimleri belirlenmeli, bu terimlerin karşıladığı kavramlar ortaya konmalıdır. Ardından Türkçedeki terimlerle yabancı dillerdeki terimlerin ilişkisi incelenip Türkçede karşılığı bulunmayanlara karşılık türetilmelidir. Bu terimsel birlik sağlanana kadar, eleştirmen, üzerinde anlaşmaya varılmış terimleri kullanmalıdır. Eğer farklı bir terim kullanıyorsa, bunu açık ve seçik bir biçimde tanımlamalı, izah etmelidir.

Eleştiri alanında işlevsel olacak bir "üst-dil" oluşturmanın önemini vurgulayan Cöntürk, ardından, bir yapıtın eleştirisinin iki aşamalı olması gerektiğini belirtir. İlk olarak yapıtın özelliklerinin ne olduğunun ortaya konması, ikinci olarak da bu özelliklerin beğenilir cinsten olup olmadığına bakılarak yapıta değer biçilmesi gerekir.

Hüseyin Cöntürk, kendi deyimiyle "iş görürken sıçramayan bir eleştirme"den yanadır. O, bir yapıtın tasviri (descriptive) olarak ortaya konabilecek özellikleri ile ilgilenmektedir. Bir yapıttaki nesnel özelliklerin, onu tanıtlayan çeşitli "anlar-kişiler"in belirleyip sahiplendiği özelliklerin ortalamasının alınmasıyla belirlenebileceğini ileri sürer. Bizce zorluklarla dolu ve tartışmaya açık olsa da "istatistiksel ortalama"nın esas alınmasını savunan Cöntürk, bu sayede, bir yapıtın özelliklerinin ne olduğu üzerinde eleştirmenlerin bir anlaşmaya varmalarının pek güç olmayacağını ummaktadır. Yazar, eleştiride ölçüyle ilgili olarak özetle şunları şöylemektedir: Bir eleştirmecinin "ölçüler sistemi", bir yapıtta bulunmasını istediği özelliklerin ya da onların niteliklerinin toplamı ile müteradiftir. Bir yapıtta kendimizin üstün tutuğu özellikleri, varlıkları bulamazsak o yapıt bizce, bizim ölçülerimize göre kötü olmuş olur. Peki, ölçüler nasıl belirlenecektir? Zira eleştirinin en güç işi budur. Cöntürk, "Bir eleştirmen yapıt eleştirmesine geçmezden önce bu konu üstünde ne kadar düşünür, araştırırsa o kadar olumlu bir iş yapmış olur." demekte ve ölçülerin kurulmasında en çok faydası dokunacak bilgilerin

"tür bilgisi, duyarılık bilgisi ve duygusu" olduğunu ileri sürmektedir. Şiir, hikâye, roman ve benzeri türler bir araya gelince edebiyat dediğimiz kategori meydana gelmektedir. Her edebiyat türünün bir oluşum ve gelişim tarihi vardır. Her türün kendi başına bir bağımsızlığı varsa da; ancak öteki türlerle birlikte alınırsa oluşum ve gelişimi izlenebilir. İnsanın bir tür üzerinde ölçülerini kurabilmesi için gerek bu türle birlikte öteki edebiyat türlerinin, gerekse edebiyatla birlikte başka kültür dallarının, aralarında paylaşım işini nasıl yapageldikleri üzerinde biraz düşünmesine ihtiyaç vardır. Diğer taraftan, türlerin oluşum ve gelişimi kuşakların duyarlılıklarının oluşum ve gelişiminden ayrı olarak ele alınabilecek bir şey değildir. "Bu yüzdendir ki bir eleştirmecinin eleştirmeci olması çağdaş duyarılığı sezmesi, duyması ve kavraması ile başlar." Cöntürk, bir "edebiyat anlayışı"na varmak için, her şeyden önce, çağın duyarlılığının adamı olmak ve o duyarlılığı kuranlardan biri olmaya çalışmak gerektiğini vurgular.

Hüseyin Cöntürk'ün kuşkusuz en önemli belirlemelerinden biri edebiyatla eleştirinin ayrılmasına yöneliktir. O, eleştiriyi, edebiyata hizmet eden bir çalışma kolu olarak görse de edebî bir tür olarak görmez. Eleştirinin yaratıcı sanatlar yanına konmasının doğru olmadığını, onun kendine özgü oluşum ve yaşamı olduğunu söyler: "Biz edebiyat uğruna saçını süpürge eden, ama öte yandan da kendi bağımsızlığına toz kondurmayan bir eleştirmeden yanayız. Ve ancak böyle bir tutum benimsenirse eleştirmenin ciddiye alınabileceğine inanmaktayız."

Eleştirinin ciddiye alınması demek, onun disiplinli bir uğraş olduğunu kabul etmek demektir. Bu da yazarın ifadesiyle iç boşaltma, dedikodu yapma ve sohbet etme ihtiyaçlarına dayanan eleştirel faaliyetlerden onu ayırabilmekle mümkündür. Onun savunduğu eleştiri anlayışı yalnız eleştirmenin değil, bir dereceye kadar, okuyucunun da eleştirel eğitim görmesini gerekli kılar. Bu noktada, felsefe ve bilimlerden de mümkün olduğunca yararlanmanın temel bir ilke olduğunu belirtir. Edebiyat yapıtı, eldeki malzeme içinden en uygun olanların en uygun oranlarda seçilerek, bunların bilim ve felsefe mantığından yararlanan; fakat onlardan ayrı özel bir mantıkla yoğrulmasından, uyumlu bir bütüne kavuşturulmasından doğmaktadır. Nitekim, her edebiyat yapıtında kendine özgü malzeme unsurlarına dayanarak ilk satırdan itibaren kurulmaya başlayan ve gittikçe gelişen bir iç mantığın, bir "edebiyat mantığı"nın bulunduğu görülür. Bu mantığın kaybedildiği durumlarda Cöntürk'e göre "uyruk değiştirme" tehlikesi belirir. Sözgelimi, bir edebiyat yapıtı, malzemesini sadece toplumbilimsel yasa ve doğrulardan seçmeye kalkarsa o yapıt uyruk değiştirmiş, toplumbilimin uyruğuna geçmiş sayılabilir.

Hüseyin Cöntürk, Türk edebiyatında bu tür uyruk değiştirmeye örnek olarak Fethi Naci'yi gösterir. Ona göre Fethi Naci, yazarların "objektif gerçekleri aksettiren bir doktrin"e bağlanmalarını, tarihen doğru bir özü yazmalarını isteyen, nesnel gerçeklere uymayan yapıtları yeren, gerçekleri çok yanlı olarak gösterenleri fikirleri bulandırmakla suçlayan bir eleştirmendir. Cöntürk'e göre, edebiyatın bu doğrulara uymasını, mantıksal olmasını istemek, edebiyatın ortadan kaldırılmasını istemekle hemen hemen aynı şeydir. Ancak dogmatik eleştirmenler bir doğrular sistemine, bir felsefe öğretisine sıkı sıkıya bağlı kalınmasını isterler. Oysa yazara göre edebiyatın en temel özelliği her

felsefeyi aşması, her türlü düşünü ve ülkünün oluşmasına olanak vermesi, en küçük satırının bile sırasında çeşitli anlam ve yorumlamalara elverişli olmasıdır.

Cöntürk diğer taraftan Nurullah Ataç'ın tutumunu da eleştirir. Ataç ve onun gibiler; bilimleri kullanmakla, yapıtın ne olduğunu anlatmak ve yorumlamakla, yapıtın didik didik edilmiş olacağını, büyüsünün ve güzelliğinin uçacağını iddia etmektedirler. Cöntürk, bunun edebiyat ile eleştiriyi karıştırmak olduğunu söyler. Ona göre bilimleri hiç kullanmadan, belirli ilkelere bağlı kalmadan eleştiri yapmak; edebiyat uyruğuna geçmekten başka bir şey değildir.

Cöntürk'e göre öznel eleştirmenler, bir yapıtın iyiliğinin ya da kötülüğünün salt beğeni işi olduğuna ve beğeninin de kişilere göre değiştiğine dayanarak nesnel eleştirinin olamayacağını savunurlar. Cöntürk ise, beğenideki göreceliği kabul eder; fakat eleştirinin yalnızca beğeniden ibaret olmadığını dile getirir. Daha önce belirttiğimiz gibi, eleştiri, yapıtların niteliklerini belirleme ve onlara değer biçme olmak üzere iki aşamalıdır. Beğeni, eleştirinin değer biçme yönüyle ilgilidir. Ondan önce, yapıtın nitelikleri nesnel olarak ortaya konabilir. Bu konuda eleştirmenler arasında pek ayrılık olmaz, olmaması gerekir. Ayrılık beğeni düzeyinde, yani yapıta değer biçmede olur. Bu da eleştirinin değerini artırır; tekdüzeliği de önler.

"Eleştirmeden Önce" adlı yapıtında Cöntürk'ün öznel eleştirmenlerle ilgili bir başka belirlemesi de, onların yapıtın eşsizliği, biricikliği ile ilgili ısrarlarıdır. Buna göre yapıtların benzersiz oluşu, genelleme yapmaya dayalı olan eleştirel yaklaşımları olanaksız kılar. Cöntürk de yapıtların farklılığını sağlayan şeyin o yapıtın kendine özgülüğü olduğu düşüncesindedir. Ancak bu kendine özgülüklerin altında, yapıtları birbirine yaklaştıran ortak öz ve değerler de vardır. Bunlardan yola çıkılarak nesnel eleştiri pekâlâ yapılabilir.

Yazıları bir bütünlük içinde dikkatlice okunduğunda görülmektedir ki Cöntürk'ün nesnel eleştiri anlayışı mutlak anlamda öznellik düşmanı değildir. Bu konuyla ilgili olarak o, nesnel olduklarını iddia eden kimi eleştirmenleri bilimsellikle belgeselliği karıştırdıkları için suçlar. Özneli azaltayım derken onu büsbütün yok etmek kesinlikle yanlıştır. İyi bir eleştirmen, metnin nesnel niteliklerini belirledikten sonra, duygusal etkiyi de dikkate alabilir.

Duygucu eleştiri, metnin okunduktan sonraki durumunu ele alan bir eleştiri tarzıdır. Başka bir eleştiri tarzı da metin yazılmadan önceki durumu, yani yazarın amacını esas alır. Bu yaklaşım, yazarın metni yazarken bulunduğu ruh hâlini, amacını, biyografisini dikkate alarak metni incelemeye çalışır. Cöntürk bu tutuma karşı çıkarken şunları söyler: Her yazar yapıtını bilerek yaratmaz, bilinç dışı etkenler de vardır. Her okuyucu kendi düzeyine göre metni anlamlandırır. Bu, sanatçının kastettiği anlam olmayabilir. Zaman geçtikçe, yapıtların farklı algılanıp farklı anlamlar kazanabilmesi mümkündür.

İzlenimci (duygucu) ve amaççı eleştiri anlayışlarının dışında Cöntürk'ün karşı çıktığı bir eleştiri anlayışı daha vardır ki o da "mutlakçı eleştiri"dir. Bu anlayıştaki eleştirmenlerin ölçütleri kesindir. Eskiden bu tip eleştirmenler, insan doğasının tarih boyunca değişmediğini söyleyerek sanatın da değişmez olduğunu iddia ederlerdi.

Bu yüzden de ölçüt olarak klâsikleşmiş yapıtlardaki değer ve ilkeleri kullanırlardı. Şimdi bu tip eleştirmenlerin sayısı azaldı. Fakat yeni tip mutlakçı eleştirmenler bunlardan daha tehlikelidir. Bunlar değişmez ölçüt olarak ideolojileri alırlar. Yalnızca kendi ölçütlerini mutlak olarak görmekle kalmaz, aynı zamanda başkalarının ölçütlerini de kesinlikle yanlış sayarlar. Deneyime, değişkenliğe hiç açık değillerdir.

Hüseyin Cöntürk, kendi savunduğu eleştiri anlayışının üstünlüklerini belirtip diğer anlayışların zaaf ve çıkmazlarını ortaya koyduktan sonra, kendi anlayışının hayata geçirilmesi için önerilerini sıralar. Bu eleştiri anlayışı, Batı'da özerk bir disiplin hâline gelmiştir. Bu yüzden bu alanda ilerlemek isteyen eleştirmenler kendilerini yetiştirmelidir. Bunun için de eleştirel eğitim almaları şarttır. Böylelikle eleştirel kavram ve teknikler iyice öğrenilip terimsel birliğe geçilebilir. Bu, anlaşılırlığı ve işbirliğini sağlar. Aynı zamanda üzerinde tartışılan konuların Batı'da çözümlenmiş olduğunu görmek ve çözümlenmemiş sorunlara yönelmek kolaylaşır.

Cöntürk'ün savunduğu "metne yönelik-metne yapışık" nesnel eleştirinin başarıya ulaşabilmesi için çok çalışmak gerekir. Unutulmamalıdır ki bu eleştiri anlayışı ile tüm Türk edebiyatı incelenirse, binlerce metin ele alınacak demektir. Bu da tek kişinin başarabileceği bir iş değildir. Cöntürk bu noktada eleştiride işbirliğini önerir. Bu, Taylor sistemi ya da Fordist sistem denilen uzmanlaşmaya dayanan üretim sisteminin eleştiri alanına aktarılmasıdır. Bu sistemle eleştirmenler bir akademi ya da bir dergi etrafında bir araya gelecek, her biri aynı konuya farklı yaklaşımlarla bakıp elde ettikleri sonucu yayımlayacaklardır. Tüm yazılarda ölçütler açık ve seçik bir biçimde belirtilmiş olacak, böylelikle anlaşılırlık da sağlanacaktır. Bu yayınlar, okuyucuya sunulup son söz okuyucuya bırakılacaktır. Böylece yazar-okuyucu-eleştirmen üçgeni kurumsallaşacaktır.

Cöntürk'e göre, oturmuş bir edebiyat hayatına sahip olan toplumlarda edebiyat ile eleştiri arasında sağlıklı bir etkileşim vardır. Fakat Türkiye'de durum böyle değildir. Şiirde II. Yeni ve hikâyede gerçeküstücü, varoluşçu hikâyecilerle yapılan atılımın karşılığı eleştiride görülmemiştir. Eleştiri, edebiyatın gerisinde kalmıştır. Bu geri kalmışlığı aşmak için eleştirmenlerin örgütlenip işbirliğine gitmeleri gerekir.

Eleştiri-edebiyat ilişkisi başka bir ilişkiyi de gündeme getirir: eleştiri-edebiyat tarihi ilişkisi. Cöntürk'e göre, edebiyat tarihi bir toplumda üretilen yapıtların ortak yönlerini bulmaya çalışırken, eleştiri her yapıtın kendine özgü yanlarını bulmaya çalışır. Genelde eleştirinin hizmetinde olması gereken edebiyat tarihi, eleştiriye şu noktalarda hizmet edebilir:

1. Eski bir yapıttaki sözcükler hakkında tarihî bilgi vermelidir.

2. Yazarın bağlı olduğu bir grup varsa bu grubun sözcüklerinin, davranışlarının özelliklerini açıklamalıdır.

3. Yapıtın bağlı olduğu edebiyat geleneğini açıklayıp yapıt bir yenilik getiriyorsa bunu değerlendirmeye çalışmalıdır.

4. Değişik zamanlarda yapıta verilen farklı anlamları ortaya koymalıdır.

5. Yazarın metni açıklayabilecek kişisel yaşayış ve düşünceleri hakkında bilgi toplamalıdır.

Görüldüğü gibi tüm bu özellikler metin/yapıt odaklıdır. Metinle ilgili belirsizlikleri aşmaya yöneliktir.

***

Hüseyin Cöntürk 1958'de *Eleştirmeden Önce* adıyla yayımlanan kitabındaki ürünlerden sonra da eleştiri üzerinde yoğunlaşmaya ve görüşlerini savunmaya devam eder. O, 1966'ya kadar olan eleştirimizi, üç döneme ayırarak inceler. Birinci dönem, en önemli temsilcisinin Nurullah Ataç olduğu öznel eleştiri dönemidir. İkinci dönem, kendisinin ve Asım Bezirci'nin temsilcisi oldukları nesnel eleştiri dönemidir. Üçüncü dönem ise, 1966'da *Yordam* dergisinin yayımlanmasıyla başlayan "okuyucu için eleştiri" dönemidir. Cöntürk, daha önce belirttiğimiz gibi, "eleştiride sıvılaşma" eğilimi olarak nitelendirdiği Ataç'ın tutumunu benimsemez. Fakat eleştiriye öncülük yapması, eleştiriyi gündeme getirmesi bakımından dikkate değer bulur. İkinci dönemdeki eleştiri anlayışından söz ederken özeleştirisini de yapar. İngiliz-Amerikan eleştiri geleneğinden yararlandığını; fakat kendi ülkesinin koşullarını yeterince dikkate almadığını ima eder. Sanki diğer eleştirmenler için yazıyor gibidir; okuyucuyu göz önünde bulundurmamıştır. Bu nedenle üçüncü dönemi başlatmıştır. Edebiyatın asıl ihtiyacı okuyucuların yetiştirilmesi, onlara çağdaş anlayışlara uygun bir edebiyat anlayış ve beğenisi kazandırılmasıdır. Bu dönemin temel niteliği, "şu yazar iyi demeden önce şu yapıt iyi" demektir. Bir metnin niteliklerini ortaya koyup okuyucuyu da bu yöntem eşliğinde değerlendirme yapmaya yönlendirmektir. Bu aşamadan sonra dördüncü dönem gelecektir. Üçüncü dönemde, bilgilenme ve metinlerle sağlıklı ilişkinin kazandırdığı deneyimle eleştirimizin kendi ölçüleri oluşacaktır. Eleştiri zamanla ulusal, bizim ve kalıcı olacaktır.

Hüseyin Cöntürk, izlenimci/öznel eleştirinin temsilcilerinden olan Suut Kemal Yetkin'e karşı kapsamlı bir reddiye hazırlamış, bu konuyla ilgili yazılarını kitaplaştırmıştır. Yetkin'in *Günlerin Getirdiği* adlı kitabından yola çıkarak özelde onun genelde izlenimci eleştirinin çıkmazlarını ortaya koymaya çalışmıştır. Cöntürk, bu konuyla ilgili görüş ve eleştirilerini ileri sürerken, Hazlitt ve France'ın yaklaşımlarından yararlanır. Ona göre, izlenimciliğin ilk çıkmazı, herkeste var olan öznelliğin herkeste tamamen farklı niteliklerde ortaya çıktığını savunarak görececiliğe kaymasıdır. Bu bakış açısıyla eleştiri yapmayı imkânsız görenler, bu kez başka bir çıkmaza, mutlakçılığa saparlar. Bir diğer çıkmaz ise, eleştiri yapayım derken otobiyografiye ya da psikolojik verilerin egemenliğine saplanıp kalmaktır. Saptadığı bu çıkmazların Yetkin'in yazılarında da var olduğunu örnekleriyle gösterir Cöntürk. Yetkin farklı yazılarında bu üç çıkmaza da kaymıştır. Bu bağlamda Yetkin, büyük yapıtları vesile kılarak izlenimlerini aktaran, mutlakçı, "zamanın yargısı" diye belirsiz bir ölçü kullanan, metinden çok metin öncesine, yazarın psikolojisine önem veren, metnin yorumlanışında çoğul yaklaşımları teke indirgemeye çalışan bir eleştirmen olarak resmedilir. Cöntürk'ün Ataç'a bakışı da benzer nitelikler içermektedir kuşkusuz. Ataç'ın temel yanılgısının edebiyat ile eleştiriyi birbirine karıştırmak olduğunu söyleyen Cöntürk, onu belirli bir ölçüler sistemine bağlı kalmamakla suçlamaktadır. Ataç'ı Türk eleştirisinde önemli bir "dönüm noktası" olarak gören Cöntürk, Ataç izlenimciliğe bağlı kalma-

saydı eleştirimizin şu anda çok daha ileride olacağını iddia eder.

Cöntürk'ün eleştiri anlayışını değerlendirdiği yazarlardan biri de, günümüzde hâlâ eleştiriyi sürdüren Fethi Naci'dir. O dönemde Naci'nin eleştiriyle ilgili tek yapıtı *İnsan Tükenmez*'dir. Cöntürk, Fethi Naci'nin en bariz vasfının ölçülerini ortaya koyması ve bunları iç tutarlılığı olan bir bütün hâline getirmesi olduğunu söyler. Naci'ye göre sanatçı nesnel, bilimsel, toplumsal gerçekleri yazmalıdır. Yazarın dünya görüşü olmalı ve bu görüş nesnel gerçeklerle örtüşmelidir. Yazar tarihen doğru özleri ele almalı; toplumcu, eğitici bir bakış açısını sahiplenmeli ve halkın sorunlarının bilincinde olmalıdır. Cöntürk'e göre bu görüşler biçimi dikkate almayıp sadece öz üzerinde durmaktadır. İleri sürülen özler de edebî özlerden çok toplumbilimsel bir karaktere sahiptir. Üstelik Fethi Naci, edebiyat dışı bu ölçütleri değişmez, kesin kabul etmekte ve "mutlakçı" bir tutum sergileyerek izlenimcilerin tersine eleştiride "katılaşma"ya kaymaktadır.

***

Hüseyin Cöntürk'ün eleştiri konusundaki görüşlerine bütünlüklü bir şekilde baktığımızda, onun eleştiri anlayışını iki temel önermeye indirgeyebiliriz: Bunların ilki, eleştirinin edebî metin üzerine kurulan ve onu açımlayan müstakil bir üst-dil ve uğraş oluşudur. İkincisi ise, metnin anlamının dış ölçütlere fazla başvurulmadan kendi iç ilişkileri ile belirlenebileceğidir.

Anglo-Amerikan ayaklarının üstünde yükselen Cöntürk eleştirisi, Türk edebiyatındaki çıkışında izlenimci ve mutlakçı eleştiri anlayışlarıyla hesaplaşmaya girerek yol alır. Yeni Eleştiri, *Eleştirmeden Önce* adlı hacmi sınırlı kitapta Türkiye'nin edebiyat ortamı göz önüne alınarak yeniden kurulur. Çıkış ilkeleri ve belli başlı vurguları değişmeden kalacaktır; ancak Cöntürk, sorun ve tartışmaları ülke koşulları ekseninde yeniden yazmak ister. O, kökü Batı'da olan Yeni Eleştiri kuramının çekirdek ilkelerini benimseyip yurttaki edebiyat çevrelerinin durumuna uygun sorunları belirlemek ve bu çerçevede bir "eleştirme göreneği"nin oluşmasını istemektedir. Eleştirmeden Önce, bu bakımdan dikkatten kaçmayacak bir çıkıştır. Kitabın adı bile yapılan işin kendine dönüklüğünü, yazarın da özgüvenini yansıtmaktadır. Eser Gürson'un, *Atlılar* dergisinde onunla ilgili yazısındaki şu satırlar dikkat çekicidir: "Değerlendirmelerinde görülen keskin çizgi ve vurgu, onun kendine, ölçütlerine ve sezgisine duyduğu özgüvenin göstergesidir. Devrimci girişimiyle Cöntürk, Türk edebiyat eleştirisinde bir çağın kapanmasını ve yepyeni bir çağın açılmasını sağlamıştır. Ondan sonra hiç kimse Ataç olmaya soyunamamıştır. Edebiyat eleştirisi yapıyor görüntüsü altında yıllardır sosyoloji yapanlarınsa ürünleri ortadadır. Cöntürk'ün girişimiyle birlikte deneme türü de sarsıntı geçirmiş, deneme başlığı altında yazılan pek çok yazının açığa düştüğü, daha yayımlandığı an ölü doğduğu görülmüştür. Bu açıklamaların ışığı altında rahatlıkla söyleyebiliriz ki Cöntürk, henüz gençlik yıllarını yaşayan eleştirimizin merkezi konumundadır ve bu özelliği ile Türk edebiyat eleştirisinin miladıdır."

Hüseyin Cöntürk, ortaya koyduğu eleştiri anlayışıyla edebiyatımızda öncü olmuştur. Ondan önce kimse bu görüşleri bütünlüklü ve tutarlı bir şekilde ortaya koyma-

mıştır. Fakat bu görüşler tamamen Cöntürk'e özgü görüşler de değildir. Bunlar İngiltere ve Amerika'da 1920'lerden 1970'lere kadar süren "Yeni Eleştiri" akımının görüşleridir. Bu akımda da anlam metnin organik bütünlüğünden, kendi iç ilişkilerinden yola çıkılarak belirlenir. Bu akımın en önemli temsilcileri Eliot, Richards, Wellek, Warren, Beardsley, Wimsatt gibi eleştirmenlerdir. Cöntürk'teki Yeni Eleştiri etkisi, yazılarının dipnotlarına bakılarak da anlaşılabilir. Yeni Eleştiri metnin tarihsel, toplumsal ve ideolojik bağlamda yorumlanmasına karşıdır. Eleştirmen yalnızca metinden yola çıkmalıdır. Cöntürk de bu eksende iyi bir metnin çağdaş beğeniye uygun olması gerektiğini söyler; fakat çağdaş beğeniden sanki doğal bir olguymuş gibi söz eder. Fatih Altuğ'un önemle tespit ettiği gibi, onun oluşumundaki tarihsel, toplumsal ve ideolojik boyutları gözardı eder. Bu, genelde Yeni Eleştiri için de geçerlidir. Metnin anlamı kendi iç ilişkileriyle açıklanır; fakat bu "anlamın anlamı" hiç sorgulanmaz. Yine de Cöntürk'ün, beğenilerin çeşitliliğinin metni zenginleştirdiğini söylemesi, onun bu konuda hiç değilse kuramsal olarak tutucu olmadığını gösterir.

***

Hüseyin Cöntürk'ün kitap hâlinde yayımladığı ikinci yapıt *Çağının Şairi* (1960) adını taşımaktadır. Şair olmayan bir yazar olarak 1950'lerin ikinci yarısında önce dergilerde yayımladığı, sonra kuramsal bütünlük taşır biçimde kitaplaştırdığı bu yazılarda bir şiir kuramı her şeyden önce, bir şair tarafından değil bir eleştirmen tarafından, "öteki"nce kaleme alınmıştır. O dönemde onun yakın arkadaşlarından olan eleştirmen Eser Gürson bu kitapla ilgili olarak şunları söylemektedir: "Retorik kurmak amacıyla değil, var olan retoriksel değerlerle, kocamış, çaptan düşmüş, klişe anlatımla ve kitsch'le hesaplaşmak için yazılmıştır. Bir şiir akımına kuramsal çerçeve oluşturmayı değil, yaşanılan çağın duyarlığını, modern insanın beğenisini karşılayacak bir şiirin niteliklerinin ne olması gerektiğini bulgulamayı hedeflemiştir."

Bu yeni anlayışa göre şiir anlamsal boyutu ile değer olan bir töz olmaktan çok, anlamını içkin bir dilsel yapıdır. Bu yapı ilk kez *Çağının Şairi* ile birlikte, klâsik nazım bilgileri ve yerleşik edebiyat terimleri dışında, yeni yaklaşım noktaları ve yepyeni kavramlar içeren bir üst dil doluyla çözülmeye çalışılmıştır. Yine Eser Gürson'a göre nazım bilgisi ve retorik, şiir karşısında, *Garip*'in önsözünden sonra en büyük yenilgisini *Çağının Şairi*'yle almıştır. Bu yapıt, Cöntürk'ün *Eleştirmeden Önce* adlı kitabıyla birlikte, Türk şiir eleştirisinde yepyeni bir kuramsal uzgörüş ufku açmış ve eleştiri dünyamızı yeni bir yol ayrımına getirmiştir.

Cöntürk'ün anlatımı edebiyat dilinden çok bilim diline yakındır. Dili amaç değil araç olarak gören bir anlayışın ürünüdür. Zaten o eleştiriyi de şiir, öykü gibi bir sanatsal yaratı türü olarak görmez; bilimin, felsefenin yanına koyar. Anlatımı yer yer özensizlik, mekanik bir kuruluk, arkaik bir hava taşısa da, akademik çevrelerde sıkça görülen çeviri aktarmacılığı kokusu taşımaz. Bulanık, anlaşılması zor, sıkıcı değildir. Gücünü üslûp arayışından çok mantıktan, mantığın muhakeme yetisiyle beslenen zekâ kıvraklığından alır. Yaptığı işin öneminin farkında olan Cöntürk'ün, çok eleştiri almış olsa da kendi dil kullanımından pek yakınması yoktur. Aslında onun Yeni Eleştiri'ye özgü İngilizce terimlere Türkçe karşılıklar bulma yolunda büyük

zorluklar yaşadığını söylemek mümkündür. İyi niyetle ve saf yürekle, gerçekte ise bir zorunluluğun gereği olarak uydurduğu "düzenç, içne, biçne, bilinti, çevrin, dışınsal, yönü, oturu, özün anlam" gibi Türkçe terimler, zorlamayla elde edilmiş olmalarının getirdiği iticilik ve kitlesel kullanıma ulaşamamalarından dolayı tutunamaz, zamana karşı dayanıksız çıkarlar.

Cöntürk'e göre şiir taşıdığı toplumsal, ideolojik, etik, kültürel, insanî özün ne olduğundan önce kendi iç ekonomisi, iç mantığı, oluşum psikolojisiyle biçimlenen, var kılınan bir olgudur.

Çağının Şairi, II. Yeni'yle aynı zaman dilimi içinde yer alır. Kimi eleştirmenler bu durumu, edebiyatımız için iyi bir rastlantı, bir şans olarak değerlendirirler. II. Yeni, modern çağ insanının duyarlılığını karşılamaya aday bir şiir devinimi, zengin olanaklarla yüklü ama bir o kadar da karmaşık bir şiir platformudur. II. Yeni 1950'lerde önündeki ve ardındaki pek çok şairi de çekim alanına alarak Türk şiirinde egemenliğini kurmuştur. *Çağının Şairi*, bu şiir ortamının bir kuramsal kuşatma ile kontrol altına alınması gerekliliğinin kendini dayattığı günlerde yayımlanır. Bir şiir kılavuzu niteliği kazanır. Asım Bezirci'nin *Dost* dergisindeki şu satırları kitabın gördüğü ilginin bir kanıtıdır: "H. Cöntürk'ün şiirde aradığı 'üç bağıntı'yı umursamayan, özle biçimin birlik ve varlığını gözetmeyen, estetik bütünlüğe boş veren, okurlarını daha doğrusu 'insan'ı unutan bu sorumsuz çabanın bizi büyük şiire götürmeyeceğinden korkuyorum."

Bir mühendisin, bir disiplin adamının elinden çıkan *Çağının Şairi*'ndeki tutarlı kurgunun temel özelliği, şiirin bütün değerleri bir yapı içinde göreli bir bağlılıkla sağlıklı bir kombinasyon oluştururken, modern insanın duyarlılığı ve beğenisiyle de daima örtüşür durumunu koruyor olmasıdır. Cöntürk'e göre şiir, çağıyla ilintili olmalıdır. Çağ değişirken şiir eskisi gibi kalamaz; özü ve biçiminin göreli uyumu içinde o da değişir. Şiir dilinin deforme edilmesini de gerektiğinde yararlı gören Cöntürk gençlere, gençlerin çaba ve ürünlerine önem ve değer verir. Şiirde sürekli olarak yeniliğin izini sürer; öncü, yenilikçi, farklı tavırları önemser. Unutmadan belirtmek gerekir ki, Cöntürk'ün kimi yazar ve eleştirmenler tarafından II. Yeni'nin en önemli isimlerinden biri hatta başlatıcısı olarak kabul edilen Sezai Karakoç'tan hiçbir zaman söz etmemesi üzerinde düşünülmesi gereken bir durumdur.

Hüseyin Cöntürk'ün Türk edebiyatındaki kuramsal girişimi, edebiyatın güncel dünyasını ne denli ısıtıp etkileyebilecek güçte ise, edebiyatla ilgili bilim çevresini de o denli besleyebilecek bir bilimsel içerik taşımaktadır. Üzülerek belirtmek gerekir ki, üniversite çevresi onu ne gününde tanımış/tanımak istemiş ne de bugün yeterince tanımış ve anlayabilmiştir. Bizce Cöntürk'ün kuramsal yazıları, şiir ve eleştiri çabalarında ana gereç olabilecek işlevlerini bugün de sürdürmektedir.

***

Çağının Şairi'nde Cöntürk'ün en büyük eksikliği, tamamı şiire ilişkin düşüncelerini, herhangi bir şair ya da şiiri anmadan, şiirin şiir yazılmadan önce konuşulabilecek teknik durumunu göz önünde tutması olmuştur. Zira eleştirel ve kuramsal görüşler, somut bir metin üzerinde uygulanıp örneklendirilmediği için güç kaybına uğ-

ramaktadır. Bunu kendisi de fark eden Cöntürk ilk iki kitabında ileri sürdüğü ilke ve düşünceleri üç şairi incelerken uygular.

Bunlardan ilki II. Yeni'nin öncü şairlerinden Turgut Uyar'dır. Cöntürk onun *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı şiir kitabını ele alır. Cöntürk'ün Uyar incelemesinde anahtar kavram ve sözcükler öne çıkar ki "dünya" bunlardan biridir. Cöntürk'e göre şairin şiirini "güzel" kılan şey, şiirindeki dünyanın şu ya da bu cinsten oluşu değildir. Zira dünyalar, kendi başlarına estetik değildir. O zaman dünyayı ele alışında başka bir şey etkili olmalıdır. "Üç Faz" adlı bölüme geldiğimizde üç yeni kilitle daha karşılaşırız: duygusal faz, akıl ve muhayyile. Cöntürk'e göre bu üç faz, Uyar'ın dünyasının en önemli sorunsalı olan mutsuzluğunu anlamamız için önemlidir. Uyar'ın şiiri, iyi ve kötü olan reel dünyalarla, şairin mutlu ve mutsuz olan reel dünyaları ve mutlu olan "kurtuluşsal" dünyalarının son derece kompleks olan bir karışımından ibarettir. Yazının devamında mutsuzluğa bağlı olarak ablukaya alınmak, kuşatılmışlık, ablukadan kurtulma isteği işlenir.

Yeni Eleştiri, tarihsel bağlamdan koparılmış bir okuma önermekle birlikte, yapıtın birlik ve mantığı ile gerçekliğe denk düştüğünü savunur. Bu yönüyle yapıyı mutlaklaştıran "yapısalcılık"tan ayrılır. Bu gerçekliği ortaya koyabilecek olan eleştiricinin gelişmiş bir gerçeklik duygusu olmalıdır. Bu gerçekliğin şairin dünyasındaki karşılıklarını görebilmek amacıyla Turgut Uyar'da semboller incelenir. Hatta Uyar şiirindeki "arketipik motifler"i anlamak için tarih bilgisine gerek yoktur Cöntürk'e göre. Uyar'ın biçeminden söz ederken "yığmayı, çoğaltmayı, sıralamayı" alışkanlık edindiğini söyler. "Şairi çoğaltmaya iten bir sebep onun hacimli olmak isteği olabilir."

Cöntürk, Uyar incelemesini şiirdeki şaşırtmacalara yer vererek bitirir. "Uyruk değiştirmek" istemediğinden, varoluşçuluğun adını anmakla yetinir. Sonuçta bu inceleme, gelişmiş bir gerçeklik duygusunu gözeterek kaleme alınmış olur.

Hüseyin Cöntürk'ün asıl başarısı, Behçet Necatigil ve Edip Cansever'i incelediği kitabında görülebilir. Cöntürk, Cansever'in "Salıncak" şiirini ele alır. Önce, şairin şiir için seçtiği biçim üzerinde durur. Bu biçim "okuyucuyu hazırlama-onu bekletme-ona buldurtma işlemi"dir. Cansever öyle şeyler yazar ki sonuçta okuyucu bazı şeylerin şiirde görünmesini bekler. İşte şiir o beklenenleri dile getirmek sûretiyle okuyucuyu elde eder. Her şeyden önce, okurun psikolojisini gözeten bu tutum, son çözümlemede sinematiktir. Şiirde gerilimi teknik öğeler ve söz sanatları sağlar. Betimleme dekordur, simgeler ipucu mesabesindedir. Şiirin ritmi bir film müziği gibi düşünülebilir. İmgelerin ve eşbenzetilerin işlevi ve değeri belirlenir.

Cöntürk, Necatigil şiirinde eşbenzeti için ayrı bir bölüm ayırır. Zira Necatigil'in şiiri söz sanatları açısından incelenmeye çok uygundur. Hayriye Ünal'ın tespitiyle çok öğretici bir yazıdır bu: Necatigil'in mecazı, çokanlamlılığı, eşbenzetiyi nasıl kullandığı tek tek örneklerle açıklanır. Şairin teknik özellikleri başka bir yazıda gözler önüne serilir. Bu yazıda şiir üzerinde yedi ayrı düzlemde çalışır Cöntürk: semboller, nesnellik, aynı çizgide giderek değil, ondan dalcıklar çıkararak çalışma, dramatik anlatı, klişelerden kaçma, ironi, eşbenzeti.

Cöntürk'e göre kişisel durumunu "herkesin gözü önüne sürmesi" özelliği Neca-

tigil'i dramatik yapmaktadır. İroni ise altı türde karşımıza çıkmaktadır: acı olan durumu tatlı gösterme, şaka, hafif yollu alay ve küçümseme, toplumsal hiciv, gösterdiği sebepten başka bir sebebi amaçlama ve sonuç alamayacağımızı bildiğimiz hâlde sonuç alacakmışız gibi davranma. Yazıda bu özelliklere ilişkin örnekler verilir. Bu derli toplu sınıflandırmalar, sözgelimi, *Gül Dönüyor Avucumda* adlı kitaptaki yazısının neredeyse tümünü Necatigil'in küçük burjuva ya da bireyci şair olmadığını kanıtlamaya hasretmiş olan Mehmet H. Doğan'ı okuduğumuzda, nesnel eleştirinin nasıl olacağını göstermektedir.

Cöntürk'ün üzerinde en çok durduğu şair Necatigil'dir. Fakat şairle ilgili "Ölü Çizgi" hariç, diğer dört yazıdaki yaklaşımlar başka şairlere de uygulanabilir. "Klişeye Karşı Necatigil" başlıklı yazısında, iyi şair için bir ölçüt getirir Cöntürk. Bu, klişeleşmiş dille yazmamak ve yeni bir şeyler getirmektir. Yazının devamı bu ölçütün şiire uygulanmasına ayrılır. Klişe dil kullanmaktan sakınmak için gerekli teknikler saptanır. Kitapta ilk yazı bu tekniklerin açıklanmasına ve şiirden bunlarla ilgili örneklere ayrılmış; ikinci yazı şiirdeki açıklama ve yorumların kullanılışına, üçüncüsü şairin şiirden çıkarılan psikolojisine ilişkin bütüncül ve empatik bir yaklaşıma, dördüncü ve beşinci yazı tıpkı ilk yazı gibi teknik özelliklere ve söz sanatlarına ayrılmıştır. Bu çalışma Yeni Eleştiri'nin, nesnel yaklaşımın öğretici ve örnek bir uygulaması olarak nitelendirilebilir.

***

Edebiyat dışı bir alanda eğitim görüp yetişen ve Türk eleştirisine derinlikli bir boyut kazandıran ve hâlâ yeniden okunup değerlendirilmesi/tartışılması/aşılması gereken Hüseyin Cöntürk, 1918 yılında İzmir'de dünyaya gelir. İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi'ni 1941 yılında bitirir ve Karayolları Genel Müdürlüğü'nde mühendis olarak çalışır. 1986 yılında emekli olur.

İlk yazısı "Edebiyat ve Tylorizm" 1954'te *Kaynak* dergisinde yayımlanır. Daha sonra *Pazar Postası, Yenilik, Yeni Ufuklar, Türk Dili, Ataç, Varlık* dergilerindeki yazılarıyla dikkatleri çeker. İngiliz-Amerikan Yeni Eleştiri akımından esinlenerek bu akımın ilkelerini Türkçe eleştiriye uyarlar. Toplumbilimsel verileri dışladığı, sanatçının özel konumunu gözardı ettiği gerekçesiyle eleştirilir. Yazılarında daha çok genç şairlerin ürünlerine eğilen Cöntürk, Asım Bezirci ve Turgut Uyar'la birlikte *Dönem* dergisini (Ekim 1963-Haziran 1965) ve Eser Gürson, Haluk Aker, Güven Turan gibi genç yazarlarla birlikte *Yordam* (Ocak 1965-Eylül 1968) dergisini çıkarmıştır. Genç yazarların ve şairlerin çıkardığı birçok dergiyi maddî ve manevî olarak desteklemiştir.

1958'de yayımlanan *Eleştirmeden Önce* adlı yapıtında eleştiri, 1960 tarihli *Çağının Şairi* kitabında şiir kuramını ortaya koyar. Bu arada, eleştiri anlayışının erken bir uygulaması olarak, Turgut Uyar'ın 1959'da yayımlanan Dünyanın En Güzel Arabistanı adlı kitabını inceler: *Turgut Uyar* (1961). İzlenimci-öznel eleştirmenlerden Suut Kemal Yetkin'in yöntem ve uygulamasını inceleyip eleştiren *Günlerin Götürdüğü* adlı çalışması 1962'de, *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne* adlı yapıtı 1964'te yayımlanır. Kasım 1969'da Yordam'ın kapanışının ardından yazı ya-

yımlamaya son veren Cöntürk, emekli olduğu 1986 yılına kadar edebiyatla ilgilenmez. Emekli olduktan sonra okuma, arşivleme ve değerlendirme çalışmalarına dönen yazar Ankara'da yaşamakta ve çalışmalarına devam etmektedir.

Son zamanlarda Dîvan şiiri, müzik ve öyküyle ilgilendiğini bildiğimiz Cöntürk, yakın tarihe bakacak olanlara gerçekten önemli izler düşürmüştür. Onun ardında bıraktıkları, birçok yönüyle, postmodern bir havuz içerisinde sistemsizlik ve disiplinsizlikle kuşatılan günümüz kuşaklarına satırbaşları açacak, onları besleyecek ve onlara ışık tutacak nitelikler içermektedir. Onun tekrar gündeme gelmesi konusunda Edebiyat Dostları, Edebiyat ve Eleştiri ve Şiir Odası gibi dergilerde yer alan çabaları burada anmak gerekir. *Atlılar* dergisi Eylül-Kasım 2000 tarihli 5. sayısını Hüseyin Cöntürk'e ayırmıştır. Bu çalışmada bizim de yararlandığımız bu özel sayı eleştirmenle ilgili farklı yazılarla şüphesiz önemli bir boşluğu doldurmuştur.

Son olarak şunu söyleyebiliriz ki, günümüzdeki eleştirmenlerin ortalama anlayışı birçok noktada hâlâ onun gerisindedir. Cöntürk eleştirisini değerlendirmenin en iyi yolu, onun nerelerde, hangi konularda aşılabildiğini araştırmak; böylelikle onun görüşlerini tarihsel ve toplumsal bağlamına oturtmaktır.

KAYNAKÇA

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 1985.
Ahmet Oktay, "*Eleştiri*" maddesi, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul 1983, C. 3, s. 639-650; *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950,* Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
Ana Britannica, *Hüseyin Cöntürk* maddesi, C. 6, s. 203.
Atlılar, Hüseyin Cöntürk Özel Sayısı, Sayı: 5, Eylül-Kasım 2000.
Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınları, 1988.
Leyla Burcu Dündar, Yeni Eleştirinin Eleştirisi, *Edebiyat ve Eleştiri,* Sayı: 48, Mart-Nisan 2000.
R. Wellek/A. Warren, *Yazın Kuramı*, Çev. Y. Salman/S. Karatay, Altın Kitaplar, 1982.

HÜSEYİN CÖNTÜRK'ÜN YAPITLARI

Eleştirmeden Önce, Kültür Matbaası, Ankara 1958.
Çağının Şairi, a dergisi yayınları, İstanbul 1960.
Turgut Uyar, de Yayınevi, İstanbul 1961.
Günlerin Götürdüğü, Ataç Yayınevi, 1962.
Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne, Kardeş Matbaası, Haziran 1964.

HÜSEYİN SU

ELEŞTİRİYE ADANMIŞ BİR HAYAT: BERNA MORAN

Eğitiminin, okurluğunun ve yazarlığının başlangıcından elli yaşında kitaplarını yayımlamaya başladığı 1970'li yıllara dek Berna Moran'ın bir akademisyen olarak



alışılagelenden ve kendisinden beklenilenden başka türde eserler verişi, edebiyat açısından doğal ve güzel bir kazanım olsa da, düşünce, kültür ve edebiyat hayatımızda sık sık karşılaştığımız gibi, çoğu yeteneklerin kendilerini gerçekleştirebilecekleri ve ifade edebilecekleri yatakları kolay kolay bulabilmelerinin hiç de kolay olmadığı, ayrıca neden böyle olduğu üzerinde düşünülmeye değer bir nokta oluşu açısından önemlidir. Türk edebiyatında roman ve eleştiri açısından son derece önemli olan, kuramı ve uygulamasıyla bir bütünsellik oluşturan Berna Moran'ın dört kitabının yazılmamış olduğunu düşünmek bile, bu konuda görülmesi gerekeni işaret etmeye yeter. Eserleriyle bir bütün olarak ortaya koydukları açısından baktığımızda, onun akademik süreç boyunca elde ettiği unvanların hepsinin de birer iş ve meslek unvanı olarak kaldığını, asıl hayatını dolduran yazınsal ve düşünsel eyleminin edebiyat olduğunu rahatlıkla görürüz. Üniversite eğitimi ve devamındaki akademik süreci, onun edebiyat alanında gerçekleştirdiği başarılı çalışmalarında çok önemli bir kültürel altyapı oluşturmuş olsa da, bu süreç sonunda elde ettiği unvanlarla değil, bugün bir edebiyat eleştirmeni olarak var Berna Moran. Her insanın olduğu gibi; "Berna Moran'ın (da) *kariyeri* aslında hayatıdır. Bu hayat edebiyata adanmıştı. Ama *edebiyat* da, içine her şeyi alan, neredeyse hayatın kendisi kadar büyük bir şey. Dolayısıyla Berna Moran'ın hayatında, edebiyatta olan her şey vardı." (M. Belge)

Berna Moran, yetmiş iki yıllık (1921-1993) hayatının yaklaşık olarak son otuz yılında edebiyat eleştirisinin kuramı, yöntemleri ve uygulaması alanındaki çalışmalarıyla, bugün Türk edebiyatının en önemli roman eleştirmenlerinden birisidir. Onu önemli bir eleştirmen yapan bu otuz yıllık çalışmaları, neredeyse akademik sürecinin bittiği, profesör olduğu yıllardan sonra başlar. Bundan önce ise, yalnızca, 1960'da *Yeni Ufuklar*'da yazdığı "Orhan Veli'nin Yol Türkülerinde Ton Değişiklikleri" adlı yazısı vardır Türk edebiyatı üzerine. Kırk yaşına dek Türk edebiyatına yazar olarak bu denli mesafeli duran Berna Moran'ın hem bu döneminin, hem Türk edebiyatı ve romanı üzerine en yetkin eleştirel metinleri yazdığı ve âdeta bir yazar olarak hayatı-

nı ayırdığı döneminin, hem de eleştirmenliğinin ve yazdıklarının gücünü ve önemini besleyen, belirleyen donanımının anlaşılması açısından ana hatlarıyla hayatına bakmakta yarar var. Kuşkusuz ansiklopedilerde ve edebiyatçılar sözlüğünde doğumla ölüm tarihleri arasında birkaç cümleyle şurada doğdu, şunları yaptı, şurada öldü şeklinde özetlenen kısa hayat hikâyelerinden ibaret değil hiçbir yazar/insanın hayatı. Yaşadığımız her ânın üst üste konulmasıyla hayatımız boyunca yükselttiğimiz duvarın üstünden düşmüyor muyuz sonunda? İşte, bugün takdirle andığımız ve eserlerinden yararlandığımız Berna Moran'ın hayat duvarı şöyle yükselmiş:

23 Ocak1921'de İstanbul'da doğdu. Babası, Rumeli göçmeni olan ve ticaretle uğraşan Vefa bey, annesi ise Darüşşafaka Lisesi müdürlerinden ve Hazine-i Hassa memurlarından Ali Kâmil beyin kızı Mesrûre hanımdır. İki şair olan İsmail Safa ile Ahmet Vefa ise dede Ali Kâmil beyin ağabeyleridir. Eğitimine İngiliz High School'da başlayan Berna Moran, Robert College, Darüşşafaka Lisesi ve Işık Lisesi'nde tamamladı. 1942'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi Bölümü'ne girdi ve 1945'te mezun olarak aynı bölümde asistan oldu. Kürsü başkanı olan Halide Edip Adıvar'la *John Donne ve Dinî Cephesinin Tekamülü* konulu doktora tezini çalıştı ve 1950'de doktor oldu. "Moran tezinde, yirminci yüzyıl başlarında yeniden keşfedilen İngiliz metafizikçi şair John Donne'ın İngiliz şiir geleneğindeki yerini değerlendiriyor, şairin özellikle dinî şiirlerinin o dönemin felsefesi ile bilimsel kaynaklarından nasıl beslendiğini göstermeye çalışıyordu." 1951'de Ford Vakfı'nın bursuyla doçentlik çalışması için İngiltere'ye Cambridge Üniversitesi'ne gitti. Burada on yedinci yüzyıl İngiliz edebiyatıyla ilgili yazılar yazdı ve yayımladı. 1956'da *On Yedinci Asır İngiliz Edebiyatında Tabiat Anlayışları* konulu teziyle doçent oldu. 1958-1959'da, eşi Tatyana Moran'la birlikte Erzurum Üniversitesi'nde İngiliz Filolojisi Kürsüsünü kurdu ve dersler verdi. 1964'te *Türklerle İlgili İngilizce Yayınlar Bibliyografyası* başlıklı bir çalışma hazırlayarak profesör oldu. (B. Aksoy)

"Orhan Veli'nin Yol Türküleri'nde Ton Değişiklikleri" adlı tek yazısı (1960) bir yana, 1965'te yayımlanan ve *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*'nin de bir anlamda ilk yazısı sayılabilecek "Edebiyat ve Hakikat"la (*Yeni Dergi*, Mart 1965) başlayan yazınsal süreç, Berna Moran'ın edebiyat kuramcısı ve eleştirmenliğinin başlangıcı sayılabilir. Daha ilk başlardan itibaren İngiliz dili ve edebiyatı ile olan ilişkisi, akademik süreç boyunca yaptığı bütün çalışmalarla da güçlenerek sürmüş ve Batı edebiyatının birikimine ve donanımına sahip olmasını sağlamıştır. Bir yandan teorik bir edebiyat görüngesi geliştirmeyi amaçlayan yazılar yazarken, bir yandan da Türk romanının sorunlarına ilişkin yazılar ve roman incelemeleri yazmıştır. Kuşkusuz çok yakından tanıdığı Batıdaki edebiyat kuramlarından, eleştiri yöntemlerinden öğrendikleri ve okuttuğu Fikir Hareketleri dersleri, giderek hayatının son otuz yıllık yazınsal serüvenini yönlendirecek, kuracak ve tasarımını oluşturacak olan Eleştiri Derslerine dönüşmüştür. Türk edebiyatında Batılı anlamda eleştirinin hem kuram, hem de yöntemler açısından belli bir düzeyin üzerinde eserlerin yayımlandığı döneme denk gelen 1970'li yıllar boyunca, Berna Moran, hem dönemin hem de kendisinin eleştirisine yataklık yapan eleştiri ağırlıklı *Yeni Dergi, Yeni Ufuklar, Birikim, Çağdaş Eleştiri, Yeni Düşün* ... gibi dergilerde yazdı. Bir yandan kendi eleştiri kuramını, yöntemini geliştirip eleştiri örneklerini verirken, bir yandan da Türk edebiyatında eleştiri anlayı-

şına ve geleneğine hiç de azımsanmayacak katkıda bulundu. Berna Moran'ın Eleştiri Dersleri verdiği üniversitede, daha önceleri, onların izlerini sürebileceği Erich Auerbach, Leo Spitzer gibi Batı edebiyatı eleştirisi okutan hocalar olmuştu. Çabasıyla daha çabuk sonuç almasına neden oluyordu bu da: "Berna Moran karşılaştırmalı edebiyat geleneğinden gelir; bu geleneğin öncüleriyle beraber çalışmıştır. Moran'ın öğrencilik yılları İstanbul Üniversitesi'nde Beşerî Bilimler'in altın çağını yaşadığı yıllardı. Batı Dilleri ve Edebiyatları'nda Erich Auerbach ve Leo Spitzer gibi iki büyük karşılaştırmacının –ki sonradan Harvard ve Berkeley'de bu disiplini kurmuşlardır– getirdiği solukla canlanan edebiyat çalışmaları, yöntemleri birbirinin tam tersi olan bu iki büyük eleştirmenin yaklaşımlarıyla İstanbul'da sanki bir bütünlüğe kavuşuyordu. Leo Spitzer kılı kırk yaran, şimdilerde metin analizi ya da yakın okuma dediğimiz üslup analizlerinde ustaydı; Auerbach ise yapıtla dünya görüşü arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran sosyolojik yaklaşımıyla. Ama ikisinin de yaklaşımı metinler arasıydı; yani karşılaştırmacıydı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, bu iki yaklaşımın talihli ve tarihî karşılaşmasıyla edebiyat çalışmalarına gelen yeni saygınlıkla, belki de dünyanın belli başlı eleştiri merkezlerinden biri olmuştu. Auerbach, Spitzer gibi bilim adamları ne yazık ki İstanbul Üniversitesi'nde fazla kalamadılar. Ama arkalarında bir grup parlak ve heyecanlı karşılaştırmacı bıraktılar. Berna Moran bunlardan biriydi." (J. Parla) Kuşkusuz bu mirasın birikimini özümsemesini ve sürdürmesini de bilmişti Berna Moran. Birikimi itibariyle ne denli İngiliz edebiyatı merkezli olarak Batıya dönükse, bu birikimin edebiyat eleştirisi bağlamında yeniden üretilişi itibariyle de Türk edebiyatına dönüktür Berna Moran'ın çalışmaları.

Berna Moran'ın Eleştiri Derslerinin notlarından ve yayımladığı yazılardan oluşturarak yayımladığı (ilk baskı 1972) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabı, kendisinin ölümüne dek yapılan sekiz baskıda, eleştiri kuramlarının dünya edebiyatındaki gelişmeleri gözönünde bulundurularak ekler ve çıkarmalarla tamamlanmıştır. İlk baskısındaki haliyle bile *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, yayımlandığı dönemde Türk edebiyatı eleştirisinde yeni bir kitaptır. Hatta; "1970'li yıllarda, eleştiri tarihini bir bütün olarak ele alan, belli başlı bütün eleştiri kuramlarını ve yöntemlerini tanıtıp yorumlayan kapsamlı bir eser Batıda bile henüz yayımlanmamıştı." (B. Aksoy) Berna Moran da bu durumun farkındadır kuşkusuz. Kitabın ilk baskısını sunarken "edebiyat üzerindeki konuşmaların, tartışmaların ve eleştirilerin, ayıklanmamış sorunlar ve açıklanmamış kavramlara dolandığı bir ortamda, ortaya sürülen düşüncelerin çoğu kere bulanıklıktan kurtulamadığı"nı belirtir. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri'nin* sanat/edebiyat karşısındaki temel bakış açısını ve görüngesini de şöyle belirtir Berna Moran: "Bu kitapta kullanılan tasnif şu ilkeye dayanıyor: Bir sanat olayında rol oynayan dört unsur vardır: Sanatçı, eser, okur ve bunların içinde bulunduğu dış dünya (toplum). Dikkat edilirse görülür ki sanat kuramları yukarıdaki dört unsurdan birine yönelirler. Bazıları sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulur ve bir aynaya benzetir sanat eserini; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya. Bazı kuramlarsa sanatçıda ararlar sanatın sırrını. Bunlara göre duyuların anlatımı (ifadesi)dır sanat. Yine başka birtakım kuramlar, dış dünyayı ve sanatçıyı değil de okuru alırlar ön plana. Bu defa sanatın özü okurda (dinleyicide, seyircide) uyandırdığı estetik zevk veya heyecanda aranır. Nihayet, sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de

doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar var. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserlerine özgü bir yapıdır. Kitabımızda, bu dört ayrı sanat anlayışına örnek olacak ana kuramları seçtik ve bunların sanatın özü ile işlevi konusundaki iddialarını açıklamaya çalıştık." *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* sekizinci baskıya ulaştığında dördüncü 'önsöz'ü de yazılır ve Berna Moran'ın hazırladığı son baskıdır bu. Edebiyat kuramları ve eleştiri yöntemlerindeki yeni gelişmeler nedeniyle Yapısökümcü ve Feminist eleştiri kuramlarıyla ilgili iki bölüm eklediğini, Okur Merkezli Kuramlarla ilgili bölümü de genişlettiğini belirtir. Ayrıca hemen her baskıda gerek eleştiri kuramları gerekse eleştiri yöntemleri konusunda eskiyen görüş ve düşüncelerini de gözden geçirir. Bugün on beşinci baskıyı aşan *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 'eleştiri kuram ve yöntemlerini mükemmel bir sistematikle sunan ve alanında hâlâ tek kitap' olarak edebiyat eleştirisine katkısını sürdürmektedir.

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri'ye bugün ulaştığı bütünlük hâliyle baktığımızda, kitabın beşte dördünün eleştiri kuramları ve yöntemlerine ayrılmış olduğunu görürüz. Bu kuramlar ana başlıklar olarak şunlardır: Yansıtma Kuramı ve Tarihsel, Sosyolojik, Marksist Eleştiriler; Anlatımcılık ve Romantik Bakış, Yaratımcılık, Aktarımcılık, Psikanalist Eleştiri; Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği, Yapısalcılık, Arketipçi Eleştiri; Okur Merkezli Eleştiri Kuramları ve Eleştiriler, Alımlama, Feminist Eleştiri, İzlenimci Eleştiri... Bu kuram ve eleştiri yöntemlerini incelerken, onları ortaya çıkaran edebiyat ve kültür ortamlarını, düşünce temellerini, her kuram ve eleştirinin öncülerini ve bunların Türk edebiyatı açısından anlaşılmasını sağlamak amacıyla Türk şiir, roman, öykü ve tiyatrosundan örnekler üzerinde bu kuram ve eleştirilerin edebiyat eserine etkilerini ve katkılarını göstermeye çalışır. Edebiyat kuramları ve eleştiri yöntemleri her ne denli Batı edebiyatı, kültürü ve düşüncesi kaynaklı bir okuma ve inceleme yöntemi olursa olsun, onları Türk edebiyatı açısından görmeye ve incelemeye çalışır. Zaman zaman kuramlar ve eleştiri yöntemleri arasında, sanat eserini okuma ve anlama bağlamında karşılaştırmalar yapar. Edebiyat kuramlarının ve yöntemlerinin, sanatın tabiatı, dili ve işlevi doğrultusunda kendine özgülüğünün okura yansıtılıp yansıtılmadığına dikkat çeker. Örneğin, Rus Biçimciliğini incelerken Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinden aldığı şu iki dize üzerinde durur: "Bir namazlık saltanatın olacak/Taht misali o musalla taşında" Bu iki dize üzerinde Rus Biçimciliğini okumaya çalışır: "Camide musalla taşına konmuş tabutun önünde cemaatın cenaze namazı kılması, insanların defalarca tanık olduğu ve kanıksadığı bir olaydır. Tarancı, musalla taşını bir tahta, ölüyü bir sultana, cemaati de onun önünde elpençe duran ve yerlere kapanan kullarına benzetmek suretiyle kanıksadığımız bu sahneyi bize taze bir şekilde gösteriyor, alışkanlığımızı sarsıyor. Demek oluyor ki, gerçekliği yansıtmak değil edebiyat eserinin yaptığı. Onu değişik bir biçimde algılatmak." Bu düşünüş ve okuyuşunun, Brecht'le, Tonny Benntt'le ilgisini de kurar ve şu yargıya ulaşır: "Rus Biçimcileri yazınsallığın özünü alışkanlığı kırmakta gördükleri için, üzerinde durdukları sorun, metnin bunu nasıl sağladığı sorunudur." Berna Moran'ın edebiyat kuramı bağlamında yazdığı ilk yazı olan "Edebiyat ve Hakikat"le başlayan son bölüm ise, bu yazının bir süreği mahiyetinde edebiyat kavramı çerçevesinde kuramsal bir bütünlük oluşturur. Edebiyatın hakikatle bir ilgisinin olup olmadığı görüşlerini, edebiyatta inanç sorununu, edebiyat kavramının tanımlanıp tanımlanamayaca-

ğını, edebiyatın işlevini çeşitli estetik görüşler açısından tartışır. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*'de enine boyuna tartıştığı kuram ve yöntemlerin, hayatla iç içe olan edebiyat eserlerinin yalnızca tek bir bakış açısıyla kavranamayacağı gerçeğinin altını çizer ve böyle bir yöntemin, *hayat değerlerine gözümüzü kapamak ve kısır bir yöntemle yetinmek* olacağını belirterek şöyle bağlar: "Estetik yargılar her zaman öznel, duygusal ve bundan ötürü bir beğeni işi değildirler. Bir anlamda nesnel olabilirler, çünkü az çok yerleşmiş ölçütler vardır. Ama bu ölçütlerin genel-geçerlikten yoksunlukları estetik yargının mantıksal bir çıkarım olmasını engeller. Bunda bir sakınca yoktur; çünkü genel-geçer ölçütler olmadan da iyi eleştiri yapılabilir ve keyfîden uzak, akla yatkın yargılar verilebilir."

Onun *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* ile oluşturduğu bu eleştiri çerçevesinden Türk romanı nasıl görünüyordu? Berna Moran, bu sorunun cevabını *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* başlıklı üç ciltlik çalışmasıyla verdi. İyi bir cevap da bu çalışma. Bu kitaplardaki roman eleştiri ve incelemelerinin bir kısmı, onun kuram ve eleştiri derslerinin ve yazılarının sürdüğü zaman diliminde yazıldı. Örneğin, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Anlatım Tekniği* (Ekim, 1968) bunlardan biridir. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri'nin* 1972'de yayımlanışından sonra, üçüncü kitabın son yazısı olan *Bilge Karasu'nun Kılavuz'u* (Mayıs, 1993)'na dek Berna Moran'ın yaklaşık olarak otuz yıl boyunca *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ı tamamlamaya çalıştığı görülür. *Eleştirel Bakışlar*'ın her üçünün önsözlerinde de, birinci ciltte Ahmet Mithat'tan 1950'ye, ikinci ciltte 1950-1975 arası, üçüncü ciltte ise 12 Mart dönemi ile 12 Eylül sonrası Türk romanının eğilimlerini ve yönelimlerini belirleyen özellikleri yansıtan romanlardan hareket ederek eleştirel bir Türk romanı serüvenini ortaya koymayı amaçladığını belirtir. Türk romanı üzerine yapılan bu sistematik, kuramsal temelleri olan dört kitaplık çalışma, o bu amacını gerçekleştirdiğini göstermektedir. *Eleştirel Bakışlar*'ın üçünün de Türk romanının yaklaşık yüz elli yılını 1950, 1975 ve 1990'lı yılların sonuna kadar bölümleyişinin yanında; ilk dönem için Doğu/Batı ikileminde toplumsal olarak yaşanılan kültür, düşünce, hayat çatışması; ikinci dönem için Anadolu/köy mekânı ve hayatı merkezli toplumsal düzenin sonucu olarak haksızlıklar ve ezen/ezilen karşıtlığı; üçüncü dönem romanını belirleyen12 Mart ve 12 Eylül darbelerinin sonucu olan toplumsal sarsıntılar, hapisler, işkenceler ve siyasal yaklaşımlar, Türk romanının postmodernist yönde uğradığı köktenci değişimin örneği olan anlatı türünün doğuşunu gösteren bir tematik yaklaşımı da gözetir

Türk romanındaki bu tarihsel ve tematik izleğin, "Türk edebiyatının zirveleri sayılan yapıtlar incelendiğinde, çoğunda ortak bir sorunsal ve bundan kaynaklanan ortak özellikler olarak" görülebileceğini de belirtir. Bu nedenle olmalı ki yazar, her üç cilde de birer giriş mahiyetinde, o ciltlerin izleklerinin tarihsel, kültürel, toplumsal ve siyasal panoramalarını yansıtan bölümler yazar, daha sonra da bu görüngeden dönemin romanlarını incelemeye geçer. Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a dek Doğu/Batı ekseninde ele alınan romanların elbette "Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı" başlıklı, bir uygarlık değişimi ve çatışmasının, bu değişim ve çatışmanın Türk edebiyatına ve romanına yansıyışının çözümlemesinin yapıldığı bölüme ihtiyacı vardır. Roman, Türk edebiyatına Batılaşma hareketlerinin bir uzantısı ve parçası olarak, bir edebî tür olmaktan çok, siyasal bir dönüşüm aracı olarak girmiş, kimilerince ola-

bildiğince bu işlevi doğrultusunda kullanılırken, kimilerince de onun bu işlevinin önüne geçilmeye ve yararlı bir dil ve araç hâline getirilmeye çalışılmıştır. "Çağdaş uygarlığın bir gereği olarak benimsenen roman, aynı zamanda bizi bu uygarlığa kavuşturacak araçlardan biri sayılır" ve yazarlar, romana ilgi göstermelerine rağmen hepsinin yaklaşımı da aynı değildir. Romanı, Batılı bir edebiyat ve düşünce anlayışının geliştirdiği, bizim de edebiyat anlayışımızın ve düşüncemizin Batılaşmasını sağlayacak yazınsal bir araç; ve onu bir siyasal kurum, bir gazete gibi halkı eğitecek bir araç olarak gören, Batılaşma karşısında hemen her konuda olduğu gibi ikili bir bakış. "Onun için 1950'li yıllara kadarki Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde bu Batılılaşma hareketi belirler. Bu dönemin en tanınmış yazarlarına bakacak olursak hemen hepsinin Batılılaşma sorununa eğildiğini görürüz. Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde belirler." Ardından, Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar sekiz romancıdan on iki roman seçip inceleyerek Türk romanının ilk dönemine ilişkin bu düşüncelerinin açılımını yapar. Sonuçta, bu dönemin romanında iki ana çizgi belirler: Bir düşünce kalıbına dökülen, toplumsal sorunlara dönük romanlar ve bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar. "Türkiye'deki Batılılaşma hareketlerinin iki çizgideki romanımız üzerinde de bildiri, kurgu ve karekter bakımından belirleyici bir rolü olmuştur. Birinci çizginin bir bildiri romanı olmasına, romanın bir düşünce kalıbına uydurulmasına ve karekterlerin, genel anlam taşıyabilmek için tipleşmesine; ikinci çizginin Batıdaki roman kişilerini ve aşk sorunlarını örnek almasına ve bundan ötürü de kalıptan kurtulurken gözünü çevirdiği ve ön plana aldığı bireylerde bir yabancılık havası estirmesine yol açmıştır." (B. Moran)

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakışı'ın ikinci cildinde yedi romancıdan ondan fazla roman inceler Berna Moran. Bu romanların hepsi de köyden sözetmediği için 'Köy romanı' adlandırmasını değil, Anadolu romanı adlandırmasını kullanır. Bu romanların birlikte değerlendirilmelerinin nedeni de; "Toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız bir düzenin yol açtığı az çok ortak bir sorunsalı konu edinmiş olmalarıdır.' Bu romanlardan *Tutunamayanlar* ve *Anayurt Oteli*'nin diğerlerine göre ayrıksı duruşlarını da, bunların da bir anlamda başkaldırı romanları oluşları ve bu yönleriyle de Anadolu romanlarının sorunsallarıyla ortak bir yönlerinin bulunduğuyla açıklar. 1950'li yıllardan sonra Türk romanının ana sorununun belirgin bir evrilme yaşayışını şöyle açıklar Berna Moran: "Burada bizi asıl ilgilendiren, Türkiye'de meydana gelen toplumsal ve ekonomik değişimle, 1950 sonrası romanında belirginleşen sorunsal değişikliği arasındaki ilişki. Neden 1950'li yıllara kadar ana sorunsal Batılılaşma olarak kaldı ve sonra sınıfsal içeriği olan toplumsal bir sorunsala dönüştü? Bu sorunun cevabını çok basite indirgemeyerek ve çok kısa bir şekilde ifade etmek istersek, diyebiliriz ki, Cumhuriyet döneminde güdülen politika, zamanla sınıflaşmayı ve sınıf çatışmasını getirmiş ve böylece başka bir sorunsalın öne geçmesine neden olmuştur.... Kısacası, 1923-1950 arasında Türkiye'de sömürünün, sınıflaşmanın ve tek parti rejiminin getirdiği haksız düzen, romanda da Batılılaşmanın yerini, düzene dönük yeni bir sorunsalın almasına neden oldu diyebiliriz." Berna Moran, Anadolu romanını hazırlayan bu tür siyasal ve ekonomik koşullarla birlikte, *Genç Kalemler*'le başlayan dilde ve edebiyattaki millî yönelimleri de anar. Bu görüngeden incelenen ikinci dönem romanla-

rının,Türk edebiyatının en hareketli yirmi beş yılında ortaya koyduğu durum şudur: Anadolu romanında göze çarpan ilk özellik eylem öğesinin egemen olmasıdır. Ezen/ezilen çatışması üzerine kurulmuş bu romanlarda, eylemin, karekter ve düşün öğelerinden daha önemli rol oynaması doğaldır. Üstelik bu bağlamda 'ezmek' fiili yönetici ve zengin sınıfın genel anlamda halkı sömürmesi dışında, kaba kuvvete dayanılarak yapılan hareketleri, yani şiddeti (dayak, işkence, adam öldürme) içerir. Buna karşılık başkaldırının da silahlı başkaldırı olması zorunludur, çünkü ezilenin hakkını araması için başvurabileceği yollar tıkalıdır. Bunun bir sonucu, anlatıda hareketli bir olay örgüsüne ağırlık tanınması olmuştur... Anadolu romanlarının birçoğunda baştaki durum kıtlık, sondaki durum onun tersi bolluktur. Kıtlıktan bolluğa geçişi orta kısımdaki eylem sağlar. Gerçi kıtlıktan bolluğa geçiş tüm Anadolu romanlarının ortak özelliği değildir, ama birçok romanda yer alması, bu dönemdeki sorunsalın belirleyiciliğini gösterir... Anadolu romanlarında sık rastladığımız başka bir kalıp da, belki yine mitoslardan kalan, (kıtlık/bolluk kalıbı gibi) kahramanın sevdiği kızı ya da karısını kurtarma kalıbıdır. Kadın üretkenliği, doğurganlığı temsil ettiği için yine bereketle ilgili bir anlam taşır. Kimi mitoslarda onun kaçırılması, kışın toprağın güçsüzleşmesini ya da ölmesini simgeler, kurtarılması ise baharda toprağın canlanmasını ve ürün vermesini... Bu dönem romanının kişileri, en genel düzeyde ezen ve ezilen sınıfların insanlarıdır. Anlatının kahramanı ise başkaldırma işlevini gören asî figürüdür. Olay örgüsü, bir değişim sürecidir ve gerçekte eylem, karekter ve düşün öğelerinin bir bileşimi olduğu için bu öğelerden hangisi değişimde temel rolü oynarsa olay örgüsünün tipini de o belirler... Anadolu romanlarında mekân köy, kasaba, yabanıl doğa, ezen/ezilen çatışması açısından bazı özellikler ifade eden coğrafya bölgeleridir... Yoksulluğun, cehaletin, ilkel yaşam koşullarının hüküm sürdüğü, insanların sömürüldüğü bir yerleşim alanı... Kasaba, egemen sınıfın güç merkezidir; karakol, dayak, işkence ve hapistir... İkinci dönem romanı, genelde, düzenle uzlaşmayan, isyan ederek toplumun dışına kaçan, ezilmiş insanların romanıdır. İster kurban ister asî olsunlar, kendilerini toplumdan koruyacak bir sığınağa ihtiyaçları vardır. (B. Moran)

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış'ın üçüncüsü bir bakıma tamamlanmamış bir kitaptır. 12 Mart ve 12 Eylülün edebiyatımızı ve romanımızı belirleyen siyasal ve toplumsal koşullarını inceleyen üç yazı ile bu siyasal, toplumsal koşulların ürünü sayılan altı romanın incelenmesiyle oluşur bu cilt. 12 Eylül sonrasında toplumsal ve ekonomik sorunlar karşısındaki çözülme, bir çıkış yolu bulamama psikolojisi, 12 Mart sonrasından farklı bir yönelime yol açmış ve edebiyatı, hemen hemen hayatın bütün alanlarında olduğu gibi, "sorunları işlemeye elverişli klasik gerçekçi yöntemden uzaklaştırmıştır." *Eleştirel Bakış*'ın üçüncü cildi de, işte bu açıdan; "1980 sonrası Türk romanında tanık olduğumuz köktenci değişikliği, yani gerçekçiliğin terk edilip postmodernist çizgide yeni bir anlatı türünün doğuşu"nu örnekleyen romanların incelenmesiyle oluşmuştur. Bu dönem romanlarının da siyasal ve toplumsal koşullara eğilişi, bu koşulların Türk toplumuna özgü bir biçimde Anadolu'nun köylerinden şehirlere taşınmış sancıların sürüp gidişi biçiminde yaşanışı ve yazınsallaşması, son iki dönem romanının, "temelde aynı sorunsalı paylaştıkları ve aralarında bu bakımdan bir süreklilik olduğu" görülür. 12 Mart romanı, "gerçek yaşamı olduğu gibi aktarmak peşindedir. Masal, halk hikâyesi, destan gibi türlerden yararlanmaya bakmaz. Yazarın okur açısından yeni olan çarpıcı bir dünyayı ona

açması, onu pek bilmediği çıplak gerçeklerle yüz yüze getirmesi, 12 Mart romanlarının o dönemde çok okunmasının nedenlerinden biri olsa gerek. Ne ki bu sınırlı konu yeniliğini yitirmeye mahkûmdu. Ayrıca estetik yönün de ikinci plana atılması, 12 Mart romanını belli bir dönemde ilgiyle ama sonra ancak tarihsel değeri için okunan sosyolojik romanlar sınıfına kattı." 12 Eylül sonrasında ise Türk romanı hem siyasal, toplumsal hem de yazınsal anlamda önemli bir değişime uğradı. "Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal değişimler 1980'li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi (avant garde) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden oldu."

Berna Moran, Türk romanın doğuşundan 1990'lı yılların sonlarına dek, yaklaşık yüz elli yıllık serüvenini otuz beş kırk roman incelemesini esas alarak ve bu romanların konu, teknik ve sorunsalları bağlamında kendilerinden önceki, dönemlerindeki ve kendilerinden sonraki daha birçok Türk romanlarıyla da ilgilerini kurarak, yine bu romanların düşünsel, kültürel, tarihsel ve toplumsal olarak da ortaya çıkışlarını sağlayan koşulları bütün yönleriyle inceleyerek, bir edebiyat tarihi anlayışı ve yöntemiyle olmasa da, belki de çok daha yararlı bir çözümleme, inceleme ve eleştiri yöntemiyle yüzyılın sonunda topluca ortaya koydu.

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış'ın her üç cildinde de, incelediği, eleştirdiği romanları ele alırken, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*'nin sağladığı bütün birikimlerinden, eleştirel bakışın ve tekniklerin imkânlarından yararlanmıştır. Kuram ve eleştirinin başlangıcından beri bütün gelişmelerini izleyerek eleştirel altyapısını son derece sağlam kurmuştur. Onun kuramsal yetkinliği, metin okurluğunu da, çözümlemeciliğini ve eleştirmenliğini de yetkinleştirir. Bütün bunlarla birlikte, ulaştığı sonuçları, verdiği yargıları da bir o denli önemli kılar. Eleştirel bakışının ve çok yönlü eleştirel yaklaşımının zenginliği, eleştirmen kimliğini daha güvenilir hâle getirir. "Bize sunduğu eleştirel bakış açısı ve kullandığı yöntem, evrensel ve bilimsel olduğundan, ele almadığı, alamadığı metinler için de geçerliliğini korur. Bunu yaparken de Türkiye'de romanın gelişimini, yazarların sorunsala, zamana ve koşullara koşut bir biçimde değişen eğilişlerini, kurgunun, tiplemenin, mekanın ve romanda işlenen çatışma öğesinin kullanımında oluşan değişimi ve gelişimi irdeler. Alışılmış türden kuru, didaktik bir Türk romanı tarihi yazmadan ya da yazarlar hakkında kişisel dedikodulara girmeden, incelediği her metni, hem dış etkilenmelerle ilgili yönleriyle hem de metne özgü, içsel öğeleri çözümleyici, nesnel, eleştirel ve bilimsel bir bakış açısıyla sunmasındadır." (Z. Ergun) Uzun yıllar eleştiri teorisine verdiği emeğin, ortaya koyduğu uygulamasına baktığımızda, hiç de boşa gitmediğini görürüz. Bir eleştiri metninin, üzerine yazıldığı eserden elde edebileceği bütün sonuçları, onun roman üzerine çözümlemelerinde görürüz. Bu eleştirel çözümlemelerinde, çok iyi bildiği hemen her eleştiri yöntemini kullandığına tanık olmak mümkün. Kendisini bu eleştiri yöntemlerinden biriyle sınırlayarak, romanları yalnızca bir açıdan değil, birçok yönden okumaya, değerlendirmeye, incelemeye ve eleştirmeye çalışmıştır. Bu nedenle daha zengin ve kuşatıcı eleştirel sonuçlar elde eder bütün yazılarında. "Edebiyat kuramlarında anlattığı çeşitli yöntemlerden çıkardığı kendi yapısına uygun eleştirel yöntemle ve edebiyat bilgileriyle Türkiye'nin roman geleneğini inceler. Yöntemini bilinçli olarak biraz eklektik tutmuştu, çünkü sanat ve edebiyatın tek bir açıklama tarzına sığmayacak kadar zengin ve karışık olduğuna inanırdı. Her esere aynı (tek) yöntemle yaklaşmaktansa, her eserin ortaya attığı sorulara en iyi uyan yöntemlerle yaklaşmayı tercih

ediyordu. Bir yanda çok 'deklare' olmayan bir Marksizm vardı; I. A. Richards sonrası gelişen esere yakından bakma disiplinini hiçbir zaman elden bırakmadı. Gene Wayne Booth sonrası roman eleştirisinin vazgeçilmez avandanlığı haline gelen 'anlatıcı'nın yerini, tarzını vb. tespit etmeyi de hiç ihmal etmedi." (M. Belge) Üzerine yazdığı romanın kurgusu, anlam katmanları, olay örgüsü, sorunsalının oluşturduğu yumak hangi eleştirel yöntemlerle ele alınmayı gerektiriyorsa, Berna Moran da o eleştiri yörtemini ya da yöntemlerini uyguluyordu. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ta incelediği kırk kadar romanda, kendisini hiçbir yöntemle sınırlamaz, aynı romanı incelerken birkaç eleştiri yöntemini birden kullandığı çok olur. Ayrıca, ilk önce "Berna Moran'ın eleştirel yönteminin uzun ve titiz bir çalışmayı, sağlam bir değerlendirmeyi, sunuşta sentezi, sentezde ağırlık ve önceliklerin dengelenmesini ve sonunda yeni öğe ya da öğelerin açığa çıkarılmasını içerdiğini" görmek gerekir. "Berna Moran incelemesine, hatta okumasına, mümkün olduğu ölçüde 'çıplak' bir gözle başlıyor. Mümkün olduğu ölçüde diyorum, çünkü hiçbir eleştirmen, birikimini ya da okuma alışkanlıklarını da sıfırlayacak ölçüde 'çıplak' bir göz sahibi olamaz. Ama başlangıçta, metinle kendisi arasına başka hiçbir şey sokmayabilir. Sonra o metni çözümleme yöntemini, gene o metnin dikte ettiği, yönlendirdiği bir arayışla saptayabilir. Moran'ın *Kuyucaklı Yusuf* incelemesinden bir örnek verelim. Metin ilk okumada, yazarı, dikkatini bazı karşıtlıklarda yoğunlaştırmaya itmiştir. Bu karşıtlıklar, şehir/doğa, yapay insan/doğal insan, yozlaşmışlık/masumiyet, şehvet/aşk karşıtlıklarıdır. Karşıtlıklardan biri diğerine yeğlenir hep ve bütün karşıtlıkları bire indirgediğimiz bir formülde görürüz ki roman, vahşi soylu/uygar dünya karşıtlığında çözümlenebilir, hiç değilse çok anlamlı çözümlerden biri budur. Bu elbette yapısalcı bir okumadır, ama açıktır ki incelemeci bu işe 'ben şu romanın yapısalcı bir okumasını yapayım' diye başlamamıştır. Ondan sonra Berna Moran, *Kuyucaklı Yusuf*'un öyküsünü bir yandan pastoral, hatta Arkadyen geleneklerin bağlamına oturtarak, diğer yardan da Rousseau'nun vahşi soylu imgesine gönderme yaparak, dünya edebiyatı çerçevesinde de evrenselleştirir. İşte bu tür bir okuma, *Kuyucaklı Yusuf*'u çözümler ve yorumlarken zenginleştiren de bir okumadır." (J. Parla) Berna Moran'ın eleştirilerinde uyguladığı yöntemlerden birisini gören için yapısalcı, izlenimci, Marksist, psikanalist ya da nesnel eleştiri yaptığını sanabilir. Örneğin onun eleştiri yöntemi şöyle de değerlendirilebilir: "Hangi yöntemi kullanırsa kullansın, Berna Moran için önemli olan edebiyatın kendisidir; sosyoloji de, psikoloji de, felsefe de, ideolojiler de, edebiyatla ilgili öğeleri ortaya çıkarmak için yalnızca birer araçtır onda. Roman gerçeğini ve romanın düşünsel boyutunu, kendi öznel görüşleri açısından değerlendirmez Moran; ahlakçı değildir; toplumsal sorunlarla ilgili yol göstermez; Türk edebiyat eleştirisi geleneğinin önemli bir bölümünü oluşturan 'öğretmen/eleştirmen' tipine uymaz. Berna Moran, bilimsel yöntemler çerçevesinde gerçekleştirilen, araştırmaya yönelik nesnel eleştirinin yetkin bir temsilcisidir." (Y. Ecevit)

Berna Moran'ın daha ilk roman inceleme yazılarından itibaren, Batı edebiyatındaki başarılı roman tekniklerinin Türk edebiyatındaki romancıların eserlerine nasıl yansıdığını gösterme yöntemini izlediği görülür. Elbette edebiyat kuramlarının ve eleştiri yöntemlerinin de doğduğu ortam olan Batı edebiyatında bunların ilk ve başarılı örneklerini bulmak daha kolaydı; Tanzimat sonrası edebiyat tarihimiz boyunca bu hem romancılarımız hem de eleştirmenlerimiz için böyleydi. Berna Moran'ın ilk ro-

man inceleme ve eleştiri yazısı olan Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Anlatım Tekniği'*nde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ve *Eleştirel Bakışlar*'daki daha birçok yazısında, romancılarımızın, Batı edebiyatındaki romancıların kullandığı anlatım tekniklerini nasıl kullandıklarını ve bunu başarıp başaramadıklarını karşılaştırmalar yaparak göstermeye çalışır. Onun bir bilim adamı, kuramcı ve eleştirmen olarak okuma ve eleştiri görüngesini nasıl kurduğuna ve bunu yazılarında nasıl uyguladığına dair Nazan Aksoy'un şu değerlendirmesi bir sonuç olarak okunabilir: "... eleştiri anlayışında, anlatı çözümlemede metnin derinliklerine inen, çok yönlü, karmaşık bir okuma yöntemi ve alışkanlığının büyük payı olmalı. Berna Moran'ın edebiyat eleştirisinde bütüne varan amacına yönelik bir dikkatle kullandığı yöntemin eleştirel nirengi noktaları ile çözümleme araçlarını ayrı ayrı göstermeye çalışmak, değerlendirmelerindeki bütünlüğün nasıl sağlandığını anlayabilmek için de gereklidir. Yöntemin ayrıştırılacak yönlerinin bileşkesi onun eleştirel çözümlemelerinin temel niteliklerini ve başlıca özelliklerini ortaya çıkaracaktır. Bunları şöylece sıralamak mümkün: 1. Anlatı sanatının nirengi noktalarından bakış: a) Türk edebiyatındaki daha eski anlatı geleneklerinin daha sonraki dönemlerin romancılarınca nasıl kullanıldığı, b) Türk romancısının Batı'daki edebiyat gelenekleri ile anlatım tekniklerinden nasıl etkilendiği, c) Aynı dönemin metinlerindeki parelellikler ile farklılıklar; 2. Romanların ana sorunsalını yaratan ideolojilerin metinlerin anlatım örgüsü içinde nasıl şekillendiği, bir başka deyişle, ideolojinin edebi söylem içinde nasıl somutlandığı; metin çözümlemesinde metin-ötesi ilişkilerin, yani tarihî, siyasî, iktisadî vb. söylemlerin göz önüne alınması, edebiyat eleştirisinin çeşitli bilim/bilgi dallarıyla alışverişe girecek biçimde uygulanması; 3. Eleştiri yöntemlerini, belirli bir kurama kuralcı bir tutumla bağlanmadan, inceleme konusu eserin belli bir yönünü aydınlatma amacıyla kullanma çabası; 4. Hem ayrıntılardan bütüne, hem de bütünden ayrıntılara doğru gelişen bir 'yakın okuma' alışkanlığı." Eleştiriye adanmış bir hayattan geriye kalan eserlerin temel bakış açısı bundan ibaret.

KAYNAKÇA

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yay., 4. baskı, 1981; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yay., 1. baskı,1983; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İletişim Yay., 1. baskı 1990; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yay., 4. baskı, 1998.

Aksoy, Nazan-Aksoy, Bülent, *Berna Moran'a Armağan, Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yay., 1. baskı, 1997.

İpşiroğlu, Zehra (hazırlayan), *Çağdaş Türk Yazını* (içinde); Yıldız Ecevit, "Türk Edebiyat Eleştirisi-Bir Sistemleştirme Denemesi-", Adam Yay., 1. baskı, 2001.

Cumhuriyet Kitap; "Berna Moran'la Konuşma", Mürşit Balabanlılar; Jale Parla, "Zenginleştiren Bir Okuma", sayı 29, 7 Eylül 1990.

Cumhuriyet Kitap; Jale Parla, "Kalıcılığı Yakalamış Bir Bilim Adamı: Berna Moran"; Zeynep Ergun, "Berna Moran"; Cüneyt Akalın, "Bu Dünyadan Berna Moran da Geçti"; Orhan Pamuk, "Derli Toplu Roman Değerlendirmesi"; Murat Belge, "Edebiyata Adanmış Bir Yaşam", sayı 632, 28 Mart 2002.

CEMAL ŞAKAR

ADNAN BENK:
‘HER YAZAR HAK ETTİĞİ ELEŞTİRMENİ BULUR’



Paris’te 1922 yılında doğan Adnan Benk, Saint-Joseph Lisesini (1941), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Fransız ve Roman Dilleri ve Edebiyatları Bölümü’nü (1946) bitirmiş, asistan olarak kaldığı bu bölümde 1950’de doktor, 1954’te doçent olmuştur. 1982’de üniversitedeki görevinden emekliye ayrılmıştır.

Edebiyat, tiyatro, müzik, sinema ve plastik sanatlara ilişkin eleştiri ve deneme yazıları bulunan Benk, *Büyük Lügat, Meydan Larousse Ansiklopedisi*’nin çeviri bölümünü ve *Türkiye Ansiklopedisi*’ni yönetmiştir. Öykü ve roman çevirisi de yapan Benk, Gelişim Yayınları tarafından çıkarılan *Büyük Larousse Ansiklopedisi*’nin Genel Yayın Yönetmenliğini üstlenmiştir.

1963’te “Aktamar” belgeselinin yönetmenliğini yapmıştır. 1956’da “Hitit Güneşi”, 1965’te “Ben Asitavandas” belgesellerinin özgün müziğini yapmıştır. “Ben Asitavandas” belgeseli ile 1965’te İtalya Paddua Üniversitesi 10. Ulusal Film Şenliğinde İkincilik Ödülü almıştır.

1998 yılında ölen Adnan Benk’in yaşarken kitaplaşan tek eseri *Sükûtun Hataları* (1944) adlı gençlik şiirleridir.

Mart 1982-Haziran 1985 tarihleri arasında, Yazı İşleri Yönetmeni sıfatıyla, *Çağdaş Eleştiri* dergisini yönetmiştir. Bu dergi edebiyat dünyamızda, yeni bir eleştiri anlayışı, yeni bir eleştiri bakışı getirdiği için her zaman önemsenmiştir.

Çağdaş Eleştiri dergisiyle birlikte ortaya koymaya çalıştığı bu yeni anlayışı ısrarla o güne değin gelen eleştiri anlayışından ayırmak ister Adnan Benk. *Çağdaş Eleştiri*’nin, eleştiri sözcüğünün tek başına karşılayamayacağı bir kavram olduğunu iddia eder. “Eleştiri terimini, çağdaş olmayan bugünkü eleştiriden ayırt etmek için çağdaş sözcüğüyle birleştirdiğimizi görmeyenler ya da görmek istemeyenler, bizim neye karşı olduğumuzu kendi tutumlarını bilinçleyerek hemen anlayabilirler. Onlara karşıyız. Bir yapıtta, yapıtın getirdiğini değil de, kendi kafasındaki örneği arayanlara karşıyız.” Bu eleştiri tavrıyla sürdürür *Çağdaş Eleştiri*’yi. Ona göre yazarlık heveslisi bütün yeteneksizlerin eleştiri dalına üşüşmesi boşuna değildir. Bu tür eleştirmenler sanat yapıtına yaklaşımın içgüdüsellikten çıkıp bilime dönüştüğünün farkında değildirler. “Hiçbir yöntemden, hiçbir kuramdan kaynaklanmayan, kendinizde var olduğu, yazarda ise yok olduğu varsayımından başka hiçbir dayanağı olmayan kof bir ‘beğeni’ adına yargılar yağdıran bu eleştiri türüne, meleştiri demek bence daha yerin-

de olur. Çağdaş eleştiri, bu tür meleştirilere karşı çıkmak amacında olduğu için meleştiriliyor gibi" gelir ona. Yazarın ürettiği, okurun tükettiği, eleştirmenin pazarladığı anlayışa mutlaka karşı çıkılması gerektiğine inanır. Çünkü eleştirmen sakat yazarlara topal değneği değildir. Eleştirinin olmadığı yerde yaratıcılık, yaratıcılığın olmadığı yerde eleştiri olmaz ve bugünün yazarı kulaktan dolma yöntemlerle yetindikçe, anlatımı, her şeyden önce bir anlatım sorunsalı olarak ele almadıkça bugünselliğe ulaşamayacağını söylerken sanatçının mutlaka eleştirmenlerden bir şeyler öğrenmek zorunda olduğunun ısrarla altını çizer.

A. Benk'e göre yazın demek, öncelikle dil demekse, eninde sonunda bir dil olgusuysa, dilbilime dudak bükemez ve içimden geldiği gibi yazdım demekle hiçbir yere varamaz yazar. Çağın yaklaşımlarını, ne, nasıl sorulur bilmeden öyle kolay sanatçı olunamaz.

Çağdaş Eleştiri dergisinin çıkış amacını şöyle özetler Benk: "*Çağdaş Eleştiri* dergisi sanat yapıtına kendi açısından, kendi içinden bakmanın yollarını araştırmak için çıkıyor. Ama, bu araştırmanın kendi içine kapanık biçimsel bir etkinlik olmadığını, olamayacağını da belirtmek isterim. Bakan, okuyan, işiten biziz. Sanat yapıtı her şeyini bizden alır, her aldığını da, bizi de, aldığının çok üstünde, gene bize, insana verir. İnsanın olduğu yerde de her şey var, her şey açık, her şey sonsuz demektir."

Adnan Benk çağdaş eleştiri anlayışının kuramsal çerçevesini şöyle çizer: "Yazar-yapıt-okur bağıntısı simgeler dizgesinin ve üç öğeli uyumların tüm öz niteliklerinden yararlanır. Yazar yapıtın merkezi olduğundan, yapıt, göstergeler düzleminde Işın'dır; çevrenin yani Bakire'nin potansiyel gücüne, yani Okur'a bir yön, bir yöneliş izi vurarak döller ve yaratır."

Şimdi yazar-yapıt-okur bağıntısına daha yakından bakalım.

Yazar: Öncelikle yazarın kendisi *görüş açısı* olarak yapıtın doğmasına katkıda bulunacak olan *başkası*'nı gerçekleştirmek için kendi egosantrizminden uzaklaşabildiği ölçüde konuşabilir. Her sanatçı, eserinde, iki ya da birçok karşıtı birleştirmeye çabalar. Sanatçının yaratıcılığı bu birleştirme gücündedir. Birbirinden ayrı görmeye alıştığımız öğeleri, yapıtında bir bütün olarak ortaya koyar. Zaten kendi de, şekillerle, hayallerle, kahramanlar ve durumlarla düşünür. Ama gerçek sanatçı özü moloz-dan ayırmayı bilen kişidir. O çevresindeki karmaşık ve dağınık biçimde duran özü yakalar, elde ettiği verileri düzenleyip ortaya koyar. Buradaki zorluk dünyaya bakmayı bilmektedir. Bu bakışı olmayan yazar ya temelsiz biçim oyunlarıyla ya da başkalarının biçimlendirdikleriyle oyalanırlar. Oysa yazar eseriyle bir gerçeği ortaya koyacaksa önce kendisinin bir gerçeği algılayacak dünya görüşüne sahip olması gerekir. Böylesi bir bağlanma içinde olan sanatçı 'bir durum içinde yer alır' ve dünyaya oradan bakar. "Kendi çağıyla alışverişe girişmeyen, çağının kaygılarına sırt çeviren kişi, ister istemez, yalana, düzene sapıyor. Özelliği sağlayacak tek kaynak günün verileriyken, bir şair bunlara nasıl dudak büker, anlamıyorum" der. Bu anlamda her zaman güdümlü eserden yana olduğunu söyler. Çünkü yazar kurulu düzene mutlaka karşı olmak zorundadır. "Yeni bir insan anlayışına, yeni bir dünya görüşüne dayanmayan yazar, pürüzsüz bir aynanın nesnelliğini benimsediği oranda alışkanlıklarımızı, kurulu düzeni desteklemiş olur." Anlamın özü değiştirmektir çünkü, birçok yazarın başarısızlığı nesnellik ile kendini nesnelleştirmeyi karıştırması olmuştur.

Yapıt: "Sanat yapıtları bir varoluşun içine birçok özel koşul yerleştirirler, durma-

dan olanaklarımızın sınırını genişletirler; çevrimini asla kapatmaksızın, her gerçekleşmeyi yeni bir gerçekleşebilecek şeyin habercisi yaparlar ve her zaman bu yeniden icra olasılığını bir başka düzlemde hazırlarlar." Adnan Benk'e göre yapıt ortaya konduktan sonra okuyucu ile alışverişe girer; yapıt yazıldığı zaman değil ancak bu alışveriş başladıktan sonra hikâye olarak varolur ve yaşamaya başlar. "Hikâyeci eserinin ne olduğunu bilse, daha doğrusu böyle bir şey bilinebilse yayımlanan eserler arasında kötü eser de kalmazdı." Zaten sanatçı gerçeği meydana getirir ama ona şuurlu olarak bakmasını bilmez. Çünkü dünyadaki bir olayı nasıl birçok açıdan incelemek olası ise yapıtta bir gerçek kadar çok cephelidir ve ona da birçok açıdan bakabiliriz. O, ısrarla sanatın belli bir dünya görüşüne bağlanmasından yanadır. "Güdümsüz sanat da ne demekmiş? Güzellik peşinde koşup da sanat kendini ölüme mi mahkum etsin? Herhangi bir toplum görüşünü benimsememiş bir eser var mıdır?" Sanat eseri şuurlu ya da şuursuz olarak her zaman bir dünya görüşü, bir insan anlayışı getirir. Bunu fikirlerle, soyut olarak yapmadığı, hayallerle gerçekleştirdiği için de, etkisi öteki eserlerden daha büyük olur. Tabii yazarın, dolayısıyla yapıtın mutlaka bir bağlanma içinde olması gerektiğini iddia ederken A. Benk, Marksist bir bağlanma içindedir. Başka dünya görüşlerine bağlı yazar ve yapıtlara tavır alır. Adnan Saygun'un, Yunus Emre Oratoryosunu değerlendirirken: "Gerçi bu eserin dünyanın ve bizim içinde bulunduğumuz şartlara göre ölü sayılabilecek bir tarafı var: bugün için mistik tecrübe, sırasını savmış, yaşama gücünü kaybetmiş ve toplum içindeki ödevini artık başaracağı kadar başarmıştır. Onu hortlatmakta ısrar etmenin doğru olduğunu sanmıyorum. Sanatçının bağımsızlığına el ve dil uzatmak şüphesiz yersiz bir harekettir… Kaldı ki bugün eğer Yunus Emre seviliyorsa, XX. asır insanına göre hayatî bir değer taşımayan mistisizmi için değil, gerçeği, dış dünyayı böylesine tam olarak kavrayabildiği için seviliyor… Kültürün tümlüğünü korumak için tek yol, geçmişin değerlerini aşarak elde etmektir." Aslında A. Benk'i burada anlamakta fazla zorlanmıyoruz. Çünkü Marksizm özünde ilerlemeci bir kuramdı. İnsanlar ve toplumlar önlenemez bir biçimde komünizme doğru ilerleyerek huzura ereceklerdi. Ama kısa zamanda görüldü ki bu ilerleme olası değil tam tersine ilerleme yönünde atılan her adım akamete uğradı. Sadece mistisizm değildir yaşamımızdan çekilen, ona göre "Bugün, medeniyetimize şekil verebilecek kutsal bir değer olmadığı, kozmos karşısında tek başımıza kaldığımız için 'tarih boyunca gelişmiş insanlık değerimizden bize kalan tek miras' sadece kültürümüzdür." Tarih boyunca insanlık değerimiz gelişirken ve içinde varolduğu kültürü yapılandırırken nelerden beslendiğini, hangi değerlere yaslandığı A. Benk, bilmez değil, olsa olsa es geçmeyi seçiyor olmalı. İnsanın kozmos karşısında tek başına kalması da dayanılası, katlanılası bir yalnızlık değil doğrusu.

Okur: "Okur yapıtın vazgeçilmez öğesidir, onu anlamlandırandır, yapıt da onu gerçekleştirendir. Yapıt, üstünde ruhsal ve fizyolojik bir değişiklik yaptığı ölçüde gerçekleştirir onu, bütün iç mekanizmasını onun ölçüsüne indirger; bunu da onun dünya görüşünü dönüştürerek yapar. Dönüşümüyse Evren'in niceliksel olarak indirgenmesi, ruhsallığının da niteliksel olarak yoğunlaştırılması sağlar; sonunda da kendi öz yapısını onun kendi *ben*'ine kazır. Sonuç olarak okur yapıtın bilinci hâline gelir, *Yaratımın sürekliliğini sağlamak için yazarın iradesinin uzantısı hâline* gelir, yaratımın sürmesi sayesinde *var* olur, sürer ve yapıtın sürerliğini sağlar." Ona göre yapıt olası okurlarını içinde taşır ve yapıt okunarak *güç* hâlinden *edim hâl*ine gelir. Hepimiz kendi gerçekleşmemize karşıt olarak kendi mevcut olmayışımızı hissederiz ve

yapıtın bize verdiği mevcut oluş ne kadar yayılmışsa o ölçüde yoğun olarak hissedeceğimizi söyler, Benk. Bu nedenle her başyapıt, mesajı ne olursa olsun, bir şaşkınlığa, oldukça anlamlı bir hüzne kapılmamıza yol açar. Bu yüzden yazar önce okurlarının yaratıcısıdır. Bu noktada A. Benk, Umberto Eco'nun 'açık yapıt' kavramına gönderme yapmaktadır; biçiminde, kurgusunda, düzeninde okuyucunun bir yaratıcı olarak payı bulunması gerektiğini savlar. Burada okuyucu, yazar tarafından sunulan verilere dayanarak eseri düzenleyerek okur, daha doğrusu okuma gerçekten bir yaratmaya dönüşür. "Okur, yazarın yazar olarak karşısında, diyeceğim kendi dışındaki bir görüş açısının karşısında bulununca, yapıtı, içine girmeden yansıtır, nesneleştirir."

Adnan Benk'in çağdaş eleştiri anlayışında, yazar-yapıt-okur bağıntısını ve bu üç öğeli uyumların tüm öz niteliklerini belirledikten sonra bunun üzerine inşa ettiği eleştiri anlayışına bakalım.

"Edebiyat yapıtı, edebiyat-dışı araştırmalara, toplumbilim, ruhbilim, tarih, sözün kısası edebiyat dışında her şeyle ilgili araştırmalara bahane edilerek temel amacından oldukça saptırılmıştır." Yapıtı çözümlerken, yazardan hareket eden, yazarın yaşamöyküsünü esas alan eleştiri anlayışının terk edilmesi gerektiğine inanır. "Sainte-Beuve'ün, ama ona gelinceye kadar nice kıyıntı eleştirmenin ayartmasıyla yazarı yazdığından, yazılanı yazarından ayıramaz olmuştum. Değişik yönleri, açık ya da gizli eğilimleri, yaşantısının en kaypak ayrıntıları, sevgileri, tutkuları, kinleri ve öfkeleri, dediği kadar demedikleri, yazdığı kadar çiziştirdiği ve karaladıklarıyla bir yazarı kıstırdım mı, aklımca oradan sıçrayıverir, yalın bir neden-sonuç bağıntısıyla doğru yazılana varabilirdim. Anlamak, bilmek buydu bence: yazılan ile yazarın yaşantısı arasında benzerlik, aykırılık, karşıtlık, uygunluk, vb. türünden herhangi bir bağıntının (tüm ilintisizliği bile bağıntıdan saymanın kaçamak yolları vardı) kurulması… Anlaşılan yazarı bir başlangıç, başlangıçta yer alan katışıksız, yalın bir öz, bir birim sayıyordum." diyerek bir dönemki tutumunu değiştirdiğini vurgular.

Yapıt iyi-kötü, güzel-çirkin yargılarından uzaklaşılarak değerlendirilmelidir. Çünkü yapıta bu yöntemle yaklaşan eleştirmenin daha önceden benimsediği bir iyi-güzel, kötü-çirkin örneğinin kafasında önsel olarak varolduğu ve her yapıtta bu örneği aradığını anlayabiliriz. Kafasındaki örneğe uyan eser iyi, uymayansa kötü olmak zorundadır ki bu eleştiri anlayışı artık devrini tamamlamıştır. Çünkü edebiyat da artık bilimdir; ve bir bilim dalına ait ürünler ancak o bilim dalına ait dille, kuramla, argümanlarla anlaşılabilir. Eleştirmenler ancak, yapıtın üreticiyle olan bağıntısını ya da yapıtın kendisi bir kez oluştuktan sonra, etkileyerek dönüşüme uğratacağı kişiyle olan bağıntısını inceleyebilir. "Birincinin eylemi, ikincinin de tepkisi asla birbirine karıştırılamaz," diyen Valéry'yi haklı bulur Benk.

Eleştiride öznelliği reddeden Benk için yapıt sonuçta bir yapıdır. Çünkü sözcükler, fikri algılar algılamaz bir kenara bıraktığımız temel olmayan göstergelerdir. Bu nedenle yapıta karşı konulacak ya da benimsenecek bir fikir olarak bakmaz. "Eleştirmen, yapıtın ve bütün öğelerinin yöneysel bir çözümlemesine girişir, yapı önemli mi, derin mi, yoksa yalnızca görünüşte mi var, bunu görebilir; verilmiş öğelerin yeni bir yönelişini önceden bildiren yaratıcı ve yapıcı bir çalkantının, ya da okurda her türlü gerçekleşmenin yokluğuyla kendini belli eden yıkıcı bir çalkantının var olup olmadığını görebilir… Gerçek eleştirmen eğer okurun zevkini oluşturmak istiyorsa, bu

kez kendisi bir yapıt, lirik bir yapı oluşturmalıdır; *doğrudan doğruya etkin olan'*ın düzlemine yerleştirilen bu yapı, kusurlu diye yargılanan bir yapıtı bir yana atmakla yetinmez artık (bu asla bir çürütme değildir), ama, kendi yazınsal yaratısının eğrisinde ona belli bir yöneliş vererek, onda değişiklik yapar."

Eleştirmen edebiyatın çilecisidir, diyen Benk, yapıta doğru uzanan zihinsel eğilime ulaşmakla yetinmek zorunda olduğunu söyler eleştirmenin. Ve her zaman yapıtın, söylenenin aksine bir makrokozmos olduğunu düşünmesi gerektiğini iddia eder. Ayrıca eleştirmenin araştırması, onu mikrokozmos düzlemine ulaştırarak büyük benzeşim kuralına bağlanması gerekir ve yapıtın ideal eğrisini ya da özel yorumların geometrik yerini böylece ortaya çıkarabileceğine inanır.

Yukarıda A. Benk'in eleştiri anlayışının kuramsal temellerini incelerken, yazarın mutlaka bir bağlanma içinde olması gerektiğini iddia ettiğini söylemiştim; Benk eleştirmenin de bir bağlanma içinde olması gerektiğine inanır. Çünkü ona göre eleştirmen bir eseri yargılarken, ister istemez, bir dünya görüşünü savunur. Eleştirmen kendince bir dünya yaratır, bu eser o dünyaya götüren yollardan biri midir, değil midir diye bir soruyu cevaplandırmaya çalışır. Dahası bir eleştirmen gelenekler arasında bereketli sonuçlar doğurabilecek özelliklerin, yazarla halk arasındaki bağı belirten unsurların yeni ve toplumun o günkü ihtiyaçlarına uygun bir sentez hâlinde birleşmesini sağlayacak yolları göstermek zorundadır.

Adnan Benk'e göre **iyi eleştirmenin** özelliklerini şöyle özetleyebiliriz:

* Onlardan istenen, izlenimleri, kendi kanıları değil, eserin imkânlarını, yapısındaki özellikleri, temlerin kaynaşmasını veya kaynaşmazlığını açıklamaları, bir kanıya varabilmemiz için gereken yolları bize göstermeleridir. Bunun dışında bir söz söylemeye hakları yoktur.

* Hangi eserin ne gibi bir dünya anlayışı üzerine kurulduğunu anlatmak, eserde fikir olarak belirmeyen, fakat eserin bütününden çıkan dünya anlayışını belirtmek ve okuyucuyu farkında olmadan bir yöne sürüklemekten kurtarmak, tenkitçinin işidir. Tenkitçi bunu yahut şunu beğenin demez ama yazarın, şu veya bundan neyi murat ettiğini halka açıkça gösterir. Yani, sanatçının bin bir zahmetle gizlediği ana fikri ortaya koyar.

* İncelenecek yazı estetik ölçülerden ayrı ölçülere vurulmamalıdır. Bir şiiri, dilin tarihini yapmak, öğrencilere yararlı olsun diye gramer malzemesi olarak kullanmak, metin açıklamak değildir. Eleştirmen, bir şiiri ele alırken, her şeyden önce, eserin bir bütün olduğunu unutmaması gerekir. Her sanat eseri bir ana ilke etrafında toplanır. Bütün eseri açıklayabilecek bu ana düşünceyi bulmak, meydana çıkarmak iyi eleştirmenin görevidir.

* Bir sanat eserini incelerken, eleştirmen, yazarın her şeyi isteyerek ve bilerek yaptığını bir ilke olarak kabul etmelidir. Eserdeki her kelime, her fikir, her düşünce, ana ilkenin gerekçelerine göre eserde bir rol, bir fonksiyon almak mecburiyetinde ol-

duğunu iyi bir eleştirmen önkabul olarak almalıdır.

* Eleştirmen, eserin üzerinde konuşulmaya değer olup olmadığını, asgarî bir seviyeye erişip erişmediğini göstermek zorundadır. Artık bundan sonrası hakkında, yargısını verecek olan okuyucu ve zamandır.

* Yaşayan gelenek, sanata yeni imkânlar kazandıran gelenektir. Bu imkânları sanatçı da arar, iyi eleştirmen de.

Şimdi de **kötü eleştirmenin** özelliklerini bakalım:

* 'İçimde silinmez anılar', 'en derin, en gizli serüvenler', 'gerçek kişilik', 'ruh hâline girmek', filancanın 'iç ve dış dünyasında gezinmek' gibi parlak lakırdılarla bir esere çözümlemeye çalışanlar kötü eleştirmenlerdir. Böyle yapmakla manasız kalıplar sırlamakla içinde bulunduğu anlam boşluğunu gizlemeye çalışıyordur.

* 'Kitaplar arasında ruhunun geçirdiği maceraları' anlatan kişileri eleştirmen saymak gülünçtür. Bir eserin kendi üzerlerindeki etkilerini anlatanlar, o eseri bir araç mertebesine indirmişlerdir; eserden bahsediyoruz derler, aslında kendilerinden söz açarlar.

* Öznel tenkidi tutanlar kötü eleştirmene örnektirler. Büyük bir gönül rahatlığıyla hoşuma gitti, gitmedi, sevdim, sevmedim deyiverirler. Ama, yanılsalar bile, bunun yine de pek bir önemi yoktur. Bir mikrobun yanlış teşhisi büyük bir felakettir, ama bir kitap hakkında yanılma zararsızdır, 'Ölmedin ya, be adam' deyiverirler.

* Kötü eleştirmenlerin üzerinde durduğu tek nokta eserin konusudur. Yapıyla, eserin örgüsüyle ilgilenmezler. Kötü düşünülmüş bir eserin zararlı olabileceği akıllardan bile geçmez.

* Kötü eleştirmenler bir yapıtta, yapıtın getirdiğini değil de, kendi kafasındaki örneği ararlar.

* Okuduğu bir romanın konusunu özetleyip yazarın herhangi bir görüşünden yana ya da düşüncesine karşı çıkarlar; kişilerin ne idüğü belirsiz bir gerçekliğe uygun bulurlar ya da bulmazlar; eseri kendi kekemelik derecelerine göre 'akıcılık' ölçeğine vururlar.

* Her şeyi olduğu gibi göstermek, adları yazıldığı gibi yazmak, insanları, fotoğraf ya da ruhbilimdeki devinimsizlikleri içinde ele almak yine kötü eleştirmene örnektir. Çünkü gerçeği hiç de böyle görmeyiz.

* Bir metne ne şekilde yaklaşılacağı konusunda gerekli bilgi birikimine sahip değillerdir.

Adnan Benk'in, önemli gördüğüm, kimi yanlarını öne çıkarmaya çalıştığım eleştiri anlayışı; aslında XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Fransa'da kuramsal ilkeleri belirlenen anlayıştan esinlenir. Bu anlayışa göre eleştiri öznellikten kurtulup bilimsel olmalıdır. Bunun yolu da her şeyden önce göstergeler ve bu göstergeler arasındaki ilişki sorununu anlamaya çalışmaktan geçer. Roland Barthes'a göre, edebiyat bir dil, yani bir göstergeler dizgesidir: Varlığı bildirisinde değil, bu 'dizge'dedir. Bart-

hes'ın bu tanımına göre eleştirinin görevi gerçekler bulmak değil geçerlikler bulmaktır. Bir dil kendi başına ele alındığında, doğru ya da yanlış değildir, geçerli ya da geçersizdir. Geçerli olmayı tutarlı bir göstergeler dizgesi oluşturup oluşturmamak olarak anlamalıyız. Bu görüşe göre, incelenen yapıt ya da yazarda şimdiye kadar farkına varılmamış, gizli bir şey ya da bir giz bulmak değildir eleştirinin görevi. Eserde aranması gereken, çağın sunduğu dili yazarın mantıksal zorunlulukların biçimsel dizgesine uygulamaktır. Roland Barthes'ın deyimiyle: Eleştiri, geçmişin ya da 'öteki'nin gerçeğine bir saygı sunma değil, çağımızın *anlaşılır*'ının kurulmasıdır.

Ancak, Benk, *Milliyet Sanat*'ta 1975 yılında yazdığı: ***Valéry…Ve Tabiî Ben*** adlı yazıda özeleştiri yaparak eleştiri anlayışında geldiği noktayı şöyle özetler: "Valéry'nin bu Hegelci görüşüne, her somut görünümde başlangıçtaki birliğini ve yalınlığını koruyan o öze inanmıyorum artık. O özün, kendi hamuruyla yoğrularak somut ürünler verebileceğini aklım kesmedi (…) Önceliği yazılana veren, daha doğrusu yazılanın önünü ardını büsbütün boşaltıveren, bildirisini elinden alan, kendi iç düzeniyle baş başa bırakan R. Jakobson, R. Barthes, T. Todorov gibilerinin, somut üründen soyut bir öz üretmesini bekleyen biçimcilerin çağrısına da kulak astığım yok. Neyi, bir örnek verin bakalım, neyi kendi karmaşık yapısı, kenetlenmeleri dışında yakalayabilmişiz ki bugüne dek? Neyden evreni, dallı budaklı evreni, insanı, tüm insanı sıyırabilmişiz? Ve de ne kalmış sıyırdığımızda?

Valéry, Faize gibi, ilk tutkularımdan biriydi benim. Her ilk tutku gibi, sözünü edebilmiş sayılmam pek. Kaldı ki, şimdilerde şeyi… şeyi merak ediyorum… Althusser'i."

Çağdaş eleştiri anlayışını ve bu anlayışın dayanaklarını oluşturan kuramsal çerçevesini vermeye çalıştığım Adnan Benk'in, bu anlayışını ne şekilde pratize ettiğini görmek açısından kimi eleştiri yazılarına daha yakından bakmakta fayda var.

Adnan Benk'in, sanat yapıtında aradığı temel nitelik; o yapıtı meydana getiren öğeler arasındaki işlevsel bir bağıntının kurulup kurulmadığıdır. Öyle ki, yapıtta bu işlevsel bağıntı olmadıkça öğeler bir araya gelememelidir. Varlıklarını ancak bu bağıntıya borçlu olmalıdırlar, aksi hâlde yapıtta bir eksiklik belirmeli ve yapıt dağılıp çözülmelidir. Bu işlevsel bağıntı kurulmadan öğelerin yan yana gelmesi keyfîdir ve yakıştırmadan öteye gidemezler.

Bir durum, bir başka durumun; bir bölüm, bir başka bölümün; bir ilişki, bir başka ilişkinin nedeni olmalıdır. Bu nedenselliğin kurulmadığı yapıtlarda kurgudan değil de, doldurmadan söz edebiliriz. Doldurmada öğelerin bağlandığı tek nokta yazarın paşa gönlüdür. Anlattığına karşı hiçbir sorumluluk yüklenmeyen yazar, her şeyden söz edebileceğini sandığı için hiçbir şeyden söz edemediğinin de bilincine varamaz. Oysa bir şeyden söz etmenin temel koşulu bir açıya ya da bir açılar sistemine girmektir. Sözünü ettiğimiz, öğelerin işlevsel bir bağ ile kurgulanması yazarın bir bakışı seçmesine bağlıdır. Ve yapıt için başka bir bakış açısı yoktur. Yapıta girecek ya da giremeyecek-

leri bu bakış açısı belirler. **Kemal Bilbaşar**'ın, Paşazade adlı öyküsünü bu anlayışla eleştirir: "Çevre, anlatıcı Süleyman Efendi ve onu dinleyenlere ayrılan yer bir sayfa bile tutmuyor. Bu bir sayfayı çıkarsanız ya da yerine başka şeyler koysanız, örneğin o akşam sessiz olsa öykü içindeki öykü gene olduğu gibi kalabilir. Buna karşılık çevre, Süleyman Efendi ve ana kız yerli yerinde kalsalar da Valipaşa'nın yaşamöyküsü yerine bambaşka bir öykü anlatılsa, bu da olabilir. (….) Mürüvvet'in olabileceği şeyler arasından özellikle topallığın seçilmesi öykünün kurgusundan bu topallığa bir işlev yüklemeyi gerektirir. Yoksa, gelmiş geçmiş yazarların en büyüğü de olsanız, elâlemin kızını aklınız esti diye öyle durup dururken sakatlayamazsınız! (...) orasına burasına şiirsel öğeler serpiştirildi diye şiirsel bir havaya girmez öykü. O şiir öykünün kendi iç yapısında varsa, vardır, yoksa bir özenti gibi sırıtır."

"*Yazko Edebiyat*'ta, **Fikret Otyam** kocaman bir süzgeç sanmış kendini. Babacan bir dili var Otyam'ın, dostlar arasında sohbet eder gibi yazıyor. 'Kelli', 'neyleyim', 'küçük bacım' gibi insanı avutan, karşımızdaki bizden biriymiş izlenimini uyandıran bu sözümona halk deyişleri bende oldum olası bir özentisizliğe özenti etkisi yapmıştır. Kuşkulanırım da. Biri benden yana görünmek çabasındaysa, bir punduna getirip yapacağını yapacaktır diye düşünürüm."

"Çehov'un Varlık Yayınevinde bir araya getirilip bastırılan hikâyelerini **Oktay Akbal** okurlarına salık veriyor. Verirken de, çok şeyler öğretiyor bize. Hayır, hayır Çehov hakkında değil, kendisi hakkında. Çehov'u 'eskiden beri' severmiş, 'eksiksiz bir şekilde' tanırmış, 'silinmez izler' bırakmış içinde. Bir ara ödüm koptu: ister misin dedim, lafı döndürüp dolaştırıp yine eski aşklarına getirsin! Ama yapmadı. Akbal niçin okumuş Çehov'u? Hiç okumasaydı, yine de bu yazıyı yazardı. Verdiği hükümler –daha doğrusu, çoğu eleştirmecilerimizin yaptığı gibi, şurdan burdan kafasına ve yazısına aktardığı hükümler–, birçok yazarla uygun düşebilecek, onların hiçbir özelliğini belirtmeyecek kadar basmakalıp hükümlerdir. 'O görünüşteki basitlik, sadelik içinde ne derinlikler iniliyor!' deyince Akbal bir şey söylediğine inanıyor."

"**Nurullah Ataç**, bir medeniyeti benimsemenin, o medeniyetin değerlerini söylemekle olabileceğine mi bizi inandırmak istiyor? (…) Medeniyetlerin birer eşya gibi, bir yerden bir yere taşınabileceklerini sanmıyorum. Gerçi, değerlerin bir yerden bir yere götürüldükleri, zor yoluyla kabul ettirildikleri görülmüştür ama, o zaman, bu değerler, kendi hayat şartlarından koparıldıkları için, cansız birer kalıp gibi boşuna yaşatılmak istenmişler, baskı kalkınca da birer eşya gibi kaldırılıp atılmışlardır."

"**Haldun Taner**, herhangi bir memleketin hikâyecileriyle boy ölçüşecek değerde eserler vermesini biliyor. Fakat aslara, papazlara el kaldıramayan konçinalar hâline getirdiği hikâye kahramanlarının, bir gün gelip Haldun Taner'e el kaldırmalarını, rasyonel bağlarından kopup insanlığın zenginliğini yazara rağmen elde etmelerini istemekten de bir türlü kendimi alamıyorum."

"**Salah Birsel**, güdümlü sanata da kızmış 'güzellik peşinde koşmayı küçük gör-

meye başlamış toplumların, kişilerin işidir' diyor. (…) Salah Birsel, sanki böyle hazır, değişmez bir güzellik varmış da, peşinden koşmak gerekmiş gibi konuşuyor."

"**Tarık Buğra** sanat toplum içindir diyenlerin 'sanatı bir politika ajanı yapmaya' çalıştıklarını söylüyor. Sanki kendisi 'sanat sanat içindir!' derken politika yapmıyor mu? Yoksa, bu formülün, belli bir toplum anlayışının politik ifadesi olduğunu unutmuş mu?"

"Dış olaylar zenginliği, duyguların, düşüncelerin gelişmesini sınırlar. Klasikler, herkesçe bilinen konuları boşuna seçmemişler. **S. Kudret Aksal**, dış olayları elinden geldiği kadar kısıyor, şemalaştırıyor, her özü destekleyebilecek boş kalıplar hâline getiriyor. (…) Hikâyenin gelişmesinde hiçbir ödevleri olamayan bu dış görünüş özelliklerini, Aksal'ın estetiği bakımından birer kaza, aksama saymak zorundayız."

"**İlhan Berk**'in *Galile Denizi*'ne doldurduğu bunca ışıltılı, parıltılı kelime, değil Galile Denizi'ni, okyanusu bile kurtarmaya yeter. Gerçekten de, yazar, ilgiyi üzerine çekmek için kullanılan bu kelimelerle, bizi bir türlü anlam endişesinden sıyrılmaya, duyu ve çağrışımlar yüzeyinde kalmaya çağırıyor. Berk'in dünyasında herhangi bir düzen, bir 'söz' ya da belli bir düzene karşı gelmenin belirtilerini boşuna ararsınız. Bizi de, kendini de 'oyalıyor', kelimeler arasında çalkalıyor, herkesten önce kendisini yamrulaştırdığını da sezemiyor."

"**Ferit Edgü**'nün, *Düşüş* adıyla Ataç Kitabevi'nde yayımladığı *la Chute* çevirisinden de hiçbir şey anlaşılmıyor. Daha doğrusu tutarsız, ne dediğini bilmeyen, hiçbir sözünün hesabını veremeyecek kadar zavallı bir Camus çıkıyor ortaya, gerçek bir camus. (…) 79 sayfalık çevirisinin yalnız ilk üç sayfasında yirmiye yakın yanlış var. Kimi gerçekten eğlenceli: saygı, kip anlamına gelen 'le mode' ile Türkçe moda dediğimiz 'la mode'u birbirine karıştıran Edgü. (…) Öteki sayfalara göz atmadım değil: rezalet. Aslına uygunluk meselesini geçelim. Edgü'nün okuduğunu kavrayamadığı, cümlelerin savrukluğundan, kavramların çelişmesinden bile anlaşılıyor. (…) Camus gibi bir düşünürün kitabını böylesine soysuzlaştırmaya kimsenin hakkı olamaz. Bu gibi çevirilerle, 'iftira' arasında, 'baltalama' arasında ben bir fark göremiyorum (…) Dil bilmeyen bir insanın da böyle bir iyi niyetle işe başlaması, kötü niyetin en şaşmaz belirtisidir."

"Anlamlı-anlamsız şiir tartışmalarında bunalan bizim **İkinci Yeni**'miz, gücünü dadadan almaya özenen son 'kapılanma' denememizdi. (…) Oysa, işe kendilerinden, kendi özgürlüklerinden başlayacakları yerde, başka bir toplumun koşullarına karşı gösterilen tepkiyi, ancak o toplumun düzenlerini yıkmak için yontulan araçları, işlenen kuramları aktarmaya kalkıştılar. Uğradıkları bozgun, işe herhangi bir gereksinmeyle girişmemelerinden ileri geldi. Batılı davranışın özünü, ister istemez, soysuzlaştırdılar. (…) *Papirüs* dergisinde **Cemal Süreya** bir yandan şiirin 'barbar'lığını, bütün uygarlıklara karşıtlığını savunurken, dadacıların 'şiir anayasaya aykırıdır' gibi deyimlerini kendine mal ederken, bir yandan da ozanı insan haklarını savunmakla

görevlendiriyor. (…) 'İnsan hakları'nın başkaldırmayla hiçbir ilintisi olmadığını, kurulu düzeni desteklemeye yaradığını, belli bir düzenin koruyucusu ve en büyük özrü olduğunu unutuveriyordu."

Adnan Benk'in bu eleştiri anlayışından, o dönemin önde gelen sanatçılarından nasibini almayan yok gibidir. Üstelik bu yazımda sadece edebiyat eleştirisini konu olarak aldım. Oysa Benk, tiyatro, müzik, sinema, opera, resim, heykel gibi plastik sanatlara kadar nerdeyse sanatın tüm dalları üzerine çalışmalar yapmış biri.

Günümüzün bilimsel verilere dayalı, nesnel eleştiri anlayışı Adnan Benk'ten çok şey öğrenmiş olmalı diye düşünüyorum. Sanırım bugün eleştiri adına, 'o görünüşteki basitlik, sadelik içinde ne derinlikler iniliyor!' türünden safsatalara yer verilmiyorsa bunu A. Benk'in yöntemine borçluyuz.

"Öğrenmek, bir metne nasıl yaklaşılacağını bilmeyi gerektirir. İsmail Habib'lerle, Ali Canip'lerle, hele kendi önyargılarını doğrulamak için şiirleri dürtükleyen Kaplan'larla olmaz bu. Bir de tutmuş, kırk yılda bir eleştirmen yetiştiremedik, diyor. Kim yetiştirecekti o eleştirmeni? Kahve kahve dolaşarak sizler mi? Tasalanmayın: her yazar hak ettiği eleştirmeni bulur."

KAYNAKÇA

Adnan Benk, *Eleştiri Yazıları 1*, Doğan Kitap, İst. Ekim 2000.
Adnan Benk, *Eleştiri Yazıları 2*, Doğan Kitap, İst. Ekim 2000.
Adnan Benk, *Çağdaş Eleştiri/Söyleşiler, Yazılar*, Doğan Kitap, İst. Şubat 2001.
Adnan Benk, *Okuyorum, Öyleyse Varım*, Doğan Kitap, İst. Nisan 2002.

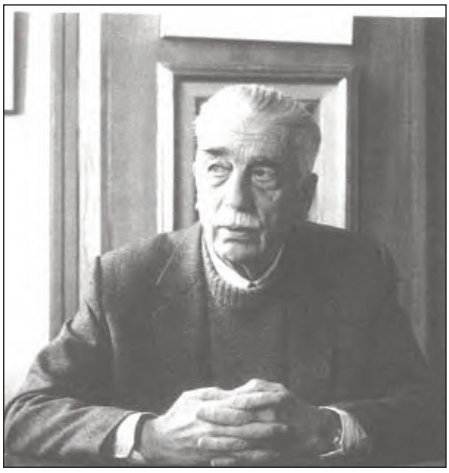
TURAN KARATAŞ

ELEŞTİRMEN, DENEMECİ, SEÇKİCİ MEMET FUAT

"Yanılmak çok insanca bir şey, ben bayılırım yanılmaya..."

GİRİŞ

Edebiyatımızın son elli yıllık mecrası içinde eleştiri alanında, deneme türünde dikkate değer eserler ortaya koyan isimlerden biri de Memet Fuat'tır (16 Şubat 1926-19 Aralık 2002). Asıl adı *Mehmet Fuat Bengü* olan yazar, edebiyat kamuoyunda *Memet Fuat* adıyla tanınmıştır.



Kendisinin çıkardığı ya da yönetiminde yetkili olduğu dergiler, hazırladığı edebiyat yıllıkları, değişik türlerde derlediği antolojiler/ seçkiler sahibi olduğu veya yönettiği yayınevlerinde yayımladığı kitaplar, bunların hepsinin önünde kaleme aldığı değini, deneme, eleştiri türündeki yazılar, Memet Fuat'ın bir edebiyat adamı olarak yazı hayatının ve edebî kariyerinin genel bir toplamını yansıtır.[1]

Öte yandan, ünlü şair Nâzım Hikmet'in eşi Piraye Hanım'ın öz evladı oluşu, dolayısıyla Nâzım'ın eserlerinin eksiksiz ve itinalı bir biçimde kitaplaşarak okurun huzuruna çıkmasında gösterdiği gayret, Türk edebiyat kamuoyunun belli kesimlerinde yazarın etki alanını genişletmiş bir olgu olarak düşünülebilir.

Memet Fuat'ın yarım asır sürecek edebiyat yolculuğu, öykü yazarak başlamıştır. İlk öyküsünü yazdığında Haydarpaşa Lisesi'nde öğrencidir. Yazma uğraşında, "Nâzım'ın uzaktan mektupla yaptığı yüreklendirmeler"in payı büyüktür.

"Her başlangıç bir özentinin itişiyle olur" kavli gereğince olmalı, bir ara Nâzım'a özenerek, kısa bir süre şiire heves etmiştir. Ne ki, o zamanlar hapishanede olan üvey baba Nâzım, Memet Fuat'ın şiirlerine değil de öykülerine olumlu bakmıştır. Kendisi de itiraf etmiştir, şiirlerinin "okuyucu önüne çıkarılamayacak kadar kötü şeyler" olduğunu. (*Söyleşiler*, s. 7)[2]

Öyle ki bu ilk kalem tecrübeleri bir hikâye kitabı (*Aşk ve Sümüklüböcek,* Tuna Baltacıoğlu ile birlikte), bir roman (*Yaşadığımız*) olacak hacme ulaşmıştır.

Derken, asıl yoğunlaşacağı eleştiri türüne yönelecektir. Üniversitede İngiliz Filolojisi'nde okumaktadır. *Yeryüzü* dergisinde deneme, değini denebilecek birkaç küçük yazısı çıkmıştır. O günlerde, para kazanmak için *Aylık Ansiklopedi'ye* bazı çeviriler yapıp küçük maddeler yazmaktadır. Ansiklopedide *Yeditepe* dergisini çıkaran Hüsamettin Bozok'la tanışır. Bozok, dergiye eleştiri yazıları bulmakta sıkıntılıdır. Memet

Fuat'ı eleştiri yazmak hususunda yüreklendirir. Her ay bir yazı, yazı başına 7.5 lira. "Sonra da Ataç'la tartışmanın tadına kapılınca arkası gelir." Ne ki, "Ben eleştirmenliğe hazırlanmış, eleştirmen olabilmek için gereken eğitimi görmüş bir kimse değilim" eksiklenmesi de Memet Fuat'ın ağzından dökülür.

Sonra roman ve hikâye çevirileri. 1953-1954 yılları yoğun olarak çeviriyle geçen yıllar. Birbirine oldukça uzak yazarların biri roman, diğeri şiir, çoğu öykü türünde olan eserleri: Eskine Caldwell *Alınyazısı* (roman), Walt Whitman *Çimen Yaprakları* (şiir), John Steinbeck *Kasımpatıları*, Eskine Caldwell *Kuyudaki Zenci*, Edgar Allan Poe *Morgue Sokağı Cinayeti*, Jack London *Ateş Yakmak*, Katherine Mansfield *Yolculuk*, Ernest Hemingway *Denizin Değiştirdiği*, Truman Capote *Gece Ağacı*. (Bu yazarlar, bir bakıma, Memet Fuat'ın Batı edebiyatında hangi kaynaklardan beslendiği hususunda bir fikir verebilir.) Çeviri yapmanın, yazma konusunda çok yararını gördüğünü söyler Memet Fuat.

1959 yılında dergilerde çıkan eleştiri yazıları "Ataç Eleştiri Armağanı"na layık görülmüştür. Ertesi yıl ilk deneme kitabı yayımlanır: *Düşünceye Saygı.* Bu kitaba da Türk Dil Kurumu Eleştiri Ödülü verilir. Edebiyatımızda eleştiriye verilen bu ilk ödüller, Memet Fuat'ı eleştiri alanında yazmak konusunda iyice yüreklendirmiştir.

1960'ta başladığı yayıncılık macerası onun yazınsal faaliyetinin bir parçası, besleyici bir unsuru olmuştur. Uzun süre, dediğine göre yaklaşık yirmi yıl de Yayınevi'ni yönetmiştir. Sonra Adam Yayınları... Yayımcılığa çok zaman ayırdığını söyleyip bundan zaman zaman şikayet ettiği olur. "Yazmak istediğim, yazabileceğim kitapları yazamadım" diye yazıklanır.

"Yaratıcılık yolunda ilk adımlar dergilerde atılır" prensibine inanan Memet Fuat, 1961'de *De Kitap Tanıtma Dergisi'*ni çıkarır. Ayda bir çıkan ve bedava dağıtılan 4 sayfalık bu dergi, yazarın ifadesine göre "küçük, ama çok etkili" bir dergidir.

Bir tecrübe mahiyetindeki bu ilk denemeden üç yıl sonra, yazarın edebî kariyerinde önemli bir basamak olan *Yeni Dergi'*yi çıkarır. Edebiyat ağırlıklı bir sanat dergisi olan *Yeni Dergi'*yi on yılı aşkın bir süre (1964-1975) aralıksız çıkararak, dergi çevresinde bir hareket yaratmak, ilgileri çağdaş eleştiri yöntemlerine çekmek ister. Çünkü "eleştirinin ağırlığı" dahi dergilerde hissedilir en çok. Hatta bu sıralarda eleştiri kursları açmayı tasarlamıştır, ama proje hayatiyet kazanamaz. *Yeni Dergi,* bir çok gence "okul" olmuştur. Bir önemli ayrıntı, *Yeni Dergi'*de Memet Fuat'ın çok az yazısı çıkmıştır.

1963'ten 1972'ye kadar, her yıl yayımlanan, "Memet Fuat'ın Seçtikleri" üst başlıklı *Türk Edebiyatı* antolojilerini de bu arada anmak gerekir. "Bu seçkilerle, on yıl boyunca, aydınlara, öğretmenlere, öğrencilere, dış ülkelerde yaşayanlara, çeşitli nedenlerle 'yazınımızın gelişmelerini günü gününe izleyemeyenlere', bir yıl içinde yayımlanmış kitaplarla dergilerden en ilginç şiirleri, kısa öyküleri, deneme, eleştiri yazılarını topluca sundum." (*Aykırılıklar,* s. 79)

Memet Fuat'ın edebî hayatının bir yerinde anılması gereken hususlardan biri de şudur: Tiyatro eleştirisi yazdığı, amatör tiyatrocular için pek çok oyun çevirdiği, bir de *tiyatro tarihi* derleyip yayımladığı...

Sonra *Yazko Edebiyat* dergisinin genel yayın yönetmenliği (1980-1983). Titiz, işi-

ne bağlı, yaptığı uğraşa saygı duyan bir yönetmen. "Dergide yazı yazmaktan çok, başkalarının yazılarını yayımlayan 'gerçek bir editördü.' Yazıları da 'görev' yazılarıydı."[3] Yalnız dergi yöneticiliğinin tatsız bir yanı vardır: "Sürekli düş kırıklığı dağıtmak..."

Bir ara, Cağaloğlu'nun bunaltıcı yayın ortamından kaçıp spora sığınır. Ancak, yazmak tutkusu bir kere yerleşmiştir ince, derin damarlara.

Adam Sanat, Memet Fuat'ın dergicilikte son ve en olgun dönemidir. 1985-1999 yılları arasına tekabül eden bu 14 yıllık süreç, onun en üretken, en çok yazıp yayımladığı dönemidir. Bu sürede adı geçen dergiye ayda bir yazıyla birlikte *Cumhuriyet* gazetesine de birkaç yıl boyunca haftada iki yazı yazdı.

Memet Fuat'ın deneme, eleştiri türündeki yazılarının hemen çoğu, hayatının son on yılında kitaplaşmıştır (16 kitabın 13'ü). Bu arada gelen ödüller, yazarın onca yıllık emeğinin boşa gitmediğini göstermiştir. *Çağdaşımız Makyavel* kitabı 1992 Sedat Simavî Edebiyat Ödülü'ne layık görülmüştür. Yazara 1995 yılında Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Ödülü, 1996'da Edebiyatçılar Derneği Onur Ödülü verilmiştir. Ayrıca, 1997 yılının son aylarında yayımlanan, anılarının bir kısmını yazılaştırdığı *Gölgede Kalan Yıllar* kitabı*, Yaşasın Edebiyat* dergisinin yazarlar arasında yaptığı bir soruşturmada en çok oyu alarak yılın kitabı seçilmiştir.

Eleştirmenliği

Yazı hayatının neredeyse onuncu yılında, 1960'ta, kendisiyle yapılan bir söyleşide, beğendiği eleştirmenleri söylerken şunu der Memet Fuat: "Başta Ataç. Sonra Sabahattin Eyuboğlu. Bu ikisi edebiyata girdiğim günlerde, 'Ben de onlar gibi yazabilsem', dediğim eleştirmenler." (*Söyleşiler,* s. 21)

Yukarıdaki cümlelerden cesaret alarak, yazılarındaki tutumundan hareketle, hemen sözün başında diyebiliriz ki Memet Fuat, Ataç yolunda, yani onun gibi yazmaktan hazzeden ancak ona göre daha hoşgörülü ve geniş bakışlı bir eleştirmendir.[4] Ataç'a özel bir muhabbeti vardır. Eleştiriye sıcak bakmasında, denemeye yakın duran bir eleştiriyi tercih edişinde Ataç'ın etkisi, katkısı büyüktür.

Öte yandan, Memet Fuat'ın bir belirlemesini de gözden kaçırmamak gerekir. "Ben eleştiri anlayışımın kaynağında Nâzım'ın olduğu kanısındayım. Sanat üzerine düşüncelerinden büyük oranda etkilendiğim gibi, ilk yazılarımı onun mektuplarından çıkardığımı da söyleyebilirim. Başlangıçta onun üslubunun da etkisindeydim." (*Söyleşiler,* s. 292) Memet Fuat, yazarlığının temel özelliklerinin Nâzım'dan geldiğini, yazarlığında Nâzım etkisinin belirleyici olduğunu, eleştirilerinde, denemelerinde, hep onun düşüncesini dayanak aldığını, hatta zaman zaman doğrudan yansıttığını başka konuşmalarında da tekrar söyleme gereği duyacaktır.

Ataç'a yakınlığı, şair Nâzım'la akrabalığı, bu iki isme duyduğu sevgi, Memet Fuat'ın daha çok şiir üzerine eğilmesine sebep olmuştur denebilir. Uzun yıllar şiir üzerine değerlendirmeler yapıp, denemeler yazmıştır. Bir şiir antolojisi hazırlayarak tartışmalara, şiir ortamlarının hareketlenmesine neden olmuştur. Memet Fuat'ın roman ve hikâye üzerine yazmayışını, çok az yazmasını uzun yıllar roman okumadığına, ro-

man okumaktan hazzetmediğine bağlayanlar vardır. "Önce şiir vardı onun için. Öyküyü de bu yüzden şiire yakın görür; öykü ve romanın gelecekte şiir gibi yazılacağını, tek kurtuluşlarının da buna bağlı olduğuna inanırdı."[5]

Yeni Dergi, Yazko Edebiyat, Adam Sanat dergilerinde yayın yönetmeni olması, *Yeni Dergi*'yi çıkardığı süre içinde on yıl boyunca yıllıklar yayımlaması, de Yayınevi'nin sahibi olarak o güne kadar kimsenin basmadığı kitaplara yönelmesi, Adam Yayınları'nda editör ya da kitap yayınlanmasında yetkili olarak bulunması Memet Fuat'ın eleştiri anlayışına bir şekilde yansımıştır.

Nâzım sevgisi, Ataç sempatisi, dergi, yayınevi yönetmenliği... şu bu, Memet Fuat'ın eleştirmenliğini izah edebilmek için aşağıdaki cümlelerini de dikkate almak gereklidir:

"Benim eleştirideki temel yaklaşımım, anlamaya çalışmak, ayrıntılara dikkat etmek, beğenmediğini batırmamaktır diyebilirim. Kolay beğenmem, ama emeğe saygı gösteririm. (...)

"Eleştirmen gözü kara olmalı. Benimkiler ne yazık ki mavi... (...)

"Benim düşünce dünyam Marx'çı dünya görüşü üzerinde yükselir. Temel öyle atılmış. Deneme yazarlığının sorulara kapılıp gitme yöntemiyle ne kadar uzaklara düşsem de, o temelden büsbütün kopamam." (*Söyleşiler,* s. 358, 359)

Bir de yazarlıktaki amacını kavramak bakımından şunları okuyalım:

"Yazarlık benim için kişisel bir eğlence değil. Yayımlamak için yazıyorsam, yazdığımın birilerine yararlı olmasını isterim. (...)

"Tedirgin etmek, düşündürmek, sorunlar ortaya atmak, görülemeyeni göstermek..." (*Söyleşiler,* s. 363)

Memet Fuat'ın eleştirmenliği denemeciliğe yakın duran bir eleştirmenliktir. Bir yönüyle de denemecidir. Ataç'a yakın duruşu, öznel oluşu da buradan kaynaklanır. Denemede "yanılmıyorsam"ı ya da "sanırım"ı yapıştırırsın olur biter, der. İnceleme türünden kolay bir yanı olduğunu düşünür ve "yaşasın deneme" diyecek kadar işi ileri götürür. "Ben içinden geldiği gibi davranan bir deneme yazarıyım. Eleştiriye bulaşsam da bunu bir deneme yazarı gibi yaparım." (*Söyleşiler,* s. 297)

Eleştiride bütün yöntemlerin önemine, değerine, yerine inanır ama, herhangi bir eleştirel yönteme bağlı kalmadan yazar. Memet Fuat'ın eleştirmeciliğinde kuralları belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir kurama bağlılıktan söz edilemez. Bir dünya görüşü, ideolojisi, bakış açısı, diyalektiği elbette vardır. Ancak, söylemek istediğim başka bir şey, serbest bir yazmadan bahsediyorum. Rastlantısallıktan kaçınmadan içinden geldiği gibi bir yazma. Uzun alıntılar yapmaktan çekinmeden yazının gidebildiği yere kadar yazma..

"Ben öznelliğe önem veririm. Bir bakış açısı, bir beğeni açısıdır öznellik..." der Memet Fuat. Çok yerde de tekrar eder bu düşüncesini. Dahası, sadece şiirin değil, bütün sanatların "iyi eleştiri"sinde öznelliğin yeri olduğunu savunur. Ama, öznelliğin "keyfilik"le bir ilgisi olmadığını belirterek. Belki bu karışık duyguları ve "yöntemsizlik"leri sebebiyle "Yazı yazmaya başladığımdan beri, anlaşılmamış olan bir eleştirmenim." diyecektir.

Memet Fuat, Dağlarca'nın bir sözünü "şiiri koklamak" sözünü, neredeyse şiire yaklaşımında çıkış noktası kabul etmiştir. Bir nevi sezgi gücüne güvenmek. "Ben şiir konu-

sunda sezgiyi her şeyin temeli olarak görüyorum." (*Yaşlı Bir Şaire Mektuplar,* s. 35)

Diyeceğim şu, yazarın da vurguladığı gibi, epeyce bir emek verilerek ulaşılır, bu öznel eleştiri gücüne. Dikkatli ve titiz ön hazırlıklardan sonra.

Memet Fuat'ın geniş bir perspektiften bakmak, "düşünceye saygı" duymak hususlarına ayrı bir önem verdiğini belirtmek gerekir. Bu yüzden ona "hoşgörü şampiyonu" diye takılanlar, İngiliz demokrasisine özendiğinden söz edenler olmuştur.

İlkelerinden birinin belki birincisinin dürüst olmak, her anlayışa saygı göstermek olduğunu söyler. Arkasından şunları da belirtme gereği duyar:

"Bir eleştirmen olarak dünya görüşüme uygun sanat yapıtları karşısında çok daha titiz davranırım.

"Düşüncesi düşünceme uyuyor diye hiçbir sanatçıyı olduğundan yukarı gösteremem. Ya da tersi: Düşüncesi düşünceme uymuyor diye hiçbir sanatçıyı olduğundan aşağı göstermem. (...)

"Edebiyat dünyasında yalnız bir insanım, iş eleştiriye, değerlendirmeye gelince, kimse benim dostluğuma güvenemez." (*Söyleşiler,* s. 110)

Bu cümlelerde insanın kendini anlatırken düştüğü duygusallık bir tarafa bırakılırsa, Memet Fuat'ın yapıp ettiklerine çoğunluğu uyar. Ama "Düşüncesi düşünceme uyuyor diye hiçbir sanatçıyı olduğundan yukarı gösteremem." yargısı, şiirimizdeki yeri belli olan Rıfat Ilgaz'a, Sabri Altınel'e gereğinden fazla ilgi göstermesi ile ters düşmektedir. Çünkü, bu tutum, aynı zamanda değer vermektir.

"Tarafsızlığım yüzünden" der, "Asım Bezirci[6] ve onun gibi düşünenler, beni 'solcu faşist' ilan ettiler." Böyle düşünse de, M. Fuat tarafsız, yansız değildir.[7] Belli bir dünya görüşüne yaslanan, bağlanan insan tarafsız olur mu? Kendisi de söyler bunu: "Eleştirmen yaşamın dışında bir kişi değil. İçinde yaşadığı toplumun bütün damgalarını taşıyor. Kendini gökyüzünde sanıp bir yansızlık hevesine kapılırsa gülünç olur. O da herhangi bir sanatçı gibi, bir dünya görüşü, bir sanat anlayışı olan, bir yan tutan, kısacası 'yaşayan' insandır." (*Unutulmuş Yazılar,* s. 18)

Olsa olsa hoşgörülüdür Memet Fuat. Hoşgörülü oluşunda, sanıldığı gibi, "İngiliz eleştirmenlerine yaslanan bir öğrenimden geçmiş" olması değil, dediğine göre, Nâzım Hikmet'ten gelen uyarılar etkili olmuştur.

Bu derece hoşgörülü bir eleştirmenin Nâzım üzerine yazdıklarını bir derece anlayabiliriz; akrabalık, yakınlık, birlikte yaşamışlık, etkilenmeler, sevgiler, sempatiler ve tabii Nâzım'in büyük şair oluşu... Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar üzerinde durmasını da bir şekilde izah edebiliriz. Bu isimlerin her biri Çağdaş Türk şiirinde önemli bir yer teşkil ederler. Necip Fazıl üzerine bir tek yazı yazmayan, Sezai Karakoç'un adını iki cümleyle *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nin 'giriş'inde anan, İsmet Özel, Cahit Zarifoğlu'yu isim olarak bir iki yerde zikredip geçen Memet Fuat, yirminci yüzyıl Türk şiiri içinde ancak ikinci üçüncü sınıf birer şair olmaktan öte ağırlıkları olmayan '40 kuşağını döne dolaşa anlatır.[8] İkinci Yeni'nin geri planda kalan şairlerini de. Kimisi üzerine müstakil yazılar bile yazmıştır.[9]

Bir söyleşide, 1920-1970 arası "sevdiği" 45 şiirin adını sıralar Memet Fuat. İl-

ginçtir, bu kırk beş şiirin içinde ne Necip Fazıl'ın, ne de Sezai Karakoç'un bir tek şiiri vardır. Bu listede kimlerin şiiri yoktur ki, Rıfat Ilgaz, Niyazi Akıncıoğlu, Onat Kutlar, Sabri Altınel, Sait Maden, Cevat Çapan gibi "şiirin eteği"nde mevzilenenlerin şiirleri bile eleştirmenimizin iltifatına mazhar olmuştur. "Daha saymadıklarım var" der, ama ilk kırk beşte bizim iki usta şairin hiçbir şiiri akla gelmez. Şayet "sevdiği" değil de beğendiği şiirler sorulsaydı, Memet Fuat, hangi şiirleri sıralardı, meraka değer doğrusu. (*Söyleşiler,* s. 373)

"Demek ki, eleştirmen her zaman doğruyu gören, hiç yanılmayan, ölçütleri şaşmaz olan, her şeyi nesnelce değerlendiren bir insan değildir. (...) Gerçekten de sanat eleştirmenleri kadar çok yanılmış, boşuna emek vermiş, sözü dinlenmemiş eleştirmen başka alanlarda az bulunur." (*Unutulmuş Yazılar,* s. 29)

Bana öyle geliyor ki, Memet Fuat'ın beğenisini yetişme tarzı, kültürü ve dünya görüşüyle birlikte içinde bulunduğu edebiyat muhiti, çalıştığı iş hayatı da belirliyordu. Yazarın hangi şairler üzerine yoğunlaştığına şöyle bir bakınca, ilginçtir, bunların bir çoğunun Adam Yayınları'ndan şiirleri çıkanlar olduğunu görüyoruz. Memet Fuat'ın haklarında en çok yazdığı isimleri sıralayalım:, Nâzım Hikmet (bir kitabın hacmini aşacak çoklukta), Orhan Veli (Bir kitap dolduracak kadar), Oktay Rifat, Rıfat Ilgaz, İlhan Berk, Edip Cansever, Sabri Altınel, Ercüment Uçarı vd. Anlaşılan o ki, Memet Fuat bir taraftan yayınevindeki işini yapıyor; kitapları dikkatle okuyup yayıma hazırlarken diğer taraftan bunlar üzerine birer yazı da kotarıyor. Bunun aksi olsaydı, Ahmet Haşim, Yahya Kemal (ki bu iki şairi çok önemser), Necip Fazıl, Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip Dıranas, Attila İlhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Gülten Akın, Ülkü Tamer vd. hakkında da, şöyle böyle, birer yazı, müstakil birer değerlendirme yapması beklenirdi.

Memet Fuat'ın ölçülü uyaklı şiirden pek hazzetmediğini anlıyoruz. Muhtemelen Cahit Külebi'den (Bütün şiirleri Adam'dan çıkmıştır) pek söz açmayışını, yukarıdaki bazı şairlerin durumunu da buna bağlayabiliriz. Ancak, diğer isimler için bir sebep bulmak zor görünüyor.

Memet Fuat'ın eleştiri anlayışında belirgin yanlardan biri de, "bildiren", "yönlendiren" bir kişi olmaktan kaçınmasıdır. Sorular ortaya atıp yanıtlarını bulmaya çalışır, daha çok. Her konuyu tartışmaya açıktır. Yanılmaktan korkmadan. "Yanılma özgürlüğümü yitirmek istemem. Sorular sorup yanıtlar aramanın tadı bambaşkadır. Bir yanıt bulabilirsem, bunun en doğru yanıt olduğunu da düşünmem. Başka bir söyleyişle, bir yanıt bulmak değil de, bir yanıta yaklaşmaktır yaptığım." (*Özgünlük Avı*, s. 246)

Her şeyi bilen bir eda ile tepeden konuşmayı sevmez. Kendine hayran bir insan olmadığını belirtir. Her şeyi en iyi bilenin kendisi olamayacağını da. İnandırmaya değil de, düşündürmeye sevketmek ister okuru.

Karalamak, baskı altına almak, aşağılamak, haddi aşıp hakaret etmek Memet Fuat'ın yazılarında görülmez. Seviyeli bir anlatım, "estet" bir tavır dikkati çeker. Yanılgıları çok, yanlışları var ama, "hakaret" onun eleştiri anlayışında yer almıyor.

Kendisiyle yapılan bir konuşmada "Benim değerlendirme anlayışımda bir yapıtın

sanatsal açıdan 'belli bir düzeyin üstünde olması' ilk koşuldur." der başka bir söyleşide de "Eleştirmek için belirli nitelikleri olan yapıtları aramam. Bu benim alanıma giriyor, bu girmiyor diye düşünmem. Söyleyecek bir şeyim olursa yazarım. Yazmak için hiç zorlamam kendimi. Moda olan kitapları genellikle çok geç okurum, bazen okumam bile, şöyle bir karıştırıp bırakırım. Okumayı yayınevlerinin yönlendirmesini hep yadırgamışımdır.[10] Kitapların yayımlandıkları zaman okunmaları gerektiğine inanmıyorum." (*Söyleşiler,* s. 178, 222)

Eleştirmen olarak programlı işler yapamadığı ortadadır Memet Fuat'ın. Bunu kendisi de söyler. "Böyle bir anlayışa yönelecek zamanım olmadı. Hep edebiyatın - deyim yadırganmazsa- ayak işlerine koştum durdum." der. (*Söyleşiler,* s. 187)

M. Fuat için önemli bir ölçüt de yaşama ilişkinlik, hayatla iç içeliktir. Belli bir seviyenin üstünde olan, biçime, dışa, söyleyişe önem veren sanatçıların 'toplumsalcılığı'nı önemser. "Toplumsalcılığın sanatta basamak olarak kullanılmasına kesinlikle karşıyım. Bu iğrenç bir sömürüdür. Bireyciliktir." (*Söyleşiler,* s. 190)

Toplumcu şiiri, anlatmayı, bildirmeyi yeğleyen şiiri, zaman zaman öne çıkarma gayretleri de, onun "toplumsalcı"lığına bağlanabilir. Bir de benim gördüğüm, çok ezildiklerine, acı çektiklerine, sorgulanıp hapislere atıldıklarına, edebiyat ortamlarından uzak tutulduklarına, eserlerini yayınlamakta bin bir güçlükle karşılaştıklarına şahit olduğu '40 kuşağına ('toplumsalcıdır' bunlar) karşı bir acıma duygusu ve bunun getirdiği bir savunma içgüdüsü öne çıkıyor Memet Fuat'ta.

Memet Fuat, Doğu'ya tamamen kapalı bir yazardır. Doğu'ya, Doğulu sanata ilişkin herhangi bir yazısı yoktur. Söz konusu dünyanın medeniyetine, sanatına arkası dönüktür. Doğudan gelecek ışığa gözü kapalı, Doğudan yükselecek sese kulağı tıkalıdır adeta. İngiliz filolojisinde okumuş olması ve bağlı bulunduğu dünya görüşü buna sebep teşkil edebilir. Batılı, Batıcı bir bakış açısına sahip oluşu da eklenmelidir buna.

Memet Fuat, yeni yetişen sanatçılar üstüne yazmayı, onların eserleri üzerine değerlendirmeler yapmayı sevmez. Bundan kaçınır. Gerekçesi için "Gençlerdeki aşırı kendine düşkünlükten, eleştiri sevmezlikten korunmak için olabilir." der. İşi daha da ileri götürerek şunları söyler: "Eleştiride barınmanın yolu, bence, eskilere dönük inceleme alanına, ya da, büyük oranda yaratıcı yazarlık işi olan deneme alanına kaymak..." (*Söyleşiler,* s. 186) *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'ne gençleri, '70'ten sonra şiirimizde görülen ürünleri almayışı da bu tavrının bir gereğidir.

Başlangıçta daha ziyade "eleştirmen", sonra daha çok "denemeci", nihayet "seçkici" Memet Fuat olmak üzere, 50 yıllık yazı hayatının farklı dönemlerinde farklı türlerde ve uğraşlarda yoğunlaşan bir yazarla karşı karşıyayız. İlk on yılda (1951-1961) eleştirmen Memet Fuat öne çıkıyor. Seçkici ve deneme yazarı Memet Fuat, sonraki yıllarda daha bir ön planda. Yazarın en yoğun döneminin ürünü olan *Adam Sanat'*taki (1985-1999) yazıları, *Bir Şaire Mektupları* bile buna dahil edebiliriz, deneme türünün sınırları içinde dolaşıyor.

Buna bağlı olarak bir şey daha, 1950'li 60'lı yıllarda güncel tartışmaların içinde olan Memet Fuat, 70'li yıllardan başlayarak giderek tartışmaların uzağında kalıyor.[11]

"Asım Bezirci gibi yakın bir arkadaşımdan bile 'Soldaki sağcı!' gibi bir niteleme gelince, hiçbir şeye yaramadığını gördüğüm bu tartışmalardan vazgeçmem gerektiğini anladım." (*Söyleşiler,* s. 333)

Memet Fuat, 1959 yılında kaleme aldığı bir yazıda, eleştiri tutumunu, bu alanda yazacakların sahiplenmeleri gereken ilkeleri şu şekilde özetler:

"Anlamaya, anlatmaya çalışan, yıkıcı olmayan bir eleştiriye doğru gitmeliyiz. Eleştiriyi ön yargılarımızı doğrulamak için değil, yargılara varmak için kullanmalıyız; bir kavga aracı olarak görmemeliyiz, kişisel duyguların çok üstünde, bir gerçeklere varma amacı olarak kullanmalıyız. (...)

"Memleketimizde eleştiri saygısı, ya da eleştiri sevgisi diye adlandırabileceğimiz bir duygunun gelişmesini istiyorsak:

1. Yazılarımızda yüksekten konuşmayı, sanatçılara büyüklük taslamamayı öğrenmeli;

2. Tartışmalarımızı karşımızdakileri alt etmek için değil, birlikte gerçekleri bulup çıkarmak için yapmamız gerektiğini unutmamalı;

3. Yargılarında yanılabilecek birer insan olduğumuzu bilmeli;

4. Dostlukların, düşmanlıkların etkisinden kurtulmayı, yergiden övgüden kaçınmayı başlıca amaç edinmeliyiz." (*Unutulmuş Yazılar,* "Eleştiriye Saygı", s. 87-88)

Bütün bu söylediklerine uymuş mudur yazar? Onun da bir insan olduğunu, yani bir kalp ve kafa taşıdığını unutmadan, genel bir bakış sonrası denebilir ki, evet. Bu bağlamda, Tolstoy'un sanat eleştirmenliğine ilişkin cümlelerini Memet Fuat'ın kendisi için söylersek yanlış olmaz: "Bütün yaşamı boyunca sanat üstüne düşünmüş, yazmış. Her zaman doğruyu görememiş, yanıldığı çok olmuş. Buna karşın insan onu dinlerken sesini çıkaramaz, söyleyişinde öylesine kendine güvenen bir hava vardır." (*Unutulmuş Yazılar,* s. 176)

Memet Fuat'ın bir de 'seçkici'liği vardır ki, böyle bir uğraşın gerekçesini, "Ben baştan beri, hep yararlı olma, eleştirmenlikle öğretmenlik arasında bir denge tutturma amacı güden bir yazar olarak, seçkilere çok önem verdim." (*Aykırılıklar,* s. 78) cümlesinde bulabiliriz. Yukarıda sözünü ettiğimiz yıllıkların ve *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nin dışında yazarın bilhassa yazı hayatının son yıllarında bu alanda bir çok esere imza attığını görüyoruz: *Dünya Yazınından Çeviri Şiirler* (1992); *Dünya Yazınından Seçilmiş Kısa Oyunlar I, II* (1993); *Dünya Yazınından Seçilmiş Kısa Öyküler* (1993); *Türk Yazınından Seçilmiş Çocuklar İçin Şiirler* (1993); *Türk Yazınından Seçilmiş Denemeler* (1993); *Türk Yazınından Seçilmiş Eleştiri Yazıları* (1993).

Seçme

Eleştiri anlayışı

Yazı hayatının daha ilk yıllarında eleştirinin ne olduğu konusunda Memet Fuat'ın düşüncesi şöyledir: "Eleştiri sanatların kurallarını araştıran, ölçütlerini bulan, bu ölçütlerin uygulanabilmesi için gerekli yöntemleri biçimlendiren, elde ettiği temel bilgilere göre de yapıtları ölçüp biçerek değerlendiren, açıklayan şeydir." (*Unutulmuş Yazılar,* s. 27-28) Bu amacın son rüknü daha çok yazarımızın yazı faaliyetinin alanı

içine girmiştir: Yapıtları ölçüp biçerek değerlendirmek.

Memet Fuat'a göre eleştirinin iki amacı vardır: "1. Sanat yapıtını okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yaklaştırmak, açıklamak, daha kolay anlaşılır kılmak; 2. Sanatçıya yol göstermek." (*Unutulmuş Yazılar,* s. 17) Elbette, "bütün yapıtlar arasından en okunmaya değer, en önemli olanları bulup çıkarmak, okuyucunun ilgisini onlara çekmek" de bu amacın içindedir.

Eleştirinin sanat olduğuna inanır Memet Fuat. Başlı başına bir sanat olan eleştiri, üstelik en çok emek isteyenidir sanatların. Kaç yüzyıllık bir geçmişi ve tatlı tatlı, büyük keyif alınarak okunan nice örnekleri vardır. Eleştirmen, bilim adamı değildir, ama eleştiri "bilimlerden yararlanmada çok ileri giden bir sanat"tır. Eleştiri bilim olduğu kadar değer kazanır, sanat olduğu kadar yaşama şansı bulur kanaatindedir.

Yöntemin çok fazla bir katkı sağladığını düşünmez eleştiriye. Başka bir söyleyişle, eleştiride başarının yöntemlere bağlı olmadığı kanısındadır: "Hiçbir yöntem, ne kerte üstün olursa olsun, başarı sağlamaya yetmez; bilimsel eleştirinin yöntemleri de kafası işleyen eleştirmenleri parlak sonuçlara; aptal, bilgisiz, işini bilmeyen eleştirmenleri ise gülünç sonuçlara ulaştırır. Öte yandan, bir eleştirmende aranan değerleri kendinde toplayan bir kimse, kafasının işleyişi, duyarlığı ile, hiçbir yönteme başvurmadan da çok doğru sonuçlara ulaşabilir." (*Söyleşiler*, s. 15-16) Yöntemden çok insandır önemli olan. Eleştiriyi kendine iş edinen insanın bilgisi, birikimi ve zekası.

Memet Fuat, dünya görüşüne yakın olan yapısalcılık yönteminin kendisine ters gelen yanları olduğunu söyler. Yapıtın arkasındaki insan çok önemlidir, der. Yaşam-içerik-biçim üçlemesinin önemine vurgu yapar.

Eleştirmenliği bahsinde de değindiğimiz gibi, Memet Fuat'a göre, sanat eleştirisinde öznellik gereklidir, dahası şarttır. Meselâ, şiiri değerlendirmek, iyisini kötüsünden ayırmak, yılların birikimine dayanan bir sezgi gücünü gerektirir. "Neden öznel olmak zorundadır eleştirmen" sorusuna şu cevabı verir: "Değerlendirme, iyi ya da kötü deme öznel bir iştir de ondan... Ünlü bir araştırmacı, incelemeci olup şiirden, öyküden, romandan anlamayan, iyisini kötüsünden ayıramayanlar çoktur. Oysa eleştirinin en önemli yanı değerlendirmedir." (*Söyleşiler*, s. 195)

Memet Fuat, edebiyatımızda eleştirinin varlığı konusunda oldukça ümitvardır. Bir ülkede sanat eseri varsa, eleştiri de vardır, der. "Çünkü bir sanat yapıtının ortaya konması sanatçının eleştiri gücüyle olur." (*Özgünlük Avı*, s. 75) Sanıldığı ve bir çoklarınca dile getirildiği gibi eleştirimizin emeklemediğini, aksine geniş bir alana yayılarak değişik yaklaşımlara ulaştığını söyler. Edebiyat eleştirimizde Ataç'tan bu yana inanılmaz bir çeşitlenme ve gözle görülür bir gelişme yaşanmıştır.

Bir zamanlar, dolaylı yollardan Ataç'a saldırmak için ortaya atılan "bizde eleştiri var mı?" sorusunu yanıtlarken bu alanda eser ortaya koyan, yazı yazan bir çok isimden bahseder. En başta Nurullah Ataç vardır. Sonra, Sabahattin Eyuboğlu, Fethi Naci, Mehmet H. Doğan bir bakıma Ataç yolunda, onun gibi günceli takip etme kaygısında olan ve eleştiriyi meslek edinmiş yazarlardır. (Kendisini de bu gruba dahil etmek gerekir.)

Bir yandan sanatçılar, işi içinden bilen kişiler olarak, diğer taraftan üniversite

çevrelerinden daha disiplinli isimler eleştiri alanında varlıklarını dahası ağırlıklarını hissettirirler. Söz gelimi Berna Moran, Tahsin Yücel, Akşit Göktürk, Suut Kemal Yetkin, Mehmet Kaplan, Nedim Gürsel eleştirimizin akademiden gelen önemli isimleridir. Bu isimlerden ilk üçü, alışılmışın dışında eserler ortaya koyan önemli eleştirmendirler. Memet Fuat, bir çok yazısında, çeşitli vesilelerle isimlerini anar bu üç yazarın. Kitap hacminde/bütünlüğünde özgün çalışmalarıyla bu üç isim, eleştirimizin yüzünü ağartan yapıtlar ortaya koymuşlardır.

Ayrıca, Orhan Burian, Fahir Onger, Cevdet Kudret, Tahir Alangu, Vedat Günyol, Muzaffer Erdost, Eser Gürson, Doğan Hızlan, Rauf Mutluay, Bedrettin Cömert, Konur Ertop, Füsün Akatlı, Semih Gümüş, Mehmet Ergün, Mustafa Öneş dönemlerinde eleştirinin gelişmesi yolunda önemli katkıları olan yazarlardır. Farklı alanlarda gözükseler de Murat Belge, Hasan Bülent Kahraman, Aziz Çalışlar, Atilla Özkırımlı, Nermi Uygur, Metin And eleştiri türünde yazılarıyla anılmaya değer isimlerdir. (Memet Fuat'ın onca ismin içinde Hüseyin Cöntürk'ü zikretmeyişini izah etmek güçtür.)

Bir de "şair eleştirmenler" vardır: Attila İlhan, Cemal Süreya, Ahmet Oktay, Özdemir İnce, Hilmi Yavuz, Enis Batur, Turgut Uyar, Güven Turan, Vecihi Timuroğlu, Afşar Timuçin gibi. [Memet Fuat, bu listeye Sezai Karakoç'u, Ebubekir Eroğlu'nu da eklemeliydi.]

Yazarımıza göre, şair eleştirmenler, öykücü eleştirmenler kısa ama içtenlikli, ilginç yargılar getiren yazılar yazıyorlar. Ne ki, bu sıcak yaklaşım genellikle sevdikleri sanatçılara yöneliyor. Sevgilerini gizleme gereği duymuyorlar üstelik. Tartışmalara girdiklerinde de öfkelerini gizleyemiyorlar.

Eleştiriye inanmayanların, eleştirinin "itici" ve "yüceltici" gücünü anlamayanların çokluğundan ve onların acınası gerçeklerinden bahseder, Memet Fuat. Övgüye doymayan yirminci asır insanından bir de. "Sanatçılar, övgü ağırlıklı değilse, çoğu zaman sinirlenirler eleştirmenlerin söylediklerine. Aslında övgü bile yetmez. Bir başkasını daha fazla övmüş de olmamalı. (...) Sanatçının gözünde bir tür satış görevlisi eleştirmen. Öyleyse yapıtın reklamını iyi yapıp yapmadığıdır önemli olan."[12]

"Eleştirinin başladığı yerde dostluklar, adam kayırmalar sona ermelidir, bence. Yayvan, yayık, yapışkan dostluk anlayışlarından hiçbir zaman hoşlanmadım, tadına varamadım o gevşekliğin. (...)

"Bir de bunun öteki ucu var: Karşınızdaki ne söylerse tersini savunacaksınız. Biri dostluk belirtisi, öbürü düşmanlık... Oysa aklın aşağılanışı, ezilişi ikisi de." (*Çağını Görebilmek,* s. 113) Üstüne üstlük, arkadaşlık ve dostluk meselesi; bu ahbap-çavuş havası eleştiriye iyi gelmez.

Eleştiride "soyut bir tarafsızlık" aramak doğru olmaz. "Dürüst olmak, her anlayışa saygı göstermek yeter." (*Söyleşiler*, s. 17)

Eleştirmen garip bir mahluktur. Hem sevilir, neredeyse gözünün içine bakılır, ne söyleyeceği merakla beklenir; hem de sevilmez...

Bizde, yaygın olan bir tavır, eleştiriye saygısızlıktır. "Yazarlar yapıtlarının nitelikli eleştirmenlerce izlenmesini, değerlendirilmesini istiyorlarsa önce eleştiriye saygı duymayı öğrenmelidirler." (*Özgünlük Avı*, s. 84) Eleştirmen, birtakım aksaklıklar

görüyorsa, onları göstermek, söylemek görevindedir. Sanatçıların bunu sevgisizlik diye nitelememeleri gerekir.

"Sanatçılar, okunmak, izlenmek, eleştirilmek, tartışılmak isterler. Boş övgüler, hayranlıklar kimseyi bir yerden bir yere taşımaz. Neredeyseniz orada kalırsınız." (*Özgünlük Avı,* s. 117) Sanatçılara ağır gelen eleştiri değil, suskunluktur.

Memet Fuat'a göre, sanat üzerine yazılan her yazı eleştiri yazısıdır. Sadece inceleme yazılarına eleştiri deyip denemeleri bir yana itmek, onları eleştiriden saymamak yanlış olur.

"Kitap tanıtma yazısı"nın edebiyatımızda genellikle küçümsendiğini belirtir Memet Fuat. Hâlbuki Batı edebiyatlarında, bilhassa İngiliz edebiyatında adına "review" denilen bu yazılar oldukça önemlidir. Batıdaki örnekleri gibi, bizim de, arka kapağa, sözlüğe ve ansiklopediye bakarak çalakalem yazılan kitap tanıtma yazısı yerine, yeniden gözden geçiren, karşılaştıran, denetleyen, hasılı eleştiren "kitap eleştiri"si yazmamız gerektiğini söyler.

Sanat alanında bir "yetiştirme" olmadığını, bir bakıma usta-çırak ilişkisinden ziyade "yeteneği sezme, olanak verme" olduğunu söyler.

Memet Fuat'a göre, eleştiri varlıklı insanların işidir. Hem varlıklı hem de özverili insanların. Varlıklı insanlar, bu işe çok fazla meyletmeyeceğine göre, bazı kurumların, bilhassa üniversitelerin yetenekli eleştirmenleri desteklemesi, onlara burs vererek çeşitli araştırmalara yönlendirmesi gerekir.

Üslûbu ve dili

Memet Fuat'ın yazıları, açık ve sağlam bir dille yazılmış, okunması keyifli, kendine özgü bir üslûbu olan yazılardır. Sözü fazla dolaştırmadan, anlatacağını doğrudan, dolaysız anlatır. Anlaşılır cümlelerle. Yetmişli yıllara kadar yazdıklarında (*Unutulmuş Yazılar, Düşünceye Saygı* ve *Çağını Görebilmek*'teki yazılar) yer yer, daha keskin bir ifade biçimi, Ataçvari bir polemikçi üslûp gözlenir. Gençlik dönemine tekabül eden bu "çıraklık dönemi yazıları"nın üslûbunda görülen bu heyecan, yine de ölçülüdür.

Türk edebiyatındaki eski, ünlü eleştirmenleri anlatırken şöyle der: "Kolay anlaşılır olmaya, tatlı tatlı okunmaya her zaman önem vermiş, güzel yazan kişiler olmak istemişlerdir." (*Özgünlük Avı*, s. 77) Bana öyle geliyor ki, Memet Fuat'ın eleştiri bahsinde, bu cümlede vasfını beyan ettiği kişiler arasına girmektir muradı. Elden geldiğince açık yazmak, aydınlık olmak.

Bir yazısında, "ben yazı sanatlarında dilin 'kendiliğinden' bir işleyişe bırakılmaması gerektiğine inanırım" der. Çünkü "Dil bir iletişim aracı olmanın ötesinde, bazı yönleriyle, bir toplumsal ilişkiler bütününün de yansımasıdır. Yeni bir dil aranışı, bir bakıma, yeni bir yaşam anlayışı aranışı anlamına da gelebilir. Belki de 'Yeni bir dil' derken, 'Yeni bir toplumsal düzen' denmek isteniyor." (*Özgünlük Avı*, s. 242)

"Osmanlıca'nın baskısıyla unutturulmuş olan Türkçe sözcüklerin yeniden kullanıma girmesi için savaşım verilen günlerde yetişmiştim. İçinde yaşadığımız savaşım bi-

ze dilimiz üzerine düşünme, dilimizi tanıma olanağı veriyordu." (*Aykırılıklar,* s. 93)

Kendince doğru gördüğü bu gerekçelerle, Memet Fuat, dil konusunda oldukça titizdir. Yeniliklere açık olmanın yanında bazı sözcükleri de değişik kullanır. Meselâ, "örneğin" yerine "örnekse"yi, "sosyalist" yerine "toplumsalcı"yı tercih eder.

Şüphesiz, yukarıda söylediklerinden başka gerekçelerin de etkisiyle Memet Fuat'ın yazılarında, giderek bir yenileşme, yeni kelimeleri özenle kullanma kaygısı gözlenir. Söz gelimi üslûp biçeme, edebiyat yazına, imlâ yazıma... dönüşür. "Yıllardır 'edebiyat' sözcüğünü bir türlü bırakamadım. Yerine önerilen, bir süredir de yaygın olarak kullanılan 'yazın' sözcüğü bana hep yetersizmiş gibi göründü." (*Özgünlük Avı*, s. 76) Buna rağmen, "edebiyatbilim" denemediği için, ya da 'edebî eleştiri' dememek için güzelim 'edebiyat'a veda etmiştir Memet Fuat.

"Kimi yazarlar, ben de onlardan biriyim, bazı yabancı sözcüklere karşılık olarak önerilen, yaygınlık kazanması olanaksız sözcükleri direnerek kullanıyorlar." (*Aykırılıklar,* s. 96) Memet Fuat, dilini arındırmasının bir gerekçesi olarak zikreder bu cümleyi.[13] Ne ki, gözden kaçırdığı, 'edebiyat', 'üslûp', 'kelime' vb sözcüklerin yabancı değil, asırlardır yerli, yani bizim olduğudur.

Yazılarının tümünde 've' bağlacını kullanmamıştır Memet Fuat. İlkin Ataç'ın bir yazısında karşılaşmıştır 've' konusuyla. Ataç, "Osmanlıcadan kalma 've' (vü, ü) bağlacının Türkçede gerekli olmadığını" savunuyordur. "Bir süre sonra, Ataç'ı daha yakından izledikten, onunla bir takım tartışmalara girdikten sonra, 've'lerimi denetime almanın da ötesine geçerek, 've'siz yazmaya başladım. Çevirilerde de denedim bunu. Biçemimin yumuşadığını, kıvraklaştığını, arındığını açık açık izledim." (*Aykırılıklar,* s. 20, 22) Yazar, dil alanındaki titizliğinin, sonraki yıllarda Ataç'ın etkisiyle oluştuğunu söyler.

SONUÇ

Bir edebiyat emekçisi, yazı adamı, daha somut bir belirlemeyle çağdaş Türk şiirini yakından tanıyan, şiir dünyamızın içinde olan bir eleştirmen, deneme yazarı olarak Memet Fuat'ın, çıkardığı dergilerle, hazırladığı yıllıklarla, yazılarıyla bir dönem edebiyatımızın yönlendiricilerinden olduğunu söyleyebiliriz.[14] Yönelimi, yönlendirmeleri doğruya yanlışa, bu tartışılır; ama ortaya koyduğu ürünlerle edebiyatımızın açılımlar kazandığı inkar edilemez.

Yarım asırlık yazı hayatı boyunca okumuş, düşünmüş, yazmış, tartışmış. Ne var ki, her okuduğunun faydalı, tüm düşündüklerinin gerçek, yazdıklarının hepsinin doğru, tartışmalarında haklı olduğunu söylemek kimin haddine.[15] Onun da yapıtlarında önemli boşluklar vardır. "Es" geçilecek yazılarının sayısı epeyce çoktur. Söz gelimi, *Unutulmuş Yazılar* kitabının II. bölümünde yer alan "Dergiler Arasında" başlıklı yazılar, *Eleştiri Sorumluluğu'*ndaki, *Çağını Görebilmek'*teki "kitap tanıtma yazıları" bunların başında gelen örneklerdir.

Şu bir gerçek ki, Memet Fuat'ın şiir konusundaki tavırları, düşünceleri hemen her zaman, Türk şiir kamuoyunda etkili olmuştur. İlkeliliği, çalışkanlığı, kendi düşünce-

si içinde tutarlılığı ve ahlakıyla birlikte çalıştığı[16], ürünlerini yayımladığı bir çok edebiyat heveslisinin, yetenekli gencin önünü açmıştır. İsmet Özel'in aşağıdaki cümleleri üzerinde düşünmek gerekli: "Hegel'in ölümü Alman idealizmi için on dokuzuncu yüzyılda ne idiyse yirmi birinci yüzyılın başlarında Memet Fuat'ın ölümü modernist Türk edebiyatı için o oldu. (...) Modernist Türk şiiri mizancısını yitirdi."[17]

"Eleştirmen olmak iyi bir şey mi?" sorusuna şu cevabı verir Memet Fuat: "Hayır, o da insan olmak kadar kötü..." Siz, son kelimeyi "zor" diye de okuyabilirsiniz.[18]

---

[1] Memet Fuat, eleştirmenliğe başladığı yıllardan ölümüne kadar yazdığı deneme, inceleme, düşünce yazısı ve konuşmalarının tümünü şu on altı kitapta toplamıştır: Düşünceye Saygı (1960, genişletilmiş ikinci baskı 1994), Çağını Görebilmek (1982), Unutulmuş Yazılar (1986), Çağdaşımız Makyavel (1992), Eleştiri Sorumluluğu (1994), İki Yönlü Yozlaşma (1995), Konuşan Toplum (1996), Dağlarda Yüreğim (1996), Özgünlük Avı (1996), Her Yer Tiyatrodur (1997), Çoğunluğun Gücü (1998), Duyumsanmayan Karanlık (1998), Sömürüsüz Bir Dünya (1998), Biçemden Biçeme (1999), Yaşlı Bir Şaire Mektuplar (1999), Aykırılıklar (2000).

Yazar, yazılarını yukarıda zikredilen kitaplarda bir araya getirirken muhteva bütünlüğünü değil, daha çok yazıların yazıldığı dönemleri dikkate almıştır. Sonradan aynı yazıları belli konu başlıkları etrafında bir araya getirerek başka kitaplarda yeniden yayımladı: Demokrasi Kültürü (2000), Din ile Felsefe (2000), İkinci Yeni Tartışması (2000), Kültür Alışverişi (2000), Dil Üstüne (2001), Eleştiri Üstüne (2001), Eğitim Sorunu (2001), Tartışmalar (2001), İncelemeler (2002), Kitap Eleştirileri (2002), Nâzım Hikmet Üzerine Yazılar (2002), Toplum ile İnsan (2002), Konuşmalar (2002. [Sanırım, Memet Fuat'ın kitapları, bundan böyle bu son şekilleriyle okurun huzuruna çıkacaktır.]

Bunların dışında yazarın derleme, seçme yoluyla hazırladığı kitapları da vardır. Nâzım Hikmet üzerine yazdığı bir monografiyi, anılarını, gençlik döneminde kaleme aldığı hikâyelerini ve romanını, çevirilerini de bu listeye dahil edersek hayli kabarık bir eserler mevcudu çıkar ortaya. (Memet Fuat'ın kitaplarının tümünün listesi, haklarında kısa tanıtım yazıları için www.memetfuat.com internet sitesine bakılabilir.)

Memet Fuat'ın bazı yazılarına birden fazla kitabında yer vermek gibi bir tutumundan da bahsetmeliyiz. Söz gelimi Çağdaşımız Makyavel'deki 9 yazı, Yaşlı Bir Şaire Mektuplar'ın içinde de yer alır (ss. 115-205). Öte yandan, yazılarından bazı alıntıları, başka yazılarında kullanmaktan kaçınmıyor. Kendince önemli bulduğu bazı cümleleri, paragrafları birkaç yerde birden kullanabiliyor. "Daha önce de anlatmış olabilirim, beni çok etkilemiş bir olaydı, mutlaka anlatmışımdır. Ama yazdıklarımı kendim de unutuyorum, okurlarım haydi haydi unutuyorlardır, bir kere daha anlatmamın kimseye zararı dokunmaz. Hem bazı şeyleri arada bir yinelemek iyidir. Biliyorsunuz, Ataç savunduğu doğruları bıkmadan usanmadan yinelerdi." ("Konuşma Korkusu" Adam Sanat, S. 133, Aralık 1996, s. 5)

[2] Bu yazı hazırlanırken M. Fuat'ın aşağıda künyeleri belirtilen kitapları okundu. Yazı içinde adı ve sayfa numarası belirtilen basımlar şunlardır:

-Eleştiri Sorumluluğu, YKY, İst. 1994, 219 s.
-İki Yönlü Yozlaşma, YKY, İst. 1995, 266 s.
-Çağını Görebilmek, 2. bs., Adam Y., İst. 1996, 242 s.
-Özgünlük Avı, YKY, İst. 1996, 280 s.
-Unutulmuş Yazılar, YKY, İst. 1997, 292 s.
-Duyumsanmayan Karanlık, YKY, İst. 1998, 318 s. [II. ve III bölüm, s. 175-270]
-Yaşlı Bir Şaire Mektuplar, Adam Y., İst. 1999, 212 s.
-Aykırılıklar, Adam Y., İst. 2000, 130 s.
-Söyleşiler, İş Bankası Y, İst. 2002, 475 s.

Memet Fuat'ın Biçemden Biçeme kitabına aldığı yazıları, kitabı elde edemediğim için Adam Sanat dergisinin 1994, 1995 yıllarına ait sayılarından okudum.

Yazarın Düşünceye Saygı isimli kitabına bütün çabalarıma rağmen ulaşamadım. Şu anda satışı yoktu, Tokat'taki kütüphanelerde ise bulmak zaten muhaldi. Söz konusu kitabı görmeyişimi, daha doğrusu okumayışımı bir eksiklik olarak kabul ediyorum. Ne ki, bu durumun, böyle bir yazıya halel getireceğini de düşünmüyorum.

Memet Fuat'ın ismini yukarıda andığım kitaplarının dışında kalan beş kitabı (Her Yer Tiyatrodur, Ko-

nuşan Toplum, Sömürüsüz Bir Dünya, Çoğunluğun Gücü) ilki hariç, gazete yazılarından ve daha çok toplumsal konuların ağırlıklı olduğu eserlerdir.

3 Atilla Birkiye, "Yazko'lu Yıllara Yolculuk, Memet Ağabeyden Anılarda Kalanlar", Adam Sanat, S. 205, Şubat 2003, s. 96.

4 "Memet Fuat'ın bugün, yarım yüzyılı bulan yazın uğraşısında, geldiği konumu biraz da Ataç'ın denemeci kimliğinin uçlandığı noktaya benzetiyorum. Kuşkusuz Memet Fuat'ı Ataç'tan ayıran bir çok belirgin yön var. Belki de birleştikleri tek yön: İkisinin de özgürlükçü düşünceden yana olmalarıdır." (Feridun Andaç, "Eleştirel Denemenin Dönencesinde Bir Yazar: Memet Fuat", Edebiyatımızın Yol Haritası, Can Y., İst. 2000, s. 321.)

5 Semih Gümüş, "Memet Ağbi'nin Ardından...", Adam Sanat, S. 205, Şubat 2003, s. 63. Uzun yıllar Memet Fuat'la birlikte bulunan, çalışan Semih Gümüş'ün şu tespitleri de önemli: "Memet Ağbi'nin özellikle şiir değerlendirmelerini her zaman şaşırtıcı bulurdum. Bir şiiri okuduğu zaman, ondaki bütün olumlu ve olumsuz özellikleri bir çırpıda çözerdi." (Aynı yer)

6 Kendisi de bir eleştirmen, edebiyat araştırmacısı olan Asım Bezirci, M. Fuat'ın pek anlaşamadığı, zaman zaman kavgalı olduğu isimlerden biridir. Bezirci, hazırladığı yıllıklarda "İkinci Yenicilere hatta Sezai Karakoç gibi gericilere her yıl bol sayfalar ayırdığı" için M. Fuat'ı "faşist"likle suçlamıştır. M. Fuat da, Bezirci'yi, 'çirkef at izi kalır" ilkesini benimsediğini ileri sürerek eleştiri metodunu hiç beğenmediği Attila İlhan'ın "metoda sadık, aklı başında" bir yandaşı olarak görür. Bu iki "ortak" (A. İlhan, Bezirci), yanlış bilgiyi yazılarında, kitaplarında işleyip dururlar. (İki Yönlü Yozlaşma, s. 159. Bu konuda daha geniş bilgi edinmek isteyenler aynı kitapta yer alan "Soldaki Sağcı" [ss. 172-179] başlıklı yazıya bakabilirler.)

[Düşünüyorum da, Bezirci gibi edebiyata bunca emek veren, onca edebiyat eseriyle haşır neşir olan bir 'araştırmacı' nasıl bu kadar bağnaz ve ön yargılı olabilir? Anlaşılan, A. Bezirci, edebiyat eserlerinin derûnuna nüfuz edememiştir. Hep kabukta oyalanmış; daha ziyade gönülden neşet edip duygularla örülen edebiyat ürünlerini birtakım istatistikî metotlarla incelemeye çalışmış. Biçimsel belirlemelerle uğraşmış. Kuşkusuz önemi az olmayan, bibliyografyalar hazırlamış, derlemeler yapmıştır. Fethi Naci de, eleştiri günlüklerinin birinde Asım Bezirci'nin ciddi yanılgılarına ve yanlışlarına dikkat çekmişti: "Asım Bezirci'nin Şaşırtıcı Yanılgısı", Türk Romanında Ölçüt Sorunu -Eleştiri Günlüğü I (1980-1986) içinde, YKY, İst. 2002, s. 175-177.]

7 Memet Fuat'ın tarafgirliğine küçük bir örnek: "çeşitli dönemlerde Türk edebiyatına egemen olan sanatçıları düşünelim" diyor ve sıralıyor: 1930'larda Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali; 1940'larda Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Sait Faik, Nurullah Ataç; 1950'lerde Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, Orhan Kemal, Yaşar Kemal; 1960'larda yeniden Nâzım Hikmet, Ahmed Arif, Kemal Tahir. (Eleştiri Sorumluluğu, s. 159)

"Edebiyatımıza egemen olan sanatçılar" deyince bu isimler geliyor M. Fuat'ın aklına. Bu tespitten şu yorumu çıkarmak mümkündür: 1930'larda Necip Fazıl, Peyami Safa; 1940'larda Cahit Sıtkı, Dıranas, Asaf Hâlet; 1950'lerde Attila İlhan, Sezai Karakoç; 1960'larda yine/yeniden Sezai Karakoç, Tarık Buğra, İsmet Özel, Ataol Behramoğlu, Cahit Zarifoğlu "edebiyatımıza egemen olmayan" sanatçılardır!

8 Bugün bir kısmı vasat hatta ortalamanın altında yetenekler olduğu ortaya koyduğu eserlerden açıkça anlaşılan 1940 kuşağı şairlerine Memet Fuat'ın özel, ağırlıklı bir ilgisi vardır. Edebiyat dünyasına adım attığında mevcut şiir kamuoyunun bu şairlerden oluşması, söz konusu kuşağın şairleriyle düşünsel bir birliktelik içinde bulunması bunun nedenleri olabilir. Ayrıca, bu şairlerin, Memet Fuat'ın şiirde başköşeye yerleştirdiği Nâzım'a yakın oluşları; yine sevdiği şiir tarzı olan öykülü, düşünceye açık, anlatan şiirler yazıyor olmaları da bu sebepler içine katılmalıdır.

9 Söz gelimi Ercüment Uçarı hakkında uzunca bir değerlendirme yazısı vardır. Bakınız Duyumsanmayan Karanlık, "Dönüp Dolaşıp Beykoz", s. 201-216.

10 Memet Fuat'ın mizacına, kişiliğine, yaşantısına ilişkin, onu tanımayan okura ilginç gelecek özellikler var. Belki eleştirmenliğini etkileyen, belirleyen, sınırlandıran küçük unsurlar olarak düşünülebileceğinden, bunların bir kısmını burada zikretmek istiyorum. Memet Fuat, pek çok şeyi Nâzım'ı izleyerek, dinleyerek öğrendiğini belirtir. Ama kişiliğindeki belirleyici etkilerin Piraye'den geldiğini söyler. Ayaküstü ya da irticalen edebiyat söyleşileri yapmaz. Soruları mutlaka yazılı olarak alır ve yazılı olarak yanıtlar. Telefonla yapılan gazete anketlerine ise oldukça tepkilidir. "Ben yazınla ilgili konuları karşılıklı konuşmaktan da hoşlanmam" der. Fotoğraf çektirmeyi sevmez pek. Televizyonda, gazetelerde görünmeyi de. "Vitrin"de olmaktan da hazzetmez. Özel hayatında, sanat çevrelerinden uzak durmaya özen göstermiştir. Konferanslara, açıkoturumlara, imza günlerine katılmaz. "Eğlence toplantılarına, kokteyllere, balolara, düğünlere gitmekten de hiç hoşlanmam. (...) Sarhoşları ise hiç canayakın bulmam. Sarhoş şakalaşmaları bana hüzün verir. İçkili toplantılarda harcanan zamana da, paraya

da acırım." (Söyleşiler, s. 192, 193)

"Onu hiç kalabalıkların karşısında nutuk atarken görmedim. Bu türden genel davetlere de katılmak istemezdi. Kalabalıklarla olan yazar ilişkisini kitaplar, dergiler ve gazetelerdeki yazılarıyla kurduğunu düşünüyorum. Bu nedenle yazılarında hep, okuyucusuyla karşılıklı söyleşen iki dost havası egemendir." (Hüseyin Haydar, "Memet Fuat'a Yazılmış Bir Mektubun Anatomisi", Adam Sanat, S. 205, Şubat 2003, s. 101.

11 Memet Fuat'ın '50'li yıllarda "şive taklidi", arkasından "Mavi" hareketi üzerine tartışmalara girdiğini görürüz. '60'lı yılların hemen başında o yılların "en çok okunan", "en çok sevilen" şairi Ümit Yaşar Oğuzcan'la bir polemiğe girişir. Sonraki yıllarda Nâzım'ın "Mavi Gözlü Dev Minnacık Kadın" şiirinin kimin için yazıldığına dair Kemal Sülker'le, Nurer Uğurlu ile tartışmalarını okuruz. Kemal Sülker'in hafifseyen ifadesiyle "boylu boslu, anlı şanlı, kuramcı ve yayıncı bir üvey evlad" Memet Fuat, babalığı Nâzım hakkında ne biliyorsa yazmak, açıklamak hususunda hassas ve cömert davranmıştır. Bu tartışmaların temelinde de Nâzım'a ilişkin yazılanlarda, gördüğü yanlışlıklar vardır.

12 "Şiirde Çok Renklilik", Adam Sanat, S. 116, Temmuz 1995, s.10.

13 "Memet Fuat, dilin yabancı etkilerden arındırılmasına, özleşmesine inanmış bir yazar, ama bu konuda aşırı gidilmiş olması da onu rahatsız ediyor." (Hayati Develi, "Memet Fuat'ın İki Kitabı", Kaşgar, S. 31, Ocak-Şubat 2003).

14 Memet Fuat, bu "yönlendirme" sözünden pek hoşlanmaz. O zaman, haydi bir seveninin diliyle söyleyelim: "O, kapı açar, fener verir, yolu tarif eder ve arkamızdan el sallardı hep." (küçük İskender, "M.Ö. M.S. M.F.", Adam Sanat, S. 205, Şubat 2003, s. 107.

15 Adam Sanat dergisinin Memet Fuat'ın anısına çıkardığı özel sayıyı (205, Şubat 2003) baştan sona okuyup bitirdiğimde, hayatında hiç hata yapmamış, neredeyse olağanüstü bir adam portresiyle karşılaştım ve şaşırdım. Memet Fuat bu yazıları okusaydı, bir çok yargılar için, eminim üzülürdü. Bir özel sayıda okur, ele alınan kişinin yapıp ettiklerini, yaşadıklarını ve bunların yankılarını, eserlerinin sayım dökümünü ve ciddî değerlendirmelerini, yazı hayatındaki genel safahatı görmek ister. Yazıların tamamı, belleğin koruyabildiği anılarla kurulmuş tatlı geçmiş yolculukları.

16 Özdemir İnce'nin bir cümlesi, burada anılmalı, bence: " 'Memet Fuat zihniyeti'nin varlığını da keşfettim: Başkalarıyla birlikte varolmak bilinci!" (Adam Sanat, S. 205, Şubat 2003, s. 116.)

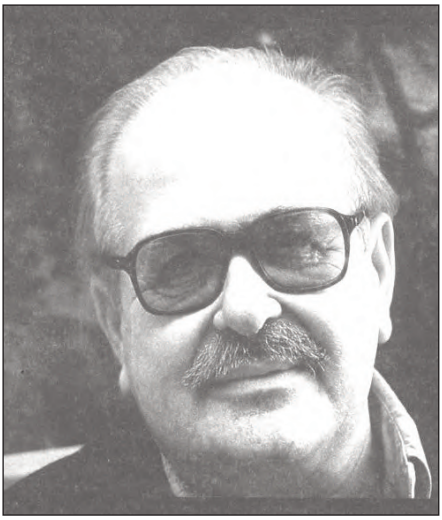
17 "Kimimiz Öldü?", Adam Sanat, S. 205, Şubat 2003, s. 14, 15.

18 Bir muhibbi olduğu anlaşılan Necati Güngör'ün şu cümlelerini de, son bir değerlendirme gibi okuyabilirsiniz: "Türk edebiyatında gerçekten dallı budaklı bir çınardı! Birçok kuşağa emeği geçmişti. Tek başına bir ekoldü demek fazla olmaz sanırım. Her zaman yalınlıktan, düzgün Türkçe'den yanaydı. Oyunbazlığa kişilik olarak da, edebiyat adamı olarak da kapalıydı. Snopluğa asla gönül indirmezdi. Zaman zaman yanlış (bana göre tabii) adamları tutsa da, edebiyat beğenisi ince ve sağlamdı. Yenilikçiydi, ama eski değerlere kapalı değildi. Tuttuğu kimseleri tam anlamıyla tutar, adeta kol kanat gererdi. Kimi değerlere kapılarını kesinkes kapatarak haksızlık ettiğine de tanık olmuşumdur." ("Edebiyat mahallemizin kırk odalı konağı", Hürriyet Gösteri, S. 245, Ocak 2003, s.67)

ÖMER LEKESİZ

ELEŞTİRİDE BİR UZUN YOL YOLCUSU: FETHİ NACİ

Eleştiride 57. yılını tamamlayan Fethi Naci[1]'nin edebî hayatı Erzurum Lisesi'nde öğrenciyken *Erzurum gazetesi*nde yayımlanan (1943) bir yazısıyla[2] başlamış, bunu *İstanbul*, *Yedigün*, *Varlık* dergilerinde, Giresun Halkevi dergisi *Aksu*'da ve *Yeşilgireson gazetesi*nde yayımlanan şiirleri ve öyküleri izlemiştir.



Behçet Necatigil'in *Kapalı Çarşı*'sıyla ilgili ilk eleştiri yazısını da lise son sınıf öğrencisiyken yazan (yayımı: *Aksu*, 1945-46 kışı) Fethi Naci, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi öğrencisiyken edebiyattan çok siyasete ilgi duymuş ve bu doğrultudaki ilk yazılarını *Yeşilgireson gazetesi*nde yayımlamıştır.

Lise yıllarında Osmanlıca'yı öğrenen[3], Yahya Kemal, Tanpınar, Dıranas, Tarancı, Ziya Osman Saba, Sait Faik, Nazım Hikmet okuyan Fethi Naci, Fakülte yıllarında Marks'ın eserlerine yönelmiş ve siyasal yazılarına son vereceği 1968 yılına kadar edebiyatla alakası giderek zayıflamıştır[4].

Gerçi aynı dönemde *Yeryüzü* ve *Beraber* dergilerinde, *Oktay Deniz* imzalı eleştiriler yazmış, asıl eleştirmenliğiyle bütünleştireceği "Fethi Naci" adını, 15 Aralık 1953'te yayımlanan *Yazarın Gerçeğe Bakışı* başlıklı yazısıyla[5] tescil etmiş, *Kaynak* ve *Yeni Ufuklar*'daki deneme-eleştiri yazılarından oluşan *İnsan Tükenmez*'ini 1956'da, *Dost* ve *Pazar Postası*'ndaki yazılarını da içeren *Gerçek Saygısı*'nı 1959'da kitaplaştırmış, *Ant dergisi*nde sanat sayfası hazırlamıştır ancak YTGD üye ve yöneticisi, THYD, TİP üyesi, *Sosyal Adalet*, *Yön*, *Vatan* yazarı olarak, ihraç, çeşitli koğuşturmalar, mahkumiyetler, iş ve aş telaşı[6], daha da önemlisi siyasetin edebiyata galebe çalmasını "mutluluk veren bir duygu" olarak benimsemesi nedeniyle gözle görülür bir "ilgi kırılması" yaşamıştır[7].

Edebi plânda Fethi Naci adına olumsuzluk olarak görünen son durumların memleket meselelerine sahip çıkma açısından olumlu bir yan içerdiği kabul edilmelidir. Bunu, "Ben yıllarca iyi bir Marksist olmaya çalıştım" sözüyle te'yid eden Fethi Naci'nin, şahsı adına değil, ülkesi adına söz konusu ideolojiyi benimsemesi son tahlilde saygı duyulası bir tutumdur[8]. Ayrıca, Fethi Naci'nin 1968'deki nihai yönelişiyle,

hiçbir dönemde iktidar olamamış ideolojisini, eleştiride olsun muktedir kılmak gibi yine uçları siyasete çıkan bir amaç taşımış olabileceği de gözden uzak tutulmamalıdır. Cemal Süreya'nın, siyasetin provokatif eğilimleri de içermesinden hareketle Fethi Naci'nin eleştirmenliğini "kızıştırman"lık olarak nitelemesi buna bir işarettir.[9] Fethi Naci, eleştiride karar kılmakla, siyasal plânda önleyemediği ayak oyunlarına, kalitesizliğe, yozlaşmaya, köylülüğe, hiç değilse edebiyat planında engel olmaya ve tarafı olduğu ideolojik edebî tutumun bir iktidara dönüşerek sağlam temeller üstüne oturmasını sağlamaya çalışmıştır. Bu doğrultuda yer yer ideolojik kaygılarını da aşacak şekilde nesnel bir tutumu sergileme gayreti içinde olan Fethi Naci, aşağıdaki eserlerinde yer alan eleştirileriyle roman, öykü ve şiirde mevcut kalitenin yükselişine -yazarın ve eserinin hakkını teslim ederek, onların karşısında ya da üstünde değil tümüyle yanlarında durarak- gerçek bir ivme de kazandırmaya niyet etmiştir.

İnsan Tükenmez, **Gerçek Saygısı**

Fethi Naci'nin bu ilk iki kitabındaki (tek kitap olarak basımı: 1982) deneme ve eleştirileri, mevcut edebî birikimini yazıya dönüştürerek hem kendi ilgisinin düzeyini test etme, hem de edebiyat anlayışıyla ilgili kuram, söylem ve uygulama için zemin oluşturma çabasını taşımaktadır.

Gücünü Yitiren Edebiyat'taki *Lukaks ve Eleştirimiz* başlıklı yazısında *İnsan Tükenmez*'deki yazıları yazarken Plehanov'dan yararlandığını söyleyen Fethi Naci, "*Les questions fondamantales du marxsizme*'i (...) ders çalışır gibi okuduğum bir kitaptı." kaydı ve devamındaki vurgularıyla da kendini test etme ve eleştiride sağlam bir anlayışa yaslanma kaygısını ele verir[10].

İnsan Tükenmez ve *Gerçek Saygısı*'ndaki yazılarında Fethi Naci'nin giderek netleşecek olan eleştiri tutumuyla ilgili tipik ipuçları da yer almaktadır: Edebiyat bilgisine olan güveni, söylemindeki rahatlık, dilindeki kıvraklık ve polemiğe yatkınlık, kaynaklar konusundaki hassasiyet, güzel bir anlatım karşısında heyecanını, kötü bir anlatım karşısında ise öfkesini gizleyememesi...

On Türk Romanı; **40 Yılda 40 Roman**; **50 Türk Romanı**; **60 Türk Romanı**; **Yüz Yılın 100 (Türk) Romanı**

10 Türk Romanı'na 1960'ta başladığını belirtir Fethi Naci. Buna göre 39 yıllık eleştiri çabasının ürünü olan ve deyim yerindeyse bir çocuğun büyüyüşündeki gibi orijinini muhafaza ederek büyüyen çalışmalardır "Türk Romanı" çalışmaları...

İlk çalışmasından son çalışmasına kadar Fethi Naci'nin Roman eleştirisiyle ilgili şu belirlemeler yapılabilir:

1-Romanla ilgili tespit edilen her husus geniş şekilde sunulur; işaretlenen cümleler, göndermeler, çağrışımlar, sayfa numaraları, baskı tarihleri, eklemeler, çıkarma-

lar, tekrarlar vd. detaylı olarak verilir.

2-Romandaki ekonomik ve sosyal boyutla, bunların roman kahramanları üzerindeki etkileri, yazarın sosyo-ekonomik olgu ve oluşumlara, bireysel tutumlara yüklediği değer öncelikli olarak ele alınır.

Aşk-ı Memnu için yapılan değerlendirmeden küçük bir alıntı bunu örneklemeye yetecektir: "Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da, 19. yüzyılın sonunda yaşanan zengin ve aylak bir toplum katının yaşama biçimini; varlıklı, geleneksel Türk ailesinin 'Batılı' yaşama biçiminin etkisi altında çözülüp altüst oluşunu, yozlaşmasını; bir toplum katının yaşadığı ve eğlendiği yerleri (Konaklar, yalılar, Boğaziçi, Büyükada, Göksu, Concordia, vb.); birey olarak bütün somutluklarıyla bir toplum katının insanlarını, bu insanların sorunlarını, dünyaya ve insanlara bakış açılarını, bu insanlar arasındaki ilişkileri anlatıyor. Ve bu yaşama biçimine 'halk'ın tepkisini; onu da. Ama 'halk' dedikse, bunu yalıların, konakların dışında yaşayan halk olarak değil, yalılarda, konaklarda bu zengin ve aylak insanların yanlarında çalışan 'hizmetçiler' olarak anlamak gerek; çünkü söz konusu olan bir Halit Ziya romanıdır ve halk adına ancak onlar Halit Ziya'nın engellerini aşarak romana girebilmişlerdir."[11]

3-"Tanpınar, aşkı, çoğu romancının yaptığı gibi, gündelik hayatın ayrıntılarından, çevreden soyutlayarak, sadece bir kadınla bir erkeğin bağımsız ilişkisi olarak anlatmaz. Aşk, Tanpınar'da, soyutlamış bir duygu değil, gündelik yaşamın bir paçasıdır. Nuran'a 'İclâl realist romancılar gibidir. Günlük şeylerden başkasından bahsetmez.' Dedirterek 'realist romancılar'a biraz yukarıdan bakan Tanpınar'ın *Huzur*'da en başarılı olduğu yerler 'günlük şeyler'in anlatıldığı yerlerdir. *Huzur* yazılmasından bunca yıl sonra hâlâ zevkle okunuyorsa 'günlük şeyler'in başarıyla anlatılmasına borçludur bunu"[12] cümlelerinde olduğu gibi romandaki kurgu ve gerçeklik düzeyleri karşılaştırılır, güncelik gerçeklikle romanın (kurgusal) gerçekliği arasındaki uyuşan ve uyuşmayan durumların altı çizilir. Bununla bağlantılı olarak biçim ve içerik, bakış açıları, bilimsel yaklaşım açısından gerekli değerlendirmeler yapılır.

4-Romanın dili yakın plana alınır; dildeki tarihle bağlantılı değişmeler, mahallilik, söz dizimi, kipler, eylemler ve diyaloglardaki bütünlük incelenir.

5-Yazarın metinle ilişkisi sorgulanır; yazar ve roman kahramanları arasındaki mesafenin uygunluğu, roman kişilerine ve olaylara müdahalenin seviye ve gerekçesi belirlenir.

6-Eleştirilerde dilsel bir sıcaklık hemen her zaman gözetilir; sert düşebilecek ifadeler esprilerle yumuşatılır, bu amaçla yer yer ironiye ve karikatürleştirmeye de başvurulur. Birincisi için "Tahsin Yücel'in bu ek'i yaparken bıyık altından güldüğünü görür gibiyim"[13] cümlesi, ikincisi içinse şu cümleler örnek alınabilir: "Gerçekten, kişilerdeki bu çarpıklık İrfan Yalçın'ın kafasındaki çarpıklıktan geliyor. İrfan Yalçın küçük burjuvalara savaş açıyor, açıyor ya, bir romancı olarak insanlara yaklaşımı tipik bir küçük

burjuva yaklaşımı: Yaşayan gerçeğe değil kafasındaki kalıplara bakıyor; canlı gerçek bu kalıplara uymayınca kalıpları bir yana bırakacağına canlı gerçeği bu kalıplara uydurmaya çabalıyor, yani canlı gerçeği tahrif ediyor. Hani o ilkel telefonlarda, karşıdakiyle konuşabilmek için, söz gelimi 'Adana aradan çekil' derler ya, roman kişilerini tanıyabilmek için de insanın 'İrfan Yalçın, çekil aradan' diyeceği geliyor."[14]

7-Eleştirmen hemen her zaman değerlendirmesinden emin, belirlemelerinden mutmaindir. Bu nedenle, muhtemelen okur tarafından talep edilebilecek ya da beklenilebilecek artı bilgiler olabileceğini düşündüğünde, bunlara neden yer vermediğini de belirtilir. Örneğin *Bir Düğün Gecesi*'nin eleştirisini şu cümlelerle tamamlar: "*Bir Düğün Gecesi* üzerine daha çok şey yazılabilir. Aldığım notların hepsini kullanmadım. Kitabın çok önemli bir yanı üzerinde, kitabın bu yanını somutlaştıran kişiler üzerinde ise bilerek durmadım."

Edebiyat Yazıları

Edebiyat Yazıları[15], Fethi Naci'nin eleştirideki kararlılığını belgelemesinin ötesinde, ona "güvenilir eleştirmen" kimliğini kazandıran önemli bir kitaptır. *Eleştiri Yazıları*'ndaki nesnelliği, beğenilerindeki isabeti, 'hem nalına hem mıhına' vurucu tutumu, ucu ukalâlığa, ders vericiliğe, yol göstericiliğe çıkmayan uzman-üstâd tavrı, edebî saplantılara karşı haklı tepkileri, akıcı ve sıcak söylemi Fethi Naci'yi tartışmasız eleştirmen konumuna yükseltmiştir.

100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme

Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*'si için, "Bu kitap '100 Soruda' dizisinden çıktığı halde bu dizinin temel özelliğini taşımamaktadır. Bunu özellikle belirtmem gerekiyor. Çünkü ben kurdum bu diziyi, ben yönetiyorum. Bu dizinin temel özelliği, öğretici, nesnel bilgiler vermektir. Oysa bu kitap, baştan sona kişisel yargılarla dolu bir kitap." sözleriyle tevazuu göstermekle birlikte bakış açısı, çalışmasının oluşumu ve içeriğiyle ilgili olarak verdiği ek bilgilerde çalışmasını seçkinleştirmekten geri durmaz: "Kulaktan dolma hazır yargılara aldırmadım; bunun için Yakup Kadri'nin **Bir Sürgün**'ünün, şimdiye kadar yazıldığı gibi, Paris'teki Jön Türkler'i anlatmadığını, Reşat Nuri'nin **Yeşil Gece**'sinin, şimdiye kadar yazıldığı gibi başarılı bir eser olmadığını belirtmek zorunluluğu duydum; bunun için **Firavun'un İmanı** ve **Gençliğim Eyvah** gibi 'ideolojik' romanlarını yerdiğim Tarık Buğra'nın **Küçük Ağa** gibi, **Dönemeçte** gibi başarılı romanlarını övdüm. Kemal Tahir'in **Büyük Mal**'ını yererken usta romancılığının ürünü olan **Esir Şehrin İnsanları**'nı övdüm. ('Övdüm' ve 'yerdim' derken, 'değerlendirdim' demek istiyorum.) Amacım 'Türk Romanının tarihi'ni yazmak olmadığı için bütün romancılardan söz etmek gereğini duymadım; yaptığım bölümlemeye göre beni ilgilendiren romanlar üzerinde durmakla ye-

tindim. Bu çalışmayı yaparken, özellikle Giriş'teki yazılar için birtakım kitaplardan yararlandım; ama Türk romanı üzerine yapılmış doyurucu çalışmalara rastlamadım; gerçi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Cevdet Kudret'in, Güzin Dino'nun çalışmalarından da yararlandım, ama beni bu konuda en çok ilgilendiren yazılar, en yararlandığım yazılar, bir İngiliz edebiyatı profesörünün yazıları oldu: Berna Moran'ın. Her bölümün başındaki genel bilgiler için mevcut kaynaklardan yararlandım, onlar dururken yeni araştırmalara girişmek bir eleştirmenin işi değil diye düşündüm. Yıllarca önce yazdığım ama eskimediğini gördüğüm birtakım yazılarımı bu kitaba da aldım; eskidiğini gördüğüm yazıları (**Aşk-ı Memnu** gibi, **Yaban** gibi) yeniden yazdım."[16]

100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme, metodolojisiyle akademik ancak "alaylı" bir eleştirmenin çalışması oluşuyla akademik değildir. Daha ilginci, akademik olmayan bu çalışmanın muadili (ya da onu dengeleyebilecek) akademik bir karşılığı da yoktur.

Fethi Naci, diğer çalışmalarından farklı olarak bu çalışmasında daha bir nesnel davranmış, daha ağırbaşlı bir dille, akademinin alanından konuşuyormuşçasına dikkatli bir değerlendirmeyi gerçekleştirmiştir. Yine bu çalışmasında, sadece bir eleştirmen değil "iktisatçı bir eleştirmen" portresi vermiş olan Fethi Naci, marksizimle ilgili birikimini de iyi özümlenmiş bir yönteme dönüştürerek yansıtmıştır.

Eleştiri Günlüğü, **Gücünü Yitiren Edebiyat**, **Roman ve Yaşam**, **Şiir Yazıları**, **Kıskanmak**, **Eleştiride 40 Yıl**

Fethi Naci'nin "Eleştiri Günlüğü" ana başlığı altında topladığı yazılar, okumanın hemen ardından sıcağı sıcağına, o andaki intibalara göre oluşturulmuş yazılar izlenimi verir; yine de ağrılık sırlamasına göre zikredilen kitaplardaki roman, şiir, dil ve öykü eleştirileri, kısa, somut ve sonlayıcı bir nitelik taşır.[17]

Bunlardan, adını Nahit Sırrı Örik'in romanından alan *Kıskanmak*, yukarda zikredilen şekliyle 1994-1998 yılları arasındaki değerlendirme, değini, polemik ve tanıtımları içermektedir. Fethi Naci, *Kıskanmak*'ında, politik dile fazlaca yaslanarak, kimi sosyolojik sonuçlar da üretmeye çalışmıştır. Örneğin, *Okumak ve Okumamak* başlıklı yazısında, "...bir kesimin artık demokrat ve sol kesimlerden bile daha çok okuduğunu görmezlikten gelemeyiz: İslamcı kesim... Daha öncesi de var ama özellikle 12 Eylül'den sonra devletçe desteklenen, şimdi de *bol devlet* (Vurgu benim, Ö.L.) olanaklarına kavuşan İslamcı akımın okuryazarları 'okuyorlar'. Dinle ilgili yayınların kendi kitap fuarlarında ne kadar çok sattığını biliyordum. Birikim dergisinin Kasım 1998 sayısında Koray Çalışkan yazıyor: 'İslamcı kesimin Orhan Pamuk'u olarak adlandırılan Ahmet Günbay Yıldız'ın kitapları 1995 itibariyle toplam 158 Türkçe baskı yapmış. Hekimoğlu İsmail takma adıyla yazan Ömer Okçu'nun Minyeli Abdullah adlı romanı 59 baskı yapmış...' Çünkü İslamcı okuryazarlar Türkiye'nin kuruluşunda 'bir şeyler' yapabile-

ceklerine inanıyorlar: Kitabı bu inanç okutur."[18] diyen Fethi Naci, "İslamcı kesimin Orhan Pamuk'u olarak adlandırılan Ahmet Günbay Yıldız" ve kitapları üstüne yazdığı üç yazıda da, "*Yanık Buğdaylar*, hayatımda okuduğum en ilkel roman.", "Bir daha mı Ahmet Günbay'dan roman okumak! Tövbe."[19] yargısına ve kararına ulaşır.

Fethi Naci, gerçekte, konu edindiği yazarın "İslamcı Kesim"in edebiyatçıları (ki bu kesimin varlığı, niteliği, niceliği, devletçe beslenip beslenmediği ayrı bir tartışma konusudur) nezdinde "**i'râpta mahalli bulunmayan**" bir yazıcı olduğunu bilir; büyük bir ihtimalle ona bu yazıları yazdıran saik, kendi ideolojisinin, siyasî anlayışının gündemden düşmesi karşısında duyduğu kaygıdır.

Eleştiride 40 Yıl[20]'ında ise Fethi Naci, eleştirideki 40 yıllık serüvenini özetleler ve yine "Günlük"lerine dahil eleştiri, değini ve tanıtımlarını sürdürür.

Bir Hikâyeci: Sait Faik - Bir Romancı: Yaşar Kemal

Fethi Naci'nin bilahare iki ayrı kitap halinde yayımlanacak olan *Bir Hikâyeci Sait Faik – Bir Romancı: Yaşar Kemal*[21] adlı çalışması için Mustafa Kutlu şunları yazmıştır:

"(...) Yazar, Türk hikâyecileri arasında Sait Faik'e ayrı bir yer veriyor ve onu çok seviyor. Bu sevgi kendisine bana yadigârı, Sait Faik'in "Bir Karpuz Sergisi" adlı hikâyesi ile yazarın babası arasındaki ilgiyi kitabın başına konulan metinden çıkarabilirsiniz.

Fethi Naci, ünlü hikâyecimizin eserlerini dönemlere ayırarak, başlıca ortak özelliklerini göstererek, dil ve biçimleri üzerinde durarak kısa ve özlü bir şekilde kritik ediyor. Genel değerlendirmesinde yazarın ulaştığı neticeler özetle şu şekilde sıralanabilir:

1-Sait Faik hikâyenin biçimini değiştirmiştir. Orhan Veli ile arkadaşlarının şiirin biçimini yenleştirdikleri yıllarda Sait Faik de hikâyenin biçimini yenileştirmiş, hikâyeyi alışılmış kalıplardan kurtararak 'özgür koşuk' benzeri bir 'özgür hikâye' yaratmıştır.

2-Sait Faik yeni bir hikâye dili yaratmıştır.

3-Sait Faik yeni bir 'özgürlük' arayışı içindedir.

Bu 'özgürlük arayışı'nın ve Sait Faik'deki 'insan sevgisi'nin eşcinsel eğilimler çerçevesinde irdelenerek açıklık kazanması kitabın en ilginç yönü. Fethi Naci, yazarın bütün hikâyelerini gözden geçirerek bu tutkuyu nasıl dile getirdiğini, bu tutkunun Sait Faik'i ve hikâyelerini nasıl etkilediğini 'açıkça' sergiliyor.

Eserin ikinci bölümü ise Fethi Naci'nin Yaşar Kemal hakkında çeşitli tarihlerde yazdığı yazılardan oluşuyor. Bölümün başında Yaşar Kemal ile Sait Faik'in niçin yan yana getirildiğine dair bir açıklama yazısı yer alıyor. Fethi Naci burada her iki yazar arasında gördüğü benzerlikleri sıralıyor.

Bu bölüm Yaşar Kemal'in romancılığı ve Türk edebiyatı içinde tuttuğu yeri göstermesi bakımından dikkate değer. Fethi Naci'nin Yaşar Kemal'i 'tuttuğu' da gözleniyor (en çok onun romanları için yazı yazmış). Biz burada, bu bölümde yer alan sadece bir 'mesele'ye değinmek istiyoruz.

Yazar, Yaşar Kemal'in *Ortadirek* romanı için, 'Bugüne kadar okuduğum en mükemmel Türk romanıdır *Ortadirek*,' diyor. Fethi Naci bu romanı insanın tabiatla savaşını anlatan bir destan gibi görüyor. Her ne kadar tabiatın güzel, sevimli, görkemli taraflarına yer verilmiş olsa da, roman esas itibariyle insan-tabiat mücadelesinde, insanın kazandığı bir 'zafer'i simgeliyor.

Ortadirek'in kahramanlarının belli bir tarih ve coğrafyada, belli sosyal ve iktisadi şartlar altında bir 'mücadele' verdikleri elbette gözardı edilemez. Yine de bu şartlar altında kazanılan 'zafer', yaşadığımız şu günler için -tabiata karşı düşmanca hareket eden, onu bir hasım gibi getirip bıraktığı düşünülürse ören bakış açısının insanlığı nerelere, hangi âlemşümul meselelerin karşısında getirdiği düşünülürse- ne derece olumlu bir 'simge'dir, tartışılmalı."[22]

Reşat Nuri'nin Romancılığı

Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*'nda önce *Reşat Nuri Güntekin: Türk Romanında Eleştirel Gerçekçiliğin Öncüsü* başlıklı yazısında, "öncü" nitelemesini 11 maddede temellendirir ve ardından *Harabelerin Çiçeği*, *Gizli El*, *Çalışkuşu*, *Damga*, *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi*, *Bir Kadın Düşmanı*, *Yeşil Gece*, *Acımak*, *Yaprak Dökümü*, *Kızılcık Dalları*, *Gökyüzü*, *Eski Hastalık*, *Ateş Gecesi*, *Değirmen*, *Miskinler Tekkesi*, *Kavak Yelleri*, *Kan Davası*, *Son Sığınak* ve Reşat Nuri'nin yazmayı tasarladığı *Gecenin Ötesi* adlı romanları değerlendirir. Bu değerlendirmelerindeki "materyalist eleştirmen isabeti"ni belgelemesi bakımından, onun, sadece *Yeşil Gece* ile ilgi belirlemelerinden küçük bir kısmı alıntılamakla yetinelim:

"Reşat Nuri, insanların mutluluğu yolunda dinin bir çıkar yol olmayacağını göstermek isterken, iki şeyi birbirine karıştırıyor: Din bir mutluluk getirmediğine göre dine hizmet edenler hep kötü gösterilmelidir, diye düşünüyor. Koca romanda bir tane olsun merhametli, insan sever din adamı yok. Hepsi jurnalci, çıkarcı, kendi çıkarı için başkasının gözünü oymaya hazır! Reşat Nuri'nin yaşayıp da Yılmaz Güney'in o unutulmaz *Umut* filmini, oradaki 'hoca' tipini görmesini çok isterdim. Dine ve hocalara çatmadan dinin ve hocaların insanlara mutluluk getirmek konusundaki güçsüzlüğünü ne güzel anlatır Yılmaz Güney... (...) Reşat Nuri'nin Yeşil Gece'si, bir zamanlar pek övülmesine rağmen, bence, edebiyat açısından başarısız, bildirisi bakımından tutarsızlıkla dolu bir eser. Romanın ününün sürüp gitmesi, olsa olsa, kulaktan dola yargılarla yetinmek huyumuzla açıklanabilir."[23]

***

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tenkit İhtiyacı* adlı yazısında "...tenkit münekkitsiz geldi. Onu edebiyatımızda, bazı ufak tefek nümuneleriyle, bazı işaret ve remizleriyle gördük, hattâ çok muvaffak olmuş bazı eserler bile verdi. Hattâ bu eserlerin bir iki sanat veya nev'in üzerinde ciddi birtakım tesirler bile yaptığı oldu. Fakat aramızda münekkit diyebileceğimiz muharrir henüz yetişmedi. Ve bence bugünkü edebiyatımı-

zın en büyük zaaflarından biri de budur."[24] der. Tanpınar'ın bunları yazdığı tarih 7 Eylül 1941'dir. Nurullah Ataç bu tarihlerde deyim yerindeyse ortalığı eleştirileriyle kasıp kavurmaktadır. Ne var ki Ataç'ın alnındaki "resmi ideolojinin ödevli eleştirmeni" damgası, eleştirideki aşırı öznelliği ve yeni düzene yazar yetiştirmekle görevlendirilmiş yetkili edasıyla konuşması[25] onun etki alanını daraltmıştır.

Fethi Naci'nin siyaseti bırakıp, eleştiride karar kılışında Tanpınar'ın sözünü ettiği, dolu gibi görünen boşluğu tespitinin büyük payı olmalıdır. Yukarıda de belirttiğimiz gibi, onun siyasetten iyice soğuduktan sonra, bir "örgüt adamı" olamayacağına karar verip, "bir birey olarak" yapılabileceklerin "en iyisini" eleştiriyle yapmaya yönelmesi, yine bir siyasi planlamanın sonucu olmalıdır. Nitekim Fethi Naci, siyasetteki grup bağını hemen aynıyla eleştiriye de uygulayarak marksist-kemalist grubun dışında kalan, resmi ideolojiyle barışık olmayan yazarları uzunca bir süre görmemiş, görmüşse bile gündemine almamış, almışsa bile mutlaka yermek üzere almıştır. Ancak giderek Türk edebiyatının bir bütün olduğunda karar kılan Fethi Naci, bu noktadan sonradır ki - Tarık Buğra'ya karşı Yaşar Kemal'le, Nahit Sırrı Örik'e karşı Adalet Ağaoğlu'na derin muhabbetini de her halukârda koruyarak- gözde grubunun dışında kalan yazarların eserleri üstünde durmaya başlamıştır. Yine de Safiye Erol, Sâmiha Ayverdi, Bahaeddin Özkişi, Sevinç Çokum gibi önemli yazarları eleştiri gündemine almayışı (yada çevre baskısından çekinerek alamayışı) Fethi Naci adına bir eksiklik olarak kayıtlara geçecektir.

Bu olumsuzluklara rağmen Fethi Naci, sol edebiyatın kendine çeki düzen vermesinde büyük bir rol üstlenmiş, Toplumcu Gerçekçilik adına sefalet edebiyatının önlenmesinde, cinsel özgürlük adına pornografinin yer edinmemesinde, yazınsal dille gündelik dil farkının anlaşılmasında, sıradanlıkla sadelik arasındaki farkının kavranmasında, İstanbul Türkçe'sinin edebi dil olarak benimsenmesinde etkili olmuştur.

Eleştirmenlik tutumunda, yatılılık sendromunun, yükseköğrenim görmüş bir taşralı olarak üstlendiği siyasî misyonun, genç yaşlarda edindiği "dava adamlığı" rolünün etkileri de gözlenen Fethi Naci, eleştirinin sınırlanın belirlenmesi, eleştirmenin görev ve çabasının anlaşılması konularında da üzerine düşeni yapmaya çalışmıştır.

Şiir ve öyküden daha çok roman eleştirisiyle uğraşan Fethi Naci, tüm çalışmalarında kendine göre bir "iç sistem" uygulamış olsa da, akademik formasyona, diğer bir söyleyişle akademik disiplinine sahip olmadığı için çokça tekrara düşmüştür. Ayrıca, çalışmalarında bir içerik bütünlüğü sağlamak için önceden yayımlanmış kitaplarındaki birçok yazıyı sonraki kitaplarına da almıştır.

Materyalist bir felsefî temele oturan eleştiri anlayışını, nesnellik, tarafsızlık, kararlılık, sözünün ardında durma, insan emeğine saygı duyma, marifete tabi olanla, marifetin anlaşılmasını engel olanı ayıklama, yazardan çok esere yönelme, kalıcı olanda ve kalıcı olmakta ısrarlı davranma, gündelik övgü ve yergilerden etkilenmeksizin özgün bir istikameti izleme konularında olabilecek en makul çabayı gösteren eleştirinin uzun yol yolcusu Fethi Naci, yazdığı eserlerle Türk edebiyatında, yerli eleştiride önemli bir yer edinmiştir.

[1] FETHİ NACİ (Giresun, 3 Nisan 1927 -) Eleştirmen, yazar. Asıl adı, İsmail Naci KALPAKÇIOĞLU. Oktay Deniz imzasını da kullandı. İlköğrenimini Giresun'da tamamladı (1939). Ortaokulun birinci sınıfını Giresun'da okudu, daha sonra parasız yatılı sınavlarını kazanarak Erzurum'a gitti ve öğrenimini Erzurum Lisesi'nde tamamladı (1945). İÜ İktisat Fakültesi'nden mezun oldu (1949). Yüksek öğrenimini devlet bursuyla gördüğü için 18 ay Konya Ereğlisi'nde Sümerbank Bez Fabrikası'nda çalıştı. Bu arada mezun olduğu bölümün asistanlık sınavlarını kazandı ancak kurucuları arasında bulunduğu Yüksek Tahsil Gençlik Derneği yöneticisi olarak sürdürdüğü eylemlerimden dolayı tutuklandı (1951). 1,5 ay kadar Sultanahmet Cezaevi'nde kaldıktan sonra salıverildi. Kısa bir süre Giresun'da kaldı, yeniden İstanbul'a döndü. Uzun süre İstanbul Ayvansaray'da bir fabrikada muhasebecilik yaptı. Askerliğini tamamladıktan (1959) sonra Bakırköy Yenimahalle'deki Emayetaş fabrikasında 4 yıl kadar muhasebecilik ve personel müdürlüğü görevinde bulundu. 1965 Nisanında görevine son verilince Gerçek yayınevini kurdu. O tarihten bu yana geçimini yazarlık ve yayıncılıkla sağlayan Fethi Naci, halen İstanbul'da yaşamaktadır. (...)
Yapıtları: Deneme-Eleştiri: *İnsan Tükenmez*, İst.: Yenilik B., 1956; *Gerçek Saygısı*, İst.: Açık Oturum, 1959; On Türk Romanı, İst.: Ok, 1971, Edebiyat Yazıları, İst.: Gerçek, 1976; *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İst.: Gerçek, 1981; *Eleştiri Günlüğü*, İst.: Özgür, 1986; *Bir Hikâyeci: Sait Faik – Bir Romancı Yaşar Kemal*, İst.: Gerçek, 1990; *Gücünü Yitiren Edebiyat*, İst.: Gerçek, 1990; *Roman ve Yaşam*, İst.: Can, 1992; *Eleştiride 40 Yıl*, İst.: Oğlak, 1994; 40 Yılda 40 Roman, İst.: Oğlak, 1994; *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, İst.: Oğlak, 1995; *50 Türk Romanı*, İst.: Oğlak, 1997; Şiir Yazıları, İst.: Oğlak, 1997; *60 Türk Romanı*, İst.: Oğlak, 1998; *Kıskanmak*, İst.: Oğlak, 1998; *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, İst.: Adam, 1998; *Yaşar Kemal'in Romancılığı*, İst.: Adam, 1998; Yüzyılın 100 Romanı, İst.: Adam, 1999; *Gücünü Yitiren Edebiyat: Eleştiri Günlüğü I* (1986-1990), İst.: Yapı Kredi, 2002; *Roman ve Yaşam: Eleştiri Günlüğü II (1991-1992)*, İst.: Yapı Kredi, 2002; *Türk Romanında Ölçüt sorunu: Eleştiri Günlüğü III* (1980-1986), İst.: Yapı Kredi 2002; Anı: *Dönüp Baktığımda*, İst.: Adam, 1999; *Dünya Bir Gölgeliktir*, İst.: Yapı Kredi, 2002; Diğer: *Azgelişmiş Ülkeler ve Sosyalizm*, İst.: Gerçek, 1965; *Emperyalizm Nedir?*, İst.: Gerçek, 1965; *Azgelişmiş Ülkelerde Askeri Darbeler ve Demokrasi*, İst.: Gerçek, 1966; *Kompradorsuz Türkiye*, İst.: Gerçek, 1967; *100 Soruda Atatürk'ün Temel Görüşleri*, İst.: Gerçek, 1968. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyat Ansiklopedisi,* İstanbul 2003, Cilt 1, ss: 417;

[2] "İlk yazım, 1943 yılında, Erzurum gazetesinde yayımlanmıştı: çok sevdiğim babaannemin ölümü üzerineydi." Semih Gümüş, Yetmişinci Yaşında Fethi Naci'yle Konuşma, Semih Gümüş, Fethi Naci'ye Armağan, Oğlak Yay. Ve Rek. Ltd. Şti., İstanbul 1997, ss: 15

[3] "Lisede, 10. sınıfta eski yazı öğrenmeye başladım. Benden bir ya da iki sınıf küçük, ama yaşça ve bedeniyle epey büyük bir parasız yatılı vardı, adını hatırlamıyorum, hep 'Hoca' derdik. 'Hoca' bana eski yazı öğretmeyi kabul etti. Kısa sürede basılı kitapları okuyacak düzeye gelmiştim." Fethi Naci, *Dünya Bir Gölgeliktir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, ss: 13;
"Hiç unutmam, 'Şarkılar Kitabı', bir de 'Dede Korkut' almıştım; okuyordum ve anlıyordum; bu, bana büyük keyif veriyordu. Ama bir de baktım ki eski yazı uğruna sınıfta çakmak üzereyim (...) o iki kitabı bir yana bırakıp derslere asıldım. Kitaplığın düzenlenmesinde alışırken son sınıftaydım. Ve eski yazıyı neredeyse unutmuştum." Fethi Naci*, Dönüp Baktığımda*, Adam Yayınları, İstanbul 1999, ss. 34-35

[4] "İlk önemli okumalar Erzurum Lisesi'nde başladı. (...) okul kitaplığının düzenlenmesine yardım ettiğim için kiaplıktaki dergilerden, kitaplardan dilediğimce yararlanabiliyordum. O eski, büyük boy *Varlık*'lar, *Yurt ve Dünya*'lar... Bütün parasızlığıma rağmen aldığım *İstanbul*, *Büyük Doğu*, *Yaratış* dergileri... (...) Fransızcamı geliştirmek için Baudelaire'in *Les Fleurs du mal*'ini Haşet Kitabevi'nden ödemeli getirtmiştim. (...) Daha çok şairleri okuyordum: Yahya Kemal, Tanpınar, Dıranas, Tarancı, Ziya Osman Saba, vb. Siat Faik'i de ortaokulu bitirdiğim yıl keşfetmiştim. (...) 'İlk önemli okumalar', Marksizmden söz eden kitaplarla başladı. İktisat Fakültesi'nde, o yıllarda, marksizmden söz eden öğretim üyeleri hep anti-marksist yorumlar yaparlardı ama biz Beyazıt Kitaplığı'nda *Manifest*'in Türkçe çevirisini bulabiliyorduk; Engels'in *Cemiyetin Asılları*, Lenin'in bir iki kitabı İkbal Kitabevi'nce yayımlanmıştı ve serbestçe dolaşıyordu. Carlo Cafieri'nin *Kapital özeti* vardı. Sonra Editions Sociales'in ucuz kitapları gelmeye başladı. Kadırga Talebe Yurdu'nda Milli Eğitim Bakanlığı'nın yayımladığı klasiklerin çoğu vardı; bir yandan da genç yazarların nerdeyse hepsini okuyordum..." Semih Gümüş, A.g.e.; ss: 18-19; Fethi Naci, *Dünya Bir Gölgeliktir*, ss: 14-17; Fethi Naci, *Eleştiride Kırk Yıl*, Adam Yayınları, İstanbul 1994, ss: 10-11

[5] "Fethi Naci imzasını ilk defa 1953'te kullandım. 1951-1952 yıllarında *Yeryüzü* ve *Beraber* dergile-

rini yayımlamıştık. O dergileri (*Yeryüzü*'nün ilk birkaç sayısından sonra) Şükran Kurdakul'la birlikte yönetiyorduk. 1953'te '*Yaşamak*' adlı bir dergi yayımlamak istedik. Olmadı. O dergi için 'Yazarın Gerçeğe Bakışı' adlı bir yazı yazmıştım; Orhan Kemal'in bir hikâyesini eleştiriyordum. Yazı elimde kalmıştı. Sonunda, o koşullarda en uygun bulduğum *Kaynak* (Ankara'da yayımlanıyordu) dergisine gönderdim; 'Oktay Deniz' fazla 'militan' bir imza olduğu içim, babamın adını (Fethi) adıma (Naci) ekleyerek yeni (ve artık değişmeyen) bir 'imza' oluşturdum." Semih Gümüş, A.g.e.; ss: 16;
"1951-52'de ş. Kurdakul ile birlikte yönetimine katıldıkları *Yeryüzü* ve *Beraber* dergilerinde çıkan eleştirilerinde Oktay Deniz takma adını kullandı. 1953'te babasının adını kendi adına ekleyerek, Fethi Naci adıyla yazmaya başladı. Bu isimle yazdığı ilk yazı Orhan Kemal'in bir öyküsünün eleştirisidir; 'Kurtuluş Yolu' adlı bu yazı *Kaynak* dergisinde (15 Aralık 1953) yayımlandı." *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, ss: 417

[6] "Fakülte 1949'da bitti. Bir kamu kuruluşunun bursuyla okuduğum için 'mecburi hizmetim' vardı. Bir Anadolu kasabasındaki tekstil fabrikasına yolladılar. Muhasebe servisine verilmiştim ama yapacak iş yoktu (...). İki sınıf arkadaşım, Süphan ve Fuat Andıç, asistan olmuşlardı; bana mektup yazarak fakülteye asistan olarak dönebileceğimi, bana burs ödeyen kamu kurumunun 'mecburi hizmet'i üniversiteye devredebileceğini bildirdiler. Tam bir bayram sevinci! 'Muhasebeci'ye durumu anlattım; fakülteye döneceğimi, serviste zaten işim olmadığını, getirdiğim bilimsel eserleri okumama izin vermesini rica ettim; anlayışlı insandı, kabul etti. O kasabaya giderken marksizmin *Editions Sociales*'den çıkan bütün klasiklerini götürmüştüm. Başladım okumaya. Marks'ın *Ücret, Fiyat ve Kâr*'ını o günlerde çevirdim (...). Doktoramı, Türkiye'de pek bilinmeyen, Marksizmin değer kuramı üzerine yapacağımı söyledim. Bütün gün Marks'ı, Engels'i okuyordum. 14 Mayıs 1950'de yapılan genel seçimler benim için çok elverişli bir durum yaratmıştı: İktisat Fakültesi'nde asistan olan Dr. Hayrettin Erkmen milletvekili seçilmiş, üniversiteden ayrılmıştı. Fuat Andıç, mektup yazarak bu mutlu haberi vermişti. Gene de 'Asistan Alınacak' ilanının çıkması aylar adlı. Fuat'ın o günlerde yazdığı mektup üzerine İstanbul'a giderek önce o zaman doçent olan Süleyman Barda'yla, sonra Prof. Hâzım Atıf Kuyucak'la görüştüm. Prof. Kuycak'ın gözü tutmuştu beni, asistan olarak alacağını söyledi. Asistanlık için dil sınavına katılmak üzere bir ay sonra tekrar İstanbul'a gittim. Kazandım. Prof. Hâzım Atıf Kuyucak, sınavı kazananlardan 'Naci Kalpakçıoğlu'nu' asistan olarak almak için 'talepte bulundu'. Aradan günler, haftalar geçiyor, bir türlü haber gelmiyordu. Sonunda Fuat'ın mektubu geldi: Fakültedeki memur, siyasi polisin beni soruşturduğunu, 'komünist' olduğumu (...) dekana söylemiş, dekan Prof. Ömer Lütfi Barkan da, talepte bulunan Prof. Kuyucak'ı 'müşkül durumda' bırakmamak için, yeni bir asistan almaya gerek olmadığı yolunda profesörler kurulundan (...) bir karar çıkarmış... Mektup tam bir yıkım olmuştu benim için. Bu yetmiyormuş gibi, onbeş yirmi gün sonra 141. maddeden tutuklandım: İstanbul Yüksek Tahsil Gençlik Derneği'nin Türkiye Komünist Partisi ile ilişkisi olduğu ileri sürülerek bütün kurucularının ve yöneticilerinin tutuklanmasına karar verilmişti. (...) Bir buçuk ay tutuklu kaldıktan sonra salıverildim. Suç muç yoktu." *Eleştiride Kırk Yıl*, ss: 11-12; "Sümerbank 141. maddeden tutuklandığım için beni işten attı. Yıl 1951."; "*İnsan Tükenmez* yayımlandıktan bir süre sonra toplatıldı. 142. maddeden dava açıldı." Semih Gümüş, A.g.e., ss: 33; 26; "Kitap 142. maddeden mahkemeye verildi. Sonuç: Beraat." *Eleştiride Kırk Yıl*, ss: 14, *Dönüp Batığımda*, ss: 79-82; "...Beyazıt'ta bir düğün salonunda, TİP'in düzenlediği bir toplantı yapılacaktı. TİP Genel Başkanı Aybar yazılı bir çağrıda bulunmuştu. Gazetelerin bu çağrıyı yayımlamayacaklarını ya da görünmeyecek bir köşeye sıkıştırılacağını bildiğim için, toplantının yapılacağı 11 Kasım 1962 sabahı yayımlanacak *Vatan*'da, 'Bugün saat 3'te' başlıklı bir köşe yazısı yazarak çağrıyı alanları toplantıya katılmaya davet ettim. Toplantıya *Vatan*'ın yazı işleri müdürlerinden dostum Turhan Tükel'le birlikte gittik. 'Gerici çevreler', bu toplantıyı sabote etmek için ellerinden geleni yaptılar (...). Ve biz, Turhan ve ben, TİP'in ne kadar güçsüz olduğunu gözlerimizle gördük. 'Gazetecinin tarafsızlığı' ilkesine boş vererek hemen ertesi gün gittik, partiye kaydımızı yaptırdık. Giriş beyannamelerimizi Aybar ve Genel Sekreter Cemal Hakkı Selek imzaladı. Hepimiz mutluyduk. Turhan Tükel, partinin bir yayın organı olmasının bir zorunluluk olduğunu söylüyordu. Bu zorunluluğu herkes kabul ediyordu ama bu organı nasıl çıkaracaktık? Daha ucuza mal olacağı için haftalık dergide karar kılmıştık. Derginin adını Turhan Buldu: Sosyal Adalet. Ya para? Zor olan parayı bulmaktı. Ben dahil beş kişi 1.000'er lira (Yıl, 1963!) koymayı taahhüt ettik. Ver bir de abone kampanyası başlattık. Çalıştığım Emayetaş fabrikasında en az 50 kişiyi abone etmişimdir. (...) Gelelim 'Etüd ve Araştırma Bürosu'na. Büyük Millet Meclisi'nde TİP'in tek temsilcisi vardı: Senatör Niyazi Ağırnaslı. (Bu TİP, o iyi insana da çok çektirmiştir!) Etüd ve Araştırma Bürosu'nun kurulduğu günlerde, Niyazi Bey, Aybar'a, 'Bir an önce parti programının hazırlanma-

sı ve yayımlanması gerekiyor. Meclis'te herkes bana programı soruyor, cevap veremiyorum' demiş. Etüd ve Araştırma Bürosu, biraz da bu programın hazırlanması için kuruldu. Merkez Yönetim Kurulu, sekreterliğe beni getirmişti. (...) 1964 şubatındaki ilk Büyük Kongre, birtakım küçük oyunların döndüğü bir kongre oldu. (...) Kongre sonu anlaşmazlıklar üzerine parti içi muhalefet (yanılmıyorsam 24 üye) bir şeyler yapmaya çalıştık, ama hepimiz acemi 'politikacı'lardık. (...) Muhalefeti sürdürdük ve biz dokuz üye ihraç edildik." *Dönüp Baktığımda*, ss: 89-95, Semih Gümüş, A.g.e, ss: 36-42; "1964 TİP I. Büyük Kongresi'nde, 53. maddeye karşı çıkan aydın gurubunun sözcülerinden Fethi Naci ise bu maddelerin işçilere, daha doğrusu sendikacılara bir ayrıcalık tanıdığı görüşündeydi. Naci, işçilerin Türkiye nüfusunun % 9'unu oluşturduğunu öne sürerek, TİP yönetim kurullarında işçilere yarından fazla kontenjan tanınması konusunda '%51'i nasıl %9'un emrine verebilirsiniz' eleştirisini yöneltiyordu. Artun Ünsal, *Umuttan Yalnızlığa Türkiye İşçi Partisi (1961-1971)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2002, ss: 160

[7] "Edebiyatın yerini siyasanın alması, mutluluk veren bir duyguydu. Türkiye'de bir seyirci gibi yaşamadığınızı, bir şeyler yapabildiğinizi görüyordunuz. Ben yıllarca kendimi buna hazırlamıştım. Sonunda düşlediğim şeyleri gerçekleştiriyordum." Semih Gümüş, A.g.e. ss: 43

[8] "O yıllarda (TİP yılları, Ö.L.), Türkiye'nin geleceğinden umutluydum; bir şeyler yapılabileceğine inanıyordum, bu 'bir şeyler'e benim de katkıda bulunabileceğime inanıyordum, bütün gençliğimi de bu düşle yaşamıştım. Ama yaşadıklarımdan sonra 1968'de politikayı da ekonomik, toplumsal, siyasal konularda yazmayı da bıraktım. Beni bu noktaya getiren nedenleri 'nesnel nedenler' ve 'öznel nedenler' olarak ikiye ayırmak mümkün. Nesnel nedenler belli: Türkiye, 'siyasal bilinç toplumsal gelişmeyi aştı.' Gerekçesiyle darbe yapılabilen bir ülke. İç borçlar, dış borçlar... Yabancı sermayeye dayanan bir sanayileşme isteği... Hâlâ kolu kanadı kırık bir 'demokrasi'... Hâlâ faili meçhul cinayetler... Hâlâ 'çeteler'... Bu 'devri şeamet'in daha fazla ayrıntılarına girmek gereksiz... Bir de öznel nedenler: Bir zamanlar Çetin Altan, 'Sosyalist yalan söylemez' derdi. Ben de bir zaman sosyalistlerin özgeci (Farsça'sı: 'diğerkâm') olduklarına, kendi çıkarlarını değil halkın çıkarlarını düşündüklerine inanırdım. O kısa süren parti çalışmaları, 'sosyalist' diye ortaya çıkanların çoğunun sıradan insanlardan farksız olduğunu, her türlü küçüklüğe açık olduğunu gösterdi bana. 'Örgüt mü, sağcısı da, solcusu da aynı yolun yolcusudur, farketmez!' kanısına vardım. Sonuç: örgüt adamı olamayacağımı anladım. Şimdi, bir birey olarak yapabileceklerimin en iyisini yapmaya çalışıyorum." *Dönüp Baktığımda*, ss: 93-94

[9] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, Can Yayınları, İstanbul 1984, ss: 229

[10] Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990, ss: 70-74

[11] Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Romanı*, Adam Yayınları, İstanbul 1999, ss: 49

[12] *A.g.e,* ss: 248

[13] *A.g.e*, ss: 505

[14] *A.g.e*, ss: 538

[15] Fethi Naci, *Edebiyat Yazıları*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1976

[16] Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1981; 2. basım: 1990, ss: 508-509

[17] Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayınları, İstanbul 1986; *Gücünü Yitiren Edebiyat*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990; *Roman ve Yaşam*, Can Yayınları, İstanbul 1992; Şiir Yazıları, Oğlak Yay. Rek. Ltd. Şti, İstanbul, 1997

[18] Fethi Naci, *Kıskanmak*, Oğlak Yay. Rek. Ltd. Şti, İstanbul 1998, ss: 200

[19] Fethi Naci, *A.g.e*., ss: 208-214

[20] Fethi Naci, *Eleştiride 40 Yıl*, Oğlak Yay. Rek. Ltd. Şti, İstanbul 1998

[21] Fethi Naci, *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul 1998; *Yaşar Kemal'in Romancılığı*, Adam Yayınları, İstanbul 1998

[22] Mustafa Kutlu, *Söze Zulmeylemek*, Dergâh dergisi, Ocak 1991; Semih Gümüş, a.g.e, ss: 125

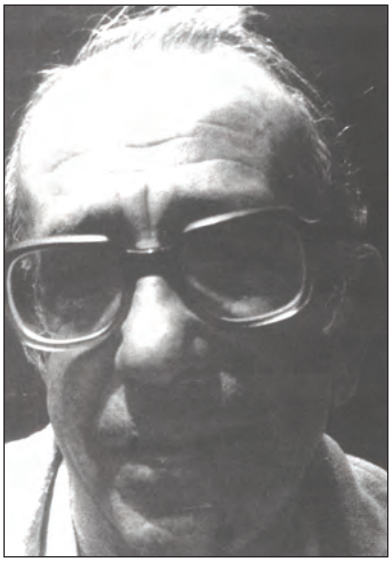
[23] Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Oğlak Yay. Rek. Ltd. Şti, İstanbul 1995

[24] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, ss: 73

[25] "Ataç bir ara elime elyazısıyla yazılmış bir şiir defteri tutuşturdu: 'Bak' dedi, 'Orhan Veli'nin şiirleri. Onu son zamanlarda dergilerden tanırsın. Onu ünlü bir şair yapmağa karar verdim." Hasan İzzettin Dinamo, *İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları*, De Yayınevi, İstanbul 1984, ss: 12

NECİP TOSUN

TÜRK EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ VE ASIM BEZİRCİ



Ülkemizde edebiyat eleştirisindeki yöntemlerle, edebiyattaki dönemsel akımlar paralel bir serüven yaşamıştır. Öznel/izlenimci eleştiri, Marksist eleştiri, yapısalcılık, postmodernist eleştiri anlayışlarının ortaya çıkışı bu yargıyı doğrular niteliktedir. Bu anlamda Cumhuriyetin ilk yıllarında, eşyayı, olayları, dünyayı, yeni anlayışa göre yorumlayan edebiyat eserlerinin, öznel, yol gösterici bir eleştiri anlayışıyla buluşması hiç de şaşırtıcı değildir. Edebiyat eleştirisi bu dönemde Cumhuriyet ideolojisinin takipçisi olmuş, edebiyat eserlerine de bu gözle bakmıştır. Bu yöntemin uygulayıcısı ise Nurullah Ataç'tır. (Daha sonra bu akımı Vedat Günyol, Sabahattin Eyüboğlu, Doğan Hızlan sürdürecektir.) Ataç deneme-eleştiri karışımı eleştirilerinde tam bir öğretmen-eleştirmen fonksiyonu görmüştür. Yazılarında bir yandan dilde özleştirme mücadelesi verirken bir yandan da, Cumhuriyet ideolojisi dışındaki anlayışlarla "savaşım" vermiştir. Ataç 1921-1957 arası tam 36 yıl boyunca neredeyse tek otorite olarak, hiçbir eleştiri disiplinine bağlı kalmadan, mevcut birikimi, sezgisiyle eserler hakkında öznel yargılarda bulunmuş, hatta giderek işi "beğendim" "beğenmedim"e kadar götürmüştür. 1960'lara gelindiğinde ise, politik-sol anlayışların dünyada/ülkede ivme kazanması edebiyata da yansımış ve "gerçekçilik" anlayışının, "sosyal endişe"nin eserlerde yer bulması sonucunu doğurmuştur. Toplumculuk başlığı altında toplayacağımız bu akım, çeşitli tonlarda Marksizm'e kadar uzanır. Bu akım beraberinde bir başka eleştiri yöntemine de hayatiyet kazandırır: Marksist eleştiri. Bu yöntemin önemli isimleri ise Asım Bezirci ve Fethi Naci olmuştur. Artık eleştirilerde, "burjuva", "işçi" "emekçi", "sınıf çatışması", "üst/alt yapı", "yoz" kavramları yer almaya başlamış, eserlerden çok yazarın ideolojik kimliği ön plana çıkmıştır. Marksist terminolojinin haklılığı eserlerde test edilmiştir. Bu yöntem ülkede l980'lere kadar başat bir eleştiri anlayışı olmuştur. Ama 12 Eylül askeri müdahalesiyle birlikte toplumcu eleştirinin hızı kesilir. Üretilen eserler artık ideolojiden soyutlanmıştır. Sosyal endişe bitmiş, sınıf çatışmaları yerini, yalnızlık, cinsellik temalarına bırakmıştır. Bu apolitik süreç kendi eleştiri anlayışını ortaya çıkarmakta gecikmemiştir: yapısalcılık, göstergebilim, dilbilimsel eleştiri. Politik eserlerin yayınının azaldığı, Marksist eleştirmenlerin susturulduğu bu dönemde, akademisyen eleştirmenlerin öne çıkması elbette yaşanan apolitik sürecin bir sonucudur. Artık metin üzerine yoğunlaşma başlamıştır. Bu dönemin öne çıkan eleştirmenleri ise Tahsin Yücel, Mehmet Rıfat, Berke Vardar olur. 1990'larda ise edebiyat eserlerindeki gözde eğilim postmodern anlatımdır. Orhan Pamuk'un, Oğuz Atay'ın

edebiyat gündemini belirlediği bu yaklaşım paralelinde postmodernist eleştirinin zeminini hazırlar. Yıldız Ecevit, Orhan Koçak, Nurhan Gürbilek bu anlayışın parlak örneklerini verirler. Görüldüğü gibi ülkemizde edebiyat eğilimleri ile eleştiri anlayışları arasında yadsınamaz bir örtüşmüşlük söz konusudur. Bütün bu gelişmelerde "her eser kendi eleştirmenini bulur" yargısını haklı çıkarır gibidir.

Kısaca özetlemeye çalıştığımız bu süreçte Asım Bezirci 1960'lardaki Marksist eleştiri anlayışının en önemli temsilcilerinden biridir. Deneme, eleştiri, inceleme, araştırma, kitap tanıtma türlerinde eserler vermiş olan Asım Bezirci, inanmış bir sosyalist olarak, yazarlık hayatı boyunca sosyalist edebiyatın-kültürün gelişmesi, kökleşmesi ve yaygınlaşması için çalışmıştır. Tüm yapıtları inandığı sosyalist dünya görüşünün bir yansımasıdır. Bezirci eleştiri hayatına o dönem eleştiride tek otorite olan Nurullah Ataç fenomeniyle açık bir savaşla başlar. Bezirci'nin öncelikle Ataç'la hesaplaşması kendi açısından oldukça tutarlıdır. Çünkü mevcut otorite sarsılmadan oraya yeni bir düşünce oturtmak o kadar da kolay değildir. Bezirci de bunu yapar. Ataç'ın öznel/izlenimci yaklaşımına ağır eleştirilerde bulunur. Onun denemeye yaslı eleştiri anlayışını, bilgiden çok beğenilerine göre karar vermesini, derinlikli, kapsayıcı eleştirilerden kaçınarak eserlere yüzeysel yaklaşmasını çağdışı bulur. Ama asıl çıkış noktası Ataç'ın bulunduğu ideolojik konumdur: "Ataç tek parti, tek şef döneminde yaşamıştı. Hem CHP'nin üyesi, hem de tek eleştirmeniydi. Belki açıkça savunmuyordu partisini, ama onun ilkelerinden ayrılmıyordu. Gerici değildi ya, kimi hayranlarının (Konur Ertop, Mehmet Salihoğlu vb.) sandığı gibi, devrimci de değildi; egemen çevrelerin tuttuğu bir aydındı" (Bilimden Yana, S. 169). Bezirci bundan sonra tüm mücadelesini bu anlayış üzerine oturtur. Yazarlar, eleştirmenler, işçi sınıfına, sosyalizme nasıl bakıyorlar, işçi sınıfını nereye koyuyorlar, eserlerinde sosyal endişe taşıyorlar mı.

Erken yaşlarda Türkiye Sosyalist Partisi'ne giren ve partinin Merkez Komitesi'ne seçilen Bezirci'deki sosyalist düşünce onun sanat edebiyatı kavramasında temel çıkış noktasıdır. O eleştirilerinde metnin değerini küçümsememekle birlikte yazarın dünya görüşünü hep birinci planda tutmuştur. Bezirci, sanatçıların dünyaya, olaylara materyalist bir diyalektikle bakmalarını, dolayısıyla halkçı ve gerçekçi olmalarını, sınıf çatışmalarını eserlerine yansıtmaları gerektiğini düşünür. Hatta sadece bir yazar olarak kalmayıp, devrimci bir eylem adamı olarak işin içine girmelerini, eylemleriyle bu düşüncelerini desteklemelerini arzular. Bezirci'ye göre devrimci dayanışma ve halkla bütünleşme güncel gerçeklere sahip çıkmakla olur. "Gerçekte, politik savaşım ideolojik savaşımın bir parçasıdır. Edebiyatta ideolojinin bir parçasıdır. Elbette salt edebiyat yoluyla politik hedeflere varılamaz. Fakat edebiyatın da açık ya da örtük desteğiyle söz konusu hedeflere daha kolay ulaşılabilir. Büyük sosyalist ustalar bunu çok iyi sezmişlerdir. Marx ile Engels'in edebiyatla yakından ilgilenmesi bundandır." (Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat, S. 66). "Öyleyse, söylemekten çekinmeyelim: Edebiyat bir propagandadır. İyi edebiyat ise propagandaların en genişi ve en derini, en etkilisi ve kalıcısıdır." (Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat, S. 69). O da tıpkı Lenin gibi sanatın devrim hizmetinde bir araç olduğunu düşünmektedir: "Edebiyat genel anlamda bir propaganda olduğuna göre, sloganı da kapsaması

doğaldır. Onun için, bir takım sloganları içeriyor diye bir eseri kötülemek yersizdir." (Kültür ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat, S.74).

Asım Bezirci, Memet Fuat'a "soldaki sağcı" diyecek kadar ideolojisini ön planda tutan bir eleştirmendir. Tüm edebiyat hayatı boyunca yaptığı mücadelenin, kavganın arkasında bu inancı yatar. Ülkede yaşanan dönemsel akımları, anlayışları bu gözle değerlendirirken Marksçı estetik ve dünya görüşüne ters düşen edebiyat akımları, ürünleri ve yazarlarıyla mücadele eder. Garipçilere bakışında, ikinci yeni eleştirisinde, yapısalcılık eleştirisinde hep bu kaygılar vardır. Garipçileri ideolojiden kaçındıkları için eleştirir: "Başlangıçta Garip'çiler de şiire halkın beğenisini sokmaya yönelmişler, fakat onun ekonomik, politik, ideolojik sorunlarına sırt çevirmişlerdir. Çünkü, onlar için mesele, bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak ve sanata hâkim kılmaktı." (Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat, S.48). İkinci Yeni eleştirisinde de gerekçe aynıdır: "İkinci Yeni 1955'lerden başlayan ve genellikle anlamı, düşünceyi, ülküyü, geleneği, içeriği umursamayan, toplumsal gerçeklerle, siyasal sorunlarla ilgilenmeyen, halka ve olaylara sırt çeviren, Batı'nın modernist akımlarından etkilenen biçimci, soyutçu bir şiir hareketidir." (Kültür ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat, S.19). Gerek varoluşçuluğu gerekse yapısalcılığı, yaşanan hayata siyasal tavır alamayan yazarların sığınağı olarak görür. Yapısalcılığın, incelenen eserleri sadece biçimsel/yapısal nitelikleri üzerinde durup içeriksel/kültürel niteliklerini savsakladığı için tek boyutlu, biçimci bir tutum olarak görür. Kısaca Bezirci döneminde Marksist anlayışla örtüşmeyen tüm akımlarla mücadele eder, sayısız yazılar yazar.

Asım Bezirci yazı hayatı boyunca düşüncelerinden ödün vermeyen, sert, kavgacı, mücadeleci bir eleştiri anlayışını benimsemiştir. Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin, Sabahattin Eyüpoğlu, Melih Cevdet Anday, Hüseyin Contürk, Attilâ İlhan, Fethi Naci, Murat Belge, Bedrettin Cömert, Memet Fuat, Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi pek çok sanatçı ve yazarlarla, kimi "kırıcı" diyebileceğimiz tartışmalara girmiştir. Ama belli bir ilkeyi hep gözetmiştir. Hasan İzzetin Dinamo'nun deyimiyle karşıt ya da başka görüşteki insanlara "gürzler havale etmiş" ilerici, sosyalist dünya görüşündeki yazarlara ise "öldürücü değil, sersemletici, yola getirici, uyarıcı" eleştirilerde bulunmuştur. Çünkü onun için edebiyat bir mücadele aracıdır.

Onun girdiği kırıcı tartışmalardan biri de Sezai Karakoç'la Pazar Postası'nda yapılan tartışmadır. O tartışmayı Karakoç Hatıralar'ında şöyle anlatır: "O yıl Edip Cansever'in Yer Çekimli Karanfil adlı kitabı yayınlanmıştı. Yeditepe ödülünü vermişlerdi galiba kitaba. Kitap üzerine Pazar Postası'nda: "Bir materyalist şiir" adıyla bir yazı yazmıştım. Bu yazıda şaire değil de şiire materyalist dediğimi belirtmiş ve şiirin, kelimenin etimolojik anlamında materyalist olduğuna işaret etmiştim. Yazım aslında teknik bir eleştiriydi.(...) Asım Bezirci, sözde stilistik metodu kullanarak, şiirin materyalist şiir olmadığını isbata çalışıyordu. Ona "Varan 1: Mösyö İstatistik" adlı bir başlık taşıyan yazıyla cevap verdim. (...) Asım Bezirci (ki o zaman Halis Acarı müstearıyla yazıyordu) bir yazısını Erdost yayınlamamış diye Seçilmiş Hikâyeler Dergisinde yayınladı. Beni ve Erdost'u mahkemeye vereceğini yazmıştı.(...) Asım Bezirci Köprü adlı dergilerinde Ce-

mal'e (Süreya NT.) hücum ediyor, onu beni tutmakla suçluyordu. Asım Bezirci o tartışmada yazdıklarını daha sonra bir kitapta topladı. İşin garibi daha sonra Edip Cansever için yazdığı yazılarda; şiirin maddeyle ilgili olduğunu ileri sürüyordu ki, bütün o tartışmalarıyla çelişiyordu." (Sezai Karakoç, Hatıralar, Diriliş, Sayı 78).

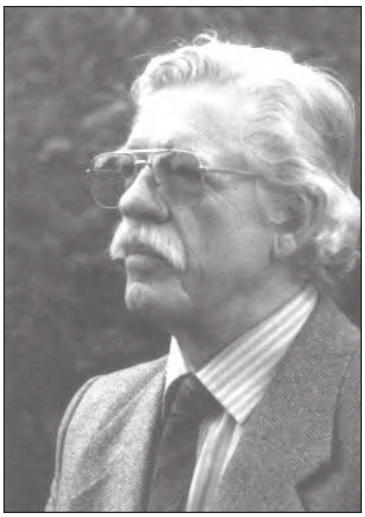
Asım Bezirci, pek çok yazısında dogmatik anlayıştaki yazarları eleştirmesine karşın zaman zaman aynı tuzağa kendisi de düşmüştür. Örneğin Memet Fuat'ın edebiyat yıllıklarına "Sezai Karokoç gibi gericileri" almasına bozulurken, Kemal Tahir'i dışlaması için gerekçe olarak tutucu, Osmanlıcı, sağcıların onu beğenmesini gösterir. Yine ilginç görüşlerinden biri de sağcı, muhafazakâr düşünceden sanatçı çıkmayacağına ilişkin görüşüdür. Oysa şu görüşler de onundur: "Dar, sığ ve katı görüşlülük eleştiriye de, edebiyata da zarar verir. Bir ideolojiye bağlanmış da olsa –tutarsızlığa düşmemek koşuluyla- eleştirmenin geniş, derin ve esnek görüşlü olması gerekir." (Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat, S. 59).

Ataç'ın otoritesiyle mücadele eden Bezirci, toplumsal düşüncenin gözde olduğu dönemde bizzat kendisi otorite olacaktır. Bir yazar bu dönemi şöyle anlatır: "Sovyetlerdeki parti diktatörlüğü çökmeden önce her şair Asım Bezirci'nin eleştirisini almak için çırpınırdı." Seksen müdahalesi ve daha sonraki dönemlerde, özellikle reel sosyalizmin gözden düşüşüyle birlikte Asım Bezirci'nin otoritesini kaybettiğini görürüz. Bu dönem eleştirilerinde kısmî bir nesnellik gözlendiyse de ideolojik yaklaşımlarını ve dolayısıyla düşünce tutarlılığını ömrünün sonuna kadar sürdürmüştür.

Sadece "muhasebecilik" yaparak ekmeğini kazanan ve 63 yıllık ömrünün 40 yılını eleştiriye ayırıp tam 70 kitaba imza atan Asım Bezirci'nin, tüm angaje edebiyatçılığına rağmen Türk edebiyatında eleştirinin kurumsallaşmasına önemli katkıları olmuştur. Bu üretkenliğiyle, Türk edebiyat tarihinde önemli bir kaynak/birikim, başvuru kitaplığı oluşturmayı başarmış, örnek bir çalışkanlık tavrı sergilemiştir. Edip Cansever (1961), Nazım Hikmet (1975) Orhan Veli Kanık (1967), Ahmet Haşim (1967), Nurullah Ataç (1968), Metin Eloğlu (1971), Abdülhak Hamit (1983), Orhan Kemal (1984), Sabahattin Ali (1974), Nezihe Meriç (1999), Rıfat Ilgaz (1988), Oktay Akbal (1991) üzerine yaptığı biyografik çalışmaları bunun en açık göstergesidir. Kitap bütünlüğündeki bu biyografik çalışmaları her ne kadar derinlikli olmasa, "hayatı, eserleri" bağlamında klasik bir biçimi yansıtsa da, daha sonraki çalışmalara kaynaklık etmesi nedeniyle önemli bir birikim olarak edebiyat tarihimizde yerini almıştır. Bu nedenle Bezirci eleştiride bir yol açıcı, takip edilebilecek bir ekol olmaktan çok, bir kaynak olmuştur. O tam bir edebiyat emekçisi, bir kaynak araştırmacısıdır. (Oktay Akbal onu eleştirmen saymaz, "araştırmacı" der: Asım Bezirci'yi daha çok araştırmacı sayıyorum ben. Koleksiyonlardan, eski mektuplardan, kâğıtlardan yeni keşifler yapan bir meraklı.) Ne kadar yanlı olursa olsun, edebiyat tarihçiliğimizin kısırlığı da göz önünde tutulursa, Bezirci'nin yaptıklarının önemi ileride çok daha iyi anlaşılacaktır.

ALİ K. METİN

MEHMET H. DOĞAN'IN ELEŞTİREL BAKIŞI



Mehmet H. Doğan, günümüzün en fazla eleştirilen, yaptıklarıyla en fazla gürültü koparan eleştirmenlerinden biri. Ancak bunun, Doğan'ın ne Türk şiirine ciddi eleştiriler yöneltmesi, ne de şiire dair sarsıcı söylemler geliştirmesiyle bir ilişkisi var. Doğan'ın yazdıklarına baktığımızda, onun baştan beri böyle bir iddiaya sahip olmadığı bellidir. Yazdıkları daha çok, olan biteni doğru okumaya, Türk şiirinin gelişimi ve yönsemeleri bağlamında tesbitler yapmaya dönük çabalardır. Onun bugün, eleştiri/edebiyat dünyasında görece bir 'otorite' gibi algılanmasına sebep, esas itibariyle hazırladığı antolojiler ve 10 yıldan bu yana (bundan önceki 2 yıllık bir ara hariç) hazırlamakta olduğu şiir yıllıklarıdır. Bu çeşit çalışmalar, bilindiği gibi hem şiir okuru hem de şair camiası üzerinde belli bir iktidar alanı üretmektedir. Mehmet H. Doğan'ı etkili bir eleştirmen konumuna getiren tek neden değilse bile en önemli nedenlerden birisi bu çalışmalardır.

Tabii ki Doğan'a eleştirmen kimliğini kazandıran belli bir birikimin varlığını yadsıyacak veya onu küçümseyecek değiliz. Edebiyat dünyasındaki eleştirmen kıtlığı göz önüne alınınca, buna hiç hakkımızın olmadığı da teslim edilebilir. Burada yapmak istediğimiz, onun eleştirel çalışmalarındaki temel tutum ve mantalite konusunda bir değerlendirmede bulunmaktır.

Doğan'ın eleştirel çalışmalarına bakıldığında, onun bilhassa Türk şiirinin modernleşme süreci üzerinde dikkatini yoğunlaştırdığı; modern şiir süreci içerisinde kendi açısından sahici ve önemli bulduğu gelişmeleri yakalamaya çalıştığı görülür. Nazım Hikmet, Garip akımı, İkinci Yeni ve toplumcu şiir… Bunlar Doğan'ın eleştirel çalışmalarının belli başlı nirengi noktalarını oluşturur. Buna göre Doğan, Türk şiiriyle ilişkisini modernleşme düzleminde kurmuş, modernleşme süreci içerisinde birinci dereceden etkili ve işlevsel olmayan şair ve akımları ilgi alanının merkezine koymamıştır. Dolayısıyla edebiyatı kuşatacak bir yaklaşım yerine, kendi modern şiir algısını eksen olarak alan bir eleştirel etkinlik içinde olmuştur. Ancak bu söylediğimizde hak edilenden fazla bir durum bulunduğunun farkındayız. Zira Doğan'ın bu yaklaşımı sadece poetik-edebî kriterlere dayanmamakta. Onun eleştirel etkinliğinde bundan daha önemsiz olmayan nirengi noktalarından biri de ideolojik tavırdır. Sözkonusu tavır, gerek ideolojik yakınlığın gözetilmesi, yani tarafgirlik bağlamında, gerekse eleştirinin içerik düzleminde kendisini bariz biçimde gösterir.

Mehmet H. Doğan'ın ideolojik tarafgirliğini gösteren en açık kanıt, İkinci Yeni şiirinden söz ettiği yazılarında Sezai Karakoç'u sürekli görmezden gelen bir tutum içinde oluşudur.* Sanki İkinci Yeni içinde Sezai Karakoç diye bir şair yok veya varsa bile diğerlerinin yanında bir kıymet-i harbiyesi yoktur. İkinci Yeni şairlerinden bil-

hassa Cemal Süreya, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ı öne çıkarması Doğan'ın şiir zevkinden kaynaklanan bir tercih olabilir. Ama İkinci Yeni denilince atlanması imkânsız bir şair olan Karakoç'u telaffuz etmekteki çekingenliğini ancak ideolojik tepkisellikle, yani kabullenmeme siyasetiyle açıklayabiliriz. Doğan'ın bu tavrı, ideolojinin eleştiri alanında bir iktidar siyasetine koşumlanmasıyla eşanlamlıdır. Oysa Doğan, İkinci Yeni şiirinin getirdiği açılımları oldukça önemseyen, onun modernlik bağlamındaki poetik içerimlerini eleştiri alanına taşımaya çalışan bir eleştirmen olarak gözükmektedir. Bu itibarla onun, İkinci Yeni şiirine daha kapsayıcı, daha geniş bir anlayışla bakması gerekirdi. Fakat ideolojik tavrın (belki de duygusallığın) Doğan'ı böylesi bir nesnellikten alıkoyduğu görülüyor.

Günümüz edebiyatına doğru gelindiğinde sözkonusu tarafgirliğin daha belirgin bir biçim kazandığını farkediyoruz. Can Yücel, Süreyya Berfe, Refik Durbaş gibi şairler en nihayetinde ideolojik çizgisi nedeniyle Doğan'ın eleştirel ilgisine mazhar olmuşlardır. Hilmi Yavuz da 1970'li yıllardaki 'yakın' çizgisi ve Şeyh Bedrettin Destanını yazmış olmasıyla bu ideolojik bakışa uygun düşmekte olduğundan 'görülmüş' bir şairdir. Fakat Cahit Zarifoğlu, Turan Koç, Arif Ay ve Cafer Turaç gibi 'öteki' şairler onun görüş alanına, daha doğrusu eleştiri/söylem alanına giremez. Çünkü ideolojik bilinç, onu yanlı davranma ihtiyacıyla motive eden psikolojik-zihinsel bir gerçekliğe dönüşmüş vaziyettedir. Şayet hazırladığı yıllıklar ve antolojilerde İslamcı kesim içerisinden üç-beş şaire yer verdiği belirtilerek bir itirazda bulunacak olursa, o takdirde yapılan işin hiç de doğru algılanmadığını ifade etmemiz gerekecektir. Gerçekten de Doğan'ın antoloji ve yıllıkları, ideolojinin nasıl bir iktidar mantığıyla şekillendiğini anlamak için incelenmeye değer niteliktedir. Eleştirmenin şiir beğenisine indirgenemeyecek değişkelerin içerdiği ideolojik ayrımcılık, dikkatli bir çalışmayla deşifre edilmeye ihtiyaç duyuyor.

Ancak Mehmet H. Doğan'ın eleştirel çalışmalarındaki yaklaşım ve içeriğin, retorik anlamda ideolojiye mesafeli bir yapısı olduğu yadsınmamalı. Daha açıkçası Doğan, şiirin bir propaganda aracı olmadığını, şiirin öncelikle şiir olmasını savunması sebebiyle eleştiride poetik ve estetik değerleri asıl kabul etmektedir. Bu da onun en gelişkin yanını oluşturur. Ayrıca Doğan'ın yapıtı veya şairi anlamaya dönük yaklaşımının yanı sıra, eleştirdiği bir şairin yapamadıklarından çok yaptıklarını veya yapmak istediklerini tesbit etme uğraşısını olumlu bir özellik olarak değerlendirebiliriz. Bunun olumlu yanı eleştirmenin kavrayış ufkunu ideolojiyle sınırlamamış olmasındandır. Örneklersek; Orhan Veli ve Behçet Necatigil üzerine yazılarında şiirin bireysel belirlenimlerini dikkate almış, şairleri kendi koşulları ve durumları açısından değerlendirmeye özen göstermiştir. Orhan Veli'de "bir sınıf sezgisi yoktur" ama yaşayan küçük insanı hümanist bir duyarlıkla yansıtmıştır.[1] Ayrıca Orhan Veli hep sorumluluk bilinciyle hareket etmiş bir şair, bir aydındır. Necatigil de bir burjuva sayılır ama duyarlıklarıyla bir "yol ağzına gelmiş" durumdadır. Eşitsizlik ve sömürüye karşıdır, fakat "hangi yola gideceğini bilmeyen bir insanın şaşkınlığını" yaşamıştır.[2] Necatigil'in problemi ideolojik belirsizlik olarak kendisini gösterir. Mehmet H. Doğan, aslında ele aldığı şairleri oldukları hâliyle görüp anlamaya çalışır, ancak bu çaba eleştirmenin ideolojisini yine de devre dışı bırakmaz. Eleştiri eleştirmenin ideolojisini içinde taşıyan bir etkinlik olması sebebiyle şairleri ideolojik anlamda kuşatmaktadır. Böylece eleştirmen dolaylı şekilde kendi ideolojik perspektifinden Orhan Veli ve Necatigil şiirlerinin ideolojik yetersizliğine işaret eder. Dolayısıyla Doğan'ın eleştirisinde, anlama etkinliği

ideolojinin retorik değil, söylemsel etkisi altında işlemektedir.

Bunun bir kusur olduğunu söylemeye çalışmıyoruz elbette. Her eleştiri hakim bir bakış açısı ve dünya görüşünün etkisi altında bulunacağına göre, bunun ideolojik olup olmaması, doğru veya yanlışlığı tek başına bir önem taşımaz. Şiire ideolojik bakış yanlış bir şey olmayıp, bu eleştirmen için en azından bir hak diye kabul edilmelidir. Yanlış olan, ideolojik tutumunu gizlemeye çalışmak, eleştirel kriterlerin tamamen edebi-poetik kriterlere dayandığını vurgulayarak ideolojik dolayımı gözden uzak tutmaktır. Doğan'ın durumunda olduğu gibi...

Son olarak Mehmet H. Doğan'ın modern şiir kavramıyla ilgili bir çelişkisine dikkat çekmekte yarar var sanıyorum. Modern şiir mantalitesini eleştiriye taşıma gayretine rağmen, Doğan'ın şiiri bilimin ardına koyması, yani bilimin açtığı yolda yürüyen bir etkinlik düzeyine getirmesi modernist bir poetikayla hiç de bağdaşık değildir. Modern şiir sanatsal özerkliği temel alır. Bu özerkliği bilim ve/veya ideoloji ile kısıtlamak, dahası aralarında hiyerarşik bir ilişki biçimi kurmaya çalışmak, modern şiirin özgürlük nosyonuyla çelişir. Özerklik de özgürlüğün bir karşılığıdır ve ne şekilde olursa olsun kısıtlanması halinde modernlik özelliğini kaybetmeye başlar. Nitekim Marksist ideolojiyi bilimle özdeş kılma çabasındaki doğmatizm de aynı şekilde modernliğe yabancılaşmanın yansımalarıdır. Modernliğin yıkıcılığı özünden kaynaklanır. Şiir, bilim ve ideoloji; bunlar birbiriyle çatışabilen, birbirini doğrulama güvencesi olmayan farklı etkinlik alanlarıdır. Aralarında hiyerarşik ilişki kurmak doğru bir yaklaşım olabilir, ancak bunun modern olduğu şüphe götürür. Bu bağlamda Mehmet H. Doğan, sözkonusu etkinliklerin epistemolojik farklılıkları konusunda bir ilgiye sahip görünmüyor. Bu da onun eleştiriyi yüzeysel düzeyde sürdürmesine zemin hazırlıyor.

---

* Hece'nin Diriliş Özel Sayısındaki İkinci Yeni ve Sezai Karakoç yazısını sadece şimdiye kadarki tutumunu etkilemeyecek ölçüde zamansız, durum icabı yapılmış bir iş gibi görmek mümkün.

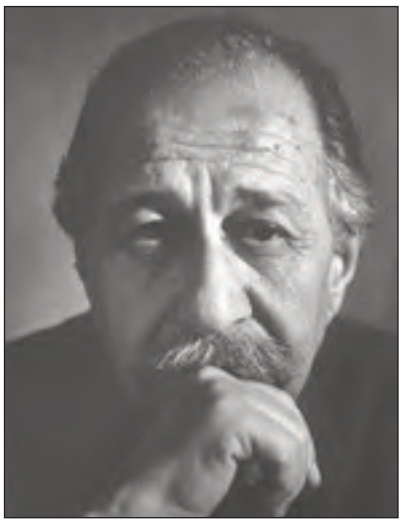
1 Mehmet H. Doğan, Şiirin Yalnızlığı, Broy Y., 1986, s. 151

2 Age., s. 205

ABDURRAHİM KARADENİZ

AHMET OKTAY'IN ELEŞTİREL OKUMALARI

Yazmaya 1949'da, *Gerçek* dergisinde başlamış Ahmet Oktay. Elli dört yıldır yazıyor. '2003 yılında yetmiş yaşında olacağım.' *Anlatıların Aynası*'nın ilk cümlesi. 2002'de yayımlanan *Metropol ve İmgelem* şair/yazar/eleştirmeci (eleştirmeci sözcüğünü seçiyor) Oktay'ın kırk ikinci kitabı. Kırk iki kitaplık külliyatının on dördü şiir, biri oyun, biri anı/anlatı, biri günlük diğerleri de deneme/inceleme ve eleştiri kitaplarından oluşuyor.



İncelememizin doğrudan konusu olan yirmi beş kitabı var Oktay'ın. Yirmi beş kitabın dışına da çıkarak onun eleştirmenliğinin izini sürmeye çalışacağız. Yine de bu yazının, onun eleştirmeciliğinin sınırlarını tam olarak çizme iddiasında olmadığını da belirtmeliyiz. Böyle bir iddiayı istese de gerçekleştiremez zaten. Nedeni açık, okurlarının çok iyi bildiği gibi, tüm yazdıkları eleştirel bir dikkat ve izleğin derin çizgilerini taşıyan Ahmet Oktay'ın eleştirisi yalnızca edebiyat türleriyle sınırlı değil. Üstelik, yazıyı/sözü *kurtuluş* olarak görüyor Oktay; okuruyla/kardeşiyle birlikte kurtuluş hem de... Yazının gerçekleşmesini de okuruyla buluşmasıyla özdeş tutuyor. Tersten söylersek okunmayan yazı gerçekleşmez ona göre. Belki de bu yüzden, yazdıkları, önce dergilerde ve gazetelerde yayımlanarak daha sonra da kitaplaşarak iki kez dolaşıma giriyor: İki kez kardeş bildiği okurlarını *kurtarma*ya yöneliyor. Toplumsal kurtuluş... Toplumculuk ya da. Yazı/söz ona göre, kurtuluşu imlediği için yazınsal yelpazesi de son derece geniş. Edebiyat, resim, müzik, sinema, televizyon ve elbette kültür, siyaset gibi çok geniş bir ilgi alanının varlığı bu bağlamda algılanmalı. Ancak, böylesine geniş bir yelpazede yazıyor oluşu, yazdıklarını değerlendirmeyi oldukça güçleştiriyor. Oktay, 'yazan ve okuyan birlikte kurtulabildikleri anda gerçekleşir yazı.' diye düşünüyor. Bu yüzden onun yazdıklarını okurken yerli/yabancı birçok yazarı da bir arada okumuş oluyorsunuz. -Buradaki *yerli* ve *yabancı* sözcüklerinin tam olarak coğrafi anlamda kullanıldığını özellikle belirtmemiz gerekir.- Dolayısıyla yazdıklarıyla, tüm dünyanın kurtuluşunu imliyor olmalı. *Eleştirmeci* kişiliğinin en belirgin özelliğini de hiç kuşkusuz, işte bu *okur kişi*liği oluşturuyor. Kendisi, Bir Arayış'ın Yazıları'nda, 'Meslekten bilim adamı olmadığımdan, denemeyi de eleştiriyi de hep yazı(n)ın bağlamında düşündüm' dese de, yazıyı da, yazın'ı da *okuma*(ları) bağlamında kuruyor sürekli. Sanırım bu yüzden eleştiri yazılarına da *okuma* diyor olmalı. Biz de bu yazı çerçevesinde, 'Ahmet Oktay nasıl okur?' sorusuna cevap(lar) bulmaya çalışacağız hiç kuşkusuz.

Şairin Kanı'nın sunuşunda eleştiri yazılarının değerlendirilmesinde Y. K. Y. arasından yayımlanan *Şairin Kanı* ile *Anlatıların Aynası*'na ek olarak, 'Ahmed Arif'in şiirine ilişkin *Karanfil ve Pranga*, Enis Batur'un *Opera*'sını çözümlemeyi öngören *İsrafil'in Sûr'u* ve Selim İleri'nin romancılığını ve romanlarını inceleyen *Şeytan, Melek, Soytarı* adlı kitaplarını(nın) göz önünde bulundurulması' gerektiğini belirtiyor. Türk edebiyatının önde gelen yazarlarının metinleri *Anlatıların Aynası*'nda; şairleri de, *Şairin Kanı'*nda ele alınıyor çünkü. Ama bu kitaplarda yer alan metinlerin bazıları daha önce yayımlanmış başka kitaplarda da bulunuyor.

***

Ahmet Oktay'ın sanat, edebiyat bağlamında kuramsal yazıları çoğunlukla *Sanat ve Siyaset*'te bulunuyor. Bu yüzden sanat ve edebiyata bakış açısını ortaya koyabilmek için öncelikle kuramsal yazılarını gözden geçirmek gerekiyor. Adı geçen kitabın sunuşunda '*Tarihin sonu*'nun ilân edilmiş olmasına ve bu savın çok kişi tarafından desteklenmesine rağmen, ben hâlâ sosyalizme/marksizme inanıyorum.' diyor. Ve kendisinin *elveda diyemeyenlerden* olduğunu ama; bu elveda diyemeyişin, *bağnazlığı benimsemek* olarak algılanmaması gerektiğine ilişkin okuyucuyu uyarıyor. Sanırım, eleştirinin eleştirisi sayılabilecek bir noktadan başlamak yerinde olacak: 'Türkiye solu, yazın alanında bile yeterli bir üretkenlik gösterememiş, propagandanın ötesine geçmeyi bir türlü başaramamıştır. Yazın'ın/sanatın özgül sorunları Plehanovcu düzeyde dahi açımlanamamış, popülist bir söylem egemen olmuştur yazın eleştirisine.'(s.146) sözlerinden de anlaşılacağı gibi, aidiyetini bildirdiği düşünme biçiminin eleştiri anlayışına köklü itirazları vardır. 'Marksist bir yazın/sanat anlayışının olanakları ve öncülleri üzerinde tartışmanın gereği yok. Çünkü bu tartışma, ancak Toplumcu Gerçekçilik'in aşılmış olması ya da reddedilmesi koşulunda mümkün olabilir. Phil Slater'in vurguladığı gibi, Toplumcu Gerçekçilik'in kendisini doğrulamak amacıyla metinlerine baş vurduğu Lenin'in "öncü sanatla hiçbir ilişkisi olmamıştı" ve "eski kafalı biri olduğunu kabul eden" Lenin "öncü sanatın değerlendirilmesinin, gerçekte ikincil bir önemi olduğunu öne sürmüştü."(s.173) sözlerinden de açıkça anlaşılacağı gibi şabloncu ve belirlenmiş bakma biçimleriyle bakacak/okuyacak bir eleştirmeci değildir.

Ahmet Oktay'ın kendi temellendirmelerine ve kuramsallaştırma çabalarına yaslanan eleştiri anlayışı vardır. Bu anlayışın düşünsel ve kuramsal dayanaklarını aramaya, daha doğru bir ifadeyle, okumaya çalışacağım. Kant'ın sanat eserlerinin, *amaçsız amaçlılık*'ı, Hegel'in, *Sanattaki güzel*in *doğadaki güzelden çok daha üst düzeyde yer al*dığını*, sanat güzelliği*nin *Tin'den doğmuş ve sanki iki kez yeniden doğmuş bir güzellik* olduğunu ve *sanat yapıtının içeriği*nin *doğallığını özel olarak yitirmiş bir varoluş*la gerçekleştiğini ileri süren tezlerini çok önemsemekle birlikte, Kant ve Hegel'in terminolojilerini de yöntemlerini de idealist bulur Ahmet Oktay. Ne var ki, 'bu terminolojinin üretim ve tüketim kavramları içinde yeniden değerlendirilmesi ve kuramsallaştırılması gerektiği'ne inanmaktadır. 'Sanatın *amaçsız amaçlılık* katagorisi, güzeli insan praksisinin en yüksek formlarından sayışıyla, ister istemez; insanın kurtuluş im-

gesine bağlanır ve güzelliğin gerçekleşmesine izin ve olanak vermeyen mevcut toplumu ve mevcut gerçekliği olumsuzlamayı öngörür. Sanat, hep öteye ertelenmiş bulunan mutluluk isteğini gündelik çıkarın üstüne taşıyarak, siyasal bir anlamlama yapar.' Kant'ın böylesi bir yorumlamasını Schiller'in de yaptığını belirtir. Oktay'a göre Schiller, 'verili olanın imgelemde özgürce yadsınması ve gerçek olmayan biçimde yeniden-üretilmesi ile mevcut koşulların değiştirilebileceğini' ima ederken Marx'ın, 'gerçek özgürlük aleminin *"zorunluluk aleminin ötesinde"* başlayabileceği'ne ilişkin sözleri birbirini destekleyen bir bakış açısı ortaya koyar. Marcuse'nin yeniden canlandırmaya çalıştığı Schiller'in, 'Estetik görünüş ne gerçeğin yerine geçecek ne de gerçeği kendi yerine geçirtecektir.' şeklinde özetlenebilecek yaklaşımı Ahmet Oktay için de son derece önemli bir başlangıç noktası olarak görünüyor. Öte yandan değişmezliği -*idea*- savunan Sokrates'in şairleri devletinden 'sürgün etme' düşüncesi taşımasa da Çernişevki, Belinski, Dobrolyubov'un sanat düşünceleri 'Gorki'den dolayımlanarak Jdanov'daki biçimiyle *resmi* sanat düşüncesi olarak marksist düşünceye içselleştirilmiştir.' Bu yaklaşımın Stalin versiyonunda da sanatçının Parti için görevlendirilmiş olduğunu belirtir Oktay. Oysa Marks ve Engels bu yaklaşım biçimi dışında, sanatı *kendi estetik alanı içinde* değerlendirmektedir. Sonuç olarak şunu belirtmemiz gerekir, Ahmet Oktay Marks'ın estetik anlayışını Kant ve Schiller'in yaklaşımlarına yakın ve birbirini destekleyip güçlendirir bulmaktadır. Ve bu çizgiye kendini yakın hissetmektedir. Bu bağdaştırmayı, 'Sanatın amaçsız amaçlılığı reel toplumda korunmalıdır. Ancak bu yapılabildiği ve sanat üretimi reel toplumda Marks'ın değindiği gibi "sanata karşı duyarlı, güzellikten zevk alma yeteneğine sahip bir kamuoyu oluşturabildiği" ve "kendi nesnesi için bir özne yaratabildiği" ölçüde, geleceğin toplumuna özgü bütünsel insan imgesiyle olduğu kadar günümüz toplumunun yabancılaşmış insanıyla ve onun parçalanmış anlam dünyasıyla temasa gelinebilecektir.' sözlerinde açıkça görürüz. Daha önce de belirtmiş olduğumuz *kurtuluş* imgesinin işte bu bağlam içinde algılanması gerektiği son derece açıktır sanırım. Ancak, kuramsal yaklaşımlar bağlamında hemen belirtmemiz gereken bir nokta daha vardır: Kuramsal temellendirme ve açıklamalarla 'kesinlikle sorunları bitirdiğini, sona erdirdiğini iddia etmiyor.' (Şair İle Kurtarıcı/Sunuş) oluşu, onun, süren ve sürecek olan *arayış*larına sınır çizgilerinin hiçbir zaman çekilemeyeceğini gösteriyor.

Kuramsal açıdan bakıldığında hem *açıklık*tan hem de *gelişmeci* bir tutum alıştan kaynaklanan arayışları yüzünden Ahmet Oktay'ı eskilerin tabiriyle, nev-i şahsına münhasır, bir *okur,* eleştirmen olarak değerlendirebiliriz. Hatta eleştirel duyarlığının kendi dünya görüşüne eklemlenmiş olmasının yanında *yarın/gelecek* algısı da bu eleştirel tutum alışla yakından bağlantılıdır. Çünkü, *Eleştirel Olabilmek'*i, 'Eleştiri duygusunu ve gelecek ütopyasını yitirmemek gerekir.' (Milliyet 18. 6. 1998) cümlesiyle özetlenebilecek içselleştirilmiş bir yaşam algısı olarak görmekten başka seçeneğimiz kalmıyor. Sözünü ettiğimiz *eleştirel olabilmek*in, muhalif aydın duruş anlamını da içerdiğini söylemeye bilmem gerek var mı? Bu 'duruş'un tersi de olur mu diye sorulabilir elbette... Bu bağlam içinde sanat, edebiyat eleştirisinin işlevi nedir? sorusuna

kendisini izleyerek karşılık ararsak: 'sanatçıyı belli bir reçeteye göre yazmaya zorlamak değil, yapıtın çelişkin birliği içinde yeniden-üretilen çelişkin gerçeğin içeriğini göstermek, orada yansıyan toplumsal ilişkileri deşifre etmeye çalışmak.'(s.19) karşılığını buluruz. Yapıtın çelişkin gerçeğinin içeriğini gösterirken Oktay'ın, belli bir bakış biçiminin sınırları içinde kalmadığı görülür. Birçok sanat ve estetik bakma/okuma biçiminden yararlanır. Temel hareket noktası kendine özgü toplumcu ve esere dönük okuma biçimi olduğu hâlde, izlenimci, anlam bilimsel, yapısalcı, tarihsel, sosyolojik eleştiri'den ve alımlama estetiği'nin imkânlarından yararlanır. 'Bize bir biçim ve biçem aracılığıyla sunulan anlamsal yapıların deşifre edilmesi sürece; yorumsamacılıktan yapısalcılığa, izlenimcilikten maddeciliğe bir dizi söylemin verilerinden ve yöntemlerinden yararlanılmasına yol açıyor' (s.50) der. Mutlak belirliliğin ve tek taraflı okumaların taraftarı değildir. Tarafını açıkça söylediği hâlde, 'taraf olmanın nesnel olmayı engellememesi gerektiğini düşünmektedir: İnanmaktadır. Çünkü mutlaklık ve belirlilik 'egemenlik dolayısıyla tutucu bir yapıya/ideolojiye dönüşebilir. Yazınsal egemenlik yüzünden de en ilerici yaklaşımlar bile tutucu bir özellik kazanarak, gerici bir tutuma dahası, deşifre edilmesi gereken bir yapıya dönüşebilir. Oysa kendi yapısı ve anlamıyla özel bir yazınsal ideolojiyi ürettiği düşünülen sanat eserlerinin derin anlam katmanlarının ortaya çıkarılması, eserin alımlama sürecine ilişkin ve insanın özgürleşimiyle bağlantılı olarak düşünülmektedir. Genelde iktidarı, özelde de yazınsal iktidarı dıştalamasının bir nedeni de budur. İktidarı dıştalamayı, Adorno'dan iktibasla, 'Özgürlük hiçbir zaman verili değildir, her zaman tehdit altındadır. Mutlak belirlilik, her defasında da özgürlük yoksunluğudur.' sözleriyle desteklerken, 'Tek ve tüm zamanlar için geçerli bir estetik ideoloji olacağını ve yapıtın da tek bir anlam üreteceğini söylemek sanatın tutucu, konformist bir yorumuna yol açabilir'(s.53) diye ekler. Çünkü anlamın deşifresi, 'yapıtın anlamının toplumsal ve kültürel yapı içinde neyi temsil ettiğini ve daha genel, daha yerinde bir deyimle hegemonik ideoloji içindeki yerini belirlemeyi amaçlamaktadır.' Oktay'a göre. Eleştirel yaklaşımının sürekli gelişerek değişken bir özellik göstermesinin nedeni burada aranmalıdır. Kuramsal yazılarında ve incelemelerinde yazının yazıldığı tarihi özenle vermesi ve yazının yazıldığı zamana dikkat çekmesinin nedeni de budur. Sözünü ettiğimiz bağlamın *Yazın, İletişim, İktidar*'da kitap çapında tartışıldığını belirterek noktalayalım.

Ahmet Oktay'ın incelediği/çözümlediği metinlerde -açıkça görülmekle birliktebakış açısını şekillendiren önemli bir kalkış noktası olduğu için, yan tutma/taraf olma durumuna ilişkin de kendi tanıklığına başvurmamızda yarar var sanırım: 'Sanatta yan tutarlık, olsa olsa bir son kerte sorunu. Üstelik yazarın özgürce seçimine bağlı dahası, sanatsal/yazınsal düzeyi dıştalamak için yeterli de değil. Pound faşizimde birşeyler umduysa, Eliot katoliklikte huzur bulduysa, bu siyasal/dinsel tutum alışları şiirlerini 'tarihin çöp tenekesine' göndermemizi gerektirmez.'

***

Bir Arayış'ın Yazıları Bir Yazı'nın Arayışları'nda çeşitli şiir sorunlarının altını çizerken eleştirel bir yaklaşımdan da geri kalmaz. Öncelikle *şiir*in yanlış izlekleri sürdür-

düğüne dikkat çeker. Bu eleştirel ve yöntemsel sorgulamaları aynı zamanda üretilmekte olan şiirin yaşanan sorunlarını çözümlemeye yönelik bir dizi çözüm önerileri de getirir. Birincisi; şiirin imlediği ve gösterdiği kurtuluşun *özgürlük* olması gerektiği ve bu *özgürlük*'ün de *yoksun bırakılmışlar*la birlikte düşünülmesi zorunluluğudur. Ayrıca, 'Bireysel olanın yerine *görsel* olanın ikâme edilmesi *söz*'ün itibardan düşürülmesine yarar. Söz çünkü, doğrudan doğruya özgürlük alanına ilişkindir.' diye yazar, *Şair İle Kurtarıcı*'nın sunuşunda. Şiire yaklaşım biçimini ortaya koyması açısından alıntıladığımız cümleler sanırım, yeterince aydınlatıcıdır. Ancak, bu yaklaşım biçiminin bazı sorunları da peşinde getireceği açıktır. Özgürlük ve mutluluk isteği kaçınılmaz olarak ideolojik bir içselleşmeyle şiire yansımaktadır çünkü. Şair, bunun farkına varsın ya da varmasın özgürlük ve mutluluk istençlerini bir mitos veya imge dolayımında dillendirdiği zaman bile durum değişmez. Şairin ürettiği şiirde özgürlük uğruna yürüyüşe geçmesi, fedakârlıkta bulunması, katlanması, acı çekmesi kısacası inancıyla duvarları devirip engelleri kaldırması ve mesihçe bir tavır içine girmesi onun şiirinden ya da şairliğinden beklenen tavır alışlar değildir. Şairin ödevi 1980'lerde yoğun olarak görüldüğü gibi *yürüyüşe geçme*lerden uzak gerçekleşmelidir. İkincisi ise yanlış halkçılık anlayışıdır. 'Orhan Veli ve arkadaşları yanlış bir halkçılık anlayışı yüzünden imgeyi kovalamış ve şiirimizin gerilemesine yol açmıştı.' cümlesiyle Selâhattin Hilav'ın altını çizdiği ve kendisinin de katıldığı yaklaşımın 'yanlış bir toplumculuk adına somutluk ve tikelliğin kovalanmaya çalışılması'nın altını çizer. Bu yolla şiirde 'nesnelleştirilenin insanî olan değil ama, toplumculuğun hayata katılmamış bilimsel doğruları' olacağını ileri sürer. 'Türkiye'nin sömürülmesi, emeğin çalınması, köylünün topraksızlığı, emperyalizm' gibi büyük ve belki kutsal sorunların hiçbiri 'şiirin biricik içerik'i hâline bu sapmayla getirilir. Oktay, böylesi bir anlayışa taraftar değildir.

Şaire muhalif bir konum biçen Oktay, kitle kültürünün toplumu giderek kuşattığı bir dönemde şairin muhalif kimliğinin de medya ve iktidar tarafından büyük ölçüde estetize edildiğini, merkeze çekildiğini ve uysallaştırıldığını gözlemlediğini belirtir. Ahmet Oktay'a göre Türk şiirinin bir de *güncel*lik sorunu vardır. Ve bu sorun, şairin güncel siyasal ve toplumsal olayları şiire taşımasıyla ortaya çıkmaktadır. Oktay, bu kurguyla da başarılı şiirlerin yazılabileceğini kabul etmekle birlikte, 'Güncel, tarihselin içinde algılanabildiği ölçüde gerçekten dönüştürücü bir işlev yüklenebilir.'(Şair İle Kurtarıcı, s.19) demekte ve şairin, Walter Benjamin'in deyişiyle "geçmişte kalan gözlere" 'sahip olabildiği ölçüde yaşanan zamanın dramları üzerindeki örtüyü kaldırmayı başarabileceğini' savunmaktadır. Çünkü ona göre, güncel ya da siyasal sorunlarına yenik düşmek şiir için ölümcül tuzaklar hazırlamaktadır.

Şiir okuma/eleştiri ve çözümlemelerinde öncelikle dikkatli bir okur olarak görürüz Oktay'ı. Metinden yola çıkan ve metni kuşatmaya yönelen bu *okuma*lar Oktay'ın tüm birikimiyle gerçekleştiğinden metin boşluklarıyla o metnin tüm göndermelerini ortaya çıkarmaya ve anlamlandırmaya dönüktür. Öncelikle nasıl bir okuma/yorumlama yapacağını okura bildirir zaten. Sonra yer yer hangi noktaya gelindiğini hatırlatır. Metni okurken muhatap aldığı kişi anlatıcıdır. Okumanın sonuna gelindiğinde durup yeniden hangi

noktaya gelindiğini özetler ve bu aşamadan sonra şair/yazar'a diyecekleri varsa, onları sıralar. Genellikle her okuma tüketilmemiş bir okuma olarak kalır. Başka okuyucular için okunmuş olan metnin 'yeni okuma olanakları' sunduğunu kabul eder. Sözgelimi, *Memleketimden İnsan Manzaraları Üzerine Notlar*'ın son bölümünde, 'Nazım Hikmet, dünya görüşüne, bu dünya görüşüne katılış biçimine, artistik yeteneklerine ve kaygılarına en uygun gelen şiiri yaratmıştır. Bu şiirin hataları ve sevapları, ancak kendi içinde değerlendirilmelidir.' dedikten sonra, '*Manzaralar*'da yalnızca sevap hanesi görmek, sanat dışı bir yanılmadır, zararlı bir *mistification'*dur.' (Şairin Kanı, s.35) diye ekler.

Aynı şairi değişik yönleriyle ele aldığı da fazlaca görülür Oktay'ın. *Metropol ve İmgelem*'de Necip Fazıl ile Nâzım Hikmet şiirini *kent imgeleri* merkezli okur/karşılaştırır. Eşzamanlı iki şairin/farklı iki şiir izleğinin, kent imgeleri merkezli okuma/karşılaştırmaları elbette merak uyandırıcıdır. Bu okumalarda Necip Fazıl'ı da Nâzım Hikmet'i de tek taraflı bulur: 'Dönemin politik/ideolojik konjonktürü dolayısıyla gerçeği ve gerçekliği hep kişisel dünya görüşleri bağlamında tümlemekte, çelişkin öğeleri görmek istememekte ya da görememektedirler. Birinin içinden ürktüğü noktada, öteki içinden karşı çıkmaktadır. Birinde korku ve keder varsa, ötekinde isyan ve umut vardır. Necip Fazıl'da merkezi sorun birey, daha kesinlikli söyleyişle kişisel ben'dir. Nâzım Hikmlet ise, kendini hep toplumsal ile belirlenir olarak öne sürer.' (s. 64) Necip Fazıl kentin değişik durum ve ayrıntılarını soyutlayıp korku imgelerine; çürüyüş, bozuluş, yokoluş gibi süreçlere eklemlerken kentte yaşanılacak olan mutluluğu, ütopyayı da devre dışı bırakır. Nâzım ise, teknoloji mitini aşkınlaştırır sürekli. Toplumsal yükselişi öne sürerken, ister istemez belirsizliği, tinsel ve düşlemsel olanı elden çıkarmak zorunda kalmaktadır. Dolayısıyla, 'Necip Fazıl'ın içselleştirdiğini hâtta içrekleştirdiğini Nâzım en net biçimde dışsallaştırır ve nedenselleştirir.'(s.65) Eşzamanlı yazmış iki şairin kent imgeleri merkezli okumalarında şiirsel izleklerinin ve ideolojik dünya algılarının temel belirleyen olduğu sonucunu çıkarır.

Aynı karşılaştırmalı yaklaşım biçimini *Kaçış ve Katlanış* yazısında da görürüz. Bu yazıda Attila İlhan'ın *Sisler Bulvarı*'yla Behçet Necatigil'in *Evler* adlı şiir kitapları *kentin ve kent bireyinin alımlanması* bağlamında okunur. Kitaplar, birer yıl ara ile (1953-1954) yayımlanmıştır. Bu kitapların seçiminde de yine eşzamanlılık belirleyici olmuştur. Ahmet Oktay, yazının kapsamını 'şiirin sosyo-ekonomik ve kültürel kaynaklarını araştıran bir arka-plan çalışması bu. Dolayısıyla iki kitabın da belirtilme düzeylerinden çok içerik düzeylerini anlamayı, betimsel bir çerçeve kurmayı ve çerçevelenmiş bu içeriği toplumsal ortamla ve birbirleriyle ilişkilendirmeyi seçiyorum. Bir nokta daha: Okumam yalnızca bu iki kitabı kapsıyor, İlhan'ın da Necatigil'in öteki kitaplarını kesinlikle göz önünde bulundurmuyorum.'(Yazılanla Okunan, s.106) sözleriyle inceleme alanının sınırlarını çizer. Oktay, bu incelemelerinde dilbilimsel ve anlam bilimsel bir yöntem kullanmış çizelgeler yardımıyla şiirlerin anlam evrenini saymaca bir dizgeyle göstermeye çalışmıştır. Son çözümlemede *Sisler Bulvarı*:

Yurt		Soyut	+	Siyasal
———	~	———		
Gurbet		Somut	+	Bireysel

Bir tablo sunarken:

Evler'de; ekonomik yetersizlik –> bireysel mutsuzluk

şeklinde bir gösteren tablosu oluşturur. Oktay, bu çizelgeleri ortaya koyduktan sonra 1947-1954 yılları arası ekonomik ve siyasal gelişmeleri özet bir zaman dizimiyle aktarır; sonra da, altı madde ile metinler karşılaştırılır. Metni daha iyi çözümlemek/okumak ve anlam katmanları içinde kısmen gizlenmiş olan 'tavır alışın'ı kavramsal çerçevede saymaca/nesnel biçimde ortaya çıkarabilmek için bu yönteme başvurmaktadır. Oktay'ın aynı çözümlemeci okuma biçimini olaya dayalı metin incelemelerinde de gözlemekteyiz. Bazen şekil ve şemalar yardımıyla göstergebilim'den, bazen anlatıcının bilerek ya da bilmeyerek iletmediği/söylemediği ve böylece oluşan (veya bırakılan) metin boşluklarını okumak/doldurmak/yorumlamak yoluyla alımlama estetiği'nden yararlanırken onun, nesnel/bilimsel bir çaba içinde olduğunu gözlemleriz. Bu belirlemeleri yaparken Oktay'ın, eleştiri yönteminin özgün tarafının da bu bağlamda dikkate alınması gerektiğini daha önce de vurgulamıştık. Hem belli bir eleştiri anlayışına bağlı kalmamak, hem eleştiri yöntemlerinden en azından bazılarını kullanmak, hem de bu okuma biçimini metnin bağlamından koparark (kolaycılığa kaçarak da denilebilir) postmodern bir biçimde yürütmemek... Sanırım özgünlük daha çok burada aranmalıdır. Yani, metnin biçim ve biçemle ilgili anlam ve anlatım düzeylerini 'metnin kendi anlatı mantığını koruyarak' çözümlemeye çalışmak. Ve bunu ısrarla sürdürme çabası, Türk edebiyatında bir eleştiri geleneğinin oluşması bakımından bir kazanım olarak görülmelidir. Yeri gelmişken, eleştirmecinin metni okuma düzeyinin de öneminin altı çizilmeli. Çünkü eleştiri, hem *anlatıcı/yazar/şair,* hem de *okur* için okumaktır. Hiç kuşkusuz eleştirel metni okuyacak/tüketecek olanlar öncelikle, yazar/şair yani eleştiriye konu olan metinlerin üreticileridir. Aynı eleştirel metin ortalama okurlara da ileteceği bir mesaj barındıracaktır. Hem üreticisine hem de tüketicisine yol göstereceği için eleştirinin doğduğu ufuk üzenrinde de durmak gerekir. Eleştirmenin 'okuma ufku' da diyebileceğimiz eleştirmenin donanım alanının ne kadar evrensel olduğu, evrensele açık olduğu elbette son derece önemlidir. Bu bağlamda *okur-yaşar* olarak, Ahmet Oktay'ın *Günlük*'ünün, *3. Ocak 1984* tarihini gösteren sayfasının tanıklığına başvurulabilir: 'Düşünür-gezer yazısına başladım. Benjamin'in kavramlaştırmaları çok ilginç. Gerçi o, Marks'ın kimi düşüncelerini izleyerek işçi sınıfının gelişimi ve toplumsal kuramın belirişi dolayısıyla flaneur'ün işlevini yitirdiğini öne sürer. Ya da yitireceğini. Baudelaire'in bir toplumsal kuramdan yoksun olduğunu, bu yüzden gerçekliği sınıf ilişkileri açısından alımlayamadığını vurgular ve düşünür-gezerliği'nin bu durumdan kaynaklandığını söyler. Gerçekten de şairin düşünür-gezer olarak yaşaması olanaksız mı artık? Sanmıyorum. ... Verili toplumsal yaşamın ve değerlerin içine iyice yerleşen şair, siyasal protesto ile verilmişi aşabileceğini sanıyor. Ama benimsediği yaşama biçimi ve etik'i siyasal karşıtının. Dahası siyasal portestosu da parçalı. Dizgenin burasını redde-

diyor ama şurasını kabul ediyor. Sözü bu yüzden işlevsiz.'(s.12-13) Alıntıda sözü edilen yazı; *Verili Toplumsal İlişkiler Ortamında Düşünür-Gezer Olarak Şair* başlıklı yazıdır ve bu yazı, Baudelaire'nin şair tavrı bağlamında Cahit Sıktı, Ece Ayhan ve Can Yücel'in şair tavırlarını inceler. Tarancı, Baudelaire'in şiiri üzerinde çok durduğu hatta, 'ömrü boyunca şiirin iç sorunlarını'(Şair İle Kurtarıcı, s. 64) düşündüğü hâlde, hayranı olduğu Baudelaire şiirinin neden yüzeyinde kaldığı sorgulanır. Sonuç olarak söylememiz gerekirse Cahit Sıtkı, içinde yaşadığı toplumun verili estetik değerlerine teslim olmuş ve bu estetik anlayışın 'güzel söylemenin salt bu özelliğiyle dönüştürücü bir şiir kurmaya yeteceğini sanmış' ve 'verili toplumsal ilişkileri estetize ederek çoğunluk beğenisi'ne yönelmiştir. Böyle bir açmaz her dönemde her şair için elbette vardır. Ancak, Ayhan ve Yücel'in şair tavırları verili değerlere teslim olmaksızın bir *düşünür-gezer* tavrı göstermektedir Oktay'a göre. Bu açıklamalardan Oktay'ın toplumsal kurtarıcı olarak şair'i aramadığı besbelli; onun aradığı, 'İnsanı bağımlı kılmayı öngören tüm reel yaşam değerlerine karşı çıkmadıkça özgürlükçü bir kültür yaratılamayacağı açık. Buysa, ilkin birey olarak kendi durumumuzu sürekli sorgulamamız'dır.(s. 74) sözleriyle vurgulanan, şairin kendisi ve iktidarla hesaplaşma düzlemidir. Çünkü şairin 'iktidar'dan statü beklentisi içinde olmaksızın özgür kalma olasılığı vardır. Bundan ötürü, kendini sorgulaması gerekir. 'İktidarı dıştalayarak toplumun içinde ve toplumunu içselleştiren bir yer, konum edinmesi gereklidir.

Biraz geriye dönersek; yazıyı, üreten ve tüketen için okuyan/yorumlayan eleştirmenin o metin için 'mihenk' durumunda olduğunun ve evrensel bir *değer*'e denk düşüp düşmediğinin öneminin tartışma götürmezliğini görmemiz gerekir. Ahmet Oktay okur: Daha önce okuduklarının ayaklandırıp büyüttüğü tüm dikkatiyle okur. Bu bölümü bitirirken, muhalif bir dikkatin, muhalif bir dizenin onun gözünden kaçmadığını belirtmemiz gerekir. Buna bir örnek olması bakımından, *Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç* başlıklı yazıyı, bu yazının 1983 tarihinde yazıldığını, hem *Şairin Kanı*'nda hem de *Yazılanla Okunan*'da yer alan dipnotunu (dipnot değişmemiştir) sanırım, anmak bile yeterlidir. Son bir not daha, 1980'lerin şiirini İhsan Deniz ile Enis Batur şiiri üzerinden giderek ortaklıkların, denkliklerin ve karşıtlıkların çözümlediği de hatırlatılmalı.

Ahmet Oktay'ın roman okumaları da metin merkezli okumalardır. Anlatının kendisini esas alan ve anlatının gösterdiği/ilettiğini alımlamaya çalışan bir okur tavrını seçtiği hemen gözlenir. Roman okumalarında metnin kuruluşu, üzerinde oturduğu düşünsel ve ideolojik yapı ve mesaj iletme düzeyi, açımlanması gereken anlam katmanlarını oluşturur. Bu tür okumalarda şiir çözümlemelerinden daha nesnel bir duruşu gözlenir Oktay'ın. Ne aradığını daha net ortaya koyar. Metnin, okur açısından (bu okur kendisi de olabilir) giz sayılabilecek, örtük ve deşifre edilmeyi gerektiren tüm ayrıntılarını didikler. Yinelemek gerekirse Ahmet Oktay, bu okumalarında da metin hakkında karar verecek bir yargıç gibi konumlandırmaz kendini. Metni çözümlemeye çalışan bir *okur kişi* çıkar karşımıza yine. Ve bu okur kişi, (yine) hem kendisi, hem anlatıcı, hem de okuyucu için sürdürür okuyuşunu. Anlama/okuma çalışma-

larında da anlatıcı değil, metin yol gösterir Oktay'a. Roman okumaları, şiir okumalarından daha çok yaslanır göstergebilim'in kılavuzluğuna. Göstergelerden, şemalardan yararlanır iletilmek isteneni çözümlemek için. Genellikle de okumaları şiir okumalarında olduğu gibi: 'Okurun hem bu metne hem anılan kitaplara yaklaşımını kolaylaştırmak amacıyla şunları eklemem de gerekli ne bu çalışma ne de önceki çözümleme, ... tüketebildiği savında değil.' biçiminde sonlanır. Hiçbir okuma, anlatıyı bitirmemiş; tüketmemiştir. Başka okuma biçimlerine, başka dikkatlere, bakış açılarına göre aynı metin, yeni metinlerin doğuşuna fırsat verebilir ona göre.

Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürken*'ini değerlendirirken görüldüğü gibi Oktay'a göre, anlatı kişileri 'her kıpırdanışlarında toplum ve siyasa ile karşılaşmaktadır (Yazılanla Okunan, s.35). Ve sözü edilen romanın kişilerinin birbirlerini yalanlayan konuşmalarından hareketle belirgin düşünme ve yaşam biçimiyle ilgili bir sonuç(lar) çıkarabilir. Birbirine güvenmeyen kişilerin birlikteliği kuşku toplumunu imlemektedir. Ne var ki anlatıcı bunu dolaylı bir dille, ilişkileri göstererek adeta betimlemektedir. 'Bütün bu karşılıklı yalanlamalar şunu gösterir: Her anlatıcı yalnızca gerçeği dile getirmeyi amaçlayan, dahası: yaşanan dönemin çok boyutlu bir yorumunu içermeyi öngören anlatısını yazarken, gerçekliğin öğelerini kendince eklemlemektedir. Çünkü yazmak, gerçekliği bir "ayna" gibi yansıtmak değil, onu *anlatıcının dilinde* yeniden-üretmektir. Yazı *seyri* değildir gerçekliğin, dönüştürümüdür.'(s.42) diye ekler Oktay.

Yazı ve sanat her ne kadar gerçeğin dönüştürümü ise de, eleştiri konusu olması gereken 'yazı'nın dönüştürücüleri de vardır Oktay'a göre. Sanat-edebiyat ürünlerinin ortaya çıkması ve okur/tüketiciye ulaşması çeşitli aşamalarda bloke edilerek görünürlüğü engelleneceği gibi, manüple edilerek reklâm nesnesine de dönüştürülebilir. Onun eleştirel dikkati bu aşamalara da yönelir. Hatta tek başına eleştiri bile pazarlama tekniği gibi işlev görebilir. Yapıtın ortaya çıkması için gerekli olan anamal, en masum biçimiyle bile, kendi varlığını koruyabilmek için pazar ve satış düşüncesiyle hareket edeceğinden, 'piyasa şartları'na, 'arz talep dengesi'ne uyma eğilimindedir. Oysa bu eğilim, yazı'nın iç dinamiklerini ve kendi gerekliliğini gözardı etmektedir. "Satar mı?" düşüncesinin yazınsala indirdiği bir darbe olarak görür bunu Oktay. İkincisi, bu darbenin yazınsal iktidarı kollama düşüncesi içinde olan yazar/şair için sezinlenebilir oluşunun yapıta yansıma yüzdesidir. Yapıtı yaralayacak bu darbeden kurtuluş yolunun yazar/şair için, 'iktidarın yanında yer almaya çalışarak/iktidar olarak değil; gettoya çekilerek aşılabileceğini söyler Oktay. Üçüncüsü de, 'çok satma' ihtirasından doğan, yapıtın reklam nesnesi hâline dönüştürülmesidir. Kültür ve sanat ürünleri kapitalist toplumlarda popülerleştirilerek içeriğiyle yabancılaştırılır. Dahası, böyle toplumlarda, üst kültür ürünleri bile popülerleşerek kendi içerik ve ruhuna yabancılaştırılabilir. Bunu Umberto Eco'nun Türkiye toplumu ve insanıyla ilgisiz, üstelik içinde üretildiği toplumun yaşadığı, son derece karmaşık Hıristiyan teolojisinin sorunlarını anlatan romanı *Gülün Adı'*ndan hareketle örnekler. Ülkemizde 'ortalama okurun fetişi' haline getirilen *Gülün Adı'*ndaki, 'Hıristiyan teolojisine ilişkin tartışmaların ima ettiği laik ve demokratik içerik hemen hiç fark edilmeden alımlandı ya da özellikle romanın filminin gösterilmesinden sonra basit bir polisiye olarak algılandı.' (*Türkiye'de Popüler Kültür,* s. 17) derken, *eleştiri*nin kapitalist/modern toplumlarda daha da artan yükü ve sorumluluğuna vurgu vardır sanırım. Bu vurguyu Ahmet Oktay, üzerinde ayrı bir çalışma gerektiren bir ilk kitap; Türkiye'de Popüler Kül-

tür'le yapmıştır üstelik. Bu kitap, Halk Kültürü, Popüler Kültür ve Üst Kültür katmanlarıyla bu katmanlara ait ürünlerin özellikleri ve popülerleştirmenin kitle iletişim araçlarıyla insan bilincine düşünsel bağımlılık, kişisel bağlamsızlığın yalnızca 'tüketici' olmayı buyurgan kılınışını eleştirir. Oktay, büyük bir hızla medyalar tarafından görselleştirilerek tüketilen; eğlenceye, magazine dönüş(tür-ü-l)en sanat-edebiyat ve düşünce düzleminde eleştirinin; eleştirdiklerinin kuşatmasından ne kadar kurtulabileceğini de sorgulamaktadır. Ahmet Oktay'ın *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*'ndaki, 'Bilgi'nin ve bilmenin bir kapanışı ya da sonu yok. Bu bakımdan, hiçbir kuram tamamlanamaz. Hiçbir bilgi ya da kuram, tümüyle ne doğru ne de yanlıştır.' (s. 8) sözleriyle noktalayalım.

KAYNAKLAR

Bir Arayış'ın Yazıları Bir Yazı'nın Arayışları, Ahmet Oktay, Yazko, İst., 1981
Yazın İletişim İdeoloji, Ahmet Oktay, Adam, İst., 1982
Yazılanla Okunan, Ahmet Oktay, Yazko, İst., 1983
Edebi Eleştiri, J. C. Carlaui – J. C. Fillox, Klt. Trzm. Bkn., Ank., 1985
Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, Ahmet Oktay, B/F/S, 1986
Kültür ve İdeoloji, Ahmet Oktay, Gür Yay. İst., 1987
Zamanı Sorgulamak, Ahmet Oktay, Remzi, İst., 1991
Şair ile Kurtarıcı, Ahmet Oktay, Korsan, İst., 1992
Sanat ve Siyaset, Ahmet Oktay, Yön, İst., 1993
Türkiye'de Popüler Kültür, Ahmet Oktay, Y. K. Y., İst., 1993
Gece Defteri, Ahmet Oktay, Y. K. Y, İst., 1998
Şeytan, Melek, Soytarı, Ahmet Oktay, Telos, İst., 1998
Postmodernist Tahayyüle İtirazlar, Ahmet Oktay, İnkılâp, İst., 2000
Anlatıların Aynası, Ahmet Oktay, Y.K.Y., İst., 2001
Şairin Kanı, Ahmet Oktay, Y. K. Y., İst., 2001
Metropol ve İmgelem, Ahmet Oktay, İş Bnk., İst., 2002

İHSAN YILMAZ

SEZGİSEL ELEŞTİRİ VE DOĞAN HIZLAN

Eleştirmen kimliğini, kişiliğinde barındıran bir isimdir Doğan Hızlan. Yaşamı, dünyayı algılayışı, duruşu ile somutlaştırır eleştirmenliğini. Onun edebiyat içindeki konumunu yalnızca eleştirmenliği ile sınırlamak oldukça eksik kalacaktır. Ancak bu yazıda söz konusu edeceğimiz eleştirmenliği olduğu için, eleştirisine etki ettiği oranda diğer yanlarına değineceğiz.



1950 kuşağının eleştirmenidir Hızlan. İlk yazısı 1954 yılında Forum dergisinde yayınlanmış, zaman zaman imzası Yankı dergisinde de görülmüş ve daha sonra kuşakdaşlarıyla a dergisi çevresinde toplanmışlardır. Her ne kadar eleştiride Anglo Sakson geleneğini kullandığını söylese de sezgisel yanı ağır basan bir eleştiri anlayışını benimsemiştir. İlk yazısının Fazıl Hüsnü Dağlarca üzerine olması sadece bir tesadüf olabilir mi dersiniz? Türk edebiyatında sezgisel şiirin en önemli ismini seçmiştir kendisine yazmak için.

50 kuşağı Türk edebiyatında modernleşmenin önemli adımlarını atmış bir kuşaktır.

Dönemin tahlilini Hasan Bülent Kahraman şöyle yapmaktadır Doğan Hızlan üzerine yazdığı bir yazısında:

"1950'li yılların henüz ortalarında bulunulmaktadır. Toplumsal paradigma değişmeye başlamıştır. Erken Cumhuriyet döneminin katılaşmış ve neredeyse dogmatik bir nitelik kazanmış kültürel ufku zorlanmaktadır. Toplumsal dışa açılış, daha doğru deyişle dış dünyanın, özellikle de Amerika'nın Türkiye'ye dönük ilgisi kültürel yaşamda, kökleri elbette toplumsal değişime inen farklılaşmaları doğurmaktadır.

....

Fakat asıl önemlisi yazınsal gerçeklikte yüz yüze gelinen oluşumlardır. Dilsel yapı dönüşmekte, yeni bir şiir paradigması ve söylemi doğmaktadır. Nitekim, o sıralarda iyice gelişmeye başlayan yeni şiir 2. Yeni diye adlandırılıyordur."[1]

Hasan Bülent'in sosyolojik tahlilini yaptığı bu dönem elbette 50 kuşağının içine doğduğu bir ortam. Ancak onların genç Cumhuriyet'in kültürel atılımının yetiştirdiği ilk kuşak olmaları da aynı oranda etkilidir edebi kimliklerinin oluşumunda.

Milli Eğitim Bakanlığı'nın başlattığı çeviri atağıyla klasikler serilerini, Varlık Yayınları'nın o döneme damgasını vuran kitaplarını okumuşlardır. Edebiyata açılan pencereleri artık çok daha geniştir.

50 kuşağı, dergilerinden de anlaşılacağı üzere, bir akımın mensupları değildi. Yazdıklarını tek bir akımın şemsiyesi altına almak, tek bir edebi anlayışın etkisinde

olduklarını söylemek mümkün değildir. Ancak edebi farklılığın asgari müştereğinde buluşmuşlardı.

İlk başlarda siyasi bakış açılarını edebiyatlarına yansıtmadılar. 27 Mayıs 1960 devriminden sonra çıkan kitaplar, çeviriler, onların bu yanlarını da tamamlamalarını sağladı.

Yalnızca şiirde değil, romanda, hikayede, denemede ve eleştiride modern çizginin oluşumunda büyük katkıları olmuştur.

Doğan Hızlan bu kuşağın içindeki eleştirmendir. Ta başından beri çizmiştir yolunu. Hilmi Yavuz, a dergisi yıllarına dayanan, yani başlangıcından itibaren onun değişmeyen çizgisini, kuşağının içinde şöyle tanımlıyor:

‘’Gençlik biraz da maymun iştahlılık mıdır? Galiba öyledir! a dergisini yayımlarken ben de, Kemal Özer de, Onat Kutlar da, Erdal Öz de, hem bir şair, hem bir hikayeci, hem de eleştirmen kimlikleriyle gözükmeye bayılıyorduk. (Ayraç içinde belirteyim: Ben hala biraz öyleyim!) Erdal şiir yazmayı ve eleştiriyi, Kemal hikaye yazmayı bıraktı sonra sonra. Ama Doğan, evet bir tek o, eleştiri ve deneme yazarlığı ile başladı ve hep öyle sürdürdü edebiyat uğraşını. Hani, şair ya da hikayeci olamayanlar eleştirmen olurlar, denir ya, Doğan’ın ta başından, şair ya da hikayeci olmayı aklının ucundan bile geçirmediğinden kesinlikle eminim.’’[2]

Hızlan’ın daha gençlik yıllarında adım attığı eleştiri alanında, dönemin kuşkusuz en etkin eleştirmeni Nurullah Ataç’tır. Her ne kadar Ataç’ın eleştiri şemsiyesi dönemin edebiyat ufkunu kaplasa da dışarıda egemen olan ya da her zaman yenilenen eleştiri akımlarının yakın takipçisidir Doğan Hızlan. 1959 ve 1960 yıllarında kaleme aldığı Şiir Kuramı Üzerine ve Şiiri Değerlendirme gibi şiir ve şiir eleştirisi üzerine yazılarında, kuramsal yazılarındaki kaynakları bunu açıkça göstermektedir. Gönderme yaptığı kitapların yayın tarihleri de yine yazıların yazıldığı yılları göstermektedir. Edgar Allen Poe, T.S. Eliot, Jacques Maritain, I.A. Richards, R.P. Blackmur, Elder Olson gibi isimlerdir işaret ettikleri de.

Amacımız Doğan Hızlan’ın eleştiri anlayışıyla Nurullah Ataç’ınkini karşılaştırmak değil. Ama birbirini takip eden iki isim olduğu için nerelerde ayrıldıklarını belirtmekte yarar var sanırım. Ataç’ın ölüm tarihi 1957’yi gösterdiğine göre, bir devamlılıktan söz edilebilir. O güne kadar Türk eleştirisine damgasını vuran Nurullah Ataç ile ayrıldıkları noktaları özetle şöyle saptıyor Hasan Bülent Kahraman:

‘’Amacı bellidir: Uçta bulunandan kaçınır. O yanıyla örneğin Ataç’ın yeniye yakın duran tavrını benimser ama onun eskiyi şiddetle kınayıp yok sayan eğilimlerine de kendisini kapatır.

....

Bir başka deyişle, Hızlan, beğenmediği yapıt hakkında yazan bir eleştirmen değildir. Beğendiklerini eleştirebilir, onlarda katılmadığı noktaları işaret edebilir fakat bütünüyle değillediği yapıtları okur karşısında ele almaz. Eğer bu yargı doğruysa, o takdirde onlara dönük suskunluğu bir anlamda Hızlan’ın tepkisi diye görülebilir. Bu

yanıyla Hızlan, beğenmediklerini daha çok söz konusu eden Ataç'tan kesinlikle ayrılır. Aynı şekilde tekcil (monistic) bakış açılarının dışlayıcılığı ve tepkiselliği de bulunmaz Hızlan'ın çalışmalarında.''[3]

Hasan Bülent Kahraman'ın bu yargısını Hızlan şu şekilde doğrulayacaktır kendisiyle yapılan söyleşilerde: Yok etmenin kolaycılığı yerine var etmenin zorluğunu seçtim ben.

Bu sözde eleştirmenlik ilkelerinin dışında bir anlam gizlidir aslında. İyi ya da kötü, edebiyat anlamında verilen her türlü emeğe saygısı vardır onun.

Nurullah Ataç'ın yazdıklarını deneme ile eleştiri arasında sayanlar da vardır. Mesela Memet Fuat, onun yazılarını eleştiri antolojisine almamış, deneme antolojisine almıştır.

Eleştiri ve denemenin birbirine sınır tecavüzü oldukça sık rastlanan bir durumdur. Hele iki türde de ürün verenen birinin bu çizgiyi kalın tutması neredeyse imkansız gibidir.

Doğan Hızlan da bu anlamda Ataç´a benzer. Bunu kendisi de itiraf edecektir zaten şu cümlesiyle: ''Belki de bazı eleştirilerimde, metnin beni götürdüğü deneme sularında yıkandım.''[4]

Anglo Sakson eleştirisini seçmesinin sebebi uygulama açısından bu eleştirilerden yararlanmasıdır. Sadece kuramsal alanda kalmamıştır, çünkü her zaman kuramla metin arasında, uygulama arsında bir bağlantı kurmuştur.

Bu yüzden de okuma, değerlenirme üzerine yazılan kuramsal kitapları kendi edebiyat geleneğimize uygulayarak sonuçlar çıkarmaya çalışmıştır.

Eleştiride şematik bir kuram uygulayıcısı değildir o. Eğer öyle bir tavrı olsaydı, üzerine yazdığı isimlerin belli bir anlayışa sahip olmaları gerekirdi. Aynı şiir çizgisini, anlayışını sürdüren isimler üzerine yazardı. Ya farklı çizgideki şairlerden bir kısmının şiirine toptan karşı çıkar, ya da şairi görmezden gelmek zorunda kalırdı.

Necatigil'den Ece Ayhan'a, Melih Cevdet Anday'dan Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya, Ercüment Behzat Lav'dan Özdemir Asaf'a kadar yelpazesini geniş tutabilir miydi?

Şiir kitapları tükenen, şiirlerini genç kuşağın okuması mümkün olmayan şairlerin toplu şiirlerini yayınlamıştır, bu da edebiyat tarihinde eksik bir halka bulunmasını istememesinden kaynaklanır.

Ercüment Behzat Lav ve birlikte hazırladığımız Celal Sılay, bunun örnekleridir.

Eleştiri anlayışı olarak benimsediği T.S. Eliot'ın onu etkileyen en önemli ilkesi, iyi şiirin olmasza olmazı olarak öne sürdüğü 'zamansızlık' olmuştur.

Bu, iyi şiire olan tutkusudur onun. Çünkü belli bir zamanı anlatsa da, iyi şiir her çağa seslenir.

Ebette üzerine çok yazdığı şairler vardır, bu bir eleştirmenin herhalde onları çok iyi tanımasından kaynaklanır. Behçet Necatigil adını verebiliriz buna örnek olarak.

Geleneğe kapalı olmayışını da bu şekilde açıklamak mümkün. Yazılan bir şiir tabii

ki yazıldığı anın, dönemin özelliklerini taşıyacaktır. Ancak sadece o an anlaşılabiliyor ve gelecekte onu okuyacak olana hiç bir şey veremiyorsa, devrini tamamlamış, dolayısıyla geçerliliğini yitirmiştir. Onun için de altın kuraldır zamansızlık.

Geleneksel şiir, divan şiiri bugün aynı şekliyle yazılamaz ancak olduğu gibi de yok sayılamaz. Onun yeniden yorumlanması mümkündür. Ayıklamalar yapılıp eskiyen eskide bırakılabilir. Bütün bunlar Hızlan'ın şiire bakışında önemli ipuçlarıdır.

Saklı Su kitabında yer alan ve 1989 tarihini taşıyan Saraylardan Meydanlara Dizeler adını verdiği yazısı bu bakımdan oldukça dikkate değerdir. Türk şiirinin geleneksel olandan yola çıkıp günümüze kadar katettiği ana yolların bir haritası verilmektedir o yazıda. Hızlan'ın tek tek kaleme aldığı şairler kadar Türk şiirine bakışının asıl ipuçları bu yazıda yer almaktadır. Bu yazının bir diğer önemi ise onun eleştiri anlayışının edebiyat tarihiyle teğet gittiğini göstermesidir.

Hızlan'ın ilk yazısının 1954´te yayımlandığını düşünürseniz, yaklaşık 50 yıllık bir süreçten söz ediyoruz demektir. Toplumsal değişimlerin alabildiğine hızlı yaşandığı bir dönemdir bu. Doğal olarak yazılan şiir de bu değişimden etkilenmiş, dönemine damgasını vuran ürünler ortaya çıkmıştır. Gerek belli bir akımın içinde, gerekse bireysel şiir serüvenlerini sürdürmüştür şairler.

Böyle bir süreçte önemli olan Hızlan'ın şiire karşı olan tavrıdır. Onun eleştiri anlayışının hangi temellere dayandığı bu süreç bir bütün olarak göz önüne alındığında daha net olarak ortaya çıkacaktır.

Günün modalarının dışında kalmayı başarabilmiş bir eleştirmen portresi çıkıyor karşımıza bu süreç değerlendirildiğinde.

Güncel düşünceleri, kitapları zaman zaman gündemine almıştır ama modaları, onun eleştirisini belirleyen kaynak niteliği taşımamıştır.

Zamansızlık ve nesnel karşılık ilkesi doğrultusunda yaklaşmıştır o ele aldığı şiire her zaman. Bir şiir günün modasına, belli bir akımın ilkelerine göre yazılmış olabilir. Ama eleştirmenin ölçütleri o modanın ya da akımın ölçütleri değildir. Yoksa toplumcu anlayışta yazılmış bir şiire eğer siz de angaje olmuş bir eleştirmenseniz iyi, onun dışındakine ise kötü yorumunu yapma kolaycılığına düşersiniz. Ya da tem tersi... Hızlan'ın eleştirilerine baktığınızda şairin tavrını, dünya görüşünü tesbit ettiğini, ancak bunu iyi ya da kötünün gerekçesi olarak göstermediğini göreceksiniz.

Bir tema çerçevesinde mukayeseli çalışmanın da örneklerini vermiştir Doğan Hızlan. Üç Şair Üç Kapalı Çarşı, Edebiyatımızda Adalar Üzerine gibi araştırmaları bizde pek fazla örneği bulunmayan çalışmalardır.

Üç Şair Üç Kapalı Çarşı´da şiirimizde farklı anlayışları temsil eden üç şairin aynı mekana nasıl baktıkları, dizelerine nasıl getirdikleri mukayeseli bir biçimde ele alınıyor. Orhan Veli, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç´un kapalı çarşıyı tema olarak ele alan şiirlerinden yola çıkarak ‘’dünya görüşlerinden imge yapılarına, şiir kavramını algılayışlarına’’ kadar çok katmanlı bir mukayeseye giriyor bu yazısında Hızlan.

Hızlan´ın bu tür yazıları, mukayeseli edebiyat çalışmalarının henüz çok yeni örneklerinin ortaya çıkmaya başladığı, okullarda derslerin yeni yeni verilmeye başladığı ülkemizde bir öncülük işlevini üstlendiğini ve örnek çalışmalar olduğunu belirtmeliyim.

Doğan Hızlan´ın asıl olarak şiir eleştirisi üzerine yoğunlaştığını söylese de, edebiyatın diğer türlerinde de azımsanmayacak sayıda ürün vermiştir.

Türk edebiyatını bir bütün olarak kabul edip izlemiştir başından beri. Bu yazılarda bir kuramsal disiplinin uygulanmasından çok, iyi ve has edebiyatın izlerinin sürüldüğü görülecektir. Kitaplar Kitabı ve Düzyazı Ayracı (Kitaplar Kitabı ll) bu türdeki yazılarının toplandığı eserleridir. Saklı Su kitabında da Peride Celal, Sait Faik, Yaşar Kemal, Bilge Karasu gibi roman ve hikayemizin usta isimlerinin eserleri üzerine yazdığı eleştirileri yer alır.

Şiir nasıl kendi başına iz sürerse onun yazılarında, düzyazıda toplumsal ve siyasi boyut gözönüne alınarak açıklamalara gidilir.

Şiir ve düzyazıdaki eleştirilerinde sezgisellik ağır basar Doğan Hızlan´ın. Bu sezgisel yan şiirde daha da ağır basar. Çünkü nesir mantıkla düşünülebilir ama şiir değil.

Sezgiselliğin içinde hissetme vardır, bu, okur adına bir esere karşı duyarlı davranmanın da bir açıklaması olarak yorumlanabilir.

---

1 Cumhuriyet Kitap, 21 Aralık 2000, s,5
2 Dil Dergisi, sayı 93, Temmuz 2000, s. 38
3 a. g. d. s,6
4 Dil Dergisi, sayı 93, s.7

CANAN SEVİNÇ

GÜRSEL AYTAÇ



27 Ağustos 1940'ta Eskişehir'de doğan Gürsel Aytaç, Ankara Kız Lisesi'ni ardından da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı ile Latin Dili ve Edebiyatı bölümlerini bitirir. 1962 yılında aynı fakültede Alman Dili ve Edebiyatı asistanı olan Aytaç; 1966 yılında "Hermann Hesse'nin 'Boncukoyunu' Romanında Var Olma ve Oluş" konulu teziyle doktor, 1970'te "Chr. Martin Wieland'ın 'Geschichte des Agathon' Romanında Mutluluk" konulu Almanca yayınıyla doçent, 1975'te iki ciltlik Alman Edebiyatı Tarihi, "Romancı Yönüyle Henrich Böll", "Thomas Mann'ın 'Büyülü Dağ' ve 'Lotte Weimar'da' Romanlarındaki Edebî Kişiliği" kitaplarıyla profesör olur. DAAD ve Humboldt burslusu olarak Almanya'nın; Marburg, Köln, Münih gibi şehirlerinde araştırmalar yapan Gürsel Aytaç, 1992 Avusturya Kültür ve Eğitim Bakanlığı Edebî Çeviri Ödülü'nün de sahibidir. PEN Yazarlar Derneği, Edebiyatçılar Derneği ve ILESAM üyesi olan Aytaç, Uluslararası Germanistler Birliği (IVG)'nde on yıl Yönetim Kurulu üyeliğinde bulunur ve hâlen söz konusu kurumun senato üyesidir. 1992 yılından beri Gündoğan Edebiyat dergisinin yayın yönetmenliğini yürüten Prof. Dr. Gürsel Aytaç; 1992-1995 yılları arasında Ankara Radyosu'nda "Bir Yazar Yetişiyor", 1998'de ise "Edebiyatta Yeni Yayınlar" programlarını hazırlar. Prof. Dr. Kemal Aytaç'la evli ve bir oğlu olan Gürsel Aytaç, 1980 yılından bu yana Çağdaş Türk Edebiyatı üzerine de yayın yapmakta, karşılaştırmalı edebiyat alanında yüksek lisans ve doktora tezleri yönetmektedir. Aytaç, hâlen DTCF Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanıdır.

ESERLERİ:

İnceleme/Eleştiri:

• Die Glückseligkeit in Wielands "Geschicte des Agathon", Ankara: DTCF, 1971.
• Thomas Mann'ın "Der Zauberberg" ve "Lotte in Weimar" Romanlarındaki Edebî Kişiliği, Ankara: DTCF, 1972.
• Romancı Yönüyle Heinrich Böll, Ankara: DTCF, 1975.
• Yeni Alman Edebiyatı Tarihi, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1972.

• Çağdaş Alman Edebiyatı Tarihi, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990.
• Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990.
• Edebiyat Yazıları (3 cilt) Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990; 1991; 1995.
• Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1997.
• Genel Edebiyat Bilimi, İstanbul: Papirüs Yayınları, 1999.
• Edebiyat ve Medya (Kitaptan Ekrana Edebiyat), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Seçki:
• Denemeler Seçkisi, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990.
• Öykü Seçkisi, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991.
• Mektup Seçkisi, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1992.
• Gezi Notları Seçkisi, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1994.

Çeviri:
• Babil'e Bir Melek İniyor (F.Dürrenmatt)1981.
• Goethe Der Ki, 1982.
• Geçişler (B.Frischmuth)1986.
• Nemrut Dağında İlâhlar Arasında (E.Dörner) 1988.
• Dünya Fikir Mimarları (S.Zweig) 1989.
• Güneşte Gölgenin Yok Oluşu (B.Frischmuth) 1990.
• Klara'nın İzinde (E.Haver) 1990.
• İnsan Nedir Ki...(M.Frisch) 1990.
• Pembe ve Avrupalılar (B.Frischmuth) 1993.
• Montauk (M.Frisch) 1994.
• M.Frisch'in Gezileri, 1996.
• Konularım I-II (F.Dürrenmatt) 1996.
• Büyülü Dağ (T.Mann) 1998.
• Lotte Weimar'da Thomas Mann, 1998.
• Babil Kulesi İnşaatı (F.Dürrenmatt) 1999.

Tanzimat yıllarından Cumhuriyet'e uzanan süreçte, övgü-yergi ekseninde şekillenen ve polemikçi bir görünüm sergileyen eleştiri yazıları, Cumhuriyet'in ilânını takip eden 1930'lu yıllardan itibaren şiir, roman ve öyküdeki niceliksel artışa paralel olarak gözle görülür derecede bir artış gösterir. Öznel yargılara dayanan, daha çok deneme özelliği gösteren ve ilerki yıllarda Nurullah Ataç'la zirveye ulaşacak olan *"izlenimci eleştiri"*nin temellerinin atıldığı söz konusu dönemi, nesnel eleştiri arayışlarının hüküm sürdüğü 1950'li 1960'lı yıllar izler. 1960'lardan sonra eleştirinin kuramsal temellere dayanması ve nesnel olması gerektiği görüşleriyle birlikte 1980'lere gelindiğinde üniversite öğretim üyeleri de eleştiri alanında söz sahibi olmaya başlar.[1]

İlk yazısı DTCF Dergisi'nde yayımlanan, 1980'den itibaren Yazko Edebiyat, Çağdaş Eleştiri, Cumhuriyet Kitap, Gündoğan Edebiyat ve Gösteri dergilerindeki eleştiri-inceleme yazılarıyla tanınan Gürsel Aytaç da 1980 sonrası Türk edebiyat eleştirisinde söz sahibi olmaya başlayan akademik kökenli eleştirmenlerden biridir. Berna Moran, Yıldız Ecevit, Tahsin Yücel, Jale Parla, Akşit Göktürk gibi yabancı filoloji uzmanı olan Gürsel Aytaç, esas uzmanlık alanı Alman Dili ve Edebiyatı olmasına karşılık, Türk edebiyatıyla da ilgilenen, filoloji eğitiminin getirdiği kuramsal ve teorik birikimi Türk edebiyatı sahasına uygulayan, filoloji kökenli eleştirmenlerin aksine[2] ele aldığı eseri Türk edebiyatı tarihi içersinde bir yere yerleştiren bir akademisyen-eleştirmendir.

Türk edebiyat eleştirisi, Tanzimat yıllarından bu yana öznel beğenilere göre şekillenen bir tür deneme yazısı; eleştirmen ise yazarlarca horlanan bir *"günah keçisi"* olagelmiştir. Kimi zaman yazar-eleştirmen arasında gelişen *"ahbap-çavuş"* ilişkileri doğrultusunda kör topal ilerleyen eleştiri, kimi zaman tarafların birbirine savaş ilân edercesine ellerine aldıkları birer silah olarak yoluna devam etmiş, tüm bunlar onun saygın bir kurum olmasını engellemiştir. Belli bir kuram bilgisinden yoksun eleştirmenlerin elinde *"denemenin kardeşi"* muamelesi gören ve müstakil bir tür olarak algılanamayan eleştiri, daha çok, eleştirmenin dünya görüşüne göre biçimlenen *"beğendim/beğenmedim"* ölçütleri içinde sınırlandırılmıştır. Bu anlamda, Türk edebiyatında deneme ve eleştirinin yerleşmesinde emeği geçen fakat keskin öznel değerlendirmeleriyle *"otorite"* kuran Nurullah Ataç'ın da sözü edilen kötümser durumda payı vardır. Döneminin şair ve yazarlarını titreten Ataç, uzun yıllar, yetişecek kuşaklara tarzıyla örnek olmuş, belirli bir kuramsal bilgiye dayanan, nesnel ölçütlerden gücünü alan eleştirinin gelişmesini geciktirmiştir.

Yaklaşık olarak 1980'lere dek süren bu durum, üniversite öğretim üyelerinin üniversite dışına açılmasıyla değişmeye başlar. Türkoloji bölümlerinin kendi bünyelerinde inceleme ve araştırmalar yürütmelerine karşılık, ağırlıklı olarak, Türk edebiyatının geçmiş dönemleri üzerinde yoğunlaşmaları, yabancı filoloji uzmanlarını sahip oldukları birikimi çağdaş metinlere uygulamaya yöneltmiştir. Gerektiğinde Türk edebiyatının geçmiş dönemlerini de farklı bakış açılarıyla yorumlayan filologlar eleştiriyi hak ettiği konumuna yerleştirmiş ve ona disiplin hüviyeti kazandırmışlardır. Bununla birlikte bir başka edebiyatın uzmanı olmalarından kaynaklanan terminoloji ve bakış açısı farkı, Türkoloji bölümlerinin onlardan uzakta durmalarına neden olmuş, her iki taraf arasında beklenen kaynaşma sağlanamamıştır.

Gürsel Aytaç, esas uzmanlık alanı olan Alman Dili ve Edebiyatı'nın kendisine sağladığı kuramsal donanımdan ileri gelen disipliner bakış açısıyla günümüz Türk romanını (ve öyküsünü) değerlendiren filoloji kökenli bir eleştirmen olarak öteden beri Türkoloji bölümlerinde varolan ön yargı ve uzak tutuma karşılık yabancı filolojilerden Türk edebiyatına yaklaşımın Türk edebiyatı açısından bir kazanç olduğu düşüncesindedir: "Yabancı filolojiler açısından Türk edebiyatına bakılmasını ben Türkolojinin bir kazancı olarak görüyorum. Bir başka edebiyatı tanıdığı için incelemecinin ölçütleri daha güvenilir olabiliyor. Üstelik 'roman' konusu bence öncelikle batı

filologlarının araştırma alanı olmalı."[3] Öyle ki Türk edebiyat biliminde şiddetle ihtiyaç duyulan terminoloji birliğinin de filologlar ile Türkologlar arasında geliştirilecek işbirliğiyle sağlanacağını belirtir.[4] Roman konusunun öncelikle batı filologlarının araştırma alanı olması gerektiğini savunan Aytaç'ın Türk Edebiyatına yönelişinde de roman türü etkili olmuştur: "Günümüz Türk edebiyatıyla ilgilenişim, romanla başlar. Asıl uzmanlık alanım Alman edebiyatında, araştırmalarım ve yayınlarım hep roman üzerineydi. Sonra bizim romanların yanı sıra öykülerimiz de ilgimi çekti. Üstelik okuduklarımdan çoğunu üzerinde yazmaya değer buldum."[5]

1980'den itibaren günümüz Türk romanını dikkatle izleyen Aytaç, Türk romanının gelişim süreci içinde özellikle 1970'lerden sonra yetkin ve Batı'daki benzerlerine denk ürünler verildiğini belirtir: "1980-2000 yılları arasındaki Türk romanı hakkındaki genel kanım, romanımızın, Batıyı örnek alma aşamasından sonra hızla geliştiği ve kabaca bir tespitle 1970 sonrasında modern romanın anlatım tekniğini ve biçim özenini gerçekleştiren örnekler verdiğidir."[6] Günümüz Türk romanına, batı edebiyatlarını tanıyan bir filoloğun karşılaştırmalı bakış açısıyla baktığında, çoğu romancının yerelliği aşıp evrensel sayılabilecek düzeye ulaştığını gözlemleyen[7] Aytaç'a göre, çağdaş yazarlar ve romanlarının akademik çevrelerde araştırma konusu hâline gelişi Türk edebiyat bilimi adına sevindirici bir gelişmedir: "Yazarları henüz hayatta olan eserler, ülkemizde akademik incelemelere alınmaya başladı. Üniversitelerimizde bu yönde kıpırdanmalar izleyebiliyoruz. Avrupa'daki 'edebiyat bilimi' anlayışından bizde de izler görülüyor. (...) Özellikle üniversite çevrelerinde, karşılaştırmalar, sorunsal, motif, üslûp, kurgu düzeyinde çalışmalar yapılıyor."[8]

1980'den itibaren öykü ve roman türlerinde nitelikli eserler ortaya konduğu görüşünde olan Gürsel Aytaç, aynı iyimser durumun "eleştirimiz" için söylenemeyeceği düşüncesindedir. Eleştiriyi, "kapsamı ne olursa olsun bir kitap, bir yazı üzerine, onu değerlendirici, ama bu değerlendirmeyi bir incelemeye dayandıran yazı türü"[9] olarak tanımlayan Aytaç'a göre Türk edebiyat eleştirisinin en büyük eksiği nesnelliktir ve deneme tarzındaki öznel eleştiri, ancak alanının otoritesi bir şair ya da yazar için mümkün olabilir: "Kanımca 'nesnel' eleştiri, bizde henüz kurumlaşmamış. (...) Edebiyat eleştirisinde konu ve içerik, üzerinde durulacak noktalar; ne var ki biçim ve üslûp, yani anlatım sanatı ve dil özellikleri kesinlikle ele alınıp incelenmesi gereken hususlar. 'Deneme'nin de değerlendirici-eleştirici işlevi olabilir, tabii deneme, öznel olmaktan çekinmez, hattâ öznel olmak amacındadır. Bence nesnel eleştiri,yaygınlaşmalı ve deneme tarzı eleştiri, ancak 'otorite' sayılacak kişilere 'mübah' olmalı."[10] Yazarla (romancı, şair) eleştirmenin farklı çalışma tarzları olduğunu belirterek "yazar, birleştirip 'halhamur' eder, eleştirmen ise araştırıcı gibi ayrıştırır, çözümler"[11] diyen Gürsel Aytaç'ın üzerinde durduğu bir nokta da eleştirinin mutlaka incelemeyle birlikte yürütülmesi gerektiğidir: "Benim eksiklik olarak gördüğüm ve sık sık vurgulamaktan çekinmediğim husus, eleştiriyi incelemeye dayandırmak ve yargıları hep belgeleyebilmek."[12]

Türkiye'deki yaygın eleştiri tarzı konusunda "Nesnel olma iddiasını taşıyan eleştirilerin çoğunda konu özetleme düzeyinde kalınmakta, varılan yargıları eserden alın-

tılarla belgelememe ise, son zamanlarda aşılıyor olsa da yine sık karşılaşılan bir eksik..."[13] yorumunu yapan Gürsel Aytaç, sözü edilen iki ana husus dışında, Türk edebiyatında yapılagelen roman eleştirilerinde karşılaşılan diğer eksik noktaları da maddeler hâlinde tespit eder. Aytaç, romanda dünya standardını tutturmuş çağdaş yazarlarımız olmasına karşın, roman eleştirisinin genel görünümünün çok farklı düzeyde bulunduğuna dikkati çekmektedir.[14] Aytaç'ın bu durumun nedenleri ile ilgili olarak ortaya koyduğu ilk tespit, eleştirmenlerin roman sanatının geçirdiği ve geçirmekte olduğu evrelerden habersiz olmaları ve ölçütlerini yenileyememeleridir: "Çağdaş Batı romanının geçirdiği evreleri, bugünkü romanın yeniliklerini, anlatım tekniğini ve kurgu özelliklerini bilen, bunları başarıyla uygulayan yazarlarımız olduğu hâlde, eleştirmenlerimizin çoğu o bilgilerden habersiz. Dolayısıyla çağdaş romanı 19. yüzyıl roman ölçütleriyle değerlendirme durumundalar."[15]

Eleştirmenlerin, esas vazifelerini unutup birer *"ideolog"* tavrı sergilemeleri, dolayısıyla yazarlara da onları etiketleyici tutumlarıyla zarar vermeleri Aytaç'ın roman eleştirimizle ilgili bir başka tespitidir: "Edebiyat eleştirileri bir yerde edebiyat tarihlerine öncülük etmek gibi ciddî ve sorumluluklu bir işlev yüklenirler. Bunun bilincine varmamış birçok uzman eleştiricilerimizin de sıradan ya da amatörce eleştiri yazanlarla aynı ideolog tutumla davrandıkları gözden kaçmayan bir gerçektir. Bunun acı sonucu, eleştirmenlerin yazarları ve eserleri kamplara bölüp etiketleyerek kendi dünya ve siyasal görüşleri doğrultusunda olmayanları yok saymaları; bu etiketlemenin sağlıklılık derecesini bile yeniden araştırma zahmetine girmeyişleri."[16]

Roman eleştirimizin çağın gerisinde ve sığ oluşunun nedenlerinden biri de yaşanan terminoloji karmaşasıdır. Türk edebiyat biliminin önemli bir sorunu olan terminoloji eksiği, filologları kendi terminolojilerini kullanmaya itmiş, bu da ortak bir terminoloji oluşmasını engellemiştir: "Türk edebiyat bilimi nesnel, inceleme-yorumlama-çözümleme anlamında bir eleştirinin gerektirdiği terminolojiye, kavram kesinliğine henüz ulaşmış değildir. Türk edebiyatına eğilme gereğini duyan romanist, anglist ya da germanist bilim adamları da kendi uzmanlık alanlarından getirdikleri terminolojiyle çalıştıklarından ortak geçerli bir terminolojiye ulaşılmış değildir."[17]

Aytaç'ın tespit ettiği bir başka nokta, eleştirmenlerin kuram bilgisine gereken önemi vermemeleri ve eleştirilerini belli bir kurama dayandırma gereği duymamalarıdır: "Eleştirinin alt yapısı işlevini yerine getirebilecek kuram bilgileri Türk edebiyat dünyasında artık yabancı dil bilenlerin tekelinde sayılamaz: Sayıları günden güne artan çevirilerle edebiyat kuram kitapları eleştiricilerimizin bilgi eksiklerini tamamlamalarına imkân verebilir. Sayın Berna Moran'ın Edebiyat Kuramları ve Eleştiri adlı eseri eleştirmenlerimiz için paha biçilmez bir ders kitabı niteliğindeyken, yararlanmayı bilenlerin bu kadar az sayıda oluşu düşündürücüdür."[18]

Türk edebiyatında yapılagelen roman eleştirilerinde karşılaştırmalı bakış açısına rağbet edilmeyip, bir çeşit *"edebiyat polisliği"* yaparcasına kimin kimden ne çaldığının araştırılıp ortaya konduğunu belirtmesi Gürsel Aytaç'ın bir başka önemli tespitidir.[19]

Bu genel sorunların yanında, ele alınan eserle ilgili olarak yüzeysel birtakım be-

lirlemelerin yapılması, klişe ifadeler kullanılması, eserde öncelikle *"kurgu"* öğesinin ağır bastığının gözden kaçırılması da Gürsel Aytaç'ın nitelikli bir roman eleştirimizin olmayışının nedenleriyle ilgili diğer tespitleridir.[20]

Bu bağlamda, Türk roman eleştirisinin başlıca eksiklerini maddeler hâlinde tespit eden ve 1980'den itibaren Türk roman ve öyküsü üzerine eleştiri yazıları kaleme alan Gürsel Aytaç'ın eleştiri anlayışında iki ana özelliğinin öne çıktığı söylenilebilir:

1. Ele aldığı edebî metni belirli bir bilimsel ölçüt ışığında değerlendiren, nesnel *"incelemeler"* peşinde olması.

2. Türk edebiyat eleştirisinin neredeyse temel özelliği olan *"siyasî kutuplaşma"*nın dışında kalan, *"eser"* merkezli yazılar yazması.

Aytaç'a göre edebiyat biliminin alanı olan edebiyat eleştirisi, nesnel (bilimsel) eleştiri olarak adlandırılır ve "Nesnel eleştiride eleştirilen kitabın edebiyat ölçütleri esas alınarak ve eleştiren kişinin elden geldiğince kendi benini uzak tutarak çalışması söz konusudur."[21] Nesnel eleştiride *"nesnellik",* belgelere dayanmak, varılan yargıları belgelerle desteklemek suretiyle sağlanır. Bu nedenle, Aytaç için "eleştirinin incelemeyle iç içe yürütülmesi gerekir"[22] ve Aytaç'ın eleştiri yazılarının en dikkate değer özelliği, aynı zamanda, birer inceleme yazısı olmalarıdır. İncelemelerinde esas aldığı yöntem ise eseri merkeze alan, eserden hareket ederek birtakım sonuçlara ulaşılan *"metne bağlı yöntem"*[23] dir. Bu yöntem, ona hem eleştiriyi incelemeyle birarada yürütme hem de belgelerden yararlanma olanağı verir. "Gürsel Aytaç; metni değerli kılan ögenin, metnin organik bütünlüğünden kaynaklandığını bilir; bu nedenle de metindeki biçim/yapı/kurgu özelliklerini çözümlemeyi ön plana alır. Onun eleştiri metinleri, gerekli olan durumlarda pluralist yönteme el atsa da, nesnel/metne dönük eleştirinin edebiyatımızdaki en katıksız örneklerindendir. Aytaç'ın eleştirisinin dikkati çeken bir özelliği de 'nesnel' kalma çabasının bir sonucu olarak, savını alıntılarla kanıtlama eğilimidir. Bol alıntılı metinlerdir onun eleştirileri."[24]

Gürsel Aytaç; iki ciltlik Alman Edebiyatı Tarihi adlı eserinde pozitivist yöntemi benimsediğini, eleştirilerinde ise pluralist (çoğulcu) yöntemin olduğunu belirtir ve ardından da metne bağlı eleştiriyi elden geldiğince çok uygulamak istediğini ekler.[25] Ele aldığı bir eseri, metne bağlı eleştiri yöntemi çerçevesinde çözümlemeye gayret eden Aytaç, ilk olarak *"içerik"* üzerinde durur: "Eleştiri objesinde içerik, yani olay dokusu, üzerinde durulacak ilk husus. Burada konu bağlamında, en küçük birim olarak motiflere değinilebilir. Ve içerik ele alınırken sosyolojik, psikolojik, mitolojik bilgi birikimi kullanılabilir. Ama konu çözümlemesinde yan bilimlerden yararlanmak, güdümlü eleştiridekinden çok farklı bir tarzda olur. Çünkü burada edebî eser araç değil amaçtır; öbür insan bilimleri ise araç."[26]

İçeriğin ardından eserin biçim özelliklerini sorgulayan Aytaç, *"nasıl anlatılmış"* sorusundan hareketle anlatım biçimi, anlatım tutumu, anlatım konumu, anlatım açısı gibi noktaları aydınlatır. Öncelikle anlatım biçimini belirlemeye çalışan Aytaç, "Bir konunun birinci kişinin ağzından mı yoksa üçüncü kişinin ağzından mı anlatıldığı, ya da bu anlatım biçimlerinin ikisinden de mi ve hangi yoğunlukta yararlanıldığı önemli-

dir."[27] sözleriyle anlatım biçimini belirlemenin önemini vurgular. Anlatım biçiminin ardından anlatım tutumunu tespit eden Aytaç, bu tespitin "eserin üzerinde durduğu konuyu, sorunu çok boyutlu bir şekilde anlamamıza yardımcı" olacağını belirtir ve belli başlı tutumları şöyle sıralar: "Anlatıcı, aktardığı konuya karşı nesnel bir mesafeden bakıyor olabilir; bu durumda nesnel anlatımdan söz edilir. Ya da alaycı (ironik)dır, keza eleştirici de olabilir. Benimsercesine anlatışına da tanık olabiliriz. Ya da ele aldığı konuyu karikatürize edercesine, yani parodik işleyebilir. Yalnız vurgulanması gereken nokta şudur ki, yazar (daha doğrusu anlatıcı) eserinin başından sonuna aynı anlatım tutumunu sürdürmez. Ama hangi tutumun daha yaygın olduğunu ya da bir tutumdan ötekine geçişin nasıl gerçekleştiğini araştırıp ortaya çıkarmak, eleştirmene düşer."[28]

Anlatım konumunu belirlemenin de metne bağlı incelemenin önemli görevlerinden biri olduğunu düşünen Aytaç, bir eserde rastlanabilecek anlatım konumlarını ise şu şekilde sıralar: "Yazar (anlatıcı) ya olimpik (yani tanrısal) konumdadır, anlattıklarının öncesini, sonrasını, figürlerinin aklından, içinden geçenleri bildiğini belli eder, ya yansız (neutral) anlatır, yani çoğunlukla karşı görüşleri figürlerine söyletir ve okuyucu, yazarın hangi görüşten olduğunu fark edemez. Üçüncü anlatım konumu ise kişiseldir. Yansızın tam tersine, ve çoğunlukla ben-anlatım biçiminde anlatıcının olayları ya da konuyu kişisel algılayışını vurgulayarak aktarmasıdır bu."[29]

Anlatım biçimi, anlatım tutumu, anlatım konumu noktalarının ardından son olarak anlatım açısını sorgulayan Aytaç; "Anlatıcı ya dışardan bakarak (dışa bakış) ya da içe bakışla aktarır konuyu" der ve anlatıcının yeri geldikçe dıştan içe, içten dışa bakış hâlinde olduğunu, eleştirmeninse bunları sorgulayıp değerlendirmesi gerektiğini sözlerine ekler.[30]

Gürsel Aytaç, anlatım konusunun ardından eserin üslûbuna eğilir. Türkiye'de yapılan eleştirilerde üslûba gereği kadar önem verilmeyip basmakalıp yargılarla geçiştirildiği kanısında olan Aytaç, üslûp konusunda üzerinde durulacak hususları şu şekilde belirtir: "Cümle türleri (yalın, bileşik, isim cümlesi, fiil cümlesi gibi), söz sanatları (retorik figürler), sonra üslûp düzeyi, eleştirmenin öncelikle üzerinde durması gereken hususlardır."[31]

Gürsel Aytaç'ın metne bağlı eleştiri yöntemini kendisine ölçüt alarak sorguladığı söz konusu özelliklere, tespitlerini belgelediği alıntılar eşlik eder. Tespit ettiği her bir özelliği, eserden alıntılarla destekleyen ve somutlaştıran Aytaç, alıntı tekniğini, *"basit ve kolay"* olması niyetiyle değil, Ecevit'in de belirttiği üzere, nesnel kalma çabasının bir sonucu olarak uygular.[32]

Üzerinde söz söyleyeceği edebî eseri, metne bağlı eleştiri yöntemi dahilinde parçalarına ayıran, bir bilim adamı titizliği ve nesnelliğiyle tahlil eden Gürsel Aytaç'ın, bir eleştirmen olarak, ikinci –belki de en önemli- özelliği Türkiye'de eleştirmenler arasında yaygın bir tavır olan *"sağ-sol kutuplaşması"*nın dışında kalan, yazarının görüşünden çok eserin kendisine önem veren, *"yansız"* tutumudur. "Toplumsal angajmanı ne olursa olsun, incelediği edebiyat ürününe sağ-sol ayrımının dışında kalarak, yalnızca çözümlenecek bir 'nesne' olarak yaklaşan eleştirmen, Türk edebiyat eleşti-

risinde yok denecek kadar azdır."[33] Bu tutumuyla Gürsel Aytaç, esas ölçütü ideoloji değil de eser olan, Ecevit'in sözünü ettiği nadir eleştirmenlerden biridir.

Gürsel Aytaç, Türkiye'de eleştirmenler arasında çok sık rastlanan bu *"kamplaşma"* olgusunun, edebiyat adına yoksullaştırıcı bir tutum olduğu düşüncesindedir: "...salt içeriğe önem veren güdümlü edebiyat anlayışı, eleştiride kamplaşma olgusunu körüklemektedir. Aynı dünya görüşünü paylaşan yazarlar ve eleştirmenler, karşı tarafı yok saymakta, zaten izledikleri dergiler ve gazeteler yalnızca kendi doğrultularındaki isimlere yer vermektedirler. Ülkemiz edebiyat dünyası için bu, olsa olsa yoksullaştırıcı bir tutum."[34] Yazarı, hangi siyasî görüşten olursa olsun, öncelikle, ürettiği edebî metne yoğunlaşan Gürsel Aytaç, roman ve öykü kaleme alan yazarlar arasında herhangi bir ayrım gözetmez. Bu nedenle, geniş bir edebî coğrafyada hareket eder: "Aziz Nesin'den Mustafa Kutlu'ya kadar geniş tuttuğum bir repertuarım var. Kaba çizgileriyle "*soldan sağa"* bütün yazarlarımızla ilgileniyorum."[35] Gürsel Aytaç'a göre, eleştirmen de yazarlar karşısında tıpkı yargıç gibidir. Bununla birlikte, eleştirmenin edebiyata karşı belirli bir sorumluluğu vardır ve eleştirmenin bir ülkenin edebiyat manzarasını ancak tarafsız kalarak yansıtabileceğini belirtir: "Bir eleştirmenin, bir araştırıcının görevi bence yargıcınki gibidir; taraflara yukarıdan bakabilmelidir. Öte yandan edebî eserin ölçüsü, neyin işlendiğinden çok nasıl işlendiğinde gizlidir. Bunu ortaya çıkarmak istediğinde, eleştirmen, ancak paletinde her renge yer verirse ülkenin edebiyat manzarasını yansıtabilir. Ben, eleştirmeni geleceğin edebiyat tarihçilerine malzeme hazırlamakla görevli sayıyorum.[36]

Belli bir dünya görüşüne hizmet adına edebî eseri ve yazarını kategorize etmeyen Gürsel Aytaç, sağduyulu yaklaşımıyla, ele aldığı eseri Türk edebiyatı içindeki yerine yerleştirmeye çalışır. Bunun en çarpıcı örneği Ahmet Altan'ın 1985 yılında yayımlanan *"Sudaki İz"* adlı romanında yaşanır. Yayımlanır yayımlanmaz sağ ve sol çevrelerin, deyim yerindeyse, *"hışmına uğrayan"*, edebî niteliklerinden çok içeriği ile değerlendirilen romanla ilgili tek bilimsel yazı Gürsel Aytaç tarafından kaleme alınmıştır.[37] Zamanın eleştirmenlerince yerden yere vurulan *"Sudaki İz",* Gürsel Aytaç tarafından öncelikle edebî eser olarak incelenir: "Sudaki İz, inanç fenomenini ironi uzaklığında ele alan başarılı bir roman. İdeoloji ve örgüt ruhu Necip, Fazıla, Bülent, Ekrem, Suat ve Kenan'da hayatlarının belli bir dönemi ya da tümünde etkisini sürdürürken Ömer hiçbir şeye inanmayıp dolu dolu yaşayan genç kimliğiyle karşı kutup oluşturuyor. Tanrısal ve yansız anlatım konumuyla inanç olgusunu sorgulayan yazar Sudaki İz'de belli bir siyasal görüşün savunuculuğunu değil, insan doğası ile inanç arasındaki ilişkiyi alaycı ve eleştirici bir anlatım tutumuyla irdeliyor.(...) Ahmet Altan, inançla özdeşleşmiş bir ideolojinin, insanı doğasından ne kadar uzaklaştırdığını ortaya koymak için cinsellik motifinden de yararlanıyor. Gençlerin karşı cinse eğilimlerinin ideoloji ölçütleriyle nasıl engellendiğini ya da yönlendiğini, insan varlığına nasıl yabancılaştıklarının bir göstergesi olarak işliyor."[38] Romanı, her şeyden önce *"roman sanatı"*nın gerekleri açısından irdeleyen ve yargılarını eserden *"alıntılarla"* destekleyen Gürsel Aytaç, övgü ya da yergide bulunmadan eseri çözümler.

Eleştirinin *"yapıcı"* olmasına önem verdiğini, polemik uyandıracak kışkırtmaların mizacına ters düştüğünü ifade eden Aytaç,[39] olumlu eleştiri yazdığı yolundaki yaygın kanaat karşısında ise şunları söyler: "Benim olumlu eleştirilere ağırlık verdiğim doğru. Bir kitabın güzel yanları üstün geliyorsa onun hakkında yazmaya heves duyuyorum. Aynı kitabın bazı, bence eksikliklerini belirtmem nesnellik ilkesinden. Hiç beğenmediğim bir eser üzerine yazmaktan hoşlanmıyorum." [40]

Kendisine çok yönlü düşünebilme imkânı sağlayan akademik formasyonu ve her biri uzun incelemelerin ürünü olan nesnel yargılarıyla 1980'den bu yana Türk roman ve öyküsünün nabzını tutan Gürsel Aytaç, Türk roman eleştirisinin yapı taşlarından biridir. Aytaç'ın çeşitli dergilerde yayımladığı öykü ve roman eleştirilerini kitaplaştırdığı *Edebiyat Yazıları (I, II, III)* serisi ile çağdaş Türk romanını ele aldığı *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler* adlı kitabı, eleştirinin salt övmek ya da yermek olarak algılandığı Türk edebiyatı içinde, gerek kullandığı ve beslendiği bilimsel ölçütler gerekse de içerdiği yol gösterici kuramsal bilgiler[41] ile edebiyat tarihine (ve bilimine) öncülük edecek başucu kitaplarıdır.

---

1 Bkz.: Yıldız Ecevit, "Türk Edebiyat Eleştirisi", *Çağdaş Türk Yazını,* Adam Yayınları, İstanbul: 2001.

2 Mehmet Can Doğan, *Kitap-lık* Dergisinin Eylül-Ekim 2001 tarihli 49. sayısında yeralan "Eleştirmensiz Olur mu?" başlıklı oturumda, filolojilerden yetişme akademisyenlerin, sahip oldukları kuram bilgisiyle, eseri çözümleyip değerlendirdiklerini ancak Türk edebiyatı içersinde bir yere oturtamadıklarını belirtir. (s.33)

3 Gürsel Aytaç, "Konur Ertop İle Edebiyat Yazılarım Üzerine Söyleşi", *Edebiyat Yazıları II,* Gündoğan Yayınları, Ankara: 1991, s.30.

4 Gürsel Aytaç, "Eleştiri Bir Okuldur, Hoşa Gitse de Gitmese de", *Edebiyat Yazıları III,* Gündoğan Yayınları, Ankara: 1995, s.254.

5 Gürsel Aytaç, a.g.y. s.247.

6 Gürsel Aytaç, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı,* Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s.730.

7 Gürsel Aytaç, "Konur Ertop İle Edebiyat Yazılarım Üzerine Söyleşi", s.31.

8 Gürsel Aytaç, "Araştırmacı Yargıç Gibidir", *Edebiyat Yazıları III,* Gündoğan Yayınları, Ankara: 1995, s.247-248.

[9] Gürsel Aytaç, "Eleştiri Üzerine", *Edebiyat Yazıları III,* Gündoğan Yayınları, Ankara: 1995, s.35.

[10] Gürsel Aytaç, "Araştırmacı Yargıç Gibidir", s.248.

[11] Gürsel Aytaç, "Eleştirmenin Konumu", *Edebiyat Yazıları III,* Gündoğan Yayınları, Ankara: 1995, s.32.

[12] Gürsel Aytaç, "Konur Ertop İle Edebiyat Yazılarım Üzerine Söyleşi", s.31.

[13] Gürsel Aytaç, "Eleştiri Üzerine", s.38.

[14] Gürsel Aytaç, "Türkiye'de Roman Eleştirisine Eleştirici Bir Bakış", *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler,*Gündoğan Yayınları, Ankara: 1990, s.11.

[15] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.11.

[16] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.11.

[17] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.11-12.

[18] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.13.

[19] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.12-13.

[20] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.12.

[21] Gürsel Aytaç, "Eleştiri Üzerine", s.35.

[22] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.35.

[23] Gürsel Aytaç, "Edebiyat Eleştirisinin Bilimselliği Ne Kadar? *Edebiyat Yazıları II,* Gündoğan Yayınları, Ankara: 1991, s.34.

[24] Yıldız Ecevit, a.g.y., s.115.

[25] Gürsel Aytaç, "Konur Ertop İle Edebiyat Yazılarım Üzerine Söyleşi", s.27-28.

[26] Gürsel Aytaç, "Eleştiri Üzerine", s.37.

[27] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.37.

[28] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.37-38.

[29] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.38.

[30] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.38.

[31] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.38.

[32] Mehmet Can Doğan, *Kitap-lık* Dergisinin Eylül-Ekim 2001 tarihli 49. sayısında yeralan "Eleştirmensiz Olur mu?" başlıklı oturumda; "Gürsel Aytaç' ın roman çözümlemelerinin çoğunu bizim üniversitedeki lisans öğrencileri rahatlıkla yapıyor" diyerek Aytaç' ın çözümlemelerinin basit ya da kolay olduğunu imâ etmeye çalışır. Aynı oturumda Handan İnci ise, alıntı tekniğinin Türkoloji bölümlerinde eskiden beri uygulanan bir yöntem olduğunu belirtir. (s.33)

[33] Yıldız Ecevit, a.g.y., s.114.

[34] Gürsel Aytaç, "Eleştiri Üzerine", s.36-37.

[35] Gürsel Aytaç, "Araştırmacı Yargıç Gibidir", s.248.

[36] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.248-249.

[37] Necdet Açan-Haşim Akman, "Edebiyatın Kızıl Erosu", *Aktüel,* 21-27 Mayıs 1998, S.357. s.26.

[38] Gürsel Aytaç, "1984 ve 1985 Yıllarında Roman", *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler,*Gündoğan Yayınları, Ankara: 1999, s.63-64.

[39] Gürsel Aytaç, "Eleştiri Bir 'Okuldur', 'Hoşa Gitse de Gitmese de'", s.257.

[40] Gürsel Aytaç, a.g.y. s.258.

[41] "Yazıların arasına teknik bilgiler öğretici bir mantıkla serpiştirilmiştir." Bkz.: Himmet Uç, "Türkiye'de Roman Eleştirisinin Dünü Bugünü ve Sorunları", *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı,* Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s.327.

AHMET ADA

ESER GÜRSON'UN ELEŞTİRİ YÖNTEMİ



Eser Gürson'un eleştiri etkinliği 1963'te başlar. O tarihten sonra dönemin dergilerinde yazdığı eleştirel yazılar modern eleştiri anlayışının ürünleri olarak değerlendirilebilir. Bu, bugünden bakınca daha iyi görülebilir. Döneminde görülebildiğini söyleyemeyiz. *Dönem, Evrim (1964), Devinim (1965), Alan 67 (1967)* dergilerinde uç veren bir edebiyat kuşağının, '60 kuşağının nesnel, bilimsel eleştiri anlayışının sözcüsü olur. Eleştirel nitelikli yazılarının otuz yıl sonra, 2001 yılında, *Edebiyattan Yana* adıyla kitaplaşması, bu uzun süren gecikme, Eser Gürson'un yetkin bir eleştiri *aranışı* içinde olduğunun görülmesini engelledi. Ayrıca, eleştiriye ara verdiği yıllar da bir başka etken. O yüzden, onun eleştiri anlayışına bugünden bakmak, döneminin eleştiri anlayışları içinde nerede durduğunu saptamak zorundayız.

Eser Gürson'un *eleştiri kuramı* alanında bir yazısı olmadığından, hangi eleştiri kuramını uyguladığını metin çözümlemelerinden çıkarabiliriz. Önce şu saptamayı yapalım: Eser Gürson, yazılarında nesnel ve bilimsel verileri kullanıyor. Bu yönüyle de dönemin eleştirmenleri Hüseyin Cöntürk ile Asım Bezirci'nin yöntemleriyle yazınsal yapıtlara yaklaştığı söylenebilir. Hüseyin Cöntürk'ün 1960 öncesi bir *eleştiri kuramı* üzerinden eleştiri yaptığını biliyoruz. Eleştiri kuramını *Eleştirmeden Önce (1958); Çağının Şairi (1960)* adlı kitaplarında açıkladı. Cöntürk'ün eleştiri kuramı "Amerikan Yeni Eleştirisi"nin edebiyatımıza uygulanması yönündeydi. Asım Bezirci de eleştirilerini, estetiksel yargılarını nesnel ve bilimsel temellere dayandırırken, daha sonraları Marksist eleştiriye yöneldi. Bu nedenle de, modern, yenilikçi edebiyat ürünlerine kapalı kaldı. Eleştiri kuramları ve yöntemlerinin, öteki disiplinlerle zenginleştiği bir noktadan bakınca, önceki eleştiri yöntemlerini yargılamak konumunda olmamak ve eleştiri tarihi içine yerleştirmek gerekir.

Eser Gürson'un eleştiriye ciddî katkılarını da bu noktada aramak gerekir. Bugünden bakarsak, öteki bilimsel disiplinlerin; dilbiliminin, göstergebiliminin, anlambiliminin, anlatıbiliminin, şiirbiliminin yöntemlerinin yazınsal yapıtların çözümlenmesindeki katkılarını da görebiliriz. Bize 1970'lerden sonra gelen bazı disiplinlere Eser Gürson'un açık olmaması döneminin eleştiri anlayışıyla ilgilidir. Yazınsal ürünlere toplumbilimi, tarih, psikoloji, felsefe açılarından yaklaşıldığı bir dönemde eleştiri alanında yer almanın getirdiği zorlukları anlamak gerekir. 1960'larda, estetik ve dilbilimi konularında bile yeterli kaynak olmayışı düşünüldüğünde edebiyat eleştirisinin zorlukları anlaşılır. Buna rağmen Hüseyin Cöntürk'ün uygulamalı eleştiri yöntemi; Turgut Uyar ile Behçet Necatigil'in şiirleri üzerine yazdıkları, yazıldıkları dönem açısından yeni ve önemlidir. Önemi, nesnelliği ve bilimselliği bir dizge, bir yöntem

hâline getirmesindendir. Eser Gürson'un eleştirilerinin kuramsal temellerini döneminin eleştiri anlayışında bulmak mümkündür. Yeni eleştiri anlayışının kurulmasında öncüdür Cöntürk. Eser Gürson'un *Edebiyattan Yana'*da yer alan eleştirel denemeleri bu düzlem üzerindedir. Yazınsal yapıtın özelliklerini ruhçözümcü yöntemle ayrıştırır. Altı çizilmesi gereken bir yöntem, bir bakış açısıdır ruhçözümü. Cöntürk'ten bu yönüyle ayrılır. Yapıtın beslendiği kaynakların toplumsal, tarihsel izlerini araştırır. Şairin-yazarın iç dünyasını çözümler. Yapıtın dilsel oluşumunun özellikleri üzerinde durur. Ayrıca, yapıtın oluştuğu yazınsal, düşünsel ortam ile yapıttaki etkileri üzerinde de durur. Baskın olan yöntem psikolojik yöntemdir. Ne yazınsal eleştiriye ne de dilbilimsel eleştiriye yakın durur.

Eser Gürson eleştiri ve denemelerinde '60 kuşağının yazar ve şairlerine yakın durur. İkinci Yeni sonrası, İkinci Yeni'nin şiirsel olanaklarını kullanan şairler kuşağıdır üzerinde durduğu. Ataol Behramoğlu, Haluk Aker, Rahmi Akseki, İsmet Özel, Özkan Mert ve Güven Turan adlarını andığı şairlerdir. "Giderek İkinci Yeni olanaklarının içinde yeni kişilikler doğabilir" (s.16) diyor. Haluk Aker ve Rahmi Akseki 1960'ların içinde kaldılar bugün. Edebiyatı sürdürselerdi nerelerde olurlardı, bir öngörüde bulunmak zor. Ne var ki, Haluk Aker'in 1979'da yayımladığı *Sürgün Hızı* için yayımladığı yazıda Eser Gürson, 1960'ların, İkinci Yeni'nin belirleyici etkisi altındaki şiir ortamını ve gelişimi değerlendirir. Haluk Aker'in şiirine bu ortam içinden ve şiirden bakarak değerlendirirken dönemin düşünsel birikimini birinci sıraya yerleştirir. Ona göre, "Önce soyut, düşünsel nitelikte bir bilinç alanı açılmış, onun ardından toplumsal ve bireysel bilinç oluşmaya yüz tutmuştur" (s. 32). Eser Gürson, 1960'lardaki zihinsel gelişimin, şiir üzerindeki değişimi hızlandırdığı kanısında. Bu etmenler elbette önemlidir. Şiirin arka planındaki düşünsel değişimler kavranmadığı sürece '60'ların şiirini çözümlemek olanaksızdır. Ama soruna şiirden bakarak, yani yazınsal düzlemde kalarak bakmak gerekirken, Eser Gürson dönemin ürünlerini dönemin düşünsel kaynaklarından devinerek açıklama yolunu seçer. Yöntemi bir çeşit üst-yapısal okumadır. Şairlerin düşünsel dünyasının değişmesi İkinci Yeni'nin olanaklarıyla başladıkları şiirlerini de değiştirmiştir. Egemen Berköz, İsmet Özel, Refik Durbaş, Süreyya Berfe, Ataol Behramoğlu gibi şairlerin ilk kitapları ile sonraki kitapları arasındaki poetik farkı gösterir. Şairlerin entelektüel gelişmeleriyle şiirlerinin değişimi arasında sıkı bir ilişki olduğu kanısındadır. Şiirin tekniklerinin, dünya şiirinin etkisinin, dilsel yazınsal etmenlerin değişimdeki payları üzerinde durmaz. Şiirdeki değişimi düşünsel blokların değişimine bağlar. Ne var ki, *Sürgün Hızı*'nın eleştirisine geçtiğinde, eleştirel dilin ve kavramların devreye girmesi edebiyattan yana olumlu bir gelişmedir. Eleştirel söylem eleştirinin ana kanalıdır çünkü. Haluk Aker şiirinin olumsuzlukları üzerinde durması, onun klik dayanışması içinde olmadığını gösterir. Aslında, Haluk Aker'de bir şiir damarı, bir şiir beğenisi vardır; şiirde sürekliliği yitirmesi yitip gitmesine neden olmuştur, düşüncesindeyim.

Eser Gürson, Güven Turan'ı edebiyat kaynaklarının farklılığı nedeniyle bu kuşaktan ayırır. Ancak, onun farklılığını salt Batı edebiyat kaynaklarından beslenmesine bağlar ki bu yanlıştır. Güven Turan, bu kuşağın yazınsal bilinci en yüksek şair-ya-

zarıdır. Bugünden bakınca edebiyat adamı kimliği daha bir belirgindir.

Eser Gürson'un "Sürgün Hızı" adlı yazısından şu sonucu çıkarıyorum: Eser Gürson, bir edebiyat yapıtının tarihsel, toplumsal arka planını araştırmanın gerekliliğini görüyor. Yapıtı kavramanın bir yolu olarak bu olanağı kullanıyor. Şiirsel kurgu, biçim ve dizeler arası ilişkiler gibi şiirin teknik girdileriyle de şiire bakması olumlu. Başka bir nokta, ele aldığı şairin kentteki ve köydeki konumunun şiire yansıyışıdır. Şairin kenti ve kırı yorumlayışı onu ilgilendirmektedir. Ayrıca, dönemin toplumsal, siyasal olayları (12 Mart) ile Haluk Aker şiirinin izlekleri arasında koşutluklar kurar. Şairin toplumsal kaygılarını şiirine taşıdığı görüşündedir. Buradan şu sonuç çıkar: Eser Gürson'un yöntemi şiirin düşünsel arka planına yöneliktir ve şiirin izleği onu başat olarak ilgilendirir. Yapıtın nasıl biçimlendirildiği de onun için önemlidir. Bundan dolayı, dönemi düşünüldüğünde, metne kuşatıcı bir biçimde yaklaştığı söylenebilir.

Bu kısa yazı boyunca Eser Gürson'un edebiyat yapıtına hangi eleştirel yöntemlerle yaklaştığını saptaya çalışıyorum. Yukarıda da belirtiğim gibi, doğrudan eleştiri kuramı ve yöntemine ilişkin bir yazısı olmadığı için, bunu yazdığı yazılarda aramak durumundayım.

Eser Gürson'un "Devinim 60'ın Yeri Yurdu" adlı yazısı *kuşaklar, akımlar, İkinci Yeni, Devinim 60* konularını irdeler. Kuşak nedir, ne değildir, akım özelliği nedir, ne akım değildir? İkinci Yeni şiiri nedir, ne değildir? Bunların düşünsel temellerine, yazılan poetik yazılarla olan ilişkilerine değinir. Ona göre İkinci Yeni bir akım şiiri değil, bir değişim şiirinin adıdır. Genç kuşak şiirdeki bu değişimin ardından yürümektedir. "Türk şiirinin evriminde büyük yeri olan geniş bir şiir alanı ardındadır" (s. 16) " 60'ların Genel Eğrisi" başlıklı yazısında da bu yaklaşımını edebiyatın sürekliliği ve edebiyat tarihi üzerine oturttuğunu gözlüyorum. Şiire şiirin içinden bakarak *Garip*'ten sonra *İkinci Yeni*'nin "derin bir nefes alma atmosferi olduğu anlaşılmıştır" diyor ki, bu saptama yazınsal terimlerle yapılmamasına rağmen doğrudur. Eser Gürson, yazınsal saptamalarda bulunmakla yetinmeyip '60'ların zihinsel süreçlerini kültürel bloklar hâlinde ve karşıtlarıyla birlikte saptıyor. Bu süreçlerin şiir poetiği üzerindeki etkilerine değiniyor.

Eser Gürson'un, İsmet Özel'in ilk yapıtı *Geceleyin Bir Koşu*'ya yaklaşımı psikanalizm açısındandır. Psikanalizmin çocukluk ile ergenliğe bakış yöntemi şiirin de çözümleme yöntemi oluyor. Pataloji, davranış, içgüdüler, psişik süreçler vb. gibi terimler, kavramlar eleştirel söyleminin öğeleri oluyor. Psikoloji, şairin iç dünyasındaki dalgalanmaları açıklama yöntemidir bu incelemede. 1966'da yazdığı bu yazıda şöyle diyor Gürson: " Bu tip sancılı şairlerin garip yazgısıdır: Ya Rimbaud gibi yirmi birinde kopacak şiirden, ya Necip Fazıl gibi İslâmiyet yoluyla bir dinginlik kaynağı bulacak, ya da İsmet Özel gibi partizan olacak" (s. 24). Nesnel ve bilimsel eleştirinin verileriyle eleştirel bir söylem geliştiren Eser Gürson'un saptamaları doğru. Nitekim, İsmet Özel, 1970'lerde, "iç dünyasının karmaşasını", bu kez İslâmiyet'te dindirmeyi seçecektir. İsmet Özel'in şiirine ilişkin saptamaları şunlar: "...kendi dışına çıkamayacak denli kendine dönük bir şair İsmet Özel." " Türk şiirinin en doğal, en çarpıcı imgecilerinden biridir o." " Us yoluyla elde edilmiş yapay ya da kurgusal görüntüler yok denecek kadar azdır onun şiirlerinde." "Çünkü yaşadığı psikolojik kaosu ancak

imge yoluyla anlatabilir şair." (Hepsi s.25'de). Eser Gürson, İsmet Özel'in ilk şiirlerine, dil içi bir olgu olarak şiir dilinden değil de sancılı şairin kişiliğinden bakıyor. Sancılı kişiliğin şiirsel imgeyi yansıyışı olarak görüyor bu şiirleri. Bir çeşit dışavurum yolu. Bu şiirin yer yer bölgesel güzelliklerinden söz eden Eser Gürson'un modern şiirde *yapı* kavramına ulaşamadığı anlaşılıyor.

Gerçi "yapı" kavramının geçtiği tümceler de kuruyor. Ne var ki, şiirde bütün güzelliğinin yapı yetkinliğinden geçtiğinin bilgisine ulaşmış değil. Buna rağmen, Eser Gürson'un en yetkin incelemelerinden biri *Geceleyin Bir Koşu.*

Eski şiir ile yeni şiir arasında bir seçimin dönemecindeki şair olarak algıladığı Ataol Behramoğlu'nun ilk kitabı olan *Bir Ermeni General* üzerine yazdığı yazıda Eser Gürson, kitabı beğenmez. Çünkü "klişeleşmeden kişileşmeye çalışırken" önceki şiirlerini biraraya getirdiği *Bir Ermeni General'*de 1930-45 döneminin şiirinden beslendiği için geriye düşmüştür Behramoğlu'nun şiiri. "Şairin yeni ve kişisel bir dünyası" yoktur, Eser Gürson'a göre.

Eser Gürson'un şiir inceleme yöntemini "Yapay Dil- Karmaşık Tem (I), Birinci Yeni Şiiri" adlı yazısında bulmak mümkündür. Bakın ne diyor: "Hep biliyoruz ki şiir, daha çok özneye dönük bir sanattır. Şair, başkalarını anlatıyor göründüğü zaman bile, kendi yaşam deneyimini yazıyor demektir. Bunun içindir ki bir şairi incelemek, önce onun kişisel dünyasını, bireysel iç yapısını kazandırır bize. Dolaylı olarak da dış dünyayı, nesneleri..." (s. 53) Görüldüğü gibi Eser Gürson'un yöntemi oldukça klasik. Şair ve kişisel dünyası < dış dünyası, nesneleri = şiir. Bir şairin şiirsel söylemi, şairin iç ve dış dünyasını, ötekinin konumuyla iç ve dış dünyasını içerir oysa. Şiir çözümlemelerinde şiirbiliminin kullandığı yöntemler şöyledir: Şiir dili ve şiir söyleminden hareket ederek özneyi keşfeder. Öznenin dünya görüşü de, nesnel ve öznel dünyası da, edim ve duyarlığı da şiir dili ve şiir söyleminin içerisindedir. Eser Gürson bunun ilk basamağındadır. Ama arabayı öne koyuyor, atları arkaya. Ne var ki, *yapay dil- karmaşık tem, doğal dil- yalın tem* konusunu, şiir dili merkezine oturtması doğru bir yöntemdir. Ama işte o basamakta kalıyor. Şiir dili ve söylemini açmıyor. Şiir dili ve şiir söylemi, monolojik söylem vb. gibi konuları derinlikli olarak incelemiyor.

Şiirbiliminin kullandığı o geniş perspektifin olanaklarını kullanmıyor. Şaire dönük bir yöntemi kullanıyor ki, bu da yapıtın biçimlenişini, biçemini, yazınsal niteliğini ortaya koymasını önlüyor.

Eser Gürson'un roman ve öykünün sorunları üzerine birkaç yazısı var *Edebiyattan Yana*'da. Ne var ki şiir üzerine yoğunlaştığı kadar yetkin değil. "Öykünün Talihsiz Yazgısı" adlı yazısında, '60'lı yıllarda öykünün ciddiye alınmayışının nedenleri üzerinde duruyor. Öyküyü romana geçmenin bir basamağı olarak gören anlayışı eleştiriyor. Öykünün bağımsız bir tür olarak gelişmesi için yazarlara gereksinim olduğu kanısındadır Eser Gürson. Öyküde yaşanan karmaşayı ve bugünkü öykünün anlatım çeşitliliğini görse ne derdi, doğrusu merak ediyorum. Ama roman üzerine yazdıkları ilginç. "Evet, ileri edebiyat eylemi henüz romanını verememiş, şiir ile hikâyenin gelişimiyle doğru orantılı bir roman dönemine girilememiştir" diyor (s. 83). Romancılarımızın toplumsal sorunlarla uğraşmaktan romanın iç sorunlarına eğilmedikleri,

dolayısıyla çağın romanındaki gelişmelerden uzak kaldıkları görüşünde. Bu yazının tarihi 1967. Romanın kendi iç gereksinimlerinden hareket edilmediğini yazıyor. Buna rağmen, öyküde hem içerik hem de yapay dil düzleminde bir değişmenin yaşandığı kanısındadır. Sait Faik sonrası öykünün değişimi konusunda bunlar doğru saptamalardır.

Eser Gürson'un eleştiri yöntemi şiir incelemelerinde ne ise, düzyazı incelemelerinde de odur. Şiirde şairin kişiliğini, şiirin düşünsel arka planını öne çıkarırken, öykü incelemelerinde de yazarın düşünsel arka planını incelemektedir. Demir Özlü'nün *Soluma*'daki varoluşçuluğunun izlerini sürüşü buna örnektir. Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı'*sı üzerine yazdığı incelemede ise ruhçözümcü yöntemi uyguluyor.

Sonuç olarak, Eser Gürson, incelediği yapıtın, şiirse şiirin, öyküyse öykünün, öncelikle şiir ya da öykü olup olmadıklarıyla ilgili. Sık sık şiir gerçeği ile öykü gerçeğinden söz açışının nedeni bu. Orhan Kemal'in *Baba Evi, Âvare Yıllar* romanlarının roman yapısı taşıyıp taşımadıklarını irdelemesi de aynı kaygıdan kaynaklanıyor. Asıl kaygısı ham malzemenin şiir, öykü, roman gerçekliğine dönüşüp dönüşmediği, o derinliği kazanıp kazanmadığıdır.

Eser Gürson, eleştirmen olarak Türk edebiyatında nerede duruyor? Kendinden önceki nesnel ve bilimsel eleştirinin uzantısında duruyor. Metin içi ve metin dışı verileri bir bileşkede toplayarak, modern şiirin, öykünün ve romanın geldiği yazınsal düzeyi göz ardı etmeden yazınsal metinlere eğiliyor. Genelde yapıta dönük bir eleştiri anlayışı var. Gerektiğinde yapıtın arka planını kurcalayan bir yöntem izliyor, çoğu zaman da ruhçözümcü bir yöntem. Yazarın- şairin dili kullanımlarıyla ilgili çözümleyici bir çabası yok Gürson'un. Belki sorun bir edebiyat kuramı olmadan eleştiriye başlamasından kaynaklanıyor.

Buraya kadar söylediklerimden Eser Gürson'un nesnel ve bilimsel bir yöntem izlediği anlamı çıkarılabilir. Dili açık ve yalındır. Yeni sözcükleri kullanmaktan kaçınmaz. Çetrefil tümceler kurmaktan uzak durur. Söyleyeceğini dolaysız söyler. Eleştiri söylemini eleştiri dışı sözcük, terim ve kavramlara başvurarak kurmaktan sakınmaz. O kavramları, terimleri ve sözcükleri de öteki bilimsel disiplinlerden ödünç alır. Metafiziği incelediğinde felsefî kavramlarla, psişik sorunları psikolojinin kavramlarıyla açıklar ki, ondaki bu dil tuttarlılığı "yetkin bir edebiyat aranışı" içinde kalmasını sağlar. O, eleştirmenin görevinin edebiyata ışık tutmak olduğu görüşündedir. Her eleştirmenin edebiyatı açımlayıcı bir tutumu yok mudur? Eser Gürson da bu soy eleştirmenlerden biridir.

MEHMET NURİ YARDIM

ÖMER LEKESİZ'İN ELEŞTİRİ DÜNYASI



Eleştiri, denilebilir ki edebiyat türleri arasında en zor, en zahmetli, en kahırlı bir türdür. Toplumda "eleştiri" kelimesi daha çok olumsuz yönüyle değerlendirilir, öyle kabul edilir. Halbuki aslında "eleştiri" bir olayın, bir eserin, bir kişinin iyi ve kötü, eksik ve fazla, çirkin ve güzel yönlerini objektif kriterler ışığında ortaya koymaktır. Eleştirinin bizde fazla yaygınlaşmaması, biraz da bu yüzden midir? Ömer Lekesiz'e göre de "eleştirinin yüzü soğuktur." Ancak eleştiriyi edebî bir zorunluluk sayan eleştirmene göre "Eleştiri hep vardı ve varolacak."

Ömer Lekesiz'in "eleştiri anlayışı"nı ele almadan önce biyografisine kısaca göz atmakta yarar vardır. 1 Ocak 1958 tarihinde Yozgat Akdağmadeni doğumlu; ilk ve orta öğrenimini Yozgat'ta tamamladı. Yem Sanayii A.ş.'de İç Ticaret Müdürlüğü (1993), Kırıkkale Üniversitesi Sağlık, Kültür ve Spor Dairesi Başkanlığı ve Genel Sekreter Yardımcılığı (1998) görevlerinde bulundu. Halen İstanbul'da özel bir kuruluşta çalışan Lekesiz'in edebiyat ürünleri *Mavera, Kayıtlar, Hece* vb. dergilerde yayınlandı.

Yazarın ilk incelemesi: *"Hasan Aycın Çizgilerinden Örneklerle Çizgi Sanatında Dil ve Mesaj"* (1995) Bu eserin ardından *"Sevgilinin Evi/Ev Kâbe Simgeciliği Üzerine Bir Çözümleme"* (1997) kitabı yayınlandı. Yazarın *"Mimlerin Abecesi"* (1995) ve *"Şirazeden Şirazeye"* kitaplarının dışında *"Yeni Türk Edebiyatında Öykü"* adlı beş ciltlik önemli bir incelemesi bulunuyor. Hece Yayınları arasında ise *"Öykü İzleri"* isimli kitabı yayınlandı.[1]

Ömer Lekesiz'in edebiyat ve yazı merakı küçük yaşlarda başladı. Daha lisedeyken "edebiyatçı olmak"tan yana tercihini yapan Lekesiz'in fikir ve sanat hayatının oluşumunu kendisinden dinleyelim:

"Mezun olduktan yaklaşık onbeş gün sonra Ankara'da memur olarak buluverdim kendimi. Türkiye Yazarlar Birliği'ne uğramaya başladım, etkinlikleri izledim. Şair Mevlüt Ceylan'la aynı iş yerinde çalışıyorduk. Onun aracılığıyla merhum Ramazan Dikmen'le tanıştım. Ramazan Dikmen, bir dost grubuna taşıdı beni ve tabii *Mavera* dergisine... Gerek ağabeylerin, gerekse dost grubumuzun ilgisi iki türde yoğunlaşmıştı: Şiir ve öykü. Örneğin, Cahit Zarifoğlu ve M. Akif İnan şair, İsmail Kıllıoğlu öykücüydü. Ramazan Dikmen, Cemal Şakar, Ahmet Kekeç öykücüydü, Yusuf Yazar, Ahmet Şirin, Ali ve Üzeyir Sali şairdi. Bense sadece okuyan, delicesine okuyan bir edebiyat sevdalısı... Çocukluğumdaki yazıp çizdiklerimi bir yana bırakırsak, edebiyatta karar kıldığım günden itibaren ne bir dize şiir yazdım, ne de bir paragraf öykü... Sez-

gi demeliyim ya da çevremdekilerden farklı olma veya boş alanı değerlendirme çabası. Hepsi geçerli. Ben tercihimi eleştiriden yana yaptım: *Mavera* dergisinin 67. sayısında (Haziran 1982) Cengiz Çandar'ın *Direnen Filistin* adlı kitabı üstüne yayımlanan yazım söz konusu seçimimin, *Mavera*'nın hemen bir sonraki sayısında (68, Temmuz 1982) Fuat Atlansoy'un *Hendekler* adlı öykü kitabı üstüne yazdığım yazı da eleştiride yoğunlaşacağım türün habercisi sanki. Bunları izleyen yazılar, Yaşar Kaplan'ın öykü kitabıyla ilgili bir yazı, Attila İlhan'la ilgili bir polemik, Garaudy'nin *Uygarlıkların Diyaloğu*'na dair bir yazı, Kafka'nın ruh ve kurmaca dünyasını keşfe çalışan bir yazı, Rasim Özdenören'in öyküleri üstüne birkaç yazı...

1982-1986 arasında ağırlık öykü eleştirisinde olmak üzere, şiir yazılarından, kitap tanıtımlarına uzanan bir yazı faaliyeti... Eleştiride karar kılmışım, bundan bir kuşkum yok ancak donanımım konusunda sıkıntılıyım. 1987'de Tanpınar'la karşılaşıyorum ve ondan iyi bir eleştiri için hangi bilgilere ulaşmamın gerekli olduğunu öğreniyorum. O günden, arkadaşlarımızla *Kayıtlar* dergisini çıkaracağımız 1990 Kasım'ına kadar sadece tarih okudum, 1839-1970 arası döneme ilişkin ne varsa, ince ince notlara dökerek gerçekleştirdiğim bir okumadır bu. *Kayıtlar* dergisinin 6. sayısından (Mayıs 1991'den) itibaren özel nedenlerle dergilerde yazı yayımlamaya ara verdim. Yine özel okumalara yöneldim: Estetik, edebiyat ve eleştiri kuramları, sanat tarihi, plastik sanatlar, müzik... Ve elbette yazımına 1996'da başlayacağım *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* için malzeme derleme çalışmaları... Bir üç yılı da böyle geçirdikten sonra, Haziran 1994'te, Hasan Aycın'ın '*Gece Yürüyüşü'* albümünde yer alan '*Hasan Aycın'ın Çizgileri İçin Bir Altyazı'* başlıklı metinle tekrar 'Bismillah' dedim ve işte bugünlerim..."[2]

HİKÂYE VE ÖYKÜ ARASINDAKİ FARK

"Hikâye" ve "öykü"... Aynı şeyler değil mi diyeceksiniz? Öyle bilinir, ama Ömer Lekesiz ikisi arasındaki farkları ortaya koyuyor. Hikâyenin anavatanı olarak Doğu'yu kabul eden Lekesiz, Mustafa Kutlu'nun sorusu üzerine iki kelime arasındaki anlam ve mahiyet farkını açıklıyor. Geleneksel olarak kullanılan hikâyenin romana daha yakın olduğunu vurgulayan Lekesiz'e göre "hikâye" fazlasıyla enflasyona uğramış bir sözcüktür.[3]

Hikâyenin şiirle birlikte bizim asıl türlerimizden biri olduğunu vurgular Lekesiz. Ona göre roman "nefsanî tutkular ve mahremiyetlerin ifşası üzerine kurulu olduğu için" kültürümüzde tutunamamıştır. Yazara göre hikâye insana verilmiş bir nimettir ve onun tasarrufundadır. Ve insanoğlu kendi oluş biçimini, yaşadıklarını, eylemlerini hikâyelerle dile getirir. Çok karıştırılan ve aynı zannedilen bu iki tür hakkında Ömer Lekesiz şu açıklamayı getiriyor:

"Hikâye anlatılır, öykü ise kurgulanır. Anlattığımız her şey hikâyedir ama kurgulamadığımız şey öykü değildir. Tahayyül ve yorumlama yetisine sahip kılınmış olan insan tanıklıklarını, duyuş ve düşünüşlerini kurgulayarak onları zamana karşı yitmekten kurtarmış olur. Öyküleme niyet ve çabası, ömrünün mahdut olduğunu ama ölümlü olmadığını bilen insanın ölümsüzlüğünü bu geçici dünyada ispat etme gayretini içerir. Bunun için, hikâye 'kendiliğinden', 'öykü 'plânlı kuruluş'uyla hayatımıza bir değer getirir. [4]

Öykü eleştirisinin de iyi bir aşama katettiğine inanan Lekesiz, dünün ucuz ve öyküyü küçümseyen değerlendirmeciliğinden, bugünün müstakil öykü eleştirisine geçil-

mesini çok önemli bir gelişme olarak görüyor. Ona göre son yirmi yılda Gürsel Aytaç, Yıldız Eceviz ve Aysu Erden öykü teorisi ve öykü eleştirisi konularında önemli bir çaba yürüttüler. Füsun Akatlı, Mustafa Kutlu, Feridun Andaç, Selim İleri, Hüseyin Su, Sennur Sezer, Nedret Tanyolaç Öztokat, Nalan Barbarosoğlu, Necati Mert ise müstakil kitapları ve dergi yazılarıyla öykü eleştirisini hep diri tuttular. Eleştirmenimize göre, öykü eleştirisini diri tutan dergiler arasında *Hece, Adam Öykü, Üçüncü Öyküler başta olmak üzere Virgül, E, Türk Edebiyatı, Dergâh* ve *Varlık* dergileri sayılmalıdır. Ancak öykü eleştirisi konusunda gelinen son noktayı olumlu görse de yeterli bulmaz.[5]

USTALARIN YOLUNDAN GİDİŞ

Ömer Lekesiz, edebiyat yolu gibi eleştirinin de ustasız yürünemeyeceği kanaatinde. Tanpınar, Tahir Alangu, Cemil Meriç, Mehmet Kaplan, Ahmet Oktay ve Fethi Naci kendisine öncülük eden, usta kabul ettiği, eleştiri anlayışlarını beğendiği isimler arasında. Tanpınar'ı eleştiri planında "manevi hoca"sı olarak kabul eden Lekesiz, "çalışma titizliğine ve gayretine gıpta ettiği" Tahir Alangu, "söylemindeki şaşaasıyla" Cemil Meriç, "akademik titizliğiyle" tanıdığı Mehmet Kaplan ve günümüz eleştirmenlerinden Ahmet Oktay ve Fethi Naci'yi de anar. Buna rağmen belirli bir adres göstermekten de kaçınıyor. Çünkü Nabakov, Eyüboğlu, Peyami Safa, Troyat, Eser Gürson, Barthes, Berna Moran, Tahsin Yücel, Bachelard, Blanchot da iyi okuduğu, yararlandığı yazarlar arasında...

Ömer Lekesiz, eleştirinin bugün geldiği noktayı yeterli bulanlardan değil. Bu türün gelişimini ve kurumlaşmasını kısa kesitlerle önümüze seren eleştirmen, Tanzimat'tan bugüne eleştirinin geçirdiği evreleri bölüm bölüm şöyle sıralıyor:

"Tanpınar, bizde tenkidin münekkitsiz doğduğunu söylerken haklıdır. *Servet-i Fünûn*'un yazarları birbirlerini eleştirmişler. Eleştirmişler diyoruz, doğrusu o yazılar aracılığıyla birbirlerini yönlendirmişler gerçekte. Tevfik Fikret'in, Mehmet Rauf'un, Halit Ziya'nın yazıları bu cümleden yazılardır. Sanatkârların eleştiri ihtiyacına cevap veren sanatkâr yazıları... Dolayısıyla eleştiri kurumsal bir kimlikle doğmamış, doğduktan nice sonra kurumsal bir kimliğe gereklilik duymuştur. Bu noktada Nurullah Ataç'ın gayretlerini anmamız elzemdir. Cumhuriyet ideolojisinin 'ödevli' yazarı olan Ataç, bu ideolojiye uygun ürün verenlerin önlerini açmak üzere kararlı bir eleştiri çabası yürütmüştür. Onun, Hasan İzzettin Dinamo'ya, Orhan Veli'yi kastederek 'Onu ünlü bir şair yapmaya karar verdim' deyişi bu bakımdan anlamlıdır ama neticede eleştirinin müesses duruşunu belirleyen önemli bir yazardır Ataç. Ataç'ı Tahir Alangu ve Hüseyin Cöntürk izliyor; ciddi, tutarlı eleştirmenler... Eleştirinin onların elinde başlı başına bir ahlak da kazandığını söylemek mümkün. Mehmet Kaplan, Ahmet Oktay ve Fethi Naci, eleştirinin son 30 yılına damgalarını vuran eleştirmenler... Hepsinin sayesinde eleştiri – onların yazı faaliyetleriyle sınırlı olarak- güzel zamanlarını yaşamıştır."[6]

Peki Ömer Lekesiz, eleştirinin tür olarak çok iyi bir noktada durduğuna inanıyor mu? Bu konuda, "Eleştirinin tür olarak bugünkü bulunduğu yer olumlu bulunabilir ancak çok iyi noktada olduğu söylenemez. Söylenemez çünkü, eleştirinin algılanma ve tanımlanma biçiminde Tanzimat'tan beri yaşanan değer kargaşası kısmen devam ediyor." demektedir.

Lekesiz, düzenli okumanın, yeni yayınları izlemenin, zihin yormanın, sanatkârın

ve dolayısıyla metnin hakkını vermenin hem manevi hem de maddi cephesi itibariyle maliyetli bir iş olduğuna vurgu yapıyor.

"Eleştirinin sevimsiz olduğu" konusunun ise "göreceli" bir durum olduğuna işaret eden eleştirmenimiz, beş formalık şiir kitabı yayımlayıp ortalıkta kasım kasım kasılarak gezinen birinin gazı alındığında, yapılan eleştirinin kendisine sevimli gelmemesinin doğal olduğunu söylüyor.

Edebiyatın şiir, hikâye, roman gibi türlerine heves edenler çok olmasına rağmen eleştiriye soyunan o kadar çok az kişi var ki.. Türkiye'de çok az eleştirmen çıkmasını ve eleştirinin yetersiz olmasını bazı sebeplere bağlıyor. Ona göre iyi bir eleştirmen şu özelliklere sahip olmalıdır:

a) Başta edebiyat olmak üzere tüm sosyal disiplinler itibariyle önemli birikime yaslanmalısınız.

b) Onu kullanacağınız iyi bir yöntem geliştirmeli ya da mevcut yöntemlerden birine musir bir şekilde bağlı olmalısınız.

c) Kesinlikle etik bir duruş içinde olmalısınız.

d) Edebiyatı birinci dert, tek sorumluluk olarak algılamalısınız.

e) Âdil olmalısınız.

f) Metodik olmalısınız.

Yaptığı eleştirilerden sonra bir olumsuzlukla karşılaşmadığını bildiğimiz Ömer Lekesiz, "Karanlığa sıkılan kurşunlarla" hiç ilgilenmez. Ülkemizde yıllardır bazı ideolojilerin eleştiriyi sınırlandırdığı, hatta tek yönlü bir işleyişe tabii kıldığı söylenebilir. Yani Türkiye'de eleştiri çok kuşatıcı ve kucaklayıcı olmamıştır. Ömer Lekesiz bu "tarafgirliği" "Türkiyede resmî ideoloji çevrelerinin devletin de örtülü desteğiyle yıllardır edebî iktidarı tek başına belirlemesi"ne bağlıyor. Bu yüzden Ataç gibi 'ödevli' eleştirmenlerin güdümündeki eleştiri faaliyeti sadece "aynı ideoloji"yi benimseyenleri içine almıştır.

Her sanatçının, her yazarın bir sanat anlayışı var. Peki Ömer Lekesiz'in eleştiriye bakışı, eleştiri anlayışı nedir?

"Benim eleştiri anlayışım, çerçevesi Faucault tarafından çizilen 'kurmacanın yeniden yapılandırılması' şeklindeki anlayışa tekabül etmektedir. Tarihsel Eleştiri, Sosyolojik Eleştiri, Marksist Eleştiri, Yeni Eleştiri, Yapısalcı Eleştiri, Arketipçi Eleştiri, Feminist Eleştiri, İzlenimci Eleştiri, Okur Merkezli Eleştiri, Psikolojik Eleştiri vd. itibariyle adı konulmuş eleştiri tarzlarından herhangi birini uygulamak yerine, metnin kurgusuna, dil ve anlam düzeyine, söylemine ve temsil etttiği sosyal ve psikolojik içeriğe göre –elbette Marksist ve Feminist eleştiri hariç- bu tarzlardan yararlanıyorum. Ancak dediğim gibi, kurmacanın yeniden yapılandırılması benim eleştirideki nihai çabama daha çok denk düşüyor."[7]

ESERLERİ ÜZERİNDE İZ SÜRMEK

Ömer Lekesiz'in inceleme kitaplarından *"Hasan Aycın Çizgilerinden Örneklerle Çizgi Sanatında Dil ve Mesaj"* ile *"Sevgilinin Evi/ Ev Kâbe Simgeciliği Üzerine Bir Çözümleme"* kitaplarının dışında eleştiri ağırlıklı üç kitabı ve antolojisi üzerinde durmak gerek. Bu kitaplardan yayınlanış sırasına göre ilki *"Mimlerin ABECESİ"* adını taşıyor.[8] Eser, Cahit Zarifoğlu'nun hikâyeciliği ile başlıyor ve "anlatı" türü üzerinde

güzel bir değerlendirme ile bitiyor. Arada Rasim Özdenören, Ahmet Yurdakul, Necip Fâzıl Kısakürek, Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet İhsan Tokgöz, Memduh Şevket Esendal, Süleyman Nazif, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cevdet Kudret, Nâzım Hikmet, Ali Çolak, Ahmet Midhat Efendi, Taha Toros, Kafka, Mircea Elliade gibi yazarların eserleri hakkında ciddi eleştiriler ve değinmeleri okuyoruz. Lekesiz, sözkonusu yazarları ele aldığı kısa yazılarında hem onların iç dünyalarını, hem de dışa açılan yönlerini masaya yatırıyor. Sağlam duruşlu tespitlerle bu yazarların kendisinde bıraktığı intibaları, objektif kriterleri elden bırakmadan değerlendiriyor. Yazarlar, edebî akımlar, türler, fikirler ve çeşitli olaylar bu satır aralarında bizi daldan dala dolaştırmakta ve âdeta hoş bir yolculuğa çıkarmaktadır. 196 sayfalık kitap, edebiyatımızın gayr-ı resmî tarihinden çok önemli kesitler veriyor.

"Ş*irazeden Şirazeye"* de aynı içerikte bir kitap.[9] Burada da yine farklı yazarların eserleri üzerinde ciddi anlamda duruluyor. Kitapta, Cahit Zarifoğlu, Erdal Çakır, Hüseyin Atlansoy, Cafer Turaç, Sabahattin Kudret Aksal, Refik Halit Karay, Halide Edib Adıvar, Halit Ziya Uşaklıgil, Mustafa Kutlu, Cemal Şakar, Melek Paşalı, Latife Tekin ve Nihat Genç'in eserlerine geniş ve derinlemesine dikkatli bakışları görüyoruz. Bu kitap, bize Ömer Lekesiz'in sımsıcak renklerden oluşan "güleryüzlü eleştiri"sinden ciddi ipuçları taşıyor.

"*Öykü İzleri", "Mimlerin Abecesi"* ile "Ş*irazeden Şirazeye"*yi tamamlayan üçüncü bir eser.[10] Yaşar Nabi ile Nurullah Ataç'ın bir tartışmasıyla başlayan Lekesiz, Peyami Safa'nın bir cevabı ile devam ediyor. "Önsöz" yerine yazılan yazıda şöyle der:

"Neticede, nereden ve nasıl bakarsak bakalım, eleştiri adına ulaşacağımız olumsuz her sonuç aynı zamanda ucu edebiyata dayanan bir olumsuzluk olarak belirmektedir. Peyami Safa'yı izleyerek söylersek, eleştirinin inkârı, edebiyatın inkârıdır; iyi edebiyat iyi eleştiriyi, iyi eleştiri iyi edebiyatı dayatır. İlle de mevcudu aşma, daha mükemmele ulaşma niyetlerini de içeren mevcut eleştiriyi olumlamayan, her yaptıkları edebiyatın, ürettikleri eserlerin niteliğine ve ayrıca 'ben'lerinin kendilerine nasıl bir oyun oynadığına yeniden bakmalıdırlar. Aksi hâlde 'edebiyat', eleştiriyi sürekli inkârla bir yere varacaklarını sananları, geçmişte olduğu gibi bugün de 'eleştiri aracılığıyla' inkâr edecektir."

Kitabın "kuramsal çerçeve"sinden sonra değerlendirmelere geçilir. "Değerlendirmeler"in başında "Ana Hatlarıyla Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğü" yer alıyor. Burada sadece hikâyeci olarak veya romancılığının yanısıra öykücülüğü ile de öne geçen belli başlı isimler üzerinde duruluyor. Ardından başlayan ve iki bölümden oluşan "değerlendirmeler" Halit Ziya Uşaklıgil'den Melek Paşalı'ya, Halide Edib'ten Peyami Safa'ya, Hüseyin Rahmi'den Selahattin Enis'e, Sadri Ertem'den İlhan Tarus'a, Ziya Osman Saba'dan Faik Baysal'a, Ferit Edgü'den Sevinç Çokum'a, Durali Yılmaz'dan Nazan Bekiroğlu'na 85 hikâyeci ve hikâyeleri hakkında "efrâdını câmi ağyarını mâni" değerlendirmeler ve tespitler yapılıyor. Ömer Lekesiz'in eleştiri anlayışının omurgasını oluşturan "kuşatıcı ve kucaklayıcı" tavrını burada da görüyoruz. Eski ve yeni kuşaklardan değişik edebî akımların içinde yer almış olan hikâyeciler, önyargılardan uzak eleştirmen duruşunu koruyan Ömer Lekesiz'in ilgi alanına giriyor. Kitabın sonunda Mustafa Kutlu ve Mehmet Erdoğan'ın kendisiyle yaptıkları iki önemli konuşmada Ömer Lekesiz, "Türk Öykücülüğünün Yüzyıllık Hikâyesi"ni anlatırken, ikincisinde "Geleneğin Penceresinden Öyküye Bakış"ını sergiliyor. "*Öykü İzleri"*nde Türk hikâyesinin kilomet-

re taşları üzerinde derinlemesine yapılmış kritikler, kayıtlardan âzâde bir edebiyat adamının cesur çıkışlarını yansıtıyor ve gerçekçi bir kalemin izlerini taşıyor.

Şüphesiz Ömer Lekesiz'in çalışmaları arasında "*Yeni Türk Edebiyatında Öykü"* isimli beş ciltlik eserin ayrı ve farklı bir yeri vardır. Denilebilir ki, Türk hikâyesi bu eserin yayınlanışına kadar bu derece etraflıca ve objektif kriterlerle ele alınmamış, üzerinde durulmamıştı. Ömer Lekesiz, ilk cildin sunuş yazısında, yapmak istediklerini ve hedefini şöyle açıklıyor:

"Son bir asırlık (1890- 1990) dönemi kapsayacak olan bu çalışma, uzun yıllar romanın hegomanyasında kalmasına rağmen son yıllarda başat bir tür niteliğini kazanan öykünün edebiyatımızdaki müstesnâ yerini belirlemek üzere yapılmıştır."[11]

İlk cilt Nâbizâde Nâzım'la başlıyor Sait Fâik'le bitiyor. Arada Tanzimat, Servet-i Fünûn, Millî Edebiyat, Fecr-i Ati, Yedi Meşâleciler, Cumhuriyet dönemi hikâyecileri var.

İkinci cilt ise Bekir Sıtkı Kunt ile başlayıp Tahsin Yücel ile nihayete eriyor. Burada Abdülhak Şinasi Hisar, Samet Ağaoğlu, Memduh Şevket Esendal, Haldun Taner ve Vüsat O. Bener gibi isimler, hikâyecilerden bir kısmını teşkil ediyor. Üçüncüsünde Kemal Tahir bizi karşılıyor, kitabın sonunda Necati Tosuner ile vedâlaşıyoruz. Arada Tarık Dursun K., Muzaffer Buyrukçu, Orhan Duru, Adnan Özyalçıner, Sevgi Soysal, Afet Ilgaz da yerini alıyor. Dördüncü ciltte Fikret Ürgüp bize "merhaba" diyor, Necati Mert ile son buluyor hikâyeciler silsilesi. Rasim Özdenören'den, Füruzan'a, Bekir Yıldız'dan Selim İleri'ye, Mustafa Kutlu'dan Oğuz Atay'a, Sevinç Çokum'dan Peride Celal'e, Durali Yılmaz'dan Nedim Gürsel'e, Sezai Karakoç'tan İnci Aral'a usta öykücüler ve eserleri ele alınıyor. Son cilt tamamen genç yazarlara ayrılmış durumda. Nâbizâde Nâzım ile başlayan *"Yeni Türk Edebiyatı'nda Öykü"* Cemal Şakar'a kadar uzanıyor. 1890'dan 1990'a kadar Türk hikâyesine emek vermiş 103 öykücü inceleniyor.

Ömer Lekesiz bu eserde önce hikâyecinin hayatını veriyor, ardından kitaplarına dikkat çekiyor. Eleştirmenlerin gözüyle sanat anlayışını aktardıktan sonra bir öyküsünü seçiyor ve tahlilini yapıyor. Daha önce Tahir Alangu, Mehmet Kaplan, Cevdet Kudret gibi yazarların Türk hikâyesi üzerine önemli eserleri yayınlandı bilindiği gibi. Kaplan, "*Hikâye Tahlilleri"*ne belirli bir kesimi alırken, Cevdet Kudret'in sempati duyduğu ve ideolojik kaygı gözettiği öykücüleri kitaplarına aldığı biliniyor. Tahir Alangu'yu "Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman" isimli eseriyle, bu sahada derinlemesine ve genişlemesine çalışmalar yapan bir eleştirmen olarak gözlemliyoruz. Ömer Lekesiz'in "*Yeni Türk Edebiyatında Öykü"*sü ise hem dönem olarak Alangu'nun eserinden daha eski ve yeni dönemleri içine alıyor, hem de hikâyeciler hakkındaki yeni değerlendirmeleri de barındırması bakımından daha zengin bir muhteva ve kıymet kazanıyor. 2000'li yılların genç hikâyecileri ile Safiye Erol gibi yeni keşfedilmiş hikâyecileri de kadrosuna katacak olan altıncı cildi ile "*Yeni Türk Edebiyatında Öykü"*, edebiyat kütüphanelerinin raflarında vazgeçilmez bir eser olarak yerini alacaktır.

Ömer Lekesiz, öykünün geleceğinin parlak olacağına inanan eleştirmenlerdendir. Şiir ve romanın yanında öykü uzun vadede en parlak dönemini yaşayacaktır. Nabizâde Nâzım ile başlayan ve çeşitli akımlarla bugüne ulaşan öykücülüğümüzün Batıdaki örnekleriyle boy ölçüşebilir bir konumda bulunduğuna dikkat çeken Ömer Lekesiz'e göre, "Bugün öykü ana başlığı altında bir çok alt türün daha ihdas edilmiş olması öykünün yoğun ve yaygın bir gelişmeye sahip olduğunu göstermektedir. Şiir ortamındaki enflasyon sona ermediği ve roman içselleştirilmediği sürece gelecek öykünündür."[12]

Bu arada Ömer Lekesiz'in, çalışmaları öykü eleştirisi ağırlıklı olsa da, diğer edebî türlere de bîgane değil. Şiirden, romana, denemeden mektuba edebiyatın bütün türlerine aynı sıcaklık ve yakınlıkta duran Lekesiz, esasen Türk edebiyatını bir bütün olarak gören eleştirmenlerimizdendir. En önemli ayıredici özelliği de, ideolojik kayıtlardan âzâde ve grup mantığından uzak duruşu... O, belirli bir dünya görüşüne ve tavra sahip olmasına rağmen edebî çalışmalarında şaşılacak derecede "tarafsız" kalabilmekte ve edebiyat dünyasının 72 milletine aynı objektif ve sevgi gözüyle bakabilmektedir. "Yunusça" ve "dervişçe" bir bakışı yakalayabilen yazarımızın aradığı tek kriter, sanırım sanatın ciddiye alınmasının ötesine geçmez. O, bu özellikleriyle, bugün de yarın da Türkiye'de eleştiriye haysiyet getirebilen isimlerin başında anılagelecektir.

Ömer Lekesiz'in bu yazı hazırlanırken yayınlanan *"Öyküce Konuşmalar"* adlı kitabı, yazarla bugüne kadar yapılmış konuşmaları topluyor. Eleştiri anlayışı, edebiyatımıza bakışı ve eserleri üzerine farklı kişilerin sordukları sorulara olanca açıkyürekliliğiyle cevap veriyor Lekesiz. Bir bakıma onun sanat anlayışını, eleştiriye bakışını, edebiyata yaklaşımını özlü olarak veren, bir değerlendirmesiyle bu yazıya son vermek istiyorum:

"Ülkemiz bizim evimizdir, tanıdığı olduğumuz hayatlardır, kültürel veriler bu evdeki verilerdir, miras bu evdeki mirastır. '40'lı yıllarda evrensel karakterli bir yerlilik anlayışı, öz kültüre dönüş çabası, kimlik kaygısı kendisini büyük oranda hissettirmiştir. 50'li yıllarda ise, halkoyuyla seçilmiş sivillerin göreceli demokratik idaresinde, halkın öz kültürüne daha çok yönelmesi, yaklaşık kırk yıl sonra öz köklerine dönerek kimliklerini yeniden kazanmaları kesmen gerçekleşmiştir. Gelinen noktada ise, Dede Korkut'la Yeşim Dorman'ın, *Binbir Gece Masalları* ile *Muallâkta, Araf'ta ve Düşlerde*'nin (Cem Mumcu) arasındaki mesafe teknik, teorik, biçim ve içerik planında kısalmıştır. İslâm'ı kültürel bir bağlanmanın adı olarak da alırsak, ideolojik tercihleri ne olursa olsun bu evde yaşayan ve ürün veren her öykücü bu tanımlamanın içindedir. Vüs'at O. Bener'le Mustafa Kutlu'yu, Hüseyin Su ile Ayfer Tunç'u iç içe okuduğumuzda konu ve bağlam farklılıklarının kültürel olmaktan çok, doğal, fıtrî ve zihnî farklılıklar olduğunu görürüz. Cemal Şakar'ın öykülerindeki yol-yolculuk imgesinin cennet arayışını simgelediğini bilmemiz, Füruzan'ın Çocuk öyküsündeki Mushaf'ın geleneği, günahsız bir dünya özlemini simgelediğini bilmemize ve söylememize engel değildir."[13]

---

1 Ömer Lekesiz, *Öykü İzleri,* Ankara 2000
2 Eleştirmenle yaptığımız görüşmeden.
3 *Yitik Düşler,* Edebiyat Seçkisi, Ocak 2002.
4 *Dergâh* Dergisi, Aralık 1998.
5 *Hece* Aylık Edebiyat Dergisi, Eylül 2002.
6 Ömer Lekesiz ile yaptığımız görüşmeden.
7 Adı geçen görüşmeden.
8 İnsan Yayınları, İstanbul 1995.
9 Timaş Yayınları, İstanbul 1997.
10 *Öykü İzleri,* Ömer Lekesiz, *Hece Yayınları, Ankara 2000.*
11 *Türk Edebiyatında Öykü,* Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997
12 Fadime Özkan, *Yeni Şafak* gazetesi, 21 Temmuz 2000.
13 Ömer Lekesiz, *Öyküce Konuşmalar,* Meneviş Yayınları, Ankara 2003.

ROLAND BARTHES

Türkçesi:
HİLMİ UÇAN

ELEŞTİRİ NEDİR*

Şu her zaman mümkündür: İdeolojik gündeme göre birtakım önemli eleştiri ilkeleri ilân edilebilir, özellikle kuramsal örneklerin büyük bir saygı gördüğü Fransa'da. Nedeni de şu: Bunlar, uygulayıcıya kesinlikle hem bir mücadelenin, hem bir tarihin, hem de bir bütünün içine katılmanın güvencesini verir. Bu nedenledir ki on beş yıldan beri Fransız eleştirisi, bazı değişik yönelimleriyle birlikte, **dört** büyük "felsefe" içinde gelişmiştir. **İlk** olarak çok tartışmalı bir terimle *Varoluşçuluk* diye adlandırdığımız şey: Sartre'ın eleştirel yapıtları *Baudelaire* ve *Flaubert*'i, Proust, Mauriac, Giraudoux ve Ponge üzerine daha kısa birkaç makaleyi ve özellikle de hayranlık uyandıran Genet'i sundu. **İkinci** olarak *Marxçılık*: Şunu biliyoruz ki (zaten tartışma eski bir tartışmadır) marxçı gelenek eleştiride kısırdır: Yapıtların tamamen mekanik bir açıklamasını sunar ya da değer ölçütlerinden çok düzenle ilgili sözcükleri herkese ilan eder. O halde deyim yerindeyse, en verimli eleştiri, Marxçılığın (ilan edilen merkezinde değil) sınırlarında görülür: L.Goldman'ın eleştirisi (Racine, Pascal üzerine, Yeni Roman üzerine, avangard tiyatro üzerine, Malraux üzerine olan eleştiriler) açıkça Lucaks'a çok borçludur; siyasal ve toplumsal tarihten bu yana düşünülebilecek en esnek ve en usta eleştirilerden biridir. **Üçüncü** olarak da *psikanaliz* var; Freud'çü ilkelere uyan bir eleştiri var ve bu eleştirinin günümüzde Fransa'da en iyi temsilcisi (Racine ve Mallarmé üzerine eleştirileriyle) Charles Mauron'dur; fakat en verimli olan "marjinal" psikanaliz de buradadır; (yapıtlardan değil) tözlerin çözümlemesinden hareket eden, çok sayıda şairde var olan imgenin hızla bozuluşlarını izleyen G.Bachelard çok zengin, gerçek bir eleştiri okulu kurmuştur; denilebilir ki Fransız eleştirisi bugün Bachelard'cı esinin (G.Poulet, J.Starabonski, J.P.Richard) en iyi açılım biçiminin etkisindedir. **Dördüncü** olarak da *yapısalcılık* (ya da çok fazla basitleştirerek ve kuşkusuz kötü anlamda *biçimcilik*) gelir: Fransa'da, bu hareketin önemi, saygınlığı da diyebiliriz, Cl.Lévi Strauss'un sosyal bilimlerin ve felsefî düşüncenin yolunu açmasından beri bilinir; az sayıdaki eleştirel yapıtlar yine bu hareketten kaynaklanır; ancak bu hareket de, özellikle ve kuşku götürmez bir şekilde Saussure tarafından kurulan ve R.Jacobson tarafından genişletilmiş olan (R.Jacobson ilk adımlarında, yazınsal bir eleştiri hareketi olan Rus biçimcilik okuluna katılmıştır) dilbilimsel modelin etkisiyle ortaya çıkar: Örneklendirirsek, Jacobson tarafından ortaya konulan şu iki sözbilimsel (rhétorique) sınıflamadan hareketle yazınsal bir eleştirinin gelişmesinin mümkün olduğu görülüyor: Eğretileme ve düzdeğişmece (mecaz-ı mürsel).

Görülüyor ki bu Fransız eleştirisi hem "ulusal"dır (çok az da olsa Anglo-saxon

eleştiriye, Spitzer'ci, Croce'cu eleştiriye borçludur) hem de günceldir ya da deyiş yerindeyse "vefâsız"dır: Bir tür ideolojik sungu içine tamamen gömülmüştür, kendisini var olan bir geleneğe, Sainte-Beuve geleneğine, Taine geleneğine ya da Lanson geleneğine pek de bağlı görmez. Bununla birlikte Lanson'cu gelenek bugünkü eleştiride bir sorun oluşturmaktadır. Lanson, kendisi, Fransız profesörün en yetkin örneğidir; yapıtı, yöntemi, düşünme biçimiyle, yaklaşık elli yıldan beri, sayısız artçılarla üniversiteye özgü eleştiriyi belirlemektedir. Bu eleştirinin ilkeleri, en azından ilân edilen şekliyle, olguların saptanmasında nesnellik ve doğruluk olduğu için, sanılabilir ki Lansonculuk ile, tamamı yorumsal eleştiri olan ideolojik eleştiriler arasında hiçbir uyuşmazlık yoktur. Ama yine de bugünkü Fransız eleştirmenlerden çoğunun kendileri de profesör olmalarına karşın (burada ortaya atılan bir eleştiriden değil yapısal eleştiriden söz ediyoruz) yoruma dayalı eleştiri ile olgucu (üniversiteye özgü) eleştiri arasında belli bir gerilim vardır. Bu gerilimin nedeni de, aslında Lansonculuk'un kendisinin bir ideoloji olmasıdır; Lansonculuk, her bilimsel araştırmada nesnellik ilkelerinin uygulanmasını istemekle yetinmez, insan, tarih, yazın, yazar ve yapıt ilişkileri hakkında genel kanıları da işin içine sokar; örneğin Lansonizmin psikolojisi, aslında bir tür örneksemeli determinizmden ibaret olduğu için tamamen eskildir (datée). Lansonizm'e göre, bir yapıtın ayrıntıları bir yaşamın ayrıntılarına, bir kahramanın ruhu yazarın ruhuna vb.... benzemek zorundadır. O gün bugündür, tam olarak, örneğin psikanaliz, bir yapıt ile yazarı arasında yadsımacı karşıt ilişkiler düşündüğüne göre bu da çok özel bir ideoloji demektir. Aslında, elbette felsefî ön gerçekler (postulat) de kaçınılmazdır; bu durumda Lansonculuk'a sitem edilmesi O'nun yan tutmasından değil, moral bir nesnellik ve doğruluk kılıfı ile onları örttüğü içindir: Lansonculuk'ta ideoloji, kaçak bir mal gibi bilimselliğin bagajları içine kaydırılıvermiştir.

Madem ki bu farklı ideolojik ilkeler *aynı zamanda* mümkündür (ve bana gelince, ben, bir biçimde *aynı zamanda* onların her birini kabul ediyorum), öyleyse şüphesiz, ideolojik tercih eleştirinin varlık nedenini oluşturmaz ve "gerçek", bu ideolojinin onanması değildir. Eleştiri, "doğru" ilkeler adına akla uygun konuşmaktan başka bir şeydir. Bundan şu sonuç çıkar: Eleştiride büyük günah, ideoloji değildir, ideolojiyi örten susuştur. Bu suçlu susuşun bir adı vardır: İyi niyet ya da daha doğrusu kötü niyet. Yapıtın, yapıtı sorgulayan kişinin tarihinin ve ruhsal durumunun dışında bir nesne olduğuna nasıl inanmalı? Ve yapıt karşısında eleştirmen, bir tür dışarıdalık hakkına sahip değil miydi? Eleştirmenlerin çoğunun yapıt ve yazar arasında ilke olarak kabul ettikleri derin iletişim, hangi mucize ile kendi yapıtları ve kendi zamanları söz konusu olduğunda kesilecekti? Eleştirmen için değil, yazar için geçerli olan yaratıcılık yasaları var olabilecek midir? Her eleştiri (ne kadar dolaylı bir biçimde ve edeplice olursa olsun) kendisi hakkında örtük bir söylemi, söyleminin içine katmak zorunda kalır; her eleştiri, yapıtın eleştirisi ve kendisinin eleştirisidir. Claudel'in bir sözcük oyununu yinelersek eleştiri, başkasını tanımaktır ve kendisiyle birlikte ortak doğumdur. Yine başka bir deyişle eleştiri, hiç de bir sonuçlar tablosu ya da yargı kararları derlemesi (corps) değildir, eleştiri aslında bir etkinliktir, yani bir dizi düşünsel

edimdir; bu edimler, bu edimleri yapan kişinin öznel ve tarihsel (aynı şeydir bu) varlığına derinden bağlıdır, yani onları üstlenir. Bu edim "gerçek" olabilir mi? Bu edim, bambaşka gerekliliklere boyun eğer.

Yazınsal kuramın alabileceği kıvrımlar ne olursa olsun her romancı, her şâir nesnelerden ve olaylardan söz ediyor demektir, bu nesne ve olaylar isterse düşsel, dilin dışında ve dilden önce olsun: Dünya vardır ve yazar, konuşur, edebiyat budur. Eleştirinin nesnesi ise çok farklıdır; bu nesne, "dünya" değildir, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir: Eleştiri bir söylem üzerine söylemdir; *ikinci* bir dildir ya da (mantıkçıların dediği gibi) *üst-dil*dir, birinci dil ya da *nesne-dil* üzerinde çalışır. Bundan da şu sonuç çıkar: Eleştiri etkinliği iki tür ilişkiyi göz önünde bulundurmak zorundadır: Eleştiri dilinin, gözlemlenen yazarın diliyle olan ilişkisi ve bu nesne-dilin dünya ile olan ilişkisi. Eleştiriyi belirleyen bu iki dilin "sürtüşmesi"dir ve bu sürtüşme, belki de, bir başka zihinsel etkinlikle, tümüyle nesne-dil ve üst dil ayrımına dayanan mantıkla eleştiriye büyük bir benzerlik verir.

Zira eleştiri sadece bir üst-dil ise, bu demektir ki, eleştirinin görevi hiçbir zaman "gerçekler"i keşfetmek değildir, sadece "geçerlilikler"i keşfetmektir. Bir dil kendi özünde doğru ya da yanlış değildir, geçerli ya da geçersizdir: geçerlidir, yani düzenli bir göstergeler dizgesi oluşturur. Yazınsal dili buyruğu altına alan kurallar, bu dilin gerçeğe uygunluğu (gerçekçi okulun iddiaları ne olursa olsun) ile ilgili değildir, yazarın saptadığı göstergeler sistemine (kuşkusuz burada sistem sözcüğüne çok kuvvetli bir anlam vermek gerekir) boyun eğmesiyle ilgilidir sadece. Eleştiri, Proust'un "gerçek"i söyleyip söylemediğini, Baron de Charles'ın Kont de Montesquieu olup olmadığını, Françoise'ın Celeste olup olmadığını, hatta daha genel bir biçimde söylersek, Proust'un betimlediği toplumun, XIX. Yüzyıl'ın sonundaki soylu sınıfın dışlanması ile ilgili tarihsel koşulları (élimination) "gerçek"e uygun şekilde verip vermediğini söylemek zorunda değildir; eleştirinin görevi, bir dil hazırlamaktır ki bu dilin uyumu, mantığı, tam olarak söylemek gerekirse dizgeselliği, Proust dilinin olası bütün niceliklerini biraraya getirebilsin ya da daha iyi bir deyimle, (sözcüğün matematik anlamıyla) integralini çıkarabilsin, tıpkı seferber ettiği kanıtların "gerçeklik"i hakkında karar vermeksizin bir muhakemenin geçerliliğini sınayan mantıksal bir denklem gibi. Denilebilir ki eleştirinin amacı (bu evrenselliğin tek güvencesidir) tamamen biçimseldir: İncelenen yapıt veya yazarda "gizli", "derin", o zamana kadar farkedilmemiş "örtük"bir şeyi "keşfetmek" (hangi mucizevî şeyle? Biz dedelerimizden daha mı zekiyiz?) değildir amaç; amaç, karmaşık bir mobilyanın iki parçasını el yordamıyla "zekice" uyuşturuveren bir marangoz gibi, çağının kendisine sunduğu dili (varoluşçuluk, marxçılık, psikanaliz) dile, yani kendi çağına göre yazar tarafından hazırlanan mantıksal baskıların biçimsel dizgesine *uyarlamak*tır. Bir eleştirinin nitelikli olmasının "kanıt"ı, gerçeklik veya sahtelikle ilgili (aléthique) özellik değildir, (eleştiri gerçeğe bağlı değildir). Zira eleştirel söylem –mantıksal söylem de böyledir zaten- eşsözle tekrarlamakdır sadece: Eleştirel söylem sonuçta gecikmeyle, fakat kendisini bu gecikmenin içine tamamen yerleştirirerek, söylemekten ibarettir, hatta bu nedenle şöyle demek anlamsız değildir: Racine, Racine'dir, Proust, Proust'tur; eleştirenin nitelikli olduğu-

nun kanıtı, eğer varsa, sorgulanan yapıtı *keşfetmek* (découvrir) değil, tersine onu mümkün olabildiğince kendi diliyle *örtmek* (couvrir) *yeteneğine bağlıdır.*

Böyle olunca bir kez daha özünde, sözcüğün estetik anlamıyla değil mantıksal anlamıyla, biçimsel olan bir etkinlik söz konusudur. Diyebiliriz ki eleştiride, başta söz ettiğimiz "iyi niyet" ya da "kötü niyet"ti önlemenin tek yolu, incelenen yapıtın anlamını deşifre etmek değil, insanın kendisini ahlâkî bir amaca hasretmesi, incelenen yapıtın anlamını değil, bu anlamı hazırlayan kuralları ve baskıları yeniden inşâ etmesidir; Amacı, "bir anlam" değil, dünyaya bir anlam vermek olan yazınsal yapıtın çok özel semantik bir sistem olduğunu peşin olarak kabul etmek şartıyla; yapıt, hiç değilse eleştirel bakışı genellikle kabul eden yapıt, ve belki de "iyi" edebiyatın olası bir tanımı da buradadır, hiçbir zaman ne tamamen anlamsız (gizemli ya da esinli) ne de tamamen açıktır; yapıt, söylemek gerekirse, *askıya alınmış* anlamdır: Aslında yapıt, ilan edilmiş bir gösteren dizgesi olarak okuyucuya sunulur, ancak gösterilen nesne olarak okuyucudan kaçar. Anlamın bu tür hakettiği değeri görememesi, anlamın bu tür düş kırıklığı bir taraftan, yazınsal yapıtın, hiçbir zaman yanıt vermemesine rağmen ("dogmatik" olan büyük eser yoktur) dünyaya (inançların, ideolojilerin ve kamusal anlamın elde tutar gibi göründüğü güvence altına alınmış anlamları sarsarak) sorular sormak için büyük bir gücü olduğunu; diğer taraftan da bir gün, (kendisi de bir dil olacak olan yanlış kullanım dışında) Racine ya da Shakespeare'den söz edilmesinden vazgeçilmesi için hiçbir neden olmadığına göre, kendisini bitimsiz bir çözümlemeye bıraktığını açıklar. Hem ısrarla anlam öneren hem ısrarla anlamdan kaçan edebiyat sadece ve sadece bir *dil*dir, başka bir deyişle bir göstergeler dizgesidir: varlığı iletisinde değil, bu "dizge" içindedir. Bu nedenle de, nasıl ki dilbilimci bir cümlenin anlamını çözmek değil, bu anlamın aktarılmasına olanak veren biçimsel yapıyı ortaya koymak zorundaysa, eleştirmen de yapıtın iletisini değil sadece dizgesini yeniden kurmak zorundadır.

Gerçekten de eleştiri ancak, kendisinin de sadece bir dil olduğunu (daha doğrusu bir üst-dil) olduğunu kabul ederek çelişmeli ama gerçek olarak, hem öznel hem nesnel, hem tarihsel, hem varoluşçu, hem totaliter hem liberal olabilir. Zira bir taraftan, her eleştirmenin ortaya koymaya karar verdiği dil ona gökten inmez, çağının kendisine önerdiği dillerden bir dildir, entelektüel bazı tutkuların, bazı düşüncelerin, bilginin bir tür tarihsel olgunlaşmasının nesnel sonucudur, bir *zorunluluk*tur; diğer taraftan bu zorunlu dil, her eleştirmen tarafından, eleştirmenin tüm "derinliği"ini yani tercihlerini, zevklerini, takıntılarını, dirençlerini içinde barındıran entelektüel bir işlevin *alıştırma*sı olarak, belli bir varoluşsal düzenlemeye göre seçilir. Eleştirilen yapıtın merkezinde, böylece iki tarihin, iki öznelliğin, yazarın ve eleştirmenin tarihleri ve öznelliklerinin diyaloğu başlamış olur. Fakat bu diyalog, şimdiki zamana doğru tamamen bencilce sürgün edilmiştir: Eleştiri, geçmişin gerçeğine ya da yazarın gerçeğine bir "saygı" değildir, zamanımızla ilgili anlaşılabilir olanın inşâsıdır.

---

* R. BARTHES, Essais Critiques, Ed.du Seuil, Paris, s.252-257.

STEPHEN GREENBLATT

Türkçesi:
TÜRKAN MIGNON

YENİ TARİHSELCİLİK[1]

Yeni tarihselcilik, tıpkı Kutsal Roma İmparatorluğu gibi, sürekli olarak adını yalancı çıkarır. *Amerikan Mirası Sözlüğü* 'tarihselcilik' sözcüğü için üç karşılık veriyor:

1. Tarihte, insanın değiştirmek için pek bir şey yapamayacağı süreçlerin işlediği inancı,

2. Tarihçinin geçmiş zamanları ve eski kültürleri incelerken her türlü değer yargısından kaçınması gerektiği teorisi,

3. Geçmişe ve geleneklere hürmet gösterilmesi.

'Yeni tarihselci' olarak nitelenen pek çok yazı, ve tabi ki benim yazılarım, bu tanımların hepsine kesin bir şekilde karşı çıkar.

(1) 'Tarihte, insanın değiştiremeyeceği süreçlerin işlediği inancı.' Bu tarif insan faktörünün aynı zamanda hem soyutlanmasına hem de boşaltılmasına dayanır. Belli bir zamanda belli şartlar altında somut tercihler yapan kadınlar ve erkekler, 'insan' denen bir nesneye dönüştürülür. Bu renksiz ve isimsiz ortak varlık 'tarihte işlemekte olan süreçleri' pek etkileyemez ve böylece bu süreçler onları harekete geçirenlerden anlaşılmaz bir şekilde ayırılır.

Yeni tarihselcilik ise aksine 'insan' sözcüğünü kullanmaktan kaçınır; soyut evrensel vakalarla değil, bireysel, (bilinmeyen) şartlara bağlı vakalarla, belli bir kültürün doğuş kurallarına ve çatışmalarına göre şekillenmiş ve o kural ve çatışmalara göre hareket eden kişilerle ilgilenir. Sınıf, cinsiyet, din, ırk ve milli kimliklerinin beklentilerine göre şartlanmış bu kişiler tarihin akışındaki değişiklikleri sürekli olarak etkilerler. Hatta yeni tarihselciliğin tarih görüşünde bir kaçınılmazlık varsa, o da bu kişi faktörünün üzerinde ısrarla durmasıdır, çünkü hareketsizliğin ve aşırı uyumsuzluğun bile anlamlı olduğunu, dolayısıyla bir niyete işaret ettiğini kabul eder. Bu görüşe göre, her türlü davranış bir stratejidir: silaha sarılmak ya da firar etmek anlamlı sosyal hareketlerdir; ama hiçbir şey yapmamak, kendi işine bakmak ve görmemezlikten gelmek de öyledir. Olayların akışını etkileyen bir faktör olmak tam anlamıyla kaçınılmazdır.

Kaçınılmazdır ama basit değildir: yeni tarihselcilik, benim anladığım şekliyle, tarihsel süreçlerin etkilenemez ve değiştirilemez olduğunu kabul etmez, ama kişilerin etkisini belirleyen ölçüler ve sınırlar bulmaya da meyillidir. Tekil gibi görünen hareketlerin çoğul olduğu keşfedilir; görünüşte tek olan kişisel deha gücünün ortak, toplumsal enerji ile yakından ilişkili olduğu ortaya çıkar; bir muhalefet hareketi daha büyük bir meşrulaştırma sürecinin bir parçası olabilir ya da düzeni korumaya yönelik bir girişim sonuçta onu altüst edebilir. Politik değerlikler, bazen birdenbire değişebilir: bazı şartlar altında ilerici görünenin başka şartlar altında gerici görünmeyeceği kesin ve resmi olarak garanti edilemez.

Yeni tarihselciliği eleştirenlerden bazıları, onun kişi faktörü üzerindeki ısrarında,

acımasız iktidar isteğinin Nietzscheci bir yüceltilmesini görürler. Başkaları ise, kahraman bireyselcilik kültünü şüpheci bir şekilde yeniden değerlendirmesi yüzünden yeni tarihselcilikte kötümser bir insan çaresizliği öğretisi olduğunu söylerler.Bu yüzden, mesela Walter Cohen Marksist bir açıdan bakarak, yeni tarihselciliği 'görünüşte direnişçi olan her mevzi sonunda iktidarın çıkarlarına hizmet eder' diyen bir 'liberal düşkırıklığı' olduğu için eleştirirken, liberal hümanist bir açıdan bakan Edward Pechter 'iktidar isteğini insanın belirleyici özü olarak kabul etmek istemeyen ben ve benim gibiler, yeni tarihselcinin eleştiri yöntemlerini ve yorumsal vargılarını pek benimseyemezler'[2] der. Fakat işte benim gibi eleştirmenlerin anlamsız ve savunulamaz buldukları, işte bu 'insanın belirleyici özü' fikrinin ta kendisidir. Pechter'in 'dünyayı döndüren iktidar değil aşktır' şeklindeki karşı iddiası da bence aynı şekilde anlamsız ve iler tutar yeri olmayan bir iddiadır. Cohen'in eleştirisi daha makuldür, ama o da kendisinin 'yeni tarihselcilik görünüşte direnişçi olar *her* mevzinin sonunda iktidarın yanına alındığını savunur' şeklindeki iddiasına dayalıdır. Bazı mevziler alınır bazıları alınmaz.

Shakespeare Görüşmeleri adlı eserimde, Shakespeare'in ikinci dörtlemesindeki[3] oyunların karizmatik kralları ironik, karmaşık ama sonuç olarak yüceltici bir şekilde onaylamasıyla, direniş mevzilerinin iktidarın yanına alındığını öne sürmüştüm. Yani oyunların biçimsel yapısı ve seyirciyi etkilemek için kullandıkları yöntemler sayesinde, seyirciler Prens Hal'ın zaferini onaylamaktan kendilerini alamazlar. Bu zaferin, zevkin klostrofobik bir şekilde sınırlanmasına, görünüşün iki yüzlü bir şekilde kullanılmasına ve dostlara bilerek ve isteyerek ihanet edilmesine dayandığı oyunda gösterilir, ama yine de bu ihanet gösterileri seyircilerin ihanetlerin farkında olmaktan aldığı zevki ve alkışların onayını artırmaktan başka bir şey yapmaz. Bozguncu algılamalar da yok değildir ama oyunun yapısı içinde kaldıkları sürece denetim altındadırlar, hatta aslına bakılırsa sorguluyormuş gibi göründükleri bir iktidarı yüceltmeye yararlar.

Ben bütün edebiyat eserlerindeki (ya da Shakespeare'in bütün oyunlarındaki) her türlü direnişin iktidarın yanına geçtiğini iddia etmedim; herkesin bildiği ideolojik denetim güçlerinin yıkıldığı oyunlar vardır. Ama yine de hem bu yazımdaki tanımlamaların, hem de genel olarak yeni tarihselciliğin, tekrar tekrar her türlü direnişin imkansız olduğu şeklindeki bir sözde teze işaret ettiği öne sürülüyor.[4] Bir grup oyunun ortaya koyduğu görüş açısını derinlemesine inceleyen bir tartışma hem basitleştiriliyor hem de içinden olasılıkların, dolayısıyla da tarihin kendisinin silindiği evrensel bir ilkeye dönüştürülüyor.

Üstelik Shakespeare'in ikinci dörtlemesi hakkındaki tartışma bile, ihtilaf, değişim ya da tarihin süreçlerinin kökünden değiştirilmesi olasılıklarını yok sayıyor gibi anlaşılıyorsa yanlış anlaşılıyor demektir. Ben kimi estetik ve siyasi yapıların ürettikleri bozguncu algılamaları denetim altında tutmaya çalıştıklarını söylüyorum, o algılamaların yok olup gittiğini değil. Tam tersine, onları bağlayan düzeni zorlayıp ondan kurtulabilir, yepyeni ve tamamen farklı bir yapılar bütününü şekillendirmeye yarayabilirler. Yoksa değişim başka nasıl olabilirdi? Kimse estetik ya da siyasi değerleri dokunulamayacak kadar kutsal saymaya – belki okul hariç – zorlanmaz. Varlıkların ve değerlerin düzeni kesinlikle öylece kurulup gönderilmemiştir; o düzeni kurmak, sürdürmek, yeniden kurmak ve aktarmak emek ister ve bu emek verilmeyebilir ya da başka kalıba sokulabilir.

Yapılar paramparça edilebilir, parçalar değiştirilebilir, tersyüz edilebilir, başka bir şekilde birleştirilebilir.Herşey halen olduğundan farklı olabilir ve herşey eskiden olduğundan da farklı olabilirdi. Ama bu değişimin kolay, kendiliğinden, bedelsiz ya da yükümsüz olduğu sanılmamalıdır. Benim itirazım, Shakespeare'in tarih konulu dört oyunundaki, karakterlerin bilmediği ama seyircinin bildiği durumların yapıları gereği seyirciyi serbest bıraktıkları ve dörtlemedeki şüpheci kurnazlıktan zevk almanın bir siyasi direniş eylemine katılmak olduğu zannınadır. Genel olarak, çok sevilen edebiyat eserlerindeki kimi retorik özelliklerin hakiki siyasi bozgunculuk eylemleri olduğu iddiasını şüpheyle karşılarım; bu iddianın artık solculardan duyulması - ben üniversitedeyken bunu daha çok sağcılardan duyardık – çoğu zaman onu daha az aptalca ve küstahça bir iddia yapmaz. Her zaman, en azından Shakespeare'in dörtlemesi hakkındaki yazımda ve birkaç benzer konulu makalemde, 16. yüzyıl sonlarındaki bir temsil edici ve siyasi uygulamalar bütününün kendi bozgunculukları gibi görünen bir tavrı nasıl ürettiklerini ve hatta nasıl bu tavır sayesinde semirdiklerini göstermek istedim.

Bunun böyle olduğunu göstermek tarihin süreçlerini değiştirmek olasılığından ümidi kesmek değildir – eğer tarihselcilik buysa ben tarihselci değilim – daha çok estetikleştirilmiş ve idealleştirilmiş bir özgür hayal gücü siyasetinden sakınmaktır.

(2) 'Tarihçinin geçmiş zamanları ve eski kültürleri incelerken her türlü değer yargısından kaçınması gerektiği teorisi.' Yine, eğer bu tarihselciliğin temel bir ilkesi ise, o zaman yeni tarihselcilik adını yalancı çıkarıyor derim. Benim eleştirmenliğimi kesinlikle 1960ların ve 1970lerin ilk yıllarının Amerikası, özellikle de Vietnam Savaşı'na karşı gösterilen direniş şekillendirmiştir. O yıllarda politik amaç gütmeyen, yargılar içermeyen, o günü geçmişle bağlantılandırmayan yazılar değersiz görünürdü. Böyle bir bağlantılandırma ya benzeştirme ya da nedensellik yoluyla yapılabilirdi; yani belli bir tarihsel olaylar bütünü o günkü durumlarla benzerliklerini ortaya koyacak şekilde ifade edilebilir ya da bu olaylar o günkü şartlara yol açan üretici güçler olarak incelenebilirdi. Her iki karşılaştırma şeklinde de değer yargıları işin içine girerdi, çünkü geçmişle günümüz arasında tarafsız ya da farksız bir ilişki olması imkansız görünürdü. Daha doğrusu, tarafsızlığın hem devlet makamlarında hem de aydınlar arasında siyasi bir tutum, resmi politikaları desteklemek yönünde bir karar olduğu inkar edilemez derecede açık görünürdü.

16. yüzyıl İngiliz kültürünü incelemek o günün dağdağasından bir kaçış olarak çıkmadı ortaya; daha çok bir aracılık, bir ilişki tarzı idi benim için. Rönesans'ın bana çekici gelen yanı, hem benzeşme hem de nedensellik yönünden günümüzle kuvvetli bir şekilde bağlantılı görünmesiydi. Bu çift katlı bağlantı benim değer yargılarımın hem ortaya çıkmasına neden oldu hem de onları haklı çıkardı: ortaya çıkmasına neden oldu çünkü benim geçmişe olan tepkim o güne olan tepkimle ayrılamaz bir şekilde bağlantılıydı; haklı çıkardı çünkü geçmişin incelenmesi tam da benim vardığım yargıların karmaşık ve sarsıcı tarihsel gelişimini ortaya koydu.Yani Rönesans kültürünü incelemek kendi değerlerimde aynı zamanda hem köklenmiş hem de yabancı hissetmekti.[5]

Adı yeni tarihselcilikle birlikte anılan (Louis Montrose, Don Wayne ve Catherine Gallagher ve diğer) bazı eleştirmenler, kendilerinin bu konudaki tavırlarını hemen ve etkili bir şekilde anlattılar ve yeni tarihselcilikten ne anladıklarını benden daha

açık olarak ortaya koydular.[6] Ben onlar kadar açık olamadıysam, geçmişi incelerken kendi değer yargılarımın öyle ya da böyle askıya alındığına inandığımdan değil, yargılarımın geçmişte de geçerli olduğuna inandığımdandır: incelemek için seçtiğim metinsel ve görsel izlerde, anlatmak için seçtiğim hikâyelerde, yapmaya çalıştığım kültürel bağlantılarda, cümlelerimin diziminde, sıfatlarında, zamirlerinde. Ateşli bir eleştirisinde Jean Howard 'Yeni tarihselcilik, yöntemlerinin ve varsayımlarının bilincinde olduğunu her noktada daha açık bir şekilde göstermelidir çünkü insanın edebiyat metinlerinin tarihsel yeri ve görevi hakkında keşfettikleri büyük ölçüde onun baktığı açının ve incelemeyi mümkün kılan varsayımların bir sonucudur'diye yazdı.[7] Yöntemler konusunda bilinçli olmaya kesinlikle karşı değilim, ama açıklığın – yani insanın değerlerini ve yöntemlerini açıkça dile getirmesinin – oluşundan bir gereklilik ya da erdem olduğunu düşünmüyorum.Ne de, hiçbir yerde insanın değerlerinin yaptığı işten ayrılamayacağına inandığım halde, o değerlerle incelediği nesneler arasında mükemmel bir birleşme olması gerektiğini düşünüyorum. Aksine kültürel eleştirideki en ilginç ve kuvvetli fikirlerden bazıları tam da bölünme, dağılma, değişkenlik anlarında ortaya çıkar. Hiçbir zaman engellerle karşılaşmayan, beklenmedik bir şey yapmayan kahramanları yücelten ve malum sanıklara işaret eden, başını çevirdiği her yerde kendi değerlerinin doğrulandığını gören bir eleştiri ancak sıkıcı olabilir.

Demek ki yeni tarihselcilikte değer yargıları devre dışı bırakılmaz. Öyleyse aynı zamanda o yargıların karmaşıklığı sözkonusudur ki ben buna yabancılaşma hissi diyorum. Bu yabancılaşma tarihteki kaçınılmazlık inancından vazgeçilmesine bağlıdır, çünkü bu vazgeçme sayesinde bugünün değerleri artık, gerek iyi gerekse kötü yöndeki tersine çevrilemez bir erekbilimsel (teleolojik) ilerlemenin kaçınılmaz sonucu gibi görünmeyecektir. Geçmişi anlatırken tüm değer yargılarından kaçındığını - tarihsel gerçekleri bize *gerçekte olduğu gibi* verdiğini - bilinçli bir şekilde ilan eden eski tarihselcilik, bu yolla tüm değer yargılarından kaçınmış olmadı; sadece aslında yaptığı işi yanlış bir şekilde anlattı. Bu anlamda yeni tarihselciliğin, her ne kadar taraflılığını ve güdümlülüğünü kabul etse de, kendi değerlerini dövüşken bir şekilde geçmişe dayatması eski tarihselcilikten biraz daha az olasıdır, çünkü o değerler tarihsel olarak koşullara bağlıdır.

3. 'Geçmişe ve geleneklere hürmet gösterilmesi.' Tarihselciliğin üçüncü tanımı açıkçası ikinci tanımı ile tuhaf bir tarzda ilişkilidir, fakat bu iki tanım sadece birbirlerinin yerini tutacak seçenekler değillerdir. Görünürdeki değer yargılarından kaçınma niteliğine çoğu zaman, her ne kadar tarafsız anlatım kisvesi altında gizlense de, daha da açık görünen bir geçmişe hayranlık niteliği eşlik eder. Benim aldığım edebiyat eğitiminin en baskıcı niteliklerinden birisi de onun amansız yücelticiliği olmuştur: edebiyat eleştirisi her zaman, en yüksek iyiliğin meydana gelebilmesi için fenalığın gerekli olduğunu iddia ederek Allah'ın tedbirlerini haklı çıkaran felsefenin (theodicy) bir çeşit laik versiyonu gibiydi ve hala da büyük ölçüde öyledir. Büyük bir sanatçının vardığı bir karar her zaman zekice bir karar olarak gösterilebilirdi; daha önce zevklerin farklılığını sergilemeye kararlı bir eleştirmen kuşağına kusurlu ve pürüzlü görünmüş olan eserlerin doğal şaheserler olduğu açıklanırdı. Öğrencilik yıllarımdaki tipik eleştiri ödevlerinden birisi lime lime görünen bir eserin aslında nasıl karmaşık bir bütün olduğunu göstermekti: *The Changeling*'deki[8] gülünç yan olay örgüsünün acıklı ana

olay örgüsüyle zekice bütünleştirilmiş olduğunu ya da *Doctor Faustus*'taki[9] sonu gelmez soytarılıkların her birinin son derece önemli olduğunu kanıtlamak için hürmetle binlerce sayfa yazılırdı. Bu alıştırmaların arkasında, büyük sanat eserlerinin kararlılığın zaferleri ve, Bakhtin'in[10] deyişiyle tek taraflı, yani tek bir sanatsal niyetin olgun ifadeleri olduğu varsayımı vardır. Çoğu zaman yapıldığı gibi bu şekilcilik hem egopsikoloji hem de tarihselcilikle birleştirildiğinde, estetik bütünleşmeyi sanatçının ruhsal bütünleşmesinin bir yansıması ve o ruhsal bütünleşmeyi de sağlıklı ve bütünleşmiş bir topluluğun muzaffer ifadesi sayıyordu. Romantiklerin şiir dehasına olan hayranlığı, onlardan daha eskiye dayanan, Bakire Kraliçe şahsiyeti etrafında yaratılmış politik hayranlık ile birleştirilebileceğinden, Shakespeare'in Elizabeth devri kültürüyle ilişkisini anlatan eserler bu hürmet havasına özellikle meyilliydi.

Burada yine yeni tarihselci eleştirmenler farklı bir yöne saptı. Onlar bütünleşmeden çok çözülmemiş çatışma ve karşıtlıkla ilgilenmişlerdir; merkez kadar kenarlarla da ilgilidirler; ve elde edilmiş estetik düzeni yüceltmektense o düzenin oluşumundaki ideolojik ve maddi temelleri araştırmaya yönelmişlerdir. Geleneksel şekilcilik ve tarihselcilik, 19. yüzyıl başı Almanyasından kalma bu çifte miras, yüksek kültürü bazı ekonomik ve politik belirleyicilerin ötesine geçen bir estetik çabaya dayanan bağdaştırıcı bir uzlaşma alanı olarak görür. Eksik olan ruhsal, sosyal ve maddi direniş, inatçı, kaynaştırılamaz bir ötekilik, bir uzaklık ve farklılık hissidir. Yeni tarihselcilik bu uzaklığı sağlamaya çalışmıştır; bu yüzden de onun temel ilgileri bazı eleştirmenlere dengesiz ve tuhaf görünmüştür.Walter Cohen 'Yeni tarihselciler, önemsiz, belirsiz, hatta tuhaf şeyleri ele almaya meyillidirler; rüyalar, halkın ya da soyluların bayramları, büyücülük suçlamaları, cinsellik hakkında yazılmış yazılar, günceler ve özyaşam öyküleri, giysi tarifleri, hastalık raporları, doğum ve ölüm kayıtları, delilik hikâyeleri.'[11] Böyle ilgilerin tuhaf görünmesi, hele de kendini tarihsel kültür anlayışına adamış ince ve zeki bir Marxist eleştirmene tuhaf görünmesi bana inanılmaz geliyor. Bu, tarihsel anlayışın sınırlarının ne kadar daraldığını, o sınırların kırılmasının ne kadar gerekli olduğunu gösteriyor.

Çünkü Cohen'in saydığı kültürel uygulamalardan (ki bunlara daha pek çokları eklenebilir) hiçbiri, Rönesans edebiyatı veya sanatı üzerinde yapılan bir incelemede 'önemsiz' değildir ya da olmamalıdır; tam tersine, her biri o dönemin vücudu düzenleme yöntemlerini, bilinçli ve bilinçsiz ruhsal taktiklerini, marjinalleri ve sapkınları tanımlama ve onlarla uğraşma yollarını, güç gösterme ve hoşnutsuzluğu ifade etme mekanizmalarını, kadınlara yaklaşımını anlayabilmek için önemlidir. Eğer böylesi ilgiler 'belirsiz' kılınmışsa, nedeni tarihteki insan etkeninin yasal alanını gülünç derecede dar sınırlar içine kapatan, mahrum edici bir nedensellik fikridir. Dünya, kestirilebilir bir klişe nedenler grubu ile sanatçının şekillendirmek için seçtiği, hatları tam seçilemeyen büyük bir hammadde kütlesi arasında bölüştürülmüştür.

Yeni tarihselci eleştirmenler büyücülük suçlamaları, tıp kılavuzları ya da giysiler gibi kültürel ifade yollarıyla ham maddeler olarak değil 'pişmiş' maddeler olarak, onları üreten toplumun yaratıcı ve ideolojik yapılarının karmaşık simgesel ve somut ifadeleri olarak ilgilenirler. Sonuç olarak da, en azından bazı yeni tarihselci yazılarda (ve kesinlikle benim yazılarımda), ilgi odağını kısmen yazıların yazılma nedeni olan sanat eserlerinin kendilerinden, görünüşte o eserleri aydınlatmak amacıyla belirtilmiş

olan ilgili uygulamalara kaydırma eğilimi vardır. Bizzat tarihsel zemin olgusunun doğruluğu tartışılıyorsa, o uygulamaları arka planda bırakmak zordur.

İlgi odağı sorununu, bir kültürel pazarlık ve değiştokuş kavramı yaratarak, yani bir kültürel uygulamanın bir diğeriyle, görünümlerini ve yoğunluklarını ödünç alarak ya da istenmeyen sahiplenmeleri önlemeye çabalayarak, kesiştiği noktaları incelemek yoluyla çözmeye çalıştım. Fakat ilgiyi tamamen türdeşleştirebildiğimi söylemek yanlış olur; benim ilgi merkezim hala yaratıcı edebiyattır ve bunun nedeni yalnızca diğer kültürel yapıların onun içinde güçlü bir şekilde çınlaması da değildir. Sanat eserlerine hürmet hissi ile yaklaşmıyorsam da, en iyi hayret olarak tanımlanabilecek bir hisle yaklaşıyorum. Hayret edebiyat eleştirisine yabancı değildir, ama (üstü kapalı bir şekilde de olsa) tarihselcilikten çok şekilcilikle özdeşleştirilmiştir. Bu hayreti sanat eserlerinin biçimsel sınırlarının ötesine yaymak istiyorum, tıpkı o sınırların içindeki çınlamayı yoğunlaştırmak istediğim gibi.

---

1 *Resonance and Wonder* başlıklı yazıdan alınmıştır. *Literary Theory Today*, hz. Peter Collier ve Helga Geyer-Ryan, Polity Press: Cambridge, s. 74-9.

2 Walter Cohen, 'Political Criticism of Shakespeare', *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, hz. Jean E. Howard ve Marion F. O'Connor (New York and London: Methuen, 1987), s. 33; Edward Pechter, 'The New Historicism and its Discontents: Politicizing Renaissance Drama', PMLA 102:3 (1987), s. 301.

3 II. Richard, IV. Henry 1-2 ve V. Henry (Ç.N.)

4 Bunların tipik bir örneği şöyle: 'Yeni tarihselciler ve kültürel materyalistler yukarıdan aşağıya makam sıralaması olan, yasa ve kurallara itaati şart koşan, hakimiyetçi ve yıkılması imkansız bir dünya tarif ederler ve bunu yaparken de kendilerinin yeni fikirler tarihinde böyle bir dünya üretirler. Stephen Greenblatt'ın dokunaklı bir şekilde beyan ettiği gibi, bu dünya tarifinde hiç muhalefet olamaz, hele bizim için kesinlikle olamaz!' (C. T. Neely, 'Constructing the Subject: Feminist Practice and the New Renaissance Discourses', *English Literary Renaissance* 18 [1988], s. 10). Ben, ne dokunaklı ne de başka bir şekilde, böyle bir beyanda bulunmadım; bu tarihsel oyunların izleyicisinin sürekli olarak aynı zamanda hem güçlü hem de ertelenen bir direniş umuduyla kıvrandırıldığını öne sürdüm.

5 Bakınız: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* adlı kitabımın (Chicago: Chicago University Press, 1980) 174-175. sayfaları: 'Bizler Rönesans'ta başlatılmış kültür hareketinin sonunda yer alıyoruz; toplumsal ve ruhsal dünyamızın çatlayıp ayrılıyor gibi göründüğü yerler, o kurulduğunda görülebilen yapısal eklem yerleridir.

6 Louis Adrian Montrose, 'Renaissance Literary Studies and the Subject of History', *English Literary Renaissance* 16 (1986), s. 5-12; Don Wayne, 'Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and the United States', *Shakespeare Reproduced*, hz. Howard ve O'Connor, s. 47-67; Catherine Gallagher, 'Marxism and the New Historicism', *The New Historicism*, hz. Aram Veeser, (New York and London: Routledge, 1989), s. 37-48.

7 Jean E. Howard, 'The New Historicism in Renaissance Studies', *Renaissance Historicism: Selections from 'English Literary Renaissance'*, hz. Arthur F. Kinney ve Dan S. Collins, (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1987), s. 32-3.

8 Thomas Middleton (1580-1627) ve William Rowley (1585-1637) tarafından 1622'de yazılmış bir manzum trajedi. Psikoanalitik eleştirinin önemli metinlerindendir. (Ç.N.)

9 *The Tragical History of Doctor Faustus*: Christopher Marlowe (1564-1593) tarafından yazılmış bir trajedi. (Ç.N.)

10 Mikhael Bakhtin (1895-1975) (Ç.N.)

11 Cohen, 'Political Criticism of Shakespeare', s. 33-4.

PAUL DE MAN (1919-1983)*

Türkçesi:
MUSTAFA ÖZSARI

TEORİNİN DİRENCİ

Bu makale, doğrudan öğretme sorununu ele almak için tasarlanmış orijinal bir yazı değildir. Bununla beraber öğretici ve eğitici bir fonksiyona sahip olduğu da düşünülebilir. Modern Dil Derneği bünyesinde oluşturulan Araştırma Faaliyetleri Komitesinin ricası üzerine, *Modern Dil ve Edebiyat Bilimlerine Giriş* başlıklı müşterek esere bir katkı olmak üzere yazılmıştır. Esasen ben söz konusu kitabın edebiyat teorisi bölümünü yazmak istemiştim. Bu tür makalelerin açıkça belirli bir program takip etmesi beklenir: Sahadaki temel eğilimlerin ve basılı eserlerin geniş bir listesinin verilmesi değil; bunlar içinde bir seçme yapmak suretiyle, okuru asıl konuya hazırlaması umulur. Asıl problematiği tasnife tâbi tutmak ve buna bağlı olarak bir senteze ulaşmak suretiyle, yakın gelecekteki olası çözümlerin eleştirel ve programlı bir öngörüsünün ortaya konulması amaçlanır. Böylece, on yıl sonra, birilerinin çıkıp sizin verdiğiniz bazı örnekleri tekrarlayabileceği birtakım dikkatler ortaya konulabilir.

Bu programı asgarî düzeyde hayata geçirmenin, bütün iyi niyetli girişimlere rağmen, oldukça zor olduğunu fark ettim. Edebiyat teorisi ile temel teori arasındaki ilişkinin tanımlama imkânsızlığı üzerinde yoğunlaşma sebebini, mümkün mertebe az ve öz olarak açıklamaya çalıştım. Komite, haklı olarak, bunların söz konusu cilt ile diğer ısmarlanmış makalelerin pedagojik objektifliğinin sağlanması yolunda iyi bir adım olmadığını düşündü. Ben de edebiyat öğretimi edebiyatın imalarıyla ilgilidir görüşünden hareket ederek, komite kararının birlikte doğrulanması gereken bir karar olduğunu düşündüm.

Bu görüşümü iki sebebe bağladım: İlk olarak, mantıkî açıdan, konuyu beklenenden daha genel ve daha geriye dönük olarak ele almak için, deneyim eksikliğini dikkate alan orijinal tespitler maddesindeki görüşlerin açıklanması gerekiyordu. İkinci olarak bu elverişsiz durum, aynı zamanda, genel ilgi sorununu ortaya çıkaracaktı (MLA'nın cildinin başlığındaki anahtar kelime): Yani teoriyi temsil eden bilim adamı ile edebiyat öğretimi arasındaki ilişki.

Öğretme, her ne kadar kolay kabul edilebilir bir fikir gibi görünse de, insanlar arasında intersubjektif bir ilişki değil; kendini ve ötekini sadece yüzeysel ve bitişik olarak saran bilmeye ve kavramaya ait (cognitive) bir süreçtir. Öğretme kelimesi değer bakımından bilimseldir; kişisel değildir. Öğretme işi ile gösteriş unsuru öne çıkan öteki işler ya da kılavuz istişareler arasında bir benzerlik (anologie) vardır. Bu benzerlik verilen bir görevden çekilmeyi mazur göstermeme anlayışından daha sıkı bir benzerliktir. Bilim adamı, prensipte, ziyadesiyle öğretebilir bir özelliğe sahiptir. Edebiyata gelince, böyle bir bilim, anlamayı hazırlama koşulları olarak kabul edilen

ve bu arada yorum ile okuma metotlarını da içeren tarihî ve filolojik gerçekler gibi en az iki bütünleyici alanı içerir. İkincisi ise, bazı iç krizlere, çelişkilere ve polemiklere rağmen, orantısal olarak gelişmesi beklenen ve herkesin doğruluğunu kabul ettiği açık bir disiplindir. Metot şekillenmesinin kontrollü bir yansıması olarak kabul edilen teori, haklı olarak tam anlamıyla kendisini öğretmeye uygun bir hâle getirmeyi kanıtlar niteliktedir ve alanında öncü sayılan pek çok bilim adamının aynı zamanda önemli bir teorisyen olduğu düşünülmektedir. Anlama ve anlama metotları sayesinde ulaşılan bilgi arasında bir gerilim meydana gelirse, buna bağlı olarak bir sorun ortaya çıkar. *Warbrheit* ile *Methode* arasında olduğu gibi hakikat ile metot arasında bir çelişki sayılan edebiyata dair gerçekte bir şey bulunursa, bu durumda bilim ve teori birbiriyle gerektiği kadar uyumlu hâle getirilmemiş demektir. Tarih ile yorum arasındaki açık fark kadar edebiyat mefhumunda da olan bu karmaşadan ortaya çıkan ilk kayıp artık hesaba katılmamalıdır. Metot nesnenin kendi gerçeğine uygun hâle getirilemediği için, nesnenin gerçeği sadece belirli hilelere başvurmak suretiyle (delusion) öğretilebilir. Yalnızca modern dönemde değil, aynı zamanda edebiyat ve dilbilimi araştırmalarının karmaşık tarihi gelişimini içine alan önceki dönemlerdeki farklı gelişmeler, edebiyata dair söylemin tabiatı gereği üzerinde bazı güçlükler taşıdığını ileri süren belirtiler ortaya çıkarmıştır. Bu belirtilerin etnik ve estetik değerler adı altında verilen teori ile doğrudan bir husumet içinde olduğu açıktır. Teorisyenler söz konusu değerlere körü körüne boyun eğmek suretiyle, bunları yeniden iddia ve ispat etmek için nekahet kabilinden birtakım girişimlerde bulunmuşlardır. Bu saldırıların en etkilisi, bilimselliğe, dolayısıyla öğretmeye karşı engelin teori olduğunu ortaya koymaktadır. Sorun ister bundan ibaret olsun isterse olmasın veya bunun sebebi ne olursa olsun, bu problem üzerinde durmaya değer bir meseledir. Eğer durum gerçekten böyleyse, doğru olmayan bir şeyi öğretmede başarılı olmaktansa öğretilmeyen şeyi öğretmede başarısız olmak daha iyidir.

Edebiyat teorisine dair genel ifade, teorik açıdan pragmatik bir düşünceyle başlamaktadır. Bu düşünce edebiyat nedir vb. edebiyatın tanımına yönelik sorular kadar, dilin edebî ya da gayri edebî kullanımı arasındaki mevcut farkın sanatın yazılı ve sözlü formları arasındaki fark gibi tartışılmasını açıklayan bir düşüncedir. Bu durumda değişik edebî türlerden ve değişik bakış açılarından ortaya çıkan tasvirî bir taksonomiden (sınıflandırma bilimi) ve böyle bir tasniften çıkan normatif kurallardan hareket edilmelidir. Ya da bir araştırmacı eğer fenomenolojik model uğruna skolastik düşünceyi reddederken, yazma, okuma veya her ikisini içine alan edebî faaliyetin fenomenolojisine ya da edebî eseri böyle bir faaliyetin korelasyonundan doğan bir ürün gibi gören düşüncelere dayanmalıdır/teşebbüs etmelidir. Teorik açıdan doğrulanabilir bir başlangıç noktasının hayâl edilmesini sağlayan bu yaklaşım sayesinde, bir kere dikkat çekici zorlukların artacağı ve bu zorlukların sorunun *état present*ini ve corpusunu (metinsel bütünlüğü) resmeden bilimin en aslî görevini dahi belirli ölçüde kamçılayacağı kesindir. Yine bu zorlukların sınırları bir karışım içinde çizilir; Ancak bibliyografyası oldukça geniş olduğu için bu sınırları sabitleştirmek mümkün değil-

dir; Önceden tahmin edilemeyen bu tür zorluklar, pek çok yazarın edebiyatı pragmatik sınırlardan ziyade – ki bu düşünce de dikkate değer başarılar elde edilmiştir- teorik sınırlar dahilinde gelişen bir süreç olduğunu düşünmesine engel olamadı. Bu başarıların, bütün yönüyle, pek çok açıdan zımnî kalan buna karşın *edebîlik* kavramını, edebî nesnenin –eğer gerçekte böyle bir nesne varsa- kendisinden çok sistemin öncüllerinden başlatmak suretiyle, *apriori* bir kavram olarak tanımlayan sistemin felsefî, dinî ve ideolojik gücüne bağlı olduğu ortaya konulabilir. Bu nitelikler, elbette, aşağıda sözü edilecek olan zorluklarının tahmin edilmesini hesaba katan gerçek bir sorundur; Varlığın (entity) var olma koşulu bilhassa eleştirel açıdan kendisi olursa, böyle bir varlık teorisi zorunlu olarak pragmatiğe dönmektedir. Edebiyat teorisinin bu zor ve kifayetsiz tarihi edebiyatın latifeler (Jokes) ya da rüyalar gibi öteki sözlü varlıklardan çok, bir ifade etme olduğunu ortaya koyar. Edebiyatı teorik açıdan bu düşünceler ışığında ele alma girişimi empirik düşüncelerden başlayan gerçeğin kendisine dönme anlamına gelebilir.

Pragmatik açıdan olarak söylemek gerekirse, son elli yıldan itibaren bilhassa son yirmi yıllık dönemde, edebiyat teorisine güçlü bir ilgi olduğunu biliyoruz. Bu ilgi bilhassa Amerika Birleşik Devletleri'ne yabancıların kabulü ve beyin göçüyle aynı döneme denk gelmektedir. Bununla beraber, çoğunlukla Avrupa kıtası etkisi açıkça görülür. Şunu da biliyoruz ki günümüzdeki teoriye olan ilgi dalgasının önceki istekten sonra doyuma ulaşıp azalacağı ve bu dalganın kaybolacağı görülüyor. Bu met cezir tabii olarak yeterlidir; buna karşılık söz konusu ilgi daimî kalacaktır; çünkü edebî teoriye olan direncin derinliği bunu bir manifesto gibi yerine getirir. Büyüterek ya da küçülterek düşünülen bir şeyin fitilini ateşleyecek olan herhangi bir endişenin tekrarı stratejisinden başka bir şey değildir. Eğer kedi kâğıttan bir kaplan gibi kabul edilip kolaylıkla kaplan sınıfından çıkarılan bir kaplan olarak biliniyorsa, bu durumda sorun kediye ilk rastlanılan yerde kedinin niçin birilerinin üzerinde kötü bir izlenim bıraktığı sorunudur. Ayrıca kediyi fare olarak bildiğimiz ve sonra da onun kuvvetli görünmek için hile yaptığını kabul ederek kediyle dalga geçtiğimiz zaman taktiğimiz, bir bakıma tersine çevrilmiş olur. Konuyu böyle bir polemik girdabına çekmekten çok kediyi kediyle, kısaca teorinin direncinin modern versiyonu olan belgeyi belgeyle aramak daha doğru olur kanısındayım.

Bazı kavramsal genelleştirmeler sistemi içinde edebî tefsirlerin (exegesis[3]) ve eleştirel gelişimlerin kaynağı teori yoluyla anlaşılırsa, 1960'lı yıllardan önce, Kuzey Amerika edebiyat eleştirisi anlayışındaki hâkim eğilimler kesinlikle teoriye karşı değildi. Tamamen sezgi yoluyla anlaşılmasına rağmen, ampirik ve teorik açıdan bakıldığında edebiyata dair bilgileri zayıf-anahtar (low-key) yazarlar ton, organik form, kinaye (allusion), gelenek, tarihî durum vb. kavramları asgarî düzeyde ve genel ifadelerle kullanmışlardır. Başka bir açıdan bakıldığında ise teoriye olan ilgi alenen ispat etmek ve uygulamak isteğinden kaynaklanır. Brooks ve Warren'ın *Understanding Poetry*, Wellek ve Warren'ın *Theory of Literature*[4] ve Ruben Brower'in *The Fields of Light* gibi çağımızın etkili teori kitapları ya da *The Mirror and the Lamb*, *Lan-*

guage as Gesture ve *The Verbal Icon* gibi teorik boyutu olan diğer çalışmalar metodoloji kullanımı açısından az veya çok birbirleriyle ilişkilidirler.

Keneth Burke'yi ve bir ölçüde Northrop Frye'ı istisna kabul edersek, bu yazarların eserleri 1960 sonrası dönemde yetişen teorisyenler tarafından olumlu ya da olumsuz anlamda güçlü bir reaksiyonla desteklenmediğinden, bunlar terimsel anlamda bir teorisyen olarak düşünülmemiştir. Bu yazarlarla ilgili birtakım polemiklerin ve geniş bir sahayı kapsayan farklı yaklaşımların bulunduğu şüphesizdir. Fakat edebiyat araştırmalarının aslî programı (curriculum) kadar söz konusu araştırmacılardan beklenen yetenek ve öğretme gücü henüz ciddî bir şekilde tartışılmamıştır. Yeni Eleştiri yaklaşımlarının uygulayıcıları edebî hassasiyetlerini tam olarak ortaya koymadıkları için, bu yaklaşımların akademik kurumlara girmek suretiyle denenmesi zor değildir. Burada akademik işlevlerini şairler ya da romancılar gibi başarılı bir kariyerin peşine düşerek yürüten birkaç temsilciyi dışarıda tutmak gerekir. Bunlar, Avrupalı meslektaşlarımızdan kesinlikle daha az gaddar olmakla beraber, güçsüzlükten de öteye giden millî gelenekle ilişkili deneyim faklılıklarına sahiptirler. Yeni Eleştiriciliğin en mükemmel şekli pek çok açıdan T.S. Eliot'un ideolojisi ve kişiliğine bağlı olarak gelişmiştir; T.S. Eliot ise geleneksel öğrenmeye bağlı olan orijinal bir yeteneğin birleşimidir; şifahî bir zekânın ürünüdür ve ahlâkî bir ciddiyeti söz konusudur; Anglo-Amerikan entelektüel birikiminin bir harmanıdır; O öyle baskı altına alınmıştır ki asla psişik ve politik derinliklerle ortaya çıkan hayal kırıklıkları aracılıyla meydana gelmiş bir anlayışın sahibi değildir. Aynı zamanda kararsız bir ayartmanın yüzeysel haliyle değil, gönül rahatlığıyla ve kendi kendini teşvik ederek yetişmiştir. Bu edebî ortamın normatif ilkeleri de doğal olarak kültürel ve ideolojik ilkelerdir. Teorinin gerektirdiği gayri şahsî tutarlılığa doğru yönelmekten ziyade sosyal ve tarihi bütünlüğe meyilli olan teorik hususiyetleri içermezler. Kültür zaten gerçekte taraftarı olduğu kozmopolitliğe izin verir; Ancak Amerikan Akademisinin elli yıllık edebî ruhunda bunlardan hiçbiri yoktur; Çünkü bu anlayış biraz dar düşüncelidir (provencial). Avrupa kaynaklı olan bir anlayışın göze çarpan ürünlerinde de benzer tarafları bulmak ve taktir etmek zor değildir: Curtius, Auerbach, Crose, Spitzer, Alonso, Valery ve J. P. Satre'ın bazı çalışmalarını dışta tutarsak, diğer çalışmalar hep aynı kaynaktan gelir. Listenin Satre'ı da kapsaması oldukça önemlidir. Çünkü hakim kültürel kod sağ ve solun ya da akademik olan ile akademik olmayanın veya Greenwick ile Ohio'nun siyasal kutbiyetinin birbirine benzetilmesini düşündüğümüze işaret eder. Siyasal açıdan Doğuya yönelmeye eğilimli olan ve genel anlamda gayri akademik olan dergiler –bunların son elli yıldaki en tanınmış örneği *Partisan Rewiev* adlı dergidir- Yeni Eleştiri yaklaşımlarına gerçekte herhangi bir zıtlıkla (opposition) bakmadılar. Oldukça farklı eğilimleri ve bireysellikleri bir araya getiren bu geniş konsensusta, bazı olumsuzlukları üzerinde taşımakla beraber, teori direncinin payı vardır. Bu teşhis genel karşıtlıklar (common opponent) ile birbirine bağlı karşıtlıklardan (articulate opposition) meydana gelen karmaşalar ve argümanlar tarafından desteklenen bir teşhistir.

Eğer teori direncinin teorik düzeydeki imaları olmasaydı, bu düşüncelerin birbi-

rine olan ilgisi oldukça anekdotal bir ilgi olurdu. Söz konusu direncin mahallî (lokal) tezahürleri (manifestations) yukarıda ifade ettiğimiz ilgiyi garanti altına alacak kadar sistematik bir yeterliliğe sahiptir.

Altmışlı yıllarda geliştirilen ve günümüzde bazı değişikliklerle edebî teorinin kaotik ve belirsiz sahaları içinde oluşturulan bu yaklaşımlara dayanarak edebiyata göz dağı verilmesinin anlamı nedir? Kaldı ki bu yaklaşımlar belirli bir metot ya da belirli bir ülke ile de eşdeğer bir hale getirilemez. Yapısalcılık bir döneme hâkim olan bir eğilim olmadığı gibi, sadece Fransa'ya mahsus bir eğilim de değildir. Bu akım tıpkı semiyoloji gibi Slav ülkelerinde ortaya çıkan evvelki eğilimlerden ayrılamaz. Almanya'ya baktığımızda buradaki asıl itici güç Frankfurt Ekolü ve daha çok Ortodoks Marksistlerden, Husserl Fenomenolojisi ve Heidegger hermeneutiği ötesinden ve diğer yönelimlerden gelmektedir. Bu yüzden Fransa'ya yapısalcı incelemelerin kattığı çok az bir etki vardır. Bütün bu eğilimlerin Birleşik Devletler'de gelişiminde Almanya'daki etkinin payını göz ardı etmemek gerekir. Tarihî bakıştan kaynaklanan millî veya kişisel bir rekabet, esasen, böylesi çetin bir hareket için bir hiyerarşi gerektirebilirdi. Tam olarak dikkate alınmamakla beraber, edebiyat teorisinden doğan imkânlar kendi içinde bilinçli olarak yansıtılan bir meseleyi üzerinde taşır ve bu mesele içinde edebî teoriyi daha uzağa kimin götüreceği sorusu son derece tartışmalı bir sorudur. Fakat bu soru bilginin temel kaynağı kabul edilemez. Bu durum geniş olarak Saussure, Jakopson, Barthes, Greimas ve Althuser gibi yapısalcılıkla kabaca ilgilenen birkaç ismi kapsar; başka bir deyişle yapısalcılığın sınırları öyle geniştir ki bu terimi anlamlı bir tarihî terim olarak kimin kullandığı tam olarak belli değildir.

Edebî metinlere dilbilimsel temellere göre değil de tarihî ve estetik düşüncelerden hareketle yaklaşıldığı zaman, böyle bir yaklaşımın edebiyat teorisi olduğu söylenir. Ayrıca bunlara tartışılan objenin anlamının veya değerinin ne olduğunu değil, objenin kuruluşundan önceki ürün şeklini ve anlamı ele alış tarzını da ilâve etmek gerekir. Zaten bu kuruluş sayesinde elde edilen imalar eleştirel gözlemin özerk bir disiplinini gerektirecek ve onun imkân ve statüsünü düşündürecek kadar yeterli bir problematiktir. Positivist tarihî anlayış içinde kalmak suretiyle, edebiyat tarihinin uzun süre boş laf söyleme olduğu düşünülmekle beraber, edebiyat tarihi halâ olasılıkların hesaba katıldığı bir anlama tarihidir. Estetik ile anlam arasındaki ilişki sorunu oldukça karmaşık bir sorundur. Çünkü estetik kendiliğinden oluşan (*per se)* muhteva ile değil, anlamın etkisiyle (*effect*) elde edilen bir kavramdır. Fakat estetikteki bu anlayış, gerçekte, Kant'la ve Kant'tan biraz önce geliştirildi; anlamın ve anlama sürecinin bir fenomenalizmi olarak anlaşılıyordu ve konunun ne olduğunu iyi bir şekilde veren sanat ya da edebiyatın fenomenolojisini kapsayan bir incelikti. Yine estetik özel bir teoriden çok genel felsefe sisteminin bir bölümüdür. Hegel ve takipçilerini içine alan on dokuzuncu yüzyıl felsefe geleneği felsefenin genel sorununun değişik bir şeklidir. Burada Kant tarafından inşa edilen ondokuzuncu yüz yıl felsefe sistemine Nietzsche'nin karşı çıktığını belirtmek gerekir. Nietzsche'nin metafizik eleştirisi estetiği de kapsar ya da estetikten gelir, benzer bir sorun Heidegger tarafından

da tartışılmıştır. Felsefenin bu prestijli isimlerinin ulaştıkları sonuçlar, günümüz edebiyat teorisi ile ilgili gelişmelerin oldukça geniş bir felsefî spekülasyon ürünü olduğunu ima etmez. Edebiyat teorisi ile felsefe arasında aslında doğrudan bir bağ vardır. Modern edebiyat teorisi de zaten sorunun nispeten özerk bir versiyonu oluşturur ki bu açık ve çok şiddetli bir şekil gerektirmemekle beraber, felsefenin değişik bir bağlamında ele alınan yüzeysel bir versiyonundan başka bir şey değildir..... Nitekim modern edebiyat teorisinin felsefe dışından gelmesi ve bazen geleneğin tesirine karşı bilinçli bir isyan olması sürpriz değildir. Edebî teori doğal olarak felsefe ile legal bir ilişki içinde olmak durumundadır. Fakat felsefe edebî teoriyi ister keyfî, isterse teorik açıdan olsun kendisine benzetemez. Teorinin içinde ister istemez pragmatik bir etki vardır ve teoriye sadece teori olarak bakıldığı zaman bu etki teoriyi kesinlikle zayıflatır. Buna karşılık teori aynı zamanda önceden tahmin edilemeyen ve yıkıcılığı üzerinde taşıyan bir elementtir. Teorinin bu özelliği teorik disiplinlerin son derece ciddî olan oyunu içinde yabani bir karttır.

Edebiyat tarihinden ve edebiyat eleştirisinden başka bir yere yerleşen ve bir tür kırılma olan Teorinin ortaya çıkışı, daha çok edebiyat ile ilgili bir üst dil (metalanguage) olan dilbilimine ait terminolojinin başlangıcıyla gerçekleşmiştir. Dilbilimi terminolojisiyle, dünyadaki düşünce içinde, dilin göndergesel (referential) fonksiyonunu veya herhangi bir şeyin çok özel bir hususiyetini dikkate alan ve bu fonksiyonun göndergeler yoluyla nitelendirmeden (designating) önceki göndergeyi niteleyen bir terminoloji kastedilmekteydi. Bu terminolojiden doğan düşünceler dilin fonksiyonunu bir gereklilik olarak değil, bir sezgi olarak ele alan düşüncelerdir. Sezgi algıya, şuura ve deneyime işaret eder ve bunları mantıkî ve anlaşılır bir dünya içinde görür. Bu dünyanın bileşenleri estetiğin açık bir alanda oluşan bileşenlerdir. Örneğin dilin bilimi olduğunu ve bu bilimin estetiğe ihtiyacı olmayan bir terminolojik gelişimle mantıkla bağlantısının kurulamadığını farz edelim. Burada Saussure dilbiliminin uygulamalarının edebî metinlere uyarlanması sonucunda, modern edebiyat teorisinin ortaya çıktığını belirtmek gerekir.

Yapısal dilbilimi ile edebî metinler arasındaki eğilim (affinity), aslında önemi sonradan anlaşılan tarih ile onun günümüzdeki görünüşü (hindsight) kadar açık değildir. Peirce, Saussure ve Bloomfield gibi dilbilimciler edebiyat ve edebiyatın bütün yönleriyle değil, dilbiliminin bilimsel anlamda kuruluşuyla ilgilendiler. Fakat Roman Jakopson gibi filologlar ya da semiyoloji sahasındaki araştırmalarıyla tanıdığımız Roland Barthes gibi edebiyat eleştirmenleri dilbilimsel işaret teorisiyle edebiyatın doğal çekim merkezi arasındaki ilişkiyi (attraction) açığa çıkardılar. Dili kurulu bir anlam örneği gibi değil, bir işaret ya da işaretleme (signification) sistemi olarak görmek suretiyle, dilin yerini değiştirdiler veya dilin edebî veya muhtemelen gayri edebî kullanımı arasındaki geleneksel engelleri belirli ölçüde ortadan kaldırdılar. Böylece corpusu metinsel canonizasyonun asırlarca süren ağırlığından kurtardılar. Semiyoloji ile edebiyatın bu karşılaşmasından ortaya çıkan sonuçları filoloji, psikoloji veya klasik epistemoloji kaynaklı diğer edebî modellerin tümünden daha ileriye gitti. ….Edebî metinlerin bilhassa dilbiliminden doğan semiyotik analizlere olan hevesi (responsive-

ness) açıkça görülebilmektedir. Buna karşılık diğer yaklaşımlarla genel bilgiye dayalı tercüme ve şerh etme gözlemlerinden öteye gidilemez; Bu analizler de sadece kendi içinde tasvir edilebilen örneklerin açığa çıkarılmasından ibarettir. Semiyoloji ile edebiyatın dilbilimi genel anlamda sadece kendi aralarında paylaştıkları perspektifle keşfedilen ve bu keşifle belirli belirsiz bir ilgisi olan açık bir şeye sahiptir. Edebîlik olarak bilinen bu şeyin tanımlanması edebiyat teorisinin de objesini vermektedir.

Edebîlik, günümüz polemiklerine hâkim olan bu karışımların çoğunu harekete geçiren bir unsur olarak algılanmakta ve buna bağlı olarak genellikle yanlış anlaşılmaktadır. Örneğin edebîliğin estetiğin başka bir tarzı ya da estetiğin başka bir kelimeyle ifade edilmesi olduğu farz edilir. Edebîlik teriminin "üslûp" ve "üslûp bilimi", "şekil" hatta "şiir" gibi güçlü bir şekilde estetik çağrışımları (connotations) üzerinde taşıyan terimlerle birlikte kullanılması bu karışıklığı (confusion) daha da ileriye götürmektedir. Örneğin, Roman Jakopson'a ithaf ettiği bir makalesinde Roland Barthes bir kelimenin fonik hususiyetleriyle o kelimenin işaretleme fonksiyonunun tam ve mükemmel bir şekilde denk geldiğini söyler. *"Burada Parust'taki ismin (ve de işaretin) Cratilizmi (Cratylism) üzerinde durmak istiyoruz. .....Proust işaretleyici ile işaretlenen arasındaki ilişkiyi konuya bağlı olarak tespit etmiştir. Proust'a göre bu ilişki bir kopyanın diğeri ile olan ilişkisidir. Bir şeyin materyal formunun o şeyin işaretlenmiş bir özünü temsil etmesi gibi bir ilişkidir, Şeyin işaretlenen özü o şeyin materyal şeklidir; kendisi değildir. Skolastik anlamda fikirlerin kopyası adı altında algılanan bu gerçeklik Proust'ta gerçekçi bir biçim olarak karşımıza çıkar. Oysa bu biçim az veya çok bütün yazılarda bilinçli olarak sunulmuş mudur; sunulmamış mıdır? Ya da öz ve ad arasındaki doğal ilişkiye inanmayan bir yazarın olması mümkün müdür? Bu tür sorular daimâ sorulabilir. Geniş bir anlamdan ele alındığında, şairâneliğe ait olan bu fonksiyon işaret teorisinin Cratlyancı dikkatleriyle tanımlanabilir ve yazar dilin fikri taklit ederek istediği ve dilbilimi öğretimine zıt olarak işaretlerin motive edilmiş işaretler şeklinde düşündürdüğü dünyevî bir mitin (secular myth) taşıcısı olmalıdır.*"[5] Cratylisme göre dili ses olarak fenemenal görünümün bir yakınsaklığı; gönderge olarak ise işaretleme fonksiyonu olduğunu farz ettiğimizde, bu durum estetik açıdan bir yöneltilmiş kavramdır (oriented conception). Sistematik formülleşmesini Hegel'de gördüğümüz estetik teorinin çarpıtılmaksızın düşünülmesidir. *Aesthetics* başlıklı eserinde Hegel'in Plato'ya örtülü (cryptic) referanslar gönderdiği dikkate alınırsa, bu anlamda Hegel'in eseri Plato'nun iyi bir yorumudur. İfadelerinin bir bölümünde zıt yönelmelerden hareket edildiği için Barthes ve Jakopson'un okuru tamamen estetik okumaya davet ettikleri görülür. Barthes, Proust'un eserlerinde ses ile anlamın yakınsak (convergence) olduğunu keşfetmişti. Proust'un eserlerindeki bu özellik Gérard Génette tarafından kesin bir şekilde ortaya konuldu[6]. Fakat tıpkı gizemli beyinlerdeki cazibeli kışkırtıcılık gibi bu yakınsaklık Proust tarafından sökülüp atılmıştır. Bununla beraber Proust'taki ses anlam yakınsaklığının halis etki (mere effect) yarattığı düşünülmüştür. Bu halis etki (*mere effect*), dilin analojik ya da ontolojik olarak taklit zeminine dayandırılmasıyla değil, belirli bir etkinin ötesinde bir şeye ulaşmasıyla elde edilen etkidir

ve dilin estetik fonksiyonundan çok retorik fonksiyonu sayesinde elde edilir. Retorik fonksiyon ise işaretleyicinin düzeyi ile ortaya çıkan ve kelimenin tabiatına dair sorumlu bir bildirme işlevi taşımayan, fakat zıt bir yanılsama yaratmada güçlü bir potansiyeli olan tanımlanabilir bir mecazdır (identifiable tropes). Bir ses olarak kabul ettiğimiz işaretleyicinin fenomenalitesi ad ile adlandırılan nesne arasındaki uygunlukla muhakkak ilişkilidir; Kelime ile nesne arasındaki ilişkiye dayalı olan bu bağ kesinlikle fenomenal değil geleneksel bir bağdır.

Göndergesel açıdan bir engel gibi görülen bu durum, esasında dile gözle görülür bir özgürlük verir; fakat dili epistemolojik açıdan da hayli şüpheli ve müphem bir hâle getirir. Çünkü dilin kullanımının hiçbir zaman, gerçek ile yalan, iyi ile kötü, güzellik ile çirkinlik ya da zevk ile elem gibi düşünceler tarafından belirlenemeyeceği söylenir. Dilin bu özerk potansiyeli analiz yoluyla ortaya çıkarıldığı zaman, biz edebîlikle ve edebiyatla ilgilenmiş oluruz. Bu edebiyat dilbilimine ait sözün (utterance) güvenilirliğine dair olumsuz bilgilerin olumlu bir duruma getirildiği noktadaki edebiyattır. Malzemenin önceki ön plânına dayalı olan işaretleyicinin fenomenal görünüşü estetik tahriğin güçlü bir yanılsamasını yaratır. Bu yaratma aktüel estetik fonksiyonun en azından geçici bir süre durdurulduğu anda gerçekleşir. Semantik anlamdan değil de estetik anlamdan baktığımız zaman, semiyoloji veyahut benzer eğilimli metotların estetik anlamda şekilcilik açısından düşünülmesi kaçınılmazdır. Fakat bu tür bir yorum zorunluluğu bir sapma anlamına gelmez. Edebiyat sanatı estetik kategorileri tasvip etmekten çok, bu kategorileri hükümsüz kılmayı içine alır. Bu durum önemli sonuçlar doğurmuştur. Geleneksel açıdan edebiyatı plastik sanatlara ve müziğe benzetilerek ele alma alışkanlığımıza karşın, günümüzde edebiyat sanatını idrak dışılığın zarureti gibi ele almamız ve imaja anlam vermekten çok resmi okumayı öğrenmemiz ve buna bağlı olarak yeniden düzenleme yapmamız bu anlayışın en önemli sonuçlarından birisidir.

Edebîlik eğer estetik bir nitelik değilse, mimetik (taklidî) nitelik de değildir. Taklit (mimesis) diğer mecazlar gibi bir mecaz (trope)dır. Bu mecazlar dilin gayri şifahî (nonverbal) bir varlığı tercih etmesiyle elde edilir ki bu durum şifâhî ve gayri şifahî unsurlar arasında ayniyet iddia etmeksizin bir sesin taklit edilmesiyle oluşan paronomasis gibidir. Edebîlik kavramının yanlış bir şekilde savunulması ve hatta modern edebiyat teorisine bir engel gibi düşünülmesi, onun sadece kelimecilik (verbalism) olarak algılanmasından, başka bir ifadeyle etnik ve siyasal açıdan yüz kızartıcı olduğu söylenen bazı sebeplerden tam bir kurgulama adı altında gerçek ilkelerin yalanlanması gibi anlaşılmasından kaynaklanır. Edebiliğe karşı olan bu saldırı saldırganın suçlanma duygusuna bağlı olarak saldırmadaki endişesini de yansıtmaktadır. Dilbilimin fenomen dışı (nonphenomenal) olması gerektiğini kabul edersek, birileri çıkıp edebiyata dair söylemi (discource) kurgu ile gerçeklik arasındaki saf oppozisyondan ayırmaya kalkar ki zaten bu oppozisyon sanatın nimetik kavramının bir ürünüdür. Semiyolojide, dilbilimine ait diğer teorilerde olduğu gibi dilin göndergesel (referensiyal) fonksiyonu hiçbir zaman inkâr edilmemiştir; Meselenin ne olduğu tabiî ve fenomenal idrakin bir modeli olarak

kabul edilen semiyolojinin kendi gücü içerisinde aranır. Edebiyat, gerçeklik bilgisini bir şekilde reddettiği için bir kurgudur. Fakat fenomenler dünyasında yer alan dilin fonksiyonlarını şunların ya da şunlar gibi olanların ilkelerine göre kesinleştiren *a priori* bir bilgi değildir. Böylece edebiyatın kendi dili dışında herhangi bir şey hakkından güvenilir bir bilgi kaynağı olması *a priori* bir kesinlik kabul edilmez.

İşaretleyicinin maddiyeti ile işaretlerin maddiyetinin karıştırılması büyük bir talihsizlik olmuştur. Bu durum belki ışık ve ses düzeyinde yeterince açık görülür. Fakat en azından yerin, zamanın ya da bilhassa nesnenin kendisinin genel fenomenalitesiyle ilişkili değildir. Hiçbir akl-ı selim sahibi "gün" kelimesinin çağrıştırdığı parlaklıkla üzüm yetiştirmeye kalkışmayacaktır. Dünyaya değil de kurgusal bir hikâye etmeye bağlı olarak oluşturulan geçici ve uzamsal çeteleler dikkate alınmak suretiyle, birilerinin geçmiş ve gelecekteki varlığını algılamak hiç de zor değildir. Kurgusal hikâye etme, dünyanın ve gerçeğin bir bölümünü yok sayma anlamına gelmez. Onların mevcut dünyadaki tesiri verdiği rahatlıktan çok daha fazla bir güce sahiptir ve oldukça zordur. İdeoloji diye bildiğimiz şey, tam olarak, fenomenalizm göndergeleriyle oluşturulan doğal gerçekçilikle dilbilimine ait unsurların karışımından başka bir şey değildir. Ekonomiyi de kapsayan bir araştırma modeli olan edebî dilbiliminin ideolojik sapmaların maskelerini düşürmek için güçlü ve de zarurî bir araç olduğu görülür. Dilbilimi bir bakıma o sapmaların varlığını sağlayan belirli faktörler gibi bir işlev görmektedir. Edebî teorinin sosyal ve tarihî (yani ideolojik) gerçekliklerden habersizlikle suçlanması, sadece bunu düşünenlerin kendi korkularının bir ifadesidir. Kısaca bunlar Marks'ın *German Ideology* adlı eserinin zayıf okurlarıdır.

Başka teorisyenler tarafından oldukça geniş ve ikna edici bir şekilde ileri sürülen bu argümanların zihnimizde kısaca canlandırılmasıyla elde edilen bütün bu gelişmeler sayesinde, biz, aşağıdaki ilk soruyu bazı açılardan cevaplayabiliriz. Edebiyat teorisine karşı böyle güçlü bir direnci ya da saldırıyı destekleyen şey ne olabilir? Bu çalışmalara ait mekaniğin ortaya çıkarılmasıyla bir bakıma köklü ideolojiler yıkılır ve estetiğin en önemli bölümlerinden biri olan felsefe geleneğine de karşı gelinmiş olur. Edebî eserlerin kurulu canonu yıkılır, edebî ve gayri edebî söylem arasındaki sınırlar daha da bulanıklaşır. İdeoloji ile felsefe arasındaki bağ ima ile de olsa bir ölçüde açığa çıkarılabilir. Bütün bunlar geniş bir şüphenin ortaya çıkması için yeterli sebeplerdir. Fakat sorunun tatmin edici bir cevabı da değildir. Modern edebiyat teorisi ile geleneksel edebiyat incelemeleri arasındaki gerilim düşüncenin bu iki tarzı arasında tarihî bir çatışmadan kaynaklanıyormuş gibi görünür. Halbuki, mevcut çatışma edebî anlamda, sadece tarihî bir çatışma olarak kalsaydı, entelektüel dünyada bir yaygara olarak geçiştirilen sınırlı bir teorik ilgiden öteye gitmezdi. Bu açıdan bakıldığında, edebî teorinin meşruiyetini savunanların ileri sürdüğü argüman zorlayıcı bir argüman olarak kalırdı. Tamamen çatışmayla ilgili olması bakımından kendi kendine gereksiz bir argümanmış gibi görünürdü. Taklit (nimesis), kurgu, gerçeklik, ideoloji, gönderge ve hatta ilişki gibi terimlerin yanlış anlamadan kaynaklanan çeşitli sebeplerden, her zaman yanlış anlaşılması ya da tekrar tekrar sunulması bu terimle-

rin retorikle hakiki bir ilişki içerisinde olmasından kaynaklanmaktadır.

Edebiyat teorisindeki gelişmelerin bilimsel bir disiplin içinde kendi statüsüyle ilişkili olarak iyi bir tasarı ve düzen bozma vb. tabiatında var olan komplikasyonlarla kendi kendini sınırlar üstü (overdetermined) bir hale getirmesi belki iyi bir şeydir. Direnç, söylem bileşenlerinin oluşturduğu unsurlara dahil edilebilir. Bu, bir anlamda, tabiat bilimlerinde anlaşılamaz; sosyal bilimlerde ise sözü bile edilemez bir durum olmalıdır. Diğer bir ifadeyle, bu durumun hakikatte olmayan fakat daimî surette tekrarlanan bir itiraz şeklinde kalan, buna karşılık sistematik gayri idrak ve gayri temsilden kaynaklanan tartışmalı bir zıddiyet ile (opposition) teorik girişiminin tabiatında var olan direnç belirtilerinin yer değişimi olması daima ihtimal dahilindedir. Edebî teorinin buluşlarını tasavvur edememenin sebebi olması beklenen bu iddia, ölüme çare bulamadığı için anatomi biliminin reddedilmesine benzer. Edebiyat teorisi hakkındaki asıl tartışma teorinin polemiğe ait karşıtlıklarla (opponent) değil, kendi içindeki metodolojik faraziyeleri ve imkânlarıyla ilgilidir. Edebiyat teorisinin niçin böyle bir özelliğe sahip olduğunu sormaktan çok, biz belki bu işin niçin bu kadar zor olduğunu, ister dilin kendi kendine doğruluğunu ispat etmek zorunda kalması ve meşrû savunması olsun ister uforik ütopyacılığı programlı bir şekilde karşılasın niçin böyle kolayca ihmal edildiğini sormalıyız. Metodolojik açıdan tam bir kendine güven duygusunun hakim olduğu zamanda bile, bu tür işlerin, asıl işi yapanların zamanını geçirdiği boş bir uğraş olduğu anlaşılırsa, böylesi bir güvensizlik aynı zamanda kendi planımızın kendi içinde bir analizini gerekli kılar. Ve eğer bütün bu zorluklar hakikatte problemin iç içe girmiş bir bölümünü oluşturursa, bu durumda terimin geçici anlamının, belirli ölçüde, tarihi kaynaklardan geldiği ortaya çıkacaktır. Edebiyata dair tarihî ve estetik söylemdeki dilbilimsel terminolojinin sunulması ile mevcut local/yerel edebiyatın manzarasının bir direnç gibi karşı karşıya getirilmesi, meselenin sadece belirli bir bölümünü oluşturur. Kaldı ki bu mesele modern, post-modern, post-klasik ve romantik devreler diye bildiğimiz belirli tarihî dönemlerde kısmen de olsa azaltılamamıştır. Buna rağmen tarihî periyodizasyon sistemi kisvesi altında kendi kendini daha da güçlendirmeye yönelik zorlayıcılık ise problematiğin tabiatında var olan bir bölümden başka bir şey değildir. Bu tür zorluklar, her ne kadar tarihi dönemlerde belirli bir seçme isteğinden kaynaklansa da, bütün zamanlardaki edebiyat teorisine ait metinlerde de rahatlıkla bulunabilir. Mevcut teorik eğilimlerin en temel başarılarından birisi bu gerçekliğe ait bazı dikkatlerin yeniden canlandırılmasından ibarettir. Klasik dönem, Ortaçağ ve Rönesans devrinde gelişen edebiyat teorisi günümüzde sıklıkla okunmaktadır.

Problemin içinde yer alan polemikleri tanımlamaktan çok, bu polemikleri kaydetmek (inscript) için asıl meseleye dönelim. Teorinin direnci dilin dile dair kullanımını içine alan bir dirençtir. Bu direnç dilin kendisiyle ilgili bir dirençtir. Ya da dilin taşıdığı faktörler ve fonksiyonların imkânlarıyla ortaya çıkan bir dirençtir. Biz dilin bu faktör ve fonksiyonlarını sezgi yoluyla azaltamayız veya küçültemeyiz. Fakat, dil diye bilinen şeye göndergede bulunduğumuz zaman, bunların açık seçik bir şekilde bü-

tünüyle var olduğunu görürüz; Dil içinde "dil" kelimesi kadar tanım üstü (overdetermined), kendi içinde birtakım kaçamaklı özellikleri taşıyan (self-evasive), çirkinleştirilmiş ya da çirkinleştirmeye meyilli olan bir kelime bulma ihtimali olmamasına rağmen, dilin ne olduğunu ve neye dair konuştuğumuzu iyi biliriz. Esasında bunun, dilin pragmatik tarihi içinde -bir kavram olarak değil ama insanoğlunun bertaraf (bypass) edemeyeceği öğretici bir belirleme (assignment) olarak- herhangi bir teorik modelden güvenilir bir uzaklaşma olduğunu düşünmeyi tercih etsek bile, kendi kendimizi bir anda teorik enigmalarla karşı karşıya buluruz. Gramer, retorik (belagat), ve mantık (ya da diyalektik)'tan oluşan dilin bilimi ile (science of language) birlikte ele aldığımız klasik *trivium*[7]u da içine alan genel ve bilinen dilbilim modellerinin tamamı gerçekte modern edebiyat teorisinin sonsuza kadar boşa çıkardığı uzun söylemi genelleştirmede daha güçlü bir çözümsüzlük olmaktan öteye gidememiştir. Bütün bu güçlükler genelde dünya bilgisiyle dil sahasının bileşenleri kadar öteki bileşen bölümler arasıdaki iç bileşenleri (internal articulations) daha da genişletmektedir. Sayı (aritmetik), uzay (geometri), hareket (astronomi) ve zaman gibi gayri şifahi hususiyetlere sahip bilimleri kapsayan *quadrivium* ile *trivium* arasında bir bağ vardır. Bu bağ, felsefe tarihi açısından baktığımızda, hem geleneksel hem de özdeksel açıdan mantık kanalıyla birleştirilmiştir. Mantık ise matematiksel söylemde var olan dünyaya dair sertlik ile dilbilimsel söylemin kendisine dair sertliğin bir birine uydurulduğu bir alandır. On yedinci yüzyıl epistemolojisi mantık ile matematik arasındaki ilişkiyi belirli ölçüde birbirine yaklaştırmış; geometri olarak bildiğimiz şeyin (*mos geometricus*) bir çeşit dil olduğunu ve bu dilin uzay, zaman ve sayı arasında yer alan tutarlılık ve ekonominin biricik modeli gibi bir dil olduğunu göstermiştir. *Mos geometrico* muhakemesi için "sadece bu muhakeme tarzının yanılmaz bir yöntem" olduğu söylenir. Çünkü doğru düşünme metoduna ulaşmada tek yol geometrik muhakeme yöntemidir. Buna karşılık diğer metotların tümünün tabiatında belirli derecede bir karışıklık bulunur. Bu karışıklıkların yalnızca geometrik düşünce yoluyla farkına varmak mümkündür."[8] Bu, fenomenal dünyaya ait bir bilim ile dilin bilimi arasındaki bağın açık bir örneğidir. Dilin bilimi ise yapay muhakemeye dayalı mükemmel bir aksiyomatik-tümdengelimli ön hazırlığa dayalı tanımsal mantık olarak kavranılan bir bilim dalıdır. Mantık ve matematik arasındaki serbest dolaşımın sağladığı imkân, aynı zamanda karmaşık ve problematik bir tarihe sahiptir; Bu durum modern çağda görülen değişik matematikler ile değişik mantık anlayışları arasındaki uygunluğa benzemektedir. Mevcut argümanların önemi nedir ya da bu argümanlar bizim açımızdan ne anlama gelmektedir?. Bu soruyu şöyle cevaplamak mümkündür: Matematik bilimleriyle dil bilimlerinin birleşimini ancak matematik kanalıyla girebildiğimiz fenomenal dünya bilgisi arasındaki devamlılığın zorlayıcı versiyonu ile dilin teorisi temsil etmektedir. Bu bir sistem içinde gerçekleşir. Estetik de burada yer alır. Burada, estetik, *trivium* modelindeki mantığa öncelik verilmesiyle elde edilen yabancı bir unsura bağlı olarak ve önceden kavramayla sağlanan bir özelliktir. Zaten bu tür bir sistem kendi içinde sorgulanamaz. Birilerinin tarihi delillerin büyük bir kısmına karşı

geldiğini var sayalım: Eğer mantık bilimleriyle tabiat bilimleri arasındaki bağın güvenilir bir bağ olduğunu kabul edersek, gramer, retorik ve mantık arasındaki ilişki sorunu –ki bu *triviumun* sınırları içindedir- daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. Ve bu edebîliğin kesin bir şekilde karıştığı/müdahale ettiği önemli bir noktadır. Edebîlik ise dilin gramatik, retorik ve mantık fonksiyonları zeminine dayalı kullanımıyla sağlanan bir özelliktir. Ancak değişik görüntü ve modeller içinde görülen fakat yerleşik olmayan unsurlarla edebîliği sağlayan bu modellerdeki iç denge bir ölçüde bozulur ve böylece gayri şifahi dünyaya doğru bir dış genişleme meydana gelir.

Mantık ile gramer arasında doğal bir eğilim yeterliliği vardır ve bu durum Kartezyen dilbilim geleneğine bağlı olan Port Royal gramercileri tarafından mantıkçılarla birlikte az bir zorlukla denenmiştir. Benzer iddialar mantığın bilimle ortak kullandığı genelleme eğilimini sürdürme iddiasında olmayan birbirinden farklı metot ve terminolojilerle günümüzde de devam etmektedir. Semiyotik gelişmelerin ulaştığı bilimsel genellemelerle elde edilen özel metinlerin özelliklerine zıt olarak cevaplamak gerekirse, A. J. Greimas genelleme taşımayan okumayı tarif etmek için haklı olarak, gramerin değerine eğilmeyi tartıştı. Semiyotik metotla ilgili şüphesi olanlar için Greimas, aynı zamanda, her bir belirli metin için bir gramerin yapılmasının gerekliliği postulasını yazdı. Fakat bir gramerin özü (*essence-le propre*) metinlerin geniş bir sayısını (*large number*) ve de terimin metaforik kullanımını izah etmek için söz konusu gramerin yeterliliğini ortaya koyar; birinin gerçekte sahip olduğu gerçeği gizlemedeki başarısızlığı, bu da semiyotik projeden vazgeçilmesi anlamına gelir[9]. Biraz sakınarak söylemek gerekirse, burada geniş sayı (large number) diye sözü edilen şey, aslında, genelleme yoluyla bütün metinlere uygulanabilen geleceğin modelinden başka bir şey değildir. Başka bir ifadeyle, şu andaki amacımız bu metodolojik iyimserliğin geçerliliğini tartışmak değildir. Fakat gramer ve mantık arasındaki devamlı ortaklığın (symbiosis) bir örneği olarak sunulabilir. Dilin gramatiksel ve mantıksal fonksiyonlarının aynı yer ve zamanda biten (co-extensive) fonksiyonlar olduğu açıktır. Gramer mantığın bir izotopudur.

Edebî yönü olan her hangi bir dil teorisi gramer zeminine dayalı kaldığı sürece, estetik ve cognitiv dilbilim sistemlerine temel almaya devam ettiğimiz şeyden esasında hiç çekinmediğimiz ortaya çıkacaktır. Gramer dünyevî bir bilgi olan mantıktan faydalanması gereken bir bilimdir. Gramer incelemeleri *artes liberales*in[10] ilk şartı olduğu gibi aynı zamanda bilimselliğin ve beşeri bilgilerin de gerekli ön koşuludur. Gramerin bu özelliği ilke olarak kaldığı sürece, edebiyat teorisine dair herhangi bir endişeye yer yoktur. Zaten sistemin kendisi teori ve fenomenalizm arasındaki devamlılığı korumuş ve desteklemiştir. Asıl güçlükler söylemin retorik boyutundaki epistemolojik zorlamayı göz ardı etme imkânı kalmadığı zaman, yani sadece bir ek olarak kalan şeyi koruma imkânı olmadığı zaman ortaya çıkacaktır. Kaldı ki bu eklere (adjuncs) semantik işlev açısından baktığımızda, süs olmaktan öteye bir anlam ifade etmezler.

Gramer ile retorik arasında, gramer-mantık ilişkisine zıt (oppose) nitelikte ve kesin olmayan (uncertainly) bir ilişki vardır. Bu ilişki aynı zamanda oldukça açıktır. Bu

açıklık iki alan arasındaki tartışmalı sınırları üzerinde taşıyan konuşma ve mecaz (trope) figürlerinin tereddütlü statüsünü kapsayan *trivium*un tarihinde daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Tropelar (mecaz) gramer incelemesinin bir bölümü olacak şekilde kullanılmaktadır. Aynı zamanda bunların retorik açıdan anlam verme kadar ikna etme işlevini sağlayan semantik bir işlev gördüğü düşünülür. Bu özellikleri açısından tropeler gramerden farklıdır. Ayrıca tropelerin metin üretme fonksiyonları vardır ki bunların söze dayanmayan varlıklarını örnekleme gereği bulunmaz. Halbuki gramer extra-linguistik (dilbilim dışı) genellemelerin tanımlanma yeteneğidir. Retorik ile gramer arasındaki bu gizli gerilim her ikisinin zarurî bir şekilde katıldığı bir süreç olan okuma esnasında aniden ve kendiliğinden ortaya çıkar. Bu durum teori direncinin hakikatte okuma direncine dönüşü anlamına gelir. Bu direnç, yani okuma direnci ise modern edebiyat incelemeleri ve modern metodolojilerin üzerinde durduğu en etkili dirençtir. Kaldı ki bu çağdaş metodolojiler kendiliklerinden okuma teorisi olarak tanınan, buna karşın kendi nesneleriyle amaçladıkları fonksiyonu hiçbir zaman azaltmayan metotlardır.

Edebî metin incelemelerinin okuma eylemine (act of reading) bağlı olduğunu öne sürdüğümüz zaman, ne demek istiyoruz ya da bu eylemden sistemli bir şekilde kaçınıldığını iddia ettiğimiz zaman neyi anlatmak istiyoruz? Bu sorunun cevabı, kesin olarak söylemek gerekirse, metin hakkında bir ifadede bulunabilmek için, bir metnin küçük de olsa bazı bölümlerinin birileri tarafından tekrar okunması (ya da metne ilgili metnin en azından bazı bölümlerinin tekrar okunması) anlamına gelen taotolojiden çok daha ötede bir şeydir. **Genel olarak eleştirinin nadiren söylentilerle örnek gösterilmesi olasıdır. (Common as it may be, criticism by hearsay is only rarely held up as exemplary.)** Okuma ihtiyacının kendi deliline dayalı olarak vurgulanmaması en azından iki şeye işaret eder: Bunlardan ilki şudur: Edebiyatın mesaj ile iletişim arasında kurulu ayrımını hesaba katan saydam bir mesaj olmadığı ima edilir. İkincisi ve çok daha problematik olanı ise metnin gramatik şifresinin belirsizlik residue (artık)sinden vazgeçtiğine işaret eder ki bu durum gramatik çözümlemelerle anlaşılmayan buna karşılık yaygın olarak algılama/kavrama yoluyla anlaşılabilen belirsizliklerdir. Parafigürel boyutlara şamil olan gramer genişlemesi, hakikatte, modern semiyolojinin oldukça dikkat çekici ve araştırmaya değer bir stratejisini oluşturmaktadır. Bu durum bilhassa sentagmatik incelemelerde ve tahkiyevî yapılarda karşımıza çıkar. Cümlenin sentaktik sınırları yakınında yer alan kavramsal unsurların kanun haline gelmesi (codification) metin değişimi boyutlarının sistematik açıdan incelenmesi sonucuna götürür ve metinsel kod bilgisini dikkate değer ölçüde inceltir ve genişletir. Gramatik terminolojiyle retorik terminolojinin yer değiştirme eğilimi açık bir programın ilk kısmını oluşturur. Bu program anlamın açıklığa kavuşturulmasına ve esasın belirlenmesine yöneldiği için maksadı bakımından tam anlamıyla takdire lâyık bir programdır. Semiyotik model ile hermaneutiğin, şifreleme (decoding) ile yorumun yer değiştirmesi, metinsel anlamın tarihî süreç içindeki aldatıcılığına dayalı olarak, hayli önemli bir süreci temsil eder. Bu tereddütlerin çoğu büyük ölçüde

"Okuma" ile birleştirilmek suretiyle giderilmiştir.

Her ne kadar rafine edilmiş gramatik bir şifrelemeyi üzerinde taşımamakla beraber, bu argümanla, bir bakıma metnin figürel boyutlarının tanımlanmasına ulaşılacağı iddia edilmektedir. Bütün metinlerde gramatiğe dayalı olan elemanlar vardır; fakat bunların semantik işlevi ister kendi içlerinde olsun ister bağlı oldukları bağlamda olsun, gramatik açıdan tanımlanamaz. Keats'ın yarım kalmış olan *The Fall of Hyperion* adlı epik eserinin başlığını "Hyperion's Fall" şeklinde yorumlayabilir miyiz? Burada Keats'ın *The Fall of Hyperion* adlı eserindeki başlığın ismin genetif hali olduğu unutulmamalıdır ve "Hyperion's Fall" ifadesiyle, yeni bir güçle eskiden kazanılan bir zaferin hikâyesinin anlatılması esastır. Keats aslında bunu başlatmış fakat tedricen buradan uzaklaşmıştır veya "Hyperion Falling" gibi bir ifade oldukça özel hususiyetleri üzerinde taşır. Buna karşılık eserdeki düşüş anının başlangıcına, sonuna ya da düşüşün ortaya çıkış hadisesinin oluş haline rağmen, düşüş sürecinde huzur bozucu bir anlam söz konusudur. *The Fall of Hyperion* başlığının asıl hikâyenin sonraki fragmanlarının başlığı olduğu söylenmektedir. Yine eleştirmenlerin belirttiklerine göre, Keats Apollon'un kazandığı zaferin hikâyesini, her hangi bir sebep göstermeden kesme gibi bir tutuma girmeseydi Apollon'un düşüşünden çok kesin bir şekilde zafere yükselişini anlatmak suretiyle, bir bakıma Hyperion'dan ziyade Apollo'yu temsil eden bir karakteri anlatmış olurdu. Bu başlık bize Hyperion'un düşüşünü ve Apollo'nun yükselişini anlatır mı, ya da Hyperion ve Apollo karakterlerinin birbirleriyle değişimini ve bu değişimlerin daimî bir düşüş olduğunu ifade eder mi? Gramatik açıdan bakıldığında, her iki okuma da doğrudur; fakat bu versiyonlardan birinin doğru olduğunu bağlam yoluyla anlamak mümkün değildir. Hikâyenin bağlamı her ikisinin aynı zamanda olmasına uygun bir bağlam değildir ve sadece başlığın okunması, bizi Keats'ın her iki versiyonu da tamamlayabileceği yönünde teşvik etmez. *The Fall of Hyberion* başlığındaki "Hyberion" kelimesi istiareli bir şekilde okunabilir. Ancak bu okuma Keats'ın ilk döneminde yazdığı Hyberion metnine değil, daha çok metinler arası ilişki yoluyla tarihî veya mitolojik karaktere göndergede bulunmak suretiyle gerçekleşebilir. Fakat *The Fall of Hyperion* başlıklı metni bir zafer olarak kabul edip Hyperion'un düşüşünü esas alan ikinci metindeki başarıyı dikkate alarak biz ilk metnin başarısız bir hikâye olduğunu söyleyebilir miyiz? Açıkça ifade etmek gerekirse, tam anlamıyla olmasa da evet... Çünkü ikinci metinde başarısızlıkla ilgili bir karara varma anlamı da vardır. Veyahut metinlerde geçen hikâyenin başarısızlığı yeterince anlatabildiği söylenebilir mi? Açıkça bu soruya da evet diyoruz; fakat tamamen değil; çünkü, ilk versiyondaki düşüş hikâyesi, ikinci versiyonda da söylendiği gibi, sadece ilk versiyondaki düşüşün ikinci versiyona uyarlanmasıdır ve *The Fall of Hyperion*'daki düşüşe sadece anlam açısından baktığımızda, tam olarak istenilen anlamı veremediği veya bu anlamda okunamadığı ortaya çıkar. Tıpkı düşme fiilinde olduğu gibi Hyperion ismi de gerek temsilî (figurel) gerekse harfî yapısı bakımından bir kararsızlığı/karar verememeyi içinde taşımaktadır ve bunlar aynı zamanda söz konusu anlamı gramatik açıdan değil temsili açıdan vermektedir. "Hyperion

Düşüşü" yapısında ise "düşme" planlı olarak resmedilmiştir. Böyle bir düşüşün temsili söz konusudur. Biz, bir okur olarak, bu düşüşün ortaya çıkışını okuruz. Ancak "Hyperion Falling" yapısında böyle açık bir durum yoktur. Eğer Hyperion Apollo, Apollo da Keats olsaydı, bu durumda Keats bize bu düşmeyi açıkça söyleyebilirdi ve düşüşün temsili ve sembolik hali düşüsün kendisi ya da bizim harfiyen düşüş olarak bildiğimiz hareket olurdu. İki okuma arasındaki fark kendi içinde bir mecaz (trope) olarak yapılandırılmıştır. Sadece semantik bir örnekleme olması açısından değil, aynı zamanda metnin verdiği anlamı aktüel olarak anlatması açısından başlığın nasıl okunacağının ayrı bir önemi vardır. Bu durumda gramatik ve mantıksal analizlerin bize yardım edemeyeceği hükmüne varmamız kaçınılmaz bir gerekliliktir. Tıpkı Keats'ın hikâyesindeki kırılma gibi, okur da metne doğrudan angaje olduğu ve metnin içine tamamıyla sürüklendiği zaman ki anlama esnasında bir kırılma durumuyla karşı karşıya kalır. Okur ve yazarın kötü durumu arasındaki korkunç simetriden (fearful symetry) aynı zamanda iyi bir teselli beklenmelidir. Çünkü bu simetri şeklî açıdan değil ama aktüel açıdan başarılı bir tuzaktır ve problem hiçbir zaman teorik bir problem değildir.

Gramerden mantığa ve oradan da insanlık ve fenomenal dünya bilimine doğru genişleyen ve sabit vukuf sahasındaki karışıklığa bağlı olarak meydana gelen bu teorik çöküş, dış okuma modellerindeki gramatik yetersizliği açığa çıkaran retorik analizleri bir anda ve kendi içinde teorik projelere çevirebilir. Retorik, gramer ve mantık arasındaki olumsuz ilişkiye bağlı kalmak şartıyla, epistemolojik açıdan sabit bir yapı olmak için *trivium*un iddialarını kesin bir şekilde çözmektedir. Teorinin direnci dilin retorik ya da tropolojik[11] boyutlarında görülen bir dirençtir. Bu boyut diğer sözel tezahürlerden (manifestations) çok, yüksek edebî metinlerde yer alan bir boyuttur ve oldukça açık bir şekilde görülmektedir. Diğer sözel tezahürlerde ise belirli ölçüde vardır ama belirsizdir; metinsel olarak okunduğunda herhangi bir sözlü metinde de bulunabilir. Gramer, tıpkı figürasyon (şekil ve biçim verme) gibi, okumanın bütünleşmiş bir bölümünü verdiğinden, olumsuz okuma sürecinin ortaya çıkışını sağlayacaktır. Gramatik anlayış (cognitiv) her zaman için retorik anlayışı yerinden söküp atma özelliğine sahip olan bir çözülmedir. *Trivium* modeli, içerisinde kendi çözülüşünü taşıyan yalancı bir diyalektiği beraberinde taşır; ve *triviumun* tarihi aslında bu diyalektiğin tarihinden başka bir şey değildir.

Bu sonuç, bizi modern teori sahasının oldukça sistematik bir tarifine götürmektedir. Okumanın, zamanla, teorik bir problem olarak ele alınmaya başlanmış olması ve okuma teorisi üzerinde ısrarla durulması yukarıda sözü edilen teori sahasını tedricen hakim bir anlayış haline getirmiştir. Ya da bazen yanlışlıkla ifade edilmiştir. Bu saha bir yandan farklı ülkelerin yazar ve yayın organları arasında verimli değişimlere sebep olurken, öte yandan edebiyat teorisi ile dilbilimi, felsefe ve sosyal bilimlerin diğer sahaları arasında oldukça ilginç diyalogların geliştirilmesini sağlamıştır. Amerika Birleşik Devletlerinde gelişen edebiyat teorilerine dair hazırlanmış bir raporda kırklı ve ellili yıllarda gelişen Yeni Eleştiri geleneği ve günümüzdeki yönelimlere bağlı ola-

rak ortaya çıkan okuma teorileri üzerinde ısrarla durulmaktadır. Günümüzde gelişen metotlar oldukça teknik niteliklere sahiptir. Fakat yüksek edebiyata yönelik ilgi, biraz gelenekten faydalanmakla beraber, aslında okuma problemleriyle bağlantılı bir duruma getirilmiştir. Kesin olarak kullanılan modeller basitçe belirli bir amaca hizmet etmediği ve kendi hüviyetini tayin edecek şekilde merkezileşmediği ya da önceden canlandırılan (pre-figüral) veya soyut metinlere dayalı olan tek bir postulayla/kaziyeyle basitçe hermeneutikle ele alındığı için, okuma üzerinde yoğunlaşmanın retorik ile yeni teorik keşifleri birleştirdiği açıkça ortaya çıkmaktadır. Tam anlamıyla olmasa da, durum bir ölçüde bundan ibarettir. Modern teorinin en öğretici yönü, muhtemelen, retorik analizin tabiatında var olan korkuyla elde edilen teknik incelikle sağlanır. Söz konusu tekniklerin yararları ise anlama esnasında görülen retorik engeller yüzünden fenomenel bayağılıklara düşülmediği ve tematik açıdan yanlış tercümeler yapılmadığı zaman ortaya çıkar. Görüldüğü gibi okuma direnci olarak da niteleyebileceğimiz teori direnci, modern teori alanında son derece güçlü teorisyenler tarafından teorik açıdan ayrıntılı bir şekilde ele alınmış, oldukça sert bir dirençtir.

Okuma teorisyenleri açısından bakıldığında, biraz uzun olmakla beraber, bu sürecin gelişimini göstermek nispeten kolaydır. Örneğin Greimas ya da oldukça inceltilmiş bir düzeye sahip olan Riffaterre, ya da farklı modellerde ortaya çıkan H. R. Jauss veya Wolfgang Iser gibi teorisyenlerin tamamı -bazıları gizli olmakla beraber- yüzyılımızda gelişen edebî teori üzerinde belirli bir etkiye sahip araştırmacılardır. Bu araştırmacılar çalışmalarını gramatik modellerin kullanımıyla ya da *Rezeptionsasthetike* dayalı olarak fenomenalizmin okuma problemini ortaya koyan ve böylece edebiyat teorisini estetik yoluyla oluşturan geleneksel hermaneutik modellerle sürdürmüşlerdir. Şöyle bir argümanla ortaya çıkmak sanırım daha akıllıcadır: Her şeyden önce, herhangi bir okur, metni okurken, söz konusu metnin retorik boyutlarını dikkate almaz. Halbuki okuma esnasında, okurun metinde neye dikkate etmesi gerektiğini bilmeyi arzu etmesi şartıyla, gramer ya da tarihî açıdan belirlenmiş anlam yoluyla sadeleştirme/kısaltma imkânı bulunmayan metin örneklerinin tespiti hiç de fena bir tutum olmayacaktır. Bu problem, açık bir bilgiyi istemeyerek paylaşmanın sebebini açıklamada oldukça şaşırtıcı problemlerden birisidir. Fakat bu argüman özenle işlemekten sakınmadığımız metin incelemelerini kapsadığı için fazlasıyla uzun bir argüman olmaktadır. *Hyperion'un Düşüşü* gibi gramatik açıdan belirsiz bir başlık belki önerilebilir. Ancak eleştirel bir kabulle ve belirli bir mesafeyi gerekli kılan Keats metninin okunmasıyla elde edilen bir kararsız enigmayla karşı karşıya gelmek her zaman mümkün değildir.

Retorik sakıncaları başka sakıncalara dönüştüren okuma teorisyenlerine göre, bu düşüncelerin ispat edilmesi biraz daha kolaydır. Son yıllarda dildeki kesin öğelere karşı güçlü bir ilgi ortaya çıkmıştır. Böylece dilin fonksiyonunun sadece fenomenalizmin herhangi bir şekline bağlı olmadığı, aynı zamanda mecaz (trope), ideoloji vb. düşünceleri dışta tutan vukuf (cognition) formuna da bağlı olduğu görülmüştür. Bu bağlılık, bazı durumlarda, performans, gramer ve mantık ile sabit göndergesel anlam arasında yeniden sunulmaktadır ve sonuçlanan bu teoriler öz itibariyle, gramerciler-

le ile semiyotikçilerin açıklamalarının farklı olmadığını göstermektedir. Okumanın söyleme aktı teorisinin (speech act thory of reading) dirayetli uygulayıcıları bu kötüye gidişten sakınma yolunu tercih etmişler ve haklı olarak söyleme aktlarının günlük performansını koruma gereği üzerinde ısrar etmişlerdir. Söyleme aktları sebep-sonuç ayrımına dayalı olan cognitive olmaktan çok geleneksel özellikleri üzerinde taşır. Kendi terminolojileri ile söylemek gerekirse, perlocutionary fonksiyondan illocutioanary gücü ayırma anlayışını benimsemişlerdir. Bir ikna etme sanatı olarak anlaşılan retorik ise icra etme anında (performative moment) güçlü bir şekilde uzaklaştırılır ve perlocutionun etkileme alanından kovulur. Bir makalesinde, Stanley Fish bu konu üzerinde, ağırlıklı olarak durmaktadır[12]. Bu durumda retoriğin ayrılmaz bir parçası olan ikna etme unsurunun sadece etkileme ve kastî bir bölme yoluyla ortadan kaldırılması gibi bir şüphe doğmaktadır. Bu şüphe aynı zamanda edebî metinlerde ve diğer eserlerde az veya çok bulunan ikna etme modellerinin tümünü ortadan kaldıran bir şüphedir. Halbuki buralardaki ikna etme düzeni ayartıcılıkla değil, delillerle ortaya çıkan bir ikna düzenidir. Retorikte bulunan epistemolojik etki, Tropolojik (mecazî) ve figürel fonksiyonlar görmezden gelindiği için, yok farz edilmiştir. *Triviumun* modeline tekrar dönersek, sanki retorik gramer ve mantığın genelliğinden tecrit edilmiş ve hayali bir gücün karşılıklı ilişkisiymiş gibi düşünülmüştür. Retorik ile psikoloji arasında epistemolojiden daha fazla bir denklik söz konusu olduğunda, mesele pragmatik bayağılığın sıkıcı beklentisine doğru gidecektir. Bu sıkıcı durum performatik incelemelerin pırıltısı ile bir mukayese yapıldığı zaman gerçekleşir. Okumaya dayalı olan söyleme aktı teorileri, retoriğin hesabına çalışan *trivium* gramatizasyonunun oldukça etkili bir şekilde tekrar edilmesidir. Tam bir geleneğe bağlı olan performatif karakterizasyon gramatik kodların etkisini, diğer kodların etkisine göre kırmaktadır. Trope(mecaz) ve performans arasında oldukça yakın bir ilişki vardır; ancak bu ilişki burada teklif edilenden çok daha fazla yıkıcılık özelliğine sahiptir. Performans görüşünün güya yaratıcılık ilkesine dayalı referanslarla bu ilişkinin doğru bir şekilde yakalanması söz konusu bile olamaz. Fish'in haklı olarak itiraz ettiği fikir de zaten bu fikirdir. Dilin performatif gücü onun yeriyle ilgili (positional) bir güçtür. Bu güç yaratıcı kuruluşundan olduğu kadar, aynı zamanda teknik anlamda geleneksellik özelliğinden de ayrılmaktadır. Söyleme aktı retorik okumadan sakınma düşüncesine hazırlandığımız derecede ve sadece okuma anlamından bakıldığında okuma teorilerine eğilimlidir.

Fakat aşırı fenomenleştirme açıklığına ya da aşırı gramatik ve performatif kanunlaştırmalara dayanan retorik okuma, gerçek bir okuma tarzı olsa bile, bu benzerlik hâlâ doğru bir benzerlik olarak anlaşılacaktır. Bu sonucun ortaya çıkması daimâ imkân dahilindedir. Çünkü edebî teorinin metot ve amaçları kesinlikle böyle bir sonuca götürme gayretini içinde taşımaktadır. Bu tür okumalar, gramatik yapının metodik zaafiyetiyle ve *trivium* unsurlarının sistematik bir ayrışması içinde, teorik etkileyicilik kadar ses ile ilgili de olduğu için gerçekte belirli bir açıklığa sahip okumalardır. Teknik açıdan belirli bir mükemmeliyete sahip olan retorik okumalar aynı zamanda

sıkıcı, monoton, tahminlere dayalı ve zevksiz okumalardır; fakat bunlar hiçbir zaman reddedilemez. Aynı zamanda burada bir toparlama söz konusudur. Çünkü bu yapılar ve fonksiyonlar bizi dil gibi bir nesnenin varlık bilgisine götürmezler. Buna karşılık dilbilimine ait varlıkları içine alan bütün varlıkların tamamını engelleyici güvenilmez bir bilgi üretme sürecidirler; Gerçek anlamda evrensel bir niteliğe sahiptirler. Dil modeli olması açısından bakıldığında daimâ kusurludurlar. Teorik açıdan bakıldığında, bütün bu modeller nihâi olarak oldukça esnek teorik ve diyalektik modellerdir. Ve haklı olarak, gödergesel, semiyolojik, gramatik, performatif, matıksal ya da diğer okuma modellerinde bulunan sakıncaları üzerinde taşıdığı ileri sürülebilir. Teori imkânsızlığı genel teorisi açısından bunlar bazen teoridir bazen teori değildir. Öğretilebilirlik, genelleme ve sistemleştirme uyumluluğu açısından her ne kadar teori olsa da, retorik okumalar da tıpkı diğer okuma teorileri gibi hâlâ bazı sakıncaları üzerinde taşır ve savundukları okumaya karşı belirli bir dirence sahiptir. Hiçbir şey teorinin direncini ortadan kaldıramaz. Çünkü teori zaten kendi kendine bir dirençtir. Hedeflerimiz ne kadar yüksek ve edebî teori metotları ne kadar iyi olursa olsun, onların verdiği imkân da o kadar düşüktür. Bununla beraber edebiyat teorisi yok olma tehlikesiyle karşı karşıya değildir. Edebiyatın gelişimine yardım edemez fakat gelişip serpilmesini sağlar ve edebiyata ne kadar direnç gösterirse onun o kadar serpilip gelişmesini sağlar. Çünkü konuşulan dil kendi içinde kendi kendine direnç gösteren bir dildir. Bu gelişimenin bir zafer mi yoksa bir çöküş mü olduğu konusunda kesin bir karar verme olanağına sahip değiliz.

---

* 1919'da Antwerp'te doğan Paul de Man 1960'ta Harvard Üniversitesi'nden Doktora derecesini almıştır. Ölümüne kadar Yale Üniversitesi'nde Fransız edebiyatı ve karşılaştırmalı edebiyat alanında öğretim üyesi olarak çalışmıştır. Akademik kariyeri boyunca verdiği derslerle -özellikle son on yıllık döneminde-Amerikan edebiyat incelemelerinin güçlü isimlerinden biri haline gelmiştir. İngiliz, Fransız ve Alman metinlerinden hareketle felsefe ve edebiyat arasında rahatlıkla gidip gelen ve edebiyat araştırmalarında kıta Avrupası felsefe anlayışının öneminin anlaşılmasının açık bir ifadesi olan Paul De Man'ın bu (çalışmaları), geniş bir açıdan bakıldığında, esasen onun erken döneminde yapması gereken şeylerdi. O zor ve çetin konular üzerine edebî felsefî makaleler yazmıştır. Bu makaleler aynı zamanda Paul de Man'ın başlıca yazı tarzıdır. Söz konusu yazılar *Blinds and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971), yeniden baskısı (1983), *Allegories of Readings: Figurel Languaga in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (1979), *The Rhetoric of Romanticism* (1984) ve *The Resistance to Theory* (1986)'başlıkları altında toplanmıştır. Belçika'nın Nazi işgali altında kaldığı dönemde Nazilerle işbirliği yapan bir yayınevi hesabına yazarın çeşitli makaleler yazdığı keşfedildi ve bunlar ölümünden sonra yeniden yayımlandı. Gençlik yıllarına ait olan bu makaleler yazarın gençlik dönemi çalışmaları için asla bir referans değildir, sadece Paul de Man'ın eserlerinin yeniden okunması ve tartışılması için bir vesile kabul edilmelidir.

Son yirmi yıllık dönemde gelişen edebiyat eleştirisi içinde Paul de Man'ın araştırmalarının ayrı bir yeri vardır. Bu araştırmalar İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde (gelişen) Avrupa felsefî anlayışındaki edebî yönelimlerin (literary implicartions) oldukça açık bir ifadesidir. İlk dönem çalışmaların-

da Paul de Man, edebiyatta Sartrean varoluşçuluğu yaklaşımının değişik bir türünü tanımladı. Yazar daha sonraki dönemlerde ise Husserl ve Heidegger tarafından geliştirilen fenomenolojik eleştiriye dönüş yaptı. Nietzsche'den ve bilhassa Jacques Derrida'dan gelen post-yapısalcı düşünceden etkilenen Paul de Man, Yale Üniversitesi'ndeki meslektaşları J. Hilis Miller ve Geofrey Hartman'la birlikte, 1970'li yıllardan itibaren Amerikan sahasında yapısökücü edebî eleştirinin farklı bir şekilde tanımlanmasına katkıda bulundu.

Yazar, edebiyat teorisi ile ilgili genel düşüncelerini Yale ekolünde çok güçlü bir şekilde yankılanan yapı sökücülük ekolüne bağlı terimler içinde tanımladı. *Teorinin Direnci* [1] (*The Resistance to Thory*) (1982) başlıklı makale yazarın edebiyat teorisine dair görüşlerinin bir bölümünü oluşturur. İlk baskısı Man'ın hayatının sonlarına yakın bir dönemde gerçekleşen bu makale yazarın felsefe, dil, edebiyat ve retoriğe dair görüşlerinin yoğunlaştırılmış bir özetidir. O, daha 1960'lı yıllarda, edebiyat teorisinin edebî metinlere yaklaşırken tarihten ya da estetikten çok dilbilimi verilerine dayalı olarak geliştiğini ileri sürmüştü. Ona göre, dilin belirli dinamiklerine odaklanma edebî fonksiyonu açıkça ifade etme yoluyla integral (bir bütünün ayrılmaz parçaları olan, bütünleyen) ve transhistorical (tarih ötesi) bir tanımlamayı beraberinde getirmektedir. Böylece geleneksel özellikleri üzerinde taşıyan eleştirel direnç, belirli ölçüde açıklanabilecektir. De Man'a göre dil mantık, gramer ve retorik boyutlardan oluşur. Dilin retorik boyutları mecaz ve istiareler yoluyla elde edilen bir boyuttur. O, dili mantikî ve gramatik boyutların retorik boyutlar tarafından kaçınılmaz bir şekilde zayıflatılan ve tespitten mahrum hale (destabilized) getirilen bir işaret sistemi olarak tanımlar. Bu durumda edebiyat teorisi kendisini kendi içinde ikiye bölen bir düşünce/tasarı olmaktadır. Teorinin oldukça süzülmüş analitik teknikleri de Man'ın "yeniden okuma" şeklinde özetlediği eleştirel sürecin açıkça ifade edilmesidir. Bu teknikler, güvenilmez olan retorik mecazların, aslında metnin anlamını nasıl sınırsız bir hale getirdiğini de ortaya koyar. Öte yandan, dilbilimine ait bu unsurlar aynı zamanda teorinin genel edebiyat ilkelerini formülleştirme arzusunu çözme niteliğine sahiptir. Bu bakımdan de Man'a göre direnç söylemin kendi içinde olan bir öğedir. Bu paradoksa biraz ileri dereceden bakıldığında, Man teknik açıdan mükemmel sayılan retorik okumaların teorinin imkânsızlığı genel kabulünden hareketle, bazen teorik, bazen gayri teorik bir özellik taşıdığını ileri sürer. Bu durum açık dayanağı olmayan bir ikilemdir; çünkü de Man bu dolambaçlı mecazı "*ölüme çare bulmuyor diye anatomiyi reddetmemiz mi gerekir*?" temeline dayalı görüşe karşı çıkarak açıklar[2]. (*Would be like rejecting anatomy because it has failed to cure mortality*)

Yukarıda kısaca belirttiğimiz gibi Paul de Man görüşlerini büyük ölçüde felsefe, retorik, mantık ve dilbilimi verilerine dayandırmaktadır. Buna bağlı olarak yaklaşık 2500 yıllık Batı felsefe ve retorik geleneğinden faydalanmıştır. Yazarın yoğunlaştırılmış görüşlerini içeren bu makalede, aynı zamanda, pek çok yeni terim ilk defa kullanılmıştır. Bu bakımdan Man'ın *Teorinin Direnci* başlıklı makalesi, sadece Türk düşünce tarihi açısından değil, aynı zamanda Batı düşünce tarihi, bilhassa yapı sökücü eleştiri açısından da dikkate değer bir yazıdır.

Paul de Man, 1936'dan ölüm tarihi olan 1983'e kadar edebiyat, dilbilimi, retorik ve mantık konularına dair araştırmalarını aralıksız sürdürmüştür. Ölümünden sonra kitapları ve makaleleri farklı ülkelerde defalarca yayımlanmıştır. *The Journal of the South Central Modern Language Rewiev* (Bahar 1994), 11(1), *Critical Inquiry* (Yaz 1989), 15(4), *Diacritics* (Güz 1990), 20(3) ve *Yale French Studies* (1985) 69, gibi Batı ülkelerinde yayımlanan önemli dergiler Paul de Man için özel sayılar çıkarmıştır. Aşağıda çevirisini sunduğumuz *Teorinin Direnci* başlıklı makale ise Chris Baldick, Catherina Belsey, T. D'aen, Denis Donohere, B. J. Guetti, Frank Mc Combie ve Micheal Sprinker gibi pek çok araştırmacı tarafından 1984-2000 yılları arasında yeniden yorumlanmıştır.

Gerek makaledeki düşünceleri aktarırken, gerekse makalede geçen terimlere Türkçe karşılıklar verirken birtakım zorluklarla karşılaştık. Bu bakımdan çeviride pek çok karanlık nokta olduğunu şimdiden kabul ediyor, okurlarımızın değerli önerilerine açık olduğumuzu belirtmekten kıvanç duyuyoruz.

[1] Paul de Man burada resistance terimini kullanmıştır. Bu terime fizikte direnç/mukavemet karşılığı verilmektedir. Direnç bir iletkenin üzerinden geçen akıma karşı gösterdiği zorluk anlamına gelir. Biz burada terimin fizikte kullanılan karşılığını, yani direnç terimini tercih ediyoruz.

[2] Paul de Man'a dair bk. Con Davis, Rabit-Schlifer, Ronald*, Contenporary Literary Criticism (Literary and Cultural Studies)*, Longman, Newyork 1998, ss. 100-101.

[3] Yunanca.açımlama: Dionysios Thraks'ın belirlediği edebiyat okullarında işlenen derslerden birisi.

[4] *Theory of Literature*: Prof. Dr. Ö. Faruk Huyugüzel tarafından Türkçe'ye çevrilmiş ve söz konusu çeviri *Edebiyat Teorisi* başlığı altında 1993'te İzmir'de Akademi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Ayrıca Wellek'in bu kitabı dilimize başka çevirmenler tarafından da aktarılmıştır.

[5] Roland Barthes, "Prust et les noms," in *To Honor Roman Jacopson* (The Hague: Mouton, 1967) Bi-

rinci Bölüm, ss. 157-58.

6 "Proust et le language indirect," in *Figures II* (Paris: Seuil, 1969).

7 Trivium: Latince bir kelimedir. Üç yolun birleştiği yer anlamına gelir. Ortaçağ üniversitelerde ilk dört seneyi teşkil eden garmer, belâgat ve mantık derslerine trivium denir. Aynı dönemde bunlara ilâve olarak okutulan aritmetik, astronomi, geometri ve müzik dalları ile birlikte toplam yedi sanat dalına quadrivium, gramer, mantık ve retoriğe ise trivium denilmektedir. Trivial kelimesi de bu üçlü ayrımdan gelmektedir. Bk. Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*, Second Edition, Longman York Press, 1996.

8 Blaise Pascal, "De l'esprit géométrique et de l'art de persuader," *in Oeuvres complétes,* L Lafuma, ed. (Paris, Seuil, 1963) pp. 349ff.

9 A. J. Greimas, *Du Sens* (Paris: Seuil, 1970), p. 13.

10 Çevirenin notu: *Artes liberales* özgür eğitim diye dilimize çevrilmiştir. Eski Yunan ve Roma okullarında hazırlık eğitiminde alınması gereken ve bir kişinin günlük yaşamında gereksinim duyacağı her türlü bilgiyi içeren genel eğitim anlamında kullanılmaktadır. Bk. Çiğdem Dürüşken, *Antik Çağda Doğan Bir Eğitim Sistemi Rhetorica*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul (1995), s. 123.

11 Tropoloji: konuşma veya yazıda mecaz kullanma ya da bunun üzerine yazılmış risale.

12 Stanley Fish, "*How to do Things with Austin and Searle: Speech Act Thory and Literary Criticism*", in MLN91 (1976), pp. 983-1025, bakınız, özellikle sayfa 1008.

EDWARD SAİD

Türkçesi:
FARUK UYSAL

MUHALİFLER, İZLEYİCİLER, TARAFTARLAR VE CEMAAT*

Kim yazar? Yazma işi kimin için yapılır? Hangi koşullarda? Bunlar, bana öyle geliyor ki, bize bir yorumlama politikasının öğelerini veren sorular. Eğer biri bu soruları dürüstlükten uzak ve saçma bir biçimde cevaplandırmak istemiyorsa, içinde bulunduğumuz zamanla bu soruların bağlantılarını göstermeye yönelik bir girişimde bulunması gerekir. Şunu daha başlangıçta söylemem gerekir ki, içinde bulunduğumuz zamanın en göze batan yönü –en azından bir 'hümanist' için, bu terimin anlamı konusunda çelişkili duygular hissediyorum, çekici ve itici– aşikâr olarak Ronald Reagan Çağı olmasıdır. Ve yorumlama politikası ile kültür politikası da bir bağlam ve ortam olarak bu çağın içinde icra edilmektedir.

Yanlış anlaşılmak istemen, burada, tarif ettiğim kültürel durumun Reagancılığın tipik bir simgesi olduğunu, veya Reagan'ın ortaya çıkmasına yol açtığını, ya da bu durumla ilgili her şeyin Ronald Reagan'ın kişiliğine atfedilebileceğini, yahut bağlanabileceğini söylemiyorum. Ben, 'eleştiri' dediğimiz alandaki belli bir durumun, Reagan devrinde rol oynayan düşünce akımları ve pratikleriyle sadece ilişkili olmakla kalmayıp, bunların ayrılmaz bir parçası da olduğunu iddia ediyorum. Dahası, benim düşünceme göre, 'eleştiri' ve geleneksel akademik beşeri bilim çalışmaları, zaman içinde Reagancılığın faydalandığı ve neticesi Reagancılık olan bir dizi gelişim geçirmiştir. Bunlar, kalın hatlarıyla, bu tartışmada kullanacağım iddialar...

Burada birkaç karışık noktanın açıklanması gerekiyor. Mevcut kültürel anı tanımlamaya yönelik herhangi bir girişim, en iyi haliyle donkişotvari, en kötü haliyle de meslek dışı görüleceğinin tamamen farkındayım. Ama bunun da mevcut kültürel anın bir görünümü olduğunu sanıyorum; şu anda eleştiri faaliyetlerinin toplumsal ve tarihsel ortamı, elverişli (özgür, politik, ciddi) olarak tanımlanamayacak (genel ve taraflı terimlerle belirtilemeyecek) kadar karmaşıktır ve bir şekilde tarih dışı bir bütünlük görünümündedir. Bunun için, bana öyle görünüyor ki, denenmesi gereken şey, tam da egemen kültürün daha en başta –sırf eleştirel inat yüzünden– uygunsuz görünmeye mahkum ettiği *bu* tür denemeler, *bu* tür politik tanımlamalar, *bu* tür genellemeler yapmaktır.

Benim kanaatim, kültür, çok etkili bir biçimde işleyip, akademi ve düşünce dünyası ile kaba siyaset, örgüt, devlet ve askeri güç dünyaları arasındaki fiili *bağlantıları* görünmez, hatta 'imkânsız' kılıyor. Örneğin, uzmanlık ve profesyonelizm inancı bakış açımızı o kadar daralttı ki, bilgi alanları arasında pozitif (örtük ya da edilgen

değil) bir karışmazlık kuralı kökleşti kaldı. Bu inanca göre, genel halk kitlesini bilgisiz bırakmak ve insanın varoluşuyla ilgili en can alıcı yönetim sorunlarını 'bilirkişi'lere, yalnızca kendi uzmanlık alanlarında konuşan kimselere ve –ilk kez Walter Lippmann'ın *Public Opinion* (Kamuoyu) ve *Phantom Public* (Hayalet Kamu) kitaplarında kullanılan ve geniş bir toplumsal kabul gören sözcüğü kullanacak olursak– 'işin içindekiler'e, yani işlerini gerçekten nasıl yürüttüğünü bilme ve daha da önemlisi iktidara yakın olma gibi özel ayrıcalıklarla donatılmış olan (genellikle erkek) kişilere bırakmak en iyisidir.[1]

Hümanist kültür genelde bu antidemokratik görüşe üstü kapalı bir biçimde boyun eğmiştir; politik mesele olarak adlandırılan hususların, hem formüle edilişleri hem de neden oldukları siyaset açısından, toplumu geliştirdiği pek söylenemeyeceği için, bu durum daha da üzüntü vericidir. Karşılıklı bağımlılığın ve siyasi bilincin gittikçe arttığı bir dünyada, örneğin, ülkelerin basitçe Sovyet-yanlısı ya da Amerikan-yanlısı şeklinde sınıflandırılması gerektiği gibi bir görüşü kabul etmek haksızlık ve saçmalık olur. Ama bu sınıflandırma –bununla birlikte bir dizi soğuk savaş motifi ve arazının yeniden ortaya çıkışı (Noam Chomsky'in *Towards a New Cold War* [Yeni Soğuk Savaşa Doğru]'da tartıştığı gibi)– dış politikayla ilgili düşünceler üzerinde hakimiyet kurmuş durumdadır. Hümanist kültürde bu duruma karşı etkili bir panzehir işlevi görecek pek bir şey yoktur, nitekim Uluslararası Kalkınma Meseleleri Bağımsız Komisyonu'nun *Kuzey-Güney: Hayatta Kalma Programı* başlıklı 1980 Raporu hakkında doğru dürüst söyleyecek lafı olan ancak bir kaç hümanist çıkmıştı. Şu anda siyasal tartışma konularımızın önü, terörizm, Komünizm, İslâmi radikalizm ve istikrarsızlıktan, ılımlılık, özgürlülük, istikrar ve stratejik ittifaklara kadar, düşünceye ket vuran bir dizi soyutlamalarla tıkanmış durumdadır ve bunların hepsi de netlikten uzak ve hem iddialı hem de ham yaklaşımlardır. İnsan toplumu hakkında küresel düzeyde (Richard Falk'ın *A Global Approach to National Policy,* 1975 [Ulusal Politikaya Kişisel Bir Yaklaşım]'da belâgatla yaptığı gibi) ya da günlük hayat düzeyinde fikir üretmek neredeyse imkânsız. Philip Green'in *The Pursuit of Inequality* (Eşitsizliğin Peşinde)'de gösterdiği gibi, eşitlik, refah, vb. kavramlar entelektüel manzaranın dışına itilmiş durumda. Bunun yerine hem ülke içinde hem de uluslararası sahada, Reagancılık tarafından, kaba, sosyal-Darvinci kendi başının çaresine bakma ve kendi kendini geliştirme tablosu sunuluyor; 'üretkenlik' ya da 'serbest teşebbüs' denen şeylerin hükmü altındaki dünyanın bir yansımasıdır bu tablo.

Buna bir de liberalizmin ve Sol'un entelektüel dağınıklığı eklenince, ortaya hayli kasvetli perspektifler çıkıyor. Bu perspektifler, kendi bahçenizi onlara rağmen nasıl işlemeniz gerektiği sorusuyla karşılaşmadan, onların içinde ortaya çıkan kültürel çalışmaları nasıl anlamanız gerektiği sorusuyla şaşırtır sizi. Bunun için, kaçınılmaz olarak meseleyi tamamlanmamış bırakmayı, abartılar, genellemeler ve kaba saba nitelemeler yapmayı göze alarak, burada, bu işe girişeceğim. (...)

'Muhalifler', 'izleyiciler', 'taraftarlar' ve 'cemaat' terimlerini özellikle kullanmam, hiç kimsenin sadece kendisi için yazmadığını hatırlatmak içindir. Daima bir

Öteki vardır ve bu Öteki ister istemez yorumlamayı bir sosyal aktiviteye dönüştürür; bunun da öngörülemez sonuçları, izleyicileri, taraftarları vs. olur. Ve şunu da eklemeliyim ki, yorulama, bugün fena hâlde ahlaki rehabilitasyon ve toplumsal tanımlanma ihtiyacı duyan bir sınıf olan entelektüellerin işidir. Bir hümanist[2] için, en az bir sosyal bilimci kadar, bugün acilen üzerinde çalışılması gereken mesele bilginin bir bileşeni olarak *enformasyonun* statüsüdür; onun sosyopolitik statüsü, günümüzdeki yazgısı, ekonomisidir (yakın tarihlerde Herbert Schiller'in *Who Knows: Information in the Age of the Fortune 500* [Kim Bilir: Fortune 500[3] Çağında Enformasyon] adlı kitabında ele aldığı bir konudur bu). Hepimiz, örneğin, *enformasyon sahibi* olmanın ve enformasyon içeren metinler yazıp yorumlamanın ne demek olduğunu bildiğimizi sanırız. Yine, Firitz Machlup'ın *Production and Distribution of Knowledge in the United States* (Birleşik Devletler'de Bilginin Üretimi ve Dağıtımı) adlı kitabında açıkça dramatize ettiği gibi, bilgi ve enformasyon üretimi konusunda daha önce benzeri görülmedik ölçüde çok durulan bir çağda yaşıyoruz. Peki, IBM ve AT&T –dünyanın en büyük şirketlerinden ikisi– 'bilgiye' işlerlik kazandırdıklarını ve 'insanlar için' çalıştıklarını iddia ederlerse, bu durumda bilgiye ve enformasyona ne olur? Hümanist bilgi ve enformasyonun, mal üretim ve pazarlamasına farkına varmadan (burası çok ironik) ortak olmamak için –hümanistlerin yaptıklarının, bu sürecin üzerine yarı-dini, sonuçta hümanizme son derece aykırı bir örtü çekip, gizlemekten ibaret olmaması için– oynayabilecekleri rol nedir? Gerçek bir seküler yorumlama politikası bu sorudan kaçınırsa, kendi sorumluluğundan da kaçınmıştır.

Yakınlarda yapılan bir MLA[4] toplantısında, önde gelen bir üniversite yayınevinin sergisine takıldım ve sempatik satış görevlisine, konusunda hayli özel ve ileri düzey edebiyat eleştiri kitaplarını neden çok sayıda bastıklarını sordum. Bunların çoğu parlak ve önemli kitaplar olmalarına rağmen, okunmaları güç olduğundan geniş bir izleyici kitlesi –ya da en azından bu ekonomik kriz döneminde düzenli bir şekilde yayınlanmalarını gerektirecek kadar geniş bir izleyici kitlesi– bulamayacaklarını ima ederek, "Kim okur bu kitapları?" dedim. Bana söylenenin doğru olduğunu farz edersek, aldığım cevap mânidardı. İleri düzey eleştiri yazısı yazan konusunda uzmanlaşmış bu insanlar (Yeni Yeni Eleştiri mensupları gibi) birbirlerinin kitaplarını sadakatle okuyorlarmış. Böylece, normal şartlarda, bu tür her kitabın üç bin civarında satması kısmen garantilenmiş oluyormuş. Bu "normal şartlarda" ifadesi bana pek açık gelmedi, ama buna takılıp kalmak da gereksizdi. Önemli olan bu yayınevinin hoş, küçük bir izleyici kitlesi oluşturabilmesi ve yayınlarıyla sürekli onları besliyor olmasıydı; açgözlü yemek ve egzersiz düşkünlerinin oluşturduğu gittikçe genişleyen kitle, aksamayan bir görev bilinciyle ve ciddiyetle birbirlerinin kitaplarını okuyan üç bin eleştirmenin oluşturduğu kitleye pek benzemese de, yemek ve egzersiz kitabı yayınlayanlar hiç bitmeyecekmiş gibi görünen lüzumsuz kitaplar dizisine durmadan yenilerini eklerken benzer bir prensibi uyguluyorlardı aslında.

Benim bu gerçek ya da söylenti üç bin kişide özellikle ilginç bulduğum şey, ister (1920'lerin başından itibaren ve sonraki birkaç on yıl boyunca I. A. Richards, Willi-

am Empson, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, Allen Tate ve arkadaşları tarafından geliştirilen) Anglo-Amerikan Yeni Eleştiri'sinin, ister (1960'larda Roland Barthes, Jacques Derrida vd.nin geliştirdikleri) Yeni Yeni Eleştiri'nin ürünü olsun, entelektüel emeğin gittikçe daralan hücreler hâlinde bölünmesi gerektiği düşüncesini yermekten çok benimsiyor olmalarıydı. Ne kadar ironik değil mi? Yeni Eleştiri, sözel nesneye kendi içinde gerçekten nasılsa öyle –biyografinin dikkat dağıtıcılığından, toplumsal mesajdan ve hatta yorumlamadan bağımsız olarak– bakma iddiasındaydı. Mathew Arnold'ın eleştirel programı, doğrudan doğruya metinden kültürün bütününe sıçrayarak değil, güzel bir şekilde işlenmiş edebî yapının güzel bir şekilde kavranması yoluyla ulaşılabilecek kültürel değerleri anlayabilmek için son derece yoğun sözel bir analiz kullanarak ilerletilecekti.

Amerikan Yeni Eleştirisine karşı yöneltilen bir piskopos ya da centilmenler kulübü ahlakına sahip olduklarına dair eleştiriler, kanımca, bunlara Yeni Eleştiri'nin bütün o elitizmine rağmen pratikte garip bir biçimde popülist bir niyet güttüğü de eklenirse, doğrudur. Brooks ve Robert Penn Warren'ın pedagojisinin ve tabiî vaazlarının ardındaki fikir, hakkıyla eğitilen herkesin kendini eğitimli bir centilmen gibi hissedebileceği, hatta öyle davranabileceğiydi. Bu, saf tasarım olarak hiç de saçma bir tutku değildi. Kibarlıklarıyla ne kadar alay edilirse edilsin, Yeni Eleştiriciler'in amaçladıkları dönüşümün, şiir okuruyla şiir arasına giren –onlara göre, edebiyat profesörleri tarafından ortaya atılan– uzmanlaşmış saçmalıklar olarak gördükleri her şeyin ortadan kaldırılması olduğu gizlenemez. Yeni Eleştiri'nin nihai toplumsal ve ahlaki mesajlarının sorgulanabilir bir değer taşımasını bir yana bırakacak olursak, bu okulun kasten ve belki de münasebetsizce, edebiyat öğretmenleriyle öğrencilerinin oluşturduğu çok yaygın, neredeyse sınırsız izleyici kitlesinden, geniş, duyarlı bir okurlar cemaati oluşturmaya çalıştığını kabul etmemiz gerekir.

Baş savunuculuğunu Barthes'ın yaptığı Fransız *nouvelle critique* akımı da ilk günlerinde aynı şeye kalkışmıştı. Edebiyat alanında araştırma yapan profesyoneller, yine, edebî duyarlığın gelişmesini engelleyici olmakla nitelendiriliyorlardı. Bu durumun çaresi de, yazarlara ve mürekkep yalamış okurlara yeni bir özgürlük öneren, dilbilimsel, psikanalitik ve Marksist terimlere yakın bir jargondan temellenen özel bir okuma tekniğiydi. *Écriture* felsefesi, yapısalcı etkinliğe bir kere teslim olunca (ki bu ağrısız bir süreçti), daha geniş ufuklar ve daha az sınırlandırılmış bir cemaat vaat ediyordu. Çünkü, önde gelen yapısalcılar arasında, yapısalcı düzyazının güçlüklerine rağmen, okurları dışlama yönünde bir eğilim yoktu; aksine, Barthes'ın Raymond Picard'a yönelik küfürbaz saldırılarında da görüldüğü gibi, eleştirel okumanın temel amacı, klasiklere, belki profesyonel edebiyat donanımları olmadığı için ve belki de başka nedenlerle, korkup uzak durmuş insanları yeni okur olarak kazandırmaktı.

Şu halde, yaklaşık kırk yıl, hem Fransa'da hem de Birleşik Devletler'de 'yeni' eleştiri okulları, edebiyatı ve yazıyı kısıtlayıcı kurumlardan kurtarmaya adamışlardı kendilerini. Okuma, bununla beraber, dikkatle öğrenilmiş teknik becerilere ne kadar çok dayanırsa dayansın, büyük ölçüde kamusal bir faaliyet olarak görülecekti. Me-

tinler, kilidi ya da şifresi çözüldükten sonra ilgi duyan herkese sunulacaktı. Simgesel dilin kaynakları, ya alakasız 'profesyonel' bilgilerin ya da tembellik alışkanlığının getirdiği hastalıklardan mustarip olan okurların eline verilecekti.

Bu suretle, Fransız ve Amerikan Yeni Eleştirisi, inanıyorum ki, otoriteye karşı başka bir dünyaya ait bir alternatif olmak şöyle dursun, kitle kültürü içinde ve onun uğruna rekabet ediyordu. Bu iki okulun, sonradan aldıkları şekle bakarak, başlangıçta kendilerine koydukları misyonerce amaçları unutuyoruz. Her iki okul da, tam olarak Jean-Paul Sartre'ın bağımlı edebiyat ve bağımlı yazar hakkında fikirler ürettiği an'a aittirler. Edebiyat dünyaya dairdi, okurlar dünyada bulunuyorlardı; soru, olmak ya da olmamak değil, *nasıl* olmaktı ve bu da, insanoğluna uygun çeşitli varoluşsal imkânların dilin sembolik anlatım yasaları içinde aldığı biçimleri dikkatle incelenerek en iyi şekilde cevaplandırılabilirdi. "Franko-Amerikan" eleştirmenler, fazlalıklardan arınmış dil hakkında doğru dürüst düşünmeyi öğrendiğimizde, sözel disiplinin kendi kendine yeterli olabileceği görüşünü paylaşıyorlardı; diğer bir deyişle, Donne'ın metaforlarından ya da Saussure'ün ortaya koyduğu *langue* ve *parole* arasındaki özgürleştirici ayrımdan yararlanmak için bir profesör olmanız gerekmiyordu. Ve böylece Yeni Eleştiri'nin aziz ve hizipçi görünümü, hem Fransa'da hem de Amerika'da gözlemlenen coşkulu, terapik iyimserlikle tezahür eden radikal kurum karşıtlığı yönüyle bir ölçüde dengeleniyordu. Her çeşit okula karşı insanlık safına katıl: Bu, birçok insanın taktir edeceği bir mesajdı.

Yeni Eleştiri'nin her iki okulunun da vasiyeti olan, kitlelere olmasa da daha geniş izleyici gruplarına ulaşma çabasının, neredeyse bütün bütüne terk edilerek, şahsi-hizipçi bir anlayışla şekillenen bir eleştiri görüşüne dönüşmesi ne kadar tuhaf, ne kadar ters değil mi? Benim inancım, hem Amerika'da hem de Fransa'da Yeni Eleştiri'deki biçimcilik eğiliminin akademi tarafından öne çıkarıldığı yönünde. Çünkü, gerçek şu ki, dile yönelik disiplinli bir dikkat ancak dershanelerin düşük basınçlı atmosferi içinde gerçekleşebilir. Dilbilim ve edebî analiz, pazar yerine değil, modern okula ait özelliklerdir. Bir kabilenin dilinin sadeleştirilmesi işi –ister modernizme göre temellendirilmiş bir proje olsun, isterse kitle kültürü tarafından kuşatılmış Yeni Eleştiri okullarının canlandırdığı bir umut olsun– daima, mevcut büyük kabilelerin uzak kaldığı ve fakat reformcu hatta devrimci bir karaktere sahip yeni ortaya çıkan kabilelerin daha sıcak baktığı bir iş olmuştur; ki bu reformcu, devrimci karakterin bünyesinde, büyük bir okurlar topluluğu oluşturmaktan çok, yeni inancı sonuçta ayrılıkçı bir ortodoksiye dönüştürme arzusu daima mevcuttur.

Üniversite, akademik özgürlük şemsiyesi altında, bu tür arzuları, ona sonsuz bir itibar kazandırarak, korur ve himaye eder. Ama *yakın okuma*'nın ya da *écriture*'un savunulması gayet doğal olarak sözel analizin faydalarını kavrayamayan haricilere husumet duymaya neden olabilir; dahası, 'ikna'nın genelde niyet ve amel temizliği kadar önemli olmadığı ortadadır. Zamanla karmaşık teknikler çoğaldıkça, loncanın hasmâne duyguları gelişir ve izleyici kitlesini genişletme tasası bir manastır düzeni içinde soyut bir doğruluk ve metodolojik bir katılık peşinde koşma isteğine yenik düşer. Çünkü, eleş-

tirmenler birbirlerini okumuşlar ama, başka da bir şey umursamamışlardır.

Evrensel okunurluk kaygısını terk eden Yeni Eleştiri'nin yazgısı ile F. R. Leavis'in kurduğu okulun yazgısı arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Francis Mulhernin *The Moment of Scrutiny*'de belirttiği gibi, Leavis'in kendisi biçimci değildi ve kariyerine genellikle Sol denilebilecek bir politik bağlamda başlamıştı. Leavis, büyük edebiyatın sınıflı topluma ve bir zümrenin buyruklarına temelden karşı olduğunu ileri sürüyordu. Ona göre, İngiliz Edebiyatı çalışmaları yeni, bütünüyle demokratik bir bakış açısının temel taşı olmalıydı. Ama büyük ölçüde Leavisçiler çalışmalarını üniversitede ve üniversite için yoğunlaştırdıklarından, modern sanayi toplumunda sağlıklı, muhalif bir katılım olarak başlayan her şey, keskin bir biçimde o toplumda bir geri çekilmeye dönüştü. İngiliz Edebiyatı çalışmaları, benim görüşüme göre, gitgide daraldı ve eleştirel okumalar büyük geleneğe neyin girip neyin girmemesi gerektiği tartışmasına dönüşerek yozlaştı.

Yanlış anlaşılmak istemem, modern üniversitede belirttiğim değişiklikleri üreten habis bir şey olduğunu söylemiyorum. Kaba, partizan siyasetin etkisi ya da kontrolü altına girmeyen bir üniversite lehinde söylenecek çok şey var elbette. Ama üniversitede –burada, Avrupa, Amerika ve üçüncü dünya üniversiteleri ya da sosyalist üniversite arasında bir ayrım yapmaksızın modern üniversite üzerinde konuşuyorum– özellikle bir şey, yani bilginin son derece parçalı bir şekilde varolması, aranması ve yayılması ilkesi, neredeyse hiç kısıtlanmayan bir etkiye sahip gibidir. Bu ilkenin altında yatan toplumsal, siyasal, ekonomik ve ideolojik nedenler her ne olursa olsun, uzun zamandan beri ona meydan okuyan çıkmamıştır. Doğrusu, modern dünya kültüründeki en ilginç motiflerden birinin, bilginin evrensel sentetik bir form içinde varolabileceği inancını savunanlarla, bilginin kaçınılmaz olarak uzmanlaşmış kompartımanlar içinde üretilip geliştirilebileceğine inananlar arasındaki tartışma olduğunu söylemek, hiç de abartı sayılmamalı. Georg Lukács'ın şeyleşmeye karşı saldırısı ve 'bütünlüğü' savunması, kanımca, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından beri, bütünleştirici bir İslâm görüşünün gerekleri ile uzmanlaşmış modern bilim arasında arabuluculuk yapma konusunda İslâm dünyasında sürdürülen geniş kapsamlı tartışmalara çok benziyor. Bu epistemolojik ayrılıklar, bu yüzden bir bilgi üretim yeri olan üniversite için merkezi bir önem taşır; bilginin *ne* olduğu ve *nasıl* keşfedilmesi gerektiği üniversitenin varoluşunun candamarıdır.

(…)

Organize edebiyat incelemesi –kendisi için ve kendi kendinde– edebî (yani estetik) temsilim birincil kurucu edimine dayanır, bu edim de kendisine göre ikincil konumda olan diğer alanları, diğer temsilleri özümser ve bünyesine çeker. Ama bütün bu kurumsal ağırlık, edebî olanla toplumsal olan arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve bir arada varoluşu sürekli ve sistematik bir izlemeye almayı desteklemez, ki işte tam da bu ilişki ağı içinde temsil (gazetecilikten politik mücadeleye, ekonomik üretim ve iktidara kadar) olağan üstü bir rol oynar. Bir tek temsil bileşimini inceleyen edebiyat eleştirmenleri, yaptıkları şeyin etrafına çizilen sınırları hem kabul ederler, hem de pa-

radoksal bir biçimde görmemezlikten gelirler.

İşte bu depolitizasyonun ta kendisidir ve bence Reagancılığın yönlendirdiği tarihsel ânın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmelidir. Daha önce bahsettiğim entelektüel uğraşıdaki işbölümü, çağdaş kültürün bütününde, *tematik* bir öneme sahip bir şey olarak görülmektedir artık. Çünkü eğer edebiyat incelemesi 'sadece' edebî temsili konu alıyorsa, o zaman edebî temsiller ve edebî faaliyetler (yazma, okuma, 'beşeri bilimler', sanat ve edebiyat üretme) temel olarak süsleme işlevi gören, olsa olsa ikincil dereceden ideolojik özelliklere sahip şeyler olmalıdır. Bunun sonucu da, siyasi alanın edebiyat adamlarının ve bunun uzantısı olarak mürekkep yalamışların da ilgi alanının dışında olduğu yönündeki yaygın kanaate rağmen bir de, geniş bir biçimde tanımlanan 'beşeri bilimler'le ve edebiyatla uğraşmanın siyasi olmayanla uğraşmak anlamına geldiği şeklinde bir görüşü ortaya çıkarır.

Bu durumun yakınlardaki önemli bir örneği *The New Republic* dergisinin 30 Eylül 1981 sayısıdır. Başyazı Birleşik Devletler'in Güney Afrika politikasını analiz ediyor ve bu politikayı destekleyerek sona eriyor ki, bu politikayı (Birleşik Devletler'in bile açıkça ve doğrulukla ikrar ettiği gibi) Siyah Afrika devletlerinin en 'ılımlı'ları bile Güney Afrika'daki göçmen-sömürge rejimini destekleyen bir politika olarak yorumlarlar. Derginin bu son sayısının en son yazısı beni 'Sovyet totalitarizminin kölesi bir entelektüel' olarak gösteren adice, kişisel bir saldırı da içeriyor ki, entelektüel açıdan sahtekârca ve mide bulandırıcı derecede McCarthyci bir iddia bu. Aynı derginin tam ortasında ise –bu arada, çok tipik bir sayıyla karşı karşıya olduğumuzu belirtmeliyim– önde gelen Marksist tarihçilerden Christopher Hill'in kaleminden uzun, nezih, ciddi bir kitap eleştirisi yer alıyor. İnsanın kafasını karıştıran sadece ırk ayrımcılığının savunulmasıyla iyi bir Marksist muhakemenin aynı dergide yan yana gelmiş olmaları değil, ama aynı zamanda bir zıt ucun (hiçbir referans göstermeden) diğer tarafın, Marksist ucun, yaptığı şeyin ne olduğunu bilmeden bunu kendi bünyesinde barındırması.

Dağıtım ve üretim tekniği gibi bir çoğu temsilen kullanılan 'alanlar' aralarındaki ilişkilerin oluşturduğu bir ağ olarak adlandırılabilecek ulusal kültürü konu alan bu tartışmada, referans olabilecek son derece etkileyici iki kaynak var. (Burada yaratıcı sanatları ve doğa bilimlerini dışarıda bıraktığım açıkça ortada.) Bunlardan biri Perry Anderson'ın "Ulusal Kültürün Bileşenleri (1969)[5] adlı yazısı; diğeri de Regis Depray'in Fransız aydınları hakkındaki çalışması, *Teachers, Writters, Celebreties* (Öğretmenler, Yazarlar, Meşhurlar, 1980)'dir. Anderson'ın iddiası, toplumu konu alan geleneksel İngiliz düşüncesinde mevcut olmayan bir aklî merkezin, Avrupa'dan İngiltere'ye doğru 'beyaz' (anti-devrimci, muhafazakar) bir göç tarafından zedelendiğidir. Bu da sosyolojinin tıkanmasına, felsefenin teknikleşmesine, düşüncenin yoksul bir deneyimciliğe dönüşmesine ve idealist bir estetiğe yol açmıştır. Bunlar ve öteki disiplinler bir araya gelerek, Marksizm ve psikanaliz gibi yıkıcı söylemlerin bir süre karantina altına alındığı 'bir tür kapalı sistem' oluşturmuşlardır; bununla beraber, bu söylemler de anonimleşmiştir artık. Fransa'daki durum ise, Depray'e göre, zaman içinde üç hegomonik fethin oluşturduğu bir dizi sergiler. İlk olarak Birinci Dünya Sa-

vaşı ile sona eren seküler üniversiteler dönemi söz konusuydu. Ardından yayınevleri dönemi geldi; iki savaş arasındaki bu dönemde Galimard-NRF –aralarında Jacques Rivière, André Gide, Marcel Proust ve Paul Valéry'nin de bulunduğu yetenekli yazar ve denemecileri bir araya getiren kuşaklar– biraz fazla kalabalık ve fazla üretken üniversitelerin toplumsal ve düşünsel otoritelerinin yerini aldı. Son olarak, 1960'lar boyunca düşünsel hayat kitle iletişim araçları tarafından işgal edildi; bir kültür ürünün değeri, erdemi, gördüğü ilgi ve görünürlüğü kitap sayfalarında değil, televizyon ekranlarında ne sıklıkla yer aldığına göre değerlendirilir oldu. Bu noktada, yeni bir hiyerarşi, Debray'in vasatın egemenliği dediği şey ortaya çıktı, okullarda ve kitap endüstrisi üzerinde hakimiyet kurdu.

Debray'ın Fransa'sı ve Anderson'ın İngiltere'si ile Reagan'ın Amerika'sı arasında belirli benzerlikler var. Bunlar ilginç benzerlikler, ama benim bu benzerlikler hakkında konuşarak vakit harcamam mümkün değil. Ancak farklılıklar daha öğretici. Fransa'nın tersine Amerika'da yüksek kültürün, itirazsız kabul gören bir uzlaşım meselesi olarak, siyasetin üzerinde olduğu varsayılır. İngiltere'nin tersine burada düşsel merkez, Avrupa'dan ithal edilen ürünlerle değil (gerçekte onlar da dikkate değer bir rol oynar), sorgusuz sualsiz kabul edilen, özünde ayrılık ve farklılık epistemolojisi olan bir nesnellik ve gerçeklik etiği tarafından doldurulur. Nitekim her alan konuları ayrı olduğu için diğerlerinden ayrılır. Her ayrılık dolaysız olarak bir işlev, kuruluş, tarih ve amaç ayrılığına tekabül eder. Her söylem, hitap ettiği uzmanlaşmış izleyici kitlesi tarafından desteklenen alanı 'temsil eder'. Asıl profesyonelizm belirtisi toplumsal temsildeki titizliktir ki, bu, örneğin sosyolojide, toplumun temsili ile şirket ve/veya devlet çıkarları arasında dolaysız bir bağlantı olması, bu bağlantının toplumsal politika üretiminde rol oynaması ve siyasi otoriteye ulaşabilme kolaylığı ile ortaya çıkar. Edebiyat çalışmaları ise, tam tersine, gerçekçi bir tutumla, toplum hakkında değil, periyodik olarak övülmesi ve taktir edilmesi gereken başyapıtlar hakkındadır. Bu tür bağlantılar sosyoloji ve edebiyat eleştirisinde 'nesnellik', 'gerçekçilik' ve 'itidal' gibi sözcüklerin kullanılmasını mümkün kılar. Ve bu kavramlar da, geçmişteki performansları dikkatle değerlendirildiği için değil (çünkü, iyi takım oyuncusu her zaman kendini gösterir) uyum gösterme yetenekleri sayesinde bir yerlere gelmiş olan uzmanların, yani işin içyüzünü bilenlerin, aralarında ağlar oluşturmasıyla, muhalefetin önce sindirilip sonra etkisizleştirilmesiyle (buna çoğulculuk deniyor) ve kanıtların dikkatle seçilmesiyle kendi kendini doğrularlar.

Bu noktada eklenecek sayısız şart ve tavsiye var (örn. bir yanda siyaset bilmi ve sosyoloji gibi aralarında açık bağlantı bulunan alanlar arasındaki örgütlenmiş ilişki, öbür yanda bir alanın kendisiyle ilgisiz bir başka alan tarafından ulusal politika meselelerini çözmek için kullanılması; hamilik ağı ve içeridekiler/dışarıdakiler ayrımı; iktidar yapısının şans, ahlak, Amerikan masumiyeti, adem-i merkeziyetçi egolar vs. gibi 'bileşenler'ini vurgulayan teorilerin kültürel olarak şiddetle teşvik edilmesi, vs.) ama ben yine de devam etmek durumundayım. Beşeri bilimlerin özel misyonu, kısaca, gündelik dünya meselelerine *karışmamayı* esas almaktır. Daha öncede gördüğü-

müz gibi, Yeni Eleştiri'den bu yana edebiyatın rolü konusunda tarihsel bir erozyon olmuştur. Ben şunu ileri sürmüştüm; edebiyat çalışmalarında teknik bir dil kullanan dar açılı üniversite ortamının, diğer disipliner söylemlerin yanı sıra, Marksist söylemler tarafından da oluşturulmuş, kendi kendini denetleyen, kendi kendini arıtan cemaatlarla birleşmesi, beşeri bilimler için çok küçük ama belirli bir işlev üretmiştir. Bu işlev müşfik marjinaliteyi temsil etmektedir ki, bu aynı zamanda, merkezi işgal eden, toplumsal alanı tanımlayan ve kullanım işlevlerinin, alanlarının marjinalliğin vs. sınırlarını sabitleyen güçler hiyerarşisini korumak ve de mümkünse gözetmek demektir. Bu rol genelde beşeri bilimler, özelde de edebiyat eleştirisi için şu tür sonuçlar yaratır: Beşeri bilimlerin kuramsal mevcudiyeti, daha baştan, tanımlanamaz olarak tanımlanmış yüzer-gezer soyutlamaların (bilim, üslûp, nezaket, hümanizm) kullanılacağı bir mekânı garanti altına alır; kolayca evcilleştirilemediği yerlerde "teori" bir gizemlileştirme ve meşrulaştırma söylemi olarak kullanılabilir; kuramsal beşeri bilimler, geleneksel olarak etik ve felsefi değerlendirmelere tâbi olduğu düşünülmüş olan piyasa güçlerinin sınırsız olarak işlemesine izin vermek için, kendi kendini düzenleme özelliğinin ardına gizlenir.

Çok genel olarak ifade edersek, hümanist için karışmamazlığın manası 'bırakınız yapsınlar'dır; öyleyse 'onlar' ülkeyi yönetebilirler, bizse ancak Wordsworth ve Schleghel'i açımlayabiliriz. (...)

(…)

Tastamam bir müdahale programı geliştirmenin ne yeri, ne de zamanı. Sonuç olarak, sadece şunları önerebilirim; entelektüel sıfatımızla içine kapatıldığımız disipliner gettoların sınırlarını yıkıp geçmek için düşünmeliyiz, dünyanın nesnel temsilini (dolayısıyla iktidarı) uzmanlara ve onların müşterilerinin oluşturduğu küçük bir zümreye bırakan tıkanmış toplumsal süreçleri yeniden açmalıyız, edebiyatı izleyen kitlenin üç bin profesyonel eleştirmenden oluşan kapalı bir çevre değil, halkın içinde yaşayan insanlar topluluğu olduğunu düşünmeli ve gerçekçilik ve nesnellikten dem vuran bütün itirazlara rağmen, toplumsal gerçekliğe mistik değil, seküler bir biçimde bakmalıyız.

John Berger tarafından ima edilen iki somut görev benim özellikle dikkatimi çekiyor. Bunlardan biri (her biri temelde dolayımsız, 'nesnel' ve tarih dışı bir nitelik taşıyan televizyon, haber fotoğrafı ve ticari film gibi görsel medyanın tahakkümü altında olan) görsel melekeyi, temsilde anlamın temel bileşkenleri olarak yaşanmış tarihsel belleğin ve öznelliğin ardışık olmayan enerjisini tazelemek için kullanmaktır. Berger bunu, fotoğrafın alternatif bir kullanımı, iktidar kurumları tarafından üretilen resmi ardışık ya da ideolojik öykülerden başka öyküler anlatmak için fotomontaj kullanmak olarak adlandırıyor. (Sarah Graham – Brown'ın fotodenemesi *Filistinliler ve Filistin Toplumu* ve Susan Meisalas'ın *Nikaragua*'sı bunun en güzel örnekleridir.) İkincisi ise, kültürü, "içindekiler" tarafından üretilen normların "dışında" kalanlara (ve düpedüz bir düşmanlık ortamı içinde bastırılan ya da köşeye sıkıştırılan) Öteki'nin deneyimlerine açmaktır. Malek Alloula'nın, yirminci yüzyıl başlarında Ceza-

yir'deki harem kadınlarını resmeden kartpostallar ve fotoğraflar hakkındaki incelemesi, *Le Harem Colonial* (Sömürgedeki Harem), bunun kusursuz bir örneğidir. Kendi parçalanmış tarihini resimlerde gören, sonra da söz konusu tarihi, bu mahrem deneyimi, Avrupalı modern okuyuculardan oluşan bir izleyici kitlesi için anlaşılır hâle getirerek kendi metni içinde yeniden kaydeden Cezayirli geç sosyolog Alloula, sömürgeleştirilmiş bir halkın sömürgeciler tarafından resimlerle tespit edilmesini –bu iktidar demektir– yeniden canlandırır.

Son olarak, her iki örnekte de, şimdiye kadar yanlış temsil edilmiş ya da görünmez kılınmış bir tarihin yeniden ele geçirildiğini görüyoruz. Öteki'ne dair klişe sözler, şu ya da bu türden siyasi gerçeklerle her zaman bağlantılı olmuştur; tıpkı yaşanmış toplumsal (ya da bireysel) deneyim hakikatinin, çoğu kez resmi anlatılar, kurumlar ve ideolojiler içinde tamamen tasfiye edilmesi gibi... Fakat, bu yeniden ele geçirme işine giriştikten –ve hatta belki de başarıyla tamamlandıktan– sonraki aşama bir dönüm noktasıdır ki, bu, siyasi anlamda daha uyanık olan bu yorum biçimlerini, yürütülen siyasal ve toplumsal uygulamayla irtibatlandırmaktır. Bu irtibat kurulamazsa, en iyi niyetli ve en zekice yorumlama faaliyetleri bile kâğıt üstünde kalan bir mırıltı olmaktan kurtulamayacaktır. Zira, yorumdan yorumlama siyasetine geçmek, büyük ölçüde sökmekten yapmaya geçmek demektir ki bu da, günümüzde eleştiri ve sanat arasında var olduğu kabul edilen ayrımlar göz önüne alındığında, görme ve yapma biçimlerinde büyük bir sarsıntı geçirme rahatsızlığını göze almayı gerektirir. Uzmanlaşma ürünü alışkanlıkların getirdiği rahatlıkların bizi ancak bize tahsis edilen yerlerde tutmasını, bu ayartıcı inancı, reddetmek gerekir.

---

* Çeviri, *Modern Literary Theory (Modern Edebiyat Teorisi)* adlı kitaptan yapılmıştır. Kitaptaki alıntı, yazarın *Muhalifler, İzleyiciler, Taraftarlar ve Cemaat* adlı yazısının tamamını kapsamamaktadır. Özetlemek amacıyla, birkaç yerde atlama yapıldığı anlaşılmaktadır. Bkz. Philip Rice ve Patricia Waugh, *Modern Literary Theory,* Edward Arnold Yayınları, New York, 1992, s.248-258. (ç.n)

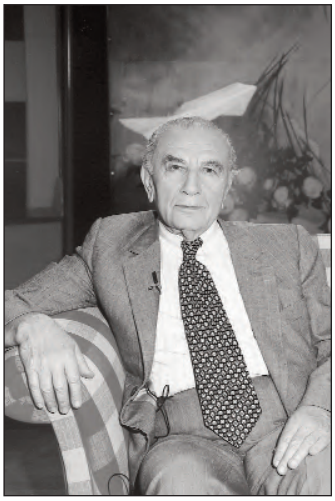
1 Ronald Steel, Walter Lippmann and the American Century (Walter Lippmann ve Amerikan Yüzyılı), Boston, 1980, Little Brown & Co., s.180-185 ve 212-216.

2 Burada ve yazının genelinde yazar "hümanist" sözcüğünü, bilinen anlamının yanı sıra, "beşeri bilimler alanında çalışan kişi" anlamında da kullanıyor. (ç.n)

3 "Fortune"dergisinin her yıl belirlediği dünyanın en büyük 500 şirketi. (ç.n.)

4 MLA: Modern Language Association (Modern Dil Cemiyeti) [ç.n.].

5 Bkz. Perry Anderson, "Components of the National Culture", *Student Power* içinde, Yayına Hazırlayanlar: Alexander Cockburn ve Robin Blackburn, Penguin Yayınları, Londra, 1969.



MUSTAFA ŞERİF ONARAN

Günümüzde eleştirinin eski önemini koruduğu söylenebilir mi?

Yayın dünyası çıkar sağlamak uğruna öyle akıl almaz tanıtım yöntemleri uygulamaktadır ki, edebiyatın önemli bir alanı olması gereken eleştiri, artık eski ağırlığını taşımıyor.

Bizde eleştiri kişilerle uğraşan kalem kavgalarına dönüştüğü için bir yapıtın değerlendirilmesi öne geçemedi.

Kişilerle uğraşmak; ya duygusal nedenlerle önyargılı kötülemeye, ya da dostluk dayanışması içinde abartılı övgüye kadar uzanan boyutlar kazanıyor. Bu dayanışma anlayışı yüzünden nice gereksiz yazarların el üstünde tutulduğunu görmek, eleştirinin önemini de azaltmaktadır.

Kişisel sorunları ele almadan bir yapıtın değerlendirilmesi; yanlışların, anlamsızlıkların, dil kusurlarının gösterilmesi; hem yazarların, hem yayıncıların eleştirmeni düşman gibi görmesine yol açıyor. Eleştiri biçemi istediği kadar yumuşak olsun, sonuç olumsuzsa, eleştirmenin küçümsenmesi, önemsiz görülmesi doğal sayılıyor.

Bir bakıma eleştirmen de kendi beğeni ölçülerine göre yargıya vardığı için yanılma payı olabilir. Uzlaşım sağlanamaz mı? Haklı olduğunda direnmek edebiyata yarar sağlar mı?

Böyle olunca eleştiriye bilimsel yöntemle yaklaşmak yeterli sonuç vermiyor.

Beğeni anlayışı öne geçince, ister istemez, eleştirel deneme, nice eleştirmenin sığındığı alan oluyor. Çünkü deneme anlayışında kesin yargıların yeri yoktur. Eleştirmenin sorar gibi bir duruşu vardır. Kimi zaman o sorar gibi duruş, kesin yargılardan daha etkilidir.

Gene de eleştiride yapıt üzerinde durmanın gereğine inanalım. Bir şiirde dize yapısı, imge özelliği, sözcüklerin anlam derinliği bize neler kazandırıyor? Bir öykünün, romanın kurgusu nasıldır, dili işlemedeki becerisi ne düzeydedir? Usbilim açısından ne gibi yanlışlara düşülmüştür?

Bunları ortaya koyan eleştirmen yalnız okurlara değil, yazara da görmeyi öğretir.

Hadi, alaycı demeyelim de, biçem anlayışı bakımından eleştirmenin gülümseyen bir tutumu olsun, diyelim. Ama bu durum yazarın kişiliğini incitecek bir boyuta varmasın.

Hele dayanışma anlayışıyla dolduruşa gelen eleştirel deneme yazarının "tetikçi" gibi davranması, yazıklanacak bir durumdur.

Eleştirinin edebiyatımızdaki yeri, önemi küçümsenmemeli…

TALAT SAİT HALMAN



Eleştiri bolluğu yaşıyoruz ülkemizde. Hem de bu alanda bir özgünlük boşluğu yaşamaktayız. Sanırım, şimdilerde bir ayda çıkan eleştirilerin hacmine eskiden bir yılda bile ulaşılamıyordu. Yayımlanan değerlendirmeler okunuyor mu, kafamıza ve kalbimize dokunuyor mu, söylemek zor. Ama yaman bir üreticiliğin sürüp gitmekte olması, açık seçik bir gerçek.

Eleştirinin yazınsal işlevi, değişti denebilir: Eskiden, "sanat sanat için" ile "sanat toplum için" kavgası yapılırdı. Bir süre "geleneksel" ile "yenilikçi" çatışmasını izledik. Sonra, edebî eleştiri siyasal ideolojilerin, dinin ve doktrinlerin retoriğine yöneldi. Şairlerle yazarların pek çoğu, bir yandan da, eleştirinin önde gelen sesleriydi. Eleştiri, edebiyatın içinden çıkıyordu daha çok. Günümüzde yazın ürünlerine ilişkin eleştirilerin en göze çarpan kesimi, akademik çevrelerden geliyor. Eleştirmenlerin çoğu, Avrupa'da ve ABD'de okumuş üniversite öğretim üyeleri. Bazıları Türkçe öğrenmiş yabancılar gibi algılıyorlar Türk yazınını. Kullandıkları yöntemler genellikle ithal malı. Yaklaşımlar, çoğu zaman, bilimci, partikülarist, ayrıntısal. Eskiden genel yargılarla, kapsamlı ideolojilerin değer ölçüleri ağır basardı. Öznel yorumlara dayanan bir yüzeysel eleştiri geleneğimiz de vardı. Şimdi rasyonel incelemeye yöneliyoruz; bunun sonucunda edebî otopsi de aldı yürüdü.

Düzey çok yükseldi. Özellikle, şiirde, öyküde, romanda önemli ilerlemeler oldu bence. Gelgelelim, tiyatroya ilişkin eleştiriler eksildikçe eksildi. Mimaride akademik eleştiriler etkin ve yetkin ama, nedense resim ve heykelde bir azalma var. Gazete ve aktüalite dergilerinin sanat eleştirilerine çok daha az yer vermeye başlamış olması, yürekler acısı. Televizyonda da sanat ve edebiyat eleştirisi yok gibi.

Medyada sanat ve edebiyat eleştirisi bakımından kısır bir dönem yaşıyoruz. Güçlü bir eleştiri etkinliği başlarsa, Türk yaratıcılığında yeni hamleler olabileceğine inanıyorum.

M. ORHAN OKAY

Eleştiri Üzerine Paradokslar

* Sanatta eleştirinin dört unsuru şunlardır: Eser, yaratıcısı, okuyucu/seyirci ve eleştiren. Dünyamızı dengeleyen anâsır-ı erbaa gibi bu dört unsur da kâh birbiriyle birleşerek, kâh zıtlaşarak sanat dünyasını dengeler.

* Tenkidin yeni karşılığı olarak eleştiri, şu bakımdan tam yerine oturmuştur: Her eleştirmen'in elinde sahte ve has olanı ayırmaya yarayan bir elek vardır. Ama her eleğin inceliğine kabalığına göre, üstte kalanlarla aşağı düşenler de elbette farklı olacaktır.



* Sanatta eleştiri, bir ara ürünüdür. Eseri yapanla onu kullanan arasındadır. Asıl amacı eseri, belirli kriterlerle hiç değilse kendi gözüyle nasıl gördüğünü nakletmektir denirse de çok defa eserin yaratıcısını da elden geçirir. Yeni bir eseri eleştirirken onun yapıcısının yalnız önceki eserlerine değil, dünya görüşüne, kanaatlerine hatta bazan özel hayatına da uzanır.

* Edebiyat eleştirmeni de edebî eserle okuyucu arasında aracıdır. O hem okuyucuya eseri anlamada, hem de sanatkâra (yazara yahut şaire) eserini geliştirmede yol açma iddiasındadır.

* Okuyucu eleştirmeni esere ve sanatkâra kendisinden daha yakın bir kişi olarak görür ve çok defa ona güvenir. Bu bakımdan eleştirmen de bir okuyucudur. Eleştirmenliği meslek edinmiş, uzman yani profesyonel bir okuyucu.

* İyi bir okuyucu da bir eleştirmendir. Herhangi bir meslekten veya mesleksiz, konunun içinden yahut dışından amatör bir eleştirmen. Her iyi okuyucunun zihninde, okuma egzersizleriyle kazanılmış değer yargıları, *to kalon*'lar vardır. Yeni okuduğu eseri, bunlara uygulayarak zihninde bir yere yerleştirir.

* Nazarî olarak eleştirinin, sanatını geliştirmede yazara yardımcı olduğu söylenirse de hiçbir yazar-şair eleştiriden hoşlanmaz. Bunun doğrusunu apaçık Ahmed Haşim söylemiştir: Eleştirmen, ruh dünyasına musallat bir parazittir. Sanatkâr ondan bir şey öğrenemiyeceği için onunla temas etmekten dikkatle kaçınmalıdır".

* Olumlu-olumsuz, yapıcı-yıkıcı eleştiriden bahsedilir. Eleştiri hemen her zaman olumsuzdur. Türkçe'de tenkit etmek de, eleştirmek de, Batı dillerindeki kritik gibi ağırlıkla olumsuza eğilimlidir. Bir eser hakkında olumlu eleştiri varsa onun adı eleştiri değil, ya tanıtmadır veya çözümleme.

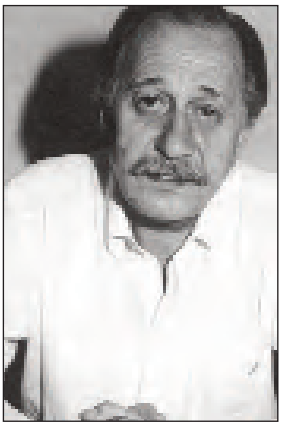
* Eleştirinin en güzeli özeleştiridir. Ama özeleştiri adı olup varlığı olmayan bir zümrüdüankadır. Hangi yazar-şair kendi eserini eleştirmiştir? Özeleştiri gibi görünen sözlerin ardındaki ortak cümle formülü ise şundan ibarettir: "Kabahat bende ki onu adam sandım".

* İnsanın özeleştiriye kapalı oluşu hilkatinin gereğidir. Bunu da elli-altmış yıllık

hayat tecrübesinden sonra dünyada bellediği tek hakikat olarak Mehmed Akif itiraf etmiştir: "Hepimiz kendimizin bağrıyanık aşıkıyız".

* Eleştiriyi bilimsel ve objektif bir alan olarak benimseyenlere göre, eleştirinin belirli kriterlere göre yapıldığı zannedilir. Ne var ki matematikte olduğu gibi sanatta aksiyom ve postülalar olmadığından, eleştirmen'in de eleştirmenlik için elinde değişmez kriterleri yoktur. O daha önce okuduğu ve olumlu değer yargısında bulunduğu örnek eserlerden zamanla oluşmuş kendi kriterlerini önündeki yeni esere uygular.

* Bunun için sanatta, dolayısıyla edebiyatta ve edebiyat eleştirisinde nesnellik yoktur. Çünkü sanat ve edebiyat eseri nesnel değil özneldir. Öznenin öznel olana yaklaşımı da öznel olur.



AHMET OKTAY

Tenkit'ten Eleştiri'ye

Yunanca kritikos sözcüğünden türetilen tenkit, geçmişi Tanzimat Edebiyatı'na uzanan bir kavram. Namık Kemal'in tenkit karşılığı olarak önce "muhâkeme" sonra da "muâheze"yi kullandığı belirtilir. Şemseddin Sami, Tenkit'i şöyle tanımlar: "Edebî, fennî, sınaî, âsârı tedkik ile iyi ve fena cihetlerini bilmuhâkeme göstermek." Demek ki, tenkit, bugünkü kullanılışıyla eleştiri, daha baştan övmekle değil, iyi ve kötü yanların ortaya çıkarılmasıyla, yani *muhâkeme* ile ilgili bir kavram. Modern anlamda yazınsal eleştirinin, Servet-i Fünûn döneminde "hakikuyun"/"hayaliyun" tartışmalarıyla başladığı söylenebilir.

Cumhuriyet döneminin en ünlü eleştirmeni Ataç olarak bilinir. Bütün öznelci tavrına rağmen, bu doğrudur da. Çünkü Ataç, tiyatro yazılarıyla başladığı eleştirmenlik yaşamında, eleştiriyi en önemli iş saymış kişidir. Ama, bence Ataç bilimsel anlamda bir eleştirmen değil. Eleştirinin günümüzde göstergebilim, alımlama estetiği gibi çeşitli bilimsel disiplinlerle kurduğu bağı düşünecek olursak, bu kanının pek yanlış sayılamayacağını düşünüyorum. Eleştiri, yazınsal yapıtla okur arasında anlama/anlamlandırma süreçleri açısından en önemli aracı. Okur, kendisinden daha donanımlı eleştirmen aracılığıyla, yapıtın gerek biçimsel/biçemsel gerekse içeriksel bilmecelerini kavrar.

Eleştirinin gelişmesinde, etkinlik kazanmasında ve önemsenmesinde Fethi Naci, Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk adlarının özel bir yeri olduğunu söylemek gerekir. Cöntürk bugün unutulmuş görünse de, özellikle şiir eleştirisinin bilimselleştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. 50'lerin ikinci yarısından sonra, şimdilerde daha çok *tarihçi* kimliğiyle öne çıkan Metin And'ın da etkinliği olduğu anımsatılabilir. Mehmet H. Doğan, özellikle şiir eleştirisine neredeyse ömrünü vermiştir. Son yılların en önemli eleştirmenlerinden birinin Orhan Koçak olduğunu söyleyebilirim. Şu söylenebilir: 1970'lerden sonra, önemli yazar ve şairlerimiz eleştiri alanına da özel

bir ilgi göstermiş ve birçok değerli yazınsal eleştiri yayınlamışlardır.

Ama hemen söylemek gerekir: Giderek magazinleşen kültür/sanat ortamında, eleştiri, görülen pratiği içinde bir "muhakeme" işi olmaktan çıkarılmakta ve reklam sektörünün bir kolu hâline getirilmektedir. Gazetelerin verdiği kitap eklerindeki eleştirmen *bolluğu* şaşırtıcıdır. Ne var ki, bu bolluk içinde gerçek anlamda pek az eleştirmen bulunmaktadır. Bu yargı, sinema, resim, tiyatro eleştirisi için de geçerlidir.



DOĞAN HIZLAN

Eleştiri, Eleştirmen Üzerine

Türk edebiyatında eleştirinin yazınsal işlevi, inişli çıkışlı bir grafik göstermiştir. Okurun, sanatçının ilgisi/ilgisizliği oranında gelişecek ya da azalacaktır.

Türkiye"de eleştiri yok sözüyle başlayan söyleşiler, bence bir eleştirmen korkusundan kaynaklanmaktadır.

Eleştirmen övmedikçe, kabul görmeyen bir kimliğe sıkıştırılmak isteniyor. Günlük tartışmaların, gelgeç yargıların, modaların egemen kılınmaya çalışıldığı bir dönemin tutumudur bu.

Eseriniz çok satabilir, günün moda kavramlarına yaslanıp adından sıkça söz ettirebilir. Ya romanın arkasına aldığı bu rüzgar geçince...

Zamanın acımasız kılıcı çalışmaya başlayınca ne olacak? İşte o zaman edebiyat tarihinin sayfaları yerine, bir kılıç artığı olarak ortada kalmak, unutulmak tozlarıyla örtülmek de var.

Eleştirmenin işlevi, günün okuruyla yazar arasındaki bağı kurmak kadar edebiyat tarihine girecek eserleri de belirlemektir aynı zamanda.

İşleve bugün açısından da bakmak gerekir. Bir çok yazarın bugüne kalması, okunurluğu, eleştiri ve eleştirmenler sayesindedir.

Bu işlevin gerçekleşebilmesi için okurların eleştiriye, eleştirmene güvenmeleri gerekir. O da dergilerde, gazetelerde çıkan yazıların onu bilgilendirmesine bağlıdır.

Okur,eleştirmeni okuduktan sonra bir yazarı, bir kitabı daha iyi tanıdığına karar verirse,eleştirmen onunu için vazgeçilmez bir kişi, eleştiri de vazgeçilemeyecek bir kurum niteliği kazanır.

Eleştirmenin kimliği önemlidir, onun şiir konusunda bir sanatçı duyarlığı taşımasını beklerim.

Eleştirmensiz bir edebiyat, okuru yazar ile karşı karşıya bırakır ki, ikisi için de uzun yolculukta sakıncalıdır.

Bugün, hangi alanda olursa olsun aradan uzmanı çıkarmak, sanatçı ve okur için sığ sularda edebiyatı arama tehlikesi yaratır.

Gene de bugün eleştirinin gerekliliğine inananların, güvenenlerin sayısının arttı-

ğı kanısındayım.

Eleştirmenin işlevinin, yeni yazdıklarıyla değil uzun bir zaman dilimi içinde yazdıklarıyla anlam kazandığını belirtmeliyim.

Şiir, roman, öykü gibi edebi dallarda ve resim alanında eleştiriler çıkıyor, eleştirmenler artıyor.

Ancak bu oranda tiyatro ve öteki sanat alanlarında eleştiriler sayı olarak yetersiz, içerik olarak iyi olsalar da.

O eleştiriler daha çok kendi uzmanlık dergilerinde yayınlanıyor.

Edebiyat kavramının yerleşmesi, eleştiri yazılarının artması ile doğru orantılıdır.

İNCİ ENGİNÜN

Eleştiri Hakkında



Eleştiri insanın her sosyal kurum karşısındaki tavrını ve tercihlerini belirleme anlamında, günlük hayatımızda da yer tutar. Her seçimimizin ardında bir seçme vardı. Bunun edebiyat alanında da öteden beri var olduğu rahatlıkla söylenebilir. Türk kültüründe ve edebiyatında eleştirinin bulunmadığı çok yaygın bir kanaattır ve öteden beri söylenegelir. Batı edebiyatlarında olduğu gibi bir edebiyat eleştirisi bulunmasa da, hemen hemen her şahsiyet sahibi şair ve yazar kendinden öncekilerden farkını gösterme ve bunu söyleme cesaretini de göstermiştir. Edebî eserlere yeni gözle bakma anlamında yeni edebiyat yöntemleri kullanmanın şu anda pek yaygın olduğu edebiyatımızın –yine batı edebiyatları hatırlandığında– çok önemli bir noksanı vardır. Ne yazık ki bizim edebiyatımızı oluşturan eserlerin henüz güvenilir basımları yoktur. Bu, eleştiri alanında uğraşanların üzerinde çalışacakları malzeme yok demektir. Bundan dolayıdır ki Türk edebiyatı araştırmalarında uzun zaman sağlam metinlerin ortaya çıkarılması ve sağlam biyografilerin hazırlanması konusu öne alınmıştır. Yazarların kullandıkları dil malzemesinin bile tam bir sözlüğü yoktur ve metinlerde bazı kelime veya kavramların çözülmesi bile uzun zaman almaktadır.

Edebiyatımızın henüz hiçbir malzemesinin hazır olmadığı günlerde edebiyat tarihi çalışmalarını başlatan Fuad Köprülü'nün edebiyat tarihi çalışmasıyla eleştiriyi birbirinden ayırması, uygulamaya yönelik bir kolaylık getirmek amacıyla yapılmıştır. Ancak bu ayırmaya da katılmak biraz güçtür. Çünkü edebiyat tarihi yazılırken de bazı bakış açılarına ihtiyaç vardır ve eleştiri yöntemlerini hiçbir edebiyat tarihçisi kullanmaktan vazgeçemez.

Günümüzde batı dillerini ve o dillerin edebiyatını yeterince bilmeyen Türk Dili ve Edebiyatı bölümü mensuplarının yaptıkları çalışmalar, özellikle basında Türk edebiyatının tarihî gelişmesini ve eserlerini ortaya kondukları dili bilmeyen eleştiriciler tarafından yeni yöntemler açısından yetersiz bulunmaktadır. Batı edebiyatı bölümle-

rine mensup olanların Türk edebiyatını ve dilini bilmemeleri, bir dil sanatı olan edebiyatın incelenmesinde büyük bir noksandır. Onlar daha aşina oldukları ve genellikle son dönem edebiyatını ele alan eleştirileriyle hayli de popüler olmaktadırlar. Türk dili ve edebiyatı bölümündeki araştırıcılarla, batı ve doğu dilleri ve edebiyatlarında çalışanların mutlaka işbirliği yapmaları gerekmektedir.

Eleştiri kendi başına bir alan olmaktan çok bir yardımcı alandır. Bir edebiyat metninin değişik gözlerle görülebilmesi, işlenebilmesi ona yepyeni bir hava vermekte ve ölü bir metni canlandırabilmektedir. Cenap Şahabettin'in dediği gibi "Bir eskiyi al yeni yap, işte dâhisin." Ama eskiden seçmesini bilmek eleştiriyi, yeniden işlemek ise sanatçılığı gerektirir ve hiç de cümlenin uyandırdığı kolaylık izlenime sahip değildir.

Sanatçı eleştiricilerin eserleri şüphesiz ki ayrı bir anlam taşır. Onlar sanat güçleriyle kendilerini ölümsüz de kılabilirler. Eleştirici yönleri ne kadar tartışılırsa tartışılsın, Ahmet Haşim'in, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Ataç'ın denemelerindeki eleştiri gücü daima varlıklarını korur ve okuyucuları için daima yeni ufukları işaret eder. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebiyat tarihi ise edebiyatı tarihî sürecinde inceleyen müstesna bir eleştiricinin bir sanatçı-eleştiricinin eseridir ve onun yazıları her edebiyat incelemecisinin olduğu kadar edebiyat-severin de başucu kitapları arasında yaşayacaktır.

Bugünün bilim çevrelerine mensup eleştiricilerle, yeni eserleri okuyucuya taşıma çabasındaki eleştiriciler hakkındaki hükmü elbette gelecek verecektir. Hafızası hayli zayıf toplumumuzda bugünlerin tartışmaları da tıpkı dünküler gibi unutulmayacak mı?

GÜRSEL AYTAÇ



Bugün Türk edebiyatında eleştirinin yapıcı, yol gösterici, değerlendirici işlevinin ve saygınlığının sürdüğünü söylemek, sanırım fazla iyimserlik olur. Yalnız Türkiye'de değil Batı'da da edebiyat eleştirisi, kitle iletişim araçları arasında televizyonun gücü karşısında eski anlamını yitirmiştir. Kitap tanıtmalar, kitap arka kapak yazısının aktarılması çerçevesinde yapılmakta, yazarla söyleşiler, tanıtma, bilgilendirme ve reklam işlevini yerine getirdiğinden, eleştirmenlerin yargıları yeterince ilgi çekmemektedir. Edebiyat eleştirisi, artık edebiyat incelemeleri, edebiyat araştırmaları içinde akademik çalışmalarda yerini aldı. Kurmaca yazarları, yaratıcılıklarını edebiyat bilimi bilgileriyle desteklemek istiyorlarsa, edebiyat araştırma kitaplarıyla ilgilenmek durumundalar.

Eleştirmenin sanatçı kimliğine gelince! Değerlendirici, açımlayıcı, bilgilendirici olmanın ötesinde bir iddiası olmayan eleştirmen bile anlaşılır ve etkili yazmak zorunluluğunu hissettiği için her şeyden önce özenli

yazmak zorundadır. Öte yandan, bugünün deneme türüne yaklaşan eleştiri yazıları, alımlama estetiğinin de beklentisiyle örtüşür nitelikte "sanatkârane" niteliğe bürünmektedir. Postmodernist eleştiri olarak adlandırdığımız bu eleştiriler, eğer eleştirmen edebiyat, edebiyat bilimi, felsefe ve benzeri donanımı içindeyse, alımlama gücüyle metindeki en ufak göndermeyi bile fark edip yorumlayabileceği için edebiyat dünyasına yeni açılımlar kazandırabilir. Bu tür eleştirilere örnek olarak, Yıldız Ecevit'in çalışmalarını gösterebilirim.

RASİM ÖZDENÖREN

Eleştiri Kılıcı

Verdiğimiz yargının *adil* olup olmadığını, tarihe bakışımızın ve onu değerlendirmemizin *yerinde* olup olmadığını, şirketimizin gidişatının *uygun* olup olmadığını, kısacası bir hareketin, bir durumun, bir tutumun *isabetli* olup olmadığını ve buna benzer başka konulardaki değerlendirmelerimizin *doğru, makul, elverişli* olup olmadığını *neye göre* tespit ederiz?

Besbelli ki, bir durumun (tarihsel, sosyolojik, ticarî veya edebî), bir tutumun (siyasayı yönlendirici duruşun), bir hareketin (savaş vb. haller), başka bir adlandırmayla bir ürünün (eserin) değerlendirilmesinden söz açmaktayız. Böyle bir değerlendirmeyi yaparken bir *yargı*da bulunuyoruz ve bu yargının adil, yerinde, uygun, isabetli olmasını istiyoruz. Bu yargımızın doğru, makul, elverişli olup olmadığını da hesaba katmaya çalışıyoruz. Yapmaya çalıştığımız bu işlemin son tahlildeki adını yargı (yargılama) olarak koyduğumuz anlaşılıyor. Başka bir söyleyişle yargıda bulunurken (bulunmadan önce), önümüzde bir ürün (bu ürün, tarihsel, sosyolojik, güncel bir olay, örneğin bir savaş olarak veya adli bir vaka olarak karşımıza çıkabileceği gibi; bir edebiyat eseri olarak da çıkabilir) bulunuyor ve bizden bu ürünü *yargılama*mız isteniyor. Yargılama kelimesi kökende yarma, yarmak mastarından geliyor. Yarmak bir nesneyi ikiye ayırma anlamına delalet ediyor. Bir odunu yararken nasıl ki, onun bir parçasını öbür parçasından ayırıyorsak, bir ürünü (eseri) yargılarken de aynı işi yapıyor, onu isabetli, uygun, yerinde veya adil olarak ayrıştırıp inceliyor ve bu inceleme, irdeleme sonunda belli bir karara (yargıya) varıyoruz. Ancak vardığımız yargının adil, yerinde, uygun, isabetli olarak tecelli edebilmesi için, bizim bu yargımıza mesnet teşkil edecek bir hükümden (bir öğretiden, bir görüşten vb.) hareketle yola koyulmamız gerektiği açıktır. Başka bir söyleyişle, eseri değerlendirirken, ona uygulayacağımız hüküm (yargı) önceden belli olmalıdır ki, keyfî kararlardan kaçınmamız mümkün olabilsin. Şimdi kullandığımız yargı kavramının önceden belli olması hususunu *önyargı* kavramıyla karıştırmamanızı dilerim. Burada önceden belli olacak olan hüküm, yargıcın elindeki yasa hükmü mesabesinde duran bir kavramdır.

İmdi, bir eleştiri çerçevesi geliştirebilmemiz için: 1. Elimizde bir ürünün (bir ede-

biyat eseri veya bir olay) bulunması, 2. Bu ürünü değerlendirebilmemiz bakımından kuramsal gereçlerimizin hazır olması, 3. Kuramsal gerecimizi ürüne uygulayacak araçlarımızı kullanarak bir yargıya varılması gerekiyor. Yaptığımız işbu işlemin adına eleştiri diyoruz. Ürünü değerlendirme bakımından kuramsal gereç, demek ki, en başta gerekli olun unsurdur. Ürün hakkında geliştireceğimiz yargıyı, bu kuramsal gereci kullanarak temellendirebiliriz. Farklı eleştirmecilerin aynı kuramsal çerçeve içinde kalmakla birlikte farklı sonuçlara ulaşması, onların ellerindeki araçları kullanma amacını farklı amaçlara yönlendirmiş olmalarıyla açıklanabilir. Burada, değerlendirmenin öznelliği devreye giriyor. Eleştirmecinin öznelliği veya öznel eleştiri ile *keyfî olma*yı da birbirinden ayırmamız gerekiyor. Keyfîlik diye, herhangi bir temellendirmeye başvurmaksızın öne sürülen yargılara diyoruz. Bir yargı temellendirilebiliyorsa, orada, nesnel bir değerlendirme söz konusudur. Ancak nesnel değerlendirme illâ da isabetli değerlendirme olmayabilir. Bir değerlendirmenin nesnel olması, onun, başkaları tarafından tartışılabilir bir düzlemde ele alınabilmesi anlamına gelir. Bu bakımdan aynı kuramsal mahreçten hareket eden iki eleştirmecinin farklı yargılara ulaşması onların öznelliğine (fakat keyfîliğine değil) delalet eder, ancak bu farklı sonuçlar, hem onlar tarafından hem başkaları tarafından tartışılabilir olanın sınırları içinde kalır. Fakat keyfî eleştiri (ki aslında ona eleştiri adını vermek doğru da değildir) tartışma alanının dışına düşer. Çünkü ortaya konulan yargının neye dayanılarak (hangi kuramsal çerçeve kullanılarak) verildiği belli değildir, bu demektir ki, varılan hükmün temellendirilmesi söz konusu edilemiyor. Böyle olunca, onun nesnel düzlemde tartışılabilmesi de söz konusu olmamaktadır.



İmdi, madem ki, eleştirinin son çözümlemede bir yargılama, yani eğriyi doğrudan yarıp ayırma işi olduğunu söylüyoruz, öyleyse bu yarma işleminin incelikle, adilane ve giderek nesafetle gerçekleştirilebilmesi için eleştiri kılıcının iyice bilenmiş olmasını, keskinleştirilmesini de istiyoruz demektir. Bunun böyle olması için de kuramsal çerçevenin sağlam biçimde kurulmuş olmasını arayacağız. Bu yetmez. Ayrıca, bu aracı kullanacak kişinin, yani eleştirmecinin de yetenekli olması gerekiyor. Eleştirmecinin amacıyla, kullandığı araç arasında uygunluk bulunmasını istiyoruz. Eserle kuram arasındaki bağlantının kurulması, bu bağlantının doğru olarak kurulması, en sonunda eleştirmecinin yeteneği ile ilişkilendirilebilir. Eleştirmeci, kullanacağı kuramsal çerçeveyi bizzat kendisi ibda edebileceği gibi, başkaları tarafından daha önce öngörülmüş bir kuramı da araç olarak kullanabilir. Eleştirmecinin kılıcı ne denli keskin olursa, elde edeceği (ulaşacağı) yargı (vargı) da o denli doğru ve isabetli olur. Ve o denli acıtıcı, incitici olmaktan uzak kalır.

SÜREYYA BERFE

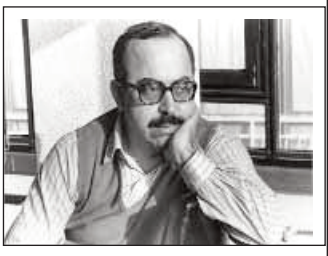
Neden bilmiyorum?

Nobel Edebiyat Ödülü neden eleştiri dalında verilmiyor?

Ülkemizde eleştiri dalında ödül neden yok?

"Türkiye'nin en iyi eleştirmeni" nasıl olunur?

Neden eleştirmenlerin çoğu şiir ve hikaye yazmayı -özellikle şiir- bırakmışlardır?



Ülkemizde eleştiri neden öznel ve nesnelden öteye gidemedi?

Geniş kapsamlı bir araştırma ve incelemeye dayanan eleştirilere neden pek az rastlıyoruz?

Sevmeyen, kıskanan, adam kayıran, "bana göre, bence, benim ölçütlerimce" deyip işin içinden çıkana eleştirmen denebilir mi?

Genel tanımıyla eleştiri: "Edebiyat eserlerini yargılama sanatı" mıdır?

Neden bizim kuşaktan sayılan Eser Gürson, Mehmet Ergün verimliliğinde bir eleştirmen hâlâ yok?

Eleştirmenler arasında adı geçmeyen Sezai Karakoç, bütün eserleri ve Diriliş'le dolaylı belki de doğrudan bir eleştirmen sayılamaz mı?

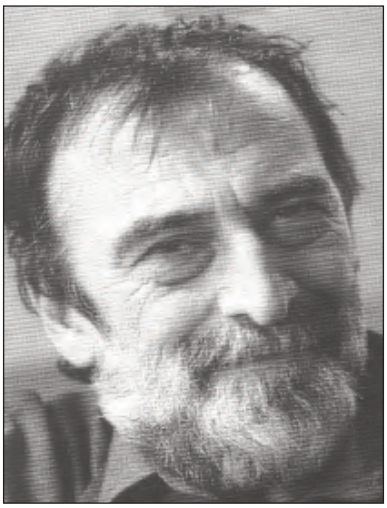
"Bu arada, eleştirinin 'açıklama' işlevinin yaratım işlevine dönüşmesi de olmayacak bir şey değildir. Raymond Jean, bunu da çok güzel örneklendirir: 'Eleştirel söylemin kendisini esinleyen söylemi aştığı, ondan daha zengin olarak belirdiği olur. Gerard de Nerval'in Sylvie'sini ilk kez okuduğum zaman güzel ama oldukça alçakgönüllü, yalın, arı bir yapıt olduğu duygusuna varmıştım. Georges Poulet'nin 1938'de bu anlatı üstüne yazdığı -geçenlerde romantik söylembilim denemelerine aldığı- hayranlık verici yorumu okuduğum zaman bambaşka boyutta olağanüstü derinlikte bir yapıt buldum. Ama bugün bile bu olağandışı yapıtın Sylvie mi yoksa Georges Poulet'nin denemesi mi olduğunu kendi kendime sorduğum olur." Yazınların, yapıtların, yazarların, okurların yaşamında eleştirinin ne önemde, ne doldurulmaz bir yer tutabileceğini hiçbir şey bu gözlemden daha iyi anlatamaz. (Tahsin Yücel, Eleştirinin ABC'si, Simavi Yayınları, 1991)

Ben de, Raymond Jean gibi bir eleştiriye rastlasaydım yukardaki soruların hiçbirini sormazdım.

MURAT BELGE

Eleştiri

Sanat ve edebiyat eleştirisinin bugün dünyadaki durumuna baktığımızda bazı karamsar saptamalarda bulunmak mümkün. Bana göre bunlar başlıca iki öbekte toplanabilir: Eleştiride akademizmin fazla ağır basmaya başladığını düşünüyorum; bu süreçte, ikinci sorun da, akademik hayattan beklenmeyecek kadar belirli "modalar"ın çıkması ve her şeye egemen olması. "Post-modern", "feminist", "anti kolonyalist" (ve tabiî genel olarak "Derrida-sonrası") söylemler dışında fazla bir şey duyulmuyor.



Ancak, Batı'da bu tür olumsuzluklar bir dereceye kadar etkili olabilir. Sonuçta, içinde binlerce yetenekli ve bilgili insanın yer aldığı çeşitli kurumlarda ve kendi aralarında farklılaşmış yayınlarla (akademik dergiler, akademik olmayan dergiler, kitap tanıtma dergileri, gazeteler vb.) süren müthiş bir faaliyet var. Batı'da "Kültürel incelemeler" gibi yeni disiplinler de sanat eleştirisine yeni enerji ve esin katıyor.

Türkiye'deki durumun çok daha acıklı olduğu kanısındayım. Burada eleştiri neredeyse ortadan kalktı. Evet, Fethi Naci gibi, Ahmet Oktay gibi emektarlar çalışkanlıklarını sürdürüyorlar. Ama, sözgelişi atmışların edebiyat ve eleştiri ortamını hatırlıyorum... Eleştiri o zamanların çok duyarlı ve yüklü konusuydu. Herkesin ciddiye aldığı bir konuydu. Ayrıca herkesin gelecek için umutlar beslediği bir konuydu. Oysa gelişme böyle olmadı. Daha fazla zenginleşme yerine yoksullaşma geldi.

Üniversitelerin de bu alanda olabileceklere bir birikim sunduğu kanısında değilim. Türkiye'de Batı'daki gibi (olumsuz da denilse) "modalar" dahi yok. Edebiyat öğretiminde şövenizm sorunsalını genel olarak aşıp da başka bir konuyu görebilir hale geldiğimizi sanmıyorum.

Ama Türkiye'de "sanat ve edebiyatta eleştiri" konusunda bir eksikliğe işaret edeceksek, daha buraya gelmeden önce, en temel anlamda bir "eleştirel" entelektüel tavrın eksikliğinden başlamamız gerekiyor.

Türkiye, son yirmi yıldır (belki daha da fazla) her alanda eleştirel olma yeteneğini kaybetti.

Bu, her alanda, olup bitenler üstüne *olumsuz şeyler söylememe* anlamına gelmiyor. Bundan bol bol var. Ama bu, eleştiri değildir, "söylenme" dir. Eleştiri bir sistem gerektirir; daha önemlisi eleştiri "adına" yapacağımız bir *değerler sıkalası* gerektirir. Sanat ve edebiyat eleştirisi de, son analizde *hayatın değeri*ne ilişkin bir tartışma anlamına gelir.

Dolayısıyla sanat üstüne söylediklerimiz de, günün geçer akça yüzeyselliklerinden çok ötelere gidemiyor. Örneğin, bir eseri "olumlu değerlendirmek" olmuyor yap-

tığımız, "reklam" oluyor. Genel sığlaşma, burnunu hayatın her alanına sokuyor. Bu yayılma karşısında ilk düşecek kaleler, doğal olarak, eleştiri ve eleştirellik gibi, bu sistemle uyuşamayan ve bağdaşamayan düşünce tarzları olacaktır.

Eleştiri "söylenme" olmadığı gibi, zaten dışımızda saydığımız bir nesnenin "kötü" özelliklerinin sıralanmasından ibaret bir şey de değildir. Bu da genel olarak eleştirinin kapsamına girebilir, ama eleştiriden asıl anlaşılması gereken şey, bunun *kendimize* yönelmesidir. Bugün Türkiye'de en büyük eksiklik de budur.

MEHMET RAGIP KARCI

Eleştiri (Yahut Balonlara İğne Batırmak)

Her sanat dalı, kendine ait uğraşı alanlarını genişletip gererek en uç sınıra ulaşmayı amaçlar. Bu sınırları zorlarken yalnız kendi sanatının sınırlarına değil,sanatını sunduğu toplumun idrâk ve irfan sınırlarına da yeni ufuklar kazandırır. Sanatçılara bu sebepten yaşadığı çağın imkânlarıyla gelecek zamanların toplumuna mesut ve aziz bir hayatı kuracak iksirleri ve bunların kullanılışlarını açıklayan eczacılar da denebilir. Bu durumu, bir taş yontucusu, mısralar nâzımı, bir günlük yazarı, yahut sistemin vakanüvisi olmaktan daha önemli görevleri üstlenerek hak eder. Bu üstlenme yaşadığı çağın yanlış düşünce ve uygulamalarına karşı adalet duygusunu gözeten, adaletin yerine gelmesi için gerektiğinde sanatını bile feda edebilecek haysiyetli bir tavır olarak ifade edilebilir. Bu durum sanatın ve sanatçının yaşadığı topluluk içerisinde kendine özel bir hükümranlık ve etki alanı edinmesi hakkını da verir. Sanatını geliştirdikçe de bu alanları genişletmek hakkını da kendiliğinden elde eder. Aslında sanatın ve sanatçının bu alanları eserin ortaya çıkışıyla birlikte hak etmeye başladığı da kabul edilebilir. Peki sanatın ve sanatçının bu alanlarda ikameti herhangi bir şarta bağlı olmadan kabul edilebilir mi? Doğrusu sanatçının bu alanları işgali sırasında her hangi bir şartı göz önüne almak gibi bir meselesinin bulunduğu söylenemez. Sanatçının ikameti de zaten üreteceği sanat eserinin hitap ettiği kitle tarafından kabulü ile sınırlıdır. Bu kabullenme de yine sanatçının sözünü söylemesi için kendine seçtiği alanı hak etmesiyle sınırlıdır. Hak ediş de herkesin bildiği gibi insanlığa ait değerler çerçevesinde göstereceği başarıya bağlıdır. İnsan varlığına ait evrensel değerlerin kazanacağı irtifa sanatçının müdahil bulunduğu bilgi ve irfan yapısını gösterir. Düşünce ve duygu alanlarına karşı gelişmesi muhtemel muhalefet cephelerinde hesaplaşmanın ahlak ve adalet kuralları çerçevesinde gelişeceği düşüncesini de karşılıklı olarak hatırlatır. Çünkü sanatçıya ait özel alanların ve bu alana muhalif cephelerin teşekkülü, sanatçının kat ettiği yoldan geri çevrilip, geride bıraktığı mesafelere ait bilgiler ve görgüler üzerinde yeniden düşünmesini sağlamakla mümkün olabilmektedir. Oluşan bu muhalif eylemin de, sanatçının kendi alanına olduğu kadar, bütün bir çevreye yayılarak yeni düşünce ve bilgi alanlarına ihtiyaç duymasını sağlamalıdır. Çünkü bir muhalefet tarz ve tavrını oluşturmak fikri, beraberinde o muhalefeti de bir gün ik-

tidara taşıyacak pratik imkânları da hesaba katarak gelişeceğini göz önüne koyar. Bu bir bakıma sanatın da sanatçının da toplum zihninde bir yer edinmek ihtiyacından doğduğu gerçeğini de ortaya çıkarır. Bu da sayısı ikinci, üçüncü ve sonsuza kadar çoğaltılabilecek muhalefet ve iktidar alanlarına ait bilgileri, bu alanda gelişeceği var sayılan tavırlara ait görgü kurallarını ve ahlâkını edinmeyi zorunlu kılar. Bu bilgilendirme, sanatını toplum önüne çıkarmış bulunan sanatçının, eserine dair karşı bilgileri öne çıkararak yapılır. Kimi zaman da sanatına dair bilgi ve görgüler sanatçının kendisinden daha önce edinilmiş tecrübeler tartışmaya açılarak bunlara ait bilgileri sorgulaması sağlanabilir. Bu sayılanlar ciddi anlamda yapılabilecek bir muhalefetin çeşitli yöntemlerine ait akla gelebilecek bir iki örnek olarak düşünülmelidir. Bunlardan en önemlisi eleştiri olarak görülüyor. Eleştiri, sanatın hem yukarıda saydığımız sebeplerle kendisine ait alanları daha iyi seçmesi, muhataplarına (okuyucu,seyirci) takdimi ile ilgili olarak sanatçıya da,sanatın muhataplarına da yeni duygu ve düşünce alanları açan ikinci bir yapısal imkân olarak düşünülmelidir. Bu yapı iki tarafa da (sanatçı ve muhatabı) sahih düşünce ve duygu alanlarını belirleme ve bu alanlara müdahil olma yolunda daha sağlıklı red ve kabul şartlarını gösterir. ***En önemlisi, sanatçıyı kendi eseri; eserini de sanatçısından gelecek tehlikelerden korur***. Böylece sanatçıya da, eserine de yeni güvenli alanlar açılabilir. Bu durum dışarıdan bakıldığında, ilk elde karışık gibi görünmektedir. Oysa sanatçının ilk elde karşılaştığı muhalif durum (hele bir de muhalefet edenler haklı iseler) sırasında yaşadığı korku ve bunlardan kaynaklanan pişmanlık belli bir süre sonra yerini bir iç muhasebeye bırakabilir. Bu içe dönüşün (***musahabeden sonra)*** muhasebeye dönüşmesi çok önemlidir ve sanatçıya da eleştirmene de yeni ifade alanları açması bakımından katkısı büyüktür. Bu karşılıklı ***müessiriyet*** alanları iç içe geçerek (***arada bir olması muhtemel yanlışlıklar hesaba katılarak)*** sahih bir yapı meydana gelmesine yardımcı olabilirler. Burada yalnız sanatçı ve eleştirmenden söz edildiği ve okuyucunun unutulduğu düşünülmemelidir. Sanat eseri sahibi ve eleştirmenin sonunda okuyucunun idrâk ve fehmine yeni bilgi ve görgü alanları açmak olduğu zaten bilinen bir gerçektir. İrfan işi ayrı. İrfan bu bilgileri başka bir vasıtayla içselleştirmek, ardından özel alanlarını inşa ve imar ederken zihne ve hafızaya bedîî alanlardan derlenmiş duyguları bir ahlâk olarak idrâk ettirmek demektir. Bu yüzden irfan her hangi bir sanat eserinin ortaya çıkmasıyla belirlenen, sınırlar olarak düşünülemez. İrfanın kendisi bu yüzden sanatın, sanat eserinin üstünde bir hâldir.

O zaman sanatın gelişmesi, her şeyden önce sanatçının kendi öz ve mahrem alanına çekilip, o alanda bulduğu sesleri iyi ayırt etmesi ve sesleri çıkaran sanat tellerini sahih bilgi ve görgülerle düzenlemesi ile mümkün olabileceğini kabul etmemiz gerekiyor. Buradan dolaylı olarak sanatçının önce kendisiyle barışması gerektiğini çıkarabiliriz. Sanatın gelişmesinde çok büyük bir işlevi olan eleştirinin asıl kendi gelişimi ve neşet ettiği kültür ortamından kaynaklanan sorunları böylece kendi asıl mekânında teraziye vurulur. Her hangi bir sanat eseri için karşı taraftan gelebilecek eserin sağlığı sadedinde harcanmış emekler de bu terazide hesaba dahil edilebilirler. Sanatçının da eleştirmenin de aktardıkları duygu ve düşüncelerin hesaba katılmaların-

da bunların beslendikleri bilgi ve görgü kaynaklarının sahih kaynaklar olmasının önemi burada ortaya çıkar

Bir de kendi ilkelerimiz ve düşüncelerimize göre birkaç eleştiri ilkesi koymak her zaman mümkün müdür? Eleştiri düşüncesi ile ilgili olarak cevabı en zor olan soru bence bu gibi görünüyor. Önce eleştirilecek eserin hangi fikir akımı açısından inceleneceği üzerinde bir fikri mukavele olması gerekiyor mu? Bu mukavele taraflarca imzalanmış bir senet olarak algılanmalı mıdır? Bundan kast edilenin üzerinde yürünecek bir ciddi alan konusunda gelişmiş bilgi ve görgü yapılarına sahip olmak; ikincisi, karşı tarafın meramını anlamaya çalışmak mıdır? Bu sorular eleştiri üzerinde yeni eleştiri alanları açmaya yarar diye kabul edilebilir.

Çünkü sanatçının eserini verirken riayet etmesi gereken sınırlar varsa, eleştirmenin de uyması gereken sınırlar olmalıdır; bu yüzden her hangi bir sanat eserini sorgulayanların o sanat eserinin dışında durduklarını veya öyle davranmaya haklarının bulunduğunu kabul etmek mümkün değildir. O zaman eleştiri büyük tefekkür alanı değil, bir cehli yahut düşmanlığı gizleyen derin bir alan haline gelir. Bunların hepsi birer cevaptır; ancak aynı zamanda birer sorudurlar.

NECATİ MERT

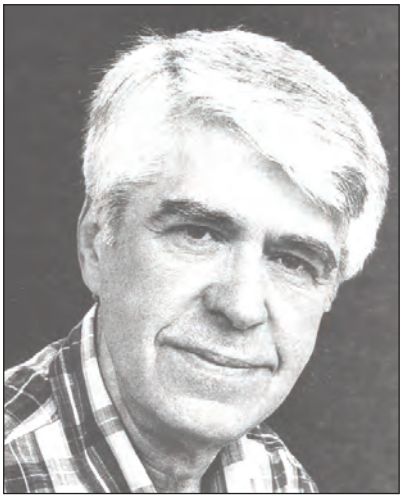
Denemenin olsun, eleştirinin olsun, temelinde "özgür düşünce" var. Bu yüzden, Rönesans'tan önce görünmüyorlar. Fark şurada: Denemede dil, kişisel daha çok. Eleştiride ise oldukça nesnel. Bu yüzden, deneme çıkıyor ilkin. Eleştiri içinse –içinde tartışmayı da barındırdığı için olmalı- burjuva toplumunu beklemek gerekiyor.

Bizde ortaya çıkışları –haliyle- Tanzimat'la oluyor. İlk yazarları da, aynı zamanda düzyazı ustası kimi şairlerle anlatı türlerinin ustaları. Yazılanların, temelli bir düşünceye dayandıklarını söylemek sanırım zor. Ancak dil tadı taşıdıkları kesin.

Eleştirinin kendi yazarını yaratması çok sonra. Belki 50'li yıllarda. Bu yılların, kapitalizmin serpilip yerleştiği yıllar da olması tesadüf müdür? Eleştiri ve eleştirmen dendiğinde hep bu yılları, bu yılların verimlerini hatırlıyorum. Bugün de eleştirmen ve eleştiri var şüphesiz. Ancak, bütünüyle olumlu görmek mümkün değil. Kimi olumlu isimlerse, o yılların isimlerinden el almışlar adeta. Eleştiriyi, kuralı içinde tutmaktan yanalar.

Eleştirinin, kuralından çıkması, tartışma'ya ve düşünce'ye uzak durması 80'li yıllara denk düşer. Başı ABD'de Reagan, İngiltere'de Thatcher tarafından çekilen ve özeti "fonksiyonları azaltılmış devlet" ile "özelleştirme/piyasa" olan Yeni Dünya Düzeni sadece siyasal ve ekonomik alanda değil, kültürel alanda da kuşatır bizi. Muhtevanın, toplumdan bireye çekilerek olabildiğince azaltılması, biçim oyunlarının öne çıkarılması demektir bu.

Durum bugün de geçerli. Ne ki şikâyetçisi yok gibi. Eleştirmen de şair ve yazar da, başka dalların yaratıcıları da aynı piyasanın elemanları çünkü. Şikâyetten vazgeçtim, piyasayı beslemekteler hatta. Özel hayat hikâyeleri gırla. Açılmış mahremiyetler revaçta. İtirafçı üslubu makbul. Eh, çok da satılıyorsa bunlar... Hem, satmak değil midir zaten amaç? Demek iyi ki alıcısı var. Diyeceğim, satış, kalitenin ölçüsü artık.



Farkındasınız, "yaratmak" yerine "üretmek", "eser" yerine de "ürün" deniyor hanidir. Oysa "üretmek" daha çok ekonomik/teknik bir faaliyet. Eski dille söylersek: "imal etmek". Ya "ürün"? O da bu faaliyetin sonucu: "mamul" ya da "mahsul". Fakat toplayanla "mahsul", imal edenle "mamul" arasında bir mesafe var hep. Yabancılaşma. Yazarla eseri arasında böyle bir yabancılaşma yok ki. Yazar beyniyle var, yüreğiyle var eserinde. Daha doğrusu öyle olmalı.

İşte bu yok şimdi. Şiirin, romanın, öykünün, oyunun, sanırım müziğin de, resmin de böyle yürekten olması gerekmiyor bu piyasa çağında. Piyasayı canlı tutulsun, yeter.

Eleştirmen, pazarlamacı olmuşsa; eleştiriden, kitap tanıtma yazısı anlaşılıyorsa bundan. Dedim ya, şikâyetçi yok ama. Yayımcı memnun, yazar memnun... Okursa galiba meselenin farkında değil. Farkına varması siyasal ve ekonomik, hem de küresel bir muhalefetten bağımsız olabilir mi?

MUSTAFA MİYASOĞLU

Aydın sorgulayan ve eleştirel bir tavırla dünyaya bakan insandır. Sokrates'in konuşmalarında biz bunun ilk örneğini görüyoruz. O hem çevresindeki hayatı, hem de Yunan Mitolojisi ile Sofist felsefe birikimini eleştirir; kavramlarla nesnelerini ilişkisini sorgular. Tabii sanat eserleri de bu eleştiriden nasibini alır. Buna rağmen, 18. yüzyıla kadar sistemli bir eleştirel tavrın gelişmediğini görüyoruz. Orta Çağ, her bakımdan şerhin eleştiri yerini tuttuğu bir dönemdir. Sanki manastır ve medrese sistemleri Aristo ile Gazali gibi iki büyük şahsiyetin şerhlerini akılları yerine kullanırlar.

Eski Yunan'daki estetik görüşlerin Aydınlanma Çağı'na kadar geliştirilmemesi, bu düşünce tarzının yanlışlığını veya gereksizliğini göstermez. İslâm dünyası, Halife Memun'dan beri bunu bir kültür mirası olarak muhafaza etmiş, Arapça tercümelerini kütüphanelerde bulundurmuştur. Bunlar ilgililer tarafından okunmuş ve Endülüs yoluyla Avrupa'da tanınca Aydınlanma'ya kaynak olmuştur.

Eleştiri kavramının Rönesans ve Reform ile birlikte muhteva değiştirdiğini görüyoruz. Kilise'ye karşı gerçekleştirilen muhalefet en çok sanat ve kültür alanında ortaya çıktığı için, eleştirel bakış tarzı Kutsal Kitap'ı istismar edenlerden kutsal değerlere doğru zamanla yön değiştirmiştir. Don Kişot'ta, gerçek dışı olaylarla geliştirilen şövalye romanlarını kasabanın papazı yakarken, Decameron ile Gargantua'da ahlaksızlığı bizzat papazlar sergiler. Papazlar gözden düşünce, savundukları Orta Çağ'a ait dinî değerler kadar kalıplaşmış bilgilerle estetik değerler de sarsılır. Böylece, romanla birlikte

eleştirel tavır da yaygınlaşmaya, farklı roman anlayışları yanında, farklı bakış açılarıyla geliştirilen eleştiri kuramları da ortaya çıkar. Böylece dinî, tarihî, sosyal, kültürel ve dil bilim açılarından sanat eserleri eleştirilip değerlendirilmeye çalışılır. Ardından da Klasisizm, Romantizm, Realizm, Naturalizm, Sürrealizm ve Postmodernizm gibi sanat anlayışları önce Batı Avrupa'da görülür. Bunların daha sonra Amerika ve Rusya ile Asya ülkelerinde yankıları olur.



Aslında her iyi sanatçı, kendinden önceki düşünce birikimini değerlendiren filozof kadar iyi bir eleştirmendir. İnsan düşüncesinde yeni keşifler ne kadar önemliyse, hayatı yeni bir tarzda algılayış da o kadar önemlidir. Dili farklı ve güzel bir tarzda kullanma, anlatılmamış insan ilişkilerini ifade edebilme ve hayata farklı bir gözle bakabilme, yeni bir kıta keşfetmek gibidir. Böylece sanat eserleri insanın ufkunu geliştirebilir, hayata farklı anlam katabilir. Bunu başarabilecek sanatçının öncelikle ne yapmak istediğini iyi bilmesi gerekir. Bu da ancak iyi bir hazırlıkla mümkündür.

Sanatçılar neyi nasıl anlatacağı kadar, kendinden önce yapılanları da iyi bilmelidir. Bu arada sanatının özellikleri ile kullandığı malzemenin bilgisi de estetik donanımı oluşturur. Böylece temel sanat bilgileriyle alt yapısını zenginleştiren bir sanatçı, ortaya koyduğu sanat eseriyle toplumun kültürel birikimini ve kimliğini temsil eder. Burada eleştiri kavramı çok önemli bir ölçüyü ortaya kor.

Bütün bunları değerlendirecek, sanatçıyı toplumu yansıtması veya ona öncülük etmesi bakımından eleştirecek insanın eleştirmen tavrıyla ortaya çıkması, ona büyük sorumluluklar yüklüyor. Önemliyi önemsizden ayırması, ulusal değerlerle etik, estetik ve evrensel ölçüleri eleştirdiği eserde gözetmesi gerekir. Bu bakımdan bizim kültürümüzde işini iyi yapan eleştirmen yok denecek kadar az. Sanat ve edebiyat tarihçileri kadar eleştirmen yönünden pek talihli bir toplum sayılmayız. Uzun zaman bizde eleştirmenlik, "münhal memuriyet" sayıldı. Bazıları da bu görevi kötüye kullandı.

Eleştirmen bilinen insanların eleştirileri de en az şair ve romancı yönleriyle tanınan şahsiyetlerin yazdıkları kadar kusurlu ve bir takım komplekslerle doludur. Kimisi arkadaşlık, kimisi de kitap ithaflarıyla bile kanaat değiştirebilir; dostluklarını hükümlerinde yansıtabilir. Halbuki tarih önünde hesap vereceğini bilen bir eleştirmen, bu tür konularda her zaman dikkatli olur.

Recaizâde Ekrem ile Muallim Naci arasındaki tartışmaların eski-yeni çekişmesine dönüşmesinde, ilkinin alınganlığının büyük payı olduğu söylenir. Sonraki yıllarda sürüp giden kamplaşmalar garip bir fanatizm doğurmuş ve bundan da kültür hayatımız zarar görmüştür. Bu yüzden epeyce bir zaman, sadece eleştiri ile meşgul olan

insan yetişmemiş, eski - yeni tartışması içinde yer alan insanlar, kültür ve sanat değerlerini politik tercihlerle ifade etmişlerdir.

Edebiyatımızın tarihi değerlerini savunanlara karşı yenilik taraftarı Ataç'ın tutarsızlığı resmî destek bulabilirken, Nihat Sami Banarlı eleştirel görüşlerini sadece "Millî Romantizm" anlayışıyla sınırlayabilmiştir. Toplumcu görüşlerine zıt gördüğü sanatçı yeteneğini geliştirmeyen Cevdet Kudret Solok, eleştiride tek boyutlu kalmayı seçebilmiştir. Öte yandan, Mehmet Kaplan ile Ahmet Kabaklı'nın eleştiri anlayışlarını milliyetçi görüşlerin etkilediğini görüyoruz. Memet Fuat, Berna Moran ve Fethi Naci de Marksist dünya görüşüyle eleştiri anlayışlarını şekillendirmekten geri durmuyor. Gürsel Aytaç'tan başka yeni nesilde yalnız Ömer Lekesiz'in ele aldıkları esere objektif bir tarzda yaklaştıklarını görüyoruz. Eleştirmenlerimiz arasında bu yeterliliği gösteren başka kimse yok...

YILDIZ ECEVİT

Türk edebiyat eleştirisi her aşamasında iki karşıt disiplinin çatışma noktasında var olmuş, çoğu zaman da bu karşıtlıklardan *sanatsal* olanı, *toplumsal* olan uğruna gözden çıkarmıştır. Türk edebiyat eleştirmeni, edebiyat/sanat dışı zorunluluklarını dünya görüşlerinin baskısı altında estetik ölçütleri çoğu kez göz ardı etmiş, edebiyatı bir sanat dalı olmaktan çok ideolojik bir araç olarak görmüştür. Güçlü ve savaşkan kalemlerden oluşan, neredeyse bir mason grubu gibi içinde koşulsuz bir dayanışma sergileyen bu edebiyat çevresinin, özellikle Türk anlatı edebiyatının bir kısır döngü içinde kalıplaşmasına ve sanatsal boyutunun güdük kalmasına, neden olduğu bir gerçektir.

Türk edebiyatında yetmişlerde ortaya çıkan, seksenlerde ivme kazanan, doksanlarda ise yerine oturmaya başlayan yeni edebiyat anlayışı karşısında söz konusu çevrenin daha da hırçınlaştığını söyleyebiliriz. Çünkü geleneksel eleştirmenin elindeki *içerik* çözümlenmesine uygun -çoğu kez de Lukacs'çı- şablonun yeni edebiyatın modernist/postmodernist metinlerine uygulanması olanak dışıdır. Elinden şablonu alınan eleştirmen ise bu avangardist edebiyat ürünleri karşısında ne yapacağını bilemez; yeni metinlerin yüzer-gezer/görece/çoğulcu anlam yapısı ve parçalı ya da grotesk dokusu onu donanımsız kılar.

Dünya genelinde yaşanan bir gelişmedir bu. 20. yüzyılın edebiyat estetiğinde görülen paradigma değişikliği, geleneksel eleştirinin, dolayısıyla klasik/romantik yorumsamacılığın (Hermeneutik) sonu anlamına gelmektedir. Ancak bu, eleştirinin sonu demek değildir. Edebiyat eleştirisi, tarihinin en büyük yol ayrımına gelmiştir. Bu işlevsel bir paradigma değişikliğidir. Yaşadığımız son on yıllarda, bütünsel/soncul/tekil bir anlamın çevresinde oluşturulan yol gösterici/yorumsamacı geleneksel eleştiri, yerini tümüyle farklı bir anlayışa bırakır. Düş ve gerçeğin, dün/bugün/yarının birbirine karıştığı, anlamın göreceleştiği bu açık metinler eleştirmeni, yorumlama ediminden farklı bir düzleme geçmeye zorlamaktadır. Yaratıcılık düzlemidir bu. Yeni eleştirmen kurmaca anlatı metninden yola çıkarak yeni bir metin yaratan/kurgulayan biridir artık.

Çağcıl eleştiride eleştirmen bir *sanatçı*dır. Özde, denemenin eleştiri ediminde sık-



ça kullanıldığı ülkemizde bu çok yabancı bir yaklaşım değildir. Bu bağlamda, Türk edebiyat eleştirisinin babası Nurullah Ataç'ı şu sözüyle analım: "*Bir tenkid yazısı da, her hangi bir sanat yazısı gibi zevk almak için okunur."* Ne var ki yeni eleştiride farklı olan, bu *sanat yazısı*nın, normatif düzeneğin dışında, yargılamaksızın üretilmiş olmasıdır. Yeni eleştiri edimi çok geniş bir yelpazede gerçekleştirilebilir. Tümüyle özgür sanatsal yaratıcılıktan, öznel denemeciliğe, oradan da bilimsel araştırmacılığın disiplinli yaratıcılığına değin uzanan bir yelpazedir bu. Yapmamız gereken, öncelikle yeni edebiyat estetiğini kavramak sanırım.

AHMET ADA

Şiir Eleştirisinin yazınsal İşlevi

Türk edebiyatında eleştirinin yazınsal işlevi sorunuzu şiir eleştirisi bağlamında yanıtlayabilirim. Modern Türk şiirinin geldiği düzeye eşdeğer şiir eleştirisinin yapılıp geliştirildiğini söylemek oldukça güç. Ne var ki, bazı eleştirmenlerin, 1960'lardan bu yana, nesnel ve bilimsel eleştiriyi geliştirdiklerini söylemeliyim. Mehmet H. Doğan, bu soy eleştirinin birikimi yadsınamayacak temsilcisi. Bazı eleştirmenler, eleştirinin kuram ve yöntemlerini içeren yapıt üretmelerine rağmen, onların karşılaştırmalı, uygulamalı yazınsal eleştirileri yok. Dizgeli, yöntemi belli bir şiir eleştirisinin varolduğunu söylemek de oldukça güç. Aslında, şiirin şiir gerçekliği kadar, eleştirinin gerçekliği de, terimler, kavramlar ve yazınsal işlev düzleminde, büyük sorunsallar içeriyor. Modern şiirin verilerini de kapsayacak nitelikte, eleştirinin terim, kavram ve söz sanatlarını içeren bir *sözlüğümüz* bile yok. Dolayısıyla, şiir eleştirisi de, izlenimci bir kulvarda yürüyor. Ses ve anlam, yüzeysel ve derin yapı gibi öğelerden oluşan şiirin, çözümlenmesi de kuramsal bir çerçeve olmadığından, yapılamıyor. Şiir dili ve söylemini anlamak ve *anlamlandırmak* için yazılan yazıları saymazsak. Özdemir İnce'nin *şiirbilimi*ne katkılarını, *şiirbilimi kuramı* için terim ve kavramları yerli yerine oturtma çabalarını unutmadan.

Şiire bir yapı olarak bakılıyor artık. Şiirin yapısı bütün öğelerinin toplamı. Bu açıdan, şiir, bütünsel bir yapı olarak çözümlenmeyi, yorumlayıcı bir yöntemle de *anlamlandırılmayı* bekliyor. Eleştirmenin yazınsal işlevi bu bence.

Şair nasıl sözcükleri kullanırken (örneğin *tahta* yerine *ahşabı)* sözcüklerin tarihsel, tinsel kökenini, sessel ve anlamsal özelliklerini araştırıyorsa; eleştirmenin görevi de, sözcüklerin bir bağlam içinde şiirsel gerçeğe dönüşüp dönüşmediğini araştır-

maktır. Böylece sözcüklerin bir yapı içindeki sessel ve anlamsal örgütlenişine dikkati çeker. Çünkü sözcükler bir dize içinde yer alarak, yer aldığı bağlamda anlam kazanır. Eleştirmen de şiirsel metnin nasıl yazılmış olduğunu ortaya çıkarır. Eleştirinin de yazınsal işlevi budur bence. Ancak bunun gerçekleşmesi için, eleştirmenin bir edebiyat kuramı ve yöntemi olmalıdır. Edebiyatımızda eksikliği duyulan bu. Şiirsel metnin sisle örtülü imgesel gerçekliğini çözümlemek için, eleştirmenin önce çeşitli disiplinleri içselleştirmesi gerekiyor. Bu disiplinler dille, anlamla ilgili disiplinler olursa *şiirbilimin* de alanı genişliyor. *Sesbilim, biçimbilim, sözdizim, anlambilim* gibi disiplinler, şiir dili ve söylemi çözümlemelerinde, dil kullanımlarının ortaya çıkarılmasında eni konu yararlar sağlıyor. Dilbilimsel ve göstergebilimsel okumaların çoğalması, bu alandaki kuramsal metinlerin çevrilmesi (ki birçoğu çevrildi) şiir eleştirisinin önünü açacaktır. Dönüp dolaşıp söylüyorum: Eleştirinin bir kuramsal bağlamı olmalıdır.



Eleştirinin, özellikle şiir eleştirisinin yazınsal bir işlevi var elbette. Eleştirinin kendisi bir yazınsal disiplin olduğu kadar, aynı zamanda, yazınsal bir tür. Yazınsal yapıtın temel koyucularını ortaya çıkaran yazınsal bir değer. Eleştirinin kendisi de bir yazınsal bilgi üretir. Bu bilgi şiirin ürettiği kendine dönük şiir bilgisi değil, eleştirinin ürettiği eleştirel söylemin bilgisidir.

Bazen şiirsel söylemle kurulan eleştiri metinleri okuyorum ve şaşıyorum. Bazı şairler neden bilinçsiz? Neden şiirsel söylem ile eleştirel söylemin dilini birbirine karıştırırlar ki? Eleştiri söyleminin ürettiği bilgiyle, "yüzey yapıdan derin yapıya giden", o çok katlı, çok katmanlı şiir dili ve söyleminin kodlarını çözer, şiiri yeniden üretiriz. Bu bağlamda, eleştirmen de, yazınsal üretimin *anlamlandırma* boyutunun içindedir. Ele aldığı yapıtı eleştirel söylemin biçemiyle anlamlandırır.

Şiir eleştirisinin bugün bulunduğu düzeye gelince; şiir kuramının kurulmasında Özdemir İnce'nin *Yazınsal Söylem Üzerine, Tabula Rasa, Şiir ve Gerçeklik* adlı yapıtları;

Ahmet Oktay'ın *Metropol ve İmgelem* adlı yapıtı; Hasan Bülent Kahraman'ın *Türk Şiiri Modernizm Şiir,* Metin Cengiz'in incelemesi *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri* adlı yapıtı; Nizamettin Uğur'un *Anlambilgisi* adlı yapıtlarını önemli buluyorum. Doğan Aksan'ın *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* adlı yapıtı da, şiire şiir dilinden, dil kullanımlarından bakmasıyla, hâlâ önemini koruyor. Ayrıca, Murat Belge, Orhan Koçak, Ünsal Özünlü, Mehmet Rifat, Celâl Soycan, Mehmet Yalçın, Mustafa Durak gibi yazarların poetik şiir eleştirilerinin farklılığı yazınsal eleştiriyi zenginleştiriyor.

Şairlerin şiir eleştirisi yazmalarına gelince; aslında bu bir zorunluluk. Çünkü şiir kuramı olmayan şairi düşünemiyorum.

MUSTAFA KUTLU

Ayna Teorisi

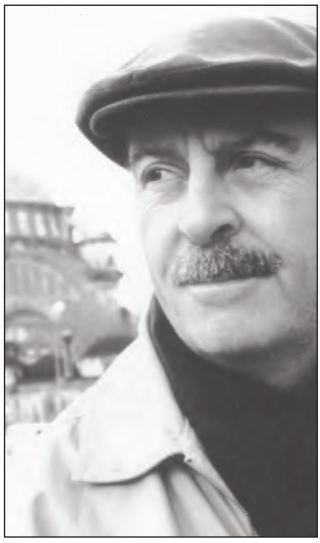
Şiirin çevirisi zordur. Hatta "imkânsızdır" diyenler var. Yine de bazı güzel çevirilere raslanıyor. Bunlardan birini İsmet Özel "Şiir Okuma Kılavuzu"nun başına almıştı.

Konuyla ilgisi açısından ben de burada nakletmeyi uygun buldum.

ŞAİRE

Ey şair! Kulak asma, sevgisine sen halkın
O canım medhü sena, anlık gürültü geçer;
Kuru kalabalığın gülüşünü duyarsın.
Ve aptalın hükmünü; fakat metin ol, boş ver.

Sen çarsın; yalnız yaşa, yolunda yalnız yürü
Yürü, hür vicdanının seni çektiği yere
Olgunlaştır sevgili meyveyi, tefekkürü;
Hizmetine karşılık bir mükafat bekleme.



Herşey sendedir, sende; büyük mahkeme sensin;
Eserine, elden çok, kıymet biçebilensin
Söyle ey titiz şair, sen ondan memnun musun?
Memnunsan, kalabalık varsın küfretsin sana
Tükürsün ateşini yakan ulu mihraba
Şamdanını, çocukça öfkeyle sarsadursun.

A.Puşkin
(Çev: Sefer Aytekin)

Puşkin bir "mertebe"den sesleniyor.

Bu mertebeye yükselenlerin eleştiri ile ne alış-verişi olur ki?

Öyle demeyin!

Olimpos'a sadece sanatçılar çıkmaz, eleştirmenler de bu hakka sahiptir.

Bakınız **Memet Fuat** ne diyor:

"Fethi Naci, Ataç için "Eleştirel bir yaklaşımı yoktur. Beğendim, beğenmedim, demekle yetinir" diyor. Fethi Naci doğru söylemiş. Eleştirel bir yaklaşımı yoktur Ataç'ın "Beğendim, beğenmedim" der. Ama eleştirinin en üst düzeyi de budur. "Beğendim-beğenmedim" diyebilmek; deyip de tutturmak. Fethi Naci'nin eleştirel yaklaşım dediği, bir anlamda eleştirinin hamallığıdır; çalışma, araştırma, karşılaştırma,

sayma, ölçme, biçme işlemleri... "Beğendim beğenmedim" ise sanatçının yapıtı karşısındaki o geri çekilip bakışıdır. Fırçayı vurur, bir adım geri atar, kafasını yana eğip şöyle bir bakar... "Altmış yıl ve bir dakika..." O bakışla yılların biriktirdiği eleştiri gücü vardır. Pek az eleştirmen bu düzeye yükselebilir." (Dergâh, s. 34. Aralık 1992)

Tahsin Yücel'e gelince; o ülkemizde bugün için edebiyatın bir kıymet-i harbiyesinin kalmadığı fikrinde [Ben de katılıyorum]. Böyle olunca; eleştirsen ne olacak, eleştirmesen ne olacak? Tahsin Yücel'i dinleyelim:

"Bizde yeterince eleştiri yayınlanmıyor; dolayısıyla yazın yaşamımızda eleştirinin önemli bir etkisinin bulunduğunu söylemek de çok zor. Bana sorarsanız bunun başlıca nedeni ülkemizde genel olarak yazına gösterilen ilginin düşük düzeyi. Kitle eleştiriyi vazgeçilmez duruma getirmiyor, yazına fazla gereksinim duymadığı için ona da gereksinim duymuyor.

Eleştiri anlamak, açıklamak ve bir değer yargısı bildirmektir.

Bence eleştirmenin yazara yol göstermesi gereksiz. Yol göstermek için kendimizi yazarın önünde ve üstünde görmemiz gerekir. Bu da saçma, sanatçının önünde sayısız yollar vardır, kendisi de her an yepyeni bir yol açabilir...

Eleştirmen yazarla değil okurla söyleşime girer.

Onun seçmesine ve anlamasına yardımcı olur, ama ondan üstün olduğu için değil ondan erken davrandığı için." (Dergâh, s.39. Mayıs 1993)

Gürsel Aytaç daha çok akademisyen tavrını öne çıkarıyor:

"Türk edebiyat bilimi nesnel, inceleme, yorumlama, çözümleme anlamında bir eleştirinin gerektirdiği terminolojiye, kavram kesinliğine henüz ulaşmış değildir. Eleştirinin en önemli özelliği eseri edebiyat tarihi içindeki yerini belirlemede yardımcı olmasıdır." (Dergâh, s.31. Eylül 1992)

Bana gelince; ben eleştirmenin sanatçıya bir ayna tuttuğunu söylüyorum. Sanatçı Puşkin'in mertebesine çıkmış ise aynaya bakar ve şunu der: "Ne lan bu! Bir cam parçası ve ardında suratsız bir adam." Yani bu durumda ayna adi bir cam olur ve ardındaki eleştirmeni (niyetlerini-çapını) belli eder.

Yok sanatçı o mertebede değilse aynaya bakarak suratının neye benzediğini farkeder. Kendini dev aynasında görmeye alıştığı için anında şoka girer. Bu şok tedavisi çokluk işe yarar.

Tahsin Yücel'in "eleştirmen yazarla değil okurla söyleşime girer" fikrine katılıyorum. Böylece bir ayna da okura tutulmuş oluyor. Hem kendini hem yazarı tanısın diye.

Okur olsun, yazar olsun, eleştirmen olsun sözümüz iyi niyetli olan ve ciddiyeti terketmeyenleredir. Şak-şakçılara, yağdanlıklara, propagandistlere, reklâmcılara, yalakalara, paralı askerlere, nöbetçi sanatçı ve nöbetçi eleştirmenlere, peşin hükümlülere, lavuklara sözümüz yok.

HULKİ AKTUNÇ



Münekkid, Kritik, Eleştirmen

Bu tür özel sayılarda, birbirini yineleyen birçok görüş yer alabiliyor. Ayrıca, yöneltilen soru tam bir demir leblebi. Bir sayfada yanıtlamak, bence zor.

Sözcükler, eşanlamlı sansak da birbirinin yerini tutamıyor. Başlıktaki üç sözcüğü biraz irdeleyelim…

***** *Münekkid*, kökeni Arapça *nakd* olan bir sözcük. Arapçada tenkid de, münekkid de yok. Biz uydurmuşuz. Nakd, paralama, parçalama, tikeleme demek. Tenkid, münekkid gibi bir sözcüğe gereksinim duymak, eleştiri kurumunun bizde daha önce pek var olmadığını gösteriyor. Seçilen Arapça kök de, o dönemin eleştiri yaklaşımına tanık.

***** *Kritik*, kökeni Grekçe *kritike* olan bir sözcük… "yargı verme gücü". 1950'lerde bizde de bol bol, hem eleştiri hem eleştirmen anlamında kullanılmış. *Eleştiri* gelince, kullanımdan kalkmış ve bugünkü anlamına (muhataralı?) doğru geri çekilmiş.

***** *Eleştirmen*, dilimizin yeni sözcüklerinden. "*Elemek*"ten geliyor. Bir süre, *eleştirici* diye de kullanıldı. Nazik bir sözcük.

İmdi, üç sözcüğün köken anlamlarına bakarsak, farklar doğuyor. Bence, Adnan Benk, o haşin tavrıyla tam bir *münekkid*'dir, paramparça eder. Ataç, hırçındır ama öngörülü bir *kritik*'tir. Memet Fuat ise *eleştirmen*'dir, hiç sinirlenmez. Şimdi burada hoş bir saptamalar zincirine girelim birlikte… Eleştirimizin önemli adlarını sıralayıp, hangisi hangi öbeğe girer? Tartışalım. Eğlenceli ve öğretici olabilir.

Ama sayfam bitiyor. Bu üç sözcüğün tarihçesi, bir bakıma eleştirimizin de tarihçesidir bence. Eleştirmenler karşısında zaman zaman öfke atlarına binsem de, apaçık ki, eleştirimizin sevapları günahlarından kat kat çok.

Bir *not*: Fethi Naci, "Türkiye'de futbolun düzeyi neyse, romanın düzeyi de odur," demişti. Galatasaray'ın Avrupa'daki birincilikleri, millî takımın dünya kupasındaki başarısı bana şunu düşündürdü: Ne yani, Fethi Naci Usta, romanımız ne durumda şimdi? "Futbolumuza bile yetişemedi" mi diyeceksiniz?

Sonuçla: Çok önemli bir kültür adamını 100 yıl içinde 3 değişik biçimde adlandıran başka bir ülke olup olmadığını merak ediyorum. Ya da, 1950'lerde, 60'larda görüldüğü gibi: Münekkid isen sağcısın, eleştirmen isen solcusun; başka hangi ülkenin sanat ortamında yaşanmış bir olgudur.

OĞUZ DEMİRALP

Eleştiri deyince, toplumun kültürü içinde bu kavramın yeri nedir, önce ona bakmalı derim. Geçmişimizde pek önemli yeri olmayan kavramlardan biridir eleştiri. Şa-

kası bile yoktur. Bir örnek vermek gerekirse, yüzyıllarca eğlence yaşantımızın bir parçası olmuş şaklabanlık, Batı'da soytarılığın yüklendiği eleştirel işlevi bizde hiç taşımadı. Aslında Batılılaşmanın ya da çağdaşlaşmanın başka bir tanımı, söz dinlemeye dayalı kültürden eleştirinin itici güç olduğu kültüre geçiştir. Biz bu yönde, Atatürk devriminin yaptırmış olduğu nitel sıçrama sayesinde, önemli yol almış olsak da, eleştirinin yergiyle eşanlamlı kullanılabildiği günlük kültür aşamasındayız hala.

Elbette, eyleyicilerinin sokaktaki insandan daha bilgili bilinçli olduğu varsayılan yazın alanında eleştirinin varmış olduğu aşama, toplumunkinden soyutlanamasa bile daha ilerde olması gerekir. Öyledir de. Ancak Türkiye'de eleştirinin gelişme düzeyi henüz öbür yazın türlerinin gerisindedir.

Bunun birinci nedeni olarak, genel olarak toplum kültüründe eleştirinin eksikliği gösterilebilir. İkinci neden ise eleştirinin yazın türü olarak kimlik sorunudur. Batıda da yüzdeyüz aşılmamış bu sorun bizde daha belirgindir. Eleştiriyi yazın içi değil yazın dışında/üzerine söz olarak görme eğilimi hala yaygındır. Bu eğilim, şairler ve yapıntı yazarları açısından eleştirmeni yazınçı saymamak; özellikle akademik kaynaklı eleştirmenler açısından da kendini yazın yargıcı saymak biçimini alabilmektedir. Eleştiri yazıniçi söz olarak görüldüğünde de ikincil söz olarak küçümsenebilmektedir. Eleştiri, şiir ya da yapıntı, giderek deneme yazamayanların kendilerini gösterme çabası olarak görülebilmektedir.



Oysa eleştiri ikincil değil ikinci sözdür. Şairin, yapıntı yazarının, giderek denemecinin çıkış noktası görünüşte hayattır (Metinlerarası ilişkiler çoğunlukla gizlidir). Eleştirmenin çıkış noktası ise açıkca başkasının sözüdür. Okurun konuşmaya/yazmaya başladığı noktada eleştiri başlar. Yazın için okur ne denli gerekliyse eleştiri de o denli gereklidir. Eleştiri, yapıtın okurda sürmesi, çoğalması, yeni bir yapıtın doğmasına yol açmasıdır. Yazın eleştirisinin sinema, tiyatro, güzel sanatlar eleştirilerinden temel bir ayrımı vardır. Kullandığı malzeme eleştirdiği yapıtın malzemesiyle aynıdır: sözdür, sözcüktür, harftir. Bu nedenle yazın eleştirisi yazınsal içi bir etkinlik olarak gelişebilmiştir.

Elbette, şair ve yapıntı yazarı eğretileme, düzdeğişmece gibi söz sanatları arasında gidip gelirken eleştiride kavramlaştırma görülür. Felsefe, toplum ve ruh bilimleriyle doğrudan ilişki eleştiri alanında kurulabilir. Bu bakımdan eleştirel sözün yazınsal sözün ötesine geçtiği ya da berisinde kaldığı öne sürebilir. Ancak eleştiri, yazının kendi üzerine düşündüğü alandır. Eleştiri bir bakıma yazının buluncu, bilincidir. Eleştiri, yazınsal sözün kendinden kopmadan öte-dil haline gelebilmesidir. Bu nedenledir ki 20nci yüzyıl yazınını George Steiner, Walter Benjamin, Jean Starobinski, Leo Spitzer gibi yazarlarsız tanımlamak güçtür.

Türkiye'de eleştirinin bu boyutlara ulaşmamamış olmasının bir nedeni de uzun süre denemenin gölgesinde kalmış olmasıdır. Özellikle Ataç'ın yaklaşımının etkisi ya da yazın dünyamızın anlıksal boyutlarına daha uygun gelmesi nedeniyle eleştirel söz denemelerin satırları arasında kalmış, ayrı bir varlık olarak kendini göstermekte gecikmiştir.

Artık ülkemizde yazınsal eleştirinin ciddi olarak gelişmekte olduğunu söyleyebilirim. Görebildiğim kadarıyle bugünkü yazın dünyamız da eleştiriyi gereksemektedir. Elbette gerekseme gelişmenin önünü açar.

Ancak ülkemizde eleştirinin düzeyinin yükselmesini engelleyebilecek koşullar da bulunmaktadır. Bunların en önemlisi yazın yapıtının meta haline gelmiş olmasıdır, Yazın yapıtı keyif verici bir madde gibi satılmakta, bu tecimsel mantık satışı arttırmak için "promosyon" gerektirmektedır. O zaman da eleştirel söz tecimsel bir araç olarak algılanmakta, eleştirmene kitap ya da yazar tanıtmak için gerek duyulmaktadır. Oysa iyi eleştiri ürünü çıkış noktası olan kitap bilinmeden de okunabilmeli, kendi kendine yeterli olabilmelidir. Bu tecimsel tuzağa düşülmemesinin yanısıra yazın fakülteleriyle canlı yazın ortamı arasında daha verimli ilişkiler kurulabilmesi, eleştirinin kardeşi sayılan yaşamyöküsü çalışmalarının artması da eleştiri türünün gelişimi açısından gerekli görünmektedir.

HİMMET UÇ

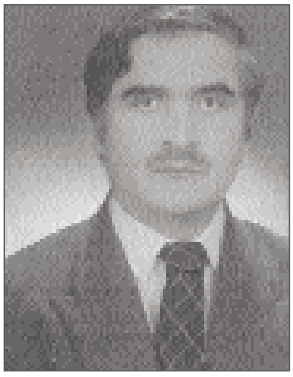
Türk edebiyatında eleştirinin yazınsal işlevi: Bu soruya iki soru ile başlamak gerekir. İdeal anlamda yazınsal işlev, bir de mevcut yazınsal işlev. İdeal anlamda Türk edebiyatında eleştirinin edebi işlevi olduğu söylenemez Halihazır eleştiriye gelince, bir edebi eserin gerçek değeri onun eleştiri süzgecinden geçtikten sonra ortaya çıkar. Piyasaya çıkan kitapların değerlerini belirleyen bir yaygın eleştiri faaliyeti yoktur. Ancak çok popüler olan bazı eserler eleştiri süzgecinden geçmektedir. Edebi eleştiri için bazı şeyler gereklidir, eleştirmen, eleştirel ortam ve eleştiri disiplini almış okuyucu. Bunların üçünü bir arada görmek zordur. Sağlıklı eleştiri için bu üç şeyin muhakkak olması gerekir. Bunların her birinin de özel şartları vardır. Eleştirmen neden yok. Türkiye'de eleştirmen vardır, ama ancak çok lokalize edilmiş alanlara hapsedilmiş eleştirmenler vardır. Muhit nazarlı, genel bir perspektife sahip, Türk dili ve edebiyatının bütün dönemlerine hakim ve sorunları bilen bir eleştirmen vardır denemez. Eleştirel ortamı, sağduyu, objektiflik ve eleştiri faaliyetinin cereyan edeceği mecmua ve gazeteler oluşturur. Bir de ayrıntılı bir edebiyat tarihi üzerine eleştiri yapılır. Edebiyat tarihi malzeme sağlamıyorsa eleştiri aynı şeyleri tekrar eder durur. Ne yazık ki edebiyatımızın hiçbir dönemini eleştirmene sunacak kadar mufassal edebiyat tarihi ve edebiyat metinleri yoktur. Ahmet Mithat, Nabizade, Tecer, Yakup Kadri, Mehmet Celal üzerine yaptığım araştırmalarda edebiyat tarihinin nasıl yüzeysel bir yorum ile bu kişileri yorumladığına şahit oldum. Yakup Kadri gibi Cumhuriyetin önemli bir simasının iki bin civarındaki devrinin panoraması olan makaleleri bile yayınlanmamıştır. Ahmet Mithat yine öyle. O zaman verilen hükümler ortada mevcut şeylere göre olur, onlar da eksik olur. Eagleton İngiliz edebiyatında eleştirinin görevini anlatırken üç yüz yılın edebiyatını gözden geçirdiğini söyler. Ve yorumlarını ona göre yapar. Belgeye dayanmayan eleştiri sağduyu sahibi ve otantik olmaz.

Sağduyu sahibi ve objektif kriterleri insafla kullanan eleştirmen gerçek eleştirmendir. Eleştirel değerlendirme kriterlerine sahip okuyucu denirse, böyle bir okuyucu var mıdır, o da düşünülebilir. Bütün bunlar yoksa ne vardır. Türkiyede sayısı on beşi bulacak edebi dergi yayınlanmaktadır. Bunların dışındakiler bir formalık dergilerdir. Bunlar hacim olarak eleştiri yapılamayacak dergilerdir. Bu onu aşkın dergideki eleştiri yazıları nisbeten kaliteli olarak görünmektedir.

Türkiye'de, Namık Kemal, Muallim Naci, Ahmet Mithat gibi edebiyatın gümrü-

ğü durumunda, edebiyat adına çok şeye vakıf eleştirmenler olduğu söylenemez. Yani kimse eleştirilirim korkusuyla eser yazmaz. Daha ortaya çıktığı gün ölü doğan ama, ciddi insanların himayesinde bir sürü sözde çalışma varken nasıl Türkiye'de eleştiri olduğu söylenebilir. Veya eleştirinin ve eleştirmenin haysiyeti olduğu öne sürülebilir. Dünya görüşleri ve siyasi duruşları parelel olan birtakım insanların arasında yağ çekme aracıdır Türkiye'de eleştiri. Hak namına, emeğin hatırına uygun davranırsanız birçoklarının çelmesine maruz kalırsınız. Türkiye'de eleştiri yapan insan edebiyat adına, edebi eserin estetik başarısına değil, gördüğü gibi değil, gösterilmek istediği gibi bakar eserlere, hatta illa ona böyle görmelisin diye baskıda bulunulur. Türkiye'de eleştiri garibanlar için uygulanan bir kriterdir. Edebiyat tarihlerinin tekrardan yorgun düşülmüş eleştirel sloganları ile ç ok ciddi dergilerde büyük ünvanlı insanların makalelerini görürsünüz, içinizden şu makale nasıl buraya girmiş dersiniz. Dergi aile şirketine, seyahat günlüğüne dönmüştür. Eleştiri kimin neyine Eliot "Bazı insanlar bazı yerlere yerleştirilir, ama onlar oraya layık olduğundan değil, o yeri doldurmak yüzünden"der. Türkiye de eleştiri gerek edebi, gerek sair eleştiri dallları olsaydı, zelzeleye tutulmuş rafların devrilmesi gibi herkes bir anda yerinden olurdu. Birçok kurumun ilimin kaleleri değil birilerine mansıb ve ekmek kapısı bulma durumuna indirgendiği bir ülkede eleştiri olduğu söylenemez. Hakkı, Akif gibi

Çiğnerim, çiğnenirim hakkı tutar kaldırırım



Tarzında anlayan kaç insaf sahibi vardır. Hidayetin ve hamiyetin çok gizli maskeler altında tam tersi hedeflere vurduğu bir ülkede hakperestin yeri yoktur. Ne mabede, ne bayrağa ne estetiğe yakın olmak itibar görmez, itibar edilen şey para ve menfaattir. Zulümle payidar olan kıyamet gibi sahte hakperestler vardır bu ülkede, tırmandığı her merdiven basamağında binlerce iftira, yalan, yakıştırma, kan vardır. Ama o asaletle arzı didar eder. Onun keyfini karıştıracak eleştiri, ona bir şey yapmaz, ancak eleştirenin mezarını yapar.

Türkiye'de şiir eleştirisi konusunda ümit veren çalışmalar vardır. Mesela Behcet Necatigil konusunda yapılan çalışma yeni bir bakış açısı getirmiştir. Temalar ve imajlara inilirse şiirimiz daha alt düzeyde insanların da ilgi alanına girecektir. Roman eleştirisi konusunda eleştirinin kuramlarını bilen Anglo-Amerikan kültür ile yetişmiş önemli eleştirmenler vardır. Onların eksiği ise bizim edebiyatımızı, İngiliz ve Amerikan edebiyatları kadar bilmemeleridir. Türk edebiyatını bilenlerin de eksiği eleştirel yaklaşım tarzlarının kıtlığıdır. Bazı şablon yorum tarzlarının dışına çıkacak teori eksikliği devam etmektedir. Tiyatro eleştirisinde Özdemir Nutku, Metin And, Zehra İpşiroğlu gibi önemli insanlar vardır. Bizim gibi topyekün arayış içinde olan bir toplumda eleştirinin yerleşmiş olması imkansız, eleştiri anlayışı zamanla kazanılacaktır. Namık Kemal'in şu beyti ile eleştiriye empati yapıp bahsi kapatalım

Ölmeden görürsem millette ümit ettiğim feyzi
Yazılsın seng-i kabrime, vatan mahzun ben mahzun

VEYSEL ÇOLAK

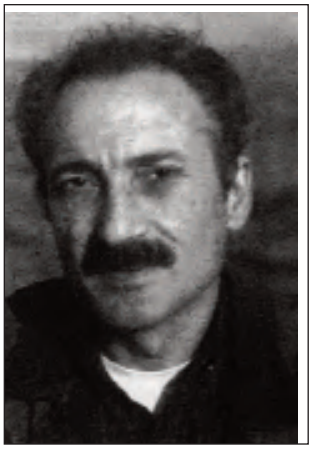
Şiir Eleştirisi, Ne Çok Soru

Bugün hangi şaire sorsanız, şiirinin yeterince değerlendirilmediğini söyleyecektir. Bu, sadece şairin küçük burjuva eğilimleriyle açıklanamaz. Ayrıntıya girdiğinizde, bir şairin şiirinde yapmak istediklerinin, yaptıklarının fark edilmediğini, açığa çıkartılıp tartışılmadığını görüyorsunuz. Eleştirmenliğe soyunmuş, bu eylemliliğe büyük emek vermiş kişilerin azlığı olumsuzluğun bir nedenidir elbette. Ama yazanların da birike gelmiş eleştiri bilgisini edinip kullanmadıkları bir gerçektir. Bu durum, eleştirmenin güncel değerlendirmelerle yetinmesine; ele aldığı şiiri tarihselliği içerisinde yorumlayamamasına neden oluyor. Örneğin, günümüz şiiri edebi sanatlardan ve söz sanatlarından yararlanmaya çalışan, imgesel yapısını bu olanaklarla geliştiren bir işlerlik göstermesine karşın bunlardan söz eden bir tek yazı gösteremezsini. Bu bağlamda eleştirmenlerin bilgi yoksunu olduklarını düşünmekten başka hiçbir açıklayıcı yol yok gibi.

Eleştiri yazıları, özellikle şiir alanından bir yöntemsizliğin tipik örnekleri olmanın ötesine geçemiyor. Çünkü eleştirmenin böylesine bir sorunu yok. Seçtiği eleştiri disiplinin kuramını, kendi özellinde sistemleştirmiş değil. Bu yüzden en kolay olanını seçerek, öznelliğe yönelmek ve öylesine yazmak temel çıkış noktası olmuş gibi. İşin tuhafı, öznellik bile doğru anlaşılmış değil. Çünkü bu yönelimde şairin ve okuyucunun öznelliği anlaşılacağı yerde, eleştirmen bundan sadece kendi öznelliğini anlamakta ve o rahatlıkta yazabilmektedir yazılarını. Karşı çıkıldığında da, kendinin böyle düşündüğünü, o şiiri beğenip seçtiğini... söylemekle yetinmektedir.Kötü bir iktidar bu. Şair, eleştirmen, okuyucu... Kimin öznelliği öncelenirse öncelensin, tümünün temelinde kültürel birikim, ideoloji, estetik eğilimler, şöyle ya da böyle, belirleyici olmak durumundadır. Eleştirmen en azından yazdığı yazısında bunları ortaya koymak durumundadır.Bu olmayınca, kendinden menkul eleştiri yazılarının hiçbir önemi olmayacaktır. Bu nedenle, döne döne okunabilecek, dünya edebiyatında örnek gösterilecek bir eleştiri yazısından söz etmek olanaksızdır. Eleştirinin öncelikle bu sorununu gidermesi gerekiyor. Şimdilerde iyice açığa çıkan o eleştiri disiplininden yoksunluk, araştırma, inceleme, eleştiri, deneme türlerinin iç içe girmesine neden olmuş; bu durum yeni bir metinsel yapıyı ortaya çıkartamamış, eleştiriden beklenen de gerçekleşemez olmuştur. Kuramsal gelişmelerden de habersizdir şiir eleştirisi. Bilimde, psikolojide, sosyolojide... ortaya çıkan yeni bilgiler, neredeyse eleştiri yazılarıyla hiç ilişkilendirilmemektedir. Oysa şiirin toplumsallığı, bireyselliği, psikolojik oluşu, dille, dilin olanaklarıyla tanımlanışı bir gerçektir. Bunların görmezlikten gelinerek bir şiir eleştirisinin yazılabileceğini düşünmek, doğru olmasa gerek.

Türk şiirinin gelişmişliğini karşılayacak bir eleştiriden söz etmek olanaksız bana kalırsa. Çünkü, işlerlikte olan eleştiri anlayışının bir birikimi, yöntemi, terminolojisi

yok. Kesin doğrudur ki, bu olmazsa olmaz öğelerden yoksun bir metne eleştiri denemez. Denilmemelidir. Böylesi yazıların şairin yaratıcılığını etkilemesi, yeni kuşakları yönlendirmesi de düşünülemez elbette. Oysa şiirin, bir yapı olduğu için eleştiriye her zaman gereksinmesi olmuştur ve olacaktır. Özlenen gerçekleştiğinde, değerler yerine oturacak, yapıla gelenler kotlanacağı için şiirin yinelenmesinin önüne geçilecek, şöyle ya da böyle , yazılan her şiir, düzeyi biraz daha zorunda kalacaktır. Başlangıçtan bu yana, şairin şiirine koyduğu ölçütler bile eleştiri metinlerde değerlendirilmiyor. Şairin poetikası eleştirmeni yönlendirebileceği gibi, kendine karşı çıkmasını da sağlayabilir. Böylesine örnekler de yok nedense. Oysa bu olabilse, nedenler konulacaktır ortaya. Bu da eleştirinin işlemeye başlamasını getirecektir. Bu yapılacağı yerde, "bizim takım" anlayışının ötesine geçilemiyor. Edebiyatta, şiirde taraf tutulmayacağının anlaşılması gerekiyor. Türk şiir eleştirisinin en çok bunu gereksinmesi var.



Türk şiiri sağladığı birikim, gösterdiği aşkınlık nedeniyle eleştiri türünden çok ilerdedir şimdilerde. Oysa omuz omuza bir gelişme olmalıydı iki tür için de. Eleştirinin yokluğu, şiirin eksilen, gelişmesini yavaşlatan tarafıdır. Yazık!

FERİDUN ANDAÇ

Eleştirinin yazınsal işlevinden söz ettiğimizde, ilkten, bir edebiyat ortamının varoluşunu biçimlendirdiğini söyleyebiliriz. Oluşagelen birikimi değerlendiren, çözümleyen, yorumlayıp aktaran bir boyutu var eleştirinin. Eleştirel bakış, eleştirel düşünce geleneğiyle oluşan bir olgu. Yani burada belirleyici olan eğitim düzeyimiz, bilim/sanat alanındaki gelişme durumumuz, bireyin bunlarla donanımı.

Eleştirmen, bir yazar olarak, böylesi bir donanımı/birikimi bulunduğu ortamdan alır. İşte o birikimdir onun yazınsal kimliğini vareden, etkin konuma getiren. Genelde, bizde, eleştiri övgü/yergi olarak alınır; bu bağlamda da eleştirmene de bir 'memur' gözüyle bakılır. Oysa, onun getirebileceği bakışın edebiyat ortamını, dolayısıyla yazdığı alandaki türsel gerçekliği zenginleştirebileceği gözardı edilir. Sanırım burada asal olan/olması gereken de eleştirmenin oluşturabileceği bakış/üsluptur. Onu etkin/etkileyici kılan da bu olsa gerek.

Hep yineliriz, 'düşünce geleneği olmayan bir toplumda eleştiri gelişemez'! Salt bunun böyle olduğunu düşünmüyorum, edebiyatın gelişmesinin/gelişememesinin de göstergesidir bu. Okumayan bir toplumda siz kolay kolay eleştiri/karşılaştırma/yorum bilinci oluşturamazsınız. Hele hele yazıp edenlerin böylesi bir duruma gelmesi veya böyle olması eleştirinin, dolayısıyla edebiyatın önünü kapatır.

İmlediğim üzre, eleştiri/eleştirmen edebiyatın etkin/yönlendirici gücüdür. O biri-



kimi/ortamı anlayan, anlatan, bence, en iyi yorumlayandır.

Bu pencereden baktığımızda şunu söylemek olası: eleştirimiz edebiyatımızın göründüğü/varolduğu düzeyin ne önünde ne de ardındadır. Şunun da altını çizmek isterim: birçok eleştirmenimizin yazan insanların çok çok önünde olduğu gözlenen bir olgu.

Eleştirmenin misyonunun gözardı edilmesini ise başka olgularla açıklamak gerekir. Eğer bugünden, bugünün yozlaşan/çürüyen ortamından, insan ilişkilerinden söz ediyorsak. Eleştiriyi ıskalamak yazdığına güvenmemektir. En azından edebiyat eleştirisi adına konuşabilirim: şiirin dökülen hali, romanın sıkışmışlığı, öykünün soluk alması eleştirinin/eleştirmenin konumuyla ilgilidir biraz da. O dönüp baktığında, yazdığında soluklanan bir ortamın varlığını kim yadsıyabilir ki?

Sanırım bu konuda daha çok söz edilebilecektir. Özellikle de ülkemiz edebiyatının rengi/dokusunun biçimlenmesinde eleştirmenin işlevi, neyi/nasıl yapması gerektiği üzerine…

SEMİH GÜMÜŞ

Eleştiri Bağımsız ve Sivildir

Eleştirmeni yazardan ve yapıttan bağımsızlaştıran temel neden, bir yapıtın farklı zaman ve mekânlarda farklı kişilerce, pek çok biçimde okunabilmesidir. Bu yüzden, "Bizde eleştiri ya da eleştirmen yok!" sözü edebiyatın ve eleştirinin ne olduğu sorusuna bilisizce verilmiş bir karşılıktır. Edebiyat yapıtının tek biçimli bir eleştirisi aranıyornsa eğer, eleştiriye gereksinim de kalmaz. Tek biçimli eleştiri düşünce üretimini, yaratıcı düşünceyi, soyutlamayı, çözümlemeyi, derin yapının gizlerinin sökülmesini, dolayısıyla eleştiriyi geçersiz kılar.

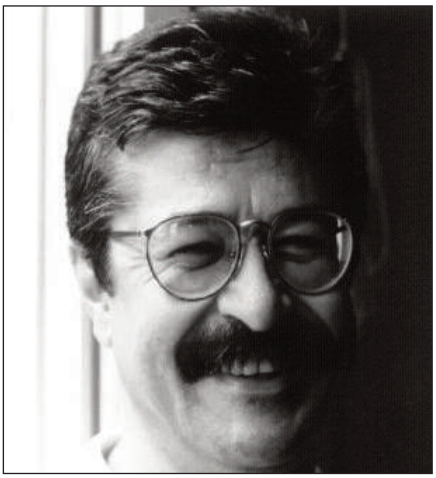
Eleştirmenin yaratıcı yapıt karşısında durduğu yerde yapıtın ortaya koyduğu anlam dizgesini açmak, derin yapısını çözümlemek, olası anlamlarını bulmak, yeni bir anlam dizgesi kurmanın olasılıklarını bir metin olarak ortaya koymaktan öte amacı yoktur. Yalnızca yazarın dünyası karşısında, farklı bir dünya kurma kaygısı vardır eleştirinin. Bu yüzden yazınsal üretimin ötekilerden bağımsız bir biçimidir.

Demek iki ayrı metinden söz edebiliriz : Yaratıcı *bir* metin (roman, öykü, şiir) ile yaratıcı düşüncenin soyutlamalarıyla çıkan *öteki* (eleştiri) metin...

Eleştiriyi yazara ya da yapıta bağlı görmek aradaki ilişkiyi kurumsallaştırır. Edebiyatta her dönemde varlığını sürdüren yetkelerin attığı düğümleri çözmek zorlaşır. Oysa eleştiri, yazardan ve yapıttan bütün bütüne bağımsızlaştıkça sivilleşir. Edebiyat kamuoyunun çoğunluğunun düşünmeksizin, bilisizce dışladığı *sivil eleştiri*, oysa edebiyatımızın bugünkü sorunlarını anlamanın biricik yoludur.

Oscar Wilde eleştiri için, "sanat yapıtını yeni bir yaratımın kalkış noktası olarak ele alır," diyor. Eleştiriye bugünkü yazarların pek çoğunun veremediği değeri veren Oscar Wilde'ın sözleri, eleştirinin yaratıcılığına övgü olarak alınabilir. Yaratıcı yazı olarak eleştiri de yolu izlenecek, ona göre konumlanılacak, ondan bir şeyler öğrenilecek bir kurum, bir nesne değil, kendisi de ele avuca sığmayan, denetlenemeyen, dolayısıyla disiplin altına alınamayan, buyurulamayan bir öznedir. Eleştiri ve eleştirmen, özgür ve bağımsız kişilikleriyle kendi adalarında durur.

Yazınsal eleştiriyi yapıta bağlı görenler, eleştirmenin kendi eleştiri anlayışını ve yazar kimliğini bir kıyıda bırakıp o yapıtın içine girmesini, dolayısıyla yapıtın bir örgeni, nesnesi olmasını, başkalarının sunduğu yazınsal ortamın parçasına dönüşmesini bekliyorlar. Böylece eleştiri kendi durduğu yeri terk edip karşıya, yapıtın bulunduğu yere geçecek, kendi yakasından bakmak yerine, karşı yakadan, tersine bakacak.



Eleştirinin bağımsız duran, özgürce davranan, kendinden başka yazarlara, kurumlara, dizgelere, anlayışlara karşı kendi kimliğini savunan bir yaratma eylemi olduğunu bunun için savunuyorum. Bütün sorun, edebiyatın eski ve yeni, gizli ve açık, geçmişte durup geleceğe uzanan bütün değerleri için, sivil bir eleştiridir.

RIZA FİLİZOK

Eleştiri

Günümüz Türkiye'sinde eleştirinin düzeyi nedir? Kanımızca bu düzeyi önce genel kültür hayatımızın problemleri belirlemektedir.

Eleştiri, hangi biçimiyle olursa olsun, düşünme olgusuna dayanır. Bilim tarihi ve düşünce tarihi, eleştiri tarihinin temel belirleyicileridir. Eleştiri dünyasını aydınlatan ilk ışıklar oradan gelir. Orada kazanılan zaferler, eleştirmenin bakış açısını belirler. Felsefe, psikoloji ve mantık gibi konusu düşünce ve insan olan bilimlerin geliştiği ülkelerde eleştirel düşüncenin de geliştiğini görüyoruz. Türk eleştirisinin önündeki

en büyük engel, onu besleyecek büyük, canlı düşünce akımlarının bulunmamasıdır.

Öğretmenlerimiz sık sık öğrencilerin düşüncelerini iyi ifade edemediğinden yakınır ve *kompozisyon öğretmenleri*nin bu konuda daha fazla çaba göstermesi gerektiğini söylerler. Bunu söyleyen öğretmenlerimizin unuttuğu şey, "iyi ifade etme"yi istemenin aslında "bütün ve iyi bir medeniyet programı" istemek olduğudur. Bütün, iyi yapılmış ve uygulanan bir medeniyet programı içinde değilsek yahut böyle bir programı başlatmamışsak "iyi ifade etme"ye sadece kompozisyon öğretmenlerinin yahut öğrencilerin kişisel çabası ile ulaşabileceğimizi hayal edemeyiz. Yapılacak şey, bunu başaran ulusların yaptığı gibi bir medeniyet programı benimsemektir: Bilimi, sanatı, düşünceyi, insanı bir bütün hâlinde kavrayan bir program. Aynı şey, benzer bir biçimde, eleştiri dünyamız için de geçerlidir. Eleştirel düşünce, düşünme probleminin sadece bir yönüdür, bundan dolayı o, öncelikle düşünme probleminin içine yerleştirilmelidir.

Batı dünyası, iki bin yıllık bir gelişim çizgisi içinde insanı, doğayı, toplumu, sanatı, aklı, dili bir düşünce merkezi hâlinde getirmiş ve onları bir bütün hâlinde sistematik bir düşüncenin konusu yapmıştır. Yaptıkları ilk iş, insan ile varlık arasında yer alan dil olgusunu tanımak olmuştur. Kullandıkları dilden bu sistemi tanımlayacak terimleri yaratmışlardır. Batı medeniyeti tarihi, yaratılan terimlerin kullanılması tarihidir. Attıkları ikinci adım, terimlerden oluşan cümlenin incelenmesi olmuştur. Çağımızda ise modern dilbilim ile göstergebilimin önderliğinde cümlenin gramerinden metinlerin gramerine geçiş süreci başlamıştır. Günümüzde yeni eleştiri, bu araştırmalara dayanmaktadır.

Batı dünyasında eleştiri, başlangıçta tanıma, sınıflandırmaya, yargılamaya ulaşmak için bir eserin yöntemli olarak incelenmesi anlamına geliyordu. Kuralcı eleştirmen, türün olgun örneklerini temel alıyor, bu örnekleri inceleyerek yükselmiş zevki yardımıyla diğer eserleri eleştiriyordu. On dokuzuncu yüzyılın başlarında eleştiri anlayışı genişledi, tarihîlik boyutu kazandı, ayrıca eser ile ortam ilişkisi vurgulandı. Böylece eseri yargılama düşüncesi, yerini eseri açıklamaya bıraktı. İzlenimciler öznelliği ön plâna çıkardı. Bugün ise modern dilbilim ile semiotik tarihî eleştiriye daha sağlam bakış açıları getirmiştir.

Günümüz Türk eleştirisi, Batı dünyasında ortaya çıkan kuralcı "dogmatique", tarihî "historique", bilimsel (académique) ve izlenimci "impressionniste" vb. eleştiri türlerinin yüzeysel etkisi altında varlığını sürdürmektedir. Eleştiri dünyamız, dil ve metin problemlerini dilbilim ve göstergebilim ışığında incelemeye yöneldikçe, insan, sanat, estetik problemleriyle daha yakından ilgilendikçe amaçlanan düzeye daha çabuk ulaşacaktır.

İHSAN DENİZ

Biraz "Eleştiri"… Demli Olsun Lütfen!

Söylemek bile fazla: Türk edebiyatındaki 'eleştiri' geleneğinin (Bu husus da şüpheli ya!) Batı edebiyatlarına kıyasla herhangi bir 'kurumsal' nitelik arzetmediği çok açık. Bu olgunun, devralınan kültürel mîrası besleyen tarihsel/toplumsal kök, yapı ve işleyişle de ilgili olduğunu düşünüyorum. Toplum içindeki her türden 'iktidar' odağına karşı 'bireysel duruş'un çarçabuk etkisizleştirilip söndürülmesi, bana göre, 'mesele'nin esasını teşkil ediyor(du).

'Sahici'nin az bulunduğu veya hiç bulunmadığı bir yerde, 'sahte'nin ortalığı kaplaması kaçınılmazdır: Türkiye'de, toplumsal katmanlardaki ideolojik ayrışma hız kazandıkça, bunun, edebiyat sahasındaki yansımaları da gün ışığına çıkmış ve 'edebî kimlik'le 'ideolojik kimlik' çoğu zaman iç içe geçerek, kendilerine yeni bir yandaş bulmakta hiç de zorluk çekmemiştir: 'İdeolog/eleştirmen kimlik'!

Şunu unutmayalım: Edebiyat dünyasında 'eleştirmen'likle 'zar atmak', çoğu zaman birbirine karıştırılmıştır. Örneğin, günümüzde, sağda-solda fink atan birtakım çapsızlar, dikkat edilirse, kimilerinin, hep 'zar atmak' iştahının birer neticesidir.

Şunu da: Türk edebiyatı tarihi, örneğin şiirde, hikâyede veya romanda başarılı olamayanların, kapağı, 'eleştirmen'liğe atmalarının da bir tarihi olmuştur.

Öte yandan, (edebî) cemaatler arası hiyerarşi ve cemaatler içi kast sisteminin yerleşik kural ve dayatmalarının, 'eleştirel bakış'ı hadım ettiği kanaatini taşıyorum.



Söz konusu hapdikapın doğal sonucudur ki: dünden bugüne, karşımıza, asla eleştiril(e)mez ve zaafiyet unsurları tartışıl(a)maz âdeta mitleşmiş, efsane hâline gelmiş kimlikler/kişilikler çıkmakta gecikmemiştir.

Eleştirisiz bir edebiyat dünyası tasavvur edemiyorum. Ancak, günümüzde, soruda sayılan sanat dallarının her biri için, kuramsal donanıma haiz, entelektüel vizyon sahibi 'sahih' eleştirmen sayısının bir elin parmaklarını aşmadığı hepimizin malûmudur. Değerler karmaşasından istifade ederek "eleştirmen" kimliğine sahip çıkanların birçoğunun, sanat eserine bir 'ideolojik meta' gibi baktığı da..

Benim, bir gazete köşesinde yazdığım ve kimi zaman değini ve küçük çaplı eleştiri yazılarım dolayısıyla durup dururken adımın "Eleştirmen"e çıkması, aslında her şeyi ve bu arada günümüz edebiyat dünyasının hem "Eleştirmen"e, hem de "Eleştiri"ye dair algı düzeyini göstermeye yeter de artar bile… Fazla söze ne hâcet!

ALİ GALİP YENER

Türk edebiyatında eleştirinin edebî işlevi konusunda söz alırken, diğer edebî türlerin değerlendirilmesinde karşılaşılan güçlüklerin öne çıkması beklenen bir durumdur. Akademik düzeyde yeterli çalışmanın bulunmaması ve dilbilim, göstergebilim, yapısalcılık, postyapısalcılık, yapıçözüm vb. akımlara dair temel kuramsal metinlerin çevrilmemiş olması, telif eserlerin azlığı ile gelenek-Batıcılık ikileminin yarattığı gerilimin varlığı, aşılması esas olarak bir kültür politikası tercihine dayanan durumlardır. Bu çerçevede edebiyatın sadece edebiyatla açıklanamayacağını göz önüne almak gereklidir. Elbette edebiyat eleştirisi temel olarak iki ana kolda değerlendirilmelidir. Bu iki yöntem şekli birbirlerinden ayrı tutulmamalıdır. Bunlardan biri edebî eleştiriyi edebî olmayan disiplinlerin sağladığı araçlarla oluşturmaktır. Diğer yöntem şeklinde ise tek kriter estetik olandır. Her ne kadar bu iki tutum son derecede gerekli görünse de, edebiyatın sadece edebî/estetik kriterlerle açıklanamayacağını göz önüne alırsak, nitelikli bir eleştiriyi, edebiyat dışı araçlara, çok sayıda edebiyat dışı disipline borçlu olduğumuz açıktır. Böyle bir nitelikli eleştiriyi şiir alanında yazıya dökmeye çalışan Orhan Koçak, Cumhuriyet Dönemi edebiyat eleştirisinde profesyonel eleştirmen eksikliğini vurguladıktan sonra, eleştirmen ihtiyacını şöyle dile getirir: "Şairleri tarafsız bir hakeme muhtaç eden pazar koşulları, işbölümünü ve uzmanlaşmayı da geliştirerek, şiire şairlerin dışında akıllı ve duyarlı bir kalem bulunmasını imkânsızlaştırmıştır. Profesyonel eleştirmen ihtiyacını doğuran da bunu imkânsızlaştıran da aynı şeydir." ("Şiirin Sesi ve Eleştiri", Orhan Koçak, *Sombahar,* nr: 15, 1993, s. 19).

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyat eleştirisinin tarihine bakıldığında eleştirinin bir disiplin olarak yerleşmesinin çok geç bir döneme denk geldiği görülür. Bunun sebeplerinden biri akademik ortamın içsel meseleleri ise diğeri de genel anlamda gelenek kavramının içerdiği problematiktir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayatî önemdeki tesbitlerinden birini bu bağlamda ısrarla hatırlatmak zorunludur. Tanpınar, "Bugün bir Türk edebiyatı var mı?" sorusuna şöyle cevap verir: "Elbette var. Yalnız tenkidimiz yok. Kendimizi ciddiye almıyoruz. (...)Tenkit şark medeniyetlerinin büyük eksiğidir. Ve galiba sanatlarımızın ve bütün hayatın o kadar uzun zamanlar ölmüş şekiller içinde kalmasının sebebi de bunun yokluğudur." (A. H. Tanpınar, *Mücev-*

herlerin Sırrı, YKY, 2002, s. 192). Tanpınar'ın öznel olduğu kadar sistematik olma endişesini de taşıdığı için önemsenmesi gereken birikimi, aslında bir anlamda 1960'lara kadar Türk edebî eleştiri geleneğinin ne gibi problemler içerdiği konusunda bir referans niteliği taşımaktadır. Yıldız Ecevit bu dönemi şöyle betimler: "Altmışlı yıllara değin, genelde belirli bir yöntemin kullanılmadığı, terminolojik eksikliği olan, çoğunlukla öznel beğeni ya da yergi sözcükleri içeren ve eleştirmenin 'Ben'ini ön plana çıkaran yazıların ağırlıkta olduğu bir eleştiri ortamı yaşanır Türkiye'de." (Y. Ecevit, "Türk Edebiyat Eleştirisi", *Varlık,* nr: 1129, 2001, s. 55). Öznel eleştirinin temel adı N. Ataç iken sonraki dönemde eleştiride nesnel bakışlar da ortaya çıkmaya başlar.



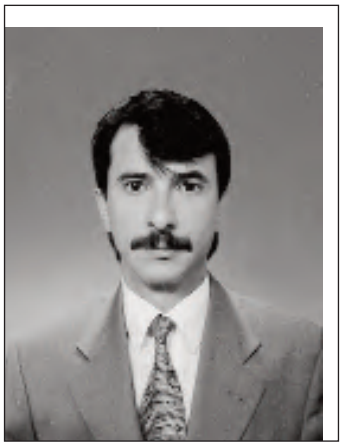
Türk edebiyatında eleştirinin işlevini çözümlerken, günümüze yansıyan birkaç mesele üzerinde de durmak gerek. Eleştiriyi sistematik bir bütünlük içinde ele almamak, Batı'dan ithal bu türü, türün içerdiği birikimi deforme ederek aktarmak ve öznel tutumu sonuna kadar zorlamak günümüzde hâlâ örnekleri olan hatalı tavırlardır. Bunların aşılmasında çok disiplinli yaklaşımlar kadar, eleştiriyi sadece Batı'nın belirli bir kalıbı olan Aydınlanmacı düşüncelerin etkisinde şekillendirmekten kaçınmak da önemlidir. Sonuç olarak, Türk edebiyatında geleneğin yerini göz ardı eden, Divan şiirini, gelenekten tam bir kopuşla, eleştirmen Ahmet Oktay'ın deyişiyle "bir yabancı ülke şiiri" haline getiren Cumhuriyet'in kurucu dönemine ait kültürel politik tercihleri sorgulamayan, ele aldığı eseri mültidisipliner bir bağlamda ele almayan bir eleştirel analizin, şu anda mevcut edebî ortamın yüklendiği meseleleri sağlıklı bir biçimde değerlendirmesi bence mümkün görünmemektedir.

İLYAS DİRİN

Tanzimat'tan 1930'lu yıllara kadar ciddî anlamda eleştirinin yazınsal işlevinden söz etmek gayet mümkündür. Daha sonraki yıllardan günümüze kadar ise eleştirmenlik, sanat ve edebiyat alanında bir varlık gösteremeyenlerin uğraş alanı şeklinde telakkî edildiği için eleştiri, birçok yazar tarafından ek iş şeklinde sürdürülen bir uğraş alanı hâline gelmiştir. Mesela edebiyatçı kimliğiyle yer edinmiş kimi yazarlar çok önemli eleştiri yazılarına imza atmış olmakla birlikte, yazı veya röportajlarında "münekkit" kimliğini benimsemediklerini dile getirmektedirler. Kanaatimce bu tavrın arkaplanında iki gerekçe bulunuyor: Birincisi edebiyatçı kimliğini daha fazla önemsemek, ikincisi ise "Edebî ürünleri ancak edebiyatçılar daha iyi anlar ve değerlendirir." düşüncesinin hâkim olmasıdır. Dolayısıyla Türk edebiyatında eleştiri, vazgeçilemeyen ve aynı zamanda da benimsenmekten mahrum kalan bir yazınsal işleve sahiptir.

Tanzimat'tan günümüze kadar eleştirinin kendi öz kimliğiyle bağımsız bir tür

olarak varlık gösteremeyişi, âdeta edebiyatımızın bir geleneği hâline gelmiştir. Her şeyden önce eleştiri, Tanzimat edebiyatından itibaren roman, hikâye ve tiyatro gibi yazınsal bir tür olarak kimlik kazanmasının sıkıntısını yaşıyor. Mesela Tanzimat döneminin Şinasî, Nâmık Kemal, Ahmet Midhat Efendi ve Muallim Naci gibi önemli isimleri, aynı zamanda eleştiri ve polemikleriyle de ayrı bir öneme sahiplerdir. Bunun gibi daha sonraki dönemlere ait birçok edebiyatçıdan da söz etmek mümkündür. Ayrıca edebiyatımızda şiir, roman ve hikâye alanında birçok öncü isimden ve akımlardan bahsedebiliriz. Fakat geleneksel anlamda bağımsız bir tür olarak eleştiri için, Nurullah Ataç'ın mevcudiyetini, Peyami Safa'nın eleştiri ve polemiklerini, Tarık Buğra'nın tiyatro eleştirilerini gözardı etmemek kaydıyla, aynı şeyi söylemek pek mümkün görünmemektedir. 1980'li yıllardan itibaren ise romancı, hikâyeci veya şair gibi eleştirmenliği bir kimlik olarak kabul eden yazarların gün ışığına çıkmaya başladığını görüyoruz. Bunda biraz da bu yıllardan itibaren eleştiri kuramı ve edebiyat bilimi üzerine yapılan çalışmaların edebiyatımızda önem kazanmaya başlamasının da etkisi olsa gerektir. Fakat gerek münekkitlerimizin ve gerekse eleştiri yazıları da yazan edebiyatçılarımızın bu çalışmalarına baktığımızda ise daha çok kendilerinden sonra gelen kuşağın ya da ölmüş olan yazarların eserleri hakkında kalem oynattıklarını söyleyebiliriz. Bu şekilde davranıldığı zaman kazanılan düşmanlıkların etkisi de düşük olmaktadır. Dolayısıyla eleştiri alanında kalem oynatan yazarlar, en başta kendi kuşağının eserlerinden uzak durmaya çalışmaktadır. Bu tercihin en önemli sebebi ise eleştiriye karşı duyulan tahammülsüzlüktür.



Edebiyatımızda eleştirinin layık olduğu konuma erişememesinin ve bu yüzden gerçek işlevini yerine getirememesinin en önemli sebeplerinden biri edebiyatçıların psikolojisidir. Yani genelde edebiyatçıların eleştiriye ve eleştirmene karşı geliştirdikleri savunma psikolojisi, eleştiri alanında kalem oynatanların ister istemez gözünü korkutmaktadır. Gözünü daldan budaktan sakınmayan eleştirmenler ise ya yok sayılmakta ya da taciz yazı(atış)larına maruz kalmaktadır. Bir başka sebep ise edebiyatımızda "Bizim mahalle" anlayışının kronik bir hâle gelmiş olmasıdır. Bu da, eleştirmenlerin yolunu kapattığı için, "Ben yaptım oldu!" mantığının hâkimiyetini sağlamaktadır.

Sözünü ettiğimiz bu olumsuzlukların yanında eleştirinin yazınsal işlevini inkıtaya uğratan başka unsurları da konuşmak gerekir. Mesela edebiyatımızda, diplomalı, diplomasız, ya da akademik, dokunulmaz kabul edilen üstadların sayısı her geçen gün artış göstermektedir. Dolayısıyla bu üstadlardan birini efradını cami, ağyarını mani kabilinden eleştirmek bile neredeyse vatana ihanet suçu işlemek kadar tehlikeli bir durum arzeder. Dile getirmeye çalıştığımız bu problemleri göz önünde bulundurduğumuzda ise eleştirinin yazınsal işlevinden ziyade işlevsizliği önem kazanmaktadır. Edebiyatımıza çok önemli eserler kazandırılmasına ve az da olsa kayda değer

eleştirilerin yayımlanmasına rağmen, günümüz edebiyatında çok ciddî planda özgüven sorunu bulunuyor. Gerek edebiyatçılarımız ve gerekse eleştirmenlerimiz bu özgüven sorununu geride bırakmadıkça eleştirinin yazınsal işlevinin yerine gelmesi de mümkün görünmüyor.

Henüz kendileri eleştiri süzgecinden geçmemiş olan kimi genç yazarların münekkit yokluğunu bahane ederek "sağı solu" eleştirme hastalığına yakalanmaları ise eleştirinin yazınsal işlevi için en büyük tehlike olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde gerçek eleştirinin az olması, maalesef eleştiri hastalığını da peşinden sürüklüyor. Son söz olarak, eleştirinin en büyük düşmanı, eleştirmiş olmak için eleştirmektir, diyebiliriz.

SIDDIK AKBAYIR-SELÇUK ÇIKLA

ELEŞTİRİ KAYNAKÇASI

AÇIKLAMA

Süreli yayınlar dışında iki bini aşkın kaynağın taranmasıyla yaklaşık sekiz aylık bir çalışma sonunda oluşan bu kaynakçada yer alan yapıtların künyelerinde kimi eksikliklere rastlanacaktır. Her türlü düzeltme ve eklemeye açık olan bu çalışma, sağlam ve geniş kapsamlı bir başvuru kaynağı olma amacına 'okur'un dikkatiyle ulaşacaktır.

Çalışmamızı "edebiyat eleştirisi" ile sınırlandırmak istemedik. Felsefe, sosyoloji, ruhbilim, budunbilim, sinema, müzik, resim vb. gibi alanları da kapsayan bir çalışma oluşturmayı denedik. Bu alanlarla ilgili yapıtları belirlerken bunların edebiyatla olan ilişkisini ölçü aldık.

Edebiyat eleştirisini çağdaş edebiyat kuramlarından soyutlamanın olanaksız olduğunu gördüğümüz için bu kuramlarla ilgili yapıtları da kaynakçaya dahil ettik. Kimi yapıt adları eleştiriyle ilgisiz gibi görünse de söz konusu metinlerin 'eleştiri' niteliği taşıdığı okunduklarında fark edilecektir.

"Çeviri Kitaplar/Yazılar" bölümünü bugüne dek sunulmuş çeşitli seçeneklere göz atmak, yeni çevirilere girişmeden mevcut çevirileri denetlemek isteyenlere bir yol haritası olabilir umuduyla hazırladık.

Kimi ayrıntıları da ilgili bölümlerde dipnot olarak belirtmeyi tercih ettik.

I. ÖZEL SAYILAR/DOSYALAR/ SORUŞTURMALAR/OTURUMLAR

ARTS Dergisinin (Fransa) Soruşturmasına Yanıtlar, "Eleştiri İçin Çıkar Yol Nedir?", çev. Asım Bezirci, [Edebiyatta R. M. Alberes; Tiyatroda Pierre Marcabru; Resimde Michel D'alayer; Müzikte Jackues Bourgeois], *Edebiyat Bahçesinde*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1998, "Eleştiri Boğuluyor", s. 136-144 yazısının içinde.

"Edebiyatımızda Tenkid", **Doğuş**, S. 2, Mart 1982. [Mehmet Kaplan, Şerif Aktaş, Sadık Kemal Tural ve Alemdar Yalçın'ın Cevapları]

"Edebiyatta 'Toplumculuğun' Eleştirisi", Soruşturma, **Sanat Olayı**, (47), Nisan 1986, s. 20-23.

"Eleştiri Tartışması [Açık Oturum]", **Hürriyet Gösteri**, (54), Mayıs 1985, s. 62-66.

"Eleştirmensiz Olur mu?", (Oturum), **Kitap-lık**, S. 49, Eylül-Ekim 2001, s. 20-37.

"Sanat Eleştirisi Alanında Yapısalcılık", **Birikim**, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 82-84.

"Soruşturma: Eleştiri Geleneğimizde Ataç'ın Yeri Nedir, Eleştirimizin Ataç'tan Sonraki Gelişimi Nasıl Olmuştur?", **Milliyet Sanat**, (48), Mayıs 1982, s. 81-82.

"Toplu Soruşturmamız: Edebiyatımızın, Günümüzdeki Döneminde, Şiir, Hikâye, Roman, Deneme ve Eleştiri Türlerinden Hangisinde En Üstün Düzeyde Bulunduğu Kanısındasınız ve Neden? [Bazı Yazarların Cevapları]", **Varlık**, 40 (784), Ocak 1973, s. 8-9; 40 (785), Şubat 1973, s. 8-9.

"Toplu Soruşturmamız: Edebiyat Eleştirisi Bakımından Bugün Hangi Aşamadayız? Bu Yönde Genel Gidişi Yeterli ve Olumlu Buluyor musunuz? [Bazı Yazarların Cevapları]", **Varlık**, 40 (786), Mart 1973, s. 10.

Atlılar [Hüseyin Cöntürk Dosyası], 1 (5), Eylül-Kasım 2000.

Ayhan, Ece-İlhan Berk, Edip Cansever, Metin Eloğlu, Attila İlhan, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", (Soruşturma), *Yeditepe*, 31.1.1960-30.4.1960.

Birikim [Yapısalcılık Özel Sayısı], 5 (28/29), Haziran-Temmuz 1977.

Bozkurt, Nejat, "Michel Foucault ve Thomas Kuhn'un 'Episteme' İle 'Paradigma' Kavramlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", *Seminer Felsefe Özel Sayısı*, 6, 1989, s. 337-348.

Çağdaş Türk Dili [Edebiyat Eleştirisi Özel Sayısı], 4, (45/46), Kasım-Aralık 1991.

Dilbilim [Yapısalcılık Özel Sayısı], 1, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümü, 1976.

Dilbilim Seçkisi [Yapısalcılık], der. Doğan Aksan, TDK Yay., Ankara 1982.

Edebiyat ve Eleştiri [50. Sayı Eleştiri Özel Bölümü], 8 (50), Temmuz-Ağustos 2000.

Ercilasun, Bilge, "Ömer Seyfettin'de Edebî Tenkit", *Türk Kültürü*, 22 (260, Özel Sayı), Aralık 1984, s. 87-94.

Ergenç, İclâl, "Türkiye Türkçesinin Görevsel Sesbilimi" Üzerine Yazılanlara Yanıt [Kâmile İmer'in Eleştirisine Yanıt]", *Çağdaş Türk Dili*, 2 (17. Özel Sayı), Temmuz 1989, s. 240-243.

Hocaoğlu, Durmuş, "Türk Milliyetçiliği'nin En Mühim İhtiyacı: Öz-Eleştiri", *Türk Yurdu*, 19 (139-141, Özel Sayı), Mart 1999-Mayıs 1999, s. 95-100.

Hürriyet Gösteri, [Eleştirmenler, Romancılar Yüzyılın Başından Bugüne Türk Romanını Tartışıyor] I-II, 1 (4-5), Mart-Nisan 1981.

Ludingirra [Şiir, Yorum ve Eleştiri Dosyası I], 1 (2), Bahar 1997.

Ludingirra [Şiir, Yorum ve Eleştiri Dosyası II], 1 (4), Kış 1997.

Marksist Eleştiri: Teori, Araştırma ve İnceleme Kitap Dizisi 1, Kış 1996.

Sombahar [Şiir ve Eleştiri I], 3 (15), Ocak-Şubat 1993.

Sombahar [Şiir ve Eleştiri II], 3 (16), Mart-Nisan 1993.

Tan [Michel Foucault Özel Sayısı], 3/4, Temmuz-Ağustos 1982.

Tartışma, "Cumhuriyet, Şiire, Öyküye, Eleştiriye, Tiyatroya Ne Getirdi?", (Doğan Hızlan, Fethi Naci, Füsun Akatlı ve Semih Gümüş'ün "Eleştiri" İçin Yanıtları), *Yaşasın Edebiyat*, S. 12, Ekim 1998, s. 8-23.

Türk Dili [Eleştiri Özel Sayısı I], 12, (142), Temmuz 1963.

Türk Dili [Eleştiri Özel Sayısı II], 23 (234), Mart 1971.

Türkiye'de Sanat [Eleştiri Özel Sayısı], 1 (11), Mart-Nisan-Mayıs-Ağustos 1996.

Üç Nokta [Eleştiri ve Eleştirmen Dosyası], 1 (3), Haziran-Temmuz 2002.

Varlık [Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru I], 50 (913), Ekim 1983.

Varlık [Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru II], 50 (914), Kasım 1983.

Varlık [Günümüzde Roman Eleştirisi], (1142), Aralık 2002.

Yeni Dergi [Başlangıçtaki ve Bugünkü Örnekleriyle Marxçı Eleştiri Özel Sayısı], 4 (44), Mayıs 1968.

Yücel, Tahsin, Özdemir İnce ve İskender Savaşır, "Günümüzde Yazınsal Yapıt Kavramı" [Açık Oturum], *Varlık*, 57 (1003), Nisan 1991, s. 6-16.

II. KİTAPLAR[1]

Adnan, Halide Edip, *Üniversite-Kafası ve Tenkit*, Kenan Basımevi ve Klişe Fabrikası, İstanbul 1942.

Ahmet Oktay, *Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1*, YKY, İstanbul 2000.

....., *Anlatıların Aynası*, *Yazınsal Eleştiriler 2*, YKY, İstanbul 2001.

....., *Kabul ve Red*, Simavi Yay., İstanbul 1992.

....., *Karanfil ve Pranga*, Metis Yay., İstanbul 1990.

....., *Metropol ve İmgelem*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002.

....., *Sanat ve Siyaset*, Yön Yay., İstanbul 1990.

....., *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, BFS Yay., İstanbul 1986; Tümzamanlar Yayıncılık, İstanbul 2000.

....., *Türkiye'de Popüler Kültür*, YKY, İstanbul 1993.

....., *Yazılanla Okunan*, Yazko Yay., İstanbul 1983.

....., *Yazın İletişim İdeoloji*, Adam Yay., İstanbul 1982.

Akarsu, Bedia, *Dil-Kültür Bağlantısı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.

Akatlı, Füsun, *Yaz Başına Neler Gelir*, Ada Yay., İstanbul 1980.

....., *Zamansız Yazılar*, YKY, İstanbul 1993.

....., *Edebiyat Defteri*, AFA Yayıncılık, İstanbul 1987.

....., *Niçin Diyalektik* (Füsun Altıok adıyla), Çağdaş Yay., İstanbul 1977.

....., *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Yay., İstanbul 1998.

....., *Zamanı Yaşatan Roman/Zamana Direnen Şiir, Eleştirel Denemeler*, Boyut Yay., İstanbul 1998.

Akerson, Fatma Erkman, *Göstergebilime Giriş*, Alan Yay., İstanbul 1987.

Akkanat, Cevat, *Gelenek ve İkinci Yeni*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002.

Akkaya, Hüseyin, *Nevres-i Kadîm ve Türkçe Divanı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım*, Harvard Üniversitesi, 1996.

Akmen, Üstün, *... Veee Perdeee...: Eleştiri*, 2. bs., Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 2000.

Aksoy, N.-Bek, K.-Canberk, E.-Kuran, N.-Kutlu, N.-Rifat, M.-Rifat, S.-Sumer, N., *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996.

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., 2. bs., Ankara 1991.

....., *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara 1986.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 1999.

Albayrak, B. Sadık, *Kopuş Sahneleri/Metalaşan Sanat ve Sinema Üzerine Eleştiriler*, Donkişot Yay., İstanbul 2002.

....., *Eleştiri (İnsan Arayışı)*, İnsancıl Yay., İstanbul 1992.

....., *Marksist Eleştiri*, BFS Yay., İstanbul 1989.

Alper, Yusuf, *Şiir ve Psikiyatri Kavşağında*, Okuyanus Yay., İstanbul 2001.

Altınörs, Atakan, *Anlam Doğrulama ve Edimsellik*, Alfa Yay., İstanbul 2001.

Altun, Fahrettin, *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Bakış*, Yöneliş Yay., İstanbul 2002.

Altun, Kudret, (Haz.), *Tezkire-i Mucîb, İnceleme, Tenkidli Metin, Dizin, Sözlük*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara 1997.

Andaç, Feridun, *Gerçekçilik Yolunda: (İnceleme/Eleştiri/Deneme)*, Cem Yayınevi, İstanbul 1989.

....., *Babil'e Yolculuk*, Doğan Kitap Yay., İstanbul 2003.

....., *Roman Eleştirisine Doğru*, Martı Yayın Dağıtım, Aralık 1987.

Ataç, Nurullah, *Ararken*, Varlık Yay., İstanbul 1954.

....., *Dergilerde*, YKY Yay., İstanbul 2000.

....., *Diyelim, Söz Arasında*, 2. bs., Varlık Yay., İstanbul 1970.

Atasü, Erendüz, *Benim Yazarlarım*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2000.

Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara 1990.

....., *Edebiyat Yazıları I-II-III-IV*, Gündoğan Yay., Ankara 1990-1991-1995.

....., *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yay., İstanbul 1999.

....., *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan Yay., Ankara 1997.

Başaran, Melih, *ve Niçin (Yine) Felsefe-Yapıçözümler*, YKY, İstanbul 1993.

Batur, Enis, (der.), *Modernizmin Serüveni 1-2-3*, YKY, İstanbul 1996.

....., *Babil Yazıları*, Afa Yay., İstanbul 1986.

....., *E/Babil Yazıları*, YKY, İstanbul 1995.

....., *Estetik Ütopya*, BFS Yay., İstanbul 1987.

....., *Şiir ve İdeoloji*, Mitos Yay., İstanbul 1993.

....., *Tahta Troya*, Yazko Yay., İstanbul 1981.

....., *Yazının Ucu*, YKY, İstanbul 1993.

Bayrav, Süheyla, *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, Multilingual Yay., İstanbul 1999.

....., *Filolojinin Oluşumu/Çağdaş Dilbilim-Eleştiri Sorunları*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1975.

....., *Yapısal Dilbilimi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1975.

Bektaş, Cengiz, *Mimarlıkta Eleştiri*, Dost Yay., Ankara 1967.

Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul 1994.

....., *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yay., İstanbul 1983.

Bengi-Öner, Işın, *Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?*, Sel Yayıncılık, İstanbul 1999.

Benk, Adnan, *Eleştiri Yazıları I-II-III-IV*, Doğan Kitap Yay., İstanbul 2002.

Bezirci, Asım, *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz Eleştiriler Konuşmalar*, Abece Yay., İstanbul 1980.

....., *Abdülhak Hamit ve Tarık yahut Endülüs Fethi: (Eleştiri)*, Oluş Yayınevi, İstanbul 1966.

....., *Abdülhak Hâmit, Yaşamı, Çağı, Çevresi, Şairliği, Oyun Yazarlığı, "Tarık" Eserlerinden Seçmeler: Eleştiri-Seçki*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1991.

....., *Abdülhak Hâmit/Araştırma-Eleştiri*, Bilpa Bilgi İletişim Araçları Üretim ve Pazarlama Yay., İstanbul 1983 .

....., *Bilimden Yana Sosyalizme Doğru: Deneme-Eleştiri-Araştırma*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976.

....., *Bilimden Yana: Deneme Eleştiri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1995.

....., *Çok Kapılı Oda: Deneme, Eleştiri, Araştırma*, Ataç Kitabevi, İstanbul 1961; Yazko Yay., İstanbul 1982.

....., *Geçmişten Geleceğe: Deneme Eleştiri*, Yön Yayıncılık, İstanbul 1989.

....., *Güle Dil Verenler*, Çınar Yay., İstanbul 1993.

....., *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat: Deneme, Eleştiri, Araştırma*, 2. bs., Yön Yayıncılık, İstanbul 1992; Evrensel Yay., İstanbul 1997.

....., *Nâzım Hikmet, Yaşamı, Eseri, Sanatı: Eleştiri*, Amaç Yayıncılık, İstanbul 1989; Çınar Yay., İstanbul 1993; Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1996.

....., *Nurullah Ataç, Eleştiri Anlayışı ve Yazıları*, Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi, İstanbul 1968.

....., *Orhan Veli: Şairliği ve Seçme Şiirleri (Eleştiri-Seçki)*, Can Yay., İstanbul 1985.

....., *Temele Gül Verenler (Şiir Eleştirileri)*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1993.

Bilen, Mehmet Yaşar, *Edebiyat İzinde: Eleştiri*, Kerem Yay., Ankara 1986.

Binyazar, Adnan, *Ozanlar Yazarlar Kitaplar*, Çağdaş Yay., İstanbul 1988.

....., *Toplum ve Edebiyat*, Sinan Yay., İstanbul 1972.

Bir Gül Bu Karanlıklarda/Tanpınar Üzerine Yazılar, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yay., İstanbul 2002.

Birkiye, Atilla, *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*, Varlık Yay., İstanbul 1984.

Bolulu, Osman, *Belleksiz Toplum: (Deneme-Eleştiri-Tartışma)*, Troya Yayıncılık, İstanbul 1995.

Boynukara, Hasan, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yay., İstanbul 1997.

Bulut, Yücel, *Oryantalizmin Eleştirel Kısa Tarihi*, Yöneliş Yay., İstanbul 2002.

Burian, Orhan, *Eleştiriler Denemeler*, İstanbul 1964.

Büyük Eserler I*: Özet, İnceleme, Eleştiri ve İlhamları*, Hazırlayan: Sabahat Emir, Yaylacık Matbaası, İstanbul 1971; Birsen Kitabevi Yay., İstanbul 1978.

Canberk, Eray, *Şiir ve Şiir Üzerine Aykırı Düşünceler*, Sarmal Yay., İstanbul 1992.

Candemir, Alaettin-Murtaza Gürkaynak, *Kaynak Tenkit ve Bizdeki Münekkitler*,

Etiman Kitabevi, İstanbul 1939.

Celâl, Metin, *Yeni Türk Şiiri*, Çizgi Yay., İstanbul 1999.

Cengiz, Metin, *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, Telos Yay., İstanbul 2002.

Cömert, Bedrettin, *Eleştiriye Beş Kala*, Prospero Yay., 2. bs., Ankara 1997.

....., *Eleştiri'de Duyarlılık Çağı*, [?], [?].

Cöntürk, Hüseyin, (Asım Bezirci ile birlikte), *Günlerin Götürdüğü Getirdiği*, Ataç Yay., Ankara 1966

....., *Çağının Şairi*, a Dergisi Yay., Ankara 1964.

....., *Eleştirmeden Önce*, Kültür Matbaası, Ankara 1962.

Çağdaş Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış, (Nevin Önberk Armağanı), Yayına Haz: Mehmet Ölmez, Simurg Yay., Ankara 1997.

Çakaloz, O. Zeki, *Eleştiriler*, Urart Sanat Galerisi Yay., İstanbul 1982.

Çelik, Hüseyin, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkit*, 1. bs., Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2000.

Çiftçi, Hasan, *Klâsik Fars Edebiyatında Hiciv ve Sosyal Eleştiri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002.

Çolak, Veysel, *Edip Cansever'de Şairin Kanı*, Era Yay., İstanbul 1997.

Çotuksöken, Yusuf, *Türkçe Üzerine Denemeler-Eleştiriler*, Papatya Yayıncılık, İstanbul 2002.

Çutsay, Osman, *1960'larda Şairin Genç Bir Adam Olarak Portresi*, YGS Yay., Ankara 1997.

Dara, Ramis, *Kırık Amfora/Şiir Eleştirisi*, YKY, İstanbul 1999.

Demir, Yavuz, *Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yay., Ankara 1995.

....., *Zaman Zaman İçinde/Roman Roman İçinde*, Dergâh Yay., İstanbul 2002.

Demiralp, Oğuz, *Kör Okur*, (Sadık Hidayet Üzerine Kör Baykuş Merkezli Okuma Denemesi), YKY, İstanbul 2001.

....., *Kutup Noktası, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapıtı Üzerine Eleştirel Deneme*, YKY, İstanbul 1993.

....., *Okuma Defteri/Eleştirel Denemeler*, YKY, İstanbul 2002.

Doğan, H. Mehmet, *Şiir ve Eleştiri Denem/e/leştiriler*, YKY, İstanbul 1997.

....., *Şiir, Bugün*, YKY, İstanbul 2001.

....., *Şiir ve Eleştiri*, YKY, İstanbul 1996.

....., *Şiirin Yalnızlığı: Deneme Eleştiri İnceleme (1966-1985)*, Broy Yay., İstanbul 1986.

....., *Tekrarın Tekrarı-İnceleme Eleştiri-*, Dost Yay., Ankara 1972.

Duran, Ragıp, *Global Medya Eleştirileri*, YKY, İstanbul 1999.

Edip, Eşref, *Tevfik Fikret Beş Cepheden Kırk Muharririn Tenkitleri*, Âsarı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı, İstanbul 1943.

Efe, Fehmi, *Dram Sanatı: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*, YKY, İstanbul 1993.

Eleştirmen Gözüyle (Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1960-1990) I-II, Türk Eleştirmenler Birliği, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1994.

Enver Gökçe Üzerine Eleştiri-Tanıtma-İnceleme ve Söyleşiler, Hazırlayanlar: Özgen Seçkin-Metin Turan, 1. bs., Damar Yay., Ankara 1991.

Ercilasun, Bilge, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, Türk Kültürünü Araştırma Ens-

titüsü Yay., Ankara 1995.

....., *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkid*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1981; 2. bs., MEB Yay., İstanbul 1998.

Erden, Aysu, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gündoğan Yay., Ankara 1998; Gendaş Edebiyat Yay., İstanbul 2002.

Ergiydiren, Sevinç, *Edebiyat Araştırmaları "Edebiyat Eleştirisi Üzerine Bir Deneme"*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul 2001.

Erinç, Sıtkı M., *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yayıncılık, İstanbul 1995.

Eroğlu, Ebubekir, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, İstanbul 1993.

Eroğlu, Özkan, *Gözlemden Eleştiriye*, Özsan Matbaacılık Sanayii, Bursa 1999.

Ertem Tuna (Haz.), *Çağdaş Fransız Edebiyatı Eleştiri Şeçkisi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2001.

Eyüboğlu, Sabahattin, *Edebiyat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Cem Yay., İstanbul 1997.

Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1981.

....., *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 1994.

....., *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, Adam Yay., İstanbul 1999.

....., *Bir Hikâyeci: Sait Faik, Bir Romancı: Yaşar Kemal*, Gerçek Yay., İstanbul 1990.

....., *Edebiyat Yazıları*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1976.

....., *Eleştiri Günlüğü I (Türk Romanında Ölçüt Sorunu)*, YKY, İstanbul 2002.

....., *Eleştiri Günlüğü II (Gücünü Yitiren Edebiyat)*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990.

....., *Eleştiri Günlüğü III (Roman ve Yaşam)*, YKY, İstanbul 2002.

....., *Eleştiri Günlüğü IV (Eleştiride Kırk Yıl)*, Adam Yay., İstanbul 1994.

....., *Eleştiri Günlüğü V (Kıskanmak)*, Oğlak Yay., İstanbul 1998.

....., *İnsan Tükenmez*, Adam Yay., 2. bs., İstanbul 1997.

....., *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, YKY, İstanbul 2003.

Filizok, Rıza, *Anlam Analizine Giriş*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fak. Yay., İzmir 2001.

Göka, Erol-Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, *Önce Söz Vardı/Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme*, 2. bs., Vadi Yay., Ankara 1995.

Gözükızıl, Muzaffer, *Eleştiri*, *Kız Sanat Okulları İkinci Sınıf*, MEB Yay., İstanbul 1970.

Gümüş, Semih, *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı: Eleştiri*, Adam Yay., İstanbul 2000.

....., *Kara Anlatı Yazıları/Vüs'at O. Bener*, Adam Yay., İstanbul 2000.

....., *Öykü Bahçesi*, Adam Yay., İstanbul 1999.

....., *Puslu Ada*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002.

....., *Karşılıksız Yazılar*, Adam Yay., İstanbul 1994.

....., *Roman Kitabı*, Adam Yay., İstanbul 1991.

....., *Yazının ve Tarihin Bilinci*, YKY, İstanbul 1994.

Gündoğdu, Cengiz, *Eleştiri*, Süreç Yay., 1. bs., İstanbul 1987; İnsanal Yay., İstanbul 1994.

....., *Rüzgar: Eleştiri-Deneme*, İnsancıl Yay., İstanbul 1991.

Günel, Burhan, *Benzer Romanlar*, Kerem Yay., Ankara 1986.

Günyol, Vedat, *Dile Gelseler/Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.

Gürsel, Nedim, *Başkaldıran Edebiyat*, YKY, İstanbul 1997.

....., *Bozkırdaki Yabancı*, YKY, İstanbul 1993.

....., *Çağdaş Yazın ve Kültür: (Eleştiri-İnceleme)*, Çağdaş Yay., İstanbul 1978.

....., *Edebiyat Yazıları*, YKY, İstanbul 1995.

....., *Yerel Kültürden Evrensele*, Cem Yayınevi, İstanbul 1985.

Hızlan, Doğan, *Şiir Çilingiri (Kitaplar Kitabı I)*, YKY, İstanbul 2001.

....., *Kitaplar Kitabı II, Eleştiri*, YKY, İstanbul 2001.

....., *Saklı Su (Eleştiri)*, YKY, İstanbul 1996.

....., *Yazılı İlişkiler: İnceleme-Deneme-Eleştiri*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1983.

Işık, Gül, *Montale'nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar*, İstanbul Üniversitesi Edeb. Fak. Yay., İstanbul 1978.

İleri, Selim, *Aşk-ı Memnû ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*, Bilim/Sanat/Felsefe Yay., 2. bs., İstanbul 1985.

İlhan, Attilâ, *Gerçekçilik Savaşı*, BDS Yay., İstanbul 1991.

....., *Hangi Edebiyat?*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1993.

İnce, Özdemir, *Mevsimsiz Yazılar*, Doğan Kitapçılık Yay., İstanbul 2002.

....., *Söz ve Yazı*, Telos Yay., İstanbul 1991.

....., *Şiir ve Gerçeklik*, Broy Yay., İstanbul 1985.

....., *Tabula Rasa*, Can Yay., İstanbul 1992.

....., *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul 1993.

İpşiroğlu, Zehra, *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro: Deneme-İnceleme-Eleştiri Yazıları*, Mitos Boyut Yay., İstanbul 1998.

....., *Eleştirinin Eleştirisi*, Cem Yayınevi, İstanbul 1992.

Kahraman, Âlim, *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri*, Akabe Yay., İstanbul 1985.

....., *Çalışan Saat*, Yedi İklim Yay., İstanbul 1989.

....., *Edebiyatın Saklı Dili*, İz Yayıncılık, İstanbul 2001.

....., *Okumaya Giriş*, Yedi İklim Yay., İstanbul 1988.

....., *Kayıp Hikâyeci*, İz Yayıncılık, İstanbul 2000.

....., *Toprağı İşleyen Kalem*, Yedi İklim Yay., İstanbul 1997.

Kahraman, Hasan Bülent, *Beyazlar Kirli*, Kavram Yay., İstanbul 1989.

....., *Bir Sürekli Cehennem*, İstanbul 1990.

....., *Türk Şiiri Modernizim, Şiir*, Büke Yay., İstanbul 1999.

....., *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, YKY, İstanbul 1995.

....., *Beyazlar Kirli: Eleştirmenler*, Kavram Yayıncılık, İstanbul 1989.

Kantarcıoğlu, Sevim, *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1993.

Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul 1986.

....., *Şiir Tahlilleri I-II*, Dergâh Yay., İstanbul 1985.

Kaplan, Sefa, *İyi Okuma/Sürdürülebilir*

Bir Eleştiri Teorisi Üzerine Pratik Metinler, Gendaş Yay., İstanbul 2002.

Kâtip Çelebi, *İslâm'da Tenkid ve Tartışma Usûlü: Mîzânu'l-Hak Fi İhtiyâri'l-Ehakk*, Açıklamalarla Sadeleştiren Süleyman Uludağ, Mustafa Kara; Önsöz: Süleyman Uludağ, 2. bs., Marifet Yay., İstanbul 1990.

....., *Mizanu'l Hak Fi İhtiyari'l Ehak: İslamda Tenkid ve Tartışma Usulü*, Açıklamalarla Sadeleştiren: Mustafa Kara, Marifet Yay., İstanbul 1981.

Kaymaz, Nejat, *Bir Kitap ve Bir Eleştiri Üzerine*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1982.

Kefeli, Emel, *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi Yay., İstanbul 2000.

Kemal Paşa-zâde Ahmed b. Süleyman, *Şerhi Tagyiri't-Tenkit*, Ramazan 931 [1525].

Kılıç, Filiz, *Onyedinci Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, Ankara 1998.

....., *Meşa'irü'ş-şu'ara İnceleme Tenkitli Metin*, 1994.

Kılıç, Hüseyin, *Dil Ana/İnceleme-Eleştiri*, Yenigün Yay., İstanbul 1984; Yenigün Yay., İstanbul 1999.

Kıllıoğlu, İsmail, *Edebiyat ve Suç*, Akabe Yay., İstanbul 1988.

Kıran, Zeynel, *Saussure'den Günümüze Dilbilim Akımları*, Onur Yay., Ankara 1986.

Kıran, Zeynel-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yay., Ankara 2000.

Kızılçelik, Sezgin, *Frankfurt Okulu (Eleştirel Teori)*, Anı Yayıncılık, Ankara 2000.

Kocabaş, Şakir, *İfadelerin Gramatik Ayrımı*, Ekin Yay., 1984.

Kocaman, Ahmet, Yay. Haz., *Söylem Üzerine*, Metu Press Yay., 2. bs., Ankara 2003.

Kolcu, Ali İhsan, *Yokluk Fikri ve Âşık Paşa'nın Adem Kasidesi/Tahlil-Tenkid*, Akçağ Yay., Ankara 2002.

Kuran, Nedret Pınar, *Kültürlerarası İletişim Aracı Olarak Çeviri: Ingeborg Bachmann'ın Das Dreissigste Jahr Adlı Öyküsü'nün Türkçe ve İngilizce Çevirileri Üzerine Bir Eleştiri Denemesi*, Boğaziçi Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü, İstanbul 1993.

Kurtuluş, Akif, *Harita Metod Defteri*, Zed Yay., İstanbul 1999.

Kuru, S. Sırrı-Köroğlu, E., *Sözden Yazıya, Edebiyat İncelemeleri*, İstanbul 1994.

Lekesiz, Ömer, *Mimlerin Abecesi*, İnsan Yay., İstanbul 1995.

....., *Öykü İzleri*, Hece Yay., Ankara 2000.

....., *Şirazeden Şirazeye*, Timaş Yay., İstanbul 1997.

....., *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1, 2, 3, 4, 5*, Kaknüs Yay., İstanbul 1997, 1998, 1999, 2000, 2001.

Levend, Agâh Sırrı, *Eserler ve Şahsiyetler: Tahlil ve Tenkit*, Eminönü Halkevi ve Edebiyat Şubesi, İstanbul 1940.

Memet Fuat, *Eleştiri Üstüne*, Adam Yay., İstanbul 2001.

....., *Kitap Eleştirileri*, Adam Yay., İstanbul 2002.

....., *Tartışmalar: Eleştiri Üzerine*, Adam Yay., İstanbul 2001.

Mehmet Rifat, (der.), *Genel Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko Yay., İstan-

bul 1983

....., (Yayıma Hazırlayan), *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996.

....., *Dilbilim ve Göstergebilim Çağdaş Kuramları*, Düzlem Yay., İstanbul 1990.

....., *Dilbilim ve Göstergebilim Terimleri*, Sözce Yay., İstanbul 1988.

....., *Genel Göstergebilim Sorunları: Kuram ve Uygulama*, Alaz Yay., İstanbul 1982; Sözce Yay., İstanbul 1986.

....., *Gösterge Eleştirisi*, Tavanarası Yay., İstanbul 2002.

....., *Göstergebilimin ABC'si*, Simavi Yay., İstanbul 1992.

....., *Homo Semioticus*, YKY, İstanbul 1993.

....., *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme: Michel Butor'un Değişim'i*, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Okulu Yay., İstanbul 1978.

....., *Yazınsal Betik Üstüne Araştırmalar*, İstanbul 1976.

Menteşe, Oya Batum, *Bir Düşün Yolculuğu: Edebiyat Sanat Eleştirisi Yazıları*, Bilkent Yay., Ankara 1996.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1972; Cem Yay., İstanbul 1978; Cem Yayınevi, İstanbul 1983; Cem Yayınevi, 1988; Cem Yayınevi, İstanbul 1990; Cem Yay., İstanbul 1991; İletişim Yay., İstanbul 1999.

....., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I-II-III*, İletişim Yay., İstanbul 1988-1990.

Mukadder, Aydın Çakır, *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002.

Mutuk, Cevdet, *Plânlama Konusunda Tenkit ve Teklifler*, Anıl Yayınevi, İstanbul 1962.

Nasır, Nihat, *Akılcı Yanılgı/Türkiye'deki Deformist İslâm Anlayışına Bir Eleştiri Denemesi*, Sır Yayıncılık, İstanbul 2002.

....., *Akılcı Yanılgı: Türkiye'deki Modernist İslam Anlayışına Bir Eleştiri Denemesi*, Uludağ Yay., Bursa 1998.

Nurullah Ataç Eleştiri Anlayışı ve Yazıları, Haz: Asım Bezirci, Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yay., İstanbul 1968.

Okçu, Naci, *Şeyh Galib, Hayatı, Edebî Kişiliği, Şiirlerinin Umumi Tahlili ve Divanının Tenkidli Metni*, 2 Cilt, Ankara 1993.

Oksay, Ünsal, *Müzik ve Yabancılaşma*, Dost Yay., İstanbul 1982.

Onay, Ahmet Talât, *Bir Bilgicin Tenkidini Tenkit*, Çankırı Matbaası, Çankırı 1937.

Önertoy, Olcay, *Edebiyatımızda Eleştiri*, Ankara Üniversitesi DTCF Yay., Ankara 1980.

Öneş, Mustafa, *Şair/Şiir Yazıları*, Oğlak Yay., İstanbul 1996.

Özçelebi, Betül, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1923-1938*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1998.

Özçelebi, Hüseyin, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1939-1950*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1998.

Özdemir, Emin, *Dilin Öte Yakası/Eleştirel Denemeler*, YKY, İstanbul 2002.

....., *Eleştirel Okuma*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1995.

Özden, Zafer, *Film Eleştirisi (Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi)*, AFA Yay., İstanbul 2000.

Özdoğu, Ali-Sırrı Öztürk, *Durum Kuşatma-Sataşma-Eleştiri Üstüne Polemikler*, Sorun Yay., İstanbul 1998.

Özel, İsmet, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Çıdam Yay., İstanbul 1988.

Özkaya, Yücel, *Bir Kitap ve Bir Eleştiri Üzerine Adlı Yazıya Cevap*, TTK Basımevi, Ankara 1983.

Özlem, Doğan, (Haz.), *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, Ark Yayınevi, Ankara 1995.

Özlü, Demir, *Borges'in Kaplanları/Eleştiri-İnceleme*, YKY, İstanbul 1997.

Özön, M. Nihat, *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1954.

Özyer, Nuran, *Edebiyat Üzerine*, Gündoğan Yay., Ankara 1994.

Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul 2000.

Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, Derleyen: Ergun Göze, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1970; Ötüken Neşriyat, İstanbul 1978.

Sekendiz, Serap, *Yenikapı Mevlevihanesi Mezartaşlarına Sanatsal Eleştiri Açısından Bir Bakış*, [?], [?] 1998.

Sertkaya, Osman Fikri, *"Türkolojide Eleştiri Sorunları" Üzerine*, TTK Basımevi, Ankara 1989.

Sifil, Ebubekir, *Modern İslam Düşüncesinin Tenkidi-I*, [Yaşar Nuri Öztürk'ün Görüşlerinin Eleştirisi], Kayıhan Yay., 3. bs., İstanbul 1998.

....., *Modern İslam Düşüncesinin Tenkidi-II*, [Fazlur Rahman'ın Düşünce ve Eserlerinin Eleştirisi], Kayıhan Yay., İstanbul 1998.

Su, Hüseyin, *Öykümüzün Hikâyesi*, Hece Yay., Ankara 2000.

Süphandağlı, Ateş, *Ekin Sanat Eleştiri*, Bumerang Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1999.

Şahinel, Semih, *Eleştirel Düşünme*, Pegem A Yayıncılık, Ankara 2002.

Şıklar, İlyas-Ayten Kaya-Sevgi Gerek, *Nairu Teori, Eleştiri ve Türkiye Uygulaması*, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir 1999.

Tarakçı, Celâl, *Cenab Şahabeddin'de Tenkid*, Eser Matbaası, Samsun 1986.

Tekin, Talat, *Türkoloji Eleştirileri*, Doruk Yay., Ankara 1994.

Tepebaşılı, Fatih, *Uwe Timm ve Toplumsal Eleştiri*, Çizgi Yayıncılık, Konya 2002.

Timuçin, Afşar, *Gerçekçi Düşünce Gerçekçi Sanat*, İnsalcıl Yay., İstanbul 1992.

....., *Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları*, De Yayınevi, İstanbul 1984-1986.

Tolasa, Harun, *16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi I*, Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir 1983.

....., *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. YY.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir 1983.

Topkan, Refik, *Dil Yanılmaları ve Betiklikleri Üzerine Deneme-Eleştiri*, Güneş Matbaacılık, Ankara 1963.

Tuna, Korkut, *Batılı Bilginin Eleştirisi Üzerine*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1993.

Tural, Sadık Kemal, *Zamânın Elinden Tutmak: Edebiyat Nazariyâtı-Edebi Tenkit Örnekleri*, Ötüken Yay., İstanbul 1982.

Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış (Berna Moran'a Armağan), İletişim Yay., İstanbul 1997.

Türk Yazınından Seçilmiş Eleştiri Yazıları, der. Memet Fuat, Adam Yay., İstanbul 1993.

Türkay, Osman, *Edebiyat, Eleştiri ve*

Dil Üstüne Düşünceler (1962-1979), KKTC Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yay., KKTC 1993.

Uç, Himmet, *Ilımlılar ve Edebi Tenkid*, Erzurum 1990.

Uçan, Hilmi, *Yazın Eleştirisi ve Göstergebilim*, Perşembe Kitapları, İstanbul 2002.

Urhan Veli, *Michel Faucault ve Arkeolojik Çözümleme*, Paradigma Yay., İstanbul 2000.

Uyar, Turgut, *Bir Şiirden*, Ada Yay., İstanbul 1983.

Ülgener, Sabri F., *Zihniyet Aydınlar İzmler*, Der Yay., Ankara 1983.

Ünlü, Mahir, *Kavramlar ve Boyutları*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1994.

....., *Türkçede Yazınsal Eleştiri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1997.

Yıldırım, Cavit, *Türk Romanı Üzerine Eleştiriler (1980-1990)*, İzmir 1991.

Yıldırım, Dursun, *Türk Bitiği*, Akçağ Yay., Ankara 1998.

Yüce, Ali, *Şiirin Dili, Yapısı, İşlevi*, Doruk Yay., Ankara 1997.

Yücel, Tahsin, *Eleştirinin ABC'si*, Simavi Yay., İstanbul 1991.

Zelyut, Rıza, *Halk Şiirinde Gerçekçilik*, Yön Yay., İstanbul 1992.

III. KİTAPLARDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI[2]

Adalı, Oya, "Eleştiri", *Anlamak ve Anlatmak*, Pan Yay., İstanbul 2003, s. 328-335.

Ahmet Hakan, "Muhalefet Tarzımıza Radikal Bir Eleştiri", *Sivil, Dayanılmaz Bir Yürek*, Birey Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 75-78.

Ahmet Oktay, "Eleştirel Soykırıma Bir İtiraz", *İnsan Yazar Kitap*, Ark Yayınevi, Ankara 1985, s. 408-418.

....., "Eleştirel Söylem Üzerine", *Yazın İletişim İdeoloji*, Adam Yay., İstanbul 1982, s. 45-70.

....., "Eleştiri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yay., İstanbul [?].

....., "Eleştiride "Üslup" ", *İnsan Yazar Kitap*, Ark Yayınevi, Ankara 1995, s. 58-60.

....., "Yazınımızda Toplumsal Eleştiri ve Jakobenizm Üzerine Gözlemler", *Zamanı Sorgulamak*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 184-200.

Akatlı, Füsun, "Eleştiri Kuramları ve Eleştirel Bilincin Temelleri", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 17-20.

....., "Eleştiri Onsekizini Bitirdi", *Yaz Başına Neler Gelir*, Ada Yay., İstanbul 1980, s. 37-39.

....., "Eleştirinin Nesebi Üzerine Birkaç Söz", *Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca ...*, Boyut Yay., İstanbul 1998, s. 100-102.

....., "Eleştirinin Sesi", *Yaz Başına Neler Gelir*, Ada Yay., İstanbul 1980, s. 53-56.

....., "Eleştirinin Soylusu", *Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca ...*, Boyut Yay., İstanbul 1998, s. 125-128.

....., "Eleştirinin Temeli Öykünün Ta Kendisidir", *Öykücünün Kitabı*, Haz. Feridun Andaç, Varlık Yay., İstanbul 1999, s. 333-335.

Aksal, Sabahattin Kudret, "Eleştiri Üstüne", *Geçmişle Gelecek*, Çağdaş Yay., İstanbul 1978, s. 99-122.

Aksoy, N. Berrin, "Çeviri Eleştirisi", *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi*, İmge Kitabevi, Ankara 2002, s. 165-184.

Aksoy, Nazan, "Yeni Eleştiri", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, Yayına Haz. Mehmet Rifat, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 15-28.

Albayrak, B. Sadık, "Eksensiz Eleştiri", *Gül Olan Toprak*, Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1997, s. 203-208.

....., "Eleştiriye Ölüm İlanı", *Gül Olan Toprak*, Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1997, s. 186-202.

....., "Tekellerin Edebiyatının Bilinci ya da Eleştirisiz Eleştiri", *Gül Olan Toprak*, Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1997, s. 175-219.

....., "Üçüncü Geri Eleştirisine Devam", *Gül Olan Toprak*, Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1997, s. 90-97.

Andaç, Feridun, "Eleştirel Söylem", *Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yay., İstanbul 2000, s. 319-325.

....., "Eleştiri (Eleştiri, Ama Nasıl?/Eleştirmek/Yazın Eleştirimizin Yönlendirici Kimliği: Berna Moran)", *Yazınsal Gerçekliğin Boyutları*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1995, s. 226-242.

....., "Nasıl Bir Edebiyat Eleştirisi?", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 175-182.

....., "Türkiye Yazınında Eleştiri: Ataç'tan Günümüze Eleştiri Ustaları", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 21-31.

....., "Yaşamın Sınırlanan Gerçeğini Sorgulayan Öyküler (Öykü Eleştirisi)", *Öykücünün Kitabı*, Haz. Feridun Andaç, Varlık Yay., İstanbul 1999, s. 341-351.

Anday, Melih Cevdet, "Eleştirel Düşünce", *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1999, s. 209-210.

....., "Filozoftan Resim Eleştirmeni", *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1999, s. 112-114.

....., "Yapısalcı Eleştiri", *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1999, s. 117-118.

Artut, Kazım, "Sanat Eleştirisi ve Çocuk Resimleri", *Sanat Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara 2001, s. 240-246.

....., "Sanatsal Eleştiri", *Sanat Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara 2001, s. 28-29.

Aşut, Atilla, "Türkiye'de Eleştiri ve Deneme", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 200-201.

Ataç, Nurullah, "Bir Eleştirme", *Günce 1*, Can Yay., 2. bs., İstanbul 1998, s. 174-175.

....., "Eleştirmeci Falan Filan", *Günce 1*, Can Yay., 2. bs., İstanbul 1998, s. 216-217.

....., "Eleştirmeci", *Günce 1*, Can Yay., 2. bs., İstanbul 1998, s. 159-160.

....., "Eleştirmeci", *Günce 1*, Can Yay., 2. bs., İstanbul 1998, s. 297.

....., "Eleştirmen", *Günce 2*, Can Yay., 2. bs., İstanbul 1998, s. 95-96.

Aydoğan, Ahmet, "Sunuş", *Eleştiri/Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 7-34.

Aytaç, Gürsel, "20. Yüzyıl Edebiyat Akımları", *Edebiyat Yazıları I*, Gündoğan Yay., Ankara 1990, s. 161-174.

....., "Edebiyat Eleştirisi Üzerine Anket Cevaplar", *Edebiyat Yazıları I*, Gündoğan Yay., Ankara 1990, s. 175-178.

....., "Edebiyat Eleştirisinin Bilimselliği Ne Kadar?", *Edebiyat Yazıları II*, s. 33-35.

....., "Eleştiri Bir 'Okul'dur", *Edebiyat Yazıları III*, s. 254-259.

....., "Eleştiri Üzerine", *Edebiyat Yazıları III*, s. 35-39.

....., "Eleştiri-Değerlendirme", *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yay., İstanbul 1999, s. 159-168.

....., "Eleştirinin Çeviri Şansı", *Edebiyat Yazıları 1995-2000*, Multilingual Yay., İstanbul 2001, s. 122-123.

....., "Eleştirinin Konumu", *Edebiyat Yazıları III*, s. 32-34.

....., "Fethi Naci'nin Eleştiri Günlüğü", *Edebiyat Yazıları I*, Gündoğan Yay., Ankara 1990, s. 34-35.

....., "Modern Sonrasında Edebiyat Eleştirisi", *Edebiyat Yazıları 1995-2000*, Multilingual Yay., İstanbul 2001, s. 18-21.

....., "Televizyon Eleştirisi", *Edebiyat ve Medya/Kitaptan Ekrana Edebiyat*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 208-212.

....., "Varlık Dergisinin Eleştiri Dosyası Soruları", *Edebiyat Yazıları 1995-2000*, Multilingual Yay., İstanbul 2001, s. 203-204.

Ayvazoğlu, Beşir, "Eleştiri ve Toplum", *Altı Çizili Satırlar*, Timaş Yay., İstanbul 1997, s. 149-150.

....., "Milliyetçilik Eleştirisi", *Derkenar*, Ötüken Yay., İstanbul 2002, s. 238-240.

....., "Tarık Buğra, Tenkit, Tenkitçiler", *Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak*, Ötüken Yay., İstanbul 1995, s. 89-95.

....., "Tenkide Dair Bir Münakaşa", *Doğu Batı Arasında Peyami Safa*, Ufuk Yay., İstanbul 2000, s. 118-120.

Batur, Enis, "Bir Süre Daha Şiirler mi Eleştirecek Bizi?", *Yazının Ucu*, YKY, İstanbul 1993, s. 317-322.

....., "Eleştirel Söylemde Anlatım", *Tahta Troya*, Yazko Yay., İstanbul 1981, s. 13-16.

....., "Eleştiri ve Yadsıma", *Tahta Troya*, Yazko Yay., İstanbul 1981, s. 21-23.

....., "Eleştiri, Kuram, Öte-Dil, Yapıntı", *Tahta Troya*, Yazko Yay., İstanbul 1981, s. 27-39.

Behramoğlu, Ataol, "Eleştiride Ölçü", *Gerçeklik Duygusunun Kaybolması*, Gendaş Yay., İstanbul 2001, s. 181-187.

....., "Eleştirilmezse", *Dünyayı Paylaşan Yazarlar*, Gendaş Yay., İstanbul 2001, s. 185-187.

....., "Eleştirinin Gücü", *Dünyayı Paylaşan Yazarlar*, Gendaş Yay., İstanbul 2001, s. 196-198.

....., "Orhan Pamuk ve Eleştiriler", *Başka Bir Açı*, Gendaş Yay., İstanbul 2001, s. 152-155.

Bek, Kemal, "Edebiyatımızda Eleştiri Anlayışlarına Öznel Bir Bakış", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, Yayına Haz. Mehmet Rifat, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 85-121.

Bener, Erhan, "Eleştiri Devrimi", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 172-174.

Beyatlı, Yahya Kemal, "Tenkid Tecrübesi", *Edebiyâta Dâir*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1984.

Bezirci, Asım, "Eleştirmenin Dili", *Çok Kapılı Oda*, Çağdaş Yay., İstanbul 1990, s. 42-47.

Bilen, Osman, "Apel: Aşkın Bir Eleştirel İletişim Kuramı", *Çağdaş Yorumbilim Kuramları/Romantik Felsefi, Eleştirel Hermeneutik*, Kitâbiyât Yay., Ankara 2002, s. 181-200.

....., "Betti: Edebiyat Eleştiri Kuramı Olarak Hermeneutik", *Çağdaş Yorumbilim Kuramları/Romantik Felsefi, Eleştirel Hermeneutik*, Kitâbiyât Yay., Ankara 2002, s. 163-174.

....., "Habernas: Eleştirel Sosyal Bilim Kuramı", *Çağdaş Yorumbilim Kuramları/Romantik Felsefi, Eleştirel Hermeneutik*, Kitâbiyât Yay., Ankara 2002, s. 175-180.

Binyazar, Adnan-Öztekin, Metin, "Eleştiri ve Deneme Dilimiz", *Yazın ve Bilim*

Dilimiz, TDK Yay., Ankara 1978, s. 39-45.

Bolat, Salih, "Günümüz Şiirine Eleştirel Bir Bakış", *Duygusal Düşünceler*, Gendaş Yay., İstanbul 2000, s. 35-41.

Buğra, Tarık, "Bir Eleştiri Hikâyesi", *Düşman Kazanma Sanatı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1979, s. 336-338.

....., "Tenkid'e Dair", *Düşman Kazanma Sanatı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1979, s. 184-185.

Büktel, Coşkun, "Peki Eleştirmenler Ne Diyor? 'Yönetmen Tiyatrosu'na Karşı", [?], Kaknüs Yay., İstanbul 2001, s. 111-116.

Büyükkantarcılıoğlu, Nalan, "Eleştiride Metne Yönelik İdeolojik Belirlemeler", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 57-66.

Cömert, Bedrettin, "Deliceli Eleştirmenler", *Sanat-Edebiyat Üzerine*, Damar Yay., İstanbul 1991, s. 5-11.

....., "Eleştirimizin Alın Yazısı", *Sanat-Edebiyat Üzerine*, Damar Yay., İstanbul 1991, s. 68-71.

Cumalı, Necati, "Bir Eleştiri Örneği", *Etiler Mektupları*, Tekin Yay., İstanbul 1982, s. 132-135.

Çakır, Mukadder Aydın, "Eleştirel Sanatçı", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 23-29.

....., "Eleştirel Sanatın Praksis'le İlişkisi", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 20-21.

....., "Gelişkin/Eleştirel-Sanat", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 33-34.

....., "Sanat'ın Eleştirelliğini Yitirişi", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 261-270.

....., "Sanatçı'nın Eleştirelliği Yitirişi", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 271-280.

....., "Sanatta Eleştirellik", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 15-19.

Çalışlar, Aziz, "Maddeci-Gerçekçi Eleştiri", *Gerçekçilik Estetiği*, De Yay., İstanbul [?], s. 5-8.

....., "Yapısalcılığın Eleştirisi", *Gerçekçilik Estetiği*, De Yay., İstanbul [?], s. 21-40.

Çelik, Naci, "Eleştiride Roman", *Defter 1 Romanda Hesaplaşma*, Türkiye Defteri Yay., Ankara 1971, s. 75-88.

Dilidüzgün, Selahattin, "Çocuk ve Gençlik Kitaplarında Toplumsal Eleştiri", *Çağdaş Çocuk Yazını*, YKY, İstanbul 1996, s. 110-115.

....., "Sembolik Anlatımdan Toplumsal Eleştiriye", *Çağdaş Çocuk Yazını*, YKY, İstanbul 1996, s. 64-65.

Doğan, H. Mehmet, "Eleştiri Meydan Okuyor", *Çağının Tanığı Olmak*, YKY, İstanbul 1993, s. 189-192.

....., "Eleştirel Gerçekçilik", *Estetik*, 2. bs., Dokuz Eylül Yay., İzmir 2001, s. 283-286.

....., "Eleştiride Abduraman Olmak", *Çağının Tanığı Olmak*, YKY, İstanbul 1993, s. 185-188.

Durak, Mustafa, "Mikroskop Altında "Kara Kitap"tan Bir Parça (Orhan Pamuk'un "Kara Kitap" adlı romanının ilk paragrafı üzerine bir metin çözümlemesi)", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, der. Nüket Esen, Can Yay., İstanbul 1992.

Ebüzziya Tevfik, "Muâheze ve Tenkid Kelimelerine Âit İzahat", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, İstanbul 1978.

Ecevit, Yıldız, "Eleştirmenin Yanıtı",

Kurmaca Bir Dünyadan, Gündoğan Yay., Ankara 1992, s. 118-120.

....., "Postmodern Okuma/Eleştiri", *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2001, s. 79-82.

....., "Türk Edebiyatı Eleştirisi, Bir Sistemleştirme Denemesi", *Çağdaş Türk Yazını*, Haz: Zehra İpşiroğlu, Adam Yay., İstanbul 2001, s. 92-126.

....., "Yazın Tarihi ve Eleştiri İlişkisi", *Kurmaca Bir Dünyadan*, Gündoğan Yay., Ankara 1992, s. 81-83.

Emil, Birol, "Mizancı Murad Bey'in Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri", *Türk Kültür ve Edebiyatından-2/Şahsiyetler*, Akçağ Yay., İstanbul, ts., s. 111-146.

Erbaş, Şükrü, "Eleştiri Üzerine Notlar", *Gülün Sesi Gül Kokar*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1998, s. 57-61.

Ercilasun, Bilge, "Yahya Kemal'de Edebî Tenkit", *Doğumunun 100. Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul 1984.

....., "Halid Ziya'da Tenkid", *Mehmet Kaplan İçin*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay., Ankara 1988, s. 87-100.

....., "Şahabettin Süleyman'ın Tenkit Görüşleri", *Mehmet Kaplan'a Armağan*, İstanbul 1984, s. 140-142.

Erdağ, Göknar, "Yeni Hayat ve Türk Milliyetçiliğinin Eleştirisi", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, der. Engin Kılıç, 2. bs., İletişim Yay., İstanbul 2000, s. 325-337.

Erdem, Aysu, "Biçembilim ve Yazınsal Eleştiri", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 47-56.

Erdoğan, Mehmet, "Eleştiriye İlk Adım", *Subjektif Yazılar*, Dergâh Yay., İstanbul 1997, s. 12-16.

Erdost, Muzaffer İlhan, "'Eleştiri' Üzerine Eleştiri I", *Bilim İle Yazın Arasında*, Onur Yay., Ankara 1984, s. 67-77.

....., "'Eleştiri' Üzerine Eleştiri II", *Bilim İle Yazın Arasında*, Onur Yay., Ankara 1984, s. 78-84.

....., "Eleştiri Üzerine Biriki Not", *Bilim İle Yazın Arasında*, Onur Yay., Ankara 1984, s. 132-141.

Ergüven, Mehmet, "Eleştirinin Sınırı", *Görmece*, Metis Yay., İstanbul 1998, s. 111-130.

Erinç, M. Sıtkı, ""Sanat" ve "Değer" Kavramları Üzerine Bir Eleştiri", *Kültür Sanat*, Çınar Yay., İstanbul 1995, s. 101-107.

....., "Eleştiri Üzerine Bir Eleştiri", *Kültür Sanat*, Çınar Yay., İstanbul 1995, s. 108-123.

Eyüboğlu, Sabahattin, "Tenkid Üzerine", *Mavi-I*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2000, s. 31-37.

Göka, Erol-Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, "Eleştirici Bir Yorumsamaya Doğru", *Önce Söz Vardı/Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme*, 2. bs., Vadi Yay., Ankara 1999, s. 163-174.

....., "Eleştirici Yorumsamacılık", *Önce Söz Vardı/Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme*, 2. bs., Vadi Yay., Ankara 1995, s. 57-63.

....., "Habernasi İdeoloji Eleştirisi", *Önce Söz Vardı/Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme*, 2. bs., Vadi Yay., Ankara 1995, s. 156-162.

Göktürk, Akşit, "Eleştiri Yöntemi Üstüne", Çeviri: *Dillerin Dili*, YKY, İstanbul 1994, s. 82-91.

Gümüş, Semih, "Eleştirel Okuma", *Roman Kitabı*, Adam Yay., İstanbul 1991, s. 153-154.

....., "Eleştiri Anlayışı", *Puslu Ada*, İş

Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002, s. 72-78.

....., "Eleştiri Tartışmasını Anlamlandırmak", *Puslu Ada*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002, s. 79-82.

....., "Eleştiride Kırk Yıl", *Karşılıksız Yazılar*, Adam Yay., İstanbul 1994, s. 28-32.

....., "Çözümleyici Eleştiri Yolunda", *Başkaldırı ve Roman/Hayır... İçin Bir Çözümleme Denemesi*, Oğlak Yay., İstanbul 1996, s. 125-132.

....., "Kısa Öykü Okumak (Öykü Eleştirisi)", *Öykücünün Kitabı*, Haz: Feridun Andaç, Varlık Yay., İstanbul 1999, s. 336-340.

....., "Kimse Kimseyi Eleştirmesin", *Puslu Ada*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002, s. 65-67.

....., "Kutup Noktası: Eleştirinin Sürgün Dönüşü", *Karşılıksız Yazılar*, Adam Yay., İstanbul 1994, s. 44-47.

....., "Yazının Zoru ve Bir Eleştiri Arayışı", *Roman Kitabı*, Adam Yay., İstanbul 1991, s. 9-20.

Gürbilek, Nurdan, "Walter Benjamin, 1982-1940", Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk* içinde "Sunuş", Metis Yay., İstanbul 1993, s. 7-38.

Gürson, Eser, "Saltçı Eleştirmen", *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul 2001, s. 125-130.

Hızlan, Doğan, "Eleştiride Dayanaklar ve İlkeler", *Yazılı İlişkiler*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1983, s. 52-53.

....., "Eleştiride Öznellik-Nesnellik Sorunsalı", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 32-46.

....., "Eleştirmenin Dünya Görüşü", *Yazılı İlişkiler*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1983, s. 54-55.

Hilav, Selahattin, "Kuruntuya Dayanan Eleştiri", *Edebiyat Yazıları*, YKY, İstanbul 1993, s. 121-131.

Huyugüzel, Ömer Faruk, "Namık Kemal'in Edebiyat ve Edebî Tenkide Dâir Fikirleri", *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, Marmara Üniv. Yay., İstanbul 1988, s. 51-65.

İdil, A. Mümtaz, "Eleştiri Eksikliği", *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yay., Ankara 1983, s. 90-94.

İlhan, Attila, "Eleştirme Üzerine", *Gerçekçilik Savaşı*, Bilgi Yayınevi, 4. bs., Ankara 2000, s. 39-55.

İnam, Ahmet, "Bilimi Eleştirmek", *Bilimin Binbir Yüzü*, Vadi Yay., Ankara 1999, s. 24-43.

....., "Edebiyatta Çözümleyici Eleştiri Analayışı", *Ararken (Edebiyat Yazıları 1967-1975)*, Suteni Yayıncılık, Ankara 1996, s. 21-32.

....., "Eleştiride Çözümleyici Anlayışın Tarihsel Temelleri", *Ararken (Edebiyat Yazıları 1967-1975)*, Suteni Yayıncılık, Ankara 1996, s. 33-42.

....., "Eleştiride Çözümleyici Anlayışın Felsefi Temelleri", *Ararken (Edebiyat Yazıları 1967-1975)*, Suteni Yayıncılık, Ankara 1996, s. 43-48.

Kahraman, Âlim, "Bir Kişilik: Eleştirmen, Bir Olgu: İzlemek", *Toprağı İşleyen Kalem*, Yedi İklim Yay., İstanbul 1997, s. 33-39.

Kantarcıoğlu, Sevim, "Modern Edebiyat Eleştirisinin Gelişmesi: Romantizm", *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Matbaa Eğitimi Bölümü Yay., Ankara 1993, s. 81-109.

....., "XX. Yüzyıl Edebiyat Eleştirisinde Başlıca Eğilimler", *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Matbaa Eğitimi Bölümü Yay., Ankara 1993, s. 213-228.

....., "Modern Eleştirinin Gelişmesi",

Edebiyat Akımları ve Temel Metinler, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Matbaa Eğitimi Bölümü Yay., Ankara 1993, s. 337.

....., "Modern Edebiyat Eleştirisi", *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Matbaa Eğitimi Bölümü Yay., Ankara 1993, s. 421.

Kapkıner, Murat, "Tetkiklerde Metod ve Tenkid", *Yaşamayı Göze Almak*, Esra Yay., İstanbul 1994, s. 205.

Kaplan, Yaşar, "Bir Kaçış Yöntemi Olarak Tebliğ ve Eleştiri", *Kalem ve Kelepçe*, Timaş Yay., İstanbul 1995, s. 105-113.

Karadağ, Metin, "Eleştiri", *Kuram-Yöntem Bağlamında Yazılı Sözlü Anlatım*, Ürün Yay., Ankara 2001, s. 239-264.

Kırışoğlu, Olay Tekin, "Çocuk Resmi Kuramlarına Eleştirel Bakış", *Sanatta Eğitim*, Pegem A Yayıncılık, 2. bs., Ankara 2002, s. 61-72.

....., "Sanat Yapıtı İnceleme: Eleştirel Alan", *Sanatta Eğitim*, Pegem A Yayıncılık, 2. bs., Ankara 2002, s. 130-135.

Koçak, Orhan, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", Max Horkheimer, *Akıl Tutulması* içinde "Önsöz", Metis Yay., İstanbul 1986, s. 7-52.

Kongar, Emre, "Eleştirmenin Sorumluluğu Üzerine", *Kültür Üzerine*, Çağdaş Yay., 2. bs., İstanbul 1983, s. 143-147.

Kortantamer, Tunca, **"**Nâbî'nin Osmanlı İmparatorluğunu Eleştirisi", *Eski Türk Edebiyatı, Makaleler*, Akçağ Yay., Ankara 1993.

Kurnaz, Cemal, "Yunus Emre'de Tenkit", *Divan Edebiyatı Yazıları*, Akçağ Yay., Ankara 1997.

Mehmet Rifat, "Gösterge Eleştirisi İçin Bir Yüzyıl Sonu Bildirisi", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, Yayına Haz: Mehmet Rifat, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 11-14.

Mengi, Mine, "Metin Şerhi, Tahlil ve Tenkidi Üzerine", *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yay., Ankara 2000, s. 72-80.

Meriç, Cemil, "Tenkitçiler Ne Demiş?", *Kırk Ambar*, C. 1, İletişim Yay., İstanbul 1998, s. 49.

....., "Tenkitçiye, Kitaplara, Paris'e, İnsanın Kendini Tanıması ve Tanıtmasına Dair", *Jurnal*, C. 1, 4. bs., İletişim Yay., İstanbul 1992, s. 252-260.

Mesbah, B. Sevinç, "Franz Kafka'dan Özdemir Asaf'a Eleştirel Öyküler", *Littera/Edebiyat Yazıları*, C. 3, Ankara 1992 (Haz: Cengiz Ertem), s. 368-376.

Metin, Ali K., "Eleştiride Kabilecilik Fenomeni", *Yazıyla Solumak*, Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 111-114.

....., "Eleştirinin Eleştirisi", *Yazıyla Solumak*, Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 126-128.

Mungan, Murathan, "Eleştiri ", *Meskalin 60 Draje*, Metis Yay., İstanbul 2002, s. 173-176.

Müldür, Lale, "Kış İkindisinin Evinde ya da Çağdaş Matrisler", *Anne Ben Barbar mıyım?*, Patika Yay., İstanbul 1998, s. 189-198.

Necatigil, Behçet, "Özeleştiri", *Bile/Yazdı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 58-61.

Oğuzertem, Süha, "Akademik Eleştirinin Sorunları", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 67-76.

Önal, Mehmet, "Bilimsel Araştırma, Edebî Tenkit ve Tahlil Kavramları Açısından Metot", *En Uzun Asrın Hikâyesi*, Akçağ Yay., Ankara 1999, s. 138-143.

....., "Edebî Tenkit", *En Uzun Asrın Hi-*

kâyesi, Akçağ Yay., Ankara 1999, s. 74-81.

Örik, Nahit Sırrı, "Tenkidin Durumuna Dair Bilanço", *Hayat İle Kitaplar*, C. 1, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1946, s. 54-58.

Özdenören, Rasim, "Bir Eleştiri Çerçevesi", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 71-74.

....., "Bir Tartışma Üstüne veya Eleştiride Yöntem", *Ruhun Malzemeleri*, Risâle Yay., İstanbul 1986, s. 218-223.

....., "Eleştiri Zemininin Tanımlanması", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 75-78.

....., "Eleştirme Şerhe Karşı", *Ruhun Malzemeleri*, Risâle Yay., İstanbul 1986, s. 195-196.

....., "Eleştirme Üzerine", *Ruhun Malzemeleri*, Risâle Yay., İstanbul 1986, s. 189-191.

....., "Eleştirmeciden Beklenen", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 83-86.

....., "Eleştirmecinin Değeri", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 180-181.

....., "Eleştirmede Öznellik Keyfiliğe Karşı", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 79-82.

....., "Nesnel Eleştiri", *Ruhun Malzemeleri*, Risâle Yay., İstanbul 1986, s. 192-194.

....., "T. S. Eliot'un "Nesnel Karşılık" Kuramı ve Hamlet Eleştirisi", *Ruhun Malzemeleri*, Risâle Yay., İstanbul 1986, s. 197-217.

Özsezgin, Kaya, "Sanat Eleştirisi ve Gelişme Evreleri", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 87-94.

Öztürk, Mustafa, "Rivayetlerin Kritik ve Eleştirisi, Klasik Dönem İslam Alimlerine Ait Eleştiriler", *Kur'an Dili ve Retoriği/Kur'an Metninin Dokusu Üzerine Tartışmalar*, Kitâbiyât Yay., Ankara 2002, s. 61-63.

....., "Son Dönem İslam Alimlerine Ait Eleştiriler", *Kur'an Dili ve Retoriği/Kur'an Metninin Dokusu Üzerine Tartışmalar*, Kitâbiyât Yay., Ankara 2002, s. 64-67.

Parla, Jale, "Yirminci Yüzyılda Edebiyat Eleştirisi ve Terry Eagleton", Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, çev. E. Tarım, Ayrıntı Yay., İstanbul [?], Sunuş Yazısı.

Sağlık, Şaban, "Mustafa Kutlu'nun Dürbünsüz Çiçekten Yansıttıkları", *Mustafa Kutlu Kitabı*, Nehir Yay., İstanbul 2001, s. 239-254.

Sakatürk, Baha, "Düşünceler", *Nurullah Ataç'ın Münekkitliği ve Samimiyeti Üzerine Düşünceler*, Hayire Dergisi Yay., Ankara 1953, s. 40-47.

Say, Ahmet, "Müzik Eleştirisi", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 83-86.

Sayın, Şara, "Yorumbilimsel Söyleşi", *Macit Gökberk'e Armağan*, TDK, Ankara 1983.

Süreya, Cemal, "Eleştirmenler", *Şapkam Dolu Çiçekle*, Çizgi Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 1985, s. 133-138.

Şeriati, Ali, "Edebiyat Eleştirisi ve Tarihi", *Sanat*, Şura Yay., İstanbul 1997, s. 114-170.

....., "Edebiyat ve Eleştiriye Dair", *Sanat*, Şura Yay., İstanbul 1997, s. 95-114.

....., "Modern Çağlarda Eleştiri", *Sanat*, Şura Yay., İstanbul 1997, s. 170-207.

....., "Tiyatro Eleştirisi", *Sanat*, Şura Yay., İstanbul 1997, s. 207-240.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Bizde Tenkit", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul 1977, s. 74-76.

....., "Tenkit İhtiyacı", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul 1977, s. 71-

73.

Tansuğ, Sezer, "Sanat ve Eleştiri", *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 27-41.

Topçu, Alaattin, "Eleştiri Ahlâkı", *Edebiyatta Aklı Netleştirmek Aşkı Saflaştırmak*, Prospero Yay., Ankara 1995, s. 49-51.

Topçu, Nurettin, "Bergson Sezgiciliğine Yapılan Tenkitler", *Bergson*, Dergâh Yay., 2. bs., İstanbul 1998, s. 96-108.

Tural, Sadık Kemal, "Edebiyatta Tenkit Üzerine Bir Konuşma (Konuşan: Mehmet Çelik)", *Sorularla Cevaplarla Kültür Edebiyat Dil*, Ecdâd Yay., Ankara 1992, s. 28-34.

....., "Zamanın Elinden Tutmak", *Edebiyat Nazariyatı Edebi Tenkid Örnekleri*, Ötüken Yay., İstanbul 1982, s. 8, 20-21.

Türkay, Osman, "Aristo ve Eleştiri", *Edebiyat, Eleştiri ve Dil Üstüne Düşünceler*, KKTC Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yay., Kıbrıs 1993, s. 1-17.

....., "Eleştiri Üstüne Düşünceler", *Edebiyat, Eleştiri ve Dil Üstüne Düşünceler*, KKTC Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yay., Kıbrıs 1993, s. 119-129.

....., "Eleştiriye Karşı Beliren Tepki", *Edebiyat, Eleştiri ve Dil Üstüne Düşünceler*, KKTC Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yay., Kıbrıs 1993, s. 105-111.

Uçarol, Tuncer, "Öznel Eleştiri Kuramının Yanıltıcılığı", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 193-199.

Ünver, İsmail, "Övgü ve Yergi Şairi Nef'î", *Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 1987, s. 45-78.

Yalçın, Alemdar, "Estetik Eleştiri ve Şiir", *Çağdaş İnsan ve Edebiyat*, Akçağ Yay., Ankara 2001, s. 166-170.

Yavuz, Hilmi, "Eleştiri Yazıları", *Dilin Dili*, Arma Yay., İstanbul 1991, s. 9-60.

....., "Eleştiriler", *Felsefe Üzerine*, Bağlam Yay., İstanbul 1987, s. 95-140.

....., "Eleştirmenin İşlevi", *Denemeler ve Karşı-Denemeler*, Bağlam Yay., İstanbul 1988, s. 29-31.

....., "Eleştirmenler Acı Çekmeli", *Denemeler ve Karşı-Denemeler*, Bağlam Yay., İstanbul 1988, s. 134-137.

....., "J. P. Sartre'nin Edebiyatçılığı ve "Verilmiş" Tiplere Yönelik Eleştirisi", *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yay., Ankara 1977, s. 120-131.

....., "Köylü Anarşizminin Eleştirisi", *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yay., Ankara 1977, s. 106-108.

....., "Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış Üzerine", *Yazın Üzerine*, Bağlam Yay., İstanbul 1987, s. 66-72.

Yel, Esen, "Eleştiri", *Çağdaş Kompozisyon*, Okur Yay., 4. bs., İstanbul 1979, s. 147.

....., "Bir Kitap Eleştirisi/Azap Ortakları Üzerine", *Çağdaş Kompozisyon*, Okur Yay., 4. bs., İstanbul 1979, s. 152-157.

....., "Film Eleştirisi", *Çağdaş Kompozisyon*, Okur Yay., 4. bs., İstanbul 1979, s. 158-159.

Yetkin, Suut Kemal, "Eleştiri Sanatı", *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1978, s. 23-27.

....., "Eleştiri ve Eleştirmen Üzerine", *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1978, s. 28-31.

....., "Eleştirmen ve Değer Yargıları", *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Yay., İstanbul 1979, s. 51-53.

....., "Eleştirmen Yokluğu", *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1978, s. 151-154.

....., "Tenkit Sanatı", *Edebiyat Konuşmaları*, Remzi Kitabevi, İstanbul [?], s. 51-53.

....., "Tenkitçi ve Okuyucu", *Edebiyat Konuşmaları*, Remzi Kitabevi, İstanbul [?], s. 55-57.

Yıldız, Alpay Doğan, "Mustafa Kutlu Beşlemesi: Yeni Bir Hikâye Binasında Oturan Taşralılar", *Mustafa Kutlu Kitabı*, Nehir Yay., İstanbul 2001, s. 71-109.

Yılmaz, Durali, "Tenkit Anlayışı", *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 113-114.

....., "Tenkit Anlayışları", *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 55-56.

Yücel, Tahsin, "Eleştirinin ABC'si", *Tartışmalar*, YKY, 2. bs., İstanbul 1999, s. 101-109.

....., "Eleştiri ve Ödül", *Alıntılar*, YKY, İstanbul 1997, s. 229-231.

....., "Eleştiriler ve Gerçekler", *Dil Devrimi ve Sonuçları*, TDK Yay., Ankara 1982, s. 43-106.

....., "Eleştirinin İyisi", *Alıntılar*, YKY, İstanbul 1997, s. 84-85.

....., "Eleştirmen", *Alıntılar*, YKY, İstanbul 1997, s. 16-17.

Yüksel, Ayşegül, "Tiyatro ve Eleştiri", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2001, s. 77-82.

....., "Türk Tiyatro Eleştirisinde Temel Boyutlar", *Çağdaş Türk Yazını*, Der: Zehra İpşiroğlu, Adam Yay., İstanbul 2001, s. 150-167.

....., "Türkçe'nin Eleştiri ve Çeviri Dili Olarak Üretkenliği", *Bilim Dili Türkçe, Yazın Dili Türkçe*, Dil Derneği Yay., Ankara 1989, s. 57-61.

IV. DERGİLERDEKİ ELEŞTİRİ YAZILARI[3]

Abacı, Tahir, "Edebiyata Komşu Alanlardan Bakma", *Adam Sanat*, (16), Mart 1987, s. 78-79.

....., "Öncülük ve Ustalık Üzerine", *Defter*, 18, Sonbahar 1992, s. 107.

Abasıyanık, Sait Faik, "İki Münekkit Tipi", *Varlık*, 383, Haziran 1952.

Acar, Mehmet, "İkna Etme Estetiği ve Brecht", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 1, Ocak 1989, s. 121-124.

Acar, Semih, "Roman Kavramlarını Tartışmak", *Yeni Düşün*, 17, Mart 1988, s. 77-79.

Acarlar, Erdoğan, "Edebiyat ve Bilimde 'İnsan Açısı' ", *Türk Dili*, 18 (201), Haziran 1968, s. 353-354.

Acaroğlu, T., "Dilsiz Münekkit", *Varlık*, 11 (189), s. 491.

Açıkgenç, Alparslan, "Cehaletin Entelcesi: Bir Eleştiriye Cevap ve İlim-İrfan Ayırımı", *Tezkire*, (5), Eylül 1993-Kasım 1993, s. 135-144.

Açıkgöz, H., "Cenab Şehabeddin'de Tenkid-Dil, Sanat ve Edebiyat Hakkındaki Görüşleri, Doç. Dr. Celal Tarakçı, Samsun, 1986, I-XVI+324 s.", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 42, Haziran 1986, s. 247-249.

Açıkgöz, Namık, "Klâsik Türk Şiirinde Tenkid Terminolojisi ve 'Âbdâr' Örneği", *Türk Kültürü ve İncelemeleri Dergisi*, Sayı 2 (2000), s. 149-160.

Adalı, Bilgin, "Şiir Eleştirisi Üstüne", *Oluşum*, S. 47.

Adanır, Oğuz, "Anlatı Yerlemleri'ne Bir Yaklaşım" [Tahsin Yücel'in aynı adlı eseri üzerine], *Türk Dili*, 44 (361), Ocak 1982, s.

57-60.

....., "Anlatı Yerlemlerine Bir Yaklaşım", *Türk Dili*, Ocak 1982, s. 361.

....., "Osmanlı'dan Günümüz Türkiyesi'ne 'Sanat'ta İçerik Simülasyonu", *Defter*, 10, Haziran/Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1989, s. 130.

....., "Türk Sinemasında ya da Türk Toplumsal Yaşamında 'İçerik' Sorunu", *Defter*, 8, Şubat/Mart 1989, s. 22.

....., "Türk Sinemasında ya da Türk Toplumsal Yaşamında 'İçerik' Sorunu II", *Defter*, 9, Nisan/Mayıs 1989, s. 111.

Ağıl, Nazmi, "William Blake'in 'Kaplan' Şiiri: Bir Yapıbozuculuk Uygulaması", *Kuram*, 4, Ocak 1994, s. 42.

Ahmet Halil, "Münekkidin Psikolojisine Dair", *Çığır*, (50), Mayıs 1937, s. 145.

Ahmet Oktay, "Cumhuriyet Döneminde Eleştiri", *Yaşasın Edebiyat*, S. 12, Ekim 1998, s. 42-45.

....., "Eleştirel Söylem Üzerine", *Yazko Edebiyat*, 1 (3), Ocak 1981, s. 72-88.

....., "Yazınımızda Toplumsal Eleştiri ve Jakobenizm Üzerine Gözlemler", *Argos*, 2 (14), Ekim 1989, s. 54-59.

Ak, Filiz, "Tıp Öğretiminin Göstergebilim Açısından İrdelenmesi", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (41), Temmuz 1991, s. 200-202.

....., "Bitmeyen Aşk ve Anlatıcı Sorununa Yeni Bir Yaklaşım", *Hürriyet Göstergesi*, 69, Ağustos 1986, s. 27-29.

Aka, Pınar, "Füsun Akatlı'nın Roman Eleştirisi", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 50, Temmuz-Ağustos 2000.

Akalın, Nazir, "Aklî Bir Ameliye Cehdi: Tenkid", *Harman Dergisi*, S. 45, Ocak 1986.

....., "Bizde Tenkit", *Akit Gazetesi*

....., "Edebî Tenkit", *Gündüz Gazetesi*

....., "Tenkidin Özne İle Nesnesi", *Hece*, S. 30, s. 68-70.

....., "Tenkitçinin İşi", *Bilge Adam*, S. 2, kış 2003, s. 50; *Yedi İklim*, S. 154, Ocak 2003, s. 28.

Akarsu, Temel Hikmet, "Edebiyat Eleştirisinin Çöküş ve Atomize Oluş Sürecine Deneysel Bir Bakış", *E Dergisi*, S. 35, Şubat 2002.

Akaş, Ceyda, "Eleştirileriyle Proust'u Yaşatanlar", *Hürriyet Gösteri*, (201), Ekim-Kasım 1997, s. 70-73.

Akatlı, Füsun, "Eleştiri Denince", *Hürriyet Gösteri*, 54, Mayıs 1985, s. 73-74.

....., "Eleştiride Sınır ve Seviye", *Virgül*, (39), Mart 2001, s. 34-35.

....., "Felsefe Işığında Sanat Yapıtının Değerlendirilmesi", [Füsun Altıok Adıyla], *Türk Dili*, 34 (300), Eylül 1976, s. 388-396.

....., "Tiyatroda Eleştirinin Kısılan Sesi", *Varlık*, S. 1147, Nisan 2003, s. 24-26.

....., "Türk Edebiyatında Deneme ve Eleştiri", *Varlık*, S. 1108, Ocak 2000, s. 20-28.

....., "Yazın Eleştirisi Yazınsal Olmak Zorunda", *Hürriyet Gösteri*, (86), Ocak 1988, s. 8-9.

....., "Yazınımızda Deneme ve Eleştirinin Günümüzdeki Durumu Üzerine", *Türk Dili*, 44 (363), Nisan 1982, s. 142-148.

Akay, Ali, "Metinleri Doğru Okumaya Bir Çağrı", *Defter*, 9, Nisan-Mayıs 1989, s. 142.

....., "Postmodern Konumdaki Filozoflar", *Defter*, 18, Sonbahar 1992, s. 22.

..... ve İhsan Bilgin, Orhan Koçak, İskender Savaşır, "Çelişki ve Fark: Moderniz ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi", *Defter*, 18, Sonbahar 1992, s. 82.

Akay, İhsan, "Edebiyat Nedir?", *Varlık*, 25 (468), Aralık 1957, s. 7.

Akbayır, Sıddık, "'Üşüten Bir Yalnızlık'tan Sermayenin Estetiğine Yolculukta Tümel Bir Yazıneri: Enis Batur" [Enis Batur dergiciliğinin eleştirisi], *Yom Sanat*, S. 9, Kasım-Aralık 2002, s. 64-67.

....., "Gül Muştusu'na Dair Bir Yorum Denemesi", *Hece* [Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş/Özel Sayı: 5], S. 73, Ocak 2003, s. 183-194.

....., "Masal Kıyılarında Bir Söz Büyücüsü" [Murathan Mungan'ın öykülerinin eleştirisi], *Kırlangıç*, Gazi Üniversitesi KEF Edebiyat Topluluğu Seçkisi, S. 4, Şubat-Mart 2001, s. 4-6.

Akcan, Esra, "Geçmişte Kaldığı Çağda Sanat Yapıtı", *Defter*, 25, Sonbahar 1995.

Akça, Ergün, "Kurtlar ve Yatışmayan Bilinç Diktatörlüğü (Peride Celal'in Kurtlar Adlı Romanı Üzerine Bir Eleştiri)", *Argos*, 4 (38), Ekim 1991, s. 63-65.

Akçay, Ahmet Sait, "İslam Edebiyatı-Eleştirel Bir Yaklaşım Denemesi-I", *Bilgi ve Düşünce*, S. 2, Kasım 2002.

....., "İslam Edebiyatı-Eleştirel Bir Yaklaşım Denemesi-II", *Bilgi ve Düşünce*, S. 3, Aralık 2002.

....., "İslam Edebiyatı-Eleştirel Bir Yaklaşım Denemesi-III", *Bilgi ve Düşünce*, S. 4, Ocak 2003, s. 105-107.

Aker, Haluk, "Metin Eleştirisinde Yöntem", *Yordam*, S. 17.

Akerson, (Erkman) Fatma, "Anlatımda Kurgu'nun İşlevi" (Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanı Üstüne), *Çağdaş Eleştiri*, Ekim 1982.

....., "Kırmızı Pazartesi/Karşı Karşıya Getirilen Mantık Kalıpları" (Marquez Üstüne), *Çağdaş Eleştiri*, Aralık 1982.

....., "Özel Yaşam, Resmî Yaşam" (Nazlı Eray'ın Sıfırdan Öyküsü Üstüne), *Çağdaş Eleştiri*, Kasım 1982.

....., "Bir Cinayet Romanı'nı Eleştirmek [Pınar Kür'ün "Bir Cinayet Romanı" Adlı Kitabının Bir Eleştirisi]", *Hürriyet Gösteri*, (101), Nisan 1989, s. 62-64.

Akın, Erkan, "'Sosyal Bilimlerde Amprizm Çıkmazı veya Türk Toplumunun Değerleri' Araştırmasının Bir Eleştirisi", *Türkiye Günlüğü*, (17), s. 110-121.

Akın, Sunay, "Eleştirmen Kalmadı Eleştirmen Verelim", *Üç Nokta*, S. 3, Haziran-Temmuz 2002.

Akınal, Beşir, "Tenkit", *Nesil*, 2 (11), Ağustos 1978, s. 44-45.

Akman, İlhan, "Tenkit", *Tiyatro*, (31), Ocak 1950, s. 10-11.

Akman, Macit, "I. Milli Kültür Şurası'nda Aynaroz Kadısı Üzerine Yapılan Eleştirilere Macit Akman'ın Cevabı", *Şehir Tiyatrosu*, 52 (433), Ocak 1982, s. 16, 24.

Akpınar, Yavuz, "İsmail Gaspıralı Bey'in Edebî Tenkitleri: 1", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 9, 1998, s. 87-116.

Aksakal, Nuri, "Edebiyat ve Eleştiri'yle Şiir Ülkesine Gezinti", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 48, Mart-Nisan 2000, s. 67-81.

Aksoy, Nazan, "20. Yüzyıl Edebiyat Eleştirisine Kısa Bir Bakış", *Kuram* 3, Eylül 1993, s. 88.

Aksoy, Ömer Asım, "Türk Dil Kurumu'nun 1988 Yılında Yayınladığı "Yeni Baskı Türkçe Sözlük" Hakkında Bir Eleştiri: Vurdumduymazları Nasıl Uyarabiliriz?", *Millî Kültür*, (98), Mart 1993-Nisan 1993, s. 68-69.

Aktaran, Şahin Uçar, "Tenkitlerin Tenkidi", *Milli Kültür*, S. 85, Haziran 1991.

Aktaş, Şerif, "Edebi Eserde Yapı Meselesi 1-2", *Fikir ve Sanatta Hareket*, 7 (19/19), Ağustos-Eylül 1980, s. 31-37; 7 (20/22), Ekim-Aralık 1980, s. 39-45.

....., "Edebî Eserde Yapı Meselesi", *Hareket*, S. 18-19, Ağustos-Eylül 1980.

....., "II. Meşrutiyet Sonrası Romanlarında Siyasi Temalar, Eskinin Tenkidi, Yönetim Sisteminde Düzensizliğin Ortaya Konulması", *Türk Yurdu*, (154-154), Mayıs-Haziran 2000, s. 110-121.

....., "Kiralık Konak Üzerine Bir Tahlil", *Fikir ve Sanatta Hareket*, Mart 1982, s. 51-55.

....., "Millî Edebiyat Kavramı ve Türk Edebiyatı I", *Doğuş*, Ağustos 1982, s. 12-15.

....., "Millî Edebiyat Kavramı ve Türk Edebiyatı II", *Doğuş*, Eylül 1982, s. 13-16.

....., "Orhan Kemal (1914-1970)", *Türk Dili*, S. 463, Temmuz 1990, s. 33-45.

....., "Sanat ve Toplum Üzerine Düşünceler", *Türk Edebiyatı*, S. 50, Aralık 1977, s. 13-16.

Aktulum, Kubilay, "Roland Barthes ve Fotoğraf", *Edebiyat ve Eleştiri*, 23/24, Ocak-Şubat-Mart-Nisan 1996, s. 3-8.

Aktunç, Hulki, "Dilin Yarılışı", *Defter*, 11, Kasım/Ocak 1990, s. 7.

Aktürel, Teoman, "Bir Başucu Yapıtı: Bertholt Brecht'in Sanat Üzerine Yazılar'ının Eleştirisi", *Milliyet Sanat*, (200), Eylül 1988, s. 47-48

....., "Sanat ve Politika İlişkileri", *Milliyet Sanat*, 151, Eylül 1986, s. 8-9.

....., "Göstergebilim Nedir, Ne Değildir?", *Milliyet Sanat*, 154, Ekim 1986, s. 35-36.

Akyol, Yaşar-Mustafa Şahin, "Hâbil Adem'in Serbest Fikir'i ve Ziya Gökalp Eleştirisi", *Toplumsal Tarih*, (26), Şubat 1996, s. 55-64.

Algül, Hüseyin, "Tenkit Üzerine", *Nesil*, 2 (10), Temmuz 1978, s. 12-15.

Ali Ekrem (Kemalzâde), "Edebiyat: Sahaif-i Tenkid, Mehmed Akif...", *Sebîlürreşad*, 10 (258), Ekim 1913, s. 12.

....., "Edebiyat: Sahaif-i Tenkid, Mehmed Akif...", *Sebîlürresad*, 10 (256), Eylül 1913, s. 346-347.

Ali Nusret, "Tenkide Dair", *Tedrisat Mecmuası*, (17), 28.12.1911, s. 168-170.

Alkaç, G., "Dilbilim ve Bildirişim Kuramı", *Yazko/Çeviri*, S. 8, 1982.

Alkan, Erdoğan, "Toplumsal Değişmeler ve Edebiyat Akımları: Eleştirel Gerçekçilik", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)* 10, Ocak 1985, s. 76-77.

Alp, Emir, "Tenkit Ehliyeti ve Edebleri", *19 Mayıs*, 8 (83), Haziran 1947, s. 6-7.

Alptekin, Mahmut, "Derman Bayladı: Halk Şiirinde Kişi Eleştirisi", *Varlık*, 44 (859), Nisan 1979, s. 12-13.

Alptekin, Turan, "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri Dolayısıyla" [Berna Moran'ın aynı adlı eseri üzerine], *Hürriyet Gösteri*, S. 127, Haziran 1991, s. 40-41.

....., "Eleştiri'nin Eleştirisi", *Hürriyet Gösteri Eki*, (106), Eylül 1989, s. 30-31.

Alsaç, Üstün, "Karikatürün Eleştirisi", *Adam Sanat*, (46), Eylül 1989, s. 55-63.

....., "Türk Karikatürü Üstüne Bir Döküm ve Eleştiri Denemesi", *Adam Sanat*, (7), Haziran 1986, s. 55-66.

Altan, Çetin, "Münekkitleri Tenkit, Devam", *Devlet Tiyatrosu*, (39), Şubat 1958, s. 26,28.

....., "Şadırvan Dergisi Tenkitçisi", *Yeni Adam*, 16 (620), s. 4-5.

Altaylı, Oğuzata, "Sinemada Tenkidin Önemi", *Türk Yurdu*, 7 (4, (346), Nisan

1970-Mayıs 1970, s. 53-54.

Altınkaynak, Hikmet, "Eleştiride Üslup", *Sanat Olayı*, (17), Mayıs 1982, s. 64-65.

Altınok, İsmail, "Yazın ve Sanatta Başlıca Yozlaşma Çizgileri" [Boris Suşkov'un Gerçekçiliğin Tarihi adlı eseri üzerine], *Bilim ve Sanat*, 5, Mayıs 1981, s. 40-42.

Altıok, Metin, "Duyarlılık Düşmanlığı ya da Yoz Gerçekçilik Üzerine", *Köken*, 1, Mart 1974, s. 10-13.

....., "Yapısalcılık Üstüne", *Yeni A*, No: 24, Mart 1974, s. 16.

Altuğ, Fatih, "Hüseyin Cöntürk'ün Bir Jöntürk Olarak Portresi", *Atlılar*, S. 5, Eylül-Kasım 2000.

....., "Türk Edebiyatında Eleştirinin Yordamı, Yordam'ın Eleştirisi", *Atlılar*, S. 5, Eylül-Kasım 2000.

Altunçul, A. Siyami, "Patrona Halil Bir Halk Kahramanı mıdır? Kerim Korcan'ın "Patrona" İsimli Romanı Üzerine Eleştiriler", *Sanat Olayı*, (25), Haziran 1984, s. 48-50.

Ancın, Osman, "Türkçe'nin Gelişme ve Özelleşmesine Yönelik Eleştiri ve Tartışmaların Düşündürdükleri", *Birlik*, 4, (43), 01.02.1988, s. 8-11.

And, Metin, "Ataç Tiyatroda, İlk Eleştiri Yazıları 1", *Türk Dili*, 12 (137), Şubat 1962, s. 244-251.

....., "Ataç Tiyatroda, İlk Eleştiri Yazıları 2", *Türk Dili*, 12 (139), Nisan 1963, s. 377-386.

....., "Bizde Edebî Tenkitçinin İşi", *Forum*, 5 (56), Temmuz 1956, s. 21-22.

Andaç, Feridun, "Eleştirinin Edebiyatı",E Dergisi 42, Eylül 2002, s. 33.

....., "Eleştirmek", *Varlık*, 56 (988), Ocak 1989, s. 30-31.

..... **ve Enver Ercan**, "[Eleştirmenlik Üzerine Bir Söyleşi]", *Varlık Kitap Eki*, 66 (1092), Eylül 1998, s. 2-4.

....., "Yazar Ne Yazıyor, Eleştirmen Ne Söylüyor?", *E Dergisi*, S. 37, Nisan 2002, s. 48.

....., "Eleştirel Denemenin Dönencesinde Bir Yazar: Memet Fuat", *Kitap-lık*, S. 18, Eylül-Aralık 1995, s. 41-42.

Andak, Selmi, "V. Beynelmilel Sanat Tenkidcileri Kongresi", *Sanat Dünyamız*, (46), s. 40-41.

Anday, Melih Cevdet, "Bilimleri Sarsan Yeni Bir Görüş: Yapısalcılık", *Yeni Edebiyat*, 7, Mayıs 1970, s. 6.

....., "Sanatın Vazgeçilmezliği Üzerine Bir Söyleşi", *Tan Edebiyat Yıllığı*, 1982.

..... **ve Orhan Koçak**, "Melih Cevdet'le Söyleşi", *Defter*, 10, Haziran/Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1989, s. 81.

Andı, M. Fatih, "Tenkidin Sefaleti", *Kaşgar*, S. 3, Nisan 1998, s. 77-86.

Anhegger, Robert, "Adalet Ağaoğlu'nun Yaşam Öyküsü'nün Almanca Çevirisi Üzerine Gürsel Aytaç'ın Yaptığı Eleştirinin Eleştirisi", *Çağdaş Eleştiri*, 3 (2), Şubat 1984, s. 50-53.

Arat, Mehmet İsa, "Sıngan Kılıç" (Kırılan Kılıç) Romanının Tenkide Uğraması ve Romanda Türkistan İle İlgili Gerçekler", *Türk Kültürü*, 21 (247), Kasım 1983, s. 71-76.

Arda, Zeki Cemil, "Edebiyatta Motif Araştırmaları", *Fikir ve Sanatta Hareket*, 55, Temmuz 1970, s. 20-23.

Ardıttı, Albert N., "Tenkit Sanatı", *Mimar Sinan*, (17), s. 51-60.

Arıman, Suat, "Bu Bir Tiyatro Eleştirisidir!", *Argos*, 3 (31), Mart 1991, s. 124-125.

Arısoy, M. Sunullah, "Münekkit Yokluğu", *Kervan*, (1), Ekim 1951, s. 10-11.

Arısoy, Süleyman, "Folklor ve Sanatta Freudism ve Neo Freudism", *Türk Folkloru Araştırmaları*, 14 (285), Nisan 1973, s. 6605-6607.

Armağan, Mustafa, "Toşihiko İzutsu'nun Semantik Çözümleme Yöntemi", *Yönelişler*, 4 (39), Mart 1985, s. 36-46.

Arman, Ahmet, "Toplumcu Gözle Şiir", *Yelken*, 97, Mart 1965, s. 18-19.

Arslanbenzer, Hakan, "2000 Yılının Dergilerinde Eleştiri ve Kuram", *Atlılar*, S. 8, Nisan-Mayıs 2001.

Artun, Şevki, "Tenkid ve Münekkide Dair", *Tiyatro*, (20), Eylül 1948, s. 5.

Aruoba, Oruç, "Kılavuz'a Kılavuz (Bilge Karasu'nun "Kılavuz" Adlı Eseri Üzerine Bir Eleştiri)", *Argos*, 3, (31), Mart 1991, s. 128-131.

....., "Söylemin Berisi", *Tan*, 3/4, Temmuz-Ağustos 1982, s. 23-41.

....., (der. ve çev.), "Foucault'un Kavramlarından 'İktidar' ve 'Bilgi' ", *Tan*, 3/4, Temmuz-Ağustos 1982, s. 84-92.

....., "Berlin Üzerinde Gökyüzü: Cennetten İnen Melek", *Defter*, 10, Haziran/Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1989, s. 122.

Asena, Orhan, "Sosyal Eleştiri, Politika ve Fadik Kız", *Diyalog*, (2), 00.00.1989, s. 26-27.

Asurlu, Atay, "Bir Akşam Alacası İle Yaşarken ve Ölürken'i Eleştiri", *Yazko Edebiyat*, 4 (24), Ekim 1982, s. 118-121.

Aşut, Atillâ, "Türkiye'de Eleştiri ve Deneme", *Kıyı*, Ocak 2002.

Ataç, Nurullah, "Bizde Tenkid", Derleyen: Asım Bezirci, *Soyut*, (25), Mayıs 1967, s. 3-4.

....., "Gene Eleştirme", *Varlık*, 27 (522), Mart 1960, s. 5.

Atakay, Kemal, "Zorunlu Bir Yanıt [Kemal Atakay'ın, Umberto Eco'dan "Ölüm Cezası Üzerine Diyalog" Adlı Çevirisine Ersin Koyungeldi'nin Yazdığı Olumsuz Eleştiriye Verdiği Cevap]", *Adam Sanat*, (58), Eylül 1990, s. 77-80.

Atalay, Ali, "Jönler-Mısırda (Ahmet Mithat Efendi'nin Aynı Adlı Eserinin Eleştirisi)", *Sosyal Bilimlerde Araştırma*, 1 (2-3), Aralık 1991-Ocak 1992, s. 7-9.

Ataöv, Türkkaya, "Kitap Eleştirisi Nasıl Yapılmalıdır", *İmece*, 9 (98), Haziran 1969, s. 17.

Ataseven, Haluk Şevket, "Tiyatro ve Eleştirmen", *Hürriyet Gösteri*, (95), Ekim 1988, s. 57-58.

....., "Tiyatronun Temel Göstergeleri: Dans, Müzik, Şiir", *Adam Sanat*, 17, Nisan 1987, s. 70-73.

Atay, N., A. Göktürk, N. Gündeş (Güz), M. Rifat, B. Vardar, T. Yücel ve diğ., "Göstergebilim Sorunları", *Dilbilim*, 3, 1978, s. 249-260.

Atayman, Veysel, "Yapısalcılıktan Çıkış I", *Varlık*, S. 913, Ekim 1983.

....., "Yapısalcılıktan Çıkış II", *Varlık*, S. 914, Kasım 1983.

....., "Roman Eleştirisinin İlkeleri-1", *Varlık*, 55 (948), Eylül 1986, s. 10-11.

....., "Roman Eleştirisinin İlkeleri-2", *Varlık*, 55 (949), Ekim 1986, s. 8-9.

....., "Roman Eleştirisinin İlkeleri-3", *Varlık*, 55 (950), Kasım 1986, s. 20-21.

Atbaşoğlu, Cem, "Aşkın Celladı: Yalom'un Psikoterapi Hikâyeleri", *Defter*, 24, Yaz 1995.

Ateş, Ahmet, "Metin Tenkidi Hakkında", *Türkiyat Mecmuası*, C. 7-8, 1942, s. 250-267.

Ateş, Ömer, "Eleştiride Yöntem ve İki Eleştirmen", *Varlık*, 55 (948), Eylül 1986, s. 4-7.

....., "Siyasal Şiirden Toplumcu Şiire", *Varlık*, 54 (946), Temmuz 1986, s. 14-15.

....., "Romanı Roman Gibi Okumak [Ahmet Altan'ın İz adlı romanı üzerine]", *Varlık*, 55 (949), Ekim 1986.

....., "Türk Romanında Biçim ve İdeoloji: Siyasallaşma", *Varlık*, 57 (999), Aralık 1990, s. 12-13.

Ateş, Toktamış, "Bir Eleştiriye Yanıt [Mehmet Ali Kılıçbay'ın Yazarın Osmanlı Toplumunun Siyasal Yapısı Adlı Eserini Eleştirisine Cevap]", *İletişim*, (4), Ocak 1982, s. 427-436.

Atilla, Ömer, "Eleştirmecinin Asıl Sıkıntısı", *Hisar*, 5 (8), Ağustos 1964, s. 18-19.

Atok, Oğuz Kâzım, "Bir Başlıkta [Roman, Eleştiri]", *Yelken*, (125), Temmuz 1967, s. 27.

Avcı, Nabi-Akın Atauz-Ruşen Çakır-Sina Eren-Deniz Gürsel ve İskender Savaşır, "Bir Sorun Olarak Yerellik ve Muhalefet", [Söyleşi], *Defter*, S. 3, Şubat-Mart 1988, s. 124.

Ay, Behzat, "Kukuraça (Nodar Dumbadze'nin aynı adlı romanının eleştirisi)", *Türk Dili*, 5 (26), Eylül 1991-Ekim 1991, s. 59.

Ay, Taner, "Sinemada Aydın Sorununun Tartışma-Eleştiri ve "Seçim" Sorunlarında Yeniden Gündeme Gelmesi Üzerine Notlar", *Yarın*, (12), Ağustos 1982, s. 18-20.

Ayaz, Yaşar, "Dilin Estetik İşlevi: Edebiyat, Dil ve Düşünce Kavşağı", *Varlık*, 56 (991), Nisan 1990, s. 11-13.

Ayda, Adile, "Sanat ve Psikanaliz", *Hisar*, 16 (155), Kasım 1976, s. 3-4.

....., "Edebiyatın Biyolojik Tarifi", *Türk Edebiyatı*, 206, Aralık 1990, s. 23-24.

Aydın, Bilgen, "Cemal Süreya'da Gelenek ve Folklor", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 57, Eylül-Ekim 2001, s. 108-115.

Aydın, Mehmet, "Adını Arayan Adam: Ataç", *Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S. 231, Eylül 2001, s. 34-37.

....., "Ataç'ı Özgürce Tartışabilmek", *E Dergisi*, S. 40, Temmuz 2002, s. 44-48.

....., "Koridorun Ucundaki Işık", *Virgül*, S. 51, Mayıs 2002, s. 30.

....., "Okuma Hazzını Paylaşmak", *Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S. 211, Haziran 1999, s. 38-39.

....., "Okuma Suçu", *Dergâh*, S. 106, Aralık 1998, s. 3-5.

....., "Ötekini Dışlamak", *E Dergisi*, S. 41, Ağustos 2002, s. 54-57.

....., "Yarının Dilini Arayan Ataç", *E Dergisi*, S. 37, Nisan 2002, s. 78-81.

Aydın, Suavi, "Talat Tekin'in Türkoloji Eleştirileri", *Virgül*, (6), Mart 1998, s. 53-54.

Aydoğanoğlu, Musa, "Bertholt Brecht ve Sanata Diyalektik Yaklaşım", *Yarın*, 60, Ağustos 1986, s. 21.

Aykın, Cemal, "Eleştiri Yöntemleri Üzerine Bir Mektup", *FDE Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 3 (11), Ocak 1983, s. 66-72.

Aykut, Altan, "Tolstoy'un Maupassant Üzerine Eleştirisi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 37 (1-2), s. 9-22.

Aymaz, Göksel, "Eleştirel Düşüncenin Kaybolan Romantizmi", *Varlık*, S. 1118, Ka-

sım 2002, s. 51-55.

Ayn. Ha., "Sahife-i Tenkid: Akbaba'nın Edebi İlavesi, Hayat, Servet-i Fünun", *İctihad*, (251), 01.05.1928, s. 4782-4784.

Ayşe, Nur, "Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü", *Sanat Dünyamız*, (46), s. 38-39.

Aytaç, Gürsel, "20. Yüzyıl Eleştiri Akımları", *4 Eylül Ortak Kitap*, (2), Mayıs 1986, s. 1-16.

....., "Eleştiri Üzerine", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 50-51

....., "Eleştirmenin Konumu", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45/46), Kasım-Aralık 1991, s. 414-416.

....., "Türkiye'de Roman Eleştirisine Eleştirici Bir Bakış", *Yazko Edebiyat*, 6 (37), Kasım 1983, s. 24-25.

Ayvazoğlu, Beşir, "Divan Şiirinin Estetiğine Giriş 1-3", *Divan Özel Sayı*, 1 (1), Kasım 1978, s. 15-16; 1 (2), Aralık 1978, s. 11-12; 1 (3), Ocak 1979, s. 13-14.

....., "Gerçekçilik Üzerine Bazı Düşünceler 1-2", *Milli Eğitim ve Kültür*, 3 (9), Nisan 1981, s. 70-73; 3 (12), Ekim 1981, s. 65-70.

....., "İslam Sanatlarında Gerçekliğin Kavranışı", *Fikir ve Sanatta Hareket*, 24, Eylül 1981, s. 3-22.

....., "Eleştirinin İki Temel Prensibi", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 32-33.

..... **ve Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen**, "Müzik ve Cumhuriyet", [Söyleşi], *Defter*, 22, Sonbahar 1994.

Babacan, Mahmut, "Halit Ziya'nın Servet-i Fünûncuları Tenkidi", *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edeb. Fak. Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 1999, S. 4, s. 315-320.

Babadoğan, Cem, "Bloom'un Amaçlar Sınıflaması ve Okulda Öğrenme Kuramına Yöneltilen Çeşitli Eleştiriler", *Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26 (1), s. 169-176.

Bağcı, Rıza, "Edebî Tenkit Üzerine", *Millî Kültür*, S. 88, Eylül 1991, s. 24-26.

Bağçeci, Muhittin, "Froydizm (Freudisme) ve Tenkidi", *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (10), Ocak 1998, s. 3-25.

Baha Tevfik, "Tedkîkât ve Tenkîdât-ı Edebiye: Lina", *Musavver Eşref*, S. 26, 3 Eylül 1325, s. 2-5.

....., "Tedkîkât ve Tenkîdât-ı Edebiye: Serâb", *Musavver Eşref*, S. 31, 1 Teşrinievvel 1325, s. 2-6.

Bahar, Halil İbrahim, "Bilgi Yetersizliğinden Anlatım Bunalımına [Cezmi Ersöz'ün "57'liler ve Kimlik Bunalımı" adlı yazısının eleştirisi]", *Sanat Olayı*, (41), Ekim 1985, s. 74-75.

Bahtiyar, Niyazi Hüseyin, "Kızıl Cehennemde 'Yuvasız Kuşlar' (İsmail Yılmaz'ın 'Yuvasız Kuşlar' adlı kitabının eleştirisi)", *Türk Edebiyatı*, (214), Ağustos 1991, s. 48-49.

Balaban, Memduh, "Yazar ile Okur", *Varlık*, 29 (560), Ekim 1961, s. 6.

Baltacıoğlu, Şahmeran, "Edebî Tenkid", *Pınar*, 8 (10-11), Kasım-Aralık 1968, s. 4-6.

Banarlı, Nihat Sami, "Nasıl Tenkit Ederlerdi?", *Damla*, (48), s. 102-103, 109.

Başar, Kürşat, "Eleştirmen Sezer Tansuğ ile Bir Konuşma", *Hürriyet Gösteri*, 3 (30), Mayıs 1983, s. 33-34.

Başaran, Melih, "Uluslararası Durumcu' Eylemi Anımsamak", *Defter*, 4, Nisan/Mayıs 1988, s. 73.

Başat, Özgür, "Tiyatro Eleştirisi ve Tiyatro Eleştirmeni Olarak Özdemir Nutku", *Yeni*

Olgu, 1 (6), Eylül 1981, s. 35-40; 1 (7), Ekim 1981, s. 32-35; 1 (8), Kasım 1981, s. 34-36.

Başcıllar, Seyfettin, "Eleştiri ve Eleştirimiz", *Türk Dili*, 37 (316), Ocak 1978, s. 76-78.

Başçı, Pelin, "Eleştiri Hakkında Düşünürken.., (Gürsel Aytaç'ın "Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler" adlı kitabı üzerine)", *Milliyet Sanat*, (240), Mayıs 1990, s. 52.

Başsoy, İlyas, "Bir Başyapıt Eleştirisi (Milan Kundera'nın "Ölümsüzlük" adlı kitabının eleştirisi)", *Argos*, 3 (29), Ocak 1991, s. 145-146.

Batıman, Burhanettin, "Tenkid", *Yeni İstanbul*, 3, (866), 18.04.1952, s. 2.

Batum, Oya, "Çağdaş Roman ve Yaklaşımlar", *Türk Dili*, c. XLIV, 362, 1982.

Batur, Enis, "Eleştirmenden Eleştirmene Ayakta Söyleşi/Atilla Dorsay İle", *Ulus*, 26 Aralık 1970, s. 4.

....., "Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım", *Dilbilim*, S. 6, 1979.

....., "Bir Süre Daha Şiirler mi Eleştirecek Bizi?", *Sombahar*, S. 15, Ocak-Şubat 1993.

....., "Darkapı: Eleştirel Söylemde Anlatım", *Dünya*, 16 Aralık 1978.

....., "Eleştirel Bir Yöntem İçin Araştırmalar", *Soyut* 92, Haziran 1976.

....., "Eleştirel Yaklaşım ve Yazınsal Varlık", *Yazı*, 1979.

....., "Eleştiri Üzerine", *Oluşum*, S. 12, Ekim 1978.

....., "Eleştiri ve Anlatım", *Oluşum*, Mart 1976.

....., "Eleştiri ve Yadsıma", *Oluşum*, S. 8, Haziran 1978.

....., "Eleştiri, Kuram, Öte Dil, Yapıntı", *Yazı*, S. 1, 1978, s. 108.

....., "Enis Batur İle 'Eleştiri' Üzerine Söyleştiklerimiz", Söyleşi: Cüneyt Ayral, *Oluşum*, S. 29/71, Mart 1980.

....., "Her Şey Eleştiriliyor", *Nokta*, S. 9, Şubat 1993, s. 86.

....., "Keyif Tutsağı Okur (Bir Okurunun Yazarın Romanları Üzerine Yaptığı Eleştiriye Verdiği Cevap)", *Hürriyet Gösteri*, (140), Temmuz 1992, s. 16-18.

....., "Serüven Anlatısı ve Anlatının Serüvenleri", *Türk Dili*, 37 (316), Ocak 1978, s. 49-52.

....., "Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım", *Dilbilim*, 4, 1979, s. 132-146.

....., "Dilsel Üretim Olarak Okuma", *Oluşum*, Mayıs 1978.

....., "Duvar", *Kuram*, 7, Ocak 1995, s. 71.

....., "Düş Teknisyenleri, Teknik Düşçüler", *Çağdaş Eleştiri*, 1 (3), Mayıs 1982, s. 22-24.

....., "Eğretileme: Felsefe ile Şiir Arasında Anlatım Köprüsü", *Papirüs*, 1, 1980, s. 47-51.

....., "Foucault ve Sanat", *Hürriyet Gösteri*, 45, Ağustos 1984, s. 42, 98.

....., "Foucault'un Getirdiği Alternatif", *Milliyet Sanat*, 100, Temmuz 1984, s. 16-17.

....., "Tahsin Yücel ve "Vasat'ın Saldırısı", *Hürriyet Gösteri*, 121, Aralık 1990, s. 21-23.

....., "Usulsüz Bir Tarih Kuramı: Velimir Hlebnikov'un Felsefesi Üzerine", *Tarih ve Toplum*, 18, Haziran 1985, s. 42-43.

....., "Yazboz, Graphomanie'ye Dair", *Defter*, 17, Ağustos-Aralık 1991, s. 40-51.

Batur, Metin-Hüsnü Kural, "Ahmet Altan'ın 'Sudaki İz' Eseri ve Yapılan Eleştirileri Üzerine", *Sanat Olayı*, (44), Ocak 1986, s. 65-66.

Bayar, Zühtü, "Eleştiri Günlüğü", *Türk Solu*, 3.9.1968.

Baydar, Nasuhi, "*Tercüme*nin ve Tenki-

din Zorlukları", *Tercüme*, 3 (17), s. 366-373.

Baydar, Vedat, "Küçük Bir Kitabın Tenkidi [Nadir Lâtif Aksoy]", *Erciyes*, (74-75), s. 25.

Bayıldıran, Sabit Kemal, "Çok Kapılı Oda'nın Yeni Basımı Dolayısıyla Nesnel Eleştiri ve Asım Bezirci", *Varlık*, 48 (905), Şubat 1983, s. 4-5.

....., "Mehmet H. Doğan'ın Eleştiri Anlayışı ", *Yom Sanat*, S. 8, Eylül-Ekim 2002.

Baykal, Kâzım, "Bibliyografya, Bursa Hakkında Yapılan Etütler Bir Tenkit Münasebetiyle", *Uludağ*, (82), Mart 1947-Nisan 1947, s. 29-30.

Baykam, Bedri, "Nedim Gürsel'in Tarihî Romanlarında Şehvet, İşkence ve Ölüm", *Skala*, S. 2, Mayıs 2001, s. 74-80.

Baypınar, Yüksel, "Güldürürken Düşündüren Eleştiri: Hiciv", *Gündoğan Edebiyat*, 1 (2), s. 103-110.

....., "Yığın Edebiyatı' Kavramı Üzerine", *Millî Kültür*, 47, Aralık 1984, s. 64-67.

Bayrav, Süheyla, "Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi", *Dilbilim*, (1), 1976, s. 45-69.

....., "Eleştiride Yöntem Arayışları", *Dilbilim*, (9), 1990, s. 25-42.

....., "Taormina Üzerine [Hilmi Yavuz'un eserinin eleştirisi]", *Hürriyet Gösteri*, (123), Şubat 1991, s. 38-40.

..... **ve Nükhet Gündeş, Gül Işık, Sema Rıfat Güzelşen**, "Göstergebilimsel Uygulamalar", *Dilbilim*, 1, 1976, s. 72-115.

Bazell, C. E., "G. Must'ın Morfolojisinin Tenkidi", *İngiliz Filolojisi Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, (3), s. 112-113.

Behramoğlu, Ataol, "Organik Şiir", *Adam Sanat*, 30, Mayıs 1988, s. 21-22.

Bekiroğlu, Nazan, "Hikâyecinin Dünyası ve Tarihin Aynası", *Dergâh*, S. 21, Kasım 1991, s. 12-14.

....., "Huzur'un İndeksi Hakkında Yorumlar", *Yedi İklim*, Nisan 1992, s. 12.

Belge, Murat, "Berna Moran İle Roman Sanatı ve Eleştiri Üstüne Bir Konuşma", *Hürriyet Gösteri*, (40), Mart 1984, s. 25-27.

....., "Divan Edebiyatı ve Metin Eleştirisinde Yöntem", *Yeni Dergi*, 3 (36), Eylül 1967, s. 215-224.

....., "Marksizm ve Yapısalcılık", *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 16-29.

....., "Metin İncelemesi Üstüne", *Papirüs*, 1 (3), 1966, s. 9-12.

....., "Michel Foucault ve Las Menisas", *Tan Özel Sayı,* 3/4, Temmuz-Ağustos 1982, s. 52-55.

....., "Tarihi Roman Üzerine Bir Söyleşi", *Argos*, 3, Kasım 1988, s. 176-178.

Benderlioğlu, Atıf, "Senatoda Bir Tenkid: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı", *Musiki Mecmuası*, 29 (327), Ocak 1977, s. 4-8.

Bener, Erhan, "Eleştiri Devrimi", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45/46), Kasım-Aralık 1991, s. 385-389.

Bengi, Işın, "Çeviri Eleştirisi Bağlamında Eleştirel Bilincin Oluşması ve Eleştiri, Üst-Eleştiri, Çeviribilim İlişkileri", *Dilbilim Araştırmaları*, Ahmet Kocaman, Hitit Yayınevi, Ankara 1993, s. 25-50.

Berfe, Süreyya, "Melih Cevdet Anday'ı Okumayın", *Defter*, S. 10, Haziran/Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1989, s. 89.

Berk, İlhan, "Eleştiride Ölçü", *Yeni Ufuklar*, 13 (153), Ocak 1965, s. 18-22.

Berk, Nurullah, "Eleştiri Üzerine Acı Düşünceler", *Varlık*, 42 (819), Aralık 1975, s. 10-11.

....., "Eleştirimiz Üzerine Notlar", *Varlık*, 38 (766), Temmuz 1971, s. 6-7.

....., "Sanat Tenkidimiz Ne Halde", *Varlık*, 25 (481), s. 5.

....., "Tenkit Ahlâkımız", *Varlık*, 27 (508), Ağustos 1959, s. 10-11.

Berkay, Fügen, "Eleştirim", *Yeni İnsan*, 9 (102), Temmuz 1971, s. 8-9.

Beşir Akınel, "Tenkid", *Nesil*, C. 2, S. 11, Ağustos 1978, s. 44-45.

Beyatlı, Yahya Kemal, "Tenkit Tecrübesi", *Tevhîd-i Efkâr*, 7 Mart 1338/1922.

Beykal, Canan, "Artık Kuramsız Sanat Yok", *Hürriyet Gösteri*, S. 94, Eylül 1988, s. 90-92.

....., "Bilimden Yana", *Türk Dili*, 11 (126), Mart 1962, s. 375-377.

....., "Sekterlik ve Sosyalist Gerçekçilik", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45/46), Kasım-Aralık 1991, s. 417-419.

....., "Yara Deşildikten Sonra: Şiirin Okurdan Kopmuşluğu", *Yeni Dergi*, 3 (36), Eylül 1976, s. 208-215.

Beyreli, Nilgün, "Çelebi Bizi Unutma [Hüsrev Hatemi'nin aynı adlı şiir kitabının eleştirisi]", *Türk Edebiyatı*, (208), Şubat 1991, s. 57.

Beyzadeoğlu, Süreyya, "Onaltıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Sosyal Şikayet", *Dergâh*, S. 74, Nisan 1996.

Bezirci, Asım, "Baykuşun Gözü [Edebiyatta Eleştiri Üzerine]", *Varlık*, 50 (907), Nisan 1983, s. 11.

....., "Eleştiride Konu", *Ataç*, 1 (5), 15 Eylül 1962, s. 10-11.

....., "Eleştiride Yapısalcılık I", *Yazko/Edebiyat*, 2 (12), Ekim 1981, s. 99-104.

....., "Eleştiride Yapısalcılık II", *Yazko/Edebiyat*, 2 (13), Kasım 1981, s. 85-89.

....., "Eleştiride Yargı ve Çözümleme", *Hürriyet Gösteri* 54, Mayıs 1985, s. 69-70.

....., "Eleştiride Zaman", *Ataç*, 1 (3), 15 Temmuz 1962, s. 8-9.

....., "Göle de, Sümbüle de, Karanfile de [Eleştirmenler Üzerine]", *Varlık*, 50 (909), s. 14.

....., "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Türkiye Yazıları*, 30.4.1960.

....., "Kalıt (Eleştiri Üzerine)", *Yazko Edebiyat*, 1 (3), Ocak 1981, s. 68-71.

....., "Yok Denecek Bir Şey Ama Var Var... [Eleştiri Üzerine]", *Yazko Edebiyat*, 4 (26), Aralık 1982, s. 108-115.

Bilen, Mehmet Yaşar, "Kuşak Değildiniz [Mehmet Yaşar Bilen'in bir yazısının Özkan Mert tarafından yapılan eleştirisine cevabı]", *Varlık*, 51 (923), Ağustos 1984, s. 11-13.

....., "Nasıl Eleştiri?", *Hürriyet Gösteri*, 54, Mayıs 1985, s. 78.

Bilgegil, M. Kaya, "Edebiyat Kelimesi ve Türkçe'de Aldığı Anlamlara Genel Bir Bakış", *Gazi Eğitim Enstitüsü Araştırma ve İncelemeleri*, 2, Mart 1962, s. 72-87.

....., "Edebiyat Bilgi ve Teorileri", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, 1 (12), 1980, s. 1-64.

Bilgin, İhsan, "Eco'nun Sütun Eleştirisi Üzerine [Umberto Eco'nun Mimari Eleştirisi]", *Mimarlık*, 23 (211), 1985, s. 19-20.

Bilgin, Vedat, "Toplumların Edebiyatları ve Bunalım Dönemlerinde Edebiyatın Fonksiyonları", *Divan*, 1 (2), Aralık 1978, s. 13-15.

Bilkan, A. Fuat, "Divan Edebiyatında Tenkid", *Millî Kültür*, (54), Eylül 1986, s. 10-13.

....., "Divan Edebiyatında Tenkid", *Türk Edebiyatı*, (181), Kasım 1988, s. 61-63.

....., "Tezkirelerde Tenkid", *Millî Kültür*, S. 52, Mart 1986, s. 64-73.

....., "1990 Yılı Dergilerinde Tenkîd ve İnceleme Yazıları", *Türk Edebiyatı*, S. 209, Mart 1991, s. 25-28.

....., "Hayriyye-i Nâbî'de Edebî Tenkid", *Dolunay*, S. 7, Temmuz 1986, s. 37-39.

....., "Hüsn ü Aşk'ta Edebî Tenkid", *Dolunay*, S. 8, Ağustos 1986, s. 24-26.

....., "Şiir Tenkidine Dair", *Türk Edebiyatı*, (214), Ağustos 1991, s. 31-32.

Bingöl, Hasan Hasip, "Tenkitçinin İşi", *Yedi İklim*, S. 156, Mart 2003, s. 19-20.

Binyazar, Adnan, "Cumhuriyet Döneminde Eleştiri ve Deneme", *Türk Dili*, 29 (266), Kasım 1973, s. 132-148.

....., "Eleştiri Açısından Ataç'ın Kimliği", *Varlık*, 36 (728), 15 Ekim 1968, s. 8.

....., "Eleştiride Boyut", *Adam Sanat* 68, Temmuz 1991, s. 48-51.

....., "Sartre'a Göre Edebiyatçının Sorumluluğu", *Cep Dergisi*, 1 (7), Mayıs 1967, s. 78-84.

Binzet, A. Celâl, "Eleştiride Boyut", *Adam Sanat*, (68), Temmuz 1991, s. 48-51.

....., "Politika Sarmalındaki Sanat", *Adam Sanat*, (44), Temmuz 1989, s. 30-35.

Bir, Ali Atıf, "Ratingler, Eleştiriler ve Seçkinler", *Yeni Türkiye*, 2 (11), Eylül-Ekim 1996, s. 394-397.

Birdoğan, Nejat, "Kağızmanlı Hıfzî ve Hakkındaki Eleştiriler", *Türk Folklor Araştırmaları*, 12 (238), Mayıs 1969, s. 5292-5294.

Birkan, Tuncay, "Politik Bir Tercih: Psikolojiye Karşı, Edebiyattan Yana", *Gergedan*, 8, Ekim 1987.

Birkiye, Atilla, "Duyarlı Denemeler Toplamı 'Bir Aşk Denemesi' (Eserin Eleştirisi ve Eser Hakkında)", *Hürriyet Gösteri*, (125), Nisan 1991, s. 80-81.

....., "Eleştirinin Keyfiliği ya da Fethi Naci Eleştirisi", *Varlık*, 59 (1029), Haziran 1993, s. 63-64.

....., "Niye Sorulan ve Eleştirmenin Yöntemsel İlkesi: Nesnellik (Füsun Akatlı'nın "1982 ve Başlarken" başlıklı yazısı üzerine)", *Varlık*, 50 (906), Mart 1983, s. 14-15.

....., "Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru", İstanbul, *Varlık*, [?].

....., "Yıllar Önce Yazılanlar ve Roman Kuramı", *Yazko Edebiyat*, 6 (37), Kasım 1983, s. 122-127.

....., "Politikasız Edebiyat ya da Noktalanmış Gerçekçilik", *Varlık*, 55 (947), Ağustos 1986, s. 9-10.

Birsel, Salah, "Eleştirinin Kötü Yolları, Çevirinin Kötü Yolları", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 27 (1-2), Ocak-Haziran 1969, s. 129-137.

Biryıldız, Esra, "1950'den Günümüze Türk Basınında Film Eleştirisi", *Milliyet Sanat*, (120), Mayıs 1985, s. 6-7.

Bleda, Osman, "Bir Sözlük Üzerine [İsmet Zeki Eyüpoğlu'nun "Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü" adlı kitabının bir eleştirisi]", *Türk Dili*, 2 (12), Mayıs 1989, s. 32-33.

Bolat, Salih, "İzlenimci Eleştiri", *Üç Nokta*, S. 3, Haziran-Temmuz 2002.

Boran, Behice, "Sanatın Sosyal Şartları ve Roman", *Yeni Düşün*, 43, Kasım 1987, s. 3-6.

Boratav, Pertev Naili, "Tahlil ve Tenkit", *Halkbilgisi Haberleri Mecmuası*, 7 (81), s. 207-209.

Bostancı, Enver, "Belbaşiyen Kültürü ve Bu Kültür Üzerinde Yapılan Bir Tenkit", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 26 (3-4), Temmuz-Aralık 1968, s. 1-48.

Bostancı, M. Naci, "Eleştiri", *Polemik*,

S. 7, Aralık 1992, s. 16-18.

Boz, Afitap, "Televizyon Eleştirisi Olabilir mi?", *Yıllık (Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi)*, (7), 1994-1995, s. 395-400.

Bozarslan, Hamit, "İsmet Özel Üzerine", *Defter*, 15, Aralık/Ocak/Şubat/Mart 1990, s. 91.

Bozkurt, Nejat, "Hegel'in Estetiği ve Şiir Kuramı", *Felsefe Arkivi*, 24, 1984, s. 169-211.

....., "Michel Foucault Felsefesinin Bazı Temel Kavramları", *Defter*, 4, Nisan-Mayıs 1988, s. 39-50.

....., "Michel Foucault ve Thomas Kuhn'un 'Episteme' ile 'Paradigma' Kavramlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", *Seminer Felsefe Özel Sayısı*, 6, 1989, s. 337-348.

Budak, Selçuk, "Ruh Sağlığı ve Edebiyat", *Edebiyat ve Eleştiri*, 6/7, Ocak/Şubat/Mart/Nisan 1993, s. 28.

Buğra, Tarık, "Tenkidin Sefaleti", *Türk Dili*, (472), Nisan 1991, s. 193-203.

....., "Tenkit ve Politika Üzerine Düşünceler", *Türk Dili*, (496), Nisan 1993, s. 249-254.

....., "Tank Buğra İle Eleştiri Üzerine Sohbet", Haz: Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, *Türk Edebiyatı*, (233), Mart 1993, s. 46-49.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Çocuk ve Allah"ta İsim Takımları [Eserin Tek Yönlü Tenkidi]", *Türk Dili*, 20 (213), Haziran 1969, s. 235-241.

Burian, Orhan, "Denemeler-Eleştiriler", *Ilgaz*, 3 (36), Eylül 1964, s. 6-7.

....., "Edebi Eser ve Edebi Tenkit Hakkında-I", *Yücel Aylık Bilgi ve Kültür Mecmuası*, Mart 1936, s. 18-19.

....., "Edebi Eser ve Edebi Tenkit Hakkında-II", *Yücel Aylık Bilgi ve Kültür Mecmuası*, Nisan 1936, s. 61-62.

Büker, Nalân, "Eleştirinin Amacı, Yöntemleri ve Eleştiri Sistemleri", *Kurgu (Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Yüksekokulu Dergisi)*, (9), Aralık 1991, s. 267-280.

C., Gülenay, "Edebiyatın Jandarmaları: Eleştirmenler", *Üç Nokta*, S. 3, Haziran-Temmuz 2002.

Can, Afşin, "Unutulmuş Bir Roman: Aynadaki Yalan Üzerine Notlar", *Kültür Edebiyat/Yeni Taşova Gazetesi Sanat Eki*, Yıl: 1, S. 12, Ocak 1990, s. 1.

Can, Ömer, "Kanadı Kırılmadı 'Umut Şiirleri' [Arif Damar'ın Niyazi Akıncıoğlu ve eseri üzerine yazdığı yazının eleştirisi]", *Düşün (Bizde Belde Toplum Sanat)*, (18), Eylül 1985, s. 86-88.

Canatan, Ö. Bedri, "Hafifliğin Dayanılmaz Tarifi: Var Olmak Milan Kundera'nın Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği Adlı Romanının Eleştirileri Üzerine", *Yeni Düşün*, (33), Aralık 1986, s. 55-58.

Canberk, Eray, "Sartre ve Eleştiri Anlayışı", *Yelken*, (79), Eylül 1963, s. 10-12.

Cangızbay, Kadir, "Eleştiriyi Bir İmbikten Geçirme İşlemine Benzetebiliriz", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 30-31.

Canova, Mahir, "Münekkitleri Tenkit", *Zafer*, 3 (1048), s. 2.

Canpolat, Mustafa, "Beyaz Gemi'de Toplumsal Eleştiri", *Littera Edebiyat Yazıları*, C. V, 1994, s. 13-17.

....., "Dün-Bugün Yay. (Eleştiri)", *Türk Dili*, XI (117), Ankara 1961, s. 655-658.

Celâl, Metin, "80'li Yılların Eleştirmenleri: Orhan Koçak", *Hürriyet Gösteri*, (179), Ekim 1995, s. 56-61

....., "İyimser Bir Eleştirmen", *Sombahar*, S. 15, Ocak-Şubat 1993.

....., "Yeni Türk Şiiri ve Eleştiri", *Sombahar*, S. 16, Mart-Nisan 1993.

Celâl Sâhir, "Efkâr-ı Münekkidîn ve Efkâr-ı Umumiye", *Servet-i Fünûn*, C. 37, S. 945, 29 Haziran 1325/1909, s. 134-135.

....., "Temâşâya Dâir-3, Bizde Temâşâgirân ve Münekkitler", *Servet-i Fünûn*, C. 37, S. 949, 30 Temmuz 1325/1909, s. 198-201.

Celkan, Gül, "Amerika'da Edebi Tenkid", *Töre*, 11 (123), Ağustos 1981, s. 31-34.

Cemal, Ahmet, "Çağdaş Bir Serüven: Walter Benjamin", *Gösteri*, 1 (4), Mart 1981, s. 54-55.

....., "Eleştirel Yaklaşım ve Bilgi Temeli", *Hürriyet Gösteri*, 90, Mayıs 1988, s. 32-33.

....., "Eleştirinin Çorak İklimi [Türk Edebiyatında Eleştiri Üzerine]", *Sanat Olayı*, (26), Temmuz 1984, s. 86-87.

....., "Yazınsal Çeviri Eleştirisinde Bilimsel Yaklaşım", *Türk Dili*, 41 (343), Nisan 1980, s. 226-231.

....., "Yazınsal Çeviri Eleştirisinin Hazırlık Evresi Olarak Erekdil Metninin Değerlendirilmesi", *Bağlam*, (3), Ocak 1981, s. 171-179.

....., "Canetti'nin Eserleri Üzerine", *Hürriyet Gösteri*, 43, Haziran 1984, s. 24-25.

....., "George Lukacs ve Beş Evresi", *Hürriyet Gösteri*, 57, Ağustos 1985, s. 4-5.

Cemgil, Adnan, "Bir Eleştiri Çevresinde", *Çağdaş Eleştiri*, 2 (5), Mayıs 1983, s. 54-57.

Cenab Şahabeddin, "Abdülhak Hamit ve Tenkit", *Yolların Sesi*, 1, (6), s. 121-125.

....., "Müntekid-i Hakîkî", *Servet-i Fünûn*, C. 16, S. 416, 1901.

Cengiz, Metin, "Bayıldıran Sabunu Nasıl Köpürtüyor? (Sabit Kemal Bayıldıran'ın Eleştirisi Üzerine)", *Varlık*, 65 (1089), Haziran 1998, s. 49-51.

Cengizhan, Gökhan, "Terry Eagleton'ın M. Fuat Üzerine Yazdıkları", *Edebiyat ve Eleştiri*, 8, Mayıs-Haziran 1993.

....., "Popüler Edebiyat Tarihi II", *Edebiyat ve Eleştiri*, 10, Eylül/Ekim 1993.

....., "Popüler Edebiyat Tarihi-II", *Edebiyat ve Eleştiri*, 11, Kasım/Aralık 1993.

....., "Eleştirel Olmayan Şiir İçin Eleştiri", *Broy*, S. 10, Ağustos 1986, s. 42-43.

Cezar, Mustafa, "Sağlıksız Bir Eleştiri (Mustafa Cezar'ın yazdığı "XIX. Yüzyıl Beyoğlusu" adlı esere Behzat Üsdiken tarafından yapılan eleştiri üzerine)", *Tarih ve Toplum*, 18 (103), Temmuz 1992, s. 57-60.

Cömert, Bedrettin, "Edebiyat Eleştirisinde Yöntem", *Gelecek*, S. 3, Temmuz 1971.

....., "Eleştiride Sevgi", *Barış Gazetesi*, 24 Mayıs 1972.

....., "Eleştirimizin Alınyazısı", *Barış Gazetesi*, 4 Ekim 1971.

....., "Eleştirimizin Çağdaşlığı", *Yansıma*, S. 7, Temmuz 1972.

....., "Eleştiriye Beş Kala", *Soyut*, S. 62, Eylül 1973.

....., "Sanatta Biçim ve İçerik İlişkisi ", *Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi (FDE)*, 1 (2), 1978, s. 7-11.

....., "Sınıf Eleştirisi", *Forum*, S. 342, Temmuz 1968.

....., "Talihsiz Eleştirmen", *Milliyet Sanat*, S. 222, Mart 1977.

....., "Yaratmanın Kıskançlığı ve Eleştirel Nesnellik", *Milliyet Sanat*, S. 274, Nisan 1978.

....., "Yurdumuzda Marksçı Yazın ve Eleştirisinin Durumu", *Yazı*, S. 2, Ağustos 1978.

....., "Genel Dilbilim ve Şiir Değerlendirmesi", *Fransız Dili Edebiyatı Dergisi (FDE)*, 1 (2), 1978.

Cöntürk, Hüseyin, "Biyografya, Psikoloji ve Edebiyat", *Yeni Ufuklar*, 1 (2), Nisan 1960, s. 75-77.

....., "Edebiyat Eleştirmesi ve Matematik İstatistik", *Varlık* 415, Şubat 1955, s. 26.

....., "Edebiyat Gücü, Eleştirme Gücü", *Forum*, 9 (98), Nisan 1958, s. 22-23.

....., "Eleştirmede Terim, Tanım ve Sonuç", *Türk Dili*, 5 (59), Ağustos 1956, s. 680-682.

....., "Eleştirmede Yapıtın Kendisi", *Yeni Ufuklar*, 5 (37), Ekim 1956, s. 667-670.

....., "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, 10 (21), Mart 1960, s. 8-9.

Cumralı, Celâl, "Yeni Şiirin Eleştirisi", *Dost*, S. 57.

Cündioğlu, Dücane, "Bir Tenkîd ve Bir Tenkit!..", *Kitap Dergisi*, S. 38, Nisan 1990, s. 37-39.

Çağın, Sabahattin, "Esendal'ın "Miras" Romanında Devir Tenkidi", *Türk Edebiyatı*, (207), Ocak 1991, s. 42-43.

Çakaloz, Osman Zeki, "1980'lerin Cevat Dereli'si İçin Eleştiri mi?", *Sanat Çevresi*, (46), Ağustos 1982, s. 6-8.

....., "Eleştiriler", *Yeni Boyut*, 2 (14), Haziran 1983, s. 24.

Çakı, Fahri, "Eğitimde Batıcılaşma (Eğitimdeki Yeniliklere İlişkin Açıklamaların Eleştirisi)", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi*, (4), 1997, s. 91-130.

Çakıroğlu, Nurcan, "Korcan İle "Patrona" Üstüne [romanın A. Siyami Altunçul tarafından yapılan eleştirisine yazarın cevabı]", *Sanat Olayı*, (25), Haziran 1984, s. 50-52.

Çalışlar, Aziz, "Edebi-Sanatsal Yaratımın Kendisi de Bir Eleştiridir", *Varlık*, S. 947, Ağustos 1986, s. 12-14.

....., "Gerçekçilikle İlgili Karşı Düşünceler Üstüne", *Bilim ve Sanat*, 4, Nisan 1981, s. 27-30.

....., "Maddeci-Gerçekçi Eleştiri", *Hürriyet Gösteri*, (54), Mayıs 1985, s. 74-75.

....., "Edebiyat Estetiği Üstüne", *Varlık*, 52 (928), Ocak 1985, s. 13-16.

....., "Estetikte Gelişmeler ve Estetik Yazılar, *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 57-63.

....., "Galilei'nin Verdiği Dersler 1", *Varlık*, 51 (919), Nisan 1984, s. 4-7.

....., "Galilei'nin Verdiği Dersler 2", *Varlık*, 51 (920), Mayıs 1984, s. 3-7.

....., "Gerçekçilik Estetiği", *Varlık*, 51 (917), Şubat 1984, s. 9-14.

....., "Maddeci Estetik ve Sanat Kuramı ile Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru Bir Bakış 1-4", *Varlık*, 52 (929), Şubat 1985, s. 3-9; 52 (930), Mart 1985, s. 3-12; 52 (931), Nisan 1985, s. 3-11; 52 (932), Mayıs 1985, s. 3-9.

....., "Mikhail Mikhailovich Bakhtin", *Yazko Çeviri*, 2 (12), Mayıs-Haziran 1983, s. 62-63.

....., "Sanata Bilimsel Yaklaşım", *Bilim ve Sanat*, 8, Ağustos 1981, s. 6-8.

....., "Yapısalcılık: Status Quo İdeolojisi", *Varlık*, 50 (914), Kasım 1983, s. 21-25.

Çalkıvık, A. Süha, "Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923-1950" [Martin Jay'in aynı adlı eseri üzerine], *Argos*, 2 (19), Mart 1990, s. 161-162.

Çavuşoğlu, Mehmed, "Âlî'de Tenkid", *Osmanlı Araştırmaları*, S. VII-VIII, İstanbul 1998.

Çavuşoğlu, Mehmet, "Eda Meselesi [Mahmut Paşa'nın Gazeli Hakkında Kınalızâde Hasan Çelebi'nin Değerlendirilmesinin Eleştirisi]", *Hisar*, 18 (170), Şubat 1978, s. 12-14.

Çaydam, Hamdi Rıza, "Tenkit ve Münekkit", *Yürüyüş*, S. 6, 25.01.1941, s. 13-14.

Çebi, A. Kerem, "Barthes'ın Yeni Eleştiri İçindeki Yeri", *Edebiyat ve Eleştiri* 12/13, Ocak/Şubat/Mart/Nisan 1994, s. 22.

....., "Brecht Estetiğine Yönelik Sorular", *Edebiyat ve Eleştiri*, 6/7, Ocak/Şubat/Mart/Nisan 1993, s. 16.

Çeçen, Ramazan, "Edebi Eleştiri Üzerine", *Varlık*, 59, (1020), Eylül 1992, s. 35-37.

Çelebizade Said Tevfik, "Futbol Tenkitleri", *Spor Âlemi*, (7), s. 93-94.

Çelik, Abdullah, "Kimi Sanatçıların Edebî Tenkid Görüşü", *Bizim Külliye*, S. 14, Temmuz-Ağustos-Eylül 2002, s. 70-71.

Çelik, Yakup, "Attilâ İlhan'ın Roman Öncesi ve İlk Romanı: Sokaktaki Adam", *Türkiye Günlüğü*, S. 70, Ankara 2002, s. 70-85.

Çetaku, Drita, "Gerçekçilik Peşinde Bir Eleştirmen: Tahir Alangu", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 57, Eylül-Ekim 2001, s. 100-107.

Çetindağ, Yusuf, "Şiir Eleştirisi Açısından Devletşâh Tezkiresi", *Akademik Araştırmalar Dergisi*, S. 14, Ağustos 2002, s. 187-201.

Çetinkaya, Hüsamettin, "Eleştiride Münekkidlik ya da Muhakkiklik", *Edebiyat Dostları*, 5, Eylül 1987.

....., "İki Yazma Okuma Pratiği", *Edebiyat ve Eleştiri*, 14, Mayıs/Haziran 1994, s. 30.

....., "Yazınsal Eleştiri Üzerine", *Yarın*, 26, Ekim 1983, s. 15.

....., "Gramsci Haksız Çıksın", *Edebiyat ve Eleştiri*, 14, Mart/Nisan 1992, s. 42.

....., "Kavramlarınız ve Nüanslar", *Edebiyat Dostları*, 8, Aralık 1987.

....., "Olumsuz Şiir", *Edebiyat Dostları*, 2, Haziran 1987.

....., "Yansıtma Kuramı Felsefidir", *Edebiyat Dostları*, 12, Nisan 1988.

....., "Yaratmak ve Üretmek", *Edebiyat Dostları*, 15, Temmuz 1988.

....., "Yöntem Üzerine", *Edebiyat Dostları*, 1, Mayıs 1987.

Çıkla, Selçuk, "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", *Hece*, [Türk Romanı Özel Sayısı], S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 111-129.

Çınarlı, Mehmet, "Toplumcu' Edebiyatın Topluma Faydası", *Hisar*, 6 (25), Ocak 1966, s. 5-6.

....., "Eleştirme Üzerine", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 26.

Çıpan, Mustafa, "Tenkidli Metin Yazımı Açısından Üç Şeyh Galib Divanı", *Bilig*, S. 2, Yaz 1996, s. 284-289.

Çobanzade, Bekir, "Son Devir Kırım Tatar Edebiyatı Tenkit Tecrübeleri", *Emel*, 8 (46), Mayıs-Haziran 1968, s. 18-21.

Çolak, Veysel, "2000 Yılında Eleştiriye Veda mı?", *E Dergisi*, Şubat 2000.

....., "Attila İlhan Şiirinin İzleksel Tutarsızlığı", *Broy*, S. 9, Temmuz 1986, s. 32-37.

....., "Eleştiri, Şiir, Karşılaştırma", *Düşler*.?

....., "Eleştirmene Açık Mektup", *Bahçe*, S. 20, Sonyaz 2000, s. 47-48.

....., "Şiir ile Öykünün Arakesidi", *Edebiyat ve Eleştiri*, 18, Ocak/Şubat/Mart/Nisan 1995, s. 12.

....., "Konum, Duruş, Şiir", *Edebiyat ve Eleştiri*, 19/20, Mayıs/Haziran/Temmuz/Ağustos 1995, s. 2.

Çolpan, Derya, "Şiir Eleştirisi ve Eleştirmenler Üzerine", *E Dergisi*, S. 10, Ocak 2000, s. 51.

Çotuksöken, Yusuf, "Dile Saygı, Yazara

Saygı, Eleştiriye de Saygı", *Varlık*, 65 (1086), Mart 1998, s. 59-60.

Çözüm, Ümit Yaşar, "Eserle Varolan Şahaser: Eleştiri", *Millî Kültür*, (85), Haziran 1991, s. 22-23.

Çubuklu, Aydın, "Kalıplanmış Aklın Eleştirisi (Rene Magritte'nin Resimleri Üzerine)", *Evrensel Kültür*, (78), Haziran 1998, s. 5-7.

....., "Şiir Eleştirisinde Siyaset Dalgası", *Evrensel Kültür*, (79), Temmuz 1998, s. 22-23.

Dal, Güney, "Postmodern Roman ya da Roman Oynamak", *Hürriyet Gösteri*, 86, Ocak 1988, s. 31-35.

Dara, Ramis, "Edebi Eleştiri Üzerine Söyteşi", *Hürriyet Gösteri*, (177), Ağustos 1995, s. 60-65.

Değirmencioğlu, M. Coşkun, "Eleştiri ve Entellektüel", *Milli Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 57-59.

Deligönül, Mehmet, "Bir 'Akademik' Çalışma Üzerine [Dç. Dr. İsmail Parlatır'ın "Recaizade Mahmut Ekrem" adlı eserinin eleştirisi]", *Çağdaş Türk Dili*, 1 (4), Haziran 1988, s. 148-152.

Demir, Fahrettin, "Bir Eleştiri ve Bazı Düşünceler (Aysel Özak'ın "Genç Kız ve Ölüm" romanının Yalçın Küçük tarafından yapılan eleştirisi üzerine)", *Yazko Edebiyat*, 2 (14), Aralık 1981, s. 142-144.

Demir, Yavuz, "İki İhtiyarlık Şiiri ve Şair İçin Ölüm", *Millî Kültür*, S. 52, Mart 1986, s. 57-58.

Demiralp, Oğuz, "Gerçeküstücülük, Ruh Çözümlemesi ve Ötesi", *Soyut*, 95, Ekim-Kasım 1976.

....., "Yazın Eleştirisinde Yorum ve Bilim", *Oluşum*, 29, Mart 1980.

....., "Babasına Yenilen Savaşçı", [İsmet Özel'in şiiri üzerine], *Tan Edebiyat Yıllığı*, 1982.

....., "Delilik ve Sanat Üzerine", *Tan*, 2, Haziran 1982, s. 24-29.

....., "Kabiloğullarından Nietzsche'ye Göre İnsanlar ve Kişiler", *Yazı*, 3, 1978.

....., "Paskalya", *Yazko Edebiyat*, 3 (17), Mart 1982.

....., "Yazın Okumasında Yöntem", *Oluşum*, 41, Mart 1981.

....., "Yazında İktidar", *Yazı*, 1, 1978.

....., "Yeni Bir Bilimsel Okuma Anlayışı", *Oluşum*, 31, Mayıs 1980.

Demiray, Emine, "Muhsin Bey Filminin Propp'un İşlevleri Açısından İncelenmesi", *Kurgu (Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Yüksekokulu Dergisi)*, 7, Ocak 1990, s. 263-276.

Demircan, Aynur, "Semih Gümüş Eleştirisine Genel Bir Bakış", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 50, Temmuz-Ağustos 2000.

Demirtürk, E. Lâle, "Çeviri Eleştirisi Kuramları Işığında Ernest Hemingway'in Silâhlara Veda Romanı Çevirilerinde Üslup Aktarımı", *Metis Çeviri*, (12), s. 113-121.

....., "Çeviri Eleştirisine Kuramsal ve Uygulamalı Yaklaşım: Toni Morrison'ın Süleyman'ın Şarkısı Romanı", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8 (1), s. 245-255.

....., "Kısa Öykü Estetiğine Kuramsal Yaklaşım", *Çağdaş Türk Dili*, 3 (29), Temmuz 1990, s. 834-837.

Dilçin, Cem, "Divan Şiirindeki Paralel ve Ortak Söz Yapılarından Metin Eleştirisinde Yararlanma", *Türkoloji Dergisi*, C. 13, S. 1, 2000, s. 33-66.

Dilidüzgün, Selahattin, "Dürrenmatt'a Göre Eleştiri", *Hürriyet Gösteri*, (123), Şubat 1991, s. 26-27.

Diriöz, Meserret, "Türk Edebiyatında Münazara", *Millî Kültür*, C. II, S. 1, Haziran 1980, s. 20-23.

Divlekçi, Celaleddin, "Istılâhât-ı Edebiyye'deki Arapça Beyitlerin Tercümesine Dair Gecikmiş Bir Tenkit", *İlim ve Sanat*, (40), Şubat 1996, s. 99-101.

Dizdar, Dilek, "Metis Çeviride Çeviri Eleştirisi", *Metis Çeviri*, (20-21), s. 124-134.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Cahit Öztelli, «Dertli ve Seyrani» Dolayısıyla Bir Tenkit Üzerine", *Türk Folklor Araştırmaları*, 3 (65), Aralık 1954, s. 1027-1028.

....., "Eleştiri Sanatı", *Türk Dili*, 11 (129), Haziran 1962, s. 719-721.

....., "Eleştiricinin Çilesi", *Türk Dili*, 10 (118), Temmuz 1961, s. 783-785.

....., "Kötü Okuyucu ve Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, 10, Ocak 1972, s. 93-97.

....., "T. S. Eliot: Eleştirinin Görevi", *Türk Dili*, 11 (125), Şubat 1962, s. 327-328.

....., "Tür mü, Biçim mi?", *Türk Folkloru Araştırma Dergisi*, S. 246, Ocak 1970, s. 5000.

....., "Sanat ve Slogan", *Papirüs*, 1, 1980, s. 28-40; *Adam Sanat*, 10, Eylül 1986, s. 48-62.

....., "Toplumcu Gerçekçilik: Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı", *Adam Sanat*, 62, Ocak 1991, s. 54-74.

Doğan, H. Mehmet, "Eleştiri Meydan Okuyor", *Türk Dili*, 31 (281), Şubat 1975, s. 94-96.

....., "Eleştiri Üzerine", *Hürriyet Gösteri*, 54, Mayıs 1985, s. 75-76.

..... "Eleştirinin Yeri", *Yeni Dergi*, 5 (56), Mayıs 1969, s. 479-484.

....., "Şiirimizin Son Yüz Yılı", *Varlık*, S. 1108, Ocak 2000, s. 2-7.

....., "Şiir Eleştirmeni Ataç", *Kitap-lık*, S. 49, Eylül-Ekim 2001, s. 120-122.

Doksat, Recep, "Sanatta Yaratıcılık, İlham, Deha ve Şuur Ötesi", *Hisar*, 5 (11), Kasım 1964, s. 17; 5 (12), Aralık 1964, s. 9.

Doltaş, Dilek, "Edebiyatta Evrensellik ve Masal Üzerine", *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, 2, 1979, s. 21-27.

....., "İletişim, Yazın Metni ve Göstergebilim", *Toplum ve Bilim*, 42, 1988, s. 65-73.

....., "Okuma, Anlama ve Yorumlama: Akşit Göktürk'e Göre Okuma Edimi", *Metis Çeviri*, 10, Kış 1990, s. 106-115.

....., "Postmodernizm, Aporia ve Logos", *Toplum ve Bilim*, 41, 1998, s. 187-192.

Dorsay, Atilla, "Rene Clair: Hem Eleştirmenlerin Hem de Geniş Yığınların Beğenisini Kazanmayı Başaran Sinema Ustası", *Milliyet Sanat*, (21), Nisan 1981, s. 18-20.

Dökmen, Üstün, "İbsen, Miller, Reşat Nuri ve Güngör Dilmen'in Tiyatrolarındaki Aile-içi İletişim Çatışmalarının Graph, Transactional ve Sosyometrik Analizle İncelenmesi", *Milli Psikoloji Kongresi Bildirileri* (III, İstanbul, 13-15 Eylül 1984), 1985, s. 278-292.

Dölek, Ali, "Eleştiride Yöntem Sorunu", *Kayıtlar*, S. 22, Ağustos 1992, s. 18-21.

Durak, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirinde Etkile(n)me", *Hürriyet Gösteri*, S. 246, Şubat 2003.

....., "Altay Öktem'in "Giyotin" Şiirinin Çözümlemesi ya da Yaşam-Ölüm'e Başkaldırı", *Yeni Biçem*, S. 24, Nisan 1995, s. 9-14.

....., "Bakışın Sapakları (Nazım Hikmet'in bir şiirinin çözümlemesi)", *Broy Dergisi*, S. 25.

....., "Brise Marine Çevresinde", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 8, S. 1, 1993.

....., "Çeviri Anlayabilmek ve Yapabil-

mektir", *Edebiyat Çeviri Dergisi*, S. 3, 1994.

....., "Çevrilmişe Bakmak", *Edebiyat Çeviri Dergisi*, Bursa Tömer, S. 2, 1994.

....., "Dıştan İçe Sudaki İz (Ahmet Altan'ın "Sudaki İz" adlı romanı üzerine inceleme)", *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 163.

....., "Edip Cansever'in "'Kaçışına Uğrayan Çiçek' Adlı Şiirinin Çözümlemesi", *Düşlem*, Ekim 1998.

....., "Enis Batur: Ağlayan Kadın: Daedalus: 'Ağlayan Kadınlar Lahdi'nin Heykeltraşı: Okur, (Enis Batur'un 'Ağlayan Kadınlar Lahdi' adlı şiir dizisinin ilkinin çözümlenişi), *Sombahar*, S. 30, Temmuz-Ağustos 1995, s. 12-16.

....., "Enis Batur'un 'Elma' Romanı Nasıl Bir Roman?", *Yom Sanat*, S. 9, s. 89-111.

....., "Göstergenin Nedenliliği/Nedensizliği ya da Dilbilim/Şiirbilim Ayrımı", *Yeni Biçem*, S. 10, Şubat 1994, s. 6-9.

....., "Hilmi Haşal Şiirinde Anlatımsal Uyum Sorunu", *İpek Şehrin Günlüğü*, 5. Edebiyat Günleri, s. 278-286.

....., "Jacques Prévert'in "Sabah Kahvaltısı" Adlı Şiirini Anlamlandırma Denemesi ve Bu Şiirin Türkçedeki Değişkelerine Bakış", *Edebiyat Çeviri Dergisi*, S. 4, 1994.

....., "Kendini Yoklayan Bireyin Şiiri: "Kuzguncuk Oteli" (Haydar Ergülen'in "Kuzguncuk Oteli" adlı şiirinin çözümlemesi)", *Yeni Biçem*, S. 19, Kasım 1994, s. 12-15.

....., "Kurgusal Denge Açısından Cahit Külebi'nin "Hikâye" Şiirine Olumsuz Bakış, *Yaklaşım*, S. 13, 1996, s. 6-12.

....., "Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar" Şiiri Üzerine", *Yeni Biçem*, S. 8 ve 9, Aralık 1993-Ocak 1994.

....., "Necip Fazıl'ın Çile Şiiri Üzerine", *Karşı*, S. 86-7, 1994, s. 35-50.

....., "Sakarya Türküsü", *Karşı*, 1992, S. 58, s. 1-9.

....., "Suskun" Şiirinde A. Hicri İzgören", *Yeni Biçem*, S. 16, Ağustos 1994, s. 14-20.

....., "Şiir Sözcüklerle Yazılmaz, Sözcüklerle de Okunmaz (İlhan Berk'in "Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum" adlı şiirinin çözümlemesi)", *Düşlem*, S. 17, Eylül 1998.

....., "Şiirin Anlam Yapısını Ayakta Tutan Bir Yazı-Sesbirim", *Edebiyat Çeviri Dergisi*, S. 1, Mart 1994.

....., "Tahsin Yücel'in André Gide'den Dünya Nimetleri Çevirileri Üstüne Eleştiri Denemesi (Çeviride Değiştirim)", *Littera*, Cilt 8 içinde, s. 273- 304.

....., "Uzuncaoğlan İlhan Berk'te Öykü ve Anlam", *Hürriyet Gösteri*, S. 242, s. 18-22.

....., "Yeni Bir Kuram ve Yeni Bir Uygulamayla Bir Şiiri ve Bir Şairi Anlamak (Ece Ayhan: "Bakışsız Bir Kedi Kara")", *Düşlem*, S. 19-20, Kasım-Aralık 1998, s. 27-32.

Duranoğlu, Gönül, "Sanatta Nesnel Eleştiri ve Eleştirmen", *Ankara Sanat*, 8 (94), Şubat 1974, s. 10-11.

Duru, Orhan, "Yazınımızda Eleştirmenin Ağırlığı Artmalı", *Hürriyet Gösteri*, (209), Mart 1999, s. 29-30.

Duygulu, Behiç, "Eleştirmen Yok mu?", *Yazko Edebiyat*, 6 (36), Ekim 1983, s. 112-121.

Dündar, Burcu, "Yeni Eleştiri'nin Eleştirisi", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 48, Mart-Nisan 2000, s. 86-96.

Dündar, Emre, "Ali Günvar'ın Vural Bahadır Bayrıl'ın Melek Geçti'si Üzerine Değerlendirmenin Eleştirisi", *Adam Sanat*, (89), Nisan 1993, s. 66-70.

Eberhard, W., "İlmi Tenkidler Hakkında", *Çınaraltı*, 3 (70), s. 5, 15.

Ecevit, Yıldız, "Dünden Bugüne Türk Edebiyat Eleştirisi", *Varlık*, 62 (1050), Mart 1995, s. 49-57.

Edgü, Ferit, "Yazar-Okur İlişkileri", *Yeni Ufuklar*, 12 (137), Ekim 1963, s. 20-25.

....., "Romanın Biçimi", *Milliyet Sanat*, 45, Nisan 1982, s. 27.

....., "Toplum-Sanat İlişkisi Üstüne", *Türk Edebiyatı*, 1966, s. 187-199.

Edhem Necdet, "Tenkid-i Felsefi (Fatalizm)", *İctihad*, (78-1), s. 1720-1722.

Edip, Halide, "Tenkidi Tenkid", *Tercüme*, 3 (14), 19.07.1942, s. 138-141.

Ediskon, H. N., "Bize Bir Tiyatro Münekkidi Lazım", (12), s. 198-200.

Egemen, Bedi Ziya, "Tenkit Buhranı", *Yeni Adam*, 15 (610), s. 5, 11.

Ekşioğlu, Gürbüz Doğan, "Eleştiriye Yanıt (Karikatür Sanatı Üzerine)", *Hürriyet Gösteri*, (60), Kasım 1985, s. 64-65.

Eldem, Burak, "Ahmet Altan'ın 'Sudaki İz' İsimli Eseri ve Yapılan Eleştirileri Üzerine", *Sanat Olayı*, (45), Şubat 1986, s. 69-71.

Elibal, Gültekin, "Eleştiride Bir Ölçütün Aşılması Üzerine", *Ankara Sanat*, 15 (169), Mayıs 1980, s. 13.

....., "Eleştiriyi Yanıtlama Gereksinimi", *Ankara Sanat*, 13 (150), Mayıs 1978, s. 21-31.

Eliçin, Emin Türk, "Nietzsche Üstüne Bir Eleştiri Denemesi", *Yeni Ufuklar*, 12 (137), Ekim 1963, s. 36-46.

....., "Nietzsche Üstüne Bir Eleştiri Denemesi", *Yeni Ufuklar*, 12 (140), Ocak 1964, s. 33-45.

Emil, Birol, "Mizancı Murad Bey'in Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Edebiyatı Dergisi*, C. 19, Ekim 1971, s. 119-143.

....., "Okuyucu-Yazar-Tenkitçi, Türkiye'de Büyük Kıtlık (Okuyucu-Yazar-Tenkitçi)", *Millî Kültür*, (82), Mart 1991, s. 4-6.

Emre, Ahmet Cevat, "Orta Öğretimde Gramer-Gramerlerin Kısa Bir Tenkidi", *Türk Dili Belleten*, (7-8), s. 59-80.

....., "Klâsik Tercümeler İçin Tenkit Ölçüleri", *Varlık*, 13 (220), s. 81-86.

Emre, İsmet, "Eleştiri Haysiyeti", *Kültür Edebiyat/Yeni Taşova Gazetesi Sanat Eki*, Yıl: 2, S. 17-18, Haziran-Temmuz 1990, s. 7.

Engin, Sabahattin, "Yavuz Bülent Bakiler'in Beş Şiiri Üzerine Bir Tenkit Denemesi", *Millî Kültür*, (86), Temmuz 1991, s. 38-41.

Enginün, İnci, "Acımak Romanı ve Sosyal Tenkit", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. II, 1983, s. 22-36.

Erbora, Ayşe Dilek, "Platon ve Aristo'nun İngiliz Neoklasik Eleştiri Akımındaki Yeri", *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, (1), Ocak 1979, s. 30-35.

Ercilasun, Ahmet Bican, "İntihalci Bir Profesör (Prof. Talât Tekin'in Türk Dili Dergisi'nin Temmuz 1977 sayısındaki yazısının eleştirisi)", *Türk Kültürü*, 16 (184), Şubat 1978, s. 4-11.

Ercilasun, Bilge, "Edebi Tenkitlerine Göre Namık Kemal", *Türk Kültürü Araştırmaları*, 28 (1-2), s. 319-324.

....., "Fuat Köprülü'nün Yeni Mecmua'daki Yazılarında Tenkit", *Millî Kültür*, (43), Aralık 1983, s. 45-47.

....., "Ömer Seyfettin'de Edebî Tenkit", *Türk Kültürü*, (Ömer Seyfettin Özel Sayısı), S. 260, Aralık 1984, s. 87-94.

....., "Servet-i Fûnun'da Edebi Tenkid", *Yazko Edebiyat*, 3 (15), Ocak 1982, s. 157-158.

Erdem, Ömer, "Tenkid Dili ve Şiir", *Yeni Şafak*.

Erdem, Sadık, "Mehmet Salih Yümnî, Tezkire-i Şu'arâ-i Yümnî, İnceleme-Tenkîdli Metin-İndeks", *Türk Dünyası Araştırmaları*, (55), Ağustos 1988, s. 85-112.

Erden, Aysun, "Çözümleyici Yazın Eleştirisi Işığında Bir Yaşar Kemal Hikâyesi: Süpürge", *Hacettepe Üniv. Edeb. Fak. Dergisi*, Ankara 1993, s. 87-104.

....., "Çözümleyici Yazın Eleştirisi", *Edebiyat ve Eleştiri*, 10, Eylül/Ekim 1993.

....., "Toplumsal-Politik Eleştirel Kurmacanın ve Tutkuların Yazarı: Evrensellikten Kültürel Boyuta Geçen, Yaşanmışları, Yaşanacakları Yalın Gerçeklikten Simgeselliğe Taşıyan Bir Öykücü", *Yom Sanat*, S. 10, Ocak-Şubat 2003, s. 72-81.

Erdoğan, Mehmet, "Eleştiri Geleneği ve Modern Eleştiri Yöntemleri", *Atılılar*, S. 5, Eylül-Kasım 2000.

Erdoğan, Mehmet-Arslanbenzer, Hakan, "Modern Türk Edebiyatında Şiir Eleştirisi", *Hece*, Türk Şiiri Özel Sayısı, S. 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, s. 372-385.

Erdoğdu, Ahmet, "Hukuk San'atı ve Tenkid", *İleri Hukuk*, 2 (20), s. 253-254.

Erem, Evren, "80'li Yılların Eleştirmenleri: Evren Erem [Söyleşi]", *Hürriyet Gösteri*, (176), Temmuz 1995, s. 36-41.

....., "Şiir Eleştirisinde Dilbilimin Rolu", *Ludingirra*, S. 4, Kış 97.

....., "Türk Şiir Eleştirisinde Okuma'nın Yeri", *Sombahar*, S. 15, Ocak-Şubat 1993.

Eren, Cemil, "Suskun Eleştiriciler", *Dost*, 11 (25), Nisan 1963, s. 14-15, 20.

Eren, Zahit, "Şiir ve Kuram", *İmece*, 2 (14), Nisan 1986, s. 17-19.

Ergenç, Leman, "Ondokuzuncu Yüzyıl Rusyası'nda Bir Edebiyat Eleştirmeni: Belinski", *Hürriyet Gösteri*, (119), Ekim 1990, s. 74-76.

Ergin, Seçkin, "Çağdaş Amerikan Edebiyatında Eleştiri Akım ve Yöntemleri", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, 12, 1980, s. 485-498.

Erginer, Suat, "Bir Eserin Tenkidi", *19 Mayıs*, 6 (62), Mart 1943, s. 26-29.

Ergüden, Işık, "Yazma Duyguları", *Defter*, 12, Şubat/Mart 1990, s. 117.

Ergül, Niyazi Sabri, "Kendi Edebi Mesleklerimiz ve Münekkitsizlik", *Türk Yurdu*, XXVI (3), Ekim 1942, s. 65-66.

Ergülen, Haydar, "Ne Zaman İlhan Berk Okusam…", *Defter*, 19, Kış 1992, s. 153.

....., "80'li Yıllar Şiiri ve Şairleri Üzerine On İddia", *Defter*, 19, Kış 1992, s. 56.

Ergün, Zeynep, "Virginia Woolf, Yaşam ve Yazı", *Argos*, 2 (17), Ocak 1990, s. 151-154.

....., "Mrs. Dalloway ya da Başkaldırı" [Virginia Woolf'un aynı adlı eseri üzerine], *Argos*, 2 (20), Nisan 1990, s. 146-158.

....., "The Rainbow: Kadının Arayışı" [D. H. Lawrence'ın aynı adlı eseri üzerine], *Argos*, 2 (22), Haziran 1990, s. 64-77.

Ergüven, Mehmet, "Ad ve Yorum", *Defter*, 17, Ağustos/Eylül/Ekim/Kasım/Aralık 1991, s. 174.

....., "Eleştiride Yöntem ya da Ciddiyetini Yitiren Doğru", *Sanat Olayı*, (58), Nisan 1987, s. 64-65.

Erinç, Sıtkı M., "Sanat ve Değer Kavramları Üzerine Bir Eleştiri", *Türkiye'de Sanat*, (14), Mayıs-Ağustos 1994, s. 24-25.

Erkan, Nevzat, "Aktör ve Münekkit", *Tiyatro*, (2), Şubat 1947, s. 18.

Ersan, Berran, "Yokluk, Yıkım...., Ölüm" (Ruth Rendell'in "Taştan Hüküm" adlı eserinin eleştirisi)", *Argos*, 4 (37), Eylül 1991, s. 144.

Ersin, Erkan, "Herder'in 'Eleştiri ve Hiciv' Adlı Denemesi Üzerine Bir İnceleme", *Gündoğan Edebiyat*, S. 7, Yaz 1995, s. 40-43.

Ersöz, Akın, "Eleştiri ve İnceleme Üzerine", *Kültür Edebiyat/Yeni Taşova Gazetesi Sanat Eki*, Yıl: 2, S. 15, Nisan 1990, s. 1.

Ertem, Cengiz, "Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm I", *Varlık*, S. 1114, Temmuz 2000.

....., "Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm II", *Varlık*, S. 1115, Ağustos 2000.

Ertop, Konur, "1985'te Deneme, İnceleme, Eleştiri", *Hürriyet Gösteri*, (62), Ocak 1986, s. 12-14.

....., "Eleştiri Ustası Ataç", *Milliyet Sanat*, (48), Mayıs 1982, s. 11-14.

....., "Eleştirici Bir Zeka: Namık Kemal", *Milliyet Sanat*, (205), Aralık 1988, s. 15-16.

....., "Fethi Naci'nin Eleştiride Kırk Yılı", *Hürriyet Gösteri*, (169), Aralık 1994, s. 38-41.

....., "Çağdaş Bir Eleştirmecinin Kaleminden Edebiyatımızın Eski Ustaları", *Kitap-lık*, S. 14, Mart-Nisan 1995, s. 10.

Ertuz, Nuran, "Türk Tiyatrosunda Eleştirmenin Yeri, Olanakları, Görevi", *Kent Oyuncuları*, 10 (12), s. 5.

Eryarsoy, M. Beşir, "Çeviri-Eleştiri Kurumu Oluşturulmalı", *Kitap Dergisi*, 2. Dönem, S. 4 (16), Haziran 1987, s. 6.

Etan, Akın-Atilla Erdemli, "Immanuel Kant Salt Aklın Eleştirisi'ne Önsöz", *Felsefe Arkivi*, (24), Ocak 1984, s. 213-220.

Evren Süreyya, "Mahir Öztaş'ın Öyküleri Üzerine Bir Eleştiri Dansı", *Varlık*, 57, (1003), Nisan 1991, s. 56-58.

....., "Avrupa Merkezciliğin Postmodern Eleştirisi Kundera, Şara Sayın ve Kafka", *Varlık*, 62 (1056), Ağustos 1995, s. 53-56.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi, "Biricik Münekkidimiz Nurullah Ataç", *İşte Sanat Edebiyat*, (1), Şubat 1944, s. 6-7.

Eyüboğlu, İsmet Zeki, "Eleştiri Üstüne", *Soyut*, (4), Ağustos 1965, s. 4-6.

Ezine, Celâlettin, "Tenkid Ahlakı", *Harman*, (9-10), s. 2.

F. Sâcid, "İntikâda Dâir", *Tenkid*, S. 3, s. 48; S. 4, s. 62-64; S. 5, s. 79-80; S. 6, s. 93-95.

Faik, Sait, "Anlam Çözümlemesi", çev. D. Yazıcıoğlu, *İzlem*, S. 2, 1979.

Ferhad, Hüseyin, "Bunlu Bir Eleştirinin Ağız Değiştirmesi mi?", *Yazko Edebiyat*, 1 (4), Şubat 1981, s. 128-130.

Fethi Naci, "Eleştiri Günlüğü Üzerine Söyleşi", *Hürriyet Gösteri*, (67), Haziran 1986, s. 5-7.

....., "Eleştirmenin 'Bir Genç Adam Olarak Portresi' ", *Nar: Edebiyat Ürünleri Dergisi*, S. 2, Mart-Nisan 1995, s. 49-56.

....., "Reşat Nuri Güntekin: Türk Romanında Eleştirel Gerçekçiliğin Öncüsü", *Nar: Edebiyat Ürünleri Dergisi*, S. 6, Kasım-Aralık 1995, s. 47-60.

....., "Fethi Naci İle Eleştiri Üzerine", Söyleşiyi Yapan: Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, *Türk Edebiyatı*, (233), Mart 1993, s. 34-38.

Galatalı, Atilla, "3 Saygı, 1 Anı ve Eleş-

tirim 2", *Sanat Çevresi*, (90), Nisan 1986, s. 4-11.

Gazimihal, Ragıp Mahmut, "Tenkit Muvacehesinde S. Bach", *Müzik Görüşleri*, (24), s. 5-6.

Gece, Nazan, "Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş", *Bilgi ve Düşünce*, S. 1, Ekim 2002.

Geçer, İlhan, "Eleştiri Bir Sanattır", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 38-39.

Gedikli, Yusuf, "Azerbaycan Edebiyat Tarihine Bir Bakış (Cevat Heyet'in aynı adlı eserinin eleştirisi)", *Türk Kültürü*, 29 (344), Aralık 1991, s. 48-49.

Gencer, Bedri, "Günlük Hayatın Eleştirisi", *Kayıtlar*, S. 9, Temmuz 1991, s. 62-63.

Gerçeker, Ayhan, "Sanat-Toplum-Diyalektik", *Yeni Dergi*, 6 (65), Şubat 1970, s. 99-103.

Gezgin, Ümit, "Eleştiri Namusu ve Eleştirmen Kimliği", *Sanat Çevresi*, 21 (250), Ağustos 1999, s. 10-13.

Giray, Fethi, "Kendi Kendimizi Tenkit", *Seçilmiş Hikâyeler*, S. 24-25, 1949.

Göçgün, Önder, "Şiir ve Musiki: Şiir Okuyucusu Nasıl Olmalıdır?", *Kök*, S. 20-22 (182), s. 20-23.

Göka, Erol, "Eleştiri, Ahlâk, Eleştiri Ahlâkı", *Polemik*, S. 7, Aralık 1992, s. 22.

....., "Geleceğin İdeolojisinden Yola Çıkarak Geleceğin Yayın Politikası [Muhammed Rafiuddin'in "Geleceğin İdeolojisi" adlı kitabının eleştirisi]", *Kitap Dergisi*, (23), 1989, s. 46-47.

Gökberk, Ülker, "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Üzerine", *Türk Dili*, 319-1978.

Gökçe, Tankut, "Almanca Bilen Bir Eleştirmen Olarak Nuray Mert ve Bassam Tibi", *Virgül*, (35), Kasım 2000, s. 39.

Gökhan, Halil, "Eleştiri Üstüne/Mehmet H. Doğan'la Söyleşi", *Gösteri*, Kasım 1996.

Gökmen, Muzaffer, "Bizde Tiyatro ve Opera Tenkidi", *Devlet Tiyatrosu*, (7), Aralık 1952, s. 20-29.

Göknil, Seniha Bedri, "Dünyanın Münekkitlerinden Lessing", *Yücel Aylık Kültür Mecmuası*, 11 (62), Nisan 1940, s. 79-60.

....., "Dünyanın Tanınmış Münekkitlerinden Lessing II", *Yücel Aylık Kültür Mecmuası*, 11 (63), Mayıs 1940, s. 139-142.

....., "Dünyanın Tanınmış Münekkitlerinden Lessing IV", *Yücel Aylık Kültür Mecmuası*, 12 (67), Eylül 1940, s. 9-11.

....., "Tenkide Dair", *Yücel Aylık Kültür Mecmuası*, 11 (61), Mart 1940, s. 37-39.

Gökten, Halil, "Mehmet H. Doğan İle Eleştiri Üstüne", *Hürriyet Gösteri*, (192), Kasım 1996, s. 54-57.

Göktürk, Akşit, "Çağdaş Eleştiride Temel Yöntemler", *Hürriyet Gösteri* 54, Mayıs 1985, s. 71-72.

....., "İngiliz Eleştirisine Bir Bakış", *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 639-643.

....., "Roman İngarden'da Yazılı Sanat Yapıtı Kavramı ile Okurun İşlevi", *Dilbilim*, 2, 1977, s. 73-80; ayrıbasım *İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Fransızca Bölümü Dergisi*, 1977.

....., "Atatürk'ün Kültür Tanımına Yorumbilimsel Bir Yaklaşım", *Dilbilim*, 6, 1981, s. 27-30.

....., "Okumak-Yorumlamak", *Çağdaş Eleştiri*, 3 (12), Aralık 1984, s. 22-27.

....., "Yaban Düşünceden Öğreneceğimiz", [C. Levi Strauss'un Yaban Düşünce adlı eseri üzerine], *Hürriyet Gösteri*, 52,

Mart 1985, s. 26-27.

....., "Yazarın Amacı", *Türk Dili*, 45 (372), Aralık 1982, s. 321-322.

....., "Yazın Okuru Aranıyor", *Çağdaş Eleştiri*, 1 (9), Kasım 1982, s. 28-30.

....., "Yazınsal ile Yazındışı", *Türk Dili*, 39 (329), Şubat 1979, s. 81-85.

....., "Yorum İle Yazın", *Çağdaş Eleştiri*, 3 (8), Ağustos 1988, s. 16-17.

Gökyay, Orhan Şaik, "Kanunî'ye İsnad Edilen Divan Üzerine [Doçent Dr. Coşkun Ak'ın "Muhibbi Divani" adlı eserinin eleştirisi]", *Tarih ve Toplum*, 12 (68), Ağustos 1989, s. 62-64.

Gözaydın, Nevzat, "Türkiye Türkçesinde Ağiîiar (Prof. Dr. Şükrü Erçin'in aynı adlı eserinin eleştirisi)", *Türk Dili*, (471), Mart 1991, s. 175-178.

Gözüm, Ümit Yaşar, "Eleştiri Bir Aydın Lüksü Değildir", *Türk Yurdu*, 11 (47, (393), Temmuz 1991, s. 30-34.

....., "Eserle Varolan Şaheser: Eleştiri", *Milli Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 22-23.

Güçhan, Gülseren, "Christian Metz, Göstergebilim ve Psikanaliz", *Kurgu (Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Yüksekokulu Dergisi)*, 6, Haziran 1989, s. 109-113.

Gülendam, Ramazan, "A Critical Analysis of Sait Faik's a Dot on the MAP (Haritada Bir Nokta) with Reference to Last Birds (Son Kuşlar) and Certain Kind of People (Birtakım İnsanlar)", *Dil Dergisi*, S. 78, Nisan 1999, s. 56-66.

Gülerman, Adnan, "Sanat ve Edebiyat'ta Gerçekçilik", *Türk Edebiyatı* 104, Haziran 1982, s. 23.

Gülersoy, Çelik, "Mehmet Rauf. Published By [Pars Tuğlacı "Osmanlı Kadınları" adlı kitabın eleştirisi]", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, (72), 1984-1985, s. 66-67.

Güleryüz, Kezban, "Postmodern Durum", *Kurgu (Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Yüksekokulu Dergisi)*, 7, Ocak 1990, s. 39-47.

Gülmez, Bahadır, "Ülkemizdeki Yazınsal Eleştirinin Genel Bir Değerlendirilmesi", *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5 (1-2), Ocak-Haziran 1992, s. 161-171.

....., "İki Eliyle Yazmak ya da Jacques Derrida", *Argos*, 2, Ekim 1988.

....., "Roland Barthes: Trajik Bir Yazma Sevinci", *Uludağ Üniversitesi Egitim Fakültesi Dergisi*, 1 (1), 1986, s. 65-70.

....., "Yazı=Tiyatro/Roman π Yazı" [Louis Aragon'un" Tiyatro/Roman"adlı eseri üzerine], *Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3 (1), Ocak 1991, s. 217-229.

....., "Yazınsal Metin Çözümlemesi için Öneriler", *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 2, S. 1, Aralık 1987, s. 1-16.

Gülvahapoğlu, Adil, "Eleştiriye Saygı", *Ilgaz Dergisi*, 15 (173), Şubat 1976, s. 6-7.

Gümüş, Korhan ve Hüsniye Şahin, "Temel Göstergebilim Kavramları", *Mimarlık*, 20 (11/12), 1982, s. 35-37.

Gümüş, Korhan, "Yazı ve Yabancılaşma Üzerine Bir Tartışma", *Defter*, 2, Aralık 1987-Ocak 1988, s. 143-147.

Gümüş, Semih, "80'li Yılların Eleştirmenleri Semih Gümüş (Söyleşi)", *Hürriyet Gösteri*, (174), Mayıs 1995, s. 32-39.

....., "Fehmi K.'nın Önlenemez Başarısızlığı [Hilmi Yavuz'un "Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri" adlı romanının eleştirisi]", *Adam Sanat*, (70), Eylül 1991, s. 63-75.

....., "Öykünün Dünyası ve Eleştirisi",

Adam Öykü, S. 23, 1999.

Günal, Fatma-Nilgün Osman, "Bir Öykü Çevirisi Eleştirisi", *Metis Çeviri*, (12), s. 134-138.

Günay, Umay, "Türk Masallarına Propp Metodunun Uygulanışı", *T.C. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Milli Folklor Enstitüsü Müdürlüğü Uluslararası Türk Folklor Semineri*, (I. Ankara, 8-14 Ekim 1973), 1974, s. 79-94.

Günay, Ülkü Y., "Eleştiri Hakkında Düşünceler", *Çağdaş Türk Dili*, 5 (52), Haziran 1992, s. 39-40.

Günaydın, Selma, "Necip Fazıl'ın Şiirine Yöneltilen Eleştiriler-I", *Yedi İklim*, S. 154, Ocak 2003, s. 33-38.

....., "Necip Fazıl'ın Şiirine Yöneltilen Eleştiriler-II", *Yedi İklim*, S. 155, Şubat 2003, s. 34-38.

....., "Necip Fazıl'ın Şiirine Yöneltilen Eleştiriler-III", *Yedi İklim*, S. 156, Mart 2003, s. 37-43.

Gündeş, Nükhet Güz, "Yazınsal Çözümleme ve Bir Okuma Önerisi", *Dilbilim*, 6, 1981, s. 180-184.

....., "Metin İncelemeleri", *İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkilap Tarihi Enstitüsü Yıllığı*, 1, 1986, s. 173-180.

....., "Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme: Verlain'in Fetesgalantes'ı", *Dilbilim*, 7, 1987, s. 83-99.

Gündeş, Simten Öngören, "Sinema Göstergebilimi ve Sinema Söylemi Üzerine", *Sanat Çevresi*, 158, Aralık 1991, s. 56-57.

Gündoğdu, Cengiz, "Eleştiri Kitabı Dolayısıyla Cengiz Gündoğdu İle Söyleşi", *Varlık*, 54 (960), 9 Haziran 1987, s. 8-13.

....., "Nesnel Eleştirmen Asım Bezirci İle 'Öznel' Konuşma", *Hürriyet Gösteri*, 3 (33), Ağustos 1983, s. 29-31.

....., "Star Sisteminin Eleştirmeni [Fethi Naci Üzerine]", *Varlık*, 55 (947), Ağustos 1986, s. 3-4.

Gündüzalp, Kemal, "1980 Sonrası Şiiri Eleştirmenini Arıyor", *Dönemeç*, Kasım 1987.

....., "Kimin İçin Eleştiri?", *Kuzey Yıldızı*, S. 7, Mart-Nisan 2003, s. 10-11.

Günel, Burhan, "'Acının Askerleri' İçin (Burhan Günel'in aynı isimli romanının Zeynep Karabey tarafından yapılan eleştirisine cevap)", *Yazko Edebiyat*, 2 (13), Kasım 1981, s. 133-136.

....., "Eleştirimiz Gençleşiyor", *Yazko Edebiyat*, 7 (39-40), Ocak-Şubat 1984, s. 133-137.

....., "Fethi Naci'nin Ufak Tefek İşleri [Eleştiri Üzerine]", *Yazko Edebiyat*, 6 (36), Ekim 1983, s. 10-17.

Güner, Ogan, "Hızlı Tramvayla Eleştiri Tarihi Gezintisi", *Sombahar*, S. 16, Mart-Nisan 1993.

Güneyçal, Aydın Sami, "Savunmanın Sefaleti (İsmail Parlatır'ın Türk Büyükleri Dizisi'nde yayımlanan iki kitabının eleştirisi)", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45-46, Özel Sayı), Kasım-Aralık 1991, s. 446-473.

Güntekin, Reşat Nuri, "Tenkitlerden Ne Bekliyoruz?-1", *Dersaadet Gazetesi*, S. 10, 17 Temmuz 1336/1920.

....., "Tenkitlerden Ne Bekliyoruz?-2", *Dersaadet Gazetesi*, S. 17, 24 Temmuz 1336/1920.

....., "Tiyatro ve Tenkit", *Dersaadet Gazetesi*, S. 2, 10 Temmuz 1336/1920.

Günvar, Ali, "Critica Del Gusto [Zevkin Eleştirisi]", *Yazko Çeviri*, 2 (12), Mayıs-Haziran 1983, s. 155-160.

....., "Felsefe ve Şiirin Bakışını", *Üç Çiçek*, Ağustos 1983-Ocak 1984.

....., "Yansızlık Adına Yapılan Yanlılıklar [Ertuğrul Özkök'ün eleştirisine cevap]", *Hürriyet Gösteri*, 3 (34), Ekim 1983, s. 23.

....., "Poetik Boşluk, Şiir ve Kitsch", *Şiir Atı*, 4, Ağustos 1987.

Gürbilek, Nurdan ve İskender Savaşır, "Foucault'nun Hapishanelerine Giriş", *Defter*, 9, Nisan-Mayıs 1989, s. 7.

Gürbilek, Nurdan, "Muhalefet/Üslup/Dil", *Akıntıya Karşı*, 1, Nisan 1985.

....., "Adlandırmak", *Defter*, 3, Şubat-Mart 1988, s. 30.

....., "Bir Unutuşun Öyküsü", *Akıntıya Karşı*, 2, Ocak 1986.

....., "Denemenin Haksızlıkları", *Defter*, 10, Haziran-Ekim 1989, s. 97.

....., "İktidarın Sağlığı", *Defter*, 8, Şubat-Mart 1989 s. 38.

....., "Kemalizmin Delisi Oğuz Atay", *Defter*, 14, Haziran-Ekim 1989, s. 7.

....., "Mahrumiyet", *Defter*, 16, Nisan-Temmuz 1991, s. 38.

....., "Parçalanmış Zamanın Akışında" *Defter*, 1, Ekim-Kasım 1987, s. 89

....., "Tanpınar'da Görünmeyen", *Defter*, 5, Haziran-Eylül 1988, s. 97.

....., "Vitrinde Yaşamak", *Defter*, 7, Aralık 1988-Ocak 1989, s. 7.

Gürbüz, Ülker, "Eski Edebiyatımızda Tenkid", *Töre*, 9 (71), Nisan 1977, s. 30-35.

....., "Günümüzde Tenkit 1", *Töre*, 9 (72), Mayıs 1977, s. 34-39.

....., "Günümüzde Tenkit 2", *Töre*, 9 (73), Haziran 1977, s. 37-42.

....., "Günümüzde Tenkit 3", *Töre*, 9 (74), Temmuz 1977, s. 19-23.

....., "Günümüzde Tenkit 4", *Töre*, 9 (75), Ağustos 1977, s. 29-31.

....., "Tenkit Hakkında, 1", *Töre*, 9 (68), Ocak 1977, s. 43-46.

....., "Tenkit Hakkında 2", *Töre*, 9 (69), Şubat 1977, s. 42-44.

....., "Yeni Edebiyatımızda Tenkit 1", *Töre*, 9 (72), Mayıs 1977, s. 34-39.

....., "Yeni Edebiyatımızda Tenkit 2", *Töre*, 9 (73), Haziran 1977, s. 37-42.

Gürel, Nazlı Rânа, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Edebiyat Tenkidi", *Sosyal Bilimlerde Araştırma*, 1 (1), Kasım 1991, s. 17-22.

Gürkan, Nilgün, "Dil ve İdeoloji", *Yarın*, 7, Mart 1982, s. 22-23.

Gürsan, Eser, "Yapay Dil-Karmaşık Tem", *Alan*, S. 2, Mayıs 1967.

Gürsel, Nedim, "Yazının Sıfır Noktasında Bir Aydın: Roland Barthes", *Sanat Dergisi*, 218, Şubat 1977.

....., "Dilbilim ve Gösterge Kuramı", *Türk Dili*, 37 (320), Mayıs 1978, s. 318-392.

Gürsoy, Gencay, "Eleştiride Bir 'Üslüp' Özelliği Üstüne Düşünceler", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)* 5, Ağustos 1984, s. 6-7.

....., "Edebiyat ve Bilim", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, 8, Kasım 1984, s. 3-4.

Güvemli, Zahir, "Müzik Eleştirisi Üzerine", *Orkestra*, 11 (106), Ocak 1973, s. 10-12.

Güven, Güler, "Öykü Çözümlemesinde Yapısal Yaklaşım ve Bir Örneğin Tanıtımı", *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, (2), 1981, s. 231-251.

Güvenç, Bozkurt, "Herkül Millas'ın Türk Kimliği Eleştirisi Üzerine", *Toplumsal Tarih*, 4 (19), Temmuz 1995, s. 52.

Güz, Nükhet, "Yazınsal Çözümleme ve Bir Okuma Önerisi", *Dilbilim* IV, s. 180.

Güzeldere, Güven, "Yapay Zekadan Edebiyat Eleştirisine", *Cogito*, (13), Ocak 1998, s. 139-142.

H. Nâzım, "Tenkid Hakkında", *Servet-i*

Fünûn, S. 411, 14 Kânun-ı Sânî 1314, s. 323-326.

Haksal, Ali Haydar, "Nuri Pakdil'de Eleştirel Bakış", *Yedi İklim*, S. 58, Ocak 1995, s. 28-31.

Halman, Talat Sait, "Çağdaş Amerikan Eleştirisine Bir Bakış", *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 672-676.

Hamzaoğlu, Ercan, "Aydınlanma Eksenli Bir Sosyolojinin Eleştirisi", *Tezkire*, (5), Eylül-Kasım 1993, s. 73-82.

Hanioğlu, M. Şükrü, "Yazarın 'Bir Siyasal Düşünür Olarak Abdullah Cevdet ve Dönemi' Adlı Eserinin Ali Birinci Tarafından Yapılan Eleştirisi Üzerine Açıklama", *Tarih ve Toplum*, (40), Nisan 1987, s. 63-64.

Hasan Ferid, "Tenkidler", *Türk Yurdu*, 1, (21), (2, (196), Şubat 1928, s. 43-48.

Hasançebi, Hüseyin, "Yeşil Bir Marksizm Eleştirisi", *Defter*, (13), Nisan-Mayıs 1990, s. 85-95.

Hatipoğlu, Aydın, "Yeni Gerçekçilik, Yeni Biçimcilik", *Soyut*, 26, Haziran 1967, s. 14.

Hayber, Abdülkadir, "Hazin Bir Tenkit'i Tenkit", *Türk Dili*, 2 (516), Aralık 1994, s. 487-495.

Hayret, Süreyya, "Bir Tenkidin Tenkidi", *Yeni Adam*, S. 39.

Heiskanen, İlkka, "Kültür Sanayileri ve Kültürel Politika: Radikal Eleştiriden Yaratıcılığın Teşvikine", *Avrupa Konseyi Dergisi*, (3), 1984, s. 4-6.

Hızır, Nusret, "Tercüme Tenkitleri Hakkında", *Tercüme*, 4 (20-21), s. 177-178.

....., "Tercüme Tenkitlerine Dair", *Tercüme*, 2 (10), s. 359-369.

Hızlan, Doğan, "Edebiyat Eleştirmenliği Üzerine Söyleşi", *Human Resources*, 1 (7), Mayıs 1997, s. 60-61.

....., "Çelişkilerin Tutarlı Eleştirmeni: Nurullah Ataç", *Kitap-lık*, S. 48, Temmuz-Ağustos 2001, s. 133-145.

....., "Şiir Kuramı Üzerine", *Türk Dili*, 10 (111), Aralık 1960, s. 125-127.

....., "Şiirin Psikanalizi", *Hürriyet Gösteri*, 58, Eylül 1985, s. 163-165.

Hilav, Selahâttin, "Frankfurt Okulu ve Eleştirel Kuram Üzerine Notlar", *Papirüs*, 1, 1980, s. 4-12.

....., "Kuruntuya Dayanan Eleştiri", *Yeni Dergi*, S. 106, Temmuz 1973, s. 42-52.

Hulusi, Şerif, "Tenkit", *Kültür Haftası*, (12), 01.04.1936, s. 235-237.

....., "Namık Kemal'in Eserlerinin Tenkitli Tab'ı Hakkında", *Ülkü Mecmuası*, s. 316, 318.

Huyugüzel, Ömer Faruk, "Yazın Kuramı Üstüne", *Millî Kültür*, S. 42, Ekim 1983, s. 45.

Hüsamettin Nuri, "Bizde Tenkit", *Gündüz Sanat ve Fikir Mecmuası*, 8 (1), s. 20-21.

Hüseyin İsmail, "Münekkitler", *Bütün*, (1), s. 16.

Hüseyin Nazım, "Tenkid Hakkında", *Servet-i Fünûn*, C. 16, S. 411, 14 Kanun-ı Sani 1314, s. 323.

Irzık, Sibel, "Çağdaş Eleştiri Kuramlarında Okurun Yeri", *Kuram*, 9, Eylül 1995, s. 9.

Issı, Ahmet Cüneyt, "Turgut Uyar'ın "Göğe Bakan Durağı" Başlıklı Şiirinde Bir Matrise Ulaşma Serüveninin Ontolojik Analiz Metoduyla Takibi", *Yedi İklim*, S. 90, Eylül 1997, s. 43-49.

Işık, Gül, "Betiksel Dilbilimde Yeni Aşamalar ve Üretici Bir Yazınbilim Tasarısı", *Dilbilim*, 4, 1979.

....., "Bir Ben'in Çevresinde: Italo Svevo'da İnsanın Konumu ve Zeno'nun Bilinci Adlı Romanı Üzerine", *Çağdaş Eleştiri*, 4 (3), Mart 1985, s. 8-11.

....., "Çeviri Yoluyla Türkiye'de İspanyol Yazını", *Metis Çeviri*, 4, Yaz 1988, s. 45-54.

....., "Çeviri Yoluyla Türkiye'de İtalyan Yazını", *Metis Çeviri*, 2, Kış 1988, s. 40-49.

....., "Dağlarca'nın Şiirleri İspanyolca'da", *Metis Çeviri*, 17, Güz, 1991, s. 121-124.

....., "Dilbilimci Berke Vardar ve Çeviri Sorunları", *Metis Çeviri*, 11, Bahar 1990, s. 107-111.

....., "Dünyada Çevrilen İspanyol Yazarları", *Metis Çeviri*, 4, Yaz 1988, s. 67-69.

....., "Eleştiride Nesnellik ve Bir Eleştirmen", *Soyut*, S. 104, Haziran 1977, s. 47-52.

....., "Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla 'Bedreddin Üzerine Şiirler' ", *Dilbilim*, III, 1978, s. 31-58.

Işın, Ekrem, "Gündelik Yaşamın Eleştirisi: Aylak Adam", *Tan*, (5), Eylül 1982, s. 29-45.

....., "1872-1923 Döneminde Türk Romanının Gelenek Eleştirisi", *Oluşum*, Mart 1981.

İbrahim Alaaddin, "Tedkikat Rehberleri Tenkidi", *Tedrisat Mecmuası*, 12 (57), Ekim-Kasım 1920, s. 883-885.

İbrahim Cehdî, "Mevsuflar ve Taklid", *Servet-i Fünûn*, S. 403, 19 Teşrin-i Sani 1314, s. 198-201.

İdil, Mümtaz, "Edebiyatımızın Bilimsel Boyutları ve Bir Kaynak Kitap", [G. N. Pospelov'un *Edebiyat Bilimi* adlı eseri üzerine], *Yarın*, 44, Nisan 1985, s. 9-10.

....., "Eleştiri Bir Yaratıdır", *Hürriyet Gösteri*, 54, Mayıs 1985, s. 76-77.

İlbak, Üzeyir, "Eleştiri, Tanıtım, Övgü ya da...", *Kitap Dergisi*, 2. Dönem, S. 4 (16), Haziran 1987, s. 17.

İleri, Selim, "Berna Moran: Edebiyat Kuramları ve Eleştiri", *Yeni Dergi*, 9 (107), Ağustos 1973, s. 58-61.

....., "Bir Eleştiri Panayırında", *Gösteri*, 1 (10), Eylül 1981, s. 36-38.

....., "Bir Şiirin Çevresinde (Ahmet Oktay'ın Karanfil ve Pranga adlı eleştiri kitabı üzerine)", *Argos*, 2 (20), Nisan 1990, s. 159.

....., "Politik Roman Yazarken Bazı Kaygılar, Bazı Öneriler", *Özgür İnsan*, 6 (47), Eylül 1977, s. 78-83.

....., "Romancının Eleştirmene Sorumu", *Gösteri*, 1 (4), Mart 1981, s. 68-71.

İlhan, Attilâ, "Tenkidin «T»si", *Yeni Yeditepe*, (13), 15.05.1952, s. 7.

İlkin, Metin, "Marksçı Eleştiride Ölçütler", *Gerçek Sanat*, Ekim 1994.

İlksavaş, Yaşar, "Eleştiride Üslup Denemeleri [Cankut Şamlı'nın "Eleştiri" adlı kitabı üzerine]", *Argos*, 2 (23), Temmuz 1990, s. 146.

İlter, Şahap Sıtkı, "Tenkid", *Akın*, 1 (338), 05.08.1952, s. 2.

....., "Tenkid", *Seçilmiş Hikâyeler*, 7 (7), Ağustos 1952, s. 22-23.

İmer, Kâmile, "Huy Canın Altındadır [İclâl Ergenç'in Kitabının Eleştirisi]", *Çağdaş Türk Dili*, 2 (20), Ekim 1989, s. 416-417.

İnal, Celâl, "Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri", *Düşler Öyküler*, S. 9, 1998.

İnal, Gülseli, "Eleştirilerin Eleştirisi-Alcaus Ölçütü-", *Ludingirra*, S. 4, Kış 97.

İnal, Tanju, "Goldmann'ın Oluşumsal Yapısalcılığı ve Yeni Roman", *FDE Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1 (2), 1978, s. 129-139.

....., "Oluşumsal-Yapısalcı Yazın Eleşti-

risine Uygulamalı Bir Yaklaşım: Goldmann'dan Racine'i Okurken", (Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü) *Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi (FDE)*, 1 (4), 1979, s. 61-71.

....., "Racine'i Charles Mauron'dan Okumak: Ruhçözümsel Yazın Eleştirisine Uygulamalı Bir Yaklaşım", *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, (2), 1979, s. 79-87.

....., "Ruhçözümsel Yazın Eleştirisi ve Freud", *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, (1), 1979, s. 76-83.

....., "Ruhçözümsel Yazın Eleştirisinde Freud'dan Charles Mauron'a", (Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü) *Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi (FDE)*, 1 (3), 1979, s. 183-193.

İnam, Ahmet, "Edebiyat Eleştirmenliği Yüksek Okulu", *Soyut* 24, Nisan 1970, s. 16-21.

....., "Eleştiri Yaşama Karşı", *Dost*, 23 (83), Eylül 1971, s. 3-7.

....., "Eleştiride Çözümleyici Anlayışın Felsefi Temelleri", *Soyut*, 21, Ocak 1970, s. 5-6, 8-9.

....., "Metin Eleştirisinde Matematik", *Soyut*, 26, Haziran 1970, s. 12-13.

....., "Metin Eleştirisinde Matematiksel Bir Uygulama", *Dost*, 22 (70), Ağustos 1970, s. 4-6.

....., "1968'de Deneme ve Eleştiri", *Yordam*, S. 21, 1969.

....., "Edebiyat Eleştirmenliği Yüksek Okulu", *Soyut*, (24), Nisan 1970, s. 16-21

....., "Felsefede Eleştiri", *Journal Of Human Sciences*, 4 (2), 1985, s. 111-121.

....., "Eleştiride Çözümleyici Anlayışın Tarihsel Temelleri", *Soyut*, S. 20, Aralık 1969, s. 7-10.

....., "Geçmişimi ve Toplumumu Anlama Yolunda: Bir Muhabbettir Eleştiri", *Milli Kültür*, S. 85, Haziran 1991.

İnce, Özdemir, "Söylem ve Eleştiri Üzerine", *Varlık*, 62 (1053), Haziran 1995, s. 43-45.

....., "Yapısalcılık Karşısında Zorlu Bir Alan Savunması", *Varlık*, 50 (914), Kasım 1983, s. 29-34.

....., "Değerlendirme, Ama Nasıl?", *Bilim ve Sanat*, 45, Eylül 1984, s. 44-45.

....., "Dil ve Anlam", *Yazko Edebiyat*, 6 (38), Aralık 1983, s. 94-100.

....., "Gelenekten Yararlanmak Merakı Üzerine", *Adam Sanat*, 48, Kasım 1989, s. 34-39.

....., "Parçalanan Şiir", *Adam Sanat*, 30, Mayıs 1988, s. 24-38.

....., "Sanat Yapıtını Değerlendirme Üzerine Düşünceler", *Hürriyet Gösteri*, 106, Eylül 1989, s. 22-23.

....., "Sanat Yapıtının Nesnesi", *Kavram*, 1 (4), Ağustos 1989, s. 23-25.

....., "Şiirsel Anlamın Yapısı", *Adam Sanat*, 33, Ağustos 1988, s. 43-57.

....., "Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine", *Yeni Düşün*, 41, Eylül 1987, s. 40-42.

....., "Yazarın Devrimci Görevi, İyi Yazmaktır", *Yeni Düşün*, 34, Ocak 1987, s. 55-58.

İnce, Ülker, "Eleştiri ve Alçakgönüllülük", *Yazko Edebiyat*, 2 (12), Ekim 1981, s. 105-108.

İpşiroğlu, Zehra, "Eleştiride Anlama Engelleri", *Hürriyet Gösteri*, (106), Eylül 1989, s. 32-33.

....., "Eleştirinin Belkemiği: Anlama", *Hürriyet Gösteri*, (104), Temmuz 1989, s. 51-52.

....., "Eleştirmenin Tiyatro Yolculuğu", *Milliyet Sanat*, (330), Şubat 1994, s. 18-19.

....., "Oyun Yazarlığı-Dramaturji-Tiyatro Eleştirisi", *Milliyet Sanat*, (319), Eylül 1993, s. 37-39.

....., "Tarihsel Süreç İçinde Yazın Eleştirisi", *Hürriyet Gösteri*, (110), Ocak 1990, s. 84-85.

....., "Tiyatro Eleştirmeni ve Eleştirisi", *Hürriyet Gösteri*, (108), Kasım 1989, s. 52-53.

....., "Yabancılaştırmanın Yabancılaştırılması: Mülhaus Tiyatrosu'ndan Üç Kuruşluk Opera", *Hürriyet Gösteri*, 115, Haziran 1990, s. 80-81.

....., "Yüksek Öğretimde Yazım Eleştirisinin İşlevi", *Hürriyet Gösteri*, (92), Temmuz 1988, s. 32-34.

....., "Okuma Edimi ve Yazınsal Metin Türleri", *Hürriyet Gösteri*, 122, Ocak 1991, s. 72-73.

İsen, Mustafa, "Tezkireler Sadece Biyografi Kaynakları Değil Aynı Zamanda Eleştiri Tarihimizin de Kaynaklarıdır.", *İlmî Araştırmalar*, S. 10, İstanbul 2000.

İsen, Tuba Işınsu, "Hüseyin Cöntürk ve Eleştiride Yeni'lik", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 50, Temmuz-Ağustos 2000.

İskender, K., "Neşet Günal Sergisi Ardından Eleştirinin ve Eleştiri Ortamının Eleştirisi", *Sanat Çevresi*, (44), Haziran 1982, s. 42-44.

İsmail Safa, "Musahabe-i Edebiye-Tenkidât", *Servet-i Fünûn*, S. 375, 7 Mayıs 1314, s. 162-166.

İyem, Nuri, "Önemli Bir Eleştirici", *Yeditepe*, 11 (38), 1 Ocak-15 Mart 1961, s. 5, 15.

K. A., "Tenkidler", *Türk Yurdu*, 1 (21), (1, (195), Ocak 1928, s. 47-49.

K. E., "Onlarda Bir Grup Genç Ozandı, İlk Şiirlerine İlk Eleştirileri Alıyorlardı", *Milliyet Sanat*, (91), Mart 1984, s. 14-17.

K., Tarık Dursun, "Şiir ve Eleştiri ya da Eleştiri ve Şiir", *Milliyet Sanat*, S. 285.

Kahraman, Hasan Bülent, "80'1i Yılların Eleştirmenleri: Hasan Bülent Kahraman (Eleştiri Üzerine Söyleşi)", *Hürriyet Gösteri*, (175), Haziran 1995, s. 54-61.

....., "Garip Şiirini Modernist Şiir Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi 2", *Varlık*, S. 1011, Aralık 1991, s. 55-57.

....., "Hasan Bülent Kahraman İle Eleştiri ve Eleştirmenin Yeri Üstüne", haz: Atilla Birkiye, *Hürriyet Gösteri*, (113), Nisan 1990, s. 66-69.

....., "Türk Şiirini Değerlendirme Önerisi", *Varlık*, S. 1108, Ocak 2000, s. 20-28.

....., "Yeni(den) Eleştiri", *Sanat Olayı*, 47, Nisan 1986, s. 60-62.

....., "Sorumluluğu Unutmamak", *Varlık*, 43 (829), Ekim 1976, s. 13-26.

....., "Burjuvazi ve Estest Özellikleri Açısından Çağdaş Söylenler", *Varlık*, 57 (998), Kasım 1990, s. 43-46.

....., "Nikos Hacınikola'nın Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi Adlı Eseri Üzerine", *Hürriyet Gösteri*, 89, Nisan 1988, s. 91-94.

....., "Roman Yazma Ediminin Boyutları, Aşama ve Ögeleri Açısından Kara Kitap", [Orhan Pamuk'un aynı adlı eseri üzerine], *Argos*, 2 (24), Ağustos 1990, s. 67-73.

....., "Somutu Soyutlamak", *Gösteri*, 1 (15), Nisan 1981, s. 70-73.

....., "Tarihsel Roman ve O Karanlıkta Biz", *Hürriyet Gösteri*, 87, Şubat 1988, s. 23-27.

....., "Toplumcu Gerçekçi Şiiri Yeniden Kurmak", *Hürriyet Gösteri*, 103, Haziran 1989, s. 78-81.

....., "Yeni Bir Roman Estetiğine Doğru", *Kavram*, 1 (5), Eylül 1989, s. 12-15.

Kahyaoğlu, Orhan, "Şair-Eleştirmen", *Sombahar*, S. 16, Mart-Nisan 1993.

Kale, Nesrin, "Üç Düşünsel Yeti: Eleştirel Düşünme, Yaratıcı Düşünme, Problem Çözme", *Yaşadıkça Eğitim Dergisi*, S. 28, Mayıs-Haziran 1993, s. 24-27.

Kalın, İbrahim, "Tartışma Biçimleri ve Bazı Yöntemler", *Kitap Dergisi*, C. IV, S. 35-36, Ocak-Şubat 1990, s. 44-46.

Kalyoncu, Mürsel, "Tenkitçilik Zihniyetimiz", *Yaratış*, (4), s. 2.

Kanetti, Vivet, "Cımbızlı Eleştiriye Karşı [Orhan Pamuk'un Kara Kitap adlı eserinin eleştirileri üzerine tartışmalar]", *Hürriyet Gösteri*, (123), Şubat 1991, s. 92-94.

Kantarcıoğlu, Selim, "Edebiyat Eleştirisi Nasıl Gerçekleştirilmelidir, Kültür İçindeki Yeri ve İşlevi", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 44-49.

Kaplan, Mehmet, "Edebiyat ve Gerçek", *Çağrı*, 7 (61), Şubat 1963, s. 1-2, 26.

....., "Tenkid ve Çeşitleri", *Türk Edebiyatı*, S. 53, Mart 1978, s. 6-8.

....., "Tenkide Dair", *İstanbul*, 1 (8), 15.03.1944, s. 6.

....., "Dil ve Edebiyat", *Hisar*, 15 (136), Nisan 1975, s. 5-7.

....., "Edebiyat Dili", *Hisar*, 8 (50), Şubat 1968, s. 6-7.

....., "Felsefe ve Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, 4 (39), Ocak 1977, s. 3-4.

....., "İdeoloji ve Sanat", *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*, 1982, s. 186-188.

....., "Tarihi Romanlarda Şahıslar Nasıl Konuşturulmalı", *Türk Edebiyatı*, 4 (45), Ağustos 1977, s. 7-8.

....., "Yeni Edebiyat Araştırma Usulleri ve Ahmet Haşim Şiirinde Renkli Hayaller", *Fikir ve Sanatta Hareket*, 7 (11/12), Ocak-Şubat 1980, s. 30-34.

Kaplan, Yusuf, "Gelenek, Eleştirel Akıl ve Dil Zevki ya da "Okumak" Neresi, "Okuyan" Nereye Düşer?", *Bilge Adam*, S. 1, Güz 2002.

Kapulu, Ahmet, "Orta-1 Türkçe Kitaplarının Eleştirisi Üzerine", *Öğretmen Dünyası*, 15 (179), Kasım 1994, s. 55.

Karabey, Haydar ve Uğur Tanyeli, "Dil, Edebiyat ve Mimarlıktan Yapısalcılığa Bir Bakış", *Yazko Edebiyat*, 3 (18), Nisan 1982, s. 108-121.

Karabıyık, Fatma, "Mustafa Kutlu İle Tenkit Üzerine", *Türk Edebiyatı*, (224), Haziran 1992, s. 34-36.

Karabulut, Özcan, "Yaşamdan Yazınsala, Yazınsaldan Yaşama", *Edebiyat ve Eleştiri*, 10, Eylül/Ekim 1993.

Karaca, Alâattin, "Kaf Dağı'nın Ardında (Emine Işınsu'nun "Kaf Dağı'nın Ardında' adlı romanını eleştirisi)", *Millî Kültür*, (83), Nisan 1991, s. 63-66.

Karadaş, Muammer, "Anlamın Belirsizliğinden Uzlaşmanın Bataklığına", *Varlık*, 55 (952), Ocak 1987, s. 12-14.

Karataş, Turan, "Peyami Safa'nın Eleştirmenliği ve Sanat Edebiyat Hakkındaki Görüşleri", *Kayıtlar*, S. 18, s. 34-42.

Karadayı, İsmet Kemal, "Toplumcu Geçekçilik Açısından Sanat ve Aydınlarımız", *Yelken*, 104, Ekim 1965, s. 9-11.

Karaesmen, Erhan, "Yaşayan Eleştirmenlerimiz: Eşref Üren", *Hürriyet Gösteri*, 2 (23), Ekim 1982, s. 30-32.

Karagöz, Erkan, "Eleştiri Sabır ve Emek", *Evrensel Kültür*, S. 132, Aralık 2002, s. 55-58.

Karahan, Abdulkadir, "Edebiyatta Metot Meselesi", *Milletlerarası Türkoloji Kong-*

resi (Türk Edebiyatı), 1, (V. İstanbul, 23-28 Eylül 1985), 1985, s. 161-170.

Karahanoğlu, Osman Selim, "Bir Kitap Yargılanıyor [Osman Selim Karahanoğlu'nun "Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek, Hayatı Sanatı-Çilesi Hakkındaki Tüm Yazıları" isimli esirinin Bekir Oğuzbaşaran tarafından yapılan eleştirisine cevap]", *Kültür ve Sanat*, (35-36), Şubat-Mart 1984, s. 9-12.

Karaismailoğlu, Adnan, "Gecikmiş Bir Tenkit: 'Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı' Kitabı", *Yedi İklim*, (137), Ağustos 2001, s. 53-58.

....., "Osmanlı Dönemi Şiiri ve Şairi Üzerine Tenkitli Bir Değerlendirme", *Dergâh*, (124), Haziran 2000, s. 10-11, 17-18.

Karakurt, Emine, "Sanat Eğitiminde Eleştirinin Önemi", *Millî Eğitim*, (86), Haziran 1989, s. 63-64.

Karakuş, İdris, "Eleştiri ve Bilge", *Türk Dili*, 2 (526), Ekim 1995, s. 1103-1112.

Karakuş, Mahmut, "Almanya'da Bir Yazın Eleştirisinin Düşündürdükleri (Christa Worfun" Was Bleibt" adlı öyküsünün eleştirisi)", *Hürriyet Gösteri*, (125), Nisan 1991, s. 84-85.

Karal, Cevdet, "Metinler [Nilgün *Marmara*'nın aynı adlı kitabının eleştirisi]", *Argos*, 2 (21), Mayıs 1990, s. 158-160.

Karantay, Suat, "Çeviri Eleştirisi: Sorunlar, İlkeler, Uygulamalar", *Metis Çeviri* 1, Güz 1987, s. 49-56.

Kavaz, İbrahim, "Edebiyat ve Eleştiri", *Bizim Külliye*, (4), Ocak-Şubat-Mart 2000, s. 11-14.

Kaya, Ali Kemal, "Bizde Tenkit Yapılabilir mi?", *Müzik Görüşleri*, (9), Haziran 1950, s. 4-5.

Kayalı, Kurtuluş, "Türkiyede Tarihsel Roman ya da Tarihe Duygusal Bakmak," *Argos*, 3, Kasım 1988, s. 161-170.

Kayıran, Yücel, "Eleştirinin Sivil Hali", *Virgül*, (8), Mayıs 1998, s. 37-39.

....., "Şair ve Şiir Bağlamında İdeolojinin Hilesi", *Yarın*, 61, Eylül 1986, s. 36-37.

Kaynardağ, Arslan, "Güzelin Felsefesinden Güzelin Bilimine [Afşar Timuçin'in "Estetik" adlı kitabının bir eleştirisi]", *Türk Dili Dergisi*, 1 (4), 1988, s. 40-42.

Kazbek, Şeş'e, "Adiğe Edebiyatında Eleştiri Sorunları", *Kafkasya*, 11 (44), Nisan-Haziran 1974, s. 19-32.

Kekeç, Ahmet, "Bu Yazarların Eleştirmene İhtiyacı Yok", *Bilgi ve Düşünce*, S. 1, Ekim 2002.

Kentel, Ferhat, "Son Yemek", "Eleştiri Günlüğü" ya da Fethinacice Eleştiri.. [Fethi Naci'nin "Son Yemek" adlı kitabının eleştirisi üzerine]", *Varlık*, 59 (1028), Mayıs 1993, s. 26-28.

Kılıç, Filiz, "Meşâiruş-şuara ve Tenkitli Metni Oluştururken İzlenen Yöntem", *Gazi Üniversitesi Fen-Edeb. Fak. Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 123, 1969.

Kılıçbay, Mehmet Ali, "Bilimsel Eleştiriyi Hasretle Ararken", *Türkiye Günlüğü*, (13}, s. 104-108.

....., "Hatanın Diyalektiği ve Eleştiri", *Türkiye Günlüğü*, (11), s. 144-151.

Kıran, Ayşe Eziler, "Dilbilim-Yazın İlişkilerinde Yazınsal Göstergebilimin Yeri", *Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi (FDE)*, 2 (8), 1981, s. 99-115.

....., "Masal, Halk Hikâyesi, Öykü Kavşağında Murathan Mungan'ın Anlatıları", *Littera*, Cilt: 7, Ürün Yay., Ankara 1996, s.

31-64.

Kırbaş, Dursun, "Eleştiri Geleneğimiz Üzerine", *İmece*, 3 (33), Kasım 1987, s. 10-11.

Kırbaşoğlu, Mehmet Hayri, "Çeviri Tenkitlerinde Metodumuz Ne Olmalıdır?", *Kitap Dergisi*, S. 37, Mart 1990, s. 60-62.

....., "Çeviri Tenkitlerinde Metodumuz Ne Olmalıdır?", *Kitap Dergisi*, (37), Mart 1990, s. 60-62.

Kısakürek, Abidin Mümtaz, "Şiir ve Tenkid", *Hasandağı*, (2), Kasım 1950, s. 5.

Kısakürek, Necip Fazıl, "Tanrıkulundan Dinlediklerim Münekkit Olmaya Bakınız", *Büyük Doğu*, (18), s. 5.

Kızılırmak, Abdullah, "Bir Eleştirinin Eleştirisi [Gökbilim Terimleri Sözlüğü adlı yapıt üzerine]", *Türk Dili*, 25 (241), Ekim1971, s. 27-29.

Kireççi, M. Akif, "Arap Edebiyatında Eleştiri Tarihine Giriş", *Tezkire*, (1), Kasım 1991, s. 95-106.

Kocagöz, Samim, "Eleştiri", *Türk Dili*, 25 (244), Ocak 1972, s. 266-268.

....., "Eleştiride Bağnazlık", *Adam Sanat*, (39), Şubat 1989, s. 9-11.

....., "Hikâyeciliğimizin Eksikleri", *Yeditepe*, 1.6.1951.

....., "Sakıncalı Sanatçı, Sakıncalı Eleştirmen", *Adam Sanat*, (34), Eylül 1988, s. 20-22.

....., "Toplumları Etkileyen Eleştiri", *Adam Sanat*, (86), Ocak 1993, s. 10-12.

....., "Üç Eleştirmeci, Eşit Bir Sanatçı", *Yeni Ufuklar*, 7 (79), Aralık 1958, s. 215-219.

....., "Yazarın Olanakları", *Adam Sanat*, 53, Nisan 1990, s. 10-11.

....., "Gene Eleştiride Bağnazlık", *Adam Sanat*, (40), Mart 1989, s. 12-14.

Kocaman, Ahmet, "Dilbilimden Yazınbilime", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45/46), Kasım-Aralık 1991, s,?, Temmuz-Ağustos 1993, s. 55.

....., "Çağdaş Dilbilim ve Çeviri Kuramı", *Metis Çeviri*, 18, Kış 1992, s. 29-34.

....., "Dilbilim ve Edebiyat", *Edebiyat ve Eleştiri*, 9, Temmuz-Ağustos 1993, s. 55.

Koç, Kemalettin, "Edebî Eleştirim Bizim İskeleye Dair", *Yurd Üniversiteliler Dergisi*, 14 (3), Aralık 1949, s. 10.

Koçak, Orhan, "Övülmek İçin Eleştiri Yapılmaz", Söyleşi: Vecdi Erbay, *Kunduz Düşleri*, S. 6, Ağustos 2002.

....., "Şiirin Sesi ve Eleştiri", *Sombahar*, S. 15, Ocak-Şubat 1993.

....., "Tartışmalar" [Medyadaki 'kültürel tartışmalar'ın eleştirisi], *Virgül*, S. 17, Mart 1999, s. 18.

....., "Turgut Uyar'ın şiiri Üzerine Notlar", *Defter*, 4, Nisan-Mayıs 1988, s. 84; *Defter*, 8, Şubat-Mart 1989, s. 74.

....., "Türkçede Eleştiri, Bir Tarihselleştirme Denemesi", *Defter*, 31, Sonbahar 1997, s. 87-108.

....., "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna: Postmodern Anlatının Bazı Sorunları", *Defter*, 17, Ağustos-Aralık 1991, s. 65-144.

....., "Kalmak İmkânsız': İlhan Berk'in Şiiri ve Poetikası Üzerine Bir Deneme", *Defter,*19, Kış 1992, s. 158.

....., "Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Ten ve Tin (1)", *Defter*, 10, Haziran-Ekim 1989, s. 93.

....., "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra", *Defter*, 14, Temmuz-Kasım 1990, s. 20.

....., "Mithat Şen'in Çıplakları", *Defter*, 20, Bahar/Yaz 1993, s. 149.

....., "Modernizm ve Postmoderniz", *Defter*, 18, Sonbahar 1992, s. 7.

Kongar, Emre, "Bilim ve Eleştiri", *Milliyet Sanat*, (32), Eylül 1981, s. 52-53.

....., "Kuram, Model, Devrim ve Atatürk ya da Eleştiri Üzerine Düşünceler", *Milliyet Sanat*, (28), Temmuz 1981, s. 51-53.

Konuralp, Asım Cem, "Eleştiri [Fidelio]", *Ankara Filârmoni*, 5 (38), Ekim 1968, s. 12-13.

....., "Satılmış Nişanlı [Eleştiri]", *Ankara Filârmoni*, 4 (37), Ağustos 1968, s. 267-268.

Kopuz, Fethi, "Konser Eleştirileri", *Orkestra*, 19, (176), Nisan 1988, s. 52-57.

Korat, Gürsel, "Şiir ve İdeoloji", *Edebiyat ve Eleştiri*, 3/4, Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1992, s. 74.

Korkmaz, Zeynep, "Bir Eleştiri Yazısı Üzerine", *Türk Dili*, 2 (516), Aralık 1994, s. 456-462.

....., "Prof. Dr. Talat Tekin'in Gramer Terimleri Sözlüğü Üzerindeki Eleştirilerine Cevaplarımız 1", *Türk Dili*, (537), Eylül 1996, s. 235-250.

....., "Prof. Dr. Talat Tekin'in Gramer Terimleri Sözlüğü Üzerindeki Eleştirilerine Cevaplarımız: 2", *Türk Dili*, (538), Ekim 1996, s. 383-402.

....., "Prof. Dr. Talat Tekin'in Gramer Terimleri Sözlüğü Üzerindeki Eleştirilerine Cevaplarımız 3", *Türk Dili*, (541), Ocak 1997, s. 20-32.

....., "Prof. Dr. Talat Tekin'in Gramer Terimleri Sözlüğü Üzerindeki Eleştirilerine Cevaplarımız", *Türk Dili*, (543), Mart 1996, s. 242-254.

Kortantamer, Tunca, "Prof. Dr. Harun Tolasa: Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. yy.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi I", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. II, 1983, s. 205.

Köker, Levent, "Eleştiri Medenî Cesaret İster, Demokrasi İse Medeni Toplum", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 36-37.

Köksel, Hamit, "İdeoloji ve Edebiyat", *Konevi*, 2 (16), Ocak 1984, s. 28-30.

....., "İdeoloji ve Edebiyat", *Konevi*, 2 (16), Ocak 1984, s. 28-30.

Köprülü, M. Fuad, "İlim ve Tenkid", *Ülkü*, 14 (79), Eylül 1939, s. 11-13.

Köprülü, Orhan F., "Bibliyografik Bir Tenkid Mecmuasına Niçin Muhtacız", *Türk Kültürü*, 10 (114), Nisan 1972, s. 31-34.

....., "Bir Tenkid Dergisinde Ne Gibi Yazılar Yer Almalıdır?", *Bilge*, S. 1, Temmuz 1994, s. 2.

....., "Bir Tenkit Mecmuası Fikri Üzerine Yeni Gelişmeler", *Türk Kültürü*, 16 (191), Eylül 1978, s. 29-31.

....., "Bir Tenkid Hakkında Bazı Mülahazalar", *Türkiyat Mecmuası*, C. IX, 1946-1951, s. 171-178.

Köse, Hüseyin, "Bourdieu Sosyolojisinde Toplumsal Gerçekliğin Algılanışı: Simgesel Şiddet ve Medya Eleştirisi", *Virgül*, S. 49, Ocak 2000.

Köse, Nerin, "Türk Halk Hikâyelerinde Sosyal Tenkit", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 6, 1991, s. 149-168.

Kuban, Doğan, "Kuramsız, Eleştirisiz Sanat", *Köken* 1, Mart 1974, s. 17-19.

....., "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler", *Köken*, S. 3, Mayıs 1974, s. 1-4; S. 6, Ağustos 1974, s. 1-4; S. 7/9, Eylül-Kasım 1974; s. 2-4; S. 11, Ocak 1975, s. 1-3.

Kudret, Cevdet, "Ahmet Haşim-İkinci Yeni Metin Eleştirisi", *Yeni Dergi*, 3 (36), Eylül 1967, s. 202-207.

Kul, Mehmet, "Dış Türkler Bu Yazıyı İbretle Okuyunuz [Doğan Avcıoğlu'nun

"Türklerin Tarihi" adlı yapıtı üzerine Melih Cevdet Anday'ın "Türkler ve Anadolu" başlıklı yazısının eleştirisi]", *Türk Dünyası*, 13 (48), Ocak-Mart 1978, s. 17-20.

Kula, Onur Bilge, "Dil Felsefesi Açısından Bilim Dili ve Dil Gelişimi Sorunu: Humbold ve Gadamer'in Yorumbilimsel Kuramı Açısından Bir Yaklaşım", *Dil Öğretim Dergisi*, 3, Eylül 1991, s. 77-80.

Kulu, Cevdet, "*Ankara Sanat* Tiyatrosunun Çalışmaları Konusunda Eleştirim", *Kalkınan Dünya*, (26), 15 Nisan 1967, s. 20, 24.

Kurayazıcı, Nilüfer, "Dürrenmatt: Fizikçiler (Günümüz Bilimadamına Düşen Sorumluluk)", *Metis Çeviri*, 5, Güz 1988, s. 56-62.

Kurt, İhsan, "Eleştirinin Eleştirisi", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 66-67.

Kurtuluş, Akif, "Cinsiyetçi İdeoloji ve Şiir", *Edebiyat Dostları* 3/4, Temmuz-Ağustos 1987.

....., "Geçiş Dönemi Sanat Pratiği Proletkült", *Edebiyat ve Eleştiri*, Mart/Nisan 1992, s. 21.

Kuru, Fahriye, "Orhan Veli (Asım Bezirci'nin "Orhan Veli" adlı eserinin eleştirisi)", *Türk Dili*, 5 (26), Eylül 1991-Ekim 1991, s. 59-60.

Kurultay, Turgay, "Bıçak Sırtında Savaş Eleştirisi ve Küreselleşen Dünyada Film Seyircisi Olmak İnce Kırmızı Hat", *Evrensel Kültür*, (88), Nisan 1999, s. 41-43.

....., "Çeviri Eleştirileri: Georg Traki; Akşam Vakti", *Metis Çeviri*, (10), Ocak 1990, s. 134-137.

....., "Dürrematt'ta Kurmaca ve Dış Gerçeklik", *Hürriyet Gösteri*, 123, Şubat 1991, s. 23-25.

Kuruyazıcı, Nilüfer, "Andorra'ya İki Değişik Yaklaşım Eleştiri mi Özeleştiri mi?", *Hürriyet Gösteri*, (130), Eylül 1991, s. 27-32.

....., "Çevirmen ve Eleştirmen Sorumluluğu Açısından Çeviri", *Çağdaş Eleştiri*, 3 (1), Ocak 1984, s. 30-33.

....., "Çevirmen ve Eleştirmen Sorumluluğu Açısından Çeviri", *Milliyet Sanat*, (142), Nisan 1986, s. 10.

....., "Tonio Kpöger Çevirisi Üzerine Kuramsal ve Uygulamalı Bir Eleştiri", *Yazko Çeviri*, 3 (15), Kasım-Aralık 1983, s. 143-152.

Kut, Günay, "Bir Şâiri Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli", *İlmî Araştırmalar*, S. 10, İstanbul 2000.

Kutkan, Şevket, "Eleştirme", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 35.

Kutlar, Onat-Osman Mazlum-Mehmet Fuat Bengü, "Toplumcu Sanat-Eleştiri Uzmanları-İlâncılık Üstüne", *Yeni Dergi*, 1 (10), Temmuz 1965, s. 54-64.

Kutlu, Nazım, "Üçlü Kavşak" (Ahmet Yıldız'ın kitabının eleştirisi], *Varlık*, 55 (977), Şubat 1989, s. 28-29.

....., "Dolmuşta Bir Kadın (Ali Balkız'ın aynı adlı öykü kitabının eleştirisi)", *Türk Dili*, 5 (26), Eylül-Ekim 1991, s. 61-62.

Kutlu, Nuran, "Yazınbilim ve Biçimcilik", *Dilbilim*, 7, 1987, s. 135-140.

Kutluer, İlhan, "Positif Bilimden Dilbilime Yapısalcılık", *Yönelişler*, 1 (3), Haziran 1981, s. 22-23.

Kutluk, Fırat, "Müzik Eleştirisi", *Milliyet Sanat*, S. 526, Ocak 2003, s. 48-49.

Kutluk, İbrahim, "Bugünkü Eleştiri", *Yeni Ufuklar*, 17 (201), Şubat 1969, s. 17-21.

....., "Eleştirme", *Yeni Ufuklar*, 17 (197),

Ekim 1968, s. 30-36; 17 (198), Kasım 1968, s. 33-38.

....., "Türk Edebiyatında Eleştiri", *Yeni Ufuklar*, 17 (200), Ocak 1969, s. 14-18.

Kuzeyli, Saide, "«Her Eleştiri Bir Armağandır» mı Acaba", *Executive Excellence*, 2 (21), Aralık 1998, s. 11-12.

Kuzu, Vaner, "Acemi Bir İntihalci ya da Türk İntihal Edebiyatı Tarihinde Ciddi Bir Katkı (Hayrani Altıntaş'ın "İnsan ve Psikoloji" Adlı Eserinin Eleştirisi)", *Tarih ve Toplum*, 18 (104), Ağustos 1992, s. 58-63.

Küçük, Sabahattin, "Divan Edebiyatında Sosyal Tenkid: Ebu Bekir Kani Efendi'nin Hasbıhali", *Türk Kültürü*, 23 (262), Şubat 1985, s. 57-64.

....., "Fenomenoloji", *Varlık*, 32 (648), Haziran 1965, s. 7.

Küçük, Yalçın, "Bir Estetik Kuramı", *Yazko Edebiyat*, 3 (16), Şubat 1982, s. 7.

Külyutmaz, İrfan, (Takma Ad: Hilmi Yavuz), "Münekkidin Sahifesi", *Dünya Kitap Eki*, S. 36, Ekim 1994, s. 12.

....., "Münekkidin Sahifesi", *Dünya Kitap Eki*, S. 37, Kasım 1994, s. 40.

Kütahyalı, Önder, "Bir Eleştiriye Eleştiri [Çağdaş Eleştiri'de çıkan «İlhan Usmanbaş'ın Özgürlüksüz Özgürlükleri» başlıklı yazı üzerine]", *Çağdaş Eleştiri*, 2 (2), Şubat 1983, s. 28-35.

....., "Kapsamı Genişletilen Müzik Eleştirisi", *Orkestra*, 20 (195), Kasım 1989, s. 2-8.

Lekesiz, Ömer, "Eleştirinin İnkarı İnkarın Eleştirisi", *Hece*, 2 (12), 14 Aralık 1997, s. 17-19.

Levent, Agah Sırrı, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Onu Beklerden Adlı Hikâye Kitabının Tenkidi", *Yeni Türk*, C. 4, S. 38, 1936.

Macit, Muhsin, "Osmanlı Şiir Tarihi ve Eleştirisinin İlk Örnekleri: Tezkireden Bir Divan Şiiri Kılavuzuna", *Virgül*, S. 55.

Mansur, Cem, "Müzik Eleştirmeni Ne Olmalı, Ne Olmamalı", *Orkestra*, 13 (136), Aralık 1984, s. 7-9.

Maral, Tevfik, "Övgü ve Eleştirinin Yeri ve Sakıncaları", *Ülkücü Öğretmen*, 13 (156-157), Mayıs-Haziran 1972, s. 11-12.

Marlalı, Haldun, "Eleştirmenler Üzerine", *Devlet Tiyatrosu*, (61), Şubat 1975, s. 51-53.

Mehmed Akif, "Edebiyat: İntikad", *Sebilürreşad*, 1-8, (2-184), Mayıs 1912, s. 37-39.

....., "İntikad", *Pınar*, 6 (72), Aralık 1977, s. 44-45.

....., "İntikâd", *Yedi İklim*, S. 34, Ocak 1993.

Mehmed Emin, "Şark ve Garb Meselesine Dair Eserler ve Felsefi Tenkid", *Hayat Mecmuası*, 2 (38), s. 221-222.

....., "Tenkid Nasıl Olmalı?", *İctihad*, (175), s. 3519-3520.

Mehmed Halid, "Tahlil ve Tenkid", *Millî Mecmua*, 8 (85), s. 1373-1374.

Mehmed Necîb, "İştikâkî Tenkid", *Türk Yurdu*, 5 (1), Ocak 1913, s. 867-872.

Mehmet Cemil, "Darülbedayide Öldüren Türkçe ve Birkaç Münekkit", *Bütün*, (1), s. 8-13.

Mehmet Emin, "Bir Tenkide Cevap", *Darülfünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, C. VIII, S. 3, 1332, s. 111-117.

Mehmet Fuad, "İhtiyâc-ı Tenkid", *İctihad*, (88), s. 1960-1962.

Mehmet Rauf, "Şu Tenkid Meselesine Dair", *Servet-i Fünûn*, S. 531, 3 Mayıs 1317,

s. 171-175.

....., "Tekâmül-i Tenkid", *Servet-i Fünûn*, S. 368, 19 Mart 1314, s. 59-61; S. 369, 26 Mart 1314, s. 75-77; S. 370, 2 Nisan 1314, s. 90-91; S. 371, 9 Nisan 1314, s. 106-108; S. 372, 16 Nisan 1314, s. 120-123; S. 376, 14 Mayıs 1314, s. 186-189; S. 377, 21 Mayıs 1314, s. 202-204; S. 378, 28 Mayıs 1314, s. 217-220; S. 381, 18 Haziran 1314, s. 269-270; S. 383, 2 Temmuz 1314, s. 296-298; S. 384, 9 Temmuz 1314, s. 310-316; S. 386, 23 Temmuz 1314, s. 339-342.

Mehmet Rifat, "Tahsin Yücel'in Bir Öyküsünü Çözümleyiş", *Dilbilim*, 1, 1976, s. 116-124.

....., "Eleştirmen, Yapıt ve Yazar Üzerine", *Yeni Ufuklar*, 22 (252), Eylül 1974, s. 55-57.

....., "A. J. Greimas ve Paris Göstergebilim Okulu", *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983, s. 144-153.

....., "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü I-II-III-IV", *Kuram* 3-4-5-6, Eylül 1993-Ocak 1994-Mayıs 1994-Eylül 1994.

....., "Amerikan Yapısalcılığı Üstüne", *Yazko Çeviri*, 2 (10), Ocak 1983, s. 109-113.

....., "Benzersiz Yapıtlarıyla Roland Barthes", *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 103-108.

....., "Dilbilim ve Göstergebilim Açısından Yazınsal Söylem", *Dilbilim*, 3, 1978, s. 101-104.

....., "Genel Göstergebilim İlkeleri: Gösterge Dizgelerinin Üretim Süreci", *Dilbilim*, 5, 1980, s. 101-111.

....., "Göstergebilim Açısından Çeviri, Çevirmen Açısından Göstergebilim", *Gösteri*, 140, 1992, s. 43-45.

....., "Göstergebilim Kuramının Düzenlenişi: Üstdilin Aşamaları", *Dilbilim*, 6, 1981, s. 175-179.

....., "Göstergebilim Kuramsal Bir Oyundur", *Kuram*, 1, Ocak 1993.

....., "Göstergebilim ve Bir Masal Çözümlemesi: Kırmızı Başlıklı Kız", *Yeni Düşün*, 63, Bahar 1990, s. 38-45.

....., "Göstergebilim ve Uygulama Alanları", *Dilbilim*, 4, 1979, s. 191-198.

....., "Göstergebilimsel Çözümlemede Kesitlemenin Yeri", *Dilbilim*, 2, 1977, s. 105-108.

....., "Homo Linguisticus, Homo Semioticus, Homo Postsemioticus", *Felsefe Dergisi*, 2/3, 1990, s. 109-112.

....., "İstenmek ve Korkmak: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım", *Kuram*, 2, Mayıs 1993, s. 55.

....., "Masallara Yaklaşım Biçimleri", *Kuram*, 6, Eylül 1994, s. 61.

....., "Prag Dilbilim Çevresi", *Yazko Çeviri*, 6, Mayıs-Haziran 1982, s. 137-139.

....., "Roman Jakobson, Çok Yönlü Bir Bilim Adamı", *Yazko Çeviri*, 2 (8), Eylül-Ekim 1982, s. 143-147.

....., "Yazınsal Betik Üzerine", *Yazko Çeviri*, 2 (9), Kasım-Aralık 1982.

....., Sema Rifat Güzelşen ve Yurdagül Gürpınar, "Dilbilim ve Göstergebilim Terimleri", *Dün ve Bugün Çeviri*, 1, Haziran 1985, s. 229-267.

Memet Fuat, "Bilimsel Eleştiri", *Varlık*, 26 (496), Şubat 1959, s. 6.

....., "Bizde Eleştiri Var mı?", *Adam Sanat*, Ekim 1991.

....., "Eleştiri ile Denemeye Ödül", *Cumhuriyet*, 27 Aralık 1995.

....., "Eleştiri Kitaplığı", *Cumhuriyet*, 24 Haziran 1993.

....., "Eleştiri Kuramı", *Cumhuriyet*, 30 Mart 1996.

....., "Eleştiri Nedir?", *Cumhuriyet*, 9 Ağustos 1995.

....., "Eleştiri Sorumluluğu", *Politika*, 24 Mart 1976.

....., "Eleştiri Sözlüğü", *Adam Sanat*, Temmuz 1996.

....., "Eleştiri Üstüne Notlar", *Yeryüzü*, 1 Aralık 1951.

....., "Eleştiride Bir Ses", *Forum*, 1 Ocak 1962.

....., "Eleştiride Çizim", *Cumhuriyet*, 30 Aralık 1995.

....., "Eleştiride Kitaba Doğru", *Varlık*, 27 (519), Şubat 1960, s. 3.

....., "Eleştiride Kötü Bir Eğilim", *Cumhuriyet*, 28 Haziran 1993.

....., "Eleştirimiz", *Cumhuriyet*, 14 Haziran 1995.

....., "Eleştirinin "L"si", *Yeditepe*, 15 Haziran 1952.

....., "Eleştirinin Aydınlattığı", *Adam Sanat*, S. 151, Haziran 1998, s. 5-12.

....., "Eleştiriye Saygı", *Varlık*, 1 Ocak 1959.

....., "Eleştirmen Domuzu", *Yeditepe*, 1 Mart 1954.

....., "Eleştirmen Geçinenler", *Cumhuriyet*, 24 Haziran 1995.

....., "Eleştirmenler", *Cumhuriyet*, 3 Mayıs 1995.

....., "Güdümlü Eleştiri", *Yeditepe*, 15 Aralık 1953.

....., "Güncel Eleştiri", *Adam Sanat*, Aralık 1991.

....., "İyi Eleştiride Öznellik Hep Vardır", *Broy*, Mart 1986.

....., "Kendini Eleştirmek", *Yeditepe*, 1 Mart 1955.

....., "Kitap Eleştirisi", *Adam Sanat*, Nisan 1992.

....., "Masanın Başına Oturup", *Varlık*, 1 Ocak 1962.

....., "Neden Şair? Neden Eleştirmen Değil?", *Adam Sanat*, Ocak 1992.

....., "Öfkeli Eleştirmen", *Forum*, 1 Mart 1961.

....., "Özlemsel Eleştiri", *Cumhuriyet*, 12 Ağustos 1995.

....., "Öznel Eleştiri Gücü", *Yaşasın Edebiyat*, Aralık 1998.

....., "Sanatçının Eleştirmenliği", *Varlık*, 15 Ekim 1958.

....., "Şair Eleştirmenler", *Adam Sanat*, Mayıs 1992.

....., "Türk Eleştiri Tarihi", *Adam Sanat*, Haziran 1992.

....., "Yazınsal Eleştiri", *Adam Sanat*, 72, Kasım 1991, s. 5-7.

Menemencioğlu, Nermin, "Eleştirmenin Yalnızlığı", *Yeditepe*, 18 (136), Ağustos 1967, s. 4.

Mengüşoğlu, Takiyettin, "Sanatla Hayat Arasındaki Münasebet", *Yeni Ufuklar*, 7 (75), Ağustos 1958, s. 88-92.

Menteşe, Oya Batum, "Centilmen Eleştirmenler ve Bayan Yazarlardan "Feminist" Eleştiriye", *Çağdaş Türk Dili*, 4, (45-46, Özel Sayı), Kasım-Aralık 1991, s. 420-428.

....., "Çağdaş Roman ve Yeni Yaklaşımlar", *Türk Dili,* 44 (362), Şubat 1982, s. 81-88.

....., "Eleştiri Dünyasında Bir Gezinti, Yeni Eleştiri-Yapısalcılık; Yapısalcılık Sonrası", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (39), Mayıs 1991, s. 110-116.

....., "Sanatta Biçimle Söz İlşkisi ve Bir İnceleme", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5 (1), Aralık 1987, s. 51-57.

Metin, Ali K., "Hayriye Ünsal'ın Eleştirisi Çerçevesinde Trajiğe ve Geleneğe Dair", *Hece*, S. 72, Aralık 2002, s. 106-110.

....., "Pop Şiiri Eleştirirken", *Hece*, 9 (48), s. 68-71.

....., "Yeni Eleştiri, Hüseyin Cöntürk ve Aykırı Bakışlar", *Atlılar*, S. 5, Eylül-Kasım

2000.

Metin, Celâl, "Edebiyat Eleştirisi ve Yapısalcılık", *Oluşum*, Ekim 1982.

Millas, Herkül, "Tarihle İlgili Bir Romanın Eleştirisi: Güz Sancısı", *Toplumsal Tarih*, (4), Nisan 1994, s. 59-60.

Mizanoğlu Reddy, Nilüfer, "Çalıkuşu: Feminist Bir Okuma", *Kuram*, 10, Ocak 1996, s. 75.

Mollamustafaoğlu, Levent, "Ölüm Araçlarına Karşı 'Tırnak İşareti'", *Metis Çeviri*, 1, Güz 1987, s. 147-148.

....., "Çeviride Talihsiz Bir Tür: Bilim-Kurgu", *Metis Çeviri*, 14, Kış 1991.

Moran, Berna, "Feminist Eleştiri Kuramı 1", *Hürriyet Gösteri* (123), Şubat 1991, s. 7-11.

....., "Feminist Eleştiri Kuramı 2", *Hürriyet Gösteri*, (124), Mart 1991, s. 8-11.

Mukaddes, Cavit, "3 Şair, 1 "Eleştiri", O İçerik", *Virgül*, (29), Nisan 2000, s. 45.

Mustafa Haluk, "Sahife-i Tenkid", *İçtihad*, (111), s. 201-206.

Muştak, İsmail, "Edebiyat Nedir? Edebiyatın Amacı Ne Olmalıdır?", *Türk Dili,* 25 (242), Aralık 1971, s. 135-137.

Mutluay, Rauf, "Eleştiri, İnceleme", *Cumhuriyet*, 28.3.1974.

....., "Hikâye-Roman-Düzyazı-Deneme-Eleştiri-Anı-Gezi-Biyografi", *Mimarlık*, 8 (76), Şubat 1970, s. 52-55.

Müfid Ratib, "Temâşâ Tenkidi: Finten Temsili Hakkında", *Millî Mecmua*, C. 11, S. 23, 1909.

Müldür, Lale, "Kış İkindisinin Evinde ya da Çağdaş Matrisler [Kürşat Başar'ın öyküleri üzerine bir eleştiri]", *Hürriyet Gösteri*, (101), Nisan 1989, s. 44-46.

Nalbatoğlu, H. Ünal, "Althusser'i Okumak: Bilimler Pratiği ve Felsefe Müdahalesi", *Ekonomik Yaklaşım*, 2 (5), 1981, s. 107-126.

....., "Çağdaş Yaşam ve Çağdaş Sanat Üzerine Heidegger'den Bir Dolanım", *Defter*, 25, Sonbahar 1995, s. 33.

Namık Kemal, "Mektup, Ebüzziya Tevfik Bey'e; Ebüzziya Tevfik'in Mahiyet Adıyla Yirmi Beş Fenni Havi Neşri Mukarrer Kitabı Hakkında Tenkid", *Muharrir*, 1292, C. 1, 193-200; 224-228.

Nayır, Yaşar Nabi, "Bizde Tenkid", *Varlık*, C. 11, S. 184, 01.03.1941, s. 361-362.

....., "Eleştiri Açısından Edebiyat Dünyamız", *Varlık*, 39 (777), Haziran 1972, s. 13.

Necatigil, Behçet, "Özeleştiri [Şairin Şiirini Eleştirisi]", *YE*, S. 8.

Necatioğlu, Halil, "Tenkid Üzerine", *İslâm*, 1 (11), Temmuz 1984, s. 7.

Nesimi, Abidin, "Diyalektik Yaklaşımla Osmanlı Edebiyatı ve Tarihi", *Doğa ve Bilim*, 17, Ekim 1984, s. 43-54.

Newton, Eric, "Sanat Tenkitçisi ve Ödevi", *Vatan*, 14 (4540), s. 3.

Neydim, Necdet, "Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Eleştiri Kültürü ve Ölçüleri", *Virgül*, S. 55, Ekim 2002, s. 76-79.

Nur, Rıza, "Nâmık Kemal Dolayısıyla Sadeddin Nüzhet'e Cevap ve Onu Yeniden Tenkit", *Tanrı Dağı*, 1 (5), s. 11-15.

....., "Nâmık Kemal Dolayısıyla Sadeddin Nüzhet'e Cevap ve Onu Yeniden Tenkit", *Tanrı Dağı*, 1 (6), s. 14-15.

....., "Nâmık Kemal Dolayısiyle Sadeddin Nüzhet'e Cevap ve Onu Yeniden Tenkit", *Tanrı Dağı*, 1 (3), s. 12-14.

....., "Nâmık Kemal Dolayısiyle Saded-

din Nüzhet'e Cevap ve Onu Yeniden Tenkit", *Tanrı Dağı*, 1 (4), s. 13-15.

....., "Nâmık Kemal Dolayısiyle Sadeddin Nüzhet'e Cevap ve Onu Yeniden Tenkit", *Tanrı Dağı*, 1 (7), s. 12-15.

....., "Nâmık Kemal Dolayısiyle Sadeddin Nüzhet'e Cevap ve Onu Yeniden Tenkit", *Tanrı Dağı*, 1 (8), s. 13-15.

Nuri, Hüsamettin, "Bizde Tenkit", *Gündüz Sanat ve Fikir Mecmuası*, 8 (1), 11.11.1938, s. 20-21.

Nuri, Suphi, "Tenkit", *Bütün*, S. 3, 01.05.1934, s. 38-39.

Nutku, Hülya, "Eleştiri Öldü mü?", *Millî Kültür*, S. 94, Temmuz 1992, s. 46-48.

Nutku, Özdemir, "Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin İstanbul'daki İlk Toplantısı", *Milliyet Sanat*, (174), Ağustos 1987, s. 46-47.

Ocaktan, Mehmet, "Şiirin İmgeselliği ve İdeolojik Söylem", *Yönelişler*, 1 (2), Mayıs 1981, s. 13-14.

Oflazoğlu, A. Turan, "Yorumlama Özgürlüğü", *Türk Dili,* 464, Ağustos 1990, s. 65-68.

Oğuz, Burhan, "Bir Kitabın Öğrettikleri ve Düşündürdükleri [Semih Vaner'in "Le Differend Greco-Turç"Adlı Kitabına Yönelik Bir Eleştiri]", *Tarih ve Toplum*, 10 (57), Eylül 1988, s. 51-56.

Oğuz, Cihan, "Kötü Bir Eleştiri Nasıl Yazılır?", *Virgül*, (5), Şubat 1998, s. 29-30.

Oğuzbaşaran, Bekir, "Eleştiri Üzerine Çeşitleme", *Seyir*, S. 2, Güz 1997, s. 12-13.

Oğuzertem, Süha, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Defter*, S. 23, Bahar 1995, s. 65-83.

Okay, Haşim Nezihi, "«Seyranî»nin Tenkîdi Dolayısıyla Bir Cevap", *Türk Folklor Araştırmaları*, 3 (57), Nisan 1954, s. 907-908.

Okay, M. Orhan, "Bitmeyen Kavga: Eski-Yeni", *Dergâh*, Mart 1982, s. 12-13.

....., "Tenkitçi Karşısında A. Haşim", *Yedi İklim*, S. 2, Mayıs 1992, s. 8.

....., "Edebiyatın Üstünlüğü", *Fikir ve Sanatta Hareket*, 7 (13), Mart 1980, s. 28-31.

....., "Edebiyatın Gücü", *Fikir ve Sanatta Hareket*, 7 (14), Nisan 1980, s. 31-35.

Okçugil, Hidayet T., "Zorunlu Bir Tenkid", *Cogito*, (2), Ekim-Aralık 1994, s. 192-196.

Oktay, A., "Cansever'in Şiirine Analitik Bir Yaklaşım", *Birikim*, S. 16, Haziran 1978.

....., "Yapısalcılık Üstüne", *Milliyet*, 18.02.1986.

Oktay, Samim, "Antikiteden Bugüne Kadar Tenkidi", *Arkitekt*, 16 (7-8), s. 184-186.

Oktay, Turhan, "Yapısalcılık ve Eleştiri", *Yazko/Edebiyat*, S. 5, Mart 1981.

....., "Yapısalcıların Dil ve Edebiyata Yaklaşımları", *Yazko Edebiyat*, 2 (14), Aralık 1981, s. 103-112.

....., "Yapısalcılık ve Eleştirisi", *Yazko Edebiyat*, 1 (5), Mart 1981, s. 51-61.

Okurer, Cahid, "Şemsiyeli Adam'ı Tahlil ve Tenkid", *İstanbul*, 1 (2), Aralık 1953, s. 31-33.

Olguner, Göknur, "Fethi Naci ve Edebiyat Eleştirisi", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 50, Temmuz-Ağustos 2000.

Oluklu, İbrahim, "80'li Yılların Eleştirmenleri Nasıl Seçildi?", *Hürriyet Gösteri*, (180), Kasım 1995, s. 44-45.

....., "Nereye Gidiyor Önyargılı Yaklaşımlar? [Tuğrul Tanyol ve Metin Celal'in

70'li Yıllar Şiir ve Şairler Üzerine Yazılarının Eleştirisi]", *Varlık*, 53 (937), Ekim 1985, s. 9.

....., "Oluklu İle Ödül ve Eleştiri Üstüne", *Varlık*, 55, (981), Haziran 1989, s. 28-29.

Onaran, Mustafa Şerif, "Eleştirel Deneme", *Üç Nokta*, S. 3, Haziran-Temmuz 2002.

Onaran, Oğuz, "Sinemada Eleştirmen-Yönetmen Çekişmesi", *Bilim ve Sanat*, (60), Aralık 1985, s. 42.

Onart, Adnan, "Değişik: Yönleriyle Yapısalcılık", *Türk Dili*, 28 (262), Temmuz 1973, s. 231-237.

....., "Yorumsama Açısından Ruhsal Çözümleme", *Nöro Psikiyatri Arşivi*, 13 (2), Nisan-Haziran 1976, s. 39-50.

....., "Yorumsama Sorunsalı", *Oluşum*, Ocak 1979.

Onay, Yılmaz, "Epik, Toplumcu Gerçekçilik ve Brecht", *Varlık*, 50 (911), Ağustos 1983, s. 16-18.

....., "Anlatı Semantiği Açısından Roman ve Etik", *Kurgu (AÖF İletişim Bil. Y. Dergisi)*, 8, Haziran 1990, s. 69-112.

....., "Sanat ve Edebiyat Yabancılaştırma Üstüne", *Yarın*, 40, Aralık 1984, s. 10-12.

....., "Yazınsal Kurgu Türleri", *Kurgu (Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Yüksekokulu Dergisi)*, 9, Aralık 1991, s. 195-221.

Ongun, Cemil Sena, "Bir Tenkid Vesilesiyle", *Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası*, 12 (128), Haziran 1947, s. 226-228.

....., "Modern Psikolojiye Dair Birkaç Eserin Tenkidi", *Yeni Terbiye*, (1), s. 3-5.

Onur, Füsun, "İmgelem", *Hürriyet Gösteri*, 128, Temmuz 1991, s. 66-67.

Oppermann, Serpil Tunç, "I. A. Richards'tan Wolfgang Iser'e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi", *Kuram*, 4, Ocak 1994, s. 32.

Oral, Tan, "La Vache Qui Rit", *Yeni Düşün*, (26), Aralık 1988, s. 46-48.

Oral, Zeynep, "Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Kongresi'nde Meksika Bir Fiesta'ydı", *Milliyet Sanat*, (85), Aralık 1983, s. 3-6.

Orhan, Orhan Seyfi, "Şiir Tenkidi", *Çınaraltı*, 5 (119), s. 8-9, 10.

Orhan, Selçuk, "Eleştiri Kendini Arındırıyor", *Atlılar*, S. 7, Şubat-Mart 2001.

....., "Yeniden Yeni Eleştiri", *Atlılar*, S. 5, Eylül-Kasım 2000.

Ortaylı, İlber, "Türk Edebiyatında Eleştiri Geleneği", *Hürriyet Gösteri*, 54, Mayıs 1985, s. 67-68.

Ortaylı, İlber-Sina Akşin, "Bilimsel Gözle Eleştiri Kurumu", *Sanat Olayı*, 31, Aralık 1984, s. 64-66.

Ozansoy, Munis Faik, "Tenkid ve Şiir", *Hisar*, 20 (194), Nisan 1980, s. 3-4

....., "Yine Tenkit", *Marmara*, S. 4, Ağustos 1936, s. 111-113.

....., "Yine Tenkit Üzerine", *Hisar*, S. 22, Şubat 1952, s. 3.

....., "Tenkit ve Münekkit", *Marmara*, S. 3, Haziran 1936, s. 65-67.

Öğüt, Metin, "Eleştiri", *Orkestra*, 19 (176), Nisan 1988, s. 24-27.

Ölçer, Evrim, "Cevdet Kudret'le Eleştiri, Veriştiri ve Sövüştürü Üzerine", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 57, Eylül-Ekim 2001, s. 93-99.

Ömer Faruki, "Tenkid-i Muhik Muharririnin İkinci Cevabı", *Sebîlürreşad*, 1-8 (2-164), Mayıs 1912, s. 37-39.

Ömer Seyfettin, "Tenkidin Faydası", *Akşam Gazetesi*, S. 8, 27 Eylül 1339/1918.

....., "Tenkit ve Terbiye", *Büyük Mecmua*, S. 11, 19 Haziran 1335/1919.

Önder, Perihan, "Eleştiri Meleştiri, ya da 'Var-lık' Üzerine Çeşitlemeler", *Orkestra*, 19, (184), Aralık 1988, s. 37-46

Öneren, Ayfer Çam, "Yazım Kılavuzu'nun Eleştirisi Üzerine", *Çağdaş Türk Dili*, 11 (123), Mayıs 1998, s. 8-10.

Önertoy, Olcay, "Edebiyatımızda Eleştiri-Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri", *Yazko Edebiyat*, 3 (19), Mayıs 1982, s. 138-140.

Öneş, Mustafa., "Alev Alatlı'ya Yanıt [Yılmaz Erdoğan'ın "Kayıp Kentin Yakışıklısı" adlı eleştirisi üzerine cevap], *Milliyet Sanat*, (486), Ağustos 2000, s. 43-45.

Öngören, Veysel, "Gerçekçiliğin Işığında Lukacs: Edebiyatta Tip Sorunu ve Aydın", *Bilim ve Sanat*, 26, Şubat 1983, s. 34-37.

....., "Veysel Öngören İle Bilgi Kuramı ve Yöntem Açısından Eleştiri Üstüne Konuşma", *Yarın* (7), Mart 1982, s. 10-13.

....., "Edebiyat, Edebiyat Dışı Yargılanamaz", *Bilim ve Sanat*, 41, Mayıs 1984, s. 45-47.

....., "Gerçekçilik ve Estetik", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, 5, Ağustos 1984, s. 68-71.

Örik, Nahit Sırrı, "Tenkit Hakkında", *Hayat*, C. 6, 15 Teşrinisani 1929, s. 15-16.

....., "Tenkit ve Münekkit", *Mektep*, C. 1, S. 4, 07.01.1932, s. 3.

....., "Tenkide ve Münekkide Dair", *Kitap-lık*, S. 15, Mayıs-Haziran 1995, s. 18-19.

....., "Tiyatro Tenkidi Edebiyatı", *Hayat*, 4 (113), 24 Kanunisani 1929, s. 15-16.

Örs, Yaman, "Bir 'Romancının' Özelinde Sanatçı, Eleştirmen, Etik, Estetik", *Bilim ve Ütopya*, (58), Nisan 1999, s. 45-49.

Övmen, Hıfzırrahman Raşit, "Bir Tenkidin Bilançosu, [Köy Enstitüleri Üzerine]", *Eğitim Hareketleri*, 23 (286, Özel Sayı), s. 80-82.

Özalp, Sinan, "Edebiyatın Düşünme Yapımızın Gelişmesindeki Rolü", *Emre (Eskişehir)*, 4 (48), Nisan 1968, s. 13-14; Turizm, 11 (83), Nisan 1968, s. 21.

Özbalcı, Mustafa, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Bazı Romanlarında Ferdi ve Sosyal Tenkit", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (6), s. 207-220.

Özbay, Hüseyin, "Bir Güzel Kitap Üzerine Düşünceler (Cemal Kumaz'ın "Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler" adlı eserinin eleştirisi)", *Millî Kültür*, (83), Nisan 1991, s. 61-62.

Özbek, Hanefi, "Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Üzerine Eleştirel Bir Yaklaşım", *Seyir*, S. 2, Güz 1997, s. 15-16.

Özbenli, Avni, "İstanbul Radyosu ve Tenkit İhtiyacı", *Türk Musikisi Dergisi*, 3 (27), s. 8-20.

Özbilge, Özcan, "Edebiyatın ve Eleştirinin Geleceği Üstüne Sözün Değeri ve Özgürlüğü", *Birikim*, (81), Ocak 1996, s. 31-60

Özbilgen, Erol, "Tenkidî Düşüncenin Evriminde Matbû Kitabın Rolü", *Kitap/Zaman*, S. 1, 8 Mayıs 1998, s. 4.

Özcan, Aydın, "Okuyucudan Bilim ve Sanat'a Eleştiri ve Sağlık Sorunu Üzerine Görüşler", *Bilim ve Sanat*, (93), Eylül-Kasım 1988, s. 5-8.

Özcan, Tarık, "1960 ve 1970 Şiirinde Marksist Söylem Üzerine Bir Eleştiri", *Bizim Külliye*, (8), Ocak-Şubat-Mart 2000, s. 30-36.

Özçelebi, Ali, "Jean-Paul Weber'in Tekizlekçi Eleştirisi", *Çağdaş Eleştiri*, 3 (7),

Temmuz 1984, s. 32-38.

Özçelik, Tahir, "Reşat Nuri'nin Tiyatro Yazıları ve Eleştirmenliği", *Hürriyet Gösteri*, S. 109, Aralık 1989, (Reşat Nuri Güntekin Eki), s. 29-31.

..... **ve Kami Suveren-Dikmen Gürün Uçarer**, "Eleştirmenlerimiz Tiyatromuzu Değerlendiriyor", *Şehir Tiyatrosu*, (440, Özel Sayı), 1984, s. 72-74.

Özdemir, Emin, "Atatürk'çülüğün Eleştirisi", *Varlık*, 38 (758), Kasım 1970, s. 5, 34.

....., "Dil İşçiliğidir Yazarlık", *Türk Dili*, 26 (247), Nisan 1972, s. 63-67.

....., "Eleştirel Birikim", *Çağdaş Eleştiri*, 11, Kasım 1982.

....., "Eleştirel Düşünüş", *Cumhuriyet*, 29 Ocak 1979.

....., "Eleştiri Dilimiz", *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 729-733.

....., "Eleştiri Türü ve Yazınımızdaki Yeri Üzerine", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45-46, Özel Sayı), Kasım-Aralık 1991, s. 407-413.

....., "Eleştirinin Altyapısı", *Çağdaş Eleştiri*, 2 (6), Haziran 1983, s. 44-45.

....., "Öfke Üretenler [Eleştiri Üzerine]", *Çağdaş Eleştiri*, (6), Ağustos 1982, s. 58-59.

....., "Yorumbilimsel Yaklaşım", *Çağdaş Eleştiri*, 2 (2), Şubat 1983, s. 64-65.

Özdenören, Rasim, "Hikâye Üstüne Eleştiri", *Mavera*, S. 22, 1978.

Özer, Bülent, "Estetik'in Anlamı, Kapsamı ve Günümüzdeki Yeri", *Yapı*, 7, Temmuz-Ağustos 1974, s. 33.

Özer, Sevinç, "Amerikan Kısa Öykü Kuramına Bir Yaklaşım: Kısa Öykü Nedir? Ne Değildir?", *Çağdaş Türk Dili,* 3 (36), Ocak 1991, s. 1157-1162.

....., "Sesi Bastırılmış Kadın Öyküleri", *Edebiyat ve Eleştiri* 12/13, Ocak/Şubat/Mart/Nisan 1994, s. 88.

Özgü, Melahat, "Alman Eleştirisine Bir Bakış", *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 691-695.

....., "Milletlerarası V. Sanat Tenkitçileri Kongresi", *Türk Dili*, 4 (38-40), Kasım 1954-Ocak 1955, s. 700.

Özkan, Kemal, "Bir Tenkidin Tenkidi", *Demet*, (30), s. 8-11.

Özkaya, Yücel, "Bir Kitap ve Bir Eleştiri Üzerine Adlı Yazıya Cevap [Nejat Kaymaz'ın Türk İstiklâl Savaşı ve Cumhuriyet Tarihi adlı kitap için yaptığı eleştiri üzerine]", *Belleten*, 46 (184), Ekim 1982, s. 883-895.

Özkırımlı, Atilla, "Eleştirinin Ne Olmadığı", *Hürriyet Gösteri* 54, Mayıs 1985, s. 77-78.

....., "Türkiye'de Edebiyat Eleştirisi Üzerine", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, (29), Ağustos 1986, s. 33-35.

Özkök, Ertuğrul, "Türk Eleştirisinde Tehlikeli Gelişmeler", *Hürriyet Gösteri*, 3 (33), Ağustos 1983, s. 69-72.

Özlü, Demir, "Bir Eleştiriye Yanıt [Taylan Altuğ'un Aşk ve Poster isimli hikâye kitabıyla ilgili yazısı üzerine]", *Yazko Edebiyat*, 1 (8), Haziran 1981, s. 146-148.

....., "Fethi Naci'nin Eleştiri Günlükleri", *Hürriyet Gösteri*, (128), Temmuz 1991, s. 7-11.

....., "Toplumcu-Gerçekçi Yazar", *A Dergisi*, 4, Nisan 1956, s. 1-2.

....., "Kurgu-Yapısalcılık", *Somut*, Aralık 1979.

....., "Rus Formalistleri", *Tan*, 6, Ekim 1982, s. 62-69; *Adam Sanat*, 66, Mayıs 1991, s. 27-33.

....., "Roman Eleştirisi", *Politika*, 25.06.1976.

Özoğuz, Yüksel, "Ingeborg Bach-

mann'ın Bir Şiiri Üzerine İnceleme", *Metis Çeviri*, 5, Güz 1988, s. 47-52.

Özön, Mustafa Nihat, "Edebiyatımızda Münakaşalar", *Oluş*, s. 4, 5, 6, 7, 8-12, 1939.

....., "Türk Eleştirisine Bir Bakış", *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 548-573.

....., "Yeni Bir Edebiyat Sözlüğü (Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü adlı eser hakkında)", *Türk Dili*, 4 (45), Haziran 1955, s. 589-593.

....., "Yeni Bir Edebiyat Sözlüğü (Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü adlı eser hakkında)", *Türk Dili*, 4 (46), Temmuz 1955, s. 644-649.

Özön, Nijat, "Sinema Eleştirisi Üstüne [Bir Konuşma]", *Milliyet Sanat*, (120), Mayıs 1985, s. 11-12.

Özsezgin, Kaya, "Diderot'un 'Salon'larına Düşen Eleştiri Işığı", *Kitap-lık*, S. 23-24, Eylül-Aralık 1996, s. 25.

Öztelli, Cahit, "Bir Eleştirinin Eleştiri [Prof. Dr. Şükrü Elçin'in Noksani'nin Münacat'ı Bir Türkünün Macerası adlı eleştirisine cevap]", *Türk Folklor Araştırmaları*, 17 (339), Ekim 1977, s. 8130-8132.

....., "«Dertli ve Seyranî» Dolayısıyla Bir Tenkit Üzerine", *Türk Folklor Araştırmaları*, 3 (64), Kasım 1954, s. 1012-1013.

Öztürk, S. Ruken, "İlkokul I Türkçe Kitaplarından Birisinin Eleştirisi: Militarizme Övgü", *Öğretmen Dünyası*, 16 (192), Aralık 1995, s. 23-24.

Özügül, Oğuz, "Eleştiri İçin Bir Metod Gerekli mi", *Yeni Düşün*, (42), Ekim 1987, s. 60-63.

....., "Olguculuğun ya da Olgucu Düşünce Tarzının Eleştirisi", *Düşün (Bizde Belde Toplum Sanat)*, (15), Haziran 1985, s. 17-19; (16), Temmuz 1985, s. 19-24; (17), Ağustos 1985, s. 22-24; (18), Eylül 1985, s. 19-21; (19), Ekim 1985, s. 23-26; (20), Kasım 1985, s. 18-20.

....., "Yazın ve Sanat Yapıtlarının Çözümlemesinde Toplumbilimsel İlkelerin Yeri ve Önemi", *Yazko Çeviri*, 3 (18), Mart-Nisan 1984, s. 102-104.

....., "Edebiyat Yapıtlarını Değerlendirme Aracı Olarak Metod", *Yeni Düşün* 44, Aralık 1987, s. 67-68.

....., "Freud ve Freudçuluk 1-31, *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, 21, Aralık 1985, s. 85-88; 22, Ocak 1986, s. 87-91; 23, Şubat 1986, s. 87-91.

Özünlü, Ünsal, "Cahit Külebi'nin Şiirlerinde Sözbilimsel Ögeler ve Yinelemeler", *Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 10, 1982, s. 36-48.

....., "Edebiyatta Öncelemeler", *Edebiyat ve Eleştiri*, 11, Kasım/Aralık 1993, s. 45.

....., "Eleştirinin ve Öncelemenin Öncelemesi", *Edebiyat ve Eleştiri*, 15/16, Temmuz/Ağustos 1994, s. 50.

....., "Şiir Dilinde Sapmalar", *Türk Dili*, S. 368, 1982, s. 77-85.

Özyurt, Faik Salim, "Tenkit Edebiyatımız", *19 Mayıs*, 8 (98), Aralık 1948, s. 5.

Paker, Saliha, "Çeviri Eleştirisinin Kuramla İlişkisi Üzerine Bazı Düşünceler", *Metis Çeviri*, 4, Yaz 1988, s. 116-121.

Pamir, Tahir, "Asım Bezirci'nin Eleştiri Anlayışı", *Yeditepe*, 95, Mart 1964, s. 6; 96, Nisan 1964, s. 12.

Parla, Jale, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?", *Defter*, 21, Bahar 1994.

Parlatır, İsmail, "Okul Sözlüğü Karşısında Tenkidin Sefaleti", *Türk Dili*, (520), Nisan 1995, s. 322-336.

....., "Tenkidin Sefaleti'ni Okurken", *Türk Dili*, (473), Mayıs 1991, s. 257-264.

Pekçe, Sibel, "Tiyatro Eleştirisinin Mu-

halefeti", *Hürriyet Gösteri*, (114), Mayıs 1990, s. 76-77.

Peker, Hüseyin, "Denemeye Coşku Katan Eleştirmen: Ramis Dara", *Virgül*, (39), Mart 2001, s. 28-29.

....., "Üç Eleştirmen'den Tanışma Anılarına", *Adam Sanat*, S. 103, Haziran 1994, s. 78-80.

Peker, Saliha, "Çeviri Eleştirisinin Kurumla İlişkisi Üzerine Bazı Düşünceler", *Metis Çeviri*, (4), s. 116-121.

Polat, Nâzım Hikmet, "Bir Tenkid-i Bî-İnsafa Cevap", [?], s. 79-83.

....., "Mecmuacılık Tarihimizde Kısa Bir Sahife: «Tenkid» ve İlâvesi: «Hediye»", [?], s. 24-26.

....., "Rübâb Mecmuası İle İlgili Bazı Tashih ve Tenkitler", [?], s. 37-40.

....., "Tenkid", *Kültür ve Sanat*, (27), Haziran 1983, s. 24-26.

Poroy, Semih, "Biz Karikatüre Karikatür Deriz [Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun Eleştirisi]", *Hürriyet Gösteri*, (58), Eylül 1985, s. 55-57.

Poyraz, Hakan, "Karikatür Bir Eleştiridir", *Millî Kültür*, (85), Haziran 1991, s. 63-65.

R. Rahmeti-Abdülbaki Gülpınarlı-Orhan Şaik-Hasan Ortekin-A. Caferoğlu-Pertev Naili Boratav, "Tahlil ve Tenkitler", *Türkiyat Mecmuası*, (5), s. 333-370.

Raik Vecdi, "Müntekid-i Hakikî", *Servet-i Fünûn*, S. 528, 12 Nisan 1317, s. 114-116.

Rasih, "«Meslek» Hakkında Ciddi Bir Tenkid", *Meslek (Haftalık Resimli Gazete)*, (28), s. 12-14.

Reşat Cemal, "Tenkide ve Ankete Dair", *Varlık*, 3, (60), s. 191.

Reyna, İshak, "Masalını Kuramayan Şair [«Waldo Sen Neden Burada Değilsin» kitabı üzerine bir eleştiri]", *Argos*, (1), Eylül 1988, s. 184-186.

Sema Rifat, "Metni Kim Oluşturur? Yazar mı? Okur mu?", *Kuram*, 3, Eylül 1993.

....., "Metnin İçindeki Okur", *Kuram*, 5, Mayıs 1994, s. 23.

Ruşenay, Doğan, "Tenkid Üzerine", *Kaynak*, (62), s. 408-410.

....., "Yeni Neslin Tenkidi!", *Hamle-Edebiyatta, Sanatta, Fikirde, İlimde*, 1 (4), Kasım 1940, s. 35.

....., "Yeni Neslin Tenkidi", *Hamle-Edebiyatta, Sanatta, Fikirde, İlimde*, 1 (5), Aralık 1940, s. 20-23.

Sabuncu, Başar, "Tiyatronun Çağdaş İşlevi: Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş", *Türk Tiyatrosu* 422, Ekim-Aralık 1976, s. 18-21.

....., "Tiyatronun Çağdaş İşlevi: Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş", *Türk Tiyatrosu* 423, Ocak 1977, s. 8-11.

Saçlıoğlu, Başak Oğuztaş, "Sanat Eğitiminde Eleştiri", *Üç Nokta*, S. 3, Haziran-Temmuz 2002.

Sadri Etem, "Bizde Niçin Münekkit Çıkamıyor", *Resimli Şark*, (8), Ağustos 1931, s. 41-42.

Safa, Peyami, "Tenkide Dair Bir Konuşma", *Varlık*, 5 (117), s. 713-714.

Safveti Ziya, "1924 Galatasaray Meşher-i Tesavirî [Başlıklı Eleştiri]", *Ankara Sanat*, 15 (179), Mart 1981, s. 18-20.

Sağlamer, Emin, "Mantık ve Eleştirisel Okuma", *Çağdaş Eğitim*, 20 (210), Mayıs 1995, s. 3-5.

Sağlık, Şaban, "Sürgün Sevdaları Üzerine", *İnsanlığa Çağrı*, S. 2, Eylül 1990.

....., "'Hayal Beste' Şiiri ve Bu Şiirin Satır Aralarından Yahya Kemal'in Osmanlı-Türk Medeniyetine Bakışı", *Yeni Hisar*, S. 2, Ekim-Kasım 1999.

....., "'Roman ve Söylem II' Konulu Soruşturmaya Cevap: Trajedi ve Roman", *Edebiyat Ortamı*, S. 12, Ocak 1998.

....., "Bir Şahsî Nizamın Peşinde Felsefeyi ve Estetiği Arayan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece* [Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı], S. 61, Ocak 2002, s. 94-119.

....., "Bir Tanzimatçının Tanzimat'ı Tenkidi", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 8, Aralık 1993.

....., "Gerçek Kişi ve Olayları Kurmaca Dünyada Yaşatan Romancı: Tarık Buğra", *Nev-Bahar*, S. 4, Ocak 1995.

....., "Kâğıt Varlıklar", *Yedi İklim*, S. 65, Ağustos 1995.

....., "Karmaşık Yaşamı Elma (Yasak Meyve) Yoluyla Acı Bilgi'ye Dönüştüren/Çoğul Bilinç/Tekil Kalem: Enis Batur", *Yom Sanat*, S. 9, Kasım-Aralık 2002, s. 52-63.

....., "Kitle Kültürü ve Popüler İslami Romanlar I", *Dergâh*, S. 106, Aralık 1998.

....., "Kitle Kültürü ve Popüler İslami Romanlar II", *Dergâh*, S. 107, Ocak 1999.

....., "Kitle Kültürü ve Popüler İslami Romanlar III", *Dergâh*, S. 108, Şubat 1999.

....., "Kitle Kültürü ve Popüler İslami Romanlar IV", *Dergâh*, S. 109, Mart 1999.

....., "Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcülerinden/Romanda Zaman-Mekan-Tasvir", *Hece* [Türk Romanı Özel Sayısı], S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 130-163.

....., "Kültür Üzerine Soruşturma: Kültür-Folklor-Dil Üçlüsü", *Tuğra*, S. 1, Mayıs 2000.

....., "M. Akif İnan'ın Personel Miti", *Yedi İklim*, S. 120, Mart 2000.

....., "Mescid-i Aksa Şiiri Örneğinde Bir Şiirin Dilbilim Terimleriyle Çözümlenmesi", *Dinbilimleri/Akademik Araştırma Dergisi*, S. 2, Nisan-Mayıs-Haziran 2002, (www.dinbilimleri.com)

....., "Metinlerarası İlişki Açısından 'Yeni Hayat' ", *Nev-Bahar*, S. 5, Şubat-Mart 1995.

....., "Namlu Gözlerden Nemli Gözlere (Bir Yusuf Masalı)", *Yolcu*, S. 11, 2000.

....., "Nun Masalları'na Üçüncü Boyuttan Bakmak", *Kafdağı*, S. 54, 2001, s. 31-39.

....., "Ritmik Oluşum Açısından Rasim Özdenören'in 'Hışırtı' Hikâyesine Bir Yaklaşım", *Yedi İklim*, S. 54, Eylül 1994.

....., "Romanın 'Popüler' ve 'Estetik' Boyutları", *Türk Yurdu*, S. 153-154, Mayıs-Haziran 2000.

....., "Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü/Öykünün Şiirdeki Macerası", *Hece* [Türk Şiiri Özel Sayısı], S. 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, s. 350-370.

....., "Tanrı'nın Gözüyle Bakış Penceresi Yahut Sezai Karakoç'un Ayinleri", *Hece* [Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş], S. 73, Ocak 2003, s. 214-234.

....., "Türk Edebiyatı Haritasında Öyküye Sınır Çizen Bir Eser: Yeni Türk Edebiyatında Öykü", *Hece*, S. 69, Eylül 2002, s. 88-90.

Sakallı, Talat, "İmam Zehebi ve Tenkid Anlayışı", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (6), s. 19-31.

Salih İzzet, "Edebî Tenkid: Meşale Mecmuası Hakkında", *İctihad*, (256), s. 4855-4857.

Salihoğlu, Mehmet, "Deneme ve Derleme (Mehmet Salihoğlu'nun Gün Işığına Çıktıkça adlı eserine yapılan eleştirilere cevabı)", *Varlık*, 43 (836), Mayıs 1977, s. 4.

Samanoğlu, Gültekin, "Sanat Eleştiri Alanında Yapısalcılık", *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 82-84.

....., "Sanatkar Münekkit ve Okuyucu", *Türk Yurdu*, 2 (2, (284), Mayıs 1960, s. 45.

Sami, Semine, "Coriolanus" *Tercüme*si Tenkidine Cevap", *Tercüme*, 3 (18), s. 432-433.

Saraç, M. A. Yekta, "İbn Kemal Divanı'nın Tenkitli Metninin Tenkidi", *İlmî Araştırmalar*, S. 3, İstanbul 1996, s. 191-195.

....., "Şiir Tenkidine Dair Bir Örnek: Muallim Naci ve Muallim", *İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (29), 2000, s. 245-261.

Saraçoğlu, Oben Güney, "Çözümlemede Yazarın Kimliği Sorunu Açısından Beyaz Aydının Romanı ve Güven Turan", *Adam Sanat*, 18, Mayıs 1987, s. 72-75.

Sarı, İhsan, "18. Yüzyıl Alman Yazınında Eleştiri", *Ege Batı Dilleri ve Edebiyatı Dergisi*, (5), 1988, s. 97-111.

Sarıoğlu, Sezai, "Açıl Kitap Açıl; Okuma, Eleştiri ve Hiyerarşi!..", *Ludingirra*, S. 4, Kış 97.

Sarptır, Sadri, "Tenkide Dair Düşünceler", *Türk Edebiyatı*, S. 157, Kasım 1986, s. 32-33.

Savaşçı, Fethi, "Eleştiri Ağaları", *Ilgaz*, 17 (200), Mayıs 1978, s. 16-17.

Savaşır, İskender, "Kelimelerin Anayurdu ve Tarihi", *Defter*, 4, Nisan-Mayıs 1988, s. 36.

....., "Güller", *Defter*, 19, Kış 1992, s. 7.

....., "Kasvet ve Arınma", *Defter*, 17, Ağustos/Eylül/Ekim/Kasım/Aralık 1991, s. 160.

....., "Modernizmin Eşiği", *Defter*, 5, Haziran-Eylül 1988, s. 55-83.

....., "Modernleşme ve Modernizm", *Defter*, 23, Bahar 1995.

Savcı, Bahri, "Bir Münekkidin Aforizmaları Dolayısıyla", *Bağ*, 1 (6), Haziran 1942, s. 5-6.

....., "Gizemde Birleşim (Necati Güngör'ün "Sinema Kuşu Sevgilim" adlı öykü kitabının eleştirisi)", *Milliyet Sanat*, (261), Nisan 1991, s. 52-53.

....., "Kırlangıçsız Geçti Yaz (Feyza Hepçilingirler'in aynı adlı eserinin eleştirisi)", *Milliyet Sanat*, (275), Kasım 1991, s. 52-53.

Say, Ahmet, "Diyalektik ve Estetik", *Ataç*, 3 (27), Temmuz 1979, s. 103-119.

Sayan, Serdar, "Sinemada Psikanaliz ve Ortodoks Freudçuluk Eleştirisi: Yükseklik Korkusu", *Yarın*, (32), Nisan 1984, s. 10-11.

Saygın, Tuncay, "Adorno'dan Benjamin'e Birkaç Eleştiri", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 65, Ocak-Şubat 2003, s. 88-90.

Sayın, Şara, "Yazın Metni ve Okur", *Yazko Edebiyat*, 5, Mart 1981, s. 62-67.

....., "Yazınbilim ve Alımlama Estetiği", *Bağlam*, 1, 1979, s. 103-119.

....., "'Edebiyat Metni Yorumunda Nesnellik' Sorunu", *İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. IX, İstanbul 1995, s. 183-190.

Schwartz, Klaus, "Muhteşem Bir Eser [Esen Atıl'ın "Süleymannâme" adlı kitabı üzerine eleştiri]", *Tarih ve Toplum*, 10 (55), Temmuz 1988, s. 52-53.

Seçkin, Murat, "Kara Kitap ve Çağdaş Eleştiri", *Hürriyet Gösteri*, S. 143, Ekim 1992, s. 30-31.

See, Henri, "Tarihin Tenkidi Telâkkisi", *Fikir Hareketleri*, 10 (236), s. 23-24.

Selçuk, Timur, "Müzik-Eleştiri", *Adam Sanat*, (8), Temmuz 1986, s. 58-59.

Selen, Ayşe, "Luigi Pirandello ve Bir Ya-

pısalcı Uygulama Denemesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 8, 1988, s. 115-126.

Selim, Ömer, "'Yalnızlık Mensuresi' Üzerinde Ontolojik Bir Tahlil Denemesi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 5, Sivas 1997, s. 133-141.

....., "Beyefendi Yahut Bir Aydın Özeleştirisi", *Gündüz Gazetesi*, 16 Ekim 1998.

Selvi, Seçkin, "Eleştiri Tarihe Belgedir", *Tiyatro... Tiyatro*, S. 66, 1997.

Semenoğlu, Osman, "Roland Barthes ve 'Birlikte Yaşama' ", *Dilbilim*, 3, 1978, s. 83-88.

....., "Berke Vardar'ın Yayımları Üstüne", *Metis Çeviri*, 11, Bahar 1990, s. 111-118.

....., "Eğitsel Görüntüler ve Göstergebilim", *Dilbilim*, 8, 1989, s. 137-145.

....., "Gösterge ve Görüntü", *Dilbilim*, 4, 1979, s. 88-92.

....., "V. Propp ve Masallarının Yapısı", *Çağdaş Eleştiri*, 1 (2), Nisan 1982, s. 46-51.

Semerci, Nuriye, "Kritik Düşünme Geliştirilebilir mi?", *Yaşadıkça Eğitim Dergisi*, S. 66, 2000, s. 30-34.

Sercan, Mustafa, "Tartışma ve Eleştiri", *Varlık*, 54 (960), 9 Haziran 1987, s. 3-4.

Serdar, Mehmet, "Yapıt, Eleştiri ve Okuyucu", *Adam Sanat*, (66), Mayıs 1991, s. 42-45.

Sertkaya, Osman Fikri, "Mega Profesöre Cevap [Talat Tekin'in Eleştirileri Üzerine]", *Türk Dili*, (497), Mayıs 1993, s. 313-325.

Sertoğlu, Mithat, "Zararın Neresinden Dönülse Kardır [Türkiye'deki Bazı Sözcüklerin Kökeni ve Öztürkçe Akımın Eleştirisi]", *Türk Dili*, 49 (399), Mart 1985, s. 152-156.

Sevengül Sönmez, "'Eleştiri Niçin Yok?' Diyenler İçin", *Radikal Kitap Eki*, S. 74, 16 Ağustos 2002.

Sevim, Acar, "Goethe ve Arap Dünyası (Katharina Mommsen'in aynı adlı eserinin eleştirisi)", *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, (6), s. 203-212.

Sevin, Nurettin, "Tiyatro Tenkidi", *Tiyatro*, (29), Kasım 1949, s. 3-4.

Sevinçli, Efdal, "Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi Şiirinde Yergi", *Dönemeç*, S. 58, 1982, s. 30-42.

....., "Türkiye'de Sanat-Yazım Dergileri ve Toplumsal Yapı İlişkileri", *Dönemeç*, S. 64, 1982, s. 1-8.

Seyda, Mehmet, "Tip-Karakter İkilemi", *Varlık*, 32 (629), Eylül 1964, s. 6.

Sezer, İsmail Hakkı, "Nakd Aş-şi'r Önceki Edebi Tenkit Çabalarına Kısa Bir Bakış", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (3), s. 89-104.

Sezgin, Dinçer, "Bir Eleştirinin Düşündürdükleri [Kemal Ateş'in "Toprak Kovgunları" isimli romanının Behiç Duygulu tarafından yapılan eleştirisi üzerine]", *Yazko Edebiyat*, 5 (31), Mayıs 1983, s. 128-131.

....., "Yazar mı,Yapıt mı?", *Varlık*, 32 (629), Eylül 1964, s. 12.

Sılay Kemal, "Barthes ve Foucault'un Yazar Teorileri", *Edebiyat ve Eleştiri*, 9, Temmuz-Ağustos 1993.

....., "Postmodern Söylemin Antihümanist Boyutları", *Edebiyat ve Eleştiri*, 10, Eylül/Ekim 1993, s. 2.

....., "Müzik, Edebiyat Eleştirisi ve Divan Şiiri", *Edebiyat ve Eleştiri*, 3/4, Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1992, s. 61.

Sırma, İhsan Süreyya, "Melek Tavus ve Âdab-ı Tenkid", *Tarih ve Toplum*, 23 (138), Haziran 1995.

Simon, Pierre Henri, "Tenkit ve Fikir", *Varlık*, (375), s. 5.

Sinanoğlu, Suat, "Euripide'nin Trova'lılar Prologu Üzerine Metnî ve Tenkidî Notlar", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 10 (1-2), Mart-Haziran 1952, s. 91-103.

Sodzawiczny, Magdalena, "Eleştiriyi Beş Geçe Bedrettin Cömert", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 57, Eylül-Ekim 2001, s. 116-121.

Somay, Bülent, "Bir Kitap Eleştirisi: Baba ve Oğullar", *Defter*, 8 (24), 1995, s. 99-107.

Somersan, Semra, "Görecelik ve Öbür Yüzü", *Defter*, 12, Şubat/Mart 1990, s. 106.

Somuncuoğlu, Gamze, "Mehmet H. Doğan ve Şiir Eleştirisi", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 50, Temmuz-Ağustos 2000.

Songar, Ayhan, "İstiklal Marşımızın Psikanalizi", *Türk Edebiyatı*, 113, Mart 1983, s. 11-12.

Soycan, Celal, "Türk Şiiri'ne Modern Bir Sorgulama", *Sanat ve Edebiyat'ta Yaratı*, S. 1, Ocak-Şubat 2003, s. 7-11.

Soykan, Ömer Naci, "Müzik Estetiği Betimleyici-Eleştirel Bir Yaklaşım", *Cogito*, S. 30, (Kış'02), s. 258-294.

....., "Eleştiride Bir Ahlak Sorunu Vardır", *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 28-29.

Soysal, Özer, "Türkiye'de Bibliyografik Araştırmalara Dair Yazılar", *Bibliyografya Eleştirmenleri ve Bibliyografya Haberleri Üzerine Bir Derleme 1952-Mayıs 1962, Kitap Belleten*, 2 (17-18), Mart 1962-Nisan 1962, s. 16-19.

Söylemiz, İsmail, "Tanrıyı İnkâr Edenlerin Eleştirisi", *Birikim*, (51), Temmuz 1993, s. 68-73.

Su, Hüseyin, "Öykümüzün Yayın Serüveni (Öykü Dergileri, Öykü Özel Sayıları, Öykü Antolojileri, Kuram ve Eleştiri Kitapları)", *Hece*, S. 46-47, s. 378-400.

Subaşı, Muhsin İlyas, "Tenkid mi, Tahkir mi?", *Boğaziçi*, (26), Ağustos 1984, s. 32-33.

Sun, Şafak, "Toplumcu Gerçekçilik ve Çağdaş Halk Ozanlığı 1-2-3", *İmece*, 3 (25), Mart 1987, s. 9-11; 3 (26), Nisan 1987, s. 23-24; 3 (27), Mayıs 1987, s. 23-24.

Sunar, Şebnem, "Eleştirinin Arkeolojisi", *Virgül*, S. 17, Mart 1999, s. 40-43.

....., "Söylem Düzenin Tarihçesi", *Kuram*, 7, Ocak 1995, s. 41.

Sunat, Haluk, "Edebî Metne Eleştirel Bakış", *Milliyet Sanat*, S. 516, Mart 2002, s. 40-41.

Suphi Nuri, "Tenkit", *Bütün*, (3), s. 38-39.

Süleyman Nazif, "İntikada Cevap", *Mecmua-i Ebüzziya*, 1329, S. 119, s. 79-82.

Sülker, Kemal, "Geçmişteki Eleştiri Anlayışı", *Günümüzde Kitaplar*, (6), Haziran 1984, s. 26-27.

Sürûr Cemâl, "Temâşâ Tenkîdi: Millî Tiyatro", *Demet*, S. 5, 15 Teşrinievvel 1324, s. 76-78.

Şafak, Halim, "'Mahvetmesini' Bilmeyen Eleştirmesin", *Üç Nokta*, S. 3, Haziran-Temmuz 2002.

Şahan, Halil, "İşlevsel Açıdan Şiirin Özü ve Biçimi", *Yeni Ufuklar*, 21 (248), Mayıs 1974, s. 44-46.

Şahan, Yakup, "Toplumcu Gerçekçiliğe Ters Bakışlar 1-2", *Düşün (Bizim Belde Toplum).*

....., "Açık Yapıt Poetikası'nın Düşündürdükleri" [Umberto Eco'nun aynı adlı ese-

ri üzerine], *Yeni Düşün*, 63, 1990, s. 142-155.

....., "Etik ve Estetik İlişkisi Üstüne", *Yeni Düşün*, 36, Nisan 1987, s. 61-62.

....., "Felsefe ve Yazın", *Yeni Düşün*, 18, Nisan 1988, s. 77-79.

....., "Marksçılığın Klasiklere Bakışı", *Varlık*, 55 (970), Temmuz 1988, s. 6-7.

Şahin, Hâluk, "Hikâye-Eleştiri Çevirisi", *Yeni Dergi*, 4 (43), Nisan 1968, s. 283-286.

....., "Vasatistan Edebiyata İnanmıyor (Enis Batur'un eleştirisine verdiği cevap)", *Hürriyet Gösteri*, (122), Ocak 1991, s. 36-38.

Şahin, Hilmi Zafer, "Tiyatroyu Eleştirirken", *Yarın*, (16), Aralık 1982, s. 22.

....., "Muhsin Ertuğrul ve Eleştiri", *Çağdaş Eleştiri*, 3 (6), Haziran 1984, s. 14-15.

Şakar, Kutluay, "Sanatta Toplumcu Gerçekçilik ve İşlevi", *Yeni Olgu*, 1 (4/5), Temmuz-Ağustos 1981, s. 6-8.

....., "Sanat ve Yazın Üzerine", *Yeni Olgu*, 1 (6), Eylül 1981, s. 7-9.

Şardağ, Rüştü, "Yeni Şiiri Eleştirme Ahlakı", *Hisar*, S. 149.

Şehsuvaroğlu, Lütfü, "Hariçten Gazel Okumak Memnûdur, Roman, Hayat ve Eleştiri", *Türk Yurdu*, S. 153-154 (Cilt 20), Mayıs-Haziran 2000.

Şemsettin Sami, "Usûl-i Tenkit ve Tertip", *Türk Dili*, 43 (355), Temmuz 1981, s. 26-30.

Şen, Muharrem, "Proust ve Eleştirmenleri", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (1), s. 229-237.

Şenderin, Zübeyde, "Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Toplumsal Eleştiri", *Hece*, (46-47, Özel Sayı), s. 194-198.

Şenel, Adnan, "Sinemada Eleştiri", *Millî Kültür*, (85), Haziran 1991, s. 60-62.

Şener, Sevda, "Yapısalcı Bir Yaklaşım", *Çağdaş Eleştiri*, (5), Temmuz 1982.

....., "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33 (1/2), 1990, s. 467-475.

Şentürk, Atilla, "Yanlış Bir Kitap Daha (Kazım Yetiş'in "Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları" adlı eserinin eleştirisi)", *Tarih ve Toplum*, 16 (96), Aralık 1991, s. 59-64.

Şerif Hulûsi, "Nâmık Kemal'in Eserlerinin Tenkidli Tab'ı Hakkında", *Ülkü*, 16 (94), Aralık 1940, s. 316-318.

Şerif, Yusuf, "Mistiklik ve Mantığın Tenkide Cevabı", *Kültür Haftası*, (15), s. 296-297.

....., "Mistiktik ve Mantığın Tenkide Cevap", *Kültür Haftası*, (16), s. 311-312.

Şevket, Haluk, "Çağdaş Tiyatro Eğitimine Yapısalcı Bir Yaklaşım", *Türk Tiyarosu*, 424, 1978, s. 19-23.

Şirin, Mustafa Ruhi, "Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış", *İlim Sanat*, S. 10, Kasım-Aralık 1986, s. 37-40.

....., "Estetik Açıdan Şiirin Kritiği", *Küçük Dergi*, 2 (16), Eylül 1980, s. 11-13.

Şölçün, Sargut, "Yapısalcılık: Bir Yöntemin Kavranması Yolunda Sınırlı Notlar", *Varlık*, 50 (914), Kasım 1983, s. 25-28.

Tahsin Nahid, "Tenkid-i Temâşâ, Kırık Mahfaza", *Servet-i Fünûn*, C. 37, S. 976, 4 Şubat 1325/1909, s. 211-213.

Taluy, Nihal Yalaza, "Münekkit V. G. Belinsky", *Varlık*, 15 (302-303), s. 203-204.

Tan, Ahmet Cemil, "Sanatçı ve Eleştirmen", *Ankara Sanat*, 14 (161), Eylül 1979, s. 22.

Tan, Nail, "Mezartaşında Simgeleşen İnançlar Kitabı Üzerine (Burhan Oğuz'un kitabının eleştirisi)", *Türk Folkloru*, 6 (64), Kasım 1984, s. 14-16.

Tangör, Ataman, "Freud'culuğun Sanata Yansıması ve Eleştirisi", *Yazko Edebiyat*, 1 (7), Mayıs 1981, s. 84-90.

Tankut, H. R., "Dil İnkılabına Yöneltilen Tenkitlere Cevap", *Türk Dili Belleten*, (12-13), s. 57-60.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Tenkid İhtiyacı", *Hürriyet Gösteri*, (54), Mayıs 1985, s. 79-80.

Tanrıkulu, Orhan, "Müzikte Eleştirel Ölçütler 2", *Hürriyet Gösteri*, (92), Temmuz 1988, s. 97-98.

Tansel, Fevziye Abdullah, "Dadaloğlu Hakkında Tenkidli Bir Bibliyografya ve Yeni Bir Eser", *Ülkü*, 17 (100), Haziran 1941, s. 381-384.

....., "I. Sanat ve İlim Eserlerinin Tenkidi", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 12 (3), Temmuz 1983, s. 63-76

....., "Muallim Naci İle Recaizade Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hadiseler", *Türkiyat Mecmuası*, C. X, İstanbul 1953, s. 159-200.

....., "Notlar ve Tenkitler (Mehmet Akif, Hikmet Şinâsi, Ahmet Hâşim ve Eserleri Hakkında)", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 6 (2), Nisan 1977, s. 40-51.

....., "Notlar ve Tenkitler [Mehmet Akif'e Dair İki Vesika, Saz Şâirimiz Üsküdar ve Bilinen İki Türküsü, Bibliyografya Listeleri ve Fatih Sultan Mehmet Hakkında Fıkralar]", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 7 (2), Nisan 1978, s. 17-26.

....., "Notlar ve Tenkitler", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 5 (1), Ocak 1976, s. 43-52.

....., "XVII. Asır Saz Şairlerinden Karacaoğlun Hakkında Tenkidli Bir Bibliyografya ve Şairin Neşredilmemiş Bir Şiiri", *Ülkü*, 15 (85), Mart 1940, s. 88-96.

Tansuğ, Sezer, "Eleştirinin E'si", *Millî Kültür*, S. 91, Nisan 1992, s. 44-45.

Tanyol, Tuğrul, "Bilimsel Şiir Eleştirisi", *Varlık*, S. 1053.

....., "Kesit: Bilimsel Şiir Eleştirisi", *Varlık*, 62 (1053), Haziran 1995, s. 62-63.

....., "Şiir Değerlendirme Ölçütü Değişiyor mu?", *Broy*, S. 10, Ağustos 1986, s. 30-32.

Taran, Hüsnü Zafer, "Tiyatro Tenkidi ve Muvaffak İhsan Goran", *Yurd Üniversiteliler Dergisi*, 8 (2), Ekim 1946, s. 9-10.

Tarcan, Bülent, "Elli Yedi Yıllık Eleştiri Anıları", *Orkestra*, 12 (117), Mayıs 1983, s. 3-9.

Tekeli, İlhan, "Edebiyatta Eleştiri", *Sanat Olayı* 32, Ocak 1985, s. 77-78.

Tekelioğlu, Orhan, "Bir Lacan Okuması", *Yazko Felsefe Yazıları*, 7, 1983.

....., "Haller Şiir Hali ve Dasein", *Defter*, 25, Sonbahar 1995.

Tekin, Talat, "Zeynep Korkmaz'ın Gramer Terimleri Sözlüğü Üzerine Bir Eleştiri-1", *Çağdaş Türk Dili*, 6 (82), Aralık 1994, s. 2-13.

....., "Zeynep Korkmaz'ın Gramer Terimleri Sözlüğü Üzerine Bir Eleştiri 2", *Çağdaş Türk Dili*, 7 (83), Ocak 1995, s. 3-14.

....., "Zeynep Korkmaz'ın Gramer Terimleri Sözlüğü Üzerine Bir Eleştiri 3", *Çağdaş Türk Dili*, 7 (84), Şubat 1995, s. 2-13.

Teleme, A., "İki Modem Tenkitçi", *Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası*, 23 (140), Haziran 1948, s. 186-188.

Temir, Ahmet, "Türkiye Eğitim Millî Komisyonu Raporunun Tenkidi", *Türk Yur-*

du, 2 (8, (290), Kasım 1960, s. 29-32.

Tevetoğlu, Fethi, "Psikanaliz Işığında Şiir", *Hisar*, 2 (25), Mayıs 1952, s. 4-5, 13-14.

Tevfik Fikret, "Münakaşatımızda Ne Eksik?", *Tarîk*, 1898, s. 4618.

Tevfik, Baha, "İntikâd", *Teceddüd-i İlmî ve Edebî*, Dersaâdet Kütüphânesi, İstanbul, ts., s. 134-150.

Timuçin, Afşar, "Şiir Eleştirisi", *Şiir Sanatı*, S. 9.

....., "Eleştiri Konusunda", *Yarın*, (7), Mart 1982, s. 8-9.

....., "Sanatta Yozlaşmanın Toplumsal Nedenleri", *Felsefe Dergisi*, 11, Nisan-Haziran 1980, s. 62-70.

....., "Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru 1-4", *Yazko Edebiyat*, 1 (6), Nisan 1981, s. 54-72; 1 (7), Mayıs 1981, s. 91-110; 1 (8), Haziran 1981, s. 102-116; 1 (9), Temmuz 1981, s. 94-118.

....., "Düşüncede ve Sanatta Gerçekçi Tutumlar", *Yazko Edebiyat*, 1 (1), Kasım 1980, s. 39-42.

....., "Edebiyatın Yeri", *Varlık*, 57 (1003), Nisan 1991, s. 2-3.

....., "Estetikte Yöntem ve Estetiğin Bilimsellik Değeri", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, 15, Haziran 1985, s. 86-90.

....., "Gerçekçi Sanat ve Toplumcu Gerçekçi Sanat", *Varlık*, 66 (947), Ağustos 1986, s. 5-6.

....., "Her Yapıt Bir Fikrin Açılımı Olmalıdır", *Bilim ve Sanat*, 59, Kasım 1985, s. 48-49.

....., "İdeoloji ve Sanat", *Varlık*, 55 (951), Aralık 1986, s. 3-4.

....., "Roman Sanatının İkiyüz Yıllık Gelişimi", *Kavram*, 1 (5), Eylül 1989, s. 6-10.

....., "Sanat ve Toplum", *Varlık*, 55 (970), Temmuz 1988, s. 3-4.

....., "Sanatçının Yansız Yandaşlığı", *Bilim ve Sanat*, 62, Şubat 1986, s. 59.

....., "Sanatta Gerçekçi Bakış", *Varlık*, 55 (968), Mayıs 1988, s. 3-4.

....., "Yapısalcılığın Felsefesi Çağdaş Tarih Bilimine Ters Düşer", *Varlık*, 50 (913), Ekim 1983, s. 24.

....., "Yaratmanın Karmaşık Süreçleri ve Estetik", *Bilim ve Sanat*, 60, Aralık 1985, s. 37.

....., "Yaşamın Diyalektiği-Sanatın Diyalektiği", *Yazko Edebiyat*, 1 (4), Şubat 1981, s. 64-80.

Timuroğlu, Vecihi, "Toplumcu Gerçekçilik Üstüne", *Çağdaş Atılım*, 1 (3), Nisan 1976, s. 23-27.

....., "Ahmet Arif'in Şiirinin Yapısı", *Adam Sanat*, 71, Ekim 1991, s. 52-70.

Togan, Zeki Velidi, "Ortaçağ İslâm Âleminde Tenkidî Tarih Telâkkisi", *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, 1 (1-4), s. 43-49.

Toker, Şevket, (çev.), "20. Yüzyıl Eleştirisinin Temel Yönelişleri", *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 6, 1991, s. 47-63.

Tolasa, Harun, "Sehi, Latifi, Aşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. yy.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi I", *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (2, Özel Sayı), Ocak 1983, s. 205-207.

....., *On Altıncı Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, [?]:[?].

Tollu, Cemal, "San'at Tenkitçileri ve Bir Netice", *Sanat Dünyamız*, (66), s. 77-85.

....., "Tenkidin Faydası", *Yeni Sabah*, 15 (4749), s. 2.

Tomris, R., "500 Kelimeyle Şiir, 300 Kelimeyle Eleştiri", *Papirüs*, S. 10.

Tomur, Sevil, "Ahmet Oktay ve Roman Eleştirisi", *Edebiyat ve Eleştiri*, 8 (50), Tem-

muz-Ağustos 2000, s. 84-93.

Toprak, Ömer Faruk, "Toplumsal Açıdan Şiire Bakmak", *Yeditepe*, 19 (149), 1968, s. 6.

Torgu, H. Raif, "«Pencerem» ve Tenkidi", *19 Mayıs*, 8 (82), Mayıs 1947, s. 8.

Tosun, Necip, "Eleştiri Kalbin Neresine Düşer", *Hece*, 1 (1), 14 Ocak 1997, s. 52-54.

Tökel, Dursun Ali, "...'nın Telefonları, İnternetleri, Telemesajları", *Dergâh*, S. 111, Mayıs 1999, s. 16-17.

....., "Bir Bildungsroman Olarak Leyla vü Mecnun Mesnevisi", *Dergâh*, S. 104, Ekim 1998, s. 17-19.

....., "Bir Divan Şairi Sakal Tıraşını Nasıl Anlatır", *E Dergisi*, S. 37, Nisan 2002.

....., "Bir Gazel Anlambilimle Nasıl Anlaşılır", *Dergâh*, S. 150, Ağustos 2002, s. 10-11, 23.

....., "Divan Şiirinin Tehlikeli Kıyılarında Dolaşan Yabancı", *Dergâh*, S. 109, Mart 1999, s. 14-16.

....., "Hâlâ Kayıp Dünyanın Peşinde-Debbağ'dan Olender'e Cennet Dilleri Teorileri", *Kafdağı*, S. 50, Kasım 1999, s. 47-52.

....., "Moskova Saraylarında Bir Divan Şairi", *E Dergisi*, S. 42, Eylül 2002, s. 49-51.

....., "Muallim Naci-Recaizade Mahmut Ekrem Tartışmaları Zaviyesinden Tanzimat'ta Tenkit Faaliyetlerine Umumi Bir Bakış", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 11, Ekim 1988, s. 237-249.

....., "Niyet Boyutundan Kurmacayı Okumak: Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu", *Hece*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 202-237.

....., "Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Baki'nin Bir Gazeline Uygulanışı", *Yedi İklim*, S. 47, Mayıs 1996, s. 53-59.

....., "Sevgili İçin Simge Değil Ateş İçin Odun Lazım", *E Dergisi*, S. 39, Haziran 2002.

....., "Şairin Ekonomisi, Ekonominin Şircesi: Divan Şairleri ve Ekonomik Hayat", *İlmî Araştırmalar*, S. 13, Bahar 2002, s. 151-174.

....., "Şairin Korkusu Şiirin Kurgusu: Divan Şiirinde Kurgu ve Anlam", *Hece*, S. 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, s. 305-322.

....., "Şeytanın İğvasından Korunmaş Tarih Neler Söyler?", *Yedi İklim*, S. 41, Ağustos 1993, s. 84-86.

Törenek, Mehmet, "Bir Şairin Filolojik Tenkidi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 5, Sivas 1997, s. 129-132.

Trak, Ayşe, "Devlet ve Fert: Gecikmiş Bir Kitap Eleştirisi" (Ahmet Ağaoğlu'nun Devlet ve Fert'i Üzerine Bir Eleştiri), *Toplum ve Bilim*, S. 14, Yaz 1981.

Tulun, Mertol, "Filolojik Çalışma ve Eski Metinlerin Neşri Üzerine Görüş ve Tenkitler", *Türk Dünyası Araştırmaları*, (27), Aralık 1983, s. 1-8.

Tuna, İzzet, "Tenkit Zarureti", *Dünya*, 1 (8), s. 2.

Tunalgil, Baha Galip, "Sanatta Bilim Kuramı Açısından Tiyatro Yazarlığı Üzerine Düşünceler", *Ataç*, 1 (9), Ocak 1963, s. 23-25.

Tunalı, İsmail, "Marksist Estetik'te Gerçeklik, Obje ve Suje Problemleri", *Felsefe Arkivi*, 20, 1976, s. 99-112.

....., "Avant-garde Metinleri Okumak", *Defter*, 7, Aralık 1988-Ocak 1989, s. 71.

....., "Roman Ingarden'ın Estetik'ine Bakış", *Felsefe Arkivi*, 21, 1977/1978, s. 37-53.

....., "Şeyh ve Ayna", [Asiye Hatun: Rüya Mektupları Üzerine İnceleme], *Defter*, 24, Yaz 1995.

....., "Teoriler, Bilimler, Kurumlar", *Def-*

ter, 4, Nisan-Mayıs 1988, s. 51-54.

Tunç, M. Şekip, "Dil Davası Etrafında Tenkitler", *Bilgi*, 5 (53), s. 8, 15.

Tunç, Serpil, "Eleştiri Üzerine (Sanat Eseri Eleştirisi)", *Ankara Sanat*, 16 (192), Nisan 1982, s. 25.

Tunçay, Mete, "Eleştiri ile Edebiyat Eleştirisi", *Sanat Olayı* 32, Ocak 1985, s. 76-77.

Turan, Güven, "Çağının Eleştirmeni: Hüseyin Cöntürk", *Sombahar*, S. 15, Ocak-Şubat 1993.

....., "John Ashbery Üstüne Kısa Eleştiri", *Hürriyet Gösteri*, (200), 08.09.1997, s. 74-77.

....., "Eleştiri Sözlüğü", *Kitap-lık*, S. 18, Eylül-Aralık 1995, s. 48.

Turan, Metin, "Halk Yazınında Taşlama-Eleştiri", *Eflâtun*, 18, (207), Mart 1986, s. 22-23.

Turgut, N. Sabit, "Eleştiri Üstüne", *Ankara Sanat*, 17 (196), Ağustos 1982, s. 28-29, 33.

Turgut, Serdar, "Raymond Willams: Modern Trajedi'ye Karşı Kültürel Devrim-Bir Galli Avrupalının Süren Arayışı", *Toplum ve Bilim*, 28, 1985, s. 67-91.

Tutumlu, Reyhan, "Bilimsel Şiir Eleştirisinin Temelleri", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 50, Temmuz-Ağustos 2000.

....., "Türkiye'de Eleştiri ve Deneme", *Kanat*, S. 8, Kış 2002.

Tümer, Gürkan, "Şiirde Bilim, Bilimde Şiir", *Adam Sanat*, 30, Mayıs 1988, s. 52-56.

Türinay, Necmettin, "Doğuşa ve Edebî Tenkide Dair", *Doğuş*, S. 14, Mayıs 1983, s. 5-8.

Türkay, Osman, "Aristo ve Eleştiri", *Türk Dili*, 14 (168), Eylül 1965, s. 797-807.

....., "Edebiyat, Eleştiri ve Anlambilim", *Türk Dili*, 20 (212), Mayıs 1969, s. 147-152.

....., "Eleştirici Üstüne Düşünceler", *Varlık*, 13 (655), Ekim 1965, s. 5-6.

....., "İletişim Açısından Şiir Eleştirisinin Yetersizliği", *Yazko Edebiyat*, 3 (36), Ekim 1983, s. 85-92.

....., "Yapısalcılığın Çeşitli Açılardan Görünüşü", *Türk Dili*, 18 (202), Temmuz 1968.

....., "Edebiyat ve Geleceğin Toplumu", *Yeditepe*, 19 (155), Mart 1969, s. 8-12.

....., "Edebiyat ve Yapısallık 1-3", *Yeditepe*, 19 (150), Ekim 1968, s. 6.

....., "Edebiyatta Toplumsal Yapı", *Yeditepe*, 19 (154), Şubat 1969, s. 8-11.

Türkdoğan, Orhan, "Hüsrev Hatemi'nin Yozlaşmadan Uzlaşmak Adlı Kitabının Eleştirisi", *Türk Edebiyatı*, (179), Eylül 1988, s. 34-35.

Türkeş, Ömer A., "Metin Dışına Çıkan Eleştiri, Metnin Dışında Kalan Roman", *Virgül*, S. 55, Ekim 2002, s. 56-59.

Türküm, S. Mahir, "Tenkit Üzerine Bir Deneme", *Millî Kültür*, (90), Kasım 1991, s. 64-65.

Uç, Himmet, "Mehmet Celal'in Tenkidleri", *Türk Kültürü*, 29 (334), Şubat 1991, s. 28-35.

....., "Türkiye'de Roman Eleştirisinin Dünü Bugünü ve Sorunları", *Hece*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 313-347.

Uçan, Hilmi, "Edebiyat, Eleştiri ve Göstergebilim Üçgeninde Okuyucunun Metne Yaklaşım Tarzı", *Hece*, 9 (48), s. 61-65.

Uçar, Şahin, "Tenkitlerin Tenkidi", *Millî Kültür*, (85), Haziran 1991, s. 52-56.

Uçarer, Dikmen Gürün, "Tiyatroda Yeni Arayışlar ve "Eleştirinin Eleştirisi" (Zehra İpşiroğlu'nun Tiyatroda Yeni Arayışlar" ve "Eleştirinin Eleştirisi" Adlı Kitapları Üzerine)", *Milliyet Sanat*, (293), Ağustos 1992, s. 52-53.

Uçarol, Tuncer, "Eleştiri Azlığında Dergi Yöneticilerinin Sorumluluğu", *Varlık*, 49 (899), Ağustos 1982, s. 47-52.

....., "Geçen Ayların Dergilerinde «Bizde Eleştiri Yoktur» Sorunu", *Varlık*, 49 (896), Mayıs 1982, s. 42-44.

....., "İyi Şiir Formülü Y X (K-V) = İ", *Broy*, S. 13, Kasım 1986, s. 36-39.

....., "Yukarışehir [Şemsettin Ünlü'nün Aynı Adlı Romanının Eleştirisi]", *Varlık*, 55 (980), Mayıs 1989, s. 30-31.

Uçkan, H. Vasfi, "Şiir, Dil ve Eleştiri Üzerine", *Şiir Sanatı* 18, Nisan 1967, s. 21-24.

Uçman, Abdullah, "Edebiyat Eleştirisinde Devir Faktörü", *Dergâh* 44, Ekim 1993.

Uras, Ufuk, "Yapısalcılık Üzerine", *İktisat Dergisi*, 252, Kasım 1985, s. 29-37.

Uslu, A. Didem, "Edebiyat Eleştirisi ve Kurtlar Üzerine", *Argos*, 3 (35), Temmuz 1991, s. 56-64.

Uslucan, Fikret, "'Öncü Roman' Kavramı Açısından Bereketli Topraklar Üzerinde", *Hece* [Roman Özel Sayısı], S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 622-641.

....., "Cahit Sıtkı Tarancı'nın 'Değirmen' Şiirine Ontolojik Analiz Metoduyla Bir Yaklaşım Denemesi", *Hece*, S. 58, Ekim 2001, s. 71-78.

Uyar, Hakkı, "Eleştiriye Yanıt", *Toplumsal Tarih*, (22), Ekim 1995, s. 63-64.

Uyar, Tomris, "Düz-Anlatı Düz Olamaz", *Metis Çeviri*, 17, Güz 1991, s. 63-65.

Uyguner, Muzaffer, "Birsel'in "Nezleli Karga"sı (Salah Birsel'in Eseri Üzerine Eleştiri)", *Türk Dili*, 5 (27), Kasım 1991, s. 57-58.

....., "Eleştirmen Üzerine", *Çağrı*, 2 (19), Temmuz 1959, s. 6, 16.

....., "Yapısalcılık ve Bir Uygulama", *Yazko Edebiyat*, 3 (20), Haziran 1982.

....., "Yazınsal Eleştiri Konusunda", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45-46, Özel Sayı), Kasım-Aralık 1991, s. 430-433.

Uygur, Nermi, "Arttan Gelen Yaratıcı", *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 722-726.

Uysal, M. Başak, "Emeviler Devrinde Sosyal İçerikli Eleştirel Şiir", *Fen-Edeb. Fak. Sos. Bil. Dergisi*, C. 2, S. 28-29, Aralık 2002, s. 145-161.

Uysal, Sabri, "Tenkit [Etem Ruhi Üngör'ün «Yine Çalgılar» adlı makalesine cevap]", *Musiki Mecmuası*, 35 (394), Ağustos 1982, s. 24-26.

Ülkü, F. Sacit, "Tenkit ve Münekkit", *Konya*, (31), Ocak 1940, s. 1664-1677.

Ülkütaşır, Şakir M., "Dede Korkut'un O. Şaik Gökyay Neşri Üzerine Tenkidi Notlar", *Türklük*, (4), s. 330-336.

....., "Dede Korkut'un Orhan Şaik Gökyay Neşri Üzerine Tenkidi Notlar", *Türklük*, (6), s. 491-496.

Üngör, Etem Ruhi, "Çalgılar Tenkidimden Sonraki Yazıya Cevabım [Sabri Uysal'ın yazarın bir makalesine yaptığı tenkide cevap]", *Musiki Mecmuası*, 35 (394), Ağustos 1982, s. 27-30.

....., "Zoraki Yazılan Bir Tenkid Ağlayan Kaval", *Musiki Mecmuası*, 37 (407), Aralık 1984, s. 26-30.

Ünlü, Mahir, "Eleştirmenin İşlevi", *Çağdaş Türk Dili*, 9 (100), Haziran 1996, s. 37-38.

....., "Türkçe'de Yazınsal Eleştiri: Eleştirmen ve Gerekliliği", *Çağdaş Türk Dili*, 9 (98), Nisan 1996, s. 17-18.

Ünlü, Şemsettin, "Eleştirinin Gücü", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45-46), Kasım-Aralık 1991, s. 438-439.

Ünver, İsmail, "Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları (Kâzım Yetiş'in hazırladığı aynı adlı eser üzerine eleştiri)", *Türkoloji Dergisi*, 9 (1), s. 183-188.

Ünver, Süheyl, "Tenkit Ahlâkı Nerdesin", *Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası*, 1 (7), Ocak 1950, s. 25-27.

Üren, Eşref, "Sanat ve Tenkit", *Yeditepe*, (3), s. 3.

Üster, Celâl, "Eleştirisiz Edebiyat", *Radikal Kitap Eki*, 16 Ağustos 2002.

Üstün, Kemal, "Eleştiri, Tartışma ve Ötesi", *Çağdaş Eğitim*, 17, (183), Aralık 1992, s. 16-17.

Ütük, Etem, "Eleştirinin Eleştirisi: Örneklerle Gazetecilik Üzerine Notlar [Nevzat Kızılcan'ın kitabının eleştirisi]", *Türk Dili*, 3 (13), Temmuz 1989, s. 42-45.

Üzgör, Tahir, "Orhan Şaik'in "Muaheze"sini Tekzip [Tahir Üzgör'ün yazdığı "Türkçe Divan Dibaceleri" adlı esere Orhan Şaik Gökyay tarafından yapılan eleştiri üzerine]", *Tarih ve Toplum*, 18 (103), Temmuz 1992, s. 61-63.

Üzmen, Engin, "Edebi Tenkitte İmaj İncelemesinin Yeri ve Bu Metodun, Shakespeare'in Romeo İle Juliet Oyununa Uygulanması", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 25 (1-2), Ocak 1967-Haziran 1967, s. 11-83.

Vâ-Nû, "Münekkitlerin Tenkidi", *Sanat Dünyamız*, (46), s. 18.

Vardar, Berke, "Dilbilim Yöntemi", *Varlık*, 15.3.1968.

....., "Modern Dilbilimin Temel Kavramı", *Varlık*, 1.3.1967.

....., "Yapısal Eleştiride Yeni Bir Atılım", *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, S. 2-3, 1974.

....., "Eleştiri Nedir?", *Hürriyet Gösteri*, 54, Mayıs 1985, s. 77.

....., "Yapısalelde Yeni Bir Atılım", *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 2/3, 1973/1974, s. 315-324.

Varoğlu, Hamdi, "L'assommoir Tercümesi Üzerine Bir Tenkide Cevap", *Tercüme*, 3 (16), s. 290-293.

Varol, Kemal, "Feminist Eleştirinin Başarısı", *Kül*, S. 34, Mart 2003, s. 14-19.

Vedat Sadi, "Tenkit Zararlı mıdır?", *Kırkpınar*, (3), s. 3-4.

Velidedeoğlu, Orhan, "Eleştiri Özensizliği", *Çağdaş Türk Dili*, 8 (96), Şubat 1996, s. 20-24.

Wellek, Rene, "Terim ve Kavram Olarak Edebi Tenkit", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (6), s. 331-343.

Yağcıoğlu, Semiramis, "Yazınsal Metin-Okur Etkileşimi: Alt-Birimlerin Anlamlandırma Sürecine Etkileri Üzerine Deneysel Bir Çalışma", *Dilbilim Araştırmaları*, Ankara 1998.

Yakupoğlu, M. Mukadder, "Entellektüel Edebiyatın İflası: Enis Batur ve Acı Bilgi", *Doğu Batı*, S. 22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 141-156.

Yalçın, Alemdar, "Şiir ve Tenkit", *Töre*, 14 (157), Haziran 1984, s. 31-32.

Yalçın, Güler Ülkü, "Bir Öykünün Şematik Yapısı Bakımından Anatomisi", *Edebiyat ve Eleştiri*, 25, Haziran 1996, s. 39-42.

Yalçın, Mehmet, "Dil ve Yazın Alanında Bilimsellik", *C. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, Ekim 1990, s. 45-62.

Yalçın, Perihan, "Edebi Eleştiri ve Türleri", *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4 (1), s. 183-186.

Yaşar Nabi, "Bizde Tenkit", *Varlık*, 11 (184), s. 361-362.

....., "Hakikî Münekkide Dair", *Varlık*, 5 (7), s. 386-388.

Yavaşlı, Aydoğan, "Yorgun Çanlar" Çalarken [Ahmet Yurdakul'un romanının eleştirisi], *Varlık*, 56 (982), Temmuz 1989, s. 30-31.

Yavuz, Hilmi, "Edebiyatta Yapısalcılık", *Varlık*, 1.7.1972.

....., "Edebiyatta Yapısallık", *Varlık*, 39 (779), Ağustos 1972, s. 4.

....., "Okuma Notları (Çeviriler Üzerine Eleştiri)", *Hürriyet Gösteri*, (122), Ocak 1991, s. 14-15.

....., "Yapısalcılık Bir Kuram mı, Bir Yöntem mi?", *Varlık*, 50 (913), Ekim 1983, s. 22-23.

Yavuz, Kerim, "Edebî Bir Eserde Yazarın İç Dünyasının Dışa Yansıması", *Milletlerarası Türkoloji Kongresi (Türk Edebiyatı)*, (V. İstanbul, 23-28 Eylül 1985), 1985.

Yaykınlı, Namık, "Divan Edebiyatında Tenkid", *Doğuş*, S. 3, Nisan 1982.

....., "Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit", *Töre*, 11 (131), Nisan 1982, s. 66-69.

Yazıcıoğlu, Mustafa Sait, "XV. ve XVI. Yüzyıllardaki Kelâm Eğitiminin Tenkidi", *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*, (4), s. 285-294.

Yazman, Aslan Tufan, "Tenkitsiz Yazıların Kıymetsizliği", *İktisadi Yürüyüş*, İstanbul, 8 (172), s. 3, 31.

Yediyıldız, Bahaeddin, "Akdeniz ve Akdeniz Dünyasında İlmî Tenkkidden Hissi Polemiğe", *Türkiye Günlüğü*, (12), s. 63-66.

Yekta Bâhir (Ali Canip Yöntem), "Tenkid", *Genç Kalemler*, 1 Haziran 1327.

Yeleş, Selçuk, "Sanattan Kovulan Estetik ve Postmodernizm", *Hürriyet Gösteri*, 93, Ağustos 1988, s. 39-40.

Yener, Ali Galip, "Eleştirel Gelenek Bağlamında Edebiyat Kuramı Sorunumuz", *Varlık*, 1121, Şubat 2001, s. 57-62.

....., "Medyatik Çılgınlık Döneminde Şiirin Ölümü Üzerine Notlar", *Kum*, S. 13, Ocak 2003, s. 25-27.

....., "Şiirsel İmgede Geleneğin Payı", *Varlık*, S. 1113, Haziran 2000, s. 16-22.

....., "Kültür Politikası Nasıl Eleştirilir?", *Milliyet Sanat*, S. 517, Nisan 2002, s. 36-37.

Yener, Faruk, "Besteciler Bestecileri Eleştiriyor", *Orkestra*, 12 (118), Haziran 1983, s. 20-24.

....., "Müzik Sanatında Eleştiri: Eleştiriler, Eleştirenler, Eleştirilenler", *Orkestra*, 12 (116), Nisan 1983, s. 15-21.

Yesari, Mahmut, "Tiyatro Hatıraları Bir Tenkit Kurbanı", *Yeni Gün*, (15), s. 12-13.

Yeşilay, Sibel Arslan, "Bernd Sucher: Eleştirmen Acımasız Olmalı", *Hürriyet Gösteri*, S. 218, Nisan 2000, s. 26-29.

Yetiş, Kazım, "Abdülhak Hamit'e Yapılan Tenkitler (Talim-i Edebiyat Çerçevesi)", *Türk Dili*, (500), Ağustos 1993, s. 330-348.

Yetkin, Suut Kemal, "Tenkit Sanatı", *Biz ve Dünya*, (4), s. 8-9.

....., "İki Eleştiri Akımı", *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 541-546.

....., "Okuyucu ve Tenkidci", *Türk Dili*, 1 (7), Nisan 1952, s. 10-11.

....., "Okuyucu ve Tenkitçi", *Hürriyet Gösteri*, (54), Mayıs 1985, s. 80-81.

....., "Sanat Tenkidi", *Varlık*, 6 (123), s. 37.

....., "Tenkit Sanatı", *Biz ve Dünya*, S. 4, 05.06.1944, s. 8-9.

Yıldırım, Ali Kemal, "Edward Said'in Şarkiyatçılık Düşüncesine Eleştirel Bir Bakış", *Doğu-Batı*, S. 20, Eylül-Ekim 2002, s. 135-149.

Yıldırım, Cavit, "Şiiri Değerlendirme Ölçütleri", *Karşı Edebiyat*, Ocak 1987.

Yıldız, Alpay Doğan, "'Huzur'da Üçüncü Derecedeki Roman Kişilerinin Başkişisinin Tecrübe Edinme Sürecindeki Fonksiyonları", *Dergâh*, S. 129, Kasım 2000, s. 8-11, 23.

....., "'Kendi Gökkubbemiz'in Kurmaca Yapısı", *Dergâh*, S. 137, Temmuz 2001, s. 9-11, 18-19.

....., "Barbarosoğlu'nun İki Hikâyesi Üzerine", *Kafdağı*, S. 48, Nisan 1999, s. 26-27.

....., "Bir Eğitim Kitabı Olarak Reşat Nuri'nin Çalıkuşu Romanı", *Yedi İklim*, S. 95, Şubat 1998, s. 34-38.

....., "Dürbünlü Çiçek'ten Bakıp Eğlence Hayalhanesini Görebilmek ya da Kambur Hafız Gibi Yazara Saint Martin Yangınını Sormak", *Dergâh*, S. 112, Haziran 1999, s. 10-11.

....., "Şiirin Ardında Romanın Önünde, Sait Faik Hikâyeciliği Üzerine", Dergâh, S. 111, Kasım 1999, s. 7-10.

....., "Yapı Kavramı Etrafında Bir Düğün Gecesi", *Yedi İklim*, S. 96, Mart 1998, s. 45-50.

Yılmaz, Bekir, "«Şimdi Okullu Olduk» Adlı Yazının Zorunlu Eleştirisi", *Yeni Olgu*, 3 (5), Mayıs 1984, s. 56-58.

Yılmaz, Levent, "Bir Antoloji Üstüne (Yazarın Jean Pinquie İle Birlikte Hazırladığı "Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi'nin Eleştirisi)", *Hürriyet Gösteri*, (130), Eylül 1991, s. 62-63.

....., "Eleştiriyle Yüzleşen Kronoloji: 17. Yüzyıl Avrupa'sında Saf İman'dan Bilgi/İnanç İkiliğine Geçiş", *Cogito*, S. 3 (Kış'95), s. 195-199.

Yılmaz, Muhittin, "İtalyan Eleştirisine Bir Bakış", *Türk Dili*, Eleştiri Özel Sayısı, 12, (142), Temmuz 1963, s. 709-713.

Yılmaz, Nilay, "Çocuk Edebiyatı: Eleştirinin Acilen İhtiyaç Duyulduğu Bir Alan İyi Bir Kitabı Seçmek Kolay Değil", *Virgül*, S. 53.

Yunus, Mustafa, "Bizde Münekkid Yok mu?", *Töre*, 12 (136), Eylül 1982, s. 37-41.

Yusuf Ziya, "Bir Tenkide Cevap", *Hayat Mecmuası*, 3 (63), s. 217.

Yücel, Hasal Ali, "Edebiyatımızda Tenkit", *Varlık*, 5 (118), 01.06.1938, s. 730.

Yücel, Mustafa T., "Suç İstatistikleri Üzerine Bir Eleştiri", *Forum*, 20 (313), 15 Nisan 1967, s. 14-16.

Yücel, Tahsin, "Yapısalcı Eleştiri", *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 729-733.

....., "Andre Gide ve Eleştiri", *Çağdaş Eleştiri*, (6), Ağustos 1982, s. 42-45.

....., "Biçim ve Biçem", *Varlık*, S. 1102, Temmuz 1999, s. 22-23.

....., "Eleştiri Çerçevesinde", *Varlık*, S.?, 1961.

....., "Eleştiri ve Aktöre", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45/46), Kasım-Aralık 1991, s. 403-406.

....., "Söylenlerin Anlamı", *Varlık*, 788, Mayıs 1973.

....., "Yapısal Eleştiri", *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 422-425.

....., "Yazın ve Eleştiri", *Lucema Klasik Filoloji Araştırmaları*, 1996, s. 93-96.

....., "Anlatı Çevirisi", *Metis Çeviri*, 19, Bahar 1992, s. 61-64.

....., "Anlatı Geleneği", *Çağdaş Eleştiri*, 1 (3), Mayıs 1982, s. 36-39.

....., "Çoğul Okuma", *Türk Dili*, 40 (337), Ekim 1979, s. 193-196.

....., "Dil ve Anlatı", *Bağlam*, 3, 1981, s. 121-126.

....., "Edebiyat, Ruhçözümleyimine Çok Şey Borçludur", *Milliyet Sanat*, 226, 15 Ekim 1989.

....., "Fransa'da Düşün ve Yazın", *Hürriyet Gösteri*, 62, Ocak 1986, s. 17-18.

....., "Gene(l) Anlatı Geleneği", *Tan Edebiyat Yıllığı*, 1982, s. 101-104.

....., "Psikanaliz ve Edebiyat", *Milliyet Sanat*, 226, Kasım 1989, s. 8-9.

....., "Roland Barthes ve Deneme", *Dilbilim*, 1, 1976, s. 34-42.

....., "Roman ve Bilim", *Varlık*, 43 (826), Temmuz 1976, s. 3-4.

....., "Sözcelem ve Halk Masalı", *Çağdaş Eleştiri*, 1 (2), Nisan 1982.

....., "Yansıtma Süreci", *Türk Dili*, 41 (343), Nisan 1980, s. 209-212.

....., "Yapısalcılık", *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 30-43.

....., "Yazının Sınırları", *Çağdaş Eleştiri*, 1 (1), Mart 1982, s. 34-37.

Zara, Silvio, "Eleştiri", *Mason Dergisi*, 29 (38-39), Ocak-Nisan 1981, s. 50-52.

Zat, Erdir, "Müzik-Şiir İlişkisi Üstüne Saptamalar", *Broy*, S. 11, Ekim 1986, s. 34-37.

Zeka, Nemci, "Postmodern Bir Estetiğe Doğru", *Yeni Gündem*, 31, Ekim 1985.

Zeki Gürel, "Fikrî ve Edebî Arayışlar Devrinde Kısa Hikâye Kavramına Bakış", *Sosyal Bilimlerde Araştırma*, Yıl: 1, S. 4, Şubat 1992, s. 16-19.

Zengin, Dursun, "Heinrich Böll'ün Saat Dokuz Buçukta Bilardo Adlı Romanında Eleştiri", *Gündoğan Edebiyat*, İzmir, 1 (2), 1992, s. 39-44.

Zobu, Vasfi Rıza, "Kendi Menfaati İçin Bize Düşman Olan Münekkit", *Perde ve Sahne*, (26), s. 3, 2.

Zola, Emile, "Romanda Tatbik Olunmuş Tenkit Formülü", *Kalem Aylık Sanat ve Edebiyat Mecmuası*, (5), s. 204-206.

Zorlu, Ilgaz, "«Evet, Ben Selânikliyim» Üzerine Birkaç Söz" [Rıfat N. Bali'nin aynı adı taşıyan yazısının eleştirisi], *Virgül*, S. 17, Mart 1999, s. 26-28.

Zülfikar, Hamza, "Okul Sözlüğü'nün Eleştirisi Üzerine", *Türk Dili*, S. 517, Ocak 1995, s. 20-24.

İmzasız Yazılar

"Dr. Rıdvan Canım İle Latîfî'de Şiir Tenkidi Üzerine Bir Konuşma", (Haz: Tacettin Şimşek), *Yedi İklim*, S. 30, Eylül 1992.

"Hasan Boynukara İle Eleştiri Üzerine Bir Konuşma", (Bekir Oğuzbaşaran), *Yedi İklim*, S. 51, Haziran 1994.

"Ruhçözümleme Kuramı ve Uzantıları", *Varlık*, 53 (938), Kasım 1985, s. 6-7.

"Bir Şiir Kuramcısının Hezeyanları", *Varlık*, 55 (947), Ağustos 1986, s. 16.

"Brecht ve Doğa Bilimleri", *Varlık*, 50 (911), Ağustos 1983, s. 23-24.

"Brecht ve Toplumcu Gerçekçilik Tartışması", *Varlık*, 51 (917), Şubat 1984, s. 15-18.

"Edebiyat Derslerinden Alınmaması Gereken Dersler" [Vladimir Nabokov'un aynı adlı eseri üzerine], *Varlık*, 55 (969), Haziran 1988, s. 6-7.

"Estetik İşlev mi, Kullanım Değeri mi?", *Varlık*, 55 (964), Ocak 1988, s. 3-4.

"Kafka mı, Lukacs mı? 1-2" *Kavram*, 1 (1), Mayıs 1989, s. 22-25; 1 (2), Haziran 1989, s. 27-29.

"Marksist Toplum Analizinden Estetiğin Sorunlarına", *Kavram*, 1 (5), Eylül 1989, s. 38-41.

"Yapısalcılıktan Çıkış 1-2", *Varlık*, 50 (913), Ekim 1983, s. 25-28; 50 (914), Kasım 1983, s. 18-19.

"1967'de Şiir, Kısa Hikâye Eleştirisi", *Türk Edebiyatı*, (6), Ocak 1968, s. 5-10.

"Başarılı Bir Film Eleştirisi Nasıl Olmalıdır?", *Milliyet Sanat*, (120), Mayıs 1985, s. 8-11.

"Besteci ve Tenkit", çev. Fikri Çiçekoğlu, *Vatan*, 15 (5011), s. 4.

"Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyat Bölümü Genç Eleştirmenler Sempozyumu", *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 57, Eylül-Ekim 2001, s. 92-131.

"Bir Şiir Kuramcısının Hezeyanları", *Varlık*, 55 (947), Ağustos 1986, s. 16.

"Brecht ve Doğa Bilimleri", *Varlık*, 50 (911), Ağustos 1983, s. 23-24.

"Edebiyat Tarihi Yazımı ve Edebiyat Eleştirisi", *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, (2), Ocak 1979, s. 88-92.

"Eleştiriler ve Cevaplar", *Türk Dili*, 58 (451), Temmuz 1989, s. 26-41.

"Eleştirmenler Yılın Ressamlarını Seçtiler", *Gösteri*, 2 (14), Ocak 1982, s. 66-67.

"Estetik İşlev mi, Kullanım Değeri mi?", *Varlık*, 55 (964), Ocak 1988, s. 3-4.

"Futbol Tenkidleri!, *Spor Âlemi*, (10), Ocak 1920, s. 140-142.

"Hikâyede Estetik Boyuta Dair [Mustafa Hakkı'nın aldığı eleştiriler ve onlara cevabı]", *Sanat Olayı*, (31), Aralık 1984, s. 24-25.

"Kara Kitap Tartışması (Orhan Pamuk'un aynı adlı eserinin eleştirisi)", *Adam Sanat*, (65), Nisan 1991, s. 20-22.

"Kısa Hikâye Yarışması ve Bazı Tenkitler", *Divan*, S. 9-10, Temmuz-Ağustos 1979.

"Kitap Sevdirmede Eleştirmenlerin İşlevleri Üzerine", *Hürriyet Gösteri*, (48), Kasım 1984, s. 95-96.

Marksist Toplum Analizinden Estetiğin Sorunlarına", *Kavram*, 1 (5), Eylül 1989, s. 38-41.

"Milletlerarası V. Sanat Tenkitçileri Kongresi", *Türk Düşüncesi*, 2 (11), Ekim 1954, s. 393-395.

"Mürekkep Makamların Tasnifi-Tashili-Tenkidi", *Musiki Mecmuası*, 18 (223), Ekim 1966, s. 130-132.

"Ocak Neşriyatına Dair Tenkidler", *Türk Yurdu*, 4, (24), (25, (219), Ocak 1930, s. 47-50.

"Octavio Paz Şair, Eleştirmen, Devrimci", Derleyen: Bülent Berkman, *Milliyet Sanat*, (251), Kasım 1990, s. 10-12.

"Okuma Uğraşı Üzerine [Akşit Göktürk'ün aynı adlı eseri üzerine]", *Varlık*, 48 (887), Ağustos 1981, s. 9-10; 48 (889), Ekim 1981, s. 24.

"Sanat Yazarı ve Eleştirmenler", *Sanat Çevresi*, (51), Ocak 1983, s. 34-36; (52), Şubat 1983, s. 39-40.

"Sinema Yazarı-Film Eleştirmeni", *Milliyet Sanat*, (120), Mayıs 1985, s. 5.

"Tenkid", *Ülker*, (2), Ekim 1936, s. 15-17.

"Tenkit", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 8, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 308-312.

"Tenkitçiler Aklanıyor", *Yaprak*, (2), s. 2.

"Türk Musikisi, Giriş, Tarihçe ve Tenkit", *Musiki Mecmuası*, 39 (331), Mayıs 1977, s. 7-8.

"Yapısalcılıktan Çıkış 1-2", *Varlık*, 50 (913), Ekim 1983, s. 25-28; 50 (914), Kasım 1983, s. 18-19.

"Zehir Aşıları (Mehmet Seyda'nın derlediği «Cumhuriyet Yazarlarından Cumhuriyet Çocuklarına Hikâyeler» adlı kitabın eleştirisi)", *Türk Edebiyatı*, (135), Ocak 1985, s. 52-53.

V. ÇEVİRİ KİTAPLAR/YAZILAR[4]

Abrams, M. H., "Feminist Eleştiri", çev. Boğaziçi Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü Dördüncü Sınıf Öğrencileri, *Kuram*, 10, Ocak 1996, s. 69.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Eleştiri/Toplum Üstüne Yazılar*, çev. M. Yılmaz Öner, Belge Yay., İstanbul 2000.

....., "Yeni Müziğin Felsefesine Giriş", çev. İ. Ertürk, *Oluşum*, 40, Şubat 1981.

....., *Otoriter Kişilik*, çev. Celâl A. Kanat, YKY, İstanbul 1997 [baskıda].

....., "Beethoven'a Yaklaşımlar", çev. Zehra Yılmazer, *Edebiyat ve Eleştiri*, 12/13, Ocak/Şubat/Mart/Nisan 1994, s. 44.

....., "Gelenek Üstüne", çev. Nasuh Barın, *Tan*, 2, Haziran 1982, s. 90-99.

....., "Kafka Üstüne Notlar", çev. Mustafa Ziyalan, *Yazko Çeviri* (Kafka Özel Sayısı), 16-17, Ocak-Şubat 1984.

....., "Minima Moralia'dan Seçme Parçalar", çev. Orhan Koçak, *Defter*, 18, Sonbahar 1992, s. 17.

....., "Proust Üzerine Yazınsal Notlar", çev. Mustafa Ziyalan, *Yazko Çeviri*, 1 (5), Mart-Nisan 1982, s. 151-163.

....., "Yeni Sanat Niye Böylesine Zor Anlaşılır?", çev. Nasuh Barın, *Oluşum*, 53, Mart 1982.

..... **ve Lucien Goldmann**, "Betimleme, Anlama ve Açıklama", çev. İskender Savaşır, *Defter*, 14, Temmuz-Kasım 1990, s. 38-52.

Alain, E. C., *Edebiyat Üstüne*, çev. Asım Bezirci, Dönem Yay., [?] 1966.

Alberes, R. M., "Açık Roman, Kapalı Roman", *Varlık*, 30 (597), Mayıs 1963, s. 14.

....., "Yeni Eleştiri ve Metin Çözümleme", çev. Mehmet Rifat, *Varlık*, 41 (812), Mayıs 1975, s. 24-25.

..... "Bir Edebiyat İncelemesi", çev. Salâh Birsel, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 615-617.

Albrecht, Erhard, "Dil, Düşünce ve Gerçeklik Birliğinin Yapısalcılık Tarafından Bozulması", çev. Oğuz Özügül, *Felfese Dergisi*, 3, Kasım 1986, s. 149-166.

Alcock, R. A., *Kısa Dünya Edebiyatı Tarihi*, çev. Ülkü Tamer, Varlık Yay., İstanbul 1961.

Alderman, Harold, "Heidegger'in Bilim ve Teknoloji Eleştirisi", çev. Mustafa Öve, *Kayıtlar*, S. 22, Ağustos 1992, s. 42-48.

....., "Heidegger'in Bilim ve Teknoloji Eleştirisi II", çev. Mustafa Öve, *Kayıtlar*, S. 23-24, Eylül-Ekim 1992, s. 43-50.

Althusser, Louis, "Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar", çev. Taciser Belge, *Birikim*, 7, Eylül 1975.

....., *Felsefe Bilim Adamlarının Kendiliğinden Felsefesi*, çev. Ömür Sezgin, Sevinç Matbaası, Ankara 1984.

....., *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık, Birikim Yay., İstanbul 1978; İletişim Yay., İstanbul 1989.

..... "Freud ve Lacan ", çev. Selahâttin Hilav, *Yazko Felsefe Yazıları*, 1, 1982.

..... "Marksizm ve Hümanizm", çev. Hakkı Ünler, *Edebiyat ve Eleştiri*, 5, Kasım/Aralık 1992, s. 91.

Alvares, [?], *Doğu Avrupa'da Yazar ve Toplum*, çev. E. Örücü ve M. Harmancı, [?] Mayıs, 1967.

Amengual, B., "Brecht ve Gerçekçilik", çev. Engin Özden, *Gerçek Sinema*, 1 (5/6), Şubat-Mart 1974, s. 8-16.

Anderson, Perry, *Batı'da Sol Düşünce*, çev. Bülent Aksoy, Birikim Yay., İstanbul 1980.

....., *Tarihsel Materyalizmin İzinde*, çev. M. Bakırcı-H. Gürvit, Belge Yay., İstanbul 1986.

Andrews, Walter G., "Eleştirel Perspektifler", *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı/Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*, çev. Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul 2000, s. 218-228.

Angenot, Marc, "Olmayan Paradigma: Bilim-Kurgu Göstergebilimine Giriş", çev. Bülent Somay, *Metis Çeviri*, 14, Kış 1991, s. 22-31.

Antoine, Gerald, "Biçimler Deyişbilimi ile Tema'lar Deyişbilimi ya da Eski ile Yeni Eleştiri Karşısında Deyişbilimci", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 426-435.

Antonelli, Genevieve, "Eleştirmenlerin Gözü İle Eleştiri", çev. Nihal Önol, *Cep Dergisi*, 2 (20), Haziran 1968, s. 3-10.

Aragon, Louis, *Çağımızın Sanatı*, çev. Bertan Onaran, Gerçek Yay., İstanbul 1966.

..... "Emile Zola Örneği", çev. Sevgi Tamgüç, *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, 21, Aralık 1985, s. 13-16.

..... "Sosyalist Gerçekçilik ve Romanlarım", çev. A. Haşim Akman, *Yeni Düşün*, 42, Ekim 1987, s. 49-50.

Arnold, M.-W. H. Pater-T. E. Hulme-T. S. Eliot, *Eleştiri/Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, Yayına Hazırlayan: Ahmet Aydoğan, İstanbul 2002.

Arnold, Matthew, "Günümüzde Eleştirinin İşlevi", çev. Ahmet Aydoğan-Bülent Özsoy, *Eleştiri/Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 37-74.

....., "Şiir İncelemesi", çev. Ahmet Aydoğan-Bülent Özsoy, *Eleştiri/Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 77-92.

Arrive, Michel, "Yazınsal Göstergebilim: Yapısalcı Yaklaşım", çev. Mehmet Rifat, *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983, s. 169-172.

Auden, W. H., "Çeviri: Bir Deneme", çev. Gamze Varım, *Metis Çeviri*, 7, Bahar 1989, s. 112-116.

....., "Yazmak", çev. Gamze Varım, *Metis Çeviri*, 13, Güz 1990, s. 45-54.

Avtonomova, Natalia, "Fransız Yapısalcılığı: Yöntembilimsel Notlar", çev. U. Utku, *Varlık*, S. 914, Kasım 1983.

....., "Lacan: Psikanalizin Yeniden Doğması mı, Yoksa Sonu mu?", çev. Celâl A. Kanat, *Felsefe Dergisi*, 4, 1989, s. 163-173.

....., "Fransız Yapısalcılığı: Yöntem-bilimsel Notlar", *Varlık*, 50 (914), Kasım 1983, s. 13-15.

B. Clement, Catherine, "Freud ve Sanatsal Pratik", çev. Oğuz Özügül, *Felsefe Dergisi*, 4, 1989, s. 135-143.

Bachelard, Gaston, "Bilimsel Düşüncenin Temel Karmaşıklığı", çev. Eray Canberk, *Felsefe Dergisi*, 3, Nisan-Haziran 1973, s. 187-191.

.... *Yok Felsefesi*, çev. Alp Tümertekin, YKY, İstanbul 1996.

..... "Mekânın Poetikası", çev. Aykut Derman, *Kuram*, 7, Ocak 1995, s. 80.

..... "Şiir Felsefesi", çev. Necati Engez, *Köken*, 10, Aralık 1974, s. 21-28.

..... "Şiirsel İmge", çev. Aykut Derman, *Kuram*, 10, Ocak 1996, s. 5.

Bailey, Martin, "Vincent Van Gogh'un Bir Küçük Hikâyesi Bulundu", çev. İskender Savaşır, *Defter*, 23, Bahar 1995.

Bakhtin, Mihail M., "Söz Estetiği Üstüne", çev. Aziz Çalışlar, *Yazko Çevirisi*, 2 (12), Mayıs-Haziran 1983, s. 64-78.

....., "Destansı Anlatı ve Roman", çev. Osman Senemoğlu, *Çağdaş Eleştiri*, 2 (7), Temmuz 1983, s. 59-65.

....., "Romanda Söz Dokusu", çev. Aziz Çalışlar, *Yazko Çeviri*, 2 (12), Mayıs-Hazıran 1983, s. 79-89.

Barthes, Roland, "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş", çev. Mehmet Rifat, *Yazko Çeviri*, S. 11, Mart-Nisan 1983.

....., "Dilsiz ve Kör Eleştiri", çev. Bertan Onaran, *Soyut* 93, Temmuz 1976; çev. Nilüfer Güngörmüş, *Metis Çeviri*, 1, Güz 1987, s. 87-88.

....., "Edebiyatımızın Sorunları, Eleştiri Nedir?", çev. Tahsin Yücel, *Cep Dergisi*, 1 (2), Aralık 1966, s. 35-39.

....., "Eleştiri Nedir?", çev. Süheylâ Bayrav, *Varlık*, 33 (651), Ağustos 1965; çev. Tahsin Yücel, *Cep Dergisi* 2, Aralık 1966, s. 35-39; *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 436-439; çev. Berke Vardar, *Varlık*, 36 (741), Haziran 1969, s. 20.

....., "Eleştiri Nedir?", çev. Tahsin Yücel, *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 436-439.

....., "Eleştiri ve Gerçek", çev. Tahsin Yücel, *Yazı ve Yorum*, Metis Yay., 2. bs., İstanbul 1999, s. 79-91.

....., "Hangi Tiyatronun Öncüsü", çev. Teoman Aktürel, *Yeni Ufuklar*, 1 (2), Nisan 1960, s. 64-66.

....., "İki Eleştiri", Kısaltarak çev. Zeynel Kıran, *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 120-123.

....., "Ne O-Ne O Eleştiri", çev. Mustafa Irgat, *Birikim*, 3 (13), Mart 1976.

....., "Nesnel Edebiyat", çev. Süheylâ Bayrav, *Varlık*, 33 (651), Ağustos 1965, s. 8-9.

....., "Yazarlar ve Yazanlar: Eleştirel Denemeler", çev. Erol Kayra, Ekin Yay., İstanbul 1995.

....., *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yay., İstanbul 1988.

....., *Barthes Barthes'ı Anlatıyor*, çev. Sema Rifat, YKY, İstanbul 1996 [baskıda].

....., *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, Metis Seçkileri, Metis Yay., İstanbul 1992.

....., *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul 1990.

....., *Göstergebilim İlkeleri*, çev. Mehmet Rifat-Berke Vardar, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1979; çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Sözce Yay., İstanbul 1986.

....., *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul 1993.

....., *Yazarlar ve Yazanlar: Eleştirel De-*

nemeler, çev. Erol Kayra, Ekin Yay., İstanbul 1995.

....., *Yazı Nedir?*, der. Enis Batur, çev. Oğuz Demiralp ve diğ., Hil Yay., İstanbul 1987.

....., *Yazı ve Yorum*, yay. haz. ve çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., İstanbul 1990.

....., *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., İstanbul 1989.

....., "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş", Kısaltarak çev. Mehmet Rifat, *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 123-127.

....., "Bir Aşk Söyleminden Parçalar: Bekleme", çev. Yurdanur Salman-Hür Yumer, *Metis Çeviri*, 1, Güz 1987, s. 73-85.

....., "Düzyazı ve Şiir", çev. Berke Vardar, *Cep Dergisi*, 13, Kasım 1967, s. 40-42.

....., "Garbo'nun Benzersiz Yüzü", çev. [?], *Cumhuriyet*, 27 Ocak 1982.

....., "Göstergebilim ve Şehircilik", çev. K. Gümüş-İ. Bilgin, *Mimarlık*, S. 185-186, 1982.

....., "Göstergebilime Bir Yaklaşım", çev. Mehmet Yalçın, *Yazko Çeviri*, 9, Kasım-Aralık 1982, s. 130-132.

....., "Günümüzde Söylen", çev. Gül Işık, *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 114-116.

....., "Kafka'nın Cevabı", çev. Berke Vardar, *Cep Dergisi*, 8, Haziran 1967, s. 47-53.

....., "Nesnel Edebiyat", çev. Süheylâ Bayrav, *Varlık*, 33 (651), Ağustos 1965, s. 8-9.

....., "Plastik", çev. [?], *Cumhuriyet*, 27 Ocak 1982.

....., "Roland Barthes Roland Barthes'ı Anlatıyor", çev. Sema Rifat Güzelşen, *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 109-112.

....., "Şiirsel Bir Yazı Var mıdır?", çev. Mehmet Yalçın, *Türk Dili*, 39 (333), Haziran 1979, s. 462-467.

....., "Üslûp Zenaatçıları", çev. Yaşar Selçuk, *Yönelişler*, 1 (3), Haziran 1981, s. 32-33; "Üslûp İşçiliği", çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, *Çağdaş Eleştiri*, 3 (12), Aralık 1984, s. 21.

....., "Yapısalcı Etkinlik", çev. Ahmet Kocaman, *Türk Dili*, 43 (357), Eylül 1981, s. 136-140.

....., "Yazı nedir?", çev. Oğuz Demiralp, *Yazı*, 1, Kış 1975, s. 98-101.

....., "Yazı nedir?", çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, *Çağdaş Eleştiri*, 3 (7), Temmuz 1984, s. 52-54.

....., "Yazı ve Devrim", çev. Oğuz Demiralp, *Yeni Dergi*, 11 (122), Kasım 1974, s. 17-19.

....., "Yazın ve Üstdil", çev. Zeynel Kıran, *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 119-120.

....., "Yeni Roman Üstüne", çev. Mehmet Yalçın, *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 116-119.

....., "Kafka'nın Yanıtı", çev. Halil Gökhan, *Adam Sanat*, 55, Haziran 1990, s. 25-28.

....., "Yazarlar ve Yazanlar", çev. *Edebiyat ve Eleştiri*, 18, Ocak/Şubat/Mart/Nisan 1995, s. 38

....., "Breht'çi Eleştirinin Görevleri", *Yazı Nedir?*, çev. Enis Batur, Hil Yay., İstanbul 1987, s. 66-72.

Baudelaire, Charles, "Neye Yarar Eleştiri?", çev. Fehmi Baldaş, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 582-583.

Baudrillard, Jean, "Biz Hepimiz Transseksüeliz", çev. S. Ada, *Defter*, 6, Ekim-Kasım 1988, s. 125

....., "Toplumsalın Kötülük Meleği", çev. Oğuz Adanır, *Edebiyat ve Eleştiri*, 3/4, Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1992, s. 29.

....., "Transestetik, Edebi Dönüş ve Kapital Üzerine Notlar", çev. Osman Akınhay, *Edebiyat Eleştirisi*, 6-7, 1994, s. 6-7

....., *Metinler ve Söyleşiler*, çev. Oğuz

Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi Yay., 1988.

....., *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu*, çev. Oğuz Adanır, Ayrıntı Yay., İstanbul 1991.

Bauer, İleana, "Yapısalcılık Tartışması Üzerine Düşünceler", çev. Uluğ Nutku, *Türkiye Defteri*, 16, Şubat 1975; *Varlık*, 50 (914), Kasım 1983, s. 16-17.

Baumgart, Reinhard, "Edebiyat ve Politika Üzerine Altı Sav", çev. H. Tüzün, *Türk Dili,* 23 (234), Mart 1971, s. 440-444.

Bax, Clifford, "Eleştiriciler ve Tiyatro", çev. Suat Taşer, *Yeni Ufuklar*, 3 (150), Kasım 1964, s. 32-37.

Bazin, Andre, "Sinema Eleştirisi Üzerine Düşünceler", çev. Nihat Özön, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 623-627.

Beauvoir, Simone de, *Kadın Nedir? İkinci Cins*, çev. Orhan Suda, Düşün Yay., İstanbul 1962.

....., "Estetik Tutum", çev. Jale Erhat, *Felsefe Dergisi*, 3, Nisan-Haziran 1973, s. 171-174.

....., *Başkalarının Kanı*, çev. İpek Tümerdem, Ataç Yay., İstanbul 1996; Payel Yay., İstanbul 1990.

....., *Denemeler: Pyrrhus ile Cineas*, çev. Asım Bezirci, De Yay., İstanbul 1963; Payel Yay., İstanbul 1976.

....., *Mandarinler*, çev. Nihal Yeğinobalı, Altın Kitaplar Yay., İstanbul 1966; çev. Lizi Behmoaras-İlkay Kurdak, AFA Yay., İstanbul 1991.

....., *Sade'ı Yakmalı mı?*, çev. Cemal Süreya, Tan Yay., İstanbul 1966.

Beckett, Samuel, *Proust*, (Metis Eleştiri), çev. Orhan Koçak, Metis Yay., İstanbul 2001.

Belaval, Yvon, "Ruhçözümlemenin Yazın Eleştirisine Katkıları", çev. Ali Özçelebi, *Çağdaş Eleştiri*, 3 (8), Ağustos 1984, s. 50-59.

Belinski, Vissaryon Grigoryeviç, *Yazılar (Edebiyat, Sanat, Kültür)*, çev. [?],Yön Yay., İstanbul [?].

Bellow, Saul, "Kurmaca Yazının İlgi Dağınıklığı", çev. Kemal Özyurt, *Çağdaş Eleştiri*, 3 (11), Kasım 1984, s. 56-64.

Belsey, Catherine, "Üretken Bir Eleştiri Uygulamasına Doğru", çev. Yurdanur Salman, *Kuram,* 5, Mayıs 1994, s. 77.

Benda, Julien, "Eleştiri Nedir?", çev. Salâh Birsel, *Türk Dili*, 10 (118), Temmuz 1961, s. 697-701.

Benjamin, Walter, "Çeviricinin Ödevi", çev. [?], *Tercüme*, 15 (73/74), Ocak-Haziran 1961, s. 110-121.

....., "Çevirmenin Görevi", çev. Ahmet Cemal, *Çeviri*, 1, Eylül 1979, s. 49; *Yazko Çeviri*, 14, Eylül-Ekim 1983.

....., "Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin", çev. Ahmet Cemal, *Yazko Çeviri*, 1 (1), Temmuz-Ağustos 1981, s. 63-83.

....., "Gerçeküstücülük", çev. Nurdan Gürbilek, *Adam Sanat*, 14, Ocak 1987, s. 35-39, 42-48.

....., "Proust Üzerine", çev. Ahmet Cemal, *Argos*, 2 (15), Kasım 1999, s. 147-148.

....., "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Ahmet Cemal, *Oluşum*, 40, Şubat 1981.

....., *Estetize Edilmiş Yaşam*, çev. Ünsal Oskay, Dost Yay., Ankara 1982.

....., *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1994.

....., *Son Bakışta Aşk*, Metis Seçkileri, Metis Yay., İstanbul 1993.

....., *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, YKY, İstanbul 1996, [baskıda].

.....-Ernst Bloch-György Lukacs-Bertolt Brecht-Theodor Adorno-Frederic Jameson,

Estetik ve Politika, çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yay., İstanbul 1985.

Benveniste, Emile, "Dilin ve Toplumun Yapısı", çev. Yusuf Alp, *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 53-57.

Berg, Leah R. Vande-Lawrence A. Wenner, "Televizyon Eleştirisi Yaklaşımları 2", çev. Erol Mutlu, *Yıllık (Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi)*, (7), 1994-1995, s. 366-393.

....., "Televizyon Eleştirisinin Doğası", çev. Erol Mutlu, *Yıllık (Ankara Üniversitesi İletisim Fakültesi)*, (7), 1994-1995, s. 349-365.

Berger, John, "Sanatçı Efsanesi", çev. Mine Cezzar, *Ataç*, 3 (28), Ağustos 1964, s. 6-8.

....., "Günümüzde Sanat ve Mülk", çev. Yurdanur Salman, *Köken*, 3, Mayıs 1974, s. 17-20.

....., "Ve Yüzlerimiz, Kalbimiz, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü", çev. İskender Savaşır, *Defter*, 6, Ekim-Kasım 1988, s. 93.

....., "Walter Benjamin", çev. Müge Gürsoy, *Metis Çeviri*, 2, Kış 1988, s. 67-72.

....., *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul 1986.

....., *O Ana Adanmış*, çev. Müge Gürsoy-Yurdanur Salman-İskender Şavaşır, Metis Seçkileri, Metis Yay., İstanbul 1988.

....., *Sanat ve Devrim: Ernst Neizvestny ve Rusya'da Sanatçının Yeri*, çev. Bige Berker ve Cevat Çapan, Karaca Yay., İstanbul 1975; [?]: V Yay., 1987.

....., *Şiirin Saati*, çev. Cevat Çapan, Adam Yay., İstanbul 1986.

....., *Ve Yüzlerimiz, Kalbimiz, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev. Z. Aracagök, Adam Yay., İstanbul 1987.

Bergson, Henri, "Sanatın Nesnesi Nedir?", çev. Osman Canberk, *Felsefe Dergisi*, 5, Ekim-Aralık 1978, s. 54-58.

Bernstein, Eduard, *Evrimsel Sosyalizm: Bir Eleştiri Bir Onaylama*, Düzenleme: Sidney Hook, çev. B. Alkım Cerit, Evren Bülaycı, Kavram Yay., İstanbul 1991.

Best, Steven-Kellner, Douglas, *Postmodern Teori/Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul 1998.

Bettelheim, Bruno, "Anlam Arama Savaşımı", çev. Mübeccel Kızıltan, *Kuram*, 6, Eylül 1994, s. 1979.

....., "Masal-Mit, İyinserlik-Kötümserlik", çev. Sevinç Kabakçıoğlu, *Kuram*, 6, Eylül 1994, s. 89.

Bezin, Herve, "Eleştirmeciliğin Gerekçesi", çev. Mehdi Halıcı, *Çağrı*, 1 (12), Aralık 1958, s. 4, 16.

Blanchot, Maurice, "Yazınsal Girişimin Karmaşıklığı", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 448-449.

....., *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, İstanbul 1993.

....., "Edebiyat ve Ölüm Hakkı", çev. Sosi Dolanoğlu, *Defter*, 22, Sonbahar 1994.

....., "Kafka'nın Okunması", çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, *Yazko Çeviri*, Kafka Özel Sayısı, 16-17, Ocak-Şubat 1984.

....., "Nerde Şimdi, Kim Şimdi?", çev. U. Ün, *Gergedan*, 5, Temmuz 1987.

....., *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, İstanbul 1994.

Blanqui, "Toplumsal Eleştiri", çev. Vedat Günyol, *Yeni Ufuklar*, 23 (271), Nisan 1976, s. 1-5.

Bogler, E. ve Th. Lewandowski, "Bilim Kuramında ve Bilimde Yapı ve Yapısalcılık", çev. Doğan Özlem, *İzmir Eczacı Odası Haber Bülteni*, Kasım 1982, s. 46-49.

Bonitzer, Pascal, "Belirtme'nin Gerçekliği", çev. İzzet Yaşar, *Çağdaş Sinema*, 3, Ha-

ziran-Ağustos 1974 s. 84-88.

....., "Alain Marty'ye Cevaplar: Hangi İşaretbilimi?", çev. Bertan Onaran, *Çağdaş Sinema*, 5/6, Kasım 1974-Ocak 1975, s. 54-56.

Bottomore, Tom, *Toplum Bilim Sorunlarına ve Yazına İlişkin Bir Kılavuz*, çev. Ünsal Oskay, Doğan Yay., Ankara 1977.

....., *Frankfurt Okulu*, çev. A. Çiğdem, Ara Yay., İstanbul 1990.

Bourbon Busset, Jacques de, "Edebiyat ve Gelecekteki Toplum I-II", çev. Necdet Bingöl, *Hisar*, 11 (94), Ekim 1971, s. 18-20; 11 (95), Kasım 1971, s. 26-28.

Bourneur, Romand-Quellet Real, *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989.

Brande, Dorothea, "Eleştirici Okuma", *Yazar Olmak*, çev. Mustafa Yıldırım, Ötüken Yay., İstanbul 2001, s. 107.

....., "Eleştiriden Sonra Düzeltme", *Yazar Olmak*, çev. Mustafa Yıldırım, Ötüken Yay., İstanbul 2001, s. 69.

....., "En İyi Arkadaşınız ve En Ciddi Eleştiriciniz", *Yazar Olmak*, çev. Mustafa Yıldırım, Ötüken Yay., İstanbul 2001, s. 41.

Brecht, Bertold, "Diyalektiğin Bir Başka Uygulaması", çev. Teoman Aktürel, *Oyun*, 5, Aralık 1963, s. 14.

....., "Film Bir Meta'dır, Sinema Bir Eğlencedir", çev. İzzet Yaşar, *Çağdaş Sinema*, 1, Şubat- Mart 1974, s. 50-52.

....., "Gerçeği Yazmanın Beş Zorluğu", çev. Erdoğan Başar, *Dost*, 16 (12), Ekim 1965, s. 9-14.

....., "Gerçekçilik Kuramının Biçimsel Özelliği Üzerine", çev. Mehmet Tim, *Yeni Dergi*, 11 (128), Mayıs 1975, s. 19-26.

....., "Halkın Beğenisi Eğitilebilir", çev. Bertan Onaran, *Çağdaş Sinema*, 2, Nisan-Mayıs 1974, s. 60-62.

....., "Sanatta Çıkar", çev. [?], *Yeni Olgu*, 2 (18), Eylül 1982, s. 9-12.

....., *Me-ti'nin Özdeyişler Kitabı*, çev. Ahmet Cemal, Alan Yay., İstanbul 1982.

Brittain, Vera, "Eleştirmecilerin Sorumu", *Türk Dili*, 11 (117), Haziran 1961, s. 669-671.

Brooke-Rose, **Catherine**, "Palimpsest Tarih", çev. Yurdanur Salman, *Kuram*, 5, Mayıs 1994, s. 33.

Brooks, Cleanth, "Şiir ve Gelenek", çev. Ayşegül Günkut, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963.

Brown, Calvin S., "Karşılaştırılmalı Edebiyat", çev. Kemal Sılay, *Edebiyat ve Eleştiri*, 9, Temmuz-Ağustos 1993.

Burgess, Anthony, "Sinirceli Bir Hanım [Virginia Woolf'un Edward Dönemi yazarları hakkındaki görüşleri ve eleştirisi]", çev. Bertan Onaran, *Yazko Edebiyat*, (56), Eylül 1985, s. 38-42.

Butor, Michel, "Eleştiri ve Yaratma", çev. Tahsin Saraç, *Tercüme*, 18 (85), Ocak-Mart 1966, s. 61-69.

....., "Romanda Birey ve Topluluk", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 457-468.

....., "Roman Tekniği Üstüne 1-3", çev. Mehmet Rifat, *Varlık*, 42 (821), Şubat 1976, s. 23-24; 42 (823), Nisan 1976, s. 19; 42 (824), Mayıs 1976, s. 25.

Canetti, Elias, *Körleşme*, çev. Ahmet Cemal, Payel Yay., İstanbul 1981.

....., "Kitle", çev. Ahmet Cemal, *Argos*, 3 (26), Ekim 1990, s. 129-141.

....., "Yazarın Uğraşı", çev. Ahmet Cemal, *Tan*, 8, Aralık 1982, s. 67-78.

....., *Sözcüklerin Bilinci*, çev. Ahmet Cemal, Payel Yay., İstanbul 1984.

Carloni, J. C.-Fillouxs J. C., *Edebi Eleştiri*, çev. Ayşe Hümeyra Çakmaklı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1985.

....., *Eleştiri Kuramları*, çev. Tahsin Yücel, Gelişim Yay., İstanbul 1975.

....., "Fransız Eleştirisine Bir Bakış", çev. Salah Birsel, *Türk Dili* [Eleştiri Özel Sayısı], 12 (142), Temmuz 1963, s. 574-578.

Caudwell, Christopher, "Şiirin Düş Görevi", çev. Mehmet Doğan, *Yeni Dergi*, 8/9 (95-98), Ağostos-Kasım 1972.

....., *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler I-II*, çev. M. Gökçen, Metis Yay., İstanbul 1982.

....., *Yanılsama ve Gerçekçilik*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yay., İstanbul 1988.

Cezanne, Paul, "Resim Üzerine Görüşler", çev. Güven Savaş Kızıltan, *Defter*, 7, Aralık 1988-Ocak 1989, s. 115.

Charmet, Raymont, "Halkla Eleştirmeci Arasındaki Ayrılık", çev. T. Y., *Varlık*, 21 (423), Ekim 1955, s. 18.

Chartier, E., *Edebiyat Üzerine Söyleyişler*, çev. Asım Bezirci, Yazko Yay., İstanbul 1982.

Châtelet, F., "Yapısalcılık", çev. Mehmet Rifat, *Varlık*, 41 (806), Kasım 1974, s. 22.

Clancier, Anne, "Ruhçözümlemenin Yazınsal Eleştiri Üstüne Etkisi", çev. Sevim Akten, *Çağdaş Eleştiri*, 3 (2), Şubat 1984, s. 20-25.

....., "İzlekçi Eleştiri", çev. Ali Özçelebi, *Çağdaş Eleştiri*, 2 (11), Kasım 1983, s. 56-65.

....., "Ruhbilimsel Bir Eleştiri", çev. Sevim Akten, *Çağdaş Eleştiri*, 3 (7), Temmuz 1984, s. 55-64.

....., "Ruhçözümleme ve Varoluşçuluk", çev. Sevim Akten, *Çağdaş Eleştiri*, 2 (12), Aralık 1983, s. 4-7.

....., "Yapısalcı Eleştiri", çev. Ali Özçelebi, *Çağdaş Eleştiri*, 2 (12), Aralık 1983, s. 55-56.

..... **ve G. E. Clancier**, "Yazar ile Ruhçözümleyici Arasında Bir Viyana Söyleşisi: Yazın'ın İşlevleri", çev. Sevinç Kabakcıoğlu, *Kuram*, 4, Ocak 1994, s. 39.

..... **ve Michel-Georges Bernard**, "Çağdaş Eleştirinin Öncüleri: Gaston Bachelard", çev. Sevim Akten-Ali Özçelebi, *Çağdaş Eleştiri*, 2 (10), Ekim 1983, s. 27-33.

Cluysenaar, Anne, "Biçembilim ve Çeviri", çev. Dilek Yazıcı Aksu, *Metis Çeviri*, 13, Güz 1990, s. 69-74.

Coquet, Jean-Claude, "Göstergebilimsel Araştırmaların Doğuşu", çev. Ayşe Eziler Kıran, *Yazko Çeviri*, 2 (9), Kasım-Aralık 1982.

....., "Göstergebilim Üstüne Seçme Parçalar", çev. Mehmet Rifat-Ayşe Eziler Kıran, *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983, s. 165-168.

Cornu, Auguste, "Marksçı Eleştirinin Genel İlkeleri", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 476-478.

Coulson, Margaret A.-Carol Riddel, "Sosyoloji, Tenkitçi Bir Yaklaşım", çev. İhsan Sezai, *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 1 (2), Temmuz 1980, s. 181-195.

Courtes, Joseph, "Göstergebilimsel Bakış Açısı", çev. Zeynel Kıran, *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983, s. 173-175.

Coward, Rosalind, *Kadınlık Arzuları*, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yay., İstanbul 1989.

..... **ve John Ellis**, *Dil ve Maddecilik: Semiyolojideki Gelişmeler ve Özne Teorisi*, çev. Esen Tarım, İletişim Yay., İstanbul

1985.

Cracovie, Danuta Gierulanka, "Roman Ingarden'ın Felsefi Yapıtı Üzerine Sistematik Bir Taslak", çev. Nejat Bozkurt, *Felsefe Arkivi*, 21, 1977/1978, s. 23-36.

Croce, Benedetto, "Eski Eleştiride Homeros", çev. Muhittin Yılmaz, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963.

....., "Estetik ve Sanatın Eleştirilmesi", çev. T. Pamir, *Yeditepe*, 9 (162), 1 Eylül 1958, s. 2.

....., "Sanat Nedir?", çev. Bedrettin Çömert, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 479-484.

Culler, Jonathan, "Yapısalcılığın Dilbilimsel Temelleri", çev. V. Kılıç, *Dilbilim Seçkisi*, der. Doğan Aksan, TDK Yay., Ankara 1982.

....., "Yorumun Ötesinde", çev. Ahmet Kocaman, *Kuram*, 5, Mayıs 1994, s. 62.

....., *Saussure*, çev. Nihal Akbulut, AFA Yay., İstanbul 1985.

Deak, Frantişek, "Tiyatroda Yapısalcılık-Prag Okulu'nun Katkısı", çev. Cem Duygulu, *Çağdaş Eleştiri*, 3 (10), Ekim 1984, s. 34-43.

Deleuze, Gilles, "Göçebe Düşünce", çev. S. Akar, *Dün ve Bügün Felsefe*, 1, 1985.

..... **ve Claire Parnet**, *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, Bağlam Yay., İstanbul 1990.

..... **ve Fèlix Guattari**, "Kafka'da İçerik ve Anlatım", çev. A. Sosyal, *Yazko Çeviri*, Kafka Özel Sayısı, 16-17, Ocak-Şubat 1986.

..... **ve Fèlix Guattari**, *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, YKY, İstanbul 1993.

..... **ve Fèlix Guattari**, *Kapitalizm ve Şizofreni: Göçebebilimi İncelemesi=Savaş Makinası 1*, çev. Ali Akay, Bağlam Yay., İstanbul 1990.

..... **ve Michel Faucault**, "Aydınlar ve Siyasal Güç", çev. Bertan Onaran, *Köken*, 7/9, Eylül-Kasım 1974, s. 6-9; *Yazı*, 1, 1978.

Derrida, Jacques, "Kartpostal/Kadınlar", çev. A. Sosyal, *Beyaz Kitap*, 12, 1987.

....., "Avrupa Kültürünün Krizi Jacques Derrida", çev. Tülin Aşkın, *Varlık*, 1041, 1994.

....., *Göstergebilim ve Gramatoloji*, çev. Tülin Aşkın, AFA Yay., İstanbul 1994.

Deschamps, A., *Marksizm: Tahlil ve Tenkit*, çev. Suut Kemal Yetkin, Remzi Kitabevi, İstanbul 1965.

Deutscher, Isac, "Deutscher, Lukacs'ı ve Mann'ı Eleştiriyor", çev. Hilmi Yavuz, *Yeni Edebiyat*, (3), Ocak 1970, s. 5-6.

Dijk, Teun A. Van, "Yazınsal Kuramda Üretimsel Modeller", çev. Mustafa Durak, *Karşı*, S. 44, 1990, s. 1-5.

Dobrenkov, Vladimir İvanoviç, "Erich Fromm'un ve Yeni Freudculuğun Eleştirisi", çev. Veysel Atayman, *Yarın*, (48), Ağustos 1985, s. 22.

Doerfer, Gerhard, "Türkolojide Eleştiri Sorunları", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı (Belleten)*, 1980-1981, s. 87-99.

....., *Türkolojide Eleştiri Sorunları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1983.

Dolitsky, Marlene, "Anlamsızın Çevirisi", çev. Müge Gürsoy-Yurdanur Salman, *Metis Çeviri*, 7, Bahar 1989, s. 43-51.

Doubrovsky, Serge, "Olaybilim Olarak Eleştiri", çev. Salâh Birsel, *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 485-493.

Dowling, Collette, *Sindrella Kompleksi*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yay., Ankara 1992.

Draz, Muhammet Abdullah, "Kur'anı Kerimin Nüzul Sırasına Göre Tertip Edilmesi Teklifine Edebi Eleştiri", çev. Ahmet Ne-

dim Serinsu, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 37, 1997, s. 245-261.

Dubrovski, Sergey, "Olaybilim Olarak Eleştiri", çev. Salâh Birsel, *Türk Dili,* 23 (234), Mart 1971, s. 485-493.

Duby, Georges, *Erkek Ortaçağ, Aşka Dair ve Diğer Denemeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay., İstanbul 1991.

Duhamel, Georges, "Edebiyatın Müdaafası'ndan Düşünmek ve Seçmek", çev. Orhan Okay, *Fikir ve Sanatta Hareket*, 2 (16), Nisan 1967, s. 9-10.

....., "Edebiyatın Müdaafası'ndan Sözle Müziğin Karışıklığı", çev. Orhan Okay, *Fikir ve Sanatta Hareket*, 2 (17), Mayıs 1967, s. 12-13.

....., "Edebiyatın Müdaafası'ndan Söz Sanatı ve Sinema", çev. Orhan Akay, *Fikir ve Sanatta Hareket*, 2 (21), Eylül 1967, s. 9-10.

Eagleton, Terry, "Eleştirinin Görevi", çev. İsmail Serin, Bilim ve Sanat Yay./ARK, Ankara 1998.

....., "Estetik ve Politika", çev. İ. Ertürk, *Oluşum*, 40, Şubat, 1981.

....., *Edebiyat Eleştirisi Üzerine*, çev. Handan Gönenç, Eleştiri Yay., İstanbul 1982.

....., *Eleştiri ve İdeoloji*, çev. Esen Tarım-Serhat Öztopbaş, İletişim Yay., İstanbul 1985.

....., "Edebiyat Sosyolojisinde İki Yaklaşım", çev. *Edebiyat ve Eleştiri*, 2, Mayıs/Haziran 1992.

....., "Günümüzde Edebiyat ve Politika", çev. Tuncay Birkan, *Gergedan*, 9, Kasım 1987.

....., "Kant'ta İmgesel Olan", çev. Hakkı Ünler, *Edebiyat Eleştirisi*, 6/7, 1994.

....., "Wittgenstein'ın Dostları", çev. Tuncay Birkan, *Birikim*, 18-19, Kasım-Aralık 1990.

....., *Azizler ve Alimler*, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yay., İstanbul 1992.

....., *Edebiyat Kuramı*, çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yay., İstanbul 1990.

....., Frederic Jameson ve Edward Said, *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın*, çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yay., İstanbul 1993.

Eberwcin, Robert T., "Yapısalcı Eleştiri: Christian Metz", çev. Zafer Özden, *Düşünceler*, 4 (4), Şubat 1990, s. 129-139.

Eco, Umberto, "Açık Yapıt", Kısaltarak çev. Bedrettin Cömert, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 494-498.

....., "Açık Yapıt Poetikası", çev. Yakup Şahan, *Yeni Düşün*, 1, 1980, s. 132-147.

....., "Bir Göstergebilim Kuramının Sınırları ve Erekleri", çev. Gül Işık, *Yazko Çeviri*, 2 (9), Kasım- Aralık 1982.

....., "Casablanca ya da Tanrıların Yeniden Doğuşu", çev. Kemal Atakay, *Adam Sanat*, 57, Ağustos 1990, s. 13-17.

....., "Felsefenin Tesellisi", çev. Kemal Atakay, *Adam Sanat*, 53, Nisan 1990, s. 14-17.

....., "İşlev ve Gösterge: Göstergebilim Açısından Mimari", çev. Fatma Akerson, *Çağdaş Eleştiri*, Ekim 1986.

....., "Sanat Dilinin Çözümlenmesi", çev. Yakup Şahan, *Felsefe Dergisi*, 2/3, 1990, s. 227-247.

....., "Sanatın Zamanı", çev. Bilge Karasu, *Argos*, 3 (28), Aralık 1990, s. 49-53.

....., "Sinema Semiolojisi-Sinematografik Şifre", çev. Fatma Akerson, *Gerçek Sinema*, 9, Aralık 1974-Ocak 1975, s. 25-36.

....., "Sinemanın Göstergebilime Katkısı Üzerine", çev. S. Büker, *Sinema Kuramları*, der. O. Onaran-S. Büker, Dost Yay., Ankara 1985.

....., "Tiyatro Gösteriminin Göstergebilimi", çev. Ayşin Candan, *Adam Sanat*, 22, Ey-

lül 1987, s. 38-52.

....., "Yorum ve Tarih", çev. Yurdanur Salman, *Kuram*, 3, Eylül 1993.

....., *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yay., İstanbul 1992.

....., *Alımlama Göstergebilimi*, çev. Sema Rifat, Düzlem Yay., İstanbul 1991.

....., *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, Cem Yay., İstanbul 1995.

Eikenbaum, Boris, "Düzyazı Kuramı Üstüne", çev. Ali Yedidağ, *Çağdaş Eleştiri*, 1 (2), Nisan 1982, s. 58-63.

....., *Edebiyat Kuramı*, çev. Sedat Umran, Yaba Yay., Ankara 1995.

El Saadavi, Neval, *Sıfır Noktasındaki Kadın*, çev. Selma Demiröz, Metis Yay., İstanbul 1990.

El-A'zamî, Muhammed Mustafa, *İslam Fıkhı ve Sünnet: Oryantalist J. Schacht'a Eleştiri*, çev. Mustafa Ertürk, İz Yayıncılık, İstanbul 1996.

Eliot, T. S. (Thomas Stearns), "Eleştiricinin Görevi", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili*, 10 (118), Temmuz 1961, s. 730-736.

....., "Eleştirmenin Güçlüğü", çev. Akşit Göktürk, *Türkçe*, 7, Temmuz 1960, s. 2.

....., "Güç Şiir ve Eleştirme'nin Görevi", çev. Akşit Göktürk, *A Dergisi*, 2 (18), Temmuz 1959, s. 1, 7.

....., "Şiir-Felsefe", çev. Emel Dilman, *Doğu ve Batı*, 10, Ağustos 1954, s. 6.

....., "Anane ve Ferdî Kabiliyet", çev. Sevim Kantarcıoğlu, *Hisar*, 20 (266), Ocak 1980, s. 14-17.

....., "Gelenekler ve Bireysel Yeti", çev. Akşit Göktürk, *Yeni Ufuklar*, 1 (5), Temmuz 1960, s. 157-160; 1 (6), Ağustos 1960, s. 211-215; çev. Azize Özgüven, *Ege Batı Dilleri ve Edebiyat Dergisi*, 2, 1984, s. 125-131.

....., "Klasik Nedir?", çev. Sevim Kantarcıoğlu, *Yeni Düşün*, 17, Mart 1988, s. 58-65.

....., "Şiirin Toplumsal Görevi", çev. Nur Deriş, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 499-509.

....., *Denemeler*, çev. Akşit Göktürk, AFA Yay., İstanbul 1988.

....., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1987.

....., *Kültür Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1983.

....., "Eleştirinin İşlevi", çev. Ahmet Aydoğan, *Eleştiri/Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 109-121.

....., "Eleştirinin Sınırları", çev. Halit Çakır, *Denemeler*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 121-138.

....., "Kusursuz Eleştirmen", çev. Ahmet Aydoğan, *Eleştiri/Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 123-135.

....., "Tam Eleştirmen", çev. Halit Çakır, *Denemeler*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 139-150.

Emrich, W., "Çağımız Romanında Öz ve Biçim", çev. E. Mahir, *Türk Dili*, S. 154, 1.VII.1964.

Ende, Michael, "Fantazi Oyunundan Duyulan Haz", çev. Çağlar Tanyeri Ergand, *Metis Çeviri*, 15, Bahar 1991, s. 32-41.

Enders, Elizabeth, "Yaratıcı Eleştiri", çev. İnci Gürel, *Varlık*, 43 (831), Aralık 1976, s. 21-22.

Escarpit, Robert, *Edebiyat Sosyolojisi*, çev. Ali Türkay Yazıcı, Remzi Yay., İstanbul 1968.

....., "Edebiyat Tarihi'nin Tarihi", çev. Cemil Meriç, *Fikir ve Sanatta Hareket*, 7 (8), Ekim 1979, s. 23-29; 7 (9/10), Kasım-Aralık 1979, s. 29-35.

....., "XIX. Asır Edebiyatı", çev. Cemil

Meriç, *Fikir ve Sanatta Hareket*, 7 (13), Mart 1980, s. 12-19.

Esslin, Martin, "Saçma Tiyatrosu", çev. Levent Mollamustafaoğlu, *Metis Çeviri*, 2, Kış 1988, s. 108-118.

Etiemble, "Eleştiri Üzerine", çev. Fehmi Baldaş, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 611-615.

Fages, J. B., "Yapısalcılığı Anlamak", çev. Adnan Benk, *Çağdaş Eleştiri*, 1 (8), Ekim 1982, s. 50-60.

Faucault, Michel, "Eleştiri ve Yorum", *Kelimeler ve Şeyler/İnsan Biliminin Bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2. bs., İmge Kitabevi, Ankara 2001, s. 127-132.

....., "İdeoloji ve Eleştiri", *Kelimeler ve Şeyler/İnsan Biliminin Bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2. bs., İmge Kitabevi, Ankara 2001, s. 334-343.

Faye, Jean Pierre, "Roman Jakobson'a Sorular", çev. Yavuz Çekirge, *Yazko Çeviri*, 2 (8), Eylül-Ekim 1982.

Felsefe Bir Sır Değildir: Köylüler Felsefe Çalışmalarını Pratiğe Uyguluyorlar, Devrimci Kitle Eleştiri Gurubu, çev. Leyla Yurdakul, Kaya Yay., İstanbul 1976.

Fejes, Fred, "Eleştirel Kitle İletişimi Araştırması ve Medya Etkileri", çev. Mehmet Küçük, *Medya İktidar İdeoloji*, Ark Yay., 2. bs., Ankara 1999, s. 309-329.

Firestone, Shulamith, *Cinselliğin Diyalektiği*, çev. Yurdanur Salman, Payel Yay., İstanbul 1993.

Fischer, Ernst, "Sanatın Görevi", çev. Cevat Çapan, *Yeni Dergi*, 1 (4), Ocak 1965, s. 37-42; *Türk Tiyatrosu*, 34 (361), Ocak-Şubat 1965, s. 3-6.

....., "Franz Kafka", çev. Ahmet Cemal, *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983, s. 47-57; 3 (14), Eylül-Ekim 1983, s. 98-105; 3 (18), Mart-Nisan 1984, s. 86-92.

....., "Sanat ve Kapitalizm", çev. Alaattin Bilgi, *Dost*, 19 (28), Şubat 1967, s. 3-7, 31; 19 (29), Mart 1967, s. 3-6.

....., "Sanat ve Sınıflı Toplum", *Yeni Ufuklar*, 14 (166), Mart 1966, s. 19-30.

....., "Sanatın Konumu Üstüne Düşünceler", çev. Ahmet Cemal, *Argos*, 2 (15), Kasım 1989, s. 73-80.

....., *Sanatın Gerekliliği*, çev. Berç Evrim, Haşmet Yay., İstanbul 1974.

Flax, Jane, "Bir Uğraş Olarak Eleştirel Teori", çev. Fatmagül Berktay, Cogito, S. 10, (Kış'97), s. 308-324.

Flayn, T. R., "Foucault ve Postmodern Politikalar", çev. [?], *Edebiyat ve Eleştiri*, 2, Mayıs/Haziran 1992.

Forster, E. M. (Edward Morgan), "Sanatçıya Karşı Toplumun Ödevi", çev. Melâhat Özgü, *Türk Dili*, 10 (118), Temmuz 1961, s. 723-724.

....., *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yay., İstanbul 1982.

....., "Roman Sanatı", çev. Ünal Aytür, *Çağdaş Eleştiri*, 2 (3), Mart 1983, s. 42-47.

Fosty, Vera, "Rus Formalistleri ve Bir Edebiyat Nazariyesi", çev. Zeynep Kerman, *Fikir ve Sanatta Hareket*, 7 (16/17), Haziran-Temmuz 1980, s. 33-37.

Foucault, Micheal,....., "Hapisaneler: Kuşatıcı ve Hizaya Getirici Kurumlar", çev. Nurdan Gürbilek-Semih Sökmen-Burak Boysan, *Defter*, 9, Nisan-Mayıs 1989, s. 11.

....., "Las Meninas", çev. T. Günersel, *Tan*, 3/4, 1982.

....., "Nietzsche Soykütüğü, Tarih", çev. Cemal Ener, *Argos*, 3, Kasım 1988, s. 76-82.

....., "Öteki Mekânlara Dair", çev. Burak

Boysan-Deniz Erksan, *Defter*, 4, Nisan-Mayıs 1988, s. 7-15.

....., "Özne ve İktidar", çev. Osman Akınhay, *Edebiyat Eleştirisi*, 6/7, 1994.

....., "Sonsuza Giden Dil", çev. Celal A. Kanat, *Defter*, 17, Ağustos-Aralık 1991, s. 53-63.

....., *Ben'in Yapısı*, çev. Levent Kavas, Ara Yay., İstanbul 1992.

....., *Deliliğin Tarihine Giriş*, çev. Enis Batur-Nasuh Barın, Tan Yay., Ankara 1982.

....., *Ders Özetleri 1970-1982/Ceza Kuramları ve Kurumları (1971-1972)*, çev. Selahâttin Hilav, YKY, İstanbul 1992.

....., *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., Ankara 1992.

....., *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., Ankara 1994.

....., *Söylemin Düzeni*, çev. Turhan Ilgaz, Hil Yay., İstanbul 1987.

....., "Gerçek ve İktisat", çev. A. İnsel, *Birikim*, Ekim-Kasım 1979.

Fourastie, Jean, "Edebiyat ve Gerçek", çev. Tahsin Yücel, *Cep Dergisi*, 1 (10), Ağustos 1967, s. 2-9.

Frank, Josef, "Tatmin İçin Taklit, Problem Olarak Taklit, çev. [?], *Defter*, 18, Sonbahar 1992, s. 76.

Fraser, Nancy-Linda Nicholson, "Felsefesiz Toplumsal Eleştiri", çev. Mehmet Küçük, *Birikim*, (42), Ekim 1992, s. 67-77.

Freud, Sigmund, "Dostoyevski ve Baba Katilliği", çev. Oya Berk, *Yeni Dergi*, 6 (67), Nisan 1970, s. 269-283; çev. Selahâttin Hilav, *Yeni İnsan*, 1 (10-12), Ekim-Aralık 1963.

....., *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal, Bozok Yay., İstanbul 1979; YKY, İstanbul 1995.

....., **Carl Gustav Jung ve Alfred Adler**, *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, çev. Selahâttin Hilav, Ataç Yay., İstanbul 1964.

Freville, Jean ve Jorj Valentinoviç Plehanov, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, çev. Asım Bezirci, Acar Yay., İstanbul 1968.

Freville, Jean, *Sosyalist Gözle Toplum ve Sanat*, İzlem Yay., İstanbul 1963.

Friedman, Norman, "Romanda Görüş Açısı", çev. Bülent Aksoy, *Çağdaş Eleştiri*, 7, Eylül 1982, s. 50-64.

Frost, R., "Şiirle Gelen Biçim", çev. A. Kot, *Diriliş*, S. 10, Haziran 1975.

Frye, Northrop, "Edebiyatta Ütopya Türleri", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili,* 23 (234), Mart 1971, s. 510-513.

Fülop-Miller Renè, "Psikanaliz Öncüsü Dostoyevski", Kısaltarak çev. İhsan Akay, *Varlık*, 21 (423), Ekim 1955, s. 22.

Garaudy, Roger, "Yapısalcılık Yahut İnsanın Ölümü", çev. Y. Şahan, *Varlık*, S. 913, Ekim 1983.

Gardner, Helen, "Eleştiri İşi", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili*, 13 (152), Mayıs 1964, s. 494-495.

....., "Eleştiride Tarihsel Tutum", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili*, 13 (147), Aralık 1963, s. 186-188.

....., "Eleştiride Tarihsel Tutum", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili*, 13 (129), Mayıs 1964, s. 494-495.

Garrod, H. W., "Şiirde Tenkit Metodları", çev. Hadiye Sayran, *Yücel Aylık Küftür Mecmuası*, 7 (41), Temmuz 1938, s. 181-184.

Genette, Gerard, "Yapısalcılık ve Yazınsal Eleştiri", çev. Oğuz Demiralp, *Yazı*, 1, 1978, s. 136.

....., "Yazma Sorunu ve Proust", çev. Berran Ersan, *Argos*, 3 (32), Nisan 1991, s.

135-137.

Geuss, Raymond, *Eleştirel Teori*, çev. Ferda Keskin, Ayrıntı Yay., İstanbul 2002.

Gey, Nikolay K., "Sanatın Estetik Etkinliği", çev. Oğuz Özügül, *Yeni Düşün*, 24, Ekim 1988, s. 65-67.

Giddens, Anthony, *Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi*, çev. Ümit Tatlıcan, Paradigma Yay., İstanbul 2000.

Giovanni, D - N., Thomas - Holpern, Daniel - Macshane, Frank, **(der.)** *Borges ve Yazma Üzerine*, çev. Tomris Uyar, İletişim Yay., İstanbul 1998.

Goldmann, Lucien, "Edebiyatta Eleştiri ve Bağnazlık", çev. Oya Berk, *Yeni Dergi*, 6 (63), Aralık 1969, s. 505-518.

....., *Diyalektik Araştırmalar*, çev. Afşar Timuçin-Mehmet Sert, Kavram Yay., İstanbul 1975.

....., "Bir Roman Sosyolojinin Sorunlarına Giriş", çev. Şahin Yenişehirlioğlu, *Felsefe Dergisi*, 2, Mart 1987, s. 112-113.

....., "İnsan Eserinin Niteliği", çev. Doğan Ergun, *Felsefe Dergisi*, 4, Temmuz-Eylül 1973, s. 239-243.

....., "Roman Sosyolojisinin Sorunlarına Giriş", çev. Nüket Devrim ve Şahin Artan, *Argos*, 4, Aralık 1988, s. 59-62.

....., "Yazınsal Yaratmada Bireyin İşlevini Nasıl Anlamalı?", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 532-533.

....., *İnsan Bilimleri ve Felsefe*, çev. Afşar Timuçin-Füsun Aynuksa, Hilal Matbacılık, İstanbul 1977.

Gonçarenko, N., "Sovyet Estetiği Üzerine", çev. Murat Belge, *Yeni Dergi*, 4 (37), Ekim 1967, s. 270-277.

Gordimer, Nadine, "Yazarlarla Okur Arasındaki Uçurum", çev. Fatmagül Özseven, *Varlık*, 58 (1011), Aralık 19991, s. 47-50.

....., "Kahramanlar ve Alçaklar", çev. Halil Gökhan, *Varlık*, 1041, 1994.

Goyitsolo, Juan, "Yazarlar ve Savcı-Eleştirmenler", çev. Gül Işık, *Metis Çeviri*, 3, Bahar 1988, s. 23-29.

Gramsci, Antonio, *Hapishane Mektupları*, çev. Atilla Tokatlı, Gerçek Yay., İstanbul 1966; Yalçın Yay., İstanbul 1985.

....., "Yazın ve Ulusal Yaşam", çev. Bedrettin Cömert, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 534-540.

Greimas, Algirdas Julien, "Yapısal Dilbilim ve Şiirbilim", çev. Tahsin Yücel, *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 93-98.

....., "Bir Anlatı Dilbilgisinin İlkeleri", çev. Ayşe Eziler Kıran, *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983, s. 161-164.

....., "Göstergebilim", çev. Mehmet Rifat, *Yazko Çeviri*, 2 (9), Kasım-Aralık 1982.

....., "Şiirsel Söylem Kuramı Üstüne", çev. Mehmet Yalçın, *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983, s. 157-161.

..... **ve Eric Landovski**, "Göstergebilimin İzlediği Doğrultu", çev. Sema Rifat Güzelşen, *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983.

..... **ve Joseph Courtes**, "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü'nden Üç Terim", çev. Mehmet Rifat, *Yazko Çeviri*, 3 (13), Temmuz-Ağustos 1983, s. 154-156.

Greisch, Jean, "Yorumbilim", *Felsefe Dergisi*, 3, Kasım 1986, s. 86-89.

Grisebach, Manon-Maren, "Yazınbilimde Olgucu (Pozitivist) Yöntem", çev. Şeyda Özil, *Bağlam*, 1, 1979, s. 208-222.

....., "Varoluşsal Yöntem", çev. Nilüfer Kuruyazıcı, *Çağdaş Eleştiri*, 2 (5), Mayıs 1983, s. 58-65.

....., "Yazınbiliminde Görüngübilimsel

(Fenomenolojik) Yöntem", çev. N. Suman, *Bağlam*, 1, 1979, s. 223-236; 2, 1980.

Grünberg, Teo, "Neopozitivizm'in Bilim Anlayışının Eleştirisi", *Bilim Kavramı Sempozyumu* (I. Ankara, 15.5.1984), Ocak 1985, s. 33-41.

Guattari, Felix, "Anlam ve İktidar", çev. Mustafa Durak, *Türk Dili Dergisi*, S. 29, 1992, s. 23-27 ve S. 30, s. 12-16.

Guiraund, Pierre, *Anlambilim*, çev. Berke Vardar, Multilingual Yay., İstanbul 1999.

....., *Göstergebilim*, çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, Ankara 1984.

Habernas, Gadamer - Misch - Riedes - Bollnow - Japp, *Hermenetik (Yorumbilgisi)*, çev.-der. Doğan Özlem, Ark Yayınevi, Ankara 1995.

Haedens, Kleiber, *Roman Sanatı*, çev. Yaşar Nabi Nayır, Varlık Yay., İstanbul 1962.

Handke, Peter, "Yazın Romantiktir", çev. Ahmet Cemal, *Gergadan*, 4, Haziran 1987.

Hanleri, Pervîz Natîl, "Edebî Eleştiri Metodu-I", çev. Veyis Değirmençay, *Yedi İklim*, S. 41, Ağustos 1993, s. 18-19.

....., "Edebî Eleştiri Metodu-II", çev. Veyis Değirmençay, *Yedi İklim*, S. 42, Eylül 1993, s. 16-18.

....., "Edebî Eleştiri Metodu-III", çev. Veyis Değirmençay, *Yedi İklim*, S. 43, Ekim 1993, s. 21-23.

....., "Edebî Eleştiri Metodu-IV", çev. Veyis Değirmençay, *Yedi İklim*, S. 46, Ocak 1994, s. 9-12.

....., "Edebî Eleştiri Metodu-V", çev. Veyis Değirmençay, *Yedi İklim*, S. 47, Şubat 1994, s. 5-8.

Hardt, Hanno, "Eleştirel'in Geri Dönüşü ve Radikal Muhalefetin Meydan Okuyuşu: Eleştirel Teori, Kültürel Çalışmalar ve Amerikan Kitle İletişimi Araştırması", çev. Mehmet Küçük, *Medya İktidar İdeoloji*, Ark Yay., Ankara 1999, s. 15-75.

Harvey, Irene, "Foucault ve Dil: Düşünülmeyen Metaforlar", çev. Deniz Kanıt, *Defter*, 4, Nisan-Mayıs 1998, s. 16-32.

Haug, Wolfgang Fritz, *Meta Estetiğinin Eleştirisi*, çev. Ayşe Gül, Spartaküs Yay., İstanbul 1997.

Hauser, Arnold, "Yapıt Kurgusunda Diyalektik", çev. Faruk Ersöz-Mehmet Ergüven, *Sanat Çevresi*, 39, Ocak 1982, s. 36-37.

....., "Filmler 'Derin Anlamlı' Olabilir mi?", çev. Meral Özberk, *Basın-Yayın Yüksek Okulu (Yıllık),* 9, 1986-1987, s. 255-259.

....., "Sanatta Toplumbilimin Amaç ve Sınırları", çev. Mehmet Ergüven-Faruk Ersöz, *Sanat Çevresi*, 46, Ağustos 1982, s. 44-48.

....., *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Yay., İstanbul 1984.

Havemann, Robert, *Yarın: Sanayi Toplumu Yol Ayrımında Eleştiri ve Gerçek Ütopya*, çev. Erol Özbek, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul 1990.

Hawkes, Terence, "Eski 'Yeni Eleştiri' Yerine Yeni 'Yeni Eleştiri' mi?", çev. Özcan Kabakçıoğlu, *Kuram*, 5, Mayıs 1994, s. 91.

Hawthorn, Jeremy, "Günümüzde Marksist Yazın Kuramına Yapılan Katkılar", çev. Yurdanur Salman, *Yazko Çeviri*, 3 (14), Eylül-Ekim 1983, s. 53-63.

Heidegger, Martin, "Şiirin Özü", çev. Akşit Göktürk, *Türkçe*, 3, Mart 1960, s. 3.

....., "Hölderlin ve Şiirin Özü", çev. Turan Oflazoğlu, *Çeviri*, Kültür Bakanlığı, Eylül 1979.

....., "Yurdavarış/Hısımlara", çev. Oruç Aruoba, *Defter*, 25, Sonbahar 1995.

Heller, Agnes, "Lukacs'ın Estetiği", çev. Nejat Firüz, *Yeni Dergi*, 8, 95, Ağustos 1972, s. 87-90.

Hennequin, Emile, "Bilimsel Eleştiri", çev. Salâh Birsel, *Türk Dili*, Temmuz 1963.

....., "Eleştirinin Gelişimi", çev. Salâh Birsel, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 586-591.

Holland, Norman N., "Okur Yanıtı Zaten Bilişsel Eleştiridir", çev. Özden Arıkan, *Cogito*, S. 13, 1998, s. 205-207.

Holroyd, Michael, "Çağdaş Tarihin Çağdaş Yazında Yansıyışı", çev. Serhan Keser, *Metis Çeviri*, 6, Kış 1989, s. 102-104.

Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno, "Aydınlanmanın Diyalektiği: Notlar ve Taslaklar", çev. Orhan Koçak, *Defter*, 5, Haziran-Eylül 1988, s. 13-16.

Howe, Irving, "Freudist Eleştiri", çev. Talat Sait Halman, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 688-690.

....., "Politik Roman Kavramı", çev. Nesrin Kasap, *Adam Sanat*, 15, Şubat 1987, s. 70-77.

Humm, Maggie, *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, Yay. Haz. Gönül Bakay, Say Yay., İstanbul 2003.

Husserl, Edmund, "Fenomenoloji", çev. Ö. Sözer, *Oluşum*, 36, Ekim 1980.

Huyssen, Andreas, "Saklı Diyalektik: Avangard-Teknoloji-Kitle Kültürü", çev. Serdar Erener, *Defter*, 7, Aralık 1988-Ocak 1989, s. 55-70.

Hyman, Stanley E., "Modern Edebiyat Eleştirisi", çev. Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, 4 (48), Eylül 1968, s. 206-222.

....., "Toparlama Çabaları", *Yeni Dergi*, 51, 1968.

Ikor, Roger, "Eleştiri Eleştirmenleri Öldürecek mi?", çev. İnci Gürel, *Varlık*, 40 (786), Mart 1973, s. 19.

Illouz, Eva, "Tutku İçinde Akıl: Kadın Dergilerinde Aşk", çev. Filiz Aydoğan, *Kuram*, 10, Ocak 1996, s. 50.

....., "Estetik Yaşantı ile Estetik Nesne I-II", çev. Bülent Aksoy, *Kuram*, 5, Mayıs 1994, s. 3; *Kuram*, 7, Ocak 1995, s. 5.

Ingarden, Roman, "Sanat Değeri İle Estetik Değer", çev. Bülent Aksoy, *Çağdaş Eleştiri*, 2 (4), Nisan 1983, s. 55-65.

Ionesco, Eugene, "Eleştirme", *Kent Oyuncuları*, 3 (20), Mayıs 1965, s. 11-12.

Iser, Wolfgang, "Metinlerin Çağrısal Yapısı", çev. Şârâ Sayın, *Bağlam*, 1, 1979, s. 139-162.

İz, Fahir, "Türk Şiiri (Osmanlı Dönemi 1300-1850)", çev. Zehra Toska, *Metis Çeviri*, 7, Bahar 1989, s. 94-100.

İzmirli, İsmail Hakkı, "Muhterem "Tasvir-i Efkâr"da İntişar Eden Müsteşrik Riter'in Yardımcısı Ahmed Ateş Tarafından Yazılan Hak ve İlimden Uzak, Tenkit Nikabı Altındaki Tahriflere Hatâ ve İstihzalara Cevap", çev. Ahmet Ateş, *İslam-Türk Muhitulmaarif Mecmuası*, 1 (14), s. 1-4.

Jakobson, Roman, "Sanat ve Gerçekçilik", çev. Tahsin Yücel, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 541-547.

....., "Dilbilim ve Yazınbilim", çev. Ahmet Kocaman, *Yazko Çeviri*, 2 (8) Eylül-Ekim 1982, s. 163-179.

....., "Dilin Çift Özelliği", çev. Mehmet Rifat, *Yazko Çeviri*, 2 (8), Eylül-Ekim 1982, s. 161-163.

....., "Roman Jakobson'a Sorular", Konuşan: Jean Pierre Faye, çev. Yavuz Çekirge, *Yazko Çeviri*, 2 (8), Eylül-Ekim 1982, s. 180-182.

....., "Şairlerini Ziyan Eden Kuşak", çev. Baybars Bodur, *Yeni Düşün*, 63, 1990, s. 96-114.

....., "Şiir Nedir", çev. Yurdanur Salman, *Yazko Çeviri*, 2 (8), Eylül-Ekim 1982, s. 148-156.

....., "Yazınsal ve Sanatsal Yapıtlarda Egemen Öge", çev. Sema Rifat Güzelşen, *Yazko Çeviri*, 2 (8), Eylül-Ekim 1982.

....., "Sanat Yapıtında Başat-Öğe", çev. Yakup Şahan, *Varlık*, 55 (975), Aralık 1988, s. 6-7.

....., *Sekiz Yazı*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yay., İstanbul 1990.

..... **ve S. Karsevskiy, N. Trubetskoy**, "Dil Üstüne Savlar", çev. Sema Rifat Güzelşen-Engin Büyükinal, *Yazko Çeviri*, 1 (6), Mayıs-Haziran 1982, s. 140-141.

..... **ve S. Karsevskiy, N. Turubetskoy**, "Şiir Dili Üstüne Savlar", çev. Engin Büyükinal, *Yazko Çeviri*, 1 (6), Mayıs-Haziran 1982, 145-147.

..... **ve Y. Tinyanov**, "Edebi ve Dilbilimsel İnceleme Sorunları", çev. Bülent Aksoy, *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 85-86.

..... **ve Y. Tinyanov**, "Yazın ve Dilbilim Çalışmalarında Sorunlar", çev. Ayşe Güven, *Adam Sanat*, 9, Ağustos 1986, s. 65-66.

Jameson, Frederic, *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, İstanbul 1996 [baskıda].

....., "Hegelcil Yazın Eleştirisi", çev. İ. Ertürk, *Oluşum*, 40, Şubat 1981.

....., "Postmodernizm Tartışmalarında İdeolojik Tavırlar", çev. Hüsamettin Çetinkaya, *Edebiyat ve Eleştiri*, 3/4, Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1992, s. 36.

....., *Postmodernizm*, çev. Nuri Pulimer, YKY, İstanbul 1994.

....., *Dil Hapishanesi/Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, İstanbul 2002.

..... **ve Anders Sitephanson**, "Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma", çev. Ahmet Doğukan, *Defter*, 17, Ağustos/Eylül/Ekim/Kasım/Aralık 1991, s. 9.

....., Jean-François Lyotard ve Jürgen Habermas, *Postmodernizm*, der. Necmi Zeka, çev. Gülen Gül Nalış-Dumrul Sabuncuoğlu-Deniz Erksan, Kıyı Yay., İstanbul 1990.

Jauss, Hans Robert, "Bilimsel Bir Yazın Kuramının Çağrısı", çev. [?], *Bağlam*, 2, 1980.

Jay, Martin, Diyalektik İmgelem, çev. Ünsal Oksay, Ara Yay., İstanbul 1989.

Jdanov, A., "Edebiyat Üzerine", çev. Fatma Gül Berktay, *Gerçek Sinema*, 14, Şubat 1977, s. 21-27.

Jdanov, V.-Nilolai Dobrolyubov, "Rus Eleştiricisi ve Gazetecisi", çev. Afşar Timuçin-Meral Demirel, *Felsefe*, (8), Eylül 1979, s. 13-30.

Jean, Raymond, "Yazar ve Eleştirmen", çev. Tahsin Yücel, *Cep Dergisi*, 3 (29), Mart 1969, s. 32-36.

Johnston, Paul, "Yeni Eleştirinin Eski Dogmalarını Gömmek", çev. Özden Arıkan, *Cogito*, (13), Ocak 1998, s. 209-211.

Juhl, P. D., "Yorumlama Kurumları", çev. Ünsan Özünlü, *Edebiyat ve Eleştiri*, 6/7, Ocak/Şubat/Mart/Nisan [?], s. 43.

Jung, Karl Gustave, "Pisikoloji ve Edebiyat", çev. Selahâttin Hilav, *Ataç*, 2 (21),

Ocak 1964, s. 6-8.

Kagarlitski, Boris ve Murat Belge, Sungur Savran, Ertuğrul Kürkçe, Orhan Koçak, Bülent Somay, "Kültür, Politika ve Devlet", Söyleşi, *Defter*, 17, Ağustos/Eylül/Ekim/Kasım/Aralık 1991, s. 184.

Kagan, Moisey Somoyloviç, *Estetik*, çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yay., İstanbul 1982.

....., "Estetik ve Sanat", çev. Aziz Çalışlar, *Bilim Dergisi*, 1 (7), Eylül 1982, s. 18-97.

....., *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitapları Yay., İstanbul 1982.

Kaiser, Joachim, "Doğal Bir Dürtü Olarak Eleştiri", çev. Fatma Akerson, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 548-551.

Kant, Immanuel, *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. İoanna Kuçuradi-Ülker Gökberk-Füsun Akatlı, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara 1999.

....., "Saf Aklın Eleştirisi İçin İkinci Giriş", çev. Tuncer Tuğcu, *Felsefe Dergisi*, (1), Ekim-Aralık 1972, s. 13-29.

Kanters, Robert, "Dil ve Edebiyat", *Türk Düşüncesi*, 1 (3), Şubat 1954, s. 218-220.

Karantay, Suat, "Dillerin Dili, Akşit Göktürk'ün 'Dillerin Dili' Adlı Kitabı Üzerine Bir Eleştiri", çev. Akşit Göktürk, *Metis Çeviri*, (1), Ekim 1987, s. 169-173.

Karsunke Yaak, "Çok Eski Özgerçekler", çev. Yılmaz Usar, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 552-554.

Kayser, Wolfgang, "Kim Anlatıyor Romanı?", çev. Ali Yedidağ, *Çağdaş Eleştiri*, 4, Haziran 1982, s. 54-63.

Khayati, Mustapha, "Esir Alınmış Sözlükler, Bir Situasyonist Sözlüğe Önsöz", çev. Nurdan Gürbilek, *Defter*, 4, Nisan/Mayıs 1988, s. 55.

King, Francis, "Nükleer Çağda Niçin Yazıyoruz?", çev. Bilgen Bayman, *Metis Çeviri*, 4, Yaz 1988, s. 122-127.

King, R. L., "Ölümcül Eğretilemeler", çev. Levent Mollamustafaoğlu, *Metis Çeviri*, 1, Güz 1987, s. 148-152.

Kiparsky, Paul, "Kuram ve Yorum Üzerine", çev. Yurdanur Salman, *Kuram*, 1, Ocak 1993.

Komlos, Aladar, "Eleştiri Bilim midir?", çev. Vural Yıldırım, *Çeviri*, Eylül 1979, s. 61-65.

Krapçenko, Mihail, "Estetiksel Göstergenin Niteliği", çev. Aziz Çalışlar, *Yazko Çeviri*, 2 (11), Mart-Nisan 1983, s. 64-84.

....., "Sanatsal Biçimin Çevrenleri", çev. Oğuz Özügül, *Felsefe Dergisi*, 4, Temmuz 1987, s. 160-191.

....., "Süje ve Sanatsal Yöntem", çev. Oğuz Özügül, *Yeni Düşün*, 15, Ocak 1988, s. 72-74.

Kraus, Wolfgang, "Sigmund Freud ve Yazın", çev. Mustafa Ziyalan, *Yazko Çeviri*, 6, Mayıs-Haziran 1982.

Kristeva, Julia, "Yazında Siyasa", çev. M. Kesret, *Oluşum*, 41, Mayıs 1981.

....., "Göstergebilim", çev. Ayşe Eziler Kıran, *Yazko Çeviri*, 2 (9), Kasım-Aralık 1982.

....., "Ruhçözümçülük Üzerine Bir Konuşma", Konuşan: Edith Kurzweil, çev. Hakan Arslan, *Argos*, 1 (5), Ocak 1989, s. 77-82.

Kundera, Milan, "Roman ve Avrupa", çev. Dilek Aksu, *Adam Sanat*, 7, Haziran 1986, s. 36-46.

....., *Roman Sanatı*, çev. İ. Yerguz, AFA

Yay., İstanbul 1989.

L'Etang, Jacquie-Pieczka, Magda (der.), *Halkla İlişkilerde Eleştirel Yaklaşımlar*, çev. Komisyon, Vadi Yay., Ankara 2000.

Lacan, Jacques, "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi", çev. N. Kuyaş, *Yazko Felsefe Yazıları*, 1, 1982.

....., *Fallusun Anlamı*, çev. Saffet Murat Tura, AFA Yay., İstanbul 1994.

Laclau, Ernesto, "Toplumun İmkânsızlığı", çev. Meltem Ahıska, *Akıntıya Karşı*, 1, Nisan 1985.

....., *İdeoloji ve Politika*, çev. H. Sarıca, Belge Yay., İstanbul 1985.

Lacouture, Jean, "Politika ve Edebiyat", çev. Ayda Düz, *Cep Dergisi*, 3 (27), Mart 1969, s. 10-15.

Lange, Albert Friedrich, *Materyalizmin Tarihi ve Günümüzdeki Anlamının Eleştirisi*, C. I-II, çev. Ahmet Arslan, Gündoğan Yay., Ankara 1990.

Lanson, Gustave, "Edebiyat Tarihi ve Sosyoloji 1-2", çev. Cemil Meriç, *Hisar*, 16 (154), Ekim 1976, s. 8-11; 16 (155), Kasım 1976, s. 16-18.

Lawrance, James Cooper, "Bir Kısa Hikâye Kuramı", çev. Lale Demirtürk, *Türk Dili*, 58 (454), Ekim 1989, s. 206- 216.

LeGuin, Ursula, "Çocuk ve Gölge", çev. Bülent Somay, *Defter*, 23, Bahar 1995.

....., "Amerikalılar Ejderhalardan Neden Korkar?", çev. Meltem Ahıska, *Metis Çeviri*, 14, Kış 1991.

Lenin, Vladimir İlyiç, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Bülent Arıbaş, Payel Yay., İstanbul 1976.

Leontiyev, Aleksis, "Marksizm ve Psikoloji Bilimi", çev. G. Doğan Görsev, *Felsefe Dergisi*, 4, 1989, s. 110-124.

Lequenne, Michel, "Lukacs ve Sosyalist Gerçekçilik", çev. Erhan Bener, *Çağdaş Türk Dili*, 4 (38), Nisan 1991, s. 60-64.

Levin, Harry, "Edebiyatta Realizm ve Sosyalist Gerçekçilik", çev. A. Buğra, *Töre*, 4 (10), Mart 1972, s. 45-49.

Levi-Strauss, Claude, "Kültür Üstüne", çev. Güney Dal, *Yeni Ufuklar*, 15 (172), Eylül 1966.

....., "Kültür Kopuklukları ve Gelişim", çev. Tahsin Yücel, *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 78-81.

....., "Milletlerin Yapısı", çev. Fatma Akerson, *Felsefe Arkivi*, 19, 1975.

....., "Yazı", çev. Tahsin Yücel, *Cep Dergisi*, 16, Şubat 1968.

....., *Din ve Büyü*, çev. Ahmet Güngören, Yol Yay., [?] 1983.

....., *Hüzünlü Dönenceler*, çev. Ömer Bozkurt, YKY, İstanbul 1994.

....., *Mit ve Anlam*, çev. Şen Süer-S. Erkanlı, Alan Yay., İstanbul 1986.

....., *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul 1984; YKY, İstanbul 1994.

....., "Sanat ve Felsefe Karşısında Yapısalcılık", çev. Tahsin Yücel, *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 78-81.

....., *Irk, Tarih ve Kültür*, çev. H. Bayrı ve dig. Metis Yay., İstanbul 1985.

Lewis, Martin W.-Wigen, E. Karen, "Eleştirel Metacoğrafyanın On İlkesi", çev. Süreyya Evren, *Varlık*, S. 1113, Haziran 2000, s. 52-57.

Lihaçov, D., "Kültür Sanat ve Eleştiri", çev. Sümeyra Çakır, *Yeni Düşün*, (36), Nisan 1987, s. 63-65.

Llosa, Mario Vargas, "Anlatı Yalan

Söyleme Sanatı mıdır?", çev. Celâl Üster, *Adam Sanat*, 3, Şubat 1986, s. 34-37.

Lodge, David, "Oidipus: Ya da Anlatı Kuramı ve Uygulaması", çev. Sevda Çalışkan, *Çeviri*, 2 (2), Nisan 1988, s. 122-138.

Lohafer, Susan, "Hikâyenin Cümle ile Analizi", çev. Lale Demirtürk, *Türk Dili*, 56 (439), Temmuz 1988, s. 35-50.

Lotman, Yuri M., *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş*, çev. Oğuz Özügül, De Yay., İstanbul 1986.

Löwy, Michael, "Modern Uygarlığın Marksist ve Romantik Eleştirisi", çev. Mehmet Küçük, *Yaba Öykü*, S. 53, Ocak-Şubat 1989, s. 207-213.

Lubbock, Percy, "Roman Yazma Sanatı", çev. Sevda Çalışkan ve Birtane Karanakçı, *Çeviri*, 1 (1), Haziran 1987, s. 129-140; *Çeviri*, 2 (2), Nisan 1988, s. 85-100.

Lucas, F. L., "Ruhbilimin Işığında Romantizm", çev. Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, 2 (24), Eylül 1966, 180-197.

Lukacs, György, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul 1969.

....., "Alman Diliyle Yapılan Edebiyatın Ekonomik-Siyasal-Kültürel Temeli", der. Veysel Atayman, *Varlık*, 53 (933), Eylül 1985, s. 4-5.

....., "Balzac ve Gerçekçilik", çev. Şerif Hulûsi, *Soyut*, 47, Haziran 1972, s. 39-45.

....., "Brecht'i Yeniden Değerlendirirken", çev. Zeynep Özkan, *Varlık*, 53 (936), Eylül 1985, s. 28-30.

....., "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine Leo Popper'e Mektup", çev. Nurdan Gürbilek, *Defter*, 1, Ekim- Kasım 1987, s. 105-123.

....., "Epik ile Tiyatro Arasındaki Ayrımın Temelinde Yatan Hayat Olguları", çev. Taciser Ulaş ve Bülent Aksoy, *Yeni Dergi*, 7 (75), Aralık 1970, s. 398-414.

....., "Güzelliğin Mantık ve Metafizikteki İdesi", *Güldeste*, 2 (24), Aralık 1983, s. 18-19.

....., "Kapalı Uygarlıklar", çev. Afşar Timuçin-Mehmet Sert, *Felsefe Dergisi*, 2, Ocak-Mart 1978, s. 3-15.

....., "Kapitalizmin Çöküş Döneminde Yazın Eserlerinin Durumu 1-4", çev. Yakup Şahan, *Yeni Düşün*, 34, Şubat 1987, s. 38-40; 35, Mart 1987, s. 67-71; 36, Nisan 1987, s. 69-72; 37, Mayıs 1987, s. 73-78.

....., "Romanda Koşullanma ve Tarihsel-Düşünsel Anlam", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 555-561.

....., "Tarihsel Romanın Ortaya Çıkışında Toplumsal ve Tarihsel Koşullar", çev. B. Dağıstanlı, *Argos*, 2, Ekim 1988.

....., *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yay., İstanbul 1977.

....., *Birey ve Toplum*, çev. Veysel Atayman, Günebakan Yay., İstanbul 1978.

....., *Estetik I-II-III*, çev. Ahmet Cemal, Payel Yay., İstanbul 1978, 1981, 1988.

....., *Roman Kuramı*, çev. Sedat Ümran, Say Yay., İstanbul 1985.

..... **ve Hans Heinz Holz**, "Varlık ve Bilinç", çev. Afşar Timuçin, *Felsefe Dergisi*, 3, Nisan-Haziran 1978, s. 33-66.

..... **ve Leo Kofler**, "Birey ve Toplum", çev. Afşar Timuçin, *Felsefe Dergisi*, 4, Temmuz-Eylül 1978, s. 16-59.

Lunaçarski, Anatoli Vasilyeviç, *Sosyalizm ve Edebiyat: Deneme-Eleştiri*, çev. Asım Bezirci, Evrensel, İstanbul 1998.

....., "Marksçı Eleştirinin Görevleri Üstüne Tezler", *Sosyoloji ve Edebiyat*, çev. Asım Bezirci, Evrensel Basım Yayım, 2. bs., İstanbul 1998, s. 47.

....., "Sosyolojizmin Kuruluşunda Eleştiri", *Sosyoloji ve Edebiyat*, çev. Asım Bezirci, Evrensel Basım Yayım, 2. bs., İstanbul 1998, s. 54-62.

....., *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev, [?], Adam Yay., İstanbul [?].

Lyons, John, "Anlam Çözümlemesi", çev. Mustafa Durak, *Karşı*, S. 13-14, 1987, s. 40-51.

....., "Sözdizim, Anlambilim ve Edimbilim", çev. Mustafa Durak, *Türk Dili Dergisi*, S. 10, 1989, s. 26-28.

MacLeish, Archibald, "Şiirin Dili", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili*, 29 (345), Eylül 1980, s. 321-330.

Man, Paul de, "Ludwig Binswanger ve 'Yaratıcı Ben' Sorunu", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 562-571.

Manganelli, Giorgio, "Böylece Eleştirmen Kusursuzdur", çev. Şadan Karadeniz, *Düzyazının İnce Sesi*, YKY, İstanbul 2002, s. 112-114.

....., "Eleştirmen Böyle Olunur", çev. Şadan Karadeniz, *Düzyazının İnce Sesi*, YKY, İstanbul 2002, s. 103-105.

Mao, Tse-Tung, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Kadir Serpil, Osmanlı Yay., İstanbul 1979.

....., *Kültür, Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Celâl Üster, Bahar Yay., İstanbul 1974.

Marconot J-M., "Yazı ve Toplumsal Özne", çev. Necmiye Alpay, *Kuram*, 1, Ocak 1993.

Marcuse, Herbert, "Herbert Marcuse Sartre'ı Eleştiriyor", çev. Sara Çelik, *Yeni Edebiyat*, 2, Aralık 1969, s. 25-26.

Marty, Alain, "Semioloji ve İdeolojik Mücadele", çev. Aydın Yamanlar, *Gerçek Sinema*, 8, Ekim-Kasım 1974, s. 22-28.

Marx, Karl, *1844 El Yazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe*, çev. Kenan Somer, Sol Yay., Ankara 1993.

..... **ve Frederick Engels**, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, çev. Murat Belge, De Yay., İstanbul 1971; Birikim Yay., İstanbul 1980.

..... **ve Friedrich Engels**, *Kutsal Aile ya da Eleştirel Eleştiri'nin Eleştirisi*, çev. Kenan Somer, Sol Yay., Ankara 1994.

Mauriac, François, "Romancı ve Kişileri", çev. Mustafa Durak, *Yeni Sanat*, S. 4, 5 ve 6.

Mauro, Tullio, "Çeviribilim", çev. Gül Işık, *Metis Çeviri*, 6, Kış 1989, s. 29-30.

Mauron, Charles, "Ruhsal Eleştiri ve Yöntemi", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 572-573.

Mayakovski, Vladimir Vladimiroviç, *Trajedi*, çev. Atilla Tokatlı, Eleştiri Yay., İstanbul 1982.

Miller, J. E. ve Slote, B., "Kısa Öykü Üzerine Notlar", çev. Yurdanur Salman, *Metis Çeviri*, 12, Yaz 1990, s. 24-29.

Minot, Stephen, "Düş Gücüyle Yazılan Roman ve Hikâyenin Kaynakları", çev. Bedia Turgay-Ahmad, *Varlık*, 36 (745), Ekim 1969, s. 20-21.

Minsk, Wilfried, "Gerçekliğin Yeni Görünüşü", çev. [?], *Defter*, 16, Nisan/Mayıs/Haziran/Temmuz 1991, s. 96.

Mitchell, Stanley, "Brecht, Benjamin ve Epik Tiyatro", çev. Yurdanur Salman, *Kuram*, 9, Eylül 1995, s. 91.

Moretti, Franco, "Kararsızlığın Büyüsü", çev. Yurdanur Salman, *Defter*, 12, Şubat-Mart 1990, s. 119.

....., "Hakikat Anı", çev. İskender Savaşır, *Defter*, 23, Bahar 1995.

Morgan, Charles, "Yaratıcı İmgelem", çev. Özdemir Nutku, *Türk Dili*, 10 (118), Temmuz 1961, s. 747-757.

Muir, Edwin, "Eleştiri ve Ozan", çev. Ayşegül Günkut, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 652-654.

Mukarovski, Yan, "Değerler Bütünü Olarak Edebiyat Yapıtı", çev. Fatma Akerson, *Yeni Dergi*, 10 (116), Mayıs 1974, s. 22-28.

....., "Göstergebilimsel Bir Olgu Olarak Sanat", çev. Yurdanur Salman, *Yazko Çeviri*, 2 (9), Kasım-Aralık 1982.

....., "Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi", çev. Yavuz Çekirge, *Yazko Çeviri*, 1 (6), Mayıs-Haziran 1982, s. 148-152.

Munn, Paul T., "Okur ve Eleştiri Kuramları", çev. Tuba Geyikler, *Evrensel Kültür*, S. 126, Haziran 2002, s. 26-27.

Murphy, John W., *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yay., İstanbul 2000.

....., *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, çev. Hüsamettin Arslan, Eti Kitapları, İstanbul 1995.

Nabokov, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*, çev. Fatih Özgüven-Nesrin Kasap, Ada Yay., İstanbul 1986.

Negt, Oskar ve Alexander Kluge, "Kamusal Alan ve Deneyim, Burjuva ve Proleter Kamusal Alanlarının Örgütlenmesi Üzerine", çev. [?], *Defter,* 16, Nisan/Mayıs/Haziran/Temmuz 1991, s. 65.

Neuse, Erna Kritsch, "Kısa Öykü: Modern Yazında Biçim Deneyi", çev. Çağlar Tanyeri Ergand, *Metis Çeviri*, 12, Yaz 1990, s. 42-49.

Onega, Susana-Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş/İnceleme, Eleştiri*, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, Adam Yay., İstanbul 2002.

Ota, Saburo, "Mukayeseli Edebiyat Araştırmasında İstatistik Metodu", çev. İnci Enginün, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 14, Temmuz 1966, s. 53-62.

Pagnol, Marcel, "Münekkitleri Tenkit VIII-IX", çev. Çetin Altan, *Devlet Tiyatrosu*, (37-38), Aralık 1957-Ocak 1958.

....., "Münekkitleri Tenkit, Devam", çev. Çetin Altan, *Devlet Tiyatrosu*, (40), Mart 1958, s. 40.

....., "Münekkitleri Tenkit", çev. Çetin Altan, *Devlet Tiyatrosu*, (30-32), Kasım 1956-Ocak 1957.

....., "Münekkitleri Tenkit", çev. Çetin Altan, *Devlet Tiyatrosu*, (33-36), Şubat-Kasım 1957.

....., "Münekkitleri Tenkit", çev. Çetin Altan, *Devlet Tiyatrosu*, (39), Şubat 1958, s. 26-28.

....., "Münekkitleri Tenkit", çev. Çetin Altan, *Devlet Tiyatrosu*, (38), Ocak 1958, s. 35-40.

Paker, Saliha, "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler-Çoğul Dizge Açısından Bir Değerlendirme", çev. Ali Tükel, *Metis Çeviri*, 1, Güz 1987, s. 31-43.

Parain, Charles, "Yapısalcılığın Tarihe Bakışındaki Sakatlık", çev. Yakup Şahan, *Varlık*, 50 (913), Ekim 1983, s. 14-19.

Pater, Walter H., "Eleştirinin Amacı", çev. Ahmet Aydoğan-Bülent Özsoy, *Eleştiri/Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 95-98.

....., "Eleştirinin Dayanağı", çev. Ahmet Aydoğan-Bülent Özsoy, *Eleştiri/Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 99-106.

Paulhan, Jean, "Eleştiri Saatini Kaybetti", *Eleştiriye Kısa Önsöz*, çev. Uğur Güven, Dokuz Eylül Yay., İzmir 1999, s. 7-12.

....., "Eleştiri Saatini Yitirdi", *Yeni Ufuklar*, 12 (135), Ağustos 1963, s. 26-31.

....., "Eleştirinin Haksızlıkları", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 574-575.

Paz, Octavio, "Yalnızlığın Diyalektiği", çev. Celâl Üster, *Yeni Dergi*, 6 (65), Şubat 1970, s. 104-116.

....., "Gerçeküstücülük", çev. Ahmet Cemal, *Gergedan*, 6, Ağustos 1987.

....., "Hareketli Şiir: Video", çev. [?], *Defter*, 8, Şubat/Mart 1989, s. 17.

....., "Şiir ve Şiirsellik", çev. Ö. Saruhanlıoğlu, *Geniş Zamanlar*, 1, Haziran-Temmuz 1990.

Peirce, Ch. Sanders, "Göstergeler Kuramı: Göstergebilim", çev. Mehmet Rifat, *Yazko Çeviri*, 2 (9), Kasım/Aralık 1982.

Perry, Anderson, *Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları*, çev. S. Coşar, İletişim Yay., İstanbul 2003.

Peter, Osborne, "Eleştirel Bakış/Entellektüellerle Söyleşi", çev. Elçin Gen, *Almanya'da Eleştirel Kuramın Bugünü*, Axel Honneth, Dost Kitabevi Yay., Ankara 1999, s. 121-141.

Petroviç, G., "Alienation (Yabancılaşma)", çev. Şahin Uçar, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 4, 1987, s. 235-247.

Piaget, Jean, "Yapısız Bir Yapısalcılık", çev. Füsun Akatlı, *Tan*, 3/4, Temmuz-Ağustos 1982, s. 73-78.

....., *Yapısalcılık*, çev. Füsun Akatlı, Dost Yay., Ankara 1982.

Picardou, Jean, "Edebiyat Eleştirisi", çev. Eriman Topbaş, *Millî Kültür*, S. 85, Haziran 1991, s. 46-47.

Pierre, Quirand, "Edebi Tenkid", çev. Şerif Aktaş, *Doğuş*, S. 14, Mayıs 1993, s. 32-34.

Pingaud, Bernard, "Nasıl Yapısalcı Olunur?", çev. Cem Sofuoğlu, *Varlık*, 50 (914), Kasım 1983, s. 20.

Plehanov, Georgi, "Maddeci Eleştirinin Görevleri", çev. Asım Bezirci, *Edebiyat Bahçesinde*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1998, s. 133-135.

Plehanov, Jorj Valentinoviç, *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri*, çev. Asım Bezirci, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1999.

Pospelov, B., *Edebiyat Bilimi I-II*, çev. Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yay., [?] 1981.

Poulet, Georges, "Özdeşleşmeye Dayalı Eleştiri", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 576-585.

Poulet, Robert, "Bir Açıklama (Eleştiri Hakkında)", çev. İnci Gürel, *Varlık*, 43 (837), Haziran 1977, s. 19.

Prieto, J. Luis, "Bildirişim Göstergebilimi ve Anlamlama Göstergebilimi", çev. Sema Rıfat Güzelşen, *Yazko Çeviri*, 2 (9), Kasım-Aralık 1982.

Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilim*, çev. M. Rifat-S. Rifat, BFS Yay., 1985.

Proudfoot, Peter R., "Yapıbozmacılık ve Mimarlık Bilimi", çev. Meral Kapkın, *Kuram*, 6, Eylül 1994, s. 39.

Rabinow, Paul ve William M. Wisullivan (der.), *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*, çev. T. Parla, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul 1990.

Raymond, Jean, "Yazarın Eleştirmen Karşısındaki Durumu/Kritik Bir Durum", çev.

Kemal Özmen, *Kül*, S. 34, Mart 2003, s. 8-9.

Raynaud, Phillippe, "Lacan'a Bağlı Üç Yazar", *Felsefe Dergisi*, 3, Kasım 1986, s. 129-132.

Redeker, Horst, *Edebiyat Estetiği*, çev. Aziz Çalışlar, Kuzey Yay., Ankara 1986.

....., *Edebiyat Estetiği*, çev. Aziz Çalışlar, *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, 8, Kasım 1984, s. 54-56; 9, Aralık 1984, s. 58-59.

Reed, J. D., "Esperanto'nun Umudu", çev. Deniz Alaca, *Metis Çeviri*, 3, Bahar 1988.

Reich, Ranicki Marcel, "Yergi Saygısızlık mıdır?", çev. MEGE, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 591-595.

Reverdy, Pierre, "Şiirsel İşlev", çev. Adnan Berk, *Çağdaş Eleştiri*, 1 (8), Ekim 1982, s. 16-20.

Reymond, Arnold, *Lojik Prensipleri ve Muasır Tenkit*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Maarif Vekâleti Yay., Ankara 1942.

Ricardou, Jean, "Öyküleme Zamanı-Öykü Zamanı", çev. Salâh Birsel, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 596-603.

Richard, Jean-Pierre, "Fransa'da Çağdaş Edebi Eleştiri", çev. İlhan Sezen, *Hisar*, 18 (171), Mart 1978, s. 18-19.

....., "Sainte-Beuve: Eleştirel Görgü", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 604-613.

Richards, I. A., "Şiir ile İnanç", çev. Taciser Ulaş, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 614-618.

Ricoeur, Paul, "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak 'Yazmak' ", çev. Ramazan Ertürk, *Doğu Batı*, S. 22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 177-195.

Robbe-Grillet, Alain, "Politikanın Kovaladığı Edebiyat", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, 13 (154), Temmuz 1964, s. 744-748.

....., *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, Ara Yay., İstanbul 1989.

....., "Gerçekçilikten Gerçekçiliğe", çev. Asım Bezirci, *Yeni Dergi*, 2 (14), Kasım 1965, s. 344-350; çev. Pierre Caporal-İbrahim Denker, *Ataç*, 3 (25), Mayıs 1964, s. 12.

Robey, David, "Çağdaş Dilbilim ve Yazın Dili", çev. Nebile Direkçigil, *Adam Sanat*, 46, Eylül 1989.

Roche, Pierre H., "Sanat Eleştirisinde Ölçüt Ne Olmalı?", çev. Asım Bezirci, *Edebiyat Bahçesinde*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1998, s. 128-132.

Rohdie, Sam, "Sinemada Göstergeler ve Anlam", çev. İrma Dolanoğlu, *Adam Sanat*, 21, Ağustos 1987, s. 47-51.

Rossi, Aldo, "Eleştirinin İtalya'daki Durumu", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 619-622.

Rousseau, A. M.-Cl. Pichois, *Karşılaştırmalı Edebiyat*, çev. Mehmet Yazgan, MEB Yay., İstanbul 1994.

Rousset, Jean, "Bir Yapı Araştırması Olarak Eleştiri", çev. Tahsin Savaş, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 623-624.

Said, Edward, "Amerika'da "Sol" Edebiyat Eleştirisi Üzerine Düşünceler", *Kış Ruhu*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul 2000, s. 168-189.

....., "Çağdaş Eleştiride Gidilen ve Gidilmeyen Yollar", *Kış Ruhu*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul 2000, s. 146-167.

....., "Dünya, Metin ve Eleştirmen", *Kış Ruhu*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul 2000, s. 120-145.

....., "Kültür ve Sistem Arasındaki Eleş-

tiri", *Kış Ruhu*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul 2000, s. 190-242.

Sainte-Beuve-Charles Agustin, "Yazınsal Eleştiri", çev. Mehmet Atalar, *Cumhuriyet Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, Haziran 1984, s. 231-232.

Salinari, Carlo, "Marksçı Sanat ve Eleştiri", çev. Bedrettin Cömert, *Forum*, 22 (369), 15 Ağustos 1969, s. 15-21.

Sarcey, Francisque, "Eleştirmenin Hak ve Görevleri", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 584-585.

Sartre, Jean Paul, "Edebiyatta Sorumluluk", çev. A. Yedidağ, *İstanbul*, 1 (11), Eylül 1954, s. 23-25.

....., "Varoluşçuluk ve Yazınsal Eleştiri", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, Temmuz 1963.

....., "Edebiyat ve Dünyamız Üstüne", çev. Selâhattin Eyüboğlu-Vedat Günyol, *Yeni Ufuklar*, 13 (146), Temmuz 1964, s. 1-5.

....., "Gerçekçilik Üzerine Sorular", *Yeni Dergi*, 1 (5), Şubat 1965, s. 14-27.

....., "Yazmak Nedir?", çev. Selahattin Hilav, *Türk Dili*, 10 (118), Temmuz 1961, s. 761-766; *Yeditepe*, 11 (33), Aralık 1960, s. 8-9, 13.

....., *Sartre ve Güdümlü Edebiyat*, çev. A. Bilgi, *Dost*, 15 (2), Aralık 1964, s. 15.

....., *Yazınsal Denemeler*, çev. Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul 1984.

....., "Çağdaş Yazarın Durumu", çev. Bertan Onaran, *Yeni Dergi*, 4 (45), Haziran 1968, s. 442-446.

....., *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, De Yay., İstanbul 1967; Payel Yay., İstanbul 1982.

....., "Varoluşçuluk ve Yazınsal Eleştiri", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 625-626.

Saussure, Ferdinand de, "Dil ve Söz Ayrımı", çev. Berke Vardar, *Yeni İnsan*, 8 (93), Eylül 1970, s. 8-9, 17-22.

....., "Gösterge Kuramı", çev. Berke Vardar, *Yeni İnsan*, 8 (94), Ekim 1970, s. 7-11, 16-24.

....., *Genel Dilbilim Dersleri I-II*, çev. Berke Vardar, TDK Yay., Ankara 1976-1978; Birey ve Toplum Yay., Ankara 1985.

Schopenhauer, Arthur, "Yazarlık ve Biçem Üzerine", çev. Melahat Togar, *Metis Çeviri*, 5, Güz 1988.

Seghers, Anna, "Roman Gereksizleşiyor mu?", çev. Yavuz Oğuz, *Yazko Çeviri*, 1 (1), Temmuz-Ağustos 1981, s. 84-88.

....., *Gerçekçiliğin Evrensel Mirası*, çev. Ahmet Cemal, De Yay., İstanbul 1984.

Seyppel, Tatjana, *Oğuz Atay'ın Dünyası*, çev. Tanıl Bora, İletişim Yay., İstanbul 1989.

Shavit, Zohar, "Çocuk Yazını Çevirisinin Yazınsal Çoğuldizgedeki Konumu Açısından Belirlenmesi", çev. Pınar Besen, *Metis Çeviri*, 15, Bahar 1991, s. 19-26.

Sholle, David J., "Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye", çev. Mehmet Küçük, *Medya İktidar İdeoloji*, Ark Yay., 2. bs., Ankara 1999, s. 267-307.

Siemenek, Marek J., "Marksizm ve Yorumsamacı Gelenek", çev. Celal A. Kanat, *Defter*, 15, Aralık-Mart 1990, s. 7-25.

Simmel, Georg, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", çev. Celal A. Kanat, *Defter*, 16, Nisan/Mayıs/Haziran/Temmuz 1991, s. 83.

Simon, Herbert A., "Edebiyat Eleştirisi: Bilişsel Bir Yaklaşım", çev. Alp Tümertekin, Cogito, S. 13, Ocak 1998, s. 145-175.

Sinyavski, A., *Sosyalist Realizm*, çev. S. Türker, Habora Yay., İstanbul 1967.

Slater, Phil, *Frankfurt Okulu*, çev. A. Özden, BFS Yay., İstanbul 1989.

Snedeker, George, "Geord Lukacs ve Usdışıcılığın Eleştirisi", çev. Mehmet Küçük, *Yaba Öykü*, S. 49, Mayıs-Haziran 1988, s. 131-135.

Snow, Chearles Percy, *İki Kültür: Bilim ve Edebiyat*, çev. Ayseli Usluata, Varlık Yay., İstanbul 1973.

Soljenitsin, Aleksandr, "Çağımız ve Edebiyat", çev. Musa Doğan, *Türk Edebiyatı*, 3 (28), Nisan 1974, s. 19-20.

Sontag, Susan, "Barthes'ı Hatırlamak", çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, *Metis Çeviri*, 1, Güz 1987, s. 89-94.

....., "Yoruma Karşı", çev. Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, 10 (120), Ekim 1974, s. 13-23.

Spencer, Tence John Bew, *Tenkit Sanatı*, çev. Mete Ergin-Gani Yener, Kaynak Yayınevi, İstanbul 1962.

Sperber, Manes, "Edebiyatın Etkileri ve Sonraki Etkileri", çev. Ahmet Cemal, *Argos*, 2 (21), Mayıs 1990, s. 53-58.

....., "Yazmak Üzerine", çev. Ahmet Cemal, *Argos*, 2 (23), Temmuz 1990, s. 49-53.

Spiller, Michael G., "Edebi Teori Var mı?", çev. Işın Yücel, *Edebiyat ve Eleştiri*, 8, Mayıs/Haziran 1993, s. 28.

Stachelberg, Jürgen, "Port Royal'ın Don Kişot'u", çev. Necdet Neydim, *Metis Çeviri*, 18, Kış 1992, s. 59-67.

Starobinski, Jean, "Popee'nin Tülü", çev. Mustafa Durak, *Çağdaş Eleştiri*, 3 (8), Ağustos 1984, s. 60-65.

....., "Eleştirel Bakış", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, S. 234, Mart 1971, s. 660-661.

....., "Karanlık Thomas'yı Okuma Denemesi", çev. Sosi Donaloğlu, *Defter*, 22, Sonbahar 1994.

Steigerwald, Robert, "Diyalektik-Eleştirileri", çev. Haşmet Atasoy, *Felsefe Dergisi*, (2), Ocak 1988, s. 118-137.

....., "Eleştirel Kuram ya da Frankfurt Okulu", çev. Oğuz Özügül, *Felsefe Dergisi* 5, Ekim 1987, s. 63-70.

Stevick, Philip, *Roman Teorisi*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988.

Sypher, Eileen, "Bir Lirik Kuramına Doğru Georg Lukacs ve Christopher Caudwell", çev. Ayşe Güven, *Adam Sanat*, 17, Nisan 1987, s. 44-45.

Şklovski, Viktor, "Sanat Yordamı", Kısaltarak çev. Tahsin Yücel, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 469-475.

....., "Bir Teknik Olarak Sanat", çev. Bülent Aksoy-Nazan Aksoy, *Defter*, 5, Haziran-Eylül 1988, s. 177-194.

....., "Öykü ve Romanın Kurukuşu", çev. Ece Korkut, *Edebiyat ve Eleştiri*, 19-20, Mayıs/Haziran/Temmuz/Ağustos 1995, s. 16.

Therborn, Göran, *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*, çev. İ. Cüre, İletişim Yay., İstanbul 1989.

Thomson, George, *Şiir Sanatı*, çev. Cevat Çapan, Üç Çiçek Yay., İstanbul 1984.

....., *Şiirin Özü*, çev. Celâl Üster, [?], [?].

Tieghem, Paul Van, *Mukayeseli Edebiyat*, çev. Yusuf Şerif Kılıçel, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1943.

Tinyanov, Yuri, "Yapım Kavramı", çev. Ayşe Güven, Say Yay., İstanbul 1996.

Tobias, Ronald B., *Roman Yazma Sanatı*, çev. [?], Say Yay., İstanbul 1996.

Todorov, Tzvetan, "Amerikan Eleştirisi-

ne Bakış", çev. Timuçin Yekta, *Adam Sanat*, S. 46, Eylül 1989, s. 40-48.

....., "Öykülemede Sözdizimi", çev. Salâh Birsel, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 675-682.

....., "Yazışmalar", çev. Timuçin Yekta, *Adam Sanat*, 52, Mart 1990, s. 27-32.

....., *Poetikaya Giriş*, çev. Kaya Şahin, Metis Yay., İstanbul 2001.

....., "Anlatı Türünde Yapısal Analiz", çev. Bülent Aksoy, *Birikim*, 5 (28-29), Haziran-Temmuz 1977, s. 87-92.

....., "Hoşgörü ve Hoşgörülmeyen", çev. Sosi Dolanoğlu, *Adam Sanat*, 13, Aralık 1986, s. 8-24.

....., "Metnin Yapısında Biçemin Yeri", çev. Ahmet Kocaman, *Türk Dili*, 46 (374), Şubat 1983, s. 97-105.

....., (der.), *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul 1995.

....., "Yazın Dili ve Gündelik Dil", çev. Oya Berk, *Çağdaş Eleştiri*, 4 (3), Mart 1985, s. 60-62.

Togeby, Knud, "Yazın ve Dilbilim", çev. Mehmet Rifat, *Yazko Çeviri*, 2 (7), Temmuz-Ağustos 1982, s. 142-143.

....., "İçkinlik ve Yapı", çev. Engin Büyükinal, *Yazko Çeviri*, 2 (7), Temmuz-Ağustos 1982.

Tomaşevski, Boris, "Temabilim 1-2", çev. Adnan Berk-Vedat Günyol, *Çağdaş Eleştiri*, 1, Mart 1982, s. 56-63; 3, Mayıs 1982, s. 54-64.

Toolan, M. J., "Anlatı: İlk Belirlemeler", çev. Ahmet Kocaman, *Kuram*, 4, Ocak 1994, s. 15.

Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, YKY, Cogito, 4. bs., İstanbul 2002.

Trilling, Lionel, "Freud ve Edebiyat", çev. Murat Belge, *Yeni Dergi*, 58, 1965.

....., "Geçmişi Görme Duygusu", çev. Bülent Aksoy, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 683-693.

Turnell, Martin, "Roland Barthes ve Eleştiri", çev. Ülker İnce, *Türk Dili*, 39 (339), Haziran 1979, s. 448-458.

Valery, Paul, "Şiir ve Soyut Düşünce", çev. Nemciye Alpay, *Metis Çeviri*, 13, Güz 1990, s. 76-82.

Van Gorp, H., "Öbür Üstmetinler Arasında Yazın Çevirisi", çev. Nilüfer Güngörmüş, *Metis Çeviri*, 7, Bahar 1989, s. 77-86.

Vanslov, V., "Estetik-Sanatsal Yapı", çev. Aziz Çalışlar, *Yazko Çeviri*, 3 (18), Mart-Nisan 1984, s. 116-124.

Vigotski, Lev S., "Sanat ve Psikanaliz", çev. Orhan Gülkaya, *Felsefe Dergisi*, 4, 1989, s. 150-162.

....., "Sanat ve Yaşam", çev. Barış Korkmaz, *Kuram*, 3, Eylül 1993.

Vinogradov, V. V., "Deyişbilimin Görevleri", çev. Tahsin Yücel, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 702-704.

Volkenstein, Mikhail, "Gerçeği Aramanın Estetiği", çev. Oğuz Özügül, *Yazko Çeviri*, 3 (18), Mart-Nisan 1984, s. 105-115.

Voloşinov, Valentin N., "Felsefi-Dilbilimsel Düşüncede İki Akım", çev. Yakup Şahan, *Felsefe Dergisi*, 2/3, 1990, s. 153-172.

Volpe, Galvano della, "Şiirsel Söyleyiş ve Bilimsel Söyleyiş", çev. Bedrettin Cömert, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 705-709; "Şiirsel Söylem, Bilimsel Söylem", çev, Bedrettin Cömert, *Soyut*, 55, 1973.

Watt, Ian-Barthes, Roland, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Corpus

Yay., İstanbul 2002.

Wellek, R.-Austin Warren, *Yazın Kuramı*, çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay, Adam Yay., İstanbul 2001.

....., "Edebiyat Tarihi Üstüne", çev. Güven Turan-Bilgin Adalı, *Devinim*, 60, 5, Haziran 1965, s. 37-39.

....., "Edebiyat Kuramları, Eleştiri ve Tarih", çev. Ergun Melis, *Türk Dili*, 12 (142), Temmuz 1963, s. 684-686.

....., "Edebiyat ve İncelemesi", çev. Mine Mengi, *Türkoloji Dergisi*, 5 (1), 1973, s. 49-53.

....., "Edebiyat ve Edebiyat Araştırması", çev. Abdullah Uçman, *Fikir ve Sanatta Hareket*, 15, Mayıs 1980, s. 28-32.

....., "Edebiyat ve Ruhbilim", çev. Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, 5 (52), Ocak 1969, s. 66-77.

....., "Edebiyatın Doğası", çev. İlya Temur, *Yeni Dergi*, 3 (33), Haziran 1967, s. 428-436.

....., "Genel Karşılaştırmalı ve Ulusal Edebiyat", çev. Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, 7 (77), Şubat 1971, s. 112-119.

....., "İmge, Mecaz, Simge, Mit 1-4", çev. Yakup Şahan, *Yeni Dergi*, 10 (113), Şubat 1974, s. 39-48; 10 (114), Mart 1974, s. 29-37; 10 (115), Nisan 1974, s. 28-33; 10 (116), Mayıs 1974, s. 36-45.

....., *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1983.

....., *Edebiyat Teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir 1993.

Wellek, Rene, "Biçembilgisi, Şiir Sanatı ve Eleştiri", çev. Ahmet Kocaman, *Türk Dili*, 40 (339), Aralık 1979, s. 338-347.

....., "Yirminci Yüzyıl Eleştirisinin Temel Yönelişleri", çev. Şevket Toker, *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 6, 1991, s. 47-64.

Wesker, Arnold, "Yorum Dayatmak mı, Açıklamak mı?", çev. Ali Taygun, *Argos* 4, Aralık 1988, s. 124-129.

Widdowson, H. G., "Okumada Süreç ve Amaç", çev. Gamze Varım, *Kuram*, 2, Mayıs 1993.

Williams, Raymond, "Üstün İnsan İçin Meşaleler: Augustos Strindberg Üzerine", çev. İrma Dolanoğlu, *Adam Sanat*, 4, Mart 1986, s. 42-48.

....., "Avangard Sanatın Politikası", çev. İpek Babacan, *Adam Sanat*, 38, Ocak 1989, s. 19-32.

....., "Lawrence ve Tolstoy", çev. Timuçin Yekta, *Adam Sanat*, 9, Ağustos 1986, s. 26-32.

....., *Marksizm ve Edebiyat*, çev. Esen Tarım, Adam Yay., İstanbul 1990.

Wilson, Edmund, "Edebiyatın Tarihsel Yorumu", çev. Celâl Üster, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 710-719.

Winters, Yvor, "Ön Sorunlar", çev. Taciser Ulaş, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 720-728.

Wollen, Peter, "Göstergebilimsel Karşı-stratejiler: Geriye Bakış 1982", çev. Yurdanur Salman, *Kuram*, 4, Ocak 1994, s. 69.

Woolf, Virginia, "Modern Roman", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili*, 14 (159), Aralık 1964, s. 257-260.

Yule, George, "Dilin Kökenleri", çev. Serhan Keser, *Metis Çeviri*, 2, Kış 1988, s. 155-160.

Zeraffa, Michel, "Kurmaca Metinlerin Okunması", çev. Oya Berk, *Yazko Çeviri*, 1 (4), Ocak-Şubat 1982, s. 146-155.

Ziss, Avner, "Estetiğin Temel Kategorisi: İmge", çev. Yakup Şahan, *Yazko Çeviri*, 1 (5), Mart-Nisan 1982, s. 166-169.

....., *Gerçekçiliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik*, çev. Yakup Şahan, De Yay., İstanbul 1984.

Zverev, Aleksey, "Romanın Geleceği", çev. Ayşen Anadol, *Yeni Düşün*, 23, Eylül 1988, s. 44-47.

İmzasız Yazılar

"Amerikan Eğitiminin Son Yüzyıldaki Gelişimi, Aktif Faaliyetlerin Tenkidi", çev. Süleyman Adıyaman, *Yeni Öğretmen*, 4, (41-42), Nisan 1957-Mayıs 1957, s. 9-10.

"Edebiyat Nazariyesi, Tenkidi ve Tarihi", çev. Sıddık Yüksel, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (7), s. 311-326.

"Tenkid", çev. Gül Celkan, *Yeni Divan*, 1 (2), Haziran 1980, s. 8-10.

"Troçki'yi Tenkid", çev. L. Hüsnü, *Aydınlık İçtimaî, Terbiyevî, Edebî Aylık Mecmua*, (29), s. 785-788.

VI. ELEŞTİRİ KONULU

ESKİ HARFLİ TÜRKÇE

BASMA ESERLER

Cezmi Ertuğrul, *Lisan ve Edebiyatımız Hakkında Tahlil-Tenkid-Mukayese*, Hukuk Matbaası, İstanbul 1917, 161 s.

Fikripaşazâde Ömer Lütfü, *Tecrübe-i İntikad, Duhter-i Hindu*, Türk Matbaası, Kahire 1828 (Miladi), 35 s.

Hakkı Baha, *Usûl-i Tenkid*, Akrovani Matbaası, Selânik 1324/1908.

....., *Usûl-i Tenkid*, Muin-i Hilâl Matbaası, Bursa 1327/1911, 48 s.

....., *Usûl-i Tenkid*, İstanbul, 48 s.

....., *Usûl-i Tenkid*, Akrovani Matbaası, Selanik 1324/1908, 48 s.

İlyas Sükûtî, *İşârât-ı Tahririye ve Mülahhas Usûl-i Tenkid*, Asır Matbaası, İstanbul 1317/1900, 16 s.

İsmail Habib [Pedram], *Neler Dediler? Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihî Hakkında Tenkidler ve Cevablarım*, Akşam Matbaası, İstanbul 1928, 142+2 s.

İsmail Habib [Sevük], *Türk Teceddüt Edebiyatı Hakkında Neler Dediler Tenkidler ve Cevablar*, Akşam Matbaası, İstanbul 1928, 142 s.

Kemal Reşid, *Abdülhak Hâmit-Süleyman Nâzif (Tenkid)*, Kader Matbaası, İstanbul 1917, 52 s.

Manastırlı Mehmed Rifat, *Mecâmiu'l-Edeb, Usûl-i Tenkid*, Kasbar Matbaası, İstanbul 1308-1891, (3. Cilt 10. Kitap), 218/898-256/936 s.

Mehmed Ali [Aynî], *İntikad ve Mülâhazalar, Dînî, Felsefî, Tasavvufî, Ahlâkî ve Edebî*, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1339/1923, 251 s.

Muallim Naci [Ömer Hulûsi]-Beşir Fuad, *İntikad*, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1304, 101 s.

Ruscuklu Ömer Faruki, *Tenkid-i Muhik*, Kanaat Matbaası, İstanbul 1330/1914, 59 s.

Şâhabeddin Süleyman, *Tenkîdât-ı Edebiye Namık Kemal Karabelâ Münasebetiyle*, Cihan Matbaası, İstanbul 1329/1913, 32 s.

....., *Tenkidât-ı Edebiye, Abdülhak Hamid Hayatı ve Sanatkâr*, Cihan Matbaası, İstanbul 1329/1913, 29 s.

Şemseddin Sami, *Usûl-i Tenkid ve Tertib*, Mihran Matbaası, İstanbul 1303/1886, 130+1 s.

Takip ve Tenkit, Nüzhet Sabit, [?], İstanbul 1330.

Usûl-i Tenkid ve Tertib, Ârif Efendi Matbaası, İstanbul 1312/1895.

Usûl-i Tenkid, İstanbul 1303/1886, Matbaa-i Ebüzziya, (3. Cüz), 214 s.

Usûl-i Tenkid, Matbaa-i Ebüzziya, (3. Cüz), İstanbul 1303/1886.

VII. ELEŞTİRİ KONULU TEZLER

Akalın, Nazir, *Namık Kemal'in Edebi Tenkitleri ve Dayanakları*, Kırıkkale Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale 1997, 158 s. (Danışman: Mehmet Kahraman)

Altıngül, Şanda, *Servet-i Fünûn Romancılarında Tenkid*, Türkiyat Enstitüsü, Tez: 350.

Arak, Hüseyin, *Çağdaş Alman ve Türk Romancılarının Eleştiri Yazıları*, Doktora, 2001.

Argunşah, Hülya, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Türk Edebiyatı Üzerine Tenkidî Fikirleri*, Marmara Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1985.

Aytaç, Pakize, *Halk Edebiyatında Tenkit ve Halk Edebiyatından Yararlanma Cereyanı*, Atatürk Üniversitesi, 1984.

Babacan, Mahmut, *Ara Nesilde Tenkit*, İstanbul Üniversitesi Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1993, 260 s. (Danışman: Birol Emil)

Batmaz, Mehmet Emin, *Hisar ve Türk Edebiyatı Dergilerinde Edebi Tenkit Teorisi Yazıları (1.Cilt) İnceleme-Tahlil-Mukayese, (2.Cilt) Metinler*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakakale 1997, 321 s. (Danışman: Saadettin Yıldız)

Belge, Murat, *C. Caudwell'in Estetik Teorisinin Eleştirisi*, İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayımlanmamış Doçentlik Tezi, 1981.

Cuma, Ahmet, *Gerhart Hauptmann ve Necati Cumalı'nın Tiyatro Eserlerinde Toplum Eleştirisi*, Yüksek Lisans, 1996.

Çavuş, Sinan Okan, *D. H. Lawrence'in "Fanny And Annie" Adlı Kısa Öyküsünün Farklı Eleştiri Yöntemlerine Göre Okunması*, Yüksek Lisans, 1992.

Çiçekdağı, Caner, *Horkheimer ve Adouno Bağlamında Eleştirel Teori*, Yüksek Lisans, 1999.

Derin (Akden), Şerife Tuba, *Şemseddin Sami: Usûl-i Tenkid ve Tertip*, Selçuk Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 1997, 104 s. (Danışman: Halim Serarslan)

Dinçkal, Özlem, *Sanat Eleştirisinde Öznelliğin Rolü*, Yüksek Lisans, 1995.

Doğan, Mehmet, *1921-1941 Yılları Arasında Şiir Tartışmaları*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1995, 257 s.

Erbay, Erdoğan, *Divan Edebiyatı Üzerine Tenkid, Değerlendirme ve Tartışmalar*, Atatürk Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD Doktora Tezi, Erzurum 1996. (Danışman: Orhan Okay)

Ertaş, Murat, *Necip Fazıl Kısakürek'te Tenkit*, Atatürk Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2001. (Danışman: Erdoğan Erbay)

Filizok, Rıza, *Tenkidi Eserleri-Milli Ede-*

biyat Meselesi ve Cenâb Bey'le Münakaşalarım, Ali Canib'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma, (Doktora), İzmir 1993.

Gariper, Cafer, *Mehmet Rauf'un Tenkidî Yazıları ve Bunlar Üzerinde Edebî Tespitler*, Selçuk Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 1992, 414 s. (Danışman: Halim Serarslan)

Güneş, Aysel Nursen, "*Çeviri Eleştirisi*" *Çevirmen Melahat Togar'ın Üç Kısa Öykü Çevirisine Dizgesel ve Betimleyici Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans, 1996.

İnan, Ruhi, *Ahmed Şuayb'ın Tenkidçiliği*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sos. Bil. Enst. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun 1998, 186 s. (Danışman: Celâl Tarakçı)

Kahraman, Alim, *Mütareke ve Milli Mücadele (1918-1922) Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebi Eleştiri*, Doktora, 2000.

Kahraman, Mehmet, *Divan Edebiyatı Tartışmaları (1930-1940)*, Atatürk Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD Doktora Tezi, Erzurum 1991, 304 s. (Danışman: Orhan Okay)

Karaca, Alaattin, *Edebî Tenkitleri ve Şiirleriyle İsmail Safa'nın Edebiyatımızdaki Yeri*, Ankara Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1987, 253 s. (Danışman: İsmail Parlatır)

Karataş, Turan, *Sezai Karakoç (Hayat-Sanat-Tenkid)*, Atatürk Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD Doktora Tezi, Erzurum 1994, 435 s. (Danışman: Orhan Okay)

Kaya, İbrahim Şeref, *Varlık Dergisinde Şiire ve Şiir Tenkidine Dair Yazılar (1933-1953), (2 Cilt)*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 1992, 1012 s. (Danışman: Mehmet Tekin)

Kaya, Namık, *Türk Edebiyatında Mensureler Üzerine Bir Araştırma*, Onsekiz Mart Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD Doktora Tezi, Çanakkale.

Kızıltunç, Recai, *Türkiyat Mecmuası'ndaki Eski Türk Edebiyatı İle İlgili Eleştiri, İnceleme ve Tanıtım Yazıları*, Yüksek Lisans, 1998.

Koç, Ertuğrul, *Distopya ve Yansımaları: Gotik Eleştiri*, Doktora, 1997.

Küçük, Kezban, *Muallim Naci'nin Tenkit Eserlerinin İncelenmesi*, Trakya Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 1995, 150 s. (Danışman: Recep Duymaz)

Oruç (Arseven), Tülin, *Milli Edebiyat Döneminde Eleştiri*, Ankara Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1994, 228 s. (Danışman: Olcay Önertoy)

Özçelebi, Betül Mutlu, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri*, Ankara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, 251 s. (Danışman: Olcay Önertoy)

Özçelebi, Hüseyin, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri (1939-1950)*, Ankara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1996, 341 s. (Danışman: Olcay Önertoy)

Özdoğan, Mehmet Akif, *Klasik Arap Edebiyatında Edebi Tenkit ve İbn Raşik Al-Kayravani'nin Edebi Tenkitteki Yeri*, Doktora, 2000.

Sağ, Rahim, *Ahmet Rasim'in Dil ve Edebiyat Tartışmaları*, Gazi Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1996, 140 s. (Danışman: Belkıs Gürsoy)

Sağlık, Mediha, *Toplumsal Eleştiri Boyutunda Türk Popüler Sineması: Küçük Hanım ve Şoför Nebahat Dizileri*, Doktora, 1993.

Seferoğlu, Nurten, *Sanat ve Eleştiri*, Yüksek Lisans, 2000.

Side, Emre, *Her Resmin Bir Hikâyesi Vardır: Servet-i Fünûn'daki Suç, Vahşet, Cinayet Temalı İllustrasyonlar ve Onların Batıyı Odak Alan Eleştirileri Kapsamında Devamlı Kullanılan Mesajlar Olarak İncelenmesi (2 Cilt)*, Boğaziçi Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996, 343 s. (Danışman: Selim Deringil)

Süllü, Nur, *Sinemada Feminist Eleştiri*, Yüksek Lisans, 1988.

Şengezer, Nazmi, *Hisar ve Türk Edebiyatı Dergilerinde Şiir Teorisi Yazıları İnceleme-Mukayese-Tenkid*, Onsekiz Mart Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD Doktora Tezi, Çanakkale (Danışman: Saadettin Yıldız).

Şenöz, Canan, *Almancada ve Türkçede Metin Türü Olarak Yazın Eleştirisi*, Doktora, 1999.

Tekin, Ülkü, *1914-1918 Yılları Arasında Sanat Dergilerinde Yayınlanan Tiyatro İle İlgili Tenkit Yazıları*, Gazi Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1996, 106 s. (Danışman: Alemdar Yalçın)

Tellioğlu, Banu, *Reflections Of Gideon Toury's Target-Oriented Theory And Hans J. Vermeer's Skopes Theory On Translation Griticism: A Meta Critique*, Yüksek Lisans, 1998.

Toparlak, Bilal, *Arap Edebiyatında Edebi Tenkide Giriş*, Yüksek Lisans, 2000.

Toran, Özge, *Looking Backward 2000-1887, Men Like Gods ve Brave New World: Ütopya, Karşı Ütopya ve Marksist Eleştiri*, Yüksek Lisans, 1998.

Ulusoy, Ayşe, *Ömer Seyfeddin'in Dil ve Edebiyat Üzerine Tenkidî Görüşleri*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon 1996, 292 s. (Danışman: Şuayp Karataş)

Ünsal, Hülya, *Anadolu Gazetesindeki (1929-1954) Şiir Eleştirileri ve Teorileri İle İlgili Yazıların Üzerinde Bir İnceleme*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1994, 85 s. (Danışman: Hüseyin Tuncer)

Yaşar, Ayhan, *XX. Yüzyılda Edebi Eleştiri: Son Devirlerde Dünyada Geliştirilen Edebi Tahlil Metotlarının Türk Şiir ve Romanına Uygulanışı*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 1992, 321 s. (Danışman: Hasan Çebi)

Yaşayanlar, Gülay Sağlam, *Sanat Eleştirisinde Post-Yapısalcı Süreç*, Sanatta Yeterlilik, 1999.

Yılmaz, Gülsüm, *Çeviribilim Yönünden Çeviri Eleştirisi Sorunları: Heinrich Böll'ün "Biiard Um Halb Zehn" Romanının Türkçe Çevirileri*, Yüksek Lisans, 1998.

VIII. SÜRELİ YAYINLAR[5]

Bilge (Yayım, Tanıtım, Tahlil, Eleştiri), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayımı, 3 Aylık, Ankara [8. Sayı, Bahar 1998].

Cumhuriyet Kitap, İstanbul, Cumhuriyet Gazetesi'nin her perşembe verdiği ücretsiz ek.

Çağdaş Eleştiri, İstanbul, 1982-1985, 40 Sayı, Aylık, Adnan Benk.

Dünya Kitap, İstanbul, 3 Mayıs 2002, 127. Sayı, Dünya Gazetesi'nin verdiği ücretsiz ek.

Edebiyat Eleştiri, İzmir, 1992, Üç Aylık, Hüsamettin Çetinkaya.

Edebiyat ve Eleştiri, Ankara, Kasım-Aralık 2002, 64. Sayı, Ahmet Yıldız.

Eleştiri, İstanbul, 1979-1980, 18 Sayı, Aylık, Cemil Dinçbilek, A. Hikmet Altınkaynak.

Genç Adam, Kahramanmaraş, Nisan 2002, 17. Sayı, İki Aylık, Mehmet Narlı, Metin Erduran.

İntikad, İstanbul, 1910, Abdü'r-rezzak.

İstanbul Olgunlaşma Enstitüsü Patta, Model ve Eleştiri Dergisi, Bedia Diker, İstanbul 1971-

Kavram Karmaşa, Kayseri, Ocak-Şubat 2002, 22. Sayı, Ali Ekber Danabaş, Alaattin Topçu.

Polemik, Ankara, 1. Sayı Mayıs 1992, Aylık, Mustafa Çalık.

Radikal Kitap, İstanbul, Radikal Gazetesi'nin her cuma verdiği ücretsiz ek.

Somut, İstanbul 1979-1981, 26 Sayı, Aylık, Necdet Ökmen.

Tenkid, İstanbul, 1326, Bezmi Nusret.

Tenkid, İstanbul, 1949, Rauf Tanir.

Tenkid, Ankara, 1984, Halil Gökgöz.

Türkiye Yazıları, Ankara, 1977-1983, 74 Sayı, Aylık, Ahmet Say.

Varlık Kitap Eki, İstanbul, Aralık 2002, Varlık dergisinin verdiği ücretsiz ek.

Virgül, İstanbul, Mart 2003, 60. Sayı, Orhan Koçak.

Yazı, Ankara, 1975 1 Sayı, 1978-1980, 8 Sayı, Üç Aylık, Yavuz Çekirge, Enis Batur.

Yeditepe, İstanbul, 1 Nisan 1950-1984, 454 Sayı, 1-171. Sayı Arası On Beş Günlük, 172.-454. Sayı Arası Aylık, Hüsamettin Bozok.

Yeni Dergi, İstanbul, Ekim 1964-Mayıs 1975, 128 Sayı, Aylık, Memet Fuat (Fuat Bengü).

Yordam, İstanbul, Ocak 1996-Aralık 1996, 26 Sayı, 1.-21. Sayı Arası Aylık; 22.-26. Sayı İki Aylık, Haluk Aker, Hüseyin Cöntürk.

IX. ELEŞTİRİ

KONULU KAYNAKÇALAR

Akatlı, Füsun, "Yapısalcılıkla İlgili Türkçe Kaynaklar", *Yapısalcılık*, Jean Piaget, çev. Füsun Akatlı, Dost Yay., Ankara 1982, s. 143-144.

Aydın, Çakır Mukadder, *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, (Kaynakça Bölümü), s. 239-301.

Bezirci, Asım, "Yapısalcılık İçin Kaynakça", *Varlık*, 50 (914), Kasım 1983, s. 35-37.

Birkan, Tuncay, "Seçilmiş Bibliyografya", *Edebiyat Kuramı*, Terry Eagleton, çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yay., İstanbul 1990, s. 244-256.

Doğan, Mehmet H., *Estetik*, 2. bs., Dokuz Eylül Yay., İzmir 2001, (Kaynakça Bölümü), s. 313-317.

Index Translationum: International Bibliography Translations, Paris: UNESCO, 1962-1986.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yay., İstanbul 1975, (Kaynakça

Bölümü).

Mehmet Rifat, "Açıklamalı Dilbilim ve Göstergebilim Kaynakçası", *Yazko Çeviri*, 2 (10), Ocak 1983/2 (11), Mart-Nisan 1983.

....., "Türkçe'de Başlıca Göstergebilim Kitapları", *Göstergebilimin ABC'si*, Simavi Yay., İstanbul 1992.

Susam, Şebnem, "Edebiyat Eleştirisi ve Kuramları Kaynakçası 1960-1995", *Defter*, 10 (31), Sonbahar 1997, s. 219-239.

Tekin, Mehmet, "Bibliografya Denemesi/Yapısalcılık ve Lenguistiğe Dair, *Selçuk Üniversitesi Eğitim Fak. Dergisi*, S. 2, 1988, Konya.

....., "Bibliografya Denemesi: Estetik ve Anlatım Tekniklerine Dair", *Selçuk Üniversitesi Eğitim Fak. Dergisi*, S. 1, 1987, s. 173-188.

Topal, İ.-Çelik, A.-Köktürk, Ş.-Çoban, A., "Tenkid Bibliyografyası Denemesi", *Ondokuz Mayıs Üniv. Doktora Seminer Çalışması*, Samsun 1993.

Türkiye Makaleler Bibliyografyası, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1952-1991.

Ünlü, Mahir, *Türkçede Yazınsal Eleştiri/Eleştiri, Eleştirmenler, Eleştiriler*, [Kaynakça Bölümü], İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1997, s. 336-341.

Yetiş, Kâzım, "Belâgat, Rhetorigue ve Edebiyat Nazariyesi Sahasında Türkçe Neşredilmiş Kitapların Açıklamalı Bibliografyası 1502-1928", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı (Belleten)* 1987, s. 367-406.

Yüksel, Ayşegül, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Gündoğan Yay., 2. bs., Ankara 1995, (Kaynakça Bölümü), s. 256-262.

X. ELEŞTİRİ KONULU

SEMPOZYUM, SEMİNER,

KONGRE VE KONFERANSLAR

Abalı, Muammer-Necdet Atabarut, "Yöneylem Araştırması: Eleştiriler, Nedenleri ve Öneriler", *Yöneylem Araştırması Ulusal Kongresi* (III. İzmir, 23-25.5.1977), Ocak 1980, s. 339-348.

Baki, Hayati, "Deneme ve Eleştiri Üstüne Bir Deneme Denemesi", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu* (20-21-22 Kasım 1998), Kasım 1998, s. 355-373.

Bigin, Françoise ve Nuri Bilgin, "Bir Elbise Söylemi Üstüne Semiolojik ve Sosyal Psikolojik Düşünceler", *Seminer*, 2/3 Aralık 1983-Ocak 1984, s. 176-195.

Çapan, Pervin, "Zâtî Divanı'nda Edebî Tenkid ve Değerlendirmeler", *II. Balıkesir Kültür Araştırmaları Sempozyumu*, 31 Mayıs-02 Haziran 2000, Balıkesir.

Durak, Mustafa, "James Joyce'un Ulysses Adlı Romanının Nevzat Erkemen Tarafından Yapılan Çevirisindeki Sapmaları Sınıflandırma Denemesi", *Çeviri Eleştirisi*, Yayına Hazırlayan: Mustafa Durak, Ankara Tömer, 2000, s. 229-249.

Durmuşoğlu, Gül, "Karşılaştırmalı Metindilbilim ve Çeviri", *I. Dilbilim Sempozyumu, Dilbilimin Dünü, Bugünü, Yarını*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 18-19 Haziran 1987.

Ercilasun, Bilge, "Yahya Kemal'in Tenkitle İlgili Görüşleri", *Yahya Kemal Beyatlı Semineri* (02.12.1984), 1985, s. 133-143.

Ersoy, Cavit, "Belediye Konservatuarlarımız Hakkında Düşünceler, Eleştiriler", *Balıkesir 1. Türk Müziği Sempozyumu*, (19-20-21 Aralık 1997), Balıkesir 1998, s. 59-61.

Esen, Nüket, "Kurmacada Kadın Yazarın

Sesi: Feminist Edebiyat Eleştirisi", *Koç Üniversitesi* (Bildiri-Konferans), 6 Mart 1997.

Gökeri, İpek A., "Bir Türk Masalının Arketipsel Eleştirisi", *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Türk Halk Bilimi Topluluğu Türkiye'de Toplumsal Bilim Araştırmalarında Yaklaşımlar ve Yöntemler Semineri*, (Ankara, 17-19.12.1976), 1977, s. 243-262.

Hünler, Hakkı, "Edebiyat Eleştirisinde Fenomolojik Yaklaşım ve Bazı Eleştirel Notlar", *Seminer Felsefe*, (8), s. 25-58.

Kâğıtbaşı, Çiğdem, "Türkiye'de Sosyal Psikoloji: Eleştiri ve Öneriler", *Türkiye'de Sosyal Bilim Araştırmacılarının Gelişimi Sempozyumu*, (Ankara, 16-18.10.1985), 1986, s. 7-20.

Kazancı, Osman, "Kaliteli Eğitimde Düşünme-Eleştirici Düşünme", *Eğitimde Kalite Sempozyumu*, (11-12.05.1987), 1988, s. 77-94.

Kılıç, Yusuf, "Şeyhülislam Tokatlı Mustafa Sabri Efendi: Hayatı-İlmî Şahsiyeti-Eserlerinin Tahlili Tenkidi", *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu*, (II., Tokat, 02-06.07.1986), 1987, s. 613-630.

Kılıçoğlu, Ahmet, "Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda Yapılan Son Değişiklikler ve Eleştirisi", *Fisaun Konferanslar Dizisi I*, (Mart 1998, Ankara), 1998, s. 1-25.

Kocaman, Ahmet, "Söylem Çözümlemesi, Yönelimler, Sorunlar", *I. Dilbilim Sempozyumu, Dilbilimin Dünü, Bugünü, Yarını*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 18-19 Haziran 1987.

Tekşan, Mesut, "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Boş İnançların ve Taassubun Eleştirisi", *Ömer Seyfettin ve Eserleri Sempozyum Bildirileri*, (1997, Gönen), 1998, s. 103-129.

Timuçin, Afşar, "Eleştiri ve Deneme Alanında Yeni Adlar ve Ürünler", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, (20-21-22 Kasım 1998), Kasım 1998, s. 351-355.

Tolasa, Harun, "Edebiyat Tenkidinde Karşılaştırma Yolu ve Divan Şiirinde Bir Karşılaştırma Denemesi", *Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğ Özetleri*, (II., 04-09.10.1976), 1977, s. 144-145.

Türkiye'de Eleştiri ve Deneme, [TÖMER Tarafından 22-23 Kasım 2001'de Ankara'da Düzenlenen Sempozyum], TÖMER Yay., Ankara 2002.

Üstündağ, Tülay, "İlköğretim Programlarında Eleştirel Düşünme Becerileri ve Yaratıcı Drama", *Oluşum Tiyatrosu ve Drama Atölyesi'nin Düzenlediği Türkiye 4. Drama Liderleri Buluşması ve Ulusal Drama Semineri*, (Bildiri Sunumu), Ankara, 21.6.2002.

XI. ELEŞTİRİ ÖDÜLLERİ

Ataç Eleştiri Armağanı, Yeditepe 1959.

Türkiye İş Bankası Büyük Ödülü: Eleştiri-Deneme, Seramik, Tarih, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 1982.

Abdi İpekçi Ödülü 1987

Roman Eleştirisi, Zehra İpşiroğlu

2002 İstanbul Kitap Fuarı Eleştirmen Ödülü, Ahmet Oktay

Türkiye Yayıncılar Birliği 2002 Yayıncılık Emek Ödülü Eleştiri Dalı, Fethi Naci

Akademi Kitabevi

Edebiyat-Eleştiri Ödülleri

1981 Başarı Ödülü, Mehmet Yaşar Bilen, "Yazdıkça"

1984 Birincilik Ödülü, A. Mümtaz İdil, "Roman ve Gerçeklik"

1987 Birincilik Ödülü, Feridun Andaç, "Gerçekçilik Yolunda"

Türk Dil Kurumu Eleştiri Ödülleri

1961, Memet Fuat, "Düşünceye Saygı"

1968, Cengiz Bektaş, "Mimarlıkta Eleştiri"

1974, Mehmet H. Doğan, "Tekrarın Tekrarı"

1979, Afşar Timuçin, "Nazım Hikmet'in Şiiri"

Yazko Ödülleri

1981, Önay Sözer, "Anlayan Tarih"

1982 (Özendirme Ödülü), Ayşegül Yüksel, "Yapısalcılık ve Bir Uygulama"

Türkiye Yazarlar Birliği Eleştiri Ödülü

1983, Şerif Aktaş, "Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş"

1984, Berna Moran, "Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış"

1985, Âlim Kahraman, "Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri".

2002 Eleştiri Ödülü, Cevat Akkanat, "Gelenek ve İkinci Yeni"

Armağan, Haldun, "Kaşık Düşmanı [Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışması Birincilik Ödülü]", *Milliyet Sanat*, (137), Şubat 1986, 7-8.

Ayvaz, Sezer, "Kaşık Düşmanı [Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon Kazanan Yazı]", *Milliyet Sanat*, (138), Şubat 1986, 36.

Başarır, Gülgün, "Bir Yudum Sevgi", [Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışması Üçüncülük Ödülü]", *Milliyet Sanat*, (137), Şubat 1986, 9.

Doğan, Mehmet, "Orhan Veli'de Fikir Örgüsü",?

Erdil, Murat, "Dul Bir Kadın [Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon Kazanan Yazı]", *Milliyet Sanat*, (137), Şubat 1986, 8-9.

Erdoğan, Nezih, "Dağınık Yatak [Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon Kazanan Yazı]", *Milliyet Sanat*, (138), Şubat 1986, 36-37.

Mutlu, Erol, "Çıplak Vatandaş [Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon Yazı]", *Milliyet Sanat*, (138), Şubat 1986, 37-38.

Önal, Belkıs, "Fahriye Abla [Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon Yazı]", *Milliyet Sanat*, (138), Şubat 1986, 39.

Öneş, Mustafa, "Nazım Hikmet'in Şiiri", *Yeni Dergi Eleştiri Yarışması*, 1966.

Zileli, Feyza, "Bir Avuç Cennet [Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon Yazı]", *Milliyet Sanat*, (138), Şubat 1986, 38-39.

XII. YILLIKLARDAKİ ELEŞTİRİ DEĞERLENDİRMELERİ

Aktaş, Şerif, "1984'te Tenkid ve Deneme", *Türkiye Yazarlar Birliği Yıllığı*, 1985, s. 166-182.

Bilkan, Ali Fuat, "1993 Yılında Deneme, Tenkid, İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1994, s. 175-196.

Binyazar, Adnan, "1971'de Deneme, Eleştiri, İnceleme", *Varlık Yıllığı*, Ocak 1972, s. 79-107.

....., "1972'de Eleştiri, Deneme, İnceleme", *Varlık Yıllığı*, Ocak 1973, s. 77-102.

....., "1975'te Deneme, Eleştiri, İnceleme", *Varlık Yıllığı*, Ocak 1976, s. 63-90.

....., "1976'da Deneme, Eleştiri, İnceleme", *Varlık Yıllığı*, Ocak 1977, s. 69-90.

....., "1977'de Deneme, Eleştiri, İnceleme-Araştırma", *Varlık Yıllığı*, Ocak 1978, s. 50-68.

....., "1979'da Deneme, Eleştiri, İnceleme-Araştırma", *Varlık Yıllığı*, Ocak 1980, s. 65-84.

Coşkun, Zeki, "1994'te Deneme, Eleştiri-İnceleme, Anı-Biyografi", *Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1994, s. 107-132.

Doğan, Mehmet Can, "Deneme Tenkid İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1993, s. 230-287.

....., "Deneme Tenkid İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1995, s. 206-224.

Ertop, Konur, "1981'de Edebiyat İncelemesi, Eleştiri, Deneme, Anı, Günlük", *Varlık Yıllığı*, 1982, s. 63-69.

....., "1982'de İnceleme, Eleştiri, Denem, Anı", *Varlık Yıllığı*, Ağustos 1983, s. 165-174.

....., "1983'te İnceleme, Eleştiri, Deneme, Anı, Röportaj, Günlük", *Varlık Yıllığı*, 1984, s. 65-74.

Kaplan, Yaşar, "1985'te Deneme Tenkid İnceleme", *Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1986, s. 268-277.

Kara, M. Ragıp, "Deneme, Tenkid, İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1988, s. 214-246.

....., "Deneme, Tenkid, İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1989, s. 240-253.

....., "Deneme, Tenkid, İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1990, s. 216-234.

Kurnaz, Cemal, "Deneme, Tenkid, İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1991, s. 268-281.

....., "Deneme, Tenkid, İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1992, s. 198-213.

Özpay, Ahmet, "Deneme, İnceleme, Eleştiri", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1998-1999, s. 155-170.

....., "Deneme, Eleştiri, İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 2000, s. 376-414.

Sertkaya, Osman Fikri, "Türkolojide Eleştiri Sorunları Üzerine", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı (Belleten)*, 1985, s. 137-189.

Subaşı, M. İlyas, "Deneme, Tenkid, İnceleme", *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yıllığı*, 1987, s. 157-168.

Şüyün, Faruk, "1984'te İnceleme, Eleştiri, Deneme, Anı, Röportaj, Günlük", *Varlık Yıllığı*, Ocak 1985, s. 95-98.

Tekin, Şinasi, "Topkapı Yıllıkları [Topkapı Sarayı Müzesi Yıllıkları Konusunda Bir Eleştiri]", *Tarih ve Toplum*, 12 (67), Temmuz 1989, s. 61-62.

Yalçın, Alemdar M., "Edebiyatımızda Tenkit", *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*, Mart 1983, s. 260-266.

XIII. RESİM ELEŞTİRİSİ İÇİN SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA[6]

Adil, Fikret, "Sergiyi Gezelim", *Yeni İstanbul Gazetesi*, 22.09.1954.

Ahmet, Oktay, "Resmin Tanıklığı Üzerine Düşünceler", *Hürriyet Gösteri*, S. 10, Eylül 1981, s. 26-29.

Akbayır, Sıddık, "Resim: Sessiz Şiir/Şiir: Konuşan Resim", *Yom Sanat*, S. 8, Eylül-Ekim 2002, s. 25-29.

Aydın Çakır, Mukadder, "Sanatta Eleştirellik", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 15-19.

....., "Eleştirel Sanatın Praksis'le İlişkisi", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 20-21.

....., "Eleştirel Sanatçı", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 23-29.

....., "Gelişkin/Eleştirel-Sanat", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 33-34.

....., "Sanat'ın Eleştirelliğini Yitirişi", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 261-270.

....., "Sanatçı'nın Eleştirelliğini Yitirişi", *Sanatta Eleştirellik*, Beta Yay., İstanbul 2002, s. 27.

Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1960.

....., *Resim Sergisinde Otuz Gün*, Ülkü Dergisi Yay., Ankara 1943.

....., "Suretten Resme", *Türk Düşüncesi*, S. 28, İstanbul 1956, s. 204-206.

Aksoy, Fahir, "Resim Sanatımızda Eleştiri ve O. Zeki Çakaloz", *Eleştiriler*, O. Zeki Çakaloz, Urart Sanat Galerisi Yay., İstanbul 1982, s. 1-3.

....., Türk Resminde Değişme ve Yenilenme, Köken Yay., İzmir 1983.

Aksüğür, İpek, "'Yeni Eğilimler' Sergisi Işığında Türk Sanatı ve Eleştirisi", *Milliyet Sanat*, S. 34, Ekim 1981, s. 32-37-45.

....., *Türk Resmi ve Eleştirisi*, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1983.

Anlağan, Gökhan, "Boşlukta Biçimsel Sorgulamalar", *Sanat Çevresi*, Haziran 2002, s. 6-7.

Anday, Melih Cevdet, "Filozoftan Resim Eleştirmeni", *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1999, s. 112-114.

Artut, Kazım, "Sanat Eleştirisi ve Çocuk Resimleri", *Sanat Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara 2001, s. 240-246

Aygenç, Erdal, "Biçimcilik'e Eleştirel Bir Yaklaşım", *Sanat Yazıları*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Ankara, s. 7-12.

Arsal, Oğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, çev. Tuncay Birkan, YKY, İstanbul 2000.

Aykut, Mazhar, "Resimde Eleştiri Üzerine", *Ankara Sanat*, S. 118, Şubat 1976, s. 8, 12-13.

....., "Sanatsal Eleştiri", *Ankara Sanat*, S. 118, Şubat 1976, s. 28-29.

....., "Renkle Resim Yöntemi", *Ankara Sanat*, S. 156, Nisan 1979, s. 8-11.

Armağan, İbrahim, *Sanat Toplumbilimi/Demokrasi Kültürüne Giriş*, İleri Kitabevi, İzmir 1992.

Apollinaire, Guillaume, *Kübist Ressamlar/Estetik Düşünceler*, çev. Alp Tümertekin, YKY, İstanbul 1996.

Balcı, Yusuf Baytekin, "Sanat Eğitiminde

Yeni Bir Yöntemsel Yaklaşım: Resim-İş Eğitimi= Sanat Eğitimi= Estetik+Sanat Eleştirisi+Sanat Tarihi+Uygulama", *Millî Eğitim*, Temmuz-Ağustos-Eylül 2000, S. 131, s. 18-19.

Başkan, Seyfi, "Resimde Duyarlılık ve Abartma", *Türkiye'de Sanat*, S. 41, Kasım-Aralık 1999, s. 48-51.

Baykal, Canan, "Sergi Değerlendirmeleri", *Yeni Boyut*, S. 27, Aralık 1984, s. 29.

....., "Yeniler Grubuna Yeniden Bakış", *Sanat Çevresi*, Haziran 2002, s. 36-37.

Baykam, Bedri, "Binyıl Kırılmasında Bilim ve Sanat", *Hürriyet Gösteri*, Ağustos-Eylül 2000, s. 68-73.

Benter, Cafer, "Resimde Eleştiri", *Ankara Sanat*, S. 183, Temmuz 1981, s. 10-12.

Beryer, John, "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne", çev. C. Çopan, *Sanat Çevresi*, S. 11, Eylül 1979, s. 4-7.

Baykam, Bedri, *Boyanın Beyni*, Genç İşadamları Derneği, İstanbul 1990.

Berk, Nurullah, "Stefan Luchian ve Avni Lifij", *Sanat, Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi*, S. 1, 15 Ekim 1971.

....., "Modern Sanat ve Doğu Etkileri", *Sanat*, S. 22, 1 Temmuz 1973.

....., *Türkiye'de Resim*, DGSA Basımevi, İstanbul 1943.

....., "Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar", *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Tiglat Yay., İstanbul 1981, s. 7-134.

Bezmen, Halil-Dostoğlu, **Haldun-Koçak**, **Nur-Koçan Hüsamettin-Madra**, **Beral**, "Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Dergisi Yayın Dizisi 1, İstanbul 1991, s. 56, 76.

Birken, Vahide, "Resim Eleştirisi, Eser ve Tenkit", *Görüşler*, S. 33, Mart 1941, s. 80-81.

Boyar, A. Sami, "Propaganda ve Resim", *Ülkü*, Eylül 1934, s. 46-50.

....., "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", *Ülkü*, Haziran 1933, s. 396-399.

Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ara Yayıncılık, İstanbul 1995.

Bozkurt, Muammer, *Resimde Eleştiri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, 1994.

....., "Plastik Sanatların Eleştirel Boyutuyla Kültürel Gelişim Sürecine Etkisi/Katkısı", *Kültürün Gelişiminde Sanatın Öncülüğü*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 4. Ulusal Sanat Sempozyumu, 4-6 Mayıs 1994, Ankara.

Buğra, Hatice (Bilen), "XIX. Yüzyıl Türkiye'sinde Resim Sanatı ve Edebiyat", *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*, Ötüken Yay., İstanbul 2000, s. 30-57.

Büyükişleyen, M. Zahit, "Fevzi Karakoç'un Resmi Üzerine Düşünceler/Eleştiri", *Artist*, Aralık 2002, s. 32, 34.

....., "Gerçeğin Göreceliği İle Sanatın Göreceliğini Birleştiren Bir Sanatçı/Tomur Atık'ın resimlerine eleştirel bir yaklaşım", *Skala*, S. 62-63, Mayıs 2002, s. 13.

Cantürk, Fikri, *Plastik Sanatlarda Te-*

mel Sorunlar, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 1992.

Cassou, Jean, (sunu), "*Sanatta Değişmeyen*, *Plastik Değerler/Andre Lhote'nin aynı adlı eseri içinde*" çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara 2000.

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1971.

Çakaloz, O. Zeki, "Çağdaş Sanat Eleştirisi Üzerine Söyleşi", *Cumhuriyet*, 15 Haziran 1977.

....., "Nuri İyem-1977", *Cumhuriyet*, 28 Mayıs 1977.

....., "Ramis Aydın ve Köksal Önem Sergileri", *Cumhuriyet*, 5 Haziran 1977.

....., "Beklediğim Sergi ve Beklediğim Sonuç", *Cumhuriyet*, 6 Haziran 1977.

....., "Osman Hamdi'nin Kulağında", *Cumhuriyet*, 14 Temmuz 1977.

....., "Beklenen Sergi Nedeniyle", *Cumhuriyet*, 23 Temmuz 1977.

....., "Müzdan Arel Sergisi", *Cumhuriyet*, 31 Temmuz 1977.

....., "Yaz Mevsiminde Dörtlü Bir Sergi", *Cumhuriyet*, 10 Ağustos 1977.

....., "İnsanların Dünyası ve Gürol Sözen", *Cumhuriyet*, 7 Eylül 1977.

....., "Işık Eşref Ürenler", *Cumhuriyet*, 5 Ekim 1977.

....., "Cumalı'da 'Dereli' Yapıtları", *Cumhuriyet*, 29 Kasım 1977.

....., "Malik Aksel Sergisinde... Resim/Folklor", *Cumhuriyet*, 4 Ocak 1978.

....., "Otyam'ın Sergisinden İzlenimler", *Cumhuriyet*, 22 Şubat 1978.

....., "Resim Sanatımızdaki Sorunlardan Biri...", *Cumhuriyet*, 3 Mart 1978.

....., "Minyatür Resim Ozanlığında Desen...", *Cumhuriyet*, 29 Mart 1978.

....., "Resimsel/Resim Yorumunda Orhan Peker", *Cumhuriyet*, 19 Nisan 1978.

....., "Resim Evler ve Dramı...", *Cumhuriyet*, 11 Ekim 1978.

....., "Bir İstanbul Tutkunu: Hikmet Onat..." *Cumhuriyet*, 1 Kasım 1978.

....., "Turgut Atalay Sergisi", *Cumhuriyet*, 17 Ocak 1979.

....., "Galerimizden Beklentilerim...", *Cumhuriyet*, 14 Şubat 1979.

....., "Sanatçıya Saygı Görevi", *Cumhuriyet*, 30 Temmuz 1979.

....., "Başkent Ressamları Sergisi", *Cumhuriyet*, 30 Ekim 1979.

....., "Başkent Kökenli Bir Ressam 'Arif Kaptan' ", *Cumhuriyet*, 21 Kasım 1979.

....., "Resimde Alaettin Aksoy Yorumu", *Cumhuriyet*, 19 Mart 1980.

....., "Mümtaz Yener Yorumu", *Cumhuriyet*, 21 Mayıs 1980.

....., "Metafizik Resim ve Ali Osman Gençer", *Cumhuriyet*, 4 Haziran 1980.

....., "Sanatta 'Çıplak' Konusu ve Resim Sanatımız...", *Cumhuriyet*, 2 Aralık 1981.

....., "'Suya Çizilmiş Şeyler'de Bakan Naci İslimyeli", *Cumhuriyet*, 4 Kasım 1981.

....., "Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk", *Cumhuriyet*, 21 Mayıs 1982.

....., "Gerçek Üstüne İki Ayrı Resim Yorumu", *Gösteri*, S. 1, Aralık 1980.

....., "Dikmen'in Portreleri ve Südor'ların Ortak Yorumları", *Gösteri*, S. 2, Ocak 1981.

....., "İki Genç Sanatçıda, İki Ayrı Yorum", (Fevzi Karakoç ve Berna Türemen'in resimleri için eleştiri), *Gösteri*, S. 5, Nisan 1981.

....., "Sanat Eğitimimizde TRT'nin İşlevi Üzerine", *Sanat Çevresi*, S. 18, Nisan 1980.

....., "Renkli Formların Ressamı: Şadan Bezeyiş", *Sanat Çevresi*, S. 27, Ocak 1981.

....., "Ressam İbrahim Çallı Üstüne", *Sa-*

nat Çevresi, S. 31, Mayıs 1981.

....., "Tek Başına Bir Evren: Cihat Burak...", *Sanat Çevresi*, S. 40, Şubat 1982.

....., "Ressam Elif Naci İçin", *Sanat Olayı*, S. 1, Ocak 1981.

Çalıkoğlu, Levent, "Yanlış Eleştiriye Doğru Bilgi", *Skala*, S. 8, Aralık 2001, s. 14.

....., "Dingin Sulardan Saplantı Çekirdeğine/Mubin Orhon'un resimlerine eleştirel bir yaklaşım", *Milliyet Sanat*, S. 501, Nisan 2001, s. 54-55.

....., "Yaşamın Kıyısında Bir Ressam/Saim Özeren", *Hürriyet Gösteri*, Ağustos-Eylül 2000, s. 30-33.

Cıbıroğlu, Yıldız, "Bıyık/hem dümen hem dümenci, Tahsin Yücel'in Bıyık Söylencesi'nde bıyık imgesi", *Hürriyet Gösteri*, Ağustos-Eylül 2000, s. 54-55.

Daşçı, Semra, "Realizm Akımında Çocuk Figürü", *Türkiye'de Sanat*, S. 54, Mayıs-Ağustos 2002, s. 34-37.

Cüda, Mahmut, "Ressam Saim Özeren", *Yeni Adam*, S. 274, Mart 1940.

Doltaş, Dilek, "Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, İstanbul 1991, s. 173-178.

Doğan, **Mehmet H.**, *Estetik*, Dokuz Eylül Yay., İzmir 2001.

Eco, Umberto, *Alımlama Gösterge Bilimi*, çev. Sema Fırat, Düzlem Yay., İstanbul 1991.

....., *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atalay, Can Yayınevi, İstanbul 1998.

Ekipman, R., "Türkiye'de Resim Sergilerinin Gelişmesi", *Türk Kültürü*, Nisan 1964, s. 152-157.

Elibol, Gültekin, "Resimlerinde Elif Naci", *Ankara Sanat*, S. 97, Mayıs 1979, s. 8-10.

Elgün, Tülay, "Sanatçı Olabilmek" *Türkiye'de Sanat*, S. 54, Mayıs-Ağustos 2002, s. 24-27.

Eraslan, Ece, "Kumdaki Yazı: Shakespeare, Shelley ve Fuseli", *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 79-93.

Ergüven, Mehmet, "Eleştirinin Sınırı", *Görmece*, Metis Yay., İstanbul 1998, s. 111-130.

....., "Resim Eleştirisinde Zorunlu Açmazlar", *Sanat Olayı*, S. 6, Haziran 1987, s. 23-25.

....., "Resimde Ulusallık Üzerine", *Yoruma Doğru*, YKY, 2. bs., İstanbul 2002, s. 24-33.

....., "Yoruma Doğru", *Yoruma Doğru*, YKY, 2. bs., İstanbul 2002, s. 34-49.

....., "Resimde Değer Sorunu", *Yoruma Doğru*, YKY, 2. bs., İstanbul 2002, s. 50-63.

....., "Resimde Mekan Üzerine", *Yoruma Doğru*, YKY, 2. bs., İstanbul 2002, s. 64-95.

....., "Resimde Renk Üzerine", *Yoruma Doğru*, YKY, 2. bs., İstanbul 2002, s. 96-133.

....., "Resmin Başkalaşan Güzelliği", *Yoruma Doğru*, YKY, 2. bs., İstanbul 2002, s. 134-152.

....., "Resimde Anlam Üzerine", *Yoruma Doğru*, YKY, 2. bs., İstanbul 2002, s. 153-167.

....., "Modern Post Üzerine", *Türkiye'de Sanat*, Mart-Nisan 1993, s. 46-47.

1980'lerde Nuri İyem/Neşet Günal/Neş'e Erdak/Aydın Ayan/Sabahattin Tuncer/Devrim Erbil/Adnan Varınca/Halil Akdeniz/Cengiz Kabaoğlu/Ömer Uluç/F. Tülin Öztürk/Mustafa Ata /Adem Genç/Ekrem Kahraman/Alp Tamer Ulukılıç/Uğur Mine Tamay/Umur Türker/Fatma Eye, (Eleştiri-

ler), *Türkiye'de Sanat*, Mart-Nisan 1993, s. 241-348.

Eliade, Mircea, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yay., 1992.

Erinç, Sıtkı M., "Eleştiri ve Resim Eleştirisi", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 46.

....., "Eleştirinin Subjeleri", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 47.

....., "Eleştiride Değer", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 48-51.

....., "Resim Sanatında Eleştiri", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 56-58.

....., "Resimde Eleştiri Türleri", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 59.

....., "Resmi Araç Olarak Kullanan Eleştiriler", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 60-62.

....., "Resmi Öğelerine Ayıran Eleştiriler", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 63-67.

....., "Resmi Bir Bütün Olarak Düşünen Eleştiriler", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 67-74.

....., "Resmi Ontik Yapısı İçinde Eleştirme", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 75-76.

....., "Resmi Kendi Grubu İçinde Eleştirme", *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yay., İstanbul 1995, s. 77-79.

....., "Güzel Sanatlar Eğitiminde Felsefenin Yeri", *Kültür Sanat*, Çınar Yay., İstanbul 1995, s. 87-91.

....., "Sanat ve Değer Kavramları Üzerine Bir Eleştiri", *Kültür Sanat*, Çınar Yay., İstanbul 1995, s. 101-107

....., "Eleştiri Üzerine Bir Eleştiri", *Kültür Sanat*, Çınar Yay., İstanbul 1995, s. 108-123.

....., *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*, Ayraç Yay., Ankara 1998.

Eroğlu, Özkan, "Genç Eleştirmenlerin Çağdaş Sanat Ortamını Değerlendirmesi", *Artist Skala*, S. 11, Mart 2002, s. 52-54.

....., "Sanatçı, İzleyici ve Eleştirmen Açısından Resim Sanatını Görmek", *Resmi Yorumlarken*, Ezgi Kitabevi Yay., 1. bs, Bursa 1995, s. 13-48.

....., "Bir Resim Sanatı Eseri Nasıl Yorumlanır?", *Resmi Yorumlarken*, Ezgi Kitabevi Yay., 1. bs, Bursa 1995, s. 49-68.

....., "Türk Resmi Üzerine Yorumlar", *Resmi Yorumlarken*, Ezgi Kitabevi Yay., 1. bs, Bursa 1995, s. 123-186.

....., "Bienal'in Eleştirisi Dosyası", *Sanat Çevresi*, S. 253, Kasım 1999, s. 34-38.

....., "Sergiler ve Eleştiriler", *Sanat Çevresi*, S. 232, Şubat 1998, s. 34-37.

....., "Sergiler ve Eleştiriler", *Sanat Çevresi*, S. 233, Mart 1998, s. 74-77.

....., *Gözlemden Eleştiriye*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul 1999.

....., "Plastik Sanatlarda Eleştiri", *Zaman Gazetesi*, 30 Ağustos 1998.

....., "Eleştiri, Eleştirmen, Eleştirmek", *Günlük Emek Gazetesi*, 5 Aralık 1996.

....., "Berger'de Resmin Şiirleşmesi", *Sanat Çevresi*, S. 204, Ekim 1995.

....., "Bedrettin Cömert Duyarlılığı", *Düşlem*, S. 5, Eylül 1997.

....., "Bir Sevda Uğruna Çakalar/Eleştiri'de Duyarlılık Çağı Üzerine", *Kitap Zamanı*, S. 1, 8 Mayıs 1998.

....., "Devrim Ebil'de Coşkusal Soyutlama", *Türkiye'de Sanat*, S. 18, Mayıs-Nisan 1995, s. 29-33.

....., "Eleştiriler", *Sanat Çevresi*, S. 284, Haziran 2002, s. 14-16.

Ernest, Thomas, "Tatmine Dair Bir Eleştiri", *Hulme, Hümanizm, Din ve Sanat*

Üzerine Felsefi Düşünceler, İz Yayıncılık, İstanbul 1999.

Erol, Turan, "Safyürek Ressamlar", *Sanat*, S. 4, 15 Ocak 1972.

....., "Kolu Mor Kanadı Yeşil/Bedri Rahmi Üzerine Bir Eleştiri", *Sanat*, S. 20-21, 15 Mayıs 1973.

Ersoy, Ayla, "Sanatta Eleştiri", *Sanat Çevresi*, S. 58, Ağustos 1983, s. 28.

Erzen, Jale, "Çağdaş Sanatımız ve Evrensel Değerler", *rh+sanat*, S. 3, Ocak-Şubat 2003, s. 28-29.

....., "Sabri Berkel'in Resmine Yeniden Bakış", *P Sanat Kültür Antika*, S. 21, Bahar 2001, s. 84-93.

Eyuboğlu, Bedri Rahmi, *Resim Yaparken*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1995.

....., "Eleştirme-Bulaştırma", *Sanat*, S. 13, 15 Ekim 1972.

Eyuboğlu, Sabahattin, "Yazı ve Resim", *Mavi-II*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2000, s. 59-62.

....., "Resim Galerisi", *Mavi-II*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2000, s. 63-68.

....., "Yeni Resim", *Mavi-II*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2000, s. 71-73.

....., "Sanat Ticaret Değildir", *Mavi-II*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2000, s. 119-121.

Erzen, Jale Nejdet, "Modernizm Sonrası Sanat", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Dergisi Yayın Dizisi, 1, İstanbul 1991, s. 8-10.

Evrim, Bilge, "Teşrih (Şerh)", *Artist*, Mart 2003, s. 46-49.

Gezgin, Ümit, "Suyun Estetiği ve Sevgi Soylu Koyuncu (Eleştiri)", *Sanat Çevresi*, [?].

....., "Modern Zamanlar, Sanat ve Kimlik Sorunsalı", *Sanat Çevresi*, Haziran 2002, s. 10-11.

....., "Hediye Aldıkaçtı'da Estetik ve Görsel Dizayn", *Sanat Çevresi*, Haziran 2002, s. 4-5.

Genç, Adem-Sipahioğlu, Ahmet, *Görsel Algılama/Sanatta Yaratıcı Süreç*", Sergi Yay., İzmir 1990.

....., "Eleştirel ve Diyalektik Estetik Tavır", *Görsel Algılama*, Sergi Yayınevi, İzmir 1990, s. 223-233.

Giray, Kıymet, "Renk Dokunuşlarının Soyut Söylemi: Gencay'ın Resimlerine Eleştirel Bir Yaklaşım", *Artist*, S. 4, Ocak 2002, s. 20-24.

....., "Nuri İyem'in Soyut Anlayışı", *Hürriyet Gösterisi*, S. 233, Aralık 2001, s. 62-63.

....., "Türk Resminde Evrensellik Sorunu", *rh+sanat*, S. 3, Ocak-Şubat 2003, s. 24-27.

....., "Türk Resim Tarihinde Eleştirinin Gelişim Çizgisi", *Türkiye'de Sanat*, (24. Özel Sayı), Mayıs -Ağustos 1996, s. 16-25.

....., "Türk Resim Sanatının Sorunları", *Türkiye'de Sanat*, S. 46, Kasım-Aralık 1995, s. 46-51.

....., "Cevat Dereli ve Sanatı", *Türkiye'de Sanat*, Mart-Nisan 1993, s. 37-39.

....., "Refik Epikman", *Türkiye'de Sanat*, Mayıs-Ağustos 2001, s. 44-49.

Girgin, Emin Çetin, "Eleştiri Defterinden Notlar/Resim Üzerine Konuşmalar", *Düşün*, S. 11, Şubat 1985, s. 72-73.

Goldstein, Ann, "Çağdaş Sanatta Yeni Gelişmeler ve Müzenin Bakış Açısı", *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontolojisi*, Yay. Haz. Gülsün Karamustafa-Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Yayın Dizisi 4, İstanbul 1992, s. 113-126.

Gombrich, E. H., *Resimde Anlam Sorunu*, Haz. Uşun Tükel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.

Gönenç, Turgay, "Güzellik ve Ahlak", *Hürriyet Gösterisi*, Ağustos-Eylül 2000, s. 54-55.

Gören, Ahmet Kamil, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı", *rh+ Sanat*, S. 2, Kasım-Aralık 2002, s. 32-39.

Gülmez, Bahadır, "Resim Göstergebilimine Giriş", *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 2, Şubat 1986, s. 83-93.

Günsür, Zeynep, "Postmodern Dansta Beden ve Mekan Kullanımı", *Sanat Dünyamız*, S. 85, Güz 2002, s. 175-179.

Günyaz, Abdulkadir, "Resim ve Eleştiri Üzerine", *Sanat Çevresi*, S. 36, Ekim 1981, s. 33.

Gürel (Eren), **Ayşe**, "Bizans Resim Sanatında Mekanın Toplumsal Boyutu/Resim Dilinde "Zaman" Açılımının İrdelenmesine Bir Örnek", *Türkiye'de Sanat*, S. 54, Mayıs-Ağustos 2002, s. 58-61.

Gürel, Haşim Nur, "Türk Resminin Başyapıtları", *Türkiye'de Sanat*, S. 35, Eylül-Ekim 1998, s. 20-29.

....., "Eleştirme/n/in Günahları ve Sevapları", [?].

Güzelhan, Çetin, "Modernlik Sadece Batı'ya mı Özgü?", *Türkiye'de Sanat*, S. 54, Mayıs-Ağustos 2002, s. 28-29.

İpşiroğlu, M. Ş., *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 1973.

İnankur, Zeynep, "Resimde Dans", *Sanat Dünyamız*, S. 85, Güz 2002, s. 159-167.

İyem, Nuri, "Yerli Resim", *Vatan İlavesi*, 2 Nisan 1961.

İpşiroğlu, Nazan, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim*, Papirüs Yay., İstanbul 2000.

İskender, Kemal, "Beş Soruda Çağdaş'sı Türk Sanatının Sorunları", *Türkiye'de Sanat*, S. 21, Kasım-Aralık 1995, s. 18-25.

....., "Kaç Türlü Sanat Yazarı, Eleştirmen vs. Var?", *Türkiye'de Sanat*, S. 41, Kasım-Aralık 1999, s. 36-39.

....., "Gerçekçilik ve Naturalizm", *Türkiye'de Sanat*, S. 34, Mayıs-Ağustos 1988, s. 30-37.

....., "Bir Kuşağın Açmazından, Kaplanın Beneklerine Kadar Hiçbir Şey Değişmedi", *Türkiye'de Sanat*, Mart-Nisan 1993, s. 40-45.

İslimyeli, Nüzhet, *Türk Resim Sanatından Desenler*, Ankara Sanat Yay., Ankara 1977.

Kahraman, Hasan Bülent, "*Türk Resminin Son On Yılının Eleştirel Portresi*", Urartu Sanat Galerileri, 1992, s. 6-11.

....., "Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, İstanbul 1991, s. 84-106.

Karahasan, Aydın, "Eleştiri Üstüne/Resim Sanatı", *Varlık*, S. 823, Nisan 1976, s. 14.

Karayağmurlar, Bedri, "Dıştan İçe Yıldız Ersağdıç/Eleştiri", *Artist*, Şubat 2003, s. 52-55.

Kalaycı, Lütfiye, "75 Yıllık Plastik Sanatlar Serüvenine Bir Bakış", *Türkiye'de Sanat*, S. 35, Eylül-Ekim 1998, s. 30-37.

Kandinsky, Wassily, *Sanatta Manevilik Üzerine/Özellikle Resim Sanatında*, çev. Ah-

met Necati Bigalı, Özden Ofset, 1981.

....., *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yay., İstanbul 2001.

Kaya, Şebnem Hilal, "Şiir ve Resimde Ölümsüzlük İzleği: Herrick, Pannini, Shakespeare", *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 70-78.

Kaygun, Şahin, "Çocukluğumuzda Kalan Yaşam ve Fahrettin Baykal'ın Resimleri", *Sanat Çevresi*, S. 36, Ekim 1981, s. 30-31.

Kılıç, Levend, *Görüntü Estetiği*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 2000.

Kırışoğlu, Olcay Tekin, "Çocuk Resmi Kuramlarına Eleştirel Bir Bakış", *Sanatta Eğitim*, Pegem A Yayıncılık, 2. bs. Ankara 2002, s. 61-72.

....., "Sanat Yapıtını İnceleme: Eleştirel Alan", *Sanatta Eğitim*, Pegem A Yayıncılık, 2. bs. Ankara 2002, s. 130-135.

Koçak, Orhan, *İmgenin Halleri/Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme*, Metis Yay., İstanbul 1995.

Kortun, Vasıf, K., "Sanatçıların Eleştirmenleri/Eleştirmenlerin Sanatçıları", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Dergisi Yayın Dizisi, 1, İstanbul 1991, s. 1-7.

Kök, Nagehan, "Homeros'tan Bir Okuma: Resmin Dili", *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 122-123.

Köksal, Ahmet, "Ippolito Caffı'nin Resimleri", *Milliyet Sanat*, S. 5, Haziran 1980, s. 73-75.

Kumral, Çiçek, "Feminist Sanat Tarihinin Temelleri", *Türkiye'de Sanat*, S. 54, Mayıs-Ağustos 2002, s. 46-49.

Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü/İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yay., İstanbul 2002.

Lolita, Asil, *1970'ten Günümüze Türk Resminde Eleştiri*, Yüksek Lisans Tezi, 1995.

Merleau-Ponty, Maurice, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yay., İstanbul 1996.

Moore, Henry, "Çağdaş ve Soyut Sanat", çev. Mehmet Ergüven, *Sanat Çevresi*, S. 30, Nisan 1981, s. 8-9.

Mülayim, Selçuk, "Çağdaş Türk Resmini Temellendirme Sorunu", *Türkiye'de Sanat*, S. 16, Kasım-Aralık 1994, s. 46-49.

....., *Sanat Çevresi*, "*D grubu Eleştirisi Özel Sayısı*", S. 60, Ekim 1983.

Naci, Elif, *On Yılda Resim 1923-1933*, Gazetecilik ve Matbaacılık TAŞ., İstanbul 1933.

Nalbantoğlu, Hasan Ünal, "Sanat Üretimi ve Çağdaş Öznenin Kurgulanışı", *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji*, Yay. Haz. Gülsün Karamustafa-Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Yayın Dizisi 4, İstanbul 1992, s. 19-24.

Ormancı, Zekai, "Coşkun Cayhan'ın Resimleri Üzerine Bir Eleştiri Denemesi", *Sanat Çevresi*, S. 88, Şubat 1986, s. 30-31.

Oransay, Gültekin, "Saçlarıma Ak Düştü/Sana Ad Bulamadım", *Sanat, Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi*, S. 1, 15 Ekim 1971.

Öndin, Nilüfer, "Türk Resim Sanatında Evrensellik ve Ulusallık", *rh+sanat*, S. 3, Ocak-Şubat 2003, s. 30-32.

Özdem, Filiz, "*Bir Mahrumiyet Bölgesi Olarak Beden*", (Murat Ayçiçek'in resim *anlayışına eleştirel bir yaklaşım*"*)*, Maltepe Sanat Galerisi Yay., S. 12, Mart 1999, s. 5-20.

Örik, Nahit Sırrı, "Resimlere ve Ressam-

lara Dair", *Ülkü*, Ağustos 1937, s. 477-478.

....., "Resimde Renk", *Ülkü*, 1940, s. 90

....., "Başarılar Bir Eserle Beklenen Bir Eser", *Ülkü*, Kasım 1937, s. 286-288.

Özkan, Erol, "Resim Eleştirisinde Kurallar ve Gerçekler", *Ankara Sanat*, S. 122, Haziran 1976, s. 17.

Öztürk, Özlem Hemiş, "Anneme Tiyatro Eleştirmeni Olduğumu Söylemeyin O Beni Futbol Amigosu Sanıyor", *Milliyet Sanat*, S. 425, Şubat 1998, s. 38-39.

Özsezgin, Kaya, "Geometrik Düzen ve Duru Renk İlişkisi", (İsmail Ateş'in resimlerinin eleştirisi), *Artist*, S. 3, Aralık 2002, s. 42-44.

....., "Biçimlerin Çözümçe (Analitik) İşlevi", *Artist*, S. 2, Kasım 2002, s. 20-25.

....., "Sanat Eleştirisi ve Gelişme Evreleri", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yay., Ankara 2002, s. 87-92.

....., "Güzelliğin Aynası Sensin/ Engin İnan'ın Resimleri Üzerine Bir Derkenar", *Artist*, S. 1, Ekim 2002, s. 4-9.

....., "Tablo Koleksiyonculuğu", *Sanat*, S. 23, 1 Ağustos 23.

....., "Elli Yılda Türk Resmi", *Sanat*, 1 Mayıs 1974, s. 25-26.

....., "Sanat Eleştirisinin İşlevi Konusunda", *Sesimiz*, S. 107, Haziran 1978.

....., "Eleştiri ve Eleştirmen Konusunda", *Şeker Sanat*, S. 9, Mart-Nisan 1996, s. 14-15.

....., "Atatürk Anıtlarına İlişkin Estetik Bilinçsizlik", *Şeker Sanat*, S. 7-9 Kasım-Aralık 1996, s. 13.

....., "Evrensele Açıla(maya)n Yol", *rh+sanat*, S. 3, Ocak-Şubat 2003, s. 22-23.

....., "Öznel'e Doğru", *Forum*, S. 271, Temmuz 1965.

....., "Yaratıcı Eleştiriye Övgü", *Forum*, S. 274, Eylül 1965, s. 17.

....., (çev*)* "Diderot ve Sanat Eleştirisi", *Denis Diderot Paris Salon Sergileri*, YKY, İstanbul 1996, s. 7-14.

....., *Sanat Üzerine Yazılar*, Cumalı Sanat Galerisi Yay., İstanbul 1980.

....., "1940'tan Sonra Türk Resmi", *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat Yay., İstanbul 1982.

....., "Soyut'un Halleri/Şerif Bursalı'nın resimlerine eleştirel bir yaklaşım", *Milliyet Sanat*, S. 501, Nisan 2001, s. 56-57.

....., "Gerçeğin Soyuta İndirgenmiş Esnek Boyutları", *Milliyet Sanat*, S. 425, Şubat 1998, s. 47-49.

....., "Türk Resminde Nattürmort", *Milliyet Sanat*, S. 13, Aralık 1980, s. 32-35.

....., "Resmimizin Dışarıda Temsil Sorunu", *Dost Dergisi*, S. 85, Kasım 1971, s. 16-17.

....., "Onay Akbaş'ın Resimlerinde Renksel-İronik Örgü", *Artist*, Mart 2003, s. 30-33.

....., "Yasağa Karşı Figür, Figüre Karşı Yasak", *Sanat*, S. 1, 15 Ekim 1971.

....., "Ressamlık ve Boyacılık Konusunda", *Sanat*, S. 10, 15 Temmuz 1972.

....., "Naif Ressamlar ve Türk Resminde Naifler", *Sanat*, S. 11-12, 15 Eylül 1972.

....., "Sanatçı ve Yazar İlişkileri", *Sanat*, S. 13, 15 Ekim 1972.

....., "'Insıtıca' Sanat Triyenali Üzerine Paralel ve Aykırı Görüşler", *Sanat*, S. 15, 15 Aralık 1972.

....., "Çağdaş Sanatın Yeni Boyutları", *Sanat*, S. 19, 15 Nisan 1973.

....., "İçten Dışa ve Dıştan İçe Yönelik Bir Yol Alış/Talat Enlil Sergisi Üzerine", *Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, Şubat 2002, s. 56-60.

....., *Saim Özeren*, Galeri Artist Yay., İstanbul 1998.

Özsezgin, Kaya-Berk Nurullah, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 3. bs., Ankara 1983.

Öztürkmen, Arzu, "Dansta 'Millilik' ve 'Yerellik' Kavramları Üzerine Düşünceler", *Sanat Dünyamız*, S. 85, Güz 2002, s. 151-157.

Öktülmüş, Buket, "Desenin Dünyası", *Milliyet Sanat*, S. 501, Nisan 2001, s. 59.

Paris, Jean, "Resim ve Dilbilim", çev. Şebnem Hilal Kaya, *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 147-207.

Read, Herbert, *Sanatın Anlamı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., çev. Güner İnce-Nuşin Asgari, İstanbul 1974.

....., *Sanatın Anlamı*, çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, TDK Basımevi, Ankara 1960.

Rilke, Rainer Maria, "Manzara Ressamlığı", *Sanat Üstüne*, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul 2000, s. 40-57.

Rüzgar, Necla, "1914-1950 Yılları Arası Türk Resminde Kadın İmgesi", *Türkiye'de Sanat*, S. 54, Mayıs-Ağustos 2002, s. 30-33.

....., "Boya ve Renklerle Yoğrulan Mistisizm" *Sanat Çevresi*, s. 76-77.

Sadak, Yalçın, "Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Dergisi Yayın Dizisi 1, İstanbul 1991, s. 27-31.

Sağlam, Mümtaz, "Türk Resminde Eleştiri Olgusu Üzerine", *Bildiriler, Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu*, Süleyman Demirel Üniversitesi, 7-15 Nisan 2000, Isparta.

San, İnci, "Sanat Kuramı ve Sanat Eleştirisi", *Sanat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fak. Yay., Ankara 1985, s. 41.

....., "Dış Dünyaya Dönük Sanat Eleştirisi", *Sanat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fak. Yay., Ankara 1985, s. 42.

....., "Tarihsel Sanat Eleştirisi", *Sanat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fak. Yay., Ankara 1985, s. 42.

....., "Toplumbilimsel Sanat Eleştirisi", *Sanat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fak. Yay., Ankara 1985, s. 43-44.

....., "Toplumcu Sanat Eleştirisi", *Sanat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fak. Yay., Ankara 1985, s. 45-48.

Saydam, Tuncay, "Resim (görülen), Ressam (gösteren) ve Resme Bakan (gören)", *Türkiye'de Sanat*, S. 54, Mayıs-Ağustos 2002, s. 20-23.

....., "Mehmet Uygun'un Fantastik Gerçekçi Evreni", *Türkiye'de Sanat*, Mayıs-Ağustos 2001, s. 50-53.

Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, MEB Yay., İstanbul 1990.

Sönmez, Ayşegül, "Kimse, Öncü Değil, Kimse Öcü Değil (Ömer Uluç'un resimlerine eleştirel bir yaklaşım)", *Milliyet Sanat*, S. 517, Nisan 2002, s. 58-59.

Söylemez, Hatice, *XIX. ve XX. Yüzyılda Resim Sanatı Eleştiri Örnekleri*, Yüksek Lisans, 1993.

Spier, Werner, "Max Ernst: Yorum Olarak Yapıt", çev. Cem Akaş, *Sanat Dünyamız*, S. 57, Güz 1994.

Storr, Anthony, *Yaratma Dürtüsü*, çev. İpek Babacan, Yayınevi Yayıncılık, 1992.

Şahin, Mustafa, "Ressam-Mügeci Ali Sami Bayar'ın Eleştiri Fırçası", *Toplumsal Tarih*, S. 34, Ekim 1996, s. 41-43.

Şahiner, Rıfat, "Fluxus: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı", *Türkiye'de Sanat*, S. 54, Mayıs-Ağustos 2002, s. 38-45.

Şengel, Deniz, "Ut Picture Poesis: Kısa Bir Tarih", *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 1-79.

....., "Postmodernizm ve Teori", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Dergisi Yayın Dizisi 1, İstanbul 1991, s. 37-46.

Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitabevi, 6. bs. İstanbul 2001

....., *Sanat Ontolojisi*, İnkılap Kitabevi, 5. bs. İstanbul 2002.

....., "*Felsefenin Işığında Modern Resim*", I. Impressionizm, Erzurum 1960.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Resim ve Heykel Müzesi", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., İstanbul, s. 369-373.

....., "Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., İstanbul, s. 378-389.

....., "Cemal Tollu ve Resimde Yapı", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., İstanbul, s. 390-396.

....., "İki Mühim Sergi", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., İstanbul, s. 397-403.

....., "Nuri İyem'in Son Sergisi", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., İstanbul, s. 404-408.

....., "Çocuk ve Resim", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., İstanbul, s. 409-414.

Tansuğ, Sezer, "Sanat ve Eleştiri", *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi Yay., 3. bs. İstanbul 1988, s. 27-29.

....., "Eğilimler ve Eleştirmeci Tipleri", *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi Yay., 3. bs. İstanbul 1988, s. 30-33.

....., "Eleştiride Değer Ölçüleri", *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi Yay., 3. bs. İstanbul 1988, s. 33-34.

....., "Eleştiri ve Dil", *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi Yay., 3. bs. İstanbul 1988, s. 34-35.

....., "Estetik Kuramlar ve Eleştiriye Bağlantıları", *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi Yay., 3. bs. İstanbul 1988, s. 38-41.

....., "Resim Sanatı Üstüne", *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi Yay., 3. bs. İstanbul 1988, s. 61-94.

....., "Oktay Rifat'ın Resimleri", *Sanat Dünyamız*, S. 37, 1998.

....., *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, 3. bs. İstanbul 1993.

....., "Resim ile Tutku Üzerine", *Sanat*, S. 4, 15 Ocak 1972.

....., "Çağdaş Türk Resminde Gelişme Dinamikleri", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Yay. Haz. İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Dergisi Yayın Dizisi 1, İstanbul 1991, s. 81-83.

....., "Sanatsal Üretimi Etkileyen Çevre Faktörleri", *İnsan-Çevre-Sanat Sempozyumu*, 5-6-7 Nisan 1984, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak.

....., *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yay., Sanat Dizisi 1, İstanbul 1976.

....., "Türkiye'de Soyut Resim", *Mimarlık ve Sanat*, S. 6, s. 233-236.

....., *Sanata Yaklaşım/Eleştiride Duyarlık Çağı*, Künmat Yay., İstanbul 1976.

....., "Osman Hamdi Bey'in Bir Tablosu Gün Işığında", *Sanat Çevresi*, S. 30, Nisan 1981, s. 20-21.

....., "Türk Resminde Peysaj Sorunu ve Güncel Resim Etkinliklerine Dair Yargılar", *Sanat Çevresi*, S. 30, Nisan 1981, s. 22.

Terzi, İhsan, "Türk Ordusunun Batı Resmini Ülkeye Getirmesi ve Bununla İlgili Haksız Eleştiriler", *Akademik Açı*, S. 4, Furkan Kitabevi, Samsun 1997, s. 129-149.

Toros, Taha, "İlk Kadın Ressamlarımız", *Sanat Dünyamız*, S. 25-28, 1983.

Torczyner, Harry, *Rene Magrite/Gerçek Resim Sanatı*, çev. Nil Boyacı, Düzlem Yay., Ekim 1992.

....., "Türk Resminde Soyut Eğilimler", *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat Yay., İstanbul 1981.

Tunalı, İsmail, "Dünyanın Yeni Epistemolojik Anlamı ve Sanata Yansıması" *rh+Sanat*, Eylül-Ekim 2002, s. 10-24.

....., "Sanatta Evrensellik Üstüne", *rh+Sanat*, S. 3, Ocak-Şubat 2003, s. 20-21.

Turani, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, 3. bs. İstanbul 1999.

....., *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1977.

Turani, Ahmet, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 1984.

Tür, Zeynep-Yaman, **Ali-Çetin, Gülen**, "Gerome'un Pygmalion ve Galateo'sına Bakışlar", *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 124-129.

Tükel, Uşun, "Ayın 'Öteki' Yüzü/Gombrich'in Bir Sanat Kuramcısı Olarak Portresi", *Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, Şubat 2002, s. 103-105.

Ulusoy, **Rıza Nazım**, "Resim ve Şiirin 'Kaynak'ı Üzerine Düşünceler: Shelley, Smith ve Shaksepeare", *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 130-135.

Yaman, Zeynep Yaşa, "Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirmenlerinin Kaynakları", *Türkiye'de Sanat*, (24, Özel Sayı), Mayıs-Ağustos 1996, s. 32-38.

Yarar-Sal, Esin, "Türk Resminde Grupların Yeri", *Boyut*, S. 25, Ekim 1984, s. 13-23.

Yavuz, M. Kıvılcım, "Bursa'da Ut Picture Poesis: Osman Hamdi'nin Kur'an Dersi ile Niyazi Akıncıoğlu'nun Bursa'sı", *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 94-117.

Yetkin, Suut Kemal, *Estetik*, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1947.

....., "Gerçekçilik ve Naturalizm", *Türkiye'de Sanat*, S. 34, Mayıs-Ağustos 1988, s. 30-37.

....., *Sanat Çevresi*, "*D grubu Eleştirisi Özel Sayısı*", S. 60, Ekim 1983.

....., *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972.

....., *Sanat Meseleleri,* de Yayınevi, İstanbul 1962.

Yılmaz, Mehmet, *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2001.

Yurtan, Pınar, "Venüs Bir Şarkıydı, Bir Şiirdi, Bir Resimdi: Butticelli ve Williams", *Parşömen*, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 118-121.

Yücel, Erdem, "Soyut Geometrik Biçimde Kadın Temasını İşleyen Sanatçı: Ümran Bulut", *Sanat Çevresi*, s. 62-63.

Yüksel, Nilgün, "Afrodit", *Türkiye'de Sanat*, S. 50-57, Mayıs-Ağustos 2002, s. 50-57.

....., "Sergilerden", *Türkiye'de Sanat*, Mayıs-Ağustos 2001, s. 54-61.

Weber, Jean-Paul, "Resmin Baskınları/Belirleyici Özellikleri", *Sanat Psikolojisi*, çev. İlhan Cem Erseven, Ürün Yay., 2. bs. Ankara 1995, s. 107-119.

---

[1] Bu bölümde kitap adlarındaki "eleştiri" ayrıntısının yanı sıra, kitap içeriğinin "eleştiri" niteliği taşıması da dikkate alınmıştır.

[2] Bu bölümdeki kaynakların birçoğu kitap bütünlüğü bağlamında "eleştiri" niteliği taşımamaktadır; ancak kitap içerisindeki bir ya da birkaç yazı doğrudan "eleştiri" üzerine yazıldığı için bu bölüme alındı. Daha önce dergilerde yayımlanmış yazıların kaynakçadaki yeri belirlenirken 'kitap'laşmış biçimi tercih