



TANZİMAT DÖNEMİNDE EDEBİ TENKİT*

*Maksut YİĞİTBAŞ***

ÖZET

Tenkrit, Batıda çok önceden beri varlığını sürdüren bir inceleme yöntemidir. Bu çalışma ile Tanzimat edebiyatının tenkrit anlayışı, dönem sanatçılarından ve bu evredeki eleştirel eserlerden hareketle ortaya konulmaya çalışılmıştır. İlk etapta Türk ve Batı edebiyatındaki tenkrit kavramları ve bu kavramların ifade ettiği anlamlar izah edilmiştir. Yirminci yüzyıla kadar Batı edebiyatında özellikle Eski Yunan ve Roma devirlerini kapsayan klasik tenkrit, Aristo ve Eflatun'un sanat hakkındaki düşüncelerini ve yine Aristo'nun günümüz tenkrit anlayışına da temel oluşturan ilk metotlu tenkrit anlayışını içerir. Ortaçağdan başlayarak 17 ve 18. yüzyıla gelindiğinde ise Neoklasik tenkritin etkisi görülür ancak 19. yüzyıla gelindiğinde Neoklasizm'e tepki olan ve Herder ile Goethe'nin geliştirdiği Romantik tenkrit anlayışı benimsenmiş olur.

Batı edebiyatında olduğu gibi Divan edebiyatında da tenkrit mevcuttur. Klasik edebiyatta yapılan tenkritin, nazari tenkrit anlayışından daha çok pratik tenkrit biçiminde olduğu görülür. Bunun en önemli sebepleri olarak Arap ve Fars edebiyatlarının temel alınarak oluşturulan Divan edebiyatının değiştirilemez olarak düşünülen birtakım kurallarının varlığı, bu dönem sanatçılarının ve eserlerinin kutsiliğine inanılmasıdır. Bir kültürün edebiyatına yön veren, onu geliştiren en önemli etkenlerden biri yapıcı ve yenilikçi bir tenkrit anlayışdır.

Daha çok öznel düşünceleri temel alan Tanzimat edebiyatının birinci dönem sanatçıları, edebiyat anlayışlarında olduğu gibi tenkritte de sosyal faydacılığı esas almışlardır. Tanzimat'ın ikinci dönem sanatçıları ise eleştirel anlayışlarını, birinci dönem sanatçılarına göre daha nesnel ve Batılı bir düzlemde gerçekleştirmiş, belirli kriterlere dayandırmışlardır. Bu bağlamda Rezaizade Mahmut Ekrem, *Takdir-i Elhân ve Talim-i Edebiyat* adlı eserleriyle önemli bir yere sahip olmuştur. Onun teorik görüşleri, sanat hakkında olduğu gibi tenkrit algısı üzerinde de son derece büyük öneme sahiptir. Nazari görüşlere sahip önemli olan Ekrem Bey, Fransız eleştirisini önemser ve görüşlerini bu çizgide temellendirir.

Edebiyatımıza ilk tenkritli biyografiyi kazandıran Beşir Fuat'ın da tenkide, Ekrem gibi nesnel yaklaştığı görülür. Beşir Fuat ile edebî düzlemde yazışmaları olan ve bunları İntikad'da bir araya getiren Muallim Naci, tenkrit anlayışında gelenekçi bir tutum sergilemiştir. Yanlış

* Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Yrd. Doç. Dr., Ahi Evran Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, El-mek: maksutyigitbas@hotmail.com



ve basit kelime kullanımını üzerinde durarak yeni bir tarz olan “kelime eleştirisi” anlayışını geliştirir. Bu nedenle Naci'nin, edebî tenkit konusunda genellikle dil hususiyetleri ve biçimsel hususiyetler üzerinde durduğu görülür.

Yeni edebiyatta ilk sayılabilecek tenkit örneğini veren ve eskiye karşı yeniyi savunan Şinâsi, tenkitlerini genellikle eserleri ile ortaya koyar. Edebiyatta sosyal faydacılığı kendine vazife edinen Namık Kemal, ilk büyük tenkitçimizdir. Yeni ve sade bir dilin gerekliliğine inanan bu eleştirmen, “Lisân-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmilidir” isimli makalesinde dil hassasiyetini, “*Mukaddeme-i Celâl*”de dilin manasının doğru ve sağlam anlaşılması gerektiğini belirtir. Eski ve Yeni edebiyatçılar arasındaki görüş ayrılıklarını ilginç benzetmelerle dile getiren Namık Kemal, sert eleştirileriyle dikkat çeker. Ziya Paşa ise övünülecek şiirin yeniliklerle dolu olması gerektiğine inanır, ancak edebiyat anlayışı içinde eski-yeni ikilemi yaşar. Bu durumu “Şiir ve İnşa” makalesi ile *Harabat* adlı antolojisinde kaleme aldığı yazılarla görmek mümkündür. Tanzimat'ın ikinci nesli ise tenkidi daha çok eser ve edebiyat düzlemine çeker, böylece nesnel olana yaklaşılır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat edebiyatı, tenkit, öznel, nesnel, Batı eleştirisi

TANZIMAT PERIOD LITERARY CRITICISM

ABSTRACT

Criticism, is an analysis method which has existed since long before the West. Reforms understanding of literary criticism was examined by this study. Reforms of the criticism put forward a critical period of the artist and the works in this phase of movement. Firstly, criticism of the Turkish and Western literary concepts and meanings that express these concepts are explained. twentieth century, especially in the Western literary criticism including the classic Greek and Roman periods, Aristotle and Plato's first method of forming his thoughts on art and contemporary criticism still fundamental in the understanding of Aristotle's conception contains the criticism. When starting from the Middle Ages to the 17th and 18th century neoclassical effect is seen only criticism would react to the 19th century neo-classicism.

Divan literature has criticism as the Western literature. The criticism made in classical literature, criticism of the theoretical approach appears to be more practical form of criticism. This is one of the most important causes of the Arab and Persian literature can not be modified on the basis of Divan literature created. Giving directions to a culture of literature, one of the most important factors when it developed a criticism constructive and innovative approach.

Subjective thoughts based artist first period of the Tanzimat literature, literary criticism as they are based on the concept of social utilitarianism. Reforms are critical understanding of the artist's second period, the first period was carried out according to objective and western artists plane, they have based on certain criteria. Rezaizade Mahmut

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



Ekrem, has had an important place in the works called Takdir-i Elhân ve Talim-i Edebiyat. His theoretical views, and also has extremely great importance on perception as it is about art criticism. Ekrem Bey with theoretical views. It takes care of the French criticism and justify their views in this line.

Beşir Fuat won the first critical biography of Turkish literature. His criticisms are objective understanding as Ekrem Bey. Muallim Naci has made literature Fuad correspondence with Beşir Fuat. Muallim Naci brought them together in the İntikad. Muallim Naci criticism was a traditionalist approach. Muallim Naci, stood on a new way to use the wrong word and the "words criticism" has developed the concept. Therefore Naci is seen that generally focus on formal language characteristics and traits in literary criticism.

Şinasi gave the first example of the new literary criticism. He argued against the new against the old old. It reveals the criticism Şinasi usually works with. Namik Kemal, has adopted the measure in the literature of social utilitarianism. Namik Kemal believes that new and simple language is required. He "Lisân-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir" to advocate the importance of language in his article. He "Mukaddeme-i Celâl" also indicates that the language must be understood correctly and securely. Namik Kemal, the disagreements between the old and new writers expresses interesting analogy. And He strongly criticized the old fans. Ziya Paşa proud to believe that innovation should be filled with poetry. Ziya Paşa had old-new dilemmas in his understanding literature. In this case the "Poetry and Construction" in the anthology called Harabati article can be seen in the writings penned. The second generation Tanzimat takes more work and literary criticism plane, thus approaching the objective.

STRUCTURED ABSTRACT

Reforms understanding of literary criticism was examined by this study. Reforms of the criticism put forward a critical period of the artist and the works in this phase of movement. Firstly, criticism of the Turkish and Western literary concepts and meanings that express these concepts are explained. twentieth century, especially in the Western literary criticism including the classic Greek and Roman periods, Aristotle and Plato's first method of forming his thoughts on art and contemporary criticism still fundamental in the understanding of Aristotle's conception contains the criticism. When starting from the Middle Ages to the 17th and 18th century neoclassical effect is seen only criticism would react to the 19th century neo-classicism.

Criticism has been a longstanding scientific field in Europe. Thanks to criticism, Western literature has frequently refreshed itself and quite previously reached the point which we still try to reach today. However, Turkish literature has not gone through the desired internal change and renewal due to the lack or hindsight of criticism in real terms. It has got stuck for many years in its narrow cliché patterns far from appealing to large masses of people and by not keeping up with the times. This is the case especially for the Divan literature. The most important reason why

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



the Ottoman Empire was not able to carry the Divan literature into future was the fact that the Ottoman Empire absented itself from constructive, progressive political and literary criticism while not avoiding imitation. With the political and literary mindset they took from the West, the Tanzimat (reforms) generation tried to exist in the field of criticism but the critics in this period did not go beyond subjectivity.

Subjective thoughts based artist first period of the Tanzimat literature, literary criticism as they are based on the concept of social utilitarianism. Reforms are critical understanding of the artist's second period, the first period was carried out according to objective and western artists plane, they have based on certain criteria. Rezaizade Mahmut Ekrem, has had an important place in the works called Takdir-i Elhân ve Talim-i Edebiyat. His theoretical views, and also has extremely great importance on perception as it is about art criticism. Ekrem Bey with theoretical views. It takes care of the French criticism and justify their views in this line.

Şinâsi, who had a scientific and rationalist character, preferred to criticise the old with his distinctive language and works while dealing with the new. He devoted plenty of time to language issue and so died he while studying on a dictionary. Namık Kemal was quite far from objectivity with his subjective critics. Kaya Bilgegil (1972: 276) defines Namık Kemal's approach as "dogmatic criticism". What led Namık Kemal to such a powerful reaction to the old was the fact that he believed he would be beneficial to the society by building the New Literature instead of the old one, which can be called social utilitarianism.

Ziya Paşa's dualism shows itself in his critics as well. Although he had previously supported innovation, he lauded the old literature afterwards. As he continued novelty with the themes in his works, Ziya Paşa can be said to have been new with his mind while having been a supporter of the old literature with his emotions. This situation reflects itself on his critics, too. The above-mentioned first generation of Tanzimat did their criticism based on social utilitarianism. Nevertheless, those critics involve a structure with mostly subjective opinions.

The second generation of the Tanzimat literature after 1876 criticised the old ones just as the first generation did. However, they tackled the issues in a different way and became more objective. Among them, Rezaizade Mahmut Ekrem had a significant place as he approached to the problem in a scientific way with Western criteria. Rezaizade became a veritable architect of the new literature with his "Takdir-i Elhân" and "Talim-i Edebiyat" and presented a scientific and objective aspect for critics. Beşir Fuat was another figure who approached to literature in an unbiased and thorough way as Rezaizade Mahmut Ekrem did. His realism made him so but sometimes he overdid this. The first critical biography in our literature titled "Victor Hugo" belongs to him.

Ahmed Midhat recommended moderation and presence of mind here as he did for everything. Like the first generation of Tanzimat, he defended utilitarianism and wished simplification of language as well. Muallim Naci put forth a brand new type of criticism, that's lexical criticism. He discussed with Rezaizade on this issue and, with this

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



polemicist attitude, he was not able to go beyond practical criticism. As for theoretical criticism, he hinged on presence of mind and recommended moderation in language and literary understanding. Mizancı Murat was a figure who appreciated criticism seriously in the second period of Tanzimat literature. Mizancı Murat, who showed up with realist views, complained of the lack of criticism and propounded remarkable opinions. Sami Paşazade Sezai defended the impersonality of literature with realist views again. As a consequence, Tanzimat literature can be said to have become a literature of criticism in its own right. It emerged as a reaction to the old period. The common point of the Tanzimat criticism was the fact that it paved the way for the new by rejecting the old.

Key Words: Tanzimat literature, criticism, subjective, objective, Western criticism

1. Giriş

1.1. Bizde ve Batı'da Tenkit Kavramı:

Tanzimat'ın ilk yıllarına kadar tenkit sözcüğünün henüz dilimize yerleşmediği görülür. Bu zamana kadar tenkide önce ilm-i nakd, sonraları ise “muaheze” ve “muhakeme” denilir. Bu adlandırmalar daha sonra yerini tenkide bırakır. Tenkit kelimesini savunanların başında Muallim Naci gelir. *Lügât Kitabı* isimli eserinde Muallim Naci, tenkit için: “...Tenkit kelimesi bizim lisanımızda İntikâddan daha tatlı gelir, mamefih İntikâdi da istimal edip duruyoruz. Şimdi Arap bunu istimal etmemiş yahut etmiyormuş diye kaldırıp atalım mı?” (Naci, 1304: 22) der. Şemsettin Sami ise *Kamus-ı Türkî*'de tenkit için: “...Tenkit, edebiyat-ı Cedide'de Fransızların ‘Critique’ dedikleri Muaheze-i Edebiye manasıyla kullanılmaya başlamış ise de Arabi'de nakd maddesi tef'il babından gelmediğinden bunun yerine İntikâd ve tenkâd kullanılsa daha doğru olur.” (Şemsettin Sami, 1317: 445) tanımlamasını yapar Fakat Şemsettin Sami *Kamus-ı Fransevî*'de ise ‘critique’ kelimesinin karşılığı olarak herhangi bir yorumda bulunmadan hem intikâd'ı hem de tenkidi kullanarak *Kamus-ı Türkî*'deki düşüncesiyle çelişir. *Servet-i Fünûnculara* gelindiğinde ise bu kelime artık tam manasıyla geçerlik kazanır.

Tenkitle karşılanan kritik kelimesi, Yunanca “krites”e dayanan bir kelime olup “hüküm” manası taşır. Uzun bir kullanım macerası yaşar ve 17. yüzyıla gelince klasik yazarların sözlü tenkitleri için kullanılmaya başlanır. Bununla birlikte anlamı, hüküm verme, bilme ve tanıma manalarının karşılığı olarak genişlik kazanır. Bu kelime, bugün İngilizcede “criticism”, Fransızcada “critique”, Almancada “kritik” şeklindedir. Tenkit, Avrupa'da zamanla başlı başına bir tür ve ilim hüviyetine bürünmeye başlar. Ancak Barthes'e göre “... Tenkit, ilim değildir. İlim manaları inceler, tenkit ise mana üretir; ilimle okuma arasında yer alır. Tenkit manayı ikileştirir, eserin ilk dili üstünde ikinci bir dil yani tutarlı bir göstergeler bütünü dalgalandırır.” (Uç, 1990: 4), R. Wellek'e göre (Ercilasun, 1994: 13) ise tenkitte kural kişisel duyuş, tecrübe ve hüküm vermedir. Bizzat hüküm verirken mümkün olduğu kadar objektif kalmalı, ilmi bir usulle hareket etmelidir.

Tenkit çeşitleri kapsamına, yazara, okuyucuya ve esere yönelik olmak üzere birçok tenkit anlayışı girebilir. Bu çeşit ve bir manada esas alınan kriterler açısından tenkit, yazarın kendisine ve çevresine göre eseri ele almaktır. Bu ele alış biçimleri biyografik, psikolojik ve fizyolojik tenkidi doğurur. Bir diğer tenkit çeşidi sanatkârın devrindeki başarısına göre değerlendirilmiştir. Buna Bilge Ercilasun, René Wellek'ten naklen olarak “Çağdaş Başarı Kriteri” (Ercilasun, 1994: 14) ismini kullanır. Bu tenkitte eser değerlendirilirken yazıldığı dönemdeki yeri irdelenir ve ona göre bir değerlendirmeye tabi tutulur. Diğer bir tenkit türü ise, eserin yazıldığı dönemdeki otoriter görüşlerin

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



hükmünü esas alır. İzlenimcilikte (impressionism) ise tenkitçinin kişisel görüşlerini esas alma söz konusudur. İzlenimcilikle birlikte mutlakçılık, izafilik (relativism) ve yeni tenkitçilik gibi diğer tenkit çeşitlerini de saymak mümkündür. Yeni tenkitçilik bunlar içinde en sağlam temellere dayalı bir tenkit çeşidi olup, bu tenkit anlayışında eser bir bütün olarak ele alınır. Aksi takdirde biyografilerle, sosyolojik etmenlerle ve tarihçilikle eserden oldukça uzaklaşmış olunur. Wellek de bu tenkit anlayışını benimser.

1.2. Yirminci Yüzyıla Kadar Batı Edebiyatında Tenkit:

a. Klasik Tenkit: Eski Yunan ve Roma devirlerini kapsayan klasik tenkite göre “Sanat, tabiatın taklididir.” Buna göre sanatın en önemli özelliği insanı, tabiatı ve hayatı yansıtmasıdır. Bununla birlikte sanatın nasıl bir gerçekliğe sahip olduğu anlayışı, Batı sanatının iki büyük kuramcısı olan Eflatun ve Aristo’ya göre değişiklikler gösterir. Eflatun iki çeşit dünyanın varlığına inancıyla meseleye açıklık getirmeye çalışır; bu iki dünya:

1. İdealar dünyası,
2. Duyular dünyasıdır.

Eflatun’un bu felsefi anlayışında edebiyata yer yoktur.

Aristo, Eflatun’un idealizmini realizmle takip eder. *Poetika*’sı ile dünya edebiyatında ilk metotlu tenkidi ortaya koyan Aristo’nun görüşleri, günümüze dahi ışık tutar. Onun isimlendirdiği tragedya, komedy, epik, lirik, epizot gibi edebî kavramlar ve terimler edebiyat terminolojisinde halen kullanılır.

Aristo’nun tenkit anlayışı döneminde de benimsenir. Bu anlayış Romalılar tarafından da kabul görür. Ancak Çiçero bu konuda Latin kültürünü Yunan’dan ayrı tutma yoluna gider. Çiçero, Latin tenkidinin kurucusudur. Latinler, Horace ile yeniden Yunan tenkit prensiplerine dönerler.

b. Neoklasik Tenkit: Ortaçağdan başlayarak 17.yy’a kadar ve biraz da 18.yy’da olmak üzere esas ilkeleri klasik tenkide dayalı bir tenkit anlayışdır. Neoklasik tenkidin prensipleri şunlardır:

1. “Sanat tabiatın taklididir” görüşüyle klasisizmle örtüşürlerse de birçok nüansla onlardan ayrılır.
2. Aristo’nun eser bütünlüğü esasından uzaklaşarak şekil ve muhtevayı ayrı ayrı ele alırlar.
3. Aristo ve Horace’nin tür teorileri tekrar ele alınır. Fakat bu pratiksel olup nazariyeye ulaşılmaz. Yeni bir alternatif sunulmaz.
4. Ahlakilik esas gaye olur.

Neoklasik tenkitte Ortaçağ Horace’nin *Ars Poetica*’sının etkisinde kalırken Rönesans, Aristo’nun poetikasının etkisinde kalır.

18.yy başlarında ise Horace ile Aristo sentezi sağlanmadan öteye geçilemez. Sadece edebî teori ile edebî pratiği ayırt etme anlayışı benimsenir.

1.3. Onsekizinci Yüzyıl Romantik Tenkidin Kuruluşu:

Bu yüzyılda, 19. yy.da hâkim olacak romantik tenkidin belirtileri görülmeye başlar. Tenkitçiler birbirine zıt teoriler kurarlar. Realiteden uzaklaşarak hayale kayma söz konusu olur. Santimentalizm ve heyecanla neoklasizmden uzaklaşırlar. Madame de Stael’le tarih şuuru doğarak sanat tefekküre kaymaya başlar.

1.4. Ondokuzuncu Yüzyıl Tenkit Anlayışı: Romantik Tenkit

Neoklasizme tepki olarak doğan romantik tenkitten diyalektik ve sembolist bir şiir görüşü doğar. Bu, Herder'le Goethe'nin geliştirdiği bir görüştür. Romantik tenkit Almanya'da Friedrich Schiller ve August Wilhelm Schlegel; İngiltere'de Coleridge ve Wordsworth ile başlar. Fransa'da bu hareket Madame de Stael ile başlayıp Hugo'nun *Hernani*'si ile yerli yerine oturur.

Romantik tenkit, Avrupa'da ülkelere göre değişkenlik gösterir. Bu, bazen bir öncekine göre olurken bazen de yeni sanatçılar tarafından bir başka yöne kayar. Örneğin İngiltere'de 18. yy.dan alınan ampirik ve psikolojik bir şiir görüşüne mukabil, Coleridge Almanya'dan esinlendiği sembolist bir şiir görüşünü İngiltere'ye getirir. Fakat bu Coleridge'nin dönemiyle sınırlı kalır. Fransa, diyalektik ve sembolist anlayışı Hugo'yla benimser.

19.yy.da tenkitçiler önem kazanır ve tenkidin alanı genişler. Fransız tenkitçisi Taine, dönemin büyük isimlerindedir. Ancak bu yüzyılda büyük tenkitçilerin görüşleri geliştirilemez, tenkit, "sanat için sanat" anlayışına bağlı kalır. Böylece felsefî ve sosyal amaçlardan uzaklaşılır. Bununla birlikte, tenkit çeşitlerinde bir zenginlik söz konusu olur. Büyük münakaşalar neticesinde ilimcilik (scientism), tarihçilik (historicism), realizm, naturalizm, didaktizm, estetikçilik ve sembolizm gibi yeni akımların doğduğu görülür. 19.yy'ın büyük tenkitçileri ise Fransa'da Taine, Baudelaire; Almanya'da Nietzsche ve Dilthey, Amerika'da ise Henry James'tir. Bunlar, 20.yy'ın ünlü isimlerinden Valery, Eliot ve Croce'yi etkilerler. Ayrıca bu yüzyılda tenkit, ulusal bir boyut kazanır.

1.5. Divan Edebiyatında Tenkit:

Dünyada bir eser düşünün ki bu, tenkitsiz kalıp sadece övgüye veya yergiye yönelik olsun. Bu, insan eseri için imkânsız olup ancak ilahilik vasfı olanlara (örnek: Kuran-ı Kerim) mahsustur. İşte altı asırlık bir büyük edebiyatın ve aynı zamanda günümüzde de birçok yönden istifadeye açık, rafine bir edebiyat olan Divan edebiyatının da tenkitten uzak olması imkânsızdır. Ancak Divan edebiyatında şairler kutsaldılar. "*Kalpleri Tanrı'nın huzmeleri olan kişilerdir. Onun için Tanrı'nın gönderdiği ilham rüzgârlarıyla kalplerinin denizleri dalgalanır ve mana incileri kenara gelir. Bu mana incilerinin süslediği söz gelinleriyle herkesin kalbini büyülerler*" (Çavuşoğlu, 1986: 7) diyen bir edebî anlayışta şaire ve şiire tenkitli yaklaşım sınırlı olacaktır.

Durum böyle olsa da Arap ve Fars edebiyatından esinlenen ve onun değişmez olarak kabul görülen yapısına ilave kurallar eklenerek kemikleştirilen bir edebiyatta kritik yapılmamıştır. Bunun yerine, ortaya konulan eser yeterli görülüp nazarî tenkitten mümkün merteye uzak durulmuş, pratik tenkit tercih edilmiştir. Fakat bu tenkidin, zaman zaman az da olsa teoriye yöneldiği görülür. Bu tenkitler ise her biri, birer edebiyat tarihi, biyografi ve antoloji örneği olan Şuara Tezkirelerinde ve mukaddimelerde uygulanır. Pratik tenkitler genellikle muahezeye dayalı ifadelerle oluşturulur. Bu yönleriyle tenkit, esas prensiplerinden uzaklaşır.

Buna 15.yy şairlerinden Cafer Çelebi'nin, kendinden önceki şairler için söylediği şu ifadeler örnek gösterilebilir:

Şular kim Türkî dilde şöhreti var

Biri Şeyhî biri Ahmed ey yâr

Eğer Şeyhi'dir insaf ile billâh

Suhanverlikten gerçi olmuş agâh

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



Fesahatte velâkin kârı yoktur
Kelâmının garip elfâzı çoktur

Eğerçi vardır Ahmed zerâfet
Bulunur hem sözlerinde fesâhet

Belagatte veli mahir değildir
Kelâmın raptına kadir değildir

Sözünün hüsnü vardır anı yoktur

Nükuş-ı deyre benzer canı yoktur (Özön, 1963: 548-549) diyerek pratikten de belki uzak bir tenkit yapar.

Yine aynı yüzyılda Ali Şîr Nevâî ise şiirde mananın esas unsur olduğunu Hayretü'l-Ebrar'da, nazarî tenkide örnek olacak şekilde, mana için şunları söyler:

Nazmda hem asl anga ma'ni durur
Bolsun anıng sureti her ni durur

Nazm ki ma'ni anga mergub imes
Ehl-i ma'âni kaşıda hüb imes (Ercilasun, 1994: 31).

Önemli tezkire yazarlarımızdan olan Latifi'nin tezkiresinden tenkit örneklerine bakıldığında 16.yy'da tenkidin varlığından bahsedilir. Örneğin Ahmet Paşa için "*Elfaz-ı nazmı mollayâne ve üslub-ı şi'ri eksikânedir.*" dendiği görülür.

Ahmedî için; "*Amma nazmında ol kadar zerâfet ve elfâz ü edasında çendan letafet yoktur. Üslub-ı şi'ri Şeyhi tarzına karib ve kudema vadisinde Farisi'den mütercim mev'ize güne bir tavr-ı aciptir.*"

Hayalî Bey için; "*Sanayi-i şiiriyeden tumturak-ı elfâz ü hayâl ve tezyin-i ibârât-ı makal semtin ihtiyar etmiştir ve meyan-i hakikat-ü mecazda bir tarz-ı mahsusa gitmiştir.*" (Özön, 1963: 550-551).

Şeyh Galib ise Nabi'nin Hayrabad'ını tenkide tabi tutarken onun bütün zevkinin "dünya fâni, ahiret baki" demekten başka bir şey olmadığını fakat bunu herkesin bildiğini, sanatta ise önemli olanın bir yol açmak olduğunu şu ifadesiyle dile getirir:

Merd ana denir ki açâ nevrâh
Erbâb-ı vukufu ede agâh (Okay ve Ayan, 1975: 43)

Böylece pratik tenkidini nazari tenkide kaydırır ve bir nazari tenkit örneği vermiş olur.

Divan edebiyatında nazarî tenkidin azlığının sebebini Ercilasun şöyle açıklar: "... Edebiyatın ne olduğu, ne olması gerektiği üzerinde duran nazari tenkit, Divan edebiyatında daha az görülür. Bunun sebebi, o devirde, hatta bütün Müslüman şark dünyasında edebiyat anlayışı bakımından

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



katileşmiş ve tartışılmaz bazı ölçülere sahip olmasıdır. Edebiyatın şekliyle ilgili vezin, kafiye gibi ölçüler o derece kesin ve inhiraf (terk) edilemez kıstaslardır ki bunların üzerinde tartışmaya lüzum dahi hissedilmiyordu.” (Ercilasun, 1994: 29-30) dedikten sonra Divan edebiyatının eleştirisinin önünü tıkayan özellik ve bu konudaki anlayışları sıralar. Yer yer örnekler vererek bu bahsin, şairler için verilen hükümlerin etrafıca ve mukayeseli bir şekilde ele alınıp incelenmesinden sonra bir yargıya bağlanabileceğini belirtir.

“Klâsik edebiyatımızın, çoğu araştırmacı ve yorumcular tarafından ihmal edilen güçlü yanlarından birisi de onun sosyal konular ve günlük hayatla olan ilişkisidir. Altı asır kesintisiz devam etmiş bu edebiyatın yaşandığı devri, muhiti ve cemiyeti nasıl kuvvetle aksettirdiğini görmek yerine, nedense hemen daima hayal dünyasına dikkat edilmiş; realiteyle münasebeti çok zaman gözden kaçırılmıştır. Oysa bu şiiire alışılmışın dışında bir açıdan bakıldığında, büyük bir devlet ve medeniyetin kültür tarihini ve sosyal hayatını öğrenmek için başvuracağımız önemli kaynaklardan biri olduğu görülecektir.” (Kılıç, 2009: 823). Klasik edebiyat, uzun bir geçmişe sahip zengin bir edebiyattır. Bu nedenle bu edebiyat, sanatsal açıdan olduğu kadar kültürel, sosyal, siyasi ve tarihi açıdan çok yönlü olarak irdelenmelidir.

Konunun başında belirtildiği gibi menşei ve münşîi (şairi) ilahilikle ilgili bulunan bir edebiyatın ilmi esaslara dayalı bir tenkidinin olması mümkün değildir. Fakat hiç tenkit olmayacaktır anlayışına düşmenin ise hatalı olacağını verilen örnekler kanıtlar.

2. Tanzimat Edebiyatında Tenkit

Tanzimat edebiyatı başlı başına bir tenkit edebiyatıdır. Dönem itibari ile varlığının sürdürdüğüne inanılan Klasik edebiyatın yerine inşa edilmeye çalışılan Yeni edebiyat için eskiye ait olan ne varsa olumsuz anlamda yerilmiştir. Yapılan olumsuz eleştirilerin pek çoğu, devrin zevkine göre biçimlenmiş olan edebiyat anlayışını göz ardı eden bir şekilde ortaya konulmuştur. Yenilik adına Eski edebiyata ait her unsur ve husus özellikle Tanzimat'ın I. nesline tenkit edilmiştir. Şinâsi'den başlayan ve daha çok Namık Kemal ve Ziya Paşa ile ivme kazanan bu tenkit öznel mahiyettedir. Dönemin eleştirisini gerçekleştiren kalemlere ayrı başlıklarda değinerek tenkidî yaklaşımlarını göstermeye çalışacağız.

2.1. Şinâsi:

Yeni edebiyatın başlatıcısı sayılan Şinâsi'nin, birçok edebî türde öncülük yapmasına rağmen tenkit türünde istenilen manada bir adım atmadığı görülür. Ancak birtakım görüşleri, yazıları ve icraatlarıyla bu konuda geleceğe ışık tuttuğu bir gerçektir.

Yeni edebiyatta ilk sayılabilecek tenkit örneğini Şinâsi, Sait Paşa ile yapar ve Paşa'nın *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'te kullandığı “... Mesele-i mebhusetün anha; tercüme-i salifetüz'z-zikr ve tûl ü dıraz...” gibi ifadelerini Şinâsi eleştirerek bu kullanımın Said Paşa'ya ait olduğunu belirtir. Türkçede bu gibi ibarelerin, lafız ve mana yönünden şivesinin gereğine göre dönüştürülmesi gerektiğini savunur. Şinâsi'nin, *Tasvir-i Efkâr*'da dile getirdiği bu görüşe mukabil Sait Paşa, *Ruzname*'de kendi görüşlerini savunmayı sürdürür. Dört ay süren bu polemikte Şinâsi, meseleyi şahsiyet konusu etmeksizin soğukkanlılıkla yaptığı eleştirileriyle ileride yapılacak olan düzeyli tenkit anlayışına ışık tutmuş olur.

Şinâsi'nin yaptığı yeniliklerden birisi de edebiyat tarihi dalında olur. Fatin Efendi'nin son Osmanlı tezkiresi “*Hatimetu'l-Eş'ar*” münasebetiyle tezkire hakkındaki görüşlerini içeren “*ilân*” (Özön, 1963: 551) bunun güzel örneğidir. Mustafa Nihat Özön, bu ilânı ilk eleştirmemiz olarak kabul eder. Olayın detayına girmeden söylemek gerekirse Fatin Efendi'nin ikinci baskısını düşündüğü tezkiresine değişiklik getirmek ister ve Şinâsi ona bu konuda yardımcı olur. Şinâsi, aşağıda belirtilen maddelerdeki esaslara göre eserin değiştirilip yayınlamasını “ilân” eder.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



- a. Edebiyat konularıyla ilgili bazı notlar katılacak.
- b. Biyografilerde bazı kimselerin resmî nüfuz ve memuriyeti dolayısıyla yapılmış olan ve bir çeşit “ söz rüşveti” olan büyütmeleler çıkarılacak.
- c. Başka bir şairden aşırma olduğu anlaşılan şiirler çıkarılacak.
- d. Her şairin, ne kadar şiiri olduğu, başka bir bilim alanında ustalığı ve eseri varsa, genel işlerde görülmüş bir yararlılığı bulunuyorsa elden geldiği kadar açıklanacak. (Özön, 1963: 551).

Fatin Efendi'nin eskinin biraz genişletilmiş ve değiştirilmiş şekli olarak düşündüğü ilavelerle Şinâsi'nin yapmaya çalıştığı bu değişiklikler arasındaki fark çok büyüktür. Şinâsi, eseri “*zihniyet ve mahiyet*” (Erbay, 1997: 8) yönünden tekrar şekillendirerek 1280 tarihli bir baskıyla yayımlar.

Dil konusunda sadelik taraftarı olan Şinâsi, halkın anlamasını esas alarak hareket eder ve Tercüman-i Ahval'in ilk sayısındaki yazısında bunu izah eder: “*Kelâm ifade-i meram etmeğe mahsus bir mevhibe-i kudret olduğu misillü en güzel icâd-ı akl-ı insanî olan kitâbet dahi, kaleme tasvir-i kelâm eylemek fenninden ibarettir. Bu itibar-ı hakikate mebni giderek umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede bu gazeteyi kaleme almak mülzem olduğu dahi makam münasebetiyle ihbar olunur.*” (Şinasi, 1960: 4) Gerçekten de Şinâsi, bu anlayışına sadık kalır ve dilin sadeleşmesinde önemli rol oynar. Onun bu düşüncesi, Millî Edebiyat döneminde tam manasıyla kabul görür. Ancak ikinci dönem Tanzimat nesli ve özellikle Servet-i Fünun'un mensuplarınca baltalanır.

2.2. Namık Kemal:

Tanzimat edebiyatının I. devresinde yer alan Namık Kemal, edebiyatımızın ilk büyük tenkitçisi olarak kabul edilebilir. Şinâsi'nin başlatmış olduğu yeni edebî yolda eserler verir. Namık Kemal, Yeni edebiyata muhalif olan, özellikle eskiye dair ne varsa tenkit eder. Eleştiri yönünün zenginliği de bu konudaki hassasiyetine ve yeniliğin gerektiğine inancından gelir. Namık Kemal'in eleştirileri iki noktada toplanabilir:

1. Yanlış bulduklarına eleştirileridir. Bu eleştiriler tatbiki tenkide yakın bir tarzdadır.
2. Görüşlerinin daha da ağırlıkta olduğu ve nazarı görüşlerini içine alan tenkitleridir.

Namık Kemal'in tenkitleri genellikle şu konulardadır:

- a. Dil
- b. Edebiyat; yeni ve eski
- c. Yeni türler ve müdafaası
- d. Tiyatro
- e. Hikâye-roman
- f. Şiir

“*Namık Kemal özel mektuplarında ve yazdığı diğer makale ve yazılarında bu millî sesin modern anlamda gelişmesi için birçok girişimde bulunur. Özellikle mektuplarındaki görüş ve tespitler, onun Türk dili ve edebiyatına yönelik tenkitlerini içerir. Edebiyatı, maşuka-i vicdan olarak değerlendiren Namık Kemal, mektuplarında âşık olunan vicdanın her yönden modern bir yapıya bürünmesi için edebî tenkitlerde bulunur.*” (Şahin, 2008: 713). Sanatın pek çok türünü Türk dili ve edebiyatının gelişmesi ve millî ruhun kazanılması için seferber eden Namık Kemal, bu düşüncesini mektuplarında ortaya koyduğu edebî tenkitlerle dile getirir.

Şinâsi ve Namık Kemal, dile gereğinden fazla önem vererek yeni edebiyat için sade ve yeni

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



bir dilin gerekliliğine inanırlar. Şinâsi'nin Tercüman-ı Ahval'deki ilk yazısı, Namık Kemal'in "Lisân-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir" isimli makalesiyle başlayan yazılar buna delildir. Namık Kemal, bu makalesinde dilin önemini şu şekilde ifade eder: "... âsâr-ı beşeriyede sözden paydar bir bergüzar yoktur. Çünkü en Ziyade resânet-i ma'muriyetle mâruf kişverleri (memleketleri) bile dür-ı zamana gavr-ı zemine (yerin dibine) geçirirse yine hatîrâ-i enâmda cây-gir (yer tutan) olan bu beyt-i metin rağbet-i eslâftan himâyet-i ahlâfa intikal ederek dünya durdukça halelden emin kalır..." (Yetiş, 1989: 6) diyerek sözün önemini ve kalıcılığını dile getirir. Dilin kutsiyetine de inanan yazar, kelâmın yani sözün anlaşma vasıtası olarak Allah tarafından insanlara bahşedilmiş "cism-i latif" olduğunu ve binlerce yıl geçse de tazeliğinden bir şey kaybetmeyeceğini belirtir.

Yine bu makalenin devamında dil için kanaatlerini söylemeye devam eden Namık Kemal, dilin başkalarınca beğenilmesinde manasının doğru, sağlam ve uygunluk içerisinde olup düzenli olmasının rolüne değinir. Daha sonra ise dilin gücünden ve dili iyi kullananların toplumdaki itibarından bahseder.

Fakat bütün bunlara rağmen dilimizin edebiyatımızla birlikte bu güzelliklerden uzak olduğunu "Mukaddeme-i Celâl"de şu şekilde dile getirir: "... okumak bilmeyenlerin ekseri edebiyat denilen asarımızı istima' ederken başka lisanlarda yazılmış bir dua zannıyla aminhan ola geldiklerinden sade denilen işârâtın ise silsile-i irtibatı arasından mana çıkarmak; emvac-ı müşkül olduktan başka ..." (Yetiş, 1989: 342) daha da zorluklara sahip olduğuna ileride yer alan ifadelerinde değinir. Aynı yazıda, Türk edebiyatı ile Batı edebiyatını kıyaslarken Batı edebiyatını bir allâmeye teşbih eden yazar, Türk edebiyatını ise yeni konuşmaya başlamış bir çocuğun üç beş kelime konuşmaya çalışmasına benzetir. Henüz konuşmaya başlamış çocuğun konuşması bilindiği üzere anlaşılmazdır.

Eski edebiyatın diline tenkitler getiren Namık Kemal, tenkitlerinde Yeni edebiyatın dilini ve cümle yapısındaki kısalığı eleştirmelere karşı cevaplar verir. Bu tenkitler daha çok eskilerin dilinin anlaşılmadığı yönündedir. İki sahifelik yazıların okunması için 80 defa lügate bakmanın gerektiğini ve bunun ise bir marifet olamayacağını söyler. Yeni edebiyatçıların cümleyi kısa tutmalarının doğru olduğuna Kur'an-ı Kerimî örnek göstererek cevap verir: "...ibarelerinin kesikliğini muaheze edenler ise icâz-ı ilâhî Kur'an-ı Kerîm'in fesâhat-ı kudsiyyesine bir kere iman-ı nazar eyleseler iltizâm ettikleri mezheb-i edebî butlânına pek çok kolay iman ederler zannederim..." (Yetiş, 1989: 346-347).

Aslında Türkçenin güzel ve dünyanın en iyi dilleri arasında olduğunu belirten Namık Kemal, bunun nedenini, Türkçenin çok geniş bir coğrafyaya yayılmasına ve Arapça, Rumca ve Farsça gibi dillerle alış-verişine bağlar. İdeal bir dil anlayışını teorik bir tenkit anlayışı ile izaha çalışır ve aşağıda sıralanan maddeleri esas almak gerektiğini belirtir.

1. Kavâid-i lisanın mükemmel surette tedvin (toplanma) ve temhidi (düzenleme),
2. Kelimâtın istimâl-i umumî dairesinde tahdidi,
3. İmlâ ve manaca eczâ-yı lisan beynindeki irtibât-ı suverinin (şekil) ittihâd-ı hakiki haline gelmeyecek kadar teşyidi (sağlamlaştırma ve yükseltme),
4. Rabt-ı kelâm ve ifade-i meram şivelerinin tabiat-ı lisana tatbikan tadil ve tecdidi,
5. İfadenin hüsn-i tabisine hâil olan külfetli sanatlardan tecridi suretlerinden ibarettir. (Yetiş, 1989: 12).

Türkçenin düzeltilmesi içinse muntazam ve mükemmel bir lügat düzenlemesinin gerektiğini belirten Namık Kemal, lügat anlayışında milliliğin esas alınması gerektiğini belirterek Arapça ve

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



Farsçaya göre lügatlerin tertip edilmesine karşı çıkar. Böylesi bir tutumun Arap ve Farslıya fes giydirecek Osmanlıya benzetmeye çalışmaktan farklı olamayacağını söyler.

Edebiyatın toplum yararına olması gerektiğine inanan Tanzimatçılar, eserlerini genelde bu doğrultuda verirler. Bu konuda çok büyük gayret içerisinde olan Namık Kemal, edebiyata çok önem verir ve edebiyatın bu öneme değer olduğuna inanır. “*Lisan-ı Osmani'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazahatı Şâmildir*”, isimli makalesinde edebiyatın ahlaka katkısını şöyle dile getirir: “... sözün ahvâl-i vicdaniyeyi tahvilde olan te'siri belâğine mebni bir büyük faidesi dahi milletin hüsn-i terbiyetine hizmetidir ki hakikat-ı halde lafzan edebiyatın me'haz-ı iştikakı edeb ise manen edebî masdâr-ı intişarı edebiyattır denilebilir.” (Yetiş, 1989: 7).

Edebiyatın millet hayatındaki yerini dile getirirken ise yazar, medeni gelişmede ve ortak medeniyette, edebiyatın bir dil olacağını belirterek edebiyatsız bir milletin ise dilsiz insana benzeyeceğini söyler. Edebiyatla ilgili olarak tarihi geçmişe de dikkatleri çekerek edebiyat, millet ve medeniyet kavramlarının tarihsel olarak münasebetini anlatır: “... *filhakika tarih-i medeniyeti nazari hikmetle mütâlâa edenler edebiyatın muhafazâ-i milliyette olan tesirine her millet-i muntazamayı bir delil-i natık bulmuşlardır.*” (Yetiş, 1989: 8) ve buna Arapları örnek gösterir. Arapların birçok nedenlerle dağılmaları ve milliklerini kaybetmeleri gerekirken dilleri nedeniyle halen mevcudiyetlerini sağladıklarını belirtir.

Bütün bunlara rağmen Türk edebiyatının bu manada ele alınmamış olduğunu belirten Namık Kemal, Türk edebiyatının geriliğine ise delil olarak şu kıyası örnek verir: Arapçanın Yunanca gibi büyük bir medeniyetin dilini yayıldığı yerlerde geride bıraktığı halde, Türkçenin Arnavut ve Laz gibi daha alfabeti bile olmayan topluluklara dillerini unutturmadığını söyler. Bu konuda kalem sahiplerini de eleştiren yazar, onların Türkçeyi kullanmaya değer görmediklerine kızarak yazdıklarını söylemekten, söylediklerini ise yazmaktan utanmalarını tenkit eder.

Edebiyatımızın tezyinat-ı lafziyeden ve hayallerden başını kaldırmayarak gerçek dışı bir yapı oluşturduğunu “*Celal Mukaddimesi*”nde eleştirerek Divanlarımızı okuyan insanların kendilerini: “... *etrafini maden elli deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış Memduhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemî alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı â'lâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur aşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerrede ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli geyik gözlü, yılan saçlı, maşukalarla mal-a mal göreceğinden kendini devler, gulyabaniler aleminde zanneder.*” (Yetiş, 1989: 342).

Edebiyatın önemli şubelerinden olan şiir hakkındaki kanaatlerini de aynı mukaddimede bildirir. Şiir için “mevzun ve mukaffa kelâmdır” tanımlamasını kabul etmez ve bu tanımlamaya karşı şu görüşü savunur: “... *mevzundan Murat, bir kelâmın aruz-ı Araba ve hiç olmazsa onun aslı olan sakin ve müteharrik tertibine tevafuku ise bu kasr ve itâle-i hareketda tevazüne riayet bir çok lisanların ve ez cümle Fransızcanın asarında ve hatta bizim parmak hesabı denilen destanlarda mevcut değildir. Kafiye elsine-i kadimenin alel umum şimdi söylenilen lisanların ekser asar-ı manzumesinde yoktur. Bundan anlaşılır ki şiir için mevzun ve mukaffa tabiri efradını cami ağyarını mani bir tarif olamaz.*” (Yetiş, 1989: 376). Rezaizade Mahmut Ekrem'in “Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak gerekmez...” anlayışıyla bu düşünce yakın bir paralellik içinde olduğunu burada hatırlamak gerekir.

Aynı mukaddimede Namık Kemal'in bir tiyatro yazarı ve teşvikçisi olduğu görülür. Tiyatroyu yeniliklerimiz içerisinde en iyi gelişen tür olarak kabul eder. Yalnız tiyatroların dil ve teknik yönünden eksiklikler içerisinde olduğunu, buna rağmen yine de çok büyük hizmetlere vesile olduğunu, insanları evine hapsedilmekten ve dedikodu yapmaktan kurtardığını belirtir. Bu konuya da tenkitçi bir anlayışla yaklaşan Namık Kemal, tiyatronun faydasından bahsederken sözü yerli halk tiyatrolarından orta

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



oyununa getirir ve bu yeni türün “... orta oyunu gibi sû-i edeb talim-i hanelerinden bin kat ehven ...” (Yetiş, 1989: 349)’i olduğunu ileri sürer. Tiyatroyu, hikâyeye tercih eden yazar, yazılı tiyatroyu dahi romandan üstün tutarak bunun nedenini, oyun metinlerindeki his ve duygu tasvirlerinin dahi iyi yapılmasına ve roman, hikâye gibi karışıklıktan uzak olmalarına bağlar.

“*Celal Mukaddimesi*”nin dördüncü bölümünde de tiyatro bahsine devam eder: “... *Bu milletin kuvve-i natıkası edebiyat ise, timsâl-i edebî nâtıkâ-i zîhayatı da tiyatrodur.*” (Yetiş, 1989: 352). Tiyatronun fikrin hayallerine vicdan, vicdanın ulviliğine cân, canın hissiyatına ise lisan verdiği söyler. Tiyatronun yararlarından bahsettiği bu bölümde Namık Kemal, tiyatroyu aşka benzetererek insanı lezzetle ağılattığını, dünyanın aynası olmasıyla da insanı güldürdüğünü belirtir. Bu yönleriyle tiyatronun en faydalı eğlence olup medeni kalkınmaya çok büyük faydası olduğunu dile getirir. Tiyatronun ahlak ve dile de faydalı olduğunu söyleyen yazar, Avrupa’da üniversite öğrencilerinin dil yönünden eksikliklerini tiyatroyla tamamlama yoluna gittiklerini, bu konuya delil olarak sunar.

Yazının devamında Doğu ve Batı milletlerinin tiyatro kültürlerinden bahseden yazar, Doğu milletlerinin, İran dışında, tiyatroyla ilgili olduklarını ifade eder. İranlıların ise böyle bir kültürden uzak oluşlarını hayalperestliklerine bağlar: “... *mâhdan mahiye erişerek kargıları, derununda feleği habâb kadar gösterecek kadehleriyle beraber hayâlât-ı acemâniye dünyanın neresine sığdırmak kabil olabilir ki İran’da tiyatro bulunabilmek mümkün olsun.*” (Yetiş, 1989: 355). Bu tenkitin temelinde Divan edebiyatının, örnek olarak İran edebiyatını ve onun hayallerini almasının rolü büyüktür. Onun için Farşlılara dair hemen her husus bir yergi konusudur. Klasik tiyatro ile romantik tiyatroyu da değerlendirmeye tabi tuttuğu bu mukaddimede Namık Kemal, romantik tiyatroyu klasik tiyatroya tercih eder. Klasik tiyatronun tabîlikten uzak olduğunu, romantik tiyatronun ise tabîliğinin bulunduğunu belirtir.

Namık Kemal, İntibah isimli romanını yayımlamaya başladığı sıralarda hikâye ve romanın ahlaka fayda sağlamayacağı ve bunların yerine Ahlak-ı Alâî ve Makâmât-ı Harîri gibi ahlak kitaplarını tercüme ederek millî ahlaka katkı sağlanmalı görüşü ileri sürülür. Bunun üzerine, “Zamanımızda yazılan hikâyeler mi ahlaka hizmet edecek?” şeklinde eleştirel bir soruya İntibah yazarı: “*Evet, onlar hizmet edecek! İnsan kuru kuruya mevize dinlemeye kani’ olmuyor, eğlenerek istifade etmek istiyor. Ne yapalım? Tabiat-ı âlemi değiştirmek elimizden gelir mi?*” (Yetiş, 1989: 64) şeklinde cevap vererek tiyatro gibi, hikâye ve romanın da eğlendirerek insana hizmet edeceği görüşünü savunur. Hikâye ve roman için yapılan eleştiriye mukabil eleştiricilerin önerdikleri eserleri tenkit eden Namık Kemal, bunlardan Ahlak-ı Alâî’yi okuma yerine hapse girmeyi tercih edeceğini söyler. Telemaque gibi bir hikâyeyi okumanın gül bahçesinde ders görmeğe benzetererek bu eseri (roman olması yönünden dolayı) över.

Edebî eserlerle eğlenme arasında daima bağ kuran yazar, eğlenmenin insanın tabiatında var olduğunu belirtir. Bu anlayışın Hint, İbrani, Yunan, Roma, Arap, Acem ve Avrupalılarda bile var olduğunu, bu millet ve medeniyetlerin nasihatlerini hep şathiyyat şeklinde hikâyelerle işlediklerini belirtir. Bununla birlikte bizim olan Leyla ile Mecnun, Hüsn ü Aşk veya tanıdığımız Gülistan, Bostan gibi eserler dururken Alâî ve Makâmât gibi eserleri kendimize niçin mecbur edelim diyerek bu öneriyi yapanlara yol gösterir.

Namık Kemal’e göre hikâye yazmaktaki amaçlardan birinin de okuyucuyu terbiye edip eğlendirmekle birlikte insanlığı tanıtmasıdır: “... *vicdân-ı beşerdeki serâir-i kalbin en gizli köşelerine nazar taalluk etmedikçe bulmak muhaldir. Serâir-i kalbiyye bilinmedikçe bir adama söylenen sözleri teessür ettirmek ise bütün bütün ademü’l ihtimaldir. Çünkü fikir her ne tasavvur eder ise bir kere zihnindeki mahfuzat ve gönlündeki teessürata tatbik eder. Benzerse kabul eyler, benzemezse etmez.*” (Yetiş, 1989: 66) diyen Namık Kemal, bu düşüncesine en yakın anlayışı ise

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



romantizmde görür. Romantizmi vüs'at-i hayâl ve garâbet-i tasavvur cihetini hâiz olarak tanımlayıp bu yapıya sahip eserleri ise romantik kabul eder. Belki de bu akımın esası bizim edebiyatımızdır, şeklinde tahmini bir değerlendirmede bulunur. Yazının sonlarında ise Avrupa'nın, başka edebiyatları ve milletleri taklit ederken taktiklerin isabetliliğini belirten yazar, Türk edebiyatının ise Batı ve Doğu edebiyatlarını birleştirerek bir fikr-i kemâl ve bîkr-i hayâl oluşturması gerektiğini savunur.

“Türk kültür ve edebiyatındaki tarihî muhteva eksikliği üzerinde ilk defa duranların başında Namık Kemal gelir. “Terceme-i Hâl-i Emir Nevruz Mukaddimesi”nde; “Ümem-i kadime ve hâzıradan faziletle marûf olanlarının nümûne-i imtisal almağa lâyük bir vakıa-i tarihiyeleri yoktur, ki ya bir şairlerinin kuvve-i hayâli veya bir edîblerinin mahâret-i kalemiyle hâfıza-i itibar-ı millete nakş edilmiş olmasın. Dirîğâ ki akvâm-ı İslâmiyyenin hûn-ı feyyâzı her asırda mucizât-ı fitrattan madûd birçok eâzım yetiştirdiği hâlde edebiyatımız bu devre gelinceye kadar bir meslek-i sahiha giremediğinden, ekserinin müessiri aramızda bütün bütün unutulmuş ve belki yâda bile alınmamıştır. Hatta nâmları dahi olsa olsa tevârîh-i mufassalada görülür” dedikten sonra Namık Kemal, bugün çok önemsedüğümüz birçok hadisenin önceleri sıradan işler hükmünde kabul edildiğine, akıllara şaşkınlık verecek olağanüstü vakaların günlük sıradan olaylar gibi değerlendirildiğine ve atalarımızın bugüne olumlu etkileri olabilecek hikâyelerinden gerektiği kadar yararlanılmadığı görüşüne vurgu yapar.” (Dayanç, 2009: 1887). Türk kültür ve edebiyatı üzerine göstermiş olduğu çok boyutlu çaba ile dikkat çeken Namık Kemal, tarihi, çağımıza da hitap edebilecek zengin bir kaynak olarak değerlendirir. Ona göre tarihte önemsenmeyen birçok olay ve durum, günümüzde pek çok sorunun cevabını barındırır. Bu nedenle Namık Kemal yaptığı tenkitle toplumun yaşam biçimini belirleyen önemli tarihi olayların, sanatçılar ve özellikle edebiyatçılar tarafından tekrar tekrar işlenerek canlı tutulabileceği ve gelecek nesillerde de yaşatılabileceği vurgusunu yapar.

2.3. Ziya Paşa:

Genel olarak Tanzimat edebiyatına bakıldığında bir ikilemin varlığı görülür. Özellikle I. Dönem Tanzimat edebiyatında yaşanan bu ikilemin yegâne sebebi aklın gerekleriyle, zevklerin çelişmesidir. Divan edebiyatının zevk, kültür ve şiir geleneğiyle yetişen Tanzimat şair ve yazarlarının, yeniliğin lüzumuna inandıkları hâlde, bunu çoğu kez sözde bırakıp icraata yansıtmayarak ve bir tür düalizm yaşadıkları görülür. Bu ikilem daha çok Ziya Paşa'da görülür. Namık Kemal, şiir ve nesir örnekleriyle bunu yaşar, fakat savunmaz. Tenkidi yazılarında hep yeni lehinde olur. Ancak Ziya Paşa, bu ikilemi hem eserlerinde hem de görüşlerini ve tenkitlerini ihtiva eden yazılarına yansıtır. 1868 yılında *Hürriyet* gazetesinde yayımladığı “*Şiir ve İnşa*” isimli makalesinde “*Kaynağını Fransız düşünce hayatından alan ve edebiyatın özünü halkın benliğinde arayan*” (Büyük Türk Klasikleri, 1988: 342) bir tavır içerisindeyken altı yıl sonra kaleme aldığı “*Harabat*” isimli Divan şiiri antolojisinde Divan edebiyatının asıl edebiyatımız olduğunu dile getirir.

Ziya Paşa, “*Şiir ve İnşa*”da öncelikle şiirin tarifini yaparak yazıya başlar: “*Şiirin tarif-i umumiyesi kelâm-ı mevzundur. Yani iki satır sözün her birindeki sükûn ve harekâtın müsavî olmasından ibarettir.*” (Kaplan vd., 1978: 45). Hemen devamında ise kafiye ve şiir hakkındaki görüşlerine geçer. Yunanların vezne uyarak kâfiye oluşturmuş olduklarını ve şiirin her millet ve kavimde tabi olduğunu ve her milletin kendine göre şiiri olduğunu söyler. Öyle ki dünyaya ne kadar millet ve kavim gelmişse hepsinin kendine has şiirleri olduğunu belirtir.

Şair, daha sonra sözü Osmanlı şiirine getirir. Mevzuya bir soru yönelterek başlar: “*Osmanlı şiiri acaba nedir? Necati ve Baki ve Nefî Divanlarında gördüğümüz bahr-ı remel ve hecezden mahbun bir muhbis kasâid ve gazaliyât ve kıtaat ve mesneviyât mıdır? Yoksa Hâce ve İtri gibi musikîşinasının rabt-ı makâmat ettiklerini Nedîm ve Vasîf şarkıları mıdır? Hayır bunların hiçbirisi Osmanlı şiiri değildir.*” (Kaplan vd., 1978: 45) der ve bunun sebebinin bu nazımlarda Osmanlı şairlerinin İran'ı taklit edişlerine bağlar. Bu taklidin üsluba, fikre, hayale ve manaya bile tesir ettiğini belirtir. Bu

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



konuda şaşılacak hususun ise taklitçilerin yaptıklarını, marifet addetmeleridir. Hal böyleyken mukallitlerin mensup oldukları milletin lisanı ve şiirinin akıllarına hiç gelmemesine dikkat çeker.

Yazının devamında ise Ziya Paşa, dikkatleri nesir sahasına çekerek Divan nesri olan inşâ tarzını anlaşılmazlık ve taklitçilikle suçlayarak yazısına devam eder. Bu edebiyatın ünlülerinden olan Münşeat-ı Feridun, Veysi, Nergisi ve diğer yazarların eserlerindeki dilin üçte birinin dahi Türkçe olmadığını ifade eder. Bu yazarlar öyle ibareler kullanmışlardı ki kamus ve Ferheng olmaksızın anlaşılmalari mümkün değildir. Nesir sahasında anlaşılmazlıkların çoğunun Babialî kâtiplerinde görüldüğünü belirten Ziya Paşa, eski inşaların yenilerden daha iyi anlaşıldığını belirtir. Şiirin ve inşanın anlaşılmağını taklide bağlayan yazar, problemin kaynağının ise dini öğrenmedeki verilen uğraşa ve devletin temellerini atmadaki çabalara dayandırır. Çünkü İslamiyet'in kabulünden sonra dini öğrenmek için Arapçaya müracaat edilir; Devlet-i Aliye'nin kuruluşunda ise İran ulemasından istifadeye başvurulur. Bütün bunlar bir etkileşim doğurur. Daha sonra Acem taklitçiliği artar ve zamanla dil öyle bir duruma gelir ki ilan edilen fermanlar ve emirnameler anlaşılabilir olur. Halk devletinden, devletin hükümlerinden, kendi haklarından ve ilan edilen Tanzimat Fermanı'ndan habersizdir. Bu düşüncelerini teyit edici örnekler veren Ziya Paşa, dilin neden olduğu bir takım olumsuzluklara ve tuhaflıklara değinir. Bunların en çok yaşandığı yerin ise mahkemeler olduğunu söyler. Suçlular dilin bu özelliğiyle aklanmakta, suçsuzlar ise hüküm giymektedir. Böylelikle dilin sosyal yaşamdaki yerinin ehemmiyetine değinmiş olan yazar, dönemin bu özelliğini eleştirir.

Osmanlıca için tenkite devam ederken malzemesi dil olan bir mesleğe değinir: kâtiplik. Ziya Paşa'ya göre bizde yazı bilmekle kâtip olmanın farklı şeylerdir. Ancak bu, başka diller için söz konusu değildir. Niçin o zaman bizde bu böyle? Bunun nedenlerini izaha çalışır. Ona göre Türkçe bilinmemektedir ve Türkçeye ait bir lügat yapılmamıştır. En önemlisi de Osmanlı Devletinin genişleme sürecinde aldığı yerlerle birlikte yeni kelimeleri alıp bunları az çok bozarak diline katmasıdır. Böylece de her kâtip, düşüncesine göre bir lügati sükûn ve harekâtı ile tertiplemiştir. İmla öğrenecek kişi ise hangi söylenilene itimat edeceğine şaşırır. Son zamanlarda ise Babı Alî'deki büyük memurların çoğunun bir canlı lügat olduklarını mizahi manada ve dilde ifade eden Ziya Paşa, dilin dönemine göre çok hassas olduğu bu mekânlardaki tuhaflığı dile getirmiş olur. Devamında ise bu kişinin kâtipliği için önce Arapça ve Farsça imlaların bilinmesi gerektiğini, daha sonra da yazı yazabilmesi içinse sarf ve nahvi (gramer-söz dizimi) bilmesinin şart olduğunu belirtir. Bununla da yetinilmeyip birkaç yıl bir devlet kaleminde çalışmasının gerektiğini söyler. Ancak o zaman Bab-ı Alî kâtiplerinin arasına karışabilecektir. Bu kâtiplik macerasının, memleketin eli kalem tutanlarına zevk vermeyeceğini, bilakis onları müteessir edeceğini ifade eder. Dolayısıyla onların kalemlerini istedikleri gibi kullanamadıklarından edebiyatımızda bir inkılap olamamıştır. Böyle olunca da nesrimiz ve şiirimiz geri kalmıştır. Bütün bunlara esefler eden Ziya Paşa, bizim asıl şiirimizin ve inşâmızın İstanbul ahalisinin avam kesiminde yaşadığını belirtir. Asıl şiirimizin, şairlerin "*nâ mevzun diyerek beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda çöğür şairleri arasında deyiş üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır*" der. Nesrimiz ise "*... Mütercim-i Kamus'un ve muahharen Muhbir Gazetesi'nin ittihaz ettiği şive-i kitabettir*" (Kaplan vd., 1978: 49) bunların belagât ve süs yönünden geri kalışını, rağbet görmeyişine bağlar. Tabii şiirin, asıl şiir olacağını bir alternatif şiir görüşü olarak sunan Ziya Paşa, bu şiiri şair tarafından irticalen söylenen kırk elli beyitlik nazım olarak tarif eder. Millî nesrin ise eli kalem tutan kişilerin istediğini kâğıt üzerine koyması diye ifade eder.

Tanzimat şairleri içinde şairlik kudreti yönünden Ziya Paşa'nın ihmal edilemeyecek bir yeri vardır. Paşa, iyi bir Divan şiiri kültürü almış olup hayatı boyunca bunun etkisinden kendini alamamıştır. Zihin yapısı bakımından yeni olan ve bunun "*Şiir ve İnşa*" makalesiyle de ilan eden Ziya Paşa, düştüğü sıkıntılarla da hemen his dünyasına iltica edip duygularını gönlünce ifade eder. İşte onun bu yapısı, çok sıkıntılı yıllar yaşadığı zamanlarda kendisine "*Harabat*"ı yazdırır.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



“*Harabat*”ı yazdığı sıralarda Ziya Paşa’ya, yine bir mevkiden (icra heyeti reisliği) azledilir. Dış dünyasının baskısı nedeniyle iç dünyasına döndüğü bir dönemde hazırladığı bu çalışma, kalem ve dava arkadaşı Namık Kemal’i hiddetlendirir. Bu esere karşı çoğu sübjektif kanaatleri taşıyan “*Tahrîb-i Harabat*” ve “*Takîp*”i kaleme alır.

Ziya Paşa, “*Harabat*” isimli Divan edebiyatı antolojisi olan eserine, manzum bir önsöz niteliğinde mukaddime ekler. Bu mukaddimede, edebiyat hakkında görüşlerini dile getirir. Bunlar “*Şiir ve İnşa*”daki görüşlerle çelişir niteliktedirler. Söze önce şairle başlar.

Şairliğin iki şartı olduğunu belirtir ve bunları şu şekilde ifade eder:

- a. İnsanın doğuştan getirdiği kabiliyet,
- b. İlim ve marifet tahsili.

Ona göre kabiliyet Allah tarafından kullarına verilen bir özelliktir. Bu nedenle şairlik, doğumla başlar. Onlar çocukluğundan itibaren diğer insanlardan ayrılır. Menfaatler onların gözünü bürümez, rızıklarıyla kanaat ederler. Ancak birçok kişilerden bu yönlerinden dolayı kötü muamele görürler. Şairlik için doğuştan var olan yeteneği kâfi görmeyen Ziya Paşa, yukarıda belirtilen ikinci madde gereğince “*Füyûzat ve maarif tahsil edilmelidir*” der. Tahsille kastettiği ise genelde dille ilgilidir.

Dil yeteneğinin “*bedi’ beyân, lûgat nahiv ve fesahat öğrenmek, bol bol nazm-ı kudemâ görmekle*” (Bilgegil, 1972: 133) sağlanacağına inanan diyen Ziya Paşa, bilgi dağarcığının gelişmesi için bu hususların yanı sıra bir Avrupa dilinin öğrenilmesi gerektiğini düşünür. Aksi durumdaysa iyi bir şair olunamayacağına inanır. Ancak Batıyı öğrenirken oryantalist olunmaması gerektiğini belirtir.

“*Taklit ile ashını unutma*

Milliyetini hâkir tutma” (Bilgegil, 1972: 133)

Ziya Paşa’ya göre Allah, her millete “cibilli” bir tabiat ayrılığı vermiştir ki bu da haliyle onların eserlerine yansımaktır. Bununla birlikte şiir toplantılarına giderek şiir hakkındaki eleştirilere ve düşüncelere dikkat ederek istifade edilmelidir görüşünü savunur.

Mukaddimesinin devamında şiir hakkındaki düşüncelerine geçen Ziya Paşa, övünülecek şiirin yenilikler taşıyan şiir olduğunu belirtir. Bu yeniliği taşıyan şiire “*nedrette dürr-i bî semen*” vasfını verir. Dilin tasfiye edilmiş hali ise şiiri meydana getirir diyen şair, bunu “*iş’ar nekave-i zebandır*” (şiirler dilin temizidir) tabiriyle ifadelendirir. Şiir, dilin belâgatine ölçü ve aynadır. Bu nedenle hayatî öneme sahiptir. Şiir seviyesinin düşük olduğu toplumlarda işlerin gevşediğini ve hükümet emirlerinin bile dinlenmez olacağını belirten şair, bu nedenle eski hükümdarların, şairlere itibar göstermiş olduklarını belirtir.

Ziya Paşa’ya göre Osmanlı’nın edebî dili coğrafya olarak Doğu Türkçesinden doğar. Türkler önceden hece vezni kullanırlardı. Nevaî’nin temsil ettiği edebî zümre, İran şairlerini taklit ederek aruz veznini kullanmaya başlar. Rum (Anadolu) şairleri de aynı yolu izler. Bu vezin, Türkçe’nin yapısına uymaz. Dil, tabîliğinden çıktıkça fesahatinden kaybeder. Bu durumdan dolayı önce Farsça bozulur. Çünkü onlar da Araplardan aldıkları bu vezin için dillerinde değişiklik yaparlar. Daha sonra Acem şairlerinin örnek alan Anadolu şairlerini kullandığı Türkçe özelliğini yitirir.

Ona göre Osmanlı edebî dilinin temeli Ahmet Paşa, Necati ve Zâtî gibi şairlerce atılır. Dilin bu günkü seviyesiyle o günkü seviyesini düşünmek dahi güçtür. Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman ve döneminde diğer şairler, dilin tanzim ve tasfiyesine çaba sarf eder ve böylece tek bir dil ortaya koyarlar.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



Bununla birlikte dilimizin vezne bağlı olarak zihaf gibi arızlardan kurtulması için Nef'i ve Nâbî Farsçadan yeni unsurlar alırlar. Farsça ise çok önceden Arapça ile zenginleşen bir dildir. Böylece üç dilin imkânlarını kendinde toplayan bir Osmanlıca olur. Bu dil, her hayali lafza çevirebilecek bir yapıya bürünür. Ziya Paşa, Osmanlı şiirinin üç merhaleden geçtiğini belirtir:

Birinci devre, Baki'ye kadar geçen zamanı,

İkinci devre, Nâbî'ye kadar geçen zamanı,

Üçüncü devre ise İzzet Molla'ya kadar geçen zamanı içerir (Bilgegil, 1972: 138).

Birinci devreyi temel alarak niteleyen Ziya Paşa, bu devreye mensup olarak Ahmet Paşa, Necati ve Zâtî'yi gösterir. İkinci devrede ise artık dil düzelir. Bunda Yavuz Sultan Selim ile Kanuni Sultan Süleyman'ın rolleri oldukça büyüktür. Bâkî'nin bu devrede yer aldığını ve şiirimizin ilk müceddidi olduğunu söyleyen şair Ziya Paşa, onun şiirlerinde de bazen köhne tabirlere rastlanabileceğini belirtir.

Şiirimizin üçüncü devresinin temsilcileri Nef i ve Nâbî'dir. Ziya Paşa, bu devrenin asıl özelliğinin Acem şairlerinin taklidi olduğunu ifade eder. Nef i "fahriye"de çok başarılıdır diyen Ziya Paşa, Nâbî'nin şiirlerindeki ibareleri şeker lezzetine teşbih eder. Nedim'in ise elfâza yeni bir renk/bir kat daha "âb ü tâb" verdiğini, hatta hayallerindeki inceliğin ve oyunların dile mizah kattığını söyler. Böylece dili, ileriye götürdüğünü belirtir. Nâbî'nin bir mektep oluşturduğunu belirten şair, o mektebe müdavim olarak Raşid, Vecdi, Lâmî, Asım ve Münif gibi şairlerin isimlerini verir. "Bu yaklaşımla nazari bir görüş de ileri süren Ziya Paşa, dikkat edilirse Harabat mukaddimesinin çoğu yerinde bir tür, tenkidi yaklaşım içerisinde olmuştur." (Bilgegil, 1972: 145).

"Harabat" ile edebî çizgisini son söz niteliğinde ortaya koyan Ziya Paşa, duygularını aklın önüne getirir. Bu çalışması Divan edebiyatı için belki bir soluk niteliğinde olabileceksin de artık hayatıyeti kalmamış bir edebiyat için bir mana ifade edememiştir.

2.4. Abdülhak Hamit Tarhan:

Evet tarz-ı kadim-i şiiri bozduk herc ü merc ettik

Nedir şi'ri hakiki safha-i irfana dercettik.

Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik

Bize gelmişti zira meslek-i ecdad nâkâfi

Şairi azam olarak nitelendirilen Abdülhak Hamit'in edebiyat tarihimizde büyük icraatçı olduğu bilinmektedir. (Okay 1990: 20-21), onun icraatlarından bazıları için şöyle bahseder: "... Divan şiirinde klasik kalıplara sıkışmış olan mısralar ve kafiyeler onun cüretkâr hamleleriyle hürriyetlerini ilan ederler. Kullandığı şekiller şaşırtıcıdır. Aruz, hatta aruzda kendi uydurduğu vezinler, hece, hecenin duraksız uzun mısraları, dağınık serbest müstezat mısraları kafiyesiz şiirler vb.". Yenilikleriyle Hamit, büyük bir şiir geleneğini yıkarken yeni edebiyatlara da böylece kapı aralamış olur. Bu edebiyatlar, 1940 sonrasının kısa soluklu edebiyatlarıdır. Abdülhak Hamit, bu yönüyle yıkıcı olduğu kadar yapıcıdır da.

Abdülhak Hamit Tarhan, tenkit sahasında tam anlamıyla bir eleştirmen kimliğiyle görülmez. (Kaplan 1991: 80), Türk şiir tarihi içinde Hamit'i teorik olarak değil, pratikte Divan edebiyatını yıkan, yeni bir şiir kurmaya çalışan insan olarak değerlendirmek gerekir. Nitekim fitratı, dehası ve sanat zevki döneminde gözden kaçmamış, biraz da ailesinin saray ve bürokrasiyle ilişkine bağlı olarak "şairi azam" unvanı ile Türk edebiyatına mal olmuştur.

Kaplan'dan aktarılan ifadelerden anlaşılacağı üzere Hamit'i, nazari bir tenkitçi olarak

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



görmek pek mümkün olmasa bile Hamit, bütünüyle de nazariyattan uzak değildir. Bu yönünün çok zayıf olması, devrinde ona olan itimadın eleştiriye dönüşmemesine bağlanabileceği gibi sanatına olan itimadına da bağlanabilir.

1928'de "Resimli Ay"da yayımlanan "Eserlerimi Nasıl Yazdım" başlıklı yazıda Hamit, "Sahra" isimli eseriyle edebiyatımıza bir yenilik geldiğini belirtir. Cenap Şahabettin'in eserdeki kır hayatının ve insanların halini gerçeğe uygun bulmayan Hamit, Eski edebiyatımıza da değinir. "Eski şairlerimiz mesela İstanbul'a Bağdat'a, Halep ve Edirne gibi şehirlerimize dair kasideler yazmış, kasırlardan, hamamlardan, tekke ve mabetlerimizden bahsetmişlerse de hep medh ü sena ile iktifayı itiyâd edip fakat bu mevsiyfâtı layıkıyla ta'rif ve tasvir etmemiş köy ve kır hayatlarını kale almamış ve menâzırı tabiyye mültefit olmamış olduklarından ..." (Enginün, 1991: 15-16). "Sahra"yı, "kudema perveri"nin gariptediğini söyler. Ancak burada Hamit, kudema perverle Cenab'ı kastetmez. Onun köye, kır hayatına yönelmesi realiteye yaklaşmasıdır denebilir. Zamanla bu kanaatinin eskilerce de anlaşıldığını ve onların bile teceddüt perver olmaya başladıklarını ve artık "...anlaşılmıştı ki tabiatda da birçok bediyyât vardır ki sahife-i hilkaati nağmeleri ve reng-i râyihâlarıyla tanıman ve reyân (kanmış ve çınlayan) eden ezhâr u- tuyur (çiçekler ve kuşlar) güller sümbüllerle tuti eden seyyarat ü sevabit ise mihr ü mah ile zühre ve zühalden ibaret değildir ki yeryüzünde de gökyüzünde de bu güzellikler bi haddü hesaptır." (Enginün, 1991: 16). diyerek hayalden gerçeğe yüzlerini çevirdiklerini belirtir. Hayalden gerçeğe geçiş aslında gereklidir çünkü artık bu hayaller alıcı bulmamaktadır. Kendi edebiyatlarında garabet sanılan gerçeğin bulunduğu ve onun ise hüsnü mutlakın ta kendisi olduğunu belirtir. Bu edebiyatın mensupları için ise tabiatın kendisi, ilham kaynağıdır. Abdülhak Hamit, beşer gibi mevcudat ve mahlûkat gibi tabiat manzaralarının da ulûhiyetin kaynağı olduğunu belirtir. Bunlara tapmanın ise iman ve din olduğunu söyleyen Hamit, bu dinin daima sağlam olacağını ifade eder. Kendisinin ve yenilik taraftarlarının tabiatla birlikte sanatı da sevdiklerini ilhamlarını bedeviyâttan aldıkları gibi medeniyetten de alacaklarını belirtir.

Abdülhak Hamit, 9 Haziran 1294 tarihinde Rezaizade Mahmut Ekrem ve Namık Kemal'e yazdığı mektuplarda o zamana dek denenmemiş bir tarzı, *Nesteren* ile yaptığını belirtir ve bundan dolayı iki dostundan fikirlerini belirtmelerini ister. Bunun üzerine Rezaizade'den cevabî mektup alır. Hamit de bu mektuba cevap yazar ve kâfiye, şiir ve tiyatro hakkındaki kanaatlerini söyler. Bunlardan bazılarını aktararak Hamit'in nazariyelerinden bir kaçını görmeye çalışacağız.

Ekrem'in şiirden maksat, gayr-ı merbût bir gazel söylemek değildir, sözünü Abdülhak Hamit doğrular ve bu konuda fikrini beyan eder. Bir fikri, bir maksadı, bir vakayı şiirde nesirden parlak, nesirden âli söylemek gerektiğini belirten Hamit, adi yani sıradan ve sade bir fikri birkaç beyit ile ifade etmenin o amaca (şiirin parlaklığına) hizmet edip etmeyeceğinin düşünülmesi gerektiğini belirtir. Kendisinin böyle bir fikrin veya sözün mevzun veya mukaffa söylenilmesiyle şiirden uzaklaşmayacağı kanaatinde olduğunu söyler. Böylece şiirde fikir serbestliğini savunarak basit şeylerin de şiire girebileceğini savunmuş olur.

Mektubun devamında kafiye bir tiyatro metninde yer alan dizeler bunu doğrular niteliktedir.

- Keyfin iyi mi nasılsın birader?
- Ben iyiyim ah! Peder hasta peder,
- Yine nevbeti mi rahatsız ediyor?
- Bence humma. Hekim sıtma var diyor. (Enginün, 1995: 126).

Böyle bir mülakatı şiir kabul etmeyip de ne kabul etmek gerektiğini sorarak niçin şiir olmasın der ve kendisinin kabul ettiğini ifade eder.

Manzum tiyatro taraftarı olan Abdülhak Hamit'in yukarıda aktarılan fikirlerini savunmada

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



bu düşüncenin de rolü olduğu belirtilebilir. Manzum olan bir tiyatrodan ise haliyle herkesin yetkin olamayacağından ve böyle yapıtlarda basit mısraların da bulunacağından bahsederek onların konuşmasının şiir veya manzum olabileceğini söyler. Tiyatro bahsine devamla Hamit, tabiliktan kaçıklarını “*muktezâ-yı tabiatı bir güzele feda*” (Enginün, 1995: 126) ifadesiyle eleştirir.

Tabiliktan uzak oluşun Namık Kemal’de de olduğunu belirten Abdülhak Hamit, yalnız Ekrem’in *Vuslat*’ını beğenir. Yeni edebiyatın doğallık hususunda kusurlu olduğunu söyleyen Hamit, bu durumun Fransız edebiyatında bile bulunduğunu, dolayısıyla da bu kusurdan dolayı suçlanmalarını gerektiğini ifade eder. Fakat bunu itiraf etmedikleri takdirde ise hata edeceklerini söyler.

Millîlik hususunda kendince düşüncelere sahip olan Abdülhak Hamit, dönemin millî tiyatro anlayışını tenkit ederek “*Halkın rağbet ettiği millî ahlak ve adetlerimizi gösteren millî tiyatro eserleri, herkesin bildiğini tekrarlamaktan başka bir şey yapmayan birer ahlaklık risalesidir. Birçok örnekleri gibi İçli Kız da bu cinsten bir eserdir. Asıl millî tiyatro eserleri ise seyircilere herkesin iyi bildiği kendi hayatlarını değil tanımadıkları cemiyetlerin veya azınlıkların hayatlarını İslam veya Osmanlı tarihinin muhteşem olaylarını tanıtan eserlerdir. Batı’da pek çok bulunan bu türlü eserler bizde henüz yoktur.*” (Ercilasun, 1994: 50). Onun bu anlayışla yazdığı tiyatrolarında dünyanın büyük kahramanları yeniden yaşar, âşık olur; medeniyet tekrar dirilir ve tarih sahnesinde canlanırlar.

Şiir hakkında ise Hamit, heyecan ve duyguyu ön plana alarak şiiri şiddetli bir duygunun ve heyecanın ifadesi kabul edip onun tamamen ferdi olduğunu söyler. Düşüncesini şu şekilde ifade eder: “*En güzel, en büyük, en doğru şiir, müthiş bir hakikatin tazyiki altında hiçbir şey söylememektir. İnsan bazen hatıra gelen hayali tanıyamaz, o kadar güzeldir; zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir; kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir; bu acz ile bir feryat koparır yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de kalemini ayağının altına alır, ezer bunlar şiirdir.*” (Kaplan, 1991: 79).

Veze bahsinde ise Hamit, tercihini aruzdan yana kullanır. Hece vezninin, aruza tercih edilmesi gerektiği görüşüne karşı çıktığı gibi dilin ıslah edilmedikçe heceyle bile şiirimizin şiire benzemeyeceğini savunan dönemin bazı edebiyatçılarına da katılmaz ve heceyi dağ şuarasının tercih ettiği bir vezin olarak tanımlar. Ancak tiyatro için fena olmayacağını söyler. Namık Kemal’in kendisine, şiir için heceyi tavsiye ettiğini, fakat kendisinin aruzdan “külliye feragat taraftarı” olmadığını, şiire aruzun daha çok yakışacağını belirtir. “*Hecenin Nesteren gibi okunmak için kaleme alınan tiyatrolarda olduğu gibi, oynanmak için yazılan tiyatrolar içinde güzel olabileceği ...*” (Enginün, 1995: 123) görüşündedir.

2.5. *Recaizâde Mahmut Ekrem:*

Recaizade Mahmut Ekrem, Tanzimat edebiyatının kayda değer tenkitçi ve teorisyenidir. O, yeni edebiyatımızın sağlam temellere oturması amacıyla tesadüflere bağlı görüş ve davranışlardan ziyade Batı kaynaklı nazariyeleriyle Türk edebiyatının ikilemine son vermiş, özellikle gençleri yeninin gereğine ve nasıl olacağına inandırmıştır. Her ne kadar görüşleriyle özdeş bir sanatçı kudreti gösterememişse de ilhamlarını ondan alan ve tilmizleri olan Servet-i Fünuncular onun düşüncelerine hayatiyet kazandırmayı başarmışlardır. Üstat, yazdığı eserlerle sanat, güzellik, şiir, edebiyat, ahlak, şiirin unsurları, tenkit... gibi edebiyatın birçok yönünü ilgilendiren konuları irdelemiş, görüşler ileri sürmüştür. Bu yönleriyle o diyalektik bir zihin yapısıyla karşımıza çıkar.

Edebiyatta şiirin başlı başına bir sanat olduğunu kabul eden Ekrem, çoğu yerde “*edebiyatta ve hususiyle şiirde...*” gibi ifadelerde edebiyat denince şiir; şiir denince edebiyatı anlatmak ister. Edebiyatta şiirin özel bir yere sahip olduğu inancındadır. Böyle olunca da edebiyat üzerine yazdıklarında şiirin unsurlarına ve şiire daha çok önem vermektedir. Şairane ya da parlak sözlerle

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



süslenmiş sözlerin şiir özelliği taşımayacağını, asıl şiirin kendine özgü hayallerle ve tasvirlerle oluşacağını ileri sürer. Bunun yanı sıra şiir için geçerli olan bir takım unsurların özenle kullanılmasını önerir. Bunları şiiri yapan unsurlar olarak niteler. “*Amma musahama-yı edebiyeye ve zarûreti şiiriyye ile de kabili tevil olmayacak surette müfredatça mutabakatsız ... terkibatça pürkusur ... kafiyesi sakat ... vezni bozuk ... imâlât ve zihâfât ile dolu akvâl-i mahşûşeye velev fikren ne derece farz olunursa olunsun hiçbir vakitte şiir itlâk olunamaz.*” (Parlatır, 1995: 60).

“*Zemzeme-III*”te şiir hakkında birçok nazariye ileri süren ve yer yer tatbiki tenkitle bunu teyit edici örnekler veren Recaizade, güzel eserlerle ilgili olarak düşünceler ileri sürer. “en güzel eserler insanı ağlatanlardır” ifadesine karşın “... *en güzel eserler onlardır ki okunduktan sonra da insanı bir müddet düşünmeye mecbur eder.*” (Ekrem, 1301/1885: 3) görüşünü savunur. Daha sonra ise bunu teyit edici tatbiki tenkit sayılabilecek örnekler verir ve Abdülhak Hamit’in eserlerini bu yönleriyle kayda değer bulur. Mukaddimenin devamında şair, sözde güzellik ve yüceliği tayin etmenin güç olduğunu belirtir. Ruhun asil hallerine uygun olan fikir hayal ve hislerle bunları ifade için kullanılan “... *elfâz ve tabirât arasında tenasüp bulunduğça, söz gerek mensur olsun gerek manzum hemen daima güzel ve bazen hem güzel ve hem de ulvî düşüyor.*” (Ekrem, 1301/1885: 8-9) diyerek sözü güzelleştiren önemli unsurun tenasüp olduğunu belirtir.

Şekle önem vererek şiire yücelik katılamayacağını, böyle şiirin ise kısa soluklu olacağını söyleyen Recaizade, şiirde şekle çok önem veren Muallim Naci’ye bir tarizde bulunur. Edebî eserlerde ve özellikle şiirde üç türlü güzelliğin varlığından bahseden Ekrem, bunları fikir güzelliği, hayal güzelliği ve sünûhât-ı kalbiyye olarak sıralar. Ve önem sırasının ise sondan başa olduğunu söyler. Buna göre güzellikte en önemli nokta sünûhât-ı kalbiyyedir yani kalbe gelen ilhamlar. Bütün bunlarla birlikte yukarıda da bahsi geçen şiir için lafız kafiye ve veznin gerektiğine inanan Ekrem Bey, şiirde mevzuya uygun veznin tercih edilmesini ister. Bunu hissiyata göre vezin kaydına kadar ileri götürür. “... *vezni hüsn-i intihabta muvaffakiyet şartından mâadâ, his ve tasavvurdaki hüziin ve şadiye rikkat veya şiddete, kasvet veya şa’şaaaya ve daha bir türlü hale göre etvârî beyan içinde en yakışır olan tavır ve rengi iktisâb ettirmek dahi iktiza eder.*” (Ekrem, 1301/1885: 15). Böyle bir tercihe ise rehber olarak tabiat güzelliğini veya güzel olan tabiatı gösterir. Tabiatı süfli insanların güzel şiir yazamayacağını söyleyen Ekrem, güzel şiirin âli olduğunu, dolayısıyla da bunu ancak âli yaratılışlı insanların yazabileceğini ifade eder. Şiirde güzelliği oluşturan unsurların ise konu güzelliği, soyut güzellik, his güzelliği, düşünce güzelliği, hayal güzelliği, hayal ve gerçek, tabiat güzellikleri olduğunu belirtir.

Şiir dilinin ayrı bir değer taşıdığı görüşünde olan Recaizade, edebî eserler içinde bu türün dil açısından iyi işlenmesi gerektiği inancındadır. Ayrıca şiiri başlı başına bir sanat olarak göstermesi onun ayrı bir dilinin oluşması gerektiği görüşünü de destekler niteliktedir. Günlük konuşulan ve yazılan dilin şiir için geçerli olamayacağını, ona değer veren bu unsurun iyi seçilmesi gerektiğini ileri sürer. Kısacası şiirde özel bir dilin şart olduğunu söyler. Ekrem Bey’e göre dil her şeyden önce şiirin güzelliğine katkıda bulunmalıdır. Konu açısından iyi değerlendirilmesi gereken güzelliklerin, dil ile geliştirilmesi gerekir. Bu yolda titiz davranılmasını önerir.

Dilin sadeliği yönündense “*(oturup)ların ... (unudup)ların ... (iderek)lerin ... (giderek)lerin ... şiirce mülzem olan ahengi ne kadar ihlal ettiğine dikkat ediyor musunuz?*” diyerek sıradan kullanılan kelimelerin şiir ahengi açısından, zararlı olduğunu söyler. Bununla da ahenk yaratmada kelimeye verilen değeri belirtir “... *lisân-ı şairanede hususiyle eş’ârda-oturmak, kalkmak gibi kelimi er kaba düşeceğinden lüzum-ı sahih görülmedikçe isti’mal etmemeliyiz*” (Parlatır, 1995: 70) yolunda sözlerle kimi Türkçe kelimelerin şiir dili için anlam bakımından kaba düşeceğini söyler.

Recaizade Mahmut Ekrem, şiirde kullanılan kelimelerin güzelliğe olduğu kadar anlama da güç vermesi gerektiğini düşünür. Anlam ve güzellik uyumunun düzgün ve yerinde kullanılarak

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



sağlanabilir. Şiirde üslup konusunda Buffon'un "üslub-ı beyan aynıyla insandır" görüşüne yakın bir anlayışta olan Ekrem, kişinin üslubunu yaratılışının ahlakının ve davranışının yansması olarak görür. Şiirde vuzuh bahsinde ise sözün, bir anda ve kesin olarak anlaşılmasını vuzuh olarak niteler. Eseri dinleyenlerin bile kolayca anlayabileceği yolda olmasını ister. Anlatımın tabiiğini, düşünce ve duyguların yapmacıktan uzak, içten ve açık biçimde olması diye kabul eder. "*Hakikat-ı halde tabii'den nazik, ondan latif, ondan ulvî ne olabilir?*" (Parlatır, 1995: 73) der. Fesâhatin "*fesâhat-ı üslub, sıhhat-ı ifade ve mutabakat-ı elfaz ile tahakkuk eder.*" (Parlatır, 1995: 76) şeklinde olabileceğini belirtir. Belâgati öz açısından değerlendiren Rezaizade, "*sanat-ı belagat bir güzel fikri bir latif hissi ... bir parlak hayali müfid ve müessir ve müstahsen surette arz etmekten ibaret olduğuna nazaran ...*" (Parlatır, 1995: 77) demekle belâgatın daha çok düşünce duygu ve hayal güzelliği ile yaratıldığını ileri sürer. Fesahat ve belagat arasındaki tercihte ise Ekrem, fesahatten yana taraf takınır ve "*... belâgatsız fesahat cari olsa bile fesahatsız belagat gidemez.*" (Parlatır, 1995: 80) der.

Şiirde vezin ve kafiye'nin gereğine inanan Ekrem Bey, bir söz şiir kabul etmek için fikren ne kertede parlak olursa olsun vezin ve kafiye'den yoksun olmaması gerektiğini düşünür. Ancak kafiye'yi vezne tercih eder. Ziya Paşa'nın Tartuffe çevirisi üzerine görüşlerini dile getirirken kafiye ve vezin hakkında şunları söyler: "*... Bu Tartuff parmak hesabıyla mevzun olduğu halde mukaffa değil, kafiyesiz dahi şiir olabilir diyenler varsa da bendenizin itikadımca nazım şartlarının en birincisi kafiye olmasıdır. Kafiyesiz olan vezinsiz söz bazen çekiliyor. Fakat vezinsiz, kafiyesiz söz bir türlü hoş gitmiyor.*" (Parlatır, 1995: 80-81). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere o, kafiyesiz şiir düşünmemektedir.

Rezaizade Mahmut, Eski edebiyat konusunda temkinli bir tutum içerisinde. Kanaatlerini objektife yakın bir itidallik içerisinde ifade eder. Ancak o da bazı hükümleriyle Klasik edebiyatı Namık Kemal gibi gulyabaniler âlemine benzetir. Divan şairlerinin manzumlarını ve bu manzumlardaki mübalağayı yanlış bularak tenkit eder: "*Bunların arasına yılan saçlı ... ok kirpikli ... kıl kadar belli ... ağız yok ... çenesi kuyulu ... câdûlarla mücevherata müstağrak müzerkeş kara konculus kıyafetli mahluklar da karışır ... gariptir ki veya daha doğrusu garip değildir ki bunları beğenenler bunları sevenler de bulunur. Meşrepten bahs olunmaz ya!*" (Parlatır, 1995: 84-85).

Eleştirilerinde heyecanlı olmayan Ekrem Bey, birdenbire çıkışta bulunmaz ve bu işi zamana bırakıp hedefe yavaş yavaş varmayı yeğler. Divan edebiyatının son kuşağına cephe almaktan kaçınır, sebep olarak onlara geçmişten miras kalmamasını gösterir. "*Pejmürde*"de bunu dolaylı bir dille ifade eder: "*Diğer bir rivayet-i mensureye göre ise şiir bir semiz Karaman koyunu imiş. Bâkî'ye kadar mütakaddimini yakalayıp hara geçirmiş. Bakî'den sonra gelen birkaç kişi de koyunun kuyruğuyla geçinmişler. Daha sonra gelenlere işkembeden başka bir şey kalmamış.*" (Parlatır, 1995: 86) şeklinde ifadesiyle Divan edebiyatının kendi zamanlarına bir şey getirmediği belirtir.

Batı edebiyatına takdirlerini ifadeden geri kalmayan Rezaizade Mahmut Ekrem, Batı edebiyatının ve onun ruhunun iyi anlaşılacak kendimize göre, bizce algılamamız gerektiğini belirtir. Bu konuda gözü kapalı bir taklide karşı çıkar. İsmail Parlatır, onun yer yer Divan edebiyatını yerisini ve övüşünü, yer yer de Batı'ya takdirini diğer Tanzimatçılarda olduğu gibi içine düştüğü ikileme bağlar ve yenilik yolundaki tereddütleriyle ilgili olarak "*... onun bir yanıyla Doğulu olması, bir başka deyişle Doğu kültürüyle yetişmesi, öte yanda Batı'ya tanınması ve oranın edebî sistemini benimsemesi böylesi bir ikili anlayışı doğuracaktı. Nitekim öyle oldu. Ta'lim-i Edebiyat'ı Batılı bir anlayışla düzenledi. Kitabına aldığı çoğu örnekleri oranın yazarlarından seçti. Ayrıca gene Batıyı benimseyen yeni yetişen gençlerin yazdıklarından da parçalar aldı. Bunların yanı sıra Doğu kültürünü sergileyen ürünleri de gözden uzak tutmadı. Eski edebiyatımızın ünlü yazarlarından seçtiği örneklerle Doğu-Batı edebiyatları sentezine gitmeye çalıştı.*" (Parlatır, 1995: 87-88).

Tanzimat yazar ve şairleri genel itibariyle edebiyatın ahlaka katkısı olması gerektiğini

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



düşünmüşlerdir. Namık Kemal, eski edebiyatı gayr-i ahlakî bulmuş ve eleştirmiştir. Ekrem Bey, bu kanaatte olmayıp ona göre edebiyat, fikri terbiye etmeli, vicdanı tasfiye etmeli, ahlakı güzelleştirmeli ve zihni aydınlatmalıdır. O, bütünüyle edebiyatın ahlak dersi vermek için bir vasıta olarak kullanılmasına taraftar değildir. Şunu da belirtmek gerekir ki o, genellikle edebiyatta kastettiği şiirin halka ders vermemesi gerektiğini düşünmekle birlikte ahlaksızlığı da aşlamamalı görüşündedir. “Edebi terk etmek, insaniyetten çıkmak, bi-edebiliği terviç etmek ise rükn-i medeniyeti yıkmak demektir.” (Parlatır, 1995: 54). Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, o edebiyatın ne ahlaka ne de ahlaksızlığa hizmet etmesini istemez. “Edebiyatın gayesi terbiye-i efkâr ...tasfiye-i vicdantezhîb-i ahlak ...tenvir-i ezhân olduğu...” (Parlatır, 1995: 56) görüşündedir.

Ekrem Bey, tenkit konusunda genellikle yenilikçi ve Batıcı bir tavırla karşımıza çıkar. Eleştiriyi, duygulara kapılarak vezin kafîye, tamlama, kelime anlamı ve bir eserin şekille ilgili özellikleri üzerinde durularak söylenen yıkıcı sözler olarak kabul etmez. Asıl eleştirinin yıkıcılıktan ziyade yapıcı olması gerektiğini belirtir. Eser sahiplerini aydınlatmak ve edebiyatı geliştirmek amacıyla tenkidin yapılmasının lüzumuna inanır. “... Ancak erbâb-ı istidadı irşad ile tevessüât-ı fikriyye ve edebiyeye hizmet maksad-ı mühimmine râci’ olacağı cihetle alimâne ve hâkimane meal şinâsâne ve edibâne gayet ciddi ve hâlisâne olması lazım gelen muâhezâtın...” (Önertoy, 1981: 77). Bir kişinin yapıcı olan bir eleştiri yapabilmesi içinse birtakım özelliklere sahip olunması gerektiğini belirten Recaizade, bu özellikleri şu şekilde sıralar:

- İhâta-i külliye
- Nazar-ı hâkimane
- Sür’at-i intikal
- Tabiat-ı şâirane
- Kudret-i kalemiyye
- Hüsn-ü üslûb
- Teşhis-i bedâyi
- Dikkat-i temyiz
- Zerâfet-i efkâr
- Rikkât-i his (Önertoy, 1981: 78).

Bununla birlikte eleştiri yapan kişinin kültürlü olması gerektiğini belirten Ekrem, tenkitçinin değerlendirdiği noktaları gayet iyi bilmesinin şart olduğunu düşünür. Ancak bu şekilde yapılan eleştirinin edebî sohbet niteliğinde olacağını söyleyen Recaizade Mahmut, sırf saldırı şeklindeki yaklaşımı şarlatanlık olarak adlandırır.

2.6. Ahmed Midhat Efendi:

Hayat felsefesi bakımından Doğu-Batı sentezcisi olan Ahmet Midhat Efendi, Batı’nın tekniğiyle Doğu’nun erdemlerini eleştirileri gibi eserlerinde de birleştirmeye çalışır. Edebî görüş bakımından orta yolu tercih eder. Dil konusunda sadelik taraftarı olan Ahmet Midhat, “Osmanlıcanın Islahı” başlıklı makalesinde dil üzerine eleştirel yaklaşımlarda bulunur. Osmanlıcanın sadelik açısından sırf Türkçeye dönüştürülemeyeceğini belirtir. “Çünkü biz Türkistan’dan getirmiş olduğumuz asıl ana lisanımızı kaybetmiş bulunduğumuzdan şimdiki hâlde lisanımızdan Arabi ve Farisi lügatlerini çıkarmış olursak Osmanlı kamusunun hemen bütün bütün boşalacağı derkârdır.” (Kaplan vd., 1979: 70). Dünyada hiçbir milletin sadece kendi dilini kullanmadığını, dolayısıyla bu doğal durumu kendimize sıkıntı yapmamız gerektiğini düşünür.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



Midhat Efendi, Türkçenin asliyetini yitirmesini Arap ve Fars edebiyatçıların taklide bağlar. Bu taklit ve etki ile gele gele Osmanlı kitabete o dereceyi bulmuştur ki kaleme alınan bir şeyi ne Arap ne Acem ne de Türk anlamayarak bu lisan yalnız birkaç zat arasında kullanılır bir lisan-ı hususi haline girmiştir. Bu durum ve gelişimin adeta milletimizi lisansız bıraktığını söyler. “*Altı yüz senelik bir millet içinde ancak beş altı kâtip gösterebildiğimiz ne sebepten ileri geldiği ve hatta bazı Türk muharrirlerinin kaleme aldıkları kitabı Arapça olarak kaleme almaya mecbur oldukları düşünülecek olursa maksat daha kesb-i vuzuh etmiş olur.*” (Kaplan vd., 1979: 71).

Şinâsi'nin dil sahasında birçok faydalı işler yaptığını söyleyen Ahmet Midhat, onun nesri, seci ve kafiyeden kurtarıp cümleleri kısalttığını, böyle olunca da lisanı genelleştirdiğini ifade eder. Dilin sadeleşmesine katkısı çok olan bu icrââtı takdire şayan bulur. “*Ancak biz dava ediyoruz ki Şinâsi merhumun sadeleştirdiği dereceden birkaç derece daha sadeleşmeye ve daha ziyade umumileşmeye lisanımızın istidadı vardır.*” (Kaplan vd., 1979: 72) görüşünü dile getirir. Osmanlıcanın Arapça kaidelerden ayrı olarak kullanılmasıyla daha da sadeleşeceğini, bu şekilde Şinâsi'nin başlattığı sadeleştirme hadisesinden çok daha ileri varılabileceğine inanır.

Türkçe kelimeler yerine Arapça ve Farsça kelimelerin kullanımlarını anlamsız ve gereksiz bulan Midhat Efendi; “*Hele Türkçe güvercin ve örümcek gibi lügatler durup dururken kebuter, ankebut gibi Arapça ve Farsça lügatler koyarak halkı Ferheng ve kamusta boş patlatmaya mecbur etmezdik.*” (Kaplan vd., 1979: 72-73) diyerek dikkat çekici bir örnek verir. Arapça sarfındaki ve nahvindeki ibarelerin ve mastarların Türkçeye ilgisini kestiğimizde sadece bunları da kendi mantığımızı göre tanzim edeceğimizi belirtir.

Dilin ıslaha mecbur olduğumuzu söyleyen Midhat Efendi, aksi takdirde biz yirmi beş otuz yaşına kadar zamanımızı hâlâ lisan tahsili yolunda sarf edersek otuz beş yaşına girsek bile yine mektep çocuğu hâlinde kalacağız. Bunun yerine fen ilimlerine ehemmiyet vererek dile önem vermediğimiz takdirde ise iki satır yazıyla isteklerimizi ifade edemeyecek durumda olacağımızı söyler. Yazının bitiminde şu ifadeyi kullanır: “*İnsan dilsiz yaşayamaz, milletimizin terakkisini istersek her ferdinin bülbül gibi şakıması için kendilerine kolaylık göstermeliyiz.*” (Kaplan vd., 1979: 70-74).

Ahmet Midhat Efendi, “*Hikâye Tasvir ve Tahrir*”i isimli yazısında hikâyenin Doğu dünyasında bir edebî meslek olup bunun bir asırdır Avrupalılarca bilindiğini söyler. Bizdeyse henüz yeni gelişmekte olan bir tür diye tanıtır. Hikâyenin çeşitliliğinden ve ehemmiyetinden bahseden yazar, hikâyeyi tasnif etmenin zorluğunu ifade eder. Ona göre bir toplumun hikâye kitaplarına fen kitapları kadar ihtiyaçları vardır. Ehemmiyeti nedeniyle hikâye hakkında bir takım izahlarda bulunacağını ifade eder ve Ahmet Midhat hikâyeyi ikiye ayırır:

a. Mudhik (Eğlendirici) hikâyeler.

b. Mü'lim (hüzünlendirici) hikâyeler.

Hikâyeyi tasvir ve tahrir sınıflandırmasına göreyse dörde ayırır:

a. Basit hikâyeler olan hikâyeler. Bu hikâyelerde olaylar yüzeyseldir, ya nakledilir ya da rivayet edilir.

b. Tek kişinin hayat hikâyesini konu edinirler.

c. Bir kişinin hayatını konuyla yetinmeyip daha fazla kişileri içine alan ve geniş vaka zincirine sahip olanlar. “*Yeniçeri*”leri bu sınıfa dâhil ederek bu hikâyenin özelliklerini sıralar ve dikkatleri kahramanlarda toplayan bu hikâyelerde zaman ve mekânın tayin edilmesinin şart olduğunu söyler.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



d. Birkaç hikâye vakasının birleşiminin söz konusu olduğu bu hikâyeler en üst tabakadaki hikâyelerdir. Bu hikâyelerde birbiriyle ilgisiz gibi görünen olay ve kahramanlar yer alır, buna Monte Kristo'yu örnek gösterir.

Midhat Efendi, bir hikâyede bulunması gereken özellikleri ise şu şekilde belirtir: “*Evvla hikâyede en ziyade nazar-ı dikkate çarpacak olan şey baht ve talihin evvel emirde cevri-ü gadr erbabına müsaid olmasıdır.*” (Kaplan vd. 1979: 36). Hikâyelerde tesadüflere karşı olan Ahmet Midhat, tesadüflerin ya hiç olmaması gerektiğini ya da çok az bulunması gerektiğini tavsiye eder. Üçüncü olarak intiharlara yer verilmemesini önerir, sonraki ifadesinde de bir hikâyenin ait olduğu toplumun ahlakından uzak tutulmaması gerektiğini belirtir. Bu hususa tercüme eserlerde bile dikkat edilmesinin lüzumlu olduğuna inanır. Terimsel ifadelerden kaçınılması gerektiğini dile getirir.

Hikâyecinin iyi hikâyeye yazabilmesi için türe ait özellikleri bilmesinin şart olduğunu ifade eden Midhat Efendi, konuyla ilgili olarak Avrupalılardan örnekler verir: “... *Avrupa hikâyeye nüvisanının birtakımı hamallar kahvesine devamla onların oradaki hallerini tahkik ve ... tavırlarını suret-i muameleleriyle tedkik etmek derecelerine kadar cem'-i malumat ederler.*” (Kaplan vd. 1979: 57). Bunu hikâyenin gerçekliğe uygunluğu için yaptıklarını belirtir.

Ahmet Midhat, yazısını şu şekilde bitirir: “*Netice-i kelâm, hikâyeye okumak ne kadar tatlı bir şeyse yazmak o kadar güç olup bir muharrir tasvir ve tahrir eylediği hikâyeye eğer sahihul vuku değilse, onu sahihden daha sahih gerçekten bir kat daha gerçek suretine ifrağ edebilmek için pek çok tedkikata pek çok malumata muhtaçtır.*” (Kaplan vd. 1979: 57). Roman anlayışında romantiklere daha yakın olan Ahmet Midhat Efendi, realistlerin bazı görüşlerine ve özellikle Emile Zola'ya karşıdır. Realistlerin romancı, geniş bir tahsil görmelidir ve yazdıklarınınla gerçekle özdeş olması gereklidir, görüşlerine karşı çıkar. Bu isteklerin her zaman mümkün olamayacağını ifade eder ve bu istekleri yersiz bulur.

Romancının, yaza yaza romancı olduğunu söyleyen Midhat Efendi, tekâmülün zamanla olacağını ve hiçbir zaman bir anda gerçekleştiremeyeceğini belirtir. Yine realistlerin hakikatle benzerliği aramalarını lüzumsuz bulan Ahmet Midhat, bunun mümkün olamayacağını Zola'nın eserlerinin bile savunduklarıyla çelişik olduğunu söyler. Ona göre bir romancı seyahatnamelerden, coğrafya kitaplarından, haritalardan, planlardan ve seyahat rehberlerinden bilgi sahibi olarak roman yazabilir. Buna kendisinin yazdığı “*Paris'te Bir Türk*”ü örnek gösterir. Parisli profesörlerin şaşarak Teodor Kasab'a bunu nasıl yazıldığını sorduklarını ve onun da veciz bir ifadeyle cevaplandığını anlatır. (Kaplan vd. 1979: 58-60).

Edebî türlerin hemen hepsinde eğlendiriciliği ve faydayı esas tutan Ahmet Midhat Efendi, eserlerini bu doğrultuda yazmış bir sanatkârdır. Edebiyatta milliliği ve ahlaki esas tutar. Türk toplumuna Tanpınar'ın deyişiyle “...*okuma saati başlatan bir velût yazarımızdır.*” (Kaplan vd. 1979: 58-62).

2.7. Muallim Naci:

Muallim Naci, tenkit türünde şekle önem veren tavrıyla tanınır. Dile oldukça hâkim olan Naci, “kelime eleştirisi” diye bir tenkit çeşidi benimsemiş, edebî eserleri buna göre incelemiştir. Şiir, edebiyat, dil ve tiyatro gibi birçok türde gerek tatbiki (pratik) gerekse teorik denecek türde birçok tenkidi bulunan Naci'nin dile ait tenkitleri kayda değerdir. Ona göre edebiyatla hakkıyla muttasıf bulunan, latif ve yüce manaları insanın vicdan levhasına nakledecek derecede belîğ sözler söyleyen herkes şairdir. Şairliğin yetenek işi olduğuna inanan Naci, “*Şairiyet esası bir mevhibe-i ilâhiyedir*” (Tarakçı, 1994: 203). Şiiri belîğ sözler olarak kabul eden Muallim Naci, edebiyat ile şiir arasında umum-husus münasebeti olduğu düşüncesindedir. Her şiir edebiyattan sayıldığı halde her edebiyattan sayılan söz, şiir değildir, diyerek şiiri sınırlar. Bununla birlikte şiirin hem nazım hem de

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



nesir şeklinde olabileceğini belirtir. Ancak insan tabiatının (fıtratının) manzum olana mensur olandan ilgili olduğunu düşünür.

Şiirde hayale belli ölçüler dâhilinde taraftar olan Muallim Naci, hayalin hakikati süslediği görüşündedir. Bu noktada “*Bir şey ki tamamıyla hakikatle muvafık değildir. Asli mütegayyirdir yani galat-ı tabiatıttan maduddur. Şu neticeyi kabul ettikten sonra hayâlâta müstenit olan edebiyatın galattan başka bir şey vücuda getirmediyini hükmetmek uzak bir şey değildir.*” (Beşir Fuat, 1301: 182) diyen Beşir Fuat’a tam anlamıyla katılmasa da ona hak verdiği noktalar da vardır. Naci, ‘bir hakikat kalmasın âlemde Allah’ım nihân’, der ve hayalperestliğin zararlı olduğunu, hayalperest şairlerin insanı cinnete sürükleyeceğini söyler. Bu yönüyle aklın alamayacağı hayalleri kullanan eski edebiyatı tenkit eder. Dolayısıyla “*şairiyyet nokta-i nazarından bakılırsa latif bir hayalin letafet-bahş-i tabiat ve hissedar-ı hüsn-i hakikat olabileceği de inkâr olunamaz*” (Muallim Naci, 1304: 26-27) düşünür. Beşir Fuat’a bir mesele hakkında verdiği cevapta edebiyatın yenileştirilmesinde iki kaynağa başvurulması gerektiğini söyler: eski edebiyat ve yeni edebiyat. Batı edebiyatından istifade etme yoluna giderken millî bakış açısından uzaklaşmamak gerektiğini söyleyen Naci, Batı’dan etkileşimde esas noktanın güzellik olduğunu ifade eder. Eski edebiyatımızdan da eseri esas alıp müessirinin dikkate alınmaması gerektiğini belirtir. Eskilerin “*...fasih ve belîğ söz kimin olursa olsun kabul olunur fesahat ve belagattan ari (uzak) olan lakırdı reddedilir.*” (Tarakçı, 1994: 238). Eski edebiyatı, söz sanatındaki ve hayallerindeki ifrattan dolayı hatalı bulur. “*Eslâf-ı şuarâmızın eserinde parlaklığı sırf hayalde arayanlardan bazıları kürre-i şemsi bir sahife kâğıt farz ederek söyledikleri şiirleri bu sahifeye yazılması tasavvurunda bulunmuşlardır.*” (Tarakçı, 1994: 239). Ancak neticede büyüklerin günahları değil, iyilikleri öykünmeye layıktır diyerek eskilerden istifade edilmesinin gerektiğine inanır.

Muallim Naci, eleştiri alanında kelime ve ifade eleştirisine dayalı bir anlayış geliştirir. Bu eleştiri biçiminde bir şiirin teorik analizi yerine, ifade edilme ya da kullanılan kelime/ler yerine uygun alternatifler sunulur. Bu tenkit anlayışına ilk tepki Recaizade Mahmut Ekrem’den gelir. “*Zemzeme-III Mukaddimesi*”nde ve “*Takdir-i Elhan*”da eleştirel yaklaşımlarda bulunur. Naci ise bu tepkilere “*Demdeme*” ile cevap verir. Nitekim daha sonra ortaya çıkacak olan *abes-muktebes* tartışması bu meselelerin ürünüdür. Muallim Naci, tenkitlerde şahsiliğe karşıdır. “*Bir adamın mecmû’ âsârı göz önüne getirilerek birer birer süzülüp havi oldukları efkâr ispat ettikleri iktidar anlaşılmalıdır ki heyet-i mecmuasına nazaran o adamın ne kuvvette bir sâhib-i fikir olduğunu tayine cesaret olabilsin.*” (Tarakçı, 1994: 269). Ahmet Midhat Efendi, “*Naci, meziyyet-i şairanesinden ziyade kudret-i intikâdiyyesiyle Naci idi.*” (Tarakçı, 1994: 273) diyerek Muallim Naci’nin tenkit yönünün önemini anlatmak ister. Bu, devrinde eskinin temsilcisi sayılma yönüne ve kendi taraftarlarını doğruya ulaştırma isteğine bağlanabilir.

Muallim Naci, tenkitlerini eser sahiplerinin kabiliyet derecelerine göre yapar. “*Henüz imlâ bilmeyen bir nev-hevese ma’âli-i maâniden bahs ...*” (Tarakçı, 1994: 274) etmenin manasız olacağını kabul ederek tenkidine bu noktada bir sınır koyar. İmla konusunda son derece hassastır. Kendisi bu hassaslığını manaya verdiği önemle izaha çalışır. İmlâ doğru olmadıkça mananın doğru olamayacağını düşünür. Tenkitlerini imlâ konusunda sıklıkla eser sahibine yöneltir ve uygulamalı eleştiri yapar. Bununla birlikte dilbilgisi kurallarına uymayan kullanımlara, yanlış kelime ve basit kelime kullanımları... gibi birçok hataya da tenkit yöneltir.

Ve zin konusunda muhafazakâr olan Muallim Naci, aruz veznini benimser ve heceye itibar etmez. Aruzu, bir Türk vezni hâline getirmeyi ister. Vezinsiz yazılan şiirleri de hoş karşılamaz. Kafiye konusunda da titiz olan Naci, göz için kafiyeyi savunur. Fakat burada belirtelim ki o, kafiyenin kulağa güzel gelmesine de ehemmiyet verir.

Muallim Naci, dil konusuna çok önem veren bir sanatkârdır, bu nedenledir ki dilimize birçok

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



katkıda bulunmuştur. Ona göre muntazam bir lisana malik olan bir millet mesut olur. Türkçeyi bir sevgili olarak vasıflandıran Muallim Naci, dil sevgisinin her millet için “cibilli” olduğunu söyler.

“Yegâne sevgilimizdir lisân-i Osmani,

Lisân muhabbeti her kavm için cibillidir

Medâr-ı terbiyet insan için ta'allümdür

Teallümün de medarı lisân-ı millîdir.” (Tarakçı, 1994: 312).

Millî dilin duygu ve düşünceleri açık bir şekilde ifade etmesini ve bu nedenle abartıdan uzak tutulmasını ister. Ayrıca yazı diliyle konuşma dilinin birlikteliğini arzular. “*Muhâverât-ı adiyeye-i Türkiye deyip de geçivermeyelim asıl selikâ-i kavmi gösteren işte o muhaverattır. Yazışmamız söyleşimize hiç uymasın mı?*” (Tarakçı, 1994: 314).

Beşir Fuat’la muhaberelelerinin teşkili olan “*İntikad*”da Muallim Naci, tenkit kelimesinin kullanımıyla ilgili olarak tenkit kelimesi yerine Arapların kullandığı intikâdı kullanmamız gerektiğini söyler. Bunun yerine tenkiti tasvip ettiğini belirtir. Daha sonra bu mektubun devamında dil meselesine geçer. Fesahatin kelime ve terkiplerin o milletçe doğru addolunarak kullanmasından başka bir şey olmadığını belirten Naci, “*zaten kavâid-i lisân dediğimiz şey neden ibarettir? Sevr-i istimâlâtın gösterdiği numunelerin bir yere toplanmışından başka bir şey midir? Demek ki istimal kaide değil, kaide istimal tabii imiş. Hakikaten kaide istimali göstermiyor istimal kaideyi meydana getiriyor*” ifadelerini kullanarak teorik bir dil bahsine girer ve bizde ise kaidelerin geçersizliğini dile getirir. Böylece bir öz eleştiri yapar. “*Bizde ise imla var da henüz kaide yok. İşte anın için kavâid-i lisaniyesi mazbut olan akvamın ağızlarına bakmaya mecbur bulunuyoruz. Yoksa biz dahi isticmâlen kaide çıkarabilecek kadar lisân kadri bilir adamlar olabilesek lisânımızı tahtı mazbûtiyete alarak ve gündün güne ikmâlîne çalışarak kavmiyetimizi âlâ ederdik.*” (Tarakçı, 1994: 25) Dilin düzeltilmesini arzulayan ve bu konuda çok sesliliğine son vermek isteyen Muallim Naci; imlâ, lûgat ve kâvâid kitapları hazırlanmasını önerir. Bununla birlikte yeni yeni kelimeler ve yanlış kelimelerin kullanılmaması için bir cemiyet-i ilmiyenin kurulması gerektiğini düşünür.

Muallim Naci de kendinden önceki Tanzimatçılar gibi tiyatrodaki eğiticiliği esas alır ve tiyatroyu bir mektep konumunda görür. Tiyatronun zararlı yönlerinin yararlı yönlerine nazaran yok denecek kadar az olduğunu söyler. “*Tiyatro, kalplere yalnız şevk-i safâ, neşe-i neşat, inşirâh-ı şevk ilkasıyla hevesatın galeyanına hizmet etmez. Belki tavsiye ettiği şey, zalimlere rikkat, gaddarlara hilm, cahillere ilm, denilene (alçak) vicdan, ittihâd-ı itaat, inkiyâd-ı siyânet’dir ki bunların her biri hazineler fedasıyla satın alınamayacak kadar kıymetlidir.*” (Tarakçı, 1994: 303). Bununla birlikte tiyatronun zor bir edebî tür olduğuna da değinen Naci, yazarının şahısları “muktezâyı hâle mutabık olarak” söz söyletmesi gerektiğini belirtir.

2.8. Beşir Fuat:

Orhan Okay’ın adlandırması ile ifade etmek gerekirse ilk Türk pozitivist ve natüralisti olan Beşir Fuat, edebiyata 1880’li yıllarda adım atar. Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nazım, ve Mizancı Murat nesliyle benzer olarak realist edebiyat görüşlerine sahip olan Beşir Fuat eleştiri tarihimize önemli katkı sağlamıştır. Gerçek anlamda objektif tenkidi onunla başlatmak yerinde olacaktır. Onun alana olan katkılarını Orhan Okay üç ayrı kategoriye ayırır:

1. Bir edebî meslek olarak realizm ve natüralizm hakkında ilk temel bilgileri aşılama çalışması.

2. Victor Hugo ve Voltaire gibi Tanzimat münevverleri arasında çok tanınmış birçok eseri tercüme edilmiş buna mukabil haklarında indi kıymet hükümleri verilmiş iki şahsiyeti değerlendiren

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



odur. Bunlar için yazdığı eserler, aynı zamanda edebiyatımızın ilk tenkitli biyografileridir.

3. Batı'nın, memleketimizde bilinmeyen şöhretlerinden ilk defa bahseden muhtelif eserleriyle onları tanıtmaya çalışan yine Beşir Fuat'dır. (Okay, 1969: 217).

Beşir Fuat; dil-güzellik ve edebiyat, edebî meslekler ve edebî şahsiyetler gibi birçok konuda görüşler öne sürmüş ve eserler vermiş bir aydındır. Dili kendisine mahsus hayatiyeti olan canlı bir varlık diye tarif eden Beşir Fuat'a göre gramercinin vazifesi de kaide koymak değil, mevcut kaideleri tespit etmektir. Dildeki sadeleşmede tutulacak yolun dile girmiş olan yabancı kelimeleri atmak yerine yabancı gramer kaidelerinden kurtulmak olduğu görüşündedir. Dilin sadeleşmesinden yana olan Beşir Fuat, bunun faydasını şu şekilde ifade eder: "*Lisânımızın sadeleşmesine ne kadar çalışır tahsili ne mertebe teshil edilirse Osmanlılara o nispette büyük hizmet edilmiş olur.*" (Okay, 1969: 216).

Beşir Fuat, edebiyatımıza ilk tenkitli biyografiyi kazandırmış şahsiyettir. Victor Hugo biyografisiyle edebiyatımızda ilk hayaliyyun-hakikiyyun (romantizm-realizm) tartışmasını başlatır. Beşir Fuat'ta Descartes'ten beri gelen Batı'nın ilim zihniyeti ve gerçeği görme metotları hâkimdir: Peşin hükümlerden sıyrılarak hakikati bulmak, muhakeme etmek ve müspet deliller karşısında gerçeği kabul etmek. "*İşte bu serdeylediğimiz mütalaalardan anlaşılıyor ki ne bir fikri yenidir diye katıyen reddetmek caizdir ne de kabulde müsâraat göstermek. O yolda bir fikri terviç edenlerin delailini dinlemeli, düşünmeli, muhakeme etmeli, eğer nefsü'l-emre muvafık, muhassenât ve rüçhâniyeti derkâr ise kabul etmeli, değilse reddetmeli*" (Okay, 1969: 14) diyerek tenkitte objektifliği ve doğrudan taraflığı tavsiye eder.

Beşir Fuat'a göre gerçek her şeyden üstündür. Bundandır ki hakikate intibak edebilen şiir en güzel şiirdir. Bu yönüyle özdeşliği bulunan Ziya Paşa'nın "*Terci-i Bend*"ini takdir eder. O, ilmi edebiyata özellikle devrinde yaygın olan santimental ve romantik edebiyata üstün tutar. Müspet ilimlere dayanılarak meydana getirilen bir edebî eserin ilmî eser kadar faydalı olacağına inanır. Bu yüzdendir ki, o yıllarda bizde daha çok santimental örneklerine rastlanan şiirin karşısındadır. (Okay, 1969: 147).

Romantizm, Beşir Fuat'a göre edebiyatta hürriyet ve eskiyi yıkmak; kaidelerin zincirlerini kırmaktır. Bu bakımdan değerlidir. Realizm ve natüralizmin esası da hayalden ve mübalağadan kaçınmak ve hakikati olduğu gibi anlatmaktır. Menemenlize Tahir'le muhaberetlerinin birinde, Menemenlinin, şiirde edebî sanatları savunmasına mukabil şu cevabı verir: "*Şiirin teşbihât, istiârât hayâlâtтан vâreste olamayacağını beyân ediyorsunuz... halbuki bunların lüzumunu inkâr eden olmadı. Yalnız teşbihât, istiarat ve hayalatın tabii olması lüzumu dermeyan olundu.*" (Okay, 1969: 147) der ve edebî sanatlarda tabiliğin gerekliliğini savunur.

Tercihini müspet ilimlerden yana kullanan Beşir Fuat, Hugo için edebiyatı hayale sürüklemeseydi daha büyük bir sanatkâr olurdu şeklinde kanaatini belirtir. Bununla birlikte Victor Hugo'yu anlatırken o devrin diğer şöhretlerinden de bahseder. Bu arada sanatkârın devriyle olan münasebeti hakkındaki düşüncesini söyler: Büyük adamların çoğu halkın kültür seviyesinden çok yüksek oldukları için kendi devirlerinde takdir edilemezler. Bilge Ercilasun, Beşir Fuat'ın bu görüşünü Servet-i Fünun tenkitçilerinden Ahmet Şuayb'ın da benimsediği bir fikir olarak gösterir. (Ercilasun, 1994: 57). Netice itibarıyla şunu söyleyebiliriz ki Beşir Fuat, edebiyatımızda objektif tenkidi savunmuş ve edebiyatı realist bir dikkatle ele almış ilk şahsiyettir.

2.9. Mizancı Murat:

Mizancı Murat, mesaisini genelde siyasi sahada harcamış önemli bir fikir adamı ve vatanseverdir Edebî sahada birçok düşünceler ileri sürmüş ve bunu somut örneklerle ortaya koymuş bir sanatkârımızdır. İleri sürdükleri; edebiyat ve gayesi, sanatkâr ve eser, tenkit gibi birçok kafa yorucu konu ve kavramlardır. Tenkidi iki şekilde ele alan Murat Bey, hem tatbiki hem de teorik

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



tenkit yapmıştır. Teorik tenkitleriyle II. dönem Tanzimat edebiyatının da kayda değer bir şahsiyetidir. Bunu tatbikî tenkit için de söylemek mümkündür. Döneminde ve öncesinde hemen hemen hiç konu edinilmeyen onun tip tenkidi, tam anlamıyla bir yeniliktir.

Edebiyat, "... Bir kavmin terceme-i ahvâli ve hayat-ı maneviyesidir" diyen Mizancı Murat, edebiyatın, milletin kalıcılığını sağladığını söyler. Buna mukabil edebiyatı olmayan veya mazbut bulunmayan bir milletin hayatıyeti devam bile etse onların anlaşılması güçtür. Buna örnek olarak eski Yunanların bizce bilindiği hâlde onlardan çok sonraları ortaya çıkan bazı milletlerin bir edebiyata sahip olmadıklarından dolayı bilinmediklerini söyler. Bir milletin medeni kıymetinin fennî eserlerden ziyade, edebî eserleriyle olduğunu söyleyen Mizancı Murat, bunu şöyle izaha çalışır: "*Zira fen her yerde tavattun etmeğe müsaittir. Fakat asar-ı edebiye öyle değildir.*" (Kaplan vd. 1979: 379). Yine bir toplumun manevi yapısını en güzel surette yansıtan şeyin edebî ürünlerden biri olan atasözleri olduğunu belirtir. Atasözleri anonimdir, bu nedenle ortak bir ürün olduğundan atasözlerinin toplumu tam anlamıyla yansıttığını söyler. Ona göre en önemli edebî tür atasözleridir. Bir cemiyetin medeni hâlini anlamak için en kestirme yol atasözlerine müracaattır.

Toplumun genelini istifadesi için en mühim edebiyatın ahlak edebiyatı olduğunu belirten Mizancı Murat, edebiyatın bu kısmında yer alan türleri ise şöyle ifade eder: "...*Edebiyat-ı ahlakiye unvanı altına girecek aksam-ı edebiyatın başlıcaları: Avrupa'da roman ve tiyatro namlarıyla maruf olan asar-ı edebiyattır.*" (Kaplan vd., 1979: 380). Ona göre roman ve tiyatronun amacının toplum adabını ve millî terbiyeyi doğal bir olay örgüsüyle yansıtmaktır. Bir eserin edebî eserlerden sayılabilmesi için halkın temiz, millî hislerinden birini tahrik ederek yine topluma hayatın bir yönünü tanıtmasıdır. Aksi takdirde "... *Her âşık ve maşukanın 'Ah! Seni ne kadar seviyorum'larına türlü türlü şekiller verilmesine âsâr-ı edebiye denilemeyeceği gibi, her âşığa Mecnun ve maşukaya Leylâ diyebilene de edib ünvân-ı muhteremi verilemez.*" (Kaplan vd., 1979: 381). Mizancı Murat, edebiyatta ahlakçı bir düşünceye sahiptir; ona göre edebiyatçıların birinci vazifesi ahlakı düzeltmektir. Bunu göz ardı ederek millî ahlakı gözetmeyen sanatkarların eserlerinin zamanla kocakarı masalları arasında kaybolacağını söyler.

Tenkîit üzerinde önemle duran Mizancı Murat, bu konunun eski ve yeni edebiyatçılarımızın en büyük eksiği olduğunu ifade eder. Tenkitle edebiyatın ve medeniyetin gelişeceğini ve taklitten kurtulacağını, millî ve edebî kıymetlerin ortaya çıkacağını belirtir. Tenkidin bizde taarruzla karıştırıldığını söyleyen Murat Bey, Türk edebiyatında tenkidi dört safhaya ayırır:

- a. Şeyh Galib'e kadar,
- b. Şeyh Galib
- c. Şeyh Galib'den Namık Kemal'e kadar
- d. Namık Kemal'den itibaren. (Ercilasun, 1994: 59).

Mizancı Murata göre eleştirmen olabilmek içinse şu şartlar lazımdır: "*Metânet-i kalb, itidâl-i efkâr, meşâğil-i kesireye tahammül, vüs'at-i malûmat ve meyl-i hakikat ü hakkaniyet.*" (Kaplan vd., 1979: 400).

Mizancı Murat'ın görüşleri, görüldüğü üzere teorik yaklaşımlardır. Murat Bey, bu teorilerine zaman zaman yenilerini de ekleyerek tatbikî tenkitler de yapmıştır. Bu tenkitlerinden örnek vermek gerekirse o, Üdebamızın Numune-i İmtisalleri başlıklı yazısında "*Vatan yahut Silistre*", "*Vuslat*" ve "*Sergüzeşt*" gibi dönemin popüler eserlerini incelemiştir. Önce Namık Kemal'in üslubunu, sonra eserin tesirini ele alan yazar, "*Vatan yahut Silistre*" tenkidine geçerek onu, yapı, üslûp ve tipler bakımından kusurlu bulur. *Vuslat*'ta önce müellifin edebî mevkiî üzerinde durur ve tabiatın Ekrem'i, münekkîit olmak üzere yetiştirdiğini kaydeder, tercümelerinin ise kendi eserlerinden güzel olduğunu

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



ilave eder. Vuslat'ı yapı bakımından ele alarak onun edebî icattan mahrum olduğunu, edebî tasvir bakımından mükemmel bulunduğunu söyler. Daha sonra “*Sergüzeşt*”i ele alır, önce bu eser hakkında yapılan münakaşalardan bahseder, “*Sergüzeşt*”in millî eserlerimiz arasında en güzellerinden addolunacağını söyler. Eserin yapısındaki bazı kusurlara rağmen umumi olarak sağlam bir temele dayandırıldığını kaydeder. Birol Emil, “*Sergüzeşt*” hakkındaki bu tenkidi, eksikliğiyle beraber belli bir tenkit prensibine göre yazılmış ilk örnek olarak kabul eder. (Ercilasun, 1994: 60)

Eserle birlikte sanatkarı da, olabildiğince tarafsız biçimde değerlendirmeye çalışan Mizancı Murat, dönem itibari ile tenkitçi kimliği ön plana çıkmamış, çağdaşları kadar bir yere sahip olmasa da kendinden sonra gelenlere yol göstermeye çalışmıştır.

2.10. Sami Paşazade Sezai:

Romantik bir ruha sahip olan Sami Paşazade Sezai, Beşir Fuat'ın tenkitleriyle başlayan realizmin etkisinde kalmış ve romantizmden realizme geçişi sağlayan bir şahsiyet olarak edebiyatımızda vazifesini ifa etmiştir. Halit Ziya'dan önce ilk üslup ve modern hikâye ustası olan Sami Paşazade edebiyat, lisan, şiir ve bunlarla ilgili birçok tenkit örneği sunmuş, görüşler ileri sürmüştür. Bu yazılarında yer yer sanatlı bir üslup ve romantiklik söz konusu ise de ifade ettikleri hakikatler bakımından realist ürünlerdir.

“*Bir kavme kalp lazımsa, edebiyat da lazımdır.*” (Kerman, 1981: 322) diyen Sami Paşazade Sezai, edebiyatı toplumun kalbi kadar ehemmiyetli kabul eder. Diğer II. Dönem Tanzimatçılar gibi o da edebiyatın şahsiliğine inanır. “*Bir kavmin edebiyatı emin; müstakil olmak için gayr-i şahsi olmalıdır.*” (Kerman, 1982: 335) Bu fikrin bir şair veya edibin şahsını değil, ruhunu gösterdiğine inanan Sezai, bu konuda Fenelon'un şu ifadelerine başvurur: “*Velhasıl bir eser gerçekten güzel olmak için onda müellif kendisini unutmalı ve benim de kendisini unutmaklığıma müsaade etmelidir.*” (Kerman, 1981: 336). Edebiyatımızın en büyük noksanlarının, samimiyet ve vuzuh olduğunu söyleyerek tenkit eden Sami Paşazade, bunun çaresinin ise şair veya edibin tabiattaki mevcudata nüfuz ederek gördüklerini açık ve samimi bir şekilde aktarması olduğunu belirtir. “*... Mesela sahibesi, vefat ettiği cihetle harap olmuş, yıkılmış bir kasır gördüğünüz zaman, müteessir olduğunuzu, niçin müteessir olduğunuzu söyleyiniz, herkesin bakıp görmediği güzelliği gösteriniz.*” (Kerman, 1981: 336)

Edebiyatın amacının beğenmek, sevmek değil; beğendirmek ve sevdirmek olduğunu söyleyen Sami Paşazade Sezai, zihne gelir gelmez yazılan ve açık olmayan fikirlerin daha olgunlaşmamış olduğunu ifade eder. Zekâ ve gayret sonucu tabiattan alınan bir fikrin ancak tamam olup gelişerek vücut bulması ve bunun açık olması gerektiğini belirtir. Sezai Bey, tabiatı üstat kabul eder. Onun hiç yok olmayan tahsil malzemesinin ise çimenler, çiçekler, ağaçlar ve özel has kısmının da insan, ay ve güneş olduğunu ifade eder. Tabiatın en güzel eserinin ise vuzuhluk ve samimilik olduğunu belirtir.

Şiire ayrı bir değer veren Sami Paşazade, onun asıl vatanının sema olduğunu belirtir. Bizim isteğimiz ise “*Türk dili ve Türk kanadı ile imkân-ı utlâyı*” anlatmaktır, der. Bunu anlatacak şeylerinse; mükâleme, mübahase, mücadele ve mukarebelerin değil; Türkçe makale, Türkçe şiirler olacağını söyler. Dilin, kendimize Arap ve Latin milletleri kadar tesiri olmamasını onu kullanmaya bağlayan Sezai Bey yanlış dil anlayışına eleştiri getirir. Divan edebiyatının dilini ve kendisini beğenmeyen Sami Paşazade, Nef'i, Bakî ve Nâbî gibi şairlerin ihtişamlı kelâmlarını bizden ve bizim tabiatımızdan çıkmadığından dolayı suni bulur. “*Eski şairlerimizin hemen hemen hepsi 'decadent' oldukları cihetle aheng-i üslupları, fevkaladeliğiyle beraber, kalbe dokunmaz, bir şey söylemez.*” (Kerman, 1981: 334) diyerek Eski edebiyatımızı ve sanatkarlarını anlaşılabilirlik ve suniliklerinden dolayı tenkit eder. Divanlarımızın İstanbul'dan ziyade Şiraz'da etkili ve tesirli olacağını söyleyen Sami Paşazade Sezai, kullandığımız dilin de Kastamonu'dan daha fazla olarak Şam ve Trablus'ta anlaşılabilceğini ifade

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



eder.

Ona göre Türkçe bir asker lisanıdır. Bunun sebebini ise şöyle izaha çalışır: “Çünkü onu söyleyen milletin geçirdiği edvar, ilim ve esrardan ziyade devr-i istilâdır. Şedâid-i hissiyatı tasvirde evâmir-i müdhişeyi ifâda pek çok lisana tefevvuk eder.” (Kerman, 1981: 334). Bizim kendimizden ve millî ruhumuzdan bu denli uzaklaşıp İran taklitçiliğiyle dilimizi ve veznimizi dahi yabancı bulmaya başlamıştır. Bununla da kalmayıp Batılıların, dilin tabiatına uymayan ve böylece de unutulmaya yüz tutan şairlerini taklitle dilimizi karışıklığa düşürdük. Bu tenkitlerine şu öneriyle son verir: Bizim büyükleri kabul etmekle beraber kendi veznimizin daha tabiî olduğuna inanmamız ve Türkçe şiirlere değer vererek manevi Türklüğümüzü herkese göstermemiz şarttır.

SONUÇ

Tenkrit, Avrupa’da çok önceden olagelmiş bir bilim dalıdır. Batı edebiyatı, bu sayede kendini sıklıkla yenilemiş ve bizim bugün ulaşmaya çalıştığımız noktalara yüzyıl öncesinde varmıştır. Ancak Türk edebiyatında gerçek anlamda eleştirinin olmayışı veya geç idrak edilmesi nedeniyle arzu edilen yenilik ve içten değişiklik yaşanmamıştır. Uzun yıllar çağa ve geniş halk tabakalarına hitaptan uzak, kendi dar klişe kalıpları içinde sıkışıp kalmıştır. Bahsi edilen bu durum özellikle Divan edebiyatı için söz konusu olmuştur. Osmanlı Devleti ile Divan edebiyatını geleceğe taşımayan en önemli neden yapıcı ve ileriye götüren siyasî ve de edebî tenkitten uzak olup taklitten kurtulamayıştıdır. Batı’dan aldığı kısmen siyasî ve edebî anlayışla Tanzimat nesli tenkit alanında var olmaya çalışmıştır. Fakat yapılan tenkitler daha çok sübjektif alanın dışına çıkamamıştır.

İlmî ve akılcı bir karaktere sahip olan Şinâsi, yeniyile ilgilenirken eskiyi lisân-ı haliyle yani ortaya koyduğu eserlerle tenkit etmeği yeğlemiştir. Dil konusuna özel mesai harcamış, nitekim bir lügat çalışması yürütürken yaşamını yitirmiştir. Namık Kemal öznel nitelikteki tenkitleriyle objektiflikten olabildiğince uzaklaşmıştır. Kaya Bilgegil, onun bu eleştirel yaklaşımını “dogmatik tenkit” (Bilgegil, 1972: 276) olarak niteler. Namık Kemal’i eskiye karşı bu denli tepkiye götüren neden Eski edebiyat yerine Yeni edebiyatı inşa ederek topluma faydalı olma inancıdır. Diğer bir deyişle sosyal faydacılıktır.

Ziya Paşa’nın dualizmi tenkidinde de kendini gösterir. Önceleri yenilik taraftarı olsa da sonraları eskiye övgüler yağdırır. Ancak eserlerindeki temayla da yeniliğini sürdüren Paşa’nın, aklıyla yeni; his ve duygularıyla eski edebiyat taraftarı olduğu söylenebilir. Hâliyle bu, tenkitlerine de yansır. Yukarıda bahsi edilen Tanzimat’ın birinci nesli sosyal faydayı esas alarak tenkitlerini yapmışlardır. Ancak bunların tenkitleri sübjektif kanaatlerin çoklukta olduğu bir yapıyı içerir.

Tanzimat edebiyatının 1876’lar sonrası nesli olan ikinci nesli de birinci nesil gibi eskiyi eleştirmiştir. Ancak bunlar, bir önceki nesilden farklı bir şekilde meseleyi ele almış ve daha objektife yakın olmuşlardır. Bunların içerisinde meseleyi ilmî olarak Batılı kriterlerle çözümleyen Recaizade Mahmut Ekrem, önemli yere sahiptir. “Takdir-i Elhân” ve “Talim-i Edebiyat”ıyla yeninin âdeta mimarı olan Recaizade, tenkide ilmîlik ve objektiflik kazandırmıştır. Edebiyata tıpkı Recaizade Mahmut Ekrem gibi tarafsız ve esaslı yaklaşan bir diğer şahsiyet ise Beşir Fuat’tır. Realistliği onu böyle kılsa da bazen ifrata vardırıldığı da olur. Edebiyatımızda ilk tenkitli biyografi olan “Victor Hugo” isimli eser onundur.

Ahmed Midhat, her şeyde olduğu gibi bunda da itidal-i demi tavsiye eder. O da tıpkı Tanzimat’ın birinci nesli gibi faydacılığı savunarak dilde sadeliği arzular. Muallim Naci, yepyeni bir tenkit çeşidi ortaya koyar. Bu, kelime tenkididir. Konu hakkında Recaizade ile polemik yaşar. Bu tutumuyla Naci, pratik (tatbiki) tenkitten pek öteye geçemez. Teorik tenkitlerinde ise o da itidal-i demi esas alır. İtidalliği ise dilde ve edebî anlayışta önerir. Mizancı Murat, ikinci dönem Tanzimat edebiyatında tenkidi ciddi algılayan bir şahsiyettir. Realist görüşlerle ortaya çıkan Mizancı Murat,

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015



tenkit yoksunluğundan yakınır ve kayda değer görüşler ileri sürer. Sami Paşazade Sezai ise realist görüşlerle edebiyatın gayr-i şahsiliğini savunur. Netice itibariyle şu söylenebilir ki Tanzimat edebiyatının kendisi bir tenkit edebiyatıdır. Eskiye bir reaksiyon olarak ortaya çıkmıştır. Tanzimat tenkidinin ortak noktası Eskiye reddederek yeniye zemin hazırlamak olmuştur.

KAYNAKÇA

- Akyüz, Kenan (1969). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, 2. Bas. Ankara.
- Beşir Fuat (1301). **Victor Hugo**, İstanbul.
- Bilgegil, M. Kaya (1972). **Harabat Karşısında Namık Kemal**, İrfan Yay. İstanbul.
- Çavuşoğlu, Mehmet, (1986) “Divan Şiiri” **Türk Dili Dergisi**, Divan Şiiri Özel Sayısı, S: 415-416-417, Ankara.
- Dayanç, M. (2009). “Yeni Türk Edebiyatı” Kaynağı Olarak Tarih ve Tarihi Eleştiri” **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 4/1-II Winter 2009, p. 1175–1904.
- Enginün, İnci (1991). **Abdülhak Hamit Tarhan’ın Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Erbay, Erdoğan (1997). **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum.
- Ercilasun, Bilge (1994). **Servet-i Fünun’da Edebî Tenkid**, MEB. Yay. İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (1991). **Şiir Tahlilleri**, Dergâh yay. 11. Baskı, İstanbul.
- Kaplan, M.; Enginün, İ.; Birol, E. ve Kerman, Z. (1979) **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi : II ve III**, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Kerman, Zeynep (1981). **Sami Paşazade Sezai’nin Hikâye, Hatıra, Mektup ve Edebî Makaleleri**, Edb. Fak. Yay. İstanbul.
- Kılıç, Z. (2009). “Klasik Türk Şiirinde Eleştirinin Siyasi ve Toplumsal Boyutu” **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 4/2 Winter 2009, p. 822–834.
- Muallim Naci (1304). **İntikat**, İstanbul.
- Okay, Orhan (1990) “**Tanzimat Edeb. Ders Notları**” Edb. Fak. Yay. Erzurum.
- Okay, Orhan ve AYAN, Hüseyin (1975) Şeyh Galip, **Hüsn-ü Aşk**, İstanbul.
- Okay, Orhan (1969). **Beşir Fuat-İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti**, Hareket Yay. İstanbul.
- Önertoy, Olcay (1981). **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**, Selçuk Üniv. Basımevi, Konya.
- Özön, Mustafa Nihat (1963). “Türk Eleştirisine Bir Bakış” **Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**, S. 142, Ankara.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1301/1885). **Zemzeme III**, İstanbul.
- Şahin, V. (2008). “Namık Kemal’in Mektuplarında Dil ve Edebiyat Üzerine Tenkitler” **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 3/4 Summer 2008, S.10, p. 687–715.
- Tarakçı, Celal (1994). **Muallim Naci Efendi**, (Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki), Samsun.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/16 Fall 2015



Tuncer, Hüseyin (1992). **Arayışlar Devri Türk Edb. I. Tanzimat Edeb.** Akademi Kitabevi, İzmir.

Uç, Himmet (1990). **İlimhilar ve Edebî Tenkid**, Erzurum. 1990, 135 s. (yayımlanmamış çalışma)

Yetiş, Kazım (1989). **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerinde Görüşleri ve Yazıları**, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

Yiğitbaş, M., (2015). "Tanzimat Döneminde Edebî Tenkit / Tanzimat Period Literary Criticism", **TURKISH STUDIES** -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-, ISSN: 1308-2140, (Prof. Dr. H. Ömer Karpuz Armağanı), Volume 10/16 Fall 2015, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8948>, p. 1205-1236.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 10/ 16 Fall 2015

