

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

NURULLAH ATAÇ'IN ELEŞTİRİ PRATİĞİNDE UYGARLIK SORUNU

KAYA AKYILDIZ

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ağustos 2002

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Kaya Akyıldız

Ailem'e

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Bahattin Akşit
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Modernlik, tarihsel bakımdan ilk olarak ortaya çıktığı Batı Avrupa'da bilimi ve etiği olduğu gibi, estetik alanını da önemli değişmelere uğratmıştır. Estetik sahasındaki dönüşümlerle beraber sanat, yeni anlamlar ve işlevler kazanmıştır. Sanatın bir kolu olan edebiyat ve edebiyatı çalışma nesnesi edinen yazınsal eleştiri de bu değişimlerden etkilenmiştir. Sonuçta bu gelişmeler moderniteye özgü sanat, edebiyat ve eleştiri anlayışlarının filizlenmesine vesile olmuştur.

Ortaya çıkan yeni edebiyat anlayışı ve yazın eleştirisi salonları, kafeleri, gazeteleri ve dergileri kapsayan kamusal alanda serpilmiştir. Burjuvazinin mutlakıyetçi monarşiler ve aristokrat sınıfı ile giriştiği iktidar mücadelesinin araçları hâline gelen edebiyat ve eleştiri, doğuş evresinde kaçınılmaz olarak siyasallaşmıştır. Ancak, burjuvazinin iktidarını tesis etmesini takiben hem edebiyat, hem de eleştiri siyasetten bağımsızlaşmış, özerk alanlara ve uzmanlık söylemlerine dönüşmüştür. Modernleşmeyi ve Batı Uygarlığı'na erişmeyi isteyen Türkiye gibi ülkelerde geç modernleşildiği için gelişmeler Batı'dakinden farklı rotalar izlemiştir. Batı Uygarlığı'na dahil olmayı isteyen Türkiye'nin modern bir edebiyat ve eleştiri pratiği kurmayı istemesi modernleşme çabasının sonuçlarından biridir.

Bu bağlamda Nurullah Ataç, Türkçe'de Batılı anlamda bir edebiyat ve eleştiri oluşturma çabalarına uygarlaşma sorunu üzerinden yaptığı özgün katkılarla öne çıkan bir eleştirmendir. N. Ataç'ın sanat, edebiyat ve eleştiri anlayışı, modernist estetik ve sanat kuramından etkilenmiştir. N. Ataç, Türk Ulusu'nun Batı Medeniyeti'ni benimsemesi ve uygarlığa erişmesini önleyebilecek her engeli aşması gerektiğini belirtir. Bu yüzden sanatın, edebiyatın ve daha genel olarak hayatın Batı Uygarlığı'nın emrettiği biçimde düzenlenmesini talep eder. Bu yolda halk da dahil olmak üzere hiçbir kesim ya da toplumsal katmana taviz verilmemesi gerektiğini vurgulamıştır. N. Ataç, bu yaklaşımıyla kendine özgü bir konuma sahip olmuştur.

Anahtar Sözcükler: Uygarlık, Modernlik, Eleştiri, Nurullah Ataç.

ABSTRACT

Modernity, which occurred first in Western Europe, paved the way for important changes in the area of aesthetics. Through the transformation that happened in the area of aesthetics, arts gained new contents and functions. As a matter of fact, these developments led to the emergence of specific notions for art, literature and literary criticism rooted in modernity. This “new” literature and literary criticism grew in the public sphere including salons, cafes, newspapers and periodicals. Following the establishment of the bourgeoisie’s power, both literature and literary criticism became independent of politico-cultural struggle and turned into a special discourse and autonomous area. In countries like Turkey, the flow of these developments followed different routes. The ruling elites of Turkey tried to create a Westernized literature and literary criticism.

In this context, Nurullah Ataç is one of the critics who made genuine contributions to those efforts by evaluating many aspects of the Westernization problematic. N. Ataç’s understanding of art, literature and criticism was rooted in the modernist frame. He claimed that Turkish elites must throw away most of what hindered Westernization. To attain this goal, Ataç asserted that the ruling elites should not make concessions including the people and their traditions. According to him to the maximum possible extent, life and arts must be redesigned through these ideals. This outlook makes him unique and distinguishes him from the other intellectuals of his time.

Keywords: Civilization, Modernity, Criticism, Nurullah Ataç.

Bu tez çalışması sırasında pek çok kimsenin değerli katkıları oldu. Danışmanım Sn. Talat S. Halman pek çok yanlışıma büyük bir sabırla düzeltti. Kendimi en doğru biçimde ifade edebilmem konusundaki gayreti ve yönlendirmesi olmasaydı tezin bugünkü hâlini alması olanaksızdı. Sabrı ve yol gösterici yorumları için kendisine teşekkür ederim.

İlk kez 2000-2001 öğretim yılı Bahar döneminde O.D.T.Ü.'nde dışardan izlediğim dersinde paylaşma heyecanını takdir ettiğim Sn. Bahattin Akşit de hoş sohbeti ve eleştirel yaklaşımıyla çalışmamı daha zevkli kıldı. 1999 yılında Türk Sosyal Bilimler Derneği'nin düzenlediği VI. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi'ndeki sunuşum sırasında tanıştığım ama ondan çok önce yazılarını severek okuduğum Sn. Kurtuluş Kayalı tez çalışmamı ilgiyle karşıladı ve sorularıyla besledi. Sn. Bahattin Akşit'e ve Sn. Kurtuluş Kayalı'ya tüm katkıları için teşekkür ederim.

Sn. A. Baki Güçlü tezimin son kopyalarından birini, tam da kendi doktora tezini yetiştirmeye çalışırken okuma nezaketini gösterdi. Yorumları ve değerli eleştirileri için teşekkürlerimi sunarım. Bilgisayar konusunda her başım sıkıştığında başvurduğum ve tez yazım sürecinde karşıma çıkan zorlukları aşmamda fikrî katkısını esirgemeyen arkadaşım Sn. İsmail Serin'e teşekkürü borç bilirim. Kardeşim Sn. Kayhan Akyıldız yoğun iş temposuna rağmen pek çok yerde hem maddî, hem de manevî yardımını esirgemedi.

Son olarak tezin yazım süreci boyunca hep yanımda olan, neredeyse tezi birlikte yazdığım Sn. Ayşe Serdar'a teşekkür etmek isterim. O olmasaydı belki de bu tez yazılamayacaktı.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM I: MODERNLİK, EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ	7
A. Özerk Sanat Algısının Kaynağı Olarak Modernlik	7
B. Edebiyat, Eleştiri ve Kamusal Alan	11
C. Milliyetçi Pedagoji, Eleştiri ve Türkiye	17
3. BÖLÜM II: BİR UYGARLIK SORUNU OLARAK SANATIN TANIMI VE ELEŞTİRİNİN NİTELİKLERİ	22
A. Uygarlığın Düşmanı Olarak Samimiyet	23
B. Statü, Siyaset ve Sanat	29
C. Öznelliğin Aynasında Eleştirmen	34
4. BÖLÜM III: UYGARLIĞIN GEÇMİŞLE YÜZLEŞMESİ: DİVAN ŞİİRİ VE DİL SORUNU	38
A. Divan Şiiri	38
B. Şiir ve Poetika	44
C. Dil Sorunu	47
5. BÖLÜM IV: BATIYLA YÜZLEŞME: EĞİTİM MESELESİ VE HALK	54
A. Batı ve Batılılaşma	54
B. Yunanca-Latince Eğitim ve Edebiyat	61
C. Caliban Kimdir?.	65
6. SONUÇ	70
7. SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	74
8. ÖZGEÇMİŞ	79

GİRİŞ

Sanatın, edebiyatın ve yazın eleştirisinin modernleşmeyle ilişkisi, Batı Uygarlığı'nın gelişimiyle bağlantıları verimli bir çalışma alanı sayılabilir. Kuramsal anlamıyla sanatın ve günümüzdeki manasıyla edebiyatın ve eleştirinin gelişimi, tarihsel bakımdan son birkaç yüzyıllık olgulardır. Modernliğin sonuçları olarak nitelendirebileceğimiz bu alanların Batı'da ve dünyanın geri kalanında aynı biçimde tecrübe edildiğini söylemek mümkün değildir.

Türkiye gibi Batı dışı bir konumda olup batılılaşmaya çalışan ülkelerde sanatın, edebiyatın ve yazınsal eleştirinin ortaya çıkışının ve gelişiminin farklılıklar göstermesi doğaldır. Bu farklılıklar, Batı Uygarlığı ve onun çeşitli alanlardaki yansımalarının nasıl değerlendirilmesi gerektiği hususunda şiddetli tartışmalara ve anlaşmazlıklara yol açmıştır.

Elinizdeki çalışma eleştirmen ve yazın adamı Nurullah Ataç'ın sanat, edebiyat ve eleştiri anlayışının, geçmişten kalan gelenekleri ve edebî ürünleri alımlayış tarzının Avrupa Uygarlığı ile ilişkisini tartışmayı amaçlamaktadır.

1898 İstanbul doğumlu olan N. Ataç'ın babası ünlü Alman tarihçisi *Hammer*'in *Osmanlı Tarihi* adlı çalışmasını Türkçe'ye çeviren Mehmet Atâ Bey'dir. N. Ataç, İstanbul'da çeşitli okullarda okuduktan sonra eğitimine İsviçre'de devam etmiş, ancak babasının ölümüyle maddî sıkıntıya düşüp 1919'da İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. 1922 yılına kadar İstanbul

Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne devam etmiş, henüz öğrenciyken öğretmenliğe başlamış, İstanbul'daki çeşitli liselerde ders verdikten sonra sırasıyla İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ve Gazi Terbiye Enstitüsü'ne geçmiştir. 17 Mayıs 1957'de vefat eden Ataç, pek çok gazete ve dergide yazmıştır. Yazılarının sıklıkla yayınlandığı gazeteler ve dergiler; *Akşam*, *Hayat*, *Milliyet*, *Son Posta* ve *Ulus*'tur. *Andre Gide*, *Paul Leauteaud*, *Charles Maurras*, *Leon Daudet*, *Remy de Gourmont* sürekli okuduğu yazarlardandır. N. Ataç, Eski Türk Edebiyatı'nı çok iyi bilir, Nedim, Fuzulî, Bakî, Nailî, Nefî ile Şeyh Galip'ten hoşlanır. Modern Türk şairlerinden *Garipçileri*, *Nazım Hikmet'i* ve *Ahmet Haşim'i* sever. Çoğunluğu Fransız Edebiyatı'ndan olmak üzere Yunan, Latin, Rus ve İskandinav yazınlarından çevirileri vardır. İlk kitabı *Günlerin Getirdiği* 1946 yılında yayımlanmış, bunu 1952 yılında basılan *Karalama Defteri ~ Sözden Söze* ile 1954'te çıkan *Ararken ~ Diyelim* adlı eserleri takip etmiştir. (Mutluay 662-670, Bezirci 1-12)

Nurullah Ataç, hem yaşadığı dönemde, hem de ölümünden sonra şiddetli eleştirilerle karşılaşmıştır. Batılılaşma yanlısı oluşu, Öz Türkçeciliği ve öznelliği sık sık eleştiri konusu olmuştur. Örneğin Attila İlhan, N. Ataç karşıtlığını “Keyfinden başka yöntem, paşa gönlünden başka ölçüt tanımaması[na]” (145) ve “Toplumcu sanat akımını ve sanatçıları adeta ‘yok say[masına]’ yeni sanat diye yalnız Garipçileri ‘resmileştirmeğe’ çalış[masına]” (145) bağlar.

A. İlhan'ın sol-milliyetçi bir bakışla yaptığı bu eleştirilerin yanında Ahmet Kabaklı, Halit Fahri Ozansoy ve Hakkı Süha Gezgin gibi milliyetçi-muhafazakâr yazarların da eleştirilerini aldığı görülmektedir. Örneğin H. S. Gezgin, N. Ataç'ın bilgisini takdir eder, ancak dil meselesinde, geçmişin

edebî ürünlerini eleştirmede ve öznellik konusunda aşırıya kaçtığını vurgular ve Batılılaşma konusundaki ısrarını eleştirir: “Nurullah, heyecanlı bir ruhtur. Ondan münekkidin muhtaç olduğu serinkanlı görüşler, ölçü adaleti, bîtarafılık beklemek yanlış olur. San’atta Nurullah hâkim değil avukattır.” (222) H. F. Ozansoy, eleştirilerini hakaret derecesine vardırılmıştır. “İyi adamdı Nurullah Ataç. İçi temiz adamdı fakat çok hırçındı ve budalaca uydurma dilci.” (141) Ancak, A. H. Tanpınar gibi daha serinkanlı değerlendirme yapabilen yazarlar da vardır.

Filhakika haddizâtında büyük bir sanatkâr olan Nurullah Ataç’ın daima en güzel ve hâlis cinsinden bir münekkit olduğunu biliyorum. Fakat şimdiye kadar o kendisini bir an’änenin veya tek bir eserin havasına kapamağı pek az tecrübe etti. (Edebiyat Üzerine Makaleler 71)

N. Ataç, hiçbir zaman bir sanatçı, bir yaratıcı olduğunu ileri sürmemiştir. Bu durumu şöyle betimliyor: “Ben bir sanat adamı/yaratıcı bir yazar değilim. Ne şiir yazmak elimden gelir, ne roman. [...] Ben bir gazete yazarıyım, söylediklerim bir gün, iki gün okunur, sonra geçer.” (Karalama Defteri ~ Ararken 20) Çok eleştirildiği Öz Türkçecilik savunusunu çıkar kaygısıyla ya da birilerine yaranmak için yapmadığını belirtir. “Dil işine girişmem de bir çıkar kaygısıyla değildir de onun için, alıklar benim şu bu buyurdu diye, şuna buna yaranmak için Öz Türkçe’ye özendiğimi sanırlar.” (Öztekin 86)

N. Ataç’ın, Türkiye Türkçesi’nde edebiyat eleştirisini sistemli ve Batılı örneklerine benzer biçimde yaptığı söylenebilir. Eleştirmen dendiğinde ilk akla gelen isimlerden biri, belki de birincisi olması bu yüzdendir.

Modernist edebiyat ve eleştiri anlayışına göre, sanat ve sanatsal üretim diğer alanlardan özerktir ve edebiyat ile eleştiri kendi kuralları ve mantığı olan disiplinlerdir. N. Ataç'ın bu bakımdan konumunun anlaşılabilmesi için tezin ilk bölümünde Batı'da edebiyatın ve eleştirinin gelişim evreleri aktarılacaktır. Bu bağlamda edebiyatın ve eleştirinin doğuşunun modernlikle ilişkisi de açıklanacaktır. Aydınlanma projesi ile modernliğin ayrı ve özerk alanlar olarak oluşturmaya çalıştığı estetiğin ve estetikten türeyen sanat anlayışının kuramsal ve tarihsel gelişimi ilk bölümde tartışılacak konulardandır. Edebiyatın ve eleştirinin günümüzdeki anlamlarını kazanmasının modernlikle beraber güçlenerek ortaya çıkan kamusal alanla ilişkisi vardır. Bu ilişki, eski Yunan'dan Aydınlanma Çağı'na değin sanatın, edebiyatın ve sanatçının değişen tanımlarını da gözetmeyi gerektirmektedir.

Edebiyatın ve eleştirinin yeni anlamlar kazanarak doğmasını sağlayan ve şahıstan şahısa hiyerarşik olarak geçen bilgi aktarım mekanizmasını tarih sahnesinden silen gelişmelerden biri de matbaanın yaygınlaşmasıdır. Kitabın yayılmasıyla daha da güçlenen, herkesin bilgiye erişmesini, nedensellik ilişkilerini gösterip rasyonel konuşma ve tartışma kültürünü getiren yeni "metinsellik" anlayışı, eleştirinin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Modernlikle beraber ortaya çıkan yeni "metinsellik" anlayışının Türkiye'de nasıl algılandığı, Batılı örnekleriyle benzerlikleri ve farklılıkları ilk bölümün konuları arasındadır.

Tıpkı kamusal alan gibi eleştirinin de masum, ideolojik olarak tarafsız bir disiplin olduğu yolundaki iddialar yeni değildir. Çünkü, Batı'da eleştirinin ortaya çıkışında önemli rol oynayan salonların, dil kurumlarının seçkinci karakteri, sanatın edebiyatın mutlakıyetçi rejimlerle mücadele aracı hâline

getirilmesi, ne kamusal alanın, ne de eleştirinin ideolojik anlamda tarafsız olmadığını gösterir. Türkiye’de de bu gelişimin hangi noktalarda Batılı örneklere benzediği ve Batılı anlamıyla bir edebiyat ve eleştiri geleneğine sahip olmak gerektiğini düşünen Osmanlı ve Cumhuriyet elitlerinin geçmiş, edebiyatı ve eleştiriye nasıl anladıkları da değinilmesi gereken bir sorundur. Birinci bölüm, Batılı bir edebî kanon ve eleştiri kurmaya çalışan ve geç modernleşen Türkiye gibi bir ülkede edebiyatın ve eleştirinin üstlendiği rolün pedagojik niteliğinin tartışılmasıyla sona erecektir.

İkinci bölüm, N. Ataç’ın modernist edebiyat ve eleştiri anlayışını kavramamızı sağlayabilecek ve uygarlığı yakalamada temel engellerden biri olarak gördüğü samimiyet kavramına odaklanıyor. Bundan sonra N. Ataç’ın sanat kavramlaştırması ve sanat-siyaset-sanatçı ilişkisini nasıl kurduğu yorumlanacaktır. Bu bölümde son olarak N. Ataç’ın eleştiri disiplinini nasıl algıladığı üzerinde yoğunlaşılacaktır.

Üçüncü bölüm N. Ataç’ın Osmanlı’dan kalan yazınsal ürünleri nasıl değerlendirdiğini araştırıyor. Batılılaşmacı kadrolara göre, Divan Edebiyatı yaşanılan çağda var olamayacak kadar durağan, ilerlemeye ve gelişmeye kapalı bir edebiyattır ve sonuçta okullarda öğretilmemesi gerekir. Üstelik bu kimselere göre, Divan Edebiyatı saray çevresinde yaşamış, halkın anlamadığı millî olmayan, yoz bir edebiyattır. Bu kimseler, Batılı anlamda bir edebiyat kurabilmek için Halk Edebiyatı’na dönmek gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Divan Edebiyatı’nı savunan çevreler ise bu edebiyatın zengin olduğunu, buna karşılık modern edebiyatımızın yoksul olduğunu iddia etmişlerdir. N. Ataç’ın Divan Edebiyatı’nı seven ve çok iyi bilen biri olarak bu husustaki görüşleri üçüncü bölümde tartışılmıştır. N. Ataç’ın üzerinde

odaklandığı sorunlardan biri de poetikadır. Onun şiirin sestem çok anlama dayanması, düşünceye sevk etmesi gerektiğini iddia etmesinin modernist poetika anlayışı ile ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği üçüncü bölümde açıklanmaya çalışılacaktır. N. Ataç'ın dilde sadeleşme ve Türkçe sözcük üretme işini Batı Uygarlığı'na erişme projesiyle nasıl ilişkilendirdiği de bu bölümde açıklanmaktadır. Dil sorununun geçmişten günümüze nasıl algılandığı aktarıldığında N. Ataç'ın konumunun radikalliği ve "ılımlılarla" savaşının gerekçeleri de açık hâle gelecektir.

Dördüncü bölüm, N. Ataç'ın Batı Uygarlığı'nı nasıl algıladığına Yunanca-Latince öğretime verdiği öneme ve *Caliban* olarak tanımladığı halkı neden "iyi" ve "güzel" değerlerin kaynağı olarak görmediğine odaklanmıştır.

İlgilendiği çeşitli konuları bir biçimde uygarlaşma ve Batı Medeniyeti'ne dâhil olma sorunu ile ilişkilendiren N. Ataç'ın sanat, edebiyat ve yazınsal eleştirinin yanı sıra geçmişin gelenek, yaşantı ve edebî verimlerini değerlendirme biçimi, halkı tanımlayış tarzı, bu konularda özgün bir bakış geliştirdiğini göstermektedir. N. Ataç'ın eleştiri pratiğinde bu sorunların neden Batı Uygarlığı'na erişme bağlamında ele alındığı bu tez çalışması boyunca yanıtlanmaya çalışılacaktır.

BÖLÜM I: MODERNLİK, EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ

İnsanların “edebiyat” fikrini geliştirdikleri, “edebiyat” denilen yapıyı icat ettikleri, toplumsal olguların tarihsel olduğu düşünülduğünde kabul edilebilir görünmektedir. Bu iddia, edebiyatın geçmişte şimdiki anlamından ve kapsamından neredeyse bütünüyle ayrı bir şey olarak algılandığı kanıtlanabilirse doğrulanmış olabilir. Yani, neyin edebiyat sayıldığı ya da neye edebiyat dendiği çağlar boyunca değişmişse, edebiyatın farklı çağlarda günümüzdeki anlamıyla ve içeriğiyle var olduğu ileri sürülemeyecektir. Estetik işlevin dönüşümünü takiben sanatın, edebiyatın anlamının ve işlevinin değişmesi ile beraber eleştirinin ortaya çıkışına dair çıkarımlarda bulunabilmek için bu sorunu kuramsal düzeyde tartışmak gerekir.

A. Özerk Sanat Algısının Kaynağı Olarak Modernlik

Herhangi bir çağda, hangi verimlerin edebiyat, eleştiri ya da felsefe sayıldığı o çağın bilgi anlayışı ve paradigması ile ilişkilidir. Michel Foucault'nun işaret ettiği gibi, herhangi bir metni edebî, felsefî vs. diye nitelememizi sağlayan şey bilgi rejimleridir ve bilgi rejimlerinin doğasını araştırmak da “Edebiyat Nedir?” veya “Eleştiri Nedir?” sorularına yanıt üretmeye vesile olabilir. (Quinby 4)

Aslında “Edebiyat Nedir?” ya da “Eleştiri Nedir?” soruları örtük olarak edebiyatın bir bütünlüğü olduğunu varsaydığı için sorunludur. Yani,

edebiyatın bir bütünlük arz ettiği, bir tutarlılık içerdiği fikri de oldukça tartışmalıdır.

Ders kitaplarının söylediğinin tersine, edebiyat bir bütün değildir; hiçbir zaman da olmamıştır. Bir edimler toplamı olarak kapsam ve tanımı da, onun parçası sayılan ürünlerin değeri de her zaman tartışmalı olmuştur. (Oğuzertem 62)

Çağlar boyunca anlamı ve içeriği değişen edebiyat, tarihin belli bir kesitinde dahi bütünlük göstermez. Edebiyat olarak tanımlanan şeylerin ne derecede edebiyat sayılacağı çoğu zaman tartışmalı olmuştur. Edebiyatın çağlar boyunca değişen anlamları ve bütünlükten uzak oluşu sorunun bir yönünü oluşturur. Ancak, edebiyatın ve eleştirinin gelişimiyle ilgili sorunlara doyurucu bir yanıt arandığında modernleşme süreci ve aydınlanma projesinin çizdiği çerçeveyi gündeme getirmek gereklidir. Çünkü, günümüzün edebiyat ve eleştiri anlayışları, modernitenin estetik ve sanat alanındaki sonuçları olarak şekillenmiştir.

S. Best ve D. Kellner'in gözlemlediği gibi estetik modernlik,

Endüstrileşme ve rasyonelleşmenin yabancılaştırıcı boyutlarına karşı ayaklanmaya geçerken kültürü dönüştürmeye ve yaratıcı öz-gerçekleştirimi (self-realization) sanatta bulmaya çalışan yeni avangard modernist hareketlerde ve bohem alt kültürlerde (sub-culture) ortaya çık[mıştır]. (15)

Rasyonelleşme, sekülerizasyon, sanayileşme, ulus-devlet, kentleşme, bürokratikleşme, içsel psikolojik benliğin icadı ve bireyselleşme (Giddens 9-21) gibi süreçleri kapsayan modernitenin edebiyatı da kurduğu şu basit örnekle dahi anlaşılabilir: Günümüzde edebiyat diye nitelenen destanlar,

masallar, halk hikâyeleri gibi ürünler yazıldıkları ya da dinlendikleri modern öncesi dönemde edebî bir ürün olarak algılanmıyordu. Örneğin, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin yazıya geçirildikleri 15. yüzyılda destan türüne giren Halk Edebiyatı yapıtı olarak nitelenip çeşitli eleştiri teknikleriyle incelendiğine dair bir kayıt yoktur. Oysa yaşadığımız çağda *Dede Korkut Hikâyeleri* anonim halk edebiyatı örneği olarak nitelenmekte ve çeşitli eleştiri yöntemleri ile incelenebilmektedir. Bu da 15. yüzyılda *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni dinleyen kimse ile günümüzde Eski Türk Edebiyatı uzmanı olan kişinin bu hikâyeleri alımlayışlarında çok önemli farklılıklar olduğunu göstermektedir. 13. yüzyılda yaşamış birisi *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde muhtemelen kökeniyle, atalarıyla ilgili gerçeğin dile getirildiğine inanıyordu. Günümüzde Eski Türk Edebiyatı uzmanı bir kişi için bu metin, çeşitli eleştiri yöntemleriyle okunabilecek yazınsal inceleme nesnesidir ve herhangi bir biçimde gerçeği açıklama gibi meziyetleri olduğuna inanmak söz konusu değildir. Bu durum, edebiyatın anlamının ve içeriğinin çağdan çağa değişmesinin bir sonucudur. (Widdowson 2) N. Ataç da edebiyatın değişen tanımı ve içeriğine ilişkin olarak çarpıcı bir gözlemde bulunmuştur. *Sofokles*'in tragediyalarını seyretmeye giden Yunanlılardan hareketle şunları söylemektedir:

Sophokles zamanında tiyatronun ne olduğunu düşünün: bütün Atina halkı, bir yurt ödevini yerine getirmek üzere tiyatroya gidermiş, öyle seyredermiş. [...] Bugün ise biz Sophokles'in tragediyalarını, bizden yirmi dört, yirmi beş yüzyıl önce gelmiş büyük bir şaire borçlu olduğumuz saygı ile dinliyoruz: onun inandıklarına inanmıyoruz, aradığımız

güzellik onun aradığı güzellik değil, ölçülerimiz büsbütün başka. (Söyleşiler 76)

Edebiyatın değişen anlamının yanı sıra, hep varolduğu şeklindeki genel geçer algının çağımıza özgü olduğunu ve bunu olanaklı kılan şeyin de yaşadığımız dönemin bilgi anlayışı olduğunu daha önce belirtmiştik. Çağımız derken kastedilen asıl olarak Aydınlanma ve sonrası dönem, yani modernlik projesinin sonuçlarının yaşandığı zaman aralığıdır.

Yeni kazandığı anlamıyla edebiyatın ve eleştiri disiplininin ortaya çıkışının modernliğin doğuşundan sonraya denk gelmesi edebiyat ve eleştiri ile modernite arasında bir ilişki bulunduğunu gösterir. Sanatın bir kolu olarak edebiyatın ve edebiyata bağımlı bir pratik olarak eleştirinin gelişimini anlayabilmek için modernleşmenin ve aydınlanma projesinin sanatı kavramsal düzeyde ne tür değişimlere uğrattığını görebilmek gerekir. Netice olarak edebiyat da, eleştiri de sanat alanına giren edimlerdir. Sanatın yaşadığı dönüşüm anlaşılmadan edebiyatın ve eleştirinin geçirdiği değişim de anlaşılabilir. Bu durumda edebiyatın ve eleştirinin günümüzdeki anlamlarını kazanıp bağımsız, özerk disiplinler hâline gelmesinin modernlikle beraber ortaya çıkan özerk sanat düşüncesinin bir sonucu olduğunu da düşünebiliriz. Yani modernlik, ilk olarak ortaya çıktığı Avrupa topraklarında kendisiyle beraber özerk sanat algısını ve bu algının bir çıktısı olarak edebiyat ve eleştiri disiplinini doğurmuştur. Bu iddiayı daha anlaşılır kılmak için tartışmayı “modernlik ve özerk sanat ilişkisi” (Hohendahl 49) üzerinde odaklayalım.

Gregory Jusdanis'in de belirttiği gibi, sanatın özerk olması gerektiği yolundaki iddianın kuruluşunu *Immanuel Kant*'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabında bulabiliriz. *Kant*'a göre, estetik yargı gücü amaçlı edimlerden farklı

ve benzersizdir. Ayrıca, estetik yargı gücünün bir fonksiyonu olan beğeni evrenseldir. Bir nesneyi ya da temsil tarzını herhangi bir çıkar gözetmeden keyif alma yoluyla takdir etme yetisi diye tanımlanan ve güzel diye nitelenen beğeni, “a priori”dir. *I. Kant*, güzelin deneyimlenmesini tanımlayan ilkeyi amaçsız amaçlılık, ereksiz ereklilik, yasadışı yasalılık biçiminde açıklamıştır. (Jusdanis 139-144)

Kant’ın estetik yargı gücünü tanımlarken kullandığı amaçsız amaçlılık ilkesinin burjuva kamusal alanın işleyişini de düzenleyen yasa olması dikkat çekicidir. Bu bağlantıyı anlamak estetiğin ve edebiyatın bir ideolojisi olduğunu görmemizi sağlayabileceği için önemlidir. Amaçsız amaçlılık ilkesinin kamusal alanın işleyişini düzenleyen yasa olduğu tarihsel olarak gösterilebilirse, kamusal alan ve özerk sanat arasındaki bağlantı daha açık hâle gelebilir. Bu maksatla kamusal alanın niteliklerini gözden geçirelim.

B. Edebiyat, Eleştiri ve Kamusal Alan

Bilindiği gibi, burjuva kamusal alanı ilkin 17. yüzyıl İngiltere’si ile Fransa’sında ve daha sonra 18. yüzyıl Almanya’sında mutlakiyetçi devletin gücünü sınırlamak niyetiyle orta sınıfların bir girişimi olarak biçimlenmiştir. Mutlakiyetçi monarşilerin otoriter aklına karşı, eleştirel tartışma yolunu öne çıkaran burjuva kamusal alanı salonları, gazeteleri, dergileri ve tiyatroları bu maksatla kullanmıştır.

Sivil toplum ile siyasal toplum (devlet) arasında aracılık görevini yerine getiren kamusal alan, dâhil olabilmek için gerekli (yani beyaz, erkek ve mülklü olmak gibi...) nitelikleri taşıyan kimselerin siyaset, sanat ve edebiyat hakkında tartıştıkları bir toplumsal uzamdı. Sözde, statüyü önemsemeyen

ancak, siyasal iktidarı ele geçirmeyi ve halkı aydınlatmayı hedefleyen kamusal alanın üyeleri edebiyata da özel bir önem vermişlerdir. T. *Eagleton*'ın deyimiyle saray erkânının kendini meşrulaştırma aracı olarak kullandığı edebiyat sohbetleri burjuva kamusal alanında siyasal tartışmalara doğru evrilmiştir. (Eleştirinin Görevi 12)

Kamusal alanın amaçlarından biri, ahlâkî buyrukların bireylerin günlük yaşamı içinde bir zorlama ya da görev havası yaratılmaksızın içselleştirilmesini sağlayacak mutabakatı kurmaktır. Burjuva kamusal alanının dayandığı mutabakat ilkesi ile estetik yargı gücünün amaçsız amaçlılık ilkesi aslında aynı şeyi ifade eder. Bu bağıntı da estetiğin ideolojisinden söz edebilmemizi sağlar.

Modernlikle beraber doğanın ve doğal olanın dönüştürülebildiğini, insanın kaderini ve geleceğini kurabilme gücünü gösterdiğini görüyoruz. Modernlik ve sanat ilişkisi gündeme geldiğinde karşılaşılan manzara modernliğin yukarıda betimlenen mantığını yeniden üretir. Yani, sanat modernlikle beraber doğayı ve doğal olanı dönüştürmeye başlamıştır. Zaten sanatın özerk bir varlık hâline gelişi, taklit ettiği ya da kullandığı düşünülen doğaya, yani dış dünyaya yönelişini kesmesiyle ilintilidir. Bu gelişme modern çağın başlangıcına tekabül eder. Tarihsel olarak sanatın böyle bir haleye bürünüşünün yeni olduğunu, eski Yunan'da sanatın anlamını düşündüğümüzde çıkarabiliriz.

Eski Yunan toplumunda tekhné, yani sanata karşılık gelen sözcük, geniş anlamıyla zanaatleri karşılıyordu. Eski Yunan'da bakır dövmek, masa yapmak veya şiir söylemek arasında nitelik bakımından ortaya bir fark çıkmamıştı. Oysa burjuva çağında ya da modernlikle beraber sanat, tek tek

yapıtların üretilme ve alımlanma tarzlarını düzenleyen kuralları olan tarihsel bir kategoriye dönüştü. Saraylı-aristokratik sanattan burjuva sanatına geçiş estetik işlevin değişmesine ve bunun görünür hâle gelmesini sağlayacak mekânların ortaya çıkmasına yol açtı. (Pollitt 32-35)

P. O. Kristeller'in de belirttiği gibi, günümüzde sanat etiketi vurulan edimler, Orta Çağ boyunca asıl olarak sarayın denetiminde patronaj ilişkileriyle üretiliyordu ve kendisini burjuva çağında sergileyeceği mekânsal zenginleşmenin çok uzağındaydı. Üstelik, sanata modern öncesi dönemde seyirci üzerinde yarattığı etki (katharsis vs...) yüzünden değer verilirken burjuva sanatı bir kendini anlama aracına dönüşüyor, yazarın ya da yaratıcının mesajını çözme teknolojisini devreye sokuyordu. Batı'da sanatlar giderek sarayın denetiminden çıkıp burjuvazinin otoritesi altına girmeye başlamış ve bu sınıf sanatsal olarak temsil edildiğini görebilmek için tiyatrolar, kütüphaneler, opera ve konser salonları, müzeler ve sanat galerileri inşa etmişti. Sanat kendisini bu mekânlarda kurumsallaştırıyordu. Örneğin, Orta Çağ'da tiyatrolar prens ve saraylı soylulara açıkken burjuva çağında ticarî tiyatrolar yaygınlaştı. Dönüşüm yalnızca mekânsal bir çerçeveye sınırlandırılmayacak kadar geniş ölçekli idi. (Kristeller 181)

Sosyolojik düzeyde sanatın alıcısı olan toplumsal kesimler değişiyordu. Aydınlanma Çağı'nda genel olarak kültürün ve sanatın alıcısı "bürokrasinin yüksek kademelerinde bulunan kesimler ile burjuvazi" (Shucking 31) idi. Bu dönemde siyasal ve toplumsal yaşamdaki çatışma unsurlarında artıyor, büyüyen şehirlerin yalnızlaştırıcı etkisi çoğalıyordu. Gittikçe güçlenen ve bilimsel yöntemlerin neredeyse her alanda

uygulanmasını salık veren rasyonalist bakış açısı kimi toplumsal kesimlerin gündelik yaşamı dönüştürmek için mücadeleye girişmelerine neden oldu.

Edebiyat ve eleştiri de bu mücadele alanlarından biriydi. Tıpkı sanat gibi yazın da hem içerik, hem de anlam bakımından neredeyse bütünüyle farklı bir tanım kazanıyordu. Edebiyat söz konusu olduğunda *Jonathan Culler*'ın da belirttiği gibi, "Günümüzde özel bir yazı türü olarak alımlanan İngiliz ve Latin Edebiyatı okutulan sınıflardakinden farklı olarak edebiyat, bir zamanlar dilin ve retorikğin güzel örnekleri demektir." (18) 14. yüzyıl İngilizcesi'nde edebiyat, okuma sonucu kibar öğrenim anlamına geliyordu ve 19. yüzyıla kadar akademik yazınsal çalışmalar eski Yunan ve Latin dilleri ile edebiyatlarını kapsıyordu. Dolayısıyla, edebiyat modernlik öncesi dönemde Latin ve Yunan klasiklerini kapsayan bir retorik ve güzel konuşma sorunuydu. (Milner 1-3) *Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı* adlı çalışmasında bu konuda şunları söylüyor:

18. yüzyıl İngilteresi'nde edebiyat kavramı bugün bazen yapıldığı gibi 'yaratıcı' veya hayal ürünü yazı ile sınırlandırılmıyordu. Edebiyat sözcüğü toplumda değerli bulunan tüm yazılar için, felsefe, tarih, deneme, mektup ve şiir için kullanılırdı. Metni 'edebî' kılan kurmaca olup olmadığı değil 'edepli yazı' standartlarına uyup uymadığıydı. (41)

Aynı dönemlerde edebiyatın bizde de edepli yazı ve söz söylemeyi karşıladığını hatırlamalıyız. (Özkırımlı 15) Edebiyat ve sanatın sosyolojisinde "sanat kurumu kavramının yayıncılar, kitapevleri, tiyatrolar, müzeler gibi bireylerin çalışmaları ve kamu arasında aracılık görevleri ifa eden toplumsal

formasyonları” (Bürger 4) anlatır hale gelmesinin de modern dönemle birlikte ortaya çıkmış bir gelişme olduğunu da eklemek gerekir.

Çarpıcı dönüşümlerden biri de eleştirmenle ilgilidir. Edebiyat eleştirmenini otobüste, odasında ya da herhangi bir mekânda kitap okuyan kişiden ayıran değerlendirme, eleştirme ve ayırım yapabilme kapasitesi taşıdığına duyulan inançtır. (Milner 6) Bu inancın gelişimiyle ilgili olarak bir noktanın altını çizmek gerekir. “Aydınlanma” (bkz. Foucault 162-192) ile birlikte kamusal alanda edebiyat, sanat ve politikayla ilgili kanaat bildiren ve bu kanaatlerini mübadeleye, rekabete açan burjuva birey tarihte bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin genel mantığıyla uyumlu olarak görüşlerini açıklayabilme, fikir alışverişinde serbestçe bulunabilme ve karşıt görüşle mücadeleye girme erdemini gösterme, piyasa için üretilen malların serbestçe dolaşıp, rekabet edebilme mantığına benzer. Bu yeni gelişme, Eski Yunan’da ve Roma’da kanaat beyanını düzenleyen ve onu eksiksiz, mükemmel bir biçimde telâffuz etmeyi öngören yaklaşımlardan hayli farklıdır. Herkesin muhakeme yeteneğini kullanarak neredeyse her şey hakkında düşüncesini açıkladığı yeni bir evreye, yani eleştiri çağına girilmiş olduğunu anlıyoruz.

Bu bakımdan Avrupa’da tarihsel açıdan eleştirinin gelişiminde en önemli rollerden birini oynayan uzamın salonlar olduğunu söyleyebiliriz. Yani, salonlar ve salon kültürü eleştiri çağının en önemli araçlarından biriydi. İlk Fransa’nın başkenti Paris’te hızla gelişen ve yaygınlaşan, soylu ve büyük burjuva kadınların örgütlediği, belirli gündemleri olan ve konunun uzmanı kişilerin ve arkadaş çevresinin davet edildiği, keyifli sohbetlerin gerçekleştiği salonlar ortaya çıkmıştır. XIV. Louis’in ölümünden sonra

salonlardaki konuşma tarzının daha eleştirel ve daha felsefî bir biçime büründüğü ve katılımcıların bu toplantılarda mevkiden ve sınıf meselelerinden söz etmediği, sadece daha iyi savların daha zayıf olanlara galip geldiği ve salonların giderek kamuoyunu oluşturmaya başladığı görülür. (Hof 110-114)

Pierre Bourdieu'nün de işaret ettiği gibi, salonlar yazarların ve sanatçıların bir araya geldikleri ve iktidarı ellerinde tutanlarla tanışıp fikir alışverişinde buldukları yerlerdir. Siyasal iktidarı ellerinde bulunduranlar, dünya görüşlerini sanatçılara benimsettirmeyi, sanatçılardan onay almayı amaçlamış, lütuf dileyen ve hattâ zaman zaman gerçek bir baskı grubu gibi davranan yazarlar ve sanatçılar da devletin ve burjuvaların dağıttığı parasal ya da sembolik ödülleri kazanmaya çalışmışlardır. (98)

Yukarıdaki manzara pek de demokratik ve temiz olmayan bir gelişim tablosu çizer gibidir. Bu tablo aynı zamanda eleştiriye masum bir disiplin olarak görme eğilimimizin de altını oyar. Edebiyat vardır, onu anlamak ve değerlendirmek istediğimize göre, eleştiri de olacaktır diye düşünebiliriz. Ortaya çıkış koşulları düşünüldüğünde eleştirinin masum bir disiplin olarak görülmesinin pek mümkün olmadığını görüyoruz.

Özerk sanat algısının ve daha özelden edebiyat ile eleştiri disiplinlerinin Batı'daki gelişimine ilişkin olarak yukarıda çizdiğimiz bu tablodan sonra, Türkiye'de aynı temaların gelişimine ilişkin gözlem ve çıkarımlarda bulunabiliriz.

C. Milliyetçi Pedagoji, Eleştiri ve Türkiye

Sanatın tanımının geçirdiği dönüşümün Türkiye'deki macerasına ilişkin en isabetli gözlemlerden birini A. H. Tanpınar yapmıştır. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ne yazdığı ve Divan Şiiri'nin oluşumunu incelediği giriş yazısında Divan Edebiyatı'nın saray istiaresi etrafında okunabileceğini öne sürer. Ona göre "Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner, ona doğru koşar." (5) Tanpınar'ın da söylemeye çalıştığı şey, Osmanlı Toplumunda sanatın saray ve hükümdar etrafında örülen sosyal düzen ve hiyerarşilerle uyumlu olduğudur. Böyle bir yapılanmada sanatın üretimi, aktarımı ve sunumu belli sınırlar ve kısıtlamalar dolayımında gerçekleşir. Edebiyat da bu kısıtlamalardan ve sınırlamalardan kaçamamıştır.

Dünyada da gelişim aşağı yukarı aynı doğrultuda olmuştur. Ancak, bu gelişmeyi tarih sahnesinden silen bir gelişme vardır. Bu gelişme, Batı'da matbaanın icadıyla birlikte ortaya çıkan yeni bir "metinsellik" anlayışıdır. Şerif Mardin bu durumu şöyle betimlemektedir: "Matbaanın icadından sonra, kitap, eskiden hakim olan 'sahıstan şahısa geçen bilgi' sürecinin yerine kaim olduğu oranda 'tenkid', kurallarını otoritenin yerine 'sebeplerle anlatma' kültürünü yerleştirmiştir." (343) Böylelikle, geleneksel Osmanlı kültürünün padişah-kul, mürit-şeyh, hoca-talebe şeklindeki hiyerarşileri vasıtasıyla aktarılan bilginin kendisini eleştiri kalıpları ile sorgulaması gündeme gelmiştir. Yani, kitabın yayılması ile beraber bilginin kendini tartışmaya açması, doğruluğunu kanıtlanması gerekiyordu ve Osmanlı'da da bu gerçekleşti.

Bu gelişimin doğal sonuçlarından biri, tıpkı Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de eleştiri pratiğinin siyasal düzlemde mutlakiyetçi rejimle

mücadeleye girişmesi oldu. Dönemin edebiyat ürünleri, Jale Parla'nın kaydettiği üzere muhafazakâr ve “baba”nın otoritesinden kurtulamamış olsa da eskiyi sorguya çekmiştir. Yerilen şeyler daha çok görücü usulü evlilik, doğulu çocuk yetiştirme biçiminin yanı sıra gibi geleneklerin bunaltıcı yanları idi. Denilebilir ki, mücadele temelde Batı'yla Doğu arasındaki çatışmadan kaynaklanıyordu ve Doğu-Batı ikilemi eski kafa-yeni kafa, idealist-materyalist, gelenekçi-batıcı, hoca-öğretmen, milliyetçi-kozmpolit, İstanbul Yakası-Beyoğlu Yakası, mahalle-apartman, alaturka toplantı-balo gibi ikili karşıtlıklar da somutlaşıyordu. Bu noktaya temas eden çarpıcı bir gözlemi de aktaralım. Hilmi Ziya Ülken, ilk kez Ziya Gökalp'in kullandığı “konak” ve “yuva” terimlerinden hareketle yaşanan değişimi şöyle özetliyor: “Böylece eski konak ailesi ahlâkını savunmak isteyen bir nevi gelenekçi zihniyete karşı, aileyi batılılaştırmak eğiliminde olan ve yuva ailesi ahlâkını savunan hürriyetçi bir zihniyet meydana çıktı.” (41-42)

Yine de yaşanan bu değişimler eleştiri pratiğinin de henüz bir uzmanlık alanı olarak tanımlamayacağına da işaret eder. Burada dikkat çekici olan

Bütün edebiyat eleştirisi, daha teknik biçimleri varolsa bile, henüz bir özerk uzmanlık söylemi değildir; edebiyat eleştirisi daha çok ahlâkî, kültürel ve dinî düşünüşten ayrılmayan genel ahlâkî insancılığın bir sektörüdür” (Eagleton, Eleştirinin Görevi 19)

biçimindeki İngiliz eleştiri geleneğinin gelişimini betimleyen yargının bizim geleneğimizle gösterdiği paralelliktir.

Bizde bu geleneğin kurucusu sayılabilecek Şinasi, *Tasvir-i Efkâr* aracılığıyla yeni edebî fikirleri dile getirmiş, temsilsiz vergilendirme olamayacağını, halkın yükümlülükleri kadar hakları da olması gerektiğini ileri sürmüştür. Şinasi, halkı aydınlatmak için dili olabildiğince yalın edebî ürünler vermek türünden girişimlerde bulunmuştur. Bu durum, Türkiye’de kuruluş evresinde edebiyat eleştirisinin hâlâ siyasal ve kültürel mücadelenin bir parçası olduğunu göstermektedir. Ancak, E. J. Gibb’in de belirttiği gibi:

Orada (*Tasvir-i Efkâr*) ilk kez bir Avrupa dilini ve edebiyatını bilen ve ondan anlayan bir Osmanlı yazarı, bu dil ve edebiyatın belirli temellerinden hareket ederek, bilinçli bir biçimde Türk edebî üslubunun bütün binasını yeniden inşa etmeye koyulmuştu. (alıntılıyan Mardin, Yeni Osmanlı Düşüncesi’nin Doğuşu 292)

Türkiye’de Batılı anlamıyla edebiyatın ve eleştirinin ithal kurumlar olarak alındığını ve bunun sonucunda Batı’dakinden farklı olarak millî kültürü oluşturmada aşırı roller üstlendiğini söyleyebiliriz. Elitler vasıtasıyla ithal edilen bu kurum, pedagojik işlevin fazlasıyla abartıldığı edebî ürünlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sorun sadece pedagojik işlevin fazlasıyla abartılmasıyla ilgili de değil, belki de bu işlevin fazlasıyla abartılmasına neden olan milliyetçi düşünüşdür. İngiltere, Fransa ya da Almanya kadar Avrupalı olmadığını bilen, fakat Avrupa Medeniyeti’ne erişmeye çalışan bir ulus olma durumu çatışmaya ve karmaşaya yol açmıştır. Yani, Batılı milliyetçilikler ve üçüncü dünyalı milliyetçiliklerin sorunlu ilişkisi Türkiye bağlamında kendini yeniden üretmiştir.

Partha Chatterjee'nin de belirttiği gibi "geri kalmış" Avrupalı herhangi bir ulus, eksiklerini gidermek için kültürel olarak donanımlı olduğunu, kültürel bakımdan "gelişmiş" Avrupalı milletlerle benzer nitelikler taşıdığına ayırımındadır. Milliyetçilik, diğer Batılı ülkelerde ortaya çıktığında "gelişmiş milletler" in belirlediği ilerleme standartlarına göre bir gerilik duygusuna yol açsa da, "geri kalmış" ulus bu standartlara ulaşmak için gerekli çabayı gösterecek kültürel donanımdan yoksun olduğu duygusunu taşımıyordu. Öte yandan "geri kalmış" Doğulu ulusun milliyetçiliğine yabancı bir uygarlığa dâhil olmanın ve bu uygarlığın koyduğu evrensel ilerleme standartlarına nasıl uyulacağını kestirememenin yarattığı dengesizlik eşlik etmiştir. Yani, "geri kalmış" uluslar, kendi uluslarının geriliğini Batı Avrupa'nın "gelişmiş" ulusları tarafından konan evrensel ilerilik standartlara göre ölçmüşlerdir. Sonuçta Doğu tipi milliyetçiliğe ulusu kültürel olarak yeniden donatmak yönünde bir çaba eşlik etmiştir. Ancak, bu yabancı kültürün taklit edilmemesi gerektiği, çünkü bu yapıldığında ulusun farklılığını, özünü yitirebileceği yolundaki korku hep eşikte durmuştur. (13-24)

Bu durumda arayış, ilerlemenin gereklerine uydurulmuş, ama aynı zamanda kendi farklılığını koruyan bir ulusal kültürün yeniden canlandırılması olacaktır. Planlı bir yasama faaliyetinin eşlik ettiği pedagojik bir çaba olarak betimlenebilecek bu arayış, derin çelişkiler içerir ve taklit ettiği modellere karşı hem hayranca, hem de düşmanca duygular besler.

Yukarıda tanımlanan genel manzara başlangıçta edebiyat fikrinin gelişimini ve eleştiri kavramının izlediği rotayı anlamak bakımından bir takım noktaları da aydınlatmaktadır. Buna göre eleştiri fikri ithal edilmiş olmakla, modernliğin bir çıktısı olmakla beraber, kısa sürede kendini ülke şartlarında

yeniden üretebilme meziyetini göstermiştir. Pedagojik niyetlerle kullanılmış bulunması tartışılmaya muhtaçtır. Fakat, bu sorunlar Türkçe'de kayda değer nitelikte bir eleştiri pratiğinin var olduğu ve Ataç'ın pek çok bakımdan özgün bakışlar geliştirmiş olduğu gerçeğini perdelememelidir.

BÖLÜM II: BİR UYGARLIK SORUNU OLARAK SANATIN TANIMI VE ELEŞTİRİNİN NİTELİKLERİ

Önceki bölümde, Batı'da ve Türkiye'de sanat kavramının ve yazınsal eleştirinin gelişimi genel hatlarıyla aktarılmıştı. Bu bölümde, Nurullah Ataç'ın sanat ile edebiyat eleştirisi hakkındaki düşünceleri aydınlatılmaya çalışılacak, sanat kavramını ve eleştiri disiplinini nasıl ele aldığı gösterilecektir. Böylelikle N. Ataç'ın sanat kavramı ve yazın eleştirisi ile ilgili görüşleri açık hâle gelecek ve Türkçe yazın eleştirisi alanındaki özgünlüğü de görülebilecektir.

N. Ataç'ın sanatı, edebiyatı ya da yazın eleştirisini bir uygarlık sorunu olarak değerlendirdiğini söyleyebiliriz. O, Batı Uygarlığı'nın yukarıda adı geçen alanları da kapsayan pek çok sahada varolmasını sağlayan temel kavramlara ve bakış açılarına sahip olduğuna inanır. Bu kavramları ve bakış açılarını içselleştirmeden ne Batı Uygarlığı'na, ne de bu uygarlığın sanat ya da eleştiri alanlarındaki gelişmişliğine erişilebileceğini savunur. Üzerinde ısrarla durduğu bu kavramların ve bakış açılarının sanatın ve yazınsal eleştirinin ortaya çıkmasına ya da değişerek yeni anlamlar kazanmasına yol açtığını düşünür. N. Ataç'a göre medeniyetin olduğu kadar sanatın ve yazınsal eleştirinin de kurulmasını sağlayan en önemli kavramsal yaklaşım, samimiyet duygusuyla ilişkilidir. Hem toplumsal yaşamda, hem de sanat alanında şiddetle karşı çıktığı samimiyet duygusu, sanat ve eleştiri anlayışını uygarlık sorunu olarak koymasına da olanak sağlamıştır. Bu yüzden N.

Ataç'ın samimiyet¹ derken ne kastettiği ya da ne anlatmak istediği üzerine yoğunlaşmak gereklidir.

A. Uygarlığın Düşmanı Olarak Samimiyet

Nurullah Ataç, pek çok yerde “samimîlik” konusu üzerine yazmıştır. *Günlerin Getirdiği*’nde “Samimîlik Üzerine”, *Diyelim* adlı kitabında “Samimîlik” ve *Ararken* isimli çalışmasında yine “Samimîlik” başlıklı yazıları örnek verilebilir. Çeşitli zamanlarda ve değişik yerlerde bu konuya dönmüştür. N. Ataç'ın “samimiyet”¹ konusunu bu denli önemsemesinin nedeni kanımca şudur: Sanata, edebiyat eleştirisine ve daha geniş bir bakış açısıyla çağdaş toplumsal yaşantı ile uygarlığa dair görüşlerini samimiyet kavramı aracılığıyla gösterebileceğini fark etmiştir. Bu yüzden samimîlik konusuna dönmüştür.

N. Ataç'ın samimîlikle ilgili yazıları diğer yazılarına oranla daha kuramsaldır ve bu yazılarında sanatın, edebiyatın ve uygarlığın tartışıldığı görülmektedir. Bu noktadan hareketle samimîliği Batılı edebiyata sahip olmak için aşılması gereken bir engel ve daha genelde benimsediği modernist estetiği açıklayabilmek için en uygun araç olarak gördüğünü de düşünebiliriz. Daha başka bir söyleyişle N. Ataç'ın samimîlikten ne anladığı gösterilebilirse sanat ve eleştiriyi anlayışı daha açık hâle gelebilir.

N. Ataç, sanatın, güzelliğin ya da sanat yapıtının doğallıkla ilgisinin olmadığına inanır. Sanatın, güzelliğin ya da sanat eserinin sun'î, insan müdahalesi sonucu elde edilmiş olduğunu düşünür. Bu yüzden samimîlik gibi doğallığı öne çıkaran, kurgu ve yapıntı olanı reddeden bir duyguyu onaylaması ya da benimsemesi mümkün değildir.

¹ N. Ataç'ın samimiyet kavramına verdiği önemi ilk vurgulayan kimse Orhan Koçak'tır. Koçak, samimiyet kavramının Ataç'ın “anti-doğalcı” estetiğini betimlemek için kullanır. Koçak, Orhan. “Samimîlik” *Ludingirra* 8: 30-40.

Yazılarından anlaşıldığı gibi hem sanatta, hem de gündelik hayatta samimîlikten, doğallıktan ya da içtenlikten dolayı ortaya çıkan mesafesizlikleri hoş karşılamaz. Çağdaş toplumlarda ilişkilerin samimiyetin baskın olduğu yüz yüze ve yakın ilişki biçiminden sıyrıldığını, daha akılcı, daha hesaplı ve daha mesafeli bir ilişki anlayışının egemen hâle geldiğini düşünür. Bu yüzden, gündelik hayatta kişilerin birbirlerinden samimîlik yerine terbiye, nezaket ve birtakım kurallara uyulmasını beklediklerini belirtir.

N. Ataç'ın bu yaklaşımının Alman sosyolog Ferdinand Tönnies'in çağdaş kentli toplumları anlamaya çalışırken geliştirdiği cemaat ve cemiyet tanımlamalarına yakınlığı dikkat çekicidir. F. Tönnies, küçük ölçekli kırsal toplulukları cemaat (gemeinschaft), kentleri de cemiyet (gesellschaft) sözcükleri ile tanımlamıştır. Cemaat, aileye ve topluluğa bağlılığın esas olduğu, birbiri ile yakın ilişkiler kuran insanların barındığı, toplumsal bütünleşme ve birlik duygusu ile uyumun yoğun biçimde yaşandığı yapıdır. Cemiyette ise kamusal yaşam ortaya çıkar, eylemler ve diğer insanî etkinlikler çeşitli kurallar gözetilerek ve hesaplanarak gerçekleştirilir. Cemiyette insanlar cemaate kıyasla birbirlerinden daha bağımsız ve birbirlerine karşı gerilim içinde yaşar, davranışlar yasalarla, anlaşmalarla ve sözleşme ile belirlenir. (Swingewood 129-132, Bottomore ve Nisbet 205-207)

F. Tönnies'den hareketle yaşadığımız dünyanın cemaatten cemiyete doğru evrildiğini ve bu evrimin uygarlığı, yaşam tarzlarını ve ilişki biçimlerini değiştirdiğini söyleyebiliriz. Cemiyette cemaatlerde olduğu gibi yüz yüze ilişkiden doğan samimîliğin ve mesafesizliğin yoğun olarak yaşanabilmesi söz konusu olamaz. Yüz yüze, cemaat tipi ilişkinin getirdiği yakınlık, samimiyet ve kural yerine içtenliği, doğallığı koyan ilişki tarzına dönüş, cemiyetler için

olanaksızdır. Çünkü, cemiyetin, yani çağdaş toplumun varlığını sürdürebilmesi kurallarla belirlenmiş, insanların davranışlarını tartmasının gerektiği, ölçülüp biçilebilen daha resmî bir ilişki biçimini zorunlu kılmıştır.

N. Ataç, bunun farkındadır ve ortaya çıkan bu yeni duruma ilişkin olarak şunları söyler: “Aklınıza geleni şöyle iyice bir tartmadan söylemeğe hakkınız yoktur. Yeryüzünde bir başınıza değilsiniz, başkalarının zevkini, hatırını da gözetmeniz gerekir.” (Karalama Defteri ~ Ararken 84) Çağdaş toplumların ölçülülük, sözleşme ve yasalar ile başkalarının haklarına saygıyı temel alan örgütlenmeler olduğunu anlamıştır. Ölçülülük, söyleyeceğini tartma meselesi üzerine düşünmeye devam eder ve cemaatin samimiyet üzerine kurulan anlayışını şöyle eleştirir:

Samimîlik demiyorlar mı, büyük bir söz ettiklerini, her işi ta kökünden çözümleyiverdiklerini sanıyorlar. [...] Öyle ya, aklınıza geleni, daha doğrusu ağızınıza geleni söyleyi söyleyiverirsiniz, olur biter, içinizden öyle doğmuş. (84)

N. Ataç, samimiyetle doğruluğun başka şeyler olduğunu, birbirine karıştırılmaması gerektiğini anlatmaya çalışmaktadır. Kişinin bildiğini, düşündüğünü açıkça söylemesi lâzım geldiğini, doğruluğun bunu gerektirdiğini savunur. “Ama doğru söyledi, yalana kalkmadı diye bönlüğünü, birtakım eksikliklerini hoş görmeğe, bağışlamağa kalkmak olur mu?” (Diyelim ~ Söz Arasında 145) diyerek doğru sözün dahi ölçülüp biçilerek, belli kurallar çerçevesinde söylenmesi gerektiğini belirtir. Ne söylendiği kadar nasıl söylendiğiyle de ilgilenen N. Ataç, bu durumu uygarlık sorunu olarak değerlendirir. Çünkü, N. Ataç’ın benimsediği sınırlar dâhilinde söylenmiş söz, medenîliğin derecesini de gösterir ve medenî olmak ölçüp biçmeyi,

hesaplamayı, kuralları ve başkasını gözetmeyi gerektirir. Ona göre medeniyete doğallık, içtenlik ya da samimîlik yerine özeni, mesafeyi ve saygıyı değerli kabul eden ahlâk ile ölçülü davranışları koyabildiğimizde erişilebilecektir. Yani, “Medeniyet samimiyet üzerine kurulmaz, eskiden adâb erkân denirdi, onun üzerine kurulur.” (Günce 1953-1955 123). Dolayısıyla, N. Ataç’ın sarmısak yediği hâlde toplu taşıma aracına binen, tanımadığı kimselere amca, baba gibi sözcüklerle seslenen ya da apartmanda gürültülü bir biçimde müzik dinleyen komşusundan şikayetçi olması, samimiyet duygusunun etkisinde cemaat alışkanlıklarını sürdürmeye çalışan kimselere gösterdiği tepki olarak nitelenebilir.

N. Ataç’ın samimiyet konusundaki tavrı, edebiyat söz konusu olduğunda daha da keskinleşir. Yazardan, edebiyatçıdan beklentinin samimiyet, başından geçenleri anlatma, özentisizlik olmaması gerektiğini ileri sürer, samimiyetin sanat ve edebiyat alanında büyük bir erdem olduğunu kabul etmez. Edebiyat eserinin kurgusunun yetkinliği, yapmacıklığı, anlattığı şeyde derinleşebilme gücü ve inandırıcılığı ile değer kazanabileceğini düşünür. “Ben bir yazardan samimîlik, sadelik mi bekliyorum? Derinlik bekliyorum, bir başkalık bekliyorum, kılı kırk yarmasını bekliyorum. Özenti bekliyorum. Neden özentisiz olacakmış?” (63) der ve sanatçının yapıtını iyi kurması gerekliliğinin altını çizer. “Dilimizin ucuna ilk geleni geldiği gibi söyleyivermek samimîlik değil, kendimizi pek beğenmekten doğan bir laubaliliktir.” (Diyelim ~ Söz Arasında 60) yaklaşımıyla da samimiyet ile laubalilik arasında bağlantı kurar. Samimiyet durumunda ortaya çıkan yakınlaşmanın ve teklifsizliğin ciddiyeti ortadan kaldırdığını düşünür. O yüzden samimî duygularla kotarılmış işleri ya da üretilmiş eserleri sık sık

yerer. Örneğin, gazetede gördüğü el yazısıyla basılmış bir şiir konusunda şunları yazmıştır: “Neysel! O şiirin iyiliği, kötülüğü üzerinde duracak değilim, gazeteye el yazısıyla basılmasına tutuldum.” (Günce 1953-1955 121) Gazete sayfalarına matbaa harfleri yerine el yazısıyla basılmış şiire gösterdiği bu tepkiyi de N. Ataç’ın samimiyete duyduğu tepkiyle ilişkilendirebiliriz.

N. Ataç’ın bir sanat eserinden beklenen şeyin samimiyet değil, samimî gözükmesi, anlattığı şeye bizi inandırabilmesi olduğunu ileri sürdüğünü daha önce kaydetmiştik. Ona göre, sanatçı da gerçek duygu ve inançlarını söyleyen değil, sanat yapıtında anlattığı şeylerin doğruluğuna bizi inandırabilen kimsedir. Bu yüzden kendisine kitabını yollayan ve eserinin sanat maksadıyla değil, saf ve samimî aşkını anlatmak amacıyla kaleme aldığını belirten yazarı şu satırlarla eleştirir:

Pekâlâ! ama bize ne? Bize âşık değil ya bu adam! Yazdıklarını, o tertemiz, özden gelen aşkının söylettiklerini gitsin de sevgilisine okusun; onun hoşuna gider, koltuklarını kabartır. Şöyle: "Ortaya ben de bir şey koyacağım" diyerek, yani sanat iddiasıyla yazdığı şeyler varsa, bize onları getirsin de okuyalım. (Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze 78)

N. Ataç’ın bu eleştirisini de samimiyeti ne toplumsal, ne de yazınsal pratiğin temeline konmaması gereken değer olduğu yolundaki görüşüyle ilişkilendirebiliriz.

Cumhuriyet’in kuruluş yılları, toplumun gerçek edebiyatını saptamak adına yoğun tartışmaların yaşandığı bir evreydi, N. Ataç da bu tartışmaların içindeydi. Bu dönemde Halk Edebiyatı’nın Türk Milleti’nin öz ya da gerçek edebî verimlerini barındırdığını ileri sürenler olmuştu. N. Ataç, Bu kimselerin

Halk Edebiyatı'nı, Divan Edebiyatı'na kıyasla samimî bulmalarına, yapmacıksız, özentisiz olduğunu ileri sürmelerine şiddetle karşı çıkmıştır.

Ona göre,

Halk, şuradan buradan öğrendiği düşüncelerle, kendine aşıl-
nan duygularla yetinir. Bunun içindir ki, halk şairleri hep
birbirlerinin söylediklerini söylerler, hep o düşünceler, hep o
duygular. Bunu "samimîlik" sananlar, yalnız yavanlık
arayanlardır. (Günce 1953-1955 17)

N. Ataç'ın Halk Edebiyatı ile arasına koyduğu mesafenin nedenleri,
samimî duygularla üretilen eserleri beğenmemek ve sanatın üstünde çalışıla
çalışıla yetkinleşen bir eylem sahası olduğuna inanmaktır. Dolayısıyla,
"samimî", "özentisiz", "yapmacıksız" oldukları için dil uzatılmayan âşıkları dahi
eleştirir. "Dokunmıyacaksınız onlara. Beğeneceksiniz, seveceksiniz. Hani:
Yüzünde göz izi var, Sana kim baktı yârim? soğukluğu yok mu, ona bile
hayran olacaksınız. Neden? "Samimî" şiirmiş âşıklarınki." (Karalama Defteri
~ Ararken 138) diyerek döneminin Halk Edebiyatı'nı değerli sayan
görüşlerine de karşı çıkar.

Sonuç olarak N. Ataç, sanat eserinin üzerinde çalışılmış, ölçülüp
hesaplanmış bir bütünlük olduğunda ısrar eder ve sanat yapıtının samimîlik
anlayışıyla üretilemeyeceğini savunur. Ona göre sanat eserini samimiyeti ya
da yapmacıksız oluşundan dolayı sevmek, ancak gelişmemiş bir sanat ve
beğeni anlayışıyla mümkündür. Gerçek bir sanat eserinin kurgusunun
sağlamlığıyla, derinliğiyle ve işlenerek yetkinleşmiş yapısıyla değer
kazanacağına inanır.

B. Statü, Siyaset ve Sanat

N. Ataç'ın sanata ilişkin görüşlerini üç başlık altında toplamak mümkündür. Bu başlıklardan ilki, diğer iki başlığa oranla daha kuramsal olan ve sanatın tanımının yapılıp kavramsallaştırmaya çalışıldığı bölümdür. Bundan sonra sanatçının toplumsal konumunun tartışıldığı ve tarihsel açıdan sanatçının sosyal statüsünün incelendiği bölüm gelir. N. Ataç'ın sanat ve siyaset arasındaki ilişkileri nasıl kurduğunu tartışacağımız bölüm de son başlık olabilir.

Batı Uygarlığı'na dâhil olmak gerektiğini düşünen N. Ataç'ın kararlı bir modernleşme yanlısı olarak tavrını sanatın tanımı ve anlamı konusunda da sürdürdüğünü görüyoruz. Ona göre sanat, ne gerçekliğin yansıtılması, ne de değiştirilmesidir. N. Ataç, sanat eserinin doğayla ilişkisi kopmuş, yapını bir varlık olduğuna inanır. “Sanat eseri insan eliyle, bir işe yarasın diye değil, zevk versin diye yapılmış, bıktırmayan, zevki tükenmeyen şeydir.” (Günce 1953-1955 153) ya da “Zaten sanat dediğimiz şey yapmacık değil midir? Vezinli, kafiyeli söz söylemeği düşünün. Hangimiz konuşurken sözlerimizin vezinli, kafiyeli olmasını isteriz?” (Diyelim ~ Söz Arasında 65) derken kastettiği sanatın bu doğal olmayan, sun'î karakteridir. Ona göre, sanatçı, sadece doğayı yansıtmak, onu olduğu gibi göstermek istediği zamanlarda bile, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde tabiatı değiştirir ya da ona bir şeyler katar.

N. Ataç'ın sanatla ilgili yaklaşımı, güzelliğe ilişkin tasarımıyla da uyumludur. O, güzelliğin icat edilmiş, yapmacıklı ve kurgulanmış bir şey olduğunu savunur. “Güzelliğin gökten inme bir şey olduğuna inanıyoruz sanki. Hayır, güzellik bir uydurmadır, bir yapmacıktır, tabî bir şey değildir.” (65) sözleri bunu kanıtlar. Güzeli bu biçimde tanımlayan N. Ataç, niteliklerini

de saptamaya çalışır. İlk herkesin neyin güzel olduğu konusunda aynı fikirde olamayacağını ve herkesin kayıtsız şartsız güzel bulacağı bir nesnenin ya da temsilin bulunamayacağını ileri sürer. Ona göre güzellik görelidir, yani ülkeden ülkeye, çağdan çağa olduğu gibi kişiden kişiye de değişir.

Göreliliğin yanı sıra güzelin bir diğer niteliği de öz ya da biçim bakımından beğeniye açık olabilmesidir. N. Ataç, “Kimi kişi güzelliği dörüt yapıtının (*eserinin*) konusunda, kimi kişi de o yapıtın kuruluşunda arar.” (122) derken bunu anlatmaya çalışır. Yani, sanat yapıtı hem öz, hem de biçim bakımından beğenilebilir. Çünkü, sanat yapıtı da tıpkı güzellik gibi sun’î, hakkında anlaşmaya varılmış bir bütünlük olup, bir nesneyi ya da temsili beğenenlerin o nesnenin ya da o temsilin özünü veya biçimini, kimi durumlarda da hem özünü, hem de biçimini güzel bulabilecekleri düşünülebilir. Güzellik ve sanat arasındaki ilişkiyi bu biçimde kuran N. Ataç’ın sanat konusunda odaklandığı sorunlardan biri de sanatçının işi ve bu dolayısıyla toplumla kurduğu ilişkidir. N. Ataç, toplumda çeşitli işleri yapan kimselerin bulunduğunu, bu durumun işbölümüne yol açtığını kaydeder. Sanatçının da iş bölümü bulunan bir toplumda yaşadığını, dolayısıyla diğer işlerle uğraşmak zorunda kalmadan yapıtıyla ilgilenebileceğini, doğrusunun da bu olduğunu belirtir. (55) Hattâ, “bir sanat adamının üzerine düşen iki iş vardır: kendi eserini yaratmak bir, kendi sanatının gerçekten anlaşılması için gereken havayı hazırlamak iki.” (Söyleşiler 27) diyerek sanatçının görev tanımını yapar, işinin sınırlarını çizer. Dolayısıyla, N. Ataç’ın sanatçıyı toplumsal statü bakımından herhangi bir meslek erbabından farklı biçimde algılamadığı söylenebilir. Öyle ki, sanatçının da diğer işlerle uğraşan

kimselerin bağılı bulunduğu yasalara ve piyasa kurallarına tâbi olduğunu belirtir.

Yazar da herhangi bir satıcıdır, kızmazın malını alan olmazsa, belki toplum için gerekli değil o mal, yahut herhangi bir sebeple beğenilmiyor, işte o kadar, kendine küssün, tepinsin, okumayanlara çıkışmağa kalkmasın. (Günce 1953-1955 158-159)

Sanatçının konumuyla ilgili bu iddiasının Osmanlı Toplumunda dahi geçerli olduğunu savunur. Yani, Osmanlı Devleti zamanında dahi sanatçılar tıpkı diğer zanaat ve meslek sahipleri gibi algılanıyordu. Sanatçılar başkaları gibi ustalık göstererek malını üretmek, pazara sunmak durumundaydı. Örneğin, N. Ataç'a göre padişah için kasıde yazan şairin niyeti onu övüp bir takım gelir kaynaklarına kavuşmak değildir.

Kasıde yazan şairin asıl istediği padişahı, vezirleri, şeyhülislâmı, herhangi bir kimseyi övmek değil, birtakım söz hünerleri göstererek güzel beyitler düzmektir. Kunduracının istediği iyi kundura yapmak, kuyumcunun istediği güzel ziynetler yapmak olduğu gibi. (Söyleşiler 91)

Yani, sanatçı Osmanlı Toplumunda herhangi bir satıcıdan ya da zanaatkârdan farksızdı. Ancak N. Ataç'ın bu iddiası, sanatçıların çağlar boyunca değişen konumunu ve sanatın durmaksızın dönüşen işlevini görmezden gelir. Divan şairi ile Cumhuriyet dönemi şairinin aynı sanat anlayışlarına ve sanatçılık kavramlarına itibar etmeyecekleri açıktır ve tarihsel pratik bunu kanıtlamaktadır. İlkçağ'da bugün sanat sıfatını taktığımız ürünlerin üretildikleri zamanda günümüzdeki anlamıyla sanat

eseri damgasını yemediklerini biliyoruz. Ortaçağ'da genellikle sarayların ve soyluların beğenisine sunulan sanat eserlerinin günümüzdeki içeriğiyle düşünülmediği ve deneyimlenmediği de kaydedilebilir. Sanatın genel olarak modern öncesi dönemde 'sanat'a karşılık gelmemesi, sanatçıların statülerinin ve konumlarının farklı olduğuna işaret eder. Fakat, N. Ataç bu noktada sanatın ve edebiyatın çağlar boyunca değişmeyen bir içeriği olduğunu savunur konumdadır.

Odağını sanat ile siyaset arasındaki ilişkilere kaydıran N. Ataç, modernist bir ilkeyi, yani sanatsal üretimin özerk olması gerekliliğini vurgular. Siyasetin emrine verilen sanatın değersizleşeceğini belirtir. Ona göre, Osmanlı İmparatorluğu'nda da, çağdaşı olan Avrupa devletlerinde de sanatçılar siyasi iktidarları kollamamışlardır. Şairlerden hareketle şunları söylüyor:

Şairlerden şeyhülislâm olan, vezir olan, padişah olan vardır; daha doğrusu bazı padişahlar, vezirler, şeyhülislâmlar şiir de yazmışlardır. Devlet yönetimi üzerine düşündüklerini şiirlerinde anlatırlar mı? [...] Şiirin sınırları çizilmiştir: şair ders vermez, ne ahlâk dersi, ne siyaset dersi; düşündüklerini de söylemez, nasıl yaşadığını da anlatmaz. (91)

N. Ataç, daha sonra aynı çağlarda Avrupa'daki durumu aktarır, Fransa, İngiltere, İspanya ve İtalya gibi ülkelerde de şairlerin zamanın büyüklerini övdüğünü, eserlerini onlara sunduklarını kaydeder. Buradan günümüze geçerek şunları söyler:

Sanat adamı, yahut bilgin siyasetle uğraşmasın diyemeyiz; ama siyaseti sanatına, bilgisine karıştırmamasın diyebiliriz. Siyaset

alanındaki düşüncelerini yaymak, onlar için çarpışmak istiyorsa bu işi siyasete özgü olan yollarla yapsın, başka bir alanda edindiği ünden o alanda assılanmağa kalkmasın. (94)

N. Ataç'a göre, ülke sorunlarıyla ilgili kaygılarını ya da dünya görüşlerini sanatsal üretimlerinde dile getirmek isteyen sanatçılar dikkatli olmalıdır. Aslında, büyük sanat eserlerinde yazarın dünya görüşünün ve çağının sorunlarıyla ilgili kaygılarının izlerini bulmanın mümkün olduğunu, ancak sanatçının dünya görüşünü sanatsal kaygılarının önüne geçirip sanatı siyasete kurban etmemesi gerektiğini belirtir. Edebî formlardan biri olan roman bağlamında bu sorunu şöyle koyuyor:

Bir romancının toplum işleri, yurt yönetimi işleri üzerine düşündüklerini romanlarında söylememesini istemek, onun romanlarını yazarken kendi kişiliğinden, dünya görüşünden uzaklaşmasını istemeğe varır. Büyük romancıların çoğu, romanlarında toplum işleri üzerine ne düşündüklerini de belli etmişlerdir. (Diyelim ~ Söz Arasında 101)

Son kertede N. Ataç, sanatın özerkliğine ve sun'î karakterine vurgu yapar. Sanatçının işbölümünün bulunduğu toplumda yaşadığını, statü bakımından diğer meslek sahipleriyle bir farkı olmadığını, piyasanın yasalarına tâbi olduğunu belirtir. Sanatçının dünya görüşünü eserine yansıtma girişiminin de dikkat gerektirdiğini, bu iki alanın kesin olarak birbirinden ayrılması gerektiğini kaydeder.

C. Öznelliğin Aynasında Eleştirmen

N. Ataç, Türkçe yazın eleştirisi alanında önemli katkılarda bulunmuş önemli bir eleştirmendir. Eleştiri yazısının değer yargısı bildirmeye dayanan, özellikle yüklü bir pratik olduğunu savunmuş ve eleştirinin doğası ya da niteliklerinden çok eleştirmen üzerinde yoğunlaşmıştır. Ona göre eleştiri yazısının konum ve değer olarak diğer edebî türlerden bir farkı olmamalıdır. “Tenkid yazısı bir şey öğrenelim diye, hangi kitap değerliymiş, hangisi değilmış bize onu bildirsın diye okunmaz; tenkid yazısı da, herhangi bir sanat yazısı gibi, zevk almak için okunur.” (Söyleşiler 50) Yani, eleştiri yazısı da kişiye öykü ya da roman okurken aldığı zevki verebilmelidir. Dolayısıyla N. Ataç, eleştiri yazısının bir şeyler öğretmeye çalışmaması gerektiğini, doğru ile yanlış göstermeye uğraşmaması ve bu yüzden didaktik olmaması gerektiğini savunur.

N. Ataç'ın pek çok yerde üzerinde durduğu sorun eleştirmenin konumudur. Eleştirmenin yazarla okur arasında bir aracı, okuyacağı kitabı seçmeye çalışan okura yardım eden bir rehber ya da iyi yapıtın ne olduğunu bulamayan zevk ve değer yoksunu okura kılavuzluk eden kişi olmadığını belirtir. Sonuçta eleştirmenin de kendi zevkini, duygu ve düşüncelerini söyleyen biri olduğunu belirtir. Oysa, eleştirmene pek çok sorumluluk yükleyen eleştirmenler de vardır. Örneğin, Mehmet H. Doğan'a göre eleştirmen

Değerli sanat yapıtının içinde taşıdığı bütün etkileme gücüyle insanlara ulaşmasını ister. Sade okuyucunun, seyircinin göremediği, göremeyeceği gizli bölgelere ışık tutar yapıtın. Bir sanat yapıtına bakışın yanlış biçimini düzeltmeye, doğru bakış

açıları getirmeye çalışır. Sanat dışı ölçütlerle yapılan değerlendirmelerin karşısına çıkar. (191)

Oysa N. Ataç, eleştirmene bu tür önemli görevler ve sorumluluklar yüklenemeyeceğine inanır. Çünkü, eleştirmen de sonuçta değer yargılarıyla ve kişisel beğenileriyle öznel kararlarını bildiren ve bu yanılla sıradan okurdan farkı olmayan bir kimsedir. Eleştirmenin nesnel olması gerektiği yolundaki görüşleri de işin içine değer yargısı girdiği için sorunlu bulur. Çünkü, N. Ataç'a göre değer yargısı bildirmek, yani bir şeye iyi ya da kötü demek, öznel bir seçimdir. Eleştirmenin nesnel olması gerektiği yolundaki görüşlere şu biçimde karşı çıkar:

Bir kitap için benim söyleyeceğim öznel, onun söyleyeceği ise nesnel olurmuş... Neden? O, bir kitabı okuduktan sonra içinde ne var, yalnız onu mu anlatacak? Hayır, o kitap iyi mi, güzel mi, onu bildirecek. Benim bildiğim güzel, iyi, çirkin birer gerçek yargısı değil, değer yargısıdır, her değer yargısı da öznel; bir özne olmayınca öyle bir yargı da olamaz. (Söyleşiler 50)

Yani, nesnel eleştiri yaptığını ileri süren kimseler de o eserin iyi olup olmadığını, geleceğe kalıp kalamayacağını bildirmektedirler. "Oysaki bunların hepsi de birer değer yargısıdır değer yargısı işin içine karışınca da nesnellik kalmaz, öznellik başlar." (Karalama Defteri ~ Ararken 29-30) diyerek eleştirinin öznel bir pratik olduğu yolundaki iddiasını kesinler.

Eleştirmenin herhangi bir okurdan farkı olmadığını altını çizen N. Ataç, eleştirmenin farkının eser hakkındaki düşüncesini yazması olduğunu ileri sürer. Ona göre aslında sıradan okurun da herhangi bir eser hakkında pek çok düşüncesi vardır ve bu düşüncelerini yakın çevresiyle paylaşır.

Zaten eleştirinin tıpkı sağduyu gibi herkese bağışlanmış bir yetenek olduğunu savlar. Rasyonalizm akımının önemli düşünürü ve Kartezyen Yöntem'in kurucusu Fransız düşünür R. Descartes'ın sağduyunun herkese paylaştırılmış olduğu yolundaki sözünü anarak eleştiri gücünün de tıpkı sağduyu gibi herkeste bulunduğunu ileri sürer. "Tenkit de öyledir; nasıl kimse sağduyusundan yanıp yakınmazsa, kendisindeki tenkit gücünden de yakınmaz. Kimse: "Ben iyiyi kötüden, güzeli çirkinden ayırt edemiyorum" der mi?" (Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze 99) diyerek eleştirinin hoşlanmakla ya da hoşlanmamakla yani, beğeniyle ilgili bir değer yargısı bildirme işi olduğunu belirtir. Toplumların sanat eseri yaratmasından hareketle eleştiri gücü taşıdıklarını da ekler: "Kitap okuyan, resme bakan, musiki dinliyen her insan bir tenkitçidir, hoşlanması da tenkittir, hoşlanmaması da." (100)

Sonuçta eleştirmenin değer yargılarıyla hareket ederek sanat yapıtı hakkında karar verdiğini, bunu kamuyla paylaşmak için yazdığını ileri sürer. Eleştirmenin temel niteliğinin yargılarını kitlelerle paylaşmak olduğuna inanır. Yargı bildirmenin duyguların, beğenilerin alanına girdiğini belirtir. Duygular ve beğeniler devreye sokulmaksızın değer yargısı bildirilemeyeceği için eleştirmenden duygularından sıyrılmasının beklenmesini doğru bulmaz. "E! ne yapmalı eleştirmeci? Duygularını yenmesini bilmeli, kendi düşüncelerinin, yargılarının kaynaklarını da araştırmalı, hangilerinin duygular etkisinde olduğunu bulmasını bilmeli." (Günce 1953-1955 84) diyerek iyi bir eleştirmenin sahip olması gereken bir başka niteliğe işaret eder: Eleştirmen bir yargısının hangi duygu ve beğeni ile ilişkili olduğunu görebilmelidir.

N. Ataç'a göre, eleştirmenin önemli niteliklerinden biri de bir eser hakkında verdiği kararın değişebilir olmasıdır. Eleştirmen bugün

beğenmediği, yediği bir eseri, bir süre sonra beğenebilmeli, meziyetlerini, inceliklerini takdir edebilmelidir. Bu durum, eleştirmenin tutarsızlığının değil, aksine zamanında göremediği bir cevheri fark edebilme yeteneğinin ve açık görüşlülüğünün varlığını gösterir.

Tenkitçi yargılıyan, ama yargılarken acaba yanılıyor muyum diye korkan, bunun için de hem beğendiği eserlere, hem beğenmediklerine bir daha, bir daha dönen insandır. Tenkitçinin işini kendine dert edinip edinmediği, şüphesinden, bocalamasından, değişmesinden anlaşılır. (Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze 101)

diyerek eleştirmenin yargılarına körü körüne bağlanmaması gerektiğinin altını çizer.

N. Ataç, eleştiri pratiğinin ve eleştirmenin söylediklerinin öznellikli yüklü olduğunu, eleştirmenin bir rehber kabul edilmemesi gerektiğini ve eleştiri yazısının herhangi bir sanatsal verimi ya da temsili değerlendirmede kullanılan ölçütlerle yargılanmasını gerektiğini belirtir. Bu yanılla da zamanında ve günümüzde nesnellik peşinde koşan ve eleştiri yazısını bir sanat eseri değil, ancak bir uzmanlık alanı ve söylemi olarak değerlendiren eleştiri anlayışlarıyla farkını da ortaya koymuş olur.

BÖLÜM III: UYGARLIĞIN AYNASINDA GEÇMİŞLE YÜZLEŞME: DİVAN ŞİİRİ, POETİKA VE DİL SORUNU

Bu bölümde, Nurullah Ataç'ın Osmanlı'dan kalan edebî ürünleri nasıl değerlendirdiğini, poetika kuramını ve dil sorununa dair görüşlerini açıklamaya çalışacağım. Bu üç konu yoğun biçimde geçmişle ve daha özel olarak Osmanlı'dan miras edebî pratiklerle ilintilidir.

N. Ataç'ın diğer alanlar gibi şiir ve dil meselesini de medeniyet sorunu olarak gördüğünü söyleyebiliriz. O, geçmişten kalan dili, Divan ya da Halk Edebiyatı'nı Batı Uygarlığı'na erişmeyi önlediği için aşılması gereken sorunlar olarak görür. Geçmişin edebiyatının Batılı bir edebiyatımız olduğunda hakkı verilerek değerlendirilebileceğini düşünür. Bu yüzden dilin ve edebiyatın kurumlar ve kurullar aracılığıyla taviz verilmeksizin yeniden oluşturulması gerektiğini sık sık belirtir. N. Ataç'ın Divan Edebiyatı'na ilişkin görüşlerinin ayrıksılığı yeterince gösterilememiştir. Bu yüzden, ilkin geçmişin en değerli edebî verimi olarak algıladığı Divan Edebiyatı'yla ilgili görüşlerini tartışmaya açacağım.

A. Divan Şiiri

Hem Tanzimat sonrası dönemde, hem de Cumhuriyet Tarihi boyunca Divan Edebiyatı'nın nasıl değerlendirilmesi gerektiği önemli tartışmalara ve kamplaşmalara neden olmuş, kişilerin siyasal konumlarının belirlenmesinde dahi önemli bir gösterge hâline gelmiştir. Osmanlı'dan devralınan edebî

ürünlerin ve anlayışın değerlendirilişi de sorunlu olmuştur. Genel olarak Batılılaşmacı kesimlere göre, Osmanlı edebî pratikleri eski düzenin kalıntısı, üstesinden gelinmesi gereken bir gelenektir. Buna karşılık muhafazakâr çevreler genel olarak Divan Edebiyatı'nın savunucusu olmuş, Cumhuriyet Dönemi'nin çağdaş yazınsal verimlerine şüpheyle, yer yer de aşağılamayla bakmışlardır.

N. Ataç, yukarıda betimlenen ayrımların birine kolaylıkla dâhil edilemeyecek özgün bir konuma sahiptir. İlk bakışta Divan Edebiyatı'nın değeri konusunda hayatı boyunca değişmemiş tek bir yargıya veya görüşe sahip olmadığı sanılabilir. Doğrusu buna yol açabilecek çeşitli sözleri de mevcuttur. Örneğin, “Şiirimizi, eski şiirimizi kendimiz de okumalı, çocuklarımıza da okutmamız. Dilimizi gerçekten öğrenmenin, tadına erip onunla güzel şekiller kurmak gücünü edinmenin başka yolu yoktur.” (Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze 124) derken başka bir yerde “Kapatmalıyız artık o edebiyatı, büsbütün bırakmalıyız, unutmamız, öğretmemeliyiz çocuklarımıza.” (Karalama Defteri ~ Ararken 97) diyebilmiştir. Divan Edebiyatı ve Osmanlı konusunda çelişki gibi değerlendirilebilecek bu sözleri, tavrını çok kesin olarak ortaya koymuş kişiler gibi incelenmesini de olanaksız kılmıştır. N. Ataç, yazın adına güzellikleri ne Divan Edebiyatı'nda, ne de yeni edebiyatta bulanlara hak verir. Hem Divan Edebiyatı'nı, hem de Halk Edebiyatı'nı aşılması gereken, ancak Batılı bir edebiyatımız olduğunda değerlendirilebilecek gelenekler olarak görür. Ancak, Divan Edebiyatı'nın Halk Edebiyatı'ndan daha değerli olduğunu da ekler. Bu noktada Ataç'ın yaşadığı dönemde Divan Edebiyatı'nın nasıl değerlendirildiğini özetleyelim.

Divan Edebiyatı'nın öğretilmemesi gerektiğini savunan kesimler iddialarını temelde şu noktalara dayandırmışlardır: Bu edebiyat aynı formları, aynı benzetmeleri ve aynı söz oyunlarını yüzyıllarca yineleyip durmuştur. Dolayısıyla, Divan Şiiri yüzyıllarca değişmeden kalmış, donmuş, aslında tıpkı Osmanlı düzeni gibi köhne bir yapıdır. Oysa, dünya ve çağ çoktan değişmiştir. Bundan ötürü Osmanlı'ya ait şeyleri ötelemek, dışlamak gerektiği ileri sürmüşlerdir. Bu kimseler göre, tıpkı Osmanlı toplumsal düzeni gibi durağan bir edebiyat olan Divan Edebiyatı'nda çağdaşlaşmanın ve gelişmenin işareti olan ilerlemeye de rastlanmaz. (Gibb 54-63, Gölpınarlı 92-93, İz 122-124, Köprülü 64-67, Levend 88-89, Yöntem 73-74)

Örneğin, "Meyveciliğimizde yapamadığımız standardizasyonu sanatımızda becermişiz. Aynı biçim, aynı koku. Halbuki sanat dünyası da, tıpkı ilim dünyası gibi, devamlı bir ilerleyiş yolundadır." (Hançerlioğlu'ndan aktaran Ataç, Dergilerde 10) diyen ve yukarıda özetlemeye çalışılan yaklaşımın veciz bir örneğini sunan Orhan Hançerlioğlu'na şiddetle karşı çıkar. Ya da

Osmanlılarla yeni Türkiye arasında hiçbir bağ yoktur. Bugün medeni manada hiçbir sosyal müessese Osmanlılardan gelen bir gelişmenin neticesine bağlanamaz. Zira böyle bir gelişme yoktur. Bugünkü Türk edebiyatının kaynakları da Osmanlılarda değil, batı örneklerindedir. Osmanlı hiçbir şey yaratmamıştır.

(Çalt'tan alıntılanan Ataç 11)

görüşünü ileri süren Baha Çalt'ı daha adil olmaya davet eder. N. Ataç'a göre, Osmanlı'nın hiçbir şey üretmediğini ileri sürmek çok haksız ve ağır bir yargıdır, doğru da değildir. Kendisi de Osmanlı tipi bir toplumsal yaşamın ve

değerler sisteminin yaşadığımız çağda yeri olamayacağını kabul eder, ama bunun Osmanlı'nın hiçbir şey üretmediği anlamına gelmediğini belirtir. Hattâ, geçmişin yazınsal ürünlerini unutmanın pek de iyi sonuçları olmadığını hatırlatır. Divan Edebiyatı'nı kapatmanın, onu öğrenmeyi ertelemenin yıkıcı sonuçlarına değinen N. Ataç, divanların bize dilimizi öğretebilecek kaynaklardan biri olduğunu savunur. "Onları kapatmış olmak yüzünden Edebiyat-ı Cedideciler, Avrupa'dan aldıklarını da iyice söyleyemediler, düşüncelerinin, duygularının geleceğe kalmasını sağlayamadılar." (Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze 124) sözleriyle bu yıkıcı sonucun ne zaman ortaya çıkmış olduğunu da işaret eder. Ona göre, Divan Şiiri'ni bilmemenin bir başka kötülüğü daha olmuştur: "Yabancı dilleri pek bilmiyen gençlerimiz, bizim edebiyatımızı da tanımadıkları için, çırçıplak bir âleme geldiklerini, her şeyin kendileri ile başlayacağını san[mışlar]; en cılız eserlerini gözlerinde büyüttükçe büyüt[müşlerdir]." (Söyleşiler 40)

Baha Çalt ve Orhan Hançerlioğlu gibi Osmanlı'yı, Divan Edebiyatı'nı toptan reddeden kişiler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı'yı ve onunla ilgili unsurları hayli sert biçimlerde dışlayan kesimlerdir. Ancak, görece daha yumuşak eleştirilerde de geçmişin yazınsal verimlerinin zayıflığı, yaşanan çağa uygun olmayışı ve Batı Edebiyatı karşısındaki yetersizliği sıklıkla vurgulanmıştır. Bu eleştirilerde Türk Ulusu'nun Batılı milletlerin edebiyatları kadar sağlam bir edebiyat kurması gerektiği dile getirilmek istenmiştir. Temelde bu gerekçeyle Divan Edebiyatı'nın modern bir edebî gelenek kurmak için yetersiz olduğu ileri sürülmüştür.

Divan Edebiyatı'nın durağanlığı, tekrarcılığı ve kısır güzellik anlayışı yanında millî olmayışı da eleştiri noktalarından biridir. Divan Şiiri'nin millî

olmadığı, ancak Halk Şiiri'nin ve saz şairlerinin çalışmalarının millî sayılabileceği ve bu yüzden divanları kapatıp yalnız cönkleri okumak, türküleri derleyip öğrenmek gerektiği iddia edilmiştir. N. Ataç, bu durumu uzun sürmüş bir “tatsız şaka” (Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze 125) olarak adlandırır. Ona göre, Halk Şiiri'nde de bir takım güzellikler vardır, ama asıl güzellik Divan Şiiri'ndedir. Divan Şiiri'nin baba mirasımız olduğunu, onu aşağı görmeye, yok saymaya hakkımızın olmadığını düşünür.

Saz şairlerimizin şiirlerini okumalıyız, ama Divan şiirini de bırakamayız. Bize dilimizi asıl onlar öğretecek, tadına asıl onlar erdirecektir. Fuzulî'nin gazellerini okurken, Bakî'nin gazellerini okurken o Arapça, Farsça sözlerin altında Türkçe'nin tatlı sesini duymuyor musunuz? (125)

N. Ataç, Saz Şiiri'nin Divan Şiiri'nin yerini tutamayacağını da öne sürer. Çünkü, Saz Şiiri “çok dardır; yüzyıllar arasında hemen hemen hiç değişmeden sürüp gitmiştir, durgun bir sudur.” (Söyleşiler 40) Ama aynı durumun Divan Şiiri için de geçerli olduğunu, yani Divan Şiiri'nde de Batı Edebiyatı'nda görülen zenginleşmelere ve değişmelere pek rastlanmadığını kaydeder. “Divan şairlerimiz de oldukça kapalı bir âlem içinde öyle durup kalmışlardır.” diyerek bu iki geleneğin otantiklik bakımından farklı olmadığını öne sürer. (40) Ancak, ona göre Divan Şiiri'ni edebiyatımızda asıl geleneğimiz mertebesine yükselten başka nedenler vardır. Bu nedenlerden biri şudur: “Saz şairlerimiz, Karacaoğlan ile belki bir ikisi daha bırakılırsa, hep Divan Şiiri'ne özenmişlerdir.” (41) N. Ataç'a göre, Saz Şiiri'nin Divan Şiiri'nin yerini tutamaması için büyük bir sebep daha vardır: “Yüzyıllar boyunca bu ülkenin aydınları kaside, gazel yazmağa

heves etmişlerdir; içlerinde koşma yazıp mani düzen pek olmamıştır.” (41) Ancak, bu sözler N. Ataç'ın Divan Şiiri'ni kayıtsız şartsız benimsediği anlamına da gelmez. Divanları da, cönkleri de kapatmaktan yanadır. Çünkü,

Dünkü benliğimiz var onlarda, bir türlü silkinemediğimiz, kurtulamadığımız eski benliğimiz, yüzyılların kurduğu benliğimiz var. Unutmayalım ki biz o benliği yaşatır, sürdürürsek, divan şiiri ile, ince-saz musikisi ile beslersek, güçlendirirsek yeni istediğimiz benliği, Avrupa uygarlığı içindeki benliği kuramayız. (Günce 1953-1955 126)

derken aslında yeni bir uygarlık projesine dâhil olduğunu, dolayısıyla eskinin sürdürülemeyeceğini vurgulamak istemiştir. Ona göre, eski uygarlığın edebiyatı ne kadar sevilirse sevilsin artık bir kenara bırakılmalıdır. Bu yüzden kendisi de çok sevdiği hâlde divanları kapatmayı, Fuzulî'yi, Bakî'yi, Nailî'yi, Galip'i unutmayı teklif eder.

Geçen geçmiş, yıkılan yıkılmıştır. Gelenek dediğiniz, öyle gücün sürdürülemez. Türk toplumu, yüz elli yıldır Doğu'dan ayrıldı, Batı'ya yöneldi, Doğu'nun törelerine, Doğu'nun yasalarına, Doğu'nun değerlerine bağlı kalmaz, onlardan ayrılıp, silkinip bilerek, bilmiyerek, alttan alta yenilerini kurmaktadır. (Karalama Defteri ~ Ararken 140)

N. Ataç, Divan Şiiri'nin öldüğünü, yeni koşullara uyum sağlayabilmek için ondan uzaklaşılması gerektiğini belirtir. Ancak, yine de kendisini Divan Şiiri'ni sevmekten alamaz.

Netice olarak N. Ataç, yaşadığı dönemin şartları içinde geçmişin edebiyatının sürdürülemeyeceğinin farkındadır. Ama Divan Edebiyatı'nı basmakalıp yargılarla eleştirip bir köşeye atamayacağımızı da savunur. O edebiyatın öğrenilmesi gerekliliğinden ve güzelliğinden söz eder. Divan Edebiyatı'na oranla Halk Edebiyatı'nın daha duru, daha saf ve daha millî olduğunu savunanlara karşı çıkar. Edebiyatta asıl büyük geleneğimizin Divan Edebiyatı olduğunu, yine de hem divanları, hem de cönkleri kapatmak gerektiğini belirtir. N. Ataç, Batılı bir edebiyatımız olduğunda eski edebiyata dönmenin daha doğru olacağını düşünür.

B. Şiir ve Poetika

Bu bölümde N. Ataç'ın şiir ve poetika anlayışını tartışmayı amaçlıyorum. Poetikanın kuramsal düzlemde temellendirilmesi söz konusu olduğunda N. Ataç'ın sorunu daha çok anlam ve ses ikiliği üzerinden düşündüğünü söyleyebiliriz. O, şiirin sesten çok düşünceye yaslanması gerektiğini belirtir. Kanımca bu durum, N. Ataç'ın modernist edebiyat görüşünden türeyen poetika anlayışının bir sonucudur. Poetika anlayışının hem Divan Edebiyatı'nı, hem de çağdaş edebiyatı kendine özgü bir biçimde değerlendirmesine olanak sağladığını düşünüyorum. Bu yüzden N. Ataç'ın poetikayı nasıl kuramlaştırdığını açıklamak gerekiyor.

N. Ataç, poetika sorunsalını da uygarlık sorununun bir parçası olarak görmüştür. Daha doğrusu Batı Medeniyeti'nin şiir alanında gösterdiği gelişimin anlaşılmasına ve Batılı bir şiire sahip olmak için neler yapmak gerektiğine odaklanmıştır. Ona göre, şiir birtakım bildik, güzel diye, özellikle de "şairane" (Günce 1953-1955 18) diye belenmiş sözleri

yan yana getirmek değildir. Şiir, mutlaka anlam ve ses ikilikleri üzerinden tartışılması gereken bir olgudur. O, şiiri şiir kılan şeyin manadan başka bir şey olmadığını ve anlamsız şiir olamayacağını düşünür. “Şiir manadadır, her şeyden önce manadadır; şiirin sesi de manasını belirtmek içindir.” (Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze 139) yolundaki görüşü konumunu en doğru biçimde özetler. Ancak, anlamın ve sesin şiirde bir bütünlük oluşturması gerektiğini de ekler. “Şiir manadadır diyenlerle de, sestedir diyenlerle de anlaşamam. Çünkü ikisi de doğrudur, ama ayrı ayrı doğru değil, bir araya gelince doğrudur.” (140) Ancak, şiirde sesin mi, anlamın mı daha önemli olduğu sorusuna verilecek yanıt çok önemlidir.

Modern şiir anlayışına göre, şiirde aslanan anlamdır ve şiir bizi düşünmeye sevk ettiği oranda değerlidir. Oysa modern öncesi dönemlerde şiirin sesi ve duyguları harekete geçirebilme gücü değerli sayılırdı. Örneğin Divan Şiiri sesli ve aruz ölçüsünün emrettiği biçimde okunmalıdır. N. Ataç, bu ayrımın farkında olduğunu yeni şiirin niteliklerini tartışırken belli eder. Ona göre, yeni şiir sese dayanmamaktadır, düşünerek ve sessizce okunmaktadır.

Büğünün bir şiiri var ki o, bir roman gibi, bir felsefe kitabı gibi, sessiz okunmak için yazılıyor, musiki aranmıyor, kulak için yazılmıyor, akıl için yazılıyor. Onu anlamıyorsunuz, o şiirin olduğunu görmüyorsunuz; onu da eski şiiri okur gibi okumağa kalkıyorsunuz. (169)

Yeni şiirin nitelikleri üzerinde düşünmeye devam eden N. Ataç, “yalan” şiir ve “yalan” hikâyeye kavramlaştırmasından hareketle yeni şiirin niteliklerini açıklar. Buna göre, şiirin de hikâyenin de doğru ve yalan olanı

vardır. Yalan şiir ya da yalan hikâye yazarın o eseri yazma gerekliliğini hissetmeden ürettiği metindir, günümüzün edebiyatı bunlarla doludur. “Nesir, şiir, bugünkü edebiyatımız yalanla dolu. Çoğunu okurken insanın bağıracağı geliyor: ‘Bu dediklerine inanmıyorsun, biliyorsun ki böyle değil. İnanmadığın sesinden belli.’ ” (Söyleşiler 20) Yalan şiir ve yalan hikâye sorunu modern edebiyat algısıyla ilişkilidir. N. Ataç’ın yalan şiir ya da yalan hikâye diye nitelendirdiği ürünler, aslında iyi yazılmamış, kurgusu başarısız, gereğince derinleşemeyen yapıtlardır. Ona göre, iyi bir şiir ya da iyi bir hikâye inandırıcıdır, derinlik taşır, kurgusu inandırıcı ve sağlamdır. Bundan sonra N. Ataç şiirimizde modern poetika anlayışına uygun verimlerin ilk kim tarafından üretildiğini sormaya başlar. Ona göre, sese dayanmayan, usulca ve düşünerek okunacak Batılı şiiri ilk yazan edebiyatçı Ahmet Haşim olmuştur. “Bize Avrupa şiirini, Avrupa’nın yeni şiirini gerçekten getirmiş olan odur. Yavaşça okunacak şiirler.” (Günce 1953-1955 14) N. Ataç’ın sessizce okunacak ve düşünmeye sevk edecek şiiri “Avrupa Şiiri” biçiminde nitelemesi dikkat çekicidir.

N. Ataç, modernist şiir anlayışını, bu anlayışın sesten çok anlamı öne çıkaran yapısını benimsemiştir. Şiirin haz vermektense düşünmeye sevk etmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda Divan Edebiyatı’nı ve sesi önemseyen diğer şiir anlayışlarını çağın ihtiyaçlarına cevap veremedikleri için eleştirmiştir. Yaşadığı dönemin şiirinin ve edebiyatının yeterince derinleşemediğini, inandırıcı olamadığını ileri sürmüş, bu durumun Batılı bir şiir ve edebiyat kurma önündeki en ciddî engellerden biri olduğunu savunmuştur.

C. Dil Sorunu

N. Ataç'ın en duyarlı olduğu konulardan biri dil sorunudur. Öyle ki, günlüğüne yeni girilen 1953 yılından beklentilerini yazdığı bir anda bile dil için vereceği savaştan söz eder:

Dil için savaşıcağım, Arapça, Farsça sözlerden, bütün yabancı sözcüklerden biraz daha kurtulup Türkçe'nin kendi kendini bulmasına çalışacağım, Türkçe sözleri beğenmeyenlere, kaba bulanlara, onların güzelliğini anlatmağa çalışacağım. (Günce 1953-1955 9)

Dil sorununu bu derece önemseyen N. Ataç'a göre bu mesele aslında bir uygarlık sorunudur. Batı Uygarlığı'na erişebilmek için dilin de değişmesi, yenileşmesi gerektiğini vurgular. "Bir dil sorunu yok, bir yeni yaşam düzeni, yeni bir ekin sezgisi sorunu var. Yeni bir yaşam düzenine girmek, yeni bir ekin sezgisine ermek isteyenler, dilimizin değişmesi gerekli olduğunu da anlıyorlar." (Diyelim ~ Söz Arasında 41) N. Ataç'ın yeni bir uygarlığa girme sürecinin bir parçası olarak gördüğü dil sorunu gündeme sadeleştirme ya da Öz Türkçecilik olarak gelmiştir.

Dil sorunu, sadeleştirme çalışmaları ve nihayet "Öz Türkçecilik" sert tartışmalar ile siyasal kamplaşmalara neden olmuştur. Dil meselesi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki zaman aralığında da önemli tartışmalara konu olan bir sorundu. Bu bağlamda dille ilgili bu meseleleri gündeme ilk taşıyan kişinin Şinasi olduğu söylenebilir.

Şinasi, Türk dilini sadeleştirme ve halkın anlayacağı düzeye getirme gereğinden söz etmiştir. Bu amaçla halkı eğitmek ve bilgilendirmek adına Batı'dan çeviriler yapmış, edebiyatı sırf bilgi sahiplerinin eğlence aracı

olmaktan kurtarmaya çalışmış, halkın ahlâkî ve entelektüel eğitiminin bir aracı hâline getirmek istemiştir. Bu yolda ciddî ve sistemli çalışmaları yapan ilk edebiyatçılardan biridir. Şinasi'nin bu çalışmalarının yanında, Cumhuriyet Dönemi'yle beraber ulusun konuşup yazacağı “doğru” ve “güzel” bir Türkçe kurulmaya çalışıldığını görüyoruz.

Ulusun konuşup yazdığı “doğru” ve “güzel” Türkçe ile Batılı bir Türk Edebiyatı'nın kuruluş gerekçesini anlayabilmek için kuramsal bir katkıya ihtiyacımız var. Cumhuriyet'le beraber daha da hızlanan “doğru” ve “güzel” Türkçe ile Batılı anlamda bir Türk Edebiyatı kurma çabalarının milliyetçi ve baskıcı bir karakter taşıdığı söylenebilir. Bir ulus devletin sınırları içinde farklı topluluklarca konuşulan dillerin, diyalektlerin, meslekî jargonların ve söylemlerin mevcudiyeti olağandır. Yine de ulus devletin resmî dilini konuşan vatandaşların bu resmî dili aynı biçimde telâffuz etmedikleri kolaylıkla gözlemlenebilir. İnsanların lehçeleri, meslekî jargonları ve mensubu oldukları sınıf ya da toplumsal katmanların söylemi konuştukları dile de kaçınılmaz olarak nüfuz eder. Ortaya çıkan bu değişik konuşma biçimleri önemli bir noktanın altını çizer: Konuşmalardaki farklılıklar, artan işbölümünün doğal sonucu olarak aslında sınıflı toplumlarda ortaya çıkan eşitsizliklere işaret eder. Yani, meslekî söylemler, telâffuz çeşitlilikleri toplumun tabakalaşması ve egemenlik ilişkilerinin dil alanında nasıl işlediğini ele verir. Avukatlık jargonu ile alt sınıf mensubu kimselerin söylemi arasındaki alt üst ilişkisinin kuruluşu, birinin diğerine oranla değerli kabul edilmesini sağlayan ayırım, bu sosyolojik gerçeğe tekabül eder. Merkezî otorite dil alanında da ast-üst ilişkilerini yeniden üreten bu tür tehlikeli bir çoğulluğu baskı altında tutmaya, farklılıkları olabildiğince törpülemeye çalışır. Bu bağlamda iktidarın

sözcülerinin neyin doğru ve güzel dil anlayışına uyduğunu sürekli hatırlatmaları, standartlara uymayan kullanımları eleştirmeleri, dilin baskıcı ve kural koyucu niteliğini de açığa vurur. Cumhuriyet Dönemi'nin dilsel pratiklerine döndüğümüzde karşılaştığımız manzara da yukarıdaki teorik çerçeveye büyük ölçüde uyumludur.

Cumhuriyetin modern sanat ve poetika anlayışı Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti arasında bir kopuş olduğunu ileri sürmekteydi. Cumhuriyet'in elitleri bu maksatla hızla diğer diyalekt, söylem ve telâffuz kiplikleri üzerinde hakimiyet kuracak merkezî “güzel” ve “doğru” Türkçe'nin inşasına girişti.

Dil reformu ve eğitim politikaları da bu kopuşu derinleştirdi. Ulusal bir kanon kurmak için ithal edilen Avrupa, Orta Asya ve Anadolu Türk halk sanatlarının harmanlanmasından oluşan biçimlerin doğallaştırılması Osmanlı edebî pratiklerinin ıslahının önüne geçti. (Holbrook 13)

Yazı Devrimi, Türk Dil Kurumu'nun kurulması ile yeni ve Batılı bir Türk Edebiyatı oluşturmaya dair çalışmalar, Osmanlı'dan miras kalan edebî verimleri okumayı güçleştirdi. Bu radikal dönüşümlerden önce de dille ilgili şiddetli tartışmalar gerçekleştiğini daha önce kaydetmiştik. N. Ataç, bu kavganın Edebiyat-ı Cedide'den beri sürdüğünü kaydediyor: “Edebiyat-ı Cedide'den beri, belki de tâ Tanzimat'tan beri Türk yazarlarının çoğu Türk dilini beğenmez, ille değişsin de Firenkçeye benzesin isterler.” (Günlerin Getirdiği ~ Sözdən Söze 124) diyerek bu çabanın taklitçi ve güdük kaldığını öne sürmektedir.

N. Ataç, dil meselesinde başarıya ulaşabilmek, Öz Türkçe sözcüklerden oluşan bir Türkçe kurabilmek için kararlı ve köktenci bir tutuma sahip olmak gerektiğini kaydeder, dil meselesinde kesinlikle ılımlı olunmaması gerektiğini belirtir. Zaten, onun gözünde herhangi bir durumda ılımlı olmak tutarsızlık, kaypaklık, insanın inandığından, doğru bildiğinden vazgeçmesi demektir. Dilde köklü dönüşümler yapmak gerektiğine, temelli bir sadeleşme hareketine inanan N. Ataç, ılımlıları çok sert biçimde eleştirir. “Dilin değişmesi, Türkçeleşmesi iyiymiş, gerekliymiş ya, onda da aşırı olmayacaksınız, bütün sözleri Türkçeleştirmeğe kalkmayacaksınız. İlimli olacaksınız efendim, ılımlı...” (230) N. Ataç’a göre sorun “ılımlıların” dilde özleşme hareketi adına bir takım Arapça ve Farsça sözcükleri koruma yoluna gitmeleri değildir. Bu kimseleri bir süre sonra eski duruma dönülmesine neden olacakları için tehlikeli bulur. “İlimli” diye nitelendirdiği kesimlerin ne gerekçelerle böyle bir yol tuttuğunu, bu görüşlerin arkasındaki zihniyeti de açıklamaya çalışır. Ona göre ılımlılar aslında üyesi oldukları ulusu ve onun dili olan Türkçe’yi sevmemektedir. Oysa kendisi bir dilin işlenip zenginleştirilebileceğine, görece daha işlenmiş ve zenginleşmiş dillerin düzeyine erişebileceğine inanır. Bu işin de uzman ve bu yolda ödün vermeyecek kurum ya da kurullar eliyle yürütülmesi gerektiğini ileri sürer. Dili heyetlerin düzenleyemeyeceğini, en doğru tabirlerin halkın sağduyusundan çıktığını ileri süren ve bunları söylerken yeni türetilmiş “düzenlemek” ve “sağduyu” sözcüklerini kullanmaktan çekinmeyen bir yazara şöyle seslenir:

Dünkü çocuk değildir, bu sözleri elbette okulda öğrenmedi. O da bizim gibi sonradan kullanmağa başladı. Sorun kendisine: Bunlar halkın sağduyusundan mı doğmuş? Bir kurul, bir kurum

yapmamış mı onları? Ne yaptığını bilmeden söylüyor: Kendisi bir kurulun çıkardığı sözleri kullanıyor, sonra da kurulların dil yapamayacağını söylüyor. (Günce 1953-1955 20)

Dilde sadeleşmeye ve Öz Türkçe'ye karşı çıkan ılımlıların ulus sevgisine ve Türkçe hakkındaki kaygılarına da şüpheyile yaklaşır.

Ulusçu geçinirler hepsi de, ulusseverliği, yurtseverliği kimseye bırakmazlar ya, içlerinden beğenmezler, sevmezler bu ulusu, Türk ulusunu [...] Arapça büyük dildir, fıransızca, alamanca, ingilizce, daha bilmem hangi dil de öyledir. Gelgelelim türkçe bayağı dildir, aşağı dildir, işlenemez, iletilemez, geliştirilemez, yeryüzü batıncaya değin bu dil böyle kalacaktır. (Diyelim ~ Söz Arasında 138)

Dolayısıyla N. Ataç, bir kurum ya da kuruluş eliyle yürütülen sadeleştirme ve sözcük türetimi çalışmaları neticesinde üretilen sözcüklerin karşıtlarınca bile benimsendiğini, bu yolda kararlı olduğu takdirde başarılı olunacağını belirtmiştir. Dilin özleşmesini zorunlu sayar ve bunun da uzman bir kurul ya da örgütlenme ile çözülmesi gerektiğini ileri sürer.

Dilin özleşmesi gerektiğine inananlarla yöntem konusunda tartışmalara girişen N. Ataç, Yaşar Nabi Nayır'ın halk diline gitmenin özleşme için doğru yol olduğu şeklindeki görüşüne karşı çıkar ve ona şu sorulara yöneltir. "Öz Türkçeye gitmek, yabancı köklerden yapıldığını bildiğimiz sözleri kullanmamak mı? Öyle ise bu dilek, 'halk dili'ne gitmek dileği ile uzlaştırılmaz, çünkü halkın dilinde de yabancı sözler çoktur." (Dergilerde 16) diyerek halkın dilinin saf ya da bozulmamış kaynak olduğu

yolundaki görüşlere karşı çıkmıştır. N. Ataç, doğal ya da otantik olana karşı yapıntı olanı, işlenerek elde edilen yeniyi savunmuştur. Kurulmasını istediği dilin “uydurma dil” olduğunu ileri süren Sedat Oksal’a da şöyle seslenir: “Bizim istediğimiz, kurmağa çalıştığımız dile sen de, birçokları gibi, ‘uydurma dil’ diyorsun; senin istediğin dilin ‘devşirme dil’ olduğunu görmüyor musun?” (Diyelim ~ Söz Arasında 32-33) görüşüyle de özleşmenin halk diline gidilerek gerçekleştirilemeyeceğinin altını çizer. Halk dilinde bulduğunu olduğu gibi almak yerine, halk dilinden alınacak sözlerin kaynağını aramanın daha doğru bir yol olduğunu belirtir.

N. Ataç, dilde özleştirme ve Türkçe sözcük türetme girişiminin gerekliliğine ve dili zenginleştirici niteliğine vurgu yapar. Bu çabanın da halka yada başka toplumsal kesimlere taviz vermeksizin kurumlar ya da kurullar aracılığıyla yürütülmesi gerektiğini belirtir.

N. Ataç’ın dili kullanma biçimiyle ilgili olarak yer yer eleştirilmesine yol açan daha kişisel sorunları da vardır. Bu sorunlar, konuşur gibi yazmak ile devrik ve kısa cümleler ile dili bozmak başlıkları altında toplanabilir.

N. Ataç, konuşma diliyle yazdığı yolundaki eleştirileri kabul etmez. Ancak, konuşur gibi yazma isteğini ve konuşur gibi yazmaktan ne anladığını da açıklar. “Ama benim konuşma dilinden anladığım başka: ben, günden güne, konuşur gibi yazmak hevesini duyuyorum.” (Söyleşiler 36) Fakat, bu isteğinin imkansız bir girişim olduğunu da bilir. “Konuştuğumuz gibi yazmak, olacak iş midir? Yazıda hani bizim konuşmamızın ateşi?... Sesimizi de kâğıt üzerinde gösterebilir miyiz?... Yazı, konuşmanın tıpkısı olamaz.” (24)

Bu noktadan sonra N. Ataç'ın bir başka tutkusuna, yani kısa tümce kurma isteğinin kaynaklarına bakabiliriz. Türkçe'nin gelişimini tamamlamış, gerçekten işlenmiş bir Batı dili olmadığını ileri süren N. Ataç, uzun cümlelerin bu dilde anlamlı olduğunu düşünür. Uzun tümceler bu tür dillerde akıcı olmakta, anlam ve ses bakımından sorun çıkmamaktadır. Ona göre, Türkçe henüz bu düzeye erişemediği için uzun tümce kurmak sorunludur. N. Ataç, kısa tümce tutkusunu yukarıdaki gibi temellendirirken daha kişisel bir neden olarak kekemeliğini gösterir:

Ben, çoğu, kısa kısa tümceler kurarım. Belki de yaradılışımın gereği. Brezilya'nın büyük romancısı Machado de Assis üzerine bir yazı okumuştum. 'Machado de Assis kekemeydi! Onun için kısa kısa tümceler kurardı, kekemelerde hep böyledir.' gibi bir şey söyleniyordu o yazıda. (Günce 1953-1955 133)

Nurullah Ataç, dil sorununu uygarlık meselesiyle ilişkilendirmiş, bu sorunu kültürel ve siyasi bir tercih olarak algılamıştır. Dilde özleşme ve Türkçe sözcük üretme gerekliliğini savunmuştur. Kendisi gibi dilde sadeleştirme hareketine inananların halkın diline gitme yöntemini reddetmiş, bu işin uzmanların bulunduğu kurullar ve kurumlar eliyle çözülmesi gerektiğini belirtmiştir. Kendisiyle özdeşleşen kısa tümce tutkusunu, Türkçe'nin henüz uzun cümle kurmaya elverecek kadar işlenmemiş oluşuyla ve kekemeliğiyle ilintilendirmiştir. Konuşur gibi yazdığı yolundaki iddiaların doğru olmadığını, bunun mümkün olamayacağını kaydetmiştir. Sonuç olarak N. Ataç, özellikle dil sorununa gösterdiği duyarlıkla sivrilmiş, söylediklerini öneri düzeyinde tutmayıp gerçekleştirmeye çalışmıştır.

BÖLÜM IV: BATIYLA YÜZLEŞME: EĞİTİM MESELESİ VE HALK

Batılılaşma, modernliğin doğduğu Batı Avrupa Toplulukları'ndan dünyaya yayılırken çeşitli tepkilerle ve direnişle karşılaşmıştır. N. Ataç'ın Batı ve Batılılaşma hakkındaki düşüncelerinin daha anlaşılır olması amacıyla Türk düşünce hayatında bu sorunun nasıl tartışıldığını bilmek gereklidir. Bu bilindiğinde Yunanca-Latince eğitime Batı Uygarlığı'na erişmek yolunda niçin kilit rol verdiği ve Doğu-Batı Edebiyatı arasındaki ilişkiyi kuruşu da anlaşılır hâle gelecektir. Dolayısıyla ilkin Türkiye'de Batılılaşma sorunu ve bu sorunun nasıl tartışıldığını gözden geçirelim.

A. Batı ve Batılılaşma

Modernleşme, Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında ve Cumhuriyet Dönemi boyunca muasırlaşma, medenileşme ya da çağdaşlaşma gibi değişik adlarla anılarak tartışılmıştır. Modernleşmenin tarihimizin hangi anından itibaren başladığı, modernitenin taşıyıcısı veya aktörü kabul edilebilecek kesim, kişi veya kurumların kimler olduğu da bu tartışmalarda sıklıkla gündeme gelmiştir. Modernleşmeyi, Islahat Hareketleri ve özellikle Tanzimat Dönemi'yle birlikte başlatmak mümkündür. Islahat Hareketleri'nin ve Tanzimat Dönemi yeniliklerinin dini ve devleti, eski güçlü konumuna döndürmek için gerçekleştirildiği söylenebilir. Bu girişimler merkezî otoritenin, yani saray çevresinin eliyle yürütülmüştür. Ancak, bu

yeniliklerin Avrupa Medeniyeti'nin ilerlemeci tarih ve toplum anlayışlarının benimsemesi sonucunda gerçekleştirildiğini söylemek mümkün değildir. Bu dönemde Batı, tekniğinden istifade edilebilecek, ama kültüründen uzak durulması gereken bir güç olarak kurgulanmıştır. İşte bu yüzden Tanzimat sonrasında görülen yenileşmeler, aslında devletin ve dinin kendini tahkim etmesini, eski güçlü konumlarına dönmesini sağlamak maksadıyla gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla bu yenilik çabalarının muhafazakâr bir dünya tasavvurunu yansıttığını söyleyebiliriz. Zaten, Tanzimat sonrasındaki ilk yenileşme devresinde Avrupalı toplumlarda ve Batılı demokrasilerde ortaya çıkan ulus devlet, insan hakları, demokrasi, milliyetçilik, yurttaşlık gibi düşünceler yerine dini ve devleti eski parlak günlere döndürmek hedeflenmiştir. Bu noktadan hareketle, Islahat Hareketleri'nin ve Osmanlı Modernleşmesi'nin Batı Uygarlığı'nı benimsediğini, Batılı anlamda bir ulus ve demokratik toplum yaratmak istediğini iddia etmek doğru değildir. Bu niyet daha çok Cumhuriyet Dönemi'nde beyan edilmiştir. Cumhuriyet'in Batılılaşma yanlısı kadroları, eksik ve çarpık biçimde batılılaşmaya çalışan Osmanlı'yı reddetmiş ve neden Batı karşısında zayıf düşüldüğünü betimlemeye çalışmışlardır.

T. Z. Tunaya'nın belirttiği üzere batılılaşmak gerektiğini ileri süren kesimlere göre, Osmanlı'yı geri bıraktıran nedenler şu biçimde sıralanabilir: Hızla gelişen ve ilerleyen Avrupa karşısında Osmanlı'nın var kalmasını ve Batılı uluslar gibi ilerlemesini engelleyen çeşitli kesimler olmuştur. Ulema ve askerî sınıfa mensup yeniçeriler bu toplumsal katmanlara örnektir. Batılılaşmacılara göre, özünde yeniliğe ve özgürlüğe açık bir din olan İslâm, ulema yüzünden yenilik karşıtı gibi görülmüş, ülkenin gelişmesini

sağlayacak bilimsel çalışma ile aklın gelişmesi engellemiştir. Askerî sınıftan özellikle yeniçeriler, çağdaş ordu kurma yolundaki çabaları önlemiş ve padişahın otoritesini zayıflatarak ülkeyi yönetilemez hâle getirmişlerdir. Batılılaşmacılara göre, ulemanın ve yeniçerilerin yenilik girişimlerinde ayaklanması, yeniçeri ocağının dağıtılması ve ulemanın gücünün kırılmasıyla beraber yenilik girişimlerinin başlatılabilmesi iddialarının doğruluğunu gösterir. (Tunaya 15-38)

Bu anlatıda, Batı Uygarlığı'na erişmeyi önleyen nedenlerden biri, yenilik girişimlerinin halktan kopuk padişahların ve seçkinlerin iktidarlarını koruma heveslerine alet edilmesi olarak gösterilir. Yenilik hareketlerinin Aydınlanma felsefesini ve akılcılığı temellük etmekten özellikle kaçınması, yani sadece basit iktidar hesapları için gerçekleştirilmesi, reformların geçici ve kısmî çözümler üretmesine yol açmıştır.

Batılılaşmak gerektiğini savunanlar kadar reddedenler ve Batıcılara zıt görüşleri savunanlar da olmuştur. Yani, Batı'yı onaylayanlar olduğu gibi reddedenler de vardır. Bu iki yaklaşımın dışında Batı'yı bazı yanlarıyla almayı önerenler de olmuştur.

Batı'yı model kabul etmek gerektiğini iddia eden genel yargıya göre, Batı çağdaş medeniyet anlamına gelir ve insanlığın ortak malıdır. Batı'nın karşısına koyulan Doğu ise zalimdir, tembeldir, yobazdır, aklın yaratıcılığını ezer ve özgürlük düşmanıdır. Bu anlatıya göre, Doğu'da ve bu topraklarda büyük ölçüde softaca İslam yorumundan kaynaklanan dinî düşünce akılcılığın serpilmesini engellemiştir. Osmanlı, bu yobaz din yorumunu aşamadığı için Orta Çağ zihniyetinden kurtulamamıştır.

Batı'yı reddetmek gerektiğini söyleyen muhafazakâr değerlendirmelere göre ise zâlim olan Batı'dır ve Batı, dünyanın geri kalan kısmını acımasızca ezer, sömürür, maddî olana değer verir, bu yüzden medeniyet bakımından aslında geridir ve Batı'nın ne maneviyatına ne de ahlâkına ihtiyaç vardır. Batı'dan alınması gereken yegâne şey tekniktir.

Batılılaşma bahsinde dolaylı da olsa tartışılan konulardan biri geçmişin ve daha özel olarak Osmanlı'nın nasıl betimleneceğidir. Batılılaşmacılara göre Osmanlı çağın gereklerine yanıt veremeyecek kadar geri bir toplumsal düzeni ve bu düzenin değerlerini yaşattığı için tarih sahnesinden silinip gitmiştir. Batılılaşmacıların gözünde padişah ve Osmanlı yönetici sınıfları halktan kopuk, sömürücü ve yozlaşmıştır. Ancak, halk saflığı, temizliği, çalışkanlığı ve çeşitli zorluklara direnebilen karakteriyle Osmanlı'nın sömürüsüne karşın varlığını sürdürmüştür.

Dolayısıyla Batılılaşmacılara göre olumlu değerlerin kaynağı Osmanlı değil, halktır. Bu yüzden sarayın ve uzantılarının ezip özünü bozmaya çalıştığını iddia ettikleri Türk Halkı'nı hep öne çıkarmışlardır. Halkın kötü ve yoz değerlerin kaynağı olmadığına inandıkları için suçu yobazlara, softalara ve onlara uyan kesimlere çıkarmışlardır. Batılılaşmacılar bağrından kötülük çıkmayan bu halkı, sürekli doğru eylem ve pratiklere çağırmıştır. Neredeyse her türlü iyiliğin ve güzelliğin kaynağı olan halkın yobazların ve gericilerin elinde oyuncak olmasının önlenmesi ve halka doğru yolun gösterilmesi gerektiğine inanmışlardır. Batıcılar, ayrık otları gibi gördükleri yobazların ve gericilerin ayıklanması ile halkı geri bıraktıran nedenlerin bertaraf edilmiş olacağını, hep iyiye ve ileriye doğru gidilebileceğini, böylelikle çağdaş uygarlığa erişilebileceğini ileri sürmüşlerdir. Belki de Batıcılar'ın tarif ettiği bu

halk algısını modernleşme projesiyle ilişkilendirip tanımlamaya çalışan *Zygmunt Bauman*'ın şu sözleri en yetkin biçimde açıklayabilir:

Üzerinden geleneğin pespaye giysileri çıkarıldığında halk, 'kendisi olarak insan'ın o saf, eski durumuna, insan soyunun ibret alınacak birer örneği durumuna indirgenmiş olacaktır. O zaman yalnızca bir niteliği paylaşacaklardır: Sonsuz işlenme, biçim verilme, kusursuzlaştırılma kapasitesi. Eski ve pejmürde giysileri üzerlerinden attıkları için yeniden giydirilmeye hazır olacaklardır. (85)

Batılılaşmacılar'ın tarif ettiği halk, iyinin ve doğrunun gösterilmesi yoluyla kazanılabilecek, geçmişin geri değerlerinden ve geri değerlerin savunucularından kurtarılması gereken muhayyel bir topluluktur. Geç modernleşen Türkiye gibi ülkelerde bu sürecin oldukça planlı bir yasama faaliyeti gerektirdiğini hatırlatalım. Halkı modernleştirmek adına çıkarılan Şapka ve Kıyafet Kanunu'nu, Devlet Opera ve Balesi'nin kuruluşunu düzenleyen yönetmelikleri de içeren yasama faaliyetini bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Bu noktalar kadar önemli bir başka sorun ise Batılılaşma'nın Türkiye'deki tartışılma biçimidir.

Batılılaşma sorununun kuramsal ve sistematik bir biçimde ilk kez Ziya Gökalp'in hars-medeniyet tartışması bağlamında gündeme getirildiğini kabul edebiliriz. Z. Gökalp'in ortaya attığı hars-medeniyet ayrımında medeniyet, yöntemi bulunan ve bu yüzden evrensel ölçekte geçerli olabilen ve genellikle gelişmişlik düzeyine işaret eden bir yapıdır. Hars, yani kültür ise bir insan grubuna, topluma ya da cemaate özgü, bu yüzden yerel ve başkaları tarafından taklit edilmeye çalışıldığında taklitçinin özünü yitirmesine neden

olabilecek unsurların toplamıdır. Z. Gökalp'e göre hars, millîdir. Z. Gökalp, Türk Milleti'nin harsını, yani kültürünü koruması ve başka kültürlerden etkilenmemesi gerektiğini savunur. Ona göre, Batılı evrensel ilerilik ya da muasırlık kriterleri kabul edilmeli ve bu medeniyet düzeyine erişmek için çalışılmalı, ancak hars ve millî benlik mutlaka korunmalıdır. (bkz. Türkçülüğün Esasları)

Türkler'in bu topraklara bin yıl önce geldiği ve kurdukları medeniyetin zamanının en ileri ve en gelişmiş uygarlığı olduğu sık sık ileri sürülür. Bir süre sonra Türkler'in kurduğu medeniyetin Avrupa Uygarlığı karşısında tekniği ve rasyonel düşüncüyü yeterince geliştiremediği için zayıf düştüğü ve geri kaldığı, durumun farkına varan Osmanlı padişahlarının ve yöneticilerinin yenilik yapmaya ve ıslahata giriştikleri de kaydedilir. Batılılaşmacılar bu noktada padişahların ve Osmanlı yöneticilerinin Batı Medeniyeti'nin yaslandığı düşünceleri kavrayamadığını, reformların bu yüzden amacına ulaşamadığını belirtirler. Üstelik, zamanla saray ve üst sınıf mensupları arasında Batı kültürünün etkisinin arttığını, saf kalması gereken Türk Kültürü'nün bozulmaya başladığını öne sürerler. Sonuçta ortaya Batı Kültürü'nün bozduğu, melez ve katışık bir kültür çıktığını ve Batı etkisinde kalmaya başlayan edebiyatın ve sanatların gerçekten yeni ve ulusal olabilecek hiçbir yeni eser veremediğini iddia ederler. (Eyuboğlu ve Günyol 43-6)

Nurullah Ataç'ın geçmişi ve kültür meselesini yukarıda özetlenmeye çalışılan yaklaşımlardan birine benzer biçimde değerlendirmedini söyleyebiliriz. Ona göre, yüzyılların ve büyük mücadelelerin ürünü olan Batı Uygarlığı'nın yaşadığımız çağda en gelişmiş ve en insanî değerleri

içerdiğinden kuşku duyulmamalıdır. Batı Medeniyeti'ne giden yolda önümüzü kesen şeylerden vazgeçmek gerektiğini ileri sürer. Gelenekleri bu amacın önünü kesecek biçimde korumaya, kollamaya kalkanları kıyasıya eleştirmiştir. Ona göre bu kimseler geleneğe sıkı sıkı sarılarak aslında ulusun yaşama ve yaratma gücüne duydukları inançsızlığı gösterirler.

Alaturkalıktan silkinir, eski törelerimizden, geleneklerimizden ayrılırsak ulusal benliğimizi yitirmişiz, ulusal benliğin eski inanışlar, eski düşüncülerle beslenmesi gerekmiş... Böyle söylemek, bu ulusun yaratma gücünden, yaşama gücünden şüphe etmek demektir. Yaratma gücü, yaşama gücü olan bir ulus, yeni şartlar içinde de benliğini gösterir, yeni kurumlara da kendi damgasını vurur. (Günce 1953-1955 215)

Dolayısıyla, bu kimselerin sözlerini ya da N. Ataç'ın deyimiyle "ılımlılar"ın dediklerini bir kenara bırakmak en doğrusudur. Aksi durumda yarım yamalak bir Batılılaşma yaşanacağını ve ulusun çağdaş uygarlığa erişemeyeceğini iddia eder. N. Ataç, "ılımlılar"ın Batılılaşma konusundaki görüşlerini şöyle özetler:

'Yooo!' dediler ılımlılar, 'Biz büsbütün de Batılı olamayız, bizim de geleneklerimiz var, ayrılmamalıyız o geleneklerden. Batı uygarlığını mı alacağız? Peki. Ancak ona biraz da Doğu uygarlığını karıştırmalıyız' dediler. Neye vardı bu? Batı uygarlığı gücünü yitirdi. Doğu uygarlığı içinde, eridi, ancak bir gölge olarak kaldı. (Diyelim ~ Söz Arasında 133)

N. Ataç, Batı Uygarlığı'nın yüzyılların ürünü olduğuna ve bu uygarlığa birden bire erişilemeyeceğine inanır. Batı Medeniyeti'nin kaynağının bu

topraklarda olduğunu düşünenlerle aynı görüşleri paylaşmaz. Üstelik Batı Uygarlığı'na dâhil olabilmek için eski değer ve geleneklerin de bir kenara bırakılması gerektiğini ileri sürer.

B. Yunanca-Latince Eğitim ve Edebiyat

N. Ataç, bizim dışımızda ortaya çıkmış bir uygarlık olarak gördüğü Batı Uygarlığı'na erişebilmek için yapılması gerekenler üzerinde sık sık durur. Ona göre, Batı Medeniyeti'ne dâhil olmamızı sağlayacak en önemli araçlardan biri Yunanca-Latince temelli bir eğitim örgütlenmesidir.

N. Ataç'a göre, Yunan ve Latin yazarlarının yapıtlarıyla ilişkiye geçmeden Batı Uygarlığı'na dâhil olmak mümkün değildir. Yunan ve Latin kültüründen beslenmemiş, Yunan ve Latin yazarlarının düşünceleriyle yoğrulmamış bir toplumda Batı Uygarlığı'nda ürünü olan halkçılığın da, milliyetçiliğin de ortaya çıkamayacağını savunur.

N. Ataç, toplumu Yunan ve Latin yazarlarının yapıtlarındaki düşüncelerle beslemedikçe dil devriminin de başarılamayacağını savunur. Bu maksatla orta öğretim okullarından Türk Edebiyatı'nı kaldırıp yerine Yunan ve Latin Edebiyatı'nı koymak gerektiğini de ileri sürmüştür.

Ataç'a göre, Batılı aydınlarla bizim aydınlarımız arasındaki farkı yaratan da Yunan ve Latin ekiniyle kurulan ilişkidir. Batılı aydının bizim aydınlarımızdan üstün olmasını sağlayan şeyin Eski Yunanca ve Latince ile yapılan eğitim olduğuna inanır. "Nedir onların eğitimleri? Yunancaya, Latinceye dayanıyor; onlar Yunan, Latin yazarlarının kurdukları geleneğe bağlı. Öyle ise güçlerini bundan alıyorlar." (Diyelim ~ Söz Arasında 49)

Ancak, N. Ataç'a göre iş küçük bir azınlığın ya da bir grup seçkin insanın Yunanca ve Latince öğrenmesi değil, toplumun bu dilleri yeni kültürün kaynağı olarak kabul etmesidir. Çünkü, bu ülkede yüzyıllar sürmüş bir geleneğin ürünü olan düşünüşün değişmesinin başka yolu kalmadığına inanır. Dünya görüşümüzün değişmesinin ve yerini Batılı bir dünya görüşüne bırakmasının tek yolu budur.

Okullarımıza Latinceyi, Yunancayı koyacağız, çocuklarımıza bizim cicili-bicili, iri lakırdılarla yetinen edebiyatımızı değil, Latince ile Yunanca'dan doğmuş olan Batı uygarlığının edebiyatını okutacağız, Batı uygarlığının tarihini, nasıl geliştiğini öğreteceğiz. (Günce 1953-1955 145)

N. Ataç'ın üzerinde odaklandığı sorunlardan biri de Doğu ve Batı Edebiyatı arasındaki geçişlilikler ve ayrılıklardır. O, bu iki edebî geleneğin sanıldığı kadar ayrı olmadığını, hattâ temellerinin bir olduğunu ve birinden ötekine geçilebileceğini düşünür. Ancak, okullarda Yunan ve Latin Edebiyatı okutularak, Batı Uygarlığı ile tanışıldıktan sonra Doğu Edebiyatı'nın büyüklüğünün anlaşılabilirliğini düşünür. Bu iddiasını da Fuzulî ile Shakespeare arasında yaptığı bir kıyaslama ile açıklar. Fuzulî ile Shakespeare arasındaki benzerliğin ancak Yunanca-Latince temelli bir dil ve edebiyat eğitimi alındıktan sonra görülebileceğini ileri sürer.

Fuzulî'yi okuyarak günün birinde Shakespeare'e ulaşmak olmayacak iş değildir. Ama biz bugün Homeros'la, Sophokles'le, Batı acununun yazarları ile beslenmiş bir ekine, culture'e susadığımızı söylüyoruz. Bizim için erek, Fuzulî yolu ile, Hafız yolu ile Shakespeare'e, Goethe'ye ulaşmak değil, Shakespeare,

Goethe yolu ile Fuzulî'yi, Hafız'ı anlamaktır. (Karalama Defteri
~ Ararken 99-100)

derken bu geçişin nasıl olacağını anlatmaya çalışmaktadır. Hattâ , N. Ataç'a göre, bugüne kadar Yunan ve Latin kaynaklarına dönülmediği için "Türk Edebiyatı" da kurulamamıştır. Türk Edebiyatı'nı kurabilmek için dahi Yunan ve Latin dilleri ile edebiyatlarını temel alan bir eğitim sistemi geliştirmenin şart olduğunu belirtir: "Demek ki bizim, yalnız kendi geleneğimize göre değil, Avrupalılardan öğrendiklerimize göre, Yunan-Lâtin geleneğine göre kurulacak bir edebiyata ihtiyacımız var." (Söyleşiler 42)

N. Ataç, yenileşme hareketleriyle beraber edebiyatımızın değiştiğinin düşünüldüğünü ama bunun doğru olmadığını savunur. Yine de hem Osmanlı, hem de Cumhuriyet Tarihi boyunca bir takım yenilik girişimleri olduğunu kabul eder. Ancak, N. Ataç'ın "eksik" ve "felsefesiz" Batılılaşma'ya itirazları, diğer Batılılaşma yanlıları gibi bu yeniliklerin kısmî olduğunu ve bu yüzden bir süre sonra sulandırıldıklarına inandığını gösterir. Ona göre, onca yeniliğe ve devrime rağmen bir edebiyatımız olamayışının nedenleri de bu eksik ve felsefesiz Batılılaşma'dır ve edebiyatımızdaki değişimin yüzeysel oluşudur.

Edebiyatımızın kökü, özü değişmemiştir, edebiyat anlayışımız değişmemiştir. Batı âleminden birtakım kalıplar aldık, o kalıpların içine gene eski bildiğimizi döküp duruyoruz. Bugünkü şiirlerin çoğu, Divan gazellerinden, ancak dilce ayırdır: gene o mehtap, gene o gül, gene o bülbül. . . İşte bunun için bir edebiyat âlemimiz yok. (Karalama Defteri ~ Ararken 57)

Ataç'a göre, yazın alanında ortaya çıkan çeşitli yazarlar ve şairler hemen öbekleşip birbirlerini tutmuş ve kollamıştır. "Birbirlerini tutmaları da salt kendilerini düşünmekten, bu dayanışma kendilerine yarıyacak diye." (65) Ancak, N.Ataç'a göre bir edebiyatımız olmamasının yazarların ve şairlerin hemen öbekleşip birbirlerini kollamak dışında başka nedenleri de vardır. Bu nedenlerden biri edebiyatçıların ilgisizliği ve kendinden önce yapılan şeylere karşı kayıtsızlığıdır. "Edebiyatçılarımız uğraşlarına, yani mesleklerine gerçekten bağlı değil. Bağlı olsalar, kendilerinden önce ne yapılmış, kendilerinden sonra ne yapılıyor, onu merak ederler." (Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze 221) Edebiyatçıların mesleklerini sevmemesi, yalnız kendileriyle ilgilenmeleriyle, kendilerinden önce yapılanları bilmemeleriyle sonuçlanmaktadır.

Kendisinin de dâhil olduğu kuşağın ve öncesinin Batı Uygarlığı'nı gerçekten kavrayamadığını, anlayamadığını, kendi çalışmalarını da içeren verimlerin eksik bir Batı ve Batılılaşma resmi sunduğunu düşünür. Bu çarpık ve eksik Batı'nın etkisindeki çalışmalarının olumsuz sonuçlarını bertaraf edebilmek için genç kuşağın bu ürünleri unutup neredeyse sıfırdan başlayarak Batı'yı öğrenmesi gerektiğini, gerçek bir düşünce hayatı, gerçek bir "yazın" yaratılmak isteniyorsa yapılması gerekenin bu olduğunu kaydeder.

Biz Avrupa'yı, bugün yöneldiğimiz uygarlığı gerçekten anlayamadık, tarihi ile kavrayamadık onu. Son yüzyılın birkaç yazarını okumakla yetindik. İçlerinde değerli olanları, belki çok büyükleri vardı. Ama biz onlardan öncekileri bilmediğimiz için onları da anlayamadık. (Diyelim ~ Söz Arasında 128)

Ataç, Batı'yı tanıma adına olumlu işler yapanlarla, yapması gerekenin pek azını yapanları da belirlemiştir. Ona göre, örneğin Abdülhak Hâmit Tarhan Batı Edebiyatı'nı tanıtmak adına yapabileceklerinin pek azını gerçekleştirmiştir. Buna karşılık Şinasi'nin ve Vefik Paşa'nın büyük katkılarda bulunduğu inanır.

Abdülhak Hâmit Bey gibi şairlerin, edebiyatçıların büyük kötülüğü dokunmuştur bu ülkeye... Abdülhak Hâmit Bey de, onun gibi şairler, yazarlar da bize Batı'dan çok şey getirebilirlermiş, biraz özenseler, Batı acununun en büyük eserlerini okuyup bize onların özünü sunabilirlermiş: Şinasi gibi, Vefik Paşa gibi. (Karalama Defteri ~ Ararken 124)

Sonuç olarak Ataç, Batılılaşmak gerektiğinde, eskinin ve geçmiş yaşamın değerlerinin bir kenara bırakılmasının lâzım geldiğinde ısrar eder. Batı Uygarlığı'nın bizim dışımızda üretilmiş olduğunu ileri sürmesi Batıcılar arasında onu farklı, kendine özgü bir konuma oturtur.

C. Caliban Kimdir?

N. Ataç'ın pek çok konudaki kendine özgü duruşu, halkı tanımlamaya giriştiğinde de ortaya çıkar. Onun halk anlayışı yaşadığı döneminin aydınlarının halk tanımına pek benzemez. N. Ataç'a göre halk, doğasında bir takım iyi ve güzel özellikleri taşımaz, ilerici ya da yenilikçi de değildir. Aksine tutucudur ve "Prosperolar"ın ısrarla düzeltilmesi, biçimlendirmesi gereken topluluklardır. Bu noktaları tartışmaya başlamadan önce, halkın dönem boyunca nasıl tanımlandığı ve bu tanımın kuramsal düzeyde nasıl temellendirildiği üzerinde yoğunlaşmak gerekiyor.

Cumhuriyet tarihi boyunca halkın övüldüğü, güzelliğın kaynağı olarak tarif edildiğı, bağından yer yer kötü şeyler çıksa bile bunun kabahatinin halkta aranmaması gerektiğı hem resmî kamusal söylemde, hem de entellektüeller arasında sıklıkla telâffuz edilmiştir. “Halk”a çeşitli olumlu nitelikler atfedilmiş, “Halka gitme” gereğinden durmaksızın söz edilmiştir. Hattâ, halkı en yüksek mertebeye yerleştiren aydınlar olmuştur. Örneğın, S. Eyuboğlu’na göre halk; ümmet ve millet kavramlarından daha ileri bir kavramdır. Çünkü ümmet de, millet de belli bir inanç, belli bir sınır ve belli kaynaklara, dile, tarihe, coğrafyaya bağılı kalır, ancak, halk insanlığın kendisini belirtir. (30)

Devletin söyleminde halk, güzeli ve doğruyu yapan bir varlıktır. İyiyi ve doğruyu yapan halkın “doğru”yu ve “güzel”i özünden getirdiğı de varsayılmıştır. Sorun, bu “doğrular”ın çağın gerekleriyle nasıl harmanlanacağıdır. Ancak, yine de halkın bazı yerlerde ve bazı zamanlarda kötü şeyler de yaptığı, devrimi yeterince “anlamadığı” olmuşsa da bunun nedeni genellikle gericiler, softalar ya da yobazlardır. Yoksa halkın kendisinin bu nitelikleri taşıdığı düşünülmez.

Ataç, yine Cumhuriyet’in kuruluş evrelerinde ortaya çıkan uygarlıkların ve milletlerin kökünü Türklük’le ilişkilendiren yaklaşımlara da mesafeli durmuştur. N. Ataç’ın Atatürk’ün dil ve tarih teorilerini yanlış anlamamak gerektiğini, bu görüşlerinin bu topraklardaki değerleri benimseme gayretinden doğduğunu ileri süren Sabahattin Eyuboğlu’nu destekleyen bir görüşüne de rastlanamaz ve N. Ataç, Avrupa Medeniyet’inin bizim katkımız olmadan üretildiğine inanır. Kısaca N. Ataç, ne Hamdullah Suphi gibi daha “yerelci”,

ne de Sabahattin Eyuboğlu gibi “evrenselci” milliyetçi ve ileriliğin kaynağını Türklüğe bağlayan yaklaşımları ciddiye almıştır.

N. Ataç’ın tasarımında halk, güzelliklerin kaynağı olarak arzu nesnesine dönüşmez. Bu, belki de çağdaşı olduğu kimselerden en temel ayrılık noktasıdır. Diğer aydınlar halk sanatı ve halk şiiri de dâhil olmak üzere halkın ürettiği ne varsa sevip beğerirken Ataç, halk sanatında güzellik bulanları kıyasıya eleştirir.

N. Ataç, halkın ürettiği şeylere pek de onaylayıcı çerçeveden bakmış değildir. Örneğin, halk için sanat olamayacağını ileri sürer. “Bence halk için sanat olmaz, sanat herkes içindir. Sanat eri çalışır, bir eser kor ortaya, onun güzel olduğuna inanır, o güzelliği herkesin anlamasını, kavramasını ister.” (Karalama Defteri ~ Ararken 105) Halkın büyük çoğunluğunun sanattan anlamadığını da düşünür.

Bakıyorsunuz ki halk, çoğunluk: ‘Biz bunu anlamıyoruz, demek ki bu değerli bir şey değildir, ortadan kaldırılmalıdır’ diyor, kendi âleminde yaşayıp çalışan sanat adamına düşman kesiliyor, alay ediyor, eziyet ediyor. (102)

diyerek halkın sanattan anlamadığını kesinler. Ancak, N. Ataç, halkın sadece sanatı değil, yeni olanı da anlamadığını, hep gerici olduğunu ileri sürer. “Çoğunluk hep gericidir. Yalnız bizde değil, her yerde. Dedelerden kalma kanılarla, inançlarla yetinir, onların değişmesi gerektiğini anlayamaz, eskinin sürüp gitmesini diler.” (Okuruma Mektuplar ~ Prospero ile Caliban 202) N. Ataç halka atfettiği bu olumsuz niteliklerin değiştirilebilceğine inanır. Dönemin halkı değiştirmek, iyiye ve güzele doğru yönlendirmek gerektiği

şeklindeki yaklaşımını paylaşır. Bu konudaki düşüncelerini en açık biçimiyle *Prospero ile Caliban* kitabında dile getirir.

N. Ataç, *William Shakespeare*'in *Fırtına* oyunundan aldığı *Prospero* ve *Caliban* karakterlerini sırasıyla kendisinin de mensubu olduğu aydın sınıfı ve halkı nitelerek maksadıyla seçmiştir. *Prospero* yeniyi, sanatı ve güzelliği yaratacak olan aydınlardır. *Caliban* yeniyi istemeyen, geleneği tekrar etmekten başka bir şey yapmayan, tutucu ve sonuçta eğitilmesi gereken halktır. N. Ataç'ın tasarımı *Prospero*'lar ne pahasına olursa olsun *Caliban*'a yeni ve güzel olanı öğretmek zorundadır. Çünkü,

Yeniyi bulmak, yeniyi yaratmak *Prospero*'ya vergidir, ancak o bilir Ariel'i çağırmağı, doğanın gizlerini (tabiatın sırlarını) çözümlenmeğı, doğa-üstü varlıklar, değerler yaratmağı, güzeli güzel olmıyandan, iyiyi iyi olmıyandan ayırdetmeyi öğreten Ariel'in dilinden ancak *Prospero* anlar. (202)

N. Ataç, öncü ve seçkinci bir azınlığın, geçmişin değerleriyle yaşamayı yeğleyen, özgürlük karşıtı *Calibanlar*'a sözünü dinletmesi gerektiğini ve özgürlüğün ancak bu yolla gelebileceğini belirtir. "Gerçek özgürlük, bir ülkede aydınlar takımının, *Prospero*'nun, *Prospero* olmağa özenenlerin sözlerini dinletebilmeleriyle, *Caliban*'ı baskı altına almalarıyla elde edilir de onun için." (202) Bu sözler, N. Ataç'ın halkı nasıl tanımladığını belki de en saf hâliyle gösteren satırlardır.

Sonuç olarak N. Ataç, halkı dönüştürülmesi gereken, özgürlük ve yenilik karşıtı bir varlık olarak olumsuzlar. Onun söyleminde halk, bir arzu nesnesi değil, değiştirilmesi gereken bir yığındır. Bu bağlamda Türk Halkı'nın diğer halklardan bir ayrıcalığı ya da bir üstünlüğü olmadığını

kaydeder. Dönüştürme işinin de yukarıdan aşağıya, planlı biçimde uygulanacak seçkin bir kültürel programla mümkün olabileceğini belirtir. N. Ataç, bu programın gerçekleştirilmesi durumunda Batı Uygarlığı'na erişilebileceğini ve gerçek özgürlüğün böylelikle elde edilebileceğini savunur.

SONUÇ

Modernizm, pek çok alanı zincirleme bir tepkimedeki gibi kendi mantığı ve felsefesi ile uyumlu olacak biçimde dönüştürmüştür. Estetiğin, sanatın ve edebiyatın tanımı ile kapsamı da modernist dönüşümün etkisinde değişime uğramıştır. Edebiyat ve edebiyata bağımlı bir alan olarak modernlikle beraber ortaya çıkan eleştiri, Batı'da kamusal alanda siyasal ve kültürel mücadelelerin nesnesi olmuştur. Bu bağlamda, modernliğin özerk bir alan olarak kabul ettiği sanatın tanımı, Eski Yunan'dan Aydınlanma Çağı'na değin değişip durmuştur. Geç modernleşen ve Batı Uygarlığı'nı yakalamak isteyen Türkiye gibi ülkelerde dönüşüm farklı biçimlerde gerçekleştiği için Batı Uygarlığı ve modernlik hâlâ en canlı tartışma konularındandır. Edebiyat ve eleştiri ile Batı Uygarlığı arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı da bir başka önemli tartışma konusudur.

İlk bölümde edebiyatın ve eleştirinin yeni anlamlar kazanarak var olmasını sağlayan nedenler açımlandı. Bu nedenlerden biri, kişiden kişiye hiyerarşik yollarla geçen bilgi aktarım mekanizmasının altını oyan yeni "metinsellik" anlayışıdır. Sanatın kavramsal açıdan Osmanlı Toplumundaki ve Türkiye'deki macerası ile "metinsellik" anlayışının eleştirinin doğuşuna önemli katkıları olmuştur. Sanat ile edebiyatın burjuvazi tarafından mutlakıyetçi rejimle mücadele aracı olarak kullanıldığını, ancak Türkiye'de gelişmelerin çeşitli noktalarda Batılı örneklerle benzemediğini görüyoruz.

Batılı bir edebiyata ve eleştiri geleneğine sahip olmak gerektiğini düşünen Osmanlı ve Cumhuriyet elitlerinin geçmişi, edebiyatı ve eleştiriye özel bir okumaya tâbi tuttuklarını söyleyebiliriz. Bu durum, yani Batılı bir edebiyat ve eleştiri kurma isteği, geç modernleşen ve Doğu ile Batı arasında kalan Türkiye’de “üçüncü dünyalı milliyetçiliklere özgü gerilimlerin” (Norbu 1-5) yeniden üretilmesine vesile olmuştur. Sonuçta edebiyat ve eleştiri, hem milliyetçi, hem de pedagojik nitelikler taşır hâle gelmiştir.

İkinci bölümde Nurullah Ataç’ın sanat, edebiyat ve eleştiri anlayışının modernizm ve aydınlanma projesinin özerk sanat algısıyla koşutluğu tartışılmıştır. N. Ataç’ın edebiyat eleştirisini Batılı anlamda yaptığı ve bundan dolayı eleştirmen sıfatını hak ettiği genellikle kabul edilir. Modernist yazın anlayışını benimsediğini düşünölebilecek N. Ataç’ın bir eleştirmen olarak sanatın ve sanatsal üretimin özerkliğine inandığını, eleştiri yazısını sanat eseri saydığını da söyleyebiliriz. İkinci bölümde bu iddianın temellendirilmesi maksadıyla N. Ataç’ın samimiyet kavramı üzerine yazdıklarına da odaklanıldı. N. Ataç, samimiyet ile doğallık, içtenlik ve mesafesizlik gibi benzer anlamlara geldiğini düşündüğü duyguları, uygarlığın karşısına koyar. Uygarlığın tıpkı sanat ve edebiyat gibi özen, yapmacık ve mesafe gerektirdiğini belirtir. Ona göre, uygarlık hem gündelik hayatta, hem de sanatta ölçüp biçmeyi, hesaplı davranmayı gerektirir. Batı Uygarlığı’na erişmeyi engelleyebilecek şeyleri unutmayı, kapatmayı önerir. Bu yüzden samimiyet ve benzeri duygulardan, bu duyguların etkisinde gerçekleştirilen işlerden kaçınmak gerektiğini ileri sürer. Bu bağlamda doğallığa karşı yapmacıklığı tercih eden N. Ataç, sanatın sun’î, insan eliyle oluşturulmuş, zevk vermesi gereken bir bütünlük olduğunu belirtir. Toplumların sanat eseri

yaratmakla değer yargısı bildirdiğini ve değer yargısı bildirme işinin de eleştiri anlamına geldiğini kaydeder. Eleştirin değer yargısı bildirme anlamına gelen öznel bir pratik olduğu için eleştirmenden nesnellik beklenmemesi gerektiğini kaydeder.

Bu çalışmanın üçüncü bölümde N. Ataç'ın şiiri ve dil meselesini bir uygarlık sorunu olarak gördüğü anlatılmaya çalışıldı. N. Ataç, ne Divan Edebiyatı'nın, ne de Halk Edebiyatı'nın Batılı standartlara uymadığını, bu yüzden Batı Edebiyatı eğitimi verilmeden kendi edebiyatımızın öğretilmemesi gerektiğini belirtmiştir. Ancak bu durum, N. Ataç'ın Divan ya da Halk Edebiyatı'nı reddettiği anlamına gelmez. Geçmişin edebî verimlerinin değerinin ancak Batı Edebiyatı eğitiminden geçtikten sonra anlaşılabileceğini savunur. Divan Edebiyatı'nın daha değerli olduğunu söyleyen ve en az Halk Edebiyatı kadar millî bulan N. Ataç, okullarda Batı Edebiyatı'na dayanan bir eğitimin verilmesi gerektiğini çeşitli yerlerde belirtir.

Dördüncü bölümde N. Ataç'ın genel anlamıyla Batılılaşma meselesine nasıl baktığı tartışıldı. Yaşadığı dönemin Batılılaşmacılarının çok övdüğu halkı, ne gerekçeyle eleştirdiği açımlandı. Sadece Türk Halkı'nı değil, genel olarak halkları, kalabalıkları yenilik karşıtı, özgürlük düşmanı olarak algılayan N. Ataç, halkın geleneklerini aşmak gerektiğini ileri sürer. İyiliğin ve güzelliğin kaynağını halk olarak görmez. N. Ataç'ın Batılılaşma meselesindeki özgünlüğünün Yunanca-Latince eğitim sorununda da ortaya çıktığını söyleyebiliriz. N. Ataç, Yunanca ile Latince'ye dayanan Batı Edebiyatı eğitiminin Batılı bir edebiyat kurmak ve Batı Uygarlığı'na erişebilmek için şart olduğunu ileri sürer.

Nurullah Ataç'ın sanatın özerk olması gerektiği fikri üzerinde sıklıkla durduğunu görüyoruz. Ona göre sanat ile daha özeldede edebiyat ve eleştiri, özerk alanlar olarak algılanmalıdır. Bu yüzden, sosyal ve kültürel mücadeleler ile siyasetin aracı hâline gelmiş bir sanatın değersizleşeceğini vurgular. Pek çok yerde sanat ile siyasetin ayrı alanlar olduğundan ve sanatçının siyasal görüşlerini eserine yansıtma girişiminin sakıncalarından bahseder. Ancak kendi çalışmalarında sık sık gündelik politika ile edebiyatın ve eleştirinin çalışma konusu olamayacak pek çok şey hakkında görüş bildirdiğini görüyoruz. Bu durum, N. Ataç'ın sanatın özerk olması gerektiği yolundaki iddiasını kendi çalışmalarında gerçekleştiremediğini göstermektedir. Ancak, yine de N. Ataç Batı Uygarlığı'na erişmek gerektiğini belirtir ve bu medeniyete giden yolda taviz verilmemesini ister. Sanattan gündelik hayata dek karşılaştığı çeşitli sorunları uygarlık sorunu olarak değerlendirmesi, batılılaşmaya inandığı hâlde çağdaşı Batıcılar'dan ayrı bir konumda durması, N. Ataç'ın özgün eleştiri pratiğinin ve kendine özgü duruşunun sonucudur.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Ataç, Nurullah. *Dergilerde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- ____. *Diyelim ~ Söz Arasında*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- ____. *Günce 1953-1955*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- ____. *Günce 1956-1957*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- ____. *Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- ____. *Karalama Defteri~ Ararken*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- ____. *Okuruma Mektuplar ~ Prospero ile Caliban*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- ____. *Söyleşiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Ayhan, Ece. "Nurullah Ataç" *Ludingirra* 8: 28-30.
- Balıkçısı, Halikarnas. *Düşün Yazıları*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1985.
- Bauman, Zygmunt. *Yasa Koyucular ile Yorumcular*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Best, Steven ve Kellner, Douglas. *Postmodern Teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Bora, Tanıl. "Millî Kimliğin Kuruluş Döneminde Resmî Metinlerde 'Yunan Düşmanlığı' Neden Eksikti, Nereye Gitmişti?". *Defter* 32: 35-42.
- Bottomore, Tom ve Nisbet, Robert. *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*. Haz. Mete Tunçay ve Aydın Uğur. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1997.

- Bourdieu, Pierre. *Sanatın Kuralları*. Çev. Necmettin Kâmil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Bürger, Peter. *The Institution of Art*. Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1992.
- Chatterjee, Partha. *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*. Çev. Sami Oğuz. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Dawa, Norbu. *Culture and Politics of the Third World Nationalism*. Londra: Routledge Press, 1992.
- Doğan, Mehmet H. *Çağının Tanığı Olmak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.
- _____. *Eleştirinin Görevi*. Çev. İsmail Serin. Ankara: Ark Yayınevi, 1998.
- Erhat, Azra. *Mavi Anadolu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- Esen, Nüket. *Türk Romanında Aile Kurumu:1870-1970*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1997.
- Eyuboğlu, Sabahattin. *Mavi ve Kara*. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1994.
- Eyuboğlu, Sabahattin ve Günyol, Vedat. *Çağdaş Türk Edebiyatı'nın Kıyıcığında*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1995.
- Foucault, Michel. "Aydınlanma Nedir?". *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2*. Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000. 162-192.
- Gibb, Wilkinson E. J. "Osmanlı Şiirinin Hususiyeti ve Sahası" *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı

- Kredi Yayınları, 1999. 54-63.
- Gezgin, Hakkı Süha. *Edebî Portreler*. İstanbul: Timaş Yayınları, 1997.
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: MEB Yayınları, 1990.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. "Tabiat ve Divan Edebiyatı". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 92-93.
- Günyol, Vedat. *Daldan Dala*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Hof, Ulrich Im. *Avrupa'da Aydınlanma*. İstanbul: Afa Yayınları, 1995.
- Hohendahl, Uwe. *The Institution of the Criticism*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1982.
- Holbrook, Victoria Rowe. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu-Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- İlhan, Attila. *Hangi Batı?*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1996.
- İz, Fahir. "Divan Şiiri". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 112-133.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kavcar, Cahit. *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.
- Koçak, Orhan. "Samimilik" *Ludingirra* 8: 30-40.
- Köprülü, Fuat. *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: TTK Yayınevi, 1999.
- _____. "Hayat ve Edebiyat". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 64-67.

- Kristeller, Paul O. *Renaissance Thought Volume II*. New York: Harper and Row Publications, 1965.
- Kurdakul, Şükran. *Çağdaş Türk Edebiyatı Ansiklopedisi Cilt 3*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- Krieger, Murray. *The Institution of Theory*. Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press, 1994
- Levend, Agâh Sırrı. "Divan Edebiyatı Nasıl Bir Edebiyattır?". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 88-89.
- Mardin, Şerif. *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- _____. "19. Yüzyılda Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti" *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi Cilt 2*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Milner, Andrew. *Literature, Culture and Society*. Londra: UCL Press, 1996.
- Naci, Fethi. "Ataç'ın Günceleri" *Ludingirra* 8: 51-54.
- Quinby, Lee. *Genealogy and Literature*. Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 1995.
- Oğuzertem, Süha. "Taklit Aşklardan Taklit Romanlara: Genel Kadın Yazarlığı" *Toplum ve Bilim* 81: 62- 80.
- Oktay, Ahmet. *Şiddet, Söz, Yaşam*. Ankara: Ark Yayınevi, 1995.
- Ozansoy, Halit Fahri. *Edebiyatçılar Çevremde*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları, 1970.
- Özkırımlı, Atilla. *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*. Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995.

- Öztekin, Metin. *Bu Dilin Ustaları*. Ankara: TDK, 1969.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- _____. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Pollitt, Jerome J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Robson, William. *The Definition of Literature and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Schucking, Levin. *The Sociology of Literary Taste*. Londra: Routledge Press, 1994.
- Swingewood, Alan. *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Tahir, Kemal. *Notlar/Batılılaşma*. İstanbul :Bağlam Yayınları, 1989.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1993.
- _____. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları, 1998.
- Taylan, Cem. "Prospero Kalmadı Robenson Verelim" *Ludingirra* 8: 76-80.
- Tunaya, Tarık Zafer. *Batılılaşma Hareketleri II*. İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Yayınları,1999.
- Ülken, Hilmi Ziya. *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları,1992.
- Yöntem, Ali Canip. "Yeni Edebiyat İçinde Eski Estetik Zihniyet". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 73-74.
- Widdowson, Peter. *Literature*. Londra: Routledge Press, 1990.

ÖZGEÇMİŞ

Kaya Akyıldız, 20.06.1974 Tunceli doğumludur. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. 1991 yılında O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi'ne girdi. 1993 yılında O.D.T.Ü. Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü'ne geçti. Bu bölümden 1998 yılında mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmasına başladı. Halen bu bölümde öğrenciliği sürmektedir. *Toplum ve Bilim* ve *Birikim* dergilerinde yayınlanmış makaleleri, editörlüğünü üstlendiği kitap çalışmaları bulunmaktadır.