



CUMHURİYET ELEŞTİRİSİ İLE ORYANTALİZMİN İŞBİRLİĞİ: HASTA ADAMIN HASTA ŞİİRİ

Yrd. Doç. Dr. Fırat CANER

Girne Amerikan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Girne/KKTC

E-mail: firatcaner@gau.edu.tr

Özet

Cumhuriyet dönemindeki Divan edebiyatı eleştirileri, temelde Elias Gibb'in görüşlerine, Elias Gibb'in görüşleri de Namık Kemal'in Divan edebiyatına karşı çıktığı manifestosuna dayanır. Bu eleştirilerin Cumhuriyet dönemi eleştirmen ve akademisyenlerce yeterince sorgulanmadan kabul edilmesi, oryantalist eleştirmenler ile Cumhuriyet eleştirmenlerinin bu konuda ağız birliği yapmışçasına aynı şeyleri söylemeleri ile sonuçlanmıştır. Oysa iddialar teker teker sorgulandığında, Divan edebiyatı ile ilgili genellemelerin ne derece yanlıtıcı oldukları ortaya çıkar.

Anahtar Sözcükler: Eleştiri, Divan, edebiyat, Oryantalizm.

COLLABORATION OF REPUBLIC CRITICS WITH ORIENTALISM: SICK POETRY OF THE SICK MAN

Abstract

Critics on the Classical Ottoman Literature in the Turkish Republic era refers to Elias Gibb's opinions and his opinions refer to the poetic manifest of an avangard poet, Namık Kemal, who was against the Ottoman literary tradition. Supposing that Gibb's opinions are all true, Republic critics' seem as they have all the same ideas with orientalists. But by questioning those ideas one by one, it can be realized that the generalizations about Ottoman literature are not trustworthy.

Key Words: Criticism, Divan, literature, Orientalism.

Halide Edip Adivar (1943: IX), Elias Gibb'in *Osmanlı Şiiri Tarihi* için yazdığı "Önsöz"de, oryantalistlerin, "şarkı garba olduğu gibi tanıtmak için büyük hizmetler" verdiklerini söyler. Oryantalistlerin Doğu'yu Batı'ya tanıttıkları ve bu bakımdan Doğu edebiyatlarına büyük hizmette buldukları göz ardı edilemez; fakat söz konusu tanıtımın gerçeklere uygunluğu tartışmalıdır. Çünkü oryantalistler, Batının "kendini üstün gören" gözlükleri ile, ya da bu gözlükleri çıkarmayı başarabilmişlerse bile, Doğuyu, Batının normları ve Batıya uygun olarak üretilen anlamlandırma biçimleri ile değerlendirmişlerdir. Bu durum, Doğu edebiyatlarını değerlendirme biçimlerine de yansımıştır.

Halide Edip Adivar (1943: XII), Elias Gibb'den söz ederken, onun görüşlerine Avrupa hayranlığının yön vermediğini söyler: "Gibb hiçbir zaman garip ve yabancı bir şeye karşı bir Avrupalı hayranlığı, yahut yukarıdan bakıp hüküm veren bir Avrupalı gururu göstermemiştir". Adivar'a göre (1943: XIII) Gibb, Türk edebiyatını, Fars edebiyatına tercih etmiştir. Ali Çavuşoğlu da Halide Edip'in bu görüşlerini paylaşmaktadır. Nitekim, Çavuşoğlu, *Osmanlı Şiiri Tarihi* için yazdığı "Sunuş"ta Adivar'ın Gibb'e ilişkin övgü dolu tavrını sürdürmüş, onun "Osmanlı şiirinin geçirdiği aşamaları, bunları ortaya çıkaran tesirleri ve şiirin ilerleyiş ve yükselişinin genel bir görünümünü" sunduğunu söylemiştir. Gibb, çalışma alanı olarak Türk edebiyatını seçmiş ve bu alanda çalışmalar yapmış bir bilimadamıdır. Fakat, doğal ve mecburî olarak, o da, Doğu edebiyatını, eğitimini aldığı Batı sanat anlayışı ile değerlendirmiş, yeterli çalışmaların bulunmadığı bir alanda ilerlemeye çalışan her oryantalistin neredeyse zorunlu olarak içine düştüğü yanlışlara düşmüştür. Adivar ve Çavuşoğlu'na göre Osmanlı şiirinin "İran şiirini gölgede bırakışını aşama aşama incelemiş" olan Gibb, belli ki Osmanlı şiirinin İran şiirini gölgede bıraktığı kanaatinde değildir.

Ancak Türk eleştiri geleneği içinde, bu konuya ilişkin olarak öne çıkan asıl sorun, Gibb'in görüşleri çerçevesinde şekillenen Divan edebiyatı eleştirisinin ve Divan edebiyatına ilişkin yorumların, onun görüşleri çerçevesinde yaşamını sürdürmüş olmasıdır. Gibb'i kaynak metin olarak kabul eden Türk eleştirmenleri, onun fikirlerini zihinsel olarak içselleştirmiş ve yeniden üretmiştir. Hattâ, Abdülbâki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanname* adlı kitabında, onun fikirlerini¹ yinelemek bir yana, bu fikirleri aşırılaştırmıştır. Uzun süre, Gibb'in düşünceleri, yeterince tartışılmamış, sorgulanmamış ve eleştirilmemiştir. Bu durum, eleştirmenlerin, Gibb'in içinden konuştuğu söyleme ilişkin zihniyete dahil olduklarını, bu bağlamda, bilerek ya da bilmeyerek, oryantalist söylemi yeniden ürettiklerini gösterir. Bu söylemin üretilişi, eleştirmenlerin gelenekle ilişki kuran yirminci yüzyıl şairlerine bakışlarında da görülebilir.

Gibb dışarıdan bir değerlendirme yapmış; bu nedenle de İran şiirinden söz ederken, dolaylı olarak Divan şiiri hakkında da öznel ve tarih yanlışısıyla şekillenen yargılara varmıştır:

Aynı suretle bu şiir yüksek bir mevzuata tabidir. "Mah-ru", "Serv-kad", "L'al-leb" gibi başından itibaren bıktırıcı bir tarzda tekerrür eden bir çok sermaye haline gelmiş tabirlerle doludur. Bunun gibi birçok basma kalıp tedariler çoktur; "bülbül", denilir denilmez "gül"ün uzakta olmadığından emin olabiliriz. "Pervane" kelimesini bir satırda okursak öteki satırda "Şem'a"yı mutlak görürüz [...] İşte İranlıların Türklere takdim ettikleri ve onların, ırklarının hususiyetine birçok bakımdan aykırı olmasına rağmen, başka bir edebiyat tanımadıkları için bütünlüğü ile kabule mecbur oldukları şiirin mahiyeti budur. (Gibb, 1943: 27)

Gibb, İran şiirinden söz ettiği tümcelerde "bıktırıcı" ve "basmakalıp" sıfatlarını kullanır. Bu sıfatlar, tamamen öznel nitelikte olmaları nedeni ile ideolojiktirler. Fakat söz konusu ideolojilik, Gibb'in içinde yetiştiği eğitim sisteminin sonucu ortaya çıkmış bir zorunlu söylemin bir uzantısı olarak da düşünülebilir. Yani, kişisel anlamda siyasî bir tavır olmayıp, edinilmiş bir estetik anlayış ile de ilgili olabilir. Yine de, bu sıfatların ideolojik yükleri olduğu gerçeği ortadan kalkmaz. Nitekim, Michel Foucault, iktidarın, insanların en mahrem alanlarına kadar sızan bir güç ağı olduğunu söylerken, iktidar fikrini,

¹ Burada, Gibb'in Divan edebiyatı ile ilgili fikirlerinin pek çoğunun Namık Kemal'in fikirlerine dayandığını vurgulayalım. Gibb, Divan şiirini değerlendirirken, ne yazık ki, Namık Kemal'in Osmanlı'yı modernleştirme projesinin bir neferi olduğunu göz ardı etmiştir.

iktidarın yalnızca en belirgin görünüşleri ile sınırlamanın da ideolojik bir hareket olduğunu iddia ediyordu. Bu iddia çerçevesinde, “ideoloji” kavramının içi boşalmış oldu ve onun yerine daha geniş bir kavram olan “söylem” geçti (Eagleton, 1996: 26). Bu bağlamda Gibb, ister istemez Batı merkezli bir bakış açısıyla konuşmaktadır; bu nedenle de eleştirel yaklaşımı ister istemez ideolojiktir.

Gibb, “sıkıcı” ve “basmakalıp” sıfatlarını kullanarak, içinde yer aldığı ideolojik söyleme ilişkin ipuçları vermiştir. Bilimsel bir metinde yer alan her türlü özel sıfat, söylem analizcisi için, yazarın o konudaki ideolojik tavrının saptanabilmesi bakımından değerli bir veri niteliği taşır. Oysa bir bilim adamının tavrı, inceleyeceği nesneyi farklı disiplinlerin perspektifleri ile ele alıp, bu perspektiflerden bakıldığında, nesnenin hangi niteliklere sahip olduğunu ortaya koymaktır. Gibb (1943: 7), “Türkler, İslamiyet’i daha evvel nasıl bütün kalpleriyle ve münakaşa etmeden kabul etmişlerse, İran’ın edebî sistemini de en küçük teferruatına kadar aynı surette benimsemişlerdir” tümcesini kurarken, daha ziyade teoloji sahasına giren tasavvuf unsurunu göz ardı etmiş görünüyor. Söz dönüp dolaşp, Türklerin “hakikî deha[larını] ifade edebilecek bir edebiyat yaratmamış” olmalarına geliyor (Gibb, 1943: 7).

Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı kitabında, Divan edebiyatı hakkında doğru olduğu varsayılan bazı bilgilerin temelsiz iddialara dayandığını söylüyor. Ona göre, “[p]olitik, sosyal ve kültürel etmenler yargıları [...] öylesine etkiledi ki, bu yargılar Osmanlı Divan şiirini değil, o dönemin koşullarında geçerli olan yaygın ve köklü dünya görüşünü yansıtmaktadır” (Andrews, 2000: 29). Andrews, Tanzimat döneminden bu yana, eleştirmenlerin Divan edebiyatı hakkındaki yargılarının ideolojik olduğunu dile getiriyor:

Bu alanın devleri konuştuğu zaman seslerinin yankıları yıllar boyu duyulmuş, başka sesleri beyhude ve gereksiz kılmıştır. Dahası, böylece dile getirilen yargıların birçoğu, hem Türkiye’de hem de Batı’da, politik kültürel ve ırkla ilgili bugün hâlâ güçlü olan inançlardan beslenmiş, onlardan doğmuştur. Osmanlı kültürünün –artık tarihe karışmış bir kültürün- yorumlanışını sorgularken, günümüzün kimi insanları için çok önemli öncülleri sorgulama tehlikesi de başgösterir. Osmanlı divan şiirinin yorumlanması, hep siyasal bir konu olmuştur ve bugün de öyledir. Divan şiirine ilişkin devraldığımız varsayımların birçoğunun politik niteliğini açıkça görüp kabul etmezsek, divan şiirinin anlamını ve işlevini yararlı bir şekilde “anlama” yolunda ilerlediğimiz yanılısamızdan kurtulamayız (2000: 27-28).

Agâh Sırrı Levend’in “Divan Edebiyatı Nedir, Ne Değildir” başlıklı yazısına ya da Abdülbâki Gölpınarlı’nın *Divan Edebiyatı Beyanındır*’ına bakılırsa, Walter Andrews’un kurtulamamak konusunda ne kadar haklı olduğu görülebilir. Levend, yazısında, Divan edebiyatını yermeyi ve değersizleştirmeyi tercih etmiştir. Yazıda dile getirilen hiçbir iddiaya delil getirilmemiştir. Levend, Divan edebiyatının hangi özelliklerden yoksun olduğunu sıralayarak onu değersizleştirmek yolunu seçmiştir. Ona göre, “Divan edebiyatı, içinde bir hayat hamlesi taşıyan canlı bir edebiyat değildir. Hiçbir edebiyatın, bulunduğu cemiyetin hayatını aksettirmemesine imkân yoktur. Bu itibarla Divan edebiyatında, o zamanki cemiyetin ifadesini bulmak mümkündür” (Necdet, 1999: 27). Levend’in bu sözlerine bilimsel bir değer atfetmek mümkün değil; çünkü ilk tümce ile diğer iki tümce çelişki içindedir. Nitekim, Divan edebiyatının dönemin cemiyetinin ifadesini taşıyor olması, onun Levend’in deyişi ile “hayat hamlesi” taşıdığına bir göstergesi olup, ancak bu doğrultudaki bir iddianın dile getirildiği bir yazıda ifade edilebilir.

Levend'e göre, Divan edebiyatı içtimâî bir edebiyat değildir; çünkü sosyal meselelerle ilgilenmemiştir. Sabri F. Ülgener (1983), "Bir Deneme: İki Devir ve İki 'Terkib-i Bend'" başlıklı yazısında, Levend'in bu iddiasını geçersiz kılacak tutarlı sonuçlara varmıştır. Nitekim Bağdatlı Rûhî'nin ve Ziya Paşa'nın "terkib-bend"leri, tamamen şairlerin içinde yaşadıkları sosyal şartların belirlediği şiirlerdir; üstelik bu şiirlerde söz konusu sosyal şartların izleri rahatlıkla sürülebilir. Oysa Levend, Divan edebiyatının "realite"ye uzaklığını hareket noktası olarak kabul eder ve buradan yola çıkarak, yine tutarsız bir sonuca varır:

Netice olarak şunu söylemek lâzımdır ki, Divan edebiyatı [...] çiçekler gibi, hemen soluverecek zannolunur; hakikî hayattan o kadar nasibi azdır. Fakat yaşadığı devr itibarıyla yine onun sadık bir aynası olduğu muhakkaktır (Necdet, 1999: 29).

Yaşadığı devrin sadık bir aynası olarak nitelenen Divan edebiyatının, hakikî hayattan nasibinin az olduğu iddiası kendi kendini çürütmekte ve Ülgener'i haklı çıkartmaktadır.

Andreas Tietzse'nin "The Poet As Critique of Society: A 16-Century Ottoman Poem" başlıklı makalesindeki görüşleri de Ülgener'inkilerle paralel doğrultudadır. Tietze (1977: 120), bu makalede Gelibolulu Mustafa Âli'nin bir terci-bend'ini inceleyer ve bu şiirin Osmanlı'nın sosyal meseleleri ile ilişkisini gösterir: "Bir Osmanlı şairi ve tarihçi olan Gelibolulu Mustafa Âli (1541-1600) yaşamının son yirmi yılı boyunca zamanının sosyal, ekonomik ve politik sorunlarıyla gitgide daha fazla meşgul olmuş, [...] çevresindeki kurumlar ve toplumla dalga geçen bir karakter [hâline gelmiştir]." Tietze'ye göre Âli'nin şiiri 16. yüzyıl sonu Osmanlı toplumuna ayna tutmaktadır (1977: 120).

Abdülbâki Gölpınarlı, "Hayat Bağlılığı ve Divan Edebiyatı" başlıklı yazısında, Divan edebiyatının hayattan kopuk olduğu düşüncesini şu sözlerle dile getirir:

Divan Edebiyatı şairin ve dünyanın mihreri yalnız kendisidir. Bu şairlerden muhitini, içtimâî nizamdaki bozgunluğu, ihtiyaçları, umumî hayatı gören, hatta mahallî vak'alara, velev şahsî olsun, bir ehemmiyet veren yok dense yeri vardır. Aşk, hicran, ihtiraslar, bütün bunları meydana getiren iktisadî cemiyet şartları, bunların hiçbirini sebepleriyle, neticeleriyle sezmez (Gölpınarlı, 1945: 38).

Anlaşılan o ki, Gölpınarlı'nın Divan şiirinde bulamadığı, sosyolojik çözümlemelerdir. Şiirlerin kusuru ise, birer sosyoloji çalışması olmamaları; yani toplumsal koşulları neden-sonuç ilişkisi çerçevesi içinde ele almamalarıdır. Ekonomi biliminden faydalanmamış olmaları ise ayrı bir eleştiri hususudur. Walter Andrews'un aktarmış olduğu üzere, Fuad Köprülü de, kariyerinin ilk zamanlarında kaleme almış olduğu "Hayat ve Edebiyat" başlıklı yazısında, divan edebiyatının "hayat ile rabitasız ve sahte bir edebiyat" olduğunu söylemiş ve Gibb'in divan şiiri hakkındaki görüşlerinin sürdürücüsü olmuştur (Andrews 2000: 29'dan alıntı).

Abdülbâki Gölpınarlı, "Türkçe ve Divan Edebiyatı" başlıklı yazısında, Divan edebiyatını Gibb'in görüşlerinden yola çıkarak değerlendirmiş olsa gerek ki, Divan şiirinin dilinin halk tarafından anlaşılması mümkün olmadığı görüşünü savunmuştur:

Bu edebiyatın dili, Arapça ve Farsça kelime ve kaidelerle Türkçenin kaynaşmasından meydana gelmiştir. Bu dili anlamak için Arapça ve Farsça bilmek zaruridir, fakat kâfi değildir. Konuşma Türkçesini gayet iyi bilen ve bu iki dile de hakkıyla vakıf olan birisi bile divan edebiyatının dilini adam akıllı anlayamaz. Çünkü bu dil, Arapça da değildir, Farsça da değildir, ayrı bir dildir. Arapça ve Farsça bilen bile bu dili anlayamazsa artık halk, nasıl anlar? (1945: 96).

Buna karşılık, Walter Andrews (2000: 34), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı kitabında, divan şiirinin sözdiziminin Türkçe sözdizimi olduğunu söyler ve şiirin anlamlandırılması söz konusu olduğunda, sınırlı bir söz dağarı çerçevesinde, “bağlam”ın sözcük bilgisinden çok daha önemli olduğunu ifade eder (2000: 80). Aynı görüşü, Andrews’tan önce, 1938 yılında, Sabahattin Eyüboğlu da dile getirmiştir (1998: 87).

Walter Andrews, Gibb ve Köprülü için “Politik, sosyal ve kültürel etmenler yargılarını öylesine etkiledi ki, bu yargılar Osmanlı divan şiirini değil, o dönemin koşullarında geçerli olan yaygın ve köklü bir dünya görüşünü yansıtmaktadır” diyor (2000: 29). Biri Batının, öteki ise “yeni”nin söylemi içinden eleştiri üretiyordu. Nitekim, Köprülü’nün Osmanlı şiiri üzerine söyledikleri ile cumhuriyetin 10. yılı için hazırlanan broşürde Osmanlı için söylenenler birbiri ile örtüşmektedir. Türkiye’nin kurulması aşamasında Osmanlı şiiri, cumhuriyetin bağlarını koparmak istediği Osmanlı ile birlikte “eski” odasına kaldırılması gereken bir unsur olarak görülüyordu. Bu, “ileri” gitmenin ve “yeni”ye ulaşmanın bir yolu idi.

Andrew Davison, *Türkiye’de Sekülerizm ve Modernlik* adlı kitabının “Alternatif Modernlikleri Yorumlamak” başlıklı bölümünde, Tilo Schabert’in “Modernity and History I: What is Modernity?” adlı yazısından, “eskinin bir kenara atılması”na ilişkin şu sözlerini alıntılar:

Eski zamanların açıkça görünen cehaletine düşmekten kaçınmanın en iyi yolu, modern-öncesi bilgi depolarına dönmeyi sistemli olarak engellemektir... “Sen ‘modern’ biri olarak geçmişteki her şeyden daha üstün olacaksın” (Condorcet) diyen buyruk bugün ile geçmiş arasındaki “bariyeri” geçmenin yasaklanmasına neden oldu. Bu buyruk modern öncesi düşünceye başvurmaya yönelik her türlü girişimi *a priori* dışlıyordu. Eski zamanlarda hüküm sürdüğü iddia edilen ve artık aşılması gereken cehaletin bir daha yayılmasına hiçbir şekilde izin verilmemeliydi (Davison, 2002: 46).

Anlaşılan o ki, gelenekle kurulan ilişkinin değersizleştirici olması, Türk modernizmine özgü bir durum değil; geleneğe karşı düşmanlık modernizmin doğasında var. Davison, daha yeni olanın her zaman daha iyi olduğu gibi temelsiz bir görüşe dayanan ve geçmişe ait her şeyin orada kalması gerektiği düşüncesinde direten bu tür bir deneyin başarılı olamayacağını söylüyor (2002: 47). Fakat Türkiye’de Osmanlı’nın ve Osmanlı şiirinin marjinalleştirilmesinin büyük ölçüde başarılı bir deney olduğunu söylemek mümkün. Nitekim, dil devrimi ile birlikte, şiir de dahil olmak üzere, modern-öncesi bilgi depolarına dönmeyi sistemli olarak engellenmiş oluyordu. Bu sayede, cumhuriyet kendisini Osmanlı’ya karşı tanımlamış oldu.

Victoria W. Holbrook (1998: 12), *Aşkın Okunmaz Kıyıları* adlı çalışmasının “Giriş”inde, Türkiye’nin ve Osmanlı’dan arta kalan diğer ulus-devletlerin Osmanlı’yı marjinalleştirilmesinin altında, Osmanlı kültürünü kendi geçmişi olarak tasarlamamaları olduğunu söylüyor: “Her yeni doğan ulus, modern devlet için gerekli edebi kurumu – ulusal söylemi anlatan ve kişilere daha okuldayken aşılana bir edebi *kanon* (yüceltilmiş yapıtlar listesi)- Osmanlı kültürünün belirli öğelerini retorik olarak bastırmak ve dışlamak yoluyla kurmuştur.” Ancak, Türkiye, farklı bir konumdaydı; çünkü o, kendi edebiyatını yabancılaştıracak bir söylem geliştirmek durumunda kaldı:

Modern poetika anlayışı Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki kopuşa denk düşüyor ve eleştirel dikkati icat edilmekte olan milliyetçi bir edebi kültür üzerinde yoğunlaştırıyordu. Arapça kökenli Osmanlı alfabesinin yerine Latince temelli *modern* bir alfabe geçiren 1928 tarihli “Alfabe Kanunu”, okuma alışkanlıklarında ve geçmişle kurulan bağlantılarda belirleyici bir kopuşa

yol açtı [...] Osmanlı poetikasıyla ilgili çalışmalar çok marjinal kaldı. Bu yönde çalışmaların egemen edebi kurumlara hiç girmediğini söyleyemeyiz; girmiştir, ama ancak bir ulusal edebiyat kurgulama işini oryantalistliğin bazı kültürel olguları hiç görmeyen bakış açısına teslim etmek pahasına girmiştir (Holbrook, 1998: 13).

Divan edebiyatına ilişkin eleştirilerin altında, ulus-devletin kurulması ve bu ulus-devlete uygun bir kanonun inşasına yönelik tedbirlerin alınması vardır. Gibb'in görüşlerinin Türk eleştirilenlerce bu kadar kolay kabul görmüş olması da aynı nedenledir.

Gibb'in biktirici bulduğu tekrarların Osmanlı şiiri için negatif bir değer olup olmadığı uzun süre sorgulanmadı. Walter G. Andrews'un (2000: 54) "Oysa divan şiirinin bir başka boyutu daha vardır: Şiir kimyasının sınırlı sayıdaki unsuru, öylesine büyük bir hüner ve ustalıklarla bir araya getirilmiştir ki, çoğu zaman insanı şaşkına çeviren bin bir anlam zenginliği çıkar ortaya" sözleri, 1960'lı yıllarda epistemolojik olarak tanımlanan oryantalistliğin Osmanlı şiirine ilişkin ürettiği önyargıları temelden sarsıcı niteliktedir. Andrews'a göre "tekrarlayıcılığın ve sınırlı bir söz dağarı", "başka yollarla üretilemeyecek anlam yapılarının oluşumuna" katkıda bulunur (2000: 55). Ancak, yalnızca yapıtımcı aygıtları ile değil, ideolojik aygıtları ile de Osmanlı'nın değersizleştirilmesi için çalışan yeni Cumhuriyetin, bu tür fikirlerin üretilmesine ve yeniden üretilmesine imkân tanımamış olması şaşkıncı değildir. Ne de olsa divan şiiri, "hasta adam"ın şiiriydi. Bergsoncu bir çizgide, değişerek devam etmekten söz eden Tanpınar'ın yazılarının uzun yıllar göz önüne alınmamış olmasının nedeni de bu redd-i miras olsa gerektir.

Bir zümre şiiri olarak divan şiiri

Divan şiiri ile ilgili olarak dile en sık getirilen yargılardan biri, onun bir "saray" ya da "zümre" şiiri olduğudur. Hilmi Yavuz, "Divan Şiiri Simgesi Bir Şiir mi?" başlıklı yazısında bu konuda şunları söyler:

Yaşamdan kopuk, kitabî ve mazmuncu... Bu eleştirilere bir de Divan şiirinin bir saray yazını olduğu; biçimi ve söylemiyle saray ve ona bağlı seçkinler içinde, büyük halk yığınlarına kapalı kaldığı eleştirisi de eklenmiştir. Şimdiye değin sorguya çekilmemiş, verildiği biçimiyle onaylanmış yargılar (Necdet, 1999: 98).

Hilmi Yavuz'a göre bu yargılar tamamen ideolojiktir. "Resmî" tarih, Osmanlı'yla birlikte Osmanlıca'yı ve Osmanlıca şiiri de olumsuzlamıştır (Necdet, 1999: 98). Gibb, Divan şairlerinin saray ya da kendileri için yazdıklarını iddia eder (1943: 29). Aynı biçimde, birçok edebiyat bilimcisi de bu görüşü dile getiriyor. Daha yaygın olarak dile getirilen yargı ise, Divan edebiyatının bir "zümre" edebiyatı olduğudur. Orhan Şâik Gökay, bu görüşlere ters düşecek bir şekilde, Divan edebiyatının yalnızca İstanbul'da hüküm süren bir edebiyat olmadığına dikkat çekmeye çalışıyor:

Onun yanında Diyarbakır, Amasya, Ankara, Konya, Kastamonu. Daha sayamayacağımız yerler var. Sonra bunları bize 16. yüzyıldaki eserler başka isimlerle tanıtıyor. Konya deyip kesmiyor. Menba-ı Şuarâ... Yani şiirden anlayan insanların, ince ruhlu insanların vatanı burasıdır diyor. Hangisini söylüyor? Üsküp için söylüyor, Filibe için söylüyor bunu. Küçük kentler için söylüyor. Kasabalar için söylüyor (Kalpaklı, 1999: 172).

Gökyay, Prizren'de², oğlanlara göbek adlarından önce mahlas takılmasının, bu kültürün, milletin mayasında olduğuna işaret ettiğini iddia ediyor. Halk şairlerinin de mahlas kullanıyor olmaları, Gökyay'ın Divan edebiyatına ilişkin bu iddiasının, yalnızca mahlaslarla ilgili olan bu veri ile desteklenemeyeceğini gösteriyor. Ancak, Gökyay'ın, şiirlerin okundukları mekânlara ilişkin dile getirdikleri, Divan edebiyatının bir saray edebiyatı olduğu iddialarına karşı, önemli veriler ortaya koyuyor. Gökyay, Osmanlı'da şairlerin toplandıkları kulüpler olduğunu söylüyor:

Bu klüpler, bahçeler, bu klüpler, meyhaneler. Yani nerede toplanıyorsa şairler, orada bir şiir pazarı kuruluyor. Bütün şairler mallarını döküyorlar ortaya [...] Şimdi bu kahve sadece bir yerde değil ki. Lüks de değil, pahalı da değil. Yılbaşı kahvesi de değil. Herkesin gidebileceği, çayını, kahvesini içebileceği bir yer. Tekkeler de öyle. Yani bu kültür merkezleri bütün şairlerin toplandığı, birbirlerini tanıdığı, birbirlerinin şiirleriyle haşır neşir olduğu yerler. Yani şair tek başına değil. Halkın içerisinde, halkla beraber (Kalpaklı, 1999: 172).

Bu veriler, Osmanlı döneminde, “saray şiiri” olduğu iddia edilen Divan şiirinin kamuya açık yerlerde dolaşımında olduğunu, yani kamusal olduğunu gösteriyorlar. Öyleyse, Divan şiirinin, mekânlar bakımından, “saray sanatı” niteliği taşımadığı söylenebilir.

Divan şiirinde, Arapça ve Farsça sözcük kullanımının yaygın olduğu biliniyor. Ancak, Divan şiiri, “grameri” bakımından Türkçe olduğu kolaylıkla ispat edilebilecek örneklerle doludur. Walter Andrews, Divan şiirinin gramerinin Türkçe olduğunu örneklerle gösteriyor. Ona göre, “Chaucer'in şiirlerine ne kadar Fransızca ya da Milton'ın şiirlerine ne kadar Latince veya Goethe'nin şiirlerine ne kadar İngilizce denebilirse, Osmanlı Divan şairlerinin şiirlerine de, o kadar Farsça denebilir” (2000: 31). Andrews'a göre, “Divan şiiri sözdizimi kurallarının günlük konuşma Türkçesi kurallarıyla”, istisnalar dışında, aynı olduğu aşikârdır (2000: 229). Andrews, Divan şiirinin bir zümre şiiri olduğu görüşünün kabul edilebilir olduğunu, ancak bu türden olguların yorumlarının, yeniden yapılması gerektiğini söylüyor (2000: 215). Ancak, “bir edebiyat eserinin takdir görmesi için eksiksiz olarak, hatta çok büyük ölçüde anlaşılması gerekir diye kesin bir kural yoktur” sözleriyle, Divan şiirinin bir zümre şiiri olmayabileceğine de dikkat çekiyor (2000: 216).

“Saray”dan söz edildiğine göre, öncelikle kamusal alanın tanımlanması gerekiyor. Terry Eagleton, *Eleştirinin Görevi* adlı kitabında, kamusal alanı şu sözlerle tanımlıyor:

Jürgen Habermas'ın tanımladığı gibi, devlet ile sivil toplum arasında denge kuran bu burjuva “kamu alanı”, usa uygun söylemlerin özgür ve eşit alışverişi için bireylerin bir araya gelerek düşüncelerinin etkili bir siyasal güç birimi olduğunu düşündükleri görece birleşik toplulukla kendilerini kaynaştırdıkları (kulüpler, gazeteler, dergiler ve kiraathaneler gibi) toplumsal kurumlar evrenini içine alır (1998: 11).

Bu tanım, Divan edebiyatı için elbette kusursuz değil. Nitekim, kamusal alan, “sivil toplum”, “birey”, “burjuva” gibi, “modern” sonrası kavramlarla tanımlanan modern bir kavram. Osmanlı toplumu için bir kamusal alan tanımı yapılacaksa, bu tanım, “herkesin içinde bulunmasına müsait, girilmesi için özel izin gerektirmeyen ve insanların bir araya geldikleri toplumsal kurumlar evreni” şeklinde olabilir.

² Metinde “Prezerin” olarak geçiyor.

Fransız simgecileri, şiiri musikîye yaklaştırmak sureti ile, şiirin anlaşılmaktan ziyade sezilmek için varolduğu fikrini uygulamaya geçirmişlerdi. 20. yüzyılda harfçiler, onlardan çok önce de Avustralya yerlileri ve kimi Ortaçağ şairleri, şiiri tamamen bir ses niteliği hâline getirmişlerdir. Bu bakımdan, Divan şiirinin de sevilmesi ya da keyifle okunması için tastamam anlaşılması gerekmediği kesindir.

Osmanlı şiirindeki yabancı unsurlar, şiirin tüketimine ve ondan zevk alınmasına engel teşkil etmese bile, belirli bir zümre dışındaki kişilerin anlamasına engel teşkil eder. Öyleyse, Divan şiirinin “anlaşılması bakımından” bir zümre şiiri olduğu söylenebilir. Nitekim 1142 sözcük (Andrews, 2000: 56), okur için sınırlayıcı bir söz dağarcığına işaret eder. Bir metnin anlaşılması bakımından sözdiziminin sözcük dağarcından önemli olması, özellikle de okur yazar sayısının oldukça düşük olduğu bir dönemde, yeterli sözcük dağarcı bulunmayan kişilerin metni anlamakta sıkıntı çekecekleri gerçeğini değiştirmez. Bununla birlikte, hiçbir devirde ve hiçbir coğrafyada, belirli bir kültürel tabakanın üyelerinin ürettiği edebî ürünler herkese hitap etmemiştir. En azından herkesçe anlaşılammıştır. Bu nedenle, Divan şiirinin, dildeki unsurlar bakımından bir zümre edebiyatı oluşu, onun “saray edebiyatı” anlamında bir zümre edebiyatı oluşuna delil değildir.

Mustafa İsen, “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Meslekî Konumları” başlıklı yazısında, Divan şairlerinin çok çeşitli meslek gruplarının üyeleri olduklarına dikkat çekiyor. İsen’e göre şairler arasında, attar, ayakkabıcı, aşçı, demirci, esnaf, kasap, sarraf, hattâ şekerci olanı bile vardır (Kalpaklı, 1999: 310-11). Ancak “esnaf ve serbest meslek” grubunun, şairlerin yüzde 3.7’sini teşkil ediyor oluşu, geri kalan çoğunluğun ise, ilmiyye sınıfı, bürokratlar, şeyhler ve dervişler, askerler, saray mensupları, din görevlileri gibi belirli bir “zümre”den sayılabilecek kimseler olmaları, Divan şiirinin şairler bakımından bir zümre şiiri olabileceğine işaret ediyor. İsen, Divan şiirinin “bir saray şiiri değilse de Tanpınar’ın tabiriyle ‘büyük bir saray istiaresi etrafında dönmekte’” olduğunu söylüyor (Kalpaklı, 1999: 312). İsen, istatistiklerden yola çıkarak, Divan edebiyatının “şairler bakımından”, bir ortasınıf edebiyatı olabileceğini dile getiriyor:

Toparlayacak olursak, istatistik bilgilerle sunduğumuz veriler bize Divan şiiri kadrosunun, toplumun çeşitli kesimlerinden gelmekle birlikte daha çok ortasınıfça temsil edildiğini gösteriyor. Ama hemen her alanda gayet hâkim bir rengi olan Osmanlı medeniyeti bu farklı kesimleri kendi tonu altında bütünleştirmiş ve şairlerin de benzer bir çizgide eserler vermelerine sebep olmuştur (Kalpaklı, 1999: 313).

Hilmi Yavuz, Mustafa İsen’den farklı olarak, Tanpınar’ın görüşüne katılmamaktadır. Yavuz, “Divan Şiiri Simgeci Bir Şiir mi?” başlıklı yazısında, mazmunlar sisteminin saray eğretilmesi ile değil, Osmanlı köy yaşamı ile ilgili olduğunu ifade ediyor:

Bu sürekli yinelenmeyi, belki de Osmanlı toplumunun kapalı ve kendine yeterli köy yaşamının üretim tarzı içindeki belirleyici konumuna bağlamak daha doğru görünüyor. Öyle sanıyorum ki bu yapı, sadece kırsal sanatı değil, Saray sanatını da belirlemiş olmalıdır (Necdet, 1999: 100).

Divan şiirinin yapısal olarak, halk sanatları ile paralel nitelikler taşıdığı söylenebilir; bu bakımdan Hilmi Yavuz’un saptaması doğrudur. Ancak, mazmunlar sistemindeki hayâller ve ilişkiler bakımından, Divan şiirinin bir saray eğretilmesi etrafında döndüğü gerçeği de yok sayılamaz. Nitekim, Walter G. Andrews’un dile getirmiş olduğu gibi Divan şiiri [en az] üç düzlemde okunabilir. Okuma düzlemi “tasavvuf ve din” de olsa, “iktidar ve otorite” de olsa, “duygunun sesi” de olsa, “ilişkiler sistemi” bir saray

istiaresinin etrafında düşünülebilir niteliktedir. Bu nedenle, bizce, Tanpınar'ın düşüncesi Divan şiiri ile ilgili bir yöne, Yavuz'un düşüncesi bir başka yöne dikkat çekiyor.

Hilmi Yavuz, 27 Şubat 2002 tarihli *Zaman Gazetesi*'nde yayımlanan "Divan Şiiri, Bir 'Saray Şiiri' midir" başlıklı yazısında, divan şiirinin bir saray şiiri olarak ele alınmasının sosyolojik bakımdan hatalı olduğunu söylüyor:

Önce meseleyi sosyolojik kavramlarla açmaya çalışalım. 'Saray şiiri' ne demek? Bu, Divan şiirinin sadece, Osmanlı sultanlarının saraylarında okunan bir şiir olduğu anlamına geliyorsa, düpedüz yanlış;– hem de vahim yanlış! Zira, Prof. Dr. Haluk İpekten'in yazdıklarına bakılırsa, Divan şiiri, Merkez'de, (İstanbul'da) Saray'da ve Devlet büyüklerinin mesela Vezirlerin konaklarında okunduğu gibi, Taşra'da ya da Periferi'de de mesela Şehzade saraylarında (Amasya, Trabzon, Manisa vd.) da okunabilmektedir. Demek ki, Divan şiirinin hem Merkez'de hem de Taşra'da dolaşımına girmesi söz konusudur. Bu, önemlidir;– çünkü, Divan şiirinin sadece Merkez'de, yani payitaht İstanbul'da değil, Taşra'da da okunduğunu gösterir...

Yavuz'a göre, divan şiirinin şiir meclisleri, kahvehaneler ve meyhaneler gibi "kamusal alana ait" edebî muhitlerde okunuyor olması, kamuya açık mekânlarda dolaşımına girmesi, bu şiirin kamusal olduğunu gösterir. Yavuz'un bu görüşü, daha önce değinilen, Gökyay'ın ortaya koyduğu verilerle de destekleniyor olduğu için, varolan görüşler arasında en kabul edilebilir olanı gibi görünüyor.

Elitler ve şiirleri

Sabri F. Ülgener (1983), *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler...* adlı kitabının "Bir Deneme: İki Devir ve İki 'Terkib-i Bend'" başlıklı bölümünde, Divan edebiyatının iki yapıtını, Ziya Paşa'nın ve Bağdatlı Ruhî'nin terkib-bendlerini, sosyolojik bir çözümlemeye tabi tutuyor ve bu sayede teoride değer taşıyabilecek sonuçlara varıyor. Yazar, Divan edebiyatı yapıtlarının, kendi dönemlerinin sosyal koşul ve olaylarına birer tanık olarak da ele alınabileceğine değiniyor. Ona göre, gazellerde "günlük hayatın gerçek akışına, yaşama stiline velev iymâ yolu dokunuşlara rastlamak" zor da olsa mümkündür. Fakat, "terkib-bend"ler bu tür analizler için oldukça elverişlidirler. Terkib-bendlerde, "insan davranışına, cemiyet hayatının aksaklıklarına" rastlanır (1983: 30).

Ülgener, Bağdatlı Ruhî ve Ziya Paşa'nın terkib-bendlerini karşılaştırmak yolu ile, Osmanlı'daki "merkez-çevre" ikili yapısına dikkat çekiyor: "Osmanlı toplumunun, yayıldığı geniş alan üzerine, başından beri ikili bir yapı özelliği taşıdığını biliyoruz" (1983: 31). Ülgener'e göre, "merkez" ve "taşra" (çevre) şiiri, sosyolojik içerikleri bakımından birbirinden farklılık gösteriyor. İki terkib-bendin karşılaştırılması ile Ülgener, iki şairin içinde yaşadığı sosyal koşulların ne derece farklı olduğunu göstermeye çalışıyor:

Evet, ayrı dünyalar.. Her şeyleri ile farklı ve ayrı! Farkları bir adım ötede rant ve gelir dağılımından pay alma usüllerine kadar uzatabiliriz [...] İki kaynak ve iki perde arkası: Birinde boydan boya bürokratlaşmış bir *saltanat merkezi*; öbüründe *ağa, konak ve inanç karışımı taşra feodalitesi!* (1983: 35, 38).

Ülgener, "taşra" feodal bir düzenin alışkanlıklarını sürdürürken, merkezin bürokratlaşmış olduğunu söylüyor. Merkezde ve çevrede, yükselmenin ya da mevki sahibi olmanın yolları birbirinden farklıdır. Bağdatlı Ruhî'nin ve Ziya Paşa'nın terkib-bendlerinde, yarı feodal düzenin ve bürokrasinin izleri görülüyor (1983: 31). Bu konuda belirleyici olan, şairlerin yaşadıkları coğrafyalar ve toplumsal statüleridir:

Biri imparatorluğun uzakça bir yöresinden. Bağdat'ın —gerçi aslı “diyar-ı rûm”lu olduğu söylenir—rind, kalender ve her nasılsa rüzgârın önüne düşmüş garip (kendi deyişi ile “*bi-berk vü nevâ*”) insanı! Öbürü saltanat merkezinin tam ortasında: Vezaret rütbesine kadar tırmanmayı başarmış, ama bir yandan da o tırmanışın taşıdığı birikimden hemen hiç bir zaman soyunup arınamamış his ve ihtiras insanı! (Ülgener, 1983: 32).

Nitekim Ülgener, Bağdatlı Ruhi'nin şiirini okurken, konak ve malikâne düzenini, kendi deyişi ile “rant kapitalizmi”ni görmenin mümkün olduğunu dile getiriyor (1983: 32).

Bu bağlamda, Divan şiirinin sosyolojik bir okuması sonucunda, Osmanlı'da varolan ikili yapılardan birinin “merkez-çevre” ilişkisi çerçevesine oturtulabileceği ortaya çıkar. Merkezde ve çevrede, kişilerin toplum içinde konumlanmasına ya da mevki sahibi olmasına ilişkin ölçütler ve değerler birbirinden farklıdır. Divan şiiri de bu farklılıkların gözlemlenebildiği örnekler içermesi nedeni ile, sosyal yaşamdan “tümüyle” kopuk bir edebiyat olarak nitelendirilemez. Divan edebiyatının sosyal hayatla ilişkisi, Ülgener'in ortaya koyduğu yaklaşım çerçevesinde, betimsel değil, söylemseldir. Merkez ve çevre şiiri arasında zihniyet ve dış koşullardan etkilenimler bağlamında analiz edilebilecek farklılıklar vardır. Divan şiirinin, bugün “modern şiir” olarak anılan şiirle arasındaki benzerlikler göz önüne alınacak olursa, sosyal ve ideolojik yükünü kapalı bir biçimde taşıyor olması doğaldır. Nitekim, Ülgener'in yazısı, Divan şiirinin toplumdaki tümü ile kopuk bir şiir olduğu iddialarını bilimsel bir yöntemle olumsuzluyor.

Walter G. Andrews ise, Ülgener'in tam tersi bir yol izleyerek, farklılıkların değil, benzerliklerin izini sürerek aynı sonuca varıyor. Andrews, Gazalî'nin *Miškâtü'l-Envar*'ındaki düşünce sistemini köken olarak kabul etmek kaydı ile, tekke şiiri ile Divan şiirinin ortak paydasına ilişkin bir arkeolojik çalışma yapıyor. Yazar, Osmanlı toplumunun çeşitli kesimlerinde bir ortak payda olarak, tasavvufu öne çıkartıyor. Ona göre, Divan şiirinin “olmazsa olmaz” dinî-tasavvufî boyutu, bu şiirin toplumla ilişkisinin anlaşılabilmesi bakımından özel bir değer taşıyor. “[B]u dünyanın öteki âlem için bir metafor olduğu inancı”, Osmanlı sosyal geleneğinde belirleyici bir rol oynamıştır (2000: 88). Andrews, bu çerçevede Necâtî Bey'in bir gazelini inceliyor ve şu sözleri söylüyor:

Bu gazel, bu dünya/öte dünya örüntüsünü çok berrak ve basit bir şekilde ortaya koymaktadır. Necâtî'nin bu gazelinin anlamının yalnızca, hatta büyük ölçüde, tasavvuf sembolizminden çıkartılabileceğini iddia etmiyorum. Aşağıdaki analiz, *sadece*, bu şiirin bütünsel anlamının bir bölümünün, tasavvufa ait gösterge sistemiyle ilintili olmayı göstermeyi hedeflemiştir (2000: 95-96).

Sözlerinden de anlaşılabilir gibi, Andrews'un amacı Divan şiirinin tastamam toplumla iç içe bir şiir olduğunu ya da tastamam tasavvufî bir şiir olduğunu göstermek değil, bu şiirin böyle bir yönünün de olduğunu göstermektir.

Osmanlı sosyal geleneğinde dönüşen tasavvuf düşüncesi, Gazalî'nin ve diğer mutasavvıfların görüşlerine oranla daha ılımlı hâle gelmiştir. Osmanlı görüşüne göre, bu dünya ile öte dünya arasındaki metaforik ilişkide, her iki yön de önemlidir. Öteki âlem esastır; fakat bu dünya da, bir araç olması nedeni ile değerlidir (Andrews, 2000: 89). Söz konusu tasavvuf sistemi, Osmanlı'da, inanç sisteminin geleneğe ve toplumda varolan niteliklere uygun hâle getirilmesi bakımından, ancak toplumla ilişkilendirilebilir. Eğer Divan şiiri de tasavvufî bir temel üzerine oturtulabiliyorsa, Divan şiiri ile tekke şiiri arasında ortak paydalar var demektir. Fakat aynı ortak paydalar Divan şiiri ile halk şiiri arasında bulunamayabilir. Örnek olarak, bir Karac'oğlan şiiri ile

Fuzûlî şiiri birlikte ele alınacak olursa, tasavvufî bağlamda ortak paydalardan söz etmek mümkün olmayacaktır.

Hilmi Yavuz, “Osmanlı’nın ‘Edebî Tahayyül’ü” başlıklı yazısında, Walter Andrews’un, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı kitabında, Osmanlı saray ve halk kültürleri arasındaki ortak edebî tahayyülü ortaya koyduğunu söylüyor:

Bunun son derece önemli bir tespit olduğunu düşünüyorum. Şundan: Bugüne kadar verili söylem, Osmanlı toplumunda “seçkinler” (“havass”) ile halk (“avam”) arasında hiçbir zihinsel ilişkinin bulunmadığı; bu iki alanın birbirinden bütünüyle ‘kopuk’ olduğu üzerinde ısrar etmiştir (2001: 216).

Andrews’un saptaması, Osmanlı geleneğinde merkez-çevre, elit-halk ya da kamusal-özel ikililikleri çerçevesinde değerlendirecek olursa, Divan şiirinin içinde barındırdığı “zihniyet”lerden biri bakımından, yani tasavvufî çerçevede, elitist bir şiir olmadığı sonucuna varılabilir. Nitekim Osmanlı’da bir tekkeye bağlı olmak, halk arasında oldukça yaygın bir durumdur. Tekke şiiri ile Divan şiiri arasındaki bir ortak payda, tekke insanı (halk) ile Divan şairi arasındaki ortak bir paydanın varlığına işaret eder. Öyleyse, dinî söylem bakımından, Divan şiirinin elitist bir şiir olduğunu söylemek mümkün değildir.

Sonsöz

Andrews (2000: 377), “Osmanlı yazınının niteliğini ve katkılarını yazın tarihi açısından değerlendirirken en büyük eksiklerimizden biri, Batı ilgi alanlarıyla Ortadoğu ilgi alanlarının [...] birbirine yaklaştığını dikkate alma yolundaki istekliliğimiz[dir]” diyor. Yazık ki, aynı hataya Türk eleştirmenler de düşüyor. Divan şiiri, farklı disiplinlerin perspektiflerinden bakıldığında, farklı nitelikler taşıyor. Bu nedenle, genellemelerle değil, belirli disiplinlere göre belirli niteliklerden söz etmek gerekiyor. Divan edebiyatı bir edebiyattır; yüceltmek ve yermek, akademisyenlerin işi değildir. Onlar, nitelik ve nitelikler arasındaki ilişkileri saptamakla yükümlüdür.

Fuad Köprülü, “Hayat ve Edebiyat” adlı makalesinde sözü neredeyse “edebiyat dediğin halkla, onun acılarıyla ilgilenir” demeye getirerek Divan şiirini yeriyor (Kalpaklı, 1999: 64). Rüştü Şardağ ise “Divan Şiirine Toplum Açısından Bakış” adlı makalesinde Divan Şiirini neredeyse toplumla iç içe geçmiş bir şiir olarak ele alıyor³. Divan Şiiri toplumcu, toplumcu-gerçekçi, toplumu yansıtan ya da toplumun dertlerini işleyen bir tezli şiir değildir. Bunun aksinin doğruluğunu örneklemek, söz konusu gerçekliğin genel geçerliğini değiştirmeyecektir. Divan Şiiri’nin toplumla ilişkisinin tezli ve amaçlı şiirlere göre zayıf oluşu, tarihsel gerçekliğe dayanan bir veridir. Bir veri olduğu için de, o edebiyatın değerine ilişkin bir tartışmanın konusu olmamalıdır. Bu veri, bir araştırma ve yola çıkma noktası olma niteliğindedir.

Kemal Sılay, “Müzik-Edebiyat İlişkisi ve Divan Şiiri” başlıklı makalesinde, divan şiirinin, “zaman zaman kimi toplumsal konulara parmak basan beyitlerle ortaya çıksa da- genelde hayattan kopuk, kendi kurallarıyla yaşamaya çabalayan *soyut* bir sanatı temsil” ettiğini söyler (1992: 67). Walter Andrews gibi kimi araştırmacılar “bunun tam tersi bir takım revizyonist varsayımlarla” ortaya çıkmaktadırlar. Sılay, bu tür revizyoncu tezlerle ortaya çıkmak Amerika’da büyük bir akademik hüner sayıldığını özellikle vurgular. Ona göre, bununla birlikte, bilim adamlarının çoğu “divan edebiyatının bir *elit*

³ Selçuk Aylar da (Kalpaklı, 1999: 459-64) “Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek” makalesinde, Şardağ’ın paralel doğrultudaki görüşlerini dile getirir.

edebiyatı olduğu fikrinde birleşmişlerdir” (1992: 67). Bize göre, Walter Andrews’un ve Amerika’daki bu moda uyan diğer araştırmacıların, Türk edebiyatı alanına en büyük hizmetleri, Sılay’ın ironiyle vurguladığı hünerleriyle ilgilidir. Çünkü söz konusu revizyonculuk, Divan edebiyatı ürünlerinin genellemelerden yola çıkarak, tümden gelerek değerlendirilmesi yönündeki baskın bir eğilimi, bir alışkanlığı kırmaya hizmet etmektedir. Divan edebiyatı, yekpâre ve homojen bir bütünmüş gibi ele alınıp değerlendirildikçe, bilimsel argümanların bulunması gereken yerde, siyasi tercihler duruyor demektir.

Nurullah Ataç’ın “Eski Şiir ve Devrim” makalesindeki yaklaşımı ile, geçmiş kapatarak bir yere varmak mümkün değildir (1999: 54). Böylesi bir yaklaşım, kültür mirası kavramının ortadan kalkmasına kadar gidebilecek bir süreci başlatmaktan başka bir işe yaramaz. Asıl sorun Divan Şiiri’nin devrim Türkiye’si için ne anlama geldiğidir. Divan Şiiri’nin toplumdan uzak kalmış bir yüksek zümre edebiyatı olduğu varsayılsa bile, bu varsayım bir suçlama olamaz. Çünkü bu özellikler bir edebiyatı kötü edebiyat yapmaz; zaten kötü edebiyat yoktur, kötü yapıt vardır.

Namık Kemal, yenilikçi bir şair olarak, manifestosunu yazmış ve Divan edebiyatını kötülemiştir. Bu, Nâzım Hikmet’in Abdülhak Hâmid’i, Mayakovski’nin Dostoyevski’yi, Tolstoy’un Shakespeare’i yermesi kadar olağan ve sıradandır. Ancak akademisyenlerin bir manifestodaki genellemeleri sorgusuz sualsiz kabul edip sürdürmeleri, anlaşılır şey değildir. Zira Şeyh Galib’in tasavvufu ile Bağdatlı Ruhi’nin siyasetini ya da Sünbülzâde Vehbi’nin pornografisini birbirine karıştırmak, elmayla armudu birbirine karıştırmaktır.

KAYNAKÇA

Adivar, Halide Edip. “Önsöz”. Elias Gibb. *Osmanlı Şiiri Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1943. V-XXI.

Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Ataç, Nurullah. “Eski Şiir ve Devrim”. Ahmet Necdet. *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi, 1999. 54-55.

Çavuşoğlu, Ali. “Sunuş”. Elias Gibb. *Osmanlı Şiiri Tarihi*. İstanbul: Akçağ Yayınları, ty.

Davison, Andrew. “Alternatif Modernlikleri Yorumlamak”. *Türkiye’de Sekülerizm ve Modernlik*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 33-82.

Eagleton, Terry. *İdeoloji*. Çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

—. *Eleştirinin Görevi*. Çev. İsmail Serin. Ankara: Ark, 1998.

Eyüboğlu, Sabahattin. “Yeni Türk San’atkarı Yahut Frenkten Türk’e Dönüş”. *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*. Haz. Kâzım Yetiş. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1998. 79-92.

Gibb, Elias. *Osmanlı Şiiri Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1943.

Gökyay, Orhan Şâik. “Divan Edebiyatı Kimin?”. Kalpaklı 171-78.

Gölpınarlı, Abdülbâki. “Hayat Bağlılığı ve Divan Edebiyatı”. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. 38-47.

—. “Türkçe ve Divan Edebiyatı”. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. 95-99.

—. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi, 1945.

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

İpekten, Haluk. *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1996.

İsen, Mustafa. “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Meslekî Konumları”. Kalpaklı. 310-314.

Kalpaklı, Mehmet haz. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Köprülü, Fuad. “Hayat ve Edebiyat”. Kalpaklı 64-67.

Levend, Agâh Sırrı. “Divan Edebiyatı Nedir/Ne Değildir?”. Ahmet Necdet. *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi, 1999. 27-29.

Necdet, Ahmet. *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi, 1999.

Sılay, Kemal. “Müzik-Edebiyat Eleştirisi ve Divan Şiiri”. *Edebiyat ve Eleştiri* 3-4 (1992): 61-73. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 445-53.

Şardağ, Rüştü. “Divan Şiirine Toplum Açısından Bakış”. Kalpaklı 187-89.

Tietzse, Andreas. “The Poet as Critique of Society: A 16-Century Ottoman Poem”. *Turcica* IX/1 (1977): 120-160.

Ülgener, Sabri F. “Bir Deneme: İki Devir ve İki ‘Terkib-i Bend’”. *Zihniyet, Aydınlar ve İzmler...* Ankara: Mayaş, 1983.

Yavuz, Hilmi. “Divan Şiiri Simgeci Bir Şiir mi?”. Necdet. 98-100.

—. “Divan Şiiri, Bir ‘Saray Şiiri’ midir?”. *Zaman Gazetesi* (27 Şubat 2002).

—. “Osmanlı’nın ‘Edebî Tahayyül’ü”. *Özel Hayattan Küreselleşmeye*. İstanbul: Boyut, 2001.