

a thought according to which a body that is a manifestation of God is never be “evil”. Besides, contrary to Sühreverdi’s view, Bedreddin wants to get rid of all transcendent conception of being in his thought. Secondly, considering those claims that Bedreddin was influenced by the Hurufi thought and materialism, the materialist standpoint (Dehrîyyun) represented by İbn Ravendi, and El-Maarri will be discussed to show how Bedreddin’s vision ties in and also differs from it. Bedreddin’s basic difference from materialism (Dehriyyun) stems from a fact that he asserts a mystical conception of being whereas materialism is based on a rationalist perspective in which all things can be explain in a rational way. In contrast to the messianic understanding of Hurufism, for Bedreddin such messianic inclinations and hopes are not important in respect of Sufi thought. Thirdly, Sheikh Bedreddin will placed at midway between the philosophies of İbn Arabi and Spinoza, and Sheikh Bedreddin will be argued to stand closer to Spinoza. On the other hand, it will also be argued that Sheikh Bedreddin departs from Spinoza particularly in terms of methodology. In conclusion, it will be claimed that Sheikh Bedreddin’s *Varidat* can be considered an anomaly as it stands apart from those all those views despite its resemblances.

Keywords: Neo-platonism, The Hurufi thought, Materialism, Spinoza, God-nature

OSMANLI-TÜRK EDEBİYATI TARİHYAZIMINDA TANZİMAT'TAN BUGÜNE ÇAĞDAŞ ELEŞTİREL SÖYLEM

Şeyda Başlı*

Tanzimat döneminden başlayarak Türk edebiyatında eleştiri, yalnızca edebi değil, politik bağlamda da anlam taşıyan bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemin aydınlarının aynı zamanda ülkenin batılılaşmasını sağlamak, kamusal alanda bu konuyla ilgili bilincin yükseltilmesine ön ayak olmak, hatta bizzat böyle bir kamuoyunun yaratılması için çaba harcayarak halkı eğitmek gibi bir misyonu kendilerine yükledikleri düşüncesi de konuyla ilgilenen araştırmacılar tarafından kabul görmektedir (Parla, 1993, 12). Namık Kemal, Şinasi, Ahmet Mithat gibi pek çok türde eser veren Tanzimat aydınlarının bu eserleri halkı bilinçlendirmek biçimindeki hedeflerini gerçekleştirmenin en temel aracı saydıkları düşüncesini Berna Moran şu sözlerle dile getirmektedir: “Çağdaş uygarlığa yaklaşacak, şu ya da bu ölçüde Batılılaşacaksa halkın bu amaçla eğitilmesi gerekirdi. Onlara Batı’yı tanıtmak, yeni bazı değerler aşılacak, yeni kavramlar öğretmek lazımdı. Halkı bu yolda eğitime için iki şeyden yararlanılabilirdi: Gazeteden ve edebiyattan” (1984, 411).

Hem Parla'nın hem de Moran'ın görüşleri, edebî eleştiri ile politik eleştiri arasında Tanzimat döneminde ne kadar sıkı bir bağ kurulmuş olduğunu açıkça göstermektedir.

Bu çerçevede, Tanzimat'tan bu yana eleştiri anlayışının ortaya çıkarılması ve bu anlayışın toplumsal yaşamdaki değişimlerle ilişkisinin kurulması önem kazanmaktadır. Bu makalenin amacı, Tanzimat döneminden bu yana eleştiri geleneğinin çizgisini, bu çizgi-deki süreklilik ve kopuşları incelemek, bir anlamda Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana süregelmekte olan modernleşme hareketini ve bu konu üzerinde düşünce üretmiş olan aydınların zihin yapısını ortaya çıkarmaktır.

*Yrd. Doç. Dr. Mardin Artuklu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tarihsel Kökler: Tanzimat Döneminde Eleştiri Anlayışı

Tarihsel açıdan ele alındığında, eleştiri etkinliği Osmanlı edebiyatında “tezkire”ler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Tezkirelerle ilgili ayrıntılı bir çalışma yapmış olan Harun Tolasa’ya göre, “doğrudan birer edebî eleştiri eseri” (2002, X) sayılmasalar da, tezkirelerin kökleri “Arap edebiyatındaki ‘tabakât’ geleneğine” dayanmaktadır (2002, IX). Harun Tolasa, “devrin şairlerinin zaman içinde unutulup gitmelerini önlemek, hatırlanmalarına vesile olmak” (2002, IX) amacıyla yazıldıklarını belirtmekte ve tezkirelere hangi şairlerin alınacağına, bu şairlerin hangi eserlerinin tezkireye konulacağına belli bir seçim yapılarak karar verilmektedir. Tolasa’ya göre bu seçim sırasında “çeşitli etkenlerin rol oynama”sa da, asıl belirleyici “tezkirecinin zevk ve tercihi”dir (2002, X).

Tolasa’nın söz ettiği “zevk ve tercihe dayalı” değerlendirme yapma alışkanlığının, Divan edebiyatı şairleri söz konusu olduğunda, yalnızca Tanzimat döneminden önce değil, daha sonra da uzun bir müddet egemen olduğu ileri sürülebilir. Bu açıdan ele alındığında, Divan şiiri değerlendirmeleri hem “özel” eleştiri anlayışına dayandığı, hem de farklı dönemlerde öne çıkan politik koşullardan etkilendiği görülmektedir.

Bilge Ercilasun da, *Servet-i Fünun’da Edebi Tenkit* isimli çalışmasında, “tenkit” kelimesinin dilimize Fransızca “critique” kelimesini karşılamak için girdiğini, bu kelimenin Fransızcada “critique” sözcüğünün içerdiği kavramsal arka planı *karşılayıp* karşılamadığı üzerine bir tartışma çıktığını ve daha önce eleştiri kavramsal olarak karşılamak için “ilm-i nakd” kavramının kullanıldığını söylüyor (1998, 9). Edebi eserlerin değerlendirilmesini tanımlayan bu iki kavramın taşıdıkları anlamsal arka planın gözden geçirilmesi, Tanzimat döneminde batılılaşma ile birlikte yalnız edebiyat alanında değil, aynı zamanda da eleştiri anlayışında da ortaya çıkan yenilikleri açıklamaktadır. Ercilasun, Tâhir-ül Mevlevî’de ilm-i nakd’in, “nazmın kusurlarını bildiren ilmin adı” olarak tarif edildiğini söylüyor (1998, 9). Yine Ercilasun’un Muallim Naci’den aktardığına göre, “Bu ilme nakd denilmesi şu cihettendir ki sâhib-i tab’-ı vekkad ile nakkad (sarrâf pek parlak tab’ıyle), halis akçeyi mağşûş akçe arasından nasıl ayırırsa şi’r-i bî-aybı şi’r-i mayûb miyânından öyle tefrik eder” (1998, 9). Bu sözlere göre, önceleri arı şiiri arı olmayan şiirden ayırma temeline oturtulmuş görünen edebî eleştiri, Tanzimat döneminden başlayarak “muhakeme”, “muaheze” gibi kavramlarla tanımlanmaya başlanmıştır (Ercilasun, 1998, 9). Yani, “azarlama, paylama, çıkışma, darılma” (Devellioğlu, 1999, 656) ile birlikte “itiraz etme” anlamını da içeren tenkit (eleştiri/değerlendirme) ya da “bir hüküm çıkarmak için bir işi zihinde inceleme”, “iki tarafı dinleyip hüküm verme” ve “uslamlama” anlamlarını taşıyan muaheze (Devellioğlu, 1999, 666). Böylece, değerli olanı değersizden ayırma çabasına dayalı olan geleneksel eleştiri anlayışından kopularak, taraflar arasında seçim yapma, yazarın konumuna göre bir eserin niteliğinin düşük olduğu gösterme ve reddetme anlamlarına da gönderme yapan yeni bir kavramsal çerçevenin ortaya çıktığı söylenebilir. Batılılaşma ile gelen kavramsal çerçevedeki bu değişim, diğer türlerde olduğu gibi eleştiri türünün de modernleşmeyi imleyen bir simge gibi kavrandığını ve eleştirilerin bu kuramsal çerçeveye uygun olarak biçimlendiği görülmektedir. Hilmi Yavuz da, *Zaman* gazetesinde yayımlanan “Şiir ve Eleştiri” başlıklı makalesinde bu duruma dikkat çekmekte ve “Ziya Paşa’nın ‘Şiir ve İnşa’sı ile başlayan Divan edebiyatı eleştirisi[nin], Cumhuriyet döneminde Abdülbaki Gölpinarlı’nın *Divan Edebiyatı Beyamındadır*’ı ile neredeyse birebir tekrarlandığı”nı ileri sürmektedir (Yavuz, 2008).

Böylece, hem Osmanlı'da hem de Cumhuriyet döneminde, batılılaşma tartışmalarıyla paralel yürüyen edebi eleştiride, bu iki dönemin ortak özelliklerinden birinin metin değil yazar merkezli yaklaşımın eleştirilere egemen olduğu; eserin değil, bu eserin yazıldığı ideolojik arka planın önemsenerek yorum yapıldığı, dolayısıyla reddetmeye dayalı, yıkıcı bir eleştiri anlayışının süregeldiğini söylemek mümkündür. Tanzimat döneminin tarafların zıt kutuplara konumlandığı, birbirini reddetme üzerine kurulu eski-yeni edebiyat tartışmaları, cumhuriyet döneminde Nurullah Ataç'ın, sürekli batılı yazar ve şairlerle karşılaştırarak 'değerlendirdiği' ve yazarının konumlandığı ideolojik arka planı temel alarak ürettiği yukarıdan bakan eleştirel tavır, bu savı destekleyen örnekler arasında sayılabilir.

Edebi eleştirinin bu yöndeki gelişimiyle birlikte ortaya çıkmış olan iki önemli sorunun yukarıda ifade edilen çerçeve içinde değerlendirilmesi ufuk açıcı olacaktır. Bunlardan birincisi, eski edebiyatın reddedilmesi bağlamında Tanzimat'la başlayan, Divan şiiri değerlendirmeleri ve cumhuriyetin ilanından sonra giderek artan bir biçimde Divan edebiyatının yok sayılmasının hangi nedenlere dayandığı, bu bağlamda üretilen eleştirinin ideolojik arka planının ortaya çıkarılması sorundur. Abdülbaki Gölpınarlı, Halide Edip Adıvar, E.J. W. Gibb, Walter Andrews ve Victoria Holbrook'un Divan edebiyatı hakkındaki kimi değerlendirmeleri bu bağlamda değerlendirilecektir.

Divan Edebiyatında Anlam, Yapmacılık ve Eleştirinin İdeolojik Arka Planı

Abdülbaki Gölpınarlı, 1985 yılında yazdığı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* isimli kitabında yer alan Divan edebiyatına ilişkin değerlendirmelerinde, cumhuriyet sonrası resmi söylemle uyum içinde bir tavır sergilemektedir. Nurullah Ataç'ın da *Sözden Söze* isimli kitabındaki "Abdülbaki Gölpınarlı'ya Mektup" yazısında (her ne kadar Ataç'ın bizzat kendisi Divan edebiyatı hakkındaki değer düşürücü yargıları kısmi olarak yeniden üretse de) belirttiği gibi Gölpınarlı, Divan edebiyatını inceleme konusunda en yetkin araştırmacılardan biri olmasına karşın, bu edebiyatın değerlendirilmesinde Gibb'den başlayarak hem yerli hem de yabancı oryantalistlerin yineleye geldiği değer düşürücü yargıları tekrarlamaktadır (Ataç, 2000, 117-122).

Gölpınarlı'nın ileri sürdüğü bu yargılar arasında, Divan edebiyatı geleneğini bütünüyle bir yapmacık edebiyatı olmakla (1985, 20), sözü değiştirken aslı değişmeyen bir kopya sanatı olmakla (1985, 134) suçlamak sıralanabilir. Buna göre, mecazlar diline adapte edilerek anlatılan doğa, doğallıktan uzaklaşmıştır (Gölpınarlı, 1985, 16); bütün Divan şairleri aynı sevgiliye aynı biçimde âşık olmuşlar ve aşklarını aynı şekilde anlatmışlardır (Gölpınarlı, 1985, 29-35). Divan şiirinin toplumsal yaşamla, tarihle, gerçeklikle hiçbir ilişkisi yoktur ve neden sonuç ilişkileri sorgulanmaz (Gölpınarlı, 1985, s.39). Şairler bireyci ve gününü gün etme kaygısı içinde olmakla kalmaz, aynı zamanda şarap sarhoşudurlar (Gölpınarlı, 1985, 15).

Bireyciliğe dayanan bu gelenek, ne İstanbul'un ne de taşranın toplumsal yaşamına ilişkin hiçbir ipucu vermez; toplumsal düzendeki bozukluk, ihtiyaçlar ya da mahalli olaylar bu şiirde yer almaz (Gölpınarlı, 1985, s.13-18). Anadolu ve taşra insanının gündelik yaşantısı yaşantı bu şiirde hiç yer almamıştır (Gölpınarlı, 1985, 17). Dolayısıyla, Gölpınarlı, bu edebiyatın saray ve enderun edebiyatı olduğunu söyleyenlere hak vermektedir. Gölpınarlı'ya göre, bu şiirde İstanbul'un da gerçek yüzünü görmeyiz. Gördüğümüz

ancak “yapmacık bir şehir edebiyatıdır, hem de yalnız İstanbul şehrinin” (1985, 55). Bu şehir yalnızca belli bir çevrenin, aslında şairin içinde yaşadığı sefahat aleminin şehridir; “dumanlı gözle görülen ve çetrefil, yapma ve yavan sözlerle öğülen sun’i manzarasından başka İstanbul’a ait hiçbirşey yoktur bu edebiyatta!” (Gölpınarlı, 1985, 59).

Az önce belirtildiği gibi, Gölpınarlı’nın eleştirisi ve Divan geleneğine yaklaşımı bu gelenek hakkında yerli ve yabancı oryantalistler tarafından dile getirilmekte olan eleştirilerden ve yaygınlaşmış olan değer düşürücü bakış açısından farklı değildir. Bu çerçevede, E. J. W. Gibb gibi yazarların Divan Edebiyatı hakkında ileri sürdükleri yargılara göz atmak önem kazanmaktadır. Gibb’in *Osmanlı Şiiri Tarihine Giriş* isimli kitabında Divan şiiri hakkında ileri sürdüğü yargılara ve bu şiiri analiz ediş biçimine göre, Divan şiirinin dili, “o kadar sun’î ve günlük dilden o kadar uzaktır ki alelade bir insanın okuyup anlaması veya telaffuz etmesi son derece güçtür” (2004, 43). Ayrıca Gibb’e göre “[b] öyle bir şiirin kusurlarını –Bunlar: Taklit, muğlaklık ve teklilik (şahsilik) –sayıp dökmek son derece kolaydır, fakat hünerlerini saymak o kadar basit değildir” (2004, 43). Gibb’in birer üslupçu olduğunu ileri sürdüğü Divan şairleri, “ya kendileri için ya da saray çevresi için yazmışlar, geniş halk kitlelerini nazarı dikkate almamış”; “sürekli artan dil güzelliğiyle sürekli incelen hayal zenginlikleriyle tekrar tekrar aynı temaları sunmuşlar”dır (2004, 43).

Bu sözler, hem Gibb’in, hem de Gölpınarlı’nın Divan Edebiyatı’nın suniliği konusunda aynı yargılara sahip olduğunu göstermeleri açısından ilginçtir. Aradan geçen zamana ve birinin Divan Edebiyatı hakkında yazan bir İngiliz, diğerinin yerli bir aydın olmasına karşın, bu iki yazarın sözleri aynı noktada buluşmaktadır. Ancak, Ataç’ın da belirttiği gibi, Gölpınarlı’nın biraz da toplumsal koşulların zorlaması ile dile getirdiği, “dışarıdan” bilgiye dayalı yargılar (Ataç, 1968, 117-118), Divan Edebiyatı’nın değerlendirilmesinde modern söylem ile Batı’da üretilen oryantalist söylem arasındaki koşutluğu açığa çıkarması açısından dikkat çekicidir. Bu nokta göz önüne alındığında, hem Adivar’ın Gibb hakkındaki övücü yargıları aracılığıyla oryantalist söylemi dolaylı olarak yeniden üretmesi, hem de kendini Osmanlı’nın mefhum-u muhalifi olarak tanımlayan resmi söylemin Divan Edebiyatı konusunda yerli oryantalist bir söylem üretmeye yatkınlığı açıklik kazanmaktadır.

Divan Edebiyatı’nın yapaylığından yola çıkan Gibb, bu şairlerin “bütün şifahi hokkabazlıkları ve zihin egzersizleriyle kendi dünyalarının ruhunu uygun ve doğru ifade” (2004, 26) edip edemedikleri sorusunu sormakta, bu sorunun yanıtına şüpheyle yaklaşmaktadır. Gibb’e göre, “bu büyük milletin asıl istidatlarının tefekkür üzerinde değil, aksiyonda bulun”ması (2004, 29) ve “Türkler’in ve onlarla aynı ırktan olan akrabalarının hepsinin “asker” olmasının getirdiği askeri hayat tarzı (2004, 29) sonucunda, “bu insanların, kâinat hakkında tafsilatlı ve derin teoriler üretmesi ya d halk türkülerinin ötesinde edebiyat yolunda herhangi bir şey meydana getirmesi” olanaksızlaşmıştır (2004, 29). Gibb’in dile getirdiği bu görüşlerden hareketle, Osmanlı şiirinin İran şiir geleneğinin taklidinden ibaret olduğu ve başkaca bir değer taşımadığı anlaşılmaktadır.

Gibb’in yaklaşımında açıkça görülen bu değersizleştirmeye rağmen, Halide Edip Adivar, yazarın Osmanlı şiirini ele alırken Avrupamerkezci bir bakış açısına sahip olmadığını, nesnel bir değerlendirme yaptığını belirtmekte, Gibb’in Osmanlı şiiri karşısındaki oryantalist tavrını görmezden gelmektedir: “Gibb hiçbir zaman garip ve yabancı

bir şeye karşı bir Avrupalı hayranlığı, yahut yukarıdan bakıp hüküm veren bir Avrupalı gururu göstermemiştir” (Adıvar, 1943, XII). Oysa, Mine Mengi’nin aktardığına göre, Halide Edip, Gibb’in yapıtının oryantalist bakış açısı hakkında Sabahattin Eyüboğlu’nun da ilk kez 1938 yılında dile getirdiği eleştirilerin (Eyüboğlu, 1998, 79-92) bir benzerini Köprülü’nün kendisinden dinlediğini ifade etmektedir: “Adıvar’ın bildirdiğine göre, Köprülü’nün esere ilişkin eleştirileri esas olarak, bir yabancının, başka bir toplumun edebiyatını doğru anlayarak eleştirmeye muktedir olamayacağı noktasında yoğunlaşır. [...] Oysa Gibb, edebiyat tarihini Osmanlı ülkesine hiç gitmeden Londra’da yazmıştır. Bu durumda Gibb’in bir yabancı olarak Türk milletini tanımamasının güçlüğünün yanı sıra, üstelik hiç gitmediği bir ülkenin, görmediği, içinde yaşamadığı toplumunu sağlıklı bir biçimde değerlendirmesinin mümkün olamayacağı görüşü ağırlık kazanmaktadır” (<http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/8.php>). Bu eleştiriye rağmen, Mehmet Fuat Köprülü, “Hayat ve Edebiyat” başlıklı yazısında “gazel ve kaside edebiyatı” biçiminde tanımladığı Divan edebiyatının hayatla ilişkisi olmadığını şu sözlerle dile getirmiştir: “Şairler, içinde yaşadıkları muhit ile, mensup oldukları milletle o kadar alâkadarlardır ki, divanları dolduran ince ve musanna beyitler arasında uzun uzun araştırdıktan sonra belki mahallî bir renge, millî bir hususiyete tesâdüf olunabilir. Çünkü onlar hayat deyince etraflarındaki âlemi değil, Acem divanlarında ve kafalarında yaşayan muhayyel bir kâinatı görüyorlar, onun seslerini terennüm ediyorlardı” (Köprülü, 1999, 64).

Köprülü’nün Gibb’i bir yandan eleştirirken bir yandan da, Fırat Caner’in (2008, 163) de dikkat çektiği gibi, kimi zaman onunla ortak bir bakış açısını paylaşması, Divan edebiyatı ile ilgili eleştirilerin metin merkezli, nesnel değerlendirmeler olmaktan çok, eleştirinin yapıldığı dönemin ideolojik arka planı tarafından biçimlendiğini düşündürmektedir. Zaten Halide Edip de, Köprülü’nün Gibb’le ilgili eleştirilerinden haberdar olmasına rağmen bu eleştirileri göz ardı ederek Gibb’e olan hayranlığını ifade etmekte, Gibb’in oryantalist bakış açısını dolaylı olarak yeniden üretmektedir. Halide Edip’in vurgusunda dikkati çeken nokta, bu yeniden üretimin, bilimsellik vurgusuyla birleşmiş olmasıdır. Böylece, batıdan ithal edilen bilimsel pratik ve ‘objektif’ bakış aracılığıyla oryantalist bakışın yeniden üretilmesi, koşut mekanizmalar olarak bir arada işlemektedir.

Gölpınarlı’nın, Gibb’in bakış açısıyla uyum taşıyan eleştirileri, hem Şerif Mardin’in kavramsallaştırdığı merkez-çevre arasındaki ideolojik çelişki (Mardin, 1973, 169) hem de Türkiye modernleşmesinin Osmanlı geleneği karşısındaki tutumu bağlamında incelenebilir.

Merkez-çevre çatışması çerçevesinde Gölpınarlı, İstanbul’la ve yalnızca İstanbul’da düşük bir ahlâk anlayışına kapılmış “dalkavuk münevverler”in hayal alemiyle özdeşleştiği Divan geleneği karşısında gerçeği, toplumsal yaşantının kendisini anlatan, temsil eden halk edebiyatını öne çıkarıyor (Gölpınarlı, 1985, 128). Gerçi halk edebiyatının yetersizliği Gölpınarlı tarafından vurgulanmakta ve yeni bir edebiyatın gelişmekte olduğu da söylenmektedir; ancak, bu ikilikler sisteminde Divan karşısında yine de halk edebiyatının gerçekçiliğinin, gözle görünür somutluğunun altı çizilmiştir.

Bu ikilikler sistemi çerçevesinde, yapıntı olduğu belirtilen Divan edebiyatının dili karşısında Türkçe, aruzun karşısında hece ölçüsü, Fuzuli ve Nedim’in karşısında Yunus Emre, açıkça tercih edilmiş ve daha yüksek bir değere sahip olduğu savı ileri sürülmüştür

(Gölpınarlı, 1985, 130-153). Bütün bu tercihler, Osmanlı toplumsal yaşamında merkezden kopmuş olan çevrenin, yani taşranın yüceltilmesi ile doğru orantılıdır. Bu durum, kendisini Osmanlı'nın mefhum-u muhalifi olarak tanımlayan Cumhuriyet modernizminin ideolojik tercihleriyle de uyum içindedir. Gölpınarlı'nın eleştirilerinin ikinci temeli ise, bu edebiyatın geçmişe, yok olmuş, unutulmuş ve hatırlanması da lüzumsuz olan geçmişe ait soluk bir resim olduğu ve orada kalması gerektiği düşüncesidir (Gölpınarlı, 1985, 129). Bu bağlamda, yazarın Divan edebiyatı karşısındaki tutumu ile modern eleştirinin savları arasındaki paralellik daha da açık bir şekilde görülmektedir.

“Bu yaprağı çevir, büsbütün çevir; bu, sana hiç bir şey söyleyemez” (Gölpınarlı, 1985, 5). Gölpınarlı'nın bu yargısının temellerinden biri bu geleneğin hurafelere dayalı, yaşamın gelişimine kapalı, sebep-sonuç ilişkilerinden ve hayatın değişiminin çözümlenmesinden, kısaca akılcılıktan ve müspet düşünceden uzak oluşudur. Bu edebiyatın unutulması ile uyuşukluğu, melankoliyi ve miskinliği simgeleyen, Doğululuğun, yani Osmanlılığın unutulması ve batılı normlara uygun yeni bir edebiyat eleştirisinin, edebiyatın kendisinin ve giderek toplumun inşa edilmesi de mümkün olacaktır. Gölpınarlı'nın bir dipnotta ‘masun’ sözcüğünü açıklamak üzere yazdığı şu sözler bu bağlamda önemlidir: “Divan Edebiyatındaki ahenkli, uyuşturucu, adamı melankolik ve mistik bir hale getiren, hem bir cemiyetin hem de bir ferдин ahlakını bozan telakkilerine akıl sahibi kapılmaz, akli onu bu akibetten masun kılar gibi” (1985, 47).

Yapısı, söz dağarı, içeriği gibi unsurlar düşünüldüğünde Divan şiirine yöneltilen bu eleştirilerin ne derece gerçekçi olduğunu tartışmaya açmak önemlidir. Holbrook bu şiirin oryantalist bir yaklaşımla okunmasının Divan şiirini daha çok bir simgeye dönüştürdüğünü belirtmekte ve bu yargıların indirgemeci özelliğine dikkat çekmektedir (1998, 46). Yerli ve yabancı oryantalistler düşünüldüğünde, Divan şiirinin bir simge olarak neyi temsil ettiği sorusuna verilen yanıt önem kazanır. Gibb'in açıkça değer düşürücü olan yargıları aslında Cumhuriyetin kuruluşu sırasında, kendini Osmanlı'nın ‘karşıtı’ olarak tanımlayan ideolojik yaklaşım tarafından da yeniden üretilmiştir. Victoria Holbrook'un da belirttiği gibi, Cumhuriyet, Osmanlı geleneği karşısında kendisini ‘Osmanlı'nın tam tersi’ olarak tanımlamış; onun şiir geleneğini, bir edebi gelenek gibi değil, yok saymaya çalıştığı Osmanlı Devleti'nin simgelerinden biri saymış; bu ise, Osmanlı'yı bir bütün olarak temsil ettiği varsayılan Divan geleneğinin dışlanmasıyla sonuçlanmıştır (1998, 12-13). Öte yandan, Hilmi Yavuz da, yukarıda anılan “Şiir ve Eleştiri”nin yanı sıra, “Görünmez Kılınan Şiir” gibi makalelerde de, hem oryantalist bakış açısının hem de bu bakışı içselleştirmiş olan yerli oryantalistlerin, Osmanlı kültürünü görünmez kılmaya çalıştıklarını anlatmaktadır.

Divan Edebiyatı hakkında değer düşürücü yargılara yol açan bu simgeselleştirmenin nasıl işlediği sorusuna yanıt vermek için yine Holbrook'a başvurmak gerekiyor. Holbrook'a göre, Cumhuriyet döneminde Osmanlı şiiri imparatorluğun başarısızlığının ve çöküşünün bir simgesi olarak ele alınmış (1998, 13-31), yeninin karşısında eski, başarısız ve kötü olanı temsil etmiştir. Avrupa açısından bakıldığında, Türkçe uzantısı sayıldığı İran şiir geleneğinin kaynağı olan Arapça ve Farsçaya en uzak noktada durmakta ve bu geleneğin son çizgisi sayılmaktadır (Holbrook, 1998, 16). Bu nedenle, taklit ve değersiz olmaktan kurtulamaz. Cumhuriyet modernizmi açısından bakıldığında ise, Holbrook yeni kurulan Türk devletinin yaşayabilmesi için Osmanlı şiirinin oryantalist

bakış açısına teslim edilmesinin, Türk devrimcileri tarafından gerekli görüldüğünü söylüyor (1998, 31).

Divan Edebiyatı'na içeriği açısından bakıldığında, Divan şiiri üzerine gazellerden yola çıkarak bir çalışma yapmış olan Walter J. Andrews'un gösterdiği gibi, Divan şiiri Osmanlı kültür ve devlet geleneğini yansıtmaktadır. Şiir, bu geleneğe uygun bir ideolojinin toplumun farklı katmanları arasında yaygınlaştırılmasının aracı olduğu gibi, kendi meşruiyet zeminini de bu ideolojide bulmaktadır. Dolayısıyla, batılılaşma perspektifinden bakıldığında, temsil ettiği gelenek gibi kendisi de anlaşılmaz ve değersiz olarak nitelendirilmiştir (Andrews, 2000, 110-111). Öte yandan, Divan şiirinin, "mazmun sistemine dayalı yapısı ile şiiri, içinde üretildiği toplumsal gerçeklikle eğretilmeli bir biçimde ilişkilendiren, özellikle mesnevi bağlamında hem toplumsal yapıyı hem de iktidar yapısını temsil etmeyi olanaklı kılan bir yapıya sahip" olduğu da düşünülebilir (Başlı, 2010, 188).

Anlam sorunu açısından bakıldığında ise Divan şiirinin kapalı şiir sayılmasının temellerini yine cumhuriyet sonrası kimlik tasarımı bulmak olasıdır. Yeni bir alfabe ile birlikte bambaşka bir eğitim zincirine tabi olan cumhuriyet vatandaşlarının bu şiiri anlamaları beklenemez. Bu eğitim zincirinin kendisi Osmanlı geleneğine 'karşı' ve onu dışlayıcı şekilde düzenlendiğinden bu şiiri anlamak ya da onunla ilişki kurmak giderek daha da zorlaşmıştır. Ancak, bu anlaşılmazlığın kaynağı, Divan şiirinin kendi yapısı ve dönemi içinde anlaşılır olup olmamasından çok, modernleşme sürecinde okuryazar kesimle organik bağlarının yok edilmiş ve modernleşme pratiğinin kendisi tarafından anlaşılmaz kılınmış olmasıdır.

Şiirin anlaşılmazlığı sorunu, ait olduğu Osmanlı toplum yapısı içinde değerlendirildiğinde başka bir boyut kazanmaktadır. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*'nda "sınırlı söz dağarı[nın], söz dizim alanında belirsizliği ortadan kaldıracı bir faktör işlevi görürken, aynı zamanda varlığıyla yüksek bir çokanlamlılık derecesi getirdiği"ne dikkat çekmektedir (2000, 77). Tekrarlar ve sınırlı söz dağarı, bu durumda bıktırıcılıktan çok şiirin akılda kalmasını kolaylaştırmakla kalmaz ayrıca çok anlamlılığın temel taşıyıcısına dönüşürler. Ayrıca, Andrews'un bütün kitap boyunca göstermiş olduğu gibi, Divan şiiri, (âşık-mâşuk ikilemi, otoriteyle kurulan ilişki, duygusal coşkunun yansıtılması gibi) en az üç, belki de daha fazla düzlemde anlamlandırılabilir ve yapısal özelliğinden kaynaklanan bir anlam genişlemesi olanağına sahiptir. Bu açıdan divan şiiri, anlamsız olmak bir yana, farklı anlam katmanlarını bir arada barındırabilen, bu anlam katmanları aracılığıyla toplumsal yaşama ilişkin pek çok mesajı okuyana ya da dinleyene iletme olanağına sahip olan bir şiirdir.

Cumhuriyetle ilişkisi düşünüldüğünde ise, bu özellik, Osmanlı şiir geleneğinin dışlanmasına yol açan bir başka unsur olarak değerlendirilebilir. Eğer Divan şiirinin kapalı bir elite ait olduğu ve bu elitin toplumsal yaşamı, davranış ve hayatı kavrayış biçimiyle ilgili bilgileri aktardığı varsayımı doğruysa; Divan şiiri, başka bir toplumsal formasyona sahip kendi elitini yaratmaya çalışan batılılaşma süreci içinde unutturulmaya çalışılan bir bilgi kaynağına dönüşecektir. Şerif Mardin'in merkez-çevre diyalektiği düşünülürse, bu unutturma, çevrenin merkezi silme ve yeni bir merkeze dönüşme çabasına katkıda bulunacak mekanizmalardan birisine dönüşür. Ayrıca tasavvufi içeriğiyle bu dünyadan çok öte dünyadaki yaşamı öne çıkaran, bu dünya ile ilişkinin değersizleştirildiği Divan şiiri bu dünyayı yani gündelik toplumsal yaşamı modern öğretilere göre ve mümkün olan

en hızlı şekilde yeniden yapılandırmaya çalışan cumhuriyet ideolojisi için bir engele dönüşmektedir. Böylece, bu şiirin dolayısıyla tasavvuf motiflerinin dışlanması kaçınılmazdır. Cumhuriyetin ilk yıllarında üretilen milli edebiyat ürünleri düşünüldüğünde, bu şiir geleneğinin tasavvuf boyutu ile cumhuriyetin ilk yıllarındaki ideolojik temellendirme arasındaki çelişki daha açık olacaktır.

Divan Edebiyatı'nın, özellikle Gibb'den başlayarak yerli ve yabancı oryantalist bakış açısıyla, görünmez kılınmasını açıklayan bu bölümden sonra, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde eleştiri anlayışının nasıl geliştiğinin incelenmesi, hem bu yaklaşımın kökenlerini göstermesi açısından hem de özeldir Divan Edebiyatı'nın ama genelde edebiyatın tarih boyunca nasıl simge (çoğu zaman politik yaşamdaki farklı tarafları temsil eden bir simge) olarak okunduğunun anlaşılmasını sağlayacaktır. Böylece, Tanzimat'tan başlayarak eleştiri geleneğinin nesnelden çok öznel olan yapısı da ortaya konabilecektir.

“Modern”liğin Simgesi Olarak Eleştiri – Tanzimat ve Servet-i Fünun

Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit* kitabında Divan edebiyatından başlayarak Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde eleştirinin gelişimini anlatıyor. Bu gelişim, iki dönem arasında ve Servet-i Fünun ile Cumhuriyet dönemi arasında eleştiri anlayışında süreklilik ve dönüşümleri takip edebilmek açısından oldukça ilginçtir. Buna göre, medeniyet değişmesine bağlı olarak Tanzimat döneminde eleştiri bir tür olarak ortaya çıkmış değil, ancak eleştirinin bazı meseleleri dağınık ve sistemsiz bir şekilde ele alınmış. Ercilasun, dönemin eleştiri konusunda öne çıkan aydınlarını iki döneme ayırarak incelemiştir. İlk dönemde eleştiri sosyal fayda ilkesi temelinde, eskinin yıkılması ve yeninin inşasına yönelmektedir. Eskinin reddi, yani Ercilasun'un Namık Kemal'den aktardığına göre, “mananın sanata feda edildiği, mübalağa ile mecaza fazla yer verilmesinden dolayı eserlerin hakikatten uzaklaştığı” (Ercilasun, 1998, 37), Divan geleneğinin reddi öne çıkmıştır. Namık Kemal'e göre artık zevkperest ve gayri ahlaki Acem edebiyatı anlayışı terk edilmeli, “hakikate, tabiata ve akla uygun” (Ercilasun, 1998, 37) bir edebiyat anlayışı, sosyal fayda ilkesiyle birleştirilmelidir. Ercilasun'un aktardığına göre, Namık Kemal, eski edebiyatın Araplardan İranlılara, onlardan da taklit yoluyla Osmanlılara sirayet eden dil ve anlayışını eleştirerek, eski edebiyatın yıkılmasının gerekliliği konusunun altını çiziyor (1998, 44). Bu sözler, Divan geleneği hakkında oryantalist söylemin yerli kökenlerine işaret etmektedir. Divan edebiyatı, o çok tanıdık söylemle, taklitçi, hayalperest, hayatla ilgisiz olmakla suçlanmaktadır.

Bu suçlamaların temelinde, İran edebiyatının izini sürmeye son verilerek, Arap ve Avrupa edebiyatları ile yakınlaşılması gerektiği düşüncesinin yattığı söylenebilir. Sosyal fayda ilkesinin bireysel duyguların ifadesine dönüştüğü ikinci dönem anlayışının da yine Batı edebiyatı estetik ve eleştiri anlayışı çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Bu çerçevede, estetik gaye, estetik bütünlük, biçimden çok içeriğin önem kazanması gibi unsurlar öne çıkmakta, eleştiri yine eskinin yıkılmasının gerekli olduğu temelinde şekillenmektedir. Böylece, edebiyata hem eleştiri hem de estetik açısından bir yön tayin edilmiş olmaktadır.

Servet-i Fünun döneminde ise eleştirinin bir tür olarak ortaya çıktığı, eleştiri tanımının yapıldığı, estetik yaklaşımın, sanat anlayışının bu kuramsal çerçeve içinde biçimlendirildiği gözlenmektedir. Ercilasun'un aktardığına göre bu dönemde eleştiri, “bir nevi

şerhetme ve açıklama, genişletme ve aydınlatmadır. Hayat için edebiyat neyse, edebiyat için de tenkit odur. Edebiyat hayatın, tenkit de edebiyatın romanıdır. Bu yüzden, tenkit mutlak kaidelere bağlanamaz; verilen hükümler samimi ve şahsidirler. Tenkit bir eseri ‘anlamak’la değil, ‘hissetmek’le ilgilidir. Tenkit, edebi eserin muhteva ve bütünlüğünü şahsi zevke göre değerlendirebilmektir” (Ercilasun, 1998, 240) diye tanımlanıyor. Bu tanım, Recaizade Ekrem’in öne sürdüğü estetik gaye, bütünlük ve içerik gibi unsurların öne çıkarılması anlayışı ile bir süreklilik taşımaktadır. Ekrem’in sözleri göz önüne alındığında, öznel eleştiri yaklaşımı süregelse de, yapıtın kendisine doğru yönelen bir eleştiri anlayışının biçimlenmeye başladığı söylenebilir.

Tanzimat döneminin halkı eğitmek, sosyal fayda sağlamak gibi kavramlara yaslanan “sanat halk içindir” anlayışından çıkıldığı, “sanat sanat içindir” anlayışının hakim olduğu dönemde böyle bir kaymanın dönemin edebiyat anlayışı ile uyumlu olduğu açıktır. Recaizade Mahmut Ekrem’in sözlerinin de işaret ettiği gibi, Servet-i Fünun döneminde, yapıttaki bütünlük, içerik gibi kavramlar çerçevesinde eleştiri üreten metin merkezli anlayışa doğru bir kayma da işaret etmektedir. Ancak bu kaymaya rağmen, bu dönemde egemen eleştirel yaklaşımın öznel eleştiri olduğu da yine Ekrem’in sözlerinden anlaşılmaktadır. Anlamaya, incelemeye yönelmek yerine hissetmeye dayalı bu anlayışın cumhuriyet döneminde Ataç eleştirisinde de süregeldiği, ancak Adnan Benk tarafından sorgulanmaya başladığı söylenebilir (2000).

Öte yandan eski-yeni tartışmasının bu dönemde de devam ettiği görülmektedir. Daha önce değinildiği gibi kafiye göz için mi kulak için mi olmalı gibi tartışmalar bu sürekliliği yansıtmaktadır. Bu çerçevede, Servet-i Fünun döneminde hem metne dayalı eleştirinin hem de, kısmen de olsa, edebi eserlerin politik konumlarını öne çıkarmaya dayalı yaklaşımın devamı olarak bir eserin kabul ya da reddedilmesinin bir arada var olduğu gözlemlenmektedir. Eski-yeni edebiyat tartışması hakkındaki kimi detaylar bu ikili eleştiri anlayışını daha açık bir şekilde ortaya koymasına bakımından üzerinde durulmayı hak etmektedir.

Eskinin yıkılması konusunda da bu iki dönem arasında bir sürekliliğin varlığından bahsedilebilir. Servet-i Fünun döneminde benimsenen eleştiri anlayışı açısından da, Divan edebiyatının halkla ilgisi yoktur ve Divan edebiyatı devri kapanmıştır. Böylece, edebiyatın Tanzimat dönemi tarafından tayin edilmiş olan yönün altı çizilir. Ayrıca bu dönemde, yapılan çeşitli çeviriler aracılığıyla, Batı edebiyatının ne olduğunun anlaşılması konusuna da açıklık kazandırılmaya çalışılır. Buna karşın, eski edebiyat taklitçilikle suçlanmaz; taklit, bir edebiyat için değer düşürücü bir unsur olmaktan çok, yaratıcılığın temelinde yatan ve dehayla beslenerek ilerlemenin sağlanmasına yol açan bir unsur olarak değerlendirilir.

Ancak, eleştiri tanımına bakılarak eleştirinin yergiden çok beğenilen unsurların öne çıkarılmasına dayanan bir çeşit övgüye, bir açıklama ve açımamaya, dönüştüğü söylenebilir. Ancak bu övgüler nesnel kurallara değil, öznel bir takım değerlendirmelere dayanmaktadır. Anlamaktan çok hissetmekle ilişkilendirilen eleştiri anlayışı, “ben bunu sevdim çünkü ...” cümlesiyle özetlenebilir. Bu, Tanzimat’a özgü eleştiri anlayışında bir dönüşümün gerçekleştiğini göstermektedir. Bu dönüşüm, ‘edebiyat toplum içindir’den ‘sanat içindir’ anlayışının benimsenmesiyle de desteklenmektedir. Bu dönüşümü, edebiyatın genel bir kurala bağlanamayacağı, çevre, zaman ve döneme göre genel bir edebiyat

anlayışından çok, farklılıklar taşıyan birden çok edebiyat anlayışının bir arada bulunabileceği düşüncesi izler.

Bu düşünce, Tanzimat'a özgü eleştirel yaklaşımın geçirdiği bir başka dönüşüme işaret etmektedir. Ortaklıklardan çok, farklılıkların bir arada olmasına vurgu yapan bir edebiyat ve eleştiri anlayışının savunulması, tek bir ilke etrafında toplanan Tanzimat edebiyatı karşısında Servet-i Fünun'un kendi içindeki kırılmalara gönderme yapmaktadır. Bu anlayış, ayrıca, Divan edebiyatı geleneği ile hesaplaşma konusuna yeni bir boyut getirir. Divan ve halk edebiyatları arasındaki çatışma ve bu iki edebiyatın birbirini dışlaması temelinde kurgulanan söylemde yaşanan bir kırılmaya tekabül eder. Ercilasun'un "(a)yrıca her devirde birkaç türlü edebiyatın mevcut olduğunu kabul ederek kendilerinden önce başlayan, 'bizim edebiyatımız halk edebiyatıdır, hayır divan edebiyatıdır' şeklindeki tartışmalara yeni bir bakış tarzı getirirler" (1998, 247) sözleri ile vurgulanmaktadır. Bu bakış tarzı, hem kendisinden önceki Tanzimat'ın hem de kendisinden sonraki modern dönemin dışladığı bir yaklaşımı gündeme getirmektedir. Bununla birlikte, iki edebiyatı birbirinin karşısında konumlandırmayan bir söyleme sahip olması açısından dikkat çekicidir. Bu dönemde, dil konusundaki tartışmalar da bu anlayışla uyum içindedir.

Dilin tasfiyesi konusunda, sonradan Cumhuriyet'le gerçekleşecek olan tepeden yapılandırma anlayışının reddedildiği gözlemlenir. Dilin değişmesinin, sözcükler, kurallar ya da alfabe ile ilgili olmadığı, daha ziyade dilin kendi değişimi sırasında gerçekleşmesi gereken bir süreç olduğu vurgulanır. Hem Rıza Tevfik hem de Tevfik Fikret bu düşünceyi vurgularlar. Rıza Tevfik, "(b)ir dili pazu kuvvetiyle ıslah etmek veya alfabesini değiştirmek isteyenler her şeyden önce ciddi değillerdir. Değil bir dili yıkıp yeniden yapmak, fenni bir terimi ıslah etmek veya yeni bir kelime yapmak bile ilim ve daha sahiplerine mahsus başarılarıdır. ... Bir dilin kemala ermesi için uzun bir zamana, büyük ve aralıksız himmetlere ihtiyaç vardır" (Ercilasun, 1998, 134) demektedir.

Buna karşılık Tevfik Fikret "Tasfiye-i Lisan. Vakıa fena bir unvan değil, lakin hangi lisan ve nasıl tasfiye edilecek? Osmanlıcanın yüzlerce seneden beri alışımı olduğumuz Arabi ve Farsî kelimelerini, terkiplerini kaldırarak yerine Türkçelerini koymak suretiyle mi? Bu epeyce bir zaman için tevli-d-i garabet ve müşkilat etmekten başka bir şeye yaramaz ve o müddet içinde lisanımızın şu haliyle devam ve tevessüünden doğabilecek istifadeler mahfud edilmiş olur" (Ercilasun, 1998, 134) sözlerini dile getirmektedir. Bu dilin anlaşılabilir anlaşılmasız sorununa ise, halkın anlaması istenen şeylerin zaten onların anlayabileceği bir dille yazılacağı, sadeliğin dilden çok anlama ilişkin bir şey olduğu, ama "diğerlerinin edebi zavkin gerektirdiği şekilde kullanmak üzere saklanması" (Ercilasun, 1998, 134-136) gerektiği anlayışıyla yaklaşılır. Böylece, hem kapalı bir çevrede, anlamın için bilgi ile ilişkili olduğu seçkin bir edebiyat anlayışı ile anlaşılabilir amaç ile yazılan, bilgi gerektirmeyen, "herkes" in anlayabileceği nitelikteki bir edebiyat bir arada var edilmeye çalışılır.

Tanzimat'ta Aydınlanma Düşüncesinin Etkileri

Kamuran Birand, *Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri* adlı kitabında, Tanzimat düşüncesinin, 19. Yüzyıl başındaki Avrupa kültürünün Osmanlı İmparatorluğu içine "devlet eliyle ve kanun yoluyla resmen" (1955, 5) yerleştirilmeye çalışıldığını söylüyor. Bu çabanın gerisinde, o zamana kadar kendi içine kapanmış olan

Osmanlı imparatorluğunun çökmekte olduğunun kabullenilmesi ve bu çöküşü engelle-yerek imparatorluğu kurtarma amacı yatmaktadır. Ancak, imparatorluğun kurtarılması için yapılması gerekenin batılılaşmak değil, imparatorluğun üzerinde kurulmuş olduğu değerleri yeniden canlandırmak, bir tür öze dönmek gerektiğine inanan, Cevdet Paşa ile temsil edilen batılılaşma karşıtı bir çizgi de gelişmiştir.

Toplumsal yapıyı canlı bir organizmaya benzeten bu anlayışa göre, toplumlar orga-nizmalar gibi gelişme, olgunlaşır ve yetkinleşme ve çöküş evrelerinden geçmektedir; salta-nat ise insanlığın erişmiş olduğu en yüksek medeniyet seviyesini oluşturmaktadır. Güçlü bir devletin sağladığı güvenle korunuyor olma ve gelişmiş bir iş bölümü sayesinde insanlığı geliştirecek vakte sahip olma, özellikle de İslam esaslarına göre yönetilme gibi özellikler saltanatı diğer sistemlerden ayırmaktadır. Bu çerçevede, Osmanlı imparator-luğunu kurtaracak olan kendisinden daha aşağıda olan batıdan alınacak prensipler değil, imparatorluğun özünde bulunan değerlere yaslanmak olacaktır. Bu değerler de İslam'la temsil edilmektedir (Birand, 1955, 28-32).

Avrupa'da ise aynı dönemde Aydınlanma değerlerine bir tepki olarak doğmuş olan romantizm akımı egemendir. Birand'ın çalışmasında romantizm ile ilgili verilen önemli bir bilgi, bu akımın Avrupa'da monolitik bir yapıda olmadığı, Romantik acı kavramı çerçevesinde İngiltere, Almanya ve Fransa'da farklı farklı Romantik anlayışların bulun-duğuna ilişkindir. Bu anlayışlar, karşı çıktıkları temeller çerçevesinde, "ayrı ayrı Avrupa ülkelerinde, ayrı bir konuda duyulan ruh tedirginliğinin bir ifadesi olmuştur" (Birand, 1955, 7). Buna göre, romantik acının kaynağı İngiltere'de toplum baskısına, Fransa'da egzotizm ve yolculuk merakına, Almanya'da ise sonsuzluğun önündeki engellere, ya-şam karşısında ölüme, bilgi karşısında akla isyan şeklinde biçimlenmişti. Bu farklılıklar aynı zamanda, gelenekçilik, milliyetçilik gibi kavramların yorumlanışına da yansımak-taydı. Örneğin, Fransa'da, hem siyaset hem de edebiyat açısından gelenekçi, milliyetçi bir çerçeveye sahip olan romantizm anlayışının daha sonra liberal ve rasyonalist bir çer-çeveye, milliyetçilikten insanlık değerlerine doğru yönelmesine neden olan bir kırılma yaşanmıştı. Fransız devrimi sonucunda eski değerlerin yıkılması karşısında ortaya çıkan karmaşaya ise, Ortaçağ idealinin yeniden canlandırılması ve bilinmeyen yerlerdeki bi-linmeyen hayatlara duyulan merak duygusunun öne çıkarılmasıyla çare aranıyordu. Öte yandan Almanya'da, Romantik anlayışın gelenekçi bir çerçevede biçimlendiği ve bu çiz-gide bir sapma yaşanmadığı gözlenmektedir.

Kamuran Birand, Tanzimat dönemi konusunda, kendi içinde farklılaşmış bulunan Avrupa romantik düşüncesini göz önüne alarak şu yorumu yapmaktadır:

Siyasi görüşlerinde Aydınlanmayı, edebi anlayışlarında ise Aydınlanma açısından şekillenmiş olan Fransız Romantizmi'ni tanıdığı olan Tanzimatçı Romantizm, tesirleri altında geliştiği bu iki düşünce çığırının tersine, tıpkı bir Fransız Traditionalist felsefe-si, yahut bir bakıma Alman Romantizm'i gibi gelenekçidir. Tanzimat romantizmi için, içinde yaşanan hali geçmişe bağlayan görenek ve gelenekler, eskiden beri sürüp gelen hukuk ve ahlak kaideleri, İmparatorluğu yaşatacak olan hayat sınırları, can damarlarıdır. Kendi geçmişine yönelen ve geçmişin şanlı devirleri ile büyülenen Tanzimatçı Roman-tizm, bir yandan Batının siyasi sistemindeki ve teknik vasıtalarındaki üstünlüğünü kabul eder ve Batı sistemini bu yönünden benimsemeye çalışırken, öte yandan, Batı kültürü-nün İmparatorluğu bütünlüğü ile istilasını hayati bir tehlike olarak görür. Bu tehlikeye

karşı korunma vasıtaları olarak da, eski görenek ve gelenekleri yeniden canlandırmak ve yaşatmak ister. İşte, Tanzimatçı Romantizm'in gelenekçiliği ve Tanzimata hakim olan ikilik bu güdülerden doğar (Birand, 1955, 62-63).

Bu çerçevede, 'Batı'nın medeniyeti'ni, 'Doğu'nun kültürüyle uzlaştırmaya çalışan Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa ile temsil edilen dönemin aydınları da siyasi felsefe açısından bazı Aydınlanma değerleri ile edebiyat anlayışında romantik değerleri birleştirmektedir. Aydınlanmacı siyaset anlayışı açısından, devlet bir organizma olarak değil, sosyal sözleşme çerçevesinde insanlar tarafından oluşturulmuş, insan eliyle yapılandırılmış bir kurum olarak algılanmaktadır. Bireyler, kendi iradeleriyle bir araya gelerek devleti oluşturmaktadır. Bu çerçevede, kulluk ve padişaha tabi olma esasına dayanan Osmanlı yönetiminin devlet anlayışından tamamen farklı bir kavrayış söz konusudur.

Batılılaşma yanlısı Tanzimat aydınlarından Namık Kemal açısından bunun anlamı, bireyler arasında tanımlanmış olan sosyal sözleşmenin, hükümdarla tebaa arasındaki bir sözleşmeye dönüşmesidir. Buna göre, fertler tebaa olarak hükümdarın buyruklarına boyun eğmek, ona karşı görevlerini yerine getirmekle yükümlüyken, hükümdar, adil olmak ve mükemmel bir yönetim sergilemek zorundadır ve tebayı görevlerini yerine getirmek için zorlama hakkına sahiptir (Birand, 1955, 42-43).

Ancak, tebaa da kendisine adil davranmayan hükümdara "ödevlerini hatırlatacaktır" (Birand, 1955, 42). Namık Kemal'e göre bunun gerçekleştirilebilmesi için düzenli bir eğitim öğretim sistemi kurulmalı; bu sistemde sıkı bir eğitimden geçmiş, başarılı, seçkin kimseler tarafından yapılacak kanunlar, yine bu zümre tarafından uygulanmalıydı. Bu kanunların çerçevesini ise İslam-Osmanlı inançları ve kuralları oluşturmalıydı. Bu değerler sisteminin yerleştirilmesi de, eğitim ve öğretimin yanı sıra, güçlü bir propaganda sisteminin oluşturulmasıyla mümkün olacaktı (Birand, 1955, 42).

Aydınlanmanın Tanzimat düşüncesi üzerinde yaptığı etkilere bakarak, eleştiri geleneğinin geliştiği düşünsel arka planı ortaya çıkarmak mümkündür. Ayrıca, bu etkiler, eski-yeni tartışması ile eleştiri anlayışının, batılılaşma taraftarı aydınlar tarafından karşı kutupta konumlanmış olan aydınların dışlanması için araç olarak kullanıldığını göstermesi bakımından da ilginçtir. Aydınlanmacı düşünce yapısının, Kamuran Birand'ın belirttiği duygu-düşünce ikiliği şeklinde özetlenebilecek olan ikili yapı çerçevesinde kavranmasının da aydınlanmacı aydınlar arasında ayrımlara yol açtığı akılda tutulmalıdır.

Böylece, örneğin eserleri birbirinden çok fazla fark taşımayan Rezaizade Mahmut Ekrem ile Muallim Naci arasında yaşanan gerilimin ve buna benzer tartışmaların arka planına da ışık tutulmaktadır. Ancak, yine de Servet-i Fünun dönemi eleştiri geleneğinin, öznel düşüncelerin öne çıktığı değerlendirmelere dayanan bir gelenek olduğu söylenebilir. Bu çerçevede, eleştiri geleneğinde süreklilik gösteren öznel anlayışın cumhuriyet sonrasına yansımaları, bu anlayışın başlıca temsilcilerinden olan Nurullah Ataç'ın üç dönemde yazdığı yazılar ele alınarak incelenecektir.

Cumhuriyet Döneminde Ataç Eleştirisi

Nurullah Ataç'ın *Günlerin Getirdiği* kitabı 'nasıl konuşmalı'dan 'nasıl yazmalı'ya, oradan da 'nasıl eleştirmeli'ye uzanan bir 'edebi görgü kuralları' el kitabı niteliğindedir. Ataç'ın 1940'larda CHP'nin yayın organı olan *Ulus* gazetesinde basılan yazılarının derlemesinden oluşan kitapta, eleştirinin bir tavır olarak geliştirilmesi için çaba harcandığı

görülmektedir. Bu çerçevede, “abuk sabuk nazariyelere girişip derin fikirler yürüttüğünü sanmak”, övülmek istendiği için başkalarını övmek, öğretmek için konuşmak, her dediğini herkese dinletmek, üç satırlık hikâyeyi otuz satıra çıkararak hikâye yazma hünelerini sergilemeye çalışmak bu görgü kurallarına uymaz (Ataç, 2010, 18). Tıpkı, bir başka dilde düşünüp Türkçe yazdığını sanmanın, çeviri yaparken bütünle değil sözcüklerin anlamlarıyla uğraşmanın, ister Doğu isterse Batı dillerinden kaynaklansın, Türkçeye başka dillerden girmiş sözcüklerden arındırmakla uğraşmamanın da uymadığı gibi (Ataç, 2010, 13-20). Bu kitaptaki eleştiri yazılarında görülen yaklaşım genel olarak toptan yargılamacı bir yaklaşımdır.

Ataç, koyduğu kurallara uymadığını düşündüğü yazarları yererken, eleştiri anlayışını “güzel” kavramı merkezinde biçimlendirmektedir. Ancak, güzel olanın olmayandan ayırt edilebilmesi için hangi ölçütlerin geçerli olduğu konusunda okuyucuyu doğrudan pek fazla aydınlatmadığı söylenebilir.

Ancak, Ataç’ın eleştirileri incelendiğinde, Türkçe düşünüp Türkçe yazmak, günün değişen koşulları ile değişen edebiyat anlayışına uyum sağlamak, bu anlamda da eskiyi öğrenerek ona karşı çıkmak gibi ölçütlerin yanı sıra zamana dayanıklılık kullandığı temel ölçüt olarak karşımıza çıkıyor. Ancak, bu ölçütleri, eleştiriye bütünsel bir yaklaşım olarak getirdiği söylenemez. Ayrıca, şimdiki zamandan geleceğe neyin kalacağı belirlenemeyeceği için eleştiri kişisel beğeni düzeyine indirgenmektedir. Bu yaklaşımın bir başka sonucu, hem edebiyatın hem de edebiyat eleştirisinin kapalı bir çevre içinde gelişmesi gerektiğini öngörmüş olmasıdır. Ataç’ın şu sözleri bu durumu yansıtan örneklerdendir:

O da zamanın içinde bir adam değil mi? edebiyatçılar arasında yaşamıyor mu? çevresinde söylenenlere tıkıyor mu kulaklarını? Zamanın içinde değilse, edebiyatçılarla düşüp kalkmıyorsa, çevresinde söylenenlere kulaklarını tıkıyorsa, zamanında yazılan kitaplara değer biçmeye ne hakkı olur onun? Edebiyatı kendisine dert edinmiş değil ki! Dert edinseydi o da karıştırdı herkese, o da kapılırdı bir yeniliğe, ona da karıştırdı zamanın zevki (2010, 96).

Bu anlayışla uyumlu olarak, Ataç, edebiyatın faydacılık çerçevesinde değerlendirilmesine de karşıdır. Ona göre, sanat, güzellikle, güzeli ortaya çıkarmakla ilgilidir; sosyal fayda beklentisi ile edebiyat yapılmamalıdır. Fayda, edebiyat düşünüldüğünde asli görevini yerine getirirken ortaya çıkan bir yan etkidir. Bu çerçevede, sosyal fayda üzerine temellendirilmiş Tanzimat dönemi anlayışını dikkate alarak, bu edebiyat anlayışını şöyle eleştirmektedir:

Dünyanın her yanında böyle diyen sayısız insanlar vardır. Hani insan karısını boşamalı mı boşamamalı mı? hovardalık edip frengiye tutulanların sonu ne olur? Diye bir takım romanlar, tiyatro piyesleri yazarlar, adına da “tezli” derler, işte onlar da Şinasi Efendi’nin tekerlemesinde kendini gösteren düşünceden doğmuştur. Sadece güzel olsun diye, okuyup seyredenlerin hoşuna gitsin diye yazılmamışlardır; Allah esirgesin! Hiç öyle çocukluk olur mu? Ciddi kimseler ne der sonra? Roman tiyatro piyesi dediğinin dersten farkı olmamalıdır; yoksa faydası kalmaz (Ataç, 2010, 50).

Ataç’a göre, halk için yazdıklarını söyleyenler sanatı sevmemekte kendini beğenmektedir; bu anlayışa sahip yazarların söyleminin popülist olduğu düşüncesindedir (2010, 51).

Ataç’ın Divan edebiyatı konusundaki tutumunun da çelişkili olduğu söylenebilir.

Ataç bir yandan dili Arapça ve Farsça kelimelerle dolu da olsa bu edebiyatın özünün bize ait olduğunu, bu yüzden de Divan edebiyatına sırt çeviremeyeceğimizi söyler: “Saz şairlerimizin şiirlerini okumalıyız, ama Divan şiirini de bırakamayız. Bize dilimizi asıl onlar öğretecek, tadına asıl onlar erdirecektir. [...] İkinci kazancımız da kelimelerin mânâlarının ayrı bir varlıkları olduğunu, onları gelişi güzel, birini ötekinin yerine kullanmak doğru olmayacağını öğrenmemizdir. Kelimelerle güzel şekiller kurmak gücünün edinilmesi bunu bilmekle başlar” (Ataç, 2010, 125-126). Görüldüğü gibi Ataç, Divan edebiyatını öğrenmenin ve öğretmenin gerekliliğini bu şiirin taşıdığı estetik değerden çok, bugünü anlamak için tarihi biliyor olmanın gerekliliğine dayandırmaktadır. Çünkü güzel kavramına yönelen Ataç’ın edebiyat anlayışına göre, eleştiri belli bir sanat anlayışından yoksunsa ne eski ne de yeni edebiyat ürünlerini değerlendiremez, onları anlayamaz. Ayrıca, Divan şiirinin bugünün okurunu günümüzden uzaklaştıracağı düşüncesini Ataç, şu sözlerle dile getirmektedir:

Bırakayım artık divanları, ne açıp okuyayım, ne de sözünü edeyim, diyorum, olmuyor bir türlü. Nedir bilmediğim bir şey var içimde, komuyor beni onlardan ayırmağa. Kasidelere sıra sıra gazellere, murabbalara, muhammeslere daldım mı eski şiirimizi sevmek, o kitapları büsbütün kapatmak için aklıma gelen, hepsinin doğruluğuna inandığım sebepleri unutuyorum, tutuluyorum onların büyüüne de günümüzden, sanki dünyadan uzaklaşıveriyorum (Ataç, 2010, 253).

Ataç’ın Divan edebiyatını bir yandan tümüyle göz ardı etmek isterken bir yandan da bu edebiyatın “büyü”sünden bir türlü kurtulamayarak Divan şiirlerini okurken “günümüz”den uzaklaşıvermesinin temel nedenini, Ataç’ın *Sözden Söze* kitabında yer alan “Fuzuli’yi Okurken” başlıklı makalesindeki Divan şiiriyle ilgili değerlendirmelerinde bulmak mümkündür: “Hayır, zamanı yoktur Divan şiirinin, gerçekte olmadığı için olaylar eskisinin erişemeyeceği bir âlem yaratmağa özenir. Kişiden kişiye değişmediği gibi çağdan çağa da değişmez. Bir gazelin hangi yüzyılda yazıldığını anlasanız bile içindeki düşüncelerden, duygulardan, sanat, güzellik ölçülerinden değil, ancak dilinden anlıyabilirsiniz. [...] Çağımızın sözleri değildir o sözler, çağımızın düşünceleri değildir o düşünceler” (Ataç 2010, 253-254).

Bu çerçevede, Ataç, Divan Edebiyatını işlevsel açıdan, yani, çağdaş edebiyatla ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir. Bu bağlamın dışında ise Divan Edebiyatına yöneltilen genel geçer bazı eleştirileri tekrarlar. Divan edebiyatının ‘mana’dan yoksun olması, söz oyunlarına dayanması, güzel şekillerin içinin nasıl doldurulduğuna önem verilmesi, şairlerin durmadan birbirlerini taklit ederek özgün yapıtlar ortaya koyamamaları gibi unsurlar, Ataç’ın Divan geleneğine yönelttiği eleştiriler arasındadır. Ataç’ın dile getirdiği bu eleştirilerin örneklerinden birini, ilk basımı 1954 tarihinde yapılmış olan *Diylim* kitabında yer alan “Aydınlarımız” başlıklı makalesinde bulmak mümkündür:

Büğün yok mu o okullarda [orta öğretim okulları, y.n.] edebiyat dersi? Yoktur, bizde Batı acunundaki anlamile bir edebiyat yoktur da onun için. Bizde hep kendilerinden öncekilerin söylemiş olduklarını tekrar eden birtakım şairler yetişmiştir, hiçbir şair, hiçbir yazar yeni düşünceler, yeni görüşler getirmemiştir, iç hayatımız naslara bağlı olduğu gibi güzellik hayatımız da naslara bağlanmıştır, düşünce hayatımız da naslara bağlanmıştır. Bizim edebiyatımız insana türlü görüşleri, türlü düşünceleri öğretmez, insanoğlu saygısı aşılamaz. Bunun için orta öğretim okullarından bizim edebiyatımızı kaldırıp yerine

Yunan, Latin edebiyatını koymak gerekir. Batı acunu aydınını aydın edenler onlardır da onun için. (Ataç, 2007, 20-30)

Zamana dayanma, Ataç'ın Divan geleneğini değerlendirirken başvurduğu en önemli ölçüttür. Baki, Fuzuli, Nabi gibi şairleri, zamana dayandıkları için büyük şairler olarak niteler. Ancak, bu dayanıklılığın da edebiyat tarihi kitaplarının sınırlı çerçevesinde kaldığını belirtmekten kaçınmaz.

Nurullah Ataç, *Sözden Söze* kitabında yine eski-yeni edebiyat, eleştirmenlik, yazarlık ve dil üzerine düşüncelerinden söz ediyor. Yazarın eleştiri anlayışının, *Günlerin Getirdiği*'nde olduğu bu gibi kitapta da değişken, kimi zaman birbiriyle çelişkili düşüncelerden oluştuğu söylenebilir. İki kitap arasında kurulabilecek bir başka benzerlik ise Ataç'ın eleştiri anlayışını belirleyen kuramsal çerçevenin geliştirilmemiş olmasıdır. Bu kitapta, *Günlerin Getirdiği*'nden farklı olarak, eleştirinin ölçütlerinin bir dereceye kadar öznelikten uzaklaşmaya çalıştığı söylenebilir. Bu ölçütler içinde zaman karşısındaki direnç yine karşımıza en önemli ölçüt olarak çıkmaktadır. Ancak, bu ölçüte bağlı olarak nesnel bir eleştirel yaklaşım geliştirildiğini söylemek oldukça güçtür. *Sözden Söze*'de yer alan 'Eleştiri' başlıklı yazısında Ataç yine değişkenliği savunmakta, buna ek olarak da kurmaca karakteri Keziban'a, kendini yalnızca o eserin zevki için, sanat eserinin etkisine teslim etmeksizin gerçekleştirilen okumalar sonucunda ulaşılan eleştirel yargıların işe yaramaz olduğunu söylemektedir. Keziban bu konuda şu sözleri dile getirmektedir:

Öyle ise bırakın bu eleştirmecilerin söylediklerini. Onlar okudukları romanları, şiirleri zevk için okumuyor. Sizin dediğiniz gibi üzerlerine aldıkları işi görmek, o işi başarmak için okuyorlar. Demek ki onlar birer sanat eseri okuru değildir. ...'Ben bunun üzerine ne söyleyeceğim, ne söylemeliyim?' diye düşünüyor, kendisini zevkine de sıkıntısına da bırakamıyor, yani durumu, sanat eseri karşısında asıl gereken durum olamıyor... Öyle bir adamın söylediği sözün ne değeri olur. (Ataç, 2010, 224-225)

Bu çerçevede, beğeniyi bir takım gerekçelere yaslayarak temellendirmek, Ataç için pek de geçerli bir eleştirel yaklaşım değildir. Böylesi bir tavır, eserin okuyucudan belediği kendini sanat eserinin yaratacağı etkiye bırakma halinin ortaya çıkmasının önünde engel oluşturmaktadır.

Buna paralel olarak Ataç'ın eleştiri anlayışında göze çarpan başka bir önemli özellik edebiyat metnine yazar merkezli bir yaklaşımı benimsemiş olmasıdır. Buna bağlı olarak, yalnızca eserin kendisi değil, hem yaratma eylemi hem de bu eylemi gerçekleştiren "sanat adamı" tanrısallaştırılmıştır. Ataç'a göre, "yeni şair"i büyük yapan özellik, onun, herkesin gözünün önünde duran ya da herkesle birlikte kendisinin de içinde yaşadığı gerçekliği herkesten daha üstün bir şekilde algılaması ve dile getirebilmesidir. Bunun sonucunda da Ataç, yazarlığı bir öze indirgemekte ve bu öze sahip olan kişiyi diğer herkesten ayrıcalıklı bir konumda değerlendirmektedir. Ataç'ın, edebiyatta yenilik konusunu tartıştığı 'Yeni Şiir' adlı yazısındaki şu sözleri bu çerçevede değerlendirilebilir:

Gerek bugün gerekse bundan bin yıl sonra yeni gözükecek şey ise ancak bir şairin, bir sanat adamının kişiliği, kendinden başka kimsede bulunmayan vasıftır. Yeni şair Homeros, yeni yazar Montaigne...

O yenilik eskimediği gibi ona benzemek de kimsenin elinden gelmez.

... Hayır, bir sanat adamının kişiliği herkesten başka olmasında değil, herkesle bir olmasındadır. Yalnız kendisinde bulunan birşeyi söyler, ama onu söylemekle bütün insan-

ları söyler. Yalnız kendine vergi olan bir söyleyişi vardır ki onda her insan, küçük büyük her insan kendini bulabilir. ... “Benim şiirimde bütün insanlık vardır ama bunu ancak ben böyle söyler, sezdirebilirim” demektir (Ataç, 2010, 177).

Bu yaklaşımın okurlara yansımalarının, edebiyat eserini kavrayabilmek için eğitilmiş, ince bir beğeniye ulaşmış, “zevk için okuyan”, hem eski hem de yeni edebiyatı bilen, kendisini şaşırtacak eserlere açık, eğitilmiş bir okurun oluşturulmasına ilişkin beklenti yaratması olduğu söylenebilir (Ataç, 2010, 225). Eleştiri yazılarında Ataç’ın okurlarla kurduğu ilişkinin bir tür paylama, “siz beğenmezsiniz ya da anlamazsınız, ama ben yine de söyleyeyim” tarzında kurulmuş bir ilişki olması bu düşüncüyü desteklemektedir.

Ayrıca, bu yazılarda Ataç, kendi takındığı tavrın bir sonucu olarak bir tür onaylama, doğru olanı gösterme konumunu benimsemektedir. Böylece, edebi metin, çoklu anlamlara ve farklı düzeydeki okumalara açık bir metinden çok yarattığı etki karşısında kişinin kendini bırakarak bir tür çözülme, kendinden geçme ilişkisi kurulması gereken bir ‘şey’dir. Zaten Ataç da yeni şiirin bir ‘şey’ olduğunu ve onu bu özelliğiyle etkilediğini söylemektedir.

Prospero ile Caliban kitabının başında ise Nurullah Ataç bu kez karşımıza Allı ismi ile çıkan kurmaca karakteriyle aydın-toplum ilişkisi ve aydının toplumsal konumuna yönelik konuşmalar yapıyor. Bu konuşmaların iki temel izleği var; birincisi Ataç’ın “gerçek aydın” kavramını irdeleyişi, ikincisi ise, yine bu kavramdan yola çıkarak köylü ve köylünün aydınlatılması sorunu.

Ataç, Shakespeare’in *Firtına* oyunundaki iki karakterden, bilme aşkını temsil eden Prospero ile bilgi, daha doğrusu bilgiye ulaşamama, bilgiye sahip olamama nedeniyle köleşen çoğunluğu temsil eden Caliban’ın karşıtlığından yola çıkarak, “gerçek aydın” nosyonunu geliştiriyor. Buna göre, uygarlık, ancak amacı yalnızca daha çok bilmek, çalışarak kendini aşmak olan, bu amaçla çoğunluktan, çoğunluğun temsil ettiği beğeniden, yaşam biçiminden ve gündelik kaygılardan uzaklaşmış “gerçek aydın”lar aracılığıyla kurulabilir. Bu tip aydın, karşısında her zaman kendisini anlamayan, suçlayan ve yargılayan yığınları bulacaktır. Ancak bu onu, yalnız kendi için, kendini aşmak için çalışmak ve üretmekten vaz geçirmemelidir. Ancak böyle aydınlar gerçek bilgiye, sanata ulaşabilir ve onun aracılığıyla etraflarına ışık saçabilir (Ataç, 2007, 199-205).

Ataç, kısaca, gündelik yaşam ve toplumsal sorunlardan uzaklaşmış, fildişi kulesine çekilmiş bir aydın formasyonunu “gerçek aydın” olarak kavramsallaştırmaktadır. Bu kopukluğu anlatmak için birkaç yerde Stendhal’in “(b)enim yazdıklarımın değeri yüz yılın sonlarına doğru anlaşılacaktır” sözleri ile bu düşünceye rağmen çalışıp üretmeye devam etmesini örneklemektedir (Ataç, 2007, 209). Bu çerçevede, Ataç’ın daha önceki yazılarında da savunduğu elitist yaklaşımı sürdürdüğü söylenebilir. Bu yaklaşımın ilginç sonuçlarından biri, Ataç’ın modernitenin aydınlar tarafından kavranış biçimine getirdiği eleştiridir. Sabahattin Eyüboğlu’na yanıt verdiği ‘Prospero ile Caliban IV’ başlıklı yazısında Ataç, Batı düşüncesinin metonimik kavranışını, bu sözlerle tanımlamıyor olsa da, eleştirmektedir. Ataç’ın bu eleştirileri dile getirdiği paragrafta “gerçek aydın”ın nitelikleri de anlatılmaktadır:

Öyle Shakespeare’i meskperi okumazmış, neden okusun? biliyor hepsini, bilmediği bir nen varsa onun için de *Larousse* sözlüğünü açıp bakıyor, öğreniyor. Daha doğrudan bütün bilgilerle bezenmiş, geçmişin yazarlarını okuyacak da ne olacak? Kendine

yeter bildiği, bu topluma da yeter... Hem Shakespeare okunur mu? Geçmiş artık, *The Tempest*, Larousse sözlüğünün bildirdiğine göre, “cin, peri masallarına dayanan bir güldürü” imiş, günümüzün gerçekçiliğe ermiş aydını öyle nenleri okur mu? Boşboşuna, pisipisine uğraşır mı onlarla?

[...]

[A]zla yetinmeyen, kendini aşmak isteyen, kendini yükseltmeğe çalışan, Bay Eyüboğlu gibi yaratılıştan bütün bilgilere ermiş bir öke olmasa da geçmişin büyük yazarlarının dediklerini bilmeğe özenen, bir Larousse sözlüğü edinmekle yüzyılların kurduğu bütün uygarlığı kavrayabileceğini sanmıyan, geçmişe de kendisine de saygısı olan, içinde yaşadığı topluma azın da yeteceğini söylemiyendir. (Ataç, 2007, 222-223)

Ataç’ın metonimik yaklaşıma getirdiği eleştiri, Batı düşüncesini ve ilerleme fikrini birtakım simgelerle temsil ederek bu semboller düzleminde kavrama alışkanlığından kurtulmak gerektiğini, Batı düşüncesini kavramsal boyutta değerlendirmeksizin “gerçek aydın” olunamayacağını o yıllarda gündeme getirmiş olması açısından dikkat çekicidir.

Ataç’ın yaklaşımının bir başka sonucu, toplumsal beğenin yükseltilmesinin ancak daha yüksek bir beğeniye sahip az sayıdaki aydın ve sanatçının ürünleri ile sağlanabileceği düşüncesidir. Bu düşünceden yola çıkarak, Caliban’ın temsil ettiği toplumsal beğeniye önce yok saymak, daha sonra da “[e]skinin, geçmiş, ölmüş kalıpların, inançların baskısı altında”ki Caliban’ı özgürleştirmek üzere “baskı altına alma”nın gerekliliğinden söz etmektedir (Ataç, 2007, 202). Bu çerçevede, Ataç, köy ve kenti birbirinden ayırarak modernle özdeşleşen kenti, kentteki “kursakları az çok doymuş olanların kafa açılığını” vurgulamakta (Ataç, 2007, 229); sanat ve bilim için gerekli gördüğü burjuva kültürünün gelişip yerleşebileceği kenti, ilerlemenin ve uygarlaşmanın motoru saymaktadır (Ataç, 1999, 229). Ataç, bu noktada, o yıllarda gelişmekte olan toplumcu gerçekçi akımla ve köy enstitüleri ile hesaplaşır. Ona göre, köylü ya da işçi sınıfı gibi toplumsal katmanlardan herhangi birini seçerek onu kalkındırmak üzere girilen çabalar, hem bu çabaların üzerine kurulduğu kuramsal çerçeve hem de uygulanan yöntem bağlamında, yanlıştır (Ataç, 2007, 229). Ataç, Doğu düşüncesine yatkınlık ve duruk bir toplum olmak gibi özellikler yüzünden, kuramların taşıdığı bilgiye değil, kuramı oluşturan üstatlara inanma alışkanlığını eleştirir (Ataç, 2007, 230-231). Bu alışkanlık sonucu kuramlar, bilimsellikten uzaklaşarak dinsel bir işlev taşımaya başlamakta, bilgiden çok üstada bağlılık ve inanç geliştirilmektedir. Ataç, bu çerçevede, sağ ve sol öğretilerin birer din gibi kavrandığını, yasak koyucu bir niteliği olduğunu söylemekte ve bundan çıkış yolunun da aydınlanma düşüncesinin simgesel değil kavramsal düzlemde algılanmasıyla gerçekleşeceğini iddia etmektedir (Ataç, 2007, 233-235).

Sonuç

Tanzimat döneminden başlayarak cumhuriyet sonrasına kadar uzanan dönemde edebiyat eleştirisinin temelleri araştırıldığında, bu eleştirinin kuramsal bir arka plana dayalı metin incelemelerinden çok eleştirmenlerin öznel değerlendirmelerinden beslendiği görülmektedir. Edebiyat eleştirisinin tarihsel açıdan süreklilik gösteren bir başka özelliği ise, yalnızca edebiyat alanını ilgilendiren bir etkinlik olmaması, siyaset ile oldukça sıkı bağlar taşımasıdır.

Hem bu özelliklerin hem de edebiyat eleştirisinin kavramsal çerçevesinin açığa çıkma-

rılmasını sağlayacak en önemli inceleme alanının ise Divan şiiri olduğu görülmektedir. Divan edebiyatı ile ilgili eleştiriler değerlendirildiğinde, bu eleştirilerin yalnızca edebiyatı ilgilendirmedeği, tersine siyaset ile iç içe yürüdükleri görülmektedir. Dolayısıyla, Divan edebiyatı her dönemde aydınların kendilerini güncel siyaset içinde konumlandırmalarında önemli bir işlev taşıyan bir turnusol kâğıdına dönüşmüştür.

Divan şiiriyle ilgili değerlendirmelerin ortak özelliği, metin merkezli incelemelere dayanmak yerine gerek Osmanlı gerekse cumhuriyet modernleşmesinin inşasında bu şiiri modernliğin mefhum-u muhalifi saymaya dayanmasıdır. Bu şiirle ilgili değerlendirmeler, bazı basmakalıp sözlerin yinelenmesine, birbirleriyle çelişen düşüncelerin aynı araştırmacılar tarafından ifade edilmesine dayanmakta ve Divan edebiyatının değersizleştirilmesiyle sonuçlanmaktadır. Günümüzde yapılan az sayıdaki çalışma bir yana bırakılacak olursa, Namık Kemal'den başlayarak Ataç'a kadar izleri sürülebilen bu yaklaşımın, Divan şiirlerinin nesnel bir eleştirel yaklaşımla ele alınmasını engellediği görülmektedir. Dolayısıyla, bu şiirin farklı kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilerek hem Osmanlı-Türk edebiyat tarihindeki hem de dünya edebiyatındaki yerinin açığa çıkarılması için metin- merkezli araştırmaların yaygınlaştırılması gerekmektedir.

Kaynakça

- Adıvar, H.E. (1943). Önsöz. **Osmanlı Şiiri Tarihi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, v-xxi.
- Andrews, W.G. (2000). **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı** (T. Güney, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ataç, N. (2010). **Günlerin Getirdiği - Sözden Söze**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ataç, N. (2007). **Okuruma Mektuplar-Prospero ile Caliban**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ataç, N. (2007). **Diyelim - Söz Arasında**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başlı, Ş. (2010). **Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine**. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Benk, A. (2000). **Dil Yazıları 2**. İstanbul: Doğan Kitap.
- Birand, K. (1955). **Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri**. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Caner, F. (2008). Cumhuriyet Eleştirisi ile Oryantalizmin İşbirliği: Hasta Adamın Hasta Şiiri. **Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 20, 159-171.
- Devellioğlu, F. (1999). **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Ercilasun, B. (1998). **Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit**. İstanbul: Milli Eğitim.
- Eyüboğlu, S. (1998). Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenkten Türk'e Dönüş. **Yahya Kemal İçin Yazılanlar** (K. Yetiş, Haz.). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 79-92.
- Gibb, E.J.W. (2004). **Osmanlı Şiir Tarihi I-II** (A. Çavuşoğlu, Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1985). **Divan Edebiyatı Beyanındadır**. İstanbul: Marmara Kitapevi.
- Holbrook, V. (1998). **Aşkın Okunmaz Kıyıları** (E. Köroğlu ve E. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Köprülü, M.F. (1999). Hayat ve Edebiyat. **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler** (M. Kalpaklı, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mardin, Ş. (1973). Center-Periphery Relations: A Key to the Turkish Politics. **Daedalus**, 102 (Kış), 169-190.
- Mengi, M. (2000). Yüzyıllık Bir Batı Kaynağı: Gibb'in Osmanlı Şiir Tarihi. *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları. <http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/8.php>
- Moran, B. (1984). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Roman. **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 409-418.
- Parla, J. (1993). **Babalar ve Oğullar**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tolasa, H. (2002). **16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ülgener, S.F. (1983). **Zihniyet, Aydınlar ve İzmler**. İstanbul: Derin Yayınları.
- Yavuz, H. (1998). Görünmez Kılınan Şiir. **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**. İstanbul: Can Yayınları.
- Yavuz, H. (2008). Şiir ve Eleştiri. **Zaman Gazetesi**, 31 Aralık 2008. <http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=790043>.

Öz

Osmanlı -Türk Edebiyatı Tarihyazımında Tanzimat'tan Bugüne Çağdaş Eleştirel Söylem

Edebiyat eleştirisinin Tanzimat döneminden başlayarak yalnızca edebî alanı ilgilendiren bir edebî tür olmadığı, siyasi alanla çok yakın bir ilişki içinde olduğu dikkati çekmektedir. Eleştiri etkinliğinin en belirgin özelliklerinden biri, edebiyat eleştirisinin kendisinin modernleşmenin simgesine dönüşmüş olmasıdır. Bir diğer özellik ise, kuramsal bir çerçeveye dayanan “nesnel eleştiri”nin uzunca bir süre yerleşmemiş olması, edebiyat metinlerinin daha ziyade kişisel beğeni ile şekillenen öznel yargılar doğrultusunda değerlendirilmesidir. Divan şiiri ile ilgili değerlendirmeler, edebiyat ile siyaset arasındaki sınırların modernleşme bağlamında bulanıklaşmasının en açık gözlemlenebildiği alandır. Divan şiiri ile ilgili Tanzimat döneminden başlayarak giderek basmakalıplaşan değer düşürücü yargıların kaynağı araştırıldığında, bu iki özelliğin belirleyici olduğu görülmektedir. Divan şiirinin Osmanlı-Türk edebiyatı içinde olduğu gibi dünya edebiyatı içindeki yerinin sağlıklı bir şekilde ortaya çıkarılmasının ise “nesnel eleştiri”nin gelişmesine bağlı olduğunun altı çizilmelidir.

Anahtar kelimeler: Edebiyat eleştirisi, Divan şiiri, oryantalizm, nesnel eleştiri, öznel eleştiri.