



## GELENEĞİN İCADI: *DİVANÇE* VE *DİVAN*

The Invention of Tradition: *Divançe* and *Divan*

Hasan TURGUT\*

### ÖZET

Klasik Osmanlı şiiri konusundaki tartışmalar Türkiye’de modernleşme sürecinin en kritik konularından birini oluşturur. Bu tartışmalar özellikle Tanzimat döneminden başlayarak her dönemde çeşitli endişeleri kristalize eder. Osmanlı şiirine yönelik bütün yaklaşımlar açıkça ideolojiktir. Pek çok yazar dönemsel niyetleri göz önünde bulundurarak edebî kanonun teşkili için bu ideolojilerden yararlanır. Türk edebiyatında kökenleri Tanzimat’a kadar giden kutuplaştırıcı antagonist söylem gelenekle ilgili polemiklerde de belirleyici çizgi hâlini almıştır. Hem seküler hem de muhafazakâr kesimin analizlerinde Osmanlı şiiri önemli bir semptomla dönüşür. Bu çalışma Osmanlı şiirinin alımlanmasının hikâyesinden yola çıkarak Cumhuriyet döneminde yazılan iki kitabı incelemeyi amaçlamaktadır. Behçet Necatigil’in *Divançe* (1964) ve Turgut Uyar’ın *Divan* (1970) isimli şiir kitapları Osmanlı şiiri tartışmalarında önemli bir ağırlığa sahiptir. Eleştirmenler her iki kitabı yapısal özellikleri nedeniyle Asya Tipi Üretim Tarzı aracılığıyla ele alır. Asya Tipi Üretim Tarzı’na ilişkin analizler kültürel alanda Osmanlı tarihi ve edebiyatının okunmasında önemli bir değişim yaratır. Bu makale Osmanlı şiiri tartışmalarını merkeze alarak ideolojik angajmanların rolünü *Divançe* ve *Divan* üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Osmanlı şiiri, Behçet Necatigil, Turgut Uyar, Asya tipi üretim tarzı, ideoloji.

### ABSTRACT

Debates on classical Ottoman poetry constitute one of the most critical issues of the modernization process in Turkey. These arguments crystallize various anxiety in every time, particularly starting from the Tanzimat era. All approaches to Ottoman poetry are publicly ideological. Many authors benefit from these ideologies for the formation of the literary canon, taking into account periodic intentions. The polarizing antagonist discourse, which has its origins in the Tanzimat in Turkish literature, has also become a determining line in polemics related to tradition. Ottoman poetry turns into a significant symptom in the analysis of both secular and conservative wings. The aim of this study is to analyze two books written in

\* Doktora Öğrencisi. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. E-mail: turghutsn@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-4685-5077.



This article was checked by Turnitin.

the Republican period, based on the story of the reception of Ottoman poetry. The poetry books of Behçet Necatigil's *Divançe* (1964) and Turgut Uyar's *Divan* (1970) have a reputable weight in the debates of Ottoman poetry. Critics interpret both books due to their structural features through the discussions of Asiatic Mode of Production theory. Analyzes regarding the Asiatic Mode of Production theory by critics create a significant change in the reading of Ottoman history and literature in the cultural field. This article aims to study the role of ideological engagements through *Divançe* and *Divan* by focusing the debates of Ottoman poetry.

**Keywords:** Ottoman poetry, Behçet Necatigil, Turgut Uyar, the Asiatic mode of production, ideology.

## Giriş

Edebî gelenekler arasındaki ilişkinin arka planında hemen her zaman çeşitli konvansiyon ve çelişkilerin dışı vurduğu göstergeler vardır. Göstergelerin mahiyeti ideolojik ve kültürel politikalarından azade değildir. Geleniğin resmî söylemde yer bulmaya başlaması bu politikalara bağlıdır. T.S. Eliot (1932: 14-15), gelenekle kurulacak ilişkide tarihsellik bilincinin zorunlu olduğunu söylerken geçmiş, maziye sabitleyen bir bakış yerine cari koşullar açısından da işlevsel kılınacağı bir yaklaşımı esas alır. Eliot'ın kurgusunda, hiçbir şair tekil olarak bir anlam ifade etmez; herkes ölü selefleriyle teması oranında değer kazanır. Gelenek, bireysel yeteneğin keşfinde bir referans noktası olarak mevcudiyetini korur. Nitekim tarihsellik bilincine sahip olmayan şairlik pozisyonlarının bugüne ilişkisi de sorunlu hâle gelir. Harold Bloom (2008: 47), şiir tarihinin şiirsel etkilenmeden münezzeh ele alınamayacağını; güçlü şairlerin tarihsel kanalda hayalî bir uzam açma niyetiyle başka şairlerle yarışa girdiğini öne sürer. Bloom'un oldukça kavgaçı şiir teorisi, şiirsel varoluşu gelenek ekseninde kurgulamayı dener. Bloom'un güçlü şairi, atalar mirasını içererek kendisini yeni bir veçheye taşıyan şiirsel doğumları olumlar. Ne var ki içerme süreci birtakım geleneklerin hilafında gerçekleşmektedir; bu noktada bazı gelenekler sahiplenilirken bazılarıysa şiirsel varoluşun uzağına sürülür. Şairin içerme eyleminin seçmeci bir karakter sergilemesi, mücadelenin nezih koşullarda gerçekleşmediğini ve seçimlerin hemen her zaman gelenekten devralınan kimi anlayışların reddiyesiyle kendi yapısal kimliğini kazandığını ima eder.

Geleneksel stoktan edinilmiş her edebî eser normatif bir niyet taşır; bir çerçeve ve inanç takımını överek diğerlerinin yanlışlığını göstermeyi dener (Shils, 2003: 122). Edebiyatın gelenekle açıktan yürüttüğü müzakere kültürel alandaki ideolojik göstergelerin kaynağıdır. Şüphesiz bu süreç yeni gelişmelerin de zeminidir; kimi yazınsal eğilimlerin sivrilerek öne fırlaması,

diğerlerinin sistematik biçimde düşüğe geçmesiyle gerçekleşir. Eric Hobsbawm da geleneğin bu iki yönlü niteliğini vurgularken yasa koyucu özelliğe değinmeden geçmez: “İcat edilmiş gelenek, alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılamaaya çalışan bir pratikler kümesi” (Hobsbawm, 2006: 2). Gelenek, türdeş anlayış ve çizgilerin kuşaklar boyunca aktarıldığı istatistiksel bir veri olmaktan çıkarak düzen sağlayıcı bir figüre dönüşür. Geçmişin süzgecinden geçen otantik malzeme, toplumsal hayatın ahenkli bir görünüm elde etmesinde birincil başvuru kaynağı hâline gelir. Hobsbawm’ın süreklilik analizi, Shils’in geleneği kamusal alanın tesisi için pragmatik bir veri havuzu olarak gören okumasıyla örtüşür. Geleneğin intikal süreciyle devri, kültürel ve siyasal zeminin hangi dinamiklerden yardım alınarak tasarlanacağını gösteren bir tavra dönüşür. Edebiyat tasarım aşamasının en bilindik sahnesidir:

Edebiyat milletin, böyle bir birliğin üyeleri olarak yaşayan insanların, kendini yansıttığı hayali aynaydı. Hem bir milletin tezahürü hem de millet oluşturma sürecinin bir parçasıydı. Edebiyat kanonu bir anlatılar toplamı olarak, bir cemaatin üyelerinin ortak bağlarını anlamalarını sağlayan hikâyeleri kapsar. Edebiyat bir anlamda milletin günlüğüdür, onun geçmişinin ve geleceğinin hikâyesini anlatır. Edebiyat kültürü, millet olarak bütünlüklerini pekiştirmek ve modernliğe hazır olduklarını (geçmiş olarak) göstermek isteyen etnik cemaatler için vazgeçilmez önem taşımıştır. (Jusdanis, 1998: 76).

Edebiyatın inşa sürecinde edindiği rol, siyasal programların ortaya çıkardığı ideolojik yükten azade düşünülemez. Siyasal ütopyanın mahiyetini, millete dair hikâyenin sınırları ve ihlalleri belirler. Gregory Jusdanis’in formülasyonunda edebiyat, kanonun ulusal hassasiyetler çerçevesinde şekillenmesi açısından stratejik bir araca dönüştürülür. Ancak edebiyatı tekçi bir yapıya sıkıştırmak ve bu yolla homojen bir kanonik çerçeve oluşturmaya çalışmak hemen her zaman birtakım endişeleri okunaklı hâle getirir. Edebî gelenekler arasındaki ilişkiler uzlaşma ve çatışma boyutlarını eş zamanlı biçimde açığa çıkarır. Edebî uzamı kapsayan gelenekleri yan yana okuma deneyimi çeşitli ortaklıkların şekillendirdiği iktidar zeminini kristalize eder.

Susan Bassnett (1993: 13), Philaréte Chasles’in analizinden yararlanarak karşılaştırmalı edebiyatın modellenmesinde etkilenme (*influence*) kavramının öneminden söz eder. Bassnett (1993: 15) kültürel mirasın, ulusların otantik ve yerel bir içerikle kolektif bir ruh edinmesinde işlevsel

olduğunu da ekler. Tarihsel koşulların birtakım yargıları harekete geçirdiğini ancak karşılaştırmalı edebiyatın bağlantı ve ortaklıklara odaklanma noktasında daha istekli olduğunu vurgulamak gerekir. Karşılaştırmalı edebiyat disiplininde kurucu rolü Avrupa-merkezci bir bakışla “büyük milletlere” veren Paul Van Tieghem’e göre (1963: 10), sınırlı siyasal etkiye sahip ulusların edebî etkileri de kısıtlıdır. Tieghem mezkûr yazısında karşılaştırmalı edebiyatın, millî edebiyatların yerine geçme iddiasında olmadığını; özünde bu edebiyatların etki alanlarını genişletmeyi amaçladığını savunur. Tieghem karşılaştırmaların münhasıran uluslar arasında yapılmasının zorunlu olmadığını, ulusal bir edebiyat kanonu içinde de karşılaştırmalı metodolojinin kullanılabileceğini söyler:

Aynı ırka, dile mensup muharrirler arasındaki taklit, çok verimli değildir. Bu takdirde, taklit, ya umumi bir tesire, esasen gizli (*latent*) bulunan birtakım kabiliyetlerin –örnek olarak seçilen bir sefeli tettebbu veya ona hayranlık dolayısıyla– bir uyanışına inhisar ediyor veya herhangi bir orijinaliteye imkân bırakmayacak derecede noktası noktasına bir taklittir. (Tieghem, 1963: 7-8).

Tieghem’in verimlilik ve spekülasyon bakımından uluslararası düzlemi önceleyen yaklaşımında, ulusal edebiyatların kendi içinde gerçekleşen çatışmaları görmezden gelme eğilimi baskındır. Oysa ana akım söylemdeki edebî geleneklerin merkeze taşınma süreci hem evrensel gelişmelere hem de ulusal ihtiyaçlara aynı anda yanıt verme çabasıyla mazruftur. Kültürel iktidara yön veren edebî zevk ve değerler paketi bu çabanın sonucunda ortaya çıkar. Türkiye’deki kültürel uygulamalar Batı merkezli evrensel paradigmadan doğan modellerle, ulusal kamuoyundan gelen talepleri karşılamaya çalışan politikalarla şekillenir. Gelenekle ilişkinin kâh uzlaşım kâh da polemik boyutuna varması, bu politikaların dönemsel kaygıları hesaba katma zorunluğuyula açıklanmalıdır. Kültürel modellerin bire bir yansıma bulduğu alanların başında birçok ülkede olduğu gibi edebiyat gelir. Edebî düzlem, gelenek dalgalarının birbirleriyle yarış hâline girerek çeşitli çatışma ve imkânlara habercilik yaptığı bir uzama işaret eder. Mücadelenin kızıştığı özel bölgeyse Osmanlı şiiridir. Bu şiire ilişkin görüşler Türkçede eleştiri uzamının ideolojik ve kültürel pozisyonunun betimlenmesi açısından elverişli modeller oluşturur.

### **Bastırılanın Geri Dönüşü: Osmanlı Şiiri**

Osmanlı edebiyatını miadını tamamlamış bir alan olarak görme çabasının kaynağı, Batılılaşma sürecinin ortaya çıkardığı yeni kavramsal repertuvaya mündemiçtir. Tanzimat Fermanı’nın ivmelendirerek dolaşıma soktuğu Batı merkezli paradigma, donmuş ve ilkel bulunan klasik şiiri te-

davülden kaldırma uygulamalarının hem pratik hem de retorik düzeydeki faili hâline gelir. Osmanlı şiirinin otantikliğine şüphe düşürerek onu kapalı devre bir sisteme tahvil etmek Tanzimat aydınlarının temel tavırlarından biri olur. Bu noktada özellikle Namık Kemal'in ve Ziya Paşa'nın önermelerinin klasik şiirin gözden düşürülmesinde "coup de grace" ânına denk düş-tüğünü vurgulamak gerekir. Namık Kemal'in 1866'da *Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanan "Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmil-dir" başlıklı makalesi, klasik şiirle ilgili tartışmalarda kritik bir eşiği simgeler:

Kitap suretinde hangi telif-i edibânemiz vardır ki tezyînât-i lâfziyyeden ayrıldığı halde bihakkın şâyân-ı tahsin olabilsin. Sabah-ı marifet ki mahiyet-i eşyayı göstermek şânındandır, envârını her tarafa neşrettikçe hayalât ve tabiatın hâricinde olan böyle bir takım âsârın zevelden kurtulması nasıl ümid olunur? Lisan-ı edebiyatı anlamağa avâm muktedir değildir ki, usul-i idaremez hitabete müsaid olsa dahi tesirinden istifade mümkün olsun. (...) Müellefât-ı mensûremizde efkâr ve güftârı tabii bir kitap yoktur ki, tabiata tesir ile tehzîb-i ahlâka hizmet etsin. (...) Edebiyatın râbta-i milliyeye ait olan hizmetinden ise, o kadar mahrumuz ki lisan-ı Arab münteşir olduğu yerlerde Yunanî gibi zamanının kâffe-i meâsir-i ilmiyyesiyle kuvvet bulmuş bir lisanı galebe-i fesâhatla mahvetmişken, Türkçemiz henüz elifbası bile olmayan Arnavut ve Laz lisanlarını dahi unutturamamıştır. (Namık Kemal, 1993: 185-186).

Namık Kemal, klasik şiiri tezyinat ve gösteriş merakından ibaret sayarken hayal gücü ve doğallık açısından zayıf olmasını bir kusur olarak değerlendirir. Halk bu edebiyatı anlamaya muktedir değildir; öyle olduğu için de klasik şiirin yarattığı düşünsel ve duygusal birikimden yararlanamaz. Osmanlı edebiyatı sözel kapasite açısından doğallıktan mahrumdur. Namık Kemal, klasik şiirin üzerine inşa edildiği Türkçenin diğer dillere karşı dezavantajlı olduğunu savunur. Osmanlı edebiyatına yönelik muarızlığın ilerleyen safhalarında yeni bir lügat hazırlama önerisi de gelir. Tanzimat düşüncesinin doğurduğu kamusal bilginin, ancak kitlelere mal etmeyle işlerlik kazanacağını bilen Namık Kemal'in, klasik şiirin iletişime kapalı dünyasını reddetmesi anlaşılır bir davranıştır. Ziya Paşa da *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan 1868 tarihli, "Şiir ve İnşa" isimli makalesinde Namık Kemal'e yakın cümleler kurar:

Zira görülüyor ki, bu nazımlarda Osmanlı şâirleri şuarâ-yı İran'a ve şuarâ-yı İran dahi Araplara taklîd ile melez bir şey yapılmıştır. Ve bu taklîd üslûb-ı nazımda değil ve belki efkâr ve ma'âniye bile sirâyet

edip, bizim şuarâ-yı eslâf edâ-yı nazm u ifâdede ve hayâlât ve ma'ânide Arap ve Acem'e mümkün mertebe taklide sa'y etmeyi maariftten addetmişler ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kabil midir, aslâ burasını mülâhaza etmemişlerdir. (...) Bizim tabiî olan şiir ve inşâmız taşra ahali ile İstanbul ahalisinin avâmı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirimiz hani şâirlerin nâmevezûn diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şâirleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır. (Ziya Paşa, 1993: 45-49).

Namık Kemal'den daha radikal görüşler öne süren Ziya Paşa, Osmanlı şiirinin İran ve Arap edebiyatlarının yoğun etkisi altında kalarak millî karakterinden uzaklaştığını söylemiştir. Onun dil konusundaki iddiaları, II. Meşrutiyet sonrasına yön verecek gelişmeler açısından proto-milliyetçilik örneği olarak düşünülmelidir. Ziya Paşa'nın klasik şiirin alternatifini olarak halk şiirini sunması, döneme yön veren ilerlemeci paradigmanın zeminini gözler önüne serer. Osmanlı şiirinin sadece biçimde kalmayarak hayal gücü ve anlam dünyasında da dış etkileri içererek sahiciliğini yitirmesi yeni kaynak arayışlarını gündeme getirmiştir. Ziya Paşa'nın görece erken bir dönemde "büyük kültür"ün yönünü halk edebiyatına kaydırma yönündeki çabaları, klasik şiire ilişkin resmî söylemde yer tutmaya başlayan negatif yaklaşımların ilk örneklerinden birini oluşturur. Yalçın Armağan (2011: 54-55), Namık Kemal'in "güzel giyinmiş cenaze" benzetmesini gündemleştirerek Osmanlı şiirine yönelik karşı kampanyayı, Tanzimat aydınlarının "edebî dil" in ayırımında olmalarına rağmen edebiyat dışındaki birtakım arzular nedeniyle bu güzellikten vazgeçmeleriyle açıklar. Kamusal dilin estetiği baskılayarak edebî alanda kullanışlı kılınmaya çalışılması, klasik şiirin entelektüel üslubunu geri planı itmeyi amaçlar.

Klasik şiiri, "taklit" kavramı etrafında okuma çabalarının sistematik bir tavra bürünmesinde E. J. Wilkinson Gibb'in *Osmanlı Şiir Tarihi* (1900) isimli külliyatındaki analizler belirleyici olur. Tanzimat neslinin etkilenme iddiasını geliştiren Gibb (1999: 41), klasik şiirin en önemli özelliği olarak yapaylığı gösterirken bunun şiirdeki samimiyetsizliğin kaynağı hâline geldiğini savunur: Klasik şiir dekoratif bir unsur olmaktan öteye geçemeyen tezyinat yığınyla doludur. Gibb'in oryantalist yaklaşımında, Doğulu sanat dünyası bütünlükten yoksun ve son derece basit fikirlerin dolaşımında olduğu bir çerçeve olarak işaretlenir. Buna göre, klasik şiir yenilikten uzak, kapalı devre ve sürekli tekrarlara dayanan bir kültürel manzaraya sahiptir. Gibb'in Osmanlı edebiyatıyla ilgili tartışmalarda kesin kabul hâlini alan önermeleri, klasik şiire yönelik özcü yaklaşımların tedarikçisi olarak değer-

lendirilir. Bu yaklaşımlar arasında Fuad Köprülü'ye ait (1972: 67), klasik şiiri, “ruhumuzun hamlelerini anlatmayan, duygularımızı tıpkı hayatta olduğu gibi, saf ve derin bir surette duyurmayan, elemelerimizi, felaketlerimizimizi, ahlaki yaralarımızı açık açık aksettirmeyen bir edebiyat” olarak nitelleyen görüşler kanonun inşası açısından yol gösterici olmuştur. Gibb'in analizlerini erken Cumhuriyet döneminde daha katı ve keskin bir kültürel programa dayalı olarak incelten Abdülbaki Gölpınarlı ise klasik şiirin mutlak ölümünü ilan etmekten çekinmez. Gölpınarlı'nın oldukça jenerik bir açılışa sahip olan *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (1945) isimli kitabı klasik şiirle samimi bir hesaplaşmanın ürünüdür. Gölpınarlı Osmanlı şiirini kendisinden önceki pek çok yazar gibi yoklukla itham eder:

Divan edebiyatında tabiat, bildiğimiz, gördüğümüz tabiat değil, aşk tabii aşk değil. Bu edebiyatta hayata bağlılık yok, miskin bir tevekkül, bir kaza ve kader inancı var. Muayyen mecazlardan meydana gelen kopya bir edebiyat. Gelişme merkezi olan İstanbul'un bir yanında boğaz, bir yanında Marmara ve Haliç varken denizi bile göremiyoruz bu edebiyatta. Öğmesi muayyen kalıplarla bir dalkavukluk, söğmesi yeni yakası açılmadık vezinli, kafiyeli küfürlerle bir tahkir. Hikâyesi düzme, kıt'ası uydurma. Şairlerinin hususiyeti, ancak lehçe ve şiveden, ancak meşrep ve mezhepten meydana gelme, görüş ve duyuştan değil. Ne halk var bu edebiyatta ne şehir. Ne köy görünüyor ne kasaba. Ne yeri belli ne göğü. Ne yapalım? Bu, böyle ve bu edebiyattan, bu edebiyatı yürüten, sürükleyen şairler bile bezmişler, bir şeyler yapmak istiyorlar da yapamıyorlar. Nazımları yapmacık, nesirleri uydurma. Fikirlerine kaynak olan bilgiler, dirilmeyecek olan ve dirilmelerine de imkân ve lüzum bulunmayan ölü bilgiler. Hele dili, artık kat'iyen anlayamayacağımız bir dil. (Gölpınarlı, 1945: 120).

Klasik şiire ilişkin tüm klişeleri serdeden bu analizin kötümser tonu bir yana bırakıldığında temelde erken Cumhuriyet dönemine hükmeden kültürel iktidara ait önermelerin bire bir yansıması olduğu net biçimde görülmektedir. Gölpınarlı kendisinden önceki çoğu yazar gibi klasik şiiri yapaylık, tezyinat düşkünlüğü ve hayattan kopuklukla suçlar. Tanzimat neslinin halka yaklaşma çabası, bu kez Cumhuriyet'in ilanı ile iyice belirginleşen köycü/popülist politikanın himayesine verilmiştir.<sup>1</sup> Gölpınarlı'nın Osmanlı

---

<sup>1</sup> Abdülbaki Gölpınarlı Tanzimat neslinin klasik şiirdeki ağır taassubu çözme noktasında yol açıcı olduğunu söylemekle birlikte getirilen yeniliklerin niteliği konusunda şüphecidir: “Divan edebiyatı pek uzun süren bir uykuya Tanzimat edebiyatı, bir uykuya doymadan uyanış, bir esneme, gerinme devresi. Divan edebiyatı, sürekli bir sarhoşluk, uzun bir sızı, Tanzimat edebiyatı, dünyayı kanlı ve şiş gözlerle süzen, başı zonklayan, baktığını iyi göremeyen, hatta

şiiiri karşıtlığında, siyasal muarızlık edebî söylemin keskinleşmesi noktasında işlevsel hâle getirilir. Söz konusu okumada klasik şiire yönelik karşıtlığın anakronik eleştiriler taşıdığını ve erken Cumhuriyet dönemi paradigmasına mührünü vuran popülist vurguları kuvveden fiile çıkardığını söylemek gerekir.<sup>2</sup> Orhan Koçak erken Cumhuriyet dönemindeki klasik şiir alerjisini, bu şiire egemen olan alegorik sistemle açıklamaya çalışmıştır: “Mazmunlar, gelenek içinde önceden kararlaştırılmış konvansiyonel kullanımlarıyla birer noktasal alegoridir. Cumhuriyet’in kuruluş döneminde milliyetçiliğin Divan şiirini reddederken sunduğu gerekçelerin başında alegorinin içerdiği bu iç mesafe, bu dolaylılık ve tercüme zorunluluğu gelir.” (Koçak, 2011: 118). Koçak klasik şiirdeki nüfuz edilemezliğin, Cumhuriyet dönemi aydınlarında ulusal endişeleri harekete geçirdiğini ve bunun da mevzubahis edebiyata dönük toptancı bir silme eğilimini ortaya çıkardığını savunur. Kamusal alanın önemli hâle gelişi, klasik şiirin simgesel ve dolaylı dünyası kanalıyla gerçekleşecek bir kültürel müzakerenin beyhudeliğini ilan etmektedir.

Bununla birlikte, Abdülbaki Gölpınarlı’nın klasik şiiri tarihsellik ufkundan söküp atmaya dönük okumasının, söz konusu yıllarda kültür tartışmalarının temel meselelerinden biri olduğu Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yazılarından da bellidir. Tanpınar, Osmanlı edebiyatı hakkındaki bir dizi yazısında diğerlerine kıyasla daha ılımlı bir yaklaşım benimser. Eski şiirin Batı’daki muadillerinden farklı olarak hayatla temasının azlığından yakınan yazar, bu eksikliğin, klasik edebiyatı belagat ve hüner oyununa hapsettini savunur. Osmanlı şiiri bu oyun düzenini tesis eden örtük bir mukavelenin gücüyle etkinlik kazanmıştır. Ancak Tanpınar’ın farkı, klasik edebiyattaki biçimsel yasalara fazla kapılmadan estetik sağduyusunu muhafaza edebilmesidir. Ona göre, eski şiiri değerlendirirken göz önünde bulundurulması gereken unsurlar, “değişen zevk ve anlayışa, dildeki bütün tasfiye ve tekâmüle rağmen, bize hâlâ kendilerini hâlâ mükemmeliyet örneği

---

arada bir çivi çiviye söker diye yine şaraba, rakıya sarılan bir mahmurluk. Zaten Tanzimat’ın nasıl bir hareket oluşunu aklı erenlerin akılları ermiştir. Tanzimatçılarıdaki hususiyet, tamamıyla zamana tâbi bir hususiyet, bu da pek tabii. Medrese yıkılmak üzere, Avrupa görülmüş, mektep açılmış. Elbette şairin fikrinde de bir şeyler olacak, işte olmuş da. Fakat bu teknik ne düşünce ne de ifade bakımından bu adamlar, divan edebiyatından zerre kadar ayrılmamışlardır” (Gölpınarlı, 1945: 109).

<sup>2</sup> Nurullah Ataç, Abdülbaki Gölpınarlı’nın kitabı hakkında yazdığı bir yazıda, klasik şiirle ilgili görüşlerinin döneme yön veren ideolojinin tasallutu altında şekillenen yapay görüşlerden meydana geldiğini ima eder: “Halk şiiri, halk edebiyatı diye tutturmuşsun. Evet, günümüz öyle istiyor: halk edebiyatında her türlü güzelliği bulacağız, Divan edebiyatının her şeyine çirkin diyeceğiz” (Ataç, 2013a: 194).



gibi kabul ettiren mısralar ve beyitlerdir.” (Tanpınar, 1977: 177). Osmanlı şiirini estetik gözlüklerle kuşatma çabasına rağmen, Tanpınar da resmî söylemde geçerlik kazanan okumaların üreticisidir; taklit ve etkilenme kavramları onun terminolojisinde de eksik değildir. Tanpınar, Tanzimat’a dek müşterek bir lügatin yokluğunun mazmun merkezli bir keyfiliğin kaynağı olduğunu söyler:

Mazmun Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller –arabeskler– gibi her tarafı birbirlerine cevap veren kapalı bir âlem. Bu kapalı âleme, her kelime kendi hususi manaları ve çağrışımlarıyla gelir, ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojiden mesafeden söylemek istediğini söyler yahut çok defa ima ederdi. (Tanpınar, 1982: 11-12).

Tanpınar, mazmun düzleminin yarattığı konvansiyonları merkeze koyarken en başından itibaren dolaşımda olan kapalı âlem retoriğini güçlendirir. Klasik şiirin dış gerçeklikle irtibatı sınırlanmıştır: kendisi dışındaki dünyayla mazmunların açığa çıkardığı ilişki çerçevesinde bir mesafeye sahiptir. Tanpınar’ın söz konusu analizleri bu boyutlarıyla seleflerinin ya da çağdaşlarının yaklaşımından farklı değildir. Tanpınar’ın Osmanlı şiirine ilişkin kimi şerhleri de içeren analizine yakın bir okuma, bu kez seküler karnadın önemli eleştirmeni Nurullah Ataç’tan gelir. Ataç’ın klasik şiir karşıtlığının altında, döneme yön veren Batı yanlısı retoriğin ortaya çıkardığı çaresizlik duygusu vardır. Ataç otantiklik eleştirisini daha öznel koşullarda sürdürmektedir: “Kişiliği yoktur Divan şairinin, yeni bir şey getirmez, eskiye bir şey katmaz. Duruk bir toplumun yetiştirdiği bir kişidir o, herkesin düşündüğünden başka bir şey düşünmez, düşünse dahi eserine koymaz, konuları belli bir şiir alanı vardır, ondan dışarı çıkamaz” (Ataç, 2013b: 58). Ataç da yaşadığı dönemin egemen paradigmasına uygun biçimde, klasik şiirdeki tekrar aritmetiği ve içe dönük temayülü toplumsal alanın tamamına genişletir. “Duruk toplum” analizi, oryantalist söylemin başka kılıklarda dolaşıma girmesi anlamına gelir. Ataç (2013b: 58), Doğu şiirinin bir bildirisi olmadığını; buna karşılık, Batı şiirinin dolaysız bir deneyim alanı hâline geldiğini belirtir. Gölpınarlı’nın bir soru olarak ortaya attığı “Klasik şiiri ne yapmalı?” cümlesine “Devrim” isimli yazıdaysa şöyle cevap verilir:

Eski şiirimizi, Divan şiirini, bilirsiniz, severim, çok severim. Bir yandan da kızarım ona, onu sevdiğim için kendime kızarım. Kapatmalıyız artık o edebiyatı, büsbütün bırakmalıyız, unutmalıyız, öğretmemeliyiz çocuklarımıza. Onu sevdikçe, Fuzuli, Baki, Naili gibi şairleri okuyup tat duydukça, çocuklarımıza da belleteceğiz, sevdireceğiz diye uğraştık-

ça Doğulu olmaktan silkinemeyeceğiz, kurtulamayacağız, Batı acuna gerçekten karışamayacağız. (Ataç, 2013b: 97).

Ataç'ın Osmanlı şiiri konusundaki tavrı kendi estetik zevkiyle, siyasal ortamda akışkan biçimde yer tutmaya başlayan ilerlemeci retorik arasında bölünmüştür. Seçim paradoksunu siyasal paradigmanın lehine aşmaya çalışan eleştirmenin, klasik şiirin birikiminden kolaylıkla vazgeçtiği söylemez. Ataç'ın Batılı dünyayla ilişkileri önceleyen yaklaşımına hâkim olan klasik şiiri tasfiye etme arzusu ikircikli bir tutuma sahiptir.<sup>3</sup> Söz konusu ikilem yazarın daha erken metinlerinde de işbaşındadır. “Şiirimiz Üzerine” isimli bir yazıda, klasik şiirin çocuklara okutulmasının dil bilinci kazanılmasında önemli etkenlerden biri olduğu vurgulanır: “Divanları kapatmak zorunda değildik: onlar da bize dilimizi öğretirlerdi.” (Ataç, 2013b: 124). Ataç'ın klasik şiirle ilgili okumalarında, çağdaşı pek çok yazar gibi kararsız olduğu ancak tercihen tasfiye fikrine sıcak baktığı ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı edebiyatına tasfiye düşüncesiyle yaklaşılmasında, mevzu bahis şiirin dış dünyayla kurulan asgari ilişkisinin ve şairane üslubunun etkisi barizdir. Şairler bireysel kültürden azade varlıklar olarak değerlendirilirken kapalı âlem retoriği sık biçimde tedavüle sokulmaktadır. Halil İnalçık (2005: 36), Osmanlı edebiyatını “patronaj” kavramı etrafında incelediği yazılarında, klasik şiirde lirizmden çok tasannu’ merkezli sanatkârane üslubun ağır bastığını; sözgelimi Karacaoğlan şiiri gibi realist-natüralist nitelik gösteren çizgilerin sanat sayılmadığını söyler. Buna göre, “patron, Batı natüralizmi ve realizminde olduğu gibi, doğal, açıkça ifade edilmiş çıplak insanî duyguları ve tasvirleri değil; hayal ve sembolizm, ustalık ve zarafet libası içinde gizlenmiş ince güzelliği arar” (İnalçık, 2005: 36). Klasik şiire ilişkin kapalı âlem analizine, İnalçık'ın okumasıyla mutlak güzelliğin muhatabı despot da eklenmiştir. Osmanlı şairlerinin dış gerçeklik bahsinde yazının sunduğu imkânlardan ötesini talep etmediği ve doğal coşkulardan neşet eden lirik tonlardansa yapaylığın egemen olduğu kapalı devre, estetik bir düzlemi tercih ettikleri belirtilmektedir. Edebiyatı toplumsal bağlamdan münezzeh kılarak, kendi içine dönük bir mesaiye sıkıştırma eğilimi klasik şiir okumalarında majör analizlerden biri hâlini alır. İnalçık'ın yaklaşımı, oryantalist yazarların sabitlediği kimi görüşleri yeniden üretmek istisnai hâlleri iskarlar. Klasik şiiri münhasıran lirizm ve realizm

---

<sup>3</sup> Söz konusu ikircikli tavra Ahmet Hamdi Tanpınar'da da karşılaşılr. Ahmet Kutsi Tecer'in *Görüş* mecmuasındaki bir yazısı, Tanpınar'ın liselerdeki Türk Dili ve Edebiyatı dersinin içerisinden divan edebiyatının çıkarılmasını ve edebiyat tarihinin Tanzimat'tan itibaren başlatılmasını önerdiğini belirtir. Bu konu ve *Görüş* mecmuası hakkındaki kapsamlı bir yazı için bk. (Karataş, 2016: 43-62).

karşıtlığıyla konumlandırmak, oryantalist kodların himaye ettiği görüşleri güncelleme işlevi görür.

Osmanlı edebiyatı hakkında kültürel alanda yaygınlık kazanan kimi tezler zamanla yerini daha çoğulcu okumalara bırakmıştır. Bunlar arasında en spekülatif olanlardan biri Walter G. Andrews'un yazdıklarıdır. Andrews (2009: 77) klasik şiirde bir eksiklik olarak sunulan sınırlı vokabüler ve tekrarın, dildeki öngörülemezliğin azalmasında ve çokanlamlılık derecesinin artmasında güçlü bir fonksiyon icra ettiğini savunur. Sınırlı sözcük kapasitesi şiirin manevra alanına bir tahmin kapasitesi ve bağlam genişliği kazandırmaktadır. Kısıtlı sözcük sayısından yapılan göndermelerin artması, dilin şiirsel bir nitelik elde etmesi açısından da estetik sonuçlar doğurur. Andrews (2009: 151) gazel geleneğini, fenomenolojik bölgeden yalıtmayarak Osmanlı toplumunun belirli kesimlerinin, yaşamın duygusal ve irrasyonel boyutuyla baş etmek için geliştirdikleri sosyokültürel kurumlardan biri olarak değerlendirir. Gazel kapalı bir âlemin değil, toplumsal, dinsel ve siyasal örüntülerle tanımlanan bir alanla bireysel yaşantının kesişim noktasının ürünüdür. Andrews'un klasik şiirle ilgili analizleri dolaşımda olan önermeleri tersyüz eder:

Gazel, tarihsel Türk kültürünün ana akışının içinde yer alır, daha kesin bir dille söylersek, Türk kültürünün iki değil, bir tek ana akışı bulunur. Divan şiiri ve halk şiiri, bir edebî/kültürel bütünün tamamlayıcı parçaları olarak görülür, her biri diğerini yorumlamak için değerli bir kaynaktır. Osmanlı dönemindeki toplumsal bölünmeler, şiirin hitap kitlelerini kesin çizgilerle tanımlamaz, ayrıca başka kültürler şeklinde bir farklılaşma yaratmaz. Türk şiirinin çeşitli türlerinin değerine ve 'Türklük'üne ilişkin gayet verimsiz ve politik tezlerin önemi azalır. Kırsal kesim şiirinin, şehir şiirinden daha gerçek, daha Türk(çe) veya daha değerli olup olmadığı tartışmasına nasıl ciddi bir ilgi duyulduğunu anlamak güçtür. (Andrews, 2009: 221).

Andrews'in çıkarımlarında, klasik şiiri taklit retoriğine hapseden okumalara açık bir meydan okuma vardır. Tanzimat'tan itibaren birbirlerinin karşıtı veya alternatifi olarak takdim edilen edebiyatlar birleştirilerek simetrik ve tekil bir sistem kurulmaya çalışılır. Andrews toplumsal bölünmelerin, edebî sözün muhataplarında bir ayrışma kaynağı hâline gelmediğini ve dolayısıyla "büyük kültür/küçük kültür" kutuplaşmasının yapay olduğunu savunur. Klasik şiiri Türklük karşıtı bir çerçevede, halk şiirini ise ulusal öz olarak gören kesimlerin argümanlarını siyaseten temelsiz bulur. Klasik edebiyattaki simgeci dünyanın, dinî ve kültürel perspektiften yoğun

etkiler barındırdığını belirten Andrews, şiirdeki hayat görüşünün halkın deneyiminde bire bir yansıma bulduğunu iddia eder.<sup>4</sup>

Andrews'ün öncülerinden olduğu eleştirel okuma yolu, Victoria Rowe Holbrook'un (2014: 40), klasik şiiri Arap ve İran etkisinde değerlendirme metodolojisinin oryantalist dokular taşıdığını savunmasıyla ileri bir veçheye ulaşır. Holbrook (2014: 54), Gibb'in *Osmanlı Şiir Tarihi*'ndeki kurgusunun eski şiiri İran etkisi nedeniyle silme, yeniye ise Batılı modelleri taklit ettiği için göklere çıkarma üzerinden temellük ettiğini belirtir. Klasik şiir, çökmekte olan Osmanlılar gıyabında bir Doğu eğretilmesine dönüşürken Batı taklidi şiir lehine tedavülde kaldırılır. Holbrook'un analizinde, Osmanlı şiiri imtiyazlı bir sınıfın sembolü olarak kötülenirken kamuoyu merkezli retoriğin güçlenmesi noktasında yetersiz bir poetika hâlini alır. Klasik şiirin düşüşü, ulusal kültürün toplumsal alanda görünür olması ânına tekabül eder. Buna karşın, Ali Nihad Tarlan, Osmanlı şiirine ilişkin eleştiri kanonundaki düşüş retoriğini haksız bulmaktadır. Tarlan, klasik şiirin on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda yıpranma dönemine girmediğini; ilk andan itibaren adım adım tesis ettiği tekâmülüşeyh Galip'le zirveye ulaştırdığını öne sürer (Tarlan'dan aktaran Hollbrook, 2014: 212). M. Kayahan Özgül de (2018: 200) Osmanlı şiirindeki düşüş tespitine katılmaz; gerçekleşen şairin perspektifinin değişmesidir. On sekizinci yüzyıl şairi, seleflerinin dünyasından çekilerek dış gerçekliğe kulak kabartan bir tecessüsün öznesidir. Özgül'ün "firari şair" dediği bu özne, bireyselliğini keşfetme sürecinde İstanbul'u zemin olarak kullanırken klasik şiirin münhasıran soyut dünyasını sokaktaki insan ve hayat canlılığıyla ikame eder. Özgül (2018: 176), Mahallileşme akımını, "her şairin kendi mahallî ağzı, hatta şivesi ile şiir söyleyebileceği bir devrin geldiği değil; İstanbul'un mahallî ağzının Osmanlı şiir diline dönüşmesi" olarak tanımlar. Klasik şiiri cansızlık ve hayattan kopuklukla itham eden analizler burada yerini daha gerçekçi okumalara bırakmıştır. Özgül, Ali Nihad Tarlan'ın tekâmül retoriğini on sekizinci yüzyıldaki atmosfere egemen olan arayışlarla açıklamaktadır. Arayış çabası, klasik şiir / halk şiiri / Batılı şiir üçgeninde dönen tartışmaların birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmadığının göstergesi olarak düşünülmelidir. Klasik şiirin bir

---

<sup>4</sup> Andrews klasik şiirdeki simgelerin kapalı âlem retoriğinden farklı olarak sosyal hayatta bire bir yansıma bulduğunu savunur: "Simgeler; (1) çok uzun dönemler boyunca esas olarak aynı biçimi korurlar, hatta geçmişleri Osmanlı İmparatorluğu öncesine uzanır; (2) çok etkili, yaygın bir dinî perspektifle doğrudan doğruya ilintilidir; (3) ortak bir dünya görüşünü ve ortak bir değerler kümesini temsil eder; (4) toplumun tüm üyelerinin deneyiminde mevcuttur. (Yani, örneğin bahçe gibi bir motif hem gerçek bahçelerde temsil edilir hem de evlerde, kamu binalarında, dinî binalarda, minyatürlerde, dokumalarda, kilimlerde, seramik eserlerde, yazma süslemelerde vb. bulunan tasvirleriyle temsil edilir.)" (Andrews, 2009: 227).

saray alegorisi ve dış dünyadan uzak olduğu eleştirilerini “divan şiiri mitosu” kavramlaştırmasıyla okuyan Hilmi Yavuz (2013: 147), bu eleştirilerin kaynağını, resmî ideolojinin tahakküm ilişkileriyle oryantalist söylemin buluşmasında görür. Klasik edebiyatın, mazmunların egemen olduğu bir tekrar sistemi olarak okunmasını sorunsallaştıran Yavuz, şiiri büyü ve mitten farklı olarak “benzeyen”le “benzetilen” arasındaki ayrımı kristalize eden bir tür olarak değerlendirir. Yavuz (2013: 145), Ahmet Hamdi Tanpınar’ın mazmun düzenini saray eğretilmesi olarak düşünmesine karşılık, geleneksel köy sanatındaki stilize edilmiş motiflerin sürekli tekrarını ön plana çıkarır. Mazmun sistemindeki yinelenmeyi de köy yaşamının Osmanlı toplumundaki yerini hesaba katarak stilizasyon pratiğine hasreder. Yavuz’un okuması, klasik şiirle halk şiiri arasındaki ezeli ayrımı sarsarak resmî ideoloji tarafından geliştirilen kutuplaşmayı ihlal eder. Söz konusu meydan okuma, Walter Andrews’un klasik şiirle halk şiirinin temelde tek bir akışta ortaya çıktıkları görüşüyle paralellik göstermektedir. Yavuz’un analizi, bir yandan Osmanlı şiirini taklit kavramı etrafında okuma uygulamalarını sorunsallaştırırken öte yandan Cumhuriyet rejiminin köye dönüş çağrılarının beyhudedeliğini gösterir. Klasik şiirle ilgili okumaların poetik alanda yankı bulmaya başlamasıysa 1960’lı yıllarda Kemal Tahir’in Asya Tipi Üretim Tarzı üzerinden Osmanlı tarihyazımını yeniden tartışmaya açmasıyla gerçekleşir.

### **“Asya Tipi” Edebiyat Mümkün mü?**

Eser Gürson (2001: 16), 60 sonrasında yazılmaya başlayan şiirin arakuşak niteliği gösteremeyeceğini; Türk edebiyatının evriminde büyük yeri olan poetik bir alan açtığını söyler. Bu genişlemenin bariz bir edebî çizgiye dönüşmesinin arka planında, Osmanlıları ve klasik şiiri Marksizm’in kaynaklık ettiği yeni analizlerle tarihselleştirme denemeleri yapan Kemal Tahir’in çabaları azımsanamaz. 1960’lı yılların görece özgür ortamı, sosyalist düşüncelerin aydınlar arasında dolaşıma girmesine ve tarihyazımındaki bazı meselelerin buradan destek alınarak bir kez daha açılmasına imkân sağlamıştır. Kemal Tahir’in sosyalizm okumasında daha milliyetçi bir çizgiyi seçmesi, hem sol kültüre mündemiç olan Batı merkezli paradigmanın reddiyesi hem de Tanzimat’tan beri resmî ideoloji hâline getirilen Osmanlı karşıtlığını çözmeye çalışması etkili olmuştur. Kemal Tahir (1992: 230-231), Türk toplumuyla Batılı toplumların ayrı gelişim çizgilerine sahip olduğunu; geri kalmış bütün toplumların aynı ilerlemeci silsileden geçmesinin beklenmemesi gerektiğini, Batı’dakine benzer bir sıçrama momentinin gerçekleşmesinin imkânsız olduğunu söyler. Marksist gelişim şemasından geçmeyen Osmanlılar, Batılı toplumlardan farklı olarak mer-

kezî iktidar çevresinde toplanmış üretici halk kitlelerinden müteşekkil bir sosyoekonomik düzene sahiplikle tanımlanır. Özel mülkiyetin yokluğunu olumlayan Kemal Tahir, Osmanlılardaki toplumsal örgütlenmenin “kerim devlet” anlayışına denk düşen Asya Tipi Üretim Tarzı’na yakın durduğunu savunur.<sup>5</sup> Kemal Tahir’in Osmanlı toplum düzeninde bulduğu “insani çekirdek” 1960’lı yıllarda yazdığı edebî manifestolara da mührünü vurur:

Oysa modern şiirimiz, çoktandır, divan edebiyatıyla ‘göbek bağıni’ kopardığı sanısında, daha korkuncu, buna bir daha hiç dönmeyeceği kanısındaydı. Çünkü ‘Divan edebiyatı Acem-Arap kopyasıdır.’ (Eğer bu böyleyse, Tanzimat Batılılaşmacılığından bu yana batı kapitalist temelinde gelişmeye yeltenen şiirimizle Nâzım Hikmet’le başlayıp gene günümüze ulaşan sosyalist temele dayalı şiir, bunların biçimleri gibi özleri de bu kaba yargıdan nasıl kurtulur?). Divan edebiyatımız için ikinci daha haksız kötöleme, onun halktan ayrı, bir saray sanatı olduğu yargısıdır. Osmanlı sarayının, Batı’dakiler gibi bir feodal çekirdeği sınıksız kaplayan bir aristokrat kuruluş olmadığı bugün artık en ileri bilim verileriyle ispatlanmıştır. (Tahir, 1999: 28-29).

---

<sup>5</sup> Kemal Tahir’in de yazarlarından olduğu *Türkiye Defteri* (1971-1975) dergisinin önemli yazarlarından Selahattin Hilav Asya Tipi Üretim tarzının söz konusu dönemdeki bağlamını şöyle detaylandırır: “Marx, Kapital’de yaptığı açıklamaları ve ileri sürdüğü fikirlerin sadece Batı toplumlarının gelişmesiyle ve geçirdiği aşamalarla ilgili olduğunu söyler (*Lettres sur le Capital*, s. 305, Ed. Sociales). Başka bir deyişle, Marx, bütün toplumların, İlkel Sınıfsız Toplum, Kölecilik, Feodalite ve Kapitalizm aşamalarından mutlaka geçmesi gerektiğini açıkça belirtir. Üzerinde çok tartışılan bu açıklama, özellikle Batı dünyası dışındaki toplumların tarihini, zorlamalara başvurmadan bilimsel yani Marksist açıdan kavrama ve açıklama imkânını vermektedir. Ama bu, Batı’daki ekonomik ve tarihî gelişmenin dışında toplumların yukarıda belirtilen aşamalardan farklı bir yol izleyeceğini, yani İlkel Toplum, Asya Tipi Üretim Tarzı, Kölecilik, Feodalite ve Kapitalizm aşamalarından mutlaka geçeceğini (Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirilmesine Katkı* adlı eserinde bu sıralamayı yapar) de ileri süremeyiz. Bundan ötürü, Asya Tipi Üretim Tarzı, ‘gerçeklerimize ışık tutacağı belli besbelli olan’ bir kavramdır derken, bu kavramın bir varsayım değeri taşıdığını, Orta Çağ Yakın Doğu imparatorluklarının ekonomik ve tarihî gerçeklerini açıklamaya elverişli bir bilimsel çalışma varsayımı gibi gördüğünü söylemek istiyorum. Son sözün, her zaman olgularda olduğunu, bir varsayımın olgular karşısında sınav vermesi gerektiğini, başka varsayımlara oranla en çok olguyu açıklayabilen ve gerçeği rasyonel bir biçimde kavramamızı sağlayan bir varsayımın, bilimsel bir teori hâline gelebileceğini unutmamak gerekir. Asya Tipi Üretim kavramı, çeşitli araştırmacılar tarafından farklı ölçülerde ve tarzlarda tarihi ve siyasi gerçeklerimize başarıyla uygulanmış olmasına rağmen (N. Berkes, S. Dıvıçioğlu, İ. Küçükömer, İ. Cem, M. Sencer, vb.) teori hâline gelebilmek için daha geniş ve derin incelemeleri bekleyen bir kavramdır. Nitekim, çeşitli ülkelerin bilginleri, özellikle Eskiçağ tarihi ve toplumları konusunda, bu tür incelemeler yapmışlar ve sözü geçen kavrama, uygulandığı alanlarda, bilimsel bir teori niteliği kazandırmışlardır” (Hilav, 1995: 80).

Kemal Tahir'in klasik şiiri temize çıkarmaya dönük çabası, tarihyazımına egemen olan Osmanlı karşıtı rüzgârı tersine çevirme motivasyonu ile yüklüdür. Klasik şiirin saray alegorisi olduğu yönündeki popülist eleştiri, Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarından devşirilen feodalite analiziyle aşılmaya çalışılır. Kemal Tahir'in klasik şiiri cari koşullarda üretmeye dönük mesaisi, döneme yön veren modernist edebiyat çizgisi ve ortodoks sosyalist eğilimlerle hesaplaşmayı ihmal etmez. Ulusal edebiyatın, tarih içinde olgunlaşmış insan birikimine yaslanan Anadolu Türkiye'sinin sanatını görmezden gelemeceğini savunan Kemal Tahir'in (1989: 229) analizinde Osmanlı toplumu, Batı modernitesinin on altı yüzyıldan itibaren geliştirmeye başladığı ilerleme çizgisinin çıktısı olan "soygun sistemi"nden ayrıştırılır.

Klasik şiiri gelenek hâline getirme çabalarını yalnızca yeniden tarihselleştirme arayışlarına hasretmek yanlış olur. Estetik düzeydeki kimi okumalar, Osmanlı şiirinin ideolojiden azade biçimde değerlendirilmesine olanak sağlar. Bunlar arasında İlhan Berk'in Türk şiirini panoramik açıdan ele aldığı yazılar önemli yer tutmaktadır. Berk'e göre (1964: 25), Türk şiiri, klasik şiiri görmezden gelerek ve bir gelenek olarak değerlendirmeden dünya şiiri sahnesine çıkamaz. Ancak geleneğe yaslanmak, eski kalıp ve anlayışları cari koşullarda üretmek demek değildir; onun sözel ve tematik birikiminden yararlanarak günceli yakalamaktır. Berk gelenek sorununun orta yerde durduğunu; "bizimle gelmemiş ölü bir gelenek" sahibi olursa bile yeni bir gelenek yaratmanın zorunluluğundan bahseder. Berk'in dünya şiirine açılmak için ön şart olarak sunduğu klasik şiir analizinde toplumsal endişeler geri planda tutulmuştur. Seleflerdeki reddiye veya inkâr dürtüsü burada yerini tolerans ve kabule bırakır. İlhan Berk'in klasik şiiri estetik düzlemde konumlandırma çabasına, sosyalist eleştiriye bir taassup kaynağı hâline getiren Asım Bezirci (1986: 174-175), siyasal tasarrufları merkeze alarak negatif bir yanıt verir. Klasik şiirin mazmun odaklı anlatısının yaşama ve gerçekliğe sırt çevirdiğini savunan Bezirci, mevzubahis şiirin doğduğu dünyanın "duruk, soyut ve ölü" olduğunu iddia etmektedir. Bezirci'nin klasik şiir muarızlığına alternatif oluşturma yaklaşımının arka planında her zamanki gibi halk şiiri vardır. Halk edebiyatı Cumhuriyet döneminde de "büyük öteki" olarak klasik şiir tartışmalarında ezeli pozisyonunu muhafaza etmeyi sürdürür. Cemal Süreya (2000: 31), klasik şiirin simgeler arası bir hareketi merkeze koyduğunu söylerken söz konusu simgelerin, göndergelerinden kopuk olduğunu belirtir. Süreya, bu tespitiyle klasik edebiyatın kapalı devre bir sistem şiiri olduğu yönündeki statükocu tavrı sürdürmüştür. Biçimlerin mimari oranlarını aramakla görevlendirilen klasik

edebiyat, Bezirci'nin soyutluk eleştirisini daha ölçülü bir tonda sürdürme işleviyle mazruftur. Osmanlı şiiri hakkındaki görüşlerin kamusal alanda önemli kültürel göstergelere dönüşmesi, 1964'te Behçet Necatigil'in *Divançe*, 1970'te ise Turgut Uyar'ın *Divan* isimli kitaplarını yayımlamalarıyla daha hararetli bir tartışmayı doğurmasıyla sonuçlanır.

### **Behçet Necatigil'in *Divançe*'si**

Klasik şiir tartışmalarında çağdaşlarına kıyasla daha hevesli görünen Behçet Necatigil bu enerjisini *Divançe* isimli kitabıyla somutlaştırır. Osmanlı edebiyatına yönelik herhangi bir şerhi olmayan Necatigil (1979: 62), “şiir eğitimi”nin ancak kendi tarihsel serüvenine odaklanmak ve bunu büsbütün kavramakla gerçekleştireceğine kanidir. Necatigil (1979: 114) klasik şiirden yararlanmasının arka planında, ölü kelimeleri diriltmenin yattığını; bu şiirin estetik, istif ve biçimsel disiplinden meydana gelen dışsal yapısının yeni koşullarda revize edilmesi amacını taşıdığını savunur. Nitekim *Divançe*'nin tertip düzeni klasik şiir şemasını uygulasa dahi çağdaş dünyayı ve buradaki ikameti türlü sınamalara tâbi tutulan insanın deneyimini merkeze almayı sürdürmekten vazgeçmez. Necatigil 1979 yılında yapılan bir söyleşiye döneme yön veren estetik uzlaşımları dışarıda bırakmaksızın şöyle yanıt verir:

Divan şiiri motiflerini aynı teranelerle tekrarlamakla divan şiiri olmaz. Biraz kafasını işletmesi lazım şairin. Bir parça alacaksın sen, o eski tohumu, yeni gübrelerle, yeni seramiklerle yeşerteceksin. Yerli düşünce amenna. Ama bunun modern biçimde verilmesi de mümkün. (...) Kafiyeyi tamamen atmak şiiri katletmektir. Ben ille mesnevi biçiminde şöyle asker adımlarıyla kafiye olsun demiyorum. Mısrada rastgele yerler, simetrik kafiye kollarıdır şiir. Divan şiiri bu kollarıyla kendisini ayakta tutmuştur. (Necatigil, 2006: 138-139).

Klasik şiirin güncele taşınma motivasyonu nostaljik bir Osmanlı arzusundan ziyade, modern şiirin olanaklarının genişletilmesi arayışını kristalize eder. Taşıma şeklen geleneksel şiir düzenindeki yapıyla uyumlulaştırılmak yerine, çağdaş şiirdeki sınırlar gözetilerek gerçekleştirilir. Necatigil'in *Divançe*'si bu bakımdan klasik şiire modern zamanlarda yaslanma arayışlarının kontrollü bir sembolüne dönüşür. Orhan Koçak (2012: 137), Necatigil şiirindeki arayışın sıklığından söz ederken *Divançe* durağını “kendi yabancısına dönüş” olarak okur. Kuşkusuz, dönüş arayışın sabitlendiği anlamına gelmez. Necatigil (2006: 93), klasik şiirin kısır döngü içinde çok yaratıcı eserler ortaya çıkardığını belirtirken mevzubahis edebiyata yönelik soyutluk ithamlarını, çağında da aynı durumun olduğunu savunarak cevaplandırır. Toplumsal koşullar Osmanlı şiirini hayatın üstüne çıkmaya;



hayal gücünü ve söz sanatlarını her şeyin üstünde tutmaya zorlamıştır. Necatigil, klasik şiirin redif, kafiye ve mazmun sisteminden müteşekkil sınırlı dünyasının, yoğun bir retorik'in kaynağı hâline geldiğini ve bunun da şiirde bir darlaşmadan çok genişlemenin itici gücü olduğunu savunur. Bu çerçevede, Hüseyin Cöntürk'ün (2006: 368), Necatigil'i "mikro-kozmosun şairi" olarak değerlendirmesi yanlış değildir. Cöntürk, Necatigil şiirindeki detaylı işçiliğin kaynağında, kavranarak gizli bir bilgiye dönüşmüş olan deneyimlerin örtük tasvirini görür. Necatigil şiirindeki kapalı âlem tahayyülünün girift ama incelikli bir doku edinmesi klasik şiirdeki tekrar eğilimini anımsatır. Walter Andrews'ün çokanlamlılık tespitini çağrıştıran bu eğilim şiirdeki çok katmanlı atmosferin nedeni hâline gelmektedir. Necatigil'in Turgut Uyar'ın *Divan*'ını önceleyen kitabı klasik şiirle ilgili tartışmalarda önemli bir eşik olmasının yanında şairin kendi poetikası açısından da ilginç bir âna tekabül eder. Bu noktada Yalçın Armağan'ın (2017: 20) *Divançe*'yi, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan yeni tarihyazımı çabaları yerine, şairin İkinci Yeni etkisini savuşturma isteğiyle ilişkilendirmesi önemlidir. Necatigil mevzubahis kitabına gömülü bulunan yeni tarihsel hat açma arayışını, İkinci Yeni şiirinden kaynaklanan endişeleri yadsımaya çalışırken kullanır. *Divançe*'deki bu eğilime karşın, Turgut Uyar'ın *Divan*'ında İkinci Yeni bağlamı gücünü kaybetmeden varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

### **Turgut Uyar'ın *Divan*'ı**

1960'lar resmî ideolojide rahatsızlık kaynağı hâline gelen meselelerin, ekseriyetle Marksizm çizgisinde yeniden ele alınmaya başlanmasına tekabül eder. Yeni perspektiflerin modern şiir alanında yankı bulmasının çarpıcı örneklerinden biri Turgut Uyar'ın *Divan* isimli kitabıdır. Dönem tartışmalarına göz kırpan jenerik ismiyle *Divan* Kemal Tahir tarafından büyük bir coşkuyla karşılanır: "Ben, güçlü Turgut Uyar'ın *DİVAN* adlı büyük kitabını işte bu, epeyce geç kalmış dönüşün çok önemli belirtilerinden biri sayarak selamlıyorum. Turgut Uyar'ın *Divan* adlı kitabını çok sevdim, getirdiği şiirlerle çok duygulandım, önü tıkanmış görünen şiirimizi yeni, geniş alanlara geçirmek için taşıdığı tekliflerle de çok umutlandım." (Tahir, 1999: 37). Kemal Tahir, *Divan*'da Osmanlı tarihyazımına yönelik sistemli biçimde geliştirmeye çalıştığı teorilerin pratik uygulamasını bulur. Söz konusu kitap, Türk şiirinin Tanzimat'tan itibaren içine sokulduğu girdaptan çıkışın alegorisine dönüştürülür. Kemal Tahir'in okumasında, *Divan*'ın tematik bütünlüğü yerine tarihsel misyonu hesaba katılır. "Geleceğin Dünya Devleti" olarak görülen Osmanlıların, ideolojik körlüklerden ötürü yıllarca ihmal edilen kültür modeli Turgut Uyar'ın yerinde ve derinli çabasıyla diriltilmiştir. Uyar'ın *Divan*'ı modern şiirin biçimsel olanaklarını genişlettiği için

değil, tarihsel klasik şiir/halk şiiri antagonizmasını kesintiye uğrattığı için olumlanır. Kemal Tahir hem halk şiirine dönüş çağrılarının hem de Batı şiirini taklit uygulamalarının beyhudeliğini ilan eder.

Asım Bezirci, *Divan*'ın alımlanmasını yoğun biçimde eleştirirken, “ölü” ve “İran edebiyatı kopyası” klasik şiiri diriltme çabalarının yanlışlığına vurgu yapmıştır. Bezirci'nin ulusal öz olarak tavsiye ettiği kaynak doğal olarak halk edebiyatıdır: “Bizim bu yerli ve canlı geleneğimizi akıllarının köşesinden bile geçirmiyorlar” (Bezirci, 1986: 177). Bezirci'nin ve Kemal Tahir'in *Divan*'a yükledikleri güçlü anlam ağına karşın, kitapla eşleştirilen ideolojik yük konusunda herkes aynı kanıda değildir. Bu çerçevede, Füsün Akatlı (1999: 91), *Divan*'ın içerdiği estetik boyutun ödünç ve iğreti bir nitelikten öteye gidemediğini; Uyar'ın bu kitapla bir süreliğine de olsa kendisinden ödün verme konforu elde ettiğini savunur. Doğan Hızlan (1999: 65), *Divan*'ın dönüm noktası olduğu iddiasına katılmayarak mevzubahis kitaptaki şiirlerle sözgelimi “Akçaburgazlı Yekta” arasında tematik bir fark görmez. Tomris Uyar'ın, Turgut Uyar'ın manevrası hakkında görüşüyse ironiktir: “[Uyar], gelenekten de yararlanır sırasında ama geleneğin kendisinden yararlanmasına izin vermez” (Uyar, 1999: 103). Kemal Bek (1999: 239) gerçekleştirdiği yakın okumada, *Divan*'ın Kemal Tahir ve Asım Bezirci'nin güçlü ideolojik takdiminden farklı olarak klasik şiiri yalnızca beyit ve uyak düzeniyle taklit ettiğini; şiirsel mantığın modern edebiyatın yasalarına göre inşa edildiğini savunur.<sup>6</sup> Turgut Uyar'ın kendisi de kitabının yayımlanmasını takiben yapılan bir söyleşide “Niçin *Divan*?” sorusuna Kemal Tahir'in tersi bir yorum getirmiştir:

Çünkü *Divan*. Sorunuzdaki asıl kastı gerçi iyice anlamadım ama toplumsal sınıflara göre sanat türleri olduğunu kabullensek bile, geçmişte mutlu bir azınlık için kullanılan bir sanat türünü sırf bu yüzden bir daha kullanılmasını düşünmemek ve önermek ‘kültür’ün bütün insanlığın kalıtı olduğunu yadsımak demektir. Zaten bir *Divan* yapmakta asıl amacım, geçmişte, bir mutlu azınlığın kullandığı aracı, halk adına, halk yararına kullanmaktı. (Uyar, 2014: 500).

---

<sup>6</sup> Kemal Bek'in analizine ek olarak, Uyar *Divan*'daki şiirlerinde karşılaşılan ahenk özeninin birçok şiirinde bulunduğunu söyler: “Bende, yalnız *Divan*'daki şiirlerimde değil, bütün yazdıklarımında kafiye ve içses -dikkati değil- tutkusu vardır. Dikkatli bir okuyucu fark edebilir bunu. Vezin ve kafiyenin şiirin, dolayısıyla insan yaradılışının özgürlük eğilimini, dahası anlatım olanaklarını kısıtladığına ben de inanırım. Zaten ben *Divan*'da da -*Divan*'da özellikle- öbür yazdıklarımında da savruk, ilk elden bir kafiye düzeni kurarım. Bu bilerek başvuru olan savrukluğ, seçmesizlik, dilediğim özgürlüğü sağlar bana” (Uyar, 2014: 505)

Uyar'ın verdiği cevap hem Kemal Tahir'i hem de Bezirci'yi hayal kırıklığına uğratabilecek cinstendir. *Divan* ne Osmanlı şiirinin cari koşullarda yeniden ihyasının bir sembolü ne de İkinci Yeni şairlerinin fitilini ateşlediği halk şiiri karşısı negatif kampanyanın bir ürünü olarak ortaya çıkar. Uyar son derece pragmatik bir çabıyla klasik şiirdeki imtiyazlı estetiği modern dönemde halk adına kullanmayı ister.<sup>7</sup> Kitabın ilk isminin “Halk Divanı” olduğu düşünülürse Uyar'ın kamusal niyeti daha net anlaşılmaktadır.<sup>8</sup> Orhan Koçak (2011: 170) bu isimden vazgeçilmesini söz konusu dönemde “halk” sözcüğünün aşırı sömürülmesine bağlar. Uyar halk sözcüğünü sabitleyerek ve onu birbirlerinden farklı yorum çerçevelerinin etkisine açarak sözcüğün kaybettiği ağırlığı yeniden kazandırmayı amaçlamış gibidir. Koçak (2011: 172), Uyar'daki bu dikkati, halk fikrinin 1960'lı yıllarda edindiği evrimci ve ilerlemeci bağlamdan kurtarma isteğiyle irtibatlandırır. Dolayısıyla Uyar'ın *Divan*'ı seçişinin arka planında daha karmaşık ilişkiler ağının bulunduğunu belirtmek gerekir.

Bunun yanında Uyar, İlhan Berk'in gelenek retoriğine yaklaşan ölçülerde, geçmişin oluşturduğu birikimi güncelle taşıma hedefinden vazgeçmez. “Mutlu azınlık” tespiti, Uyar'ın döneme yön veren ilerlemeci tahayyülü düşünsel ufkundan silmediğinin göstergesidir. *Divan* klasik şiirin naat, münacaat, kaside ve rubai gibi biçimsel tercihlerini gözetirken anakronik bir anlayış inşa etmez. Modern şiire özgü birey/toplum antagonizması, bu kez klasik şiirin estetik manzarasında neşet eder. Uyar kitabı boyunca beyit düzeni ve kafiye sisteminde bir esnemeye gitmez; klasik şiirdeki mazmunlar kendisine ancak modern deneyime içkin olarak yer bulur. Dolayısıyla *Divan*'ın tertip düzenindeki klasik eğilimleri, mevzubahis yıllarda baş gös-

<sup>7</sup> Behçet Necatigil, Uyar'ın mutlu azınlığa ait aracı halk adına kullanma isteğini temelsiz bulur. Necatigil öz-biçim ikilemini devre dışı bırakırken klasik şiirden yalnızca teknik düzeyde yararlanmanın mümkün olmadığını savunur: “Turgut Uyar'ın gazel yazması biçim bakımından değildir, öz bakımındandır. *Divan* edebiyatındaki belirli sanatların dışında sanatlar yapsa bile, o bırakılmış kelimelerin yerine geçmiş yeni kelimeler arasında ses oyunları, çağrışımlar yapsa bile bunlar hep öze dayanır. Öz dediğimiz; yani insan muamması. *Divan* şiiri de bir insanı arıyor, modern şair de daha çok cepheli insan peşinde” (Necatigil, 2006: 94).

<sup>8</sup> Uyar “Halk Divanı” isminin *Divan*'a dönüşüm sürecini Kemal Tahir'in okumasından farklı biçimde şöyle anlatır: “Beni Osmanlıya dönüş özlemi içinde gösterdi. Aslında adını ‘Halk Divanı’ diye düşünmüştüm. Ama o günlerde ‘halk’ sözcüğünün nasıl sömürüldüğünü düşününce vazgeçtim. Kitaptaki ‘Naat’ta da, öbürlerinde de, ‘Münacaat’ta da seslenen özne halktır. O tarzı seçmemin nedeni, söyleyeceklerimi başka türlü söyleyemememdi. Slogancı şiire uymak istemiyordum. Aruzu özellikle kullanmadım. Ama hiç unutmam, rahmetli Bâki Süha Ediboğlu bir karşılaşmamızda bana aruzu öğretmeyi önermişti. Halk şiirinden de yararlandım zaman zaman. Ama o şiirin kalıpları çok daha katı. Bir Dadaloğlu, bir Köroğlu, bir Karacaoğlan sesi olmuş nerdeyse, yeni imgeler kurmak çok güç. *Divan* şiiri anonim boyutlarıyla daha geniş olanaklar verdi bana” (Uyar, 2014: 560).

teren gelenek ve tarihyazımı tartışmalarına bir cevap olarak düşünmek mümkündür. Turgut Uyar, Kemal Tahir ve Asım Bezirci'nin klasik şiire ilişkin savunma ve reddiyelerine üçüncü bir cephe açarak verdiği cevapla modern şiirin imkânlarını çeşitlendirir. *Divan* Osmanlı şiirindeki dışsal araçları metropol yaşantısının çıktıklarıyla harmanlayarak İkinci Yeni açısından bir genişlemenin kaynağı hâline gelir.

### Sonuç

Modernlik deneyimi gelenekle ilişkilerin negatif ya da pozitif yönlerde tesis edilmesi açısından elverişli bir zemin sunmuştur. Türk edebiyatında kökenleri Tanzimat'a kadar giden kutuplaştırıcı antagonist söylem gelenekle ilgili polemiklerde de belirleyici çizgi hâlini almıştır. Özellikle Osmanlı edebiyatı etrafında dönen tartışmalar, tarafların tarihyazımında hangi pozisyonu tuttuklarına göre girift bir görünüm elde etmiştir. Klasik şiir seküler/ilerlemeci kanadın okumalarında ilkellik, yapaylık ve dış dünyadan kopuklukla değerlendirilirken, muhafazakâr/evrimci çevrelerce "kökü mazide âti" vecizesiyle sloganlaşan bir kaynağa dönüşmüştür. Ancak her iki cephede de ihtirazi kayıt noktaları oluşmuş ve bu kapsamda tarihyazımının güncellenmesine dönük çabalar baş göstermiştir. Klasik şiire ilişkin literatür, oryantalist retoriğin dolaşıma soktuğu kapalı âlem eleştirisi nedeniyle uzun süreli bir taassubun kaynağı hâline getirilirken bu okumayı yapısökümcü tarzda çözmeye çalışan analizlerin doğuşunu da beraberinde getirmiştir. Osmanlı edebiyatındaki konturları belirgin ve kuralcı yapıyı toplumsal ön yargılara teşmil eden ideolojik perspektifler, yerini zamanla daha kapsayıcı ve eleştirel çalışmalara bırakmıştır. Bu kapsamda 1960'lı yıllar, Türkiye'deki gelenek tartışmalarında paradigmatik dönüşümü takiben yaşanan kırılmaların hazırladığı zemin açısından önemli veriler sunmuştur.

Kemal Tahir'in Asya Tipi Üretim Tarzı teorisini merkeze alarak gerçekleştirdiği toplum okumaları kültürel alanda da yansımalar bulur. Behçet Necatigil'in *Divançe* ve Turgut Uyar'ın *Divan* isimli kitapları klasik şiire ilişkin edebiyat kamusunu kat eden söylemlere modernist estetiği hesaba katarak verilmiş cevaplardır. İki şair de klasik şiiri, döneme yön veren poetik/politik arayışlar bakımından bir kaynak olarak düşünmüş ve biçimsel kapasitenin arttırılması noktasında tartışmasız bir arşiv hâline getirmiştir. Ancak ortak estetik tutumlara karşın iki şairin bağlanmak istediği tartışma başkadır. Bu açıdan hem taraftarlarının hem de muarızlarının yanlış okumasına maruz kalarak kültürel pozisyonlarını sarih biçimde ortaya koymamışlardır. *Divançe* ve *Divan*'ın klasik şiire ilişkin edebî uzamda hatalı konumlandırılması, Türkçedeki eleştiri modelinin siyasal taleplerden aza-

de hâle gelemediğinin ve tarihselleştirme eyleminin hâlâ ciddi sorunlar barındırdığının göstergesidir.

### **Kaynakça**

- Akatlı, Füsün (1999). “Güldalı, Dikenli Ama Güllü İnce Dirençli ve Kahraman”. *Şiirde Dün Yok Mu*. Ed. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 72-93.
- Andrews, Walter G. (2009). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güneş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Armağan, Yalçın (2011). *İmkânsız Özerklik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Armağan, Yalçın (2017). “Niçin Divan? Çünkü Divan”. *kitap-lık*, 194: 12-20.
- Ataç, Nurullah (2013a). *Günlerin Getirdiği-Sözden Söze*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ataç, Nurullah (2013b). *Karalama Defteri-Ararken*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bassnett, Susan (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Bek, Kemal (1999). “Turgut Uyar’ın Divan’ında ‘Gelenek ve Şiir’”. *Şiirde Dün Yok Mu*. Ed. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 229-239.
- Berk, İlhan (1964). “Türk Şiirine Bakmak”. *Yeni Ufuklar*, 151: 18-26.
- Bezirci, Asım (1986). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Bloom, Harold (2008). *Etkilenme Endişesi*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cöntürk, Hüseyin (2006). *Çağının Eleştirisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eliot, T. S. (1932). *Selected Essays*. London: Faber and Faber Limited.
- Gibb, E. J. Wilkinson (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1945). *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi.
- Gürson, Eser (2001). *Edebiyattan Yana*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hızlan, Doğan (1999). “Rüzgârda Üşümek”. *Şiirde Dün Yok Mu*. Haz. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 63-66.
- Hilav, Selahattin (1995). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Hobsbawm, Eric ve Ranger, Terence (2006). *Geleneğin İcadı*. Çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Holbrook, Victoria Rowe (2014). *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnalçık, Halil (2005). *Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karataş, Turan (2016). “1930’ların Kültür Dünyasını Aralamak: Görüş Mecmuası”. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 70: 43-62.
- Koçak, Orhan (2011). *Bahisleri Yükseltmek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçak, Orhan (2012). *Kopuk Zincir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Köprülü, Fuad (1972). *Köprülü’nün Edebî ve Fikrî Makalelerinden Seçmeler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Namık Kemal (1993). “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir”. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II (1865-1876)*. Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Necatigil, Behçet (1979). *Bile/Yazdı*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Necatigil, Behçet (2006). *Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özgül, Metin Kayahan (2018). *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shils, Edward (2003). “Gelenek Nedir”. *Doğu Batı*, 25: 101-131.
- Süreya, Cemal (2000). *Toplu Yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tahir, Kemal (1989). *Notlar/Sanat Edebiyat 2*. Haz. Cengiz Yazoğlu. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, Kemal (1992). *Notlar/Sosyalizm Toplum ve Gerçek*. Haz. Cengiz Yazoğlu. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, Kemal (1999). “Turgut Uyar’ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz”. *Şiirde Dün Yok Mu*. Haz. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 35-39.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

- Tieghem Paul Van (1963). *Mukayeseli Edebiyat*. Ankara: Maarif Vekaleti Neşriyatı.
- Uyar, Tomris (1999). “Turgut Uyar Şiiri’ne Girerken”. *Şiirde Dün Yok Mu*. Haz. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 102-104.
- Uyar, Turgut (2014). *Korkulu Uсталık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (2013). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ziya Paşa. (1993). “Şiir ve İnşa”. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II (1865-1876)*. Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.