Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi



EMİNE TUĞCU

iletişim

EMİNE TUĞCU Başkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2004'te mezun oldu. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programını 2007'de sunduğu "Şehrengizler ve Âyîne-i Hûbân-ı Bursa: Bursa Şehrengizlerinde Güzeller" başlıklı teziyle tamamladı. 2012'de Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden doktora derecesi alan Tuğcu, Başkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Osmanlı edebiyatı üzerine dersler veriyor.

İletişim Yayınları 1868 • Edebiyat Eleştirisi 37
ISBN-13: 978-975-05-1176-9
© 2013 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2013, İstanbul

EDİTÖR Berna Akkıyal
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Remzi Abbas
DİZİN Birhan Koçak
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

EMİNE TUĞCU

Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi

Bir Tarihselleştirme Yaklaşımı

iletişim

Ağabeyim Halil Tuğcu'nun aziz hatırasına...

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9

Giriş 15

BİRİNCİ BÖLÜM

Osmanlı Divan Edebiyatı ve Eleştiri 27

Sanat/zanaat ve sanatçı/zanaatçı kavramlarının ışığında Osmanlı Divan Edebiyatı'nda şiir ve şair kavramları 28

Belâgat yolunda eleştirinin gölgesi 35

Şairin hüneri, şiirin ehliyeti 43

Hâmi ile şair arasında bir söz sarrafı: Eleştirmen 47

Osmanlı'nın son döneminde yaşanan kültür hareketliliği ve gerçek(çi)lik 53

Mahallileşme sürecinde ilahî gerçekliğin dünyevileşmeye başlaması 58

Yenilik arayışlarında bir ara yol: Hikemî tarz 62

Kudemanın mirası olan ilahî gerçeklik ve temsilî dil: Sebk-ı Hindî 67

"Kudema tarzı"ndan sonra, Tanzimat şiirinden önce: "Yeni" şiire doğru 71

İKİNCİ BÖLÜM

Tanzimat Dönemi: "Edebiyat-ı Sahîha"nın İnşası 75

"Konuşmanın kapısını aralamak" 81

"Edebiyat-ı sahîha"nın programı 84

Eleştiri ölçütleri ... 89
"Edebiyat-ı sahîha"nın eleştiri sistemi: *Talîm-i Edebiyat* ... 95
Edebiyat dilinin kapısını aralamak ... 100
Güzellik algısı ... 106
"Edebiyat-ı sahîha" taraftarlarının terakkisi ... 109
"Edebiyat-ı sahîha"nın çizgisini aşanlar ... 114
"Edebiyat-ı sahîha"dan meyhaneye geçil(e)mez ... 115
Hangi gerçekçilik? ... 117
"Edebiyat-ı sahîha"nın dışına itilmek ... 120

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Eleştirilerle Kavranan Bir Dönem: Servet-i Fünûn ... 127
Edebiyat tarihlerinde bir sorun: *Servet-i Fünûn* ... 128
"Hasta adam"ın marazî şiiri ... 132
Taklide zemin bulmak ... 134
Eslâfın taklidi ... 136
Tablatın taklidi ... 139
Kelimelerle resmedilen tablat ... 142
Şiirin dili, şairin üslûbu ... 144
Şairânelik ve ahenk ... 149

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Milli Edebiyatın İnşası: Direniş ve Uzlaşım ... 155
"Millî edebiyat"ın inşasına çağrı: "Yeni Lisan" ... 158
Millî edebiyatın programı: *Türkçülüğün Esasları* ... 163
Mehmet Âkif Ersoy'un "hakiki tasvir"inde beliren "sosyal gerçekçilik" ... 168
Ahmet Hâşim'in lirik şiir dolayımında direnişi ... 174
Yahya Kemal Beyatlı'nın gelenekle uzlaşımı ... 183

Sonuç ... 195

KAYNAKÇA ... 201
DİZİN ... 211

Önsöz

Türk edebiyat tarihi yazımında önemli bir yeri olan modernleşme süreci, araştırmacıların zihnini meşgul eden tartışmalı bir alandır. Türk edebiyat tarihi yazımında modernleşmenin "Batı" ekseninde ele alınmasına getirilen eleştiriler, "Batı dışı modernlik" kavramının sorgulanmasına da neden olmuştur. Ancak "modern" ve "modernizm" hatta "postmodern", "postmodernizm" gibi kavramların çetrefilliği, "Batı dışı modernlik" kavramının açımlanmasını güçleştirir. "Batı dışı" görülen toplumların özgün nitelikleriyle modernleşmeyi nasıl kavradıklarını sorgulayan bir yaklaşımdan, "Batı modernleşmesini" çözmesi de beklenir; fakat edebiyat araştırmalarının millî kimlik üzerinden incelenmesine devam edildiği müddetçe, bu sorunun cevaplanması mümkün olmayacaktır. Peki, bu bulanıklığın giderilmesi şart mıdır? Açıkçası, araştırma konusu ne olursa olsun konuya bir netlik kazandırmak, akademinin bir gerekliliği gibi görülebilir; ancak bu düşüncenin de artık sorgulanması gerekiyor. Zira anlaşılmazlığın anlaşıldığının, daha doğrusu modernleşmenin birtakım genellemelere izin vermediğinin farkına varmak da önemli.

Türk edebiyatında "modern" ve "modernist" şiirin hangi yönleriyle kavrandığı ve birbirinden nasıl ayırt edildiği de tartışmalı bir alandır. Tarihsellik ve varolan şiir geleneğinden kopuş, genellikle modernliğin bir izdüşümü sayılmaktadır. Bu kitabın amacı ise Türk edebiyatında modern ve modernist şiirin sınırlarını tayin etmek değil, Osmanlı'nın son döneminde modernleşme olgusunun nasıl kavrandığını ve şiiri nasıl dönüştürdüğünü tartışmaya açmaktır. Bilindiği üzere, roman başlı başına modernliğin göstergelerinden biri kabul edildiğinden, modernleşmenin Türk edebiyatında alımlanışı daha çok roman üzerinden tartışılıyor. Özellikle Tanzimat döneminden itibaren edebiyattan beklentinin ne olduğuna dair malumat içeren metinler, roman çerçevesinde sıklıkla gündeme getirildi. Şiir için aynı şeyi söylemek ise biraz güç. Oysa modern şiirin nasıl biçimlendiğini anlamak için bu metinlerin dikkatle yeniden incelenmesi ve yorumlanması gerekir. Zira bu dönemde "modern edebiyatın" inşasına yönelik yeni teklifleri barındıran yazılar, çoğunlukla türsel bir ayrıma gitmeksizin edebiyatı bir bütün olarak almıştır. Başka bir deyişle, Osmanlı aydınının zihninde tek başına roman, tiyatro, şiir ve eleştiriden ziyade, siyasi ve sosyal anlamda yenilenme isteği vardır; edebiyat da bunun bir parçasıdır. Bu yüzden nasıl bir edebiyat istendiğinin cevabı eleştirel nitelikteki yazılara bakılarak aranabilir.

Edebiyat araştırmacıları şimdiye kadar farklı gerekçelerle eleştiri üzerine çalışmalar yaptılar; özellikle yazarların ve dönemlerin eleştirisi üzerine yetkin çalışmalar hazırlandı; ancak dönemlere göre eleştirinin birbiriyle bağlantısı ve şiiri dönüştürücü etkisi pek ele alınmadı. Ayrıca araştırmacılar genellikle bu metinlere, belli bir şairin şiirini ya da dönemin genel eğilimini değerlendirmek amacıyla bir kaynak olarak baktıkları için, eleştirinin tarihsel çizgide nasıl bir dönüşüme tabi olduğunu da dikkate almadılar. Belirli bir yazar, ko-

nu ya da döneme odaklanan bu çalışmalarda sınırları aşmama durumu akademinin bir ilkesi olarak dayatıldığından, dar alanlarda sıkışıp kalmak belki de zorunlu kılındı.

Tarihsel açıdan geniş sayılabilecek ve pek çok karmaşık yapıyı barındıran bir dönemin eleştirel söylemini tartışmak, açıkça söylemek gerekirse bazı zorlukları belirgin kılıyor. Bu durum, kaynakların yetersizliğinden ziyade, varolan kaynaklarda karşılaşılan kavram ve terminoloji sorununun hâlâ çözülmemiş olmasından kaynaklanıyor ya da durum öyle yansıtılıyor. Osmanlı dönemi edebiyatını konu alan hemen her çalışma sanki baştan yetersizliğe ve eksikliğe yazgılı. Osmanlı dönemi edebiyatının incelenmesinde yeni bir yöntemin geliştirilmemiş olması da bunun en önemli nedenlerinden biri. Bu yüzden farklı metinlerde hep benzer görüşleri okuyup duruyoruz.

Türk edebiyatı çalışmalarında genellikle bir yazarın eserleri ya da belli bir dönemin konu edilmesi makbul sayılır. Bu yaklaşım bir anlamda yerindedir; zira bütünlüklü bir bakış açısının oluşabilmesi ve genel bir değerlendirmeye varabilmek için öncelikle parçaların ortaya konması gerekir. Öte yandan bu bakış açısının sürekliliği, parçaların üst üste yığılmasına ve zeminde büyük bir boşluğun oluşmasına da yol açabilir. Parçaları yerli yerinde bir araya getirerek bütüne ulaşmak ise sosyal bilimlerde pek kolay bir iş sayılmadığı gibi, sonuçların göreceli olacağı da öne sürülür. Ayrıca bireysel ve toplumsal düzlemde "boşlukları doldurma" arzusu duyduğumuzu –hatta bu yönde güdülendiğimizi de– eklemeliyiz. "Eksik"le bir tutulan "boşluk" düşüncesi, akademi için "yetersizlik" göstergesi sayılır: Yapılan çalışmanın bir boşluğu doldurması gerekir, doldurduğu alanda da boşluk bırakmamalıdır. Oysa "ilerleme" doldurulan boşluklarla değil, bırakılan boşluklarla mümkündür. Elinizde tuttuğunuz bu kitap, kiminlerince eksik, varılan sonuçlar bakı-

mından ise göreceli bulunabilir; bazı konularda "boşluk" bıraktığı gerekçesiyle eleştirilebilir. Benim beklentim, burada değindiğim ancak şimdilik tartışmaya açmadığım konularda yeni çalışmaların yapılması, en azından konuya ilgi duyan okurların bu konularda düşünmesi.

Bu kitabın bir şiir ya da eleştiri tarihi olma iddiası taşımadığını, ancak Türkiye'de "millî edebiyat" paradigmasına yaslanan kalıplaşmış bir edebiyat tarihinin varlığına işaret ettiğini vurgulamak isterim. Özellikle muhafazakâr-devrimci, eski-yeni, özgün-mukallit gibi kalıplarla değerlendirilen şairlerin eserleri üzerine artık yeni çalışmalar yapılması gerekiyor. Özellikle, Ziya Paşa, Muallim Naci, Tevfik Fikret, Cenap Şahabeddin, Ahmet Hâşim, Mehmet Âkif gibi şairler, genel kabullerin dışında bir yorumu hak ediyorlar. Bu kitap, Ziya Paşa'nın düalizmi, Muallim Naci'nin eski edebiyat taraftarlığı, Tevfik Fikret'in yenilikçiliği, Cenap Şahabeddin'in mukallitliği, Ahmet Hâşim'in lirizmi, Mehmet Âkif'in fikir adamlığı gibi edebiyat tarihlerince sürdürülen genel kabulleri yeniden tartışmaya açıyor.

Modern Türk şiirinin inşa sürecini eleştiri üzerinden yorumlayan bu çalışmayla elbette Türk edebiyatında şiir ve eleştiri üzerine yapılacak okumalara yeni bir bakış açısı oluşturmayı umuyorum. "Yeni bir bakış açısı" ile kastedilen, hemen her çalışmada arzulanan, "özgünlüğe" vurgu yapan klişeleşmiş ancak içi farklı şekillerde doldurulan bir tanımlama. Şimdiye kadar üzerinde pek çok çalışma yapılan metinleri modern şiirin oluşum sürecini anlamak üzere okuduğumda, edebiyat araştırmacılarının "bilindik" diye niteleyebilecekleri metinlerde yer alan eleştirel söylemin, yeni türlerin oluşumunda ve varolan türlerin dönüşümünde çok önemli bir işleve sahip olduğunu gördüm; aynı zamanda, bu "bilindik" metinlerin önceki metinlere cevap verdiğini de.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan dönemin şiirini ko-

nu alan pek çok metin bulunuyor. Özellikle Tanzimat döneminden sonra şiir yazan hemen her şairin, şiir ve diğer şairler hakkında görüşlerini aktarmaları, ister istemez kaynak konusunda bir sınırlandırmaya gitmeyi gerekli kıldığından, Türk edebiyat tarihinde dönemine yön veren isimleri ve onların eserleri üzerinde çalışmayı seçtim.

Kitabın "Osmanlı Divan Edebiyatı ve Eleştiri" başlıklı birinci bölümünde Osmanlı divan edebiyatının, modern sanat düşüncesinden farkını vurguladım. Divan şiirinde eleştiri yaklaşımı, felsefi temelini belâgat ilminden aldığından, belâgatin eleştirideki işlevi üzerinde durdum. Osmanlı divan şiirinin 18. yüzyıldaki gözle görünür değişimini üslûp farkına dayandırarak özellikle "gerçek(çi)liği" nasıl kavradığıyla sınırlı kaldım.

"Tanzimat Dönemi: 'Edebiyat-ı Sahîha'nın İnşası" başlıklı ikinci bölümde, yeni edebiyatın inşasında "geleneğin tanziminde" rol oynayan isimlerin eleştiri yaklaşımlarını, Osmanlı divan şiiri eleştiri yaklaşımından ayrılan ve ona benzeyen yönleriyle karşılaştırdım. Daha sonra Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin'in eleştirel söylemlerini esas alarak, Servet-i Fünûn döneminin hem eleştiriyi doğuran hem de eleştirilerle kavranan bir dönem olmasından hareketle, eleştirilerde öne çıkan "hastalık", "taklit" ve "şiir dili" kavramlarını bu iki bağlama göre değerlendirdim.

"Millî Edebiyatın İnşası: Direniş ve Uzlaşım" başlıklı son bölümde şiirin farklı niteliklerine yapılan vurguya dikkat çemek istedim. Bu bağlamda Mehmet Âkif Ersoy, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal Beyatlı'nın şiir için sundukları teklifleri, İkinci Meşrutiyet sonrasında baskın eğilim haline gelen "millî edebiyat" paradigması çerçevesinde tartıştım. Peki, ya sonrası? "Millî edebiyat" düşüncesine yaslanan şiir programı neredeyse 1940'lara kadar etkisini sürdürür; ancak artık topluluklar halinde değil, bireysel tercihlerle kavranmaya

başlanmıştır. Şiirlerin hece vezniyle yazılması, "halk edebiyatı" nazım şekillerinin kullanılması, Anadolu hayatının konu edilmesi gibi unsurlar –edebiyat tarihlerinde 1923 sonrası olarak kabul gören– "Cumhuriyet edebiyatı"nın da belirleyicisidir. Örneğin 1920'lerde yazmaya başlayan Nâzım Hikmet ile Necip Fazıl hece veznini kullanmalarına rağmen, şiiri kavrayışlarıyla ayrılırlar. Her iki şair de edebiyat kamuoyunu etkilemiş olmalarına karşın, bir "edebiyat kurumu" inşa edememişlerdir. Bunun nedenlerini sorgulamak ayrı bir çalışmanın konusu. Ben "millî edebiyatın" programını içeren *Türkçülüğün Esasları*'na (Ziya Gökalp, 1923) kadarki süreci ele aldım.

Bu kitabın hazırlanmasında pek çok kişiye şükran borçluyum. Kitabın temelini oluşturan tezimin danışmanlığını üstlenen Prof. Dr. Ramazan Kapalan'a verdiği destek için müteşekkirim; tez jürimde yer alan Prof. Dr. Nurullah Çetin, Prof. Dr. Yakup Çelik, Prof. Dr. Âbide Doğan ve Prof. Dr. Nesrin Karaca'ya şükranlarımı sunuyorum. Doç. Dr. Nermin Yazıcı'ya bu kitabın ortaya çıkmasında verdiği destek için minettarım ve yine yazdıklarımı okuyarak eleştiri ve önerilerde bulunan Doç. Dr. Nihayet Arslan, Dr. Tuba İsen Durmuş, Dr. Gökhan Tunç, Dr. Yalçın Armağan ve Eren Barış'a teşekkür ederim. Son olarak eşim Rıza Fatih Medilcioğlu'na her daim yanımda olduğu için teşekkür ediyorum.

Giriş

Edebiyat araştırmacıları, eleştirinin Türk edebiyatına bir tür olarak Batı etkisinde Tanzimat edebiyatıyla birlikte girmiş olduğunu kabul ederler. Eleştirinin bir tür olarak benimsenmesi, bu türün genel özelliklerinin ne olacağına ilişkin bazı sorunları da beraberinde getirir. İlk sorun, eleştiri teriminin hangi sözcükle karşılanacağıdır. Osmanlı edebiyatında eleştiriye karşılık gelebilecek "mübâhase", "münâkaşa", "muâhaze", "takrîz", "muhâkeme" gibi kelimeler kullanılmaktayken, 19. yüzyılın ikinci yarısında bunların yerine "nakd" kökünden türetilen "tenkîd", "intikâd" ve "tenkâd" kelimeleri kullanılmış ve bunlardan hangisinin *critique* kelimesine karşılık geldiği tartışılmaya başlamıştır.[1] Bununla birlik-

1 Mübâhase ve münâkaşa sözlü, müâhaze, takrîz ve muhâkeme yazılı kültüre ait kullanımlardır. Muâhezenin özünü tarîz ve itiraz oluşturur ve bu tarz eleştiriye "kusurlar eleştirisi" de denir; takrîz ise muâhezenin zıddı gibidir ve genelde övgü içerir. Muhâkeme, genelde iki alternatif arasında bir seçme niyeti taşır. Edebiyat-ı Cedîdeciler, bu adlandırmaların *critique* kavramını karşılamadığı düşüncesiyle "nakd" kökünden yeni bir kelime oluştururlar. Bunun için önerilen teklifler tenkîd, tenkâd ve intikâd'dır; bu kelimelerden hangisinin kullanılması gerektiğine dair tartışmalar olmuşsa da "tenkîd"in kullanımı yaygınlaşmıştır (Özgül, 2003: 7-13). Cumhuriyet sonrasında 19. yüzyılın eleştiri tar-

te eleştirmenin hangi vasıflara sahip olması gerektiği de yine bu dönemin meseleleri arasında yer alır. Türk edebiyatında eleştiri üzerine yazılmış makale ve kitaplara bakıldığında, öncelikle eleştirinin Batı'da (özellikle Fransız edebiyatında) nasıl tanımlandığı, ardından Türk edebiyatıyla karşılaştırıldığı görülür.[2] Türk edebiyatında eleştirinin karşılaştırma üzerinden ele alınmasının sürekliliği, bu yaklaşımın gelenek haline geldiğini düşündürmektedir.

Edebî eleştiri, yazar, metin ve okur merkezli yaklaşımlara imkân tanıyarak modern edebiyatta geleneksel edebiyattaki işlevinden farklı bir özellik göstermektedir. Edebî metnin içeriğine ve biçimine yönelik de yine farklı yöntemler geliştirilmiştir. Eleştirinin işlevi günümüzde daha çok metni merkeze alarak, metni "gizemden arındırma" (Man, 2008: 48) ya da metne "kendi hakkında bilmediklerini göstermek" (Eagleton, 2009: 47) gibi ifadelerle belirlenmektedir. Bununla birlikte eleştirinin "nesnesi edebiyat olduğu halde, bu onun tek doğuş noktası değildir; aydınlattığı nesneye organik biçimde bağlı, metnin varoluş gerçeğine kendiliğinden verilmiş zekice bir tepki olarak çıkmaz ortaya. Kendi görece özerk yaşamı, yasaları ve yapıları vardır: Basit bir yansıması olmaktan çok edebî sisteme eklemlenmiş kendi içinde karmaşık bir sistem oluşturur" (Eagleton, 2009: 18). Edebî eleştirinin bir parçası olan şiir eleştirisi ise özellikle şiir dilinin kullanımıyla ve şiir dilini gündelik dilden ayrı kılan özellikleriyle ilgilenir. Şiir dili, dile belli bir ritim kazandırdığı, imge örgüsü, söz dizimi, ses tekrarları, ses dengesi gibi unsurlarla dilin günlük kullanımında farklı özel bir düzen kurduğu gerekçesiyle özellikle Rus Biçimcileri'nden başlayarak "yadırgatıcı"

---

zı üzerine yapılan çalışmalarda da "tenkid" kelimesinin tercih edildiği görülmektedir.

2 Bu yaklaşımın sadece eleştiriye özgü değil, roman, hikâye, tiyatro gibi yeni tanışılan türlerde de yaygın olduğu görülebilir.

ya da "yabancılaştırıcı" bir etki alanı oluşturmasıyla ele alınır (Eagleton, 2004: 19). Ramazan Kaplan'ın ifadesiyle "[h]er şair, kendine özgü yeni bir şiir dili ortaya koyabildiği ölçüde bir değerdir" (1999: 9). Dolayısıyla şiirin "özerk" bir dile sahip olduğu düşüncesi, şiir eleştirisinde kendi değerini kendi içinde bulan dilin özellikleriyle ilgilenmeyi gerekli kılar. Modern edebiyatta şiir eleştirisinin alımlanışı ile modern Türk şiirinin inşa sürecinde eleştirinin kavranışı farklıdır ve bu farklılığın olması da doğaldır. Zira Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar Türk edebiyatında eleştiri, modern edebiyatın inşası için gerek duyulan edebiyat üretiminin çerçevesini çizmede ve çizilen çerçeveye uygun olan/olmayan eserleri açığa çıkarmada işe koşulmuştur.

Eleştirinin Batı'daki amacının ve işlevinin Türk edebiyatındaki kavranışıyla örtüşmemesini nasıl yorumlamak gerekir? Bu durum Türk edebiyatının Batı edebiyatı karşısında geri kalmışlığını ve başarısızlığını mı temsil eder, yoksa Batı'dan geldiği iddia edilen bir türü, kendi geleneği ve ihtiyacı doğrultusunda işlevsel kılmayı başardığını mı gösterir? Bu iki kavrayışın dışında yani Türk edebiyatı ürünlerinin Batı edebiyatı karşısında başarılı ya da başarısız kabul edilmesinin ötesinde yeni bir yaklaşım ortaya konabilir mi? Nitekim modern şiir eleştirisinde ele alınan sorunlar, neredeyse 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar Türk edebiyatında tartışılan konular değildir. Bu durumda Osmanlı'dan Cumhuriyet'e dek Türk edebiyatında şiir eleştirisi yoktur diyerek işin içinden çıkılabilir mi? Başka bir deyişle bu bakış açısı, Türk edebiyatının anlaşılıp yorumlanmasını güçleştiren indirgemeci bir yaklaşım olmaz mı? Bunun yerine, eleştirinin çizgisel tarihte üstlendiği işlevi kendine özgü nitelikleriyle kavramak mümkün müdür?

Türk şiir tarihinin anlaşılıp yorumlanmasında eleştirinin önemi elbette yadsınamaz. Ancak eleştirel söylem analizle-

rinde Türk şiirinin tarihsel süreçteki dönüşümünü kendi iç dinamikleriyle ele almak, sağlıklı yorumlara varabilmek için daha önemlidir. Bunun için kuramsal bir çerçeve oluştururken Batı merkezli belli bir kuramın kavramlarını doğrudan Türk şiirinde arayıp şiirin niteliğini bu kavram ya da kavramlara göre yorumlama yoluna gitmek bazı sorunları beraberinde getirebilir. Nitekim sadece Batı merkezli bir kuramın kavramları ile Türk şiirinin tarihsel gelişimini değerlendirmeye çalışmak, zorlama yorumlara kapı aralamayı, metinleri belli bir kurama hapsetme tehlikesini ve anakronik yaklaşımı da beraberinde getirebilir. Bununla birlikte Türk edebiyatı çalışmalarının merkezine Batı edebiyatını yerleştirerek ne kertede Batılı olduğunun sorgulanması ve araştırmacıların bu kıstaslara göre Türk edebiyatı metinlerine yaklaşarak bir eseri "başarılı" ya da "başarısız" addetmeleri kısır bir eleştiri anlayışını beraberinde getirmiştir. Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ruhu" başlıklı yazısında Türk eleştirisinin baştan bir karşılaştırmayla yola çıktığını ve reflekse dönüşmüş bir "yokluk tespiti"nin eleştirel bir yaklaşıma dönüştüğünü söylerken haklıdır (2004: 99). Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar "Bizde Tenkit" başlıklı yazısında, "onları" merkeze alarak, tenkidin ve münekkidin "bizde" olmadığına vurgu yapar. Tanpınar, Osmanlı dönemi eleştiri yaklaşımını sadece tekniğe dair dikkatleri içerdiğinden "ibtidai", Türk tenkidinin ilk merhalesi gördüğü Namık Kemal'i hayatı sezişten mahrum, insani zaaflara karşı merhametsiz bulur. Tenkitte ikinci merhale kabul ettiği Beşir Fuad'ın *Volter* ve *Victor Hugo* adlı eserlerini ise "edebiyatçılarımızın garp kültürü karşısında karışık ve tesadüfe tâbi bir mütalaadan kurtuluşunu göstermesi" bakımından önemli sayar (2005: 77-78). Gürbilek'in Türkiye'de eleştirel bir yaklaşım olarak gördüğü, Batı edebiyatıyla karşılaştırmaya dayanarak öne çıkarılan "yokluk tespiti", Tanpınar'ın eleştirel söyleminde açık-

ça belirmektedir. Bu eleştirel söylem, elbette Tanpınar gibi Cumhuriyet sonrası edebiyat tarihçileri ve eleştirmenlerine özgü değildir; eleştirinin bir tür olarak inşa edilmeye çalışıldığı Tanzimat döneminin yazarlarından tevarüs eden bir yaklaşımdır.[3] Eleştirinin Türk edebiyatında bulunmadığının vurgulanması, varolan eleştirinin de Batılı normlara uymadığının belirtilmesi ve Batılı normlara uyduğunda ise "taklitçi" görülmesi, Türk eleştiri geleneğinin bir çıkmazı haline gelmiştir. Gürbilek, eleştirmenin içinde bulunduğu kısır döngüyü şu sözleriyle özetler:

> Eleştirenler bir yapıtı beğenmediklerinde, genellikle o yapıtın özgün olmadığını söylerler. [...] Dahası, bu tavırda ısrar çoğu zaman eleştirmeni taklit kitapların, çalıntı kurguların, gecikmiş kahramanların peşine düşmüş, neyin nerden alındığını bulup çıkaran bir hafiyeye, kendini neyin sahte neyin sahici olduğunu ayırt etmeye adamış bir kalite kontrol memuruna dönüştürür (2004: 99).

Bu özgünlük arzusunu "milliyetçi reflekse" bağlayan Gürbilek, "millî edebiyat" düşüncesinin daha çok "yokluk tes-

---

3 Recaizâde Mahmut Ekrem *Takdir-i Elhan*'da "bizim muaheze dediğimiz ve tenkîdcilerin bu nâmı verdikleri şey bir eser-i edebî hakkında: Bu terkîb ka'ide-i nahviyye mugâyyirdir –burada sıfat mevsûf mutâbakatı gözedilmemiş –vezinde sekte var –bu kafiye uymamış –bu kelime bu ma'nâda kullanılmaz" gibi hükümler içerdiğini söyler ve eleştirmenin "–sûr'ati intikal –tabî'at-ı şâ'irâne kudret-i kalemiyye –hüsn-i üslûb –teşhîs-i bedâyi' –dikkât-i temyîz zarafet-i efkâr –rikkat-i hiss gibi vehbî ve kisbî meziyyat-ı 'âliyeye" sahip olması gerektiğinin altını çizerek "bizdeki" eksikliği dile getirir (2008: 75-76). Mizancı Murad Bey *Mizan* gazetesinde yazdığı "Üdebâmızın Numûne-i İmtisalleri" sütunundaki makalelerinde Avrupa edebiyatının gelişmesinde eleştirinin rolünü vurgulayarak "bizdeki" eleştirinin noksanlığını dile getirir ve bu noksanlığın giderilmesi için eleştirinin nasıl olması gerektiğini sıralar (bkz. Birol Emil, *Mizancı Murat Bey - Hayatı Eserleri*, 1979). Ebüzziya Tevfik *Mecmua-i Ebüzziya*'da yayımlanan "Mücâdele-i Edebiye" başlıklı yazısında Batılı tenkit anlayışının "bizde" olmadığını söyler, "bu yüzden muâhezât-ı garbiyyeden istifade etmekliğimiz ve hatta onlarda ne kadar tarz-ı muâheze mevcûd ise taklid maksadıyla cümlesini lisânımıza nakl eylemekliğimiz zarûrî görünüyor" der.

pitinde" belirleyici olduğuna işaret eder. Ancak edebiyatın "milliyetçilik" ideolojisiyle şekillenmediği Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi yazarlarının söylemlerinde de bu "özgünlük" arzusu görülmektedir. Bu durum, modern sanat düşüncesinin bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Nitekim "özgünlük" kavramı, Osmanlı divan şiiri geleneği döneminde de eleştirinin merkezindedir. Ancak Osmanlı divan şiiri eleştiri yaklaşımının temelinde yer alan "bikr-i mana"(özgünlük/orijinallik) kavrayışının içeriği, Tanzimat döneminde, yeniden tanımlanıp ele alınır. Akla ve tabiata uygun "sahîh edebiyat" programının temellük edilmesi için "özgün" eserler ortaya konulmasının gerekliliği üzerinde durulur, bunun da Acem edebiyatının hayal sistemi ve temsilî dilinin kullanılmamasıyla gerçekleşebileceği ifade edilir. Özgünlüğe yapılan vurguda "taklit" kavramının öne çıkarılması, Türk eleştiri geleneğinin en önemli belirleyenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır; ancak kullanıldığı bağlam, farklı edebiyat oluşumlarında farklı nitelikler kazanır. Dolayısıyla Türk şiir geleneğindeki değişimin izini sürmede eleştirinin üstlendiği görevi değerlendirebilmek ve eleştiride kullanılan kavramların dönüşümünü görebilmek için kendi tarihselliğinin merkeze alınması gerekmektedir.

Türk edebiyatı çalışmalarında Batı'nın merkeze taşınmasının yaratabileceği problemlerin yanı sıra akademideki ayrışma da farklı bir sorunu açığa çıkarmakta; bütünlüklü bir incelemeye engel olmaktadır. Türk edebiyatı genellikle "halk edebiyatı", "divan edebiyatı" ve "yeni edebiyat" başlıklarıyla üç geleneğe ayrılır. Halk edebiyatı, aynı tarihsel süreçte var olmalarına rağmen, biçimsel ve içeriksel farklardan ötürü divan edebiyatından ayrılır. Modernleşmenin sistemli bir harekete dönüştüğü Tanzimat ise yeni edebiyatın miladı kabul edilir. Fakat "yeni edebiyat" alanı da yine farklı gerekçelere dayanan adlandırmalarla dönemselleştirilir. Örneğin "ye-

ni edebiyat" alanında yapılan dönemselleştirmede Tanzimat, Milli Mücadele, Cumhuriyet gibi adlandırmaların gerekçesi siyasi iken, Servet-i Fünün, Fecr-i Âtî gibi adlandırmalar edebiyat oluşumlarıyla alakalıdır. Edebiyatın ayrıştırılması ve belirlenen alanların kendi içlerinde dönemselleştirilmesi, Türk edebiyatının keskin çizgilerle birbirinden ayrıldığı anlamına gelmemelidir; nitekim bu sınıflandırmalar Türk edebiyatından çok, edebiyat araştırmacılarını ayrıştırır.

Osmanlı divan edebiyatında eleştiri yaklaşımını değerlendirmek için öncelikle tezkire, divan dibaceleri ve belâgat kitaplarına bakılabilir. Bu dönemin eleştiri yaklaşımını kuşatıcı bir bakış açısıyla ele alan Dursun Ali Tökel "Divan Edebiyatında Eleştiri" başlıklı yazısında, divan şiiri eleştiri anlayışına kaynaklık eden tezkireler, divan dibaceleri, belâgat kitapları, nazire mecmuaları ve şairlerin kendi yazdıkları eserler üzerinde durarak divan şiirinde eleştirinin hangi kıstaslara göre şekillendiğini değerlendirmekte, bu edebiyatın eleştiri terminolojisinin henüz tam anlamıyla ortaya çıkarılmadığını belirtmektedir. Tökel'in sözünü ettiği terminolojinin aydınlığa çıkması için pek çok eser ve kaynağın taranması gerekmektedir:

> *Şakâyik-i Nu'mâniye* ve zeyilleri, Osmanlı tarihleri, Ruznâmeler, Sicil-i Osmânîler, mecmualar, Vefâyât kitapları, Divan şâirlerinin diğer eserleri, seyahâtnâmeler, mesnevîler, belirli meslek grupları için yazılmış tezkireler (tezkire-i hattâtîn gibi) *Keşfü'z-Zünûn* gibi bibliyografya kitapları, menâkıbnâmeler, mektuplar vs. gibi bütün diğer eserler bilhassa şair ve şiir anlayışları, eleştiri ve değerlendirme amaçlı teknik terim ve deyimler açısından gözden geçirilmelidir (2003: 40).

Tökel'in sıraladığı bu liste daha da genişletilebilir, ancak bu listenin genişletilmesi konunun açımlanmasına değil, da-

ha da girift bir hale bürünmesine sebep olabilir. Nitekim Osmanlı divan şiiri eleştiri yaklaşımının belirlenmesi için, öncelikle bu geleneğin şair ve şiir kavramlarının nasıl bir çerçevede ele alındığının yorumlanması gerekir. Böylece divan edebiyatının, hangi yönleriyle modern sanat düşüncesinden ayrıldığı açığa çıkarılabilir. Bu yolda özellikle Tanzimat sonrasında Osmanlı şiirine yöneltilen eleştirilerin mahiyeti yeniden tartışılmalıdır.

Araştırmacılar, Tanzimat döneminde eleştirinin merkezinde yeni edebiyatın inşasının ve Osmanlı divan şiirinin "reddi"nin yer aldığı konusunda hemfikirdir. Tanzimat dönemi eleştirisi üzerine yapılan ilk çalışmalardan biri, Olcay Önertoy'un *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri* (1980) adlı kitabıdır. Yenileşme dönemi Türk edebiyatının en çok Fransız edebiyatından etkilendiğini belirten Önertoy, divan şiirinde "eleştiri niteliği" taşıyan eserlerin yer almadığını, edebî bir tür olarak eleştirinin Tanzimat döneminde Türk edebiyatına girdiğini belirtir. Önertoy'a göre bu dönemde yazarlar edebiyatın gelişmesinde eleştirinin önemini vurgulayarak eleştirinin eksikliğine işaret etmiş ve "nesnel bir eleştiri yaklaşımı" sergilemişlerdir. Tanzimat döneminde, eleştirinin "nesnel bir görüşle ve bilimsel bir yöntemle yapılması gerektiği ortak görüşüne varılmış" olsa da, yapılan eleştiriler bu görüşe pek uymaz, eleştirinin esere değil de eser sahibine yöneldiği görülür. Önertoy bu duruma Muallim Naci-Recaizâde Mahmut Ekrem, Namık Kemal-Ahmet Mithat, Hüseyin Cahit-Mehmet Celâl gibi şair ve yazarlar arasında yaşanan polemikleri örnek verir (184-185). Önertoy'un Tanzimat –hatta Servet-i Fünûn– döneminde yazarların, edebiyatın gelişmesi açısından eleştiriyi önemsediklerini, buna karşılık eleştirilerin esere değil eser sahibine yöneldiğini vurgulaması, Batı edebiyatıyla yaptığı "karşılaştırma"nın sonucudur. Tanzimat dönemin-

de eleştirilerin eser sahibine yönelmesi, Osmanlı divan şiiri eleştiri yaklaşımının bir uzantısı olarak görülebilir. Ancak şair merkezli eleştirinin gerekçesi farklıdır. Eser sahibinin merkezde olduğu bu eleştiri yaklaşımının, modern edebiyatın inşasında nasıl işlevsel kılındığı kitabın ikinci bölümünde değerlendirilecektir.

Bu dönemde divan şiiri geleneğine yönelik olumsuzlayıcı tavrın eleştirel bir söyleme dönüştüğü söylenegelir. Bu konuda Erdoğan Erbay'ın *Eskiler ve Yeniler: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı* (1997) başlıklı çalışması, 1866-1901 yılları arasında kaleme alınan divan edebiyatına yönelik tenkit, değerlendirme ve tartışmalarla ilgili önemli veriler sunar. Divan edebiyatına yöneltilen eleştirileri şekil, dil ve muhteva açısından ele alan ve "yeni şairlerin" divan şairlerine bakışlarını değerlendiren Erbay, bu eleştirileri, Tanzimatla beraber Batı medeniyetinin sunduğu değerlerin sahiplenilmesinin bir sonucu olarak görür. Bu dönem eleştirisinin odağında, nelerin edebiyatın konusuna gireceği, ele alınacak konuların nasıl ifade edileceği gibi sorular yer alır. Servet-i Fünûn ve "Millî edebiyat" döneminde de, eleştirel metinlerin temel meseleleri yine bu konular etrafında edebiyatın işlevi, edebiyatta gerçekleştirilmesi hedeflenen yeniliklerin nasıl uygulanması gerektiği gibi meselelerdir.

Servet-i Fünûn döneminin eleştiri anlayışını *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit* adlı çalışmasında kapsamlı bir şekilde ele alan Bilge Ercilasun, Türk edebiyatında eleştirinin 1896 yılına kadar eski edebiyatın reddi üzerine kurulduğuna, ancak edebî bir tür olarak ele alınmadığına dikkati çeker. Ona göre, eleştiri ilk defa Servet-i Fünûn döneminde "yeni bir edebî şube" olarak görüldüğünden, "şerhetme" ve "açıklama", "genişletme" ve "aydınlatma" nitelikleriyle kavranmıştır. Servet-i Fünûn yazarlarınca eleştirinin "şahsiliğine" ya-

pılan vurgu, kurallara bağlı eleştirinin geçersizliğine işaret eder. Ercilasun'un ifadesiyle, "Türk tenkit tarihi içinde Servet-i Fünûncuların esas mevkii, tenkide bir edebî tür haysiyeti kazandırmalarıdır" (1981: 349). Ercilasun'a göre bunun nedeni, bu dönemde "Batı tenkit metodunun" Türk edebiyatında geçerli kılınmış olmasıdır.

Taine'nin "ırk, muhit, an" kaidesine bağlı bir eleştirinin etkisini vurgulayan Ercilasun, 19. yüzyıl Avrupası'nın romantik tenkit anlayışının da bu dönemde sahiplenildiğini belirtir. "Romantik tenkit" anlayışıyla bu dönemin eleştirisinin ortak niteliğini dört özellik üzerinden değerlendirir. Bunlardan ilki edebî tenkit ve teoride kurallardan kaçınarak "empresyonist tenkidin" yaratılması, ikincisi "sanat için sanat anlayışına" yaslanılması, üçüncüsü "devrin ruhu" kavramıyla "zaman" kavramına önem verilmesi ve son olarak eleştirinin biyografi, psikoloji, sosyoloji gibi diğer bilimlerle ilgisinin vurgulanmasıdır. Tüm bu nitelikler Servet-i Fünûn dönemi yazarlarınca gündeme getirilmiş olsa da, bir etki alanı yaratabilmiş midir? Dönemin yazarlarının söylemleri ile uygulamaları ne kertede örtüşmektedir? Eleştirinin bir tür olarak edebiyat tarihlerinde yer almasını mümkün kılmasına karşılık Servet-i Fünûn, aynı zamanda edebiyat tarihlerinde neden eleştirilerle kavranan bir dönem olarak ele alınmaktadır? Servet-i Fünûn döneminin hem eleştiriyi doğuran hem de eleştirilerle kavranan bir dönem olmasını nasıl yorumlamak gerekir? Bu soruların yanıtı kitabın üçüncü bölümünde tartışılacaktır.

İkinci Meşrutiyet sonrasında ise edebiyatın paradigmaları Türkçülüğe dayalı milliyetçilik ideolojisine göre tanımlanırken, eleştiri de bu bağlamda yeniden işlevsel kılınır. Bilge Ercilasun *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit* adlı çalışmasında, millî edebiyatçıların yeni bir tenkit tarzı ortaya çıkardığını belirterek, buna "Türkçü tenkit" adını verir. Türkçü ten-

kidin temelini 19. asırda meydana gelen "romantik tenkit"in oluşturduğunu, "milliyet duygusu"nun ve "tarih şuuru"nun bu tenkit yoluyla Türk edebiyatına girdiğini söyler (1995: 284). Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit* adlı çalışmasında Batı tarzı eleştirinin Türk edebiyatındaki karşılığını ararken bu çalışmasında Türk edebiyatına özgü eleştiriyi öne çıkarmaktadır. Ona göre "milliyet duygusu" ve "tarih şuuru" romantik tenkidin özelliği olmasına karşın, "Türkçü tenkidi" sadece Batı'dan gelen etkiyle izah etmek doğru değildir: "Batı'daki düşünce akımlarından etkilenmekle beraber Türkçü tenkit tamamen yerli, millî ve orijinal bir karakter taşır" (1995: 284-285). Millî olanın "orijinal" olarak kavranması, dönemin eleştiri yaklaşımının belirleyicisi olmuştur. Bu yüzden, "millî edebiyat"ın nasıl kavrandığı, edebiyatın milliliğine gönderme yapan unsurların eleştiri yoluyla nasıl temellendirildiği ve bu eleştiri yaklaşımının edebiyatı nasıl dönüştürdüğü bu kitabın kapsamında tartışılacak diğer sorular. Tüm bu soruların ve sözü edilen tartışma konularının eleştiri üzerinden cevap bulabilmesi, Türk edebiyatında modern şiirin inşasında eleştirinin işlevini göstermesi bakımından önem taşıyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

Osmanlı Divan Edebiyatı ve Eleştiri

Osmanlı edebiyatı üzerine yapılan çalışmalarda dikkati çeken en önemli sorunlardan biri, bu edebiyatın, tarihselliği yadsınarak, modern sanat anlayışına göre yorumlanmasıdır. Osmanlı edebiyatında eleştiri söz konusu olduğunda, bu edebiyatın kendi içinde ürettiği eleştirilerden ziyade, bu edebiyata yönelik eleştiriler geniş bir yere sahiptir. Dolayısıyla Osmanlı dönemi eleştirisini incelerken iki uçlu bir tarihsel perspektif oluşturmak gerekir: Öncelikle Osmanlı edebiyatında üretilen eleştirilerin üstlendiği misyon değerlendirilmeli, ardından Osmanlı şiirine yönelik eleştirilerin yönü ve amacı saptanmalıdır. Osmanlı edebiyatında üretilen eleştiriler ile sonraki dönemlerde bu edebiyata yöneltilen eleştiriler karşılaştırmalı bir şekilde ortaya konduğunda, Türk eleştiri tarihi yaklaşımını değerlendirmek mümkün olacaktır.

Osmanlı edebiyatında şiir eleştirisinin olup olmadığı konusu, çeşitli vesilelerle tartışma zeminine taşınmış ve edebiyatın olduğu bir yerde eleştirinin de olacağı fikri kabul görmüştür (Tökel, 2003: 16). Eleştirinin bir tür olarak ortaya çıkması ise modern sanat anlayışıyla birlikte gerçekleş-

miştir. Modern edebiyatta eleştiri, genellikle metnin merkeze alınarak açımlanması ve yorumlanması konusunda okura yol gösterir. Osmanlı edebiyatında eleştirinin bir tür olarak bulunmaması ve varolan eleştiri yaklaşımının modern edebiyatta sahip olduğu işlevle kavranmaması, o dönemin sanat anlayışının kendi içinde değerlendirilmesini gerekli kılar. Modern sanat düşüncesi dayatılarak Osmanlı edebiyatında "eleştiri tür"ünün varlığı sorgulanmamalıdır.

Osmanlı'da eleştirinin kavranışını değerlendirmek için öncelikle Osmanlı'da sanat ve sanatçı algısının açığa çıkarılması gerekir. Elbette bu tartışmanın ötesinde Osmanlı edebiyatında sorunlu pek çok konu bulunmaktadır. Örneğin edebiyat tarihçileri, Osmanlı şiirinin başlangıç ve bitiş tarihi üzerinde mutabık değillerdir; yine de 600 yıllık bir dönemi kapsadığı konusunda genel bir kabul mevcuttur. Burada 600 yıllık Osmanlı şiirinin kuruluş, gelişim ve dönüşüm evreleri değil, ağırlıklı olarak 16. yüzyıl ve sonrası değerlendirilecektir. Çünkü İstanbul'un alınmasından sonra sarayın kültürel örgütlenmesine bağlı olarak sanatın yapı taşları oturtulmuş, örneğin şair tezkireleri bu yüzyılda yazılmaya başlamıştır. Osmanlı şiir eleştirisi yaklaşımında temel unsurun belâgat ilmi olduğu düşüncesinden yola çıkıldığında, ilk önce eleştirinin belâgatle ilişkisi, daha sonra şairin hüneri ile şiirin ehliyetinden ne anlaşıldığı değerlendirilmelidir.

Sanat/zanaat ve sanatçı/zanaatçı kavramlarının ışığında Osmanlı Dîvan Edebiyatı'nda şiir ve şair kavramları

"Hakikatte eski şiir çok defa zanaatta kalırdı"
– A. H. Tanpınar

Sanat ve sanatçı gibi girift kavramlar üzerine düşündüğümüzde, sanattan ne anladığımız, sanatçıyla kimi kastettiği-

miz belirleyici olurken, genellikle beğeni ölçütleriyle konuşuruz. Günümüzde sanat ve sanatçı kavramlarının niteliklerini düşündüğümüzde ise güzellik ve yaratıcılık akla gelecek cevapların başında yer alır. Bu durumda da güzellik ve yaratıcılık kavramlarından ne anlaşıldığının sorgulanması gerekir. Böyle bir sorgulama karşımıza başka kavram ve terimleri çıkarır. Bu kavramların tanımlanışı ve alımlanışı tarihsel süreç içinde dönüşüme uğrayarak, hatta bireysel bir niteliğe bürünerek farklı anlamlar kazanabilir. Nitekim bu durum kavramın doğası gereği değişimine işaret eder.[1]

Tarihsel perspektiften baktığımızda sanat ve sanatçı kavramlarının Osmanlı'dan günümüze dek kullanıldığını, bununla birlikte günümüzde içeriklerinin değiştiğini görürüz. Osmanlı edebiyatı üzerine yapılan çalışmalarda dikkati çeken sorunların başında, "sanat" ve "sanatçı" kavramlarının tarihselliği göz ardı edilerek, bu edebiyat geleneğinin modern sanat düşüncesine göre yorumlanması gelmektedir.

Osmanlı divan şiirine yöneltilen eleştirilerin başında bu şiir geleneğinin "gerçekçi", "beşerî", "orijinal", "millî" gibi niteliklere sahip olmadığı gelir; bununla birlikte şairler, "hayale" yaslandıkları, "taklitçi" oldukları, "klişelere" yer verdikleri ve Arapça ve Farsça ağırlıklı bir dil kullandıkları gerekçesiyle eleştirilirler. Bu şiir geleneğinin şairleri, "yaratıcı-

1 Reinhart Koselleck, *Kavramlar Tarihi: Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatiği Üzerine Araştırmalar* (2009) adıyla çevrilen kitabında, Heiner Schultz'a dayanarak, kavramların ve durumların karşılıklı değişimlerine ilişkin dört olasılıktan söz eder: "Birincisi, bir sözcüğün anlamı ve kavradığı içerik senkron ve diyakron olarak birbiriyle aynıdır. İkincisi, bir sözcüğün anlamı aynı kalır, fakat kavradığı içerik değişir. Önceki anlamından uzaklaşır. Dolayısıyla değişen gerçeklik dilsel olarak yeniden oluşturulmalı, yeniden kavranmalıdır. Üçüncüsü, bir sözcüğün anlamı değişir, fakat değişim öncesinde kavradığı gerçeklik aynı kalır. Dolayısıyla değişen semantik realiteye uygun olması için dilsel olarak yeni ifade formları bulması gerekir. Dördüncüsü, durumlar ve sözcüklerin anlamları birbirlerinden tümüyle bağımsız gelişir; bu nedenle eski tekabüliyetler artık kurulamaz. Hangi gerçekliğin hangi kavramla karşılanmış olduğu, ancak kavram-tarihi yöntemleriyle anlaşılabilir" (2009: 61-62).

lıktan" uzak, "özgün" eserler üretemeyen ve hatta hâmi bulabilmek için her türlü "dalkavukluğu" yapan kişiler olarak görülür. Dikkatle bakıldığında Osmanlı divan şiiri geleneğinde "eksikliğine" vurgu yapılan bu kavramların hemen hepsinin Türk edebiyatında 19. yüzyıldan itibaren modern edebiyatın inşa sürecinde ele alınan kavramlar olduğu görülecektir. Esas olarak "Osmanlı divan edebiyatında şiir ve şair kavramları nasıl kullanılmakta, hangi nosyonları içermektedir?" gibi soruların yanıtlanması gerekir.

Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (2004) adıyla Türkçeye çevrilen çalışmasında, sanatın iki yüzyıllık geçmişe sahip bir Avrupa icadı olduğunu söyler (2004: 21). Sanatın icadını belli bir kültüre hasretmek sorunlu bir yaklaşım olsa da, sanatın iki yüzyıllık bir tarihi olduğu görüşü üzerinde düşünülmelidir. Shiner'a göre, 18. yüzyıldan önce "sanatçı" ve "zanaatçı" terimleri birbirlerinin yerine kullanılmakta ve "sanatçı" kelimesi sadece şairleri, müzisyenleri, ressamları değil, ayakkabıcı, demirci gibi meslekleri de içine almaktaydı. Bu dönemde zanaatçı/sanatçı yaratıcıdan ziyade imalatçı olarak görüldüğünden, ortaya konan ürünler belli amaçlara hizmet eder (46). Avrupa tarihini esas alan bu çalışmada, Eski Yunanların zanaatçı/sanatçıyı belli bir "amaç" için sipariş verilen şeyin parçası olarak nitelediği, Helenestik Roma dönemlerinde sanatın "liberal" ve "bayağı" sanatlar şeklinde ikiye ayrıldığı belirtilir. "Bayağı" sanatlarda fiziksel emek öne çıkarken, öte taraftan şiiri de içine alan "liberal" sanatlarda, soylu ve eğitimli sınıflara hitap edildiği görülür.

Ortaçağ'da sanatsal üretimin dinsel tarikatların bünyesinde olduğunu söyleyen Shiner, Ortaçağ şairinin ne özgünlük iddiası taşıyan bir modern sanatçı ne de sırf skolastik kuralları uygulayan bir zanaatçı olduğunu belirterek, bu dönem şiirinin iki işlevine değinir: Öğretme ve zevk verme. Shiner, Rönesansı ise modern sanatçı ve zanaatçı ayrımına doğru

adım atılan dönem olarak değerlendirir. Ancak bu dönemde de "sanat" ve "zanaat" tam olarak ayrılmamıştır; zira bir hâminin gölgesinde yaşayan sanatçılar, bireysel edimde bulunmaktan uzaktırlar. Shiner'a göre, 1750-1800 yıllarında "büyük bölünme" gerçekleşir ve güzel sanatlar zanaattan, sanatçı da zanaatçıdan ayrılır. 1800-1830 yıllarına gelindiğinde, sanat terimi bağımsızlaşır. Sanatın bağımsızlaşması neticesinde "beğeninin" yerini "estetik" alır. Shiner, modern sanat anlayışının belirleyici unsurlarını ise şöyle sıralar: Estetik özerklik, özerk birey, hayal gücü ve özgünlük.

Modernliğin belirleyici unsurlarından biri olan "estetik özerklik" dendiğinde, sanatın siyaset ve dinden ayrılarak kendine has bir alan yaratması, başka bir deyişle, belli bir amaç için işlevsel bir rol üstlenmeyi bırakması akla gelir. Jusdanis'in vurguladığı gibi "sanatın biçimselleşmesi, modern toplumlarda, 17. ve 18. yüzyıllarda siyaset, ekonomi, bilim, hukuk, eğitim din alt sistemlerinin birbirlerinden ayrılıp görece özerk çerçeveler içinde örgütlenmeleriyle ortaya çıkan genel farklılaşmanın bir parçası"dır (1998: 154). Bu bağlamda modern sanatçı bireyselliğini ön plana çıkararak "yarattığı" eserde, "biricik" olma iddiasıyla farkını ortaya koyacak, hayal gücünü kullanarak gerek biçim gerek içerik açısından özgün bir eser üretmesiyle değer kazanacaktır.

Avrupa tarihinde sanatın tarihsel süreç içinde geçirdiği dönüşüm ana hatlarıyla ortaya konmuş olmasına rağmen, Türk sanat tarihinin nasıl bir seyir izlediği henüz derinlemesine incelenmemiştir; yine de, Avrupa merkezli çalışmalar, Osmanlı sanatının nasıl alımlanması gerektiğine ilişkin bazı ipuçları içerebilir. Nitekim sanat ile zanaat ve sanatçı ile zanaatçı terimlerinin Osmanlı'da da birlikte düşünüldüğünü gösteren kaynaklar mevcuttur. Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî*'de (1901) Arapça kökenli "sanat" kelimesinin üç anlamını verir: 1."İhtiyâcât-ı beşeriyyeden birinin imâli husûsunda mümâ-

rese ile öğrenilen ve icrâ olunan iş: Dülgerlik, kuyumculuk, hakkâklık." 2. "Ustalık, hüner marifet." 3. "Kelâmda cinâs ve istiâre gibi oyuncaklara riâyet" (1989: 834). Bu tanımların ilkine bakıldığında günümüzde zanaat teriminin içinde düşündüğümüz dülgerlik, kuyumculuk, hakkâklık gibi belli bir ihtiyacı karşılamak için yapılan işlerin "sanat" kelimesiyle ifade edildiği görülecektir. Sanat kelimesinin çoğulu olan "sanayi" kelimesini de günümüzde endüstri anlamında kullanıyoruz. Türk Dil Kurumu'nun hazırladığı *Büyük Türkçe Sözlük*'te "sanat" kelimesi beş farklı anlamla karşılanır:

> 1. Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık. 2. Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım. 3. Bir şey yapmada gösterilen ustalık. 4. Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü. 5. Zanaat.

Şemseddin Sami'nin sözlüğünde birinci sırada verilen "bir ihtiyacı karşılamak için yapılan iş" tanımının, Türk Dil Kurumu'nun hazırladığı sözlükte son sırada yer alması, "sanat" algısının günümüzde nasıl bir dönüşüme uğradığına ilişkin bir gösterge. Günümüzde "sanat" dendiğinde akla ilk olarak "yaratıcılık" geliyor. Oysa 18. yüzyılda Osmanlı'da sanat ve zanaat kelimeleri halâ bir arada düşünülüyordu. Bahattin Yaman'ın *Osmanlı Saray Sanatkârları: 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref* (2008) adlı çalışmasında bu yapıyı görmek mümkündür. Sanat sahibi, sanata muktedir kişiler şeklinde ifade edilen "ehl-i hıref" kavramı, Osmanlı Devleti'nde hizmet sektörünü de içine alacak şekilde kullanılmaktadır:

> Esnafla ilgili düzenlemelerin bulunduğu bir "Kanunname-i Ehl-i Hıref" defterinde kervansaray işletenler, berberler, bakkallar ve oduncular gibi hizmet sektörünün yer alma-

sı "ehl-i hıref" kavramının geniş anlamda kullanıldığının göstergesidir. Yeniçeri ehl-i hıref bölükleri arasında mutemed, işçi, kapıcı, bekçi, saka, seyis gibi grupların bulunması, bu kavramın geçimi sağlamak için yapılan işlerin tümünü kapsayacak şekilde kullanımının olduğunu düşündürmektedir (2008: 9-10).

Bununla birlikte Yaman, "ehl-hıref" kavramına günümüzde kullandığımız "sanatçı" kavramıyla yaklaştığından, "estetik kaygı" bulunmayan işleri sanat kategorisinde değerlendirmekte güçlük çeker: "Saray ehl-i hıref'te çalışanların tümünü sanatkâr olarak nitelemek zordur. Bazı grupların yaptıkları işlerde bir ihtiyacı karşılamak söz konusu olduğu için bu işlerde estetik kaygı bulunmamaktır" (2008: 8). Burada Yaman konuya anakronik bir bakış açısıyla, Osmanlı dönemi sanatçı/zanaatçı anlayışından uzak modern sanatçı imgesiyle yaklaşıyor. Bu noktada belli bir ihtiyaç için üretilen eserleri "estetik" niteliğe sahip olmadığı için "sanat" kategorisine dahil etmeyeceği açıktır.

Cem Behar, Osmanlı döneminin ilk ve tek musikişinaslar tezkiresini (*Atrabü'l-Âsâr*, Es'ad Efendi [1685-1753]) incelediği çalışmasında, Osmanlı'da müzik alanında sanat anlayışının zanaatın nitelikleriyle kavrandığına işaret eder. Osmanlı musikisi "estetik" anlayışında, "sahîh", "doğru" ve "uygun" bir eser ortaya konabilmesi için mutlaka uyulması gereken kuralların iyice özümsenip uygulanması beklenmektedir. Burada öne çıkan unsur, eserin "biricikliği" ve sanatçının "bireyselliği" değil (bu kavram ancak 19. yüzyıl ve sonrasında söz konusu olabilecektir) "kurallara uygunluk"tur.

> Dinleyicinin ise eserin kendi meziyetlerinden ve özgün ifade gücünden ziyade öncelikle onun konumunu ve ait olduğu türü hemen teşhis edebilmesi esastır. Bir ideal formun somut varlık kazanmasıdır söz konusu olan. "Orijinallik"

ise olsa olsa öncelikle kolayca teşhis edilebilen bir formel kalıbın dahilinde kalarak yapılan bir varyasyon, esasa müteallik olmayan bir değişiklik şekline büründüğü ölçüde anlam taşır (2010: 102).

Behar'ın bu pasajında müziğin yerine şiiri, musikişinasın yerine de şairi koyarak Osmanlı divan şiiri geleneği için benzer bir yoruma gidilebileceği açıktır. Zira Osmanlı divan edebiyatında eserin türünü belirleyen formel kalıplar büyük ölçüde standarttır; nazım birimi, kafiye düzeni ve içeriği bir eserin türünü teşhis etmede belirleyicidir. Örneğin Leyla ve Mecnun hikâyesi, önceden de yazılmış olmasına karşın, bir şair tarafından orijinal bir mesnevi olarak sunulabilir. Formel kalıba bağlı kalınarak yazılan varyasyonun "orijinallik" ölçütü, divan edebiyatı geleneğince belirlenir ve şiirde yer alan mazmunların yeniden üretilmesi ancak geleneğin temellerini sarsmadan mümkün olabilir.

Osmanlı şiirinin zanaat, şairlerinin zanaatçı nitelikleriyle kavrandığının en belirgin özelliği şiir üretiminin ve şair olmanın belli kurallarının olmasıdır. Nitekim divan şiirinde şairin doğuştan getirdiği şiir yazma kabiliyeti "yaratılışı" öne çıkmakla birlikte "başarılı şair" her şeyden evvel "kurallara uygun" nitelikte şiir yazmasıyla belirlenmekteydi. Bir şiirin şiir sayılmasında vezin ve kafiyenin yanı sıra "lafza" ait sanatların ve lafz ve mana arasındaki uyuma önem veren divan şairleri "hüner" ve "bikr-i mana"nın altını çizerler. Şairin hüneri ve şiirin ehliyetini tayin etmede bikr-i manaya yer verilmesi ve edebî sanatların yerli yerinde kullanılması yani bu kurallara uygunluğu esas alınır.

Şiir yazımında "kurallara uygunluk" esası, "iyi şair"i "kötü şair"den ayırdığı gibi, hâminin de himaye edeceği şairi belirlemesinde etkili olmaktadır. Divan şairlerinin hâminin desteğiyle var olabilmesi, bu edebiyat geleneğinin eleştirildi-

ği diğer noktalardan biridir. Osmanlı'da şiir üretiminin merkezinde himaye geleneği yer alır. Mehmet Çavuşoğlu, Osmanlı'da şairliğin "doktorluk, nakkaşlık, mimarlık, askerlik" gibi meslek olduğuna, şairlere her yıl hazineden düzenli ödeme yapıldığına dikkati çeker. Düzenli aldıkları maaşlarının yanı sıra şairler, Sultan'a ve ricâle ithaf ettikleri eserlerin değerine göre mükâfat alırlardı (1999: 212). Bununla birlikte şiir söylemek bir meslekten ziyade, iyi bir meslek edinmek, dolayısıyla kudretli bir hâmî edinmek için vesiledir (Özgül, 2006: 101). Sanat üretiminin himaye sistemiyle yakın ilişkisi yüzyıllar boyu devam eder. Zira matbaanın etkin kılındığı ve yazının içselleştirildiği edebiyat üretiminde himaye geleneği yerini piyasaya bırakacak, bu süreçte yayınevleri etkin bir rol üstlenecektir.

Bu çerçeveden bakıldığında Osmanlı sanatının "eksikliğini" ve "yetersizliğini" değil, Osmanlı şiirinin kendi iç dinamiklerini göz önünde bulundurmak gerekir. Şairlerin hep aynı konuları işlemesi, bu konuları gerçekçi bir bakışla ele almamaları ve eserlerini sipariş üzerine üretmeleri gibi eleştiriler, bu dönem edebiyatının tarihsel iç dinamiklerini yadsıyan bir bakış açısının ürünüdür. Bununla birlikte, bu eleştirilere cevap niteliği taşıyan Osmanlı şiirini savunma amaçlı yazılar da yine modern sanat düşüncesinin içinden yazılmıştır. Divanlardan seçilen beyit örneklerinde bu edebiyatın toplum hayatından uzak olmadığının gösterilmesiyle "gerçekçiliğe", şairlerin "yaratıcılıklarına" ve "özgünlüğüne" vurgu yapılması yine modernitenin kavramlarıyla konuşulduğunun göstergesidir.

Belâgat yolunda eleştirinin gölgesi

Osmanlı şiirinde eleştirinin modern eleştiriden farklı olduğu, hatta bir tür olarak "eleştiri"nin bulunmadığı belirtilmiş-

ti. Ancak Osmanlı'nın kendi içinde ürettiği ve döneminin beğenisini ortaya koyacak bir "eleştiri yaklaşımı" vardır. Bu eleştiri yaklaşımını, Osmanlı döneminde üretilen tezkireler, tezkire önsözleri, divan dibaceleri ve mesnevilerin "sebeb-i telîf" bölümlerinden yola çıkarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Bu metinlerdeki eleştiri yaklaşımını ortaya koyabilmek için de öncelikle bu eleştirinin düşünsel zeminini oluşturan "belâgat" ilmi üzerinde durmak gerekir. Nitekim belâgat üzerinde yapılan çalışmalar, edebiyat eleştirisinin belâgatle ortaya çıktığını belirtirler (Saraç, 2007: 18). Fakat öncelikle belâgatin nasıl tanımlandığını ve nasıl bir işleve sahip olduğunu açıklamamız gerekiyor.

Kaya Bilgegil, belâgatin "meâni" (kelâmın muktezâ-yı hale uygunluğunu sağlama), "beyân" (en açık bir şekilde ifade) ve "bedi"den (kelâmı süsleme) oluştuğunu söyler (1980: 19). Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat* (2007) adlı kitabında belâgati, "yerinde söylenilmiş doğru ve güzel söz"ü konu edinen bilim dalı olarak tanımlar. Bu ilim başta öncelikle *Kuran-ı Kerim*'i anlama amacıyla ortaya çıkmıştır: "Yani ilk dönemde belâgat, tefsir ve kelâm ilimleri ile iç içe durumda görülür" (2007: 17). Adonis, *Arap Poetikası* (2004) adlı kitabında Arap dünyasında Cahiliye döneminden beri şiirle ilgili değerlendirmelerin olduğunu, İslamiyetin doğuşuyla *Kuran* dilinin korunmasına yönelik dil çalışmalarına yer verildiğini şu sözlerle ifade eder: "*Kuran* araştırmaları ise, metin incelemesinde yeni eleştiri esasları, hatta estetik için yeni bir ilim ortaya koymuştur. Böylece yeni bir Arap poetikasının doğmasına zemin hazırlamıştır" (2004: 47). Adonis'in sözlerinden şiirin üretilmesi ve alımlanmasında *Kuran*'ın ölçüt kabul edildiği ve buna dayalı eleştiri kıstaslarıyla şiir sanatının da ana hatlarının çizildiği anlaşılmaktadır. Saraç da, *Kuran*'da bazı kelimelerin gerçek anlamlarında kullanılmadığını, bir hükmün farklı yollarla

ifade edildiğini, ses tekrarlarıyla etkileyici bir ahengin yakalanmış olduğunu belirtir (2007: 18). Anlamın mecaza yaslanması ve dilin kullanımı şiir üretiminde *Kuran*'ın kaynak kabul edildiğine işarettir. Dolayısıyla kutsal metnin anlaşılıp yorumlanmasını amaçlayan belâgat, daha sonra kutsal olmayan edebî metinlerin nasıl olması ve ne şekilde yorumlanması gerektiğinin de genel hatlarını belirlemiştir. Edebî metnin kurgusunda bir sistemin uygulanması, aynı zamanda metne eleştirel müdahalenin sınırını da belirler.

Kuran'ın bir dilsel metin olarak incelenmesiyle dil ve belâgat alanında yapılan çalışmaların poetik çalışmalara zemin hazırladığı kabul görmektedir.[2] Belâgat konusunda şeyhü'l belâgat (belâgat üstadı) olarak kabul edilen Abdülkahir Cürcanî'nin (ö. 1078-79) yaklaşımı ise çağdaşlarını ve kendinden sonra gelen düşünürleri etkilemiştir. Cürcanî, *Delâilü'l-icâz* adlı çalışmasında yine *Kuran*'ı merkeze alarak sözün fesahatine yoğunlaşarak, sözün güzelliği, anlamın özgünlüğü ya da etkileyiciliğini değil, sözün ifade şeklini vurgular (Saraç, 2007: 20-23) ve "edebî değer"in nasıl tayin edileceğini gösterir:

2 Ebu Ubeyde (ö. 824), el Ferra (ö. 822), Cahız (ö. 869), Sibeveyh (ö. 796), Kuteybe (ö. 889), Müberred (ö. 898) gibi düşünürler, *Kur'ân*'da mecazi kullanımları, gramer ve yapı bakımından üslûbu inceleyerek belâgat ilminin sistemleşmesini sağlamışlardır. Ayrıca 10. yüzyılda Yunan felsefesini ve özellikle Aristo'nun *Poetika* ve *Retorik* adlı çalışmalarını esas alarak, belâgat alanında retoriğin temel nitelikte olduğunu savunan Arap düşünürleriyle karşılaşırız. Örneğin ünlü Arap düşünürlerinden Farabî'nin (ö. 950) *Risâle fî Kavânîni Sınâ'ati'ş-Şi'r* (*Şiir Sanatının Kanunları*) ve İbni Sînâ'nın *Fennü'ş-Şi'r* adlı çalışmaları, Aristo'nun *Poetika*'sını esas alan çalışmalardır. Bu örnekler, Batı ile İslam medeniyetinin birbirinden kopuk olmadığını, bilakis birbiriyle etkileşimde bulunduğunu gösteriyor. Bu etkileşim, Hıristiyan medeniyetinde şekillenen Ortaçağ şiiriyle İslami çerçevede oluşan "Sufî şiirin" bazı yönlerde koşutluk göstermesinin nedenlerinden biri olarak ele alınabilir. Bu konuda daha geniş bilgi için şu çalışmalara başvurulabilir: Mehmet Bayraktar, "Fârâbî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, XXXVI, 1997, s. 45-65; Ayşe Demirkaynak, "İbn Sînâ'nın Poetikası Üzerine Bir İnceleme", Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1998.

> [E]debî değer metnin birbirinden bağımsız olarak kelimelerin seçiminden, tek başına ses değerinden ve ahenginden, vezninden, düz yazı veya manzum oluşlarına göre kafiye veya fasılalardan yahut mecaz, istiâre, kinâye gibi sanatlı söyleyişlerinden kaynaklanmaz. Bir metni diğerlerine göre üstün kılan bütün bu unsurların da katkıda bulunduğu, alternatifleri karşılaştırıldığında fark edilen cümle tekniğinde ve üslûptadır (Saraç, 2007: 23).

Burada, cümlenin tekniği ve üslûbun önceliği vurgulanmaktadır. Cümle tekniğinin ve üslûbun temel unsurları ise şiirin yapısında olması gereken vezin, kafiye, söz ve anlam sanatlarıdır. Dolayısıyla bu yaklaşımda şiirin yapısında bulunan parçaların bir araya gelerek oluşturacağı bütünlük, "edebîliğin" belirleyeni olmaktadır. Arap havzasında yapılan belâgatle ilgili bu çalışmalar, teoride medreselerde okutulan Arapça belâgat kitapları, pratikte ise İranlıların yazdıkları şiirler vasıtasıyla Osmanlı şiir sahasında etkisini göstermiştir. Bu yüzden Osmanlı şiirinde de edebî değerin belâgate ilişkin kavramlarla ele alınması yadırgatıcı değildir. Hatta Ziya Avşar'ın dediği gibi "sanat eserinin kimlik kazanması, belâgat mihenginden geçmesiyle mümkündür" (2009: 10).

İslamî şiir sanatının düşünsel zeminini oluşturan belâgat ilmi, şairin şiirini hangi çerçevede kurgulayacağını belirtmekle kalmaz, eleştirmenin metni nasıl anlayıp yorumlaması gerektiğinin de ana hatlarını çizer. Ziya Avşar'a göre "şairler belâgati; güzel ve mükemmel söz, kusursuz anlatım ve üst dil anlamlarına gelecek biçimde kullanırlar" (2009: 162). *Kuran*'ın anlaşılıp yorumlanması üzerine bir yöntem olarak inşa edilen belâgat ile kutsal olmayan edebî metinlerin değerlendirilmesinde bazı farklar olacaktır. Ancak belâgatin "güzel ve mükemmel söz, kusursuz anlatım, üst dil" anlamına gelecek şekilde kullanılması, belâgat ilminin te-

melinde dil anlayışının yattığını gösterir. Saraç'ın ifadesiyle "[İslamın] mucizesi bir 'dil mucizesi' idi. Yeni din yeni bir dünya görüşü ve yeni bir hayat tarzı ile gelmişti ve bunlar bir dil anlayışı altında gelişiyordu" (2007: 18). Bu sebeple Osmanlı şairlerinin belâgati dilin mükemmel kullanımıyla ilişkili biçimde kavraması, edebî eserde dilin kullanımını öne çıkarır. Böylece Osmanlı şiir eleştirisi yaklaşımında başvurulan "edebîlik ölçütü", belâgat ilminin sınırları dahilinde dilin kullanımını esas alır.

Bu noktada şu soruyu sormalıyız: Osmanlı'da eleştiri yaklaşımının belirleyicisi olan belâgat ilminin sınırları dahilinde şairin hüneri ve şiirinin ehliyeti nasıl ortaya çıkar? Osmanlı şiir eleştirisi yaklaşımının değerlendirilebileceği eserlerin başında kuşkusuz tezkireler gelmektedir.[3] Mustafa İsen'e göre tezkireler, sadece biyografi kaynakları değil, aynı zamanda eleştiri tarihinin de kaynaklarıdır (2010: 95). Ancak tezkirelerin eleştiriyle ilgili kaynak olma vasfı, bu eserlerin farklı eleştiri yaklaşımları geliştirdikleri anlamına gelmemelidir. Harun Tolasa, tezkirelerdeki eleştiri anlayışının daha çok mevcut olan ve bilinen ilkelere göre şekillendiğini söyler (2002: 241). Tolasa, "bilinen ilkeler" ile belâgat ilminin konularını ve ondan kaynaklanan çeşitli düşünce ve anlayışları kast etmiş olmalıdır. Divan dibacelerinde de şair ve şiir değerlendirmelerine yer verilerek, "iyi şairin" "kötü şairden" nasıl ayırt edileceği konusunda genel bir çerçeve çizilmiştir. Tezkirelerde ve dibâcelerde bu ayrımın nasıl yapıldığı sorusu da tartışmaya açılmalıdır.

3 Harun Tolasa, bu devrin edebî eleştirisini temsil eden eserlerin tezkireler olduğunu şu sözlerle açıklar: "Bu eserler [tezkireler] gerçi içermiş oldukları bilgi, yorum, değerlendirme vb.'ni ayrı başlıklar halinde tek tek şairler üzerine yaparlar; ancak buna bakarak onları sadece tek tek şairler üzerine bilgi, yorum, değerlendirme vb. içeren eserler olarak görmemek gerekir. Onlar aynı zamanda çağının edebiyat dünyasını, edebî anlayış ve değer sistemini bize aktaran, çağının edebiyat araştırma ve eleştirisinin gerçek mahiyetini, işleyişini ve nerelere kadar ulaşabildiğini bize çok açık bir şekilde yansıtan eserlerdir" (2002: X).

Bilindiği üzere, Osmanlı edebiyatı dünya görüşü, İslam'dan ve İslamî felsefeden neşet eden tasavvufla şekillenmiştir. Mahmut Erol Kılıç, *Sûfî ve Şiir* (2009) adlı çalışmasında, Osmanlı poetikasının temelinde tasavvufun yattığını belirterek, "Sufî poetikanın ana kaynağında *Kuran* ve hadislerdeki şair ve şiire ilişkin hükümlerin yer aldığını" vurgular. Bu yüzden Osmanlı dönemi eleştiri yaklaşımının temeli de dinî bir çerçevede hayat bulmaktadır. Özellikle *Kuran*'da yer alan Şuâra Sûresi'nin etkisiyle şiiri savunmak zorunda kalan şairler, şair ve şiirin gönderimde bulunduğu anlamın sınırlarını çizmeye dikkat etmişlerdir. Filiz Kılıç ve Muhsin Macit'in kaleme aldıkları "Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözleri" adlı yazıda, şairlerin yaptıkları işi dinî bakımdan meşrulaştırmaya çalıştıkları belirtilir: "*Kuran*'ın şiire ve şaire yaklaşımını bilen tezkire müellifleri eserlerinin önsözlerinde İslamî açıdan şiirin konumunun ne olduğunu tartışırlar. [...] Vahy ile ilham arasındaki farkı ısrarla vurgulayan tezkireciler başta Hz. Peygamber olmak üzere peygamberlere, velilere 'şair' sıfatını yakıştırmazlar" (2002: 29). Divan dibacelerinde de *Kuran* ve hadislerin şiirden farklı yönlerine işaret edilir. Necâtî'nin "Nebiye şair demek muhâldır" (Üzgör, 1990: 92) sözü tartışmasız kabul görür.

Bu eserlerde, peygamberler ile şairler arasına konan bu ayrımın yanı sıra, şairlerin diğer insanlardan farklı olduğu da vurgulanır. Latifî, tezkiresinin önsözünde Nizamî'den aktardığı görüşle bu farkı şöyle belirtir: "Sözleri dizen şairler, iki âlemin hazinelerini nazma çekerler. Hazine kapısının kilidi şairlerin dili altındadır. Şairler, arşın bülbülleridir, diğer insanlar bunlara nasıl benzerler" (İsen, 1999: 4, Canım, 2000: 75). Yine aynı metinde şiiri "ilham", şairi "emirü'l kelâm" şeklinde tanımlayan Latîfî, Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde şiirin "velilik ürünü, keşif ve kerâmet alameti" şeklindeki tanımına yer vererek, "şairliğin peygamberlikten bir parça" taşıdığı-

nı söyler (Canım, 2000: 76, İsen, 1999: 4). Şair ve peygamberin aynı düzlemde değerlendirilemeyeceği, bununla birlikte şairlerin peygamberlikten bir parça taşıdığı inancı, Osmanlı dönemi şairinin şiir anlayışını değerlendirirken dikkatlerden kaçmaması gereken bir noktadır. Zira şairlerin, "cennet kapılarının anahtarına" sahip kişiler olarak hakikati anlatan birer haberci gibi görülmesiyle şiire kutsiyet kazandırılmakta, Tanrı'ya ulaşma ve insanları bilinçlendirme amacına da işlevsel bir misyon yüklenmektedir. Şairler, "ilham" yoluyla gayb âleminden haber alan kişiler gibi görüldüğünden, şiirlerini "ilahî gerçekliği" yansıtma ilkesiyle üretmeleri beklenecektir. Peygamber ve şair arasındaki en önemli ayrım ise Tanrı'nın kelamının nasıl ve kime ulaştırılacağı noktasında belirir. Zira Peygamberler vahiy yoluyla insanlığa ulaşmayı hedeflerken, şairler ilham aracılığıyla "ariflere" hitap ederler.

Gerek tezkirelerde gerek divan dibâcelerinde *Kuran*'ın Tanrı kelâmı, şiirin ise insan ürünü olması vurgulanmakta, şiirin yapısında "yalan" düşüncesi olduğundan "hakikat"le karşılaştırılamayacağı belirtilmektedir. Beyanî, tezkiresinin önsözünde eski şairlerin şiirlerinde bir olayı olduğu gibi açıkladıklarını, "mübalağa" ve "yalana" yer vermediklerini, fakat şiir anlayışının zamanla değiştiğini söyler:

> Şiirde belâgat ve fesahate layıkıyla uyulup vezinli ve kafiyeli bu şekle bir güzellik verilince, şairler diğer insanlara göre ayrıcalık kazanıp üstün oldular. Şiirde ilk önce yalan söyleyen Mühellel adlı bir şairdir. Şöyle söylemiştir: "Eğer rüzgar engel olmasaydı yiğitlerin çarpışmalarından çıkan kılıç şakırtılarını Buhcur'dan duyardım." Şairlere bu mana hoş gelip onu taklit edince, şiiri öyle bir düzeye yükselttiler ki "En güzel şiir en yalancı olanıdır" denildi. Böylece şiir vezinli, kafiyeli ve muhayyel sözler olarak tarif edilmeye başlandı. Muhayyel olması yalan ve mübalağadan ibaret olma-

sı demektir. Öyle bir duruma gelindi ki bir şiirde yalan ve abartma olmazsa "bu sadece vezinli, kafiyeli sözdür" diye kınandı (1990: 41).

Beyanî'nin sözlerinden anlaşılacağı üzere, şiirin asli unsurları sayılan vezin ve kafiye giderek hayal/yalanla beraber düşünülür olmuştur. Şiirin sadece "mevzun ve mukaffâ" sözlerden ibaret olması, eleştirilen yönlerinden biridir. Lamiî, dibâcesinde geçen "ahsenüş'-şi'ri ekzebehü" (En güzel şiir, en yalan olanıdır [Üzgör, 1990: 141]) sözüyle "ilahî gerçekliğin" anlatılmamasını ya da saptırılmasını değil, mecaz yoluyla temsil edilmesini kasteder.

Osmanlı şiirinde "ilahî gerçeklik" güzel olanı da karşılar. Osmanlı dönemi şairleri, şiirlerinde öncelikle güzel olanı ele alma inancıyla yola çıkar, buna karşılık güzelliği yaratan değil, varolan güzelliği keşfeden kişiler olarak nitelenirler. Osmanlı şiirinde bu güzellik anlayışı, ahlakî değer ile fayda ön plana çıkarılarak ele alınır. Örneğin Lamiî, dibâcesinde "şir'ün fazîletinde söz yokdur ve kadr ü menzileti hakkında ahbâr ü âsâr çoktur" diyerek, şiirin fazileti üzerine söz söylemeye bile gerek duymadığını, şiirin değeri ve derecesi hakkında yeterince eser verildiğini belirtir (Üzgör, 1990: 142). Yergiyi benimseyip alay etmeyi düşünerek şiir söyleyenleri ise "şiir şeytanın araç olarak kullandığı çalgılardan biridir" hadisine gönderme yaparak eleştirir. Şiirde toplum düzenini bozacak, ahlakî değerleri sarsacak konulara yer verilmemesi gerektiği vurgulanır; böylece ahlak nosyonu, edebî değere dayandırılır.

Şiirin iyiyi, güzeli ve ahlakî değerleri ele alması, şiir ile övgü arasında bir bağın kurulmasına da sebep olur. Ulvî, divanına yazdığı önsözde bu konuyla ilgili şunları söyler:

> Nazım, estiği ve geçtiği yeri gülbahçesi ve bostan olsa, onların Cebrail'in nefesi gibi gönlün kabûl edebileceği ve can besleyici anber miskinden kokulanacağı bir gönül açan

rüzgârdır. [...] Fasihlerle belâgat sahiplerine uygun olan, yermeyi ve boş sözleri terk edip övülmeye değer vasıfları övmeyle insaf açmalarıdır. Söz, her ne kadar zariflik ve güzellikle donatılsa ve laf her ne kadar ibare ve istiarelerle bezense o kadar tesirli olur ve okuyanlar da o derece tesir alır (Üzgör, 1990: 337).

Burada Ulvî, şiirin övgüyle olan ilişkisine yer vererek, güzelliğin övgüyle ortaya çıkacağını ve bu yolla da okurda etki yaratacağını vurgulamaktadır. Güzelliğin şiirde kendini övgüyle göstermesine koşut olarak, Latifî'nin, şairleri "meddâh" ve "keşşâf" sıfatlarıyla adlandırması anlamlıdır. Latifî, binâ ve bâni örneğinden yola çıkarak övgünün asıl amacını ortaya koyar. Ona göre güzel bir binayı gezip görenler, onun güzelliğini övüp beğendiklerini söylediklerinde aslında binayı değil, onun yapıcısını, yani bâniyi överler: "Bir kimse bir binâ-yı zîbâ ve imâret-i ra'nâ-yı 'ibret-nümâ binâ ve bünyâd itse ol câmi'-i pür-sanâyi'i teferrüc ü temâşâ idenler medh ü tahsîn ve senâ vü âferin itseler ol medh ü tahsîn filhakîka binâya değül belki bennâya âyid ü râcî'dür (Canım, 2000: 82). Bu güzellik anlayışı, yani sanat eserinin güzelliğinin Tanrı'nın güzelliğinden kaynaklandığı düşüncesi, şairlerin "meddâh" sıfatıyla şiirde övgüyü öne çıkarmalarını gerekli kılar. Şairler, güzelliği yaratan değil, varolan güzeli "keşşâf" sıfatıyla keşfeden kişiler olarak nitelenirler.

Şairin hüneri, şiirin ehliyeti

Ehl-i hünerin zeri hünerdir
Zer hâk durur hüner güherdir
– Latifî

Varolan hakikati ve onun dolayımlayıcısı güzelliği keşfeden Osmanlı şairi, tanrısal güzelliği simgesel bir dille anlat-

mayı, başka bir deyişle "ilahî gerçekliği" temsil etmeyi, şiirin en önemli vasfı olarak görür. Lamiî, şiirde hakikatin mecaz yoluyla temsil edilmesindeki amacın, sırrı kapalı bir şekilde işaretle anlatmak ve bu sırrı, ona vakıf olamayacak cahil ve günahkârlardan gizlemek olduğunu belirtir. Ona göre, çocukların konuşmaları akıllı insanlara hitap etmez ve fazilet sahibi insana, çocuklara verilen karşılıkla cevap verilmez (Üzgör,1990: 180-81). Latifî de tezkiresinde şiirde "def, ney, sevgili ve şarab"ı işaret eden ibarelerin gerçek manada kullanılmadığını, mecazla örtüldüğünü söyler. Latifî'ye göre, hakikat erbâbının sözünde ve tarikat sahibinin dilinde mecaz yoluyla hakikate işaret eden ve onu içine alan her sözün bir anlamı, her ismin bir karşılığı, her kelimenin bir yorumu ve her yorumun da bir temsili vardır.[4]

Bu sanat anlayışı, Ortaçağ estetik anlayışıyla da benzerlik gösterir. Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (1999) adlı çalışmasında, "Ortaçağ kültürü, gerçeklik üzerine bir düşünme olmaktan çok, kültürel geleneğin bir yorumudur" (1999: 17) der. Ortaçağ kültüründe var olan "metafizik bir veri olarak güzellik bilinci" de simgesel bir dille ortaya konur. Eco, Hıristiyan Avrupa Ortaçağı'nın "güzellik estetiğinde" simgesel bir evrenin önemini vurgularken, bu dönemde kullanılan kelimelerin kendi anlamlarının dışında ikincil anlamlar kazanarak Tanrı'ya ilişkin "anlamlar", "göndermeler", "sezgisel gerçekler" ve "belirimlerle yüklü simgesel bir dil" kullandığını da belirtir (1999: 82). Ortaçağ Avrupası'nın Hıristiyan inancıyla şekillenen güzellik anlayışı ile Osmanlı şiirinin İslam inancına dayalı güzellik anlayışı ve bunun simgesel dille temsili bu noktada benzerlik gösterir. Osmanlı şiirinde Tanrısal güzelliği simgesel dille tem-

4 "Lisân-ı erbâb-ı hakîkat ve zebân-ı ashâb-ı tarîkatda rûy-ı mecâzdan hakikati mûş'ir ve müştemil her lafzun bir manâsı ve her ismün bir müsemmâsı ve her kelâmın bir tev'îli ve her tev'îlin bir temsili olur" (Canım, 2000: 83).

sil eden şair, cinas, tenasüp, tezat gibi söz sanatları ile istiare, tevriye, telmih, hüsn-i talil gibi anlam sanatlarına başvurur. Vezin ve kafiyeye, *Kuran*'da yer aldığı için de kutsallık atfedilir, hatta bu yüzden "vezinli kafiyeli söz", güzel ve hikmetli söz anlamında kullanılır. Ancak vezin ve kafiyeyi yeterli görmeyen Osmanlı şairi, edebî sanatları yerli yerinde kullanmaya ve "orijinal anlam" bulmaya öncelik verir. Nitekim Osmanlı şiir eleştirisi yaklaşımında ön plana çıkan kavram "bikr-i mana", yani "orijinallik"tir. Osmanlı şiirinde "orijinallik" kavramı, taklitçilik ve şiir hırsızlığı (serikât-i şir'iyye) kavramlarıyla birlikte tartışılarak şairin hünerini ortaya koymada ve şiirinin ehliyetini belirtmede işe koşulur, bu yolla da şairlerin birbirinden ayırt edilmesi sağlanır.

Şairleri "vehbî" ve kesbî olmak üzere ikiye ayıran Latifî, "vehbî şairlerin" "ilahî gerçekliği" doğuştan getirdikleri yetenekle, "kesbî şairlerin" ise inceleme ve taklit yoluyla söylediğini belirtir. Bununla birlikte, şair ile müteşairi (şair geçinen) de birbirinden ayırır ve bu ayrımı yine "orijinallik" kavramını merkeze alarak yapar. "Orijinalliği" lafız ve mana bakımından değerlendiren Latifî, şairleri beş kısma ayırır:

> 1. Manzûm söz söylemeye kudreti olmadığı, şiir ilminden haberi bulunmadığı için ya bir şairin mahlasını değiştirerek veya birkaç güzel beytini alarak kendi şiirleri diye takdim edenlerdir. Bunlarınki çok âdi bir hırsızlıktır. [...] 2. Bir kısmı vardır ki, onlar vezinli söz söyleyebilirler fakat kâbiliyetleri hayaller ve manâlar bulmaya kâfi değildir. Anlayışlarının kıtlığından ve yaradılışlarında şairlik mayası bulunmadığından sanat icad edip yeni bir tarz ortaya koyamazlar. Bu sebepten, zarûrî olarak kendilerinden önce gelmiş şairlerin manâlarını alırlar. [...] 3. Bir kısmı da başkalarının şiirlerinin manâlarını aynen alırlar, fakat lafzını değiştirirler. Hayal ve sanatlar ise aynı kalır. Buna söz hırsızı ve mukallid der-

ler ki makbûl bir hüner değildir. [...] 4. Bir kısmı Fars veya Arap şairlerinin şiirlerini tercüme ederler. Yahut o şairin bir manâsını tıraş ederek hoşa gidecek şekle koyar. Veya tazmin yahut iktibas yoluyla kendi şiirinin arasına katar. Bu tür çalma diğerlerine nisbetle hoş görülmüştür. [...] 5. Bu kısımdaki şairler, üstad bir şairin şiirindeki manâyı alır, ince zevki, keskin zekâsı ve şair yaradılışı ile o manâdan bir manâ daha çıkarır, oradaki sanatlardan başka sanatlar kullanır. Bu türden olanlar yaratıcı, orijinal hayaller meydana getiren şairler gibi telakkî edilmişlerdir (Çavuşoğlu, 1999: 213).

"Orijinalliği" esas alarak "şiir hırsızlığını" lafız ve mana bakımından eleştiren Latifî, böylelikle şairleri de yeteneklerine göre kademelendirmiş olur. Şiir hırsızlığı ile taklitçiliği ayıran bu tasnifle "iyi" şairin "kötü" şairden farkı ortaya konmuş olur. Latifî başka bir şairin şiirinden manayı çalanlar için eleştirinin dozunu arttırarak "el değmemiş manâlara kâdir oldum diye el aletiyle gerdeğe girerler" (İsen, 1999: 26) demekten sakınmaz.[5] Yekta Saraç, "Klasik Türk Edebiyatında Manâda Orijinallik" başlıklı yazısında Latifî'nin bu tasnifinin belâgat ilmindeki "serikât-i şi'riyye"[6] konusuyla paralellik gösterdiğini tespit eder. Saraç, "Serikât-ı şi'riyye" konusunda *Telhis*'i esas alarak konuyu şöyle özetler:

1. Lafız ve mananın hiçbir değişiklik yapılmadan alınması. Buna "nesh" ve "intihal" denir. [...] 2. Lafızlarda ufak tefek değişikliklere, kelimelerin yerlerinin değiştirilmesine gidilmesi, ama mananın aynen alınması. Buna da "mesh" veya

5 Bu durum Osmanlı şairlerinin, şiiri dişil bir unsur olarak gördüklerini, bu yüzden şiir konusunda "el değmemiş bakire bir kız" ya da "gelin" benzetmesi yapıldığını gösterir.

6 "Serikât-i ş'riyye" konusunun belâgat kitaplarına girişi Kazvînî'nin (ö. 739/1338-39) *Telhis* isimli eseriyle olmuştur. Kazvînî'den öncekiler de bu konudan bahsetmiş olmalarına rağmen, bedî ilmine dahil etmemişlerdir. Osmanlı'da yazılan belâgat kitapları bu konuda özellikle *Telhis*'i takip etmiş; iktibas, telmih ve tazmini "serikat-i şi'ir" başlığı altında incelemiştir (Saraç, 2007: 270-73).

"igare" denilir. [...] Serikatin lafızlarda değil manada söz konusu olmasıdır. Buna "selh" ve "imlam" denir. Bu üç şekilde olabilir. a) Sadece mana alınır. b) Alınan bu mana ile ilkinden çok az bir lafız da alınır. c) Mananın bütünü değil bir kısmı alınır (2000: 244).

Saraç'ın özetlediği "serikat-ı şi'riyye" konusuyla Latifî'nin şiirin üretiminde izlenen yolla ortaya koyduğu şair tasnifi arasındaki benzerlik açıktır. Latifî'nin lafız ve mana hakkındaki değerlendirmeleri ve bu yolla şairleri kademelendirmesi, belâgatin "serikat-ı şi'riyye" konusunu temel aldığını gösterir. Bu tasnifteki dikkat çekici bir nokta da, taklitçiliğin eleştirilen tarafları hakkında fikir verilmesidir: Taklitçiliğin kabul edilir yanları ile hoş karşılanmayan yönleri birlikte ortaya konduğundan, bir şairin diğer şairleri hangi ölçüde model alabileceğinin hatları da çizilmiş olur. Bir şairin diğerinden aldığı mananın lafzını değiştirerek hayal ve sanatlarını aynen kullanması makbul sayılmazken, Arapça ve Farsçadan çevrilen manaların "hoşa gidecek" şekilde veya iktibas yaparak kullanması kabul görür. Öte yandan, alınan mana ve sanatlardan yeni manalar ve sanatlar üretmek de neredeyse "bikr-i mana"ya eşdeğer görülür. Elbette bu ayrımı yapacak kişinin önceden yazılmış pek çok şiiri, ayrıca Arapça ve Farsça şiirleri bilmesi, belâgat konusunda da yetkin olması beklenir.

Hâmî ile şair arasında bir söz sarrafı: Eleştirmen

Kumaşa kıymet olmaz müşterisiz
Güher bir pâre taştır cevherîsiz
- Latifî

Buraya kadar, Osmanlı eleştiri yaklaşımında belâgatin önemli bir rol üstlendiğini ana hatlarıyla göstermeye çalıştım. Teorik düzlemdeki eleştiri yaklaşımının uygulama ala-

nını değerlendirmek için ise Osmanlı'da "eleştirmen" vasfı yüklenecek kimsenin tavrını sorgulamak gerekir. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, Osmanlı'da eleştiri türü bulunmadığı gibi, eleştiriyi meslek edinmiş kişilere de rastlanmaz. Buna karşılık, özellikle tezkirelerde eleştiri vasfını görebiliriz. Tezkirelerden yola çıkarak, tezkire yazarlarının beğenilerini hangi kıstaslara göre belirlediklerini ve neden iyi şairi kötü şairden ayırma ihtiyacı duyduklarını tartışmamız gerekiyor. Osmanlı'da şiir üreticisinin aynı zamanda eleştirmen rolü üstlendiğini belirtmekte fayda var. Bunu göstermek için, konuya ışık tutacak belli başlı örneklerin üzerinde duracağız.

Latifî, tezkiresinin önsözünde, eserini kaleme alma sebebinin, şair ile şair geçinenin (müteşair) ayırt edilmesini sağlamak olduğunu belirtir. Ona göre, şiir alanı taklitçilerle dolmuş, aynı mahlasta pek çok adam ortaya çıkmıştır; lakin "bunlar ne aruz ve kafiye bilirler, ne vezinleri taktî ederek okurlar, ne de sanatları yerli yerinde kullanırlar". En önemlisi, bu kişiler, başkalarının divanlarından çaldıkları manalarla şairlik iddiasında bulunurlar. Şairlik davası güdenlerin açığa çıkarılmasının yanı sıra, şöhret bulmamış fazilet sahibi şairlerin de tanıtılması gerekmektedir (İsen, 1999: 25-40). İşte bu noktada Latifî, kendine biçtiği rolü açıklar: marifet çarşısında söz cevherlerinin iyisini kötüsünden ayırt etmek. Latifî, iyi şairi kötü şairden nasıl ayırmaktadır? Bu sorunun cevabını, yukarıda ele alındığı üzere Latifî'nin şair tasnifine bakarak yanıtlamak mümkün. Ayrıca Latifî'nin şair tasnifi için koyduğu ölçütler diğer tezkirelerde de koşutluk gösterir. Kınalızâde Hasan Çelebi, tezkiresinde Gelibolulu Sun'î Efendi hakkında "divanını inceledim, sanat, hayal, belâgat ve mükemmellikte eksiği olan bir beytini görmedim" diyerek şu beytini örnek gösterir:

Kısmet edicek akl u dil ü cânı güzeller
Gönlüm sana düşdü benim ey rûh-ı musavver

Daha sonra çağdaşı Azmî'nin bu beyte yazdığı nazireyi nakleder:

Kısmet edicek akl u dil ü cânım hûbân
Dil pâyuna düşdü senin ey serv-i hırâmân

Ardından Zâtî'nin şu beytine yer verir:

İşitdük cümle hübâna Hıtâ'dan armağan gelmiş
O zülf-i müşk-i çîn başdan nigârun pâyına düşmüş

Hasan Çelebi, bu üç beyitten Zâtî'ninkini "bir mertebe daha âla" bulur. Çünkü Sunî, beytinde "sana düştü" deyimiyle "güzeller aklı, gönlü ve canı bölüştüklerinde benim gönlüme sen düştün" demekte, Azmî "pâyına düşdü" deyimiyle pây kelimesini hem Türkçe hisse, kısmet hem de Farsça ayak anlamına gelecek şekilde tevriyeli kullanmaktadır. Zâtî ise bu iki beyte nazaran sanat bakımından daha zengin ve incelikli bir söyleyiş kullanır. Misk, Çin ve Hıta kelimelerinin birbiriyle olan ilişkisi, Çin kelimesinin hem yer adı hem de saçın kıvrımı olarak kullanılması, "başdan" kelimesinin de baştan ve başlangıçta anlamına gelecek şekilde seçilmesi, yine "pay" kelimesini hem hisse hem ayak anlamında düşünmesi Zâtî'nin farkını ortaya koyar (Çavuşoğlu, 1999: 211). Hasan Çelebi'nin Zâtî'yi "bir mertebe daha âla" görmesi, Latifî'nin şair tasnifindeki beşinci kademeye dayanır: Zâtî aldığı bir mana ve sanattan yeni mana ve sanatlar ortaya çıkararak, yani taklitçiliği hünerle birleştirdiği için "bir mertebe daha âla" görülür.

Âşık Çelebi'nin tezkiresinde geçen şu olay ise bir başka örnektir: Necati Bey, Sultan Bayezid'e kaside sunup Manisa'daki Şehzâde Mehmed'in yanına dönmeden önce, şairlerin düzenlediği bir toplantıya katılır. Mesîhî, Sun'î, Revânî, Fer-

ruhî Âhi ve Âşık Çelebi'nin bulunduğu mecliste Hallac Zâtî adında bir şair şiirini okur. Şiiri dinleyen Necâti "Bre küstah, edepsiz, bu sermaye ile Zâtî'nin karşısına çıkıp boy ölçüşmek ne haddine. Eğer padişah âsitanından dönmüş olmasaydım, bir mahlasda kudretli bir şair varken, bazı küstah ve mukallidlerin aynı mahlasla şiir söylemelerini yasaklaması için bir kaside yazar takdim ederdim" diyerek Hallâc Zâtî'yi meclisten kovmuştur (İpekten, 1999: 224). Şiirde ehliyetsiz olan bir kişinin başkasının manasını almak bir yana, üstat olarak kabul edilen şairin mahlasını kullanması bile ağır bir şekilde eleştirilir. Bu örnek aynı zamanda, Walter Andrews'un "Osmanlı Şair Biyografileri (Tezkireler) ve Osmanlı Edebiyat Eleştirisi" başlıklı yazısında belirttiği üzere, tezkirelerin merkezinde şiirin değil, şiirin ortaya çıktığı ortamın bulunduğunu düşündürmektedir. Andrews, Âşık Paşa tezkiresinden yola çıkarak, tezkirecinin Kemalpaşazâde'nin konağı için yaptığı tarifi şu sözlerle yorumlar:

> Saygın ve cömert bir hâmi vardır; eğitimlidir, duyarlıdır ve her şeyin farkındadır; dostluk bağları ve ortak görüş açısıyla birbirine bağlanmış bir kültürlü seçkinler çevresi vardır; kültürlü sohbetler yapmak için bir toplantı düzenlenmiştir: bir şiir okunmakta ve sohbetin bir bileşeni olarak o şiir çözümlenmekte ve eleştirilmektedir. Edebiyat eleştirisi, bu tür bir etkinlikte, çok üst düzeyde gelişmiş bir toplumsal uygulama olarak sohbetler ortamında yapılıyordu. Tezkire, gerçekte şiir hakkında değildir; tersine, şiirin ortaya çıktığı ortam hakkındadır. Tezkire, hem bu ortamın kayda geçirilmesidir, hem de –olması muhtemel Hâmiden başlayarak aşağıya doğru– kültürlü bir yaşamın çok iyi yaşanmasına heveslenenler için bir elkitabıdır (2006: 120).

Andrews, edebiyat üretimi ile toplumsal yapı ve iktidar arasındaki ilişkiyi sorgular; ona göre "[tezkire türü], hâmi-

lerin hangi şairleri destekleyeceği konusunda 'iyi' seçimler yapabilmelerini sağlamak amacıyla ipuçları ve değerlendirmeler sunmakla ilgileniyordu" (2006: 118). Eleştirinin iktidarla ilişkisi üzerinde duran Andrews'un şiir eleştirmenini tanımlarken "sarrâf" ifadesine yer vermesi yine bu bakış açısının ürünüdür. Latîfî'nin tezkiresinden yola çıkarak eleştirmenin rolünü ise şöyle değerlendirir: "Eleştirmen bir kuyumcu, üretici ve alıcı arasında aracılık yapan bir kelime tüccarı [sarrâf] gibi tanımlanır. Eleştirmen, ne alıcı ne de satıcının veya kendi çalışmasının lehine ayrımcılık olmaksızın ürünün doğru bir şekilde değerlendirmesinden sorumludur. İdeal durumda vurgu değer üzerinedir ve önemli değer ölçütleri kabul edilmiş standartların bir bütünüdür" (Aktaran Gür, 2009: 28).

Gerçekten de, tezkirelerde hâmilik sistemine dair pek çok örnek yer alır. Yetenekli bir şairin hâmi bulamadığından tanınamaması ya da güçlü bir hâminin koruması altındaki şairin edindiği şöhret gibi konular tezkirelerde sıklıkla geçer. 16. yüzyılda, II. Selim'in valiliği sırasında *Künhü'l ahbâr*'ın yazarı Gelibolulu Âlî'ye şehzadeye sunulan şiirleri değerlendirme görevi verilmesi (Tökel, 2003: 26), eleştirinin iktidarla ilişkisine ilişkin fikir verir. Gelibolulu Âlî'den başka, siyasi kanaldan Osmanzâde Tâib ve Vehbî'ye de böyle görevler verilmiştir. Tûbâ Işınsu Durmuş, *Tutsan Elini Ben Fakîr'in: Osmanlı Edebiyatında Hâmilik Geleneği* adlı çalışmasında, hâmilik geleneğini büyük ölçüde tezkirelerden yola çıkarak incelemiştir. Mehmet Çavuşoğlu, şiirlerin saraya takdiminde birtakım ritüeller bulunduğunu, öncelikle bu işle görevlendirilmiş kimselerin şiirleri eleştiriye tabi tuttuğunu şu sözlerle ifade eder:

> Kasideyi sunuş, övülen kişiye ya bir vasıta ile iletmek veya huzurunda bizzat şâiri tarafından okunmak şekillerin-

de olurdu. İşte o esnada şiir bir tenkit süzgecinden geçerdi. Gönderilen kasidelerin bazen geri çevrildiği, bazen de düzeltilerek huzura iletildiği olurdu. Bunları gözden geçirip yukarıda belirttiğim türden veya başka tür ayıpları olanları ayıklamak için şiirden veya sanattan anlayan biri görevlendirilirdi (Tökel, 2003: 26).

Edebî eleştiriye yönelik veri sağlayan tezkirelerin odağında şairlerin bulunması, Osmanlı dönemi eleştiri yaklaşımının merkezinde de şairlerin olduğunu işaret eder. *Şair Tezkireleri* adlı çalışmada, tezkireciliğin, biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için, yazarı ortaya koyduğu eserden daha önde tutup sanatın kaynağındaki insan unsuruna yöneldiği, bu yönüyle de modern eleştiriden ayrıldığı söylenir (İsen, 2002: 14).

Tam bu noktada, neden sanatın kendisinin değil de yazarın öne çıkarıldığı sorulmalı. Bu sorunun yanıtını iktidarla şiir arasındaki ilişkide aramalıyız. Tezkirelerin merkezinde şairin yer alması ve eserlerin değerlendirilmesinde "ideal şair"i öncelemesi, edebiyat eleştirisinin amacını da açığa çıkarır. Buradaki amaç, yani tezkirelerde şairin ön plana çıkarılması, eleştirmenin hâmi ile şair arasında bir köprü vazifesi görmesiyle ilişkilidir. Zira taklit, orijinallik, dil ve üslûp gibi şiirin asli unsurları hakkında yapılan değerlendirmeler, bir metni diğer bir metinden üstün kılan yönlerinden ziyade, şairlerin birbirlerinden ayırt edilmesini hedeflemektedir. Dolayısıyla eleştirinin merkezinde şairin yer alması hem diğer şairlerin hangi şairleri model alabileceklerine dair ipuçları yakalamalarına imkân tanımakta hem de hâmilerin hangi şairi destekleyeceğine dair seçim yapmalarına yardım etmektedir. Hâmi ve şairin buluşması ise her iki taraf için önemli bir gereksinimdir. Şairin şiir yazabilmek için hâminin iltifatına duyduğu gereksinim kadar, hâminin de adı-

nın geleceğe taşınması için şairlere ihtiyacı vardır. Bu noktada iyi şairin ayırt edici özeliklerinin bulunup ortaya çıkarılması ihtiyacı doğar ve bu görevi eleştirmen üstlenir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi "eski edebiyat her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağı doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesidir. [...] O ilahî âlemden aşağıya doğru inen kademelerle düzenlenmiş bir mutlakın malikânesidir" (2001: 10). Nitekim Osmanlı'da Tanrı evrenin sultanı, Padişah da onun yeryüzündeki gölgesi olarak görüldüğünden; şairler, mutlak gücü elinde bulunduran bu kudretin bekasını sağlamlaştıran sözün sultanları şeklinde tanımlanmışlardır. Osmanlı dönemi şairleri, belâgat ilminin çerçevesiyle belirlenmiş bir zeminde sanatlarını/zanaatlarını icra ederlerken, eleştirmen vasfı yüklenen kimseler de şiirin ehliyetine göre şairin hünerini açığa çıkarma görevini üstlenmişlerdir.

Şiirin güzel olanı konu edinmesi de övgünün ön plana çıkmasına neden olmuştur. Güzelliği yaratan değil, varolan güzelliği keşfeden şair, bu güzelliği temsil yoluyla ifade etmek için, belâgatin ana hatlarını belirlediği çizgide ilerlemek durumundadır. Şiirin yapısı ve anlamı arasındaki uyum ise şiirdeki "bütünlüğü"/"tamlığı" yansıtacaktır. Bu yüzden şiirde sadece vezin, kafiye ve söz sanatları değil, anlamın da bu yapıya bağlanması ve dolayısıyla bütünlüğün sağlanması nihai amaçtır. Ancak Osmanlı şiirindeki bu klasik yapı 17. yüzyıldan itibaren dönüşmeye, 18. yüzyılda ise bu değişimin hızı ve yönü değişmeye başlayacaktır.

Osmanlı'nın son döneminde yaşanan kültür hareketliliği ve gerçek(çi)lik

18. yüzyıl, dünya genelinde önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu yüzyılda gerçekleşen sanayi devriminin ve

buna bağlı olarak gelişen kapitalizmin etkileri, dünya üzerinde güç dengelerinin yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Dünya üzerinde bu gelişmeler yaşanırken, Osmanlı Devleti de, yenilgiyle sonuçlanan savaşların nedenlerini sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulama elbette Osmanlı'nın, gücü elinde bulunduran devletlerin politikalarını izlemesine ve kendi politikasını gözden geçirmesine neden olacaktır. Ancak 18. yüzyıl Osmanlı tarihi üzerine yapılan çalışmalar, Osmanlı'nın siyasi, sosyal ve kültürel değişimini genellikle "çöküş dönemi" başlığı altında ele alır. Bu dönemin "çöküş" olarak nitelenmesi, yaşanan gelişmelerin ve değişimin "çöküşle" bağdaştırılmasına yol açmıştır.

Benzer bir şekilde 18. yüzyılda "Osmanlı'nın yüzünü Batı'ya çevirdiği" ifadesi, Türk edebiyat tarihlerinde sürekli tekrarlanarak neredeyse bir klişeye dönüşmüştür. Bu ifade Osmanlı'nın 18. yüzyıla dek "Batı"dan kopuk bir dünya kurduğu ve sadece İslam medeniyetleriyle ilişkide olduğu izlenimini doğurur. Oysa İstanbul'un alınması, Osmanlı ile Batı arasında bir kültür alışverişinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Lisa Jardine ve Jerry Brotton *Rönesans Sanatı ve Siyaset* adlı çalışmalarında "Doğu ve Batı olarak adlandırdığımız unsurların, kendine göre katkıda bulunduğu dinamik bir çift yönlü tanıma ve gelişme sürecini yansıttığını" (2006: 206) belirtir. 15. yüzyılın sonlarında Osmanlı ile Habsburg İmparatorlukları arasında kurulan ticaret ortaklığı, sanat ürünlerini de dolaşıma sokar (206). Jardine ve Brotton, Rönesans dönemi sanat objelerinin "Doğu" ile kuvvetli bağlantıları olduğunu belirterek, Avrupa kültürünün sadece Yunan ve Roma değil, Doğu kaynaklarından da beslendiğini ortaya koyar. Halil İnalcık da, 14. ve 15. yüzyıllarda Osmanlılar üzerinde Bizans/Rum etkisinin yanı sıra İtalyan etkisinin de bulunduğunu örneklerle açıklar. Fatih Sultan Mehmet'in eski Yunan ve Latin klasiklerinden oluşan bir saray

kütüphanesi kurması, Gentile Bellini gibi büyük İtalyan ressamların Osmanlı sarayını ziyaret etmesi, Leonardo da Vinci'nin padişaha büyük projeler sunması ve padişahın sarayın duvarlarını İtalyan ressamlarının freskleriyle süslemesi bu etkileşimin göstergeleridir (2003: 1055). Avrupa ile Osmanlı arasındaki güç dengesinin 1593-1606 savaşıyla değiştiğini ve Osmanlı'nın Avrupa karşısında üstünlüğünü kaybettiğini belirten İnalcık, 1683-99 yıllarında yaşanan yenilgilerin Osmanlılarda bir zihniyet devrimi yarattığını söyler. Osmanlı'nın güç kaybı, buna karşılık Batı'nın üstünlüğünün kabulü, "Batılılaşma" için ilk psikolojik koşulu da hazırlamış olur (2003: 1071-1086).

Fatih dönemi sonrasında devam eden kültürel ilişkiler, özellikle Kanunî Sultan Süleyman döneminde siyasi ve ticarî ilişkilerin hız kazanmasıyla daha da güçlenir. Günsel Renda, Kanunî döneminde Avrupa'nın Osmanlı'ya ilgisinin kültür ve sanatta iki yönlü olduğuna dikkati çeker:

> Birincisi Türklerin ezici, ürkütücü gücüne (*Türkengefahr*) karşı tepkiyle ve korkuyla üretilen kitap ve görsel malzemelerdir. [...] İkinci grubu ise, Osmanlı ülkesini ve kültürünü daha iyi tanımak amacıyla hazırlanan daha bilimsel ve nesnel yayınlar ile sanat eserleri oluşturur. Artık yalnızca padişahların değil, Türklerle ilgili çeşitli konuların resimlendiği görülecektir. Türk kıyafetleri özellikle ilgi çekecek ve Avrupa'da hazırlanan kıyafet kitaplarına mutlaka Türk giysileri de katılacaktır (2003:1096).

Renda, 17. yüzyılda Avrupa sanatında daha "gerçekçi" bir Türk imajının şekillendiğini de belirtir. Avrupa'da Türklere ilginin artışı, Türk motiflerinin 17. yüzyıl Avrupa müziğine ve resmine girmesinden de anlaşılmaktadır (Renda, 2003: 1104-05). 1699 Karlofça Antlaşması sonucunda Osmanlı, siyasi bağlamda Avrupa'nın üstlüğünü kabul etmiş, bu ta-

rihten sonra taraflar birbirlerini daha iyi tanımaya çaba göstermişlerdir. Osmanlı'da Avrupa'nın bilim, teknoloji ve sanat alanındaki gelişmelerine duyulan ilgiye karşılık, Avrupa'da da Osmanlı'nın kültür ve sanatına merak uyanmıştır. 18. yüzyılda Fransa'da başlayan ve öteki Avrupa merkezlerine de yayılan *Turquerie* modası buna iyi bir örnektir. Renda, Avrupa'da edebiyat, sahne sanatları, resim ve dekorasyonda Türk temalarının yaygınlaştığını, Türk karakterlerin yer aldığı roman, bale ve operaların birbirini izlediğini belirtir (2003: 1109). Balolarda Türk kıyafetleri giymek, Türk kıyafetleriyle portre yaptırmak, mobilya ve porselen eşyalarda Türk motifleri kullanmak gibi tercihler, Türk modasının Batı'da burjuva hayatının kültürel dolaşımına girdiğini ortaya koyar. Batı'nın kültürel anlamda Osmanlı'daki tezahürü yine saray başta olmak üzere üst sınıfa mensup şahıslar arasında gerçekleşecektir. Doğu ve Batı arasındaki bu kültürel etkileşim, bütünüyle ayrışmamış bir kültür dünyasının varlığına işaret eder.

Edebiyat alanında ise, Kayahan Özgül'ün de ifade ettiği gibi "Osmanlı şiirinin Yunan'dan, Latin'den, hatta Hint'ten, Acem'den, Arap'tan gelen ortak özellikleri vardır ve bu özellikler, Batılılaşma gayretlerinin öncesinde de Osmanlı şiirinin Avrupa'dan çok uzağa düşmediğini" gösterir (2006: 602). Gelişim çizgisine bakılarak, Osmanlı ve Avrupa arasındaki çift yönlü etkileşimin 18. yüzyıldan önce başladığı, güç dengesinin Avrupa lehine değişmesiyle Osmanlı'nın Avrupa'ya bir model gözüyle baktığı anlaşılmaktadır. Osmanlı'nın Avrupa'yı model olarak görmesi, dünya üzerindeki hükmünü yitirmeye başlayan Osmanlı'nın gücünü yeniden elde etme amacıyla ilişkilidir. Başka bir deyişle, değişen güç dengeleri nedeniyle Osmanlı Devleti'nin geleneksel yapısı bu güçler karşısında işlevsiz kalmış, gücü elinde bulunduran tarafların model alınması yoluyla yapının tekrar işler

hale getirilmesi amaçlanmıştır. Bu durum doğrudan devlet eliyle yukarıdan aşağı doğru bir seyir izlediğinden, gözle görülür bir değişime yol açmıştır. Değişim sarayda başlayarak devlet organizasyonunda yukarıdan aşağı doğru genişlemiş, zamanla kültürel alanda da kendini göstermeye başlamıştır. İşte bu noktada, değişimin kültürel tezahürlerinin neler olduğu sorulmalıdır.

III. Ahmed (1703-1730) dönemi, kültürel anlamda önemli değişikliklere sahne olmuştur. Özellikle "Lale Devri" (1718-1730) adıyla bilinen dönemde, bilim, kültür ve sanatta önemli gelişmeler yaşanır. Matbaanın kurulması, Sadrazam İbrahim Paşa tarafından tercüme heyetinin oluşturulması, Avrupa'ya daimi elçilerin gönderilmesi dönemin en önemli kültürel gelişmeleridir. Avrupa kurumlarını incelemek amacıyla gönderilen sefirlerin sundukları raporlar Avrupa'yı daha iyi tanıma çabasının en belirgin göstergesidir.

Siyasî gelişmelere bağlı olarak değişmeye başlayan Osmanlı toplumsal yapısının edebiyat alanındaki izleri ise, farklı söylemlerin bir arada üretilmesi ve alımlanmasında aranmalıdır. Bu üslûp farklarının yol haritası çıkarıldığında, Türk edebiyat tarihini daha sağlıklı değerlendirmek mümkün olacaktır. Nitekim 17. yüzyılda "klasik üslûp"a eşlik etmeye başlayan "hikemî tarz", "sebk-i Hindî" ve "mahallileşme" gibi farklı üslûp ve tarzlar, 18. yüzyılda "kudema tarzı"nı belirgin bir şekilde dönüştürecektir. Nâbî ekolüne bağlı "hikemî tarz" ve tasavvufî örüntüye bağlı klasik söylem 18. yüzyılda varlığını korumuş olsa da, bu dönemin iki önemli şairi olarak görülen Nedim ve Şeyh Gâlip (biri yüzyılın başında, diğeri sonunda), "mahallileşme" ile" sebk-i Hindî"yi iki baskın eğilim olarak karşı karşıya getirecektir. Nitekim 18. yüzyılda şiir anlayışındaki en belirgin farklılaşma, edebiyat tarihinde "sebk-i Hindî" ve "mahallileşme" adlarıyla ele alınan ve temelini üslûp farklılığının belirlediği

düşünülen yapılanmada ortaya çıkar. Bununla birlikte "hikemî tarz", "mahalli" söylem ile "sebki Hindî" arasında bir ara yol açar. Bu durum, hâkim edebiyat anlayışının yeniden yapılandırılmasına zemin hazırlayacak bir oluşumun ilk halkası olarak yorumlanabilir.

Mahallileşme sürecinde ilahî gerçekliğin dünyevileşmeye başlaması

Türk edebiyat tarihlerinde "mahallileşme"/"yerlileşme" ifadesiyle özellikle 18. yüzyıl edebiyat anlayışına özgü bir olgu kastedilir. Bu dönemde, şiir konuşma diline yaslanmış, şiirde folklorik öğeler kullanılmış ve yerel konulara yer verilmiştir. Ziya Avşar, "Gölge Avıyla Boşalan Bir Sadak: Mahallileşme" başlıklı yazısında, bu ifadenin, Osmanlı şiir anlayışının tarihselliği yadsınarak ve ulus-devlet mantığına dayanılarak sonradan oluşturulduğuna dikkati çeker. Avşar'ın tepkisi, bu kavram yoluyla Osmanlı edebiyatının "gayri milli"liği üzerinden yapılan yorumlara yöneliktir. Elbette sadece bu yüzyılda değil, öncesinde de "mahalli" olarak adlandırılan, yani atasözü, deyim gibi sözel anlatı kalıplarını kullanılarak yerel konuları işleyen şiirler yazılmıştır. Ancak bu dönemdeki "mahallileşme", İran edebiyatından çok Osmanlı şehir yaşantısının şiire kaynaklık etmesi anlamına gelir. Osman Horata'nın dediği gibi "[e]ski şiir, önceki asırda hikmet ve hünerle ulaşmaya çalıştığı merhaleye, bu asırda günlük hayatı ve konuşma dilinin kendine has lügatini şiire taşıyarak ulaşmaya çalışmıştır" (2009: 46). Geleneksel yapıda, başka bir deyişle "kudema tarzında" şiir dilinin "ilahî gerçekliği" mecaz yoluyla temsil etmesi "edebîliği" belirleyen bir ölçüt olarak kabul görürken, 18. yüzyılda bu geleneksel yapı kırılmaya başlamıştır. Zira Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "saray istiaresi"yle ele aldığı şiirin temsil ettiği bi-

leşenler bu dönemde iyiden iyiye ayrışmaya başlar. Walter Andrews da *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı çalışmasında, Osmanlı gazel geleneğinin tasavvufî, beşerî ve otorite bağlamında olmak üzere üç düzeyde yorumlanabileceğini söyler. Andrews'a göre, şiir geleneğinde "tasavvufî-dinî" örüntü hâkimdir; ancak yine de şiirin yorumlanmasında bu örüntünün birincilliği sorgulanabilir:

> Bu geleneğin içinden bir şiir, hitap ettiği kitlenin dinî perspektifine uygun şekilde yorumlanabilir her zaman. Yani, bir gazelde ne kadar dünyevî ve erotik unsur bulunursa bulunsun, bütün bunları, hiç değilse görünüş açısından, din düzlemine yükselten bir örüntü mevcuttur. Herhangi bir şiirde tasavvufî-dinî yorumun üstünlüğü, birincilliği sorgulanabilir, ama böyle bir yorum potansiyeli barındırmayan bir şiir bulmak güçtür (2003: 107).

Kudema tarzında birincilliği sorgulanabilecek tasavvufî dinî örüntü, mahallileşme adıyla ele alınan metinlerde geçerliliğini yavaş yavaş yitirir. Dönemin hâkim özelliklerinden biri haline gelen "mahallileşmenin" asıl üzerinde durulması gereken meselesi, "kudema tarzının" temelini belirleyen ilahî gerçekliğin bu dönemde yerini dünyevî gerçekçiliğe bırakmaya başlamasıdır. İlahi gerçekçi yaklaşımın dünyevî gerçekçiliğe evrilmeye başlaması öncelikle aşk ve mekân unsurunun ele alınışında önemli bir fark yaratmıştır. İstanbul'un ev sahipliği yaptığı mekânda yaşanan dünyevî aşklar ve bunun yarattığı hazlar şiirin konusu olurken, güzellik anlayışı da yer değiştirmiştir. Bu dönemde ilahi gerçekliğin yansıtılmasından doğan güzellik anlayışı mübalağalı bir şekilde övgüyle ele alınır; fakat dünyevî gerçekçilik de benzer kavramlarla işlendiğinden, müstehzi bir bakış açısı ortaya çıkar. Bu dönemde özellikle Sabit (ö. 1712), Nedim (ö. 1730), Seyyid Vehbi (ö.1736), Enderunlu Fazıl (ö. 1810)

gibi şairlerin şiirlerinde "mahallileşme" olgusuna rastlanır. Bu tarz şiir anlayışının en önemli temsilcisi Nedim'dir. Hasibe Mazıoğlu, *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik* (1992) başlıklı kitabında, şairin, memduhunu överken eski şairler gibi mübalağa ettiğini ancak bundan hoşnut olmadığını ve bir "kaçış yolu" aradığını şu sözlerle ifade eder:

> Medih sırasında bir vakayı anlatması, ayağını yerden kesmediğini göstererek realiteye yer yer dönüşler yapması, bir yolunu bularak tegazzüle geçmesi bunu açıkça gösterir. O insanı kendi meziyetinin üstüne çıkarmaktan hoşlanmaz. Biz onun aşırı mübalağalarında türlü söz canbazlıkları, şaklabanlıklar yaptığını ve bunların gerisinden onun alaylı gülüşlerini hissederiz (1992: 90).

Nedim gerçekten "alaycı" bir söyleme sahip midir, yoksa ilahî gerçekliğin temsili dünyevileştiği için mi onun şiiri alaycı olarak alımlanmıştır, buna kesin bir cevap vermek zor. Bununla birlikte, Nedim'in bu şiir anlayışına paralel yürüttüğü eleştiri pratiğini de göz önünde bulundurmakta yarar var. Onun kaleme aldığı eleştirilerin temelinde "kudema tarzı" şiirin felsefi zeminini oluşturan tasavvuf yatar. Nedim, aşağıdaki beyitlerde Platon ve Aristo gibi düşünürlerin âlem algısında hiçbir delile dayanmadan getirdikleri görüşleri eleştirirken, bu sisteme dayalı kavrayışın yetersizliğine vurgu yapar:

Aristolar Felâtunlar ki nâmın yâd ederler halk
Benim zannım ki anlar dâhi mahrûm-ı basîrettir

Katı çok dinledim ben ol gürûhun sözlerin âhir
Şunu fehmeyledim kim cümlesi medhûş-i hayrettir

Ki zîrâ sözlerinde bir meâl ü bir muhassal yok
Netîce kîl ü kâl u zann u tahmîn u şemâtettir

Efendi neylerim ben öyle kîl u kâli kim anın
Ne bir bürhânı var ber-câ ne bir da'vâsı müsbettir

Mazıoğlu (1992: 37)

Nedim'in bu eleştirisi değerlendirilirken, Platon ve Aristo'nun tasavvuftaki önemi hatırlanmalıdır. Müspet bir delile dayanmadığı gerekçesiyle geçersiz kıldığı bu düşüncenin yerine, yaşadığı, gördüğü ve bildiği dünyayı koyar. "Gülelim oynayalım kâm alalım dünyâdan" mısrasıyla, şiir yazmak için gerekli görülen "ıstırabın" hükmünü silmeye çalışır.

Bu şiir anlayışıyla beğeni toplamış ve takipçilerini yaratmış olmasıyla Nedim, dönemin yenilik beklentilerine karşılık vermiş bir şairdir. Ancak bu şiir anlayışı beğenilmiş ve takipçi bulmuşsa da, edebiyat kamuoyunun "edebîlik" alanının dışında tutulmuştur. Bu durum, hâkim edebiyat anlayışının edebîlik ölçütünü hâlâ geleneksel şiirden aldığını gösterir. Mazıoğlu, Nedim'in döneminde beğenilen ve çığır açan bir şair olmasına karşılık asla "üstat" sayılmadığını belirtir ve Nedim'in de bunun farkında olduğunu şairin yazdığı bir beyitle örneklendirir.

Değildir öyle pek üstâd şair gerçi ammâ kim
Yine eş'arı tab'a hoş gelir bilmem ne hâlettir

(1992: 50)

Nedim'in şiiri "beğeni"den "estetik" alana geçmemiş olsa da, döneminde ve hatta sonrasında da önemli bir etki alanı yaratmıştır. Bu şiir tarzı, "ilahî gerçekliğin" dışında "gerçekçi" şiirin tartışılmasına zemin hazırlamış ve ariflere hitap eden temsilî dilin yerine "avam"ın da anlayıp kavradığı bir şiir dilinden söz edilmesine imkân yaratmıştır.

17. yüzyılın ikinci yarısında Nâbî'nin etkisiyle geliştirilen, düşünceye dayalı "hikemî tarz", hayal unsurunun ön plana çıkarıldığı "kudema tarzı"na karşıt bir söylem geliştirir. Ali Fuat Bilkan, "hikemî üslûbu" hikmetli söz söyleme şeklinde tanımlayarak "hikemî tarz" şiir anlayışını şöyle niteler: "Bilgelik ve hakîmlik, varlık ve eşyanın asıl amacı, özdeyiş ve atasözü gibi anlamlara gelen 'hikmet' eşya ve olayları 'anlamlandırma', varlık ve olayların gizli anlamlarını çözme üzerine kurulmuş bir ifade tarzıdır" (2000: 33). Bilkan'a göre, Nef'î, Nevizâde Atâyî, Sâbit gibi dönemin diğer şairlerinin de sosyal konuları ön plana çıkarmaları ve yaşanan sosyal olaylar bu üslûbun gelişmesine yol açmıştır (2000: 33). Türk şiirinde hikmete dayalı şiirlerin Nâbî'den önce de söylendiğine dikkati çeken Şener Demirel ise, Nâbî'nin bu anlayışı sistemli bir hale getirdiğini vurgular (2009: 261). Bu şiir anlayışının üzerinde durulması gereken esas önemli tarafı ise, bunun bir "ekol" olarak adlandırılması, başka bir deyişle takipçilerini yaratmasıdır. Düşünceye dayalı sistemin, "kudema tarzı"nın hayal ve mecaza dayalı sisteminin karşısında edebiyatın gündemine taşınması, şiire ilişkin beklentilerin doğduğunu ve bu beklentilerin cevap bulduğunu gösterir. Bilkan'ın belirttiği gibi "Nâbî mu'akkibleri olarak bilinen Tâlib, Râmî, Sâbit, Nazîm, Sâmi, Râşid, Seyyid Vehbî, Koca Râgıp Paşa, Sünbülzâde Vehbî'nin bu yeni üslûbu geliştirerek devam ettirmesi, edebiyat dünyası için önemli bir ifade vadisi açmıştır" (2000: 33). Nâbî'nin takipçilerinden sayılan Sünbülzâde Vehbî'nin yazdığı "Sühan Kasidesi" ise 18. yüzyılın eleştirel yaklaşımını saptayabileceğimiz metinlerden biridir. Sadrazam Halil Hâmit Paşa'nın isteği üzerine yazılan kasidede şairlerin niteliği üzerinde durulurken, şiirin nasıl olması gerektiği sorusu da cevap bulur. Bu metnin

can alıcı niteliği, dönemin şiir ortamı hakkında önemli ipuçları barındırmasıdır.

Sünbülzâde Vehbî, şiire kutsallık atfederek, şiirin ayet gibi olduğunu belirtir ve şairlerin doğuştan sahip oldukları yetenek ile sonradan edindikleri bilgileri birleştirmeleri gerektiğini söyler. Bahsettiği kazanımlar Arapça ve Farsça öğrenmek, bu dillerde yazılmış şiirleri okumak, belâgat ilmine vakıf olmak gibi niteliklerdir. Şiirin söz ve kafiyeden ibaret olmadığını, bununla birlikte anlamın hayalle süslenmediği takdirde eksik kalacağını belirtir. Serikat-i şi'riye konusuna da yer vererek taklitçiliği eleştirir; hatta "belâgat şeraiti" gereği, söz hırsızlığı yapanın dilinin kesilmesini önerir. Geleneksel eleştiri yaklaşımıyla benzerlik taşıyan bu söylem, Vehbi'nin geleneksel yapı içinden konuştuğunu gösterir. Bu metni geleneksel söylemden ayıran taraf ise, şiir yazımında model alınması ve alınmaması gereken şairlere yapılan vurguda açığa çıkar. Bu dönemin eleştiri yaklaşımı bu farklı söylemler arasındaki şiir anlayışında düğümlenir. Vehbi'nin kasidesinde savunduğu ve model olarak sunduğu şiir anlayışı, Nâbî'nin ahlakî öğretileri öne çıkardığı "hikemî tarz"dır.

Humm-ı endîşede sahbâ gibi sâf olmayıcak
Nazm-ı rengîn olamaz zîver-i mînâ-yı sühan

Anı Câmî gibi Nâbî gibi rindân anlar
Başkadır neş'e-i keyfiyet-i sahbâ-yı sühan[7]

Burada lafız ve mana arasındaki ilişkiye yer veren şair, lafız ile kadehi, şarap ile manayı kasteder. Sadece edebî sanatlarla söyleyiş güzelliğine varılamayacağını, "mana"nın fikir ve hikmetle dolması gerektiğini belirtir. Âşık Ömer ve Gev-

7 Renkli şiir, düşünce küpünde şarap gibi saflaşmadıkça söz kadehi süslenmez. Söz şarabının verdiği neşe başkadır. Onu Câmî ve Nâbî gibi rindler anlar (*Büyük Türk Klasikleri*, c. 7, 1988: 111).

herî'nin isimlerini anarak bu şairlerin yolundan giden şairleri, nazmın temellerini yıktıkları gerekçesiyle eleştirir.

İktifâ eylediler meslek-i Âşık Ömer'e
Aşk u şevk ile nice kafiye-cûyâ-yı sühan

Gevherî güftesine döndü bu günlerde meded
Gevher-i nâdire-i lü'lü-yi lâlâ-yı sühanı

Hâne-i tab'ı harâbî gibidir beyt
Yıktı nazmı temelinden nice bennâ-yı sühan[8]

Vehbi burada, beslendiği kaynaklar ortak olsa da, divan şiirinin halk şiirine yaklaşmasını, "havas" dururken "avam"ın şiire kaynaklık etmesini eleştirir. Kimi eselerleriyle "mahalli-leşme" çizgisinde bir şair olarak görülen Vehbi, burada sergilediği bakış açısıyla şiirde "mahalli" söylemi olumsuzlamakta, bu üslûbu edebî alanın dışında tutmaktadır.

Vehbi, "mahalli" söylemi eleştirmekle kalmaz; eski şairlerin kullandığı mazmunların "sehl", "ilham"," tevarüt" adı altında kullanılmasını da hırsızlık olarak değerlendirir. Kendi şiirini çağdaşları için model gösteren Vehbi, Bakî'nin Nefî'yi aştığını iddia eder. Ayrıca Şirazî'nin yargıçlığı, Hafız ve Sadi'nin şahitliğiyle "sebk-i Hindî"nin önemli temsilcisi olan Örfî'nin şiirini geçersiz kıldığını belirtir. Bu tartışmada galip geldiğini söylemesi, "sebk-i Hindî"ye karşı olduğunu ortaya çıkarır. Kaside formunda yazılan şiirlerin fahriye kısımlarında şairlerin kendilerini övmeleri ve diğer şairlerle kendi şiirlerini kıyaslayarak farklarını ortaya koymaları geleneksel bir yaklaşımdır. Vehbi de kendi şiirini överek bu geleneği sürdürmüştür; ancak "hikemî tarz", "mahalli-leşme", "kudema tarzı" ve "sebk-i Hindî" gibi üslûp farkına

8 Birçok kafiyeli söz arayan aşk ve şevkle Âşık Ömer'in yolunda onun ardına düştüler. Bugünlerde, sözün parlak incisinin az bulunan cevheri yazık, Gevherî'nin sözlerine döndü. Yaptığı ev gecekondu gibidir. Birçok söz mimarı, nazmı temelinden yıktı (*Büyük Türk Klasikleri*, c. 7, 1988: 112).

dayanan şiir anlayışlarını karşı karşıya getirerek kendi bakış açısını ortaya koyması önemlidir. Zira o dönemin şiir otoritesi olan bir şairin olumladığı şiir anlayışı, hâkim edebiyat anlayışının beğenisini de ortaya koyar. Vehbi, "hikemî tarz"ı ön plana çıkararak şiirde düşüncenin önemine, şiirin ahlakî işlevine öncelik vermiş olur. Hikmetli sözün ne halk şiirinde olduğu gibi açık ne de sebk-i Hindîde olduğu gibi kapalı anlatılması taraftarıdır. Anlaşılan o ki Vehbi, iki uçta gördüğü "mahallileşme" ve "sebk-i Hindî" anlayışlarını "hikemî tarz" aracılığıyla buluşturmaya çalışmıştır.

Bu metni önemli kılan diğer bir nokta da, Vehbi'nin şiirin ne olduğunu ve şairin nasıl olması gerektiğini, sadrazamın emriyle yazmış olmasıdır.[9] Menderes Çoşkun, "Divan Şâirlerinin Birbirleriyle İlgili Manzum Değerlendirmeleri" adlı makalesinde, Osmanlı'da ilk defa III. Ahmet döneminde Osmanzâde Tâ'ib'e "reis-i şairan" sıfatıyla şairleri değerlendirme görevi verildiğini belirtir. Tâ'ib de iyi şairi kötü şairden ayırt etmek için Vehbi'yi kendisine vekil tayin etmiştir (2005: 121). Böyle bir görevlendirmenin resmî kanaldan yapılması, şiir üretiminde ciddi sorunlar yaşandığını ve bunun aşılması için de önlemler alındığını düşündürmektedir. Vehbi, şairleri değerlendirme görevini üstlendiğine göre, belli ki bu konuda otorite kabul edilmektedir. Vehbi'nin bu kasidesinde şiire ve şaire yönelik eleştirilerin hedefinde, sırf caize almak için şiir yazılan bir şiir ortamı bulunur:

Narhı altmışlığa indi hele târîhlerin
Pek ucuzladı bu bâzârda kâlâ-yı sühan

Nice nâ-ehl gedâ-tıynet ü sâ'-il-meşreb
Cerri sermâye eder eylese imlâ-yı sühan

9 "Kasîde-i Kelâmiyye ki der sadâret-i Halîl Paşa berâ-yı nush u istihzâ-yı şairan-ı hezeyân-ı guyân-ı asr-ı bâ emr u irâde inşâd kerde est" [Halil Paşa sadrazamlığı zamanında devrin saçma sapan şiirler söyleyen şairleriyle alay etmek ve onlara öğüt vermek için buyruk ve fermanla yazdırılan söz kasidesidir].

Kalmadı şâir ile farkı hemân cerrârın
Müntic-i cerr ü su'âl oldu kazâyâ-yı sühan

Daldılar bâb-ı kibâra gazelim var diyerek
Oldu sâ'il kapısı dergeh-i vâlâ-yı sühan

Kim vefât etse kazıp seng-i mezâra târîh
Cönk ü tûmârın mahşere mevtâ-yı sühan

Hâsılı âlemi târih ile telvis etti
Nice murdâr ü mülevves hezeyân-lây-ı sühan

Câygâh oldu o kâğıtlara battâliyye
Her konakta bulunur bir iki torbâ-yı sühan

Îd-i nev gelse hemân köhne kaside götürüp
Yeni eski bulur esbâb-ı atâyâ-yı sühan[10]

Osmanlı şiir eleştirisi yaklaşımının himaye geleneğiyle ilişkisinden daha önce söz etmiştik. Sühan kasidesinde bu olgu belirgin hale gelir; burada, tarih düşmenin arttığı bu dönemde, bunun bedelinin 60 akçeye kadar indiği ifade edilir. Buradan anlaşılacağı üzere, eleştiri etkinliği, saraya bağlı bir himaye geleneği çerçevesinde yürütülmektedir. Bu eleştiri yaklaşımında ortaya çıkan en önemli nokta ise, saraya bağlı kültürel örgütlenmenin kırılmaya başladığı bu dönemde, eski yapının yine resmî kanallarla tamir edilmeye çalışılmasıdır. Dolayısıyla dönemin farklı yenilik arayış-

10 "Özellikle tarihlerin fiyatı altmışlığa indi. Bu pazarda söz kumaşı çok ucuzladı. Birçok yeteneksiz, yoksul ve dilenci yaradılışlı, şiir yazmağa kalksa, cerri sermaye ederler. Şiir kazası, dilencilik ve cerre neden oldu. Şimdi şair ile cerrârın farkı kalmadı. Gazelim var diyerek büyüklerin kapısına daldılar. Şiirin yüce dergâhı, dilenci kapısı oldu. Ölüler için şiir yazanlar, kim ölse mezar taşına tarih kazıp cönk ve defterlerini mahşere şiir ölüsü olarak gönderirler. Birçok, çirkin ve karışık, saçma sapan şiir yazanlar, kısaca dünyayı tarih ile kirlettiler. O kâğıtlara battaliyye yer oldu. Her konakta bir iki şiir torbası bulunur. Yeni bir bayram gelse hemen eski bir kaside götürüp, şiir için hediye almanın yeni eski yollarını bulurlar" (*Büyük Türk Klasikleri*, c. 7, 1988: 113-114).

larına karşılık önerilen yeni yol, düşünce unsurunu ön plana çıkaran, ahlakî öğretileri toplumsal alana taşıyacak "hikemî tarz"dır.

Kudemanın mirası olan ilahî gerçeklik ve temsilî dil: Sebk-i Hindî

Hint üslûbu anlamına gelen "sebk-i Hindî" terimi, tıpkı "hikemî tarz" gibi 17. yüzyılda Osmanlı şiirinin gündemine taşınmıştır. Kayahan Özgül "sebk-i Hindî"yi, klasik şiirdeki enigmatik yapının çözülmesine bağlı yeni bir üst dilin yaratılma çabası olarak değerlendirir. "Entelektüel şair, ne zaman ki, eserlerinde kullandığı üst dilin anlaşılmaya ve nihayet, aşılmaya başladığını fark eder, yeni bir üst dil araştırmaya da o zaman girişir. Klasik şairin bu tedirginliği ilk olarak yaşadığı 17. asırdan beri, bulduğu çözüm aynıdır; avam ile arasındaki mesafenin kapandığını hissettiğinde, hep aynı yere, Sebk-i Hindî'ye sığınır" (2006: 612). Sebk-i Hindî'nin 18. yüzyıldaki en önemli temsilcisi sayılan Şeyh Gâlip'in şu beyti, Özgül'ün yorumunu destekler niteliktedir:

> *Sâlik-i tavr-ı Nedîm oldun bu düşmezdi sana*
> *Hem-zebân olmaz mısın Gâlib sühân-gülarla*
>
> Mazıoğlu (1992: 50)

Nedim'in tarzını "sühan-gû" olarak görmeyen şair, kendi şiirini daha üstte konumlandırır ve ona yaklaşmayı, daha doğrusu onun seviyesine düşmeyi kendine yakıştırmaz. Ancak Şeyh Gâlip'in eleştirisi sadece "Nedim tarzına" değildir; zira *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde yer verdiği döneminin şiir beğenisine yönelik eleştirileri daha çok Nâbî'yi hedef alır. Mesnevisinin "sebeb-i telif" kısmında, "şiir ehli" olarak saray tarafından desteklenen ve şiir ortamlarında beğenilen Nâbî'nin hünerden yoksun olduğunu iddia eder. Kendi şi-

ir anlayışının farkını Nâbî'ye getirdiği eleştirilerle ortaya koyan Şeyh Gâlip'in asıl eleştiri nesnesi ise "hikemî tarz"dır.

Nâbî'nin *Hayrabad* eserini belâgat ilminin "serikat-ı şi'riyye" kavramıyla değerlendiren Şeyh Gâlip, onun Feridüddin-i Attar'ın İlahinâme mesnevisinden intihal yaptığını ortaya koyar. *Hayrabad*'da "bikr-i mana"nın bulunmadığını, yani eserin orijinal/özgün sayılamayacağını, dolayısıyla Nâbî'ye "iyi şair" denemeyeceğini vurgular. Gâlip, Nâbî'nin Farsça manzumeye benzer beyitler kurmasını ve mübalağa sanatına yer vermemesini eleştirir.

Kim Nâbî'ye hiç düşer mi evfak
Şeyhin sözine kelâm katmak

Ey kıssadan olmayan haberdâr
Nâkıs mı bıraktı Şeyh Atar

İşte o kadardır ol hikâyet
Bâkîsi dürûg-ı bî-nihâyet

Manzume-i Fârisî-veş ebyat
Bi'l-cümle tetâbû-ı izâfât

İnşâya verir egerçi ziynet
Türk-i söz içinde ayn-ı siklet

Az olsa eger değildi mâni'
Derdik ana belki de sânayi'

Hem bir dahi var ki ol sühan-sâz
Îğrâkda mürg-i pest pervâz[11]

11 "Üstadın sözüne söz katmak hiç Nâbî'ye uygun düşer mi? Ey hikâyeden haberdar olmayanlar! Şeyh Atar onu eksik mi bırakmış ki? O hikâye işte bu kadardır. Gerisi, sonu gelmeyen uydurmalardan ibarettir. Baştanbaşa zincirleme tamlamalarla yazılmış, Farsça manzumelere benzeyen beyitler her ne kadar yazıya süs verirse de, Türkçe söz içerisinde ağırlıktan başka bir şey değildir. (Bunlar) az olsaydı zararı yoktu; belki, sanat yapmış derdik; [a]ncak şurası da var ki o söz ustası aşırı mübalağalar yapma hususunda da alçaktan uçan bir kuş gibidir" (Doğan, 2003: 56-57).

Şeyh Gâlip'in bu eleştirisi, belâgat ilmine dayanan geleneksel şiir eleştirisi yaklaşımıyla örtüşür. Victoria R. Holbrook'un *Aşkın Okunmaz Kıyıları* adıyla Türkçeye çevrilen çalışmasında belirttiği gibi, "[Şeyh Gâlip'in] Nâbî'nin olay örgüsü hırsızlığını, düğün betimlemesini ve eklektik dilini eleştirmesi Farsça ve Türkçe arasındaki estetik alışveriş bağlamında ortaya çıkmaktadır; kavganın bağlamı uzlaşımsaldır ve gönderme noktaları, taklit karşıtı argümanın retorik uygulama sözlüğünden alınmıştır" (1998: 147). Şairliğin mahiyeti hakkında öne sürdüğü görüşler de geleneksel eleştiri yaklaşımına uygun düşer: Şiir yazmak için ıstırabı gerekli görür; gerçek şairlerin "ilahî gerçekliği" ilham yoluyla yansıttıklarını vurgular. Şairliğin tanrısal bir yetenek olduğunu belirtir ve şairin hünerine gönderme yaparak, "bikr-i mana"yı defalarca söylenmiş sözlerden üstün tutar. Temsil yoluyla ilahî gerçekliğin anlatıldığı şiirin hedef kitlesinde elbette halk yer almaz.

Eleştirilerin geleneksel şiir anlayışıyla ifade edilmesinin ötesinde, bu eserle ilgili asıl üzerinde durulması gereken nokta, şairin Nâbî'nin şahsında hikemî tarz şiir anlayışının düşünce sistemi üzerine getirdiği yorumlar olmalıdır. Nâbî'nin düşünce sistemine dayalı şiir anlayışını şu sözlerle eleştirir:

Nush etse eger budur mezâkı
Dünya fâni âhiret bâki

Olsa ne kadar harâb u mağşûş
Yokdur bunı bir işitmemiş gûş[12]

Şeyh Gâlip, "dünya geçici, ahiret hayatı ebedî" sözünün herkes tarafından bilindiği gerekçesiyle böyle mesajların şi-

12 "Öğüt vermeye kalkıştığında da diyebileceği şundan ibaret: Dünya geçici, âhiret hayatı ise ebedîdir. Ne kadar köhne, ne kadar ağır işitiyor olursa olsun, bu sözü duymamış bir tek kulak mı var" (58-59).

ir yoluyla verilmesine karşı çıkar. Bu tarz düşüncelerle şiir vadisinde yeni bir yol açılamayacağını savunan şair, herkesin bildiği düşüncelerle ve halkın beğenisi için şiir üretilmesine karşı çıkar. Ona göre, herkesin bildiği konularda "nasihat vermek" yerine, aşk konusunun işlenmesine devam edilmelidir:

Hiç aşkdan özge şey revâ mı
Sarf etmege gevher-i kelâmı

Dersen ki hezâr olundı tekrâr
Sahba-yı bekâdan olma bizâr[13]

Burada şairin aşkla kast ettiği elbette "ilahî gerçeklik"tir ve ona göre şiirde "ilahî gerçeklik"in temsilinden vazgeçilmemelidir. Nitekim Şeyh Gâlip, bu düşünce sistemini *Hüsn ü Aşk*'ta uygulayarak bir model sunmuştur. Şiiri, "ilahî gerçekliğe" ulaştıracak bir kılavuz gibi gören Gâlip, bu düşüncesini, mesnevisinde çizdiği Sühan karakteriyle kurduğu alegori üzerinden sergiler.

Şeyh Gâlip, Nedim tarzına getirdiği eleştirilerle şiirde dünyevî konuların işlenmesine ve herkesin anlayacağı bir dilin kullanılmasına; Nâbî'ye yönelik eleştirileriyle ise düşünceyi/hikmeti ön plana çıkaran, sosyal meselelere yer veren şiire karşı çıkmıştır. Şiirin tefekkürle değil, hisle kavranacağı düşüncesinden hareketle, bir üst dil kurmaya çalışarak, şiirin muhatabının halk olamayacağını göstermiştir. Nitekim bu çabasında başarıya da ulaşmıştır; ancak bu şiir anlayışı yenilik beklentilerine cevap vermediği ve geleneksel yapının yeniden etkin kılınmasına hizmet ettiği için sonraki dönemde önemli bir takipçi kitlesi yaratamamıştır. Bu durum 18. yüzyılda şiir anlayışının düşünce sistemiyle

13 Hiç aşktan başka, söz incisini harcamaya değer bir şey var mıdır? Binlerce defa tekrar edildi desen de, sen yine ölümsüzlük şarabı (olan aşkı) anmaktan bıkma!" (Doğan, 2003: 61-63).

geleneksel yapıdan sıyrıldığını, şiirde temsil yoluyla "ilahî gerçeklik"in yansıtılmasının edebiyat ortamının beklentilerine karşılık vermediğini gösterir.

"Kudema tarzı"ndan sonra, Tanzimat şiirinden önce: "Yeni" şiire doğru

Osmanlı şiirindeki değişimin yol haritası genellikle Tanzimat dönemiyle çizilmeye başlansa da, aslında bu değişimin temelleri 17. yüzyılda atılmaya başlamış, 18. yüzyıldan itibaren belirginleşmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında gelişen edebî süreci de 18. yüzyılın devamı niteliğinde yorumlamak mümkündür. Osmanlı şiirinde "mahallileşme"yle birlikte ilahî gerçekliğin yerini dünyevî gerçekçilik alırken, mecaza dayalı temsilî dil de kırılmaya başlamıştır. Bu asırda "Encümen-i şuara" adıyla bilinen oluşumda "mahallileşme"nin şiirde yarattığı etkiye karşılık, "sebk-i Hindî" vadisinde şiir yazılması hedeflenir. Ancak bu isteğin pek fazla etki alanı yaratmaması ve bu oluşumun içinde yer alan isimlerin sonradan sosyal konulu şiirler yazmaya yönelmesi, edebiyattan beklentinin geçirdiği değişimi ortaya koyar. Toplumsal düzeni korumayı esas aldığından sosyal konuları şiirin malzemesi haline getiren "hikemî tarz" ise fikir ile şiiri birleştirerek yeni şiirin oluşumunda belirleyici bir rol oynayacaktır.

19. yüzyılın ilk yarısında şiirin çerçevesini oluşturan kavramlar yine "mahallileşme", "sebk-i Hindî" ve "hikemî tarz"dır. Nedim ve Şeyh Gâlip'in iki farklı şiir tarzının 18. yüzyıldaki en önemli temsilcileri olarak anılmalarına karşılık, edebiyat tarihçileri, bu dönemde "üstat" bir şair yetişmediğini söylerler. Özellikle "mahallileşme" çizgisini sürdüren şairlerin şiirleri, "zevk bozulmasının" timsali olarak gösterilir. Tanpınar'a göre bu yarım asrın şiirinde "[h]amlesini yöneltecek, dağınık tecrübelerine düzen verecek ana

fikirden mahrum olduğu için bayağılıktan öteye geçemeyen bir realizm ve yerlilik zevki, daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen sensualite teşhiri, söyleyecek hiçbir şeyi olmayan insanların vakit geçirmek için konuşmasını andıran yarenlik edâsı, ilk göze çarpan şeylerdir" (2001: 77). Görüldüğü kadarıyla, Tanpınar nazarında bu dönemin şiirinin olumlu bir tarafı yoktur; "sanki bütün pınarlar kurumuş ve insan çırıl çıplak" (2001: 77) kalmıştır. Tanpınar bu asra yönelik eleştirisinde, divan şiirinin edebîlik ölçütünün "kudema tarzına" göre belirlendiğini ve divan şiiri miadını doldurduğu için gelenekten beslenmenin mümkün olmadığını işaret eder. "Bayağılıktan öteye geçmeyen bir realizm ve yerlilik zevkinin" ürünü olarak gördüğü bu dönemin şiirini aynı zamanda "gelecek ihtimallere açık ve onlarla zengin" (2001: 78-79) bularak şiirdeki değişimi "ferdin doğuşu"yla ilişkilendirmesi ise önemlidir. Sanatın özünü yaşanan hayatta aramaya başlayan şairin kendisinden bahsetme ihtiyacı, ona göre "orta insanın çeşitli portrelerini" (2001: 79) açığa çıkarmaktadır. Gerçekten de, Tanpınar'ın bu dönem şairlerinden Enderunlu Vasıf, Âkif Paşa ve Keçecizade İzzet Molla'nın şiirlerini yorumlarken seçtiği izlek budur.[14]

19. asrın ilk yarısındaki şiirin Tanzimat dönemi şiirini hazırlayan bir süreç olduğunu ortaya koyan Kayahan Özgül'ün Leskofçalı Galib, Hersekli Arif Hikmet, Osman Nevres, Yenişehirli Avni monografileri ve bu çalışmaların birikiminden doğan *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle: Modern Türk Şiirine* (2006) adlı kitap, modern şiirin oluşum koşullarının kav-

14 Örneğin Enderunlu Vâsıf için "eski terbiyenin yetiştirdiği orta seviye adamı" (83),"kültürün yükünü aralamış değil, üzerinden atmış adamdır. Ve bunun için yenidir" (84) der. İzzet Molla'nın *Gülşen-i Aşk* mesnevisi için eski şiirin orta zevkini verdiğini söyler. Âkif Paşa'yı Vasıf ve İzzet Molla'dan ayrı bir yere koyan Tanpınar, Türk romantizminin başlangıcının, Akif Paşa'nın torunu için yazdığı mersiyede aranması gerektiğini belirtir. "Hece vezninin Tanzimat'tan sonra birdenbire kazandığı rağbette bu koşmanın, en yakın devirde ve gelenekten kopmuş örnek sıfatıyla mühim bir hissesi vardır" (99).

ranmasına dair önemli bilgiler içeriyor. Özgül, klasik şiirin son dönemini "çöküş", "yoz", "bayağı" gibi yakıştırmalarla ele almayıp "barok dönem" diye adlandırarak ve şiirin tarihsel süreçteki "değişimi"ne vurgu yapıp yaşanan dönüşümü tespit etmeye çalışarak, Türk edebiyat tarihçiliğine yeni bir perspektif kazandırıyor.

Özgül, şiirde yenileşme tohumlarının 18. asrın başında atıldığını vurgular. 18. yüzyılda edebiyat farklı bir dönemece girerken, şair ve şiir algısının değişmeye başladığı daha açık görülür. Osmanlı Devleti'nin izlediği politikalardaki değişimlerin edebiyatta karşılığını bulması pek tabiidir. Bu değişimin en çekici tezahürü, şairin memduhu ve memduhun şair karşısındaki tavrında açığa çıkar. Şairin iktidar karşısındaki konumunun değişmesine örnek olarak, divanlardaki kasidelerin azalması gösterilebilir: "Muvakkit-zâde Pertev Efendi'den (ö. 1807) Leskofçalı Galib'e (ö. 1867) kadar, pek çok şairin, dîvanlarında kasîdeye yer vermedikleri görülür" (Özgül, 2006: 105). Bu durum klasik şairin "meddâh" sıfatının yavaş yavaş çözülmesine neden olacaktır. Sünbülzâde Vehbî, "Devlet büyüklerinin kapılarını dolaşıp kaside gezdirecek kadar alçalmadım," diyecektir. Nitekim Kayahan Özgül'ün belirttiği gibi "şairin muhatabı da eski 'memduh' eski 'velinimet' değildir. Şairin samimiyetsiz çıkarcı tavrını artık gurur okşayıcı bulmayarak şairin geçim kapısını kapatır" (2006: 103). Şair, matbu divanlar yoluyla artık daha geniş kitleleri hedef alır. Okur kitlesinin genişlemesi ise elbette başta şiir dili olmak üzere muhtevanın da değişmesine yol açacaktır. "En güzel şiir en yalan olanıdır" anlayışının hâkim olduğu geleneksel şiir anlayışının yerine, sosyal ve siyasal hayattaki değişim şiirde etkisini gösterir. "Yeniçağ, kendi aydınını yetiştirirken onlara Batı'da asırların birikimiyle oluşmuş, büyük değişimlere kılavuzluk etmiş bazı sosyal ve siyasi kavramları da öğretmeye çalışır. Şair, bu kavramla-

rın etrafında yeni temalar oluşturarak gelenekli şiirin 'hikemî' kolunu sosyopolitik bir zemîne doğru çekmeğe başlar" (Özgül, 2006: 328). Bu yüzden de "hikemî tarz" yeni şiirin oluşumunda yeniden şekillenecek, toplumun yeni beklentilere ulaşması ve bu beklentilerin cevap bulması için yeniden işlevselleştirilecektir. Eleştiri özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca yeni şiirin oluşumunda önemli bir rol oynayacak; farklı şiir geleneklerinin imkânları değerlendirilerek şiirde gerçekleştirilecek yeniliklerin bir sisteme bağlanması hedeflenecektir. Özellikle, Leskofçalı Gâlib, Hersekli Arif Hikmet gibi şairlerin muhitinden geçen Namık Kemal ve Ziya Paşa, edebiyatın yeni yol haritasının bir programa göre sistemleştirilmesine dönük çabalarıyla öncü isimler olacaklardır.

İKİNCİ BÖLÜM

Tanzimat Dönemi: "Edebiyat-ı Sahîha"nın İnşası

Türk edebiyat tarihlerinde "Tanzimat edebiyatı" diye adlandırılan dönem (1860-1896), Osmanlı edebiyatının yeniden inşa edilmeye çalışıldığı ve "yenileşme"nin edebî bir hareket dönüştüğü süreci kapsar. Bu dönemde roman, hikâye, gazete, tiyatro gibi yeni türlerin Osmanlı edebiyatında yer bulması ise, eleştirinin gündeme gelmesine neden olur. Tanzimat döneminde bu yeni türlerin nasıl yapılandırılacağı ele alınırken, diğer taraftan, kadim bir geleneği olan şiirin yenileştirilmesi üzerine de bir düşünme süreci başlar. Kenan Akyüz'ün ifadesiyle,

> Batılı bir Türk edebiyatının kurulmasına başlandıktan sonra, zamanla, karşılaşılan ve çözülmesi gereken bazı mühim meseleler üzerinde bir düşünme, açıklama ve tenkid dönemi de başlamış oldu. 1860'tan sonra Batı kültürü ile temas kuran ve Türk edebiyatını modernleştirmeye çalışanların aydınlara açıklayıp anlatmak ve onları inandırmak durumunda bulundukları ilk konu, Divan Edebiyatı'nın artık ortadan kalkmasındaki zaruretti (84).

Modern edebiyatın inşasında modelin "Batı"dan alınması nedeniyle bu dönem, Akyüz'ün ifadesinde de görüldüğü üzere genellikle "Batılılaşma" olgusuyla ele alınır. Osmanlı divan edebiyatından nasıl kopulacağı ve ne ölçüde Batılı normlara bağlı kalınacağı ise modern edebiyatın temel sorunu olur. Yenileşme hareketinin Batılı normlara göre değerlendirilmesi ve eserlerin bu ölçütlere göre başarılı ya da başarısız addedilmesi, Türk edebiyatı araştırmalarında Batı merkezli bir bakış açısının yerleşmesine de yol açar.

Türk edebiyatındaki karşılaştırmaya dayalı eleştirel söylem, bu dönemde İran'dan Fransa'ya ikame edilerek yeniden yapılanır. Türk edebiyatı eleştiri geleneğinde model telakki edilen "O" edebiyat geleneğine yaklaşmak başarı kabul edilse de, "O" olmak kaygı verici, "O'nu" aşmak ise iftihar vesilesi sayılmaktadır. Tanzimat döneminde edebiyat modelinin "Batı" olarak belirlenmesine karşılık, bu dönem edebiyat ürünlerinde salt Batı'nın izlerini sürmek sağlıksız yorumları da beraberinde getirmektedir. Oysa 18. yüzyılda değişimin iyice belirgin hale geldiği Osmanlı şiiri ile 19. yüzyılın ikinci yarısında neredeyse bir proje haline getirilen edebiyatın yenileştirilmesini "değişim" ve "dönüşüm" çerçevesinde ele aldığımızda, Türk edebiyat tarihinin yorumlanmasında yeni bir kapı aralanabilir.

Türk edebiyatı tarihlerindeki Tanzimat edebiyatı değerlendirmelerinde dikkati çeken diğer bir nokta da siyasi gelişmelere yapılan vurgudur. Nitekim bu dönem bürokratlarının aynı zamanda edebiyat dünyasının içinde bulunmaları ve bu kişilerin edebiyata yön verme gayretleri, rastlantıdan ileri gelmez. Edebiyat sahnesinde de yer alan bürokratların temel meselesine baktığımızda, Osmanlı Devleti'nin "gerilemesi"ndeki nedenleri sorguladıklarını ve bu doğrultuda devlet bütünlüğünü nasıl koruyacaklarını düşündüklerini görürüz. Osmanlı bürokratları, gerilemeyi "devle-

tin toplumun dizginlerini elinden kaçırmasına" bağlamışlar ve "bu dizginlerin tekrar ele geçirilmesi" için Batı siyasi düşüncesini sistematik olarak değerlendirmeye başlamışlardır (Mardin, 2008: 84). Özellikle Mustafa Reşit Paşa'nın başlattığı Tanzimat adıyla bilinen politikalar dizisi, edebiyatta da büyük bir etki alanı yaratır. Şinasi'nin fikirleri, özellikle "hürriyet" ve "akıl" kavramlarına yüklediği değer, yeniden inşası hedeflenen edebiyatın da temelini belirler. Şerif Mardin, Şinasi'nin hürriyet kavramına yüklediği anlamı değerlendirirken, onun "iletişim" konusuna verdiği öneme dikkati çeker; *Tasvir-i Efkâr* gazetesini kurmasının tesadüfe dayanmadığını vurgular:

> Matbaanın icadından sonra kitap, eskiden hâkim olan "şahıstan şahsa geçen bilgi" sürecinin yerine kaim olduğu oranda "tenkid", kurallarını otoritenin yerine "sebep vererek anlatma" kültürünü yerleştirmiştir. Şinasi'nin fikirlerine baktığımız zaman, onun "şahıslara bağlı" olmayı yerdiği, okuryazar kitlesine yönelik bu "sebepli" medeniyete inandığı görülür. Bu düşünce biçimi Aydınlanma devri filozoflarının yarattıkları "fikir iklimi"nin sonucu olduğu kadar, bu "iklimin" kendisini yaratan kitap kültürünün de sonucudur. Konu bu şekilde ortaya konduğunda, Şinasi'nin Türkiye'de aydınlara yönelik ilk kitle iletişimi aracı olan *Tasvir-i Efkâr* gazetesini kurmuş olmasının bir tesadüf eseri olmadığı görülür (2008: 85).

Mardin'in işaret ettiği gibi, matbaanın etkin kılınmasıyla, kitap kültürü "fikir iklimi"ni de yaratan düşünce sürecini hazırlar. Şinasi'nin kurduğu *Tasvir-i Efkâr* gazetesi, sebepleri sorgulayan yeni bir kültür dünyasının tezahürüdür. Gazetenin kurulmasının yanında, edebiyat alanında roman, tiyatro gibi yeni türlerin ortaya çıkması da yine değişen dünya algısıyla ilişkilidir.

Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm* (2011) adlı çalışmasında, pek çok araştırmacının söylediğinin aksine, Tanzimat döneminde yeni türlerin ortaya çıkışının sadece Batı'dan etkilenme yoluyla gerçekleşmediğini, herhangi bir etkilenmeyi aşan nitelikte olduğunu vurgular ve bunu yeni bir dünya algısının habercisi olarak yorumlar: "Yalnızca yeni türlerin ortaya çıkması değil, varolan türlerin dönüştürülmeye çalışılması bu yeni dünya algısının yansıması olarak kendini belli eder" (45). Varolan türlerin dönüşümüyle kastedilen, Osmanlı divan şiiridir. Osmanlı divan şiiri üzerine bu dönemde yapılan değerlendirmeler ve eleştiriler yeni türlerin oluşmasına hizmet etmekle kalmaz, şiirin dönüşümüne de zemin hazırlar. Bu yüzden Tanzimat dönemindeki eleştirel yaklaşımın, yeni türlerin inşasında bir etki alanı yaratırken, eşzamanlı olarak şiirin dönüşümünde de önemli bir rol üstlendiğini söyleyebiliriz.

Tanzimat döneminde, yeni edebiyatın temellerini kurma çabaları içinde divan edebiyatının ve özellikle bu edebiyatın hayal sisteminin eleştirildiği açıkça görülür. Tanzimat edebiyatının ilk döneminde bütün eleştirilerin, divan edebiyatının esasları ve özelliklerine yönelik olduğunu söyleyen Akyüz, inşa edilecek yeni edebiyatın bu yapısını "alan açma" olarak değerlendirir (85). Yalçın Armağan ise eskiyi geçersiz kılmak için belirlenen stratejide, yeni edebiyatın nasıl olması gerektiğinden önce, nasıl olmaması gerektiğinin belirlendiğine dikkat çekerek, bu durumu "geleneksizleşme" olarak adlandırır (2011: 46). Ben her şeye karşın, "geleneksizleşme"nin oldukça iddialı bir ifade olduğunu düşünüyorum. Zira bu dönem aydınlarının izlediği yolda dikkati çeken nokta, eski edebiyat sisteminin "yeni edebiyat" formuna göre yeniden "tanzim" edilmesidir. Bu nedenle yeni edebiyatın inşası sırasında eski edebiyata yöneltilen eleştirileri "geleneksizleşme" yerine "geleneğin tanzimi" diye ad-

landırmak daha doğru olacaktır. Geleneğin tanzimi ise, Namık Kemal ve takipçilerinin, inşa etmeyi amaçladıkları edebiyat için kullandıkları "edebiyat-ı sahîha" terimiyle kavramsallaştırılabilir.

Edebiyat-ı sahîhanın temelinde gerçekçilik anlayışı yatmaktadır; nitekim Tanzimat döneminde divan şiirine yöneltilen eleştirilerin başında, bu şiir geleneğinin hayal unsuruna yaslandığı ve tekrarlar nedeniyle klişeye dönüşen bu hayallerin gerçeğe uygun olmadığı yargıları gelir. Divan şiiri geleneğindeki hayal sistemi, bunun uygulanışına yönelik "bikr-i mana" anlayışı ve anlamın temsil yoluyla ifade edilişi Tanzimat döneminde işlevselliğini yavaş yavaş yitirecek, "gerçekçiliğe" dayalı yeni bir edebiyat anlayışı oluşturulmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla bu dönemde tartışmaların odağında yer alan "gerçekçilik", bir anahtar kavramdır.

19. yüzyılda "gerçekçilik"in başta Fransa olmak üzere diğer ülke edebiyatlarının da tartıştığı bir mesele haline gelmesi, değişen dünya algısının tezahürlerindendir. Ian Watt, *Romanın Yükselişi* (2007) adıyla Türkçeye çevrilen çalışmasında "gerçekçilik" ve "orijinal" terimlerinin dönüşümünü, geçirdikleri evrelere göre şu şekilde açıklar: "Gerçekçilik [...] tümellerin gerçekliğine yönelik Ortaçağ inancı evresinden geçerek, bireyin gerçekliği duyular aracılığıyla algılamasına yönelik inancı ifade eder olmuştu. Benzer şekilde, Ortaçağ'da 'ilk baştan beri var olan' anlamına gelen *original* terimi de sonradan, 'türetilmemiş, bağımsız, birinci elden' anlamlarını ifade etmeye başlamıştı" (15). Bireyin gerçekliği duyular aracılığıyla algılaması ve eserini bu gerçekliğe göre kurgulaması, önceden verili bir yasayı ve kuralları tanımadığını gösterir.

Bilindiği üzere edebiyatta "gerçekçilik" akımı 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkar; ancak bu akım Fransa sınırlarını aşarak başka ülkelerin edebiyatlarını da etkiler. Gerçeklik algı-

sının ülkeden ülkeye farklılaştığı görülür; öte yandan farklı şekillerde tanımlanması bir sürekliliği işaret eder. "Gerçekçilik, genel anlamda sanata ve özel anlamda edebiyata yüklenen işlevlere göre yeniden biçimlendirilebilen bir kavramdır. Daha da önemlisi, birbirlerine tamamen zıt eğilimlerin kendilerini gerçekçi olarak tanımlayabilmeleridir" (Cankara 2004: 27). "Gerçekçilik"in farklı şekillerde alımlanmasının ötesinde "birbirlerine zıt eğilimlerin kendilerini gerçekçi olarak tanımlaması" tek bir gerçekçilik akımından söz edilemeyeceğini gösterir. Bunun yanı sıra "gerçekçi" ifadesiyle tanımlanan bir olgunun üzerinin başka bir "gerçekçi" yaklaşımla çizilebileceğine de işaret eder. "Gerçekçilik" kavramının içi her toplumda aynı şekilde doldurulmadığı gibi, bir toplumda farklı zamanlarda değişik şekillerde doldurulabilir. Türk edebiyatında "gerçekçiliğin" Fransa'daki gerçekçilik akımıyla ne kertede örtüştüğünü ölçmeye çalışmak yerine, kendine özgü nosyonlarıyla "gerçekçiliğin" nasıl kavrandığını değerlendirmek gerekir.[1]

Bununla birlikte, gerçekçiliğin uygulandığı ve tartışıldığı alanın genellikle roman olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Nitekim Tanzimat döneminde divan şiirine yöneltilen eleştiriler, edebiyat araştırmacılarınca daha çok "gerçekçilik" ihtiva etmesi beklenen türlerin oluşumunu ve gelişimini değerlendirmek için ele alınmıştır. Bu türlerin başında da roman ve tiyatro gelir. Tanzimat dönemi şiir eleştirisi, tanımı gereği, şiirin dönüşümüne yol açmakla birlikte, esas olarak roman ve tiyatro türünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Elbette "gerçekçilik" edebiyat sahnesine Tanzimat döneminden önce girmiştir, ancak Tanzimat döneminde olduğu gibi bir edebiyat programının parçası olmamıştır.

1 Murat Cankara, Ahmet Mithat Efendi ile çağdaşı Beşir Fuad'ın "gerçekçiliğe" farklı anlamlar yüklediğini, bu yüzden Tanzimat döneminde tek bir gerçekçilikten söz edilemeyeceğini "Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuad'a Göre Gerçekçilik" adlı yüksek isans tezinde tartışmıştır.

Osmanlı divan şiirinde "gerçekçilik" olgusunu, "kudema tarzının" yerine hikmete dayalı ve mahalli bir söylemin ortaya çıkışıyla birlikte ele almak mümkündür. İlahi gerçeğin mecaza dayalı bir dille yansıtıldığı "kudema tarzına" Nâbî'nin "usandık" redifli gazeliyle cevap vermesi, divan şiiri geleneğinde sınırların zorlandığını işaret eder. "Nâbî ile ol âfetin ahvâlini nakl et Efsâne-i Mecnûn ile Leylâ'dan usandık" beyti, divan şiirinde sürekli tekrarlanan aşk hikâyelerini yerer. Ayrıca Nâbî'nin "kudema tarzını" eleştirerek, şiirin ahlakî işlevinin ön plana çıkarılması ve şiirde hikmete dayalı fikrin konu edilmesi gerektiğini belirtmesi de dikkate alınmalıdır. Bunun yanında "mahalli söylemin" bir etki alanı yaratması da "gerçekçiliğin" Osmanlı divan şiirinde tartışılmasına zemin hazırlayan önemli bir etmendir. Özellikle aşk ve mekân unsurunun gündelik hayatla olan ilişkisine yer verilmesi ve halk söyleyişlerinden yararlanılması, yine geleneğin sınırlarını zorlayan bir gelişmedir. Dolayısıyla Osmanlı divan şiirinde ilahî gerçeğin, yerini dünyevî gerçekçiliğe bırakması Tanzimat öncesine dayanır; ancak "gerçekçilik"in edebiyat programına dahil edilmesi ve yeni edebiyatın en önemli belirleyeni olması Tanzimat döneminin bir getirisidir. Edebiyata yüklenen işlev, bu dönem yazarlarınca "gerçekçilik" bağlamında ele alınır. İşte bu yüzden Namık Kemal'in yapılandırmaya çalıştığı "edebiyat-ı sahîha"nın programı "gerçekçilik" bağlamında tekrar gözden geçirilmelidir.

"Konuşmanın kapısını aralamak"

Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Tanzimat dönemine yön veren isimler, şiir eleştirisi türünde eser vermemiş olsalar da, bu dönemin edebiyat programını belirleyerek eleştiri türünün oluşmasına zemin hazırlamışlardır. Bu dönemin eleştiri yaklaşımında, önceden de belirtildiği gibi, divan şii-

ri geleneğine dair olumsuzlayıcı tavır başı çeker. Divan şiirinin dili ile konuşma dili arasında varolan muazzam fark ise eleştirilerde dile getirilen en önemli unsurdur. Bu bağlamda Şinasi'nin dikkatleri yönelttiği dil sorunu dönemin diğer yazarları tarafından da desteklenince, yeniden inşa edilmek istenen edebiyatın öncelikli sorunu haline gelir.

Şinasi, Tanzimat döneminde uygulamaya koyduğu dil politikasıyla edebiyatın "yenileşmesinde" önemli bir kapı aralamıştır. Onun şiire getirdiği yeni kavramlar ve şiir dilinin sadeleşmesi için sunduğu teklifler, dönemin diğer yazarlarını da etkiler. Tanpınar'a göre "Şinasi evvela nükteyi, mazmunu edebiyattan çıkararak, kelimeyi çıplak bırakmakla işe başlamıştır. Böylece, fikrin kendisiyle yetinen bir şiir dilinin yahut konuşmanın kapısını açmıştır" (2001: 196). Tanpınar'ın "şiir dili" ile eşdüzlemde kullandığı "konuşmanın kapısı" sözü önemli bir noktayı işaret eder. Şinasi, edebiyatın yenileştirilmesinde öncelikle şiir dili ile konuşulan dilin birlikte düşünülmesinin önünü açar. *Tercüman-ı Ahvâl* gazetesine yazdığı mukaddimede "umum halkın" anlayacağı dili öne çıkararak kamusal alanın oluşmasına öncülük eder.

Şinasi doğrudan eleştiri türünde eser vermemesine rağmen, *Ceride-i Havadis* gazetesinde yayımlanan bir yazısında (8 Eylül 1856) *Fatin Tezkiresi*'ni gözden geçirerek yeniden yayımlamayı istediğini açıklarken, bir şairi değerlendirme ölçütlerini belirlemiş ve eleştiriye öncülük edecek fikirlerini ortaya koymuştur.

> a) Tezkireye muhtelif edebî bahisler hakkında hâşiye ve izahların konulması lâzımdır. b) Tezkirede yer alan hal tercemelerinde muhtelif şahısların edebî şahsiyet ve değerlerini, haiz oldukları resmî makam ve nüfûza göre olduğundan ve her biri bir söz rüşveti mahiyetinde olan mübalağalı hüküm ve ifadeler tamamen çıkarılmalıdır. c) Tezkirede

asıl değer verilmesi lâzım gelen şey, her şairin ilim, fen ve san'at ve muhtelif kültür sahalarında gösterdiği kabiliyet ve meydana koyduğu eserler ile "umuma" yani cemiyete olan hizmetlerinin belirtilmesidir. d) Tezkirede şairlerden örnek olarak alınan manzumelerden intihal eseri olduğu anlaşılanlar gösterilmelidir. e) Nihayet, tezkirenin ifade ve mana bakımından da düzeltilmesi gerektir (Akün 1961: 77-78).

Daha önce belirttiğim gibi, Osmanlı divan edebiyatı tezkirelerinde, iyi şairin kötü şairden ayırt edilmesi esas alınmaktaydı. Şinasi de, sıraladığı bu maddelerden anlaşılacağı gibi, metni değil şairi merkeze alarak iyi "şairin" belirlenmesini ölçüt alır. Geleneksel tezkire yazımında dönüştürmeyi arzu ettiği unsur ise kimin nasıl tanıtılacağıdır. Nüfuz sahibi şairler için yapılan mübalağalı hükümlerin yerine, şairin topluma yaptığı hizmetleri ön plana çıkarmayı ister. Bu yaklaşım "iyi şair" algısının dönüşümünü ve toplum nezdinde fayda ilkesine göre şiir yazan şairin model alınacağını işaret eder. Abdullah Uçman'ın da dediği gibi, Şinasi'nin "edebiyatla ahlakı birleştiren ve edebiyata kendi dışında bir hedef gösteren meşhur 'Fenn-i edeb bir marifettir ki insana haslet âmûz-ı edeb olduğu için edeb ve ehl-i edib tesmiye kılınmıştır' cümlesi, Namık Kemal'den itibaren sonraki bütün edebiyat nesilleri tarafından sık sık tekrarlanmıştır" (2003: 49).

Şinasi'nin yenilik yaklaşımındaki dikkat çekici diğer bir taraf ise, olmaması gerekenden ziyade doğrudan olması gerekene yoğunlaşmasıdır. Bu yaklaşımıyla da, gerek nazım gerek nesir alanında olmasını arzu ettiği yenilikleri doğrudan uygulamaya koyarak, dönemin diğer yazarları için model olmayı başarmıştır. Şinasi'nin edebiyatı anlaşılır bir dil üzerine inşa etme çabası, ele alınan konuları akılcılık esasına dayandırması ve edebiyatın işlevselliğini ön plana çıkararak sosyal fayda ilkesini benimsemesi, varolan edebiyatın yeni-

den tanzimini gerekli kılar. Nitekim onun açtığı bu yeni yolu sahiplenen Namık Kemal, Şinasi'nin uygulamaya koyduğu "yenilikleri" sorunsal haline getirerek hem Tanzimat'ta hem de sonraki dönemlerde edebiyat tartışmalarının merkezine yerleşecektir. Namık Kemal'in yazılarında sıklıkla tekrarladığı "edebiyat-ı hakîkiyye" ve "edebiyat-ı sahîha" tabirleri, yeni edebiyatın "gerekçilik" anlayışına göre yapılandırılacağının önemli bir göstergesidir ve "gerçekçiliğin" ifade edilmesinde dilin kullanımı öne çıkmaktadır.

"Edebiyat-ı sahîha"nın programı

Namık Kemal "Lisân-i Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" (1 Eylül 1866) başlıklı yazısıyla, edebiyatta gerçekleştirilmesi hedeflenen yeniliklerin nasıl olması gerektiği konusunda genel bir çerçeve çizer. Onun bu yazısı "yeni edebiyatın" sınırlarını çizmekle kalmaz, aynı zamanda Tanzimat dönemi edebiyatının nasıl kavranması gerektiğini de ortaya koyar. Ona göre "söz", fikir alış verişi için gerekli bir araçtır ve "milletin hüsn-i terbiyesine" hizmet eder (1978: 184). Edebiyatın başat ilkesinin "milletin hüsn-i terbiyesine hizmet" olarak tanımlanması, yeni edebiyatın "fikir alış verişi"nde bir araç olarak kullanılacağının habercisidir. Namık Kemal, "edebe" uygun yazılmış bir eseri "kanun-ı muteber" derecesinde gördüğünden, herkesin buna "itaat" edeceğini ve "hükümlerini" koruyacağını söyler. Edebiyatı kanun hükmünde görmesi ve edebiyatın etki alanını buna ilişkin ifadelerle (itaat/hüküm) karşılaması önemlidir. Zira edebiyatın sadece kendi "hakikatini" kurmakla yetinmeyeceğini, bu "hakikatin" aynı zamanda meşru bir zemine taşınması gerektiğini de dile getirmiş olur. "Edebiyatsız millet, dilsiz insan kabilinden olur" (1978: 85) sözü yine bu görüşle örtüşür. Namık Kemal, "dil"i merkeze ala-

rak, "Osmanlı milletinin" bütünlüğünün ve toplum düzeninin edebiyat yoluyla nasıl muhafaza edileceğini temel sorun olarak görür. Bu yüzden de "edebiyat dilinin" herkesçe anlaşılması gerektiğini savunur. Sanatkârane söyleyiş için anlamın "feda" edileceği edebiyat anlayışının toplumun ihtiyaçlarını karşılayamayacağını düşünür. Aslında Namık Kemal toplumun beklentilerine cevap vermekten öte, topluma yeni beklentiler sunmayı hedefler. Edebiyat yoluyla yeni beklentiler sunulurken siyasal birliğin sağlanması, toplumsal düzenin korunması nasıl sağlanacaktır?

Namık Kemal'e göre temel sorun "dil"dir; fakat Osmanlı dili sadece Arapça ve Farsça kelimeleri almakla kalmayıp onların "edeb"ini de tasavvur etmiştir. Makalesinin başında Arap örneğini "ibret" vesilesi olarak göstermesi de bu bağlamda ele alınabilir. Ona göre Araplar, "devlet ve marifetleri" kesintiye uğramış olsa da, dilleri güçlü olduğundan kavmiyetlerini korumuşlardır (1978: 185). Arapların kavmiyetlerini korumalarını "dil"le ilişkilendirmesi yine "dil"in siyasi işlevini öne çıkaran bir yaklaşımdır. Ona göre kendi dilini kuramayan bir millet "tebliğ-i efkârda asıl olan lisana başka vekil olan kaleme başka edeb tasavvur etmek[tedir] (1978: 186). Edebiyat yoluyla fikrin iletilmesini esas alan Namık Kemal, sözün mecazla ifadesini "hakikatten" uzaklaşma olarak görür (1978: 187). Yeni edebiyat tarzının kendine özgü varlığının nasıl ortaya konabileceğini, başka bir deyişle olmasını arzuladığı edebiyatın programını ise şu şekilde açıklar:

> Evvelâ kavâid-i lisanın umumî dairesinde tahdîdi, salisen imla ve manaca eczâ-yı lisan beynindeki irtibât-i sûrînin ittihad-ı hakikî halin gelecek kadar teşyîdi, râbian rabt-ı kelâm ve ifâde-i meram şivelerinin tabiat-ı lisana tatbikân tâdil ve tecdidî, hâmisen ifâdein hüsn-i tabiîsine

hâil olan külfetli sanatlardan tecrîdi, suretlerinden ibarettir (1978: 188).

Bu maddeler de yeni edebiyatın inşasında önceliğin "dil"e verildiğini gösterir. Arapça ve Farsçaya özgü kullanımların Osmanlı Türkçesine tatbik edilmesi, Arap ve Fars edebiyatı düşünce sistemini de kullanmayı zorunlu kılmıştır. Başka milletlerin dilleri kullanılarak oluşturulan eserler ise Namık Kemal'e göre "taklit"ten öteye geçemez: "Tecdid ise icad demek olduğu malumdur" (1978: 188). Bu yüzden Türkçeye ait bir sözlüğün hazırlanmasını; mevcut eserlerden "ifadat-ı tabiiyye letafetine malik" (189) makalelerden bir seçki yapılarak okullarda okutulmasını ve Türkçeye uygun bir belâgat kitabı yazılmasını gerekli görür. Edebiyattaki yeniliğin dilin anlaşılırlık ilkesine göre belirlenmesi, Namık Kemal'in "Osmanlıcılık" ideolojisiyle bütünlük gösterir. Ona göre, Arapların dil aracılığıyla kavmiyetlerini sürdürmeleri gibi, Osmanlı da "devlet ve marifet" bakımından kesintiye uğrasa da dil üzerinde yapılacak bu yeniliklerle varlığını idame ettirmeyi başaracaktır.

Namık Kemal'in dilin anlaşılırlık ilkesine göre yeniden inşa edilmesine yönelik yaklaşımını Ziya Paşa da benimser. Namık Kemal'in yeni edebiyatın temellerini belirlemeye çalıştığı "Lisân-i Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" başlıklı yazısından yaklaşık iki yıl sonra, *Hürriyet* (7 Eylül 1868) gazetesinde Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" adlı makalesi yayımlanır. Tanzimat döneminin edebî bildirgesi olarak da kabul edilen bu yazı, Ziya Paşa'yı Tanpınar'ın ifadesiyle "Saf Türkçe cereyanının en büyük yol açıcılarından" biri yapar.

Şiiri "vezinli söz" şeklinde tanımlayan Ziya Paşa, her millet ve kavmin kendine özgü şiiri olduğundan yola çıkarak "Osmanlı'nın şiiri nedir?" sorusunu yöneltir. Bu sorunun

cevabını da yine sorularla pekiştirerek şu şekilde yanıtlar: "Necâti ve Bâkî ve Nefî dîvanlarında gördüğümüz bahr-i remel ve hezecden mahbûn ve muhbis kasâid ve gazeliyât ve kıt'aât ve mesneviyât mıdır? Yoksa Hâce ve Itrî gibi mûsikîşinâsânın rabt-ı makamat ettikleri Nedîm ve Vâsıf şarkıları mıdır?" (1978: 45). Ziya Paşa, bunların hiçbirini Osmanlı şiiri olarak görmez; çünkü bu şairler Arap ve Acem şiirini sadece üslûp olarak değil, fikir ve anlam bakımından da "taklit" etmişlerdir. Ona göre Osmanlı şairleri, mensup oldukları milletin bir dili ve şiiri olup olmadığını, bunu "ıslah" etmenin mümkün olup olmadığını düşünmemişlerdir. Ziya Paşa, "şuara-yı eslâf"ın düşünmediği bu meseleyi sorgulayarak önemli bir rol kazanır. Bu sorunun yanıtını halk şiirinde bulması ise dikkat çekicidir: "Bizim tabii olan şiir ve inşamız taşra ahalileri ile İstanbul ahalisinin avamı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirimiz hani şâirlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır" (1978: 49). Bu sözlerden dolayı, Ziya Paşa'nın eski edebiyatı taklit olduğu gerekçesiyle eleştirip Osmanlı şiirini reddettiği düşünülür. Oysa üzerinde durulması gereken nokta, Ziya Paşa'nın bu çıkışındaki temel itkidir. Divan şiirinin sadece dil yönüyle değil anlam ve fikir yönüyle de taklitten öteye geçemediğini söylese de, asıl üzerinde durduğu nokta "dil" meselesidir. Ziya Paşa da tıpkı Şinasi ve Namık Kemal gibi, edebiyat dilinin nasıl olması gerektiğini değil, dilin anlaşılabilirliğini tartışır. Başka bir deyişle, temel sorun olarak karşımıza anlamın nasıl olması gerektiği değil, fikrin nasıl iletilebileceği çıkmaktadır. Nitekim "bidâyet-i te'essüs-i Devlet-i Aliyye'de İran ulemasını celbe muhtaç olduğumuzdan, onların terbiyesi üzere kendi lisanımızı bırakıp, Acem şivesini taklîd hatasına düşmüşüzdür" (1978: 46) diyerek, şimdiye kadar yapılan hatanın "lisan"dan kay-

naklandığını açıkça belirtir. Adlî ve resmî yazışma diline yönelik verdiği örneklerle de bu "hata"nın toplumsal düzende hangi hataları beraberinde getirdiğine vurgu yapar.

Ziya Paşa'nın, Türkçenin işlenmemiş olmasından ötürü gelişmediğini ve edebî bir değere sahip olmadığını belirtmesi de önemlidir. Ona göre "[V]elhasıl şi'r-i tabiî odur ki, şair cüz'i bir mülahaza üzerine kalemi eline alıp irticâlen kırk elli beyit nazım edebilmeli"dir (1978: 49). Belâgatin belirlediği sıkı kuralların şiir üretimini güçleştirdiği, bu yüzden de düşüncenin aktarımını sekteye uğrattığı gerekçesiyle halk şiirini model olarak sunması, "millî" şiir arayışında olduğunu göstermez. Onun amacı daha fazla zaman kaybetmeden "davasını" edebiyat aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırmaktır.

Dil üzerinde şekillenen bu eleştiriler, edebiyatın konusunu ön plana çıkaracak bir edebî değer arayışını ortaya koyar. Akla uygun olmayan hayallerin edebiyatın konusu olması, "hakikatin" mecazla örtülmesi ve mübalağalı söyleyiş "yeni edebiyatın" dışına itilir. Bununla birlikte sanatlı söyleyişe tümüyle sırt çevrilmez; nitekim Namık Kemal, edebî bir eserde "muhteva" ile "tezyinat"ın ölçüsünü belirler: "Erbâbına ma'lûmdur ki ekser-i âsârında İran'ın tahrîri tasvirine benzer. Birinde elvân ne kadar dilnişîn ise diğerinde elfâz o kadar rengin olmagla berâber biri menâzıra ve diğeri münâzaraya mutâbık olmadığıyçün ikisi dahi tabîatın hilâfındadır" (1978: 191). Ona göre "tabiat"a uygunluk muhteva ile şeklin uyumundan hâsıl olur. Hayallerle kurulan edebiyatın yerini akla uygun edebiyatın alması ise tüm bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere "dilin" yeniden tanzimiyle mümkün olacaktır. Şinasi'nin şiirde dilin ve muhtevanın değişimine yönelik model önerisini benimseyen Namık Kemal sadece şiirin yönünü belirlemekle kalmaz, yeni bir nesir anlayışının doğmasına da öncülük eder. Dolayısıyla Osmanlı divan şiirine getirilen eleştiriler, yeni kurulacak edebiyatı çift

yönlü etkileyerek hem şiiri hem de nesri kuşatacak bir nitelik kazanır.

Eleştiri ölçütleri

Tanzimat döneminde yeni edebiyatın programı dilin anlaşılırlığı ve tabiata uygun gerçekçilik ilkesiyle belirlendikten sonra nasıl bir eleştiri pratiği hayata geçirilmiştir? Yeni edebiyatın programını belirleyen Namık Kemal'in ele aldığı metne yönelik değerlendirmeleri bu sorunun cevaplanmasına kaynaklık edecek niteliktedir.[2]

"Edebiyat-ı sahîha" çerçevesinde oluşturulacak eleştiri ölçütlerinin, içeriği değişmiş olmakla birlikte divan şiiri eleştiri geleneğine yapısal olarak bağlandığı görülmektedir; şöyle ki Osmanlı divan edebiyatında eleştiri yaklaşımının kuramsal çerçevesini belâgat ilmi belirlemekteydi. Tanzimat döneminde ise, şiir üretiminin nasıl gerçekleştirileceğine ve şiirin nasıl değerlendirilmesi gerektiğine dair dayanağı yine belâgat ilmi sunacak; fakat bu kez "edebiyat-ı sahîha" doğrultusunda şekillenecektir. Bu yüzden Namık Kemal, Osmanlı divan şairlerinin esas aldığı Arap dil sistemine bağlı belâgatin yerine Osmanlı diline uygun yeni bir belâgat sisteminin getirilmesi taraftarıdır. Namık Kemal'in bu beklentisi Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Talim-i Edebiyat* adlı eseriyle karşılanacaktır. Ancak öncelikle Namık Kemal'in yeni oluşturulacak belâgat sisteminde nasıl bir yol izlenmesi gerektiğine dair önerilerine bakmak faydalı olacaktır. Böylece Osmanlı divan şairlerinin esas aldığı belâgat düşüncesinin Tanzimat döneminde uğradığı dönüşümü tespit etmek de mümkün olacaktır.

2 Namık Kemal'in *Bahar-i Daniş*, *İntibah*, *Celal* mukaddimeleri "Micro-Mega Muahezesi" (1871), "Mes Prizon Muahezesi" (1874), *Tahrîb-i Harâbat* (1874), "İrfan Paşa Muahezesi" (1875), *Takib* (1875), "Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risale" gibi eserleri ve bazı mektupları, yeni şiirin eleştiri yoluyla yerleşip yaygınlık kazanmasına ilişkin tartışmalar içerir.

M. Kaya Bilgegil, *Harabat Karşısında Namık Kemal* adlı çalışmasında, Namık Kemal'in eleştirilerini, eski edebiyata yaptığı itirazları merkeze alarak değerlendirir. Dil, üslûp ve muhtevaya yönelik eleştirilerini değerlendirdikten sonra, Namık Kemal'in eleştiri yaklaşımını belâgatin terminolojisiyle ele alır: "Dil ve Fesahat Bahisleri", "Bedi Bahisleri", "Meani Bahisleri". Bilgegil'in bu tasnifinde, Namık Kemal'in eleştiri yoluyla yeni edebiyatın inşasını hedeflerken hâlâ eski edebiyatın belâgat ilmine yaslandığı gözlemlenir. Namık Kemal örneğin Ahmet Vefik Paşa'nın "Mikro Mega Tercümesi"nin (1874) tek paragrafına altı yönden eleştiri getirir: "1) Tenâfür, 2) tarsi', 3) kelimelerin yersiz kullanılması, 4) dilde mevcûd olmayan kelime icâdı, 5) halka has kelimenin kullanılması, 6) Acem şivesinin taklidi, 7) imla hatâsı" (Bilgegil, 2009: 28). Aynı yıl yayımlanan *Tahrîb-i Hârâbât*'ta, 1875 yılında yazdığı "İrfan Paşa'ya Mektup" ve *Takîb*'de de eleştirilerini büyük ölçüde klasik belâgat çerçevesinde yapar (Bilgegil, 2009: 58). Hareket noktasında belâgatin yer aldığı eleştiri anlayışında bu ilmin sınırları "edebiyat-ı sahîha" programı dahilinde genişletilir. Şiir eleştirisi yaklaşımında kelimelerin yanlış kullanımı, imale, zihaf, aruz kusurları, edebî sanatların işlevi gibi klasik belâgat ilminin konuları yer alır.

Belâgat ilminin sınırlarının zorlandığı yer ise, ele alınan konunun seçimi ve bunun nasıl ifade edileceğidir. Şiirde "hayal" unsurunun yerine tabiata ve gerçeğe dayalı fikri öne çıkarması "edebiyat-ı sahîha"nın başlıca ölçütleri arasındadır. Hayalden arındırılmış tabiatın ve gerçeğe uygun konuların ele alınmasını istemesi, aynı zamanda şiirden tasavvufun etkisini silmeyi gerekli kılar. Ancak bu durum Namık Kemal'in varolan inanç sistemini, Batı'da olduğu şekilde yıkmaya çalıştığı anlamına gelmez; zira ele alınacak konuların, ilme, dine ve ahlaka aykırı olmaması gerektiğini de vurgu-

lar. Onun uygulamaya koymaya çalıştığı şey, şiirde tabiata ve gerçekçiliğe dayalı fikri ön plana çıkararak mübalağaya yaslanan hayal unsurunu dışarıda bırakmak ve şiirin temel anlamının mecazlarla karartılmasının önüne geçmektir.

Divan şiirinde el değmemiş bir geline benzetilen "bikr-i mana"ya ulaşmak esas alındığından, söz güzelliğinin ortaya çıkması ancak edebî sanatlarla süslenmesine bağlıydı. Namık Kemal de yine şiiri tanımlarken "gelin" metaforunu kullanarak bu sefer el değmemiş güzele "Frenk gelinliği" giydirmeyi önerir: "Güzel lâfız, Frenk gelinlerinin tül fistanı gibi gayet sade, gayet tabiî olmalı. Hatta o tül fistanlar setrettiği vücûdun pembe rengini nasıl hayal meyal gösterirse, lâfzının rikkati de havi olduğu nükteleri, dikkatli bir nazar karşısında bütün bütün ihfâ edememeli" (Yetiş, 1996: 406). Buna benzer şekilde "Celal Mukaddimesi"nde de yine "gelin" metaforundan yararlanarak bu sefer "çirkin" anlamın söz sanatlarıyla güzel kılınmasını "zenci karısının" "telli pullu duvakla" örtülmesine benzetir: "Elfâz-ı garibe ile rengin manayı setr etmek, bir güzel çehreyi allı beyazlı düzgünlerle letafetten mahrum eylemek; bir çirkin meali kelime ile söylemeye çalışmak ise, bir zenci karısını telli pullu duvaklarda saklamak kabilinden olmaz mı?" (1978: 347). Osmanlı divan şairleri, hünerlerini, anlamı söz sanatlarıyla örterek açığa çıkarırken, Tanzimat döneminde şairler sade bir söyleyişle fikri ortaya koyacaklardır. "Celâl Mukaddimesi"nin divan şiirine yönelik olumsuzlayıcı tavrı da bu düşüncenin tezahürüdür.

> Divanlardan biri mütâla'a olunurken insân muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrâfına ma'den elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dâğ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı a'lâ

sarsılır. Ağladıkça dünya kan tufânlarına gark olur âşıklar, boyu servden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'şûklarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabânîler âleminde zanneder (1978: 343).

Namık Kemal'in, "edebiyat-ı sahîha"da nelerin olmaması gerektiğine yönelik örneklerinde divan şiirinin mazmun sistemini hedef aldığı açıktır. Namık Kemal elbette divan şiirinin anlam dünyasının mecaza yaslanan bir dille ifade edildiğini bilir. Ancak burada divan şiiri geleneğindeki mazmun sistemini "gerçekçilik" bağlamında ele alarak, divan şiirini karikatürize eder. Anlamın görünür gerçekçiliğe göre ele alınması, "mutlak hakikat" anlayışını "edebiyat-ı sahîha"nın dışında bırakacak, böylelikle anlamın mahiyeti değişecektir. Zira divan şairleri anlamı "mutlak hakikat" çerçevesinde tanımlayarak "mutlak hakikatin" ehil olanlarca anlaşılmasını gözetirlerdi. Oysa Namık Kemal'in sözünü ettiği fikir akılcılık esasına göre yeniden tanımlanmaktadır. Namık Kemal'e göre, ele alınan fikir dine, ahlaka ve edebe uygun, hayalden uzak, gerçek ya da gerçekleşmesi mümkün olabilecek niteliğe sahip olmalıdır. Gerçek de gerçeğe uygun olmasının belirleyicisi de söz sanatlarının kullanımında açığa çıkar.

Osmanlı divan şiirinin "hayal sistemini" akla uygun bulmayarak eleştiren Namık Kemal, bu hayal sisteminin en önemli yapı taşını oluşturan edebî sanatlar üzerinde özellikle durur. Belâgat ilminin "bedî" sanatı içinde ele alınan edebî sanatlara ilişkin vurgusu, özellikle mübalağa ve teşbih sanatlarına yöneliktir.[3] İrfan Paşa'ya yazdığı mektubunda beyitlerden örnekler vererek mübalağanın ne olduğunu, nasıl kullanılması gerektiğini, "makbûl", "makûl" ve "medhûl" türlerini şu şekilde izah eder:

3 *Bahar-ı Dâniş* mukaddimesi, *Tahrib-i Harâbât*, "İrfan Paşa'ya Mektup", *Ta'kib-i Harâbât*, "Bedî" başlıklı yazılarında da konuyla ilgili açıklama ve örnekler yer alır.

Nakş olur tâk-ı muallâ-yı sipihre bu sühen
Şevk-i dîdârı eder mihr ü mehi sergerdan

Lütfen bir kere imâle-i nazar buyurulur mu? Bu sühen tâk-ı muallâ-yı sipihrin neresine yazılacak? Kim yazacak? Subhânallah! Felekde kalem odası mı var? Bu dürlü evhâmı da efâil ve tefâile muvâfakat eylediğiyçün bedâyi'den addedelim de edebiyat hürmetine ve terakki-i insaniyet namına olarak tedvin ve intişârına hıdmet edelim!

Garaz mübalağa ise fenn-i bedi' meydanda duruyor; ma'lûm sâmi-i dâverâneleri olduğu üzere bedîe dâir olan kütüb-i mu'teberenin beyânına göre "mübalağa" makbûldür"; eğer aklen ve adeten vuku'u kabil ise. Buna "tebliğ" denilir. Köprülü Fâzıl Ahmet Paşa merhûmun vasfında nâmını tahattür edemediğim bir şâirin:

Risto gibi her bir sözü bir hikmete burhan
Hayder gibi her hamlesi bir düşmene âfet

Mübalağa makbûldür; eğer aklen mümkin âdeten bâtıl ise buna iğrak denilir. Sabrî-i Şâkir'in Murâd-râbî vasfında olan

Sensin o i'câz-nümâ-yı zafer
Kim ki seni ansa dem-i kâr-zâr

Düşmenin ol dem görünür çeşmine
Kendisi Hayder kılıcı Zülfikâr

Mübalâğa-medhûldür; eğer bir münâsib tevcîh ile iğrâk derecesine ircâı kabil olmamak üzere akıl ve âdetçe imkândan âtıl ise. Buna gulüv nâmı verilür (1996: 232-33).

Mübalağanın "makbûl"ünü gerçekleşmesi mümkün olan fikre dayandıran Namık Kemal, böylece şiirde kurulacak hayalin sınırını belirlemiş olur. Şiirde "hayal" unsurunu tama-

mıyla reddetmediğini, daha çok bunun çerçevesini çizdiğini de gözden kaçırmamak gerekir. Namık Kemal fikrin gerçeğe uygun olmasını, bunun da açık bir şekilde ifade edilmesini yeni edebiyatın en önemli temeli sayar. Bu edebiyatı "edebiyat-ı sahîha" diye adlandırarak, "edebiyat-ı sahîha" taraftarlarının mübalağada medhûl ve gulüv mertbesine geçmemelerini ister:

> İşte nazar-ı istihfâf-ı âlilerine mazhar olacak kadar olsun meydanda namları söylenilen edebiyat-ı sahîha taraftarları lisanımızda mübalağanın makbûl ve makûl olan hadlerden tecavüz edip de medhûl olan gulüvv mertebesine vararak, müdrikat-ı beşeriyeyi esasından harâb edercesine edebiyat namına bir cihan-ı vehmiyyâtın vücûduna meydan verilmemesi arzû-yı hâlisesindedirler (1996: 233).

Gerçekçiliği tabiata uygun, gerçekleşmesi mümkün olanla eşdeğer gören Namık Kemal, ele aldığı metinleri, "edebiyat-ı sahîha" anlayışı içinde değerlendirir. Bununla birlikte divan şairlerinin şiiri meşru bir zemine taşımak için *Kuran* ve hadislerden yola çıkarak sözlerine kutsiyet atfettikleri gibi, Namık Kemal de *Kuran* ve hadislere başvurarak görüşlerini sağlamlaştırmaya çabalar: "Maamâfih burhan-ı edeb olan Kelâm-ı ilâhî ve ahâdisi Peygamberî'de nükteli ve lüzumlu bir kayd-ı ma'kûlden ben olarak, hiçbir mübalağa görülmediği gibi, Arab'ın mütekaddimîni dediği füsehâ ve üdebâ ve hutebâ ve şuarânın âsârında dahî mübalağaya benzer her ne var ise, yine hakîkat veyâhud şebih-i hakikat olduğu[dur]" (1989: 247). *Kuran* ve hadislerin mübalağa içermemesini, önde gelen Arap şairlerinin eserlerinde yer alan mübalağanın da akla uygun kullanılmasını "edebiyat-ı sahîha" için dayanak olarak gösterir. İranlı şairleri ve eserlerini anmamış olmasından, "gerçekçi" bir edebiyat için Arap edebiyatına değil, özellikle İran

edebiyatına yaslanan hayal sistemine karşı çıktığını çıkarsayabiliriz.

Bu örnekler, Osmanlı divan şiiri eleştirisi yaklaşımının, Namık Kemal'in eleştiri yaklaşımını şekillendiren en önemli kaynak olduğunu gösteriyor. Ele aldığı metinleri belâgat ilmi çerçevesinde değerlendirmesi, söylediklerini *Kuran* ve hadislerle desteklemesi bu geleneksel yaklaşımın bir tezahürüdür. Divan şiiri geleneğinde şairin hünerinin ve şiirin ehliyetinin belâgat ilminin eksiksiz uygulanıp uygulanmamasına bakılarak ölçülmesine koşut biçimde, Namık Kemal de belâgat ilmini "edebiyat-ı sahîha" adını verdiği yeni edebiyatın programıyla birleştirir; yaptığı eleştirilerle şiirin nasıl olması gerektiğini ortaya koyarak, bu bakış açısını döneminin hâkim edebiyat anlayışı haline getirir. Hâkim edebiyat anlayışının "edebiyat-ı sahîha" çerçevesinde işlerlik kazanması için de bu yeni edebiyatı uygulamaya koyacak taraftarlar yaratması gerekmiştir. Fakat "edebiyat-ı sahîha" taraftarlarının nasıl oluştuğuna geçmeden önce "edebiyat-ı sahîha"nın belâgat sistemini oluşturan Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Talim-i Edebiyat* adlı eserine bakmamız uygun olur.

"Edebiyat-ı sahîha"nın eleştiri sistemi: *Talim-i Edebiyat*

Recaizâde Mahmut Ekrem, Mekteb-i Mülkiye'de okuttuğu ders notlarını 1879 yılında *Talim-i Edebiyat* adıyla yayımlayarak Namık Kemal'in "edebiyat-ı sahîha" programında belirttiği önemli bir ihtiyacı karşılar.[4] Zira Recaizâde, bu eseri,

4 *Talim-i Edebiyat*'ın öncesinde ve sonrasında da belâgat kitapları yazılmıştır ancak *Talim-i Edebiyat* bu dönemde en fazla etki yaratan çalışma olmuştur. Dönemin diğer belâgat kitapları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kazım Yetiş, "Belâgat, Rhetorique ve Edebiyat Nazariyesi Sahasında Türkçe Neşredilmiş Kitapların Açıklamalı Bibliyografyası", *Belâgattan Retoriğe*, Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 57-114.

her dilin kendine özgü belâgati olduğu iddasından yola çıkarak, Osmanlı diline uygun ve dönemin ihtiyacını karşılayacak bir belâgatin yazılması gerektiği düşüncesiyle kaleme aldığını belirtir; böylece Namık Kemal'in çizdiği yolun takipçisi olur. "Edebiyat-ı sahîha"nın işlerlik kazanabilmesi için, Osmanlı divan edebiyatını Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın sunduğu gerekçelerle eleştirir:

> Eğer üdebâyı mütekaddimemiz şiir ve inşâdaki fazilet ve meziyeti sanayi-i bediyye denilen melâib-i lâfziyye gibi gulûv ve garâbete münhasır bilmeyeydiler de "inşa bin hakikat için bir tercüman-ı beliğdir." Şiir ise bedâyî-i hakikat ve tabiatı göstermek için bir tasvir-i nâtıkdır" hakikatlerini nazar-ı dikkatten uzak tutmayaydılar. O iktidar ve kemalleriyle lisanımızı teşkil ve tevsia hayli hizmet etmiş olurlardı. Ne çare ki usûl-i şiir ve inşâda mehâsin-i hakikiyye ve tabiiyyeden dahi hali bulunan üslûb ve efkâr-ı Arabı nazardan iskat ile bütün bütün Acem şivesini taklid ettiler ve hatta seyyie-i taklidi daha berbat birtakım îcadlarla teşdîd ettiler de müellifât-ı edebiyyelerinde görmekte olduğumuz sanayî-i lafziyye ve teşbihât-ı garîbe ve mübalâgat-ı merdûde girivelerine düştüler (Yetiş, 1996: 133).

Recaizâde'ye göre de, divan şairleri hakikate ve tabiata uygun eserler yazmak yerine, şiirlerinde söz sanatları, teşbih ve mübalağaya yer vererek "taklit" eserler vücuda getirmişlerdir. Recaizâde'nin yaptığı bu eleştiri, yazdığı belâgat kitabını bir anlamda meşrulaştırır. Nitekim "edebiyat-ı sahîha" programına uygun eserler yazacak yeni şairlerin yetişmesi için bir model sunulması, bu ihtiyacın karşılanması için de öncelikle "edebiyat-ı sahîha"nın ölçütlerine uygun bir belâgat kitabının hazırlanmasına gerek duyulmuştur. "Edebiyat-ı sahîha" programının uygulanış tarzı, eski paradigmaların hâlâ geçerli olduğunu işaret eder. Çünkü Osmanlı divan şi-

iri geleneğinde bir şairin başarısı, belâgat ilmine uygun eser vermesine bağlıdır; bir şairin başarısız addedilmesi de yine belâgat bilgisinin yetersizliğine bağlanır. Dolayısıyla değişen dünya algısına göre hazırlanması beklenen belâgatin "edebiyat-ı sahîha" anlayışına göre "model şair" tayin etmesi de bizzat bu geleneğin devamıdır. Gelenekten ayrıldığı nokta ise, şiirin temsil ettiği gerçek ile bu gerçeğin ele alınış tarzında açığa çıkar. Bu aşamada, *Talim-i Edebiyat*'ın hangi yönleriyle klasik belâgat anlayışından ayrıldığı ve nasıl bir eleştiri yaklaşımını beraberinde getirdiği sorularının yanıtlanması gerekiyor.

Talim-i Edebiyat'ın geleneksel belâgat kitaplarından ayrılan tarafı "edebiyat-ı sahîha"nın en önemli ilkesi olan "gerçekçilik"in fikirle bağdaştırılmasında açığa çıkar. Zira gerçekçiliğin edebiyattaki etki alanını güçlü kılmak için eserinde "hakikat" ve "tabiat"ı ayrı başlıklar altında inceleyip bu iki kavramın ilişkisine yer vermesiyle geleneksel belâgat anlayışından ayrılır. Buna bağlı olarak *Talim-i Edebiyat*'ta "edebiyat-ı sahîha" için gözetilen prensiplerin en önemlisi sayılan fikir, dört kategoride ele alınır: 1. Hakikat, 2. Selamet, 3. Vuzuh, 4. İntizam. Bu dört unsur bir fikrin olmazsa olmazlarıdır; bunun yanı sıra her fikirde bulunmayan, sadece bazılarında görülebilecek unsurlar da vardır: 1. Sâdelik, 2. Sâde-dilânelik, 3. İncelik, 4. Şiidet, 5. Parlaklık, 6. Ulviyyet. Edebî eserin asıl niteliğini belirleyen ise hakikat ve tabiata uygunluk prensibidir. Peki, Recaizâde Ekrem'in hakikat ve tabiilikten kastı nedir ve bunları temellendirebilmiş midir?

Bu sorunun cevabını vermek için, kullandığı örneklerde neyi "hakiki" ve "tabii" bulduğuna bakmak gerekir. Edebiyatın ruhunu "fikir" olarak gören Recaizâde, şiirin de fikirle yazılması gerektiğini belirtir ve fikri, "hakikat", "his" ve "tabii" kavramlarıyla ilişki içinde değerlendirir. Fikrin ilk vasfının "hakikat", "hakikatin" ise canlı ve gösteriş amacı taşı-

mayan "his" olduğunu söyler. Akıl ve hikmetin cevaz verdiği "his" ise kendilerini tahrik eden şeylere mütenasip, ancak mübalağadan sıyrıldığında "tabii" olur. Bu bağlamda "etkileyicilik" konusuna da değinerek yazarın hissetmediği heyecanı başkasına hissettiremeyeceğine, böylelikle de bir etki yaratamayacağına işaret eder.

Fikrin öncelikli niteliğini hakikat olarak belirleyen Recaizâde, Kanunî Sultan Süleyman'ın "Olmaya cihanda bir nefes sıhhat gibi" mısrasını hakikate uygun bularak bu mısrayı "düstur-ı hakikat", "ayn-ı hakikat" diye adlandırır (2011: 29); zira sıhhatli bir bünyeye sahip olmanın en büyük saadet sayılacağını herkes kabul eder. Bu düşünce yapısına göre herkesin aynı fikirde olmadığı bir durum hakikate aykırı düşer. Nitekim hakikate uygun bulmadığı örneklerden ikisini Nâbî'den vererek bu duruma işaret eder: "Gurur-ı cünbiş-i Bokratiyanesi/Fakat likâsı hekimin marıza sıklettir" (2011: 29) beytini fikren hakiki bulmaz. Çünkü hastalar, doktorları gördüklerinde sıkıntı değil rahatlama hissi duyarlar! "Ekseriyet üzere hastaların tabiblerini gördükleri zaman hisedecekleri hal sıklet değil bilakis teselliyet olmak bir emr-i tabiidir (2011: 30). Yine Nâbî'ye ait "Olur feyz-i tevâzu'la diraht-ı pest bâr-âver/ Komuştur meyveden mahrûm servi serfirâz olmak" beytinde iki yönden "hakikate mübayenet [aykırılık]" bulur:

> Bir kere meyvedâr olmak için ağaçların pest olması tabiatça bir kanun addolunacak kadar umumî değil. Zira her yerde hem meyve verir hem de çınar kadar büyür ağaçlar görülür. Saniyen servi ağacının da –her ne kadar mekûl değilse de– meyvesi vardır (2011: 30).

Recaizâde'nin Nâbî'den verdiği bu örneklere Hayret Efendi'den itiraz gelir; çünkü "fikir"in böyle bir gerçekçiliğe dayandırılması, Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnûn*, Şeyh Gâlib'in

Hüsn ü Aşk'ı gibi eserlerin edebiyattan sayılamayacağını işaret eder. Recaizâde, gerçekleşmesi mümkün olan, böylece tabiata ve fizik yasalarına uygun sayılan "gerçekçi" bir yaklaşımı yeni edebiyatın edebîlik ölçütü olarak sunar. Bu yüzden "edebiyat-ı sahîha"nın programını takip ederek, "aklın" esas alındığı insana ve tabiata ait gerçekçiliği ve bunlar arasındaki uyumu edebîliğin ölçütü addeder. Fikrin niteliğini "hakikat", "hissiyat" ve "tabiat" kavramlarıyla ele alması ve bu üç kavramın "münasip" kullanımını güzel addetmesi, "edebiyat-ı sahîha"nın edebî kanadını oluşturur.

Edebiyatın ruhunu "fikir" diye tanımlayan ve buna göre şiirin de fikirle yazılması gerektiğine inanan Recaizâde'nin, şiirin hakikate ve tabiata uygun olmasını öngörmesine karşın, bu kavramları tam olarak derinleştiremediği dikkati çeker. Ona göre bir fikir "salim" olmasa da "muvafık-ı hakikat" olabilir, yeter ki "mevzûun tabiatına" uygun gelsin. "Hissiyatı", "hakikat" çerçevesinde ele alarak, canlı ve gösteriş amacı taşımayan hissi "hakiki", akıl ve hikmetin sınırlarını aşmayan dolayısıyla mübalağa içermeyen hissi de "tabii" bulduğundan (2011: 30-31), "hakiki" ve "tabii" olan eserleri "güzel" addeder. Ancak Recaizâde'nin düşünce yapısına göre, "mevzuun tabiatına" uygun olan fikir hakikate de uygun olursa, bu fikrin "salim" olması beklenir. Burada "salim" fikirden tam olarak neyi kastettiği anlaşılmaz. Ayrıca hissin canlı olmasının ve gösteriş amacı taşımamasının ölçütünün neye göre belirleneceği, neye "hakiki" denebileceği de karanlıkta kalır. Bu soruların cevabını net bir şekilde sunamasa da, bu çalışmanın en önemli tarafı şiir yazımında fikri ön plana çıkarması ve bu fikri Namık Kemal'in belirlediği "edebiyat-ı sahîha" programında olduğu gibi akılla bağdaştırmasıdır.

Geleneksel belâgat sisteminde anlam "ilahî hakikat" çerçevesinde ele alınırken, burada artık metafizik düşünce de-

ğil, fizik yasaları vardır. Bunun yanında, ele alınan konularda hem nesir hem de nazım örneklerine yer vererek, her iki türde de aynı ölçütlerin esas alınacağını gösterir. Eserde dikkati çeken diğer bir nokta da hikmete dayalı söyleyişiyle bilinen Nâbî'nin en çok eleştirilen şair olmasıdır. Kanuni'nin yukarıda bahsi geçen "Olmaya cihanda bir nefes sıhhat gibi" mısrası dışında, eski edebiyattan verdiği örneklerin pek çoğu, kaçınılması gereken noktaları imler. Buna karşılık, eserinde en fazla Abdülhak Hâmit'in şiirlerini örnek göstererek, "model" olması gereken şairi de tanımlamış olur. "Edebiyat-ı sahîha"nın model şairi olarak gösterilen Abdülhak Hâmit'in "terakkisi" için eleştirinin nasıl bir rol üstlendiği sorusunun cevabı ise Namık Kemal'in eleştiri yaklaşımında gizlidir.

Edebiyat dilinin kapısını aralamak

"Edebiyat-ı sahîha" anlayışında "fikrin" iletilmesi için dilin kullanımı önemli bir sorun olarak görülmüştür. Şinasi'nin vurguladığı "umum halkın anlayacağı dil" anlayışı, Namık Kemal tarafından sahiplenilerek "edebiyat-ı sahîha"nın temel düsturu haline geldi. "Edebiyat-ı sahîha" anlayışına göre yazılması istenen belâgat kitabı da başlı başına bu amaca hizmet eder: Recaizâde *Talim-i Edebiyat*'ta "nazma gelince buna tetâbu'-ı izâfâtı üç dereceye kadar kullanabilirsek de mesâri ve ebyât içinde câbecâ Türkçe edevât ve kelimâtın bulunmasına dikkat etmeliyiz. Ta ki söylenen sözlerin Türkçeliği zâyi olmasın" (Parlatır, 1995: 71) diyecektir. Şiirde Türkçe edat ve kelimelerin kullanılarak Türk diline ait şiirin yazılmasını öneren Recaizâde, edebiyat dilinin nasıl kurulması gerektiğini "üslûba" yüklediği değerle ortaya koyar.[5]

5 Kazım Yetiş, Recaizâde'nin üslûp konusunda Emile Lefranc'ı hareket noktası aldığını ancak tamamıyla onun görüşlerini benimsemediğini belirtir (1996:

Fikrin iletilmesi için dilin anlaşılabilir kılınması gereğine yapılan vurgu ve bu bağlamda konuşma diline yüklenen değer, dilin ideoloijk işlevini ön plana çıkarır. Oysa Recaizâde, dilin kullanımına daha çok edebiyatın meselesi olarak bakar. İyi üslûp konusundaki yaklaşımı ise yapısal olarak divan şiiri geleneğinin devamı niteliğindedir. Yani Divan şiiri geleneğinde dilin kullanımı nasıl belâgat ilmine göre yapılandırılmışsa, "edebiyat-ı sahîha"nın gerçekçiliğe dayalı "fikri" de *Talim-i Edebiyat*'ta çizilen çerçeveye uygun bir şekilde ele alınacaktır.

Üslûp konusunda yine "fikri" merkeze alan Recaizâde, fikir güzel olmadığında üslûbun tek başına güzel sayılamayacağı inancındadır. Bununla birlikte, fikrin, ifadenin güzelliğiyle değer kazanacağını belirterek (2011: 68) üslûbun kişiye özgü kullanımına dikkati çeker. Üslûbunun kişiye özgü kullanımı, şiirdeki "taklit" ile "sirkatin" birbirinden ayırt edilmesine yarayacaktır. Şiire yeni başlayanlar için "taklit"in bir gereksinim olduğunu, "sirkat"in ise "teşhir" yoluyla cezalandırılması gerektiğini belirtmesi (2011: 72) divan şiirinin eleştiri yaklaşımındaki "serikat-i şiiriyye" konusuyla paralellik gösterir. Divan şiirinde, şairler çoğunlukla edebî sanatları kullanarak başka bir şairin şiirinden aldıkları anlama yeni hayaller katarlar ve varolan anlama farklı katmanlar eklerler. Bu yaklaşım, verili anlamın başka şiirler yoluyla sürdürülmesinde ve divan şiirinin giderek bir geleneğe dönüşmesinde önemli bir etken olmuştur. Divan şiirindeki bu yapı, Recaizâde ile "edebiyat-ı sahîha" anlayışına göre yeniden şekillenir; yani hakikate ve tabiata uygun "fikrin" şiirde taklit yoluyla sürdürülmesi, "edebiyat-ı sahîha"nın kendi geleneğini kurmasında yeniden işlevsel kılınır. Peki, *Talim-*

196). Yetiş, Fransız edebiyatının etkisinde gelişen yeni Türk edebiyatını temel aldığından, Fransız yazarlarının görüşlerini merkeze koymuş, geleneksel belâgat ilmine dayanan meselelere ise değinmekle yetirmiştir.

i Edebiyat'ta iyi bir üslûp nasıl tanımlanmakta ve hangi niteliklere sahip olduğunda başarılı addedilmektedir?

Recaizâde, "edebiyat-ı sahîha"ya uygun eserler üretecek yazarların kullanacakları üslûpta altı kuralı ön plana çıkarır: fesahat, vuzûh, tabiîlik, münekkahiyet, aheng-i selâset ve muvâfakat. Anlatımın sağlam olması ve sözün kullanımına uygun seçilmesi "fesahat"in iki önemli koşuludur. Anlatımın "sağlam" olmasının önündeki engeller "herkesçe anlaşılması güç olan kelimelerin kullanılışı (galat-ı tahakkümî), anlatım yetersizliği (za'f-ı telîf), anlatımın düğümlü oluşu (ta'kid), tuhaflık (garabet), zincirleme ad tamlamaları (tetâub-ı izâfât), tekrarın çokluğu (kesret-i tekrar), kulağa hoş gelmeyen sözlerin kullanışı (tenâfur), söyleyişe aykırılık ve yazı bozukluğu gibi anlatım kusurları"dır (Parlatır, 1995: 76). Anlatımın "sağlam" sayılması için edebî metinde olmaması gereken vasıflar, belâgat ilminin "meani" başlığı altında ele alınan meseleler olduğundan, divan şiirinin belâgat sistemiyle örtüşür. Divan şiiri geleneğinden ayrıldığı nokta, "anlam"ın "gerçekçiliğe" göre yeniden tanımlanmasıdır; ancak anlatımın "sağlamlığını" gösterecek vasıflar hâlâ geleneksel yapının temelleriyle ele alınmaktadır.

"İnsan ne demek istediğini kendisi anlamadıkça halka da anlatamaz" (2011: 143) düşüncesinden yola çıkan Recaizâde, iyi üslûbun "tabii", "ölçülü" ve "akıcı" anlatımdan geçtiğini belirtir. Ele alınan konuya göre üslûp seçimi ise "edebiyat-ı sahîha"ya uygun yazılacak edebî metinlerde kullanılacak dilin oluşumuna zemin hazırlar. Anlatılmak istenen konuya göre üslûbun "zinet" (süslü), "azamat" (yüce), "ihtişam" (gösterişli), "şetaret" (neşeli), "ciddiyet", "şiddet" gibi özelliklere göre belirlenmesi gerektiğini söyleyen Recaizâde, üslûbu "sade", "müzeyyen" ve "âlî olmak üzere üçe ayırır. Ona göre öğretme ve eğlendirme amacıyla daha çok "eş-dost mübahaselerinde, fıkra ve lâtifelerde, kıssalarda,

günlük hikâyelerde, efsanelerde, mektuplarda ve çeşitli ilim eserlerinde" sade üslûp kullanılmalıdır. Bu tip eserlerin anlatımda "tabii" ve "tekellüfsüz" olmasına dikkat edilmelidir.

Sade üslûbu sulu boyayla yapılmış resme benzeten Recaizâde, müzeyyen üslûbu ise yağlı boyayla yapılmış bir tabloya benzeterek, bu üslûbun gösterişli ve süslü bir görünüşle dikkat çekme (2011: 188) amacı taşıdığını belirtir. "Zarifâne ifadeler", "nükteli sözler", "nâzikâne ve şîveli tabirler", "ahenkli ibareler" ve "canlı timsaller"i içerebileceğinden, şairane tasvirlere uygun gelen üslûp türü olarak "müzeyyen üslûbu" işaret eder.

Âlî üslûp ise "kaynağını, şiddet uyandıran fikirlerle, âsîl ve yüksek hislerden alır ve esasını 'ihtişâm', 'azamet' ve 'şiddet' vasıflarını hâiz bir şekilde ifade edilir. Ruhu, alelâde tahassüslerin üstüne çıkararak aşk, sevda, hayret ve acz gibi duygularla doldurur"[6] (1996: 227). Bu üslûpla münacat, na't, mersiye, hutbe, felsefe, bazı tarihi metinler ile trajediler yazılmasını uygun görür, dolayısıyla âlî üslûpta "ulviyet" duygusunu öne çıkarır. Divan şiirinde fikrin "ilahî hakikat" çerçevesinde ele alındığı ve özellikle düşünsel zeminde tasavvufun yer aldığı münacat, na't, mersiye gibi nazım şekillerinin âli üslûpla yazılmasını önerir. Ancak âli üslûba örnek verdiği metinler, sanıldığının aksine tasavvuf düşüncesine dayalı "ilahî hakikati" değil, vatanı ve vatan mücadelesini yansıtan eserlerdir. Başka bir deyişle bu üslûpla öne çıkarılan ulviyet hissi "mukaddes vatan" düşüncesinde karşılığını bulur.

Konuya göre üslûp seçimini "edebiyat-ı sahîha"nın düsturu haline getiren Recaizâde, üslûbun tezyinatı olarak gördüğü edebî sanatları da örnekleyerek değerlendirir. Ede-

6 "Üslûb-ı âlîdir ki hâssa-ı celile-i efkâr ve hissiyâtın asâlet ve ulviyetine tabîrâtın azamet ve şiddetini de ilâve ederek nâgehânî tehâcimlerle nefs-i nâtıkayı havâssının fevkine çıkarmak ve hayret ve icâz ve aşk ve garâm ile meşhûn eylemektir" (2011: 193).

biyatın mecaza dayalı kullanımını öne çıkararak "üslûb-ı mecâzi"nin "kelimelerin asıl mânâsının dışında daha geniş ve sanatkârâne, şâirâne mânâlarda kullanılmasından meydana" geldiğini söyler (1996: 235). Mecaz kullanımında da yine "tabilik"e vurgu yaparak, mecaz türlerinin "akıl ve histen tabii bir şekilde" (1996: 238) doğması gerektiğini belirtir. Şiirde "tezyinatın" önemli olduğunu, bunların gerçeğe ve tabiata uygun kullanılması gerektiğini söyleyen Namık Kemal, özellikle divan şiirinin hayal dünyasını eleştirirken, gerçekleşmesi "akıl" yoluyla mümkün olmayan fikrin sunumunda teşbih ve müabalağa sanatının kullanıldığını belirtiyordu. Recaizâde ise anlam ve söze dayalı sanatların tasnifini yaparak, bunların "ölçülü" kullanılmasını tavsiye eder; "edebiyat-ı sahîha" programına göre gerçeğe uygun fikrin nasıl süslenmesi gerektiğini örnekler yoluyla göstermeye çalışır. Görüldüğü üzere onun eleştiri yaklaşımında, gerçekçiliğin sunumundaki güzellik vurgulanır; muvafakiyet (uygunluk) ise güzelliğin ortaya çıkması hususunda en önemli unsurdur. *Talim-i Edebiyat*'ın yazılış amacını *Takdir-i Elhan*'da şu sözlerle özetler:

> Sözde yalnız kuru bir fikre bakılacak olursa (Şimdiye kadar söylenmedik bir söz kalmamıştır. Mâ-tekaddümden beri yazıla gelen âsâr ve eş'âr hemen birbirinin 'aynıdır) demekte tereddüd olunmaz. Ancak müte'ahhirin-i erbâb-ı iktidar için büyük bir bahtiyârlık olmak üzere âsâr-ı edebiyyede efkâr ve hayâlât ve hissiyâtın yeniliğinden ziyâde dikkat ve rikkatine.. letâfet ve şa'şa'sına.. 'ulviyyet ve asâletine.. hakîkat ve tabî'ata derece-i tekarrübüne.. elvâh-ı şâ'irânenin mükemmeliyetine.. teşbîhât ve isti'ârâtına zarâfetine.. elfâzın nezâket ve necâbet ve hüsn-i tenâsüb ve ahengine ve bunlara benzer daha birçok evsâf ve müzeyyenatına bakılır da o sûretle bir takımı red bir takımı kabûl olunur (2008: 78).

Edebî eserin "güzel" sayılması için öngördüğü bu unsurların[7] değerlendirilmesi, edebî eserin değerini ortaya çıkaracaktır. Edebî eser vücûda getireceklere nasıl şiir yazılması gerektiğini öğreten bir kitap olmanın ötesine geçerek, eserlerin hangi ölçütlere göre "başarılı" sayılacağını vazeden *Talim-i Edebiyat* hem eleştirmenlerin hem de okurların faydalanacakları bir başvuru kitabı olma iddiası taşır.

Recaizâde dilin mecaza dayalı kullanımını öne çıkararak, gerçeğe dayalı fikrin süslenmesine hizmet edecek nitelikte bir edebiyat dilinin oluşmasına zemin hazırlar. Sadece şiir için değil, edebiyatın diğer türleri için de konuya uygun üslûbun seçilmesi ve seçilen üslûba uygun tezyinatın belirlenmesi önerilir. *Talim-i Edebiyat* nesir ve nazım ayrımına gitmeden edebiyatı bir "bütün" addederek "edebiyat-ı sahîha"nın belâgat sistemini inşa etmeye çalışır.

Takdir-i Elhan'daki şiir tanımında, tür ayrımına gidilmeden "şairâneliğe" vurgu yapıldığını görürüz: "İfadesi muntazam, mânâsı güzel... his ü hayâli muvafık-ı hakikat ü tabiat olan her güzel söze şiir denir" (2008: 87). *Takdir-i Elhan*'da ve *Zemzeme III* mukaddimesinde ise şiirin şeklen iki şartı bulunduğu, bunların vezin ve kafiye olduğu belirtilir. Recaizâde, konuya uygun üslûp seçimine yaptığı vurguyu bu yazılarında vezin için de tekrarlar ve konuya uygun vezin seçimi üzerinde hassasiyetle durur. *Takdir-i Elhan*'da sarfettiği "her mevzun ve mukaffa lakırdı şi'r olmak lazım gelmez, her şi'r mevzûn mukaffa iktizâ etmediği gibi" (2008: 62) sözüyle anlatmak istediği, şiirin vezin kafiye olmadan da yazılabileceği değil, vezin ve kafiye kullanımının divan şiirinde olduğu gibi şiir yazmada başlı başına ölçüt alınamayacağı-

7 "[Yazılı eserlerin] bir kısmı fikir, hayal ve duyguların yeniliğinden ziyade inceliğine, letafet ve şaşaasına, ulviyet ve asaletine, ne derece gerçek ve doğal oluşuna, şairane levhalarının mükemmeliyetine, teşbih ve istiarelerinin zarafetine, sözlerinin nezaket ve necabetine, uyumuna ve ahengine ve daha pek çok özelliğine bakılarak reddolunur ya da kabul edilir" (Arseven, 2008: 45).

dır. *Zemzeme III* mukaddimesinde de "evzân-ı ma'lûme içinde mevzû'un tabîatine en çok muvâfakat eden vezni hüsn-i intihâbda muvafakıyet" (2008: 83) olduğunu belirtir. Böylece edebiyatı bütünlüklü bir yapı içinde değerlendirerek edebiyat dili ile konuşma dilini birbirinden ayırmış olur.

Bu eserde şiir dilini tek başına bir başlık altında değerlendirmemiş olsa da, çizdiği çerçevede "müzeyyen" ve "âli" üslûbun şiire daha uygun düşeceğini ve şiirin mecaza yaslanması gerektiğini hem sözleriyle hem de verdiği örneklerle ortaya koyar. Vezin ve kafiyeye ilişkin düşünceleri de *Talim-i Edebiyat*'taki görüşleriyle örtüşür. Özetle, "edebiyat-ı sahîha"nın belâgat sistemine göre, şiirde akıl ve hisçe gerçek ya da gerçekleşmesi mümkün olan fikirler konu edilerek uygun üslûp ve vezin seçildiği takdirde "iyi şiir"e ulaşmak mümkündür.

Güzellik algısı

Takdir-i Elhan esasen, Recâizâde Mahmut Ekrem'in Menemenlizâde Mehmet Tahir'in *Elhan* adlı şiir kitabına yazdığı bir takrizdir. Bir örnek olması vesilesiyle de, Tanzimat dönemi eleştiri yaklaşımını değerlendirebileceğimiz önemli bir veri kaynağıdır. *Talim-i Edebiyat*'ta "edebiyat-ı sahîha"nın sistemini kurmaya çalışan Recâizâde, *Elhan*'a yaptığı eleştirilerle teorisini uygulama düzlemine taşımış olur. Bu eserde şiirin nasıl olması gerektiği konusundaki görüşlerini belirttikten sonra, seçtiği örneklerinden "edebiyat-ı sahîha"nın ilkelerine uygun olan ve olmayanları değerlendirir. Eserinin başında "zerre-güneş" metaforunu kullanarak "her güzel şeyin" şiirin konusu olabileceğini söyler. "Her güzel şeyin" ne olduğunu, tabiattan alınan örneklerle açıklar.

> Zerrâttan şümûsa kadar her güzel şey şi'rdir: Şa'şa'lara müstağrak bir nevrûz-ı kâmrânînun sükûn-ı âsâyiş-fermâsıy-

> la zulümâta bürünmüş bir fırtına gecesinin heyecân-ı dehşet-efzâsı beyninde şi'riyetçe evvelkinin rengîn ve latîf ve nâzik... ikincisinin mağmûm ve şedîd ve bülend olmaktan başka bir farkı yoktur. [...] Evet onlarca her güzel şey şi'rdir: Ormanlarda kuşların hazîn hazîn ötüşü, derelerde suların latîf latîf çağlayışı, hatta dağlarda kavalların garîb garîb 'aks edişi şi'r olduğu gibi sühanverin, bir musikî-perverin akvâl ve nagamât-ı mevzûnesi içinde tabî'ata muvâfık ervâha nâfiz ve mü'essir olanlar da şi'rdir (2008: 62).

Tabiatın her unsurunu "güzelliğin" bir parçası olarak değerlendirmesi, ona göre "tabiatın" bütüncül bir güzelliğe sahip olmasından ileri gelir. Bununla birlikte, şiirde salt tabiatın tasviriyle yetinilmesini eleştirir ve tasvirin insanda uyandırdığı hisle ele alınmasını önerir. Örneğin bir bahar gününün uyandıracağı his "rengîn, latîf ve nazik" iken, fırtınalı bir gecenin uyandıracağı his "mağmûm, şedîd ve bülend" (2008: 62) olmalıdır. Farklı hisler uyandırmasına rağmen baharlı bir günün veya fırtınalı bir gecenin tasvirini "güzel" addeden Recâizâde, tabiatı "taklit" eden şairleri de başarılı sayar: "Şa'irler içinde tabiatı taklide sa'y edenlerdir ki mesleklerinde dâ'ima müterakkî olup giderler" (2008: 62). "Edebiyat-ı sahîha" programının öngördüğü yaklaşımda edebiyat, bir fikir üzerine inşa edilmelidir. Recâizâde'ye göre, şiirde yer alan her yeni fikir güzel değil, ancak tabiatı uyandırdığı hisle ele alan şiir güzeldir. Bu konuda "Ferdâ-yı Tedfîn" şiirini örnek gösterir:

> [Ferdâ-yı Tedfîn'de], fevt olan zâtın elem-i firâkıyla, bütün âsâr-ı tabî'ata en hurrem en münbasit bir halinde isnâd-ı keder edeydim de meselâ güneşi bir bulutla siyâh-pûş-ı mâtem-cûları girye-bâr-ı elem bülbülleri nâle-kâr-ı hasret-çiçekleri ser-be-zemîn göstereydim hakîkat ve tabî'ata münâfî ve binâe'n-'aleyh hüsn-i te'sîrden berî birtakım sözler söylemiş olurdum (2008: 64).

Dolayısıyla gerçeğe uygun ele alınmayan tabiat unsurunu edebîliğin dışına iter ve böylece "edebiyat-ı sahîha"nın "gerçekçilik" ilkesini tabiatı kullanarak işlevsel kılar: "[M]a'lûmunuzdur ki edebiyât-ı sahîha tesâvir-i hayât-ı insâniyye ve temâsil-i meşhûdât-ı tabî'iyyedir" (2008: 64).

İnsan hayatının tasvirini ve tabiatın uyandırdığı hisle temsilini "edebiyat-ı sahîha"nın edebî kanadı olarak görmesi "gerçekçilik"in nasıl kavrandığını da ortaya koyuyor. Şiir ile resim arasında bir bağ kurarak "gerçeği" yani tabiatı yansıtmayı şiirin temel ilkesi sayar; örneğin Menemenlizâde'nin "Mâzî" adlı şiirini bir tabloymuşçasına değerlendirerek, şiirde güzel çizilen şeklin uygun renklere boyanmamasını eleştirir.

Gece mehtâba karşı gülşende
Oturup seyr ile tabî'atı ben
İktisâb-ı neşât eyler iken
Nezdime geldi bir meh-i gülten
Parlıyordu lebinde bir hande
Venüs inmiş zemîne zannettim
Hayret ettim de nezdine gittim

(2008: 68)

Ona göre bu şiirde şekil/hayal güzeldir; ancak renkler/benzetmeler olması gerektiği gibi değildir; yeşile boyanması gereken yerde kırmızıya boyanan bu tablonun/şiirin uyandırdığı his de gerçeği yansıtmamaktadır. Şiir ile resim arasında kurulan bu bağ, çağdaşları, özellikle de "Servet-i Fünûn şairleri" tarafından sahiplenilecek ve şiirde çizilen tablonun "gerçeğe" ne kertede uygun olduğuna dair değerlendirme şiir eleştirisinin merkezine taşınacaktır.

Recaizâde, gerçeğe uygun şiir yazımında edebî sanatların kullanımına önem verir; o da tıpkı Namık Kemal gibi mübalağa sanatının makbul kullanımından yanadır. Bu yüzden Menemenlizâde'nin "Şikâyet" adlı şiirindeki "Za'af ile oldu

bir hayâl tenim/Görmüyor kendi gözlerim bedenim" dizelerindeki mübalağayı "eslâfa" yakın durduğu için eleştirir (2008: 72). Bu düşünce sistemine göre kişi ne kadar zayıflarsa zayıflasın, bedeninin gözle görülmeyecek hale gelmesi akla uygun olmadığından gerçekçi de değildir. Gerçekçi olmayan bir fikrin uyandırdığı hissin de gerçekçi etki yaratması mümkün değildir.

"Edebiyat-ı sahiha"nın ilkelerinin öğrenilmesi ve benimsenmesi için de yine gelenekten gelen bir kavram olan "nazire" devreye girer.[8] Divan şiirinin bir gelenek haline gelmesinde, önceden yazılan bir hayalden yeni hayaller üretilmesinin payı büyüktür. Recaizâde, nazire yazımının bu önemli işlevini dikkate alarak "edebiyat-ı sahîha"nın kendi geleneğini kurup geliştirmesi için tabiata uygun görülen şiirlerden yenilerinin oluşturulmasını arzu eder. Elbette bu tarz şiirin amacı da "edebiyat-ı sahîha"nın programında belirtildiği gibi dine, ahlaka ve edebe uygun olmalıdır.[9] Recaizâde'nin burada "taklit" kavramına yüklediği anlam önemlidir. Osmanlı divan şiirinde "mutlak güzelliğin" yani Tanrı'nın şiirde mecaz yoluyla yansıtılması esasken, Recaizâde'nin söyleminde "güzellik" tabiata ikame edilerek "tabiatın" taklidi öne çıkarılmış olur.

"Edebiyat-ı sahîha" taraftarlarının terakkisi

"Edebiyat-ı sahîha"nın programının uygulamaya geçirilmesi için taraftarlar bulunması elzemdir. Bu noktada Namık Ke-

8 Örneğin şiirde "bikr-i mana" nın önemini kabul eder ve önceden yazılan bir fikir ya da hayalden nasıl yenilerinin üretilebileceği konusunda Fuzulî'nin "Her gören 'ayb etti âb-ı dîde-i giryânımı/Eyledim tahkîk görmüş kimse yok cânânımı" beytine yazdığı "Iztırâbım anlayan olmaz ki 'aşk u işvede/Gönlümün hem pâyesi cânânımın akrânı yok" beytini örnek verir (2008: 74).

9 "Edebiyatın gâyeti terbiye-i efkâr... tasfiye-i vicdân... tehzîb-i ahlâk... tenvîr-i ezhân olduğu münker değildir (2008: 67). Bir şairin şiirini öncelikle ahlak dersi vermek için yazmadığını, ancak "ahlâk-ı 'umûmiyyeye ta'rruz edebilecek perdebîrûnluklardan tebâ'üd" (2008: 67) etmesi gerektiğini de savunur.

mal, Recaizâde Mahmut Ekrem ile Abdülhak Hâmit'e çok önemli bir rol verir. Osmanlı divan şiiri geleneğinde mevcut bulunan belâgat ilmini "hakikate ve tabiata" uygunluk prensibiyle yeniden ele alan Namık Kemal'in yaklaşımı, Recaizâde tarafından *Talim-i Edebiyat*'ta sistemli bir biçimde ele alınır. Abdülhak Hâmit ise "edebiyat-ı sahîha" anlayışının uygulamaya geçirilmesinde önemli bir görev alır, hatta bu çerçevede sunulacak yeni tekliflere de onun cevap vermesi beklenir. Recaizâde, Abdülhak Hâmit'i öne çıkararak, diğer şairlere model olarak sunar.

Abdülhak Hâmit "edebiyat-ı sahîha"ya nasıl dahil olmuş ve bu çerçevede model şair olmayı nasıl başarmıştır? Namık Kemal, mektuplarda, nesir sahasında belli bir aşamaya ulaştığını ancak şiirde istediği başarıyı yakalayamadığını itiraf eder. Şiirde amaçladığı hamleyi gerçekleştirmek için de Abdülhak Hâmit'i seçer. Recaizâde Mahmut Ekrem'e yazdığı mektupta, Abdülhak Hâmit'in "edebiyat-ı sahîha" anlayışına yaklaşan şiirlerini keşfettiğini söyler:

> Eserlerini gerek tertip, gerek tasvirce, pek çok muaheze götürür yerleri var; fakat teşrih-i vicdan cihetleri bizim mesleği pek ziyade andırıyor" dediği Abdülhak Hâmit'i Recaizâde'nin "şehadeti" olursa yeni edebiyatın programı dahilinde yetiştirmek ister; "senin şahadetin ile edebiyat âlemine ikinci bir Ekrem daha geldiği tebeyyün eder ise, muahezat ve mülahazat ile terakkisine elimden gelen hizmetin ifasını feraizden bilirim (1978: 302).

Burada önemli olan Namık Kemal'in "edebiyat-ı sahîha" anlayışına katacağı şairin "terakkisinde" eleştiriye yüklediği anlamdır. Anlaşılacağı üzere, seçilen şairin "terakkisi", "edebiyat-ı sahîha"ya hizmet için gereklidir. Nitekim Namık Kemal, Abdülhak Hâmit'in "terakkisi" için eserlerini eleştirerek, ona yön verir.

"Edebiyat-ı sahîha"nın terakkisi için sunduğu yeni tekliflerin başında, şiirin vezninde değişiklik yapılması gelir. 1876 yılında Abdülhak Hâmit'e yazdığı mektupta "Şi'rde sâfî Türkçe yazmak –evzanın şimdiki haliyle beraber– kimsenin elinden gelmez. Manzum söze o kadar hevesin var, bir kere de tabiatını bizim parmak hesabıyla bir şey yazmağa sevket; bak ne güzel, ne parlak oluyor. Ben tecrübe ettim; niyetim o yolda bir eser de meydana koymaktadır" (Yetiş, 1996: 407) der.[10] Bunun üzerine Abdülhak Hâmit, Namık Kemal'in sözüne uyarak üç yıl uğraşıp *Nesteren* adlı tiyatro eserini yazar, ancak ustasının beğenisini kazanamaz. "*Nesteren*'i gördüm; fakat ne yalan söyleyeyim beğenmedim; beğenmedikten başka me'yûs bile oldum. Beğenmediğim, ihtiyar ettiğin mevzudur.[...] Nesteren'in her nev' entriki Avrupa'ya mahsus tahayyülattandır. Bu mevzuun eşhâsı, velev adaptation tarzında yazılsın, yine Frenk olmalı idi! Mey'üs olduğum yer de, şîve-i ifâdedir" (Yetiş, 1996: 409). *Nesteren*'i beğenmemesinin görünür nedeni Batı'ya özgü bir hayali işlemesi olsa da, onu asıl hayal kırıklığına uğratan, hece vezninin arzuladığı edebiyatın ihtiyacını karşılayamamasıdır.

Namık Kemal, "edebiyat-ı sahîha"nın işlerlik kazanması için hece vezninin bir çözüm olmadığına kanaat getirerek, Abdülhak Hâmit'ten bu kez de kafiye üzerinde bir deneme yapmasını ister: "Bugünkü fikrime göre, bizi, Türkçe'de istediğimiz gibi şi'r söylemekten men' eden vezin değil, kafiyedir; çünkü lisanın isti'datı, efâil ve tefâ'îl tarzında şi're ne kadar mugayir ise, redifsiz kafiye bulmağa ondan kırk kat daha mugayir" (Yetiş, 1996: 410). Oysa Magosa'da kafiyesiz şiir denemeleri yapmış olan Namık Kemal, bunları "parlak" bulmakla beraber, "hakikat ve tabiata müşabih" olmadığı

10 Namık Kemal'in, hece vezniyle şiir yazmayı teklif etmesinden, onun "millî şiir" arayışında olduğu izlenimi çıkarılmamalıdır. Zira Ziya Paşa'nın yeni şiirin kaynağı olarak halk şiirini göstermesinde olduğu gibi, onun da esas hedefi "hakikate ve tabiata uygun" şiirin yazılabilmesidir.

gerekçesiyle gerisini getirmemiştir. Neticede Abdülhak Hâmit'in sunduğu örneklerle de hedefine ulaşamaz.

Namık Kemal'in, şiirin şekline dair unsurların dışında Abdülhak Hâmit'in yazmasını istediği şiirlerin konusu hakkında da tavsiyeleri vardır. "Vakıa her yazdığın vatana hizmettir. Edebiyat, bir milletin kuvve-i natıkası demektir. Edebiyata hizmet, sıfat-ı kâşife-i insaniyyet olan nâtıka-i millete hizmet demek olur; fakat o kuvvet, doğrudan doğruya vatan-perverlik fikrini büyütmeğe sarfedilse, hiç olmazsa yazılan şeylerin yarısı o cihete masrûf olsa, daha hayırlı değil midir?" (1879 tarihli mektup, 420). Vatan konulu şiirler yazanları, vatan için mücadele eden askerlerle eş değer görür. "Âdeme her feyz vatandan gelir" mısra'ı ne büyük hakikattir" sözünü örnek göstererek hem Recaizâde Mahmut Ekrem hem de Abdülhak Hâmit'ten vatan temalı şiirler yazmalarını beklediğini şu sözlerle dile getirir:

> Kemal'in elinden hemen düşmek derecesinde bulunan kalemi, vatan yolunda şehid olmuş bir âlemdârın başı ucuna dikilecek bayrak gibi hâk-i sefaletten refedecek iki kardeşim var ki Ekrem ile sensin! Mahkeme-i kübra-yı İlahi pek âlî ve hükm-i sahîh-i tarih pek uzak ise de ikisinin huzurunda da benden sonra mes'ül olacak sizsiniz. Vatan, bugün, edebiyattan gördüğü fâideyi askerlikten başka hiçbir şeyden görmedi. Şinasi ahirete gitti. Beni önünüzde görüyorsanız gayret edin. Sizden kan istemiyorum; çünkü pek kolay bezl edeceğinizi bilirim. Birkaç damla mürekkeb istiyorum (1978: 411).

Kanın yerine mürekkebi koyan Namık Kemal'in vatan mücadelesi ile edebiyat arasında kurduğu ilişkiyi Manastırlı Rıfat Bey'e yazdığı mektupta da görebiliriz. Şinasi'nin dil konusunda açtığı yolda edebiyatın ulaştığı noktayı muharebe alanında kısa sürede ulaşılan zafere benzetir. Ona göre Os-

manlı'nın on yıl gibi kısa sürede edindiği başarıya Fransızlar bir asırda ulaşamamıştır:

> İnsan, gözüne yeni karalanmış bir kâğıt göründükçe, Şinasi'ye nasıl rahmet okumaz ki, üdebamızı altı yüz seneden beri enin ü ızdırab içinde tutan ve adına usul-i kalem, yahut kaide-i rabt denilen zencir-i esareti, ahen-destane bir darbe-i himmet ile paraladı. Şimdi okuyoruz; hem de okuduğumuz şeylerde lezzet bulmak, yazdığımız şeylerde lezzet bulundurmak için fikrin en vasi meydanlarına, kalbin en hafi köşelerine girmeğe çalışıyoruz. Meal elfazı, meani bedii, selaset zineti, ruh kalıbı zencir-i tahakkümüne aldı. Bir şey yazmak istenilince, esvab gösterecek ağaç parçası gibi lafza münasib mana aranmıyor; gelin tezyin edecek elbise gibi, mananın letafetini gösterecek elfaz aranıyor. Hakikatin nümayişe galebesine bu bir mukaddime-i kübradır. [...] İnkılâbat u terakkiyat-ı âlemin kâffesi edeb kuvveti ile olduğunu tarihler gösteriyor. Bizde ise, bir devr-i terakki bir tarz-ı garib ile başladı ki ne sür'atinde, ne de tavrında sair akvamın birine benzedik. Fransızların bir asırda ileri götüremediği terakki-yi adabı, biz on senede vücuda getirdik ki, gerçekten Osmanlı olduğumuzu gösterdik (1978: 304).

Osmanlı'nın kendine özgü değişiminin hızını diğer kavimlerden ayıran Namık Kemal, Fransa'nın öncülüğünde başlayan değişimin Osmanlı'da çok kısa bir sürede yakalanıp aşıldığını belirtir:

> Hususiyle yazıyı fikir idare ettiğini ve yazısız fikir ise, kapalı kütüphane kabilinden olduğunu anladık. Kılıcı da maktada bilemeğe, kalemi kılıç ile şakketmeğe çalışıyoruz. Kalemlerimizden akan mürekkebi, şüheda-yı hamiyete ab-ı hayat-ı tesliyet etmek istiyoruz. Kılıçlarımızdan dökülen kan ile milletin sahaif-i ikbaline, şan ve şecaatini tasvir ey-

lemek istiyoruz. Bu say'ın neticesini görmedik ise, hüsn-i akıbetini izhar edecek nice bin bedayi-i asarını görüyoruz (1978: 304).

Edebiyatın yenileşme sürecini savaş terminolojisiyle tasvir ederek büyük bir zafer addetmesi "edebiyat-ı sahîha"ya verdiği değeri ortaya koyar. Namık Kemal'e göre, edebiyatın yeni bir zemine taşınmasının arkasında güçlü bir sosyopolitik mücadele yatmaktadır. Dolayısıyla edebiyata getirilen eleştiriler salt edebiyat içi bir sorun değil, aynı zamanda ideolojik yapılanmanın bir parçasıdır.

"Edebiyat-ı sahîha"nın çizgisini aşanlar

Namık Kemal'in edebiyat projesinin altında yatan sosyopolitik mücadelenin izlerini, Ziya Paşa'nın *Harâbat* adlı eserine yönelik eleştirisinde buluruz. Bilindiği üzere, Namık Kemal *Takib* ve *Tahrib-i Harâbat* adlı çalışmalarında, Ziya Paşa'yı "edebiyat-ı sahîha" programıyla temellerini belirlediği edebiyat programına ters düştüğü gerekçesiyle eleştirmiştir. Bu eleştirilerin asıl nedeni, birlikte yürüttükleri "siyasî davanın" Ziya Paşa tarafından terkedilmesidir. Namık Kemal'in "edebiyat-ı sahîha" programında "gerçekçiliği" nasıl temellük ettiği ise, Beşir Fuad'ın "gerçekçilik" yaklaşımına verdiği tepkide açığa çıkmaktadır. Beşir Fuad'ın "pozitivist gerçekçilik" teklifinin "edebiyat-ı sahîha" programında yer bulmaması da üzerinde durulması gereken bir başka konudur. Tanzimat döneminde hararetli tartışmaların başında Recaizâde Mahmut Ekrem ile Muallim Naci arasında yaşananlar gelir. Edebiyat tarihlerinde yansıtılan genel kanı, Muallim Naci'nin eski, Recaizâde'nin de yeni edebiyatın temsilcisi olduğudur; ikisi arasında geçen tartışmalar da "eski-yeni kavgası" olarak ele alınır. Muallim Naci gerçekten divan şii-

ri geleneğinin bir mümessili midir ve bu yüzden mi "edebiyat-ı sahîha" programının çizgisini aşmıştır?

"Edebiyat-ı sahîha"dan meyhaneye geçil(e)mez

"Şiir ve İnşa" (1868) başlıklı yazıdan 6 yıl sonra yayımlanan *Harâbat* (1874), Ziya Paşa'nın içinde bulunduğu ikilemi yansıtan eser olarak değerlendirilir. Nitekim çağdaşları tarafından da eleştirilen bu antoloji, en ağır eleştiriyi Namık Kemal'den almıştır. Ziya Paşa'ya gösterilmesi için Zeynelâbidin Reşîd Bey'e gönderdiği mektupta Namık Kemal, *Harâbat*'ın yerleştirilmek istenen "edebiyat-ı sahîha" programına karşıt bir söylem içerdiğini ve dolayısıyla bu eserin "meyhane" hükmünde olduğunu yazar.[11]

Namık Kemal "Takîb" (1885-86) ve "Tahrîb-i Harâbat" (1888-89) başlıklı yazılarında, Ziya Paşa'yı *Harâbat* ile yeni edebiyatın programından çıktığı iddiasıyla eleştirir. Ziya Paşa bu antolojiyi hazırlarken neyi amaçlamıştır? Ziya Paşa "Şiir ve İnşa" yazısında Arapça ve Farsçanın etkisinde kendine özgü bir dil ve anlam dünyası kuramadığını iddia ettiği Osmanlı şiirini neden olumlamaya başlamıştır? Namık Kemal'in edebiyat programında "Acem tarzı" tamamiyle edebiyatın dışına itilmesi gereken bir unsur olarak belirlenmiştir. Ziya Paşa, yeni edebiyatın programından uzaklaşmanın ötesinde, yeni nesil şairleri de "kudema tarzına" yönlendirmektedir. Yeni nesil şairlere "model" olması beklenen Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa" yazısında yeni edebiyatın programına uygun sözler ederken, şimdi neden böyle bir hamle yapmaktadır?

"Şiir ve İnşa" yazısında "dil"in anlaşılırlık ilkesine vurgu

11 "*Harâbât* mülkümüzde bir darülfünûn-ı edeb teşkiline çalışan Osmanlıların mebna-yı teşebbüsatına karşı adeta bir meyhane yapmak hükmünde olduğundan milletten, edeben, aklen, ahlaken, insaniyyeten öyle bir takım türrehatı cami' bir müntahabat tertibini mecma'-ı kemalat olan cami'-i Harabat'a layık görmediğim için mülahazamı yazmak istedim" (Bilgegil, 2009: 156).

yapan Ziya Paşa, *Harâbat*'ta vezin kusurlarından arındırılıp zincirleme tamlamalarla kurulan şiirin "şairane" bir kimliğe büründüğünü savunur. Arap ve Fars edebiyatları Osmanlı şiirine zengin bir malzeme sunduğu için bu dilleri öğrenmeyi gerekli bulur. İlimsiz şiirin şiir sayılamayacağı düşüncesinden yola çıkarak, ilmî yönden ileride bulduğu Avrupa'nın gelişmelerini takip edebilmek için de "Avrupa lisanı"nın öğrenilmesini ister. Şiir yazmanın öncelikli koşulu ona göre de dil öğrenmekten geçmektedir. Zira Osmanlı divan şairleri şiir yazmanın ön koşulunu Arapça ve Farsça bilmeye dayandırırlardı; Ziya Paşa, bunların arasına Avrupa lisanını ekler. Bununla birlikte Ziya Paşa sakıncalı sayılan bir tutum sergilemekte ve Batı edebiyatını taklit ederken "milliyetini" küçük görmektedir.

Doğu ve Batı edebiyatından örnekler vererek, her "iklimin" kendine özgü şair yetiştireceğini açımlar:

Mümkin midir etme bir Frenk'i
Afrika'da hem-mizâc-ı Zengi
Kabil mi ede Rasin Lamartin
Nef'i gibi kasîde tezyîn
Mümkin mi Senâ'i vü Ferezdak
Molyer gibi bir tiyatro yazmak
İklîmde hükmü yok mu farkın
Vaz'iyyeti bir mi Garb u Şarkın
(1978: 62)

Ziya Paşa, Osmanlı ile Batı'yı birbirinden farklı iki medeniyet olarak tanımlar ve Batı'nın çok uzağına düşülmemesi gerektiğini öne sürer. Ziya Paşa'nın amacının Osmanlı kültür dairesini genişletmek olduğu söylenebilir. "Şiir ve İnşa" yazısında temellendiremediği arayış, *Harâbat*'ta daha açık bir şekilde ifadesini bulmuş gibidir: Ziya Paşa, Osmanlı divan şiiri geleneğinden beslenilerek, Batı'nın "ilmî" gelişme-

lerini takip yoluyla yeni bir edebiyatın tanzim edilebileceğine inanır.

Şiirin anlam bakımından ahlakî öğretileri yansıtacak ve toplum düzenini sağlayacak nitelikte yazılması gerektiği fikri ise, onun "edebiyat-ı sahîha" programının pek de uzağına düşmediğini gösterir. Şiirin ilimsiz yazılamayacağı görüşü, şiiri fikirle birleştirme amacını güder; burada kast edilen ilim Batı'ya aittir ve Ziya Paşa bunun için Avrupa lisanını öğrenmeyi gerekli görür. Bu yaklaşım, Namık Kemal'in iddia ettiği gibi Acem etkisini taşıyan "kudema tarzını" tam anlamıyla savunduğu anlamına gelmemelidir. Ziya Paşa bu yaklaşımıyla, Namık Kemal'in belirlediği edebiyat programı ile iktidar arasında bir ara yol bulmaya çalışır gibidir.

Ziya Paşa, Osmanlı divan şiirinin tarihsel sürecini değerlendirdiği eserleriyle yeni şiire model sunmakla kalmayıp, şairin iktidara karşı "vazife"sini de belirlemiş olur. Namık Kemal, Ziya Paşa'yı özellikle şairin görevini iktidarı desteklemek biçiminde tanımladığı için eleştirir. Namık Kemal'in itirazı edebiyat içi bir sorundan ziyade, birlikte yürüttükleri "siyasî davanın" Ziya Paşa tarafından terkedilmiş olmasından ileri gelir. *Tahrîb-i Harâbat*'ta, Ziya Paşa'nın *Harâbat*'ı Sultan Abdülaziz nezdinde kaybettiği itibara kavuşmak için yazdığını ima etmiştir.[12]

Hangi gerçekçilik?

"Edebiyat-ı sahîha" programının temelinde "gerçekçilik" fikrinin yatmasına karşın, Beşir Fuad, *Victor Hugo* (1885) monografisinde, bu program çerçevesinde eser yazanları, hayale yaslanan şiir zevkinin yerleşmesine kaynaklık ettik-

12 "Harâbât'ın cem'inden maksad inâyât-t bî-gâyât-ı Padişâhîden mahrûmiyet cihetiyle bir vesile-i istirham ve işfak ve zerî'a-i ikbâl ve istihkak ise ana diyecek yok" (*Tahrîb-i Harâbât*, 130: 27, Bilgegil, 2009: 149).

leri gerekçesiyle eleştirir. Romantizm ve gerçekçilik akımlarını Victor Hugo ve Emile Zola üzerinden değerlendiren Beşir Fuad, bu eseriyle "edebiyat ve gerçekçilik" tartışmalarını tekrar gündeme getirmiş olur. Nitekim bu eserden sonra dönemin yazarlarınca yapılan "hayaliyun-hakikiyun" tartışmaları hararetlenir.[13] Ona göre "Veysî'ler, Nâbî'ler, Nef'îler ilh. ile zamanımızda mûmâ-ileyhi taklit edenler klasik; Şinasi'ler, Ziya Paşa'lar, Kemâl Bey'ler ile bunların mesleğine iktidâ edenler romantik addolunur" (1999: 63). Fransa'nın edebiyattaki gelişimini çizgisel tarihe göre değerlendiren Beşir Fuad, klasizmin ardından romantizm, romantizmin ardından da gerçekçiliğin gelişini edebiyatta "terakki" addeder. Fransız edebiyatını hareket noktası seçerek bunu Osmanlı edebiyatına uyarlayan yazar, böylece "Batı" ile eşzamanlı hareket eden bir Osmanlı edebiyatı tasarlamış olur.[14]

Beşir Fuad'ın "edebiyat-ı sahîha" programı çerçevesinde yazılan eserleri "hayal" unsuruna dayanmalarını gerekçe göstererek eleştirmesi, üzerinde durulması gereken bir konudur. Namık Kemal, divan edebiyatını hayale yaslandığı için eleştirirken, kendisi ve onun programı çerçevesinde şiir yazanlar hayale dayandıkları gerekçesiyle bu sefer Beşir Fuad tarafından eleştirilmişlerdir. Handan İnci'ye göre, Beşir Fuad'ın bu incelemesiyle asıl yapmak istediği "Namık Kemal, Abdülhak Hâmit ve Recaizâde ile üst noktaya ulaşmış olan romantik eğilimleri, kestirme bir yolla Hugo-Zola tar-

13 Menemenlizâde Tahir ile Beşir Fuad arasında geçen şiirde gerçekçilik ve hayal konusundaki tartışmada Namık Kemal'in gölgesi vardır. Hayalin şiir için vazgeçilmez bir unsur olduğunu, gerçekleşmesi mümkün olan fikrin hayalle süslenmesi gerektiğini Namık Kemal'in "Mihr olsa eğer peyinde sâye/Gîsûsu gibi kalırdı muzlim" beytini örnek vererek açıklar (163-165).

14 Bununla birlikte, yine bu eserde şiirden anlamadığı gerekçesiyle şiir hakkında söz söylemeyi uygun görmediğini de belirtir. Ancak Ziya Paşa'nın Terci-i Bend'inde "en parlak ve en ziyade mazhar-ı rağbet olan parça kozmografyaya dair bazı malûmat-ı mücmeleyi hâvi olan kısımdır" diyerek şiirin pozitif ilimleri konu edinmesini beğenir.

tışması üzerinden eleştir[mektir]" (1999: 18). Beşir Fuad'ın amacına ulaştığı, Namık Kemal'in Ebuzziya Tevfik'e yazdığı mektupta açığa çıkar. Çünkü bu mektup, dönemin edebiyat programını belirleyerek taraftar bulan, başka bir deyişle dönemin edebî zevkini tayin eden Namık Kemal'in, Beşir Fuad'ın sunduğu yeni tekliflerden haberdar olduğunun işaretidir. Ancak Namık Kemal mektubunda, Beşir Fuad'ın adını anmasa da *Victor Hugo* monografisini kastederek onu ağır bir dille eleştirir: "Avrupa fikrine yeltenmekle me'lûf olanlardan biri çıkıyor, Türkçede doğru bir beyit okumaya muktedir olmadığı halde, yalnız Osmanlıların değil, Fransızların eâzım-ı üdebâsını da techîl ediyor. Meselâ kalbe his isnâd etmek cehalet olduğundan ve binâenaleyh öyle bir hatayı hâvî olan eserlere şiir denilemeyeceğinden bahisler ederek, lisânı edebden mecazı, kinayeyi bütün bütün kaldırmak istiyor!" (1999: 312). Namık Kemal, "hayal" konusunda Acem tarzının belirlediği "dine", "ahlaka" ve "edebe" aykırı anlam dünyasına ve bunun temsil yoluyla mübalağalı şekilde sunulmasına karşıdır. Bu hayallerin yerine vatan, hürriyet gibi konuların geçirilerek idealize edilen bir "gerçekçilik" anlayışını savunur. Recaizâde ise "gerçekçiliği" tabiat düzleminde ele alır. Bu "gerçekçilik" anlayışlarına karşılık, Beşir Fuad "pozitivist gerçekçilik"i savunur.

Beşir Fuad, Namık Kemal'in, şahsına ve düşüncelerine yönelttiği eleştirilere "Yine Şiir ve Hakikat Meselesi" başlıklı yazısıyla cevap verir. Edebî eserlerde "efkâr ve ahlâk-ı milliyeyi" göstermenin, bunları tetkik edip sonuçlarını yazmanın gerçekçiliğin kurallarından biri olduğunu belirtir (1999: 317). "Efkâr ve ahlâk-ı milliyeyi" gösteren edebiyat anlayışı, Namık Kemal'in fikirlerinin uzağına düşmez, ancak millete gösterilecek fikir ve ahlâk anlayışı iki yazar arasındaki farkı ortaya koyar. Namık Kemal'in Beşir Fuad'a yönelik eleştirisi, "edebiyat-ı sahîha" programında çizdiği "gerçekçilik" yakla-

şımını daha iyi anlamamızı sağlar. "Edebiyat-ı sahîha" programının temeli "hakikate ve tabiata" uygunluk ilkesine göre belirlenmiş olmasına karşın, Beşir Fuad'ın inanç karşıtlığı üzerine inşa edilen bilim ve felsefeye dayalı "gerçekçiliği" şiddetle eleştirilir.

"Edebiyat-ı sahîha"nın dışına itilmek

Namık Kemal, "edebiyat-ı sahîha" programını "hakikate ve tabiata uygunluk" ilkesine göre belirleyip taraftar bulur ve onların yetiştirilmesine çabalarken, Muallim Naci de genç şairlerin "terakkisi" için gazete sütunlarında eleştiriler kaleme almaktadır. Edebiyat tarihlerinde genellikle eski edebiyatın taraftarı olarak değerlendirilen Muallim Naci'nin şiire bakış açısı yeniden ele alınmalıdır. Tanpınar'ın bu konudaki tespiti gayet yerindedir: "Naci iyi okunursa, onun mutlak eski taraftarlığının bir masal olduğu görülür" (2001: 599). Naci'ye yakıştırılan eski edebiyat taraftarlığı günümüze kadar ulaşmış bir kanıdır. Bu kanının yerleşmesinde en önemli etken, *Tercüman-ı Hakikat* sütunlarında eski tarz şiir yazanlara yer vermesinin yanında "edebiyat-ı sahîha" programını sistemli hale getirmeye çalışan Recaizâde Mahmut Ekrem ile giriştiği tartışma olmuştur.[15] Oysa Naci'nin yazdığı "Şâm-ı gariban", "Kuzu", "Sehâbe", "Kırlangıç" gibi şiirleri "edebiyat-ı sahîha"ya uygun bulunan örneklerdir. Hatta Re-

15 Ekrem, *Zemzeme* adlı şiir kitabını değerlendirmesi için Ahmet Mithat Efendi'ye göndermiş, Muallim Naci'ye göndermemiştir. Naci de bu duruma kızarak *Zemzeme* üzerine, yöneticisi olduğu *Tercüman-ı Hakikat*'in edebiyat sayfasında tek satır yazmamıştır. Recaizâde Ekrem, Abdülhak Hâmit'e gönderdiği 30 Temmuz 1300/1884 tarihli mektubunda aralarındaki gerginliği şu sözlerle anlatır: "Hâlbuki ben Midhat Efendi'ye Zemzeme'den bir nüsha göndermiştim; lakin Naci'ye niçin göndereyim? Büsbütün şımartmak için mi" (Ekrem'den aktaran Tansel, 1953: 168). Muallim Naci, 15 Şubat 1886 yılından itibaren *Saadet* gazetesinde "Demdeme" adıyla yazdığı yazılarda Recaizâde Mahmut Ekrem'i eleştirir (Tansel, 1953: 171).

câizâde, *Talim-i Edebiyat*'ta "sehl-i mümteni"ye örnek olarak Naci'nin "Feryad" ve "Kuzu" şiirlerinden beyitlere yer vermiştir.

Muallim Naci'nin eski edebiyat taraftarı sayılmasının diğer bir nedeni de, Ahmet Mithat Efendi tarafından *Tercüman-ı Hakikat*'ten uzaklaştırılmasıdır. Oysa Ahmet Mithat Efendi'nin eleştirisi Muallim Naci'den ziyade, onun şiirde yaptığı yeniliği fark edemeyip ona nazire yazan şairlere yöneliktir. Ahmet Mithat'ın eleştirisi büyük önem taşır: Namık Kemal'in tabiata ve hakikate uygun olmadığı gerekçesiyle eleştirdiği eski edebiyatı, Ahmet Mithat Efendi ahlaka ters düştüğü gerekçesiyle eleştirir. Eski tarz şiir yazanları, halkı sarhoşluğa, mahbup-perestliğe teşvik ettiklerini ileri sürerek eleştirir[16] (Tansel, 1953: 165). Recaizâde Mahmut Ekrem ile Muallim Naci arasındaki tartışmaya dönemin diğer şairlerinin katılması, bu dönemin edebî neslinin ikiye bölünmesine yol açar. Fevziye Abdullah Tansel, Muallim Naci'nin eski şiirin temsilcisi sayılamayacağını, hatta çağdaşlarının ilerisinde fikirlere sahip olduğunu şu sözlerle ifade eder:

> Naci Garb edebiyatından ne yolda faydalanabileceğimize dair ileri sürdüğü fikirleri, bunların tatbikatı mahiyetindeki yeni tarz eserleri, muvaffakiyetli manzum tercümeleri,

16 "Üdebâmızın eş'ar mey-ü mahbub ve sâgar ve sâkî zeminlerine münhasır kılınmasından sahib-i varaka kadar biz de müteessiriz. [...] Naci'nin Şam-ı gariban, Kuzu, Sehâbe'sini, Kırlangıç'ını vs. bu yoldaki yüzlerce âsârını dilimiz döndüğü kadar senâ eylediğimiz gibi, Harputlu Hayri Efendi'nin serhoşluk aleyhine olan hikem-âmiz beyitlerini ve Şeyh Vasfi Efedi'nin işret namına ihtilâlde bulunan mürşidine, hakikat-bin olanların arz-ı ihtiyaç etmeyeceklerine dair olan kıt'a-i dil arâsını aklımız erdiği kadar sitayişte bulunarak, sâkî ve sâgar hakkındaki güfteleri, şiirlerden beklenen hikmete muvafık bulmuşız ki, sena edelim. [...] Dikkat buyruldu mu, görüldü mü ki gelen nazireler miyanında Nacî'nin 'Öldürüne ey evâlimin Allahu Ekber'i/Nurunla keşf-i râh-ı sevâb eyleyenleri' bir eser-i mütercemini tanzir eylediler mi? Naci Avrupa âsâr-ı edebiyesinden, zevk âşinâyan-ı edebe lâzım'ül imtisal birer misal olmak üzere bunca şeyler tercüme eyledi. Anı takliden ve re'sen dahi manzum ve mensur şeyler yazdı. Hangisi tanzir edildi?"

> muhtelif edebi mes'elelere ait mülahazaları göz önüne alınca, muasırlarına göre geri düşünceli değil, muhitinin tesirlerinden kurtularak daha sâlim ve ileri düşünen bir şahsiyettir; böyle olmakla beraber, R. Ekrem'le münakaşaları, etrafında onunkiler gibi kuvvetli şahsiyetlerin değil, eskiyi devam ettirenlerin toplanması münakaşaların neticelenmediği bir sırada ölümü, eski tarzın mümessili olarak öne sürülmesine, vefatından sonra da hücumlara uğramasına yol açmıştır (1953: 194).

Muallim Naci'nin eski şiirin temsilcisi olarak görülmesi, etrafında "edebiyat-ı sahîha" programının dışında şiir yazan şairler olmasından ileri gelir. Oysa Recaizâde'nin arkasında Namık Kemal, Abdülhak Hâmit gibi "edebiyat-ı sahîha"nın önde gelen isimleri vardır. Kısacası Naci, eski edebiyatı sürdüren bir şair olmasa ve hatta fikir yönünden Recaizâde'den pek ayrılmasa da, "edebiyat-ı sahîha"nın taraftarı olma sıfatını kazanamadığı için eski şiirin temsilcisi sayılmıştır. Muallim Naci'nin eleştirmen kişiliğine yönelik de aynı tavır sergilenmiş, onun eleştiri yaklaşımının klasik belâgat sistemine dayandığı söylenegelmiştir. Aslında Namık Kemal ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in eleştiri yaklaşımı da bu geleneğe yaslanır. Muallim Naci'nin eleştiri yaklaşımını sırf belâgate yaslandığı için "yüzeysel" görmek, sorunlu bir bakış açısını yansıtır.

Muallim Naci, "edebiyat-ı sahîha" çerçevesinde "anlamsız" şiir yazanları eleştirerek, bunun edebiyatta bir "terakki" sayılamayacağını belirtir (1999: 353). Öte yandan şiire bakış açısı Namık Kemal'in çizdiği programla büyük ölçüde örtüşür. O da "hakikate ve tabiata" uygunluk ilkesini benimser, asıl hünerin ise hakikati hayalle süslerken ortaya çıkacağını belirtir. Namık Kemal'in divan şiirinde eleştirdiği mübalağa sanatına, Muallim Naci de verdiği örneklerle itiraz eder:

Mesela Sabri'nin

Benim za'fım gibi âlemde za'f-ı ber-devâm olmaz
Bugünden başlasam bir nâleye yarın tamâm olmaz

beytindeki mübalağa çekilir belâ mıdır?

Zaafı ber-devam imiş, binâenaleyh bir nâleye bugün başlasa yarın tamam olmaz imiş. Ne demek olacak? Zaafı ber-devam olan adam o kadar uzun uzadıya nâle edebilir mi imiş? (1999: 378).

Muallim Naci de tıpkı Namık Kemal gibi gerçekleşmesi mümkün olmayan şeylerin mübalağalı anlatımı yerine, gerçek ya da gerçekleşmesi mümkün fikrin şiire konu olmasını ister ve bu fikrin hayalle süslenmesinin ölçüsünü dikkate alır.[17] Ona göre hakikati hayalle süslemek için şairin belli bir birikime sahip olması gerekir, zira "cahilden şair olmaz" (1999: 363).

Muallim Naci'nin "edebiyat-ı sahîha" programına yaklaştığı diğer bir nokta da şaire bakış açısıdır; zira o da şairin topluma sağlayacağı faydayı gözetir: [Şair], "insanlara nümûne-i sefâlet göstermeyecek, ders-i ulviyet verecek, ahlâk-ı milliyeyi tehzîbe çalışacak, mensub olduğu milletin günden güne âlî olduğunu görmek isteyecek, dünyanın bir saadet-âbâd kesilmesi arzusunda bulunacak, haliyle, lisanıyla kalemiyle bu maksadı tervîce sa'y edecek, hâsılı şair muhyî-i fazâil, mümît-i rezâil olmak fikrinden hiçbir vakitte hâlî kalmayacak" (1999: 366). Bu bakış açısına göre, şiir ahlakî değere uygun olarak iyiyi ve güzeli temsil etmeli ve şair edebiyat kanalıyla toplumu yönlendirmelidir. Görüldüğü gibi, Muallim Naci de "edebiyat-ı sahîha" programına uygun

17 "Şiirin kisve-i hayalden kâmilen tecrîdi bir dilberin hüsn ü ânını tezyîde hizmet eden elbise-i hoş-nümâsını çıkarıp da kendisini üryan bırakmak kabilinden olur. Maamâfih hayal, cemâl-i âlem-âşûb-ı hakikate bir kat daha revnak vermek için isti'mâl edilmezse bi't-tabiî çirkin görünür" (1999: 362).

bir şekilde şiirin sosyal fayda ilkesi bakımından işlevselliğini ön plana çıkarmıştır.

Muallim Naci de edebiyatta "hakikate ve tabiata uygunluk" ilkesini esas alırken şiir ya da roman ayrımı yapmaz ve görüşlerini türsel bir ayrıma gitmeden ele alır; ancak nazım ile şiir arasındaki ayrıma vurgu yapar.

> Madem ki söz, edebiyattan sayılabilmek için güzel olmak lâzım geliyor, madem ki söz manzum olmakla güzel olmak lâzım gelmiyor, "şiir" denilecek sözün mutlaka manzum olması iktizâ etmez. Meselâ Fuzûlî'nin meşhur Şikâyetname'sindeki "Selam verdik rüşvet değildir diye almadılar!" sözü güzeldir, binâenaleyh edebiyattan ma'dûddur. Buna "şiir" diyenlere de bir şey diyemeyiz, fakat yine Fuzûlî'nin bir cevabnâmemde nefret şâyân olduğunu gösterdiğim:
>
> *Pâre pâre dil-i mecrûh u perîşânımdan*
> *Ser-i kûyunda gezen her ite bir pâre fedâ*
>
> beyti –bizim zevkimize göre– "şiir" namını alamaz. Nasıl alabilsin ki evvel emirde edebiyattan addolunamaz.
>
> Buna dense dense "nazım" denir. Halbuki –yukarıda arzettiğim vech ile– manzum bir sözün edebiyattan ma'dûd olmaması câizdir. Edebiyattan ma'dûd olmayan söz ise hiçbir vakitte "şiir" olamaz (1999: 399).

Muallim Naci'nin Fuzûlî'den verdiği örneklerde dikkati çeken en önemli taraf, vezni ve kafiyesi olsa da hakikate ve tabiata uymayan sözleri şiirden saymaması ve nazım olarak nitelemesidir. Bununla birlikte hakikati ve tabiatı yansıtan şiirleri "güzel" olarak vasıflandırması da şiirin değerini bu ilkeye göre belirlediğini gösterir. Muallim Naci'nin şiirde ele alınacak fikri ahlakî temellere dayandırması ve "hakikate ve tabiata uygunluğunu" gözetmesi, "edebiyat-ı sahîha" programının içinden konuştuğunun en önemli göster-

geleridir. Muallim Naci'nin "edebiyat-ı sahîha" çerçevesinde yapılan yeniliklere karşı çıkan bir "eski edebiyat taraftarı" olarak gösterilmesinin nedeni, anlaşıldığı kadarıyla, "edebiyat-ı sahîha"nın estetiğini kurmaya çalışan Recaizâde Mahmut Ekrem ile giriştiği tartışma ve çevresindekilerce anlaşılamamasıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Eleştirilerle Kavranan Bir Dönem: Servet-i Fünûn

"Servet-i Fünûn" oluşumu Türk edebiyat tarihinde farklı bir dönem olarak kabul edilse de, "edebiyat-ı sahîha" anlayışıyla birlikte değerlendirilmelidir. Nitekim Cenap Şahabeddin, Servet-i Fünûn edebiyatını Tanzimat edebiyatının "bir nev'mâba'dı" saydığından, bu edebiyata "evsât edebiyat" denmesi gerektiğini belirtir. Bununla birlikte, Tanzimat edebiyatından hiçbir farkı olmadığı yönündeki eleştirileri de reddederek, Servet-i Fünûn'un "edebî bir tekâmül" olduğunu vurgular (Tarakçı, 1986: 125). Bu bağlamda yaptığı "baba-oğul" benzetmesi dikkate değerdir: Elbette "gerek dış görünüş gerekse iç âlemi bakımından bir oğul, birçok noktalardan, babasına benzer" (125). Gerçekten de Tanzimat dönemi edebiyatı bir nevi kural koyucu babaya benzer; Servet-i Fünûn edebiyatı da bu "baba"nın otoritesini kabul eden ve kurallarını çiğnememeye özen gösteren bir "oğul" gibidir. Bu kan bağı nedeniyle Servet-i Fünûn dönemi şiiri, Tanzimat döneminde proje haline getirilen "edebiyat-ı sahîha" programı çerçevesinde değerlendirilebilir.

Bilindiği üzere Türk edebiyat tarihlerinde "Servet-i Fü-

nûn" adıyla anılan dönem, 1896-1901 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisi etrafında toplanan yazar ve şairlerin yarattıkları edebî birikimi işaret eder. Farklı bir isimle adlandırılsa da, Tanzimat döneminde olduğu gibi bu dönemde de esas gaye edebiyatın tanzimidir. Ancak İkinci Meşrutiyet'in ilanı (1908), Balkanlar'da ayaklanmaların başlaması (1910), Balkan savaşları (1912), Birinci Dünya Savaşı (1914) gibi siyasi gelişmeler edebiyatın seyrini değiştirecektir. Edebiyatın milliyetçilik ideolojisine göre yeniden yapılandırılmasına ve edebiyatın millileştirilmesine yönelik gayretler, dönemin baskın düşünce sistemi haline geleceğinden, Servet-i Fünûn dönemi sanat algısı eleştirilerin merkezine taşınacaktır. Tanzimat döneminde Osmanlı divan şiirine karşı sergilenen eleştirel tavır, bu kez "millî edebiyat" dönemi yazarları tarafından Tanzimat dönemi edebiyatçılarına ve eserlerine yöneltilecektir. Osmanlı divan şiirinin ürettiği eleştiriler ile sonraki dönemde bu edebiyat geleneğine yöneltilen eleştirilerin iki uçlu bir tarihsel perspektif oluşturmaya imkân tanıması gibi, bu dönemi değerlendirmek için de karşıtlıklardan faydalanılabilir. Bu bölümde, edebiyatın "milliyetçilik" ideolojisine göre yeniden yapılandırıldığı bir atmosferde ürün veren Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin'in 1908 yılına kadar yazdığı, "edebiyat-ı sahîha"nın devamı niteliğindeki eleştirel metinler tartışılacak.[1]

Edebiyat tarihlerinde bir sorun: *Servet-i Fünûn*

Servet-i Fünûn dergisinde gelişen edebî oluşumun öncüsünün, Tanzimat döneminde "edebiyat-ı sahîha"yı sistemli hale getirmeye çalışan Recaizâde Mahmut Ekrem olduğu söylenebilir. Ahmet İhsan tarafından 1891 yılında yayımlanma-

1 Bkz. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, Celal Tarakçı, *Cenap Şahabeddin'de Tenkid*, Hasan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*.

ya başlayan ve ilmî yazılara yer veren *Servet-i Fünûn* mecmuasının başına Tevfik Fikret'in geçmesine Recaizâde ön ayak olur; Cenap Şehabeddin, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit gibi isimlerin katılımıyla, dergi dönemin en önemli sanat ve edebiyat ortamı haline gelir.

Tevfik Fikret, *Servet-i Fünûn* dergisinin 256. sayısında yazdığı "mukaddime"yle (6 Şubat 1311/18 Şubat 1896) bir "edebî sohbet geleneği" başlatmak ister (Parlatır, 2000: XII). Dönemin diğer yazarları da edebiyat ve sanat hakkındaki görüşlerini kaleme alarak edebî sohbet fikrine katkıda bulunurlar; böylece Servet-i Fünûn oluşumunun çerçevesi, özellikle "Musâhabe-i Edebiyye" köşesinde şekillenmeye başlar. Tevfik Fikret'in diğer yazarlardan beklentisi, eleştiriye yüklediği anlamda saklıdır.

> Falan şairdir, oh ne büyük şairdir! Bakınız şu beyitlere tarzında ilân-ı hayret etmek değil –muhakkıkane ve bedâyi'cûyâne ta'mik-i tedkikat ve beyân-ı mütâlaat eylemek; yeni çıkan bir eser-i nefis-i edebînin ashâb-ı tabi'at ve sanat arasında sûret-i telâkki ve derece-i makbûliyyetini, bu makbuliyetin ne gibi meziyetlerden ileri geldiğini, eserin emsali miyanında ve hususiyle müellifin neşriyyât-ı sâ'iresi içinde nasıl bir mevki ihrâz ettiğini, mevzuunu, tarz-ı tahrir ve tasvirini ayrı ayrı tetkik edip söylemek (2000: 5).

Tevfik Fikret, bu ifadesiyle bir anlamda edebî eleştirinin çerçevesini çizmiş olur. Herhangi bir dayanak sunulmaksızın eser sahibinin övülmemesini, yeni çıkan bir eserin neden "makbul" sayıldığının açıklanmasını ve benzer nitelikteki eserlerden farkının ortaya konmasını eleştirinin amacı sayar. Bununla birlikte, eleştirinin merkezinde "eser"in değil, divan şiiri geleneğinde olduğu gibi yine "eser sahibi"nin olduğu görülür. Fikret, eser sahibinin konuyu işleyiş tarzına bakılarak nasıl bir ilerleme kaydettiğinin belirtilmesini ister.

Divan şiiri geleneğinde, eleştirinin temeli bir şairin diğerlerinden üstün olan nitelikleriyken, Fikret'e göre, eser sahibinin "terakkisi" önemlidir. Ona göre eleştirinin amacı, bir yazarın eserinin önceki eserleriyle kıyaslanması, kaydettiği "ilerleme"nin ortaya konmasıdır.[2]

Neticede Tevfik Fikret'in şairi öne çıkaran eleştirel yaklaşımı divan şiiri geleneğiyle ve Tanzimat dönemi yazarlarıyla örtüşür. Ancak Cenap Şahabeddin'in eleştiriyi kavrayışı, metinden hareketle okurun varlığına yaptığı vurguyla çağdaşlarından ayrılır. Râik Vecdi imzasıyla kaleme aldığı "Müntekid-i Hakîkî" (12 Nisan 1317/25 Nisan 1901) başlıklı yazısında "hakiki münekkidin" nasıl olması gerektiğine dair bir çerçeve çizerken, eleştirinin (intikad) edebî bir tür olduğunun altını çizer. Ona göre eleştirmenin görevi, fesahat ve belâgate dayalı kurallarla eserdeki hataları ortaya çıkarmak değil, eserin "güzelliğini" açığa çıkarmak olmalıdır. Cenap, eleştiriye "tenkid" mi yoksa "intikad" mı denilmesi gerektiğine dair bir tartışmanın gereksiz olduğunu belirterek (114) eleştirinin özüne nüfuz edilmesini ister:

> Münekkidin vazifesi iskânı ve taksiratı ortaya dökmek değil âsâr-ı kalemiyenin kıymet ve mahiyeti ve hatta kıymet-i edebiyye ve mahiyet-i ciddiyesini irae etmektir. [...] Müntekidin mesai-i zekâiyyesi âsâr-ı mühimmenin kıymet-i hakikîyye ve mahiyyet-i ulvîyesini masrûf olmadıkça bir maksat ciddi-i intikada istihdâf etmiş olamaz (114).

Ona göre "müntekid" sanat eserinde gizli olan güzelliği, "bütün anasır-ı ilmiyesini, bütün kudret-i beyânını, nüfûz-ı nazarını, rikkat-i hiss u hayâlini" esere yönelterek ortaya koymalıdır. Müntekid bu yolla diğer okuyuculara da yol

2 Eser sahibinin "ilerlemesinden" kastedilen "edebiyat-ı sahîha" programında belirlenen ölçütlere ne kertede uyduğudur. Bu konuyu "Şiirin Dili, Şairin Üslûbu" başlıklı bölümde tartışacağım.

göstermiş olacağından, okur ile eser arasında bir meşale işlevi görür. (Tarakçı, 1986: 54). Eleştirinin merkezine metni koyarak, eleştirmene metnin çözümlemesinde okura yol gösterme işlevini yüklemesi, bunu yaparken de eleştirmenin belli kurallara yaslanarak kusurları değil bilakis edebî değere yönelmesi gerektiğini belirtmesi önemlidir. Osmanlı divan şiiri geleneği ve "edebiyat-ı sahîha" şiir eleştirisi yaklaşımı terk edilmelidir.[3] Eleştirinin merkezine metnin konması ve eleştirinin hedef kitlesinin okur olması, Türk edebiyat tarihi açısından yeni bir yaklaşımdır ve kabul görmesi uygun bir ortamın varlığına bağlıdır. Oysa bu tezi savunan edebiyatçılar, edebiyatın millileştirilmesine yönelik çalışmaların ağırlık kazandığı ve edebiyatın işlevselliğinin öne çıkarıldığı bir dönemde "edebiyattan maksûd edebiyattır" anlayışını gözetmeleri sebebiyle eleştirilerin merkezine taşınırlar.

Servet-i Fünûn dönemini değerlendiren edebiyat tarihçileri, bu dönemde özellikle iki meseleye yoğunlaşırlar. Bunlardan ilki iktidarın, diğeri ise Batı (özellikle Fransız) sanatının bu edebiyat üzerindeki etkisidir. Servet-i Fünûn dönemi, bu iki meselenin etkisiyle, divan şiirinden sonra en fazla eleştiriye maruz kalan dönemdir. Bunun en önemli göstergesi gerek o dönemde gerek sonrasında Servet-i Fünûn anlayışına yönelik eleştirilerin dönemin edebiyat anlayışının değerlendirilmesinde önemli bir rol oynamasıdır. Walter Andrews'un, Osmanlı divan şiirine yönelik eleştirilerin siyasal boyutuna dikkat çektiği şu sözleri, bu döneme dair eleştiriler için de geçerlidir: "Osmanlı divan şiirinin yorumlanması, hep siyasal bir konu olmuştur ve bugün de öyledir. Divan şiirine ilişkin devraldığımız varsayımların birçoğunun politik niteliğini açıkça görüp kabul etmezsek, divan şiirinin an-

3 Hatta "intikad esnasında eserden ziyade sahib-i eseri düşünmek müntekid için, denilebilir ki a'zam-ı ma'ayibdır" (1317/1901: 114).

lamını ve işlevini yararlı bir şekilde "anlama" yolunda ilerlediğimiz yanılsamasından kurtulamayız" (2003: 28). Servet-i Fünûn şiir anlayışını yorumlarken daha sağlıklı değerlendirmeler yapabilmek için bu eleştirilerin siyasi niteliğini görmek gerekir. Peki, Servet-i Fünûn dönemi şiirinin anlamını ve işlevini "yararlı" bir şekilde "anlamamız" için nasıl bir yol izlememiz gerekiyor? Bu döneme yönelik olumsuzlayıcı eleştirileri gözden geçirdiğimizde nasıl bir tabloyla karşılaşıyoruz?

"Hasta adam"ın marazî şiiri

Servet-i Fünûn dönemi şiirine yönelik eleştirilerde, 19. yüzyılda Batı edebiyatında özellikle de Fransız edebiyatında yaygın bir şekilde kullanılan "asrın hastalığı" (*le mal du siécle*) ifadesine sıklıkla yer verilir. Osmanlı'nın son dönemi için kullanılan "hasta adam" benzetmesi yaygın bir kullanımdır. Osmanlı'nın son dönemine isnat edilen "hasta adam" benzetmesini Namık Kemal, *Hürriyet* gazetesine yazdığı makalenin başlığına taşır ve tahmin edileceğin aksine, bu kavrama olumlu bir anlam yükler. Hasta olarak gördüğü Osmanlı Devleti'nin tedavi edilerek iyileşebileceğine dair sözleri dikkate değerdir: "Nemize lazım şimdi biz hastalığın devamı sayesinde rahat ediyoruz ya. Bakalım hasta şikâyete başlasın, kolum ağrıyor derse merhem süreriz, başım ağrıyor derse revh koklatırız, öyle öyle hastalık gider." Bu sözleriyle Osmanlı'nın "hastalığı"nın aslında bir avantaja dönüştürülebileceğini işaret eder. Ona göre, "hastalık", siyasi düzenlemelere gidilerek, dahası meşrutiyet rejimi devlet sistemi haline getirilerek iyileştirilebilir. Ancak Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle "II. Abdülhâmit idaresi, bu hastalığı, bir kubüs derecesine yükseltmiş gibidir" (1995: 31).

Osmanlı'nın savaşlarda aldığı ağır darbelerle ve izlediği

devlet politikasıyla ilişkilendirilen, Tazimat döneminde içselleştirilen "hastalık" fikri, Servet-i Fünûn döneminde edebiyata sirayet eder. Tevfik Fikret, "Musahâbe-i Edebiyye" sütununda yazdığı "Bir Mülâhâza" (20 Mayıs 1315/1 Haziran 1899) başlıklı yazısında, yaşadığı çağın edebiyatını "hastalıklı" addeder: "Edebiyât-ı hâzıra nakıs değil, hasta; ince, sâri bir hastalık ki kurbanın bütün urûk-ı hayâtında mümdemiç; sanki hasta bizzat hastalıktır" (2000: 158). Çağının hastalığını teşhis etme "kudreti"ni kendinde göremeyen şair, çağının edebiyatının "sağlam bünyeye malik" olmadığını, hatta bu edebiyatın başlı başına bir "hastalık" olduğunu haykırır. Hastalığın edebiyata ait verili kuralların çiğnenmesinden kaynaklanmadığının altını çizerek büyük bir kansızlıktan söz eder; ancak bu kansızlığın kaynağını çözmekte zorlanır.[4] Tevfik Fikret "hastalığı" "edebiyat"ın, bu hastalığın kaynağı olarak gördüğü "kansızlığı" ise "hayat"ın metaforu olarak kullanır ve edebiyatın, konu edindiği hayatı cansız bir şekilde sunmasını eleştirir.[5]

Bu dönemin "hastalıklı", üretilen eserlerin ise hayattan yoksun olduğu düşüncesi, o çağdan yükselen bir sesten iba-

4 "Tekmil şiirimizde, hikâyelerimizde, tasvirlerimizde bir solgunluk, bir kansızlık, bir eser-i hûzâl görülüyor; bu hasta çiçek hali üdebamızın dest-i mehâretinde kendisine pek muvafık zeminler bularak nazik nazik intiba ediyor; bu zeminlere o kadar yakıştırılıyor, onlarla o kadar itilâf ettiriliyor ki insan aldanıyor, solgunluk hangisinde, zeminde mi yoksa nakışlarda mı, fark edemiyor" (2000: 158-59).

5 "Güzel güzel birçok hikâyeler, tasvirler, hayât-ı hakikiye sahneleri, hayât-ı muhayyele numuneleri, mükemmel birkaç roman, lâtif ve nazik, bazen ulvî, mazmunsuz, nüktesiz olmakla beraber yine zarif bir hayli manzumeler; bunların hepsinde birçok şiir, birçok sanat, birçok meziyet, fakat hepsinde aynı rehavet, aynı fütur, aynı a'râz-ı maraziyye, aynı maraz, hepsinde o. Hepsinde o takatsizlik, o cansızlık! Hepsi göğsünü sıkarak, alnının hummalı düşünceleri, kalbinin sekteli darabanı ile, vaktinden evvel ihtiyarlaşmış vücudunu zorla sürükleyerek, meydân-ı intişâre öyle mecrûh ve muztarip, sanki bir hastaneden gelir gibi çıkıyor. Aralarında sizi tesliye edecek, size kuvvet verecek, sizi canlandıracak, elinizden tutup kaldıracak kimse yok; hepsi birbirinden beter; alil, hepsi bîderman" (2000: 159).

ret değildir; zira "hastalık" benzetmesi günümüzde de geçerliliğini korur. Hastalığın kaynağı olarak görülen kansızlık bu edebiyatın hayattan kopuk olduğu gerekçesine yaslanır ve "marazî" görülen bu durum, Abdülhamit'in izlediği politikaya bağlanır. Buna göre, istibdat yönetimi altında "ezilen" yazarlar, sosyal ve siyasi meselelerden uzak durarak bireysel yaşantıyı konu edinen eserler üretmişler, "içlerine kapalı, kendi içlerinde yaşayan, karamsar, bunalımlı bir nesil" (Akyüz, 89) haline gelmişlerdir.

Servet-i Fünün dönemi edebiyatına "belli bir devrin hastalığı" gözüyle bakılması, sosyal ve siyasi meselelerin yerine bireyin merkeze alındığı edebî üretimin "hastalıklı" addedilmesinden ileri gelir. Osmanlı'nın zihniyet dünyasında modern edebiyatın alımlanışı sosyal fayda ilkesine göre şekillenir; edebiyata yüklenen bu işlev hem "devrin ruhunu" hem de eleştiriye yüklenen rolü ortaya koyar.

Tevfik Fikret'e göre, edebiyat kişinin "elinden tutup" ona güç vererek ayağa kaldıracak niteliğe sahip olmalıdır ki "hastalık"ın bertaraf edilmesi mümkün olsun. Ancak çağının edebiyatı "baba"nın kurallarını uygulayarak "başarılı" eserler üretmesine rağmen, toplumu galeyana getirecek, efradın heyecanını açığa çıkaracak samimiyetten yoksundur. Bu "eksiklik" hissi edebiyat tarihçileri tarafından da sahiplenilmiştir ve sosyal fayda ilkesine dayanmayan, bu nedenle işlevsel bulunmayan edebiyat anlayışı "eksik" ve "hastalıklı" addedilmektedir.

Taklide zemin bulmak

Servet-i Fünûn sanat anlayışına yönelik eleştirilerde anahtar kavram "taklit"tir. "Servet-i Fünûn"un hem kendi döneminde hem de sonrasında nasıl kavrandığını görmek için "taklit" kavramına yüklenen anlamın neleri içerdiğine bakmak

gerekir. Kenan Akyüz, "Servet-i Fünün"a yönelik eleştirileri dört maddede özetler:

> 1) Fransız edebiyatına aşırı bağlılıkları ile Servet-i Fünûncular, orijinal olmayan, tamamıyla taklitçi bir edebiyat meydana getiriyorlar. 2) Bu edebiyat aynı zamanda, memleketin kendi yaşayışı ile ilgisiz, gayri millî, kozmopolit bir edebiyattır. 3) Üslûb bakımından tutulan yol halktan uzak ve dil de tamamıyla yapma bir dildir. 4) Gerek bu dil ve gerekse Fransız şiirinden taşıdıkları hayallerin acayipliği Türk şiirini anlaşılmaz hale getirmiştir (91).

Bu eleştirilerin merkezine taşınan "taklit" kavramı "gayri millî", "kozmopolit", "halktan uzak", "yapma bir dil", "acayip hayaller" ve "anlaşılmaz şiir" gibi olumsuzlayıcı ifadeleri kapsar. Taklide yüklenen bu olumsuzluğun "millî edebiyat" anlayışının paradigmalarına göre şekillendiği görülmektedir.

Bu noktada Ahmet Mithat Efendi'nin 14 Mart 1897'de yayımladığı "Dekadanlar" başlıklı makalesi de hatırlanmalı. Ahmet Mithat, bu yazısında Servet-i Fünün şairlerinin şiirde kullandıkları dili eleştirerek, anlamın kapalı olmasına itiraz eder. Tanzimat döneminde edebiyat dilinin anlaşılabilir olması önemsenmekte, edebiyat dili ile konuşma dili arasındaki farkın giderilmesi hedeflenmekteydi. Ahmet Mithat'ın eleştirisi de bu hedefin bir parçasıdır; çünkü "edebiyat-ı cedidenin" şiirde Arapça ve Farsça kelimelere ağırlık vermesine itiraz etmektedir. Öte yandan 4 Aralık 1898'de yayımlanan "Teslîm-i Hakikat" adlı makalesinde Servet-i Fünün oluşumunun şiirde büyük bir ilerleme kaydettiğini yazacaktır; zira onun eleştirisi, edebiyat yoluyla halkı eğitmeyi amaçlayan bir zihniyetin izdüşümü olarak görülebilecek bir yaklaşıma, yani edebiyat dilinin anlaşılır olması gerektiği düşüncesine yaslanır.

Osmanlı divan şiirinin Arap ve İran, yeni edebiyatın ise

Fransız edebiyatının taklidi olduğu fikri, Türk edebiyatında "taklit" düşüncesinin bir eleştiri geleneği haline geldiğini düşündürür. İnşası hedeflenen yeni edebiyatın Fransız edebiyatının taklidi olduğu düşüncesi, eleştirmenleri iki farklı edebiyat geleneğini karşılaştırmaya ve taklidin model alınan edebiyata ne kertede yaklaştığını araştırmaya sevk eder. Bu sebeple edebiyatın yenileştirilmesine taraftar olan yazar ve şairlerin eserleri model alınan edebiyat geleneğine yaklaştığı takdirde, bir yandan hedefe ulaştıkları, yani "Batılı" oldukları için "başarılı" addedilirken, öte yandan "taklit" bir edebiyat vücuda getirdikleri düşüncesiyle eleştirilir.

Eslâfın taklidi

Fransız akımlarının etkisinde eser üreten yazarların "mukallit" ilan edilmesi, "taklit" kavramına yüklenen yeni bir kavrayışı açığa çıkarır. Bu kavrayış, "edebiyatın milliliği" meselesine dayanan yeni bir yaklaşım içermektedir. İşte tam bu noktada Osmanlı divan şiiri eleştiri geleneğinde "taklit"le neyin kastedildiğini ve bu taklit anlayışının inşası hedeflenen yeni edebiyatta nasıl bir dönüşüme uğradığını sormalıyız.

Divan şiiri geleneğinde "taklit"in, belâgatin "serikat-ı şi'riyye" konusuyla ele alındığından; şiirde lafız ve mananın değiştirilmeden kullanılmasının "intihal" ya da "nesh", lafızda ufak tefek değişikliklere gidilerek mananın aynı bırakılmasının "mesh" ya da "igare" sayıldığından, bunları yapan şairlerin ise şiir hırsızlığıyla suçlandıklarından; öte yandan bir şiirden alınan mana ve sanatlardan yeni manalar ve sanatlar üretmenin desteklendiğinden söz etmiştik. Nitekim divan şiirindeki "nazire" kavramı da bu duruma imkân vermekteydi. Mehmet Kalpaklı'nın belirttiği üzere nazire, şiirde geleneğin devamlılığını sağlayarak geçmişin yeni bir bağlamda canlı tutulmasına imkân tanıyan önemli bir araçtı:

> Nazireler ve tazminler (tahmis, tesdis vs. gibi metinlerarası üretimler) bir anlamda yeni yetişen şairler için eğitim aracı A. H. Tanpınar'ın deyişiyle "şiir akademisi" idi (1976: 22). Şiir heveslileri, içinde yetiştikleri şiirin geleneğini nazireler yoluyla öğrenmişler ve böylece geleneğin gelişerek ve değişerek devam etmesini sağlamışlardır (2007: 136).

Taklit ve tanzir yoluyla şiir üretimi, geleneğin sürekliliğini sağlayan bir unsur olduğu gibi, aynı zamanda şiirin "terakkisi" açısından önemli bir işleve sahiptir.

Hatırlanacağı üzere, Tanzimat dönemi yazarları, Osmanlı divan şiirinin hükmünü geçersiz kılmak amacıyla eleştirilerinde "taklit" kavramını ön plana çıkarmışlardı. Ancak Namık Kemal'in Osmanlı divan şairlerini, İran edebiyatının hayal dünyasını yansıttıkları gerekçesiyle eleştirmesi, Ziya Paşa'nın Osmanlı divan şiirinin kendine özgü bir vasfı olmadığını ileri sürerek Osmanlı şairlerini taklitçilikle suçlaması, "taklit" kavramının orijinal şiir yazımının önünde engel olduğu görüşüne dayanmaz. Bu dönemde Osmanlı divan şiirinin taklitten öteye geçemediği düşüncesi "milliyetçilik" ideolojisinin bir tezahürü değil, daha çok "akılcılığın" edebiyatta işlevsel kılınmak istenmesiyle ilgilidir. Siyasi birliğin sağlanması, toplumsal düzenin korunması artık tasavvuf düşüncesiyle değil, "aklın" öngördüğü fikirle gerçekleşecektir.

Tevfik Fikret de "edebiyat-ı sahîha"nın şiirde açtığı bu yeni yolun en önemli takipçilerinden biri olur. Nitekim "İki Söz" başlıklı yazısında, "edebiyat-ı sahîha"nın çizdiği yolda Recaizâde, Hâmit ve hatta Sezai'nin rehberliğinde yürümekten duyduğu övüncü dile getirir:

> Mademki bu yolda yürüyen biziz, rehberimiz kimler, neler olduğunu elbette herkesten iyi bizim bilmemiz iktiza eder. *Talim-i edebiyat*'ın *Eşber*'lerin *Tezer*'lerin, *Zemzeme*'lerin, *Sahra*'ların, *Makber*'lerin *Tefekkür*'lerin hatta *Ser-*

> *güzeşt*'lerin, *Küçük Şeyler*'in nasıl bir delâlet-i gâlibâne ile önümüzde yürüdüğünü biz herkesten iyi, pek iyi biliriz. Bu yolu herkesten iyi takip etmiş olmak muvaffakiyeti de bize mükâfat olarak kifayet eder. Biz bununla müftehir oluruz (2000: 88).

Cenap Şahabeddin ise "biz kemal-i hürmetle Kemal, Hâmit ve Sezaî"yi takip ettik" derken, "edebî tekâmüle" eslafın yolunu izleyerek ulaştığını belirtir (Tarakçı, 1986: 124). Geleneğin izini sürerek yeniliğe ulaşma fikri, yani şairin kendi sesini büyük selefleri taklit ederek bulacağı düşüncesi, tıpkı divan şiiri geleneğinde olduğu gibi iftihar vesilesi sayılır. Taklidi "bir emr-i hissî ve binaenaleyh ekseriya gayri ihtiyârî" bulan Tevfik Fikret, edebiyat eserlerinde taklidin ne dereceye kadar makbul sayılacağını açıklama gereği duyar. Divan şiirinde anlam ve lafzın aynı şekilde kullanılmasının hoş karşılanmayışı gibi, Fikret de taklidin iktibas ya da intihal demek olmadığını vurgular ve bu noktada "deha" ile "hünerver"in farkına dikkat çeker. "Hünerverlik"te başarılı eserlerin meydana konması taklide gereksinim duyar, oysa deha böyle değildir.[6] "Dehâ başka; fakat hünerverliğin taklit sayesinde izhâr-ı âsâr-ı muvaffakiyet ettiğinde süphe edilemez" (2000: 18). Dehanın yaratıcılıkla ilişkisini hatırlatan Fikret, nazire yazımının şairi sınırlandırdığını ve kısıtladığını, dolayısıyla edebiyat üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu söyler.

> Nazîre-perdâzân için bir daire içinde idâre-i fikr etmek mecburiyetidir: vezin muayyen, kafiye muayyen, tarz-ı ta-

6 Bu dönemde "deha"nın önemi üzerinde başka isimler de durmuştur. Recaizâde *Talim-i Edebiyat*'ta deha ve hünerver ayrımını şöyle yapar: "Dühât en çok üss ve asl ile uğraşır. Erbâb-ı hüner şekil ve fer' ile mukayyed olur. Meselâ biri kumaşı nesc [dokuma] ederse diğeri de perdâht [parlak] eyler" (2001: 65). Hüseyin Cahit Yalçın, *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Hikmet-i Bedâyi'e Dair" adlı yazı dizisinde "deha" konusuna ayrı bir başlık açarak, "deha"nın Batı edebiyatında tarihsel süreçte nasıl alımlandığını değerlendirir. Ona göre "deha, sanatta yaratıcılığı sağlayan ve taklidi tamamlayan bir unsurdur" (Ercilasun, 1981: 154).

savvur ve beyan bir dereceye kadar muayyen. Bittabi mana da muayyen ve mahdut kalıyor. Tevârüde benzer karabet ve garabetler bütün bundan ileri geliyor. [...] Hâsılı "taklit"in bizde maruf olan sureti edebiyatımız için hiç de faydalı sayılmaz (2000: 18).

Dehanın hünerverden üstün tutulması, şairin hünerini kurallara bağlılığı nispetinde değerlendiren geleneksel yaklaşımın yavaş yavaş çözüldüğüne dair bir işarettir. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, Osmanlı divan şiiri anlayışında "yaratıcılık" Tanrı'ya özgü bir edimdir ve şair Tanrı'nın sözcülüğünü yaparken belli kurallar çerçevesinde hareket etmekle yükümlüdür. Oysa artık zanaatkâra özgü belli tekniklerin uygulanmasına dayalı hünere değil, bireyin oluşturduğu anlamın yaratıcılığına vurgu yapılmaktadır. Doğuştan getirdiği şiir yazma kabiliyetini eğitim yoluyla geliştiren "hünerver"in karşısına, önceden kimsenin görmediğini gösteren ve bizzat yaratıcı olan şairi, yani "deha"nın konması yeni bir dünya algısının tezahürüdür.

Tabiatın taklidi

Osmanlı divan şiiri geleneğinde hüsn-i mutlak kabul edilen Tanrı'nın temsil yoluyla şiirde konu edilmesi, edebiliğin ölçütleri arasında yer alıyordu. Tanrı'nın güzelliğinin şiirde yansıtılması ve bu güzelliğin övülmesi, sanat eserinin güzelliğini de belirleyen en önemli vasıflardan biriydi; zira güzel olan Tanrı'ya özgüydü. Bu yüzden de varolan güzelliği keşfeden ve öven şairler, "keşşâf" ve "meddâh" olarak nitelendirilirdi.

Tanzimat döneminde edebiyatın "akılcılık" ilkesine göre yeniden inşa edilmeye çalışılması, metafizik düşüncenin yavaş yavaş edebiyatın dışına itilmesine neden oldu. Bu yeni

edebiyatın da kendisine bir "güzellik" nosyonu bulması gerekti. Tabiatı uyandırdığı hisle taklit eden eserleri güzel addeden Recaizâde, bu güzellik anlayışını dönemin hâkim görüşü haline getirmeyi başardı. Servet-i Fünûn şairleri şiirlerinde bu güzellik anlayışını sergilemişler, sanat eserindeki güzelliğin tabiatın taklidine bağlı olduğunu makalelerinde de ifade etmişlerdir. Tevfik Fikret "Lisân-ı Şi'r" başlıklı yazısında, Recaizâde'nin "zerrâtdan şumûsa kadar her güzel şey şiirdir" sözünün etkisiyle, edebiyatın "ciddi ve samimi" birkaç eser kazandığını belirtir:

> Evet, Edebiyat-ı Cedîde; "Zerrâtdan şümûsa kadar her güzel şey şiirdir" hakikatini meydana koydu; üdebâ-yı cedîde bu hakikati onun kadar parlak âsâr ve emsâl ile isbata muvaffak oldular. Bunun için ne yaptılar? Menâzır-ı hilkati ve tabî'atın nefs-i natıkalarına bahşettiği teessüratı hakikî ve tabiî bir surette elvâh-ı tasvîrlerine aksettirmeğe çalıştılar; çehre-i kudrette nazar-ı im'ânlarını kamaştıran güzelliklerin yüreklerinde hâsıl eylediği tahassüsatı –olduğu gibi– tebliğ ve ifâdeye alıştılar; o sayede mevki-i istifâdeye ciddî ve samimî birkaç eser kondu (2000: 27).

Fikret'in, şiirden beklediği "samimiyet ve ciddiyeti" "edebiyat-ı sahîha" taraftarlarının oluşturduğunu vurgulaması, bu güzellik anlayışının yeni yetişmekte olan şairlerce de sahiplenilmesi gerektiğini işaret eder. Cenap ise şiirde tabiatın taklidini yine "güzellik" çerçevesinde ele almakla birlikte Recaizâde'den bazı noktalarda ayrılır. "Tabiata Karşı Şair" (4 Eylül 1313/1897) başlıklı yazısında şairin tabiat içinde yaşaması gerektiğini, kendi ruhunu sevdiği gibi "ruh-ı tabiatı" da sevmesini ister. Tabiatın şair için önemli bir kaynak olduğu düşüncesi ve şiirde güzelliğin tabiata ait güzelliklerin yansıtılmasıyla sağlanabileceği görüşü, dönemin sanat anlayışını yansıtır. Şiirde konu edilen tabiatın seyrini tarih-

sel bir bakışla ele aldığı bu yazısında Cenap, divan şiiri geleneğinde tabiatın ilahî düzlemde ele alındığını ve şairlerin tevhid, na't, kaside gibi şiirlerin nesib bölümünde bir tezyin aracı olarak tabiata yöneldiklerini belirtir. Ona göre divan şiiri geleneğinde şairler, hislerini müşahhas kılmak için tabiat tasvirlerine başvurmuşlardır.[7]

Divan şiirinde hissin tabiat yerine konarak tasvir edilmesi geleneği, "edebiyat-ı sahîha"nın izlediği programla değişir. İlahi düzlemde "hakikatin" uyandırdığı hissi tabiata dayalı unsurlarla görünür kılma çabası, "edebiyat-ı sahîha"da beşeri düzleme taşınarak, tabiatın uyandırdığı hissin şiire konu edilmesine dönüşür.

Recaizâde, tabiatın uyandırdığı hissin mübalağa ve teşbihlerde "aklın" öngördüğü çerçevede gerçeğe uygun kullanımını "edebiliğin" önemli bir koşulu haline getirmişti. Tabiatın uyandırdığı hissin şiirde konu edilmesi artık edebiyattaki "güzellik" düşüncesinin temel belirleyeni sayılıyordu. Cenap da edebiyatın amacının "güzellik" olduğu ve bu "güzelliğin" tabiatın taklidiyle açığa çıkacağı konusunda Recaizâde ile hemfikirdir. Tabiatın "güzel" ile eşdeğer görüldüğü ve sanat eserinde "güzelliğin" tabiatın taklidiyle yakalanabileceği fikri, yine şairin "keşşâf" (keşfeden) vasfına bir atıftır. Ancak Cenap, tabiatın uyandırdığı "hissin" herkesçe aynı olamayacağını hatırlatır. Recaizâde, *Takdir-i Elhan*'da bahar gü-

7 "[Tabiata] ya tevhidât, nuût, kasâid gibi uzunca manzumelere bir girizgâh-ı mûsâ'id bulmak için, yâhûd mûsâ'ade-i lisaniye fevkindeki bir hiss-i vicdânîyi anlatmak için [başvurmuşlardır]. Birinci halde ber-mu'tad bedrika-yı efkâr, acz-i beşerle azamet-i ceberrutu karşılaştırarak bir terâne-i tezâd hâsıl etmedi. [...] Bunlar haricinde şair, tabiatı ancak bir hiss-i vicdânisini ifadeye lisân-ı gayr-i mûsâ'id bulduğu zamanlarda düşünmüştür. Tarif edemediği hisse bir şekl-i hârici, bir levn-i hârici vererek onu bir hiss halinde çıkarmak, bir mahsusa haline getirmek isteyince haricde o hissi anlayabilecek bir misâl aramağa, duyduğu hiss ile bulduğu misâl arasında teşbih ve istiare gibi bir münasebet-i hâsıl etmeğe tabiatı düşünmeye tabiattan bir cüz alarak onunla hakikat hissesine bir mevcûdiyet üzerine gül ü bülbül, şem' ü pervâne gibi eczâ-yı kâinat âsâr-ı kalemiyyesine nüfuz etmiştir" (1313/1897: 19).

nünün uyandıracağı hissin "rengîn, latîf ve nazik", fırtınalı bir gecenin uyandıracağı hissin ise "mağmûm, şedîd ve bülend" (2008: 62) olması gerektiğini söylerken, tabiata dair unsurların herkese aynı hissi vereceğini varsayar. Oysa Cenap, "bir bulutlu havada bazıları bir vesile-i hüzn ü fütûr bulur. Bazıları o bulutları ince, zarif bir tüle benzeterek semâyı bir yüzü örtülü ma'şûka gibi sevimli görür" (1313/1897: 19) diyerek, aynı tabiat manzarası karşısında farklı hislerin uyanabileceğinin altını çizer.

Tabiat manzarasının uyandıracağı hissin kişiden kişiye değişeceğini düşünmesi, "bireyin" algısını öne çıkaran bir yaklaşımın yansımasıdır. "Bireyin" tabiat karşısında değişik hislere kapılacağı fikri, modern sanat düşüncesinin bir tezahürüdür. Cenap, tabiatın taklidinin uyandıracağı hissin şiirdeki yansımasının ötesinde "bireyin" tabiatı kavrayışındaki "esin" ve "hayal gücünün" etkisini de edebiyatın gündemine taşımıştır.

Kelimelerle resmedilen tabiat

Servet-i Fünûn şairleri, bireyin duygularını merkeze alarak hayattan uzak "hayali" bir dünyanın sözcülüğünü yaptıkları gerekçesiyle de eleştirilere maruz kalmışlardır. Sosyal temalara yer vermeyip yalnızca bireyin duygularını yansıtan şiirler kaleme alınması genellikle dönemin istibdat politikasına dayandırılır. Bu dönemde izlenen politikanın edebiyat üzerinde bir etkisi olduğu açıktır; ancak dönemin edebiyat anlayışı salt politikayla açıklanamaz. Böyle bir yaklaşım edebiyatın tarihselliğini göz ardı edebileceğinden, pek çok ayrıntının gözden kaçmasına neden olabilir.

Yeni edebiyatın inşasında metafizik düşüncenin yerine akla dayalı "gerçekçiliğin" getirilmek istenmesi, edebiyatın "fikirle" ilişki içinde kavranmasını beraberinde getirdi. Re-

caizâde, *Talim-i Edebiyat*'tan itibaren, "fikri" güzellikle örtüştürerek tabiata ait her şeyin güzel olduğunu belirtmiş, bu güzelliği aklın imkânları dahilinde, uyandırdığı hislerle ele alan şairleri "başarılı", eserlerini de "güzel" addetmiştir. "Edebiyat-ı sahîha" programında altı çizilen "gerekçilik" ilkesinin yerine tabiatı getiren Recaizâde, şiirde tabiatın yansıtılmasını resimle ilişkilendirmişti. Bu dönemde, tabiatın resimde yansıtılmasıyla örtüşen şiir anlayışı eleştirinin bir unsuru haline gelir. Şiir ile resim arasında kurulan bu ilişki Servet-i Fünûn şairleri tarafından sahiplenilir; şiirde çizilen tablonun ne kertede "gerçeğe" uygun olduğu tartışması şiir eleştirisinin merkezine taşınır.

Şiirde tabiatın kaynak olması, yeni edebiyat programının iki önemli beklentisine cevap verecek niteliktedir. Bu anlayışa göre hem tabiatın güzelliğiyle şiirde güzelliğin yakalanması mümkün olacak hem de tabiatın şiirde yansıtılmasıyla "gerçekçi" şiire ulaşılabilecektir. Şiirde "gerçekçiliğin" tabiata uygunluk esasına göre şekillendiği ve bu bağlamda resim ile şiir arasında koşutluk kurulduğu söylenebilir. Tevfik Fikret'in de bu "gerçekçiliğe" dayalı şiirin peşinde olduğu hissedilir. Diaz'ın sonbaharı tasvir eden resmine dair şiirinde şöyle bir özeleştiride bulunur: "Eserimin bir de uzaktan hâsıl ettiği tesiri anlamak maksadıyla üç, dört adım geriye çekilip de baktığım zaman, o biçare dal ve yaprakları kırıp dökmekte mübalağa etmiş olduğumu gördüm. Ziyankârlıkta hazanın fevkine, tabiatın haricine çıkmışım, ikmaline çabaladığım resmi bozmuşum" (Kaplan, 1995: 82). Tevfik Fikret'in "resmi bozmak"la kastettiği, aklın sınırlarını aşan yani makbul sayılmayan mübalağaya yer vererek "gerçekçilik" etkisini yitirmesidir. Bu ifade, Fikret'in, şiirini Recaizâde'nin sınırlarını tayin ettiği "edebiyat-ı sahîha" programının öngördüğü "gerçekçilik" ilkesine göre kurgulamaya çalıştığının göstergesidir. Mehmet Kaplan'ın belirttiği gi-

bi "resmin terbiyesini alan Fikret, yavaş yavaş hayallerini resim sanatının prensiplerine, gerçeğe, ölçü ve perspektife uydurmağa çalışıyordu. Şekle, gözle görülen manzaraya karşı pek hassas olan Fikret, artık kâinatı tablolar halinde görüyordu" (1995: 83).

Cenap Şahabeddin ise "Tabiata Karşı Şair" başlıklı yazısında tabiatı, bireyin ruh halini yansıtan bir nevi ayna olarak sunar ve aynı tabiat manzarasının herkeste aynı hissi uyandırmayacağı düşüncesiyle "bireyin hissini" önceler. Mehmet Kaplan'a göre, Fikret, Cenap'ın etkisiyle tabiat ve tabiat şiiri üzerine düşünmeye başlamıştır (1995: 55). Oysa Fikret'in tabiatı uyandırdığı hisle kavrayışı, Recaizâde'nin programında yer alan "gerçekçilik" ilkesine dayanır. Buna karşılık, Cenap'ın şiirinde resimle kurulan bağ ise Fikret'in şiirindeki gibi geleneğe yaslanmaz, asıl kaynağını Batı'dan alır (Özgül, 1997: 32).

Bu dönem şairlerinin resim karşısındaki tavrı ve Batı etkisiyle manzarayı keşifleri, "gerçekçiliği" ve "bireyselliği" bir araya getirir. Bu dönemde tablo altı şiir yazımının yaygınlaşması da bunun bir tezahürüdür. Fakat "gerçekçiliğin" farklı kodlarla alımlanması nedeniyle, bu dönem şiiri "gerçekçi" bir etki yaratmadığı gerekçesiyle eleştirilir. Özellikle "gerçekçiliğin" milleyetçilik ideolojisinin paradigmalarıyla yeniden tanımlanması, tabiatın uyandırdığı hissi şiirde müşahhas kılma çabasında olan Servet-i Fünûn şairlerinin "gerçekçilik" algısını adeta geçersiz kılmıştır.

Şiirin dili, şairin üslûbu

Servet-i Fünûn dönemi şairleri, "yapay bir dil" ve "halktan uzak bir üslûp" kullandıkları gerekçesiyle eleştirilmişlerdir. Eleştirilerde, bu dönemde dilin, ideolojik işlevinin dışında edebiyatın kendi meselesi olarak kavrandığı görmezden ge-

linir. Servet-i Fünûn şairlerinin konuşma dilinden uzak şiirler yazmalarının ve temsilî bir dil kullanmalarının ısrarla eleştirilmesi, edebiyatın "sosyal fayda" ilkesine göre kavranmasından ileri gelir; buna karşılık edebiyat diline dair önerileri ve yürüttükleri tartışmalar üzerinde durulmaz.

Tevfik Fikret, "Tasfiye-i Lisan" (1 Nisan 1315/1899) başlıklı yazısında hangi lisanın nasıl tasfiye edileceğini sorgulayarak Arapça, Farsa kelime ve terkiplerin yerine Türkçelerinin kullanılması yoluyla edebiyatta "terakki" sağlanamayacağını bilakis zorluk çıkacağını öne sürmüştür.[8] Fikret, lisan tasfiyesini muhafazakârlıkla özdeşleştirerek, ideolojik bir amaçla kavranmasına karşı çıkar. Arapça, Farsça kelime ve terkiplerin atılmasıyla Türkçe konuşan kavimlerin birleşeceğine inananları "hayalperest" bulduğunu belirtir ve bu amaç için daha etkili bir yol aranmasını önerir: "Bu emel şöylece tahayyül edilmek şartıyla pek dilşikâr, pek cazip, pek ulvi; fakat cazibesi, dil-şikârlığı, ulviyeti kadar da hayalî, âdeta bir hülya"dır (2000: 146). Ona göre dil sorunu,"avam ile havas" arasındaki farktan kaynaklanır; "havas" nasıl sesini duyurmak için "aşağı eğilmek" durumunda kalıyorsa, "avam" da o sesi işitmek için "başını kaldırmak", "yükselmek" durumundadır. "Bir taraf inceliğinden, öbür taraf kabalığından biraz terk etmelidir ki muvazenet ve mukarenet hâsıl olsun" (2000: 147).

Fikret'e göre de edebiyat dilinde bir sorun vardır; ancak bu sorun, siyasi olmaktan ziyade sınıfsaldır. Halk "kabalı-

8 "Tasfiye-i lisân... vakıa fena bir unvan değil. Lâkin hangi lisan ve nasıl tasfiye edilecek? Osmanlıca'nın yüzlerce seneden beri alışmış olduğumuz Arabî ve Farisî kelimelerini, terkiplerini kaldırarak yerine Türkçelerini koymak suretiyle mi? Bu epeyce bir zaman için tevlîd-i garâbet ve müşkilât etmekten başka bir şeye yaramaz ve o müddet içinde, lisanımızın şu haliyle devam ve tevessüünden doğabilecek istifadeler ahv edilmiş olur. Atacağımız kelimelere iyi halefler bulup bulamayacağımız da başka mesele. Doğrusu muhafazakârlığın o kadarı taraftarı değilim. Fakat insan istiyor ki yapılan şey bozmaktan ibaret olmasın" (2000: 146).

ğından", şair "inceliğinden" biraz vazgeçtiğinde uyum hâsıl olacağı için dil sorunu da kalmayacaktır. Tevfik Fikret, Mehmet Emin'in Türkçe şiirlerinin şairin hedeflediği okur kitlesine (köylüler, çiftçiler) uygun olduğunu; ancak kendisinin böyle bir amaca itibar etmediğini şu çarpıcı örnekle açığa koyar: "[B]ugün meselâ Veli dayılar için münhasıran onların anlayacağı gibi bir lisân-ı tahrîr tasavvur edemiyorum. Zaten ümmiler için yazan muharrir yoktur. Âmâlar için resim yapan musavvir olmadığı gibi" (2000: 148). Fikret'in nezdinde sanat, bir duyuş ve görgü meselesidir; bu şuurdan mahrum "Veli dayılar" zaten edebiyatın muhatabı sayılmadığı için, dil tasfiyesi varolan dili bozmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Bununla birlikte, "sadeliği" anlam düzeyinde ele alarak, sözün vazıh olmasını Recaizâde gibi fesahatin bir gereği olarak değerlendirir.[9] Ona göre dil, "daha ince", "daha derin", "daha tabiî", "daha hassas", "daha şeffaf", "daha etkili" niteliklere sahip olmalıdır. "Sadeliğe" ulaşmanın yolu Arapça, Farsça kelime ve terkiplerin dilden çıkarılması değildir: "Esasen sadelik suretten ziyade manaya taalluk ettiğinden bir fikir sade olursa tabiî onu tebliğe delâlet eden söz de sade olur. Ancak sade bir sözü fazla tezyinat ile başka türlü göstermeye çalışmak adî bir tasalluftur" (2000: 45).

Cenap Şahabeddin, edebiyatın nitelikli bir dilden beslenmesi gerektiği konusunda Fikret ile hemfikirdir, ancak onun "nitelikli dil" tanımı farklıdır. "Yeni Tabirat" (3 Temmuz 1313/1897) ve "Yeni Elfâz" (17 Temmuz 1313/1897) başlıklı yazılarında yeni kelime ve tabirlerin kullanılması konusunda Servet-i Fünün şairlerine yöneltilen eleşti-

9 "[S]adelik bir kere sözün vuzuhunu temin eden levâzım-ı feshâtten biri olmak üzere telâkki edilmeli de sonra kendisinden daha ziyade bir hizmet, daha başka bir tesir istenilmeli. Hele şurası hatırdan çıkarılmamalı ki sadeliğin bir derece madunu âdîliktir; ufak bir muvazenetsizlik 'sade'yi 'adi' menzilesine indirilebilir" (2000: 45).

rileri yanıtlarken, şiirde yeni kelimelerin kullanımına "elfâz-ı garîbe" diyen eleştirmenlere katılmadığını, asıl "elfâz-ı garibe"nin "ya eski âsâr-ı kalemiyeden, ya tabaka-ı süfelâyı avâmdan veya elsine-i ecnebiyeden" dile girdiğini söyler. Ancak kendilerinin bu kelimeleri kullanmadıklarını, sadece ihtiyaca cevap verecek yeni kelimelere yer verdiklerini belirtir. İhtiyaçtan kastı ise "efkâr-ı edebi"ye tercüman olacak nitelikteki kelimelerdir ve bunlar "yeni fikirleri, yeni hayalleri, yeni şiirleri anlatabilmek için" (1313/1897: 290) kullanılmaktadır. "Yeşil rüya", "mâî hülyâ" örneklerini vererek, "yeni fikirleri, yeni hayalleri, yeni şiirleri" anlatabilmek için sadece yeni kelimelere değil, yeni tabir ve terkiplere de ihtiyaç duyduklarını açıklar. Rüya ve hülyanın rengi olmadığı için bu kullanımlara itiraz edenlere "dış âlemin" ruha akseden etkisini örnek gösterir.[10] Cenap, "dış âlemin" bireyde uyandırdığı "hissi" şiirde resmetme konusunda eski kelime ve tabirlerin yetersiz kaldığını işaret ederken, "yeni şiirin" dile yaklaşımını da ilan etmiş olur. Servet-i Fünûn şiirine dil konusunda getirilen eleştirilere (bu eleştiriler, Fikret'in dediği gibi siyasi bir damardan gelmekteydi) edebiyat içi bir sorun olarak bakması, onu çağdaşları içinde farklı bir yere koymaktadır. Dilde eskiden beri kullanılan "baht-ı siyah" tabirine ses çıkarmayanların Fikret'in "Timsâl-i Cehâlet" şiirinde geçen "havf-ı siyâh" tamlamasına itiraz etmelerini anlamsız bulur. Ona göre bu kelime ve tabirler güzel bir fikrin ve hissin anlatımı için bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu ke-

10 "Henüz tezehhür etmemiş bir bahâr-ı sebzîn ile memlû, bütün berk u çemenle mestûr, bütün bir hadarat-ı mütemevvice ile mahdud bir rü'ya görürseniz... Bu rü'yayı –kâri'i yormamak, usandırmamak için yalnız bir kelime, yalnız bir sıfatla anlatmanız iktiza ederse ne dersiniz?.. Biz 'yeşil rüya' diyoruz. Yine meselâ bütün deryadan, bütün semâdan ibaret kebûd ve nâ-mahdûd bir hülyaya dalarsanız, bu hülyâyı yalnız bir lâfz ile bir işaretle ifham için ne yaparsınız?.. Biz 'mâi hülyâ' terkibini buluyoruz ve bütün o âlemlerde göze çarpan umûmi bir hassayı mefhûm-ı külliye izâfe ederek bir lâfzın meâlini külliyet ve mebhumiyetden kurtarıyoruz" (Tarakçı 1986: 129).

lime ve tabirlerin sözlük anlamlarıyla değil mecazi anlamlarıyla kullanıldığını, bu yüzden de "mana-yı hakîkî"lerine değil "mânâ-yı mecâzî"lerine dikkat edilmesi gerektiğini vurgular.[11] Dilin temsilî kullanımını öne çıkarak, yeni kelime ve tabirlerin şiiri anlamsız kıldığı yönündeki itirazları yanıtlamış olur. Ona göre, kelime ve tabirlerin sözlük anlamıyla kullanılması, şiirde "gerçekçiliği" sağlayan bir koşul değildir; hissedilen duygunun "gerçekçi" etki yaratması için yeni kelime ve tabirlere yer verilmesi ve bunların da mecaza yaslanması gerekmektedir.

Tanzimat dönemi edebiyatında "sosyal fayda" ilkesi gözetildiğinden, dilin iletişimsel niteliğini şiirde etkin kılma isteği, "konuşma diline kapı aralamayı" gerekli kılıyordu. Şiirin konuşma diline yaklaştırılmasından kasıt Arapça, Farsça kelime ve terkiplerden mümkün olduğunca uzak durulmasıydı. Namık Kemal, şiirde aruzun yerine hece vezni kullanmayı, Ziya Paşa ise çöğür ozanlarını model almayı teklif etmiş, ancak bu tekliflere cevap veren şiirler beğenilmemişti.

Recaizâde'nin *Talim-i Edebiyat* adlı çalışması da Osmanlı diline has bir belâgat sisteminin oluşturulmasına yönelik çalışmalardandır. Recaizâde, edebî eserlerde Türkçe edat ve kelimelerin kullanılmasının önemine dikkati çekse de, konuşma dilinin şiire uygun olmadığını belirterek üslûp konusuna ağırlık vermiştir. Servet-i Fünûn şairlerinin, *Talim-i Edebiyat*'ta sunulan ölçütleri kullanmayı sürdürdükleri görülür. Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin, konuşma dili ile edebiyat dilinin ayrımı üzerinde dururlar. "Veli dayıları" değil, daha çok toplumun eğitim almış, kültürel meselelerin içinde olan üyelerini muhatap aldıkları için, dilde tasarrufa gitmek yerine dilin imkânlarını genişletmeye çalışırlar.

Servet-i Fünûn şairlerinin Arapça, Farsça kelime ve tabir-

11 "Sâ'ât-ı semen-fâm, lerze-i rûşen, buse-i gül-gûn, âti-i edebi" (Tarakçı 1986: 130) gibi kullanımları anlamak ancak bu şekilde mümkündür.

lere sıklıkla yer vermeleri, bunlardan yeni kelime ve tabirler üretmeleri, neticede çağdaşları tarafından eleştirilmelerine neden olur; bu eleştirilere cevap vermek için kaleme aldıkları eleştirel nitelikteki yazıları ise, eleştiriyi bu bağlamda da işlevsel kılmıştır.

Şairânelik ve ahenk

Tevfik Fikret şu soruyu sorar: "Her mütehayyiz şairin bir şîve-i mümtâz-ı belâgati olduğu gibi alelumûm şiirin de kendine has bir lisânı olmak tabiî değil midir?" (2000: 28). Bu soru, cevabını da içinde taşır. Evet, şiirin kendine özgü bir dili olmalıdır. Peki, Tevfik Fikret, "şiir dili" derken neyi kastetmektedir? "Lisân-ı Şi'r" adlı makalesinde "şiir dilinin" nasıl olması gerektiğine dair fikirlerini açıklarken şöyle bir tanımlama yapar:

> Lisân-ı şi'r, lisân-ı tahassüs, lisân-ı rûhtur. İfademizi ruhumuzun temâyülât-ı bedâyi-i perestâne ve teheyyücât-ı hakâyıkcûyânesine tatbik eder, kalemimizi kalbimize rabteylersek lisân-ı şi'r ile ifâde-i merâm etmiş oluruz; söylediğimiz şeyler şiir olmasa bile şairâne olur (2000: 27).

Şiir dilini ruh ve hissin dili olarak tanımlayan Fikret'in bu sözlerinden "şiir dili"yle kastettiğinin "şairânelik" olduğu açıkça görülmektedir. "Şairâneliği", nazım ve nesir ayrımına gitmeden "hisse" dayandırması da Recaizâde'nin çizdiği edebiyat programıyla örtüşür. Recaizâde'nin *Takdir-i Elhan* risalesinde yer alan "İfadesi muntazam, mânâsı güzel... Hiss ü hayâli muvafık-ı hakikat ü tabiat olan her güzel söze şiir denir" tanımı, "şairâneliğe" yaptığı vurguyu yansıtır ve bu yaklaşım "mensur şiir"in de kapısını aralar. Tevfik Fikret de şiir dilini tanımlarken nazmı ve nesri ortak paydada buluşturarak edebiyatın "şairâne" niteliğini ön plana çı-

karır. Bu kavrayışın etkisiyle "mensur şiir"[12] örnekleri ağırlık kazanmıştır.

Türk edebiyatında mensur şiir içinde değerlendirilebilecek ilk denemeler Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit gibi yeni edebiyata yön verenlerce kaleme alınır, türün olgun örnekleri ise Servet-i Fünûn şair ve yazarları tarafından verilir. Tevfik Fikret "şiir dilinin" yani, "şairâneliğin", şiirde daha fazla yer bulsa da, hem nesir hem de nazımda kullanılabileceğini belirtmiştir.[13] Ona göre şiir dili/şairanelik sadece vezinli söze ait değildir. Bu ifade, Recaizâde'nin "Her mevzun ve mukaffa lakırdı şi'r olmak lazım gelmez, her şi'r mevzûn mukaffa iktizâ etmediği gibi" sözünü destekler. Fikret'e göre "şiir", ruhun hareketlerini açığa çıkarmada daha etkili bir yoldur. Recaizâde gibi o da, bu konuda vezin ve kafiyeye önemli bir rol atfeder. Yine Recaizâde gibi o da veznin konuyla "uygun" olmasının önemini vurgular; "Evzan-ı Aruz" (15 Ekim 1896) başlıklı yazısında, hangi veznin hangi hissi açığa çıkarmada daha "uygun" olduğunun tespit edilmesi gerektiğini belirtir.

---

12 M. Fatih Andı mensur şiiri şu şekilde tanımlamaktadır: "Şairane bir konuyu, bir duygu veya bir düşünceyi veyahut bir nükteyi, birkaç paragraftan birkaç sayfaya kadar değişen bir hacimde kısa, çarpıcı, etkileyici ve yoğun bir biçimde, derli toplu olarak, şairane bir eda ve üslûpla anlatan müstakil bir edebi türdür." İsmail Çetişli, "Servet-i Fünûn'da Mensur Şiir" başlıklı tezinde mensur şiirin saf şiirin dışında değerlendirilmesi gerektiği görüşünü savunur ve mensur şiiri her şeyden önce düzyazı olarak görür.

13 "Malûmdur ki şiir bazılarımız tarafından elân tarz-ı hâsü'l-hâss-ı belâgat addedilmek istenilen nazma münhasır ve müftekir değildir. Binaenaleyh lisân-ı şi'r denildiği zaman mutlaka kelâm-ı mevzûn anlaşılmak iktiza etmez. Şu kadar ki vezinli sözler ruhun her türlü hareket ve ihtizâzatını mümkün mertebe izhara; tabiatın güzelliklerini, garipliklerini, perişanlıklarını nesre nisbetle daha ziyade muvafakat ve muvaffakiyetle taklit ve iş'âra müstait olduğundan her kavmin üdebâ ve şu'arâsı en şedîd, en ulvi, en rûh-perver hislerini nazmen ifade etmişler; yani en güzel şiirlerini manzum söylemişlerdir. Bunun için 'lisân-ı şi'r' tesmiye etmek istediğimiz o tavr-ı belâgate ekseriyetle manzumatta müsâdif oluruz. Efkâr ve hissiyatımızı nevi ve mahiyetlerine, rikkat veya şiddetlerine muvafık olmak üzere ağır veya hafif, batî veya serî uzun veya kısa vezinlerle ifade edebilmek kaidesi de nazmın ayrıca bir meziyetidir" (2000: 27).

> Meselâ anlayalım ki evzanın hangisi daha rakîk, daha saf, daha sade, daha hafif, daha şuh, daha mest, daha raksan ve havayî. Hangisi daha samimî, daha müessir, daha ciddî, daha ağır, daha ulvî, daha semâvî ve ruhanîdir. Evet, bakalım hangi vezin, hangi zeminlere daha muvafık düşecek; hangi hissiyat hangi vezinlerle daha tam, daha salim olarak tebliğ edilebilecek. Hâsılı hangi şiir hangi vezne tatbikan söylenirse tabiiyetini samimiyetini, ruhunu muhafaza edecek (2000: 60).

Konuya göre vezin seçiminin önem kazanması, "serbest müstezat"ın edebiyatın gündemine taşınmasına neden olur. Ahengin sağlanması için şiirde farklı vezinlere ve uzunluk-kısalı hecelere ihtiyaç duyulur. Şiirde konuya uygun veznin seçilmesiyle sağlanacak ahenk eserin güzelliğini açığa çıkaracaktır. Ancak "Evzân-ı Aruz" başlıklı yazısından yaklaşık iki yıl sonra yazdığı "Tesir-i Evzân"da (13 Ekim 1898) şiirde güzelliği sağlamak için konuya uygun vezin seçiminin yeterli olmadığını, veznin "kelimâtın herekât-ı tabî'iyyesine" uygun düşmesi gerektiğini öne sürer.[14] Konu ile veznin, vezin ile kelimelerin uyumlu olduğu şiirleri güzel addeden Fikret, Abdülhak Hâmit'in "Döner vâdîde dûrâdur bir ses, rûdlar çağlar" mısrasındaki "dûrâdûr" ve "rûdlar" kelimelerini işaret ederek, vezinle kelimelerin uyumundan doğan ahenge bu mısrayı örnek verir (2000: 115). Ahengi sağ-

14 "Nazmın güzelliğini temin eden şey veznin muvafakatıdır. Te'sîr-i evzân san'at-ı nazmın hususiyle bizim nazmımızın en çok tedkike şayan bir noktasıdır. [...] Edvâr-ı şi'riyemizin hangilerinde hangi vezinlere en çok rağbet gösterilmiştir. Hangi şairimiz hangi vezni kesretle kullanmış ve bununla ne yolda güzellikler istihsal etmiştir. Vezinlerimiz ne gibi tefennünlere müsaittir. Hangisi daha sade ve selis, hangisi daha rakik veya tumturakhdır. İşte birçok sualler ki her birinin hali uzun uzun musahabelere zemîn-i cereyân olabilir. Fakat ne söylense, ne kadar izahat verilirse bir zevk-i şâirânenin ilham edeceği dekâyik-ı san'ata kabil değil mikyas olamaz. Vezinlerimize müteallik mebahis içinde en ziyade şâyân-ı kayd bir şey varsa o da 'kelimâtın harekât-ı tabî'iyyesidir'" (2000: 113).

layacak nazım şeklinin ise serbest müstezat olduğunu belirtir ve zihinde kalıcılığı ile yarattığı etki bakımından nazmı nesrin önünde tutar.

Ahenkli bir nazım dili yani vezinli söyleyiş hem daha tesirli olması hem de zihinde kalıcı bir etki yaratmasıyla nesirden ayrılır: "İyi manzumeler ekseriya mensur eserlerden daha güç anlaşılır; sebebi bunlarda efkârın gâh pek mütekâsif olması, gâh pek yüksek bulunmasıdır. Maahaza şurası inkâr olunamaz ki lisân-ı âhenk-dâr-ı nazın dimağa daha çabuk nüfuz ve tesir eder ve orada daha çok iz bırakır" (2000: 112). Nazım ve nesir ayrımında anlamı öne çıkaran şair, iyi bir manzumeyi taşıdığı yoğunluk ve yarattığı etkiye uygun biçimde değerlendirmiş olur. Şairin hüneri, edebiyat zevkini tabiatla birleştirip semavi bir musiki elde ettiği takdirde ortaya çıkar.[15] Şair hünerini gösterebilmek için iki sanatın imkânlarını iyi bir şekilde kullanabilmelidir: resim ve müzik. Şiirde yapılacak tabiat tasvirinde resim sanatı "gerçekçiliğin" sağlanması, müziğin imkânları da ahengin yakalanması için gereklidir. Şiirin müzikalitesini konuya göre seçilen vezin ve vezne uygun kelimeler belirleyecektir.

Cenap Şahabeddin de "manzum" ve "mensur" ayrımını vezne dayandırır. Fikret gibi o da nazım ve nesir ayrımını dilin kullanımına göre değil, "vezni" merkeze alarak ahenk ve uyandırdığı etki bakımından değerlendirir. Ona göre manzum eserin iki türlü "intizamı" bulunmaktadır: "1) Eseri teşkil eden mısralar arasındaki uzunluk ve bitişleri bakımından simetrik olma (haricî intizam-kafiye). 2) Bir mısradaki lâfızların sükûn ve harekesiyle (hecelerin açıklığı kapalılığı ve uzunluğu kısalığı) diğer mısralardaki kelimelerin hareketleri arasındaki benzerlik (dahilî intizam-vezin)" (Ercilasun, 1981: 235). Kafiye ve vezni olmayan eserleri "manzum"

15 "Ne derseniz deyiniz, nazmımız güzeldir pek,/Hüner tabiatı zevk-i edeble mezc ederek/O müsikî-i semâvîyi hâsıl etmektir" (2000: 41).

saymaz; hatta ona göre vezin ve kafiye edebiyatın değil, başlı başına müziğin alanına girmektedir. Vezinle kastettiği de elbette aruz veznidir, nitekim çağdaşlarının kullandığı hece veznini ahenk sağlamadığı gerekçesiyle "manzum" kategorisinde ele almaz.[16] "Felsefe-i Evzân" (5 Nisan 1317/1901) başlıklı makalesinde parmak hesabı dediği hece veznine neden itibar etmediğini şu sözlerle açıklar:

> Bizi evzânâ medyûn-ı müracaat bıraktığından dolayı Arabî ve Farisiye hiçbir hakk-ı serzenişimiz olamaz. Vezinler bizim edebiyat-ı manzumemize öyle metîn bir ahenk temin etmiştir ki bunu, mümkün değil, hesâb-ı hece ile istihsâle muvaffak olamadık. Bu cihetle bazı şuaramız gibi terk-i evzân ile parmak hesabına avdet fikrinde değilim, fakat evzân-ı aruzun tevsi' ve ıslâhı ile eshâb-ı zevkiyeden dolayı metrukiyete mahkûm kalacak vezinler yerine lisanımızın tabi'at ve isti'dâdına muvafık dilimizi anasır-ı mevcudesiyle ihataya müsait, yeni evzân vaz'ı tasavvurunu abes gibi telakki etmem (Tarakçı, 1986: 90).

Cenap da tıpkı Fikret gibi, "manzum ve mensur" ayrımını dile göre değil, vezin ve kafiye ölçütüyle belirler. Her iki türde de "şairânelik" başattır, ancak manzum eser, mensur eserden farklı olarak kafiye ve vezni kullanarak ahenkli bir söyleyişe ulaşmalıdır. Tıpkı müzikte olduğu gibi, şiir için de,

16 Burada önemli bir kavram sorununun iyice belirgin kılındığını görüyoruz. Çünkü Cenap 1919 yılında yazdığı "Mesele-i Evzân" başlıklı makalesinde "şiir" sözüyle, nesri de kapsayacak bir şekilde şaireliği kasteder. Manzum ise yine şairane niteliğe sahip ama bilhassa aruz vezniyle yazılan bir türdür: "Şi're gelince o, manzum da olur, mensûr da ve hatta nazm ile nesr arasında bir üçüncü şekl-i beyâna dahi girebilir, meselâ parmak hesabı gibi. Otuz sene evveline gelinceye kadar bizde nazm ile şi'r tevhîd olunurdu; bu iki fikir çifte badem gibi aynı kasr içinde yaşarlardı. Bunları ayıran; zannediyorum ki edebiyat-ı cedîde oldu; hece vezniyle yazılmış pek güzel şi'rler ve bu vezni kabul etmiş pek büyük şâ'irler olabilir. Ancak eserleri manzûm ve kendileri nâzım değildir, diyeceğim; çünkü parmak hesabı sâlim bir çâre-i âhenk olamaz" (Mesele-i Evzân, 1335/1919).

okurda veya dinleyende konunun mahiyetine uygun ruh halini yaratacak olan ahenktir. Şiir ancak bu koşulları sağlıyorsa yani resim ve müziğin imkânlarını kullanıyorsa hitap ettiği kitleye etki eder; bu etki de şiirin "başarısını" sağlar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Milli Edebiyatın İnşası: Direniş ve Uzlaşım

Osmanlı'nın kendisini sorgulayarak "Batı" medeniyeti karşısında gerilemiş olduğunu kabul etmesi, 19. yüzyılda yenilik arayışlarına dayalı reformların programlı bir hale gelmesine yol açar. Osmanlı'nın siyasi birliğinin korunması ve gücünün tekrar meşru kılınabilmesi için iktidar eliyle Tanzimat ve Islahat Fermanları kabul edilerek birtakım reformlar yapılır. Osmanlı aydınları da gazete ve mecmualarda devletin siyasi birliğini ve gücünü korumak için neler yapması gerektiğini tartışırken, edebiyatı kamuoyu yaratabilmek amacıyla kullanmanın yollarını araştırırlar. Şinasi'nin şairleri sınıflandırmak üzere şartlar sunduğu *Fatin Tezkiresi*'nde "iyi şairi" topluma verdiği hizmetle tayin etmeyi önermesi, şair algısında bir değişime işaret eder. Namık Kemal de yeni edebiyatın programı için sunduğu tekliflerde edebiyatın sosyal fayda ilkesine göre şekillenmesini sağlamaya çalışır. Akla, dine ve edebe uygun eserlerin üretilmesi yoluyla edebiyatın fikir üzerine oturtulması, edebiyatı işlevsel kılmanın gereği kabul edilir. Recaizâde ise, fikir üzerine inşa edilecek sahîh edebiyatta tabiata işaret ederek, tabiatı uyandırdığı hisle ele

alan eserleri başarılı addeder ve model şair olarak Abdülhak Hâmit'i gösterir. Namık Kemal, Recaizâde ve Hâmit'ten vatan, hürriyet gibi sosyal meseleleri işleyen şiirler yazmalarını istemesine rağmen, tabiatın uyandırdığı hisleri ele aldıkları şiirlerini de beğenir.

Dini geçersiz kılan "akılcılığa" dayalı "gerçekçilik" anlayışına karşı çıkan Namık Kemal ve dönemin diğer aydınları, Beşir Fuad'ın materyalist yaklaşımıyla tartışma zeminine taşıdığı Batılı anlamda "akılcılık" algısını reddetmişlerdir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Recaizâde, gerçeğe dayalı fikri tabiatın yerine koyarak hem divan şiirinin tasavvuf düşüncesine yaslanan etkisini iyiden iyiye silmiş hem de akla, dine ve edebe aykırı düşmeyecek bir edebiyat üretimini öngörmüştür. Servet-i Fünün şairleri de Recaizâde'nin açtığı yolun giderek edebiyat-ı sahîha anlayışını büyük ölçüde sahiplenmişlerdir. Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin nazmı farklı şekillerde ele almalarına rağmen, edebiyatta "şaireneliği" öne çıkararak edebiyatın incelmiş bir zevke ve kültürel donanıma sahip okura hitap etmesini hedeflerler. İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra Cenap Şahabeddin'in aynı çizgiyi sürdürmesine karşılık, Tevfik Fikret toplumcu şiirler yazarak Namık Kemal'in nazım konusunda arzuladığı dönüşümü gerçekleştirmeyi başarır. Böylece "toplumcu" şiirler yazarken "şairanelikten" ödün vermeyerek Namık Kemal'in çerçevesini belirlediği edebiyat programını uygulamaya koymuş olur. Ancak değişen siyasi atmosfer edebiyatın da yeniden tanımlanmasına yol açtığından, Cenap Şahabeddin'in ve Tevfik Fikret'in şiirdeki hükmü yavaş yavaş silinir. Siyasette ve edebiyatta Osmanlıcılık ve İslamcılık yerine Türkçülük düşüncesi baskın hale gelir.

Tevfik Fikret bu dönemde "toplumcu" şiirler yazmasına rağmen sosyal meseleleri ne İslamcılık ne de Türkçülük çerçevesinde ele alır. Nurullah Çetin, Tevfik Fikret'in Türk mil-

liyetçiliğine karşı muhalif bir tutum sergilemesini "siyasal anlamda ittihatçı" olmasına bağlar (2007: 467). Cenap Şahabeddin ise, millî edebiyat anlayışına "edebî kaygılarla" karşı çıkar. Mehmet Âkif'i, "millî şair" ilan edilen Mehmet Emin Yurdakul'a tercih eder (Tarakçı, 1996: 152) ve ahenk bakımından yetersiz gördüğü hece vezni ile şaireliği reddeden dil kullanımını "edebî" bulmaz.

Edebiyat tarihlerinde Servet-i Fünûn'un bir uzantısı olarak sunulan Fecr-i Âtî şairleri de edebiyatı dönüştürecek güçte bir etki alanı yaratamazlar; ancak sonradan "millî edebiyat" programına dahil olanlar edebiyat tarihlerinde yerlerini alacaklardır. *Servet-i Fünûn* dergisinde 11 Şubat 1325 (24 Şubat 1910) tarihinde yayımladıkları beyannameyle Fecr-i Âtî adını verdikleri topluluğu kamuoyuna duyuran yazar ve şairler (Ahmet Samim, Ahmet Hâşim, Emin Bülent, Emin Lâmi, Tahsin Nâhit, Celâl Sâhir [Reis], Cemil Süleyman, Hamdullah Suphi, Refik Halit, Şehabettin Süleyman, Abdülhak Hayri, İzzet Melih, Ali Cânip, Ali Süha, Faik Âli, Fâzıl Ahmet, Mehmet Behçet, Mehmet Rüştü, Köprülü-zâde Mehmet Fuat, Müfit Râtip, Yakup Kadri) Batı edebiyatını kaynak alarak Türk edebiyatında yeni bir hamle yapmayı planlamışlardır. Yayımladıkları beyannamede edebiyatın asıl amacının "terbiye-i hissiyyenin tekâmülüne hizmet etmek tarîkiyle bir milletin pişvâ-yı terakkiyâtı olduğunu" (2007: 517) belirterek, edebiyatı "estetik" temelleriyle kavradıklarını ilan ederler. Halkı eğitmek için edebiyatı halkın mertebesine "düşürmek" yerine, edebiyat yoluyla incelmiş zevklere sahip olacak olan milletin "terakkisini" gözetirler. Bu "terbiye-i hissiyenin tekâmülü" için lisanın ve edebiyatın ilerlemesi gerektiği düşüncesiyle Batı'dan eserler çevrilmesini, Batı'daki gelişmelere paralel olarak konferanslar düzenlenmesini, böylece edebiyat ve fikir konularının tartışılmasını gerekli görürler. Ancak edebiyatı geniş bir kesim tarafın-

dan eleştirilen Servet-i Fünün sanat anlayışına yaklaşan bir söylemle geliştirme istekleri nedeniyle, onlar da yoğun eleştiriye maruz kalırlar. Asıl ilginç olan, Fecr-i Âtîcilerin sadece millî edebiyatçılar tarafından değil, Mehmet Rauf, Hüseyin Suad gibi Servet-i Fünün yazarlarınca da eleştirilmesidir; ancak iki kanadın eleştirilerinin nedenleri birbirinden farklıdır. Neticede 1912 yılının sonlarına doğru Fecr-i Âtî topluluğu edebiyat sahnesinden silinir; üyelerin bazıları sanat çizgilerini başladıkları gibi sürdürürken, bazıları da "mili edebiyat" hareketine katılırlar (Akyüz, 155). Bu kişilerin millî edebiyat hareketine katılmalarında Ömer Seyfeddin'in çağrısı önemli bir rol oynamıştır.

"Millî edebiyat"ın İnşasına çağrı: "Yeni Lisan"

"Modernleşme, katmanlaşmış sistemin etnik-dinsel kimliklerinin yerine geçecek bir millî kültürü oluşturmasını gerektirir" (1998: 79) diyen Gregory Jusdanis, Yunanistan örneğinden yola çıkarak "millî kültür" ve "gecikmiş modernleşme" kavramlarını tartıştığı çalışmasında, "millî kültürün icadında" edebiyatın rolünü vurgular. Edebiyat sadece toplumu yansıtan bir "ayna" değil, aynı zamanda millet oluşturma sürecinin önemli bir parçasıdır da. "Millî bilinç" yaratımının en önemli aygıtı dildir ve "millî edebiyat" millî kültürü açığa çıkaracak, millî bilinci uyandıracak unsurlarla inşa edilmelidir.

Türkçülük ideolojisini yansıtan "millî edebiyat"ın inşasında da dilin merkezî bir rolü olmuştur. Ömer Seyfeddin'in 29 Mart 1327 [11 Nisan 1911] tarihli *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan "Yeni Lisan" başlıklı makalesi "millî edebiyatın" bildirgesi sayılır. Bu metin, "millî edebiyatın inşası" için edebiyat kamuoyuna yapılmış bir çağrıdır. Hatırlanacağı üzere, "edebiyat-ı sahîha"nın inşa sürecinde dil konusu

merkeze taşınarak konuşma dili ile yazı dili arasındaki fark sorunsallaştırılmış ve edebiyatın "anlaşılırlık" ilkesine göre şekillenmesi hedeflenmiştir. "Millî edebiyatın" inşası için de yine konuşma dili ile yazı dili arasındaki farkın giderilmesi amaçlanır. Ancak "anlaşılırlık" ilkesi Tanzimat döneminden farklı ele alınmış ve dil "millî" nitelikleri açısından incelenip işlenmiştir. Edebiyat dilinin ideolojik niteliğiyle kavranması ve kamuoyu oluşturmak üzere işe koşulması Tanzimat dönemi eleştiri yaklaşımıyla örtüşse de, söz-yazı birliği düşüncesi artık millî kimliğin oluşumuyla ilişkilidir.

"Yeni Lisan" makalesinde "millî bir bilinç" yaratmak üzere kullanılan eleştirel söylem de Tanzimat dönemi eleştiri yaklaşımına bağlanır. Geçmiş edebiyat anlayışlarının eleştirisi yoluyla "olması ve olmaması gerekenleri" sıralayan Ömer Seyfeddin, "eski lisan"ın asla konuşulmadığı, tabiata muhalif ve sun'î olduğu gerekçesiyle, Türkçenin eski "safiyet, sühulet ve tabiîliğine" kavuşmasını ister. Ömer Seyfeddin'in Türkçenin saf ve anlaşılır olduğu "eski"den kastı tam anlaşılmasa da, "eski lisan" derken Osmanlı divan şairlerinin kullandıkları dili işaret ettiği açıktır. Osmanlı divan şiirinin dilini eleştirmekle kalmaz, İran edebiyatının taklidi olduğu gerekçesiyle bu geleneği "gayri millî" sayar ve şiirlerde işlenen konuları "gayri ahlakî" olarak niteler. Henüz "millî bir edebiyatın" inşa edilememiş olmasını şairlerin hayale yaslanmalarına ve "aşk ile muaşaka" hikâyelerini işlemiş olmalarına bağlar. Ömer Seyfeddin'e göre, İslam inancı kadın-erkek ilişkisine izin vermediğinden divan şairlerinin muhayyel sevgiliyi anlattıkları şiirleri samimi değildir; öte yandan samimi bir tavırla gerçek aşklarını dillendirenler ise "soğuk telmihler"le "iğrenç" ve "ahlaksız" şiirler yazmışlardır.[1]

1 "[H]akikati yazmak isteyenler de ahlâksızlıkları Bizans hislerinden mamûl heykeller dikmişlerdir. Nedim'in 'Hammâmnâme'si, Fâzıl'ın 'Hûbân-nâme'si, Vehbî'nin 'Şevk-engîz'i, Rahmî'nin 'Name-i Dil'i gibi!.. Yüzlerini şarka doğru çevirerek yazan şairlerin hitaplarını, ahlarını, ohlarını, gazellerini, gözyaşlarını

Ömer Seyfeddin, yeni edebiyatın inşasında Batı'yı özellikle de Fransız edebiyatını kaynak kabul eden Servet-i Fünûn edebiyatını da taklitçi bulur. Tanzimat döneminde sadeleşmeye başlayan dili sekteye uğratarak edebiyatı geriye götürmekle itham ettiği Servet-i Fünûn neslinin "salon edebiyatı" yaptığını belirtir. "Salon edebiyatı"yla neyi kastettiği, Fikret ve Cenap'ın şiirleri için yaptığı yorumla açıklık kazanır. Bu şiirler güzel olmakla birlikte, "milliyetimize, hissimize ve zevkimize uzak", konuşulan dilden uzak, belli bir kesime hitap eden eserlerdir. Ömer Seyfeddin bu sebeple "millî bir edebiyat vücûda getirebilmek için evvelâ millî bir lisan ister" der; (1999: 77) eski lisanı "hasta" addederek bu hastalığın tedavisi için "yeni lisanı" reçete olarak sunar.

"Yeni Lisan" başlıklı makale, Tanzimat dönemi yazarlarının ve Servet-i Fünûn neslinin sanat anlayışını hükümsüz kılar. Tanzimat'tan beri aydınların dilinden düşmeyen "hastalık"ın defedilmesi için ihtiyaç duyulan millî bilinci yaratacak "millî dil"le yapılacak edebiyata önemli bir rol düşmektedir. Ömer Seyfeddin, millî dilin inşası için sunduğu reçetede, konuşma dilini yazı diline hâkim kılmak için, en tabii dil olarak nitelenen İstanbul Türkçesinin esas alınmasını ister. İstanbul Türkçesi hakkında bir açıklama yapmaz, ancak edebiyat dilinde "olmaması" gerekenlere dair birtakım kurallar getirir: Dile yerleşmiş Arapça, Farsça kelimelerin tasfiyesiyle değil, "ecnebi kaidelerin" atılması yoluyla "milliyete doğru" ilerlenebileceğini düşünür; Arapça ve Farsça tamlamaları, bu dillerin çoğul yapılarını ve edatlarını dilden çıkarmayı teklif eder. Millî bilincin yaratılması için edebiyatın işlevsel kılınmasını nasıl bir "fedakârlık" olarak

umumiyetle kadınlar için zannedenler bir sünnet çocuğu kadar masumdurlar. O neslin son şairi olan Muallim Naci'nin, son neşirleri olan *Heder*'lerini okuyunuz. Bugünkülerin ihtimal manasını bile bilmedikleri 'Hat-âver, çâr-ebru' gibi tabirler görecek, bazı soğuk telmihlerini pek iğrenç ve ahlâksızca bulacaksınız" (1999: 76).

gördüğünü şöyle anlatır: "Eserlerimiz yaldızlı mukavvadan bir heykel olmasın, fikre, hisse ehemmiyet verelim. Yazılarımız sade, beyaz, muhteşem, kavî ebediyyete namzet, mermerden âbideler olsun" (1999: 78). Yaldızlı mukavvadan yapılan bir heykelin göze güzel geldiğini ancak işlevsiz olduğunu belirten Seyfeddin, buna karşılık her gözün görüp anlayabileceği bir sembolik değere sahip ve "sağlam" mermer âbidelerin toplumsal bilinç oluşturmaya uygun olduklarını, bu yüzden edebiyatın mermer âbide gibi yapılandırılması gerektiğini belirtir.

"Yeni Lisan" makalesinde "eskiler" tabiriyle divan şairlerini, "dünküler" tabiriyle de "Servet-i Fünûn" neslini işaret eden Ömer Seyfeddin, işlenen konular ve kullanılan dil itibariyle eleştirdiği bu sanat anlayışlarının yerine "millî dili" kullanarak "millî edebiyatı" inşa edecek olanlara "bugünküler" diye seslenir. "Bugünküler"den kastı Fecr-i Âtî topluğudur ve bu makaleyle onlara bir çağrıda bulunur:

> Bugünküler yani Fecr-i Âtî.. [....] Vatanın bütün ümidi yine onlardadır. Onlar zekidirler, çok gençtirler. Okuyacaklar, çalışacaklar tekâmül edecekler [...] bizi millî bir edebiyattan mahrum bırakan eski ve suni' lisanı terk edecekler. Evet ümidimiz onlardadır. Eskilerin hepsi öldü. Dünküler felce uğradılar. Artık yegâne nasipleri ölümdür. Eski lisanı yaşatan bugün "bugünküler"indir. Onların dünküleri taklit etmekten vazgeçtikleri dakika hakiki fecir olacak, onların sayesinde yeni bir lisanla terennüm olunan "millî bir edebiyat" doğacaktır. (1999: 77)

Millî edebiyatın inşasına hizmet edecek yazarların halihazırda edebiyatın içinde bulunan "gençlerden" seçilmesi anlamlıdır. Fecr-i Âtî beyannamesinde imzası bulunan yazar ve şairler zaten belli bir edebiyat zevkine sahip kişilerdir ve edebiyatta yeni bir etki yaratmak istemektedirler.

Ancak edebî zevkleri, temelleri Tanzimat döneminde atılan, "Servet-i Fünûn" nesliyle işlerlik kazanan sahîh edebiyatın ölçütleriyle belirlenmiştir. Ömer Seyfeddin, Servet-i Fünûn'dan tevarüs eden edebî zevklerinden fedakârlık yapmalarını istediği Fecr-i Âtî topluluğu üyelerini millî bir edebiyat oluşturmak üzere "yeni lisan" hareketine katılmaya davet eder.

> Evet, ey gençler! Hepiniz yeni lisanı ihya ve icada çalışınız. Zekânızı, maharetinizi, dünküleri körü körüne taklide değil, yeni lisanı vaz ve tesise sarf ediniz. Yazdığınızı herkes anlarsa, severse kitaplarınız çok satılacak, zengin olacak, sa'yinizin mükâfatını göreceksiniz, dünküleri taklit etmekte devam ederseniz, bir gün nihayet onlar gibi meyus olarak yazı yazmaya tevbe edecek, "otuz milyonun lisanı" diye telif ettiğiniz kitabın beşyüz tane satılmadığını, kâğıdın parasını çıkaramadığını görerek müteessir olacaksınız. Siz muhafazakârlık ettikçe, yani maziye muhip ve sadık kaldıkça kaybolacak olan şahsî menfaatleriniz yanında âli, muhterem, büyük bir menfaat millî menfaat da kaybolacaktır. Bunun için mesulsünüz. Eskiler ve dünküler idraklerinde mahdut ve masum idiler. Sathî ve behimî düşünürlerdi. Onların gayesi "hal ve mazi" idi. Sizin gayeniz istikbal, istikbal, istikbaldir. Sizden sonra gelecek olan nesil, idrakinize rağmen, muhafazakâr ve maziye muhip kaldığını görürse size ebedî lanetler edecektir (1999: 81).

"Yeni lisana" uygun eserler kaleme alacak gençler hem zengin bir yaşamla hem de şöhretle ödüllendirilecek, geçmiş edebiyat zevkinden beslenen yazarlar cezalandırılacaktır. Bu ödül ve ceza uygulamasının açıkça vurgulanması, dönemin edebiyat ortamı hakkında bir izlenim veriyor: Edebiyatın millileştirilmesi için "yeni lisana" uygun eserler yazmak, bu edebiyatın meşruiyetini sağlamak için gereklilikten

öte bir zorunluluk olarak görülmektedir. "Yeni Lisan" başlıklı makalede yapılan çağrı, edebiyatın nasıl dönüştürüleceğine ve eleştirinin ne nitelikte olacağına dair fikir verir. Millî bilinç yaratmak üzere "yeni lisan"ın öngördüğü kurallar çerçevesinde eser üreten yazarlar "başarılı" addedilecek, geleneksel edebiyat nosyonuna bağlı yazarlar edebiyat sahnesinden "silinecektir".

Millî edebiyatın programı: *Türkçülüğün Esasları*

"Yeni Lisan"da yapılan çağrı dönemin aydınları arasında yankı uyandırır; dilde sadeleşme ve millî edebiyat düşüncesi bir tartışma zemini bulmuş olur. Türk milliyetçiliğinin kültürel yönlerini inceleyen Ziya Gökalp, bu makalenin yayımlanmasından sonra dergiye "Turan" başlıklı manzumesini göndererek yeni lisan hareketine katılacağının işaretini verir. *Genç Kalemler* dergisi 1912 yılında kapandıktan sonra, dilde sadeleşme konulu tartışmalar, millî edebiyatın inşasına yönelik düşünceler, Türk milliyetçiliğinin kökenleri gibi meseleler *Türk Yurdu*, *Türk Sözü*, *Yeni Hayat*, *Halka Doğru*, *Yeni Mecmua* gibi dergilerde ele alınır. Türkçülüğün sadece dilde sadeleşmeyle etkin kılınamayacağını düşünen Ziya Gökalp, Türkçülüğün tüm "mefkûre"lerini kapsayan bir program sunarak "milî edebiyatı" bir sisteme bağlar; hatta bununla da kalmaz, Osmanlı'nın son döneminde beliren bazı eğilimleri daha sistemli bir çerçeve içinde toplar (Koçak, 2001: 371). 1923'te yayımlanan *Türkçülüğün Esasları* adlı çalışması, toplumsal bir hastalığa yakalanan devletin, sosyolojinin imkânlarıyla tedavi edilmesini öngören bir reçete gibidir.

Ziya Gökalp, Comte ve Durkheim'dan esinlenen sosyoloji okulunun verilerinden yararlanarak "hars-medeniyet" sentezini bir çözüm önerisi olarak sunar. Milleti oluşturan un-

surları, harsı –yani kültürü– merkeze alarak tanımlama yoluna gider.[2] Her milletin kendine göre bir harsı ve dili olduğu düşüncesinden yola çıkarak Türk kültürünün yapı taşlarını belirlemeye çalışan Ziya Gökalp'in söylemi ikili karşıtlıklar üzerine kuruludur. Hars-medeniyet sentezinde, sahip olunan ile sahip olunması istenenin nasıl bütünleştirileceğine dair bir çerçeve çizmeye çalışan Gökalp'e göre, hars ile medeniyetin hem ortak yönleri hem de ciddi farkları vardır;[3] bu ikisini birbirinden ayıran unsur ise millettir ve hars millî, medeniyet ise gayri millî olanı temsil eder. Hars bir milletin dinî, ahlakî, hukukî, bedîî, iktisadî ve fenni hayatlarının ahenkli bir toplamıyken, medeniyet birçok milletin sosyal hayatını içerir. Medeniyet, belli yöntemlerle bireylerin çabası neticesinde "taklit" vasıtasıyla sosyal hayatı inşa ederken, harsa dahil olanlar kendiliğinden vücut bulur. Türklerin yaşamında hep bir hars-medeniyet ikiliği olduğunu öne süren Gökalp'e göre, Türk harsı, İslamiyet öncesinde Çin, İslamiyet sonrasında Acem ve Arap medeniyetine bağlanmıştır; şimdi ise Acem ve Arap medeniyetinden Avrupa medeniyetine geçecektir. Dolayısıyla programı bir medeniyet değiştirme projesi olarak görülmelidir; nitekim edebiyatın izleyeceği yöntem, bu medeniyet değişimi için gerekli koşulları içermektedir:

> O halde Şark medeniyeti dâiresinde bulunan Osmanlı medeniyeti, behemehâl ortadan kalkacak, onun yerine bir taraftan İslam diniyle beraber bir Türk harsı, diğer taraftan da Garb medeniyeti kaim olacaktır. İşte Türkçülüğün vazife-

2 "Millet ne kavmî, ne coğrafî, ne siyasî, ne de iradî bir zümre değildir. Millet, lisanca, dince, ahlâkça ve bedîîyatça müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümredir" (2007: 184).

3 "Hars ile medeniyet arasındaki iştirâk noktası, ikisinin de içtimâî hayatları câmi olmasıdır. İçtimâî hayatlar şunlardır: dinî hayat, ahlâkî hayat, hukukî hayat, bedîî hayat, iktisâdî hayat, lisani hayat, fenni hayat. Bu sekiz türlü içtimâî hayatların mecmûuna 'hars' adı verildiği gibi 'medeniyet' denilir" (2007: 190).

si, bir taraftan yalnız halk arasında kalmış olan Türk harsını arayıp bulmak, diğer cihetten Garb medeniyetini tam ve canlı bir sûrette alarak millî harsa aşılamaktır (2007: 198).

Gökalp, Türk harsının İslam diniyle birlikte garp medeniyetine dahil olabilmesi için, "güzidelere", "halka doğru" ve "garba doğru" iki yol çizerek, bu yolları hars-medeniyet sentezine dönüştürme görevi yükler: "Türkçüler, tamamıyla Türk ve Müslüman kalma şartıyla Garb medeniyetine tam ve katî bir sûrette girmek isteyenlerdir. Fakat Garb medeniyetine girmeden evvel, millî harsımızı arayıp bularak millî harsımızı meydana çıkarmamız icap eder" (2007: 198). Bu düşünceyle, medeniyetin içinden gelen güzideleri "millî harsın canlı müzesi" olan halka yönlendirir. Gökalp'in kuramında halka doğru ilkesi iki amaca hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır: halktan harsî bir terbiye almak ve halka medeniyet götürmek. Gökalp, halka gidecek güzidelerin yapması gerekenleri şu şekilde açıklar:

> Bir taraftan halkın içine girmek, halkla beraber yaşamak; halkın kullandığı kelimelere, yaptığı cümlelere dikkat etmek; söylediği darbı meselleri, an'anevi hikmetleri işitmek; düşünüşteki tarzı, duyuşundaki üslûbu zaptetmek; şiirini, musikisini dinleyerek raksını, oyunlarını seyretmek; dinî hayatına, ahlâki duygularına nüfûz etmek; giyinişinde, evinin mimarîsinde, mobilyalarının sadeliğindeki güzellikleri tadabilmek. [...] İşte, Türk milletinin güzideleri ancak uzun müddet halkın bu millî hars müzeleri ve mektepleri içinde yaşadıkları ve ruhları tamımıyla Türk harsıyla meşbu olduktan sonradır ki "millîleşmek" imkânına nail olabilirler (2007: 199-200).

Güzideler, millî harsı halktan alacak, buna karşılık medeniyete sahip olmayan halka (201) garp medeniyetini gö-

türeceklerdir. Garp medeniyetinden ise yalnızca ilim, felsefe ve fen alanlarında beslenilecektir. Görüldüğü üzere, Ziya Gökalp'in medeniyet-hars ayrımı öz ile biçimi, malzeme ile yöntemi, ulusal içerik ile evrensel tekniği birbirinden ayırır (Koçak, 2001: 377). Hars ile medeniyet arasında mutlak bir ayrıma dayanan sentez düşüncesi bazı sorunlara yol açsa da, Cumhuriyet döneminde dahi kültürel tartışmaların ana çizgisini belirlemiştir.

Ziya Gökalp'in hars-medeniyet kuramının edebiyattaki izdüşümü ise halk edebiyatı ile Batı edebiyatının sentezine dayanır. Osmanlı'nın oluşturduğu edebiyat anlayışının, geçiş yapılacak garp medeniyetinde yeri yoktur. Bunun için en başta dildeki ikiliğin kaldırılması, yani Arap ve Acem medeniyetinin uzantısı olarak görülen Osmanlıcanın bir kenara bırakılması ve Türkçenin yazı dili olarak benimsenmesi gerekir. Ziya Gökalp, Ömer Seyfeddin'in dilde sadeleşme için öne sürdüğü ilkeleri genişleterek on bir maddelik bir liste sunar.[4] Ona göre, hece vezniyle yazılmış şiirler "millî harsın canlı müzesi" dediği halka aittir; arız ise Arap ve Acem medeniyetinin veznidir.[5] Ziya Gökalp, halkın edebiyatını har-

4 "1. İstanbul halkının ve bilhassa İstanbul hanımlarının konuştukları gibi yazmak. 2. Halk lisanında Türkçe müterâdifi bulunan Arabî ve Fârisî kelimeleri atmak, karşılığı olmayanları muhafaza etmek. 3. Halk lisanına geçip lafzen yahut manen galatat namını alan Arapça ve Farsça kelimeleri Türkçe addetmek. 4. Eski Türkçe kelimeleri diriltmeye çalışmamak. 5. Yeni kavramları aranacağı zaman önce halk dilinden yararlanılacak, bulunamadığı takdirde terkipsiz olmak koşuluyla Arapça ve Farsça'dan temin etmek. 6. Arapça Farsça kuralları, edatları, terkipleri kullanmamak. 7. Türk halkının bildiği ve kullandığı her kelime Türkçe kabul edilecek. 8. İstanbul Türkçesi yeni Türkçenin temeli olduğundan başka Türkçe lehçelerinden kelime, edat, terkip, kural alınmayacak. 9. Türk medeniyet tarihine dair eserler yazıldıkça eski Türkçe kelimeler yeni Türkçeye girecek fakat bunlar "ıstılah" mevkiinde kalacak.10. Kelimelerin anlamları iştikakla anlaşılmaz. 11. Yeni Türkçenin bu esaslar dahilinde bir sözlüğü ve sarfı vücuda getirilmeli" (2007: 257).

5 "Türk edebiyatı halkın darbımeselleriyle bilmecelerinden, halk masallarıyla halk koşmalarından, destanlarından, halkın cenknâmeleriyle menkıbelerinden, tekkelerin ilâhileriyle nefeslerinden, halkın nekregûyane fıkralarından ve halk temaşasından ibarettir. [...] Bunlar usulle, taklitle yapılmamışlardır.

sın parçası olduğu gerekçesiyle samimi ve güzel, güzidelerin divan ve Tanzimat sonrası edebiyatını ise suni ve çirkin bulur. Halkın ürettiği edebiyatı "millî edebiyat" programının kaynağı ve edebiyatta güzelliğin ölçütü ilan eder. Halk edebiyatına dahil ettiği türler "masallar, fıkralar, efsaneler, menkıbeler, üstreler; sâniyen darbıeseller, bilmeceler; sâlisen mâniler, koşmalar, destanlar, ilâhîler; râbian Dede Korkut Kitabı, âşık Kerem, Şah İsmail, Köroğlu gibi hikâyelerle cenknâmeler; hâmisen Yunus Emre, Kaygusuz, Karacaoğlan, Dertli gibi tekke ve saz şairleri; sâdisen Karagöz ve Nasreddin Hoca gibi canlı edebiyatlar"dır (2007: 259). Millî edebiyatın inşasında halk edebiyatına başvurulması ise edebiyatta romantizmi etkili kılacaktır.

Medeniyet değiştirme projesi de sadece halk edebiyatının canlandırılmasıyla sağlanamaz; edebiyatın "yükselebilmesi" için garp edebiyatının kaynaklarından da istifade edilmelidir. Ziya Gökalp, bunu, "tahris" ile "tehzib" adını verdiği iki terbiyenin senteziyle ele alır: "Edebiyatımızın ikici nev'i modelleri de Homeros'la, Vergilius'tan başlayan bütün klasiklerdir" (2007: 259). Garp edebiyatının klasiklerini, belli bir ülküyü ve kahramanlıkları barındırdığı için millî edebiyatın inşasında faydalanılması gereken bir kaynak olarak görür ve böylece millî edebiyatın kaynağı dediği halk edebiyatından romantizmi, garp edebiyatından da klasizmi alıp sentezleyerek modern edebiyat programını belirler.

Ziya Gökalp'in çağdaşları arasında Türk milliyetçiliğine farklı noktalardan yaklaşan Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu gibi isimlerin sunduğu tekliflere rağmen sosyolojik temelli

---

[...] Osmanlı edebiyatı ise, masal yerine ferdî hikâyelerle romanlardan, koşma ve destan yerine taklitle yapılmış gazellerle alafranga manzûmelerden mürekkeptir. Osmanlı şairlerinden her biri mutlaka Acem devrinde bir Acem şairiyle, Fransız devrinde bir Fransız şairiyle mütenâzırdır. [...] Bu cihetle, Osmanlı edipleriyle şairlerinden hiçbiri orijinal değillerdir, hepsi mukallittir; hepsinin eserleri bedîî ilhamdan değil, zihnî hünerverlikten doğmuştur" (2007: 192).

milliyetçiliğin kabul görmesi önemlidir. Orhan Koçak'ın belirttiği gibi "Gökalp'in çizdiği çerçeve, 'kendimiz olmak' ile 'Batı olmak' ya da özdeşlikle farklılaşma arasında bir sentez vaadiyle, Cumhuriyet'in kültürel seçkinlerine daha cazip" gelmiştir (2007: 380). Neticede Ziya Gökalp'in çerçevesini belirlediği millî edebiyat programına uygun nitelikte eser yazanlar başarılı addedildiğinden, dönemin eleştiri yaklaşımı da bu programa göre şekillenir. Bu dönemden itibaren, "yeni lisanla" halk edebiyatının nazım şekillerini ve türlerini kaynak alıp "millî" vezin kabul edilen hece vezniyle şiir yazan şairler başarılı sayılmaya, "millî edebiyat" programına uygun şiirler özgün kabul edilmeye başlamıştır.

Mehmet Âkif Ersoy'un "hakiki tasvir"inde beliren "sosyal gerçekçilik"

Edebiyat tarihçileri, Mehmet Âkif Ersoy'un şiiri konusunda temkinlidirler; bunun nedeni, Mehmet Âkif'in daha çok bir fikir adamı olarak görülmesi ve döneminin egemen edebiyat anlayışından farklı bir çizgide yer almasıdır. Yapılan çalışmalarda da şair kişiliğinden çok fikir adamı yönü öne çıkarılır; oysa edebiyata ilişkin görüşleri ve bütün şiirlerini topladığı *Safahat* başlıklı eserleri edebiyat tarihi içinde değerlendirilmelidir. Şimdiye kadarki çalışmalarda biyografik eleştiri yapıldığı, başka bir deyişle, sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu kabulüyle yola çıkıldığı görülüyor ki bu yöntemde başat öğe eserin kendisi değil, yazardır. Âkif'in şiir yazdığı döneme ait kültür politikaları kadar, şairin eserlerinin niteliği de bu tür bir eleştiriye olanak tanımıştır.

Âkif'in ilk şiirlerinde Namık Kemal, Ziya Paşa, Muallim Naci, Recaizâde Ekrem, Abdülhak Hâmit, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin gibi şiire yön veren isimlerin düşüncelerinin ve eserlerinin etkisi hissedilir (Okay, 1998: 28). İkin-

ci Meşrutiyet'in ilanından sonra ise, edebiyat, özellikle de şiir üzerine düşünmeye ve bu yeni düşüncelerini uygulamaya çalıştığını görürüz. 1908-1910 yılları arasında *Sırat-ı Müstakim* mecmuasında *Birinci Safahat*'a girecek şiirlerini ve düşünce yazılarını yayımlayarak hem şiir zevkini aldığı eslaftan hem de çağdaşlarından ayrı bir yola saptığını belli eder. Osmanlı divan şiirinden başlayarak Tanzimat döneminde edebiyatın yol haritasını belirleyen şairleri de çağdaşlarını da eleştirerek kendi edebiyat yaklaşımını ortaya koyar. *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilü'r-reşad*'da yayımlanan şiir konulu yazılarında sunduğu yeni edebiyatın inşasına yönelik tekliflerin ve bu tekliflerin yarattığı etkinin tartışılması gerekir.

Mehmet Âkif, şiiri tıpkı "Tanzimat nesli" ve "millî edebiyatçılar" gibi sosyal fayda ilkesine göre kavrar. Ona göre, toplumun içinde bulunduğu siyasi buhrana karşı edebiyatın sosyal bir amacı olmalıdır:

> Şiir için, edebiyat için "süs", "çerez" diyenler var. Karnı tok, sırtı pek milletlere göre bu söz belki doğrudur. Lâkin bizim gibi aç, çıplak milletlere süsten, çerezden, evvel giyecek, yiyecek lâzım. Onun için ne kadar süslü, ne kadar tatlı olursa olsun, libas hizmetini, gıdâ vazifesini görmeyen edebiyat bize hiç söylemez.
>
> Hele "san'at san'at içindir. San'atta gaye yine san'attır. Edebiyatta başka bir gaye aramak san'atı takyîd etmektir" gibi yüksek nazariyeler bizim idrakimizin pek fevkindedir. Zaten bu türlü nazariyeler ahlâksızlığa felsefe şekli veren; edebiyat namına milletin namusuna, hayatına, mevcûdiyetine yürüyen bir takım hazelenin eser diye ortaya koydukları bâhnâmelere revac verilmek için ileri sürülüyor (1987, 142).

Bu sözlerinin ardında, "sanat için sanat" anlayışına karşı olması kadar, yaşadığı devirde böyle bir sanat anlayışının

geçerli kılınamayacağını düşünmesi de vardır. Üne kavuştuğu 1908-1918 yılları arasında Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı yaşanmış; devlet, tarihinin en büyük toprak kaybına uğramıştır. Özellikle İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra fikir hareketlerinin doğuracağını düşündüğü bölünmeye karşı "İslam birliği" idealini savunur ve şiirini bu ideal çerçevesinde şekillendirmeye çalışır. Orhan Okay'a göre, Âkif, "İslam ideali"ni bir dünya nizamı olarak, çağdaş medeniyet meselelerine cevap niteliğinde ele almaktadır.[6] Namık Kemal, Ziya Paşa ve Ömer Seyfeddin gibi Mehmet Âkif de Osmanlı divan şiirini gerçekçi olmadığı ve hayalî bir mazmunlar sistemine bağlı kaldığı için eleştirir. Bunun görünürdeki nedeni ise yine taklittir. Ona göre Osmanlı şairleri, gerçekçi tasvirler yapan Arap şairleri yerine İran şairlerini taklit ettikleri için hayattan kopuk, gerçekçi olmayan bir şiir geleneği yaratmışlardır. Bu yüzden de ona göre "hakiki tasvirlerin" eksik olduğu bu edebiyat geleneği yerine, beklentilere cevap verecek bir edebiyat getirilmelidir.[7] Peki, Mehmet Âkif "hakiki tasvir"le neyi kastetmektedir? Hatırlanacağı üzere "edebiyat-ı sahîha" programında "akla" uygun gerçekler ve gerçekleşmesi mümkün konuları işleyen şairler "başarılı" sayılmakta; tabiatın uyandırdığı hissi yansıtan eserler "güzel" addedilmekteydi. Mehmet Âkif de şiirde tasviri gerekli görür; ancak onun tablosunda tasvir edilecek tabiat insana dairdir: "Meselâ bir fakîrin sefaletini ta'rîf ederek haline acın-

6 "İslam'ı asrın idrâkine söyletme gayreti, çağdaş insanın problemlerine İslam'ın açık olduğu inancından doğmaktadır" (1998: 64).

7 Eski şairlerin "hakiki tasvirlere" eserlerinde yer vermediğini *Sırat-ı Mustakim* mecmuasında yayımladığı "Tasvir" (9 Şubat 1327 [22 Şubat 1912]) adlı yazısında şöyle ifade eder: "Eski şâirlerimizin hiç ehemmiyet vermedikleri, âdeta şâirliğe münâfî gördükleri bir meslek varsa o da mahsusata aid hakîkî tasvîrlerdir. Eğer ilk devirlerde gelen şairlerimiz İran edebiyatı ile uğraştıkları kadar Arabın şi'r-i kadîmiyle tevaggul etselerdi yahut devr-i mutavasıtta yetişen edîblerimiz garbın âsâr-ı edebiyesine bigâne kalmasalardı bugün bizim de elimizde tasvîre dair güzel güzel eserler bulunurdu. Vâesefâ ki dîvanlarımızdaki tasvîrler baştanbaşa hayâldir" (1987: 135).

dırmak için şöyle perîşandır, böyle sefildir... Demektense o zavallının yuvasında nazar-ı merhamete olanca üryanlığıyle çarpacak ne gibi şeyler varsa onları gösterivermek çok daha beliğ olur. Zira birinde söylüyorsunuz, birinde ise gösteriyorsunuz. Elbette görmek dinlemekten müessirdir" (1987: 136). Mehmet Âkif özellikle sefaletin uyandıracağı acıma hissinin gerçekçi bir etki yaratması için nesneleri tasvir etmenin gereğinden söz eder.[8] Çocuk, kadın, yaşlı gibi korunmaya muhtaç gördüğü insanların "acınası hallerini" objeler üzerinden tasvir ederek, okurda gerçekçi bir etki yaratmayı ve onu dönüştürmeyi hedefler. Tabiatın güzellikleri yerine sosyal hayattaki çarpıklıkların edebiyata konu edilmesini ister ve edebiyatın güzellik hissi yaratmasını değil, merhamet duygusu uyandırmasını bekler. Ona göre, şimdiye kadar yapılan edebiyat programları edebiyatın yenileştirilmesi sürecinde Batı'nın hangi yönlerinin model alınacağı konusunda yanlışa düşmüşlerdir:

> İşte vaktiyle şarktan nasıl istifade edememiş, zarar görmüşsek bugün de garp edebiyatından öylece mutazarrır oluyoruz. Bir iki edîb-i güzînimizin âsârı istisna edilirse garbın bedâyi-i edebi nâmına aldığımız şeyler hiç işimize yarayacak mâhiyette değildir. Biz bugün hey'et-i ictimâiyemizin gözünü açacak, hissiyâtını yükseltecek, hamiyetini galeyana getirecek, ahlâkını tehzîb edecek, hülâsa bize her manasıyla ders-i edeb verecek bir edebiyata muhtacız (1987: 6-7).

Mehmet Âkif'e göre, okur-yazar oranının düşük olduğu bir toplumda, kendi "öz" değerlerinden uzaklaşmadan modernitenin değerlerine sahip çıkacak insanların yetiştiril-

8 *Birinci Safahat*'ta İstanbul'un kenar mahallelerini, meyhanelerini, mahalle kahvehanelerini, bayram yerlerini şiirlerinin mekânı haline getirdiği, dilencileri, çocukları, ihtiyarları ve zor durumdaki kadınları anlattığı görülür (Okay, 1998: 47).

mesi için edebiyata önemli görevler düşmektedir. Edebiyatın estetik değerinden önce toplumsal işlevine vurgu yaptığı için diğer eleştirmenlerden farklı bir söyleme sahip olduğu iddia edilen Mehmet Âkif'in faydacı yaklaşımı, kendisinden önceki bazı yazarlarla ve döneminin egemen edebiyat anlayışıyla örtüşür. Edebiyatın "hakiki tasvirlere" yer vermesi gerektiğini belirtmesi, eski edebiyatı bu bakımdan eleştirmesi, onun da Namık Kemal'in taşıdığı kaygılara sahip olduğunu gösterir.

Mehmet Âkif'in döneminde edebiyatta fikrin merkeze alındığını ve "millî" duyguları harekete geçirecek bir "gerçekçiliğin" etkin kılınmaya çalışıldığını önceki kısımda belirtmiştik. İşte bu süreçte, Anadolu hayatına yönelmeyen, folklorik öğelerden yararlanmayan ve özellikle de hece veznini kullanmayan şairler edebiyatın dışında bırakılmak istenmiştir. İslam birliğini savunan Mehmet Âkif bu yapılanmaya karşıdır. Şiirlerini aruz vezniyle yazar ve edebiyata İslamî bir kanaldan yaklaşarak asr-ı saadeti bir "öz" olarak sunar. Cahiliye döneminde şairlerin "hikmete" nadiren ulaştıklarını, İslamiyet sonrasında ise "lisan-ı mübîn-i *Kuran*" sayesinde edebiyat dünyasında büyük bir inkılâp gerçekleştirdiklerini ileri sürer. Ona göre, Türk şairlerinin hikmete yaslanan bu şiirleri beğenmeyip İran edebiyatını taklit etmeleri büyük bir hatadır ve aranan özün kaynağı Kuran'dır.

Mehmet Âkif, "kültürel bir öz" arayışı içindeki aydınlara kurtuluş reçetesi olarak Peygamberin hayatta olduğu "asr-ı saadet" günlerindeki İslam'ı önererek, hikmete dayalı sözü şiirde etkin kılmayı hedefler. Ona göre İslamiyet modernleşmeye engel değildir; ancak İslamiyet'in yanlış algılanmasından kaynaklanan soruların giderilmesi gerekmektedir. Toplumda sorun olarak gördüğü cahilliğin, taassubun ve hurafelerin giderilmesi için dinden doğru bir şekilde faydalanılmalıdır. Mehmet Âkif'in İslam ideali, devletin bütünlüklü

yapısının korunmasını öngörür. Ona göre İslam ideali hem devletin bekasını hem de toplum düzenini sağlayacak, bu iki koşulun sağlanmasıyla da "terakki" gerçekleşecektir.

Mehmet Âkif'in sunduğu bu teklifin takipçi bulamamış olması, beklentilere cevap vermediğini gösteriyor. Bununla birlikte, Okay'a göre "biraz paradoks gibi düşünülse de, Âkif'in, İslâm şairi olmasının yanı sıra milliyetçi bir yönü de vardır. Onun, o kadar ümmet fikri etrafında dönen mısraları arasında, dikkatli bir göz, hiç şüphesiz Ziya Gökalp gibi Türkçü değil, fakat kültür ve inanç temeline dayalı, adı konmamış milliyet görüşünün varlığına şahit olacaktır" (1998: 53).

Mehmet Âkif sadece "İslam idealiyle" çağdaşlarından ayrılmaz, dile bakışıyla da farklı bir çizgide yer alır. Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin gibi Mehmet Âkif de "millî edebiyatın inşasında" temel mesele olarak görülen dilin sadeleştirilmesiyle arzu edilen siyasi emele ulaşılamayacağını düşünür.[9] Dilin sadeleştirilmesinde herkesçe bilinen ve kullanılan tabirlerin yerine Türkçe karşılık aranmasına sıcak bakmayan Âkif, Servet-i Fünûn şiirinde olduğu gibi "şaireneliği" yakalamak üzere Arapça ve Farsça kelimelerle yüklü şiir yazımına da karşı çıkar. Ona göre bir kısmı Veysi'nin devrini ihya ederken, diğerleri Mâverâü'nnehir'den işlenmemiş bir dili getirmeye çalışmaktadır. Veysî devrinden kastı Servet-i Fünûn dönemi dil anlayışı, Mâverâü'nnehir'den gelen dil ise millî edebiyatçıların kullandıkları dildir. Mehmet Âkif

9 *İkdam* gazetesinde çıkan makalelere karşılık 27 Mayıs 1326'da [10 Haziran 1910] yazdığı "Hasbıhâl"de şöyle der: "Meclis yerine (kurultay), meb'ûs yerine (yalvaç), a'yan yerine (ak sakal), hal yerine (idemük), can yerine bilmem ne! Kelimeler böyle, şiveyi nakle ise imkân yok. Şüphesiz bu makaleleri yazan adamın bir maksadı, hem de hayırlı bir maksadı olacaktır. Evet bu maksad Osmanlıların lisan-ı resmîsi olan Türkçeyi bütün dünyadaki Türklerin anlayabileceği bir hale getirmektir, zannederim. Lâkin azıcık insaf edelim ki tutulan yol oraya gider mi? Hepimizin bildiği, hem başka bir lisandan alınma olunduğunu hatırına getiremeyecek kadar iyi bildiği kelimeleri unutturarak hiçbirimizin bilmediği ta'birleri kabûl etmek sûretiyle mi lisanımızı sadeleştireceğiz" (1987: 41).

de dilin sadeleştirilmesini "farz" kabul eder, ancak ona kalırsa çağdaşlarının uyguladıkları yöntem hatalıdır. O da edebiyatı sosyal fayda ilkesine göre tanımladığı için, dil meselesine anlaşılırlık bağlamında yaklaşır; bu yüzden arkaik kelimelerden uzak durulması gerektiğini düşünür.

Şiirde kullanılan hece veznine itirazı da bu anlayışıyla örtüşür. 8 Ekim 1326/1910'da yazdığı "Musahebe-i Edebiye" başlıklı makalesinde büyük şairlerin aruz vezniyle güzel şiirler yazmayı başardıklarını ve böyle bir geleneğe sahipken yeni arayışlara girmenin lüzumunu görmediğini belirtir. "Nitekim büyük şairlerimiz bu vezin ile pek güzel şiirler söylenebileceğini eserleriyle ispat ettiler. Zaten nesir varken nazım ile teblîğ-i hissiyata kalkışmak bir nevi mirasyediliktir. Karîhası zarurât-i vezin derd-i müzmini altında inleyen bizim gibi fukara-yı san'at ya haddini bilerek mirasyediliğe özenmemeli yahut Acem evzânından şikâyet etmemeli" (1987: 100). Görüldüğü gibi, ona göre sırf hisleri bildirmek için yazılacak yazılar için nesir daha uygundur; bunun için nazma başvurulmuşsa da aruz vezninden şikâyet edilmemelidir. Bununla birlikte hece vezniyle yazılan şiirleri başarılı bulmadığını, Mehmet Emin Yurdakul'un şiiri hakkındaki alaycı değerlendirmesinde ortaya koyar. "Emin Bey'in [hece vezniyle] yazdığı biliyorum, fakat muvaffakiyetinden haberim yok" (1987, 100). Neticede Mehmet Âkif, fikri "hakiki tasvirler"le ifade etme isteği ve Osmanlı edebiyatı hakkındaki eleştirileriyle Tanzimat dönemi şairlerine yaklaşırken, "yeni" edebiyata kaynak arayışı konusunda çağdaşlarından ayrılır.

Ahmet Hâşim'in lirik şiir dolayımında direnişi

Ahmet Hâşim'in *Dergâh* dergisinin ilk sayısında (15 Nisan 1337/1921) yayımlanan "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı şiiri çağdaşları tarafından eleştirilmiştir. Özellikle şiirin son

iki dizesi olan "Akşam, yine akşam, yine akşam/Göllerde bu dem bir kamış olsam", "manasız" ve "vuzuhsuz" bulunur. Yaklaşık dört ay sonra, yine *Dergâh* dergisinde "Şiirde Mana" (5 Ağustos 1337/1921) başlıklı bir yazı yayımlayarak eleştirilere cevap verir.[10] *Piyale* başlıklı şiir kitabının 1926 ve 1928 tarihli nüshalarında aynı yazıyı biraz değiştirerek "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" başlığıyla önsöz olarak kullanır. Türk Edebiyat tarihlerinde *Piyale* önsözü olarak da anılan bu yazı, Ahmet Hâşim'in "poetikası" kabul edilir. Hâşim, yazısının başında, Türk edebiyat geleneğinde şairi merkeze alarak "tahkir" eden eleştiri yaklaşımının öznelliğine vurgu yaptıktan sonra, şiirde "mana" ve "vuzuh"tan şimdiye kadar ne anlaşıldığını yazar. Bu kavramları açıklarken hem yeni edebiyatın inşasına yön veren "edebiyat-ı sahîha" ve Servet-i Fünûn dönemi şiir anlayışına hem de çağının baskın eğilimi haline gelen "millî edebiyat" düşüncesine karşı çıkar.

Hatırlanacağı üzere, yeni edebiyatın inşası "fikir" temeline dayanmaktadır ve bu fikrin iletilmesi için dilin konuşma diline yaslanması beklenir. Recaizâde'nin çizdiği yolda ilerleyen Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin ise edebiyat dilinin "şairane" niteliğine vurgu yaparak nazım ve nesrin iç içe geçmesine imkân tanımışlardır. İkinci Meşrutiyet sonrası ağırlık kazanan "milliyetçilik" ideolojisinin etkisiyle edebiyata "millî" bir kimlik kazandırmaya çalışanlar da, fikri bu doğrultuda yani milliyetçilik ideolojisiyle tanımlamaktadırlar. Ahmet Hâşim, şiirde "mana"nın fikirle telakki edildiği bu edebiyat anlayışlarını şu sözlerle sorgular: "Fikir de-

10 Burada Ahmet Hâşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" adlı yazısına yapılan göndermeler, Orhan Okay'ın *Poetika Dersleri* adlı çalışmasına dayanacaktır. Zira Okay, Hâşim'in *Piyale* önsözünde yayımlanan "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" yazısıyla "Şiirde Mana" başlıklı yazısını karşılaştırarak verir ve *Piyale*'de yer alıp *Dergâh*'ta bulunmayan ibareleri parantez () içinde, *Dergâh*'ta bulunup da *Piyale*'de yer almamış olan ibareleri köşeli parantez [ ] içinde ve siyah harflerle gösterir.

dikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu ve 'vuzuh' bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü 'söz' sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır" (94). Şiirde mananın "fikir", "hikâye" ve "mazmun"la tanımlandığı ve şiirin herkesçe anlaşılmasının "vuzuh" olarak nitelendirildiği şiir anlayışını ağır bir dille eleştiren Haşim'e göre, şiirin sosyal fayda ilkesi doğrultusunda işlevsel kılınmasına ve bu bağlamda şiirin tarih, felsefe, nutuk ve belâgatle birlikte düşünülmesine itiraz eder; zira ona göre şiirin muhatabı sıradan bir okur değildir ve de olmamalıdır. Hâşim, şiiri "anlam ve vuzuh ekseninde değerlendirenleri, şiirin dış yapısıyla ilgilendikleri için "nâehil" diye adlandırır. Oysa ona göre asıl üzerinde düşünülmesi gereken şiiri şiir kılan ve böylelikle onu nesirden ayıran "dil"in kullanımıdır.

Servet-i Fünûn döneminde Tevfik Fikret "Lisân-ı Şiir" başlıklı yazısında, nazım ve nesir ayrımına gitmeden, edebiyatta şiirselliğin etkin kılınması amacıyla "şiir dili" kavramına yer vermişti. Onun bu yaklaşımı da Recaizâde'nin her vezinli ve kafiyeli sözün şiir sayılamayacağı görüşünden tevarüs etmekteydi. Bu bağlamda mensur şiir örneklerinin ağırlık kazanması "şairanelik" arayışının bir tezahürü olarak karşımıza çıkmıştı. Manzum ve mensur eserde şiirselliğin ortak paydada buluştuğu "mensur şiirin" karşısında Ahmet Hâşim, nazım ile nesrin farkına işaret ederek bunların birbirinden ayrılması gerektiğini belirtmektedir.

> Nesirde üslûbun teşekkülü için zarurî olan anâsırın hiçbiri şiir için mevzu-ı bahs olamaz. Şiir ile nesir, bu itibarla, yekdiğeriyle nisbet ve alâkası olmayan ayrı nizamlara tâbi ayrı sahalarda, ayrı eb'ad ve eşkâl üzere yükselen, ayrı iki mimarîdir. "Nesr"in müvellidi akıl ve mantık, "şiir"in ise, id-

rak mıntıkaları haricinde, esrar ve meçhûlatın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bîgâh ufk-ı mahsûsâta akseden kudsî ve isimsiz menba'dır (2004: 98).

Nesir üslûbunun oluşması için zorunlu unsurların hiçbirini şiir için geçerli saymayan Hâşim'in, nazım ve nesri ayırmasının nedenini Orhan Okay "Servet-i Fünûn" şiirine bağlar.[11] Hâşim, şiirle nesrin farkını özellikle dilin kullanımına vurgu yaparak izah eder. Şiirin "alelâde" bir dille yazılamayacağını vurgulayan Hâşim, "herkesin anlayabileceği şiir[i] munhasıran dûn şairlerin" işi olarak değerlendirir ve ona göre "şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vaz-ı kanundur. Şairin lisanı [ister nazım ister nesir olsun] nesir gibi anlaşılmak için değil, [hissedilmek] (fakat duyulmak) üzere vücut bulmuş mûsiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır" (96). Şiiri sözden ziyade musikiye yakın gören Hâşim, müzik ve şiir arasında kurduğu ilişkiyle Servet-i Fünûn şiir anlayışına bağlanabilir. Ancak Ahmet Hâşim, şiir dili ile nesir dilini birbirinden ayırır. Servet-i Fünûn şairleri, şiir diline özel bir vurgu yapmaksızın "manzum" ve "mensur" eserleri "şairanelikte" buluşturmuşlar, "manzum"un ayırt edici özelliği olarak vezin ve kafiyeyi alıp, bunlarla oluşturulacak ahengi müziğin imkânlarıyla ele almışlardır. Ahmet Hâşim ise şiirde önemli olanın sözcüğün anlamında değil, cümlenin söyleniş değerinde yattığını düşünür.

Fikret, ahengi vezin ekseninde değerlendirerek hangi vez-

11 Orhan Okay, Haşim'in *Gurabahane-i Laklakan*'da "Sonbahar Şiirleri"nden bahsederken Fikret'i eleştirdiği şu sözlerine yer verir: "Tevfik Fikret, şiirin ruh ve cevherini anlamaktaki isabetsizliğini, şiirin şekli hakkındaki telakkisiyle göstermişti: Fikret, şiirin nesirden büsbütün ayrı yazılmak, ayrı okunmak ve ayrı duyulmak üzere vücut bulmuş bir hususi lisan olduğunu düşünmeyerek, en az nazma benzeyen ve nesre en çok yaklaşan bir şiirin en mükemmel şiir olacağını zannetmek saffetinde bulunmuştu" (111).

nin hangi hissi açığa çıkarmaya daha uygun olacağının tespit edilmesi gerektiğini belirtirken, serbest müstezadı işaret ediyordu. Hâşim de aynı bağlantıyı kelimenin cümle içindeki konumunu "mahrem, havai veya haşin" sese göre belirleyerek "muzlim veya muzi, ağır veya seri" hislerin açığa çıkacağı müziğin etkisini, serbest müstezatta arar.[12] Her iki şairde de görüldüğü üzere, müziğin şiire model olarak sunulması "ahenk"in şiirde etkin kılınması amacını taşır ve şiirde anlamın uyandıracağı hissin bu ahenkle okurda veya dinleyende yaratacağı etki gözetilir. Ancak Hâşim, kelimenin ses değerine yüklediği anlamla, şiir dilinin oluşumuna zemin hazırlar. Başka bir deyişle Fikret, salt şiir değil, bir bütün olarak edebiyat zevkinin tabiatla harmanlandığı "semavi bir müziğin" yaratacağı etkiyi hedeflerken, Hâşim, müziğin sese dayalı imkânından şiir dilini nesir dilinden ayırmak için yararlanır. "Şiir bir hikâye değil sessiz bir şarkıdır" sözü, Haşim'in şiir anlayışının anahtar cümlesidir. Çağdaşlarının şiirdeki anlam arayışlarına karşılık Hâşim, herkesin anlayabileceği şiirin "dûn şairlerin" işi olduğunu belirterek, şiirde anlamın seçilen kelimelerin ses değerleriyle nasıl temsil edileceğini ele alır. Şiir eleştirilerinde normatif kurallara uygunluğu ölçüt alan ve bu bağlamda şiiri "mana, imlâ, sarf ve nahv meselesi"ne indirgeyen yaklaşımlara itiraz ederek "vuzuh" kavramını daha çok okur merkezli ele alır.

Tanzimat döneminde edebiyatın "anlaşılırlık" ilkesinin öne çıkarılması, yenilik hareketlerinin meşruiyetini sağlayacak bir kamuoyu oluşturma çabasına dayanmaktaydı. Bu yüzden de konuşulan dille edebî üretimin sağlanması iste-

12 "Şairin hedefi, her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak, temas ve tesadümden ve esrarengiz izdivaclardan mütehassıl tatlı, mahrem, havai veya haşin sese göre tayin ve müteferrik kelime ahenklerini, mısraın umumi revişine tabi kılarak, mütemevviç ve seyyal, muzlim veya muzi, ağır veya seri hislere, kelimelerin manası fevkinde, mısraın musiki temevvücatından namahdud ve müessir bir ifade bulmaktır" (2004: 206).

ği, dilin ideolojik işlevini harekete geçirmekteydi. Şiirde vuzuh meselesini ise dilin anlaşılırlığı ölçüsünde değil, fikrin "sade"liği açısından ele alan Tevfik Fikret, "Veli dayılar" için şiir yazmadıklarını şiirin üst bir okura hitap ettiğini belirtmişti. Cenap da yeni hayalleri yazmak için yeni kelimelerin kullanılmasını ve dilin imkânlarının genişletilmesini bir "terakki" olarak görmekteydi. Dilin ideolojik işlevinin "şaireneliğe taşındığı bir edebiyat ortamından beslenen Ahmet Hâşim, çağdaşlarının dilin ideolojik işlevini tekrar baskın bir edebiyat eğilimi haline getirdiği bir dönemde, şiir dilinin özel bir kullanımı olması gerektiğini vurgulayarak "vuzuh" kavramının okurun zihninde tanımlanabileceğini düşünüyordu.[13] Hâşim, toplumsal beğeninin yerine incelmiş bir zevke sahip okuru şiirin muhatabı alır, okurun ruh halini ve bulunduğu ortamın da şiirin "vazıh" addedilmesinde etken olduğuna işaret eder. Cenap, Recaizâde'nin şiir yaklaşımında yer alan bir tabiat manzarasının uyandıracağı hissin, herkeste aynı etkiyi yaratmayacağını belirtip aynı tabiat manzarası karşısında "bireyin" farklı hislere bürüneceğini ifade ederek ondan ayrılmıştı. Hâşim ise, şiirde yer alan tabiat manzarası karşısında "aynı bireyin" bulunduğu zaman diliminin de etkisiyle şiiri farklı alımlayabileceğini vurgular: "Şiirler var ki sular gibi akşamla renklenir ve ağaçlar gibi mehtapla gölgelenir, güneşin ziyasında ise bu aynı şiirler, teneffüs edilmez bir buhar olur. Uzaktan gelen bir çoban kavalını veya bir bahçıvan şarkısını dinleyerek ağlamak istediğimiz yaz gecelerindeki ruhumuz, öğlelerin, hararetinde ta-

13 "Hangi türlü zekânın anlayışı vuzuha mikyas addedilmeli?" sorusuna verdiği cevap "vuzuh" kavramının okura göre değişkenlik kazanacağı yönündedir. Ona göre "vuzuh, esere ait olduğu kadar kâriin (de) zekâ ve ruhuna [da aittir] (taalluk eden bir meseledir). Her yerde olduğu gibi bizde de yevmî gazetenin alıştırdığı kari [için], şiirde [hiçbir zevk yoktur] (kolay bir zevk bulamaz). Hâlbuki şiir, (anlaşılmak için), ruh ve zekâ istidâdından başka çetin bir hazırlanma ve hattâ ziya, hava ve zaman şartları gibi müşkil bir takım [şartlar] (hâricî avâmilin de yardımını da) ister" (2004: 108).

şıdığımız o (ağır ve) baygın [ve bîhaber] ruhun eşi midir?" (2004: 108). Dolayısıyla Hâşim, şiirin "vâzıh" sayılabilmesi için okurun hem kültürel donanımını hem de sezgisel yaklaşımını belirleyici kılar ve şiirin uyandıracağı hissin "doğru" kavranabilmesi için de şiirin kurgusunda yer alan zaman ile şiirin okunduğu zamanın "uygun" olmasını önemli addeder. Akşamla renklenen suların, mehtapla gölgelenen ağaçların yarattığı hissin "gerçekçi" etki yaratması için okurun "doğru" zamanda şiiri okuması beklenmektedir. Eğer okurun içinde bulunduğu ortam, şiirin ortamıyla örtüşmüyorsa, bu durumda şiirde yaratması beklenen "gerçekçi etki" yitirilecek ve şiir "buharlaşacak"tır.

Ahmet Hâşim'in "mana" ve vuzuh" hakkındaki bu görüşleri ve şiir dilinin özel kullanımına yaptığı vurgu, şiirde "lirizm" arayışı olarak yorumlanabilir. Nitekim Hâşim'in amacının şiir yaklaşımında etkili anlatıma ulaşmak olduğunu ve bu doğrultuda müzikle şiir arasında bağlantı kurarak her bir sözcüğün ses değerine göre seçim yapmanın gerekliliği üzerinde durduğunu görüyoruz. Lirik şiirin karşıtı olarak görülen "didaktik şiir" ise siyasi ve sosyal meselelerin işlendiği ve dolayısıyla şiirde ideolojik işlevin öne çıktığı şiiri temsil eder.

Edebiyat eleştirilerinde şiirde lirizm söz konusu olduğunda, daha çok dilin müzikle kurulan bağı öne çıkar ve lirik şiirlerin içeriğinin "ideolojiden" arınmış olduğu vurgulanır. Paul de Man, Türkçeye "Lirik ve Modernlik" adı ile çevrilen makalesinde Hans Robert Jauss'ın lirik ve modernlik konusundaki görüşlerini aktarırken, lirik şiirin temsilden uzaklaşma hareketi olduğunu, bunun Baudelaire'e kadar uzanan tarihsel bir sürece yaslandığını ve "lirik şiirin" modernliğin bir uzantısı (380) olduğunu belirtir. Modern şiirin "özgül zorluğunu" muğlaklığına bağlayan Jauss, modern şiirin anlaşılmak üzere yazılmadığını belirtir (1998: 373). Jauss

"Nesnenin gözden yitmesi ana tema olur" (1998: 374) diyerek modern şiirin dış gerçekliği yansıtmadığına işaret eder. Ahmet Hâşim ise "dış gerçekliği" Jauss'un belirttiği şekliyle yadsımaz, "dış gerçekliği" temsil yoluyla kavrayarak ve şiir dilinde ahengi gözeterek "lirik şiirin" izini sürer.

Theodor Adorno "Lirik Şiir ve Toplum" başlıklı yazısında "en yüksek lirik yapıtlar[ın] öznenin hiçbir konu izi bırakmamacasıya kendini dilde seslendirdiği, o kadar ki artık dilin kendisinin de bir ses kazandığı" şiirler olduğunu, bu şiirlerde dilin kendi sesinin işitildiğini söyler (2004: 123). Şiiri sessiz bir şarkı olarak değerlendiren Hâşim de şiirde kullanılan dilin kendi sesini duyurmasını bekler. Adorno, yazısında "lirik yapıtın her zaman bir toplumsal çatışkının öznel ifadesi" olduğu tezinden yola çıkarak "sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü de ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir" der (2004: 118). Şiirde anlamın geriye itilmesinin ve kelimelerin sessel özelliklerinin öne çıkarılmasının yanı sıra, lirik şiirin örtük bir biçimde de olsa "toplumsal duruma yöneltilen bir protesto"yu dillendirmesi fikri üzerinde durulmalıdır. Adorno'ya göre lirik şiir, "[h]er bireyin yabancı, düşmanca, soğuk ve baskıcı bir deneyim olarak yaşadığı bir toplumsal duruma yöneltilen bir protestoyu ifade eder ve bu durum da şiir üzerinde ters izdüşümünü bırakır" (2004: 118). Bu noktada Hâşim'deki lirizmin hangi toplumsal duruma yönelik bir protestoyu içerdiği sorusu akla gelecektir. Bilindiği üzere Hâşim, toplum hayatından uzak, bireysel şiirler yazdığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Öte taraftan Hâşim de dönemin baskın edebiyat anlayışını "maskara sanatı" diyerek eleştirir.

> Fakat yeni olan elîm bir tereddi alâmeti olan "nekregû"nun hayatımızda aldığı ehemmiyet ve edindiği simadır. Nice hazin çehrelerin son zamanda matbuatta, maskara sanatına

rağbeti ancak bununla izah edilebilir. Bizde şimdi siyaset, sulh, harp, ilim ve edep meseleleri, ehlinden tahliye edilmiş birer boş sahadır ve kalem nekreleri orada gâh âlim, gâh siyasi kılığında rahatça merkeplerini koşturur. Şüphe yok ki "nekre" de bir yeni insan numunesi değildir; fakat yeni olan, nekreden, maskaradan başka mütefekkiri, mürşidi ve rehberi kalmayan memlekettir (2004: 94).

Onun şiirinde hangi örtük ideolojiden söz edeceğiz sorusunu tartışmak için öncelikle Hâşim'in şiirlerini nasıl bir ortamda ürettiğine bakmamız gerekir. Hâşim'in şiir yazdığı dönemde Ömer Seyfeddin, Ali Cânip, Ziya Gökalp'le başlayan ve etkisi Cumhuriyet döneminde de sürecek olan "edebiyatın millîleştirilmesi" çalışmalarının etkin olduğunu hatırlamalıyız. "Hecenin Beş Şairi"nin ve onların takipçisi olan edebiyatçıların "millî" bir şiir anlayışı kurmak amacıyla Anadolu hayatına yöneldiklerini, folklorik öğelerden yararlandıklarını ve "millî" vezin olan heceyi kullandıklarını biliyoruz. Tam bu noktada şiirde oluşturulmak istenen sanat anlayışının karşısında Hâşim'in poetikasının durduğu görülecektir.

Adorno "kolektif bir alt akıntı[nın] her türlü bireysel lirik şiirin temelini oluşturacağını" (2004: 125) söyler. "Millî" edebiyatı yaratan kolektivite hâkim ideolojinin "üst"ten dayatmalarıyla oluşturulmaya çalışılsa da, Adorno'nun söylediği "bireysel lirik şiiri" meydana çıkaracak şartları taşır. Hâşim'in lirizmi ise "millî edebiyata" yönelik bir "direniş" niteliğindedir. Adorno'ya göre, "durum ne kadar bunaltıcı, ne kadar ağırsa, yapıt da dışsal olan herhangi bir şeye teslim olmayı reddederek ve kendini sadece kendi yasalarınca oluşturarak o kadar direnç gösterir" (2004: 118). Bu bağlamda Hâşim'in önce 1921'de yayımladığı, daha sonra da geliştirerek *Piyale*'nin 1926 ve 1928 baskılarına önsöz olarak koy-

duğu yazıların önemi daha iyi anlaşılır. Zira bu yazıların geliştirilerek tekrar tekrar yayımlanması şairin direnişini gösteren önemli bir ayrıntıdır. Hâşim'in şiirlerini sadece şairin kendi "ben"ini anlattığı bireysel bir duruşun ifadesi olarak değil, döneminin edebiyat anlayışına karşı bir "direniş" olarak da okumak mümkündür.

Yahya Kemal Beyatlı'nın gelenekle uzlaşımı

Türk edebiyatında "yeninin ve millî olanın bayrağı" (Tanpınar, 1982: 31) kabul edilen Yahya Kemal, çağının baskın edebiyat eğilimine karşılık yeni teklifler sunar. Sunduğu tekliflerle de döneminin siyasi atmosferiyle uzlaşım sağlamaya çalışan bir eleştirel söylem geliştirir. Paris'te kaldığı yıllarda şiirde bir arayış içinde olduğu, özellikle tarih ve coğrafya üzerinde düşündüğü bilinmektedir. Nitekim Türkçülüğe dair millî bilinci yaratmak ve millî kültürü keşfetmek için tarih ve coğrafyadan yola çıkmıştır. Paris'te kaldığı yıllar onun için "mektep" günleridir; "memlekete döndüğünde" edebiyatı dönüştürecek "modern" bir anlayışı etkin kılmayı amaçlayan görüşlerini hem yazılarında hem de şiirlerinde işleyecektir. Yahya Kemal, "modern" şiiri nasıl kavramakta ve "modern" şiirle "kolektif bilinci" aynı düzlemde nasıl ele almaktadır?

Yahya Kemal, "Şiir nedir ya da nasıl olmalıdır?" sorusunu tersine çevirerek, "Şiir ne değildir ve nasıl olmamalıdır?" şeklinde sormuş ve cevaplamaya çalışmıştır. Şiire ilişkin düşünceleri, kendi döneminden önce yaşamış şairlerin ve çağdaşlarının şiirlerini eleştirdiği noktalarda açıklık kazanır. Kendi döneminden önce yaşamış şairlerin ve çağdaşlarının şiir anlayışını eleştirerek şiir yaklaşımına dair bir söylem kurmuş ve Tanzimat sonrası gelenek haline gelen eleştiri yaklaşımına bu yolla bağlanmıştır. Yahya Kemal "Biz Na-

sıl Şiir İsteriz" başlıklı yazısında şiirin ne olduğu ve ne olması gerektiği konusundaki tartışmaların Tanzimat dönemiyle birlikte açıldığını söyler. Recaizâde Mahmut Ekrem ile şiirin yalnız vezinden ve kafiyeden ibaret olmadığını öğrendiğimizi, Servet-i Fünün döneminde Tevfik Fikret'in şiiriyle "sözün büsbütün ayağa" düşmediğini belirtir. Şairin "sözün büsbütün ayağa" düşmediğini söylemesi, onun şiir anlayışını ortaya koyabilmek için önemli bir noktadır. Zira ona göre, Meşrutiyet'in ilanından sonra şiir "ayağa düşecektir". Yahya Kemal, bu şiir anlayışını şu sözlerle değerlendirir:

> Meşrutiyet'ten sonra, bir şâir zümresini ve yeni bir çığırı demirden elinde tutan bir baş zuhûr etmediğinden benlik taşkınlığından başka bir kudreti olmayan teferrüd çoşkunları şiirin *mutlak* tariflerini ortaya sürdüler. [...] Lâkin bunların arkasından, hemen, daha vahîm bir takım türedi. Bu takımdaki müddeîler, evvelkiler gibi, şiirle alâkadar da değildiler; şiiri söylediklerinden veyâhut anladıklarından değil, şiiri cemiyet-i beşeriyeye en nâfi' ve uygun bir kıymette taleb eden rehberlerdi. [...] Bunların kimi azgın milliyetperverdi. Kimi de aksine olarak, beşeriyetçi idi, kimi ne o ve ne bu, yalnız şiirin ziyan olmaması için insanlara nâfi' şeyleri öğretecek bir vâsıta olmasını isteyen, ciddî, hayırperver zevattandı. [...] Müddeâları mâlûm mesleklere tevâfuk eden bunlardan sonra yeni felsefenin netîcelerine göre yepyeni bir şiir isteyenler geliyordu. [...] Çok öfkeli, demir gibi sert ve uğultulu bir hiddetten başka hiçbir mânâ ifâde etmeyen bir lisân kullanıyorlardı (2005a: 12-13).

Yahya Kemal, sözünü ettiği edebiyat çevrelerinin isimlerini anmamış olsa da, kimleri kastettiğini anlamak güç değildir. Onun eleştirisi ilk olarak Fecr-i Âtî şairlerinin bireysel şiir anlayışına, ikincisi millî duyguları uyandırmak için fikri ön plana çıkaran millî edebiyat dönemi şiirlerine, son olarak

da Ercümend Behzad Lav ve Nâzım Hikmet'in temsil ettiği sosyalist dünya görüşünün işlendiği şiirlerin "lisanına" yöneliktir. Yahya Kemal, Türk edebiyatındaki bu süreci, Yeniçeri ordusu ile koşutluk kurarak açıklar: Yeniçeri ordusu da bozulduktan sonra aradan iki yüz sene geçmesine rağmen bir türlü düzelememiştir; çünkü "içine yabancı unsurlar" karışmıştır (2005: 25). Yahya Kemal'in bu eleştirisi onun nasıl bir şiir istediğinin ipuçlarını içerir: Şiirde salt bireysel konuların işlenmesine ya da bir fikri iletmek üzere şiirselliğin göz ardı edilmesine itirazda bulunur. Buna karşın, süregelen şiir akımlarını değerlendirerek bunlar arasında bir uzlaşım noktası yakalamaya çalıştığı da dikkatlerden kaçmamalıdır.

Çağdaşlarının millet bilinci yaratmak üzere "Türkçülük" konusunu işlerken şiirselliği göz ardı ettiklerini düşünen Yahya Kemal, şiirde Türkçülüğün işlenmesine değil, bunun işleniş tarzına karşı çıkmakta, öte yandan halkın anlayabileceği bir şiir dilini gözetmektedir. Halkın anlayacağı dili gözetirken de şiirselliğe yaptığı vurguda da şiir dilinin kendine özgü kullanımını "ahenk" kavramıyla ele alır. Ahmet Hâşim'in, "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" başlığıyla yayımlanan yazısında şiir dilini nesir dilinden ayırırken öne çıkardığı kavram ahenkti. Şiirde önemli olanın cümlenin söyleniş değerinde yattığını, şairin endişesinin etkili anlatıma ulaşmak olduğunu söyleyerek, müzik ile şiir arasında bir bağlantı kuran Hâşim, toplum hayatından uzak bireysel şiirler yazdığı gerekçesiyle –özellikle de "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirini yayımladıktan sonra– eleştirilmişti. Yahya Kemal'in de bu eleştiriye yaklaşması, onun da, şiiri anlaşılırlık ilkesine göre değerlendirdiğini gösterir. Ancak Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in şiir anlayışında önemli bir unsur olarak görülen ve onların şiir anlayışlarında koşutluk oluşturabilecek müzik ve şiir arasında kurulan ilişki üzerinde durmak gerekir. Yahya Kemal de, "duyuşun deyişe dönüşmesi"nde

"derûnî ahenk"in önemini vurgular ve şiirin bir "nağme" olduğunu belirtir. Ona göre "hâlis şiir" kulağı dolduran bir sestir:

> Şiir kalbden geçen bir hâdisenin lisan halinde tecellî edişidir; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan halinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifâde edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet âşikârdır. Derûnî ahenk ile ifâde edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümâresesiyle söylenen söz şiir olmaz. Şiir bir nağmedir. [...] Bu nağmeyi ifâde etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir âlettir. Şiirde nefes ve ses iki unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa yâhut en hafif bir kulağı bir ses gibi doldurmazsa "hâlis şiir" değildir (2005: 48).

Yahya Kemal'in bu sözleri ile Ahmet Hâşim'in görüşleri arasındaki koşutluk, şiirde dile getirilen hislerin bir ahenk oluşturacak şekilde ifade edilmesinde yatar. Yahya Kemal, kafiye ve veznin bu ahengi yaratmada yeterli bir unsur olmadığının, ancak müzikalitenin oluşmasında bir vasıta olarak görev aldığının altını çizer. Bununla birlikte bu iki unsuru, yani vezin ve kafiyeyi şiirin vazgeçilmez iki unsuru olarak görür; nitekim ona göre şiirde "ahenk" bu iki unsurun imkânlarıyla sağlanabilir. Yahya Kemal'in tanımladığı "derûnî ahenk" ile Hâşim'in kelimelerin diğer kelimelerle temâsından oluşan sesin, mısranın genel akışına uygun olarak yer yer hareketli ya da durgun bir biçimde ortaya çıkan ahengin yarattığı müzikalite vurgusu olduğuna ilişkin görüşü arasında ifade şekli dışında bir fark yoktur. Her iki şair de aynı noktaya gönderme yapmaktadır: Ahenk.

Hâşim, şiiri söz ile müzik arasında sözden ziyade musikiye yakın görür, Yahya Kemal de "duyuşun deyişe dönüşmesi" sözüyle şiir dilini gündelik dilden ve düzyazı dilinden

ayırır. Ancak şiirde ahenk yaratmak üzere Hâşim, Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerden yararlanıp, serbest müstezatla yazdığı şiirlerinde döneminin baskın edebiyat yaklaşımına direniş gösterirken, Yahya Kemal'in aruzu Türkçeye uydurarak ahenk yakalamaya çalışması dönemin genel eğilimiyle bir uzlaşım anlamına gelir. İki şairin arasındaki en belirgin ayrım, Hâşim'in şiirde "mana"yı geri plana atarak şiirin herkes tarafından anlaşılır olması gerekmediğinin altını çizmesi, Yahya Kemal'in ise "konuşulan Türkçe"yi şiir dili haline getirerek "mektepten memlekete" sözüyle "memleket edebiyatı" yaklaşımına yaklaşmasıdır.[14]

Millî bir bilinç yaratmak üzere edebiyattan yararlanılan ve "millî vezin" kabul edilen heceyle şiir yazılan bir dönemde Yahya Kemal, Türkçülük akımıyla bazı çizgilerde buluşmuş olur. "Millî edebiyat" çizgisinden ayrıldığı noktalardan biri ise, aruzla şiir yazma ısrarıdır. Şiiri anlaşılırlık ilkesine göre değerlendirmesine ve bu çerçevede "millî edebiyat" çizgisiyle buluşmasına rağmen şiirlerini neden hece vezniyle değil de aruzla yazdığı sorusu akla gelir. Bir kesime göre Yahya Kemal "beyaz lisanı" kullanan elit bir şairdir; bazıları ise, ahengi yaratmada daha elverişli olduğu için aruzu seçtiğini belirtir. Ancak bu iki cevap da, onun hecenin karşısında niçin aruzu tercih ettiğini anlamamız için yeterli değildir. Zira Yahya Kemal, hece vezninin aruz veznine göre ahenk oluşturmada yetersiz olduğunu iddia etmez, bilakis her iki veznin de ahenge elverişli olduğunu belirtir. Hece veznini ahenk için yetersiz bulanların heceyle yazan Ri-

14 Adile Ayda ile yaptığı söyleşide şiir yoluyla gerçekleştirmeye çalıştığı amacını şu sözlerle ifade eder: "İstiyordum ki Türkün hançeresine göre telâffuz edilmiş ve Türk'ün hançeresine uygun bir âhenk içinde kullanılmış kelimelerle bir şiir yaratılsın. Türkçenin, Türkün fatih bir millet oluşundan ileri gelen bazı hususiyetleri vardır. İstanbul Türkçesi bütün bu hususiyetleri kendinde cem eder. [...] Benim istediğim, Türkçenin hususî ahengine göre telâffuz edilmiş, kelimelerle şiir yazmaktı" (1979: 30).

za Tevfik'in şiirlerini beğendiklerine işaret eder; ona göre sorun vezinde değil, bu vezinle yazılmış yeni şiiri kabullenememekte yatar. Rıza Tevfik'in şiirlerinin "hâlis şiir" olduğu için mi beğenildiğini soran Yahya Kemal'in cevabı oldukça kısa ve nettir: Hayır.

> Acaba neden? Bu koşmaların şiiri bu zamanın yegâne hâlis şiiridir de ondan mı? Hayır, Rıza Tevfik'in destanları, koşmaları nefesleri ve türküleriyle eski, pek eski bir âşinâlığımız vardır; onların ilhâmını, edâsını, şîvesini, mazmunlarını, rediflerini, kafiyelerini asırlardan beri zâikamızla hatırlarız, yeni değildirler; yeni olsalardı, otuz sene evvel Tevfik Fikret'in şiirinden nasıl birden bire lezzet almadıksa onlardan da lezzet almazdık. Hece vezninde sırf yeni zevk ve yeni tahassüsle ne kadar güzel şiirler görd̈üm ki sevilmediler (2005: 112).

Yahya Kemal'e göre Rıza Tevfik, halk şiiri nazım şekillerinin yanı sıra onun konularını da alarak, halk şiiri geleneğini devam ettirmiş ve bu şiire bir yenilik getirmemiştir. Bu nedenle onun şiirleri yüzyıllardır süregelen edebî zevke hitap ettiği için beğenilmiştir.[15]

Bilindiği üzere Yahya Kemal'in "Ok" dışında heceyle yazılmış şiiri yoktur. Diğer tüm şiirlerini arıızla yazan şairin yukarıdaki sözleri, bunun gerekçesini anlamamız açısından oldukça önemlidir. Ona göre, hece vezniyle yeni konuları işleyecek ve bu yeni şiiri kabul ettirecek nitelikte güçlü bir şair yoktur. Oysa Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'den önce Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif Ersoy önemli bir aşa-

15 Yahya Kemal, bu düşüncesini şu sözlerle pekiştirir: "Hece veznini reddeden zâika esâsen onu değil, onda yeni şiiri reddediyor! Eğer bu eski zâika gençlere Hece vezni âhenksizdir, onunçün şiirlerinizden zevk almıyoruz! Diyeceğine: Tevfik Fikret aruzda yeni şiiri bize nasıl kabûl ettirdiyse, içimizden, onun gibi, biri zuhûr edip hece vezninde de kabûl ettirirse şiirlerinizi beğeniriz dese daha doğru bir söz söylemiş olur" (2005: 113).

ma kaydetmişler, yeni konuların "konuşulan Türkçe"yle ve aruzla başarılı bir şekilde ele alınabileceğini göstermişlerdir. Türk şiirinde önemli bir merhale olan iki şairin bu özelliklerini, Yahya Kemal *Edebiyata Dair* kitabında pek çok örnekle vurgular. Bu yüzden Yahya Kemal, bir bakıma bu geleneğe bağlanarak düşüncelerini dile getiren şiirler yazacak ve Tevfik Fikret ile Mehmet Âkif'in açtıkları yoldan ilerleyecektir. Yahya Kemal'in aruz vezniyle şiir yazma ısrarı, Ahmet Hâşim'in şiirlerinde olduğu gibi "millî edebiyata" karşı bir direniş değil, geleneğin imkânları ile "millî edebiyat" yaklaşımını uzlaştırma eğilimidir. Bu uzlaştırma çabasıyla aruzu konuşulan dile yaklaştırır ve bu yolla edebiyattan beklenen "anlaşılırlık" ilkesini uygular. Öye yandan, aruz vezniyle şiirler yazarak geleneğe bağlanıp, halkın anlayacağı dili "derunî ahengi" sağlayacak nitelikte kullanarak ve "millî bilincin" oluşmasına zemin sağlayacak fikri şiirlerinde işleyerek bir uzlaşıma varsa da, ele aldığı konulardaki tarih düşüncesiyle hem gelenekten hem de çağdaşlarından ayrılır.

Yahya Kemal, yeni edebiyatın şekillenmesinde Batı'nın esas alınmasına karşı çıkarak Batı edebiyatının taklit edilmesiyle bir sonuç alınamayacağını söyler. Ona göre, yeni edebiyata bakıldığında bir "naaş" görülecektir: "Bu naaş Yeni Edebiyat devrinden evvel bir vücûttu, o vücûdun bir rûhu vardı, o rûh bütün bir cemiyetti" (2005: 52). Fakat "o cemiyet yavaş yavaş ihtiyarlamış, sonra ölmüş ve şiirinin gövdesini mîras bırakmıştır" (2005: 55). Yahya Kemal'in bu gövdeye tekrar ruh kazandırmak için hem coğrafi hem de tarihsel bir perspektif kurmaya çabaladığı görülür ve karşımıza önce Nev Yunanîlik düşüncesi çıkar.

Yahya Kemal, 1912 yılında Paris'ten İstanbul'a döndüğünde "Nev Yunanîlik" adı verilen hareketiyle "Bahr-i Sefîd Havzası" kültürü ve "beyaz lisan" kavramlarını ortaya atar. Coğrafi olarak Akdeniz Havzası'nda oluştuğu gerekçesiyle

Yunan kültürünü sahiplenerek Yunan klasiklerini modern Türk edebiyatının inşası için bir "öz" olarak sunar. Yahya Kemal'in, Türklerin Akdeniz Havzası'nda bulunmasını bir avantaja dönüştürdüğünü belirten Yalçın Armağan, bu düşüncenin arkasında yatan gerekçeyi şu şekilde ifade eder:

> Yunan klasikleri bünyedeki yabancı varlık değil aksine "öz"ümüz olarak "yerli" kılınmaya çalışılır. Bu anakronik bakışın geçerliliğinden daha öte şairin niçin böyle "öz" yaratma ya da bulma arayışına girdiği önemlidir. Böyle bir öz arayışı, Türkiye'de modernleşmenin ne türden yaralar açtığını, bu yaraları kapatmak için hangi yolların denendiğini göstermesi nedeniyle iyi bir örnektir. Modernleşmenin yarattığı özünü kaybetme korkusu ve Batılı gibi olma arzusu, entelektüelleri iki cephede yanıt vermeye ve kısa yoldan çözümler üretmeye iter. Ancak Nev Yunanîlik örneğinde olduğu gibi, bu kısa yolun kısa devreye uğraması uzun zaman almaz (2011: 84).

Armağan'ın da belirttiği gibi, Yahya Kemal bu "öz" arayışında ısrarcı olmayarak düşüncesinden vazgeçer; ancak bu fikirle birlikte geliştirdiği "beyaz lisan" kavramı, şiirinin temelini oluşturur. Mehmed Tevfik'in Yunan mitolojisiyle ilgili kitabından duyduğu heyecanı "Bir Kitab-ı Esâtir" başlıklı yazısında dile getiren şair, bu kitapta kullanılan dili eleştirir. Yahya "Yazık ki pek saf bir Türkçe ile yazılmış değil, böyle bir kitap Yunanî sanat gibi, tumturaktan tamamıyle ârî, en nefis bir lisan-ı şiir olan Türkçemizin beyaz üslûbuyla yazılmalıydı" (2005: 174). Yahya Kemal'in bu eleştirisi, Nev Yunanîlik'in "Bahri Sefid Havzası" iddiasının altındaki en önemli sebebi oluşturur: yalın ve saf bir Türkçe. Yahya Kemal, 1949 yılında Nev Yunanîlik'i yeniden değerlendirirken, dil konusundaki iddialarının yine Doğu etkisinden kurtulma isteğinden kaynaklandığını dile getirir: "Estetik-

te, bilhassa lisan estetiğinde süslü ve boyalı Acem bediiyatından sobre ve beyaz olan lisana döneceğiz. Acemin teşbihli ve istiareli sanatından Yunanın sağlam ve oturaklı cümlesine geçeceğiz" (2005: 256).

"Yunan'ın sağlam ve oturaklı cümlesine" geçişten kastı Yunan heykelleri gibi ölçülü, fazlalıklarından tamamıyla arınmış kusursuz bir yapıdır. Şiir dili, Yahya Kemal'in üzerinde en çok durduğu konulardan biridir ve şiir dili arayışını özellikle Verlaine'in eserinden aldığı ilhamla yazdığı *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı kitapta yer alan şiirlerde görebiliriz. Bu şiirlerde, ele aldığı konu ile dil arasında bir uyum yakalamaya çalıştığı dikkati çekecektir. Osmanlı divan şiiri geleneğinin imkânlarını kullanarak okurda tarih bilinci uyandırmaya çalışması ise üzerinde durulması gereken başka bir konudur. Yahya Kemal'in Yunan uygarlığıyla kurduğu ilişki tarihsel değil, coğrafi kaynaklıdır; tarihle kurduğu ilişki ise, onu hem çağdaşlarından hem de geçmişteki edebî geleneklerden ayırır. Millî bilinci harekete geçirmek üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun "şanlı" geçmişini şiirin konusu haline getirmesi, bunun en önemli göstergesidir. Kenan Akyüz de bu konuya dikkat çekerek Yahya Kemal'in en çok ilgilendiği konuların büyük fetihler, özellikle de İstanbul'un fethi ile edebiyatın "neşe, ferahlık ve yeni bir fışkırma dönemini" temsil eden Lale devri olduğunu söyler (724). İstanbul'un tabii güzelliklerinin tarihi ve kültürel göndermelerle işlenmesi, Türk edebiyat tarihi için yeni bir yaklaşımdır. İstanbul'un ev sahipliği yaptığı tabiata ait unsurlar, kültürel yapılar, tarihi kişilikler "millî bilincin" kurulması yolunda ele alınır. Tazimattan beri, edebiyatın gerçekçi bir çizgide ilerlemesi için tabiatın uyandırdığı hissin okura yansıtılması hedeflenmekteydi. Yahya Kemal ise tabiatı tarihi ve kültürel nitelikleriyle kavrayarak, millî bilincin oluşmasıyla gerçekçiliğe ulaşmaya çalışır. "Millî edebiyatın" inşasında ger-

çekçilik kavramı, Türkçülük düşüncesiyle doldurulduğu ve gerçekçilik hissi millî bir duyuşla kavrandığı için, Yahya Kemal de bu kavrayışa uygun olarak döneminin "gerçekçilik" anlayışıyla buluşmuş olur.

Şerif Aktaş, Yahya Kemal'in şiirindeki dile ve konulara yaklaşımını "kolektif ruh" tabiriyle ele alır: "Yahya Kemal'in eserinde temel güç (etymon sprituel), kolektif ruhtur. O, bu ruhun çeşitli tezahürlerini İstanbul adlı geniş mekânda görür, klâsik Türk musikisine has seste hisseder ve berceste mısraya has söyleyiş biçimini bulur" (1996: 99). Geçitsiz bir sınırla kendisini takip eden zamanlardan soyutlanmış olan epik geçmişin, yalnızca ulusal gelenek biçiminde muhafaza edilip sergilenebileceği (Bakhtin, 2001: 180) düşüncesinden hareket edildiğinde, Yahya Kemal'in şiir yaklaşımı anlam kazanır. Şairin Osmanlı dönemi, tarihi, dini, iklimi, coğrafyası; kahramanlık, ordu, millet, millî birlik ve bir bütün olarak Türk milletinin yaşayış tarzı gibi konulara önem vermesi, gelenek tarafından kuşaktan kuşağa aktarılan bir söylemi oluşturma isteğinin sonucudur. Yahya Kemal'in modern şiirin inşasında bireysel olanı değil de kolektif olanı işaret etmesi önemlidir: "Mutlak geçmişin epik dünyası, kişisel deneyimin erişim alanı dışındadır ve bireysel, kişisel bir bakış açısına veya değerlendirmeye olanak tanımaz" (2001: 180). Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirini "Tanzimat'tan beri yaşanan medeniyet değişmesi denen büyük krizin" çözüm anı olarak görür. Zira Tanzimat'tan itibaren yeni edebiyatın inşasında halkın anlayacağı dilin etkin kılınması hedeflenmiştir ve Yahya Kemal konuşulan Türkçeyi bütün imkânlarıyla kullanmayı başarmış belki de tek isimdir.

Edebiyatın sosyal fayda ilkesine göre tanımlanması ve bu bağlamda "gerçekçiliğin" gözetilmesi de Yahya Kemal'in şiirinde karşılığını bulur. Millî edebiyatın inşasında millî bilincin yaratılması için edebiyatın işlevsel kılınmasına katkıda

bulunmuştur. Ziya Gökalp'in çerçevesini belirlediği "millî edebiyat" programından tarih düşüncesiyle ayrılmasına rağmen, şiirlerinde "kolektif ruhu" temel güç olarak aldığından, faydacı niteliğiyle kavranan edebiyat anlayışına bağlanır. Ziya Gökalp, ulusal geleneği İslamiyet öncesi Orta Asya tarihinde ararken, Anadolu kültüründen yararlanmayı amaçlamış ve halk edebiyatı nazım şekilleri ile "millî" vezin olan heceyi "millî edebiyatın" temelleri saymıştı. Yahya Kemal ise Tanzimat'tan itibaren eleştirilen Osmanlı geleneğiyle uzlaşarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun "şanlı" tarihini "millî edebiyatı" besleyecek bir kaynak olarak görmüş ve divan şiiri geleneğinin imkânlarıyla bir şiir dili kurmak istemiştir ve neticede, Osmanlı divan şiiri geleneğinden başlayarak Tanzimat sonrası modern edebiyatın inşasında temellük edilen yaklaşımları, "millî edebiyat" kavrayışıyla çatışmaya ve direnişe girmeden ulusal gelenekle uzlaştırma yoluna gitmiştir.

Sonuç

Eleştiri, modern sanat düşüncesinden doğan bir tür kabul edildiğinden, modern sanat düşüncesinden önce edebî bir tür olarak eleştiriden bahsedilemez, ancak bir eleştiri yaklaşımından söz edilebilir. Osmanlı'nın son döneminin edebiyat ürünlerinde şairi merkeze alan bir eleştirel yaklaşım vardır. Her ne kadar metinlerde söylenen şiir yazma kabiliyeti "yaratılışı" öne çıkarsa da, bu edebiyat geleneğinde "başarılı şair" her şeyden evvel "kurallara uygun" nitelikte şiir yazmasıyla tanımlanır. Başlangıçta kutsal metnin anlaşılıp yorumlanmasını amaçlayan belâgat, daha sonra kutsal olmayan edebî metinlerin nasıl olması ve ne şekilde yorumlanması gerektiğinin çerçevesini tayin eder. Bu yüzden Osmanlı şiir eleştirisi yaklaşımında ele alınan "edebilik ölçütü" belâgat ilminin sınırları dahilinde şekillenir.

Tanzimat döneminde Namık Kemal, öncelikle Osmanlı divan şairlerinin esas aldığı Arap dil sistemine bağlı belâgatin yerine, Osmanlı diline uygun ve yeni edebiyatın beklentisini karşılayacak yeni bir belâgat sistemi oluşturmak ister. Recaizâde Mahmut Ekrem, *Talim-i Edebiyat* adlı eseriyle

Namık Kemal'in bu beklentisine yanıt verir ve sadece Tanzimat dönemi şairlerinin değil, Servet-i Fünûn şairlerinin de sahiplendiği belagat sistemini kurarak, şiire dönük eleştirinin kurallarını koyar. Millî edebiyat döneminde ise *Talim-i Edebiyat* gibi bir belâgat sistemi söz konusu değildir; ancak Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde şairlere halk edebiyatını kaynak göstererek, şiirin nasıl yazılması gerektiğine dair bir çerçeve çizer. Dolayısıyla Osmanlı aydınları, modern edebiyatı inşa etmek üzere varolan edebiyat sistemini beklentilere cevap verecek nitelikte yeniden "tanzim" etme yoluna giderler. Edebiyatın tanziminde ise kendinden önceki edebiyat anlayış(lar)ını eleştirerek bir söylem kurmak bir nevi gelenek haline gelir. Bu eleştiri geleneğinde anahtar kavram "gerçek(çi)lik"tir; "gerçekçilik" dolayımında taklit ve dil, en fazla irdelenen konular olur.

Divan şiiri geleneğindeki hayal sistemi, bunun uygulanışına yönelik bikr-i mana anlayışı ve ilahî hakikate dayalı anlamın temsil yoluyla ifade edilişi işlevselliğini iyice yitirerek, "gerçekçiliğe" dayalı yeni bir edebiyat anlayışı oluşturulmaya çalışılır. Namık Kemal, "edebiyat-ı sahîha" adını verdiği edebiyat programında, divan edebiyatına getirdiği eleştirilerle muhteva ve tezyinatın ölçüsünü akılcılık esasına göre yeniden tanımlar. Namık Kemal'e göre ele alınan fikir "dine, ahlaka ve edebe uygun", hayalden uzak, gerçek ya da gerçekleşmesi mümkün olabilecek niteliğe sahip olmalıdır. Hayalden arındırılmış, tabiata ve gerçeğe uygun konuların ele alınması ise şiirden tasavvufun etkisini silmeyi gerekli kılar. Aklın esas alındığı ve tabiata yaslanan gerçekçilik *Talim-i Edebiyat*'ta sistemli bir şekilde ele alınır. Ancak Ziya Gökalp, Türkçülük düşüncesine yaslanan gerçekçiliği hars-medeniyet senteziyle yeniden tanımlar; tabiatın yerine geçen Anadolu, uyandırdığı Türkçülük hissiyle işlenmeye başlar.

Yeniden tanımlanan gerçekçiliğin edebiyatta meşru bir ze-

mine taşınması için eleştirilerde öne çıkan/çıkarılan kavram ise "taklit"tir. Osmanlı divan şiirinin Arap ve İran, yeni edebiyatın ise Fransız edebiyatının taklidi olduğu fikri, Türk edebiyatında "taklit" düşüncesinin yine bir eleştiri geleneği haline geldiğini gösterir. Bu eleştiri geleneğinde yer bulan taklit kavramının üç farklı niteliğine vurgu yapılır. Bir şairin bulduğu bikr-i mananın başka bir şair tarafından aynen taklit edilmesi hırsızlık sayılır, buna karşın eslafın açtığı yolda üstadın izini sürerek yeniliğe ulaşma fikrini, yani şairin kendi sesini büyük selefleri taklit ederek bulacağı düşüncesini içerir. İkinci kullanımda, verili anlamın başka şiirler yoluyla sürdürülmesinin, şiirin gelenek haline gelmesinde önemli bir rol oynadığı kabulü yer alır. İçeriği farklı dönemlerde yeniden tanımlanabilen "taklit" ise hem "güzelliği" hem de "gerçekçiliği" yansıtma ilkesine göre kavranır. Tanzimat döneminde şiirin kaynağının mutlak hakikat değil tabiat olarak görülmesi, inşası hedeflenen yeni edebiyat programının "gerçekçilik" ve "güzellik" beklentisine uygun bir değişimdir. Bu bağlamda tabiatı uyandırdığı hisle ele alan şiirler ve bu şiirlere yazılan nazireler hem güzel sayılır hem de "edebiyat-ı sahîha"nın taraftar bulmasına zemin hazırlar. Şiirde "gerçekçiliğin" tabiata uygunluk esasına göre şekillenmesi ise resim ile şiir arasında koşutluk kurulmasını sağlar. Herhangi bir tabiat unsuru yerine özellikle Anadolu'yu resmeden millî edebiyat şairleri ise Türkçülük hissi yaratmayı "yeni hayatın" bir koşulu haline getirmek isterler. Gerçekçiliğin sunumu için de dilin kullanımı, Osmanlı aydınlarının zihnini meşgul eden önemli bir sorun haline gelir.

Tanzimat dönemi edebiyat eleştirisinde "gerçekçiliğin" sunumu konusundaki temel sorun konuşma dili ile yazı dili arasındaki fark olarak görüldüğünden, edebiyatın anlaşılır bir dil üzerine inşa edilmesi hedeflenir. Akla uygun olmayan hayallerin mübalağalı ifadesi, "hakikatin" mecazla örtülme-

si yeni edebiyatın dışına itilerek, edebî bir eserde "muhteva" ile "tezyinat"ın ölçüsü belirlenir. Konuya uygun üslûp seçimi ise *Talim-i Edebiyat*'ta sisteme bağlandığından, edebiyat dili ile konuşma dilinin ayrımı ister istemez açığa çıkar. *Talim-i Edebiyat*'tan tevarüs eden "her mevzun ve mukaffa lakırdı şi'r olmak lazım gelmez, her şi'r mevzûn mukaffa iktizâ etmediği gibi" sözü "mensur şiir"in, veznin konuya göre seçimi ise "serbest müstezat"ın sahiplenilmesine neden olur. Kelime ve tabirlerin sözlük anlamıyla kullanılmasının şiirde gerçekçiliği sağlamadığını vurgulayan, buna karşılık hissedilen duygunun "gerçekçi" etki yaratmasını gözeten şairler, şiirde şairaneliği öne çıkarırlar. Ancak İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra değişen siyasi atmosfer, edebiyatın yeniden tanımlanmasına yol açar. "Millî edebiyatın" inşası için öncelikle "konuşma dili ile yazı dili arasındaki farkın giderilmesi hedeflenir ve dil, Tanzimat döneminde olduğu gibi yine anlaşılırlık ilkesine göre ele alınır. Böylelikle edebiyat "yeni lisan"ın öngördüğü kurallar çerçevesinde millî bilinci yaratmak üzere yeniden işlevsel kılınır.

Türkçülüğe dayalı milliyetçilik düşüncesinin edebiyatta baskın bir eğilim haline geldiği dönemde şiirler yazan Mehmet Âkif Ersoy, Ahmet Hâşim, Yahya Kemal Beyatlı gibi Türk edebiyat tarihinin önde gelen şairleri ise sundukları yeni tekliflerle şiirin farklı niteliklerine vurgu yaparlar. Mehmet Âkif Ersoy, "Tanzimat nesli" ve "millî edebiyatçılar" gibi, edebiyatın "hakiki tasvirlere" yer vermesi gerektiğini belirterek edebiyatı faydacı niteliğiyle kavrarken, Osmanlı edebiyatına getirdiği eleştirilerle bu dönem yazarlarına katılır; öte yandan "yeni" edebiyata kaynak arayışında "İslam idealini" savunarak dönemin yazarlarından ayrılır.

Edebiyat dilinin "şairane" niteliğiyle kavrandığı bir edebiyat ortamından beslenen Ahmet Hâşim ise, şiir dilinin özel bir kullanımı olması gerektiğini vurgulayarak, şiir dili ile ne-

sir dili ayrımına vurgu yapar. Şiirin anlaşılırlık ilkesine göre dilde sadeleşmeyi öngören edebiyat oluşumlarından farklı olarak "vuzuh" kavramının okurun zihninde tanımlanabileceğini düşünen şair, "bireyin" algısını öne çıkarır. Yahya Kemal ise, Osmanlı divan şiirinden kendi çağına dek süregelen edebiyat oluşumlarını sistemli bir şekilde kavrayarak uzlaştırmayı dener. Ancak Mehmet Âkif Ersoy, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in teklifleri, "millî edebiyat" düşüncesinin baskın eğilim haline geldiği bir ortamda makbul sayılmaz. Bunun en belirgin göstergesi takipçi bulamamış olmalarıdır. Bu teklifler yerine, millî bilinci yaratmak üzere "yeni lisan"ın öngördüğü kurallar çerçevesinde ve "hars-medeniyet" sentezine uygun yazılan şiirler, Cumhuriyet döneminde de etkili olur.

Şiir üretiminin belirli kurallara yaslanması ve belirlenen kurallara uygun nitelikte şiir yazan şairlerin başarılı addedilmesi, eleştiri geleneğinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde değişmediğini, ancak eleştiriye konu edilen kavramların farklı anlamlar kazandığını gösteriyor. Osmanlı divan edebiyatı eleştirisini kurallara yaslandığı ve şairi merkeze aldığı gerekçesiyle eleştiren bakış açısı, eleştiri türünün Tanzimat döneminde doğduğunu, Servet-i Fünün yazarlarınca Batılı normalara ulaştığını, millî edebiyat döneminde ise özgün bir niteliğe kavuştuğunu vurgular. Oysa yapılan, divan edebiyatının eleştiri sisteminin, yapısına pek müdahale edilmeden yeni edebiyata yönelik beklenti doğrultusunda yeniden düzenlenmesinden ibarettir.

KAYNAKÇA

Abdülkadiroğlu, Abdülkerim (1987), *Mehmed Âkif Ersoy'un Makaleleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Adonis (2004), *Arap Poetikası*, Çev. Emrullah İşler, İstanbul: YKY Yayınları.

Adorno, W. Theodor (2008), "Lirik Şiir ve Toplum", *Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 115-136.

Ahmet Hâşim (2004), "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar", *Poetika Dersleri*, Orhan Okay, Ankara: Hece Yayınları, 92-101.

Akalın, Nazir (1997), "Namık Kemal'in Edebî Tenkitleri ve Dayanakları", Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.

Akay, Hasan (1998), *Servet-i Fünûn* Şiir Estetiği: (Cenap Şahabeddinin Gözüyle), İstanbul: Kitabevi.

Aktaş, Şerif (1996), *Yenileşme Dönemi Türk Şiir Antolojisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Akün, Ömer Faruk (1972), *Namık Kemal'in Mektupları*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.

— (1961), "Şinasi'nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.XI, İstanbul.

— (1965), "Şinasi'nin Fatin Tezkiresi Baskısındaki Yeni Biyografik Bilgiler", *Türkiyat Mecmuası* XIV, 277-336.

Akyüz, Kenan (yyy), *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 5. Baskı

— (yyy), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* 1860-1923, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 5. Baskı

Âli Gelibolulu (1995), *Künhü'l Ahbar*, Haz. Mustafa İsen, Ankara: AKM Yayınları.

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

Andrews, G. Walter (2003), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, Çev: Tansel Güney, İstanbul: İletişim Yayınları.

— (2006), "Osmanlı Şair Biyografileri (Tezkireler) ve Osmanlı Edebiyat Eleştirisi", *Türk Edebiyatı Tarihi* 2, Haz. Talât Sait Halman vd., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 117-120.

Argunşah, Hülya (2004), "Millî Edebiyat", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ed. Ramazan Korkmaz, Ankara: Grafik Yayınları, 165-214.

Armağan, Yalçın (2011), İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm, İstanbul: İletişim Yayınları.

Beşir Fuad (1999), *Victor Hugo*. Şiir ve Hakikat, Haz. Handan İnci, İstanbul: YKY.

Beyatlı, Yahya Kemal (2005), *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Avşar, Ziya (2007), "Şairlerin Görüp Unuttukları Bir Rüya", *Turkish Studies Tunca Kortantamer Özel Sayısı II*, 161-184.

— (2009), "Gölge Avıyla Boşalan Bir Sadak: Mahallileşme", *Turkish Studies* 4,5 (Yaz): 19-33.

Ayda Adile (1979), *Yahya Kemal'in Fikir ve Şiir Dünyası*, Ankara: Hisar.

Aydoğan, Bedri (1996), "Servet-i Fünûn Döneminde Edebiyat Üzerine Oluşan Polemikler", Doktora tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi.

Babacan, Mahmut (2003), "Ara Nesil'de Eleştiri", *Hece* Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79, (Mayıs Haziran Temmuz): 71-86.

Bakhtin, Mikhail (2001), *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Banarlı, Nihat Sami (1971), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: MEB Yayınları.

Bayraktar, Mehmet (1997), "Fârâbî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, XXXVI 45-65.

Beşir Fuad (1999), Şiir ve Hakikat, Haz. Handan İnci, İstanbul: YKY.

Beyatlı, Yahya Kemal (2005), *Edebiyata Dair*, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.

Bilgegil, M. Kaya (1970), *Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

— (1980), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri Belâgat*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

— (2009), *Harâbat Karşısında Nâmık Kemâl: Nâmık Kemâl'in Eski Edebiyata İtirazları*, Erzurum: Salkım Söğüt Yayınları.

Bilkan, Ali Fuat (1986), "Tezkirelerde Tenkit", *Milli Kültür* 52 (Mart): 64-72.

— (1986), "Divan Edebiyatında Tenkit", *Milli Kültür* 54 (Mart): 10-13.

— (2000), *XVII. Yüzyılda Osmanlı Düşünce Hayatı*, Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Binyazar, Adnan (1973), "Cumhuriyet Döneminde Eleştiri", *Türk Dili* 226 (Kasım).

Bülbül, İbrahim (1989), *Keçecizâde İzzet Molla*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Cankara, Murat (2004), "Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuad'a Göre Gerçekçilik", Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.

Çavuşoğlu, Mehmet (1999), "16. Yüzyılda Dîvan Edebiyatı –Dîvan Edebiyatında Şiir Kavramı–", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Mehmet Kalpaklı, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 208-217.

Çetin, Nurullah (2007), "II. Meşrutiyet Döneminde Batıcılık Düşüncesi ve Türk Edebiyatına Yansımaları", *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Haz. İsmail Çetişli, Nurullah Çetin vd., Ankara: Akçağ Yayınları, 457-486.

— (2008), *Yahya Kemal Aydınlanması*, Ankara: Öncü Kitap.

— (2011), *Mehmet Akif'i Doğru Anlamak*, Ankara: Ferfir Yayınları.

Çetindağ, Yusuf (2003), "Mecâlisü'n-Nefâis'te Şiir ve Şair", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 9, 79-114.

Çoşkun, Menderes (2005), "Divan Şairlerinin Birbirleriyle İlgili Manzum Değerlendirmeleri", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 13.

— (2007), *Klasik Türk Şiirinde Edebî Tenkit*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Demirel, Şener (2009), "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslûp Hareketleri: Klasik Üslûp-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz - Mahallileşme", *Turkish Studies* 4/2 (Kış): 246-273.

Durmuş, Tûbâ Işınsu (2009), *Tutsan Elini Ben Fakîr'in: Osmanlı Edebiyatında Hamilik*, İstanbul: Doğan Kitap.

Eagleton, Terry (1985), *Eleştiri ve İdeoloji*, Çev. Esen Tarım ve Serhat Öztopbaş, İstanbul: İletişim Yayınları.

— (1998), *Eleştirinin Görevi*, Ankara: Ark.

— (2004), *Edebiyat Kuramı Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

— (2009), *Eleştiri ve İdeoloji*, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, Umberto (1999), *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1999.

Emil, Birol (1971), "Mizancı Murat Bey'in Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XIX, 131-132.

Enginün, İnci (2006), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erbay, Erdoğan (1997), *Eskiler Yeniler: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*, Erzurum: Akademik Araştırmalar.

Ercilasun, Bilge (1981), *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

— (1985), *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit 1. Türkçü Tenkit*, Ankara: TKAE Yayınları.

Ersoy, Mehmet Âkif (1987), "Mukallidliği de Yapamıyoruz", *Sırat-ı Müstakim* 56, (17 Eylül 1325/1909), *Mehmed Âkif Ersoy'un Makaleleri*, Haz. Abdülkerim Abdülkadiroğlu, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 4-7.

— (1987), "Musahabe-i Edebiye", *Sırat-ı Müstakim* 111 (8 Teşrin-i Evvel 1325/1909), *Mehmed Âkif Ersoy'un Makaleleri*, 97-100.

— (1987), "Tasvir", *Sırat-ı Müstakim* 181, (9 Şubat/(22 Şubat 1327/1912), *Mehmed Âkif Ersoy'un Makaleleri*, 133-137.

— (1987), "Edebiyat" *Sebilü'r-reşâd* 183, (24 Şubat 1327/1912), *Mehmed Âkif Ersoy'un Makaleleri*142-145.

— (1993), "İntikad", *Yedi İklim*, 34 (Ocak): 7.

Gökalp, Ziya (2007), *Türkçülüğün Esasları*, Haz. Şevket Beysanoğlu vd., *Ziya Gökalp Kitaplar* İstanbul:, YKY.

"Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi Beyanâmesi" (2007), Haz. Nurullah Çetin, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Haz. İsmail Çetişli, Nurullah Çetin vd., Ankara: Akçağ Yayınları, 517-520.

Filizok, Rıza (1991), *Ziya Gökalp'in Edebî Eserlerinde Halk Edebiyatı Tesiri* Üzerine Bir Araştırma, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gariper, Cafer (1992), "Mehmet Rauf'un Tenkit Yazıları ve Bunlar Üzerinde Edebi Tespitler", Yüksek lisans tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

Georgeon, François (2006), *Osmanlı Türk Modernleşmesi (1900-1930)*, Çev. Ali Berktay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Göçgün, Önder (1987), *Ziya Paşa*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

— (1992), *Hususî Mektuplarına Göre Ziya Gökalp'in Hayat Görüşü*, Ankara.

Gökçek, Fazıl (2007), *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

— (2005), *Mehmet Âkif'in Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Gözler, Fethi (1980), *Hece Vezni ve Hecenin Beş Şairi*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Gülşen, Hacer (2005), *Millî Mücadele Döneminde Edebî Tenkit*, İstanbul: Azim Yayınları.

Gür, Âlim (2009), *Türk Tenkit Tarihi: Ders Notları*, Konya: Palet Yayınları.

Gür, Nagihan (2009), "Latîfî'nin Eleştirel Perspektifinden Osmanlı Divan Şiirinin Poetikası", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.

Gürbilek, Nurdan (2004), "Orijinal Türk Ruhu", *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları, 94-134.

Hayta, Necdet (2002), *Tasvir-i Efkâr Gazetesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayımlar Dairesi Başkanlığı.

Holbrook, R. Victoria (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, Çev Erol Köroğlu, Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.

Horata, Osman (2009), *Has Bahçede Hazan Vakti*, Ankara: Akçağ Yayınları.

İşın, Ekrem (1985), "Tanzimattan Cumhuriyete Eleştirinin Gelişimi", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları.

Inalcık, Halil (2003), "Siyaset, Ticaret ve Kültür Etkileşimi", *Osmanlı Uygarlığı*, Haz. Halil İnalcık ve Günsel Renda, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1048-1089.

İnan, Ruhi (1998), "Ahmet Şuayb'ın Tenkitçiliği", Yüksek Lisans Tezi, Samsun, On Dokuz Mayıs Üniversitesi.

İpekten, Haluk (1989), Enderunlu Vasıf, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

— (1999), "Divan Şairlerinin Toplantı Yerleri: Meyhaneler", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Haz. Mehmet Kalpaklı, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 224-228.

İsen, Mustafa vd. (2002), *Şair Tezkireleri*, Ankara: Grafiker Yayınları.

İsen, Mustafa (2010), *Tezkireden Biyografiye*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Jardine Lisa ve Jerry Brotton (2006), *Rönesans Sanatı ve Siyaseti*, Çev. Füsun Tayanç ve Tunç Tayanç, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Jusdanis, Gregory (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat Edilişi*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Kahraman, Âlim (2000), "Mütareke ve Milli Mücadele (1918-1922) Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiri", Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Kahraman, Âlim (2006), "Tanzimattan Cumhuriyete Türk Edebiyatında Eleştiri", *YTETII, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 8 C. 4.: 245-258.

Kalpaklı Mehmet (2006), "Osmanlı Şiir Akademisi: Nazire", *Türk Edebiyatı Tarihi 2*, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 133-137.

Kantarcıoğlu, Sevim (1991), "Edebiyat Eleştirisi Nasıl Gerçekleştirilmelidir, Kültür İçindeki Yeri ve İşlevi", *Milli Kültür 85* (Haziran): 44-49.

Kaplan, Mehmet (1976), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul, Dergâh Yayınları.

— (1995), *Tevfik Fikret: Devir Şahsiyet Eser*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Ramazan (1998), *Klasikler Tartışması: Başlangıç Dönemi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

— (1999), "Şiir, Şair ve Söze Dair", *Esin Sanat* 1, 5-9.

Karaca, Alaattin (1987), "Edebî Tenkitler ve Şiirleriyle İsmail Safa'nın Edebiyatımızdaki Yeri", Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Kılıç, Erol (2009), *Sûfî ve Şiir: Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Kılıç, Filiz ve Muhsin Macit (1992), "Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözleri", *Yedi İklim* 3 (Haziran): 28-33.

Kılıç, Filiz (1990), "Beyanî Tezkiresi Önsözü", *Yönelişler* 48 (Temmuz): 41-42.

— (1998), *XVII. YY. Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kolcu, A. Ihsan (1999), *Ondokuzuncu Yüzyılda Batı Edebiyatından Tercüme Edilen Şiirler Antolojisi* (1859-1901), Ankara: Gündoğan Yayınları.

Kolcu, Hasan (2007), *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kortantamer, Tunca (1993), *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Küçük, Kezban (1995), "Muallim Naci'nin Edebî Tenkit Eserlerinin İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi.

Latîfî (1999), *Latîfî Tezkiresi*, Haz. Mustafa İsen, Ankara: Akçağ Yayınları,.

Latîfî (2000), *Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nuzemâ*, Haz. Rıdvan Canım, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Mann de Paul (1998), "Lirik ve Modernlik", *Modernizmin Serüveni*, Haz. Enis Batur, İstanbul: YKY.

— (2008), *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, Çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir, İstanbul: Metis.

Mardin, Şerif (2008), *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mazıoğlu, Hasibe (1992), *Nedîm'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Mengi, Mine (2000), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Muallim Naci (1999), *İntikad, Şiir ve Hakikat*, Haz. Handan İnci, İstanbul: YKY.

Namık Kemal (1978), "Lisan-i Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazâtı Şâmildir" *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün ve Birol Emil, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 183-192.

— (1978), "Mukaddime-i Celâl", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, 342-372.

— (1978), "Tahrib-i Harabat", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, 325-335.

— (1978), "Takib", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, 336-341.

— (1978), "Mes Prisons Tercümesi Üzerine Kemal Bey'in Muâhezesi", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, 382-385.

— (1996), "İrfan Paşa'ya Mektup", *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, Haz. Kazım Yetiş*, İstanbul: Alfa.

— (1868), "Hasta Adam", Hürriyet 24 (7 Aralık):1-2.

Ömer Seyfeddin (1999), "Yeni Lisan", *Genç Kalemler Dergisi*, Haz. İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 75-81.

Recaizade, Mahmut Ekrem (2011), *Talim-i Edebiyat*, Haz. Murat Kacıroğlu, Sivas: Asitan Yayıncılık.

— (2008), "Takdir-i Elhan", *Her Güzel Şey Şiirdir: Elhan - Takdir-i Elhan, Metin - İnceleme*, Haz. Tülin Arseven, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları,

— (2008), "Zemzeme", *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*, Haz. Hakan Sazyek - Esra Sazyek, Ankara: Akçağ Yayınları, 79-90.

Ortaylı, İlber (2001), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Okay, Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

— (1998), *Mehmed Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

— (2004), *Poetika Dersleri*, Ankara: Hece Yayınları.

— (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Onan, Halil (1950), *Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Oruç, Tülin (1994), "Milli Edebiyat Döneminde Eleştiri", Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Öksüz, Yusuf Ziya (1995), *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, Ankara: TDK Yayınları.

Önertoy, Olcay (1980), *Edebiyatımızda Eleştiri. Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri*, Ankara: Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Basımevi.

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

Özçelebi, Hüseyin (1998), *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1950)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özön, M. Nihat (1963), "Türk Eleştirisine Bir Bakış", *Türk Dili* 142 (Eleştiri Özel Sayısı, Eylül): 548-558.

Özgül, M. Kayahan (1987), *Leskofçalı Gâlip*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

— (1987), *Hersekli Arif Hikmet*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

— (1990), *Yenişehirli Avni*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

— (1997), *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Haz. Kayahan Özgül, İstanbul: YKY.

— (1998), *Osman Nevres Hayâtı ve Eserleri*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

— (2003), "Tenkidi Eleştirmek", *Hece* Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79 (Mayıs-Haziran-Temmuz): 7-13.

— (2006), *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle: Modern Türk Şiirine Doğru*, Ankara: Hece Yayınları.

Parlatır, İsmail (1995), *Recaî-zâde Mahmut Ekrem Hayatı Eserleri Sanatı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1999), *Genç Kalemler Dergisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu.

— (2000), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

— (2005), *Şinasi: Bütün Eserleri*, Ankara: Ekin Kitabevi.

Polat, H. Nâzım (1987), Şahabeddin Süleyman, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Renda, Günsel (2003), "Sanatta Etkileşim", *Osmanlı Uygarlığı*, Haz. Halil İnalcık ve Günsel Renda, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1090-1121.

Saraç, M. A. Yekta (2000), "Klâsik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik Meselesi", *Journal of Turkish Studies*, 24/I: 229-235.

— (2007), *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, İstanbul: 3F Yayınevi.

Sarınay, Yusuf (1994), *Türk Milliyetçiliğinin Tarihî Gelişimi ve Türk Ocakları*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sehi Bey Tezkiresi (1998), Haz. Mustafa İsen, Ankara: Akçağ Yayınları.

Sevgi Ahmet ve Mustafa Özcan (1995), *Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Konya: Sözler Basım.

— (1996), *Ali Cânip Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Konya: Sözler Basım.

Shiner, Larry (2004), *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sünbülzâde Vehbî (1988), "Kasîde-i Kelâmiyye", Büyük Türk Klasikleri 7, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 110-116.

Şahabeddin, Cenap (1897), "Yeni Tâbirat", *Servet-i Fünûn* 331 (3 Temmuz1313): 290-292.

— (1897), "Yeni Elfâz", *Servet-i Fünûn* 333 (17 Temmuz 1313): 322-323.

— (1897), "Tabiata Karşı Şair", *Servet-i Fünûn* 340 (4 Eylül 1313):18-20.

— [Râik Vecdi], (1901),"Müntekid-i Hakîkî" *Servet-i Fünûn* 528 (12 Nisan 1317/25 Nisan1317)

Şeyh Gâlip (2003), *Hüsn ü Aşk*, Haz. Muhammet Nur Doğan, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

Tansel, Fevziye Abdullah (1953), "Muallim Naci ile Recaizade Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hadiseler", *Türkiyat* X. 159-200.

— (1940), "Namık Kemal ve Hece Vezni", *Ülkü* 94 (Kasım): 319.

— (2005), *Abdullah Hususî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998), *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

— (2001), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

— (1982), *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarakçı, Celâl (1986), *Cenâb Şahabeddin'de Tenkid: Dil Sanat ve Edebiyat Hakkındaki Görüşleri*, Samsun: Atakum.

Tarlan, Ali Nihat (1981), *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tevfik Fikret (2000), "Musahabe-i Edebiyye-Mukaddime", *Servet-i Fünûn* 259, (15 Şubat 1311 /26 Şubat 1896), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, Haz. İsmail Parlatır, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 3-7.

— (2000), "Musahabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn* 263 (14 Mart1312/ 26 Mart 1896), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, 8-19.

— (2000), "Musahabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn* 283 (1 Ağustos1312/ 13 Ağustos 1896), 355, *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, 43-47.

— (2000), "Lisân-ı Ş'ir" *Servet-i Fünûn* 267 (11 Nisan1312/ 23 Nisan 1896), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, 25-29.

— (2000), "Evzan-ı Aruz" *Servet-i Fünûn* 292 (3 Teşrin-i Evvel 1312/15 Ekim 1896), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, 58-61.

— (2000), "İki Söz" *Servet-i Fünûn* 364 (19 Şubat 1313/3 Mart 1898), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, 85-90.

— (2000), "Tesir-i Evzân" *Servet-i Fünûn* 396 (1 Teşrin-i Evvel 1314/ 13 Ekim 1898), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, 110-115.

— (2000), "Bir Mülâhaza" *Servet-i Fünûn* 429 (20 Mayıs1315/1 Haziran 1899), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, 158-162.

— (2000), "Tasfiye-i Lisan" *Servet-i Fünûn*422 (1 Nisan /131513 Nisan 1899), *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*, 144-150.

Tolasa, Harun (2002), *Sehi, Lâtifî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyıl Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Tökel, Dursun Ali (2003), "Divan Edebiyatında Eleştiri", *Hece*, Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79, (Mayıs, Haziran Temmuz): 14-47

Tuğcu, Emine (2008), "Yahya Kemal'in Şiir Anlayışı", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, 106 (Aralık): 18-21

Tuncer, Hüseyin (1994), *Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatı*, İzmir: Akademi Yayınları.

Türkdoğan, Orhan (1987), *Ziya Gökalp Sosyolojisinin Temel İlkeleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uçman, Abdullah (1997), *Türk Dilinin Sadeleşmesi ve Hece Vezni Üzerine Bir Münakaşa*, İstanbul: Kitabevi.

— (2003), "Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri", *Hece* Eleştiri Özel Sayısı, 77-78-79, (Mayıs-Haziran-Temmuz): 48-70.

Ünaydın, Ruşen Eşref (1985), *Diyorlar ki*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Üzgör, Tahir (1990), *Türkçe Dîvân* Dîbâceleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Watt, Ian (2007), *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları

Yaman, Bahattin (2008), *Osmanlı Saray Sanatkârları: 18. yüzyılda Ehl-i Hiref*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Yetiş, Kazım (1996), *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

— (1996) *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.

— (2006), *Belgâttan Retoriğe*, İstanbul: Kitabevi.

Yöntem, Ali Cânip (1995), "Millî Lisan ve Millî Edebiyat" *Genç Kalemler* 3 (1 Mayıs1327/1912), *Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Haz. Ahmet Sevgi vd. Konya: Tablet Basım Yayın, 306-309.

— (1995) "Millî", Daha Doğrusu "Kavmî" Edebiyat Ne Demektir", *Genç Kalemler* 4 (13 Mayıs1327/1912), *Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, 299-305.

— (1995), "Millî Edebiyat Meselesi" *Genç Kalemler* 6 (25 Haziran1327/1912), *Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, 310-315.

— (1995), "Millî Edebiyat Meselesi" *Türk Yurdu* 6 (28 Teşrin-i Sânî1329/1914), *Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, 316-317.

— (1995), "Edebiyat ve Halk" *Türk Yurdu* 6 (28 Teşrin-i Sânî 1329/1914), *Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, 318-321

— (1995), "Edebiyat ve Hads" Türk Yurdu 7 (12 Kanunievvel 1329/1914), *Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, 322-328.

— (1995), "Edebiyat ve Millet" Türk Yurdu 9 (9 Kanunisânî 1329/1914), *Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, 329-333.

Yücebaş, Hilmi (1958), *Bütün Cepheleriyle Mehmet Âkif*, İstanbul: Dizerkonca Matbaası.

Ziya Paşa (1978), "Şiir ve İnşa", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, 45-49.

— (1978), "Hârâbat Mukaddimesinden" *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, 50-74.

DİZİN

Abdülhak Hâmit 100, 110-112, 118, 120, 122, 150, 151, 156, 168
Adorno, Theodor W. 181, 182
ahlak 63, 65, 67, 81, 83, 90, 92, 109, 117, 119, 121, 124, 159, 160, 164, 165, 169, 171, 196
ahlakî değer 42, 123
ahenk 103, 149, 151-154, 157, 164, 178, 185-188
Ahmet Hâşim 12, 13, 157, 174-183, 185-189, 198, 199
Ahmet Mithat 22, 80, 120, 121, 135
Ahmet Vefik Paşa 90
akıl(cılık) 77, 83, 92, 93, 98, 99, 104, 106, 137, 139, 156, 176, 196
Âkif Paşa 72
Ali Canip Yöntem 157, 182
âlî üslûp 103, 106
anlaşılırlık 86, 89, 115, 159, 174, 178, 179, 185, 187, 189, 198
Aristo 37, 60, 61
aruz 48, 90, 148, 153, 166, 172, 174, 187-189
asr-ı saadet 172
Aşık Çelebi 49, 50
Âşık Ömer 63, 64
avam 61, 64, 67, 87, 145, 147

Barok 73
Batılılaşma 55, 56, 76
Bedii 113, 164, 167, 191
beğeni 29, 31, 36, 48, 61, 65, 67, 70, 111, 179
belâgat 13, 21, 28, 35, 36-39, 41, 43, 46-48, 53, 63, 68, 69, 86, 88-90, 92, 95-97, 99-102, 105, 106, 110, 122, 130, 136, 148-150, 176, 177, 195, 196
beşeri 29, 31, 59, 96, 141, 184
Beşir Fuad 18, 80, 114, 117-119, 120, 156
Beyanî 41, 42
beyaz lisan 187, 189, 190
birey 11, 31, 79, 134, 139, 142, 144, 147, 164, 179, 181, 199

cahiliye 36, 172
Cenap Şahabeddin 12, 13, 127-130, 138, 140-142, 144, 146-148, 152, 153, 156, 157, 160, 168, 173, 175, 179
Ceride-i Havadis 82

deha 138, 139
derûnî ahenk 186, 189
dibace 21, 36, 39-42