

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI**

**DİVAN EDEBİYATI ELEŞTİRİLERİNİN ELEŞTİRİSİ
(1860-1970)**

Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ

DOKTORA TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Bayram Ali KAYA

AĞUSTOS - 2022

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DİVAN EDEBİYATI ELEŞTİRİLERİNİN ELEŞTİRİSİ
(1860-1970)

DOKTORA TEZİ

Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

“Bu tez 01/08/2022 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”

| JÜRİ ÜYESİ | KANAATI |
|-------------------------------|----------------|
| Prof. Dr. Bayram Ali KAYA | Başarılı |
| Prof. Dr. İsmail GÜLEÇ | Başarılı |
| Doç. Dr. Mehmet ULUKÜTÜK | Başarılı |
| Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZDEMİR | Başarılı |
| Dr. Öğr. Üyesi Orhan KAPLAN | Başarılı |

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet

Hayır

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ

01/08/2022

ÖNSÖZ

Bu çalışma boyunca önüme çıkan engelleri aşmam hususunda benden bilgi birikimini esirgemeyen, yapıcı eleştirilerini eşsiz nezaketleriyle ortaya koyan danışman hocam Prof. Dr. Bayram Ali KAYA'ya ve onca yoğunluğu arasında ortak danışmanlığımı kabul eden Prof. Dr. Ozan YILMAZ'a teşekkür ederim. Görüşleriyle ufkumu genişleten Doç. Dr. Mehmet ULUKÜTÜK'e, her zaman yardım ve desteğini gördüğüm mesai arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Bahri KUŞ'a ve Dr. Öğr. Üyesi Samet ÇAKMAKER'e teşekkür ederim.

Zor zamanlarımda maddi ve manevi desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen aileme, varlığıyla bana huzur veren kıymetli eşim Kübra ÖRÜCÜ'ye, oğlum Ahmet Salih'e ve kızım Deniz Arya'ya sevgi ve minnetle...

Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ

01/08/2022

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|------------|
| KISALTMALAR | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BÖLÜM: ELEŞTİRİ | 7 |
| 1.1. Eleştirinin Tanımı, Tarihsel Gelişimi ve Kavramsal Çerçevesi | 7 |
| 1.1.1. Kamusal Alanın Modern Eleştiri Üzerindeki Etkisi | 13 |
| 1.1.2. Bir Meta Olarak Sanat..... | 14 |
| 1.1.3. Eleştiride Öznellik-Nesnellik | 15 |
| 1.2. Divan Edebiyatında Bir Şiir Eleştirisi Var mıydı? | 18 |
| 1.2.1. Patronajın Şiire Etkisi..... | 30 |
| 1.2.2. Divan Şiirinde Eleştiri Ölçütleri..... | 33 |
| 2. BÖLÜM: MUTLAK DÜNYANIN PARÇALANMASI (1860-1908) | 38 |
| 2.1. Merkezden Çevreye | 38 |
| 2.2. “Mutlakın Sarayı” Yıkılıyor | 44 |
| 2.3. Mutlak Dünya ve Divan Şiirinin Yapısı | 52 |
| 2.4. Sosyal Fayda ve Kamuoyu Açısından Divan Şiirinin Dili | 59 |
| 2.5. Rasyonel Aklın Gerçeklik Algısı ve Divan Şiirinin Hayâl Dünyası..... | 77 |
| 3. BÖLÜM: PARÇALANAN DÜNYAYA TUTUNMA TELAŞI YAHUT ULUSAL EDEBİYATIN İNŞASI (1908-1950) | 107 |
| 3.1. Tebaadan Vatandaşa | 107 |
| 3.2. Milletten Ulusa | 111 |
| 3.3. Divan Edebiyatından Milli Edebiyata..... | 116 |
| 3.3.1. Dil ve Edebiyatta Standartlaşma: Şahsi Edebiyat Kozmopolit Edebiyata Karşı | 122 |
| 3.3.2. Dil ve Edebiyatta İptidaileşme Tehlikesi | 130 |
| 3.3.3. Arkaik Olanın Öne Çıkarılması | 132 |
| 3.4. Faustik Bir Meydan Okuma: Modern Türk Edebiyatının Ötekisi Divan Şiiri... 136 | |
| 3.4.1. Bir Öteki Olarak Divan Şiirinin İmgelem Coğrafyası | 143 |
| 4. BÖLÜM: BATI CEPHESİNDE DEĞİŞEN BİR ŞEY VAR (1950-1970) | 151 |

| | |
|--|------------|
| 4.1. Çevreden Merkeze | 151 |
| 4.2. Geçmiş-Şimdi ve Gelenek-Akıl İlişkisinin Ontolojik Grameri | 167 |
| 4.3. Bir Eleştiri Ölçütü Olarak Gelenek..... | 175 |
| 4.4. Şiir Gelenek İlişkisi ve Divan Şiirinin Türk Şiir Geleneğindeki Yeri..... | 179 |
| 4.5. Gelenekli Şiir mi, Gelenekçi Şiir mi? | 191 |
| 4.6. Divan Şiirinin Çağdaş Şiirle İlişkisi | 199 |
| 4.7. Soyut Şiir-Somut Şiir..... | 206 |
| 4.8. Açıklık – Kapalılık ve Şiirde Anlam | 211 |
| 4.9. Öz-Biçim İlişkisi ve Divan Şiirinin Yapısı..... | 217 |
| 4.10. Mazmun-İmge..... | 223 |
| SONUÇ | 226 |
| KAYNAKÇA..... | 232 |
| ÖZGEÇMİŞ | 243 |

KISALTMALAR

bkz. : Bakınız

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

Haz. : Hazırlayan

C. : Cilt

S. : Sayı

s. : Sayfa

vd. : Ve diğerleri

ÖZET

Başlık: Divan Edebiyatı Eleştirilerinin Eleştirisi (1860-1970)

Yazar: Mehmet Mustafa Örucü

Danışman: Prof. Dr. Bayram Ali Kaya

Kabul Tarihi: 01/08/2022

Sayfa Sayısı:v (ön kısım) + 243 (ana kısım)

Bu çalışmada öncelikle eleştirinin tanımı ve tarihsel gelişimi kavramsal bir çerçevede ele alındıktan sonra modern anlamda eleştiriyi ortaya çıkaran kimi felsefi, sosyo-kültürel, bilimsel ve tarihsel nedenler üzerinde durulmaktadır. Ayrıca Divan edebiyatında bir şiir eleştirisi olup olmadığı meselesi ana hatları ile irdelenmektedir.

Böylece tezimize teorik bir zemin oluşturduktan sonra Tanzimat'tan beri modern Türk edebiyatında her zaman tartışmalı bir konumda bulunan Divan edebiyatı eleştirilerinin arka planında yer alan zihniyet değişiminin, eleştirilere yansımaları daha iyi aktarabilmenin imkânını bulduk.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Tanzimat'tan İkinci Meşrutiyet'e kadar Divan edebiyatına yöneltilen eleştirileri, mutlak dünyanın parçalanması ve bunun Osmanlı'ya etkisi neticesinde yaşanan siyasal ve kültürel değişimler ışığında analiz etmeye çalıştık.

Üçüncü bölüm 1908'den 1950'ye kadar Divan edebiyatı eleştirilerini kapsamaktadır. Bu dönemde, mutlak dünya algısının dağılması, buna bağlı olarak mutlak yönetim biçimlerinin parçalanması, ortaya çıkan yeni ulusal politik birimlerin tebaadan vatandaşa gelinen süreçte edebiyatı yeni bir kimlik inşasında araçsallaştırması gibi bazı olay ve olgular üzerinden Divan edebiyatının nasıl ötekileştirildiği konusuna değinilmektedir.

Son bölümde ise hem dünyada hem de Türkiye'de yaşanan kimi siyasal, sosyolojik ve sanatsal hadiselerin Türkiye'de edebiyatçı ve eleştirmenlerin edebiyata bakışını değiştirmesi paralelinde Divan edebiyatının da yeni bir gözle, yeni bir solukla yeniden değerlendirilmeye başlandığı gerçeği analiz edilmektedir. Divan edebiyatının modernleşme ile birlikte merkezin dışına itildiği ve II. Dünya savaşı sonrasında modernleşmeye duyulan inancın hızla zayıflamasıyla beraber tekrar merkeze doğru çekildiği bir sürecin izleri sürülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Divan Edebiyatı, Eleştiri, Mutlak Dünya, Öteki, Gelenek

ABSTRACT

Title of Thesis: Criticism of Critiques about Divan Literature (1860-1970)

Author of Thesis: Mehmet Mustafa Örüü

Supervisor: Prof. Dr. Bayram Ali Kaya

Accepted Date: 01/08/2022 **Number of Pages:** v (prefaces) + 243 (main part)

The definition and historical process of criticism are, first of all, discussed in a conceptual framework, and then some philosophical, socio-cultural, scientific, and historical reasons that reveal criticism in the modern sense are emphasized in this study. Furthermore, the issue of whether there is poetry criticism during the period of Divan literature is addressed with its main lines.

Thus, after setting up a theoretical basis for our thesis, we found the opportunity to better convey the reflection of the mentality change in the background of the criticism of Divan literature, which has always been in a controversial position in modern Turkish literature since the Tanzimat.

In the second part of our study, we tried to analyze the criticisms of Divan literature from the Tanzimat to the Second Constitutional Monarchy in light of the political and cultural changes experienced as a result of the disintegration of the absolute world and its effect on the Ottoman Empire.

The third part covers the criticism of Divan literature from 1908 to 1950. In this period, the subject of how Divan literature was marginalized through some events and phenomena such as the disintegration of the absolute world perception, the disintegration of the absolute forms of government, and the instrumentalization of literature in the construction of a new identity in the process of coming from “tebaa” to the citizens.

In the last part, the fact that Divan literature has started to be reevaluated with a new eye and a new breath is analyzed in parallel with the fact that some political, sociological, and artistic events both in the world and in Turkey have changed the perspective of literary critics and critics on literature in Turkey.

There are traces of a process in which Divan literature was pushed out of the center with modernization and retreated to the center with the rapid weakening of the belief in modernization after the second world war.

Keywords: Divan Literature, Criticism, Absolute World, Tradition

GİRİŞ

Batı'da modern anlamda eleştirinin ortaya çıkışı, yaşanan bazı siyasi ve toplumsal dönüşümlerle eş zamanlı olmuştur. Siyasi ve toplumsal dönüşümler de felsefe ve bilimdeki kimi çığır açıcı fikirlere ve keşiflere dayanmaktadır. Dolayısıyla eleştiriye sadece edebiyat ve sanatla sınırlı bir çerçeveden bakmamak gerekir. Sanat ve edebiyatla ilgili eleştirilerin arka planındaki sosyo-kültürel, siyasi ve ekonomik dönüşümleri, felsefi düşünceleri, bilimsel buluşları irdelemeden eleştiriye sadece sanat veya edebiyatla sınırlı bir olgu olarak ele almak bizi eksik hatta yanlış sonuçlara götürecektir.

Bizde modern anlamda bir sanat veya edebiyat anlayışının ortaya çıkışı Tanzimat ile birlikte olmuştur. Dolayısıyla klasik dönemde Divan edebiyatında poetik zeminde kendine mahsus ölçüleri ve kaynakları olan eleştiri bu dönemle birlikte arka planında politik arzu, amaç ve gayelerin olduğu ve bu yönüyle de özerk olmayan bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu Divan edebiyatı eleştirileri olduğunda bu husus daha belirgin bir biçimde kendini göstermektedir. Çünkü Divan edebiyatı bir yönüyle modernleşmenin karşı çıktığı ve yıkmak istediği bir değerler dünyasının edebi ifadesi diyebiliriz. Bilindiği üzere on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı'nın en sancılı dönemlerinden biridir. Bir yandan Batı karşısında sürekli alınan yenilgiler diğer yandan Batı'da ortaya çıkan yeni fikirler devletin varlığını ve yaslandığı değerler dünyasını temelden sarsmaktadır. Çöküşü durdurmak için Batı'ya gönderilen kadroların oradan modernleşmeci düşünce ve fikirlerle dönmesi çöküşü durdurmak bir yana daha da hızlandırdığı söylenebilir.

Aydın bürokratların siyasal taleplerini gerçekleştirmek için edebiyatı bir araç olarak görmesi Divan edebiyatı tartışmalarını da beraberinde getirmiş ve Türk edebiyatında eleştiriye politik bir zemine taşımıştır. Bu tartışmalar yaklaşık yüz yıl boyunca kalıplaşmış birtakım yargılar olarak Divan edebiyatı üzerindeki gölgesini sürdürmüştür. Bu eleştirel yargıların arka zeminindeki zihniyet değişimi irdelenmeye muhtaçtır.

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmada 1860'tan 1970'e kadar Divan edebiyatına yöneltilen eleştiriler, arkasında yatan zihniyet değişimi bağlamında analiz edilmektedir. Bir nevi eleştirinin eleştirisi yapılmaktadır.

Başka bir ifadeyle 1860'tan 1970'e kadar Divan edebiyatı eleştirilerinin arkasındaki zihniyet değişimini ve bu değişimin eleştirilere nasıl yansıdığını ortaya koymaya çalıştık. Çalışmamızın üst sınırı olarak 1970'i belirlememizin sebebi bu dönemden sonra Türk edebiyatında post modernizmin kendini göstermiş olmasıdır. Post modernizmi bu çalışmaya durak noktası olarak seçmemizin nedeni bu edebi anlayışla beraber Divan edebiyatının farklı eleştiri ve yorumlara tabi tutulmasıdır. Dolayısıyla 1970 sonrası eleştirilerin başka müstakil bir çalışmanın konusu olması gerekmektedir

Çalışmanın Önemi

1960'a kadar Divan edebiyatı eleştirileri ile ilgili dört doktora tezi yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalar incelendiğinde her birinin son derece ciddi emek ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Divan şiiri eleştirisi çalışmak isteyenlerin öncelikli olarak başvurması gereken akademik çalışmalar olduğunu söylemek gerekir. Bu çalışmalarda dikkatimizi çeken bir diğer husus Divan şiiri eleştirilerinin edebiyatın merkezde olduğu bir bakış açısı ile incelenmiş olduğudur. Ayrıca, her ne kadar çalışmaların kapsamını belirleyen başlangıç ve bitiş tarihleri tarihimizdeki önemli kırılma anları ile belirlenmiş olsa da bu çalışmaların farklı akademisyenler tarafından yapılmış olması, Tanzimat'tan beri Divan şiirine yöneltilen eleştirilerin arka planındaki siyasi, sosyolojik ve felsefi değişim ve dönüşümlerin bütünlüklü çerçevesinin çizilmesinde bir açık olduğu kanaatine vardık. Bu açığın ortaya konulması sadece Divan edebiyatı eleştirilerinin değil genel anlamda Türk edebiyatında eleştirinin boyutları ve mahiyeti hakkında fikir verecektir.

Çalışmanın Amacı

Türkiye'nin modernleşme sürecinde aydınların, sanatçıların, eleştirmenlerin yaşadığı zihniyet değişiminin Divan edebiyatı eleştirilerine nasıl yansıdığının değerlendirilmesi bu çalışmanın teorik ve kavramsal ilgi alanını oluşturmaktadır. Bu bakımdan, bu çalışma, söz konusu dönemdeki eleştirilerin kronolojik bir sıra ile tasnif ve tahlilini yapmak yerine modern Türk edebiyatının şekillenmesinde önemli rol oynayan, başka bir ifadeyle, modern Türk edebiyatı kanonunun oluşmasında etkili olan isimlerden hareketle hem dünyada hem Türkiye'de yaşanan siyasi, sosyolojik, felsefi ve bilimsel değişim ve dönüşümlerin edebiyata ve sanata, özellikle de Divan edebiyatı eleştirilerine yansımalarını ortaya koyma amacı taşımaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Birinci bölümde-*Eleştiri* öncelikle eleştirinin kavramsal çerçevesini oluşturmak suretiyle tarihsel gelişimi içinde modern eleştirinin ortaya çıkışına etki eden bazı önemli olay ve olgulardan bahsedildi. Bunun yanı sıra klasik dönemde Divan edebiyatında eleştiri olup olmadığı meselesini ana hatları ile vermeğe çalıştık. Bu dönemde, modern anlamıyla bir eleştiri olmadığı ancak kendi dönemi içinde yine kendine mahsus birtakım ölçütleri ve kuralları olan bir eleştiri anlayışının var olduğu kanaatine tezimizin bu bölümünde yer verdik.

Tezimizin ikinci bölümü-*Mutlak Dünyanın Parçalanması*- Tanzimat'tan İkinci Meşrutiyet'e kadar Divan şiirine yapılan eleştirileri kapsar. Bu bölüme böyle bir isim verilmesinin nedeni Avrupa'da yaşanan felsefi ve bilimsel gelişmeler neticesinde rasyonalitenin hayatın her alanına hâkim olması ve hayatın merkezine akli koyan birey ve toplumun, siyasal yönetimlerle yeni bir ilişki biçimi geliştirmiş olmasıdır. Batı aydınlanması dediğimiz hadise kısaca bundan ibarettir. Rasyonalite önce Batı'yı daha sonra neredeyse bütün dünyayı yeni siyasal yönetim biçimlerine gebe bırakmıştır. Fransız İhtilali bu dönüşümün önemli bir kavşak noktası olarak tarih kitaplarında kendisine yer bulur. Önce bir cümleyle bu yeni siyasal yönetim modelinin ne olduğunu ifade edip sonra eski siyasal yönetim biçimleri üzerinde kısaca duralım. Modern ulus devletler. Modern ulus devletlerden önce dünyada hâkim olan yönetim biçimleri krallıklar ve imparatorluklar idi. Kral veya imparator gücünü tanrıdan almak suretiyle kutsal ve mutlak bir iradeye sahipti. Dolayısıyla mutlakıyetçi bir yönetim biçimi söz konusu idi. Bu yönetim biçimi aynı zamanda hem bireyin hem de toplumun aslında dünya görüşünü yansıtmaktaydı. Netice olarak birey, toplum ve siyasal yönetim üzerinde mutlak bir iradenin sorgulanamaz bir etkisi vardı. Kral veya imparator bu mutlak iradenin yeryüzündeki bir nevi temsilcisi konumunda idi. Tabi, siyasal irade de mutlak iradeye bağlı kaldığı sürece meşruiyetini muhafaza edebiliyordu.

Batı aydınlanması ile bu mutlak dünya algısı yıkılmaya başlamıştır. Bunun Osmanlı imparatorluğuna yansımaları kaçınılmaz olmuştur. Saray bunun etkilerini en aza indirmek için kimi adımlar atarken, attığı bu adımların her seferinde kendisine olumsuz geri dönüşleri olmuştur. İmparatorluğu dağılmaktan kurtarmak için Tanzimat Fermanını ilan etmesi, Batılı eğitim görmüş veya çeşitli vesilelerle Batıya gitmiş Osmanlı entelijansiyasını ve bürokratlarını daha da heveslendirmiştir. Nedir bu heves? Padişahın mutlak iradesine hâkim olmak. Batı'da örneklerini gördükleri yönetim modelini

Osmanlı'ya da uygulamak suretiyle Batı karşısında yaşanan gerilemeden kurtulmanın mümkün olabileceği fikrinde idiler. Ön gördükleri yönetim modeli, halkın daha önce hiç alışkın olmadığı bir model olduğu için öncelikle bir kamuoyu yaratılması gerekiyordu, peki ama nasıl? İşte bu noktada edebiyatın önemli bir misyon üstlenmesi gerektiğini düşündüler. Edebiyat, padişahın iradesini bürokratlar ve halkla paylaşması anlamına gelen parlamenter sistemin, halkın bilinçaltına yerleşmesi ve sonra güçlü bir talebe dönüşmesi için eğitici bir fonksiyon üstlenmeliydi. Osmanlı bürokrat-sanatçıları yüzlerini bu gaye ve hevesle Divan şiirine çevirdiğinde Divan şiirinin, bırakın bu gayeye uygun bir araç olarak kullanılması, yaslandığı değerler dünyası bakımından ve yapısal özellikleri bakımından mutlak iradenin sanatsal bir ifadesi olduğunu fark ettiler. Tanzimat'tan İkinci Meşrutiyet'e kadar Divan şiirine yöneltilen eleştirileri belli başlıklar altında toplayarak, ilk bakışta edebi veya poetik görünen bu eleştirileri, arkasında yatan siyasi, felsefi ve içtimai olgu ve kavramlarla beraber analiz etmeğe çalıştık.

Yirminci yüzyılın başına gelindiğinde mutlak yönetimlerin hızla tarih sahnesinden çekildiği müşahade edilmektedir. Modernitenin hayatın merkezine akıllı ve bireyi koyması neticesinde mutlak dünya algısı yıkılmış yerine parçalanmış bir dünya bırakmıştır. Bu durumun siyasal alandaki yansıması yukarıda da değinildiği üzere imparatorluk ve krallık gibi mutlakiyetçi yönetim biçimlerinin yerini bireyle veya vatandaşla doğrudan temas kuran ulusal devletlere bırakması olmuştur. Osmanlı örneğinde, bilindiği üzere, mutlak iktidar ile toplum arasındaki bağı kuran "millet sistemi" vardı. Bu bir nevi mutlak iradeye dayanan bir toplum sözleşmesi idi. Dolayısıyla herkes kendi kutsalları üzerinden siyasal irade ile bağ kurmuştur. Modernite bu kutsallara ölümcül bir darbe vururken diğer yandan insanlara yeni kutsallar vaat ediyordu. Bu kutsalların başında da ulus ve bunun üzerinden teşekkül eden yeni bir siyasal yönetim biçimi olan ulus devlet gelir. Ancak bu kutsallar Osmanlı örneğinde olduğu gibi halka çok yabancıydı. Bu noktada parçalanmış dünyaya tutunabilmek ve tarih sahnesinden yok olmamak için yeni bir kimlik inşa edilmesi zorunluluğu vardı. Önce ulusal değerler üzerine yeni bir kimlik inşa edilecek daha sonra bu bilince sahip kalabalıkların bir araya gelmesi ile halk meydana gelecek ve böylece ulus devlet inşa edilecekti.

Yaşanan siyasal ve sosyolojik değişim hayatın her alanında olduğu gibi dil ve edebiyatta kendisini göstermiştir. Hatta bir yönüyle diğer alanlardan daha fazla kendini göstermiştir, diyebiliriz. Şöyle ki dil ve edebiyat ulusal değerlerin başında gelen bir öge olarak

tanımlanmış ve ulusal değerlerin bireylerde temerküz edip milli kimlik inşa edebilmesinin vazgeçilmez bir vasıtası olarak tavsif edilmiştir. Dolayısıyla dil ve edebiyat bir yandan ulusal değerler çerçevesinde yeniden tanımlanmış diğer yandan bu değerlerin taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak araçsallaştırılmıştır. Bu doğrultuda dile büyük önem verilmiştir. Osmanlı Türkçesi gibi heterojen bir yapıya sahip bir dilin homojen yapıya sahip bir ulus devleti temsil etmemesi gerektiği düşünülmüştür. Bu düşüncenin altında bir takım filolojik hassasiyetler bulunmakla beraber en önemli gayenin başkaca olduğu kanaatindeyiz. Özellikle birinci dünya savaşından sonra imparatorluktan geriye sadece Anadolu coğrafyası kalmıştır. Anadolu insanına hitap edecek bir dilin diğer dillerin unsurlarından arınmış sade bir Türkçe olması, milli kimlik ve ulusal devlet inşasında pratik bir avantaj sağlayabilirdi. Dahası, Anadolu köylüsünün günlük hayatında kullandığı Türkçeyi esas almak edebiyatın da sadeleşmesini ve halkla iç içe olmasını zorunlu kılıyordu.

Bu zorunluluk edebiyatın yeniden gözden geçirilmesini ve bazı “seçme ayıklama” işlemlerine tabi tutulmasını beraberinde getirmiştir. Bundan hareketle, Divan edebiyatı ve halk edebiyatı yeniden tanımlanmış ve konumlanmıştır. Bu gerçeklerden mühlhem tezimizin üçüncü bölümünü “*Parçalanan Dünyaya Tutunma Telaşı Yahut Ulusal Edebiyatın İşası*” şeklinde isimlendirmeyi uygun gördük. Yukarıda özet geçilen siyasal, sosyolojik ve filolojik gerçekler ışığında Divan edebiyatının eleştirildiğini hatta ötekileştirildiğini gördük. Diğer taraftan halk edebiyatının, ulusal değerler ışığında yeniden tanımlanmak suretiyle, Divan edebiyatının yerine merkeze alındığını ve Divan edebiyatının, mutlak dünyaya ait taşıdığı bütün değerlerle birlikte nasıl ötekileştirildiği ve merkezin dışına itildiği tezimizin bu bölümünde değerlendirilmeye tabi tutuldu.

Birinci dünya savaşı ve takip eden yıllar, modernitenin salık verdiği değerlerin sanat ve edebiyat alanında ciddi biçimde Batı’da eleştirildiği yıllardır. Akıl ve birey merkezli bir dünya tasavvurunun yeryüzünde cennet inşa etmek bir tarafa dursun insanlığı felaketin eşiğine getirdiğini gören sanatçılar yeni arayışlara girmişlerdir. Bu arayışlarda özellikle aklın ikinci plana itildiği görülmektedir. Dış dünyaya açılan ve rasyonallite üzerinden kendisini, doğayı tanımlayan bireyden çok, kendi içine kapanın ve sezgi ile anlam arayışına çıkan birey anlayışının sanat ve edebiyatta varlık gösterdiği görülmektedir. Akıl birçok alanda olduğu gibi sanat ve edebiyatta başat bir konumda kendine yer bulurken, yirminci yüzyılın başında yaşanan savaşların büyük etkisiyle, artık istenmeyen bir öge

hatta cephe açılan bir düşman gibi algılanmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, gerçeküstücülük, Dadaizm, Letrizim ve Kübizm gibi sanat akımlarında sanatçılar mümkün olduğunca rasyonel aklın dinamiklerini yıkan ve bu dinamiklere dayanan anlamı dışlayan bir anlayış ortaya koymuşlardır. Bu sanat akımlarının edebiyatımıza yansması, genelleme yapmak gerekirse, 1950'lerden sonra olmuştur.

Batı'da modernite ve rasyonalitenin eleştirilmeye başlandığı yirminci yüzyıl başlarında biz, bu değerlerin şekillendirdiği bir edebiyat anlayışını devletin bazı imkânlarını da kullanarak merkezileştirme gayreti içinde olmuştuk. Böyle bir perspektiften Divan şiiri tanımlanarak ötekileştirilmiştir. Ancak ikinci dünya savaşından sonra bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de siyasal yönetim biçiminde değişim olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında her ne kadar çok partili hayata geçmek için bazı girişimler olduysa da ancak ikinci dünya savaşından sonra bu gaye gerçekleşmiştir. Daha demokratik, özgür ve çoğulcu bir hayat vaat eden Cumhuriyetin ilk kadroları zamanla baskıcı bir rejim sergilemişlerdir. Bunun dil ve edebiyattaki yansımalarını üçüncü bölümde mümkün olduğunca vermeye çalıştık. Sonuç olarak ikinci dünya savaşının sonuna gelindiğinde Türkiye'de her alanda olduğu gibi edebiyatta da azami bir sıkışmışlık vardı ve iktidarın Demokrat Partiye geçmesi bu sıkışmışlığı siyasal anlamda geçici de olsa kısmen rahatlatmıştır.

Edebiyat alanında ise Garip hareketinin ilk tepki olduğu kanaatindeyiz. Garip hareketinin eleştirilerine bakıldığında görünürde daha çok geleneksel edebi değerlere hücum edildiği görünse de yarattığı yıkım neticesinde, sanat ve edebiyatın, politik argümanlardan bağımsız, poetik hassasiyetlere dayanan yeni yaklaşım tarzlarına açılmasına vesile olduğunu görüyoruz. Bu açılımın yaşanmasında yukarıda kısaca bahsettiğimiz ve birinci dünya savaşı dolaylarında Batı'da ortaya çıkan sanat akımlarının da etkisi çok büyük olmuştur. Dolayısıyla bu dönemde edebiyat ve sanat; akıl, anlam, gelenek, soyut, somut, öz, biçim gibi poetik kavramlar üzerinden yeniden anlaşılmaya çalışılmıştır. Zorunlu olarak Divan şiirinin de bu kavramlar ışığında yeni bir eleştiriye tabi tutulduğunu görüyoruz. Bundan dolayı tezimizin son bölümüne *Batı Cephesinde Değişen Bir Şey Var* ismini koyduk. Bu çerçevede takriben 1950- 1970 arasını kaplayan bir zaman diliminde Divan şiirine yöneltilen eleştirileri anlamaya çalıştık.

1. BÖLÜM: ELEŞTİRİ

1.1. Eleştirinin Tanımı, Tarihsel Gelişimi ve Kavramsal Çerçevesi

Eleştirinin, eğer varsa, doğru bir tanımını yapabilmek için öncelikle terimin etimolojik kökenlerine eğilmek gerekir. Rahim Er, Arapların, günümüzde kullandığımız eleştiri kavramına karşılık olarak “nakd”, “intikād” ve “tenakkud” kavramlarını kullandığını ve bu kavramların madeni paranın gerçeğini sahtesinden ayırmak anlamına gelmesinin yanı sıra poetik anlamda sözün güzel ve kusurlu taraflarını ortaya çıkarmak gibi bir anlam içerdiğini belirtir.¹ Fars edebiyatında da eleştiri için Arapçadan “nakd” kelimesinin ödünç alındığı görülmektedir. Rıza Kurtuluş, Fars edebiyatında tenkidin “nakd-i edebi” başlığıyla ele alındığını ve edebî tenkitte amacın, eserin sadece yanlış, noksan ve kusurlu taraflarını gözler önüne sermek olmadığını, okuyucunun eseri her yönüyle değerlendirmesine katkı sağlamak olduğunu ifade eder.² Ömer Faruk Huyugüzel, İngilizede “criticism”, Fransızcada “critique” ve Almandada eleştiri için kullanılan “kritik” terimlerinin, eski Yunancada “yargılayıp hüküm verme veya ayırt etme (temyiz etme)” anlamına gelen “kritikos” kelimesinden türetildiğini aktarır.³ Kavramın tanımının, etimolojik kökenlerinden hareketle, iki temel dayanak üzerinden yapıldığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla eleştiri, öncelikle bir eserin eksik, kusurlu ve yanlış taraflarının, iyi ve güzel yönlerinden ayrışmasını sağlayacak ölçüde bir analiz içermek zorundadır. Bu analiz eleştirinin temel dayanağı olmakla beraber yeterli olmamaktadır. Çünkü yukarıdaki açıklamalardan hareketle eleştirinin, aynı zamanda, bu analizler doğrultusunda okuyucuyu etkilemeye yönelik bir yargıyı da bildirmesi-ikinci dayanak-gerektiği anlaşılmaktadır.

Tanzimatçıların kullandıkları tenkit ve daha sonra Cumhuriyet döneminde Türkçenin sadeleşmesi yönünde yapılan çalışmaların bir ürünü olarak kullanılan eleştiri terimi, yukarıda saydığımız terimlerin karşılığı olarak kullanılmıştır. Eski Türk edebiyatında

¹ Rahmi Er, “Tenkit”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C. 40, s. 458, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011)

² Rıza Kurtuluş, “Tenkit”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C. 40, s. 46, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011)

³ Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, (Ankara: Dergâh Yayınları, 2018), 148.

sözün kusurlusu ile kusursuzunu birbirinden ayırt etmek için “nakd” ifadesi kullanılırken bunun ilmüne de “ilm-i nakd” denilmiştir.⁴ Abdullah Uçman, Tahirülmevlevî’nin nakdi “nazmın kusurlarını bildiren ilmin adı” olarak tarif ettiğini, Muallim Nâci’nin de ilm-i nakd ile meşgul olan nakkâdî “şî‘r-i bî-aybî şî‘r-i ma‘yûb meyânından tefrik eden kişi” olarak nitelediğini aktarır.⁵ Tanzimat ile birlikte Fransız edebiyatı başta olmak üzere Batı edebiyatlarını yakından tanımaya gayret eden sanatçı ve aydınlar kritik kelimesinin karşılığı olarak ilk başlarda farklı tekliflerde bulunmuşlardır. Örneğin, “Namık Kemal, Fransızca “critique” karşılığı olarak ilkin “muhâkeme”, daha sonra da “muâheze” terimini kullanmıştı. Ancak her iki terim de yaygınlaşma imkânı bulamamış, daha sonra Tanzimat yazarları “nakd” kökünden çeşitli vezinlerde kelimeler üreterek bunları kullanmak yoluna gitmişlerdir.”⁶

Tenkid, tenakkud, intikad, tenkad gibi kelimeler nakd kökünden türetilerek kritik kelimesine karşılık olarak ileri sürülmüştür. İlginç bir biçimde bu tekliflerden Arapça kelime türetme kurallarına uymayan “tenkid”, sürekli itiraz görmesine rağmen diğer teklif edilen kelimeleri unutturarak etki ve kullanım alanını genişletmiştir. “Söz gelişi Servet-i Fünûn döneminde hem intikad hem de tenkid kullanılmakla birlikte daha çok tenkit tercih edilmiş ve bu terim II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde uzun bir süre yaygın bir şekilde kullanılmıştır.”⁷

“Edebî eleştiri her millette ilk zamanlar eleştirmenin zevkine ve eserden edindiği izlenime göre değişen naturel ve subjektif eleştiri niteliğinde iken zamanla gelişerek belirli ölçü ve yöntemleri, objektif kriterleri olan bilimsel bir disiplin hâline gelmiştir.”⁸ Er’in, TDV İslam Ansiklopedisinde “Tenkit” maddesinde eleştiri için kullandığı bu ifadelerden anlaşılıyor ki eleştiri ilk zamanlar çeşitli şair ve filozoflar tarafından yapılan birtakım kişisel görüş ve değerlendirmelerden ibaret iken tarihsel süreç içerisinde aklın merkezde olduğu bilimsel bir disipline dönüşmüştür. Bu bakımdan edebiyatımız üzerindeki etkileri

⁴ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, s. 148.

⁵ Abdullah Uçman, “Tenkit”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C. 40, s. 462. (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011)

⁶ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 148.

⁷ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, 148-149.

⁸ Er, “Tenkit”, 458.

de dikkate alınarak, Antik Yunan, Arap ve Fars edebiyatlarında eleştirinin tarihsel kökenleri üzerinde kısaca durmak faydalı olacaktır.

Şairleri en eski eleştirmenler olarak gören Şeriatî, edebiyat eleştirisinin tarihsel olarak edebiyattan önce geldiğine işaret eder. Dolayısıyla, Arap edebiyatında da en eski eleştirmenlerin yine şairler olduğunu ifade eder. Dâhi sanatçılar için, şairlerin şiirlerini eleştirmeleri için panayırarda çadırlar kurulduğunu aktararak hiç şüphesiz bir şairin doğal olarak bir eleştirmen olması gerektiği gerçeğini vurgular.⁹ Birçok kaynakta İslamiyet'ten önce cahiliye dönemi Arapları arasında edebiyatın yaygın olduğu ve toplumsal rolünün güçlü olduğu bilgisi yer almaktadır. Er, cahiliye dönemi Arap edebiyatındaki şiirin bu denli canlı ve gelişmiş olmasını edebî eleştirinin de aynı oranda gelişmiş olma ihtimaline bağlayarak; söz konusu dönemde Mekke yakınlarında kurulan Ukaz panayırının, şiirsel ve eleştirel faaliyetler için elverişli, canlı bir edebî muhit teşkil ettiğini, o dönemden günümüze şiir örneklerinin taşındığını ve bunlara “Muallaka-i Seb'a” (Yedi Askı) denildiğini hatırlatır.¹⁰ Buna rağmen, “ne Câhiliye döneminde ne de IV. (X.) yüzyıla kadarki süreçte kaynaklarda benzer tarzda başka bir eleştiriye yer verilmemesi düşündürücüdür.”¹¹ Araplar arasında bu kadar yaygın ve gelişmiş bir şiir zevki, tarihi kaynaklarda şiir eleştirisine dair çok fazla bilgi kııntısı olduğu hâlde Batı tarzında edebiyat eleştirisi bağlamında değerlendirilen ilk esere ancak onuncu yüzyılda rastlanılmaktadır.

Aristo'nun eserlerinin, Avrupalılardan önce Araplar tarafından tercüme edildiği ve modernleşmeden önce İslam medeniyetinin kültür hafızasına kazandırıldığı tarihçilerin üzerinde hemfikir olduğu bir konudur. Aristo'nun sanat üzerine kaleme aldığı *Poetika* adlı eserinin söz konusu dönemde İslam dünyasında belagat ve şiirin, mantığın bir parçası olarak kabul edilmesinden ötürü edebî eleştiri bağlamında değil mantık ve felsefe açısından değerlendirmeye tabi tutulduğuna dair yaygın bir kanaat vardır. Ancak, Ayşe Taşkent *Güzelin Peşinde Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik* adlı çalışmasında bu yaygın kanaatin yanlışlığına dikkat çekerek Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'ün estetik

⁹ Ali Şeriatî, *Sanat*, (İstanbul: Fecr Yayınları, 2008), 106.

¹⁰Er, “Tenkit”, 458.

¹¹ Er, “Tenkit”, 459.

düşüncelerini “estetik”, “güzellik felsefesi”, “sanat felsefesi”, “sanat eleştirisi”, “sanat tarihi” ve “sanat bilimi” ile ilişkilendirerek belagat ve mantığın sınırları dışına genişleyen kuramsal bir çerçeve ortaya koyar.¹²

İran medeniyetinde edebiyatın çok önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Bu alanda dünya çapında önemli şahsiyetler yetiştirmiş, şiir zevki yüksek bir toplum olmasına rağmen İran’da da edebiyat eleştirisinin çok eski tarihlere kadar uzanmadığı iddia edilir. Kurtuluş, İslamiyet öncesi Fars edebiyatında edebî tenkit hakkında yeterli bilginin bulunmadığını, edebî tenkit fikrinin ancak İslamiyet sonrası ortaya çıktığını iddia eder. Bu iddiasına Ebû Mansûr Muhammed b. Abdürrezzâk’ın dört müellife yazdırdığı *Mukaddime-i Şâhnâme-i Ebû Mansûrî* adlı eseri dayanak gösterir.¹³

Modern döneme kadar Batı’da edebiyat ve sanat üzerinde Aristo’nun yıkılması güç bir etkisi olmuştur. Öyle ki klasik dönem neredeyse Aristo’nun görüşleri üzerine inşa edilmişti. Bilindiği üzere Aristo, birçok alanda olduğu gibi edebiyat ve eleştiri alanında da felsefede izlediği yöntemi takip ederek bazı ilke ve kurallar ortaya koyar. Dolayısıyla, Batı’da edebiyat eleştirisinin tarihçesi Antik Yunan’a kadar gitmektedir. Aristo, edebî eleştirinin ilk örnekleri sayılan *Poetika* ve *Retorik* kitaplarında edebiyat ve sanat hakkındaki görüşlerine yer verir. Bu eserlerden ikincisinin tamamı günümüze kadar ulaşmışken birincisi yani *Poetika*’nın ancak yarısı bugün elimizde bulunmaktadır. Bununla beraber, Batı’da edebiyat eleştirisinin kaynağını Aristo öncesine götüren araştırmacıların olduğunu da ayrıca zikretmek gerekir. Şeriatî, Antik Yunan’da ilk eleştirmenin, üç trajedi şairi “Aechyle”, “Sophokles” ve “Eurupides” i eleştirmek için kaleme aldığı *Kurbağalar* adlı eseriyle tiyatro yazarı Aristophanes olduğunu iddia eder.¹⁴

Aristo’nun görüşleri, yeni bir sanat sisteminin¹⁵ yavaş yavaş şekillenmeye başladığı 17. yüzyılda bile çiğnenmesi suç sayılan ilkelere dönüşmüştü. Buna örnek olarak Corneille’nin *Le Cide* romanını gösterebiliriz. Bu roman Aristo’nun üç birlik kuralına

¹² Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd’de Estetik*, (İstanbul: Klasik Yayınları, 2012), 7.

¹³ Kurtuluş, “Tenkit”, 461.

¹⁴ Şeriatî, *Sanat*, 106.

¹⁵ Bu konuda detaylı bilgi için Larry Shiner’in *Sanatın İcadı* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004) adlı eserine bakılabilir.

uymadığı için eleştirilenler tarafından şiddetle eleştirildi. “Aristo, etkisini Orta Çağ boyunca korudu. Sanat Dünyasında hiçbir tartışma Aristo’nun görüşleri ile kanıtlanmadıkça bitmiyordu. Bu yüzden Corneille bu suçlama karşısında âciz kaldı. Neticede Fransız Akademisi onu yargıladı ve tiyatrosunun incelenip Aristo’nun üç ilkesinden uzaklaştığı noktaların tespit edilmesi için bir heyet oluşturdu”¹⁶ Günümüz modern sanat sisteminin oluşmasında önemli yeri bulunan Fransız Akademisinin bile Corneille yargılaması Aristo’nun edebiyat eleştirisi üzerindeki etkisinin ne kadar güçlü olduğunu kanıtlamaktadır.

Aristo’nun mimesis (taklit) eksenli eleştiri anlayışının, 18. yüzyılın sonuna kadar eleştiri dağarcığının seçkin bir ögesi¹⁷ olarak sanat ve edebiyat üzerindeki kırılması güç etkisinin devam etmesi, dört başı mamur bir estetik disiplinin varlığını ispatlamaya yeter mahiyette değildir yine de. Çünkü Aristo ilgi ve çalışmalarını daha çok “theoria” ve “praxis” üzerine yoğunlaştırmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz iki eseri dışında diğer eserleri “bilme” ve “eyleme” üzerinedir. Cevizci, Aristo’nun insan etkinliklerini bilme (theoria), eyleme (praxis) ve yaratma (poiesis) olmak üzere üçe ayırdığını ve yoğunluklu olarak dikkatini bilme ve eyleme etkinliklerine verdiğini, “poiesis” bağlamında duyuşal değer, güzellik ve yaratma konusunda bütünlüklü bir kuram geliştirmedeğini belirtir.¹⁸

Bütün Antik Yunan filozofları gibi Aristo da sanatın doğasında güzellik olduğunu, sanatın güzel olanı yansıtması gerektiğini düşünür. Bir şeyin güzel olup olmaması uyumlu olup olmamasına bağlıdır. O şey doğasına uyumlu olduğu müddetçe güzeldir. Dolayısıyla sanat doğal olanı, doğada olanı ve doğayı yansıtır veya başka bir ifadeyle taklit eder. Taklit etme duygusu, eğilimi veya isteğinin insanda verili olduğunu iddia eden Aristo’nun mimetik anlayışının temelinde güzellik düşüncesi yatmaktadır. Modern döneme kadar bu anlayış sanattaki hâkimiyetini korur. Fakat sonradan güzellikle beraber yücelik kavramı da estetik duyuşun ayrılmaz bir unsuru hâline gelecektir. Aristo’nun mimetik görüşü, hocası Platon’a aittir. Ancak Platon bu görüşü sanatı olumsuzlama bağlamında kullanırken Aristo, mimesis üzerinden tümele veya hakikate ulaşabileceğini söyleyerek

¹⁶ Şeriati, *Sanat*, 248.

¹⁷ M.H. Abrams, *The Mirror and The Lamb: Romantic Theory and The Critical Tradition*. (Oxford: Oxford University Press, 1953), 11.

¹⁸ Ahmet Cevizci, “Önsöz”, *Poetika*. (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 19.

sanata itibarını iade etmiştir. Bunun yanı sıra katartik bir sanat anlayışı geliştiren Aristo sanatın insan üzerindeki arınma (katharsis) etkisinin ahlaki boyutu olduğunu iddia ederek sanatı yüceltmıştır.

Aristo, *Poetika* eserinin girişinde şiir sanatı üzerinde konuşmak istediğini, bu sanatın ne olduğunu, hangi türlere sahip olduğunu, şiirin başarılı olabilmesi için konunun nasıl anlatılması gerektiğini, şiirin bölümlerinin ve bunların özelliklerinin neler olması gerektiği üzerinde durmak istediğini dile getirir. Şiir türlerini, taklit ettiği insanın ahlak ve erdem düzeyini göz önünde bulundurarak birbirinden ayırır. Aristo, insanın ahlaki özelliğini iyi ve kötü karşıtlığı üzerinden kurarak insanın “karakterleri bakımından iyi ya da kötü olarak birbirinden ayrıldığını” ifade eder.¹⁹ Bu durumda tragedya ve destan, ortalamanın üstündeki insanları taklit ederken, diğer yandan komedi ortalamadan daha aşağı düzeydeki insanı taklit etmektedir. Böylece Aristo, ahlaki ve psikolojik etkileri ele alarak sanatın arınma amacına hizmet ettiğini savunur. Özellikle tragedyada öncelikli gayenin insan ruhunun, tutkularından arınmasını sağlamak için acıma ve korku duygularını harekete geçirmek olduğunu ifade ederek şiire katartik bir işlev atfeder.²⁰ Buradan hareketle Aristo’nun sanat anlayışında estetik hazzın yanı sıra ahlaki işlevin de olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Onun görüşünde sanat, otonom olarak değil toplumsal fayda sağlayan bir varlık olarak karakter kazanır. “Çünkü onun gözünde sanat, ahlaki bir amacın gerçekleştirilmesine hizmet”²¹ etmelidir.

Aristo’nun eleştiri anlayışında sanatın doğasına ilişkin temel unsurun taklit olduğunu ifade etmiştik. Taklit edilecek konuların neler olacağı, taklidin hangi araç ve metotlarla yapılacağı hususları Aristo’nun sanatları birbirinden ayırmasında kullandığı temel kıstaslardır. “...sanatlar üç yönden birbirinden ayrılırlar. Bunlar taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesnelere ve taklit şeklidir.”²²

Aristo’nun sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerinin yüzeyselliği -modern dönemden günümüze- ortaya atılan birçok kuram ve görüşle bilinen bir hâle gelmiştir. Aristo’ya

¹⁹ Aristoteles, *Poetika*, (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 37.

²⁰ Aristoteles, *Poetika*, 44.

²¹ Cevizci, “Önsöz”, 29.

²² Aristoteles, *Poetika*, 35.

yöneltilen en büyük eleştirilerden biri sezgiyi tanımıyor oluşudur. “Aristo’nun eleştirisinde görülen en büyük kusur, mantıksal tasnife dayalı aklî metodunun sonucudur. Çünkü Aristo akılcı ve kıyasçı bir filozof olduğu için sezgiyi tanımaz. Aristo’nun çalışmasında görülen hayret verici titizlik, onun formel tasnif kurallarına aşırı bağlı kalmasından ileri gelmektedir. Ona göre edebiyat üç kısma ayrılır: Hikâye, şarkı ve tiyatro. Tiyatro, trajedi ve komedi olmak üzere iki türden oluşur. Edebiyat taklitten ibaret olup taklit de konu, araç ve yöntem bakımından sınıflandırılır.”²³ Bir kez daha vurgulamak gerekirse sanatın özünde taklit ve arınma olduğu görüşü uzun yıllar sanat ve edebiyat alanında hâkimiyetini korumuş ve sanatın ontolojisi ile ilgili tartışmalarda başvurulan önemli bir dayanak olmuştur.

1.1.1. Kamusal Alanın Modern Eleştiri Üzerindeki Etkisi

Avrupa’da, tarihi çok eskilere götürülebildiği hâlde, eleştirinin yaygınlaşması ve bir disiplin hâline gelmesi on yedinci hatta on sekizinci yüzyılları bulmaktadır. Orta sınıf burjuvazinin ortaya çıkışı bu canlanmada önemli rol oynamaktadır. Burjuva sınıfı ile mutlak devlet arasında Jurgen Habermas’ın deyimiyle kamusal bir alan meydana gelir. Sosyal kurumlar, dergiler, gazeteler, kafelerden oluşan bu kamusal alanda insanlar kendilerini ifade etme imkânı elde ettiler. Dolayısıyla Avrupa’da modern eleştirinin, mutlak devlete ve onun mutlakiyetçi söylem ve emirlerine karşı bir mücadeleden doğduğunu söyleyebiliriz.²⁴ Kamusal alanın ortaya çıkışı kamuoyunu da beraberinde getirmiştir. Diğer kamusal alanlarda olduğu gibi kafelerde insanlar bir araya gelerek fikir teatilerinde bulunmaya, gruplar oluşturmaya başladılar ve zamanla kamuoyunun sanattan edebiyata ve hatta politikaya kadar etkisi olan güçlü bir olguya dönüştüğü bilinmektedir.²⁵

Edebiyat ve sanat alanındaki gelişmeleri yakından takip eden bu yeni sınıfın algı ve kavrayışındaki çeşitlilik sanat ve edebiyatın yeniden şekillenmesini ve tanımlanmasını kaçınılmaz kılmıştır. Marc Fumaroli, bu yeni edebiyat cumhuriyetindeki merkez değişikliğinde boş zaman topluluğunun ve düşünce özgürlüğünün önemli rolü olduğunu belirterek diğer yandan söz konusu değişimin kamuoyunun yargısını oluşturmakla ve

²³ Şeriatî, *Sanat*, 153.

²⁴ Terry Eagleton, *The Function of Criticism*, (London: Verso Press, 1990), 9.

²⁵ Eagleton, *The Function of Criticism*, 15.

beslemekle kalmadığını, kamuoyuna eleştirel düşünceyi tattırdığını ifade eder.²⁶ Bunun kaçınılmaz bir sonucu olarak kamuoyunun ilgi ve eğilimleri, sanatsal üretimlerin hem niceliğini hem de niteliğini belirlemiştir. Larry Shiner, *Sanat'ın İcadı* adlı eserinde on yedinci yüzyılda, sanatçıların -yazar, besteci, ressam vs.- takipçilerinin, özgün talep ve beğenilere sahip az sayıda uzman ve amatörden ibaret olduğunu, ancak on sekizinci yüzyıla gelindiğinde dinî olmayan konser, resim sergisi ve edebiyat eleştirisi gibi yeni sanat kurumlarının da katkılarıyla karmaşık ve sayıca hacimli bir kamuoyunun oluştuğunu ve bu artan çeşitliliğin, bilinen sanat terimlerinin yeniden tanımlanmasını zorunlu hâle getirdiğini iddia eder.²⁷ Eagleton, edebiyat tartışmalarındaki bu değişimde işlevsel bir sapma olduğunu belirtir. Yazara göre daha önce bu gibi tartışmalar, aristokratların salonlarında dalkavukluk yapan sanatçıları meşrulaştırmak için yapılırken artık orta sınıf arasında politik tartışmalara kapı aralayan bir alana dönüşmüştür.²⁸ Konuyu, Eagleton gibi sınıf çatışması üzerinden değerlendiren Shiner, meselenin çok daha derinlikli olduğunu vurgulayarak eleştirilerin, edebiyat hakkında kim karar verecek, seçkinler sınıfı mı yoksa yeni belirmekte olan sanat kamuoyu mu? sorusu etrafında yoğunlaştığının altını çizmektedir.²⁹

1.1.2. Bir Meta Olarak Sanat

Edebiyat, daha genel bir ifadeyle sanat, bir yandan azınlık bir sınıfın elinden alınıp ve ana iskeletini orta sınıfın oluşturduğu daha geniş kesimlere hitap ederken, diğer yandan özgürleşme ve metalaşmayı da aynı anda yaşıyordu. Yeni dünya düzeninde “himayeden” kurtulan “piyasanın” tutsağı olmaktan kurtulamamıştı. Uzun süre sanata ve sanatçıya kuşkulu gözlerle bakan kapitalizm, yukarıda bahsettiğimiz geniş tabanlı sanat kamuoyunun oluşmasını fırsata çevirerek sanatsal ürünler üzerinden para biriktirmenin yolunu bulmuştu. Fischer, Kral Midas'ın dokunduğu her şeyi altına çevirmesi gibi kapitalizmin artan sanatsal çeşitliliği metaa çevirdiğine vurgu yapar: “Kapitalist çağda kendini oldukça garip bir durumda buldu sanatçı. Kral Midas dokunduğu herşeyi altına

²⁶ Marc Fumaroli, *Edebiyat Cumhuriyeti*, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004), 168.

²⁷ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 158.

²⁸ Eagleton, *The Function of Criticism*, 10.

²⁹ Shiner, *Sanatın İcadı*, 138.

çevirmişti. Üretimde ve verimde o güne değin görülmemiş bir artışla, yeni düzeni, dünyanın her bölgesine ve insan yaşantısının her kesimine hızla yayarak eski dünyayı bir toz bulutuna döndürdü, üretenle yoğaltan arasındaki her türlü doğrudan ilişkiyi ortadan kaldırdı ve bütün ürünleri alınmak ve satılmak üzere belirsiz bir pazara sürdü.”³⁰ Üretimdeki bu baş döndürücü hızın sonucunda sanatsal olan her şey para kazanmanın nesnesine dönüşürken diğer yandan piyasanın canlı tutulması için üretimdeki verimliliğin ve çeşitliliğin de artması gerekiyordu. Shiner, modern sanat kurumlarının bu belirsiz pazarın bir sonucu olarak belirlediğini iddia eder: “XVII. yüzyıl dünyası gitmiş, yerine bambaşka bir dünya gelmişti. Bu yeni dünyada, orta sınıfın ve bir sanatsal piyasa sisteminin gelişmesinin sonucu olarak, modern güzel sanat kurum ve pratiklerinin neredeyse tamamı ortaya çıkmıştı. Resim alanında sanat sergileri, sanat müzayedeleri, sanat eseri tüccarları, sanat eleştirisi, sanat tarihi ve imza vurgusu vardı artık; Müzik alanında ise dinsel olmayan konserler vardı, opera sahnesindeki koltukların yerlerinde yellere esiyordu, müzik eleştirisi ve müzik tarihi gelişmişti... edebiyata gelince, ödünç kitap veren kütüphaneler, edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihi vardı, yerli dil kanonları geliyordu, telif hakkı yerleşmişti.”³¹

Böyle bir tabloda sanatın bir meta, sanatçının da bir meta üreticisi olduğu gerçeği ile karşılaşmaktayız. Sanat ve sanatçının metalaşmasında kamuoyu veya kamusal alanın dolaylı veya doğrudan bir etkisi olmakla beraber, Avrupa’da modern edebiyat eleştirisinin yeniden canlanmasında ciddi bir etkisinin olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

1.1.3. Eleştiride Öznellik-Nesnellik

Eleştirinin sadece sanatla sınırlı bir kavram olmadığını öncelikle belirtmek gerekir. Etimolojik kökeni hakkında, Aristo’dan beri gelişim aşamaları da dâhil olmak üzere, sayısız çalışma günümüze kadar yapılagelmiştir. Eleştirinin kapsamını birçok bilim ve disipline yayarak genişletebiliriz. Bununla beraber ilgimizi sanat eleştirisi ile sınırladığımızı önceden ifade etmek oluşması muhtemel kafa karışıklığını önleyecektir. Sanat eleştirisi dediğimizde, bir anlamda sanatı, eleştirinin bir çalışma alanı ve dolayısıyla

³⁰ Earnst Fischer, *Sanatın Gerekliği*, (İstanbul: Sözcükler Yayınevi, 2012), 66.

³¹ Shiner, *Sanatın İcadı*, 240.

onun bir nesnesi olarak görmüş oluyoruz. Bu durumda çalışma nesnesi tamamen öznel olan bir “şey”in nesnel sonuçlara varması mümkün müdür? Anatolie France’ın nesnel sanatın olamayacağı ve dolayısıyla nesnel eleştirinin de olamayacağı tezini bu prensip üzerine oturttuğunu söylemek mümkündür.

Fizik, matematik, kimya gibi bilim dallarının ortaya koyduğu bir verinin eleştirisini yapmak yine o alanla ilgili başka bir veri elde etmek olacağından, doğal olarak denilebilir ki bu alanlarla ilgili yapılacak herhangi eleştirel bir faaliyet aynı zamanda çalışma nesnesinin parçasına dönüşmektedir. Bu alanları birer nesnel bilim olarak kabul ettiğimizde, kaldı ki bu alanlarda bile kesin nesnel yargılara varmanın mümkün olmadığını ve sürekli bir önceki yargıyı yanlışlamak veya boşa çıkarmak üzerinden ilerlediğini belirtmek gerekir, bu alanlarla ilgili eleştiriyi de nesnel kabul etmemiz kendi içinde tutarlı bir davranış olacaktır. Sanat eleştirisine geldiğimizde durum biraz farklılık arz etmektedir. Herhangi bir sanat ürünü hakkında yapılan bir eleştiri o sanatın kendisine veya o sanat dalında verilen bir ürüne dönüşmemektedir. Sadece o sanatsal nesneden duyulan estetik hazzı ortaya çıkarabilmektedir. Bir sanat eserinden alınan estetik hazzı meydana getiren “estetik bir tefekkür alanı”nın olabileceği varsayımından hareketle şunu diyebiliriz ki eleştiri ancak bu estetik tefekkür alanını oluşturan birtakım teknik unsurları açığa çıkardığı yönüyle nesnel olabilir. Ne var ki bu durumda bile kesin nesnel yargılarda bulunamaz. Çünkü sanatı çağa, coğrafyaya ve toplumlara göre değişken kılan bünyesinde barındırdığı estetik olgunun da yine değişken bir özelliğe sahip oluşudur. En önemli özelliklerinden biri değişkenlik olan bir “çalışma nesnesi” hakkında değişmez nesnel unsurların varlığından bahsetmek kendi içinde çelişkili bir yargıya neden olacaktır.

Eleştiri tarihi boyunca üzerinde en çok durulan ve buna rağmen ortak bir kanaate varılamayan bir konu olarak “eleştiri nesnel mi öznel mi?” sorusu, araştırmacıların önünde her zamanki canlılığı ve çekiciliği ile durmaktadır. Eleştirinin bir bilim olduğu ve hâliyle nesnel olması gerektiğini öne süren araştırmacıların edebiyatı da bir bilim olarak telakki ettiğini öngörmek zor olmamalıdır. Diğer yandan, zamana, mekâna ve şahsa göre değişkenlik gösteren sanat ve estetik algı hakkında yapılan bir çalışmanın nesnel sonuçlara varmasını beklemek elbette hata olur düşüncesinde olan araştırmacıların sayısı da azımsanmayacak kadar fazladır.

Bu tartışmanın temelinde herkesin bildiği iki asli neden olduğu görülmektedir. Bu nedenler birçok edebiyat araştırmacısı tarafından daha önce dile getirilmiştir. Konudan çok fazla sapmamak koşuluyla, hatırlatıcı olması bakımından, söz konusu nedenlere burada kısaca değinmekte fayda vardır. Bu nedenlerden birincisi, eleştiriyi bir bilim olarak kabul ettirme çabasıdır. Eleştiriyi bir “bilim” olarak kabul ettiğinizde ve bunu başkalarına da kabul ettirmeye çalıştığınızda modern bilim tanımına uygun olarak onun nesnel olması gerektiğini de dikte etmiş oluyorsunuz. Çünkü modern bilimin en önemli dayanağı nesnelliktir. “Eleştiri bir bilim olduğuna göre nesnel olmak zorundadır” önermesi, hâliyle tartışmanın fitilini de ateşlemiş oluyor. İkinci neden ise yine birinci nedenle doğrudan bağlantılıdır. Batı aydınlanmasıyla beraber pozitivism ışığında bilimin tanımı rasyonel, nesnel temeller üzerinden yeniden yapıldı. Rastgele herhangi bir sözlükte bilimin tanımına baktığımızda tanımın genellikle “Gerçeklikten yararlanma” ve “deneysel yöntemlere dayanma” ilkeleri üzerine kurulu olduğunu görüyoruz. Bu ilkeler ise başka bir ilkenin temelini oluşturmak için vardır. Nedir o ilke? Herkes için “genel geçer” olmak yani “nesnellik”. Bir yargının nesnel olabilmesi için evrensel ölçütlere göre değerlendirilmesi gerekmektedir. Osmanlı medeniyetinin hüküm sürdüğü dönem göz önüne alındığında bu durumda “evrensel sanat ölçütlerinden bahsedilebilir mi?” gibi haklı bir soruyla karşılaşılabilir. Bahsedilse bile bu ölçütlerin tespiti nasıl yapılacak? Önce dönemin sanat anlayışını besleyen bütün unsurların açığa çıkarılması gerekmektedir. Nitekim eserin kendi tarihsel şartları içinde değerlendirilme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bütün bu zorunluluk ve engeller söz konusu iken geçmiş dönemler hakkında varılan yargıların nesnelliğinden bahsetmek kolay değildir.

Özellikle modern dönemde yeniden şekillenen bilim veya eski ifadesiyle ilim, artık nesnellik gibi çok güçlü bir iddiaya sahipti. Buna göre, edebiyatın da aynı iddiaya sahip olduğu söylenebilir mi? Tabiat bilimleri için bu ilkeler ışığında bilim üretmek “bir yere” kadar olası iken, “insan bilimleri” için hangi gerçeklikten bahsedilebilir? Bu “gerçeklik” hangi deneysel yöntemlere uygulanabilir? İnsan söz konusu olduğunda deneysel yöntemlerden bahsedilebilir mi? Edebiyat veya daha genel çerçevede sanat da insanı merkeze aldığından yukarıda bahsettiğimiz ilkeler ışığında yapılan bir bilim tanımının içine bırakın eleştiriyi, edebiyatı dahi almak birçok soru ve sorunu beraberinde getirecektir. Edebiyat ve eleştiriyi, modern bilim tanımının içine almak, en basitinden,

“yukarıda bahsettiğimiz ilkelerin sağlanıp sağlanmadığı, uygulanıp uygulanmadığı nasıl analiz edilebilir?” gibi ciddi sorularla bizi yüzleşmek durumunda bırakacaktır.

Bu durumda ya “edebiyat ve eleştiri bir bilimdir dolayısıyla da nesnel olmak zorundadır” iddiasından vazgeçmek gerekiyor ya da bilim tanımının, yukarıda bahsedilen birtakım ilkelerden bağımsız, mevcut karışıklığı giderecek evsafıta ve derinlikte, insan bilimlerini de kapsayacak şekilde yeniden yapılması zorunlu bir hâl almaktadır.

Modern bilim tanımının bütünüyle yerleşmediği, buna bağlı olarak, modern eleştirinin de dört başı mamur biçimde şekillenmediği bir çağın ürünü olan “Divan” edebiyatında şiir eleştirisinin nasıl olduğunu, ne gibi temeller üzerine inşa edildiğini, günümüz eleştiri anlayışından farklı veya bağımsız ne gibi ölçütleri olduğunu, hangi mecra ve muhitlerde hayat bulduğunu, anakronik bir hataya düşmeden, kısaca değerlendirmek faydalı olacaktır.

Divan şiirinde eleştiri, bu şiirin sahip olduğu medeniyetin karakterini inşa eden özellikler göz önünde bulundurularak formüle edilmelidir. Bu gereklilik Divan şiirinin doğru analiz edilmesini kolaylaştıracaktır. Eleştirinin kavramsal çerçevesi ve tarihsel gelişimi konusunda kalın hatlarla belirlenmiş bu genel değerlendirmeden sonra Divan şiirinin yaşadığı dönemde şiir eleştirisinin nasıl olduğu, çerçevesinin ve temel özelliklerinin neler olduğu konusuna geçilebilir.

1.2. Divan Edebiyatında Bir Şiir Eleştirisi Var mıydı?

Bu bölümde aşağıda sıralanan bazı soruların cevapları üzerinde durulmak sûretiyle yol alınmıştır. Bu soruların cevapları detaylı bir biçimde ele alınıp değerlendirildiği takdirde Divan edebiyatında eleştiri konusunun anlaşılabilirliği kanaatindeyiz. Bu konuda, öncelikle, sorulması gereken en temel soru tabii ki varlık ve yoklukla ilgili olmalıdır: Divan şiirinde eleştiri var mıydı? yok muydu? Eğer varsa bu eleştirinin varlığını hangi eserlerde aramalıyız. Bu dönemde eleştiri mahiyetinde değerlendirebileceğimiz eserler nelerdir? Aradan yüzyıllar geçmiş, dönem değişmiş, çağ değişmiş, insan ve toplum değişmiş, kültür ve değerler değişmiş, insanın hayata ve sanata bakışı değişmiş ve daha da önemlisi kullanılan dil büyük ölçüde değişmiş. Bu kadar değişimden sonra o dönemde yazılan eleştirel metinleri anlamaya çalışırken araştırmacıların bazı güçlüklerle karşılaşması yadsınamaz bir gerçektir. O hâlde cevap aranması gereken bir diğer soru Divan şiirinde eleştiriyi anlamamanın zorlukları nelerdir? Batı merkezli modern eleştiriden

bahsetmenin abes olacağı bu çağda şiir eleştirisinin kendine özgü birtakım ölçütleri var mıydı? Bu soruya bağlı olarak, bugünkü eleştiri tanım ve tasnifleri üzerinden, o dönemin eleştiri anlayışını nesnel, öznel veya yazar merkezli, eser merkezli gibi terimlerle sınıflandırabilir miyiz? Bu soruların her birine verilecek cevaplar ışığında, (bu cevapların ayrı ayrı münferit bir çalışmanın konusu olabileceğinin altını çizerek), Divan edebiyatında eleştirinin genel hatları üzerinde durulacaktır.

Belli bir dönemin, akımın veya anlayışın ürünü olan şiirin, teorik çerçevesinin çizilmesinde belirleyici olan en önemli unsurlardan birisi hiç kuşku yok ki eleştiridir. Şiiri modern dönemle sınırlı tutmadığımız için eleştiriden kastımızın burada Batı merkezli modern eleştiri olmadığını altını özellikle çizmek gerekir. Aslında eleştirinin sadece şiirde değil, başka birçok alanda buna benzer bir işlevi olduğu söylenebilir. Herhangi bir dönemde eleştirinin yaygın ve etkili oluşu dönemin şiir anlayışı ve teorisi hakkındaki araştırmalara katkı sağlayacağı gibi bizzat şiirin gelişimine de öncülük edecektir. Bu bakımdan eleştiri olmadan şiirin ilerlemesi düşünülemez. Çünkü bir şeyin gerçek değerini ortaya çıkarabilmek için onu başka bir şeyle kıyaslamak gerekir. Kıyasa olduğu her yerde eleştirinin varlığından söz etmek mümkündür. Kıyasta kullanılan ölçüt, yöntem ve bakış açılarının dönemden döneme, toplumdaki topluma değişkenlik göstermesi doğal karşılanması gereken bir durumdur.

Divan edebiyatında, dönemin şiir ve şair anlayışı hakkında bizi aydınlatan kaynakların ilk bakışta sınırlı olduğu görülmektedir.³² Bunun sebebi yaptığımız iş veya sanat hakkında konuşmayı sevmeyen bir millet oluşumuza bağlanabilir. Nitekim Yahya Kemal “Resimsizlik ve Nesirsizlik” adlı yazısında millet olarak sahip olduğumuz iki eksiklikten ötürü bugün bulunmamız gereken konumdan fersah fersah geri kaldığımızdan yakınır. Resim sanatı bizde olmadığı için atalarımızın yüzlerini, eski şehirlerimizi, kılık kıyafetlerimizi, meydan savaşlarımızı göremediğimizi, hâliyle geçmişimizi tam olarak tasavvur edemeyişimizden şikâyet eder. Diğer kusurumuzu da nesir yazmayı sevmeyen bir millet oluşumuza bağlar. Mazimizi resimlere aksettirmedığımız gibi onu enine boyuna kayıt altına almadığımız için Batının nesir sayesinde elde ettiği hudutsuz aydınlığa sahip

³² Cihan Okuyucu. *Divan Edebiyatı Estetiği*, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2011), 56.

olamadığımızı dile getirir.³³ Şiirde o derece ileri bir medeniyet olduğumuz hâlde şiir konusunda ne düşündüğümüzü, şiir anlayışımızı inşa eden unsurların neler olduğunu, kaynaklarımızın çeşitliğinin felsefi arka planının nasıl olduğuna dair elimizde yeteri kadar eleştirel malzeme bulunmamasının nedenini de Yahya Kemal'in bahsettiği nesirsizlik kusuruna bir şartla bağlamak mümkündür. Bizim felsefemiz şiirimizdir, sözünü eleştiriye de uyarlamak mümkündür.

Bu tespitlerin doğruluk payına rağmen, Divan edebiyatında şiir eleştirisinin hiç olmadığı yönünde indirgemeci ve genelleyici bir iddiada bulunmak bizi gerçeklerden uzaklaştıracak ve Divan şiiri hakkında yanlış yargılara sevk edecektir. Divan edebiyatında içtimai, siyasi, dinî, ahlaki vs. birçok alanda tenkit örneklerine rastlayabildiğimiz³⁴ gibi şiir eleştirisinin de izlerini görebilmekteyiz. Her devrin, medeniyetin veya kültürün kendine özgü bir edebiyat eleştirisi olduğu gibi, Divan edebiyatında da şiir ağırlıklı bir edebiyat eleştirisi olduğunu ileri sürmek yadırganacak bir iddia olarak görülmemelidir. Aksine, olmadığını söylemek edebiyatın gelişim sürecine ters düşeceğinden eleştirilebilir. Ne var ki Tanzimat'tan itibaren yüzünü Batı'ya çeviren edebiyatçılar, Divan edebiyatını toptancı bir anlayışla ret ve inkâr sürecine girdiklerinden bu dönem edebiyatında eleştiri olup olmadığı konusunda da taraflı ve ön yargılı bir tavır sergileyerek Divan edebiyatında eleştiri olmadığı hükmünü vermişlerdir. Namık Kemal, Recâizâde Mahmut Ekrem, hatta Mehmet Âkif'e varıncaya kadar birçok edebiyatçı eski edebiyatımızda muaheze ve tenkidin olmadığı görüşünde birleşmişlerdir. Mesela, Mehmet Âkif, 13 Mart 1912 tarihli *Sebilürreşad*'da neşredilen "İntikad" adlı yazısında "bizde daha önce intikadın kendi şöyle dursun, ismi bile yoktur" diyerek bizde ilk tenkit metni olarak Namık Kemal'in *Tahrib ve Takib* adlı eserlerini işaret eder.³⁵

Ancak bin dokuz yüz ellilerden sonra yapılan araştırmalar, nesir yazma alışkanlığı edinmemiş bir millet olmamıza rağmen şiir eleştirisi sayılabilecek birtakım metinlerin varlığını bize haber vermektedir. Dursun Ali Tökel, Harun Tolasa'dan aktararak dönemin

³³ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2012), 69-73.

³⁴ Menderes Coşkun, *Klasik Türk Şiirinde Edebî Tenkit- Şairin Şiire Bakışı*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2007), 11.

³⁵ Mehmet Âkif Ersoy, *Düzyazılar Makaleler-Tefsirler-Vaazlar*, haz. A. Vahap Akbaş, (İstanbul: Beyan Yayınları, 2010), 111-112.

şairlerinin inşa ettikleri şiir hakkında hiç düşünmediklerini, eleştirel görüşlerini ifade etmediklerini söyleyemeyeceğimizi, dönemin gelenek yapısını oluşturan şartlar çerçevesinde görüşlerini dile getirdiklerini belirtir.³⁶ Harun Tolasa, edebiyatımızın İslam medeniyeti havzasında gelişen dönemi için klasik tabirini kullanarak bu edebiyatımızın da gayet doğal olarak kendisine has biçim, amaç ve perspektifine uygun inceleme ve tenkit faaliyetine konu ve sahne olduğunu ifade eder.³⁷

Eleştirisiz şiirin olgunlaşması mümkün olmadığına göre, Fars ve Arap şiiriyle boy ölçüşebilecek değerde örnekler ortaya koyabilen Osmanlı medeniyeti elbette şiirin konuşulduğu, tartışıldığı birtakım edebî muhitlere sahipti. Divan şiirinin poetikasını ortaya koyan müstakil sayabileceğimiz kaynaklar olmamakla birlikte, kimi eserlerde şiir ve şairler hakkında birtakım değerlendirmelerin yapıldığı, bu tür eserlerin eleştiri kapsamında ele alınabileceği ve bunlardan hareketle Divan şiirinde eleştirinin mahiyeti hakkında genel hatlarıyla bilgi edinmemizin söz konusu olabileceği, son yıllarda yapılan araştırmalarda sıklıkla dile getirilen bir husustur. Fakat bu değerlendirmelerin sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için Batı tarzı eleştiri perspektifinden değil İslam medeniyetinin kendi dinamiklerine dayanan bir bakış açısından konunun ele alınması gerektiğini ayrıca vurgulamak gerekmektedir.

Yukarıda şiir eleştirisi sayılabilecek kimi eserlerin varlığına işaret edildi. Harun Tolasa bu eserlerden hiçbirinin şair tezkireleri³⁸ kadar bu vasfı hak etmediğini iddia eder: “Edebiyatımızın bu döneminin araştırma ve eleştirisini içeren çeşitli faaliyet ve eserler vardır. Ancak bunlardan hiçbiri, şair tezkireleri veya şairler tezkiresi (Tezkiretü’ş-Şuarâ,

³⁶ Dursun Ali Tökel, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, *Hece*, Eleştiri Özel Sayısı 77/78/79, (2003): 16.

³⁷ Harun Tolasa, *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve İncelemesi*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002), ix.

³⁸ Bir benzerlik kurarak tanımlamak gerekirse, içinde yüzden fazla ismin yer aldığı şekil bakımından bugünün yazar veya şairler sözlüğüne benzetebileceğimiz tezkireler şairler merkeze alınarak hazırlanmış eserlerdir. Şairlerin hayatları, yetiştikleri muhitler, kişiliklerini şekillendiren olaylar, eserleri ve şiir anlayışları hakkında bilgi veren bu eserlerin dili süslü nesrin etkisiyle ahenkli ve sanatlıdır. Ali Şir Nevai'nin on beşinci yüzyılda kaleme aldığı *Mecâlis'n-Nefâis* Türkçe 'de yazılmış ilk tezkire olarak bilinmektedir. Tezkirelerin ilk Araplar tarafından yazıldığı daha sonra İranlılara oradan da Türklere geçtiği rivayet edilmektedir. Osmanlı'da yazılan ilk tezkire ise Sehî beyin on altıncı yüzyılda yazdığı *Heşt Behişt* adlı tezkiredir.

Tezkire-i Şuarâ veya sadece, Tezkire) adıyla anılan eserler dizisi kadar bu faaliyeti içerme, (hatta temsil etme) durumuna sahip değillerdir.”³⁹

Tezkirelerin klasik tanımlarına bakıldığında “şairlerin hayatları hakkında bilgi veren şairler sözlüğü” ibaresine rastlanılır. Ancak bu tanımın yetersiz olduğunu ifade etmek gerekir. Şair biyografisi oluşunun yanı sıra eseri kaleme alan yazarın, dönemin şiir anlayışını ele alması bakımından eleştirel eserlerdir de. Bu eleştirel değerlendirmelerin belli bir geleneğe bağlı kalınarak yapıldığını giriş kısımlarında din büyüklerinin ve Kur’an’ın şiir hakkındaki görüşlerine yer vermesinden anlıyoruz. Öyleyse, bu dönem eleştiri anlayışının bütün bir Osmanlı medeniyetinin ihtiva ettiği birçok konu gibi, dinin merkezde olduğu bir geleneğin ürünü olduğunu belirtmek gerekir. Bu durumda, Divan şiirinde eleştiri anlayışının nazariye ve usulleri nedir sorusunun cevabını, bu parantez içinde cevaplandırmak bizi daha objektif sonuçlara götürecektir. Cihan Okuyucu, Filiz Kılıç’tan aktararak Osmanlı döneminde eleştiri metinlerini tezkirelerin girişleri ve kimi Divanların dibaceleri⁴⁰ şeklinde sıralar. Tezkireler arasında kapsam bakımından araştırmacıların ilgisini en çok çeken Latîfi tezkiresi olduğunu, ardından yine onun kadar olmasa bile oldukça önem arz eden Âşık Çelebi tezkiresinin isminin zikredilebileceğini ileri sürer. Bu iddiaya tezkireler hakkında araştırma yapan hemen hemen herkes katılmaktadır. Okuyucu, Latîfi ve Âşık Çelebi tezkirelerinin, tezkire geleneğine öncülük ettiği, sonrasında yazılan eserlerin bir nevi bunların tekrarı mahiyetinde olduğu görüşünün altını çizdikten sonra dibacelere örnek olarak Lâmiî Divanını verir ve bu Divanın ön sözünde şiir ve şair hakkında oldukça fazla eleştirel malzemenin bulunduğunu belirtir.⁴¹ Ayrıca, İsmail E. Erünsal da Latîfi’nin bir münekkid olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizer.⁴² Dolayısıyla bütün tezkire yazarlarına münekkit, tezkirelere ise tenkit eser gözüyle bakılabilir. Okuyucu’nun bahsettiği dibacelerin en uzun olan dibacede Lâmiî, Divan şiirine yöneltilen birçok eleştiriye cevap vermektedir. Ayrıca şiir terimlerinin de açıklamalarına yer vererek böylece hem Divan şiirinin poetikasına katkıda

³⁹ Tolasa, *Sehî, Latîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre*, ix.

⁴⁰ Ön söz anlamına gelen dibâcelerde şairler Divanlarının ön sözlerinde şiir hakkındaki görüşlerini belirterek bir anlamda kendi poetikalarını kaleme alırlardı.

⁴¹ Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, 56-57.

⁴² İsmail E. Erünsal, *Edebiyat Tarihi Yazıları: Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), 487.

bulunmakta, hem de eleştirilere cevap vererek eleştirinin eleştirisini yapmaktadır. Tahir Üzgör de, *Türkçe Divan Dîbâceleri* adlı kayda değer eserinde dibâcelerin en önemli özelliğinin şairin söz hakkındaki değerlendirmelerini, şiir anlayışlarını nakletmesi olduğunu belirtir.⁴³ Divan şiirini eleştirirken bu kaynaklara bakılmaması doğal olarak araştırmacıyı veya başka bir ifadeyle eleştirmeni yanılgıya düşürecektir. Çünkü, yukarıda da kısmen değinildiği üzere, sözün hikmetinden, şiirin muhtevasından tutun da geleneğin şiire bakışına, dil ve üslup özelliklerinden, kullanılan mazmunlara kadar şiirin şekil ve içerik özelliklerini kapsayan yapısal çözümlerinin yer aldığı bu eleştirel metinler - özellikle eleştirinin nesnel olması gerektiğini savunan eleştirmenlerin- Divan şiiri eleştirisi yapmadan önce kendileri ile çelişkiye düşmemesi açısından, mutlaka incelemesi gerekmektedir. Bu yönüyle mezkûr metinler hayati derecede öneme haizdir.

Divan edebiyatının eleştiri anlayışını ortaya koyan kaynakları sadece tezkire ve dibâcelerle sınırlamanın yanlış olabileceğini bildiren araştırmalar da yok değildir. Bu araştırmalara değinmeden geçmek Divan şiirinde eleştiri sınıfında değerlendirilebilecek kaynakları tezkire ve dibâcelerle sınırlamak olacaktır. Bu durum, bütüncül ve bilimsel yaklaşımı zaafa uğratacağından yanlış ve eksik tespitlerin yapılmasına sebebiyet verebilecektir. Nitekim bu konu hakkında yapılan araştırmalar mercek altına alındığında eleştiri metinleri kümesinin hayli geniş olduğu görülebilir. Ali Fuat Bilkan; tarih, edebiyat tarihi ve belagat kitaplarının yanı sıra Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ı, Cafer Çelebinin *Hevesnâme*'si, Nâbî'nin *Hayriye*'si gibi eserlerin kimi bölümlerinin de eleştiri özelliği taşıdığını belirtir.⁴⁴ Mustafa İsen, bu yelpazeyi oldukça genişleterek vefâyâtların, bilginlerle ilgili biyografilerin, meslek mensuplarıyla ilgili tezkirelerin, şehir monografilerinin, nazire ve şiir mecmualarının, seyahatnamelerin, *Keşfü'z-Zünûn* gibi bibliyografyaların, menâkıbnâmelerin, mektupların, tereke kayıtlarının, mahkeme sicillerinin, arşiv kayıtlarının, umumi tarihlerin, *Şakâik-i Nu'mâniye* ve zeyillerinin de bu gözle araştırılması gerektiğini ileri sürer. Hatta bu kayıtlar incelenmeden o dönemin şiir anlayışı hakkında doğru ve isabetli hüküm vermenin yanlış olabileceğinin altını çizerek.⁴⁵

⁴³ Tahir Üzgör, *Türkçe Divân Dîbâceleri*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 26.

⁴⁴ Tökel, "Divan Edebiyatında Eleştiri", 19.

⁴⁵ Tökel, "Divan Edebiyatında Eleştiri", 19.

Burada ismi zikredilen veya zikredilmeyen daha birçok araştırmacının üzerinde hem fikir olduğu konu; bu eserlerin uzun bir süre eleştiri mahiyetinde ele alınıp incelenmediği, bilinçli veya bilinçsizce ihmal edildiğidir. Tanzimat'tan beri, tezkire ve dibâceler başta olmak üzere, Divan edebiyatında eleştiriye kaynaklık etmesi muhtemel eserler sadece Şekil, muhteva ve üslup cihetleri bakımından incelenmiştir. Yukarıda dikkat çekilen eserlerin Divan edebiyatının poetikası, Şiir ve Şair anlayışına dair bilgiler ihtiva eden eleştirel eserler olabileceği gerçeği göz ardı edilmiştir. Bu eserler bilhassa, Tanzimat ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde, üsluplarındaki abartı, birtakım eksiklik ve hatalar bahane edilerek kasten dikkate alınmayıp yeteri kadar bilimsel değer atfedilmemiştir.

Yukarıda da değinildiği üzere bu eserlerin yazıldığı tarihler üzerinden çok uzun zaman geçtiğinden, bu gibi eleştirel metinleri incelerken, mutlaka birtakım anlama/anlamama sorunları ile karşılaşılacaktır. Tarihsel metinleri okumak ve anlamlandırmak her zaman beraberinde kimi güçlükler getirmiştir. Söz konusu metinler, edebiyat ve sanat üzerine yazılmış metinler olduğunda, bu güçlükler daha kuvvetli bir biçimde kendini göstermektedir. Çünkü edebiyat ve sanat, ancak, içinde doğup geliştiği çağın, medeniyetin veya toplumun ruhunu yakalamakla anlaşılabilir. Zaman sürekli değişime gebe olduğundan yüzyıllar önce yazılmış edebî metinler ve bu metinler hakkında yazılan eleştirel eserleri meydana getiren ruhun da değişmesi kaçınılmazdır. Söz konusu yazılı metin olduğundan, öncelikle, dil konusunda önümüze güçlük çıkacaktır. Latîfi tezkiresini neşreden Mustafa İsen, bu tezkirenin dört yüz elli yıl önce yazıldığına dikkat çekerek, buna rağmen, eski medeniyetimizin bilim dalları da dâhil olmak üzere her sahasını içine alacak genişlikte sözlük çalışmalarının yapılmadığını, dolayısıyla, bu tezkirede geçen kelime ve terimlerin, yüzyıllar içinde uğradıkları değişimler de hesaba katıldığında, anlaşılması hususunda ne denli güç bir manzara ile karşı karşıya olduğumuzu ifade eder.⁴⁶

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, o günlerde kullanılan dil ile bugün kullanılan dil arasında büyük bir boşluk olduğunu görmek mümkündür. Dil konusunda yaşadığımız değişim, özellikle Cumhuriyet döneminde, istemeden de olsa, o günlerde yazılmış metinlerle günümüzde kullandığımız dil arasında bir kopukluğa yol açmıştır. Bu kopukluk neticesinde yalnız edebî metinleri değil, o dönemde yazılan herhangi bir metni

⁴⁶ Mustafa İsen, *Latîfi Tezkiresi*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999), xix.

dahi okurken zorlandığımızı belirtmek gerekir. Eleştiri gibi her zaman kendine özgü terminolojiye sahip bir alanda yazılmış eserlerin anlaşılması, dil konusunda ciddi araştırmaların gerekliliğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, hem Divan edebiyatının hayat bulduğu dönemde Osmanlı Türkçesinin genel dil özelliklerinin, hem soyut tarafı ağır basan Divan şiiri dilinin, hem de bu alanda yazılan eleştirel eserlerdeki göreceli olarak süslü diyebileceğimiz dilin ve kullanılan terminolojinin ciddi bir biçimde tetkik edilmesi gerektiğinin altı çizilmelidir. Rıdvan Canım da, Divan edebiyatında eleştiri mahiyetindeki metinlerde geçen ifadelerin tam olarak ne anlama geldiğinin bugün hâlen ortaya konulmadığını ifade ederek, vasıflarının netleştirilmesi gerektiğini belirtir.⁴⁷ Örneğin bu ifadelerin terim mi tabir mi olduğu konusu kapsamlı bir çalışmaya muhtaçtır. Ali Fuat Bilkan'ın, bu kavramların anlamını tam olarak ortaya çıkarmak ve onların terim veya tabir mi olduğu sorusuna cevap verebilmek için, bu kavramların kullanıldığı bütün şiirlerin bir araya getirilerek karşılaştırmalı olarak incelenmesi gerektiği hususundaki görüşünün altını bir kez daha çizmekte yarar vardır.

Divan edebiyatında eleştirinin varlığını kabul etmek, öncelikle, terminolojinin saptanmasını zorunlu kılmaktadır. Tolasa, bu terminolojinin henüz bütün yönleriyle açığa çıkarılmadığını ve bu öncelikli çalışma yapılmadan Divan şiirinde eleştiri üzerinde konuşmanın kolay bir uğraş olmayacağını savunur. Sehî, Latîfi ve Âşık Çelebi tezkireleri üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasında, bu üç eser karşılaştırıldığında kullanılan ifade ve tabirler bakımından aralarında benzerlikler bulunduğunu, dolayısıyla, bu ifadelerin kuvvetle muhtemel birer eleştiri terimi olduğunu dile getirir. Ancak tezkirelerde teorik eleştiri değil, pratik eleştiri yapıldığından terimlerin tanımlarının bulunmadığını ve bundan dolayı bu terimler hakkında belagat kitapları da dâhil olmak üzere eleştirel sayılabilecek bütün metinler taranıp bunların anlamları ortaya çıkarılmadan yapılacak değerlendirmelerin tahminden öteye geçemeyeceğini ifade eder.⁴⁸

Terminolojinin saptanmamış olması karşımıza başka bir güçlük çıkarmaktadır. Şöyle ki, eleştirel terimlerin neler olduğunu ve bunların birbirleriyle ilişkilerinin nasıl olduğunu anlamadan bu eleştirinin ölçütlerini tam olarak belirlemek zorlaşır. Bu zorlukların doğal

⁴⁷ Tökel, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, 25.

⁴⁸ Tolasa, *Sehî, Latîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre*, 374.

bir sonucu olarak terminolojisi, ölçütleri bütün veçheleriyle ortaya konulmamış bir eleştiri anlayışı hakkında yapılacak değerlendirmeler noksan veya yanlış olacaktır. Çünkü her eleştiri belli ölçütlere dayanır. Kuşkusuz Divan edebiyatındaki eleştirinin de dayandığı belli başlı ölçütler vardı. Tezkirelere, dibâcelere vs eleştirel metinlere bakıldığında bu ölçütlere ana hatlarıyla rastlamak mümkündür. Bu gibi eleştirel metinleri yazarların aynı zamanda birer eleştirmen olarak değerlendirilmesi gerektiğinin de altı çizilmelidir. Bu eleştirmenlerin belli kıstaslar üzerinde eleştiri yaptıkları bu alanla ilgilenen araştırmacıların üzerinde hemfikir olduğu bir konu olmakla beraber, karşımıza çıkan en büyük engel bu ölçütleri anlamlandırma sorunudur. Mine Mengi'ye göre bugün kullandığımız edebiyat terimleri, Divan edebiyatındaki karşılıkları ile aynı anlama gelmemektedir. Dolayısıyla Mengi'ye göre, bu handikaptan kurtulmak için öncelikle terimler meselesinin çözülmesi gerekir.⁴⁹

Divan şiirinin artık yaşamayan bir şiir olduğu iddiası Tanzimat'tan beri söylenegelen bir klişe olarak herkesçe bilinmektedir. Toplumda fonksiyonunu tamamlamış, üretici gücünü ve şiirsel enerjini kaybetmeye yüz tutmuş bir şiir olduğu iddiası üzerinde biraz durmak gerekir. Bu iddia sanatsal üretim bağlamında ileri sürülüyorsa kısmen doğru denilebilir. Bu anlamda Divan şiiri için, şiirsel enerjisini kaybetmeye yüz tutmuş bir şiir olduğu anlayışı kabul edilebilir. Ancak sanat ürünleri, gerçek anlamda üretildikten sonra yaşamaya devam ederler. Aksi hâlde, "Divan şiiri ölü bir şiirdir, hayatla bağı kalmadı" iddiası ortaya atıldığından beri iki yüz yıl geçtiği hâlde Fuzûlî, Bâki, Nedim gibi şairlerin şiirleri karşısında hâlâ duyulan estetik haz nasıl açıklanabilir? Günümüzde bile, o günden bugüne yaşanan kültürel, dilsel kopuşu imlemek açısından, hâlâ insanların, bilimsel bir amacın dışında estetik zevk almak için bu şiire yöneldiğini ifade etmek gerekir. Dolayısıyla, Divan şiiri için "ölü bir şiirdir" önermesi için ya yanlış, ya da kastettiği muhtevayı aşan bir zihniyet değişiminin akislerini içeriyor denilebilir.

Divan şiirinin sorgulandığı dönemde, arkasında yatan, onu var eden değerler sisteminin çökmeye başladığını ve toplumun çeşitli kesimlerince eleştirildiğini göz ardı edemeyiz. Bir şiir anlayışının arkasındaki dünya görüşü ve bu dünya görüşünün desteklediği değerler sistemi üzerine inşa edilen kurumların bir bütünü olan devlet yapısı yıkılmadan

⁴⁹ Mine Mengi, *Divan Şiiri Yazıları*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010), 13-22.

o şiirin değer kaybetmesi ve gözden düşmesi mümkün değildir. Osmanlı şiirinin değer kaybetmesi ile ona dayanak olan imparatorluk yapısının çöküşü birbiriyle bu anlamda paralellik göstermektedir. Nitekim Batı şiirinin yanı sıra, Divan şiirine yönelik eleştirilerin sıralandığı ve Türk edebiyatı için dönüm noktası sayılabilecek “Yeni Lisan” makalesinin sahibi Ömer Seyfettin, 15 Eylül 1919 tarihli *İfham*’da yazdığı “Bugünkü Şairlerimiz-1” adlı yazısında bu hususa şöyle değinmektedir:

“Osmanlı İmparatorluğunu tesis eden Türklerin en muhteşem eserlerinden biri de Divan edebiyatıdır. Bu öyle bir sanat eseridir ki başka milletlerin tarihlerinde emsaline tesadüf muhaldir. Modeli Acem edebiyatıdır. Fakat bu tarz içinde Bâkî gibi, Nefî gibi dâhiler taklit olan bu müesseseyi aslının fevkine çıkarmışlardır. Lâkin bu haşmet imparatorluğun şaşaasıyla bir hizada yürür. İmparatorluğun inhitatı Divan edebiyatını da inhitata sürüklemiştir.”⁵⁰

Bu alıntıdan hareketle yeri gelmişken başka bir hususa daha işaret etmekte fayda vardır. Divan edebiyatına yönelik eleştirel ifadelerin birtakım önyargılar ve siyasal tutumlarla örülü olduğu açıkça göze çarpmaktadır. Hem olumlu eleştirilerde hem de olumsuz eleştirilerde bu durum söz konusudur. Aynı eleştiri metni içinde tesadüf edilen hem olumlu hem olumsuz ifadelerde dahi nesnellikten uzaklaşıldığı, öznel yargılara varıldığı görülmektedir. Örneğin Ömer Seyfettin, bu alıntıda öznel bir tutum sergileyerek Divan şiirini överken, ileride değinilecek olan “Yeni Lisan” makalesinde ise öznel yargılarda bulunarak olumsuz manada bir eleştiride bulunmuş, hatta her iki yöndeki tespit ve iddialarında abartıya kaçmıştır. Mesela Divan şiirinin “dünyada bir emsali bulunmadığı” iddiasının, diğer milletlerin edebiyatlarıyla yapılan ciddi, kapsamlı bir kıyasın sonucunda ileri sürülmediği aşikârdır.

Sanat her zaman kabuğunu kırarak yeniden şekillenir. Yeni sanat formunun temsilcileri genellikle geçmişle, gelenekle bir çatışma içine girmiştir. Divan şiirine yönelik eleştirilerin daha çok sanatçılardan gelmesi maalesef kişisel yargıların eleştiriye dâhil olmasını kaçınılmaz kılmıştır. Her şeye rağmen bu gerçek bizi bu dönemin şiir ve eleştiri anlayışını kavramaktan uzaklaştırmamalıdır. Şiir ve eleştirinin bugün geldiği noktayı, bütün yönleriyle olmasa bile, daha iyi kavrayabilmek için mezkûr dönem, ilgili

⁵⁰ Nazım Hikmet Polat, “Yeni Lisan’da Divan Edebiyatı Eleştirisi”, *Türk Dili Dergisi*, 821, (2020): 28.

araştırmacılar için ayrıca önem taşımaktadır. Bugün yaşamadığı için veya bugünden o güne bakıldığında anlaşılakta birtakım zorluklarla karşılaşıldığı için, o dönemin eleştirel anlayışını bilimsel bir araştırmaya değer görmemek, akademik ciddiyetle bağdaştırılmayacak, aynı zamanda bilimsel olmayan bir tutumdur. Bir bilim adamının araştırma nesnesi ile arasında tarafsızlık ve dürüstlük üzerine inşa edilen bir ilişki den bahsedilebilir. Ne var ki, Divan edebiyatı veya onun etrafında şekillenen eleştiri söz konusu olduğunda, yukarıda da bahsedildiği gibi tarafsız ilişki den bahsetmek bugüne kadar mümkün olmamış veya nadiren mümkün olmuştur. Hem olumlu hem de olumsuz eleştirilerin arkasında bazı ön kabullerin, ön yargıların olduğu görölmektedir. Nitekim o dönemle ilgili birçok konuda olduğu gibi, bu konuda da en temel ilkelerin ihlâl edildiğini söylemek gerekir.

Klasik dönemde yazar merkezde olduğundan, hâliyle, Divan şiirinde eleştirinin merkezinde de şair yer almaktadır. Biliyoruz ki klasik dönemden günümüze doğru bu odak noktası yazardan okuyucuya doğru zamanla değişim göstermiştir. İnsan merkezli bir dünyada şiir yazma deneyimi yaratıcı bir faaliyet olarak göröldüğünden, öncelikle, yazarla ilgili hususlara dikkat çekilmiş ve bu hususların sanatsal yaratıcılık üzerindeki etkileri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Eleştirel değerlendirmelerin yazardan dile, dilden esere doğru ilerleyerek yol aldığı söylenebilir. Modern dönemde, eleştirel faaliyetlerin merkezini oldukça hacimli bir biçimde eserler kaplamıştır. Divan edebiyatına dönülecek olursa, gözle görölür bir şekilde olmasa bile, dil ve yazar bağlantıları üzerinden esere dönük eleştirilerin yapıldığını belirtmek gerekir. Yazar, dil ve eser üzerinde yapılan eleştiri ve değerlendirmeler bir araya getirildiğinde dönemin şiir anlayışı ve poetikası hakkındaki bilgilerin, hatta tavır ve tutumların yeniden gözden geçirilmesine yardımcı olacak nitelikte faydalı sonuçlar elde edilebilecektir.

Bu noktada Latîfi ve Riyazi'nin şairlerle ilgili yaptığı tasniften bahsetmek gerekir. Yazar merkezli bir edebiyat ve sanat anlayışının hâkim olduğu bu dönemde eleştirel değerlendirme, tasnif ve çıkarımların temelde şiirle ilgili olsa bile, şair üzerinden yapıldığı görölmektedir. Latîfi'nin ölçütleri maddeler hâlinde şöyle sıralanabilir:

- a. Yeni bir fikre ve orijinal bir hayale sahip yaratıcı şairler.
- b. Kafiyeli ve vezinli söz söyleme yeteneği olduğu hâlde mana yönünden nakıs söz söyleyenler.

c. Hırsız olanlar. Hırsız olanları da kendi içinde birtakım alt maddelere ayırdığını belirtmek gerekir.

d. Kudemadan bir şairin kullandığı bir mazmunu bir nükteyle yeniden söyleyenler.⁵¹ Riyazi'nin tasnifi Latîfi'ninki ile çok benzerdir. Ona göre şairler:

a. İcâd-ı mânâda sâhib-i ihtirâ olanlar. (Yeni anlamlar icat etmede kâşif/yetenekli olanlar)

b. Mânâ-yı mütekaddimeye yeni bir mânâ îzam edenler. (Eski anlamlara yeni anlamlar kazandıranlar)

c. Mukaddemâ bulunan mânâyı hüsn-i tâbirle edâ edenler. (Eskiden bulunan anlamları daha güzel bir şekilde ifade edenler)

d. Mukaddemâ bulunan mânâyı âhara intikal ettirenler. (Eskiden bulunan bir anlamı sonrakilere taşıyanlar/aktaranlar)

Bu sınıflandırmalardan hareketle Divan şairlerinde birtakım özelliklerin arandığı söylenebilir. Divan şairi ilm-i meâni, belâgât, bedî ve beyân, aruz gibi şiir ilmini ilgilendiren konularda derinlemesine bilgi sahibi olmalıdır.

Bu hususlar özellikle edebî sanatların uygulanmasında gerekli olduğundan önem arz etmektedir. Doğal olarak, edebî sanatları çok iyi uygulayacak kabiliyet ve bilgiye sahip olmalıdır. Lâmi'nin edebî sanatlara hâkimiyetini öven Latîfi, onun nazmı için “nazm u inşâsında renk ve ruh yoktur” demekten de geri durmamıştır.⁵² Bu demektir ki sadece söz sanatlarını kullanmak iyi bir şiir ortaya koymak için yeterli görülmemektedir. Dolayısıyla sadece tasannu ile sınırlı kalınmamalı keskin hayal gücü ile taze, orijinal bir söyleyişe sahip olunmalıdır.

Söz sanatlarına, mazmunlara bunları meydana getiren teknik unsurlar da dâhil olmak üzere, ilgili tüm unsurlara bir anlamda gelenek demek yanlış olmaz. Gelenek bu vb. unsurlar üzerinden edebiyatın merkezine yerleşmiş durumdadır. Şair geleneği çok iyi bilse, ona sıkı sıkıya bağlı olsa bile bu bağlılık ve hâkimiyet, onu iyi bir şair yapmaya yetmemektedir. Bir başka deyişle şair, sınırları gelenek tarafından belirlenmiş estetik

⁵¹ Tökel, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, 30.

⁵² Halil İnalıcık, *Şair ve Patron*, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010), 37-38.

anlayış içinde kendi özgünlüğünü, orijinalliğini ortaya koyabildiği oranda iyi şair olabilmektedir.

Gelenek ve özgünlüğün birbirini üreten, besleyen fakat aynı zamanda sınırlayan zorunlu beraberliği veya karşıtlığı, başlı başına eleştirel bir ölçüt olarak hem Divan şiirinin şekillenmesinde, hem de eleştirel değerlendirmelerde varlığını göstermiştir. Bu durumda gelenek ve özgünlük arasındaki, verimliliği ve estetik değeri olumlu anlamda etkileyen gerilimin, Divan edebiyatında şiir eleştirisi için önemli bir ölçüt olduğu söylenebilir. Çünkü bir şiirin veya şairin iyi olup olmadığı, geleneğin belirlediği estetik ölçütler çerçevesinde özgünlüğe ulaşabildiği oranda değer kazanmaktadır.

1.2.1. Patronajın Şiire Etkisi

Bu noktada patrimonial kültürün, eleştiriye katkısı üzerinde de biraz durmak gerekir. Bugüne kadar Divan şiiri ile saray ve padişah arasındaki ilişkiye dair, çoğu olumsuz olmak üzere, çok sayıda yorum ve değerlendirme yapılmıştır. Divan şiirinin saray güdümünde bir edebiyat olduğu, şairlerin de padişaha yaranmaya çalışan menfaatperest şarlatanlar olduğu iddiası, Divan şiirini ve sarayı olumsuz bir ilişki zemininde bir araya getirenlerin vardığı sonuçtur.

Divan şiiri ile saray arasında bir ilişkiden bahsetmek mümkün, hatta kaçınılmazdır. Bunu reddetmek imkânsızdır. Çünkü böyle bir patronaj ilişkisi sadece Osmanlı medeniyetine has değil, o çağın karakteristik özelliği idi, üstelik matbaa icat edilmeden önce şair, edebî ürünlerinin satışı üzerinden hayatını kazanacak olanağa da sahip değildi. İmparatorluklar döneminde sanat ve bilimin hâmesi her zaman krallar, padişahlar veya sultanlar olmuştur. Dolayısıyla güç ve iktidar ile sanat veya sanatçı arasında karşılıklı bir çıkar ilişkisi vardı. İmparatorluk olmanın koşullarından biri de etrafında ciddi ve saygın bir sanat hâlesi meydana getirmek idi. Tarihte, imparatorların birbirinden sanatçı kaçırdıkları bilinmektedir. İmparator, dünyaya gücünü kanıtlamak için etrafında hatırı sayılır bir kültür dairesi oluşturmak zorundaydı. Diğer yandan sanatçı veya bilim adamı telif gelirleriyle geçimini sağlamak imkânına sahip olmadığından bir iktidar sahibinin gölgesine ihtiyaç duymaktaydı. Osmanlıda edebiyat sahasında gerçek canlanma, devleti imparatorluk konumuna getiren Fatih dönemde olmuştur. Hatta Gelibolulu Alî (ö. 1600), *Kühü'l Ahbâr* adlı ünlü eserinde Osman Gazi, Orhan Gazi ve Sultan Murat dönemlerinde şair ismine rastlanmadığını, ilk isimlerin ancak Yıldırım Bâyezid dönemine

denk geldiğini ve esas itibarıyla Fatih zamanında şairlerin çoğaldığını kayder.⁵³ Devletin imparatorluk vasfı kazanması ile hem İstanbul'da hem de eski başkentlerden Bursa ve Edirne başta olmak üzere Manisa, Kastamonu, Amasya ve Karaman gibi şehzade sancaklarının bulunduğu şehirlerde saraylarda ve devlet ileri gelenlerinin bulunduğu konaklarda kültürel hayatın canlandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra,

“Fatih devrinde Anadolu dışından Hâmidî, Kâşifi, Kabûlî, Meâlî, Vâhidî gibi şair ve yazarlar, Ali Kuşçu gibi bilginler ve Ahmed Kutbeddin-i Acemi, Muhammed Şükrullah-ı Şîrvânî gibi tabibler İstanbul'a geldiler. Padişahın vezirleri, özellikle de Mahmud Paşa sanatın ve bilimin hâmisî idi. Hem Fatih (Avnî mahlasıyla) hem de Mahmud Paşa (Adnî mahlasıyla) şiirler yazıyorlardı.”⁵⁴

Cem Dilçin, Divan şairlerinin padişahlara kaside sunmasını, devlet ileri gelenlerine yaranma, çıkar veya manfaat elde etme şeklinde yorumlayarak bu şiir geleneğini eleştirenlere katılmaz.

“Kamu kurumları ve sivil toplum örgütlerinin günümüzdekinden farklı konumlarda bulunduğu, özel yayınevlerinin ise hiç olmadığı yüzyıllarda, dünyanın her ülkesinde hükümdarlar, krallar ve padişahlar, hatta Mediciler gibi Avrupa'nın bazı soylu aileleri bilimi, edebiyatı ve sanatı desteklemişler; bilgini, sanatçıyı, şairi ve yazarı korumuşlardır. Hükümdarlar böyle yaparak hem ülke içinde hem de başka devletlere karşı kendi varlıklarını ve konumlarını güçlendirmeyi amaçlamışlardır.”⁵⁵

Bu nedenle, Divan şairlerinin kaside yazmalarının, o çağların devlet ve toplum düzeninin gereklerinden olduğunu” ifade eder. Avrupa'da feodalite döneminde, derebeyleri ve krallar bu işlevi görürken, burjuvazinin ortaya çıkışı ile bazı ailelerin sanat ve bilimin gelişmesinde önemli katkıları olduğu bilinmektedir. O günlerden bugüne, zamanla bilim ve sanatın büyük ölçüde sermayenin kontrolü altına girdiği yadsınamaz bir gerçek olarak ortada dururken, Divan şiirinin saray ile ilişkisine olumsuz bir çerçeveden bakmak doğru ve tarafsız bir bakış olmayacaktır. Çünkü sanatın güç, iktidar ve parayla ilişkisi geçmişten

⁵³ Mehmet Kalpaklı, “Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 22, (2003): 42.

⁵⁴ Kalpaklı, “Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi”, 46.

⁵⁵ Cem Dilçin, “Cumhuriyetin 80. Yılında Divan Şiiri Üzerine Düşünceler”, *Türkoloji Dergisi*, 16/2, (2003): 4.

günümüze her zaman olmuştur. O dönemlerde saray iken günümüzde büyük sermaye patronları olmuştur. Şu hâlde, Divan şiirinin saray ile ilişkisine başka bir perspektiften bakmak, bize Divan şiirini anlamak açısından daha faydalı veriler sunacaktır.⁵⁶ İnalçık'ın bu tesbitine ek olarak modern devletlerin kendi kültür politikalarını halk tabanında yaygınlaştırmak için bu politikaları besleyen sanat ve edebiyat anlayışını kültür bakanlığı üzerinden desteklediği söylenebilir. Sonuç olarak Divan edebiyatının saray ile ilişkisini menfi anlamda eleştirenlerin modern dönemde de sanat ve edebiyatın güç, para ve iktidar ile irtibatta olduğu gerçeğini göz ardı ettiği söylenebilir.

Yukarıda imparatorlukların kendini dünyaya ispatlamak ve özellikle tahtın bulunduğu şehirleri birer kültür merkezi hâline getirmek için büyük gayretler sarf ettiğinden bahsettik. Osmanlı padişahları da bu uğraşın içinde bulunmuşlardır. Hükümdarın itibarını, sarayın nâm u şânını yüceltmek için gerekli öğeler olarak kabul gören bilgi/bilgin ve sanat/sanatçı⁵⁷ nın himaye edilmesi bilinçli bir devlet politikasının ürünü olarak değerlendirilmelidir. Bir yandan imparatorluğun içinden veya dışından tanınmış bilim adamları ve sanatçılar payitahta getirilirken, diğer yandan şehzadelerin eğitim sürecinde sanat ve bilimin önemli bir yeri olduğunu da belirtmek gerekir. Sanat ve sanatçı üzerinde hâmilik görevi üstlenecek bir hükümdar adayının aynı zamanda sanatın ve sanatçının niteliklerinin belirlenmesinde de önemli bir pozisyonu olacağından kendisinin de “efrâdını câmi ağyarını mâni” olacak nispette sanattan beslenmesi lazım gelirdi. Dolayısıyla şehzadeler kendilerini ispatlamak için askeri ve idari konularda olduğu kadar, sanat ve ilim konusunda da iyi yetiştirmek zorundaydı. Osmanlı'da belirli aralıklarla ulema ve şairlerin padişahın huzurunda toplandığı, sarayda şiir meclisleri kurulduğu ve burada şiire, şairlere dâir değerlendirmelerin yapıldığı bilinmektedir. Hatta belirli vesilelerle saraya sunulan kasideler karşılığında verilecek câizenin miktarı veya hediyenin ne olması gerektiği yönündeki belirleyici karar padişaha aittir. Dolayısıyla padişahların bir tür hakem veya jüri rolü üstlendiği de görülmektedir. Böylesine zor bir görevi üstlenebilmek için şiir konusunda ciddi bir birikime sahip olmak gerektiğinin altını

⁵⁶ İnalçık, *Şair ve Patron*, 15.

⁵⁷ İnalçık, *Şair ve Patron*, 10.

bir kez daha çizmek ve şehzadelik döneminde seçkin hocalardan aldıkları eğitimin bunda önemli bir payının olduğunu belirtmek gerekir.⁵⁸

Osmanlı hânedan üyeleri arasında Divan sahibi birçok padişahın olduğu bilinmektedir.⁵⁹

II. Murad'dan sonra devletin artık yavaş yavaş imparatorluk hüviyeti almaya başlamasıyla birlikte hükümdarların, Divan tertip edecek kadar şiir ile içli dışlı olmaları bir rastlantıdan ibaret değildir. Sarayda sanat zevki, anlayışı ve estetiği olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Sanatkârların estetik zevke ve şiir bilgisine sahip olan bir himaye altında eser vermeleri, Osmanlı klasik kültürünün yüksek sanat eserlerini ortaya koymuştur. İmparatorluğun zirvede olduğu Muhteşem Süleyman döneminde Osmanlı şiirinin yüksek sanat ürünlerinin de zirveye çıkmasında padişahın sahip olduğu sanat birikiminin payı görmezden gelinmemelidir.⁶⁰

1.2.2. Divan Şiirinde Eleştiri Ölçütleri

Tüm bunlardan hareketle şu tür değerlendirmelerde bulunmak mümkün görünmektedir: Padişahın sanat ve sanat eseri hakkındaki eleştirel gücü arttıkça ortaya konulan eserlerin estetik ve edebî değeri de artmaktadır. Padişahın, bir eserin “makbul ve muteber” kabul edilmesindeki belirleyici kararının altında yatan bilgi, birikim ve estetik anlayışın nicelik ve niteliği, eserin “gerçek” edebî değerinin seviyesinin belirlenmesinde de önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla estetik zevki son derece gelişmiş bir padişaha edebî değeri düşük şiirlerin beğendirilmesi güç olacağından şairlerin büyük bir gayret ile daha iyi ürünler sunma çabası içinde oldukları görülmektedir. Edebî ürünlerin doğrudan ve salt birer ticari meta olmadığı bu dönemde şairlerin, padişah başta olmak üzere hâmilerinin beğenisini kazanabilmek ve iltifatlarına mazhar olabilmek için çaba sarf etmeleri doğaldır. Padişah ve şairler arasında şiir üzerinden kurulan bu ilişki biçimi, bir yönüyle karşılıklı menfaate dayansa da şiirin gelişimine önemli katkılarda bulunduğu da bir gerçektir. Dolayısıyla, saray ve şairler arasındaki bu patrominyal ilişkinin, şiirin estetik değerinin belirlenmesinde bir diğer eleştirel ölçüt olarak değerlendirilmesi gerekir.

⁵⁸ İnalçık, *Şair ve Patron*, 15.

⁵⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa İsen, Ali Fuat Bilkan, Tuba Işın Durmuş, *Sultanların Şiirleri Şiirlerin Sultanları*, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012)

⁶⁰ İnalçık, *Şair ve Patron*, 15.

Ayrıca, saraya sunulan şiirlerin değerlendirilmesi için kurulan komisyonlarda, saray tarafından görevlendirilen usta şairlerin bulunduğu ve bu şairlerin aynı zamanda, padişahla çok yakın münasebetlerinin olduğu bilinmektedir. Böylece padişah hem şiir ve sanat konusundaki bilgi birikimini arttırmakta hem de kendisine sunulan şiirlerin makbul ve muteber olup olmadığı konusundaki analiz ve değerlendirmeleri kurumsal bir işleyişe tâbi tutmaktadır. Bu veri de patronajın, Osmanlı kültüründe şiirin ilerlemesi konusunda eleştirel bir işlev görebileceği yönündeki iddiayı desteklemektedir.

Bunların yanı sıra, eleştirel ölçüt olarak değerlendirebileceğimiz diğer bir etken ise Fars edebiyatıdır. Divan edebiyatının, Fars dilinden ve Fars edebiyatından etkilendiği bilinen bir gerçektir. Divan şairleri, Farsçayı ve Fars edebiyatını çoğunlukla medrese eğitimleri sırasında öğrenirlerdi. Bir kısmı ise bu eğitimi özel çabalarıyla elde eder, hatta Fars kültürünün etkin olduğu bölgelere gidip orada bizzat İranlı şairlerden eğitim görürlerdi. Bu tür şairler kendilerini ayrıcalıklı görür, hâmleri tarafından bunlara ulaşılması güç ustalık pâyesinin verildiği de olurdu. Nitekim iyi şair olmanın önemli koşullarından biri de Farsçayı ve Fars edebiyatını bilmektir. Özetle, Osmanlı devletinin kuruluşundan imparatorluk olduğu döneme kadar bir şiir Fars şiirine benzediği oranda iyi şiir sayılırdı. İtalya dışı Avrupa ülkeleri Rönesansında İtalyan ustadlar nasıl örnek alınmışsa, Orta Asya ve İran şairleri, özellikle Hâfız, Sâdî, Hakânî, Nizâmî, Nevâyî ve Câmî, Osmanlı şairleri için birer örnek ve ilham kaynağı olmuştur.⁶¹ Dolayısıyla, Fars edebiyatı bir kriter, eleştirel bir ölçüt olarak Divan edebiyatının gelişmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Osmanlı devleti imparatorluk çağına eriştiğinde, Fars edebiyatı ile yarışır nitelikte estetik değeri yüksek eser örneklerine daha sık rastlanmaktadır. Hatta bu aşamadan sonra, bölüm başında da ifade ettiğimiz üzere, Osmanlı medeniyetinin karakteristik özelliğinin bir sonucu olarak edebiyatta kendi tarzını ortaya koymak yönünde bir akımın başladığını görüyoruz. Osmanlı'nın Fatih devrinde diğer Müslüman devletler arasındaki birincilik iddiası ekonomik ve siyasi bağlamın dışına taşarak şiir alanında da kendisini göstermeye başlamıştır. Örneğin Latîfî, tezkiresinde Zâtî'yi, İranlı şairlerden Câmî ve Nevâyî'den üstün bulduğunu belirtmiştir.⁶² Bu dönemden itibaren şairlerimiz, Fars şiirini

⁶¹ İncalcık, *Şair ve Patron*, 20.

⁶² İncalcık, *Şair ve Patron*, 22.

aşılması gereken bir şiir, Fars şairlerini de geçilmesi gereken şairler olarak gören bir bilinçle eser vermişlerdir. Bunun bir sonucu olarak, orijinal üslup denemeleri veya arayışları daha fazla ön plana çıkmıştır. Tüm bu dile getirilenlere karşın, bütün ömrünü Divan edebiyatı araştırmalarına vakfeden Ali Nihat Tarlan, Fars edebiyatı ve Divan edebiyatı arasındaki etkileşim konusunda çarpıcı ve bir o kadar da zor bir öneride bulunmaktadır. Yazara göre kuruluşundan itibaren Divan edebiyatı metinleri on beşinci yüzyıla kadar karşılaştırmalı olarak mısra mısra tetkik edilmedikçe verilen kat'î hükümlerin hiçbir kıymeti olmayacağı gibi, bir yönüyle de muhakkak eksik ve yanlış olacaktır.⁶³

Buradan hareketle, ister taklit edilen, ister ulaşılması, ister aşılması gereken bir edebiyat olarak düşünülün, Fars edebiyatının bütün unsurlarıyla birlikte Divan şiirinde eleştirel bir fonksiyon gördüğünü belirtmek gerekir. Bununla birlikte Tarlan'ın belirttiği üzere, Divan edebiyatı ile Fars edebiyatı arasında mukayeseli bir çalışma yapılmadıkça bu eleştirel fonksiyonun mahiyetine lâıykıyla vâkıf olmak mümkün görünmemektedir.

Eleştiri, sonuç olarak insanlık tarihi boyunca sanat, edebiyat, felsefe, matematik, mantık vs. birçok alanda varlık göstermiştir. İnsanoğlunun, söz konusu alanlarda eleştiri olmadan ilerlemesi düşünülemezdi. Çünkü eleştirinin temel esprisi, bir şeyi başka bir şey ile kıyaslamaktır. Kıyasın yapılabilmesi için belli bir teorik zemine ve metoda ihtiyaç vardır. Tarih boyunca teoriler ve metotlar sürekli değişkenlik gösterdiği hâlde kıyas her zaman var olagelmıştır. Eleştirinin modern dönemde daha derli toplu bir disipline dönüşmüş olması, modern öncesinde eleştirinin olmadığı, olamayacağı anlamına gelmemelidir. Binaenaleyh, altı yüz yıllık bir medeniyetin kendi muadilleriyle boy ölçüşecek kadar gelişim göstermiş olan edebiyatında eleştirinin bulunmadığını iddia etmek abes olacaktır. Derinlikli olmamakla beraber, yapılan araştırmalar, Divan edebiyatında eleştiri mahiyetinde çok fazla metnin varlığına işaret etmektedir: Tezkireler, dibâceler, belagat kitapları, şairlerin kendi eserleri vs. bugüne kadar yapılan araştırmalar henüz bir durum tespiti ile sınırlı kalmıştır. Bayram Ali Kaya, bir yandan klasik döneme ait eleştirel metinlerin göreceli olarak sınırlı oluşu diğer yandan bu eserlerin nesnel bir perspektiften bugüne kadar sınırlı sayıda çalışmaya konu olması itibariyle klasik Türk şiirinin bizatihi

⁶³ Tökel, "Divan Edebiyatında Eleştiri", 14.

kendisinin poetik veriler bakımından önem arz ettiğini ifade ederek Divanlara ve onlarda yer alan binlerce şiirin önemine vurgu yapar. Çünkü, yazara göre, klasik edebiyat mensupları öncelikle kendi şiir anlayışları ve şairlikleri başta olmak üzere bütünüyle sanat ve edebiyat hakkındaki poetik görüşlerini şiirlerine mezc etmişlerdir.⁶⁴ Bu tespit Divan edebiyatında eleştirinin var olduğu yönündedir. Bu dönemde yapılan eleştirinin mahiyeti hakkında sağlıklı bir kanaate varmak için ise, hem nicelik hem de nitelik bakımından daha geniş çaplı araştırmalara ihtiyaç olduğunu belirtmek gerekir.

Bu bölümde, bugüne kadar yapılan çalışmalardan hareketle, Divan edebiyatında şiir eleştirisinin mahiyeti hakkında birtakım öngörülerde bulunulmuştur. Öncelikle, diğer milletlerin klasik edebiyatlarında olduğu gibi, Divan şiirinde de yazar merkezli bir edebiyat anlayışından bahsedilebilir. Doğal olarak, şiir eleştirisinin ekseriyetle şair merkezli olduğu ve şiir hakkındaki eleştirel analizlerin şair üzerinden yapıldığı görülmektedir. Nesnellik-öznellik tartışmasının modern döneme ait bir sorun olduğunu, hâliyle söz konusu dönemin kendi koşulları içinde değerlendirilmesi gerektiğinin altı çizilmelidir. Kaldı ki, bugün bile kendi içinde sorunlu olan bu kavramların o dönemle irtibatlandırılarak kullanılması, anakronik bir yanlışı beraberinde getirecek ve konu hakkında doğru olmayan tespitlerin yapılmasına yol açacaktır.

Divan edebiyatında şiir eleştirisinin belli ölçütler üzerine yapılmış olabileceği ve bu ölçütlerin neler olabileceği hakkında bir sonuca varılmaktadır. Bunlar, din, gelenek, patronaj, Fars edebiyatı şeklinde sıralanabilir. “Divan şiirinde eleştiri terimleri” önümüzde çalışılmaya muhtaç bâkir bir alan olarak durmaktadır.⁶⁵ Bu dönemde yapılan eleştiriye dair birçok sorunun cevabının bulunabileceği ve birçok sorunun üretileceği, bununla birlikte araştırmacıları yeni ve çok farklı çalışmalara sevk edecek imkân sağlayacak eleştiri terimleri sözlüğüne duyulan ihtiyaç ayrıca işaret edilmesi gereken bir eksikliktir.

⁶⁴ Bayram Ali Kaya, *Necâti Bey'in Poetikası -Şiir ve Şair Anlayışı*, (İstanbul: Akademik Kitaplar, 2019), 27-28.

⁶⁵ Fahri Kaplan'ın doktora tezinden kitaplaştırdığı *Klasik Türk Edebiyatı Eleştiri Terimleri Sözlüğü- Latîfi Tezkiresi Örneği* (İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları, 2021) adlı çalışması bu alanda yapılmış en kapsamlı çalışmadır. Ancak Latîfi tezkiresi ile sınırlı oluşu, altı yüz yıllık Klasik Türk edebiyatı geleneği düşünüldüğünde başka çalışmalara duyulan ihtiyacı gözler önüne sermektedir.

2. BÖLÜM: MUTLAK DÜNYANIN PARÇALANMASI (1860-1908)

“Çağların ve kuşakların hiçbir zaman bir kez bile daha önceki çağ ve kuşakların yargıçları olmaya hakları yoktur... Yargıç olarak, yargıladığınız kimseden daha üstün olmak zorundasınız, oysa siz yalnızca daha sonra geldiniz. Sofraya en son gelen konukların, haklı olarak en son yerleri almaları gerekir: Siz ilk gelenlerin yerini mi, başköşeyi mi almak istiyorsunuz?” Friedrich Nietzsche

2.1. Merkezden Çevreye

İnsanlık tarihi her zaman bazı sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik dönüşümlere sahne olmuştur. Ancak bu dönüşümler tarihin hiçbir evresinde modernliğin sonucunda olduğu kadar insanoğlunu geleneksel siyasi ve içtimaî düzenlerden keskin bir biçimde söküp çıkarmamıştır. Fritrof Capra, çoğu dünya uygarlıklarında olduğu gibi Batı’da egemen olan dünya görüşünün de organik olduğunu ve insanların, maddi-manevi gelişmelerin dayanışması ile belirlenen ve birey ihtiyaçlarının topluluğa tâbi olduğu âhenkli küçük topluluklar hâlinde yaşadığını belirtir. Yazar, on beşinci ve on yedinci yüzyıllar arasında fizik ve astronomide Copernicus, Galileo ve Newton ile zirveye ulaşan devrimsel değişimler sonucunda organik, canlı ve manevi bir evren anlayışının yerini, makine tarzındaki dünya anlayışına bıraktığının ve bu anlayışın modern çağların baskın metaforu hâline geldiğinin altını çizer. Capra’ya göre bu yüzyıllar arasında insanların dünyayı anlama biçimlerinde ve bütün düşünce tarzlarında çarpıcı bir değişim yaşanmıştır.⁶⁶ Bu sürecin zirve noktasını ise, on dokuzuncu yüzyılda Newtoniyen bilimin evrensel hakikat olarak kutsallaştırılması oluşturmuştur.⁶⁷

Bununla beraber geleneksel dönem ile modernlik arasında birtakım geçişler ve süreklilikler bulunmaktadır. Ne ki yaşanan dramatik dönüşüm, bu sürekliliğin ilk bakışta görünürlülüğünü engellemektedir. Örneğin Türk şiirinde görülen modern ve modern öncesi gibi tarihsel sınıflandırmalar, genellikle geleneksel Türk şiirinin önemli bir merhalesi olan Divan şiiri ile Batı etkisindeki Türk şiiri arasında bir ayırım yapmak için kullanılır. Ancak buna rağmen 19. yüzyıldan günümüze gelinen süreçte Türk şiirinde geleneğin izlerini sürmek mümkündür. Dolayısıyla toplumsal dönüşümler modern

⁶⁶ Fritjof Capra, *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*, çev. Mustafa Armağan, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1992), 53-54.

⁶⁷ Mustafa Özel, *Değişim ve Kriz*, (İstanbul: İz Yayıncılık, 1995), 76.

dönemde yaşandığı gibi ne kadar keskin olursa olsun her zaman geleneksel toplumsal düzenlerin izlerini bir yandan içlerinde barındırmaya devam ederler Fakat bu durum yine de modernleşme ile yaşanan dramatik epistemolojik kırılmayı göz ardı etmemizi gerektirmez. Bu gerçeğin altını çizdikten sonra modernitenin geleneksel dünya üzerindeki kırıcı etkisi üzerinde biraz durabiliriz.

Modern nitelemesini son üç yüz yıldır yaşanan Rönesans, Reform, Aydınlanma, Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali gibi siyasi, kültürel, ekonomik ve bilimsel olaylardan bağımsız bir kavram olarak ele aldığımızda terimin popüler anlamına ulaşırız: “Modern, yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı hâline gelir. İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsin, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara modern denir.”⁶⁸ Bu yönüyle modern, doğası gereği geçicidir.⁶⁹ Terimin bu popüler anlamı kendi başına hiçbir zaman geleneksel olanı karşıt bir imge olarak konumlamaz. Çünkü Octavia Paz’a göre çağlar ve toplumlar kadar antikiteler ve moderniteler vardır.⁷⁰ Bu bakımdan dün, bugünün geleneği, bugün ise yarının geleneğidir ve “modern çağ ise yarının antikitesi olmakta gecikmeyeceği”⁷¹ için bu kavramların ontolojik olarak birbirlerine karşıt biçimde konumlandırılması mümkün görünmemektedir. Ne ki son üç yüzyılda yaşanan dramatik kopuş neticesinde geleneksel tarih, varlık, kültür, sanat ve iktidar, Batı aydınlanmasının akıl ve bilim doğrultusunda çerçevesini belirlediği modernlik tasavvuru üzerinden ikili karşıtlıklar olarak ilerlemeci tarih anlayışı içinde yeniden kurgulanmışlardır. Aydınlanma düşüncesine dayanan modernlik “kendisini öncenin, tüm eskinin, geleneğin yargııcı yerine”⁷² koyarak toplumlara, kültürlere ve tarihe bilimin ışığında değer biçme iddiasındadır. Böylelikle, yaygın literatürde, modern kelimesi artık yukarıda bahsedilen dramatik dönüşümden sonrasını imlemek için kullanılmaktadır. Bu yaygın kullanımı ile “bugün” ve “dün” e ya da “eski” ve “yeni” ye ait değerleri ikili

⁶⁸ Abel Jeanniere, “Modernite Nedir?”, çev. Nilgün Tatal, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, (İstanbul: Vadi Yayınları, 2000), 95.

⁶⁹ Octavio Paz, “Şiir ve Modernite”, çev. Nilgün Tatal, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, (İstanbul: Vadi Yayınları, 2000), 184.

⁷⁰ Paz, “Şiir ve Modernite”, 184.

⁷¹ Paz, “Şiir ve Modernite”, 184.

⁷² Mehmet Küçük, “Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi”, *Modernite Versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, (İstanbul: Vadi Yayınları, 2000), 26.

karşıtlıklar üzerinden konumlandırır. Bu konuyu biraz daha açıklamak gerekirse Kahraman, Derrida'dan aktararak, düalizmi oluşturan kavram çiftlerinden birinin diğeri yerine erk olarak kullanılmasının modernleşmenin belirleyici özelliği olduğunu belirtir. Tezimizin “Faustik Bir Meydan Okuma: Modern Türk Edebiyatının Ötekisi Divan Şiiri” bölümünde, Divan şiirinin öteki bir imge olarak konumlandırılmasında modern Türk edebiyatının Divan şiiri üzerinde nasıl erk bir kavram olarak kullanıldığına bu yönüyle değinilmiştir.

Kahraman'a göre akıl-delilik, Doğu-Batı, kadın-erkek, birey-toplum, insan-doğa türünden kavram çiftlerinden birisi modernleşirmenin mantığı tarafından olumlanır, öteki kavramın süzgecinden geçirilir ve gerek birey gerekse toplum aynı yaklaşımı geliştirecek biçimde örgütlenir ve denetlenir.⁷³ Kahraman devamında ise, bu durumun birey ve toplum üzerinde denetleme ve örgütleme mekanizması oluşturan merkezi bir otoritenin ortaya çıkışını hazırladığını ve Fransız Devriminden sonra bu otoritenin üniter-ulus devlet şeklinde belirlendiğini aktarır.⁷⁴ Bu bakımdan ulusal politik birimler modernleşmenin zorunlu bir sonucu ortaya çıkmışlardır.

Modernleşme tarihine bakıldığında toplumsal, politik ve ekonomik sistemlerde, on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar öncelikle Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da, ve diğer Avrupa ülkelerinde, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda ise Güney Amerika, Asya ve Afrika olmak üzere dünyanın neredeyse tamamına yayılan bir değişim süreci ile karşılaşırız.⁷⁵ Öncelikle modernliğin bu kadar geniş bir coğrafyaya ve farklı toplumlarda yaygınlık kazanmasının nedenini açıklamak gerekir. Küresel düzeyde yaygınlık kazanmasındaki en önemli etken evrimci veya başka bir ifadeyle ilerlemeci tarih anlayışıdır. Dolayısıyla Batı tarzı modernlik bu tarih anlayışının dayattığı nihai sonuçtur. Çünkü bu tarih anlayışına göre insanlık avcı ve toplayıcıların yalın ve iptidai kültürleriyle başlar. Tarıma dayalı devletlerin oluşumlarıyla devam ederek Batılı modern

⁷³ Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007), 3.

⁷⁴ Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, 3.

⁷⁵ S. N. Eisenstadt, *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim*, çev. Ufuk Coşkun, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2014), 11.

toplumların ortaya çıkışı ile sonuçlanır.⁷⁶ Bir yandan, doğaya hükmetmek arzusuyla sanayi devrimini gerçekleştiren, akıl ve bilginin gücü sayesinde doğadan elde edilecek zenginliklerle müreffeh ve mutlu bir dünya vaat eden zihniyet, gücünü insanı doğanın merkezine yerleştiren ve ona hükmetme hakkı veren Newton fiziğinden alırken, diğer yandan akıl ve bilginin içinde gelişerek yol aldığı ilerlemeci tekil tarih anlayışı ile meşruluk kazanıyordu.⁷⁷ Tekil tarih anlayışına göre akıl, demokrasi, ulusal devlet, medeniyet ve modernlik, çağdaş ve ilerici bir konumda; bunların karşısında ise dogma ve ilkelik (çoğunlukla dine işaret eder, akıl ve bilimin dışında kalan varlık tasavvurunu kapsar), despotizm (mutlak yönetime dayalı kralık ve imparatorluklar), ilkelik ve gelenek (modernleşme değerlerine uymayan kültürel unsurları) gerici ve çağdışı, yukarıda da değinildiği üzere birinci gruptakilerin erk pozisyonunda olduğu yeni bir kurgu içinde yeniden konumlandırır. Zaten modernleşmenin Batı Avrupa’da güçlü şehir merkezlerine sahip feodal ve mutlak devletlere, Asya’da ise daha merkezî olan monarşik siyasal iktidarlara ve incelikle işlenmiş edebî-dinî geleneklere bir başkaldırı olarak ortaya çıkması⁷⁸ bu saptamayı haklı çıkarmaktadır.

Newton fiziği ile doğrudan yaratıcı tarafından tanzim edilen, dolayısıyla yaratıcının ihtişamını ve külli iradesini yansıtan bir doğa anlayışından, kendine yeten ve hâliyle kendi yasalarının belirlenimlerinden başka bir anlatisi olmayan bir doğa anlayışına geçildi.⁷⁹ Hâlbuki modernitenin doğa ile insan arasında meydana getirdiği keskin kopuştan önce doğa, ilahi iradenin düzenli ve ölçülü bir şekilde yarattığı sonlu ve hiyerarşik dünyada yaratıcı ile insan arasında bir aracıdır. Böylece yaratıcının insana seslendiği simgesel bir düzen tahayyülü inşa edilir. İnsanın doğadan koptuğu ve yeniden “keşfetmek” zorunda olduğu bölünmüş modern dünya simgesel birliğin yerini aldı.⁸⁰

İlerlemeci tekil tarih anlayışı bütün toplumlara hem Batılı modernliği hem de ulusal yönetim biçimini bir zorunluluk olarak salık verir. Zira modernlik bu tarih anlayışının

⁷⁶ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 13.

⁷⁷ Mehmet Küçük, “Entellektüellerin Tehlikeli Oyucağı: Postmodern”, *Modernite versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, (İstanbul: Vadi Yayınları, 2000), 63.

⁷⁸ Eisenstadt, *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim*, 11-12.

⁷⁹ Jeanniere, “Modernite Nedir?”, 97.

⁸⁰ Jeanniere, “Modernite Nedir?”, 97-98.

nihai sonucu olduğuna göre Batı dışı toplumlar ya tarih sahnesinden silinecek ya da modernleşerek ulusal yönetim biçimleri altında varlıklarını muhafaza edeceklerdir. Dolayısıyla, modernlik, “toplumsal düzenin Tanrısal, bütüncü iradeye atıfla temellendirdiği hiyerarşik ve eşitliğe yer vermeyen bir toplumun yıkılışını ve iki kenarı keskin bir kılıca benzeyen demokratik bir toplumun yükselişini gündeme getirmiştir.”⁸¹ Nitekim modern devlet kaynağını mutlak iradeden değil ulusal birliğini tamamlamış halktan alarak meşruluk kazanabilirdi ancak. Bu meşruluk yine de onun için yeterli değil, aynı zamanda akla uygun olması ve devletin egemen halkla ilişkisinin demokratik rasyonalite içinde şekillenmesi gerekiyordu.⁸²

Giddens, Marx’ın modernliği kapitalizm, Durkheim’in endüstriyalizm ve Weber’in ise rasyonelleşme anahtar kavramları üzerinden formüle ettiğini belirterek modernliğin kurumlar düzeyindeki çok boyutluluğundan ötürü bu üç unsurdan her birinin bir arada ayrı roller üstlendiğini iddia eder.⁸³ Aslında üç düşünürün modernliğin çerçevesini belirlemek için kullandığı kavramlar modernliğe geçiş aşamaları olan bilimsel, teknik, endüstriyel, kültürel ve siyasal devrimleri içermektedir. Ancak modernlik salt bu değişim veya olaylar dizisini değil akılcı, bilimsel, teknolojik ürünlerin toplumsal düzlemde yaygınlaşmasını da içermektedir.⁸⁴ Diğer yandan modernlik felsefi bir sorun olarak ele alındığında ise Descartes felsefesine kadar tarihsel dönemi genişletmek gerekir.⁸⁵ Descartes’in yönelttiği ve can alıcı olan “ele avuca gelmeyen ve yanıltıcı olabileceği için de duyu organlarımıza güvenemeyeceğimiz şartlarda doğa ve toplumsal hayatla nasıl baş edebileceğimiz”⁸⁶ sorusu, bir yönüyle modern felsefenin bel kemiğini teşkil eder. Filozofun bu soruya verdiği yanıt bütün Batı modernleşmesinin temel dayanak noktasıdır: Akıl ve evrensel geçerliğe sahip bilim anlayışı...

Aklın ön plana çıkarılması öznenin kendini tanımlayacak ve yönetecek yetkeye sahip olduğu sonucunu kaçınılmaz olarak beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla modern bireyin,

⁸¹ Küçük, “Entellektüellerin Tehlikeli Oyucağı: Postmodern”, 69.

⁸² Jeanniere, “Modernite Nedir?”, 100.

⁸³ Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, 18.

⁸⁴ Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 25

⁸⁵ Küçük, “Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi”, 28.

⁸⁶ Küçük, “Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi”, 29.

geleneksel varlık algısına dayanan -ki Batı daha sonra bu dönemi kilisenin merkezde olduğu skolastik dönem olarak tanımlayacaktır- siyasal yönetimler de dâhil olmak üzere bütün toplumsal düzen ve kurumları reddetmesi ve yeni bir toplumsal düzen sistemi talebinin çıkış noktası buraya dayanmaktadır. Nitekim rasyonel ilkeler doğrultusunda inşa edilen toplumsal hayat tasavvuru olan modernliğe, Rönesans ve Reform hareketleri sırasında tahta çıkarılan insanın aklı ve özgür iradesi şekil veriyordu.⁸⁷ Daha sonra Batı modernitesini takip eden Batı dışı toplumlar da kendi geleneksel düzenlerini dışlarken ilhamını Batının modernlik pratiğinden almışlardır.

Modern insan böylelikle özgürlüğü ve mutluluğu aklı sayesinde dünya üzerinde kuracağı hâkimiyette arar. Oysa modernlik öncesi toplumsal düzenlerde dinin yadsınamaz bir yeri vardır ve insanın hem kendisi hem de doğa hakkındaki bilgisi teolojik ilkelere dayanır. Toplumsal düzenlerin en karmaşık ve tepe noktasını oluşturan siyasal yönetimler bile gücünü mutlak iradeden alır. Dolayısıyla insan iradesi mutlak irade ile kaynaşmış bir biçimde varlık gösterir. İnsan iradesi asla mutlak iradenin üstünde değildir. Ancak “modernlik fikri toplumun merkezindeki Tanrı’nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara -en iyi olasılıkla- ancak özel yaşam dâhilinde yer bırakır.”⁸⁸ Böylece aklın ön plana çıkması bireyi ve onun sınırlı iradesine büyük bir önem atfetmiş ve ona nihayet özerklik vermiştir. Bu özerk durum modern bireyi her şeyin ölçütü ve hâkimi olma saplantısına sürükleyerek aklın ve bilimsel bilginin kavrayış alanı dışında kalan -edebiyat da dâhil olmak üzere- bütün siyasi, içtimai, dinî, kültürel, sanatsal yapı ve oluşumları karanlıkta bırakma, sindirme ve baskılama yoluyla merkezin dışına itmiştir.

Aydınlanmanın genel çerçevesini belirleyen akıl merkezli felsefi düşünce aynı zamanda eleştirinin de ortaya çıkışına neden olmuştur. Diğer yandan önermemizi ters yüz ederek aydınlanmanın, aklın eleştirel sistematığı içinde geçmişe ait bütün değerlerin, oluşumların, kurumların ve inançların eleştirilmesi içinden doğduğunu söyleyebiliriz. O hâlde Paz’ın da belirttiği gibi modernite eleştiriyi değişimin aracı olarak kullanır ve farklı olanı ilerleme düşüncesinde eritir.⁸⁹

⁸⁷ Küçük, “Entellektüellerin Tehlikeli Oyucağı: Postmodern”, 62.

⁸⁸ Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, 26.

⁸⁹ Paz, “Şiir ve Modernite”, 200.

Özetlemek gerekirse, Rönesans ve Reform hareketleri, Hümanizm ve Aydınlanma Çağı, Avrupa medeniyetlerini de kapsayacak şekilde bir Ortaçağ karanlığı inşa etti. Modernlik ise yukarıda bahsedilen gelişmeler ışığında insanların Ortaçağ karanlığından aklın, bireyin ve bilimin merkezde olduğu aydınlık bir tarihsel döneme geçmesidir. “Aydınlanma çağıyla birlikte, dünyanın artık Tanrı merkezli bir yeryüzünde yaşamayı bırakıp kelimenin bütün anlamlarıyla insan merkezli bir yeryüzünde yaşamaya”⁹⁰ geçmesi bütün alanlarda olduğu gibi edebiyatı da etkilemiş ve yukarıda bahsedilen değerler ışığında yeni bir edebiyat anlayışının -geleneksel edebiyat anlayışlarının yerini almak ve onları merkezin dışına atmak suretiyle- merkeze doğru taşınmasını sağlamıştır.

2.2. “Mutlakın Sarayı” Yıkılıyor

Tanzimat’la başlayan Divan şiiri tartışmalarını modernleşme izleği üzerinden değerlendirmeye geçmeden önce bu tartışmaların neler olduğunu ana başlıklar hâlinde hatırlamakta fayda vardır.⁹¹ Söz konusu tenkitler kabaca “şekil”, “dil” ve “hayal dünyası” başlıkları altında toplanmakta ve Divan şiirine dönük eleştirel bakış açısının Şinasi ile başladığı görülmektedir. Birçok araştırmacı modern Türk edebiyatını da Şinasi ile başlatır ve kasidesinde padişah yerine Tanzimat Fermanı’nın baş mimarı Mustafa Reşit Paşa’yı, padişahın mutlak yetkilerini sınırlayan fermanın hazırlanmasında ve duyurulmasındaki rolünden dolayı övmesi, mutlak dünya görüşüne dayanan Divan şiirinin yapısına bir eleştiri olarak yorumlanır. Modernleşmenin önemli dinamiklerinden olan aklın yüceltilmesi, yine aşk merkezli Divan şiirine ve onun dayandığı dünya görüşüne karşı bir eleştiridir. Ancak tartışmaların merkezindeki asıl isim Namık Kemal’dir. Çünkü eleştiri tarihimizde Divan şiiri eleştirileri onun iddia ve görüşleri üzerinden ilerlemiştir. Kemal, bu yöndeki tenkitlerini *Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi*, *Celaleddin Harzemşah Mukaddimesi*, *İrfan Paşa’ya Mektup*, *Osmanlı Tarihi*, *Tahrîb-i Harâbât*, *Ta’kîb-i Harâbât*, *Tercüme-i Hâl-i Nevrûz Bey*, “Lisân-ı Osmânî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir”, “Tiyatro”, “Bedî”, “Redd-i İtirâz” gibi çeşitli eserlerinde sürdürür. Dava arkadaşı Ziya Paşa, “Şiir ve İnşâ” makalesiyle, Tanpınar’ın ifade ettiği gibi ihtilalci bir çıkış yapar. Ancak, Abdühamit’in affına mazhar olduktan sonra söz konusu

⁹⁰ İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, (Ankara: Anı Yayıncılık, 2006), 204.

⁹¹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz Erdoğan Erbay, *Eskiler ve Yeniler, Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*, (Erzurum: Akademik Araştırmalar, 1997).

makalesindeki iddialarının aksine görüşler ifade ettiği *Harâbât* adlı eserini yazar. Zira bir rücu söz konusu olsa bile “Şiir ve İnşâ” makalesinde ileri sürdüğü “gerçek şiirimizin halk şiiri olduğu” yönündeki görüşü kendisinden sonraki kuşakların edebiyat anlayışını etkiler. Özellikle ulusçuluk, Osmanlıcılık ve ümmetçilik gibi diğer ideolojilere baskın gelir ve İkinci Meşrutiyet ile Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı üzerinde etkili olur. Böylece halk şiiri, yeni Türk edebiyatının estetik temellerinin dayandığı önemli bir kaynak olarak edebiyat tarihindeki yerini alır.

Tanzimat dönemi, mutlak olanın sorgulandığı ve o günden bugüne toplumun her kesimine sirayet eden bir epistemolojik sarsıntının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Osmanlı aydınları ve devlet adamlarının büyük bir çoğunluğu ilk defa böyle bir dönemde “kendinden” şüphe duymaya başlamış ve çareyi, Batı’nın hâkim paradigmasını ödünçlemekte bulmuşlardır. Batının değerler dizisine boyun eğilmesiyle beraber Türkiye, yeni bir uygarlık alanının etkisine girmiştir. Bu durum, imparatorlukların dayandığı mutlak dünya görüşünün ve değerler sisteminin terk edilmesi, yerine modernitenin parçalanmış değerler sisteminin doğal bir sonucu olan uluslaşmanın ikame edilmesi anlamına geliyordu. Bu yöndeki tartışmalar kaçınılmaz olarak edebiyatı da etkilemiştir.

Eleştiri, özellikle de Divan şiiri eleştirisi, söz konusu olduğunda yine Tanzimat dönemi ve sonrasına uğramadan yapılacak değerlendirmeler eksik kalacaktır. Bu bakımdan, Divan şiiri tartışmalarını Tanzimat döneminden başlayarak anlamaya çalışmak gerekmektedir. Çünkü Divan şiiri eleştirileri, Cumhuriyet ile birlikte bir projeye dönüşen modernleşme ve uluslaşma üzerine inşa edilen modern Türk edebiyatındaki hâkim söylemin de çıkış noktasıdır. Eleştirinin hâkim söylemi belirlemede önemli bir işlevi vardır. Önce bir değerler sistemi yaratılır, sonra bu değerler sistemine uygun eserler edebiyat tarihlerinde, antolojilerde eleştiri sayesinde ayrıcalıklı bir konuma getirilir. Böylece, ancak yaslandığı değerler sisteminin çökmesiyle yıkılması mümkün olan bir kanon oluşturulur. Jusdanis, kanon ve değerler sistemi arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır:

“Kanonluk statü ve değer biçme ile, yalnızca tek tek yapıtların ve yazarların değil, aynı zamanda birer bütün olarak hareketlerin ve söylemlerin, hatta sanat ve edebiyatın kendilerinin gözde hâle gelmelerine ya da gözden düşmelerine yol açan ölçütler ve standartlar ile ilgili bir şeydir. Değer biçme her düzeyde gerçekleşebilir. İlk olarak, edebiyat burjuva toplumunda ayrıcalıklı bir yapıdır. Tek tek metinlerin

kültürel değeri istikrarsızlık gösterse de edebiyat son üç yüz yıldır bir burjuva kamusal alanın inşa edilmesinde ve milli kültürlerin oluşturulmasında yararlı olmuştur. Bu bağlamda ortaya çıkan kanonluk, kategorilere, tekniklere veya kavramlara değer biçmekten ibarettir.”⁹²

Divan şiirinin eleştirilmeye başlanması, aslında mevcut değerler sisteminin sorgulanması ve yerine yeni bir değerler bütünüün inşa edilmesi yönünde bir iradenin merkeze doğru ilerlemesi ve mutlak dünya görüşünün merkezden çevreye doğru kaydırılması ile paralellik arz etmektedir. Batı aydınlanması etrafında oluşan yeni dünya düzeninde varlık göstermek veya varlığını devam ettirmek isteyen birçok Batı-dışı toplum merkezin dışında yani taşrasında kalmamak için merkezi kaplayan, başka bir ifadeyle işgal eden siyasi, kültürel ve düşünsel hegemonyaya “ben de senin gibiyim” mesajı vermek ister. Ulukütük, taşra kelimesinin dış, dışarı anlamına da atıfta bulunarak bir yerin veya hâkim söylemin dışında yer almanın, taşranın veya çevrenin merkeze göre konumunu belirlediğini, ona göre biçimlendiğini ve hâliyle ortaya hiyerarşik bir ilişkinin çıktığını belirtir. Yazara göre taşranın kendine özgü bir anlatısı olmadığı için siyaset, edebiyat, mimariye vs. rastlanmaz. Taşranın, kendi değer yargıları çerçevesinde anlaşılaktan, yorumlanmaktan ziyade; merkez-çevre, öteki gibi kavramlarla anlaşılmaya mahkûm olduğunu ifade eder.⁹³ Bu açıklamalardan hareketle iki sonuca varmak mümkündür. Birincisi, Batı’ya göre kendi konumlarını yeniden belirlemeye çalışan aydın ve sanatçıların edebiyat, sanat, toplum ve siyaset hakkında ürettikleri, ortaya attıkları her düşünce merkezin hâkim değerler dizisine göre kavramsallaşacağından Batı’ya “ben de senin gibiyim” mesajını vermektense öteye bir anlam ifade etmeyecek ve hiyerarşik bir ilişkiler zinciri oluşturacaktır.

İkinci olarak bu hiyerarşik ilişki içinde merkezin dışında bulunan çevrenin de kendi içinde bir merkez oluşturduğu ve bu dış merkezin dışarılaştırdığı/taşralaştırdığı, ötekileştirdiği “mutlak siyasal iktidar”, “Divan edebiyatı”, “millet sistemi” gibi bir birtakım değer yargıları veya kurumsal oluşumlar kaçınılmaz bir biçimde hiyerarşik ilişki zincirinin

⁹² Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan. (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 99.

⁹³ Mehmet Ulukütük, “Batı Felsefesi ve ‘Taşrası’: Efendiler İcadı ile Köleler Üretiminin Merkez-Taşra İkiliminde Yansımaları”, *Birey ve Toplum Dergisi*, 15, (2018): 32.

“öteki” halkasını oluşturacaktır. Tanzimat sonrasında siyasal, düşünsel, toplumsal ve kültürel anlamda yaşanan gelişmeler yukarıda bahsedilen ilişkinin birer tezahürü olarak yorumlanmalıdır. Dolayısıyla, Divan şiiri eleştirilerine, merkeze -Batı’ya- göre kendini konumlandırma çabasının sanat ve edebiyattaki yansıması olarak bakmak gerekir. Bu bakımdan, edebiyat tarihimizde Tanzimat’tan bu yana kendini taşralaştıran bir edebî gelenek oluşmuştur tespitinde bulunabiliriz.

Edebiyat tarihçileri, Tanzimat’tan sonrasını kapsam ve sınırları belirleyen birtakım siyasi ve içtimai olaylar üzerinden belli dönemlere ayırmaktadır. Çalışmamızın alt sınırı Tanzimat’tan, üst sınırı 1970’e kadar Divan şiirine yöneltilen eleştirileri kronolojiye bağlı kalarak tek tek özetlemek sûretiyle takip edilebilecek bir yol olarak düşünülebilirdi. Ancak, bunu yapmak yerine bu eleştirilerin arka planındaki zihniyet değişimiyle eş zamanlı olarak modernitenin kimi olgu, anlayış ve kavramları üzerinden bir değerlendirmede bulunmak hem bizi tekrara düşmekten kurtaracak hem de çalıştığımız dönemi aydınlatmaya yarayacak daha bütünlüklü ve tümel sonuçlara varmanın imkânlarını verecektir.

Noam Chomsky’nin bahsettiği alt yapı-üst yapı ikiliğini, Divan şiiri eleştirilerine de uyarlamak mümkündür. Üst yapıda görülen estetik tepkilerin alt yapısında Türk modernleşmesinin farklı evrelerine rastlamak olası görünmektedir. Dolayısıyla, tersine bir okuma yaparak, Türk modernleşmesinin evreleri üzerinden Divan şiirine yöneltilen eleştiriler analiz edilebilir.

Divan şiirine yönelik ilk ciddi ve acımasız eleştirilerin Tanzimat’la başladığına yukarıda değinmiştik. İlber Ortaylı’nın “imparatorluğun en uzun yüzyılı”⁹⁴ olarak nitelendirdiği bu dönemde estetik yansımaların arka planındaki fikri yapıya değinmeden eleştirilerin mahiyetini ve izdüşümlerini anlamak imkânsız görünmektedir. Batı modernleşmesini temel alan ve önce Avrupa’yı sonra bütün dünyayı etkisi altına alan uluslaşmanın, Batı dışındaki kültürlerin sanatsal oluşumları üzerinde estetik yansımaları olmuştur. Bu etkiden kaçınılmaz olarak payını alan devletlerden biri de Osmanlı olmuştur. Siyasal değişimlerin kültürel değişimler üzerinde her zaman büyük etkileri olmuştur. Başka bir ifadeyle, siyasal kanon edebî kanonu belirleyen en önemli unsurlardan biri olarak göze

⁹⁴ Detaylı bilgi için bkz. İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2017)

çarpmaktadır. Bu sürecin bizim edebiyatımızdaki estetik yansımaları üzerinde durmakta fayda vardır. Bu dönemde yapılan eleştirilerin odağında, bir kamuoyu yaratma ve padişahın mutlak iktidarına ortak olma düşüncesinin yattığı görülmektedir. Avrupa’da orta sınıf burjuvazinin oluşturduğu kamusal alan ve bunun neticesinde ortaya çıkan kamuoyu, yönetimler üzerinde söz sahibi olmuş ve krallıkların mutlak otoritesi yıkılmaya başlamıştır.

Uluslaşmayı zorunlu kılan ve birer birer krallıkların yıkılmasına neden olan “modernleşme, katmanlaşmış sistemin etnik-dinsel kimliklerinin yerine geçecek bir milli kültürün oluşturulmasını gerektirir. İmparatorluğun mutlak yasalarının ve kilisenin zorlamaya dayalı âdetlerinin tersine, milli kültür bireyleri cemaat alışkanlıkları, deneyimler, hikâyeler ve tabii ki dil aracılığıyla birleştirir.”⁹⁵ Jusdanis’in bu tespitinden hareketle, uluslaşma, modernleşmenin doğal sonucudur yargısına varabiliriz. İmparatorluklarda millet sisteminin hâkim olduğu dinsel kimliklerin yerine milli kimliklerin inşa edilmesi, ulus devlet fikrinin yerleşmesini sağlamıştır. Böylece, imparatorluğun mutlak yasaları sorgulanmış, yerine milli kültürün ve bireyin haklarının ön plana çıktığı yasalar sistemi gelmiştir.

“Toprak imtiyazına dayanan tımar sistemi ve toplumsal zümreler, başat özelliği görece bir düzenlilik ve güvenlik olan on beşinci ve on altıncı yüzyıllar boyunca imparatorluğun ekonomik ve toplumsal temelini oluşturdu. Ama on yedinci yüzyılda bir dizi iç ve dış toplumsal zümrelerle milletlerin çözülmesine ve sonuçta da ulusların ortaya çıkmasına yol açtı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde çok etnili, çok dinli, çok dilli imparatorluk özerk devletlere bölünmüştü.”⁹⁶

Dünyanın mutlak yönetimlerden meşruti yönetimlere, oradan da ulus devletlere geçiş yaptığı bu dönemde⁹⁷ Osmanlı’da çift taraflı bir mücadelenin yaşandığı görülmektedir. Bir yandan “saray” merkezi yönetimi güçlendirecek politikalar uygulayarak

⁹⁵ Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik*, 79.

⁹⁶ Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik*, 42.

⁹⁷ Modern öncesi yönetim biçimi olan çok dinli çok etnikli, çok dilli, çok kültürlü krallıklardan/imparatorluklardan ulus devletlere geçiş belli bir süreç içerisinde birden çok aşama şeklinde gerçekleşmiştir. Birinci dünya savaşı öncesi Avusturya-Macaristan, Osmanlı ve Habsburg hanedanlığının ulus devletlere bölünmesini birinci aşama, Birinci dünya savaşı sonrası süreçte dağılan krallıklar ve imparatorluklar ikinci aşama ve son olarak ikinci dünya savaşından sonra İngiltere’nin hâkimiyeti altındaki birçok ulusa egemenliklerini tanıma sürecini üçüncü aşama olarak değerlendirebiliriz.

imparatorluğu ayakta tutmaya çalışırken, diğer yandan paşaların da içinde yer aldığı bazı çevreler, padişahın mutlak/merkezi iktidarını paylaşacağı parlamenter bir sistemin hayat bulması için çaba sarf ediyordu. Parlamenter meşruti sistemin Türk milliyetçiliğini pekiştirdiğini belirtmek gerekir. Çünkü kimi savaşlarda mecliste yer alan gerek Müslüman gerekse Müslüman olmayan kimi mebuslar, Osmanlı'nın değil kendi milletlerinin (burada millet din anlamında değil ulus anlamında kullanılmaktadır) menfaatlerini gözetmişlerdir. Kültürel milliyetçiliğin siyasal milliyetçiliğe yol açtığı bu gibi durumların Osmanlılık ve Pan İslamizm fikirlerinin gündemden düşmesinde etkisi olduğu aşikârdır. Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler gibi fikir hareketleri ilk başlarda Osmanlılık ve Pan İslamizm fikirleriyle dirsek temasında olmuşlardır. Daha sonra dünyada ve ülkede yaşanan gelişmeler, milliyetçiliği kaçınılmaz bir kader olarak Osmanlı aydınının önüne koymuştur.

Tanzimat döneminde bir ayağı bürokraside olan Osmanlı entelijansiyası çareyi, Fransa başta olmak üzere Avrupa'dan modelleme yaparak, padişahın mutlak iradesi altındaki devlet yönetiminin ciddi bir dönüşümden geçerek meşrutiyet sistemine geçmesinde görmüştür. Meşrutiyet talepleri dile getirilmeden evvel Osmanlı'da III. Selim'e uzanan kimi reformların doğrudan saray tarafından hayata geçirildiği veya geçirilmesi için çaba sarf edildiği tarihçilerin üzerinde hemfikir olduğu bir konudur. İmparatorluğu yönetecek modern, güçlü bir örgütlenme yönünde atılan adımların sonucunda padişahın iktidarına ortak olan ve gittikçe saray tarafından kontrol edilmesi mümkün olmayan bürokratik bir zümrenin ortaya çıktığını da belirtmek gerekir. Tanzimat'ın ilanı bu zümrenin bir başarısı olarak hem tarih kitaplarında hem de edebî eserlerde kayıt altına alınmıştır.

Dolayısıyla iktidar merkezi, saraydan Babıâli'ye doğru kaymıştır. Bu konuda Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* adlı eserinde, merkezileşme ve modernleşme yönündeki reformların III. Selim'den beri yapıldığını, II. Mahmut döneminde güçlü ve modern bir yapı oluşturmak için geleneksel kalemiye sınıfının bürokrasiye dönüştürülmesi için önemli adımların atıldığını ve II. Mahmut'tan sonra gelen

padişahların bu bürokratik örgütün dizginlerini ellerinde tutmakta başarısız olduğunu ifade eder.⁹⁸

Toplumun, imparatorluğun mutlak iktidarından meşruti yönetime geçişine uyum sağlayabilmesi için öncelikle uygun ortamın oluşturulması gerekiyordu. Yukarıda da bahsedildiği gibi Avrupa’da önce orta sınıf burjuva ortaya çıktı, daha sonra bu sınıfın meydana getirdiği bir kamusal alan ve kamuoyu şekillendi. Bu sınıfın kralın yetkilerine ortak olma isteği, Avrupa’yı ulusal meşruti sistemlerin eşiğine getirdi.

Avrupa’da mutlak dünya görüşüne dayanan hiyerarşinin beslendiği paradigma değişiminin, aşağıdan yukarıya doğru bir hareket ve baskı neticesinde ortaya çıktığı görülmektedir. Oysa Osmanlı’da durum böyle olmamış aksine, aşağıdan gelen toplumsal bir baskı yerine, dışarıdan gelen karşı konulamaz bir zorunluluk söz konusu olmuştur. Bu zorunluluğun nasıl göğüsleneceğine dair saray ve büyük çoğunluğu paşalardan oluşan Osmanlı aydınları kafa yormuşlardır. Saray, mutlakiyetçi yapıyı bozmadan bir dönüşümün gerçekleşmesi için kimi adımlar atarken paşalar bürokrasisi, meşruti sisteme geçiş için çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu dönemde Avrupa’daki gibi burjuvaziden, kamusal alandan ve kamuoyundan bahsetmek pek tabii mümkün görünmemektedir. Bunun yerine, kamuoyunun siyasal iktidar üzerindeki etkisini arkasına almak isteyen ve bunun için de öncelikle bir kamuoyunun yaratılması gerektiğine inanan paşalar bürokrasisinin varlığından bahsetmek mümkündür.

Yeniçeri ocağı lağvedildikten sonra, onun yerini paşalar almıştır. Padişahın mutlak iradesine ortak olma çabalarının merkezinde Avrupa’daki sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik gelişmeleri göreceli olarak daha yakından takip eden, entelektüel ve sanatçı kimlikleri olan paşaların olduğu görülmektedir. Göreceli olarak dememizin sebebi, yukarıda bahsettiğimiz Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler de dâhil olmak üzere, Osmanlı’da modernleşmeyi savunan aydınların çoğunun, Avrupa modernleşmesini birinci sınıf aydın ve yazarlardan değil daha çok üçüncü sınıf yazarlardan almış olmalarıdır. Kalın’a göre Avrupa’ya eğitim için gönderilen öğrenciler ülkeye yeni fikirlerle ama bulanık zihinlerle döndüler. Bu bulanık zihinlerle Avrupa’nın büyük bedellerle geliştirdikleri fikirleri ikinci

⁹⁸ Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, çev. Yasemin Gönen. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 83-84.

sınıf filozoflar, bilim adamları ve edipler üzerinden kendi ülkelerine çeviri yoluyla transfer etmeye çalıştıkları için hayli bocalamışlardı.⁹⁹ Bu nedenle de Şerif Mardin'in ifadesiyle, entelijansiya modernleşmeye dair dört başı mamur derin bir teori, özgün bir siyasi formül veya kapsamlı ideolojiye sahip değildi.¹⁰⁰ Bu çabaların kabul görmesi için öncelikle halkın ruhen ve fikren alıştırılması gerekmektedir. Dolayısıyla, önce bir kamuoyu yaratılmalı idi ve sonra bu kamuoyu padişahın mutlak iradesine ortak olmak yönünde destekleyici bir güç olarak kullanılmalıydı.

Bir ayağı bürokraside olan Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Sami Paşazade Sezai, Ali Suavi gibi isimler edebiyatın kamuoyu yaratmak için kullanılabilir en etkili araç olacağını biliyorlardı. Dolayısıyla, "Biçim ve üsluptaki ilkelliğine rağmen Tanzimat yazarı, toplum öğretmenliğine erkenden girişmiş ve kendisinde siyasal, toplumsal bir misyon görmüştür."¹⁰¹

Yeni Osmanlılar olarak isimlendirilen bu kesimin amacı bir meclis-i meşveretin kurulmasını sağlamaktı. Böylece padişahın mutlak iktidarının paylaşılmasını kolaylaştıracak kurumsal bir zemin oluşturulacaktı. Yürütme padişahın elinden alınarak Bâbîâlî üst bürokrasisine devredilecekti. Bu fikirleri uygulamaya çalışan kesim devlet adamlarından, paşalardan ve ulemeden oluşmaktaydı.¹⁰² Bu gayelere ulaşmak için edebiyat ve basın gücüne başvurulmuştu. Tam bu noktada Franco Moretti'nin "edebiyat, aslında iktidar ilişkilerini -hatta, bu ilişkilerin şiddetini- daha kabul edilebilir kılar."¹⁰³ sözünü hatırlamakta yarar vardır. Basın yayın faaliyetleri bir yandan devam ederken diğer yandan edebiyatla ilgili tartışmalar, bu siyasal gelişmelerin gölgesinde devam etmekteydi. Edebiyat yeniden biçimlendirilirken Divan şiiri modern değerler ışığında çoğu zaman eleştirinin nesnel ölçütlerinden uzak yargılara tâbi tutuluyordu. Böylece mutlak'ın sarayı, hem siyasal anlamda hem de onu çevreleyen sanatsal oluşum bağlamında yıkılıyordu.

⁹⁹ İbrahim Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi*, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2019), 370.

¹⁰⁰ Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 24.

¹⁰¹ İlber Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, (İstanbul: Merkez Kitaplar, 2007), 25.

¹⁰² Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri*, 33.

¹⁰³ Franco Moretti, *Modern Epik; Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi*, çev. Mehmet Murat Şahin. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005), 8.

2.3. Mutlak Dünya ve Divan Şiirinin Yapısı

Öncelikle, Divan edebiyatını meydana getiren dünya görüşü ve ona can veren medeniyet algısı üzerinde, konunun daha iyi anlaşılması açısından, bir iki cümleyle de olsa durmak yararlı olacaktır. Şiir söz konusu olduğunda herkesin üzerinde hemfikir olduğu konulardan biri, şiirin birtakım unsurlarla bağlantılı olduğu ve onlar anlaşılmadan şiirin bütün cepheleriyle açıklığa kavuşamayacağı gerçeğidir. Bu unsurları dil, kültür, medeniyet, dünya görüşü, din, üretim-tüketim biçimleri, birey-toplum-devlet ilişkileri şeklinde sıralamak mümkündür. Bir başkası bu unsurlara yeni ilave ve çıkarımlarda bulunabilir. Bu gerçeklik elbette Divan şiiri incelemelerinde ve dolaylı olarak Divan şiiri eleştirilerinde dikkat edilmesi gereken bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı medeniyetine bakıldığında, yapısal özelliklerinin, heterojen bir kaynaşma hususunda başından beri müsait bir zemine sahip olduğu görülmektedir. Cihan Okuyucu, medeniyeti vücuda getiren sosyo-kültürel pratiklerin ve sanat telakkisinin en önemli özelliklerinden birisinin düalist yapı olduğunu iddia eder.¹⁰⁴ Ahmet Davutoğlu, kendilerini idrak etme biçimleri üzerinden medeniyetleri sınıflandırır. Güçlü ve esnek ben idrakine sahip bir medeniyet olarak Osmanlıyı tanımlar. Bu özelliklerde ben idrakine sahip bir medeniyetin dünya görüşünün, sağlam temeller üstüne oturmuş, cihanşümul ve kendi içinde çelişkiler barındırmayan bir karakteri olduğunu belirtir.¹⁰⁵ Osmanlı, bu yönüyle kendine güveni tam, güçlü ve açık bir medeniyettir. Sahip olduğu güçlü özgüvenden hareketle bünyesinde çok fazla değişik kültür unsurlarının barınmasına, bir başka deyişle kendi içinde birçok farklılığa, çeşitliliğe ve renkliliğe olanak sağlar. Aslında bu özellikler olgusal bir kavram olarak imparatorluğun bizatihi kendisine de teşmil edilebilir.

Dolayısıyla, yeni sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal unsurlarla karşılaştığında kendi içine kapanmak, dışlamak veya yok etmekten ziyade nüfuz edilebilir özelliğinin avantajıyla onlara siyasal yönden patronaj ederek çok farklı unsurların bir arada kaynaşmasını sağlar. Bu yönüyle de esnek bir özelliğe sahiptir. Yan yana ilerleyen

¹⁰⁴ Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, 18.

¹⁰⁵ Ahmet Davutoğlu, "Medeniyetlerin Ben-İdrâki", *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 3, (1997): 15.

yapılara rastlamak mümkün olduğu gibi farklı kültürel yapıların meydana getirdiği sentez formlarla da karşılaşmak olasıdır. Bundan dolayı hiyerarşik düzenden çok çoğulculuk üzerine kurulu bir düzen vardır. Çoğulcu düzen sayesinde karşılıklı etkileşim oluşmakta ve eklektik bir yapı meydana gelmektedir. Bu düzenin yalnızca bir tane koruyucu siyasi iktidarı olduğunu belirtmek gerekir. Siyasal iktidar farklı etnik kültürel unsurların hem koruyucusu hem de bu unsurların birbiriyle kaynaşması için gerekli ortamı hazırlamakta ve teşvik edici bir pozisyon üstlenmektedir. Bundan dolayıdır ki Osmanlı döneminde hükümdarlar, hâkimiyetleri altındaki farklı havzaların siyasal iktidar vasıflarını kullanmaktan çekinmemişlerdir. Padişah, Halife, Hakan, Kayzer gibi unvanlar kullanarak sembolik de olsa hem devraldıkları, hem iktibas ettikleri, hem de yüzleşip hesaplaştıkları farklı medeniyet havzalarının hamisi olduğunu göstermeye çalışmışlardır.

Divan edebiyatı, devleti, medeniyeti ve toplumu şekillendiren yukarıdaki vasıfların yansıdığı estetik bir düzlemdir. Nitekim Tanzimat'tan sonra Şinasi, Namık Kemal ve diğerlerinin Divan edebiyatına yönelttikleri sert eleştirilerin muhatabı olan konuların aslında Osmanlı'nın zengin ve güçlü medeniyet karakterinin/idrakinin doğal bir sonucu olduğu anlaşılacaktır. Şiirde geçen ülkelerden tutun da kullanılan mazmunlara, hayal âleminden veznine, dilinden aşk ve kahramanlık öykülerine kadar Divan şiirini meydana getiren bütün yapısal özellikler, Osmanlı medeniyetinin nüfuz ettiği coğrafyayı ve bünyesinde barındırdığı farklı kültür havzalarını işaret etmektedir. İslam, Bizans, Hint, Arap, İran, Mezopotamya gibi etkileşim hâlinde olduğu birçok medeniyetin, Divan şiirinin potasında birbiriyle iç içe geçtiği görülmektedir. Bu etkileşimi üstünlük, zayıflık gibi kavramlarla açıklamak yerine, medeniyetin sahip olduğu karakterin doğal bir sonucu olarak görmek daha doğru olacaktır. Siyasal iktidarın Divan şiirini patronaj etmesini, başka bir ifadeyle koruyup kollamasını, bu şiiri kendi medeniyet karakterinin sembolik bir yansıması olarak görmesinden ileri geldiğini söylemek aşırı bir yorum olarak değerlendirilmemelidir.

İmparatorluklar meşruiyetlerini uyruklardan değil, kutsallıktan alır. Burada, uyruk ifadesini kullanmanın daha doğru olduğu düşünüldüğünden tercih edilmiştir. Çünkü, o dönemde yurttaşlık veya vatandaş kavramlarından bahsetmek abesle iştigal olur. Osmanlı'da olduğu gibi, bütün imparatorluk/krallıklarda padişah veya kral gücünü Allah/Tanrı'dan alır; zira O'nun yeryüzündeki temsilcisi ve kanun koyucusu olarak kabul edilir. Siyasetname türünde on birinci yüzyılda Türkçe 'de kaleme alınan ilk eser olması

bakımından büyük önem taşıyan *Kutadgu Bilig*'de temelde hükümdarın adaletinden çok Allah'ın adaleti olgusuna değinilir. Bu inanış, zamanla “bilhassa tercüme eserler aracılığıyla, bir süre sonra yerini Hint ve Sâsânî düşüncesinin “mutlak hükümdarın adaleti” anlayışına bırakmıştır. Bu anlayışa göre toplum (re'âya), *zillulahu fi'l-ard* (Allah'ın yeryüzündeki gölgesi) olarak gördüğü hükümdarın ihsan ve inayetini, Allah'ın ona verdiği yetkinin gereği olarak görmektedir.”¹⁰⁶ Dolayısıyla Osmanlı'nın da dayandığı kadim dünya görüşüne göre arzî nizam semavî nizamın, mutlak siyasi irade ise mutlak İlahî iradenin yansımasıdır.¹⁰⁷

Re'âya kelimesinin “otlatılan hayvan sürüsü” anlamına gelen “ra'iyye” ile aynı kökten geldiği göz önünde bulundurulduğunda, kral veya padişah, gücünü ve yetkisini tanrıdan alan bir çoban vasfı kazanmaktadır. Re'âyanın birbirleriyle ve çobanla ilişkilerini belirleyen nizam, adaletin merkezde olduğu İlahî normlarla belirlenmiştir. Eyyübiler zamanında yaşayan Kureşî (ö. 1254) siyasetname türündeki *El-İkdü'l-Ferid* isimli eserinde Müslümanların hem dinî hem de politik lideri olan halifenin, kul ile Allah arasında bir yerde durduğunu kullarla olan ilişkisinde efendi iken Allah ile ilişkisinde Allah'ın efendi olduğunu söyler. Kureşî'ye göre Allah'ın hükümrancılığı mutlak iken halifenin hâkimiyeti ise mukayyet, yani sınırlı ve adalet gibi belli şartlara bağlıdır.¹⁰⁸ “Mutlak bilgi ve kudret sahibi olan Allah, kendi kemâlini yaratılış âleminde görmek ve kullarını imtihan etmek için âlemleri yaratmış ve amacını tahakkuk ettirmek için de belli kural ve kaideler koymuştur. İman, adalet ve ahlâk temeline oturan bu ilkeler, hem kozmik hem de politik düzenin çatısını oluşturur.”¹⁰⁹ Dolayısıyla din ile mülk birlikte düşünülen ve dinin temel, devletin ise muhafız olarak telakki edildiği bir bütünlük dairesi içindeki kavramlar olarak karşımıza çıkarlar.

Mutlak inanç çatısı altında kozmik ve politik düzenin teşekkülü siyasal iktidarı kutsallaştırmakta böylece mutlak yönetimlerin varlığı söz konusu olmaktadır. Ancak

¹⁰⁶ Ali Fuat Bilkan, *Osmanlı Zihniyetinin Oluşumu; Kuruluş Döneminde Telif ve Tercüme*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 34.

¹⁰⁷ Bedri Gencer, *Gelenekten Modernliğe Osmanlı*, (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019), 377.

¹⁰⁸ İlker Kömbe, “Dünya Düzeninin Temelleri: Adalet Dairesi Literatürüne Giriş”, *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 35, (2013): 161.

¹⁰⁹ Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi*, 44.

modernliğin sonucu olan ulus devlet yapısı bundan farklıdır. Anderson, imparatorluklar ile modern tasarım devletlerin egemenlik anlayışlarını karşılaştırır. Yazara göre ulus devletlerde devletin egemenliği öncelikle yasalarca belirlenmiş sınırlarda geçerlidir. Fakat bu sınırların her bir karışında aynı oranda, yetkinlikte ve kararlılıkta tecelli etme zorunluluğu vardır. Ama devletin bir merkezden yönetildiği imparatorluk tarzı yönetimlerde sınırlar belirsiz ve geçirgen olup egemenlikler de kimi zaman iç içe geçebilmektedir.¹¹⁰ İmparatorluklarda kralın veya padişahın egemenliği İlahî yasalarca belirlenirken, ulus devletlerde devletin egemenliği beşerî yasalarca kayıt altına alınmaktadır.

Osmanlı’da edebî veya edebiyat dışı bütün metinler mutlakçı bir epistemolojik kurama göre şekilleniyordu.¹¹¹ Dolayısıyla Divan şiirini mutlaklık temelinde hayat bulan imparatorluk sisteminin estetik düzlemdeki yansıması olarak görmek gerekir. Tanpınar, Divan şiirinin estetik yapısının içtimai nizamla alakalı bir sistemi ortaya koyduğunu belirtir. Tanpınar’ın burada bahsettiği şey nizâm-ı âlemdir aslında. Yeryüzündeki bütün teşekküllerin gücünü yaratıcıdan alması gerektiği görüşünün hâkim olduğu bir nizamdır. Tanpınar aynı zamanda Divan edebiyatının bütün estetik yapısının, “saray istiaresi” etrafında teşekkül ettiğini iddia eder. Saray istiaresi, tamamen bu nizam etrafında hayat bulmaktadır. Bu tespiti yapması için 1950’lere kadar beklemesi gerektiği anlaşılan Tanpınar’ın deyişiyle,

“Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfi, az çok İlahî veya Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telakki ettiği manevi âlemi, Allah’ı - Müslüman şarkta olduğu kadar Hıristiyan garpta da- nasıl yeryüzünde temsil

¹¹⁰ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler; Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 33.

¹¹¹ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar; Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 15.

ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti.”¹¹²

Modern dünyanın temel itirazı bu mutlakiyetçi nizam şeklindedir. Dolayısıyla gücünü Tanrı’dan alan yönetim sistemleri yerine gücünü akıldan ve beşerî hukuktan alan, yetkisini halktan ve anayasadan alan yönetim biçimlerinin sosyal ve iktisadi hayatın bütün müesseselerini tanzim etmesi isteniyordu. Batı’da mutlak düşünce ve inanç üzerine inşa edilen hiyerarşiyi kıracak kimi sosyo-kültürel ve iktisadi teşekküllerin “aydınlanma” döneminde meydana geldiği söylenebilir. Ancak Osmanlı’da bu gibi kurumlardan bahsetmek pek mümkün görünmemektedir. Her ne kadar toplum olarak modernleşme serüvenimiz Tanzimat’a, oradan da III. Selim’e kadar uzansa da asıl kurumsallaşma, uluslaşma ve Batılılaşma temelinde bir modernleşmenin devlet ideolojisi olarak kabul edildiği Cumhuriyet döneminde olmuştur. Bu dönemde mutlak dünya ve onun etrafında şekillenen bütün sosyo-kültürel teşekküllerin merkezin dışında bırakıldığı ve modern dünyanın erklerine uygun kurumlar üzerinden devlet ve toplumun yeniden tasarlandığı bir sürece tanıklık edilmektedir. Modernleşmeye uygun bir sanat ve edebiyat anlayışı önce inşa edilmiş, daha sonra hâkim siyasal söylemin de desteğiyle merkeze alınmıştır. Ulukütük, ulus-devletin kurgusal bir olguya, imparatorluğun ise yaşayan bir geleneğe referansta bulunduğunu söyler.¹¹³ Yazarın bu düşüncesini sanat ve edebiyat bağlamında açıklamak gerekirse; ulusal devletlerde edebiyat ve merkezinde yer alan kültürel ve kutsal dinamikler kurgusal bir olgu etrafında, yani ulus kimliği etrafında şekillenirken, imparatorlukta ise edebiyat, Divan edebiyatı örneğinde de görüldüğü gibi, sürekli geleneğe dayanarak ve ona göndermelerde bulunarak ilerlemeye çalışır. Cumhuriyet ile ulus devletin bütün kurgusal olguları kurumlaşırken, tamamen merkezin dışına itilen Divan şiirinin, merkezden çevreye doğru dışlanma sürecinin ise Tanzimat yıllarına kadar uzandığı görülür.

Divan şiirinin doğası mutlak düşünce ve inanç sistemi üzerine kurulmuştu. Dolayısıyla öz ve biçim ayrımı yapmak gerekirse -ki genelde birbirinden ayrışması mümkün olmayan

¹¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 27.

¹¹³ Mehmet Ulukütük, “İmparatorluğun Ontolojik Grameri *versus* Ulus-Devletin İdeolojik Mantığı”, *Liberal Düşünce Dergisi*, 95, (2019): 68.

bu iki olgu birlikte, aynı anda, iç içe geçerek şiirin yapısını oluşturur- Divan şiirinin özünü mutlak düşünce ve inanç etrafında şekillenen varlık algısı meydana getirmekteydi. Mutlak güzeli yansıtmak, duyurmak, sezdirmek için şiirin biçimi de o ölçüde önemliydi. Divan şairleri bu bakımdan şiirde biçime özellikle önem vermiş, böylece öz ve biçimin mutlak varlık etrafında ve aynı önem derecesinde oluşturduğu, yüzyıllar boyunca devam eden bir şiir geleneği meydana getirmişti. O hâlde, o da dönüştürülmeli ve yeni değerler sisteminin ete kemiğe bürünmesine hizmet edebilecek hareket kabiliyetini kendisine kazandıran yapısal değişimlerden geçmeliydi. Bu yüzden, ikinci meşrutiyet yıllarına kadar Divan şiirine yöneltilen eleştirileri -mutlak iradenin yıkılışı ve daha sonra modernleşme üzerine temellendirilen ulus devletinin inşa edilme sürecinde kamusal alan yaratmak ve bir kamuoyu fikri oluşturmak için- edebiyatın araçsallaştırılması üzerinden okumak daha yerinde olacaktır. Modern Türk edebiyatında hâkim söyleme dâhil edilen eserlerin genel karakteristiğine bakıldığında modernleşme ve uluslaşmanın güdümünde oldukları söylenebilir. Bunun gibi, eleştirinin de bu izleğin güdümünde şekillendiği iddia edilebilir. Walter Andrews, bu bağlamda eleştirilerin ideolojik olduğunun altını çizerek onların arkasında yatan modernleşme sürecinin dayandığı dünya görüşünü işaret eder.¹¹⁴

Divan şiirine yönelik eleştirileri bu izlek üzerinden değerlendirmeye geçmeden önce bu şiirin yapısı ile mutlak dünya görüşü arasındaki ilişkiyi biraz daha açmak yararlı olacaktır. Başka bir ifadeyle Divan şiirinin dayandığı dünya görüşü ve estetik değerler sistemi ana hatlarıyla ortaya konulduğunda, modernleşme ve onun zaruri bir sonucu olan uluslaşma sürecinde Divan şiirine yöneltilen eleştirileri anlama ve yorumlama noktasında daha kapsayıcı bir bakış açısı edinmiş olacağız.

Hiç şüphesiz Osmanlı medeniyetini şekillendiren mutlak dünya görüşü asıl gücünü İslam'dan almaktaydı. Ayrıca bu mutlakiyetçi dünya sadece Osmanlı ile sınırlı değildi. Modern öncesi toplumlar, medeniyetler, imparatorluklar bu dünya görüşü üzerine inşa edilmişti. Kendi dinî inancına göre mutlakiyetçi bir yapı tasarlıyorlardı. Dolayısıyla, mutlak dünya görüşü din merkezli bir düşünce ve inanç sistemidir. Osmanlı, her ne kadar farklı medeniyetlerin bulunduğu bir noktada hüküm süren bir imparatorluk olsa da asıl

¹¹⁴ Walter Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, çev. Tansel Güney, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 27-30.

dayanağı İslam ilkeleri üzerine şekillenen dünya görüşüdür. İslam'ın yüzyıllar içinde şekillenen estetik değerler sistemi, sadece edebiyatta değil, bir bütün olarak sanatın her subesinde aranmalıdır. Dolayısıyla musiki, mimari, hat, minyatür, tezhib ve şiir hep bu estetik anlayış doğrultusunda hayat bulmuşlardır.

Mutlak olana ulaşabilmek için fenomenler dünyasının keyfilğini ve kemiyetini ki İslam tasavvufunda buna “kesret âlemi” denilir, geride bırakmak gerekir. Bir başka deyişle, mutlak olana ulaşabilmek için bugün modern dünyanın öncelediği akıldan, gerçeklikten ve benlikten vazgeçmek gerekmektedir. Divan şiiri mutlak olana aşk ile ulaşmanın gerilimini estetize eder. Divan şiirinde sanatçı, dış dünyanın şekillerini soyutlayarak “mutlak” a giden yolda onların vereceği huzursuzluğu aşmaya çalışır. Aşk, güzellik, irade, kanun, hüküm vs. her şey mutlaklık temelinde şekillenmiştir. Dünyadaki her şeyin, görünümünden bağımsız aşkın bir özü vardır. Bu düşünce bize Platon'un mağara metaforunu ve idealar dünyasını hatırlatmaktadır. İslam düşünce geleneğinin Aristo'dan çok Eflatun'dan etkilendiği bilinmektedir. Aristo'nun mimesis görüşü İslam'da pek karşılık bulmamıştır. Böyle olmasında İslam'daki suret yasağının yadsınamaz bir payı vardır. Aristo'nun sanat anlayışında figüratif olanın merkezde olduğu görülmektedir. Dinin merkezde olduğu klasik İslam sanatlarında ise figüratiften nonfigüratif olana doğru bir yönelim söz konusudur. Dış gerçekliğin görünümleri soyutlanarak bunların “idealar dünyası”ndaki mutlak özleri vurgulanmıştır.

Dolayısıyla, “hakikati ve onun dolayıcısı güzelliği keşfeden Osmanlı şairi, tanrısal güzelliği simgesel bir dille anlatmayı, başka bir deyişle “İlahî gerçekliği” temsil etmeyi şiirin en önemli vasfı olarak görür.”¹¹⁵ Bu temsil biçiminde dile büyük bir önem atfedilmektedir. Kelimeler gündelik dildeki anlamlarından uzaklaşarak mutlak hakikat üzerine inşa edilen belli bir hayâl âleminin bu dünyaya uzayan akislerine dönüşürler. Mutlak güzellik üzerine kurulu bu estetik anlayış sadece İslam coğrafyasına ait bir özellik değildir. Ortaçağ Avrupa'sının Hıristiyan inancına dayalı estetik anlayışı bu anlamda İslam estetiği ile kesişmektedir. “Eco, Hıristiyan Avrupa Ortaçağı'nın ‘güzellik estetiğinde’ simgesel bir evrenin önemini vurgularken, bu dönemde kullanılan kelimelerin kendi anlamlarının dışında ikincil anlamlar kazanarak Tanrı'ya ilişkin

¹¹⁵ Emine Tuğcu, *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 44.

‘anlamlar’, ‘göndermeler’, ‘sezgisel gerçekler’ ve ‘belirimlerle yüklü simgesel bir dil’ kullanıldığını belirtir.”¹¹⁶ Somuttan soyuta yönelen dilin “belirimlerle yüklü simgesel” bir özellik kazanabilmesi için vezin ve kafiyenin yanı sıra birçok söz ve anlam sanatını barındırması gerekir. Nitekim Divan şiirinin en belirgin özelliklerinden biri de cinas, tenasüp, tezat, istiare, telmih, tevriye, hüsn-i talil gibi söz ve anlam sanatlarıyla yüklü olmasıdır. Ancak bu sanatların tümü mazmun veya modern dönemdeki karşılığı diyebileceğimiz imge yaratmak için kullanılır. Yaratıcı muhayyilenin sembolü olan mazmunun seyyal, özgün ve bir yönüyle gizli olanı sezdirmesi gerekir. Gizli olan ise mutlak hakikat, sırr-ı ekber veya vahdettir. Fuzuli, Farsça Divan’ının mukaddimesinde mazmun yaratmanın zorluğuna değinirken aynı zamanda özgün olması ve klişeye kaçmaması konusunu da dikkatlere sunar. Dolayısıyla amaç sadece söz oyunları yapmak değil aynı zamanda mutlak hakikate dair sezgi ve tasavvur uyandıracak özgün ve seyyal mazmunlar meydana getirmektir. Bu manada “iyi bir imaj ne anlaşılamayacak kadar geniş bir uçurum teşkil etmeli ne de okuyucunun dikkatini çekmeyecek kadar yakın bir ilgi kuran, günlük dile mal olmuş, alışılmış bir benzetme”¹¹⁷ olmalıdır, der.

Tanzimat sonrasında Divan şiirine yönelik eleştirilerin odağında yer alan konulardan biri de indirgemeci bir tutumla “söz oyunları” diye ifade edilen edebî sanatlar meselesidir. Tanrısal güzelliğin mecazlarla ve sanatlarla yüklü bir dil ile temsil edildiği Divan şiiri, dış dünyanın fenomenlerine yönelmediği için şiddetle eleştirilmiştir. Geniş kitleleri hedefleyen bürokrat aydınlarımız sade ve basit bir dil ile modernleşmenin değerlerini halka ulaştırmak istediklerinden Divan şiirinin yapısını bu bakımdan elverişli bulmamışlardı.

2.4. Sosyal Fayda ve Kamuoyu Açısından Divan Şiirinin Dili

Devri bitmekte olan bir yönetim biçimi ve onun arkasındaki mutlak dünya görüşünün ürünü olarak algılanan Divan şiirinin, parlamenter sisteme ve oradan da devletin ulusal politik birimlere dönüştüğü böyle bir dönemde mevcudiyetini artık daha fazla muhafaza etmediği, daha doğru bir ifadeyle etmemesi gerektiği düşünülüyordu. Divan şiirine bu perspektiften bakanlar ile padişahın otoritesine ortak olmaya çalışanların aynı kesim

¹¹⁶ Tuğcu, *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, 44.

¹¹⁷ Şahin Uçar, *Varlığın Mânâ ve Mazmûnu*, (İstanbul: İz Yayıncılık, 1995), 59.

olduğu görülmektedir. Divan şiiri onların gözünde artık topluma söyleyecek sözü olmayan “bir ölü” veya “bir ceset” idi, dolayısıyla ortadan kaldırılması gerekiyordu. Yerine ise, yeni uygarlığa hizmet edecek ve bu uygarlığın değerleri doğrultusunda dayatılan reformların halk arasında kabul görmesini ve tahkimini sağlayacak bir şiir ve edebiyat anlayışının hayata geçirilmesi gerekli görülüyordu.

Zühcher, Tanzimat politikalarının hiçbir zaman halktan ilgi görmediğini, sebebini ise, başı çeken bürokratların ve bu bürokratları harekete geçmeye zorlayan büyük devletlerin temsilcilerinin bu reformları halka zorla dayatmasına bağlamakta, bu yüzden de Tanzimat reformlarının geniş halk kitlelerinin desteğini arkasına alamadığının altını çizmektedir.¹¹⁸ Bu bakımdan kitle desteğini arkasına alabilmek için Tanzimat bürokratları edebiyat ve gazeteciliğe yönelmişlerdir. Böyle bir gaye ile Divan şiirine yöneldiklerinde bu şiirin hem yaslandığı değerler dünyasının, modernleşmenin değerleriyle örtüşmediğini, hem de bu şiir dilinin propaganda yapmaya elverişli olmadığını fark etmişlerdir. Başka bir deyişle, Tanzimat döneminde hayal edilen lakin sınırları ve vasıfları tam olarak netleştirilmeyen yeni değerler sistemini -ki bu değerler sistemi, cumhuriyetin ilanı ile beraber bir devlet projesine dönüşecek ve açılan destekleyici kurumlarla yerini tahkim edecektir- hayata geçirmek için Divan şiirinin soyut dili mevcut hâliyle gerekli nitelikleri ve vasıfları haiz değildi. Tanzimat hareketini bazı çağdaş yabancı gözlemcilerin “*legislation-yasama*” faaliyeti olarak yorumlaması¹¹⁹ gibi biz de bu dönemdeki edebî faaliyetleri ve Divan şiiri eleştirilerini, yeni oluşturulacak edebiyat anlayışının oluşum sürecindeki yasama faaliyetlerine benzetebiliriz.

Ayrıca, ikinci meşrutiyet dönemine kadar Divan şiirine yöneltilen eleştiriler, kamusal alan yaratmak ve kamuoyu fikri oluşturmak için yapılan girişimlerin bir parçası olarak değerlendirilmelidir. “Sanat toplum için, sosyal fayda için” görüşünün arkasında yatan saik, mutlak iradenin bölüşümü için gerekli olan kamuoyunun oluşturulması adına ileri sürülen paravan bir söylemdir. Tanzimat aydınının toplumu modernleşmeci öğreti ve inanç çizgisi doğrultusunda yönetmek, daha hafif bir ifadeyle yönlendirmek arzusu onları edebiyata görev ve misyon yükleme noktasına getirmiştir. Çünkü “sanata, dolayısıyla

¹¹⁸ Zühcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 107.

¹¹⁹ Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, 9.

edebiyata görev yüklemek, onu yönlendirmeye kalkmak, toplumu tümüyle öğretimiz, inanç düzenimiz çizgisinde yönetebileceğimiz sanısıyla gerçekleşiyor.”¹²⁰ Bu dönemi takip eden milli edebiyat ve cumhuriyet dönemindeki Divan şiiri eleştirileri, ulus devlet temelinde inşa edilen milli kültürün yerleşmesi için edebiyatın önemli işlevsel rolünün kaçınılmaz sonucu olarak görülmelidir.

Divan şiirinin, tahayyül edilen siyasal düzenin propagandasını yapacak estetik nitelikleri taşımadığı ifadesini biraz açmak gerekir. Türk edebiyatının modernleşmesi denilince akla ilk gelen isimlerden biri de hiç kuşku yok ki Ahmet Mithat Efendi’dir. Ahmet Mithat modernleşmeyi savunmakla beraber geleneğin de sürdürülmesi gerektiğini düşünen biridir. Eserlerinde, hem biçim hem içerik olarak, Doğu-Batı sentezini uygulamaya çalıştığı görülmektedir. Ahmet Mithat gibi modernleşmeyi belli bir dengede götürmeye çalışan bir edebiyatçı bile modernleşmenin değerlerini edebiyat üzerinden halka iletme gayesi taşıdığından Divan şiirine olumsuz yaklaşmıştır.

Muallim Nâci, bilindiği üzere, geleneğin savunucularından biri olarak görülmektedir¹²¹. Bu yönde, Recâizâde Mahmut Ekrem’le girdiği tartışmalar, hem o dönemin edebiyat çevrelerinin hem de günümüzde edebiyat tarihçilerinin gündeminde epey yer tutmaktadır. Nâci, Ahmet Mithat’ın damadıdır. Uzun yıllar kayınpederinin sahibi olduğu *Tercüman-ı Hakikat* gazetesini çıkarmıştır. Ancak Ahmet Mithat onu gazetede görevinden kovmuştur. Şerif Mardin bu kovulma hikâyesini şu şekilde aktarır:

“Muallim Nâci şiirlerine aşk ve şarap gibi iktisadi gelişmeyle ilişkisi olmayan, “uyuşturucu” kavramlar sokuyordu. Milli enerjilerin bu uğurda heba olması Ahmet Mithat Efendi’yi kızdırmıştı. Görüldüğü üzere Ahmet Mithat Efendi’nin tutumu, derin anlamında, modernleşmeyi sağlayacak enerjileri belirli kanallara sokmakla ilgiliydi”¹²²

¹²⁰ Ahmet İnam, “Edebîyatını Yitirmiş Edebîyat: Edebîyatın Edebi Yatık mı?”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 22, (2003): 29.

¹²¹ Günümüzden bakıldığında Muallim Nâci’nin sanıldığı gibi koyu bir gelenek taraftarı olmadığı, eserlerinde gelenekten kopmadan yeniyi aramaya çalıştığı görülmektedir. Ne yazık ki Nâci, hakkındaki bu yanlış kanaatten dolayı edebiyat tarihlerinde hak ettiği yeri alamamıştır. Benzer kaderi Ahmet Mithat Efendi de yaşamıştır. Yenileşmeyi ve modernleşmeyi savunduğu hâlde padişahın mutlak otoritesinin gerekli olduğunu savunduğu için Cumhuriyet’ten sonra ihmal edilmiş, edebiyat tarihlerinde yeterli ilgiyi görmemiş, 1990’lardan sonra ise âdeta yeniden keşfedilmiştir.

¹²² Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri*, 57.

Ahmet Mithat Efendi nezdinde aktarılan bu tutum birçok Tanzimat edebiyatçısı için geçerliydi. Kaldı ki Ahmet Mithat, dönemin sanatçıları içinde modernleşmeye daha temkinli yaklaşan, Doğu ile Batı, eski ile yeni arasında bir sentez oluşturmaya gayret eden biri olduğu hâlde oryantalistlerin Doğu ve Doğulu hakkındaki “miskin”, “tembel” gibi tanımlamalarının karşılığını, Divan şiirinin “aşk ve şarap” ekseninde çeşitlenen “suni” ve “uyuşturucu” dilinde görüyordu. Bu dili, iktisadi gelişmeye çok büyük önem veren ve bu konuyu birçok eserinde yücelten biri olarak, modernleşme önünde bir engel olarak gördüğü için damadının gazetedeki görevine son verecek kadar sakıncalı buluyordu.

Divan şiirinde söz sanatlarının hayli önemli bir yeri vardır. Örneğin istiare sadece Divan şiirinin değil bütün sıfatlardan bağımsız salt şiirin de dayandığı temel rükündür. Şiir dili ile konuşma dili arasında bir fark olması gerekir. Aslında Eagleton’ın ifadeleriyle bu yargıyı edebiyat sahasının tamamına teşmil ederek söylemek gerekirse, edebiyat sıradan dili yani gündelik hayatta iletişim kurmak için kullandığımız konuşma dilini, dönüştürmesi ve yoğunlaştırması dolayısıyla, ondan sistematik olarak sapar.¹²³ Bu sapma veya fark ise mecaz, istiare, metafor, imge gibi bazı sanatlar sayesinde oluşur. Söz sanatları, şiir dili ile konuşma dili arasında farkı meydana getirdiği gibi, bu iki dilin birbiriyle bağını da oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla şiir dilinin başarısı konuşma dili ile arasındaki mesafe ile doğru orantılıdır diyebiliriz. Şiir dilinin konuşma dilinden uzaklaşması, aynı zamanda ona ayrıcalıklı bir statü kazandırmaktadır. Çünkü “gösterenler ile gösterilenler arasında bir orantısızlık”¹²⁴ meydana gelmiştir. Hâliyle onu anlamak için özel bir okuma ve anlama faaliyeti içine girmek gerekir. Tanzimat aydınının hitap ettiği kitle Divan şiirinin “seçkin” dilini anlamakta güçlük çekmektedir. Bu durumu, toplumdaki okuma yazma oranlarının az oluşu ile açıklamak yetersiz olur. Çünkü okuma yazma oranlarının bir hayli yüksek olduğu çağımızda bile imgeci soyut şiirin, aşırı zorlamalar sonucunda ortaya çıkan anlamsız ve ruhsuz modern şiir örneklerini saymıyoruz, herkes tarafından anlaşılmadığı bilinen bir gerçektir. Doğan Aksan, genel kültür ve söz varlığı eksikliğinin kimi tamlama ve sözcüklerin anlaşılmasını zorlaştıracağını ve bunun dolaylı bir sonucu olarak şiirin etkisinin azalacağını hatta yok

¹²³ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı Giriş*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 17.

¹²⁴ Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, 17.

olacağıının altını çizerek şairle okuyucunun müşterek bir kültür zemininde buluşması gerektiğini ifade eder.¹²⁵ Bu durum sadece Divan şiir geleneğini değil bütün dönemlerin şiir anlayışları için geçerlidir. Dolayısıyla şiirin soyut dilini anlamak için okur-yazar olmak yeterli değildir ve bu yönde özel bir çaba içinde olmak gerekir.

Tanzimat aydınlarının birçoğu Osmanlı'da medreselerin yanı başına kurulan modern okullardan mezun olmuş olup ve ülkenin içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve toplumsal meseleler hakkında Batı'da yaşanan gelişmeler ışığında çareler arama faaliyetinde olan bir kuşağı temsil etmekteydiler. Bu nedenle inandıkları yeni medeniyet ve düşünce sisteminin hayat bulması için edebiyatı işe yarar bir aygıt olarak görüyorlardı. Dolayısıyla siyasal ve ideolojik eğilimleri, en azından Divan şiiri eleştirisi bağlamında, estetik anlayışlarını gölgede bırakmıştı. Çünkü edebiyat onlar için, mevcut konjonktürde “kendinde bir şey” olmamalıydı. Edebiyat, toplumun içinde bulunduğu koşullara kayıtsız kalamayacağı gibi, sosyo-politik sorunlara reçeteler sunulan bir mecra olmalıydı. Divan şiirinin soyut ve hâliyle elit dili, bu bakımdan gerekli işlevi yerine getirecek dil özelliklerinden mahrumdu. İktidara giden “Bâbiâli yokuşunda” halkın desteğine ihtiyaç duyan “seçkinler sınıfı”, bu desteği arkasına alabilmek için edebiyatı göreve çağırılmıştı. Öncelik, kamusal alanın inşası olduğu için edebiyatla ilgili tartışmalar, bu alana hizmet edebilecek dil merkezinde şekillendi ve kamusal alan yaratmakta fayda sağlamayacağı düşünülen edebî yapıtlar dışlandı.¹²⁶

Şinasi'nin edebiyat tarihlerinde önemli bir konuma sahip olmasının nedeni yeni anlayışla edebî değeri yüksek önemli ürünler vermesi değildir. Bilakis şiirleri bu vasıflardan uzak olduğu gibi eskinin kalıpları üzerine inşa edilmiştir. Şinasi'yi merkeze taşıyan özelliği, Divan şiirinin dayandığı dünya görüşünü sorgulamasıdır. Padişahın yetkilerini sınırlayan Tanzimat Fermanı'nın baş aktörlerinden Mustafa Reşit Paşa için kaside yazarak onu yeniliğin peygamberi olarak ilan etme cesaretini göstermesi, onu modern Türk edebiyatı içinde seçkin bir konuma getirmiştir. Osmanlı devlet geleneğinde padişah, “Allah'ın yeryüzündeki gölgesi” olduğu gibi, aynı zamanda O'nun iradesinin uygulayıcısıdır. Şinasi'nin gözünde Reşit Paşa, İlahî kıvılcımı padişahın elinden almıştır. Allah'ın adalet

¹²⁵ Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili Dilbilim Açısından Bakış*, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 2013), 33.

¹²⁶ Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 46.

ve hikmet vasıfları Reşit Paşa'da tecelli etmiştir. Padişah'ın mutlak otoritesinin elinden alınması, daha hafif bir ifadeyle otoritesini başka kesimlerle paylaşması söz konusudur. Kısaca, Şinasi'nin modern Türk edebiyatı tarihinde başköşeye oturması eserlerinin edebî değerinden kaynaklanmamakta, aksine Divan edebiyatının yaslandığı mutlak iradeyi sorgulama cesareti göstermesinden ileri gelmektedir.

Tanpınar da, kendimizi içinde bulduğumuz yeni dünya görüşünü ve Türk irfanının Avrupalılaşmasını Şinasi'ye borçlu olduğumuzu belirtir.¹²⁷ Devamında Şinasi'nin şiiri hakkında "Bize kadar gelen şiiri az ve kurudur; bazı maharet ve hünerlerine rağmen - bütün eski sanatları bilir, bilhassa iyi tarih düşürür- hiçbir zaman gerçek ve saf bir şiir zevkine hitap etmezler"¹²⁸ demektedir. Şinasi, eskinin kalıpları içinde kuru ve şiir zevkinden mahrum eserler ortaya koyduğu hâlde neden modern Türk edebiyatı içinde önemli bir konuma sahiptir. Tanpınar bu soruyu "Umumi olarak Şinasi'nin şiirini, biz ancak açtığı ve hız verdiği büyük hareketle beğenir ve severiz. O edebiyatımızda bugün dahi devam eden bir "dynestie" nin sahibi olduğu için büyüktür."¹²⁹ şeklinde yanıtlamaktadır. Tanpınar'ın burada bahsettiği hareket, padişahın mutlak otoritesini ve bu otoritenin dayandığı mutlak dünya görüşünü sorgulayan modernleşme hareketinden başkası değildir. Şinasi, beş asırlık Divan şiiri geleneğini, arkasındaki değerler sistemini yapı bozumuna uğratarak sarsmıştır.

Bunun yanı sıra, edebiyatın yukarıda değinilen işlevi kazanabilmesi için öncelikle ihtiyaç duyduğu halk diliyle ilgili ciddi girişimlerinin olması, Şinasi'nin şöhretinin başkaca önemli bir nedenidir. Divan şiirinin yüksek sanat ekseninde şekillenen dilinin propaganda aracı olarak kullanılması hem zordu hem de halkın anlaması imkânsızdı. Bu nedenle Şinasi, halk dilinin şiir ve edebiyata girmesi gerektiğini savunmuş ve bunun örneklerini vermiştir. *Şair Evlenmesi* adlı eseri halk dilini edebiyata taşıdığı en önemli eseri olarak burada zikredilebilir. Şinasi, bu uğurda estetikten ve edebî değerden vazgeçiyordu. "O her şeyden evvel bir fikrin adamı olmayı biliyordu, şiiri düşüncesi uğruna

¹²⁷ Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 193.

¹²⁸ Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 194.

¹²⁹ Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 194.

fakirleştirmekten çekinmiyordu.”¹³⁰ Sade bir dil ile şiir yazılması ve bu şiirin bütün halka yayılması kamuoyu yaratılması bakımından son derece önemliydi. Bu bakımdan “Şinasi, edebiyatın yenileştirilmesinde öncelikle şiir dili ile konuşulan dilin birlikte düşünülmesinin önünü açar. *Tercüman-ı Ahvâl* gazetesine yazdığı mukaddimede “umum halkın” anlayacağı dili öne çıkararak kamusal alanın oluşmasına öncülük eder.”¹³¹

Nitekim, Namık Kemal bütün ilhamını Şinasi’nin, dönemin koşulları içinde sade bir dille yazdığı “ilahi” sinden almıştır.¹³² Yeni Türk şiirinin rasyonel aklın gerçeklik algısı üzerine şekillenen “gerçekçiliği” Şinasi’nin ortaya koyduğu bu yeni şiir dili üzerinden ifade imkânı bulabilirdi. Uçman, Tanzimat döneminde Divan şiirine yöneltilen eleştirileri dört başlık altında toplamaktadır. Bunlardan biri de dildir. “Bu dönemin edebiyatçıları başlangıçta esas olarak Divan edebiyatını, dili kullanım tarzı, hayat anlayışı, mazmunlar sistemi ve gerçek dışılık açılarından eleştirmişlerdir.”¹³³ Konuşma diline yakın yeni bir şiir dilinin inşa edilmesi dikkatlerin İlahî gerçeklikten dünyevi gerçekçiliğe çevrildiği böyle bir dönemde hayati derecede önem kazanmıştır.

Tanzimat’ın ilk yıllarında Divan şiirine yöneltilen eleştirilerin arka planında estetik kaygılardan ziyade siyasal beklentiler vardır. Divan şiiri üzerinden siyasi otoriteyi ve bu otoritenin dayandığı dünya ve medeniyet algısını yıkmak fikri baskındır. Divan şiirine yöneltilen eleştiri oklarının asıl hedefi bahsedilen düşünce sistemi ve hayal âlemdir. Bunun için eskinin itibarını azaltmak gerekiyordu. Yukarıda da değinildiği üzere Tanzimat dönemine gelindiğinde Divan şiiri belli bir tıkanma yaşamaktaydı. Bu yadsınamaz bir gerçektir. Yaratıcı muhayyilenin seyyal olması gerekir. Bunu sağlayan

¹³⁰ Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 199.

¹³¹ Tuğcu, *Osmanlı’nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, 82.

¹³² “Hangi senede olduğu hatırımda değildir, fakat zannıma göre yetmiş sekiz sene-i hicriyesinde olacak, bir ramazan günü kitap aramak için Sultan Bayezid Camii avlusundaki sergilere girdim. elime ta’lik yazı litograf basma ile bir kağıt parçası tutuşturdular, yirmi de para istediler. Parayı verdim kağıdı aldım. Üstünde “İlahi” unvanını gördüm. Derviş Yunus ilahisi zannettim, bununla beraber okumaya başladım. O ilahi neydi bilir misin, neydi? Beni yazdığım yazının şimdiki derecesine isal etmeye, milletin lisanını şimdiki hâline getirmeye sebebi müstakil olan İlahî bir ilahi idi. Sade fikre ne kadar da yaklaşıyor.” Bkz. Necmettin Halil Onan, *Namık Kemal’in Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1950), 36-37 ve Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012), 198.

¹³³ Abdullah Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece, Aylık Edebiyat Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 77/78/79*, (2003): 60.

şey ise mazmunların orijinalliği ve özgünlüğüdür. Ancak on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Divan şiirinde kullanılan mazmunlarla ilgili iki önemli husus dikkati çekmektedir: Birincisi eski mazmunların çok fazla kullanılması itibarıyla klişeleşmesi, ikincisi ise özgünlük veya orijinallik adına anlamsız ve zorlama mazmunların olması. Bu iki şey de yukarıda bahsettiğimiz şiir için gerekli olan yaratıcı muhayyilenin “seyyal”liğini zedelediğinden Divan şiirini bir tıkanmanın eşiğine getirmişti. Ancak bu tıkanma onun değersiz, saçma ve anlamsız bir şiir olduğu anlamına gelmiyordu. Bu durgunluğun nedenleri şiirin kendi çerçevesi içinde değerlendirilmelidir. Tanzimat aydını ise eleştirilerini belli ideolojik görüşlerin ışığında Divan şiirinin yaslandığı dünya görüşünü değersizleştirme kampanyası üzerinden yapmaktaydı. “Kamusal alanın inşasında işlevsel olacak bir edebiyatın yaratılma sürecinde, “yenilikçi” Osmanlı aydınlarının işe eskiyi değersizleştirerek başladığı söylenebilir. Yeni dünya algısının sonucu olarak geleneksel edebiyat, değerini kaybetmekte ve bunun yerine yeni bir edebiyat inşa edilmek istenmektedir.”¹³⁴

Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* adlı tiyatro oyununa yazdığı mukaddimede bir yandan eskiyi eleştirirken diğer yandan övgüyle bahsettiği roman ve tiyatro türlerini tanıtır. On dokuzuncu yüzyıl bilimsel mantığının dayandığı nedensellik (causality) kavramının toplumsal yansıması geniş çaplı muhalefet ve sorgulamadır.¹³⁵ Romanın ortaya çıkışının ontolojik zemininde muhalefet ve eleştiri olduğundan Namık Kemal de roman karakterlerinin, doğa tasvirlerinin akla ve gerçeğe uygunluğunu iddia ederken aslında bilimsel mantığın dayandığı nedensellik kavramını ve onunla irtibatlı olarak bu kavramın toplumsal yansımasını hedeflemiştir. O böylece, bilimsel mantığın kavramları ışığında yeniden kurgulanan edebiyatın kamuoyu oluşturma gücünü, modernleşme olgusunun temel dinamiklerinden biri hâline getirmek istiyordu. Dolayısıyla Türkiye’de modern edebiyatın ortaya çıkışı, edebiyatı siyasal ve toplumsal sorunların çözüm aracı olarak gören seçkinlerin politik reflekslerine dayanmaktadır. Bu da edebiyatın uzun süre özerkliğine imkân vermemiş ve çoğu zaman ideolojik bir zeminde kalmasına neden olmuştur.

¹³⁴ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 46.

¹³⁵ Hasan Bülent Kahraman, *Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009), 60.

Yukarıda değinildiği üzere, Divan şiirinin mevcut diliyle modernleşmeye hizmet edemeyeceğini düşünen aydınlar bu şiiri kıyasıya eleştirmişlerdir. O halde nesir dilinin ilerlemeci yapısını şiir diline uyarlamak mümkün müydü? Sürekli kendi içine kapanarak, somuttan soyuta ilerleyen Divan şiirinin dili, siyasi ve içtimai konuların işlenmesine olanak vermiyordu. Buna izin vermeyen etkenlerden biri de vezindi. Dîvân şiirini eleştirenlere göre aruz vezninin kalıpları, bu şiirin dilini, Arapça ve Farsça kelimelere sık sık başvurmak suretiyle ağırlaştırmış ve kaçınılmaz bir şekilde halkın anlayabileceği bir hâl almaktan uzaklaştırmıştı. Dolayısıyla Divan şiiri, modernleşmeden yana olan Osmanlı aydını için bir kelime oyunundan başkası değildi. Hâlbuki Divan şiiri geleneğinde bu şiirin dilini kelimededen cümleye çıkaran şairlerin sayısı az değildir. Bunlar arasında Necâti, Fuzûlî, Bâkî, Şeyhülislam Yahya Efendi, Nedim ve Şeyh Gâlib gibi isimler zikredilebilir. Yaratıcı muhayyile bütün akıcılığı ile bu şairlerin Türkçelerinde vücut bulmuştur. Tanzimat aydınının, Divan şiirinin bu parlak örneklerini dahi yok sayarak topyekûn onu eleştirmesinin önemli bir nedeni, bu şiirin yansıttığı dünya görüşü ve hayâl âleminin “saray istiaresi” etrafında şekillenmesiydi. Dolayısıyla temel itiraz noktası, bu dilin anlaşılabilirliği ve mananın kapalı oluşunda değil, açık veya kapalı olsun şiir dilinin ortaya koyduğu mana âleminin modernleşmenin temel ilke ve değerleriyle örtüşmüyor olmasına dayanmaktaydı.

Tanzimat aydını kamuoyu oluşturmak önünde bir engel olarak görülen Divan şiirini eleştirmenin yanı sıra, yeni türleri tanıtmaktan ve bu türlerde eserler vermekten geri kalmamıştır. Çünkü roman ve tiyatro gibi edebî türlerle bir düşünceyi, bir davayı iletmenin daha kolay ve etkili olacağına inanılıyordu. Namık Kemal’e ait olan *Vatan Yahut Silistre* adlı oyun sergilendikten sonra birtakım olaylar çıkmış, halk galeyana gelerek saraya yürümüştür. Bu durum, tam da Namık Kemal’in bir tiyatro oyunundan beklediği sonuçtu. Zira o, inandığı dava uğruna edebiyatın harekete geçirici, başkaldırıcı gücünü arkasına almak istiyordu. “Şair artık feryat etmek, bağırarak istemektedir. Ancak ne yazık ki eski şairlerin şiir ve edebiyat dili kendisi için hiç de yeterli değildir. O zaman o sanatlı nağmelerle dolu geçmişten nefret ederek kayıtsız şartsız ve olabildiğince doğal bir biçimde bağırmağa başlar.”¹³⁶ Edebiyatın böyle bir misyonu olup olmadığı ayrıca

¹³⁶ Baha Tevfik, *Bilim ve Edebiyatta Yenileşme*, haz. Bilal Yurtoğlu ve Büşra Uzunay, (İstanbul: Hiperlink Yayınları, 2016), 262.

tartışılması gereken bir konu olmakla beraber Namık Kemal'in edebiyata böyle bir gaye yüklediği kesindir. Nitekim Divan şiirinin yapısal özelliklerini çok iyi bilen Namık Kemal, somuttan soyuta yönelen bu dilin insanları toplumsal ve siyasal olaylar karşısında harekete geçirici bir işlevi yerine getirmeyeceğini de çok iyi biliyordu. Bundan dolayı, Armağan'ın da belirttiği gibi, kamusal dil ile edebiyata özgü dil arasındaki ayrımı yok sayarak Eski edebiyatı kamusal söyleme izin verecek bir dil olmadığı için eleştiriyordu.¹³⁷

Namık Kemal, nazmın dilini nesre yaklaştırmaya çalışırken, bu uğurda, dili ağırlaştıran her türlü söz oyunundan, vezin ve kafiye yükünden kurtarmak gerektiğini düşünür. Kafiyesiz ve vezinsiz şiir denemeleri yapmıştır. Amacı, modernleşen dünya ve yönetim biçimleri doğrultusunda “efkâr-ı umumiye” yaratacak bir edebiyat dilinin imkânlarını yoklamaktır. Ona göre “edebiyatımızda mânâ san'at uğruna feda” oluna gelmiştir. Namık Kemal için, hâlbuki edebiyat “fikir alış verişi için gerekli bir araçtır ve milletin hüsn-i terbiyesine hizmet eder.”¹³⁸ Namık Kemal'de olduğu gibi bu dönemin diğer aydınları için de milletin yeni değerler çizgisinde eğitilmesi esastır ve bu esas gereğince edebiyatın üzerine önemli bir vazife düşmektedir.

Dolayısıyla, manayı sanat uğruna feda edecek bir dilden kaçınılması gerekir. Gerçek edebiyat, sade fikrin toplumun her kesimine ulaştırılabildiği etkili bir araçtır. Bu konular edebiyat teorisi açısından yıllardan beridir teorisyenler tarafından tartışılmaktadır. Edebiyatın ne olduğu ve nasıl bir işlevi olduğu hakkında farklı fikirler ileri sürülmüştür. Özellikle toplumcu gerçekçiler başta olmak üzere, edebiyatın toplumsal meselelere ayna tutmak ve bu meseleler hakkında çözümler ileri sürmek gibi bir işlevi olduğunu düşünen modern edebiyat kuramlarının aksine, bir sanat nevi olarak edebiyatın estetik haz dışında bir görevi olmadığını belirten eleştirmenlerin sayısı hayli fazladır.

Üçüncü bir kesim ise edebiyatın bir gayesi varsa bile şairin nazarının dış dünyanın, yani nesnelere somut yönüne takılmaması gerektiğini ve gayesinin, eşyanın ardındaki mutlak hakikati sezdirmek olması gerektiğini savunur. Divan şiirinin tamamen estetik kaygılarla üretilen estetik bir şiir olduğunu iddia etmek hayli güçtür. Çünkü Divan şairleri Gibb'in de işaret ettiği gibi “Osmanlı şairleri sufi olmasalar bile, sufi şairler gibi onların

¹³⁷ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 154.

¹³⁸ Tuğcu, *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, 84.

mazmunlarını kullanarak yazmaya çalışırlardı.”¹³⁹ Bu durum, ister sufi olsun ister olmasın o dönem insanının varlığı algılama biçiminden kaynaklanmaktadır. Tasavvufi metinlerde olsun veya gazel gibi aşk üzerine yazılan şiirlerde olsun bütün nesnelere aşkın, mutlak bir varlığın olduğuna duyulan inançtan hareketle sanat eseri meydana getirilirdi. Divan şiirinin çok katmanlı bir dile sahip olmasının nedenlerinden biri de budur. Diğer yandan Tanzimat kuşağının ise, toplumsal ve siyasal değişim için edebiyata toplumcu gerçekçiliğin merkezde olduğu işlevsel bir gaye yükledikleri anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Divan şiirine yöneltilen şekil, muhteva, dil, vezin ile ilgili eleştiriler dönemin aydın-sanatçıları tarafından genellikle bu açıdan ele alınmıştır.

Kullandığı dil, söz sanatları, mazmunlar ve İslam tasavvuf ve felsefesine yaptığı göndermeler bakımından “yüksek” bir sanat anlayışı içinde gelişen Divan şiirinin geniş kitleler tarafından anlaşılması zordu. Oysa Tanzimat aydınına göre belli fikirlerin toplumda yaygınlık kazanmasına hizmet edecek bir edebiyat anlayışının en önemli ayırt edici vasfı anlaşılabilir olmasıdır. Öncelikle, anlaşılır olabilmesi için edebiyatın kendine has “suni” dilini, başka ve daha doğru bir ifadeyle “üst” dilini konuşma diline yaklaştırması ve sade bir dil ile hayat bulması gerekmektedir. Sade dilin önünde engel teşkil eden söz sanatları, mazmun, vezin, kafiye gibi unsurların mümkünse bu gayeye uygun bir biçimde dönüştürülmesi, mümkün değilse, edebiyattan çıkarılması uygun görülmekteydi. Mecazlara dayanan bir dil hakikatten/dış gerçeklikten uzaklaşacağı için yeni edebiyat anlayışının bundan kaçınması gerekir. Burada bahsedilen hakikatin mutlak hakikat olmadığını, toplumsal ve siyasal meselelerin şekillendirdiği dünyevi gerçeklerden ibaret olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekir.

Bu uğurda Divan şiirinin bel kemiği sayılan bütün unsurların, estetik kaygıların bir kenara bırakıldığı güdümlü bir eleştiri anlayışı ile tenkit edildiği görülmektedir. Estetik haz, okuyucunun dikkatini fikirden başka yönlere çekebileceği ihtimalini barındırdığından sakıncalıydı. Örneğin Namık Kemal, idealize ettiği şiir anlayışı kapsamında bu gayeyle vezinsiz şiiri Abdülhak Hâmid’e salık verirken kendisi de kimi denemelerde bulunmuştur. Hatta Hâmid’in *Nesteren* adlı eserini onun yönlendirmesiyle yazdığı bilinmektedir. Ne var ki hem Namık Kemal hem Hâmid bu eserden tatmin olmamışlardır.

¹³⁹ Uçar, *Varlığın Mânâ ve Mazmûnu*, 49.

Bu arada Namık Kemâl vezinsiz şiiri kast ederken aruz vezninin yerine hece veznini koymaktadır, dolayısıyla vezinsiz şiirden kastı hece veznidir. Zira o güne kadar hece vezni vezinden sayılmaz parmak hesabı olarak adlandırılırdı. Bir başka deyişle vezinsiz şiir olarak teklif ettiği şey aslında heceyle şiir yazılmasıdır. Abdülhak Hâmid'e yazdığı mektuplardan bu konuda pek başarılı olamadığı anlaşılmaktadır. Başarısızlığı kendi ikrarıyla ispatlanmış olsa da sonraki nesiller üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Namık Kemal, diğer yandan, yenedünya düzenine uygun, modern insan tabiatını aksettiren sosyal ve siyasal teşekküllerin propagandasını en iyi yapacağını düşündüğü nesir alanında hummalı bir yazı faaliyetine girişmiştir. Ne var ki nesir dilinde de eski geleneğin estetik duyusunda bıraktığı izlere rastlamak mümkündür. Örneğin, *İntibah* romanı, hem taksim edildiği bölümler bakımından hem de yer yer betimleme ve dil bakımından eski şiir zevkinin izlerini yansıtmaktadır. Bu durum Tanzimat döneminde yazılmış hemen hemen bütün romanlarda gözlemlenebilir.¹⁴⁰ Yeni edebî türler, Namık Kemal başta olmak üzere Tanzimat aydınına göre, modernleşmenin temel değerlerinin topluma aktarılmasında daha etkili bir görev üstlenebilirdi. Böylece, yeni edebî türler, yeni kavram ve söylemlerin güdümünde, fakat eskinin estetik duyuş ve yapısal özellikleriyle vücuda getiriliyor ve daha geniş kitlelerin dikkatine sunulmak için gazetelerde neşrediliyordu.

Divan şiiri, bagajında belli bir ideolojinin veya sınıfsal yapının söylemlerini barındırmayan ve sürekli kendi içine kapanan bir yapıya sahip olması bakımından kendinde bir şeydir. Abdullah Uçman, Namık Kemal başta olmak üzere yenileşme dönemi sanatçılarının, Divan şiirini eleştirmelerinin arkasında yatan nedenlerden biri olarak Tanzimat'la birlikte değişmeye yüz tutan toplum hayatının meselelerini dile getirmede çeşitli açılardan yetersiz kalmasını gösterir.¹⁴¹ Yakın tarihte Divan edebiyatı üzerine yapılan araştırmalarda sosyal hayatın birçok yönüyle bu edebiyatta yer aldığına dair sonuçlar elde edilmiştir. “600 yıllık Osmanlı devletinin bütün kurumları, gelenekleri,

¹⁴⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Şeyda Başlı, *Osmanlı Romanlarının İmkânları Üzerine/İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010); Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008); Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004); Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003).

¹⁴¹ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 51.

siyasi yapısı, toplumun zevkleri, yasakları, âdetleri görenekleri, askerî-idari yapısı, ekonomik bozuklukları, düzeni gibi günlük hayatın içinde olan her şey şiirlerde mevcuttur.”¹⁴² Divan şiirine bakıldığında Osmanlı toplumunun sosyal, siyasal, dinî ve ekonomik hayatına dair bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Bu gibi unsurlar klasik ve modern dönem ayrımı yapılmaksızın edebiyatın doğal olarak beslendiği dinamiklerdir. Edebiyat soyut düşünceyi dış dünyanın nesnelere üzerinden dile yansıtır. Fakat onları hem pratik hayattaki hem de dildeki işlevlerinden soyutlayarak farklı bir bağlamda yeniden üretir. Dolayısıyla edebiyatın temel gayesi sosyal hayatı yansıtmak değil, toplumsal hayatın siyasi, kültürel, ekonomik unsurlarından beslenerek yeni bir anlam ve mana evreni yaratmaktır. Divan edebiyatı da her edebiyat anlayışında olduğu gibi bu açıdan sosyal hayatın dinamiklerinden beslenmiştir.

Ancak, bu şiirin sosyal meseleleri yansıtmakta yetersiz kaldığı ifadesinin arka planında, sanki böyle bir gayesi vardı da değişen dünya şartlarında artık bu işlevini yerine getiremiyor, dolayısıyla yenileşmesi gerekir gibi bir sonuç çıkmaktadır. Bu, tam da Şinasi ve Namık Kemal'den beri zihinlere yerleştirilmek istenen bir yargıdır. Böylece, Divan şiirinin modern dönemde işlevini yitirdiği düşüncesi kuvvetli biçimde zuhur eder. Dahası Tanzimat döneminde, özellikle yeni edebiyat taraftarlarının ısrarla vurguladığı sosyal meseleler modernleşmenin dayattığı siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik değişimlerdir. Ahmet İnam, zorlama olmayan bir edebiyat ürününün yazarın, okurun, yayıncının, içinde bulunduğu toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulların denetimi altında tutulamayacağını söyler.¹⁴³ Tanzimat döneminde ise, sosyo-ekonomik ve politik alandaki modernleşme etkinliğinin matbuat alanındaki yansımalarının bir sonucu olarak, edebiyatın üstelik ferman ile denetim altında tutulma arzusu söz konusudur. Diğer yandan aydın ve bürokratları ilgilendiren modernleşme problemlerini toplumun tamamına teşmil etmek başlı başına bir sorun olmakla beraber, bu meselelerin edebiyatın lokomotif gücü olarak kurgulanmaya çalışılması ayrıca tartışmalı bir durum yaratmaktadır.

Bu bakımdan şiirin sosyal meseleleri yansıtması gerektiği inancı, modernleşmenin kavramsal çerçevesinin ve etkinlik sahasının genişlemesine bilerek veya bilmeyerek

¹⁴² Halil İbrahim Yakar, “Divan Şiiri ve Sosyal Hayat”, *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı 28-30 Nisan 2016*, (Ankara: Hermes Ofset Ltd. Şti., 2016) 540.

¹⁴³ İnam, “Edebiyatını Yitirmiş Edebiyat: Edebiyatın Edebi Yatık mı?”, 27-28.

hizmet eden Tanzimat dönemi aydınlanmacı entelijansiyanın sonradan gelen aydın ve sanatçılara bir dayatmasıdır. Klasik dönemde şiirin böyle bir işlevi olduğunu düşünmek yanlıştır. Divan şiirinin şiirsel enerjisini yitirmesi, toplumsal ve politik meselelerden ayrı, estetik değerler ve onların arka planında yatan dünya ve medeniyet algısıyla ilgili değerlendirilmesi gereken ayrı bir konudur.

Bu konuyla ilgili diğer bir itiraz ise Uçman'ın bahsettiği “toplum hayatının meseleleri” noktasında yapılabilir. Tanzimat aydınının Divan şiirinde neden yer almıyor dedikleri bu meselelerin gerçekten toplum içinde önemli bir yer tuttuğu tartışmaya açık bir konudur. Daha önce de bahsedildiği gibi, Osmanlı'daki değişim hareketlerine bakıldığında hareket yönünün tavandan tabana yani saraydan tebaaya doğru bir baskı neticesinde gerçekleştiği görülmektedir. Saray her zaman değişimin öncüsü olurken asker yani yeniçeri ve toplum bu değişimin önünde bir engel olarak durmuştur. Normalde, değişimlerin hareket yönü tabandan tavana veya dışarıdan merkeze doğrudur. Diğer yandan değişim ve reform çalışmalarının Tanzimat ile başlamadığı ve yaklaşık yüz yıl öncesine dayandığı da bilinen tarihsel bir gerçektir.

Divan şiirinin saray edebiyatı olduğu ve şairlerin de padişahların şarlatan ve yalakaları olduğu olduğu tezini bir an için doğru kabul edelim. Bu durumda padişahların Divan şiirinin muhtevasına müdahale etmesi beklenir. Ancak bugüne kadar reform girişimlerinde bulunan padişahların Divan şiirini bu reformların propaganda zeminine dönüştürmek noktasında şairlere baskı yaptığı yönünde bir kayda rastlanmamaktadır.

Osmanlı aydını, tabanda veya merkezin dışında biriken bir sıkışmışlığı şiire yansıtmıyordu. Osmanlı toplumunun hiç bilmediği ve alışık olmadığı “bir şey” için kamuoyu yaratmak istiyordu. Bilindiği gibi, Osmanlı'da birçok kez yeniçeriler isyan etmiş, hatta padişah devirmiş ve öldürmüşlerdir. Bu isyanların arkasında sosyal, ekonomik ve dinî nedenler aranabilir. Ancak hiçbir zaman devirdikleri padişahın yerine geçmek gibi bir iddiada bulunmamışlardır. Dolayısıyla toplum “kazan kaldırma” ya alıştı ve bunun toplumda bir karşılığı vardı. Fakat paşalar bürokrasisinin, meşrutiyet ve parlamenter sistem üzerinden padişahın yetkilerine ortak olmak arzusu, toplumda karşılığı olan bir şey değildi. Bunun için toplumun bu düşünceye alıştırılması ve hazırlanması gerekiyordu. Edebiyat bu düşünce etrafında şekillenen meselelerin propaganda zeminine dönüştürülmek isteniyordu. Dolayısıyla, bu düşünce etrafında

derlenen meseleler için “toplum hayatının meseleleri” ifadesini kullanmak mümkün değildir. Bunlara, toplumun değil paşalar bürokrasisi başta olmak üzere seçkinler sınıfının problemleri, hayalleri, geleceğe dair endişeleri veya beklentileri demek daha yerinde olur. Bu bakımdan ve de esasen Divan şiirinin, doğrudan estetik zevk ve edebî değer üzerinden eleştirilmediği anlaşılmaktadır. Divan şiirini bunca eleştiren Tanzimat entelektüelleri, meseleyi siyasal argümanlardan bağımsız, özerk bir konu olarak ele aldıklarında Divan şiirinden kurtulamadıklarını itiraf etmişlerdir. Çünkü bu şahsiyetler halk şiirini meydana getiren kültürün içinden gelen insanlar değildi. Hepsini bir şekilde sarayla temas hâlinde olmuş, saray kültürüyle yetişmiş insanlardı. Bu açıdan halk edebiyatından uzaktı. Divan şiirinin estetik zevkini çok iyi bilen Tanzimat aydını, halk şiirine yöneldiğinde bir nevi hayal kırıklığı yaşamıştır. Bu hayal kırıklığı, gecikmişliğin verdiği kaygılarla yeni doğan çocuğa bir an önce bir kimlik kazandırmak suretiyle “biz kimiz” sorusuna yanıt bulmak amacıyla halk kültürüne yönelen Cumhuriyet dönemi aydınında hat safhaya ulaşacaktır. Namık Kemal, hususi mektuplarında halk vezni olarak gördüğü ve mutlaka bu vezinle yazılması gerektiğini düşündüğü hece veznini, zevksiz bulduğunu kabul eder:

“Osmanlı entelektüelinin halk edebiyatına uzaklığını, Namık Kemal’in mektuplarından açıkça görmek mümkündür. Namık Kemal, Abdülhak Hâmid’e yazdığı mektupta aruzun yerine heceyle yazmanın daha iyi olacağını düşündüğünü ama heceyle yaptığı denemenin “zevksiz” geldiğini itiraf eder. Bu itiraf eski şiiri “güzel giyinmiş cenaze” olarak düşünen Namık Kemal’in o güzel elbiseyi içindeki ölüye rağmen ne kadar beğendiğini gösterir. Osmanlı aydınlarının şiir beğenisini şekillendiren eski edebiyattır ve dünyayı kavrama biçimlerine uygun bir edebiyat yaratmak isteseler bile hâlâ eski edebiyattan zevk almaktadırlar.”¹⁴⁴

Namık Kemal başta olmak üzere, Şinasi ve Ziya Paşa gibi sanatçıların halk edebiyatı konusundaki duruşlarının pek samimi olmadığı anlaşılmaktadır. Her ne kadar Divan şiirini yıkmak uğruna halk şiirini ön plana çıkarıp gerçek şiirimiz olduğunu iddia etseler de bu konudaki gerçek düşünceleri ve estetik duyuları başkadır.¹⁴⁵ Namık Kemal’in aruzun karşısına hece veznini koyması, estetik kaygılardan ileri gelmemektedir.

¹⁴⁴ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 57.

¹⁴⁵ Ali Nihat Tarlan, *Edebiyat Meseleleri* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 1981), 120.

Dolayısıyla bu tavrı, Divan edebiyatını yıkma arzusunun yazarı düşürdüğü bir ikilem olarak değerlendirmek gerekir. “Namık Kemal'in hece veznine karşı alacalı bir tavrı vardır. Şairin asıl maksadı, klasik şiirin gelenekli formatını kırmaktır ve parmak hesabını aruza alternatif olarak göstermeyi amaçlarına uygun bulur.”¹⁴⁶ Etrafındaki herkesi hece vezniyle şiir yazmak konusunda gayretlendiren Kemal'in, hece vezni konusundaki gerçek düşünceleri yukarıda da aktarıldığı üzere, pek de olumlu değildir.

Burada bahsedilmesi gereken diğer bir şahsiyet de Ziya Paşa'dır. Günümüzde, dönemin örnek eleştiri metinleri arasında gösterilen eserlerinde, örneğin siyasal duruşunun verdiği heyecanla kaleme aldığı ve Divan şiirini tamamen yerdığı “Şiir ve İnşa” (Hürriyet, S.11, 7 Eylül 1868) gibi ve daha sonra siyasal iddialarından vazgeçtiği günlerde bütünüyle Divan şiirini övmek amacıyla yazdığı “Harabat” gibi eserlerinde, nesnellikten uzak kişisel yargılar abartılarak ifade edilmektedir. Ziya Paşa'nın bu zikzaklı tutumunda siyasi emellerinin payı büyüktür. “Şiir ve İnşa” yı yazdığı dönemlerde bir ihtilal cemiyeti olan Yeni Osmanlılar'ın bir mensubu olarak Osmanlı'ya meşrutiyeti getirmek için çabalamıştır. Nitekim I. Meşrutiyet ilan edildikten sonra Namık Kemal ile beraber anayasa hazırlama komisyonunda yer aldığı bilinmektedir. Daha sonra, “biraz da sarayın gölgesinde bulunduğu son zamanlarında dağdağadan usanmış, kendi kabuğunda, kendi zevkleriyle yaşamayı isteyen biri” olarak eski zevke yönelmiş, böylece yüzünü ‘eskiye’ çevirmiş bulunmaktadır.”¹⁴⁷

Ziya Paşa, Divan şiirini daha çok dil üzerinden sorgulayarak sözü aidiyet meselesine getirir. İmparatorluk diliyle yazılan Divan şiirini bize ait bulmaz. Yukarıda Osmanlı Türkçesi'nin, imparatorluğun bir üst dili ve üst kimliği olduğuna değinildi. Bünyesinde farklı kültürleri barındırmanın doğal bir sonucu olarak Arapça, Farsça, Rumca gibi farklı dillerin kelimelerinden, kendi yapısal özelliklerine uygun biçimde faydalanan Osmanlı Türkçesi, tıpkı imparatorluğun siyasal yapısında olduğu gibi bir üst dili, başka bir ifadeyle *lingua francası* olabilmeyi başarmıştır.

¹⁴⁶ M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 260.

¹⁴⁷ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 53.

Dahası bütün dilsel unsurlar Türkçenin bütünleştirici gücü altında, tıpkı imparatorluğun farklı toplumları mutlak yönetim altında bir arada tutması gibi, bir araya gelerek imparatorluğun dilini oluşturuyordu. Türkçe'nin sentaks yapısının bu kaynaşmayı ve yoğunluğu taşıyıp taşıyamadığı meselesi dilcilerin üzerinde durması gereken başlı başına bir konudur. Ancak farklı kültürlerden kelime ödünç almak o dili millilikten uzaklaştırmaz. Ziya Paşa, sarayın etrafında şekillenen Divan şiirinin Osmanlı'yı temsil edemeyeceği kanaatindedir. Bunun yerine halk şiirinin gerçek şiirimiz olduğunu düşünmektedir. Bir toplumda Divan şiiri ve halk şiiri gibi birçok farklı şiir anlayışının aynı anda yan yana ilerleyebileceği konusu bir kenara bırakılacak olursa, Ziya Paşa'nın burada dil üzerinden tartıştığı mesele "temsil" bakımından ele alınabilir. Bütün gücü elinde bulunduran ve mutlak bir otoriteye sahip olan sarayın, Osmanlı toplumunu tek başına temsil edemeyeceğini düşünen Ziya Paşa, bu görüşüyle, mutlakiyetçi yönetim anlayışının estetik düzlemdeki karşılığı olarak kabul edilen Divan şiirinin de edebiyatta bizi temsil edemeyeceği düşüncesindedir. Padişahın yetkileri halk tarafından seçilen mebuslar meclisi ile pay edilmelidir. Dolayısıyla mutlak dünya görüşüne dayalı yönetim biçiminin merkezdeki yerine dair sorgulama, bu yönetim biçimi etrafında merkezde oluşan yüksek sanat anlayışının bir ürünü olan Divan şiirine de teşmil edilmiştir. Merkezde yer alan değerler sistemi yerine ikame edilecek yeni yönetim biçiminin etrafında şekillenecek sanat ve kültürün çevreden beslenmesi inancı hâkimdir. Bu anlayışın doğal bir sonucu olarak, halkın merkezde olduğu bir yönetim şeklinin gerekliliği halk edebiyatının da temerküzünü gerekli kılmaktadır.

Ziya Paşa, nazım ve nesirde sade, anlaşılır ve saf Türkçe ile yazılmış eserlerin Osmanlı'yı temsil etmesi gerektiğini düşünür. Şiir yazmaya hevesli genç dimağları bu alana yönlendiren yazar, edebiyatta kullanılması gereken gerçek dilin İstanbul avamının konuştuğu dil olduğunu iddia ederek avam dili ile sanat dilinin bir olması gerektiğini savunur. Bu savunu bütün bir Tanzimat neslinin üzerinde ehemmiyetle durduğu bir konudur. Aslında yerel dillerin mutlak yönetimlerin lingua francası olan diller karşısında güç kazanması sadece Osmanlı'da değil modernleşmenin etkisinde kalan birçok yerde karşılaşılan bir durumdur.¹⁴⁸ Dava sahibi bu insanların asıl amacı, yukarıda da değinildiği

¹⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. E.J. Hobsbawm, *Milletler ve Milliyetçilik* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010)

gibi padişahın mutlak otoritesini yıkmak için kamuoyu oluşturmaktı. Çünkü “‘efkâr-ı umümiyye’nin ancak bir sandalı doldurabildiği hatırlanınca”¹⁴⁹ bu fikri geniş kalabalıklara kabul ettirmenin hem zorluğu hem de kamuoyu yaratmanın ne derece elzem olduğu gerçeğine kolayca ulaşılır.

Şiir dilinin sade olması, daha geniş kitlelere ulaşmak demektir ve avam dili onlar için bu bakımdan önem kazanmaktaydı. Edebiyat dilinin sadeleşmesi gerektiği yönündeki bu düşünce, Türk edebiyatının modernleşme serüveninde, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren dilsel milliyetçiliğin tahakkümünde, uzun yıllar edebî değer bir ölçütü olarak kabul edilmiştir. Böylece konuşma dilinden bağımsız, özerk edebî bir dilin oluşumu engellenmiştir.

“Dilin sadeleşmesi, en başta kamusal alan yaratma arzusunun sonucu olarak belirecek ve bir metni edebî saymanın ölçütüne de dönüşecektir. Edebiyatın halkın anlayacağı bir dille yazılması gerektiğinin savunulması bir yandan “anlaşılır edebiyatın” en önemli değer olarak kabulüne, diğer yandan özerk bir edebiyat (daha özelde şiir) dilinin olumsuzlanmasına neden olacaktır.”¹⁵⁰

Yıllar sonra Ahmet Haşim’in şiddetle eleştirilmesi, aynı zamanda edebiyatın konuşma diliyle yazılması gerektiği inancından kaynaklanmaktaydı. Divan şiirinin dili, düşünce ve fikrin aktarılmasında kullanışlı bulunmadığından halk dilinin bunun yerine ikame edilmesi teklifi, bu dilin “milli” oluşundan kaynaklanan bir inanış veya tutumdan değil, bu dil ile daha geniş kitlelere ulaşabilmenin kolaylığından ileri gelmektedir. Ziya Paşa’nın, Divan şiirinin belagatin sıkı kuralları ile örülü soyut dili yerine “düşüncenin aktarımını sekteye uğrattığı gerekçesiyle halk şiirini model olarak sunması, onun ‘milli’ şiir arayışında olduğunu göstermez. Onun amacı daha fazla zaman kaybetmeden ‘davasını’ edebiyat aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırmaktır.”¹⁵¹ Bu dönemde Ziya Paşa başta olmak üzere Tanzimat aydınları tarafından Divan şiirinin merkezdeki konumuna alternatif olarak ileri sürülen halk şiiri, halk dili, hece vezni, halk edebiyatı gibi teklifleri, kesin bir biçimde uluslaşma olgusu altında değerlendirmek erken verilmiş bir yargı olarak

¹⁴⁹ Özgül, *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selametle*, 226.

¹⁵⁰ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 59.

¹⁵¹ Tuğcu, *Osmanlı’nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, 88.

değerlendirilebilir. Bununla birlikte daha sonra ulusal değerler üzerinden bir edebiyat anlayışının şekillenmesine esin vermiştir denilebilir. Hatta bu vb. teklifleri, rasyonel akla dayalı modernleşmenin yeni değerleri doğrultusunda inanılan davanın gerçekleşebilmesi için edebiyatın daha kullanışlı ve etkili olmasına olanak sağlayacak teklifler olarak değerlendirmek daha yerinde olacaktır.

Son olarak Halk edebiyatının kendine has estetik değerler sistemi vardır. Bunları bilmeden yalnız hece veznini uygulayarak edebî değeri yüksek, estetik haz veren eserler ortaya koymak mümkün değildir. Mutlakiyetçi dünya görüşünün ve yönetim şeklinin bir sembolü olduğu için Divan şiirini eleştirenlerin gözden kaçırdığı çok önemli bir nokta daha bulunmaktadır. O da Divan şiirinin karşısına konumlandırılmaya çalışılan Halk şiirinin de Divan şiiri gibi mutlakiyetçi bir dünya görüşüne dayanıyor olmasıdır. Bu konu, Halk edebiyatının çağdaş Türk edebiyatının merkezinde konumlandırıldığı milli edebiyat ve cumhuriyet edebiyatı olarak adlandırılan dönemler tartışılırken daha ayrıntılı biçimde değerlendirilecektir.

Her şiir türünün kendine özgü bir duyusu vardır. Bu duyusu yakalamadan, Halk şiirini hece vezninden ibaret teknik bir mesele sanmak sûretiyle yapılmış olan değerlendirmeler ortaya başarılı sonuçlar çıkartmamıştır. Çünkü “şiire mahsus diğer hususiyetler (vezin, kafiye, form vs.) işin teknik yönleri (sanat yahut daha doğrusu zenaat tarafı), şairin seyyal muhayyilesini bir kalıba dökmesine yarayan ve ilham eseri düşünceleri araştırmasını kolaylaştıran yardımcı unsurlardan başka bir şey değildir. Form ve ritim, şairin düşüncesi tarafından telkin edildiği ölçüde, ona uyar ve başarılı olur; aksi takdirde ilham arayışı içinde bir zorlamaya dönüşebilir.”¹⁵²

2.5. Rasyonel Aklın Gerçeklik Algısı ve Divan Şiirinin Hayâl Dünyası

Divan şiirinin hayal dünyası, mutlak irade ve bu irade ile bütünleşmenin tek yolu olarak kabul edilen aşk etrafında şekillenir. Divan şiirindeki fenomenler mağaraya yansıyan gölgelerden ibarettir. Divan şairi bunların birer gölge olduğunu bilir ve okuyucunun dikkatini gerçek dünyanın akislerini duvara birer gölge olarak yansıtan güneşe, başka bir ifadeyle mutlak öze çekmeye çalışır. Bütün varlık âleminin bu öz etrafında tecelli ettiğini,

¹⁵² Uçar, *Varlığın Mânâ ve Mazmûnu*, 50.

insanın bu özden kopuşunu ve yeniden onunla bütünleşme yolunda insanın yaşadığı trajediyi sanatına yansıtır. İnsan bir yönüyle bu hayata bağlanmak ve onun hazlarından faydalanmak isterken diğer yandan buraya ait olmadığını bilir ve kopup geldiği mutlak iradenin hasretiyle yanar. Divan şiirinin hayâl dünyası, sevgili, âşık, rakip gibi failer ve bu failer arasındaki trajik mücadelenin sembollerıyla donatılmıştır. Trajik dememizin sebebini şöyle açıklayabiliriz: Trajik bir durumun oluşabilmesi için istenen veya istenmeyen iki olay veya durum arasında tercih yapma zorunluluğunun meydana gelmesi gerekir. Divan şiirinde nefsin kesret âlemine ilgi duyması ve ruhun mutlak öze ulaşma arzusu şeklinde istenen iki durumun aynı anda tecelli etmesiyle trajik durum meydana gelmiştir. İnsanoğlu, mutlak öze ulaşmak için kesret âleminin onu baştan çıkaran engellerini aşmak zorundadır. Kesret âlemini geçmek o kadar kolay olmayacaktır. Çünkü akılı temsil eden Apollon tarafı onu sürekli bu dünyaya çekecektir. Akıl, insanı fenomenlerin sınırları içine hapseder.

İslam tasavvufunda aklın şeytandan, aşkın ise Âdem'den olduğuna inanılır. Çünkü şeytan, gözün gördüğü üzerinden amel ederek ateşin topraktan daha üstün olduğuna hükmetmiştir. Göz veya gönül bu âlemin düşman unsurları tarafından kuşatma altındadır. Bunlara meylettği anda sonu gelir. Mutlak olana gidebilmesi için elindeki tek azık ise aşktır. Sadece aşk ile menzile ulaşılabilir. Aşk ise insanın Dionysos tarafıdır. Beşir Ayvazoğlu, Nietzsche felsefesinde fenomenlerin iç yüzüyle ilgilenen Dionysien iradenin İslam tasavvufundaki karşılığının aşk olduğunu belirtir. Sanatçının böylece, dış dünyanın gelip geçici efsunkâr şekillerinden kurtulmaya çalışarak dış dünya ile bir ilgisi bulunmayan soyut formlara ulaştığını iddia eder.¹⁵³ Fenomenlerdeki mutlak özün varlığını insana sürekli salık veren aşktır. Dış dünyanın görünümünü cazip gösteren ve insanı sürekli oraya yönlendiren ise akıldır. Divan şiiri bu bakımdan adeta bir savaş meydanını andırır. Bu meydana Apollon ve Dionysos, dolayısıyla rakip ve âşık, zahit ve rind, akıl ve aşk sürekli savaş hâlinindedir. Divan şiiri de dâhil olmak üzere neredeyse bütün İslam sanatları, bu gerilimin tezahür ettiği sanatsal meydanlardır, denilebilir.

Aşkın yakıcı ızdırabına dayanabilmesi için insanın, aklın insan nefsinin kuşatan bütün tuzaklarını aşması gerekir. Diğer yandan aşk aynı zamanda bilgiye ulaşmanın da yoludur.

¹⁵³ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2013), 21.

Ancak Şinasi, 15. yüzyıldan itibaren İslam dünyasını etkisi altına alan bu gerçeği ilk kez sorgular. Batıyı etkisi altına alan akıl ve akılcılığın Şinasi üzerindeki etkisinin bir sonucu olarak “Münacaat”ında mutlak hakikate, mutlak bilgiye akıl ile ulaşmaya çalışır. Daha doğrusu akıl dururken neden başka şeye ihtiyaç duyulduğunu şüpheli biçimde sorgular. Bu tepki modernleşme karşısında gün geçtikçe çağdaş İslam düşüncesinin ortak bir sorgulama biçimine dönüşmüştür. Çünkü Batı’nın ilerlemesi karşısında geri kalan Müslüman toplumlar, Batı’nın akıl merkezli ilerlemesinin İslam’da nasıl yanıt bulduğuna dair hummalı entelektüel bir çabanın içine girmişlerdir. Dolayısıyla dinin akla nasıl yaklaştığı konusu çağdaş İslam düşüncesinin temel sorunlarından biri hâline gelmiştir. Bunun neticesinde din-akıl ilişkisi temel ve öncelikli bir mesele olarak gelenek-modernite ilişkileri bağlamında kendisini göstermiştir.¹⁵⁴

Bizde de gelenek-modernite dikotomisinin en fazla kendisini gösterdiği alanlardan biri edebiyat olmuştur. Divan edebiyatı, dinin esasını teşkil eden ayet ve hadisler, bunlar etrafında meydana gelen fıkıh, tefsir, kelim, hadis, tecvid ve tasavvuf gibi ilimler ile İslam tarihi, siyer, meğazi, gibi kaynaklar olmak üzere geniş dini kaynaklardan beslenmektedir.¹⁵⁵ Reyhan Keleş de *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları* isimli çalışmada, Divan şiirinde geçen ayet ve hadislerle ilgili kapsamlı bir çalışma yaparak bu şiirin iki temel kaynağının Kur’an ve peygamberimizin hadisleri olduğunu ifade eder.¹⁵⁶ Bu bağlamda kaynakları arasında İslam’ın geniş yer tutmasından ötürü Divan edebiyatı, geleneğin bir temsili olarak aklın merkezde olduğu, eleştirel bir sürecin içine atılmıştır.

Divan şiiri genel itibarıyla aşk estetiği üzerine kurulu iken, “Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur /Ki nûr-ı mihrdir elvânı eyleyen teşhîr.”¹⁵⁷ diyen Şinasi’nin şiirlerinde aklın merkeze aldığı ve insanın ancak aklın aydınlığında iyi ve kötünün ayrımını yapabileceğini savunduğu görülür. Şinasi burada “özellikle Batı düşüncesinde yaşanan iman-akıl, din-

¹⁵⁴ Mehmet Ulukütük, “Çağdaş İslam Düşüncesinde Din ve Akıl İlişkilerini Gelenek ve Modernlik Bağlamında Okumanın Sorunları: Câbirî Özelinde Bir Eleştirel Soruşturma”, *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 48, (2018), 12.

¹⁵⁵ Ömer Kara, *Dîvân Edebiyatının Dinî Kaynakları: Fuzûlî’nin ‘Tevhîd’i ve Neşâtî’nin ‘Hilye-i Enbiyâ’sı*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2016), 17.

¹⁵⁶ Reyhan Keleş, *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları*, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2016), 25-26.

¹⁵⁷ İbrahim Şinasi, *Müntehabât-ı Eş’ar*, (Ankara: Dün-Bugün Yayınevi, 1960), 35.

akıl, din-felsefe gibi gerilimleri¹⁵⁸ yansıtır. Dahası, aklın öncülüğünde yeni bir medeniyet inşa edildiğini ve bu yeni medeniyetin peygamberinin de Mustafa Reşit Paşa olduğunu ilan eder. Çünkü Reşid Paşa, padişahın mutlak iradesini kısmen sınırlayan Tanzimat Fermanı'nın hazırlanmasında ve duyurulmasında baş aktör olarak yer almış biridir. Aslına bakılırsa Tanzimat'ı hazırlayan ve mutlakiyetten meşrutiyete gidilen süreçte ilk adım olarak değerlendirilen tarihi bir vesika daha vardır. O da 1808 yılında imzalanan Sened-i İttifak'tır. Bu vesikanın önemi, her ne kadar iptal edilmiş olsa da, Tanzimatçılar için emsal oluşturması ve padişahın otoritesini ve yetkilerini sınırlamasından ileri gelir.¹⁵⁹ Dolayısıyla Tanzimat Fermanı Osmanlı'da mutlak yönetim biçiminin ciddi bir biçimde tehdit edildiği bir sürecin önemli köşe taşlarından biridir. Şinasi için Mustafa Reşid Paşa'nın önemi, mutlak yönetimden parlamenter meşrutî sisteme geçişin kapısını önemli ölçüde aralamış olmasından gelmektedir. Şinasi, aklın rehberliğinde ilerleyen yeni medeniyetin resulü ilan ettiği Mustafa Reşit Paşa'yı abartılı bir şekilde över. Böylelikle Divan şiirinin arkasındaki dünya görüşünü, Divan şiirinin kalıpları ve türleri içinde tabiri caizse yapı bozumuna uğratarak yeni bir dünyanın ve hayal âleminin kapılarını açar. Bu aynı zamanda aşkın yakıcılığından aklın aydınlığına doğru şekillenen yeni bir sanat anlayışının başlangıç noktasıdır. Yıllar sonra kendini bu yenedünyanın içinde bulan Orhan Veli, şiiri tamamen kafaya hitap eden ve anlamdan ibaret sayacak¹⁶⁰ ve modern şiirin pozitivist değerler sistemi içinde geleneğin kalıplarını gülünçleştirmek suretiyle bu eleştiri anlayışını sürdürecektir.

Tabiatın, belli bir hayat felsefesi ve medeniyet algısından süzülerek soyutlaştırılması sonucunda ortaya çıkan mazmunlar sistemindeki öğeler ve bunların metafizik göndermeleri, aklın zamansal ve uzamsal boyutuna hapsedilmiştir. Nitekim Namık Kemal bu mazmunlar sistemini ve dayandığı hayâl âlemini doğrudan somut varlıklar olarak tasvir etmiştir. Diğer yandan edebiyatın en temel özelliğini hiçe saymıştır. Çünkü edebiyat kendine özgü dili sayesinde konuşma dilini deforme ederek yadırgatıcı bir dil

¹⁵⁸ Ulukütük, "Çağdaş İslam Düşüncesinde Din ve Akıl İlişkilerini Gelenek ve Modernlik Bağlamında Okumanın Sorunları", 13.

¹⁵⁹ Gencer, *Gelenekten Modernliğe Osmanlı*, 466.

¹⁶⁰ M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (Ankara: Hece Yayınları, 2009), 42.

meydana getirir ve bu dilden dolayı dünya çok farklı bir görünüm kazanır.¹⁶¹ Bu dünyayı gündelik dilin gösteren ve gösterilen ilişkisinde aklın sınırları içinde somutlaştırmaya, anlamlandırmaya veya resmetmeye çalışmak, şiir bilgisinden şüphe edilmeyen Namık Kemal'in yapabileceği bir hata değildir. Bilakis bunu bilinçli bir şekilde yapar. Çünkü "hayale uygun gelen bir imge aklın elinde somutlaştırıldığında, ortaya deforme olarak güzelliğini kaybetmiş, karikatüre benzer ucubeler çıkar."¹⁶² Nitekim böyle bir tasavvur neticesinde ortaya anlamsız hatta saçma bir tablo çıkacağına bilincinde olarak her fırsatta bu tabloyu tasvir eder. Denilebilir ki daha sonra gelen Divan şiirine yönelik eleştirilerin büyük çoğunluğu bunun üzerinedir. Hatta Kemal, Divan şiirinde sevgili için kullanılan benzetmeleri resmedecek kadar ileri gider ve tam boy olarak çizdiği bu hilkat garibesine "çarşamba karısı"¹⁶³ adını yakıştırır ve bu resmi, "ne zaman klasik şiire hücum edecek olsa, okuyucuya hatırlatır."¹⁶⁴ Yıllarca mazmunların gerçeklik olarak algılanması ve bunun üzerinden Divan edebiyatının akla dayanmadığı tezi genel bir kabul görmüş ve nitekim Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı eserinde Divan edebiyatına tabiri caizse son çivinin çakılması noktasında önemli bir argüman olarak kullanılmıştır.

"Dîvânlarımızdan biri mütalaa olunurken insan, muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış memdûhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşûkalarla mâlâmal göreceğinden kendini devler, gulyabâniler âleminde zanneder."¹⁶⁵

Kemal, *Celaleddin Harzemşah* adlı eserinin mukaddime bölümünden alınan yukarıdaki paragrafta sevgili özelinde Divan şiirinin bütün hayal dünyasını akıl çerçevesinden

¹⁶¹ Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, 18.

¹⁶² Özgül, *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*, 397.

¹⁶³ Özgül, *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*, 396.

¹⁶⁴ Özgül, *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*, 396.

¹⁶⁵ Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşâh*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014), 33.

resmederek onu imajın/suretin donukluğu içine hapseder. Ayşe Yıldız, Gölpinarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* eserine verilen tepkileri derlediği yazısında Hilmi Yavuz'un "Mazmunları Gerçeklik Saymak" yazısına atıfta bulunarak Yavuz'un önemli bir tespitine yer verir: "Oysa metaforlar dile, sevgilinin bedenine ilişkin ögeler ise, dünyaya ya da gerçekliğe aittirler. Dolayısıyla birbirlerinden farklı ontolojik düzlemde buldukları için yer değiştirmeye uğratılamazlar."¹⁶⁶ Ancak yer değiştirme neticesinde ortaya çıkan bu imajdaki olumsuz klişelerin, Divan şiirinden çok farklı bir şeyin temsili olduğunu, başka bir ifadeyle Divan şiirini kendisini yansıtmayan bir suretin içine hapsedmiş ve cumhuriyet döneminde Divan şiiriyle ilgili kesif ve katı bir "öteki" imgesinin oluşmasına hizmet etmiştir.

İslam estetiğinde mutlak güzellik, başka bir ifadeyle İlahî güzellik tasvir edilirken sıkça kadın güzelliği ile ilgili unsurlara başvurulması, onun en güzel şekilde kadında tecelli ettiği inancından kaynaklanmaktadır. Divan şiirinin çok katmanlı anlam dünyasında sevgili, hem bir kadın hem de her şeyin en güzeli, mutlak güzel yani "Hüsn-i Mutlak" olan Allah şeklinde yorumlanabilir. Aslında sevgilinin genellikle cinsiyetsiz oluşu da bundan ileri gelmektedir. Hatta sevgili ile ilgili unsurlar teşbih yoluyla verilirken ortaya belirli bir çehrenin çıkmaması için özel bir gayret gösterilmiştir. "Şair böylece bir benzerlikten hareket ederek cüz'î'den küllî'ye ulaşır. Teşbih yoluyla ifade, bir bakıma varlık ve durumların ardındaki gizli birliğin, "gizli hazine" nin araştırılmasıdır.¹⁶⁷ Divan şairinin sevgili için kullandığı teşbihleri, bu teşbihleri meydana getiren unsurların kendi varlık sınırları içinde değerlendirmek sanatı aklın kavrayışına teslim etmektir; zira aklın kavrayış alanı zaman ve mekân ile sınırlıdır. Zaman ve mekân ile sınırlı olan ise duyularla kavranabilen bir gerçeklik anlayışıdır. Bu gerçeklik anlayışı ise Batı'da Rönesans ile ortaya çıkıp bütün modern sanatların dayanağı olmuştur. Bu bakımdan modern dönemde sanat uzun süre Apolloncu anlayışın etkisinde kalmıştır. Dionysosçu sanat anlayışının merkezde olduğu Divan şiiri ise figüratif olandan, soyutlama yoluyla, mümkün olduğunca kaçarak mutlak olana yönelmiştir.

¹⁶⁶ Ayşe Yıldız, "Abdülbaki Gölpinarlı'dan Hilmi Yavuz'a "Divan Edebiyatı Beyanındadır", *Türkbilgi Dergisi*, 20, (2010), 332.

¹⁶⁷ Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 61.

Romanlarında betimleme konusunda kötü örnekler ortaya koyduğu bilinen Namık Kemal, Divan şiirini anlamsız ve akıl dışı göstermek adına yukarıdaki alıntıda olduğu gibi başarılı örnekler ortaya koyabilmiştir. Oysa mağaraya yansıyan gölgeleri gerçeklik perspektifinden karikatürize etmek yerine dönüp arkasındaki güneşe bakabilseydi gerçek şiir ile gerçekçi şiir arasındaki farkı belki kavrayabilir, böylece bu gölgelerin gerçeklikle bir ilgisinin olmadığını anlardı. Aslına bakılırsa, Namık Kemal'in estetik duyuş bağlamında eski ile arasına bir türlü mesafe koyamamış olması ve aruz vezni başta olmak üzere Divan şiirinin kimi unsurlarını eleştirirken bile gelgit yaşaması onun, bu güneşi zamanında gördüğü düşüncesini/hususunu pekiştirmektedir. Bilim ve akıl ekseninde bir terakki fikrinin ondaki kuvvetli bir tezahürü olarak gerçek şiiri yıkmak, yerine gerçekçi şiiri inşa etmek uğruna içinden gelen Dionysien sese, özellikle Divan şiirini eleştirdiği nesir yazılarında, kulağını tıkamış ve mağaradaki gölgelere sığınmıştır. Gerçekliğin, beş duyu organının ve aklın kavrayışı ile sınırlanması ve bu sınırlardan hareketle tanımının yapılması, tasvir edilmesi, ayrıca bu tanım ve tasvire uymayan her şeyin reddedilmesi, Türk edebiyatında “mutlak”ın merkezden uzaklaştırılmasına hizmet etmiştir.

Kemal'in Divan şiiri hakkındaki yargılarını, eleştirinin nesnel çerçevesi bağlamında değerlendirdiğimizde tartışmaya yer vermeyecek kadar öznel davrandığı görülmektedir. Bu eleştiriler günümüzde herhangi bir karşılık bulmamakla beraber Türk edebiyatının modernleşme serüveninin neredeyse her döneminde karşılık bulmuş ve Divan şiiri denilince zihinlere kazılmak istenen bir tablo olarak sunulmuştur. Bu tablodaki varsayımlar, aynı zamanda Divan şiirini değersizleştirme politikalarının dayandığı temel dayanaklardan olmuştur.

Batı'da, Rönesans ile antik çağa yöneliş; aşkından içkine, aşktan akla doğru bir zihniyet değişimini de beraberinde getirmiştir. Sanat anlayışı artık Aristo'nun mimesis kavramı üzerine inşa ediliyordu. Dış dünyanın olduğu gibi yansıtılması sanatçıları on dokuzuncu yüzyılda natüralizmin eşiğinde bırakmıştı. Oysa modern öncesi dönemde, Livingston'ın da ifade ettiği gibi sanat, dış dünyanın görünüşlerini yeniden üreten veya eşyanın insanda uyandırdığı hislerin benzerlerini aksettirmeye çalışan bir olgu değildi. Yazara göre bunun iki nedeni vardı. Birincisi, sanat zaten dış dünyanın mükemmeliyeti ile boy ölçüşemezdi. Dolayısıyla sanatçı için dış dünya ulaşılması mümkün olmayan bir mükemmeliyete sahipti. Bunu yeniden üretmeye veya taklit etmeye çalışmak beyhude bir çaba olurdu. İkincisi, değişen dünyada herhangi bir değişikliğe uğramaksızın her zaman aynı duran

hakiki veya İlahî âlemin tasavvur edilebilmesi maksadıyla sanat, eşyalar dünyasıyla bir şekilde bağlı olan insanın dikkatini dış gerçeklikten uzaklaştırmanın temsili ve hakiki vasıtasıydı.¹⁶⁸ Geleneksel dünyada insanın dikkati olgular dünyasına değil benzetme yapmak gerekirse idealar dünyasına, yani hakiki âleme yöneliyordu. Dolayısıyla sanat olgusal dünyadan uzaklaşabildiği ve uzaklaştırabildiği oranda “gerçek sanat” hüviyeti kazanabilirdi. Ancak, modern dünyada insanın dikkati dış gerçekliğe yöneldiğinden bir sanat eseri “gerçekçi” olabildiği ölçüde “gerçek” sanat hüviyeti kazanıyordu. Bu bakımdan Divan şiiri yeni dünyanın ve modern insanın temsili olamazdı. Dolayısıyla Divan şiirinin hayâl dünyasına yönelik eleştirilere bu çerçeveden bakmak gerekir.

Kemal Kahramanoğlu, Divan şiirinin zihniyet dünyasına ilk sistematik eleştirinin Tanzimatçılar tarafından yapıldığının altını çizerek Batı’daki aydınlanma düşünürlerinin etkisi altında kalan sanatçıların aydınlanmanın temel terimleri olan akıl ve gerçeklik üzerinden Divan şiirinin metafizik yüklü mücerred dünyasına hücum ettiklerini belirtir.¹⁶⁹ Bu aydınlarımızdan biri de kuşkusuz yukarıda da değinildiği üzere Namık Kemal’dir. Akıl, bilim ve gerçeklik modernleşmenin başat değerlerinden olduğu gibi Namık Kemal’in de en çok vurguladığı değerler olarak karşımıza çıkar. Divan şiirini ısrarla akıldan uzak, gerçeklik algısından yoksun bir şiir olarak göstermeye çalışır. Nitekim Ziya Paşa’nın bir nevi ihtilalci iddialarından vazgeçtiğinin bir delili olarak yorumlanması mümkün olan *Harâbât* adlı eserinin yayımlanmasından sonra büyük bir hiddetle kaleme aldığı *Tahrîb-i Harâbât*’ta,

“Türkîde kasîde görmedim ben

Beş beyti bile mutâbık-ı fenn

Mazmunları vehmdir, zunûndur

Akla göre âdeta cünûndur”¹⁷⁰

diyerek Divan şiirini bilimle uyuşmayan, mazmunları anlamsız ve akıl dışı olarak betimler. Diğer yandan “edebiyat-ı sahîha” dediği yeni edebiyat anlayışını ise akıl ve

¹⁶⁸ Ray Livingston, *Geleneksel Edebiyat Teorisi*, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1998), 52.

¹⁶⁹ Kemal Kahramanoğlu, *Modernliğin Gölgesinde Divan Şiiri*, (Konya: Palet yayınları, 2015), 49.

¹⁷⁰ Namık Kemal, *Tahrîb-i Harâbât*, (Konstantiniyye: Ebuzziya Matbaası, 1303), 6.

gerçeklik üzerine temellendirerek yüceltir. Aruz-hece tartışmalarını bile bu kavramlar üzerinden yapar. “Vezin meselesine dair görüşlerini, özellikle Tahrîb-i Harâbât, İrfan Paşa’ya Mektûb, ve Ta’kîb-i Harâbât’ta dile getirmiştir.”¹⁷¹ Kemal’e göre, Divan şairleri dili aruzun kalıplarına uydurabilmek uğruna akıldan, sahilikten ve manadan vazgeçmişlerdir.

“Namık Kemal Divan şiirini en fazla akıl, mantık ve hikmet açısından, hiçbir kıymete sahip olmadığından dolayı muaheze eder. Divan şiirinin aklı olanı, hikmete ve hakikate uygun bulunanı, “vezin ve kafiye” oyunuyla arzuladığı kılığa sokması sonucunda edebiyat, ruhen hiçbir ulvi meziyete sahip olmayarak bedenen, Hristiyan mevtaları gibi süslenmiş boş ifadeler yığını hâline gelmiştir.”¹⁷²

Şairin burada kastettiği hakikat aslında “gölge gerçek”tir. Eflatun’un, mağaraya yansıyan gölgeler olarak tasavvur ettiği dış dünyanın görünümüdür. Zaman ve mekânla sınırlı olan bu görünüm aklın kavrayış alanına girdiğinden aklîdir. Divan şairi ise, Namık Kemal’e göre veznin zorlamasıyla onu gerçeklikten kopararak anlaşılabilir bir hâle sokmuştur. Hâlbuki Divan şairi ister dinî gayelerle yazılmış şiirlerde olsun, ister bu maksadın dışında yazılmış gazellerde olsun, kullandığı soyut dil ve yarattığı hayâl âlemi ile çok katmanlı bir anlam dünyası meydana getirir. Bu çok katmanlı anlam dünyasının hitap ettiği ve farklı kesimlerden oluşan bir okuyucu veya dinleyici kitlesi olduğu gerçeğini de unutmamak gerekir. Nitekim Kalpaklı’ya göre “Osmanlı şiiri de Osmanlı toplumunun çeşitli katmanları tarafından ve farklı mânâ katmanlarında anlanmış, zevk alınmış, hattâ üretilmiştir.”¹⁷³ Dolayısıyla farklı katmanlardan oluşan anlam dünyalarının toplumun değişik kesimlerine temas eden göndermeleri olabileceği olasılığı Divan şiirine yöneltilen “elit” veya “zümre” ithamlarını da kuşkulu kıldığını burada yeri gelmişken zikretmek gerekir.

Diğer yandan mutlak özün kelimelere dökülebilmesi için, şairin bu dünyanın görünümünden faydalanması bir zorunluluk olduğundan, aklın sınırları içinde kavranabilen kimi nesnelere dönüştürerek, onları kendi bağlamlarından kopararak soyuta

¹⁷¹ Erdoğan Erbay, *Eskiler ve Yeniler; Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*, (Erzurum: Akademik Araştırmalar, 1997), 24.

¹⁷² Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, 24.

¹⁷³ Kalpaklı, “Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi”, 49.

yönelmesi gerekiyordu. Bunu yaparken söz sanatlarının gücünden faydalanıyordu. Özellikle istiare sanatı sayesinde soyut ve somut kavramlar arasında; akıl ve duygular arasında bağ kurma imkânını buluyordu. Durmuş ve Pala, Berat Açıl'dan iktibas ettiğimiz aşağıdaki alıntıda istiare sanatının bu yönüne işaret etmektedir:

“İstiare, akılla duygular arasında bağlantı kurarak fikir ve hayalleri kuvvetlendirip anlatımı daha etkili hâle getirir. [...] Alegori ve sembolleri kullanarak zihindeki bir şeyi benzer başka bir şeyle, özellikle soyut varlıkları somutlarla değiştirmek suretiyle daha etkili bir anlatım gücü sağlar. Adı konulmamış ruh hâllerine, dış âlemden ödünç alınan bir benzerlik vesilesiyle ad verme imkânı verdiği için istiarenin güçlü bir yapısı ve yaygın bir kullanımı vardır.”¹⁷⁴

Anlam ve özgünlük soyut varlık veya varlıklar için temsil hüviyetinde olan somut nesnelere kendisinde değil, bunların bir araya getiriliş biçiminde ortaya çıkıyordu. Tıpkı matematikte sınırlı sayıdaki rakamlarla sonsuz sayılar ve denklemler elde edilmesi gibi, Divan şairi de sınırlı temsillerle sonsuz manalar ve söyleyiş biçimleri elde edebiliyordu. Dolayısıyla “Doğu şiirinin gelenekli poetikası Batı'ninkine benzemez; yeni olandan çok, mevcudun içinde(n) farklı olanı aramayı hedefler. Bir başka deyişle, Osmanlı'nın klasik şiiri müstesna olanı geliştirir.”¹⁷⁵ Dilçin'e göre şairlerin “nasıl söylediği”, “ne söylediği” ile aynı derecede önemliydi. Divan şairleri için sözü güzel söylemekten daha önemli bir gaye varsa o da diğerlerinden daha güzel söylemekti. Bundan dolayı bu şiir sahasının duygu, düşünce, mazmun, mecaz, motif gibi “ortak malzeme” sini kullanan şairlerin bu malzemeyi nasıl kullandığı onların özgün söyleyiş ve üslûplarını ortaya koyuyordu.¹⁷⁶ Bunun yanı sıra, belki de daha da önemlisi, insanların dikkatini temsillere değil, onların eşliğinden girilen mutlak öze yöneltmesi bekleniyordu. Dolayısıyla Divan şiirine bir görev veya işlev atfetmek gerekirse bunu, “eşyanın gerçek mahiyetini hatırlatan bir şey veya tefekkür için bir destek”¹⁷⁷, hatta vesile şeklinde tanımlayabiliriz. Aklın sınırları dışına genişleyen bu anlam veya tefekkür alanının vezinle bir ilgisi yoktur. Bu durum şiir estetiğinin, “mutlak öz” arayışı üzerine kurulu olmasından kaynaklanmaktadır. Başka bir

¹⁷⁴ Berat Açıl, *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*, (İstanbul: Küre Yayınları, 2013), 104.

¹⁷⁵ Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*, 13.

¹⁷⁶ Dilçin, “Divan Şiiri Üzerine Düşünceler”, 8.

¹⁷⁷ Livingston, *Geleneksel Edebiyat Teorisi*, 53.

ifadeyle metafizik göndermeleri olan bir şiir anlayışının hâkim olmasından ileri gelmektedir. Bütün İslam sanatlarında olduğu gibi Divan şiiri de “içkin” olanı değil “aşkın” olanı terennüm etme gayesindeydi.

Oysaki Tanzimat aydını -idealize devlet, toplum ve sanat anlayışını aklın merkezde olduğu modernleşmeci değerler üzerine kurduğundan- bu yeni medeniyet tasavvurunda bir teklif olarak sunulan idealize bireyin, Divan şiirinin aklın sınırları dışına taşan hayâl dünyası ile oyalanmaması gerektiğini düşünür. Ya da önermemizi tersine çevirerek şöyle ifade etmek daha doğru olacaktır: Tanzimat aydını, modern bireyin yaratılabilmesi için sanatın, bu yeni bireyin ihtiyaç ve beklentilerine uygun bir dünya görüşü üzerine tesis edilmesi gerektiğini düşünür. Şerif Aktaş bu yeni bireyi şöyle tarif eder:

“Bu insan, uhrevi değil, dünyevidir; aklın tabiata hâkimiyetini kabul eder; dinî ve tabiatüstü güçlere değil, kendi gücüne inanır; kendi “ben”i ile haricî âlem arasındaki her türlü ilişkiyi, akla uygun tarzda düzenler; hür olarak doğduğuna inanır; geleceği hazırlamakla görevli olduğunun şuurundadır; tarihî zaman içinde kazanılmış milli değerlerin hâlin şartlarına taşınmasını ister; gayelerinin gerçekleşmesinde müşahhas olanı işleyen bir edebiyatı vasıta olarak görür; gelişmeye açıktır; medenileşmeyi tabii bir hak görür; her türlü tabii ve sosyal hadisenin merkezinde bulunan bu insan olaylar karşısında pasif değil, aktiftir; aklını, irade gücünü, bilgisini kullanarak tabiata hâkim olacağı kanaatindedir. Bu insan, skolastik zihniyetin ve bu zihniyet çerçevesinde teşekkül eden her türlü müessesenin karşısında yer alır.”¹⁷⁸

Burada modern insanın tanımı yapılmaktadır. Bu tanımında dikkati çeken en önemli husus, bireyin, her türlü tabii ve sosyal hadisenin merkezinde yer alması ve bu olayların gidişatına yön verecek akli, iradeyi, özgürlüğü ve dirayeti kendinde bulmasıdır. Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Einfühlung* adlı eserinde insanın güzellik kavramını dış dünya ile sınırlamasını ve böylece dış dünyayı taklit etmesini, insanın içinden gelen kendi kendine etken olma ihtiyacından kaynaklandığını belirtir.¹⁷⁹ Kendi kendine etken olmak, hayatına ve içinde yaşadığı toplumdaki siyasal gelişmelere yön vermek modern bireyin en temel özelliklerindedir.

¹⁷⁸ Şerif Aktaş, “Namık Kemal ve İnsan”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Namık Kemal*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993), 11-12.

¹⁷⁹ Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, s. 32.

Namık Kemal'e göre, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olduğuna inanılan padişah ve padişahlık makamı "skolastik"¹⁸⁰ zihniyetin bir ürünüdür. Bu zihniyetin meydana getirdiği müesseseler ve teşekküller, edebiyat da dâhil olmak üzere, modern bireyin ihtiyaçlarını karşılayamayacağı için ölüdür. Divan şiirini bir ölüye benzetmesinin nedenlerinden biri de budur. Dönemin insanını çevreleyen bütün kalıpların, edebiyat, toplumsal ilişkiler, yönetim biçimi vs. akıl ve mantık süzgecinden geçirilerek, bu yeni zihniyetin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden değerlendirilmesini teklif eder. Onun için, modern bireyin aklî ölçütlerden yoksun hezeyanlarla kaybedecek zamanı yoktur. Divan şiirinin çok katmanlı alegorik anlatıma dayalı hayâl dünyası, aklî ölçütlerden yoksun hezeyanlardan ibaretti. Açıl, Batı'da veya Doğu'da olsun, toplumsal yaşantının alegorik düşünmeye ve anlatıma daha yatkın olduğu için klasik dönem edebiyatlarında alegorinin daha fazla yer aldığını, ancak Batı'da bireyin ortaya çıkışıyla alegorinin yerini sembolün aldığını ifade etmektedir. Sembol bireyselliği daha iyi yansıttığından Batı'da alegoriye karşı güçlü bir rakip olarak savunulmuştur. Açıl, Batı'da bu geçiş sürecinde yaşanan tartışmaların, Türk edebiyatında bir geçiş süreci olarak tanımlayabileceğimiz on dokuzuncu yüzyılda yaşanan tartışmalara benzediğini ifade ederek, bu konudaki görüşümüzü destekleyici düşüncelerini Orhan Pamuk'tan bir alıntıya yer vererek şu şekilde aktarmaktadır:

"Bilindiği gibi özellikle Yeni Osmanlıların (Namık Kemal, Ziya Paşa) Divan edebiyatına yönelik eleştirileri, eski düzeni savunmak ve Batılı (yeni) fikirleri benimsemek temelinde ilerlemiştir. Bu tartışmalarda Divan edebiyatına hâkim düşünce yapısı, kemikleşmiş mazmunlar üzerinden eleştirilmiş ve bu fikri yapının bireye yeteri kadar önem atfetmediği öne sürülmüştür. Daha sonra göreceğimiz gibi Orhan Pamuk da alegorinin günümüzde neden kullanılmadığını açıklarken görüşlerini "eski-yeni" dikotomisi üzerinden temellendirmektedir. Bu bağlamda çağdaş düşüncenin çiftanlamlılık (alegori) yerine tek anlamlılık (sembol) tercih ettiği ileri sürülebilir."¹⁸¹

¹⁸⁰ 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Divan edebiyatının skolastik bir zihniyetin ürünü olduğuna dair vurgu gittikçe artacaktır.

¹⁸¹ Açıl, *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*, 101.

Divan şiirinin çoğulcu anlama dayalı mazmunlar sisteminin dayandığı değerler ile modern bireyin, aklın sınırları içinde tek bir anlam üzerine inşa ettiği değerler dünyası arasındaki makas her geçen gün açıldığından, iktidar ve güç paylaşımına gidilen yolda lâzım gelen kamuoyu, eskinin değerleri üzerinden değil, tasavvur edilen bu yeni insan tipi üzerinden oluşturulabilirdi. Çünkü modern dönemde birey kendisini tanımlarken, eskiden bir parçası olduğu değerler dünyasından kopuş sürecini de yaşamaktaydı. Uluslaşmaya gidilen süreçte her ulusun kendine özgü semboller ürettiği bir dönemde Divan şiirinin alegorik dünyası modernleşmeci reformcuların nezdinde taklit ve çalıntıdan ibaretti. Divan şairi ile bir okur olarak, modernleşmeci aydınların dünyayı kavrayışı arasındaki mesafe açıldığından Divan şiiri, yazar ve okur arasında sıkışan bir alanda yeniden yorumlanmış ve “modern” okurun gerçeklik algısına nüfuz edemeyecek derecede çağ dışı, akıl dışı ve gerçek dışı olarak vasıflandırılmıştır. Böylece merkezdeki konumu sorgulanarak modern paradigmanın dışına itilmiştir.

Modern bireyin hayâl dünyası ile Divan şiirinin hayâl dünyası bu bakımdan örtüşmemektedir. Çünkü klasik İslam sanatlarıyla paralel bir gelişim sergileyen Divan şiiri, bütün bireysel iç-tepilerden bağımsız bir soyutlama eğilimi taşır. Divan şiiri, dikkatleri somuttan soyuta doğru çekerken, Tanzimat sanatçıları toplumun ilgisini soyuttan somuta doğru yönlendirecek bir sanat anlayışının yerleşmesi için çaba sarf etmişlerdir. Divan şiirinin hayâl dünyası aşk ve sevgili/padişah/Allah ekseninde şekillenirken; modern bireyin hayâl dünyası akıl, bilim, gerçeklik ve ferdiyetçilik gibi değerlerden ilham alıyordu. Modern birey, Promete'nin tanrılardan çaldığı ateş/akıl ile siyasi ve içtimai hayatta söz sahibi olabileceğinin bilinç ve idrakine varmalıydı. Bunun için edebiyat bir vasıta olarak kullanılabilirdi. Divan şiirinin mazmunları birer birer tek katmanlı rasyonalite merkezli bir anlam dünyasında karikatürize edilerek değersizleştirilirken, diğer yandan bu mazmunların dayandığı anlam dünyası yeni edebiyat anlayışının dayandığı modernleşmeci değerler dizisi ile aşındırılıyordu.

Divan şiirine yönelik eleştiriler, gazetenin ortaya çıkışı, yeni edebî türlerin önemsenmesi ve yaygınlaşması gibi konular hep bu çerçevede ele alınmalıdır. Yeni değerlerle donatılmış insan tipinin geniş çevrelere tanıtılması Divan şiirinin mutlak dünya görüşünü merkeze alan hayal dünyası ve manayı ikinci plana atan şekilci dar kalıpları ile değil, halkın anlayabileceği, sosyal faydayı gözetken sade ve anlaşılır bir edebiyat ile yapmak mümkündü. Buna ilaveten, gazetelerde roman ve tiyatroların tefrika edilmesini de

kamuoyunun oluşması ile irtibatlı gelişmeler olarak değerlendirmek gerekir. II. Abdülhamit'in matbuat üzerindeki sıkı sansürü neticesinde gazetelerin yerini dergiler alacaktır. Bu yer değiştirme yeni edebiyat taraftarlarının sosyal fayda iddialarından vazgeçip zoraki de olsa edebiyatı sanat ekseninde değerlendirmelerinin bir sonucu olarak görülmektedir. Namık Kemal'in, *Celal Mukaddimesi*'nde yer alan aşağıdaki alıntı, gazetelerin kamuoyu oluşturmadaki olumlu etkisinden duyulan memnuniyeti yansıttığı için önemlidir: “On beş seneden beri kadınlarımızda, erkeklerimizde ashâb-ı mütâlâa bire yüz tezâyüt etti. İstanbul'da dükkancılar, uşaklar gazete okuyor. Hiç olmazsa dinliyor. Hukûk-ı devlete, istiklâl-i millete, muhabbet-i vatana, feyz-i hamiyete, şân-ı askeriye, fevâit-i marifete dâir- velev mücmel olsun- mâlumât hâsıl ediyor”¹⁸²

Avrupa'da orta sınıf burjuvazisinin toplumda merkezi bir konuma gelmesiyle beraber kamusal alanlar meydana gelmiştir. Bu alanlarda insanlar sanattan siyasete, ekonomiden hukuka birçok konuda fikir alışverişinde bulunmuşlardır. Bunun neticesinde kamuoyu denen bir olgu ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra, “sanatlar giderek sarayın denetiminden çıkıp burjuvazinin otoritesi altına girmeye başladı.”¹⁸³ Böylece sanat da kamuoyu fikrinin toplumdaki dolaşımını hızlandırmıştır. Osmanlı'da her ne kadar yeni aydın ve ediplerin toplanma yeri olmasından ötürü kahvehaneden kıraathaneye dönüşen kimi mekânların varlığından bahsedilebilse de böyle bir sınıfın ve bu sınıfın şekillendirdiği kamusal alanların savunusunu yapmak pek mümkün değildir. Namık Kemal, edebiyat ve gazeteler üzerinden bu açığın kapatılabileceğine inanır. Gazeteler aracılığı ile geniş kitlelere ulaşılabileceğini ve “hukuk devleti”, “milletin geleceği”, “vatan sevgisi” gibi önemli konularda insanların fikir sahibi olabileceğini düşünür. Göz ardı edilmemesi gereken konu ise gazetelerde kullanılması gereken dildir. Gazete diline de çok önem verir ve edebiyatta olduğu gibi gazete dilinin de halkın anlayabileceği sadelikte olması gerektiğini savunur. Böylece aydınlar nezdinde yaşanan ontolojik ve epistemolojik değişimin matbuat üzerinden yayılması günün birinde bu değişimin halka mal edilmesini kolaylaştıracak ve siyasal talepler noktasında gerekli olan kamuoyu desteği elde edilmiş olacaktı.

¹⁸² Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşâh*, 34.

¹⁸³ Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik*, 148.

Edebiyatta metafizikle irtibatlı bir estetik anlayıştan ziyade dış gerçeklikle sınırlı mânâyâ önem veren Namık Kemal, Divan şiirine dair bütün yargılarını bu ilke üzerine kurar. Ona göre şiirimizde mana aramak dalgalar arasında dalgıcın inci avlaması kadar zordur. Divan şiirinin beyit/mısra yapısı içinde manâyâ pek az rastlanır. Divan şiiri “hakikat ve tabiat âlemlerinden hâriç bir cihân-ı evhamdan iktibas olunmuş birtakım nâ-merbût tasavvurlardan ibaret idi”¹⁸⁴ Namık Kemal, şiirde realiteye dayalı bir “anlam alanı” oluşturmak ister. Osmanlı şiiri hakkında ilk oryantalist çalışma olan *Osmanlı Şiir Tarihi*’nin yazarı ve on yıllarca bu alanda araştırma yapanların ilk başvurduğu isimlerden biri olan E. J. Wilkinson Gibb de Divan şiiri hakkında benzer bir kanaate sahiptir. Ona göre de eski şiir, düşüncelerin aktarılmasına olanak sağlayacak retorik araçları geliştiremediğinden gerçekliği perdelemiştir.¹⁸⁵ Divan şiirinde anlamın sanat adına kurban edildiği düşüncesi reformcuların ve Divan şiiri ile ilgilenen Gibb gibi oryantalistlerin ortak kanaatidir. Çünkü, özellikle Türk modernleşmesi için edebiyat belli söylemlerin taşıyıcısı ve ifade edilme aracı olarak yeniden konumlandırılıyordu. Evin, edebiyata biçilen bu yeni konumun, edebiyatı esasen süsleme aracı olarak gören geleneksel yaklaşımla çatıştığını belirterek geleneksel retorik hakkında şunları kaydeder: “Retorik, sanatı yeni bir şey söylemeye değil, diğer şairlerin söylemiş oldukları şeyi özgün biçimde söylemeye dayanan Osmanlı şiirinin özüyüdü.”¹⁸⁶ Edebiyat, bu yeni konumunda dış dünya ile ampirik bir bağ kurarak biçimden önce gelen yeni bir anlam alanının yaratıldığı bir aygıt olarak, modernleşmenin değerlerinin içine boca edileceği yeni bir hüviyet kazanıyordu. Bu bakımdan Divan şiirinin, dış gerçeklikle bağını koparan süslemeci yapısı yoğun biçimde modernleşmeciler tarafından eleştirilmiştir. Geleneksel sanatın başat unsurlarından olan metafizik modern insan için önemini yitirdiğinden metafizik bilginin aktarılmasında zaruri ve tamamlayıcı bir etkinliği olan süs veya süsleme de gerçekliğin aktarılması önünde bir engel olarak telakki edilmiştir. Nitekim bu konuda Uçman da benzer bir kanaat ile şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

“Namık Kemal, bu eleştirileri ile eski edebiyatın esas aldığı dünyayı bütünüyle “gerçek dışı” olarak görmüş ve bu gerçek dışılığı hazırlayan sebepler üzerinde de

¹⁸⁴ Namık Kemal, *Celeddin Harzemşâh*, s. 32-33.

¹⁸⁵ Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 218.

¹⁸⁶ Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, 218.

durmuştur. Namık Kemal'e göre bu sebeplerin başında, klasik edebiyatın yüzyıllar içerisinde âdeta kendiliğinden oluşmuş ve hemen hemen bütün şairlerin kendilerini uymak zorunda hissettikleri bir şekil, ortak bir dünya görüşü, dil anlayışı ve mazmunlar sistemi ile şairin içinde yaşadığı realitenin büyük ölçüde dışında, gerçekliği olmayan muhayyel bir âlemi esas almaları gelmektedir. Ancak bu noktada Namık Kemal'in görmezlikten geldiği ve yanıldığı husus, eski edebî anlayışı o devrin ölçüleri ile değil realizm çağı olan XIX. yüzyılın ölçüleriyle ele alması, bir tür anakronizm yapmasıdır.”¹⁸⁷

Dış gerçeklik ve aklın uzanabileceği sınırlar ile çerçevelenen bu anlam alanı aslında sınırları kabaca çizilmiş muğlak bir anlam alanıdır. Böylece Namık Kemal, sosyal fayda adı altında düşündüğü, hayal ve arzu ettiği yönetim ve toplum modelinin kabul görmesini sağlayacak uygun zemini meydana getirmek için edebiyatı kullanılabilecekti. Divan şiiri mevcut yapısal özellikleri ile bunu gerçekleştirmek için elverişli değildi. O da Divan şiirinin unsurlarını “realite” perspektifinden değerlendirerek onları anlamsız, saçma ve komik göstermeye çalışmıştır. Divan şiirinin gerçekte böyle olmadığını çok iyi bilen Namık Kemal, yeni dünya düzenin siyasal, kültürel, toplumsal ve ekonomik yapısına uygun yeni bir edebiyat anlayışının ikame edilebilmesi için eskinin içinin boşaltılması ve değersizleştirilmesi gerektiğini de çok iyi biliyordu. Oliver Leaman, *İslam Estetiğine Giriş* adlı çalışmasında Namık Kemal'in, anlamı tek bir çerçeveden yakalama yönündeki ısrarcı tutumuna tahvil edebileceğimiz ilginç bir tespitte bulunur. Leaman'a göre gerçeğin yalnızca tek bir anlamı olduğunu ve bunu da mutlak kurtuluş reçetesi olarak gören yaklaşımların, bu kurtuluş güzergâhına dâhil olmayan her şeye karşı eleştirel olmaları kaçınılmazdır.¹⁸⁸ Modernleşmeci bir zihniyetin sağladığı kavrayış ve imkânlar üzerinden hayatı, sanatı, toplumu ve devlet yapısını anlamlandıran Tanzimat aydınının vardığı sonuçlar ve teklif ettikleri kurtuluş reçeteleri ile Divan şiiri uyuşmamaktadır. Bu bakımdan Divan şiiri estetik gayenin merkezde olduğu özerk bir eleştiri perspektifinden değil, modernleşmenin vadettiği değerlerin ışığında eleştiriye tabi tutulmuştur. Nitekim, eleştirilerin bütününe bakıldığında Divan şiirinin bu açıdan beklentileri karşılamadığı sonucuna kolayca varılabilir. Divan şiiri modern bireyin beklentilerini karşılamadığı ya

¹⁸⁷ Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, 50-51.

¹⁸⁸ Oliver Leman, *İslam Estetiğine Giriş*, (İstanbul: Küre Yayınları, 2010), 96.

da karşılamayacağı için merkezde işgal ettiği yeri hak etmiyordu. Dolayısıyla mevcut konumunun eleştirilmesi ve değersizleştirilmesi kaçınılmazdı. Değersizleştirme işlevini yerine getirecek en iyi aygıtlardan biri de mizahtır. Namık Kemâl de mizahın bu imkânlarından edebî kabiliyeti ölçüsünde faydalanmıştır.

Namık Kemal'in eski şiir anlayışını yıkmak için yaptığı eleştiriler, rasyonel aklın anlayış ve kavrayışıyla çerçevelenmiştir. Hülasa o, yeni şiiri de aynı ilkeler üzerine kurmak ister. Ona göre edebiyat akıl ile kavranabilen ve anlamlandırılabilen bir olgudur. Bütün olaylar belli bir gerçeklik zemini üzerine inşa edilmelidir. Hatta edebiyatın ilmî ve fennî bir dayanağının olması gerektiğini düşünür. Dolayısıyla, gerçekçi şiir uğruna gerçek şiirden vazgeçmeyi göze alır. Hayali bir varlık âleminin edebiyatta yeri yoktur. Daha doğru bir ifadeyle öyle olması gerektiğine inanır. Bu şekilde bireyin dikkatini, içinde yaşadığı siyasal-sosyal ve ekonomik düzene çekmek ister. Ona göre Divan şiiri, bu dikkati somuttan soyuta yönlendirdiği için yeni dünya düzeninde yer almamalıdır. Çünkü ona göre memleketi olgunluk mertebesine yeni değerlerle yetişen aydınlar getirecektir, Divan şiiri ile yetişenler değil. “Nitekim ileride memleketin müstait olduğu mertebe-i kemâle vusûlüne de ‘el-Hikmetü dalletü’l-mü’min ehazehâ eynemâ vecedehâ’ ruhsatından istifadeye nev-restegân-ı ma‘rifet hizmet edecektir. Divân efendisi bozuntuları değil!”¹⁸⁹

Namık Kemal'in Divan şiirine yönelik eleştirileri *Celal Mukaddimesi* ile sınırlı değildir. Tanzimat döneminde hem nicelik hem de “nitelik” bakımından Divan şiirini en çok eleştiren yazardır. Eleştirilerini birçok eserinin girişinde dile getirmekle beraber bu konuda yazdığı hususi makale ve risaleleri mevcuttur. Bu bağlamda 1866 tarihli Tasvîr-i Efkâr gazetesinde yayımlanan “Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” makalesi edebî tenkit niteliğindeki ilk eseri olarak göze çarpmaktadır. “Eski Edebiyat’a karşı Yeni Edebiyat’ın ilk beyannâmesi, ilk bildirgesi durumundadır. Nitekim bu yazıda, kendisinin ömrü boyunca savunacağı edebî fikirler, topluca sergilenmiş gibidir.”¹⁹⁰ Ayrıca, Tahrîb-i Harâbat ve Tâkib risaleleri, Bahâr-ı Dâniş mukaddimesi gibi yazıları sıralanabilir. Bu yazılarında eski şiiri eleştirirken diğer yandan yeni Türk edebiyatının nasıl olması gerektiğine dair de görüşlerini belirtmiştir. Kemal'in bu

¹⁸⁹ Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşâh*, 35.

¹⁹⁰ Önder Göçgün, *Namık Kemal*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014), 91.

eserlerindeki eleştirileri neredeyse bir asır boyunca Divan edebiyatı eleştirilerinin bel kemiğini oluşturacak ve özellikle Cumhuriyetin ilk döneminde son şeklini alan öteki imgesinin temel dayanağı olacaktır.

Şiirin özerk bir yapıya sahip olması gerektiğini savunan sanatçılar yıllarca edebî kanonun dışında tutulmuştur. Çünkü özerk şiir, ancak Divan şiiri geleneğinin uzantıları üzerinden inşa edilebilirdi. Yaklaşık yüzyıl sonra İlhan Berk, Divan şiirinin bir nevi poetikası olarak değerlendirilebilecek yazı dizisinde çağdaş Türk şiirinin ne Tanzimat, ne Servet-i Fünûn ne de ulusçuluğun etkisinde gelişen şiirle ilişkilendirilemeyeceğini, olsa olsa yine Divan şiiri üzerinden çağdaş Türk şiiri için bir gelenek inşa edilebileceğini savunacaktır. Tezimizin son bölümünde bu konuya ayrıntılı olarak değinilecektir.

İdeolojik tutumla estetik duyuşun birbirine ters düştüğü bu durum bin dokuz yüz ellilere kadar devam etmektedir. Divan şiirini eleştiren birçok yazarda bu tezadı görmek mümkündür. Daha önce de değinildiği gibi, sanatçılarımız bu ikircikli tutumlarının hayatlarının farklı dönemlerinde ve hem nesir türünden eserlerinde hem de şiirlerinde yansıtmışlardır. Bu durumu Nietzsche'nin sanatı açıklarken başvurduğu Apollon-Dionysos ikilemi ile üzerinden tartışarak açıklayabiliriz. İnsanın Dionysos ve Apollon olmak üzere iki tarafı olduğunu iddia eden Nietzsche, Dionysosçu tarafının eşyanın görünen tarafına değil onun arkasında veya özünde yatanı keşfeden ve bu anlayışla öze dönüşü anlatan bir sanat öncelediğini, diğer yandan Apolloncu tarafının ise fenomenlerin güzelliğine takılıp kalan bir sanat anlayışını salık verdiğini ifade eder. Aslında sevgili, aşk, kesret, vahdet ve sevgilinin güzellik unsurlarına bakıldığında Divan şiirinin tam da Apollon ve Dionysos düalizminin yarattığı trajik durumu soyutlaştırdığı iddia edilebilir. Akıl ve aşk arasındaki çatışmanın ortasında kalan insan hayatı, Nietzsche'ye göre tam bir trajedir. “ O hâlde, Nietzsche'ye göre sanatçı, ya Apollonien bir rüya sanatçısıdır yahut Dionysien bir sarhoşluk sanatçısı. Bu iki durumun bir arada bulunmasından trajik doğar”¹⁹¹

Modernleşmeyi savunan sanatçı-eleştirmenler aşk estetiği üzerine kurulu şi'r-i kadîmi, modernleşmenin başat kavramlarından akıl kavramı ışığında eleştirerek yeni bir sanat anlayışı inşa etmeye çalışırken, aslında yukarıda bahsedilen Apolloncu tavrı

¹⁹¹ Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 5.

takınmışlardır. Diğer yandan, eserlerinde eskinin aşk ve esrime üzerine kurulu estetik duyusunun izlerine rastlanması, Dionysosçu refleks ile açıklanabilir. Eleştiri yazılarında Apollonien bir rüya sanatçısı iken, şiirlerinde eskiye bağlı oluşlarıyla Dionysien esrime sanatçılığından kurtulamayarak trajik bir tutum sergilemişlerdir. “Tende cân”¹⁹² arayan Divan şiiri, tenden cânın sürgün edildiği modern dönemde, tıpkı “cân” gibi, merkezden çevreye doğru aşama aşama sürgün edilmiştir.

Divan şiiri nezdinde sanatçı-eleştirmenlerin yaşadığı ikilem, aslında benzer biçimde tam bir trajedi olarak adlandırılabilir. Tanzimat’la başlayan modernleşme sürecinde, Namık Kemal ve diğer isimlerin estetik duyuları, Dionysosçu sanat anlayışıyla şekillenirken modernleşmeye tutunmak uğruna sanata ikbal meselesi perspektifinden bakmışlardır. Nitekim Namık Kemal, aruz veznine karşı çıkarken “asrın efkâr-ı terakki”sini temel dayanak noktası olarak belirler. Mevzun söz ile belli bir fikri veya kavramı ileriye taşımak, halkın anlayabileceği biçimde vuzuha kavuşturmak zor olduğundan şiirin vezinden kurtulması gerektiğini düşünür. Akıl ve bilimin rehberliğinde ilerlemeci bir dünya görüşünün etkisinde kalan Tanzimat aydınlarının, nazım gibi kendi içine yönelen, okuyucuyu aynı zamanda önceki mısralara yönlendiren, bir nevi geriye/başa döndüren mevzun söz yerine, ilerlemeci bir yapıya sahip olan nesri ön plana almalarının nedenlerinden biri de budur. Zira nesir, okuyucuyu sürekli bir önceki cümleye sevk eder ve bu hâliyle ilerlemeci bir yapıya sahiptir. Nesir üzerinden bir fikrin savunuculuğunu yapmak bu yüzden kolaydır. Ancak şiirsel dilde, muhatab metnin kendisini aşıp geçemez. Lafızların anlamlarının delillendirilmesiyle birlikte şiirin genel anlamı, muhatabını şiirin kendi dünyasında bırakır.¹⁹³ Oysa Namık Kemal başta olmak üzere Tanzimat aydınlarının, okuyucuyu şiirin kendi dünyasında bırakmak gibi bir arzuları yoktu ve okuyucuyu gerçek dünyanın fenomenlerine yönlendirmenin yanı sıra bunlar hakkında bir kanaat sahibi olmalarını sağlamak istiyorlardı.

Nazım ve nesir dili arasındaki farka dair Hülya Altunya, Paul Valery’nin şiiri dansa, düz yazıyı da yürümeğe benzettiğini, yürümede insanın bacaklarının ve gövdesinin kendi dışındaki bir amaca hizmet ettiğini ve amacın bir yerden başka bir yere gitmek olduğunu

¹⁹² Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Beşir Ayvazoğlu’nun *Aşk Estetiği* adlı eserinin özellikle “Cihânın Cânını Aramak” bölümü.

¹⁹³ Hülya Altunya, *Klasik Mantık Açısından Hakikat ve Şiir* (İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2014), 140.

oysa danstaki hareketlerin kendi dışında bir amacı olmadığını aktarır. Ayrıca nesirde dilin belli bir mesajı iletmek için araç olarak kullanıldığını buna karşın şiirde ise okuyucu veya dinleyicinin sözcüklerin işaret ettiği mesaj üzerinde değil sözcüklerin ve seslerin bizatihi kendileri üzerinde yoğunlaştığını belirtir.¹⁹⁴ Bu açıdan bakıldığında şiir dili ile nesir dili arasındaki önemli fark belirgin bir biçimde kendini göstermektedir. Diğer yandan Namık Kemâl, vezinle ilgili olarak, “Fakat itikâdımca ulvî ulvî fikirlerden, hafî hafî hislerden ârî olarak imâlât ve haşviyattan mürekkeb ve fakat efâ’îl ve tefâ’île müteallik birkaç yüz satır yazı yazıvermek ve her satırın nihâyetini de kafiyeli ve tâbir-i âharla bir harf üzerine getirmek o kadar büyük bir mârifet değildir.”¹⁹⁵ görüşünü beyan ederken, bu önemli farkı bilinçli veya bilinçsizce göz ardı ederek şiirin ulvi fikirler etrafında teşekkül etmesi gerektiğini savunmaktadır. Dahası, Divan şiirinin sadece vezinli mısralardan müteşekkil olduğu yönünde yanlış bir izlenim de bırakmaktadır. Oysa Osmanlı’da her manzum sözün şiirden sayılmadığı bilinen bir gerçektir. Klasik dönemde, vezinli-ölçülü sözün kimi avantajlarından faydalanmak suretiyle birçok alandaki eserlerin, örneğin sözlüklerin, ansiklopedik mâhiyetteki eserlerin vd. manzum yazıldığı bilgisi, yadsınamaz bir geçek olarak kaynaklarda yer almaktadır. Ancak bu nevi eserlerin şiirden sayılmadığı sadece şiirsel dilin etkileyciliği ve akılda kalıcılığı gibi özelliklerinden faydalanılarak yazılan eserler olduğu da bilinmektedir.

Namık Kemâl, *Tahrîb-i Harâbât* adlı eserinde aruz vezni eleştirilerini bilim ve mantık ilkeleri üzerinden sürdürür. Divan şiirinin, vezin ve kafiyenin dar kalıpları içinde, pozitif bilimlerin temel dayanağı Parmenides arkhesi “bir şey hem var hem yok olmaz” ilkesiyle örtüşmediğini iddia eder ve “Birkaç satır yazıyı, efâ’îl ve tefâ’île ve kafiye ve reviyeye muvafık yazacağız diye mantığın hem bedîhî kâidesi ve bedîhiyât-ı evveliyenin en büyük esası olan ‘Bir şey hem var hem yok olamaz kaziyesini de mi iptal edeceğiz?’”¹⁹⁶ diyerek veznin, şairi mantığın ve aklın sınırları dışına çıkmak zorunda bıraktığını dile getirir. Namık Kemâl’ in burada açıkça pozitivizmin etkisi altında kaldığı söylenebilir. Öncelikle şiirin böyle bir kaide ile örtüşmesi gerektiği fikri bir ön kabul olarak ele alınsa bile Divan şiiri bu kaideyi sadece aruz ile değil yaslandığı bütün bir dünya görüşü ile yıkar. “Bir şey

¹⁹⁴ Altunya, *Hakikat ve Şiir*, 82-83.

¹⁹⁵ Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, 17-18.

¹⁹⁶ Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, 23.

hem var hem yok olamaz” kaidesi, varlığı “sebepler” dünyası ile sınırlamak demektir ki bu da bizi aklın sınırları içine hapsedecektir. Oysaki İslam düşüncesi, bütün sebeplerin üstünde hepsinden bağımsız bir “sebeplere” olduğunu iddia eder ki bu da mutlak yaratıcıdır. Bu durumda pozitif bilimlerin sebep olarak gördüğü şeyler birer münfaile dönüşür. İnsan aklı dış dünyanın görünüşlerinden oluşan münfailler arasındaki ilişkiyi kavrayabilir. Bunlar arasındaki ilişki fiziktir. Ancak münfailler ile mutlak fâil arasındaki ilişki ise metafiziktir. Divan şiiri, diğer İslam sanatları gibi kendine has birtakım kalıp ve semboller üzerinden bu metafizik ilişkiyi estetik düzlemde ele almıştır. Dolayısıyla varlıkta yokluk, yoklukta varlık etrafında şekillenen bu dünyada pozitivist bir gözle bakıldığında -ki pozitivist anlayışa göre bütün bilgiler doğa bilimleri ile aynı bilgisel yapıya sahip olmalıdır-¹⁹⁷ mantığın temel ilkesi olan “bir şey hem var hem yok olamaz” ilkesinin çiğnendiği görülür. Ancak bu aykırılık Kemal’in iddia ettiği gibi sadece vezin ve kafiye ile sınırlı olmayıp, Divan şiirinin dayandığı İslam tasavvuf ve felsefesine teşmil edilecek kadar kapsamlı ve derinliklidir.

Aslına bakılırsa Kemal, şiirin sadece kafiyeli ve vezinli söz söylemek olmadığını çok iyi biliyordu. Divan şiirinin, geleneksel birtakım kalıp ve semboller üzerinden, özgün bir söyleyişle mutlak öze giden aşk yolculuğunun yeniden üretilmesi anlamına geldiğini de. Namık Kemâl, kanaatimizce Divan şiirinin geleneksel kalıpları içinde, orijinal bir üslupla, bu şiirin değerler dünyasını yeniden üretmeye muktedir olmadığını gibi, bu şiirin geleneksel yapısı içerisinde inandığı yeni değerler sisteminin propagandasını da yapamamıştır. Birincisine Kemâl’in zihniyetini şekillendiren değerler dünyası izin vermezken, ikincisine “gerçek şiirin” yapısı ile şairin kendi yetenek ve kabiliyeti engel olmuştur. Bundan mütevellit şiirden vazgeçerek nesre ve Batı’dan ödünçlenen yeni türlere yönelmiş ve ileride terakki ve modernleşme üzerine inşa edilecek çağdaş Türk şiirinin kurulmasının önünü açabilmek için ise eskinin bütün değerlerine, estetikle ilgili gerçek fikirlerini bir kenara bırakarak, hücum etmiştir.

Şinasi ve Namık Kemâl’in akıl ve dünyanın dış görünüşleri üzerine yeni bir edebiyat anlayışı kurma çabaları, Beşir Fuad ve Nâbizâde Nâzım gibi sanatçılarda edebiyatın

¹⁹⁷ Raymond Geuss, *Eleştirel Teori Habermas ve Frankfurt Okulu*, çev. Ferda Keskin, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), 15.

yerine bilimi ikame etmeye kadar varmıştır. 4 Ağustos 1886 tarihli *Saadet* gazetesinde neşredilen yazısında “Fen bi-zâtihi münîr olduğu için güneşe, şiirin envârı muktebes bulunduğ u cihetle kamere teşbîh olunabilir. Güneş olmayan yerde kamerin ziyâ-yı muktebesinden istifâde mümkün olabilir. Her şâir fikrindeki hatâları fen sâyesinde tashîh edebilir.”¹⁹⁸ diyen Beşir Fuad, yaptığı güneş ve ay analogisi üzerinden şiirin ışığını yani kaynağını bilimden aldığını iddia eder. Böylece bilimin şairler için bir ölçü olması gerektiğini, dolayısıyla şiirin bilimin sınırları içinde meydana getirilmesinin elzem olduğunu savunur. Orhan Okay, yazarın şiir ve fen mukayesesinde önemli bir mantık hatasına düştüğ ünü, çünkü bilim ve estetiğ in insan psikolojisinin iki farklı istikametini oluşturduğ unu ve bu cihetle karşı karşıya getirilmesinin yanlışlığını ifade eder.¹⁹⁹

Titus Burckhardt, geleneksel kozmolojinin bir yönüyle her zaman sanatı içerdiğ ini ancak modern insan için bırakın sanatı, somut veriler ışığında kanıtlanabilir olgulardan uzaklaş an bütün geleneksel bilimlerin dahi şâibeli hâle geldiğ ini ifade eder. Bütün evrenin insan tahayyülünün somut ve niceliksel yönlerini açığ a vurmak için yaratıldığ ı görüşünün haklı bir tarafının olamayacağını ve bunun felsefî bir görüş olmaktan uzak tek yanlı bir aklî sınırlamayı ortaya koyduğ unu belirtir ve ekler:

“Modern bilimciler, ‘kesin bilim’in sözde gerçekçi doğ asının ötesine geçen her şeyden gerçekten iğ renirler. Onlara göre, bir öğretinin şiirsel niteliğ ine başvurmak, o öğretinin bilim olmasının önündeki bir engeldir. Verili bir kavramın ihtiş amına ve güzelliğ ine duyulan bu yoğun ‘bilimsel’ güvensizlik, ezeli sanatın doğ asının ve şeylerin doğ asının hiç anlaşılmadığ ını gösterir.”²⁰⁰

Beşir Fuad, yukarıda alıntılanan yazının devamında tam da Burckhardt’ın bahsettiğ i modern insan tutumunu şu cümleyle ortaya koyar: “Fakat hiçbir mütefennin tasavvur edemiyorum ki şiire müracaatla ıslâh-ı fikr edebilsin!”²⁰¹

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere edebiyat, bilimin rasyonalite ile sınırlı modern tasavvuru zemininde tartışılmaktadır. Dünyanın, daha doğru bir ifadeyle Batı merkezli

¹⁹⁸ Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalist*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008), 145.

¹⁹⁹ Okay, *Beşir Fuad*, 145.

²⁰⁰ Titus Burckhardt, *Akılın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, çev. Volkan Ersoy (İstanbul: İnsan Yayınları, 1994), 18-19.

²⁰¹ Okay, *Beşir Fuad*, 145.

dünyanın, gözünü gökyüzünden alıp bilime çevirdiği bir dönemde her şey bilimin ışığında yeniden tanımlanıyordu. Edebiyat da bu minvalde yeniden tartışma konusu yapılıyor ve pozitif bilimlerin akıl ve gözlem gibi temel değerleri üzerinden anlamlandırılıyordu. Edebiyat, bilimde olduğu gibi, “hakikat”i yansıtmalı ve topluma fayda sağlamalıydı. Hakikat sözcüğünün işaret ettiği anlam alanı aklın kavrayabildiği gerçekliğin dış görünüşlerinden ibaretti. Türk edebiyatında realizmin öncüleri olarak bilinen Beşir Fuad ve Nâbizâde Nâzım Divan şiirine bu zaviyeden bakmışlardır. Beşir Fuad için, nazım veya nesir olsun edebiyat hakikati yansıttığı ölçüde makbul ve önemlidir. Dolayısıyla gerçeklikten sapmadığı ölçüde edebî sanatlar, vezin ve kafiye gibi unsurlar şiirde yer alabilir. Divan şiirini bu gibi unsurlar üzerinden değil gerçeklikle uyuşmayan, ondan sapan hayal dünyası üzerinden eleştirirler. Sonuç olarak şiir, eski veya yeni fark etmez, gerçeği yansıttığı oranda gerçek şiir kabul edilebilir.

Bilimsel bilgide amaç mantıksal bir kıyas sonucunda insanların zihninde “tasdik” yaratmaktır. Şiirsel bilgide ise amaç, zihnin bir şeye inandırılması veya tasdik ettirilmesi olmayıp, verilen bilginin doğru olup olmamasından ziyade, insan zihninde bir “tahayyül” yaratmaktır.²⁰² Dolayısıyla bilimsel kıyasın sonuçları tasdik ile nesnellik kazanırken tahayyül gücüyle meydana gelen şiirsel kıyaslar, her bireyde farklı tahayyüllerin oluşmasına imkân sağladığı için öznellik taşımaktadır. Şiir dili bünyesinde barındırdığı mecaz, istiare veya metafor gibi sanatlardan dolayı her zaman kıyaslama yoluna gider. Ancak bu kıyaslamalarda gerçekliğe dayalı bir tasdik aramak şiirin doğası ile örtüşmemektedir. Bu dönemde Divan şiirinin hakikati yansıtmadığı tamamen hayalî bir dünyanın ürünü olduğu yönündeki iddialarda, yukarıda bahsedilen şiirsel kıyasla ilgili gerçeğin dikkate almadığı anlaşılmaktadır.

Şiirin hayal mahsulü bir anlam alanına yönelmesi onu bütünüyle hakikatten kopuk bir safsataya dönüştürmez. Şiir mecazlı dili sayesinde oluşturduğu hayal âlemi üzerinden insan ile metafizik dünya arasında bir bağ kurar ve bir nevi köprü vazifesi görür. Dolayısıyla şiir sayesinde insan mutlak hakikat ile dolaylı da olsa temasa geçer. Buradan kazanılan bilgi için tanımlama yapmak gerekirse bu bilginin sezgisel olduğu söylenebilir. Uçar, şiir dilinin rasyonel akıl yürütme şeklindeki düşünce tarzından farklı sezgi

²⁰² Altunya, *Hakikat ve Şiir*, 116.

mahiyetinde “hadsî” bir düşüncenin eseri olduğunu, dolayısıyla yaratıcı muhayyilenin özelliklerini iktisap ettiğini belirtir.²⁰³ Ancak rasyonalitenin şekillendirdiği dünya görüşü bilgiyi kavramlarla sınırladığı için şiirsel bilgi değersiz görülmüş, bir bilgi değeri atfedilmişse bile, bu değer aklın kıyaslarına uygun önermelerden oluşan dış dünyanın gerçekliğine uygunluğu nispetinde olmuştur. Hâlbuki

“Hadsî düşünceler, felsefi (discursive) düşünceden mahiyet itibarıyla farklıdır ve normal dille ifade edilemezler. Bu tip düşüncenin mazmunu ilk bakışta anlaşılın sade nesir diline benzemez: Mecaz (figüre of speech) ve ‘metafor’lar (istiare), ‘paradoks’lar (çelişki), allegori ve parable (temsîlî hikâye ve deyişler), allusion (telmih, gönderme), velhasıl, doğrudan anlatımda, felsefi düşüncede yahut nesirde bulunmayan pek çok unsur, şiir dilinin kendine mahsus gramerini teşkil ederler. Normal düşünce cehdi ile, bu tip fikirlere ulaşmak veya hadsî düşüncüyü alışılmış dil ile ifade etmek mümkün değildir.”²⁰⁴

Bunun yanı sıra, aklî bilginin doğruluğu mantık bilimiyle ölçülürken poetik bilginin doğruluğu²⁰⁵ duyuşal düşünceye veya tefekküre dayanan estetik bilimi²⁰⁶ ile ölçülmelidir. Bu noktada mantık ile estetiğin birbiriyle çatıştığı düşünülebilir. Altunya bu soruya şöyle yanıt vermektedir:

“Bu açıdan bakıldığında mantıksal (rasyonel) düşünme yeteneği ile güzel düşünme arasında bir çatışma bulunmamaktadır. Bir başka ifadeyle mantık ve estetik duyarlılıkla birbirlerini dışlayamazlar. Estetik, böylelikle bilginin bir formu ile beraber düşünülebilen olmaktadır. Yani estetik rasyonel (mantıksal) bilgi ile karşılaştırıldığında bir alt türde de olsa, bu bilgi rasyonel ve mantıksal bilginin gelişiminin ön koşulu için gereklidir.”²⁰⁷

Çünkü şiirsel dildeki temsiller her ne kadar muğlak ve hayal ürünü de olsalar, bir yönüyle aklî önermelerin sınırları içinde yer alırlar. Sadece bu sınırların en uç noktasında yer almaları onları muğlak kılmaktadır. Dolayısıyla mantık ve estetik birbirinin karşıtı

²⁰³ Uçar, *Varlığın Mânâ ve Mazmûnu*, 37.

²⁰⁴ Uçar, *Varlığın Mânâ ve Mazmûnu*, 38.

²⁰⁵ Doğruluk kelimesi burada “tasdik” anlamında değil “tahayyül” anlamında kullanılmıştır.

²⁰⁶ Estetik ile ilgili ilk kuramsal çalışmayı bu bilimin kurucularından sayılan A. Baumgarten *Estetik* adlı eseriyle ortaya koymuştur.

²⁰⁷ Altunya, *Hakikat ve Şiir*, 171-172.

olmamakla beraber birbirinin yerine de kullanılamazlar. Şiir mantıksal kıyaslarla tahlil edildiğinde ya şiiri pozitif bilimlerle eşitlemek gibi bir hataya düşülür ya da şiirin hiçbir bilgi vermediği yönünde başka bir hataya düşülür.

Nitekim Namık Kemal, Divan şiirini mantıksal kıyaslarla değerlendirerek onun hayal dünyasının saçma ve anlamsız olduğunu iddia ederken, diğer yandan Beşir Fuad “gerçek” şiirin tanımını pozitif bilimlerin kural ve kaidelerine dayanarak yapmaya çalışıyordu. Her iki durumda da hem şiirin kendi hakikatinden hem de şiirin işaret ettiği hakikatten uzaklaşıldığını söylemek mümkündür. Çünkü akla dayalı mantıksal kıyas, nesnelere somut yönüne takılıp kaldığından mutlak hakikati kavraması güçleşir. O hâlde “şiirsel düşünme biçiminde hakikat, aklın rasyonel bir düzen içinde algıladığından ayrı olarak farklı biçimlerde tezahür edebilir. Bu durumda hakikat, şairin evreninde şekillendirdiği biçimle âdeta bizim dünyamıza sudur etmektedir. Okurun anlam dünyasında ise bu ışık, rasyonel bir biçimde algılanamayabilir.”²⁰⁸ Zaten şiir kelimesi Arapça şuur kelimesi ile aynı kökten gelmektedir. Şuur kapalı olanın bilincine varmak anlamına gelir. Şiir, remizlerle ve söz sanatlarıyla sözün zengin yaratım gücünden faydalanarak aklın kavrayamadığı kapalı mutlak varlığın hissini, duygusunu okuyucuda yaratmaktır. Benzer biçimde Divan şiiri de mecaz ve istiareler yoluyla bu mutlak varlığın hissini vermek için bir hayal âlemi yaratır. Bu hayal âleminin dayandığı şiirsel kıyaslar İbn Sina'nın ifadesiyle zihinlerde bir tasdik yaratmak için değil, bir tahayyül meydana getirmek için yapılır. Divan şiirinin merkezinde mutlak hakikate dair okuyucuda bir duygulanım yaratmak vardır. Dahası, mutlak varlığın ne olduğu hakkında aklî önermelerde bulunmak gibi bir gayesi yoktur.

Ancak Tanzimat aydını için bu hayal âlemi aklî/bilimsel veya mantıksal kıyaslara uymadığından yani tasdiklenmesi mümkün olmadığından yapay ve gerçeklikten uzak kalıyordu. Çünkü Divan şiirinin sezgisel düşünceye dayalı hayal dünyasını aklın diline tercüme etmeye çalışıyordu. Aslında, yapıldığında saçma ve anlamsız sonuçların elde edilmesi kesin olan bir şeyi yapıyordu. Nitekim şiirsel dilin yarattığı hayal dünyasını aklın diline tercüme etmek suretiyle istediğini elde etmiş ve Divan şiirinin hayal dünyasını akla ve mantığa uymadığı gerekçesiyle saçma ve anlamsız göstermeyi başarabiliyordu. Oysa

²⁰⁸ Altunya, *Hakikat ve Şiir*, 182.

Divan şiirinin muhayyilenin ürünü olması onu daha az gerçek veya akla ve mantığa uymayan bir konuma düşürmez, bilakis bıraktığı etki sebebiyle zihnin kabiliyet ve imkânlarını genişletir ve onu bir üst mertebeye yükseltir. Çünkü estetik idea -Kant felsefesinde olduğu gibi- düşünceyi kışkırtan fakat belirli bir düşünceye de dayanmayan muhayyilenin sunumudur.²⁰⁹ Ne var ki, Divan şiirinin bu cihetle eleştirilmesi, böylece, mutlak hakikatin, şiirin merkezinden uzaklaştırılmasının önünü açmış ve boşalan yere dış dünyanın somut gerçekliğinin inşa edilmesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla gerçek şiirin yerini gerçekçi bir şiir anlayışı almış ve şiir, dış dünyayı, nesnelere somut yönünü yansıttığı, akla ve mantığa uyumlu olduğu ölçüde makbul sayılmıştır. Batı edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da belli bir dönem etkili olan realizm ve natüralizm akımlarının arkasında yatan düşünce de gücünü bu iddialardan almıştır.

19. Yüzyılın son çeyreğine girildiğinde nihayet baskı ve propagandalar sonuç veriyor, “Arabistan vilâyetlerinden gelen çeşitli din ve mezhepteki temsilcilerin yanında, Anadolu ve Rumeli’den gelen Türk, Rum, Bulgar ve Arnavut temsilciler, ilk Osmanlı parlamentosunu oluşturuyordu.”²¹⁰ Böylece padişah mutlak iradesini imparatorluğun çeşitli bölgelerinden gelen temsilcilerin oluşturduğu parlamento ile paylaşacaktı. Bu parlamentoda gayrimüslimler olduğu gibi Türk olmayanlar da bulunmaktaydı. Hatta çağdaş parlamentolarla kıyaslandığında etnik renkliliğin daha fazla olduğu görülmektedir. Ortaylı, ilk Osmanlı parlamentosunda farklı etnik kökenli temsilcilerin oranının Avusturya ve Çarlık Rusya’sına göre daha yüksek olduğunu iddia eder. Ortaylı ayrıca, 19. Yüzyılın başından beri imparatorluğun gayrimüslim ve gayri Türk vilayetlerine sızan milliyetçiliğin ilk mebusan meclisinde ciddi olmamakla beraber çeşitli etnik çatışmaların gün yüzüne çıkmasına yol açtığını belirtir. Bu durum, bürokrasi, eğitim ve kültür alanlarındaki modernleşme ile paralel gittiğinden Ortaylı, Türk milliyetçiliğinin kaçınılmaz olarak ortaya çıktığının altını çizer.²¹¹

Osmanlı İmparatorluğu’nun ulus devlete doğru giden modernleşme sürecinin önemli duraklarından olan birinci meşrutiyetin ömrü çok uzun sürmemiştir. Nitekim II.

²⁰⁹ Peter V. Zima, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, çev. Mustafa Özsarı, (Ankara: Hece Yayınları, 2006), 22.

²¹⁰ Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, 46.

²¹¹ Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, 49.

Abdülhamit, Meclis-i Mebusanı, uyanan Balkan milliyetçiliğini körüklediği iddiasıyla dağıtmıştır. Böylece Osmanlı İmparatorluğu, birinci meşrutiyetten 1922’de saltanatın kaldırılmasıyla son bulduğu tarihe kadar anayasal monarşi ile yönetilmiştir. II. Abdülhamit dönemi her ne kadar istibdat olarak adlandırılrsa da anayasal birtakım kurumların yürürlükte olması ve geline nokta bu yönde ciddi bir kamuoyunun oluşması, bu dönemi meşrutiyet olarak tanımlamamızı gerekli kılmaktadır. Daha önce mutlakiyetçi yönetim anlayışına karşı toplumda herhangi bir reaksiyon oluşmazken geline devir itibarıyla istibdat sözü artık bu yönetime karşı duyulan tepkinin bir yansıması olarak kullanılıyordu. Ortaylı bu durumu şöyle izah etmektedir:

“Nihayet, Hamidiye döneminde yönetilenlerin tepkisini ve oluşan kamuoyunun niteliğini de göz önüne almak durumundayız ki, önceki devirlerden farklı bir atmosferle karşılaştığımız açıktır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı toplumunda böyle bir idareyi, hatta daha despotik bir düzeni ‘istibdâd’ diye olumsuz bir terimle betimlemek, sansür veya mutlakiyetçi yönetimden şikâyet etmek, yaygın rastlanan bir olay değilken, bu dönemde istibdâd sözü bir rejim eleştirisi olarak kullanılmaktadır. Yani toplumda da gözden uzak tutmamamız gereken bir siyasal gelişme görülmektedir.”²¹²

Geline vaziyet itibarıyla Tanzimat aydını bir kamuoyu yaratma konusunda hatırı sayılır ilerleme kaydetmiş ve bu noktadan geri dönülemezdi. Edebiyat yeni oluşan kamuoyunu beslemek için bütün hızıyla seferber edilmeliydi. Ancak kısa vadede işler yenilik taraftarlarının istediği gibi gitmemişti. Yenilik taraftarları II. Meşrutiyetin ilan edileceği 1908 yılına kadar beklemek zorundaydı. Çünkü ilk Osmanlı anayasasında birtakım zaaf lar vardı. II. Abdülhamit bu zaaf ları iyi kullanarak mutlakiyetçi geleneği sürdürmeyi başarmıştır. O, yeni oluşan edebiyat anlayışının toplum üzerindeki etkisini bildiğinden matbuat üzerinde sıkı sansür politikaları uygulamıştır. Çünkü toplumun yönetimle ilgili meselelere bakışının değişmesinde yeni edebiyat anlayışının katkısı yadsınamazdı. Gazetelerde siyasi, iktisadi, içtimai, felsefi ve edebî konularda makaleler neşredilirken, yine bu gazetelerde neşredilen edebiyat ürünlerinde vatan, özgürlük, eğitim, esaret gibi yeni temalar işlenmekteydi.

²¹² Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, 55.

Bundan sonraki süreç, mutlakıyyetçi yönetim şeklini ayakta tutmak için padişahın birtakım sert ve baskıcı tedbirleri hayata geçirmesiyle geçmiştir. Böylece II. Mahmut'tan sonra Saray'dan Babıâli'ye kayan iktidarı tekrar Saray'a çeken bir yönetim modeli sergilendi.

“Tanzimat döneminde, zayıf sultanlar ve güçlü paşalar zamanında, iktidar merkezinde daha ziyade Bâbîâli yani yüksek bürokratlar bulunuyordu, ama Bâbîâli ile saray arasındaki ilişkinin sınırları asla yeterince belirlenmemiştir. Şimdi ise en tepede kararlı bir sultanın bulunduğu bu dönemde, iktidar merkezi Saray'a, yani II. Mahmut zamanında olduğu yere kesin olarak geri dönmüştü.”²¹³

Bu dönemin sanat ve edebiyata, doğal olarak etkileri olmuştur. O güne kadar Divan şiirine yönelik eleştirilerin temelini yukarıda da bahsedildiği gibi sosyal fayda oluşturmuştur. Bu dönemde ise “Saray” tarafından uygulanan sıkı sansür, sanatçıları göreceli olarak estetik düzlemde daha teorik ve daha biçimsel konulara yönelmek zorunda bırakmıştır. II. Abdülhamit dönemi, padişahın iktidar sahasını yeniden genişlettiği, sanat ve edebiyat üzerindeki sansür politikalarının bir sonucu olarak Divan şiiri tartışmalarının daha çok biçime yoğunlaştığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Abdülhak Hamid Tarhan ve sonrasında Servet-i Fünûncuların Batılı nazım türlerini ve vezin kalıplarını şiire tatbik etmeleri, edebiyatın sosyal fayda ve toplumu dönüştürücü, eğitici iddiasının belki de zorunlu olarak arka plana itilmesinin bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Ancak, bu girişimlerin Divan şiirinin yapısal özelliklerini ciddi biçimde aşındırdığı gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir.

Bu dönemin önde gelen sanatçı-eleştirmeni Recaizade Mahmut Ekrem'dir. Namık Kemal, Ekrem'i bu konudaki tavrından ötürü eleştirmekten geri durmaz. Mehmet Özdemir, Fevziye Abdullah Tansel'den iktibasla bu durumu şöyle aktarır: “...sosyal fayda görüşünden uzaklaşıp edebiyatta estetik gaye aramasından dolayı Ekrem'e, hâlâ Divan edebiyatını savundukları için de eski taraftarlarına karşı eline kalem yerine bir süpürge sapı alarak” karşılık vereceğini belirtir.²¹⁴

²¹³ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 126.

²¹⁴ Mehmet Özdemir, *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Divan Edebiyatı Tartışmaları*, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2008), 27.

Görüldüğü üzere Kemal'in, Divan edebiyatının savunulması bir yana, estetik bir gaye ile değerlendirilmesine dahi tahammülü yoktur. Bununla beraber Divan şiiri ve onun "mahdut" hayal dünyası da artık iyiden iyiye "eski" dünya görüşünü yansıtan bir sembol olarak sanat ve edebiyat camiasında giderek artan bir yaygınlıkta kabul görür. Namık Kemal başta olmak üzere modernleşmeci Türk aydınlarının Divan şiirinin hayal dünyası karşısında tutumları, *Doktor Jivago*'daki karakterlerden birinin "modern insanın ona ihtiyacı da yoktur. Evrenin gizemleriyle aklı karıştığında, fiziğe bakar, Hesiod'un atlılarına değil"²¹⁵ ifadesinde karşılık bulur. Evrenin gizemli tarafları karşısında yaşadıkları şaşkınlığı Divan şiirinin hayal dünyasına bakarak değil, bilimsel aklın kavrayışı ile sınırlı olan fiziğe bakarak gidermeye çalışmışlardır. Ne var ki bu bilimsel bakış açısı beraberinde ciddi bir bedel getirmiş, bütünlüklü dünya görüşü de yerini parçalanmış gerçekliklere bırakmıştır. Moretti'nin, François Jacob'dan alıntılıdığı şu pasaj bu konuyu açıklar niteliktedir:

"Oysa bu [bilimsel] bakış açısı için ödenen bedelin yüksek olduğu anlaşıldı. Bu bedel, bütünlüklü bir dünya görüşünden vazgeçmekti, şimdi belki daha fazla öyledir [...] Diğer -mitsel, büyüsel, ya da dinsel- açıklama sistemleri, her şeyi kapsar. Her alan birbiri için geçerlidir. Tüm muhtemel sorulara cevapları vardır [...] bilim daha farklı ilerler [...] Aslında, modern bilimin başlangıcı, 'Evren nasıl yaratıldı?' gibi genel soruların yerini, 'Bir taş nasıl düşer? Su bir boruda nasıl akar?' gibi sınırlı soruların aldığı zamanlara götürülebilir."²¹⁶

Mutlak olandan dış dünyanın görünümüne, yani maddeye yönelen insan tecessüsü, gittikçe toplumu ilgilendiren her konuda bölünmeyi ve parçalanmayı beraberinde getirmiştir. Çünkü akıl, dış dünyayı sürekli alt başlıklara ayırdığından yani parçalayıp böldüğünden maddileşme de kaçınılmaz olarak insanı parçalanmaya ve ayrışmaya götürür. Doğal olarak, imparatorluk gibi mutlak siyasal yapılardan, bölünmüş ulusal siyasal yapılara doğru bir gidişat söz konusu olmuştur. Bununla beraber şiirde de imgeden kavrama giden yolun önü açılmıştır. Türk şiirinde vatan, özgürlük, hürriyet, esaret, eğitim gibi kavramlardan bahsedilmesi bu döneme denk gelmektedir. Bu süreç İkinci Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde şiirin kurgusal olgular üzerine inşa edilmesi ile

²¹⁵ Moretti, *Modern Epik*, 42.

²¹⁶ Moretti, *Modern Epik*, 42.

sonuçlanmıştır. Bu durum dünyayı akılcı ve sistematik biçimde anlama çabasının şiire yansımaları olarak değerlendirilebilir. “Kavramlar ve kavramsallaştırma (tasavvur), duyularımızı biçimlendirmek suretiyle dünyayı akılcı ve sistematik bir biçimde anlamamızı sağlamanın imkânını arar.”²¹⁷ Oysaki imge, değerini estetik hazdan aldığı gibi, nesnelere ötesini görebilme imkânı vermesi açısından, ayrıca önem arz ediyordu.

²¹⁷ Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, 129.

3. BÖLÜM: PARÇALANAN DÜNYAYA TUTUNMA TELAŞI YAHUT ULUSAL EDEBİYATIN İNŞASI (1908-1950)

Geleneği yok sayarken yenilikten bahsetmeyin. Goro Miyazaki

3.1. Tebaadan Vatandaşa

3 Kasım 1839'da Gülhane Parkı'nda Mustafa Reşit Paşa tarafından Osmanlı devlet ileri gelenlerine ve yabancı diplomatlara okunmak suretiyle ilan edilen ve bundan dolayı Gülhâne Hatt-ı Hümayûn'u olarak bilinen Tanzimat Fermanı'nın birinci maddesi sultanın "tebaasının can, namus ve malının güvence altına alınması"dır. Zürcher, bu madde ile tebaanın canı, malı ve namusu görünürde güvence altına alınırken, aslında Avrupa'da eğitim görmüş Osmanlı aydınlarının liberal düşüncüyü Osmanlı yönetim biçiminde tatbik etme isteğini yansıttığını belirtir. Ancak görünürde böyle bir sonucu olmakla beraber arka planında, bu madde ile Osmanlı bürokratlarının sultanın kulları olarak tehlikeye açık olan konumlarının güvence altına alındığını iddia eder.²¹⁸ Bu iddiadan hareketle devlet adamlarının, can ve mal güvencesi almakla, padişahın kulu olmaktan kurtulduğunu ve hürriyetlerini elde ettiklerini bir kez daha söyleyebiliriz. Ayrıca, bu hürriyet onlara daha muhalif politikalar yürütme olanağı sağlamıştır.

Namık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"ni yazdığı dönemde, Osmanlı İmparatorluğu coğrafi olarak sömürgeleştirilmemişti. Aslına bakılırsa imparatorluk coğrafi olarak hiçbir zaman Batı emperyalizminin sömürgesi olmamıştır. O hâlde Namık Kemal'in bahsettiği hürriyet neyi ifade ediyordu? Kemal, söz konusu kasidesinde hürriyet anlayışının çerçevesini ortaya koymakla beraber birçok makalesinde hürriyet, hukuk ve bireysel haklar gibi konularda görüşlerini ortaya koymuştur. Saray ile bürokrasi arasındaki güç mücadelesinde Tanzimat Fermanı ile can ve mal güvenliği teminat altına alınan bürokratlar yine de sürgüne gönderilmekten kurtulamıyorlardı. Bu durum onların liberalist ve meşruti yönetim biçimini esas alan politikalarını akamete uğratıyordu. Namık Kemal de bundan dolayı saraydaki vazifesinden istifa ederek mücadelesine devam eder. Asıl adı "Besâlet-i Osmaniyye ve Hamiyyet-i İnsâniyye" olan ve daha sonra "Hürriyet Kasidesi" olarak nam salan meşhur şiirinin daha ilk beytinde "Görüp ahkâm-ı asrı

²¹⁸ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 85.

münharif sıdk u selâmetten / Çekildik izzet u ikbâl ile bâb-ı hükümetten”²¹⁹ diyerek meramını yansıtır.

Kemal, hürriyetin İlahî bir hak olduğunu savunarak, bu hak ile insanlar arasına hiçbir kişi veya kurumun aracı olarak giremeyeceğini savunur. Nergiz Aydoğdu; Namık Kemal’in *Hürriyet* gazetesinde neşredilen “Usûl-i Meşveret Hakkında Mektuplar I” adlı yazısındaki “Ümmet-i Osmâniye hürriyet ister; fakat o cevherin bir atâ-yı İlahî olduğunu unuttur da şunun bunun inâyetinden isterse hem şânına muhill hem menfaatine muzır olur” ifadesine dayanarak Kemal’in, hürriyet üzerinde hiçbir kimsenin hak ve tasarruf sahibi olmaması gerektiğine dair inancını imler.²²⁰ Kemal’e göre hükümetler ancak insanların hürriyetlerini temin etmek ve güvence altına almak için vardır. Bunun sağlanabilmesi için öncelikle bir anayasaya ve hükümetin uygulamalarını denetleyecek bir meclise ihtiyaç vardır. Namık Kemal bu görüşleriyle hem devlet kurumlarında çalışan memurların padişahın kulu olmadığını hem de bireyin, merkezi iktidar ile yeni kavram ve değerler üzerinden aidiyet kurması gerektiğini teklif etmektedir. Böylece birey, bir yandan siyasal iktidarın belirlenmesinde söz sahibi olurken diğer yandan merkezi iktidarın muhtemel yanlış ve haksız uygulamaları karşısında kendini güvenceye alarak hürriyetini elde ediyordu. Yazar aslında yeni bir “toplum sözleşmesi” teklif etmekte ve modern anlamda bir vatandaşlık tanımı yapmaktadır. Kemal böylece, modernleşen dünyada Osmanlı toplumunda da birey ve iktidar arasında yeni bir ilişki biçimi ve aidiyet şeklinin oluşturulması gerektiğini imler. Habermas, modern çağın her şeyden önce öznel özgürlük ile var olduğunu ve bu öznel özgürlüğün toplumda, devlette ve özel alanda cereyan eden bir süreçten oluştuğunu belirterek, devletteki tezahür biçiminin siyasal iradenin oluşumunda, ilke olarak, eşit haklar şeklinde kendini açığa vurduğunu ifade eder.²²¹

Bir diğer önemli madde ise hangi dinden olursa olsun bütün tebaanın yasa önünde eşitlik elde etmesidir. Söz konusu birinci madde güç merkezinin saraydan Bâbîâli’nin kulluktan kurtulan bürokratlarına geçişini sağlamıştır. İkinci madde ile daha önce “millet sistemi”

²¹⁹ Kâzım Yetiş, *Yeni Türk Edebiyatında Seçme Metinler*, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2010), 106.

²²⁰ Nergiz Aydoğdu, “Nâmık Kemâl’de Hürriyet Kavramı”, *Nâmık Kemâl*, ed. Turan Karataş, Orhan Kemâl Tavukçu, (Ankara; Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011), 460.

²²¹ Jürgen Habermas, “Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche”, çev. Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, (İstanbul: Vadi Yayınları, 2000), 236.

üzerinden imparatorluğa aidiyet besleyen tebaanın, modern dönemde, eşitlik ilkesi üzerinden vatandaşlık statüsü kazanması suretiyle imparatorluğun milliyetçilik akımlarından etkilenmemesi amaçlanmıştı. Habermas, ulus-devletin en önemli işlevinin yeni bir meşruiyet zemininde insanların sosyal entegrasyonunu somutlaştırması olduğunu söyler.²²² Milliyetçilik akımlarının hızla Osmanlı'yı tehdit ettiği bu dönemde Saray, bünyesinde barındırdığı halklar arasında Habermas'ın işaret ettiği ulus-devlet işlevine benzer bir biçimde kişilerin hak ve hürriyetlerini güvence altına alarak eşitlik ilkesi üzerinden halkların sosyal entegrasyonunu sağlamaya çalışıyordu.

Burada modernleşme bağlamında küçük bir parantez açmak gerekir. Osmanlı'nın modernleşme sürecinde atılmış önemli adımlarından biri olarak, Tanzimat Fermanı'nın etrafında şekillendiği temel kavramın "eşitlik" olduğu görülmektedir. Gellner, modern toplumların hareketli toplumlar olduğunu yani daha önceden belirlenmiş sabit, mutlak iş bölümleri olmadığını, bu anlamda toplumda sürekli geçişler olduğunu ve bu durumun da toplumda eşitliği zorunlu kıldığını belirtmektedir. Dahası "ekonomik büyümeye duyduğu korkunç, her şeyi bastıran açlığı doyurmak için ister istemez hareketli olmak zorundadır."²²³ Osmanlı'da modernleşme girişimlerinin arkasında yatan nedenlerden birinin de ekonomik olarak Batılı devletlerin yaptığı sıçramayı gerçekleştirmek olduğu düşünüldüğünde, bu sıçramanın gerçekleşmesi için öncelikle hareketli bir toplumun meydana getirilmesi zorunluluğu göze çarpmaktadır. Gellner'in de bahsettiği gibi eşitlik ve hareketlilik arasında doğru orantı söz konusudur. Dolayısıyla, Osmanlı'da da bu doğru orantıyı sağlamak için eşitliği tıkayan birtakım kanalların Tanzimat Fermanı ile açılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bir farkla, sanayileşmelerini tamamlamış toplumlarda karmaşık ve zincirleme ilişkiler içinde değişen iş paylaşımlarının olması hareketliliği, hareketlilik ise eşitliği zorunlu kılmıştır. Osmanlı'da, daha sonra Abdülaziz ve Abdülhamit döneminde sanayileşme yönünde atılan ciddi adımlar da göz önüne alındığında, Tanzimat Fermanı'nın yaratacağı eşitlik atmosferi üzerinden hareketliliğin, hareketlilik üzerinden de sanayileşmenin hızlandırılmasının amaçlandığı söylenebilir.

²²² Jürgen Habermas, "*Öteki*" Olmak "*Öteki*"yle Yaşamak Siyaset Kuramı Yazıları, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 19.

²²³ Ernest Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, (İstanbul: Hil Yayınları, 2008), 99-100.

Bu durum Osmanlı'nın modernleşme sürecindeki bir tenakuza da işaret etmektedir. “Merkezden Çevreye” bölümünde de ifade edildiği gibi moderniteye geçişi sağlayan bilimsel, teknik, endüstriyel, kültürel ve siyasal devrimler söz konusudur ve bu devrimler belli aşamalardan geçerek modern toplumsal düzeni meydana getirmişlerdir. Ancak, Osmanlı, örneğin bilimsel devrimi gerçekleştirmeden teknik ve endüstriyel aşamayı, kültürel devrimi gerçekleştirmeden siyasal devrim aşamasını tecrübe etmeye yeltenmiştir. Her ne kadar Saray birtakım modern reformların bizzat uygulayıcısı konumunda olsa da nihai amaç, modernleşmenin toplumsal düzenin bütün kurumlarında hayat bulmasını sağlamak değil, modernitenin Osmanlı İmparatorluğu'nu yüz yüze bıraktığı milliyetçilik tehlikesini minimize ederek imparatorluğu dağılmaktan kurtarmak olmuştur. Aslında toplum olarak modernleşme tarihimiz daima bu tenakuz üzerinden cereyan eder. Yukarıda bahsedilen devrimlerin kimisini görmezden gelerek, kimisini dönüştürmeye çalışarak, kimisini ucundan tutarak bir yandan modernleşmek bir yandan kendimiz kalabilmek gibi çelişkili ama çoğu zaman sancılı bir süreç yaşanmıştır. Bu da Tanpınar'ın bahsettiği medeniyet krizini şimdiye kadar diri tutmuştur.

Osmanlı, bu hamlelerle bir yandan sanayileşmesini gerçekleştirmek isterken diğer yandan imparatorluğu bir arada tutmaya çalışıyordu. Ulus kavramının, sanayileşmesini tamamlamış toplumlarda karşılık bulduğu ve o nevi toplumlar içinden çıkarak dünyayı etkisi altına aldığı göz önüne alındığında Osmanlı'nın, hem sanayi toplumu olma yolunda ilerlemesi hem de imparatorluğu bir arada tutması imkânsız görünüyordu. Nitekim Tanzimat ile arzu edilen sonuçlar, azınlık durumunda olan etnik gruplar nezdinde karşılık bulmamış olabilir, fakat kendini imparatorluğun asli unsuru olarak gören Türkler için, devletle, “vatandaşlık” üzerinden yeni bir aidiyet bilincinin ortaya çıkmasına dolaylı olarak yol açmıştır. Bu durum II. Meşrutiyet döneminde demokratik katılım fikrinin yerleşmesiyle beraber Türkler arasında ulus bilincinin yükselmesine üç çeyrek yüzyıl öncesinden etkide bulunmuştur.

Böylece devlet karşısında birey, geleneksel cemaat veya cemiyet yapısından bağımsız bir varlık olarak kendini konumlandırma imkânı elde etmiştir. Hâlbuki geleneksel toplumlarda “bireyler, iktidara karşı tavırlarını belirlerken tek başlarına değil, mensup oldukları topluluğa bağlı olarak hareket ederler. Topluluğun ortak iradesine göre bireyler,

iktidara itaat edip etmeme yönünde bir tavır”²²⁴ sergilemekteydi. Bu topluluklar din üzerinden şekillenen cemaatler idi. Türklük kavramı üzerine kurulan yeni ulusal Türk devletinin reformlarından biri olan tekke ve zâviyelerin kapatılmasını, cemaatlerin iktidar üzerindeki etkisini azaltan ve bireyin devletle ilişkisini sağlayan, ulus kimliğinin güçlenmesine olanak sağlayan bir modernleşme reformu olarak okumak gerekir. Ulus-devlet bir toplumsal dönüşüm projesi olarak, kendilerini farklı yerel kimliklerle tanımlayan cemaat yapılarını üst bir yapı olan ulusal kimlik altında birleştirmeyi hedefler.²²⁵ Mutlakiyetçi yönetimden modern ulusal yönetim biçimine evrilme sürecinde sosyo-ekonomik ve siyasal reformlar birey ile devlet arasındaki yeni aidiyet biçimini güçlendirmek için yapılırken diğer yandan edebiyat sahasında ulusal kanonun yerleşmesi için yoğun eleştirel faaliyet yaşandığı görülmektedir. Bu dönemdeki eleştirilerin ulusal kanonun merkezinde hangi özelliklerde bir edebiyat anlayışının temerküz edileceği ve bunun karşısında bir engel olarak görülen Divan edebiyatının neden ulusal olmadığı noktasında yoğunlaşmaktadır. Bu tartışmalara değinmeden önce ulus kavramını biraz açıklamak gerekir.

3.2. Milletten Ulusa

Uluslaşma çağında ise her ne kadar bireyin doğuşuna tanıklık edilse de bireyin bütün yapı ve oluşumlardan kati bir biçimde bağımsız olduğunu iddia etmek pek mümkün değildir. Bu çağda da bireyler birtakım aidiyetler beslerler. Çünkü devletleşmek için insanları ortak gayeler etrafında bir araya getirme ve bir arada tutma mecburiyeti vardır. Bu “de facto” durum modern öncesi devletlerde olduğu gibi yeni varlık algısının şekillendirdiği ulus-devletler çağında da devam etmiştir. Aksi takdirde toplum, devlet veya medeniyetlerin teşekkülü söz konusu olamazdı.

Klasik dönemde yukarıda da ifade edildiği gibi insanlar çeşitli cemaatler üzerinden iktidarla bağ kurarken, modern dönemde ise, daha önce karşılığı olmayan yeni bir kavram olan “ulus” üzerinden Benedict Anderson’un ifadesiyle bir “hayalî cemaat” üzerinden bağ kurmalıydı. Daha önce var olmayan bu hayalî cemaat neydi? Bilimsel bir tanımı

²²⁴ Aydoğdu, “Nâmık Kemâl’de Hürriyet Kavramı”, 457.

²²⁵ Orhan Tekelioğlu, “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 22, (2003): 67.

yapılabilir miydi? Anderson, Hugh Seton- Watson'dan aktararak ortada ulus diye bir fenomenin olduğunu ve bugüne kadar bilimsel bir tanımının yapılamadığını söyler.²²⁶ Buna karşın Habermas, birtakım keskin ifadelerle ulus kavramını “kendine özgü devletsel bir varoluş hakkını alabilen, ırk kökenli ve ortak yazgıya sahip bir kültür toplumu”²²⁷ şeklinde tanımlar. Gellner ise, ulus kavramının tanımını yapmamakla beraber bu kavram için gerekli iki önemli unsurdan bahseder. Ona göre iki insan düşünceler, işaretler ve çağrışımlar, davranış ve iletişim biçimleri sistemi bağlamında ancak ve ancak aynı kültürü paylaşıyorsa aynı ulustan sayılabilir. Diğeri ise bu iki insanın birbirlerini aynı ulusun üyesi olarak tanımasıdır.²²⁸ Türk toplumunda daha emekleme çağında bile olmayan modern bireyin, “ulus” kavramı içinde kendi varlığını algılayabilmesi için öncelikle bu hayalî cemaatin inşa edilmesi, ete kemiğe büründürülmesi ve insanların bu yeni cemaati teşkil eden değerler etrafında toplanmasını sağlamak gerekiyordu.

Gellner'in yukarıda işaret ettiği iki hususun gerçekleşebilmesi için uluslaşma çağında edebiyata inkâr edilemez bir görev yüklenmiştir. Daha önce bireyleri bir arada tutmak ve birbirlerine aidiyet duymalarını sağlamak bağlamında bilinç düzeyinde bir kavram olarak toplumların hafızasında yer edinmeyen ulus kimliğinin inşası için, öncelikle bir nevi hayalî formda veya başka bir deyişle rüya formunda olan bu kavramı idrak düzeyine taşımak ve insanlarda bir şuur yaratmak gerekir. Bu idrakin gerçekleşmesi için gerekli kodlamaları yapacak kurumsal yapılara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu kurumların en başında hiç kuşku yok ki devlet gelmektedir. İnsanlık tarihine bakıldığında en fazla devletin aynı anda hayat bulduğu tek dönemin uluslaşma dönemi olduğu görülmektedir. Bu dönem günümüz siyasi dünya toplumunun şekillenmesinde önemli bir eşik olmuştur. Günümüzde dünyanın siyasi düzenleri ulusal devletlerden oluşmaktadır. Bir üst kurum olarak devlet, bünyesindeki çeşitli kurumları, ulus bilincini ve bireylerin hem birbirleriyle hem de devletle ilişkisini ve aidiyetini canlı tutmak için işletir.

Edebiyat da bu tür kurumlardan biri olarak bu süreçte yeniden şekillendirilmiş ve tanımlanmıştır. Jusdanis, bu nedenle millet inşasının ilk evrelerinde milliyetçilik

²²⁶ Anderson, *Hayali Cemaatler*, s. 17.

²²⁷ Jürgen Habermas, “Öteki” *Olmak*, 7.

²²⁸ Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, 78.

ideolojisi içinde olan aydınların milli bir bilincin çerçevesini belirleyecek kurumların varlığına ihtiyaç duyduğunu ve edebiyatın da bu tür kurumların başında geldiğini iddia eder. Yazara göre edebiyat, sanatlar içinde millet oluşumuna en kuvvetli biçimde iştirak eden sanattır. Romanı buna örnek olarak gösterir. Ona göre roman, gazete ile birlikte, dilin standartlaşmasına yardım eder ve okur-yazarlığı teşvik eder. Jusdanis'in bu konuda dikkatlere sunduğu diğer bir önemli husus ise edebiyatın kolektif kimliğin aynası oluşu ve dolayısıyla onun hikâyesini anlatmasıdır.²²⁹ Bu süreçten geçen bütün milletlerin edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da ulus kimliğinin yerleşmesi ve Türk milletinin kolektif bilincinin hikâyesinin anlatılması için halk dili ve edebiyatının milliyetçi düşünce, his ve kavramlar ışığında yeniden tanımlanarak ve içi doldurularak edebiyatın merkezinde konumlandırıldığı ve milli bir edebiyatın inşa edildiği görülmektedir. Böylece halk dili ve edebiyatı etrafında karakterize edilen Türk edebiyatı Türklerin etrafında birleşebilecekleri ortak bir kolektif kimliğin yansıtıldığı, hikâyesinin anlatıldığı kurumsal bir yapıya dönüşüyordu. Tekrar altını çizmek gerekirse kolektif ulusal kimliğin yeni sembollerini arama ve bunları belirginleştirme uğraşı²³⁰ sonucunda edebiyat bu yapısal dönüşümden geçiyordu.

Edebiyatın, kolektif kimliklerin aynası olduğu tezinden hareketle Divan edebiyatı hangi ortak kimliği yansıtır gibi bir soru ile karşılaşmak pek tabiidir. Bu kolektif kimliğin mutlak varlık inancı etrafında şekillenen bir toplum ve yönetim tasavvuru olduğuna önceki bölümlerde değinildi. Dolayısıyla bu yönüyle de Divan şiiri uluslaşma döneminde inşa edilmek istenen milli kimlik inşası ile uyuşmamaktadır. Çünkü Divan şiirinin yansıttığı kolektif bilinç ulusal değerler etrafında şekillenmesi gereken kimlik ile örtüşmemektedir. Bu manada belki başka bir soru daha hatırlanabilir. 19. yüzyıla kadarki süreçte cereyan eden halk şiiri, ulusal bağlamda milli kimlik oluşturulmasına hizmet edecek, biçim ve içerik bakımından, gerekli unsurlara sahip miydi? Bu döneme kadar hayat bulmuş halk şiirinin, uluslaşma sonrası Türk edebiyatında merkezileştirilmeye çalışılan halk edebiyatı anlayışı ile karıştırılmaması gerektiği kanaatindeyiz. Çünkü dilinin sade, formlarının farklı, ozanlarının genellikle okuma yazma bilmiyor olması halk

²²⁹ Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik*, 68.

²³⁰ Eisenstadt, *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim*, 55.

şairinin Divan şiirinden farklı bir varlık algısına dayandığını ispatlamaz. Bilakis halk şiiri örneklerine bakıldığında bu şiirin de Divan şiiri gibi mutlak varlık algısının merkezde olduğu bir dünya görüşünün ürünü olduğu ve aslında aynı kolektif bilincin hikâyesini anlattığı görülecektir. Cemal Kurnaz bu gerçeğe dikkat çektiği çalışmasında Türk tarihi ve kültürü gibi edebiyat ve sanatının da bir bütün olduğunu ve bu bütünlük içinde gelişimini sürdürdüğünü ifade eder. Kurnaz ayrıca, estetik çizgileri farklı olmakla birlikte Divan şiiri ile halk şiirinin aynı kültür birikimine yaslandığını, ancak şimdiye kadar ısrarla farklı yönlerine temas edildiğinden ikisinin birbirine zıt edebiyat anlayışları imiş gibi yansıtıldığını aktarır.²³¹

Halifelik makamını elinde bulundurması bakımından bütün Müslümanların lideri konumundaki Türkler için dine dayanan, mutlak, yapısal bir oluşumdan, etnik kökene dayalı ulusal bir oluşuma geçmek pek kolay olmamıştır. Tanzimat'tan Kurtuluş Savaşına gelinen süreçte bir yandan Türk milliyetçiliği yaygınlık kazanırken öbür yandan diğer milletleri de siyasal yapının içinde tutmak için her türlü imkânın yoklandığının da altını çizmek gerekir.

Fakat 20. Yüzyılın başında Jön Türkler'in devlet yönetiminde söz sahibi olması ve oradan yetişme kadroların 1950'li yıllara kadar ülkeyi yönetmesi, Türk milliyetçiliğinin hâkim bir ideoloji olarak dil ve edebiyat alanında da etkinliğinin artmasına sebep olmuştur.

Türk modernleşmesinin bugün ismi sıkça anılan ilk dönem aktörlerinin, edebiyata, padişahın mutlak iradesine ortak olmak için bir araç olarak baktıklarına daha önceki bölümde değinildi. Edebiyat sahasında yaşanan gelişmeler ve Divan şiirine yöneltilen eleştiriler bu siyasal dönemeleme ile koşutluk arz etmektedir. Tanzimat'ın ilanından I. Meşrutiyet'e kadarki dönemde bürokrasinin padişahın mutlak iktidarını zayıflattığı görülmektedir. Divan şiiri eleştirilerinin mutlak iktidarı zayıflatma ve ona ortak olma girişimleri ile eş zamanlı ilerlediğinin altını bir kez daha çizmek gerekir.

Fransız ihtilalinin bütün Avrupa'ya ihraç ettiği milliyetçilik ideolojisinin Tanzimat döneminde atılan tohumları 19. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde meyvelerini vermekteydi. Aslına bakılırsa saray Tanzimat Fermanı'nı onaylarken mevcut

²³¹ Cemal Kurnaz, *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müştarekleri*, (Ankara: Berikan Yayınevi, 2011), 8.

yönetimdeki aksaklıkları gidermek ve mutlak iktidarı yeniden tanzim etmek suretiyle ihtilalin olumsuz yansımalarını en aza indirmek niyetindeydi. Çünkü

“ihtilalin Osmanlı devlet erkânı tarafından bir musibet gibi değerlendirilmesinin pek çok sebebi vardır. Her şeyden evvel, Fransa'da halkın ayaklanıp monarşiyi yıkışı, Osmanlı teb'ası için kötü örnektir. Sonra, ihtilalle gelen akla tapınma, dinî doktrinlerin terki, kilise ile devletin arasına giren laisizm fikri, Türk müesseseleri ve tefekkür dünyası için büyük tehlikedir.”²³²

Ancak “1890’larda etkinleşmeye başlayan Jön Türkler, modern eğitim görmüş bürokrat ve subaylardan oluşan bir topluluktu, devlet ve toplumu pozitivist ve gittikçe artan milliyetçi düşüncelere göre modernleştirmek ve güçlendirmek için 1908 Meşrutiyet Devrimi’ni gerçekleştirmişlerdi.” Bu topluluk aslında ihtilalin Osmanlı’ya yansımalarını belli bir çerçevede sınırlamak için “saray” eliyle yetiştirilmiş kadrolardan oluşmuştu. Devletin Fransız ihtilalinin tehlikelerini savuşturmak için yetiştirdiği kadrolar mutlak yönetim anlayışına dayanan imparatorluk için başlı başına bir tehlike hâline gelmişti. Yirminci yüzyılın başında yaşanan birtakım siyasal olaylar padişahlık makamının mutlak iradesini artık koruyamadığı gerçeğini ortaya çıkarmıştı. Böylece eski yönetim anlayışı artık görünür bir biçimde yerini yeni yönetim anlayışına bırakıyordu. Bu durum sadece Osmanlı İmparatorluğu için değil modernleşmenin tebellür ettiği bütün mutlak, monarşik, despotik yönetimler için geçerliydi. Modernitenin temel değişkenlerinin toplumsal, siyasal, kültürel düzeyde kendisini olanca ağırlığıyla hissettirdiği on dokuzuncu yüzyıl sonu yirminci yüzyıl başındaki gergin ortam, I. Dünya Savaşıyla dünyanın parçalanması, imparatorlukların dağılması ve ulus devletlerin “inşa” edilmesiyle sonuçlanmıştı.²³³

İkinci Meşrutiyet’in ilanı yarım asırlık bir güç mücadelesinin padişah aleyhine sonuçlanmasıyla önemli bir merhaleye girmiştir. Bu olay, Tanzimat’tan beri devam eden Osmanlı İmparatorluğu’nda politikayı demokratikleştirme çabalarının zaferiydi. Politikanın demokratikleştirilmesi modern devletin inşası yolunda atılmış önemli bir adımdır. Çünkü tavandan tabana doğru yayılan ve her bireyin yönetimde söz sahibi olduğu bir gelişmeydi. Böylece kitlesel politik bir bilinç yaratmak mümkündü. Politik

²³² Özgül, *Dîvan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle*, 61.

²³³ Kahraman, *Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat*, 52.

bilincin gelişmesi, tebaanın yurttaşlık haklarını talep etmesi ve kullanması anlamına geliyordu. Dolayısıyla politikanın demokratikleşmesi aynı zamanda tebaanın yurttaşlara dönüşümü anlamına geliyordu. Bu dönüşümün izleri yukarıda da değinildiği üzere Tanzimat Fermanı'na kadar uzatılabilir.

II. Meşrutiyet döneminde siyasal ve toplumsal konularda tartışmaların canlılık kazandığı görülmektedir. Bu tartışmalar genellikle Osmanlıcılık, Panislamcılık ve Pantürkçülük olmak üzere üç ideoloji etrafında toplanır. Devlet ile özdeşleşme, aidiyet ve bağlılık noktasında neyin esas alınması gerektiği gibi konularda bu üç ideoloji farklı yaklaşımlara sahipti. Üçü arasında geçişler olmakla beraber temelde ayrıştıkları nokta tebaadan vatandaşa geçilen dönemde bireyin devletle hangi değerler üzerinden bağ kuracağı meselesiydi. II. Meşrutiyet'i ilan eden iradenin hâkim ideolojisi Osmanlıcılık idi. Ancak Balkan savaşları sonucunda Hristiyanların yaşadığı birçok bölgenin kaybedilmesi, Hristiyan milletlerin çoktan milliyetçiliğin etkisi altına girdiğinin aşikâr hâle gelmesi ve Müslüman bir halk olan Arnavutların bile Osmanlı kimliğini bırakıp bağımsızlığı tercih etmesi, Osmanlıcılık ve Panislamcılık ideolojilerine duyulan inancın zayıflamasına neden olmuştur.

3.3. Divan Edebiyatından Milli Edebiyata

Dünyada ve Osmanlı'da uluslaşma bağlamında yaşanan gelişmeler göz önüne alındığında Türk uluslaşmasının, dış etkenlerin önemli ölçüde belirleyici olduğu zorunlu bir damıtım sürecinin neticesinde ortaya çıktığı söylenebilir. Bu durum zaten Türkçü bir karaktere sahip olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin daha milliyetçi politikalar izlemesine neden olmuştur. Dinsel cemaat ve hanedanlığa dayalı imparatorlukların yerine ulus temelli modern devletlerin kurulduğu, Ernest Gellner'in ifadesiyle "devletin yokluğu yerine varlığının kaçınılmaz"²³⁴ olduğu bu çağda Türkler de tarih sahnesindeki yerini alarak hem siyasal oluşumlarını hem de kültürel kimliklerini inşa etmek zorundaydı. Çünkü "ulusçuluk, ulusla devletin birbirinin nasibi olduğunu, biri olmadan diğerinin eksik kalacağını ve bunun da bir trajedi olduğunu savunur."²³⁵ Böylece referanslarını mutlak varlık algısından alan Divan şiirinin merkezden çevreye doğru itilmesiyle oluşan boşluk

²³⁴ Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, 76.

²³⁵ Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, 77.

bu yeni siyasal ve kültürel kimlikle, başka bir deyişle “ulus-devlet” ile daha kolay kaynaşacağı düşünülen ve Halk şiirinin merkezde olduğu milli bir edebiyat ile doldurulmak istenmiştir.

Bilindiği üzere imparatorluk veya krallıklar bünyelerinde onlarca yerel dil barındırıyordu. Fransız ihtilali ile yerel dillere ve halklara olan ilgi artmıştır. Yerel diller hakkında yapılan filolojik araştırmaların artması ulus devletlerin ortaya çıkmasına neden olurken, diğer yandan bu dillerle ortaya konulan edebî ürünlerin zamanla merkeze doğru taşındığı görülmektedir. Her toplumda ve kültürde Halk edebiyatı olarak adlandırılan bir edebiyat geleneği, krallıkların veya hanedanlıkların etrafında şekillenen yüksek sanat anlayışı ile paralel bir biçimde süre gelmiştir. Osmanlı örneğinde de görüldüğü üzere Bâkî, Fuzûlî, Nedim, Şeyh Gâlib gibi şairlerin oluşturduğu ve bugün çoğunlukla Divan şiiri denilen şiir anlayışı bir yandan ilerlerken diğer yandan, Karacaoğlan, Köroğlu, Dadaloğlu gibi halk ozanlarının icra ettiği bir şiir anlayışı iki farklı koldan Osmanlı şiir geleneğini meydana getiriyordu. Ancak “saray”ın etrafını saran sanat hâlesi daha çok şehir kültürünün bir ürünü olan Divan şiiri ile örülmüştü. Halk şiiri ise sarayın dışında bir şiir mecrası olarak yoluna devam etmiştir. Osmanlı’da, imparatorluktan ulus-devlete gidilen süreçte, halk şiiri milliyetçi konu ve temalarla yeniden şekillendirilerek milli bir kimlik inşa etmek için çevreden merkeze taşınmış ve siyasal iktidarı oluşturan hâkim ideolojinin desteklediği “millî” bir edebiyat anlayışı olmuştur.

Dolayısıyla yarım asırdır süren dil ve edebiyat tartışmaları, Türkçülüğün devleti yöneten kadroların hâkim ideolojisine dönüşmesiyle beraber yeni bir boyut kazanarak millilik, yerlilik potasında sabitlenmiştir. Böylece, imparatorluğun kültürel, siyasal ve sosyolojik bir yapı olarak sorgulanması neticesinde yeni bir kimlik ve bu kimlik etrafında şekillenen yeni bir dil ve edebiyat anlayışı ortaya çıkmıştır. II. Meşrutiyet sonrasında Türk edebiyatını şekillendiren bu paradigma etkisini 1940’ların sonlarına kadar sürdürmüştür. “Şiirlerin hece vezniyle yazılması, “halk edebiyatı” nazım şekillerinin kullanılması, Anadolu hayatının konu edilmesi gibi unsurlar, “Cumhuriyet edebiyatı”nın da belirleyicisidir.”²³⁶ Dolayısıyla, Divan şiirine yöneltilen eleştirilerin “ulus-devletin

²³⁶ Tuğcu, *Osmanlı’nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, 14.

kurulması ve bu ulus-devlete uygun bir kanonun inşası”²³⁷ ile bağlantılı siyasi ve ideolojik bir zemin üzerinden yapıldığı görülmektedir.

Krallıkların parçalanarak yerlerini ulus devletlere bıraktığı, krallık dillerinin de yerel diller karşısında önemini yitirerek pozisyon kaybettiği bir dönemde, gücünü yeni kurulan siyasal yönetimlerden ve yerel dillerden alan bir edebiyat anlayışı şekilleniyordu. Ulus devlet, millet, yerel dil, edebiyat gibi kavramlar karşılıklı birbirini üreten, destekleyen ve zenginleştiren bir döngünün içine girmişti. Bu gerçek bizi milli edebiyat olgusu ile karşı karşıya bırakır. Kahraman’a göre milli edebiyatlar her ne kadar romantik dönemin içinden biçimlenerek ortaya çıksa da sonradan onu aşarak kendi başlarına bir süreç oluşturan edebiyatlardır. Yazar, milliyetçiliğin soyut bir kavram olarak edebiyatı etkilediğini, dolayısıyla milli edebiyat denen şeyin milliyetçiliğin kendisi gibi icat edilmiş bir süreç olduğunu belirtir ve ekler:

“Milliyetçilik, sanıldığından, daha doğrusu empoze edildiğinin tersine doğal bir süreç değildir. Belli bir grup aydınının oluşturduğu bir anlayıştır, bir ideolojidir. Tasarlanmış bir olgudur. O nedenle de hemen bütün ulusların milliyetçi edebiyatları birbirine benzer... Bu bağlamda da milli edebiyatlar yeni bir kimlik, bellek ve gerçeklik inşasını öngörür.”²³⁸

Jusdanis, Anderson’dan aktararak, milli bilinç yaratmanın en önemli aracının yerel dil olduğunu ve Avrupa’da milletlerin yerel dillerin özellikle Latince gibi krallık dili olan klasik dillerle aynı seviyeye gelmesinden sonra ortaya çıktığını belirtir. Yerel dillerin önem kazanmasında kısmen matbaanın da etkisi olduğunu vurgulayarak insanların “artık kendilerini, birbirlerine ille de bir krala bağlılıklarıyla ya da kiliseye karşı görevleriyle değil derin yatay bir yoldaşlıkla ve aynı dil cemaatinden olma hissiyle bağlanan bütünleşmiş gruplar olarak görebildiğinin” altını çizer.²³⁹

Pozitivist dünya görüşünün merkezde olduğu modernitenin, her şeyi parçalara bölerek alımlamaya ve anlamlandırmaya çalıştığı bir dönemde, edebiyatla ilgili çalışmalar da filoloji üzerinden yapılmaktaydı. Osmanlı Türkçesi gibi Türkçe, Arapça ve Farsça başta

²³⁷ Fırat Caner, “Cumhuriyet Eleştirisi ile Oryantalizmin İşbirliği”, *Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10/20, (2008): 165.

²³⁸ Kahraman, *Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat*, 65

²³⁹ Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik*, 69.

olmak üzere birçok dilden unsurun bir araya gelmesiyle meydana gelen bir dil ile inşa edilen bir edebiyat anlayışı, yeni paradigma içinde geçerliliğini yitiriyordu. Yukarıda bahsedildiği üzere insanlar, belki de aydın, sanatçı ve politikacılardan oluşan belli bir grup demek daha doğru olur, kendilerini yerel dil cemaatinin bir ferdi olarak görmek, bu cemaat ile bütünleşmek ve bu cemaat bilincinin şekillendirdiği yeni bir siyasal yönetim içinde var olmak istiyorlardı. Bu istek kitlelerin içinden doğan ve kendini siyasal ve kültürel alanlarda gösteren doğal bir istek miydi yoksa Anderson'nun da belirttiği gibi entelijansiyanın kitleleri devrim adına savaşmasını sağlayacak bir algının ürünü müydü?

Dünyanın hızla hem modernleştirildiği hem de sömürgeleştirildiği bir dönemde uluslaşma, sanayileşmenin neticesinde yeni pazar alanları yaratmak adına aslında sömürgeleştirici kapitalist anlayışa hizmet etmekteydi.²⁴⁰ Çünkü 1789'dan sonra serpilip gelişen etnik tekbiçimlilik kurgusu doğrultusunda gelişen Avrupa ulus-devletleri diğer coğrafyalarda -Büyük Britanya gibi- sömürge imparatorlukları kurmaktan geri kalmadılar. Nitekim ulus-devletin teminatı sayılan kapitalist iktisadi oluşum böyle bir sömürüyü zorunlu kılmaktaydı.²⁴¹

Ancak Türkler gibi toplumlarda Batılılaşmak, modernleşmek hatta uluslaşmak Batı ile hesaplaşmayı da zorunlu kılıyordu. Türkler bir yandan Batılılaşırken diğer yandan onunla hesaplaşmaktan kaçınmamışlardır. Türkiye, Touraine göre, güçlü bir biçimde Batılılaşırken köklü biçimde Müslüman; bir yandan şehirli diğer yandan köylü ve kendi içinde önemli bir ulusal çatışmayla yüz yüze olan bir ülkedir.²⁴² Kalın'a göre yeni bir tarih, yeni bir kültür ve bu ikisi üzerine yeni bir nesil inşa etmek isteyen nesiller bu radikal edimlerin farkındaydılar. Bunu basit bir Batı taklitçiliği veya kültür emperyalizmi olarak görmek bir yana, bilakis, "Türk Devrimi" ni sömürgeci ve işgalci Avrupa devletlerine karşı yaptıkları inancındaydılar.²⁴³ Dolayısıyla, Anderson'nun sorusuna dönülecek olursa, Türk entelijansiyanının kitleleri böyle bir mücadelenin içine çekmek için yarattığı bir algı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Türkiye gibi milli bir devrim ile

²⁴⁰ Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Carlton J. H. Hayes, *Milliyetçilik: Bir Din Batı Siyasal Düşüncesinde "Ulusalçılık" Tasavvuru*, (İstanbul: İz Yayıncılık, 2010).

²⁴¹ Özel, *Değişim ve Kriz*, 39.

²⁴² Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*,

²⁴³ Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi*, 388.

modernleşmeyi gerçekleştiren toplumlarda, yeni modern merkeze belirli bir şekil verebilen, modernleşmeye yön veren bir seçkinler sınıfı ortaya çıkmıştı.²⁴⁴ Öyle ki 1876-1908 arası geç dönem Osmanlı aydınının öğrendiği iki şey, pozitivizm ve milliyetçilik, onlara kitleyi yönlendirebilme ve ona öncülük etme misyonunu kendilerinde görme düşüncesini musallat etmişti.²⁴⁵

Batı’da milliyetçilik üzerine geliştirilen teorilerden biri de her etnik topluluğun bir millet oluşturamayacağıydı. Bu konuda etnik toplulukların siyasal, ekonomik ve kültürel bir eşikten, başka bir ifadeyle varoluş sınavından geçmesi gerekiyordu. Dolayısıyla Türk entelijansiyası da bu eşikten geçmek ve uluslar çağında bir ulus olarak tarih sahnesinde yer alabilmek için siyasal, ekonomik ve kültürel açıdan milli bir kimlik oluşturmak adına birtakım görüşler ileri sürmüşlerdir. Böylece milliyetçilik, milleti ve ulus devleti ortaya çıkarıyordu. Şiir ve edebiyatla irtibatlı olması açısından milli kimlik inşasının daha çok kültürel boyutuna ilişkin değerlendirmeler burada ele alınmaktadır.

Bu hesaplama içerisinde Ziya Gökalp gibi dönemin aydınları, bir yandan Batılılaşmayı savunurken diğer yandan onun karşısında varlık gösterebilmenin çıkar yolu olarak milli kültüre yönelmişlerdir. Milli kültür unsurlarını Batılı değerler ile sentezleyerek modern ve ulusal bir kimlik ve öz meydana getirmek toplumsal mühendislik projesine dayanak teşkil etmiştir. “İlk Cumhuriyetçi elit, onların ideologları ve dönemin tarihçilerine göre, bir yandan Türkler ulusal bir topluluk olarak gelişip olgunlaşırken, bir yandan da bu topluluğun Batı uygarlığının ana mecrasında haklı yerini alması için adımlar atılıyordu.”²⁴⁶ Bu bakımdan, “Gökalp’e göre, milli edebiyat iki ayrı terbiyeden geçerek olgunlaşacaktır. Bunlardan ilki Gökalp’in “tehzib” dediği Batı edebiyatını öğrenme, diğeri de “tahrir” dediği halka giderek milli kültürü öğrenmedir. Milli kültür için halka gitmek zorunludur. Çünkü memleketimizde hars denilen şey yalnızca halkta mevcuttur.”²⁴⁷ Orhan Tekelioğlu, Gökalp’in bu tezinin düşünsel bir derinliği olmadığı hâlde toplumsal mühendislik projesinin temelini oluşturmasının nedeni olarak

²⁴⁴ Eisenstadt, *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim*, 135.

²⁴⁵ Kahraman, *Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat*, 66

²⁴⁶ Reşat Kasaba, “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005), 23.

²⁴⁷ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 65.

uygulanabilir olmasını gösterir. Yazar, Gökalp'in formülasyonunu, aslımızı şu anda temsil eden “hakiki-öz” ve şimdilik bize yabancı gibi görünen ama ilerde hakiki özümüz ile sentezlenecek olan “gelecekteki öz” ve bu olumlu sentez sürecinin karşısında Osmanlı'dan bize miras kalan bir “öteki öz” şeklinde özetler.²⁴⁸

Bu manada, imparatorluktan ulusa gidilirken Osmanlı dilinin ve edebiyatının, daha geniş bir ifadeyle kültürünün, parçalara ayrılması; içindeki Türkçe “öz” ün, eğer varsa, ortaya çıkarılması; yoksa yerine Türk toplumunun gerçek ruhunu yansıtacak milli bir dil ve kültürün inşa edilerek buna dayalı bir edebiyat anlayışının Divan edebiyatının yerine ikame edilmesi sağlanacaktı. Edebiyat ile ilgili tartışmalar, Cumhuriyet döneminin dil, alfabe, tarih ve kültür politikaları ile birlikte ele alındığında asıl gayenin Osmanlı'nın dayandığı dünya görüşü ve onun bir yansıması olan siyasal yönetim biçimini hatırlatacak bütün unsurların içtimai görünümelerini ortadan kaldırmak için yürütülen kurumsal çalışmaların bir parçası olarak değerlendirilmelidir.²⁴⁹

Köprülü, “Edebiyat ve Hayat” adlı makalesinde, Divan edebiyatının halktan uzak olduğunu, bu edebiyatın şehir kültürünün, şehir medeniyetinin bir ürünü olduğunu bir anlamda görmezden gelerek, bozkırların, dağların vahşi ve yapmacıksız seslerini kaval ve topuzla inletmediği için Divan edebiyatını milli görmemektedir.²⁵⁰ Dönem aydınlarının, Türk halkı ile ilgili kültürel unsurları vasıflandırırken genelde kopuz, kaval, vahşi doğa, kuzu sesleri gibi ifadeler kullanmalarının arkasında yatan tarihsel bir gerçek vardır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde koskoca imparatorluktan geriye sadece Anadolu toprakları kalmıştı. Dolayısıyla, Osmanlı'nın şehirleşme bağlamında önem verdiği Rumeli topraklarının neredeyse tamamı elden gitmişti ve İstanbul'un akıbeti meçhuldü. Hâliyle bu dönemde kastedilen halk Anadolu'da yaşayan köylüler ve göçebelere dönüşen Türklerdi. Bu tarihsel gerçeklik, kaçınılmaz olarak, bu halkın arasında yaşayan ve Orta Asya'dan o günlere taşınan halk dili ve halk edebiyatı öğeleri de dâhil olmak üzere, birtakım kültürel unsurların, ulus kimliğini pekiştirmesi umut edilen milli edebiyatın merkezinde başat bir konumda görünür kılınması gerektiğine dair

²⁴⁸ Tekelioğlu, “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar”, 67.

²⁴⁹ Gökhan Yavuz Demir, “Türkçenin Pirus Zaferi”, *Trajik Başarı Türk Dil Reformu*, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007), xxviii.

²⁵⁰ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 352.

inancı tahkim etmişti. Böyle bir perspektiften bakıldığında Divan edebiyatının bu nevi kültürel unsurları ihmal ettiği gibi bir sonuç çıkmaktadır. Ömer Seyfettin, “Halk Nedir” başlıklı makalesinde milliyetçilik perspektifinden bakarak Divan şairlerinin Türk halkına ve bu halk arasında yaşayan dile sırt çevirdiğini şu sözlerle dile getirir: “Hele şairlerimiz, ediplerimiz Türk nâmı altında bir millet olduğunu, Türkçede konuşulan canlı bir lisânât bulunduğunu akıllarına bile getirmemişlerdir. Düşününüz o Nergisi’nin, Veysi’nin yazdığı şeyler nedir. Tarihte bir milletin bu kadar kendisinden geçmesine pek az tesâdüf edilir.”²⁵¹

Köprülü, Ruşen Eşref’e verdiği mülakatta Anadolu insanının içinde yaşadığı sıkıntılara da işaret ederek edebiyatın merkezine halkı aldıklarının altını çizer: “Dil ve edebiyatta nelere ehemmiyet verdiğimizize gelince; bütün milliyetçiler gibi biz de halkçıyız. Yani halkın dilini, halkın veznini alarak bu milletin ruhunu edebî eserlerde dile getirmek, bunun felaketlerine ağlamak, bunun sevinçlerinin sırdaşı olmak istiyoruz.”²⁵² Türk aydınları bu noktada hem Divan şiirinin içinden geldiği kültürel unsurları dışlayıp ötekileştirirken diğer yandan elde kalan Anadolu kültürünü, İslamiyet öncesi Orta Asya kültürü ile harmanlayarak Anadolu Türklerinin etrafında birleşebileceği milli bir kimlik inşa etmeyi amaçlamışlardır. Bu muhakemeyi Gellner’in deyişiyle özetlemek gerekirse “bazen önceden var olan kültürleri alıp onları ulusa dönüştüren ulusçuluk, bazen de ulusları kendi icat eder ve çoğu kez de önceden var olan kültürleri ortadan kaldırır. İyi de olsa, kötü de olsa, bu bir gerçektir ve genellikle kaçınılmazdır.”²⁵³

3.3.1. Dil ve Edebiyatta Standartlaşma: Şahsi Edebiyat Kozmopolit Edebiyata Karşı

Hobsbawm’ın “Her millet kendi birliğini apaçık farklara dayanarak kurmak zorundaydı.”²⁵⁴ ifadesinden uluslaşma çağında dil ve edebiyatta standartlaşmanın, diğer milletlerden ayrılmak ve farklı bir millet olarak tarih sahnesinde varlık göstermenin kaçınılmaz bir şartı olduğunu anlıyoruz. Hâlbuki Osmanlı Türkçesi imparatorluğun lingua francası idi. İmparatorluğun “kendine özgü imkânları sayesinde bünyesinde

²⁵¹ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 339.

²⁵² Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 192.

²⁵³ Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, 128.

²⁵⁴ Eric John Ernest Hobsbawm, *Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), 114.

barındırdığı farklı dilleri ve kültürleri ötekileştirmeden bilim dili Arapçayı önemsemi, sanat dili Farsçaya saygı duydu”²⁵⁵ ve nüfuz ettiği coğrafyalardaki farklı kültürlerin imparatorluk çatısı altında temsil edilmesini sağladı. Modern ulus devletlerin kurulduğu bir çağda dönemin aydınları, Türklerin milli birliklerini kurması için Türkçe’nin, diğer dillerle, özellikle de Arapça ve Farsçadan belirgin farklarla ayrışmasını, standartlaşmasını ve yurttaşların genelini kapsayacak sadelik ve arılıkta olmasını zorunlu görüyorlardı.

Her geçen gün homojenleşen ve çok sesliliğini yitiren politik birimlerin dünyanın siyasal sisteminin merkezini kapladığı bir çağda, Türk aydınları, modern Türk devletinin kendi homojen sesini aramaktaydı. Çünkü “Modernleşme sürecinde dile müdahale edilmesinin nedenleri vardı, homojen ulus, sekülerize edilmiş iletişim mekanizasyonu. Zira Türkçe bu ikisine de uymuyordu. Hem heterojen hem de oldukça dinî.”²⁵⁶ Osmanlı Türkçesi, mutlak dünyadan o güne yansıyan imparatorluğun heterojen sesiydi. Bu bakımdan heterojen bir yapıda olan Divan şiiri, dönemin milliyetçi aydınları nezdinde “milliyetsiz” ve “kavmiyetsiz” idi. Toplumların ve devletlerin ulus merkezli, küçük ve homojen politik birimler altında yeniden şekillenmesi aydınların edebiyata bakışını da bu yönde etkilemiştir. Divan şiirinin çok kültürlü, çok sesli yapısına Ömer Seyfettin “Edebiyat” adlı makalesinde itiraz eder. Divan şiirini “milliyetsiz, kavmiyetsiz ve kozmopolit”²⁵⁷ olduğu için eleştirerek yeni lisan ve milli edebiyat önünde bir engel olarak görür. “Türkçe’ye Karşı Enderunca” adlı yazısında ise yirminci yüzyılı milliyet asrı olarak nitelendirerek hiçbir Türk’ün milliyetsiz Enderun lisanıyla inşa edilen bir edebiyatı anlayamayacağını savunur.²⁵⁸

Bu konuda Mehmed Fuat Köprülü *Türk Yurdu*’nda 1913 yılında neşrettiği “Edebiyatımızda Milliyet Hissi” adlı makalesinde edebiyatımızda Türkçe’nin zamanla ikinci plana itildiğini iddia ederken imparatorlukların teşekkül biçimleriyle ilgili önemli bir gerçeği de vurgular. İlgili yazıda aslında Osmanlı İmparatorluğu nezdinde dile

²⁵⁵ Ali Öztürk, “Modern Dil Teorileri ve Toplumsal Dizayn (Politik Dil Sosyolojisine Giriş), *I. Uluslararası Dil ve Edebiyat Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ed. Sema Noyan ve Enver Kapağan (Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 2017), 68

²⁵⁶ Ali Öztürk, “Modern Dil Teorileri ve Toplumsal Dizayn”, 70.

²⁵⁷ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 447.

²⁵⁸ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 449.

getirilen bu gerçek bütün imparatorluklardan bağımsız bir üst kavram olarak “imparatorluk” teşekkülünün genel karakteristiğini yansıtmaktadır. Köprülü’ye göre “İstanbul’un fethiyle Osmanlı saltanatı müesses ve cihangir bir mahiyet alınca Arap ve Acem ulûm ve edebiyatına şiddetle münhemik olan Fatih Sultan Mehmed, payitahtında bütün fuzalâ-yı İslamiyeyi cem’e çalıştı.”²⁵⁹ Köprülü’nün milliyetçilik çerçevesinden burada eleştirdiği hususlar, tezin önceki bölümlerinde de değinildiği üzere imparatorluk olmanın olmazsa olmazlarıdır aslında. Bütün imparatorluklar bünyelerindeki farklı kültürleri ve sesleri bir arada tutma ve onları temsil etme görevi üstlenirler. Böylece, askerî ve siyasi olarak ele geçirilen coğrafyalar kültürel olarak payitahtlarda temsil edilerek imparatorluğun mutlak hâkimiyetinin tescil ve tasdik edilmesi sağlanmış oluyordu. İmparatorluk iddiasında olan bir iradenin sanatsal, kültürel ve ilmî faaliyetler hususunda milliyetçi değerler dizisi içinde bir politika izlemesini beklemek veya bu yönde bir politika izlemediği için eleştirmek anakronik bir tutum olarak karşımıza çıkar. Anakronizm bir kenara bırakıldığında ve milliyetçilik perspektifinden bakıldığında birçok imparatorluk maddeten hâkimi oldukları coğrafyaların manen esiri idi.

Nitekim Ali Emiri Efendi, Köprülü’nün “Sultan Selim, maddeten fatihi olduğu İran’ın manevi esiri idi” iddiasına, imparatorlukların teşekkül ve hâkimiyet özelliklerini de göz önünde bulundurarak şu yanıtı verir: “Sultan Selim İran’ın manevi esiri değildi. Bizzat bir siyaset ve hikmete mebni bir milletin lisanını öğrenir ve şiir söylesse o milletin esiri olmaz. Siyaset ve hikmete binaen Sultan Selim Farsça şiir söyledi ve İran padişahı Şah İsmail Safevi de Türkçe Divan tertip etti.”²⁶⁰ Dönemin milliyetçi aydınları diğer milletlerden belirgin farklarla ayrışan homojen bir yapının inşasını millet olmanın birinci özelliği olarak görmüşlerdir. İmparatorlukların kurucu şahsiyetleri ise Ali Emiri Efendi’nin de işaret ettiği gibi dönemin siyaset anlayışına bağlı olarak ulusal politik birimlerin aksine birçok farklı kültürel unsuru bünyesinde barındıran heterojen bir yapının tesis edilmesini imparatorluk olmanın önemli bir koşulu olarak görmüşlerdir.

1913 yılında *Türk Yurdu*’nda Erdoğan imzalı bir makalede taklit konusunda ilginç bir tespit yapılmaktadır. Bilindiği gibi edebiyat veya daha geniş anlamda sanatta taklit

²⁵⁹ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 400.

²⁶⁰ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 410.

kaçınılmazdır. Bu dönemde Divan şiirini taklitçilikle suçlayan yazarlar dahi bu gerçeği göz ardı etmemektedir. Erdoğan, Divan şiirinin, Araplardan ziyade daha çok Farsları taklit ettiğini belirterek ve Arapların öteden beri gelen kavmiyetçi yönlerine atıf yaparak şu değerlendirmeyi yapar: “ Bundan evvelâ kavmiyeti, lisan asâletini öğrenirdik... Nihâyet taklitten kurtulurduk. Hem de edebiyat nâmına mubâhîlik, gulâmilik, melâmilik, ayyaşlık, tembellik gibi şeyler öğrenmezdik. Bunların yerine Arap edebiyatının vatanperverlik, mefâhir ile en rakik, en hakiki en bedii ve beliğ sanayi ile dolu”²⁶¹ olduğunu söyler. Mubâhîlik, gulâmilik, melâmilik, tembellik gibi kavramların modern dünyanın dışladığı kavramlar olduğu gerçeği, altı çizilmek koşuluyla, bir kenara bırakılacak olursa, bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere, milliyetçiler prensipte taklide karşı değiller. Taklit edilen, örnek alınan edebiyat anlayışı Türklere kendi kimliklerini hatırlatacak ve o yönde eserler vermesini sağlayacak özelliklerde olmak zorundadır. Ayrıca milli his ve düşüncelerin herkesin anlayabileceği açık bir dille ifade edilmesi gerekmektedir.

Bu dönemde birçok yazarın Divan edebiyatını ümmet edebiyatı olarak isimlendirdiği görülmektedir. Bu isimlerin başında milli edebiyatın öncü isimlerinden Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve M. Fuad Köprülü gelmektedir. Divan edebiyatını meydana getiren önemli kaynaklardan birisinin İslam dini olduğu herkesin malumudur. Bu aydınlarımıza göre İslam dini Arap, Acem ve Türkleri aynı medeniyet havzasında bir araya getirmişti. Böyle bir medeniyetin ürünü olan Divan edebiyatı, dolayısıyla, şahsiyet kazanamamış ve belli sınırlar içinde kimliksiz bir karaktere bürünmüştür. Bundan dolayı diğer ulusların edebiyatlarından özgün ve kati farklarla ayrışabilecek karakteristik özelliklere sahip değildi. Köprülü, “Edebiyatta Şahsiyet” başlıklı yazısında müşterek dinin doğurduğu ümmet devrini kültürsüz ve şuursuz bir medeniyet olarak tanımlar. Muhtelif ferdi şahsiyetlerin çok sınırlı biçimde tezahür ettiğini dile getirir. Yazara göre ümmetin umumi ve müşterek şahsiyeti içinde büyük farklılıkların oluşmadığını, böylece, Türk ruhunu ve hissiyatını yansıtacak özelliklerde bir edebiyat anlayışının gelişmediğini iddia eder.²⁶² Divan edebiyatını ümmet edebiyatı olarak değerlendiren Köprülü, ümmet edebiyatı içine

²⁶¹ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 399-400

²⁶² Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 444.

dâhil ettiği Acemlerin kendilerine has karakteristik kültürel özellikleri yansıtıldığı için şahsi ve milli, başka bir ifadeyle özgün olduğunu, ancak, bizde halktan uzaklaşmak suretiyle kültürel yabancılaşmanın yaşandığını, dolayısıyla özgün ve “şahsi” bir edebiyat ortaya konulmadığını iddia eder.²⁶³

Türk edebiyatını, diğer ulusların, özellikle de yüzyıllar boyunca İslam havzası içinde etkileşim hâlinde olduğu Arap ve Acem edebiyatlarından belirgin ve görünür bir biçimde ayırmak suretiyle yeniden inşa etmek gerekiyordu. Bu bakımdan dil, vezin, nazım şekilleri hep bu zaviyeden değerlendirilmiştir. Köprülü, 1915’te yazdığı “Hece Veznine Dair” adlı makalesinde aruzdan vazgeçerek hece vezninin savunucusu olur. Yazısında hece vezninin iptidai oluşunu kabul eder, ama yine de Türklerin ruhundan kopup gelen bir vezin olması hasebiyle samimi milli bir mahsul olduğunun altını çizerek bu konudaki düşüncelerini şu cümlelerle ifade eder: “Marmara kıyılarından Tibet hudutlarına kadar milyonlarca Türk neşe ve kederini bu vezin ile terennüm ediyor. Artık buna karşı Acem şairlerinin eski ahenklerini yaşatmak istersek, Türk’ün ruhuna tamamen yabancı kalmaktan ilelebet kurtulamayız.”²⁶⁴

Başından beri “Yeni Lisan” hareketinin içinde yer alan Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp, vezin konusunda önceleri aruz veznini savunurken, daha sonra Köprülü’nün ikazıyla hece veznine yönelmişlerdir. Ziya Gökalp’in “Sanat” adlı şiirindeki şu dizeler;

“Aruz sizin olsun, hece bizimdir.

Halkın söylediği Türkçe bizimdir,

Leyl sizin, şeb sizin, gece bizimdir,

Değildir bir mana üç ad’a muhtaç”²⁶⁵

sadece şairin değil, bu dönemin genel şiir anlayışını vezin ve dil bahisleri üzerinden yansıtan bir manifesto niteliğindedir. Arapça ve Farsçadan arındırılmış bir dilin aruz vezninin kalıplarına uymayacağı tavsiyesinde bulunan Köprülü, böylece edebiyatta milli veznin hece olması yönünde önemli bir katkıda bulunmuştur. Nitekim “Milli Vezin” adlı

²⁶³ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 364.

²⁶⁴ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 178.

²⁶⁵ Ziya Gökalp, *Yeni Hayat*, der. Yalçın Toker, (İstanbul: Toker Yayınları, 1995), 26.

yazısında milli bir edebiyat vücuda getirebilmek için hece vezninin zorunlu olduğunu savunmuştur.²⁶⁶ Tekelioğlu, dünyanın hiçbir yerinde şiirde bir ölçü biriminin öz ve kimlik tartışmasına dönüşmediğini belirterek bizde bu tartışmanın “biz” ve “öteki” tartışmasına dönüştüğünü, aruzun kozmopoltiliği, yozluğu ve köksüzlüğü temsil eden bir imge olarak servis edilmesinin yanı sıra Araba ve Farsa ait olduğu için milliyetçi bir paradigmada Türk’e ait görülmediğini ifade eder.²⁶⁷

Nazım şekilleri konusunda bir örnek vermek gerekirse, Dr. Rıza Nur, 1924 yılında *Anadolu Mecmuası*’nda neşrettiği “Türk Şiirinin Şekli ve Adları” yazısında kaside, terkîb-i bend, tercî-i bend, mesnevi, gazel, muhammes, rubai, beyit gibi şiir şekillerinin Arap ve Acem’den alındığını, hâlbuki Anadolu’da Türk’ün kendine has milli nazım şekillerinin bulunduğunu söyler. Bunları ağıt, koşma, destan, deyiş, bağirtlağan, nefes, muamma, bozlak, mani, türkü şeklinde sıralayarak şairlerimizin bu nazım şekilleri ile milli bir edebiyat meydana getirmeleri gerektiğini vurgular.²⁶⁸

Milli edebiyat savunucularına göre Osmanlı Türkçesi ve Divan edebiyatı bu konularda Arap ve Acem edebiyatlarının etkisinde kalarak Türk kimliğini kaybetmiştir. Bundan dolayı bu dili Türkçe olarak görmez, Enderunca olarak isimlendirirler. Hatta bu dil ile yapılan edebiyatı da Enderun edebiyatı, saray edebiyatı, ümmet edebiyatı, caize edebiyatı gibi ötekileştirici isimlerle nitelendirirler. Örneğin Ahmet Hikmet, “Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Mütalaalar” başlıklı yazısında Divan şiirinin halktan uzak olduğunu ve Türklere ait olmadığını iddia ederek onu “Saray Edebiyatı” olarak nitelendirir. Yazara göre fethedilen yerlerin, Türklerin his ve ruhuna yabancı asilzade gençlerin veya Türk olmayan devşirme çocukların icra ettiği bu edebiyat anlayışı Farsların hafif şiirlerine taklit olunmuş içi boş bir Saray Edebiyatıdır.²⁶⁹ Ahmet Hikmet, Divan şiir anlayışının his ve düşünce bakımından milli olmadığını iddia etmesinin yanı sıra bu edebiyatı icra edenlerin de Türk olmadığını altını çizerek bu edebiyat geleneğinin bize ait olmadığını savunmak bakımından ötekileştirici bir tavır takınmıştır. Bu tavrın ulusal değerler üzerine

²⁶⁶ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 181.

²⁶⁷ Tekelioğlu, “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar”, 68.

²⁶⁸ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 262.

²⁶⁹ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 446.

kurulan Cumhuriyet döneminde gittikçe yaygınlaştığı ve pekiştiği görülecektir. Ötekileştirme meselesine bir sonraki bölümde detaylı olarak değinilecektir.

M. Masum, *Say u Tetebbu* dergisinde “Şiirimizin Ölçüsü” adlı yazısında Türk milletinin kendine mahsus vezinleri, usulleri olduğunu ve bunlara yeniden dönüş yapılması gerektiğini savunur. Yazara göre Arap ve Acem kültürüyle yetişme kudemâ-yı üdebânın incelmış his ve düşüncelerini ifade etmek için Türkçe kelimeleri kaba bulduklarını ve Arapça, Farsça kelimelere yöneldiklerini, böylece, Arap ve Acem kalıplarına sokulan Türk şiirinin o kalıplara göre biçim alarak Türklüğünü kaybettiğini dile getirir. Arap kalıbıyla dökülmüş yahut Arap kisvesine bürünmüş bir şiiri hangi delil ile bizim diye iddia edebiliriz diye sorar. Türklükten çıkan bu şiir anlayışının bize yabancılaştığını bizim olmaktan çıktığını savunur.²⁷⁰

Dilin standartlaşması ile ilgili bir hususun altını çizmekte yarar vardır. Bilindiği üzere edebiyat dili ile insanların gündelik hayatta birbirleriyle veya devlet kurumları ile iletişimini sağlayan dil arasında teorik olarak bir fark olduğu kabul edilir. Günümüzde hukukta, ticarete, resmi yazışmalarda veya medyada ortalama eğitim görmüş bir insan için dil konusunda standart bir düzey yakalandığı söylenebilir. Modern ulus devletler kurulurken zaten bunu hedeflemişlerdi. Ortalama bir vatandaşın içinde yaşadığı toplum ile ve kendisini yöneten yönetici ve kurumlarla uyumlu bir iletişim hâlinde olması modern devletler için hayati derecede önem kazanmaktadır. Çünkü iktidarın doğrudan birey ile temas kurması, ki modern demokratik yönetimler gücünü bu ilkedен alır, tebaanın ve tebaa ile iktidar arasında bağ kuran cemaat gibi yapıların, ortadan kalkması anlamına gelir. Eğitim ve askerlik modern devletlerin arzuladığı standart vatandaşın yaratılması için kullanışlı aygıtlar olarak ön plana çıkmışlardır. Belli bir yaşa kadar her vatandaşın eğitim alması, kimi ülkelerde kadın erkek her vatandaşın, kimi ülkelerde ise sadece erkeklerin zorunlu olarak askerlik yapması bu standartlaşmanın gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Diğer yandan her vatandaşın devlet çatısı altında dilsel bir cemaat etrafında toplanması sağlanarak milli birlik meydana getirilir.

İlgili dönemde dilin standartlaşması düşüncesi, milli kimliğin inşasında, kısmen de geç kalınma endişesiyle, sadece iletişim dili ile sınırlı tutulmamış, milli kimlik inşasında

²⁷⁰ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 154-155.

hayati rolü olabileceği fikrinden hareketle, edebiyat dilinin de yukarıda bahsedildiği üzere diğer dillerden belirgin farklarla ayrılan bir karakterde sadeleşmesini ve standartlaşmasını da içermekteydi. Örneğin, Mehmed Fuad Köprülü, Ruşen Eşref'e verdiği mülakatta²⁷¹ Divan edebiyatının Arap ve Acem tesirinde kalışının bizde standart bir kültürün vücuda gelmesine engel teşkil ettiğini belirtir. Taklit ve tesir durumunun toplumda elit ve halk olmak üzere iki tabaka yarattığını, bu iki sınıfın birbirini anlamadığını ileri sürer. Dahası milletin manevi ölçüler bakımından ikili bir yapı içinde bir bütünlük kuramadığını belirtir. Ulusal değerler üzerine teşekkül eden bir toplumda ise halk ve aydınlar arasında manevi ve kültürel bir farklılaşmanın olmaması gerektiğinin altını çizerek edebî eserlerin kültürel standartlaşmayı tesis edebilmesi için her kesimin anlayabileceği sadelikte ve arılıkta yazılması gerektiğini savunur.

İmparatorluk şiiri olan Divan şiirine yönelik eleştirilerin, doğal olarak, modern ulus perspektifinden yapıldığı söylenebilir. Holbrook, yukarıda bahsedilen kültür mühendisliğine birtakım itirazlar getirmektedir. Örneğin, Divan şiirini meydana getiren sözcük, söz sanatları, konu vesaire unsurlarının tarihsel kökenlerinin belirlenmeye çalışıldığını, Gibb gibi, Osmanlı edebiyatı üzerine oryantalistlerin yaptığı çalışmalarda, Türkçe ya da Farsça bir sözcüğün menşei eğer Arapça olarak kayıtlara geçtiyse bu sözcüğün artık Arapça olarak telakki edildiğini ifade eder. Eğer Osmanlı edebî üslubu Arapçadan hareketle meydana getirilmişse özgün bir değer olarak değil, Arap retoriğinden aparılmış bir taklit olarak değerlendirildiğini belirtir. Dahası, Osmanlıca bir romansın olay örgüsünde daha önce yazılmış Farsça bir eserden benzerlikler tespit edildiyse, eserin dili Türkçe dahi olsa Farsçadan taklit edilen ikincil bir eser muamelesi gördüğünü vurgulayarak, bu yaklaşımın oryantalist bir teknik olduğunu belirtmekte, Osmanlı edebiyatının bütünü, zaman ve uzam açısından parçalara böldüğünün altını çizmektedir. Hâlbuki Osmanlı edebî metinlerinin üretildiği dönemde modern anlamda tanımlandığı şekliyle ulusların varlığından bahsetmek mümkün değildir. Holbrook, dolayısıyla, Osmanlı edebiyatını oluşturan bütün dillerin Osmanlı dilleri olarak

²⁷¹ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 406.

algılanması gerektiğini savunur.²⁷² Yazar, böylece, filolojik indirgemeciliğin modern öncesi dönemlere uygulanmasının yanlışlığını ortaya koymaktadır.

Bu arada yeri gelmişken taklit meselesine kısa ekleme yapmakta fayda vardır. Tanzimat'tan beri Divan şiirine yöneltilen Fars edebiyatından çalıntı olduğu veya bu edebiyatı taklit ettiği yönündeki eleştiriler, modern öncesi dönemde gerek Batı edebiyatlarında gerekse Doğu edebiyatlarında olsun ortak bir alegori geleneği olduğu gerçeği göz önüne alındığında boşa çıkmaktadır. Alegorilerin ortak oluşu bir edebiyatı diğeri karşısında taklit konumuna düşürmez. Özgünlük, alegorinin yeniden üretilme biçiminde ortaya çıkmaktadır. Özellikle İslam'ın etkisinde gelişen ve doğal olarak birbiriyle etkileşim hâlinde olan Türk, Arap, Fars ve benzeri edebiyatlarda ortak alegoriler üzerinden insanın kendisi ve mutlak öz arasındaki ontolojik gerçeklik sürekli yeniden üretilir. Özgünlük bu gerçekliğin yeniden üretilmesinde kendisini gösterir. Benzer alegorilerin ele alındığı eserler arasında bu açıdan karşılaştırmalı çalışmalar yapılmadan birinin diğeri karşısında hırsız veya mukallit konumunda değerlendirilmesi klasik dönemin bu önemli gerçeğini örtbas etmek olur.

Sonuç olarak, Hobsbawm'ın da işaret ettiği gibi Türkçe'nin ve bağlantılı olarak edebiyatın, Arapça ve Farsçadan ve bu dillerin edebiyatlarından apaçık farklarla ayrışmasını millileşme için kaçınılmaz gören ideolojik bir yaklaşımın edebiyat zemininde tartışılması gereken poetik meseleleri uluslaşma zemininde tartışma teşebbüsleri edebiyat eleştirisi namına sorunlu bir sapmaya işaret etmektedir. Dahası kültürel standartlaşma ve diğer uluslardan belirgin farklarla ayrışma isteğinin, sanatı, edebiyatı ve eleştiriyi tahakküm altına aldığı söylenebilir.

3.3.2. Dil ve Edebiyatta İptidaileşme Tehlikesi

Bu ayrışma, diğer yandan, Batı ile kültürel anlamda bir hesaplaşma içinde olan Türkler için dil ve edebiyatın çoraklaşması gibi potansiyel bir tehlikeyi de beraberinde getirmektedir. Bu potansiyel tehlikeden dolayı ayrışma ve farklılaşmanın nasıl olması gerektiği konusunda kafaların karışık olduğu ve ciddi görüş ayrılıklarının yaşandığı görülmektedir. Birçok örnek arasından biri, Hüseyin Cahit Yalçın'dan; 12 Teşrin-i sâni

²⁷² Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyılarında*, 40

1314 tarihinde *Tarik* gazetesinde yayınladığı “Arap’tan Pek çok İstifade Edeceğimiz Ulûm” başlıklı yazısında öz Türkçe ile yazmanın edebiyatımızı iptidaileştireceğini, Mehmet Emin Yurdakul gibi şairlerin yalın Türkçe ile yazılmış şiirlerine örtük göndermelerde de bulunarak, iğneleyici bir üslûpla dile getirir. Diğer dillerin kelimelerinden arındırılmış bir Türkçe ile elbette kimi şiirler yazılabileceğini ancak bu şiirlerin kaval, kuş, koyun seslerinden öteye geçemeyeceğini ifade eder. İlâveten sırf Türkçe kelimelerden müteşekkil bir Türkçe ile bilim yapılamayacağını da altını çizer.²⁷³

Buna karşılık milli edebiyat taraftarları edebiyatımızdan Arap ve Acem tesirini tamamen atmanın edebiyatta büyük bir boşluğa, hiçliğe yol açacağını hatta edebiyatımızın öleceğini iddia edenlere karşılık söz konusu boşluğu doldurmak için halka yönelmenin yeterli olacağını, edebiyatımızın ihtiyaç duyduğu maddi ve manevi değerlerin Türk halkı arasında yaşadığını ileri sürerler. Böylece halktan beslenen bir edebiyat anlayışının dil, biçim ve içerik olarak halkın beğeni, zevk ve idrak düzeyinde oluşundan hareketle toplumda yaşanan kültürel ikiliğin de ortadan kalkacağını düşünürler.

Dilin sadeleşmesi, halkın idrak düzeyine çekilmesi düşüncesine karşı çıkanlardan biri de Halit Ziya Uşaklıgil’dir. *Servet-i Fünûn* dergisinde 4 Kânun-ı evvel 1324 (1908) tarihli “Servet-i Lehçe” adlı yazısında halk dili ile edebiyat dili arasındaki farklılığa işaret ederek edebiyat dilinin sadeleşmesine itiraz eder. Edebiyat dili, halkın irfan seviyesine yükseltilmez, halkın irfan seviyesi edebiyatı anlayacak, kavrayacak seviyeye yükseltilmelidir, der. Dolayısıyla edebiyatın halkın arkasından gidemeyeceğini, bilakis önünden giderek halkın aydınlanmasına öncülük etmesi gerektiğini savunur.²⁷⁴ Hakkı Behiç edebiyat dili ile avam dili arasında bir uçurum bulunduğunu söyler. Bu uçurumun ortadan kaldırılması gerektiğini savunur. Ancak o Halit Ziya gibi halk dilinin edebiyat dili seviyesine yükseltilmesini savunmaz; edebiyat dilinin, bir köylünün dahi anlayabileceği, hiç olmazsa hissedebileceği bir düzeye çekilmesi gerektiğini savunarak bunu gerçekleştirebilmek için dildeki lüzumsuz kelimeleri ihraç edecek bir kurulun oluşturulması fikrini ortaya atar.²⁷⁵

²⁷³ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 34.

²⁷⁴ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 60.

²⁷⁵ Özdemir, *Divan Edebiyatı Tartışmaları*, 62.

Tanzimat'tan beri Osmanlı Türkçesinin sadeleşmesini savunan aydınlar olmuştur. Ancak Türk sanat ve siyasasının milliyetçiliğin etkisine girdiği İkinci Meşrutiyet öncesi ve sonrasında Türkçe'nin millileşmesi ve standartlaşması yönündeki tartışmaların ve çözüm önerilerinin çoğaldığı görülmektedir. Bu görüşleri; Türk Ocağı Derneği etrafında şekillenen “Tasfiyeciler” ve Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler* dergisi etrafında sistemli bir harekete dönüştürdüğü “Yeni Lisan” olmak üzere iki grup etrafında toplamak mümkündür. İkisi arasında birtakım görüş ayrılıkları olsa da temel prensiplerinin Türklerin konuştuğu dilin, diğer dillerle belirgin biçimde farklılaşması ve halk ile devlet kurumları arasında iletişimi kolaylaştıracak standart bir dilin inşası olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki hareketin başlattığı “milli dil” ve “milli edebiyat” anlayışı, II. Meşrutiyet'ten sonra, Jön Türklerin de siyasi katkılarıyla Türk edebiyatında baskın bir paradigmaya dönüşmüştür. Divan şiiri bu baskın değerler dizisi içinden yeniden değerlendirilmektedir. Modern bir paradigma içinden Divan şiirinin milli olup olmadığının eleştirilmesi doğal olarak anakronik bir tavrı da ortaya çıkarmıştır.

Holbrook'un yukarıdaki itirazları, nesnel eleştiri perspektifinden bakıldığında yönlemsel bir yanlışı ortaya koyması açısından ayrıca önem arz etmektedir. Ne var ki bu dönemde yapılan filoloji çalışmalarının ve edebiyat eleştirilerinin bilimsel insiyaklardan ziyade ideolojik kaygı ve saiklerle yapıldığını belirtmek gerekir. Hobsbawm'ın da belirttiği gibi “dilsel milliyetçiliğin özünde iktidar, statü, politika ve ideoloji sorunları yatar.”²⁷⁶ Tabii olarak, bu dönemdeki dil ve edebiyat eleştirilerini uluslaşmanın yarattığı ideolojik atmosfer içinde değerlendirmek gerekir. Diğer yandan Osmanlı edebiyatının taklit olduğu yönündeki yaygın kanaatin filolojinin ulus merkezli indirgemeci yaklaşımından kaynaklandığı doğrudur. Bu kanaat, 1870-1914 yılları arasında milliyetçiliğin dil ekseninde yoğunlaştığı dönemde ağırlık kazanmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde, dünya çapında mutlak monarşilerden modern ulus devletlere geçilirken Osmanlı politikacı, sanatçı ve aydınlarının bu gelişmelere kayıtsız kalması düşünülemez.

3.3.3. Arkaik Olanın Öne Çıkarılması

Holbrook, bir yandan Osmanlı'nın kalıntıları üzerinde onlarca politik birimin, yani modern ulus-devletin kurulduğunu, bu birimlerin kendilerini ulusal kültürel değerler

²⁷⁶ Hobsbawm, *Milletler ve Milliyetçilik*, 135.

doğrultusunda yeniden tanımladığını belirtirken, diğer yandan Osmanlı kültürünü marjinalleştirdiğinin altını çizer:

“İmparatorluk, ardında bir yığın modern ulus-devlet bıraktı, muhtemelen hiçbir devletin bırakmadığı kadar çok sayıda bağımsız politik birim. Bunların çoğu, yüzyıllar boyunca parçası oldukları imparatorluğa karşı tanımladı kendini. Ve kendilerine birer ulusal tarih kurgularken, bütün bu yeni devletlerin -1923’te kurulan T.C. de dâhil- geçmişlerindeki Osmanlı kültürünü marjinalleştirmeleri sebepsiz değildi.”²⁷⁷

Bu durumun ulusçuluğun genel karakteri olduğunu Gellner şu şekilde açıklamaktadır: “Kabul etmek gerekir ki, ulusçuluk önceden var olan, tarihsel mirasın getirdiği çok sayıdaki kültürün içinden bir seçim yapıyor ve onları çoğunlukla tamamen değiştiriyor olsa bile bu kültürel zenginlikten yararlanır. Ölü diller yeniden canlandırılır, gelenek icat edilir, oldukça hayali, eskiye ait olduğu sanılan birtakım saf özellikler gündeme gelir.”²⁷⁸

Ulus temellerinin atıldığı milli edebiyat döneminde Gellner’in yukarıda işaret ettiği gibi Osmanlı’nın mezkûr döneme taşınan kültürel özellikleri içinden deyim yerindeyse seçme, ayıklama ve yerleştirme çabaları söz konusu olmuştur. Fakat bu konuda da taşların tam olarak yerine oturmadığı göze çarpmaktadır. Mesela, halkın anlayabileceği, Arapça ve Farsça’dan arındırılmış sade bir Türkçe ile yazılan edebî ürünler övülürken, diğer yandan bu anlayışla şiir yazan Mehmet Âkif, hece değil, aruz ile şiir yazdığı ve milliyetçiliği bir ideoloji olarak şiirinin merkezinde konumlandırmadığı için şiiri, Cumhuriyet sonrası milli bünyeye uygun bir şiir anlayışı olarak kabul görmemiştir. Yine Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Halit Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Cahit Yalçın gibi isimler; Batılı his, düşünce ve nazım formlarını şiire tatbik ettikleri hâlde ve Divan şiiri aleyhinde kendi zamanlarında yeni Türk edebiyatının öncü isimleri olarak bilinmelerine rağmen aruz vezni ısrarla kullanmaları, hece veznine itibar etmemeleri ve Arapça, Farsça kelimelerin yoğunlukta olduğu bir dil kullanmaları sebebiyle bu dönemde milli olarak görülmemişlerdir. Cumhuriyet sonrası bu akımın öncü isimlerinden özellikle Tevfik Fikret’in modern Türk şiirinde önemli bir yerde konumlandırılması ise, Ziya Gökalp’in ideolojik doktrinini

²⁷⁷ Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, 12.

²⁷⁸ Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, 138.

belirlediği yeni medeniyetin Batılılaşma yönüne hitap etmesinden ileri gelmektedir. Dahası, Osmanlı medeniyeti içinde öyle ya da böyle, bir şekilde halk arasında o güne kadar yaşaya gelmiş folklorik unsurlar, ulus kavramı etrafında insanları bir arada tutmak için gerekli olan milli bilincin yaratılması noktasında modern Türk şiirinin merkezinde daha görünür kılınmıştır. Bütün bunlardan daha önemli olan yukarıda da ifade edildiği gibi Türkçe'nin sadeleştirilmesi, Arapça ve Farsça unsurlardan arındırılması çalışmaları ulus kimliğinin şekillenmesine katkı sunacak bir kültürel standartlaşma girişimi olarak değerlendirilebilir. Yazılı, standart “milli bir dil ve edebiyatın” yaratılması, o dili ve edebiyatı kullananların da homojenleşmesi ve standartlaşması önermesini içermektedir. Osmanlı'nın modernleşme sürecinde, özellikle Tanzimat sonrası, Türkçe'nin standartlaşması bağlamında sözlük, gramer ve imla vs. çalışmalar, on dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başlarında milliyetçiliğin diğer ideolojiler arasından sıyrılarak baskın bir konuma gelmesiyle beraber, özellikle milliyetçi ideolojiyi benimseyen aydınlar ve sanatçılar nezdinde, yukarıda zikredilen nedenlerden ötürü, milli bir mesele hâline gelmişti. Böylece Arapça ve Farsça'dan arındırılmış, rekabet hâlinde olduğu bu dillerle belirgin farklarla ayrılan ve milli ruhu yansıtan milli bir dilin inşası ve bu dille üretilen edebî ürünlerin siyasal yönelimlerle paralel bir biçimde kanonun merkezine yerleşmesi söz konusu olmuştur.

Ayrıca, Cumhuriyetin kurulmasından sonra Türkçe'nin arındırılması ve “halk şiiri ve kültürü penceresinden arkaik döneme uzanan anlayış”²⁷⁹ Gellner'in işaret ettiği ölü dillerin ve kültürlerin canlandırılması bağlamında güzel bir örnek olarak burada zikredilebilmekle beraber, Batı karşısında ayakta kalmak ve Türkçeyi iptidailikten kurtarma amacının bir tezahürü olarak da yorumlanabilir. Bu dönemde yapılan dil mühendisliğinin arkasında yatan sosyo-psikolojik nedenleri Geoffrey Lewis şu şekilde açıklar: “Moralleri yükseltmek, halkın kendisini büyük bir geçmişe ve büyük bir yazgıya sahip bir ulus olarak görmesini sağlamak acil ihtiyaç hâline gelmişti. Bu ulus bir gün

²⁷⁹ Haluk Öner, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiir Poetikalarının Toplumsallık Boyutu”, *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı 28-30 Nisan 2016*, 1, (Ankara: Hermes Ofset Ltd. Şti., 2016), 348.

Batı'nın medeni ulusları arasındaki yerini alacaktı. Türkler Avrupa karşısında aşağılık hissine kapılmamalıydı.”²⁸⁰

Bu tartışmalar, aslında modern dünyanın bölünmüş gerçekliğinin dile yansımaları neticesinde alevlenmiştir. Osmanlı Türkçesinin imparatorluk çatısı altında bir araya gelen birçok farklı kültürün ve dilin, bir üst dili olduğunu belirtmiştik. Modern dünya bu bütünleştirici üst dili parçalara ayırırken, alt bir politik birim olan ulus devlet altında kolektif bir ulusal özne etrafında yeniden bütünleştirici, birleştirici bir dilin eksikliği veya ihtiyacını da açığa çıkarmış oldu. Ne var ki bu dönemde bu ihtiyacı giderecek ve herkesin üzerinde uzlaşmaya vardığı bir çözüm önerisinin henüz olmadığı görülmektedir. Edward Mendelson bir makalesinde, “Batı’daki her büyük ulusal kültür, kendisinin ayrı bir varlık oluşunun farkına vardıkça, üzerinde ulusun tüm toplumsal ve dilsel birikimine kulak verecek, ülkesinin bütün edebî üsluplarını ve uzlaşmalarını kullanacak bir yazar üretmiştir.”²⁸¹ demektedir. Bu dönemde ve daha sonraki dönemler için, ulusal Türk kültürünün, diğer kültürlerden müstesna farkındalığının içinde ulusun tüm edebî enerjisini kendisinde toplamayı başaran bir yazar ürettiğini rahatlıkla söylemek pek mümkün görünmemektedir. Bu muhakeme özetlenecek olursa, ulus bilincinin yerleşmesi için kültürel standartlaşma zorunlu olduğundan dil ve edebiyat alanındaki standartlaşma girişimlerinin ve Divan şiiri eleştirilerinin, uluslaşma sürecinin zorunlu neticeleri bağlamında cereyan ettiği görülmektedir.

Hobsbawm, devletlerin, doğal olarak, gelenekler icat etmek suretiyle millette aidiyet ve bağlılık duygusu yaratmak, halk ile iletişim kurmak, onları ülkeye ve bayrağa bağlamak için gün geçtikçe güçlenen aygıtlardan yararlandığını belirtir.²⁸² İkinci Meşrutiyetin ilanı, Balkan savaşları ve nihayetinde Birinci Dünya savaşının patlak vermesi neticesinde devleti yöneten politikacılar, bürokratlar ve onların etrafında kümelenen sanatçı-bürokratlar, Hobsbawm’ın bahsettiği aygıtlardan biri olan edebiyattan yararlanma yoluna gitmişlerdir. İcat edilmeye çalışılan gelenek içerisinde Divan şiirinin yerinin olmadığı bunun yerine, kültürel ve tarihsel zincir içinde oluşabilecek muhtemel kayıp halkayı

²⁸⁰ Geoffrey Lewis, *Trajik Başarı Türk Dil Reformu*, çev. Mehmet Fatih Uslu, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007), 55.

²⁸¹ Moretti, *Modern Epik*, 5.

²⁸² Hobsbawm, *Milletler ve Milliyetçilik*, 115.

tamamlamak için, Halk şiirinin, kültürel geleneği birbirine bağlamak üzere ikame edildiği görülmektedir. Edebiyatın, toplumsal fayda sağlamak ve kamuoyu yaratmak için işlevlerinin yeniden tanımlandığı Tanzimat'tan, yirminci yüzyılın ilk çeyreğine gelinen noktada, milli kimliğin ve bilincin oluşmasına katkı sağlamak gibi yeni bir fonksiyon ile tekrar tanımlandığını söyleyebiliriz.

3.4. Faustik Bir Meydan Okuma: Modern Türk Edebiyatının Ötekisi Divan Şiiri

Goethe *Faust* adlı eserinde kendini dönüştürebilmek için şeytanla anlaşma yapan Faust karakterinin içinde yaşadığı bütün değerlerle savaşmasını konu alır. Bu yönüyle *Faust* modern dünya sisteminin doğum ve gelişim sürecinin trajedisini ortaya koymaktadır. Marshall Berman'a göre, Faust örneğinde olduğu gibi, modern insan ancak içinde yaşadığı bütün fiziksel, toplumsal, ahlâki dünyayı bütünüyle dönüştürmedikçe kendi dönüşümünü gerçekleştiremeyecektir.²⁸³ Modern insan ve modern dünyaya yetişmeye çalışan “geri kalmış” toplumlarda avangart kültürün taşıyıcıları olan aydınlar, Faust'un içinden kopup geldiği eski dünya ile savaşması gibi²⁸⁴ faustik bir meydan okuma ile din ve sanat başta olmak üzere geleneksel kültüre karşı cephe almışlardır. Çünkü yeninin kati bir biçimde yerleşmesi için eskinin ötelenmesi gerekmektedir.

Diğer yandan, düşüncede, içinden geldikleri geleneksel kültür dünyasından kopan aydınlanmacı sanatçılar ruhsal ve manevi açıdan geleneksel dünyadan hâlâ kopamamış olmanın yarattığı çelişkileri yansıtmaktan kendilerini kurtaramamışlardır. Ne var ki modern dünyada var olabilmek için o ana kadar yaratılmış her şeyin yıkımına razı olmadıkları sürece modernleşmenin gerçekleşmeyeceğine dair sarsılmaz bir inanç vardı, ki modern dünyayı tasavvur edenlerin, üçüncü dünya ülkelerinin az gelişmiş toplumlarından beklediği şeydi bu. Başka bir ifadeyle onlara dayattığı bir tasavvurdu. Batı-dışı toplumlarda modern ve modern dışı gibi olgular bu algı üzerinden şekillenmekteydi. Bu oryantalist tasavvurun ortaya koyduğu öteki imgesine karşıt olarak, modern bir kimliğin merkezde olduğu bir “şimdi” ve “gelecek” tahayyül edilebilirdi ancak.

²⁸³ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 64.

²⁸⁴ Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, 89.

Bir disiplin olarak oryantalizm, en temel anlamda Batılı değerler üzerine varlık gösteren özneyi, evrensel bir norm hâline getirmek suretiyle Batı dışı toplumları ve çoğunlukla bilindiği şekliyle Doğulu toplumları bu öznenin karşısında olumsuz değerler içeren birtakım özellikler etrafında yeniden tanımlamaktır. Edward Said, 1978 yılında *Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu* adlı eserini yayımlamadan önce oryantalizmin akademik tecessüs neticesinde ortaya çıktığına ve objektif bilimsel ölçütler doğrultusunda Doğu hakkında yapılan araştırmaların adı olduğuna dair yaygın bir kanaat hâkimdi.²⁸⁵ Nitekim Doğulu toplumlar hakkında araştırma yapanlara “oryantalist” ve bu toplumlar hakkında yapılan araştırmalar hangi disiplinden olursa olsun, “oryantalizm” başlığı altında sınıflandırılırdı.

Edward Said, insanların dikkatini oryantalizmin farklı ve egzotik kültürlere duyulan akademik merak kisvesinin altında yatan Batı'nın Doğu'yu sömürgeleştirme iştahına yönelmeyi başarması bakımından, bugün oryantalizm denilince ilk akla gelen isim olmuştur. Anılan çalışması, Batı'nın o güne kadar Doğu hakkındaki bütün tanımlamalarının kuşkulu ve şaibeli hâle gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Batı'nın Şarkı, şarklı bir öteki imgesinde yeniden nasıl inşa ettiği konusunda yaptığı çözümler çalışmalarımızın bu bölümünün fikrî zeminini oluşturmaktadır. Bu çözümlerden hareketle modern Türk edebiyatında Divan edebiyatının ötekileştirilmesi ve yetkin öznenin, ki burada yetkin özne modern Türk edebiyatıdır, karşısında edilgen ve olumsuz karşıt bir imge olarak nasıl konumlandırıldığı ele alınmıştır.

Batılı olmayan bütün toplumlar kültürel mevcudiyetlerini, tarihsel arka planıyla beraber, bu evrensel norma göre yeniden değerlendirme, üretme ve adlandırma faaliyetine girişmişlerdir. Avrupa'nın kendisini makbul bir evrensel değer olarak kodlayabilmesi için karşıt bir özneye ihtiyacı olmuştur. Bu karşıt, daha yaygın ifadesiyle öteki özne, genellikle Doğu olmuştur. Said'e göre Şark Avrupa'nın yalnızca komşusu değil, en kadim, en kapsamlı, en mümbit sömürgesi, Avrupalının kültürel rakibi ve en çok dile pelesenk olan öteki imgelerinden biridir. Şark, karşıt bir imge olarak, Batı kimliğinin ve düşüncesinin tanımlanmasına hizmet eder.²⁸⁶ Burada altı çizilmesi gereken ifade, öteki

²⁸⁵ Yücel Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, (İstanbul: Küre Yayınları, 2004), 4.

²⁸⁶ Edward W. Said, *Şarkiyatçılık; Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Yıldırım, (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 11.

ingesinin karşıt bir kimlik olarak yeni bir kimliğin, ki Said'e göre bu Avrupa veya Batı'dır, tanımlanmasında olumsuz değerler içeren bir nosyon olarak konumlandırılmasıdır.

İleriki sayfalarda benzer yaklaşım tarzının modern Türk edebiyatının tanımlanmasında, Batı'nın birtakım ikili karşıtlıklar üzerine kurduğu modern dünya tasavvurunu benimseyen aydınlanmacı sanatçılar ve düşünürler tarafından, Divan şiirine karşı sergilendiğine değinilecektir. Doğulu toplumlar, az gelişmişlik duygusunun verdiği utanç ve telaşla Batının değerler dizisini kendi kültürel evrenlerinde temellük ve temerküz ederken Batılı kültürel kimlikle uyuşmayan kültürel zenginliklerini, birikimlerini ötekileştirmekten ve onlara savaş açmaktan çekinmemişlerdir. Bu yönüyle self-oryantalist bir tutum sergiledikleri söylenebilir. Frantz Fanon, bu tutumu "ırkını beyazlaştırmayı düşleyen Kara adam"²⁸⁷ ifadesiyle hüznü, şiirsel bir imgeye aktarır.

Oryantalizm ve self-oryantalizm arasındaki ilişki bu noktada kendini açığa vurmaktadır. Batılı araştırmacılar, Doğu'yu veya Doğuluyu Avrupa merkezli modernleşme değerleri üzerinden yeniden kurgularken oryantalist bir tutum sergilemişlerdir. Modernleşme değerlerini içselleştiren ve onun taşıyıcısı konumunda olan, Cemil Meriç'in deyimiyle "müstağrib" entellektüeller, geleneksel yapılarını meydana getiren siyasi, tarihî ve kültürel değerlerini yeniden kurgularken oryantalizmin kavramsal genişliğine katkıda bulunmuşlardır. Oryantalistler, Avrupa dışı toplumlara modernleşmeyi dışardan dayatırken, bu değerlerin taşıyıcısı konumundaki entelijansiya oryantalist gözlüklerle kendi değerlerini okuma, yorumlama ve nihayet ötekileştirme çabası içinde olmuştur. Böylelikle modernleşme sürecinde oryantalizm, içselleştirilmek suretiyle, self oryantalizme dönüşerek hem kavram alanını hem de etkinlik sahasını genişletir. O vakit bir tanımını yapmak gerekirse self-oryantalizm, "batılı değerler sistemi içinde, Batıya göre "kendi"ni açıklayarak/temsil ederek kendi kültürünün temsilini çarpıtmaktır."²⁸⁸ diyebiliriz. Self oryantalizm, yukarıda bahsedilen Batının hegamonik söyleminin toplumsal düzeyde yaygınlaşması ve baskın bir yetkeye dönüşmesine aracılık eder.

²⁸⁷ Frantz Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maske*, çev. Cahit Koytak, (İstanbul: Encore Yayınları, 2016), 25.

²⁸⁸ Bünyamin Bezici ve Yusuf Çiftci, "Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme," *Akademik İncelemeler Dergisi*. 7/1, (2012): 143.

Batının bu hegamonik söylemi, Osmanlı'nın son yüzyılında yalnızca aydınlarımızı ciddi biçimde etkilemiş olsa da yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden sonra bir devlet politikasına dönüşmüştür. Bu noktada Divan şiiri eleştirilerinin arkasındaki kültürel iktidar ilişkisine değinmek gerekir. Batılı modern kimlik ile Şarklı öteki kimlik arasında karmaşık bir iktidar mücadelesi söz konusudur. Edebiyat sahasında Şarklı kimliğin bir ürünü olan Divan şiiri, bütün kültürel, tarihî, siyasi, içtimai ve filolojik arka planıyla, Garplılaştan modern öznenin merkezileştirmeye çalıştığı modern Türk şiiri arasında cereyan eden bir iktidar ilişkisidir. Bu bakımdan eleştirilerin arkasında, Batılının, Şark için biçtiği basmakalıp yargıların izlerine rastlamak güç değildir.

Cumhuriyet dönemine kadar Divan şiiri üzerindeki bu baskın söylemin siyasal iktidar (burada kastedilen Saray) tarafından desteklendiğini söylemek hayli güçtür. Aksine muhaliflerin siyasal iktidarı zayıflatmak için bu söylemi kullandığı görülmektedir. Bu dönemde siyasal iktidar için mücadele veren ikili bir yapı vardı. Bir yanda hâkimiyetini ve iktidar sahasını korumaya çalışan padişah, diğer yandan padişahın iktidarına ortak olmaya ve anayasal parlamenter düzeni tesis etmeye çalışan bürokrat, aydın ve paşalar vardı. Bu güç mücadelesinde Divan şiiri üzerindeki baskın söylem padişah aleyhinde araçsallaştırılmıştır. Ancak bu iktidar mücadelesinin II. Meşrutiyet'ten sonra Saray aleyhine sonuçlanmasıyla beraber Cumhuriyet döneminde modern Türk edebiyatı taraftarlarının Divan şiirini ötekileştirici söyleminin, dikkate değer biçimde anlaşılması gereken tarafı içtimai, iktisadi ve siyasal kurumlarla kurduğu yakın ilişkidir.

Milli Eğitim kurumlarında, üniversitelerde, dil ve edebiyat kurultaylarında, edebiyat tarihlerinde, çeşitli akademik kitaplarda, edebiyat dergilerinde, kongrelerde Divan şiirinin öteki bir imge olarak basmakalıp yargılar içinde dolaşıma sokulduğu görülmektedir. Hatta bu edebiyatın yasaklanmasını ve Türk edebiyatının Tanzimat ile başlatılmasını teklif eden görüşler olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1930 yılında toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri kongresinde Divan edebiyatının lise programlarından çıkarılması ve edebiyat tarihi yazımının Tanzimat ile başlatılması²⁸⁹ teklifini çarpıcı bir örnek olması açısından burada kaydetmek gerekir. Edebiyat çevrelerinde modern Türk

²⁸⁹ Orhan Okay, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, (2012): 15

edebiyatı üzerine söylenen her sözde, yazılan her yazıda karşıt bir öteki imge olarak Divan şiiri, modern Türk edebiyatının tanımlanmasında yardımcı bir öge olarak yer almıştır. Dolayısıyla Türk edebiyatının Divan şiirine dair bilgi dizgesi öteki kimliğini yaratmaktadır. Böylelikle Divan şiiri ve onun sınırlı savunucuları üzerinde kültürel bir hegemonya kuruldu. Türk toplumunun hızla Batılılaştırılmaya çalışıldığı o dönemlerde bir nevi zoraki gönüllülük esasına dayalı olarak bu kültürel hegemonya bütün devlet kurumlarında ve sivil toplum kuruluşlarında muhkem kılındı.

Bu hegemonya kuşkusuz Batı'nın modernlik tanımına dayanmaktaydı ve bu tanım içinde modern dışı kalan Divan edebiyatı ile beraber klasik Türk müziği, klasik İslam sanatları, gibi kültürel unsurlar hep birlikte öteki kimliğinin içeriğini doldurmaktaydı. Batılılaşma yolunda önemli devrimler gerçekleştiren yeni Cumhuriyet'te bu kültürel hegemonyanın bütün tezahürleri bu karşıt kimlik üzerinden şekillenmekteydi. Modern Türk edebiyatı göreceli üstünlüğünü asla kaybetmeksizin, karşıt bir kimlik olarak Divan edebiyatı ile kurduğu ilişkiler dizisi içinde esnek bir konuma sahipti. Bu esnek konum her şeyden önce gücünü isimlendirme ve tanımlamadan alır. Modern ve yeni olanın karşısında “skolastik edebiyat”²⁹⁰, “medrese edebiyatı”²⁹¹, “saray edebiyatı”²⁹², “ümme edebiyatı”²⁹³, “câize

²⁹⁰ Bkz. Ömer Seyfeddin, “Bugünkü Şairlerimiz-1”, İfham (Edebî ilâve), nr.4, 15 Eylül 1335 (1919), Ömer Seyfeddin, “Bugünkü Şairlerimiz-3”, İfham (Edebî ilâve), nr.7, 6 Teşrin-i evvel 1335 (1919), Ali Canib, “Divan Edebiyatının Bir Cephesi”, Hayat, S.6, 6 Kânûn-ı sâni 1927, Ömer Seyfeddin, “Skolastik Şairler”, İfham, nr.4, 15 Eylül 1335 (1919), Orhan Rıza, “Edebiyatta Millî Rûh”, Millî Mecmûa, nr.7, 24 Kânûn-ı sâni 1340 (1924), Ali Canib, “Divan Edebiyatının Bir Cephesi”, Hayat, S.6, 6 Kânun-ı sâni 1927,

²⁹¹ Bkz. Fuad Köprülü, “Hayat ve Edebiyat”, Tevhîd-i Efkâr, 18 Mart 1922, Köprülüzâde Mehmed Fuad, “Edebiyatta Marazîlik”, Bugünkü Edebiyat”, İst.1924, Ali Canib, “Fitnat Hanım”, Hayat, S.92, 30 Ağustos 1928, Ali Canib, “Saz Şiiri”, Muallimler Mecmuası”, nr.40, Mayıs 1926, Ruşen Eşref, “Edib ve Mütefekkirlerimizi Ziyaret – Köprülüzâde Mehmed Fuad Bey -2”, Vakıf, nr.140, 10 Mart 1334 (1918), Ömer Seyfeddin, “Bugünkü Şairlerimiz”, İfham (Edebî İlâve), nr.4, 15 Eylül 1335 (1919), Ömer Seyfeddin, “Bugünkü Şairlerimiz – 3”, İfham (Edebî İlâve), nr.7, 6 Teşrin-i evvel 1335 (1919), Yusuf Ziya, “İbdâî Edebiyat”, Servet-i Fünûn, nr.1368, 22 Teşrin-i sâni 1333 (1917), s.251-254, Fuad Köprülü, “Hayat ve Edebiyat”, Tevhîd-i Efkâr, 18 Mart 1922, Köprülüzâde Mehmed Fuad, “Edebiyatta Marazîlik”, Bugünkü Edebiyat”, İst.1924, s.30 – 39, Ali Canib, “Divan Edebiyatının Bir Cephesi”, Hayat, S.6, 6 Kânun-ı sâni 1927, s.3, Ruşen Eşref, “Divan Bahçelerinde”, Türk Yurdu, C.2, nr.8, Mayıs 1341 (1925), s.116,

²⁹² Bkz. Ahmed Hikmet, “Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Mütâlaalar”, Türk Yurdu, C.1, S.12, 1327 (1911), s.350, Köprülüzâde Mehmed Fuad, “Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl”, Bilgi Mecmûası, Yıl.1,C.1, Teşrin-i sâni 1329 (1913), Ömer Seyfeddin, “Türkçe'ye Karşı Enderunca”, Türk Sözü, S.4, 1 Mayıs 1330 (1914), s.25-27, Hikmet Arif, “Edebiyat”, Yeni Nesil, S.9, 23 Haziran 1337 (1921),

²⁹³ Bkz. Ziya Gökalp, “Tevfik Fikret ve Rönesans”, Muallim, nr.14, 1 Eylül 1333 (1917), Yusuf Ziya, “İbdâî Edebiyat”, Servet-i Fünûn, nr. 1368, 22 Teşrin-i sâni 1333 (1917), Rûşen Eşref, “Edib ve Mütefekkirlerimizi ziyaret, Ziya Gökalp Bey, Vakıf, nr.69, 29 Kânûn-ı evvel 1333 (1917), Köprülüzâde Mehmed Fuad, Bugünkü Edebiyat, İstanbul 1924,

edebiyatı”²⁹⁴, “zümre veya aristokrat edebiyatı”²⁹⁵ gibi isimlendirmeler, ki dikkat edilirse bunların tamamı modern paradigma içinde olumsuz çağrışımlar barındırır ve modernitenin reddettiği bir dünyandan çıkıp gelen imgelerdir ve her zaman Türk edebiyatının modern kimliğine üstünlük kazandırmıştır. Birer göstergeye dönüşen bu imgeler bize Divan edebiyatının aslında ne olduğunu göstermez. O hâlde gösterilen Divan edebiyatı değildir. Bu olumsuz imgeler üzerinden başka değerler kümesi ile zihnimiz temas kurar: Batı rönesansı, dine karşı mücadele, seküler ve çağdaş eğitim kurumları, anayasal parlamenter sistem, ulusal değerler. Böylece İsmet Emre’nin ifadesiyle “kuvvetini kendi medeniyet havzasının argümanlarından, ülkesinin değerlerinden, yerli öğelerinden; kendi dininden, ahlâkından, yaşam tarzından ilham alan değil; bütün bu değerleri, maruz kaldığı kültürün bir motifi, bir aksesuarı, bir dolgu malzemesi olarak kullanan bir edebiyat”²⁹⁶ın temerküz edilmesinin önü açılmış oluyordu.

Türk edebiyatının modern kimliğinin şemsiyesi altında Divan şiirinin imgesel düzlemde tahlil edilmesi, egemen modern/Batı bilincine yaslanmaktaydı. Bu bilincin karşı konulmaz iktidarında Divan şiirinin ne olduğuna dair genel düşünce ve yargılar ışığında Divan edebiyatı, geride kalan ve bir daha asla dönülmemesi gereken karanlık bir dünyada yeniden inşa edildi. Böylece Divan şiiri hakkındaki bütün bilgiler o karanlık dünyadan modern dünyaya taşınmış oldu. Hâliyle bize Divan şiiri hakkında ne veriliyorsa, Divan şiiri bu bilgiler doğrultusunda öylece var olabiliyordu. Modern Türk edebiyatını tasavvur edenler Divan şiiri üzerinde böylelikle sarsılmaz bir yetkeye de sahip oluyorlardı. Bu

²⁹⁴ Bkz. Halid Fahri, “Edebiyat Musâhabeleri”, Yeni Mecmûa, S.22, 6 Kânûn-ı evvel 1917, Halid Fahri, “Yine Vezin Mes’alesi”, Yeni Mecmûa, S.59, 29 Ağustos 1918, İbrahim Aşkî, Fuzûlî Hakkında Bir İki Söz, Dersaadet – Ali Şükrü Matbaası, 1338(1922),

²⁹⁵ Bkz. Eflatun Cem Güney, “Yeni Duyuş, Yeni Görüş”, *Taşpınar Dergisi*, Mart 1933, N:6; Cevat İdil, “Dil İnkılâbımız”, *Akpınar Dergisi*, Ocak 1936, N: 18; Kadri Gürün, “İnkılâp Edebiyatı Var mı?”, *Gündüz Dergisi*, Şubat 1937, N: 11; Yaşar Nâbi Nayır, “Cumhuriyetin Onbeş Yılında Edebiyatımız”, *Varlık Dergisi*, Kasım 1938, N: 128; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı”, *Kadro Dergisi*, Ekim 1932, N: 10; Orhan Rahmi, “İnkılâp ve Edebiyat”, *Kültür Dergisi*, Ekim 1935, N: 25; Vasfi Mahir Kocatürk, “Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı”, *Varlık Dergisi*, Ocak 1936, N: 61; Fahri Miyah, “Milli Edebiyatın Tarifi Üzerinde Bir Çalışma”, *Aramak Dergisi*, Kasım 1940, N: 8; C. Ataç, “Eski Sazların Telinden”, *Altan Dergisi*, Ocak 1936, C: 1, N: 12,

²⁹⁶ İsmet Emre, “Klâsik ile Modern Arasında Türk Edebiyatı”, *I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildireler Kitabı*, ed. Sema Noyan ve Enver Kapağan (Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 2017), 49.

yetkeyi eline geçirdikten sonra artık onun adına dilediği gibi konuşabilir, onu kendi değer yargılarının edilgen bir nesnesine dönüştürebilirdi.

Böylelikle Modern Türk edebiyatı ile Divan edebiyatı arasında birinin etken diğerinin edilgen olduğu bir ilişki belirmiş oldu. Bu ilişkiyi kesin hatlarla belirgin kılmak için birçok terim kullanılmıştır. Buna göre Divan edebiyatı “gerçeklikten ve akıldan uzaktır”, “halktan kopuktur”, “toplumsal meselelere duyarsızdır”, “milli değildir”, “elittir”, “taklittir”. Fatih Altuğ bu ilişkinin köklerini, haklı olarak, Namık Kemal’e kadar götürerek, “taklit”, “melezlik”, “gayri sahilik” gibi vasıfların eski (Divan) edebiyat göstereni altında biriktirildiği, böylece, modern edebiyatın tesis edilebilmesi için geçmiş edebiyatın bir zelilleştirme nesnesine dönüştürüldüğü gerçeğine temas eder.²⁹⁷ Şüpheye yer bırakmayacak kesinlikte Divan edebiyatı için dile getirilen yukarıdaki vasıflar, rasyonel aklın zamansal ve mekânsal ayrılığını tehdit eder. Bu aklın idrak sınırları, akla hayale gelmeyen kadim zamanlarla, gayri insanî güzelliklerle, sınırsız mesafelerle yüz yüze gelir. Buna karşın modern Türk edebiyatı akla dayanır, halkın kültürel zenginliklerinden beslenen milli bir edebiyattır, çağdaş dünyanın beklentilerini yansıtır. Bu iki edebiyat anlayışının kesiştiği noktada bu karşıtlıklar modern edebiyatın lehine sürekli tekrarlanır. Divan edebiyatı artık modernleşmeci aydınların kaleminde yargılanan, gözetim altında tutulan ve araştırılıp tasvir edilen bir “şey” niteliğinde ele alınır.

Burada mühim olan taraf Divan edebiyatının egemen edebiyat çevrelerinde bu yönleriyle sınırlanması ve temsil edilmesidir. “Osmanlı poetikasıyla ilgili çalışmalar çok marjinal kaldı. Bu yönde çalışmaların egemen edebî kurumlara hiç girmediğini söyleyemeyiz; girmiştir, ama ancak bir ulusal edebiyat kurgulama işini oryantalistliğin bazı kültürel olguları hiç görmeyen bakış açısına teslim etmek pahasına girmiştir.”²⁹⁸ Bu temsil edilme biçimi modern Türk edebiyatının Tanzimat’tan itibaren Cumhuriyet’e uzanan süreçte geçirdiği farklı evrelerin yörüngesinde kimi değişimlere uğrasa da Divan edebiyatına dair düşünceye sınırlar dayattığından ana omurgasını daima korumuştur. “Kendini merkeze koyan bir düşünme tarzı kendisi dışındaki her şeyi merkezin tahakkümü altındaki çevreye

²⁹⁷ Fatih Altuğ, “Namık Kemâl’in ‘Divan Edebiyatı’ Temsilinde Haysiyet ve Zillet”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları II, Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar I, 24 Nisan 2006, Bildiriler*, haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, (İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2007), 150

²⁹⁸ Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, 13

indirgemıştır.”²⁹⁹ Divan edebiyatının modernitenin sınırlarına olan uzaklığı arttıkça daha abartılı hâle gelen sunum ve temsil biçimlerinin bile kabul edilme olasılığı artıyordu. Ayrıntıların göreceli olarak değişkenlik gösterdiği ancak ana hatların asla değişmediği, modern değerler dizgesinin ürünü olan bir Divan edebiyatı “portresi” belirginlik kazanıyordu.

İmgelemi güçlü Ahmet Haşim, Yahya Kemal gibi gelenekli şiiir taraftarlarının bile Divan edebiyatı hakkında söyleyebileceklerini sınırlamıştı. Çünkü yukarıda bahsedilen modernlik tasavvuru modern edebiyat ile Divan edebiyatı (öteki, modern dışı) arasındaki farkı her geçen gün keskinleştiriyordu. Divan edebiyatı, genel anlamda edebiyatı temsil etmekten öte modern öncesinde kalan skolastik düşüncenin imgesine dönüştü. Kaldı ki Cumhuriyet döneminde skolastik düşüncenin ürünü kabul edilen bu edebiyat anlayışıyla ürün vermek şöyle dursun tarihsel bir bilgi olarak dahi okullarda okutulmaması yönünde ciddi kanaatler hâkim olmuştu. Kahraman’a göre Tanzimat ile başlayan Batı aydınlanması etkisindeki düşünce dünyamız Cumhuriyet ile beraber analitik felsefenin döngüsünde, oryantalizmin de etkisiyle, klasik şiiirimizi tarihin dışına itmiş, görünmez kılmıştır.³⁰⁰

3.4.1. Bir Öteki Olarak Divan Şiiirinin İmgelem Coğrafyası

Bu tasavvur biçimi böyle görünen iki edebiyat sahası yarattı ve gün geçtikçe modern edebiyattan yana oldu. Modern edebiyatın dinamik yapısı böylelikle Divan edebiyatının akıl dışı dünyası ile mücadele ederek onu anlamlandırabilir veya çoğu kez olduğu gibi anlamsızlaştırabilirdi. Bu durum kuşkusuz modern edebiyat anlayışını yüceltmeye ve Divan edebiyatını zelilleştirmeye hizmet etmiştir. Hatta Divan edebiyatının kendi özgül varlığı, iktidar arayışında olan Batı modernleşmesinden devşirme bir “ben” in bu edebiyata dayattığı kategorik biçimler, tasvirler ve kalıplar içinde eriyip gidiyordu. Böylece bu “ben” fütursuzca Divan edebiyatı hakkında konuşma imkânını yakalamış oluyordu.

²⁹⁹ Ulukütük, “Batı Felsefesi ve “Taşrası”, 31

³⁰⁰ Kemal Kahramanoğlu, “Kıta Avrupası Felsefesi ve Klâsik Şiiirimiz”, içinde *I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ed. Sema Noyan ve Enver Kapağan. (Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 2017), 84.

Örneğin, “mazmunculuk”, Divan şiirine reva görülen alçaltıcı bir ad olmasının yanı sıra kesinlik bildirmesi bakımından onu bir yere yerleştirmektedir. Edebiyat sahasında atfedilen önemiyle ki “mazmun-cu-luk” ifadesinin olumsuz değerler içerdiği aşikârdır, artık modern paradigmanın kendisine uygun gördüğü alçaltıcı köşesinde usulca durabilecektir. Bu şekilde görünür kılınan imgeler üzerinden sınırlanamayacak kadar hacimli bir bütünlüğü olan Divan edebiyatının bütünü indirgemeci bir yaklaşımla kavranır kılmak mümkün oluyordu. Bunun gibi imgeler üzerinden söylemsel düzlemde belirsizliğe düşmeden ötekinin/Divan edebiyatının anlaşılması sağlanmış oluyordu. Bu imkân Divan edebiyatına yönelen her kim olursa ona biçilen imgelemin bilgi ağlarından ve çağrışımlarından geçmenin zorunluluğunu salık verir. Okuru, genellemeci savlarla örülü imgelerin, sözde, Divan edebiyatının kendisi olduğunu düşünmeye zorlayan bir süreçtir bu.

Divan edebiyatının ötekilik kimliğini kazanması üç çeyrek asırlık bir sürecin sonucunda olmuştur. Öteki kimliğinin imgesel coğrafyasını ilk oluşturanlardan biri Namık Kemal'dir. O ve çağdaşı yazarların bu imgesel coğrafyayı oluştururken yapmaya çalıştıkları şey Divan edebiyatının insan-insan, insan-nesne ve insan-mutlak varlık gibi temeller üzerine kurulu karmaşık ve çok katmanlı ilişkilerini bir nevi insani boyutsuzluğa indirgemektir.

Böylelikle imgesel coğrafya, Divan edebiyatını ve yaslandığı değerler dizgesini tartışmaya açan ve aynı zamanda temsiliyet niteliğine sahip olan bir söylem evreninin yaratılması için meşru zemin hazırlar. Fırat Mollaer'in aktardığına göre, “Martin Heidegger'in felsefesinde temsil, nesnenin özel bir şekilde inşasını anlatır”³⁰¹ Bu söylem

³⁰¹ Fırat Mollaer, *Kimlik, Tanınma Mücadelesi ve Şarkiyatçılık*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 145.

evreninde birer olguya dönüşen “gayr-i insanî”³⁰², “taklit”³⁰³, “mazmuncu”³⁰⁴, “sun’î”³⁰⁵, “monoton”³⁰⁶, “mahbûpçu”³⁰⁷, “meyci”³⁰⁸ gibi savlama ve temsiller, Divan edebiyatı adının her zikredildiği, her kaleme alındığı yerde söylemin akla dayattığı kesin bir belirleme olarak kalır ve Heidegger’in temsil tanımına uygun olarak Divan edebiyatını bir nesne gibi inşa eder. Ne zaman Divan edebiyatından söz edilse veya hakkında yazılsa, söylem çerçevesini oluşturan sözcük dağarcığı daima aynı temsil edici portreyi işaret eder. “Akıl dışı”, “hakikatten uzak”, “insandan uzak” “taklit”, “sun’î”, “gayr-ı millî” vb. ifadeler şimdiki zaman ve uzama ait olmayanı imler. Başka bir ifadeyle kemikleşmiş, üretkenliği ortadan kalkmış inorganiktir. Dolayısıyla mevcut koşullarda kendisini

³⁰² Bkz. Zahir Sıtkı Güvemli, “Nedim’in Sanatı Hakkında”, *Yeni Birlik Dergisi*, Mart 1939, N: 5; Niyazi Acun, “Nurullah Ataç Diyor ki”, *Resimli Ay Dergisi*, Nisan 1930, N: 4; Nurullah Ataç, “Bir Mektup”, *İnsan Dergisi*, Haziran 1939, N: 3; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı”, *Kadro Dergisi*, Ekim 1932, N: 10; Namdar Rahmi Karatay, “Halk Sanatı ve Edebiyatına Dair Düşünceler”, *Konya Dergisi*, Haziran 1936, N: 1; Hasan Ali Yücel, *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, (İstanbul: Türkiye Matbaası, 1932)

³⁰³ Bkz. Fahri Miyah, “Millî Edebiyatın Tarifi Üzerinde Bir Çalışma”, *Aramak Dergisi*, Kasım 1940, N: 18; N. Safa Coşkun, *Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?*, (İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1938); Agah Sırrı Levent, *Eserler ve Şahsiyetler*, (İstanbul: Burhanettin Matbaası, 1940), Orhan Şaik Gökyay, “Kahramanlık Edebiyatı”, *Uludağ Dergisi*, Haziran 1937, N: 14; M. Uluğ Turanlıoğlu, “Nedim’in Özgünlükleri”, *6 Ok Dergisi*, Kasım 1935, N: 25; Kadri Gürün, “İnkılâp Edebiyatı Var mı?”, *Gündüz Dergisi*, Şubat 1937, N: 11; Muammer Lütfi Bahşı, “Ulusal Edebiyata Doğru”, *Çağlayan Dergisi*, Aralık 1935, N: 1

³⁰⁴ Bkz. Orhan Şaik Gökyay, “Kahramanlık Edebiyatı”, *Uludağ Dergisi*, Haziran 1937, N: 14; A. Rıza Korap, “Sanatın Bizdeki Tecellisi”, *Bilgi Yurdu Dergisi*, Ocak 1940, N: 39; Cahit Tanyol, “Şiir Hakkında”, *Aramak Dergisi*, Nisan 1939, N: 1; Fahri Miyah, “Millî Edebiyatın Tarifi Üzerinde Bir Çalışma”, *Aramak Dergisi*, Kasım 1940, N: 8; Sabahattin Eyüboğlu, “Yeni Türk Sanatkarı-yahut- Frenkten Türke Dönüş”, *İnsan Dergisi*, Nisan 1938, N: 1.

³⁰⁵ Bkz. Namdar Rahmi Karatay, “Halk Sanat ve Edebiyatına Dair Düşünceler”, *Konya Dergisi*, Haziran 1936, N: 1; Kâzım Nâmi Duru, “Halit Fahri’ye Diyeceklerim”, *Varlık Dergisi*, Eylül 1933, N: 5; Halit Fahri Ozansoy, “Kâzım Nâmi Bey, Biraz İnsaf”, *Varlık Dergisi*, Ekim 1933, N: 6 ; Burhan Ümit Toprak, “Türklerin En Büyük Şairi”, *Yeni Türk Mecmuası*, Nisan 1933, N: 7; Ahmet Kutsi Tecer, “Eski Edebiyet ve Yeni Edebiyat”, *Görüş Dergisi*, Ağustos 1930, N: 2; Yaşar Nâbi Nayır, “Cumhuriyetin Onbeş Yılında Edebiyatımız”, *Varlık Dergisi*, Kasım 1938, N: 128 ;

³⁰⁶ Bkz. Muammer Lütfi Bahşı, “Ulusal Edebiyata Doğru”, *Çağlayan Dergisi*, Aralık 1935, N: 1; Muammer Lütfi Bahşı, “Bir Edebiyat Münakaşası”, *Çağlayan Dergisi*, Mart 1936, N: 3; Enis Behiç Koryürek, “Bir Eski Bahis: Aruz-Hece”, *Varlık Dergisi*, Ekim 1933, N: 6; Kemalettin Kâmi Kamu, “Millî Vezin Her Bakımdan Aruz Faiktir”, *Varlık Dergisi*, Ekim 1933, N: 6;

³⁰⁷ Bkz. Halit Fahri Ozansoy, “Kâzım Bey, Biraz İnsaf”, *Varlık Dergisi*, Ekim 1933, N: 6; Kâzım Nâmi Duru, “Halit Fahri’ye Diyeceklerim”, *Varlık Dergisi*, Eylül 1933, N: 5; Kâzım Nâmi Duru, “İnkılâp Edebiyatı”, *Varlık Dergisi*, Temmuz 1933, N: 1; Orhan Rahmi, “İnkılâp ve Edebiyat”, *Kültür Dergisi*, Ekim 1935, N: 25; C. Ataç, “Eski Sarayların Dilinden”, *Altan Dergisi*, Ocak 1936, C:1, N:12; Kadri Gürün, “İnkılâp Edebiyatı Var mı?”, *Gündüz Dergisi*, Şubat 1937, N: 11;

³⁰⁸ Bkz. C. Ataç, “Eski Sazların Telinden”, *Altan Dergisi*, Ocak 1936, C: 1,N: 12; Faruk Nafiz Çamlıbel, “Türk Edebiyatında Şarap”, *Boğaziçi Dergisi*, Ocak 1937, N: 1; Tahir Olgun, *Şâir Nev’i ve Sûriye Kasidesi*, İstanbul, 1937.

yeniden üretecek yetkede değildir. Bunun karşısında ise organik, esnek ve üretkenlik faaliyeti devam eden Batı merkezli modern bir edebiyat vardır.

Divan edebiyatının inorganik varlığını tanımlamada kullanılan “hayat emaresi”, “içtimai”, “orijinal”, “beşerî”, “millî”, “hamâsî” gibi kelimelerden oluşan sözcük dağarcığı zamanla kimi ayrıntılarda değişiklikler gösterse de yani aralarında sûreten bazı farklılıklar bulunsa da bütün anlam “değil” yüklemi üzerinden olumsuzlanır, inorganik mevcudiyetini tahkim eder ve sîret her zaman aynı kalır: Yabancı ve öteki. Divan edebiyatına ilişkin bu gibi temel önermeler, gittikçe özerk ve karşı konulmaz bir tutarlılık içinde, Divan edebiyatı denildiğinde okurda ona dair sözde yansız ve nesnel bir malumat bütünlüğünün oluşmasına yetecek göndermeler içermekteydi. Bu kategorik tanımlamalarda içkin olan karşıt bir imge vardır: Modern insanın kendini içinde duyumsadığı “şimdi ve bura”ya ait olan “modern” imgesi. Çünkü, Fredric Jameson’ın ifadesiyle, “Verili bir ögenin *kimliğine/özdeşliğine* ilişkin kavrayışımız, yalnız onun öteki öğelerden *farklılığını* fark edişimizden ve sonuçta onun kendi karşıtıyla örtük olarak karşılaştırılmasından kaynaklanır.”³⁰⁹ Bu görüşü İbrahim Kalın’ın ifadeleriyle biraz daha açıklamak gerekirse “Her ‘ben’ iddiası bir ‘öteki’nin varlığını tazammun ederken, her ‘öteki’ vurgusu da bir ‘ben’ tasavvuru inşasını zorunlu kılar. Ontolojik olarak ‘ben’ ile ‘öteki’ arasındaki ayırmadan kurtulmak mümkün değil.”³¹⁰

Divan edebiyatı ise kendisi için tasarlanan bu öteki imgesi karşısında varlık gösterecek kudretten yoksun, cılız birtakım sesleri saymazsak, bir suskunluk içindeydi. Hakkında ortaya atılan savlara, öteki kimliğini perçinleyen imgelem coğrafyasını şekillendiren betimlemelere karşı kayda değer bir direnç gösteremiyordu. Bu durum ona edilgenlik katmakla beraber, gittikçe artan bir hızda onu bir araştırma nesnesine dönüştürmüş ve şeyleştirmiştir. Arap ve Fars edebiyatının taklidi, Saray edebiyatı gibi tanımlamalar modernleşmeci ulusal kültürel politikalarla şekillendirilen bir toplumda onu etkenlikten uzaklaştırmış, özerk ve bağımsız olmayan, tarihten soyutlanmış bir nesne hâline getirmiştir. Bu soyutlama onu nesneleştirdiği gibi, inceleyen modern-merkezci fâil/özne veya bakış açısı tarafından, kendisinden başka bir şeye dönüştürülebilmesini de mümkün

³⁰⁹ Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi-Edebiyat Yazıları*, çev. Kemal Atakay ve Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 44.

³¹⁰ İbrahim Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi*, 13.

kılar. Divan edebiyatının ötekileştirilmesi başından beri Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a, Milli edebiyattan Cumhuriyet dönemine çağdaş bir edebiyat anlayışının gerekliliği ve zorunluluğunu ifade etmenin aktarıcısı olmuştur. Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında önemli olan Divan edebiyatının kendisi değil, modern Türk edebiyatı için işe yararlılığıydı. Divan edebiyatının gerçekte ne olduğu bir yana, sonradan kurgulanmış öteki imgesi dahi kendi başına pek bir anlam ve önem ifade etmiyor, ancak modern edebiyatın dolaylı olarak üzerinden tanımlandığı ve yüceltildiği bir nesne olması bakımından öneme hâiz olabiliyordu.

İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Recâizâde Mahmut Ekrem, Ömer Seyfettin, Mehmet Fuad Köprülü, Mehmet Âkif Ersoy, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet dönemi eleştirilenlerinden Abdülbaki Gölpınarlı ve Nurullah Ataç gibi isimler eleştirileriyle Divan edebiyatının öteki imgesinin çizgilerini belirginleştirmişlerdir. Bu isimlerin Divan edebiyatına yönelik genellemeci, kategorik, soyutlayıcı bütün savların içine boca edildiği bir “Divan edebiyatı” bohçası vardı. Üstelik bunlardan bağımsız olarak bu yazarlardan çoğunun da kimileyin itiraf etmek zorunda kaldıkları ve bu bohçayla hiç mi hiç ilgisi olmayan kendi Divan edebiyatı deneyimleri vardı. Örneğin 1935 yılında *Varlık* dergisinde Ferzan A. Aras'ın “Bay Nurullah Ata ile Konuşma” adlı röportajında Nurullah Ataç “İşin içine hislerimi karıştıracak olursam, Nef'i'yi, Nâilî'yi, Bâkî'yi sevmiyorum diyemem, fakat bugünkü fikirlerimle onlardan nefret ediyorum.”³¹¹ diyecektir. Ancak hazırda bekleyen bu Divan edebiyatı bohçası öznel deneyimlere fazla hareket alanı bırakmamış, dolayısıyla bu yazarların estetik vicdanlarını teskin etmek için dışa vurdukları birer itiraftan öteye geçememiştir.

Divan edebiyatını yargılayan modernleşmeci aydınların poetik eleştiri zemininde kaldığını söylemek mümkün değildir. Tezin başından beri iddia edildiği gibi yedekleri kimi politik ve ideolojik argümanlarla yüklüdür. Dolayısıyla Divan edebiyatının içinde bulunduğu sahneyi çevreleyen eleştirel sınırlar, estetik üzerine kurulu poetik eleştiri sınırları değildir. Bu noktada Abdülbaki Gölpınarlı için özellikle bir parantez açmak gerekmektedir. Divan edebiyatının öteki portresinin çizildiği dönemde eleştirilere karşı

³¹¹ Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, (İstanbul: Beyan Yayınları, 1996), 67.

koymuş³¹² biri olarak *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı eserindeki değerlendirmeler önceki görüşleri ile örtüşmemektedir. Hatta o güne kadar Namık Kemal'den itibaren yapılan eleştirilerin bir özeti mahiyetindedir. Fakat bu dönüşümün işaret ettiği önemli bir husus daha vardır. Bu fikri dönüşüme Divan edebiyatını “skolastik bir dünya”nın karanlık sayfalarına mahkûm etmeye çalışan zihniyetin, siyasal iktidarın gücünü arkasına alarak yürüttüğü sistemli sindirme faaliyetlerinin bir sonucu olarak, bu edebiyatı özgün, doğal ve tarihî şartları içinde anlamaya çalışanlar üzerindeki mutlak zaferi olarak bakmak gerekir.

Divan edebiyatına dair bilgiler, dürüstlükten uzak kimi imgelerin içinde mahpus biçimde gerçekte ne olduğu ile kıyaslanmaksızın, yorumlanmaksızın bir metinden diğerine aktarılan dogmatik şeylerdir artık. Nakledilmek ve yayılmak suretiyle sürekli yenilenirler. Böylece bu bilgilerin etkinlik sahası, modernleşmeye duyulan inanç sarsılmadıkça genişlemeye devam eder.

Çağdaş Batı edebiyatına eklemleme endişesi Divan edebiyatını, daima bugünden uzaklaştıran, modern dünya ile bağdaşmayan imgelerle örülü yüksek duvarların ardına hapseder. Nihayet Divan edebiyatının çok katmanlı anlamı, taklit ettiği, temsil ettiği veya yansıttığı “mutlak hakikat” gibi göndergesel değerler tarafından perdelenmiş olur. Divan edebiyatını meydana getiren varoluş paradigmalarının tamamen ortadan kalktığı iddia ediliyor ve daha da mühimi bu değer dizgeleri modern çerçevede konumlandırılarak yeniden oluşturuluyordu. Divan edebiyatının kendi imgelem ve referanslarının, modernleşme söylemleri üzerinden yorumlanmak suretiyle “şimdi ve bura”nın dışında tutulması sağlanıyordu.

Örneğin, Divan edebiyatına skolastik denilmesi, bu edebiyatın yaslandığı en kuşatıcı referans ve kaynak olan İslam'ın modern dünyanın dışında bir imge olarak tasavvur edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu tanımlama hem İslam'ı hem de ondan beslenen Divan edebiyatını aynı anda ötekileştirmeye yaramaktadır. İslam'ın skolastik bir dönemi hiçbir zaman olmadığı hem bizim hem de o günkü modernleşmeci aydınların malumudur. Ancak Avrupa, aydınlanmasını kendi skolastik geleneğiyle savaşıyor yaşamıştır.

³¹² Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, “Yunus Emre Divanı Münasebetiyle”, *Yeni Türk Mecmuası*, Mayıs 1933, N: 8

Dolayısıyla Batılılar için modernleşme sürecinde skolastik düşünce ile mücadelenin kendi modernleşme geleneğinde bir yere kadar anlaşılabilir bir tarafı vardır. Ancak bizde bunun bir karşılığı olduğu iddiası ancak self oryantalizm ile açıklanabilir. Bu bakımdan aydınlarımız ithal kavram ve imgelerle modernite ile bağdaşmayan bir tarih ve onun ürünü olan bir edebiyat anlayışını önce inşa ettiler sonra da onu ötekileştirerek modern edebiyatın karşısında olumsuz bir imge olarak yerleştirdiler.

Böylece Divan edebiyatını araştıran herkesin modernleşmenin içinden çıkıp gelen sözcükler kullanması zorunlu hâle geliyordu. Modernleşmeci sanatçılar, Divan edebiyatının bu karanlık dünyasından, ki bu karanlık dünyayı kendileri inşa etmişlerdi, Türk edebiyatını çekip çıkarmayı bir yönüyle kendilerine misyon edinmişlerdi. Aslında bu durumun belirtilmesi gereken önemli bir yanı daha vardır. Divan edebiyatının ve onu var eden değerler dizisinin geçerliliğini yitirdiğini iddia etmek, Türk edebiyatının bir sanatsal pratik olarak tükenmek üzere olduğu ve bu pratiğin yeniden diriltilmesi için ihtiyaç duyduğu ilham verici malzemenin, modernliğin değer dizgelerinde mevcut olduğu savını da içermektedir.

Bu süreçte, yani on dokuzuncu yüzyılın ortalarından yirminci yüzyılın ortalarına kadar, Divan edebiyatına dair bilgi öbeğindeki farklılıklar yalnızca modern Türk edebiyatının hangi ideolojik düzlemde konumlandırılması noktasında değişiklikler arz ediyordu. Yoksa Divan edebiyatının yukarıda bahsedilen öteki kimliğinin temel içerikleri istikrarlı ve süreğen biçimde canlı tutuluyordu. Divan edebiyatının, örneğin akıl ve gerçeklikten uzaklığı, mazmuncu oluşu, dilinin yapay ve sınırlı oluşu gibi fikirler, devletin hangi siyasal sistemle yönetilmesi ve insanların hangi temel değerler üzerinden siyasal iktidara bağlılık duyması gerektiği gibi hususlar, birbirinden farklı düşünen Şinasi, Namık Kemal, Mehmet Âkif Ersoy, Mehmet Emin Yurdakul, Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp vb. yazarlar tarafından savunulmaya devam edildi. Yirminci yüzyıldan itibaren Divan edebiyatını eleştiren yazarların çoğunun siyasal düzlemde birbiriyle bağlantılı olduğu gerçeği ise ayrıca vurgulanmalıdır.

Burada isimi zikredilen ve zikredilmeyen birçok modern edebiyat savunucusu yazarın modern Türk edebiyatı geleneğinin oluşmasında önemli katkıları olmuştur. Bu yazarların kaleminde tarafgir hatta daha keskin bir ifadeyle düşmanca bir Divan edebiyatı tasavvuru vardır. Dahası bu isimlerin itiraf kabilinden Divan edebiyatına dair olumlu öznel

deneyimleri ise modernleşmeye duyulan inanç tarafından perdelenmiş ve baskı altında tutulmuştur.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernleşmeci aydın ve sanatçıların Divan edebiyatına müdahalesi arttıkça bu edebiyat sahası onların yarattığı imgelem coğrafyasına hapsedildi. Böylelikle modern Türk edebiyatının kamusal alandaki görünürlüğü ve etkinliği, modernleşmenin hangi ideolojik değerleri üzerine inşa edileceği noktasındaki görüş ayrılıklarına rağmen, gittikçe arttı.

4. BÖLÜM: BATI CEPHESİNDE DEĞİŞEN BİR ŞEY VAR (1950-1970)

4.1. Çevreden Merkeze

Geleneksel dönem ile modern dönem arasında süreklilik ve geçiş olduğu gibi modernlik ile postmodernlik arasında da süreklilik söz konusu olabilir. Üstelik bu durum modernite ile postmodernite arasında hem özellikleri bakımından hem de tarihsel sınırlandırma açısından kimi güçlükler ortaya çıkarmaktadır. Anthony Giddens, bizi modernliğin ötesine götüren tarihsel kesit için öne sürülen “postmodernlik”, “postmodernizm”, “endüstri sonrası toplumu”, “kapitalizm sonrası” gibi adlandırmaları kabul etmez ve denetimimiz dışında gelişen olaylar evreninde sıkışıp kalmışlık duygusunu analiz etmek için, postmodernlik gibi yeni terimler icat etmenin yeterli olmayacağını ileri sürer.³¹³ Giddens ayrıca, söz konusu tartışmaların büyük ölçüde felsefe ve epistemoloji üzerinde yoğunlaştığı ve postmodernlik kavramının ön plana çıkmasında Jean-François Lyotard’ın önemli bir rolü olduğu görüşündedir. Yine ona göre Lyotard’ın postmodernlik tanımı, modernliğin insanlara salık verdiği ilerleme fikrine duyulan inancın sarsılmasını işaret etmesi ve bilgiye dair heterojen görüşleri barındırması bakımından bilimin ayrıcalıklı konumunu yerinden etmektedir.³¹⁴ Lyotard’ın söylemi modern dünyadaki bilimsel ve politik projelere kaynaklık eden öte anlatıları ve bu anlatıları meşrulaştıran ilerlemeci tarih tezini sarsmıştır.³¹⁵ Lyotard’ın görüşleri mi bu tarih tezini sarstı yoksa modernliğin vaatlerinin hiçbirisinin gerçekleşmemiş olması yetmiyormuş gibi yaşanan savaşlar ve bunalımlar neticesinde insanların duyumsadığı sıkışmışlık hissini sanat ve felsefe başta olmak üzere, mızrağın çuvala sığmaması misali, hayatın her alanında teberrüz etmesi mi bu tarih anlayışını iflasın eşiğine getirdi bilinmez. Her ne olursa olsun, “post-moderniteden söz edenlerin tümü, günümüz dünyasının ağır bir bunalımdan geçmekte olduğu saptamasını yapmaktadırlar.”³¹⁶ Her şeye rağmen evrensel ve ilerlemeci tarih anlayışının reddi, beraberinde modernliğin o güne kadar bu tarih anlayışının dışında

³¹³ Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, 10.

³¹⁴ Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, 10.

³¹⁵ Küçük, “Entellektüellerin Tehlikeli Oyuncağı: Postmodern”, 67.

³¹⁶ Jeanniere, “Modernite Nedir?”, 105.

biraktığı birçok “öteki”nin yeniden gündeme gelmesine ve edebiyat, sanat, felsefe, siyaset gibi alanlarda yeniden “oyun”a dâhil edilmesine neden olmuştur.

Modern ile postmodern arasındaki kopuşu imleyen postmodernite terimindeki post (sonra) ön eki, tartışmalı bir alan yaratmakla beraber modernitenin siyasal temsil kurumlarının iflasın eşiğine gelmesi ve büyük modernite anlatısına duyulan kuşkuların belirgin biçimde birçok alanda tezahür etmesi, II. Dünya Savaşı sonrasına denk gelmektedir. Dolayısıyla II. Dünya Savaşı postmodernite için önemli bir kırılma noktasıdır. Modernliğin ortaya çıkışındaki en önemli itirazlardan biri de krallıkların ve imparatorlukların despotik karakterde siyasal iktidarlar olmalarına idi. Ne var ki, geleneksel despotizmden farklı yönleri olmakla beraber, modern ulus devletlerin içinden çıkan totaliter rejimler geleneksel yönetimlerden daha kesif bir biçimde siyasi, askerî, ekonomik ve ideolojik güçleri bir arada tek bir merkezde toplama eğiliminde olmuşlardır. Böylece her türlü aşkın özneye karşı (burada kast edilen mutlak yönetimlerdir) bireyi koruma düşüncesinden doğan modern ulus devletin bizatihi kendisi, aşkın bir anlam kazanarak bireyi aşan, onu geriye iten yurttaş kavramını öne çıkarmış; ayrıca, halkçılık, ulusçuluk, devrimcilik, devletçilik gibi kavramlarla etkinliğini meşrulaştırmış, bunun neticesinde, daha önce aşıldığı sanılan mutlak öznenin yerine kendisi geçmiştir.³¹⁷ Bu eğilim modernitenin karanlık yüzünün sadece bir yönüne işaret etmenin yanı sıra savaşın endüstrileşmesi gerçeğini de gözler önüne sermiştir. Çünkü totaliter rejimlerin genişleme arzusu ve I. Dünya Savaşı sonrası dünyada oluşan siyasi ve ekonomik tablo, büyük bir buhran yaratmış ve devletler hızla kendilerini II. Dünya Savaşı’na hazırlamışlardır. Dolayısıyla modernliğin meta anlatısının aksine yirminci yüzyılın ilk yarısı iki dünya savaşına sahne olmuş ve yaklaşık yüz milyon insan bu savaşlarda hayatını kaybetmiştir. Modernliğin meta anlatısı yeryüzünün daha mutlu, müreffeh ve güvenli bir yer olacağını vadediyordu, ancak yaşanan gelişmeler insanların modernleşmeye kuşkulu gözlerle bakmasına neden oldu.

Bunun içindir ki II. Dünya Savaşı sonrası önemli bir dönemeç olarak göze çarpar. Modernliğe duyulan inancın sarsılması ilk zamanlar karamsar bir tablo ortaya çıkarsa da modernliğin gözleri kör edecek kadar parlak, aydınlık yüzünün zamanla bastırdığı,

³¹⁷ Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, 4-5.

karanlıkta bıraktığı, sindirdiği geleneksel unsurların yeniden keşfedilmesinin yolunu açmıştır. Küçük, bu ışığın neleri görünmez kıldığını anlamak için Batı modernleşmesinin karakteristik özelliklerinin tetkik edilmesi gerektiğini vurgular ve on altıncı yüzyıldan itibaren toplumsal dünyanın asketizm, sekülerizm ve aklın evrenselci iddialarının etkisi altına girdiğini belirtir.³¹⁸ Dolayısıyla modernitenin bütün dünyaya dayattığı modern bir epistemenin varlığına işaret edebiliriz. Modernite her şeyden evvel felsefi bir sorun olarak belirlediğine göre modernite eleştirilerinin omurgasını modern epistemenin reddine varan³¹⁹ eleştiriler oluşturmaktadır. Bununla beraber, temkinli olmak bakımından, bu eleştirilerin kültür, sanat, toplum, ekonomi ve siyaset alanlarını kapsayan baştan başa bir paradigma değişimine yol açmadığının altını çizmek gerekir.

Küçük'e göre, her şeye rağmen, şimdiye kadar üzeri örtülmüş şeylerin gerçekliğine ulaştıracak bir dönemin başladığını varsaymak eleştirel düşüncenin kendisine ihanet anlamına gelir. Yine yazara göre bu temkinli bakış açısı, aklın bir oluşunu iddia etmek suretiyle rasyonalitenin, hayatın çeşitliliğini ve çoğulculuğunu yok etmek için önümüze koyduğu dayatmaları kabullenmek olarak anlaşılmalıdır.³²⁰

Bu durumda genellikle post-modern olarak adlandırılan dönemin başlangıcını modernitenin dayatmalarına karşı bir çıkış ve moderniteden kopuş olarak yorumlamak daha doğru olacaktır. Çünkü post-modern dönem tekillik yerine çoğulluk, mutlaklık yerine görelilik, çizgisellik yerine dönüşümlülük gibi kavramları ikame etmesi³²¹ bakımından moderniteden ayrılıyordu. Andreas Huyssen'e göre bu kopuş, 1950 ve 1960'larda edebiyat sahasında, 1970'lerin ilk yıllarından itibaren ise mimari, dans, tiyatro, resim, sinema ve müziği de kapsayarak yaygın bir geçerlilik kazandırmıştır. Yazara göre bu dönemdeki sanatçı ve eleştirmenler çoktan daha zengin görünmeye başlayan geçmişe nostaljik yaklaşmışlardır.³²² Bu tespitten hareketle, modernitenin sıkışmışlığından bunalan sanatçıların geçmişe yöneldikleri söylenebilir. Bu yöneliş,

³¹⁸ Küçük, "Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi", 28.

³¹⁹ Küçük, "Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi", 28.

³²⁰ Küçük, "Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi", 50-51.

³²¹ Kahraman, *Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat*, s. xv

³²² Andreas Huyssen, "Postmodernin Haritasını Yapmak", çev. Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, (İstanbul: Vadi Yayınları, 2000), 209.

modernliğin yaklaşık üç yüz yıllık kendi geleneğine ve geleneksel, modern öncesi, kültür ve sanat tasavvuruna karşı alternatif gelenek arayışının bir işaretidir. Bu işaret, modernliğin yanı sıra, sanatın durmaksızın modernleşmesi gerektiği inancı karşısındaki hoşnutsuzluğu da ifade ediyordu.³²³ Çünkü modernleşmeyle birlikte kurulan ulusal devletlerin toplumu modern ve Batılı değerler dizisi içinde dönüştürme politikalarının toplum mühendisliği boyutunda cereyan etmesi, devletin, toplum üzerindeki otoritesinin her geçen gün artması anlamına geliyordu. Üstelik otoriterleşme süreci içinde geçmişe ait her şeyin “ilerleme” mottosu içinde sürekli yok sayılması, bu hoşnutsuzluğun en önemli nedenlerinden biri olarak görülüyordu.

Türkiye’de 1950’lerde özellikle İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışı, bu hoşnutsuzluğun modernite içinde alternatif bir gelenek arayışı olarak dışa vurulmasıdır. Çünkü *sui generis* bir hareket olarak postmodernizmin Türk edebiyatında kendini göstermesi ancak 1980’lerden sonra mümkün olmuştur. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Türkiye’de siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik bütün yönleriyle bir toplumsal düzen tertip edecek kurumsal yapıların modernitenin temel ilke ve değerlerine göre yeniden şekillendirilmesi Türk tarihinde dramatik bir kopuştur.

Modernitenin, tarihi kendisi ile başlatması, bir yönüyle geleneğin reddini de içermektedir. Tarihin sıfır noktasında yeni bir dil, edebiyat, kültür, tarih, millet ve devlet inşa eden veya bunu yaptığını sananlar ya da böyle olması gerektiğini iddia edenler, gelenekle ciddi anlamda bir kopuş sürecine girmişlerdir. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan kimi siyasal ve ekonomik hadiseler Türkiye’de tam olarak postmodern bir dönemi işaret etmemekle beraber 1980 sonrası, postmodern koşul ve özelliklerin edebiyat, sanat ve eleştiride görünürlüğünü bariz biçimde artıran bir sürecin başlamasına neden olmuştur. Gelenek postmodernite içinde “eklemlenen” bir olgu veya değer olarak yeniden tartışmaya açılmıştır. Bu süreci Kahraman şu şekilde izah etmektedir:

“Sert modernite geleneği bitirmek için yola çıkıyor, onun bittiği yerde başlıyordu.

Oysa postmodern dönem eklemlenmelerin arayışı içindeydi. Bu nedenle *belleğin* yeniden keşfedilmesiyle başlıyor, geleneğin yeniden kurulduğu noktada işlevini

³²³ Huyssen, “Postmodernin Haritasını Yapmak”, 210.

somutlaştırıyordu. Bu Türkiye’de de aynen böyle yaşandı ve cumhuriyet sonrası dönemin en önemli aşamalarından birisi oldu.”³²⁴

Modernite-postmodernite konularına iktidar ve özgürlük kavramları üzerinden yaklaşan Kahraman; modernitenin bir iktidar kurma süreci olduğunu ve kurumlarını bu saikle oluşturduğunu ve bunun için de merkezî iktidarı güvence altına almak için yeni yöntemler ve mekanizmalar inşa ettiğini, postmodernitenin ise bu iktidarı sökmek, ortadan kaldırmak ve bireyi olabildiğince özgürleştirmek için tasarlandığını söyler.³²⁵

Modern Türk şiirinin, geleneksel şiir anlayışından kopmak suretiyle yaşamaya başladığı ve yaklaşık yüz yıl süren “yabancılaşma” serüveni, 1950’lerden sonra eklemlenme veya bütünleşme ihtiyacı hissetmesinden dolayı geleneğin yeniden tartışılmasını gündeme getirmiştir. Bu çerçevede yeni gerçeklik kırılma ve kopuşlarla değil bütünleşme ile sağlanmalı düşüncesi ortaya atılmıştır. Bu döneme kadar, önceki bölümlerde de değinildiği üzere, modern Türk edebiyatı ve eleştiri geleneği ideolojik bir zeminde hayat bulmuştur. Ancak yukarıda bahsedilen sıkışmışlık ve hoşnutsuzluk, özerk bir edebiyat ve eleştiri anlayışının kaçınılmazlığını ortaya koymaktadır. Türk şiiri Batı şiirine eklemlenecekse bile, bunun modernitenin dayatmacı değerleri üzerinden değil, saf şiir üzerinden olması gerektiğini düşünen sanatçı ve eleştirmenler saf, soyut şiir arayışı içinde Divan şiirinin yeniden gözden geçirilmesi, okunması ve yorumlanması gerektiği düşüncesini ileri sürmüşlerdir. Türk şiirinin modernleşme deneyimi, şiir geleneğimizin önemli bir bölümünü ihtiva eden Divan şiirini kendine özgü gerçekliğinden kopararak ve onu yabancılaştırmak suretiyle eleştirmek üzerinden gerçekleştiği için bir bilinç kopmasını da beraberinde getirmiştir. Bu da geleneğin bir sorun olarak algılanmasına, tartışılmasına ve anlaşılmasına neden olmuştur. Diğer yandan, “olağan ve evrimsel, eklemlenmelere dayanan, dönüşümlerle gelişen toplumsal kültür üretim süreçlerinde gelenek sorunu yoktur.”³²⁶

Divan şiirinden modern Türk şiirine geçilen süreçte yaşanan değişim, olağan ve evrimsel koşullara değil, daha çok devrimsel ve yapay koşullara dayandığından geleneksel Türk

³²⁴ Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, 111.

³²⁵ Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, 14

³²⁶ Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, 31.

şii her zaman bir sorun olarak tartışılmıştır. Bu noktada küçük bir parantez açmak gerekir. Tanzimat'a kadar Türk şiirinde yeni ve özgün olanın, geleneğin sınırları içinde tartışıldığı görülmektedir. Nitekim Nedim veya Şeyh Galib örneğinde bunu görürüz. Fakat bir paradigma olarak modernleşmenin ve onun eteğinde büyüyen Batıcılık, İslamcılık, Türkçülük gibi ideolojilerin II. Meşrutiyet'ten, bilhassa Türkçülüğün baskın bir ideoloji olarak Türk şiirinde kurucu unsur olmasından sonra geleneğin, modernitenin kavram ve sınırları içinde tartışıldığını gördük. "Çünkü Türkiye, Batı'dakinin tersine modern geleneğin içinde değil, geleneği modernin içinde tartışmıştır."³²⁷

Bu bakımdan ideolojik devrimler, geleneğin soğrulmak suretiyle, modern içinde hayat bulmasına engel olur ve geleneği her zaman bir sorun olarak, tanzim edilmeye çalışılan toplumsal belleğin önüne koyar. Ancak geçmiş ve gelecek birlikte dünyayı bütünsellik içinde kavramaya yarayan olgular olduğundan, dış müdahalelerin zorlayıcılığı ile geçmişten kopuş ve bunun yarattığı süreksizlik, bilince ters düşen ve dünyanın bütünsellik içinde kavranmasına engel teşkil eden bir durumdur.

Dolayısıyla bu bir nevi kendi geçmişiyle, gelenek ve kültürüyle modernitenin ötekileştirici imgelem coğrafyasının dayatmalarından bağımsız bir biçimde yüzleşme cesaretinin bir göstergesidir. Bu bakımdan gelenek ve geçmişin yeniden keşfi söz konusudur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra totaliter merkezî otoritelerin yerlerini çoğulcu demokrasilere bırakması merkez-çevre ilişkileri bağlamında önemli bir değişim yaşanmasında etkili olmuştur. Bu değişimin yarattığı kültürel akışkanlık sayesinde modernitenin merkezîleştirdiği kültürün, o güne kadar dışlanan, ötekileştirilen ve belli bir coğrafya ve tarih ile sınırlanan kültürler ile yüzleşmesini, çatışmasını ve nihayet eklemlenmesini ve bütünleşmesini içermekteydi.

Rasyonalitenin mutlak bir hakikat olarak öngördüğü gerçekliğin sınırlarını zaman ve uzam açısından zorlayan, eleştiren Dadaizm, Letrizm, Fütürizm, Kübizm gibi sanat akımları sanatın toplum gerçeklerini yansıtmakla yetinmeyip modernitenin dayattığı gerçeklik algısını yıktığı ve dış ile yetinmeyip, derinlerdeki değişmez soyut özün görselleştirildiği avangardist akımlar olarak 20. yüzyılın başında ortaya çıktılar. Yıldız Ecevit, burada ismi anılan ve anılmayan birçok açılımın postmodernizme gidilen süreci

³²⁷ Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, 35.

hazırladığını iddia ederken,³²⁸ Mehmet Cengiz, bütün bunların ancak modernleşme çabası sürecinde modernist üst başlığı altında sınıflandırılabilceğini, bunların postmodernist edebiyat üst başlığı altında ilişkilendirilmesinin postmodernist düşünörlere ve kuramcılara haksızlık olduğunu iddia eder.³²⁹

Modernitenin bütün dünyayı etkisi altına aldığı 19.yüzyılın sonlarında Nietzsche'nin, özellikle modernitenin tekil ve homojen dili üzerinden insanı ve dünyayı anlamlandırma mantığına getirdiğı eleştiriler, Ferdinand De Saussure'un *Genel Dilbilim Dersleri* ile çoğulcu ve göreceli dil mantığının yerleşmesine zemin hazırlamıştır. Albert Einstein'ın 1905 ve 1916'da yayımladığı "Özel ve Genel İzafiyet Kuramlar"ı, Heisenberg'in bilimlerin pozitif mantığını alt üst eden kuantum fiziğı sürecini başlatan "Kuantum Kuramının Fiziksel İlkeleri" adlı makalesinin 1930'da yayımlanmasına katkıda bulunmuştur. Emre, bu yılların modernizmin içeriden eleştirildiğı, bütün yönleriyle tartışıldığı ve açmazlarının sonuna kadar sorgulanarak modern dışı açılımlara gidilen bir süreç olduğunun altını çizerek Marcel Proust ve James Joyce gibi iki romancının modernitenin canına okuyan metinler yazdığını belirtir.³³⁰ Yazar devamında bu süreçte modernitenin kurguladığı zaman, mekân, birey, bilinç, ahlak, atom, dil gibi birçok unsur parçalandığı hâlde; Gödel modern matematiğı, Einstein modern fiziğı, Saussure modern dil mantığını, Proust modern roman anlayışını eleştirip dönüştürürken nasıl olur da bütün bu gelişmeler yeni bir süreci başlatmasın diye sorgular.³³¹

Bizim için burada önemli olan bu dönemi adlandırmak değil, yukarıda bahsedilen gelişmelerin modernitenin tekil tarih ve bilim anlayışının dışında kalan, geleneklerin, kültürlerin, tarih ve mitolojilerin, metafizik ve arketiplerin merkeze doğru akışkanlığını sağlayan bir menfez oluşturmalarıdır. Bir diğer ifadeyle, "Aydınlanmanın ve modernleşmenin merkezilik, belirlenmişlik, benzerlik, ilerleme, hakikat, akıl, kimlik,

³²⁸ Detaylı bilgi için bkz. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001)

³²⁹ Mehmet Cengiz, *Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat*, (İstanbul: Şiirden Digraf Yayıncılık, 2007), 183.

³³⁰ Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, 209.

³³¹ Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, 210.

ulus, nesnellik gibi temel normları”³³²ndan, postmodern söylemin içini dolduran farklılık, çoğulculuk, gelenek, metinlerarasılık, dil ve değişik kültürler gibi kavramların edebiyatın merkezini işgal ettiği sürecin köklerinin bu dönemde başlaması ve bunun yansımalarının yüzyılın ikinci yarısından sonra edebiyatımızda görülmesi dikkate değer bir noktadır. Burada altı çizilmesi gereken diğer bir husus ise Batı dünyası 20. yüzyılın başında yukarıda zikredilen hadiseler ışığında moderniteyi sorgularken Türkiye’nin, aksine, modernitenin bütün değerlerini inşa etmek için modernleştirici politikaları devlet eliyle dolaşıma sokmasıdır. Dolayısıyla Türk edebiyatında modernitenin sorgulanması, ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra mümkün olabilmektedir.

Demokrat Parti’nin iktidara gelmesini, II. Dünya Savaşı ile irtibatlı değerlendirmek gerekir. Çünkü bu savaşın sonunda totaliter rejimler kaybetmiş ve savaşa girmese bile totaliter eğilimli siyasal iktidarlar ağır ekonomik yaptırımlar neticesinde devrilmiştir. Demokrat Parti böyle siyasal ve ekonomik bir konjonktürde iktidara gelmekle beraber otuz yıldır modernleşme adına uygulanan ötekileştirici, zorlayıcı, baskıcı toplum mühendisliği politikalarına duyulan tepkinin rüzgârını da arkasına aldığı belirtmek gerekir. Truman doktrinini ve Marshall yardımları ile Sovyet komünizmi etkisinde totaliterleşme eğilimi gösteren ülkeleri Batı bloğuna çekme politikalarının Türkiye’yi de kapsadığı bu dönem, aynı zamanda Türkiye’de tek parti iktidarından sonra çoğulcu demokrasinin hayata geçirildiği ve popüler kültürün yaygınlık kazandığı bir dönemdir.

1920’den sonra uygulanan kültür politikaları, Halkevlerinin de yardımıyla toplumsal tabanda yerleşik tekil, homojen bir kültür inşa etmeyi hedeflemekteydi. Bu süreçte Türkiye kültürel etkileşim anlamında içe kapanık bir tutum sergilemiştir. 1938’den sonra İsmet İnönü’nün başa gelmesi ile yönetim tarzının daha da otoriterleşmesi ve bu tarihten bir yıl sonra II. Dünya Savaşı’nın patlak vermesi, Hitler (Almanya), Mussolini (İtalya), Stalin (Rusya), Franco (İspanya) gibi liderlerin otoriter yapıyı güçlendiren yönetimler sergilemeleri, modernleşme ile tahayyül edilen demokratik çoğulcu yönetim anlayışının hayat bulmasına engel olmuştur. Milli Şef döneminin otoriter politikaları edebiyat ve matbuat camiasını da etkilemiş ve bu dönemde onlarca dergi ve gazete kapatılmış, şair ve yazarlar kovuşturulmaya uğramış, hapse atılmış ve öldürülmüştür. “Otoriter bir yönetim,

³³² Cengiz, *Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat*, 9.

yoksulluk, ideolojik çatışmalar, aydınlara ve basına yönelik baskılar, bu dönemin belirgin özellikleridir.”³³³

Bu dönemin, 1950 sonrası kuşağını etkileyen önemli kültürel gelişmelerinden biri, “1940’lı yılların sonlarında, Hasan Âli Yücel’in Milli Eğitim Bakanlığı döneminde çoğu klasik eserlerin Türkçeye çevrilmesi olmuştur. Bu durum, kültürel bir kalkınmayı beraberinde getirmiş ve her türlü toplum kesiminin Batı’nın yanı sıra Doğu sanatını tanıması”³³⁴na da olanak sağlamıştır. Bu çeviri faaliyetlerinin yarattığı kültürel zemin ve savaş sonrası ülkenin içine girdiği göreceli olarak daha çoğulcu demokratik ortam, modernitenin ikili karşıtlıklar üzerine kurulu toplum ve kültür sistematığının sorgulanmasının da kapısını aralamıştır. Bu kapının tamamen açılması ise 1980 sonrasını, bilhassa özel televizyon kanallarının da kurulmasıyla beraber kitle iletişim araçlarının zenginleştiği 90’lı yılları bulmaktadır. Kitle iletişim araçlarının çeşitlenmesi ve zenginleşmesi, bilgi ve anlamın tekil olmadığı gerçeğinin toplum tarafından fark edilmesini sağlamıştır. Newtoncu fiziğe dayanan pozitivist bilimin temelleri Albert Einstein’ın Rölativite Teorisi ile çok önceden sarsılmış ve dünya, yaşanan siyasal ve ekonomik gelişmelerin de etkisiyle modernitenin tekil tarih anlayışını ve pozitivist bilimin ilkelerini sorgular hâle gelmiştir.

Modernleşmeci mantık ve duyumsayışın ilkelerinin sorgulanması ve bunların aşılması yönünde Batı sanat ve felsefesinde Kübizm ve Sürrealizm gibi akımlar ortaya çıkmıştı. Modernite Batı’dan gecikmeli olarak ithal edildiği gibi modernleşmenin yarattığı açmaz içinde onun değerlerini sorgulayan akımlar da modernleşmeye çalışan Batı dışı toplumlar tarafından yine Batı’dan ve yine gecikmeli olarak ithal edilmişti. Bunun neticesinde sanatsal üretimin dili ve sözcük dağarcığı genişleme ve zenginleşme imkânı bulmuştur. Böylesine bir genişleme ve zenginleşmeyi sağlayan önemli etmenlerden biri de geçmiş ve geleneğin, modernitenin seçmeci ve belirleyici hegamonik söyleminden bağımsız olarak değerlendirilmesi, böylelikle, kültürel etkileşimin merkez çevre ilişkilerini yeniden şekillendirmesi olmuştur.

³³³ Alâattin Karaca, *II. Yeni Poetikası*, (Ankara: Hece Yayınları, 2013), 66.

³³⁴ Ferhat Korkmaz, *İkinci Yeni Limanı Pazar Postası*, (Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2012), 12.

Merkez çevre arasındaki akışkanlık arttıkça o güne kadar sorgulanamaz denilen her kavram ve ilke eleştirilmiş, sorgulanmıştır. Örneğin, Türk şiiri bağlamında bir örnek vermek gerekirse; yıllarca modern Türk şiirinin temel yapı taşlarından biri olarak inşa edilen hatta dayatılan folklorün, Cemal Süreya'nın kaleminde şiire düşman bir öge olarak değerlendirilmesi bu sorgulamanın bir tezahürü olarak görülmelidir. Şairin ilgili yazıdaki "Folklorda şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır."³³⁵ ifadeleri, Türk şiirinin gelip dayandığı sıkışmışlığı ve bunalımı yansıtmaya açısından oldukça önemlidir. Aynı yazıdaki "Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor."³³⁶ sözleri, Türk şiirinin dil üzerinden yeni açılımlar peşinde olduğunun da bir göstergesidir. İkinci Yeni şiiri toplumsal modernliğin yarattığı sorunların "modernist" bir tavırla kimlik ve yabancılaşma üzerinden sanattaki yansıması idi. Kimlik, kimliksizlik, yabancılaşma gibi sorunlar sadece şiiri değil hikâye ve romanı da etkisi altına almıştı. Örneğin Tanpınar'ın *Huzur* romanı, II. Dünya Savaşı'nın karamsar atmosferinde gelenek etrafında şekillenen bir sorgulamayı ele alır. Bu konuların sorunsallaştırılması, edebiyatımızda geçmiş, gelenek ve aidiyet gibi konuların yeniden tartışılmasını gündeme getirmiştir.

Türk şiirinin, yirminci yüzyılın ilk yarısındaki fotoğrafına bakıldığında üç farklı poetik anlayışın etkisinde olduğu görülmektedir. Karaca, bu poetikaları, Divan şiirini dışlayan, halk kültürünü ve halk şiirinin biçim ve dil özelliklerini benimseyen, ulusçuluk ideolojisinden beslenen ulusçu/hececi poetika; şiiri toplumsal ve ideolojik değişim için bir araç olarak gören, sosyalist ideolojiden beslenen, geleneksel biçimlere, şairaneliğe karşı çıkan ve öncülüğünü Nazım Hikmet'in yaptığı toplumcu/gerçekçi poetika; Batı'daki saf şiir ve sembolist şiir anlayışlarından beslenen ve dolayısıyla salt şiiri öncelik sayan, şiiri ideolojik söylemlerin bir taşıyıcısı görmemek bakımından diğer iki poetikadan ayrılan, Divan şiirini yadsımayan ve başını Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in çektiği

³³⁵ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle Toplu Yazılar I*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 192.

³³⁶ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, 194.

saf/salt şiir poetikası şeklinde tanımlar.³³⁷ Her ne kadar üç farklı poetik anlayış Türk şiirinde boy verse de ulusçu hececi poetikanın ulusal devlet politikalarının gücünü arkasına alarak diğer şiir anlayışları üzerinde baskın bir söylem meydana getirdiğini ve edebiyat eleştirisinin odağını oluşturduğunu daha önceki bölümlerde belirtmiştik. Toplumcu gerçekçi poetika ile ulusçu poetika, şiiri modernitenin sonucunda ortaya çıkan ideolojiler zemininde tartıştıkları için aynı noktada buluşurlar. Bu iki şiir anlayışı için geçmiş ve gelenek sorunlu bir alan olduğu için şiiri ideolojik eklemlenmenin ve aidiyetin bir taşıyıcısı konumunda görürler.

1940'lerden itibaren şiir anlayışını değiştiren Necip Fazıl'ın mistik/metafizik şiir anlayışı, 1950'lerden sonra da etkisini sürdürmüştür. Necip Fazıl'ın şiir anlayışı salt şiiri öncelenmesi, şairaneliğe önem vermesi ve geleneği yadsımaması bakımından Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in poetik anlayışı ile benzerlik göstermekle beraber, aruzu kullanmaması ve metafizik gerilimlerin daha yoğun olması açısından onlardan ayrışır. Diğer yandan hece vezni kullanması onun şiirini hece şiirini kullanan ulusçu şiir ile kesiştirir. Ayrıca mutlak hakikati şiirin merkezinde konumlandırması, Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet ile had safhaya ulaşan dış dünyanın gerçekliğine yaslanan ulusçu ve toplumcu gerçekçi şiir anlayışı ile arasındaki büyük mesafenin en önemli nedenidir. Mutlak hakikate dayanan şiiri, bu yönüyle, Divan şiiri ile de bağ kurar. Karaca, Necip Fazıl'ın mutlak hakikat üzerinden Divan şiiri ile kurduğu bağ sayesinde Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Cahit Zarifoğlu, Akif İnan ve Erdem Beyazıt gibi şairlerin mistik metafizik şiiri sürdürdüğünü belirtir.³³⁸

İdeolojik ve siyasal tartışmalar zemininde yol alan Türk şiirindeki en önemli kırılma noktalarından birisi kuşkusuz Garip şiiri olmuştur. Yukarıda saydığımız üç poetik anlayışı da kimi yönleriyle şiddetle eleştirmişlerdir. Garip hareketi modern Türk şiirinin bir nevi resetlenme dönemidir. İdeolojik şiire de geleneksel şiirden beslenen salt şiir anlayışına da karşı çıkmışlardır. Garip şiiri, Türk modernleşmesinin neticesinde ortaya çıkan ideolojik siyasal tartışmaların şiir üzerinden yapılmasının ve şiirin araçsallaştırılmasına duyulan tepkinin doğurduğu dramatik bir sonuçtur. Çatışmadan ve

³³⁷ Karaca, *II. Yeni Poetikası*, 72-73.

³³⁸ Karaca, *II. Yeni Poetikası*, 78.

gerilimden bunalan küçük şehirli insanın sade, iptidai hayatının ve dilinin şiirsel karşılığıdır Garip şiiri. Orhan Veli'nin erken ölümü bu hareketin kısa sürmesine neden olmakla beraber Garip şiirinin, Türk şiirinin ideolojik söylemlerden bağımsız bir genişleme ve zenginleşme evresine girmesindeki rolü yadsınamaz. Türk şiirine vurduğu darbenin yıkıntıları arasında Garip şiirinin kendisi de kalmış ve hatta denilebilir ki yıkıntıların arasından bu şiiri elinden tutup kaldıran kimse olmamıştır. Buna rağmen Türk şiirinin yapı taşlarını yerinden etmesi, 1950 sonrası yeni oluşum ve sentezler doğrultusunda farklı şiir anlayışlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle başlayan çok partili demokratik dönem 27 Mayıs 1960 darbesiyle son bulmuştur. Bu darbeye birlikte Türkiye, neredeyse on yılda bir yapılan askeri darbe ve muhtıralar dönemine girmiş, böylece darbe aralarında demokrasi kanallarının işletilmeye çalışıldığı ve göreceli olarak daha özgürlükçü, çoğulcu demokratik politikaların siyasal partiler tarafından hayata geçirildiği demokratikleşme fragmanlarından oluşan bir süreç yaşanmıştır. 1960'larda din ve toplum üzerine bir konferans için Türkiye'ye gelen Ernest Gellner, ülkenin 27 Mayıs darbesinden sonra içine düştüğü çevrimli siyasal sistem hakkında çarpıcı bir tespitte bulunur:

“Yeni demokratik geleneğin bekçisi olan ordu özgür seçimlerin yapılmasına izin verir; seçimleri kazanan parti Kemalist gelenekten kopmaya yönelir; bunun üzerine ordu yönetime el koyar ve partinin liderlerini asar; ama bir süre sonra yönetimi geri verir ve işler aynı çevrimde sürüp gider.”³³⁹

Demokrat Parti'nin siyasal iktidarı devralmasıyla beraber Türkiye'nin otoriter yönetim şeklinin bir simgesi hâline gelen “milli şef” dönemi resmen kapanıyordu. Bu dönemde yaşanan iki önemli hadisenin birçok alanda olduğu gibi kültür, sanat ve edebiyat alanlarında da etkileri olmuştur. İlki, Türkiye'nin 1952 yılında NATO'ya girmesi, ikincisi ise karayolları projesi ile büyük kentler ve köyler arasında bağ kurulması ve bununla ilintili olarak toprak reformu sayesinde refah düzeyi yükselen köylü sınıfının büyük kentlere göç etmesidir.

³³⁹ Ernest Gellner, “Karşılaştırmalı Perspektiften Türk Seçeneği”, çev. Nurettin Elhüseyni, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005), 198.

Demokrat Parti'yi iktidara taşıyan köylü sınıfının, partinin ekonomi programlarıyla ekonomik açıdan rahatlaması sonucunda daha iyi bir yaşam ve eğitim başta olmak üzere çeşitli sebeplerle, karayollarının yarattığı ulaşım kolaylığının da avantajlarını kullanarak köyden kente göç etmesi, kentlerde yeni yaşam biçimleri ve tiplerinin görünürlüğünü arttırmıştır. 1950 sonrası Türk şiirinin bel kemiğini oluşturan şairlerin büyük çoğunluğunun taşradan şehre gelen yoksul ailelerin çocukları olduğu hatırlandığında bu dönüşümün boyutları daha iyi anlaşılacaktır. NATO ile kapitalist, liberal Batı dünyasıyla daha fazla yakınlaşan Türkiye, kentlerde yaşanan demografik, ekonomik değişimler neticesinde kültürel bir değişimden de geçmeye başlamış, bu iki olgu ülkeyi kentleşme ve kapitalizm gerçeği ile karşı karşıya bırakmıştır. Geleneksel yaşam biçimleri ile modern değerler, toplumsal düzeyde ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde karşı karşıya gelmiş; yaşanan çatışma, modernitenin değerlerini sorgulayan ancak geleneksel kültür ile de sağlıklı temas kuramayan bireyin kafa karışıklığının, aidiyet probleminin, karamsar ruh hâlinin zeminini oluşturmuştur.

1950 sonrası yeniden şekillenen Türk şiirini doğuran nedenleri, Mualla Ay'ın ifadeleri ile özetlemek gerekirse, bunları; "Türkiye'de yapılan sosyal reformların oturması, kısıntılı fikir hayatının demokratik düzen içinde kısmen de olsa özgürlüğe doğru yönelmesi, II. Dünya Savaşı'nın ülkemizde meydana getirdiği sosyal ve ekonomik sorunların geniş halk kitlelerine intikal etmesi, nüfus artışı ve bununla ilgili nüfus hareketleri ve son olarak dünya savaşlarının acı ızdırapları ve yankılarının yarattığı yeni sanat akımlarının kapalı ve bölgesel olmaktan çıkıp evrensel kimliğe kavuşması, dolayısıyla, sanatçılarımızın dış ülkelerle temaslarının önceki devirlere kıyasla daha da artması"³⁴⁰ şeklinde sıralayabiliriz.

Hisar topluluğu, Mavi hareketi ve II. Yeni şeklinde üç sınıfta toplanan şiir anlayışları 1950 sonrası Türk şiirinin omurgasını oluşturur. Garip şiirinin yarattığı yıkıcı tahribata yukarıda bahsedilen siyasal, ekonomik ve toplumsal değişimler de eklenince Türk şiirinin kendisini kuşatan ideolojik sınırları zorlayan yeni arayışlara girmesi kaçınılmazdı. Çünkü Türk şiiri bariz biçimde bir tıkanma yaşıyordu. Nitekim bu üç şiir anlayışının özelliklerine bakıldığında elli öncesi şiir anlayışlarından ayrıştıkları görülmektedir. Hisar topluluğu

³⁴⁰ Mualla Ay, "Şiir Dünyamız", *Çağrı Dergisi*, 91, (1965): 4.

her ne kadar ulusçu edebiyat çizgisini korumaya çalışsa da 1950 öncesi ulusal edebiyat savunucularından geleneği ve şairaneliği yadsımamaları bakımından ayrışır. Mavi hareketi ise âdeta bir sentez şiir arayışındadır. Bir yandan ulusçu ve toplumsal gerçekçi edebiyatı savunurken diğer yandan şiirin kendine has estetik bir dilinin olması gerektiğini bu yönüyle de şairaneliğe karşı olmadıklarını, dahası şiirde geleneği yadsımadıklarını ifade etmişlerdir. Hisar ve Mavi örneğinde olduğu gibi ulusçuluk ve sosyalizm ideolojilerinden tam olarak kopamayan anlayışlar bile şiirin özerkliğini itiraf etmek zorunda kalmışlardır. Ancak bu iki şiir çizgisindeki şairler şiir anlayışları doğrultusunda başarılı örnekler veremediği için Türk şiirinde pek etkili olamamışlardır.

Bu dönemde Türk şiirinde baskın bir poetikaya dönüşen şiirler; İlhan Berk, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Edip Cansever ve Sezai Karakoç tarafından yazılmıştır. Daha sonra II. Yeni diye adlandırılan bu şairlerin birbirlerinden bağımsız ve habersiz ama benzer özellikler taşıyan bir şiir anlayışıyla ürünler verdiği bilinmektedir. II. Yeni şiirinin Türk şiirine getirdiği birçok yenilik olmakla beraber burada konumuz gereği önem arz eden iki özelliğin altını çizmek gerekir: Soyut dil ve aklın kavrayış alanını zorlayan gerçeklik algısı. Tanzimat ile başlayan Divan şiiri eleştirilerinin temel dayanak noktasını, Divan şiirinin akıl dışı ve dilinin soyut oluşunun oluşturduğu hatırlandığında, bu iki özellik bilhassa önem kazanmaktadır. Türk şiirinin yeniden kapalı anlama, soyut dile ve farklı arayışlara yönelmesi hem gelinen noktada şiirsel bir zorunluluktan hem de modernleşmenin ikili karşıtlıklar üzerinden toplumda yarattığı bunalım ortamının sanatsal bir ifadesiydi. Ulusçu, Toplumcu Gerçekçi ve Garip akımlarının modern Türk şiiri çizgisinde meydana getirdiği tıkanma şiirsel zorunluluğun nedenidir. Nitekim “İkinci Yeni'nin doğuşuyla, dönemin toplumsal/siyasal koşulları arasında ilişki kuranların yanında, kimi yazar ve şairler, şiirdeki bu değişimi İkinci Yeni öncesindeki şiir anlayışlarının yetersizliğine ve tıkanmasına bağlarlar. Çoğunluğun görüşü, İkinci Yeni'nin ya Toplumcu Gerçekçi şiire ya da Garip şiirine bir tepki olarak doğduğudur.”³⁴¹

Bu çıkışı yalnızca Garip ve Toplumcu Gerçekçi akımları ile sınırlamak yanlış olur. Bu tepki, yaklaşık bir asır önce Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşaların öncülüğünü ettiği şiirin, toplumsal meseleleri ve dış gerçekliği rasyonel aklın sınırları içinde belirlenen bir

³⁴¹ Karaca, *II. Yeni Poetikası*, 134.

dil ile yansıtması gerektiği, dolayısıyla, anlamın gelip şiirin merkezine oturduğu ve bu uğurda Divan şiirinin yerden yere vurulduğu bütün bir döneme hasredilebilir. Namık Kemallerin açtığı kapıdan Ulusalçılar, Toplumcu Gerçekçiler ve Garipçiler geçerek Türk şiirini tıkanmanın eşiğine getirdiler. II. Yeni, bu kapıyı kapatmak ve şiiri kendi doğal mecrasında yeniden kurmanın peşindedir. Karaca'nın, "İkinci Yeni, Tanzimat'tan beri büyük bir kültür/zihniyet değişimi yaşayan, yeniden yapılan(dırıl)maya, biçimlendirilmeye çalışılan bir bilincin ilk kez buna şiirsel düzlemde başkaldırmasından, sivil ve bağımsız bir bilinç olma isteğinden başka bir şey değildir."³⁴² ifadesi, bu bakımdan hem anlamlı hem de doğru bir tespiti içermektedir.

II. Yeni şairlerinin bu gerçeği kavramaları yine "Batı'dan yükselen ışık" sayesinde olmuştur. Bu ışık, Batı'da bir şeylerin değiştiğini ve şiirin, ideolojilerin, söylemlerin ve aklın kavradığı gerçeklik algısının güdümünde bir şey olmadığını fark etmelerini sağlamıştır. Bu şairlerin yabancı dil biliyor olmaları ayrıca, doğrudan Batı sanat ve edebiyat dünyası ile yarım asırlık bir gecikme ile de olsa, temas kurmalarını ve 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında Batı'da etkili olan ve modernitenin dayattığı rasyonel akli sorgulayan gerçeküstücü akımlardan etkilenmelerini sağlamıştır. Nitekim "İkinci Yeni şairlerinin çoğu, -az ya da çok- usa karşı çıkma, usla kavranan verili gerçeği yıkarak yeni bir gerçek yaratma, anlamın ve dilin mantıksal bağıntısını bozma gibi poetik düşünceler konusunda Gerçeküstücü şairleri izlerler."³⁴³

Diğer yandan bu şiir anlayışı şiddetli eleştirilere maruz kalmıştır. Asım Bezirci, II. Yeni şiirinin, 1950 sonrası Türkiye'nin yaşadığı bunalım ve baskının neticesinde ortaya çıkan bir "bunalım şiiri" olduğunu belirterek, bu dönem şairlerinin toplumdan uzaklaştıklarını ve gerçeklerden koştuklarını iddia eder.³⁴⁴ II. Yeni'nin bunalım ortamında ortaya çıktığı doğrudur. Ancak anılan bunalıma, yukarıda değinilen tarihsel bir sürecin sonucunda ortaya çıkan ve 1950'lere dayanan bir bunalım demek daha doğru olur. Aksi takdirde bu bunalımın 1950'lerden sonra birden ortaya çıktığını söylemek kültürel, toplumsal krizlerin ruhuna aykırı bir saptama olur. Bu şiirin bir kaçış şiiri olduğu da doğrudur. Ne

³⁴² Karaca, *II. Yeni Poetikası*, 144.

³⁴³ Karaca, *II. Yeni Poetikası*, 140.

³⁴⁴ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005), 97.

var ki uzaklaşmak istenilen şey toplumun kendisi değil, yaklaşık yüz yıllık bir sürecin sonucunda, akıl ve mantığın çerçevesini belirlediği gerçeklik algısının ve ideolojik-siyasal söylemlerin omurgasını oluşturduğu Türk şiirinin bizatihi kendisidir. Muzaffer Erdost'un 1957 tarihli *Pazar Postası*'nda yayımlanan yazısındaki "Bugün siyasi şiir, öğretici şiir, öyküler anlatan şiir, şiirden kovuldu."³⁴⁵ ifadesi II. Yeni'nin karşı çıktığı şiir anlayışını özetlemektedir.

Dolayısıyla, akıl ve otoritenin etkisi altında şekillenen Türk şiir dili, bu dönemde eleştiriye tabi tutulan ilk unsur olmuştur. Çünkü bu şiir anlayışını yıkmak için öncelikle dilin değişmesi gerekiyordu. Tanzimat yazarları da Divan şiirinin dayandığı mutlak varlık tasavvurunu yıkmak için öncelikle onun mazmunlara ve söz sanatlarına dayanan ve bu yönüyle de konuşma dilinden ayrılan dilini eleştirmişlerdi. Tıpkı onlar gibi II. Yeni kuşağı da o güne değin rasyonel aklın belirlediği gerçeklik algısını yıkmak için öncelikle bu algının taşıyıcısı olan dilin değişmesi gerektiğine inanarak dile yönelmişlerdir. Zira "dilnin açık, kapalı, soyut veya somut olması; anlam, konu ve öyküye önem verme; biçimsel kurallara uygunluk, bildirmeyi ya da duyurmayı öne alma vb. poetik konular da bir yerde akıl ve mantık karşısında alınacak tavra bağlıdır."³⁴⁶ Böylece anlamın kapandığı ve bunun doğal sonucu olarak aynı zamanda çoğaldığı, imgenin yeniden şiirin merkezine doğru yol aldığı soyut bir şiir dilinin Türk şiirini etkisi altına aldığı söylenebilir. Bu yönelim Divan şiirinin yeniden tartışılmasını da beraberinde getirmiştir.

Dolayısıyla 1950'li yıllara gelindiğinde, ideolojik ve siyasal tartışmaların güdümünde ilerleyen modern Türk şiirinin hâlâ özerk bir çerçevede kendine bir gelenek inşa edememiş olmasının yarattığı boşluğun ve salt şiir üzerinden eklemleme ihtiyacının bir yansıması olarak, Divan şiiri de dâhil Osmanlı'nın, geleneğin ve de geçmişin birikimi, ilericilik-gericilik dikotomisi dışında farklı bir bakış açısıyla değerlendirilme olanağı bulmuştur.

³⁴⁵ Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, 135.

³⁴⁶ Karaca, *II. Yeni Poetikası*, 245.

Sonuç olarak, Kahraman'ın ifadesiyle, “Böyle bir durumda algılamanın ve tanımlamanın dar ufku kırılmıştır, denebilir. Yalnız ortada önemli soru bulunmaktadır. Geçmiş kavrayış nedir?”³⁴⁷

4.2. Geçmiş-Şimdi ve Gelenek-Akıl İlişkisinin Ontolojik Grameri

İngilizcede geleneğin karşılığı olan “tradition” kavramı; aktarmak, devretmek ya da vazgeçmek anlamlarına gelen, Latince bir sözcük olan “tradere” den gelmektedir. Aynı kavramdan türetilen “traditio” bir şeyin aktarıldığı süreci, “traditum” ise aktarılan şeyi işaret eder. *Oxford Sözlüğü*'nde gelenek kavramı “birinden diğerine, bir kuşaktan diğerine aktarma edimi” olarak tanımlanırken *Webster*'de “bir başkasına elini vermek” yahut “bilginin ardışık kuşaklara aktarımı” şeklinde tanımlanır.

Gelenek kavramının anlam alanının genişlemesi neticesinde etimolojik anlamının yanı sıra ilk çağlardaki anlamı da zamanla arka planda kalmıştır. Gelenek, soyut kültür nesnelerinin zamanla kuşaktan kuşağa geçmesi, nesilden nesile aktarılması şeklinde anlaşılmıştır. Böylece gelenek, nesilleri birbirine bağlayan ve geçmiş ile bugün arasında bir süreklilik meydana getiren her türlü kültürel unsuru ihtiva eden ve bugün için de geçerli olan bir anlamda kullanılır hâle gelmiştir. Bu anlamından hareketle geleneğin, hem geçmiş veya tarih ile hem de şimdi burada olanla yahut modern ile ontolojik bir gramer yapısı içinde ilişki kurduğunu söyleyebiliriz. İleriki sayfalarda da görüleceği üzere Gadamer'in gelenek anlayışında bu gramer daha belirgin bir biçimde kendini göstermektedir.

Dolayısıyla, geleneği ihtiva eden kültürel unsurların tarihsel olarak belirlenmiş bir aradalığı, sürekliliği ve dönüşümü hesaba katılmaksızın gelenekten bahsedilemeyeceği düşünüldüğünde gelenek kavramı zorunlu olarak tarihsel bir alanda kendini gösterir, denilebilir. Bilhassa on dokuzuncu yüzyıldan beri kültür, tarih ve insan felsefelerinin temel kavramları arasında kendine yer bulan gelenek kavramı, özellikle, edebiyat başta olmak üzere mûsikî, mimari, görsel sanatlar, din ve hukuk gibi insanlık kültürünün hemen her alanında sıkça kullanılan bir kavramdır. Gelenek, diğer yandan, mazide kalmış kimi kültürel fenomenlerin bugün de yaşamakta ve etkisini sürdürmekte olduğunu ifade etmesi

³⁴⁷ Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, 48.

bakımından modern/yeni ile ilişkilidir. Bu sûretle, her dönem onu sahiplenerek önem verenler ile geçmişî fazla önemsemeyip onu eleştirenler arasında süregelen bir çatışma söz konusu olmuştur.

Gelenek ile modernliğı birbirine karşıt toplumsal örüntüler olarak konumlandırmak, kırılması ya da aşılması hayli vakit almış hâkim bir kanı hâlinde hem sosyal bilimlerde hem de “sosyal mühendislik” uygulamalarında uzun süre etkin ve belirleyici olmuştur. Modernleşmeciler tarafından gelenek, geçmişle ve geçmişe ait yaşanmışlıklarla eşitlenerek, bugünü yaşamak ve geleceğı inşa etmek yolunda terk edilmesi gereken bir ayak bağı olarak değerlendirilmiştir.³⁴⁸ Skalanın diğere tarafında ise, muhafazakârların, daha doğru bir ifade ile gelenekçilerin, gelenekleri mevcut hâllerleriyle muhafaza reaksiyonerliğı söz konusudur. Bu hâliyle gelenek, modernleşmecilerle muhafazakârlar arasında öteden beri başlıca anlaşmazlık konularından birini oluşturmaktadır. Geleneğı savunmak muhafazakârların, geleneğı değıştirmek ise modernleşmecilerin tutumu olagelmıştır.³⁴⁹

Bu çatışmanın kökenleri Yeniçağ felsefesine değı uzanmaktadır. Çünkü geleneksel normlarla dramatik bir biçimde bağları koparan modernitenin temelini oluşturan Yeniçağ felsefesinde ağırlıklı eğilim geleneğın reddi ve önemsizleştirilmesi yönünde olmuştur. Aydınlanmaya göre gelenek, geçmişten günümüze kadar gelen her türlü unsuru içinde barındırdığı için, bir anlamda geçmişi ve eskiyi temsil etmekte; akıl ise şu ânı, bugünkü anlayışı ya da yeniyi temsil etmektedir. Aydınlanma düşüncesinin gerçekleştirmek istediğı şey, aslında, geçmişin otoritesini günümüze taşıyan gelenek ile aklın otoritesine dayanan günümüz anlayışı arasındaki mücadeleyi, günümüz anlayışının kazanması ve böylece her konuda aklın otoritesinin hâkim olmasının sağlanmasıdır.

Örneğın T. Hobbes, gelenekleri masallarla aynı kefeye koyar ve geleneklerin felsefeyi karartmalarına karşı çıkar.³⁵⁰ Empirist epistemolojiye göre ise, bilgi, duyular aracılığıyla elde edilmiş olan empirik materyalin insan zihninde rasyonel yoldan bir araya

³⁴⁸ Tayfun Atay, “Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğın Gelgitinde Türk Gelenek-çi Muhafazakârlığı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Muhafazakârlık*, ed. Ahmet Çiğdem, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 155.

³⁴⁹ Mustafa Armağan, *Gelenek ve Modernlik Arasında*, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2012), 63.

³⁵⁰ Thomas Hobbes, *Leviathan*, çev. Semih Lim, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), 73.

getirilmesiyle elde edilir ki, bu bilgi elde etme yönteminde önyargıların ve geleneklerin yol açacağı hiçbir bulanıklığa yer yoktur. Bu bakımdan moderniteden bu yana çift yönlü bir karşıtlık ile karşılaşırız. Karşıtlığın bir yüzünde gelenek, diğer yüzünde ise deneyim ve akıl vardır. Dolayısıyla Yeniçağ felsefesinin iki eğilimi olan empirizm ve rasyonalizmde gelenek kavramına yer verilmemiştir. Verilse bile deneyim ve akıl ile karşıtlık ilişkisi bağlamında olumsuzlanan ve reddedilen bir kavram olarak değinilmiştir.

Bu, Immanuel Kant'ın aklın her tür heteronomiden, dış etkiden bağımsız, salt hâlini ortaya koymaya çalışan felsefi tavrı ve aydınlanma eğilimleri için de geçerlidir. Aydınlanmanın akla bağlılığı önünde, otoritenin ve geleneğin, düzeltilmeye muhtaç kaynaklar olarak görülmüş oldukları açıktır. Çünkü Kant dâhil, tüm Aydınlanmacıların gözünde, tüm akıl sahibi varlıklar için bir ve aynı deneyim nesnelere olan doğal veriler yanında geleneğin ve tarihsel olanın bir anlamı olamaz.

Diğer yandan J.G.Herder'in tarih felsefesinde gelenek inşa edici, kültürleştirici, geliştirici bir görünüm alarak insanlık tarihini oluşturan başat bir ilke olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Herder'e göre geleneğin olmadığı bir toplumsallık durumunda "ortada çölden başka bir şey" kalmaz. Gelenek, insanın kültürleşmesinde, eğitiminde özgül bir araç olarak, dil yardımıyla ve dil sayesinde oluşur ve hep yeniden oluşturulur. Tüm insanlık tarihi yine insan üretimi olan geleneklerin ve kültürün bir verisinden başka bir şey değildir. Öyle ki, Herder'e göre insan, yine insani bir şey, bir insan ürünü ve yapımı olan gelenek ile oluşur. İnsan, kendisini aynı anda saran bir gelenekler ağında yaşar. Gelenek bu yüzden bugünde yaşayan geçmiştir. Geleneği olmayan insanın bir tarihi de yoktur. Böylece Herder'de gelenek ve tarihsel birikim kavramları az çok eşanlamlı kavramlar olurlar. Filozof bu görüşleriyle gelenek üzerine felsefi araştırmaların önünü açmakla beraber, modernite öncesiyle bağını koparan ulusal birimlerin varlıklarını anlamlandırmak ve kabul ettirmek için halk kültürünün merkezde olduğu bir tarih ve gelenek inşa etmelerinde esin kaynağı olmuştur.³⁵¹

Bu bakımdan modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan ulus temelli yeni politik, toplumsal birimler bir yandan modernleşmenin temel değerleri ile uyuşmayan geleneksel değerleri dışlama eğilimi göstermişler, diğer yandan, kendini güvence altına alma ihtiyacının

³⁵¹ Doğan Özlem, "Gelenek, Kopuş ve Felsefe", *Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi*, 1, (2008): 61-62

doğurduğu acele ile kendisini yeni bir tarihsellik içinde “gelenek” in yerine ikame etmişlerdir. Bunu da edebiyat, müzik, resim gibi sanatsal araçlarla çerçevesi ve içeriği yeniden tanımlanmış bir gelenek aracılığı ile yapmışlardır. Bu bağlamda “Geleneğin İcadı” kavramını keşfeden Eric Hobsbawm bu kavramı hızlı toplumsal değişim sonucunda eski geleneklerin içine oturduğu sosyal örüntünün zayıflaması veya yok edilmesi durumunda tarihsel malzemenin tümüyle yeni dürtülere cevap veren geleneklerin icadı için kullanımı şeklinde tanımlar. Diğer bir deyişle “Geleneğin İcadı” kavramıyla söz konusu olan eski geleneklerin yeni ihtiyaçlara göre devşirilmeleri veya düpedüz yenilerinin icat edilmeleridir.³⁵²

Yirminci yüzyılda ise gelenek teması, kültür üzerinde bir düşünümün tam anlamıyla temel bir kavramı hâline gelmiştir. M. Heidegger’e göre, bir geleneği tevarüs etmek, onu yâd etmekle aynı şey değildir. Aksine bir mirası ancak onu teslim almakla ve ona gelecekte yeni bir açılım yapma imkânı sağlamakla sahiplenebilirsiniz; onu körü körüne takip etmekle ve ne yapıp edeceğinizi geçmişten çıkarsamakla değil. Heidegger’e göre geleneklerimiz kökenlerimizdir. Ancak yine ona göre varoluşumuzu sağlıklı bir şekilde gelenek içinde kökleştirmek istiyorsak geriye değil ileriye bakmalıyız. *Dasein*’ın, “Varlık’ın geçmişi, onu geçmişe çeken şey olmayıp, onun önünden giden, onu geleceğe doğru iten bir şeydir.”³⁵³ ifadesi de Heidegger’i doğrular mâhiyettedir.

Aynı hususu H. Arendt, “gelenek olmasaydı zamanda iradi olmayan bir süreklilik olur, dolayısıyla insana göre ifade edersek ne bir geçmiş ne de bir gelecek kalırdı; olsa olsa dünyanın her zaman kendiyile bir ve aynı kalan değişmesinden ve dünyada yaşayan canlıların biyolojik döngüsünden söz edilebilirdi.” şeklinde ifade eder.³⁵⁴ Bu görüşlerle Yahya Kemal’in “Kökü mâzide olan âtiyim” sözü arasındaki benzerlik kolayca göze çarpmaktadır. Böylece yirminci yüzyılın başından itibaren gelenek ve modern arasındaki varoluşsal bağ geçmiş-şimdi-gelecek dizgesi içinde felsefeciler tarafından daha belirgin bir biçimde ifadesini bulur.

³⁵² Ayrıntılı bilgi için bkz. Eric Hobsbawm, “Gelenekleri İcat Etmek”, *Geleneğin İcadı*, der. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, çev. Mehmet Murat Şahin, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2020)

³⁵³ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), 41.

³⁵⁴ Hannah Arendt, *Geçmişle Gelecek Arasında*, çev. B. Sina Şener ve Onur Eylül Kara, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), 16.

Bu varoluşsal dizgede/gramerde modernitenin önemli kavramlarından akıl ile gelenek arasında, aydınlanma dönemi filozoflarının iddia ettiği, çatışma nasıl giderilebilirdi? Bu sorunun cevabının yirminci yüzyılın ikinci yarısında felsefeci ve düşünürler tarafından arandığı görülmektedir. Özellikle Karl Raimond Popper, “Geleneğin Rasyonel Teorisine Doğru”³⁵⁵ başlığı altında rasyonalizm ile gerçekçilik arasındaki geleneksel düşmanlığı gidermeye çalışır. Rasyonalistlerin, her şeyi akılcı ölçütlere göre “yeni” bir şekilde yargılamak ve yönlendirmek şeklindeki iddialarına karşı Popper, geleneklerin yaşamımızda oynadıkları büyük rolü vurgular. Böylelikle eleştirel rasyonalite ile geleneği bağdaştırmaya yönelir.

Diğer yandan, hermeneutik felsefede ve Gadamer’de gelenek dinamik bir anlam meselesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hermeneutik felsefede gelenek Aydınlanmanın önemli figürlerinin düşündüğü şekliyle tam anlamıyla doğal olan ve akla özgü olmayan bir nitelik arz etmez. Yine gelenekten devralınan her şeyin doğal, kültürel varoluş karşısında olumsuz, dogmatik ve bilgisizlikle eş değer bir şey olmadığı açık bir şekilde vurgulanır. Zira hermeneutik tecrübe veya deney her zaman gelenekle ilişkilidir. Fakat gelenek yalnızca deneyin öğrettiği ve yönelttiği değildir; gelenek dildir aynı zamanda. H. G. Gadamer, bizzat kendisinin temellendirdiği felsefi hermeneutiğinde, Aydınlanmacı geleneklerle romantik gelenekçilik arasındaki karşıtıktan hareketle, geleneğin rehabilitasyonuna girişir. Gadamer’in hermeneutik felsefesinde anlama faaliyetinden söz etmenin ilk şartı, tüm itibarını kaybetmiş gelenek tarzı söylemlere rağmen, belli bir tarihselliğe ve geleneğe ait olmak, hayata onların içinden bakmak veya onların içinden baktığının farkına varmaktır. Zira Gadamer’e göre anlamın kendisi, bir öznenin eylemi olarak değil, geçmiş ve şimdinin içinde sürekli birbirine karıştığı bir intikalin (geleneğin) vuku bulması olarak ele alınmalıdır.³⁵⁶ Dolayısıyla gramatik yapının sözdizimini oluşturan geçmiş ve şimdi ancak semantik bir öge olarak gelenek kavramı içinde birbiriyle karşılıklı etkileşim hâlinde olmak sûretiyle anlamsal bir bütünlük meydana getirebilirler. Böylece, “insanî anlama” faaliyeti daima gelenek dairesinde ve dil içinde

³⁵⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Karl Raimond Popper, “Towards a Rational Theory of Traction”, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, (London: Routledge, 2002)

³⁵⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Hans Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, 1, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008)

gerçekleşir. Hermeneutik düşünüşte hem geleneğin hem de dilin birbiriyle sürekli ilişki hâlinde olduğu gerçeğinin altını ayrıca çizmek gerekir.

Bir başka önemli husus, Gadamer'in felsefi öngörüsünde gelenek; donuklaşmış, sınırları çizilmiş, geçmiş ve geleceği vesayet altında tutan bir form veya total bir çerçeve değil, içinde anlama etkinliğimizin gerçekleştiği bir süreç, açılım, halkalarla birbirine bağlanmış kendi içinde belirli bir mantığa göre farklılaşan anlama ve yorumlama etkinliği olarak konumlandırılır. Başka bir ifadeyle gelenek, Gadamer'in anlama ve yorumlamayı temellendirmek için kullandığı felsefi bir bağlam\çerçivedir. Gadamer, kendi hermeneutik bağlamı içinde geleneğe yüklediği bu anlamın; modernite veya aydınlanma karşıtlığı anlamına gelmediğinin altını ısrarla çizer.³⁵⁷ Bir diğer ifadeyle ona göre tarihe, topluma ve tabii ki bunların en tabi hâsılası olan geleneğe mahkûm olmamak başka şeydir tarihe, topluma karşıt olmak çok başka bir şeydir.

Bu bağlamda Gadamer geleneğin algılanışıyla ilgili bazı uyarılarda bulunmaktan da çekinmez. Gadamer'e göre hâlihazırda insanı belirlediği için tarih her dem yeniden yazılmaktadır. Geleneği anlama sadece mazide yaşanan bir şeyi yeniden inşa etmek ve onu bizimle eş zamanlı hâle getirmekten ibaret değildir. Geleneği anlamanın esas sırrı ve problem teşkil eden yönü, onu eş zamanlı hâle getiren şeyin aynı zamanda hakikat iddiası taşımasıyla, bizimle önceden beri eş zamanlı olmasıdır. Geçmişteki bir anlamın sadece yeniden inşası olarak görülen şey, bize hakikat olarak hitap eden şeyle iç içe geçmektedir. Tarih bilincinin önemli katkılarından biri eş zamanlılığı, en yüksek diyalektik problem olarak ortaya koymasındır. Maziye anlamak onu, bize doğru bildiği şeyleri anlatırken dinlemektir.³⁵⁸ Yani geçmişi okuma ne bir geri dönüş, ne de geçmişi kendimize ve kendi ölçütlerimize yerleştirmedir. Burada bilgi ve o bilgiyi bilme öne geçer. Bu durumda bilme içinde bulunduğumuz gelenek tarafından yeniden yazılmaktadır. Zira bilgi, Platoncu bilgi

³⁵⁷ Devrim Sezer, "Gadamer'in Pratik Felsefesi: Hermenötik Düşüncede Gelenek ve Deneyimin Önceliği", *Toplum ve Bilim Dergisi*, 105, (2006): 284.

³⁵⁸ Hans Georg Gadamer, "Hakikat Nedir?", içinde *Hakikat Nedir? Felsefi Fragmanlar*, der-çev. M. Beyaztaş, (İstanbul: Efkâr Yayınevi, 2004), 87-111.

felsefesini andırırcasına giderek ilerleyen bir keşif değil kaybedilmiş idraki yeniden ele geçiren bir yeniden keşif, yani bir bakıma hatırlamadır.³⁵⁹

Bunun yanı sıra Gadamer'e göre gelenek-akıl (ya da geçmiş-bugün) ilişkisinin, aydınlanma anlayışındakinden farklı bir şekilde ele alınması gerekir. Ona göre Aydınlanmacı anlayış, gelenek ile akılı çatıştırıyor ve tavrını akıldan tarafa koyarak onun geleneğe hâkim olmasını amaçlıyordu. Yine Gadamer'e göre, bu anlayışta gelenek ve akıl kavramları yerli yerince oturmamıştır. Çünkü gelenek ile aklın karşı karşıya gelip çatışabilmeleri için bağımsız iki ayrı şey olmaları gerekir. Oysa gelenek ile akıl arasında böyle bir şey olamaz. Zira gelenek, geçmişin birikimlerini -buna, çatıştığı iddia edilen aklın geçmiş birikimleri de dahildir- günümüze taşıyan ve böylece günümüzü şekillendiren bir kültür unsurudur.

Ayrıca, gelenek aynı zamanda, aklın şekillenmesinde rol oynayan faktörlerden biridir. Diğer bir deyişle, gelenek, aklın, içinden çıktığı ve işlerken de ayaklarını üzerine bastığı şeydir. Akıl ise, geleneği oluşturan unsurlardan biridir. Dolayısıyla, aklın gelenekten bağımsız olması düşünülemez. Eğer “bugünkü hâliyle akıl veya geçmiş” hem geleneği oluşturan unsurlardan biri hem de kendisi gelenek içinde oluşan bir unsur ise, bu durumda onlar arasında bir çatışmadan değil, ancak, geleneğin bir öz-eleştirisinden söz edilebilir. Kısacası, aklın isyan etmesi de, eleştirmesi de, hâkimiyet sağlaması da hep geleneğin içinde olan şeylerdir, geleneğe karşı yapılan şeyler değil. İşte gelenek denilen şey, bu derece kuşatıcı bir yapıya sahiptir.

Hermeneutik felsefede, özellikle Gadamer'de, geleneğin bilgi ve anlama ile ilişkili olarak ele alınması, İslam düşüncesinde gelenek kavramını karşılayan pek çok karşılık arasından ön plana çıkan *örf* ve *âdet* terimlerini hatırlatmaktadır. Örf bilgiyle ilgilidir. Nitekim *arafe*, tanıyarak bilmek, birbirini takip etmek, peşi sıra gelmek anlamlarına gelir. Bu anlamlar birleştirildiğinde *örf* ardı sıra olanın tanınarak bilinmesi demek olur. Bunun için *örf* terimi daha çok yerleşik kavramlar için kullanılır ve bu anlamda bilimsel gelenek anlamına gelir. Daha felsefî bir deyişle örf belirli bir topluluğun, aklın bilme, tanıma eylemiyle üzerinde ittifak ettikleri ve doğalarına uygun gelen sözdür. Âdet ise eylemle,

³⁵⁹ John D. Caputo, “Tekrar ve Kinesis: Kierkegaard ve Metafiziğin Çöküşü”, *İnsan Bilimlerine Prolegomena*. der-çev. Hüsamettin Arslan, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002), 125.

hareketle ilgilidir. Başka bir deyişle ortada bir hareket ve olay var ise orada bir âdet de vardır. Kelime anlamına bakıldığında ise *âde*, geri dönmek, geri çevirmek, bir şeyi tekrarlamak, üst üste yaparak alışkanlık hâline getirmek mânâlarına gelir.

Bu değişik anlamlar bir araya getirildiğinde âdet ardı sıra yapılarak alışkanlık hâline getirilen, benzer bir durumla karşılaşıldığında kendisine dönülen ve müracaat edilen eylem demek olur. Bunun için *âdet* terimi daha çok yerleşik uygulamalar için kullanılır; ve bu anlamda pratik gelenek anlamına gelir. Daha felsefî bir deyişle *âdet* belirli bir insan topluluğunun, aklın yargıda bulunma eylemiyle üzerinde ittifak ettikleri ve ihtiyaç anında tekrar kendisine döndükleri davranıştır. *Örf* ile *âdet* geçmişten şimdiye, şimdiden de geleceğe uzanan, akıp giden bilimsel ve pratik alışkanlıklar anlamında bir topluluğun tarih içerisindeki hem kurallılığını hem de düzenliliğini gösterir. Söz olarak beliren *örf*, bir topluluğun rasyonel kurallılığı ile düzenliliğini, davranış olarak beliren *âdet* ise bir topluluğun pratik kurallılığı ile düzenliliğini sağlar. Bu çerçevede akıl sağlığı yerinde olan her topluluk tarihî süreçte kendisini bir bütün kılan, birliğini sağlayan makul bulduğu örfleri ve âdetleri geçmişte inşa eder, şimdide tekrar eder ve nesiller üzerinden geleceğe aktarır.

Gelenek kavramı altında toplanan muhtevanın da arkasında insan nutkiyetinin (dil yetisi) bulunduğu, insanın hem nutkiyet (*örf*) hem de hayvaniyet tarafının (*âdet*) eşyayla kurduğu bilimsel ve pratik ilişkilerin tecessüm etmiş hâli olduğu açıktır. Bu bilimsel ve pratik ilişkilerin hem yatay hem de dikey boyutta aktarıma konu olması, onlara tarihî sürekliliğini sağlar. Başka bir deyişle insanın, ilk ilke, evren ve insan hakkında sorduğu sorular ve verdiği cevaplardan bir araya gelen sahip olduğu çerçeve, onun değer dünyasını (dünya görüşü) belirler ve bu anlamda dünyanın suretine ilişkin ürettiği resim (dünya tasavvuru) anlamını değer dünyasından alır. Gelenek yani *örf* ile *âdet*, en nihayetinde hem kökünü hem de anlamını değer dünyasında bulan bir yapıdır.³⁶⁰

Bu muhakeme özetlenecek olursa, gelenek ve aklın, aydınlanmacı düşünürlerin iddiaları bir kenara bırakıldığında, birbiri ile ontolojik temeller üzerinden bağlantılı olduğu ve ikisinin birlikte geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağ kurduğu, diğer yandan bir dünya

³⁶⁰ İhsan Fazlıoğlu, “İnsan Bir Gelenektir”, *Dergâh Edebiyat, Sanat, Kültür Dergisi*, XVII/195, (2006): 19-20.

tasavvuruna sahip olmak için zorunluluk arz eden unsurlar olmak suretiyle anlam meselesi ile doğrudan ilişkili olduğu sonucuna varılabilir.

4.3. Bir Eleştiride Ölçütü Olarak Gelenek

İlhan Berk, “Eleştiride Ölçü” adlı yazısında Yahya Kemal’in “Frengin gözleriyle şiirimizin künhüne bakmak” sözüne atıfta bulunarak Tanzimat’la başlayan Türk şiir ve eleştiride gelenekimizdeki önemli kırılmayı işaret eder. T.S. Eliot’tan aktararak her ulusun kendine özgü yalnız yaratma biçimi değil, eleştiride biçimi de olduğunu belirtir. Yazara göre, her ulusa özgü eleştiride biçimi de elbette özgün bir bakış, menşei kendinden olan bir yaklaşım gerektirir. Bu özgün bakışı zenginleştirmenin yolu ise kendi şiir geleneğinden geçmektedir. Berk’e göre uluslar kendi şiir geleneği üzerinde yoğunlaştıkça, onu yorumladıkça, onun ilkelerini ve yapısını bütün inceliklerine varıncaya kadar analiz ettikçe özgün bir bakış elde ederler. Dahası, zamanla bu yönelim bir yöntem niteliği kazanarak ulusların kendine özgü eleştiride ölçütüne dönüşür. Özgün eleştiride ölçütlerine sahip uluslar, yazara göre, kendine ait olanla olmayan arasında ayırım yapma imkân ve kabiliyetine sahiptir. Ona göre eleştiride özgünlük ancak gelenekle bağ kurulduğunda yani saanın dünü ve bugünü araştırmakla, yorumlamakla ve çözümlenmekle mümkün olur. Başka bir ifadeyle, örneğin, şiirin çağlar boyu geçirdiği evreleri, değişiklikleri saptayıp bunları birtakım temel ilkelere bağlamak gerektiğini düşünür. Bunu yaparken de daima çağdaş şiir ile geleneksel şiir arasında kıyaslama yapılmalı ki sağlam bir ölçü ortaya çıkabilsin. Çünkü yazara göre, şiiri geleneksel şiir ile karşılaştırmamak şiirin yabancılaşmasına ve kendi dinamiklerinden uzaklaşmasına neden olacaktır. Dolayısıyla Berk için bir eleştiride ölçütü olarak gelenek, şiirin özünü yitirmemesi için gereklidir.

Berk, bu düşüncelerle dönüp Türk şiirine baktığında Tanzimat’tan sonra eleştiride iç bakışı kaybettiğimiz, ya Batı şiirini kendi şiirimiz olarak gördüğümüz ya da kendi şiirimizi Batılı eleştiride ölçütleri ile kıyaslama hatasına düştüğümüz yargısına varır. Yazar, Tanzimat’a değin bir önceki şiir ile bir sonraki şiirin hep karşılaştırıldığını ve dolayısıyla belli bir kıyas çerçevesinde ilerlediğini söyler. Bu kapsamda Divan edebiyatı geleneğinde şiir ve eleştirinin veya şair ve eleştirmenlerin çağlar boyunca birbirini tamamlayan bir bütünlük içinde olduğunu düşünür. Böylece çatışmaların öncesi ve sonrasının karşılaştırması içinde kopukluğa yer vermeyecek bir mecrada şiirin doğal bir seyirde

ilerlediğinin altını çizer. Bu noktada Divan şiirinin İran şiirinin bir taklidi olduğu yönündeki suçlamayı farklı bir açıdan değerlendirerek bu etkilenmenin dönemin şiir ve eleştiri geleneğinin kendi çizgeleri içinde harmanlanabildiğini iddia eder. Bu bakımdan Divan şiirinin kendi içinde bir tutarlılık oluşturabildiğini ve bunu kendine bir gelenek çizgisi yaratabilmesine borçlu olduğunu savunur. Dahası eleştirmen, Berk'e göre bu gelenek çizgisinin yanında yer alarak Divan şiirinin tutarlılık içinde ilerlemesine katkıda bulunmuştur.

Bundan hareketle Berk, Tanzimat'tan beri şiirimizin tutarsız, kopuk ve en önemlisi bizim olmayışını, kendi şiirimizden gelen bir eleştiri anlayışının yoksunluğuna bağlar. Yazar - Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Nazım Hikmet hariç- Tanzimat'tan buna yana Batı şiirine yönelmenin, geleneksel şiirimizden gelen beğeni ve ölçülere sırt çevirmek şeklinde algılandığının altını çizerek başka ulusların çağlar boyunca kazandığı değer ölçülerini kabullenmenin yanlışlığına değinir ve bize ait olmayan bu yabancı ve öykünmecî alanın, sanatçılardan sonra, gittikçe eleştirmenler tarafından da benimsendiğini vurgular.

Berk'e göre öykünmecî şiir ve eleştirinin en iyi örneklerini Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde görürüz. Her iki çağın eleştiri anlayışının, şiiriyle beraber yürüdüğünü belirtir. Ayrıca bu dönemlerde yalnız eleştirinin değil, şiirin de kendinden önceki şiirle bağ kuramadığı için kendine yabancı kaldığının altını çizer. O günden bugüne eleştiri anlayışımızın ne yazık ki bu çizgide devam ettiğini söyler. Batı'nın eleştiri anlayışı ise, yazara göre, bizim tutumumuzun tam tersi bir istikamettir. Kendi yaptılarının çözümlenmesi, incelenmesi ve değerlendirilmesi üzerine kurulu bir değer ölçüsüne sahip olduğunu ve bunun dışında da bir değer ölçüsü bilmediklerini iddia eder ve Fransız şiirini örnek verir. Ona göre Fransız bir eleştirmen, Fransız şiirini değerlendirirken Alman, İngiliz veya Amerikan şiiriyle karşılaştırmaya çalışmaz, çünkü biricik ölçüt kendi ulusunun şiir anlayışdır. Değerlendirmesini, sınırlarını geçmiş ozanların belirlediği ve kendi dönemine değin uzanan bir çizgiye göre yaptığını belirtir. Bu yüzden kendi şiir geleneğinin aşamalarını, ozanlarını, değişim dönemlerini avucunun içi gibi bildiğini düşünür. Dolayısıyla herhangi bir yenilik ile karşılaştığında onu yine kendi şiir ve eleştiri çizgisi içinde inceleyecektir.

Yazara göre, Batı'da eleştiri, gücünü, eleştirmen ise niteliğini eski şiir hakkındaki hâkimiyetinden ve kapsayıcılığından alır. Bizde ise eski şiirimiz yorumsuz ve kapalı bir

kutu gibi eleştirilenlerin önünde durduğu için Türk şiirinin ilkeleri, beğenisi, dünya görüşü ve yöntemi hâliyle bilinmemektedir. Bundan dolayı Berk, bize ait bir eleştiri ölçütü geliştiremediğimiz ve şiirimize Batılı eleştiri anlayış ve yöntemleriyle baktığımız sonucuna varır. Berk, Cumhuriyet'ten kendi dönemine uzanan şiir için ilginç bir değerlendirmede bulur. Ona göre Cumhuriyet'ten sonraki Türk şiiri kendine bir gelenek oluşturamadığı için zorunlu olarak Batı şiir çizgisi içinde değerlendirilmelidir. Yahya Kemal'in, sembolizm, özşiir ve lirizm gibi şiir anlayışlarına kendi şiir geleneğimizin yabancı olmadığı yönündeki açıklamasını referans alarak, şiir geleneğimizin Batı şiiri ile bağdaşmadığını iddia edenlere itiraz eder. Bu iddiada bulunanların şiir geleneğimizi bilmediğini ileri sürerek Yahya Kemal'in bahsini ettiği şiir çizgilerine gerçeküstücülük ve anlamsız şiir gibi yeni çizgiler ekenebileceğini savunurken aslında kendi şiir geleneğimizde Batılı çizgiler bulunduğunu, dahası bu çizgileri doğru tespit edip onları çağdaş Batı şiiri ile uzatabilmenin önemine değinir. Sonuç olarak bu çizgilerin doğru saptanabilmesi için geleneksel şiirimizin öncelikle geleneksel gelişim seyri içinde eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutulması gerektiğine inanır. Böyle bir bakışın Türk şiirini “manakyan ve tatlı su frengi” bir dilden kurtaracağını ve kendi dilini bulmasına yardımcı olacağını savunur.³⁶¹

Diğer yandan, Konur Ertop, *Yeni Dergi*'de yayınlanan “Eleştiride Ölçü, Bilgi ve İnsaf” başlıklı yazısında İlan Berk'e karşı çıkar. Yazar, İlhan Berk'in, Divan edebiyatı dönemindeki eleştiri anlayışının kendine özgü, yani bize özgü olduğu, eski ozanlarımızın İran şiirinden etkilenseler dahi kendi geleneksel çizgilerinden sapmadığı yönündeki görüşüne itiraz eder. Ertop'a göre bu görüşleri eski edebiyatımıza ilişkin gerçeklerle bağdaştırmak mümkün değildir. Divan şiirinin ilk dönemlerinde yerli öğelere yer veren şairlerin daha sonraki dönemlerde gerekli itibarı görmediğini ve bundan dolayı şiirimizin kendi geleneğinden koparak İran etkisine girdiğini iddia eder. Ona göre Divan edebiyatı döneminde eleştirilenin, şiiri, bizim geleneğimize bağlamak gibi bir kaygısı hiç olmamıştır. Bu bakımdan şiirin ses ve yapı bakımından bize ait bir geleneğe dayandığını söylemenin yanlış olduğu kanaatindedir. Yazar, bu iddiasını dibacelerle örneklendirmeye çalışmayacağını sadece İlhan Berk'in üç büyük çağdaş ozanımızdan biri diye tanımladığı

³⁶¹ İlhan Berk, “Eleştiride Ölçü”, *Yeni Ufuklar Dergisi*, 18-22.

Yahya Kemal'in "Acem-perest-i Rûmun imâle devrinde" mısrasını hatırlatmanın yeterli olacağını düşünür.³⁶²

Dahası, Ertop, Divan şiirinin bugünkü duyuş ve düşüncelerimizi yansıtacak bir sanatın köklerini taşımadığını iddia eder ve Divan şiiri dağılırken Leskofçalı Galiplerin, Hersekli Arif Hikmetlerin içine düştükleri durumu düşününce Batı sanatından yeni bir kaynak olarak yararlanmanın ne kadar doğru bir tercih olduğunu savunur.³⁶³

İbrahim Kutluk ise, "Bugünkü Eleştiri IV" adlı yazısında dönemin eleştiri anlayışını ve eleştirmenlerini değerlendirdiği yazısında bizde eleştirinin henüz yolunu yordamını bilemediğini ve kaynağını bulamadığını belirtir. Dönemin eleştirmenlerinin ortak özelliğini, eski edebiyatımızla hiçbir bağıntının olmayışı ve kendi geleneğinden, kültüründen kopmak şeklinde tanımlar. Bundaki en büyük etmenin ise mevcut edebiyat anlayışı olduğunun altını çizer. Yazara göre, edebiyatımızın eskiyle bütün ilişkilerini koparması ve geçmişi olmayan bir sanatmış gibi ortaya çıkması veya şairlerimizin öyle davranması, böyle bir eleştiri ve eleştirmen portresinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Oysa Kutluk, geleneğe dayanmayan bir sanat anlayışının olamayacağını ve gelenekten yararlanmayan bir eleştirmenin doğru değerlendirmeler yapamayacağını ve hâliyle doğru çıkarımlara varamayacağını düşünür. Dahası, sadece edebiyatın değil, hiçbir sanat türü ve zevkinin gelenekten ve geçmişten bağımsız düşünülemeyeceği kanaatini paylaşır. Dolayısıyla, geçmişe ve geleneğe dayanmayan bir sanat anlayışı ve zevkinin kısır olduğunu ve gelişemeyeceğini iddia eder. Kutluk'a göre Divan şiiri, şiir geleneğimizin çok önemli bir bölümünü oluşturur ve bu geleneği görmezden gelmek veya bundan yararlanmamak büyük bir eksiklik olur. Bir eleştirmenin eski şiir anlayışımızı bilmeden, örneğin, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Çocuk ve Allah" veya Turgut Uyar'ın "Münâcaat" şiirlerini doğru yargılara varacak şekilde değerlendirmesinin mümkün olamayacağı inancındadır. Bu yüzden, eleştirmenin öncekileri bilmek, aralarında ilişkiler kurmak gibi bir zorunluluğu olduğunu belirterek geleneğin eleştiri için olmazsa olmaz bir ölçüt olduğunu imler.³⁶⁴

³⁶² Konur Ertop, "Eleştiride Ölçü, Bilgi ve İnsaf", *Yeni Dergi*, 59-60.

³⁶³ Ertop, "Eleştiride Ölçü, Bilgi ve İnsaf", 59.

³⁶⁴ İbrahim Kutluk, "Bugünkü Eleştiri IV", *Yeni Ufuklar Dergisi*, 17-21.

Bu bağlamda, Cemal Süreya da Kutluk ile benzer görüşlere sahiptir. “Eleştirmenler” başlıklı yazısında Türkiye’de eleştiri ve eleştirmenlerin panoramasını çizerken eleştirmenlerin eski edebiyatı bilmeden Türk edebiyatını kucaklayıcı değerlendirmelerde bulunabileceğine inanmaz. Eleştirmenlerin çoğunun eski edebiyatımızı da çağdaş edebiyatımızı da bütünüyle okumadığını iddia ederek eski edebiyat konusunda 1940 eleştiri kuşağının değer yargılarıyla hareket ettiğini ifade eder. Süreya’ya göre eski edebiyat incelenmeden günümüz edebiyatının dil verimlerini sağlıklı biçimde ayırt etmenin olanağı yoktur.³⁶⁵

Sonuç olarak Divan şiiri, gelenek üst başlığı altında birçok yönden olduğu gibi eleştiri mevzusunda da gündeme gelerek tartışmaların merkezinde yerini alır. 1950 sonrası oluşan yeni iklimde özellikle şiir başta olmak üzere edebiyatın diğer türleri olan roman ve hikâyedeki yeni arayışlar, eleştirinin bizatihi kendisinin de eleştirildiği bir ortam hazırlar. Bu ortamda Türkiye’de eleştirinin belli bir yöntem çerçevesinde şekillenmesi gerektiğini düşünen sanatçı ve eleştirmenler şiirde olduğu gibi eleştiride de geleneğin önemine değinerek Divan şiirinin, eleştiri geleneği içindeki yerini saptamaya çalışmışlardır. Bu bakımdan şiir gelenek ilişkisine dair tartışmalar yoğunluk kazanmıştır.

4.4. Şiir Gelenek İlişkisi ve Divan Şiirinin Türk Şiir Geleneğindeki Yeri

Thomas Stearns Eliot, 1919 yılında kaleme aldığı “Gelenek ve Şair” başlıklı makalesinde her ne kadar yokluğundan kimi zaman yakınılsa da “geleneğin” yazı hayatında pek yer almadığından yakınıdır.³⁶⁶ Yazının kaleme alındığı 1919’dan yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğini geride bıraktığımız bugünlere gelindiğinde Eliot’un serzenişinin yankı bulduğu söylenebilir. Gelenekle ilgili değerler gündelik hayatımızda ya görünmez olmuş ya da “şeyleşmiş” olmasına rağmen edebiyatta ilginç bir biçimde geleneğe vurgu yapan yazı, konferans, seminer vs. sayısı her geçen gün artmaktadır. Edebî yazım faaliyetlerinde gelenekten beslenmek alıcısı olan bir moda akımına dönüşmüş durumdadır. Bu bakımdan, gelenek, edebiyat sahasında parıltılı bir kelime olarak kendine yer bulmaktadır.

³⁶⁵ Cemal Süreya, *Toplu yazılar I*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), 120-121.

³⁶⁶ T.S.Eliot, “Gelenek ve Şair”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007), 1.

Yirminci yüzyılın başında, Eliot, modernite anlatısının gelenek üzerinde biriken ve onu çürümeye mahkûm eden tortusunu silmeye çalışır. Modernitenin gelenek ve özgünlük, şimdi ve geçmiş arasında kurduğu zıtlık edebiyat üzerinde baskın bir söylem olarak hüküm sürdüğü bir dönemde Eliot'un bu çıkışı son derece anlamlıdır. Yazar, bu baskın söylemin iddia ettiğinin aksine gelenek ve özgünlük arasında doğru bir orantı olduğunu ve bir şairin en ayırıcı vasfının geleneğe en fazla dayandığı alanlarda belirginlik kazandığını iddia eder.³⁶⁷ Bunu söylemekle Eliot, gelenek ve özgünlük veya şimdi ve geçmiş arasında bir zıtlık bulunmadığını aksine birbirini besleyen olgular olarak, bugünün moda terimlerinden biri ile ifade etmek gerekirse bir “blockchain” oluşturduğunu ima eder. Bu tespiti, şimdi ve akıl karşısında konumlandırılan geçmiş ve geleneğin, modernite anlatısı içinde yanlış aktarıldığını ortaya koyar. Gelenek ve akıl ya da geçmiş ve şimdi arasında Eliot'un görüşüne benzer ifadelerle Gadamer'in gelenek tanımında da rastlarız. Ulukütük, Gadamer'den aktararak, gelenek ve akıl ilişkisinin aydınlanma felsefesinin öne sürdüğü ilişkiden farklı bir biçimde ele alınması gerektiğini belirtir. Gadamer'e göre aydınlanmacı anlayışın, gelenek ile akli çatıştırdığını ve tavrını akıldan yana kullanarak aklın geleneğe hâkim olmasını arzuladığını aktarır. Ulukütük'ün ifadelerinde Gadamer'in gelenek tanımı, geçmişin birikimlerini günümüze taşıyan ve böylece günümüzü şekillendiren bir kültür unsuru olarak karşımıza çıkar.³⁶⁸

Edebiyatta özgün olmak isteyen bir şairin gelenekten kopmadan, aksine ona yaslanarak özgün olabileceği görüşü üzerinde modernite anlatısının biriktirdiği tortu, Batı'da yirminci yüzyılın başında Eliot gibi öncülerin yazıları ve edebî ürünleri ile silinmeye başlanırken, bizim edebiyatımızda ancak yüzyılın ikinci yarısından itibaren aşınmaya başlamıştır diyebiliriz. Bu minval üzere edebiyat, daha özelden şiir ve gelenek ilişkisi dergi ve gazeteler dâhil olmak üzere, edebiyat ve sanat muhitlerinde yaygın bir biçimde tartışma konusu olur.

Eliot için gelenek ve şiir arasında zorunlu ve organik bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi doğru kavrayabilmek için şairin tarih şuuruна sahip olması gerekir. Ona göre tarih bilinci, yalnızca geçmişin geçmişliğini bilmek değil, onun “hâl”de de var olduğunu, var

³⁶⁷ Eliot, “Gelenek ve Şair”, 2.

³⁶⁸ Mehmet Ulukütük, “Geleneğin Dili mi? Varlığın Evreni mi? Heidegger ve Gadamer'de Dil, Gelenek ve Varlığın İnsanlık Halleri”, *Heidegger*, ed. Doç. Dr. Zehragül Aşkın, (Konya: Çizgi Kitabevi, 2012), 159.

olabileceğini anlamak demektir. Yazara göre bu kavrayış şairi, ebedî olanı sınırlı olanda sezebilmek açısından geleneğe bağlar. Eliot, içinde bulunduğumuz zamana kadar yaratılmış bütün sanat yapıtlarının kendi aralarında ideal bir düzen veya bütünlük oluşturduğunu düşünür ve yeni bir eserin kendilerine katılmasıyla beraber değişikliğe uğradığını belirtir. Dahası, yeni eserin yaratılmasından önce eksiksiz bir bütün oluşturan eserler, yeni katılımlarla birlikte nispet ve değerleri bakımından değişime uğrar ve böylece eski ile yeni arasındaki uyum ortaya çıkar. Bu bakımdan “hâl”e geçmişin yön verdiği, ancak geçmişin de çağın şuuruyla yoğrulduğunu iddia etmenin akla uygun bir çıkarım olduğu kanaatindedir. Dolayısıyla, mukayese zeminine dayalı çift taraflı bir eleştiri ölçüsünün böylelikle ortaya çıkabileceğini savunur.³⁶⁹ Eliot, gelenek hakkındaki bu görüşleri ile geleneğin aslında edebî metinleri anlama faaliyetine katkıda bulunduğunu imler. Bu yönüyle de Gadamer’in farklı ifadelerle felsefi bir düzlemde tekrarladığı gelenek tanımıyla örtüşmektedir. Ulukütük, Gadamer’in felsefi öngörüsünde gelenekten kastedilenin donuk, sınırları belli, geçmişi ve geleceği vesayet altına alan bir form veya total çerçeve olmadığını, içinde anlama etkinliğinin gerçekleştiği bir süreç olduğunu aktarır.³⁷⁰

Mukayese zeminini estetik bir kaide olarak gören Eliot, hiçbir şair veya sanatçının sonraki nesillere bütünlüklü bir dünya görüşünü tek başına aktaramayacağını belirterek bir şair veya sanatçının iletmek istediği dünya görüşü veya hayat felsefesinin ancak geçmişteki şairlerle ve şiir anlayışları ile ilişkisi bakımından değerlendirilebileceğini iddia eder. Bu açıdan hiçbir şair veya şiir anlayışı kendi başına değerlendirilemeyeceği için şiir ve gelenek arasında karşılıklı ve zorunlu bir organik düzenin hâsıl olduğuna dikkatlerimizi çeker.³⁷¹

Bu bağlamda 1950 sonrası modern Türk şiirine baktığımızda gelenek ve şiir ilişkisinin edebiyat camiasında yoğun bir biçimde tartışılmasının nedenini Turgut Uyar’ın ifadelerinde bulabiliriz. Uyar, Türk şiirinin gelip dayandığı bir bunalımdan bahseder. Yazara göre şiirde uzun zamandan beridir hissedilen bunalım, son zamanlarda hiç

³⁶⁹ Eliot, “Gelenek ve Şair”, 2-4.

³⁷⁰ Ulukütük, “Geleneğin Dili mi? Varlığın Evreni mi?”, 160.

³⁷¹ Eliot, “Gelenek ve Şair”, 3.

olmadığı kadar kendini hissettirmiş ve bu bunalımı şiirin lehine çözmek için hiçbir zaman böylesine sorunun kökenine inen bilinçli bir çaba gösterilmemişti. Ona göre, şiirden anlamadığı hâlde kendilerini şiirden anlamak zorunda hissedenler, hatta bunu âdeta kendine vazife sayanlar, onun kaderine müdahale edenler, Türk şiirinin, kendine ve - Divan şiirini kast ederek- tarihsel gelişimine aykırı yönere sapmasına neden olmuşlardır.³⁷² Uyar'ın burada bahsettiği tarihsel gelişimi, Eliot'un organik düzen ifadesiyle açıklamak mümkündür. Dolayısıyla ona göre Türk şiirinin yaşadığı bunalımın nedeni gelenek ve şiir arasındaki organik düzenin bozulmasıdır.

Bununla beraber, Uyar'ın yukarıdaki görüşlerinin dolaylı olarak işaret ettiği başka bir husus daha vardır. Ona göre, edebiyat ve eleştiri camiasının Türk şiirinin yaşadığı bunalımın nedenini, Türk şiir geleneğinin bozulmasında araması ve bu gelenek çizgisinin nasıl devam ettirilmesi gerektiği konusunda kafa yorması, bilinçlenmenin bir işaretiydi. Uyar, şiir geleneğinin yenileştirilemez bir şey olmadığını, ayrıca geleneğe yönelmeyi bütün çağdaş ilişkileri kesmek anlamında yorumlamanın yanlışlığını belirtir. Geleneği bu şekilde yorumlayanların aksine, değişen ve gelişen çağdaş kültür düzeyine varmanın yolu olarak gelenekle ilişkileri çoğaltmanın zorunluluğuna işaret eder. Bütün meselenin, bu ilişki biçiminde kişilikli yollar aramak olduğunun altını bilhassa çizer.³⁷³ Uyar, gelenekle bağ kurarak şiir yazmak isteyen bir şairin “hangi gelenek” gibi ciddi bir soruna karşılaşacağına da işaret eder. Çünkü yazara göre Türk toplumu evrim değil devrim geçirdiği için Kurtuluş Savaşı öncesi geleneklere dönmek mümkün görünmez. Devrimin özü, devrim öncesi geleneklere karşı olduğu için edebiyatımız, ancak Kurtuluş Savaşı sonrası kurulan geleneklere dayanabilir. Fakat burada da başka bir sorun baş göstermektedir. Uyar, devrim sonrası edebiyatı “montaj edebiyatı” olarak gördüğünden bu edebiyata gelenek gözü ile bakamadığımızı ifade eder.³⁷⁴

Bunun yanı sıra montaj edebiyatının dayattığı bir zorunluluktan şikâyet eder. Batı edebiyatını bir birim, belki de tek birim olarak kabullenme zorunluluğunun bir çeşit saplantı olduğunu ve bundan kurtulmak gerektiğine inanır. Yazar, bu nedenle, Türk

³⁷² Turgut Uyar, *Korkulu Uсталık*, haz. Alâattin Karaca, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 218.

³⁷³ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 473.

³⁷⁴ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 476.

edebiyatının Batı, hatta Doğu ile de ilişkisini düzenlemesi gerektiğine inanır. Çünkü geleneğimizin yüzde yüz ulusal bir gelenek olmadığı kanaatindedir. Bu yüzden de geleneklere dönmenin, birtakım müdahalelerle değil sanatçıların şahsiyetlerine bırakılması gerektiğine inanır.³⁷⁵ Montaj edebiyatı görüşüne Cemal Süreya da başka ifadelerle katılır. Süreya'ya göre şiirimiz Tanzimat'tan bu yana Batı şiirine gereğinden fazla yaslanmıştır. Bununla birlikte yazar, başka bir noktanın altını çizmekten de geri durmaz. Süreya, Uyar gibi şiir geleneğimizin bıçakla kesilmiş gibi koptuğuna inanmaz. Ona göre şiirimizin dibinde zengin bir tortu, büyük bir birikim vardır ve ağırlığını her zaman duyurmayı başarabilmiştir.³⁷⁶

Diğer yandan Cemal Süreya, şiirde gelenek mevzusuna estetik açıdan yaklaşır. “İmgenin Kökleri” yazısında estetik ürün karşısında -burada estetik üründen kastının şiir olduğu anlaşılıyor- okuyucunun kendine pay çıkarmasının estetik tat için bir gereksinim olduğuna işaret eder. Çünkü ona göre, şairin şiirinde ortaya koyduğu özün okurda ortak bir ruh hâli yaratabilmesi için bu özün duyulabilir nitelikte olması gerekir. Süreya ayrıca, okurla bağlantı kurabilecek ortak bir paydanın gerekliliğine inanır ve buna Eliot'un nesnel karşılık dediğini hatırlatır. Bir kelime, imaj veya coşkunun önce gündelik hayatta yankılanması, akabinde ise ayırt edici bir vasıf veya anlam yüklenerek son konumunu alması gerektiğini düşünür. Şiirsel süreçte estetik nesne, diğer nesnelere farklılaşmadan önce dille ve dış gerçeğin görünüşleri ile uyum içinde olmalıdır. Bu uyum sayesinde estetik nesnenin, “değişik” ve “yabancı” vasfı kazanmadan önce diğer nesnelere akrabalık bağı kurabileceğini ifade eder. Bu bakımdan, Süreya'ya göre, estetik hazda değişik veya yabancı ögenin gün yüzüne çıkması hem yapıt hem de okur açısından daha alt bir bağlantı işlemini içerir. Ona göre bu bağlantı işleminin en geniş anlamı ise gelenektir ve her sanatta olduğu gibi şiirde de gerçek yaratma eyleminin diriliği ve tutarlılığı sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır. Süreya ayrıca, Orhan Veli ile Türk şiirinin gelenekle bağının neredeyse kopma noktasına geldiğini, ancak o kuşak ve öncesi şairlerinin yıkmaya çalıştığı eski şiiri çok iyi bildiklerini, hâliyle o dönemde bir gelenekten bahsetmenin hâlâ mümkün olduğunu belirterek kendi kuşak şairlerinin bir

³⁷⁵ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 480.

³⁷⁶ Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, haz. Nursel Duruel, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 45.

dram yaşadığını çünkü aslında artık olmayan bir geleneğe karşı bir tutum sergilediklerini iddia eder.

Dahası, dil devriminden sonra Öz Türkçe'nin sığ ve dar bir sözlüğe sahip olmasından ötürü, o dönem şairlerinin bu sözlüğü kalkındırmak gibi bir misyon üstlendiğini, bundan dolayı, konuşma diline de yerleşik dil değerlerine de eğilemediğini, dolayısıyla kavramların üstünde ayrıca bir kelime kabuğunun oluşamadığını savunur. Hâliyle, geleneksizlik ve dil değerlerinin şiirsel planda yerleşmemiş olması, şiir tutkunlarını her zaman kavramlarla karşı karşıya bırakmıştır. Bu bakımdan şiirin kavramlardan kurtulabilmesi için gelenekle bağ kurulması Süreya'ya göre şiir açısından hayati bir öneme sahiptir. Yazar bu tespitle bulduktan sonra, Divan şiirini ayrı tutarak, Türk şiir tarihindeki en iyi şiirin, kendisinin de içinde gösterildiği II. Yeni şiirini kast ederek, son dönem şiirimiz olduğunu söyler. Ona göre, son dönem şiirimiz, şiirin olanaklarını genişletmiş, düzyazıya karşı savaşında ona bağımsızlığını kazandırmıştır.³⁷⁷

Şiirin belli bir gelenek çizgisinde -bu çizgiler bazen birden fazla olabilir- ilerlemesi gerektiğini düşünen yazarlardan biri de Attila İlhandır. İlhan'a göre Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan her yeni şiir akımı, kendisinden öncekini yadsıyan bir anlayış üzerine hareket etmiştir. O, Türk şiirini Batılılaştıracağını sanarak sıfırdan başlamanın yanlış bir soyutlamadan başka bir şey olmadığını düşünür. Nihayet 1940 şiiri diye tanımladığı Garip şiirinin kendinden önceki herkesi yadsımasını, onları öncekilerle buluşturan ortak bir zemin olarak görür. İlhan -Tanzimat, Servet-i Fünun, Hece veya Garip olsun- hepsinin de yüzlerce yıllık sanat ve toplum geleneğinin, estetik ve toplumsal değerlerle yüklü olduğunu hesaba katmadan Batıdan aktarma bir yöntemi üsttenci bir üslupla şiir koşullarımıza yerleştirmek gibi bir hataya düştüğünü belirtir. Böylece "bileşim" yerine "öykünme" yoluna girdiklerini ifade etmek suretiyle şiir geleneğinin yeniliklere, farklı medeniyet veya ulusların şiir anlayışlarına açık olduğunu, ancak bu toleransın belli koşulların doğal yollardan gerçekleşmesi sonucunda açığa çıkabileceğini örtülü biçimde ifade eder.³⁷⁸

³⁷⁷ Süreya, *Toplu Yazılar I*, 317-320.

³⁷⁸ Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004), 262-263.

Buna karşın, İlhan, bir yandan şiir geleneğimizi oluşturan ulusal değerleri önemsemeden Batılı yöntemleri uygulamanın yanlış olduğunu, zira uygulayanların da şiirin gerçeklerinden uzaklaşğını söylerken; diğer yandan, Batılı yöntemleri yadsıyarak sadece ve sadece ulusal özellikleri, değerleri ve koşulları, donmuş bir tarih anlayışı içinde şiire tatbik etmeye çalışanların da aynı hataya düştüğünü belirtmekten kaçınmaz. Bu bakımdan İlhan'ın, geçmiş ve şimdinin -başka bir ifadeyle gelenek ve modernin- “bileşim” diye tabirleştirdiği bir uyum içinde, doğal bir biçimde kaynaşmasının gerekliliğine inandığını söyleyebiliriz. Bu hâliyle, İlhan'ın bileşim tabiri bize Eliot'un “organik düzen” tabirini hatırlatır. Dolayısıyla Türk şiirin özgün bir karaktere sahip olması için kendi geleneğinden kopmadan Batılı estetik bir tutumla bileşim hâlinde olması gerektiğine inanır. Bunun yanı sıra, yazar -Tanzimat'tan sonra gelen reddiyeci anlayışa rağmen- Divan, Tanzimat, Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Âti ve Hececiler geleceğin araştırmacıları tarafından detaylı bir biçimde incelendiğinde, birbirini yadsıyan bu şiir konakları arasındaki bağın -Türk şiirine yapılan bütün zoraki müdahalelere karşın- ortaya çıkacağını iddia eder. Bu iddiadan anlıyoruz ki İlhan, geleneğin şiirden kolay kolay sürgün edilemeyeceğini ve ikisi arasında belirgin-örtük, doğrudan-dolaylı veya bilinçli-bilinçsiz bir ilişki olduğunu düşünür.³⁷⁹

Gelenek-modern veya mazi-şimdi arasında zorunlu bir bağ olduğuna inananlardan biri de çalışmaları ile günümüzde edebiyat araştırmaları sahasında önemli bir yere sahip olan Mehmet Kaplan'dır. Kaplan, “Osmanlı ve Osmanlıca” başlıklı makalesinde geleneğe kültür perspektifinden bakarak maziden, kültürden, gelenekten ve tarihten kaçmanın pek mümkün olmadığını iddia eder. Dolayısıyla hem toplum olarak hem de sanat ve edebiyat anlamında olgunlaşmak için tarihi ve eski kültürü anlamının gerekliliğine inanır. Kaplan'a göre, günümüzde dili, üslubu ve hayat görüşü bakımından Divan şiiri büyük oranda aşılmış olmasına rağmen zengin birikiminden ötürü tanınması ve zevkine varılması gereken bir şiirdir. Çünkü yazar için bir sanat anlayışının aşılmış olması tanınmamasını gerektirmez. Bu iddiasını Batı sanatından örnek vererek açıklamaya çalışır. Batılı için der Kaplan, eski Yunan, Roma, Orta çağ ve Rönesans aşılmış olmasına rağmen derin bir mânâ taşımaya devam etmektedir. Kaplan, nicedir mazimizden bize

³⁷⁹ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, 27-28.

ulaşan eserlerin boş ve anlamsız diye hakir görülmesinin arka planında yanlış ve yıkıcı bir aşağılık duygusunun hâkim olduğunu belirtir. Ayrıca, Divan edebiyatının bugün genç nesil üzerindeki olumsuz etkisinin başlıca nedeni olarak, sanatçı ve eleştirmenlerin siyasal iktidarın söylemlerine angaje olmasını görür. Kaplan, her şeye rağmen ümitsiz değildir. İlhan Berk, Attila İlhan, Turan Oflazoğlu ve Kemal Tahir gibi sanatçıların isimlerini anarak, dil ve edebiyat başta olmak üzere, Osmanlı medeniyetine giden yeni yolların keşfedildiği inancını paylaşır.³⁸⁰

Diğer yandan, şiir ve gelenek ilişkisine, dil ve dilin imkânları üzerinden yaklaşan Behçet Necatigil, gelenekten yararlanmanın başka bir geleneğe kapı araladığını iddia eder.³⁸¹ Yazı sanatları içinde en milli olması bakımından şiirin, birçok açıdan bir şeylerin sürdürücüsü olması gerektiğini ve tam da bundan dolayı eskiye yani geleneğe yaslanmasının hâliyle doğal bir zorunluluk olduğunu düşünür. Çünkü Necatigil'e göre, kullanılagelen eski sözcüklerde tatbik ve tasdik edilmiş değerler yattığından eski zaman kervanları gibi, şairlerimizden bize katar katar hazineler ve sesler getirmektedir hâlâ. Eski şairler gibi yazmak şeklinde bir iddiasının olmadığını, şiirde anlam zenginliğini ve ses güzelliğini arttırmak için geleneğin yeni anlatım araçlarının imkânlarını genişleteceğini düşündüğünü belirtir.³⁸² Bu açıdan Necatigil'in geleneğe bir araç olarak baktığını düşünebiliriz. Çünkü Necatigil, gelenekle ilgili yazdığına sıklıkla "yararlanmak" ifadesini kullanır. Gelenek onun için şiiri besleyen estetik bir duyuş veya kavrayış değil, şiiri zenginleştiren teknik bir kavramdır. Şiir eğitimi diye bir şeyden bahseden Necatigil, böyle bir eğitimin ancak şiirimizin serüvenini, tarihini yaşamakla gerçekleştirebileceğine inanır. Bu noktada Divan şiirinin yeniden canlandırılması iddiasında olmadığını, lakin Divan şiirinin beslendiği söz ve anlam sanatlarının, duygu, düşünce veya herhangi bir buluşu kaynaştırıp perçinlemek için kullanılabileceğini belirtir ve bu faaliyete "kaynak yapma" adını verir.³⁸³

³⁸⁰ Mehmet Kaplan, "Osmanlı ve Osmanlıca", *Hisar Dergisi*, 54(1968): 5-6.

³⁸¹ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı-Poetika*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 85.

³⁸² Necatigil, *Bile/Yazdı*, 49-50.

³⁸³ Necatigil, *Bile/Yazdı*, 53.

Dahası, Divan kelimesinin insanları neden ürküttüğüne bir anlam veremeyen Necatigil, Divan şiirinden, kapalı ve soyut şiire katkı sunması açısından faydalanabileceğini ifade eder. Bu bağlamda böyle bir yararlanma biçiminin ölmüş kelimeleri diriltmek şeklinde algılanmaması gerektiğinin altını çizerek Divan şiirinin estetik anlayışından, istifleme yönteminden ve disiplininden faydalanılabileceğini iddia eder. Yazara göre, şiir ne yana yönelirse yönelsin, geçmişten tam olarak kopamaz, bu bakımdan, eski motif ve imgeleri değerlendirmek ve onlardan beslenmek zorundadır. O da Attila İlhan gibi, gelenek ve özgünlük arasında doğru bir orantı olduğunu düşünür, zira Necatigil'e göre, eski yüzümüze gözgü (ayna) olmak, kendimize özgü olmamızı kolaylaştırıcaktır.³⁸⁴

Diğer yandan Edip Cansever, yıkıcı şiir akımlarının bile kendinden önceki değerlerden beslenmek, yıktığı şiir anlayışından geriye kalan birikimlerden yapı, dil veya biçim gibi unsurların bazı özelliklerini kaynak yapmak suretiyle kendi şiirini güçlendirmek gibi bir mecburiyetten bahseder. Bu noktada Cansever'in Necatigil ile örtüştüğünü görüyoruz. Yazar, bununla beraber gerçek şiirin, yani kendi öz gerçeğini yitirmeden şiir tarihi içinde değişebilen her şiirin organik bir bütünlük kurduğunu söyleyerek, organik bütünlüğünü kuramayan bir şiirin kendi gerçekliğini yitirdiğini ve organik bütünlük için geleneğin bir zorunluluk olduğunu imler. Bu bakımdan, kendi ozanlarımızı, örneğin, Ahmet Haşim'i veya Yahya Kemal'i yadsıyarak ozanlık katına erişmekten bahsetmenin abes olacağı inancındadır.³⁸⁵

Cansever daha da ileri giderek geleneği olmayan şiirin geleceğinin de olmayacağını ima ederek gelenekten beslenmeyen şairlerin, geniş kitleler arasında ün sahibi olsalar dahi, geçici olduğunu, şiirlerinin ise, kökleri geleneğin içinden günümüze uzanan çizgilerle birleşmediği için cansız ve renksiz kalacağını iddia eder. Yazara göre, gerçek ozanın her şeyden önce kendi tarihini, içinde yaşadığı toplumun koşullarını, yani kültürünü tanımak gibi bir yükümlülüğü; sonrasında ise değişik dönemlerde yazılmış şiirlerde bunların nasıl yansıdığını, yani dilin etki alanını, işlenişini takip etmek ve kavramak zorunluluğu vardır. Yazarın, bu gerçeği inkâr ederek Batılı anlamda şiir iddiasında bulunmanın birbiri ile bağdaşmayacağını ifade etmesinden, Batılı şiirin bu anlamda geleneğinden kopmadan,

³⁸⁴ Necatigil, *Bile/Yazdı*, 92-93.

³⁸⁵ Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, (İstanbul: Adam Yayınları, 2000), 54-55.

onu hakir görmeden gelişimini sürdürdüğü inancında olduğunu anlıyoruz. Bu bakımdan Batılı anlamda ozan iddiasında bulunmak için öncelikle kendi şiir geleneğimize yönelmemiz gerektiğini ima eder. Bu cihetle, Türk şiirinin kendine özgü bir şiir geleneği olduğunu ve bu geleneğin büyük bir kısmını oluşturan Divan şiirinin biçimci yapısının ona kendi rengini verdiğini söyler. Dahası bu gelenek çizgisinin bugün bile varlığını sürdürdüğünü iddia eder.³⁸⁶

Cahit Külebi, H. Rıdvan Çongur'un "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne" ismiyle *Türk Dili* dergisinde yayınladığı radyo programı deşifre metninde, Türk şiir geleneğinin kaynaklarını on üçüncü yüzyıla kadar götürmek gerektiğinden bahseder. Yazara göre bugünkü Türk şiiri Cumhuriyetle birlikte başlamamış ve geçmişi on üçüncü yüzyıla kadar götürülebilecek kadar eskidir. Külebi, bu geçmiş ister Divan alanında olsun ister Halk alanında olsun bir bütün olarak bugünkü Türk şiirinin temelini oluşturur der ve bundan faydalanmasını bilenler için başka türlü var olduğunu iddia eder. Dolayısıyla bugünkü Türk şiirinin asıl gücünü Divan şiiri geleneğinden bugüne uzanan kimi özelliklerden aldığını savunur. Sonuç olarak çağdaş Türk şiirini, taklide kaçmadan hem eski Türk şiirinden hem Batı şiirinden faydalanmasını bilen ve aynı zamanda kendine has özellikleri bakımından her ikisi ile de ayrışan, kişilikli bir şiir olarak tanımlar.³⁸⁷

Aynı radyo programında konuşmacı olarak bulunan Tahsin Saraç ise gelenek şiir ilişkisine başka bir açıdan bakarak, bir şiirin beğenilmesi veya sevilmesi için illa anlaşılır olması gerekmediğini, önemli olan şiirin bizi sarsması, üzerimizde bir etki bırakması olduğunu belirterek, bu sarsıcılığın ancak geleneğe yaslanma ile mümkün olabileceğini ifade eder.³⁸⁸

Bununla beraber, Cahit Külebi yukarıda bahsedildiği üzere idealize edilmiş bir Türk şiiri tanımı yaparken, Munis Faik Ozansoy, içinde bulunduğu şartlar itibarıyla onunla benzer kanaatte değildir. Ozansoy, şiirimizin Batının çok fazla etkisinde kalarak kendi geleneksel çizgisinden koptuğunu ve bu durumun büyük bir tehlike teşkil ettiğini ifade eder. Yazara göre bir şiirin uluslararası çapta değer kazanması için öncelikle kendi

³⁸⁶ Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, 81-84.

³⁸⁷ H. Rıdvan Çongur, "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne", *Türk Dili Dergisi*, xx/212 (1969), 145.

³⁸⁸ H. Rıdvan Çongur, "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne II", *Türk Dili Dergisi*, xx/213 (1969), 247.

geleneğine yaslanması gerekir. Nitekim hem Alman hem Fransız hem İngiliz olmak isteyen bir anlayışın başka edebiyatlar arasında kendine yer bulmasının mümkün olmadığını düşünür. Zira Tanzimat sonrasındaki büyük kırılmayı kast ederek, Divan şiirinin hâlâ sevilebildiğini, ancak Tanzimat sonrası şiirimizin en ünlü temsilcilerinde bile şiire tahammül edemediğimizi çünkü bu edebiyat anlayışının Batı'nın kılık değiştirmiş bir taklidi olduğunu savunur.³⁸⁹ Bu düşüncelerinden anlaşıldığı üzere Ozansoy için bir şiirin uluslararası düzeyde kabul görmesinin ön koşullarından biri, o şiirin kendi geleneğine yaslanmasıdır.

Türk şiiri veya daha genel bir ifadeyle Türk edebiyatı tarihindeki tek kırılma noktası Tanzimat değildir kuşkusuz. Örneğin Türklerin İslamiyeti seçmesinden sonra şiir geleneğinde önemli bir kırılma yaşanmıştır. Fakat İslamiyet öncesi döneme ait yazılı kaynaklar sınırlı olduğundan bu kırılmanın mahiyeti hakkında mukayese zemininde geniş kapsamlı değerlendirmeler yapmak mümkün görünmemektedir. Ancak yine de büyük kopuşların veya kırılmaların genellikle önceki değerleri yadsımak üzerine meydana geldiğini söyleyebiliriz. Rüştü Şardağ “Eski Şiirimizi Sevdirmek” başlıklı yazısında bu gerçeğe işaret ederek her yeni oluşumun öncekilerin tepkisi, karşıtı veya bağlantısı olduğunu ifade eder. Yazara göre Gök Tanrı inancının hâkim olduğu bir inanç çatısı altında cansız doğa totemlerine inanan Türk toplumlarının, İslamiyet sonrası mutlak yaratıcıya olan inancın şekillendirdiği bir edebiyat anlayışını temellük etmesi, tabii ki eskiye bir tepki idi. Ne var ki bu durum, farklı dönemlerdeki birbirine karşıt bu iki anlayışın aynı anda okutulması veya öğretilmesi önünde bir engel teşkil etmemeliydi. Şardağ'a göre bu açıdan bakıldığında Divan şiiri bir öncekinin tepkisi, sonraki Batılı şiirin ise üvey anası olması bakımından Türk şiir geleneğinde önemli bir konumda yer alır ve sırf bu cihetle bile olsa günümüzde gerekli ilgiyi kesinlikle hak eder.³⁹⁰

Bunun yanı sıra, İslamiyetle birlikte Türk şiir geleneğinin yaşadığı kırılmaya değinerek Divan şiirinin gelenek içindeki konumuna olumsuz bir açıdan yaklaşır Vehbi Cem Aşkun. Aşkun'a göre Divan şiiri ile şiirimiz kendi gelenek, görenek, dil ve sanat anlayışından uzaklaşmış ve kendine yabancılaşmıştır. Yazara göre Divan nesli Orhun ve Turfan'daki

³⁸⁹ Munis Faik Ozansoy, “Tehlike Çizgisi”, *Hisar Dergisi*, 28 (1966), 3.

³⁹⁰ Rüştü Şardağ, “Eski Şiirimizi Sevdirmek”, *Hisar Dergisi*, 48 (1967), 8.

yazıtlardan bugünün nesli ise hem onlardan hem de Divan şiirinden uzaklaşmıştır. Türk şiir çizgisindeki bu kopmaların olumsuz etkilerini en aza indirmek için Türk şiir geleneğinin her safhasının -her ne kadar Divan şiiri ulusal şiir değerlerimizden uzaklaşmış olsa bile- öğrenilmesi ve öğretilmesi gerektiğini düşünür.³⁹¹

Türk edebiyatının istikbalini tesis edebilmesi için gelenekten, maziden beslenmesi gerektiğini düşünenlerden bir de F. K. Timurtaş'tır. Yazar, Türk dilinin geçirdiği sadeleşme devriminden sonra Türk şiir geleneğinin unutulma tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu düşünür. Yalnız, şiir geleneği konusunda herhangi bir ayırım yapmaz -örneğin, Baki, Nedim, Nef'i, Şeyh Galip gibi Divan edebiyatı geleneği içinde neşv ü nema bulmuş şairler ile bu geleneğe karşıt bir şiir anlayışı ile hareket eden Namık Kemal, Abdülhak Hâmid, Cenab Şehabeddin, Tevfik Fikret gibi şairleri aynı gelenek çizgisi üzerinde gösterir- Türk edebiyatı tarihinde yer etmiş, özellikle Osmanlı Türkçesi ile eser verenleri kastederek, santkârların artık yeni nesilden koptuğunu belirtir. Kanaatimizce Timurtaş şiir geleneğini daha çok dil etrafında şekillenen bir olgu olarak düşündüğünden Osmanlı Türkçesinin yeni kuşaklar tarafından mutlaka öğrenilmesi gerektiğini düşünür.³⁹²

Diğer yandan, bu dönemde, Ömer Faruk Toprak gibi, Tanzimat'tan beri Divan şiiri hakkında ortaya atılan bütün iddiaları kabul ettiği hâlde, bütün olumsuzluklarına rağmen Divan şiiri geleneğinde bugünkü şiirin faydalanması gereken hususlar olabileceğini düşünen yazarları görmek mümkündür. Toprak'a göre ulusal şiirimizi kurarken Divan şiiriinden yararlanmalı ve ondan yapı taşları alınmalıdır.³⁹³

Her şeye rağmen şiiri hâlâ politik ve ideolojik bir zeminde tartışmayı sürdüren eleştirmenler de yok değildir. Örneğin, Kemal Kandaş, "Gazele El Atmak" adlı yazısında, özellikle İkinci Yeni şairlerinin gazel formunda şiir örnekleri sergilemesini eleştirerek, bu tutumu bir aşırılıktan başka bir aşırılığa geçiş olarak değerlendirir. Yazara göre, Batı uygarlığının oluşturduğu aydınlık ortamda kültür devrimini tamamlamış, çağdaş kişiliği oturmuş toplumlar için "geçmişe dayanmak" konusunun özel bir anlamı yoktur. Bu düşüncesinden anlaşıldığı üzere Kandaş, modernitenin, geçmiş-şimdi veya gelenek-akıl

³⁹¹ Vehbi Cem Aşkun, "Şiirimizin Dünü", *Çağrı Dergisi*, 84 (1965), 4.

³⁹² F.K. Timurtaş, "Abdülhak Hâmid", *Türk Kültürü Dergisi*, 55 (1967), 479.

³⁹³ Ömer Faruk Toprak, "Şiirimizi Düşünmek", *Yeni Ufuklar Dergisi*, 212 (1970), 31.

karşıtlığına dayanan söylemine hâlâ sıkı sıkıya bağlıdır. Dahası, Kandaş, Türkiye'nin içinde bulunduğu şartlar itibarıyla Osmanlılıktan henüz kurtulamadığını, dolayısıyla, böyle bir ortamda kılı kırk yaran bir seçme ve ayıklama olmadan, gerici güçlerle araya kesin bir sınır çizilmeden rastgele “yerleşik ve geleneksel” savunuculuğu yapmak, ileriye açılmaktan çok geçmişe takılmak ve çağdaş uygarlığa açılan kapıları tıkamak anlamına geldiği inancındadır.³⁹⁴

4.5. Gelenekli Şiir mi, Gelenekçi Şiir mi?

Bu dönemde gelenek ve şiir ilişkisi etrafında cereyan eden tartışmaların yoğunlaştığı konulardan biri de modern Türk şiirinde gelenekten nasıl yararlanılması gerektiği konusudur. Gelenegin -tabii ki bu gelenegin büyük bir kısmını oluşturan Divan şiirinin- hangi yönleriyle, nasıl görünür olması veya nasıl duyumsanması gerektiği konusundaki görüşlerin “gelenekli” veya “gelenekçi” gibi kavramlarla tanımlanabileceği kanaatindeyiz. T.S. Eliot'un gelenekten nasıl yararlanılması gerektiği hususundaki açıklamalarından hareketle bu iki kavramı açabiliriz. Eliot, gelenegin, bir önceki neslin başarılarını eleştirmeden körü körüne taklit etmek anlamında ele alınmamasını vurgulayarak, eğer bu anlamda kullanılacaksa, böyle bir gelenek anlayışından kesinlikle kaçınmak gerektiğini iddia eder. Yazara göre böyle bir anlayışla ortaya çıkan birçok akım oldu ve bunlar doğar doğmaz kaybolmaya mahkûm olmuşlardır.³⁹⁵ Dahası, yeni bir eserin geçmiş ve şimdi arasındaki organik bütünlük ve uyuma herhangi bir katkıda bulunmaksızın eski eserlere benzemesinin şiirde gelenek anlayışına ters olacağını ve böyle bir benzeme çabasının o yeni eseri sanat eseri olmaktan uzaklaştıracağını düşünür.³⁹⁶

Eliot'un yukarıdaki düşünceleri aslında bir nevi gelenekçi şiirin tanımı olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla, geçmiş değerleri sorgulamadan, onları olduğu gibi taklit etmek, gelenek ve modern arasındaki organik bütünlüğe herhangi bir katkıda bulunmadan bir sanat eseri ortaya koymak gelenekçilik anlamına gelir. Bu anlayışla eser ortaya koyan bir şair gelenekçi olarak tanımlanabilir. Benzer bir anlayışla, başka millet veya

³⁹⁴ Kemal Kandaş, “Gazele El Atmak”, *Varlık Dergisi*, 35/711, (1968), 4.

³⁹⁵ Eliot, “Gelenek ve Şair”, 2.

³⁹⁶ Eliot, “Gelenek ve Şair”, 4.

medeniyetlerin edebiyat ve sanat anlayışını kendi ulusal edebiyatına uygulayan bir sanatçının mukallit olarak tanımlanması ne kadar doğal ise, aynı taklitçi anlayışla kendi geleneğini sürdürmeye çalışanların da mukallit olduğunu ifade etmek mümkündür.

Diğer yandan, gelenekli şiiri de Eliot'un düşünceleri üzerinden tanımlamak gerekirse, Eliot, gelenekten yararlanacak bir şairin, geçmişin belli başlı eserlerinde, kimi değişimlere uğrasa da özü itibarıyla aynı kalan ve günümüze kadar süre gelen ana çizgiyi yakalaması gerektiğini düşünür.³⁹⁷ Bu bağlamda gelenekli şiir, geçmişten günümüze kadar gelen özün sesini geleceğe aktarabilecek bir şiir anlayışını ortaya koyabilmek olarak tanımlanabilir. Gelenekli şiir geçmiş ve şimdi arasındaki doğal uyuma katkı sunabildiği ölçüde geleceğe sesini duyurabilir. Geçmiş ve modern arasında başlangıçtan bu yana devam eden çatışma ve gerilim, geleneğin gelecek nesillere aktarılan sesini belirler. Bu çatışma ve gerilim doğal mecrasında devam ettiğinde nihayetinde ortaya bir uyum çıkar. Bu yönüyle gelenekli şiir eskiden beri geçmiş ve modern arasında dokunan deseni bozmadan kendi rengini katabilmek ve gelecek nesillerin geleneğin özünü duyumsayabilmesini sağlayabilmektir.

Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar, "Kendi Gök Kubbemiz" başlıklı yazısında Yahya Kemal'in bugün ile geçmiş arasında bir dil kullandığını ve eğer Baki'nin, Şeyh Galib'in, Nedim'in, Nabi'nin sesini duyduğumuzda bize yabancı gelmiyorsa ona borçluyuz der. Dolayısıyla Yahya Kemal'in gelenekli bir şiirin sesini bize kadar ulaştırdığını imler. Yahya Kemal'in şiirindeki sesin, yedi asırlık bir çalışmanın sonucunda ortaya çıkan bir ses olduğunu ifade eder. Yazara göre mimari dışındaki bütün sanatlarda aranması gereken şey bu sestir. Gelenekten yararlanmak isteyen bir saantçının bu sesi yakalaması gerektiğini düşünür.³⁹⁸ Yine Yahya Kemal ile ilgili bir yazıda -Yahya Kemal ve Eski Şiirin Rüzgârıyla"- F.K. Timurtaş, Yahya Kemal'in, Divan şiirinin yirminci yüzyıldaki bir taklitçisi olduğu yönündeki iddialara karşı çıkar. Timurtaş, klasik devirlerin dili, vezni, sanat anlayışı ve üslubu ile şiir yazmanın haklı olarak bir çeşit taklit olarak değerlendirilebileceğini, ancak Yahya Kemal söz konusu olduğunda bu değerlendirmenin yanlış olabileceğini ifade eder. Çünkü ona göre, Yahya Kemal, Divan şiirinin

³⁹⁷ Eliot, "Gelenek ve Şair", 4.

³⁹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Kendi Gök Kubbemiz", *Varlık Dergisi*, 554 (1961), 4-5.

temsilciliğini yapmamış, aksine kendi zamanından eski devirlere uzanabilmesini başarmış bir şairdir. Bu bakımdan klasik şiiri günümüzde aynen devam ettirmemiş, bugünün sanat anlayışı ve görüşünü Baki, Nâîli, Nedim devirlerine götürmüştür, der. Çarpıcı bir ifade ile o şairler bugün yaşasalardı Yahya Kemal gibi şiir yazarlardı iddiasında bulunur.

Bunun yanı sıra Timurtaş, Yahya Kemal şiirinin gelenekçi olmadığını iki neden ile açıklar. Birincisi, “şiirde bütünlük”, ikincisi ise Divan şiirinin mazmun dünyasının dışında şiirinde yeni imaj ve hayallere yer vermesidir. Yazara göre Yahya Kemal’in şiirinde Batı şiirinin etkisiyle ortaya çıkan bir bütünlük vardır. Yani Divan şiirindeki gibi -yek âvâz adı verilen gazeller hariç- her beyitin farklı konular etrafında döndüğü bir şiir yapısı yoktur. Bunun yerine gazellerindeki beyitlerin daima aynı konuya bağlı olarak ilerlediğini ve bu durumun onun şiirlerine Divan şiirinin aksine bir bütünlük kattığını ifade eder. İkincileyin, şiirlerinde Divan şiirinin mazmunlarına rastlanılmadığını, bunun yerine şairin kendi hayal dünyasının ürünü olan imajların bulunduğunu söyler. Sonuç olarak şairin bu yönleriyle Divan şiirinden ayrıştığını, ayrıca gazele herhangi bir Avrupai unsur katmak yerine, ona Batı şiir anlayışının zevk ve dikkatini getirdiğini söyleyerek, Yahya Kemal şiirinin bu yönüyle geleneksel şiir değerleri ile modern şiir anlayışı arasında bir uyum sağlayabildiği sonucuna dolaylı olarak varır.³⁹⁹

Cemal Süreya, gelenekçi şiire karşı çıkararak eleştirilerini özellikle halk şiirinden beslenen toplumcu gerçekçi şairlere yöneltir. Yazara göre gelenekçi bir anlayışla halk şiirine yönelen şairler bugün solduğumuz dilden saparak halk şiirinin devrimci eylemde kullanılan pratik biçimleri ve onların sağladığı hazır izlenimlerin cazibesi yüzünden şiirsellikten sapmış, o söz değerlerinin yerleşik, hazır ve katılaşmış şiirselliğinden ibaret kalmışlardır. Örneğin “Bir bölük turna aktı da gökten” dizesinin güzel olduğunu ancak kendi yaşantı ve deneyimlerimizin şiirsel bir ürünü olmadığı için ileriye değil geriye dönük bir bakış olduğunu iddia eder. Çünkü Süreya’ya göre önemli olan bugün yaşayan dilin bize sunduğu imkânlarla bunu anlatabilmektir. Dolayısıyla, yazara göre, geleneğe yönelmek ona öykünmek değil onun yaptığı gibi yapmaktır, yani kendi dilimizle bir şeyler anlatmaktır. Bu bağlamda arı çiçekle beslendiğinde yine çiçek yapmaz, ki eğer yine

³⁹⁹ F.K. Timurtaş, “Yahya Kemal ve Eski Şiirin Rüzgarıyla”, *Türk Kültürü Dergisi*, 12 (1963), 31-33.

çiçek yaparsa burda büyük bir tehlike vardır, der. Sonuç olarak, geleneksel halk kaynaklarının şairde bir yakıt halinde erimesi, özümsemesi gerektiğini ifade eder. Aksi takdirde, taklide dayalı bir anlayışın, geleneğin geçmişten günümüze taşınan özünün gelişimini engelleyeceğini savunur.⁴⁰⁰

Süreya bir yandan gelenekçi şairlere karşı çıkarken diğer yandan Eliot, Yahya Kemal, Perse gibi şairlerin yapıcı, onarıcı, toplayıcı şiir anlayışının, yıkıcı, öncü şairlerin yanı sıra yaşaması gerektiğini düşünür. Ancak gelenekçi bir tavırla eski şiir taraftarı şairlerin, Türk şiirini toparlayacak, onaracak yapıcı bir etkiden hayli uzak olduğunu savunur. Sanatta yıkıcıların, başka bir ifadeyle öncülerin, gelenekçilerden daha fazla olduğu tek ülkenin Türkiye olduğunu söyler. Nitekim Tanzimat'tan beri kendisinden önceki şiir anlayışlarını reddederek ortaya atılan şiir akımlarını düşündüğümüzde yazara bu konuda hak vermek gerekir. Ona göre böyle bir tablonun ortaya çıkmasının nedeni eski şiir yöndeşlerinin geleneği veya gelenekten beslenmeyi yanlış anlamsından ileri gelmektedir. Yazara göre, gelenekçiler, geleneğin özünü almak yerine donmuş sözcükler, eskiye pörsümüş benzetmeler, görüntü değerini yitirmiş laf dizilerini kullanmak suretiyle eski şiirin yalnızca ölü yönlerinden faydalanmışlardır. Dolayısıyla bu anlayıştaki bir gelenekçiliğin sorgulanması gerektiği inancındadır.

Bununla birlikte, yazar her şeye rağmen her sanat eserinin gelenekle bağ kurması gerektiğini ve bunun son derece doğal bir şey olduğu kanaatindedir. Ancak gelenekle bağ kurmanın, geleneği olduğu gibi sürdürmek anlamına gelmediğini ilave eder. Çünkü ona göre gelenek bağı birbiri ardı sıra akmış birçok geleneksel dönemi kapsamaktadır.⁴⁰¹ Bu bakımdan Süreya geçmişten günümüze ulaşan çizginin bir bütün olarak algılanması ve bu çizginin taşıdığı özün ve sesin yakalanması gerektiğine işaret eder.

Bu dönemde geleneğin nasıl yararlanması gerektiği konusunda görüş bildiren ve kendi sanatında da bunu uygulamaya çalışan sanatçılardan biri de Behçet Necatigil'dir. Necatigil, *Kareler* kitabındaki şiirlerinde sağdan sola, yukarıdan aşağıya veya merdiven gibi inişli çıkışlı okunmaya elverişli yapısının, saz şairlerinin dört müstefilatün vezniyle yazdıkları vezn-i âher nazım şeklinin veya Divan şairlerinin musammatlarının çağdaş bir

⁴⁰⁰ Süreya, *Toplu Yazılar I*, 321-323.

⁴⁰¹ Süreya, *Toplu Yazılar I*, 71-73.

bezentisi, çağdaş bir geliştirmesi olduğunu söyler.⁴⁰² Bu ifadeden saantçının geleneksel şiire ait unsurları çağdaş bir yorumlama ile onları dönüştürerek yeniden ürettiğini söyleyebiliriz. Daha doğrusu eskiye ait bir biçime modern bir öz yükleyerek değişmeyen insan gerçeğine işaret eder. Nitekim bu konuda modern şiirin bir niteliği gereği zamanları birbiri içinde erittiğini ve eski biçimlere, kalıplara yeni özler döktüğünü, böylece, değişmeyen insan gerçeğini daha iyi anlatmanın yollarını çoğalttığını ileri sürer.⁴⁰³

Ayrıca, Necatigil, kendisiyle yapılan bir söyleşide, Divan şiirinin bugünkü şiir için yararlı bir kaynak olup olmayacağı yönündeki soruya Halk, Divan ve Tasavvuf dâhil eski şiire ait bütün şiir geleneklerinin günümüze eskimeyen ve bugünkü şiiri besleyen birtakım değerler taşıdığını söyleyerek cevaplar. Çünkü koca imparatorluğa ait bu şiir anlayışlarının, öncelikle, farklı dillerin etkisinde kalmış olsa da bize Türkçe'nin inceliklerini öğrettiği görüşündedir.⁴⁰⁴ Dolayısıyla, Türkçe'nin zenginlik, incelik, imkân ve kabiliyetlerine vakıf olmak ve onları daha da çoğaltabilmek için gelenekten yararlanılması gerektiği inancındadır.

Bu dönemde tartışmaların odağında olan isimlerden biri de Turgut Uyar'dır. Şiirlerini *Divan* adı altında toplaması ve Divan şiirinin geleneksel türlerinden faydalanmış olmasının kuşkusuz bunda payı çoktur. Divan şiirinin modern Türk şiirine katacağı bir şey kalmadığını ileri sürenlere hak vermekle beraber, bizim için birçok yönden artık kaybolmuş büyük bir medeniyetin ürünü olan Divan şiirinin sık sık hatırlanması gerektiğine inanır. Çünkü Uyar'a göre Divan şiiri, bu medeniyetin vardığı değerlerin inceliğini ve sağlamlığını temsil eder. Bu değerler yüzlerce yıl tükenmeden, eskimeden edebiyatı beslemiş ve birçok büyük ozanı yetiştirmiş, dolayısıyla Divan şiiri sırf bu yönüyle dahi hatırlanmaya değerdir.⁴⁰⁵

Uyar, gelenekten yararlanmayı, herşeyden önce, kendini bulma çabası ve kendini tarihsel bir konuma yerleştirme ihtiyacı olarak değerlendirir ve son zamanlarda hikâye ve roman dâhil olmak üzere edebiyatta baş gösteren tarihsel boyutlardan günümüze paralellik

⁴⁰² Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, haz. Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 102.

⁴⁰³ Necatigil, *Düzyazılar II*, 95.

⁴⁰⁴ Necatigil, *Düzyazılar II*, 101-102.

⁴⁰⁵ Uyar, *Korkulu Ustalık*, 47.

kurma çabasını, Tanzimat'la girdiğimiz büyük aldanişın gecikmiş bir tepkisi olarak görür.⁴⁰⁶ Bunun yanı sıra kitabına *Divan* ismini vermesinden ötürü yapılan eleştirilere bir anlam vermediğini, çünkü Divan şiiri geçmişte kalmış mutlu bir azınlığın zevkini yansıtırsa bile, sırf bundan dolayı onun bir daha kullanılmaması gerektiğini düşünmenin “kültür”ün bütün insanlığın ortak kalıtı olduğu gerçeğini yadsımak anlamına geleceğini vurgular. Zira Divan yapmaktaki asıl amacının, geçmişte kalan mutlu bir azınlığın kullandığı bir aracı halk yararına kullanmak olduğunun altını çizer. Nitekim eserindeki “münacaat”ve “naat”ın klasik anlam ve içeriğinin dışında kullanıldığını ve bu gibi geleneksel kavramların anlam ve yer değiştirmesine şaşmamak gerektiğini iddia eder.⁴⁰⁷ Bu bakımdan geleneksel unsurları klasik anlamında ve fonksiyonunda kullanmanın hem çağdışı hem de gülünç olacağı kanaatini paylaşır. Uyar, bütün kaygısının yeni bir anlatım olanağı aramak olduğunu söyleyerek geleneğin, modern Türk şiirinin dilini ve anlatım olanaklarını zenginleştireceğini imler.⁴⁰⁸

Sonuç olarak Divan şiirinin anonim boyutlarıyla kendisine daha geniş olanaklar sağladığını belirtir. Kitabının “münacaat” ve “naat” bölümlerinde seslenen asıl öznenin halk olduğunu dile getiren Uyar, o tarzı seçmesinin asıl nedeninin söyleyeceklerini başka türlü söylemesinin mümkün olmayışı şeklinde açıklar. Çünkü slogancı şiirin elinde anlamsızlaşan Halk edebiyatına yönelmesi durumunda onun gibi slogancı bir şiir ortaya çıkmasından korkar.⁴⁰⁹

Diğer yandan Attila İlhan, yirminci yüzyılla birlikte yaşanan sosyolojik değişimlere dikkat çekerek hem kapitalizmin hem de sosyalizmin değişik koşullar altında değişik uygulamalara vardığını, bunun sonucunda toplumsal sistemlerin daha barışçıl bir biçimde bir arada yaşama eğilimi gösterdiğini, doğal olarak, bireyin -sanat ve edebiyatta- daha esnek ve eklemli bir zeminde ele alınmasını kolaylaştıran bir ortam vücuda geldiği belirtir.⁴¹⁰ Bu bağlamda “sosyal realizm” sanat anlayışını tanımlarken, bu anlayışın, geçmiş dönemlerin başarılı eserlerini, gerek halk edebiyatı gerekse Divan edebiyatı olsun,

⁴⁰⁶ Uyar, *Korkulu Ustalık*, 502.

⁴⁰⁷ Uyar, *Korkulu Ustalık*, 500.

⁴⁰⁸ Uyar, *Korkulu Ustalık*, 504.

⁴⁰⁹ Uyar, *Korkulu Ustalık*, 560.

⁴¹⁰ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, 259.

geçmiş edebiyat anlayışlarının geleneklerini kendi şartlarına göre değerlendirmek suretiyle milli olduğunu iddia eder. Ayrıca, milli şartlar çerçevesinde kendi vasıflarını yitirmeden Batı hizasında bir değere kavuşmak için Batılı sanata ait estetik mefhumlardan faydalandığını ve bu yönüyle de Batılı olduğunu savunur.⁴¹¹

Bunun yanı sıra, yeniliğin geleneksel bir temele dayanması gerektiğini, bunu başarabilmek için Divan şairlerinin ve Halk ozanlarının şiirlerinde yüzyıllardan süzöğelen arınmış, pırıltılı sesi ve gizli uyumu yakalamak gerektiğine inanır. Modern Türk şiirinin Türk kalabilmesi için Divan ve Halk edebiyatı geleneğini sindirmek zorundayız der. Bununla birlikte, Fuzuli ve Şeyh Galib'i taklit ederek onlar gibi şiir yazmanın da gericilik olduğunu belirtir. Çünkü ona göre bu şekilde geleneğe yönelmek geçmiş çağların içlemini yine geçmiş çağların biçimleriyle tekrarlamak anlamına gelir. İlhan, geleneği iç içe geçen halkalar olarak düşünür ve gelenekten doğru faydalanmak yani gelenekli şiir yazmak için Türk sanat geleneğinin iyice sindirilmesi ve çağdaş estetik yöntemlerle geleneğin gelişim zincirine yeni bir halkanın eklenmesi gerekir. Nazım Hikmet'in:

“Öptü beni -bunlar kâinat gibi gerçek

Dudaklardır- dedi

bu ıtır senin icâdın değil, saçlarımdan uçan

bahardır- dedi

ister gökyüzünde seyret ister gözlerimde

körler onları görmese de yıldızlar vardır- dedi”

rubaisi ile Nail-i Kadim'den:

“Şâdi-i mahabbet de bizim gam da bizimdir

Mecruh diliz yâre de merhem de bizimdir

Açılmada yok minnetimiz mihr-ü-nesime

Gülzar-ı gamız gonce de şebnem de bizimdir”

⁴¹¹ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, 111.

mısraları arasında üç yüzyıllık bir zaman farkı olsa da bu iki şiirin aynı kan grubuna ait olduğunu kestirmenin pek de güç olmadığını söyler.⁴¹²

Gelenekten yararlanma konusunda Sabahattin Kudret Aksal “Orhan Veli İçin” başlıklı yazısında çarpıcı bir tespitte bulunur. Aksal’a göre Orhan Veli şiirimizin geleneksel sesine bağlı kalmış ve giderek yeniliğini o geleneksel sestten fıskırtmıştır. Bu bakımdan hem yeniliğin hem de klasiğin sesini sonuna kadar yakalabildiğini iddia eder. Şiirin, ölçü ve uyağın ötesinde alışılmış sözcük ve duyuların dışında bir ses olduğunu bilmeyenlerin Orhan Veli şiirindeki İlk Divan şairi ile ilk Halk ozanının günümüze kadar şekillenen ve arınan sesini duyamayacağını savunur. Dahası, Orhan Veli’nin, şiirin geleneksel sesini gelenekçilerden daha çok koruduğunu dile getirir. Yazara göre, Klasik çağ veya anlayış bütün görkemiyle akıp giderken zamanla yozlaşır ve içi boş bir kalıba dönüşür. Böyle durumlarda klasiğe eski onurunu geri verebilmek için aşırı yenilikçi bir şaire ihtiyaç vardır. Bu bağlamda Orhan Veli’nin amacının alt etmek için savaştığı şiire eski itibarını kazandırmak olduğunu ve bu yönüyle de şiirimize önemli bir yarar sağladığını düşünür.⁴¹³ Aksal’ın bu tespitinde bir doğruluk payı bulmak mümkündür. Daha önce de ifade edildiği gibi Orhan Veli, 1950 sonrası Türk şiirinde birçok konu, kavram ve hususun -ki bunların başında gelenek ve Divan şiiri gelmektedir- estetik bir zeminde yeniden tartışılmasının önünü açmıştır.

Geleneğe milli kültür çerçevesinden bakanlardan biri de Ebubekir Eroğlu’dur. “Milli Kültür ve Edebiyat” başlıklı yazısında kültürel değerlerin bir millettten diğerine aktarımı esnasında farklı üslup ve kalıplar içinde sunulmasının son derece doğal olduğunu, hatta aynı millet içinde bile kültürel aktarımın yaşayış farkları gözünde bulundurularak işlenmesinin gerekliliğini söyler. Yazara göre, sanatçıdan beklenen, yıllardır monotonlaşan anlatıma yeni bir anlam katmaktır. Bunu yapmadığı takdirde son derece kıymetli olan kültürel değerlerin donuklaşan anlatım kalıpları içinde sıkışıp kalacağını ve gelecek nesillere aktarılamayacağını iddia eder. Türk edebiyatının Türk-İslam geleneğinde önemli bir yere sahip hikâye ve menkıbelere nicedir yabancı kaldığını ve bu

⁴¹² İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, 245-247.

⁴¹³ Sabahattin Kudret Aksal, “Orhan Veli İçin”, *Papirüs Dergisi*, 8 (1967), 21-22.

değerlerin artık unutulmaya yüz tuttuğunu belirterek, Sezai Karakoç'un son şiirlerinde bu konuda önemli adımlar attığını, örnek mahiyetinde dile getirir.⁴¹⁴

4.6. Divan Şiirinin Çağdaş Şiirle İlişkisi

İlhan Berk, *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan “Divan Şiirine Bakmak” adlı yazısında Tanzimat’tan beri Divan şiirine yöneltilen eleştirileri iki sınıfta değerlendirir. Birinci sınıfta Divan şiirine karşı olanların, Divan şiirinin günümüz şiirine, başka bir ifadeyle çağdaş Batı şiirine kapalı olduğu ve doğal olarak çağdışı olduğu yönündeki görüşlerine yer verir; ikinci sınıfta ise Divan şiirinin biçimci, gerçeğe, insana kapalı olduğu tarzındaki iddiaları bir araya getirir. Bu yargıların, edebiyat camiasında çok yerleşik ve kırılması güç olduğunu ve Divan şiirini müzelik bir şiir hâline getirdiğini ifade eder. Divan şiirine böyle bir yaklaşımın şiir dışı bir bakış olduğunu ve kimsenin bu durumu önemsememesini eleştirir. Çünkü Berk’e göre, böyle bir yaklaşımın arkasında bir yanlıgı bulunmaktadır. Ona göre öncelikle şiirle gerçek birbirine karıştırılmaktadır. Şiirin özünde, doğasında zaten gerçeğe karşı bir çıkış yer aldığını, şiirin başka bir yaşamayı ve gerçeği yine yaşamamızla ilintili olarak kapsadığını başka bir ifadeyle salık verdiğini savunur. Dolayısıyla her şeyden önce şiirin dünyasını ve gerçeğini bunun dışında kavramak gerekir. Şaire göre “gerçekle uyuşmuyor” yargısı şiir sanatı denilen şeyin kendisi ile ters düşmektedir.⁴¹⁵ Bu konuda Sezai Karakoç, “Sanatçı ve Realizm” başlıklı yazısında sanatta dış dünyayı olduğu gibi almak, sanatın sıfır noktasıdır, der. Karakoç, sanat eserinin diğer yandan dış gerçeklikle bağını tamamen koparmaması gerektiğini düşünür. Ona göre bir sanat eseri, realiteyi yontar, ezer, büzer, ondan yeni biçimler elde eder veya ondan yeni çıkarımlarda bulunur.⁴¹⁶ Zira Karakoç için sanat, yaratılanların yani nesnelere dünyasının değil yaratışın taklididir.⁴¹⁷ Nitekim şiirin yahut daha genel anlamda sanatın dış gerçeklikten farklı kendi iç gerçekliği olduğu sonucuna varıyoruz.

Divan şiirinin gerçekle uyuşmadığı ve bundan dolayı ölü bir sanat olduğu iddialarının nedenini, rasyonel aklın dış gerçekliği tanımlama biçiminde aramak gerekir. Nitekim bu

⁴¹⁴ Ebubekir Eroğlu, “Milli Kültür ve Edebiyat”, *Çağrı Dergisi*, 121 (1968), 29-30.

⁴¹⁵ İlhan Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, *Yeni Ufuklar Dergisi*, 20

⁴¹⁶ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I-Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014), 31-32.

⁴¹⁷ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, 33.

iddiayı ilk ortaya atanlardan biri olarak Namık Kemal'in, sonrasında gelen Divan şiiri üzerindeki baskın söylemi nasıl belirlediğini önceki bölümlerde dile getirmeye çalıştık. Berk bu iddiayı öncelikle Divan şiirinden bağımsız, bütün şiir sanatı için geçerli olan daha geniş teorik bir zemine taşıyarak değerlendirir ve çürütmeye çalışır. Berk'in yukarıdaki yorumları üzerinden Divan şiiri için ileri sürülen "gerçek dışı" iddiasının sadece Divan şiirinin değil bütün şiir sanatının özüyle bağdaşmayan yanıtıcı yönünü fark ederiz.

Şiire, onun doğasına uygun bir bakış ve yöntemle yaklaşmanın sadece Divan şiiri değerlendirmelerinde değil her türlü dönem şiiri için bir zorunluluk olduğunu ifade eder. Divan şiirinin çağdaş şiire sanıldığı kadar kapalı olmadığını altını çizdikten sonra Divan şiirini günümüz şiirinden ayıran iki özelliğe değinir. Bunlar "dil" ve "anlayış"tır. Berk bu iki hususa açıklık getirir. Anlayışı, çağdaşlık sorunu ve dünyaya bakış sözleriyle özetler. Ona göre çağdaşlık, doğru ve gerçeklerin şiirde ifade edilmesiyle hallolunacak bir mesele değildir. Berk'e göre bir şiir günümüz sorunlarını, gerçeklerini konu edindiği için çağdaş olmaz. Çağdaşlık şiirin kendi gelişimi içinde cereyan eden bir olgudur. Şiir sanatında çağdaşlık olgusunun şiirin her şeyden evvel yapısıyla ve bu yapının gelişimiyle ilgili olduğu kanaatindedir. Dolayısıyla şiirin ne söylediğini değil, nasıl söylediğini çağdaş şiirin merkezine yerleştirir. Bu durumda çağdaşlık şiirin özünden çok yapısı üzerinden kendini dışa vuran bir olguya dönüşür. Berk, bir şiir günümüz problemlerini konu edindiği hâlde yapısı dünya şiirinin yapısına erişmemişse çağdaş değildir sonucuna varır.

Berk, bu bakış açısından hareketle Divan şiirini çağdaş şiir ile ilişkilendirir ve Divan şiirinin çağdaş şiirin dışında olmadığını düşünür. Dil meselesine gelince, kullandığı dil bakımından Divan şiirinin çağdaş şiirin dışında olduğu iddiasının ilk bakışta doğru görüldüğünü söyler. Şiirin bir söz sanatı olması hasebiyle kullandığı dil bakımından Divan şiirinin, çağdaş şiirle adamakıllı ayrıştığı gerçeğini vurguladıktan sonra bu yolla çağdaş şiirle bağdaştırılamayacağı inancını paylaşır. Yalnız bu noktada Berk, önemli bir itiraz ortaya koyar ve bir şiirin sadece dil üzerinden eski olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirtir. O, bir şiirin dilinin anlaşılmıyor oluşu veya o dilin günümüzde kullanılmıyor oluşu o şiiri eskitmez, çağdışı bırakmaz kanaatindedir. O hâlde şiiri eskiten nedir? Berk burada sözü yine yapı meselesine getirerek bir şiirin eskimesine yol açan en

önemli etkenin o şiirin kendi yapısı olduğunu iddia eder.⁴¹⁸ Dolayısıyla onun için şiirde eskilik-yenilik zamansal değil yapısal bir olgudur. Çok eski zamanlarda yazılan bir şiir, şiir sanatı içinde çağdaş olabileceği gibi günümüzde yazılan bir şiir de çağdışı olabilir.

Bu açıdan bakıldığında Divan şiirine eski denilmemesi gerektiğini vurgulayarak “Fransız şiirinde bir Christine Pisan, bir Villon; İngiliz şiirinde John Donn ne denli yeniyse, bizim için de Divan şiiri o denli yenidir.”⁴¹⁹ der. Divan şiirinin gerçeğe kapalı olduğu iddiasını da yine çağdaş Batı şiiri üzerinden örnekleyerek hem çürütmeye çalışır hem de bu suretle Divan şiiri ile çağdaş şiir arasında bağ kurar. Şaire göre Divan şiirinin dünyaya bakışında kendini sınırlaması onu şiir sanatı içinde gerçek dışı bir anlayış konumuna getirmez. Hatta bu açıdan Divan şiirinin Batı şiirinin gerçek anlayışıyla benzer bir yol tuttuğunu dile getirir. Doğaya bakışında tasvirlerle yer vermemesi, dünyayı olduğu gibi algılamayışı, şiiri müziğe yaklaştırması ve doğayla dolaylı olarak ilgilenmesi gibi özellikler bakımından Divan şiirinin Batı şiiri ile benzeştiğini, bu özelliklerin Batı şiirinin de başat özellikleri olduğunu iddia eder. Baki’nin, *Her yânedenden ayağına altun akıp gelir* ve *Çık bâğa temâşa edegör âb-ı revânı / Seyreyle nedir sür’at-ı ömr-i güzerânı* mısralarını örnek vererek bu mısralarla, Batı şiirinin en büyük şairi olarak kabul edilen Mallerme’nin dünyaya bakışı arasında bir fark bulunmadığını savunur.⁴²⁰

Melih Cevdet Anday, *Yeni Ufuklar* dergisinde “Sanatta Gelenekçiliğin Önemi” adlı bir yazı ile İlhan Berk’in Divan şiiri ile çağdaş Batı şiir arasında kurduğu benzerliğe karşı çıkar. Anday, birkaç açıdan Divan şiiri ile Mallerme’nin şiiri arasında kurulan bu benzerliğin sakıncalı olduğu görüşündedir. Divan şiirinde ortak dil, ortak güzellik anlayışının hâkim olduğunu, şairler arasında denk gelen çatışmaların ancak sen-ben kavgası olarak nitelendirilebileceğini hatırlatarak, Mallerme’nin sözcüklerinde şairin kendisine has anlamlar bulunduğunu ifade eder. Bu açıdan Mallerme’nin imgeleri ile Divan şiirindeki mazmunlar arasında bir ilinti kurulamayacağını altını çizerek Divan şiirindeki benzetmelerin bir giz olmaktan çıktığını belirtir. Ayrıca Divan şiirinin bağımlı

⁴¹⁸ Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, 20-21.

⁴¹⁹ Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, 21.

⁴²⁰ Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, 21-22.

bir şiir olduğunu ve bu bakımdan bağımsız akımların yarattığı şiirle karşılaştırılmasının yanlış olduğunu iddia eder.

Anday'ın temas ettiği başka bir nokta ise, çağdaş Batı şiirinin bir çatışmadan doğmuş olmasıdır. Bu çatışmaya bırakın Divan şiirinde, Tanzimat sonrası Türk şiirinde bile rastlamanın güç olduğunu⁴²¹ savunur.

İlhan Berk'in ilgili yazısında Divan ozanı ile çağdaş Batılı şairler arasında benzerlik kurduğu tek şair Mallarme değildir. Bu ismin yanına Valery'yi, Poe'yu, Rilke'yi Rene Char'ı, e.e. Cummings'i de ekler ve Divan ozanı ile ismi zikredilen şairlerin gerçeğe bakışının aynı olduğunu iddia eder. Bu iddiasını öncelikle Divan şiirinin gerçeklik anlayışını açıklayarak ispatlamaya çalışır. Berk böylece, Tanzimat'tan beri Divan şiirine yöneltilen suçlamaların başında gelen gerçeklik meselesine de girmiş olur. Divan şiirini aklın sınırlarına hapsedilen ve o sınırlar içinden hayal dünyasının dış gerçeklikle uyummadığını iddia eden Batı etkisindeki Türk edebiyatı geleneğinin en büyük argümanlarından birini, yine bu geleneğin dayandığı değerler dünyasından örnekler vererek, onunla ilişkilendirerek çürütmeye çalışır. Şaire göre her iki şiir anlayışı hem çağdaş Batı şiiri hem Divan şiiri, gerçeğe bir mecaz evreninden bakar. Bu evrenin yaratıcısı şairdir. Bu evreni yaratabilmek için doğayı simgeler, çağrışımlar ve imgeler vasıtasıyla ayıklar, soyar. Bunun için sözcükler gerçek anlamlarının dışına çıkartılır, onlara yeni anlamlar, görüntüler, renkler ve kokular yüklenir. Yeni anlam, görüntü, renk ve kokulara sahip bu mecazlar dünyasına usun sınırları içinden bakıldığında gerçekle bağdaşmayan, yaşama yüz çeviren bir dünya ile karşılaşmanın son derece doğal olduğunu söyler. Nitekim “Divan şiiri gerçeği yansıtmıyor, yaşamla uyumuyor” suçlamasının böyle yanlış bir bakışın sonucu olduğu gerçeğinin altını çizer.

Dahası, Berk'e göre, sözcükler yerini imgelere bıraktığından anlam imgeler üzerinden sezilebilir ancak. Böylece Divan şairi kendi kurduğu kalıplara yaslanır ve bu kalıplar sayesinde anlam yeni olanaklar kazanır. Bu olanaklar soyutlama yöntemine dayanan belli bir simge düzeni içinde karşımıza çıkar. Dolayısıyla, sözcükler veya kavramlar yeni anlam ve görüntüler kazanmak suretiyle aslında varlığını devam ettirirler. Ne var ki karşımızda artık bildiğimiz biçimiyle bir doğa değil, yeni bir biçime bürünmüş bir doğa

⁴²¹ Melih Cevdet Anday, “Sanatta Gelenekçiliğin Önemi”, *Yeni Ufuklar*, 15-16.

vardır. Hâliyle doğayı değil simgeler evrenini görürüz. Bu durumun Batı şiirinde de Divan şiirinde de benzer biçimde tezahür ettiğini belirterek her iki şiir anlayışının simgeler dünyasından şu örneklerle yer verir:

“Divan şiirinde sözcükler, böylece, bir simgeyi, bir onu amaçlar olur artık: boy, selviye; saç, sümbüle; göz, nerkise; kaş, yaya; göğüs, aynaya benzetilir. Bu simge düzeni, örneğin Mallarme'nin simgeler dünyasında: plafon (tavan), pencere; blanc (beyaz), Maria; or (altın), saç; desert (çöl), kısırlık; corridor, zaman; plume (tüy), yankı anlamına gelir.”⁴²²

Burada açıklığa kavuşturulması gereken bir konunun altını çizmek gerekir. Divan şiir geleneğinde simgeler şairden şaire neredeyse hiç farklılık göstermez. Örneğin selvi her devirde her şair için aynı anlamı simgeler. Bu açıdan bir devamlılık söz konusudur. Divan şairi ortak simge havuzundan yeni anlamlara kapı aralayan özgün bir eser ortaya koymak durumundadır. Batı şiirinde ise simgeler şairden şaire farklılık gösterir, yeni anlamlar yüklenir. Kanaatimizce İlhan Berk böyle bir farklılığın olmadığı kanısında değildir. Berk'in üzerinde ehemmiyetle durduğu husus, dış gerçekliğin, doğanın ve yaşamın mecazlara dayanan bir dil üzerinden anlamlandırılması; sanatsal yaratışın Divan şiirinde ve Batı şiirinde benzer yaratma sürecinden geçmesi, nihayetinde ortaya çıkan simgeler evreninin, ozanın dış dünyayı soyutlamak suretiyle yarattığı yeni bir dünyayı bize görünür kılmasıdır.

Divan ozanının dünyaya bakışını Divan şiirinin özü olarak tanımlayan Berk, bu yönüyle, Divan şiiri ve Batı şiiri arasında benzerlik kurarken bu benzerliğin sadece öz ile sınırlı olmadığını, hatta öz üzerinden kurulan benzerlikten daha fazla biçim bakımından, ikisi arasında tutarlılık olduğunu savunur.⁴²³ Berk'e göre biçim, Divan şiirinden ayrı veya onun bir yönü olarak değerlendirilemez. Biçimin Divan şiirinin bizzat kendisi olduğunu iddia ederken bunun kesinlikle biçimcilik olarak değerlendirilmemesi gerektiğini düşünür. Çünkü ona göre Divan şiirinde öz ve biçimin sağlam bir biçimde yürüdüğü sağlam bir anlayış hâkimdir. Nitekim o, Divan şiirinin en çok bu yönüyle Batı şiiri ile tutarlılık arz ettiği inancındadır. Berk'e göre Batı koşuk sanatı üzerinden bir

⁴²² Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, 23.

⁴²³ Bu bölümde İlhan Berk'e fazla yer verilmesinin nedeni, bu konuya etraflıca değinen tek eleştirmen olması diyebiliriz.

değerlendirme yapıldığında savunusunun önemi daha belirgin bir biçimde artacaktır. Bu bağlamda Batı'nın ballade, sonnet ve rondeau gibi ustalık isteyen çetin kalıplarından daha çok ustalık isteyen güzel kalıpların Divan şiirinde görüldüğünü belirtir. Dahası, Divan ozanının, şiirini kurarken bu kalıpları şiirin dışında öğeler olarak görmediğinin altını çizer. Ona göre Divan şiirinde öz ve biçimin iç içe geçen sağlam, tutarlı yapısı şiir sanatı bağlamında bilimsel bir yoldur. Bu önermeden hareketle Batı şiiri anlayışına varmanın yolu olarak Divan şairinin takip ettiği yolu işaret eder. Çünkü Berk'e göre, Divan şiirinin biçim, yapı anlayışı Batı şiirinin biçim, yapı anlayışının dışında değildir.⁴²⁴

Berk, Divan şiiri ile Batı şiiri arasında biçim ve yapı arasındaki tutarlılığa değindikten sonra Divan şiirine yöneltilen çok ciddi bir eleştiriyi daha bu bağlamda çürütmeye çalışır. Bu eleştiri, Divan şiirinin baştan sona geliştirilen, götürülen yapısal bir bütünlüğünün olmadığıdır. Başka bir ifadeyle hatırlatmak gerekirse Divan şiirinin beyit üzerine kurulu olduğu, beyitler arasında baştan sona doğru ilerleyen bütünlüklü bir yapının bulunmadığı ve bu yüzden beyitlerden herhangi biri çıkarılacak olursa şiirin yapısında bir değişim olmayacağıdır. Berk, bu suçlamanın da diğerleri gibi genellemeye dayandığı kanaatindedir. Öncelikle, bu yanlış yargının nedenine değinir. Ona göre, beytin kendi içindeki bütünlük duygusu insanlarda beytin bütünden sanki ayrıymış gibi algılanmasına neden olmuştur. Hâlbuki beytin kendi bütünlüklü yapısının da yine şiirin bütünlüklü yapısı içinde geliştiğini der ve ekler:

“Büyük Divan ozanlarına bakılınca beyitin, şiirin bütününe nasıl bağlı olduğu görülür. Yani bir beyitin düşmesiyle, şiirin yapısının değiştiğini görürüz. Bu elbette kolaylıkla görülen bir şey değildir. Divan şiirinin soyut yapısı, birçokları için bunu daha da zorlaştırır. Somut şiirin, ya da betimsel, söyleysel, öyküsel şiirin yapısına alışık olanlar bunu kolay kolay anlayamazlar elbette”⁴²⁵

Divan şiirinin somut değil, soyut bir yapısının bulunduğunu söyleyen Berk, Divan şiirinin bu soyut yapısı bilinmeden, beytin, şiirin bütün yapısı ile ilişkisini ve bütünlüklü yapı içindeki işlevini anlamının güçlüğüne değinir. Divan şiirinin soyut yapısını, Necâti'den, Mallarme'den ve W. B. Yeats'den verdiği örnekler üzerinden karşılaştırarak Batı şiiri ile

⁴²⁴ Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, 23-24.

⁴²⁵ Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, 24.

ilişkilendirir. Şaire göre Divan şiiri soyut yapısı yönüyle de Batı şiiri ile ortaklık gösterir.⁴²⁶

Berk, son olarak, Divan şiirinin kapalı olduğu, anlaşılmadığı yönündeki suçlamaları da yine Divan şiirini Batı şiiri ile ilişkilendirerek çürütmeye çalışır. Şaire göre bu suçlama anlamsızdır. Çünkü bir şiir çoğunluğa kapalı olduğu için değersiz sayılamayacağı gibi herkesin anladığı açık bir şiir de değerli sayılmamalıdır. Yazara göre hem Divan ozanları hem de Mallarme, Yeats gibi çağdaş Batılı şairler sözden kaçarak simge düzeni içinde soyut yoldan gerçek şiire ulaşırlar. Dolayısıyla her iki şiir anlayışı da aynı simge düzenine gelip dayanmaktadır. Bu simge düzeninde anlatmak istenilenler söz üzerinden değil, görüntüler ve simgeler üzerinden anlatılır ve bu bağlamda söz olabildiğince silinmeye çalışılır. Berk'e göre soyut yapıdan dolayı bu şiir anlayışları çoğunluğa kapalıdır, ancak çoğunluğa kapalı olmak, ona karşı olmak demek değildir. Berk, şiirde kapalılık meselesinin olumlu-olumsuz bağlamında değerlendirilecek bir konu olmadığını altını çizerek Divan şiirini yıllarca kapalı olduğu için suçlayanlara itiraz eder. Esrar Dede'nin:

“Gören sanır ki safâdan semâ-ı râh ederim.

Döner döner bakarım kûy-ı yâre âh ederim.”

veya Neşâti'nin:

“Geldi âhir tab'a istiğnâ Neşâti aşktan

Geçti vasl-ı yârdan zevk-i temâşâdan bile”

yine Nâilî'nin:

“Kadem kadem gece teşrîfi Nâilî o mehin

Cihân cihân elem-i intizâra değmez mi”

Beyitlerinin çoğunluğa kapalı olmasının bu beyitlerin güzelliğinden asla bir şey eksiltmeyeceğini kesin bir biçimde ifade eder.⁴²⁷ Divan şiiri eleştirilerine karşı reddiye mahiyetindeki bu değerlendirmelerin temel noktalarına -şiirde gerçeklik, soyutluk ve kapalılık bağlamında- baktığımızda, Berk'in aynı anda birden fazla amaç gözeterek değerlendirmelerde bulunduğu açıktır. Yazar, bir yandan Tanzimat'tan beri süregelen

⁴²⁶ Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, 24-25.

⁴²⁷ Berk, “Divan Şiirine Bakmak”, 27.

eleştirilerin temel dayanak noktalarını çürütüp Divan şiiri ile çağdaş Batı şiiri arasında bağ kurarken, diğer yandan, İkinci Yeni şiirinin savunusunu yaparak kendisinin de içinde bulunduğu şiir anlayışına yöneltilen eleştirileri, İkinci Yeni şiirini Divan şiiri üzerinden çağdaş Batı şiiri ile ilişkilendirmek suretiyle cevaplamaktadır. Nitekim modern Türk şiiri için o günün koşullarında son derece çarpıcı diyebileceğimiz bir çıkarımda bulunur. Şöyle ki, Berk'e göre salt şiir bağlamında şiirimiz çağdaş Batı şiiri ile ilişkilendirilecekse eğer, bu köprüyü Divan şiirinden başkası üzerinden kurmak mümkün değildir. Zira ona göre, Divan şiiri, *poesie pure* dediği Batı'nın büyük şiir çizgisine daha yakındır.⁴²⁸

4.7. Soyut Şiir-Somut Şiir

1950 sonrası modern Türk şiirinde soyut-somut tartışmaları her ne kadar II. Yeni şiiri üzerinden yapılsa da aslında, bu dönemde şiirde soyuta yönelim, Tanzimat'tan beri somut şiir anlayışını, modern Türk şiirinin merkezinde konumlandırma gayretlerine karşı verilen doğal bir tepkidir. Soyut şiiri merkeze alan bir anlayışın edebiyat gündemini belirlemesi kaçınılmazdı. Çünkü Agâh Sırrı Levend'in de ifade ettiği gibi şiir sanatı, istiare, mecaz, cinas, tevriye, tenasüp gibi söz oyunlarına dayanarak "hüsn-i mücerred" denilen soyut güzelliği yaratmaktan başka bir şey değildir.⁴²⁹ Dahası, şiirin amacı da yine kendisidir. Yani dil üzerinden soyut bir varlık evreni yaratmaktır ki bu da şiirin varlık tanımına işaret eder. Dolayısıyla varlık tanımı ile varlık amacının içe içe geçerek aynılaştığı bir sanat türü ile karşı karşıyayız. Nitekim daha da ileri giderek bütün şubelerini kapsayacak şekilde sanatın bütünü için de aynı iddiada bulunabiliriz.

Bununla birlikte, Talat S. Halman, milletlerin, sanatta soyutlaşma mertebesine bir seferde ulaşamayacağını, düşünce ve sanatta somut kavrayıştan soyut anlatıma doğru bir tekâmül süreci yaşadığını ifade eder. Halman'a göre soyuta yönelik kültürlerin, medeniyetlerin olgunluk safhalarında başlar ve orada zirveye ulaşır. İlkel, ibtidai veya genç toplumlarda düşünce ve yaratıcı çabanın ekseriyetle somut bir odak etrafında toplandığını, ancak bütün toplumu kuşatan bilim ve kültür hâlesi yerini sağlamaştırdıktan sonra, o toplumun felsefesinde, dilinde, şiirinde, müziğinde soyut ifadeler yaygınlık kazanmaya başlar.⁴³⁰

⁴²⁸ Berk, "Divan Şiirine Bakmak", 28.

⁴²⁹ Agâh Sırrı Levend, "Edebiyatımızda Dünden Bugüne", *Türk Dili Dergisi*, XXIII/229 (1970), 1.

⁴³⁰ Talat S. Halman, "İki Soyut Şiirin Düşündürdükleri", *Varlık Dergisi*, 590 (1963), 8.

Yazar buradan hareketle sözü Divan şiirine getirir ve bu şiirin en belirgin özelliğinin soyut şiir olduğunu söyler. Divan şiirinin, en olgun dönemlerine önce Fuzuli’de daha sonra Şeyh Galib’te soyutun kuvvetlendiği zamanlarda ulaşıldığının altını çizerek Divan şiirinin tam manasıyla soyut bir şiir olmadığını, dar anlamda soyut olarak kabul edilmesi gerektiğini iddia eder. Zira yazara göre Divan şairlerinin soyuta ulaşma metodu, mazmunlara tek ve belirli anlamlar yüklemesi esasına dayanıyordu. Mazmunlar arasındaki felsefi bağıntıların ise tikel anlamların tek bağlantısından ileri gidemediğini, bu sebeptendir ki, bu şiirin soyut unsurlarının zaman içerisinde kullanıla kullanıla somut niteliklere büründüğünü savunur. Böylece, şiirlerdeki felsefi olanakların asgari soyut unsurlara indirgenmiş olmasından ötürü Divan şiirinin, dinamik soyut niteliklerini kaybettiğini ve statik, somut bir hüviyet kazandığını ileri sürer.⁴³¹

Dahası, yazar, Divan şiirinin soyutu işleme, daha doğru bir ifade ile elde etme biçimini Doğu’nun resim perspektifi ile kıyaslar. Ona göre nasıl ki Doğu resmi, perspektifini derinlemesine ve cisimlerin kendi görüş açılarındaki boyutlarına göre değil, çeşitli mesafelerdeki düzeylerin bir araya getirilmesi ile sağlıyorsa, Divan şiiri de bir a priori olarak şiirsel diye kabul ettiği kavram ve kelimelere sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Oysa Halman’a göre gerçek anlamda soyut şiir yaratabilmek için dilin bütün yönleriyle ifade kabiliyetlerini, geniş bir felsefi benzetmeler çerçevesinde ve soyut bir zeminde işlemek, ayrıca, kavramlar arasında felsefi açıdan daha zengin münasebetler kurmak gerekir.

Bunun yanı sıra Halman, Tanzimat sonrası Türk şiirindeki somutlaşma eğilimini, toplumsal hareketlerin, toplumun kültür niteliklerini değiştirecek boyutlara ulaşmasına bağlar. Çünkü böylesine toplumsal hareketlerde, toplumun desteğini daha etkili ve çabuk elde etmek için gerçeklerin basite indirgenmesi, elle tutulur, gözle görülür yani somut bir biçimde ele alınmasının bir zorunluluk olduğunu ifade eder. Zamanla yeni düzen kurulup yerini tahkim edince somuta dayalı kültür olgunlaşır ve soyut arayışların, soyut ifade biçimlerinin önem kazandığı bir ortam oluşur. Halman’a göre 1950 sonrası Türk şiirindeki soyut ifade arayışlarının yoğunluk kazanmasının nedeni kültürel ortamın elverişli hâle gelmesidir.⁴³²

⁴³¹ Halman, “İki Soyut Şiirin Düşündükleri”, 8.

⁴³² Halman, “İki Soyut Şiirin Düşündükleri”, 8-9.

Diğer yandan Suut Kemal Yetkin, 1950 sonrası dönemi kast ederek bu dönemin anlamsızlık devri olduğunu söyler. TRT Ankara Radyosu'nda Cahit Külebi ve Salah Birsel ile katıldığı “Çağdaş Türk Şiiri Üstüne” adlı tartışma programında -daha önce de belirtildiği üzere bu program aynı adla *Türk Dili* dergisinde yayımlanır- şiirin anşılmak üzere insan için yazıldığını, dolayısıyla, ilk kaynağının akıl olduğunu iddia eder. Ne var ki yüzde yüz soyut şiir yazdığını iddia edenlerin akıl dışı, anlamsız ve karanlık şiirler yazdığını ileri sürer. Bu anlayışın dışardan ödünçleme olduğunu ve büyük ölçüde non-figüratif şiirden esinlendiğini belirtir. Bir ressam nasıl hiçbir konuya dayanmadan yalnız renklerle eser veriyorsa bir şair de aynı şeyi neden yapmasın iddiasında olanların, resmin ifade vasıtası ile şiirin ifade vasıtasının başka başka olduğunu unutarak, kelimenin sesten çok anlam olduğu gerçeğini görmezden geldiklerini savunur.⁴³³

Aynı programda Cahit Külebi, Türk şiirini etkisi altına alan soyut, non-figüratif resme benzeyen şiirin kaynağını Batı'ya götürmenin yanlış olduğunu, zira Türk toplumunun çok eski zamanlardan beri bu şiir anlayışına aşina olduğunu savunur. Külebi, Divan şiirinin Picasso'nun resimlerinden hiç farklı olmadığını dile getirerek bu şiirin akıl dışı olduğu hâlde insanın içindeki muhtevayı kalıba dökemediğini ileri sürer. *Feryâdına ol kâmet-i şimşâd yetişmez/Benzer ki anın gûşuna feryâd yetişmez* mısralarında akıl ve anlam olmadığı hâlde toplum tarafından çok sevildiğini belirtir.⁴³⁴ Yetkin buna cevaben, Divan şiirindeki soyut anlayışın bugünkünden büsbütün farklı olduğunu dile getirir. Yetkin'e göre Divan şiiri, dil yönünden mantıkla çelişmeyen, sesi ve anlamı olan bir şiirdir. Dahası, Divan şiirinin sesinin anlama uygun olduğunu iddia eder. Bugün, anlamsız şiir yazarların ise dilin sentaksını bozduğunu, örneğin, “seni geliyorum” ifadesinde hem Türkçe'nin sentaks yapısının bozulduğunu hem de herhangi bir anlam ifade etmediğini, Divan şiirinde ise böyle bozulmalar olmadığı için soyutlama eyleminin akla yatkın olduğunu ileri sürer. Ayrıca, soyut resmin başka, non-figüratif resmin başka olduğunu, Türkiye'de ise bunların genellikle birbirine karıştırıldığının altını çizerek Picasso'nun bütün elemanları dışardan alıp özgürce yeni bir senteze tabi tutmak suretiyle soyut resim yaptığını, ancak non-figüratif resimde ise resmin unsurlarının dışardan alınmadığını,

⁴³³ Çongur, “Çağdaş Türk Şiiri Üstüne”, 138-139.

⁴³⁴ Çongur, “Çağdaş Türk Şiiri Üstüne”, 140.

hepsinin kendinden, yani dümdüz renklerden ibaret olduğunu iddia eder. Bu bakımdan o dönemin anlamsız şiiri için, soyut resim değil, non-figüratif resmin bizzat kendisidir, der.⁴³⁵

Bu noktada Yetkin'in eleştirdiği anlayışta -özellikle dilin sentaksını bozmak konusunda- şiirler yazan İlhan Berk'in ne düşündüğüne bakmak gerekir. Berk, "Salt Şiir-İkinci Yeni'nin İlkeleri" adlı yazısında âdeta Yetkin'e cevap verircesine şiir dilinin neden konuşma dilinden farklı olması gerektiğini açıklar. Şiir dilinin konuşma diline karşıt bir anlayış içinde tanımlanması gerektiğini, dolayısıyla, şiirde soyut bir dil inşa etmek için konuşma dilini bozmanın ve onun üzerinde oynamalar yapmanın bir zorunluluk olduğunu savunur. Bu bağlamda daha da ileri giderek düz yazıya aktarıldığında anlamı olan her mısranın üzerini çizmek gerektiğini iddia eder.⁴³⁶

Külebi, ilginç bir şekilde mantığın başarıya bağlı olarak geliştiğini iddia eder. Ona göre, o dönemin anlamsız şiiri başarıya ulaşırsa zamanla kuralları da mantığı da şekillenecektir. Salah Birsnel, daha felsefi bir zeminde tartışmaya dâhil olur. Birsnel'e göre herhangi bir nesneye isim verdiğimizde gerçekten o nesneyi anlatmaz, daha çok soyutlama yapmış oluruz. Dolayısıyla bugün gerçekçi şiir iddiasında olanların bile farkında olmadan soyutlama yaptığını iddia eder. Dilin başlı başına bir soyutlama olduğu gerçeğine işaret ederek bu şairlerin, soyutlama eylemini soyut şiir yazan şairler kadar son sınırına kadar götürmeseler bile, yine de soyutlama yaptıklarını belirtir. Çünkü Birsnel'e göre herhangi bir kavram veya düşünceyi bir kelimeye döktüğümüz anda soyutlama yapmış oluruz.⁴³⁷

Şiirde soyutlama eylemini Attila İlhan iki önerme -işlemden soyutlamaya gitmek/içlemden soyutlamaya gitmek- ile açıklamaya çalışır. Birinci soyutlama biçiminin, sanat ortaya çıktığından beri nerdeyse her sanatçı tarafından yapılageldiğini ifade ederek bu çeşit bir soyutlamanın aslında sanatın doğasında var olduğunu imler. Çünkü İlhan'a göre her şair veya edebiyatın başka türlerinde ürün veren her yazar dış dünyaya ait gözlemlerini kendi psikolojisinde özümleyerek imgelere, küçük veya büyük genellemelere dönüştürür, yani soyutlama eylemi gerçekleştirir. Sanatçının kelimelerle, fırçayla veya çekiç darbeleriyle

⁴³⁵ Congur, "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne", 140-141.

⁴³⁶ İlhan Berk, "Salt Şiir-İkinci Yeni'nin İlkeleri", *Yeni Ufuklar Dergisi*, 3-4 (1960), 116-120.

⁴³⁷ Congur, "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne", 142.

çizdiği ağaç, doğada var olan ağaçtan fazlası, sanatçı tarafından yaratılan ve doğaya eklemlenen yeni bir objedir. Bu açıdan ortaya yeni bir “gerçek” çıktığının altını çizerek bu çeşit bir soyutlamayı “işlemede soyutlamaya gitmek” şeklinde formüle eder.

İkinci önermesini, biraz da II. Yeni şiirinin soyut şiir anlayışını doğuran siyasi baskı konusundaki iddiasını göz önünde bulundurarak açıklamaya çalışır. Yazara göre işlemden soyutlamaya gitmek, sanatçının baskılar karşısında sanatını her türlü işlemde soyutlaması anlamına gelir ve siyasal baskı mekanizmasının doğal bir neticesidir. Bundan dolayı, ozan anlamın doğuracağı muhtemel tehlikelerden kaçınarak biçimsel deneylere başvurur ve anlamı tamamen rastlantıya bırakır. Sonuç olarak İlhan için böyle bir soyutlama biçiminde şairin estetik gayreti, kelimeleri biçimsel özelliklerine göre değerlendiren bir dış çalışmasından başka bir şey değildir.⁴³⁸

Bu konuda fikir beyan eden sanatçılardan biri de Âsaf Hâlet Çelebi’dir. Çelebi, sanatta önemli olanın müşahhas malzemelerle mücerred bir hayal yaratabilmek olduğunu söyler. Örneğin, şair, hiçbir zaman aşk veya kederden bahsetmeden, bu mefhumları doğrudan işaret eden kelimelere başvurmadan müşahhas kelimelerle bize bu duyguları yaşatabilir, der. Nitekim mefhumları doğrudan işaret eden kelimelerin çok kullanılmasının hem okuyucunun hayal dünyasına ket vurabileceğini hem de bu kelimelerin yıpranmak suretiyle mücerred anlamlarında yozlaşmaya yol açabileceğini imler. Bu bakımdan mücerred şiirin mümkün mertebe mücerred mefhumlu kelimelerden arınarak vücuda getirilmesi gerektiğini düşünür.⁴³⁹

Necatigil ise, günümüz şiirinde soyut ve somutun artık iç içe geçerek kenetlendiğini, dolayısıyla, “Balıkçılar”, “Kesildi mi Ellerin?”, “Küfe” gibi manzumelere dönmenin mümkün olmadığını ifade eder. Yazara göre, günümüz şiirinde öykü, anlatılmak istenen konu veya iletilmek istenen mesaj; alegoriler, mecazlar ve dolaylı anlatımlar toplamında organik bir varlığa dönüşmüştür.⁴⁴⁰ Divan şiirinin soyut yapısını ise, Divan şairlerinin, sanatın değişmez yanını keşfetmiş olmalarına bağlar. Yazara göre, Divan şairi de bizim gibi bir ömür yaşamış, hayatın eksikliklerinin farkına varmıştır. Hayatın acı

⁴³⁸ Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004), 251-252.

⁴³⁹ Âsaf Hâlet Çelebi, *Bütün Yazıları*, haz. Hakan Sazyek, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 161-163.

⁴⁴⁰ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı*, (İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 1997), 89.

gerçeklerinden, yani bugünkü anlamıyla realizmden kaçmalarını hayal mahsülü bir dünyaya aldanmış olmalarına bağlamak yanlıştır. Zira onlar, sanatın değışmez hakikatlerinin farkına bizden daha fazla varmış olabilirler, der.⁴⁴¹

Sonuç olarak, Tanzimat’la birlikte modern Türk şiiri bir yandan somut şiirin kapısını aralarken, diğeryandan Divan şiiri, akla ve rasyonel gerçekliğe dayanmadığı ileri sürülerek soyut dili ve hayal dünyası bakımından eleştirilmişti. Fakat yirminci yüzyılın ortalarına gelindiğinde, soyut şiir iddiasında bulunanların kendi şiir anlayışına dayanak noktası teşkil etmek için referans aldığı, diğeryandan, soyut şiire yönelenleri anlamsız ve saçma şiir yazmakla suçlayanların hem soyut hem de akla dayalı ve anlamlı bir şiir anlayışının nasıl olması gerektiği konusunda atıf yaptığı bir şiir olarak Divan şiiri, tartışmaların merkezinde yer almıştır.

4.8. Açıklık – Kapalılık ve Şiirde Anlam

Bilindiği üzere Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın başlattığı çizgide Divan şiirine yöneltilen eleştiriler, aslında bir kamuoyu yaratmak ve halkın taleplerinin dile getirildiği bir ifade zemini olarak Türk şiirini yeniden inşa etmeyi amaçlamaktaydı. Bu bağlamda Divan şiirinin anlaşılması zor ve halkın gerçeklerinden kopuk olduğu ve bu şiir anlayışının bundan dolayı artık ömrünü tamamlamaya yüz tuttuğu dile getirilmiştir. Değişen yeni dünya düzeninde, içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve sosyal koşullar çerçevesinde sanatı yeniden tanımlamaya çalışan Türk aydını, gerçek sanatın çağın değişen değerlerine kayıtsız kalmaması gerektiğini vurgulamış ve buradan hareketle Türk şiirinin kitleleri etkileyen, harekete geçiren bir ifade aracı olması için öncelikle halkın sorunlarını yine halkın anlayabileceği bir dilde yansıtmasının modern sanatın bir gereği olduğunu iddia etmişlerdir.

Bundan dolayı anlam, mesaj, öykü gibi unsurlar gittikçe modern Türk şiirinin merkezine yerleşirken Divan şiirinin soyut diline bağlı olarak ortaya çıkan soyut anlam dünyası şiirin dışına itilmiştir. Nitekim Cumhuriyet döneminde şiir çoğunlukla bir propaganda aracı olarak görülmüş ve nihayetinde Garip şiiri ile şiir dili, konuşma dili düzeyine indirilerek anlamın kapısı ardına kadar açılmıştır. Bu süre zarfında, örneğin Yahya Kemal veya

⁴⁴¹ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, haz. Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 93.

Ahmet Haşim gibi genel eğilimin aksi yönde eser veren sanatçılar ya modern dünyanın gerisinde kalmış bir dünyanın temsilcileri olarak ya da anlamsız ve saçma olarak nitelendirilmişlerdir. Her ne kadar bu eleştirilere Yahya Kemal “kökü mazide olan âtiyim” ve Ahmet Haşim “Şiirde anlam aramak, eti için bülbülü öldürmeye benzer” diye karşılık verse de dönemin baskın edebiyat anlayışında bir karşılık bulmamış olacağından bu iki şairin çizgisini devam ettiren yeni şairler ortaya çıkmamıştır. En azından onların şiir anlayışını hiç olmazsa onların seviyesine çıkararak olmamıştır diyebiliriz.

Garip şiirinin vurduğu yıkıcı darbeden sonra Türk şiiri yeniden şekillenirken, onların şiir ve edebiyat anlayışına en çok karşı çıkan, hatta onların nerdeyse zıttı istikamette bir anlayışla şiir yazan şairler Tanzimat ile birlikte Türk şiirinde ardına kadar açılan anlam kapısını çok sert bir biçimde kapatmışlardır. Örneğin, anlamın yeni ozanlarda bir güzellik ögesi olmaktan çıktığına inanan⁴⁴² İlhan Berk, Garip şiirine karşı oluşunu açıklarken nedenlerini şu şekilde sıralar: Anlaşılır olması, konuşma diline dayanması ve salt şiiri öncelememesi. Yazara göre düzyazıda anlamı olan her köğük şiirden çıkarılmalıdır. Çünkü anlam düzyazıya özgüdür. Bunun, şiirin anlamla olan bağını tamamen silmek demek olmadığını da hemen belirtir. Berk’in karşı çıktığı nokta şiirin anlam üzerine kurulmasıdır. Şiirin birçok ilkesi olduğunu ve şiiri şiir yapan şeyin anlam olmadığını savunur. Hatta anlamı kapalı olan şiirlerin nesilden nesile önemini yitirmeden daha fazla aktarıldığını ve okunduğunu ifade eder.

Buradan hareketle, anlamını ele veren daha doğru bir ifadeyle okuyucuyu zorlamadan ele veren şiirlerin çok çabuk yitip kaybolduğunu iddia eder. Bu iddiasını desteklemek için Paul Valery ve Mallarme’den verdiği örneklerin yanı sıra anlamı kapalı olduğu için modern Türk şiirinden sürgün edilen Divan şiirinden örnekler verir. Örneğin Baki’nin “Deşt-i fenâda murg-ı hevâ durmayıp döner” mısrasını hatırlatarak bu mısradaki şiirsel güzelliğin anlamla ilgili olmadığını belirtir. Dahası, bu mısrada belli bir anlama veya yoruma varılmamasının, onun güzelliğinden bir şey eksiltmediğini savunur. Berk için anlam şiirsel güzellik ve estetik için bir ölçüt değildir. Ayrıca şiirde anlamın soyut veya kapalı oluşunu insan usunun büyük bir gelişimi olarak görür.⁴⁴³ Bu bağlamda usun

⁴⁴² İlhan Berk, *El Yazılarıma Vuruyor Güneş, 1955-1990 Günlük*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 39.

⁴⁴³ Berk, “Salt Şiir-İkinci Yeni’nin İlkeleri”, 105-113.

gelişimi için öncelikle şiir tarafından allak bullak edilmesi gerektiğini düşünür. Dolayısıyla şiirin olmazsa olmazlarından biri olarak aklın alışkın olduğu kavrama biçimini sarsması gerektiğinin altını çizer. Nitekim akli sarsan bir mısra veya şiir, aklın anlamı kategorize ederek somutlaştırma kabiliyetini etkisizleştireceğinden bu mısra veya şiirde ilk bakışta belirli bir anlama varmanın mümkün olmadığını savunur. Dolayısıyla allak bullak olan akıl, alışageldiği kategorilerin dışına çıkarak somuttan soyuta doğru kavrayış alanını genişletir⁴⁴⁴ ve böylelikle her türlü yoruma kapı aralayan bir açık yapıt haline gelir.⁴⁴⁵ Berk için bir şey söylemek veya belli anlamlar yüklü bir mesaj iletmek ancak nesirden beklenebilir bir durumdur, ki bu beklenti nesir ve şiir arasındaki en temel farkı ortaya koyar. Yazar, Divan şiirini bir yana koyarak, Türk şiirindeki bu temel farkı görmezden gelen şiir anlayışının yanlışlığını göstermeye çalışır.⁴⁴⁶

Bunun yanı sıra Mehmet Salihoğlu, Divan şiiri her ne kadar açık bir şiir olmasa da kendine özgü birtakım anahtarları olduğunu ve bu sayede belli anlamlara ulaşmanın mümkün olduğunu aktarır. Bu açıdan Türk şiirinde kapalı şiirin bizdeki ilk büyük temsilcisinin Ahmet Haşim olduğunu ve bu şiirin Batı'daki ilk temsilcilerinin Henri de Regnier, Mallarme ve Rimbaud olduğunu belirtir. Kapalı şiirin, kişiden kişiye, durumdan duruma değişen anlamlara ve yorumlara elverişli olması bakımından daha geniş bir şiir olduğunu savunur. Bu bakımdan Divan şiirinin belli anlamlar yüklü olmasından dolayı bugünkü kapalı şiire göre daha dar bir anlam dünyası olduğunu imler.⁴⁴⁷

Diğer yandan Faruk K. Timurtaş, Divan şiirinin kapalı bir şiir olduğunu ancak günümüzde okuyucudan uzaklaşmasının nedenleri arasında Cumhuriyet döneminde yaşanan dil devrimini gösterir. Her ne kadar bu devrimin zaruretine inansa da devrimden sonra sadece Divan şiirinin değil, Namık Kemal, Hamid, Ahmet Haşim gibi şairlerin de artık okuyucuya yabancı kaldığını ifade eder. O, Türkçe'nin sadeleştirilmiş olmasının, Baki, Nef'i, Nedim, Şeyh Galip, Namık Kemal, Ziya Paşa, Cenab Şehabeddin, Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim gibi geçmiş büyük şahsiyetlerin okunması ve tanınması önünde

⁴⁴⁴ Berk, *El Yazılarıma Vuruyor Güneş*, 49-51.

⁴⁴⁵ İlhan Berk, *Poetika*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 18.

⁴⁴⁶ Berk, *El Yazılarıma Vuruyor Güneş*, 49-51.

⁴⁴⁷ Mehmet Salihoğlu, "Ahmet Haşim", *İlgaz Dergisi*, 6/69 (1967), 3.

bir engel teşkil etmemesi gerektiği inancındadır. Timurtaş ayrıca, eski şair ve yazarlarımızı anlamanın bin beşyüz, iki bin kelime ve kırk elli gramer kaidesi ile mümkün olduğunu ve başka ülkelerde de benzer kırılmaların yaşandığını ancak o ülkelerin bu sorunu aşabildiğini belirtir.⁴⁴⁸

Tahsin Saraç, Timurtaş'ın aksine, sanat eseri ve okuyucu arasındaki ortaklığın sözcüklere bağlı olmadığı kanaatindedir. Şu ya da bu sözcüğün kullanılması değil, dilin sentaks yapısının okuyucu ile sanat yapıtı arasındaki bağı kuran ya da koparan unsur olduğunu savunur. Bazen arkaik bir kelimenin, anlamı anlaşılmasa bile şiirde güzel bir dizi meydana getirebileceğini, yıpranmamış bir çağrışım yapabileceğini savunur. Örneğin Dağlarca'nın, dil tutumu bakımından en aşırı öz Türkçecilik çığırı içinde bulunmasına rağmen, Türkçe'nin Yunus'tan, Fuzuli'den ve Ahmet Haşim'den günümüze uzanan sesini yakalayabildiğini iddia eder.⁴⁴⁹

Şiirin geniş kitleler tarafından anlaşılması ve beğenilmesi meselesine değinen sanatçılardan biri de Turgut Uyar'dır. Uyar bu konuya farklı bir açıdan yaklaşır. Yazara göre geniş kitlelerin ozanı olmak, belki ozana ün kazandırabilir, ancak diğer yandan ozandan çok şey alıp götürür. Ozanın beğenisi ile geniş kitlelerin beğenisi arasında tarih boyunca ciddi bir makas açıklığı bulunduğunu ve bu sayede has ozanların tarihin içinden bugünlere seslenebildiğini iddia eder. Çoğunluğun sevdiği, baş tacı ettiği ozanları güçlü ve has şair olarak görmeyen yazar, gerçek sanatçıların, yaşadıkları çağdan çok sonra sevilmesi veya anlaşılmasını, kendi dönemlerindeki kalabalığın beğeni ve zevklerinin fevkine ulaşabilmesine bağlar.⁴⁵⁰ Bunun yanı sıra, bir şiirin veya şairin geniş kitleler tarafından beğenilmesini veya sözlük gerektirecek kadar anlama kapalı olmasını şiirsel değerini ortaya koyan estetik bir ölçüt olarak görmez. Yahya Kemal, Nedim, Fuzuli veya Joyce, Faulkner, Shakespear gibi sanatçıların da sözlüksüz anlaşılmadığı halde -yazar burada şiirsel anlamın nesir düzeyinde bir anlama indirgenmesini kast ediyor-beğenilmesinin ardındaki başka estetik dinamiklere işaret eder.⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Timurtaş, "Abdülhak Hâmid", 479.

⁴⁴⁹ Congur, "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne II", 247.

⁴⁵⁰ Uyar, *Korkulu Ustalık*, 35.

⁴⁵¹ Uyar, *Korkulu Ustalık*, 151-153.

Uyar, bu bağlamda, Ömer Faruk Toprak'ın, Aralık 1958 yılında *Dost* dergisinde yayımlanan “Şiirimizin Serüveni İçinde Yahya Kemal” adlı yazısında Divan şiirinin, geniş halk kitleleri ile ilintiler kuramayan şairler tarafından para karşılığında yaşama gücü olmayan elit bir kesime sunulmuş, dar çerçeveli, tek sesli bir şiir olduğu yönündeki eleştirilerine karşı çıkar. Toprak bu yazısında, Yunan şiirinin bugün için ölü bir dille yazılmış olsa bile yüzyılları aşarak yaşamaya devam ettiğini ve Verlaine, Mallarme, Eluard gibi büyük şairlere kaynaklık ettiğini savunur. Divan şiirinin ise geniş kalabalıkları ilgilendiren evrensel insani değerlere yaslanmadığı için tarih sahnesinden kaybolup gittini iddia eder.⁴⁵² Uyar bu iddialar karşısında Toprak'ın Divan şiiri bilgisinden şüphe eder. Toprak eğer gerçekten Divan şiirini tanıysaydı, bu şiirin, “tekellüflü” biçimciliğinin dayandığı Doğu-İslam medeniyetinden zuhur eden nice insani değerleri görebilirdi, der. Divan şairlerini, bugünün verileri ile değerlendirmenin bir inceleme yazısı için eğlenceli ve o yazının yazarı için başarıya giden kestirme bir yol sağlayabileceğini, ancak Divan şiiri hakkında bize hiç de gerçeğe uygun sonuçlar vermeyeceğini ifade eder.

Nitekim Uyar, aynı yazıda, Rönesans'ı doğuran Yunan kültürünün toplumla veya geniş kitlelerle ilintisine kuşkuyla yaklaşır. Ayrıca Verlaine veya Mallarme gibi sanatçılar büyük yığınların sanatçıları mı diye sorar. “Tek sesli tilcik armonisi” ile “çok sesli tilcik armonisi” arasındaki ayrımın dünyaya bakış arasındaki bir ayrıma dayandığını ve bunun da öyle bir kalemde açıklanabilecek bir konu olmadığını dile getirir.⁴⁵³

Uyar, şiirde anlam meselesi üzerinden II. Yeni şiirine yöneltile eleştirilere, Divan şiirinden örneklerle karşılık verir. Örneğin, Muzaffer Hacıhasanoğlu, *Varlık*'ta “Muamma” başlıklı bir yazı yayımlar. Hacıhasanoğlu bu yazısında şimdiki ozanların anlaşılmasında özentisi içinde olduğunu, anlaşılmayınca büyük ozan olacaklarını sandıklarını belirterek bu yönde yazılan şiirleri Divan edebiyatındaki “muamma” şiirlerle bir tutar.⁴⁵⁴ Uyar, Hacıhasanoğlu'nu, hiçbir temele ve nesnel ölçüye dayanmayan yargılarda bulunmakla suçlar. Ona göre Divan şiiri, bugün mazmunların karşılıkları artık bilindiği için anlamı bilinen bir şiir, yoksa mazmunlar bilinmeden önce anlamı kapalı

⁴⁵² Ömer Faruk Toprak, “Şiirimizin Serüveni İçinde Yahya Kemal”, *Dost Dergisi*, 15 (1958)

⁴⁵³ Uyar, *Korkulu Ustalık*, 274-275.

⁴⁵⁴ Muzaffer Hacıhasanoğlu, “Muamma”, *Varlık Dergisi*, 485 (1958)

hatta her bir şiir kendi başına birer muammadır. Örneğin, “Feryâdîma ol kâmet-i şimşât yetişmez” mısrasının mazmunlar içinde estetik bir incelik kazandığını, aksi hâlde, sevgilisinin boyunu şimşir ağacına benzeten bir şairin inceliğinden şüphe etmemiz gerektiğini söyler.⁴⁵⁵ Dolayısıyla şiirlerdeki kelimelerin çoğu zaman sözlük anlamının dışında kullanıldığı gerçeğinin altını çizer. Bununla birlikte eskimiş kelimelerin de gramer kurallarına aykırı ifadeler içinde güzel şiirler meydana getirebileceğini Fuzuli’den örnek vererek açıklar. Fuzuli’nin aşağıdaki beyitlerde bayatlamış kelimelerle bozuk söz dizimi içinde şiirin sesini yakalayabildiğini savunur. *Nedir ey çarh-ı zâlim yâri yârinden cudâ kılmak/Murâd ehlinin esiri dâmü bidâdü belâ kılmak/Sana lâzımsa ger kılmak cudâ her yâri yârinden/Çekip zahmet ne lâzım birbiriyle âşına kılmak* mısralarına şiirsel gücü veren ifadenin “Çekip zahmet ne lâzım” ifadesi olduğunu söyler. Eğer şair bu ifadeyi Türkçenin gramer kurallarına uygun olarak “Zahmet çekmeye ne lüzüm var” şeklinde kursaydı aynı etkiyi yaratamazdı, der. Türkçe’nin gramer kurallarıyla pek bağdaşmayan bu deyişin, “şiir hiç söylenilmemiş mısralardadır” sözünü haklı çıkardığını belirtir.⁴⁵⁶

Diğer yandan, bir şiirin uzun yıllar yaşayabilmesi için geniş halk kitleleri ile bağ kurmasına, başka bir ifadeyle kalabalıklar tarafından anlaşılır olmasına bağlayan sanatçılar da bu dönemde yok değildir. Şiirde anlam meselesine bu cihetle bakan sanatçı veya eleştirmenlerin de yine kendi görüşlerini desteklemek için Divan şiirini örnek verdiğini görüyoruz. Örneğin, Munis Faik Ozansoy, Türk şiirinin, Batı şiiri gibi zenginlik ve çeşitlilik barındırmadığını ileri sürer ve sebep olarak da Türk şiir tarihinde uzun yıllar Halk şiiri dışında okurla bağ kurulmamasını gösterir. Yazar, Divan şiirini kastederek şiirle okur arasındaki bağlantının her zaman zayıf olduğunu ve şiirin küçük bir aydın zümresine münhasır kaldığını belirtir. Her ne kadar hayran olsak da bu şiirin, tıpkı Edebiyat-ı Cedide gibi, okurla geniş bir bağlantı kurduğunu söylemenin güç olduğunu savunur. Ancak 1912’den sonra Milli edebiyat akımı ile okurla karşılıklı bir bağ kurulabildiği inancındadır.⁴⁵⁷ Amacının Divan şiirini küçümsemek olmadığını, güzel şiir yapmak, özel hisleri kendilerine özgü bir dille dile getirmek gibi bir amaçları olsa da Divan şairlerinin günümüzde Yunus kadar geniş kitleler arasında yaşamadığını dile

⁴⁵⁵ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 193-194.

⁴⁵⁶ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 299.

⁴⁵⁷ Çongur, “Çağdaş Türk Şiiri Üstüne II”, 242.

getirir. Yunus'un bugün halk arasında daha fazla bilinmesi ve sevilmesini halkla ve kendilerinden sonraki kuşaklarla kurduğu ortak bir dile dayandırır.⁴⁵⁸

Bu tartışmalardan hareketle, Divan şiirinin, o dönemde Türk şiirini etkisi altına alan anlam meselesi üzerinden tartışıldığı görülmektedir. Şiir dili ile konuşma dilini birbirinden ayrı tutan ve bu suretle şiirin anlam dünyası ile nesrin anlam dünyası arasında bir fark bulunması gerektiğini dile getiren sanatçı ve eleştirmenlerin kendi görüşlerini ispatlamak ve gerçek şiirin yoruma açık daha soyut bir anlam dünyasına sahip olması gerektiğini açıklamak için de Divan şiirine başvurduklarını görüyoruz. Bu bakımdan usun alışıldık kavrayış düzeyini sarsan bir şiire, Türk şiir geleneğinin yabancı olmadığını ve o dönemde Batı şiirini etkisi altına alan kapalı şiirin tam olarak olmasa bile benzer bir örneğini Türk şiir geleneği içinde Divan şiirinin verdiğini iddia eden sanatçı ve eleştirmenler, Türk şiirini estetik açıdan zayıflatan ve soyut düşüncenin önünde bir engel olarak tanımladıkları anlam kapısının tekrar kapanması gerektiğini savunmuşlardır.

4.9. Öz-Biçim İlişkisi ve Divan Şiirinin Yapısı

Modern Türk şiirinde öz-biçim tartışmalarının, şiirin topluma bir mesaj iletmesi gerektiği, dolayısıyla şiirin, edebiyatın ve daha geniş kapsamıyla sanatın toplum için olması gerektiği inancının edebiyat ve sanat eleştirisinin merkezine yavaş yavaş yerleştiği Tanzimat ile başladığını söyleyebiliriz. Daha önceki bölümlerde de işaret edildiği gibi Divan şiiri hem dil hem de yapı bakımından, siyaset, ekonomi ve toplumla ilgili mesajlarını halka iletebilecek özelliklerde olmadığı için çoğu bürokrat olan sanatçılar tarafından eleştirilmişti. Divan şiirinin, öz ve biçim özellikleriyle, daha doğru bir ifadeyle öz ve biçimin bir arada iç içe geçerek meydana getirdiği yapısal özellikleriyle, modern değerlerin ve modern şiirin gerisinde kalmış ve artık ömrünü tamamlamış bir şiir olduğu düşüncesi, yıllarca edebiyat camiasında baskınlığını korurken 1950 sonrası edebiyat tartışmalarında bu düşüncenin artık sorgulanmaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde Türk şiirini etkisi altına alan imgenin, yeniden dizeyi şiirde önemli bir unsur hâline getirmesinden dolayı şiirde öz-biçim tartışmaları tekrar alevlenmiştir. Ayrıca yine bu

⁴⁵⁸ Çongur, "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne II", 247.

dönemde yukarıda da bahsedildiği üzere gelenekten yararlanma yönündeki eğilimler de bu tartışmanın genişlemesine katkı sağlamıştır.

Bu bağlamda Cemal Süreya “Sevgilinin Halleri” adlı yazısında Divan şiirinin görkemli bir gramer olduğunu ve parlak bir geniş zamanı anlattığını ifade eder. Divan şiirindeki özün, kurulu imparatorluk düzenini yansıttığını ve şairin bu düzenden memnun olduğunu söyler. Şaire göre, Divan şiirindeki sevgili motifi, bu imparatorluk düzeninin ve varlık algısının bir yansımasıdır. Dolayısıyla öz, bu görkemli gramer ve parlak geniş zaman içinde yansıtılır. Bu bakımdan, Süreya, Divan şiirindeki özün, insani olandan sıyrılan ve saf estetik planda var olan bir öz olduğunu düşünür.⁴⁵⁹

Bu açıdan bakıldığında Divan şiirindeki soyut anlam dünyasının birtakım mazmunlar veya imgeler üzerinden görüntülenmeye, kavranmaya veya sezilmeye çalışıldığını ve bu yönüyle de Divan şiirinin daha imgeci bir şiir olduğunu söyleyebiliriz. İmgeci şiirin dizeyi beslediğini ve dizeye şiir içinde bağımsız bir alan açtığını düşünen Süreya, dize ile imge arasındaki iç içeliğe işaret eder. Dolayısıyla, Süreya’ya göre dize bazen görüntünün tamamını kavrar hatta görüntünün kendisine dönüşür, ancak imgeye dayanmayan şiir için dize önemini kaybeder. Divan şiirinde egemen bir unsur olarak dizinin, bu şiirin temeli olan beyiti oluşturduğunu ifade eder. Yazara göre beyit iki dizinin bileşiği değil, toplamıdır. Böylece her dizinin ayrı bir anlam veya duyuş adası meydana getirdiğini savunur. Tanzimat şairlerinin, anlamı şiirin tamamına yaymak suretiyle dizinin egemenliğine son vermeye çalıştığını ve Orhan Veli ile beraber dizinin sadece egemenliğinin değil varlığının da büyük tehlike altına girdiğini söyler. Ancak kendi döneminde dizinin yeniden dirim kazandığının altını çizer.⁴⁶⁰

Diğer yandan şiirde dava ile özün birbirine karıştırıldığını iddia eden Süreya, bizde biçim-öz tartışmasının -Tanzimat dönemini kast ederek- sanatın toplum için mi yoksa sanat için mi olması gerektiği yönündeki tartışmaların bir uzantısı olduğunu ve dolayısıyla toplumsal şiir dışındaki her türlü şiire karşı çıktığını ifade eder. Bu bakımdan belli bir davanın propagandasını yapmayan her şiirin biçimci şiir olarak damgalandığını belirtir. Şiirde biçimi önemseydiğini belirten yazar, şiirde dava ile özün birbirinden farklı

⁴⁵⁹ Süreya, *Toplu Yazılar I*, 30-37

⁴⁶⁰ Süreya, *Toplu Yazılar I*, 38-40.

olduğunu, davanın şiirden önce de var olduğunu, ancak özün, şiirin ilk mısrasından son mısrasına kadar bütün biçimsel unsurlarla beraber ortaya çıkan bir sonuç olduğunu savunur. Bu görüşünü desteklemek için Sezai Karakoç'un kendisine gönderdiği bir mektuba atıfta bulunur. Karakoç söz konusu mektubunda biçim, öz ve söz sanatlarının hep birlikte iç içe geçerek yoğun şiiri kurduğunu ifade eder.⁴⁶¹ Zira Karakoç için şiirin birimi ancak yine kendisi olabilir. Bu bakımdan biçim ve özü şiirden ayrı ve birbirinden bağımsız unsurlar hâlinde çekip çıkarmanın mümkün olmadığını düşünür. Özü olmayan şiirin biçiminin, biçimi olmayan şiirin özünün olmayacağını iddia eder. Bu yönüyle, klasik şiir ve modern şiir arasında bir ayrım yapar. Yazara göre bu ikisi arasındaki ayrım, sanıldığı gibi klasik şiirin bir forma sahip olması ve modern şiirin ise amorf olması değildir. Karakoç, klasik şiirde ortak biçimin görünür planda olduğunu ve farklılıkların ise şiirin iç dinamiklerinde kendini gösterdiğini, ancak modern şiirde bunun aksine farklılıkların görünürde yer aldığını, formu oluşturan ortak yanların ise içte yani görünmez planda olduğunu belirtir.⁴⁶²

Süreya ve Karakoç'un bu ifadelerinden hareketle öz ve biçimin birbirinden bağımsız unsurlar olmadığı sonucuna varıyoruz. Bu konuda Berk de onlar gibi düşünür ve biçim, içerik ve anlamın şiirde yapıyı oluşturan birimler olduğunu savunur. Bu bakımdan anlam da öz de biçim de gerçekliğini şiirin bütünsel yapısında elde eder.⁴⁶³ Yazara göre biçim ve içerik diye bir ayrım yapmak dışarda bir şeyleri bırakmak anlamına gelir. Dahası içeriğin kimlik kazanması için yapıya gereksinimi olduğunu belirtir.⁴⁶⁴ Bu doğrultuda şiirde dizelerin birer yapı taşı olduğunu ve bir duvardaki taşların hep birlikte duvarı oluşturmakla beraber aynı zamanda da birer taş olarak kendi kimliğini ve vasfını koruduğunu, tıpkı duvarı meydana getiren taşlar gibi dizenin de kimliğini koruyarak şiirin gövdesini meydana getirmesi gerektiğini iddia eder. Şiirin yapısı dizeyi ne türlü kullanırsa kullansın dizenin ağırlığını koruması gerektiğini düşünür. Buna en iyi örnek olarak Divan şiirini gösterir.⁴⁶⁵ Zira her dizede şiirin yeniden başlamasına önem veren Berk, bu açıdan

⁴⁶¹ Süreya, *Toplu Yazılar I*, 223-224.

⁴⁶² Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, 89.

⁴⁶³ Berk, *Poetika*, 41-42.

⁴⁶⁴ İlhan Berk, *Logos*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 43.

⁴⁶⁵ Berk, *Poetika*, 31.

eski şiirimizde dizenin neredeyse şiirin her şeyi olduğunu, ancak Abdülhak Hamid'in elinde bir baltayla ormana dalar gibi Divan şiirinin bu yapısını kırdığını, ama dizenin asıl ölümünün Nazım Hikmet'le gerçekleştiğini iddia eder. Dizenin ölüme sürgün edildiği bir dönemde II. Yeni'nin dizenin seyrini değiştirdiğini ve yeniden doğmasına yardımcı olduğunu savunur.⁴⁶⁶ Şiirin kalıcı olması için ortak bir yapının olması gerektiğini düşünen Berk, Divan şiirinden sonra şiirimizde ortak yapının kaybolduğunu imleyerek dört başı mamur bir şiir ortaya koyamamış olmamızı buna bağlar.⁴⁶⁷

Diğer yandan Edip Cansever, şiiri kalıcı yapan, onu çağlar ötesine taşıyan unsurun şiirin özünde sürekliliğini koruyarak cereyan eden devinim olduğunu düşünür. Bu devinimin, geleceğin çağrısı ile her seferinde yeniden yazılmak suretiyle zenginleştiğini ve büyüdüğünü ifade eder. Ancak Türk şiirinde, bir insan olan şairin, doğa ile kaynaşmayı göze alamadığı için doğa vatandaşlığını benimseyemediğini, hâliyle doğadan yoksun bırakılan şiirimizin devinimsizliğe hapsedildiğini iddia eder. Bu bakımdan imparatorluk düzeninin entelektüel birikimini barındıran Divan şiirinin, teolojik bir kaygı ile insanı doğadan kopardığını belirtir. Divan şairi için doğanın -dinin geleneksel baskısı ve devlet düzeni ile bağdaşık durumu hasebiyle- tanrı, ölümsüz ruh ve ölümden sonraki diriliş anlamına geldiğini ve sonuç olarak düşüncenin maddeden koptuğunu savunur.⁴⁶⁸

Bu konuda Rauf Mutluay'ın da Cansever ile aynı kanaati paylaştığını görüyoruz. Mutluay'ya göre Divan şiiri, İslam dini ve tasavvufa dayanan bir öz üzerine inşa edildiği için bugün modern dünyada geçerliliğini yitiren İslam dininin ve tasavvufun yeni nesil tarafından bilinmediğini ve doğal olarak bu şiirin de anlaşılmadığını iddia eder. Dolayısıyla okuyucu ile Divan şiiri arasına mesafe girdiğini, hâlbuki gerçek şiirin gelip geçici özler üzerine değil, geçmişte var olan, bugün yaşayan ve gelecekte de varlığını devam ettirecek olan özler üzerine kurulması gerektiğini düşünür.⁴⁶⁹ Ali Nihad Tarlan da Divan şiirini özü itibarıyla tasavvufa dayanan bir şiir olarak tanımlar. Ancak, bu yönüyle, içyapısının derin bir tetkike muhtaç olduğunu belirtir. Çünkü yazara göre, Divan şairi,

⁴⁶⁶ Berk, *Poetika*, 36-37.

⁴⁶⁷ Berk, *El Yazılarıma Vuruyor Güneş*, 39-40.

⁴⁶⁸ Edip Cansever, "Doğa Vatandaşlığı", *Papirüs Dergisi*, 1(1966), 4.

⁴⁶⁹ Rauf Mutluay, "Şiir Dilinde Zaman", *Yeni Ufuklar Dergisi*, 165 (1965), 27-31.

insan güzelliklerine ait vasıfları, tasavvufi anlamlarındaki insicama göre bir araya getirdiği için bunun farkına varamayanlar, özellikle gazeller başta olmak üzere, Divan şiirini insicamsız ve monoton olarak telakki etmişlerdir.⁴⁷⁰

Sanatın gerçek özünün, sonsuzluk iradesi olduğunu ifade eden Nurettin Topçu, Divan şairlerinin kuyumcu titizliğinde zekâ ve hikmet ürünü bir sanat anlayışı ortaya koyduğu için Divan şiirinin hakiki sanat olmaktan uzak olduğunu iddia eder. Çünkü yazara göre sanatın özü, estetik ve mistik imanın zorunlu olduğu bir irade ile irtibatlıdır. Stil ve biçimle ilgili unsurlar ise daha çok zekâ ile irtibatlıdır. Divan şiiri ise sanatın gerçek özünü ortaya çıkararak estetik ve mistik imandan ziyade zekâ ve hikmet ile ilişkili olduğu için, özü bakımından hakiki sanat olarak değerlendirilemez.⁴⁷¹ Bu bağlamda şiirin özünün hakikati aramak olduğunu düşünenlerden biri de Necip Fazıl Kısakürek'tir. Yazara göre şiir de ilim de aynı şeyi, hakikati arar. Fakat ilim, polis gibi kelerinin üstüne basa basa kapıları zorlayarak hakikati ararken şiir, hırsız gibi bacalardan süzülerek, ayaklarının ucuna basarak, gölgelere sığınarak hakikati arar. Kısakürek, şiirde muhteva, ruh ve kalıp arasında ayırım yapar. Ona göre şiirde muhteva ve ruh kalıbın altına düşünce gerçek ve ibiş bir esaret doğarken, üstüne çıktığında gerçek ve derin hürriyet başlar. Dolayısıyla şiirin özünü biçimsel özelliklerden üstün tutar. Divan şiirine ve Tanzimat sonrası Türk şiirine bu cihetle bakar. Bakışı genellemeci değil tek tek şairlere dönüktür. Mehmet Emin Yurdakul ve Fuzuli'den örnekler vererek birincisinin, şeklin ezdiği küçük bir şair olduğunu, ikincisinin ise daima şekil içinde ama şekli ezen büyük bir şair olduğunu savunur.⁴⁷²

Bununla birlikte şiirde öz ve biçimin birbirinden ayrılmaz unsurlar olduğunu düşünen ve bu sebeple o dönemde rneğin Behçet Necatigil ve Turgut Uyar gibi şairlerin Divan şiirinin kalıplarından yararlanmasını eleştiren Kemal Kandaş, şiirde "iç uyum" olması gerektiğini düşünür. Yazara göre şiirin i ögeleri eksiksiz bir uyum ortaya koyamıyorsa, yani, şiirin biçimi, sözcük ve imgelerle oluşan şiirin bütününden doğal bir biçimde neşet

⁴⁷⁰ Ali Nihad Tarlan, "Kadı Burhaneddin'de Tasavvuf", *İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XI (1961), 21.

⁴⁷¹ Nurettin Topçu, "Sanatta İrade", *ağrı Dergisi*, 124 (1968), 3-5.

⁴⁷² Necip Fazıl Kısakürek, *Edebiyat Mahkemeleri*, haz. Suat Ak, (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2018), 33-34.

etmiyorsa istenildiği kadar kılı kırk yaran kalıplara uyularak yazılmış olsun yetersiz kalır. Dolayısıyla yazara göre biçimle öz, tek ve aynı olan şeyin farklı yönlerden görünüşüdür. Bu bakımdan bir şiire gazel demek o şiirin aynı zamanda dilini ve hayal dünyasını da tanımlar. Hâliyle, Kandaş için, gazel diye tanımlanan şiir aynı zamanda Osmanlıca ve Osmanlı imparatorluğu demektir. Nitekim günümüzde gazel yazdığını iddia eden bir şair, bütün yaşantısı ve iç dünyası ile Osmanlı değilse yazdığı şiir gazel değildir. Gazel kalıplarıyla ve gazel laflarıyla bu kadarını bir Fransızın da yazabileceğini savunur. Diğer yandan Nedim ve Yahya Kemal'in katıksız Osmanlı olduğunu, dolayısıyla onların şiirlerinde yer alan ud, kanun, mey, saltanat gibi sözcüklerin Osmanlı'nın bütününden gelen özel bir yeri olduğunu ancak günümüzde gazel yazdığını iddia eden İkinci Yeni şiirinde -Osmanlı ruhunu yansıtmadığı için- bir anlam ifade etmeyeceğini belirtir.⁴⁷³ Erhan Tıgılı ise, meseleye tersten bakarak, Tanzimatçıların Batı karşısında ağızları açık ve şaşkın bir halde, biraz da politika yüzünden biçimle özü kaynaştıramadığını, Servet-i Fünûncuların ise şiirin asıl kaynağını aramak yerine biçim kuyusuna daldığını ve dolayısıyla biçim tutsaklığı altında Batı şiirinin bir takım biçimsel özelliklerinin Türk şiirine tatbik edildiğini söyler. Yazara göre Batı şiirindeki biçim unsurları Batı kültürünün kendine özgü geleneğine dayanır ve bu gerçeği göz ardı ederek şiirimize terzarima, sone ve balat ithal etmenin yanlışlığı bu biçim unsurlarının Türk şiirine bir şey katmamasından anlaşılmaktadır.⁴⁷⁴

Sonuç olarak bu tartışmalardan hareketle, şiirde öz ve biçimin birbiriyle iç içe geçen, şiirin yapısal öğeleri olduğu yönünde ortak bir kanaatin oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda Divan şiirinin biçimsel özellikleri ile özünü meydana getiren dünya görüşü ve hayat felsefesinin birbiri ile uyumlu bir yapı meydana getirdiği konusunda eleştirmen ve sanatçılar aynı noktada birleşmektedir. Ancak kimi sanatçılar Divan şiirinin bundan dolayı modern dönemde artık geçerliliğini yitirdiğini ifade ederken, özellikle İkinci Yeni çizgisinde kapalı, soyut ve imgeci şiir yazan sanatçı-eleştirmenler tam da bu özelliğinden dolayı bu şiirin yüzyıllar boyunca ayakta kaldığını ve sesini bugüne ulaştırabildiğini savunur. Gerçek şiirin imgeye dayalı sezdirmececi bir şiir olması gerektiğini ve bunun doğal

⁴⁷³ Kandaş, "Gazele El Atmak", 4.

⁴⁷⁴ Erhan Tıgılı, "Şiirimiz, Edebiyatımız", *Çağrı Dergisi*, 67 (1966), 26-27.

bir sonucu olarak imgenin şiirde dize ve beyit gibi biçimsel özellikleri ön plana çıkardığını ifade eden eleştirmenler, Türk şiir tarihine bakıldığında bunu ancak Divan şiirinin başarabildiğini savunmuşlardır.

4.10. Mazmun-İmge

Yapıyı belirleyen yahut ona etki eden bir öge olarak imgenin bu dönem Türk şiirinde önem kazanması, söz sanatlarının, mazmunların yahut daha modern bir ifadeyle imajların çokça yer aldığı Divan şiirinin bu yönüyle tekrar tartışılmasının önünü açmıştır. Berk'e göre şiir anlamdan çok görüntüye dayanan bir sanattır. Bu bakımdan İkinci Yeni şiiri ile Divan şiiri arasında bir bağ kurulabileceğini iddia eder ve bu iddiasını Divan şiirinin mecaz saantı oluşuna dayandırır. Yazara göre, dili bugün bize çok uzak olduğu hâlde Divan şiirinden bize kalan şey anlamdan ziyade görüntüdür. Bu yönüyle Divan şiirini, Türk şiir geleneğinde ayrıcalıklı bir konumda gören Berk, ona bu ayrıcalığı kazandıran en önemli ilkenin görüntüye yaslanması olduğunu düşünür. Divan şiirinin, söz sanatları ve mazmunlar sayesinde anlamı sezdiren görüntüleri öncelediğinden İkinci Yeni ile akrabalık kurduğunu savunur.⁴⁷⁵ Berk'e göre Divan şiirinde sözcükler, çoğu zaman yerini imgelere bırakır ve şair belli bir simge düzeninde onlara yeni anlamlar, renkler, kokular vererek dünyaya bakar.⁴⁷⁶ Nitekim yazarın bu ifadelerinden, Divan şiirinde imgelere dönüşen sözcükler sınırlı sayıda olmakla beraber, simge evreninde şairin onlara yeni renkler, kokular ve anlamlar vermesini sağlayan, sonsuz olmasa bile, çok geniş bir alanın mevcut olduğunu anlıyoruz.

Türk şiirinin, geçmişten gelen geleneksel şiir çizgisinden sapmadan çağdaş Batı şiiri ile bağ kurması gerektiğini düşünen Berk, Divan şiirinin, Türk şiir geleneğinin önemli bir kısmını oluşturduğunu ve çağdaş Batı şiiri ile Divan şiirin yaslandığı estetik değerler üzerinden bağ kurulabileceğini ve bu bağlamda anlamdan çok görüntüye dayanan Divan şiirinin Batılı anlamda yahut Batı'nın anladığı anlama yakın bir şiir örneği teşkil ettiğini iddia eder. Edip Cansever, Ece Ayhan, Ezra Pound ve Mallerme'nin şiir örneklerinin yanına Ruhî-i Bağdadî, Nâilî-i Kadim ve Nesîmi'nin şiir örneklerini koyarak bu şiirlerin insan zihninde anlamdan ziyade bir görüntü yahut tasavvur meydana getirdiğini

⁴⁷⁵ Berk, "Salt Şiir-İkinci Yeni'nin İlkeleri", 120-122.

⁴⁷⁶ Berk, "Divan Şiirine Bakmak", 22.

savunur.⁴⁷⁷ Bu yönüyle İkinci Yeni şiirini bir yandan Divan şiirine bağlayarak bu şiirin belli bir geleneğin modern rengi olduğunu savunurken diğer yandan çağdaş Batı şiiri ile ilişkilendirerek aslında ona evrensel bir mahiyet kazandırmayı amaçlamaktadır.

Bununla birlikte, “yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlılığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını isterim”⁴⁷⁸ diyerek, kullandığı imgelerde dahi gelenek ile bağını koparmadan çağının duyarlılığını şiirlerinde yansıtmaya arzusunu gösteren Cemal Süreya, Divan şiirindeki imajlarla ilgili bir gerçeğin altını çizmekten geri kalmaz. Süreya, eskiden şiirde kullanılan imajların, kelimelerin birbirine eşit olmadığını, ayrıcalıklı imaj toplulukları ve kullanılma değerleri yüksek temaların bulunmasının, Divan şiirini yozlaştırdığını ve gelişme çizgisini tamamlamasına engel teşkil ettiğini iddia eder. Ancak ona göre son yıllarda imaj ve imajları meydana getiren kelimelerin bu hiyerarşiden bağımsız bir biçimde şiirde kullanılması, tema zenginliği ile birleşince şiirin alanında sonsuz bir genişleme meydana gelmiştir.⁴⁷⁹ Diğer yandan Divan şiiri için söz konusu olan yozlaşmanın İkinci Yeni şiiri için de bir tehlike olarak kendini gösterdiğini belirtir. İkinci Yeni’nin açtığı bu sonsuz alanda ne yazık ki birkaç şairden sonra klişeleşmenin başgösterdiğini vurgulayarak İkinci Yeni’nin daha kendini kurmasına fırsat vermeden yeni yetmelerin İkinci Yeni’nin klişelerini yarattığını ifade eder. Böylece, birtakım şiirlerin şiirlerini yazan büyük bir şair güruhunun türediğini ve şiirin kazandığı genişliğin birdenbire kaybolduğunu savunur.⁴⁸⁰ Süreya’nın İkinci Yeni şiiri ile ilgili burada zikrettiği hakikat zorunlu olarak bizi şöyle bir soru ile karşı karşıya bırakır. İkinci Yeni şiiri, kelime ve imge hiyerarşisini ortadan kaldırdığı ve insanı daha geniş boyutlarla ele aldığı, hatta on beş yirmi yılda klişeleşmekten, yozlaşmaktan kendini kurtaramadığı hâlde Divan şiiri dar kelime ve mazmun kadrosu ile kendini altı yüzyıl sonrasına taşımayı nasıl başarabilmişti? Üstelik her yüzyılda özgün şiir karakterini ortaya koyabilen büyük şairler çıkarabilmişti. Bu sorunun cevabı kuşkusuz başlı başına bir araştırma konusu olabilecek kadar geniş kapsamlıdır.

⁴⁷⁷ Berk, “Salt Şiir-İkinci Yeni’nin İlkeleri”, 120-122.

⁴⁷⁸ Süreya, *Güvercin Curnatası*, 46.

⁴⁷⁹ Süreya, *Toplu Yazılar I*, 288-289.

⁴⁸⁰ Süreya, *Toplu Yazılar I*, 289.

İmgenin mazmuna dönüşmemesi gerektiğini düşünenlerden biri de Turgut Uyar'dır. Uyar, mazmunlaşmaya başlayan deyişi kırmak için daha yeni, daha güne uygun metaforların, görüntülerin yahut benzetmelerin şiirde kullanılması ve bunların mutlaka belli bir yaşantıya dayanması gerektiğini düşünür.⁴⁸¹ Zira Uyar, şiirde insani özün bulunmasının bir zaruret olduğunu, hâliyle belli bir yaşantıya bağlı olmayan görüntülerin, şiirden bu özü sürüp çıkarabileceğinden ve şiiri bir tür oyuna dönüştürerek büyük bir boşluğun kıyısına bırakabileceğinden endişe eder. Nitekim ona göre, şiirde görüntü bir amaç değil, şiiri sağlam, organik bir yapıda kurmak için bir araç olmalıdır.⁴⁸²

Sonuç olarak Divan şiirinin insana ve hayata mecazlar dünyasından bakıyor oluşu bu dönemde olumlu karşılanmakla beraber, dar kelime kadrosu ile imajlar elde etmesinin bir süre sonra şiiri donuklaştıran klişe mazmunlarla sınırlandırdığı konusunda şüpheli bir yaklaşımın olduğunu görüyoruz. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi klişe mazmunlarla bu şiir anlayışının yüzyıllar boyunca nasıl hayatta kalabildiği ve nasıl her çağda özgün eserler ortaya koymayı başarabilen büyük şahsiyetler yetiştirdiği sorularının şimdilik cevapsız kaldığını söyleyebiliriz.

⁴⁸¹ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 312-313.

⁴⁸² Uyar, *Korkulu Uсталık*, 315-316.

SONUÇ

Bu çalışmada, modern Türk edebiyatının başlangıcı olarak kabul edilen Tanzimat döneminden, post modernist edebî ürünlerin ortaya çıktığı 1970’li yılların başlarına kadar yapılan Divan edebiyatı eleştirilerinin, Türk toplumunun bu süre zarfında yaşadığı siyasal, sosyal, kültürel ve felsefi değişimlere paralel bir biçimde değişim gösterdiği tespit edilmiştir. Buna göre, söz konusu dönemin ihtiva ettiği Divan edebiyatı eleştirilerini birkaç grupta sınıflandırmak mümkündür.

Birincisi, Tanzimat’tan Milli Edebiyat dönemine kadar yapılan eleştirileri kapsamaktadır. Bu gruptakiler, özellikle Namık Kemal’in Divan edebiyatına yönelttiği eleştirilere dayanmakta ve Osmanlı imparatorluğunda padişahın devlet ve toplum üzerindeki mutlak iradesinin sorgulandığı, aynı zamanda bu iradeye ortak olmak isteyen bürokrat aydınların yeni dünya düzeninde toplum, sanat ve yönetim tahayyüllerinin bir yansıması olarak hayat bulmaktadır.

Modern anlamda eleştiri, Avrupa’da orta sınıf burjuvazinin ortaya çıkışına dayanmaktadır. Burjuva ile mutlak devlet arasında meydana gelen kamusal alan, kamuoyunun fikirlerini önemli bir konuma getirmiştir. Çünkü bu kamusal alanda dergiler, gazeteler, kafeler insanların fikirlerini beyan ettiği, tartıştığı önemli figürler olarak ön plana çıkarlar. Bu da eleştirinin hem canlanmasına hem de sadece sanat ve edebiyatla sınırlı olmayan bir nitelik kazanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla sanat ve edebiyat eleştirisi, yedeğinde her zaman politik argümanlar barındırmıştır.

Bizde modern anlamda eleştirinin başlaması Avrupa ile benzerlik göstermektedir. Ancak bir yönüyle farklıdır. Benzerlik gösteren tarafı yedeğinde politik talepler taşımamasından ileri gelmektedir. Nitekim Tanzimat sonrası sanatçılarımıza baktığımızda Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi isimlerin padişahın mutlak iradesini paylaşmak anlamına gelen meşruti yönetim sistemini savundukları görülmektedir. Bu anlamda mutlak devlet ile aydın bürokratlar arasındaki bir “alan” dan bahsedilebilir. Nitekim devrimci edebiyatçı diye tanımlayabileceğimiz bu kesimin Cumhuriyetin ilanından sonra edebiyatçı kimliklerini bir tarafa bırakıp siyasete yöneldikleri görülmektedir.

Bu çalışmada, bürokrat sanatçılarımızın, bu çatışmalı alanı daha geniş bir tabana yayabilmek yahut başka bir ifadeyle bu alanı kamusallaştırabilmek ve padişahın mutlak

iktidarı üzerinde kamuoyunun taleplerini yoğunlaştırabilmek için edebiyata yöneldiği ortaya konulmaktadır. Bu bakımdan edebiyat kamuoyu yaratmak için araçsallaştırılmıştır. Bu gaye ile Divan edebiyatına yöneldiklerinde bu edebiyatın biçim, öz, dil ve hayal dünyasının yaslandığı değerler bakımından bu aracı rolü oynamaya müsait olmadığını görmüşlerdir. Modernleşmeci aydınların savunduğu pozitivist değerlerle uyuşmadığı ve mutlak dünya algısına dayanan bir yapıya sahip olan Divan edebiyatının bu yönüyle bu dönem aydınlarının hedefi hâline geldiği bu çalışmada dikkatlere sunulmaktadır. Çünkü bu engel ortadan kaldırılmadan veya değersizleştirilip bir kenara atılmadan modern değerlerin taşıyıcısı olabilecek bir edebiyat anlayışının temellük edilmesi mümkün değildi. Dolayısıyla, Batı'da kamusal alanın neticesinde ortaya çıkan eleştiri bizde kamusal alanın yaratılması için ortaya çıkmıştır, denilebilir. Bu özellik Batı'daki modern eleştiri anlayışı ile bizdeki arasındaki farkı ortaya koyar.

Nitekim bu dönemde Divan edebiyatının dilinin, hayal dünyasının ve yapısının aklın hâkimiyetine dayanan bir dünya algısı çerçevesinde değerlendirildiği tespit edilmiştir. Batı'da rasyonel aklın değer kazanması ile beraber gücünü ve kutsallığını İlahi iradeden alan siyasal yönetim biçimleri zayıflamaya başlamış ve zamanla yerini ulusal politik birimlere bırakmıştır. Mutlak dünya algısının parçalanması teker teker her bir ferdin kendi aklına güvenmesi ve dış dünya ile irtibatını akıl kriterleri üzerinden yapmasına neden olmuştur. Zira çalışmamızda tespit edildiği üzere bu anlayış sanat, edebiyat ve eleştiri sahasında da kendini göstermiş ve Divan edebiyatının, mutlak dünya tasavvurunu esas alan mecazlı soyut dili ve metaforlara dayalı görüntü âlemi, anlam dünyası sınırlı somut bir dili ve eşya âleminin aklın kavrayış kapasitesi ile sınırlı gerçekçiliğini ölçüt olarak benimseyen bir eleştiri anlayışının yargıları ile değerlendirilmiştir. Bu gerçeklik içinde modernleşmeci aydınlar, siyasal yönetimi değiştirmek için öncelikle toplumu, toplumu değiştirmek için edebiyatı, edebiyatı değiştirmek için de Divan edebiyatının merkezi konumunu pozitivist sanat değerleri ışığında itibarsızlaştırmışlardır.

Bu bağlamda edebiyat, insanları harekete geçiren bir propaganda aracı olarak ele alındığından, organik bütünlüğü içinde tarihsel seyrinde değişmesi gerekirken devrimci müdahalelerle doğal mecrasından kopartılmıştır. Dolayısıyla, Divan edebiyatının içinde bulunduğu krizden kendi iç dinamikleri vasıtasıyla çıkmasına, hiç olmazsa gelecek nesillerin modern çağın zaruretlerine uygun bir biçimde ondan istifade edebileceği bir değişim sürecinden geçmesine engel olduğu, bu çalışmanın işaret ettiği hususlardan

biridir. Bu açıdan Tanzimat döneminde başlayan eleştirilerin, edebî yahut poetik kaygılardan ziyade siyasal gaye ve arzulardan ilham aldığını görüyoruz.

İkincisi, Milli edebiyat ve 1950'li yıllara kadarki Cumhuriyet'in ilk yıllarını kapsayan, Batı aydınlanmasını kendine referans alan ulus ve ulus-devlet tasavvurunun şekillendirdiği bir zihniyetin sanat ve edebiyat anlayışının temsili konumuna getirilen halk edebiyatı perspektifinden yansıyan eleştirilerden oluşmaktadır. Mutlakiyetçi siyasal yönetimlerin parçalanmasının yanı sıra devletle aidiyet bağını yine mutlak değerler üzerinden yapan toplumsal sınıflar da parçalanarak yeni oluşumlar meydana gelmiştir. Bu oluşumlarda bireyin ön plana çıktığını ve kendisini yöneten politik birimlerle başka değerler üzerinden aidiyet kurduğunu görüyoruz. Bu değerler çoğunlukla ulusal değerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern devlet tanımının daha çok ulusal değerler ile doldurulması sanat ve edebiyatın da dönüşümünü beraberinde getirmiştir. Dil ve edebiyat ulusal değerlerin en büyük simgesi hâline gelmiştir. Dolayısıyla dil ve edebiyat, insanları ortak bir zeminde buluşturan ve modern ulus devletlerin en elverişli aygıtı hâline gelmiştir.

Bu bağlamda İkinci Meşrutiyet'ten sonra hem dünyada hem Osmanlı'da milliyetçi anlayışın hâkim olduğu görülmektedir. Nitekim ikinci dünya savaşından sonra heterojen yapıda bulunan imparatorluk ve krallıkların tamamı nerdeyse tarih sahnesinden silinmiştir. Dolayısıyla bu dönemde modern Türk edebiyatının da ulusal değerlerin taşıyıcısı olabileceği düşünülen halk edebiyatının merkezde olduğu bir dönüşümden geçtiğini görüyoruz.

Bu dönemde devletle birey veya vatandaş arasında yeni bir aidiyet bilincinin yerleşmesi için modern Türk edebiyatına hayati bir vazife yüklendiği görülmektedir. Çünkü ulusal değerlere dayanan bir kimlik inşa etmek gerektiğinden edebiyatın insanlar üzerindeki büyük etkisinden faydalanmak gerektiğine inanılmaktaydı. Hem Batılı hem de ulusal değerlerin savunucusu olan politikacı-edebiyatçıların, dil ve edebiyatı Türklük temelinde Batılı modern değerlerin taşıyıcısı olarak konumlandığı ve aynı zamanda bir öteki imgesi yarattığı çalışmamızda ortaya konulmaktadır. Çünkü iyinin iyi olduğunu ancak kötünün özelliklerini anlatarak anlatabilirsiniz. Batılı modern değerlerin başka toplumlarda yayılma biçimi her zaman bu minvalde olmuştur. Bu bağlamda öteki imgesi hem oryantalistlerin hem de self oryantalistlerin elinde kullanışlı ve etkili bir silah olarak

bulunmaktadır. Bu bakımdan ulusal modern edebiyatın karşısında Divan edebiyatının çağdışı ve karanlık bir dünyanın imgesi olarak bu dönemde konumlandırıldığı görüyoruz. Divan edebiyatının heterojen yönü ulusal değerlerle, mutlak dünya algısına dayalı hayal dünyası ise modern dünyanın akıl, demokrasi ve birey gibi kavramları ile örtüşmediği iddia edilerek, yeni politik birim için bir tehlike olarak algılanmıştır. Dolayısıyla bu döneme kadar Divan edebiyatına yöneltilen eleştirileri, Batılı değerlerin şekillendirdiği modern dünyaya tutunma çabasının bir yansıması olarak nitelendirebiliriz. Bu bakımdan, Divan edebiyatının önce merkezin dışına itildiği, daha sonra ise merkeze taşınan modern edebiyatın karşısında, yeninin cazibesini arttırmak, konumunu tahkim etmek için modern değerlerin geride bıraktığı karanlık dünyanın bir temsili, yani öteki olarak bu dönemde tanımlandığı çalışmamızda elde edilen sonuçlardan biridir.

Son olarak, 1950-1970 arasını içeren dönemde Divan edebiyatına yöneltilen eleştirilerin göreceli olarak daha özerk ve poetik bir zeminde yoğunlaştığını, çalışmamızın elde ettiği bulgulardan biri olarak zikredilebiliriz. Bu eleştiriler, her ne kadar siyaset ve ideolojinin tahakkümünden bağımsız bir biçimde yapılmış olsa da referans noktalarının, Batı'da sanat ve edebiyat alanında yaşanan gelişmeler olduğunu söyleyebiliriz. Hâliyle yapılan eleştirilerin, Divan edebiyatını kendi şartları içinde değerlendiren özgün eleştiriler olduğunu söylemek mümkün değildir.

Batı'da Birinci Dünya savaşından sonra moderniteye duyulan güven ve inanç zayıflamaya başlamış, sanat ve edebiyatta aklın hâkimiyetini ikinci plana atan, sanatın dilini nesnelere dünyasının somut gerçekleri ile sınırlayan bir anlayışı reddeden gerçeküstücülük, letrizim, kübizm gibi yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bizde ise bu sanat akımlarının etkisi çoğunlukla İkinci Dünya savaşı sonrasına denk gelir. Cumhuriyet ile beraber baş gösteren teokratik yönetim biçimi, ikinci dünya savaşı sonrası çok partili sisteme geçilmesiyle beraber son bulmuştur denilebilir. Demokrat Parti'nin başa gelmesi göreceli olarak çoğulcu bir ortam yaratmış, uyguladığı tarım politikaları ile kırsaldan büyükşehirlere göç neticesinde yeni seslerin sanat ve edebiyat camiasında kendisine yer bulmasına neden olmuştur. Bir diğer neden ise Tanzimat'tan itibaren edebiyatın özerk alanına müdahale eden devrimci bürokrat ve aydınların açıkçası emellerine ulaştıktan sonra edebiyatı kendi hâline bırakmış olmasıdır. Dolayısıyla, İkinci Dünya savaşı sonrasına gelindiğinde sanattan başka gayesi olmayan edebiyatçıların edebiyat ve sanat çevrelerinde sayıca artması, mazisinden koparılmış ve geleceği belirsiz

Modern Türk edebiyatının içinde bulunduğu krizden çıkması için yeni arayış ve anlayışları da beraberinde getirmiştir.

Nitekim 1950 diye genelleyebileceğimiz bir tarihten sonraki Divan edebiyatı eleştirilerine bakıldığında Türk edebiyatının belli bir gelenek çizgisinde konumlandırılmasının gerekliliğine duyulan inancın izlerine rastlıyoruz. Bu dönem Türk edebiyatını etkisi altına alan en önemli anlayış İkinci Yeni olmuştur. Özellikle İlhan Berk başta olmak üzere İkinci Yeni diye adlandırılan şairlerin akli arka plana iten daha soyut ve kapalı şiirlerinin, Divan edebiyatının yeniden gündeme gelmesine ve farklı yaklaşımlarla değerlendirilmesine ön ayak olduğunu görüyoruz. Ayrıca Garip hareketinin Türk şiiri üzerindeki balyoz darbesi Türk şiirinde gelenek meselesini canlandırmıştır. Batılı, soyut sanat anlayışlarından etkilenen İkinci Yeni şairleri, çağdaş Batı şiirinin en önemli özelliğinin belli bir gelenek çizgisinde ilerlemek olduğunu görmüşlerdir. Bu bakımdan Tanzimat sonrası Türk şiirinde yaşanan yapay kırılmanın gelenek çizgimize büyük zarar verdiğini ayrıca şiirimizi de çağdaş Batı şiirine ne eklemleyebildiğini ne de onun mertebesine yükseltebildiğini savunmuşlardır.

Bu anlayışta olan sanatçı eleştirmenlere göre çağdaş Batı şiiri ile bağ kurabilmek için onu taklit etmek edebiyatımızı ancak mukallit konumuna düşürür ki aslin olduğu yerde kimse taklide itibar etmeyecektir. Batı şiiri ile ancak sanatsal yaratış biçimi üzerinden bağ kurulabileceğini ve bu yaratış biçimine bakıldığında somutun değil soyutun öncelendiğini ve bu öncelikten dolayı mecaz ve imgelere dayalı bir dilin kullanılması gerektiğini iddia etmişlerdir. Dahası bu yaratış biçiminin evrensel olduğunu ve sanatın ontolojik yapısının bir gereği olduğunu savunmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında, Türk edebiyatı tarihinde bu özelliklerde bir yaratış biçiminin ancak Divan edebiyatı geleneğinde mevcut olduğunu belirtmişlerdir. Dolayısıyla, çağdaş Batı şiiri ile yine şiir geleneğimizde önemli bir konuma sahip olan Divan şiiri üzerinden ancak bağ kurulabileceği iddiası çalışmamızın elde ettiği en önemli bulgulardandır. Yine bu grupta yer alan şair ve eleştirmenler, Tanzimat sonrası yaşanan büyük kırılma neticesinde edebiyatımızın gelişim seyrinin, o dönem için, bu gelenekten faydalanmayı zorlaştırdığını, dolayısıyla, geçmişten günümüze taşınan geleneksel şiir dilinin yakalanması gerektiğini aksi takdirde gelenekli şiir yapmak yerine gelenekçi yani bir bakıma geleneğin taklidini yapan taklitçi bir şiir yapma tehlikesiyle karşı karşıya kalılabileceğini savunmuşlardır.

Bunun yanı sıra özgün bir edebiyat eleştirisi ortaya konulmamış olmasını ise eleştirmenlerimizin geleneğe sırt çevirmesine bağladıklarını görüyoruz. Çünkü eleştirinin en önemli unsurlarından olan kıyasın yanlış yapıldığını, iki şeyin birbiriyle kıyaslanması için aynı türden olması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu bakımdan Divan edebiyatı geleneğinin Batılı eleştirel ölçütlerle değerlendirilmesinin yanlışlığı bu dönemde ortaya konulmuştur. Fransız bir eleştirmenin, kendi şairlerini örneğin Alman şairlerle kıyaslayarak asla değerlendirmeyeceği yine kendi şiir geleneği içinde değerlendireceği vurgulanarak ister modern dönemde olsun ister geçmiş dönemlerden olsun şairlerimizin kendi gelenek çizgimiz içinde değerlendirilmesinin zorunluluğunun ortaya konulduğunu görüyoruz. Bu bakımdan geleneğin edebiyat eleştirisi için önemli bir ölçüt olarak ele alındığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu dönemde geleneğin aslında bir nevi bir anlama çabası ve faaliyeti olarak değerlendirildiğini görüyoruz.

Sonuç olarak, özellikle Namık Kemal'in eleştirilerine dayanan Divan edebiyatı algısının yaklaşık yüz yıl sonra yine Batı'dan gelen sanat anlayışlarının etkisiyle yıkılmaya başladığı görülmektedir. Yüz yıllık bir süreçte siyasal kaygılarla sürekli merkezin dışına itilen ve ötekileştirilen Divan edebiyatı tekrar merkeze doğru bir eğilim göstermektedir. Nitekim İlhan Berk'in, "Modern Türk edebiyatı için bir gelenekten bahsedilecekse bu ne Tanzimat ne de Cumhuriyet dönemidir, olsa olsa Divan edebiyatıdır" ifadesi bunun en önemli göstergelerinden biridir.

KAYNAKÇA

- Abrams, M.H. *The Mirror and The Lamb: Romantic Theory and The Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Açıl, Berat. *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*. İstanbul: Küre Yayınları, 2013.
- Aktaş, Şerif. “Namık Kemal ve İnsan”, *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*. 1-12, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993.
- Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (Dia)*, 9. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1994: 389-427.
- Aksal, Sabahattin Kudret. “Orhan Veli İçin”. *Papirüs Dergisi*. 8 (1967): 21-22.
- Aksan, Doğan. *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili Dilbilim Açısından Bakış*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2013.
- Altunya, Hülya. *Klasik Mantık Açısından Hakikat ve Şiir*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2014.
- Altuğ, Fatih. “Namık Kemâl’in ‘Divan Edebiyatı’ Temsilinde Haysiyet ve Zillet”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları II, Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar I, 24 Nisan 2006, Bildiriler*, haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, (İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2007), 146-185
- Anday, Melih Cevdet. “Sanatta Gelenekçiliğin Önemi”, *Yeni Ufuklar*. 15-19.
- Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler; Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Andrews, Walter. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Arendt, Hannah. *Geçmişle Gelecek Arasında*. Çev. B. Sina Şener ve Onur Eylül Kara. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Aristoteles. *Poetika*. İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Armağan, Mustafa. *Gelenek ve Modernlik Arasında*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2012.
- Aşkun, Vehbi Cem. “Şiirimizin Dünü”. *Çağrı Dergisi*. 84 (1965): 4-6.
- Atay, Tayfun. “Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk Gelenek-çi Muhafazakârlığı”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Muhafazakârlık*. ed. Ahmet Çiğdem. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

- Ay, Mualla. “Şiir Dünyamız”. *Çağrı Dergisi*. 91. (1965): 2-4.
- Aydoğdu, Nergiz. “Nâmık Kemâl’de Hürriyet Kavramı”, *Nâmık Kemâl*. Ed. Turan Karataş, Orhan Kemâl Tavukçu, 452-477. (Ankara; Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.
- Baha Tefvik. *Bilim ve Edebiyatta Yenileşme*. Haz. Bilal Yurtoğlu ve Büşra Uzunay. İstanbul: Hiperlink Yayınları, 2016.
- Başlı, Şeyda. *Osmanlı Romanlarının İmkânları Üzerine/İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010
- Berk, İlhan. “Salt Şiir-İkinci Yeni’nin İlkeleri”, *Yeni Ufuklar Dergisi*, 3-4 (1960): 105-126.
- Berk, İlhan. “Divan Şiirine Bakmak”, *Yeni Ufuklar Dergisi*. 138(1963): 20-28.
- Berk, İlhan. “Eleştiride Ölçü”, *Yeni Ufuklar Dergisi*. 153(1965): 18-22.
- Berk, İlhan. *Logos*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Berk, İlhan. *El Yazılarıma Vuruyor Güneş, 1955-1990 Günlük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Berk, İlhan. *Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2012.
- Bezici, Bünyamin ve Yusuf Çiftçi. “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme,” *Akademik İncelemeler Dergisi*. 7/1 (2012): 139-165
- Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.
- Bilkan, Ali Fuat. *Osmanlı Zihniyetinin Oluşumu; Kuruluş Döneminde Telif Ve Tercüme*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Bulut, Yücel. *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. İstanbul: Küre Yayınları, 2004.
- Burckhardt, Titus. *Akılın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*. çev. Volkan Ersoy. İstanbul: İnsan Yayınları, 1994.
- Caner, Fırat. “Cumhuriyet Eleştirisi ile Oryantalizmin İşbirliği”. *Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 10/20. (2008): 159-171.

- Cansever, Edip. “Doğa Vatandaşlığı”. *Papirüs Dergisi*. 1.(1966): 4-9.
- Cansever, Edip. *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
- Capra, Fritjof. *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*. Çev. Mustafa Armağan. İstanbul: İnsan Yayınları, 1992.
- Caputo, John D. “Tekrar ve Kinesis: Kierkegaard ve Metafiziğin Çöküşü”, *İnsan Bilimlerine Prolegomena*. Der-çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.
- Cengiz, Mehmet. *Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat*. İstanbul: Şiirden Digraf Yayıncılık, 2007.
- Cevizci, Ahmet. “Önsöz”, *Poetika*. İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Çelebi, Âsaf Hâlet. *Bütün Yazıları*. haz. Hakan Sazyek. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Çongur, H. Rıdvan. “Çağdaş Türk Şiiri Üstüne”. *Türk Dili Dergisi*. xx/212. (1969): 138-146.
- Çongur, H. Rıdvan. “Çağdaş Türk Şiiri Üstüne II”. *Türk Dili Dergisi*. xx/213 (1969): 242-249.
- Davutoğlu, Ahmet. “Medeniyetlerin Ben-İdrâki”. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. 3. (1997): 1-53.
- Demir, Gökhan Yavuz. “Türkçenin Pirus Zaferi”. *Trajik Başarı Türk Dil Reformu*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007.
- Dilçin, Cem. “Cumhuriyetin 80. Yılında Divan Şiiri Üzerine Düşünceler”. *Türkoloji Dergisi*. 16/2, (2003): 3-21.
- Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Eagleton, Terry. *The Function Of Criticism*. London: Verso Press, 1990.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı Giriş*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Eliot, T.S. “Gelenek ve Şair”. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. çev. Sevim Kantarcıoğlu. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007.
- Emre, İsmet. *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2006.

- Emre, İsmet. “Klâsik ile Modern Arasında Türk Edebiyat”. *I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildireler Kitabı*. Ed. Sema Noyan ve Enver Kapağan. Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Eisenstadt, S. N. *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim*. Çev. Ufuk Coşkun. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Er, Rahmi. “Tenkit”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (Dia)*, C. 40, S. 458-461. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011.
- Erbay, Erdoğan. *Eskiler ve Yeniler; Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*. Erzurum: Akademik Araştırmalar, 1997.
- Eroğlu, Ebubekir. “Milli Kültür ve Edebiyat”. *Çağrı Dergisi*. 121 (1968): 29-30.
- Erünsal, İsmail E. *Edebiyat Tarihi Yazıları: Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Ersoy, Mehmet Âkif. *Düzyazılar Makaleler-Tefsirler-Vaazlar*. Haz. A. Vahap Akbaş, İstanbul: Beyan Yayınları, 2010.
- Ertop, Konur. “Eleştiride Ölçü, Bilgi ve İnsaf”. *Yeni Dergi*. 7(1965): 58-62.
- Evin, Ahmet Ö. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Fanon, Frantz. *Siyah Deri Beyaz Maske*. çev. Cahit Koytak. İstanbul: Encore Yayınları, 2016.
- Fazlıoğlu, İhsan. “İnsan Bir Gelenektir”. *Dergâh Edebiyat, Sanat, Kültür Dergisi*. XVII/195. (2006): 19-20.
- Finn, Robert P. *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.
- Fischer, Earnst. *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Sözcükler Yayınevi, 2012.
- Fumaroli, Marc. *Edebiyat Cumhuriyeti*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004.
- Gadamer, Hans Georg. “Hakikat Nedir?” içinde *Hakikat Nedir? Felsefi Fragmanlar*. Der-çev. M. Beyaztaş. İstanbul: Efkâr Yayınevi, 2004.
- Gadamer, Hans Georg. *Hakikat ve Yöntem*. çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan. 1. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008.
- Gellner, Ernest. “Karşılaştırmalı Perspektiften Türk Seçeneği.” Çev. Nurettin Elhüseyni. içinde *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.
- Gellner, Ernest. *Uluslar ve Ulusçuluk*. İstanbul: Hil Yayınları, 2008.
- Gencer, Bedri. *Gelenekten Modernliğe Osmanlı*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019.

- Geuss, Raymond. *Eleştirel Teori Habermas ve Frankfurt Okulu*. çev. Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Göçgün, Önder. *Namık Kemal*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.
- Gökalp, Ziya. *Yeni Hayat*, der. Yalçın Toker. İstanbul: Toker Yayınları, 1995.
- Habermas, Jürgen. “Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche”. Çev. Mehmet Küçük. *Modernite versus Postmodernite*. Der. Mehmet Küçük. 236-261. İstanbul: Vadi Yayınları, 2000.
- Habermas, Jürgen. “Öteki” Olmak ve “Öteki”yle Yaşamak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Hacıhasanoğlu, Muzaffer. “Muamma”. *Varlık Dergisi*. 485 (1958)
- Halman, Talat S. “İki Soyut Şiirin Düşündürdükleri”. *Varlık Dergisi*. 590 (1963): 8-9.
- Hayes, Carlton J. H. *Milliyetçilik: Bir Din, Batı Siyasal Düşüncesinde “Ulusalcılık” Tasavvuru*. İstanbul: İz Yayıncılık. 2010.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*, çev. Semih Lim. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Hobsbawm, Eric John Ernest. *Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Hobsbawm, Eric. “Gelenekleri İcat Etmek.”, *Geleneğin İcadı*. Der. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger. Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2020.
- Holbrook, Victoria R. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Huyugüzel, Ömer Faruk. *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Dergâh Yayınları, 2018.
- Huyssen, Andreas. “Postmodernin Haritasını Yapmak”. çev. Mehmet Küçük. *Modernite versus Postmodernite*. der. Mehmet Küçük. İstanbul: Vadi Yayınları, 2000.
- İbrahim Şinasi. *Müntehabât-ı Eş'ar*. Ankara: Dün-Bugün Yayınevi, 1960.
- İlhan, Attila. *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004.
- İnalcık, Halil. *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010.
- İnam, Ahmet “Edebiyatını Yitirmiş Edebiyat: Edebiyatın Edebi Yatık mı?”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 22, (2003): 21-36.

- İsen, Mustafa. *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- İsen, Mustafa, Ali Fuat Bilkan, Tuba Işınsu Durmuş, *Sultanların Şiirleri Şiirlerin Sultanları*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Jameson, Fredric. *Modernizm İdeolojisi-Edebiyat Yazuları*. Çev. Kemal Atakay ve Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Jeanniere, Abel. “Modernite Nedir?”. Çev. Nilgün Tural. *Modernite versus Postmodernite*. Der. Mehmet Küçük. İstanbul: Vadi Yayınları, 2000.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik Ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kara, Ömer. *Dîvân Edebiyatının Dinî Kaynakları: Fuzûlî'nin 'Tevhîd'i ve Neşâtî'nin 'Hilye-i Enbiyâ'sı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2016.
- Karaca, Alâattin. *II. Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları, 2013.
- Kahraman, Mehmet *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Beyan Yayınları, 1996.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009.
- Kahramanoğlu, Kemal. *Modernliğin Gölgesinde Divan Şiiri*. Konya: Palet Yayınları, 2015.
- Kahramanoğlu, Kemal. “Kıta Avrupası Felsefesi ve Klâsik Şiirimiz”, içinde *I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ed. Sema Noyan ve Enver Kapağan. (Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 2017), 80-86.
- Kalın, İbrahim. *Ben, Öteki ve Ötesi*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2019.
- Kalpaklı, Mehmet. “Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 22, (2003): 39-52.
- Kandaş, Kemal. “Gazele El Atmak”. *Varlık Dergisi*. 35/711. (1968): 4
- Kaplan, Mehmet. “Osmanlı ve Osmanlıca”. *Hisar Dergisi*. 54 (1968): 5-6.
- Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazuları I-Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014.

- Kasaba, Reşat. “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm.” içinde *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.
- Kaya, Bayram Ali. *Necâtî Bey’in Poetikası - Şiir ve Şair Anlayışı*. İstanbul: Akademik Kitaplar, 2019.
- Keleş, Reyhan. *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2016.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *Edebiyat Mahkemeleri*. haz. Suat Ak. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2018.
- Korkmaz, Ferhat. *İkinci Yeni Limanı Pazar Postası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2012.
- Kurnaz, Cemal. *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müştarekleri*. Ankara: Berikan Yayınevi, 2011.
- Kurtuluş, Rıza. “Tenkit”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (Dia)*, C. 40, s. 461-462, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011.
- Kutluk, İbrahim. “Bugünkü Eleştiri IV”. *Yeni Ufuklar Dergisi*. 201 (1969): 17-21.
- Küçük, Mehmet. “Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi”. *Modernite Versus Postmodernite*. Der. Mehmet Küçük. İstanbul: Vadi Yayınları, 2000.
- Küçük, Mehmet. “Entellektüellerin Tehlikeli Oyacağı: Postmodern”. *Modernite versus Postmodernite*. Der. Mehmet Küçük. İstanbul: Vadi Yayınları, 2000.
- Kömbe, İlker. “Dünya Düzeninin Temelleri: Adalet Dairesi Literatürüne Giriş”, *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. 35. (2013): 139-198.
- Leman, Oliver. *İslam Estetiğine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları, 2010.
- Lewis, Geoffrey. *Trajik Başarı Türk Dil Reformu*. çev. Mehmet Fatih Uslu. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007.
- Levend, Ağâh Sırrı. “Edebiyatımızda Dünden Bugüne”. *Türk Dili Dergisi*. XXIII/229 (1970): 1-3.
- Livingston, Ray. *Geleneksel Edebiyat Teorisi*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1998.
- Mardin, Şerif. *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Mengi, Mine. *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.

- Mollaer, Fırat. *Kimlik, Tanınma Mücadelesi ve Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Moretti, Franco. *Modern Epik; Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi*. Çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Mutluay, Rauf. “Şiir Dilinde Zaman”. *Yeni Ufuklar Dergisi*. 165 (1965): 27-31.
- Namık Kemal. *Tahrîb-i Harâbât*. Konstantiniyye: Ebuzziya Matbaası. 1303.
- Namık Kemal. *Celaleddin Harzemşâh*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.
- Necatigil, Behçet. *Bile/Yazdı-Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Necatigil, Behçet. *Düzyazılar II*. haz. Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Okay, Orhan. *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalist*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- Okay, Orhan. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2009.
- Okay, Orhan. “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*. 5. (2012): 11-19.
- Okuyucu, Cihan. *Divan Edebiyatı Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.
- Onan, Necmettin Halil. *Namık Kemal'in Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1950.
- Ortaylı, İlber. *Batılılaşma Yolunda*. İstanbul: Merkez Kitaplar, 2007.
- Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2017.
- Ozansoy, Munis Faik. “Tehlike Çizgisi”. *Hisar Dergisi*. 28 (1966): 3.
- Öner, Haluk. “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiir Poetikalarının Toplumsallık Boyutu”, *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı 28-30 Nisan 2016*, 1. Ankara: Hermes Ofset Ltd. Şti., 2016.
- Özdemir, Mehmet. *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Divan Edebiyatı Tartışmaları*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.
- Özel, Mustafa. *Değişim ve Kriz*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1995.
- Özgül, Metin Kayahan. “Eski “Namık”la Yeni “Kemal” Arasında”. *Namık Kemâl*, Ed. Turan Karataş, Orhan Kemâl Tavukçu, 116-181. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011.
- Özgül, M. Kayahan. *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

- Özlem, Doğan. “Gelenek, Kopuş ve Felsefe”, *Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi*. 1. (2008): 59-82.
- Öztürk, Ali “Modern Dil Teorileri ve Toplumsal Dizayn (Politik Dil Sosyolojisine Giriş)”, *I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ed. Sema Noyan ve Enver Kapağan. (Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 2017), 61-77
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar; Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Paz, Octavio. “Şiir ve Modernite”. çev. Nilgün Tural. *Modernite versus Postmodernite*. Der. Mehmet Küçük. İstanbul: Vadi Yayınları, 2000.
- Polat, Nazım Hikmet. “Yeni Lisan’da Divan Edebiyatı Eleştirisi”, *Türk Dili Dergisi*, 821, (2020): 18-28.
- Popper, Karl Raimond. “Towards a Rational Theory of Tradition.” *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. London: Routledge, 2002.
- Said, Edward W. *Şarkiyatçılık; Batı’nın Şark Anlayışları*. Çev. Berna Yıldırım. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Salihoğlu, Mehmet. “Ahmet Haşim”. *Ilgaz Dergisi*. 6/69 (1967): 3.
- Sezer, Devrim. “Gadamer’in Pratik Felsefesi: Hermenötik Düşüncede Gelenek ve Deneyimin Önceliği.” *Toplum ve Bilim Dergisi*. 105. (2006): 283-300.
- Shiner, Larry. *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Süreya, Cemal. *Toplu yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Süreya, Cemal. *Güvercin Curnatası*. haz. Nursel Duruel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Süreya, Cemal. *Şapkam Dolu Çiçekle Toplu Yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Şardağ, Rüştü. “Eski Şiirimizi Sevdirmek”. *Hisar Dergisi*. 48 (1967): 8-9.
- Şeriati, Ali. *Sanat*. İstanbul: Fecr Yayınları, 2008.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Kendi Gök Kubbemiz”. *Varlık Dergisi*. 554 (1961): 4-5.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Tarlan, Ali Nihad. “Kadı Burhaneddin’de Tasavvuf”. *İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. XI. (1961): 19-24.
- Tarlan, Ali Nihat. *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1981.

- Taşkent, Ayşe. *Güzelin Peşinde Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*. İstanbul: Klasik Yayınları, 2012.
- Tekelioğlu, Orhan “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*. 22. (2003): 65-77.
- Timurtaş, F.K. “Yahya Kemal ve Eski Şiirin Rüzgarıyla”. *Türk Kültürü Dergisi*. 12 (1963): 31-33.
- Timurtaş, F.K. “Abdülhak Hâmid”. *Türk Kültürü Dergisi*. 55 (1967): 476-479.
- Tıǧlı, Erhan. “Şiirimiz, Edebiyatımız”. *Çağrı Dergisi*. 67 (1966): 26-27.
- Tolasa, Harun. *Sehî, Latîfî Ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma Ve İncelemesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Topçu, Nurettin. “Sanatta İrade”. *Çağrı Dergisi*. 124 (1968): 3-5.
- Toprak, Ömer Faruk. “Şiirimizin Serüveni İçinde Yahya Kemal”. *Dost Dergisi*. 15 (1958)
- Toprak, Ömer Faruk. “Şiirimizi Düşünmek”. *Yeni Ufuklar Dergisi*. 212 (1970): 30-34.
- Touraine, Alain. *Modernliğin Eleştirisi*. Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Tökel, Dursun Ali. “Divan Edebiyatında Eleştiri.”, *Hece: Aylık Edebiyat Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 77/78/79*, (2003): 14-47.
- Tuğcu, Emine. *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Uçar, Şahin. *Varlığın Mânâ Ve Mazmûnu*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1995.
- Uçman, Abdullah. “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”. *Hece, Aylık Edebiyat Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 77/78/79*, (2003): 48-70
- Uçman, Abdullah. “Tenkit”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (Dia)*, C. 40, s. 462-465. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011.
- Ulukütük, Mehmet. “Geleneğin Dili mi? Varlığın Evreni mi? Heidegger ve Gadamer'de Dil, Gelenek ve Varlığın İnsanlık Halleri”. *Heidegger*. ed. Doç. Dr. Zehragül Aşkın. Konya: Çizgi Kitabevi, 2012.
- Ulukütük, Mehmet. “Çağdaş İslam Düşüncesinde Din ve Akıl İlişkilerini Gelenek ve Modernlik Bağlamında Okumanın Sorunları: Câbirî Özelinde Bir Eleştirel Soruşturma”, *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 48, (2018): 11-39.
- Ulukütük, Mehmet. “Batı Felsefesi ve ‘Taşrası’: Efendiler İcadı ile Köleler Üretiminin Merkez-Taşra İkileminde Yansımaları”. *Birey ve Toplum Dergisi*. 15. (2018): 31-75.

- Ulukütük, Mehmet. “İmparatorluğun Ontolojik Grameri *versus* Ulus-Devletin İdeolojik Mantığı”. *Liberal Düşünce Dergisi*, 95, (2019): 67-86.
- Uyar, Turgut. *Korkulu Uсталık*. haz. Alâattin Karaca. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012
- Üzgör, Tahir. *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Yakar, Halil İbrahim. “Divan Şiiri ve Sosyal Hayat”, içinde *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı 28-30 Nisan 2016*. Ankara: Hermes Ofset Ltd. Şti., 2016.
- Yetiş, Kâzım. *Yeni Türk Edebiyatında Seçme Metinler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2010.
- Yıldız, Ayşe. “Abdülbaki Gölpınarlı’dan Hilmi Yavuz’a “Divan Edebiyatı Beyanındadır”. *Türkbilig Dergisi*. 20. (2010): 325-336.
- Zima, Peter V. *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. çev. Mustafa Özsarı. Ankara: Hece Yayınları, 2006.
- Zürcher, Eric Jan. *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. Çev. Yasemin Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

ÖZGEÇMİŞ

| | |
|---|------------------------|
| Ad Soyad: Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ | |
| Eğitim Bilgileri | |
| Lisans | |
| Üniversite | Boğaziçi Üniversitesi |
| Fakülte | Fen Edebiyat |
| Bölümü | Türk Dili ve Edebiyatı |
| Yüksek Lisans | |
| Üniversite | Sakarya Üniversitesi |
| Enstitü Adı | Sosyal Bilimler |
| Anabilim Dalı | Türk Dili ve Edebiyatı |
| Programı | Yeni Türk Edebiyatı |
| Makale ve Bildiriler | |
| 1. “Sanat, Estetik Tefekkür Alanı ve Eleştiri”. Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi 7 (2020):840-858 | |
| 2. “İki Uluslaşma Örneği: Yunanların Arı Dil Projesi “Katharevusa” ve Türklerin “Öztürkçe” Girişimi”. Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi 20 (2020): 338-347 | |