

anadolulum
Kampüs

anadolulum
eKampüs
ve
anadolu mobil
dilediğin yerden,
dilediğin zaman,
öğrenme fırsatı!



(ekampus.anadolu.edu.tr)



(mobil.anadolu.edu.tr)

ekampus.anadolu.edu.tr



Takvim



Duyurular



Ders
Kitabı (PDF)



Epub



Html5



Video



Canlı Ders



Sesli Kitap



Ünite
Özeti



Sesli Özet



Sorularla
Öğrenelim



Alıştırma



Deneme
Sınavı



İnfoğrafik



Etkileşimli
İçerik



Bilgilendirme
Panosu



Çıkmış Sınav
Soruları



Sınav Giriş
Bilgisi



Sınav
Sonuçları



Öğrenci
Toplulukları



aosdestek.anadolu.edu.tr

444 10 26

www.anadolu.edu.tr

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 2450
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 1422

ELEŞTİRİ TARİHİ

Yazarlar

Prof.Dr. Rıza FİLİZOK (Ünite 1)
Prof.Dr. Muhsin MACİT (Ünite 2)
Prof.Dr. Muharrem DAYANÇ (Ünite 3, 4)
Prof.Dr. Mustafa ÖZSARI (Ünite 5)
Prof.Dr. Yunus BALCI (Ünite 6, 7, 8)

Editörler

Prof.Dr. Rıza FİLİZOK (Ünite 1, 2, 3, 4)
Prof.Dr. Muharrem DAYANÇ (Ünite 5, 6, 7, 8)

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.
“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.
İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt
veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2012 by Anadolu University
All rights reserved

No part of this book may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means mechanical, electronic, photocopy, magnetic tape or otherwise, without
permission in writing from the University.

Öğretim Tasarımcısı

Prof.Dr. İbrahim Cemil Ulukan

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Doç.Dr. Nilgün Salur

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Ölçme Değerlendirme Sorumlusu

Öğr.Gör.Dr. Belgin Boz Yüksekdağ

Kapak Düzeni

Prof.Dr. Halit Turgay Ünalın

Dizgi ve Yayına Hazırlama

Kitap Hazırlama Grubu

Eleştiri Tarihi

E - ISBN
978-975-06-2684-5

Bu kitabın tüm hakları Anadolu Üniversitesi'ne aittir.

ESKİŞEHİR, Ağustos 2018

2417-0-0-0-2009-V01

İçindekiler

Önsöz vi

Edebî Eleştirinin Tanımı, Kapsamı ve Türk Edebiyatında Eleştirinin Tarihî Kaynakları..... 2

1. ÜNİTE

ELEŞTİRİNİN TANIMI, KAPSAMI, SINIFLANDIRILMASI, NİTELİKLERİ ..	3
Edebiyat Kuramları, Edebî Eleştiri ve Edebiyat Tarihi	
Arasındaki Farklar	3
Eleştiri Kuramlarının Sınıflandırılması.....	4
Edebî Analiz Modelleri.....	5
Eleştirinin Nitelikleri	5
TÜRK-İSLAM BELAGÂT GELENEĞİ VE ELEŞTİRİ	7
“Bildirişim Kuramı” ve Belâgat	9
Edim Söz Kuramı	14
En Küçük Anlamlı Birim Kuramı	14
BATI EDEBİYATI ETKİSİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK ELEŞTİRİSİ	15
Özet	18
Kendimizi Sınayalım.....	19
Okuma Parçası.....	21
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	22
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	22
Yararlanılan Kaynaklar	23
İnternet Kaynakları	23

Klasik Dönem Türk Edebiyatında Eleştiri..... 24

2. ÜNİTE

KLASİK DÖNEM TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ	25
GİRİŞ	25
BELAGAT KİTAPLARINDA ELEŞTİRİ	25
ŞAİR TEZKİRELERİNDE ELEŞTİRİ.....	27
DİBACE VE SEBEB-İ TELİFLERDE ELEŞTİRİ.....	31
DİVANLARDA ELEŞTİRİ İÇERİKLİ ŞİİRLER.....	34
Özet	38
Kendimizi Sınayalım.....	40
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	41
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	41
Yararlanılan Kaynaklar	42

Tanzimat Döneminde Eleştiri-I (I. Nesil) 44

3. ÜNİTE

GİRİŞ	45
ŞİNASİ VE ELEŞTİRİLERİ.....	45
NAMIK KEMAL VE ELEŞTİRİLERİ.....	46
ZİYA PAŞA VE ELEŞTİRİLERİ	51
Özet	62
Kendimizi Sınayalım.....	63
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	64
Yararlanılan Kaynaklar	65

4. ÜNİTE

Tanzimat Döneminde Eleştiri II (II. Nesil).....	66
GİRİŞ	67
ABDÜLHAK HAMİT TARHAN VE ELEŞTİRİLERİ	67
RECAİZADE MAHMUT EKREM VE ELEŞTİRİLERİ	70
III. ZEMZEME MUKADDİMESİ	71
MUALLİM NACİ VE ELEŞTİRİLERİ.....	75
BEŞİR FUAD VE ELEŞTİRİLERİ	76
MİZANCI MURAT VE ELEŞTİRİLERİ.....	77
Özet.....	81
Kendimizi Sınayalım.....	82
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	83
Yararlanılan Kaynaklar	83

5. ÜNİTE

Ara Nesilde ve Servet-i Fünûn'da Eleştiri.....	86
GİRİŞ	87
ARA NESİL VE ARA NESİLDE ELEŞTİRİ	87
Edebiyatımızda Ara Nesil Kavramı ve Ara Nesil Sanatçıları	87
Ara Nesil Topluluğuna Göre Edebiyat	89
Ara Nesil Topluluğuna Göre Eleştiri	89
Ara Nesil Topluluğuna Göre Şiir ve Şair	90
Ara Nesil Topluluğuna Göre Roman ve Hikâye	91
Ara Nesil Topluluğuna Göre Tiyatro	93
SERVET-İ FÜNÛN'DA ELEŞTİRİ (1896-1901).....	95
Estetik, Güzellik ve Edebiyat.....	95
Servet-i Fünûn'da Eleştiri Anlayışı.....	96
Servet-i Fünûn'da Hikâye ve Roman.....	99
Servet-i Fünûn'da Şiir.....	100
Özet.....	101
Kendimizi Sınayalım.....	102
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	103
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	103
Yararlanılan Kaynaklar	103

6. ÜNİTE

II.Meşrutiyet Döneminde Eleştiri	104
GİRİŞ: MEŞRUTİYET DÖNEMİNDE ELEŞTİRİ.....	105
II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNİN ELEŞTİRİ ANLAYIŞI	106
II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNDE TEMEL ELEŞTİRİ KONULARI	109
Yeni Lisan ve Millî Edebiyat Eleştirisi.....	109
Tiyatro Eleştirisi	117
Hikaye ve Roman Eleştirisi	121
Hece-Aruz Tartışmaları.....	121
Özet.....	123
Kendimizi Sınayalım.....	124
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	125
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	125
Yararlanılan Kaynaklar	125

Cumhuriyet Döneminde Eleştiri**7. ÜNİTE**

(1923-1938, 1939-1960).....	126
1923-1938 ARASI TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ	127
Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı.....	127
Edebi Dönemler Üzerine Yapılan Eleştiriler.....	134
Edebi Türlerin Teorisi Üzerine Yapılan Eleştiriler	136
Yazar ve Eser Üzerine Yazılan Eleştirel Değerlendirmeler.....	139
Dil Üzerine Yapılan Eleştiriler	142
1939-1960 ARASI TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ	143
Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı.....	143
Edebi Dönemler Üzerine Yapılan Eleştiriler.....	147
Edebi Türlerin Teorisi Üzerine Yapılan Eleştiriler	150
Yazar ve Eser Üzerine Yazılan Eleştirel Değerlendirmeler.....	152
Dil Üzerine Yapılan Eleştiriler	156
Özet	157
Kendimizi Sınavalım	160
Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı	161
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	162
Yararlanılan Kaynaklar	162

1960 Sonrasında Türk Edebiyatında Eleştiri**8. ÜNİTE**

1960 SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ.....	164
Eleştirmenler ve Eleştiri Anlayışları	165
Öznel-İzlenimci Eleştiri Devam Ettirenler	166
Nesnel Eleştiri Uygulamaya Çalışanlar	171
Akademik Eleştiri Yazarlar.....	173
Toplumcu Gerçekçi-Marksist Eleştirmenler.....	178
Özet	187
Kendimizi Sınavalım.....	189
Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı.....	190
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	190
Yararlanılan Kaynaklar.....	191

Sözlük**193**

Önsöz

Eleştirel düşünce ile bilimin ve sanatın gelişmesi arasında sıkı bir ilişki vardır. Bilim, felsefe ve mantığın gelişmesiyle insanlığın doğaya ve sanata bakış tarzı değişmiş, onlar karşısında eleştirel bir tutum doğmuştur. İnsanlık, çağlar boyunca doğruyu, iyiyi, güzeli en üstün değerler olarak görmüş, fakat doğrunun iyinin, güzelin ne olduğu sorusuna değişmez ve yeterli bir cevap bulamamıştır. Bu sorulara verilen cevaplarda daima benzer yönler ve farklı yönler olmuştur. Bilimde ve sanatta, bu sorulara verilen her yeni cevap, aslında daha önce verilen cevapların bir eleştirisidir. Ayrıca, her yeni edebî eser, aslında kendisinden önce yaratılmış eserlere karşı bir cevap niteliğindedir. Bilim ve sanat tarihinde her nesil, kendisinden önceki neslin fikirlerini beğenmemiş, kendi çözümlerini önermiştir. Yeni görüşler, kimi zaman doğrudan yeni eserler yaratma yoluyla kimi zaman yaratılmış eserler üzerine fikirler üretme yoluyla ortaya konmuştur. Bu ikinci yaklaşım, asıl eleştiri alanı olarak gelişmiştir.

Bundan dolayı, eleştiri tarihleri sanatın, doğrunun, iyinin, güzelin ne olduğu sorusuna verilen cevapların ve bu cevaplar üzerinde yapılan tartışmaların tarihidir. Eleştiri tarihini anlamak, bu yüzden bu değişimlerin mantığını, temel nedenlerini anlamaktır. Türk Eleştiri Tarihi kitabı, bu düşünceden hareketle hazırlanmıştır.

Bu kitapta birinci ünite eleştirinin tanımı, kapsamı, sınıflandırılması ve nitelikleri üzerinde durularak Türk Eleştiri Tarihi'nin anlaşılmasını kolaylaştıracak bilgilere yer verilmiştir. Türk Eleştiri Tarihi, temel olarak iki büyük döneme ayrılmıştır: a) Klasik Dönem. b) Tanzimat sonrası dönemi. Klâsik dönem, Türk-İslam Medeniyeti çerçevesinde gelişen eleştiri geleneğimizi içine almaktadır. Tanzimat sonrası dönemi, Batı Medeniyeti etkisinde gelişen ve günümüze kadar gelen eleştiri geleneğimizdir. Bu iki dönem arasındaki en belirgin fark, Türk-İslam Medeniyeti çerçevesinde gelişen eleştirinin kuram yönünden kuvvetli, uygulama yönünden zayıf; Batı Medeniyeti etkisinde gelişen eleştirinin ise kuram yönünden zayıf, uygulama yönünden gelişmiş olmasıdır. Kitapta bu olguların seçilmiş örnek kuramlar ve uygulamalar yoluyla açıklanmasına özen gösterilmiştir.

Kitapta Tanzimat sonrası dönem, kendi içinde Tanzimat Dönemi, Ara Nesil ve Servet-i Fünûn Dönemi, II. Meşrutiyet Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi olarak dört ana bölüme ayrılmıştır. Tanzimat Dönemi ve Cumhuriyet dönemi ikişer ünite halinde ele alınmıştır. Tanzimat'tan günümüze kadar uzanan eleştiri döneminin en belirgin niteliği, eleştiri alanının üç farklı etki altında gelişmiş olmasıdır. Bunlar, Klasik edebiyat, Halk edebiyatı ve Batı edebiyatı alanlarıdır. Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat'tan günümüze kadar bu üç temel kaynaktan beslenmiş ve gelişmiştir. Tanzimat sonrası Türk eleştirisine ayrılan altı ünite bu kaynaklara bağlı etkilerin gelişimi yine örnekler yardımıyla sergilenmeye çalışılmıştır.

Eleştiri tarihi ile ilgili verilen bilgiler, bir amaç olarak düşünülmemiş, bu bilgiler yardımıyla eleştirinin genel gelişim süreci üzerinde çözümleyici bir düşünce tarzının geliştirilmesi amacı birinci planda tutulmuştur.

Eleştiri Tarihi kitabı hazırlanırken bilim ve eğitim hayatımızda bu konuda oluşan genel eğilimler esas alınmış, onlar tamamen bir kıyıya bırakılmamıştır. Bunun sebebi, eğitim hayatımızdaki bütünlüğün sağlanmasının gerekliliğine olan inancımızdır. Diğer taraftan günümüzde Batı dünyasında eleştiri kavramının genişlediğini ve eleştirel düşünce eğitiminin yeni yönelimlerle zenginleştirildiğini görmekteyiz. Günümüzde eleştiri, gösterge bilimi, anlatı bilimi, yapısal çözümleme teknikleriyle ve yeni kuramlarla oldukça değişmiştir. Bu yeni yaklaşımlar, eleştiri tarihimize yeni bir gözle bakmayı da zorunlu kılmaktadır. Bundan dolayı kitabı hazırlarlarken bir taraftan eğitimin bütünlüğünü sağlayacak klasik yaklaşım modeli korunmuş, diğer taraftan öğrencilerimizi yeni yaklaşımlara hazırlayacak bazı çağdaş görüşlere yer verilmiş ve bir değişimin kapısı aralanmıştır. Bu kitaptan sonra yayımlanacak “Eleştiri Kuramları” kitabımız, öğrencilerimizin yeni eleştiri anlayışlarını daha iyi kavramalarını sağlayacaktır.

Asıl düşüncemiz, eğitim için hazırlanan eleştiri tarihi kitaplarının temelini, edebiyat kitapları gibi eleştiri metinlerinin oluşturmasıdır. Aslında her döneme ait edebî metinlerin ve eleştiri metinlerinin analizinin bu eğitimin özünü oluşturması gerektiğine inanıyoruz. Ancak böyle bir yaklaşımın gerçekleştirilebilmesi, yeni metin analizi yöntemlerinin kültür ve eğitim hayatımızda kullanılabilir bir düzeyde geliştirilmiş olmasına, edebiyat eğitimi anlayışının değişmesine ve nihayet yerleşmiş bir terim birliğinin sağlanmış olmasına bağlıdır. İmkânlar el verdiği ölçüde ilerideki baskılarda böyle bir anlayışı yansıtmaya çalışacağımızı da şimdiden belirtmek isteriz.

Editörler

Prof.Dr. Rıza FİLİZOK

Prof.Dr. Muharrem DAYANÇ

1

Amaçlarımız

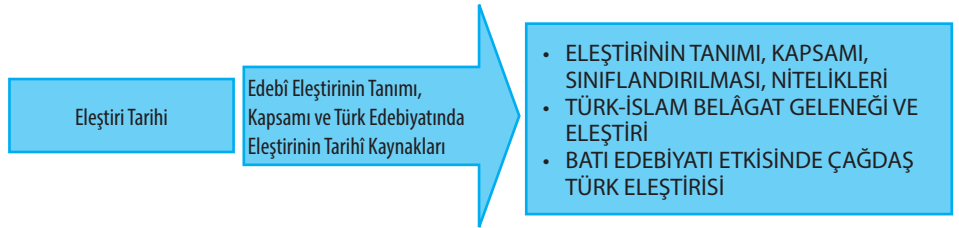
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Eleştirinin tanımı, kapsamı, nitelikleri, sınıflandırılması konularını açıklayabilecek,
- Belagat Bilimi ve Eleştiri konusunda açıklama yapabilecek,
- Batı Edebiyatı Etkisinde Türk Eleştirisi konusunda açıklama yapabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Eleştiri, Edebiyat Tarihi, Edebiyat Kuramları
- Eleştirinin sınıflandırılması
- Belagat, retorik
- Görecelik, karşıtlık
- Bildirişim Kuramı, Sözceleme Kuramı
- En küçük anlamlı birim

İçindekiler



Edebî Eleştirinin Tanımı, Kapsamı ve Türk Edebiyatında Eleştirinin Tarihî Kaynakları

ELEŞTİRİNİN TANIMI, KAPSAMI, SINIFLANDIRILMASI, NİTELİKLERİ

Türkçede kullanılan **tenkid** ve onun eş anlamlısı olan **eleştiri** kavramları, Fransızcadaki yargılamak anlamına gelen “**critique**” teriminin karşılığıdır. Tanzimat dönemi aydınları, Batı kültüründe bulunan bu terimi önceleri “**muahze**” kelimesiyle, daha sonraları “**tenkid**”, “**intikad**” kelimeleriyle karşılamışlardır. Terimleri Türkçeleştirme akımı başlayınca “**eleştiri**” terimi yaygınlaşmıştır.

Eleştiri hem bir işin adı, hem bu iş sonunda orta çıkan ürünün adıdır. Bundan dolayı bu teriminin genel kullanımda iki farklı anlamı vardır:

1. **En geniş anlamında eleştiri, sanatın yahut edebiyatın incelenmesi, tartışılması, değerlendirilmesi, yargılanması işidir.**
2. **Edebî bir eser yahut bir sanat eseri üzerine verilen hükümdür.**

Eleştirmen, yaygın anlamına göre bilgisine, görgüsüne, zevkine güvenen ve bu niteliklerine dayanarak diğer sanatçıların eserlerini değerlendiren kişidir.

Eleştiri anlayışı, tarih boyunca çağlara ve kişilere göre büyük düşünce akımlarına bağlı olarak durmadan değişmiş ve birbirinden çok farklı eleştiri tanımları ve türleri doğmuştur. Bu farklılıkları eleştiri alanının sağlam fikirler üretemeyen bir bilgi alanı oluşunun kanıtı olarak düşünmemek, tersine insan düşüncesinin gelişiminin ve çok yönlülüğünün örnekleri olarak algılamak gerekir. Eleştiri tarihinin asıl kavranması gereken ve kıymetli olan yönü, bize edebiyat tarihinin sergilediği bu yaklaşım çeşitliliğini göstermesi ve bunlardan yola çıkarak kendi eleştiri anlayışımızı özgürce oluşturmak imkanını kazandırmasıdır. Bu değişik görüşlerden birkaç örnek verelim:

Scaliger, **eleştiri**yi “zihinsel eserlerin üstün ve zayıf yönlerini ortaya koymak” olarak tanımlar. Jules Lemaître (1853-1914), eleştiriye “Kitaplardan zevk almak, onlarla duyguları inceltmek ve zenginleştirmek sanatı” olarak tanımlar (Les Contemporaine, I. Seri, s. 8). Sainte Beuve (1804-1869), eleştirmeni “Eleştirmen, okumayı bilen ve başkalarına öğreten adamdır.” şeklinde tanımlar.

Edebiyat Kuramları, Edebî Eleştiri ve Edebiyat Tarihi Arasındaki Farklar

Edebiyat kuramları, edebî eleştiri ve edebiyat tarihi bilimleri arasında sıkı ilişkiler vardır. **Edebiyat tarihleri**, kültürel gelişmeleri, yazarları ve eserleri kronolojik bir sırayla ele alır ve onları değerlendirir. Edebiyat tarihi genel olarak geçmişte kalan

eserlerle ilgilenir. Onları tarihi olaylar olarak ele alır, gün ışığına çıkarır ve sınıflandırır. **Edebiyat kuramları**, edebiyatın yöntemlerini, ilkelerini, kategorilerini ve ölçütlerini araştırır. **Edebî eleştiri**, daha çok somut sanat eserlerini inceler. Edebiyat tarihinden farklı olarak daha çok yeni eserlerle ilgilenir. Ancak bu üç alan öylesine birbirleriyle ilişkilidir ki onların birisi olmadan diğerinden söz etmek hemen hemen imkansızdır.

Edebiyat tarihinin ve eleştirinin ortaya koyacağı somut edebî olgular olmaksızın bir edebiyat kuramı kurmak mümkün değildir. Böyle bir kuram, tarihî ve edebî gerçeklere dayanmayacak, bir takım hayâlî ölçütler, kategoriler ve boş şemalar üretecektir. Diğer taraftan edebiyat kuramları olmadan bir edebiyat tarihi yazmak yahut edebî eleştiri yapmak da mümkün değildir. Edebiyat tarihi yazmak yahut edebî eleştiri yapmak için de bazı ölçütlere, seçme ve değerlendirme ilkelelerine ihtiyaç vardır. Edebiyat tarihine hangi yazarlar alınacaktır? Bir eser, bir başka esere göre niçin daha değerlidir? Eserlerin değeri neyle ölçülecektir? Bütün bu sorulara verilecek cevaplar, edebî kuramlara göre değişebilmektedir.

Bununla birlikte sorun, çözümsüz değildir. Bu ikilem (dilemma), tarihî süreç içinde birbirini tamamlayan olgular olarak ortaya çıkmaktadır: Önce eser incelemelerinden bazı sonuçlara, ön yargılara varılmış, sonra bu ön yargılar, değiştirilmiş, düzeltilmiş ve bazı kuramlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu, tarih boyunca diyalektik bir süreç oluşturmuş, eleştiriden kurama, kuramdan eleştiriye geçilmiştir. Yazılmış bütün edebiyat tarihleri, belirli kuramlara dayanmaktadır. Diğer taraftan her türlü eleştirinin kuramsal bir bakış açısı vardır. Bütün edebiyat kuramları da edebî uygulamalardan, edebiyat tarihi ve eleştirilerden yola çıkar. Yani teori ve pratik karşılıklı olarak birbirini etkilemiştir.

Kısaca, edebiyat kuramları, edebî eleştiri ve edebiyat tarihi bilim dalları, birbiriyle sıkı şekilde ilişkilidir, aynı konuları ele alırlar ve karşılıklı olarak birbirlerini etkilerler ve değiştirirler. Bununla birlikte konulara yaklaşım tarzları amaçları ve yöntemleri birbirinden farklı olduğundan araştırma sahaları olarak birbirinden ayrı bilim dalı sayılırlar.



Berna Moran, (1972), Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Eleştiri Kuramlarının Sınıflandırılması

Eleştirileri , F. Thumerele göre a) Hüküm Eleştirileri, b) Açıklayıcı eleştiriler diye iki ana sınıf altında toplamak mümkündür. Eleştirinin ilk görevi şüphesiz eser hakkında bilgi vermektir. Ancak eleştirmenler bir eser hakkında bilgi verirken bazen onu yargılamak, bazen ise açıklamak amacını güderler. Bunlar iki farklı yaklaşım biçimidir:

1. **Hüküm Eleştirisi:** Eserin değeri problemiyle ilgilenir, onun hakkında iyi yahut kötü, güzel yahut çirkin, faydalı yahut zararlı tarzında bir hüküm verir. Diğer eserlere göre değerli olup olmadığı konusunda bir yargıya varır. Hüküm eleştirilerinin yarı nesnel, nesnel ve öznel olan tipleri vardır. XVII. yüzyılda klasisizm akımına bağlı eleştiriler, Boileau'nun eleştiri anlayışı bir hüküm eleştirisidir. XIX. yüzyılda Brunetière'in eleştirisi ilmî bir nitelik taşımasına rağmen siyasi bir ahlâka bağlıdır ve bir hüküm eleştirisidir. Öznel eleştiriler, gazete eleştirileri, yazarların zevklerine yönelen eleştiriler, genellikle birer hüküm eleştirisidir (Hébert, Louis, 2011: s. 28).

2. **Açıklayıcı Eleştiri:** Bu tarz eleştiri, eseri yargılamak amacını gütmeyen, onu açıklamak, anlamak, yorumlamak ister. Eseri açıklayabilmek için tarihî ve psikolojik şartları araştırır, metin üzerinde çözümleme çalışmaları yapar. Açıklayıcı

eleştirilerin de yarı nesnel, nesnel ve öznel olan tipleri vardır. Açıklayıcı eleştiri kendi içinde ayrıca üç sınıfa ayrılabilir: a) **Yorumlayıcı eleştiri** (herméneutique): Bu tip eleştiri, yazarın niyetini dikkate almaz, eserin anlamını kavramaya yönelir. Freud'un kuramları çerçevesinde gelişen Psikanalitik eleştiri, bir yorumlayıcı eleştiri türüdür. b) **Bilimsel eleştiri**: Metni açıklamak için metnin dışındaki nesnel olguları araştırır, nesnellik kaygısı büyüktür. Lanson'un eserlerinde bu tip eleştiri ön plana çıkar. *Université eleştirileri* de bu gruba girer. c) **Biçimsel eleştiri**: Edebî eserin yapısına, üslûbuna ve türüne yönelmiş bir eleştiri anlayışıdır. *Yapısal eleştiri* yöntemleri bu tip içinde yer alır (Hébert, Louis, 2011: s. 28).

Edebiyat kuramcıları, René Wellek ve Austin Varren, birçok düşünür tarafından kabul görmüş olan bir geleneğe uyarak edebiyatı inceleme tarzlarını iki başlık altında toplar: Bunlar, Dış yaklaşım ve İç yaklaşım tarzlarıdır. Bu ayırım aynı zamanda iki farklı eleştiri anlayışını gösterir:

a) **Dış yaklaşım**: Edebiyat incelemelerinde dış yaklaşım adını alan inceleme tarzları şunlardır: Dış yaklaşım olarak kabul edilen araştırmalar, edebiyat ve biyografi arasında, eser ve yazar arasında, edebiyat ve psikoloji, toplum ve felsefe arasında, edebiyat ve diğer sanatlar arasında ilişki kuran ve bunları sergileyen çalışmalardır. Bunlar genel olarak edebî eseri araştırmamanın merkezi olarak almayan, dış şartlar üzerinde yoğunlaşan yaklaşımlardır.

b) **İç yaklaşım**: Edebiyat incelemelerinde iç yaklaşım adını alan inceleme tarzları ise şunlardır: Edebî eserin üslûbu, ahengi, ritmi ve vezni üzerine yapılan çalışmalar, mecaz, istiare gibi edebî sanatlar üzerinde yapılan çalışmalar, mit ve semboller üzerindeki çalışmalar, hikaye etme bilimi çalışmaları, edebî türler üzerine çalışmalar iç yaklaşım örnekleridir. Bunlar genel olarak edebî eseri araştırmamanın merkezine koyan, edebî eserden yola çıkan araştırmalardır.

Edebî Analiz Modelleri

Jean Molino, edebiyat incelemelerinin, metin analizi türlerinin beş başlık altında toplanabileceği görüşündedir. Bunlar, başlıca eleştiri çeşitleri olarak düşünülebilir. Tarih boyunca ortaya çıkmış bulunan bütün eleştiri tiplerini bu başlıklar altında ele almak mümkündür:

a) **Kurallar modeli**: Belâgat, retorik ve poetik alanıdır. Takip edilecek yöntemlerin kuramsal ve pratik esaslarını belirler.

b) **Tefsir yahut yorum modeli (Herméneutique model)**: Edebî ve dinî metinleri yorumlama geleneğidir. Metnin derin ve mecaz anlamlarını, ikinci anlamlarını araştırma amacı esastır.

c) **Tarihsel Model**: Edebî eserlerin, edebî türlerin kaynağını ve etkilerini araştırır. Açıklama amacını güder. Bu görüşe göre, eser anlamını, tarihî gelişim içindeki yerinden ve yarattığı sonuçlardan alır.

d) **Dilbilimsel ve Yapısal Model**: Bu anlayışa göre eş zamanlı analiz, art zamanlı analizden bağımsız bir şekilde yapılabilir yani edebî eser, tarihî bağlamından bağımsız olarak incelenebilir.

e) **Dış yaklaşım Modeli**: Eseri, eserin dışındaki toplumbilimsel ve psikolojik olgularla açıklar (Elisabeth Ravoux Rallo, 2006: s. 15).

Eleştirinin Nitelikleri

Bazı eleştirmenlere göre **eleştiri** deneme, tarih, roman gibi yaratıcı bir sanattır. Bazı eleştirmenlere göre ise bir bilim dalıdır. Bundan dolayı, sanata yaklaşan eleştiri tipleri ve bilime yaklaşan eleştiri tipleri görülür. Genel kabule göre eleştiri edebî

eserleri açıklar, onların değerini, güzelliğini, doğruluğunu, yeniliklerini, üslubunu, ahlakî değerini, felsefesini ve düşünüş tarzını, kusurlarını ortaya koyar. Eleştiri, yazar ve eser arasında bir köprü rolünü üstlenir. Okuyucuya yeni eserleri duyurur, eserin üstü kapalı anlamlarına ve yazarın amaçlarına okuyucunun dikkatini çeker. Eseri daha dikkatli okumasını, daha iyi anlamasını sağlar. Yazara yeni okuyucular kazandırır, ona hatalarını gösterir, eserin anlaşılmayan, karanlık kalan yönlerini açığa çıkarır. Hatta eserin yazarı tarafından dahi fark edilmemiş niteliklerini gözler önüne serer.

Eleştiri tarihine bakıldığında çok değişik eleştiri anlayışları olduğu görülür. Bundan dolayı, eleştiri türlerini bilmek kadar onun genel niteliklerini kavramak da önemlidir.

a) **Eleştirinin yöneldiği nesnelerin ve bakış açılarının çokluğu:** Eleştiri türünün niteliklerinden birisi, yöneldiği nesnelerin çokluğudur. Eleştiri konuları oldukça çeşitlidir: Eleştiri, yazarın kişiliğine, fikirlerine, zevkine, birikimine, niyetine vb. yönelik olabilir, yahut eserin, diline, yapısına, estetik değerine, fikirlerine, konusuna, üslubuna vb. yönelik olabilir. Eleştiri, eserin edebî türler içindeki yerine, toplumla ilişkisine, yararına, doğruluğuna, pedagojik değerine, ahlâka uygunluğuna, etkilerinin genişliğine vb. yönelik de olabilir. Bütün bu yaklaşımlar, “Sanat nedir?”, “Sanatın amacı nedir?”, “Güzel ve estetik olan nedir?” gibi sorulara verilecek cevaplara göre değişen yaklaşımlardır. Bu sorulara verilen cevaplar, tarih boyunca değişmiş, değiştikçe de eleştirinin yöneldiği nesneler farklı olmuştur. Eleştirinin başlıca niteliklerinden birisi, bu değişkenlik ve çok yönlülüktür. Aynı nesneye farklı açılardan da bakılabilmekte, bu da farklı sonuçlara ulaşılması sonucunu doğurmaktadır.

b) **Eleştirinin göreceliği:** Eleştirinin niteliklerinden bir diğeri de değer yargılarının göreceliğidir. Yazarlar ve eserler üzerinde verilecek değer hükümleri de yapılacak tasvirî açıklamalar da çok zaman görecedir: Hiçbir eser gerçekleri olduğu gibi yansıtamaz. Ama edebiyat tarihinde “Gerçekçilik Akımı” vardır. “Realizm” akımının gerçekçiliği, Romantizm akımına göre bir anlam kazanır. Aynı şekilde, klasisizm ile realizmin gerçekçiliği ile natüralizmin gerçekçiliği arasında da farklar vardır. Ayrıca “Gerçek nedir?” sorusuna çok değişik cevaplar verilebilecek, gerçekçi edebiyatın tanımı görelî olarak durmadan değişecektir. Eleştiri hükümleri, çok zaman karşılaştırma fikrine dayandığından ve farklı konuları ele aldığından görelî bir nitelik gösterir.

A. Compagnon’a göre, edebiyat kuramları, aslında değişik, çoklu görüşleri değil, görelî görüşleri yansıtır. Yani eleştiride değişik bakış açılarından çok görelî olarak seçilmiş değişik konulara yönelmeler görülür. Görüşlerin farklılığı aynı konuya değişik açılardan bakmaktan çok, farklı araştırma konularına yönelmeyi ifade eder. (E. Rallo, 2006, s.12). Eleştiriler arasındaki farklı görüşleri değerlendiren bu iki tarz göreceliği göz önünde bulundurmaya gerekir.

c) **Eleştiri kavramlarının karşıtlığı:** Eleştiride kavramlar, değer yargıları ve belirlemeler, ancak oluşturdukları **karşıt** çiftler içinde kavranabilir, belirgin bir anlam kazanırlar. Kavramlar, çok zaman tek olarak değil, çift olarak, birbirlerine göre tanımlandığından bu kavramların anlaşılması, ancak karşıt kavram çiftinin birlikte kavranmasıyla mümkündür. Karşıt teriminin günlük kullanımdaki anlamı “zıt”dır. Dilbilim terimi olarak karşıt, çok zaman “mukabil” anlamında “opposition” anlamında kullanılır. Bu ikinci karşıtlığın anlamı, günlük kullanımdaki anlamından farklıdır. Bir kelimeyle birlikte hatırlanan bazı kelimeler ilk kelime ile bir bakıma aynı kavrama bağlıdır, bir bakıma da ondan ayrılır. Mesela, oto-

büsten inilir ve otobüse binilir. Bu durumda inmek ve binmek kelimeleri birbirine karşıttır (opposition). Aynı şekilde merdivenden inilir ve çıkılır. Bu durumda inmek ve çıkmak karşıt terimlerdir. Uçak ve kartal ise iner kalkar. Bilimsel terimler de ancak karşıtları bilinirse doğru olarak anlaşılabilir. Eleştiri çok zaman ince farkları ele aldığından karşıt çiftlerin kavranması, eleştirel düşüncenin esaslarını kavramamıza ve ince farklılıkların anlaşılmasına yardımcı olur. Günlük dilden şu örnekler üzerinde düşünelim: “Tay” ve “At” kelime çifti, aslında küçükten büyüğe doğru bir “derecelendirme” düşüncesini yansıtır. “At” ve “Beygir” kelime çifti, göreve göre yapılmış bir ayırımı yansıtır. Beygirin attan farkı, yük çekmekte kullanılmasıdır. “Kısırak” ve “aygır” kelime çifti, bir cins ayırımını yansıtır. İki kelime arasında cins ayırımı vardır. Eleştiri kavramları da benzer karşıt çiftler halinde kavranabilir. Meselâ “metin ilişkileri” (**transtextualité**) terimini ele alalım. Metinler arasında beş tür ilişki vardır: 1) **İç metinlilik** (intertextualité: “Intertextualité” teriminin, edebiyatımızda yaygın olarak “metinler arası” terimiyle karşılandığını da unutmamak gerekir.) 2) **Dış metinlilik** (métatextualité) 3) **Ek metinlilik** (paratextualité),4) **Tip metinlilik** (architextualité) 5) **Art metinlilik** (hypertextualité).

Şimdi bunları açıklayalım:

a) **İç metinlilik*** [**intertextualité**]: Bir metnin içinde başka bir metnin bulunmasıdır. Bu ayırım, metin / iç metin yarımını yansıtmaktadır.

b) **Dış metinlilik*** [**métatextualité**]: Bir metin hakkında yazılan tenkitler, açıklamalar, tahliller ve yorumların hepsi birer dış metindir. Bu ayırım, metin / dış metin ayırımını yansıtmaktadır.

c) **Ek metinlilik*** [**paratextualité**]: Bir metnin önünde, sonunda yer alan başlıklar, alt başlıklar, önsöz, sonsözler, notlar, “der-kenâr”lar, yayıncı açıklamaları birer ek metindir. Bu ayırım, metin ve ek metin ayırımını yansıtmaktadır.

d) **Tip metinlilik*** [**architextualité**]: Belli bir edebî türe ait olan tematik ve biçimsel özelliklerle bir metin arasındaki ilişkidir. Eser ile ait olduğu tür, tip, sözceleme tipi arasında bulunan benzerliklerdir. **Metin tipi**, **sözceleme tipi** ve **metnin türü** üst metinlilik ilişkileri yaratır. Bu ayırım, metin / tür ayırımını yansıtmaktadır.

e) **Art metinlilik*** [**hypertextualité**]: Yeni bir metni eski bir metne bağlayan ilişkiler toplamıdır, başka bir deyişle bir B **art-metnini*** (**hypertexte**) bir A **ön-metnine*** (**hypotexte**) bağlayan ilişkiler toplamıdır. İki metin arasında bir kaynaklık ilişkisi bulunur. Mesela: tercüme eserler, parodiler, nazireler, taklit eserler birer alt metindir. Bu ayırım, ön metin / art metin ayırımını yansıtmaktadır.

Görüldüğü gibi eleştiri terimlerinin dayandığı ayırım ilkesi kavranınca “iç / dış”, “art / ön” gibi karşıt olguların anlaşılmaları daha kolay olmaktadır. Edebiyat akımları, eleştiri kuramları da çok zaman bir karşıtlık ilişkisi içindedir. Onları kavramanın yollarından birisi, karşıt kavram ve olguları birlikte anlamak, karşıt niteliklerini belirlemektir. Mesela Klasisizm, Romantizme, Romantizm realizme bazı nitelikleriyle karşıttır.

Eleştirinin genel olarak sanat eserlerinin yargılanması ve onlar hakkında bir hüküm verilmesi olarak tanımlandığını gördük. Eleştirinin doğru hüküm vermek olduğunu kabul edersek, doğru hüküm vermek için öncelikle neleri bilmemiz gerektiğini düşününüz.



SIRA SİZDE

TÜRK-İSLAM BELAGÂT GELENEĞİ VE ELEŞTİRİ

Eleştiri türünün ilk başarılı örnekleri Eski Yunanistan’da görülür. Yunan filozofları, hayat, bilim, sanat ve din üzerinde derin düşünceler geliştirmişler, hayatın anlamı, amacı, Tanrı, evren, dünya, toplum, sanat, güzellik, iyilik nedir sorularına cevaplar

aramışlardır. İnsanı, doğayı, toplumu, sanatı, aklı, dili bir düşünce merkezi haline getirmişler ve onları bir bütün halinde sistematik bir düşüncenin konusu yapmışlardır. Eski Mısır, Hint ve Anadolu medeniyetlerinin kültür mirasından **dil** ve **mantık** bilimlerini geliştirmişlerdir. Böylece doğru düşünmenin mükemmel sayılabilecek bir aracına sahip olmuşlardır. Eleştiri, hangi biçimiyle olursa olsun, **düşünme** olgusuna dayanır. Bilim tarihi ve düşünce tarihi, daima eleştiri tarihinin temel belirleyicileri olmuştur. Felsefe, tarih, edebiyat, psikoloji ve mantık gibi konusu düşünce ve insan olan bilimlerin geliştiği ülkelerde eleştirel düşünce de gelişmiştir.

Ortaçağda Avrupa'da düşünce hayatı ve bilim gerileyince buna bağlı olarak eleştiri de gerilemiş, sadece basit biyografiler yazılmış ve dinî metin yorumlamaları yapılmıştır.

İslâmiyet'in doğuşundan sonra Arap, Acem ve Türk bilginleri İskenderiye kültür çevresinin etkisiyle eski Yunan ve Roma medeniyetlerinin kaynaklarına ulaştılar, M.S. VII. yüzyıldan sonra bilimde, sanatta ve teknikte büyük başarılar elde ettiler. İslâm dünyasında da eleştirel düşüncenin gelişmesi bilimin gelişmesinden sonra olmuştur. İslâm dünyasında bilimin çok hızlı ve yöntemli bir şekilde gelişmesinin asıl nedeni, Tanrı'nın buyruklarını bildiren "Kur'ân-ı Kerim"i doğru anlama ve doğru anlatma arzusudur: Ancak kısa bir zamanda bu amaca ulaşmanın önünde büyük engeller bulunduğunu anladılar. Arapça'nın birçok lehçesinin bulunması Kur'ân'ın yorumlanmasında güçlükler çıkarıyordu. Yıllar geçtikçe Arap dilinde ses ve anlam değişiklikleri başlamıştı. Ayrıca Kur'ân'da mecazlı, istiareli ifadeler, sanatlı bir anlatım bulunuyordu. Peygamberin gerçek hadislerinin tespiti meselesi bir tarih yöntem bilimini ve mantık bilimini zorunlu kılıyordu. Bütün bu güçlüklerin aşılabilmesi için İslâm bilginleri bilime büyük bir önem verdi. Kur'ân'ın doğru okunması ve doğru anlaşılması amacıyla bilimsel filolojik çalışmalar yapıldı. Emeviler ve Abbasiler devrinde farklı kütür ve dillere sahip milletlerin Müslüman olması bu çalışmalarını hızlandırdı. Türkler, İslâmiyet'in kabulünden sonra İslâm medeniyeti dairesine girdiler, Arap yazısı kullanmağa başladılar. Orta-Asya'nın büyük şehirlerinde Buhara'da, Semerkand'da, Herat'ta, Kaşgar'da medreseler açıldı. Bu merkezlerde Arapça ve İslâm ilimleri okutuldu. Bütün İslâm ülkeleri arasında ortak bir kütür hayatı başladı. Arap, Acem ve Türk bilginleri, Eski Yunan felsefecilerinin eserlerini tercüme ederek yüksek bir bilim düzeyine ulaştılar. Dilbilgisi, sözdizimi, mantık, matematik, geometri, astronomi, tabiat, ilâhiyat, fıkıh ve kelam bilimleri... gelişti. Eski "**Retorik**" biliminden yararlanarak bir edebiyat kuramı ve eleştiri kuramı bilimi olan "**Belagat**" bilimini kurdular. Arap, Türk ve Acem bilginleri, değerli belagat kitapları yazdılar.

"**Belâgat**" ve "**Retorik**" arasında temel yaklaşım bakımından büyük benzerlikler bulunmasına rağmen aralarında önemli bazı farklar da vardır. Aristo ve Platon etkileri, ikisinin de ortak yönlerini oluşturur. Ancak İslâm bilimleri, esas olarak Tanrı'nın tekliği fikrinden yola çıkılarak yeniden sistemleştirilmiş bilimlerdir. Dolayısıyla her bilim, İslâm kavrayışı içinde tekrar düzenlenmiştir. Aynen tercüme edilmiş bilimler değildir. Batı retorîği, Yunan felsefesi, mitolojisi, destanları, trajedisi ve şiirleri üzerine kurulmuştu. Buna karşılık İslâm belâgatı, Kur'ân'ın, hadislerin ve Arap edebiyatının çerçevesinde, kur'ân merkez ve ölçü olarak alınarak kuruldu. Bu fark, belâgatın bazı farklı ilkeler geliştirmesi sonucunu doğurdu. Yunan filozofları, mevcut sanatlardan yola çıkarak sanatın ne olduğunu açıklamaya çalışıyorlar ve sanatın nasıl olması gerektiğini tartışıyorlardı. Amaçları daha güzel ve yararlı eserler yaratmanın yollarını bulmaktı. İslâm belagatçıları ise belâgatın en mükemmel örneği olarak Kur'ân'ı görüyorlardı. Amaçları şüphesiz Kur'ân'ın erişilemez

Retorik: Batı medeniyetinde güzel konuşma ve güzel yazma bilimi.

Belagat: Türk-İslâm medeniyetinde güzel konuşma ve yazma bilimi.

belâgatına ulaşmak değildi. Ama metin inceleme tecrübelerini orada geliştirdiler. Anlamanın ve anlatmanın bütün problemlerini bu metin üzerinde yaşadılar ve sonra bu tecrübelerini edebiyata taşıdılar. Kur'an'ın "hitâbî" karakteri ve hadislerin sözlü birer ürün olması, İslâm bilginlerini sözlü ifadeyi incelemeye yöneltti. Bunun sonucunda, o devirde adı konulmamış da olsa **edimbilimin "pragmatik"** esaslarını keşfettiler. Böylece İslâm belâgatı yeni kuramlar kazandı.

Osmanlılar devrinde Türkçe'ye çevrilmiş ve Türkçe olarak yazılmış birçok belâgat kitabı vardır. Bu kitaplar, Türk **edebiyat kuramları** ve **eleştiri kuramlarının** ilk ve temel kaynağıdır. Türk divan edebiyatı estetiğinin temelini, belâgat kuramları teşkil eder. Türkler bu estetik anlayışı içinde XIX. yy.a kadar yüksek sanat eserleri yaratmışlardır. Önemli kuramlara dayanmasına rağmen İslâm belâgat geleneği, görünüşe bakılırsa, Rönesans'tan sonra geliştirilemedi. Hatta mevcut önemli kuramlar ve kurallar göz ardı edildi, çok ağır ve süslü ifadeler kullanılmaya başlandı, edebiyat hayattan oldukça uzaklaştı. Buna karşılık Batı dünyası, İslâm bilginlerinin eserleri yoluyla Eski Yunan kaynaklarını tekrar keşfettiler, onları tercüme ederek ve basım tekniklerini geliştirerek yayınladılar, eski Yunanca ve Latince özgün eserlere ulaştılar. Millî dillerini ve edebiyatlarını bu kaynaklara dayanarak geliştirdiler. Böylece Batı dünyasında canlı bir düşünce, edebiyat ve eleştiri hayatı başladı.

Rönesans'ta hümanizm hareketi doğdu. Aydınlar büyük bir coşku içinde bilgiye yöneldi. Coğrafi keşifler ve seyahatler bilimlerin gelişmesini sağladı. Tıp, fizik ve astronomi bilimleri gelişti. Karanlık ortaçağ mirası reddedildi. Bilimde özgür bir tavır benimsendi. Barok, klasik, romantik ve realist dönemlerde eleştiri anlayışı gelişti ve XIX. yüzyılda eleştiri bilim halini aldı, XX. yüzyılda ise temel edebiyat türlerinden birisi oldu.

Türk-İslâm bilim adamları tarafından kurulan Belâgat bilimi, önemli eleştiri kuramlarına sahiptir. Konunun ilgi çekici olan yönü ise bin yıllık bir geleneği oluşturan bu kuramların birçoğunun çağımızda Batı dünyasında geliştirilen dil ve edebiyat kuramları ile benzerliğidir. Bu olgu, edebiyat incelemelerimizde Batı kaynaklı kuramlar kadar Doğu kaynaklı kuramlara da ilgi gösterilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Bu olguyu gösterebilmek için aşağıda önce Batı dünyasında son dönemde ortaya çıkan "bildirişim kuramı" ve "sözceleme kuramı" üzerinde duracak ve sonra bu kuramların belâgat geleneğimizdeki karşılıklarını göstereceğiz:

Rıza Filizok, Yüzyılımızı Aydınlatan Bir Bilim Dalmız, <http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=547>



"Bildirişim Kuramı" ve Belâgat

Dil aracılığıyla yazılı yahut sözlü bir bildirişimin gerçekleşebilmesinde R. Jakobson'a göre altı temel element rol alır. Bunlar, "**verici**", "**alıcı**", "**nesne**", "**mesaj**", "**kanal**" ve "**kod**"dur.

Verici, konuşan yahut yazan kişidir, mesajı yani haberi veren kişidir; alıcı, mesajı alan, dinleyen yahut okuyandır. Verici, anlaşılmalı olmak istiyorsa alıcının yaşına, bilgi düzeyine, dil düzeyine vb. uygun bir anlatım bulmak zorundadır. Bir gazeteci, ilmi bir eser yazarı seslendiği kitlenin özelliklerini göz önünde bulundurmak zorundadır. Buna karşılık ilmi yahut edebî bir eseri anlayabilmek için alıcının da oldukça büyük bir gayret göstermesi gerekmektedir. **Nesne**, sözü edilen varlıktır.

Mesaj, verici tarafından ifade edilen önermedir, metindir. Vericinin alıcıya gönderdiği haberdur, bilgidir. Mesajda bir yahut birçok kod kullanılabilir. Dilde norm,

Edimbilim (pragmatik): Dil ile onu kullanan kişiler, zaman ve mekan arasındaki ilişkileri inceleyen bilim dalı.

mesajların teşkil ettiği yığından doğar; yani dil normları mesajlardaki sık kullanımların eseridir. Mesaj, her şeyden önce türünün kurallarına uyar. Makale ise makalenin, romansa romanın normlarını taşır. Üslûbun aranacağı yerlerden birisi mesajın niteliğidir. Her mesajın alıcı ve verici tarafından bilinen bir bağlama -yani kendisini çevreleyen bir metne- ve ifade edildiği şartlara bağlı olduğu farz edilir. Mesajın yazılı yahut sözlü oluşuna göre mesaj ile mesajı çevreleyen hal ve şartların ilişkisi değişir.

Kanal, metni yahut mesajı taşıyan maddî araçtır. Konuşmada ses, yazıda kağıt yaprak, Göktürk yazıtlarında taşlar, bilgisayarda ve televizyonda ekran bize mesajı ileten maddî, fiziksel kanallardır.

Kod, verici ile alıcının her ikisi tarafından bilinen ortak dildir. Diller, birer kodlama, şifreleme sistemidir. Bu şifreleri bilenler, aralarında anlaşabilirler. Verici ve alıcının bir dili bilme düzeyleri arasında daima fark vardır. Bildirişimi mümkün kılan şey, her ikisinin dilsel birikimlerinin kesişme alanıdır, bu alan ne kadar geniş olursa bildirişim o kadar başarılı olur. Dil bir koddur, ancak zamanla dil içinde alt kodlar ortaya çıkar. Mesajlar, kültürel, estetik kodlar da taşıyabilir. Klâsik, romantik, natüralist edebiyatlar, Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Servet-i Fünûn edebiyatı, dil içinde birer alt kodlama sistemi yaratır.

Bildirişimin bu temel altı elementi, altı görevi, fonksiyonu yerine getirir. Bunlar, haber fonksiyonu, ifade fonksiyonu, etkileme fonksiyonu, algılama fonksiyonu, üst-dil fonksiyonu ve estetik fonksiyondur. Elementlerden her biri esas olarak bir fonksiyonu gerçekleştirir. Ancak, fonksiyon dağılımı mutlak bir karakterde değildir, birbirlerinin görevlerini yüklenebilirler.

Nesneyi gösterme fonksiyonu yahut haber fonksiyonu: Bu fonksiyon nesne üzerinde yoğunlaşır. Okuyucuya dış dünya yahut bir kavramla ilgili bir haber verilir. Nesnel bildirişimi mümkün kılan bu fonksiyondur. İlmî eserlerde bildirişimin bu fonksiyonundan yararlanır. Ör.: “Su, yüz derecede kaynar”. Nesneyi ifade eden metinlerin belirgin bazı üslûp özellikleri vardır: Yazıda genellikle üçüncü şahıs kullanılır; belirli işaret sıfatlarından yararlanır.

İfade fonksiyonu: Verici merkezlidir, yazar üzerinde yoğunlaşan bir fonksiyondur; yazarın kendisine ait duygularını, heyecanlarını, hükümlerini ifade etmesinden doğar. İfade fonksiyonuyla metin, öznel bir karakter kazanır; bundan dolayı öznellik fonksiyonu olarak değerlendirilebilir. Ör.: “Oh! Ne manzara!” İfade fonksiyonunun ağır bastığı metinlerin belirleyici yönü birinci şahıs zamirlerinin çokluğudur. Ayrıca metin öznel unsurlar taşır. Hemen hemen bütün sıfatlar, nitelendirici zarf ve fiiller öznelliği ifade ederler.

Etkileme fonksiyonu, alıcı yahut okuyucu merkezli bir fonksiyondur. Verici, alıcıyı çok zaman etkilemeye çalışır; ifadesinde karşı tarafı etkileyecek, yönlendirecek unsurlar bulunur. Etkileme fonksiyonu, üslûpta kendisini, ikinci şahsa hitap, soru ve emir cümleleriyle gösterir.

Algılama fonksiyonu: Kanal merkezli bir fonksiyondur, mesajın algılanmasını ve alıcı ile verici arasındaki temasın kurulmasını kolaylaştırmak için kullanılan bütün unsurları içine alır. Bir metinde sayfa düzeni, noktalama, yazı karakterlerinin şekli ve rengi, düzenlenmesi; şemalar, sınıflandırma çizelgeleri gibi anlamayı kolaylaştıran unsurlar bu görevi yerine getirirler.

Üst-dil fonksiyonu: Kod merkezli bir fonksiyondur. Üst-dil fonksiyonu, bir dil işaretinin yine o dil aracılığıyla açıklanmasıdır. Bir dil, bir kelimenin başka bir kelimeyle açıklanmasına imkân verir; Vericinin kullandığı bir kelime alıcı tarafından anlaşılamiyorsa, bu şifrenin çözülmesi için verici, iki tarafın dil bilgisinin

kesişim kümesinde bulunan terimlerden yararlanır. Dilin bu şekilde yine dil vasıtasıyla açıklanması, dilin üst-dil fonksiyonudur. Bu açıdan bakıldığında **sözlüklerde** bulunan kelime karşılıklarının tamamı üst-dildir. Metinlerde “yani” tarzında başlayan açıklamalar bir üst-dil yaratır. Eşanlamlı kelimeler de çok zaman bu fonksiyonu yüklenir.

Estetik (bedîî) fonksiyon: Bu fonksiyon, **mesaj merkezli**dir. Aynı mesaj, dilin çeşitli imkânları kullanılarak verilebilir; bunlar arasından birisi çok zaman estetik amaçlarla seçilir. Böylece hem mesaj verilmiş olur, hem de o mesajı verenin estetik tercihleri ifade edilmiş olur. Bu fonksiyona üslûp fonksiyonu adı da verilebilir. Bu fonksiyonla edebî eserlerde dil, nesneye geçişliliğini kaybeder, dikkati kendi üzerine çekerek bizzat kendisi bir estetik nesne haline gelir, geçişsizleşir. İfadenin çok anlamlılığı, ritmi, ahengi vb. dikkatimizi nesneden yani konudan uzaklaştırarak bizzat ifadeye yani dile yöneltir.

Bu fonksiyonlara bağlı olarak yeni bir metin tipolojisi ortaya çıkmıştır:

Yazarın nesnel gerçeklikleri ifade ettiği metinler, **haber fonksiyonlu metinlerdir:** İlmî yazılar, raporlar, objektif anlatımlar bu tiptendir. **İfade fonksiyonlu metinlerde** yazar duygularını ve şahsî fikirlerini ortaya koyma amacını taşır. Mektuplar, denemeler, lirik şiir bu gruba girer. **Etkileme fonksiyonlu metinlerde** yazar okuyucuyu etkilemek, meselenin içine sokmak, harekete getirmek amacını güder. İdeolojik edebiyat, reklâm metinleri bu gruptandır. **Poetik metinler**, çok anlamlılıkla yüklü olan metinlerdir. Her türlü metin çok anlamlı olabilir. Bu gruba kodlanmış edebî bir tür olan şiirle (poésie) karıştırmamak gerekir.

Çağımızın edebiyat kuramlarını etkileyen “bildirişim kuramı”nın esasları bunlardır.

R. Jakobson’un kuramında mesaj, klasik dil biliminde olduğu gibi, onu kullananlardan ayrı olarak düşünülmemiş, aksine nesnesiyle, anlaşılmasını sağlayan şartlarıyla birlikte ele alınmıştır. Altı temel elementin başlıca görevleri de tespit edilmiş yani fonksiyonları da araştırılmıştır. Böylece mesaj, doğuş şartları ve anlaşılma şartları içine yerleştirilerek kavranmıştır. Modelin orijinal olan yönü budur.

Bildirişim olgusunda mesajın verdiği bilgiyi tamamlayan bir bağlam, bir kontekst vardır. Bazı sözler, daha önce ifade edilenler vasıtasıyla anlaşılabilir. Ayrıca bildirişim şartları, mesajın anlamını tayin eder. Bildirişim şartları olarak “şahıslar”, “konu” ve “hâl” göz önünde bulundurulur. “Kim söylüyor; neyi söylüyor; hangi şartlar altında ve nerede söylüyor” sorularının cevapları, bildirişimin şartlarını ortaya koyar. Şahısların toplumsal-kültürel özellikleri, konuşma anında orada bulunup bulunmaması, aralarındaki konuşmanın emir, rica, şaka vb. oluşu mesajın anlamını etkiler. Mesajın anlamı “konu”ya göre de değişir. “Yağı ver” sözü yemek hazırlarken başka anlama gelir, araba tamir ederken başka anlama gelir. Hâl, içinde bulunulan yer ve zaman gibi daha genel olan şartları ifade eder.

Aynı şekilde **sözceleme (énonciation) kuramı**, bildirişim kuramı gibi sözü bağlamı içinde, doğuş şartları içinde ele alır. Sözü söyleme sürecine **sözceleme** denir ve bir sürecin adıdır: Bu süreç içinde, belli bir özne, belli bir anda, belli bir yerde, belli bir dinleyici (alıcı) için belli bir sözce, bir cümle yahut metin üretir. Bu beş unsur, sözceleme kuramının temel unsurlarıdır. Bu yaklaşım modelinin hemen bütün esaslarını, genel hatlarıyla XIX. yüzyıla kadar uzanan belâgat geleneğimizde bulmak mümkündür.

Eski belâgat ve fıkıh geleneğimiz içinde de yüz yıllardan beri mesaj, Jakobson’un kuramında ve sözceleme kuramında olduğu gibi doğuş şartları içinde inceleniyordu: Bildirişim kuramının temel kavramları belâgat biliminin de temel kavramlarıydı: Belâgatimizde verici (émetteur) için “**mütেকellim**” alıcı “récepteur” için “**muhatap**”,

Mütেকellim: Konuşan kişi.

Muhatab: Dinleyen kişi, kendisine hitap edilen kişi.

nesne için “**haber**” kavramları kullanılmaktaydı. Fıkıh ve belâgat geleneğinde sözceleme anının yarattığı problemler daima göz önünde bulundurulmuştur.

Bir söz söyleme sanatı olan belâgat bilimi, iyi söz söylemenin kurallarını sadece sözün niteliklerinde aramıyordu, güzel ve uygun söz söyleme sanatının esaslarını mesajın doğuş şartları ve anlaşılma şartları içinde arıyordu. “Sözün yani kelâmın belâgati” bir sözün mevcut şartlara, bulunulan yere ve zamana uygun bir tarzda söylenmesiydi. Buna “**m u k t e z â - y ı h â l e m u t a b a k a t**” adını veriyorlardı. Belâgat bilimini çağdaş birçok bildirişim ve dil kuramıyla birleştiren şey, işte bu kuraldır.

Çağdaş edebiyat kuramlarıyla belâgat geleneği arasındaki ilişkiyi gösterebilmek için Jakobson’un bildirişim kuramındaki sadece “**verici**”, ve “**alıcı**” kavramları üzerinde duracağız:

Vericiye belâgat geleneğimizde “**mütেকellim**” adı verilir. Bu gelenekte “sözlü ifade” esastır. Dilin ve ifade etmenin esası olarak söz alınmış ve söz, bildirişim ve sözceleme kuramlarında olduğu gibi doğuş şartları içinde, bağlamı içinde kavranmış ve anlatılmıştır. Sadece bu olgu bile Belâgat geleneğinin bildirişim ve sözceleme kuramları içerdiğini göstermeye yeter bir delildir.

Belâgat geleneğimizde sözler (lafz), kullanım yönünden yani **vericinin, konuşanın, yazanın** ona yüklediği anlamlar yönünden beşe ayrılarak inceliyordu. (Bunlar, **hakikî anlam, mecaz, kinâye, galat ve mürteceldir.**) Bu ayırım, vericinin dili **niyetine** göre kullanma şekillerini gösterir. Günümüz eleştirisinin ve edimbilimin temel konularından birisi vericinin **niyeti** meselesidir.

Bilim hayatımızda yerleşmiş yanlış bir inanç vardır: Edebî sanatların söze bağlı olduğuna inanılır, onun esasında çok zaman kullanım şartlarına bağlı olduğu unutulur ve yanlış değerlendirmelere varılır. Belâgatçiler ve fıkıhçılar, edebî sanatların bağlam ile ilişkisi yani **edimbilimsel** yönü üzerinde durmuşlardır: Meselâ şuna dikkat etmişlerdi: **Bir sözün mecaz yahut hakikat olması, kullanılan söze değil, kullanıcıya bağlıdır.** Bu çok şaşırtıcı ama aynı zamanda çok doğru bir kuramdı: Yemek tarifi veren bir hanım “Hafif **ateşte** pişiriniz.” dediğinde **ateş** sözü hakikî anlamlıdır, buna karşılık hastasına bakan bir doktor “Hafif **ateşi** var” dediğinde bu sözü dinleyen için **ateş** sözü mecazî anlamdadır. Bu kelime, bir tıp terimi olarak “doktorlar arasında” kullanıldığında ise “hararet” manasına gelir ve kelime hakikî manasında kullanılmış olur. Belâgat bilimimizin bu kuramı, günümüzde dahi özgünlüğünü korumaktadır.

Belâgatte verici ile ilgili özgün bir **verici stratejisi** kuramı geliştirilmiştir: Belâgatçılarımıza göre konuşanın amaçlarından birisi, dinleyene bir haberin ya “**hükm**”ünü yahut “**lâzım**”ını ifade etmektir. Bu konuyu biraz açıklayalım:

Belâgat geleneğimize göre, birisine bilmediği bir şeyi bildirmek amacıyla söylenen söze haber denir. “Mehmet Bey, bakan olmuş.” dediğimizde amacımız, Mehmet Bey’in bakan olduğunu bunu bilmeyen karşımızdaki kişiye bildirmek, haber vermektir. Bu temel amaca “**haber**” (**fâide-i haber**) adı verilir. Bazen ise konuşmada, tuhaf görünse de, dinleyicinin (muhatab) bildiği bir haberi bildiririz. Burada amacımız, aynı şeyi bizim de bildiğimizi göstermektir. Bu durumda “**niyet**”imiz farklıdır: Bu, dilin yeni bir görevde kullanılmasıdır. Bir haberi karşımızdaki kişi bildiği halde ona aynı şeyi söyler ve “Mehmet Bey, bakan olmuş.” deriz. Böylece karşımızdakine bu haberi bildiğimizi bildirmiş oluruz. Buna “**geçişsiz haber amacı**” (**lâzım-ı fâide-i haber**) denir. Muhatab, bir haberi bilmiyorsa haber doğrudan kuvvetlendirmeye başvurmadan (te’kidsiz) verilmelidir. Muhatabın kararsız olduğu düşünülüyorsa haber biraz kuvvetlendirilerek, (te’kitli / intensitif)

Mürtecel: Hemen, düşünülmeden söylenmiş söz.

Galat: Yanlış olduğu halde herkes tarafından kullanılan söz.

bildirilmelidir. “**Sahiden** Mehmet Bey bakan olmuş” denilmelidir. Eğer muhatap söz konusu haberi biliyor ve bununla birlikte yine de onu inkâr ediyorsa oldukça kuvvetlendirerek söylemelidir: “Vallahi, billahi Mehmet Bey bakan olmuş” denilmelidir. Bu üç dereceli anlatma sözü içinde bulunulan şartlara göre söylemek demektir (**ihracü'l kelâm alâ mukteziü'z zâhir**). Birinci hal **basit** “ibtidâî”, ikinci hal **istek** “talebi”, üçüncü hal **inkâr** “inkârî” adını alır. İşte bu üç şekle göre söylenen söz, doğru, uygun ve güzel sözdür. Güzel, belîğ konuşmanın aslı, **iç ve dış bağlama uygun** olan konuşma tarzıdır. Bir dinleyici “muhatap” bir şeyi bildiği halde onun gereğini yapmıyorsa o, bilmeyen bir kişiymiş gibi kabul edilir ve haber ona tekrar verilir: “İnsanlar ölümlüdür.” Bu durumda amaç, bilgi vermek değil, ikazdır. Dinleyici bir haberi bildiği halde onu inkâr ediyorsa haber ona bilmeyene yahut şüphe edene verildiği gibi verilir. Hitap ettiğimiz bir kişi, vereceğimiz haber yahut bilgi karşısında dört halden birinde bulunur: O, bu haberi ya bilir, ya bilmez, ya o haber karşısında tereddütlüdür ya da o haberi inkâr halindedir. Biz bazen ona bir haberi verirken içinde olduğu hale göre değil de -bir sebebe bağlı olarak- diğer üç halden birindeymiş gibi bir dil kullanarak veririz.

Ahmet Cevdet Paşa, Belâgat-i Osmâniye, Haz.: Turgut Karabey, Mehmet Atalay, Akçağ Yayınları, 2000, Ankara.



K İ T A P

Verici, hal ve şartların gereği olarak temel dil bilimi şekillerini ve anlatım şekillerini farklı amaçlar için kullanabilir ve bunlardan farklı anlatımlar doğar. Meselâ, bilen bir alıcı, bilmeyen birisiymiş gibi, bilmeyen bir alıcı, bilen birisiymiş gibi kabul edilir. Bunlardan da çeşitli söz sanatları ve üsluplar doğar. Bunlar, bizi edebiyat ve eleştirinin en temel konularına götüren tespitlerdir.

Alıcı, verilen mesajı alandır, dinleyendir. Mesajın yöneldiği kişidir. Verici, alıcıya ya bir haber verir ya da onu etkiler, ikna etmek ister. Vericinin temel görevlerinden birisi, alıcıyı ikna etmektir. Bundan dolayı, günümüzde edimbilim ispatlama ve ikna üzerinde geniş olarak durmaktadır. Belâgat biliminde vericinin alıcıyı ikna etme yollarına **Beş Sanat** adı verilir: Bunlar hatibin aklî delillere dayanarak “muhatap”ı ikna etmesi sanatlarıdır. Aklî deliller farklı derecelerde güvenilirliğe sahiptir. Bu belâgat kuramına göre, bir hatip, belîğ olabilmek için, belâgata uygun konuşabilmek için amacına göre ve dinleyicilerin düzeyine göre farklı seviyelerde delillere dayanan önermeler kullanmak zorundadır. Delil değerleri açısından önermeler **Beş sanat** adıyla beşe ayrılırdı: **a) Burhan, b) Cedel, c) Hitâbet ç) Şiir, d) Vehmiyyat, Safsata ve Mugalata**. Bu sıralama, en kuvvetli delil önermesinden en zayıf delil önermesine doğru bir sınıflandırmadır. **Yani sözlerin doğruluk yönünden sınıflandırılmasıdır**. Diğer taraftan bu sınıflandırma, aynı zamanda metinlerin verici ve alıcıya göre bir değerlendirilmesidir. Bir “**değer**” kuramıdır, yani belâgat doğru sözü en kıymetli söz olarak görmektedir. Bu önermelerin kullanılmasından beş sanat doğar. Burhan, kesin bilgi veren önermelerdir. **Cedel**, doğruluk değeri ikinci sınıf olan önermelerdir. Cedel’de amaç, itiraz etmek yerine hasmı susturmak iddiaları reddetmek için karşı bir delil ileri sürmektir. Hazret-i İsa’nın babasız olamayacağını iddia eden Yahudi’yi “Hazret-i Adem, hem babasız, hem anasızdı.” diyerek susturmak cedeldir. Konuşmacının amacı insanlara vaaz vermek, nasihat vermek ise bu amaçla yapılan konuşmalara “**hitâbet**” denir. Hitâbet, vecize önermeleri ve zan önermelerinden oluşur. Vaiz ve hatipler bu yolu kullanır. Hitâbetin amacı, insanlara yararlı olmak, onları ikna etmektir. Hitâbetin insanlar üzerinde iyi bir tesir bırakabilmesi için bütün unsurlarının **hal ve şartlara** uygun

olması gerekir. Doğruluk derecesi, burhan ve cedelden sonradır. **Şiir** tarzını seçen bir konuşmacının amacı, söz kuvvetiyle alıcıyı isteklendirmek yahut nefret ettirmektir. Bu amaca ulaşmak için hatip hayâli önermeler (muhayyelât) kullanır. “Şarap, akıcı bir yakut, bal iğrenç bir kusmuktur.” sözü gibi. **Vehmiyyât**, kuruntu önermelerini delil olarak kullanmaktır. Konuşmacı kuruntu önermelerini bunlara inandığı için kullanıyorsa bu tip delillere boş söz “safсата” denir. Eğer konuşmacı kuruntu önermelerini sadece muhatabını yanıltmak için kullanıyorsa bu tip delillere “mugalâta” denir ve doğruluk yönünden en zayıf önermelerdir.

Bu sınıflandırma, aynı zamanda belâgatçılarımızın kullandığı **temel metin tipolojisi**dir ve günümüz için de oldukça orijinaldir. Bu kuramda her türlü sözlü yahut yazılı metnin doğruluk derecesine göre sınıflandırıldığı görülmektedir. Metinlerin değeri “**doğruluk**” ölçütüne göre belirlenmektedir. Bu kuram, gerçekliği esas aldığından dolayı Platon’un kuramına bağlanabilir.

Edim Söz Kuramı

XIX. yüzyılda Amerika’da doğup II. Dünya savaşıdan sonra Avrupâda gelişen edimbilim, konuşan özne ile dil işaretleri arasındaki ilişkileri inceleyen bir bilim dalıdır. Edimbilim, bildirişim kuramı gibidir, dili hayattan koparılmış bir parça olarak değil, hayatla birlikte, doğuş şartları içinde inceler. Edimbilim, cümlelerin ve metnin yorumuyla uğraşır, ama bu işi anlam bilimi ve söz dizimi ile uğraşmadan yapar; dilin bağlamıyla ve bildirişim haliyle meşgul olur. Dilin verdiği bilginin arka planıyla ve dilbilim dışı cephesiyle (**extra-linguistique**) uğraşır. Bu bilim dalının yeni olduğu söylenmekte ise de aslında yeni bir bilim dalı değildir. Türk-İslâm bilim geleneği içindeki Belâgat, özellikle “ilm-i meâni” gelişmiş bir edimbilim kuramıdır ve yüzyıllardan beri kullanılmıştır. Bunu, edimbilimin “**söz edimi**” kuramıyla belâgat geleneğimizde bulunan “**sigâ-yı akd**” kuramını karşılaştırarak göstermek istiyoruz:

John L. Austin’in kurup öğrencisi John Searle’in geliştirdiği “söz akdları” kuramının esasları şudur: Söz söylemek sadece ve her zaman bir söz söyleme işi değildir, söz aynı zamanda bir iş görür, bir **akd** yapar, ayrıca dinleyiciyi etkiler. Bu, sözün üç ayrı iş yapması demektir. J. Searle, sadece söylenmiş olan söze **düz-söz (locutionary acts)**, bir akd kuran söze **edim-söz (illocutionary acts)**, dinleyeni etkileyen söze **etki-söz (perlocutionary acts)** adını verir. Sözünü ettiğimiz bu kuramın esasları belâgat bilimimizde bulunmaktadır. Bunu göstermek için Cevdet Paşa’nın Belâgât-ı Osmaniye’sinde bulunan bir örnek üzerinde duralım:

Cevdet Paşa’ya göre haber kipleri bazen dilek kipi olarak kullanılır. Evini satan bir adam sattıktan sonra bu satışı hikâye ederken “Sattım” dediğinde fiil, haber kipinde kullanılmıştır. J. Searle’in “**düz söz**” dediği budur. Fakat evi satma anında satma isteğini ortaya koyup “Sattım!” dediği anda ise bir **akd**, bir istek söz konusudur, dolayısıyla bu kullanımda fiil, dilek kipindedir. “Sattım!” sözünün dış dünyada bir karşılığı vardır ancak bu karşılık, bu sözden sonra ortaya çıkmıştır, ondan önce yoktur. J. Searle’in “**edim söz**” dediği de budur.

En Küçük Anamlı Birim Kuramı

Son yüzyılda Batıda yapılan anlam bilimi çalışmaları, en küçük anlamlı birimin kelime olmadığını, kelimedenden küçük anlam birimleri bulunduğunu göstermiştir. Bu “en küçük anlamlı birimler”e **anlambirimcik** yahut “**sem**” adı verilmiştir. Kelimeleri birbirinden ayıran **özel semler** ve kelimeleri birbirine bağlayan **genel semler** vardır. İkisine birer örnek verelim: “Kulübe, ev, konak, saray” kelimelerini

birbirinden ayıran onların büyüklük ve değerlilikleridir. “Kulübe”yi “Konak”tan ayıran en küçük anlamlı birimcik yani “sem” “büyüklük” yahut “değerlilik” semidir. “Araba” ve “kamyon” kelimelerini birbirine bağlayan ve bir üst kavram olan “taşıt” kelimesi, bir genel sem, bir sınıf semidir. Eski belagatçılarımız, kelimeleri birbirine bağlayan seme “**cihet-i camia**” diyorlardı. Sözlerin anlaşılabilirliği için birbiriyle bağıntılı olması gerekir diyorlardı. Birbiriyle ilişkili kelimelerin ortak yönlerinin oluşturduğu kümeye “**İttisal**” kümesi diyorlardı. Bu ortak yön bir anlam birimciği yani (**séme**) “**cihet-i câmia**” idi. Belâgat geleneğimizde “**cihet-i camia**” kuramı kısaca şöyledir: İki kelime yahut iki cümlelerin birbirine bağlanabilirliğini ve anlaşılabilirliğini sağlayan ortak bir yön, anlamsal bir kesişim kümesi vardır. Meselâ “ve” bağlacıyla yapılan bağlamaların kabul edilebilir olmasının bazı şartları vardır: Kendisine bağlanan (ma’tufun aleyh) ile bağlanan (ma’tuf) arasında ortak yön (**cihet-i camia**) bulunmalıdır. Ortak yön, kendisine bağlanan ile bağlanana zihinde birleştirecek bir **alâka** ve **münasebettir**. Meselâ iki kelimenin birbiriyle “ve” aracılığıyla bağlanabilmesi için aralarında bu beş ortak yönden birisinin bulunması gereklidir diyorlardı. Meselâ “Güneş ve Ay, Dünya’yı aydınlatır.” diyebiliriz ama “Deniz ve börek gördüm.” denilemez, böyle bir anlatım, anlaşılmayı engeller. Çünkü deniz ve börek arasında bir alâka, bir münasebet yoktur. “Mehmet Bey bestekâr ve şâirdir.” denebilir, çünkü bu iki iş arasında bir ilişki vardır. “Ahmet Bey, şairdir ve kısa boyludur.” demek uygun düşmez, zira şairlik ile kısa boyluluk kelimelerinin yani **anlambirimcik demetinin** yahut “**semem**”lerinin kesişim kümesini oluşturacak ortak bir “**sem**”leri yoktur, yani aralarında sözü dinleyen için anlaşılabilir ve kabul edilebilir bir ilişki bulunmamaktadır. “Kendisine bağlanan” ile “bağlanan” arasında hem fark, hem benzerlik bulunur yani bu ikisi anlam yönünden bir kesişim kümesi kurarlar. Cümlelerin birbirine bağlanmasına “**vasl**”, bağlanmadan art arda getirilmelerine “**fasl**” denirdi. Birbirine bağlanan cümleler arasında da “**cihet-i camia**” bulunması gerekir. Meselâ “Ahmet şairdir ve Mehmet katiptir.” şeklinde iki cümleyi birbirine bağlayabilmek için bu iki cümlelerin özneleri arasında arkadaşlık, kardeşlik, düşmanlık gibi belirli bir münasebet ve alâka bulunması gerekir. Bu kuram, aynı zamanda A. J. Greimas’ın meşhur “İzotopi” kuramıyla da örtüşmektedir. Greimas, bu kuramıyla metinde anlam bütünlüğünü sağlayan şeyin ortak “**sem**”ler olduğunu ispatlamıştı. Bu ise eski belagatçılarımızın “**cihet-i camia**” kuramından başka bir şey değildir.

Görüldüğü gibi Belâgat geleneğimizde ilginç edebiyat kuramları bulunmaktadır. Ancak Belâgat ve retorik alanlarının mukayeseli ve ayrıntılı bir araştırılması henüz yapılmış değildir. Böyle bir karşılaştırmalı araştırmanın yapılması, edebiyat dünyamıza yeni bilgiler kazandıracaktır.

Bu bölümde bazı örnekler yoluyla eski belâgat bilimimiz ile çağdaş bilimler arasındaki ilişkiyi gördünüz. Bunlardan en ilginç olanı “en küçük anlamlı birimler” yani “sem” kuramıdır. Bu kuramın edebiyat incelemelerine ve eleştiri anlayışına yeni ufuklar açtığını söyleyebilir miyiz?



SIRA SİZDE

BATI EDEBİYATI ETKİSİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK ELEŞTİRİSİ

Prof. Dr. Mehmet Kaplan, Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi adlı kitabının önsözünde şu dikkate değer hükme yer verir:

“Bu arada hemen söyleyelim ki, yeni Türk edebiyatını sadece Batı edebiyatının tesiri altında vücuda gelmiş gibi görmek yanlıştır. Bu edebiyat, klasik Türk

edebiyatı, Tanzimat'tan sonra değeri bilinmeğe başlanan Halk edebiyatı ve belli bir açıdan okunan Batı edebiyatının ortak tesirleri altında teşekkül etmiş yeni bir terkiptir."

Mehmet Kaplan'ın bu tespiti, Tanzimat'tan bugüne kadarki edebiyatımız için yapılmış en kapsamlı, en doğru tespitlerden birisidir. Bu paragraf, yeni Türk edebiyatını besleyen üç temel kaynağı göstermektedir. Bunlar:

1. Klasik edebiyat
2. Batı edebiyatı
3. Halk edebiyatı'dır.

Edebiyatımız, Tanzimat döneminden günümüze kadar bu üç kaynağın etkisinde varlığını sürdürmektedir. Tanzimat'tan sonra yetişen bütün sanatçılarımız için söylenebilecek en kapsamlı ifade şudur: Onlar, ya bu üç akımdan sadece birisinin etkisi altında ya da ikisinin yahut üçünün ortak etkisi altında eserler vermişlerdir.

Bu üç eğilim, sırasıyla, üç farklı kurama dayanıyordu: a) Belâgat, b) Retorik, c) Halk edebiyatı örnekleri. Tanzimat'tan sonra günümüze kadar savunulan ve ortaya çıkan başlıca kuramlar ve örnekler de bu üç kaynağa bağlı olmuştur. Tanzimat'tan sonra yetişen bütün sanatçılarımız gibi, bütün eleştirmenlerimiz de ya bu üç akımdan sadece birisinin etkisi altında ya da ikisinin yahut üçünün ortak etkisi altında fikirler ileriye sürmüşlerdir. Tanzimat'tan günümüze kadar ortaya çıkan dil ve edebiyat tartışmalarının büyük bir kısmı bu üç farklı yol ve kuramın etrafında dönüp dolaşmıştır. Edebiyatımız zaman içinde birleşen ve birbirine katılan bu üç ana nehirle beslenmektedir.

Tanzimat Dönemi aydınları, Avrupa'ya gittiklerinde orada çok gelişmiş bir kültür ve edebiyat hayatı ile karşılaştılar. Sadece savaş meydanlarında değil, bilim ve teknik alanlarında da gerilediğimizi kavradılar. İmparatorluğun devamının ancak bu gelişime ayak uydurarak mümkün olacağını sezdiler. Şinâsi, Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi Osmanlı aydınları, Batı'da örneklerini gördükleri tiyatro, roman, makale gibi türlerin ilk örneklerini verdiler, önemli gördükleri eserleri tercüme ettiler. Şinâsi ve Namık Kemal, eski dil ve edebiyat anlayışına karşı çıktı. Böylece Batı'daki örneklerinden yola çıkan yeni bir belâgat ve yeni bir eleştiri anlayışı doğdu. Böylece edebiyatımız iki farklı kaynaktan beslenir oldu. Tanzimat'tan sonra yazılan bazı belâgat kitapları, tamamen eski yolu takip ettiler, bazıları ise Batı retoriğinden ve belâgat geleneğinden yararlanarak yeni bir terkip yaratmaya yöneldiler. İki ayrı kaynaktan beslenmek edebiyat ve eleştiri kuramlarının zenginleşmesine yol açtı.

Batı dünyasında iki bin yıldan fazla bir zaman içinde gelişmiş olan eleştirel düşünce geleneğinin Tanzimat döneminde, yirmi-yirmi beş yıl içinde kültür hayatımıza bir bütün halinde taşınması tabii ki mümkün olmadı. Ama bir defa yeni bir yol açılmıştı ve sistemli bir şekilde olmasa da Batılı anlamda bir eleştiri başlamış oldu. Servet-i Fünûn dönemi, Millî edebiyat ve Cumhuriyet döneminde eleştiri, daha çok Batıyı örnek alarak gelişti ve büyük bir çeşitlilik gösteren çağdaş eleştiri kuramları ülkemizde geniş ölçüde tanındı.

Tanzimat aydınları, Batı edebiyatlarını incelerken ikinci bir şeyin de farkına vardılar: Batılı ülkelerin hepsi özgün bir dil ve edebiyat geliştirirken Yunan ve Roma örnekleriyle yetinmemişler, kuramda ve uygulamada halk edebiyatı kaynaklarından da yararlanmışlardı. Batıyı örnek alan Tanzimat aydınları ve onları takip edenler, az yahut çok halk edebiyatımıza, kültürümüze, folklorumuza da ilgi göstermişler ve bunlardan yararlanmışlardır. Bunun sonucunda yeni edebiyatımızın kaynaklarından birisi de **halk edebiyatı** olmuştur. Halk edebiyatına yönelmenin kuramları bir bütün halinde Millî Edebiyat döneminde ortaya konmuştur.

Bugünkü edebiyat hayatımız, bu üç eğilimin etkisi altında varlığını sürdürmektedir.

Milletlerin edebiyat ve eleştiri tarihleri, daima karşıt görüşlerin birbiriyle mücadelesinin tarihidir. Fransız edebiyatında da Arap edebiyatında da Türk edebiyatında da bir “**eskiler- yeniler**” kavgası olduğunu görüyoruz. Tanzimat’tan sonraki edebiyat ve eleştiri hayatımızın esasını da bu “**eskiler- yeniler**” kavgası teşkil eder. Bu kavgaların ortak yönü hepsinin “red ve kabul” kesin kutuplarına çekilmeyi beraberinde getirmesidir. Dolayısıyla red ve kabul cephelerinde daima bir “katı”lık gözlenir, tarafsızlık, nesnellik azalır. Tanzimat döneminden itibaren sanatçılarımız klasik edebiyat, Batı edebiyatı ve Halk edebiyatlarından birisinin yahut ikisinin savunuculuğunu ve diğerinin yahut diğerlerinin eleştirisini yapmıştır. Ancak kuramsal alanda kesin olan bu ayırım, uygulamada çok zaman, hiç de kesin değildi. Tanzimat’tan sonra Batı edebiyatını savunanlar, sömürge edebiyatlarında olduğu gibi bu edebiyatı olduğu gibi taklit etmeyi asla düşünmüyorlardı. Yeni bir edebiyatı, çöken toplumu yükseltmek için bir araç olarak görüyorlardı. Klasik edebiyatımız ile Batı edebiyatlarından yeni bir senteze, yeni bir terkibe ulaşmak istiyorlardı. Klasik edebiyatı savunanlar da Batı’dan gelen yöntemlere tamamen kapalı değillerdi. Her iki akımın mensupları da eserlerinde eski ve yeni unsurlara ve halk edebiyatı unsurlarına belli oranlarda yer veriyorlardı. Bundan dolayı Tanzimat’tan sonraki Türk edebiyatı tarihi, bu üç akımın bir senteze ulaşma çabasının hikâyesidir.

Eski belâgat geleneğimiz sistemli bir düşünceye dayanıyordu, ancak bu sistemli düşünce günümüzde yeterince çözümlenmiş değildir. Batı’nın retoriği de sistemli bir düşüncenin ürünüdür. Ancak onu da sistemli olarak alamadığımız için gereğince yararlı olamamaktadır. Yapılması gereken iş ise bu iki sistemi doğru ve tam olarak kavramak ve bunlardan yeni bir senteze ulaşmaktır.

Tanzimat döneminden sonra gelişen Türk edebiyatın üç ayrı kuramsal temele dayandığını gördük. Sizce bu durumun edebiyatımıza ve eleştiri hayatına getirdiği olumlu ve olumsuz yönler nelerdir?



SIRA SİZDE

Özet



Eleştirinin tanımı, kapsamı, nitelikleri, sınıflandırılması konularını açıklayabilmek.

En geniş anlamında eleştiri, sanatın yahut edebiyatın incelenmesi, tartışılması, değerlendirilmesi, yargılanması işidir. **Edebiyat tarihi** geçmişte kalan eserleri tarihî olaylar olarak ele alır, gün ışığına çıkarır, inceler ve sınıflandırır. **Edebiyat kuramları**, edebiyatın yöntemlerini, ilkelerini, kategorilerini ve ölçütlerini araştırır. **Edebî eleştiri**, daha çok somut sanat eserlerini inceler. Edebiyat kuramları, edebî eleştiri ve edebiyat tarihi bilim dalları, birbiriyle sıkı şekilde ilişkilidir, aynı konuları ele alırlar, karşılıklı olarak birbirlerini etkilerler ve değiştirirler. Bununla birlikte araştırma sahaları olarak birbirinden ayrı üç bilim dalı sayılırlar, çünkü konulara yaklaşım tarzları, amaçları ve yöntemleri birbirinden farklıdır.

Eleştirileri; a) Hüküm Eleştirileri, b) Açıklayıcı Eleştiriler diye iki ana sınıf altında toplamak mümkündür. Eleştirmenler bir eser hakkında bilgi verirken bazen onu **yargılamak**, bazen ise **açıklamak** amacına yönelirler. Bunlar iki farklı yaklaşım biçimidir. **Hüküm Eleştirisi**, eserin değeri problemiyle ilgilenir, onun hakkında iyi yahut kötü, güzel yahut çirkin, faydalı yahut zararlı tarzında bir hüküm verir. Hüküm eleştirilerinin yarı nesnel, nesnel ve öznel olan tipleri vardır. Klasik eleştiri, XIX. yüzyıldaki bilimsel eleştiriler, öznel eleştiriler, gazete eleştirileri genellikle birer hüküm eleştirisidir. **Açıklayıcı Eleştiri**, eseri yargılamak amacını gütmeyi, onu açıklamak, anlamak, yorumlamak ister. Eseri açıklayabilmek için tarihî ve psikolojik şartları araştırır, metin üzerinde analitik çalışmalar yapar. Açıklayıcı eleştiri kendi içinde ayrıca üç sınıfa ayrılabilir: a) Yorumlayıcı eleştiri b) İlmî eleştiri, c) Biçimsel İlmî eleştiri.

Eleştiri eserlerini okurken, bakış açılarının çokluğuna, eleştirilerin göreceliğine ve eleştiri kavramlarının karşıtlıklarına dikkat etmek gerekir.

R. Jakobson, bildirişimi “konuşan, dinleyen, mesaj, kanal, kod ve konu” başlıklarıyla altı temel elemente ayırarak analiz etmiş ve bu yaklaşım, dil ve edebiyat incelemeleri için iyi bir model oluşturmuştur. Mesaj, klasik dil biliminde olduğu gibi, onu kullananlardan ayrı olarak düşünül-

memiş, aksine nesnesiyle, anlaşılmasını sağlayan şartlarıyla birlikte ele alınmıştır. Altı temel elementin başlıca görevleri de tespit edilmiş yani fonksiyonları da araştırılmıştır. Böylece mesaj, doğuş ve anlaşılma şartları içine yerleştirilerek kavranmıştır. Modelin orijinal olan yönü budur. Aynı şekilde **sözceleme (énonciation) kuramı**, bildirişim kuramı gibi sözü bağlamı içinde, doğuş şartları içinde ele alır.



Belagat Bilimi ve Eleştiri konusunda açıklama yapabilmek.

Eski belâgat ve fıkıh geleneğimiz içinde de yüzyıllardan beri mesaj, Jakobson’un kuramında ve sözceleme kuramında olduğu gibi doğuş şartları içinde inceleniyordu. Belagat bilimi, Türk **edebiyat kuramları** ve **eleştiri kuramlarının** ilk ve temel kaynağıdır. Belâgatçılar bir sözün doğru ve güzel olması için kullandığı yere, ortama ve zamana uygun olması gerektiğini söylüyorlardı. “Sözün (kelâmın) belâgati” bir sözün mevcut şartlara, bulunulan yere ve zamana uygun bir tarzda söylenmesiydi. Buna “**m u k t e z â - y ı h â l e m u t a b a k a t**” adını veriyorlardı. Belâgatçılar “Bir sözün mecaz yahut hakikat olması, kullanılan söze değil, kullanıcıya bağlıdır.” gibi özgün kuramlar da geliştirmişlerdi.



Batı Edebiyatı Etkisinde Türk Eleştirisi konusunda açıklama yapabilmek.

Tanzimat’tan günümüze kadar gelişen yeni Türk edebiyatını besleyen üç temel kaynak vardır. Bunlar:

4. Klasik edebiyat
5. Batı edebiyatı
6. Halk edebiyatıdır.

Yeni Türk eleştirisi, bu üç kaynaktan beslenmiş ve gelişmiştir. Ancak bu üç kaynağın kuramsal temelleri henüz kuruluş aşamasındadır.

Kendimizi Sıyalım

1. Aşağıdaki hükümlerden hangisi yanlıştır?
 - a. Edebî kuramlar yararlıdır.
 - b. Edebiyat tarihleri de kurama dayanır.
 - c. Edebiyat tarihlerinde sadece tarihî olgular yer alır.
 - d. Eleştiri eserlerinde hem kişisel, hem eleştirel unsurlar bulunabilir. .
 - e. Edebî kuramlar somut olgulara dayanır.
2. Aşağıdakilerden hangisi edebiyat tarihlerinin niteliği **sayılamaz**?
 - a. Yazarları ve eserleri kronolojik olarak inceler.
 - b. Kültürel değişimleri gösterir.
 - c. Edebî olguları tarihî olaylar olarak değerlendirir.
 - d. Yazarları, eserleri, olguları sınıflandırır.
 - e. Edebiyatın yöntemlerini, kategorilerini araştırır.
3. Bir eleştirmenin **temel** görevi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Edebî türün gelişimini ortaya koymaktır.
 - b. Soyut fikirler, sistemli bakış açıları geliştirmektir.
 - c. Kurallar koymaktır.
 - d. Genel fikirler geliştirmektir.
 - e. Çağdaş somut sanat eserleriyle ilgilenmektir.
4. Bir eserin başında bulunan “önsöz” nasıl bir metindir?
 - a. Bir iç metindir.
 - b. Bir dış metindir.
 - c. Bir ek metindir.
 - d. Bir tip metindir.
 - e. Bir art metindir.
5. Bildirişim Kuramında metni veya mesajı taşıyan maddî araca ne ad verilir?
 - a. Kanal
 - b. Kod
 - c. Alıcı
 - d. Nesne
 - e. Verici
6. “Kitabı ver!” gibi bir emir cümlesinde dil hangi fonksiyonunda kullanılmıştır?
 - a. Haber fonksiyonunda
 - b. İfade fonksiyonunda
 - c. Algılama fonksiyonunda
 - d. Etkileme fonksiyonunda
 - e. Üst-dil fonksiyonunda
7. Aşağıdakilerden hangisi **sözceleme** sürecinin bir parçası **değildir**?
 - a. Belli bir şekilde söylenen söz
 - b. Belli bir özne tarafından söylenen söz
 - c. Belli bir yerde söylenen söz
 - d. Belli bir alıcı için söylenen söz
 - e. Belli bir anda söylenen söz
8. Belâgat bilimine göre hitap edilen bir kişi, verilen haber veya bilgi karşısında dört halden birinde bulunur. Aşağıdakilerden hangisi bunlardan biri **değildir**?
 - a. O, bu haberi ya bilir,
 - b. O, bu haberi ya bilmez.
 - c. Ya o haber karşısında tereddütlüdür.
 - d. Ya da o haberi inkâr halindedir.
 - e. Ya da o haberle ilgilenmez.
9. Aşağıdakilerden hangisi sıralama belâgat biliminin sözleri doğruluk derecesine göre sıralayışına uygun düşer?
 - a. Burhan, Cedel, Hitâbet, Şiir, Vehmiyyat, Safsata ve Mugalata
 - b. Cedel, Burhan, Hitâbet, Şiir, Vehmiyyat, Safsata ve Mugalata
 - c. Hitabet, Cedel, Hitâbet, Vehmiyyat, Safsata ve Mugalata, şiir
 - d. Hitâbet , Şiir, Burhan, Vehmiyyat, Safsata ve Mugalata, Cedel
 - e. Şiir, Burhan, Cedel, Hitâbet, Vehmiyyat, Safsata ve Mugalata
10. Tanzimat sonrası Türk Edebiyatı ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
 - a. Belâgat biliminden tamamen uzaklaşmıştır.
 - b. Hem belâgat, hem retorik biliminden yararlanılmıştır.
 - c. Sadece retorik biliminden yararlanılmıştır.
 - d. Kuramlar terkedilmiş, sadece örneklerden yararlanılmıştır.
 - e. Sadece roman ve tiyatro türleri geliştirilmiştir.

Okuma Parçası

ROMANCININ DÜNYASI

Suut Kemal Yetkin

Bir yerde okumuştum: Bir gün çocuk Stevenson annesine “Anne, bir insan resmi yaptım, şimdi onun ruhunu yapayım mı?” demiş. Çocuk Stevenson yaptığı resme can verebildi mi bilmiyorum ama, romancı Stevenson korsanlarına ve serserilerine gerçekten ruh vermiş olmalı ki, onlar hâlâ yaşayıp duruyorlar.

Öyledir, roman kahramanları, gerçek dediğimiz insanlar gibi hattâ onlardan daha çok düşünen, duyan, didinen, sevinç ve acı duyan bir takım varlıklardır... Onların da bizim gibi yaşadıklarını, yaşamış olduklarını hangimiz düşünmemişizdir? Dünyamız, hayalî dediğimiz, hakikatte bizden daha var, daha canlı olan varlıklarla doludur. Onlar aramızda dolaşıp dururlar. Hele sıkıntılı zamanlarımızda aradıklarımız onlardır. Fakat roman kahramanları bütün canlılıkları, bütün gerçeklikleri ile asıl kendilerini yaratanlar için vardılar, onlar için yaşarlar. Unamuno, “Sis” romanının kahramanı Augusto Perez’i öldürmeye karar verdiği zaman onun “Yaşamak istiyorum Don Miguel, yaşamak istiyorum!. Yaşamak istiyorum!” diye bağırdığını anlatmıyor mu? Pirandello, her pazar sabahı saat yedi ile on arasında, hayalinin kahramanlarını kabul ettiğini Tuzak “La Trappola” başlıklı hikâyesine yazdığı önsözünde söylemiyor mu?

Bir deli saçmasına benzeyen, ama hakikatte roman sanatının ruhunu aydınlatan bu gibi düşüncelere bir çok sanatçılarda rastlanır. Bu hususta Rilke de güzel bir misaldir. Yarattığı Malte’nin, hayatında canlı bir varlık önemini kazandığını ve gece gündüz yanından ayrılmadığını, hele roman yazdığı sıralarda kendisini Malte’den uzaklaştırır korkusuyla hiçbir kitap okumadığını romancının 8 Eylül 1908’de Clara’ya yazdığı bir mektubun şu satırlarından anlıyoruz: “Onun ıstıraplarından uzaklaşamayacağımdan ve ona bütün ölümünü bütün genişliği içinde artık veremeyeceğimden korkuyorum.”

Balzac: “Gerçeğe dönelim diyordu, Eugénie Grandet ile kim evlenecek?” Bugünün sanat düşünürleri bu itirafları birer sanatçı fantezisi olarak kabul etmekten çok uzaktır. Romancı için gerçek dünya, içinde kahramanlarının yaşadığı, öldüğü dünyadır. Bu dünyada romancı ve yarattıkları bir dakika olsun birbirini bırakmazlar. Salavin, Duhamel’i yıllarca birçok romanlarında takip edip durmadı mı? İtalyan romancılarından Annie Vivanti, I Divoratori için yazdığı bir makalede bu gerçeği ne güzel belirtir: “Vaka şahıslarını büyük bir neşe ile yarattım.

Onlara istediğim şekli verdim. Kadınlarım kumral, erkeklerim esmerdi. Birine kıvrıkcık saçlar verdim, diğeri-nin çenesine bir çukur koydum. Hoşuma gidenler her türlü talih lûtfuna mazhar oluyorlardı. Hoşuma gitmeyenler ölüme mahkûmdular. Fakat bir gün geldi ki, onlardan biri artık bana itaat etmedi. Sonra birini gördüm ki, benim muvafakatimi beklemeden istediği gibi hareket ediyordu. Birdenbire anladım ki, yarattığım bebekler canlı idiler... Hotfotse’deki sakin villamız benim muhayyilemin mahlûklarıyla dolmuştu. Kitaptaki genç Nino kocamdan daha ziyade ehemmiyet kazanmıştı. Nansi evin içinde dolaşıyordu. Benden daha hakikî bir varlıktı. Anna Maria’nın kemanı benim ve Buye’nin kemanından daha kuvvetle işitiliyordu. Teşrinisanide ilkbaharı tasvir ettiğim zaman herkes ortalıkta bir sıcaklık hissediyordu. Bahçedeki büyük ağaçlar mevsimsiz bir çiçeklenme arzusuyla titriyorlardı” (H. Cahit Yalçın, I Divoratori “Yırtıcılar”)

Gerçek insanlarla muhayyel insanlar arasındaki özdeşliği bu kadar açık bir dille anlatan yazı az bulunur. Bir kere daha anlıyoruz ki, roman kahramanları romancıya hâkim olacak kadar gerçekler. Öyle değil mi ya? Yalnız kendi realitesinin kanunlarına tâbi olan ve kendisini yarattığı andan itibaren romancısını da peşinden sürükleyen ve keyfinin istediği gibi hareket eden bir roman kahramanı elbette ki yaratıcısı kadar, belki de ondan daha gerçektir.

François Mauriac (Fransuva Moriyak) da İtalyan romancısından başka türlü düşünmez. Romancı tarafından hiç ehemmiyet verilmeyen silik bir şahsın bazan kendiliğinden birinci sıraya çıktığını, romanın baş kahramanına ayrılan yeri aldığını ve romancıyı beklenilmeyen bir istikamete sürüklediğini Mauriac da söyler ve kendi eserlerinden **Le Désert de L’Amour** romanını da misal olarak verir. Doktor Courrége, romancının plânına göre bu romanda, baş kahramanın babası gibi ikinci derecede bir rol alacaktı. Halbuki bütün romana hâkim olmakta gecikmiyor ve bu zavallı adamın mustarip çehresi romanın yaşayan tek çehresi oluyor. Bu bakımdan, bir roman kahramanının romancıya uysallıkla boyun eğmesi çoğu zaman onun şahsî hayattan mahrum olduğunu gösteren en kuvvetli delildir. Aksine, Mauriac’ın dediği “roman kahramanları ne kadar canlı iseler romancıya o kadar az tâbi olurlar.” Romancı, kahramanlarının ne kadar canlı olduğunu onların kendisine karşı gelmeleri, âdetâ nankörlük etmeleriyle daha iyi anlar. Bununla beraber, uykusuz geceleriyle besle-

diği kahramanlarının en dik kafalısına bile acımaktan kendini alamaz. Onların çektiklerini kendisi de çeker. Gustave Flaubert'in "Madam Bovary benim!" sözünün hakikî mânası budur.

Büyük roman kahramanları o kadar canlıdır ki, çok defa onlara, gerçekten yaşamış, fakat bugün sadece hâtıraları kalmış birer varlık gözüyle bakarız. Üstad Halid Ziya Uşaklıgil de bana yazdığı mektubun sonunda bu gerçeğe işaret etmektedir. "Firdevs, Nihâl, Bihter, hele bedbaht Beşir, şimdi uzaktan bunları düşünürken hepsini ayrı ayrı görüyor zannındayım. Hele Nihâl gözlerimin önünde sapsarı, süzgün simasıyla hep Ada çamlıklarında babasının yanında dolaşıyor gibidir. Beşir'in öksürüklerini işitiyorum."

Bu hâtıralar, bu duygular, gerçekten yaşamış olan insanlara ait değil mi? Bu sözler, bu hayal mahsülü kahramanların hayali olmaktan ne kadar uzak olduklarını bize bütün açıklığıyla anlatmıyor mu? Hem uçsuz bucaksız zaman içinde hayal kahramanlarıyla gerçek şahısların farkı nedir? Zamana karışan Goriot Baba da Balzac kadar gerçek değil mi?

Unamuno "Sis" inde Augusto Perez'e kendini öldüreceğini bildirdiği zaman, hayal mahsülü adam ona önce yalvarıyor, fayda vermediğini görünce, isyan ederek ona haykırıyor: "Siz de öleceksiniz, siz de! İçinden çıktığınız hiçliğe siz de döneceksiniz! Tanrı artık sizi düşünmez olacaktır! Öleceksiniz evet, istemeye istemeye öleceksiniz! Ve benim başımdan geçenleri okumuş olanların bir tanesi kalmaksızın hepsi, hepsi, hepsi öleceklerdir. Onlar da benim gibi, hayalî varlıklardır. Hepsi öleceklerdir, hepsi. Bunu size ben söylüyorum, ben, Augusto Perez sizin gibi hayalî bir varlık."

İşte romancının dünyası! Bu dünyada hayal ile gerçek arasındaki sınırlar yıkılmış, hayal ile gerçek kaynaşmış, aynı değeri kazanmıştır.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. c | Yanıtınız doğru değilse “Birinci Bölümü” tekrar okuyunuz. |
| 2. e | Yanıtınız doğru değilse “Birinci Bölümü” tekrar okuyunuz. |
| 3. e | Yanıtınız doğru değilse “Birinci Bölümü” tekrar okuyunuz. |
| 4. c | Yanıtınız doğru değilse “Birinci Bölümü” tekrar okuyunuz. |
| 5. a | Yanıtınız doğru değilse “İkinci Bölümü” tekrar okuyunuz. |
| 6. d | Yanıtınız doğru değilse “İkinci Bölümü” tekrar okuyunuz. |
| 7. a | Yanıtınız doğru değilse “İkinci Bölümü” tekrar okuyunuz. |
| 8. e | Yanıtınız doğru değilse “İkinci Bölümü” tekrar okuyunuz. |
| 9. a | Yanıtınız doğru değilse “İkinci Bölümü” tekrar okuyunuz, |
| 10. b | Yanıtınız doğru değilse “Üçüncü Bölümü” tekrar okuyunuz |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Eleştiri yapmak ve doğru hüküm vermek, öncelikle doğru düşünme sanatını yani mantık bilimini bilmemize, doğru bilgilere dayanmamıza ve bulduğumuz doğru hükmü başkalarına kabul ettirebilmek için onları ispatlamamıza bağlıdır. Birincisi, bize doğru hükümler vermenin kurallarını öğretecektir, ikincisi doğru olguları bulmak için bizi araştırmaya yönlendirecektir, üçüncüsü, elde ettiğimiz fikirlerin doğruluğunu göstermemizi sağlayacaktır. Bu durumda mantık bilimi, bilimsel araştırma yöntemleri ve “ispatlama” (argumentation) yöntemlerini bilmemiz, hüküm vermemiz için en gerekli bilgilerdir. Hüküm eleştirisi yapanların bu üç alanda yetkin olmaları gerekmektedir.

Sıra Sizde 2

Evet. Eskiden en küçük anlamlı birimin “kelime” olduğu söylenirdi. Okullarda her düzeyde bu bilgi tekrarlanırdı. Bugün ise kelimelerin anlamlarının ancak kullanımında ortaya çıktığını ve en küçük anlamlı birimin kelimeler değil “sem”ler olduğunu biliyoruz. Eski Belâgat bilimimiz de çağdaş anlam bilimi teorileri de bu olguyu ispatlamıştır. Bu ise ilerideki ünitelerde göreceğiniz gibi edebiyat incelemelerine ve eleştirel yaklaşımlara yeni ufuklar açmış, bu anlayışa bağlı çok ilginç bilim dalları doğmuştur.

Sıra Sizde 3

Edebiyatımızın ve eleştiri alanının Tanzimat döneminden sonra üç ayrı kaynaktan beslenmesi, iki alanın da zenginleşmesi sonucunu doğurmuştur. Bu olumlu yöndür. Diğer taraftan üç alanı birden benimseyen sanatçı ve tenkitçiler, pratikte bu üç geniş alanı aynı zamanda gereğince tanımak imkanını bulamamışlardır. Bu olumsuz yöndür. Bu olgu, tematik olarak genişlemek fakat kuramsal olarak yeterli olamamak demektir. Edebiyat ve eleştiri alanında genişlik elde edilmiş, derinlik elde edilememiştir. Bu hüküm, Tanzimat sonrası düşünce hayatımızın bütünü için de geçerlidir. Bu durumda çıkar yol acaba nedir? Tarihi ve coğrafi konumumuz Türk sanatçılarına ve eleştirmenlerine güç bir görev vermiştir: Bu görev, elde edilen tematik genişliğin yeni sentezlerle derinleştirilmesi görevidir. Türk sanatı ve eleştirisi, bu sentezi, ancak çok çetin bir çalışma ve mukayese ile elde edebilir ve ancak ulaşacağı sentez yoluyla dünya edebiyatına ve eleştirisine yeni ufuklar açabilir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Ahmet Cevdet Paşa. (1987). *Belâgat-i Osmâniye*. Haz.: Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Ahmet Cevdet Paşa. (2000). **Belâgat-i Osmâniye**. Haz.: Turgut Karabey, Mehmet Atalay, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Angenot, Marc; Bessiere, Jean; Fokkema, Douwe; Kushner Eva. (1989). **Théorie Littéraire**. Paris: Presses Universitaires de France.
- Eleştiri Özel Sayısı. (2003). **Hece Aylık Edebiyat Dergisi**. Sayı: 77,78,79; Mayıs, Haziran; Temmuz-2003. Ankara.
- Engel, Vincent. (1998). **Histoire de la Critique Littéraire des XIX et XX^e. Siecles**. Belgique: Bruylant-Academia.
- Filizok, R. (2001). **Anlam Analizine Giriş**. Ege Üniversitesi, İzmir: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Guiraud, Pierre. (1974). **La sémiologie**. Georges Mounin yönetiminde **Dictionnaire de la linguistique**. Presses Universitaire de France.
- Hébert, Louis. (2011). **Méthodologie de L'analyse Littéraire, Analyse, dissertation, commentaire, compte rendu**. Version (29 / 01 / 2011), dans Louis Hébert (dir.) Signo en ligne), Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>
- Levent, A. S. (1984). **Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: TTK Basımevi.
- Moran, B. (1972). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Özön, M. N. (1941). **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Maarif Vekilliği Neşriyatı.
- Rallo, E. R. (2006). **Méthode de Critique Littéraire**. Paris: Armand Colin.
- Roger, Jérôme. (2009). **La Critique Littéraire**. Paris: Armand Colin.
- Tahir-ül Mevlevî. (1972). **Edebiyat Lügatı**. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Türk Dili. (1963). **Eleştiri Özel Sayısı**. Sayı:142, Temmuz 1963, Ankara: TDK.
- Türk Dili. (1971). **Eleştiri Özel Sayısı II**. Sayı:234, Mart, 1971, Ankara: TDK.
- Wellek, Réne; Varren, Austin. (1993). **Edebiyat Teorisi**. Çev.: Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir: Akademi Kitabevi.
- Yetkin, S. K. (1967). **Edebiyatta Akımlar**. Ankara: Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

- Filizok, R. **Belâgat Bilimimizin İçerdiği Teoriler**. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/512.pdf>
- Filizok, R. **Dil İle Bildirişimin Temel Elementleri**. <http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=679>

2

Amaçlarımız

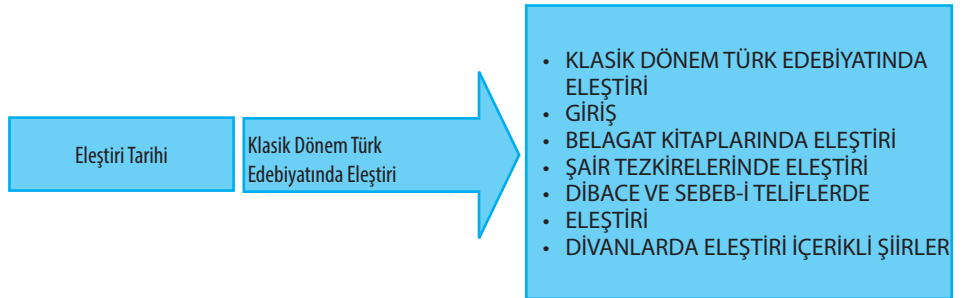
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Eleştiri tarihi içinde klasik dönemin yerini açıklayabilecek,
- Klasik dönemin eleştiri niteliğindeki kaynaklarını ayırt edebilecek,
- Klasik dönemde edebî eleştirinin nasıl yapıldığına ilişkin değerlendirmeler yapabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Belagat
- Mutavvel
- Muhtasar
- Telhis
- Miftah
- Tezkiretü'ş-Şuara
- Mukaddime
- Selâset
- Rekâket
- Âbdâr
- Garîb
- Dibace
- Sebeb-i Telif
- Fenn-i Şiir

İçindekiler



Klasik Dönem Türk Edebiyatında Eleştiri

KLASİK DÖNEM TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

GİRİŞ

Eski Türk Edebiyatına Giriş kitabımızda Türk edebiyatının evreleri anlatılırken XV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar olan sürecin klasik dönem olarak adlandırıldığını hatırlayınız. Türk edebiyatının Anadolu'daki oluşum sürecinde (XIII.-XIV. yüzyıllar) Fars edebiyatının önemli eserleri çeviri, nazire ve şerhlerle Türkçeye uyarlandı. Bu dönemde şairler, belagatın kurallar dizisine değil, örnek aldıkları eserlere göre ürün veriyorlardı. Model eserler doğrultusunda üretilen edebî ürünlerin belli bir düzeye ulaştığı XVI. yüzyıldan itibaren oluşan anlayış, şair/yazarların uymak zorunda oldukları kurallar dizisini de belirledi. Klasik dönemde şiir önemli bir yer tuttuğu için bütün edebî tarz ve türler de şiirle ilgili kurallar çerçevesinde gelişti. Bu dönemde doğrudan edebî eleştiri konusunu ele alan kitaplar yazılmamış olmakla birlikte dönemin eleştiri anlayışını yansıtan, geleneğin estetik ölçüt ve kurallarını anlatan eserler kaleme alındı. Bu eserlerdeki eleştirel yaklaşım dönemin varlık, insan ve dil algısıyla uyumludur.

Divan şairlerinin övgü (methiye) ve yergi (hiciv)lerinde, toplumsal sorunlardan şikâyetlerinde eleştirel bir tutum vardır. Fuzulî'nin *Şikâyet-namesi*, Bağdatlı Ruhî'nin "*Terki-b-bend*"i, Nefî'nin *Siham-ı Kaza'sı* klasik dönemde eleştirel aklın işlediğine ilişkin önemli eserlerdir. Ayrıca şairler, özellikle manzum öğüt kitaplarında şiire dair görüşlerini ifade ederken eleştirel tutumlarını da sergilerler. Nevî'nin *Netayicü'l-Fünun* adlı, döneminin bilim dallarıyla ilgili ansiklopedik eseriyle Nabî'nin *Hayriyye* ve Vehbî'nin *Lutfiyye* mesnevileri gibi öğüt nitelikli bazı kitaplarda da şiir ve nesir konusunda değerlendirmeler yer alır. Fakat bu eserlerdeki değerlendirmeler, doğrudan herhangi bir esere veya şaire yönelik olmadığı için edebî eleştiri niteliği taşımaz. XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam eden klasik dönemin edebî eleştiri anlayışını ve birikimini yansıtan en önemli kaynaklar; belagat kitapları, şair tezkireleri, dibace ve sebeb-i telifler ile divan ve mesnevilerdeki eleştiri nitelikli manzumelerdir.

BELAGAT KİTAPLARINDA ELEŞTİRİ

Belagat, bir düşünce ya da duygunun yerinde ve zamanında, manası en açık bir biçimde ve akıcı bir dille ifade edilmesidir. Belagat, bir ilim dalı olarak üç kısma ayrılır: *Meani*, *beyan* ve *bedî*. *Meani*, sözün duruma uygun bir şekilde nasıl ifade

edileceğini; *beyan*, bir maksadın birbirinden farklı usullerle nasıl dile getirileceğini, *bedî*, ise maksadı ifade eden söze, anlam ve ahenk açısından güzellik verme yollarını gösterir.

Osmanlı medreselerinde şiirin biçim ve içeriğine ilişkin bilgi vermek ve başta dinî nitelikli metinler olmak üzere çeşitli eserlerin anlaşılmasına katkı sağlamak amacıyla belagat dersi okutulurdu. Divan şairleri uymak zorunda oldukları kurallar dizisini belagat kitaplarından, bunun yöntemini de usta-çırak ilişkisi içinde **meşk** geleneğine uyararak öğreniyorlardı. Başlangıçta sadece hat sanatıyla ilgili olarak kullanılan meşk, zamanla musikiden mimariye ve minyatürden şiire kadar bütün geleneksel sanatların öğretiminde kullanılmış bir yöntemdir.

Osmanlı medreselerinde başlangıçta Arapça ve Farsça belagat kitaplarının okutulduğu bilinmektedir. Arapça belagat kitaplarının başında Sekkaki tarafından yazılan *Miftahü'l-Ulum* ile Hatib el-Kazvinî'nin yazdığı *Telhisü'l-Miftah* gelir. Bu esere Sadettin Taftazanî'nin ve Seyyid Şerif Cürcanî'nin yazdıkları şerhler, özellikle Taftazanî'nin yazdığı *Mutavvel* ile ona yazdığı *Muhtasar* adlı şerh kitabının ilgi gördüğü bilinmektedir. Medreselerde okutulan *Miftah*, *Telhis*, *Mutavvel* ve *Muhtasar*'a haşiye ve şerhler yazılmıştır.

Osmanlı medreselerinde, Farsça belagat kitaplarından Reşidü'ttin-i Vatva'ın yazdığı *Hadayiku's-Sihr fi Dekayiku's-Şi'r* okutulmuş, bu eser şerh ve tercüme edilmiştir. XV. yüzyıl Osmanlı şair ve bilginlerince bu kitabın bazı bölümleri şerh ve haşiyelerle çoğaltılmıştır. Bunların başında şair Ahmedî (ö.1413) tarafından yazılan *Bedaiyu's-Sihr fi Sanayi'i's-Şi'r* ile Amasyalı Hüsamettin (ö.1470)'in *Risaletün Mine'l-Aruz ve Istilahi's-Şi'r* adlı eseri gelir.

Belagatla ilgili Arapça ve Farsça kaynaklar, mevcut bilgilerimize göre ilk defa Akkoyunlular zamanında yaşayan Şeyh Ahmet Bardahi tarafından Türkçeye uyarlanır. Onun *Kitabu Camii Envai'l-Edebi'l-Farisî* (y. 1502) adlı eserinde bazı edebî sanatlar, aruz ve muamma gibi kavramlar işlenir. Osmanlı kültür çevrelerinde ise Türkçe ilk belagat kitabı Gelibolulu Sürurî (1491-1561) tarafından yazılır. Onun *Bahrü'l-Maarif*'i Türkçe yazılmış derli toplu ilk belagat kitabı sayılır. Sürurî eserini Şehzade Mustafa'nın hocası olarak Amasyada bulunduğu sırada şehzadenin isteği üzerine kaleme almıştır (y.1549). Eserde beyan, meani, bedî, aruz, kafiye, şiir ve nesir kuralları anlatılmıştır. Yazar başta *Hadayiku's-Sihr* ve *Enisü'l-Uşşak* olmak üzere daha önce yazılan belagat kitaplarından yararlandığını eserinde belirtmiştir.

Sürurî'nin eseri bir mukaddime (giriş/önsöz), üç makale (konunun anlatıldığı bölümler) ve bir hatimeden (sonuç) oluşur. Mukaddimede bazı şiir kavramları Farsça ve Türkçe örneklerle açıklanır.

Birinci makalede aruzla ilgili bilgiler verilir. İkinci makalede ise edebî sanatlar tanımlanıp örnekler sıralanır. Bu bölüm, Reşidü'ttin-i Vatva'ın *Hadayiku's-Sihr fi Dekayiku's-Şi'r* adlı eserinin kısa bir tercümesidir. Türkçe örnekler ise Şeyhî'nin şiirlerinden alınmıştır. Bu bölümün sonundaki Sultan Mustafa için yazılan kaside, her bir beytinin açıklanan bir sanata örnek olması bakımından dikkate değerdir.

Üçüncü makalede ise sevgili; sevgilinin saçı, yüzü, kaş gibi uzuvları; güzellik, aşk ve sözle ilgili benzetmeler; harf ve kelime oyunları ile yapılan bazı sanatlar ele alınmış; Farsça, Arapça ve Türkçe örneklerle konular geniş bir şekilde işlenmiştir. Sürurî, eserinin bu bölümünü XIV. yüzyıl Fars şairlerinden Şerafettin-i Ramî'nin *Enisü'l-Uşşak* isimli eserini örnek alarak yazmıştır. Hatimede de şiir ve şairliği, özellikle dini açıdan ele almakta, bu konudaki görüşlerini ayet ve hadis nakleterek temellendirmektedir. Bu eserin çok ilgi gördüğü, kütüphanelerdeki yazma nüshalarının sayısından anlaşılmaktadır.

Meşk: Yazı hocasının ders olarak verdiği yazı örneği. Öğrenmek ve alışmak için yapılan çalışma.

Sürurî'nin eserinden sonra çoğu tercüme olmak üzere belagatla ilgili kitap ve risalelerin sayısı artar. XVI. yüzyılda Muidî, *Miftahü't-Teşbih* adlı bir çeşit benzetme (teşbih)ler kılavuzu hazırlar. Altıparmak Muhammet Efendi (ö.1623), *Terceme-i Telhis* diye tanınan eserini kaleme alır. Yine aynı dönemde İsmail-i Ankaravî (ö.1631) tarafından yazılan *Miftahü'l-Belaga* ve *Misbahü'l-Fesaha* adlı eser yenileşme dönemi belagat kitaplarına kaynaklık eder. Bu eserlerden başka da Miftah ve Telhis tercüme ve şerhleri yazılmış olmasına rağmen en çok ilgi görenler bunlardır. Osmanlı döneminde kaleme alınan belagat kitaplarından biri de Müstakimzâde Sadettin (ö.1788)'in yazdığı *Istilahatü's-Şi'riyye* adlı eserdir. Bu kitap şiirle ilgili bazı kavramların açıklandığı sözlük niteliğindedir.

Tanzimattan sonra, özellikle 1867-1876 tarihleri arasında belagat kitaplarının sayısı dikkat çekici bir biçimde artmış ve içerikleri çeşitlenmiştir. Süleyman Paşa'nın *Mebani'l-İnşa* adlı eseri değişen zihniyetin belagat kitaplarına yansımalarını göstermesi ve bir model oluşturması bakımından dikkate değer özellikler taşır.

Klasik dönem eleştiri anlayışının biçimlenmesinde belagat kitaplarının yerini değerlendiriniz.



SIRA SİZDE

1

Belagat konusunda M. Yekta Saraç'ın *Klasik Edebiyat Bilgisi-Belagat* adlı kitabında (Gökkubbe Yayınları, İstanbul 2004) ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

ŞAİR TEZKİRELERİNDE ELEŞTİRİ

Belli bir meslekte şöhret bulan kişilerin biyografilerini anlatan eserlere tezkire, bunlardan şairlerin hayatlarını anlatan, eserlerinden örnekler verenlere de şair tezkiresi denildiğini biliyoruz. Türk edebiyatında bu türün ilk örneği, Ali Şir Nevayî'nin *Mecalisü'n-Nefayis* adlı eseridir. Nevayî'den önce Fars edebiyatının büyük ustası Camî, *Baharistan*'ını, aslen bir Türk olan Emir Devletşah da *Tezkiretü's-Şu'ara* adlı eserini aynı muhitte yazmışlardı. Osmanlı tezkire geleneğine modellik eden bu üç tezkire, "Herat Tezkireleri" diye adlandırılır.

Anadolu sahasında tezkire türünün ilk örneğini, *Heşt-Behişt* adlı eseriyle Sehî Bey verir. Sehî Bey'den sonra Latifi, *Tezkiretü's-Şu'ara* ve *Tabsiratü'n-Nuzama* adlı eserini kaleme alır. Bunu Âşık Çelebi'nin *Meş'arü's-Şu'ara* adlı eseri takip eder. Divan şiiri geleneği devam ettiği müddetçe şair tezkireleri de kaleme alınır.

(Bu konuda, Türk Edebiyatının Kaynaklarından *Şair Tezkireleri* adlı kitabımızda ayrıntılı bilgi verilmiştir).

Şair tezkirelerinin mukaddimelerinde şiirin ne olduğu, kökeni, biçim ve içerik bakımından özellikleri gibi poetikaların temel konuları olan sorunlar irdelenir. Ardından gelen bölümlerde şairlerin biyografilerine ilişkin bilgiler verilir, edebî kişiliklerine ilişkin tespitler sıralanır. Şairin "tab', selika, kabiliyet" gibi kavramlarla ifade edilen doğal sanat gücü, "hûb, latîf, nazik, zarîf, bülend, sâde, rûşen" gibi sıfatlarla değerlendirilir. "İcâd, ibdâ ve ihtirâ" gibi sıfatlarla şairin orijinal buluşlarına; "bedihe-gû, fevrî, tîz" gibi kelimelerle de anında ve çabuk yazabilme becerisine yönelik tespitler yapılır. "Âbdâr, selîs, melîh, garîb" gibi sıfatlarla doğrudan eser; "âşıkâne, rindâne, şûhâne, Türkâne" gibi sıfatlar kullanılarak üslup değerlendirmesi yapılır.

Tezkirelerin biçimsel özellikleri farklılıklar göstermekle birlikte şair ve eserini nitelendirmek üzere kullanılan sıfatlar büyük ölçüde ortaktır. Hatta tezkire mukaddimelerinde bile ele alınan konuların genel çerçevesi aynıdır. Sadece ayrıntılarda farklılaşmalar olur. Tezkire yazarlarından Ali Şir Nevayî, Latifi ve Âşık Çelebi'nin

görüşleri ayrıntılara dikkat çektikleri için daha önemlidir. Bu tür metinlerde eleştirinin alanına giren konular ele alınmıştır.

XVI. yüzyıl Osmanlı tezkire yazarları ayrıntılı mukaddimelerde şairleri sınıflandırır. Bu sınıflandırmanın yetenek ve geleneğin kuralları çerçevesinde bir tenkit anlayışına dayandığı söylenebilir. Latifi'nin yaptığı şu sınıflandırma, dönemin sanat ortamını ve şaire bakışını yansıtmaya açısından dikkat çekicidir.

Şairler zümresi birkaç kısımdır:

1. El değmemiş düşünceler ve kendine mahsus hayallere sahip olabilen yaratıcı şairler,
2. Ölçülü söz söyleme yeteneğine sahip olup doğru ya da yanlış, ağızlarına geleni söyleyenler.
3. Hırsız şairler;
 - a. Şiir söyleme yetenekleri olmadığı için bir şiirin mahlasını değiştirip veya içinden birkaç iyi beyti çalıp kendine mal edenler,
 - b. Vezinli sözler söyleyebilen, yeteneksizliklerinden dolayı hayal ve mana bulamayan, bu yüzden başka şairlerin şiirlerindeki manaları tekrar edenler,
 - c. Başkalarının şiirlerindeki anlamı biçimsel olarak değiştirip sanat ve hayal bakımından aynı şeyleri söyleyenler.
4. Usta bir şairin şiirinde yer alan bir mazmunu ince bir nükleyle orijinal söyleyiş hâline getiren yetenekli şairler (Latifi 1999: 32-35).

Şair tezkirelerinde mukaddimeden sonraki bölümlerde şairlerin hayat hikâyeleri kısaca anlatılır ve şiirlerinden örnekler verilir. Hem biyografi metinlerinde hem de şiir örneklerinde dönemin anlayışına uygun biçimde eleştiriler yapılır. Yeri geldikçe şiir ve şair kavramlarıyla ilgili bazı ölçütlere yer veren tezkirecilerden Latifi, eserinin "Filibeli Fani" maddesinde onun şairlere öğütlerini nakleder. Bu öğütler, diğer kaynaklarda da yinelenen ve klasik dönemin anlayışını yansıtan genel ilkelerdir:

1. Şiire başlayan kişinin kelime dağarcığının, sözlük bilgisinin geniş olması gerekir.
2. Şiirden anlamak şair olmak kadar önemlidir.
3. Şair, bilgisiz kişilerin övgülerine aldanıp gurura kapılmamalıdır.
4. Şairin kendini ve şiirini övmesi yakışık almaz.
5. Şair, ibadetlerini aksatacak kadar şiirle fazla meşgul olup eğlenceye dalmamalıdır (Latifi 1999: 166).

Buraya kadar şair tezkirelerinin eleştiri konusundaki genel yaklaşımları özetlendi. Şimdi eleştiri anlayışlarının eserlere nasıl yansıdığına dair örnekleri görelim.

Tezkire yazarları, biyografisini anlattıkları şairler hakkında daha önce bilgi veren tezkirecilerin verdikleri bilgileri zaman zaman eleştirirler.

ÖRNEK 1

Âşık Çelebi, tezkiresinin "Celili" maddesinde şairin doğum yeri konusunda Latifi'nin verdiği bilgiyi düzeltmekle kalmayıp kendi görüşünü temellendirmek üzere şairin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisinden kanıt gösterir.

"Aceb latîfedür ki kendü Husrev ü Şîrin'inün âhirinde

Beyt:

Hâmidî-zâde Celilî Bursevî

Nazm idüp Şîrin ü Husrev nâmesin

diyü beyân iderken Latîfi İznikî'dür dimişdür" (Âşık Çelebi 2010: I, 479).

ÖRNEK 2

Şair biyografilerinde olduğu gibi alıntılanan örnek şiirlerin hangi şaire ait olduğu konusuna da tezkire yazarlarının zaman zaman eleştirel yaklaşımları görülür.

Sözgelimi Sehî, *Heşt-Behişt* adlı tezkiresinin Mevlana Sakî maddesinde şu şiire yer verir (Sehi Bey 1998: 159):

Ehl-i dikkat beline mû dediler
Ağzın anıldı yokdur o dediler

*Dikkat ehli belin için kıl gibi ince dediler;
Ağzın anıldığında o yoktur (çok küçük, görünmez) dediler;*

Gonca ebkârı andelibi görüp
Kız yine geldi bunda bu dediler

*El değmemiş gonca bülbülü görünce
Kız yine geldi buraya bu dediler.*

Kûyumuz nâle ile doldurdu
Vayli vayli abu abu dediler

*Vayli vayli abu abu dediler;
Köyümüzü inleme ile doldurdular.*

Gördüler seyl-i eşkimin cûşun
Kandan oldu bu kanlı su dediler

*Gözyaşımın sel gibi coştüğünü gördüler,
Bu kanlı su nereden çıktı diye sordular.*

Sâkî elden ayağı hiç komaz
Rûz u şebde çeker sebû dediler

Sâkî (şairin mahlası ve içki sunan kişi anlamında tevriyeli) elinden kadehi bırakmaz; gece gündüz içki içer dediler.

Gelibolulu Âlî de *Künhü'l-Ahbar*'ın "Sakî" maddesinde, şairin "bu şîr-i latîfle zâhirü'l-iftihâr", diğer şiiirlerinin de "bu üslubla mütebâdir" olduğunu söyleyip bu şiiri aynen alıntıladıktan sonra bu tek gazelin yüz kadar şiire bedel olduğunu söyler. Ardında da bu şiirin kimilerince Kemal Paşazade'nin, kimilerince de Necatî'nin sanıldığını, oysa Sakî'nin dostlarından Merhaba Çelebi'nin bütün bu tereddütleri ortadan kaldırdığını belirtir (İsen 1994: 226). Âlî'nin bu uyarılarına rağmen bu şiirin *Necatî Divanı*'ndaki kıtalar arasında (kıta 30, s.125) yer aldığına bakılırsa eleştirisinin temelsiz olmadığı anlaşılır.

Tezkirelerde biyografisi anlatılan şairin eserine yönelik değerlendirmeler yapılır. Şair tezkirelerinde şairleri değerlendirmek üzere bazı kelime ve kavramlar kullanılır. Bunların çok sistematik olmasa bile gelişigüzel, rastgele kullanımlar olmadığı yapılan çalışmalardan anlaşılmaktadır (Çetindağ 2010). Tezkirelerde eleştiri amacıyla kullanıldıklarına dair ciddi ipuçları barındıran âbdâr, garîb, rengîn, selâset, selîs, rekâket, gibi kelime ve kavramların nasıl ele alındığına dair örneklerle bir bakalım.

ÖRNEK 3

Tezkirelerde selîs, selâset gibi kavramlar kullanılır. Bu kavramlarla şiirin ritmini sağlayan ölçüye, sözün ahenk ve akıcılığına işaret edilir. Belagat kitaplarında sözün

akıcılığına *selâset*, ifadenin ahenksiz olmasına ise *rekâket* denildiğini biliyoruz. Bu iki kavramın, Gelibolulu Âlî tarafından nasıl kullanıldığını “Bursalı Rahmî” maddesinde verdiği bilgiler ışığında görelim.

Rahmî, Sultan Selîm'e arz-ı hâl için bir kıta sunar:

Arsa-i nazm içre nice pehlivân
Merhâle kat' eyledi şemşîr ile

Rahmî-i zârûn da bu meydânda
Menzil alursa aceb mi tîr ile

Bu kıtayla ilgili olarak Âlî diyor ki: “Kat' eyledi lafzında elifün 'ayna vaslını ve *Rahmî-i zârûnda* edâsının rekâketi faslını bu hakîr tebdîl itdürdüm. Evvelini Kıldı *kat'-ı merhâle şemşîr ile* ikincisini *Serverâ Rahmî de bu meydanda* edâları ile selâsete tahvîl itdürdüm” (İsen 1994: 218-219).

Mustafa Âlî, bu metinde Rahmî'nin şiirindeki söyleyiş kusurunu yani rekâketi nasıl düzeltip akıcı bir hâle dönüştürdüğünü anlatırken *selâset* kelimesini bir tenkit kavramı olarak kullanmıştır.

ÖRNEK 4

Âşık Çelebi de *Meşairü-Şu'ara* adlı tezkiresinde Ahmet Paşa, Bakî, Bidarî ve Fuzulî gibi bazı şairlerin şiirlerini değerlendirirken *selîs* ve *selâset* kavramlarını kullanır. Âşık Çelebi'nin “Bidarî” maddesinde *selîs* olarak nitelendirdiği şu beyte ilişkin değerlendirmesine bakalım:

Göz göz etdim cism-i zârî nâvek-i **dildârdan**

Ser-be-ser çeşm oldum ammâ toymadum **didârdan**

Bu beyitte göz göz etmek deyimindeki tekrarlar, gözle aynı manaya gelen *çeşm* ve *didâr* kelimelerinin ard arda sıralanması, ilk mısraın *göz göz*, ikinci mısraın *ser-be-ser* gibi kelime tekrarlarıyla başlamasından ötürü Çelebi, bu beyti *selîs* kavramıyla nitelendirmiştir (Âşık Çelebi 2010: 448).

ÖRNEK 5

Tezkire yazarları bu tür eleştiri amaçlı kelimelerin birkaçını birlikte de kullanırlar. Ahdî'nin *Gülşen-i Şu'ara* adlı tezkiresinde İstanbullu Beyzade Ali maddesinde örnek olarak verdiği şu kıtayı Âşık Çelebi, Fuzulî'nin şiiri diye kaydeder ve “*selîs ü âbdâr*” olarak değerlendirir (Âşık Çelebi 2010: 1202):

Güiyâ bu çeşme bir sakkâ durur
Râh-ı Hakda teşne eyler cüst ü cû

Lülesi anun dehendür su dili
Dil döker her kim ki olsa rû-be-rû

Su gibi ezberlemiş okur revân
Mâ-cerâ-yı dehri her dem sû-be-sû

Önine kim gelse dir târîh için
Mâ-Hüseyn ile Hasan aşkına su

Bu kıtada çeşmenin susayanlara su dağıtan sakaya benzetilmesi, *cüst ü cû*, *rû-be-rû*, *sû-be-sû* kafiyeleriyle suyun çeşmeden akışının hissettirilmesi yani anlam ile sözün uyumu; dil dökmek, su gibi ezberlemek deyimlerinin ifadeyi zenginleştirilmesi şiiri akıcı kılmıştır. Bu özellikleri barındırmasının yanı sıra Kerbelâda bir çeşme için söylenmiş olması, şiiri değerlendirmek üzere kullanılan *âbdâr* ve *selîs*

sözcüklerinin tercih edilmesinde sözel çağrışıma eleştirel düşüncenin eşlik ettiğini gösterir.

ÖRNEK 6

Bağdatlı Ahdî, *Gülşen-i Şu'ara* adlı tezkiresinde Ruhî'ye dair bilgiler verdikten sonra onun şiirini beğendiğini söyler. Örnek olarak alıntıladığı beyitlerin “*âbdâr*” olduğunu belirtir. “Bu bir nice beyt ve *gazel-i âbdâr* anlarındur tahrîr oldi” (Solmaz 2005).

Tanzimat döneminden sonra kaleme alınan biyografi kitaplarında da zaman zaman tezkirecilerin şiiri değerlendirmek üzere kullandıkları eleştiri amaçlı kelimelere yer verilir. Bursalı Mehmet Tahir de *Osmanlı Müellifleri*'nde Ahdî'den devraldığı “*âbdâr*” sözcüğünü Ruhî'nin şiirlerini nitelendirmek için kullanır. “Eş'arı fevka'l-âde *âbdâr* hele terkib-bendi meşhûr u ma'nidârdır” (1338: 182-183). Bu yaklaşım, klasik dönemin algı ve eleştiri anlayışının yenileşme döneminde de devam ettiğini gösterir.

ÖRNEK 7

Tezkire yazarları söz sanatları, aruz ölçüsü açısından şiirlerde gördükleri kusurlara da işaret ederler. Öyle ki Gelibolulu Âlî, kendi çağının geçerli olan eleştiri kuralları çerçevesinde verdiği örnek beyitleri imale, rekâket, tam teşbih olmama, aruz kusuru taşıma, manaca uygunsuzluk ve yanlış eda gibi kusurlardan dolayı eleştirir. Bu hâliyle başka tezkirelerde de karşımıza çıkan uygulamayı Âlî, bir adım daha ileriye götürerek “şu kelimenin yerinde bu olmalıydı” tarzında şiiri düzeltmeye, hatta bazen de yeniden yazmaya kadar götürür.

Kanunî Sultan Süleyman dönemi şairlerinden Emanî'nin

Her gice dil-i tîre hayâlünle münevver

Sen ey-meh-i bed-mihr gerek gelme gerek gel

beyti örnek olarak alıntılanır ve sonra şu ifadelere yer verilir: “Egerçi kim bed-mihr diyu edâ eylemişdür. Ve illâ yaramaz îhâmla hatâ eylemişdür. Zîrâ mihrün bedi olmaz ve bed nesneye mihr itlâk idenün bahtı sermedî olmaz. Bî-mihr dimek yeg idi. Bâri hem edâsı sahîh ve hem isnâdı gerçek idi.” (İsen 1994: 32).

Şair, şiir ve edebî eseri değerlendirmek için tezkirelerde kullanılan kelimeler ile dibace ve sebep-i teliflerde, gazel ve kasidelerde aynı amaçla kullanılanlar büyük ölçüde örtüşür. Bununla birlikte edebî eleştiri çerçevesinde işlev üstlenen kelime ve terimlerin sistematik bir yapı arz ettiğini söylemek zordur.

Tezkirelerde esere yönelik eleştiri nasıl ve hangi kavramlarla yapılır?



SIRA SİZDE

2

Tezkirelerde kullanılan eleştiri terimleri konusunda Yusuf Çetindağ'ın *Şiir ve Tenkit* kitabında (Kitabevi Yayınları, İstanbul 2010) ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

DİBACE VE SEBEB-İ TELİFLERDE ELEŞTİRİ

Divanların başında şiir ve şair kavramlarını açıklayan, şairin divan tertip etme gerekçesini ifade eden mensur veya manzum/mensur karışık olmak üzere yazılmış bölümlere dibace denir. Tezkirelerin başındaki benzer nitelikli metinler ise mukaddime olarak adlandırılır. Mesnevilerin yazılış nedenlerinin anlatıldığı, çoğunluğu kurmaca olan konular da genellikle sebep-i telif veya *sebeb-i nazm-ı kitâb* gibi başlıklar altında anlatılır.

Tezkire mukaddimelerinde olduğu gibi divan dibacelerinde de şiirin tanımı, ilk şiirin kim tarafından söylendiği, şairin kimliği ve sorumluluğu, çevresiyle ilişkisi

gibi konular işlenir. Bu konular ele alınırken çeşitli istiareler kullanılır. Şöyle ki şiir inciye benzetilir, inci denizde bulunur; dalgıca benzetilen şair bu denize dalıp mana incilerini çıkarır. Bazen de şair tutiye (papağana) benzetilir. Papağan şeker verilince ayna karşısında nasıl konuşursa şair de himaye görünce veya ayna gibi berrak yüzlü insanlarla karşılaşınca şiir söyler. Şairler görüşlerini temellendirmek için Kuran'a, hadislere göndermede bulunur, tefsir bilginlerinden filozoflara kadar pek çok güvenilir düşünce ve görüş sahibinden alıntı yaparlar.

Türk edebiyatında divan tertip eden şairlerden yaklaşık kırk kadarı dibace yazmıştır. Bilinen Türkçe divan dibaceleri yayımlanmıştır (Üzgor 1990). Bunlardan özellikle Lamiî Çelebi ile Fuzulî'nin dibaceleri içerikleri bakımından diğerlerini de kapsayacak niteliktedir. Bu dibacelerde yer yer edebî tenkit niteliğinde düşünce ve değerlendirmelere yer verildiği yapılan çalışmalardan anlaşılmaktadır (Tolasa 1979; Doğan 2009).

Biz de bir başka dibace metnini, Gelibolulu Âlî'nin yazdığı dibaceyi örnek olarak okuyalım.

Gelibolulu Âlî bu dibacesinde divanını nasıl tertip ettiğini kelimenin çağrışımından da yararlanarak istiare yoluyla anlatır. Saray protokolünün üyeleri gibi gösterdiği akıl, hayal, mana ile bunları birleştirmede usta olan Hayalî, Hayretî, Ahmet Paşa, Necatî, Celilî, Mesihî, Fazlî ve Zatî'nin adlarını ve işlevlerini sıralar.

ÖRNEK 8

Gelibolulu Âlî'nin divân dibacesinin metni ve diliçi çevirisi Tahir Üzgor'ün *Türkçe Divan Dibâceleri* adlı eserinden alıntılanmıştır:

Dibacenin Metni

Ammâ divânun bir sultânı var idi ki cemî'-i mezâlîmi def' ve cümle mevâkı'ı ref' iderdi. Nazarına ağlayu gelen güler giderdi. Kelâm-ı belîğın gûş iden girîbânını çâk iderdi. Sühan mülkinün serîr-ârâsı edâ bezminin kadeh-peymâsı idi.

Mesnevî

Akl idi hem-nişîni ol şâhun

Bir büyük lutfuyıdı Allâhun

Câmesi şîrimün hayâlî idi

Nâmı ma'nâ vü şânı âlî idi

Vüzerâyı kişvegüşâsı şol şîr idi ki fenn-i fesâhatda ferîd 'ilm-i belagatda vahîd sâhib-i edâ-yı rengîn mâlik-i tarz-ı nev-âyîn kimesnelerdür ki zikr olunur.

Nazm

Hayalî Hayretî Ahmed Necatî

Celilî vü Mesihî, Fazlî Zâtî

Bahr-ı diger:

Kiminün nâmı zâtına gâlib

Ol Mesihî vü Ahmed ü Zâtî

Ve kiminün kemâ-yenbagi şöret-i zâtı ve şânına lâyük iltifâtı var idi.

Nazm

Biri anun Hayâlî-i mümtâz

Biri dahı Necatî-i üstâd

Nesr: Ammâ Hayâlî tarzında fâyık her vech ile şâ'ir dimege lâyük kimesne idi. Hattâ bu hakîr fenn-i şîrde mümtâz ve şuarâ içre ser-efrâz iken yine gâh olurdu ki ebyât-ı Hayâlî'ye hâk-nihâdlık yüzünden nazîre söyledim. Ba'd-ez-ân şol şâh-ı mahfil-nişîn ki bunlar gibi vüzerâsı var idi ben anun hem-nişîni ve ri'âyeti bezminün karîni idüm.

Dibacenin Diliçi Çevirisi

Ama bu divanın, bütün zulümleri savıp bütün mevkileri yücelten bir sultanı vardı. Önüne ağlayarak gelen gülerək giderdi. Güzel sözünü işiten yakasını yırtardı. Söz ülkesinin taht süsleyeni, eda meclisinin kadeh ölçeniydi.

Mesnevi:

O padişahın dostu akıldı; o Allah'ın büyük bir lütfuydu. Şiirimin elbisesi hayali (Hayâlî) idi, ismi mana ve şanı yüce idi.

Fesahat sanatında biricik, belagat ilminde tek olan şu şiirin ülkeler fetheden vezirleri, renkli söyleyiş ve yeni tarzların sahibi kişilerdir ki onlar:

Hayalî, Hayretî, Ahmet Paşa, Necâtî, Celilî, Mesihî, Fazlî ve Zâtî'dir.

Diğer bahirle:

Kiminin adı zâtına galiptir ki bunlar Mesihî, Ahmed Paşa ve Zâtî'dir.

Ve kiminin gerektiği biçimde şöhreti ve şanına layık saygınlığı vardı.

Nazm:

Onların biri seçkin Hayâlî, biri de üstad Necâtî'dir.

Nesir: Ama Hayâlî tarzında üstün, her yönüyle şair demeye layık kimseydi. Hatta bu değersiz (Ali), şiir sanatında seçkin ve şairler arasında tanınırken yine de bazen Hayalî'nin beyitlerine, alçak gönüllülükten ötürü nazire söyledim. Bundan sonra böylesine vezirleri olan padişahın dostu ve ona bağlı kişilerin meclislerine katılır oldum (Üzgör 1990: 398-399).

Mesnevilerin yazılış nedeninin anlatıldığı kurmaca nitelikli sebep-i teliflerinde şairler kendilerinden önce yaşamış veya çağdaşları olan mesnevi şairlerini zaman zaman eleştirirler. Bunların en çok bilineni Cafer Çelebi'nin Ahmet Paşa ve Şeyhî eleştirisi ile Şeyh Galip'in Nabî'ye yönelik eleştirileridir. Bunlar estetik ölçütleri de gözardı etmeyen metinlerdir.

Cafer Çelebi *Heves-name* adlı mesnevisinde Türkçe söyleyen şairler arasında şöhreti olan Şeyhî ve Ahmet Paşa'yı eleştirir. Şeyhî'nin şiirinde fesahat (düzgünlük ve açıklık) olmadığını, çok fazla garip sözün bulunduğunu söyler:

Şular kim Türkî dilde şöhreti var	Şunların Türk dilinde şöhreti var;
Biri Şeyhî biri Ahmeddür ey yâr	ey dost, biri Şeyhî diğeri Ahmet Paşa.

Eger Şeyhîdür insâf eyle billah	Allah için insaflı olmak gerekirse Şeyhî,
Sühanverlikden olmuş gerçi âgâh	söz ustalığının farkındadır.

Sözün üslûb-ı nağzın anlamış ol	O sözün çekici üslubunu anlamış,
Kelâmın tavr u tarzın anlamış ol	kelamın yolunu yordamını bulmuş.

Fesâhatda velîkin kârı yokdur	Fakat sözünde açıklık yoktur;
Kelâmınun garîb elfâzı çokdur	şiirinde anlaşılmaz söz çoktur.

Ahmet Paşa'nın şiirinde ise selâset (akıcılık) ve fesahat (açıklık) bulunduğunu, fakat belagat konusunda kusurlu ve kiliselerdeki resimler gibi ruhsuz olduğunu belirtir:

Ve ger Ahmed durur gerçi selâset	Gerçi Ahmet'in sözlerinde hem akıcılık
Bulınur sözlerinde hem fesâhat	hem de açıklık vardır

Belagatda velî mâhir degüldür	Ama belagat konusunda usta değildir,
Kelâmın rabtına kâdir degüldür	sözün bağlamını oluşturamaz.

Sözünün hüsnü vardır ânı yokdur Sözünün güzelliği vardır, albenisi yoktur;
Nukûş-ı deyre benzer cânı yokdur kilise resimlerine benzer, ruhu yoktur
Sonuç itibariyle her ikisinin de orijinal hayallerden yoksun olduğunu ve aslında bunların şair olmadıklarını iddia eder:

Hayâl-i hâssa çün kâdir degüller Orijinal hayallere sahip olmadıkları için
Hakikatde bular şâir degüller Aslında bunlar şair değildir.

Her ne kadar geçen zaman içinde Şeyhî ve Ahmet Paşa, divan şiirinin en usta şairleri arasında sayılmayı hak etmişlerse de Cafer Çelebi'nin eleştirilerinin çağdaşları, özellikle Latifî tarafından kabul görüp yinelenmesine bakılırsa devrin eleştiri anlayışını yansıttığı söylenebilir.

Şeyh Galip de *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin “Der Beyân-ı Sebeb-i Telîf” kısmında anlattığına göre; samimi bir meclisin sırdaşı olur. O mecliste her biri sözden anlayan usta şairler bulunmaktadır. O mecliste Nabî'nin *Hayrâbâd*'i okunur, bu esere övgüler yağdırılır. Şeyh Galip buna karşı çıkar ve eserin kendince eksikliklerini dile getirir. *Hayrâbâd*'i konusunun orijinal olmaması ve içerdiği Farsça tamlamaların şiire ağırlık (siklet) vermesinden ötürü eleştirir:

Ey kıssadan olmayan haberdar Ey hikâyeden haberdar olmayanlar!
Nâkis mı bıraktı Şeyh Attâr Şeyh Attar onu eksik mi bırakmış ki?

İşte o kadardır ol hikâyet O hikâye işte bu kadardır,
Bâkisi durûg-ı bî-nihâyet gerisi sonu gelmeyen yalandır.

Manzume-i Farisî-veş ebyât Farsça manzumelere benzeyen beyitler,
Bî'l-cümle tetâbü-ı izâfât baştan başa zincirleme tamlamalar...

İnşâya verir egerçi ziynet Gerçi inşâya (sanatlı nesir) süs verirse de
Türkî söz içinde ayn-ı siklet Türkçe söz içerisinde sakil durur.

Divan şairlerinin dibacelerde ve sebeb-i teliflerde ortaya koydukları eleştirel tutum, başkalarının eserlerini değerlendirmek çabasından çok, kendi konumlarını pekiştirmek ve eserlerinin yer edinmesini sağlamak arzusundan kaynaklanmaktadır.

SIRA SİZDE



3

Dibace ve sebeb-i teliflerdeki eleştirilerin niteliği ve amacı nedir?

K İ T A P



Menderes Coşkun, *Klasik Türk Şiirinde Edebî Tenkit, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.*

DİVANLARDA ELEŞTİRİ İÇERİKLİ ŞİİRLER

Klasik dönemde şairliğin göstergesi divan sahibi olmaktır. Divan, belli bir düzene sahip şiir kitaplarının genel adıydı. Şairler, şiirlerini divan denilen kitaplarda toplarlardı. Ancak her şair, düzenli bir divana (mürettep divan) sahip olacak kadar talihli olmayabilirdi. Sadece gazel söyleyen veya farklı nazım biçimlerinde olsa da az sayıda şiiri olan divançe sahibi şairlerin yanı sıra epeyce şiir söyledikleri halde farklı nedenlerden ötürü divan tertip etmeye fırsat bulamayan, eserleri değişik şiir mecmularının arasında kalan talihsiz şairler de vardı.

Klasik dönem şairleri söylemek istedikleri ne varsa geleneğin belirlediği kural ve imkânlar çerçevesinde ifade ederlerdi. Bu bakımdan az da olsa yazdıkları eleştiri nitelikli şiirler de divanlarda yer alırdı. Şairler, yazdıkları kasidelerin fahriye bölümlerinde, gazellerin maktalarında, müzeyyel gazellerin zeyl (ilave, ek) beyitlerinde, kıta ve rubailerinde kendi şiirlerine veya başka şairlere dair değerlendir-

meler yaparlar. Bu tür doğrudan eleştiri ve değerlendirmelerin yanında dolaylı biçimde de görüşlerini yansıtır. Dolaylı değerlendirmenin en önemli örneklerinin başında nazireler gelir. Bu bakımdan edebî eleştiri açısından nazire mecmu- ları önemli ipuçları içerir. Nazireler kadar belirleyici olmasa da terbî, tahmis gibi musammat nazım biçimleriyle yazılan şiirler de şairlerin birbirine nasıl baktıklar- ını yansıtır. Metinlerarası ilişkiler kadar şairler arası ilişkileri anlamak açısından da önemli olan bir başka gösterge ise tazmin ve iktibasır.

Nazire, terbî, tahmis, tazmin ve iktibas kavramlarıyla ilgili olarak *Eski Türk Edebi- yatına Giriş* kitabınızda verilen bilgileri hatırlayınız.



DİKKAT

Belagat kitaplarında ve tezkirelerde şiirleri değerlendirmek üzere kullanılan bazı kelime ve kavramların divanlarda da kullanıldığı görülür. Tezkirelerde oldu- ğu gibi divanlarda da *mevzûn*, *selis* ve *selâset* kavramlarıyla şiirin ritmini sağlayan ölçüye, sözün ahenk ve akıcılığına işaret edilir:

Necâtî bahr-ı eş'ârün nedendür pür-güher böyle
Selâsetde letâfetde hemânâ bir akarsudur Necatî

Dil çeşme-i belâgat ana lüledür kalem
Âb-ı zülâli şî'r-i selâset-şî'ârdur Bakî

Divan şairleri bazı belagat kavramlarını farklı anlamlarını da çağrıştıracak biçimde şiirlerinde kullanırlar. Özellikle edebî sanatlarla ilgili kavramların kullanıldığına dair çok örnek vardır. *Eski Türk Edebiyatına Giriş* adlı kitabınızda ayrıntılı biçimde tanı- tılan teşbih, kinaye, istiare, cinas, tecnis, tevriye ve iham sanatlarının sözlük anlamlarını da çağrıştıracak biçimde kullanıldığı, şu beyitlerde görülmektedir:

Hiç teşbîh ide mi şem'-i şeb-efrûza ruhun
Ol kişi kim giceyi gündüzi idrâk eyler İshak

Vaslun durur habîbüm fikr itdüği Ferîdî
Tasrîh olan mahalle lâzım degül kinâye Feridî

Şâyânter olmaz inşâ destâr-ı i'tibâre
Bî-reng ü büy teşbîh bî-nakş istiâre Nabî

Nâbî kelâma vüs'at-ı meydân virür cinâs
Çün teng ola zemîn mücânister istemez Nabî

Bî-nazîr itmek ise sözlerin Es'ad işte
Bilmeden matlab olan tevriye vü tecnîsi Şeyh Galip

Bu öldürür beni kim nâmede idüp îhâm
Lisân-ı hâl ile dir ey'mi benden ayrılmak Nevres

Divanlarda edebî sanatlarla ilgili kavramlar gibi musikiyle, nakışla ve hatta çe- şitli meslek dallarıyla ilgili kavramlar da şiirsel çağrışım uyandıracak biçimde kul- lanılır. Şairler çeşitli sanatların ustalarına göndermede (telmih) bulunurlar. Kimi zaman da doğrudan anarak değerlendirme yaparlar. Şairlerin meslektaşları hakkın- da yaptıkları bu değerlendirmeler, edebiyat eleştirisi açısından önemlidir. Bu çeşit değerlendirmeler arasında Nedim'in kendisinden önce yetişen ustalara dair yaptığı şu tespitler, edebiyat araştırmacıları tarafından isabetli bulunduğu için diğer şairlerin

benzer yaklaşımlarının da titizlikle ele alınması gereğini doğurmuştur. Nedîm'in tespitleri şöyle:

Nef'î vâdî-i kasâidde sühan-perdâzdur
Olamaz ammâ gazelde Bâkî vü Yahyâ gibi

Mesnevî semtinde geçmiştir Atâyî cümlesin
Hâletî evc-i ruba'ide uçar ankâ gibi

Nedîm'in bir kasidesinin içinde yaptığı bu değerlendirmelerin benzerine, şairlerin çağdaşlarını ve kendilerinden önce yetişen ustaları toplu olarak ele aldıkları manzumelerde sıkça rastlarız. Kendi kuşaklarından sonra gelenler için yaptıkları değerlendirmeleri içeren vekâlet-nameler, kendilerini de dâhil ederek dönemin genel şiir havasını yansıttıkları hasbihâller divanlarda yer alır. Âşık edebiyatının temsilcilerinin de bu metinleri andıran şair-nameler yazdıklarını biliyoruz. Şair mahlaslarının bazı nitelemelerle sıralandığı bu tarz şiirler, her zaman isabetli değerlendirme ve tespitler içermemekle birlikte devrin kültür ve sanat hayatıyla ilgili genel görüntüyü yansıttıkları için eleştiri tarihi açısından gözardı edilmemesi gereken ürünlerdir.

Bağdatlı Ruhî'nin Şam'dan Bağdat'a gönderilmiş bir mektup gibi düzenlediği "ne demdedür" redifli kasidesi vardır. Şair, bu kasidesinde sabah rüzgârını kişileştirir ve ondan, yolu Bağdat'tan geçerse dostlarının ne hâlde olduklarını sormasını ister. Şiirin başında bazı dostlarını sayar. Andığı dostları Keşfi, Tabî, Feyzî ve Daî Efendîdir:

Keşfi Efendi şimdi emîr-i kelâmdur
Ol zübde-i efâzıl u akrân ne demdedür

Âlî durur tabî'ati Tabî Efendinün
Devletde mi o sâhib-i divân ne demdedür
Ruhî, bu şiirinin yedinci beytinde şairler topluluğuna mensup dostlarının hâlini, hatırını sormaya geçtiğini belirtir:

Andan geçüp teccüs-i yârân-ı sâbık it
Gör şâ'irân-ı kâfiye-sencân ne demdedür

Bu beyitten sonraki her bir beyitte şair, Kelamî, Mehdî, Fazlî, Rindî, Emînî, Figânî ve Nusretî mahlası şair dostlarını anarak ne hâlde olduklarını sorar:

Sâkin mi Kerbelâda Kelâmî-i hoş-edâ
Ol ârif-i yegâne-i devrân ne demdedür

Gül gibi Mehdî tâze gazeller ider mi tarh
Ol andelib-i gülşen-i irfân ne demdedür

Tarih midür didükleri hep yine Fazlî'nün
Gûyâ mı ol müverrih-i devrân ne demdedür

Rindî fûnûn-ı şî'irde üstâd mı yine
Ol ser-firâz-ı nükte-güzârân ne demdedür

...
İdüp Emînî yine tetebbu Figânî'ye
Dir mi nazireler o sühân-dan ne demdedür

...
Terkîbi hoş şî'r diyüp Nusretî yine
Eyler mi işidenleri hayrân ne demdedür

Bu beyitlerden Kelamî'nin hoş edalı olduğunu, Mehdî'nin taze gazeller yazdığını, Fazlî'nin tarih düşürdüğünü, Rindî'nin şiir ilmindeki ustalığını, Eminî'nin Figanî'ye nazire söylediğini, Nusretî'nin terkibi hoş şiirleriyle duyanları kendisine hayran ettiğini anlıyoruz. Şair çağdaşlarının adlarını anmakla kalmaz, aynı zamanda onların edebî kişiliklerine dair değerlendirmelerde de bulunur.

Divanlarda şaire yönelik bu değerlendirmeler gibi doğrudan şiir sanatına yönelik manzumelerle de karşılaşırız. “Şiir” redifli manzumeler kadar yaygın olmasa da baştan sona şiirle ilgili konuları ele alan manzum metinler vardır. Divan edebiyatı şiir ağırlıklı olduğu için ders kitaplarından ilmihal kitaplarına kadar birçok türde manzum örnekler veren şairlerin şiire dair görüşlerini de manzum olarak ifade etmeleri doğaldır.

Özellikle XVIII. yüzyıldan sonra pek çok konu manzum olarak da işlenmiştir. Bu asrın şairlerinden Hasan Yaver, belagat kitaplarında ele alınan şiir, şair ve edebiyata dair diğer kavram ve kuralları *Fenniye-i Eşar* adlı 429 beyitli mesnevisinde anlatır (Üstüner 2009: 826-892). Hasan Yaver, eserinin giriş kısmında güzel şiir yazmanın incelikleri, yöntemi ve şairliğin sırlarından söz eder. Şiir söylemeye meyli olanlara çeşitli öğütler verir. Güzel söz söylemenin yollarını şöyle anlatır: Şair olmak isteyen kişi ezberinde en az bin gazel bulundurmalı, onları tekrarlayarak sözüne akıcılık kazandırmalı ve orijinal mazmunlar bulmalıdır. Şiir sanatını öğrenmelidir:

San'at-ı eş'arı güzel bilmeli

Söylemenin tarzını öğrenmeli

Onun bu öğütleri ile Latifî'nin “Filibeli Fanî”den naklettiği öğütler örtüşmektedir.

Hasan Yaver, şairlerin uyması gereken kuralları sıraladıktan sonra şiir söylemenin üstattan öğrenilmesi gereken bir sanat olduğunu belirtir. Ardından teşbih, cinas, kinaye, tezat, teşbih-i belîğ gibi bazı sanatlar hakkında bilgi verir. Sözün nasıl güzelleştirilebileceğine dair kurallardan söz eder. Sözü güzelleştirmenin yöntemleri çerçevesinde terdid, tevriye ve iham sanatlarını anlatır. Tercümeyle de bir sanat olarak değerlendirir. Divan şairlerinden Nahifî ve Lamîî Çelebî'nin *tercemanlığı*ni takdir eder (278-286. beyitler). Sonra rubai, kıta, kaside, tahmis ve tesdis gibi nazım biçimlerinin bazı özelliklerine dikkat çeker. Belagat kitaplarında, tezkire mukaddimelerinde ve divan dibacelerinde söylenenlerin bir bakıma manzum özeti sayılan *Fenniye-i Eşar*'ın kendi içinde tutarlı, değerlendirmelerinde ise isabetli olduğu görülmektedir.

Klasik dönem Türk edebiyatında eleştiri anlayışının dayandığı temel ilkeler ve bu ilkeler doğrultusundaki eleştiri örnekleri kuşkusuz yukarıda sıralananlardan ibaret değildir. Ama verilen örneklerle genel görüntünün resmedildiği söylenebilir.

Şairlerin birbirlerine bakışı ve edebî ilişkileri açısından divanların sunduğu veriler nelerdir?



SIRA SİZDE

4

Özet



Eleştiri tarihi içinde klasik dönemin yerini belirleyebilmek.

Türk edebiyatının XIII. yüzyıl sonlarından XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönemi Eski Türk Edebiyatı kapsamında ele alınır. XV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar olan süreç, Türk edebiyatında klasik dönem olarak adlandırılır. Bu dönemde şairlerin uymak zorunda oldukları kurallar dizisi belirlenir. Bu dönemin varlık, insan ve dil algısına uygun eleştiri anlayışını yansıtan eserler yazılır.

Klasik dönemde sosyal eleştiri, Fuzulî'nin *Şikâyet-namesi* ve Bağdatlı Ruhî'nin *Terkib-bend'i* ile en iyi örneklerini verir. Eleştirinin bir başka türü olan hiciv tarzında ise Nefî ve *Sihâm-ı Kaza* adlı eseri akla gelir. Edebî eleştiri konusunda başlı başına bir eser yazılmamış olmakla beraber geleneğin kurallar dizisi belagat kitaplarında, bu kuralların eserlere nasıl uygulandığı ise başta şair tezkireleri olmak üzere dibace ve sebep-i teliflerde, divanlardaki bazı şiirlerde görülür. Bunlardan başka Nevî'nin, klasik dönemin bilim anlayışını yansıtan *Netayicü'l-Fünun* adlı ansiklopedik eserinde, Nabî'nin *Hayriyye* ve Vehbî'nin *Lutfiyye* adlı öğüt kitaplarında da şiir ve nesir ayırımına ilişkin değerlendirmeler yapılır.

Klasik dönemdeki eleştiri anlayışı yenileşme döneminde de sürdürülür. 1867-1876 tarihleri arasında dikkat çekici bir biçimde sayısı artan belagat kitaplarında da klasik anlayış belirgin biçimde görülür. Süleyman Paşa'nın *Mebani'l-İnşa* adlı eseriyle birlikte, değişen zihniyete uygun bir yaklaşımın belirlendiği söylenebilir.



Klasik dönemin eleştiri niteliğindeki kaynaklarını tanıyabilmek.

Divan şairlerinin uymak zorunda oldukları kurallar dizisi, belagat kitaplarında belirlenir. Osmanlı medreselerinde başlangıçta Arapça ve Farsça belagat kitapları okutulur. Arapça belagat kitaplarının başında Sekkâkî tarafından yazılan *Miftahu'l-Ulum* gelir. Taftazanî'nin yazdığı *Mutavvel* ile ona yazdığı *Muhtasar* adlı şerh kitabı da ilgi görür. Farsça belagat kitaplarından ise Reşidü'ttin-i Vatvat'ın yazdığı *Hadayiku's-Sihr fi Dekayku's-Şîr* klasik dönem kültür ve bi-

lim çevrelerinde benimsenir. Gelibolulu Sürurî, Reşidü'ttin-i Vatvat'ın eserinden ve Şerafettin Rami'nin *Enisü'l-Uşşak*'ından yararlanarak *Bahrü'l-Ma'arif*'i kaleme alır. Bu eser, klasik dönem Osmanlı edebiyatında Türkçe yazılmış derli toplu ilk belagat kitabı sayılır (y. 1549).

Osmanlı bilim ve kültür çevrelerinde okunan belagat kitapları iki kaynaktan beslenir. Birincisi daha çok medreselerde okutulan *Miftah*, *Mutavvel*, *Muhtasar* ve *Telhis* gibi Arapça kitaplar ve onların şerh ve haşiyeleri niteliğindeki benzer eserlerdir. İkincisi ise Farsça *Hadayikü's-Sihr* gibi belagat kitapları ve onlardan devşirilen bilgilerle Türkçe kaleme alınmış *Bahrü'l-Ma'arif*, *Miftahü't-Teşbih*, *Miftahü'l-Belaga* ve *İstilahatu's-Şîriyye* gibi eserlerdir. Bu eserlerde söze edebîlik özelliği katan bütün unsurlar ayrıntılı biçimde anlatılır. Bu bakımdan belagat kitapları klasik dönem edebî eleştiri anlayışının kuramsal çerçevesini belirler.

Belagat kitaplarında belirlenen kurallar çerçevesinde edebî eleştirinin uygulandığı en önemli eserler ise şair tezkireleridir. Tezkire türünün ilk örnekleri Doğu Türk edebiyatında Ali Şîr Nevâyî, Batı Türk edebiyatında Sehî Bey tarafından verilir. XVI. yüzyılda Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebî'nin eserleriyle genel çerçevesi belirlenen tezkire türü, klasik dönem boyunca devam eder. Edebî eleştiri açısından dibaceler ve mesnevîlerin sebep-i telifleri de önemli veriler içerir. Şairler bazen meslektaşlarını kıyasıya eleştirirler. Bunların en çok bilineni Cafer Çelebî'nin Ahmet Paşa ve Şeyhî eleştirisi ile Şeyh Galip'in Nabî'ye yönelik eleştirileridir. Klasik dönem şairleri, divanlarında eleştiri içerikli şiirlere yer verirler. Kasidelerin fahriye bölümlerinde, gazellerin maktalarında, müzeyyel gazellerin zeyl (ilave, ek) beyitlerinde, kıta ve rubailerde kendi şiirleri veya başka şairler hakkında değerlendirme yaparlar. Ayrıca şiir redifli manzumelerinde veya Hasan Yaver'in *Fenniye-i Eşâr* başlıklı mesnevisinde olduğu gibi daha çok mesnevi nazım şekliyle yazılmış uzun şiirlerinde belagat kitaplarında ele alınan şiir, şair ve edebiyata dair bazı kavram ve kuralları işleyebilirler. Bu tür doğrudan eleştiri ve değerlendirmelerin yanında, na-

zireler ve terbi, tahmis gibi musammat nazım biçimleriyle yazılan şiirler; tazmin ve iktibas gibi alıntıya dayalı sanatlarla da dolaylı biçimde görüşlerini belirtirler.



Klasik dönemde edebî eleştirinin nasıl yapıldığına ilişkin değerlendirmeler yapabilmek.

Klasik dönemde eleştirinin çerçevesi belagat kurallarına göre belirlenir. Tezkirelerde hem şaire hem de eserine yönelik eleştiriler yapılır. Tezkire yazarı, şair biyografilerini belli bir kompozisyon çerçevesinde verir. Biyografisini anlattığı şair hakkında kendisinden önce bilgi veren tezkirecilerin anlattıklarını kimi zaman eleştirir. Alıntılanan örnek şiirlerin hangi şaire ait olduğu konusunda görüş belirtebilir. Şairin eserine yönelik değerlendirmeler yapar. Tezkirelerde şairleri değerlendirmek üzere bazı kelime ve kavramlar kullanılır. Şairin “tab, selika, kabiliyet” gibi kavramlarla ifade edilen doğal sanat gücü, “hûb, latif, nazik, zarif, bülend, sâde, ruşen” gibi sıfatlarla değerlendirilir. “İcâd, ibdâ ve ihtirâ” gibi orijinal buluşlarına, “bedihe-gû, fevrî, tîz” gibi anında ve çabuk yazabilme becerisine yönelik tespitler yapılır. “Âbdâr, selîs, melih, garîb” gibi sıfatlarla doğrudan eser, “âşıkâne, rindâne, şühâne, türkâne” gibi sıfatlar kullanılarak üslup değerlendirilir. Bunların çok sistematik olmasa bile gelişigüzel kullanımlar olmadığı açıktır.

Klasik dönem eserlerinden divanlar ve mesneviler, özellikle dibace ve sebab-i telif bölümleriyle edebî eleştiriye kaynaklık eder. Divan şairlerinin dibacelerde ve sebab-i teliflerde ortaya koydukları eleştirel tutum, başkalarının eserlerini değerlendirmek çabasından çok, kendi konumlarını pekiştirmek ve eserlerinin yer edinmesini sağlamak arzusundan kaynaklanmaktadır. Bunlar estetik ölçütleri de göz ardı etmeyen metinlerdir. Divan ve mesnevilerin diğer bölümlerine de dibaceler ve sebab-i teliflerdeki kadar yoğun olmamakla birlikte şairlerin meslektaşlarına ve eserlerine yönelik eleştirel tutumları yansır.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdakilerden hangisi klasik dönemin eleştiri kaynaklarından biri **değildir**?
 - a. Miftah
 - b. Meşairü'ş-Şu'ara
 - c. Hayriyye
 - d. Bahru'l-Maarif
 - e. Hayrabad
2. Aşağıdakilerden hangisi Osmanlı medreselerinde okutulan belagat kitaplarından biri **değildir**?
 - a. Şikâyet-name
 - b. Miftah
 - c. Mutavvel
 - d. Muhtasar
 - e. Telhis
3. *Bahru'l-Maarif*' ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?
 - a. Osmanlı edebiyatında Türkçe yazılmış ilk belagat kitabı olarak bilinir.
 - b. Gelibolulu Sürûrî tarafından yazılmıştır.
 - c. Mukaddime, üç makale ve hatimeden oluşur.
 - d. XVI. yüzyıl şairlerinin hayat hikâyeleri hakkında bilgi verir.
 - e. Yazar bu kitabını yazarken *Enisü'l-Uşşak*'tan yararlanmıştı.
4. Divan şairleri ve tezkire yazarları bir eserin orijinalliğini belirtmek için **genellikle** hangi sıfatı kullanırlar?
 - a. selîs
 - b. rengîn
 - c. âbdâr
 - d. latîf
 - e. hûb
5. Bağdatlı Ahdî'nin *Gülşen-i Şuara* adlı tezkiresinde Ruhî'nin şiirini değerlendirirken kullandığı "âbdâr" sıfatını, Tanzimat döneminden sonra Bursalı Mehmet Tahir de *Osmanlı Müellifleri* adlı eserinde aynı amaçla kullanır. Bu cümleden aşağıdaki yargılardan hangisine **varılamaz**?
 - a. Mehmet Tahir, Ruhî maddesini yazarken *Gülşen-i Şuara*'dan yararlanmıştı.
 - b. Ruhî'nin şiirini nitelemek için âbdâr kelimesinden daha uygun bir ifade yoktur.
 - c. Bursalı Mehmet Tahir geleneğe bağlı bir yazardır.
 - d. Klasik dönemin eleştiri anlayışı Tanzimat dönemine de yansımıştır.
 - e. Tanzimat döneminde eleştiri anlayışı bütünüyle değişmiştir.
6. Aşağıdakilerin hangisinde tezkirecilerin bir eserin üslup özelliklerini değerlendirmek üzere kullandıkları sıfatlara yer **verilmemiştir**?
 - a. müştâkâne
 - b. türkâne
 - c. rindâne
 - d. divâne
 - e. âşikâne
7. Klasik dönemin eleştiri anlayışını yansıtan divan dibacelerinin en önemlilerini yazan şairler, hangi seçenekte birlikte ve doğru olarak verilmiştir?
 - a. Şeyhî-Nevî
 - b. Fuzulî-Lamiî
 - c. Latîfî-Fânî
 - d. Nabî-Şeyh Galip
 - e. Vehbî-Hayalî
8. Şeyh Galip *Hüsni ü Aşk* adlı eserinde Nabî'nin *Hayrabad*'ını niçin eleştirir?
 - a. Hikâye mutlu sonla bittiği için
 - b. Orijinal olmadığı ve dili tamlamalarla dolu olduğu için
 - c. Aynı konuyu kendisinin daha iyi işleyeceğine inandığı için
 - d. Kahramanlarını gerçek hayattan seçmediği için
 - e. Nazım tekniği açısından kusurlu bulunduğu için
9. Cafer Çelebi'nin, döneminin önde gelen şairlerini eleştirdiği bir bölümü de içeren eseri aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Miftahu'l-Ulum
 - b. Fenniye-i Eşar
 - c. Heves-name
 - d. Pend-name
 - e. Şair-name
10. Aşağıdakilerden hangisinde klasik dönem eleştiri anlayışının dolaylı yansımaları söz konusu **değildir**?
 - a. Miftah
 - b. Tahmis
 - c. Terbî
 - d. Tazmin
 - e. İktibas

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e Yanıtınız doğru değilse “Giriş” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
2. a Yanıtınız doğru değilse “Belagat Kitaplarında Eleştirisi” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
3. d Yanıtınız doğru değilse “Belagat Kitaplarında Eleştirisi” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
4. c Yanıtınız doğru değilse “Şair Tezkirelerinde Eleştirisi” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
5. e Yanıtınız doğru değilse “Şair Tezkirelerinde Eleştirisi” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
6. d Yanıtınız doğru değilse “Şair Tezkirelerinde Eleştirisi” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
7. b Yanıtınız doğru değilse “Dibace ve Sebeb-i Teliflerde Eleştirisi” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
8. b Yanıtınız doğru değilse “Dibace ve Sebeb-i Teliflerde Eleştirisi” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
9. c Yanıtınız doğru değilse “Dibace ve Sebeb-i Teliflerde Eleştirisi” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.
10. a Yanıtınız doğru değilse “Divanlarda Eleştirisi İçerikli Şiirler” başlıklı bölümü tekrar okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Klasik dönem şairleri şiir söylemenin yolunu ve yordamını usta-çırak ilişkisiyle, kuramsal çerçevesini ise belagat kitaplarından öğrenirlerdi. Belagat kitaplarında bir düşünce ya da duygunun yerinde ve zamanında, manası en açık şekilde ve akıcı bir dille söylemenin yöntemi anlatılır. Belagat kitapları üç temel üzerine inşa edilir: *Meani*, *beyan* ve *bedî*. *Meani*, sözün duruma uygun bir şekilde nasıl ifade edileceğini, *beyan*, bir maksadın birbirinden farklı usullerle nasıl dile getirileceğini, *bedî* ise maksadı ifade eden söze mana ve ahenk açısından güzellik verme yollarını gösterir.

Osmanlı bilim ve kültür çevrelerinde okunan belagat kitapları iki kaynaktan beslenir. Birincisi daha çok medreselerde okutulan *Miftah*, *Mutavvel*, *Muhtasar* ve *Telhis* gibi Arapça kitaplar ve onların şerh ve haşiyeleri niteliğindeki benzer eserlerdir. İkincisi ise Farsça *Hadayiku's-Sihr* gibi belagat kitapları ve onlardan devşirilen bilgilerle Türkçe kaleme alınmış olan *Bahru'l-Maârif*, *Miftahu't-Teşbih*, *Miftahü'l-Belaga* ve *Istilahatu's-Şi'riyye* gibi eserlerdir. Bu eserlerde söze edebilik özelliği katan bütün unsurlar ayrıntılı biçimde anlatılır. Bu bakımdan belagat kitapları klasik dönem edebî eleştirisi anlayışının kuramsal çerçevesini belirler.

Sıra Sizde 2

Tezkire yazarları belagat konusunda uzman kişilerdir. Bu bakımdan belagat kitaplarından öğrendikleri bilgiler çerçevesinde, biyografisini anlattıkları şairlerin eserlerini değerlendirirler. Şairin “tab, selika, kabiliyet” gibi kavramlarla ifade edilen doğal sanat gücünü, “hüb, latif, nazik, zarif, bülend, sâde, ruşen” gibi sıfatlarla nitelendirirler. “İcâd, ibdâ ve ihtirâ” gibi sıfatlarla şairin orijinal buluşlarına, “bedihe-gû, fevrî, tîz” gibi kelimelerle de anında ve çabuk yazabilme becerisine yönelik tespitler yaparlar. Eserlerin değerlendirilmesinde “âbdâr, selîs, selâset, rekâket, melih, garîb” gibi yetmiş yakın kelime veya kavram kullanırlar. Üslup bakımından yaptıkları değerlendirmelerde ise genellikle “âşıkâne, rindâne, şühâne, türkâne” gibi sıfatlar kullanırlar.

Sıra Sizde 3

Dibacelerde ve sebeb-i teliflerde eleştirisi niteliği taşıyan değerlendirmeler, belagat ve tezkire kitaplarındaki kavram ve sıfatlarla örtüşür. Eleştirinin niteliği değişmemekle birlikte amacı değişir. Dibace ve sebeb-i telifler, onları kaleme alan şahsın gelenek içinde kendisine veya eserine yer açma amacına uygun olarak kurgulanır. Klasik dönem anlayışı, kişiselliği arka plana ittiği için bu dönemin şair/yazarları da kendilerini öne çıkarmak ve rakipleri arasında yer edinmek amacıyla eleştirilerini kurgusal bir çerçevede ifade ederler.

Sıra Sizde 4

Klasik dönemde divan sahibi şairler meslektaşlarına yönelik beğenilerini ve eleştirilerini kaside, gazel, kıta ve rubailerinde doğrudan ifade ederler. Kasidelerin fahriye bölümlerinde, gazellerin maktalarında, müzeyyel gazellerin zeyl (ilave, ek) beyitlerinde, kıtalarında ve rubailerinde kendi şiirleri veya başka şairler hakkında değerlendirmeler yaparlar. Bu tür doğrudan eleştirisi ve değerlendirmelerin yanında dolaylı biçimde de görüşlerini yansıtır. Dolaylı değerlendirmenin yöntemlerinden biri nazirelerdir. Bu bakımdan edebî eleştirisi açısından nazire mecmuları önemli ipuçları içerir. Nazireler kadar belirleyici olmasa da terbî, tahmis gibi musammat nazım biçimleriyle yazılan şiirler ile tazmin ve iktibaslar şairlerin birbirine nasıl baktıklarını gösteren önemli göstergelerdir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Açıkgöz, N. (2000). "Klasik Türk Şiiri Tenkit Terminolojisi ve 'Âb-dâr' Örneği", **Türk Kültürü İncelemeleri**, 2, s.149-160.
- Ak, C. (2001). **Bağdatlı Ruhî Divanı**. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Altıparmak Muhammet Efendi. (2010). **Telhîs Tercümesi**. Hazırlayan: İsmet Şanlı, Ankara: Ürün Yayınları.
- Âşık Çelebi. (2010). **Meşâirü's-Şu'arâ**. Hazırlayan: Filiz Kılıç, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Bursalı Mehmet Tahir. (1338). **Osmanlı Müellifleri**. İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- Coşkun, M. (2007). **Klâsik Türk Şiirinde Edebî Tenkit**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çavuşoğlu, M. (1988). "Âlîde Tenkid", **Osmanlı Araştırmaları**, VI-VIII, 177-180.
- Çetindağ, Y. (2010). **Şiir ve Tenkit-Türk, İran ve Arap Tezkirelerinde**. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Doğan, M. N. (2009). **Fuzulî'nin Poetikası**. İstanbul: Yelkenli Kitabevi Yayınları.
- İsen, M. (1994). **Kühü'l-Ahbârın Tezkire Kısım**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kılıç, F. (1998). **XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Latîfî Tezkiresi**. (1999). Hazırlayan: Mustafa İsen, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Saraç, M. A. Y. (2006). **Klasik Edebiyat Bilgisi Belagat**. İstanbul: Gökkuşbu Yayınları.
- Sehi Bey. (1998). **Heşt-Behişt**. Hazırlayan: Mustafa İsen, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Solmaz, S. (2005). **Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı**. Ankara: AKM Yayınları.
- Tolasa, H. (1979). "Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibâce)leri; Lamiî Divanı Önsözü ve Buna Bağlı Olarak Divan Şiiri Sanat Görüşü", **In Memoriam Ali Nihad Tarlan Hatıra Sayısı, Journal of Turkish Studies (TUBA)**, 3, 385-402.
- Tolasa, H. (2002). **Sehi, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tökel, D. A. (2003). "Divan Şiirinde Eleştiri", **Hece. Türk Şiiri Özel Sayısı (77-78-79)**, s.14-47.
- Türk Edebiyatı Tarihi**. (2006). Editörler: Talat Halman vd., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Üstüner, K. (2009). "Şiir, Şair ve Edebi Kurallara Dair Yazılmış Bir Mesnevi: Fenniye-i Eş'âr", **Turkish Studies, Klasik Türk Edebiyatında Mesnevi-Prof. Dr. Halûk İpekten Anısına**. Volume 4 /7, s. 826-892.
- Üzgor, T. (1990). **Türkçe Divan Dibâceleri**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

3

Amaçlarımız

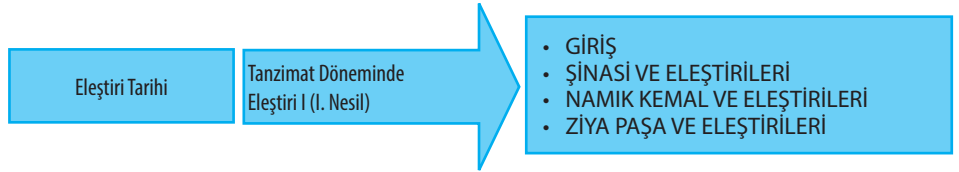
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'inde eleœtiri türünün ortaya çıkışı ile ilgili açıklama yapabilecek,
- Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'ine ait yazarların edebiyat eleœtirisi ile ilgili çalışmalarını ayırt edebilecek,
- Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'ine ait yazarların eleœtiri türündeki yazılarından en önemli birkaç tanesi hakkında değerlendirme yapabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Tanzimat Dönemi I. Nesil
- Şinasi ve Eleœtirileri
- Namık Kemal ve Eleœtirileri
- Ziya Paœa ve Eleœtirileri

İçindekiler



Tanzimat Döneminde Eleştiri I (I. Nesil)

GİRİŞ

Tanzimat'ın ilânından sonra başlayan yenileşme hareketleri sonucunda değişen hayat ve bu hayatın oluşturduğu kültürel ortam o güne kadar varlığı pek hissedilmeyen veya belli çevrelere sıkışmış olan edebiyatı kamuoyunda üzerinde durulan, düşünülen ve tartışılan bir konu hâline getirmiştir. Bunlardan biri ve belki de en önemlisi edebiyatın çerçevesinin çizilmesi çabalarıdır. Bu noktada ilk akla gelen sorular şunlardı: “*edebiyat nedir, neyi ele almalıdır, dilin ve dolayısıyla edebiyatın temel noksanları ve problemleri nelerdir, toplum hayatında edebiyatın işlevi nedir, yeni türler veya türlerin kendi içindeki zorunlu değişiklikler edebiyatı nasıl etkileyecektir...*” Bütün bu soruların ortaya çıkardığı temel gerçek şuydu: “*edebiyatı o güne kadarki yaklaşımlarla sürdürmek, açıklamak veya sınırlarını çizmek*” mümkün değildi. O hâlde, yeni yaklaşımlara, yeni bakış açılarına ihtiyaç vardı ve bu da Tanzimat sonrası aydınlarının bu konuyu bütün yönleriyle ele alıp işlemeleriyle mümkün oldu. Osmanlı aydınları bu değişimi gerçekleştirirken Batı'da örneklerini gördükleri “edebiyat eleştirisi” türünün imkânlarından yararlandılar.

ŞİNASİ VE ELEŞTİRİLERİ

Türk edebiyatında başta dil olmak üzere, edebî türlerin, şekillerin, temaların, şahsiyetlerin tartışılması, Batılı anlamda bir eleştiri anlayışının ortaya çıkması, daha çok Tanzimat'tan sonra olmuştur.

Şinasi'nin Türk edebiyatına getirdiği en büyük değişiklik, dil anlayışıdır. Çıkarıldığı *Tercümân-ı Ahvâl* ve *Tasvir-i Efkâr* gazetelerinde halkın kolayca anlayacağı sade ve sanatsız bir dil kullandı. Yeni Türk nesri, onunla başlamıştır. Bu yeni nesir, onun dil ile ilgili eleştirel görüşlerinin uygulama halinde ortaya konulmasından başka bir şey değildi ve dönemin eski dil taraftarlarını rahatsız etmişti. 1864 yılında *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis* ile *Tasvir-i Efkâr* gazeteleri arasında geçen ilk büyük dil tartışması “Şinasi'nin dili” çerçevesinde başladı. Şinasi, gazetesinde, *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis* gazetesinin aksine sade bir dil kullanıyordu. *Rûznâme* yazarlarından Sait Bey, Şinasi'nin kullandığı bu sade dille alay etti. Şinasi, kullandığı dille alay edenlerin gazetelerinde “mebhûsetü'n anha, tûl ü dırâz, sâlifetü'z-zikr” gibi yanlışların bulunmaması gerektiğini yazdı. Şinasi'ye göre bu terkiplerin doğrusu “mebhûsu anh, dûr ü dırâz, sâlifü'z-zikr” idi. Tartışma bu terkipler üzerinde uzun müddet devam etti. “Mesele-i mebhûsetün anha” adıyla da bilinen bu tartışmada Şinasi, önemli bir meseleyi gündeme getirdi: Şinasi'ye göre Türkçe, bağımsız bir

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında edebiyat kavramını, yeni bir yaklaşımla ilk defa ele alıp tanımlayan kişi de Şinasi'dir. "Fenn-i edeb bir marifettir ki insana haslet-âmûz-ı edeb olduğu için edeb ve ehli edib tesmiye olunmuştur". (Parlatır İ.-Çetin N., 2005: 106) şeklindeki bu tanımda, edebiyatın ahlâkla olan ilgisine de vurgu yapılır. Bu yaklaşım, Şinasi sonrası Türk edebiyatını derinden etkilemiştir.

dildi, bu dilin kuralları vardı. Yabancı dillerden gelen unsurların Türkçe kullanıma uyması gerektiği fikrini savundu. Bu tartışma sırasında Şinasi, bilimsel bir tartışmanın nasıl olması gerektiğini de gösterdi. Muhataplarına eski "Münâzara" biliminin yani "tartışma kuralları" biliminin ilmî ve ahlâkî esaslarını hatırlattı ve kendisi tartışmayı bu kurallara uyarak sürdürdü. Şinasi'nin bu savunması, bir eleştiri yöntemi olarak eşsizdir ve günümüzde dahi aşılabilmiş değildir.

Mizaç itibarıyla tartışmaya/polemige çok da meyilli olmayan Şinasi'nin bir başka eleştirel yaklaşımına *Fâtin Tezkiresi* hakkındaki bir yazısında rastlarız. Dostu Fatin Efendi, Tezkiresini (*Fatin Tezkiresi*) yeniden yayımlamayı düşününce Şinasi onun dikkatini şu noktalara çeker:

- Tezkireye çeşitli edebî konularla ilgili bazı açıklamalar konulmalı,
- Yüksek rütbeli kimselerin biyografilerine yer verilirken abartılı hüküm ve ifadelerden kaçınılmalı,
- Her şairin şöhret kazandığı alandaki nitelikleri ile topluma yapmış olduğu hizmetlere de yer verilmeli,
- Eğer intihal (aşırma) tespit edilmişse hangi şair olursa olsun bu durum açıklanmalı,
- Tezkire ifade ve anlam yanlışlıkları yönünden de düzeltilmeli.

Şinasi, böylece yazar ve dil üzerinde durulmasıyla "**filolojik eleştiri**"ye ve taraf-sızlık ilkesiyle de "**nesnel eleştiri**"ye taraftar olduğunu ortaya koymuştur. "İntihal"ler üzerindeki ısrarı ise Doğu edebiyatları geleneğini de bildiğini göstermektedir.

NAMIK KEMAL VE ELEŞTİRİLERİ

Tenkit bahsinde Şinasi'den sonra dikkatimizi çeken bir başka şahsiyet Namık Kemal'dir. Mehmet Akif Ersoy, Namık Kemal'i, edebiyat tarihimizin ilk "münekkidi" (eleştirmeni) olarak kabul eder. Abdullah Uçman, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan ilham alarak Namık Kemal'in eleştirilerini üç ana madde altında toplar:

"**1. Divan edebiyatının eleştirisi:** Eski Türk edebiyatının bütünüyle İran edebiyatı etkisi altında kaldığını iddia eden Namık Kemal, "edebiyat-ı sahiha" (gerçeğe uygun edebiyat) adına bu edebiyatı tamamen reddeder. Özellikle Harâbât mukaddimesi dolayısıyla Ziya Paşa'ya yönelttiği eleştirilerde divan edebiyatını "menfûr-ı tabiat" (doğallığa ters) 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 sahiha" ve "edebiyat-ı hakikiye" (gerçeğe uygun edebiyat) terimleriyle nitelediği yeni edebiyat, akla, hakikate ve insan duygularına aykırı olmayan edebiyat olmalıdır.

3. Yeni edebî türlerin müdafaası: Namık Kemal eleştiri tarzındaki makale ve mukaddimelerinde Tanzimat'tan sonraki yıllarda edebiyatımızda görülmeye 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." (Uçman, 2003: 50).

Namık Kemal'in eleştirilerini ana hatlarıyla bu şekilde özetledikten sonra onun bu konuda öne çıkan eleştiri yazılarını gözden geçirelim:

• **Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir (1866):** Namık Kemal, "Türk edebiyat ve fikir hayatında dil ve edebiyatın problemlerini ilk ve en geniş" olarak ele alan, yol açıcı edebiyatçımız ve eleştirmenimizdir. O, edebî tenkitlerinde, yukarıda da belirttiğimiz gibi, sadece eski edebiyatı eleştir-

mekle kalmaz yeni edebiyatın nasıl olması gerektiği üzerinde de durur. Devrindeki hemen hemen hiçbir edebiyat faaliyetine uzak kalmayan Kemal, edebiyatı halkı aydınlatmanın bir aracı olarak görür. Ona göre, halkı aydınlatacak edebiyatın gerçeğe, tabiata ve akla uygun olması, mübalağadan kaçınıp fikri geliştirici bir özellik taşıması, yazıldığı gibi okunması, tatsız söz sanatlarından arınması ve bütün bunlarla birlikte yeni türleri ifade edecek güç ve kuvvete ulaşması gerekir. *Tasvir-i Efkar*'da yayımlanan bu makalede Namık Kemal edebiyatı her şeyden önce bir dil meselesi olarak ele alır. Ömer Faruk Akün, bu yazının Türkçe (dil) ile ilgisini şu şekilde açıklar:

“.. (Namık Kemal) edebiyatın insanı düşündürmeye alıştırmak, cemiyetin duygularını tercüme etmek, bilgiyi yaymak, millî birliği temin etmek gibi mühim vazifeleri olduğunu açıklamış, Türk edebiyatının halkın anlayamadığı sun'î dili dolayısıyla bu fonksiyonlarından hiçbirini yerine getiremediğini belirtmiştir. Namık Kemal, edebiyatın en mühim hizmetlerinden birinin millî birliği sağlamak olduğunu, Türkçe'nin Osmanlı sınırları içindeki alfabesi bulunmayan kavimlere bile lisanlarını unutturmadığını, diğer Türk ülkelerindeki Türkler ile lisanen anlaşmanın mümkün olmadığını söylerken tamamıyla millî bir anlayışla hareket etmiştir.” (Akün, 2006: 373-374).

Yine Akün'e göre Namık Kemal; dilin bir milletin her anlamda gelişmesinde başat rol oynadığını değişik yazılarında dile getirmiş ve bilimsel gelişmenin de temelde işlenmiş zengin bir dille mümkün olabileceğini söyleyecek kadar orijinal fikirler ileri sürmüştür. Dolayısıyla, dilin gelişmesi ve zenginleşmesi edebiyatın gelişmesine bağlıdır. Bütün bu nedenlerden dolayı Namık Kemal'e göre; “dilinin ve edebiyatın ıslah edilmesi” gerekir.

• **Tahrib-i Harâbât (1874):** Magosa'da kaleme alınan bu eser, Ziya Paşa'nın *Harâbât* adıyla yayınladığı üç ciltlik antolojisinin birinci cildini ve bilhassa mukaddime bölümünü eleştirmek için yazılmıştır. Eserin yazılış amacı Ziya Paşa'ya karşı bir tavır almak değil, onun edebiyatla ilgili görüşlerinin yanlışlığını ortaya koymaktır. Namık Kemal, Ziya Paşa'nın bu eserde eskiyi diriltmeye çalıştığını oysa asıl yapılması gerekenin edebiyatın yenileşmesine ve gelişmesine katkı sağlamak olduğunu söyler.

• **Takib (1875):** Magosa'da yazılan bu yazı Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ının ikinci ve üçüncü cildini tenkit eder. Eserin bir diğer adı Takib-i Harâbât'tır. Tahrib-i Harâbât'a göre daha ağır bir dille yazılmıştır. Hem Tahrib hem Takib-i Harâbât Ziya Paşa'nın üç ciltlik *Harâbât* adlı antolojisinin dil, üslup ve içerik yönünden eleştirildiği eserlerdir.

Ömer Faruk Akün'ün Tahrib-i Harâbât ve Takib üzerine yaptığı değerlendirmede konunun arka planı hakkında ipuçları verir:

“(N. Kemal'in) Tahrib-i Harâbât ve Takib'de tenkit ettiği yalnız Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ı değil türlü kusurlarıyla divan şiiRIDIR. *Harâbât*'ın başında yer verdiği kasideleriyle Sultan Abdülaziz'e yaranmaya çalışan Ziya Paşa'ya, beraber giretikleri hürriyet mücadelesinde tavır değiştirmesinden, eserde yeni nesle hiç yer vermemiş olmasından ve kendisinin çok eski ve önemsiz bir şiiRİNİ koymasından kaynaklanan hiddetle başlı başına iki tenkit eseri meydana getirmiştir. Tahrib-i Harâbât'ta bilhassa *Harâbât*'ın mukaddimesini hırpalamış, Takib ise Ziya Paşa'nın edebiyat tarihiyle ilgili bilgi hatalarını, indî hükümlerini, düştüğü tezatları, örnekleri seçme hususundaki isabetsizliklerini Arap, Fars ve Türk edebiyatlarına olan vukufu sayesinde kolayca yakalayarak çok defa alaylı bir tarzda teşhir etmiştir.”(Akün, 2006: 374).

• **İrfan Paşa Mektubu (1874)**: Namık Kemal'in bir diğer eleştiri türündeki eseri İrfan Paşa Mektubu'dur. Bu eser de Magosa'da kaleme alınmıştır. Eserin amacı eski şiiri yermektir.

"İrfan Paşa, o dönemin eski edebiyat taraftarlarından olup yazdığı şiirleri *Mecmua-i İrfân* adı altında toplamıştır. Bu eserin "önsöz"ünde; Namık Kemal'in de mensubu bulunduğu yeni edebiyatçıları 'nev-residegân' yani "yeni yetişmeler" şeklinde hafife alır ve bazı sitemlerde bulunur. Namık Kemal de buna karşılık, eskilerin edebiyat anlayışlarına çatarak; 'kendilerinin Avrupa dil ve edebiyatıyla uğraşıp, güzel yazmak ve güzel düşünmek kararında olduklarını' belirtir." (Göçgün, 1987: 64-65).

• **Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi (1874)**: Yine Magosa'da yazılan bu yazı, Hindli Şeyh İnâyetullah Kanbu'nun Urdu dilinde kaleme aldığı *Bahar-ı Dâniş* adlı eserinin Namık Kemal tarafından yapılan Türkçe çevirisinin "önsöz"üdür. Yazar bu "önsöz"de İran edebiyatının Türk edebiyatı üzerindeki etkisini tahlil ve tenkit eder. Namık Kemal, burada Doğu edebiyatlarından ve özellikle İran'dan Türkçeye çevrilen eserler hakkında değerlendirmeler yapar:

"Gerçi, İran dili dünyada edebiyatı en bozuk olan lisanlardan biridir. Fakat içinde güzel yazılmış kitaplar da yoktur denilemez. Bilâkis, İran'ın *Gülüstan* gibi, *Mesnevi* gibi binlerce eseri vardır ki, yalnız bir iki tanesi bizde bulunsa idi, Osmanlı Edebiyatı'na sonsuza kadar iftihar vesilesi olurdu.

Muradımız; Arap ve Batı tarzlarının, lisanımızla uyumundan ibaret olan yeni şekli suçlamakla, İran taklitçiliğini açıklamak değildir. Yalnız, İran'ın değerli eserlerinin bir kısmını tercüme ederek dilimize aktarmakla bir şey kaybetmez, aksine bir çok şey kazanırız, demek istiyoruz." (Göçgün, 1987: 64).

• **İntibah Mukaddimesi (1876)**: Türk edebiyatının ilk romanlarından birisi olan *İntibah* adlı eserin "önsöz"üdür. Namık Kemal burada, Avrupa edebiyatına uymak ve onu taklit etmek zorunda olduğumuza vurgu yapar. Yazıda ayrıca romantik kelimesi üzerinde de duran Kemal, daha sonra ana hatlarıyla Shakespeare, Walter Scott, Schiller, Lord Byron, Victor Hugo ve Alfred de Musset gibi Batı'nın önde gelen yazarları hakkında kısa bilgiler verir.

• **Mes-Prison Muâhezenâmesi (1884)**: Namık Kemal'in yine Magosa'da iken yazdığı yazılardan biridir. *Mes-Prison (Le Mie Prigiono)* İtalyan şairi Silvio Pellico'nun (1788-1857) iç savaş sırasındaki hapisane hatıralarından oluşur. Kemal, Türkçeye çevirisini öğrencilerinden biri olan Recaizâde Mahmut Ekrem'in yaptığı bu eserle kendi hayatı arasında bazı benzerlikler bulur. Kemal de o sırada vatani için Magosa'da hapisteydi. Eleştirileri iki yönlüydü: Birinci kısım, öğrencisi Recaizâde Mahmut Ekrem'in tercüme ederken kullandığı dilin tenkidine ayrılmıştır. İkinci kısımda şair Silvio Pellico'nun hapisteki duyguları ile kendisinin sürgün duyguları karşılaştırılır.

• **Renan Müdâfaanâmesi (1883)**: Midilli'de yazılan bu eser, Ernest Renan'ın (1823-1892), 29 Mart 1883'te Sorbon'da verdiği "L'İslamisme et la Science" başlıklı konferansında, İslâm dininin ilerleme, gelişme ve medeniyete engel olduğu iddiasına cevap niteliği taşır. Kemal, tarihten ve sosyal hayattan bulduğu akli (akla dayanan) ve nakli (nakle dayanan/aktarılan) bilgilerle Renan'ın görüşlerini çürütmeye çalışır. Önder Göçgün'den yola çıkarak Kemal'in görüşlerini şu şekilde toparlayabiliriz:

"Avrupa'da İslâmiyet'i inceleyenler, ya Hristiyanlığa inanmıştır, ya da Hristiyan değildir. Dolayısıyla, İslâmiyet'i tedkik eden Avrupalılar, ilmin uyulması gereken objektifliğini, tarafsızlığını gösteremezler. Hristiyanlık, hükmü kaldırılmış dinlerden olduğundan; İslâm bilginlerinden birisi Hristiyanlığı incelese,

araştırmalarını pek tarafsız ve pek gerçekçi bir çizgide yapabilir. İnançsız olan Avrupalı araştırmacıların hepsi, sadece İslamiyete değil, bütün dinlere karşıdırlar ve dinlerin terakkiye, ilerlemeye engel en büyük esaret zinciri olduğunu kabul ederler.” (Göçgün, 1987: 71).

• **Mukaddime-i Celâl (1880/1881):** Önce isimsiz olarak “Midilli Mutasarrıfı Kemal Bey Hazretlerinin Bir Makaleleridir” başlığıyla neşredilmiştir. Ömer Faruk Akün’ün ifadesiyle; Namık Kemal’in; “bütün yazıları içinde edebiyata dair görüşlerini en geniş ölçüde açıklayan eseridir.”

Victor Hugo’nun Cromwell Önsözü’nden esinlenerek yazıldığı da iddia edilen ve dokuz alt bölümden oluşan bu edebî eleştiri, edebiyatın o dönemdeki genel sınırlarının çizildiği şu paragrafla başlar:

“Ülkemizde ilerleme düşüncesinin ortaya çıkışından beri insanlık âleminin olgunlaşma hazinelerinden ele geçirebildiğimiz hüner mücevherlerinden biri de edebiyattır. Gerçekten bizde kalemin gösterdiği ilerleme; Batı’nın bilgi eserleriyle karşılaştırılırsa bir bilginin gücüne oranla yeni konuşmaya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime hükmünde kalır. Bununla birlikte azlık, yokluk demek olmadığından, edebiyatımızda ortaya çıkan dönüşüm, yüzyılın tarihi içinde bir küçük övünme sunuşuna süs vermek yeterliliğinden uzak değildir.” (Sazyek H.- Sazyek E., 2008: 186).

Mukaddime-i Celâl, çok genel bir yaklaşımla birkaç ana başlık altında ele alınabilir:

a.) Eski Edebiyatın Hayal Dünyasına Yöneltilen Eleştiriler:

Namık Kemal, bu yazısında eski edebiyatı değişik yönleriyle ele alır ve eleştirir. Bu eleştirilerin başında edebiyatın ana malzemelerinden biri olan “hayal unsurları ve dünyası” gelir. Yazının bu bölümüne; “Şiirimiz ise -çoğunlukla münacaat ve naatlar ve birkaç ufak mesnevi ile bir takım güzel müfredler dışında- gerçek ve doğa âlemlerinden hariç kuruntu dünyasından alınmış bir takım bağlantısız hayal kurmalardan ibaretti” şeklindeki görüşleriyle başlayan Namık Kemal, eski şiirimizin hayal unsurlarındaki çeşitlilik ve parçalanmışlığı eşine bugüne kadar az rastlanmış çarpıcı bir ifade ile dile getirir: “Çoğu şairlerimizin beyit ve belki dizeleri arasında olan anlam çeşitliliği, parça bohçalarındaki renk çeşitliliğinden çoktur.” (Sazyek H.- Sazyek E., 2008: 187).

Giriş olarak adlandırabileceğimiz bu sözlerden sonra Namık Kemal, daha sonra birçok yazar ve araştırmacı tarafından sık sık tekrarlanacak cümle ve benzetmelerle Divan edebiyatının hayal unsurlarını tenkit eder:

“Divanlarımızdan biri okunurken insan içerdiği hayalleri zihninde canlandırırsa çevresini maden elli, deniz gönüllü, ayağını Satürn’ün tepesine basmış, hançerini Mars’ın göğsüne saplamış *övülenler*; gökyüzünü tersine çevirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça göğün en yüce katı sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına boğulur *âşıklar*; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, mızrak kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı *sevgililerle* dopdolu göreceğinden kendini devler, hayaletler âleminde sanır.” (Sazyek H.- Sazyek E., 2008: 187).

b.) Gazete ve Gazetecilik Faaliyetlerine Yönelik Değerlendirmeler:

Bu yazıda Namık Kemal’in üzerinde durduğu bir diğer konu gazete bahsidir. “On beş, yirmi yıl önce çıkan bir gazeteyi içinde ne kadar ehemmiyetli bilgi/haber de olsa beş yüz kişi okumazdı” diyerek *Tercüman-ı Ahvâl ve Tasvir-i Efkhâr*’a atıfta bulunan Kemal, bu konudaki göze çarpan değişme ve gelişmeyi şöyle dile getirir:

“Bugün neşrolunan haber gazetelerinin her nüshası evlerde, kiraathanelerde, şehirlerde, kasabalarda en az beş bin elden geçiyor. Yeni yazılan kitapları millet

fertlerinin on üçer, on dörder yaşında göz nurları lezzetli lezzetli okuyor. Eğlene eğlene yararlanıyor. On beş yıldan beri kadınlarımızda, erkeklerimizde okuyucu bire yüz arttı. İstanbul'da dükkâncılar, uşaklar gazete okuyor. Hiç olmazsa dinliyor. Devletin haklarına, milletin bağımsızlığına, vatan sevgisine, insanlığın bereketine, askerın şânına, eğitimin yararlarına ilişkin -hatta kısa olsun- bilgi oluşturuyor. Halkın bilgi ufuklarında ortaya çıkan bu genişlik yeni tarz sayesinde değil midir?" (Sazyek H.- Sazyek E., 2008: 187-188).

Namık Kemal'in bütün bu görüşlerini özetleyen anahtar ifade "tarz-ı cedîd" (yeni tarz) kavramıdır. "Tarz-ı cedîd" kavramını, yeni bir zihniyet algısı olarak okumak yanlış olmaz. Namık Kemal'e göre bütün yeniliklerin ve değişimlerin zemininde bu algı vardır.

c.) Eğitim:

Namık Kemal'in bu yazıda üzerinde durduğu bir başka bahis "eğitim"dir. Eğitim yeni türleri okuyup anlamada ilk basamak olarak düşünölmeli ve bu konudaki eksiklikler giderilmelidir:

"Milletimiz eğitimce öyle her mahallesinde bir üniversite bulunacak, her sokakında bir bilgin yetişecek aşamalardan pek uzak olduğu için aramızda gazeteden, hikâyeden yararlanma ihtiyacını gidermiş pek çok ve belki pek az insan var olduğuna kolaylıkla ihtimal verilemez." (Sazyek H.- Sazyek E., 2008: 188).

d.) İmlâ:

Namık Kemal'in üzerinde ısrarla durduğu konulardan biri imlâ meselesidir. Yazara göre "Yeni edebiyatın ya da daha doğrusu yeni ediplerin uğradığı bir eleştiri de "edip" ünvanına erişmekle birlikte hâlâ imlâ bilmemektir." Kemal'in bütün bu eleştirilere verdiği cevabın özünde; Türkçe'nin mümkün olduğu kadar söz sanatlarından arınması, yalınlaşması ve uzun cümlelerin daha kısa yazılması düşüncesi vardır.

e.) Siyasî Makale, Roman ve Tiyatro:

Kendi içinde dokuz bölümden oluşan Mukaddime-i Celâl'in ikinci bölümüne Kemal; "Tarz-ı cedîd (yeni tarzın) ortaya çıkışından beri" anahtar ifadeyle giriş yapar. Yukarıda da belirtildiği gibi bu ifade yeni bir zihniyet algısına işaret eder. Bu anahtar ifade ile toplum ve edebiyattaki değişime vurgu yapan yazar daha sonra; "edebiyatta üç yeni dal meydana geldi ki biri siyasî makaleler, biri roman, biri tiyatrodur" der. Namık Kemal'in Tanzimat sonrası yenilik hareketleri bağlamında verdiği bu bilgi-hüküm hem yerindedir hem de doğrudur. Makale ile birlikte gazete ve gazetecilik faaliyetlerini de düşündüğümüzde yeni bir edebiyatın ortaya çıkışının arkasındaki en önemli etkenler kendiliğinden ortaya çıkar. Dolayısıyla Tanzimat dönemi sanatçılarının hemen hepsi, kurucu olsun sıradan yazar olsun, mutlaka bir şekilde gazetecidirler.

Roman için söylenenler de bilimsel bağlamda doğrudur. Roman, Türk edebiyatına Batı'dan geçmiştir. Nesirdeki değişim ve gelişimden sonra Türk aydınları hikâye-roman türüyle de ilgilenmeye başlamışlardır. Bu türün ortaya çıkıp gelişmesinde dış faktörlerle birlikte toplumdaki değişimin ve bütün bunlarla beraber düzyazının temelde insanı-toplumunu anlatabilecek zenginliğe ulaşmasının rolü büyüktür.

Tiyatro da tür olarak Tanzimat'tan sonra ortaya çıkmıştır. Edebiyatı, toplumu eğitmenin ve dönüştürmenin bir aracı olarak gören Tanzimat I. dönem sanatçıları için tiyatro türünün çok ayrı bir yeri vardır. Çünkü Tiyatro sadece anlatmaz, gösterir de. Bütün bunlarla birlikte tiyatro eseri oynanmak için yazıldığından mümkün olduğunca konuşma diline yakın olmak zorundadır. Bu da tiyatro türünün Türkçenin sadeleşmesine önemli bir katkısının olduğunu akla getirir.

Namık Kemal, Mukaddime-i Celâl'de bu üç yeni tür için çarpıcı ifadeler kullanır. Bunlardan birer paragrafı fikir vermesi açısından buraya alıyoruz:

Siyasî Makaleler: "... Gerçi İstanbul'da yayınlar *Takvim-i Vekâyi* ile başlamış ve sonra buna *Cerîde-i Havadis* de eklenmişti. Ancak bunlarda makale denilebilecek bir şey var ise resmî ilânların bir diğer şekilde yazılışından ibaret olduğu için ülkemizde resmî makalelerin ortaya çıkış tarihi, merhum Şinasî'nin eserleriyle yayın ortamını süslediği zamanlardır." (Sazyek H.- Sazyek E., 2008: 191).

Roman: "... Roman kısmını da millete yeni çıkmış saydığımız garipsenmesin. Eski eserlerde İbret-nüma gibi, Muhayyelât gibi, Aslı ile Kerem gibi, Ferhad ile Şirin gibi bir takım hikâyeler vardı. Fakat kültür kitaplığımızda var olan birkaç çeviriden de anlaşılacağı üzere; *romandan amaç (bir insanın başından) geçmemişse bile geçmesi mümkün bir olaylar dizisini ahlâka, âdetlere, duygulara ve ihtimallere ilişkin her türlü ayrıntısıyla birlikte anlatmaktır.*" (Sazyek H.- Sazyek E., 2008: 191).

Tiyatro: "... Tiyatroya gelince, bu edebiyat türü oldukça masraflı bir sahne ile millî ahlâkımıza göre pek güç meydana gelir. Bu, oyuncu ekibine muhtaç olduğu halde, dilimizde roman türünden birkaç kat fazla ilerleme gösterdiği meydandadır. Bugün yayınlarımız içinde yerli olsun, çeviri olsun en güzel romanlarımızdan daha güzel yirmi beş, otuz oyun bulabiliriz. Sanırım tiyatroya ilişkin yazılan eserlerde bu ilerlemeye, tiyatronun aslında romana üstünlüğü ile birlikte İstanbul'da iyi kötü bir salonun yapılışı neden olmuştur.

... Çünkü oyunun (Burada *Vatan yahut Silistre* kastediliyor) elde ettiği sonucu sebep, düzenleniş şekli değil, konusudur. Tiyatro sahnesinde o zamana kadar görülen şeyler çoğunlukla başka milletlerin ahlâk, alışkanlık, kılık ve süsleriyle örtülmüş birtakım gönül duygularından ve felsefi eleştirilerden ibaretken, halkın üzüntülerinin başlıcası ve belki hayatının amacı olan vatan sevgisi, Osmanlı silâhının en şanlı eserlerinden bir vatani koruma savaşı tanımları bakışlara yüzünü gösterince, doğal olarak tiyatroya övündüğümüz geçmişin bir yansıma aynası, millî erdemlerimizin bir seyir tablosu gözüyle bakıldı. O sebeple rağbet, umulmanın bin kat üstüne çıktı.

... Bir milletin konuşan gücü edebiyatsa, edebiyat varlığının canlı sözcüsü de tiyatrodur. Tiyatro düşüncenin hayallerine vicdan, vicdanın yüceliğine can, canın duygularına dil verir." (Sazyek H.- Sazyek E., 2008: 193 ve 196).

Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı ile ilgili görüşlerini, değerlendirmelerini ve eleştirilerini bir bütün olarak irdeleyiniz.



SIRA SİZDE

Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı hakkındaki görüşlerini, değerlendirmelerini ve eleştirilerini Kâzım Yetiş'in "Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları" adlı kitabında (İstanbul Üniversitesi Edb. Fak. Yayınları, İst. 1989) ayrıntılı olarak bulabilirsiniz.



K İ T A P

ZİYA PAŞA VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat'ın birinci neslinde tenkit konusunda dikkati çeken bir diğer şahsiyet de Ziya Paşa'dır. *Şiir ve İnşâ* makalesinde divan edebiyatını reddedip bizim gerçek edebiyatımızın halk edebiyatı olduğunu söyleyerek edebiyatımızda âdeta ihtilâl yapan Ziya Paşa, daha sonra *Harâbat Mukaddimesi*'nde kapılarını eski edebiyata tekrar açarak tezada düşer ve Namık Kemal'in çok ciddi tenkitlerine muhatap olur.

Nurullah Çetin'in sınıflandırmasından yola çıkarak Ziya Paşa'nın sanat görüşlerini ve eleştirilerini genel anlamda üç ana kategoride ele alabiliriz. Ayrıca yapı-

"Tanzimat sonrası yazarları arasında edebî zevk ve zihniyet itibarıyla 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 örneğidir." (Uçman; 2003; 52).

lan bu sınıflandırma ile Ziya Paşa'nın "eski ile yeni değerler arasında bocalayan kişiliği" de somut olarak ortaya çıkmaktadır:

“1. **Türk Halk Şiirini Yüceltip Divan Şiirini Yermesi:** Şiir ve İnşâ.

2. **Halk Edebiyatını Reddedip Divan Şiirini Yüceltmesi:** Harabat Mukaddimesi.

3. **Batı Dilleri ve Edebiyatları Karşısındaki Tutumu:** Harabat Mukaddimesi.” (Çetin, 2006: 156-163).

Şahsî ve siyasî eleştirilerini dışarıda tutarsak Ziya Paşa'nın edebî eleştirilerini dile getirdiği iki önemli yazısı vardır: *Şiir ve İnşâ* Makalesi ile *Harabat Mukaddimesi*.

• **Şiir ve İnşâ (1868):** Londra'da *Hürriyet Gazetesi*'nde yayımlanan bu yazıyı öneminden dolayı buraya hem orijinal hem de bugünkü Türkçe'ye çevrilmiş haliyle aynen almak istiyoruz (Metninin orijinal hali düz, bugünkü Türkçe'ye çevrilmiş kısmı italik olarak işaret edilmiştir.) :

ŞİİR VE İNŞÂ/ŞİİR VE NESİR

Çünkü mahsûl-i tahsîl bizim memâlike göre yalnız şiir ve inşâ cihetindedir; bunlardan bir nebze bahs edilmek fâ'ideden hâlî değildir.

Mademki bizim memleketimizde tahsilden, eğitim-öğretimden elde edilen sonuç, yalnız şiir ve inşâ, yani nazım ve nesir yönündedir; o hâlde bunlardan bir parça söz etmek, faydadan uzak değildir.

Şiirin ta'rîf-i umûmîsi kelâm-ı mevzûndur, ya'ni iki satır sözün her birindeki sükûn ve harekâtın müsâvî olmasından ibârettir. Hattâ kâfiye usûlü milel-i müteahhire beyinde âdet olmuştur. Eski Yunanlılar yalnız vezne ri'âyetle kâfiye iltizâm etmezler idi.

Şiirin genel olarak tarifi, "vezinli söz" dür. Yani, iki satır (mısra) sözün her birindeki "sükûn" ve "harekelerin" birbirine denk olmasından ibarettir. Hattâ kâfiye usulünün, sonradan ortaya çıkan milletler arasında kullanılması âdet olmuştur. Yani şiirde kâfiye, eskiden gelen bir usul değildir; yenidir. Nitekim eski Yunanlılar yalnız vezne uymuşlar, onu kullanmışlar; vezni göz önüne alarak, kâfiyeyi gerekli görmemişlerdir.

Şiir her kavimde tabî'idir. Rû-yi arzda ne kadar milel ü akvâm gelmiş ise, cümlesinin kendilerine mahsûs şiirleri var idi. Osmanlılar'ın şiiri nedir? Necâtî ve Bâkî ve Nef'î Divânları'nda gördüğümüz bahr-i remel ü hezec'den mahbûn u müctess kasâ'id ü gazelliyât ve kı'taât ü mesneviyyât mıdır? Yoksa Hoca ve İtrî gibi mûsikî-şinâsânın rabt-ı makâmât eyledikleri Nedîm ve Vâsîf şarkıları mıdır?

Şiir, her toplumda doğal bir sanattır. Yeryüzüne ne kadar millet, kavim, toplum gelmiş ise, hepsinin kendilerine ait özelliklerini gösteren şiirleri vardı. Osmanlılar'ın şiiri nedir? Necati, Bakî ve Nef'î divânlarında gördüğümüz "bahr-i remel", "bahr-i hezec", "mahbûn" ve "müctess" gibi aruz vezinleri; kasideler, gazeller, kıt'alar ve mesneviler midir? Yoksa, Hoca ve İtrî gibi musîkî üstadlarının besteledikleri Nedim ve Vâsîf şarkıları mıdır?

Hayır! Bunların hiç birisi Osmanlı şiiri değildir; zirâ görülür ki bu nazımlarda Osmanlı şâirleri şuarâ-yı İran'a ve İranlılar dahi Arablar'a taklîd ile melez birşey yapılmıştır. Ve bu taklid yalnız üslûb-ı nazımda değil, belki efkâr ü ma'anîye bile sirâyet ederek, bizim şuarâ-yı eslâf edâ-yı nazm ü ifâdede ve hayâlât ü ma'anîde Arab ve Acem'e mümkün mertebe taklîde sa'y etmeği ma'ârifden addetmişler; ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu islâh kâbil midir? Aslâ burasını mülâhaza etmemişlerdir.

Hayır! Bunların hiç birisi Osmanlı (Türk) şiiri değildir. Çünkü bu şiirlerde, Osmanlı şâirlerinin İran şâirlerini ve İran şairlerinin de Araplar'ı taklit etmeleriyle melez, karışık birşey yapılmıştır. Ve bu taklit, yalnız şiir üslûbuna değil, belki düşünce ve anlamlara da geçmiştir. Bizim eski şairler, gerek şiirde ve gerekse onun ifade edilmesinde, ayrıca hayâllerde ve anlatılmak istenen şeylerde hem Arabî, hem de İranlı'yı mümkün olduğu kadar taklit etmeyi bir marifet saymışlar ve "acaba bizim milletimizin bir dili ve şiiri var mıdır ve bunu ıslah etmek, düzeltmek mümkün müdür?" Burasını asla dikkatle, iyice düşünmemişlerdir.

İnşâ yolunda da hâl temâmîyle böyle olmuştur. Münşe'ât-ı Feridûn ve asâr-ı Veysî ve Nergisî ve sâ'ir münşe'ât-ı mu'tebere ele alınsa, içlerinde üçde bir Türkçe kelime bulunmaz! Ve bir maslahat ifâde ederken, bed' ü beyân fenleri karışdırılarak, ibrâz-ı belâgat için öyle müşevveş ve mütetâbiü'l-izâfât ibâreler yazmışlar ki, Kamus ve Ferheng berâber olmadıkça ve bir adam fenn-i ma'ânî ve adâb-ı Arab'da kemâl-i mahâreti olduktan sonra, âdetâ bir ders mütâlâ'a eder gibi, birçok zemânlar sarf-ı zihn etmedikçe, ma'nâsını istihrâca muktedir olamaz!

İnşâ, yani nesir yolunda da durum tamamen aynı şekildedir. Feridun Bey Münşe'atı ve Veysî'nin, Nergisî'nin eserleri ile diğer hatırı sayılır Münşe'at (Nesir) kitapları ele alınsa, içlerinde üçte bir Türkçe kelime bulunmaz! Ve bir maksadı anlatırken, bütün bed' ve beyân, yani estetik bilimi ve söz sanatları işin içine karıştırılıp, pürüzsüz kalem hüneri göstermek üzere öyle karmakarışık ve arka arkaya sıralanmış isim tamlamaları yazmışlardır ki; Kamus ve Ferheng gibi Arapça ve Farsça kelimeleri gösteren iki büyük Türkçe sözlük bulunmadıkça; bir adam, anlam bilimi olan gramerde, dilbilgisinde ve Arap edebiyatında derin bilgi sahibi olduktan sonra bile, sanki ders çalışır gibi çoğu zaman zihin yormadıkça, iyice üstünde düşünmedikçe, o nesir yazılarının anlamını çıkaramaz.

Hâlâ Bâb-ı Âlî ve devâ'irden yazılan muharrerât-ı resmiyye gerçi eski zemânlarda gelen erbâb-ı ma'ârif iktidârında kâtibler olmadığından, evvelki münşe'ât derecesinde mu'akkad değilse de, bunlar da ol babanın veled-i zinâsı olduklarından: yine seci' ü rabt ve ma'nâsı mevhûm u meşkûk ibârât ile memlûdur.

Hâlâ, Bâbiâlî'den, yani Hükümet'ten ve Devlet dairelerinden yazılan resmî yazılar, gerçi eskiden gelen bilgili kimseler derecesinde kâtipler, yazıcılar olmadığından-öncekiler kadar karışık, kapalı, anlaşılması güç değilse de; -bunlar da o babanın nikâhsız çocuğu; piçi olduklarından- bu yeni kâtiplerin yazıları da, "seci'" ve "rabt" gibi anlamı bilinmez ve şüpheli cümlelerle, ifadelerle doludur.

Eski inşâlarda lûgat-ı Arabiyye ve ibârât-ı muhayyele var ise de, bâri zımnında iyi kötü bir ma'nâ dahi çıkardı. Şimdi ise, asır nâzikleşmiş ve efkâr ü politika incelmış olduğundan, ba'zı fermânlar ve mektûb-ı Sâmilîler ve takrîrlerde öyle ibâreler görülüyor ki, lûgatler herkesin bildiği şeyler iken, ma'nâ-yı sahîhi ne olduğu anlaşılacak kâbil olmuyor!

Eski nesirlerde Arapça kelimeler, sözler ve hayâlî cümleler var ise de, hiç olmazsa içinden iyi-kötü bir anlam çıkardı. Şimdi ise, devir nazikleşmiş, fikirler ve politika incelmış olduğundan, bazı Padişah fermanlarında ve Sadrazamlıktan yazılan resmî mektuplar ile diğer resmî makamlardan Hükümet'e gönderilen yazılarda öyle cümleler, ifadeler görülüyor ki; sözlükler herkesin bildiği şeyler iken, yani herkes sözlük kullanmayı bildiği hâlde, -bütün bu yazılardan- doğru anlamı çıkarmak mümkün olmuyor.

Garîbi şurası ki, böyle anlayamayacak ibâre yazabilmek hüsn-i kitâbetden ad-dolunuyor.

Garibi şurası ki, böyle anlaşılamayacak cümleler yazabilmek, ifadeler kullanabilmek; "hüsni-i kitâbet'den, yani güzel yazı yazma sanatından, başarılı kompozisyonundan sayılıyor.

Vâkı'â şiir ve inşânın bu hâle girmesi bu asrın yapması değildir. Acemler kabûli İslâmiyet'den sonra, ulûm-ı şer'iyeyi tahsil için lisân-ı Arab'ın tahsiline düşdükleri sırada kendi lisânlarının şiir ve inşâsını dahi ana taklîd ettikleri gibi, biz de bidâyet-i te'essüs-i Devlet-i Osmâniyye'de İran ulemâsını celbe muhtâc olduğumuzdan, onların terbiyesi üzere kendi lisânımızı bırakup, Acem şîvesine taklîd hatâsına düşmüşüzdür ki, ulemâ-yı Rûm'un bu hususda ettikleri ihmâl ü kusur afv olunmaz bir hatâdır. Zirâ benî-âdem arasında medâr-ı te'âtî-i efkâr lisândır.

Gerçi şiir ve nesirin bu hâle gelmiş olması bu asrın (19. yüzyılın) işi değildir. Nitekim, İranlılar İslâmiyet'i kabul ettikten sonra, dinî ilimleri kavramak için Arapça'yı öğrenmeye başladıkları sırada, kendi şiir ve nesirlerinde de Arapça'yı taklid etmeye yöneldikleri gibi, biz de Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda İran'lı bilginleri kendimize çekmeye ihtiyaç duyduğumuzdan, onların eğitimi, etkisi üzerine kendi dilimizi bırakıp Farsça'yı taklid hatâsına düşmüşüzdür. Bu bakımdan, Anadolu'da yetişen bilginlerin dil konusundaki ihmâl ve kusurları, bağışlanmaz bir hatâdır. Çünkü, insanlar arasındaki karşılıklı olarak fikirleri bildirmeye yarayan vasıta-araç dildir.

Bir milletin lisânı kavâ'id-i mazbûta altında olmayup da her eline kalem alan kimsenin keyfine mütâba'at eder ve hâl-i tabî'isinden çıkarsa, ol millet beyninde vâsıta-i mu'amelât bozulmuş demek olur.

Bir milletin dili, derli-toplu tesbit edilmiş kurallar halinde olmayıp da, her eline kalem alan kimsenin keyfine bağlı olur ve böylece normal durumundan çıkarsa, o milletin ferdleri, bireyleri arasında anlaşma aracı özelliği bozulmuş demek olur.

Ta'accübe şâyân değil midir ki, bizde yazı bilmek başka, kâtib olmak yine başkadır!

Hayret edilecek bir şey değil midir ki, bizde yazı bilmek başka; kâtip, yazıcı olmak yine başkadır.

Halbûki sâ'ir lisânlarda yazı ve imlâ bilen kâtib olur. Vâkı'â her lisânda edîb olmak hayli ma'lûmâta tevakkuf ederse de; âdeta murâdını kâğıd üzerinde ifade etmek için yazı yazmak kifayet eyler. Bizde ise yazı öğrendikten mâ'adâ bir çok şeyler daha bilmek lâzım gelir:

Halbuki diğer dillerde yazı ve imlâ bilen kâtip, yazıcı olur. Gerçi her dilde edîb, edebiyatçı; yani iyi, güzel, doğru ifadeye sahip olmak hayli bilgiye bağlı ise de, mak-sadını kâğıt üzerinde ifade etmek, anlatmak için yazı yazmak yeterlidir. Bizde ise, yazı yazmayı öğrendikten sonra, birçok şeyleri daha bilmek gerekir:

Evvelâ: Türkçe imlâ bilinmelidir. Hâlbuki en güç şey budur; zirâ vaktiyle Türkçe'ye mahsûs lûgat kitabı yapılmamış ve Osmanlılar mil-i sâ'ireyi dâ'ire-i hükümetlerine aldıkça her birinde gördükleri yeni şeylerin isimlerini o milletin lisânından alup, az çok bozarak kullanmış ve her kâtib bir lûgati sükûn ve harekâtının zihnince uyan bir şekli ile yazup, sâ'irleri dahi diğer sûretle zabt etmiş olduklarından, imlâ öğrenecek kimse, evvel-emirde bunların hangisine tâbî' olacağına mütehayir olur.

Önce, Türkçe imlâ bilinmelidir. Halbuki, en güç şey budur. Çünkü, vaktiyle Türkçe'ye ait bir sözlük hazırlanmamış ve Osmanlılar, diğer milletleri kendi idareleri altına aldıkça, onlarda gördükleri yeni şeylerin isimlerini alıp, az çok bozarak kullanmıştır. Her kâtip de kendine göre bir sözlük düzenlediğinden, yani kendi düşüncesine uygun düşecek şekilde yazdığından, imlâ öğrenecek bir kimse, işte her şeyden önce bunların hangisine uyacağına şaşar kalır.

Hele yirmi seneden beri Bâb-ı Âlîde teferrüd eden me'mûrların her biri bir canlı lûgat olmak hevesine düşerek, kimisi (yâ) ile (bildirir) ve kimisi (yâ)'sız (bldrr) yazmağa başlayalı küçük kâtibler ne yapacaklarını şaşırıldılar.

Hele yirmi seneden beri, Babîâlî'nin, yani Hükümetin önde gelen memurlarının her birinin, bir canlı sözlük olmak; dil bakımından herşeyi bildiğini sanmak hevesine düşmüş olmaları ve sonuçta, kelimelerdeki sesli harfleri yazıp yazmama konusunda tereddüde, kararsızlığa düşerek kimisinin, sesli harfleri kullanarak, meselâ (bildirir); kimisinin de sesli harfleri kullanmaksızın (bldrr) tarzında yazmaları, küçük kâtipleri şaşkına çevirmiştir.

Sâniyen: Arabî ve Fârisî imlâ bilmek lâzımdır. Bu iki lisânın imlâsını bilmek kavâ'idini tahsile mevkûf olduğundan, en az sarf ü nahvi görmeyince, doğru terkîb yazmak kâbil olamaz.

İkinci olarak, Arapça ve Farsça imlâyı bilmek gerekir. Bu iki dilin imlâsını bilmek de, kurallarını öğrenmeye bağlı olduğundan, en az gramer ve sentaksı, yani dil bilgisini görmeden, doğru bir tamlama yazmak mümkün değildir.

Sâlisen: Bunlardan sonra bir de aklâm-ı devletden birinde birkaç seneler istihdâm olunmak ister. Bu olmadıkça (idüğine)'yi (olduğuna)'ya rabt etmenin yolu bilinemez ve bu nükte Kemân-keş Sırrî gibi kâtiblerin ders-i ahîri olduğundan, her ne zemân bu melekeyi hâsıl ederse, Bâb-ı Âlî'nin kullandığı kâtibler sırasına geçer ve gûyâ bir yazı makinesi olur.

Üçüncü olarak, bunlardan sonra, ayrıca bir de memurların çalıştıkları kalemlerin, yani devlet dairelerinin birinde birkaç yıl hizmet etmek, tecrübe sahibi olmak gerekir. Bu yapılmadıkça, (idüğine)'yi (olduğuna)'na bağlamanın yolu bilinemez ve bu incelik, Keman-keş Sırrî gibi kâtiplerin son dersi olduğundan, her ne zaman bu tecrübeyi kazanırsa, Bâbîâlîdeki kâtiplerden birisi ve sanki -durmadan yazan- bir yazı makinesi olur. (Kısacası, Ona göre; imlâ konusunda yeterli bilgi ve tecrübesi, deneyimi olmayan bir kâtibin, istenilen düzeyde doğru bir yazı kaleme alması mümkün değildir.)

Lâkin bu kadar zahmetlerle şu melekeyi ele getürmüş olan zât, eshâb-ı karîha ve kâbiliyetden ise bu tahsilinden müteazziz olacak, yerde müteessif olmalıdır; çünkü me'lûf olduğu revâbit-ı terkîbât, kendini ve dâ'ire-i mahdûde içine sokmuşdur ki zihnine tebâdür eden me'âniden yalnız melekisine uyabilenleri yazup, sâ'iri ki gayet nâzik ve gayr-i me'nûs dekâyıkdır; emsâli râddesinden ileri gitmekden mahrum u ma'zûr olur.

Ne var ki, bu kadar zahmetlerin sonunda o bilgiyi, tecrübeyi kazanmış olan kimse, eğer zeki ve anlayışlı birisi ise, bu öğrendiklerinden hoşlanacağı yerde, üzülmelidir. Çünkü, alışmış bulunduğu gramerdeki birleştirme metodları, kendini sınırlı bir çember içine sokmuştur. Böylece o, aklına birdenbire gelen anlamlardan yalnız becerisine, bilgi ve tecrübesine uyabilenleri yazıp, diğer çok nâzik ve alışılmışın dışında ince, anlaşılması güç şeyleri bırakmaya, feda etmeye mecbur kalacaktır. Mademki bu zincirle bağlıdır, kendisi gibi olanların derecesinden ileri gitmekten mahrum kalacak ve özürülü olacaktır.

Bu sebeble gerek şiirimiz ve gerek inşâmız ne derece gerü kalmışdır. O yere geçecek usûl-i kalem seyyi'âtındandır ki teliflerde, matbu'âtda âsâr-ı ma'rifetlerini ibrâz ile edebiyâtda bir inkılâb-ı azîm husulüne sebep olan zevâtın ekseri (olmağla, bulunmağla, ecluden, hasebiyle, mebni; dolaylı, derkâr, aşikâr.) dâ'ire-i fâsidesinde inhisâra tenezzül edemedikleri için kalemlerinde lâyıkiyle müsdahdem değillerdi. Âlî gibi, Müşfik gibi birçok girân-kıymet cevher-i fetânet, kadrlerine lâyıık olan ri'âyeti göremeyerek, kimi cünûn getürdi, kimi işretle telef-i nefis eyledi.

Gerek şiirimizin ve gerekse nesrimizin geri kalmasının sebebi işte budur. O, yere batası yazı kurallarının kötülüklerinden dolayı; kitaplarda, basında hünerli, sanat yüklü eserlerini ortaya koyarak edebiyatta büyük bir değişikliğin doğmasına sebep olan kimseler; çoğu zaman (olmağla, bulunmağla, eçden, hasebiyle, mebnî; dolayı, derkâr, aşikâr) kısır çemberinde tek kalmayı içlerine sindiremedikleri için, yazdıkları ile kendilerine yaraşan hizmeti verememişlerdi. Âlî ve Müşfik gibi birçok değerli zekâ cevheri, lâyük oldukları saygıyı, itibarı görememişler ve neticede kimi cinnet getirmiş, deli olmuş; kimi de kendini içkiye vererek, hayatını boş yere telef etmiş, boşuna harcamıştır.

Vâh bize! Yazık bize! Bu hâle göre bizim milletde tabî'î hâl üzere ne şiir ve ne de inşâ var demek olur.

Vah bize, yazık bize! Bu duruma göre bizim milletimizde, normal şartlarda ne şiir ve ne de nesir var demektir.

Hayır! Bizim tabî'î olan şiir ve inşâmız taşra halkı ile İstanbul ehâlisinin avâmı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirimiz, hani şâirlerin nâmevzûn diye beğenmedikleri avâm şarkıları ve taşralarda ve çöğür şâirleri arasında (deyiş) ve (üçleme), (kayabaşı) ta'bir olunan nazımlardır.

Hayır! Bizim normal olan şiir ve nesrimiz, İstanbul dışında oturan halkımızla, İstanbul halkının arasında hâlâ yaşamaktadır. Bizim şiirimiz, şairlerin vezinsiz diye beğenmedikleri halk şarkıları ile İstanbul dışında ve (kısa saplı bir çeşit tambura olan) "çöğür" şairleri arasında "deyiş, üçleme ve kayabaşı" diye isimlendirilen manzumelerdir. (Ziya Paşa, burada asıl şiirimizin Halk Şiiri olduğu tezini ısrarla savunmaktadır.)

Ve bizim tabî'î inşâmız Mütercim-i Kâmus'un ittihâz ettiği şive-i kitâbetdir. Vâkı'â bu nazım ve bu kitâbet matlûb olan derecede belîğ ve tumturaklı görünmez ise de ümmet-i Osmâniyye ilerlediği sırada bunlara rağbet edilmediğinden, oldukları hâlde kalmışlar; büyümemişlerdir. Hele bir kerre rağbet o cihete dönsün; az vakit içinde ne şâirler, ne kâtibler yetişür ki, akıllara hayret verir.

Bizim tabî'î, normal nesrimiz; (Mütercim Âsım Efendi'nin üç cildlik büyük Arapça-Türkçe Sözlük kitabı olan) Mütercim-i Kâmus'un kabul edip, kullandığı ifade tarzıdır; sâde ve akıcı dildir. Gerçi bu şiir ve nesir, yani usulüne uygun tarzda kaleme alınmış yazı şekilleri; ifade, anlatım bakımından istenilen düzeyde düzgün ve parlak görünmez ise de, milletimizin ilerlediği sırada bunlara değer verilmediğinden oldukları gibi kalmışlar, büyümemişler, gelişememişlerdir. (Eğer vaktiyle, Mütercim Âsım Efendi'nin yaptığı gibi, Türkçe'ye gereken önem ve değer verilseydi; dilimizin gelişip, yükselmesi daha çabuk ve kolay olurdu.) Hele bir kere o yöne değer verilsin, dönülsün; az zaman içinde ne şâirler, ne yazarlar yetişecektir ki, bu durum akıllara hayret verir.

Velhâsıl şî'r-i tabî'î odur ki, şâir cüz'î bir mülâhaza üzerine kalemi eline alup, irticâlen kırk elli beyit nazm edebilmeli. Kitâbet-i milliyye odur ki eli kalem tutan, zihnindeki murâdını iyi, kötü kâğıd üstüne koymalı.

Kısacası tabî'î, normal şiir; şâirin biraz düşündükten sonra kalemini eline alıp, içinden geldiği şekilde kırk elli beyit yazabilmesidir. Millî yazı yazma usulü; eli kalem tutan herkesin, aklından geçenleri iyi kötü kâğıda dökebilmesi, yazılı olarak ifade edebilmesidir.

Şimdiki şiir ve inşâmızda ise tertib-i ma'âni ile berâber, bir de teşkil ü terkib-i elfâz derdi zihni işgal etmekle, ne şiirde ve ne de nesirde usûl-i irticâl mümkündür.

Şimdiki şiir ve nesrimizde ise; anlamların düzenlenmesi ile birlikte, bir de kelimelerin, sözlerin nasıl oluşacağı, düzenleneceği derdi zihni meşgul ettiği için;

şiiir de, nesirde de insanın içine doğduğu, içinden geldiği gibi söylemek, yazmak mümkün değildir.

Her milletin şâirleri ve hattâ bizim çöğür şâirlerimiz bedâhетен bir çok şiiir söylerler. Biz ise, beş beyit bir gazeli dokuz ayda doğurur gibi söyleriz! Sâ'ir milletlerde küberâ ve hattâ musannifler bizzat eline kalem alup, mektûb ve te'lifât yazmazlar. Belki yanlarındaki kâtiblerine ağızdan söylerler; anlar dahi yazarlar. Nitekim bizde dahi köy ağaları imamlara söyleyüp, yazdırırlar. Bu sebepten gerek muhâberât ve gerek te'lifât anlarda sür'atli ve sühûletli olur.

Her milletin şâirleri ve hattâ bizim çöğür şâirlerimiz, herhangi bir konuda fazla düşünmeden, birdenbire birçok şiiir söylerler. Biz ise, beş beyitlik bir gazeli dokuz ayda -çocuk- doğurur gibi -güçlkle- söyleriz! Diğer milletlerde büyük kimseler, bilginler ve hattâ çeşitli bilgileri derleyip, kitap hazırlayanlar bizzat ellerine kalem alıp mektup ve eser yazmazlar. Belki, yanlarındaki kâtiplerine söyleyip, yazdırırlar. Nitekim, bizde de köy ağaları, imamlara söyleyip yazdırırlar. Bütün bunlardan dolayı, onlardaki gerek haberleşme ve gerekse yazışma sür'atli ve kolay olur.

Amma biz bir mektûb yazdığımızda bir iki kerre tesvîd ü tebyîz etmedikçe istediğimiz gibi olamadığından, hem muhâberelerimizde te'ennî ve batâet ve hem de ifâdelerimizde noksan ve rekâket bulunur.

Ama biz -aydınlık- bir mektup yazdığımızda, bir iki kere müsvedde, karalama hazırlayıp temize çekmedikçe; istediğimiz gibi olamadığından, hem haberleşmelerimizde yavaşlık ve ağırlık, hem de ifadelerimizde, sözlerimizde eksiklik ve anlaşıl-mazlık bulunur.

Bu fenalığı def için tabi'ate ittibâ' etmeli.

Bu fenalığı, kötü durumu ortadan kaldırmak için tabiata uymalıdır. (Eski şiiir ve nesri bırakıp, tamamiyle Halk Edebiyatı'na), yani normal, içinden geldiği gibi söyleyişe, yazmaya yönelmelidir.) (Göçgün, 2001: 327-335).

Şiiir ve İnşâ Makalesini, temel özellikleri bağlamında üç ana maddede özetleyebiliriz:

a.) Gerçek/asıl Türk şiiiri divan şiiiri değil, Halk şiiirimizdir.

b.) Necati ve Bâkî'nin gazelleri, Nedim ve Vâsîf'ın şarkıları İran şiiirini taklit yoluyla yazıldığından Osmanlı şiiirine dahil edilemez, "melez şiiir" kategorisine girer.

c.) Gerçek/asıl şiiirimiz taşra halkı ile İstanbul ahalisi arasında bulunan şâirlerin "nâ-mevzûn" diye beğenmedikleri "avâm" şarkıları, yine taşralarda ve çöğür şâirleri arasında deyiş, üçleme ve kayabaşı denilen nazımlardır. Gerçek/asıl inşâmız (nesrimiz) ise Kamus mütercimi ve *Muhbir Gazetesi* tarafından kullanılan "şive-i kitabet"tir.

• **Harabât Mukaddimesi (1874):** Ziya Paşa'nın 1874 yılında İstanbul'da bastırıldığı bu eserin Mukaddime (Önsöz) kısmının Tanzimat dönemi eleştiri metinleri içinde ayrı bir önemi vardır. Bu mukaddime ayrıca modern anlamda ilk Türk edebiyat tarihi olarak kabul edilmesi bakımından da önemlidir. *Harabât Mukaddimesi* yukarıda da belirtildiği gibi iki ana başlık altında incelenebilir:

a.) **Halk Edebiyatının Reddedilip Divan Şiiirinin Yüceltilmesi:**

Ziya Paşa'nın Divan edebiyatına yaklaşımı Avrupadan dönüşüne kadar (1871) olumsuzdur. Fakat Avrupa dönüşünden sonra bu görüşleri Divan edebiyatı lehine değiştirir. Halk şiiiri artık onun gözünde "nehâk/eşek anırması" gibidir.

Ziya Paşa'nın *Emile* tercümesinin "önsöz"ünde anlattığı çocukluk hatıralarında (*Defter-i Âmâl*/Yapılan İşlerin Yazıldığı Defter) onun başlangıçta lalası İsmail Ağa'nın da etkisiyle Halk şiiiriyle ilgilendiğini Aşık Kerem ve Aşık Ömer gibi Halk

ozanlarını okuduğunu biliyoruz. Fakat hayatının daha sonraki dönemlerinde bu Halk edebiyatı ilgisi Divan edebiyatıyla yer değiştirmeye başlar. Daha sonra, Vehbî ve Vâsîf gibi şairleri öne çıkaran Ziya Paşa, zamanla bizim asıl şiirimizin Divan şiiri olduğu fikrini benimser:

On beşte değıldi sinn ü sâlim
 Kim nazm ile vardı iştigalim
(On beşte değıldi henüz yaşım/Ki şiir ile vardı uğraşım)
 Mevzûn söze cân verirdi gûşum
 Eş'âr okusam giderdi hûşum
(Kulağım vezinli söze can verirdi/Şiir okusam aklım giderdi)
 Verdi bana evvelâ merâkı
 Meydân şuarâsının nehâkı
(Verdi bana ilkönce merakı/Meydan şairlerinin anırması)
 Gâhîce Garîbî'yi okurdum
 Âşık Kerem'e yanar dururdum
(Bazen Garibî'yi okurdum/Âşık Kerem'e yanar dururdum)
 Âşık Ömer'i ki gâh alurdum
 Uçkur sözüne şaşar kalurdum
(Âşık Ömer'i bazen alırdım/Uçkur sözüne şaşar kalırdım)
 Tahsînle de etmeyip kanaât
 Yağmaya da geh gelürdi cüret
(Beğenmekle de yetinmeyip/Yağmaya da bazen cüret ederdim)
 Her defter-i şî'ri kim tanurdum
 Yok nüsha-i âharı sanurdum
(Her şiir defterini ki tanırdım/Başka nüshası yok sanırdım)
 Kendim de nazîre der idim gâh
 Ammâ ne söz el-ıyâzu bi'l-lâh
(Kendim de nazire yazardım bazen/Ama ne söz Allah korusun ondan)
 Gûş etmesün öyle söz kulaklar
 Âlûdesi olmasun dudaklar
(Öyle söz işitmesin kulaklar/Bulaşığı olmasın dudaklar)
 Dîvânçeme anları yazardım
 Mümkün olsa taşa kazırdım
(Divanıma onları yazardım/Mümkün olsa taşa kazırdım)
 Kim şî'rime atsa ta'ne taşı
 Uğrardı benimle derde başı
(Kim şiirime atsa tenkit taşı/Benimle derde girerdi başı)
 Hicv idi muârıza cevâbım
 Şemşîr-i zebân idi kitâbım
(Hiciv idi karşı gelene cevabım/Bir dil kılıcı idi kitabım)
 Ol hâl ile rûzgâr geçdi
 Bir iki hazân bahâr geçdi
(Öylece zaman geçti/Bir iki güz bahar geçti)
 Geçti elime çü nüsha-i cân
 Matbû bir iki köhne dîvân
(Geçti elime sanki cankurtaran/Basilmiş bir iki eski divan)
 Bir kerre bu kenze nâil oldum
 Bir başka cihâna vâsıl oldum

(*Bir kere bu hazineye kavuştum/Sanki bir başka dünyaya ulaştım*)
 Bir pâreye bini âferînin
 Pâbûşu atıldı Gevherî'nin
 (*Aferinin bini bir paraya/Gevherî'nin pabucu dama atıldı*)
 Vehbî ile Vâsîf'ı beğendim
 Taklîd için anlara özendim
 (*Vehbi ile Vâsîf'ı beğendim/Onları taklide özendim*)
 Derdim edüp anları kırâet
 Yârab bu ne sihr ne kerâmet
 (*Onları okuyup derdim ki/Yarab bu ne sihir ne keramet*)
 Bundan dahi söz olur mu a'lâ
 Şîrîn lafz ü huçeste mânâ
 (*Bir söz olur mu bundan daha büyük/Bundan tatlı söz, bundan uğurlu mana*)
 (Ercilasun, 2007: 239-241; Çetin, 2006: 158-159).

b.) Batı Dilleri ve Edebiyatları Karşısındaki Tutumu:

Ziya Paşa dünyayı ve dünyadaki gelişmeleri doğru anlamak için Batı dillerini öğrenmek gerektiğini düşünür. Bu bahse olumsuz bakanları tutuculukla suçlar. Ayrıca bütün bu görüşlerine, her anlamda Batı'dan yararlanmanın bir yolunun da bu dillerden tercüme yapmaktan geçtiğini ekler:

İster isen anlamak cihânı
 Öğrenmeli Avrupa lisânı
 (*Cihanı, dünyayı anlamak istersen/Avrupa dili öğrenmelisin*)
 Etmiş orada fûnûn terakkî
 Tahsîlden eyleme tevakkî
 (*Orada ilim çok gelişmiş/Fenleri öğrenmekten çekinme, çalış*)
 Bilmek gerek andaki fûnûnu
 Terk eyle ta'assub u cünûnu
 (*Onlardaki fenleri bilmek gerek/Taassubu ve deliliği terk etmek gerek*)
 Ansız kişi tam şâir olmaz
 Bir kimse lisânla kâfir olmaz
 (*Onsuz insan tam şair olmaz/Bir kimse dil öğrenerek dinden çıkmaz*)
 Sende var ise eğer hamiyet
 Tahsiline eyle sarf-ı himmet
 (*Sende eğer millî onur varsa/Tahsilin için uğraşmaktan vaz geçme*)
 Kıl terceme anları ziyâde
 Tâ milletin ide istifâde
 (*Onlardan birçok çeviri yap/Ki onlardan milletin yararlısın*)
 Eşârına hem de eyle dikkat
 Anlardan da başkadır fesâhat
 (*Hem de şiirlerine dikkat et/Onlarda fesahat başkadır*) (Ercilasun, 2007: 269-270; Çetin, 2006: 160).

Batı kültür ve edebiyatının önemine ve onlardan yararlanmaya bu kadar sıcak bakan Ziya Paşa, *Terkib-i Bend*'inde de belirttiği gibi bunu yaparken kendi özümüzdən asla kopmamamız gerektiğini söyler. Ziya Paşa'ya göre her milletin kendine mahsus özellikleri vardır, bu temel nitelikleri olumsuz etkileyecek "taklit"ten ise ısrarla kaçınmak gerekir. Racine ile Lamartine Nef'i gibi kaside yazamayacağı gibi Senâî ile Ferezdak da Moliere gibi tiyatro yazamaz:

Taklîd ile aslını unutma
 Milliyetini hakîr tutma
(Taklit ile aslını unutma/Milliyetini hakir tutma)
 Sâir akvâma meyli akmaz
 Kıptî KıptîliğİN bırakmaz
(Başka kavimlere meyli akmaz/Kıptî Kıptîliğini bırakmaz)
 Andan alçak gerek mâye
 Milliyetin etmeye vikâye
(Ondan alçak gerek maya/Milliyetini insan güçlendirmeye)
 Bilmem ki neden her işde mutlak
 Avrupalı'ya mukallid olmak
(Bilmem ki neden her işte mutlak/Avrupalı'ya mukallit olmak)
 Anlarda bu fikr-i fâsid olmaz
 Yekdîğerine mukallid olmaz
(Onlarda bu bozuk fikir olmaz/Birbirlerini taklit etmeye yer olmaz)
 Fikr etmeli kim Cenâb-ı bî-çûn
 Ettikçe beşerle arzı meskûn
(Düşünmeli ki eşsiz Tanrı/İnsanla iskân edince yeri)
 Her iklimde havâss vermiş
 Her kavme mizâc-ı hâs vermiş
(Her iklimde bir özellik vermiş/Her kavme özel huy vermiş)
 Mümkün midir etme bir Frenk'i
 Afrika'da hem-mizâc-ı Zengi
(Mümkün müdür etmek bir Frenk'i/Aynı mizaçta bir Afrikalı zenci?)
 Kâbil mi ede Rasin Lamartin
 Nef'î gibi bir kaside tezyîn
(Kabil mi Racine veya Lamartine/Nef'î gibi bir kaside bezesin)
 Mümkün mi Senâî vü Ferezdak
 Molyer gibi bir tiyatro yazmak
(Mümkün mü Senâî ve Ferezdak/Moliere gibi bir tiyatro yazmak?)
 İklîmde hükmü yok mu farkın
 Vaziyeti bir mi Garb u Şark'ın
(İklîmde hükmü yok mu farkın/Vaziyeti bir mi Şark'ın, Garb'ın?)
 Olmaz mı tehâlûf-i cibillî
 Yek-şîve midir tıbâ-ı millî
(Olmaz mı yaradılıştan farklılıklar?/Birbiriyle aynı mıdır millî seciyeler?) (Ercilasun, 2007: 270-271; Çetin, 2006: 161-162).

Ziya Paşa ayrıca Batı'daki tiyatroları da eleştirir. İnsanlık hallerini ayrıntılı olarak tasvir eden tiyatroların genel ahlâka hizmet ettikleri düşüncesine yüzde doksan dokuz oranında katılmaz:

Anlarda ehl-i nazm u tabîr
 Ahvâli eder suhanla tasvîr
(Onlardaki şair ve yorumcular/Durumu sözlerle tasvir eder)
 Bir gülşeni vasfa etse âğâz
 Eşkâlini evvel eyler ibrâz
(Nitelemeye başlasa gül bahçesini/Önce belirtir şeklini şemalini)
 Eyler tafsîl-i tûl u arzın

Söyler ahvâl-i tab-ı arzın
(Açıklar enlemine boylamını/Sonra söyler toprağın durumunu)
 Etrâf u civarını unutmaz
 Hattâ has u hârını unutmaz
(Etraf ve civarını unutmaz/Hatta çöpünü çerini unutmaz)
 Şairleri Müz'lere taparlar
 Sanatlı tiyatrolar yaparlar
(Şairleri Müz'lere taparlar/Sanatlı tiyatrolar yaparlar)
 Bir vak'ayı anda derc ederler
 Mahsûl-i kuvâyı harc ederler
(Bir olayı orada sahneye koyarlar/Kabiliyetlerinin ürünlerini harcarlar)
 Eylerken o hâleti tasavvur
 Elbette eder kişi te'essür
(O durumu tasavvur ederken/Elbette etkisinde kalır insan)
 İcrâ etse anı hususâ
 Üstâd oyuncular ne a'lâ
(İcra etse onu özellikle/Usta oyuncular ne ala)
 Lâkin böyle eserlerin hep
 Ahlâk-ı umûmâ sanma mektep
(Lakin böyle eserlerin hep/Genel ahlaka sanma mektep)
 Yüzde biri maksada müsâdif
 Doksan dokuzu ana muhalif
(Yüzde biri maksada uygundur/Doksan dokuzu ona zıt olur) (Ercilasun, 2007: 272-273; Çetin, 2006: 162-163).

Tanzimat Dönemi Edebiyatı I. Nesil Eleştiri Tarihi'ni bir bütün olarak okuyup değerlendiriniz.



SIRA SİZDE



K İ T A P

Tanzimat Dönemi Edebiyatı I. Nesil Eleştiri Tarihi'ni bütün yönleriyle değerlendirebilmek için Olcay Öner toy'un, "Edebiyatımızda Eleştiri Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri" (Ankara Üniv. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yayınları, Ankara 1980) adlı kitabına bakınız.

Özet



Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'inde eleştiri türünün ortaya çıkışı ile ilgili bilgi edinebilmek. Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'inde eleştiri türü somut olarak 1864 yılında Rûznâme-i Ceride-i Havadis ile Tasvîr-i Efkâr gazeteleri arasında görülür. Bu tartışmanın Rûznâme-i Ceride-i Havadis tarafını Said Bey, Tasvîr-i Efkâr tarafını ise bu dönem edebiyatının yol açıcı en önemli şahsiyetlerinden biri olan Şinasi temsil eder. Bu tartışmanın özünü ifade eden cümleyi Şinasi kurmuştur: Her bir lisân elsine-i sâireden (diğer diller) aldığı kelimâtı lafzen ve manen şivesinin iktizâsına göre tadil ve tahvil etmek (doğrultma ve değiştirme) tabiidir. Şinasi'ye göre başka dillerden alınan kelimeleri geldikleri dillerin dil bilgisi kurallarını dikkate almadan istediğimiz gibi kullanabilir ve onlara istediğimiz anlamı yükleyebiliriz. Bu tamamen bizim tasarrufumuz altındadır. Bu yaklaşım, kendi dönemi için orijinal olduğu kadar bugün için de değerini kaybetmemiştir.



Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'ine ait yazarların edebiyat eleştirisi ile ilgili çalışmalarını ana hatlarıyla tanıyabilmek.

Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'ine ait yazarların edebiyat eleştirisi ile ilgili çalışmaları şu şekilde kısaca özetlenebilir:

a.) Şinasi; *Rûznâme-i Ceride-i Havadis Gazetesi*'nden Said Bey ile *Tasvîr-i Efkâr Gazetesi*'den Şinasi arasındaki "dil tartışması".

b.) Namık Kemal; *Tahrîb-i Harâbât* (1874), *Takîb* (1875), *İrfan Paşa Mektubu* (1874), *Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi* (1885), *İntibah Mukaddimesi* (1876), *Mes-Prison Muâhezenâmesi* (1884), *Renan Müdâfaanâmesi* (1883), *Mukaddime-i Celâl* (1880/1881) adlarını taşıyan eleştiri yazılarında; Türk kültür ve edebiyatını değişik açılardan ele alıp eleştirmiştir. Abdullah Uçman'ın bakış açısıyla toparlarsak bu eleştiri yazılarında şu üç ana eleştiri damarı ortaya çıkar: Divan edebiyatının eleştirisi, eskiden tamamen farklı yeni bir edebiyat kurma arzusu, yeni edebî türlerin müdafaası.

c.) Ziya Paşa; *Şiir ve İnşâ* (1868) ile *Harabât Mukaddimesi* (1874) Ziya Paşa'nın edebiyatla ilgili

görüşlerinin derli toplu olarak ele alındığı iki yazıdır. Ziya Paşa, *Şiir ve İnşâ*'da; önce, asıl Türk şiirinin divan şiiri değil, Halk şiiri olduğunu söyler. Daha sonra, Necatî ve Bâkî'nin gazelleri ile Nedim ve Vâsîf'ın şarkılarının İran şiirini taklit yoluyla yazıldığından Osmanlı şiirine dahil edilemeyeceğini ve bunların "melez şiir" kategorisine gireceğini belirtir. Bütün bu söylediklerinden sonra, yine asıl şiirimizin taşra halkı ile İstanbul ahalisi arasında bulunan, şairlerin "nâ-mevzûn" diye beğenmedikleri "avâm" şarkıları ile yine taşralarda ve çöğür şairleri arasında "deyiş", "üçleme" ve "kayabaşı" denilen nazımlar olduğunu vurgular. Ayrıca, Ziya Paşa'ya göre asıl inşâmız (nesrimiz) Kamus mütercimi ve *Muhbir Gazetesi* tarafından kullanılan "şive-i kitabet"tir.

Harabât Mukaddimesi'nde ise Ziya Paşa, Halk edebiyatını reddedip divan şiirini yüceltir. Bununla birlikte Paşa'nın, Batı dilleri ve edebiyatları karşısındaki tutumu da eleştiri bağlamında mühimdir.



Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'ine ait yazarların eleştiri türündeki yazılarından en önemli birkaç tanesini okuyup anlayabilmek.

Türk şiiriyle ilgili o zamana kadar (1868) yazılmış eleştiri yazıları içerisinde en farklı ve en radikal yaklaşımlardan birisine sahip olan Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşâ* adlı makalesinin hem orijinal hem de bugünkü Türkçe'ye çevrilmiş tam metnini okuyup anlamak, devrin üslubu ile edebiyata bakışını kavramayı da kolaylaştıracağından önemlidir. Yine Ziya Paşa'nın *Harabat Mukaddimesi* ile Namık Kemal'in *Mukaddime-i Celâl*'inden yapılan alıntılar Tanzimat devri yazarlarının hayata ve dünyaya bakışlarını bize somut olarak göstereceğinden mühim edebî metinlerdir.

Kendimizi Sınavalım

1. Tanzimat Dönemi Edebiyatında rastlanan **ilk tartışmanın tarihi** kaçtır?
 - a. 1862
 - b. 1863
 - c. 1864
 - d. 1865
 - e. 1866
2. Tanzimat Dönemi Edebiyatında rastlanan ilk tartışma **hangi iki gazete ve yazar** arasında yapılmıştır?
 - a. Rûznâme-i Ceride-i Havadis/Said Bey ile Tasvîr-i Efkâr/Şinasi
 - b. Rûznâme-i Ceride-i Havadis/Şinasi ile Tasvîr-i Efkâr/ Said Bey
 - c. Rûznâme-i Ceride-i Havadis/Namık Kemal ile Tasvîr-i Efkâr/Şinasi
 - d. Rûznâme-i Ceride-i Havadis/Ziya Paşa ile Tasvîr-i Efkâr/Şinasi
 - e. Rûznâme-i Ceride-i Havadis/Namık Kemal ile Tasvîr-i Efkâr/Ziya Paşa
3. “*Fenn-i edeb bir marifettir ki insana haslet-âmûz-ı edeb olduğu için edeb ve ehli edib tesmiye olunmuştur*” şeklindeki tanımı Tanzimat dönemi yazarlarından **hangisi** yapmıştır?
 - a. Ziya Paşa
 - b. Namık Kemal
 - c. Muallim Naci
 - d. Recaizade Mahmut Ekrem
 - e. Şinasi
4. Şinasi, yakın dostu Fatin Efendi *Fatin Tezkiresi*'ni yeniden yayımlamayı düşününce onu beş konuda uyarır. Aşağıdakilerden hangisi bu beş konudan biri **değildir**?
 - a. Tezkireye çeşitli edebî konularla ilgili bazı açıklamalar konulmalı
 - b. Yüksek rütbeli kimselerin biyografilerine yer verilirken abartılı hüküm ve ifadelerden kaçınılmalı
 - c. Tezkirenin yayımı ve dağıtımı geciktirilmemeli
 - d. Eğer intihal (aşırma) tespit edilmişse hangi şair olursa olsun bu durum açıklanmalı
 - e. Tezkire ifade ve anlam yanlışlıkları yönünden de düzeltilmeli
5. Mehmet Akif Ersoy'a göre, edebiyat tarihimizin **ilk münekkidi** (eleştirmeni) kimdir?
 - a. Şinasi
 - b. Muallim Naci
 - c. Ziya Paşa
 - d. Namık Kemal
 - e. Ahmet Midhat Efendi
6. “Türk edebiyat ve fikir hayatında dil ve edebiyatın problemlerini **ilk olarak ve en geniş biçimde ele alan yazar** kimdir?
 - a. Şinasi
 - b. Namık Kemal
 - c. Ziya Paşa
 - d. Muallim Naci
 - e. Ahmet Midhat Efendi
7. Namık Kemal'in 1866 yılında *Tasvir-i Efkâr*'da yayımladığı **eleştiri yazısının** adı nedir?
 - a. Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir
 - b. Tahrib-i Harâbât
 - c. Takîb
 - d. İntibâh Mukaddimesi
 - e. Renan Müdafaa-nâmesi
8. “Avrupa'da İslâmiyet'i inceleyenler, ya Hristiyanlığa inanmıştır, ya da Hristiyan değildir. Dolayısıyla, İslâmiyet'i tedkik eden Avrupalılar, ilmin uyulması gereken objektifliğini, tarafsızlığını göremezler. Hristiyanlık, hükmü kaldırılmış dinlerden olduğundan; İslâm bilginlerinden birisi Hristiyanlığı incelese, araştırmalarını pek tarafsız ve pek gerçekçi bir çizgide yapabilir. İnançsız olan Avrupalı araştırmacıların hepsi, sadece İslâmiyet'e değil, bütün dinlere karşıdırlar ve dinlerin terakkiye, ilerlemeye engel en büyük esaret zinciri olduğunu kabul ederler.” Namık Kemal yukarıdaki görüşlerini **hangi eleştiri yazısında** dile getirmiştir?
 - a. Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir
 - b. Tahrib-i Harâbât
 - c. Takîb
 - d. İntibâh Mukaddimesi
 - e. Renan Müdafaa-nâmesi

9. Ziya Paşa'nın Türk halk şiirini yüceltip divan şiirini eleştirdiği eser aşağıdakilerden hangisidir?

- Harâbât
- Şiir ve İnşâ
- Terkib-i Bend
- Defter-i Amal
- Tartüf

10. Ziya Paşa'nın Türk halk şiirini küçümseyip divan şiirini yücelttiği eser aşağıdakilerden hangisidir?

- Harâbât
- Şiir ve İnşâ
- Terkib-i Bend
- Defter-i Amal
- Tartüf

Kendimizi Sınavım Yanıt Anahtarı

- c Yanıtınız yanlışsa "Şinasi ve Eleştirileri" bölümünün ilk paragrafını gözden geçiriniz.
- a Yanıtınız yanlışsa "Şinasi ve Eleştirileri" bölümünün ilk paragrafını gözden geçiriniz.
- e Yanıtınız yanlışsa "Şinasi ve Eleştirileri" bölümünün ikinci paragrafını gözden geçiriniz.
- c Yanıtınız yanlışsa "Şinasi ve Eleştirileri" bölümünün üçüncü paragrafını gözden geçiriniz.
- d Yanıtınız yanlışsa "Namık Kemal ve Eleştirileri" bölümünün ilk paragrafını gözden geçiriniz.
- b Yanıtınız yanlışsa "Namık Kemal ve Eleştirileri" bölümünün altıncı paragrafını gözden geçiriniz.
- a Yanıtınız yanlışsa "Namık Kemal ve Eleştirileri" bölümünün altıncı paragrafını gözden geçiriniz.
- e Yanıtınız yanlışsa "Namık Kemal ve Eleştirileri" bölümünün "Renan Müdafaaanâmesi" adlı alt başlığını gözden geçiriniz.
- b Yanıtınız yanlışsa "Ziya Paşa ve Eleştirileri" bölümünün üçüncü paragrafını gözden geçiriniz.
- a Yanıtınız yanlışsa "Ziya Paşa ve Eleştirileri" bölümünün "Halk Edebiyatını Reddedip Divan şiirini Yüceltmesi" adlı alt başlığını gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Namık Kemal'in eleştirileri üç ana başlık altında bir araya toplanabilir. Namık Kemal sadece eski edebiyatı eleştirmekle kalmaz, yeni bir edebiyat oluşturmanın yollarını da araştırır. Yine ona göre bu yeni edebiyatın oluşması ve gelişmesinde yeni edebî türlerin savunulması kaçınılmazdır.

Sıra Sizde 2

Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın I. Nesil'ine dikkatle bakıldığında ilk göze çarpan şahsiyet bu türün o dönemdeki başlatıcısı olan Şinasi'dir. Şinasi'den sonra Avrupaî anlamda ilk eleştirmen olarak Namık Kemal karşımıza çıkar. Yine bu dönemdeki bir başka şahsiyet Ziya Paşa'dır. Ziya Paşa ise eleştiri türüne giren yazılarında, yeni ile eski arasında bocalayan bir Tanzimat aydını portresi çizer.

Yararlanılan Kaynaklar

- Akün, Ö. F. (2006). "Namık Kemal", **TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt:32)**. İstanbul: TDV Yayınları.
- Akyüz, K. (1995). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Bilgegil, K. (1972). **Harâbât Karşısında Nâmık Kemâl**. İstanbul: İrfan Yayınları.
- Bilgegil, K. (1979). **Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Enginün, İ. (2006). **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2006). "Eleştiri (1860-1923)", **Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ercilasun, B. (2007). **Ziya Paşa**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Göçgün, Ö. (2007). **Belgelerle Yeni Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Nisan Yayınları.
- Göçgün, Ö. (1987). **Nâmık Kemâl**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Göçgün, Ö. (2001). **Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karataş, T. (2004). **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R.(ed) (2009). **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Okay, O. (2005). **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Önertoy, O. (1980). **Edebiyatımızda Eleştiri Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri**. Ankara: Ankara Üniv. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yayınları.
- Özön, M.N. (1954). **Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Özön, M.N. (1997). **Namık Kemal ve İbret Gazetesi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parlatır, İ.-Çetin, N. (2005). **Şinasi Bütün Eserleri**. Ankara: Ekin Kitabevi.
- Parlatır, İ.-Enginün, İ.-Ercilasun, A.B.-Kerman, Z.-Uçman, A.-Çetin, N. (2006). **Tanzimat Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sazyek, H.-Sazyek, E. (2008). **Yeni Türk Edebiyatında Önsözler**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1956). **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tekin, A. (1999). **Edebiyatımızda İsimler ve Terimler Sözlüğü**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Uçman, A. (2003). "Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri", **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**. Ankara: Hece Yayınları.
- Yetiş, K. (1989). **Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yetiş, K. (2007). **Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı**. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yıldız, S. (2006). **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**. Ankara: Nobel Yayınları.
- Ziyad Ebüzziya, (1997). **Şinasi**. İstanbul: İletişim Yayınları

4

Amaçlarımız

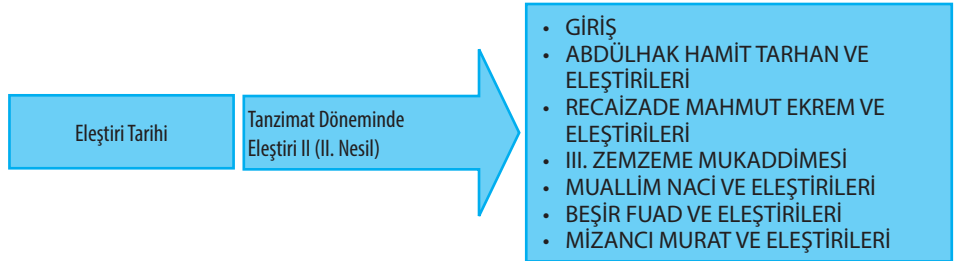
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın II. Neslinde eleştiri türünün genel gelişimi ile ilgili açıklama yapabilecek,
- Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın II. Nesline ait yazarların edebiyat eleştirisi ile ilgili çalışmalarını ana hatlarıyla açıklayabilecek,
- Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın II. Nesline ait yazarların eleştiri türündeki yazılarından en önemli birkaç tanesi hakkında değerlendirme yapabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Tanzimat Dönemi II. Nesil
- Abdülhak Hamit Tarhan ve Eleştirileri
- Recaizade Mahmut Ekrem ve Eleştirileri
- Muallim Naci ve Eleştirileri
- Beşir Fuat ve Eleştirileri
- Mizancı Murat ve Eleştirileri
- Bir Edebî Tartışma Örneği: Hayâliyyûn-Hakikiyyûn

İçindekiler



Tanzimat Döneminde Eleştiri II (II. Nesil)

GİRİŞ

Tanzimat'ın I. Nesli "sosyal ve politik fikirleri" edebiyatın merkezine yerleştirip, eserlerinde genellikle "sosyal fayda" anlayışını gözetmişlerdir. Tanzimat'ın II. Nesli ise "bireyciliği, büyük ihtiras ve ıstırapları" ön plana çıkararak, eserlerinde daha çok "estetik yaklaşımı" öncelerler. Bu toplumdaki bireye, sosyal faydadan estetik yaklaşıma geçiş, edebiyatın birçok alanını olduğu kadar eleştiri türünü de hatırı sayılır derecede etkilemiştir. Böylece edebiyatımızda "sanat için sanat" eğilimleri ortaya çıkar.

ABDÜLHAK HAMİT TARHAN VE ELEŞTİRİLERİ

Adı daha çok şiir ve tiyatro türleriyle özdeşleşen Abdülhak Hamit tenkitçi olarak değil sanatçı kişiliği ile ön plana çıkar. Onun eleştiri türü içerisinde değerlendirilebilecek birçok yazısı arasında dört tanesi daha belirgin olarak kendisini hissettirir: "Bir Şairin Hezeyânı" ile "Nâkâfî" şiirleri, Makber Mukaddimesi ve Duhter-i Hindü'nün Hâtîme Bölümü.

• **Bir Şairin Hezeyânı (1883):** *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde yayımlanan bu şiir Hamit'in şiir anlayışını açık olarak ortaya koyduğu ilk edebî metinlerdendir. Tarhan, bu şiirde daha sonra Makber Mukaddimesi'nde de tekrarlayacağı gibi romantik şiir anlayışına bağlı olduğunu ve kendisini tabiatın bir öğrencisi olarak gördüğünü vurgular:

Fikrimi âsmân eder terfî
Şîrimi ahterân eder tarsî
Her kim eyleser eylesin teşnî
Bana lâzım değil beyân ü bedî
Köydeki çeşmesârı pek severim.

Dilemem şeyh u şâbdan irşâd,
Encümenden hiç istemem imdâd,
Bana üstâd-ı sun'dur üstâd,
Bunu cehlimden eyle istîşhâd,
Cehl ile iftihârı pek severim.

Yetişir âsmân önümde kitab,
Bana mektep gelir şu penbe sehâb.
Encümen cânîşînidir girdâb,
Ne hoş urmuş bu merkade mehtâb
Şu gelen ihtiyârı pek severim.

Hamit'in yukarıdaki ifadelerde çok belirgin olan romantik şiir anlayışı ile birlikte tabiatı bir öğretmen gibi algılaması da dikkati çeker. Dikkati çeken bir başka unsur; "**Bana lâzım değil beyân ü bedî**" mısrasındır. Şair bu mısradaki, eski şiir ve sanat anlayışını reddeder. Ayrıca şiirde, daha sonra "Nâ-kâfi" şiirinde de ortaya koyacağı bu tavrı destekleyen, müstakil bir bölüm vardır. Hamit bu bölümde, klasik anlamda dil bilgisi kurallarının hiçbirini bilmediğini ve bu cehaletinden dolayı da utanmadığını söyler:

Olmadım sarf u nahve ben âgâh,
 "Gramer"den de anlamam billâh,
 Ulemâ benden etsin istikrâh,
 Hiç vazifem de olmaz, ey hemrâh,
 Çünkü Perverdigâr'ı pek severim.

• **Nâ-kâfi (1886):** *Gayret Dergisi*'nde yayımlanan bu şiirin yazılış nedeni Hamit'in şiirin altına koyduğu dipnottan anlaşılır: Dipnotta " 'Nâ' edatının Farsça, 'kâfi' kelimesinin Arapça olması itibariyle Makber'deki 'nâ-kâfi' tâbirini yanlış zanneden birinin târizât-ı nâ-becâsına karşı..." denilmiş, yani bu şiir, Makber Mukaddimesi'nde geçen "nâ-kâfi" kelimesinin "sarf u nahve" (dil bilgisi kurallarına) uymadığını düşünen bir insana, bu insanın şahsında da bir zihniyete karşı yazılmıştır.

Şiire, eleştiri anlayışının yanlışlığına işaret edilerek giriş yapılır. Daha sonra, "Makber" gibi bir feryat şiirinde, apaçık "ölüm" gerçeğini / trajedisini görmeyip sadece bir kelimeye takılarak yapılan eleştirinin yetersizliği, acımasızlığı belirtilir. Şiirin dördüncü bölümünde yer alan;

"**Acep hûn-ı dil-i mecrûhumu sen mey mi zannettin?**

Sadâ-yı makberi bir na'ra-yı heyhey mi zannettin?" şeklindeki mısralarındaki "mey" ve "na'ra-yı heyhey" ifadeleri, Muallim Naci ve çevresinde oluşmakta olan eski tarz "meyhane şiirleri"ne yöneltilmiş bir eleştiridir.

Şiirin beşinci bölümünde Şinasi ve Namık Kemal'den itibaren oluşturulmaya çalışılan yeni anlayış ve algının geldiği nokta özetlenir. Burada Hamit, başlangıçta kendi "ben"inden yola çıkar, fakat daha sonra konuyu belli bir kesime mal etmek için "biz" zamirini kullanır. En nihayetinde de yenilikçi anlayışa sahip insanların o güne kadar şiir sahasında yapmaya çalıştıkları zihniyet değişikliğini âdeta itiraf eder:

Evet, tarz-ı kadîm -i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
 Nedir şi'r-i hakîki safha-i irfâna dercettik.
 Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik,
 Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd, nâ-kâfi.

Yine Hamit'in şiirinde kullandığı "**Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd, nâ-kâfi**" mısrası, düşüncelerindeki inatçılığı ve gelecekle ilgili öngörüsünü göstermesi bakımından önemlidir.

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1888) adlı romanında kullandığı "nâ-kabil-i nüfuz" tamlaması nedeniyle uğradığı eleştirilerden sonra, bu romanın dipnotuna "nâ-kâfi" bahsine de atıfta bulunarak not düşmesi, konunun o dönemdeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

• **Makber Mukaddimesi (1885):** Hamit'in "Bir Şairin Hezeyânı" adlı şiirinden sonra şiir hakkındaki görüşlerine yer verdiği ikinci yazı Makber Mukaddimesi'dir. Bu yazı ayrıca, "Nâ-kâfi" şiirinin ortaya çıkışına zemin hazırlaması bakımından da önemlidir: "**Tasvîr-i fezâile taalluk eden cihetlerine gelince, pek nâkıs, yahut pek nâ-kâfidir.**"

Abdülhak Hamit'in, eleştiriye dil eleştirisi, filolojik eleştiri ile sınırlandırmaması doğru bir eleştiri anlayışıdır, ancak dile karşı gösterdiği kayıtsızlık yanlış bir tutumdur.

Hamit, Makber’i “fena bulmuş bir vücudun bekâsı için” yazdığını belirterek mukaddimeye giriş yapar. Romantik edebiyatın bütün özelliklerinin görüldüğü bu eserde en çok dikkati çeken unsurlar “tezat” ve “ölüm gerçeği karşısında beşerin aczi”dir.

Hamit, yine bu mukaddime de şiiri, “En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin tazyîki altında hiçbir şey söyleyememektir” diye tarif eder ve hemen peşinden mukaddime boyunca derinden hissettiğimiz tezat sanatına baş vurur: “Makber ise, hitabet ediyor.” diyerek konuşmaya başladığı an, sessizliğin ve çaresizliğin içinde oluşturduğu büyüün bozulduğunu söylemeye çalışır. Hamit’in yazılarının tematik ana damarını oluşturan tezat sanatının arka planını biraz da bu çelişki oluşturur. İşte tam da bu yüzden yazar, kalemını ayağının altına alıp ezmek ister, çünkü konuştuğça büyü bütün tilsimini kaybetmektedir:

“İnsan, bazı kere, hatırına gelen bir hayâli tanıyamaz, o kadar güzeldir.

Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır, yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söylemez de, kalemını ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir.”

Makber Mukaddimesi’nde dikkati çeken bir başka nokta romantik tabiat algısıdır ki bu algı “Bir Şairin Hezeyânı” adlı şiirin de zeminini oluşturur:

“Hangi şair bir güzel kıza onu görmeyenlerin nazarında tecsüm edecek kadar cismaniyyet vermiş?... Hangi kalem mehâsin-i tabiiyyeyi hakkıyla taklid etmiş?... Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilhâm eden tabiattır. O şiirler, suda görülen akse benzer ki, mutlaka hariçte bir müsebbibi vardır.

Bazı ekâbir-i edeb, bir şairin meziyyâtı kendi beyninde tevellüd ettiğini iddia ederler. Ben bu fikirde değilim. Benim, eğer varsa, mehasinim dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir. Seyyatım benimdir.”

Hamit, bu fikirleriyle sanatın kaynağının **tabiatta** olduğu görüşünü savunur, şiirlerindeki hataların ise kendisine ait olduğunu söyler. Bu, güzelliğin kaynağının tabiat, dolayısıyla ilâhî olduğunun kabulüdür. Böyle bir güzellik anlayışı, Platon’un estetik anlayışına bağlıdır.

• **Duhter-i Hindû’nun Hâtîme Bölümü (1876):** Hamit, sömüren (İngiltere) ile sömürülen (Hindistan) tezadı üzerine kurduğu bu eseri, Hindistan’ı görmeden yazar. Eserinde, Hindistanlı güzel bir kız olan Suruciye (tabiatın kızı)’yi ve onun şahsında Hintlilerin nasıl sömürüldüklerini anlatır.

Bilge Ercilasun, Abdülhak Hamit’in “tarihî ve egzotik tiyatro”yu millî tiyatro olarak kabul ettiği görüşündedir. Hamit’e göre; “Halkın rağbet ettiği, millî ahlâk ve âdetlerimizi gösteren millî tiyatro eserleri, herkesin bildiğini tekrarlamaktan başka bir şey yapmayan birer ahlâk risalesidir. Birçok örnekleri gibi *İçli Kız* da bu cinsten bir eserdir. Asıl millî tiyatro eserleri ise; seyircilere herkesin iyi bildiği kendi hayatlarını değil, tanımadıkları cemiyetlerin veya azınlıkların hayatlarını, İslâm veya Osmanlı tarihinin muhteşem olaylarını anlatan eserlerdir. Batıda pek çok örnekleri bulunan bu tür eserler bizde henüz yoktur.” Hamit bu düşünceye uyarak Rezaizade Mahmut Ekrem’in *Atala*’sını, *Vuslat* ve *İçli Kız*’dan üstün bulur ve *Duhter-i Hindû*’yu bu görüşe örnek olarak yazdığını belirtir. (Ercilasun, 2006: 294-295).

RECAİZADE MAHMUT EKREM VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat dönemi Türk edebiyatının bir diğer önemli eleştirmeni hiç kuşkusuz Recaizade Mahmut Ekrem'dir. Batı retorikine yönelmiş ilk edebiyat kuramcılarında olan Ekrem, bu dönemde üç niteliği ile öne çıkar: Tanzimat dönemi edebiyatının estetiğini yapması, Muallim Naci ve arkadaşlarına karşı yeni edebiyatı ve zihniyeti savunması, Servet-i Fünûn topluluğunun oluşumuna ciddi anlamda katkı sağlaması.

Ekrem, eleştiri konusuyla ilgili düşüncelerini dört temel edebî metinde bir araya getirmiştir: *Talim-i Edebiyat*, III. Zemzeme Mukaddimesi, *Takdir-i Elhân* ve *Takrizat*.

• **Talim-i Edebiyat (1879):** Recaizade Mahmut Ekrem'in Mekteb-i Mülkiye'de "Edebiyat-ı Osmaniye" dersi için iki bölüm hâlinde yazmayı düşündüğü fakat ilk kısmını dahi eksik neşrebildiği bir belâgat ve edebiyat kuramları kitabıdır. Başlangıçta taş baskı usulüyle birkaç defa basılan -ilki 1879'dur- bu kitap, hurufat baskısıyla ilk defa 1882 yılında yayımlanır. *Talim-i Edebiyat*'ın hurufat baskısı "I. Fasil, II. Fasil, III. Fasil ve IV. Fasil" alt başlıklarını taşıyan dört ana bölümden oluşur. Ekrem, bu kitabı oluştururken, kendisinden önce Süleyman Paşa'nın da *Mebani'l-İnşâ* adlı eserini yazarken bir hayli istifade ettiği, Emile Lefranc'ın *Traité Théorique et Pratique de Littérature Style et Composition* isimli eserinin "Style" bölümünü örnek almıştır. Eserin en önemli yeniliği, belâgat biliminin edebî sanat sınıflandırmaları yerine Batı retorikindeki edebî sanat sınıflandırmalarının esas alınmasıdır. Bu olgu, çok zaman iddia edildiği gibi eskinin toptan reddedilmesi değildir, yeni bir senteze ulaşma denemesidir.

Eserin **birinci bölümü** edebiyatın ruhî melekeler yönünden psikolojik izahına ayrılmıştır. Bu bölümde "Kuvâ-yı Zihniyenin Edebiyatta Fiili" başlıklı genel bir girişten sonra yazara göre bir eserde bulunması gereken fikir, his, tabii güzellik, hayal gücü, zerafet, nükte ve hafıza kuvveti gibi hususlar üzerinde durulmuştur. Yine bu bölümün sonuna, sanki ayrı bir fasıl gibi duran fakat herhangi bir numara yahut fasıl başlığı verilmeksizin oluşturulmuş "deha ve hüner"le "sanatta güzelliğin neden ibaret" olduğunu işleyen iki ayrı konu daha ilâve edilmiştir.

İkinci bölüm üslûp konusuna ayrılmıştır. Fesahat (ifadenin doğru olması ve lâfızların birbirine uygun düşmesi), vuzuh (kapalı ve müphem lâfızlar kullanmamak / bulanık ve karmaşık ifadelerle yer vermemek), tabiiyet veya tabiiyet, munakahiyyet (üslupta orta yolu bulmak / lâfzı manasından çok olmamak üzere söyleme ve yazma), âheng-i selâset (bir ibare içinde kelimelerin kulağa hoş gelecek şekilde yanyana getirilmesi), muvafakat (üslûbun konusuna uygun olması veya ifadenin fikir ve hislerle örtüşmesi) alt başlıklarından oluşan bu bölüm, kitap içinde en fazla yer kaplayan bölümdür. Bu durum, yazarın üslûp bahsine ayrı bir ehemmiyet verdiğinin delili olsa gerektir.

"Tezyinât-ı Üslûp, Envâ-i Mecâz" başlığını taşıyan **üçüncü bölümde** sadece "mecaz"lar, edebî sanatlar üzerinde durulmuştur. Bu bahis; "mecâz-ı tahyilî (hayâl mecazları)", "mecâz-ı tebliğî" (ifade, anlatış mecazları) ve "marifet-i mecâz" (mecazlı anlatımda bulunması gereken nitelikler) başlıkları altında örneklerle izah edilmiştir.

Eserin "Sanayi-i Lafziyye" adlı **son bölümünün** herhangi bir alt başlığa ayrılmadan bir bütün olarak lafız (söz) sanatlarına ayrıldığını görürüz. Burada *Talim-i Edebiyat*'ın neşriyle birlikte artık eskimiş olduğu anlaşılana mevcut belâgatın lafız sanatları bahis konusu edilmiştir.

Bu dört ana bölümden sonra esere sırasıyla, edebiyatın kurallarının nasıl tespit edilip geliştirilebileceği konularının tartışıldığı bir sonuç "Hâtîme", devrin Maârif Nazırı Mustafa Nuri Paşa'nın imlâ karışıklıklarıyla ilgili bir "Lâhika"sı, Namık Kemal'in bir "Takriz"i eklenmiştir. (Yetiş, 1996)

"Talim-i Edebiyat"ın yayımlanması, özellikle edebiyatta yenilik yapılımasını isteyen çevrelerde büyük bir memnuniyete neden olurken, eski edebiyat taraftarlarının pek hoş karşılanmaz. Eseri takdir edenlerin başında gelen Namık Kemal; "Ekrem, millete hepimizin gıpta edeceğimiz bir kitap ihdâ etti. Talim-i Edebiyat, Ekrem'in kendisi kadar büyüktür, âh şu mecaz bahsini biraz karıştırmamış olsaydı, bu kitabı nümüne-i kemâl olurdu" der. (Uçman, 2003: 54).

Talîm-i Edebiyat yayımlanınca dönemin edebiyatçıları bu esere olumlu ve olumsuz bakanlar şeklinde ikiye ayrılır. Başını Namık Kemal ve Mizancı Murat'ın çektiği bir grup esere olumlu bakarken; başta Hacı İbrahim Efendi olmak üzere eski edebiyat taraftarları da *Talîm-i Edebiyat*'a ciddi eleştiriler yöneltirler. Abdullah Uçman'ın ifadesine göre bu tartışmalar sonucunda şu iki nokta biraz daha açıklık kazanır:

- a.) Yeni yetişen şairlerin, artık söz sanatlarıyla uğraşmayı bir kenara bırakıp, şiirde fikir ve anlama önem vermeleri gerektiği bütün açıklığıyla ortaya konulur;
- b.) Özellikle eski belagat anlayışını savunanların üzerinde durdukları Arapça anlatım yollarının Türkçeye uygulanması isteği de yersiz bulunarak, tek çıkar yol olarak dilin düzeltilmesi gereği kendini gösterir.

• **III. ZEMZEME MUKADDİMESİ (1885):** Ekrem bu yazıda sanat, edebiyat ve şiirle ilgili görüşlerini dile getirir. Yazar'a göre, "en güzel eserler onlardır ki okunduktan sonra da insanı bir müddet düşünmeye mecbur eder."

"Bir edebî eserde fikir his ve hayal ile onları anlatan kelime ve ifadeler arasında uygunluk varsa o edebî eser manzum da olsa mensur da olsa daima güzel ve bazen hem güzel hem de ulvî (yüce) olur. Yani **fikir, his, hayal** ve **zevk** güzel bir eserin temel dayanaklarıdır. Bu dört unsura Batı retorğinde "edebî nitelikler (facultés litteraire)" deniliyordu. Rezaizade, bu ayırımıyla Batı retorğinin "güzel söz" ile ilgili ölçütlerini benimsemiş oluyor. Rezaizade, retorğinin ulvî (yüce) kuramını da benimser, hakikî ulviyetten nasibi olmadığı hâlde ulviyet hissi veren kelimelerin, yazıların balon gibi olduğunu, bu tür yazıları yazanların bir aralık şöhet bulsalar bile daha sonra unutulacaklarını, hakikî histen mahrum iken ateşten kıvılcımdan bahseden manzumelerin ateşböceğine benzediğini ve kendi kendine sönmüş yok olacağını söyler." (Yetiş, 2007: 86-87). Yukarıda geçen "ateşböceği" ifadesi anahtar kelime görevi üstlenmiştir. Çünkü bu ifadede, Muallim Naci'nin aynı anlama gelen eserleri "Şerâre" ile "Ateşpare"ye telmih vardır.

Yazının devamında Ekrem; gazel için üç temel kavramı öne çıkarır: Rikkat-i his (his inceliği), letâfet-i hayal (hayal güzelliği), nezaket-i elfaz (söz inceliği ve güzelliği). Ayrıca yazar, bu niteliklerin en güzel örneklerinin Fuzulî'nin eserlerinde görüldüğünü belirtir.

Ekrem edebî eserlerde üç çeşit güzellik bulunduğunu, bunların önem sırasına göre; sünûhât-ı kalbiyye (kalbe doğan ilhamlar), bedayi-i hayâliyye (hayal güzelliği), mehâsin-i fikriyye (fikir güzelliği) olduğunu söyler. Ekrem, bütün bu güzelliklerin organik bir yapıya bürünmesinden sonra, bunları ifade edecek en uygun kelimelere, kafiye sistemine ve vezne ihtiyaç bulunduğunu vurgular. Yani, bir şiirin güzel olması için hem **içerik** hem **biçim** yönünden mükemmel olması gerektiğine inanır. Bu görüşlerin ilk somut meyvesini Servet-i Fünûn edebiyatıyla verdiğini söyleyebiliriz. Bu eleştiri metnini öneminden dolayı tam metin olarak buraya alıyoruz:

III. ZEMZEME MUKADDİMESİ

Edebiyat ve bilhassa şiir hakkındaki fikr-i mahsûsuma dâir birkaç lakırdı ki erbâb-ı mütâlaaya arz olunur:

Bedâyi-i fikriyyeye bir sıfat-ı kâşife tayîn etmek isteyen dekâyık-perverân-ı edebden birisi "en güzel eserler insanı ağlatanlardır" demiş. Ben olsam sadece: (En güzel eserler onlardır ki okunduktan sonra da insanı bir müddet düşünmeğe mecbur eder) derdim.

Fi'I-hakîka mütâlaası gönülde rikkat, gözde rutûbet husulüne sebep olan âsâr mutlakâ güzel addolunsa bile her güzel eser mûcib-i girye değildir.

Kâilin o sözden maksadı ne olduğunu taharrî ve tahkîk ile uğraşmak istemem. Fakat ben kendi maksadımı ve bundaki şümûl-i hükmü bir misâl ile îzâh ve isbât edebilirim:

Meselâ kırdâ gezerken bir çiçek müsâdif-i nazarınız olur ki dilberliğiyle tarâvetiyle nezâketiyle sizi yanına celb eder. Yakından bakınca daha ziyâde hoşlanırsınız. Şâyet koparmağa kıyamazsanız kendinden ayrılırken gönlünüzde âdetâ bir hiss-i tahassür peydâ olduğunu anlarsınız. Koparırsanız nihâyet elinizden bıraktığınız zaman o his daha âşikâr bir sûrette yüreğinizi müteellim eder. İki halde dahi düşünürsünüz! Düşündüğünüz nedir? Bunu hatta siz tayîn edemezsiniz ki ben bileyim!

(Hikmet-i bedâyi')e dâir taharrî-i hakâyıkıla iştigâl edenler bu bâbda birtakım esbâb-ı müteselsile îrâd ederlerse de gayeti mûcib-i tefekkür olan o çiçeğin rûha nâfiz bir letâfeti hâiz olmasına varır fakat bu letâfetin mâhiyyeti bilinemez.

Akşam garipliğinde dereden doğru akseden bir kaval sesi veya gece mehtâbda denizden doğru gelen bir (hey hey) nağmesi de sizce o tahassür ve tefekkürü mûcib olduğu gibi:

*Akşam olur güneş batır şimdi buradan
Garib garib kaval çalar çoban dereden
Pek körpesin esirgesin seni Yaradan
Gir koyuna kurt kapmasın gel kuzucağım! türküsünü veyâhud:
Doldur kadehe şarâb-ı nâbı
Mezceyle safakla mâhtâbı
Bilmem ki cihân bitip dururken
Bitmez mi cihânın ıztırâbı
Bir bâde getir amân amân gel!*

şarkısını bilâ-terennüm okumak veya işitmek de ve hatta bir güzel resim levhasını veya elvâh-ı zî-hayat-ı tabiattan bir manzarayı temâşâ eylemek de kalbinizde aynıyla o teessürâtı husûle getirir!

Kudemâ-yı büleğâ içinde en çok takdîr etmek istediğim şâir-i âlî-nazar Nef'î'nin meselâ:

*Hîred allâme-i idrâkimin bir köhne şâkirdi
Felek şehnâme-i endişemin bir cild-i zerkârı
Suhen bir tûti-i mûciz-beyândır hâmem üstâdı
Kalem bir kahramân-ı tiğ-zendir dil silahdârı
Cem-i endişemin hürşid bir câm-ı zer-endûdu
Arûs-ı tabîmün nâhid bir çengi perestârı*

yolunda azametli şaşaalı birçok sözlerini -vâkıâ yine her okuyuşta zevk-yâb-ı belâgat olmak üzere- okuyup geçiverdiğim halde yine müşârün ileyhin:

*Zâhid ol rind ol hemân sûretde kalma arif ol
Âlem-i ma'nâda hükm-i pâdişâhî böyledir
Gark eder bir noktada nûr-ı siyaha âlemi
Ârifin sermâye-i kilik-i siyâhı böyledir*

veya:
*Ağyâra nigâh etmediğin nâz sanırdım
Çok lutf imiş ol âşika ben az sanırdım*

veyâhud:
*Aramazsın hiç var mı dilde dâğın yarasın
Böyle mi gözler güzeller âşık-ı bî-çâresin
Âh ile derdi bilinmez âşık-ı bî-çârenin
Çâk çâk etsin meğer âhı dil-i sad-pâresin*

gibi tekellüften berî rûh-perverâne şiirlerini her ne zaman okusam elbette az çok düşünürüm! Zannederim ki bu herkesçe de böyledir. Sebebi ise bu yolda dil-

pezîr hikmetleri bu türlü hakîkî ve tabîî hisleri hâvî sözlerin rûha müessir birer güzelliği hâiz olmalarıdır.

Asrımızın yetiştirdiği şâirler içinde Abdülhak Hâmid Beyefendi'nin eş'ârı beni ekseriya düşündürdüğü için maşûka-i vicdânımdır!

Bazı zevât Hâmid Beyefendi'nin ekser şiirleri muakkad (kapalı / karışık) olduğundan bahsederler. Bu iddia müselleme değildir. Müselleme addolunsa bile o türlü zalâm-ı mübhemiyyet içinde şa'sa'a-zâ olan hakâyık-ı ulviyye ecrâm-ı münîre-i semâviyyeye benzer ki mâhiyetleri anlaşılamamakla berâber yine hayrân-ı temâşası olmaktan insan kendini alamaz!. Bu da müşarünileyh gibi zekâ-yı hârikulâde ashâbına mahsus nekâyıs-ı ulviyyeden bir fazilettir ki şâyân-ı gıbtadır!

Sözde letâfet ve ulviyyet nasıl tahakkuk eder?.. Bunu kat'iyen tayîn etmek nâ-kâbildir. Fakat rûhun âmâl-i asilânesine muvâfakatla meşrûat olan efkâr ve hayâlât ve hissiyât ile bunları tebliğ için istimâl olunan elfâz ve tabîrât arasında tenâsüb buldukça söz - gerek mensûr olsun gerek manzûm- hemen dâima güzel ve bazan hem güzel hem de ulvî düşüyor. Efkâr ve hayâlât ve hissiyâtta asâlet ise rûhun germî-i şevk ve garâm ile münbasit veya nâire-i hissiyât ve ihtirâsât ile mültemi' ve mültehib olduğu zamanda lâyh ve vâki olduğu muhakkaktır. Öyle bir halde nefsi nâtikanın izhâr ettiği nagamât-ı şâikâne veya nevhât-ı muztaribâneyi en muvâfık kelîmât-ı leyyine ve latîfe en münâsib tabîrât-ı şedîde ve ceyyide ile tercüme ve tebliğe muvaffakiyet her şâir ve münşî için münferid vâsita-i temâyüz olan zevk-i manevîye ve tabîr-i âharla hüsn-i tabîata müftekdir.

Ulviyyet-i hakîkiyyeden bî-nasîb olduğu halde yalnız lafzan ulviyyeti müşîr sözler balon gibidir: Hevâ-yı iştihârda bir aralık itilâ-nümâ olsa bile bilâhare bir zemîn-i mechûliyyet ve mensiyyete düşer kalır! Hakîkat-ı hissiyyeden mahrûm iken ateşten kıvılcımdan bahseden manzûmeler şebtâba benzer: Zalâm-ı evhâm içinde fûrûzân görünse bile hiçbir kalp üzerinde bir eser-i ihtirâk husûle getiremeksizin kendi kendilerine söner mahvolur!

Filhakîka Nef'î'den evvel sonra o kadar kasîde-perdâz gelmiş iken bizim şiirlerin envâ-ı malûmesi içinde azamet-i tasavvur-semâhat-ı hayâl-servet-i elfâz-halâvet-i âhenk ile temeyyüz eden kasîdeden bahsolundukça neden diğerleri kâle bile alınmak istenilmiyor da yalnız Nef'î söyleniyor?..

Fuzûlî'den evvel ve sonra o kadar gazel-serâyân ve tabîr-i esahhiyla musavvirân-ı vicdân eşvâk u âlâm-ı muhabbetle gûyâ dem-sâz olmuş iken meziyyeti rikkat-i hiss-letâfet-i hayâl-nezâket-i elfâz ile tahakkuk eden gazelden söz açıldıkça neden faziletin en büyüğü yine Fuzûlî'ye irca olunuyor?..

Âsâr-ı edebiyede ve bilhassa şiirde üç nevi güzellik takdîr olunur ki birincisi mehâsin-i fikriyyeye ikincisi bedâyi-i hayâliyyeye üçüncüsü de sünûhât-ı kalbiyyeye mahsustur. Bu güzelliklerden rûha nâfiz olan sünûhât-ı kalbiyyeye mahsus güzellik olduğu için diğerlerine takaddüm eder. Bundan sonra gelen bedâyi-i hayâliyyedir. Mehâsin-i fikriyye üçüncü derecede güzel addolunurlar.

Mehâsin-i fikriyye, letâif-i hissiyye ile karışırsa tabîidir ki eserin güzelliği bir kat daha artacağı gibi kendilerinde letâif-i hissiyye ile bedâyi-i hayâliyyenin âheng-i imtizâcı bulunan âsâr letâfetçe bir mertebe-i âlü'l-âla vâsıl olur!

Meselâ Şinâsi merhûmun:

Ziyâ-yı akl ile tefrik-i hüsn ü kubh olunur

Ki nûr-ı mihrdir elvânı eyleyen teşhîr

sözü yalnız fikren güzel olan âsârdan madûddur ki bunu fikir takdîr eder.

Nedîm'in bir sâhilhâne vasfındaki neşîdesinden:

Kûh ü deryâ iki câmbden der-âgûş eylemiş

*Sanki deryâ dâyesi kuhsâr ise lalasıdır
Kûh sakınmakta ruhsârın doğar günden anun
Bahr ise âyînedâr-ı tal'at-ı zîbâsıdır*
beyitleri hayâlen güzel olan âsârdandır ki bunu da zevk takdir eder.
Nâbizâde Nâzım Bey'in:

*Zevk-ı sevda duymadın âşık perestâr olmadın
Ol kadar sevdim de aşkımdan haberdâr olmadın!
Bahtiyâr olmağı sevdâdan merâmı tab'ımın
Bahtıma düşmen kesildin tab'ıma yâr olmadın!*

beyitleri sünûhat-ı kalbiyyedendir ki bunlar da hiss ile anlaşılır. Halbuki Mehmet Bey Merhumun:

*Ey yâdı bana enîs ü gam-hâr!
Ey yâdı bana rakîbsiz yâr!
Yâdın gibi dil bulur mu dil-dâr?
Yâdında vefasızım vefâ var!*

kıt'asında zerâfet-i fikr ile rikkat-i his iki yâr-ı muvâfık gibi mümtezc görüldüğünden kıt'a hakîkaten pek dil-nişin iken Hâmid Bey'in:

*Severim bazı ben şeb-i târı
Veririm subh-ı nev-bahârı ona
Düş-ı nâzında zülf-i zertârı
Görünür yârimin hayâli bana
Yetişip hâl-i ıztırâbımda
Yüzüme nûr-ı hüsnünü serper
Sanırım bir perî-i zerrîn-per
Dolaşır külbe-i harâbımda!*

manzûme-i müntehabesi en latîf bir his ile en nâzik bir hayâlin haclegâh-ı visâli addolunmağa lâyık olduğu için fikr-i hakîrâneme göre yukarıki sözlerin cümlesinden daha dilber cümlesinden daha rûh-istînâstır! Ve okunduktan sonra insanı bir müddet tefekküre düşürmek de bu yoldaki nefâyis-i nâdireye mahsus bir meziyettir.

Demek olur ki âsâr-ı edebîye ve husûsan şiir güzel addolunabilmek için kendisinde fikir ve hayâl ve hisse müteallik bir iyi şey bulunmak lâzımdır. Maamâfih yalnız fikir ve hayâl ve his cihetiyle güzel olması vâ-hayfâ ki bir eserin makbûliyyetine kifâyet edemiyor! Şiirde elfâzı hatta kavâfiyi ve hatta evzân-ı malûme içinde mevzûun tabîatına en çok muvâfakat eden vezni hüsn-i intihâbda muvaffakiyyet şartından mâadâ his ve tasavvurdaki hüzn veya şâdiye rikkat veya şiddete -kasvet veya şaşâya ve daha bin türlü hâle göre ifâdeye etvâr-ı beyân içinde en yakışır olan tavr ve rengi iktisâb ettirmek dahi iktizâ eder ki bu şerâiti ifâda erbâbına rehberlik edecek yine hüsn-i tabiattır.

Bazan pek güzel bir fikir sûret-i ifâdesindeki bir ufak kusur için kıymetinden düşüyor. Bazan pek latîf bir his tavr-ı tebliğindeki cüz'î bir fenâlıktan dolayı bayağlaşıyor. Bazan en canlı bir hayâl tarz-ı tasvîrindeki bir küçük noksan sebebiyle ruhsuz görünüyor!

İşte hüsn-i beyân- tasvîr-i vicdan böyle ufak tefek bin türlü mevâniin tesîrâtı altında bulunmasından dolayıdır ki gerçekten şâir olanlar güzel şiir söylemeği müşkilât-ı azîmeden addederler! Hal böyle olunca bendeniz gibi acezenin şiir nâmiyla meydana koyacakları âsârın şîriyetçe ne derece değeri olması lâzım geleceğini tarîfe hâcet göremem.

Bu mütâlaâtı eser-i hakîrânem olan bir mecmûa-i eş'âra mukaddeme makamında îrâddan maksadım ben şiiri nasıl anladığımı anlatmaktan ibaret olarak bazı zevâtın diyebilecekleri gibi emelim “Zemzeme”nin mündericâtını bu mütâlaâta göre takdir ettirmek değildir ki bu hakikat erbâb-ı mütâlaa içinde meşreb ve meslek-i ahkârânemi bilenlerce zâten malûmdur zannederim.

Zemzeme'ye gelince mündericâtı içinde öyle şaş'ası -tumturâkı- ulviyyeti ile müşkil-pesendân-ı zamânın karîn-i istihşânı olacak hiçbir şey yoktur. Evvelkiler gibi bu cüz'ün de külliyyeti itibâriyle mâhiyyetini ise şu üç beyit tarif eder:

Bir zemzemedir bu bî-hünerdir

Âzâde-i sanat âha benzer

Perverde-i girye-i seherdir

Hayrân-ı semâ nigâha benzer

Bir nakş-ı hevâi-yi kederdir

Kim nûru bile siyâha benzer!

(Zemzeme) bu kısım ile de tamam olmuyor. Fakat tevfik Allah'tandır.” (Parlatır, İ.-Çetin, N.- Sazyek, H., 1997-2. Cilt-: 279-288).

• **Takdir-i Elhân (1885):** Bu eser, Menemenlizade Mehmet Tahir'in “Elhân” şiiri üzerine yazılmıştır. Menemenlizade, Ekrem'in Mülkiye'den öğrencisidir. Çok ilginçtir ki, Ekrem'in öğrencisinin isteği üzerine yazdığı bu takriz (tenkit) asıl kitabın (Elhân) yayımlanmasından önce çıkar. Ekrem bu eserde, Elhân üzerinden devrin tenkit anlayışını eleştirir. Yeni tarz şiirin nasıl olması gerektiği üzerinde durur. Mesela; kafiye konusunda, aynı Arap harflerinin peş peşe gelmesiyle yapılan “göz için kafiye” anlayışına karşı çıkar. Kafiyenin temelde ses benzerliğine dayanması gerektiğini, yani kafiye oluşturulurken farklı harfler de kullanılsa asıl olanın kulağa aynı sesin gelmesi olduğunu vurgular. Bu da edebî dilde “kulak için kafiye” demektir. Ekrem bu eserde, tabiata hissî (santimantal) bir şekilde bakar ve “bir edebî eserin ruhu fikirdir” der.

• **Takrizât (1898):** Ekrem'in değişik şair ve yazarlar üzerine yazdığı takrizlerden (tenkit) oluşur. Bu eserde, üzerinde eleştiri yazılan yazarlardan bir kaç; Beşir Fuad, Halit Ziya ve Mustafa Reşit Bey'dir.

MUALLİM NACİ VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat döneminde hem eleştirileri hem de eleştiri türünde yazdığı kitaplarla dikkati çeken bir başka şahsiyet Muallim Naci'dir. Onun bu türde oluşturduğu eserler / yazılar şunlardır: Muallim; Mektuplar: [a.) Muhaberât ve Muhaverât, b.) Mektuplarım, c.) İntikad]; Demdeme; İstilahat-ı Edebiyye.

• **Muallim (1886):** Muallim Naci'nin *Tercümân-i Hakikat*'in edebî sütununda yayımladığı makalelerin bir kısmının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Kayınpederi Ahmet Midhat Efendi'nin çıkardığı bu gazete, Muallim Naci'yi edebiyat âlemine tanıtmaya bakımından da önemlidir. Muallim Naci'nin bu kitapta bir araya topladığı yazılarda öne çıkan eleştirel yaklaşımları Kâzım Yetiş şöyle özetler:

- “1. Dil ve ifade ile ilgili tenkitler
2. Vezin ve kafiye hatalarına işaret eden tenkitler
3. Edebî sanatlar ve özellikle mübalağa sanatı ile ilgili tenkitler
4. Mana, fikir ve hayal ile ilgili tenkitler” (Yetiş, 2007: 92-96).

• **Mektuplar:** [a.) Muhâberât ve Muhâverât (1894), b.) Mektuplarım (1886), c.) İntikad (1887)]

a.) **Muhâberât ve Muhâverât (1894):** Muallim Naci'nin Ahmet Midhat Efendi ile mektuplaşmalarından oluşan bu eserde, o dönemin devlet daireleri

olan “kalemler”de çalışan memurların “arz-i ubûdiyet” (bağlılığını bildirme) gibi tavırları eleştirilir. Toplam on iki mektuptan oluşan bu haberleşmede; Muallim Naci'nin memuriyet hayatı, kişiliği, “Naci” mahlasını alışı, nesri nazma tercih edişi, hattatlığı, gazetecilik ve gazetelerle ilgili görüşleri, hüznü veren şiirlerden hoşlanması ve bütün bunlarla birlikte her iki tarafın birbirine bakışıyla ilgili bahisler de ayrıca dikkati çeker.

b.) **Mektuplarım (1886)**: Kime yazıldığı belli olmayan bu mektuplarında Naci, Arap ve Fars edebiyatlarından aldığı metinleri değerlendirir.

c.) **İntikad (1887)**: Muallim Naci'nin, Beşir Fuat'ın *Victor Hugo* isimli eserini yayımlamasından sonra “realizm”, “natüralizm” ve “tercüme” konuları hakkında karşılıklı yazılmış yedi mektuptan oluşur. Bu eserde Naci'nin en önemli tespitlerinden birisi; “*bir eser sırf yeni veya eski olduğu için ne peşinen kabul edilmeli, ne de reddedilmelidir, esas olan güzelliğidir.*” fikridir.

• **Demdeme (1886)**: Rezaizade Mahmut Ekrem'in III. Zemzeme Mukaddimesi ile Takdîr-i Elhân adlı eserinde kendisine yapılan eleştirilere karşı Muallim Naci'nin *Saadet Gazetesi*'nde yayımlanan cevaplarından oluşur. Tamamlanmamış bir eserdir ve şu bilgi notuyla neşredilir:

“Recaizâde saâdetlü Mahmut Ekrem Efendi Hazretleri tarafından tahrîr ve neşrolunan (Takdîr-i Elhân)a karşı yazılmış bir risâledir ki lüzûm göründükçe eczâsı teksîr olunacaktır.”

• **İstılahat-ı Edebiyye (1891)**: Yazı yazma kuralları ile edebiyat terimlerini devrinde en iyi şekilde ele alıp inceleyen ve etkisi hâlâ devam eden rehber kitaplardan birisidir.

BEŞİR FUAD VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat dönemi Türk edebiyatında Batı'ya açılan en önemli kapılardan birisi Beşir Fuad'dır. Abdullah Uçman'ın ifadesiyle o, “Tanzimat'tan sonraki eleştiri anlayışına yeni bir yön vermeye ve yeni edebiyatın Batıdaki gerçekçi edebiyat (realizm ve natüralizm) karşısındaki durumunu belirlemeye çalışır.” (Uçman, 2003: 56).

Üç Batı dilini (Almanca, İngilizce ve Fransızca) bu dilleri öğretmek için kitaplar yazacak derecede iyi bilen Beşir Fuad, bilim ve felsefede de önemli bir birikime sahipti. Aynı zamanda pozitivist bir dünya görüşüne sahip olan yazar, Türk edebiyatında ilk defa realizm ve natüralizmden bahsetmiş ve bu akımlarla ilgili bilgiler aktarmıştır. Emile Zola, Alphonse Daudet, Gustave Flaubert, Auguste Comte, Ludvig Büchner, Herbert Spencer, D'Alembert, Chambers, Diderot, Ribaut, Tarde ve Claude Bernard gibi Batılı yazar ve filozoflardan ilk defa bahseden de Beşir Fuad'dır.

Beşir Fuad, her türlü kuralcı, skolastik düşünceye karşıdır. Sadece hayalle beslenen, gerçek hayattan kopuk eski ve yeni edebiyat anlayışlarına da yüz vermez. Sanat ve edebiyatın deneysel bilimlere ters düşmemesi gerektiğini düşünür. Tanzimat sonrası Türk edebiyatının daha çok duyulara dayalı romantizmini ve heyecan yüklü şiirini gerçeklikle bağdaştıramaz. (Uçman, 2003: 56).

• **Victor Hugo (1885)**: Devrinin popüler edebiyat anlayışı olan romantizmi eleştiren bu eser, aynı zamanda Türk edebiyat tarihinin ilk tenkitli monografisidir. Romantizme karşı Emile Zola'nın natüralizmini öne çıkararak, edebiyat tarihinde “Hayâliyyûn-Hakikiyyûn” tartışmasını başlatan da bu eserdir. Beşir Fuad, eserinde, Emile Zola'nın sanat anlayışını şu şekilde özetler:

“Hayattan başka elimizde nümüne yoktur. Çünkü havassımızın (beş duyu) haricinde bir şey idrâk edemeyiz. Binâberin (bundan dolayı), hayatı tağyîr etmek, sehv ve hataya mahal bırakmak olacağından, bu yolda vücuda getirilen eser fena

olur. Binâberîn Zola'nın kavlince yalnız hakikat âsâr-ı sanâyîa husûle getirebilir. Demek oluyor ki tahayyül etmemeli; bakmalı, tedkik etmeli ve gördüğünü bihak- kın tavsîf ve tarîf etmeli”

Beşir Fuad, sanatkârın ilim adamı gibi gerçeğe objektif bir gözle bakmasını ister ve edebiyatın da topluma belli ölçülerde hizmet etmesi gerektiğini düşünür. Özetlemek gerekirse Beşir Fuad'ın Victor Hugo kitabıyla yapmak istediği şey; “Tanzimat devri şair ve yazarlarının büyük ölçüde romantizme dayanan edebî temayüllerini eleştirmektir.” (Uçman, 2003: 57).

Muallim Naci ve Selanikli Fazlı Necip ile mektuplaşan Beşir Fuad'ın bu mektupları ölümünden sonra, daha önce de belirttiğimiz gibi Muallim Naci ile olan *İntikad* (1887); Selanikli Fazlı Necip ile olanı da *Mektubat* (1888) isimleriyle yayımlanmıştır.

Beşir Fuat'ın Türk edebiyat tarihinin ilk tenkitli monografisi olan *Victor Hugo* adlı eserini okuyup değerlendiriniz.



SIRA SİZDE

Bu konuda Handan İnci tarafından hazırlanan “Beşir Fuad Şiir ve Hakikat Yazılar ve Tartışmalar” adlı kitabı (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999) okuyunuz.



K İ T A P

MİZANCI MURAT VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat döneminde yazdığı eleştiri yazılarıyla dikkati çeken bir başka şahsiyet Mizancı Murat'tır. O, edebiyatı bir milletin “tercüme-i ahvâlî” ve “hayat-ı maneviyesi” olarak görür. Mizancı Murat Bey tenkitle ilgili görüşlerini, 1888 yılından itibaren *Mizan Gazetesi*'nde yayımlanarak 18 makaleden oluşan “Üdebâmızın Nümûne-i İmtisalleri” adlı seri yazısı ile yine aynı gazetede çıkan birkaç “edebî muşahabe” ve *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* (1891) adlı romanının “İfade-i Mahsûsa” bölümünde ortaya koymuştur. Bu dönem eleştiri metinlerine örnek olması bağlamında Mizancı Murat'ın bu romandaki “İfade-i Mahsûsa” başlıklı “önsöz”ünü tam metin olarak buraya alıyoruz:

İfade-i Mahsûsa

Bizde roman nâmı pek ucuz olarak alınıp verilmektedir. Beş, on seneden beridir, ele alınması caiz olmayan kaba bir muaşaka tasvirleri “millî roman” ünvanı altında itibar bularak kemâl- i i'tinâ ile okunmaktadır.

Bâ-husus bir taraftan ağıyara karşı hüsn-i tabiatımızın derecesini tayin edecek olan bu gibi âsârın mazarratını izhar ve isbat etmek, diğer taraftan dahi eline bir kalem alıp “Leylâ” ve “Mecnûn” nâmlarını nâdiren işitilir diğer isimlere tebdil ile mukaffâ ve müseccâ ibare üzere muhavere yahut muhâbere-i âşıkaneyi tertib etmeye muktedir olanlara “edip” denilemeyeceğini anlatmak fikir ve maksadıyla *Mizan Gazetesi*'nin sütunlarında “Üdebâmızın Nümûne-i İmtisalleri” unvanıyla bir tenkid bahsi açmıştık.

Bahis, mesuliyeti *Mizan*'a râci olmayan esbabdan nâşi devam edemedi. Fakat esnâ-yı mebâhiste oldukça muteber ağızlardan “Tenkid ve itirazda bulunmak kolaydır. Hüner öyle bir eseri meydana koymaktır.” gibi mantığa gayr-ı muvâfık sözler çıkmıştı. Mağazada satılmakta olan bir kumaşı beğenmemek için mutlaka daha âlâ bir fabrikacı olmak lâzım geleceği kabilinden olan bu iddia, hiç de makbul iddialardan değilse de, kabul edip iştirak edenler çok bulundu.

İşte bu gibi mu'terizlere, bir hikâye tertip etmek için mutlaka Alexandre Dumas olmak lâzım gelmeyeceğini göstermek üzere *Mizan*'ın ta'til-i âhirinden bi'1-istifâde şu romanı kaleme aldım.

Tenkîdât-ı edebiyenin iptidasında beyân ve izah ettiğim üzere münşilik ve ediblik iddiasında değilim. Fakat kitabet noksanını âsâr-ı mebhüsedde mefkûd olan efkâr ve tasvîr ittîrâdıyla tazmin etmek ve kavâid-i asliyye itibarıyla gerçekten “millî roman” tavsifine lâyık bir eseri kâriin-i kirâmın enzâr-ı temyîzine koymak fikriyle kalemin hokkaya batırıldığını ketm edemem.

İçinde yaşamakla müftehir olduğumuz asr-ı terakkiyât-hasr-ı mülûkânede her şey kesb-i kemâl ettiği halde fezâil-i ahlâkiyyeye te’sîr-i küllisi musaddak ve mertebe-i edebiyeye-i milliyeyi musavvir olan roman kısmının erbâb-ı kalemin itinası haricinde kalması nazar-ı dikkate çarpacak ahvâlden bulunduğu cihetle, “karınca kaderince” fehvasına binaen vaz’ ve iktidar dahilinde ifâ-yı vazife ediyorum.

Romanın unvanına gelince, o da muhsusan intihab olunmuştur. Hikâyenin içinde tasvir olunan eşhasın Mansur, Zehra, Fatma, Mehmet, Ahmet Şunudî zamanın yeni mahsulleridir. İleride teksir edecek emsâlinin ilk önceleri, yani “turfandaları mıdır, yoksa kimsenin beğenmeyeceği cemiyet düşkünleri, yani “turfa”ları mıdır diyerek kârilere sual vaz’ ediyoruz ki, kalplerinden in’ikas edecek âsâr-ı teessürden, isabet ve adem-i isabetimizin derecesini anlayacağız. “ (Sazyek, 2008: 55-56).

Mizancı Murat’ın edebiyata yaklaşımı, temelde Namık Kemal’in yaklaşımı ile birçok yönden örtüşür. Mizancı Murat da Namık Kemal gibi divan edebiyatını sunî ve hatta bir kısım eserler göz önünde bulundurulursa, ahlâka aykırı bulur. Murat Bey, bu noktada “edebiyat-ı ahlâkiyye” adını verdiği bir yolu takip eder. Ona göre Türk edebiyatında, millî özellikler taşıyan, toplumun örf ve âdet, ahlâk ve dinî yargılarına bağlı “tip”ler oluşturulmalıdır. “Bir edebî eserin güzel ve mükemmel olabilmesi için, üslûp ve ifadesinin sade ve düzgün olması, bir “dram entrikası”na sahip bulunması ve mutlaka okuyucuya ibret dersi vermesi gerekir.”(Uçman, 2003: 59).

Mizancı Murat’a göre, bir toplumun gelişmesinde eleştirinin çok önemli bir yeri vardır. Çünkü geçmişten bugüne edebiyatımızın en büyük eksiklerinden biri eleştirinin olmamasıdır. “Medeniyetlerin gelişmesinde, taklitten kurtulmasında, millî ve edebî değerlerin yaşatılmasında” eleştiri çok mühim bir yere sahiptir.

Bütün bu bilgiler ışığında Mizancı Murat’ın görüşlerini şu dört maddede bir araya toplayabiliriz:

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, Bouleau ve Voltaire gibi büyük tenkitçiler sayesinde edebî seviye yükselmiştir.” (Uçman, 2003: 59).

Yine Mizancı Murat’a göre Türk edebiyatında eleştiri bahsiyle ilgili olarak Şeyh Galip’e kadar ciddi hiçbir faaliyet görülmemiştir. Şeyh Galip’in *Hüsni ü Aşk*’ının manzum mukaddimesinde Nâbînin *Hayrâbâd*’ı ile ilgili olarak ortaya attığı fikirler bizde eleştiri çalışmalarının başlangıcı olarak düşünülebilir. Şeyh Galip’ten Namık Kemal’e kadar Türk edebiyatında Batılı anlamda bir eleştiriye ve eleştirmene rastlanmaz. Dolayısıyla yenileşme dönemi Türk edebiyatı içinde ciddi ilk tenkitçi Namık Kemal’dir. Kemal, çağdaşları ve öğrencileri tarafından aşılamamıştır.

Mizancı Murat, nitelikli bir eleştirmende şu özellikleri arar: Geniş bir kültür birikimi, fesahat ve belagat bilgisi, objektif davranabilme, merak ve tecessüs sahibi olma ve seçme kabiliyeti.

Mizancı Murat ayrıca Türk edebiyatında uygulamalı eleştirinin de ilk örneklerini veren insandır. Savunduğu “ahlâkî edebiyat” adı verilen edebî eleştiri yöntemini, Namık Kemal’in *Vatan yahut Silistre*, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Vuslat* ve Sâmipaşazâde Sezai’nin *Sürgüzeşt* adlı eserlerinde uygulamıştır.

BİR EDEBÎ TARTIŞMA ÖRNEĞİ: Hayâliyyûn-Hakikiyyûn

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı’nın son çeyreğinde (1885’li yıllar) ortaya çıkan bu tartışma, Beşir Fuad’ın *Victor Hugo* adlı eseri etrafında gelişir.

“Bilim mistiği” ünvanını hak edecek derecede bilimsel yöntem ve uygulamalara bağlı olan Beşir Fuad’a göre, realizm ve natüralizm; “hayalden ve mübalağadan kaçınıp hakikati olduğu gibi anlatmak”tır. Natüralizm denince akla gelen ilk insan olan Emile Zola’ya göre de bu düşüncenin iki temel esası vardır: Gözlem ve tecrübe. Bu anlayışa göre roman da dış dünyada görülenlerin olduğu gibi tespit edilerek metne aktarılmasından ibarettir.

Beşir Fuad, romantizm ile natüralizm/realizmi karşılaştırırken güzel ile hakikati de mukayese eder. Ona göre, güzel olan “izafî ve geçici”, hakikat ise “ebedî ve değişmez” özelliklere sahiptir. Dolayısıyla sanat, doğal olmak şartıyla hem güzeli hem de çirkini göstermek zorundadır.

Beşir Fuad, roman ve hikâye ile birlikte şiirde de natüralizm/realizmi savunur. O, natüralist romanların ahlâk bozucu bir özelliğe sahip oldukları iddiasını kabul etmez. Hatta bu romanlar “ifsad değil, belki irşâd” ederler. Onlar sayesinde, sosyal yaralarla birlikte gerçek de ortaya çıkar. Hatta bütün bu yapılanların bir başka faydası da, bu tür eserlerin gelecek nesillerin yapacağı sosyolojik çalışmalara kaynaklık edecek olmasıdır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Beşir Fuad’ın *Victor Hugo* kitabıyla yapmak istediği şey; Tanzimat Dönemi yazarlarının (Namık Kemal-Hamit-Ekrem) büyük ölçüde romantizme dayanan edebî anlayışlarını tenkit etmektir.

Bu tartışma esnasında, Beşir Fuad’ın karşı karşıya geldiği ilk insan dönemin genç şairlerinden Menemenlizade Mehmet Tahir’dir. Tahir’le uzun bir “Şiir ve Hakikat” tartışmasına giren Beşir Fuad’ın karşısına bu sefer yakın dostlarından birisi olan Ahmet Midhat Efendi çıkar. Ahmet Midhat, bilgisine ve kültürüne hayranlık duymakla birlikte Beşir Fuad’ın maddeci dünya görüşünü tasvip etmez.

Daha sonra tartışmaya Ebüzziya Tefik’e gönderdiği bir mektupla Namık Kemal de katılır. Kemal, doğru dürüst Türkçe beyit okumaya bile gücü olmadığı halde devrin önde gelen edebiyatçılarını eleştirmeye kalkan Beşir Fuad’ı açıkça tahkir eder. Beşir Fuad ise Namık Kemal’e verdiği cevapta bu duruma üzüldüğünü belirtir.

Mustafa Reşid’in *Göz Yaşları* (1887) adlı şiir kitabı dolayısıyla, Beşir Fuad bu kez de Recaizade Mahmut Ekrem’le karşı karşıya gelir. Beşir Fuad, bu kitabı eleştirdiği yazıda; “... gözyaşlarının, şairlerin zannettiği gibi acı ve kederden değil, vücudun tabii seyri içinde gözü mikroplardan temizleyen bir ifrazat” yine buna benzer şekilde” kalbin de bütün acı ve ıstırapların menşei değil, sadece kanın devri dâimini sağlayan bir tulumba” olduğunu söyler.

Şiirde hayalperestliğe karşı bu olumsuz tavrı nedeniyle başta Namık Kemal olmak üzere, Recaizade Mahmut Ekrem ve Menemenlizade Mehmet Tahir gibi bir çok edebiyatçı Beşir Fuad’a karşı cephe alır. Daha sonra, Ahmet Midhat Efendi’nin, Türk edebiyatına Beşir Fuad’ın tanıttığı natüralist görüşle *Müşâhedât* adlı romanını kaleme aldığını görüyoruz. Midhat Efendi, bu romanın “Kâriîn ile Hasbihal” başlıklı “önsöz”ünde natüralist anlayışla ilgili olarak şunları söyler:

“Zamanımız tabiiyyûn hikâye-nüvisânı ise fezâil-i beşeriyeyi esâfilin de efâzılın da kalplerinden bil-küllüye silinmiş göstermeyi ayn-ı tabiat ve mahz-ı hakikat addediyorlar ki işte en büyük hataları da bundandır”

“Zamanımızın natüralist roman yazarları ise insanî erdemleri sefillerin de, erdemlilerin de kalplerinden bütünüyle silinmiş göstermeyi yalnlığın kendisi ve doğanın kendisi sayıyorlar ki, işte en büyük hataları bundandır.” (Sazyek, 2008: 39).

Ahmet Midhat, yukarıdaki ifadelerde, natüralist romancıları roman türünü ciddiye aldıkları, müşahedeye önem verdikleri ve gerçeği aynen yansıtmak istedikleri için beğenir. Hayatın sadece kötü yanlarını, toplumdaki ahlâksızlıkları, kötülükleri sergileyip iyi, güzel ve değerli olan şeylerden söz etmedikleri için de eleştirir. Ahmet Midhat, bu eleştirilerine Fransa’yı örnek olarak gösterir. Natüralist romancılara bakılırsa Fransa’da faziletli insan kalmamış, herkes fuhuş ve sefaletin kucağına düşmüştür. Halbuki bütün bu olumsuzlukların yanında bir toplumda mutlaka olumlu hadiseler de cereyan etmektedir. Dolayısıyla yazar, doğal olanı yansıtacaksa kötülüklerin yanında iyiliklere de yer vermelidir. *Müşahedat* hem iyinin hem de kötünün birlikte yer aldığı tabii bir romandır.

Ahmet Midhat, Batılı yazarların romanlarının Türkçeye aynen çevrilmesine de karşıdır. Çünkü bu eserler Osmanlı insanının yaşayış tarzına ve zihniyetine aykırı eserlerdir. Bu durum, Ahmet Midhat’ın Batılılaşmaya olumlu bakmakla birlikte kendi öz değerlerimizi kaybetme korkusunu da yaşadığını gösterir.

Abdullah Uçmandan yola çıkarak, Ahmet Midhat Efendi’nin gerek Emile Zola’ya gerekse realist/natüralist romancılara itirazlarını şu şekilde özetleyebiliriz:

“1. Realistler, romancının önce geniş bir hazırlık yapması gerektiğini söylerler; ancak onların söylediği bu öğrenme süreci insanın bütün hayatını kaplamakta ve ona roman yazabilecek vakti bırakmamaktadır.

2. Roman ve romancı için gözlem çok önemlidir, fakat bunun için mutlaka seyahat etmek şart değildir.

3. Emile 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 zengin ve kibar sınıfa karşı da olumsuz tavır takınmaktadır. Bütün bunların dışında, Zola’nın eleştirdiği konuların hemen hiçbiri ülkemizde yoktur, bundan dolayı da onun romanlarını okumaya gerek yoktur.” (Uçman, 2003: 58).

SIRA SİZDE

2

Tanzimat Dönemi Edebiyatı’nın II. Neslinde eleştiri türünün genel anlamda gelişimini bir bütün olarak irdeleyiz.

K İ T A P



Bu konuda Bilge Ercilasun’un, “Eleştiri (1860-1923)” adlı yazısı ile (Türk Edebiyatı Tarihi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006); Abdullah Uçman’ın “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri” adlı makalesini (Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı, Hece Yayınları, Ankara 2003) okuyunuz.

Özet



Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın II. Nesil'inde eleştiri türünün genel gelişimi ile ilgili bilgi edinebilmek.

Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın II. Nesil'inde edebiyat eleştirisinin I. Nesil'e göre edebî anlamda daha geniş bir alana yayıldığı söylenebilir.

Abdülhak Hamit, yazdığı şiirlerle, hem şiir türüyle hem de genel anlamda edebiyatla ilgili görüşlerini dile getirir (*Bir Şairin Hezeyâmı ve Nâkâfi*). Diğer eleştirileri ise, şiir mukaddimesi (*Makber Mukaddimesi*) ve tiyatro "hâtîme" bölümünde (*Duhter-i Hindü*) ortaya çıkar.

Recaizade Mahmut Ekrem, ilk edebiyat kuramcısıdır ve yazdığı *Talim-i Edebiyat* adlı eseriyle âdeta bir çığır açmıştır. Mukaddime türündeki eseri yanında (*III. Zemzeme Mukaddimesi*), bir şiirden yola çıkarak yazdığı eleştiri eseri (*Takdir-i Elhân*) ve bu alanda ayrıca bir tane de müstakil tenkit kitabı vardır (*Takrizat*).

Muallim Naci, eleştiri ile ilgili yazılarını bir araya toplar (*Muallim*). Eleştiri bahsinde mektup türünü kullanması da devri için çok yenidir (*Muhaberât ve Muhaverât, Mektuplarım, İntikad*). Ayrıca o da mukaddime (*Demdeme*) ile görüşlerini dile getirmekle birlikte; edebiyat sanatı ve terimleriyle ilgili yazdığı kitapla da dikkatleri üzerine çekmiştir (*Istılahat-ı Edebiyye*).

Beşir Fuad, ilk tenkitli monografîyi yazmıştır (*Victor Hugo*). Bu monografi o dönemin en önemli tartışmalarından birisi olan Hayaliyyûn-Hakikiyyûn münakaşasının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Mizancı Murat, tenkit bahsinde seri yazılar yazarak bu türü Namık Kemal'den sonra en içten benimseyen insan olarak karşımıza çıkar (*Üdebâmızın Nümûne-i İmtisalleri*). Roman "önsöz"ünde edebî görüşlerini dile getirmesi de önemlidir (*Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanının "İfade-i Mahsûsa" bölümü).

Bu dönemde kaleme alınan eleştiri türündeki yazı ve eserlere dikkatle baktığımızda diğer tür ve araçların yanında hemen hemen bütün sanatçıların edebî eser mukaddimeleriyle edebiyata ve sanata dair görüşlerini dile getirdikleri görülür. Bu durum o devrin ortak bir niteliği olarak dikkati çeker.



Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın II. Nesil'ine ait yazarların edebiyat eleştirisi ile ilgili çalışmalarını ana hatlarıyla tanıyabilmek.

Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın II. Nesil'ine ait yazarların edebiyat eleştirisi ile ilgili çalışmalarının başlıcalarını şu şekilde sıralayabiliriz:

Adülhak Hamit Tarhan; Bir Şairin Hezeyânı ve Nâkâfi şiirleri, Makber Mukaddimesi ve Duhter-i Hindü'nün Hâtîme Bölümü.

Recaizade Mahmut Ekrem; Talim-i Edebiyat, III. Zemzeme Mukaddimesi, Takdir-i Elhân ve Takrizat.

Muallim Naci; Muallim; Mektuplar: [a.) Muhaberât ve Muhaverât, b.) Mektuplarım, c.) İntikad]; Demdeme; İstılahat-ı Edebiyye.

Beşir Fuad; Victor Hugo.

Mizancı Murat; 1888 yılından itibaren Mîzan Gazetesi'nde yayımlanarak 18 makaleden oluşan "Üdebâmızın Nümûne-i İmtisalleri" adlı seri yazısı, yine aynı gazetede çıkan birkaç "edebî muhasabe", *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanının "İfade-i Mahsûsa" bölümü.



Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın II. Nesil'ine ait yazarların eleştiri türündeki yazılarından en önemli birkaç tanesini okuyup anlayabilmek.

Bu ünite; Recaizade Mahmut Ekrem'in III. Zemzeme Mukaddimesi ile Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanının "İfade-i Mahsûsa" bölümünün tam metinleri örnek olarak sunulmuştur. Bu edebî metinleri dikkatli bir şekilde okumak, hem o dönemin dilini ve üslubunu tanımanızı kolaylaştıracak, hem de bu yazarların edebiyata ve kültüre bakışı hakkında size önemli fikirler verecektir.

Kendimizi Sınavalım

1. Abdülhak Hamit Tarhan hangi edebî yönüyle ön plana çıkar?
 - a. Şair, tiyatrocü ve sanatçı kişiliği ile
 - b. Şair, romancı ve eleştirmen kişiliği ile
 - c. Şair, tiyatrocü ve romancı kişiliği ile
 - d. Şair, tiyatrocü ve eleştirmen kişiliği ile
 - e. Şair, denemeci ve çevirmen kişiliği ile
2. “Bir Şairin Hezeyânı” adlı şiirde **Hamit’in bağlı olduğu şiir anlayışı** aşağıdakilerin hangisinde doğru olarak verilmiştir?
 - a. Realist şiir anlayışı
 - b. Natüralist şiir anlayışı
 - c. Romantik şiir anlayışı
 - d. Parnas şiir anlayışı
 - e. Klasik şiir anlayışı
3. Olmadım sarf u nahve ben âgâh,
“Gramer”den de anlamam billâh,
Ulemâ benden etsin istikrâh,
Hiç vazifemde olmaz, ey hemrâh,
Çünkü Perverdigâr’ı pek severim.
Yukarıdaki şiir parçası **kime aittir ve ana teması** nedir?
 - a. Şinasi, kültüre karşı kayıtsızlık
 - b. Namık Kemal, tarihe karşı kayıtsızlık
 - c. Recaizade Mahmut Ekrem, teoriye karşı kayıtsızlık
 - d. Mizancı Murat, topluma karşı kayıtsızlık
 - e. Abdülhak Hamit, dile karşı kayıtsızlık
4. Emile Lefranc’ın *Traité Théorique et Pratique de Littérature Style et Composition* isimli eserinin “Style” bölümü örnek alınarak yazılan **kitabın adı ve yazar** hangi seçenekte doğru olarak verilmiştir?
 - a. Duhter-i Hindü, Abdülhak Hamit Tarhan
 - b. Turfanda mı Yoksa Turfa mı?, Mîzancı Murat
 - c. Takrizat, Recaizade Mahmut Ekrem
 - d. Talim-i Edebiyat, Recaizade Mahmut Ekrem
 - e. Takdir-i Elhan, Recaizade Mahmut Ekrem
5. III. Zemzeme **kim tarafından hangi tarihte** yazılmıştır?
 - a. Abdülhak Hamit, 1884
 - b. Recaizade Mahmut Ekrem, 1885
 - c. Mizancı Murat, 1886
 - d. Beşir Fuad, 1887
 - e. Muallim Naci, 1888
6. Aşağıdakilerin hangisinde Ekrem’in, Takrizat adlı eserinde üzerinde eleştiri yazılan yazarlardan üçü doğru olarak verilmiştir?
 - a. Beşir Fuad, Halit Ziya, Mustafa Reşit Bey
 - b. Beşir Fuad, Halit Ziya, Muallim Naci
 - c. Beşir Fuad, Halit Ziya, Mizancı Murat
 - d. Beşir Fuad, Halit Ziya, Samipaşazade Sezai
 - e. Beşir Fuad, Halit Ziya, Ahmet Midhat Efendi
7. Muallim Naci’nin Muhaberât ve Muhaverât ile İntikad adlı eserleri **hangi edebî türle** oluşturulmuşlardır?
 - a. Şiir
 - b. Nesir
 - c. Mektup
 - d. Manzum Hikâye
 - e. Çeviri
8. Emile Zola, Alphonse Daudet, Gustave Flaubert, Auguste Comte, Ludvig Büchner, Herbert Spencer, D’Alembert, Chambers, Diderot, Ribaut, Tarde ve Claude Bernard gibi batılı yazar ve filozoflardan da **ilk defa** bahseden yazar kimdir?
 - a. Halit Ziya
 - b. Ahmet Midhat Efendi
 - c. Muallim Naci
 - d. Abdülhak Hamit
 - e. Beşir Fuad
9. Devrinin geçerli/popüler edebiyat anlayışı olan romantizmi eleştiren bu eser, aynı zamanda Türk edebiyat tarihinin ilk tenkitli monografisidir. Romantizme karşı Emile Zola’nın natüralizmini öne çıkararak edebiyat tarihimizde “Hayâliyyûn-Hakikiyyûn” tartışmasını başlatan da bu eserdir. Yukarıda bahsedilen **eserin adı** nedir?
 - a. Talim-i Edebiyat
 - b. III. Zemzeme Mukaddimesi
 - c. Demdeme
 - d. Victor Hugo
 - e. Voltaire
10. “Üdebâmızın Nümüne-i İmtisalleri” adlı yazı serisi **hangi gazetede, kim tarafından kaç sayı** olarak yayımlanmıştır?
 - a. İbret, Namık Kemal, 17 sayı
 - b. Mîzan, Mizancı Murat, 18 sayı
 - c. Saadet, Muallim Naci, 19 sayı
 - d. Tercüman-ı Hakikat, Ahmet Midhat Efendi, 20 sayı
 - e. Abdülhak Hamit, Hürriyet, 21 sayı

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. a Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hamit Tarhan ve Eleştirileri” adlı bölümün ilk paragrafına bakınız.
2. c Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hamit Tarhan ve Eleştirileri” adlı bölümün ikinci paragrafına bakınız.
3. e Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hamit Tarhan ve Eleştirileri” adlı kısmın “Bir Şairin Hezeyânı” adlı alt bölümünün son paragrafına bakınız.
4. d Yanıtınız yanlış ise “Recaizade Mahmut Ekrem ve Eleştirileri” adlı bölümün üçüncü paragrafına “Tahrik-i Edebiyat” alt başlığına bakınız.
5. b Yanıtınız yanlış ise “Recaizade Mahmut Ekrem ve Eleştirileri” adlı bölümün “III. Zemzeme Mukaddimesi” adlı alt başlığına bakınız.
6. a Yanıtınız yanlış ise “Recaizade Mahmut Ekrem ve Eleştirileri” adlı bölümün üçüncü paragrafına “Takrizat” alt başlığına bakınız.
7. c Yanıtınız yanlış ise “Muallim Naci ve Eleştirileri” adlı bölümün “Mektuplar” adlı alt bölümüne bakınız.
8. e Yanıtınız yanlış ise “Beşir Fuad ve Eleştirileri” adlı bölümün ikinci paragrafına bakınız.
9. d Yanıtınız yanlış ise “Beşir Fuad ve Eleştirileri” adlı bölümün “Victor Hugo” adlı alt bölümüne bakınız.
10. b Yanıtınız yanlış ise “Mizancı Murat ve Eleştirileri” adlı bölümün ilk paragrafına bakınız.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Beşir Fuad’ın Victor Hugo adlı eseri Türk edebiyat ve eleştiri tarihinin ilk tenkitli monografisi olması bakımından önemlidir. Temelde romantizmi eleştirerek Emile Zola’nın natüralist anlayışını öne çıkaran bu eser, ayrıca “Hayâliyyûn-Hakikiyyûn” tartışmasını başlatması açısından da önemlidir.

Sıra Sizde 2

Tanzimat Dönemi Edebiyatı’nın II. Nesil’inde eleştiri türü toplumdan bireye, sosyal faydadan estetik anlayışa geçişin somut olarak gözlemlendiği bir seyir takip eder. Bununla birlikte eleştiri türünün hem şahıs hem de konular bağlamında genişlemeye başlaması bu dönemin dikkati çeken bir başka özelliğidir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Ahmet Midhat Efendi-Muallim Naci. (2011). Muhâberât ve Muhâverât Mektuplaşmalar. (Haz. Ömer Hakan Özalp) İstanbul: Özgü Yayınları.
- Akıncı, G. (1954). **Abdülhak Hâmit Tarhan Hayatı, Eserleri ve Sanatı**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Akyüz, K. (1995). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Beşir Fuad. (1999). **Şiir ve Hakikat Yazılar ve Tartışmalar**. (Haz. Handan İnci). İstanbul: YKY.
- Emil, B. (2009). **Son Dönem Osmanlı Aydını Mizancı Murat Bey**. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Enginün, İ. (1986). **Abdülhak Hâmid Tarhan**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İ. (2006). **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2006). “Eleştiri (1860-1923)”, **Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Göçgün, Ö. (2007). **Belgelerle Yeni Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Nisan Yayınları.
- Karataş. T. (2004). **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R.(ed) (2009). **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Mizancı Murat. (1890-1891). **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.
- Okay, O. (2005). **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (2008). **Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Önertoy, O. (1980). **Edebiyatımızda Eleştiri Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri**. Ankara: Ankara Üniv. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yayınları.
- Özön, M.N. (1954). **Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Özön, M.N. (1997). **Namık Kemal ve İbret Gazetesi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parlatır, İ. (1983). **Recaizade Mahmut Ekrem Hayatı-Eserleri-Sanatı**. Ankara: Ankara Üniv. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yayınları.
- Parlatır, İ.-Çetin, N.- Sazyek, H. (1997). **Recaizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri I-II-III**. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Parlatır, İ.-Enginün, İ.-Ercilasun, A.B.-Kerman, Z.-Uçman, A.-Çetin, N. (2006). **Tanzimat Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sâfi, İ. (2006). **Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat Abdülhak Hâmid Tarhan**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Sazyek, H.-Sazyek, E. (2008). **Yeni Türk Edebiyatında Önsözler**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1956). **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tarakçı, C. (1994). **Muallim Nâcî Efendi Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki**. Samsun: Sönmez Ofset Matbaası.
- Tarhan, A. H. (1982). **Bütün Şiirleri 3 Hep yahut Hiç**. (Haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (1998). **Tiyatroları 3 Duhter-i Hindû/Finten**. (Haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, A. (1999). **Edebiyatımızda İsimler ve Terimler Sözlüğü**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Uçman, A. (1998). **Muallim Nâcî**, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Uçman, A. (2003). "Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri", **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**. Ankara: Hece Yayınları.
- Yetiş, K. (2007). **Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı**. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yetiş, K. (1996). **Talim-i Edebiyatın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler**. Ankara: AKM Yayınları.
- Yıldız, S. (2006). **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**. Ankara: Nobel Yayınları.
- Yılmaz, D. (1990). **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

5

Amaçlarımız

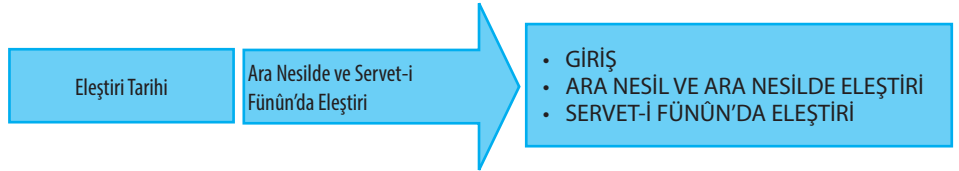
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Ara Nesil kavramının ne olduğunu, Ara Nesil sanatçılarının kimler olduğunu ve bu sanatçıların hangi tarihi dönemde eser verdiklerini açıklayabilecek,
- Ara Nesil topluluğunun ortak özelliklerini sıralayabilecek,
- Servet-i Fünûn sanatçılarını ve bunların eleştiri türüne katkılarını ana hatlarıyla değerlendirebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Ara Nesil
- İfade-mana uyumu
- Küçük hassasiyetler
- Toplumsal edebiyat
- Bireysel edebiyat
- Servet-i Fünûn edebî topluluğu

İçindekiler



Ara Nesilde ve Servet-i Fünûn'da Eleştiri

GİRİŞ

Bizde Batılı anlamda edebiyat eleştiriciliği Tanzimat'la birlikte başlamıştır. Tanzimat'tan önce de özellikle divanların önsözlerinde ve şiir mecmualarında yer alan ve edebiyat eleştirisi sayılabilecek nitelikte bazı değerlendirmeler vardır. Fakat bunlar modern anlamda edebiyat eleştiriciliği sayılmazlar.

Şinasi, Namık Kemâl, Ziya Paşa ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi isimler edebiyatın ne olduğu, edebî türlerin nitelikleri ve yaşadıkları dönemlerde yayımlanan edebî eserlere dair görüşlerini müstakil olarak veya çeşitli eserlere yazdıkları ön sözlerde ifade etmişlerdir. Edebiyat tarihimizde Tanzimat nesli olarak kabul edilen bu neslin geliştirdiği eleştiri anlayışı daha önceki üniteye ele alınmıştı. Bu üniteye Tanzimat'la Servet-i Fünûn nesli arasında yaşamış ve eserlerini genellikle bu dönemde vermiş olan Ara Nesil topluluğunun eleştiri anlayışı ile 1896-1901 yılları arasında Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan ve eserlerini ağırlıklı olarak bu dergide yayımlayan sanatçıların eleştiri anlayışı ele alınacaktır.

ARA NESİL VE ARA NESİLDE ELEŞTİRİ

Edebiyatımızda Ara Nesil Kavramı ve Ara Nesil Sanatçıları

Tanzimat'tan sonra gelişen Türk edebiyatı tarihi içinde Tanzimat'ın ikinci nesli olan Ekrem-Hamit-Sezai nesli ile 1896'da kurulan Servet-i Fünûn edebî topluluğu arasında yetişmiş bir nesil vardır. Eserlerini ağırlıklı olarak 1880-1895 yılları arasında yayımlayan bu nesli Prof. Dr. Mehmet Kaplan *Ara Nesil* olarak adlandırmıştır. Ara Nesil'e mensup sanatçıların ortak duyuş tarzı, bu sanatçıların kimler oldukları, eserlerini tam olarak hangi dönemde ve hangi yayın organlarında yayımladıkları ve edebiyat anlayışlarının ortak yönleri konusunda edebiyat tarihçileri tam anlamıyla fikir birliğine varamamışlardır. Bununla beraber ara nesle mensup 25-30 kişilik yazar ve şairler grubunun eser yazdığı 1880-1895 yılları edebiyatımızın gelişimini değiştirecek bazı etkinliklere sahne olur.

Yukarıda belirtildiği gibi Ara Nesil sanatçılarının kimler olduğu ve bu grubun eleştiri anlayışı konusunda henüz fikir birliğine varılamamıştır. Mehmet Kaplan, Necat Birinci, Fatih Andı, Hasan Akay ve Mahmut Babacan gibi edebiyat araştırmacıları edebiyatımızda Ara Nesil kavramının ne olduğu, Ara Nesil sanatçılarının kimler olduğu konusunda görüşler ileri sürmüşlerdir. Söz konusu araştırmacıla-

Ara Nesil sanatçılarının ortaya koydukları edebî eserler ve bu sanatçıların geliştirdikleri eleştiri anlayışı Tanzimat devri Türk edebiyatı ile Servet-i Fünûn edebî topluluğu arasındaki geçiş sürecinin aydınlığa kavuşması açısından önemlidir. Bu bakımdan Ara Nesil sanatçıları edebiyat tarihimizde dikkat çekici bir yer edinmişlerdir.

rın değindiği sanatçılar, harf sırasıyla, şu isimlerden oluşmaktadır: Abdülhalim Memduh, A. Nazım, Abdülkerim Hadi, Abdülkerim Sabit, Adanalı Ziya, Ahmet Rasim, Alaybeyzâde Naci, Ali Ferruh, Ali Feyzi, Ali Kemal, Ali Nizamî, Ali Nusret, Ali Ulvi, Andelip Fâik Esat, Beşir Fuad, Fatma Aliye Hanım, Fazlı Necip, Halil Edip, Hasan Asaf, Hayret Efendi, Hüseyin Daniş, İsmail Safa, Makbule Leman, Manastırlı Rifat, Mehmet Celâl, Mehmet Ziver, Menemenlizâde Mehmet Tahir, Muallim Feyzi, Muhyiddin, Mustafa Reşit, Müstecabizade İsmet, Nâbizâde Nâzım, Nigar Binti Osman, Recep Vahyî, Selânikli Tefik, Tepedelenlizâde Kâmil.

Görüldüğü gibi Beşir Fuad, Müstecabizade İsmet, Recep Vahyî gibi birbirinden oldukça farklı edebî anlayışa ve dünya görüşüne sahip pek çok isim Ara Nesil sanatçıları arasında sayılmaktadır. Bu bakımdan Ara Nesil sanatçılarının ortak bir edebiyat ve eleştiri anlayışından söz etmek epeyce zordur. Fakat söz konusu yazar ve şairler, ortak bir anlayış geliştiremeye de edebî ve estetik anlayış bakımından bazı konularda fikir birliği içindedirler. Ayrıca Ara Nesil sanatçılarının geliştirdikleri anlayış, bir yandan Tanzimat'tan sonra gelişen Türk edebiyatının yönünü değiştirirken, öte yandan başta Servet-i Fünûn edebî topluluğu olmak üzere kendilerinden sonra gelen nesiller üzerinde etkili olmuştur. Ara Nesil sanatçıların edebiyat ve eleştiri tarihi içindeki yerini anlayabilmek için onların ortak özelliklerini bilmek gerekir.

SIRA SİZDE



Sizce Ara Nesil ne demektir? Bu nesil eserlerini ağırlıklı olarak ne zaman vermiştir? Bu neslin edebiyat tarihimizde önemi nedir?

Ara Nesil topluluğu sanatçılarının ortak özelliklerini beş maddede toplamak mümkündür.

1. Ara Nesil yazar ve şairleri genellikle 1860'lı yıllardan sonra açılmış olan yeni tarz eğitim kurumlarında yetişmişlerdir. Bu sanatçılar, Tanzimat nesline göre, daha düzenli ve modern bir eğitim sisteminden geçmişlerdir.
2. Ara Nesil sanatçıları yabancı dili bizzat okudukları okullarda öğrenmişlerdir. Buna bağlı olarak Batı edebiyatını, özellikle de Fransız edebiyatını, birinci elden tanıma imkânı elde etmişlerdir.
3. Ara Nesil sanatçıları aynı zamanda roman, hikâye, şiir ve diğer edebî türlerde yazılmış pek çok eseri Fransızca'dan Türkçe'ye çevirmişlerdir. Böylece, onların tercümelei sayesinde Türk edebiyatına yeni temler girmiştir.
4. Bu devrede gazeteciliğin yerini dergicilik aldığından dolayı, Ara Nesil sanatçıları eserlerini ağırlıklı olarak dergilerde yayımlamışlardır. Bu durum, aynı dergide yazan yazar ve şairlerin müşterek bir edebî anlayış geliştirmelerine zemin hazırlanmıştır.
5. Ara Nesil sanatçıları, anlatım tarzından çok kavrama önem veren ve edebiyata yönelik yararcı bir anlayışla bakan Tanzimat sanatçılarının aksine, ifadeye önem veren, belirli ölçüde söz ve mana uyumunu esas alan bir edebiyat anlayışı benimsemişlerdir.

SIRA SİZDE



Sizce Ara Nesil sanatçılarının aldıkları eğitim ile bu sanatçıların benimsedikleri edebî anlayış arasında bir ilişki var mıdır?

Ara Nesil Topluluğuna Göre Edebiyat

Ara Nesle mensup yazar ve şairler edebiyatı kendilerinden önceki nesillerden farklı bir şekilde algılamışlar ve edebiyatı estetik bir nesne olarak kabul etmişlerdir. Onların edebiyatı estetik nesne olarak kabul etme anlayışı daha önceki neslin özellikle de Tanzimat'ın birinci neslinin edebiyat anlayışına zıt bir tutumdur. Çünkü Namık Kemâl, Ziya Paşa ve Şinasi başta olmak üzere Tanzimat sanatçılarının çoğu edebiyatın sosyal fayda yönünü öne çıkarmışlar, kavramı ve kavram hakimiyetini benimsemişler, edebiyatı belirli ideolojik, siyasal ve sosyal meseleleri aktarmak için bir vasıta olarak görmüşlerdi. Birinci Tanzimat neslinin edebiyata yönelik faydacı yaklaşımını Hamit-Ekrem nesli kısmen kırmıştır. Ekrem-Hamit nesli, yaratılışlarının ve kişisel hayatlarının da etkisiyle toplumsal meselelerden ziyade bireysel meselelere yönelmişler, muhteva düzeyinden (İng. contend plane) çok ifade düzeyine (İng. Expression plane) önem vermiştir. Ara Nesil sanatçıları ise edebiyatta ifade ile muhtevanın *uyumlu bütünlüğü*, başka bir deyişle *lafz ile mananın* uyumu üzerinde durmuştur. Onların bu yaklaşımı Tanzimat'tan beri süre gelen yaklaşımın kırılmasına yönelik ilk ciddî teşebbüstür.

Ara Nesil sanatçıları edebiyatla ilgili bazen ortak bazen bireysel görüşlerini dile getirmişlerdir. Ara Nesil'de eleştiri üzerinde Dr. Mahmut Babacan bir doktora çalışması hazırlamış ve Ara Nesil sanatçılarının edebiyat, eleştiri, dil, şiir, şair, hikâye vb. konulardaki görüşlerini ortaya koymuştur. Dr. Babacan'dan özetle belirtmek gerekirse, Ara Nesil sanatçıları edebiyatın sözlük anlamından yola çıkmışlar, edebiyatla ahlâki ilişkilendirmişlerdir. Ara Nesle göre edebiyat insanın manevi yönünü etkiler ve eğitir. Edebiyat insandaki kötü ahlâki eğilimleri tasfiye eder. İnsanda fikrî, hissi ve vicdanî güzelliklerin ortaya çıkmasını sağlar. Bir milletin kalkınmasında edebiyatın önemli görevleri vardır. Hatta edebiyat bir milletin kalkınmasında felsefe, sosyoloji, fen bilimleri gibi bilimlerden önce gelir. Milleti oluşturan fertler arasında ortak bir duygu ve inancın gelişmesi için edebiyata ve olgun bir dile ihtiyaç vardır. Bu bakımdan ilimde ve fende ilerlemek için edebiyatın da gelişmesi gerekir. Kısaca Ara Nesil sanatçıları edebiyata milletin kalkınmasını sağlayacak bir araç olarak bakmışlar ve böylece edebiyata tam olarak ne olduğu belirli olmayan yeni bir fonksiyon yüklemişlerdir.

Ara Nesil sanatçıları edebiyata bakışta esasında tek bir anlayışa sahip değildirler. Bununla beraber Ara Nesil sanatçılarının çoğu edebiyatı bir estetik nesne olarak kabul etmektedir.

Ara Nesil Topluluğuna Göre Eleştiri

Ara Nesil yazar ve şairleri Fransızca'dan dilimize giren "*critique*" kelimesine karşılık olarak *eleştiri*, *intikat*, *muaheze* gibi farklı terimler kullanmışlardır. Fakat bu terimlerin hemen hepsi birbirine yakın anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Ara Nesil temsilcileri eleştiri meseleleri üzerinde teorik olarak durdukları gibi aynı zamanda belirli yazar ve şairlerin eserlerine dair düşünce ve eleştirilerini de yazmışlardır. Hatta Beşir Fuad başta olmak üzere Ali Kemâl, Müstecabizade İsmet, Mehmet Ziver, Menemenlizade Mehmet Tahir, Mehmet Refet gibi ara neslin önde gelen mensuplarının eleştiri sahasında sadece devirleri açısından değil genel Türk edebiyatı tarihi açısından da önemli sayılabilecek eserleri vardır. Ara Nesil eleştirmenleri edebiyat tenkidi ile ilgili yazılarını *Hazine-i Fünûn*, *Mektep*, *Gülşen*, *Gayret*, *Muhit*, *Tercüman-ı Hakikat*, *Saadet* gibi gazete ve dergilerde yayımlamışlardır.

Resim 5.1

Ara Nesil topluluğunun önde gelen eleştirmenlerinden Beşir Fuad Bey



DİKKAT



Ara Nesil temsilcileri hem teorik hem de uygulamalı eleştiri sahasında gerek kitap gerek makale düzeyinde epeyce yazı kaleme almışlardır.

Ara Nesil Topluluğuna Göre Şiir ve Şair

Ara Nesil eleştirmenleri şiirin ne olduğu ve şairin nasıl bir kişilik olduğuna dair dikkat çekici görüşler ileri sürmüşlerdir. **Menemenlizâde Mehmet Tahir, Nâbizade Nazım ve Mehmet Celâl** gibi isimler Ara Nesil'de şiir ve şaire dair görüşlerini açıklayan önemli isimler arasında yer alırlar. Aşağıda Ara Neslin önde gelen isimlerinin şiir ve şair hakkındaki görüşleri kısaca anlatılmıştır.

İlk olarak Ara Nesil eleştirmenlerinin şiir hakkındaki görüşlerine ve bu görüşlerin felsefi ve estetik kaynaklarına bakalım: **Menemenlizâde Mehmet Tahir, Güneş** mecmuasında yayımladığı bir yazısında (1301, nr.6253) , şiirin kafiye ve vezinli iki söz söylemekten ibaret olmadığını, bir söze şiir diyebilmek için vezinden ve kafiyeden ziyade mananın güzel etkiler bırakacak şekilde düzenlenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Burada Mehmet Tahir Bey'in şiirde vezin ve kafiye konusunda Recaizade ile fikir birliği içinde olduğu görülür. Fakat Mehmet Tahir Bey, mananın güzel etkiler bırakması gerektiği düşüncesini ileri sürerek şiirde muhteva düzeyine önem vermiştir. Bu bakımdan Mehmet Tahir Bey'in şiir görüşü, Tanzimat'ın birinci neslinin şiir görüşüne daha yakın gibi görünmektedir. Zaten kendisi de yazının devamında Namık Kemâl'den övgüyle söz etmektedir.

Şiir konusunda Nabizâde Nâzım da Mehmet Tahir ile benzer fikirlere sahiptir. Nabizâde Nazım, şiirin zevk verdiği kadar aynı zamanda faydalı olması gerektiği inancındadır (**Şairiyet, Manzara**, nr.5,15 Nisan 303, s.45-46). Bu durumda Nabizade Nazım, edebiyatın zevkli ve yararlı olması gerektiğini ileri süren Aristocu görüşü benimsemiştir. Başka bir ifadeyle Nabizâde Nazım, şiirde hem ifade düzeyine hem de muhteva düzeyine vurgu yapmıştır.

Ara Nesil sanatçılarının eser yazdıkları dönem Prof. Dr. Mehmet Kaplan tarafından **günlük küçük hassasiyetler devri** olarak nitelendirilmiştir. Kaplan'ın bu yerinde tespiti esasında Ara Nesil dönemi şairinin hassasiyetini ve bu dönemin şaire bakışını da özetler niteliktedir. Nitekim Ara Nesil sanatçılarının ve eleştirmenlerinin şair ile ilgili düşünceleri değerlendirilirken genellikle Mehmet Celâl'in

Mürüvvet dergisinin 4 Temmuz 1888 tarihli sayısında çıkan “Şair-Şiir” başlıklı makalesindeki görüşleri esas alınmıştır. Mehmet Celâl’in söz konusu yazısı devrin şaire bakışını tipik olarak ortaya koyduğundan dolayı, Mehmet Celâl’in makalesindeki şair ile ilgili kısımlar aşağıya aynen aktarılmıştır:

Şair mahzûn, çehresi solmuş, nûr-ı zekâ neşreden gözlerine sirişk-i teessür dolmuş, ara sıra içini çeker, hazîn hazîn dolaşır, ekseriyâ zulmette, fırtınalı gecelerde bir mezarın mermerine dayanmış, elini başına koymuş, gâh bir necme bakar, düşünür, gâh bir yaprak sadâsı duyar, ağlar bir insan. Tabiat tarafından bedbahtlığa mahkûm olarak dünyaya gelmiş, handesi iğbirâr-ı giryeye içinde, giryesi tebessüm-i mükedderâne arasında meşhûn bir tali’siz; baş dönmesine, helecân-ı kalbe, mütemâdiyen ağlamaya, bazen düşünürken ansızın titremeye müptela olmuş bir mahlûk-ı garîb, gözyaşlarının iri damlalarını bir taş üstüne serpererek meçhûl bir hisse tebâiyet ettiğini lisân-ı hâli ile gösteren bir adam gördünüz mü, işte o şairdir.

Fatih Andı’nın **Ara Nesil Şairi: Mehmet Celal** başlıklı eserinden alınan bu yazıda da görüldüğü gibi Ara Nesil şairi Tanzimat’ın ilk döneminde olduğu gibi bir kahramanlık âbidesi, bir hürriyet öncüsü değildir. Tanzimat’ın ikinci neslinin tipik temsilcisi olan Hâmid gibi bazen kırlarda, ormanlarda ve çöllerde gezen bir filozof, bazen de Avrupa başkentlerinin renkli balo salonlarında gezinen bir salon adamı da değildir. Esasında Mehmet Celâl’in yukarıda tarif ettiği şair aynı zamanda Servet-i Fünûn edebî topluluğunun zihnindeki şairdir. Nitekim Tefvik Fikret’in *Rubâb-ı Şikeste* isimli şiir kitabının başında yer alan “Sühâ ile Pervin” başlıklı şiirindeki Sühâ karakteri ile Halit Ziya’nın *Mâi ve Siyah* başlıklı romanındaki başkahraman olan Ahmet Cemil karakteri, Mehmet Celâl’in tasvir ettiği şair tipiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu bakımdan Ara Nesil döneminin şair anlayışı Servet-i Fünûn edebî topluluğunun şaire bakışını da hazırlamış olmaktadır.

Ara Neslin şairi artık kahramanlıktan vaz geçmiştir; içine kapanmıştır; devrin siyasal ve sosyal şartlarının zorluğu altında ezilmiştir; pasiftir.

Ara Nesil Topluluğuna Göre Roman ve Hikâye

Edebiyatımızda Ara Nesil döneminin roman ve hikâye açısından tam bir geçiş dönemi olduğu görülür. Bu geçiş romantizmden (*hayaliyyun*) realizme ve natüralizme (*hakikiyyun*) bir geçiştir. Hikâye ve romanda Ara Nesil yazarları ile birlikte, Tanzimat devrinin romantik anlayışı sona ermiş, bu anlayışın yerine realist hatta natüralist bir anlayış getirilmiştir. Söz konusu geçişin ortaya çıkardığı problemler Ara Nesil eleştirmenlerinin roman ve hikâyeye dair görüşlerini belirlemiştir. Açıkça belirtmek gerekirse Ara Nesil romancı ve hikâyecileri roman ve hikâyede pozitivist görüşün de etkisiyle büyük ölçüde **realizmi ve natüralizmi** yani **hakikiyyûn** mesleğini benimsemişlerdir. **Menemenlizâde Mehmet Tahir, Beşir Fuat, Nabizâde Nâzım, Mehmet Münci ve Mehmet Celâl** gibi isimler bu dönemde roman ve hikâyeye dair görüşler ileri süren ve roman ve hikâye sahasında tartışmalara katılan başlıca isimlerdir.

Yukardaki isimlerden Mehmet Münci romanı bir takım hayallerin anlatıldığı bir tür olarak değil, deney ve gözleme dayalı olarak elde edilen bilgiler yardımıyla yazılabilecek bir tür olarak görmektedir. Burada Mehmet Münci’nin Fransız realist ve natüralist romancısı Emile Zola’nın deneysel roman anlayışına yakın bir roman anlayışı benimsediği ortaya çıkmaktadır. Mehmet Celâl, ise romanı belirli bir seviyenin üzerindeki okuyucular tarafından okunması gereken bir tür olarak düşünür. Çünkü Mehmet Celâl’e göre roman çocuklara, öğrencilere ve cahil yetişkinlere zararlı olabilecek bazı unsurlar içermektedir. Yazar romana ahlâkî endişelerle bakmaktadır.

Nabizâde Nazım realist ve natüralist romanın "fuhşiyat" ile dolu olmadığını, ayrıca yalnız ahlaksızlıkları anlatmadığını vurguladı. Karabibik adlı hikâyesini realist ve natüralist romana örnek olarak yazdığını belirtti:

Ara Nesil sanatçılarından Menemenlizâde Mehmet Tahir ve Beşir Fuad edebiyatın belirli konularında ciddi tartışmalara girdiler. Onların tartıştıkları konulardan birisi de romantik ve realist anlayıştı. Menemenlizâde romantik anlayışı savunurken, Beşir Fuat realist anlayışı savundu. Bu iki isim savundukları anlayışa uygun eserler kaleme aldılar. Bu arada **Nabizâde Nâzım** da tartışmalara dışarıdan katıldı. Nabizâde Nâzım, hakikiyyûn (realist) edebiyat anlayışını benimsedi. Bu edebiyat anlayışına uygun hikâyeler yazmaya başladı. Yazarın *Yadigârlarım*, *Hasba* ve *Karabibik* adlı hikâye ve romanları hakikiyyûn mesleğinde yazdığı eserlerin başlıcalarıydı. Hatta Nabizâde Nâzım bu hikâye ve romanlarının başlarına *Karilerime* başlığı altında birer *Mukaddime* yazısı yazdı. Bu yazılarında Nabizâde kendi anlayışına göre realist ve naturalist hikâye ve romanın nasıl olması gerektiği konusunda bilgiler verdi. Özellikle *Karabibik* adlı uzun hikâyesine yazdığı önsözde realist ve naturalist romana yönelik yapılan eleştirilere cevap verdi.

"...Emile Zola gibi, Alphonse Daudet gibi realistlerin yani hakikiyyûnün romanları hep fuhşiyât ile mâlîdir zannında bulunanlar şu *Karabibik*'i okudukları zaman zanlarını tashîh edeceklerdir sanırım... Vukû'âta kendi hissiyat ve mütâlaâtını katmamak hakikî romancının vezâif-i esâsiyesinden olmağla hikâye hep o sûrette yürütülmüştür; bulacağınız hükümler ve mütâlaalar hep eşhâs-ı vak'anın kendi mallarıdır; benimle hiçbir irtibatları yoktur."

Emile Zola (1840-1902), natüralizmin en yetkin romancısıdır. Alphonse Daudet (1840-1897) ise hem realist hem natüralist eserler yazmıştır. Nabizâde Nâzım, realizmi ve natüralizmi "hakikiyyûn" yani "gerçekçiler" terimiyle karşılamakta, aralarında önemli bir fark görmemektedir. Aslında **natüralizm**, aşırı bir **realizm**den başka bir şey de değildir. Bu açıdan bakıldığında Nabizâde Nâzım, *Karabibik*'te hem realist hem natüralist bir edebiyatın örneğini sunduğunu söylemektedir.

Nabizâde Nazım'ın yazdığı mukaddimeyi ve *Karabibik* adlı hikâyesini bir bütün olarak düşündüğümüzde, aslında yazarın edebiyata yarıcı bir bakış açısından baktığı anlaşılmaktadır. Çünkü bilhassa *Karabibik*'te Anadolu köylüsünün fakirliği ve tefecilerin eline düşmesi esnasında verdiği mücadele gözler önüne serilmiştir. Yazarın bu probleme bir çözüm aradığı veya arama gayreti içinde olduğu muhakkaktır. Bu bakımdan başta Nabizâde Nâzım olmak üzere diğer Ara Nesil sanatçılarının edebiyatın ve bilhassa romanın toplum yararı için olması gerektiği anlayışında oldukları anlaşılmaktadır.

Nabizâde Nazım, romanı şöyle tanımlıyordu: "... bir vak'anın ale't-tafsîl hikâyesidir ki, âzâ-yı vak'a ile eşhâs-ı vukuât üzerine kari'inin teveccüh ve hissiyatını celb ve cem'e her şeyden ziyâde dikkat olunur (*Hikâyeler*, s.133). Bu tanıma göre romanın iki temel unsuru, **vak'a** ve **şahıslardır**. Yani **hareket "aksiyon"**, romanın en temel unsurudur. Bu tanımın ikinci dikkate değer yönü, romanı okuyucunun bakış açısından da değerlendirmesidir.

"*Karabibik*" mukaddimesinde realist ve natüralist romanın nitelikleri şu şekilde belirlenmiştir:

"... Bu gibi romancıların maksatları vukuât-ı beşerîyeyi sırf nokta-i beşerden tedkik ve hikâye etmektir. Bunlar için bir insan ne gibi hissiyat ve harekâta kabil ise ona o hissiyat ve harekâtı isnâd edip işi hadd-i tabiîsinden çıkarmamak, yâni müstaid olmadığı havassı insana isnâd eylememek isterler.

Vukû'âta renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peydâ edecekleri hükümler sırf zâtî, yâni kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabi'î ise, âdetin, tabi'atın fevkinde olmayacağından makûl ve makbûl bulunması dahi o kadar tabi'îdir..." (Şenler, 1992: 204).

Ara Nesil Topluluğuna Göre Tiyatro

Batılı anlamda tiyatro, Türk edebiyatına Tanzimat'la birlikte girmiştir. Modern Türk Tiyatrosunun Ara Nesil dönemine gelindiğinde henüz yirmi yıllık bir geçmiş vardır. Tanzimat devrinin önde gelen isimlerinden birisi olan Namık Kemâl tiyatroyu bir eğitim ve eğlence aracı olarak görmüştür. Yazar tiyatrolarını bu işlevleri dikkate alarak kaleme almıştır. Ara Nesil dönemi tiyatro eleştirmenleri de tiyatronun işlevini Namık Kemâl'e benzer bir bakış açısıyla değerlendirmişlerdir.

Mahmut Babacan'ın *Ara Nesilde Eleştiri* başlıklı eserinden özet olarak vermek gerekirse, Ara Nesil eleştirmenlerine göre, tiyatro toplumun ilerlemesi açısından yararlı bir araçtır. Bireyin ahlâkî ve fikrî olgunluğa erişmesi için de tiyatroya önemli görevler düşmektedir. Tiyatro yaşanması muhtemel olan olayları çeşitli karakterler yardımıyla canlandırır ve yansıtma yoluyla izleyenlerin bu olaylardan ibret dersi almalarını sağlar. Tiyatro aynı zamanda bir eğitim aracıdır. Çünkü tiyatro insanın bilim, sanat ve ahlâk açılarından gelişmesine katkıda bulunur. Bireyin ahlâkının güzelleşmesini sağlar. Dolayısıyla tiyatronun toplumsal bir işlevi de vardır. Tiyatro bireyin ve toplumun eğitilmesini sağlayan bir araçtır. Bütün bunlar Ara Nesil sanatçılarının tiyatroya bakışta, özgün bir anlayıştan ziyade Namık Kemâl'in bakışını devam ettirdiklerini yeni ve orijinal bir tiyatro anlayışı ve tiyatro eleştirisi geliştiremediklerini ortaya koymaktadır.

Aşağıdaki metin Ara Nesil dönemi sanatçılarının şair anlayışını yansıtması açısından dikkate değer bir metindir. Metni dikkatle okuyunuz.



SIRA SİZDE

BİR SANDAL ALEMİ'nden

Şiir ile iştiğâlimden midir, nedir, gördüğüm rüyaların ekseri şâirânedir.

Zaten şâirler, hâl-i bîdarîde bile rüya görmekten hâli değildirlir. Öyle ya! Tahayyül de bir nevi rüyadır.

Geçen gece operaya gitmişim. Temaşâ ettiğim oyunun içinde bahçe, orman, deniz gibi birtakım ferah-bahşa şeyler irâe ve gayet şâirâne bir muaşaka tasvir olundu.

Operadan çıktıktan sonra, hâsıl olan neşâtı tenkis edecek hiçbir şeye tesdüf etmeksizin hâneme gittim. Kütüphânemden bir kitap alarak habgâhıma girdim. Her geceki gibi okurken uyumuşum. O tatlı uyku arasında şu rüyayı gördüm:

Limon, portakal, turunc gibi ağaçlardan müteşekkil bir ormanın bittiği, denizin başladığı bir noktada oturmuşum. Gece idi. Kamer, kemâl-i ikdam ile zulmet-i leyli tâdile çalışıyordu.

Semaya baktıkça bulutların yekdiğerini kovaladıklarını, deryaya atf-ı nigâh ettikçe dalgaların birbiri üzerinden atladıklarını görüp müstağrak-ı neşât oldum.

Hele kamerin deryadaki aksi o kadar nazar-firib idi ki, temâşâsıyla meşgul olduğum esnada kendimi kaybedip deryaya sema, semaya derya zannıyla bakmaya başladım! Nihayet kendimi toplayıp ayağa kalktım. Kenarında bulunduğum ormanın içine girdim. Haylice gezdikten sonra, beni nereye götüreceğini bilemediğim bir yol üzerinde yürümeye başladım. Gide gide yine evvelce gördüğüm sahile çıktım. Biraz yorulmuş olduğumdan çemenler üstüne yattım. Manzara-yı tabiatı temâşâyâ daldım.

Bir aralık yüzmeye benzer bir şapırtı işittim. Dikkat ettim; filhakika denizde ve yirmi otuz adım kadar uzakta bir kız, arkası üstüne yatmış olduğu hâlde yüzerek sahile yanaşıyordu.

Ne yalan söyleyeyim? Deniz perisi zannederek korktum; fakat sahile çıkınca tanıdım: Şayan-ı perestiş olan sevdiğim idi!

Beyazlıkta fildişine rekabet eden vücudundaki tenasübü Phydias görmüş olsaydı Venüs için yaptığı heykeli kırıp atardı.

Lepiska saçlarının arasında kalmış su katreleri, ziya-ı kamer içinde öyle bir manzara-yı şâirâne teşkil ediyordu ki, bunu kemâliyle tasvirene kalem ne de fırça kâdir olabilir.

Kız denizden çıktıktan sonra bir iki dakikadan ziyade ayakta durmayıp çemenler üstüne yattı. Başını sağ koluna dayadı. Sol kolunu da sol memesinin ahından göbeğine doğru uzattı.

Ben ise bu manzara-ı şahaneyi doya doya temaşâ edebilmek için nefes bile almıyordum!

Nihayet dayanamadım, kalktım, yavaş yavaş ayaklarına kapandım.

MustafaReşit

BÜYÜK HİKÂYELER:

En evel Romanın ne demek olduğunu anlayalım:

Roman yazmaktan, roman okumaktan maksad nedir? Acabâ roman yazmaktan merâm, güzel bir kadın, sonra yine güzel bir delikanlı tasvîr etmek, kadını delikanlıya, delikanlıyı kadına bir rişte-i aşk ile rabt eylemek, sonra ortaya bir de rakîb çıkararak, bir iki âdi entrika ile rakîbi âzim-i semt-i 'adem edip, iki zavallının da hemen ekser hikâyelerimizde görüldüğü gibi kurbân ederek işi bitirivermekten mi ibâretidir?...

Zan edersek hakikat böyle olmamalı. Roman yazmak demek bir âlem tasvîr etmek demektir. Roman yazmak, vukû'u ihtimâl dâhilinde olan vekâyi'i, muvâfık-ı akıl ve hikmet-i hayâlât ve nazar-firîb-i elvân ile irâe eylemekten ibârettir. Bizim gibi âcizlerin değil, roman yazmağa muktedir olan e'âzım-ı erbâb-ı edebî, bir vak'ayı âdâb-ı umûmiyye tatbiken yazmakta uğradıkları müşkilât, çektikleri zahmet nazar-ı dikkate alınacak olursa hergün gözümüzün önünde görüp durduğumuz şu âlemin hakâyıkına vâkıf olmanın ve binâen-aleyh o hakâyıkı bitarafâne tasvîr etmenin ne kadar müşkil olduğu teslim edilir.

Hatta hakâyık-ı âlemi tedkîk ile kâri'lerine yeni bir cihân keşf etmek isteyen bazı muharrirlerin, bir çok meşakkati ihtiyâr ederek, hayvânların bile barınmayacağı meyhânelerde yatmaları, günlerce aç kalmaları, haydudlarla, sefillerle hem-bezm olmaları, fakîrlerin yediklerini, içtiklerini, oturdukları yerleri keşfe kadar vardıkları görülmüştür ki iki yüz sahîfeli bir kitabın neşri için bu kadar zahmet hakikaten şâyân-ı hayrettir.

İşte bu tedkîk ve tecessüs sâyesindedir ki roman yazan bazı muharrirler -husûsiyle şu son asırda- ahlâk ve âdât-ı umûmiyyeyi tavîrde büyük bir iktidâr gösteriyorlar... Meselâ bir fakîrin kulübesinde bir porselen tabak yâhûd bir demir kaşık aramıyorlar. Romancıların bu iktidârı yalnız taklîd-i etvâr ve elfâz cihetine münhasır değildir. Hissiyât-ı beşeriyyeyi, ahvâl-i âlemi, ihtisâsât-ı kalbiyyeyi ortaya koymakla berâber, bir takım küçük küçük vak'alardan büyük büyük ibretler çıkarmak ve meselâ bir iyi adamın mehâsin-ı etvârını bi't-tasvîr- bir katilin tehzîb-i ahlâkına çalışmak bütün o iktidâr dâhilindedir (**Mehmet Celâl, Osmanlı Edebiyatı Numûneleri**).

SERVET-İ FÜNÛN'DA ELEŞTİRİ (1896-1901)

Servet-i Fünûn dergisi 27 Mart 1891'de D. Nikolaidi'nin sahibi olduğu Servet gazetesinin eki olarak çıkmaya başlamış bir yayın organıdır. Ahmet İhsan Bey'in (Tokgöz) çabalarıyla çıkan dergi daha sonra Servet-i Fünûn edebî topluluğunun yayın organı olmuştur. 1896 yılından itibaren Halit Ziya (Uşaklıgil), Mehmet Rauf, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Süleyman Nazif, Ali Ekrem gibi şair ve yazarlar Recaizade Mahmut Ekrem'in teşvikiyle Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanmışlardır. 1896-1901 tarihleri arasında topluluğa katılan isimler edebî eserlerin yanı sıra edebiyat, eleştiri, sanat, estetik, şiir, hikâye, roman gibi konulara dair görüşlerini makale biçiminde yazarak Servet-i Fünûn dergisinde yayımlamışlardır. Aşağıda ilk olarak Servet-i Fünûncuların edebiyata dair görüşleri ele alınmıştır:

Servet-i Fünûn edebî topluluğunun eleştiri anlayışını en kapsamlı bir şekilde **Bilge Ercilasun'un Servet-i Fünûnda Edebi Tenkit** başlıklı eserinde bulabilirsiniz. Ercilasun, Servet-i Fünûn dergisinde çıkan eleştiri ile ilgili yazıları konularına göre edebiyat, sanat ve estetik ile ilgili meseleleri ele alan yazılar ile yazar ve eser tenkitleri olmak üzere iki başlık altında değerlendirmiştir.

Estetik, Güzellik ve Edebiyat

Servet-i Fünûncular estetik ve sanat üzerinde oldukça ayrıntılı bir şekilde durmuşlardır. Özellikle Hüseyin Cahit estetik ve sanat konusunda Servet-i Fünûn dergisinde en çok yazı yazan isimlerden birisidir. Hüseyin Cahit estetik ve sanat ile ilgili yazılarını "Hikmet-i Bedayi" genel başlığı altında uzun makaleler şeklinde yayımlamıştır. Bu yazılarında Hüseyin Cahit estetiğe ilm-i ihtisâsât (duygulanmalar ilmi) demenin daha uygun olduğu görüşünü ileri sürmüştür. Yazar estetiğin konusunun sanat ve sanat eserleri olduğu düşüncesindedir. Bu durumda Hüseyin Cahit'e göre, estetik "*âsâr-ı nefisenin felsefesi*" yani *nefis eserlerin felsefesi* demektir (Ercilasun, 2006: 509).

Hüseyin Cahit, yine aynı yazılarında estetiğin yanı sıra güzellik kavramı üzerinde de durmuştur. Yazar önce güzelliğin tarih boyunca ne anlama geldiği sorusunun cevabını araştırmıştır. Bazıları güzelliği *hoş* kelimesiyle karşılamışlardır. Hüseyin Cahit güzelliğin hoş kavramıyla ifade edilmesinin doğru olmadığı düşüncesindedir. Çünkü her güzel şey *hoş* değildir. Bir fırtınayı, bir borayı bir yangını, bir savaşı anlatan resim güzeldir; fakat hoş değildir. Bazıları güzellikten yarar umarak güzelliğe faydacı bir bakış açısından yaklaşmışlardır. Buna karşılık Hüseyin Cahit güzel ile faydalının ayrı şeyler olduğunu düşünür. Her güzel şey faydalıdır ama her faydalı şey güzel değildir. Örneğin sanayi için aletler faydalıdır ama güzel değildir. (Ercilasun, 2006: 510).

Servet-i Fünûn sanatçıları, güzelliğe ve estetiğe bakışta olduğu gibi edebiyatta da sanata yönelik faydacı yaklaşımları benimsemezler. Servet-i Fünûncular edebiyatta estetik bir gaye ararlar. Edebiyatın fayda peşinde koşmaması gerektiğini vurgularlar. Onlara göre ahlâk, edebiyatın ulaşmak zorunda olduğu bir amaç değildir. Servet-i Fünûn edebiyatının şiirde en güçlü isimlerinden birisi olan Cenap Şahabettin edebiyatta sosyal fayda arayanlara da karşı çıkar ve edebiyatın gayesinin sadece güzellik olduğunu vurgular. Tevfik Fikret, Ahmet Hikmet ve Süleyman Nazif gibi diğer Servet-i Fünûn yazar ve şairleri de estetik, güzellik ve edebiyat ile ilgili fikirlerinde Hüseyin Câhit ve Cenap ile benzer fikirlere sahiptir (Ercilasun, 173-179).

Servet-i Fünûncuların Bilge Ercilasun'dan özetle verdiğimiz güzellik anlayışları felsefi ve estetik bakımdan Kantçı bir anlayıştır. Çünkü ünlü Alman Filozofu Immanuel **Kant**, *Hüküm Eleştirisi* (Critique of Judgment) adlı eserinden güzelliğe yönelik faydacı görüşlerin tamamını reddetmiştir. Kant güzelliği kendi doğasıyla birleştirmiştir. Güzellik bir nesne kavramı değildir, bir zevk hükmüdür. Zevk hükmünün de bilişsel bir tarafı olamaz. Güzellik düşünceyi kışkırtır fakat belirli bir bilişsel düşünceye, belirli bir kavrama dayanmaz. Güzellikle neyin ifade edildiği

önemli değildir. Güzelliğin neyle ilişkili olduğu önemlidir. Bu bakımdan güzellikte ekonomik, ahlâkî, siyasal ya da pedagojik bir yarar aranmamalıdır. Kant güzelliğe yönelik bu bakışıyla sanat eserinin konusunu siyasal ve öğretici konulara çekmeye çalışan aydınlanma çağı estetikçilerinin sanat eseri ve güzelliğe yönelik yararçı görüşlerinin tamamını reddetmiştir (Zima, 2006: 23). Kısaca ifade etmek gerekirse Hüseyin Cahit'in güzelliğe yönelik yaklaşımıyla Kant'ın yaklaşımı birbirine benzerdir. Servet-i Fünûncuların estetiğe ve güzelliğe bakışta Kant ile fikir birliği içinde olmaları dikkati çekmektedir.

Kısaca Servet-i Fünûncular estetiğe, güzelliğe ve edebiyata bakışı Tanzimat'ın birinci dönem sanatçıları olan Namık Kemal-Şinasi-Ziya Paşa mektebinin sanata ve güzelliğe bakışıyla tamamen zıttır. Tanzimat aydınları sanata ve güzelliğe faydacı bir bakış açısından yaklaşırken, Servet-i Fünûn sanatçıları en azından kuramsal düzeyde güzelliğe yönelik faydacı bakışı kabul etmezler. Estetik düzlemde ortaya çıkan bu fark aynı zamanda Tanzimat edebiyatı ile Servet-i Fünûn edebiyatı arasındaki temel farktır.

SIRA SİZDE



4

Aşağıya Süleyman Nesip'in güzellik üzerine yazılmış bir yazısı alınmıştır. Metni dikkatle okuyunuz. Sizce Süleyman Nesip güzellikten yarar uman bir bakış açısına mı sahiptir? Yoksa güzelliğe yönelik faydacı bakış açılarını red mi eder? Bunu tespit ediniz.

Bütün sanâyi-i nefisenin mevzûu, güzellik dediğimiz şeyi zapt ve tasvîrdir. Güzellik nedir? Güzelliğin hâricde bir vücûdu var mıdır? Hoşumuza giden şeye güzel diyoruz. Fakat güzellik dediğimiz şey sertlik, yumuşaklık gibi bir hassa değildir, eğer öyle olsaydı, o cisim herkese güzel görünürdü. Gerçi güzel sanatlara ait bazı şart ve kaideler vardır. Fakat bunlar yalnız mevâdda, hudûda şekle dâirdir. Bir eser o mevâdda mürekkep olmak ve o eşkâl ve hudûd dâhilinde bulunmakla güzel olmak lâzım gelmez. Güzellik bir hassa değildir. Hâricde vücûdu da yoktur. Sûret-i umûmiyede eşyâdan birine bakılsa birçok cüzden mürekkep olduğu görülür. Bu cüzler daima birtakım kuvâ-yı müessirenin taht-ı tesîrinde ittihâd ve tereküb ettiklerinden münferiden hâiz olmadıkları bazı eşkâl ve havâssı iktisâb ettikleri gibi heyet-i umûmiyelerinden o ittihâd ve terekübe mahsûs bir mana dahi teyerân eder ki buna mana denir... (Ercilasun, 2006: 148).

Servet-i Fünûn'da Eleştiri Anlayışı

Servet-i Fünûn dönemi yazarları Batı edebiyatını ve orada gelişmiş bulunan eleştiri geleneğini ciddi bir şekilde inceleme fırsatı buldular, Batılı anlamda bir edebiyatın ve eleştirisinin ilk başarılı örneklerini ortaya koydular. Böylece ülkemizde bütün nitelikleriyle Batı ölçütlerine uygun bir eleştiri doğmuş oldu. Batıda olduğu gibi eleştiriye hem bir **bilim**, hem **edebî bir tür** olarak kabul ettiler, eleştiri yazılarını edebî bir eser düzeyine getirdiler. Tanzimat'tan günümüze kadar uzanan eleştiri sürecinin en kuvvetli dönemlerinden birisi Servet-i Fünûn dönemi eleştirisidir.

Tanzimat devri yazarları klasik ve romantik sanatçıların etkisindeydiler. Servet-i Fünûn dönemi sanatçıları ise daha çok realizm, natüralizm, parnasizm, sembolizm akımlarına yöneldiler. Servet-i Fünûn edebî topluluğu 1896 yılında kurulduğunda Fransa'da bütün bu edebî hareketler en seçkin temsilcilerini yetiştirmiş, en önemli eserlerini ortaya koymuştu. Batıda birbirbirine reaksiyon olarak doğan ve XIX. yüzyılın ikinci yarısında art arda gelen dolayısıyla kendi içinde az çok tutarlı bir biçimde kronolojik olarak gelişen bu akımları Servet-i Fünûn sanatçıları, beş altı yıl gibi çok kısa bir süre içinde ve eş zamanlı olarak öğrendiler ve uygulamaya çalıştılar. Tanzimat Dönemi sanatçılarından farklı olarak Fransız edebiyatı dışında

ayrıca Alman, İngiliz, İspanyol, İtalyan, Rus, İsveç edebiyatları hakkında da bilgi edindiler. Bu değişimi Cenap Şahabettin şöyle dile getirir:

“ Bizim için Edebiyat-ı Osmaniye, müretteb divanlardan, edebiyat-ı garbiyye romantiklerle klâsiklerden ibaret değildi; biz Goncourt Biraderlerin, Rosny’lerin, Bourget’lerin âsârını gözden geçirdik. Felsefe için Jean Jacques Rousseau’nun makalât-ı merdüm-girizânesinden Voltaire’in nazariyât-ı mütehekkimânesinden, Pascal’ın efkâr-ı muzlîmesinden başka şeyler oldu; Alman, İngiliz, İspanyol, İtalyan, Rus, İsveç edebiyatları hakkında cüz’i külli bir fikrimiz vardır.” (Tarakçı, 1986: 125).

Servet-i Fünûn mensupları, Tanzimat sanatçıları aracılığıyla tanıdıkları Klasik ve Romantik yazarlarla yetinmeyip realizm, natüralizm, parnasizm, sembolizm akımlarını incelediler. Yarattıkları edebî eserler ve edebiyat görüşleri, eleştiri anlayışları, bundan dolayı bütün bu akımların izlerini taşır. Onların edebî fikirlerindeki zenginliğin de uygulamalarındaki bazı tutarsızlıkların da sebebi budur.

Batıda parnasizm, realizm ve natüralizm akımları, pozitivistlerin edebiyata yansıyan üç ayrı görünüşü olmuştur. Parnasçı şiir, romantizme bir tepki olarak doğmuştur. Bu ise ferdi, benliği, kişiye has olan duyguları reddetmek anlamına geliyordu. Böylece parnas şairler, klasisizmin özeli reddeden anlayışına tekrar geri dönmüş oluyorlar, genele yöneliyorlardı. Romantizmin ortadan kaldırmaya çalıştığı Yunan ve Roma sanatını tekrar model almışlar, biçim mükemmelliğine yönelmişlerdi. Bunun sonucunda duyguya önem vermiyorlar, duygusuzluk ve nesnelliği, biçim mükemmelliğini Parnas şiirinin temeli olarak görüyorlardı. Ahenge yönelen sembolistlerin aksine, ritmi benimsiyorlar, şiirlerinde musikiden çok plastik sanatları, resmi örnek alıyorlardı. Resmin ilkelerini edebiyata uyguluyorlardı. Th. Gautier, bu anlayıştan yola çıkarak “sanat için sanat” yapılmalıdır görüşünü benimsedi. Aynı anlayışı paylaşan Théodore de Banville, vezin ve kafiyeyi şiirin en önemli unsurları sayıyordu. Kafiyeyi, şairlerin hülyalarını süsleyen altın bir çivi gibi görüyordu. Leconte de Lisle, şiirlerinde klasik güzelliğe bağlı kalan bir Parnas şair oldu. José Maria de Hérédia, şiirde teknik olgunluğu mükemmelliğe ulaştırdı. (Yetkin, 1967: 65).

Sembolizm, Baudlaire’in etkisinde natüralizm’e tepki olarak doğmuştu. Sembolizm şairler, aşırı bir lirizm ile katı bir realizmi birleştirdiler. Romantikler, eserlerini yazarken kendilerini duygusal bir coşkunluğa bırakıyorlardı. Buna karşılık sembolistler, kelimelerin musikisine ve sembollere yöneldiler. Bu akımın öncüsü olan Charles Baudelaire, “Correspondances” şiiriyle sembolistlere model oldu. Baudlaire’i örnek alan Verlaine, Rimbaud, Mallarmé gibi şairler sembolizmin temellerini attılar. Yeni bir sanat anlayışıyla Verlaine ve Mallarmé’nin etrafında toplanan gençlere -küçümsemek amacıyla- önceleri dekadandan denildi, sonraları sembolistler diye anıldılar.

Sembolizm akımının felsefi arka planında Schopenhauer’ın kötümser hayat anlayışı vardır. Sembolizm şairler, öznel hayaller içinde melankolik şiirler yazdılar. Hüzünlü manzaralar, esrarlı, rüya dolu hayaller peşinde koştular. Böylece pozitivistlerin hayattan uzaklaşmak istediği rüya ve esrar şiire girdi. (Yetkin, 1967: 76).

Servet-i Fünûn sanatçıları, Batı’dan gelen bu iki kaşıt akım içinde kararsız kalmışlardır. Bazıları pozitivistlerin peşindedir, bazıları sembolizmi benimser. Çok zaman ise hepsi, zaman zaman birini yahut diğerini savunur. Servet-i Fünûn sanatçıları, nesirde daha çok pozitivist, şiirde parnas ve sembolizm anlayışının etkisinde kaldılar.

Felsefi bir yaklaşım olan pozitivistlerin etkisinde doğan realizm akımı, edebiyatta gerçeği ve gerçekçiliği ön plana çıkardı. Realist sanatçılar, herşeyden önce gerçekleri görmek ve göstermek amacına yöneldiler. Madame Bovary romanının yazarı Gustave Flaubert bu gerçeklik tutkusunu George Sand’a yazdığı bir mektupta şöyle dile getiriyordu: “Olayları bana gördükleri gibi ortaya koymakla, bana

doğru görüneni ifade etmekle yetiniyorum... Doğruluğu sanata sokmanın zamanı gelmedi mi? Tasvirin tarafsızlığı o zaman kanunun yüksekliğine ve bilimin belginliğine ulaşacaktır.” (Yetkin, 1967: 46). Realizm, gerçeklerin nesnel gözlemine dayanan bir edebiyat anlayışını yansıtıyordu. Tolstoy ve Balzac insan karakterlerini gözlemişti, Flaubert ve Goncourt Kardeşler ise toplumu, örf ve adetleri gözleyiyorlardı. Tasvire önem veriyorlar, insanların yaşadığı çevre ile ruh halleri arasında sıkı bir ilişki bulunduğuna inandıklarından ayrıntılı tasvirler yapıyorlardı. Bu, dış ve iç gerçekliğin aynı olduğu görüşünü benimsemeleri demektir. İnsanı belirleyen çevreyi, o çevrede bulunan insanların bakış açısıyla anlatıyorlardı. Yazarın bir ahlakçı değil, bir gözlemci olduğunu düşünüyorlardı.

Natüralizm, realizmin aşırı bir biçimi olarak ortaya çıktı. **Sosyal ve biyolojik determinizmin** fert üzerindeki etkilerini sergilemeye yöneldi. Zola, romancının gözlem yapmasının yeterli olmadığını, bilim adamları gibi deneyimden de yararlanması gerektiği görüşünü savundu. Gözlemci, tabiatı sadece gözleyen birisidir; deneyimci (expérimentation) ise olgulara ve tabiata sorular soran ve bu soruların cevaplarını arayan birisidir. Bu akımın karamsar havası pozitivism felsefesinin izlerini taşır.

Servet-i Fünûn sanatçıları gerek yarattıkları eserlerde gerek eleştirel fikirlerinde işte bu dört akımın etkisinde kaldılar. Onların karamsar bir edebiyat yaratmalarının sebeplerini sadece dönemin istibdat yönetimine bağlamak doğru değildir. Örnek aldıkları edebî akımlar da Servet-i Fünûn sanatçıları karamsar bir hayat felsefesine ve ferdiyetçiliğe yöneltmişti.

Servet-i Fünûncuların kuramsal planda benimsedikleri eleştiri anlayışı genel olarak Fransız düşünürü, eleştirmeni ve tarihçisi olan **Hippolyte Taine**'nin (1828-1893) eleştiri anlayışına dayanır. Sosyolojik eleştirinin tarihî gelişiminde önemli bir yeri olan Taine, hayatı boyunca bilginin deneye ve gözleme dayandığını savunan bir isimdir. Paris'te 1864-1883 yılları arasında *Ecole des Beaux-Arts*'ta verdiği derslerde XIX. yüzyılda gelişen pozitivist anlayışın en önemli düşünürü olarak öne çıkmıştır (<http://www.answers.com>). Taine, geliştirdiği eleştiri anlayışında üç kategorinin edebî esere etkisini belirlemeye çalışmıştır. Bunlar *İrk, dönem ve çevre*dir. Taine'in bu kategorileri onun edebî esere yaklaşımının sosyolojik ve tarihsel bir yaklaşım olduğunu ortaya koymaktadır.

Servet-i Fünûn döneminde Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet Şuayb, Taine'in görüşlerini Türk okuyucusuna tanıtan kapsamlı yazılar yazmışlardır. Taine üzerinde en çok ısrar eden döneminin en kuvvetli eleştirmenlerinden birisi olan Ahmet Şuayb'dır. O, sadece eleştiri türünde yazılar yazmış, bu yazılarını **Hayat ve Kitaplar** adlı eserinde bir araya getirmiştir. Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahit gibi o da **Taine**'i çağın en büyük eleştirmeni olarak kabul etmiş, onun hayatı, şahsiyeti ve fikirleri üzerinde geniş şekilde durmuştur. Ahmet Şuayb'a göre Taine, Sainte-Beuve'ün eleştiri anlayışını geliştirmiş ve eleştiriye bilimsel bir nitelik kazandırmıştır. Taine'e göre eleştirmenin görevi bir eserin okuyucu üzerinde uyandırdığı özel ve estetik heyecanın niteliklerini tespit etmek ve bu heyecanı uyandırmak için kullanılan yöntemleri araştırmaktır. Ahmet Şuayb, Taine'in eleştiriye bilimsel bir nitelik verdiğini kabul eder, fakat “ırk, muhit ve an” olarak belirlediği araştırma yöntemlerinin her zaman edebî olgulara tamamen uygun düşmediğinin de farkındadır. Bu yüzden Taine'nin eleştiri yöntemindeki katılığı oldukça geçerli delillere dayanarak eleştirir. Şuayb, bu düşünceleriyle artık sadece Batılı aydınların görüşlerini nakleden birisi değildir, Batı eleştirisine karşı yeni düşünceler geliştiren bir aydındır.

Servet-i Fünûncuların eleştiriye dair teorik görüşlerini Prof. Dr. Abdullah Uçman üç madde altında toplamıştır. Bunlar, özetle şöyle ifade edilebilir:

- 1, Servet-i Fünûnculara göre eleştiri yeni ve bağımsız bir edebî türdür. Bizde eleştiri türü çok yenidir. **Eleştiri terimleri henüz kesinlik kazanmamıştır.** Buna bağlı olarak ciddi eleştiri örnekleri ortaya çıkmamıştır.
2. Servet-i Fünûn yazarları eleştirinin değişmez, mutlak kurallara bağlanmasına karşı çıkmışlardır. Servet-i Fünûnculara göre eleştiri **hüküm vermek için değil kişisel duygu ve zevkleri ortaya koymak için** yapılan bir faaliyettir. Bu bakımdan eleştiri, samimî, kişisel ve öznel (subjektif) olmalıdır.
3. Servet-i Fünûncular Batı edebiyatını tanıyabilmek için Batıda gelişen eleştirinin gelişim çizgisinin mutlaka bilinmesi gerektiği görüşünü ileri sürmüşlerdir. Çünkü Servet-i Fünûnculara göre **her edebî dönem bir öncekinin eleştirisiyle hazırlanır** (Uçman, 2003: 60-61). Servet-i Fünûn hikâye ve romanının önde gelen isimlerinden Mehmet Rauf, Batı'da gelişen eleştiri faaliyetini kronolojik olarak ele alan ilk araştırmacıdır.

Servet-i Fünûn'da Hikâye ve Roman

Servet-i Fünûn edebî topluluğu sanatçıları hikâye ve romanda önemli eserler yazmışlardır. Özellikle **Halit Ziya** (Uşaklıgil) ve **Mehmet Rauf**'un bu alanın en tanınmış isimleridir. Halit Ziya'nın *Mavi ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnû* adlı romanları ile Mehmet Rauf'un *Eylül* başlıklı romanı bu dönemde yayımlanmıştır. Bu iki sanatçıya ilâve olarak Servet-i Fünûn topluluğunun bir diğer roman ve hikâyecisi **Hüseyin Cahit**'tir (Yalçın). Servet-i Fünûn devri hikâye ve romanının bu üç önemli ismi aynı zamanda hikâye ve romanın ne olduğuna ve nasıl olması gerektiğine dair görüşlerini ortaya koyan makaleler yazmışlardır. Hâlit Ziya'nın *Hikâye* (1307), adlı kitabı ile Mehmet Rauf'un *Romanlara Dair* (Servet-i Fünûn, 2 Teşrinievvel 1313, nr.344) ve *Bizde Roman* (Servet-i Fünûn, 9 Eylül 1325, nr.445) ve Hüseyin Cahit'in *Romanlara Dair* (Servet-i Fünûn, 23 Teşrinievvel 1313, nr.347) başlıklı makalelerinde Servet-i Fünûn sanatçılarının roman ve hikâyeye dair kuramsal görüşlerini bulmak mümkündür. Aşağıda ilk olarak Halit Ziya'nın hikâye ve romana dair görüşleri Bilge Ercilasun'un *Servet-i Fünûnda Edebî Tenkit* başlıklı eserinden hareketle özetlenmiş, ardından diğer Servet-i Fünûn sanatçılarının hikâye ve romana dair görüşleri hakkında kısa bilgi verilmiştir.

Halit Ziya *Hikâye* adlı eserinde Türk ve Batı edebiyatlarında hikâyenin ne olduğunu anlatmış ve benimsediği hikâye anlayışını etraflıca ortaya koymuştur. Yazar, hikâye terimiyle sadece küçük hikâye veya kısa hikâyeyi kastetmemiştir. O aynı zamanda, bu terimle masal, roman ve küçük hikâye gibi edebî türleri anlatmak istemiştir. Eser, şu bölümlerden oluşmaktadır: Mukaddime, Tarih-i Hikâye, Hakikiyyun, Meslek-i Hakikiyyun, Hayaliyyun, Meslek-i Hayaliyyun, Masalcılar, Netice.

Eserin Mukaddime kısmında Halit Ziya, hikâyenin önemi üzerinde durur ve bu türün edebiyatımızda ihmal edildiğini söyler. Medenî milletlerde hikâyeye daha çok önem verildiğini vurgular. Hikâyecinin bir fenci ya da bir bilgin kadar değerli olduğunu ifade eder. Yazar, hikâyenin ve hikâyecinin insanı bütünüyle gösterdiğini, insanları başka insanlara tanıttığını belirtir. Halit Ziya'ya göre hikâyeler insan kalbinin en seçkin hislerini ve insan topluluklarının en mühim hallerini dile getirir. Hikâyede olaydan çok ruh tahlillerinin önemli olduğunu vurgulayan yazar, hikâyeyi bir hayat levhası olarak kabul eder. Ardından bu türün tarihini anlatan Halit Ziya, hikâyenin 17. yüzyıldan sonra büyük önem kazandığı görüşündedir. Romantik ve realist akımın hikâyedeki temsilcileri hakkında bilgi veren yazar aynı zamanda **romantik (hayaliyyûn)** ve **realist (hakikiyyûn)** hikâye anlayışını karşılaştırır. Son olarak kendisinin realist anlayışı benimsediğini sebepleriyle birlikte

açıklar. Halit Ziya burada hikâye terimini anlatma esasına dayalı eserler ve özelliklerle roman anlamında kullanmıştır.

Halit Ziya gibi Servet-i Fünûn edebiyatının bir diğer önemli romancısı olan Mehmet Rauf da özellikle romana dair görüşlerini Servet-i Fünûn dergisinde yayımlamıştır. Mehmet Rauf romanları millî ve aslı ahlâkı, tabiatı dile getiren eserler olarak tanımlar. Ona göre romanda yazar hayat, tabiat ve cemiyet hakkındaki duygu ve düşüncelerini ifade etmelidir. Hayalî ve sembolik olayların hikâyede kullanılabileceği görüşündedir. Bu durumun hikâyenin gerçekliğini bozmayacağını düşünür. Mehmet Rauf'a göre eleştirmenin görevi, yazarın gayesini araştırmak ve bu gayeye ulaşmada onun başarı derecesini tespit etmektir. Mehmet Rauf bir yazarın başarılı olması için herhangi bir edebî akıma bağlı olması gerektiği düşüncesinde değildir (Ercilasun, 1981: 251-252).

Hüseyin Cahit roman konusunda görüşlerini oluştururken büyük ölçüde XIX. Yüzyıl Fransız edebiyat eleştirmeni **Taine**'nin görüşlerinden yararlanmıştır. Hüseyin Cahit'e göre roman yazarı fikir ve nazarını bir **ideale doğru** çevirmişse o roman edebîdir; eğer yazar böyle bir gayeye yönelmemişse, romanda edebiyat dışı bir şey olur. Hüseyin Cahit aynı zamanda romanın yapısı üzerinde durmaktadır. Romanın yapısını ise **şahıslar, ahvâl ve vakalar** ile üslup oluşturur. Bunlar içinde asıl önemli olan unsur **üslup**dur. Kısaca Hüseyin Cahit'e göre bir eserin iyi bir roman olması için, tipler, vaka ve üslubun yanı sıra, yazarın fikir ve nazarını bir ideale yöneltmesi gerekir.

Servet-i Fünûn'da Şiir

Servet-i Fünûn edebî topluluğunda roman ve hikâye kadar şiir de önemli bir yer tutar. Hatta bu topluluk şiirde kafiye meselesi ile ilgili bir tartışma neticesinde bir araya gelmiştir. Edebiyatımızda **abes-muktebes** tartışması diye bilinen bu polemik, edebiyat anlayışı açısından geleneksel şiir anlayışını devam ettirenlerle, Avrupaî Türk edebiyatının gelişmesinin savunucuları arasında geçmiştir. Taraflar arasında görüş ayrılıklarının iyice keskinleşmesi üzerine Servet-i Fünûn edebî topluluğu sanatçıları, Recaiâde Ekrem Bey'in teşvik ve desteğiyle Servet-i Fünûn dergisi etrafında bir araya gelmişler ve böylece Servet-i Fünûn edebî topluluğu kurulmuştur.

Servet-i Fünûn edebî topluluğunun şiir anlayışının gelişmesinde Recaiâde Ekrem Bey'in şiire bakış tarzının önemli bir yeri vardır. Çünkü Servet-i Fünûnda sanatçılarının hemen hepsi Recaiâde Ekrem'i üstad olarak kabul etmektedirler. Recaiâde'nin 1886'da **Takdir-i Elhan** başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır. Söz konusu yazıda Ekrem Bey, *her güzel şey şiirdir. Ormanlarda kuşların hazin hazin ötüşü, derelerde suların latif çaylayışı, hatta dağlarda kavalların garip garip aksedişi şiir olduğu gibi, bir sühan-verin, bir musikî-perverin akvâl ve nagamât-ı mevzûesi içinde tabiata muvafık... Ervâha nâfiz ve müessir olanlar da şiirdir* (Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi, 1982: 37) cümleleriyle şiirin konusunu alabildiğince genişletmiştir. Ekrem Bey, kafiye ve vezin konusunda da oldukça geniş bir düşünceye sahiptir. Nitekim *her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lâzım gelmez... Her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktizâ etmediği gibi* ifadeleriyle Recaiâde, şiirde vezin ve kafiye konusunda çarpıcı görüşler ileri sürmüştür. Yine Ekrem Bey şiir resim gibidir cümlesiyle de şiiri müziğin yanı sıra resme yaklaştırmıştır. Kısaca Ekrem Bey'in şiire dair geliştirdiği bu geniş görüşlerin Servet-i Fünûn sanatçılarının şiir anlayışının çerçevesinin belirlenmesinde dikkat çekici katkıları olmuştur.

Mehmet Rauf'a göre iyi bir romanın en önemli şartı fayda fikrinden uzak olmasıdır.

Recaiâde'nin görüşleri Servet-i Fünûn şairlerinin şiire dair geliştirdikleri kuramsal ve eleştirel görüşlerde etkili olmuştur. Servet-i Fünûncular Ekrem Bey'den aldıkları bu şiir anlayışını, Parnassizm ve Sembolizm akımlarından aldıkları unsurlarla zenginleştirmişlerdir. Böylece Servet-i Fünûncular yeni bir şiir estetiği yaratmışlardır.

Özet



Ara Nesil kavramının ne olduğunu, Ara Nesil sanatçılarının kimler olduğunu ve bu sanatçıların hangi tarihi dönemde eser verdiklerini açıklayabilmek.

Yeni Türk Edebiyatında 1880-1895 yılları arasında yaklaşık 25-30 kişilik bir yazar ve şair kadrosundan oluşan yeni bir nesil yetişmiştir. Bu nesil Tanzimat'ın birinci neslinin edebiyat anlayışıyla Servet-i Fünûn edebî topluluğunun edebiyat anlayışı arasında kalan bir nesildir. Servet-i Fünûn edebî topluluğunun hazırlayıcısı niteliğinde olan bu nesil edebiyat tarihimizde *Ara Nesil* olarak bilinir.



Ara Nesil topluluğunun ortak özelliklerini sıralayabilmek.

Ara nesle mensup sanatçıların pekçok ortak noktaları vardır. İlk olarak bu sanatçılar modern okullarda yetişmiş ve düzenli bir eğitim görmüşlerdir. İkinci olarak yabancı dili bizzat örgün eğitim kurumlarında öğrenmişlerdir. Üçüncü olarak onlar edebiyatı bir estetik nesne şeklinde kabul etmişlerdir. Son olarak ara nesil sanatçıları edebiyatta ifade-muhteva uyumu, değişik bir ifadeyle lafz-mana uyumu anlayışını benimsemişlerdir. Bütün bunlar Ara Nesil sanatçıların Tanzimat devri sanatçılarından edebiyat anlayışından ayıran temel farklardır.



Servet-i Fünûn sanatçıların ve bunların eleştiri türüne katkılarını ana hatlarıyla değerlendirebilmek.

Servet-i Fünûn edebî topluluğu ise eserlerini ağırlıklı olarak 1896-1901 yılları arasında yayımlanmış bir edebî topluluktur. Servet-i Fünûn topluluğuna mensup sanatçıların eserleri, Ahmet İhsan (Tokgöz) Bey'in çıkarmakta bulunduğu Servet-i Fünûn dergisinde yayımlanmıştır. Servet-i Fünûn edebî topluluğu şairleri şiir ile ilgili görüşlerini geliştirirken büyük ölçüde Recaizâde Ekrem Bey'in şiire dair görüşlerini esas almışlardır. Buna bağlı olarak şiirin konusunu alabildiğince genişletmişlerdir.

Servet-i Fünûn edebî topluluğu sanatçıları şiire ek olarak estetik, güzellik, edebiyat, hikâye ve roman gibi edebî türlerin yanı sıra genel anlamda eleştirinin ne olduğu ve nasıl olması gerektiği gibi konularda önemli değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Harf sırasıyla, Ahmet Şuayb, Ali Ekrem, Cenap Şehabettin, Halit Ziya, Hüseyin Cahit, Hüseyin Suad, Mehmet Rauf ve Tevfik Fikret gibi isimler Servet-i Fünûn döneminde eleştiri sahasında dikkat çekici yazılar yazıp yayımlamışlardır. Servet-i Fünûn'da edebî eleştiri konusunda derli toplu bir araştırma Bilge Ercilasun tarafından yapılmıştır.

Kendimizi Sınavalım

1. Ara Nesil sanatçıları eserlerini ağırlık olarak **hangi tarihi dönemde** vermişlerdir?
 - a. 1880-1895
 - b. 1870-1878
 - c. 1862-1868
 - d. 1896-1901
 - e. 1908-1923
2. Aşağıdakilerden hangisi Ara Nesil topluluğu sanatçılarından biri **değildir**?
 - a. Beşir Fuat
 - b. Menemenlizâde Mehmet Tahir
 - c. Mehmet Celâl
 - d. Tevfik Fikret
 - e. Fazlı Necip
3. Aşağıdakilerden hangisi Ara Nesil topluluğu sanatçılarının **ortak özelliklerinden** biridir?
 - a. Ara Nesil sanatçıları ifade ile mananın uyumu üzerinde durmuşlardır.
 - b. Ara Nesil sanatçıları eserlerini II.Meşrutiyet döneminde yazmışlardır.
 - c. Ara Nesil sanatçıları eğitimlerini medreselerden almışlardır.
 - d. Ara Nesil sanatçıları büyük ölçüde Doğu klasiklerine yönelmişlerdir.
 - e. Ara Nesil, klasiklerin etkisinde eser vermiştir.
4. Aşağıdakilerden hangisi Ara Nesil'e göre edebiyatın niteliklerinden biri **değildir**?
 - a. Edebiyat ahlâkla ilişkilidir.
 - b. Edebiyat insanın manevi yönünü etkiler ve eğitir.
 - c. Edebiyat insanda kötü ahlâki eğilimleri ortadan kaldırır.
 - d. Edebiyat felsefenin alt alanıdır ve üzerinde durmaya değmez bir şeydir.
 - e. İlimde ve fende ilerlemek için edebiyatın da gelişmesi gerekir.
5. Kelimelerin ahengine ve musikisine yönelen ve bu niteliğiyle Servet-i Fünûn şairlerini etkileyen akım aşağıdakilerden **hangisidir**?
 - a. Romantizm
 - b. Sürrealizm
 - c. Sembolizm
 - d. Natürallizm
 - e. Parnassizm
6. Aşağıdakilerden hangisi Ara Nesil mensubu eleştirmenlerinin şiir hakkındaki genel görüşlerini içeren bir hükümdür?
 - a. Şiir, sadece vezinli ve kafiyeli söz söylemek değildir. Şiirde mananın da güzel etkiler bırakması gerekir.
 - b. Her güzel şey şiirdir.
 - c. Şiir, sadece şiirdir. Şiirde şiirden başka bir şey aramamak gerekir.
 - d. Şiir, sözle musiki arasında sözden ziyade musikiye yakın bir şeydir. Bundan dolayı şiir, resimden çok musikiye yakın bir sanattır.
 - e. Şiir, söz söyleme sanatıdır.
7. Şiirlerinde musikiden çok plastik sanatları, resmi örnek alan ve bu niteliğiyle Servet-i Fünûn şairlerini etkileyen sanat akımı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Realizm
 - b. Klasisim
 - c. Romantizm
 - d. Parnassizm
 - e. Sembolizm
8. Aşağıdakilerden hangisi Ara Nesil dönemi eleştirmenlerinin roman anlayışı ile ilgili özelliklerden biri **değildir**?
 - a. Ara Nesil dönemi eleştirmenleri realist ve naturalist bir anlayışı benimsemişlerdir.
 - b. Romanı belirli bir seviyenin üzerindeki okuyucuların okuması gereğine inanmışlardır.
 - c. Romanın deney ve gözleme dayalı bilgiler yardımıyla yazılabileceğini düşünmüşlerdir.
 - d. Beşir Fuad, Nabizade Nazım, Mehmet Münci ve Mehmet Celâl roman sahasında görüşler ileri süren başlıca Ara Nesil temsilcileridir.
 - e. Romanda yazarın araya girerek okuyucuya faydalı bilgiler vermesi gereğine inanmışlardır.
9. Aşağıdakilerden hangisi Servet-i Fünûn sanatçılarının eleştiri tanımını en iyi şekilde açıklar?
 - a. Bir bilimdir.
 - b. Bir sanattır.
 - c. Hem bir bilim, hem bir sanattır.
 - d. Teknik bir alandır.
 - e. Pratik bir alandır.
10. Servet-i Fünûn edebî topluluğunun şiir anlayışının biçimlenmesinde **en etkili** Türk şairi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Müstecabizâde İsmet
 - b. Recaizâde Ekrem
 - c. Şinasi
 - d. Abdülhak Hamit
 - e. Rıza Tevfik

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. a Yanıtınız doğru değilse “Edebiyatımızda Ara Nesil Kavramı ve Ara Nesil Sanatçıları” bölümüne yeniden bakınız.
2. d Yanıtınız doğru değilse “Edebiyatımızda Ara Nesil Kavramı ve Ara Nesil Sanatçıları” bölümüne yeniden bakınız.
3. a Yanıtınız doğru değilse “Edebiyatımızda Ara Nesil Kavramı ve Ara Nesil Sanatçıları” bölümüne yeniden bakınız.
4. d Yanıtınız doğru değilse “Edebiyatımızda Ara Nesil Kavramı ve Ara Nesil Sanatçıları” bölümüne yeniden bakınız.
5. c Yanıtınız doğru değilse “Servet-i Fünûnda Şiir” bölümüne yeniden bakınız.
6. a Yanıtınız doğru değilse “Edebiyatımızda Ara Nesil Kavramı ve Ara Nesil Sanatçıları” bölümüne yeniden bakınız.
7. d Yanıtınız doğru değilse “Servet-i Fünûnda Şiir” bölümüne yeniden bakınız.
8. e Yanıtınız doğru değilse “Ara Nesil Topluluğuna Göre Roman ve Hikaye” bölümüne yeniden bakınız.
9. c Yanıtınız doğru değilse “Servet-i Fünûnda Şiir” bölümüne yeniden bakınız.
10. b Yanıtınız doğru değilse “Servet-i Fünûnda Şiir” bölümüne yeniden bakınız.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Ara Nesil edebiyatımızda eserlerini ağırlıklı olarak 1880-1895 yılları arasında yayımlamış ve edebî anlayış bakımından Tanzimat nesli ile Servet-i fünûn edebî topluluğunun edebiyat anlayışı arasında yer alan ve daha daha çok Servet-i Fünûn edebî topluluğunun hazırlayıcısı niteliğinde olan 25-30 kişilik sanatçı topluluğuna Ara Nesil denir.

Sıra Sizde 2

Ara Nesil sanatçıları Tanzimat'ın ilânından sonra Türkiye'de açılan ve Batılı tarzda eğitim veren modern okullarda eğitim almışlardır. Bu okullarda sistematik bir yabancı dil öğrenmişlerdir. Bu dil genellikle Fransızcadır. Bu bakımdan Ara Nesil sanatçıları genelde Batı özelde Fransız edebiyatını, öğrendikleri yabancı dil sayesinde doğrudan tanıma imkânı elde etmişlerdir. Bu onların benimsedikleri edebî anlayışta etkili olmuştur.

Sıra Sizde 3

- Ara Nesil kavramının ne olduğunu ve bu sanatçıların hangi tarihi dönemde eser verdiklerini açıklayabilmeye

- Yeni Türk edebiyatında 1880-1895 yılları arasında Tanzimat'ın birinci neslinin edebiyat ve sanat anlayışıyla, Servet-i Fünûn edebî topluluğunun sanat anlayışı arasında kalan ve Servet-i Fünûn edebî topluluğunun hazırlayıcısı niteliğinde olan 25-30 kişilik sanatçı topluluğu edebiyatımızda Ara Nesil olarak tanınır.

Sıra Sizde 4

Yapılan bu alıntıda Süleyman Nesip güzellikten yarar uman bir bakış açısına sahip değildir ve bu anlayışı reddeder.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aktaş, Ş. (2011). **Edebiyatımızda Geçen Asrın Sonlarında Mutavassıtın Grubun Edebî Düşüncesi Hakkında**. Ankara: Kurgan Yayınları.
- Akyüz, K. (1990). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Andi, M. F. (1995). **Ara Nesil Şairi Mehmet Celâl**. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Babacan, M. (2003). **“Ara Nesilde Eleştiri”, Hece, Eleştiri Özel Sayısı**. Ankara: Hece Yayınları.
- Ercilasun, B. (1981). **Servet-i Fünûnda Edebî Tenkit**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ercilasun, B. (2006). **Servet-i Fünûn Edebiyatında Tenkit**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kahraman, A. (2006). **“Tanzimattan Cumhuriyete Türk Edebiyatında Eleştiri”, Literatür Dergisi**. nr.7, İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Kaplan, M. (1982). **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III-IV**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kaplan, M. (1993). **Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, M. O. (2008). **İlk Pozitivist ve Naturalist Beşir Fuad**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Önertoy, O. (1980). **Edebiyatımızda Eleştiri, Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri**. Ankara: DTCF Yayınları.
- Özsarı, M. (2007). **Müstecabizâde İsmet: Hayatı ve Eserleri**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Tarakçı, C. (1986) **Cenâb Şehabettin'de Tenkid**. Samsun.
- Uçman, A. (2003). **“Tanzimat ve Servet-i Fünûn Türk Edebiyatında Eleştiri”, Hece**. nr. 77-79), Ankara: Hece Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1967). **Edebiyatta Akımlar**. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Zima, Peter V. (2006). **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**. Ankara: Hece Yayınları.

6

Amaçlarımız

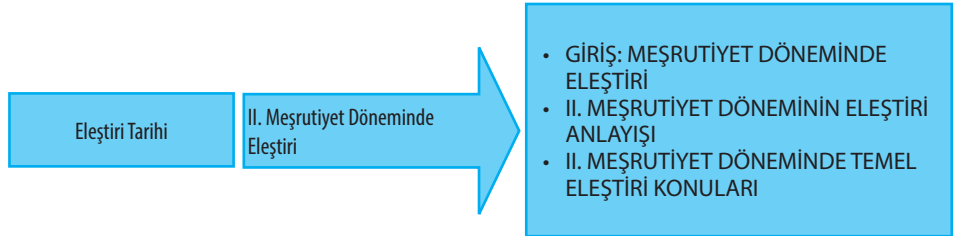
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- II Meşrutiyet Döneminin eleştiri anlayışını çözümleyebilecek,
- Yeni Lisan ve Millî Edebiyat bağlamında ortaya çıkan tartışmaları açıklayabilmek,
- Tiyatro, Hikaye ve Roman ile Hece-Aruz tartışmalarını sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- II. Meşrutiyet Dönemi
- Eleştiri
- Yeni Lisan
- Millî Edebiyat
- Tiyatro Eleştirisi
- Hikâye ve Roman Eleştirisi
- Hece-Aruz Tartışmaları

İçindekiler



II. Meşrutiyet Döneminde Eleştiri

GİRİŞ: MEŞRUTİYET DÖNEMİNDE ELEŞTİRİ

II. Meşrutiyet Dönemi, Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarındaki önemli siyasal gelişmeleri ifade eden bir dönem olduğu gibi, edebiyat hayatı bakımından da aynı çeşitliliği temsil eder. II. Meşrutiyet'in ilanı ile gazete ve dergilerin, kitap basımının artması; edebiyat, fikir, siyaset alanlarında da pek çok konunun konuşulup tartışıldığı bir ortam oluşturur. Buna bağlı olarak oldukça renkli bir eleştiri hayatından da bahsedebiliriz. Bir taraftan edebî etkilenmelere dayalı Batı merkezli bir görünüm, diğer taraftan sosyal ve siyasal gerçekliğin ortaya çıkarmaya başladığı millî düşünceye bağlı bir anlayış, çeşitliliğin yanı sıra kutupluluğun da edebiyatta aksettği bir manzara olur. Dolayısıyla bu dönemdeki çok yönlü edebiyat faaliyetinin temelinde bu iki düşünce merkezinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Açıkçası, Servet-i Fünûn anlayışına bağlı bir Fecr-i Ati zihniyeti, sosyal değişimlere ve savaşlara bağlı olarak kaçınılmaz bir gerçeklik halinde kendini göstermeye başlayan millî edebiyat arasındaki gerilim, bu dönemdeki temel edebî manzarayı belirler.

Söz konusu etmek istediğimiz Meşrutiyet Döneminde eleştiride de durum bundan farklı değildir. Şurası kesindir ki eleştirinin edebiyatımızda Batılı dillerdeki kritik anlamında oturup yerleşmesi bir disiplin halinde tekâmülüne tam olarak gerçekleşmiş ve metodik bir zenginliğe sahip olmuş değildir. Fakat yine de özellikle Servet-i Fünûn Döneminde bu yolda önemli adımlar atıldığı da bir gerçektir. Ahmet Şuayp başta olmak üzere Hüseyin Cahit, Halit Ziya, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Süleyman Nazif, Ahmet Hikmet, İsmail Safa gibi pek çok Servet-i Fünûn mensubu bilhassa Hippolyte Taine'in sosyal çevre, ırk ve zamana dayalı eleştiri anlayışına bağlı bir edebiyat eleştirisini yerleştirmeye çalışırlar. Meşrutiyet Dönemine geldiğimizde işte bir taraftan kısmen Servet-i Fünûn'un bıraktığı noktadan devam eden kritik merkezli bir eleştiri anlayışı söz konusu iken, diğer taraftan tam olarak bu çerçeveye oturtamayacağımız, kişisel tutum ve davranışların, siyasi tavırların ön plana çıktığı, bir eleştiriden ziyade bir tartışma anlayışı da karşımıza çıkar. Bireysel ve sanatsal merkezli bir edebiyat görüşünü Servet-i Fünûn örneğinde devam ettirmek isteyen Fecr-i Ati mensupları, kısa bir zaman sonra dil ve edebiyat anlayışları bakımından değişik eleştirilere muhatap olmak durumunda kalırlar. Başta Genç Kalemlerin dil anlayışıyla bu grup mensuplarının dili kullanma tarzları arasındaki ayrılıklar bu tartışmaların merkezini oluşturur. Sadeleşme

düşüncesine Fecr-i Ati üyelerinin karşı çıkmış olması, dil ve edebiyat konularında çok yönlü bir tartışma ortamını da dikkatlere sunar.

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNİN ELEŞTİRİ ANLAYIŞI

II. Meşrutiyet Döneminde eleştiri teorisi ve uygulaması üzerinde pek çok yazının bulunduğu görülmektedir. Bunlardan bilhassa teori konusunda zengin ve müstakil bir kanal bulunmama ile birlikte, özellikle eser eleştirisi bağlamında gerek uygulamalı eleştirinin ve gerek teorik eleştirinin bir ortam oluşturduğu görülür.

Bu noktada ilk dikkati çeken isimlerden birisi Ali Canip'tir. Sanat ve estetik konularında pek çok eseri ve müstakil yazısı bulunan Ali Canip, 1917'de Yeni Mecmuâ'da çıkan *Hazzın Bedii Hayatta Mevkiî* isimli yazısında hazzın iki noktadan ele alınabileceğini belirtirken bunlardan birinin de eleştiri olduğunu söyler ve eleştiri konusuna oldukça önemli bir yer ayırır. Eleştiride sanat eseri karşısındaki duygulanmayı duymak ve sanatın sahip olduğu vukufa (derinliğe) eleştirmenin de sahip olması gerektiğini belirten Ali Canip, iyi bir eleştirmenin zor yetiştığını; çünkü eleştirinin zekâdan çok doğruyu fark etmeye, yetenekten çok çalışmaya, dehadan çok alışkanlığa ihtiyaç duyduğunu belirtir. Eleştirmenin, eleştiri konusu eser karşısında sadece hazzı dayanmaması gerektiğini, eseri sosyal ve tarihsel gerçeklikler çerçevesinde de ele alması gerektiğini ifade eder (Ercilasun, 1995: 266).

Ali Canip'in bunlar haricinde devir ve eser eleştirisi bağlamında yazıları da bulunmaktadır. 1911'de Genç Kalemler'de çıkan *Millî Edebiyat Meselesi* yazısında hâlihazırdaki edebiyatı ve özellikle şairleri millî şiir yazma konusundaki başarısızlıkları dolayısıyla eleştirir ve şiirlerinde gerçek bir yaratıcılığının bulunmadığını belirtir. Yine aynı yıl aynı dergide çıkmış olan *Haluk'un Defteri* ve *Bugünkü Fikret* yazısında sadece Tefik Fikret ve şiirini eleştirmekle kalmaz, Servet-i Fünun anlayışını da hastalıklı bulur, fakat yine de bir şiir kalitesi bulunduğunu inkâr etmez. 1913'teki Aka Gündüz'ün *Türkün Kitabı* isimli eserini değerlendirdiği *Tedkik-i Edebî-Türkün Kitabı İçin* yazısında eseri orijinal bulmakta fakat sanat ve dil yönünden zayıf bulmaktadır. 1917'de Yeni Mecmuâ'da çıkan *Zübeyde Fitnat Hanım* isimli yazısında 18. Yüzyıl sonlarında yaşamış bir kadın divan şairinin şiirlerinden örnekler vererek bunları dil, üslup imaj ve içerik bakımından değerlendirir. 1918'de yine Yeni Mecmuâ'da çıkan *Tercüman-ı Hakikat Edebiyatı* yazısında ise Muallim Naci ve onu takip eden yazar ve şairler ile Rezaizade arasındaki tartışmaları ele almaktadır. Edebiyat ortamının genel bir değerlendirmesi yapan Ali Canip bu tartışmalarda Muallim Naci'nin gerçekte yenilikçi tavrını ve zamanla nasıl eski edebiyat anlayışı içinde kaldığını objektif ve eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koymaya çalışır. 1919'da Şair Nedim dergisinde çıkan *Edebiyat Meraklısı Bir Gence Mektup* yazısında bu kez Yahya Kemal'i sıkı bir eleştiri süzgecinden geçirir. Özellikle onun Viranbağ şiirini ele alarak burada anlam ve vezin bulunmadığını Yahya Kemal'in sadece ritme bağlı kaldığını söyler. Diğer taraftan Ali Canip'in Taine tarzı bir yaklaşımla Ömer Seyfettin'i değerlendirdiği *İkinci Sene-i Devriye-i Vefatı Münasebetiyle Ömer Seyfettin* yazısı da bulunmaktadır (Ercilasun, 1995: 266).

Bu dönemdeki eser tanıtımı ve eleştiri bağlamında dikkat çeken isimlerden birisi de Fuat Köprülü'dür. Köprülü, 1917 tarihinde Yeni Mecmuâ dergisinde çıkan *Harabat*, *Ozan* ve *Harname* isimli yazılarında eser ve dönem eleştirisine yer verir. *Harabat* yazısında bütün bir eski edebiyatı örnekler çerçevesinde ele alır. *Ozan* yazısında İslamiyet öncesi edebiyatımızı ve özelliklerini söz konusu eder. Şeyhi'nin *Harnamesini* ise bir hiciv eseri olması bakımından değerlendirerek Tanzimat Döneminde yazılan hicivlerin onun kadar başarılı olmadıklarını belirtir (Ercilasun, 1995: 243).

Bu dönemde eleştirinin başlıca niteliklerini belirlemeye çalışan isim ise Ömer Seyfettin'dir. Bir örneğini aşağıya aldığımız, 1918 tarihli ve Akşam Gazetesinde çıkan *Tenkidin Faydası*, 1919 tarihli ve Büyük Mecmuâda çıkan *Tenkite ve Terbiye* yazılarında eleştirinin ne olduğu, nasıl yapıldığı, kimler tarafından yapılabileceği ve eleştiri-edebiyat ilişkisi, eleştirinin sınırları hakkında önemli tespitlerde bulunur. Ayrıca *Edebiyatta Artta Kalış*, *Millî Şiirler*, *Ali Canip Bey ve Sanatı*, *Ey Türk Uyan*, *Harp Edebiyatı*, *Edebiyatta Arz ve Talep* gibi yazılarında da yer yer eser eleştirisi ile dönem edebiyatının da bir değerlendirmesini yapar (Ercilasun, 1995: 246).

Bu dönemde yazılarıyla devrin edebiyatı üzerinde etkili olan önemli bir isim de Yahya Kemal'dir. 1922'de *Tevhid-i Efkâr*'da çıkan *Tenkite Tecrübesi* ve *Bir Hasbıhal* Münasebetiyle yazılarında milleti en iyi edebiyatın tanıttığını; edebiyatın aşk ve ihtiras ile zeka ve zerafet gibi iki temel değerinin bulunduğunu ve Türklerin her ikisini de kendinde toplayan yegane millet olduğunu ama fikir ve tahlil konusunda ise zayıf olduğunu söyler ki burada bir edebiyatın gelişimi için eleştiri ihtiyacının ne kadar önemli olduğunu da belirtmiş olur.

1921'de *Dergâh*'ta çıkan *Acıların Tadı*, *Sade Bir Görüş* ve *Kalple Dil* yazıları ile 1922'de *Tevhid-i Efkâr*'da çıkan *İyiler* yazısında ise Türk edebiyatının o günkü durumunu değerlendirirken Rus ve Fransız edebiyatlarını örnek verir, çağdaş edebiyatımızın yetersizliğinden, iyi bir şiir yaratacak zevke sahip olmadığımızdan bahseder. Eser tanıtımı ve değerlendirmesi bağlamında ise Hamid'in *Makber*, *Ölü* ve *Ruhlar* isimli eserlerini değerlendirir. Ayrıca Halide Edip'in *Yeni Turan*, Cenap Şahabettin'in *Evrak-ı Eyyam* eserleri üzerinde de değerlendirmelerde bulunan Yahya Kemal, *Çocuk Dünyası*, *İctihad*, *Sebilürreşat*, *Türk Yurdu*, *Safahat-ı Şiir* ve *Fikir*, *Takip* ve *Tenkite*, *Terbiye Mecmuası* gibi dergilerin de tanıtımını yapar (Ercilasun, 1995: 250-251). Bu önemli isimlerin yanı sıra genç yazar ve şairlerin de eser tanıtımı ve eleştirisi bağlamında bazı yazıları söz konusudur.

Bütün bunlardan anladığımız kadarıyla aslında II. Meşrutiyet Döneminde eleştiri konusunda geniş bir faaliyet alanı bulunmakla birlikte, eleştiriye bir sistem oturtmaya çalışan, metodik bir çerçeve kurmaya çalışan yazıların sayısı oldukça azdır. Dil ve edebiyat alanlarındaki sistemleştirme çabalarına karşılık eleştiri, daha ziyade eser tanıtımı ve eser ve dönem eleştirisi seviyesinde kalmıştır. Fakat bu dönemde bir eleştiri geleneğinin iyi bir edebiyat için gerekli olduğunu kavrayan yazarların sayısı bir hayli fazladır.

Okuma Parçası

TENKİDİN FAYDASI

Ömer Seyfettin

Edebiyatı yüksek milletlerde tenkidin mevkii pek mühimdir. Tenkite edebî cereyanlara sahih istikametler verdiği gibi muhtelif sebeplerin muhtelif tesirleriyle sanat sahasında baş gösterecek bozuklukları, hastalıkları da tedavi eder, gizli, sakın, güriültüsüz kıymetleri meydana çıkarır. Şarlatanları susturur, manevî muhtekirleri iflas ettirir.

"Tenkite" olmadı mı sanatın inzibatı gevşer, zevki bozan marazi inhiraflar, irticalar ortalığı kaplar. Edebiyat sahası o vakit, tıpkı zabıtası dağa kaçmış bir şehre benzer. "İctimai nizam" kırılınca anarşi nasıl başlarsa sanatın inzibatını muhafaza eden "tenkite" de mevkiiinden düştü mü "edebî anarşi" olanca savletiyle zevklere

musallat olur. Marazi iddialar o kadar kuvvetlenir ki... âdeta bir hakikat gibi cemiyete kendilerini ibrama kalkarlar. Bütün bu manevi Bolşevikliği terbiye edip normal muhiti husule getirebilecek yegâne “el” ilmî tenkidin bitaraf elidir. Memleketimizde tenkidin tarihi pek kısa, hem de hiç iftihara şayan değildir. Bizde her tenkit karşılıklı bir mücadeleye kalb olmuş, nihayet çirkin sövüşmelerle nihayet bulmuştur. Bunun sebebi ise pek aşikârdır. Bizden evvelki nesil tenkidin ne olduğunu, kimin tarafından, nasıl yapılacağını bilmiyordu. İlmî endişeler, ilmî umdeler zihinlerde esaslı amiller değildi. “Tenkit” diye yapılan şeyler de -hatta gayr-i ilmî- bir “fikir” bile değil, dümdüz bir “his” hükmünü icra ediyordu. Kemal Bey’in, Muallim Naci’nin, daha sonrakilerin yazdıkları buna şahittir.

Biz, bu his girivesine düşmemek için, edebî vazifemizi yaparken, takip edeceğimiz müspet istikametın kısa bir programını çizeceğiz. İşte bu program şu sualciklerin cevapları içindedir:

- 1- Tenkit nedir?
- 2- Nasıl yapılır?
- 3- Kimin tarafından yapılır?

*

**

- 1- Tenkit, hiçbir vakit bir “hükm-i karakuşî” değildir.
- Enfes efendim, enfes...
- Berbat bir şey!
- Okunmaz!
- Saçma.
- Zırva...

gibi, iyi kötü, ispatsız iknasız, verilen her hükmün kıymeti birdir: Sıfır! İndi hükümlerin tesiri nihayet bir his meselesi olabilir. Bir müellif yıllarca çalışarak bir piyes yapsın! Onu sahneye koydursun, sonra kalksın biri hiç tahlil etmek eziyetine girmeden, ilim, sanat gözüyle bakmadan, hiçbir “mebadî” terazisinden olsun geçirmeden “fena” diye mahkûm etsin. İşte bu olamaz. Bu tenkit değil, “suikast”tır.

- Öyle ise tenkit nedir?
- Tenkit, amelî, şey’î etraflı bir tahlilin zarurî, gayr-i ihtiyarî bir neticesidir.

Elimizde “ilim” aleti dururken “zevk” gibi mudil bir şey hiç bir vakit tenkidin esasını teşkil edemez. Aldığımız terbiye, büyüdüğümüz muhit, gördüğümüz tahsil bizde hep ayrı ayrı “zevkler” husule getirmiştir. Zevklerimiz de yüzlerimiz gibidir. Hiç birbirine benzemez. Hepimizin zevkleri fevkinde bir de umumi, millî bir zevk vardır ki tenkitte ilmin, mantığın yanında bulunmağa ancak o layıktır. Fakat bu “umumi, millî mevki”de kullanmak mutlaka ilim vasıtasına müracaatla kabildir. Evvela millî zevki duymak, anlamak, görmek için birçok ilmî tahliller, tecrübeler lazımdır. Yoksa kimse kendi zevkine:

- İşte bu millî zevktir!”

diyemez. Tekrar ediyorum: Millî zevk, bizim şahsi zevklerimizden fevkinde bir şeydir! Bu şeyniyeti tenkit gibi zihni bir ameliyede de kullanacak olan, mevzuuna ilim gözüyle bakmağa mecburdur.

2- Tenkit nasıl yapılır? Maupassant münekkitlerin hükümlerini kabul etmezdi. “Ben yeni bir şey ibda ediyorum. Hâlbuki onlar daima eski modaları hatırlayarak, eski modalarla karşılaştırarak hükümlerini veriyorlar.” derdi. İhtimal bu hissî tenkitçiler içindi. Hâlbuki sanatın müesses bir inzibatı dururken “tenkit”in lüzumsuzluğunu iddia etmek boştur. Sanatın gayelerinden biri de “tabiiyet”tir. Tabiiyet adeta

sanat eserlerinden bir disiplin husule getirmiştir. Bir misalle izah edelim: Romanla hikâye nevi'nde tabiiyet endişesiyle kahramanlar hep kendi lehçeleriyle konuşurlur. Bu artık roman, hikâye sanatının bir kaidesidir. Dünyanın en büyük mühendisi nasıl hendesedeki eşek davasını bozamazsa, dünyanın en büyük edibi de bu kaideyi bozamaz. Meğerki yazdığı bir fantezi ola... İşte münekkit bir eserde bu gibi esaslara muhalif yanlışlar görürse meydana kor. Sonra tenkidin ilk vazifesi “Doğru ile yanlış ayırt etmektir!” “İyi ile fena”, “güzelle çirkin”in muhakemesi ikinci iştir. Vakıa her doğru güzel değildir. Her vücudu noksansız insan güzel değildir. Fakat her “yanlış” da bir güzellik değildir. Her kambur, her çolak, her topal güzel midir? Tenkit, güzelleri çirkinleri ayırmadan kamburları, çolakları, topalları arar.

Çünkü bu ameliye metindir. Kolaydır. İnkâra, münakaşaya tahammülü yoktur. Bunun için pek adildir. Kimsenin gönlünü, hatırım kırmaz.

Tenkit, eğer kendine güvenebilirse “güzel çirkin, iyi fena” muhakemesine de girer, fakat hükümleri mutlaka şey'i tahlilin zarurî neticeleri olmalı. Bu en birinci şarttır.

3- Tenkit kimin tarafından yapılabilir?

“Hükm-i karakuşî” vermeyen herkes tarafından... Evet bir cebir muadelesini riya-ziye bilen herkes nasıl halledebilirse sanatın esaslarını bilen, millî zevki sezecek kadar hassas bulunan, ilimlerin mebadisine vakıf olan her zat bir eseri tenkit edebilir.

Bir eseri tenkit edemeyenler ancak “hükm-i karakuşî”cilerdir. Onlar kendi şahsî zevklerini “millî zevk” zannetmek gibi bir hataya düşmüşlerdir. Hâlbuki hepimizin ayrı ayrı zevklerinin mecmuudur ki millî zevkin nüvesini teşkil eder. Bu umum zevkin mahiyetini anlamak için evvela kendi zevkimizin nihayet bir “cüz” olduğunu, büyük “küll”e nispeten hiçbir ehemmiyeti haiz olmadığını teslim etmemiz lâzımdır!

Tenkidin diğer bir vazifesi de eserleri tenkide hiç hakları olmayan “hükm-i karakuşîcileri susturmaktır. İşte biz bu vazifeyi -zaten bir edebiyat muallimi gibi her çıkan eseri okumak mecburiyetinde bulunduğumuz için- bugünden itibaren memnu-nyetle uhdemize alıyoruz.

Kalamış, 25 Eylül 1918

Akşam, S. 8, 27 Eylül 1334/27 Eylül 1918, s. 3.

Bütün Eserler, Makaleler 2, Tercümeler'den, s. 60-63.

Yukarıdaki metinde Ömer Seyfettin, eleştirinin esasını ne olarak belirlemektedir?



SIRA SİZDE

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNDE TEMEL ELEŞTİRİ KONULARI

Yeni Lisan ve Millî Edebiyat Eleştirisi

Dil konularındaki eleştiriler daha çok “Yeni Lisan” hareketi etrafında gerçekleşmiştir. Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ziya Gökalp, Hamdullah Suphi, Yakup Kadri, Halit Ziya, Cenap Şahabettin, Mehmet Fuad, Raif Necdet, Şahabettin Süleyman gibi isimlerin ön plana çıktığı bu tartışmalar çok değişik edebiyat dergilerinde gerçekleştirilir ki bunların içinde en dikkate değer olanı Genç Kalemler'dir.

Bilge Ercilasun, Yeni Lisan hareketine bağlı eleştiri faaliyetini Genç Kalemler Öncesi (1908-1911), Genç Kalemler Devresi (1911-1912) ve Genç Kalemler Sonrası (1913-1923) olmak üzere üç dönemde incelenebileceğini belirtmektedir. Genç Kalemler öncesindeki dilin sadeleşmesi ve Türkçeleşmesi konusu etrafındaki eleş-

tiriler Servet-i Fünun, Sırat-ı Müstakim ve dönemin diğer bazı dergilerinde yayımlanmıştır. Yeni Lisan hareketine karşı çıkanlardan birisi olan Halit Ziya, *Yeni Lisan*, *Servet-i Lehçe* ve *Kelimatta Hayal* isimli yazılarında, yeni şiirlerin Türkçeye benzemeyen bir dille kaleme alındığını, Arapça ve Farsça kelimeleri atmakla Türkçeleşmenin sağlanamayacağını, böyle bir tutumun zengin ve nüanslı bir sanat dilini zayıflatacağını, sanatta ve hayatta değişme ve tekâmülün esas olduğunu ve dolayısıyla doğal bir işleyişin dikkate alınması gerektiğini söyler (Ercilasun, 1995: 78-82). Genç Kalemler hareketi, dilde sadeleşmeyi savunuyordu, ama onlar da dilde aşırı sadeleşmeyi savunan ve adına “Tasfiyecilik” denilen hareketi eleştiriyordu. Bu konuda en çok fikir beyan edenlerden birisi Türkçülük hareketinin de önemli isimlerinden birisi olan Ali Canip’tir. Bilhassa Genç Kalemler ve Türk Yurdu’ndaki yazılarında Halit Ziya’nın sanat ve edebiyattaki değişme ve tekâmül(olgunlaşma) görüşlerine katılan Ali Canip bu hareketin bir tasfiyecilik hareketi olmadığını bir milletin iki dili olamayacağını, eski dilin saçmalığının artık kabul edildiğini, buhranlı devirlerde sanatın aşırıya kaçabileceğini belirtir. Celal Sahir ise Servet-i Fünun’da çıkan *Lisanımız* isimli üç makalesinde dilin birkaç kişinin isteğine göre bir şekle sokulamayacağını, dilimize Osmanlı Türkçesi demenin uygun olacağını, Arapça ve Farsça kelimelerin dilimizin kurallarını bozmadığını, ileri seviyedeki bütün dillerin başka dillerden kelimeler aldığını, aldıkları bu kelimeleri de kendilerine göre değişikliklere uğrattıklarını ifade eder ve dilin sadeleşmesi fikrine katılır. Nitekim Yeni Lisan hareketini benimseyen Celal Sahir kısa bir zaman sonra Türkçülük hareketi içinde de yer alacaktır (Ercilasun, 1995: 82-87). Bunların yanı sıra Servet-i Fünun dergisinde bazı ikinci dereceden yazarların da dil meselesine katıldıklarını görmekteyiz. Hakkı Behiç, İsmail Suphi, Haşim Nahit gibi isimler meşrutiyetin sonrasındaki bu dil tartışmalarına katılmışlardır.

II. Meşrutiyet sonrasında Türk Derneği, Türk Yurdu, Türk Ocağı, Türk Bilgi Derneği gibi Türkçü derneklerde ve bunların yayın organı durumundaki Türk Yurdu, Büyük Emel, Halka Doğru, Bilgi Mecmuası, Türk Duygusu, Yeni Hayat, Türk Sözü gibi yayın organlarında söz konusu edilen temel problem olarak görülen konu dil konusu olmuştur (Çetişli, 2007: 158). Yeni Lisan hareketinin en önemli eleştirel yazıları 1911’de çıkmaya başlayan Genç Kalemler dergisinde Ali Canip, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp tarafından yazılırlar.

Ömer Seyfettin’in başlangıçta imzasız yazmış olduğu Yeni Lisan başlıklı makaleler serisi bir anlamda bu üç ismin ortak düşüncesinin ürünü olmakla kalmaz, yüzyılın başında önemli bir siyasal ve sosyal hareketin de sembolü olur. “Genç kalemlerin bir beyanname niteliği taşıyan bu ilk yazısı, hareketi etraflıca anlatmak, tenkitlere cevap vermek ve giderek sistemleşmek arzusuyla diğer sayılardaki makalelerle de sürdürülür. Bu yazılar, Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp tarafından yazılıyordu, bazı yazıları ise birlikte yazıyorlardı. 5. sayıdan itibaren de başyazıların altında “Genç Kalemler Tahrir Heyeti” imzasını vardır. Yazılarda dilde sadeleşmenin benimsenmesine, sadeleşmenin prensipleri belirlenmesine ve Türkçenin yeterliliğiyle güzelliği ispatlanmaya, bu dilin etrafında bir edebiyat oluşturulmaya çalışılmıştır. Millî dil ve millî edebiyat şeklinde iki ana başlıkta toplanabilecek olan bütün bu fikirler Yeni Lisan makalesinin esasını oluşturur.” (Argunşah, 2005: 195).

Bu yazılarda Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp, milletçe ilerlemenin merkezinde millî dili görürler. Ciddi ve yeterli bir ilerlemenin millî varlığın devamlılığı için önemli olduğunu; bunun da bilim, fen ve edebiyatın toplumda yaygınlaşmasıyla mümkün olacağını ve bu yaygınlaşmayı da millî ve genel bir dilin sağ-

layabileceğini ifade ederler. Dilimiz bir zamanlar Arapça Farsçanın ve bugün de Fransızcanın etkisinde kalmış olmakla tabiliğini kaybetmiştir. Bilhassa süs kaygısı dilimizin suni bir hal almasına yol açmıştır. Bütün bunlardan dilde ve edebiyatta doğallığa dönmekle kurtulabiliriz. Eski dilimiz hastadır, içinde gereksiz ve yabancı kaideler yer almaktadır. Bunların başında Türkçeye uymayan çokluk şekilleri ve tamlamalar gelmektedir; bunlar dilimizde yer aldıkça dilimiz saf ve millî sayılamaz. Yazı diliyle konuşma dilinin İstanbul Türkçesi çerçevesinde birleştirilmesi aydınlarla halk arasındaki dil ikiliğini ortadan kaldıracak ve edebiyatımız sağlıklı bir anlatıma ulaşacaktır. Türkçenin gramer özelliklerini öğrenmeli ve yaymalıyız; bu özellikleri bozan yabancı kaideleri atmamızdır. Arapça, Farsça edatları ve tamlamaları kullanmamalıyız. Tamlamaları Türkçenin mantığa göre yapmalıyız (Argunşah, 2005: 196).

Tanzimat'tan beri dil üzerine yapılan tartışmaların bir özeti durumundaki bu eleştirel makaleler özellikle dil konusunda bir sistematığı kurmaya çalışıyordu. Dilin sadeleşmesi konusunda, pek çok destekçi buldukları gibi aynı zamanda değişik eleştirilere de maruz kalmışlardır. Bu eleştiriler daha çok tamlamaların dilden atılmasıyla dilimizin yoksullaşacağı, dildeki sadeleşmenin ancak doğal bir ilerleyişin sonunda mümkün olabileceği, belli bir grubun hareketi gibi görünen bu dil hareketinin siyasal bir etkiyle yapıldığı için istenilen sonuca varamayacağı ve dile siyasi düşünceleri bulaştırmanın uygun olmayacağı; Yeni lisancuların dil anlayışlarının bir sanat dili değil de belki bir bilim dili olabileceği, dilde avam ve havas dili olmak üzere her zaman bir ikiliğin bulunduğu görüşleri etrafında döner (Öksüz, 1995: 131).

Genç Kalemler mensuplarının bütün bu eleştirilere verdikleri cevaplar, kendi cümleleriyle şöylece özetlenebilir:

“1) Biz dünkülerimiz tezyif etmiyoruz. Onların tarihe karışmış kıymetlerini koparıp atmaya çalışmıyoruz. Yalnız onların bu günkü kalemlere örneklik edemeyeceğini söylüyoruz. Çünkü gençler, kendilerine bunları örnek aldıkları takdirde, yaratıcılığın yerini taklit alır: yeniliğin çarkları durur.

2) Dilde düne ait vasf-ı terkihiberin yer almış olması, Türk ruhuna seslenen bir şiirde, Acem diline yakışacak kelimelerin yer alması demektir. Ancak biz pekiyi biliriz ki, asıl ile şekil, fikir ile üslûp asla birbirinden ayrılamaz. Eğer biz asıl olarak düne benzememek istiyorsak, şekil itibarıyla da düne benzememeliyiz. Özellikle edebiyatta, eski bir şey yıkılmaksızın yeni bir şey yapılamaz.

3) Yeni Lisan Türkler için, yalnız bir edebiyat meselesi değildir. O her şeyden önce bir dil ve hayat meselesidir. Çok zor şartlar altında bulunan Türk milletini, dünküler kurtaramaz. Çünkü onlar yenilere yabancısıdır ve yabancı kalacaklardır. Millî kütüphanelerimiz bomboş duruyor. İki köhne telifle, üç tercüme otuz milyon halkı tatmin edemez. İşte bu gerçeği gören, Selanik Gençleri derhal birleştiler,

4) Osmanlı muhitinde halkla temas ederseniz görürsünüz ki, hemen hepsi yeni dille konuşmaktadır. Hatta, Yeni Lisana açık bir bağlılık göstermeyen genç ediplerimizden bazılarını okuyunuz. Göreceksiniz ki bunların yazdıkları, Yeni Lisanın istediği şekilden pek farklı değildir. Gazeteler gittikçe Yeni Lisana yaklaşıyor. Bunlar hep çevredeki göze görünmez hareketlerin sonuçları değil midir? O hâlde, Yeni Lisan taraftarlarının muhite nüfuz etmemiş olduklarını nasıl söyleyebiliriz?

5) Yeni Lisana, Türklere kazandırmak isteyen beş-on genç icat etmemiştir. Bizim nazarımızda Yeni Lisanın mucidi, içtimaî tekellümümüzdür. Yeni Lisancılar, milletin ruhundan doğan bir yeniliği benimseyenlerdir. O gençler, Yeni Lisanın

esasen var olduğunu göstermek istemişlerdir. Genç Kalemler'in asıl vazifesi buna sağlam bir yön ve şekil vermekten ibarettir.

6) Yeni Lisan, Çağatay Türkçesini ve Anadolu lehçelerini de yerleştirmeye çalışmıyor. Geriye, geçmişe dönmüyor. İstanbul'da konuşulan en gelişmiş Türkçeyi bütün incelikleriyle ortaya koyarak, bütün Türkler arasında yaygınlaştırmak istiyor. Durum bu kadar açık ve tabii iken, onu yoktan var olacak sanmak ve bu yolu benimseyenleri, garip bir oyunun esiri olarak tanımak bir zavallılık, bir gaflet ve hiçbir şey bilmezliktir. Aslında dilimizi, Çağatayca yapacaklar diyerek, yeni bir savunma silahı kazandığını sananlar; Yeni Lisanın dilde yapmak istediği yeniliği kavramayanlar, onu tasfiyecilerin yapmak istedikleriyle karıştıranlardır.

7) Yeni Lisan, bir milletin dilde aradığı her şeye sahiptir. O hem bir ilim, hem de bir sanat dilidir. Yeni Lisan için, bir ilim dili olabilir; ama bir sanat dili olamaz diyenler, bir hayal, bir hata, hatta kocaman bir saçmalık içerisinde bulunuyorlar. Her şeyden önce yeryüzünde hiçbir kavim gösterilmez ki, iki dile sahip olsun. İlim kitaplarını birincisiyle, edebî kitaplarını ikincisiyle yazsın.

8) Dilde ikilik olmaz. Aynı kelimeyi âlimler başka, avam başka türlü kullanmaz. Çünkü o zaman halk, âlimler tarafından yazılan kitapları asla anlamaz ve bu defa kendi yazıcılarına, yani âşik Garipler'e, Köroğlular'a koşar.

9) Yeni Lisancılar, kendi kaidelerine, kendilerinin işleyiş ve zevk anlayışına uydurularak ortaya konulan dile sahip çıkmışlardır." (Öksüz, 1995: 132).

Yeni Lisan hareketini eleştirenlerle en çok polemığe giren Ali Canip olmuştur. Denebilir ki hareketin sosyolojiye dayanan fikri tarafını Ziya Gökalp, sanat tarafını Ömer Seyfettin idare ederken; Köprülüzade Mehmet Fuat, Mehmed Rauf, Yakup Kadri, Mahmut Talat, Cenap Şahabettin ve Süleyman Nazif gibi bu hareketi eleştirenlere karşı polemikleri Ali Canip yürütmüştür. "Polemikçi Ali Canip muhaliflere karşı heyecanlı, malumat-füruş müdafaa serileri hazırlar. Ancak polemikleri meselenin diri kalmasına, taraftar toplanmasına yol açar." (Uğurcan, 2006: 279-280). Bu tartışmalarda Cenap Şahabettin'le girmiş oldukları münakaşalar devrin aydın çevrelerinde, edebiyat ortamlarında etkili olmuş; II. Meşrutiyet Dönemi eleştiri edebiyatında da önemli bir nokta olarak kabul edilmiştir.

Ali Canip Türk Yurdundaki *Millî Edebiyat Meselesi* adlı seri makalede Süleyman Nazif'in Yeni Lisan hareketini "Cengiz Hastalığı", "Gasprinski Efendi'nin Dili" olarak eleştirmesine karşılık verdiği cevaplarda milliyet ile dil arasındaki ilişkiyi ispatlamaya çalışır, doğu ve batı edebiyatından seçilmiş örneklerle bu fikrini destekler. Ayrıca Osmanlı edebiyatından örnekler verir. Yeni Hayat dergisinde *İki Münakaşacıya Bir Cevap* ismiyle yazmış olduğu yazısında ise meselenin sadece Türkçeyi Arapça ve Farsçanın boyunduruğundan kurtarmak olmadığını, konunun daha sistemli ve şuurlu bir hareket olduğunu belirtir (Ercilasun, 1995: 113). Bütün bu tartışma ortamına bakıldığında konunun ciddi bir eleştiri perspektifinden ele alındığını söylemek pek mümkün değildir. Fikirlerin metodlu ve sistemli bir şekilde ele alındığı söylenemez. Daha çok kişisel duygu ve düşüncelere bağlı, ait olunan grup veya geleneksel bağlantılara dayalı bir tavır alış söz konusudur. Bununla birlikte Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in yazıları sistemli ve metodlu oluşuyla dikkati çeker.

Yusuf Ziya Öksüz, Ömer Seyfettin'in Yeni Lisan ve dil konularındaki görüşlerini şu şekilde özetlemektedir:

"1) Türk dilini, bu edebiyat zalimlerinin ellerinden kurtararak, halka kendi diliyle faydasına yarayacak şeyler yazacak, memleketimizde okumak muhabbetini uyandırmaya çalışacağız.

2) Bir millet ancak lisanında yaşayabilir; buna değer vermeyenler, yeterince Türklüğünü duyamayanlardır.

3) Müşterek bir lisanı olmayan millet, rabitasız sürüler sayılır. Lisan en kavi bir bağıdır.

4) Türkçe, bizim manevi ve mukaddes vatanımızdır. Bu manevi vatanın istiklali, kuvveti, resmî ve millî vatanımızın istiklalinden daha mühimdir. Çünkü vatanını kaybeden bir millet, eğer lisanına ve edebiyatına hâkim olursa mahvolmaz, yaşar ve yine bir gün gelir siyasî istiklalini kazanır; düşmanlardan intikam alır. Fakat bir millet lisanını bozar, kaybederse hatta siyasî hâkimiyeti kalsa bile, tarihten silinir. Esirleri onu yutar.

5) Kendi düşündüklerimizi halkın, yani milletin lisanıyla yazalım ve İstanbul Türkçesini bütün Türklüğün edebî lisanı yapalım.

6) İstanbul Türkçesi: Ne softaların ve ulemanın konuştuğu gibi çok Arapçalı lisan; ne hala divanlardaki eski edebiyat lisanını kullanarak birçok Arapça, Acemce terkipler yapan muharrirlerin hususi lehçeleri; ne ihtiyar ve muhafazakâr memurların konuştukları basmakalıp tabirli Babiâli Lisanı; ne Tanzimat maarifiyle tahsil görmüş kadınların lisanı; ne gayri Türkler (yabancılar)'in konuştukları lisan, İstanbul Türkçesi değildir. İstanbul Türkçesi, İstanbul'da yerli Türk hanımlarının konuştuğu tabii ve sade Türkçedir.

7) Her lisanın kendine mahsus bir bünyesi vardır. Şimdiye kadar Türk sarfı yazanlar, Arapçanın yahut Fransızcanın sarflarını numune ittihaz ederek, Türkçeyi bu iki lisanın kalıplarına sokmaya çalışmışlardır.

8) Lisanımızın kendi kendine Türkçeleşmesini beklemek boştur. Biz cehdedip Türkçeleştirmeli; kendimizi eski edebiyat lisanının intibalarından, selikamızdan olmayan klişe terkiplerden kurtarmalıyız.” (Öksüz, 1995: 143).

Yeni Lisan eleştirilerine cevap veren, eleştirileri karşılayan Ali Canip, konuyu daha ziyade dil-edebiyat, dil-millet, dil-tekâmül ve üslup problemleri etrafında şekillendirir. Ali Canip, dilin edebiyatın temeli olduğunu belirtir. Dil kelimelerden ibaret değildir; milletlerin oluşumunda dilin ve edebiyatın önemli bir yeri vardır. Milletleri birbirinden farklı kılan dilin felsefesidir (Ercilasun, 1995, 114-116).

Millî dil konusu kadar üzerinde önemle durulan diğer bir mesele millî edebiyat olmuştur. Her ne kadar Yeni Lisan hareketinin oturmuş prensipleri gibi bir zemini bulunmamakla birlikte Genç Kalemler, Türk Yurdu, Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası, Yeni Mecmua gibi dergilerde Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip bu konudaki görüşlerini ortaya koymuşlar ve gelen eleştirileri cevaplamışlardır. Millî edebiyat meselesini ilk ortaya atan Ali Canip, 1908'den itibaren Genç Kalemler ve Türk Yurdu dergilerinde hâlihazırdaki edebiyatı eleştirmiş ve tam bir sistem dâhilinde olmasa da yeni bir edebiyatın gerekliliği üzerinde durmuştur. 1913'ten sonraki yazılarında ise daha sistemli bir metot takip ettiğini gördüğümüz Ali Canip, bu yazılarında bir polemik ve eleştirilere cevap havasından ziyade tam bir sistem arayışı içerisinde görülür. Bilhassa Türk Yurdu'nda çıkan *Garp Mektebinin Amilleri* ve *Millî Lisan ve Millî Edebiyat* yazısında Bilhassa Servet-i Fünuncuların oldukça önemsedikleri Taine'in “ırk, muhit, an” anlayışının artık çürümüş olduğunu, bilhassa bir edebiyattaki değişikliği açıklamak için bunların artık yetmediğini belirtir. “Millî edebiyat meselesine gelince; bu o kadar yanlış anlaşılıyor ki yine anlatamayacağımdan korkuyorum. Edebiyat deyince yalnız şiir hatırlamamalı. O esasen kalbi ve vicdanidir. Bu meselenin idraki için onun hikâye kısmına bakmalı. Aşk-ı Memnu'da yaşar gibi görünen şeyler bu muhitin adamları değildir. Hele Bravo Maestro ve Mösyö

Kanguru gibi mevzuların Türk edebiyatıyla hiçbir münasebeti yoktur. Bunlar kozmopolit bir edebiyatın malıdır. Teessüs edecek millî edebiyatı derk edebilmek için mesela Refik Halid'in *Hakk-ı Sükût*'unu, *Nebbaş*'ını okumalıdır. Bunların kahramanları içimizde yaşıyor. Türk'tür, hâlis Türk'tür. Biraz Fransız. Biraz İngiliz, biraz bilmem ne değildir. Eğer millî bir edebiyat bizce yalnız şeklen teceddütte olsaydı, Türkçe Şiirler sahibi Emin Bey'in eserlerini kozmopolit değil, en büyük Türk şiiri diye iddia ederdik!.. Fakat bunları anlamak zevkin faydalı olabileceğini düşünmek garabetinden her halde müşküldür." (Ercilasun, 1995: 122-123).

Ali Canip, Halit Ziya'nın alafranga tiplerinin yerine daha ziyade Refik Halit'in eserlerinde olduğu gibi Türk hayatından alınmış yerli tiplerin yer aldığı ve sanat endişesiyle yazılmış eserlerin millî bir edebiyat için faydalı olacağına inanmaktadır. 1911 yılında henüz millî edebiyat anlayışına katılmamış olduğu anlaşılan Fuat Köprülü, Servet-i Fünun'da çıkan *Edebiyat-ı Milliye ve Halk ve Edebiyat* yazılarında tam olarak katılmasa da, yer yer eksik bulsa da Taine'den hareket ederek Servet-i Fünun anlayışına bağlı bir yaklaşımla millî edebiyat fikrini "boş akislerle sürüklenen yeni bir fikir" olarak görür ve edebiyatı ırktan ziyade tekâmüle ve çevreye bağlar. Bu karşılıklı eleştiriler farklı yazılarla devam eder. Bu yazılarda yer yer eleştirinin sistematik, metodik çerçevelerde götürülmeye çalışıldığı olsa da sık sık bunun dışına çıkılıp kişisel boyutun söz konusu edilmeye başlandığı görülür: "Korkmayın Fuat Bey, Yeni Lisancılar sizi Karakurum'a götürüp size bir Oğuzhan hayatı yaşatmayacaktır. Fakat her tarafı Bizanslanmış olan memleketimizin garba bakan, iyi kötü her şeyin mukallidi olan kozmopolit halkını, içtimai tekâmülünün hedefine, o müphem temayüllerinin gayelerine davet edecek ve siz gençlere şöyle diyecek: Sizin yeni kıymetlere ve bunların muhassalası olan bir yeni hayata iştiağınız var. Bunları arayınız, bulunuz, kuvvet-fikirler haline getiriniz. İstikbalin banisi olmak için bu yolda çalışmanız lazımdır. Gençliğin vazifesi budur. Gençlik, yenilikler yaratmak, içtimai hayatın müteharrik bâniyesinden yeni kıymetler çıkarmak, yeni hayatın temellerini kurmaktır." (Ercilasun, 1995: 128). Görülüyor ki gerek Fuat Köprülü'nün ve gerek Ali Canip'in millî edebiyat konusundaki eleştirileri Batılı anlamdaki "kritik" bakışı tam olarak yansıtmamaktadır. Fakat bu yer yer karşılıklı konuşma tarzını andıran sohbet, fikra, deneme üslubunun içerisinde önemli eleştirel görüşlere de yer verilmektedir. Bilhassa 1913'ten sonra Türk Yurdu'nda çıkan yazılarında millî edebiyat, yeni hayat konularını daha sistemli olarak ele aldığını görmekteyiz. Ali Canip bu yazılarında özetle konuyu Edebiyat ve Halk, edebiyat ve sezgi, edebiyat ve milliyet çerçevesinde değerlendirir. Burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta da Fuat Köprülü'nün de bu tarihten itibaren Osmanlılık düşüncesinin iflas ettiğini kabul ederek Türk Yurdu'nda yazmaya başlaması ve millî hassasiyete uygun yazılara imza atmasıdır. Bu arada Reşat Nuri, millî edebiyat tartışmalarına *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*'nda *Edebiyat-ı Milliye Meselesi* başlıklı üç makaleyle katılarak bu hareketi destekler (Ercilasun, 1995: 137).

Bu dönemde felsefe, sosyoloji, estetik ve dilbilimin verilerinden yararlanılarak eleştiri anlayışı genişletilmiştir. Edebiyat ve eleştiri anlayışı geliştirilirken fikirlerinden yararlanan başlıca Batılı düşünürler Taine, Durheim, Bergson, Höffding, Charles Lalo, Gustave Le Bon, Eugène Véron, Antoine Albalat ve Gustave Lanson olmuştur. Genç Kalemler hareketinin en dikkate değer yönü, dili, sadece **dilbilimsel** açılarından ele almaları, dile ayrıca **üslûp**, **sosyoloji** ve **estetik** gibi değişik açılardan da bakmış olmalarıdır. Bu meseleleri dört ayrı disiplin çerçevesinde ele almaları kültür tarihimizde ilk defa görülüyordu ve Cenap Şehabeddin, Süleyman Nazif, Yakup Kadri gibi çok güçlü kalemlerin eski dilin savunmasında etkisiz kal-

malarının asıl sebebi bu idi. Genç Kalemler hareketiyle edebiyat ve eleştiri, daha geniş bir çerçevede ele alınmış ve disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır.

Genç Kalemler hareketinin ikinci önemli yönü dil ve edebiyatın en esaslı meselelerinden birisini gündeme getirmiş olmaları ve buna bir çözüm yolu önermeleri idi: Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip'in cevabını aradıkları önemli soru şuydu: “ Türk edebiyatının “istiare zemini” ne olacaktı yani sanatçılar, konularını, hayallerini alacağı malzeme deposunu nerede bulacaktı? Batılılar sanatta ve edebiyatta konularını ve hayallerini eski mitolojilerinden çekip çıkarıyorlardı. Biz ne yapmalıydık? Genç Kalemler mensupları, o zamana kadar hiç gündeme getirilmemiş bu konuyu gündeme taşıdılar ve çözüm yolu olarak da şu düşünceleri ileri sürdüler: Bizim “istiare zemini”miz halk kültürümüzdür. Edebiyatımız, halk kültürüne, halkın duyuş ve hissediş tarzına yönelirse, sanatçılarımız halk kültürünü, folklorunu, menkıbelerini “istiare zemini” olarak kabul ederse biz de Batılılar gibi orijinal bir edebiyat yaratılabiliriz. Millî edebiyat mensupları bu görüşü savunmakla yetinmediler ayrıca onlara uygun edebî eserler de yazdılar.

Yeni Lisan hareketi hangi dergide başlamıştır? Bu hareketin önemli isimleri kimlerdir?



SIRA SİZDE

Okuma Parçası

HECE VEZNİNE DAİR

Fuat Köprülü

Bu vezin meselesi, uzun dedikodular arasında âdeta anlaşılmaz, anlatılmaz bir şekil aldı. Hece vezni taraftarı gençlerle aruz vezninin fedakâr müdafileri arasında birkaç seneden beri sürüklenip giden münakaşalar, hiç bir müspet netice verememekle beraber hâlâ devam ediyor. Bence bunun sebebi gayet basit: her iki taraf da kendi iddialarının doğruluğundan henüz şüpheli görünüyorlar. Onun için aruz veznine taraftar genç ve milliyetperver şairlere tesadüf edildiği gibi hece veznini kullanmakta mahzur görmeyen müfrit aruz taraftarlarına da rast geliniyor. Yalnız şurasını ayrıca belirtmeli ki Türk milliyetperverliğinin ileri gelen nazariyecileri yalnız hece veznini millî vezin telakki etmekte hemen hemen müttefik oldukları halde “Fikret” gibi aruzun belki en büyük üstadı hece veznini kullanmaktan çekinmiyordu.

İstikbalde Türkçenin vezni aruz vezni mi olacak yoksa hece vezni mi? Bu iki iddianın da ayrı ayrı taraftarları var. Hattâ bunların ortasında, üçüncü bir sınıf daha var ki her iki veznin de müştereken kullanılacağını kabul etmek suretiyle fikri bir itidal göstermek istiyorlar fakat bu üç muhtelif iddiadan hiç biri şimdiye kadar sabit ve vazih olarak ortaya konamadı ki onlar hakkında münakaşa kabil olabilsin. İşte biz, gittikçe karışan bu mesele hakkındaki görüşümüzü meydana koymakla ona muhalif diğer fikirlerin şerh ve müdafasına da serbest bir saha açmak istiyoruz.

* * *

Hece vezni, leh ve aleyhinde kaç senedir yürütülen mütalâalar arasında, dâima yürümekten, kendi tabii yolunu daima takip etmekten hiç geri durmuyor. Bundan dört sene evvel yazılan manzum eserlerle bugünkü eserler şekil itibariyle tetkik ve mukayese edilecek olursa millî veznin aruz veznine karşı daha fazla tahakküm ettiği, mevkiini daha çok sağlamlaştırdığı derhal anlaşılır. Millî vezni ortadan kaldırmak isteyecek kadar aruz taraftarlığı gösterenlerin bile inkâr edemedikleri bu müspet hadise tarafsız bir tetkiki gözüyle uzun uzun tetkike değer. Filhakika bugün hece vezninin aruza tamamıyla üstünlük gösterdiği iddia edilemez; yalnız, içtimaiyatta bu gibi hadiseleri ölçmeye yarayan basit bir makyası bu mesele hakkında da

kullanırsak az çok müspet bir netice elde edebiliriz. Bakınız nasıl: iki aksi cereyandan hangisinin diğerine üstünlük sağlayacağını anlamak için ikisinin hadiselerinden de ayrı ayrı birer silsile teşkil edilir; bu silsilelerin uzun bir zaman zarfında ne derecede ve ne nispette birbirine üstünlük sağladığı zapt ve tespit olununca istikbalin vaziyeti de takribi bir vuzuh ve katiyetle anlaşılabilir olur.

Edebiyat tarihimizin muhtelif devirlerinde hece ve aruz vezinlerinin karşılıklı vaziyetleri, bunların hangi devirler yadigârı olduğu, her devirdeki müteakbil vaziyetlerinin içtimai sebepleri tarafsız bir gözle anlaşılacak olursa, maziden hale ve halden istikbale doğru vazuh bir fikir edinebilmek kabil olur. Sözü fazla uzatmadan yalnız şunu izah ile iktifa edelim ki Türkçenin en eski ve tabii vezni hece veznidir: İran vasıtası ile gelen İslamiyet tesirleri altında aruz vezni yüksek sınıfların edebiyatına girdikten hatta süzülüp basitleşerek bir kısım halk arasına, halk edebiyatına sirayet ettikten sonra bile hece vezni asırlarca yaşamış, halkın bedii ihtiyaçlarını tatmin etmiş, tekkelde, kahvelerde hatta devlet büyüklerinin konaklarında bir kabul mevkii bulmuştur. Yabancı tesirler altında kaldığımız uzun asırlar esnasında aruz vezninin yüksek sınıflar arasında hece veznine karşı çok üstünlük sağladığını, büyük sanatkârların elinde asırlarca işlendiğini inkâr edemeyiz; hicri beşinci asırdan başlayarak Tefkîk Fikret'e gelinceye kadar birçok nesillerin elinde en yüksek bir ahenk alan bu vezne nazaran hece vezninin şimdiki hali, hatta Âşık Paşa zamanını hatırlatabilir. Fakat ne kadar iptidai bir halde kalmış olursa olsun hece vezni bizim ruhumuzdan kopmuş, samimi, millî bir mahsuldür; Marmara kıyılarından Tibet hudutlarına kadar milyonlarca Türk neşe ve kederini bu vezin ile terennüm ediyor. Artık buna karşı Acem şairlerinin eski ahenklerini yaşatmak istersek Türk'ün ruhuna tamamen yabancı kalmaktan ilelebet kurtulamayız.

Lisanı sadeleştiren, Türkçeyi yabancı akidelerin hükmü altından çıkararak müstakil bir dil haline getiren millî cereyan pek tabii olarak, yeni kıymetler yaratıyor, yani millî vicdanın neye kıymet verdiğini arayıp bularak yabancı tesislerden her gün daha fazla kuvvetle kurtuluyor. Her şeyin millî bir renk ve mahiyet aldığı şu zamanda, Şiraz ve İsfahan namelerini tekrar etmek için zaman ve mekândan sıyrılarak yürümeyen bir maziye sarılmak icap eder. Millî cereyanın şu üç dört senelik hayatı, aruzun üstatlarını susturdu, aruzu büyük bir kudretle kullanan gençlerin kalemlerini kırdı, yeni yetişenleri bu vezin ile terennüme mecbur etti.

Millî hayatın bu pek zaruri ve ani sadmesi neticesinde, bugün eski edebiyattan tamamen ayrılmış ve çok uzaklaşmış bulunuyoruz. Artık aruzun eski muayyen kalıpları yıkılmış, "Fikret-Halit Ziya" neslinin süslü ve yapmacıklı lisanı bırakılmış, Fransız edebiyatından alınan örnekler kıymetini kaybetmiştir. İtiraf edelim ki henüz sanatkârlık itibarıyla onlar kadar zarif ve kıymetli eserler yazılmadı. Millî veznimiz henüz işlenmemiş, haşin sesli bir âlettir; ona yeni hayatın musikisini nefis edecek nesilleri istikbalin fecirlerinden bekliyoruz. Sonra lisanımız büyük bir sanatkârın, üstat bir nesir yazarının elinde yumuşamış değildir; millî hikâyecilerimizde, üslupçularımızda daha zaruri bir kabalık var. Biz bunların hepsini itiraf ediyoruz. Fakat ne beis var? Millî hayatın yaratıcı kuvveti yarın edebiyat sahasında da abideler kurmaya başlayacak, millî şairler millî mevzuları yaratırken hece veznini en nefis bir musiki aleti gibi maharetle kullanacaklardır. Yeni ihtiyaçların nasıl ve niçin doğduğunu, onlardan ne gibi neticeler çıkacağını anlayamayarak gözlerini ölmüş asırlara dikenler her halde zamanlarının adamı sayılamazlar.

1 Teşrinievvel 1331 (1915)
(Köprülüden Seçmeler'den, İstanbul 1972, s.12-15)

Millî lisan ve millî edebiyat konularını gerçek anlamda bir sistematığe kavuşturan gerek makaleleriyle ve gerek kitaplarıyla Ziya Gökalp olmuştur. Onun millî dil konusundaki görüşleri şu şekilde özetlenebilir:

“1) Ziya Gökalp’in dil anlayışı, **Lisânî Türkçülüğün Umdeleri** başlığı altında topladığı, esas düşüncelerden hareketle incelendiğinde, müzmin bir hastalık olarak yüzyıllardır süregelen dil konusunun karmaşıklığı metotlu, gerçekçi, millî kalmak kaygısını taşıyan bir görünüşün ışığı altında bir kültür davası olarak ele alınmıştır.

2) Ziya Gökalp, dilin millî hayat ve millî uyanış için özel önemini görmüş ve onu Türkçülük hareketinde aşılması gereken bir merhale olarak kabul etmiştir.

3) Ziya Gökalp, halkın kullandığı dilin yanında bir Osmanlıca fikrine karşı koymuş ve herkes tarafından anlaşılabilen bir ortak millî dil ihtiyacına işaret etmiştir.

4) Tamamen, saf bir sadeleşmeyi savunan tasfiyecilerin aksine, dilin sadeleştirilmesi meselesinde ılımlı bir yol tutan Ziya Gökalp, Türkçeye girmiş bütün yabancı gramer şekillerini reddederken, dilin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş bulunan kelimelerin korunmasından yanadır.

5) Siyasi birliğe hazırlık olarak, önce bir kültür birliği sağlama ihtiyacı üzerinde duran Ziya Gökalp, Türkiye dışındaki Türkler için İstanbul Türkçesi’nin kabul edilmesini istemiştir.

6) “Yeni kavramlar çağın, ilim kelimeleri ümmetin, konuşma dili kelimeleri milletin konuşmasıdır. Türkçe içtimai vicdanımızın bu üç safhasına bütünüyle uygun hassas bir ayna olmadıkça kuruluşunu tamamlamış ve mükemmelleşmiş bir dil sayılamaz.” formülünü Türkçeye uygulamaya çalışan Ziya Gökalp, Türkçeye Türk halkının bildiği ve tanıdığı her kelime millîdir, temel düşüncesini getirmiştir.” (Öksüz, 1995: 153).

Tiyatro Eleştirisi

Meşrutiyetin sanat edebiyat hayatına getirdiği genişlemenin yansıma alanlarından birisi de tiyatro olur. 1914’te Darülbeyaz’ın kurulmasından önce ve sonrasında Cumhuriyet’e kadar devam eden bir süreçte geniş bir tiyatro faaliyetinin gerek sahneleme anlamında ve gerek ebedi eser bağlamında dikkat çektiği görülür. Dolayısıyla bu geniş faaliyet alanı içerisinde gerek oynanan oyunların ve gerek yazılan tiyatro eserlerinin tanıtımı ve eleştirisi çerçevesinde bir tiyatro eleştirisi zemini oluşur.

Bu yazılarda millî edebiyata bağlı olarak millî tiyatro anlayışı, böyle bir tiyatroya çağdaş anlamda duyulan ihtiyaç, toplumsal yapı üzerindeki etkisi söz konusu edilir. Bilhassa Mehmet Rauf, Celal Sahir, Ali Canip, Müfit Ratip, Ali Kemal, İzzet Melih, Halide Salih (Halide Edip) gibi isimler, Servet-i Fünun, Rübap, Temaşa, Resimli Kitap, Kalem, Musavver Muhit gibi devrin önemli dergilerinde bu anlamda geniş bir faaliyet alanı oluştururlar.

Bu dönemde tiyatrodan bahseden önemli isimlerden birisi Ali Kemal’dir. Resimli Kitap dergisinde 1908’de basılan Millî Tiyatro isimli konferans metninde Batılılaşma sürecindeki eksiklerimizin başında uyuşukluğumuzun geldiğini söylemekte ve bunun üstesinden gelmek için fikrî çabaya gerek olduğunu ve bunu da sağlayacak olanın her yere bir tiyatro açmak olduğunu söylemektedir. İzzet Melih ise Musavver Muhit’teki *Tiyatro Hakkında* isimli yazısında bir tiyatro edebiyatı tarihinden bahsettikten sonra, o zaman kadar yazılmış olan piyesleri üsluplarının sade ve doğal olmaması noktasında eleştirir. Yine aynı tarihlerde Ali Canip, Bahçe dergisinde çıkan *Yine Sanat Hakkında* yazısında edebiyatta olduğu gibi tiyatroya

nun da bağımsızlığı hakikati arayışına bağlı olduğunu söyler ve bizdeki tiyatroyu Batılı tiyatroyla karşılaştırarak özellikle Tanzimat tiyatrosu çerçevesinde gelişmesinin sağlıklı olmadığını belirtir. Halide Salih (Edip) yine Resimli Kitap'ta 1909'da çıkan *Tiyatro Edebiyatı* yazısında tiyatronun önemine işaret eder ve bizde henüz bunun gelişme aşamasında olduğunu söyler. Celal Sahir ise Servet-i Fünun'da çıkan *Temaşaya Dair, Efkar-ı Münekkidin ve Efkar-ı Umumiye, Bizde Temaşağiran ve Münekkitler, Yine Tezer Hakkında, Tezer'in Tekrarı ve Finten'den Bir Muhavere* isimli yazılarında tiyatro metninin edebî boyutundan teknik özelliklerine, sahnede temsil edilmesine, yerli oyuncu yokluğuna ve edebiyatımızdaki önemli bazı tiyatro eserlerine dair tespitlerde ve eleştirilerde bulunur. Müfit Ratip, Hüseyin Suat'ın Kirli Çamaşırlar isimli piyesi, Tahsin Nahit, Şahabettin Süleyman'ın *Kırık Mahfaza* isimli piyesi üzerine eser eleştirisi tarzında yazılar yazarlar. Ayrıca Refik Halit, *Bâria ve Bir Feth-i Meyyit-i Edebî* isimli yazısında *Baria* isimli eseri ağır bir dille eleştirir ve tiyatro yazarlığı meselesini ele alır. Şahabettin Süleyman da *Hayat-ı Temaşa ve Bizde Temaşa* isimli yazılarında hâlihazırda bizde bir tiyatro hayatının bulunmadığını belirtir (Ercilasun, 1995: 179-186).

1914'te Darülbeydi'nin kurulması ve bilhassa 1919'da Temaşa dergisinin çıkması II. Meşrutiyet sonrasında tiyatro konusundaki en önemli aşamalardır. Denilebilir ki II. Meşrutiyet sonrasında tiyatro konusundaki en etkili yazılar, tanıtımlar, eleştiriler bu dergide yapılmıştır. Buradaki eleştirileri Ercilasun, Tiyatro hakkında Umumi Görüşler, Türk Tiyatrosu Hakkındaki Görüş Ve Teklifler ile Piyas Tanıtma ve Tenkitleri olmak üzere üç başlık altında ele almaktadır. Mehmet Rauf'un, Ahmet Hikmet'in, Yusuf Ziya'nın, Reşat Nuri'nin, Hüseyin Kazım'ın Nail Kemal'in, Ertuğrul Muhsin'in, Kemal Emin'in, Halit Fahri'nin, İsmail Galip'in, Yusuf Ziya'nın, Ahmet Bedii'nin tiyatro ve Türk tiyatrosu hakkındaki genel görüşleri ile değişik eser tanıtımları ve eleştirileri söz konusu edilmektedir (Ercilasun, 1995: 186-203).

Bu dönemde tiyatro konusunda en çok yazı yazanlardan birisi Reşat Nuri'dir. Reşat Nuri bu dönemdeki yazılarında tiyatronun önemi, eğitimde ve sosyal hayattaki rolü, tiyatro estetiği, millî piyes, tercüme tiyatro ve adaptasyonlar, piyes ve sahne eleştirileri konularını ele alır ve Darülbeydi hakkındaki görüşlerine yer verir. Aşağıda bu yazılardan biri yer almaktadır.

Okuma Parçası

LİSAN MESELESİ VE TİYATRO

Reşat Nuri

Son yarım asırda, hayat ve fikrin bütün sahalarında olduğu gibi, edebiyat sahasında da Avrupa'dan pek çok şeyler aldık. Eski edebiyatımız lafzın ziynet ve sanatlarından vücuda getirilmiş câmid bir nukûş ve mozaik mecmuası hükmünde idi.

Eskiler edebiyatı sanatta dizilmiş kelimelerin musikisi, zengin kafiyeler, muhteşem vezinler, müselsel terkiplerin ve secilerin ahenginden ibaret telakki ediyorlar: Şairin kudretini yaptığı kelime oyunları lafız sanatlarıyla ölçüyorlar ve ruha üçüncü beşinci derecede ehemmiyet veriyorlardı. Tabiatın güzelliklerine, kalplerin gizlediği hazz ve ihtisas hazinelerine göz yumuyorlar, müccerret hükümler, ahlâki hikmetler, hazır mazmunlar, basmakalıp teşbihler nazmediyorlardı. Öyle ki beyitler ve mısralardan bir müntehabât mecmuası yapacak zat "bir rind ve mütevekkiler ahlâki" risalesinden başka bilmem ne meydana koyabilir?

Yalnız bu mücerret hikmetlere tabiattan alınmış parçalar teşbih ve temsil şeklinde refakat ediyor, onlara hissedilen tabiat, yaşanan hayattan biraz hayat (image) ve heyecan (emotion) getiriyor, kuru şiirleri biraz şiirler gölgeliyor...

Eski şiirlerimiz hatta tamamıyla tefekkür ve muhakeme eserleri de olamıyordu. Çünkü şair hikmet ve hakikati de serbest bir surette arayamıyor, edebiyatın malzemesini teşkil eden muayyen modeller ve hazır hükümlerin içinde dolaşmaya mecbur bulunuyordu. Bir merak sahibinin divanları dolduran hükümleri iyice taradıktan sonra tasnif ederek o kadar muhtelif şekillerde söylenen şeyleri kırk elli cümleye irca eylemesinden korkulur. Fuzuli gibi melal ve sevdası ile; Nedim gibi tatlı bir yaşamak zevki ile doğanlar bile “mevzuat”ın mahdut ve muayyen bentlerinden çok güçlükle taşabildiler.

Edebiyatın tasvir kısmına gelince, eslafımızın tabiat içinden gözleri kapalı geçtiklerini tasdike mecburuz.

Eski bir masal, mahzende büyütülmüş bir padişah kızından bahs eder ki dadısı ona harici eşyadan yalnız üstüne kan damlamış bir kar parçası gösterebilmiştir. Genç sultanın bir gün bilmem hangi bir şehzadenin harikulade güzelliğinden bahs edildiğini işittiği vakit gözünün önüne kara benzeyen beyaz bir ten ile kan gibi kırmızı yanak ve dudaklardan başka bir şey getiremiyor. Eslafımız bir cihetten bu mahzende büyümüş masal sultanına benzerler. Onlar için güzel bir boyu servden, gözleri nerkişten, saçı sümbülden ayrı olarak tasavvur etmeye imkân yok gibidir. Şu halde hastalık bazen bize nasıl “muayyen fikir” musallat ediyorsa, şiir ananesi de onları böyle bir kaç muayyen bir hayale esir ediyormuş.., böylece eski edebiyatımız şekle müfrit bir ehemmiyet veriyor, ruh itibarıyla pek az şey ibda ediyordu. Avrupa edebiyatının en kıymetli tesisi şeklin bu istibdadına nihayet vermek oldu. Filhakika Şinasi ve Kemal ile beraber lisan, müstakil bir ziynet, başlı başına bir gaye olmaktan çıktı, yavaş yavaş bir vasıta mevkiine inmeye başladı. Besmele’den “âmin”e kadar devam eden yekpare ibareler kırıldı. Haşivler, itnablar eskisi kadar rağbet görmemeye ve Arabî, Farisî kaideleri üzerine yapılmış müselsel terkipler çözülmeye başladı. Daha fazla vuzuh ve sadelik arayan, daha çabuk maksada varmakta sabırsızlanan zihinler artık dolambaçlı ifadeler, mevzuun tabiatından gelmeyen lafız sanatlarından kaçıyor.

“Lisanın sadeleşmesi” kelimeleriyle hülasa ettiğimiz bu cereyanda şu üç seciyeyi müşahede edebiliriz.

1- Arabî ve Farisî kaidelerine göre yapılmış terkipler tedricen çözülüyor. Kemal eskilerden daha az miktarda kelimelerle terkip yapıyor, Edebiyat-ı Cedide bunları daha hafifletiyor. Nihayet bugünün en iyi yazı yazarları arasında hemen hiç terkip yapmayanlar görülüyor.

2- Arabî ve Farisî kaideleri de, yavaş yavaş rağbetten düşmüş. Türkçe hemen hemen kendi sarfî ve nahvî kanunlarıyla idare edilmeye başlanmıştı.

3- Müteradif kelimeler arasında bugünkü yaşayan Türkçeden olanlar tercih ve istimal ediliyor.

Her inkılâp gibi bunun da mürtecileri ve müfrit teceddüt perverleri bulunması tabiidir.

Mamañih ne birincilerin maziye sarılmaktaki taannütleri, ne ikincilerin istikbale takaddüm etmek, artık yaşamayan nahivler ve kelimelere “tasfiye” yapmak isteyenlerin gayreti cereyanı yolundan ala koyamıyor.

Lisandaki bu umumi temayül inkâr edilmediği halde bu “sadeleşme” işinin devam edeceğini ve ileride mürekkep isim mahiyetinde olanlardan gayrı Farisi, Arabî terkiplere, mana veya ahenk zarureti olmadıkça yabancı kelimelere yer vermeyen ve sade kendi sarf ve nahvinin kanunlarını tanıyan bir lisana malik olacağımızı iddia etmek pek cüretkâr bir faraziye olamaz.

Mamañih, bunda da fazla ileriye gitmek, Türk lisanı istikbalde Şu Şekli alacak, cümlelerinin mantikî tertibi (forme logique) Şu yolda olacak gibi bir istidlalde bulunmak da doğru olamaz. Çünkü lisanın hareket ve tebeddüllerini idare eden amiller tamamıyla ihata ve tasarrufumuz haricindedir. Bu bir mülâhaza, hatta nazariye olarak kaldıkça zararlı olmayabilir. Fakat tasfiyecilerin nazariyelerini tatbikede çalışmış olan bazılarının yaptıkları gibi bunlar üsluba rehber edilirse hafazallah berbat bir Şey olur.

Sadeleşme cereyanında nazarı dikkate alınması icap eden bir nokta yazı lisanımızın konuşma lisanımıza yaklaşması ve nahvî structure'unda onu model ittihaz etmesidir. Mevzuumuza yabancı olduğu için saymaya lüzum görmediğimiz hizmetleri arasında temaşa edebiyatından, bilhassa bu noktada büyük yardım bekleyebiliriz, tiyatro konuşma lisanımızı sanat sahasına geçirmek, onun bedii kıymetini meydana koymakla yazı lisanımıza bir delil olabilir.

Bugün konuştuğumuz temiz ve tatlı Türkçe ile piyes yazmaya muvaffak olacak sanatkâr, bir ilmî eser, bir roman, bir tarih yazan muharrirden daha emniyetle lisanî istikbaline bakabilir. Tiyatroyu mükâleme Őekline konmuş edebî cümlelerden ibaret kıyas edenler onunla faraza roman arasındaki farkı göremezler. Tiyatronun bizde bir tarihçe bile denemeyecek olan elim macerası da zahiren kendilerine hak verir. Filhakika meselâ, Namık Kemal tiyatrosundaki lisan, romanı, tarihi ve makalesindeki lisandan pek başka bir Şey değildir. Nasıl ki ondan çok sonra yazanlar için de bu böyledir. Bu eserlerdeki şahıslar kendi kendilerini anlatırken aralarında yaşadığımız gülen, Őaşırın, kızan, acıyan, maskaralık eden ilh... insanlardan çok romancının sergüzeştini terbiyesini, huyunu, suyunu uzun uzadıya tahlil ettiği hikaye kahramanları hissini verirler. Tasvirler vardır ki tablolar gibi tekellüfle boyanmıştır, hâlbuki tiyatrodaki tasvir bütün tafsilatıyla müşahede ve zapt edilmiş bir tablo değil, bir manzaranın bir şahıs üzerindeki izi, intibaidir ki bir kaç canlı kelime ile çiziliverir. Nasıl ki tahlil de kalpten geçenini sadece söylemektir. Bu hayattan bir parçanın vehm(illusion)ini uyardırmakla mükellef sanatın lisanı da o hayattaki lisanın aynı olmak lazım gelir. Sanat ile hayat arasındaki farkı sanatın suni bir lisan olmasında aramak doğru değildir.

Tiyatro lisanı ile konuşulan lisan arasında sarfî, nahvî, mantikî bir fark yoktur. Konuşurken sarf ettiğimiz kelimeler fikirlerimizin tedailerine, infiallerimizin cinsine göre ne Şekilde gelir ve dizilirlerse tiyatrodaki da aynen öyle olmak icap eder. Bütün heyecan ve ihtiraslarıyla mevzuun hayatına karışın sanatkar şahıslarının infiallerini duyacak; hareketlerini görür, sözlerini iştirir gibi olacak ve zihni tahliller, edebî hatıralardan ziyade bu muhayyel hayattan gelecek sözlerde tekellüm-i lisanımızın nizamları cari bulunacaktır.

Mütalaanın bu noktasını, "tiyatro lisanı tekellüm lisanının aynı olduğu halde sanattaki (bedii unsur) nerede kalır?" diye itiraz eden arkadaşımı haksız buluyorum. Çünkü piyesteki güzelin lisandaki fevkaladelikte değil, onun tebliğ ettiği fikir ve heyecandaki başkalıktadır. Mamañih piyesteki daha yüksek "haz unsurları" bahsimiz haricinde olduğu için lisanı sade musikisi, sözün anlattığı manadan müstakil olarak kulağa vereceği ahenk itibariyle alıyorum. Konuşmayı sadece bir "anlatmak vasıtası"ndan ibaret kıyas etmek doğru değildir. Onda ayrıca bir de "bedii unsur" vardır ki bunu meydana çıkarmaya tiyatro çok yardım eder. Tabiatla kendiliğimizden fark etmediğimiz renk ve Şekil güzelliklerini bir tablo nasıl gösterirse, temaşa eseri de konuşma lisanındaki gizli Şiir ve ahengi öyle duyulabilir bir hale getirir. Bunu "sahne lisanı adı lisanın sanatsız bir kopyasıdır: konuşurken lakayt kaldığımız bir söz sahneye geçmekle kıymet alır" yolunda anlamamalı, sanatkar bilakis en büyük kuvvetini sözlerine o gizli ahengi temine sarf edecek ve bu çalışma her halde:

Sû-be-sû berk-ı çâk-â-çâk şerer-nâk-i süyûf

ahengini bulmak için sarf edilen gayretten aşığı olmayacaktır. Matlub, konuşma lisanının nahvî ve mantikî, canlı ve samimi edasının kaybolmamasından ibarettir. Bir portre bir şahsa benzer, romancının bir tipi, bir sınıf insanların müşterek evsafını gösterir, ressam ve romancı müşahede ettikleri evsaf yığını içinde bir seçme ve toplama işi yapmışlardır. Fakat modellerinin tabii nizamını değiştirmiş değillerdir.

Tiyatro müellifi için de aynen böyledir.

Tiyatro yalnız tekellüm lisanımızı edebiyat sahasına geçirerek gizli güzelliklerini meydana çıkarmak ve yazı lisanımıza bir model ve rehber olmakla kalmayacak edebî zevkimiz üzerinde de iyi tesirler vücuda getirecektir. Hakiki tiyatro şiiri bizim bazı meşhur piyeslerimizde olduğu gibi güzelliği kaba bir tantana ile tafsil ve teşhir etmez, onu bilakis vakanın içine dağıtır, gömer ve şiir hafif bir rüzgâr, geldiği yer belli olmayan rakik bir koku gibi dolaşır.

Şiiri daha derinlerde doğrudan doğruya hayatın içinde arayan, şekle daha mütevazı, mûnis ve iddiasız bir mevki veren bu sanat, edebiyatımızda güzelliği manifatüracı camekânları gibi çeşit çeşit elvan ve eşyanın teşhirinde arayan şekilperest, maddi zevke karşı da en iyi bir aksü'l-amel yapar.

Terakki etmiş bir tiyatromuz olsaydı, “avam lisanı başka has lisanı başkadır” efsanesinin çürüklüğü de meydana çıkardı. Nasıl ki bugün “kitap lisanı konuşulan lisanı başkadır” telakkisi, taraftarlarından pek çoğunu kaybetti. Filhakika Avrupa tiyatrosunda çocuk kuklaları piyesi, avam melodramlarından en yüksek sanat eserlerine kadar hepsinin aynı lisan ile yazıldığı görülüyor. Halkın yüksek sanat eserlerinden anlamaması sebeplerini hangi cihetle aramak lazım geldiğini bu da pek iyi gösterebilir.

Türk Yurdu, C.14, nr161, 1918, s.4312-4316'dan

Hikaye ve Roman Eleştirisi

Bu dönemde kurguya dayalı eserler üzerinde teorik anlamda çok fazla sayıda eleştiri yoktur. Bunun nedenini Ercilasun, Servet-i Fünun Döneminde bu alanda geniş bir tartışma ortamının bulunmasına ve Halit Ziya'nın konuyu ciddi bir teori çerçevesinde tartışmış olmasına bağlar (Ercilasun, 1995: 216). Fakat bu dönemde kurguyla ilgili yeni yaklaşımların, Avrupa romanında yeni gelişmelerin tartışılmaması önemli bir eksikliklerdir. Bazı yazılarda Rus ve Fransız romanlarına göndermelerde bulunulsa da bunlar teorik çerçevede ele alınıp yeni bir roman ve hikâye teorisi çıkarma yoluna gidilmiş değildir. Bir istisna olarak Ziya Gökalp'ın Roman isimli yazısı söz konusu edilebilir. Fakat bu yazısında Gökalp bir teoriye yer vermekle birlikte romanın eğitici tarafını ön plana çıkarır.

Roman etrafında olmasa da bu türden kurgusal eserlerin ilk örneği bağlamında Epepe (destan) üzerinde karşılıklı tartışmalara varan bir eleştiri ortamı söz konusu olur. Ali Canip 1918'de Yeni Mecmuada *Epepe Nedir?* ve 1919'da Büyük Mecmuada *Epepe Asrî Bir Nevi Midir?* ve *Yine Epepeye Dair* yazılarında destanların milletle olan bağlantısına temas eder ve modern zamanlarda artık epepe yazılamayacağını çünkü destanların inanç konusu olmaktan çıktığını söyler, Ziya Gökalp'ın yeni destanlar yazılabileceği görüşünün doğru olmadığını belirtir, Fuat Köprülü'nün itirazlarına da cevap verir. Köprülü de 1919'da Büyük Mecmuada yayımladığı *Epepe Meselesi* yazısıyla Ali Canip'le bilhassa epopenin bugün yazılamayacağı konularında aynı fikirde olmadığını ifade eder (Ercilasun, 1995: 216).

Hece-Aruz Tartışmaları

II. Meşrutiyet Döneminde bilhassa millî edebiyat meseleleri içerisinde şiir konusunda daha çok hece-aruz tartışmaları yapılmış ve şiirin diğer problemleri de bu vezin meselesine bağlı olarak tartışılmıştır.

Daha 1905 yılında Bahçe dergisinde Mehmet Emin'in şiirleri etrafında şiddetli hece aruz tartışmaları başlamıştı. Bir anlamda II. Meşrutiyet sonrasındaki tartışmalar böyle bir hazır zeminin üzerine inşa edilir. 1908'de Musavver Emel'de Mücdâd Feridun, Musahabe-yi Edebiye yazısında vezin meselesini ele alır ve her iki vezinle de güzel şiirler yazılabildiğini belirtir ve hatta kendisi de heceyle şiir denemeleri yapar (Kolcu, 1993, 114-115). Aynı konu 1909'da Türk Derneği Dergisi'nde ele alınır ve bir millî edebiyat programının içerisinde vezin konusuna da yer verilir. Vezin ve dil ile millet arasındaki bağlantıya dikkat çekilir. Yine 1908'de konuyu bilimsel bir zeminde inceleyip bu konudaki fikirlerini Journal Asiatique ve Bosphore dergilerinde yayımlayan Necip Asım daha sonra bunları 1913 yılında bir kitap halinde de bastırır (Kolcu, 1993: 112). Fuad Köprülü de 1911'de Servet-i Fünun'da çıkan *Millî Aruz Meselesi* yazısında hece ve aruz vezininin tarihçesini verdikten sonra, aruzun artık Türkçeleştiğini belirtir. Hece aruz konusu gittikçe daha geniş bir çerçevede ele alınıp tartışılır. Türk Yurdu Dergisi'nde Ahmet Hikmet, Yusuf Ziya, Nüzhet Haşim gibi isimler de fikir beyan ederler. Bu tartışmalarda Süleyman Nazif, 1912'de Şehbal dergisinde çıkan *Bir Mesele-i Müebbede* yazısında ve Cenap Şehabettin ise yine 1912'de Şehbal dergisinde çıkan *Açık Mektuplar* isimli yazılarında hece veznine karşı olduklarını ifade ederler ve hatta Süleyman Nazif, "vezni-hecâi" diyerek küçümseyici bir tavır da sergiler. Ziya Gökalp'ın 1912'de Türk yurdu'nda çıkan *Anane ve Kaide* yazısında millî veznimizin hece vezni olduğunu söylemesi üzerine bu görüşten etkilenen Halit Fahri, Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi gibi genç şairler hece vezniyle yazılmış birer şiirle Bilgi Derneği'ne gelmişlerdir. Yahya Kemal de 1922'de Dergah dergisinde çıkan *Vezinler-I*, *Vezinler-II* ve *Kafiye* isimli yazılarıyla konuya katılmış ve hece ile aruzun iki kardeş nehir gibi olduğunu, vezinlerin şiir sanatında nihâyet birer alet olduğunu, işin sırrının ise kalpte olduğunu belirtir. Yine bu konuda ayrıca Enis Behiç, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri, Yusuf Ziya da önemli yazılar yazmışlardır (Ercilasun, 1995: 224-231).

Özet



II. Meşrutiyet Döneminin eleştiri anlayışını çözümlenebilmek.

II. Meşrutiyet Döneminde teori bağlamında çok fazla yazı olmamakla birlikte uygulama alanında pek çok eser eleştirisinin bulunduğu görülmektedir. Bu dönemde her iki anlamda ön plana çıkan ilk isim Ali Canip'tir. Ali Canip eleştiri ve haz ilişkisinden eleştirmenin sanat eseri karşısındaki tavrına kadar teorik noktalara ve devrindeki ve kendisindeki önceki edebiyat anlayışlarına ve edebî eserlere kadar pek çok konuda eleştirel yazılar yazmıştır. Ayrıca Fuat Köprülü, Ömer Seyfettin ve Yahya Kemal de eleştiri teorisi ve eser eleştirisi çerçevesinde pek çok yazı yazmışlardır. Fakat bu dönemde zengin bir eleştiri ortamı bulunmasına rağmen bir eleştiri sistemi, bir eleştiri teorisi kurmanın pek mümkün olmadığı görülür. Bu dönemde felsefe, sosyoloji, estetik ve dilbilimin verilerinden yararlanılarak eleştiri anlayışı genişletilmiştir. Fikirlerinden yararlanan başlıca Batılı düşünürler Taine, Durheim, Bergson, Höffding, Charles Lalo, Gustave Le Bon, Eugène Véron, Gustave Lanson ve Antoine Albalat'dır.



Yeni Lisan ve Millî Edebiyat bağlamında ortaya çıkan tartışmaları açıklayabilmek.

II. Meşrutiyet Döneminin üzerinde en çok tartışılan konusu millî edebiyat çerçevesinde ortaya çıkan Yeni Lisan hareketidir. Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp'ın önderliğini yapmış olduğu bu hareket Türkçenin ve Türk edebiyatının da sadeleşme, Arapça ve Farsçanın etkisinden kurtulma noktasında önemli bir aşaması olmuştur. Bu hareketin ortaya çıkışında sosyal ve siyasal şartların yanı sıra Türk Derneği, Türk Yurdu, Türk Ocağı, Türk Bilgi Derneği gibi Türkçü derneklerin ve bunların yayın organı durumundaki Türk Yurdu, Büyük Emel, Halka Doğru, Bilgi Mecmuası, Türk Duygusu, Yeni Hayat, Türk Sözü gibi gazete ve dergilerin etkisi büyüktür. Yeni Lisan hareketi bilhassa 1911'de çıkmaya başlayan Genç Kalemler dergisindeki "Yeni Lisan" başlıklı seri makalelerde ifadesini bulmuştur. Temelde Arapça, Farsça unsurlara karşı dilde bir millileşme, sadeleşme hareketi olarak görülebilir. Bilhassa İstanbul Türkçesinin yazı ve edebiyat dili

olarak hayata geçirilmesi teklif edilir. Bu harekete karşı pek çok eleştiri yapılmış ve genellikle de polemikler seviyesinde geçen bu tartışmaları karşılayan Ali Canip olmuştur.



Tiyatro, Hikaye ve Roman ile Hece-Aruz tartışmalarını sıralayabilmek.

Bu dönemde tiyatro eserlerine de eleştiriler içerisinde bir hayli yer verilmiştir. Milli edebiyat çerçevesinde milli bir tiyatronun tesis edilmesinin gerekliliğine bağlı olarak pek çok tiyatro eserinin tanıtıldığı ve yer yer eleştirilerin yapıldığı görülür. Bu eleştirilerde oynanan piyeslerin içerik ve sahneleme tekniği üzerinde de durulmuştur. Fakat bu dönemde tiyatro konusundaki en önemli faaliyet 1914'te Darülbeyazın kurulması ve 1919'da da sadece tiyatrodan bahseden Temaşa dergisinin çıkmasıdır. Bu dönemde özellikle Reşat Nuri, tiyatronun önemi, eğitimde ve sosyal hayattaki rolü, tiyatro estetiği, milli piyes, tercüme tiyatro ve adaptasyonlar, piyes ve sahne eleştirileri ve Darülbeyaz hakkındaki görüşleriyle ön plana çıkar.

II. Meşrutiyet Döneminde çok güçlü hikâye, roman teorisi veya eleştirisi yoktur. Daha çok romanın başlangıcı mahiyetinde olan epope (destan) üzerinde durulmuş; yeniden bir destan yazılıp yazılmayacağı tartışılmış ve destan-millet bağlantısına dikkat çekilmiştir.

Bu dönemin en önemli tartışmalarından biri de şiir etrafında söz konusu edilen hece ve aruz vezni tartışmalarıdır. Bu tartışmaların II. Meşrutiyet öncesine de uzanan bir boyutu bulunmaktadır. Necip Asım bilimsel bir çerçevede bu konuyu birkaç makalede ele almış; Türk Derneği Dergisi 1909'da milli edebiyat programı içerisinde sistemleştirmeye çalışmıştır. Süleyman Nazif ve Cenap Şehabettin hece vezninin kullanımını eleştirirken, Fuat Köprülü, Ahmet Hikmet, Yusuf Ziya, Nüzhet Haşim, Ziya Gökalp, Halit Fahri, Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi, Enis Behiç, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri, Yusuf Ziya gibi isimler olumlu bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Kendimizi Sınavalım

1. II. Meşrutiyet Döneminde, Servet-i Fünun'un benimsediği hangi eleştiri anlayışı kısmen de olsa devam ettirilmiştir?
 - a. Polemik tarzı eleştiri
 - b. Öznel eleştiri
 - c. Hippolyte Taine'in çevre, zaman ve ırk görüşü
 - d. Tematik eleştiri
 - e. Yazar eleştirisi
2. Ali Canip'e göre iyi bir eleştirmenin **ilk** özelliği nedir?
 - a. Dikkatli olması
 - b. Kültürlü olması
 - c. Öznel olması
 - d. Nesnel olması, her türlü kişisel değerlendirmelerden uzak durması
 - e. Sanatın sahip olduğu derinliğe sahip olması
3. Ali Canip 1911'de çıkan *Millî Edebiyat Meselesi* yazısında çağdaşı şairleri **hangi** bakımından başarısız bulur?
 - a. Millî şiir yazabilme
 - b. Yeni konu bulamama
 - c. Eski şekilleri kullanma
 - d. Hece vezni kullanma
 - e. Aruz vezni kullanma
4. Fuat Köprülü, Tanzimat Dönemi yazarlarını hiciv yazma konusunda başarısız bulurken **hangi eseri** örnek olarak kullanır?
 - a. Namık Kemal'in Takib-i Harabat'ını
 - b. Ziya Paşa'nın Harabat'ını
 - c. Recaizade'nin Talim-i Edebiyat'ını
 - d. Şeyhi'nin Harname'sini
 - e. Muallim Naci'nin Demdeme'sini
5. II. Meşrutiyet eleştirisinde **hangi tipteki** eleştiri eserleri çoğunluktadır?
 - a. Eleştiri teorisi
 - b. Devir ve eser eleştirisi
 - c. Karakter eleştirisi
 - d. Şekil eleştirisi
 - e. Şiir eleştirisi
6. Yeni Lisan tartışmaları etrafında Ali Canip, Halit Ziya'nın edebiyat konusundaki **hangi görüşlerine** katılır?
 - a. Eski edebiyata taraftar olma fikrine
 - b. Edebiyatımızın duraklama döneminde olduğu fikrine
 - c. Edebiyatın değiştiği ve olgunlaştığı fikrine
 - d. Edebiyatımızın Fransız edebiyatından etkilenmediği fikrine
 - e. Edebiyatımızın Arap ve Fars edebiyatı etkisinde kaldığı fikrine
7. Aşağıdakilerden hangisi Yeni Lisan hareketinin amaçları arasında **yer almaz**?
 - a. Arapça ve Farsça tamlama mantığını korumak
 - b. Dilde sadeleşmeyi özendirmek
 - c. Türkçenin yeterliliğiyle güzelliğini ispatlanmaya çalışmak
 - d. Sade Türkçe etrafında bir edebiyat oluşturmak
 - e. İstanbul Türkçesini hâkim kılmak
8. Ali Canip, yeni lisan eleştirilerine cevap verirken, konuyu hangi boyutlarıyla **ele almamıştır**?
 - a. Dil-edebiyat
 - b. Dil-millet
 - c. Dil-tekâmül
 - d. Üslup problemleri
 - e. Dil-batılılaşma
9. Tiyatro konusundaki eleştiriler **hangi derginin** yayın hayatına başlamasıyla artmıştır?
 - a. Yeni Mecmua
 - b. Genç Kalemler
 - c. Türk Yurdu
 - d. Temaşa
 - e. Servet-i Fünun
10. Millî Edebiyat döneminde **daha çok** aşağıdakilerden hangisi eleştiri konusu yapılmıştır?
 - a. Roman-kahraman
 - b. Epope (destan)
 - c. Roman ve toplum ilişkisi
 - d. Zaman-mekan eleştirisi
 - e. Romanın tekniği

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. c Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "Giriş" bölümünü okuyunuz.
2. e Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "II. Meşrutiyet Döneminin Eleştiri Anlayışı" bölümünü okuyunuz.
3. a Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "II. Meşrutiyet Döneminin Eleştiri Anlayışı" bölümünü okuyunuz.
4. d Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "II. Meşrutiyet Döneminin Eleştiri Anlayışı" bölümünü okuyunuz.
5. b Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "II. Meşrutiyet Döneminin Eleştiri Anlayışı" bölümünü okuyunuz.
6. c Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "Yeni Lisan ve Milli Edebiyat Eleştirisi" bölümünü okuyunuz.
7. a Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "Yeni Lisan ve Milli Edebiyat Eleştirisi" bölümünü okuyunuz.
8. e Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "Yeni Lisan ve Milli Edebiyat Eleştirisi" bölümünü okuyunuz.
9. d Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "Tiyatro Eleştirisi" bölümünü okuyunuz.
10. b Bu soruya verdiğiniz yanıt yanlış ise "Hikaye ve Roman Eleştirisi" bölümünü okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Ömer Seyfettin, yukarıya aldığımız metinden eleştirinin birinci özelliğinin doğallık olması gerektiği düşüncesindedir. Bunun ardından bir eleştiri, ele aldığı konuyu doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin kavramaları açısından muhakeme etmelidir.

Sıra Sizde 2

Yeni Lisan hareketi, 1911'de Genç Kalemler dergisinde başlamıştır. Bu hareketin önde gelen isimleri Ali Canip, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'tır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Argunşah, H. (2005). "Milli Edebiyat", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Çetişli, İ. (2007). "İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları", **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, B. (1995). **İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit 1-Türkçü Tenkit**. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Kolcu, H. (1993). **Türk Edebiyatında Hece-Aruz tartışmaları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Nurullah Ç. vd. (2007). **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Öksüz, Y. Z. (1995). **Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2001). **Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeleler**. (Hazırlayan: Hülya Argunşah), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uğurcan, S. (2006). "İki Dost: Ömer Seyfettin-Ali Canip", **Ömer Seyfettin'i Yeniden Okumak-Ölümünün 85. Yılında Ömer Seyfettin'i Anma Toplantısı**, Kayseri.

7

Amaçlarımız

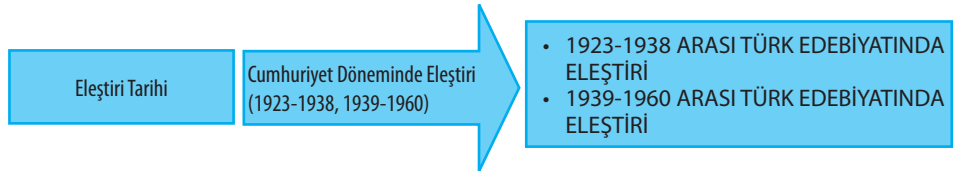
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 1923-1938, 1939-1960 arası edebiyatımızda eleştirinin doğup geliştiğı ortamı çözümleyebilecek,
- 1923-1938, 1939-1960 arası edebiyatımızda eleştirinin özelliklerini kavrayabilecek ve belli başlı yazarlarını sıralayabilecek,
- 1923-1938, 1939-1960 arası edebiyatımızda hangi konularda eleştiriler yazıldığını açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- 1923-1960 Arasında Eleştiri
- Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı
- Dönem Eleştirisi
- Yazar Eleştirisi
- Eser Eleştirisi
- Öznel Eleştiri
- Nesnel Eleştiri

İçindekiler



Cumhuriyet Döneminde Eleştiri (1923-1938, 1939-1960)

1923-1938 ARASI TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

Cumhuriyet dönemi edebiyatı, bilhassa 1923-1938 arasında çok güçlü olarak Kurtuluş Savaşı'yla sona eren savaşlar silsilesinin, Anadolu'ya yönelişin, Cumhuriyet ilke ve inkılâplarının etkisinde geliştiği gibi, Milli Edebiyattan beri devam eden milli duyarlılığın Anadolu insanı, coğrafyası ve tarihi çerçevesinde yeniden şekillendirildiği; yeni toplum ve yeni insan ideallerinin cumhuriyet düşüncesi çerçevesinde yeniden inşa edilmeye çalışıldığı bir edebiyat özelliği de göstermektedir. Dolayısıyla bu dönem edebiyatını milli edebiyat döneminden ayırmak çok zordur. Çünkü milli edebiyat içinde yer alan pek çok yazar ve şair Cumhuriyet döneminde de yazmaya devam etmişlerdir. Fakat Cumhuriyet Dönemi Edebiyatının oluşumunda, Cumhuriyet'in ilanından sonra gerçekleştirilen siyasi, toplumsal ve kültürel değişmelerin büyük etkisi söz konusudur. Bu dönemdeki eleştirinin de bu çerçevelerde gelişmiş olması doğaldır.

Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı

Öncelikle bu dönemde eleştiri anlayışı esasında Milli Edebiyat'ın bir devamı özelliği göstermektedir. Çok güçlü bir eleştiri teorisi söz konusu olmamakla birlikte en azından eleştiriye doğrudan meslek edinen yazarların varlığı bir aşama olarak görülebilir. Teori özelliğindeki yazıların varlığına rağmen bu dönemde eleştiri daha çok eser, dönem ve yazar eleştirisi şeklinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Bu dönem edebiyatının temel ilkelerinden birisi köklere dönüş olduğu için edebiyat dünyasında da bu çerçevede antolojilere ve edebiyat tarihlerine çok rastlanmaktadır. Dolayısıyla edebi eleştiri de zaman zaman bir bakıma bu eserlerle birlikte söz konusu edilmiştir. Bu dönemde edebiyat tarihini bilimsel bir perspektife oturtmaya çalışan Fuat Köprülü bu konuyu derinlemesine ele alırken eleştiriye ayrılan noktalarına da değinir: "Fuat Köprülü, Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserinin girişinde edebiyat tarihi kavramını ve yöntemini açıklarken edebiyat tarihi ve edebi eleştiri arasındaki ilişkiye de değinir. Ona göre edebiyat tarihi nesnel, edebi eleştiri öznel görüşü esas alır ve böylece eser farklı açılardan değerlendirilir. (...) 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." (Özçelebi, B.M., 2003: 113-114).

Bu dönemde eleştirmenliğiyle ön plana çıkan ve Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında öznel eleştiri anlayışıyla dikkat çeken ilk isim olan Nurullah Ataç, eleştiri üzerine görüşleriyle de eleştirinin bağımsız bir alan olması konusunda önemli katkılarda bulunmuştur. Asım Bezirci, **Nurullah Ataç Eleştiri Anlayışı ve Yazıları** adlı çalışmasında onun eleştiri anlayışını iki bölümde ele alır. Ataç'ın birinci dönemi 1921-1951 arasını kapsamaktadır ki Asım Bezirci, bu dönemde Nurullah Ataç'ın öznel bir eleştiri anlayışına sahip olduğunu belirtmektedir. 1952-1957 döneminde ise Nurullah Ataç eleştirilerinde genellikle nesnel bir yol takip etmiştir (Bezirci, 1968: 16).

Ahmet Haşım'ın **Göl Saatleri** şiir kitabı üzerine yazmış olduğu yazısıyla eleştiri alanına giren Ataç, eser eleştirilerinin yanında bu ilk dönemde eleştiri üzerine görüşler de ileri sürer. Bu dönemde öznel bir eleştiri anlayışını benimsemesi, eleştiriyi bir sanat, bir yaratma işi olarak kabul etmesinden ileri gelmektedir. Eleştiriyi bir sanat olarak gören Ataç, buna bağlı olarak eleştirmeni de bir sanatçı olarak görür. Eleştirmen, "... okuduğu kitaplar dolayısıyla kendi zevkini kendi düşüncelerini, kendi duygularını söyleyen bir sanat adamıdır. Nasıl ki sanatta önemli olan tabiat değil de sanatçının kimliği ise, 'tenkitten de asıl olan kitaplar, sözü edilen eserler değil, onları anlatan tenkitçinin yaradılışıdır', bu yaradılışın ortaya konduğu sanatsal ürünlerdir. 'Münekkit bir sanatkârdır. Bir şairi, bir romancıyı ne için okuyorsak, onu da öyle okuruz.' Tenkit yazısı bir şey öğrenelim diye, hangi kitap değerliymiş, hangisi değilmiş bize onu bildirsin diye okunmaz; tenkit yazısı da herhangi bir sanat yazısı gibi, zevk almak için okunur.' Neden dersiniz eleştirmen de bir yaratıcı, bir sanatçıdır da ondan. Bundan ötürü, eleştirmenden yazarla çevresi arasında bir köprü kurmasını beklemek yersizdir." (Bezirci, 1968: 24-25).

Bütün bunlar Ataç'ın bir taraftan eleştiriyi bir sanat olarak kabul ettiğini, diğer bir taraftan da öznel-izlenimci bir eleştiri anlayışını benimsediğini göstermektedir. Yanı sıra Ataç, bizde nitelikli eleştirmen bulunmamasının nedenini bilgisizlik ve kültürsüzlüğe bağlar. "Ona göre, kurallar koymak ve hüküm vermek eleştirmenin görevi değildir. Yazarı okuyucuyla buluşturmak, dolayısıyla eserin reklamını yapmak, onun amaçları arsında bulunmaz. Eleştirmenin çeşitli edebi akımlar arasında tarafsız kalmasını istemek de onun edebiyatla ilgili olamamasını istemek demektir. Bunun gibi eleştirmenin düşmanlarını kötölemesi ve arkadaşlarını övmesi insani bir zayıflık olarak değerlendirilmelidir. Eleştirmen gerçeği keşfetmek ve öğretmek zorunda da değildir. Çünkü bir ahlak hocası değildir." (Özçelebi, B.M., 2003: 115). Aşağıdaki okuma parçasında Ataç'ın bu dönemindeki eleştirmen görüşünü ayrıntılı bir şekilde bulmak mümkündür.

Okuma Parçası

Münekkit Hakkında

Nurullah Ataç

VOLTAİRE, "Kamus-ı felsefi"sinde bazı münekkitlerin -misaller serdederek- hak-sızlıklarını gösterdikten sonra: "Ancak çok ilim ve zevke malik, efkâr-ı batıla ve hasetten azade olan bir sanatkâr mükemmel bir münekkit olabilir. Bunu bulmak da müşkildir" diyor.

Tenkidin gayesi mevzuubahis olan eserler hakkında kati hükümler vermek ise, münekkidi zevkimize rehber ittihaz ediyorsak bu tarif doğrudur. Fakat tenkitten beklediğimiz bu vazife olmadığı gibi münekkidin zevkine tamamıyla riayetle de

serbestimizi gaib etmek istemeyiz. Bir eser hakkında evvelce verilmiş hükümleri muayene etmeği, kimsenin tavsiyesine muhtaç olmaksızın yeni veya güzellikleri evvelce dikkati celbetmemiş eski eserleri keşfetmeği arzu etmeyen kari -sanat muhitinde şahsiyet sahibi olmadığı için- ancak ticari bir ehemmiyeti haizdir; yani o sanatkâr değil, belki naşirin alakasını celbeder.

Sanatkârın aradığı kari esasen ilim ve zevke malik bulunan kimsedir; şöyle ki Voltaire'in tarifi, münekkitten ziyade, kariyi tavsif eder; fakat böyle tarif edilmeğe layık olan insan Voltaire'in de işaret ettiği veçhile bir sanatkârdır.

İtiraf edelim ki sanat yalnız sanatkârlara hitap eder ve yalnız onlarca anlaşılır. Diğer karilere gelince, onlar da anladıklarını zannederler ve bu tatlı hülyaya kapılarak eserin tabındaki maddi ihtiyaçları temin ederler: Bu hizmetleri her halde şayan-ı şükran ve hürmettir.

Şüphesiz bu iddia birçok itirazı celbeder: Gerek Türk, gerek ecnebi muharrirlerden ekserisinin daha ziyade rağbet-i umumiyeye mazhar olmağa heves ettikleri söylenebileceği gibi "sanatkâr beğenilmek için değil, kendini tatmin için çalışır" diyenler bulunur. Birinci kısım muterizlerimizle bu hususta münakaşa etmektense mesail-i hevaiye hakkında sohbet etmeği daha hayırlı bulduğumuzu itiraf ettikten sonra, ikinci kısmın pek necib, fakat hayalperest olan kanaatine şu cevabı veririz: "Evet, sanatkâr hiçbir hasis endişeye kapılmadan ancak kendi vaz ettiği veya doğruluklarına kendisi de kani olduğu kanunlara tebaiyetle eserlerini halk eder; fakat onu derhal mahvetmezse, birkaç kişiye, hatta yalnız "sevgili"ye gösterirse onlardan iltifat celbediyor, demektir. Esasen bunda hiçbir küçüklük yoktur: Bir insanın, şahsiyetini ve serbestisini muhafaza etmek şartıyla beğenilmek arzu etmesi pek meşrudur; hatta asıldır: Çünkü güzel eserlerin, vücuda gelmesine değilse bile, hıfzedilmesine bu hırs sebep olmuştur."

...

Edebiyat muhitine hâkim bir münekkit tahayyül etmek korkunç bir şeydir; bir adamın verdiği hükümleri kabul veya vaz ettiği kanunlara riayet etmek sanatkârı da, hakiki kariyi de (ikisi arasında fark olmadığını söyledik) memnun edemez, zaten münekkidin vazifesi de bu değildir. Bazıları, münekkidin yeni eserleri takip ederek iyilerini tanıttirmasını, yani muharrirler ile halk arasında bir hatt-ı vasl olmasını arzu ederler. Bu hizmeti de münekkit kabul edemez; onun emeli reklamcılık değildir. Bu vazifeyi gazetelerin ilan sahifesi pekâlâ ifa eder, hoşuna gidenleri kari kendi intihab etsin. Münekkidin gayesi sevdiği muharrirlerin servetini temin etmek, diğerlerinin kârına mani olmak değildir.

Münekkidin muhtelif edebi cereyanlar arasında bitaraf kalması lazım geldiğini iddia edenler vardır; bu müstebit ve hayalperest bir temennidir. Münekkit bitaraflığı da serbestisine muhalif olduğu için kabul edemez.

Ancak anlamadığımız meseleler hakkında bitaraf olabiliriz; bizi alakadar edenlerde ise bir tarafı tercih etmeğe bizi tabiatımız icbar eder. Demek mevcut cereyanlar arasında münekkidin bitaraf kalmasını arzu etmek, onun edebiyat ile alakadar olmasını temenni demektir. Bazan münekkit kendisi bir bedi (estetik) vaz eder ve bütün kitapları bu bedie tesbitle tedkik eder; yine tarafgirdir, çok defalar haksızlık eder; bu hususta da kendisine sitem edemeyiz.

Münekkit, edebi samimiyetini muhafaza ederek bile, düşmanlarını zem ve arkadaşlarını metheder, bu da insani bir zaaftır. Sevmediğimiz bir adamın en necib hareketinde bile -gayr-ı şuuri olarak- bir kusur arar, bulur ve onu izam ederiz. Sevdiğimiz

bir adamın ef'ali ise bize daima sevimli gelir. Münekkit de insan olduğu için, bu illete duçardır. Bu hususta da kendisine sitem etmek hakkımız değildir.

Münekkit hakikati keşf ve talim ile muvazzaf değildir. Esasen sanatta hakikat yoktur, kabiliyet, deha vardır. Bu fezaile malik olanlar da örneğe muhtaç değildirler; hatta örnek onları şaşırtır. Mesela Voltaire ayarında bir tilmiz her üstada nasib olmaz; Voltaire trajedilerinde Fransa'nın en mükemmel haile nüvisi Racine'in asarını örnek ittihaz etmiştir; fakat bu tarzda yazdığı eserler "İsveç kralı olan On İkinci Şarl" müverrihinin şerefini hiçbir suretle tezyid etmez.

Münekkit iyiliği, fenalığı öğretmez; o bir ahlak hocası değildir.

Münekkit, ilân-ı aşk edecek delikanlılara hangi şairlerden istifade edebileceklerini göstermez.

Münekkit lüzumsuzdur.

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

Büyük münekkit tabi olduğu cereyan-ı edebinin gurubundan sonra bakidir: Büyük şairler gibi Fransa'da bugün (1830) mekteb-i edebisinin nazariyelerine ancak birkaç zayıf şair tabidir; mamafi o cereyanın büyük şairleri gibi Sainte - Beuve de hâlâ okunur.

Saint - Beuve'ün beğendiği muharrirlerin bazıları tamamıyla unutulmuş olduğu gibi, bugün sevdiğimiz birçok muharrirler için de haksızlık etmiştir. Ne Beaudelaire'e, ne Balzac'a, ne de Stendhal'e layık olduktan ehemmiyeti atfetmiştir. Şiirde muvaffak olamadığı için şair arkadaşlarını kıskanmış; hatta onlar hakkındaki haksızlıkları bazen pek adidir, buna rağmen Sainte Beuve'ü severek okuruz, çünkü büyük bir sanatkârdır.

Voltaire de Rousseau'ya "şarlatan, sefil" demiş. Bu garip hüküm Rousseau'nun kıymetini tenzil etmediği gibi Voltaire'in de zekâ prenslerinden addedilmesine mani olmamıştır.

Sanat, tabiatın bir mizaç arasından görünüşüdür, derler. Tenkit de eserlerin ve muharrirlerin bir mizaç arasından görünüşüdür. Münekkit de, şair gibi, ne kadar ihtirash olursa o kadar alakamızı celbeder. Kuvvetli bir şahsiyete malik olması şartıyla içtimaî, siyasi, ahlâki, velhasıl her türlü "efkâr-ı batıla"sı, kinleri, hasetleri münekkidi daha cazip kılar. Edebi haksızlık, ancak zaiplerde bir kusurdur.

Akşam, 10.8.1922

Bu dönemde edebiyat tarihi ve eleştiri arasındaki ilişki bağlamında başlayan tartışmada edebiyat tarihini nesnel bir yöntem kullanan alan olarak kabul eden Ataç, buna karşılık eleştiriye öznel tarafı ön planda bir sanat olarak kabul eder ve eleştirmenin de objektif olamayacağı düşüncesini benimser.

Sabahattin Eyüboğlu ise, edebiyat tarihi, edebi eleştiri ve estetiğin sınırlarının birbiriyle karıştığı ve her üç alan birer disipline dönüştüğünde bu karışıklığın ortadan kalkacağı fikrindedir: "Edebiyat tarihi, edebi 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 edebi gerçek önündeki bilimsel merakımızı doyurmaya çalışır. Edebi eleştiri de ikisinin ortasında yer alır" (Özçelebi, B.M., 2003: 114).

Bu dönemde eleştiri ve eleştirmen üzerinde bir hayli tartışma olmuş ve yazılar yazılmış; bu yazılarda genellikle ideal bir eleştirmen profili çizilmeye çalışılmıştır. Örneğin Agâh Sırrı Levent 1930'da **Servet-i Fünun**'da çıkan *İstedığımız Münekkit*

yazısında bizde eleştirmenin istenilen ölçülerde olamamasını, kendi kafalarının ve duygularının ürünü kelime oyunları, tuhaf sözlerle yazmayı yeterli sanmalarına; akıl, ölçü, duygu, hoşgörü gibi gereklilikleri gruplandırıp bir ölçü çerçevesinde eleştiri yapmayı öğrenemediklerine bağlar. Sadri Ertem, 1931'de **Resimli Şark**'ta çıkan *Bizde Niçin Münekkit Çıkmıyor?* isimli yazısında sanatkarın belli bir toplumun ürünü olması gibi, eleştirmen de aynı belirli ortak özellikler etrafında kümelenmiş toplumun ürünüdür görüşündedir ve okuyucunun seviye bakımından yetersizliğini de bunda etkili görür. Çünkü zevklerin durulup gelişmesi ve belli özellikler etrafında derinleşmesi söz konusu olmadan, o toplumda iyi bir eleştirmenin çıkması da mümkün değildir. Diğer taraftan, güçlüyü övmek ya da bir arkadaş grubuna güvenerek gelişigüzel yazmak da bizde iyi eleştirmenin ortaya çıkmasının önündeki engellerdendir ve böyle bir ortamda iyi bir eleştiri de doğmaz. İstenilen seviyede bir eleştirmenin sadece edebiyatta değil, bütün bir düşünce hayatımızda yer etmediği fikrine İbrahim Alaattin de katılmaktadır. 1935'te **Perşembe** dergisinde çıkan *Tenkite Yokluğu, Edebiyatta Tenkit, Tenkit Ne Demektir* adlı yazılarında eleştiri yokluğunu bilim anlayışının yeterince oturmamış olmasına, felsefi terbiyenin yokluğuna ve en önemlisi de düşünce özgürlüğüne alışkın olmayışımıza bağlamaktadır. Ona göre eleştiri, inceleme, araştırma, yorumlama, tarif ve hüküm verme işidir; her türlü düşüncenin terazisi, ölçüsüdür. Buna uygun olarak eleştirmen de eş dost eserlerine övgüler düzen, okumadan kararlar veren, çıkarlarına uygun hareket eden bir kimse olmamalı; eleştirmenin sanat ve edebiyattaki rolünü hazmetmiş, tarafsız, dürüst ve gerçekleri gören bir eleştirmen olmalıdır. M. Behçet Yazar da **Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı** kitabında aynı konulara temas eder. Orta yollu bir eleştiri anlayışından yana olan Mehmet Behçet, kesin prensipleri bulunan dogmatik eleştiriye de bilimsel bir katılıkla sanata ve edebiyata yaklaşan pozitivist eleştiriye de sıkıcı bularak benimsemez. Diğer taraftan çok fazla izlenimlere bağlı kalmış olan eleştirmenin de doğru sonuçlar veremeyeceği düşüncesindedir. Ona göre eleştiri, övmek ve yermek için değil de bir eseri tahlil etmek için kullanılmalı ve bu noktada bir eseri takdir etmek kadar, mahkûm etmek de eleştirmenin hakkıdır, fikrindedir. Konuya katılan Munis Faik Ozansoy, 1936'da **Marmara** dergisinde yazmış olduğu *Tenkite ve Münekkite* yazısında iyi bir eleştirmenin, katılan olmasa dahi her türlü düşünceye saygının gösterildiği, ahlaki sorumluluğun göz ardı edilmediği bir ortamda gelişebileceğini düşünmektedir. Ona göre eleştiri tıpkı bir şiir gibi ince bir sanattır. Bundan dolayı da bireyseldir ve nesnel olamaz. Buna bağlı olarak eleştirmen, yargıda bulunmak yerine izlenimlerini anlatmalı; çirkinlikleri sergilemek yerine ince güzellikleri çekip çıkarmalı ve okuyucunun bakışını güzele yöneltmelidir (Özçelebi, B., 1998: 32-35).

Edebiyatımızda eleştiri, deneme ve makaleleriyle tanınan Orhan Burian ise 1936'da **Yücel** dergisinde çıkan *Edebi Eser ve Edebi Tenkit* isimli iki yazısında ve *Edebiyatımızın Asıl Noksanı* isimli bir diğer yazısında eleştiriye edebiyatımızın önemli bir eksikliği olarak görür ve bu türden yazılara uzaklığımızı kültürümüzün en başlıca kusuru kabul eder. Eleştirmenin yeni çıkan eserler hakkında bilgi veren yazılar olmayıp herhangi bir sanatçı, herhangi bir edebi eser, herhangi bir değer yargısı üzerinde sistemli bir düşünce sonucunda yazılmış eleştirel tarzdaki bütün yazılar olduğunu belirtir ve Hamit, Akif, Halit Ziya, Halide Edip gibi yazar ve şairlerimiz hakkında genel geçer bazı hükümlerin haricinde eleştirel anlamda bilimsel bir çalışmanın yapılmamış olmasına esef eder. Eleştirmen bağlamında ise edebi eser ile yazar ve şairi hareket noktası olarak bunların kendilerine has duygu dünyaları, duyarlılıkları bulunduğundan hareketle eleştirmenin bunları anlaması,

kendisinininkiyle benzer olup olmadığı noktasında kalmaması gerektiği fikrinde-
dir. Ona göre, edebi eleştiri edebi eserdeki edebilik ölçütünü iyi kavramalı; bunu
görmeli ve göstermelidir. İyi bir eleştirmen de öncelikle tarafsız olmalı, geniş bir
edebi görüşe sahip olmalı ve eleştirilerinde yıkıcı olmak yerine yapıcı olmalıdır
(Burian, 1993: 26-27, 32-35).

Okuma Parçası

Edebiyatımızın Asıl Eksiği

Orhan Burian

Türk basını ile ilgili olan her kimse derhal onun üzücü bir eksikliğini fark edecektir: Bu eksik (bundan önce çok tekrarlandığı ve bundan sonra da tekrarlanacak görüldüğü gibi) eleştiridir. Batının birçok kitaplarını, pek çok dergi yazılarını dolduran bu çeşit yazıya uzaklığımız, kültürümüzün en başlıca belirtisini yansıtıyor.

Buradaki eleştiri kelimesinden anladığımız, sadece yeni çıkan eserler üstüne fikir veren, onlara değer biçen yazılar değildir; okurların kestireceği gibi, herhangi bir edebi eser, herhangi bir sanatçı, herhangi bir değer yargısı üzerine sistemli bir düşünme sonucu yazılmış-eleştirel çeşitten bütün yazılardır.

Bu bakımdan hâlâ acımacak kadar doğulu bulunuyoruz: Daha ne bir ozanımızı, ne bir nesircimizi, ne bir romancımızı... bilimsel bir yoldan inceleme işine girişmişizdir. Hamit seksen yıl yaşadı, nihayet öldü. Keşke, ancak ara sıra birkaç dizesini almak için okuduğumuz adamı "Dâhimizdir!" diye ilan etmekten utansak da "Eserleri de ölmüştür!" diyebilsek.

Yine, şu sırada adı etrafında gürültü çıkarılan Mehmet Akif'i düşünelim: Kaç bakımdan incelenebilecek şiiri üstüne tek bir bakımdan olsun, yirmi sayfalık olsun düşünce ürünü bir yazı yazan bulunuyor mu? Bu, H. Z. Uşaklıgil için böyle, Halide Edib için böyle, yaşayan ve yaşamış bütün sanat ve düşünce adamlarımız için böyle. Açıkça söyleyelim ki, on yedi milyon nüfuslu Türkiye, okuduğu üzerinde düşündüğünü, yani, uygar dünyanın anladığı anlamda okuduğunu henüz göstermiş değildir.

Başka memleketlerin sanat dergilerine bakarsak, şüphesiz ki, onlarda da birkaç şiir, birkaç hikâye buluruz. Ama çoğunda sayfaların büyük bir kısmı şu ya da bu yazarın kişiliğinin, eserlerinin ya da düşüncelerinin incelenmesine ayrılmıştır; müziğin filan ya da falan alanına yeni bir görüş getirir; resim anlayışımızı kolaylaştıran yeni bir şey öğretir. Bütün bu incelemeler, sanat eserini anlamak için gösterdikleri çaba ölçüsünde değerlidirler.

Oysa biz sanatçılarımızın yarattıkları eserlerin hiçbirine böyle bir cevap vermiyoruz. Bu, sanatçıya "Eserinin varlığı ile yokluğu bizim için birdir" demekten başka nedir? Zengin ya da yoksul olsun bir ozanımız, çelimsiz ya da güçlü olsun bir romancımız var; hâlâ da şiir, roman yazanımız bulunuyor. Zavallılığımız o yandan değil. Asıl hazin olan, toplumumuzun bunlara (varlıklarına sebep gösteremeyecek kadar) ilgisiz olmasıdır.

Buna karşılık, dergilerimizde Avrupa yazarları üstüne -nereden derleme oldukları bilinmeyeceği için rahatça kendimizindir diyebileceğimiz düşüncelerle- incelemeler yazmaktayız. Eclectique bir felsefeye Türk düşüncesi süsünü vermekteyiz. Biraz da cesaretsiz olanlarımız yazı çevirmeyi meslek ediniyorlar.

Oysa bugün memleketimizin ihtiyacı olan çeviri, metin çevirisidir. Bu bakımdan dergilerimizin yapabileceği şey, yapılması gereken şeye oranla çok azdır. Yabancı dillerin klasiklerini Türkçeye çevirtmek, er geç Kültür Bakanlığımızın üstüne alacağı bir görevdir. Bunun içindir ki, dergilerimiz -eğer Türk kültürü kaygusuyla çıkıyorlarsa- çabalarına, memleket ürünü eserler üzerinde düşünmeye başlamak işini baş- ilke olarak ele almak zorundadırlar.

Yücel, nr. 36, 1938, s. 257. Sadeleştiren: Vedat Günyol, 1993, s. 26-27.

Bu eleştiri ve eleştirmen konusundaki farklı görüşler en nihayet 1938 yılında Nurullah Ataç, Yaşar Nabi arasında karşılıklı bir tartışmaya dönüşür ve bu tartışmaya Peyami Safa ile Hasan Ali Yücel de yazılarıyla katılırlar. Bizde arzu edildiği ölçüde bir eleştirinin ve eleştirmenin var olup olmadığı etrafındaki bu tartışmalar **Ulus**, **Haber**, **Cumhuriyet**, **Varlık** gibi gazete ve dergilerinde devam eder.

Yaşar Nabi **Ulus**'ta çıkan *Münekkitsizlik*, *Gene Tenkide Dair*, *Yaratıcı Tenkit* isimli yazılarında sanat hayatımızda gerçek eleştirmenin bulunmadığı fikrini ileri sürerek hayatını bu işe vermiş otoriter bir eleştirmenin sanat ve edebiyat hayatımıza hareket getirebileceğini söyler. Toplum ve sanat hayatımızın iyi eleştirmen çıkarmaya elverişli olmadığı konusunda Ataç'a katılır. Edebiyat hayatımızın ölçüden ve hükümden mahrumiyetini giderecek, gerçek eleştirmendir. Nurullah Ataç ise yine 1938'de **Haber**'de yazdığı *Tenkite Meselesi*, *Daima Tenkit* yazılarında Yaşar Nabi'nin "Bizde eleştirmen yoktur." görüşüne katıldığını ancak bunun nedeninin onun henüz toplumumuzda sosyal bir fonksiyonunun olmamasından ileri geldiğini; bunun olabilmesi için sosyal yapının bir evrim geçirmesi gerektiğini belirtir; fakat otoriter eleştirmen fikrine katılmaz. Çünkü böyle bir eleştirmen istediği eserin satılmasına yardım ederken bir başkasının batmasına yol açabilir. Böyle bir eleştirmenin olmasındansa olmaması daha hayırlıdır. Eleştirmen'in hummalı bir edebiyat hayatı bulunan çevrelerde çok önemli olabileceğini belirtir. Konuya 1938'de **Cumhuriyet**'te yazdığı *Tenkide Dair Bir Münakaşa* isimli yazısıyla katılan Peyami Safa, bu tartışmalarda Yaşar Nabi'nin yanında gibidir. İyi bir eseri savunmak adına beş kötü eseri yermenin yanlış olmayacağını; iyi eseri iyi örnekleme yapmak adına savunmanın iyi bir eleştirmen için gerekli olduğunu belirtir. Eleştirmen adı ve değersiz bir çokluğu değil, aksine yüksek kaliteyi seçen ve koruyan insandır. Peyami Safa Ataç'a göndermede bulunarak bu alanda iyi bir eleştirmen bulunmadığı için roman ve hikâye yazarların da bu sahada kalem oynattığını belirtir. Hasan Ali Yücel ise 1938'de **Akşam** gazetesinde çıkan *Edebiyatımızda Tenkit* isimli yazısında eleştirinin çerçevesinin bizde tam olarak belirlenmemiş olmasının böyle tartışmalara yol açtığını söyler. Edebi eleştiri öncelikle memleketteki edebi düşüncenin bir genel fikrini yansıtmalı ve iyi bir eleştirmen öncelikle iyi bir okuyucu olmalıdır. Çok sayıdaki ve değişik görüş ve bakış açılarına sahip eleştirmenlerin bir kontrol mekanizmasını kendiliğinden oluşturacağını; büyük sanatçılarımızı ve sanat eserlerimizi tanımak için tarihsel, sosyolojik, psikolojik, estetik vs pek çok metodun gerekli olduğunu; bir roman okuyup iki satır yazı çiziktirmekle oluşturulan eleştiri anlayışından sıyrılmak gerektiğini belirtir (Özçelebi, B., 1998: 38-43).

Bu tartışmalar haricinde de eleştiri konusunun pek çok yazar tarafından ele alınmaya devam ettiğini görmekteyiz. Örneğin, Nahit Sırrı Örik, 1937 ve 1938'de **Ülkü**'de çıkan *Tenkite Kürsüleri* ve *Öz Şiir Hakkında Bir Yazı* ve *O Yazı Dolayısıyla* isimli yazılarında batıdaki gazetelerin eleştiri kürsülerini örnek göstererek bizim edebiyatımızda da Nurullah Ataç, Peyami Safa, Suut Kemal gibi isimlere bu tarzda kürsü vermenin daha faydalı olacağını belirtir. Ancak bu şekilde "... bu durgun,

uyuşmuş ve uykuya dalmış edebiyat hayatımızda insanı şaşkırtacak kadar canlı ve hareketli bir devrim başlayacağına, bütün kalemlere can ve ateş geleceğine..” inanimaktadır. Halide Edip ise 1938’de **Yedigün**’de çıkan *Tenkit* ve *Münekkit* isimli yazısında eleştirmenin görevinin sadece bir eserin iyi ve kötü taraflarını ortaya koymak olmadığını iyi bir eleştirmenin okuduğu eserin bütün parçalarını görmesi ve bunları okuyucusuna da göstermesi gerekir. Bizde şimdiye kadar eleştiri hep karşı tarafa hücum etmek olarak algılanmıştır. Buna bağlı olarak bizde iyi eleştirmen yetişmemesinin nedenlerini Halide Edip, herkesin sanatkâr olamamasına karşılık, herkesin eleştirmen olabileceği gibi bir yanlış düşüncenin yaygınlığına; eleştirmenin dar bir çevrenin görüşüyle veya moda anlayışlarla hareket etmesine bağlar. Yine bu yıllarda Nurullah Ataç’ın eleştirilerini beğenmeyen, çelişkili eleştiri anlayışını yeren Nahit Sırrı’nın ve Hüseyin Cahid’in yazıları da bulunmaktadır (Özçelebi, B., 1998: 45-48).

Edebi Dönemler Üzerine Yapılan Eleştiriler

Bu tarihler arasındaki, dönem merkezli edebiyat eleştirileri daha çok İnkılâp Edebiyatı, Milli Edebiyat ve Eski Edebiyat ile Yeni Edebiyat anlayışı etrafında döner.

İnkılâp edebiyatı konusuna 1934’te **Kadro** dergisinde çıkan *İnkılâp Edebiyatı* yazısında değinen Yakup Kadri, bu edebiyatın yeni bir ruh ve yeni bir insan anlayışı demek olduğunu; tıpkı Rönesans hareketinin batıda yaptığı dinamik atılım gibi bir atılımı gerçekleştirecek bir edebiyat olması gerektiğini söyler. 1936’da **Yeni Adam**’da çıkan *Teşkilatsız Edebiyat* yazısında İsmail Hakkı da konuya yeni insan anlayışı açısından yaklaşır. İnkılâp edebiyatının bu yeni insanı her yerde olursa olsun, bütünüyle kavrayıp anlatması gerektiğini ve bu konuda devletin sanatçıya el uzatması gerektiğini belirtir. Buradan sanatçı ve inkılâp edebiyatı konusuna geçen Behçet Kemal, 1935’te **Ülkü**’deki *Gönüllü Saat* yazısında sanatkârın inkılâp edebiyatının emrinde olması gerektiğini; bunu bir gönül, bir vicdan borcu gibi görmesi gerektiğini; çünkü ancak bu şekilde bu hareketin halkın ruhuna sinebileceğini; yeni fikir ve yeni görüşleri halkın önüne ancak sanatın koyabileceğini dile getirir. Bu konuda Behçet Kemal sanatçının gönüllülüğüne vurguda bulunurken, İsmail Hakkı yukarıda adı geçen yazısında bunun zorunluluk olması gerektiğini ifade eder. Yakup Kadri ve Yaşar Nabi buna karşı çıkarlar. Yakup Kadri zorla inkılâbın emrine giren sanatçının başarılı olamayacağını; Yaşar Nabi ise sanatçıyı sınırlamanın doğru olmayacağını; bunun demagojik bir edebiyata ve konformizme yol açabileceği, kalitesiz bir sanatı ortaya çıkarabileceği görüşündedir. Burhan Asaf ise daha ılımlı bir tutumla sanatçıyı inkılâbın emrinde görmek isterken, kalitenin de unutulmaması gerektiği fikrindedir. Bunlara karşılık Ahmet Muhip ise inkılâp edebiyatını şiddetle savunanları demagog ve fırsatçı olarak niteler. İnkılâp edebiyatı konusunda görüş belirtenlerin bunun anlamı, kapsamı ve uygulama alanındaki problemleri konusunda fikir birliği içinde olmadıkları görülür (Özçelebi, B., 1998: 51-56).

Cumhuriyet edebiyatının bu ilk döneminde dönem eleştirisi kapsamında üzerinde durulan, tartışması yapılan bir başka konu da milli ve milliyetçi edebiyat konusudur. Kâzım Nami, Hasan Ali, Yaşar Nabi, Behçet Kemal, Halit Fahri, Halit Ziya, Yahya Kemal ve Fuat Köprülü gibi gerek edebiyatımızın ve gerek o dönemin önemli isimleri konuyla alakalı görüşlerini ileri sürmüşler ve eleştirel tartışmalara girmişlerdir.

Kâzım Nami, **Ülkü** dergisindeki *Türk Edebiyatına Bir Bakış* yazısında Türk edebiyatının bütünüyle milli bir edebiyat olduğunu, kaynağının ise halk edebiyatı olduğunu söyler; milli edebiyatın bir parçası olmakla birlikte milliyetçi edebiyatın ise farklı olduğunu; milli duyguları terbiye eden ve bütün bir insanlık içinde yer edinmeye çalışan bir edebiyat olduğunu söyler. Benzer bir yaklaşımla Hasan Ali de **Varlık**'taki *Milli Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat* yazısında milliyetçi edebiyatı milli edebiyatın mutlak bir aşaması kabul eder ve bundan sonra hangi türde olursa olsun bir eser içinden çıktığı sosyal yapının ruhunu yansıtacağı için mutlaka milli olacaktır. Fakat Şerif Hulusi, Hasan Ali'nin bu görüşlerine **Ağaç** dergisinde yazdığı *Milli Edebiyat ve Milliyetçi Edebiyat* yazısında kısmen katıldığını ve özellikle milli edebiyatın milliyetçi edebiyattan hareket etmesi gerektiği kısmına katılmadığını belirtir. İsmail Hakkı ise **Yeni Adam**'daki *Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?* isimli yazısında konunun sadece dil seviyesinde algılanmasına karşı çıkar ve milli mahalli değerleri yücelterek iyiliği ve doğruluğu millet hayatına yaymaya çalışan bir milli edebiyat tanımı yapar. Bütün bu tartışmaları anlamsız bulan Yaşar Nabi ise 1937'de basılan **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri** kitabında her milletin kendi diliyle meydana getirilmiş her eser millidir, milliyetçi edebiyat ise buna göre dar kapsamlıdır ve edebi ürünleri milli, gayri milli diye ayırmak zihinleri bulandırmaktan başka bir şey yapmayacaktır. Behçet Kemal ise **Varlık**'taki *Edebi Bir Tasfiye* yazısında bu kavramları tartışmak yerine milli edebiyatı yanlış anlayıp uygulamaya kalkanları eleştirir. Ona göre yazarlarımız görüntüde Türk olan fakat ruhen hala Avrupalı ya da Fars olan tipler anlatmaya devam etmektedirler ya da bir iki tane halk şairinin şiirini taklit etmeyi veya Baudelaire ile Yunus'u birleştirmeyi milli edebiyat yapmak sandıklarını söyleyerek bu tarz uygulamalara katılmadığını belirtir. Gerçek milli edebiyat için aydınlar zümresinin türemesi, halk evlerinin derin araştırmalar yapması, basın yayın organlarının sık sık Anadolu'dan bahsetmesi gerektiğini söyler. Halit Fahri ise **Serveti Fünun**'daki *Edebiyatımız Nasıldı? Nasıldı? Nasıl Olmalıdır?* yazısında bunun bir moda gibi algılanıp amatör yazarlar elinde harcanmasına karşı çıkar ve milli edebiyatın sınırlandırılmasının uygun olmayacağı görüşünü ileri sürer. Halit Ziya da **Her Ay**'daki *Milli Edebiyat* yazısında bu kavram tartışmalarına anlam veremediğini belirterek yazarın şu veya bu millete mensup olması dolayısıyla eserinde bunun zaten açığa çıktığını, bunun teknik bir şey olmadığını, milliği eserin orijinalliğinde aramak gerektiğini belirtir. Yahya Kemal ise **Kültür Haftası** dergisindeki *Memleketten Bahseden Edebiyat* yazısında istenilen seviyede bir milli edebiyatın oluşmamasını "mektepten memlekete" anlayışının yerleşmemesine bağlar, konunun teoride kaldığını pratiğe dönüşmediğini söyler: "1870'ten sonra edebiyatta, Şarktan çıkmak zarureti vardı, çıktık, bu çıkış iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hâlâ bocalıyoruz (...) Türklerin mektepten memlekete gelmeleri ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi haline getirmeleri lazımdır." (Özçelebi, B., 1998: 59-65). Fuat Köprülü ise milli edebiyatın modern anlamda bir millet bilincinin varlığına bağlı olduğunu söyler.

Divan edebiyatı ve Tanzimat sonrasındaki edebi dönemlerle ilgili eleştiriler de bu dönemde eleştiri bağlamında dikkat çekmektedir. Yakup Kadri, Kâzım Nami, İsmail Habip, Sabahattin Eyüboğlu, Peyami Safa, Nurullah Ataç gibi isimler bu çerçevede dikkat çeken eleştiriler yazmışlardır.

Örneğin Yakup Kadri, Divan edebiyatına Klasik edebiyat demenin doğru olmadığını belirtir ve bunun Halk edebiyatı için uygun olacağını söyler; Kâzım Nami de Divan edebiyatının milli olmanın çok uzağında olduğunu ifade eder;

İsmail Habip ise divan edebiyatını bir dalkavuk edebiyatı olarak görür; Behçet Kemal taklit bir edebiyat olarak tanımlar. Sabahattin Eyüboğlu ise 1938'de yayımladığı *Yeni Türk Sanatkârı Yahut Frenk'ten Türk'e Dönüş* yazısında bu eleştirileri doğru bulmadığı gibi edebiyatımızı Tanzimat'tan başlamanın da doğru olmadığını Fuzulî'nin de Türk olduğunu ve Türkçe yazdığını söyler. Ataç ise Divan edebiyatının bir şekil ve dil edebiyatı olduğunu, içerikte ise insanı ve hayatı yakalayamadığını ve kendisini tekrar ettiğini söyler.

Benzer olumsuz eleştirilerin Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatına da yöneltildiğini görmekteyiz. Örneğin Kâzım Nami, Tanzimat edebiyatının dil konusunda biraz Türkçeleştiğini fakat milli edebiyat konusunda soyut bir vatanperverlikte kaldığını, Servet-i Fünun'un yeniliğinin ise sadece teknikte kaldığını; Yakup Kadri Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar gelen yenileşme edebiyatının hayatımızdaki kozmopolit akımlarla birlikte yürüdüğünü ve zihinlerimizin bu süreçte pasifleştiğini ve hatta Servet-i Fünun döneminde tam bir müstemleke anlayışı doğurduğunu söylerler. Sadri Ertem ve Hikmet Kıvılcımlı da Servet-i Fünun'u olumsuz yönde eleştirenlerdendir. Fakat Ali Canip, *Hayat* dergisindeki *Servet-i Fünun'un Rolü* yazısında bu edebi grubun dil konusunda başarısız olmakla beraber Türk edebiyatına getirdikleri teknik yeniliklerin inkâr edilmemesi gerektiğini, yaptıklarının sadece edebiyat hayatı açısından değerlendirilmemesi gerektiğini, çünkü modernleşme yolundaki ilk bilinçli adımın onlar tarafından atıldığını söyler. Bu çerçevedeki aynı sosyal role İsmail Habip de temas eder ve Servet-i Fünuncuların hayatımıza laik düşüncüyü getirdiklerini belirtir.

Görüldüğü üzere edebi dönemlerle alakalı eleştirilerde bir fikir birliği olmadığı gibi, bu eleştirilerde sistemli bir yaklaşım da söz konusu değildir. Ele alınan edebi dönemle ilgili eleştirilerin genellikle bakış açısından kaynaklanan bir mantıkla olumlu ya da olumsuz yönde olmaları söz konusudur.

Edebi Türlerin Teorisi Üzerine Yapılan Eleştiriler

Bu dönemde çok gelişkin bir teorik zemin bulunmamakla birlikte şiir, roman, öykü ve tiyatroyla ilgili bir takım teorik sayılabilecek eleştirel yazılara rastlamaktayız.

Edebiyatımızın bitmez gibi görünen tartışmalarının başında eskilik ve yenilik problemi gelmektedir. Doğulu düşünce sisteminden batılı modern anlayışa geçişin ortaya çıkardığı bu zihniyet farklılaşmasının yarattığı problem, edebiyatımızda da önemli tartışmalara kaynaklık eder. Hemen her edebi grup ve ekol kendisinin yeni olduğu iddiasıyla ortaya çıkar ve eskinin kendi devrini kapattığını gündeme getirir. Şiirin bizde köklü bir geçmişinin bulunması bu anlamdaki tartışmalara da uygun bir zemin hazırlar.

Cumhuriyet dönemine gelinceye kadar karşımıza çıkan bütün edebi grupların bu yenilik iddialarına karşılık, Cumhuriyet'in ilk şiir grubu sayılan Yedi Meşaleciler de aynı iddiayla kendilerini duyururlar. 1928 yayımladıkları *Yedi Meşale* ortak kitabında şiiri sunuluktan ve soluk duygulardan kurtarmak, yeni, canlı, samimi olmak niyetinde olduklarını belirterek edebiyat dünyasına kendilerini tanıtır. Şiirimizin Beş Hececiler'in elinde ufkunun daraldığını, canlılığını kaybettiğini belirtirler.

Bu yıllarda eski-yeni problemi etrafında başlatılan bir başka tartışma da 1929'da *Resimli Ay* dergisinde Nazım Hikmet'in imzasız başlattığı *Putları Kırıyoruz* yazısı çerçevesinde oluşur ve birtakım sokak olaylarına da yol açar. Bu yazıların ilkinde Nazım Hikmet, Abdülhak Hamid'in ve ikincisinde ise Mehmet Emin Yurdakul'un putlaştırılan birer şair olduklarını ama gerçekte bu ünü hak etmediklerini; suni bir şiir yaptıklarını nedenleriyle açıklamaya çalışır. Bunun üzerine Yakup Kadri ve

Hamdullah Suphi, **Akşam** ve **İkdam** gazetesinde çok şiddetli eleştirilerle Nazım Hikmet ve etrafındakilere karşılık verirler. Bu karşılıklı tartışmalar gittikçe konuyu siyasi bir alana götürmeye başlar. Kâzım Nami ve Yaşar Nabi bu tartışmaların aslında yeni doğmakta olan şiirin ve şairin habercisi olduğunu söylerler.

Şiirin dünyası etrafında söz konusu edilen bir başka konu şiirin çerçevesiyle ilgilidir. Özellikle ideoloji ve şiir ilişkisinin bu tartışmalarda önemli bir yer tuttuğu görülür.

Bu çerçevede Ahmet Hamdi Tanpınar, 1930'da **Görüş** dergisinde çıkan *Şiir Hakkında* yazısında şiirin amacının kendisi olduğunu; kendisinde başlayıp kendisinde bittiğini ve şiirden başka görevler beklemenin doğru olmayacağını söyler. Benzer görüşlere Yaşar Nabi de **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri** kitabında temas ederek şiirin herhangi bir akıma, anlayışa, ideolojiye göre sınırlandırılmayacağını belirtir.

Şiirin teorik çerçevesi içerisinde ele alabileceğimiz bir başka nokta da Halk edebiyatının bir kaynak olarak kullanılması etrafındadır. Özellikle İkinci Hececiler denilen genç şairler üzerinde hece ölçüsünün yeniden etkili olmasını Peyami Safa yüzyıllarca devam eden Divan edebiyatına bir tepki olarak yorumlar, fakat bunu beceriksizce taklit edenleri de yermekten geri durmaz. Benzer görüşlere Ahmet Kutsi de yazılarında yer vererek Halk şiirinden yararlanmanın beceriksizce olması gerektiğine katılır. Bu bağlamdaki bir tartışma da söz konusu halk edebiyatı olunca ister istemez hece- aruz tartışması olmaktadır. Aruz ölçüsüne yöneltilen eleştiriler baskın çıkmakla birlikte hece ölçüsünün de Beş Hececiler'in elinde tıkanmışına dair görüş bildiren önemli sayıda yazı dikkati çeker (Özçelebi, B., 1998: 98-112).

Teorik içerikli eleştirel yazıların bir kısmının roman ve öykünün işleviyle ilgili olduğunu görmekteyiz. 1923-1938 arası romanımızın bu yönüyle alakalı eleştirel yazılarda yazarların Anadolu'yu yeterince tanımadıkları ve dolayısıyla tanıtmakta da zorluk çektikleri iddiaları ön plana çıkmaktadır.

Örneğin Fuat Köprülü, 1926'da **Hayat**'ta çıkan *İnkılâp ve Edebiyat* yazısında roman kahramanlarının hep hastalıklı tipler olduğunu ve milli karakterden uzak olduklarını; bunların hep geçmişin döküntüleri veya yabancı hayranlığının uzantıları olduğunu söyler.

Aynı görüşlere Tanpınar da 1930'da **Görüş**'te çıkan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ve 1936'da **Kültür Haftası**'nda çıkan *Bizde Roman* isimli iki yazısında katılarak, bir Türk romanının sayısal olarak var olduğunu ama nitelik bakımından bundan bahsedilemeyeceğini belirtir. Romancılarımızın insan denen realiteyi gerçek anlamıyla yakalayamadıklarını ve bundan dolayı da genellikle tek yönlü kuklalar yarattıklarını, vakadan öteye geçemediklerini, insan psikolojisini iyi anlayamadıklarını, insanımızı kendilerinde duymadıklarını, dağ tepe Anadolu gezmenin yeterli olacağını sandıklarını söyler. Tanpınar'a göre diğer önemli bir neden de sosyal hayatımızda büyük romancı çıkaracak elektrikli bir edebiyat hayatının olmamasıdır (Tanpınar, 1992: 45-52; 361-366).

Peyami Safa da 1936'da **Kültür Haftası**'nda çıkan *Roman ve Biyografi* yazısında romanımızı daha çok tip yaratmakla, karaktere geçememekle eleştirir ve romancılarımızın insan ruhunun eşliğinden içeri giremediklerini, insanı göremediklerini belirtir (Safa, 1990: 200). Yaşar Nabi ve Burhan Toprak da benzer görüşlerle hayatımızı bütünüyle kavrayan ve insanımızı gerçekliği içinde anlatan bir romanımızın henüz ortada bulunmadığı görüşüne katılırlar.

Sadri Ethem, konuya daha çok sınıf problemi açısından yaklaşarak romancılarımızın II. Meşrutiyet'e kadar sahte bir aristokrasi hayranlığı içerisinde bulduklarını, bundan sonra ise küçük burjuva memurlarının aşkını, karamsarlığını anlattıklarını dile getirir. Bu dönemdeki tek kuramsal çalışma Nahit Sırrı'nın **Roman ve Hikâye** adlı eseridir. Burada Nahid Sırrı, romanın, büyük ve küçük öykünün sınırlarını belirlemeye çalışmış ve bazı Türk romanları üzerine de değerlendirmelerde bulunmuştur (Özçelebi, B., 1998: 162-163).

Dönemde romanla alakalı bir diğer tartışma konusu ise romanda bir tezin bulunup bulunmaması olmuştur. Nurullah Ataç'ın romanın bir bakış açısına sahip yazarının tezini yansıtmamasının doğal olduğu düşüncesine karşılık Peyami Safa ve Yahya Kemal, bu görüşe katılmazlar.

Tiyatro eleştirisine geldiğimizde ise ciddi anlamda bir eleştirmen bulunmayışının yakınılan birinci problem olduğu görülür. Buna bağlı olarak eleştirilerin de sağlıklı olmadığı dile getirilir.

Nahit Sırrı 1929'da **Hayat** dergisinde çıkan *Tiyatro Tenkidi Edebiyatı* yazısında bizde tiyatro eleştirisinin uzun bir geçmişi bulunmadığını dolayısıyla bugünkü eleştirilerin de Servet-i Fünûn döneminde yazılanlardan farklı olmadığını söyler: "Münekkit karie ve sahneye karşı ağır mesuliyetleri yüklenmiş adamdır. Ve memleketimizde Avrupalı bir matbuat hayatı artık başlarken, bütün gazete ve mecmualardan, sade tatlı ve temiz yazan değil fakat tiyatroyun mazisine de bugünkü vaziyetine de bihakkın vâkıf kimselere ve ancak onlara temaşa tenkidi yazmak hakkını vermeleri talep olunmalıdır." (Özçelebi, B., 1998: 197). Hikmet Şevki de **Hayat** dergisinde 1927'de çıkan *Temaşada Münekkidin Vazifesi* yazısında tiyatro eleştirisinin oyun ve temsil olmak üzere iki yönü bulunduğunu ve eleştirmenin bir eseri eleştirmek isterken öncelikle eserin tezine, sonra da diline dikkat etmesi gerektiğini ve ardından toplumun ruhunu yansıtıp yansıtmadığına bakması gerektiğini dile getirir (Sevinçli, 1994: 37-39). Muhsin Ertuğrul da 1928'de **Vakit** gazetesinde çıkan *Tenkite Niçin mi?* yazısında bilgisizce eleştiri yazan eleştirmenlerden şikayetçidir:

Okuma Parçası

Tenkite Niçin mi?

Muhsin Ertuğrul

Bir genç; kıymeti ve şöhreti diyarlardan diyarlara geçmiş, hudutlardan hudutlara aşmış bir garp eserini senelerce göz nuru dökme dökme Türkçeye çeviriyor. Memleketin tiyatro namına varı yoğu demek olan on beş yirmi kişilik bir zümre bu eseri haftalarca şehrin en güzel (!) tiyatrosunun küf kokulu, rutubetli, gün ışığı ve havası girmeyen sahnesinde bir maden amelesi gibi, her cümlesinde, her kelimesinde çalışa çalışa tekrar ediyorlar, kelimelere göre renkler, çizgilere göre vaziyetler, hareketlere göre ziyalar, cümlelere göre elbiseler, satırlara göre dekorlar yapılıyor, sizden gayri herhangi bir memlekette olsa münevver matbuat tarafından sanat inkilâbı diye yaygara koparılacak, memleketin umumi sanat anlayışını harice yüksek gösterecek yeni bir tarz ortaya konuyor. Sonra bütün bunlar; tiyatroya ait bütün görgüleri Halep Çarşısı'ndaki Fransız tiyatrosunda öteye uzamayan, bütün bilgileri Bataille ile Bernstein'ın bacakları arasına sıkışanlar tarafından taarruza uğrar, bir satırını tercüme değil, hatta anlamadıkları, hatta üstün, esre ile bile okuyamadıkları bir eser: "Ne fena eser, ne kötü tercüme, ne berbat temsil, ne gülünç dekor!" derler de dünyayı kendilerine güldürürler! Yalnız tercüme, temsile, dekora itiraz etseler memnun olurduk, hiç ol-

mazsa bizden bir yıldızlığın kıymetini, cihana tasdik ettirmiş bir eser münasebetiyle mürekkep cehli mihenge vurulmamış, tenekesi sırtmamış olurdu.

...

Fakat efendiler, göz nuru, el emeği, kalp titremesi bahasına yüzlerce kişi tarafından, yüzlerce günde meydana konan bu eserler sizin beyniniz musil değildir.

Bu memlekette sanatkâr zengin olmaz ki müntesipleri paraya haris olsunlar, bu memlekette şöhret dört duvarı geçmez ki nama haris olsunlar, burada sanatla uğraşanlar heyecan duyan ve her nefeste göğüslerindeki mukaddes ateşin alevini körükleyen idealistlerdir. Bu biçareler sanat zevki her şeyden ve her yerden geri bir toprak üstünde parasız v şöhretsiz çalışa çalışa öleceklerdir, ta ki bu gübrelere bir sanatkâr çıkıp hudutları aşmıncaya kadar!

Nasil bülbülün fena tüyleri, tavus kuşunun çirkin ayakları, kızıl gülün dikenleri, aslanın pis kokuları varsa her sanat eserinin bir kusuru olduğunu da biz biliyoruz. Binaenaleyh sanatla uğraşanlar ne alkış, ne takdir istiyorlar. Yalnız görmemiş ve bilmemiş bir takım adamların bilir ve anlar görünmesini istemiyorlar. Halkla sanatkâr arasında bezirgân, tellal vazifesini gören muhtekir tufeylilerin ortadan kalkmasını istiyorlar, bir kelime ile gül bahçesine lahana tarlası zannedip girenleri kösteklemek istiyorlar.

Vakit, 12 Kasım 1928

Yazar ve Eser Üzerine Yazılan Eleştirel Değerlendirmeler

Bu dönemde pek çok yazar ve eser üzerine yapılan eleştirel değerlendirmelerin bulunduğunu görmekteyiz. Hatta eleştiri anlayışımızda eleştiri teorisinden ziyade bu tarz incelemelerin daha çok yapıldığını söylemek mümkündür.

Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Necip Fazıl şairler arasında en çok üzerinde değerlendirme yapılan isimler olmuşlardır. Eserler içerisinde de Sinekli Bakkal, Yaban, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Kuyucaklı Yusuf, Gökyüzü, Sait Faik'in ve Sabahattin Ali'nin Öyküleri ile Muharrir, Tohum-Bir Adam Yaratmak, Sağanak, Unutulan Adam gibi tiyatro eserleri eleştirel yazılarda ele alınmışlardır.

Daha önce söz konusu ettiğimiz Nazım Hikmet'in *Putları Yıkıyoruz* yazı serisinin birincisinde eleştirdiği Abdülhak Hamit'i benzer şekilde eleştirenler bulunmakla birlikte, edebiyatımızın ve şiirimizin önemli bir yol açıcısı olarak da görülenler bulunmaktadır. İsmail Habip, 1935'te basılan **Edebi Yeniliğimiz** kitabında Abdülhak Hamid'i eski edebiyatın etkisini tümüyle kıran ve Milli Edebiyat'a kadar bütün edebi dönemlerimizi etkileyen bir şair olarak kabul eder. Cahit Sıtkı da 1937'de Servet-i Fünûn'da yazdığı *Hamid'in Şiiri* yazısında Abdülhak Hamid'i şiirimize batıyı getiren şair olarak görür fakat dili kullanımında doğallık ve samimiliğin pek az yer aldığını belirtir (Özçelebi, B., 1998: 114-115). Tanpınar ise Abdülhak Hâmid'in biraz abartıldığı görüşündedir. Özellikle düşünce ve şekil itibarıyla bahsi edildiği gibi çok da başarılı olmadığını söyler (Tanpınar, 1992: 253-257).

Edebiyatımızda kendi döneminden başlayarak bugünkü edebiyata kadar üzerinde en çok eleştiri yapılan şairlerden birisi de Tevfik Fikret'tir. Servet-i Fünun şiirinin önemli bir tarafını oluşturmasının yanı sıra zamanının siyasal ve sosyal hayatına göndermeler içeren şiirleri de hâlâ tartışma konusu olmaktadır.

Mehmet Ali Ayni, 1927'de basılan **Reybilik, Bedbinlik, Lâilâhilik Nedir?** (Tevfik Fikret'in Tarih-i Kadîm'ine Bir Cevap) kitabında Fikret'in bu eseriyle gençleri ruhen etkilemesini engellemek amacıyla böyle bir kitabı rica üzerine

yazdığını belirtir ve Fikret'in bu düşüncelere gitmesini yeterince beğenilmemesine, Galatasaray müdürlüğünden çıkarılmasına ve şeker hastalığına bağlar. İsmail Habip ise **Edebi Yeniliğimiz** kitabında Fikret'in bu şiirinin ümmetçi anlayışa bağlı bütün inanç ve değerleri yıkmak niyetini taşıyan bir saldırı olduğunu söyler ve bunun yanı sıra önemli bir hizmeti olarak şiirimize laikliği getirmiş olmasını gösterir. Nazım Hikmet ise 1930'da **Resimli Ay**'da yazdığı *Tevfik Fikret* yazısında Fikret'i dönemi için yol açıcı fakat sonrası için kalıcı olmayan küçük burjuva aydını olarak tanımlar ve sanatının çok tezatlı olduğunu belirtir (Özçelebi, B., 1998: 118-119). Tanpınar ise 1936'da **Tan** gazetesinde çıkan *Son Yirmibeş Senenin Mısraları* yazı dizisinde ve yine 1937'de basılan monografik **Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti, Şiirleri ve Eserlerinden Seçme Parçalar** kitabında Fikret'e önemli bir yer ayırır. Bunlarda Tanpınar, Fikret'i önemli bir şair olarak kabul etmekle birlikte, şiiri yeterince kavrayamadığı; genellikle statik ve biraz duygusallık karışmış doğa manzaralarında kaldığı düşüncesini de ileri sürer. Tanpınar'a göre Fikret, orta halli bir şair iken döneminin sosyal koşulları onu bir kahraman haline getirmiştir (Tanpınar, 1992: 382-385).

Üzerinde eleştirel yazıların yazıldığı bir diğer önemli isim Ahmet Haşim'dir. Fuat Köprülü 1928'de **Hayat** dergisinde Piyale'yi değerlendirdiği yazısında Haşim'in şiir sanatının başından sonuna kadar değişmediğini, hayattaki büyük akımlara ilgisiz kaldığını, sadece kendi ruhunun sesini dinlediğini yazar. Hasan Ali Yücel, 1933'te **Yeni Türk Mecmuası**'ndaki *Ahmet Haşim'in Yarattığı Nasıldı; Yarattığı Nedir?* yazısında şiirlerindeki kapalılık ile düz yazılarındaki gerçekçi üslubun tezatlığına işaret eder. Muammer Lütfi ise 1934'te **Servet-i Fünun**'da çıkan *Ahmet Haşim'e Dair* isimli yazısında "Ahmet Haşim'i Sevenler Cemiyeti" isminde bir derneğin kurulacağı haberleri üzerine Haşim'in o kadar büyük bir şair olmadığını; Arapça ve Farsça'dan sözcüklerle bir dil ve ahenk kurduğu için onda milli bir benliğin bulunmadığını dolayısıyla böyle bir derneği ondan önce hak edenler bulunduğunu ifade eder. Yakup Kadri ise 1934'te yazdığı **Ahmet Haşim** kitabında onu muhayyilesi geniş ifade gücü yüksek olmakla birlikte duygu bakımından zayıf bulur (Özçelebi, B., 1998: 123-124). Tanpınar ise, 1933'de **Mülkiye Mecmuası**'nda yazdığı *Ahmet Haşim'e Dair* yazısında onu şiirinde sanatı ön planda tutan tavrı bakımından ele alır ve anlaşılmadığı, kapalı olduğu yönündeki eleştirilere karşı çıkar (Tanpınar, 1992: 284-288).

Üzerinde eleştirel bağlamda konuşulan bir diğer isim ise Yahya Kemal'dir. Nurullah Ataç, 1933'te **Milliyet**'te çıkan Yahya Kemal isimli iki serilik yazısında öncelikle onun bir şair olmayıp şiiri iyi anlamış bir adam olduğunu, büyük bir şair olmayıp büyük bir usta olduğunu, bir devir açmayıp Divan şiiri ile Servet-i Fünun arasında bir bağlantı noktası olduğunu belirtmesine rağmen, devamında ismini verdiği bazı şiirlerinin birer "harika" olduğunu söyler. Sabahattin Eyüboğlu ise Yahya Kemal'i Türk sanatçısının Frenk bilinci ile kendi değerlerini algılamasının tipik bir örneği olarak gösterir ve onu öz şiir anlayışına göre değerlendirmek gerektiğini belirtir (Özçelebi, B., 1998: 131-132). Yahya Kemal üzerinde en detaylı yorumlamalar ise hem öğrencisi ve hem de arkadaşı olan Ahmet Hamdi Tanpınar'dan gelir. 1934'te **Anayurt**'ta çıkan *Yahya Kemal'e Hürmet*, **Tan** gazetesinde çıkan *Son Yirmi Beş Senenin Mısraları* seri yazısında ve 1938'de **Cumhuriyet** gazetesinde çıkan *Yahya Kemal'e Dair* yazısında bir anlamda kendi şiirinin de yol göstericisi durumundaki üstadını modern Türk şiirinin başlatıcısı olarak görür. Yahya Kemal öncesinde Türk şiirinin durumunu göstererek Yahya Kemal'in bütün bunların üzerinde nasıl bir şiir yarattığını göstermeye çalışır ve onun Baki ve Nefiden sonra Türk şiirinin hâkim şa-

iri olduğunu belirtir. Bazılarının bir eleştiri olarak Yahya Kemal'e yönelttiği gibi kısır bir şair olmadığını, "tıknafes" bir şair olmadığını, aksine her şiirinde apayrı bir güzellik yaratan şairlerin üretkenliği gibi üretken olduğunu, ele aldığı konunun ruhuna uygun bir gür sesle; coşkunculuk ve dolulukla konuştuğunu; felsefi bir huzursuzluğun bulunmadığı eleştirilerine ise Yahya Kemal şiirinin bir klasik şiir olduğunu, bir şeklin şiiri olduğunu ve huzursuzluğun bittiği yerde başladığını söyler. Tanpınar'a göre eleştirilerin aksine Yahya Kemal şiiri Türk şiirinin önemli bir olgunluk noktasıdır (Tanpınar, 1992: 299-305; 372-374).

Mehmet Akif de bu dönemde eleştirel yazılarda ele alınan yazar ve şairlerden birisidir. Faruk Nafiz, 1936'da **Yedigün**'de yazmış olduğu *Mehmet Akif* yazısında onun şiirini bireyin değil de toplumun emrine vermesini över ve eserlerinin nitelik ve nicelik bakımından edebiyatımızı aştığını söyler. Halit Fahri de Mehmet Akif'in ölümü üzerine 1936'da Servet-i Fünun'da yazdığı *Mehmet Akif* yazısında Akif'in aruz veznini kullandığı beceriye dikkat çeker; onun büyük bir ustalıklı mahalle kahvesindeki konuşmaları dahi bu ölçüyle büyük bir ustalıklı göstererek realist bir çerçevede aktardığını yazar. 1937'de **Yeni Adam** dergisinin Akif hakkında açmış olduğu soruşturmaya verdikleri yanıtlarda Sabiha Zekeriya, Akif'in ne yüksek sınıfın ne de işçi sınıfının bir şairi olduğunu, onun sadece küçük esnafın, orta sınıfın dertlerini yazan küçük bir burjuva şairi olduğunu; Şükufe Nihal, Akif'in şiirlerinin düşün ve estetik olarak zayıf olduğunu; Sadri Ertem, onun zamanı geçmiş bir "Müslüman Dante" olduğunu; Tanpınar ise Türk şiirinde değiştirici bir rol oynamadığını söylerler (Özçelebi, B., 1998: 136-138).

Dönemin tartışmalı bir diğer ismi ise Nazım Hikmet'tir. Ahmet Haşim onun **835 Satır**'ını bir orkestraya benzetip çok beğenmekle birlikte bu orkestranın sadece marş çaldığını söyleyerek şiirin ideolojik bağlamına eleştirel bir göndermede bulunur. Kendisiyle yapılan bir röportajda ise onun tamamen Mayakovski'yi taklit ettiğini; Fecr-i Ati'ye yapılan eleştirilerin bu bağlam da ona da yapılması gerektiğini söyler. Halit Fahri ise aynı eseri sadece maddi bir amaca hizmet eden bir düşünceyi merkeze alması bakımından eleştirir. Halit Fahri'ye göre her türle şiirsellikten sıyrılmış düşünce tek başına şiiri kuramaz. Bu eleştiriye benzer bir eleştiri de Ahmet Kutsi'den gelir. O da Nazım Hikmet'in **Varan 3** adlı eserini "sanatı güzellikten başka herhangi bir emelin hadimi yapan sanatkar yaratıcılık kudretini kaybeder" diyerek, bu eserdeki ideolojik merkezliliğe işaret eder. Şevket Süreyya ise Nazım Hikmet'in **Benerci Kendini Niçin Öldürdü?** eserini ele alarak Benerci'nin gerçekliğinin tartışmalı olduğu üzerinde durur. Ona göre Benerci, Hindistan toplumu içerisinde Hindistan kurtuluş mücadelesine yabancı olan ve sadece ihtilâlle bağlı bir toplum dışı kimsedir. İsmail Habip de Nazım Hikmet'in abartıldığı görüşündedir. **835 Satır** sadece tarz olarak farklı olduğu için; aruzu, heceyi atıp ahenk ve ritimden bir şiir kurduğu için beğenilmektedir. Peyami Safa ise Nazım Hikmet'in **Jokond ile Si-Ya-U** eseri bağlamında yazdığı eleştirisinde, Nazım'ın sadece şekil ve dil bakımından yeni bulunmasını kabul etmez; Peyami Safa'ya göre Nazım Hikmet'i aynı zamanda Türk şairinin sanatta güzellik iddialarından uzaklaştığı yerde aramak lazımdır; çünkü gerçek insan ordadır. Sadri Ethem de Nazım'ı eleştirenlerin sadece kendilerini anlattıklarını söyleyerek Nazım'ın şiirini teknik özelliklerinden, dil özelliklerine ve sanatının materyalizmle birleşen taraflarına dikkat çekmeye çalışır (Özçelebi, B., 1998: 138-147).

Şiirde kendi dönemi içinde farklı bir ses ve duyarlılıkla ortaya çıkan ve eleştirel yazılara konu olan bir diğer isim Necip Fazıl olmuştur. Ziya Osman, Necip Fazıl ve Baudelaire arasındaki bağlantıya dikkat çektikten sonra **Kaldırımlar** ve **Ben**

ve **Ötesi** eserlerini telkin kuvveti oldukça güçlü şiirler olarak görür. Sadece Necip Fazıl'ın kısa şiirlerinde ahengi sağlayamadığı yönünde olumsuz eleştirileri vardır. Hüseyin Cahid ise Ziya Osman'ın aksine Necip Fazıl'ın şiirini pek beğenmez ve özellikle sözcükleri keyfi anlamlarda kullanmasını eleştirir ve ayrıca şiirindeki düşünceler ve hayaller arasında da bir düzensizlik, bağlantısızlık bulunduğunu belirtir (Özçelebi, B., 1998: 147-149).

Bu dönemde eser eleştirisi bağlamında Halide Edip'in **Sinekli Bakkal**, Yakup Kadri'nin **Yaban**, Peyami Safa'nın **Dokuzuncu Hariciye Koğuşu**, Sabahattin Ali'nin **Kuyucaklı Yusuf**, Reşat Nuri'nin **Çalıkoşu** ve **Gökyüzü** romanları ile Sabahattin Ali'nin ve Sait Faik'in öyküleri; Nahit Sırrı'nın **Muharrir**, Necip Fazıl'ın **Tohum ve Bir Adam Yaratmak**, Yakup Kadri'nin **Sağanak**, Nazım Hikmet'in **Unutulan Adam** gibi tiyatro eserlerinin eleştiri yazılarına konu olduğunu görmekteyiz.

Sinekli Bakkal üzerine bu dönemde yazılan eleştiri yazıları arasındaki en ilginç olanı Orhan Burian'a aittir. Burian, 1937'de Yücel dergisinde çıkan *Yeni Halide Edip* yazısında Sinekli Bakkal'ın İngilizce ve Türkçe baskılarını karşılaştırarak İngilizce olanının daha başarılı olduğunu, Türkçesinin bunun tam çevirisi olmayıp yeni bir roman olduğunu, özellikle Türkçe'sindeki dil hatalarının İngilizce Sinekli Bakkal'da bulunmadığını belirtir ve romanın İngiliz okurlarında uyandırmış olduğu ilgiye dikkat çeker (Burian, 1993: 140-146).

Yaban üzerine yazılan eleştirel yazılarda ise Türk romanında önemli bir dönüm noktası olduğu kabul edilir. Vedat Nedim, Yaban'ı inkılâbın hedefini gösteren bir roman, Kâzım Nami, Yaban'ı ilk orijinal Türk romanı kabul eder. Şevket Süreyya ise aydın ve köylü ikilemine dikkat çeker ve Yaban'ı Türk aydınının beklediği ve özlediği roman olarak görür. Bunların yanı sıra Yaban'daki roman tekniğinin zayıf olduğu ve roman kişilerinin gerçeği yansıtmadığı konusunda da eleştiriler yapılmıştır. Örneğin Nahit Sırrı, yazarın kahraman Ahmet Celal'in kişiliğini tam olarak veremediğini düşünmektedir (Özçelebi, B., 1998: 174-175).

Peyami Safa'nın **Dokuzuncu Hariciye Koğuşu** romanı üzerinde 1930'da **Görüş** dergisinde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* adında bir yazı yazan Tanpınar, onu Türk romanında önemli bir aşama olarak kabul eder. Son yıllarda yazılmış romanlar içerisinde gerçek acının ve merhametin tek romanı olarak görür. Kahramanının kendisinden büyük gibi görülen üslubunun aslında bu acılardan beslendiği ve bir kusur olarak görülmemesi gerektiği düşüncesindedir (Tanpınar, 1992: 361-366).

Bu dönemde pek çok oyun eleştirisi bulunmakla birlikte özellikle Darülbeyde'ye ve Muhsin Ertuğrul'a yöneltilen eleştiriler dikkat çeker. Muhsin Ertuğrul'un sahnelediği **Deyyus** oyunu yüzünden sanatta ahlak konusu tartışmaların odağına oturur ve bu çerçevedeki tartışmalar küfürleşmelere kadar varır.

Dil Üzerine Yapılan Eleştiriler

Bu dönemdeki dil üzerine eleştirel yazılar daha çok yazı devrimi, dil devrimi, dilde özleşme, konuşma dili-yazı dili ve gramer konuları etrafında yazılmıştır.

1928'deki yazı devrimi, lehte ve aleyhte pek çok tartışmayı da beraberinde getirir. Kâzım Karabekir, Latin harflerinin kabulünün Hıristiyanlaşmayla eşdeğer olduğunu söylemesi üzerine Kılıçzade Hakkı, Türklükle İslamiyet'i birbirinden ayırmak gerektiğini ve Türklerin bir milli kültüre ihtiyacı olduğunu ve bunun da dille başlaması gerektiğini belirtir. Aynı şekilde Hüseyin Cahit de Kâzım Karabekir'in görüşlerine katılmaz. Memleketin her tarafının cehalet içinde olmasının bir nedeni olarak Arap harflerini gösterir. İbrahim Alaattin ise her iki tarafın haklı ve haksız olduğu noktaları göstererek son düşüncüyü okuyucuya bırakır. Konuyla il-

gili tartışmalara Ahmet Hikmet, Fuat Köprülü, Ali Seydi, Peyami Safa gibi isimler de katılmıştır (Özçelebi, 1998: 221-228).

Dille ilgili bir diğer eleştiri konusu dilde özleşme çabalarına dair eleştirilerdir. Bu çerçevede Halit Fahri, Servet-i Fünun'da 1932'de çıkan *Güzel Türkçe Seferberliği* yazısında dilde kirlenmeye ve yabancılaşmaya karşı çıkararak Türkçe düşünüp Türkçe yazmak için Yeni Lisan hareketinin ön gördüğü prensiplerin bir benzeri kabul edebileceğimiz altı maddelik bir teklif sunar. Yakup Kadri de 1932'de **Kadro** dergisindeki *Türkçe* adlı yazısında dilimizi önce Arapça, Farsça meraklılarının ve sonra da Fransızca meraklılarının melezeleştirdiği görüşündedir. Bunlara, özleşme çabalarının uydurma bir Osmanlıcadan uydurma bir Türkçeye geçiş şeklinde olmaması gerektiğini de ekler. Reşat Feyzi, dil devriminin bir manevi devrim olduğunu; Hasan Âli, öz Türkçenin Türkçe düşünmek demek olduğunu; Yaşar Nabi, modern bir toplum olmak için dilimizin de gelişmeye muhtaç olduğunu; Sadri Ertem, dildeki yeniliğin bir anlamda Ortaçağ zihniyetinden kurtuluş olduğunu; İsmail Hakkı, dil devriminin evrensel Türk devriminin bir parçası olduğunu; Nurullah Ataç, bunun ancak ilerdeki gelişmiş dil için bir hazırlık devresi olduğunu söylerler (Özçelebi, B., 1998: 229-240). Ayrıca bu dönemde konuşma dili ile yazı dili arasındaki farklılık ile gramer problemi de tartışma konusu yapılmıştır.

Eleştiri teorisi ile eser eleştirisi kavramlarından ne anlıyorsunuz?



1939-1960 ARASI TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

Atatürk sonrası dönem olarak da isimlendirebileceğimiz 1939-1960 arası sadece Türkiye'nin değil, bütün dünyanın önemli sosyal, siyasal sıkıntılar yaşadığı yıllardır. Girmemiş olsa da özellikle II. Dünya Savaşı'nın bütün dünyada uyandırdığı buhran, Türkiye'de de etkili olmuş, sosyal, siyasal, ekonomik sıkıntılar edebiyatta da yansıma bulmuştur. Yanı sıra tek parti iktidarının bir takım uygulamaları ve arkasından gelen Demokrat Parti iktidarı, Köy Enstitüleri, Tercüme Bürosunun çeviri faaliyetleri de edebiyatın şekillenmesinde etkili olmuştur. Tüm bunlar eleştiri konusu yapılan edebi faaliyetleri de kısmen değiştirmiştir.

Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı

Bu dönemde eleştiri teorisi mahiyetinde yazı yazarların sayısı bir önceki döneme göre artmış olsa da yine arzu edilen nicelikte değildir. Bir önceki dönemden hatırladığımız Nurullah Ataç, 1939 sonrasında da eleştirmen kimliğiyle ve değişik konular üzerine yazdığı eleştirileriyle dikkatimizi çekmektedir. Yanı sıra eleştiri üzerine düşünen ve akademik anlamda nesnel-bilimsel eleştirinin gelişmesinde önemli bir katkısı da olan isim Mehmet Kaplan'dır. Ayrıca artık eleştiriye başlı başına meslek edinen ya da bu tarafla da kabul gören Suut Kemal, Memet Fuat, Muzaffer Erdost, Asım Bezirci, Fethi Naci, Hüseyin Cöntürk gibi isimler de dikkat çekmeye başladılar.

Bir önceki bölümde Asım Bezirci'nin, **Nurullah Ataç Eleştiri Anlayışı ve Yazıları** isimli eserine dayanarak söylediğimiz gibi Nurullah Ataç 1951 yılına kadar olan döneminde öznel-izlenimci bir eleştiri anlayışını benimsemiştir ve yazdıklarında da bunun izleri kuvvetle görülür. Bu ilk dönemine bağlı olarak 1939-1951 arası eleştirilerinde de Ataç, eleştirdiği eseri zevk almak için okur ve bunu başkalarına da göstermek ister. Hatta bazı yazılarında kendisinin empresyonist-izlenimci bir eleştirmen olduğunu açıkça belirtir. 1952'den sonra ise Ataç'ın ölümüne kadar yazdığı eleştirel yazılarında öznel bir anlayış tümüyle ortadan kalkmamış

olsa da bir nesnel eleştiri anlayışından yana olduğunu anlamaktayız. Bu dönemdeki eleştiri anlayışında eleştirmenin kendisini bir tarafa bırakıp ele aldığı eserle ilgilenmesi gerektiğini düşünür. Daha önceki döneminin aksine bu dönemde eleştirme işinin bir yaratıcılık işi olmadığını, eleştirmenin de bu tarafını değil, ele aldığı eserin içini bize göstermesi gerektiğini söyler. Ataç, 1953'te **Son Havadis**'te çıkan *Gene Eleştirme* yazısında böyle bir anlayışın peşinde olduğunu bize göstermektedir: “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, deştığı, çözümlediği nesnenin içinde ne varsa onu söyleyecek. Eleştirmecinin kendinden silkinmesi, kendini bir yana bırakıp incelediği eserle uğraşması gerekir. Eleştirme, yaratılmış olanları, başkalarının yarattıklarını incelemektir.” (Bezirci, 1968: 183-186). Hatta Bezirci, bu değişimde 1950 öncesinde Mehmet Kaplan, Fahir Onger, Vedat Günyol ve 1950 sonrasında da Metin And, Adnan Benk, Attila İlhan, Hüseyin Cöntürk, Fethi Naci gibi isimlerin nesnel eleştiriye yaklaşan anlayışlarının etkili olduğunu söyler (Bezirci, 1968: 52-53).

Bu dönemde ön plana çıkan ve kendisinden sonra da akademik çevrelerin eleştiri anlayışında etkili olan ve sistematik eleştiri anlayışını bir anlamda Türk edebiyatında kuran isim Mehmet Kaplan'dır. Özellikle esere dönük eleştirinin teorikten ziyade uygulama alanındaki örnekleriyle önemli bir yol açıcı olan Mehmet Kaplan, “...Yeni Türk edebiyatı sahasında eser veren şair, romancı ve hikâyecilerle eserlerini birbiriyle karşılaştırarak ele aldığı...” ve değişik inceleme yaklaşımlarını kullandığı kitaplarında objektif-bilimsel, nesnel bir eleştiri anlayışının örneklerini verir. Diğer taraftan izlenimci, öznel bir eleştiri anlayışının ürünü olan eleştiri yazıları da bulunmaktadır. Zeynep Kerman, Kaplan'ın eleştiri anlayışından bahsettiği bir yazısında onun eleştiri konusundaki görüşlerini şöyle anlatmaktadır: “Mehmet Kaplan'a göre tenkit, her alanda iyi ile kötüyü, doğru ile yanlış, güzel ile çirkinini birbirinden ayırt etmek demektir. Tenkit, iyi, doru ve güzel adına kötü, yalan ve çirkin ile yapılan fikri bir mücadeledir. Ancak iyi, doğru ve güzelin ne olduğu, ne olması gerektiği seçilebilirse, bu mücadele bir mana kazanır. Bundan dolayı da tenkit, araştırmayı, düşünmeyi ve münakaşayı gerektirir. İnsanları özellikle gençleri zararlı faaliyetlere sürükleyen en önemli amil, 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 kanaatlerimizi değiştirir, kalplerimizde heyecanlar uyandırır. Şu halde fikir-heyecan-hareket arasında sıkı bir ilişki vardır. İnsanı hareket ettiren amiller fikirler ve heyecanlardır. Bu bakımdan onlara karşı uyanık olmak gerekir. Bu alanda yapılacak ilk şey duygularla fikirleri birbirinden ayırmaktır. Bunlar dil, dolayısıyla edebi eserler vasıtasıyla insanlar arasında yayılır. Tenkit, işte bu noktada çok önemli bir görev yüklenir.” (Kerman, 2003: 628-629).

Kaplan, 1946'da **İstanbul** dergisinde çıkan *Tenkide Dair* yazısında ve 1948'de **Hareket**'te çıkan *Tenkit* yazısında da eleştiriye, “yoklama ve araştırma endişesinin, meçhul duygusunun, daima harekette bir düşünüşün..” ürünü olarak görür. “Kaplan, çağdaş eleştiri için yalnızca övgü ve yerginin yeterli olmadığını, onun başka

niteliklerinin de olması gerektiğini ileri sürer. Kaplan, olayları ve eserleri bilmeyen, bunları değerlendirmeyi bir görev olarak kabul etmeyen, araştırmadan yoksun, görüşlerini özgürce ortaya koyacak cesarete sahip olmayan bir eleştirmenin Avrupaî anlamda eleştiri yapabileceğine inanmaz. Ona göre sağlam bilgiye dayanmayan eleştiri gerçek eleştiri değildir. Gerçek eleştiri için sabırlı ve dikkatli araştırmalar yapmak, olayları saptamak, belge toplamak, kitaplara bakmak, biriktirilen malzemeleri doğru biçimde çözümlemek; tüm bunlar için de emek ve zaman harcamak gerekir.” (Özçelebi, H., 2006: 106). Kaplan, 1947’de **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**’de çıkan *Edebi Eser Karşısında* isimli birkaç seri devam eden yazılarında izlenimci eleştirinin, dogmatik eleştirinin, sosyolojik veya psikoloji merkezli eleştirinin tek başlarına eseri anlama ve anlatmada yeterli olmayacağını; bunların sadece eserin etrafında dolaştığını ve asıl sanat eserini unuttuğunu söyler. Oysaki sanat eserini açıklayacak veriler yine kendi içerisinde. “*Edebi eser, başlı başına müstakil, bölünmez ve parçalanmaz bir varlık teşkil eder. O, yegâne sırf kendine has bir şekildir. Edebi araştırmanın da evvela bu gerçeği kabul etmesi ve metodunu bu temele dayaması gerekir. Psikolojik ve sosyolojik edebiyat tetkikleri daha başlangıçta bu hakikati inkâr ederler ve daima sanat eserini kendi dışındaki varlıklara irca çalışırlar.*” demektedir. Kaplan’a göre yazarın özgünlüğü, anlatım biçiminde ortaya çıkmaktadır; dolayısıyla aynı ortak, evrensel temi işlemiş bile olsa buna kendi özel ifade biçimini verir. İşte eseri anlamak için bu özgünlüğü, eserin stilistik özelliğini incelemek gerekir (Özçelebi, H., 1998: 25).

Fuat Köprülü de bilimsel eleştirinin gerekliliği üzerinde durur. Köprülü, sanat alanında olduğu gibi bilim alanında da gerçek bir eleştirinin bulunmadığı düşüncesindedir. Köprülü’ye göre sanat eleştirisinde öznellik önemli olabilir fakat bilim eleştirisinde birinci şart nesnel olmaktır. Eleştirmenin de nesnel bir eleştiri gerçekleştirebilmesi için çok geniş bilgisi ve eleştiriyle ilgili incelemelerinin olması gerekir (Özçelebi, H., 1998: 14).

Ahmet Hamdi Tanpınar da 1941’de **Tasvir-i Efkâr’da** çıkan *Tenkî İhtiyacı* yazısında batıdan edebiyatımıza giren roman, öykü, tiyatro gibi türlerin kendi yazarlarıyla birlikte geldiğini fakat eleştirinin ise eleştirmensiz geldiğini ve bizim eleştirimizin de en büyük zaafının bu olduğunu belirtir. Tanpınar’a göre Nurullah Ataç, iyi bir eleştirmen olmakla birlikte o, sanatçılara özgü bir eleştirmendir. Tanzimat’tan beri edebiyatımızda bir yığın eser verilmektedir. Bunlar içinde beğenilenler, beğenilmeyenler var; bunların söz konusu ettiği bir yığın problem var. Fakat bütün bunlara bütüncül bir bakışla bakan, hayatla, edebiyatla, devirle, tarihle, yabancı geleneklerle, yerli geleneklerle gizli veya açık ilişkileri üzerinde duran; bütün bunlardaki devamı, değişmeyi sabırla arayan eser ve eleştirmen yoktur (Tanpınar, 1992: 71-73). Tanpınar, makalelerinde pek çok yazar, şair ve eseri ele almakla birlikte genellikle bunlarla ilgili hep olumlu tarafından konuya bakar, olumsuzlukları bunların etrafına kurar. Bu tutum, eleştiri açısından yapıcı bir örneklik yaratır (Erdoğan, 2009: 65-66).

Suut Kemal Yetkin, 1944’te **Ulus**’ta çıkan *Tenkide ve Tenkitçiye Dair* yazısında eleştirmeni, sahte değerlerin sahte ışıklarını söndürüp gerçek değerleri buldukları karanlıklardan çekip çıkararak kişi olarak tanımlar. Ona göre eleştirmen, ahlaki özelliklerinin yanı sıra, sağlam felsefi bir temele dayanan; geniş bir sanat kültürüne, derin bir sezgi ve çalışma kabiliyetine sahip bir kimse olmalıdır (Özçelebi, H., 1998: 22). Ayrıca 1959’da **Yelken** dergisinde yayımlanan *Eleştirmeci Yokluğu* yazısında ise Türk edebiyatında beklentilerini karşılayan; görevini ve sorumluluğunu

kavramış, yaratma gücüne sahip, düşüncelerinde hür, yargularında samimi, sabırlı ve sağlam karakterli nitelikli bir eleştirmen olmadığını söyler.(Baycanlar, 2007, 67)

Bir eleştiri anlayışımızın bulunmadığını düşünen İsmail Hakkı Baltacıoğlu da 1943'te **Ülkü** dergisinde çıkan *Kitaplar Arasında-Bir Tenkide Cevap* yazısında nesnel eleştirinin, esere karşı geçici de olsa zorunlu sempati, eserdeki bilimsel kavramları doğru anlama ve eseri parça parça değil de bir bütün olarak görüp kavrama şeklinde üç prensibinin bulunduğu görüşündedir (Özçelebi, H., 1998: 15).

Diğer taraftan 1955'ten sonra eleştiri sahasında ürün vermeye başlayan Asım Bezirci ve Hüseyin Cöntürk, edebiyatımızda nesnel eleştiri anlayışını savunup yerleştirmeye çalışan eleştirmenler olmuşlardır.

Hüseyin Cöntürk, edebiyatımızda özellikle Yeni Eleştiri anlayışını bir takım sapmalarla rağmen yerleştirmeye çalışmıştır. Cöntürk, 1958'de basılan **Eleştirmeden Önce** isimli eserinde henüz eleştirinin başında olduğumuzu, bir aşama kaydettikten sonra ancak ortak bir eleştiri dilini kurabileceğimizi belirtir. Bu süreç içerisinde eleştirmenlerin yapması gereken eleştiri kavramlarını iyi bilmek ve bunlara uygun terimler bulmaktır. Çünkü oturmuş bir eleştiri dili, olgunlaşmış bir eleştiri anlayışı demek olacaktır. Cöntürk, Eleştirmeden Önce eserinde eleştirmenin bir edebiyat anlayışına sahip olması gerektiği düşüncesindedir. Bir eleştiride öncelikle yapılması gereken incelenen eserin özelliklerini ortaya koymaktır ve daha sonra bu özelliklerin beğenilir olup olmadığını tartışmak ve değerini biçmektir. Birincisi yapılmadan ikincisini yapmak zayıf bir eleştiri yazısını ortaya çıkarabileceği gibi; sorumluluk duygusu zayıf bir eleştirmen anlayışına da yol açmaktadır (Özçelebi, H., 2006: 59). "Eleştirmenin görevinin öznelcilere olduğu gibi yaratıcılığa özenmek değil, yaratılmış olanı, yani eseri çözümlenmek ve değerlendirmek/yargılamak olduğunun altını çizen Bezirci'ye göre artık eleştiri denemeden, deneme de eleştiriden ayrılmalıdır. Kısa tanıtma yazılarının yerini incelemeler almalıdır; çünkü gereksiz yargılar, kolay düşünceler, tutarsızlık, ölçsüzlük, kaynaksızlık bu kısa yazıların temel özelliğidir. Eleştirmen araştırmalara girişmeli; önyargıları, kalıplaşmış düşünceleri aşmalı; köklere, kaynaklara, ayrıntılara inip derinleşmelidir. Bunlarla birlikte "duygulara, izlenimlere yaslanmakla kalan eski eleştirinin karşısında çözümlenmelere, ölçütlemelere dayanan yeni bir eleştiri kurmalı; öznel eleştirinin yanında nesnel/bilimsel bir eleştirinin de yer almasına çalışmalıdır. Bunun için çeşitli yöntemlerden, hatta mantık, estetik, tarih, felsefe gibi bilim ve bilgi dallarından da yararlanmalı, "eserin öz ve biçimce çevre ve tarih içindeki yerini, durumunu, önemini, ayrıcalığını bulup göstermek" için uğraş vermelidir. Bezirci, yaptığı eleştirilerde tarihsel ve toplumsal boyutu ortaya koymaya çalışır. Eseri aydınlatmak için belgelere, tanıklara başvurur. O, bir sanatçıyı değerlendirirken yalnızca estetik çözümlenmeyle yetinmez, bunu toplumbilimsel çözümlenmeyle tamamlamaya, sanatçıyı tarihsel ve kültürel evrim içindeki yerine oturtmaya çalışır. Bezirci, eleştirilerinde anlambilim, biçembilim, dilbilim; felsefe, mantık ve istatistikten de yararlanır." (Özçelebi, H., 2006: 55).

Ayrıca, Muzaffer Tayyip Uslu, Nurullah Berk, Resai Eriş, Agah Sırrı Levend, Naki Tezel, Burhan Batıman, Sadri Ertem, Ziya Yamaç, Edip Ayel, Yaşar Nabi, Mustafa Nihat Özön gibi isimlerin de bu dönemde eleştiri ve eleştirmen üzerine ufak çaplı yazıları bulunmaktadır.

Okuma Parçası**Tenkitçi Beklerken****Peyami Safa**

Dünkü ve bugünkü edebiyatımızı bilenler vardır. Yalnız dünkünü bilip bugünkü-nü bilmeyenler vardır. Yalnız bugünkü-nü bilip dünkünü bilmeyenler vardır.

Edebiyatımız hakkında toplu bir hüküm verebilmek için, dünkü ve bugünkü edebiyatımızı dikkatle incelemenin şart olduğunu söylemeğe lüzum yoktur. Dünkü edebiyatımız aleyhinde hüküm verenler arasında Arap harflerini ve Osmanlıca'yı iyice bilmedikleri için onu incelememiş olanlar çoğunluktadır. Bugünkü edebiyatımız aleyhinde hüküm verenler arasında da, gençliğin edebi kültürüne güvenleri olmadığı için onu incelememiş olanlar az değildir.

Gençliğin edebi kültür mirasından mahrum bırakıldığı doğrudur. Edebiyatın mazisiyle alakası kesilmiş nesillerin köksüz ve soysuz bir yenilik peşinde koşmaları zaruridir. Bunun dışında, tarihi bir sezgi ile kendilerini edebi tekâmülün cereyanına bağlamış geçici modalardan korunmasını bilen ve soylu yenilikler keşfeden genç istidatlara da şahidiz. Bunları ötekilerden ayırmak için bütün genç nesil edebi mahsullerinin dikkatle incelenmesine ihtiyaç vardır. Fakat bu eleme, ancak dünkü ve bugünkü edebiyatımızı hakkiyle bilenlerin işidir.

Bu da kâfi değil, Türk edebiyatını bütün tarihi ve aktüel değerleriyle tanıyan bir tenkitçinin Batı kültür ve edebiyatı hakkında da esaslı bilgi sahibi olması lazımdır. Ancak bu şartla milli edebiyatımızın milletlerarası değerini tayin edecek ölçüler elde edebilir. Yalnız dünkü ve yalnız bugünkü edebiyatımız hakkında bilgi sahibi olanların umumiyetle Türk edebiyatı hakkında fikir söylemeye hakları olmadığı gibi, dünkü ve bugünkü edebiyatımızı bildikleri halde Batı edebiyatı hakkında bilgi sahibi olmayanların da herhangi bir edebi eserimize ait değer hükmü vermeğe salahiyetleri yoktur.

Bu bilgi şartları bizde tenkitçi kıtlığının sebeplerini aydınlığa çıkarmaktadır. Edebiyat Fakültelerimizi bitirenler arasında da henüz bu şartlara sahip bir tenkitçi yetiştirmedi. Fakat eşikte bekleyen kabiliyetler gözümüze çarpıyor değil. Sabırsız, fakat ümitsiz değiliz.

*Milliyet, 16 Ekim 1958***Edebi Dönemler Üzerine Yapılan Eleştiriler**

1939-1960 arasındaki eleştiri yazılarında bir önceki dönemde de tartışılan edebiyatta eskilik-yenilik problemi ve milli edebiyat konusunun yanı sıra edebiyatın amacı ve konusu, edebiyatta içerik ve üslup problemleri üzerine de konuşulduğunu görmekteyiz.

Edebiyatın mutlaka halka hizmet etmesi gerektiğini düşünen İsmail Hakkı aksi takdirde edebiyatın soysuzlaşacağını söyler. Edebiyatın bireysel olduğunda melankolik, karamsar ve zayıf, hâlbuki toplumsal ve iyimser karakterli olduğu zaman daha güçlü olacağına inanmaktadır. Hâlihazırdaki edebiyatın mutlaka halka gitmesi gerektiğini aksi takdirde devinimsizlikten kurtulamayacağı düşüncesindedir. İlhan Berk ise edebiyatın ve sanatın tek konusunun insan olduğunu, oysaki edebiyatımızın bunu hiç tanımadığını ve sevmediğini söylemektedir. Tanzimat'a kadar edebiyatımızın hayattan ve gerçekten uzak bir soyut şiirden ibaret olduğunu, Tanzimat döneminin edebiyat anlamında bir çaba gösterdiğini fakat yeterli olmadığını, Servet-i Fünûn'un edebiyatı sadece aydınların problemi olarak algılandığını, Fecr-i Âti'nin en önemli temsilcisi Haşim'in ise bireysellikte kaldığını, Beş Hececiler'in

sadece heceyi kullanmayı bir maharet saydığını dile getirir. Avrupai anlamda on yıllık bir edebiyatımızın bulunduğu düşüncesindedir. Edebiyatın ve sanatın işlevinin ne olması gerektiği konusunda daha kapsamlı görüşler ileri süren eleştirmen Mehmet Kaplan'dır.

Mehmet Kaplan, sanat eserinin dış etkilerden bağımsız olması gerektiği, aksi takdirde kendi amacından uzaklaşmış olacağını düşünür. Dış etkilere yönelmiş ya da dış etkilerin aracı haline gelmiş bir sanat eseri, yetkin bir ürün de olamayacağı için insanlığa faydalı da olamaz. Bir bilgin, nasıl ki bütün varlığıyla önündeki olaya kendisi verip bir prensibi meydana çıkarmaya çalışırsa, bir sanatçı da bütün iradesini, eserinde bir güzellik meydana getirmek için kullanmalı. Kaplan, Valery'den hareketle, sanat eserinin dışarıda bir amaca yönelmiş bir ürün olmayıp sanatçının kendi zekâ ve iradesiyle bir yaratımı olduğu düşüncesindedir (Özçelebi, H., 1998: 31-32).

Mehmet Kaplan, edebiyatın içerik bakımından II. Dünya Savaşı öncesinden farklılaştığını belirtir. Bu farklılaşmanın tek partili hayat ile savaş sonrasının çok partili hayatının edebiyata yansımalarından kaynaklandığı düşüncesindedir. Cumhuriyet dönemi edebiyatında din duygusunun zayıflayıp onun yerini dünya duygusu almıştır; yanı sıra yakın geçmiş ile ilgili canlı tarih düşüncesinin yerine uydurma, olmayan bir tarih tezi işlenmeye çalışılmıştır. Milliyetçilik düşüncesi gerçek dayanaklarla işlenmediği için savaş sonrasında zayıflamış ve bu kez de onun yerini insanîyetçilik, dünya vatandaşlığı gibi nesnel dayanakları olmayan kavramlar, gençliği komünizme sürüklemeye başlamıştır. Bütün bunlar edebiyatımızın da çehresini değiştirmeye başlamış; diğer taraftan dine, tarihe ve aileye karşı da bir ilgisizlik söz konusu olmuştur. İçeriğin, dili ve üslubu da belirlediğini düşünen Kaplan, Tanzimat edebiyatımızı bu bakımdan da değerlendirir (Özçelebi, H., 1998: 31-32).

Suut Kemal ise bir sanat ve edebiyat anlayışının memleketin kendi bünyesinden beslenmiyorsa kalıcı olma olasılığının düşük olduğunu, birkaç hevesli örnekten öteye geçemeyeceğini belirtmektedir. Suut Kemal, Divan edebiyatının da bu memleket ruhundan beslenmediği ve uydurma bir âlem içinde kaldığı, Tanzimat edebiyatının ise bir ikilemi getirdiği, Servet-i Fünûn'un tümüyle bu memleket ruhundan koptuğu, nitekim hâlihazırdaki sürrealist akımın da böylesine köksüz olduğu fikrindedir. Dolayısıyla bir edebiyat öncelikle milli benliğine, milli ruhuna; bizim edebiyatımız bağlamında söylemek gerekirse halk şiirine ve halk türkülerine dönmelidir. Suut Kemal'in bu görüşlerine karşı çıkan Melih Cevdet, Boğaziçi'nde kalıp Anadolu'ya gitmeyen edebiyatımızın kabahatinin dışarıdan getirilen düşünce hareketleri olmadığını söyler. Çünkü milli sınırlara benzer bir sınır, düşünce dünyasında yoktur. Yabancı bir şiirdeki bir insan anlatımı evrensel insan boyutuyla bizi de anlatmaktadır. Sadece düşünce boyutunda değil, edebi şekiller boyutunda da bazı etkilenmelerin doğal olduğunu, diğer taraftan Garip hareketi çerçevesinde kendilerine yöneltilen sürrealist oldukları iddiasının da doğru olmadığını söyler. Bu dönemde Ömer Bedrettin Uşaklı da Suut Kemal'in görüşlerine katılmadığını, konusu tümüyle yabancı ülkelerde geçen ve kahramanları da bütünüyle yabancı olan Türkçe bir eserin de öz malımız olabileceğini belirtir (Özçelebi, H., 1998: 64-66).

Edebiyatın içeriğiyle ilgili problemlerin gelip dayandığı nokta dolayısıyla milli edebiyat konusu ve edebiyatın yeniliği veya eskiliği tartışmaları olmaktadır. Tanpınar, Cumhuriyet kurulduğundan beri bu yolda pek çok yazarımızın önemli şeyler yaptıklarını fakat hâlâ bir şeylerin eksik olduğunu dile getirir. Pek çok örnekleme ve tarihsel perspektif çiziminden sonra Tanpınar, sorunun, edebiyatçılarımızın asıl

problemlere inmeyip sadece kabukta kalmasına, geçmişle bağlarını yavaş yavaş koparmasına ve gündelik olanın peşinde koşmasına bağlar. Milli bir edebiyatın ise kendimize, hayatımıza, geçmişimize dönmekle mümkün olabileceğine inanır. Halit Fahri ise, mahalli ve milli karakterini kaybetmemek kaydıyla, edebiyatımızın yabancı edebiyatları düşünce ve şekil bakımından örnek alabileceğini dile getirir (Özçelebi, H., 1998: 49-51).

Bu dönemde hâlihazırdaki edebiyat üzerine de bir hayli eleştiriler yazılmıştır. Özellikle I. Yeni ve II. Yeni şiir hareketleri eski ve yeni tartışmalarını yeniden gündeme getirir.

1940 yılında *Tasfiye Lazım* isimli yazısıyla eski yazar ve şairlerin artık yerlerini genç şairlere bırakmaları gerektiğini yazan Gavsî Halit Ozansoy, Kemalist devrimin eski olanın yerine yeni ve gelişmiş olanı koyduğunu; dolayısıyla bunu örnek almak gerektiğini de ekler. Gavsî Halit'in bu yazısından sonra eski şairlere karşı tepki veren pek çok yazı yayımlanır. Eski nesilden bunlara karşı çıkanlar, yazılanları "çocukça" bulanlar olsa da hatta Nurullah Ataç, bunların ne yaptıklarını bilmediklerini; Mehmet Kaplan, yeni şiirlerinin çoğunun hatıra defterinden veya mektuptan koparılmışa benzediğini söylemiş olsa da eski kuşağa karşı bu hareket genç şairler arasında büyük rağbet görür. Orhan Veli, 1949'da **Yaprak**'ta yayımlanan *Genç Şairden Beklenen* başlıklı yazısında kendi hareketlerinin 1930'lardan sonra beylik kalıplar içinde sıkışıp kalmış olan şiir için yeni olanaklar aramak; şiire yeni dünyalar, yeni insanlar, yeni hayatlar sokup şiirin konusunu genişletmek olduğunu söyler. Şiirlerinin yadırganmış olmasını da alışılmış kalıpların dışına çıkmalarına bağlar. Söylenildiği gibi şiirlerinin basit ve alelade olmadığını, aksine bu tarz şiiri yazmanın düşünüldüğü gibi hiç de kolay olmadığını söyler (Özçelebi, H., 1998: 72-83).

1950 sonrasında ise bu kez eleştiriler II. Yeni etrafında odaklanmaya başlar. Garip Hareketinden sonra, Oktay Rifat, **Perçemli Sokak** adlı şiir kitabını yayımlamış ve bu eser, II. Yeni Hareketi'nin belirmesine ve bu hareket etrafında yeni tartışmalara da yol açmıştır. Özellikle 1950'li yılların ikinci yarısı, Türk şiir için oldukça hareketli bir dönemdir. Cumhuriyet sonrasında Garip ya da I. Yeni olarak bilinen şiir hareketinin yanı sıra **Hisar** ve **Mavi** dergilerinin adlarıyla anılan şiir hareketleri ve bunlardan sonra büyük tartışmalara yol açan İkinci Yeni Hareketi ortaya çıkar. Garip anlayışıyla Türk şiiri ciddi bir "sarsıntı" geçirmişse de, bu değişimin Türk şiirine yansımaları üzerindeki tartışmalar daha da artarak devam eder. 1956'da Cemal Süreya *Folklor Şiire Düşman* yazısında kendi zamanlarının şiirin artık gelip sözcüğe dayandığını belirtir ve modern şiirinin folklorik öğelerden beslenemeyeceğini, şiirde hikâye edilecek bir unsur bulunmaması gerektiğini söyleyerek dönemde ciddi bir tartışmanın da başlamasına yol açar. Bu tartışmalar gittikçe II. Yeni Hareketi üzerinde yoğunlaşır. Dönemin dergi ve gazetelerinde II. Yeni'nin Türk şiirine getirdiklerini tartışan veya bu anlayışa karşı çıkan eleştirel yazıların çokluğu dikkat çeker. Edip Cansever ve Turgut Uyar, kendi şiirlerini soyut bir şiir, anlamsız bir şiir olarak eleştirenleri haksız bulur. Her ikisi de bu değişimin gerekliliğinin ardından kendilerinin eleştirilmesini, bu değişim ihtiyacının anlaşılması olarak yorumlarlar ve şiire ve şaire yüklenen klasik görevin devam eden anlayışı olarak görürler. Bu dönemde en dikkat çeken şiir grubu İkinci Yeni olmakla birlikte, dönem içerisinde farklı şiir toplulukları da ortaya çıkmıştır. Bunlardan birisi eski ve yeni arasında bir köprü kurabilmek amacıyla **Hisar** dergisi etrafında oluşan Hisar topluluğudur. İlhan Geçer, bu geleneğe bağlı anlayışları dolayısıyla kendilerinin "eski ve gerici" olarak eleştirilmesine karşı çıkar ve niyetlerini gelenekten kopmamış bir yenilik olduğunu söyler. Mehdi Halıcı, Mehmet Çınarlı ve A.Rıdvan Bülbül

ise yazılarında, son yıllarda çok fazla şiir yayımlanmasına rağmen, “gerçek şiire” ulaşamayan şairleri ve edebiyat dünyasını eleştirirler. Halıcı, bu durumun nedenini Orhan Veli ve arkadaşlarının çok kestirme başarısına; Mehmet Çınarlı, şairlerin kaidesiz, zahmetsiz, şiirle ilgili bir şey öğrenmeksizin yazmalarına bağlar. Rıdvan Bülbül ise Türk şiirinin *gariplik uğruna harcandığını* söyler. Dönemin süreli yayınlarından **Hisar** ve **Çağrı** gelenekten yana, Yeditepe, Pazar Postası, A gibi dergiler ise yayımladıkları eleştirel yazılarda İkinci Yeni Hareketi’nden yana tavır almışlardır (Baycanlar, 2007: 191-199). Diğer taraftan bu yıllarda Mavi dergisinde, sosyal realizm merkezli eleştiriler dikkat çeker.

Edebi Türlerin Teorisi Üzerine Yapılan Eleştiriler

Bu dönemde şiirin ve şairin amacından, şiirde eski-yeni konusuna, şiirde ideoloji, hece-aruz problemi, şiirin şekli gibi şiir üzerine teorik tartışmaların yanı sıra öykü ve romanın işlevi, milli bir romanın nasıl olması gerektiği, aynı şekilde tiyatroyun işlevi gibi edebi türler etrafında oldukça geniş çerçevede bir literatürün bulunduğunu görmekteyiz.

Şiirin görevi konusundaki tartışmalar genellikle toplum için şiir ve sanat için şiir tartışmaları etrafında toplanmaktadır. Örneğin Yaşar Nabi, şiirde güzellikten yanadır, çünkü geçmişte de denendiği gibi mutlaka şiirle bir şeyler vermek isteyen şair, kalıcı olamamıştır. Turgut Uyar ise memleketin kalkınması için sanatın da şiirin de fedakârlık etmesi gerektiği düşüncesindedir. Ceyhun Atuf Kansu ise Anadolu şiirinin ön plana çıkarılması gerektiği düşüncesindedir. Nurullah Ataç da şiirin toplum sorunlarıyla ilgilenmesi gerektiğini söyler ve böyle bir ilgisi olmayan sanatçıya toplumun da ilgi göstermeyeceğini düşünür. Tanpınar ise bu iki zıt anlayışın Tanzimat’tan beri tartışma içinde olduğuna, ancak bir şiir dilinin hiçbir zaman toplumu tam olarak veremeyeceğine, dolayısıyla şiiri toplum sorunlarının emrine vermenin gereksizliğine vurguda bulunur. Atilla İlhan ise sanatın insan mutluluğunun emrinde olduğuna inanmaktadır (Özçelebi, H., 1998: 69-72).

Diğer taraftan yukarıda kısmen bahsettiğimiz I. Yeni ve II. Yeni büsbütün yeni bir şiir teorisiyle ortaya çıkarlar. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirin şeklinde ve konusunda yapmış oldukları yenilik; basitin, sadenin, sıradan olanın şiire sokulması anlayışı, bu dönemde şiirin teorik olarak yeniden ele alınmasına yol açar. Fakat bu durum 1950’lerin ortalarından sonra bu kez II. Yeni hareketi için söz konusu olur. Bu defa şiirin tümüyle basitten, sıradan olandan da kaçması, bütünüyle bilinçaltına yönelmesi, I. ve II. Dünya Savaşlarının bütün dünyada yarattığı buhranın ve kırılmanın bir yansıması olarak görüldüğü gibi, zaman zaman gelenekten kopmaları noktasında birer yıkıcı, bozguncu hareket olarak kabul edildikleri de dikkatlerden kaçmaz.

Roman ve öykünün teorisine geldiğimizde ise bu alanda teorik konuşan çok fazla ismin bulunmadığını görmekteyiz. Samet Ağaoğlu, iyi bir roman için iyi bir üslubu ve güzel bir dili gerekli görür. Suat Derviş, roman ve öykünün toplum sorunlarına değinmesi gerektiğini belirtir. Abdülhak Şinasi Hisar, roman ve öykünün insanı ve hayatının görünümünü anlatması gerektiğini düşünür. Nafi Atuf Kansu, romanın insanın hayatının her yönünün didik didik etmesini ister. Tanpınar ise öyküyü de kastederek romanda insanın merkez alınması gerektiğini ve romancının insana inanması gerektiğini belirtir. Halikarnas Balıkcı’na göre roman, otobüsteki insanlar kadar gerçek insanları anlatmalıdır. Melih Cevdet’e göre ise roman, insanın keşfedilmemiş taraflarını, belki de bütünüyle insanı yeni baştan keşfe çıkmalıdır. İsmail Hakkı, romanın iç insanı yakalayıp çıkarması gerektiğini düşünür (Özçele-

bi, H., 1998: 151-155). Ataç ise romanda önemli olanın gerçekleri anlatması değil, anlatılanlara okurun inanması olduğunu belirtir. Orhan Hançerlioğlu da yaşanan hayatı olduğu gibi romana geçirmenin gerçekleri anlatmak olmadığını söyler. Kemal Tahir'e göre ise roman için asıl önemli olan çevre değil, insanın dramıdır; romanda çevre, romancının dünya görüşü ve kültürü önemli olsa da asıl önemli olan romanın kendisidir. Yaşar Kemal'e göre ise roman bir "çırak işi" değil, bir çalışma ve disiplin işidir. Fethi Naci de okuduğu romanlardan hareketle romanın, insansız bir toplumun gerçeklerini değil, bir toplumun parçası olan insanın realitesini, olaylar karşısındaki tepkileriyle, duygu ve düşünceleriyle verdiği düşüncesindedir. Asım Bezirci ise yeni Türk romanının sadece işçi köylü romanının yazılmasından değil, bunlarla birlikte diğer toplum katmanlarına ait kimselerin romanlarının da yazılmasıyla doğacağı düşüncesindedir. Peyami Safa ise modernist roman anlayışına bağlı bir roman görüşünün hâkim kılınması gerektiğini belirtir. Peyami Safa'nın bu konudaki görüşleri şöyle maddeleştirilebilir:

- “1. Romanlar, insanın eşyaya ve mekâna bakışını, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi yansıtmalıdır. Bunu, yazar kendi değil, roman kişinin bakış açısıyla yapmalıdır. Çünkü yazar romanın bir kahramanı değildir. Bundan dolayı onun çevreyi görüşü okuru ilgilendirmez. Bu tür bir yaklaşım romana dışarıdan bir müdahale olur ki, bu doğru bir tutum değildir.
2. Romandaki bir yerin adı, orada geçecek konuşmalardan anlaşılmalıdır. Romancının bunu okuyucuya önceden duyurması, okuyucuyu romanın dışına çeker.
3. Romancı, betimleme ve çözümlemeden önce olay ve davranışları vermeli; çünkü eşyaya karşı dikkatler ve ruh tepkileri bunları uyandıran olaylardan ve hareketlerden doğar.
4. Kahramanın huyunu bize romancı değil, bu kahramanın olaylar karşısındaki davranışları bildirmelidir; çünkü düşünce, yaşantılardan sonra gelir.
5. Kahramanların yaşamöyküsünü romancıdan değil, romandaki kahramanların konuşmalarından ve geçmişlerini anımsamalarından, parça parça ve sırası geldikçe öğrenmeliyiz. Bu anılar dünyanın hemen tüm romanlarında olduğu gibi düzenli ve biçimli olmamalıdır. Çünkü hiçbir insan anılarını düzgün ve sıralı olarak anımsayamaz. Virginia Woolf ve Proust dışındaki yazarların hemen hepsi bu yanlışa düşmüşlerdir.
6. Çeşitli karakterleri olan kişilerin düşünce yapıları romancınınkinin aynıdır. Bu durum, roman içindeki tartışmalarda oldukça belirgindir. Kahramanlar aynı zihin düzeneğine uygun bir biçimde tartışırlar.
7. Romanlarda kahramanlara mal edilemeyen betimleme, çözümleme ve açıklamalar romancıya aittir. Bunlar romanın hayatına yazarın gereksiz bir biçimde karıştığının bir göstergesidir.
8. Romanın yapısı, hayatın zamandizinsel değil, ruhsal yapısına ayak uydurmalıdır. Bir başka deyişle roman, tarih değil, hayatın içinden bir seçme ve ona göre bir düzendir.” (Özçelebi, H., 2006: 376-379).

Cevdet Kudret, romanın tanımı çerçevesinde belli kurallar koymanın, birtakım eksiklikleri ve yanlışlıkları beraberinde getireceğini düşünür. Çünkü klasik bir roman tanımı, her zaman için yeterli ve geçerli bir tanım olmayabilir. Edebiyattaki farklı yönelimler, yeni ve farklı roman türleri yaratır ve bunlar klasik roman tanımı içine girmeyebilir görüşündedir. Tefik Çavdar'a göre roman, konusunu toplumdan ve toplum içindeki bireylerden almalıdır ve ele aldığı konuyu da bir roman estetiği çerçevesinde işlemelidir. Cahid Okurer ise romanı; insanı kendisi olarak,

toplum içinde bir birey olarak, doğa içinde bir insan olarak ve en son da evren içinde bir varlık olarak şu veya bu yönüyle ele alan sanat eseri şeklinde tanımlar (Baycanlar, 2007: 83-90).

“1950’li yılların sonuna gelindiğinde roman üzerine tartışmalar tamamen bitmemiştir. 60’lı yıllarda da benzer konular tartışılmaya devam edecektir. Realist roman anlayışının yavaş yavaş terk edilmesi karşısında bu durumun okuyucu ve yazar açısından algılanışı Adnan Benk tarafından irdelenmeye çalışılır. Adnan Benk “Gelenekçi Romana Karşı: Nathalie Sarraute: Kuşku Çağı” yazısında dünya ve Türk edebiyatında belli ölçülere -yazar bunu Balzac anlayışına uygun romanlar olarak dile getirir- uyan romanların başarılı sayıldığına dikkat çeker. Yazar romanda bu kalıpların dünya edebiyatında nasıl kırılmaya çalışıldığını **Kuşku Çağı** adlı romandan örnekler vererek anlatır. Bu yazıda “gelenekçi” romancıların kişilerini nasıl ele aldıkları ve yarattıkları üzerinde duran Benk, klasik anlayışıyla yaratılmayan roman kişilerinin, Balzac çağındaki zenginliklerini yitirdikleri düşüncesindedir. Bu durumda yazarlar ve okuyucular sıradan alışkanlıklarından kurtulmuş roman kişileriyle karşı karşıyadır ve roman yazarlarının bu anlayıştan kurtulmaları gerekmektedir (Baycanlar, 2007: 91).

Bütün bunların yanı sıra roman konusunda bu dönem içerisinde roman kişileri, romanda olaylar arası bağlantılar, dönem karşısında romanın durumu, yazar ve kahraman ilişkisi, kahraman ve çevre ilişkisi, tip ve karakter yaratma, romanda dili kullanma becerisi, yazarın romandaki bakış açısı gibi konular da eleştirel yazılara konu edilmiştir. Diğer taraftan bu dönemde edebiyat faaliyeti açısından dikkat çeken bir nokta da öykünün romanın önüne geçmiş olmasıdır. Özellikle Sait Faik, Sabahattin Ali, Memduh Şevket, Samim Kocagöz, Haldun Taner, Oktay Akbal, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Orhan Kemal’in öyküleri dikkat çekmeye başlar. Buna karşılık teorik bağlamda öykü eleştirisi hemen hemen yok denecek kadar azdır.

Roman ve öykü konusunda bir bütün eleştirel teorinin bulunmaması gibi bu dönemde tiyatro ile ilgili de çok sayıda teorik yaklaşım yoktur. Müstakil bazı yazıların yanı sıra bazı eser ve temsil eleştirilerine bağlı olarak tiyatronun işlevinin ne olması gerektiğinin söz konusu edildiği görülür.

Örneğin İsmail Hakkı, tiyatroyu nutukla ifade sanatı olarak görür, Sabahattin Eyüboğlu, ruhları ve fikirleri uyandırmak için tiyatronun da görev yüklenmesi gerektiği düşüncesindedir. Muhsin Ertuğrul, tiyatronun sahnede gizlinin perdesini açıp onu seyirciye göstermesi gerektiğini söyler. Nurullah Ataç ise tiyatronun en önemli unsurunun aktör değil, edebi eser olduğu görüşünü ileri sürer. Ataç, İsmail Hakkı’nın Karagözü günün koşullarına uydurmak düşüncesine karşı çıkar ve artık karagöz tarzı oyunların kendi devirlerini kapadıklarını ileri sürer. Halit Fahri de bu görüşlere katılmakla birlikte karagöz ve ortaoyunu tarzı oyunların ancak sosyal hicivler için ve gülmece için geçerli olabileceğini, sosyal ve psikolojik tahlillere uygun olmadıklarını belirtir (Özçelebi, H., 1998: 225-230).

Yazar ve Eser Üzerine Yazılan Eleştirel Değerlendirmeler

1939-1960 arasında yazar ve eser eleştirisi bağlamında çoğunluk olarak ele alınan isimlerin bazılarının bir önceki dönemde de söz konusu edildiğini görürüz. Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi isimlerin modernleşme dönemi edebiyatımız üzerindeki kurucu özellikleri ister istemez anlayış farklılaşmalarının söz konusu olduğu dönemde geleneği takip edenlerle yenilikçiler arasında tartışmalara malzeme olmuştur. Dolayısıyla bu dönemde de adı geçen şairlerin yanı sıra yenilikçiler safından da Orhan Veli, Fazıl Hüsnü ve II. Yeni’nin bazı şairleri

bu eleştirilerde en çok üzerine konuşulan isimler olmuşlardır. Bu yüzden bahsini ettiğimiz eleştirilerde nesnel yaklaşımın genellikle göz ardı edildiği dikkatlerden kaçmaz; buna karşılık kişisel ve ideolojik tavır ve tutumlar ön plana çıkar.

Fikret'i, topluma bakışı ve şiirindeki felsefesi bakımından değerlendiren Suat Derviş, onun içerik ve şekil bakımından şiirimizde yeni yerleştiren adam olduğu görüşündedir. Diğer taraftan gericiliğe ve bağınazlığa karşı olduğunu ve millet sevgisini ırkçı bir anlayıştan kurtardığını ve Fikret'in devrin aydınları içerisinde inkuşlâpçılıkta en fazla ileri giden bir kişi olduğunu da ekler. Abidin Dino da Fikret'i bir kavga şairi olarak görür. Ona göre Fikret'in düşmanları dün olduğu gibi bugün de yenilmeye mahkûmdurlar. Behçet Kemal ise Fikret'i "millet ve memleket rüyalarımızı zaman zaman yarım yamalak görmüş ve çok iyi sayıklamış ve hiçbir zaman bir imanın adamı olamamış biri olarak görür." Nurullah Ataç, Fikret'i Fransızca düşünen ve fakat Türkçe yazdığını sanan bir şair olarak görür. Buna karşılık onun geleneği kırmak yolundaki ilk önemli adımı attığını, Avrupalı bir edebiyat yapmak yolunda ise nedense isteksiz davranıp kendini geliştirmedini yazar. Cahit Tanyol, Fikret'in bireyci ve toplumcu yönlerine işaret eder. Tanpınar ise Fikret'in yeni bulamadığını söyler; çünkü Tanpınar'a göre Fikret, Yahya Kemal'in yaptığı gibi yeni şiirimizi devam edip gelen gelenekte değil, dışarıda aramıştır (Özçelebi, H., 1998: 100-106).

Yahya Kemal'in durumu da Fikret'ten farklı değildir. Pek çok olumlu yaklaşan eleştiri söz konusu olduğu gibi, onun Türk şiirinde yaptığını olumsuz gören yazılara da rastlanmaktadır.

Örneğin Nurullah Ataç, Yahya Kemal'in yenilikçi bir şair olduğu görüşünde değildir. Sadece yitirdiğimiz, özlemine çektiğimiz bir güzelliği getirdiği için beğenildiğini söyler. İyi bir şair olmasına rağmen Yahya Kemal, bir başlangıç değil, aksine bir sondur; çünkü bize yeni bir şiir kaynağı göstermemiştir. Doğan Ruşenay, Yahya Kemal'i Tagor'la karşılaştırarak onun Hint şiirinde yaptığını Yahya Kemal'in Türk şiirinde yaptığını söyler ve Yahya Kemal'in şiir estetiğini Nedim'den üstün bulur. Tanpınar da Yahya Kemal'e olumlu yaklaşanlardandır. Tanpınar, Yahya Kemal şiirinin zamanını ve yerini tam olarak bulmuş bir şiir olduğunu belirtir. Çünkü onunla şiirimizde var olan kriz sona ermiştir. Fakat Yahya Kemal'in şiirlerinin Nedim'inkilerle karşılaştırılmasına karşı çıkar. 1943'te **Yahya Kemal Hayatı ve Eseri** isimli bir kitap yayımlayan Zahir Güvemli, onu şiir tarihimiz içerisinde ele almaya, yaptığı yeniliği bu çerçevede ortaya koymaya çalışır. Cahit Tanyol da Yahya Kemal şiirine olumlu yaklaşarak onun şiirin bir şiirde bulunması gereken her özelliği barındırdığını söyler. Diğer taraftan Behçet Kemal, Yahya Kemal'in şiirlerinin uygunsuzluğa dikkat çeker ve onun rubailerindeki tasavvufu Osmanlıcaya kötü bir dönüş olarak görür ve buna karşılık Türk şiir dilini kendilerinin oluşturduğunu belirtir. Attila İlhan ise Yahya Kemal'i geçmişe aşırı bağlı kalmakla eleştirir (Özçelebi, H., 1998: 107-114).

Eski şairler içerisinde eleştiri malzemesi yapılan bir diğer önemli isim Ahmet Haşim'dir. Bu dönemdeki kimi yazılarda Haşim, bir taraftan şiirimizde Yahya Kemal'den sonraki en kudretli şair; Rimbaud, Verlaine ayarında bir şair olarak görülürken, kimi eleştirmenler ise Türkçeyi yanlış kullanan, temleri sınırlı olan bir şair olarak değerlendirirler.

Örneğin Cahit Tanyol, Ahmet Haşim'in şiire yepyeni bir dil heyecanı, bir iç ahenk ve şiire özel bir beste havası getirdiğini söylemektedir. Fakat Tanyol 1940lı yıllardan sonra Haşim üzerine yazdığı yazılarında onun dil yanlışları üzerinde de durmuştur. Halid Fahri ise, her şeyden önce şiirde lirizmi yenileştirdiği için

Haşim'i büyük bir şair olarak görür. Salih Zeki Aktay, Haşim'in yanlış yolda olması dolayısıyla gerçek şiire varamadığını belirtir (Özçelebi, H., 1998: 115-124).

Dönemin önemli şairlerinden bir diğeri ise Fazıl Hüsnü Dağlarca'dır. Onun şiiriyle ilgili değerlendirmeler genellikle imge yüklü bir şiir olduğu; şiirini anlamak için üzerinde düşünmek gerektiği yönündedir. Peyami Safa, onun şiirini Avrupa şiirini temsil eden bir yetenek olarak görür. Haluk Şehsuvaroğlu, onun şiirini kendisini anlam bakımından yavaş yavaş açan bir güzellik olarak yorumlar. Orhan Burian, onun Türk şiirinde herkesten farklı garip bir dille konuştuğunu ve zor bir şiir olduğunu belirtir. Mustafa Necati Karaer, onun şiirinin gerçek anlamdaki serbest şiirin güzel bir örneği olduğunu söyler. Attila İlhan ise, onu şiirde yeni bir soluk, yeni bir ses olarak görür ve halk edebiyatından yararlandığına dikkat çeker. Ataç da onu bizim en zengin şairimiz olarak kabul eder (Özçelebi, H., 1998: 124-133).

Türk şiirinde önemli bir yeniliğin veya kırılmanın öncüsü kabul edilen Orhan Veli ve onun etrafındaki diğer Garip hareketi üyeleri de bu eleştirilere konu olurlar. Örneğin, Oktay Akbal, Orhan Veli ve arkadaşlarını bu tarz bir yeniliğin yol açıcısı kabul eder; onları modern şiirimizin triosu olarak görür. Fakat Akbal, daha sonraki yazılarında Orhan Veli'nin gelenekten beslenmeye başladığını ve bu bakımdan öncü olma pozisyonunu kaybettiğini de söyler. Ataç da Akbal gibi, Orhan Veli'yi gelenekten beslendiği şiirleri dolayısıyla eleştirir. Niyazi Berkes ise, Orhan Veli'yi sadece bir şair olarak görmez onun bir düşünür olduğunu da ekler. Fahir Onger, Orhan Veli'nin orijinal tarzıyla bir moda yarattığını fakat şiirinde bazı paradoksların bulunduğunu söyler. Ziya Osman Saba, Orhan Veli'nin şiirlerinin dikkatli okunduğunda ölçsüz, uyaksız denilen şiirlerin ne kadar incelikli bir çalışma ürünü olduklarının görülebileceğini belirtir. Bir başka yazısında Ataç, Orhan Veli şiirinin Cervantes'in Donkişot'una benzediğini; tıpkı Donkişot'un Şövalye edebiyatına bir tokat olması gibi, Orhan Veli şiirinin de edebiyatımızda Âşık edebiyatına bir tokat olduğunu yazar. Eyüboğlu, Orhan Veli'yi dünya şairleri arasına en kolay katılabilecek bir şairimiz olarak görür. Onun şiirinde tek bir insan halinden bütün bir insanlığa gidiş vardır. Oktay Rifat ise Orhan Veli'nin, Fransız şiirinin birkaç kuşakta gerçekleştirdiği şiir serüvenini kısacık ömründe yaşamış ve Türk şiirini Avrupa şiiriyle eşitlemiştir. Orhan Veli'nin ölümünden sonra bir yazı daha yazan Ataç, onu Yahya Kemal ve Nazım Hikmetle birlikte Türk şiirinin çığır açıcısı olarak görür. Cahit Sıtkı ise, Orhan Veli'nin neden söz ederse etsin, hiçbirinde şairliğini unutmayan birisi olduğunu; şiirin ufkunu genişlettiğini; Türkçeye katıksız pırıp pırıl şiirler bıraktığını yazar (Özçelebi, H., 1998: 138-143).

1939-1960 arasında eser eleştirisi bağlamında çok sayıda yazı bulunduğu görülmektedir. Bunların önemli bir kısmı eser tanıtımı özelliği taşımakla birlikte, önemli bir kısmı ise eleştirel değerlendirmedir. Bu türden yazılar içerisinde ön plana çıkanlar Yaban, Sinekli Bakkal, Fahim Bey ve Biz, İçimizdeki Şeytan, Matmazel Noralya'nın Koltuğu gibi edebiyatımızın belli başlı romanları ile bu dönemde ön plana çıkan öykülerdir.

Bir önceki 1923-1938 döneminde de önemli tartışmalara konu olan Yakup Kadri'nin **Yaban** romanı bu dönemde de olumlu ve olumsuz eleştirilerin odağında yer alır. Örneğin Rüştü Şardağ, **Yaban**'ı Türk aydını ile köylüsü arasındaki uçurumu anlatan tezli bir roman olarak görür. Fakat bu tez başarılı bir şekilde aktarılamamıştır; çünkü yazar romanında sürekli bir empoze halindedir. Nasuhi Baydar da **Yaban**'ın tezli roman olduğu düşüncesindedir fakat teknik birtakım yetersizliklerinin bulunduğunu da belirtir. Suat Derviş de Yakup Kadri'nin bu romanıyla artık toprağa indiğini, eski romantizmini bıraktığını, natüralizme kadar giden bir ger-

çekliği yakaladığını fakat bu gerçeklik içerisinde köyü ve köylüyü iyi yakalayamadığını, hep olumsuz baktığını söyler. Vedat Günyol ise, **Yaban**'ın bizi köye sokmaya başlayan ilk eser olduğunu söylemesine rağmen tezi noktasında yarı başarılı bir deneme olarak kabul eder. İsmail Habip de Yakup Kadri'nin köyü ve köylüyü anlatmadaki olumsuz tavrını eleştirir ve bu tavrın gerçeği yansıtmasına engel olduğunu söyler (Özçelebi, H., 1998: 158-165). Diğer taraftan Yakup Kadri'nin **Panorama** romanı da dönemi ele alan bir eser olması dolayısıyla dikkat çeker. "Eleştirilenler bu romanı, ülkemizin Cumhuriyet'ten sonraki ilk 25 yılda geçirdiği değişimi ortaya koyan, Türk devriminin sağlam temeller üzerine oturup oturmadığını sorgulayan, bir fikir romanı olması nedeniyle bu alandaki boşluğu dolduran bir kitap olarak görürler. **Panorama**, bir fikir romanı olduğu için eserdeki aksaklıklar üzerinde hemen hiç durulmaz." (Özçelebi, H., 2006: 414).

Bir önceki dönemde de dikkat çeken bir diğer eser Halide Edib'in **Sinekli Bakkal** romanıdır. Ayrıca bununla bağlantılı olması ve dönem romanı olması dolayısıyla **Tatarcık** da eleştirel yazılarda ele alınır.

Örneğin Samet Ağaoglu, Sinekli Bakkal'daki kişilerin tam bir kişiliğe sahip olmadıkları üzerinde durur. Bu eseriyle Halide Edib'in yeni bir döneme girdiğini düşünen Cahit Okurer, romanda Türk toplumunun sadece dış görünüş ve yaşayış olarak değil, ruhi özellikleriyle de ele alındığına değinir. Vecdi Bürün ise eseri üslup bakımından da ele aldığı tez bakımından da zayıf bulur. İsmail Habip ise romanda birtakım aksaklıklar olsa da kuruluş ve açılışı ayrıca roman boyunca yazarın kendisini gizlemesini ustaca bulur. **Tatarcık** ise konu, kişiler, tezi ve üslubu bakımından eleştirilere konu olur. Kimi eleştirilerde, yazarın kahramanlarının dünyasına yeterince girmediği için düşüncelerine de hâkim olamadığı, olay örgüsünün basitliği üzerinde durulurken; kimi eleştirilerde ise yazarın bu eseriyle dil ve üslup bakımından kendisini yenilediği belirtilir (Özçelebi, H., 1998: 172).

Abdülhak Şinasi Hisar'ın **Fahim Bey ve Biz** romanı da bu dönem olumlu ve olumsuz eleştiriler alan bir başka eserdir. Bu roman genellikle felsefi düşüncelerde tekrara düşmesi, çok uzun cümleleri, duyulan geçmiş zaman ekini çok fazla kullanması, toplum sorunlarına değinmemiş olması bakımlarından eleştiri alır (Özçelebi, H., 1998: 176). Dönemin ciddi tartışmalara yol açan bir başka romanı Sabahattin Ali'nin **İçimizdeki Şeytan**'ıdır. Bu eser Nihal Atsız ve Sabahattin Ali arasında mahkemelik olunacak derecede kişisel tartışmalara konu olur. Bunların haricindeki eleştirilerde ise bazı eleştirilenler, yazarın olayların temelini rastlantılara dayandığı veya bohem aydınları ele aldığı, insandaki ezeli ikileme; iyi ve kötüye değindiği tarzındadır. Peyami Safa'nın savaş sonrası aydınları ve inanç buhranlarını ele aldığı **Matmazel Noralya'nın Koltuğu** romanı da eleştirilen eserler arasındadır. Kimi eleştirilenler bu romanı savaş sonrası bütün dünyada yaygınlaşan inanç buhranının ve bilinçsiz emeklemelerin romanı olarak değerlendirirken, kimileri de Peyami Safa'nın bu romanda bütün felsefi sistemlerin iflas ettiğini söylemek istediğini ve klasik aydın buhranını konu ettiğini yazar (Özçelebi, H., 1998: 186).

Bunların haricinde Reşat Nuri'nin Miskinler Tekkesi, Kızılıcak Dalları, Eski Hastalık, Değirmen isimli eserleri; Abdülhak Şinasi Hisar'ın Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği, Sabahattin Ali'nin Yeni Dünya'sı, Sait Faik'in öyküleri; Memduh Şevket Esendal'ın öyküleri, Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam, Attilâ İlhan'ın Sokaktaki Adam, Kemal Tahir'in Esir Şehrin İnsanları, Orhan Kemal'in Murtaza, Yaşar Kemal'in İnce Memed, Oktay Akbal'ın Suçumuz İnsan Olmak, Talip Apaydın'ın Sarı Traktör, Fakir Baykurt'un Yılanların Öcü, Samim Kocagöz'ün Onbinlerin Dönüşü, Sait Faik Abasıyanık'ın Son Kuşlar, Âlemdağında Var Bir Yılan, Ahmet Hamdi

Tanpınar'ın Yaz Yağmuru, Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyeler, Orhan Kemal'in Grev, Tarık Buğra'nın Yarın Diye Bir Şey Yoktur, Haldun Taner'in Şişhaneye Yağmur Yağıyordu, Oktay Akbal'ın Bizans Definesi, Yaşar Kemal'in Sarı Sıcak ve Teneke, Demir Özlü'nün Bunaltı, Aziz Nesin'in öyküleri de bu dönemde eser eleştirisi çerçevesinde ele alınan ürünlerdir.

1939-1960 arasında tiyatro eleştirisi bağlamında çok sayıda yazı yazıldığını görmekteyiz. Muhsin Ertuğrul, Selami İzzet, Selim Nüzhet, Ekrem Reşit Rey, Şevket Rado, Lütfi Ay, Adnan Benk, Reşat Nuri, Nurullah Ataç, Burhan Arpad, Suat Taşer, Yaşar Nabi, Sabri Esat, Sabahattin Kudret, Fikret Adil, Oktay Akbal, Metin And gibi isimler, gerek doğrudan eser tanıtımı ve gerek eserin oynanması üzerine temsil eleştirisi çerçevesinde eleştirel yazılar yazmışlardır. Bu eleştirilerde zaman zaman eser eleştirisi aşırılığa kaçan yönlenen polemik ağırlıklı yazıların da bulunduğu görülmektedir (Sevinçli, 1994: 141-143).

Dil Üzerine Yapılan Eleştiriler

Bu dönemde dil üzerine yapılan eleştirilerde genellikle dilde özleşme sorunu ile Türkçedeki yabancı sözcükler sorunu, konuşma dili ve yazı dili sorunu ile imla kılavuzu üzerine tartışmalar ele alınmıştır. Özellikle dilde özleşme çabaları, bu dönemde dil eleştirilerinin merkez konusu haline gelmiştir.

Örneğin dil devrimi konusunda en istekli olan eleştirmenlerin başında Nurullah Ataç gelmektedir. Hatta dil konusundaki yenileşme çabalarının ağır ilerlediğini; öz Türkçe çığırından yeterince yararlanılmadığını söyler ve Arapça Farsça sözcükleri atıp Fransızcalarını alanları da şiddetle eleştirir. Yaşar Nabi dildeki özleşme çabalarıyla birlikte kültür alanında da ilerlemenin olacağını söyler. Fakat dil tartışmalarının bu konuda düşünenleri böldüğünü, muhafazakârlar, Türkçü yenilikçiler, Batıcı yenilikçiler ve ılımlılar olmak üzere dörde ayırdığını; ilk üçünün yanlış yolda olduğunu, dil konusunda ılımlı bir yol izlenmesi ve her ne şekilde olursa olsun aşırıya kaçmamak gerektiğini belirtir ve yeniliğin dilde nasıl olması gerektiğini madde madde sıralar. Bu sıralamaya bazı dil eleştirmenleri de katılırlar. Örneğin Besim Atalay, bu yeni hareketin Osmanlıca gibi suni bir dil yaratılabileceğine inanır. Nihal Atsız ise Türkçenin tarihsel çerçevedeki geçirdiği bunalımlarına dikkat çeker ve özellikle din yoluyla Türkçeye pek çok Farsça ve Arapça sözcüğün girdiğini fakat son dönemde ise kültür yoluyla Batıdan sözcüklerin girmeye başlamasının daha tehlikeli olduğunu söyler. Agop Dilaçar ise, eskilerin muhafazakâr olmaları nedeniyle özleşmeye karşı çıktıklarını fakat özleşmenin bir programa bağlanmasının bir zorunluluk olduğunu belirtir. Pertev Naili ise özleşme yolunda özellikle modern kültür ve bilim terimlerinin yaşayan halk dilinden nasıl alınabileceğini anlatmaya çalışır. Falih Rıfkı, Anadolu halkını toprağın ve kültürün yoğurduğunu, dolayısıyla bunun gibi dili de bir "kan yoklaması"na tabi tutmanın doğru olmayacağını belirtir (Özçelebi, H., 1998: 249-260).

Özet



1923-1960 arası edebiyatımızda eleştirinin doğup geliştiği ortamı çözümleyebilmek.

1923-1960 arasının ilk dönemi olarak bölümlediğimiz 1923-1938 dönemi, Atatürk devri olarak da tanımlanmaktadır. Yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nin imparatorluktan milli devlete geçme çabaları, bu süreçte yaşanan problemler, hemen her alanda kendisini hissettirir. Bütün bu çabaların temeli, özü, Batılı anlamda yeni bir toplum, yeni bir insan, yeni bir hayat kurma idealine dayanır. Bu çerçevede uygulamaya koyulan devrimler ve ilkeler, 1928'deki Harf inkılabı 1931 kurulan Türk Tarihi Tedkik Cemiyeti, 1932'de kurulan Türk Dili Tedkik Cemiyeti, aydınlar arasında yaygınlaşan "mektepten memlekete" anlayışı ve benzer pek çok uygulama, bütün bir ideoloji halinde toplumu kuşatmaya başlar ve bu durum ister istemez edebiyatta da yansıma bulur. Hatta çoğu zaman edebiyatın bu amaçlar uğrunda bir araç olarak kullanıldığı görülür. Bu çerçevede yayın yapmaya başlayan gazete ve dergiler, bunlar etrafında oluşan yazar grupları; Cumhuriyet ideolojisine uygun oyunlar, romanlar, öyküler, şiirler yazmaya başlayan yazarlar; bu yeni anlayışa bağlı oyunlar sergilemeye başlayan tiyatrolar, tam bir İnkılap edebiyatı havası yaratırlar. Bu gelişmelerin paralelinde de edebiyatın görünümüne bağlı olarak eleştiri de kendisine düşen rolü üstlenir. Atatürk sonrası dönem olarak isimlendirebileceğimiz 1939-1960 arası ise Türkiye çerçevesinde öncelikle tek parti iktidarının ve arkasından gelen Demokrat Parti iktidarının siyasal uygulamalarının etkisini gösterdiği, yanı sıra Köy Enstitüleri'nin ve Tercüme Bürosu'nun çeviri faaliyetlerinin de edebiyatta etkili olduğu bir dönemdir. Fakat bu dönemde Türk edebiyatında aynı zamanda bir evrenselleşme arzusu da ortaya çıkar. Bütün dünyada hâkim olmaya başlayan II. Dünya Savaşı'na bağlı buhran, sosyal ve siyasal bağlamda kendisini hissettirdiği gibi edebiyat da ister istemez bu buhran felsefesinden etkilenir. Bundan dolayı da edebiyatımızda gelenekten kopma eğilimi gösteren pek çok yönelime karşılık, çok güçlü gelenek bağlantılı hareketler de söz konusu olur. Doğal olarak bu durum dönemin eleştiri anlayışına da yansır.



1923-1960 arası edebiyatımızda eleştirinin özelliklerini kavrayabilmek ve belli başlı yazarlarını sıralayabilmek.

1923-1938 arasında eleştiri bir meslek olarak edilen eleştirmenimiz yoktur. Eleştiri üzerine teorik konuşan çok fazla yazıya da rastlamamaktayız, fakat değişik edebiyat türleriyle ve daha çok da edebiyat tarihiyle bağlantılı eleştiri teorisinden söz edildiğini görmekteyiz. Dolayısıyla edebiyat tarihinin nesneliği karşısında bu dönemde, eleştirinin nesnel olamayacağı görüşü ağır basar. Bu dönemde eleştirileriyle ön plana çıkan Nurullah Ataç da bu düşünce dedir. Ataç eleştiriye de edebi eser gibi bir sanat olarak kabul eder.

Bu dönemde eleştiri üzerine yazı yazanlar, eleştirinin eş dost ilişkisinin dışında, tarafsız ve tutarlı olması gerektiğini; okuyucuya eseri anlamak bakımından yol göstermesi gerektiğini düşünürler. Beklenen özelliklere sahip bir eleştirmenin henüz ortaya çıkmadığı ise bu yazıların ortak görüşüdür. Bu dönemde eleştirmenlerin bir kısmı, tıpkı edebi ürün gibi eleştirinin de İnkılap hareketine hizmet etmesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir, fakat buna karşı çıkan; edebiyata da eleştiriye de sınır çizmenin doğru olmayacağından bahseden; sosyolojik, psikolojik ve estetik görüşlerin dikkate alındığı eleştirilerin yazılması gerektiğini söyleyen görüşler de dikkat çeker. Eleştirinin teorik boyutuyla ilgili derinlemesine görüşlerin henüz tam olarak oturtulamadığını, hatta bu çerçevede Servet-i Fünun döneminde tartışılıp belirlenmiş bazı noktaların yeniden yeniden tartışma konusu yapıldığını görmekteyiz. Bütün bunlara bağlı olarak 1923-1938 arasında eleştirinin öznel değerlendirmeler ve bazı politik kaynaklı tartışmalar merkezinde geliştiğini ve tıpkı edebiyat gibi sosyal, siyasal, kültürel uygulamalardan etkilendiğini; eleştirilerin daha çok dönem, eser ve yazar eleştirisi şeklinde ilerlediğini söyleyebiliriz.

1939-1960 arasında ise eleştiri bakımından durumun çok farklılık gösterdiğini söylemek mümkün değildir. Nurullah Ataç'tan sonra eleştiri üzerine teorik anlamda yazı yazan bir ikinci ismin Mehmet Kaplan olduğunu görmekteyiz. 1950'den sonra ise teorik eleştiri yazıları yazan Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Fethi Naci gibi isimler de söz konusu olmaya başladılar.

Bu dönemdeki eleştiri anlayışı yine öznel ve nesnellik etrafında gelişir. Ataç 1952'ye kadar öznel eleştiri örnekleri vermeye devam eder; bu tarihten sonra ise nesnel eleştiriye yaklaşır. Yanı sıra Suut Kemal ve Memet Fuat da nesnel özellikte eleştiriler yazarlar. Bunlara karşılık Mehmet Kaplan, Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Atilla İlhan, Adnan Benk nesnel bir eleştiri anlayışını yazılarında uygulamaya çalışırlar.

Bu dönemde bir öncekinin devamı olarak eleştirmeni eser ve okuyucu arasında bir köprü olarak gören anlayışın varlığının yanı sıra eleştirmenin böyle bir görevi olmadığını söyleyenler de görülür. 1950 sonrasında ise okura olduğu kadar sanatçıya da yol göstermesi gereken; öz ve biçim arasındaki bağlantıları, eserin yapı taşlarını ortaya koyması beklenen bir eleştiri anlayışı gelişmeye başlar. Bu değişimde nesnel eleştiri anlayışının ağırlık kazanmaya başlamasının da etkisi vardır.

Bütün bunlara dayanarak 1939-1960 arasında eleştirinin karşılıklı atışmalara, kişiselliğe dökülen kavgalara rağmen esere merkezli bir eleştiri olmaya başladığını söylemek mümkündür. Eleştirinin ve eleştirmenin gerekliliği herkesçe kabul edilen bir düşünce halindedir. Diğer bir ortak nokta ise nesnel bilimsel merkezli eleştirinin git-tikçe kabul görmesidir. Bu dönemde eleştirinin gelişmesinde Nurullah Ataç'ın yanı sıra Mehmet Kaplan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Burian, Fethi Naci, Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Ahmet Oktay, Adnan Benk, Mehmet Doğan etkili olmuşlardır.



1923-1960 arası edebiyatımızda hangi konularda eleştiriler yazıldığını kavrayabilmek.

1923-1939 arasında çok fazla olmamakla birlikte eleştiri ve eleştirmen konusuna değinilmiş; edebiyat tarihi ve edebiyat tarihçisinden farklı olarak eleştiri ve eleştirmenin nesnel olamayacağı baskın bir düşünce olarak kabul edilmiştir. Bu dönemdeki ortak bir düşünce ise, iyi bir eleştirmenin henüz edebiyatımızda bulunmadığı konusundadır.

Bir başka eleştiri konusu ise edebi dönemler olmuştur. Özellikle yeni bir insan, hayat, toplum kurma çabasına bağlı olarak yeni bir edebiyat düşüncesi ister istemez eskinin yanlışlığını ortaya koyma çabasını beraberinde getirir. Tan-

zimat sonrası edebiyatımızın hangi noktalarda eksiklikleri bulunduğu bu yazılarda söz konusu edilir ve Cumhuriyet devri edebiyatına bir anlamda bir yön gösterilmeye çalışılır. Bu bağlamda İnkılâp edebiyatı, Milli Edebiyat ve eski-yeni çatışması dönem eleştirilerinin temel konusunu oluşturur.

Edebiyatımızda eser ve yazar eleştiri en çok örneği görülen eleştiri yazılarıdır. Bu dönemde Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret, Ahmet Haşım, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Necip Fazıl gibi şairler ve Sinekli Bakkal, Yaban, Dokuzuncu Hariciye Koşuşu, Kuyucaklı Yusuf, Gökyüzü, Sait Faik'in ve Sabahattin Ali'nin Öyküleri ile Muharrir, Tohum-Bir Adam Yaratmak, Sağanak, Unutulan Adam gibi tiyatro eserleri üzerinde en çok eleştiri yapılan konular olmuşlardır.

Edebi türlerin teorik eleştirisi bağlamında teknik bir takım noktalara değinen yazılar bulunmakla birlikte, edebiyatın İnkılâbın emrinde olması gerektiğini söyleyenlerle, bunlara karşı çıkıp edebiyata böyle bir görev yüklemenin doğru olmayacağına inananlar arasında eleştirel tartışmalara rastlamaktayız.

Dil konusundaki eleştiriler ise harf devrimi ve dilde özleşme çabaları etrafında gelişir.

1939-1960 arasında da hemen hemen aynı noktalar eleştirilere konu olmakla beraber, bütün dünyada hâkim olmaya başlayan buhranın ve içerdeki politik durumların etkisiyle edebiyatın içerik değiştirmesine bağlı olarak edebi eleştiri de bir farklılaşma söz konusu olur. Eleştiri teorisi bağlamında yazılan yazıların sayısı çoğalır ve öznel eleştirden nesnel eleştiri anlayışına doğru bir değişim söz konusu olmaya başlar. Nurullah Ataç'ın yanı sıra Mehmet Kaplan, Asım Bezirci, Suut Kemal, Hüseyin Cöntürk gibi isimler eleştirileriyle ön plana çıkmaya başlar.

Eleştiri konularında ise özellikle I. Yeni ve II. Yeni etrafındaki eleştiriler dikkat çeker. Bunların yenilikçiliklerini savunanlarla geleneğe bağlı olanlar veya Cumhuriyet ideolojisine uygun bir edebiyat bekleyenler arasında tartışmalar yaşanır. Ayrıca sağ ve sol ideolojilere bağlı, kimi zaman sert denilebilecek tartışmalar da olur.

Yazar ve eser eleştirisi çerçevesinde ise Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşım, Orhan Veli, Fazıl Hüsnü ve II. Yeni'nin bazı şairlerinin yanı sıra Yaban, Panorama, Sinekli Bakkal, Tatarcık,

Fahim Bey ve Biz, İçimizdeki Şeytan, Matmazel Noralya'nın Koltuğu, Reşat Nuri'nin Miskinler Tekkesi, Kızılıcak Dalları, Eski Hastalık, Değirmen isimli eserleri; Abdülhak Şinasi Hisar'ın Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği, Sabahattin Ali'nin Yeni Dünya isimli öykü kitabı, Sait Faik'in öyküleri; Memduh Şevket Esendal'ın öyküleri, Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam romanı, Attilâ İlhan'ın Sokaktaki Adam, Kemal Tahir'in Esir Şehrin İnsanları, Orhan Kemal'in Murtaza, Yaşar Kemal'in İnce Memed, Oktay Akbal'ın Suçumuz İnsan Olmak, Talip Apaydın'ın Sarı Traktör, Fakir Baykurt'un Yılanların Öcü, Samim Kocagöz'ün Onbinlerin Dönüşü, Sait Faik Abasıyanık'ın Son Kuşlar'ı ve Âlemdağında Var Bir Yılan', Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yaz Yağmuru, Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyeler, Orhan Kemal'in Grev, Tarık Buğra'nın Yarın Diye Bir Şey Yoktur, Haldun Taner'in Şişhaneye Yağmur Yağıyordu, Oktay Akbal'ın Bizans Definesi, Yaşar Kemal'in Sarı Sıcak ve Teneke, Demir Özlü'nün Bunaltı ve Aziz Nesin'in pek çok öyküsü, eleştiri yazılarında konu edilirler.

Dil konusundaki tartışmalarda ise özleşme çabaları, Türkçedeki yabancı sözcükler, konuşma dili ve yazı dili, imla kılavuzu konu edilmiştir.

Kendimizi Sınavalım

1. 1923-1938 döneminde Nurullah Ataç'ın eleştiri anlayışı aşağıdakilerden hangisinde **doğru verilmiştir**?
 - a. Nesnel eleştiri
 - b. Toplumsal eleştiri
 - c. Öznel eleştiri
 - d. İdeolojik eleştiri
 - e. Bilimsel eleştiri
2. 1923-1938 döneminde edebiyat eleştirisi teorik anlamda **daha çok** edebiyatın *hangi bilimsel alanıyla* karşılaştırılmıştır?
 - a. Makale
 - b. Roman
 - c. Deneme
 - d. Edebiyat tarihi
 - e. Şiir
3. İbrahim Alaattin 1935'te *Perşembe* dergisinde çıkan Tenkit Yokluğu, Edebiyatta Tenkit, Tenkit Ne Demektir adlı yazılarında edebiyatımızda istenilen seviyede eleştiri yokluğunu yeterince oturmamış olmasına, felsefi terbiyenin yokluğuna ve en önemlisi de alışkın olmayışımıza bağlamaktadır. Yukarıdaki paragrafta boş bırakılan yerlere hangi sözcük veya sözcük öbeklerinin gelmesi uygundur?
 - a. roman anlayışının- eleştiri anlayışına
 - b. eleştiri düşüncesinin- eleştirilmeye
 - c. sanat eserlerinin- övülmeye
 - d. makale yazılarının- yergiye
 - e. bilim anlayışının- düşünce özgürlüğüne
4. Aşağıdakilerden hangisi Cumhuriyetin ilk yıllarında dönem eleştirisi bağlamında **en çok** tartışılan konulardan birisidir?
 - a. İnkılâp edebiyatı
 - b. Batı edebiyatı
 - c. Servet-i Fünûn edebiyatı
 - d. Fecr-i Âti edebiyatı
 - e. Divan edebiyatı
5. Eski yeni problemi tartışmaları kapsamında **Resimli Ay** dergisinde imzasız olarak yayımlanan **Putları Kırıyoruz** yazısı kime aittir?
 - a. Yahya Kemal
 - b. Nazım Hikmet
 - c. Nurullah Ataç
 - d. Falih Rıfkı
 - e. Orhan Burian
6. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı üzerinde 1930'da *Görüş* dergisinde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* adıyla yazdığı yazıda bu romanı Türk romanında önemli bir aşama olarak kabul eder. Son yıllarda yazılmış romanlar içerisinde gerçek acının ve merhametin tek romanı olarak görür. Kahramanının kendisinden büyük gibi görülen üslubunun aslında bu acılardan beslendiğini ve bunun bir kusur olarak görülmemesi gerektiğini belirtir. Bu eleştirileri yapan **eleştirmen** aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Ahmet Hamdi Tanpınar
 - b. Peyami Safa
 - c. Asım Bezirci
 - d. Fuat Köprülü
 - e. İbrahim Alaattin
7. 1928 sonrasında dil üzerine yapılan eleştirilerin **odak konusu** aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Dilde sadeleşme
 - b. Yabancı sözcükler konusu
 - c. Harf devrimi
 - d. Gramer problemi
 - e. Sözlük tartışmaları

8. “Eleştirmecinin başlıca ödevi belki de yaratıcı olmamaktır. Kendi içinde olanları, kendi düşüncelerini değil, deştığı, çözümlendiği nesnenin içinde ne varsa onu söyleyecek. Eleştirmecinin kendinden silkinmesi, kendini bir yana bırakıp incelediği eserle uğraşması gerekir. Eleştirme, yaratılmış olanları, başkalarının yaratıklarını incelemektir.”

Nurullah Ataç’a ait olan bu paragrafta **nasıl bir eleştiri anlayışı** söz konusudur?

- Çözümlemeci eleştiri
- Yaratıcı eleştiri
- Dönem eleştirisi
- Nesnel eleştiri
- Sosyal eleştiri

9. Çağdaş eleştiri için yalnızca övgü ve yerginin yeterli olmadığını, onun başka niteliklerinin de olması gerektiğini ileri sürer: Olayları ve eserleri bilmeyen, bunları değerlendirmeyi bir görev olarak kabul etmeyen, araştırmadan yoksun, görüşlerini özgürce ortaya koyacak cesarete sahip olmayan bir eleştirmenin Avrupaî anlamda eleştiri yapabileceğine inanmaz. Ona göre sağlam bilgiye dayanmayan eleştiri gerçek eleştiri değildir. Gerçek eleştiri için sabırlı ve dikkatli araştırmalar yapmak, olayları saptamak, belge toplamak, kitaplara bakmak, biriktirilen malzemeleri doğru biçimde çözümlemek; tüm bunlar için de emek ve zaman harcamak gerekir.”

Yukarıdaki paragrafta yer alan görüşleri ileri süren **eleştirmen** aşağıdakilerden hangisidir?

- Memet Fuat
- Mehmet Kaplan
- Hüseyin Cörtürk
- Asım Bezirci
- Adnan Benk

10. Nurullah Ataç, Yahya Kemal’in yenilikçi bir şair olduğu görüşünde değildir. Sadece yitirdiğimiz, özlemini çektiğimiz bir güzelliği getirdiği için beğenildiğini söyler. İyi bir şair olmasına rağmen Yahya Kemal, bir başlangıç değil, aksine bir sondur; çünkü bize yeni bir şiir kaynağı göstermemiştir.

Yukarıdaki paragrafta konu bakımından **hangi eleştiri yapılmıştır?**

- Eser eleştirisi
- Dönem eleştirisi
- Eleştiri teorisi
- Dil eleştirisi
- Yazar eleştirisi

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- c Yanıtınız yanlış ise, “1923-1938 Arası Edebiyatımızda Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı” bölümünü yeniden okuyunuz.
- d Yanıtınız yanlış ise, “1923-1938 Arası Edebiyatımızda Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı” bölümünü yeniden okuyunuz.
- e Yanıtınız yanlış ise, “1923-1938 Arası Edebiyatımızda Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı” bölümünü yeniden okuyunuz.
- a Yanıtınız yanlış ise, “1923-1938 Arası Edebiyatımızda Edebi Dönemler Üzerine Yapılan Eleştiri” bölümünü yeniden okuyunuz.
- b Yanıtınız yanlış ise, “1923-1938 Arası Edebiyatımızda Edebi Türlerin Teorisi Üzerine Yapılan Eleştiriler” bölümünü yeniden okuyunuz.
- a Yanıtınız yanlış ise, “1923-1938 Arası Edebiyatımızda Yazar ve Eser Üzerine Yazılan Eleştirel Değerlendirmeler” bölümünü yeniden okuyunuz.
- c Yanıtınız yanlış ise, “1923-1938 Arası Edebiyatımızda Dil Üzerine Yapılan Eleştiriler” bölümünü yeniden okuyunuz.
- d Yanıtınız yanlış ise, “1939-1960 Arası Edebiyatımızda Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı” bölümünü yeniden okuyunuz.
- b Yanıtınız yanlış ise, “1939-1960 Arası Edebiyatımızda Eleştiri ve Eleştirmen Anlayışı” bölümünü yeniden okuyunuz.
- e Yanıtınız yanlış ise, “1939-1960 Arası Edebiyatımızda Yazar ve Eser Üzerine Yazılan Eleştirel Değerlendirmeler” bölümünü yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Bir eleştiri teorisi, eleştirinin özelliklerinden, nasıl olması gerektiğine, eleştirmenin eleştirisinde nasıl bir yöntem izlemesi gerektiğine kadar pek çok soruya yanıt vermeye çalışır. Eser eleştirisi ise bir sanat, edebiyat ürününü merkeze alıp onun üzerinden eleştiri yapar. Burada eserin biçim ve içerik özellikleri, dil özellikleri gibi noktalar üzerinde durulur.

Sıra Sizde 2

Öznel eleştiride eleştirmenin ele aldığı konu ile ilgili kişisel duygu ve düşünceleri, beğenileri ve antipatileri öne çıkar; nesnel eleştiride ise söz konusu edilen sanat eseri ile ilgili evrensel bir takım değerlendirme yöntemleri, bilimsel bazı gerçekler, akılcı gerekçeler, belgeler, dayanaklar kullanılmaya çalışılır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Baycanlar, S. Ç. (2007). *Türk Edebiyatında 1951-1961 Yıllarında Edebi Eleştiri*. Doktora Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Bezirci, A. (1968). *Nurullah Ataç Eleştiri Anlayışı ve Yazıları*. İstanbul: Akşam Kitap Kulübü.
- Burian, O. (1993). *Denemeler Eleştiriler*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Erdoğan, M. (2009). *Bir Eleştirmen Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (2003). "Mehmet Kaplan ve Tenkit", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*. s. 628-629.
- Özçelebi, B. M. (2003). "Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri (1923-1938)", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*. s. 102-123.
- Özçelebi, B. (1998). *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özçelebi, H. (1998). *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özçelebi, H. (2003). "Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri (1939-1960)", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*. s.124-165.

Özçelebi, H. (2006). *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1951-1960*. Doktora Tezi, Ankara: Ankara Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Safa, P. (1990). *Objektif: 2 Sanat Edebiyat Tenkit*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sevinçli, E. (1994). "1923-1930", *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1990*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1992). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ELEŞTİRİ TARİHİ

8

Amaçlarımız

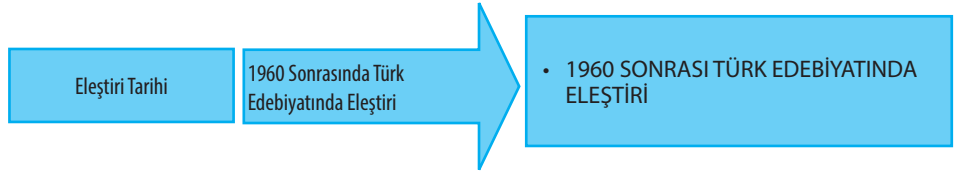
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 1960 sonrasındaki eleştirinin doğup geliştiği ortamı çözümlenebilecek,
- 1960 sonrasındaki eleştirinin özelliklerini açıklayabilecek,
- 1960 sonrasındaki eleştirinin belli başlı yazarlarını ve eserlerini sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- 1960 Sonrasında Eleştiri
- Eleştiri Anlayışı ve Eleştirmenler
- Öznel Eleştiri
- Nesnel Eleştiri
- Akademik Eleştiri
- Toplumcu Gerçekçi-Marksist Eleştiri

İçindekiler



1960 Sonrasında Türk Edebiyatında Eleştiri

1960 SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

Türk edebiyatının genellikle önemli sosyal ve siyasal hareketlere bağlı olarak değişime uğradığı ve bu bağlamda bir içerik özelliği kazandığı edebiyat tarihlerinden de takip edilebilir. Nitekim 1960 tarihi de bu açıdan edebiyatımızda bir yeni dönemin başlangıcı kabul edilmektedir. Tek parti iktidarı ve arkasından gelen Demokrat Parti'li yıllar, II. Dünya Savaşı'nın bütün dünyada yarattığı sıkıntılar, bunun Türkiye üzerindeki baskıları ve en nihayet 27 Mayıs 1960'da gelen askeri darbe, bu dönemi tam bir değişimler ve kırılmalar dönemi yapar. Fakat bu kez 1950 sonrasında başlayan ve 1960-70'lerde hız kazanan sosyalist eğilimlerin yansımaları edebiyatımızda da çok görünümlü bir manzara ortaya çıkarır. En sonunda bu çalkantılı dönem, 12 Eylül 1980'de bir başka askeri darbeye bir kez daha yüzleşir. 1980 sonrasında siyasal, ideolojik bağlamdan kaçan bir edebiyat anlayışı karşımıza çıkar. Bu durum 1990'dan sonra ise bambaşka bir özellik kazanarak tümüyle modern içerikten kaçan bir anlayışı getirir.

Özetle 1960 sonrası edebiyatımızı 1980'e kadar ayrı; 1980-1990 arasını ayrı ve 1990 sonrasında da ayrı düşünmek gerekir. 1960-1980 arasının yoğun politik ve ideolojik görünümüne karşılık, 1980 sonrası apolitik bir anlayışı sergiler. 1990 sonrası ise tümüyle yepyeni bir dünya görüşünü; postmodern bir edebiyat yönelimini sergiler. Dolayısıyla edebiyat eleştirisi de bu değişim, dönüşüm veya daha doğru bir ifadeyle kırılmalara göre şekil alır.

Eleştirmenler ve Eleştiri Anlayışları

Bütün bu değişim ve dönüşümleri dikkate alarak 1960 sonrasında edebiyatımızda edebi eleştiriyi Öznel-İzlenimci Eleştiri, Nesnel Eleştiri, Akademik Eleştiri, Toplumcu Gerçekçi-Marksist Eleştiri; 1980 sonrasında Yapısalcı Eleştiri, Göstergebilimsel Eleştiri, Dilbilimsel Eleştiri; 1990 sonrasında ise Postmodern Eleştiri şeklinde gruplandırabiliriz. Fakat bu gruplandırmanın da bütünü kuşattığını söylemek mümkün değildir. Çünkü artık söz konusu olan nicelik bakımından olduğu gibi nitelik olarak da bir hayli değişkenlik göstermeye başlayan bir dönemdir.

Bir kısmı 1960 öncesinde de yazmakla birlikte Suut Kemal Yetkin, Memet Fuat, Yaşar Nabi, Cemal Süreya, Muzaffer Erdost gibi isimler, öznel-izlenimci bir anlayışta bu dönemde eleştiri yazmaya devam ederler. Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Tahir Alangu, Cevdet Kudret, Vedat Günyol, Metin And, Nurullah Berk gibi isimler nesnel eleştiriyi; Fethi Naci, Attila İlhan, Ahmet Oktay gibi isimler ise Toplumcu

gerçekçi-Marksist bir eleştiriyi; Mehmet Kaplan, Adnan Benk, Berna Moran gibi isimler ise akademik kriterlere bağlı olarak bir eleştiri anlayışını oturtmaya çalışmışlardır. Fakat bunların birbirinden kesin sınırlarla ayrıldığını söylemek doğru değildir. Çünkü örneğin nesnel bir eleştiriyi uygulamaya çalışan bazı eleştirmenlerin Marksist bir anlayışı kendilerine esas aldıkları görülür. Ya da aynı şekilde akademik kriterleri Marksist bir anlayışla yorumlayan ve eleştirilerinin temeline oturtmaya çalışan yazarlar da bulunmaktadır. Bunda özellikle 1960 sonrasında ideolojik baskının yaygınlaşmasının etkisi büyük olmuştur. Dolayısıyla eserlerin gerçek değerini değerlendirmek yerine onu ya kabul eden ya da reddeden eleştirilerin sayısı artmıştır. Özellikle sol çevrelerde Marksist temele oturtulmaya çalışılan nesnel bir eleştiri anlayışına karşılık bu kez akademik kimliği ön plana çıkan eleştirmenlerce objektif eleştiri metodları geliştirilmiştir. Fakat yukarıda belirttiğimiz gibi zaman zaman bunun içerisine de Marksist görüşlerin yerleştirildiği görülür.

1980 sonrasında ise yine akademik çevrelere mensup olan Tahsin Yücel, Mehmet Rifat, Berke Vardar, Akşit Göktürk, Şerif Aktaş, Doğan Aksan gibi isimler metin merkezli bir anlayışa dayanan yapısalcı eleştiriyi, göstergebilimsel eleştiriyi ve dilbilimsel eleştiriyi uygulamaya başlamışlardır. 1990 sonrasında da yine büyük bir kısmı üniversitelerde görev yapmakta olan Jale Parla, Yıldız Ecevit, Orhan Koçak, Nurdan Gürbilek, Dilek Doltaş, Gürsel Aytaç gibi akademisyen-araştırmacı-eleştirmenler pek çok eleştiri anlayışının yanında postmodern metin eleştirisini de uygularlar.

1960lardan sonra eleştirinin nesnel bilimsel bir içerik kazanmasında üniversite çevrelerinin gelişmesinin ve özellikle de Türk Dili ve Edebiyatı bölümleri ile İngiliz, Amerikan, Alman ve Fransız edebiyatları üzerinde çalışmalar yapan akademisyenlerin büyük katkısı olmuştur. Bu akademisyenler çoğunlukla batılı yöntem ve tekniklere dayalı eleştirel araştırma-inceleme yazılarıyla karşımıza çıkarlar. Son yıllarda bu çevrelerin nicelik bakımından gelişmiş olması eleştiri tarzındaki ürünlerin sayısında da oldukça fazla bir artışa yol açmıştır. Diğer taraftan 1960 sonrasında gazetelerin edebiyattan biraz uzaklaşmalarına karşılık, edebiyat dergilerindeki artış da eleştirinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bunlara bağlı olarak bir akademik çevrede bulunmamakla birlikte bir dergi veya yayınevi etrafında toplanan yazarlar grubunun da zaman zaman belli bir eleştiri anlayışına bağlı yazılar yazdıkları görülür. Son yıllarda sadece eleştiri üzerine yazılan yazılara yer veren dergilerin varlığı da ayrıca dikkat çekmektedir.

Öznel-İzlenimci Eleştiriyi Devam Ettirenler

Öznel-İzlenimci eleştiri, eleştirmenin, eser karşısında beğenisine, duygu ve düşünce dünyasına göre tavır aldığı, genel eleştiri ilkelerinin değil, kişisel zevklerin ön plana çıktığı eleştiri anlayışıdır. Bu tarz eleştirinin zaman zaman denemeyle karıştığı da olur. Edebiyatımızda bu tarzın öncüsü Nurullah Ataç'tır. Nurullah Ataç sonrasında edebiyatımızda nesnel eleştiri gittikçe ağırlık kazanmasına rağmen, öznel eleştiriyi devam ettiren bazı eleştirmenler bu çerçevede yazılar yazmaya devam etmişlerdir.

Bunlardan birisi olan **Memet Fuat** (1926-2002), eleştirmenliğe de Ataç'ın yazdığı tarzda bir eleştirmen olma isteğiyle girmiş ve hayatının sonuna kadar da bu alanda pek çok eser vermiştir. Fakat Ataç'a göre eleştirilerinde daha hoşgörülü ve zaman zaman da denemeyle karışık yazmıştır. Kendi yazarlığı üzerinde Nazım Hikmet'in etkisinin bulunduğunu söyleyen Memet Fuat, eleştirilerinde de daha çok şiir üzerinde durmuştur. Yeni Dergi, Yazko Edebiyat, Adam Sanat gibi dergi-

lerdeki yayın yönetmenlikleri de eleştiri anlayışının gelişmesinde etkili olmuştur. Eleştirin sanat eserini okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yakınlaştırmak, açıklamak, daha kolay anlaşılır kılmak; ve sanatçıya yol göstermek olduğunu düşünen (Fuat, 1986,13) Memet Fuat, **Unutulmuş Yazılar** (1986)'da bir araya getirdiği *Eleştiri Üzerine Notlar*, *Eleştirin 'Lsi*, *Sanatçının Eleştirmenliği*, *Kendini Eleştirmek* gibi yazılarında ve **Özgünlük Avı** (1996) kitabında da bir araya getirdiği *Bizde Eleştiri Var mı?*, *Yazınsal Eleştiri*, *Güncel Eleştiri*, *Neden Şair?*, *Neden Eleştirmen Değil*, *Kitap Eleştirisi*, *Şair Eleştirmenler*, *Türk Eleştiri Tarihi*, *Edebiyat Eleştirisi* gibi yazılarında eleştiri anlayışını, eleştiri teorisi ve eleştiri tarihimize ilgili görüşlerini aktarır. Şu cümleler eleştiri anlayışını dile getirir niteliktedir: “Benim eleştiri-deki temel yaklaşımım, anlamaya çalışmak, ayrıntılara dikkat etmek, beğenmediğimi batırmamaktır diyebilirim. Kolay beğenmem ama emeğe saygı gösteririm.(...) Benim düşünce dünyam Marksçı dünya görüşü üzerinde yükselir. Temel öyle atılmış. Deneme yazarlığının sorulara kapılıp gitme yöntemiyle ne kadar uzaklara düşsem de o temelden büsbütün kopmam.” (Karataş, 2003: 673).

Edebiyatımızda 1960 sonrasında öznel eleştiri yazıları yazan bir önemli eleştirmen **Doğan Hızlan** (1937-)'dır. Sanat ve kültür alanında pek çok eleştiri yazısı bulunan Hızlan, aslında nesnel denilen eleştirin de öznel eleştirin bir kamuf-lajı olduğu düşüncesini taşır. Ona göre her eserin eleştirel ölçütü kendi tutarlılığı içinde başka olabilir; kurumlaşan estetik yargıları uygulamaktan kaçmak gerekir. Hızlan, eleştirilerinde genellikle yazarı unutmak istediğini; bir eleştirmen olarak görevinin çirkinlikleri değil, güzellikleri çoğaltmak olduğunu söyler. Bundan do-layı da Hızlan, çoğunlukla ele aldığı eserin güzel ve olumlu değerlerini öne çıkar-maya çalışır (Çetin, 2003: 171). Hızlan'ın **Yazılı İlişkiler** (1983), **Günlerde Kalan** (1983), **Sanat Günah Çıkartıyor** (1992), **Kitaplar Kitabı** (1996), **Saklı Su** (1996), **Edebiyatımıza Dipnotlar** (2010), **Şiir Çilingiri** (2010), **Kitaplarla Kültür Turu** (2010), **Sönmüş Kibritin İzinde** (2011) **Aynadaki Bakışlar** (2011) gibi eleştiri kitapları bulunmaktadır. Hızlan'ın eleştiri ile ilgili görüşlerinin yer aldığı bazı ya-zıları ise şunlardır:

- *Eleştiri Üzerine*, **Güncelin Çağrısı**, YKY., İstanbul 1997, s. 70-72.
- *Eleştiride Öznellik Nesnellik Sorunsalı*, **Edebiyat Dönencesi**, YKY., İstanbul 2003, s. 11.
- *Edebi Pusulamız*, **Edebiyat Dönencesi**, YKY, İstanbul 2003, s. 25.
- *Eleştiride Dayanaklar ve İlkeler*, **Yazılı İlişkiler**, Altın Kitaplar, İstanbul 1983, s. 52-53.
- *Eleştirmenin Dünya Görüşü*, **Yazılı İlişkiler**, Altın Kitaplar, İstanbul 1983, s. 54-55. (Tural, 2006: 293).

Öznel eleştirin önemli bir diğer ismi **Fusun Akatlı** (1944-2010) olmuştur. 1983 yılına kadar üniversitede dersler de veren Akatlı, kurumlaşmanın klikleşme-yi getireceğini düşündüğünden eleştirin de kurumsal olmamasından yanadır. Akatlı'ya göre bir eleştirmen kendi edebiyat anlayışına yakın bulduğu kimselerin eserlerini inceler ve olumlu ya da olumsuz görüşlerini kendi edebiyat anlayışı doğ-rultusunda verir. Çünkü bir eleştirmenin de kendisine göre bir edebiyat anlayışı vardır. O bir memur değildir ve her çıkan kitaba eleştiri yazmak zorunda değildir. İyi edebiyat eserlerini okuyucuya ulaştırmak için, kötülerini de kötü örneği gös-termek için ele alır. Eleştirmen, okumadıkları hakkında kesin hüküm vermekten kaçınır (Çetin, 2003: 171-172). Pek çok kitabı bulunmakla birlikte **Tenha Yolun Ortasında** (1995) **Öykülerde Dünyalar Eleştiri Yazıları** (1998) **Zamanı Yaşatan Roman Zamana Direnen Şiir Roman ve Şiir Üzerine Eleştirel Denemeler** (1998),

Kırmızı Gagalı Pelikan-(Kırk Yıldan Kırk Sesleniş) (2010) gibi kitaplarında eleştirilerine yer veren Akatlı'nın aynı zamanda bir deneme yazarı olması dolayısıyla eleştirileri zaman zaman bir deneme özelliği de kazanmaktadır. Akatlı'nın gazete, dergi ve kitaplarında yer alan eleştiri üzerine yazdığı bazı yazıları şunlardır:

- *Eleştiri Kuramları ve Eleştirel Bilincin Temelleri, Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Ankara: Tömer Yayınları, 2001, s. 17-20.
- *Eleştiri On Sekizini Bitirdi, Yaz Başına Neler Gelir*, İstanbul: Ada Yayınları, 1980, s. 37-39.
- *Eleştirin Nesebi Üzerine Birkaç Söz, Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca*, İstanbul: Boyut Yayınları, 1998, s. 100-102.
- *Eleştirin Sesi, Yaz Başına Neler Gelir*, İstanbul: Ada Yayınları, s. 1980, s. 53-56.
- *Eleştirin Soylusu, Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca*, İstanbul: Boyut Yayınları, 1998, s. 125-128.
- *Eleştirin Temeli Öykünün Ta Kendisidir, Öykücünün Kitabı*, Feridun Andaç (haz.), İstanbul: Varlık Yayınları, s. 333-335.
- *Eleştiri Denince, Hürriyet Gösteri*, Mayıs 1985, s. 73-74.
- *Eleştiride Sınır ve Seviye, Virgül*, Mart 2001, nr. 39, s. 34-35.
- *Felsefe Işığında Sanat Yapıtının Değerlendirilmesi, Türk Dili*, Eylül 1976, s. 388-396.
- *Yazınımızda Deneme ve Eleştirin Günümüzdeki Durumu Üzerine, Türk Dili*, Mart 1982, nr. 363, s. 142-146.
- *Tiyatroda Eleştirin Kısılan Sesi, Varlık*, Nisan 2003, nr. 1147, s. 24-26.
- *Türk Edebiyatında Deneme ve Eleştiri, Varlık*, Ocak 2000, nr. 1108, s. 20-28.
- *Yazın Eleştirisi Yazınsal Olmak Zorunda, Hürriyet Gösteri*, Ocak 1988, nr. 86, s. 8-9. (Tural, 2006: 289, 296).

İzlenimci-öznel eleştiriye devam ettirenler arasında Marksist vurguları da dikkat çeken II. Yeni içerisinde şairliğiyle ön plana çıkan **Cemal Süreya** (1931-1990) ile **Turgut Uyar** (1927-1985)'i ve **Adnan Binyazar** (1934-)'la **Rauf Mutluay** (1925-1995)'i, **Muzaffer Erdost** (1932-)'u da katabiliriz.

Bir kez daha belirtmek gerekir ki öznel-izlenimci veya nesnel eleştiri anlayışını benimsediklerini söyleyen bazı eleştirmenler, sosyal gerçekçi-Marksist eleştirin terminolojisiyle yazmaktadırlar. Aynı durum, akademik eleştirmenler için de geçerlidir. Bilimsel bir takım yöntem, teknik ve verileri eleştirilerinde uygulayan eleştirmenlerin bazılarının Marksist bir terminoloji kullanmaları gibi, akademik verileri kullanarak eleştiri yazarların zaman zaman öznellik taşıyan eleştiriler de yazdıkları görülür.

Diğer taraftan birer eleştirmen olarak tanınmasalar da 1960'ların ortalarından itibaren güçlenmeye başlayan Toplumcu Gerçekçi-Marksist anlayışa karşılık millî-manevî değerleri ön plana çıkarmaya çalışan, geleneksel bir edebiyat anlayışına bağlı olarak zaman zaman eleştiriler de yazan yazarları da anmak gerekir. Bunlardan, birer edebiyat tarihçisi olarak tanınmış olsalar da **Nihat Sami Banarlı** (1907-1974) ve **Ahmet Kabaklı** (1924-2001); bir şair ve edebiyat araştırmacısı olarak tanınan **Orhan Şaik Gökyay** (1902-1994); Hisar Grubu Şairleri olarak anılan **Mehmet Çınarlı** (1925-1999), **Gültekin Samanoğlu** (1927-2003), **Mustafa Necati Karaer** (1929-1995), **İlhan Geçer** (1917-2004) gibi isimleri de öznel-izlenimci eleştiri içerisinde saymak gerekir. Diğer taraftan bugün aynı düşüncenin bir devamı olarak görebileceğimiz daha çok şairleriyle ve gazete yazılarıyla tanıştığımız **Beşir Ayvazoğlu** (1953-) ve öykücüsüyle tanıştığımız **Rasim Özdenören** (1940-) de zaman zaman nesnel eleştiriye de yaklaşan yazılarıyla burada sayılması gereken isimlerdir.

Bu durumda 1960'tan bugüne kadar gelen sürede eleştiri örneği veren yazarlarımızı kesin çizgilerle gruplandırmak büyük bir zorluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta bazı araştırmacıların gruplandırma konusunda birbirleriyle çeliştiği; birinin öznal eleştirmen grubunda saydığı eleştirmenin bir diğerinde nesnel eleştirmenler içinde ele alındığı da görülmektedir. Örneğin Cevdet Kudret'in "benim bir eser üzerine yazmam için ya çok sevmem ya da çok kızmam gerekir" sözünden hareketle onu öznal eleştirmenler grubunda değerlendiren Nurullah Çetin'e karşılık (Çetin, 2003: 171) 1951-1960 arasındaki eleştiri faaliyeti ile ilgili bir doktora tezi hazırlayan Hüseyin Özçelebi "Daha çok kızdığı ya da sevdiği bir eser üzerine yazması, onu öznal bir eleştirmen yapar; ama o, yapmış olduğu değerlendirmelerle, karşılaştırmalarla, alıntularla nesnellüğün sınırlarında gezinir. Okuduğu bir yapıtla ilgili bilgileri hemen kabullenmez. Bilimsel bir kuşkuculukla verili olanı/söylenileni sorgular, araştırır, yanlış veya eksik bir şey varsa onu ortaya koyar." (Özçelebi, 2006, 71) diyerek onun aslında bir nesnel eleştiri anlayışını uyguladığını söyler. Bu karışık durum aslında bizde eleştiri anlayışının tam olarak oturmamış olduğunu göstermektedir. Ayrıca bizde kültür, sanat, edebiyat, felsefeyle ilgilenen; şiir, roman, öykü, tiyatro yazan pek çok ismin aynı zamanda eleştiri de yazdıkları unutulmamalıdır. **Cemil Meriç, Enis Batur, Murat Belge, Ahmet İnam** ve daha da arttırılabilecek pek çok akademisyen, yazar, şair, felsefeci, tarihçinin de eleştiri yazıları bulunmaktadır.

Okuma Parçası

ÖLMEYE YATMAK

Fethi Naci

Ölmeye Yatmak, Adalet Ağaoğlu'nun ilk romanı. Önsöz'de şöyle diyor Ağaoğlu romanı için: "Atatürk, ...1938'de öldü. Sonra ne oldu? Nasıl yetişti o öldüğü yıl ilkokullarını bitirenler? (...) 'Tipik bir zaman parçası'ndan (Ağaoğlu'na göre bu, 1938 yılıdır. -F.N.) geçmişe uzanmak ve yaşamın tam ortasından geleceğe yol almak. Bunun için anılara yaslanmayı, belleğime sığınmayı yeterli bulmadım. Geçmişin panoramasını pek çok eski gazete, kitap, fotoğraf karıştırarak, anılar dinleyerek ve bunlar içinde gerekli malzemeyi toplayıp eleyerek, gün gün, ay ay, yıl yıl vermeye çalıştım. Bu nedenle 'Ölmeye Yatmak' benim değil, ama bir dönemin yazdığı romandır."

Roman iki çizgide geliyor: Bir yanda, 'ölmeye yatan' doçent Aysel var, Aysel'in bir otel odasındaki izlenimleri, çeşitli konulardaki düşünceleri ve kendi kendisiyle hesaplaşması var. Ağaoğlu 'iç roman' diyor buna. 'İç roman', bütün romanın dörtte biri kadar. Romanın dörtte üçü, Atatürk öldüğü yıl ilkokullarını bitirenlerin nasıl yetiştiğini, 'onlar yetişirken dünyanın ve Türkiye'nin durumunun ne olduğunu göstermeye çalışıyor. Bu arada, Aysel'in bütün geçmişi, ailesiyle, çevreyle, arkadaşlarıyla ilişkileri anlatılıyor.

Adalet Ağaoğlu, çok ilginç olabilecek bir romanı, 'bir tanıklığı yarına belgeleme tutkusu' uğruna, başarısız bir roman haline getirmiş.

"Çok ilginç olabilecek bir roman," dedim. Gerçekten öyle. Çünkü Aysel, düşüncesiyle, yaşamıyla, getirdiği sorunlarla romanımızda yeni karşılaştığımız bir tip. Bir esnaf kızı. 'Dar kafalı' bir aileden, bir çevreden gelme. Birtakım güçlükleri aşarak okumuş, üniversite öğretim üyesi olmuş. Kocasını da (Ömer) bir bilim adamı.

(...)

Geçmişinden taşıdığı değer yargularıyla kişisel davranışının çatışması; yolunda bir evlilikle bir yasak aşk öyküsü; kocasına açılmak isteğiyle bunu savsaklamak; kadınlığını, tükenmek üzere olduğunu sezdiği kadınlığını yaşamakla 'yüce ve soylu şeyler' arasında bocalamak... İşte asıl roman olacak sorunlar bunlar! Ama Adalet Ağaoğlu bunlara kıyısından köşesinden değinmekle yetiniyor, bu sorunları derinlemesine kurcalamaktan kaçınıyor, kendine özgü bir tutum almaktan, kendi değer yargularını getirmekten çekiniyor ve sonunda bir özre sığınarak sorunlardan kaçmayı yeğliyor: "Her şeyde haklı ve doğru olmak için her şeyin haklı ve doğru olması gerek." (s.359). Roman, bu yargıyla sona eriyor. Gerçekte Adalet Ağaoğlu'nun bu tutumu, 1938-68 arasını anlatmak için bunca çabalamasından çok daha iyi anlatıyor bu dönemin 'aydın kadınlar' üzerindeki etkisini!

Kitabın dörtte üçü 1938-68 arasının panoramasını veriyor. Daha doğrusu, 1950'lere kadar getiriyor romanını Ağaoğlu; sonra, yorulmuş gibi, iki sayfalık bir özetle '60 devrimi'ne geliyor. Öğrenci hareketlerini, sol hareketleri Aysel aracılığıyla veriyor.

Adalet Ağaoğlu'nun Türkiye'nin toplumsal değişimine bakışı, tipik bir küçük burjuva bakışı. Oysa Atatürk'ün ölümünden sonra yetişen gençliğin sorunları da, bu gençlik yetişirken dünyanın ve Türkiye'nin ne durumda olduğu da öyle bir bakışla çözümlenemez; bu bakış, ister istemez, 'gericilik' diye ezan okuma üzerinde durmaya, önemli sorun diye kadın-erkek ilişkilerine (kadın-erkek ilişkilerinin önemini yadsımıyorum, ama bir bütün içindeki yerine oturtmak gerekir bu ilişkileri, bütün içindeki önem payına göre değerlendirmek gerekir) saplanmaya götürür. Bu bakımdan, Ağaoğlu'nun "Ölmeye Yatmak benim değil, ama bir dönemin yazdığı romandır," sözü, kendine fazla güvenmeyi değilse, bir yanlış anlayışı belirtiyor. Çünkü Ağaoğlu, anlattığı dönemi, kendi kişisel görüşlerine göre değerlendirerek anlatıyor; bir başkası, aynı dönemi, büsbütün başka bir açıdan ele alarak, Ağaoğlu'nun yorumlarının tam karşıtlarını ileri sürerek anlatabilirdi.

Romanın dörtte üçü üzerinde fazla durmak istemiyorum. Otuz yıllık bir dönemi 359 sayfalık bir romanda anlatmak... Belki bir yolu vardır bunun, ama Ağaoğlu'nun tuttuğu yol o yol değil. Bir kere, romancı olarak çıkış noktası bireyler değil; aklını birtakım toplumsal gerçekliklere takmış, onların altını çizmek istiyor. Romancının anlattığı toplumsal gerçeklikler, bu gerçeklikleri yaşayan, bu gerçekliklerin tarihi olan bireyler haline dönüştürülemezse, romanın şematik olması kaçınılmaz olur. Yaşar Kemal de, ünlü üçlüsü için, "Bu üçlü benim yaşantım ve tanıklığımdı," diyordu; ama o, tanıklığını belgelerken, bir romanın ancak bireyleri anlatarak tanıklık görevini yerine getirebileceğini unutmuyordu. Sevgi Soysal, Yürümek'te yürekli bir çıkış yaparken, bildirisini okurlara iletirken, gözünü yaşayan bireylerden ayırmıyor, 'birey olarak insan' ile 'toplumsal varlık olarak insan' arasında somut bir bileşim sağlıyordu. Oysa Adalet Ağaoğlu'nun bir dönemi anlatmak için ortaya sürdüğü kişiler birer kukla olmaktan öteye geçemiyorlar; çünkü bunlar sadece dış gerçekliğin mekanik bir biçimde yansımalarıdır; dış gerçeklikle kişilerin iç gerçeklikleri arasında bir çatışma göremezsiniz; olamaz da, bir iç gerçeklikleri yok çünkü bu anlatılan kişilerin. Bunun için birey olamıyorlar. Böyle olunca da sanatsal yaratış, yerini kolay bir şematizme bırakmış oluyor. Gene bunun için Ölmeye Yatmak'ta (daha doğrusu Ölmeye Yatmak'ın dörtte üçünde) tipik durumlar buluyoruz, ama yaşayan insanlar bulamıyoruz. İnsanların kişisel durumlarıyla tipik durumlar arasında içsel bir bağlılık olmayınca sonucu böyle olması kaçınılmaz bir şey. Sözelimi, bir bölümü okuyorsunuz: Ha, halktan kopuk bir idareci anlatılıyor, diyorsunuz. Bir başka bölümü okuyorsunuz: DP'yi oluşturan gayri memnun tiplerden biri anlatılıyor, diyorsunuz. Amerikalılarla ilişkiler gelişmeye başlayınca, Dünder öğretmenin, tozlu ilçe yollarında, leblebi-üzüm yemeyi bırakarak çiklet çiğnemeye başlaması, Ağaoğlu'nun şematik anlayışının, her şeyi basite indirgeme eğiliminin tipik bir örneği.

Ayrıca, belirli bir dönemin eleştirisinde ya da değerlendirilmesinde, bu eleştirinin bu dönemi oluşturan toplumsal koşullara yöneltilmesi gerekir; çıkış noktasının bu eleştiri, gelişme yönünün ise daha iyi bir düzen olması gerekir. Oysa Ağaoğlu'nda çıkış noktası düzeni belirleyen koşulların eleştirisi değil; ekonomik ve toplumsal gerçekliklerin bilincine varmış görünmüyor Ağaoğlu; otuz yılın panoraması diye anlattıkları toplumun yüzeysel görünümü; bunun için de somut bir gelişme yönü bulamıyor toplumda. Kısa bir dönemin günlük olaylarıyla, uygulamalarıyla geleceğe dönük bir perspektifi birbirine karıştırıyor: Toplumcu eylemler karşısında 'kapalı bir kapının önünde umutla durmak' biçiminde bir görüşe varmasının tabii bir sonucu olarak romanı, toplumsal özü bakımından, bir aydın tedirginliğinin dile getirilmesinden öteye geçemiyor.

Adalet Ağaoğlu'nun romanına umutla başlamıştım, iyi bir şeyler bulacağıma güveniyordum. Sonuç düş kırıklığı oldu. Tanıklığa, belgelemeye aklını fazla takmasaydı, bilgiler özetlemekten başka bir işe yaramayan gereksiz kişilere yer vermeseydi, Aysel'in kişisel dramını romanın temel sorunu olarak işleseydi belki de anlatmak istediği dönemi daha iyi anlatırdı. Aysel demek -bir bakıma - o dönem demek değil mi?

Ağustos 1973

Edebiyat Yazıları, s.17-22

Nesnel Eleştiri Uygulamaya Çalışanlar

1960 sonrasında eleştiri alanındaki önemli bir gelişme öznel-izlenimci eleştiri anlayışından nesnel bir eleştiri anlayışına doğru geçiş olmuştur. Eleştiride kişisel ve öznel tutum ve düşüncelerin artık bir tarafa bırakılıp genel, evrensel ve bilimsel prensiplerin göz önüne alınmaya başlandığı bir eleştiri anlayışı yavaş yavaş kendisini göstermeye başlar. 1960 sonrasında bu tarz eleştiri yazarları gazete ve dergi veya belli bir yayınevi etrafında bir araya gelenler ve akademik çevrelerde bulunanlar şeklinde ikiye ayırmak mümkündür.

Akademik çevreler dışında nesnel eleştirinin bağımsız bir alan olarak yerleşmesi yolunda 1960 sonrasında **Hüseyin Cöntürk** (1918-2003) önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Eleştiri yaşamına 1955-1957 yılları arasında çeşitli edebiyat dergilerinde yazdığı yazılarla başlayan Hüseyin Cöntürk, eleştiri alanında **Eleştirmeden Önce** (1958), **Çağının Şairi** (1960), **Turgut Uyar** (1961-Asım Bezirci'nin Edip Cansever incelemesi ile birlikte), **Günlerin Getirdiği Götürdüğü** (1962-Asım Bezirci ile birlikte), **Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne** (1964) adlı eserlerini yayımlamıştır. Bunların yanı sıra dergilerde kalmış bazı yazıları kendisinin ölümünden sonra **Çağının Eleştirisi** adlı iki ciltlik eserde bir araya getirilmiştir. Cöntürk'ün eleştirmenlikteki önemli bir özelliği, önce kuramını ortaya koyması ve sonra eleştirisini yazmasıdır. Cöntürk'e göre eleştiri öncelikle edebî metin üzerine kurulan bir üst dildir ve eleştiri, metnin anlamının dışına çıkmamalıdır. Ona göre etkili bir eleştiri için öncelikle sistemli bir eleştiri dili kurmak gerekir. Cöntürk, bu dil konusunu özellikle eleştiriye denemeden ayırmak için oldukça önemser.

Edebiyatımızda Ataç'tan beri devam eden izlenimci-öznel eleştirinin en güçlü karşıtlarından biri olan Cöntürk, "Yeni Eleştiri" kuramını edebi metinlerimize uygulayarak edebiyatımızda nesnel eleştirinin de önemli öncülerinden biri olmuştur (Kadızaade, 2011: 190). Ayrıca nesnel eleştirinin edebiyatımızda yer etmesinde çıkarmış olduğu **Dönem** ve **Yordam** gibi dergilerin ve eleştiri uygu-

lamalarının çok önemli katkısı vardır. “Cöntürk, modern Türk eleştirisini kuracak genç eleştirmenlerin, Fethi Naci ve Nurullah Ataç’ın birbirlerinden çok farklı tutumlarını değerlendirerek eleştirilerinde bir senteze varmalarını gerektiğini dile getirir. Cöntürk’e göre gerçek eleştiri öncelikle yöntemini ve sınırlarını belirlemiş bir eleştiri anlayışıyla ortaya çıkacaktır.” (Baycanlar, 2007: 66). Edebi metni kendi bütünlüğü içinde kabul eden Cöntürk, “*Bizce asıl önemli olan metindir. Onun çözümlenmesinde semantik, dilbilim ve gramerden, yaşamakta olduğumuz dilden, edebiyat yapıtlarından, kültürü yapan her şeyden yararlanırız. Yararlanabilirsek yazarın kişisel durumlarından da yararlanırız, ama bunlar çokluk metne dönük olmadıklarından bizi ilgilendirmez.*” (Cöntürk, 2006: 66) görüşündedir.

Eleştiri hayatının başlangıcında Asım Bezirci ile birlikte bilimsel-nesnel eleştiri alanında ilerlemek niyetiyle yola çıkan Cöntürk, daha sonra Asım Bezirci’nin anlayış değiştirmesi üzerine yola **Eser Gürson**, **Haluk Aker** ve **Güven Turan** gibi isimlerle devam eder.

Cöntürk ve arkadaşları 1960’lı yıllardan sonra seviyeli bir edebiyat kuşağı oluşturmak için kadrolaşmak ve eleştiriye ciddi bir kuruma dönüştürmek niyetinde olmuşlardır. Evrim, Devrim, Alan, Yordam gibi dergilerde bu amaçla yazan eleştirmenler “60 Kuşağı Eleştirmenleri” olarak da tanınmaktadırlar. Cöntürk, İngiltere ve Amerika’da 1920-1970 arasında etkili olan ve Eliot, Richards, Wellek, Warren, Beardsley, Wimsatt gibi yazarların temsilcisi olduğu İngiliz-Amerikan Yeni Eleştiri anlayışını Türk edebiyatına uygulamaya çalışmışlardır. Bu anlayışa sahip olan eleştirmenler metne, ideolojik, etik ve sosyolojik yaklaşımlarla değil, sadece estetik açıdan bakmak istemişlerdir (Çetin, 2003: 173-174). Bu eleştiri anlayışını Yeni Dergi, Papirüs, Türk Dili, Çağdaş Eleştiri gibi dergiler de tanıtmış ve zaman zaman Amerikalı Yeni Eleştiri yazarlarının çeviri eleştirilerine de yer vermişlerdir. Bu anlayış, edebi metni tarihsel ve sosyal bağlamdan kopardığı için Marksist eleştirmenlerce eleştirilmiştir.

Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman (3 cilt, 1959-1965) isimli eseriyle edebiyatımızda tanınan **Tahir Alangu** (1916-1973), incelemelerinde nesnel bir anlayışı uygulamaya çalışan bir başka edebiyat araştırmacısı ve eleştirmendir. Yeni öykücülüğümüzün yol açıcılarını, gerçeklik ekseninde zaman zaman kesin yargılar vermekten kaçınmadan eleştirel bir perspektifle ele almıştır. “Eleştirilerinde önce yazarla ilgili kısa bir giriş yapıp eserin konusunu özetleyen Alangu, daha sonra eserle ya da yazarla ilgili kimi saptamalarda bulunur; eserin eksik, zayıf ya da güçlü yönlerini ortaya koyar. Eserdeki kişileri ana çizgileriyle değerlendiren yazar, zamanın ve mekânın insana etkisi ve eserin/yazarın dili üzerinde de durur. Alangu, eser veya yazarla ilgili genel bir değerlendirme yaparak bitirir yazısını. O, bunları bir şablon olarak kullanmaz. Eserin türüne göre değiştirir eleştiri yöntemini. Eleştirilerini yazarken “Bu yazar dostumdur!” diyerek, onun yapıtlarını kayırmaz: “*Eleştirme yazıyor, sanatçı dostlarımızı kaybediyoruz, iyi eserler yazarlar, bizim eleştirmelerimiz de güllük gülistanlık olur, barışırsız elbette. (...) Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz gibi sanatçıları yakından tanırım, hem sanatçı kişilikleri, hem de yaşayışları ile, bana bu şerefi vermişlerdi; ama işimi onlarla olan dostluklarımdan ayrı tutarım.*” (Özçelebi, 2006: 68) diyen Alangu, eleştirilerinde olabildiğince nesnel olmaya çalıştığını ifade eder.

Nesnel eleştiri yazma çabası içerisinde olan bir başka eleştirmen **Vedat Günyol** (1911-2004)’dur. Vedat Günyol, daha çok öykü ve roman eleştirileriyle tanınmıştır. Yazdığı eleştirilerde nesnel yöntemler kullanmaya çalışan Günyol, yazarın dünya görüşünü ve bunun sanatına yansımalarını, biçimde ve içerikte yaptığı yenilikleri;

kurgudaki sağlamlık ve roman tekniğini, ele aldığı konuları ve kişileri, dili ve biçemi, kaynakları, kullandığı biçimleri, etkilendiği yazarları da söz konusu eder. Günyol, bir yazarı yalnızca ele aldığı eser etrafında değerlendirmez. Değerlendirme yaparken o yazarın diğer eserlerini de dikkate alır; bunlarla değerlendirdiği arasında ilişki kurar. Yanı sıra ele aldığı yazarı başka yazarlarla karşılaştırır. Böylece karşılaştırmalı bir eleştiriyi de uygular. Bunları daha çok yazarın gelişim çizgisini göstermek için yapan Günyol, eleştirilerinde çözümleyici, yorumlayıcı olmaya çalışır (Özçelebi, 2006: 73). Çok sayıda deneme kitabı bulunan Günyol'un eleştirilerinde de zaman zaman denemeye kaçtığı, dolayısıyla öznel-izlenimci bir tarzda eleştiri yazdığı ve Marksist eleştirinin terminolojisini kullandığı da görülür. **Çalاکalem** (1977) kitabında da aynı özellikte deneme eleştiri karışımı yazıları görmek mümkündür.

Bu isimlerin haricinde nesnel eleştiri yazan eleştirmenlerin içerisine Ankara Üniversitesi Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde 1994 yılındaki emekliliğine kadar dersler de veren, daha çok Ulus gazetesi ve Forum Değişim, Dost, Türk Dili gibi dergilerde tiyatro üzerine yazdığı nesnel-eleştirel yazılarla tanınan ve Türk tiyatro edebiyatı üzerine pek çok kitabı da bulunan **Metin And (1927-2008)**'i; daha çok sanat alanında yazdığı eleştirileri bulunan ve aynı zamanda Türk resminde "D Grubu" adı verilen ve resimde izlenimciliğe karşı çıkan ressam grubunu kuran **Nurullah Berk (1906-1982)**'i de katabiliriz.

Okuma Parçası olarak yukarıya aldığımız Fethi Naci'nin "Ölmeye Yatmak" isimli yazısı eleştiri bakımından nasıl özellikler göstermektedir?



SIRA SİZDE

Akademik Eleştiri Yazarlar

Bu başlıkta ele aldığımız eleştirmenler aslında bir çeşit nesnel eleştiri yapmaktadırlar. Bunları ayrı bir grup olarak ele almamızın nedeni, bir öncekilerden farklı olarak akademik bir çevrede yetişmiş olmaları ve eleştirel çalışmalarında akademik kıstasları ön plana çıkarmaları olmuştur. Özellikle 1980 sonrasında ülkemizde üniversitelerin sayı bakımından artmasına paralel olarak çoğalmaya başlayan Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri ile İngiliz, Amerikan, Fransız, Alman gibi Batılı edebiyatlar üzerinde araştırma yapan bölümlerin gelişmesi ve buralarda zaman zaman batılı modern bakış açılarını yakından tanıyıp öğrenen araştırmacıların yetişmesi, eleştirel çalışmalarda da akademik bir bakışın zenginliğini getirmiştir. Batılı filolojilerde yetişenlerin eleştiri anlayışlarında zaman zaman Marksist ve pozitivist bir estetiğin izdüşümleri bulunsada ve Türk Edebiyatı bölümlerinde yetişenlerin çoğunda milli duyarlılığa bağlı tarihselci ve nedensellik ilkesi çerçevesinde bir anlayış ön planda gelse de 1980 sonrası akademik eleştiriler genelde metin merkezli-yapısalcı bir eleştiri olmuştur. Bu yaklaşımların detaya inildiğinde Marksist, Sosyolojik, Tarihsel, Psikanalist, Varoluşçu, Feminist, Yeni Eleştirci, Yapısalcı (Strüktüralist), Yansıtma Kuramcı, Metinler Arası İlişkilere Dayanan, Rus Formalizmci, Anlatımcı, Arşetipçi, Duygusal Etki Kuramına ve Alımlama Estetiğine bağlı eleştiri anlayışları gibi isimlerle adlandırıldıkları görülür. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu kuramlara 1990'lı yıllardan sonra yine akademik çevreler tarafından postmodern bir eleştiri anlayışı da eklenir.

Bahsini ettiğimiz bu akademik çevrelerde yetişip de 1960 sonrasında eleştirimizin nesnel anlamda gelişmesine önemli katkıları bulunan birkaç isim üzerinde durmak gerekir:

Bir önceki bölümün 1939-1960 arasında eleştiri başlığı altında yer verdiğimiz ve eleştiri görüşlerini aktardığımız **Mehmet Kaplan (1915-1986)**, İstanbul Üniversitesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yıllarca edebiyat dersleri vermiş bir akademisyendir. 1960 sonrasında da **Tanpınar'ın Şiir Dünyası** (1963); **Şiir Tahlilleri II (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)** (1965); **Hikâye Tahlilleri** (1979); **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I** (1979); **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II** (1987); **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar III: Tıp Tahlilleri** (1985) gibi eserlerinde akademik teknik ve yöntemlerin ışığında daha çok metin merkezli incelemeler, araştırmalar ve eleştirel makaleler yazmıştır. Yanı sıra **Nesillerin Ruhü** (1967); **Büyük Türkiye Rüyası** (1969); **Edebiyatımızın İçinden** (1976); **Türk Milletinin Kültürel Değerleri** (1977); **Oğuz Kağan Destanı** (1979) isimli eserlerinde de deneme, inceleme ve eleştirel yazılarına yer verir. Döneminin Çağrı, Yol, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Türk Edebiyatı, Türk Dili, Türk Yurdu, Hisar, Bayrak, Milliyet, Tercüman, Orta Doğu, Hareket, Türk Kültürü, Boğaziçi gibi gazete ve dergilerinde Türk kültürü ve edebiyatı ile ilgili görüşlerini, inceleme, eleştiri ve makalelerini yayımlar. 1970'li yıllarda yükselmeye başlayan Toplumcu gerçekçi-Marksist anlayışa karşı, yine batılı modern metin inceleme yöntemleriyle millî ve manevî değerleri ön plana çıkarmaya çalışır.

Kaplan'ın eleştiri anlayışı eklektik bir özellik gösterir. Bu anlayış "...başta edebî eseri kendi içerisinde estetik ve organik bir yapı olarak kabul eden Rus Formalizmi, Yapısalcılık, Yeni Eleştiri, Arşetipçi Eleştiri, İzlenimcilik, Duygusal Etki Kuramı ile eseri devir-şahsiyetle birlikte tarafsız incelemeyi esas alan Tarihsel Eleştiri, Sosyolojik Eleştiri, Psikanalist Yöntem, Yansıtma Kuramı ve Metinler Arası İlişkiler Kuramı olmak üzere pek çok eleştiri kuramının özellikleriyle benzerlikler..." gösterir (Canatac, 2007: 153). Diğer taraftan Mehmet Kaplan'ın bir örneğini buraya da aldığımız bazı eleştirilerinde öznel-izlenimci özellikler taşıyan ve deneme tarzı bir üslup içeren yazıları da bulunmaktadır.

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinde Tanpınar'dan devam edip gelen bir çizginin önemli noktası olarak görebileceğimiz Mehmet Kaplandan sonra bu bölümlerde yetişen ve modern eleştiri anlayışlarını Türk edebiyatının metinlerine uygulayan pek çok akademisyen yetişmiştir. Mehmet Kaplan'ın ardından **Orhan Okay**, **Şerif Aktaş**, **Necat Birinci**, **Kazım Yetiş**, **İnci Enginün**, **Zeynep Kerman**, **Necmettin Turinay**, **Sema Uğurcan**, **Nüket Esen**, **Ömer Faruk Huyugüzel**, **Ramazan Kaplan**, **Ramazan Korkmaz**, **İsmail Parlatır**, **Nurullah Çetin**, **Rıza Filizok**, **Hülya Argunşah**, **M.Fatih Andı**, **Bilge Ercilasun**, **Abdullah Uçman**, **İsmail Çetişli** ve daha da sayabileceğimiz pek çok isim akademik eleştiri alanında önemli eserler vermişlerdir ve vermeye devam etmektedirler.

Batı Dilleri ve Edebiyatları bölümlerinde yetişen akademisyen eleştirmenlerin başında ise **Berna Moran** (1921-1993) gelmektedir. Moran, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün önemli akademisyenlerinden birisidir. Türkiye'de akademik edebiyat eleştirisinin yerleşmesinde önemli katkıları olmuştur. Moran, özellikle 1972'de yayımlanan eleştiri tarihini bir bütün olarak ele alan **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** adlı eseriyle akademik çevrelerde büyük ilgi görmüş ve bir yol açıcı sayılmıştır. Bu eserin ayırıcı bir başka özelliği ise Moran'ın, bu çalışmasıyla Batı edebiyatlarına değil, Türk edebiyatına seslenmiş olmasıdır. Moran, Birikim, Çağdaş Eleştiri, Yeni Ufuklar, Yeni Dergi, Yeni Düşün, Hürriyet Gösteri, Adam Sanat, Çağdaş Türk Dili gibi dergilerde çeşitli eleştiriler ve incelemeler yazmış ve bunları daha sonra **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış** (1983) adlı inceleme serisine de almıştır. Türk romanının ortaya çıkışından kendi zamanına kadar olan serüvenini dönemin toplumsal koşullarının etrafında ve Batılılaşma olgusu içinde inceleyen bu kitaplar Türk edebiyatında eleştiri geleneğinin en önemli eserleri olarak kabul edilmektedirler.

Berna Moran eleştirilerinde sadece belli bir kuramı uygulamamıştır. Onun eleştirel yazılarında edebiyat eserinin hakkını vermek için “yöntemler arası bir yöntem” olarak tanımlanabilecek bir yol izlediği görülür (Aksoy, 1997: 16-17).

Bu çerçevedeki bir diğer isim İstanbul Üniversitesi Fransız ve Roman Dilleri Bölümü akademisyenlerinden olan **Adnan Benk** (1922-1998)'tir. Benk, modern Türk edebiyatının da önde gelen eleştirmenleri arasında yer alır. Edebiyat çalışmalarında metin çözümlemeleri ve eleştiri yöntemleri üzerinde yoğunlaşan Benk, gazete ve dergilerde yayımlanmış, etkileyici üslubu ve yoğun bilgi birikimiyle, edebiyat, güzel sanatlar, müzik, sinema ve tiyatro gibi farklı sanat dalları üzerine eleştirel inceleme ve denemeler de yazmıştır. Bazı yazılarında Türk edebiyatının önde gelen eleştirmen ve yazarları ile çeşitli tartışmalara giren Benk, yazılarının geniş bir konu yelpazesine dayanması ve canlı bir üsluba sahip olması nedeniyle hem döneminin hem de bugünün edebiyatçıları tarafından son derece özgün bir yazar olarak kabul edilmektedir. Nesnel eleştiri yanlısı olan Benk, eserin bir bütün olarak ele alınması ve öncelikle edebilik açısından değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Adnan Benk'in kendine özgü bir mizahı ve tartışmacı üslubu yazılarında başarıyla kullandığı görülmektedir. Benk'in, Ataç'ın esprili ve alaycı üslubuna yakın bir yazı tarzının olduğu, ancak eleştiri anlayışı bakımından Berna Moran'ın yazılarında belirginleşen nesnel bakışı savunduğu görülmektedir. Fakat pek çok eleştirmenizde görüldüğü üzere Adnan Benk de nesnel eleştiriye savunsa da kişisel üslup ve öznel yargılar ile zaman zaman öznel-izlenimci eleştiriye yer verir (Aksu, 2003).

Akşit Göktürk (1934-1988) ise edebiyat eleştirmeni, yazar ve dilbilimci olarak tanınmıştır. **Edebiyatta Ada** (1973), **Okuma Uğraşı** (1979), **Çeviri, Dillerin Dili** (1986) gibi eserleri de bulunan **Akşit Göktürk**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde akademisyen olarak bulunur. Göktürk, İsveç'in Uppsala Üniversitesi'nde ve Almanya'nın Batı Berlin Üniversitesi'nde çeviri kuramları ve yöntemleri konulu seminerler yönetir. Varlık, Yeni Dergi, Türk Dili, Yeni Ufuklar, Çağdaş Eleştiri gibi dergilerde inceleme eleştiri yazıları ve D. H. Lawrence, T. S. Eliot, E. Kästner, F. Dürrenmatt gibi yazarlardan çevirileri yayımlanan Göktürk, eleştirilerinde genellikle dil çözümlemelerine ve üslup problemlerine yer vermiştir.

Batılı Filoloji bölümlerinde yetişen Berna Moran, Adnan Benk, Akşit Göktürk gibi isimlere İstanbul Üniversitesi'nde Fransız Dili ve Edebiyatı üzerine akademik çalışmalarıyla tanınan **Tahsin Yücel** (1933-)'i de eklemek gerekir. Bir öykücü ve romancı olarak da tanınan Yücel, eleştiri alanında yapısalcı ve göstergebilime dayanan çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. **Dil Devrimi** (1968), **L'Imaginaire de Bernanos** (1969), **Figures et Messages dans la Comédie Humaine** (1972), **Anlatı Yerlemleri** (1980), **Dil Devrimi ve Sonuçları** (1982), **Yapısalcılık** (1982), **Eleştirmenin Abecesi** (1991), **İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler** (1997), **Eleştiri Kuramları** (2007) ve **Yazın ve Yaşam** (1976), **Yazının Sınırları** (1982), **Tartışmalar** (1993), **Yazın, Gene Yazın** (1995), **Alıntılar** (1997), **Söylemlerin İçinden** (1998), **Salaklık Üstüne Deneme** (2000), **Yüz ve Söz** (2003), **Göstergeler** (2006) isimli deneme ve eleştirileri bulunmaktadır. Tahsin Yücel

- *Eleştirmenin İyisi*, **Alıntılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.84-85.
- *Eleştiri ve Ödül*, **Alıntılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.229-231.
- *Yazın ve Yorum*, **Yazın ve Yaşam**, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976, s.40-47.
- *Yapısal Eleştiri*, **Yazın ve Yaşam**, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976, s.49-67.
- *Eleştirmen*, **Alıntılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.16-17.

gibi yazılarında eleştiri anlayışını ve eleştirmen konusundaki görüşlerini ortaya koymaya çalışmıştır.

Fransız filolojisinde göstergebilim ve dilbilime dayanan eleştirileriyle tanınan bir diğer dikkat çeken isim **Mehmet Rifat Güzelşen**'dir. Mehmet Rifat'ın bu bağlamda yazmış olduğu

- **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, 224 s.
- **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 2. Temel Metinler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, 344 s.
- **Göstergebilimin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul 1992, 120 s.
- **Genel Göstergebilim Sorunları**, Sözcce Yayınları, İstanbul 1986, 96 s.
- **Eleştiri Seçkisi, Eleştirel Bakış Açılırları**, Dünya Aktüel, İstanbul 2004, 325 s. isimli eserleri bulunmaktadır.

Diğer taraftan postmodern metinler üzerine de eleştirel çalışmaları bulunan **Jale Parla Dilek Doltaş, Yıldız Ecevit, Gürsel Aytac** gibi isimler Batı filolojilerine mensup olmalarına rağmen Türk edebiyatı üzerine de dikkat çekici eleştirel çalışmalar yapmışlardır ve yapmaya devam etmektedirler.

Okuma Parçası

GALİLE DENİZİ

Mehmet Kaplan

Bundan 20 yıl kadar önce, Orhan Veli ve arkadaşlarının getirdikleri açık, aydınlık, yaşama sevinci ile dolu, gün ışığı kadar sade şiir tarzı bırakılmış bulunuyor. Şimdi, karışık, karanlık, anlaşılması güç, iç sıkıntısı ve huzursuzlukla dolu şiir moda.

Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Asaf Halet Çelebi, daha başlangıçlarından beri, geceyi bilinmez ve esrarlıyı anlatan şiirler yazıyorlar, fakat sayıları gittikçe çoğalan günümüz şairleri arasından istisna teşkil ediyorlardı. Bugün Türk şairleri belli başlıları kapalı ve anlaşılması güç şiir üslubunu benimsemiş bulunuyorlar. İşin dikkate değer tarafı, doktrinleri icabı geniş kitleye hitap etmeleri, bundan dolayı da açık bir ifade tarzı kullanmaları gereken "toplumsal gerçekçi"lerin de bu akıma katılmaları. Atilla İlhan ve Behçet Necatgil'den sonra İlhan Berk de son çıkan "Galile Denizi" isimli şiir kitabında bu yeni ifade tarzını deniyor.

Bu değişimin sebebi, bütün dünyayı kaplayan "sürrealizm" dalgasının, bir hayli gecikmiş olarak, Türkiye'ye gelmesidir. Bilindiği gibi bu akım eski "realizm" gibi dünyayı ve insanı, objektif ile sübjektifin birbirinden ayıramayacağını ortaya koydu. İnsan, dış ile için, şuur ile gayrişuurun, ferdi ve içtimainin tabii ile suninin bir karşılığıdır. Hayatta sistem diye bir şey yoktur. Her şey iç içe ve karmakarışıktır. Buna göre insan ve hayatı anlatmak isteyen şair ve muharririn onu olduğu gibi, yani bütün karşılığı ile vermesi lazımdır. Hayatta nasıl abesin, anlaşılamazın, saçmanın ve mantıksızlığın yeri varsa, edebi eserde de bulunmalıdır. İyi ile kötü, çirkin ile güzel, ulvi ile süfli, ahlaki ile gayri birbirinden ayrılmamalıdır. Çünkü hayatta bunlar yan yana, iç içe, kucak kucaktadır.

İlhan Berk "Galile Denizi"nde bu metodu ve görüş tarzını İstanbul'a tatbik ediyor. Batıda sürrealizm zaten bir şehir şiiri olarak doğmuştur. Şehir insanı karmakarışık bir dekor içinde hummalı bir hayat sürer. Sokaklar, caddeler, meydanlar, kahveler, barlar, istasyonlar, iskeleler, nakil vasıtaları, şehirde köydekenden çok başka bir hayat çerçevesi yaratır. Şehirli, köylü gibi saf ve basit değil, karışık bir insandır. İçtimai farklar, sefalet, ahlaksızlık ve anarşi, şehirde daha fazla kendisini hissettirir. Esas itibarıyla bir şehir medeniyeti olan garp, (Sürrealizm) de kendisine uygun bir ifade tarzı bulmuştur. Başlayalı bir hayli olduğu halde bu akımın henüz sona ermemesi de gösteriyor ki, onda modern hayata uygun bir taraf var.

İlhan Berk, "Galile Deniz"nde, İstanbul'un baş döndürücü, korkunç atmosferini duyurmaya çalışıyor. Bizans ve Osmanlı tarihinin kanlı hatıraları, kozmopolit çevreler, karanlık sokaklar, bu sokaklarda kaynayan fakir ve sefil insanlar, kediler, köpekler, kiliseler, evlialar, ayak satıcıları, ahlâksız kadınlar.. Bunlar ayrı ayrı değil, hakikatte olduğu gibi karmakarışık olarak veriliyor. Kim olduklarını bilmediğimiz insanlar, bir şeyler yapıyorlar, bir şeyler söylüyorlar, bir şeyler ümit ediyorlar, fakat bunların ne olduğunu vazih olarak anlayamıyoruz. Duygular ve düşünceler gibi cümleler ve cümle parçaları da birbirine giriyor. Tam bir anarşinin ifadesi olan modern şiir, vezin ve kafiyeyi attığı gibi cümleyi atmıştır. Yeni şiirde Sentaks- bunu bizde herkesten önce Fazıl Hüzni denemiştir, parçalanmıştır. Bunun sebebi, cümlelerin de intibaları sabit bir şekle sokmasıdır. Hâlbuki modern anlayışa göre, intibalar, çağrışımlar ve hatıralar, bütün kadroları kıran bir kudret ve zenginliğe haizdirler. İnsan, tabii olarak, cümle yapmaz; hayatı karmakarışık olarak yaşar. Cümle yapmak demek, duygulara bir çekidüzen vermek demektir. Hiroşima' ya düşen atom bombası, XX. asrın duygu ve düşünce dünyasının içine de düşmüş ve parçalamıştır.

İlhan Berk, İstanbul'da daha ziyade Rumlara, onların duyuş ve düşünüş tarzına ehemmiyet veriyor. Bu kitapta İstanbul adeta bir Türk şehri değil, bir Rum şehri gibi gözüküyor. Umumi havaya göre Türkler ekalliyette, Rumlar ekseriyettedir. Rumların içindeki kaynaşma sembolik expressioniste ifadeleriyle belirtiliyor. Mesela Galata Kulesi, bir sabah İstanbul'u yakıyor. Bunun manası oldukça açıktır sanıyorum. İlhan Berk' in daha önceki şiir kitaplarını okuyanlar ve hayat görüşünü bilenler bunu pek yadırgamazlar. Behçet Necatigil ile Atilla İlhan'ın İstanbul'a bakış tarzları da aşağı yukarı aynıdır. Daha önce Tefik Fikret "Sis"de İstanbul' u me' un bir şehir olarak tasvir etmiştir. Daha sonra Yakup Kadri "Sodom ve Gomore" de onu ahlâken sukût etmiş bir şehir olarak anlattı. Bunlar Yahya Kemal'inkinden tamamiyle farklı bir İstanbul' u tanıtıyorlar: Görüş meselesi.

Türklük İstanbul'a 500 seneden beri yerleşmiştir. Ve İstanbul esas manzarası ve halkı ile Türk'tür. Hele son yıllarda o, Anadolu'dan gelen ticaret erbabı ve işçiler sayesinde tamamiyle Türkleşmiştir. İlhan Berk içten içe kaynayan Rum İstanbul tasviri ile, büyük bir gerçeği unutuyor. Şehir bir kitapta gösterildiği kadar anarşik de değildir. Şair, bir hummaya kapılmış ve İstanbul'u bu hummanın arkasından görmüş. Eseri sanat bakımından orijinal olmakla beraber hakikat bakımından bir hayli su götürür. Ona, bu yanlış görüşü veren Beyoğlu semti olmalıdır. Fakat İstanbul Beyoğlu'nda ibaret değildir ki. Fatih ve Aksaray semtinde, Boğazın Anadolu kıyısında, Kadıköy ve Haydarpaşadan Pendik'e kadar olan yerlerde yüz binlerce Türk, onun anlattığından çok başka hayat sürüyor ve bu kütlenin hayat görüşü İlhan Berk'in anlattığından çok farklıdır.

Fakat maalesef onu anlatan modern Türk şairi yetişmemiştir. Tanzimat'tan beri İstanbul'a - Yahya Kemal, Abdülhak Şinasi hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar hariç hep Beyoğlu, Tathısufrenği ve Avrupalı turist gözü ile bakılıyor. Kendisini aşırı sosyalizme kaydıran son nesle mensup şair ve muharrirler de onu, belki kozmopolit doktrinlere uyduğu için ekseriya bu zaviyeden tasvir ediyorlar.

Edebiyatımızın İçinden

Toplumcu Gerçekçi-Marksist Eleştirmenler

Toplumcu gerçekçi-Marksist eleştiri genellikle eleştiriyi, toplumsal-tarihsel işlevi, sınıfsal özelliği çerçevesinde değerlendirir. Marks ve Engels ile onların takipçileri Plehanov, Troçki, Lukacs gibi isimler sanatı, tarihsel, toplumsal ve sınıfsal bağlamın bir yansıma alanı, bir ideoloji üretme tarzı olarak ele aldılar. Aziz Çalışlar'a göre toplumcu gerçekçi eleştiri ele aldığı eseri “.. tüm sistemliliği içinde ele alır; toplumsal praksisle bağıntısı içinde gerçekliği kendi (içerik-biçim) bütününde nasıl yansıttığına (gerçekliği özümleyip biçimlendirdiğine) baktığı kadar, onun ayrılmaz bir bileşkeni olarak sanatsal-toplumsal işlevini, yani ilettiği ‘sanatsal hakikat’ (bildirim) ile alımlayıcı kitlenin sanatsal-toplumsal çıkarları arasındaki bağıntıya...” dikkat eder ve “..aydınlatıcı olumlayıcı ya da olumsuzlayıcı yönde yapıcı, eğitici ve bilinçlendirici, alımlayıcı kitlenin tavır almasına yol açıcı bir işlevsellik gösterir.” (Çalışlar, 1986: 7).

Bizim edebiyatımızda özellikle 1970’lerden sonra güç kazanmaya başlayan bu anlayışa uygun yazılmış edebi ürünlerin sayıca çoğalmasına bağlı olarak edebi eserleri tümüyle toplumcu gerçekçi-Marksist ideolojiye göre inceleyen eleştiri yazarları da artmıştır.

Bu çerçevede ilk akla gelenlerden birisi **Asım Bezirci** (1928-1993)’dir. Nesnel bir eleştiri yapmak niyetiyle Ataç’ın eleştiri anlayışına karşı çıkararak eleştirmenliğe başlayan Bezirci, daha sonraki uygulamalarında toplumcu-gerçekçi bir eleştiri anlayışını uyguladığı için Toplumcu Gerçekçi-Marksist Eleştirmenler başlığı altında ele alınmıştır.

Bezirci, eleştiri yaşamının başlarında Ataç’ın yolundan gitmek isteyen Memet Fuat’ın tam tersine, Ataç’ın eleştirmenlikteki otoritesine karşı çıkar ve nesnel bir eleştiri anlayışını oturtmaya çalışır. Özellikle Hüseyin Cöntürk’le birlikte Ataç’ın öznel eleştiri anlayışını kırma çabası içerisinde önemli eleştirel çalışmalar yaparlar. Fakat “İki eleştirmen nesnel/bilimsel eleştiriyi edebiyatımıza yerleştirmeye çalışsalar da gittikleri yol her zaman aynı olmaz. Cöntürk, daha çok biçime önem verirken, Bezirci biçimin yanında tarihsel ve toplumsal ortama da yakınlık duyar. Bu yönüyle Asım Bezirci, (...) Marksist eleştiri kuramına, Hüseyin Cöntürk ise, yaratılmış olan eserin, sanat yönünün bir yana bırakılarak özellikle toplumbilim, ruhbilim ve tarihin yardımıyla incelenmesine bir tepki olarak doğan; pek çok eleştiri akımının tersine, yazarın kişiliğine ve yetiştiği çevreye bakmaksızın yalnızca eserin kendisini temel alan, bir başka deyişle metnin dışına çıkmayan; ondaki gizli anlamı çıkarmaya çalışan, yazarın düşüncelerini biçim sorunu içinde inceleyen yeni eleştiri kuramına daha yakındır. Cöntürk’ün kaynaklarına baktığımızda karşımıza metni ön plana alan, metni kendi yapısı ve sistemi içinde inceleyen, metnin dışı öğelere yer vermeyen yeni eleştiri kuramı” çıkar (Özçelebi, 2006: 54).

Asım Bezirci ise özellikle Fethi Naci ile birlikte 1980’lere kadar Marksist eleştirinin önde gelen isimlerinden biri olur. Asım Bezirci, sosyalist düşüncüyü sanat ve edebiyat anlayışının temeli olarak kabul eder. “Bezirci, sanatçıların dünyaya, olaylara materyalist bir diyalektikle bakmalarını, dolayısıyla halkçı ve gerçekçi olmaları, sınıf çatışmalarını eserlerine yansıtılmaları gerektiğini düşünür.” (Tosun, 2003: 697).

Asım Bezirci, 1961-1985 yılları arasında çeşitli dergilerde yazmış olduğu eleştiri üzerine yazılarını ve bazı yazarlarla yaptığı söyleşilerini ise **Bilimden Yana** (1989) isimli kitabında bir araya getirir. Kitabının başlarında ilk önce kuramsal çerçevedeki yazılara yer vermektedir. Bu bölümde yazarın daha çok eleştiri anlayışını bilimsel-

nesnel bir anlayış üzerine oturtma gayreti ile eleştirilerde bulunduğunu görmekteyiz. Zaten kitabın ilk yazısı olan ve kitaba da ismini veren *Bilimden Yana*'da Bezirci, eleştirinin konusunun ne olduğuna, edebiyat ve eleştiri arasındaki ilişkiye, izlenimci eleştirinin yerini artık nesnel eleştirinin aldığına değinir ve Batı'daki yeni eleştiri kuram ve yöntemleri hakkında bilgi verir. Bezirci'nin öznelliğe karşı yönelttiği eleştiriden en büyük payı Nurullah Ataç alır. İzlenimci-özel eleştirinin sonunda dogmacılığa, özetçiliğe varacağını düşünür. Ayrıca dilbilimden yola çıkarak yapısalcılık, biçimcilik gibi eleştiri kuram ve yöntemleri üzerinde de durur. Diğer bazı yazılarında "Bizde eleştirmen var mıdır, varsa bile eleştirmenlerimiz görevini yapıyor mu?" ya da "Bir eseri eleştirmede yeterli donanıma sahip midirler" gibi çeşitli soruları değerlendirir. Kitabın "Denemeciler İle Eleştirmenler" başlıkla, bir diğer bölümünde Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Yaşar Nabi, Hüseyin Cöntürk, Memet Fuat, Fethi Naci gibi isimleri ele alır; bunlardan izlenimci eleştirinin temsilcilerini yerer. Ele aldığı eleştirmenler içinde Hüseyin Cöntürk'ü kuram ve yönetime verdiği önem nedeniyle över, fakat onun sanat eserini politik ve ideolojik boyutundan koparmasını eksiklik olarak kabul eder (Tural, 2006: 272).

Asım Bezirci'nin eleştiri teorisi üzerine bazı yazıları şunlardır:

- *Eleştiride Zaman*, **Ataç**, Temmuz 1962, nr.3, s. 8-9.
- *Eleştiride Konu*, **Ataç**, Eylül 1962, nr.5, s. 10-11.
- *Kalı (Eleştiri Üzerine)*, **Yazko Edebiyat**, Ocak 1981, nr.3, s. 68-71.
- *Eleştiride Yapısalcılık*, **Yazko Edebiyat**, Ekim 1981, nr.13, s. 99-104.
- *Yok Denecek Bir Şey Ama Var Var... (Eleştiri Üzerine)*, **Yazko Edebiyat**, Aralık 1982, nr.26, s. 108-115.
- *Eleştiride Yargı ve Çözümleme*, **Hürriyet Gösteri**, Mayıs 1985, nr. 54, s. 69-70.
- *Eleştirmenin Dili*, **Çok Kapılı Oda**, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1990, s. 42-47. (Tural, 2006: 298).

Bu dönemde Marksist eleştiri anlayışıyla yazan bir diğer eleştirmen Fethi Naci (1927-2008)'dir. Eleştiri yazılarına 1950'li yıllarda başlayan Fethi Naci, içerik olarak Marksist estetiği, yöntem olarak Nurullah Ataç'ı takip eder. Bu yıllarda toplumsal gerçekçiliği eleştiride de canlandırmaya çalışan Asım Bezirci, Oktay Akbal ve Attila İlhan'la birlikte özellikle eleştirmen tarafıyla ön plana çıkan Fethi Naci'dir. "Sanat, gerçekliğin alelade kopyası değildir, bu gerçekliği aşmak, değiştirmek çabasıdır; bu bir. Öyle söyleyen yazarlar olayların, insanların ardında sürükleniyor demektir; bu iki. Oysa yazar, halk yazarı, öncü olmak, halkının yürüdüğü yolun ilerisini bir projektör gibi aydınlatmak zorundadır" (Naci, 1997, 29) diyen Fethi Naci, sanatın sosyal gerçekliği gören ve geleceği topluma gösteren bir fonksiyon taşıması gerektiğini belirtir. Fethi Naci'nin **Eleştiride Kırk Yıl** (1994) kitabının arka kapağına yazdıkları bir anlamda onun topluma edebiyata ve eleştiriye bakışını özetler niteliktedir: "Sosyalizmin insanoğlunun yaratabildiği en güzel gerçekleşebilir düş olduğuna, dünyanın gençliği olduğuna inanıyorum. (...) Ne yazık ki Türkiye'nin geleceğini kendinde taşıyan ya da taşıması gereken toplumsal güçler, siyasal bilinç, gerekli örgüte ulaşmaktan çok uzak. 'Siyasal bilinç' toplumsal gelişmeyi aştı' diye darbe yapılabilen bir ülkede bu 'siyasal bilinç', bu 'örgüt' konusunda iyimser olmak zor. Edebiyata, eleştiriye gelince... Böylesine bataкта, böylesine çürümüş bir toplumda öbür toplumsal etkinlikler ne durumdaysa edebiyat da o durumda... Kendi eleştirmenliğime gelince... Bir eleştirmenin bir romancı gibi, bir şair gibi 'hırslı' olabileceğini sanmıyorum. Bunun için onların içinden bazılarının katlanmayı göze alabildikleri küçüklüklere, bayağılıklara katlanmaya da gerek yok." (Naci, 1994, arka kapak)

Fethi Naci edebiyatımızda özellikle roman ve romancılar üzerine yazdığı eleştirilerle tanınmıştır. Fethi Naci'nin **On Türk Romanı** (1971); **Edebiyat Yazıları** (1976); **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme** (1981); **Eleştiri Günlüğü** (1986); **Bir Hikâyecisi: Sait Faik-Bir Romancı: Yaşar Kemal** (1990); **Gücünü Yitiren Edebiyat** (1990); **Roman ve Yaşam** (1992); **Eleştiride 40 Yıl** (1994); **40 Yılda 40 Roman** (1994); **Reşat Nuri'nin Romancılığı** (1995); **50 Türk Romanı** (1997); **Şiir Yazıları** (1997); **60 Türk Romanı** (1998); **Kıskanmak** (1998); **Sait Faik'in Hikâyeciliği** (1998); **Yaşar Kemal'in Romancılığı** (1998); **Yüzyılın 100 Türk Romanı** (1999); **Dönüp Baktığımızda** (1999) gibi eserlerine baktığımızda bunların büyük çoğunluğunun roman ve romancılarla ilgili olduğu görülecektir. Yukarıda söz konusu ettiklerimizin yanı sıra eleştiri ile ilgili görüşlerine yer verdiği birkaç yazısı ise şunlardır:

- *Edebiyatımızda Ölçüt Sorunu*, **Kıskanmak**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 65-67.
- *Eleştirmenin Bir Genç Adam Olarak Portresi*, **Kıskanmak**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 107-112.
- *Eleştiriden Eleştirmenden Yana*, **Kıskanmak**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 115-121.
- *Eleştirmenin Piri*, **Kıskanmak**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 183-185.
- *Şiir Çeşnicisi Bir Eleştirmen*, **Kıskanmak**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s.194-196.
- *Yazarlar, Eleştirmenler, Eleştiri*, **Kıskanmak**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 262-264.
- *Öznel Bir Ölçüt*, **Gücünü Yitiren Edebiyat, Eleştiri Günlüğü II**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 85.
- *Ölçüt Sorunu*, **Gücünü Yitiren Edebiyat, Eleştiri Günlüğü II**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 136-137.
- *İlk Türk Eleştirmeni*, **Roman ve Yaşam, Eleştiri Günlüğü III**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 186-197. (Tural, 2006, 294)

Marksist eleştiri alanında dikkat çeken bir başka eleştirmen **Mehmet H. Doğan** (1931-2008)'dir. Doğan'ın aşağıda listesini verdiğimiz bibliyografik alıntıda da görüldüğü gibi eleştiri ve eleştirmen üzerine yazıları bulunmakla birlikte, eleştiri yazıları genellikle şiir üzerine yoğunlaşmaktadır. **Tekrarın Tekrarı**, (1972), **Birikime Dayanmak** (1979), **Çağının Tanığı Olmak**, (1993) **Şiir, Bugün** (2001), **Yazının Bir Çağı** (2006), **Şiirin Yalnızlığı** (1986), **Yazıdan Bakmak** (1993), **Şiir ve Eleştiri** (1998) gibi eserlerinde çoğunlukla şiir üzerinden konuşur. Deneme-eleştiri karışımı bir teknik kullanır.

Doğan'ın **Hece** dergisinin Eleştiri Özel Sayısı için yazdığı *Bir Yazın Dalı Olarak Eleştiri* yazısında onun eleştiri görüşünü bir bütün olarak bulabilmek mümkündür. Burada Doğan'ın eleştiri okumanın, okuduklarını değerlendirmenin, düşündüklerini yazıya geçirmenin doğal bir sonucu olarak kabul ettiğini görmekteyiz. Ona göre yazma, tek başına bir eylem değildir. Okurla, okuma ve değerlendirme ile bütünlenen bir süreçtir. Dolayısıyla bu noktada eleştiri kendiliğinden devreye girer. Doğan'a göre "Yazınsal eleştirinin ana konusu bir sanattır, eleştiri de elbette sanata giren bir şeydir." Fakat "... sanattan bir ölçüde bağımsız, kendi başına var olan bir düşünce ve bilgi yapısı..." (Doğan, 2003: 456-457) vardır. Doğan eleştirilerinde özellikle şiir üzerine yazılarında öncelikle şiirin, şiir olması gerektiğini söylemesine rağmen, incelediği şairlerde genellikle Marksist eleştirinin kavramlarını kullanır ve çoğunlukla bu görüşe sahip veya yakın metinler seçer (Metin, 2003: 701).

Mehmet H. Doğan'ın eleştiri üzerine bazı yazıları şunlardır:

- *Bir Yazın Dalı Olarak Eleştiri*, **Hece**, Eleştiri Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003, nr. 77-78-79, s. 456-457.
- *Düşünce Üretiminde Deneme İle Eleştirinin İşlevi*, **Yılların Köpüğü**, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004, s. 185.
- *Eleştirel Gerçekçilik*, **Estetik**, 2. baskı, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2001, s. 283-286.
- *Eleştiri Meydan Okuyor*, **Çağının Tanığı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- *Eleştiride Abdurrahman Yaklaşımı*, **Çağının Tanığı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- *Eleştirmen: O Sefil Yaratık*, **Şiir ve Eleştiri**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 29-33.
- *Yazar-Okur-Eleştirmen İlişkileri*, **Yılların Köpüğü**, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004, s. 157-164. (Tural, 2006: 291).

Marksist eleştirinin bir diğer önemli ismi **Ahmet Oktay** (1933-)'dır. Nesnel eleştiriye benimsediğini söyleyen yazar, tıpkı çağdaşları Fethi Naci, Asım Bezirci ve Attilâ İlhan gibi Plehanov'un toplumsal gerçekçi eleştiri anlayışından yararlanır. Ahmet Oktay, eleştiride önce incelenen eserin özünü toplumbilim diline çevirmeyi, bu özün tarih ve şimdiki zaman içindeki yerini belirtip tartışmayı, sonra da özü saran giysiyi, estetiği incelemeyi amaçlar (Özçelebi, 2006: 101). **Bir Arayış'ın Yazıları Bir Yazı'nın Arayışları** (1981), **Yazılanla Okunan** (1983), **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları- (Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma)** (1986), **Karanfil ve Pranga Ahmed Arif'in Şiiri Üzerine Eleştirel Bir Çalışma** (1990), **Raffaello'nun Direnişi** (1990), **Kabul ve Red** (1992), **Şair ile Kurtarıcı** (1992), **İnsan, Yazar, Kitap** (1995), **İsrafil'in Sûr'u** (1997), **Şeytan, Melek, Soyтары** (1998), **Şairin Kanı Yazınsal Eleştiriler 1 1954-2000** (2001), **Romanımıza Ne Oldu?** (2004), **Emperyalizm, Roman ve Eleştiri** (2010), **Entelektüel Tereddüt** (2003), **Kahramanın Ölümü** (2005), **Anlatıların Aynası Yazınsal Eleştiriler 2 1954-2000** (2001), **İmkânsız Poetika** (2008) gibi kitaplarında sosyal gerçekçi eleştiriye, deneme eleştiri karışımı bir üslupla ele aldığı metinlerde uygular. Fakat Ahmet Oktay'ın oldukça zengin bir sanat ve estetik bakış açısı bulunduğu da görülür. Oktay, eleştiride beğenme ya da yerme; iyi ya da kötü gibi ölçülerin olamayacağını, asıl yapılması gerekenin bir eserin nasıl yapıldığının ortaya çıkarılması olduğunu; onun kültürel, sosyal ve zamansal bağlantılı anlam katlarının çözümlenmesi olduğunu düşünmektedir. Ahmet Oktay, bir metnin yazarının ve eleştirmecinin düşünceleri ve inançları bir tarafa bırakılarak çözümlenmesi gerektiğini ileri sürer. Fakat yine de yazar ve eleştirmenin siyasal-ideolojik düşüncelerinin bir şekilde karşılaşacağını da söyler. En önemlisi, söz konusu metin eleştirmen tarafından bir amaç için dönüştürülmemelidir. Oktay, ele aldığı metinde siyasal içeriği önemsemekle beraber, göstergebilimin bir metni kuşatmada bir yetkinliğe sahip olması dolayısıyla göstergebilime yakınlık duyduğunu da söyler (Çetin, 2003: 170). Oktay'ın eleştiri üzerine görüşlerinin yer aldığı birkaç yazısı şunlardır:

- *Cumhuriyet Döneminde Eleştiri*, **Yaşasın Edebiyat**, Ekim 1998, nr.12, s. 42-45.
- *Eleştirel Soykırıma Bir İtiraz*, **İnsan, Yazar, Kitap**, Ark Yayınevi, Ankara 1995, s. 408-415.
- *Eleştirel Söylem Üzerine*, **Yazko Edebiyat**, 1981, nr. 3, s.72-88.

- *Eleştiri mi Reklam mı?, Romanımıza Ne Oldu?*, Dünya Yayınları, İstanbul 2003, s. 197-200.
- *Eleştiride Üslup, İnsan, Yazar, Kitap*, Ark Yayınevi, İstanbul 1995, s. 58-60.
- *Eleştirmecinin Reklamcıya Dönüşümü, Romanımıza Ne Oldu?*, Dünya Yayınları, İstanbul 2003, s. 193-196.
- *Yazınımızda Toplumsal Eleştiri ve Jakobenzim Üzerine Gözlemler*, Argos, Ekim 1989, s. 54-59. (Tural, 2006: 294).

Ayrıca bu gruba göstergebilimin verilerinden faydalanan, bir süre akademisyenlik de yapan Feridun Andaç (1954-)'ı da eklemek gerekir. Eleştiri alanında **Gerçekçilik Yolunda** (1989), **Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları** (1995), **Edebiyatımızın Yol Haritası/Yazınsal Oluşumun Göstergeleri** (2000) gibi eserleri ve eleştiri teorisi üzerine

- *Eleştirel Söylem, Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yayınları, İstanbul 2000, s. 319-325.
- *Nasıl Bir Edebiyat Eleştirisi, Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yayınları, Ankara 2001, s. 175-182.
- *Türkiye Yazınında Eleştiri: Ataç'tan Günümüze Eleştiri Ustaları, Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yayınları, Ankara 2001, s. 21-31.
- *Eleştirinin Edebiyatı, E Dergisi*, Eylül 2002, nr. 42, s. 33.
- *Eleştirmek, Varlık*, Ocak 1989, nr. 988, s. 30-31.

gibi yazıları da bulunmaktadır.

1980 sonrasında **Yazko Edebiyat, Yarın Dergisi, Adam Öykü, Notos Öykü** gibi dergilerde yazdığı yazılarla kendisini tanıtan **Semih Gümüş** (1956-) kendine has tarzıyla edebiyatımızda Marksist eleştirinin günümüzdeki önemli eleştirmenlerinden birisi olmuştur. **Roman Kitabı** (1991), **Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı** (2000), **Yazının Sarkacı Roman** (2006), **Başkaldırı ve Roman** (2008), **Eleştirinin Sis Çanı** (2008), **Öykünün Bahçesi** (2008), **Yazarın Yalnızlık Burcu** (2008), **Kara Anlatı Yazarı Vüs'at O. Bener** (2008), **Öykünün Kedi Gözü** (2010), **Modernizm ve Postmodernizm** (2010), gibi zaman zaman denemeye de karışan eleştiri kitapları bulunan Gümüş'ün

- "Eleştirel Okuma", **Roman Kitabı**, Adam Yayınları, İstanbul 1991, s. 153-154.
- "Eleştiri Anlayışı", **Puslu Ada**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 72-78.
- "Eleştiri Tartışmasını Anlamlandırmak", **Puslu Ada**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 79-82.
- "Çözümleyici Eleştiri Yolunda", **Başkaldırı ve Roman/Hayır... İçin Bir Çözümleme Denemesi**, Oğlak Yayınları, İstanbul 1996, s. 125-132.
- "Kimse Kimseyi Eleştirmesin", **Puslu Ada**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 65-67.
- "Yazının Zoru ve Bir Eleştiri Arayışı", **Roman Kitabı**, Adam Yayınları, İstanbul 1991, s. 9-20.
- *Eleştiri: Kötü Ruhların Şarabı, Yazarın Yalnızlık Burcu*, Doğan Kitap, İstanbul 2005, s. 33. gibi yazılarında eleştiri konusundaki görüşlerine de yer verdiği görülmektedir.

Çoğunlukla roman ve öykü üzerine yazdığı eleştirileriyle tanıdığımız Gümüş, eleştiriyi edebi ürünün sırdaşı olarak kabul eder. Eleştiri, sanat eserinin biçimsel ve anlamsal katlarında dolaşırken yazarın söyleyemediği sessiz yanlarını seslendirir, görünmeyeni görünür kılar. Gümüş, estetik ölçütleri gevşek bir eleştiri anla-

yışından yana değildir; Ona göre eleştiri, “yazarının istemleri ve taşıdığı ilkelerin katılığı karşısına kendi özgül direnişini..” çıkarmalıdır (Gümüş, 1991: Önsöz II).

Marksist eleştirinin temel ayırıcı özelliği nedir?



SIRA SİZDE

Okuma Parçası

ALAFRANGA ZÜPPEDEN ALAFRANGA HAİNE

Berna Moran

Türk romanından batılılaşma sorunsalı dolayısıyla alafanga züppe tipinin önemli bir yer tuttuğunu ve çeşitli yazarların bu tipe ilgi duyduğunu gördük. Ama Tanzimat romanındaki Felâtun ve Bihruz beylerle, Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1920'lerdeki romanlarında sergilenen alafanga züppeler arasında büyük fark vardır. Bu tipin geçirdiği evreleri izlemek için adı geçen yazarlarımızın yaptıklarına bir göz atmak, yeni alafanga tipin özelliklerini ve batılılaşmanın kazandığı yeni anlamı araştırmak ilginç bazı saptamalara yol açmaktadır.

Bu bakımdan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şişevdi'si (1911) Ahmet Mithat ve Rezaizade Ekrem ile Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu arasında bir köprü sayılabilir, çünkü Meftun Bey eski züppe tipinin bir devamı olduğu kadar 1920lerdeki ilk örneğidir. Şişevdi'yi incelerken Meftun'u Felâtun ve Bihruz'dan farklı bir züppe oluşunu görmüştük. Felâtun ve Bihruz alafangalığı gösteriş olarak uygulayan ve bu yüzden servetlerini aptalca tüketen züppelerdi. Meftun'un ise tüketecek serveti yoktur, o çıkarı için türlü kurnazlıklar düşünen ve para konusunda dolaplar çeviren bir madrabazdır.

İşte bu Meftun iki bakımdan Felâtun ve Bihruz'dan ayrılır: a) Ahlak açısından; b) Ekonomik düzen karşısındaki tutumu ile c) Felâtun ve Bihruz yerleşmiş ahlâk kurallarına karşı çıkan kişiler değilken, Meftun modern zihniyeti benimseyerek aşk, namus, hırsızlık, gibi konularda yeni fikirler besler ve ahlaksızlığı çıkar için geçerli bir yol saymak için alafangalığı bahane eder. Kız kardeşinin namusunu kirletmesi kendi planlarına uygun düştüğünden işine gelir. Daha sonra çevirdiği dolaplara alet edilebilmek için eniştesinin başka bir kadın tarafından baştan çıkarılmasını sağlar ve kadına âşık olup intihar eden kıskanç Mahir'in bu hareketini geri kafalılığına ve aptallığına verir. Meftuna göre insan sevdiği kadının başkasıyla ilişkisi olduğunu duyarsa boş vermelidir. Meftun Batılılaşayım derken ahlâkça yozlaşmıştır. Ama onu Felâtun ve Bihruz çizgisinin dışına çıkaran daha çok ekonomik düzen karşısındaki tutumudur, çünkü ticaret dünyasında dönen dolapları, sömürü düzenini kavramıştır ve başkalarını aldatarak servete konmanın yollarını arar.

Giyim kuşama verdiği önemin yalnızca caka satmak için olduğunu sanmamalı; alafangalığı, ticaret çevrelerinde iş yapabilmek için gerekli sayar. Türklerin yapabileceği işleri “neden Frenkler'in ellerine bırakalım da faydalansınlar” (s.252) diyerek kayınpederinden sermaye koparmak umudu ile dil dökerken şunları söyler:

Niçin olursa olsun şimdi bir insan bir “sosyete” (şirket) ve makama (büroya) gitse redingotunun hangi makastan çıktığına, yakalığın biçimine, boyunbağının şekil ve rengine bakıyorlar. İşte bu birkaç şey mahiyeti tayine miyar (ölçü) addolunuyor. (..) geçinmek için âlemin gidişine, uymaktan başka çare yok. (1946 baskısı, s. 313)

Şişevdi'de alafangalık, ilk kez, para tüketiminin nedeni değil, para kazanmanın bir koşulu halini alıyor. Züppelerin ticaret burjuvazisiyle az çok özdeşleştirilmesi yolunda ilk adımdır bu. Meftun kişiliğinin bu yönleriyle eski züppelerden ayrılır ve 1920'lerdeki romanların züppelerine yolu açmış olur.

Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1920'lerde yazdıkları romanlardaki alafranga züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu bir adam değildir, Batılılaşmış bir zümredir.

Kurtuluş Savaşı yıllarında geçen Sözde Kızlarda (gazetede tefrikası 1922) Şişli'nin alafranga çevresine örnek olarak sunulan roman kişileri, sefaret müsteşarı merhum Nafi Beyin ailesi ve dostlarıdır. Zamanlarını çay davetlerinde, "aniverserler"de, "partidöplerirler"de geçiren bu insanlar kutsal bir şey tanımazlar. Anadolu'daki savaşa karşı ilgisiz, yalnızca eğlenmek ve sevişmek için yaşarlar. Bu ailenin oğlu, alafranga züppenin en korkunç örneği, İstanbul'da Cerrahpaşa diye bir yer olduğunu bilmeyen, ama Viyana'nın bütün sokaklarını tanyan Behiç, Felâton ve Bihruz'a hiç benzemez. Yazar onu Mebrure'nin gözüyle şöyle anlatır bize:

Gazetelerde karikatürü yapılan asri genç bu muydu? Hayır, gerçi kıyafet o kıyafet, tuvalet o tuvaletti, gerçi söz söyleyişi, yürüyüşü, bakışı, bütün halleri o hallerdi, fakat züppe ismi verilen gülünç Türk genci bu değildi; çünkü Behiç, ne yaptığını bilmeyen, budala, tecrübesiz bir insan olmak şöyle dursun, etrafında herkesin zaaflarını çok iyi anlamış, herkesi gülünç ve manasız görebilmiş, kendi arzularına göre yaşamının sırrını keşfetmiş bir mahlûktu. Kendi aklına göre yaşamasını, iyi yaşamasını biliyor, harikulade zeki. Bu genç adam, bir karikatür, gülünç bir insan değil, belki şaşkın ve tehlikeli zekâsı ile korkunç ve zararlı bir mahlûktu.(s.72)

Anlatılan bu genç Tanzimat züppelerinden ne kadar farklı. O da halkına yabancılaşmış bir züppedir ama Tanzimat züppeleri gibi gülünç, beceriksiz bir taklitçi olmak şöyle dursun zeki ve sevimli, ama bencil ve ahlâksız karakteriyle, gayrimeşru çocuğunu boğup gömecek kadar acımasız, tehlikeli bir adamdır,

Peyami Safa da Ahmet Mithat gibi alafranga züppenin karşısına olumlu bir tip koyar: Fahri. Behiç, Felâton'a ne kadar benzerse, Fahri de Rakım'a o kadar benzer. Rakım'ın hesaplılığı ve ölçülülüğü yerine Fahri'de duygusallık hâkimdir. Para işlerinden habersiz, utangaç, yurtsever, temiz ve fakir bir Türk gencidir. Fahrinin bir özelliği de İslami değerlere bağlılığıdır.

Mahşer'de (1924) yozlaşmış zümrenin başka bir yönüne parmak basılır. Bunlar hem ahlâkça çürümüşlerdir hem de milleti sülük gibi emip sömüren vurgunculardır. İşadamları ve tüccar Mahir Bey ile milletvekili Alâeddin Bey (Muazzez'in peşinde olan kötü adam) "el ele vermişler levazımın ambarını iki büyük fare gibi" yutmakta, yolsuzluklarla büyük paralar vurmaktadırlar. Tüccarla bürokratin işbirliğine dayanan bu işlerde Almanların da yer aldığı olur. Mahir Bey işlerini yürütmek için güzel karısını ona buna peşkeş çekmekte sakınca görmez, çünkü "iş ve para adamıdır" o. Tek değildir elbet, "yaz mevsimini Büyükada'da, kışı Beyoğlu'nda ve geceleri (Sirkal Doryan)da geçiren bu vurguncu sınıf için Nihat'a şunları söyler yazar:

Vatanları yok, vicdanları yok, Allah'a da, güzelliğe de fazilete de inanmıyorlar... Çanakkale 'de gözlerimin önünde kafaları futbol topu gibi koparak havaya fırlayan Türk gençleri bunlar için mi can verdiler? Tevekkeli değil, ordu, ahali açlıktan, hastalıktan kırılıyor. İki milyon kilometre murabba arazinin mahsullerini İstanbul'da üç beş yüz kişi yiyor.. Biz mebus Alâeddin Bey için mi harp ettik (s. 97- 98).

İttihat ve Terakki, dayanabileceği bir taban oluşturmak için bir milli burjuvazi yaratmaya kalkıştıktan sonradır ki ticaret alanında Türkler daha fazla faaliyet göstermeye başlamışlardır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında, İttihat ve Terakki hükümeti, güttüğü bu politika gereği, özellikle orduyla ilgili birçok taahhüt işlerini Türklere vermek suretiyle burjuva bir zümreyi devlet eliyle zengin etmiş oldu. Fakat savaş sırasında vurgunculukla, karaborsacılıkla el ele giden bu ticaret, üzerine, halkın ve aydın yazarların nefretini çeken, saray çevresinin eski paşalarından farklı, bir savaş zengini zümresi yarattı. Batılılaşmanın zamanla çok daha yaygınlaştığı 20. yüzyılın başlarında apartmanlarda Avrupa tarzı bir yaşam sürdüren bu zümre Türk-İslam geleneklerinden tümüyle uzaklaşmış, köklerinden kopmuş bir zümreydi. İşte Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun nefretle yerdikleri bu yeni tip alafraanga, para için her şeyi yapabilen vurguncu veya işbirlikçi adamdır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kiralık Konak'ındaki Seniha'dan, Müslümanlıktan ve Türklükten nefret eden babası Servet Beyden, Çanakkale Savaşı sırasında yükünü tutan tüccarlardan burada tekrar söz edecek değilim.

Sodom ve Gomore'de anlatılan mütareke döneminin İstanbul'unda ise Batı hayranı Türkler, kadını ve erkeğiyle alafraanga züppe tipinin vardığı son aşamayı, sergilerler, Türk kızları ve kadınları düşman subaylarıyla aşk serüvenleri yaşamak için çirpirlirken, çıkarlarını emperyalist İtilaf Devletlerinin zaferine bağlamış erkekler de her tür rezillığe hazırdırlar. İçlerinde eşcinsel İngiliz subaylarıyla yatıp kalkan ve onların himayesinde kumarhane işleterek para yapanlar mı ararsınız (Felâton ise parasını hileli kumarda yiyordu); bir İngiliz subayına pezevenklik edenini mi ararsınız hepsi var bu toplumda.

Yazar bütün toplumun iğrençliğini yansıtmak için panoramik bir roman biçimi kullanır. Kiralık Konak'da olduğu gibi bu yapıtta da bir Türk kızı (Leylâ) romanın kadın kahramanıdır. İngiliz terbiye ve kültürü ile yetişmiş, züppe, şımarık, bilinçsiz bir kızdır Leyla. İngiliz subayı Jackson Read ile gezip tozar ve bu ilişkisi yüzünden dile düşmekle övünür.

Kiralık Konak'taki Servet Bey'i andıran babası, çıkarına uygun bulduğu için bu Jackson Read'i evinin gedikli haline sokan, her işi yabancılarla olan "Düyunu Umumiye'nin eski yüksek memurlarından Sami Bey adında bir alafraanga emekli tipi"dir. Yazar onu Tazimatın sonucu olarak görür. "Sami Bey, Tanzimat devrinin meydana attığı o biçim alafraanga Türklere'dir ki Türk'ten başka her milletin gücüne inanırlar ve Türkiye'ye ait meselelerin mutlaka başkaları tarafından halledilebileceği fikrindedirler".

Kiralık Konaktaki Hakkı Celis'in yerini Sodom ve Gomore'de Necdet alır. Necdet'in yüreği Anadolu'da savaşanlarla çarpır ama Leylâ'ya tutkunluğu ve iradesizliği yüzünden kendini Leylâ'nın çevresinden kurtarıp bir türlü Anadolu'ya geçemez. Ancak romanın sonlarına doğru yurt sevgisi Necdet'in silkinip kendisine gelmesini sağlar ve Leylâ'nın büyümesi bu sevgi karşısında bozulur, yenik düşer. Bu romanda da, yazar, emperyalizme karşı savaşarak doğacak yeni bir ulusa bağlamıştır umudunu. Bilir ki İstanbul'daki bu çirkefi temizleyecek olanlar, emperyalist güçlere karşı kurtuluş savaşı verenlerdir. Bu "zafer Osmanlı saltanatının tarihine ait değildir. Anadolu'nun içinden yepyeni bir millet doğmuştur. Bu milletin, sarayının kafesleri arkasında titreyen aciz ve korku heyulasıyla, bu milletin, Babiâli denilen viranede uluyan yıllanmış baykuşlarla hiçbir ilgisi yoktur." (s. 326).

Leylâ'nın çevresi içinde Anadolu'daki zaferi heyecan ve coşkuyla karşılayan tek kişidir Necdet. Öbürleri bu olaya dehşet ve korkuyla bakarlar, inanmak bile istemezler. Sami Bey İngilizlerin buna müsaade etmeyecekleri, yeni önlemler alacakları umudundadır. Sodom ve Gomore'de anlatılan Batı hayranı zümre, iğrençliğin son aşamasına varmıştır. Emperyalist devletlere göbeğinden bağlı bu Türkler, alafrangalığa heveslenen komik insanlar değil, ahlaksız savaş zenginleri de değil, düşmanla işbirliği yapan, Türk ordusunun zaferine öfkelenen vatan hainleridir.

Ancak Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Batı-Doğu sorunu karşısındaki tutumu Peyami Safa'ninkinden farklı. Sözüünü ettiğimiz iki romanında da, sevdiği kadın yüzünden, yozlaşmış zümrenin bir parçası olma yolundaki genç erkek de sonunda seçimini yapar. Ama bu seçimde Doğu'nun manevi değerlerine, Türk-Osmanlı kültürüne ve geleneklerine yönelmez. Sevdiği kadına sırtını çevirirken yepyeni bir şeye gönül verdiği için yapar bunu. Seçim, güzel ama manen çürümüş bir kadınla yurt sevgisi arasındadır.

Karaosmanoğlu'nun kahramanları hep, bireyci, çıkarıcı, yozlaşmış insanlar arasında 'yalnız' kişilerdir. Ancak kendilerini bir bütünü (ulusun) parçası olarak görebildikleri zaman aşk tutkularından ve kişisel mutsuzluklarından kurtulurlar.

1920'lerin romanında yazarın alafranga zümre karşısındaki tutumu da Tanzimat yazarlarınkinden başka. Ahmet Mithat ve Recaizade Ekrem züppe tipini alaya alırken gerçek Batılıya ve Batı uygarlığına karşı saygılıdır. Batıdan nefret yerine, şu ya da bu yönlerine hayranlıkları gözlemlenir. Oysa Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'un işgali ve Kurtuluş Savaşı, sonraki yazarlarımızda milliyetçiliği bilemiş ve onları Batı hayranı zümreye karşı olduğu kadar Batının kendisine karşı da kin ve nefretle doldurmuştur.

İlk züppelerle 1920'lerdeki arasındaki farkı toparlayacak olursak, diyebiliriz ki, Felâton ve Bihruz aptal, cahil ve gülünçtürler; sonrakiler okumuş, zeki ve tehlikeli. Birinciler alafrangalık uğruna servetlerini batıran mirasçılardır; ötekiler alafrangalığı servet yapma yolunda kullanırlar. Birinciler alay konusudurlar çünkü "olmak istedikleri" ile "oldukları" arasındaki farktan güldürü doğar; ikinciler ise gülünç değillerdir, çünkü olmak istedikleri gibi olmuşlardır. Bundan ötürü Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'da anlatım yolu mizahtır ve kahramanlarına gülerek bakar, onlara acırlar. Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda mizah yerine acı bir yergi görürüz; yansıttıkları sömürücü, alafranga kokuşmuş zümreye tiksinti ve nefretle bakar, onlara değil savaşan, sömürülen millete acırlar. Bütün züppeler arasında ortak tek nokta Türkleri ve Türklerle ilgili her şeyi hor görmeleridir.

Başka bir deyişle Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı kapitalizmine kapılarını açtığı ve bir Türk ticaret burjuvazisinden yoksun olduğu günlere ait ilk züppe tipi etkin bir ekonomik işlev yüklenmez; tüketim ekonomisinin akıntısına kapılmış komik bir budala olarak, israf ve borç politikasıyla çıkar karşımıza. 1920'lerin romanlarında ise, İttihat ve Terakkinin bir Türk burjuvazisi yaratma çabalarıyla yeşeren ve Birinci Dünya Savaşında savaş zengini olan vurguncu bir alafranga zümre buluruz. Savaş sonunda İttihat ve Terakki hükümeti dağılıp gidince, çıkarımı, bu kere, emperyalist İtilaf Devletlerinin işbirlikçisi olmakta gören bu zümrede, Batı hayranlığı nihayet vatan hainliğine dönüşür.

Böylece, budala ve zavallı Felâtonlar ile Bihruzlar elli yıl içinde, ahlaksızlık, dolandırıcılık, vurgunculuk aşamalarından geçerek işbirlikçi vatan hainliğine dek varırlar işi.

Özet



1960 sonrasındaki eleştirinin doğup geliştiği ortamı çözümleyebilmek.

1960 sonrası, sık sık değişen kültürel, sosyal ve siyasal ortama bağlı olarak edebiyatın da değişkenlik gösterdiği bir dönemdir. Özellikle 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi ile 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi arasındaki süreçte ideolojiler ön plana çıkmaktadır ve edebiyatta da bunun yansımaları görülür. Bu bakımdan bu dönemde yapılan eleştirilerde ideolojik vurgular dikkat çekmektedir. Bir tarafta Marksist anlayışa bağlı eleştiriler, diğer tarafta bunlara karşı ulusal-kutsal değerlere göndermede bulunan eleştiriler ön plandadır. Diğer taraftan değişik gazete, dergi ve yayınevi çevrelerinde ve üniversite ortamlarında bir nesnel ve akademik eleştiri gelişir ve bu, özellikle 1980 sonrasında ideolojinin biraz geri plana itilmesiyle yapısal bir özellik göstermeye başlar. 1990 sonrasında ise bütün dünyadaki gelişmelere paralel olarak bu kez postmodern edebiyat metinlerine karşı, postmodern metin eleştirisi çoğunluğu yine akademide bulunan eleştirmenlerce uygulanır.



1960 sonrasındaki eleştirinin özelliklerini açıklayabilmek.

Bu dönemdeki eleştiriyi izlenimci-özel eleştiri, nesnel eleştiri, akademik eleştiri, Toplumcu gerçekçi-Marksist eleştiri şeklinde gruplandırmak mümkündür. Özel-izlenimci eleştiriyi devam ettirenler genellikle ele aldıkları metin konusunda kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmekten, kişisel kesin yargılar vermekten kaçınmamışlardır. Nesnel ya da akademik eleştiriyi benimseyen bazı eleştirmenlerin de ideolojileri paralelinde özel-izlenimci eleştiri yaptıkları olur. Dergi-gazete ve yayınevi çevresindeki bazı yazarların ise nesnel eleştiriyi uygulamaya çalıştıkları görülür. Bu eleştirmenler öznellikten uzak evrensel genel geçer prensipler etrafında, estetik değerlere bağlı olarak bir eleştiri gayreti içinde olmuşlardır. Fakat dönemin baskın ideolojisi Marksist anlayışın estetize edilmiş tarafının hem bu çevrelerde hem de akademik çevrelerde etkili olduğu görülür. Özellikle Türk Dili ve Edebiyatı ve Batı Dilleri ve Edebiyatlarına mensup akade-

mik çevreler ise akademik araştırmaların ortaya çıkardığı yöntem ve tekniklere bağlı eleştiri yapmaya çalışmışlardır. 1980'den sonra yine ağırlıklı olarak akademik çevrelerde yapısal dilbilimsel, göstergebilimsel eleştiri ve 1990'dan sonra ise Postmodern metin eleştiri gelişir. Özellikle 1960-1980 arasının revaçta eleştiri anlayışı ise Marksist estetiğe bağlı sosyal gerçekçi-toplumcu eleştiri olmuştur. Bunlar ele aldıkları metinlerde toplumsal-sosyal olguları, sınıfsal ve ideolojik bağlamı söz konusu etmişlerdir.



1960 sonrasındaki eleştirinin belli başlı yazarlarını ve eserlerini sıralayabilmek.

1960 sonrasında özel-izlenimci eleştiriyi devam ettirenler arasında dikkat çekenler, daha çok şiir eleştirileriyle tanınan ve **Unutulmuş Yazılar** (1986) ve **Özgünlük Avı** (1996) eleştiri kitapları bulunan **Memet Fuat** (1926-2002); **Yazılı İlişkiler** (1983), **Günlerde Kalan** (1983), **Sanat Günah Çıkartıyor** (1992), **Kitaplar Kitabı** (1996), **Saklı Su** (1996), **Edebiyatımıza Dipnotlar** (2010), **Şiir Çilingiri** (2010), **Kitaplarla Kültür Turu** (2010), **Sönmüş Kibritin İzinde** (2011) **Aynadaki Bakışlar** (2011) gibi eleştiri kitapları bulunan **Doğan Hızlan** (1937-); **Tenha Yolun Ortasında** (1995) **Öykülerde Dünyalar Eleştiri Yazıları** (1998) **Zamanı Yaşatan Roman Zamana Direnen Şiir Roman ve Şiir Üzerine Eleştirel Denemeler** (1998), **Kırmızı Gagalı Pelikan-(Kırk Yıldan Kırk Sesleniş)** (2010) gibi kitapları bulunan **Fusun Akatlı** (1944-2010)'dır. Fakat bunlar haricinde **Cemal Süreya** (1931-1990), **Turgut Uyar** (1927-1985), **Adnan Binyazar** (1934-), **Rauf Mutluay** (1925-1995), **Muzaffer Erdost** (1932-), birer edebiyat tarihçisi olarak tanınan **Nihat Sami Banarlı** (1907-1974) ve **Ahmet Kabaklı** (1924-2001); bir şair ve edebiyat araştırmacısı olarak tanınan **Orhan Şaik Gökyay** (1902-1994); Hisar Grubu Şairleri olarak anılan **Mehmet Çınarlı** (1925-1999), **Gültekin Samanoğlu** (1927-2003), **Mustafa Necati Karaer** (1929-1995), **İlhan Geçer** (1917-2004) gibi isimlerin de özel-izlenimci eleştiri içerisinde sayılabilecek yazıları bulunmaktadır.

Nesnel eleştiriyi uygulamaya çalışanların başında Hüseyin Cöntürk gelmektedir. **Eleştirmeden Önce** (1958), **Çağının Şairi** (1960), **Günlerin Getirdiği Götürdüğü** (1962) gibi eserleri bu anlamda önemlidir. **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman** (3 cilt, 1959-1965) isimli eseriyle **Tahir Alangu** (1916-1973), **Çalاکalem** (1977)'le **Vedat Günyol** (1911-2004) yine nesnel eleştiri yapan diğer eleştirmenlerdir. Ayrıca **Metin And** (1927-2008) ile **Nurullah Berk** (1906-1982)'i de bu gruba dahil edebiliriz.

Akademik eleştiri yapanların başında **Mehmet Kaplan** (1915-1986) gelmektedir. Kaplan'ın özellikle **Tanpınar'ın Şiir Dünyası** (1963); **Şiir Tahlilleri II (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)** (1965); **Hikâye Tahlilleri** (1979); **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I** (1979); **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II** (1987); **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar III: Tip Tahlilleri** (1985) isimli kitaplarında akademik nesnel eleştirinın örneklerini ve **Nesillerin Ruhu** (1967); **Büyük Türkiye Rüyası** (1969); **Edebiyatımızın İçinden** (1976) gibi kitaplarında ise yer yer denemeyle karışık öznel eleştiri örneklerini görmek mümkündür. Bu alandaki diğer önemli isimler **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri** (1972), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış** (1983) kitaplarıyla **Berna Moran** (1921-1993); **Edebiyatta Ada** (1973), **Okuma Uğraşı** (1979), **Çeviri, Dillerin Dili** (1986) gibi kitaplarıyla **Akşit Göktürk** (1934-1988); **Yapısalcılık** (1982), **Eleştirinın Abecesi** (1991), **Eleştiri Kuramları** (2007) **Yazın ve Yaşam** (1976), **Yazının Sınırları** (1982), **Tartışmalar** (1993), **Yazın, Gene Yazın** (1995), **Alıntılar** (1997), **Göstergeler** (2006) gibi kitaplarıyla **Tahsin Yücel** (1933-) ve gazete ve dergilerdeki yazılarıyla **Adnan Benk** (1922-1998) gelmektedir. Ayrıca bu gruba **Jale Parla Dilek Doltaş**, **Yıldız Ecevit**, **Gürsel Aytaç**, **Orhan Okay**, **Şerif Aktaş**, **Necat Birinci**, **Kazım Yetiş**, **İnci Enginün**, **Zeynep Kerman**, **Necmettin Turinay**, **Sema Uğurcan**, **Nüket Esen**, **Ömer Faruk Huyugüzel**, **Ramazan Kaplan**, **Ramazan Korkmaz**, **İsmail Parlatır**, **Nurullah Çetin**, **Rıza Filizok**, **Hülya Argunşah**, **M.Fatih Andı**, **Bilge Ercilasun**, **Abdullah Uçman**, **İsmail Çetişli** gibi isimleri de katmak gerekir.

Toplumcu gerçekçi-Marksist eleştiri yapanların başında **Asım Bezirci** (1928-1993) gelir. Bezirci, **Bilimden Yana**(1989) kitabında eleştiri görüşlerine yer verir. Bu grupta en çok eleştirel eser verenlerin başında ise **Fethi Naci** (1927-2008) gelmektedir. Naci'nin **On Türk Romanı** (1971); **Edebiyat Yazıları** (1976); **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme** (1981); **Eleştiri Günlüğü** (1986); **Bir Hikâyeci: Sait Faik-Bir Romancı: Yaşar Kemal** (1990); **Gücünü Yitiren Edebiyat** (1990); **Roman ve Yaşam** (1992); **Eleştiride 40 Yıl** (1994); **40 Yılda 40 Roman** (1994); **Reşat Nuri'nin Romancılığı** (1995); **50 Türk Romanı** (1997); **Şiir Yazıları** (1997); **60 Türk Romanı** (1998); **Kıskanmak** (1998); **Sait Faik'in Hikâyeciliği** (1998); **Yaşar Kemal'in Romancılığı** (1998); **Yüzyılın 100 Türk Romanı** (1999); **Dönüp Baktığımda** (1999) gibi kitaplarında Marksist estetiğe bağlı eleştirilerini görmek mümkündür. Ayrıca **Mehmet H. Doğan** (1931-2008), **Tekrarın Tekrarı**, (1972), **Birikime Dayanmak** (1979), **Çağının Tanığı Olmak**, (1993) **Şiir, Bugün** (2001), **Yazının Bir Çağı** (2006), **Şiirin Yalnızlığı** (1986), **Yazıdan Bakmak** (1993), **Şiir ve Eleştiri** (1998) kitaplarıyla; **Ahmet Oktay** (1933-), **Bir Arayış'ın Yazıları Bir Yazı'nın Arayışları** (1981), **Yazılanla Okunan** (1983), **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları- (Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma)** (1986), **Karanfil ve Pranga Ahmed Arif'in Şiiri Üzerine Eleştirel Bir Çalışma** (1990), **Raffaello'nun Direnişi** (1990), **Kabul ve Red** (1992), **Şair ile Kurtarıcı** (1992), **İnsan, Yazar, Kitap** (1995), **İsrafil'in Sür'u** (1997), **Şeytan, Melek, Soyтары** (1998), **Şairin Kanı Yazımsal Eleştiriler 1 1954-2000** (2001), **Romanımıza Ne Oldu?** (2004), **Emperyalizm, Roman ve Eleştiri** (2010), **Entelektüel Tereddüt** (2003), **Kahramanın Ölümü** (2005), **Anlatıların Aynası Yazımsal Eleştiriler 2 1954-2000** (2001), **İmkânsız Poetika** (2008) isimli eserleriyle; **Semih Gümüş** (1956-), **Roman Kitabı** (1991), **Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı** (2000), **Yazının Sarkacı Roman** (2006), **Başkaldırı ve Roman** (2008), **Eleştirinın Sis Çanı** (2008), **Öykünün Bahçesi** (2008), **Yazarın Yalnızlık Burcu** (2008), **Kara Anlatı Yazarı Vüs'at O. Bener** (2008), **Öykünün Kedi Gözü** (2010), **Modernizm ve Postmodernizm** (2010) çalışmalarıyla bu grupta hatırlanması gereken isimlerdir.

Kendimizi Sınavalım

1. Eleştirmenliğe Ataç'ın yazdığı tarzda bir eleştirmen olma isteğiyle giren ve **Unutulmuş Yazılar, Özgünlük Avı** gibi kitapları bulunan eleştirmen kimdir?
 - a. Nurullah Ataç
 - b. Fethi Naci
 - c. Memet Fuat
 - d. Doğan Hızlan
 - e. Berna Moran
2. Eleştirmenin eleştirdiği metin karşısında kişisel duygu ve düşüncelerine yer veren, ele aldığı konu hakkındaki izlenimlerini **ön plana çıkararak eleştiri** türü aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Nesnel eleştiri
 - b. Öznel-izlenimci eleştiri
 - c. Akademik eleştiri
 - d. Dilbilimsel eleştiri
 - e. Yapısalcılık
3. Nesnel denilen eleştirinin de öznel eleştirinin bir kamufajı (kapalı bir şekli) olduğu düşüncesini taşıyan eleştirmen aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Doğan Hızlan
 - b. Memet Fuat
 - c. Yıldız Ecevit
 - d. Asım Bezirci
 - e. Füsun Akatlı
4. “**Eleştirmeden Önce**”, “**Çağının Şairi**” gibi eleştiri kitapları bulunan eleştirmen ve savunduğu eleştiri anlayışı hangi seçenekte **doğru** olarak verilmiştir?
 - a. Hüseyin Cöntürk-öznel eleştiri
 - b. Asım Bezirci-nesnel eleştiri
 - c. Mehmet Kaplan-akademik eleştiri
 - d. Gürsel Aytaç-dilbilimsel eleştiri
 - e. Hüseyin Cöntürk-nesnel eleştiri
5. “Eleştirilerinde önce yazarla ilgili kısa bir giriş yapar, eserin konusunu özetleyen Alangu, daha sonra eserle ya da yazarla ilgili kimi saptamalarda bulunur; eserin eksik, zayıf ya da güçlü yönlerini ortaya koyar. Eserdeki kişileri ana çizgileriyle değerlendiren yazar, zamanın ve mekânın insana etkisi ve eserin/yazarın dili üzerinde de durur.” Paragrafta Tahir Alangu'nun **hangi eleştirel çalışması** söz konusu edilmiştir?
 - a. Türk Edebiyatı Tarihi
 - b. Türk Edebiyatında Öykü
 - c. Çağının Eleştirisi
 - d. Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman
 - e. Çalاکalem
6. “Tanpınar'ın Şiir Dünyası”, “Şiir Tahlilleri II”, “Hikâye Tahlilleri” gibi akademik eleştirel çalışmaları bulunan **eleştirmen** kimdir?
 - a. Mehmet Kaplan
 - b. Berna Moran
 - c. Tahsin Yücel
 - d. Yıldız Ecevit
 - e. Gürsel Aytaç
7. Berna Moran'ın edebiyat eleştirisinin teorisi ve uygulaması üzerine iki önemli çalışması aşağıdakilerin hangisinde **doğru** olarak verilmiştir?
 - a. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış- Türk Edebiyatında Eleştiri
 - b. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri - Türkçede Roman
 - c. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri- Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış
 - d. Eleştirinin Abecesi- Dilbilimsel Eleştiri
 - e. Eleştirinin Dünü Bugünü- Göstergebilimsel Eleştiri
8. Türk Edebiyatında 1980-1990 arasında akademik çevrelerde **daha çok** hangi türde eleştiriler yazılmıştır?
 - a. Öznel-izlenimci
 - b. Postmodern
 - c. Varoluşçu
 - d. Yapısalcı, dilbilimsel, göstergebilimsel
 - e. Sosyolojik
9. “Eleştiride 40 Yıl”, “40 Yılda 40 Roman”, “50 Türk Romanı”, “Yüzyılın 100 Türk Romanı” gibi eleştiri kitapları bulunan eleştirmen ve eleştiri anlayışı hangi seçenekte **doğru** olarak verilmiştir?
 - a. Fethi Naci- Roman eleştirisi
 - b. Asım Bezirci- Toplumcu Gerçekçi- Marksist eleştiri
 - c. Memet Fuat-Öznel-izlenimci eleştiri
 - d. Mehmet Kaplan- Akademik eleştiri
 - e. Fethi Naci-Toplumcu Gerçekçi- Marksist eleştiri
10. Eleştiride önce incelenen eserin özünü toplumbilim diline çevirmeyi, bu özün tarih ve şimdiki zaman içindeki yerini belirtip tartışmayı, sonra da özü saran giysiyi, estetiği incelemeyi amaçlayan **eleştirmen** aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Hüseyin Cöntürk
 - b. Ahmet Oktay
 - c. Tahsin Yücel
 - d. Şerif Aktaş
 - e. Semih Gümüş

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. c Yanıtınız yanlış ise, “Öznel-İzlenimci Eleştiriye Devam Ettirenler” bölümünü yeniden okuyunuz.
2. b Yanıtınız yanlış ise, “Öznel-İzlenimci Eleştiriye Devam Ettirenler” bölümünü yeniden okuyunuz.
3. a Yanıtınız yanlış ise, “Öznel-İzlenimci Eleştiriye Devam Ettirenler” bölümünü yeniden okuyunuz.
4. e Yanıtınız yanlış ise, “Nesnel Eleştiriye Uygulamaya Çalışanlar” bölümünü yeniden okuyunuz.
5. d Yanıtınız yanlış ise, “Nesnel Eleştiriye Uygulamaya Çalışanlar” bölümünü yeniden okuyunuz.
6. a Yanıtınız yanlış ise, “Akademik Eleştiri Yazanlar” bölümünü yeniden okuyunuz.
7. c Yanıtınız yanlış ise, “Akademik Eleştiri Yazanlar” bölümünü yeniden okuyunuz.
8. d Yanıtınız yanlış ise, “Akademik Eleştiri Yazanlar” bölümünü yeniden okuyunuz.
9. e Yanıtınız yanlış ise, “Toplumcu Gerçekçi-Marksist Eleştirmenler” bölümünü yeniden okuyunuz.
10. b Yanıtınız yanlış ise, “Toplumcu Gerçekçi-Marksist Eleştirmenler” bölümünü yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Bu yazı öncelikle bir kitap eleştirisidir. Fethi Naci burada Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak isimli romanı üzerinde durmaktadır. Ancak üslubundaki senli benli konuşma bu eleştiri yazısını hem denemeye yaklaştırmakta ve hem de kişisel düşüncelere yer verdiği için de öznel-izlenimci bir özelliğe sokmaktadır. Ayrıca Fethi Naci, eleştiri boyunca yazarı bu romanda sınıfsal problemlere, sosyal gerçekliklere yeterince yer vermemekle eleştirirken Marksist terminolojinin sözcüklerini de kullanmaktadır.

Sıra Sizde 2

Bu eleştiri anlayışı edebî metni, tarihsel, toplumsal ve sınıfsal bağlamın bir yansıma alanı, bir ideoloji üretme tarzı olarak ele alır ve bu görüşteki eleştirmenler de genellikle eleştirdikleri metne bu kavramlar açısından bakarlar.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aksoy, B. (1997). **Berna Moran'a Armağan -Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış** içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, N. (1996). **Eleştiri ve Eleştiri Kuramları Üzerine Söylemler**. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Aksu, N. (2003). **Adnan Benk Ve Türkiye'de Modern Edebiyat Eleştirisi**. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Aytaç, G. (1995). **Edebiyat Yazıları III**. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Baycanlar, S. Ç. (2007). **Türk Edebiyatında 1951-1961 Yıllarında Edebî Eleştiri**. Doktora Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Canatak, A. M. (2007). **Modern Eleştiri Kuramları ve Mehmet Kaplan'ın Şiir Tahlil Metodu**. nr. 34, **Erzurum: A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**.
- Cöntürk, H. (2006). **Çağının Eleştirisi**. İkinci Kitap İstanbul: Y.K.Y.
- Çalışlar, A. (1986). **Gerçekçilik Estetiği**. İstanbul: De Yayınevi.
- Çetin, N. (2003). "1960-2000 Yılları Arasında Türk Edebiyatında Eleştiri Çalışmaları", **Hece-Eleştiri Özel Sayısı**. nr. 77-79.
- Doğan, M. H. (2003). "Bir Yazın Dalı Olarak Eleştiri", **Hece-Eleştiri Özel Sayısı**. nr. 77-79.
- Fethi Naci. (1994). **Eleştiride Kırk Yıl**. İstanbul: Adam Yayınları
- Fethi Naci. (1997). **Edebiyat Yazıları**. İstanbul: Can Yayınları,
- Fethi Naci. (1997). **İnsan Tükenmez**. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gümüş, S. (1991). **Roman Kitabı**. İstanbul: Adam Yayınları.
- Kadızaade, E. D. (2011). "Hüseyin Cöntürk ve Yeni Eleştiri", **Tubar**. Bahar.
- Kaplan, M. (1978). **Edebiyatımızın İçinden**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karataş, T. (2003). "Eleştirmen, Denemeci, Seçkici Memet Fuat", **Hece-Eleştiri Özel Sayısı**. nr. 77-79.
- Memet Fuat. (1986). "Eleştiri Üzerine Notlar", **Unutulmuş Yazılar**. İstanbul: Broy Yayınları.
- Metin, A. K. (2003). "Mehmet H. Doğan'ın Eleştirel Bakışı", **Hece-Eleştiri Özel Sayısı**. nr. 77-79.
- Moran, B. (2009). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1991). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özçelebi, H. (2006). **Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1951-1960**. Doktora Tezi, Ankara: Ankara Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tosun, N. (2003). "Türk Edebiyat Eleştirisi ve Asım Bezirci", **Hece-Eleştiri Özel Sayısı**. nr. 77-79.
- Tural, S. (2006). **Türk Edebiyatında Eleştiri: Cumhuriyet Devri. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**. Cilt 4, nr. 8.

Sözlük

A

Açıklayıcı Eleştiri: Bu tarz eleştiri, eseri yargılamak amacını gütmeyiz, onu açıklamak, anlamak, yorumlamak amacına yönelir. Eseri açıklayabilmek için tarihî ve psikolojik şartları araştırır, metin üzerinde çözümleme çalışmaları yapar. Açıklayıcı eleştirilerinin de yarı nesnel, nesnel ve öznel olan tipleri vardır. Açıklayıcı eleştiri kendi içinde ayrıca üç sınıfa ayrılabilir: a) **Yorumlayıcı eleştiri** (herméneutique): Bu tip eleştiri, yazarın niyetini dikkate almaz, eserin anlamını kavramaya yönelir. Mesela Freud'un kuramları çerçevesinde gelişen *Psikanalitik eleştiri*, bir yorumlayıcı eleştiri türüdür. b) **Bilimsel eleştiri:** Metni açıklamak için daha çok metnin dışındaki nesnel olguları araştırır, nesnellik kaygısı büyüktür. Lanson'un eserlerinde bu tip eleştiri ön plana çıkar. *Üniversite eleştirileri* de bu gruba girer. c) **Biçimsel eleştiri:** Edebi eserin yapısına, üslûbuna ve türüne yönelmiş bir eleştiri anlayışıdır. *Yapısal eleştiri* yöntemleri bu tip içinde yer alır (Hébert, Louis, 2011, s.28).

Algılama Fonksiyonu: Kanal merkezli bir fonksiyondur, mesajın algılanmasını ve alıcı ile verici arasındaki temasın kurulmasını kolaylaştırmak için kullanılan bütün unsurları içine alır. Bir metinde sayfa düzeni, noktalama, yazı karakterlerinin şekli ve rengi, düzenlenmesi; şemalar, sınıflandırma çizelgeleri gibi anlamayı kolaylaştıran unsurlar bu görevi yerine getirirler.

Alımlama Estetiği: Metin çözümleme, yorumlama ve eleştirisinde okurun algısını esas alan düşünce.

Ameli: Uygulamalı; pratiğe dayanan.

Anlambirimcik (Sem): Kelimeler, sanıldığı gibi, dilin en küçük anlamlı birimleri değildir. Kelimelerin içinde kelimelerden daha küçük anlam birimleri bulunur. Bunlara anlambirimcik yahut "Sem" denir. Semler birleşerek "semem" adı verilen birlikleri oluşturur. "**Semem**"ler, basitçe kelimelerin anlam içeriği olarak tanımlanabilir. Semler küçük anlam atomlarına benzer, ancak atomik, bağımsız bir varlıkları, kesin bir cevherleri yoktur, ancak iki kelimenin karşılaştırılması sırasında kavranabilir ve sezilebilirler. Değerlerini aynı anlam alanına ait olan diğer kelimelerle mukayese edildiğinde ortaya koyarlar. Semler, aynı ilişki ağı içinde yer alan en az bir başka terimle ilişkisi içinde tanımlanabilir, dolayısıyla göreceli bir varlığa sahiptir. Mesela "**kulübe**" kelimesinin sahip olduğu sem ancak "**kulübe, ev, konak, saray**" kelime grubu içinde kavranabilir: Kulübenin evden, konaktan, saraydan farkı "**basit ve fakirlere has barınak**" oluşu-

dur. İşte kavranan bu fark, "basit ve fakirlere has" fikri, bir **sem**dir. Greimas'a göre aynı alana ait iki kelime (sözlük birim) bir yönden benzer, bir yönden farklıdır: Mesela "domates" kelimesi ile "yumurta" kelimesinde "yiyecek" semi ortaktır ve "yiyecek" semi iki kelimeyi birleştiren bir eksen görevi yüklenir. Buna karşılık "domates" kelimesi "sebze" semiyle "yumurta"dan ayrılır, yumurta kelimesi ise "hayvansal gıda" semiyle domatesten ayrılır. Diğer yönden "sebze" ve "hayvansal gıda" semleri ise "**yiyecek türleri**" ekseninde birleşir, yani onları "**yiyecek türleri**" **semi** birleştirir. Semler, iki kelime arasında ortaya çıktığı gibi, aynı alana ait kelime grupları arasında da ortaya çıkar: A.J. Greimas'a göre iki tür sem vardır: **1) Çekirdek Sem, 2) Sınıf Semi**. Kelimeleri birbirinden ayıran **özel semler** ve kelimeleri birbirine bağlayan **genel semler** vardır.

Anlambirimcik Demeti "semem": Anlambirimcikler birleşerek bir anlam birimcik demeti oluşturur. Mesela kelime bir anlambirimcik demetidir. "**Semem**"ler, basitçe kelimenin anlam içeriği olarak tanımlanabilir. Bir anlam birimcik demeti (semem), **çekirdek semlerle sınıf semlerinin** toplamından oluşur, yani bir kelimeye ait özel ve genel semlerin toplamına verilen addır.

Ara Nesil: Edebiyatımızda 1880-1895 yılları arasında eserlerini vermiş, Tanzimat nesli ile Servet-i Fünûn edebî topluluğu arasında geçiş görevi yapan 25-30 kişilik sanatçı topluluğuna ara nesil denir.

Arşetip: İlkörnek.

Art Metinlilik* [hypertextualité]: Yeni bir metni eski bir metne bağlayan ilişkiler toplamıdır, başka bir deyişle bir **B art-metnini* (hypertexte)** bir **A ön-metnine* (hypotexte)** bağlayan ilişkiler toplamıdır. İki metin arasında bir kaynaklık ilişkisi bulunur. Mesela: tercüme eserler, parodiler, nazireler, taklit eserler birer alt metindir. Bu ayırım, ön metin / art metin ayırımını yansıtmaktadır.

Avam: Halk, herkes.

B

Bâni: Bina eden, yapan.

Bedî: Belagat biliminin üç temel bölümünden birisidir. Sözü edebî sanatlar yardımıyla süsleme sanatını öğreten bir bilimdir. Maksudı ifade eden söze, anlam ve ahenk açısından güzellik verme yollarını gösterir.

Belâgat: Sözü düzgün olmakla birlikte yerinde ve zamanında söylenme kurallarını öğreten bilimdir.

Beyan: Belagat biliminin üç temel bölümünden birisidir. Bir maksadın birbirinden farklı usullerle nasıl dile getirileceğini açıklar. Mecaz, istiare, teşbih gibi edebî sanatların ne olduğunu ve nasıl kullanılacağını açıklayan bir bilimdir.

C

Câmid: Donuk, donmuş.

Cihet-i Camia: Eski Belagatçılarımız, kelimeleri birbirine bağlayan anlambirimciğe “**cihet-i camia**” diyorlardı. Sözlerin anlaşılabilmesi için birbiriyle bağıntılı olması gerekir diyorlardı. Birbiriyle ilişkili kelimelerin ortak yönlerinin oluşturduğu kümeye “**İttisal**” kümesi diyorlardı. Bu ortak yön bir anlam birimciği yani “cihet-i câmia” idi.

D

Dış Metinlilik* [**métatextualité**]: Bir metin hakkında yazılan tenkitler, açıklamalar, tahliller ve yorumların hepsi birer dış metindir. Bu ayırım, metin / dış metin ayırımını yansıtmaktadır.

Dibace: Divanların başında şiir ve şair kavramlarını açıklayan, şairin divan tertip etme gerekçesini ifade eden mensur veya manzum/mensur karışık olmak üzere yazılmış bölümlere dibace denir. Tezkirelerin başındaki benzer nitelikli metinler ise **mukaddime** olarak adlandırılır.

Divan: Belli bir düzene sahip şiir kitaplarının genel adıdır. Şairler, şiirlerini divan denilen kitaplarda toplarlardı. Ancak her şair, düzenli bir divana (müret-tep divan) sahip olacak kadar talihli olmayabilirdi.

E

Edimbilim (Pragmatique): Sözleri sözün kullanım anına bağlı şartları içinde yani ortaya çıkış şartları içinde inceleyen bilim dalıdır. Söylenen bir söz, söyleyene, dinleyene, söyleme yerine, zamanına ve şartlarına göre farklı anlamlar kazanır. Edimbilim sözleri bu şartlar içindeki görünüşleriyle inceler. Ch. Morris, 1938 yılında dil incelemelerinin üç temel alanını belirlemiştir. Bunlar, **Söz dizimi (syntaxe)**, **anlam bilimi (sémantique)** ve **edimbilimdir (pragmatique)**. Morris'e göre söz dizimi, dil işaretlerinin diğer dil işaretleriyle ilişkisini inceler, anlam bilimi, dil işaretinin nesnelere ilişkisini inceler, edimbilim, dil işaretleriyle onu kullananların ve kullanım şartlarının ilişkisini inceler. Edimbilim, söz edimleri kuramı, sözeleme kuramı, delillendirme araştırmaları, sözel etkileşim, bildirişim kuramları gibi farklı araştırma dallarını içine alır.

Ek Metinlilik* [**paratextualité**]: Bir metnin önünde, sonunda yer alan başlıklar, alt başlıklar, önsöz, sonsözler, notlar, “der-kenâr”lar yani sayfa kıyısı yazıları, yayıncı açıklamaları birer ek metindir. Bu ayırım, metin ve ek metin ayırımını yansıtmaktadır.

Eleştiri (critique): Eleştiri, bir eseri tanımlamak onun niteliklerini ortaya koymak, sınıflandırmak ve yöntemli olarak incelemektir. Genel olarak güzel ve doğru olanı ortaya çıkarma ve takdir etme sanatı olarak tanımlanır. Eleştiriye hoşlanma ölçütlerinin fikri eserlere uygulanması olarak da tanımlayanlar vardır.

Elhân: Nağmeler, ezgiler.

Estetik (bedii) Fonksiyon: Bu fonksiyon, **mesaj merkezli**dir yani mesajla bağlıdır. Aynı mesaj, dilin çeşitli imkânları kullanılarak verilebilir; bunlar arasından birisi çok zaman estetik amaçlarla seçilir. Böylece hem mesaj verilmiş olur, hem de o mesajı verenin estetik tercihleri ifade edilmiş olur. Bu fonksiyona **üslûp fonksiyonu** adı da verilebilir. Bu fonksiyonla edebî eserlerde dil, nesneye geçişliliğini kaybeder, dikkati kendi üzerine çekerek bizzat kendisi bir estetik nesne haline gelir, geçişsizleşir. İfadenin çok anlamlılığı, ritmi, ahengi vb. dikkatimizi nesneden yani konudan uzaklaştırarak bizzat ifadeye yani dile yöneltir.

Etkileme Fonksiyonu: **Alıcı** yahut okuyucu merkezli bir fonksiyondur. Verici, alıcıyı çok zaman etkilemeye çalışır; ifadesinde karşı tarafı etkileyecek, yönlendirecek unsurlar bulunur. Etkileme fonksiyonu, üslûpta kendisini, ikinci şahsa hitap, soru ve emir cümleleriyle gösterir.

F

Fahriye: Bir şairin kendini övmek için yazdığı şiirlerdir. Kasidelerin içinde şairin kendisini övdüğü beyitlere de fahriye bölümü adı verilir.

Fasl: Cümlelerin birbirine bağlanmasına “**vasl**”, bağlanmadan art arda getirilmelerine “**fasl**” denir.

Fenn-i Edep: Edebiyat bilgisi, edebiyat bilimi.

Formalizm: Biçimcilik

G

Genel Anlambirimcikler (Genel semler): Kelimenin bir de kullanımda diğer kelimeler yanında kazandığı bir sem vardır, bu sem, yanındaki kelimeye göre değişir, bu ikinci tür seme sınıfı semidir. Bunlar yeni bir anlam yaratır. Çekirdek semler, **özel semlerdir**, sınıf semleri **genel semlerdir**. Çekirdek semler, kelime (lexèmes) düzeyine aittir, buna karşılık sınıf semleri en azından iki kelimedenden meydana gelen söz dizimi birimlerinde ortaya çıkar. Bir anlambirimcik demeti (semem), çekirdek semlerle sınıf semlerinin toplamından oluşur.

Girive: Çıkmaz yol, çıkmaz sokak

Göstergebilim: İletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını, işleyişini inceleyen bilim; semiyoloji, semiyotik.

H

Hâile-Nüvis: Dram, trajedi yazarı, olay öyküsü veya romanı yazan.

Haslet-âmûz-ı Edeb: Edepli olma niteliği kazandıran.

Hayal (Fiction - fiksiyon): Sanat eserleri ve edebî eserler, ya hakikati (vérité) ve gerçeği (réalité) ya da hayalleri ifade ederler. Mitolojik hayâller, şairlerin hayâlleri, hayâlî unsurlar adını alır. Ancak, edebiyatta hayâlî, yaratma (création) ile karıştırmamak lâzımdır. Klasik devirdeki trajedi ve komedilerdeki şahısların hayâl olduğu söylenemez, çünkü bunlar gerçek ve insanî unsurlardan meydana gelmişlerdir ve şair bunların hakiki ve hakikate uygun olmaları için büyük gayret göstermiştir. Onun için bunlara -terimin esas anlamından yani “yoktan bir şey var etme” anlamından uzaklaşılmasına rağmen- genellikle “yaratma” denilmiştir. Hâyal terimi ise sadece masal dünyasına has kişiler için, örneğin mitoloji Tanrıları, cinler, periler, hayaletler, vs. şeyler veya eski destan kahramanları gibi halkın hayal gücünden doğmuş kahramanlar için kullanılır. Bu ikinciler hayâlî olmalarına rağmen bir yaratma (création) değildir.

Hezeyân: Saçma sapan konuşma.

Hüküm Eleştirisi: Eserin değeri problemiyle ilgilenir, onun hakkında iyi yahut kötü, güzel yahut çirkin, faydalı yahut zararlı tarzında bir hüküm verir. Diğer eserlere göre değerli olup olmadığı konusunda bir yargıya varır. Hüküm eleştirilerinin yarı nesnel, nesnel ve öznel olan tipleri vardır.

İ

İctimai: Sosyal.

İç Metinlilik* [intertextualité]: Bir metnin içinde başka bir metnin bulunmasıdır. Bu ayırım, metin / iç metin yarımını yansıtmaktadır.

İfade Düzeyi (expression plane): Edebî metindeki seslerin fonetik düzeyine denir.

İfade Fonksiyonu: Verici merkezlidir, yazar üzerinde yoğunlaşan bir fonksiyondur; yazarın kendisine ait duygularını, heyecanlarını, hükümlerini ifade etmesinden doğar. İfade fonksiyonuyla metin, öznel bir karakter kazanır; bundan dolayı öznel fonksiyonu olarak değerlendirilebilir. Ör.: “Oh! Ne manzara!” İfade fonksiyonunun ağır bastığı metinlerin belirleyici yönü birinci şahıs zamirlerinin çokluğudur. Ayrıca metin öznel unsurlar taşır. Hemen hemen bütün sıfatlar, nitelendirici zarf ve fiiller özneliği ifade ederler.

İmaj: İmge; zihinde tasarlanan; izlenim; dıştaki bir nesnenin bilince yansıyan benzeri.

İndi: Kişisel, kişiye göre.

İnhıraf: Sapmak, sapıtmak, doğru yoldan çıkmak.

İntihal: Çalma. Başka birisinin yazısını kendisine mal etme.

İntikad: Tenkit, eleştiri.

İnzibat: Emniyetin yolunda olması, düzen.

İstikamet: Doğrultu, yön.

İttihaz etmek: kabul etme, sayma, tutma.

İzotopi (isotopie): Bir metinde sınıf semlerinin (anlambirimcik) yarattığı tutarlılığa “izotopi” denir. Bir metinde tekrarlanan anlam birimler bir izotopi yaratır ve metin tekrarlanan semler yardımıyla anlamlı bir bütün oluşturur. Kelimelerin ve hatta cümlelerin çok zaman belirli bir anlamı yoktur. Metinde tekrarlanan semler, bize o metni nasıl anlamamız gerektiği konusunda bir ipucu verirler. Bütünlüğü kavramamızı sağlayan bu semler metinde bir izotopi yaratır. Mesela “Mehmet, büyüktür.” Cümlesine “büyüktür”ün anlamı nedir? Bunu ancak metinde yer alan diğer kelimelerden anlarız. Eğer metin “Mehmet Ahmet’ten büyüktür, yetmiş yaşındadır” tarzında geliyorsa söz konusu yaş büyüklüğüdür. Eğer metin “Ahmet kısa boylu ve zayıftır, Mehmet daha büyük ve şişmandır.” tarzında geliyorsa söz konusu olan boy büyüklüğüdür: Çünkü bu ikinci cümlede “büyük” kelimesini “kısa boylu”luğun karşıtı olarak kavrarız. “Büyük” ve “Kısa boylu” sözlerinde “fizik gelişmişlik” semi ortaktır, dolayısıyla bu cümleyi “fizik gelişmişlik” çerçevesinde kavrarız.

K

Kabil: Mümkün, olası.

Kanal: Metni yahut mesajı taşıyan maddî araçtır. Konuşmada ses, yazıda kağıt yaprak, Göktürk yazıtlarında taşlar, bilgisayarda ve televizyonda ekran bize mesajı ileten maddî, fiziksel kanallardır.

Kari: Okuyucu.

Kod: Verici ile alıcının her ikisi tarafından bilinen ortak dildir. Diller, birer kodlama, şifreleme sistemidir. Bu şifreleri bilenler, aralarında anlaşabilirler. Verici ve alıcının bir dili bilme düzeyleri arasında daima fark vardır. Bildirimi mümkün kılan şey, her ikisinin dilsel birikimlerinin kesişme alanıdır, bu alan ne kadar geniş olursa bildirişim o kadar başarılı olur. Dil bir koddur, ancak zamanla dil içinde alt kodlar ortaya çıkar. Mesajlar, kültürel, estetik kodlar da taşıyabilir. Klâsik, romantik, natüralist edebiyatlar, Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Servet-i Fünûn edebiyatı, dil içinde birer alt kodlama sistemi yaratır.

Kudemâ-i Bülegâ: Eski belâgat bilgileri

L

Lâhika: Ek. Ekin eki. Rapor.

M

Makta: Gazelin son beytinin adıdır. Çok defa gazel ve kaside için kullanılır. Maktam üstündeki beyte **hüsn-i makta** denir.

Marazi: Hastalıklı.

Meani: Sözün duruma uygun bir şekilde nasıl ifade edileceğini açıklar. Belagat biliminin üç temel bölümünden birisidir. Sözün duruma, zamana, bulunulan yere ve şartlara uygun olarak nasıl söyleneceğini öğreten bir bilimdir.

Mesail-i Hevaiye: Havadan sudan konular.

Mesaj: Verici tarafından ifade edilen önermedir, metindir. Vericinin alıcıya gönderdiği haberdur, bilgidir. Mesajda bir yahut birçok kod kullanılabilir. Mesaj, her şeyden önce türünün kurallarına uyar. Makale ise makalenin, romansa romanın ölçütlerini taşır. Üslûbun aranacağı yerlerden birisi mesajın niteliğidir. Her mesajın alıcı ve verici tarafından bilinen bir bağlama -yani kendisini çevreleyen bir metne- ve ifade edildiği şartlara bağlı olduğu farz edilir. Mesajın yazılı yahut sözlü oluşuna göre mesaj ile mesajı çevreleyen hal ve şartların ilişkisi değişir.

Mevzun: Vezinli söz.

Muadele: Eşitlik, denklem.

Muâheze: Azarlama. Eleştiri.

Muhatab (Dinleyen): Karşılıklı konuşma anında konuşanı dinleyen kişi. Dilbilgisinde: İkinci şahıs.

Muhayyelât: (1796) 18. yüzyıl devlet adamlarından Giritli Aziz Efendi'nin yazdığı masal-hikâye-roman türünün özelliklerini gösteren eser.

Muhtekir: Vurguncu.

Muhtelif: Çeşitli, değişik.

Muhteva Düzeyi (İng. contend plane): edebî metinde geçen kavramların ve fikirlerin anlambilimsel düzeyidir.

Mukaddime: Önsöz, dibâce.

Mukaffâ: Kafiye.

Muteriz: İtiraz eden, karşı çıkan.

Müdafî: Müdafa eden, savunan.

Müfrit: Aşırıya kaçan.

Mülâhazât: Mülâhazalar, düşünceler.

Münazara: Bir konu üzerinde belli kural ve yöntemlere uyularak yapılan tartışma.

Münekkit: Tenkitçi, eleştirmen.

Müntehabât: Seçme, seçki, antoloji.

Müstebit: Despot; baskı yapan, söz hakkı tanımayan.

Müteharrîk: Hareketli.

Mütekabil: Karşılık gelen, uygun gelen.

Mütekellim (Konuşan): Konuşan kişi, söyleyen kişi. Karşılıklı konuşma anında karşısındakine seslenen kişi. Dilbilgisinde: Birinci şahıs.

N

Nâ-kabil-i nüfuz: İçerisi işlemesi ve sözü geçmesi mümkün olmayan. Anlaşılması mümkün olmayan.

Nazire: Bir şairin manzum bir eserine başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiyede olmak şartıyla yazılmış benzer şiirlere verilen ad.

Nesneyi gösterme fonksiyonu yahut haber fonksiyonu: Bu fonksiyon **nesne** üzerinde yoğunlaşır. Okuyucuya dış dünya yahut bir kavramla ilgili bir haber verilir. Nesnel bildirişimi mümkün kılan bu fonksiyondur. İlmî eserlerde bildirişimin bu fonksiyonundan yararlanır. Ör.: "Su, yüz derecede kaynar". Nesneyi ifade eden metinlerin belirgin bazı üslûp özellikleri vardır: Yazıda genellikle üçüncü şahıs kullanılır; belirli işaret sıfatlarından yararlanır.

Nükûs: Nakışlar, süsler .

Ö

Özel anlambirimcikler (Özel semler): Bir kelimenin (lexème) anlamında değişmeyen, aynı kalan bir anlam çekirdeği vardır, bunlara çekirdek sem denir. Kelimenin bir de kullanımda diğer kelimeler yanında kazandığı bir sem vardır, bu sem, yanındaki kelimeye göre değişir, bu ikinci tür seme sınıf semidir. Bunlar yeni bir anlam etkisi yaratır. Çekirdek semler, **özel semlerdir**, sınıf semleri **genel semlerdir**. Çekirdek semler, kelime (lexèmes) düzeyine aittir, buna karşılık sınıf semleri en azından iki kelimedenden meydana gelen söz dizimi birimlerinde ortaya çıkar. Bir anlam birimcik demeti (Semem), çekirdek semlerle sınıf semlerinin toplamından oluşur.

P

Polemik: Siyasi, ilmî yahut edebî konularda yapılan sert tartışma.

Postmodern: XX. Yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkan çok yönlü üslup ve yönelişlere verilen ad.

Pozitivizm: Teoloji ve metafizik içermeyen sadece fiziksel ve maddi dünyanın gerçeklerine dayanan anlayış.

R

Rekaket: Sözün ahenksiz olmasıdır. Selasetin zıddıdır.

Retorik (Rhétorique): İyi söyleme, yani ikna edecek ve inandıracak şekilde konuşma ve yazma sanatıdır. Quintilien'e göre iyi söyleme, akıllıca ve sanatlı söylemedir; Çiçero'ya göre ders verir gibi, öğreterek, eğlendirerek ve etkileyerek konuşmadır; bazılarına göre ise sadece ikna edici tarzda söylemektir. Retorik üç bölümden meydana gelir: 1) **İcat veya buluş (Invention)** 2) **Fikir veya düşüncelerin sıralanması, düzenlenmesi (disposition)** 3) **Üslup (élocution) ve hareket (action).**

Riayet etmek: Uymak, saymak.

S-Ş

Sahih: Gerçek, doğru.

Sarf ve nahiv: Dilbilgisi.

Savlet: Saldırma, hücum etme.

Selâset: Sözün ahenkli olmasıdır.

Selika: Güzel söyleme ve yazma becerisi.

Selis: Ahenkli olan sözlerin niteliğidir.

Sırayet etmek: Geçmek, bulaşmak

Sünûhat: İçe doğan şeyler.

Şâmil: İçine alan.

Şeniyet: Gerçeklik.

T

Taannüt: İnat etme, direktme.

Tahlil: Çözümleme, analiz.

Takrizât: Eleştiriler.

Târizât-ı Na-becâ: Uygunsuz ve yersiz dokundurmalar, sataşmalar.

Tarz-ı Kadîm-i Şiir: Şiirin eski tarzı, şekli

Teceddüt: Yenilik, tazelik.

Tedkîk: İnceleme, araştırma.

Tekâmül: Gelişme, olgunlaşma.

Tekellüf: Külfetli, zahmetli iş görme. Gösterişli bir hale koymak.

Tetebbu: Bir şeyi derinlemesine inceleme, araştırma.

Tevellüd: Doğma

Tezyif: Zayıf gösterme, eğlenme, alay etme.

Tip Metinlilik* [architextualité]: Eser ile ait olduğu tür, tip, sözceleme tipi arasında bulunan benzerliklerdir. Belli bir edebî türe ait olan tematik ve biçimsel özelliklerle bir metin arasındaki ilişkidir.

Tufeyli: Dalkavuk, asalak.

U-Ü

Umde: İlke, prensip.

Uyumlu Bütünlük: Edebî metinde muhteva düzeyi ile ifade düzeyi ya da lafz ile mana arasındaki ilişkinin doğrudan olması.

Üst-dil Fonksiyonu: Kod merkezli bir fonksiyondur. Üst-dil fonksiyonu, bir dil işaretinin yine o dil aracılığıyla açıklanmasıdır. Bir dil, bir kelimenin başka bir kelimeyle açıklanmasına imkân verir; Vericinin kullandığı bir kelime alıcı tarafından anlaşılıyorsa, bu şifrenin çözülmesi için verici, iki tarafın dil bilgisinin kesişim kümesinde bulunan terimlerden yararlanır. Dilin bu şekilde yine dil vasıtasıyla açıklanması, dilin üst-dil fonksiyonudur. Bu açıdan bakıldığında **sözlüklerde** bulunan kelime karşılıklarının tamamı üst-dildir. Metinlerde “yani” tarzında başlayan açıklamalar bir üst-dil yaratır. Eşanlamlı kelimeler de çok zaman bu fonksiyonu yüklenir.

V

Vasl: Cümlelerin birbirine bağlanmasına “vasl”, bağlanmadan art arda getirilmelerine “fasl” denir.

Verici: Konuşan yahut yazan kişidir, mesajı yani haberi veren kişidir; **alıcı**, mesajı alan, dinleyen yahut okuyandır. Verici, anlaşılmalı olmak istiyorsa alıcının yaşına, bilgi düzeyine, dil düzeyine vb. uygun bir anlatım bulmak zorundadır. Bir gazeteci, ilmî bir eser yazarı seslendiği kitlenin özelliklerini göz önünde bulundurmak zorundadır.

Z

Zem Etmek: Yerme, kınama, ayıplama.