

NATIONAL LITERARY HISTORY WRITING
IN İSMAİL HABİB SEVÜK'S *TÜRK TECEDDÜD EDEBİYATI TARİHİ*

ZEYNEP HAZAL SEVİNÇ

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2022

NATIONAL LITERARY HISTORY WRITING
IN İSMAİL HABİB SEVÜK'S *TÜRK TECEDDÜD EDEBİYATI TARİHİ*

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Zeynep Hazal Sevinç

Boğaziçi University

2022

İSMAİL HABİB SEVÜK'ÜN *TÜRK TECEDDÜD EDEBİYATI TARİHİ*'NDE
ULUSAL EDEBİYAT TARİHİ YAZIMI

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans

Zeynep Hazal Sevinç

Boğaziçi Üniversitesi

2022

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Zeynep Hazal Sevinç, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them

Signature.....

Date

ABSTRACT

National Literary History Writing

in İsmail Habib Sevük's *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*

This thesis focuses on İsmail Habib Sevük's *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* and examines this work through the conceptualization of national literary historiography. By revealing the relationship between nation building and literature, it shows the connection between the establishment of the nation state and the emergence of modern literary historiography. This work exerts that in line with a nationalist ideology, Sevük constructed a narrative and teleological literary historiography based on a national model. He tries to show the parallelism between the historical adventure of a homogenous Turkish nation and the development of its literature. This thesis shows that Sevük builds a literary history narrative which progresses linearly towards the goal of national literature by basing the origins of Turkish literature on a very old and ambiguous Turkish past. In the adventure of national literary history, while folk literature is glorified, divan literature, which is considered Ottoman literature, is eliminated. The new literature which is at the center of the work, forms the literary reflection of the changes and transformations that started with the Tanzimat on the path of modernization and nationalization. This thesis also claims that the Tanzimat and Servet-i Fünun Periods are also positioned according to a national ideal of literature. As to the last period, which is called national movement literature, is the aim and final point of both the whole Turkish literature and the new literature.

ÖZET

İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde

Ulusal Edebiyat Tarihi Yazımı

Bu tez, İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ne odaklanarak bu eseri ulusal edebiyat tarihi yazımı kavramsallaştırması üzerinden incelemektedir. Ulus inşasıyla edebiyatın ilişkisini gözler önüne sererek ulus devletin kurulmasıyla modern edebiyat tarihi yazımının ortaya çıkışındaki bağlantıyı göstermektedir. Bu doğrultuda *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* de Cumhuriyet Dönemi ideolojisi, millî kimlik inşası ve milliyetçilikle yakından ilişkilidir. Bu çalışma Sevük'ün milliyetçi bir ideoloji doğrultusunda ulusal modele dayalı, anlatısal ve teleolojik bir edebiyat tarihi inşa ettiğini ortaya koymaktadır. Sevük, eserinde tekil, homojen bir Türk ulusunun tarihsel serüveniyle onun edebiyatının gelişiminin paralellliğini göstermeye çalışır. Bu tez, Sevük'ün Türk edebiyatının kökenlerini çok eski ve belirsiz bir Türk geçmişine dayandırarak buradan itibaren millî edebiyat amacına doğru çizgisel olarak ilerleyen bir edebiyat tarihi anlatısı inşa ettiğini gösterir. Ulusal edebiyat tarihi serüveninde halk edebiyatı yüceltilirken Osmanlı edebiyatı addedilen divan edebiyatı tasfiye edilir. Modernleşme ve ulusallaşma yolunda Tanzimat'tan itibaren başlayan değişim ve dönüşümlerin edebiyattaki yansımaları eserin odağında yer alan Teceddüd Devri oluşturur. Bu tez, yeni edebiyatın ilk iki dönemi olan Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarının da ulusal bir edebiyat idealine göre konumlandığını iddia etmektedir. Millî cereyan edebiyatı diye adlandırılan son dönem ise hem tüm bir Türk edebiyatının hem de teceddüd edebiyatının amacı ve vardığı nihai noktadır.

TEŞEKKÜR

Öncelikle tezimde bana bu konuyu çalışma şansını veren hem yüksek lisans hem de tez sürecim boyunca desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Halim Kara'ya çok teşekkür ederim, kendisine minnettarım. Lisanstan bu yana kendilerinden ve derslerinden pek çok şey öğrendiğim değerli hocalarım Veysel Öztürk, Olcay Akyıldız, Fatma Büyükkarcı Yılmaz, Fatih Altuğ, Zeynep Uysal ve tüm bölüm hocalarıma çok teşekkür ederim. Hem derslerinden hem de insanlığından nice kıymetli şey öğrendiğim, aynı zamanda tez jürimde olmayı kabul edip katkılarını, eleştirilerini esirgemeyen değerli hocam Erol Köroğlu'na özel olarak teşekkür ederim, kendisine daima minnettarım. Tez jürimde olmayı kabul edip katkılarını, eleştirilerini esirgemeyen değerli hocam Mehmet Fatih Uslu'ya da çok teşekkür ederim. En zor zamanlarımda yanımda olan, beni daima destekleyen, sevincimi ve hüznümü paylaşan değerli çocukluk dostlarım Aybike Uluç, Neslihan Büyük, Ege İncesu'ya, lisanstan bu yana dostluklarını hiç esirgemeyen ve her zaman yanımda olan değerli dostlarım Öznur Üstbaş, Şerife Sürün, Yavuz Selim Yıldız, Sümeyye Topkara, Şeyma Gümüş ve Sinem Torun'a çok teşekkür ederim. Yüksek lisans sürecim boyunca kendisinin eşsiz koleksiyonunda keyifle çalışma ve keşifte bulunma şansına eriştiğim Sayın Görgün Taner'e maddi ve manevi tüm desteği için çok müteşekkir ve minnettarım. Hayatım boyunca yanımda olan, yaşamın onlarla anlamlı olduğu güzel aileme, anneme, babama, ablama, canım anneannem ve dayım Ekrem Karakoç'a çok teşekkür ederim. Son olarak 2210-A Yurt İçi Yüksek Lisans bursuyla beni destekleyen TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığı'na katkıları için çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ	1
1.1 Milliyetçilik, edebiyat tarihi yazımı ve ulusal model	4
BÖLÜM 2: <i>TÜRK TECEDDÜD EDEBİYATI TARİHİ</i> 'NDE AMAÇ, YÖNTEM VE DÖNEMSELLEŞTİRME	25
2.1 Medhal'den önce dile getirilenler: <i>Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi</i> 'nin amacı ve iddiaları	26
2.2 Türk Edebiyatına köken arayışı ve kavmî edebiyat	31
2.3 Ümmet edebiyatı: iki edebiyatın tefriki, külliyet, tekâmül ve devamlılık fikri	36
2.4 Millî ruhun aynası: halk edebiyatının değeri	44
2.5 Önce ithal sonra ihraç: eski edebiyatın tasfiyesi	47
BÖLÜM 3: TECEDDÜT EDEBİYATININ İKİ MERHALESİ: TANZİMAT EDEBİYATI VE SERVET-İ FÜNUN EDEBİYATI	58
3.1 Tanzimat'ın hazırlık safhası: Akif Paşa, Edhem Pertev Paşa, İbrahim Şinasi ve Ziya Paşa	60
3.2 Teceddüt edebiyatını tahkim etmek: Namık Kemal, Recaizade Mahmud Ekrem, Abdülhak Hamid Tarhan	71
3.3 Tanzimat edebiyatının getirdiği teceddüt, noksanları ve millî edebiyata yakınlığı	93
3.4 Servet-i Fünun Devri edebiyatı: Tevfik Fikret ve Halid Ziya	97
3.5 Millî edebiyatın müjdecisi	106
3.6 Servet-i Fünun'un teceddüdü ve millî edebiyata uzaklığı	109

BÖLÜM 4: TECEDDÜDÜN VE TÜRK EDEBİYATI TARİHİNİN TELOSUNU	
KURMAK: MİLLİ CEREBAN EDEBİYATI	115
4.1 Genç Kalemler ve milliyetin edebiyatı	116
4.2 Millî cereyan edebiyatının neferleri	119
4.3 Millî edebiyatın anlamı	133
BÖLÜM 5: SONUÇ	141
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	147
KAYNAKÇA	151

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Bu tez, İsmail Habib Sevük'ün (1892-1954) *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* kitabını ulusal edebiyat tarihi yazımı bağlamında incelemeyi, bu eser özelinde edebiyat tarihi yazımının ulus ve millî kimliğin inşasıyla olan bağlantısını sorgulamayı amaçlamaktadır. Bu çalışma *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin erken Cumhuriyet ideolojisi ve milliyetçi bir bakış doğrultusunda nasıl kurgulandığını ele alırken aynı zamanda edebiyat tarihçisinin konumuna, eleştirmenlikle olan bağlantılarına da dikkat çekmektedir. Tarih içinde edebiyat metinleri ulusların kuruluşunda hem bir araç olmuş hem de millî benlik bizzat bu alanda inşa edilmiştir. Bu noktada Gregory Jusdanis (2018) edebiyatın “hem bir milletin tezahürü hem de millet-oluşturma sürecinin bir parçası” olduğunu söyleyerek doğrudan milletin inşasıyla edebiyatın ilişkisini gözler önüne serer (s. 86). Özellikle 19. yüzyıldan sonra çok sayıda edebiyat tarihi de benzer amaçlara hizmet ederek bir yandan kökenlerinden modern zamanlara kadar bir ulusun edebiyat tarihini yazarken diğer yandan bu tarihe paralel olarak o ulusun tarihini yazmışlardır. Linda Hutcheon (2002) da edebiyat tarihi yazımında baskın olan ulusal model kavramını tartışmaya açarak bu modelin amacının ulusla ulusun edebiyatının gelişimindeki paralelliği inşa etmek olduğunu söyler (s. 3). Türkiye örneğinde de yakın tarihe ilişkin tarih yazımı ve tarih algısında “ereksellik” göze çarpar (Koroğlu, 2016, s. 98). Bu tarih yazımı ve geçmiş yorumunda, “1923'te Türk etnisitesine dayalı bir Türkiye Cumhuriyeti ulus-devletinin kurulması” (s. 98) tarihsel gelişimin vardığı kaçınılmaz bir amaç addedilmiş, bu hedef doğrultusunda milliyetçi bir tarih algısıyla geçmiş

kurgulanmıştır. 1887’de yayımlanan ilk edebiyat tarihinden sonra 1910 ile 1925 arasında art arda pek çok edebiyat tarihleri yazılmıştır. Bu eserler imparatorluktan ulus devlete geçişin ürünleri olarak karşımıza çıkarlar. Dolayısıyla Türkçe edebiyat tarihleri de edebiyat tarihi yazımındaki bu ulusal model kavramsallaştırması üzerinden düşünülebilir, tartışılabilir. Bu tez çalışmasının odağında yer alan İsmail Habib Sevük’ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* de 1925 yılında Maarif Vekaleti tarafından bir ders kitabı olarak yayımlanıp okullara dağıtılmıştır. Bu eserin Cumhuriyet’in ilanından sonra yazılmış ilk edebiyat tarihi olması ve bizzat dönemin millî eğitim bakanlığınca yayımlanıp bir ders kitabı olarak okutulması bu metnin erken Cumhuriyet ideolojisiyle bağlantısını ortaya koyar. Dolayısıyla *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’ni de bir ulusal modele bağlı kalınarak yazılmış, ulusun edebi kanonunu oluşturan bir edebiyat tarihi yazımı örneği olarak tartışmak kaçınılmazdır. İsmail Habib Sevük, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nde belirli bir amaca doğru çizgisel olarak ilerleyen ve gelişen bir edebiyat tarihi anlatısı inşa eder. Ulusal model doğrultusunda kurulan bu edebiyat tarihi anlatısının varacağı hedef, gelişiminin nihai noktası ise millî edebiyattır.

Dolayısıyla tezin ilk bölümü edebiyat tarihi yazımı, milliyetçilik ve ulusal model kavramları doğrultusunda çalışmanın teorik perspektifini inşa eder. Bu bölümde hem edebiyat tarihi yazımının nasıl inşa edildiği sorgulanır hem de edebiyat tarihlerinin yazımında ulusal model kavramsallaştırmasından faydalanılır. Ulus devlet inşası ve kolektif millî kimliğin yaratılmasında edebiyat ve edebiyat tarihlerinin işlevi ele alınır ardından bu bakış açısıyla Sevük’ün kitabı üzerinden geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemindeki siyasi, kültürel ve yazınsal bağlamı içinde Türkçe edebiyat tarihi yazımına değinilir.

Tezin ikinci bölümü *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin giriş bölümüne odaklanarak Sevük'ün tekil, homojen, saf bir Türk milleti varsayıp Türk edebiyatı tarihini nasıl dönemselleştirdiğini, yöntemini ve amaçlarını çözümler. Bölüm, yazarın belirsiz ama kadim bir başlangıç noktasından itibaren belirli bir hedefe doğru çizgisel olarak ilerleyen ve gelişen, anlatsal ve teleolojik bir Türk edebiyatı tarihi inşa ettiğini ileri sürer. Türk ulusunun edebiyat tarihini yazmak doğrultusunda geçmişe nasıl seçici bakıldığı, Teceddüt Devri'nden önceki edebiyatın millî özelliklerinin bulunup ortaya çıkarılması ve eski edebiyatın nasıl tasfiye edildiği ele alınır.

Tezin üçüncü bölümü *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde Sevük'ün teceddüt adını verdiği yeni edebiyatın ilk iki dönemi olan Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarının Türk edebiyatı tarihinde nasıl konumlandırıldığını inceler. Burada yazarın her iki dönemi değerlendirirken vatanseverlik ve hamaset, sade ve yalın Türkçe, Batılı yazın türlerinin kullanımı gibi özellikleri vurguladığı ileri sürülür. Sevük'ün özellikle öne çıkardığı ve daha geniş yer ayırdığı belirli yazarlarla ulusal bir edebiyat kanonu oluşturma gayreti ortaya konur. Bu bölüm hem Tanzimat hem de Servet-i Fünun edebiyatının edebiyata getirdikleri yeniliklerle beraber millî bir edebiyatın ölçütlerine göre değerlendirildiklerini iddia eder.

Tezin dördüncü ve son ana bölümü ise *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde çizgisel olarak ilerleyen bir anlatı şeklinde inşa edilen Türk edebiyatı tarihinin hedefi ve vardığı nihai nokta olan millî cereyan edebiyatını ele alır. Nitekim hem Teceddüt Devri'nin millî cereyan edebiyatından önceki iki basamağı olan Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatları hem de Tanzimat'tan önceki edebiyat hep bu ideale yani ulusal edebiyat fikrine bağlı kalınarak ele alınmıştır. Tüm bir edebiyatı saf, tekil, homojen

bir milliyet ve millî benlik odağında okuyan yazarın millî edebiyata yaklaşımı, millî bir edebiyatın ilkeleri de yine bu bölümde tartışılır.

1.1 Milliyetçilik, edebiyat tarihi yazımı ve ulusal model

İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ni incelemeden önce ulus inşası, milliyetçilik ve modern edebiyat tarihi yazımının ortaya çıkışıyla ilgili çalışmalara göz atmak, bunların birbiriyle ilişkisini tartışmak gerekmektedir. Bu çerçevede öncelikle millet ve milliyetçilik kavramlarını sorgulamak, modern edebiyat tarihinin kuruluşunu anlamlandırmaya yardımcı olur. Benedict Anderson (2011), *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* kitabında ulusa dair bir tanım önerisinde bulunur, ona göre “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur -kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (s. 20). Bu bağlamda ulus bir “icat” süreci sonucunda meydana getirilen bir oluşumdur. Benzer biçimde Ernest Gellner da milliyetçilik için şu tanımlamayı yapar: “Milliyetçilik ulusların kendi öz-bilinçlerine uyanma süreci değildir; ulusların varolmadığı yerde onları icat eder” (Gellner, 1964, s. 169'dan aktaran Anderson, 2011, s. 20). Dolayısıyla bir ideoloji olarak milliyetçilik de ulusun inşasını ve icadını üstlenen aktördür denebilir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren dünya ulusal kurtuluş ve milliyetçilik hareketlerine sahne olur. Birinci Dünya Savaşı'ndan (1914-1919) sonra ise artık hanedanlıkların tahakkümü son bulur. Ulus inşa sürecinin şüphesiz belirli ve etkili araçları vardır, bu minvalde Anderson “Yeni devletlerin ‘ulus inşa etme’ politikalarında gerçek, popüler bir milliyetçi coşku ile kitle iletişimi, eğitim sistemi, idari düzenlemeler ve benzeri yollarla sistematik, hatta Makyavelci bir tarzda milliyetçi ideolojinin

yaygınlaştırılmasını yan yana görebiliyoruz” der (s.129). Anderson’ın bahsettiği kitle iletişimi, eğitim ve idari sistem ulus inşa sürecinin ve milliyetçiliğin temel organlarıdır; bunları teşvik edip yaygınlaştırırlar. Anthony D. Smith (2009) de millî kimlik ve milliyetçiliğe odaklanan *Millî Kimlik* adlı kitabında bir millet tanımı ortaya koyar. Smith’in tanımına göre millet “*tarihî bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihî belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adı* olarak tanımlanabilir” (s. 32, vurgu orijinal metinde). Smith’in ortaya koyduğu bu millet kavramı, millî kimliğin karmaşık, soyut ve çok boyutlu bir doğaya sahip olduğunu gözler önüne serer. Milliyetçilik de millî kimliği, milleti yaratan ideolojik harekete işaret eder. Smith (2009) milliyetçiliği ise “*hâl-i hazırda ya da potansiyel olarak bir ‘millet’i kuracağı bazı mensuplarınca farzedilen bir halk adına özerklik, birlik ve kimlik edinmek ve bunu sürdürmek için oluşturulan ideolojik bir hareket*” (s. 121, vurgu orijinal metinde) şeklinde tanımlar. Özerklik, birlik ve kimlik kavramları üzerine inşa edilen milleti tahayyül etmenin ve teşvik etmenin araçlarından biri de tarih yazımı ve edebiyattır.

Ulus ve milliyetçiliğe dair bu kavramsallaştırmanın ardından millî kimliğin yaratımında edebiyatın rolünü düşünmek işlevsel olacaktır. Gregory Jusdanis (2018) *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*’nde millî kültürün oluşturulmasından bir icat ve inşa olarak bahseder ve bu bağlamda millî edebiyatın yaratımına odaklanır (s. 16). Jusdanis’e göre edebiyat, milletin oluşumundaki en güçlü araçtır. Kolektif kimlik bizatihi edebiyatın içinde oluşturulur aynı zamanda edebiyat aracılığıyla toplumun geneline yaygınlaştırılır. Kolektif kimliğin hikâyesini anlatan, kolektif kimliğe ayna tutan da edebiyattır (s. 78). Sonuç olarak dil ve edebiyat millî kimliğin tahayyül edilmesi ve benimsetilmesinin yapı

taşlarını oluşturur. Bunlarla direkt bağlantılı olarak edebiyat tarihleri önem taşımaktadır. Edebiyat tarihi kitapları da ulus inşasının ve millî edebiyatın icadında aktif bir role sahiptir. Edebiyat tarihi yazımıyla millî kimliğin hikâyesi inşa edilir ve millî edebiyatın kanonu oluşturulur. Kanon da o edebiyatın anadilinde milletin tarihini yazmayı sağlar ve milletin bilincinde kronolojik bir devamlılık fikrinin kurulmasına hizmet eder (s. 89). Jusdanis'in sunduğu kanon tanımı bu çalışma bağlamında da işlevseldir: “Kanon, içinde bir milletin, bir sınıfın ya da bir bireyin farklılaşmamış bir kimlik bulabileceği ütopyik bir sürekli metinsellik mekânıdır” (s. 89). Kanonu hem oluşturan hem de kaydeden aygıtlardan biri olan edebiyat tarihlerinde de millet, kendi “tekil” kimliğini bulur ve bu kimliğin tarihsel sürekliliğini gösteren metinlerin kaydedildiği bir anlatıyla karşılaşır. Jusdanis, 19. yüzyılda bu bakış açısı doğrultusunda yapılan edebiyat tarihi çalışmalarından da söz eder ve “bu edebiyat tarihçileri bir dizi yerli metin seçiyor, onları kutsayıp bir kanon haline getiriyor ve sonra da onların bir milletin cisimleşmiş hali olduklarını ilan ediyorlardı. Temel amaçları milli bir edebiyatın esas özelliklerini, onu diğer geleneklerden farklılaştırarak belirlemektir” (s. 199) diyerek edebiyat tarihi metinlerinin temel karakteristiğini gözler önüne serer. Buna göre edebiyat tarihleri, milletin edebiyatını onun tarihiyle eş tutarlar ve belirli metinleri öne çıkarıp yücelterek o milletin edebiyat kanonunu oluştururlar. Bu edebiyat kanonu da millî edebiyatı inşa eder ve onun kendine has, ayırt edici geleneğini ortaya koyar.

Edebiyatın kolektif kimliğin yaratımına katılması, edebiyat tarihi yazımıyla millî kimliğin hikâyesinin inşa edilmesi ve ulusal kanonun oluşturulması bizi bir disiplin olarak modern edebiyat tarih yazımını daha ayrıntılı şekilde sorgulamaya sevk eder. Bu noktada David Perkins'in anlatsal edebiyat tarihi kavramı ve edebiyat

tarihinin işlevlerine dair sorunsallaştırması ulus inşası ve milliyetçilikle yakından ilişkilidir. Bu tez çalışmasının odağında yer alan Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ni de Perkins'in anlatısal edebiyat tarihi tasarımı ve edebiyat tarihinin kullanımları perspektifinde düşünmek oldukça işlevseldir. Nitekim Sevük'ün kitabında ulusal bir edebiyat tarihi yazımı inşası Perkins'in edebiyat tarihine dair kuramsal tartışmasıyla direkt örtüşmektedir. David Perkins'in 1993 yılında yayımlanan *Is Literary History Possible?* (Edebiyat Tarihi Mümkün müdür?) isimli kitabı, edebiyat tarihi üzerine teorik bir incelemedir. Perkins bu çalışmasında, edebiyat tarihi yazımındaki temel problemlere odaklanmaktadır. Edebiyat tarihi yazımının genel olarak iki temel özelliğini vurgulamaktadır: Ele alınan konuyu inşa etme, organize etme sürecindeki problemler, ikilemler ve edebiyatın gelişimini açıklayan tüm edebiyat tarihlerinin aslında başarısız bir girişim olması. Perkins'in çalışmasının ikinci bölümü "Narrative Literary History" başlıklı anlatısal edebiyat tarihi diye tanımladığı kısımdır. Perkins'e göre edebiyat tarihi, anlatının, kurmacanın temel bir niteliğini yerine getirmektedir. Edebiyat tarihi de anlatı gibi çoğunlukla zaman içinde bir durumdan ötekine geçişi, bir değişimi hikâye etmektedir. Anlatıcı bize bu dönüşümü aktarmaktadır. Perkins, Schmidt'ten ilhamla, tüm geleneksel anlatılar gibi edebiyat tarihinin de dönüşümden geçen bir varlığı, bir özü ya da kahramanı sunmakta olduğunu söyler. Edebiyat tarihinde bu kahraman bir şahıs değildir fakat ideal bir nesne olabilir. Bu anlatılar da ideal olanın başlangıç durumundan nihai duruma nasıl vardığını, bu süreçteki değişimi anlatmaktadır. Burada olaylar neden sonuç ilişkisi içerisinde yapılandırılmakta ve öykü tarafgir bir tavırla anlatılmaktadır. Perkins, bu tarafgirliğin edebiyat tarihinde de çok yaygın olduğunu ifade eder. Edebiyat tarihi işte bu yüzden modernist anlatıdan değil

geleneksel gerçekçi anlatı formlarından yararlanmaktadır çünkü geleneksel anlatının formları edebiyat tarihinin yazımı ve amaçları için oldukça işlevseldir. Edebiyat tarihinde, anlatıyı oluşturan olaylar silsilesi çok geniş ve belirsiz bir geçmişten seçilmektedir. Edebiyat tarihi inşasındaki niyetin; onun boşluklarını, kusurlarını, vurgularını haklı çıkardığını sorgulayabiliriz. Fakat niyet ne olursa olsun herhangi bir anlatı hiçbir zaman tamamlanmamış ve kısmen keyfi görünecektir. Olaylar farklı anlatı dizileri şeklinde inşa edilebilirler. Dolayısıyla edebiyat tarihlerinde olayların, gelişimlerin sıralanış şekline dikkat etmek gerekir. Perkins'e göre arzular, eğilimler de bilinçli olsun ya da olmasın anlatısal edebiyat tarihinde rol oynamaktadır. Burada Perkins edebiyat tarihçilerinin hangi arzuların onları harekete geçirdiğinin ya da hangi arzularını gidermeye çalıştıklarının farkında olmaları gerektiğinin altını çizer (Perkins, 1993, s. 31).

Bir diğer nokta da edebiyat tarihçisinin yanlılığı mevzusudur. Edebiyat tarihi çoğunlukla belli bir bakış açısından yazılmaktadır ve dolayısıyla edebiyat tarihi anlatımında tarafgirlik kaçınılmazdır. Perkins, anlatısal edebiyat tarihinin arzular tarafından şekillendirildiğini ve dolayısıyla geçmişin bir tasviri olarak bunların akla yatkınlığının sorgulanması gerektiğini söyler (s. 34). Esasen olayların belirli bir olay örgüsü içerisinde anlatımı bizzat bir arzuyu yerine getirmektedir. Diğer bir deyişle olaylara dayatılan plot (olay örgüsü), anlatıyı inşa etme amacını ya da arzusunu ifşa etmektedir. Dolayısıyla biz edebiyat tarihlerinin inşa edilmiş biçiminden, anlatım tarzından yola çıkarak yazarın niyeti, metnin gayesi hakkında da çıkarımlarda bulunabiliriz. Lakin edebiyat tarihi yazımında olayları belirli bir dizi içinde anlatmak bu olayların geçmişte yaşandığı gerçeğini değiştirmez (s. 35). Anlatı geçmişe yüklenmemekte, anlatı bizzat geçmişten alınıp çizilmektedir, dolayısıyla bu anlatılar

seçmecidir ve tamamlanmış olmasalar bile sanki tamamlanmış izlenimi vermek üzere kurulurlar. Geleneksel anlatılar başlangıçlara, bitişlere ve bunları birbirine bağlayan olay örgülerine sahiptir. Bu parçalar uyumlu ve tutarlı görünmektedir. Tarih ve edebiyat tarihinde bu özellikler sunudur, Perkins'e göre bundan ötürü geçmişin bir tasviri olarak tarihin güvenilirliğinin sorgulanması gerekmektedir (s. 35). Perkins, başlangıçların suni oluşunun aşikâr olduğunu söyler ve edebiyat tarihinin başlangıcını, bir ırmağın akışının üzerine çizilen çizgiye benzetir. Brandes'ten alıntılarla tarihçi tarafından seçilen kalkış noktasının her zaman keyfi ve rastlantısal olmak zorunda olduğunu söyler, dolayısıyla tarihçi kendi sezgilerine ve eleştirel yeteceğine güvenmek zorundadır (Brandes, s. 198'den aktaran Perkins, 1993, s. 36). Edebiyat tarihi yazımında da seçilen başlangıç noktasının büyük bir ehemmiyeti vardır. Çünkü başlangıç noktası geçmişin nasıl yansıtıldığını etkilemektedir. Anlatının bir başlangıca sahip olması gerektiği gibi anlatıda bir değişim, bir çatışma da olmak mecburiyetindedir (s. 36). Edebiyat tarihlerinin bitiş noktası da başlangıç noktasında olduğu gibi yapaydır, sunidir. Eldeki malzeme belirgin ve açık bir kapanışı sağlar. Perkins pek çok edebiyat tarihlerinin bir climax'le yani doruk noktasıyla kapandığını söyler. Elbette bu kapanış formal ve anlatısal sebeplere dayanmaktadır (s. 37). Perkins, on dokuzuncu yüzyılın geleneksel ve kurgusal anlatılarının genellikle teleolojik bir şekilde düzenlendiğini ifade eder. Aslında Perkins tüm bir anlatısal edebiyat tarihi kavramını 19. yüzyıldaki bu anlatılardan yola çıkarak inşa eder. Çünkü anlatısal edebiyat tarihi modelleri 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve bunun belli bir toplumsal ve kültürel bağlamı bulunmaktadır. 19. yüzyılda bu anlatısal edebiyat tarihi modellerinin ortaya çıkması doğrudan ulus devlet inşasıyla ilintilidir. Ulusun ve onun edebiyat tarihini inşa eden

dolayısıyla millî kimliğin yaratımına ve teşvikine katılan eserler anlatısal bir modele dayanmışlardır. Bu anlatılarda metnin nihai anlamını belirleyen şey sonudur, bölümler o bitiş fikriyle inşa edilmiştir. Perkins edebiyat tarihlerinden örnek verir; bunlarda da olaylar dizisi sonuçla bağlantılı olarak tutarlı, mantıklı, açıklayıcı bir şekilde inşa edilmiştir (s. 38). Dolayısıyla edebiyat tarihlerinin bitişlerine de dikkat edilmelidir; bu bitişler metnin gayesini, telosunu ortaya koyabilir ve bu telos tüm metnin anlamına işaret edebilir. Perkins, anlatısal edebiyat tarihlerinin mümkün olay örgülerinin üçe indirilebileceğini ifade eder, bunlar yükseliş, düşüş ve yükselik-düşüş şeklindedir. Çünkü bu anlatısal edebiyat tarihlerinin kahramanı mantıksal bir öznedir ve olay örgüleri bu kahramanların eylemleri ya da değişim, dönüşümleriyle sınırlıdır (s. 39). Perkins, -Hayden White ve Paul Ricoeur'den ilhamla- edebiyat tarihi yazımındaki üç aşamadan bahseder. Edebiyat tarihi yazımının ilk aşaması tarih yazımıdır yani eserleri ve olayları kronolojik olarak sıralamaktır. İkinci aşamada edebiyat tarihçisi bu tarih içerisinde bir anlatı, öykü oluşturmalıdır. Bu aşama bir kahramanın seçilmesini ve baht dönüşünün bunu takip etmesini içermektedir. Anlatı için başlangıç ve sonuç durakları seçilmelidir. Üçüncü aşamada yazar anlatısını hikâye etmelidir (s. 42). Perkins, anlatısal edebiyat tarihi kavramsallaştırmasıyla edebiyat tarihinin inşa ediliş şekline, bunun kurmacayla olan benzerliklerine, başlangıç, değişim ve bitişlerin önemine dikkat çekmekte, edebiyat tarihi yazımının seçmeci, tarafgir özelliklerini vurgulamakta ve edebiyat tarihlerinin geçmişin birebir, objektif bir anlatımı olmadığını, tarihten seçerek alınmış, belli bir amaçla inşa edilmiş bir doğası olduğuna işaret etmektedir. Perkins, çoğu anlatısal edebiyat tarihlerinin yoruma dayandığını da ifade eder. Dolayısıyla edebiyat tarihi edebiyat eleştirisini de içermektedir. Rene Wellek ve Austin Warren'ın (2013) da işaret ettiği

gibi edebiyat tarihlerini incelerken edebiyat tarihlerinin yorumsal, eleştirel doğasını, edebiyat tarihlerinin aynı zamanda birer edebiyat eleştirisi olduğunu veya edebiyat eleştirisi içerdiğini de inkâr edemeyiz (s. 45-46).

Perkins'in "The Functions of Literary History" (Edebiyat Tarihinin İşlevleri) başlıklı bölümü de millî edebiyat tarihlerini ve dolayısıyla bu tezin merkezindeki *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ni sorgulamak noktasında fikir vermektedir.

Edebiyat tarihi yazarları ve metinleri birbirine bağlayan benzerlikleri, ilişkileri, etkileri inceler ve böylelikle geçmişi inşa eder. Edebiyat tarihi bir disiplindir ve objektif bir anlayışa sahip olduğu iddiasında bulunur (Perkins, 1993, s. 177). Fakat edebiyat tarihi tarihten ayrı bir disiplindir, edebiyat tarihi aynı zamanda bir edebiyat eleştirisidir. Edebiyat tarihinin amacı da yalnızca geçmişi anlamak ve yeniden inşa etmek değildir, edebiyat tarihi aynı zamanda edebi metinleri aydınlatır, edebiyatı değerlendirmeye, metinlere değer biçmeye hizmet eder. Böylelikle okurların da kendilerini konumlandırmalarını sağlar, okuma eylemine etki eder (s. 177-178).

Perkins böylelikle bu bölümde de edebiyat tarihinin eleştirel tarafına, bir değer biçme işlevi olduğuna, okuruna yönelik bir tarafı olduğuna dikkat çeker. Ardından bir kavramsallaştırmaya da başvurur: Nietzsche'nin tarih için kullandığı terimlerden ilhamla ilk olarak "eleştirel edebiyat tarihi"nden bahseder. Bu tarih yazımı şekli tarihsel bir bakış açısını kasten reddeder, edebiyatı üretildiği zaman ve mekân dahilinde algılamaz, bugünün bakış açısı ve ihtiyaçlarına göre edebiyatı seçer, değerlendirir (s. 179). İkinci tür ise "anıtsal edebiyat tarihi"dir, bu edebiyat tarihi yazımı yalnızca büyük yazarlara ve metinlere odaklanır dolayısıyla geçmişin büyük bir kısmı unutulur, daha az ilham verici olan yazarlar ve metinler göz ardı edilir (s. 179-180). Büyük metinlere odaklanan anıtsal edebiyat tarihleri nadir olsa da anıtsal

eleştiri pasajları yaygındır (s. 179). Anıtsal edebiyat tarihi geçmişin çarpıtılması tehlikesine, estetik ölçütlere göre tekrar yorumlanmasına yol açar ve böylelikle bu edebiyat tarihi kurmacaya yaklaşır (s. 179). İşte bu noktada anlatısal edebiyat tarihlerinin “anıtsal” özelliklerini düşünebiliriz. Büyük yazarlar ve metinler üzerinden hikâye şeklinde kurgulanmış bir edebiyat tarihinin niyetlerini, fonksiyonlarını sorgulayabiliriz; millî edebiyat tarihlerinin anıtsal ve anlatısal taraflarına dikkat edebiliriz. Perkins, Wordsworth’tan yola çıkarak onun İngiliz edebiyatının bir geleneği ve kanonu olduğuna inandığını söyler ve bu gelenek ve kanon onun zamanında İngiltere’nin dilini, dinini, ahlakını ve politikasını yaratmasını sağlamıştır. Shakespeare ve Milton hâlâ bize seslenebiliyorlarsa bunun sebebi bu yazarların bizim güncel medeniyetimizi ve dolayısıyla kendimizi oluşturmamızdaki rolleridir; biz bu yazarlarla kendimizi özdeşleştiririz ve böylece birbirimizle özdeşleşiriz, Shakespeare ve Milton’ın eşit olarak hepimize ait olduğunu hissederiz (s. 180). Sonuç olarak anıtsal edebiyat tarihlerinin oluşturdukları kanonla belirli bir topluluk bilinci ve aidiyet hissinin oluşturulmasına hizmet ettiğini düşünebiliriz. Perkins, Hans-Georg Gadamer’in *Truth and Method* kitabından yola çıkarak Gadamer’in gelenek ve onun işlevlerine yönelik fikirlerinin yalnızca ulusal geleneklere değil herhangi bir toplumsal gruba uygulanabileceğini de aktarır. Pek çok edebiyat tarihinin amacı topluluk ve kimlik hissiyatını desteklemektir. Belli bir topluluğun kanonu ve geleneği öne sürülür ve bunlar o topluluğun dilinin, dininin, ahlak ve politikasının yaratılmasını destekler. Bir milletin, bölgenin, toplumsal cinsiyetin ve benzeri neye ait olursa olsun edebiyat tarihi bize hem bireysel hem de toplumsal olarak kim olduğumuzu öğretir (s. 180-181). Perkins, bölgelerin, sosyal sınıfların, kadınların, etnik grupların ve benzerlerinin ulusal edebiyat tarihleriyle

benzer amaçları olduğunu söyler. Bu edebiyat tarihleri de kendi gruplarının bir edebi geleneği ve bunun içerisinde değerli çalışmaları olduğu iddia eder. Topluluğun geçmişteki üyeleriyle şimdiki yeleri arasında bir devamlılık hissi yaratırlar, ortak bir geçmiş tanımlayarak topluluk hissiyatını şimdiki zamanda da güçlendirirler (s. 181). Nitekim bu bölümde başvuracağım Linda Hutcheon da ulusal edebiyat tarihleriyle daha sonra yazılan feminist, gey ve benzeri grupların edebiyat tarihlerindeki bu benzerliğe işaret eder. Perkins, geleneğin izini süren bu edebiyat tarihi yazımını Nietzsche'nin "antiquarian" (antikacı) tarihle örtüştüğünü ifade eder. Eleştirel, anıtsal ve antikacı edebiyat tarihleri geçmişi yanlış temsil ederek işlevlerini yerine getirmektedir. Sonuç olarak Perkins'in bu bölümde formüle ettiği anıtsal, antik edebiyat tarihi kavramları yazıla gelmiş edebiyat tarihlerini düşünmek ve eleştirmek noktasında elverişlidir. Perkins edebiyat tarihinin, geçmişin objektif bir temsili olmadığının altını çizerek edebiyat tarihlerine yaklaşımımızda eleştirel bir pozisyona brnmemizi teşvik etmektedir. Edebiyat tarihlerinde geçmişin temsil biçimleri sorgulanmalıdır ve ne ıkarılanlar, dışarıda bırakılanlar, vurgulananlar metnin anlamı ve niyeti konusunda yönlendirici olmaktadır.

David Perkins'in "anlatısal edebiyat tarihi" olarak adlandırdığı edebiyat tarihi biçimini Linda Hutcheon ise "ulusal model" şeklinde tanımlamaktadır. Her iki kavramsallaştırma birbiriyle örtüşmekte ve benzer bir edebiyat tarihi yazımına gönderme yapmaktadır. Bu noktada Hutcheon'ın ulusal model kavramı üzerinde durmak ulusal edebiyat tarihi yazımı ve Sevik'n eserini anlamlandırmada yol gösterici olur. Linda Hutcheon "Rethinking the National Model" (Ulusal Modeli Yeniden Düşünmek) isimli makalesinde edebiyat tarihi yazımındaki ulusal modeli tartışmaya açar. Hutcheon'a göre edebiyat tarihinin yazımında ulusal modelin

tahakkümünü tekrar düşünmek gerekmektedir. Bu ulusal model, etnik ve dilsel bir tekilliğe ve hatta saflığa dayanmaktadır. Hâlâ direncini koruyan bu etnik, dilsel, kültürel saflık ya da öz vurgusu edebiyat tarihi yazımı için oldukça işlevsel bir anlatı sunar. Hutcheon, 21. yüzyılın global, çok uluslu, diaspora dünyasında edebiyat tarihlerinin hâlâ tekil bir ulus, tekil bir etnisiteye dayalı oluşunu nasıl açıklayabileceğimizi düşünür. Hatta ırk, toplumsal cinsiyet veya diğer kimlik kategorilerine dayalı olarak yazılan yeni edebiyat tarihlerinin de benzer bir teleolojik modeli uyguladığından bahseder. Dolayısıyla edebiyat tarihinin yazımında tekil, saf bir millete ve etnisiteye dayalı teleolojik bir ulusal modelin baskınlığı söz konusudur. Hutcheon bu makalesinde edebiyat tarihine yönelik alışlagelen anlayış biçimini sorgulayarak daha özcü ve tek tipleştirici, tutucu diyebileceğimiz düşünceden kaçınmayı amaçlar. Nitekim bu düşünce biçimi de tekil bir etnik kimliğe dayalı milliyetçi anlayışı desteklemiştir ve bu da dünyanın her yerinde çatışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Hutcheon, 2002, s. 3-4). Hutcheon, edebiyat tarihinin 18. yüzyıldaki eskiye dair ilgi sonucu ortaya çıktığını ifade eder. Edebiyat tarihinin ilk formu, daha ciddi bir ilgiye mazhar olan yazarlarla ilgili kronolojik ve özet bilgi şeklindedir. Friedrich Schlegel’le beraber bu çok geniş çapta yazar silsilesi şeklindeki edebiyat tarihleri daha sınırlı bir yapıdaki edebi metinler kanonuna dönüşmüştür. 19. yüzyıl ise bu tarzda büyük bir gelişmeyle tanımlanmış ve Batı edebiyat tarihinin temel prensipleri ortaya konulmuştur. Antoine Compagnon (2004) da edebiyatın ve tarihin 19. yüzyılda modern anlamlarını kazandığını söyler; bu tarihten önceyse yazarların hayatlarını ve eserlerini ele alan kronikler bulunmaktadır (s. 148). Yirminci yüzyıl dönümüne gelindiğinde Lanson, pozitivist tarih anlayışından ve Émile Durkheim’den etkilenerek “objektif eleştiri anlayışını”

formüle eder. Böylelikle Lanson, edebiyat tarihini bir disiplin olarak inşa etmiş olur (s. 149). 19. yüzyıl sonunda akademik bir disiplin, bir araştırma yöntemi olarak kurulan edebiyat tarihinin temel varsayımı, yazarları ve onların eserlerini tarihsel bağlamlarında anlamaya çalışmaktır (s. 150). Bu tarihte edebiyat tarihi kendisini edebiyat eleştirisinden ayırmaya çalışmıştır çünkü edebiyat eleştirisi dogmatik ve izlenimci olmakla suçlanmaktadır. Edebiyat tarihi ise edebiyat eleştirisinin aksine objektivizmi, pozitivizmi amaçlamıştır (s. 151). Böylece modern bir disiplin olarak edebiyat tarihi bu şekilde 19. yüzyılda inşa edilmiştir. Hutcheon, aynı dönemde ulusal kültürel uyanışın ortaya çıkmasının hiç de tesadüfi bir hadise olmadığını söyler. 19. yüzyıldan itibaren kimlik, çoğunlukla “ulus”la tanımlana gelmiştir. Dolayısıyla ulusun edebiyat tarihinin anlatımı da ulusal kimliğin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Hutcheon’ın bu ifadelerine göre ulusun inşasının araçlarından biri de edebiyat tarihi yazımıdır. Hem kültürel milliyetçiliğin politikaları hem de filolojinin yükselişi sayesinde edebiyat tarihi bir disiplin olarak 19. yüzyıl Batı anlayışında dillerin ve dolayısıyla insanların ve ulusların “özgünlüğünü” kanıtlamak için elzemdir. Hutcheon, George Steiner’in sözünü alıntılıyarak her yerde modern edebiyat tarihinin orta ve geç 19. yüzyıl milliyetçi idealinin izlerini gösterdiğini söyler. Daha sonra yazılan yeni edebiyat tarihlerinin de aslında benzer bir perspektiften inşa edildiğini ifade eder (Hutcheon, 2002, s. 4). Ulusların tarih anlatıları gibi bu yeni tarz kimlik politikalarında da geçmişle bugün arasında bir devamlılık fikri inşa edildiğini söyler. Dolayısıyla edebiyat tarihlerinin yazımında ilk olarak tekil, saf bir etnik, dilsel kimlik iddiası ve bunun anlatımı söz konusudur. İkinci olarak geçmişle bugün arasında bir devamlılık yaratmak esastır. Ulusal modelin “bir otorite bahşetmek” ve “devamlılık yaratmak” şeklinde iki yönlü bir

fonksiyonu vardır. Ulus devletlerin edebiyat tarihlerinin bir diğer özelliği de teleolojik anlatı modelini kullanmaktır. Bu edebiyat tarihleri kasıtlı olarak doğal bir sürecin varlığını, işleyişini ima ederler. Bu doğal süreç belirli bir amaç ve tarzda şekillendirilmiştir, burada edebiyat kültürel meşruiyetin belirli bir sonucu veya telos'uyla ilişkilendirilir. Ulusun doğal tarihsel, çizgisel serüveninde edebiyat da nihai ve özel bir sonuca, amaca sahiptir (s. 5). Edebiyat tarihi yazımındaki ulusal model basit bir açıklayıcı, nedensel anlatıya sahiptir ve aynı zamanda bu teleolojik anlatının devam eden bir gelişimi bulunmaktadır. Dolayısıyla bu model edebiyat tarihi yazımında direncini korumaktadır. Hutcheon orijinlerin önemi, organik ve ilerleyen bir gelişim fikrinin aslında Romantiklerin idealist tarih felsefesine dayandığını söyler. Edebiyat tarihi yazımında da kökenin önemi, devamlılık ve gelişim fikri öne çıkmaktadır. Bu minvalde ulusal modelin amacı, ulus ve onun edebiyatının gelişiminin paralelliğini inşa etmektir. Hutcheon'a göre millî edebiyat tarihleri her ne kadar kültürel düşüş veya ihmal hikâyelerinden bahsetse de bunlarda yeniden doğum veya restorasyona doğru öngörülen bir gidişat vardır. Kökenler - seçimle ya da zorla- kaybolmuş olsa da yeni kaynaklar yeni bir teleoloji bulmak üzere inşa edilecek ve böylelikle bunlar orijine dönüştürülecektir (s. 5). Hutcheon, bizi ulusun inşasıyla edebiyat tarihi yazımının inşasındaki paralelliği düşünmeye sevk etmektedir. Edebiyat tarihlerindeki çizgisel, kronolojik bir gidişatın ama aynı zamanda gelişimin varlığına dikkat çekmektedir. Bu noktada köken arayışı ve köken inşası söz konusudur. Bu edebiyat tarihi anlatılarında nihai bir son, bir gaye söz konusudur. Edebiyat tarihinin kaynakları da bu telos doğrultusunda bulunur veya inşa edilir. Linda Hutcheon'ın ulusal modele dair sıraladığı tüm bu özelliklerin, Perkins'in anlatsal, antik ve anıtsal edebiyat tarihleri kavramlarıyla ne kadar

ortaklıklar taşıdığı görülmektedir. Hutcheon, edebiyat tarihi yazımının kaçınılmaz olarak politik amaçlara hizmet ettiğini de söyler, bu politik çıkarlar da çoğunlukla eğitim iddiası veya retorik, bilimsel objektivite tonuyla maskelenmektedir. “Makbul edebiyat tarihinin” dışına itilen marjinal gruplar yeni bir edebiyat tarihi talep etmektedir: Bu edebiyat tarihi, tarihin muktedir olanın anlatısı olduğunu ve tekrar yazılabileceğini, kanonun geçmişe dönük olarak değiştirilebileceğini, yerinden edilebileceğini bilir; kültür ve eğitim kurumlarının gücüyle kurulan ve sürdürülen kanonla kanon dışı olanın zıtlığının radikal olarak dönüştürülebileceğini bilir. 21. yüzyılın başlangıcında anlatı artık masum, ciddi bir hikâye modeli olarak görülmemekte, bundan ziyade politikanın, geleceğin, tarihin ve yorumun iç içe geçtiği bir aktivite olarak algılanmaktadır (s. 6). Fakat Hutcheon’a göre günümüzde görülen feminist, etnik ve postkolonyal edebiyat tarihleri de ulusal model formunu devralmışlardır. Özellikle kökenlerin nostaljik etkisi ve geleceğe yönelik çizgisel, ütopyik perspektif; dominant güçler tarafından ezilen grupların ulusal modele başvurularının sebebidir. Uluslarda olduğu gibi tüm marjinalleştirilmiş gruplar da geçmişe yönelerek bir kimlik, gelenek ve kendini anlamlandırmaya başvurmaktadır. Onların tarihleri de devamlılığı vurgulamaktadır. Hutcheon, edebiyat tarihlerinin yalnızca devamlılıklar yaratmadığını aynı zamanda meşruiyet sunduğunu da söylemektedir (s. 7). Dolayısıyla edebiyat tarihleri ulusların, toplulukların devamlılıklarının ve meşruiyetlerinin birer aracı olmaktadır. Hutcheon’ın edebiyat tarihi yazımındaki ulusal model kavramına Türkiye’de yazılan edebiyat tarihleri bağlamında direkt başvurabilir, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’ni de bu model doğrultusunda inceleyebiliriz.

Hem Türkçe edebiyat tarihlerinin ilk örneklerini düşündüğümüzde hem de bir ders kitabı olarak yayımlanan ve Cumhuriyet Dönemi'nin ilk edebiyat tarihi kitabı olan *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ni düşündüğümüzde bunları tarihsel bağlamıyla okumak gerekmektedir. Sevük'ün eserine odaklanmadan önce Türkiye'de yeni bir rejimin, Cumhuriyet'in kurulduğu 1923'te başlayan sürecin ideolojisini, Cumhuriyet Dönemi'nin politikalarını ve ulusçuluğu bu noktada düşünmek anlamlı olacaktır. 29 Ekim 1923'te saltanat kaldırılarak Türkiye Cumhuriyeti ilan edilmiş ve ilk cumhurbaşkanı Mustafa Kemal, ilk başvekil ise İsmet İnönü olmuştur. Daha sonra hilafet kaldırılmış ve yeni bir Cumhuriyet Anayasası kabul edilmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra yapılan, Tanzimat ve İttihatçı reformların bir uzantısı olan Kemalist reformlar, toplumu laikleştirmeyi ve modernleştirmeyi amaçlamıştır (Zürcher, 2013, s. 256-257). Smith (2009) de Mustafa Kemal Atatürk'ün laik, Batılılaşmacı milliyetçiliğinin temeli için "Anadolu-dışı irredentizmi kırpılmış" Türki bir ideal olduğunu söyler (s. 163). Bu ideal doğrultusunda Kemal Atatürk,

Osmanlıcılığı ve İslâmı reddederek ve imparatorluğu Anadolu Türklerinin oluşturduğu etnik millete hizalı tümleşik bir teritoryal siyasî topluluk olarak yeniden tanımlayacak şekilde kentlerde bir dizi modernleştirici toplumsal ve kültürel reformu kabul ettirip, Türk anavatanının takipçisi olduğu Osmanlı imparatorluğu ile Halife'den kopması işine nezaret et[miştir]. (s. 164)

Bu bölgesel siyasi topluluğun ve sivil düşüncelerin gerçekleştirilmesi için de öncelikle millî bir kültürel kimlik inşasına yönelinmiştir.

Sadoğlu da Kemalist devrimin "Ulusçuluk", "Batıcılık (Medeniyetçilik)" ve "Laiklik" olmak üzere üç temel ilke üzerine kurulduğunu söyler (Kaynar, s. 25'ten aktaran Sadoğlu, 2003, s. 189). Cumhuriyet Dönemi ideolojisi, kültür alanında ulusçulukla Batılılaşmanın, ulusal kimlikle modernliğin müttekabilyetini sağlamayı gaye edinir (s. 199). Bu noktada Sadoğlu, "Cumhuriyet döneminin dil ve kültür

politikaları, bir yandan Batılılaşmanın gereği olarak sunulan köklü zihniyet değişiminin, diğer yandan ulusal birlik ve bütünlük kaygılarının etkisi altında şekillendirilmiştir.” diyerek Cumhuriyet’in ulusal birlik ve Batılılaşma yolunda dil ve kültür alanlarına yöneldiğine vurgu yapar (s. 200). Kemalizm, alfabe değişikliği ve dil devrimi gibi politikalarında hem Türkçeyi yabancı sözcüklerden arındırmayı hem de Osmanlı-İslam dünya görüşünün kavram ve zihin dünyasından uzaklaşmayı hedef belirlemiştir (s. 201). Dil politikalarıyla Türk ulusunun, Türk dilinin ve kültürünün dindaşı olan diğer ulusların dil ve kültüründen uzaklaştırılması, Osmanlı-İslâm karşıtlığı ve aynı zamanda Batılı, seküler bir hüviyet kazanması yolunda eylemlerde bulunulmuştur (s. 202-203). Kemalist ulusçuluk ulusal kimlik oluşturma, Türkleştirme noktasında Türkçeden yararlanmışır. Sadoğlu da Kemalist ulusçuluğu özellikle dille güçlendirilen yurttaşlık bağlarına dayalı bir siyasal ulusçuluk olarak tanımlar (s. 215).

Kemalist ulusçulukla bağlantılı olarak Kemalizmin kültür politikalarına değinilebilir. Orhan Koçak “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları” makalesinde 1922-1970 dönemini iki temel evreye ayırır. Koçak’a göre 1923-38 arasını ilk evre, 1939-1950 arasını ise ikinci evre oluşturup bu dönemler Kemalizm’in iki farklı cephesini sunarlar. Bu tez çalışmasının ele aldığı *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* (1925) eseri doğrultusunda Koçak’ın 1923-38 arası kültür politikalarına dair tanım ve tarifleri yol gösterici olacaktır. Koçak bu ilk evreyi “din vurgusu kısmen kaldırılmış Ziya Gökalp formülüyle” tanımlar ve Ziya Gökalp’in “Millî Hars ve Garp Medeniyeti Sentezi fikriyle” Cumhuriyet dönemi kültür politikalarında etkisi olduğunu ifade eder (Koçak, 2002, s. 370-371). Gökalp’e göre ulusun harsını, kültürünü onun hayatında bulup bu içeriği Batı medeniyetinin yöntemleriyle

biçimlendirmek gerekmektedir. Koçak, Ziya Gökalp'in formülasyonu ile tanımlanan kültür politikalarının sonuçlarını özetler. Osmanlı kültürüyle edebiyatının tasfiyesi, buna karşın halk kültür ve edebiyatının geliştirilmesi, kültürel alanda kozmopolitizm düşmanlığı bu politikanın sonuçlarındandır (s. 377). Seçkinler halktan harsı alıp halka yöneleceklerdi; halkın düşünüşüne, zevkine, üslubuna, kültürüne nüfuz edeceklerdi. Harsa ulaşmak için Avrupa'nın usulleri, teknikleri seçkinler tarafından tatbik edilecekti (s. 377-378). Koçak, bu formülasyonun çıkmazlarını, çelişkilerini de tartışmaya açar fakat özellikle dil ve edebiyat alanında Gökalp'in fikirlerinin, ulusal kültür ve hars kavramının yankılarını görmek mümkündür.

Halim Kara'nın "National Literary Historiography in Turkey: Mehmet Fuat Köprülü and His Legacy" (Türkiye'de Ulusal Edebiyat Tarihi Yazımı: Mehmet Fuat Köprülü ve Mirası) başlıklı makalesi Türkiye'de ulusal edebiyat tarihi yazımı ve bu tez bağlamında önem arz eder. Kara, bu çalışmasında edebiyat tarihi yazımında ulusal model kavramına dayanarak Mehmet Fuat Köprülü tarafından inşa edilen ulusal edebiyat tarihi yazımının kurumsallaşmasını inceler. Buna göre modern edebiyat tarihi kavramı çizgisel bir zaman ve gelişme üzerine kurulmuştur, Köprülü de Batı Avrupa'dan bu edebiyat tarihi anlayışını devralmıştır. Böylelikle Türkiye'nin ilk ulusal edebiyat tarihini inşa etmiştir. Köprülü'nün sistemleştirdiği ulusal edebiyat tarihi yazımı tarihsel kökenleri Orta Asya'ya dayanan ortak bir Türk kimliği, dili, kültürü ve edebiyatı üzerine kurulmuştur. Kara, ulus devletinin inşa edildiği dönemde Köprülü'nün geliştirdiği bu ulusal edebiyat tarihi kavramının daha sonra yazılan edebiyat tarihleri için de bir norm olduğunu ve Türkiye'de günümüz edebiyat tarihi yazımında da hâlâ hakim olduğunu ileri sürer. 1888 yılında Abdülhalim Memduh tarafından yazılan *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye* adlı eser Osmanlı edebiyatının ilk

edebiyat tarihi kitabı addedilir. Daha sonra 1910-1914 yılları arasında yeni edebiyat tarihleri yayımlanmıştır.¹ Kara, Köprülü'nün 1913'te yayımladığı “Türk Edebiyatı Tarihinde Usul” makalesinin Türkiye’de modern edebiyat tarihi yazımında en önemli olay olduğunu söyler. Bu makale Türkiye’de modern edebiyat tarihi yazımının hem kurumsallaşmasında hem de ulusallaşmasında kesin bir rol oynamıştır. Yine bu makaleyle ilk defa “Osmanlı edebiyatı tarihi” yerine “Türk edebiyatı tarihi” kavramı kullanılmıştır. Kara, Köprülü'nün “Türk Edebiyatı Tarihinde Usul” makalesinin edebiyat tarihi yazımının Türkiye’de ulusallaşmasında bir kilometre taşı olduğunu iddia eder. Kara’ya göre bu makale Köprülü'nün modern edebiyat tarihi kavramı ve Türk edebiyatı tarihi üzerine daha sonraki bilimsel çalışmalarının ana hattını oluşturmuştur. Bu makale aynı zamanda modern bir Türk milleti hayal edip bu milletin edebiyat tarihini inşa etmek doğrultusunda Köprülü'nün edebiyat tarihi yazımını ulusal bir proje dönüştürmesini gözler önüne sermiştir. Kara, Köprülü'nün 1920’de yayımladığı *Türk Edebiyatı Tarihi* kitabının hemen ardından gelen iki çarpıcı modern edebiyat tarihi eserine dikkat çeker. Bunlardan biri Necmi Dilmen’in 1922’de yayımladığı *Tarih-i Edebiyat Dersleri*, diğeri de İsmail Habib Sevük’ün 1925’te yayımlanan *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*’dir. Halim Kara, *Tarih-i*

¹ Türkçede edebiyat tarihlerinden önce bunlara benzeyen ve “tezkire” adı verilen eserler bulunmaktaydı. Şairler tezkiresi anlamına gelen “şuara tezkiresi”, şairlerle ilgili bilgilerin yer aldığı bir türdür. Türkçede Osmanlı Dönemi’nde sekiz tane edebiyat tarihi karşımıza çıkar. Türkçenin ilk edebiyat tarihi eseri Abdülhalim Memduh’un 1887’de yayımlanan *Tarih-i Edebiyat-ı Osmanîye*’sidir. Osmanlı Dönemi’ndeki ikinci edebiyat tarihi, 1910 yılında Şahabettin Süleyman’ın yazdığı *Tarih-i Edebiyat-ı Osmanîye*’dir, bu eseri 1911’de Faik Reşat’ın yayımladığı *Tarih-i Edebiyat-ı Osmanîye* takip eder. Daha sonra 1912’de Mehmet Hayrettin’in *Tarih-i Edebiyat Dersleri* yayımlanır. Osmanlı Dönemi’nin beşinci edebiyat tarihi Köprülüzâde Mehmet Fuat’ın 1913 tarihli iki ciltlik *Türk Tarihi Edebiyatı Dersleri*’dir. Bu eseri 1914’te Şahabettin Süleyman ve Köprülüzâde Mehmet Fuat’ın birlikte yazdığı *Yeni Osmanlı Tarih-i Edebiyatı* takip eder. Daha sonra yine Köprülüzâde Mehmet Fuat’a ait olan, 1920-1921 tarihli *Türk Edebiyatı Tarihi* kitabı gelir. Türkçede Osmanlı Dönemi’nin sekizinci ve son edebiyat tarihi kitabı ise İbrahim Necmi Dilmen’in yazdığı 1922-1925 yıllarında yayımladığı iki ciltlik *Tarih-i Edebiyat Dersleri*’dir (Polat, 2013, s. 10-11).

Edebiyat Dersleri'nin Köprülü'nün edebiyat tarihi anlayışına yönelik kuramsal ve metodolojik çalışmalarına direkt referans vermese de ortak bir Türk kültürü ve edebiyatına dayalı bir edebiyat tarihi modeli oluşturduğu için Köprülü'nün formülasyonlarını ve varsayımlarını yankıladığını söyler. Kara, *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* içinse İsmail Habib Sevük'ün ele aldığı konular ve yaklaşımıyla Köprülü'nün yeni oluşan Türk milleti için ulusal bir edebiyat tarihi oluşturma çabasının direkt bağlantılı olduğunu ifade eder. Makalede Sevük'ün, modern Türkiye'nin oluşumunda modernleşmenin kurucu etkisini incelemek için bu edebiyat tarihini kaleme aldığı iddia edilir. Bu doğrultuda Sevük, Osmanlı modernleşmesi bağlamında modern Türkiye'nin yeni edebi geçmişine ait ürünlere odaklanmıştır. Halim Kara'ya göre bu durum Sevük'ün toplumda ve edebiyatta ulusallaşma sürecine modernitenin doğal bir sonucu olarak yaklaştığını göstermektedir. Bu modernleşme de Osmanlı'nın küresel, modern dünyayla bütünleşmesiyle bağlayıp 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ulus devlet olarak kurulmasıyla tamamlanmaktadır. Kara'nın hem Türkiye'de ulusal edebiyat tarihi yazımına dair hem de *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*'ne yönelik tespitleri ve değerlendirmeleri bu tez çalışmasının da bel kemiğini oluşturacaktır.

Erkan Irmak da "Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi'nde Edebiyat ve Tarih" makalesinde Türk edebiyatı tarihlerinin -Hutcheon'ın ulusal modeline uygun olarak-milliyetçi kültür politikaları doğrultusunda millî ideale bağlı kalınarak inşa edildiğini iddia eder ve bunu Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabı özelinde tartışır. Irmak'ın incelemesi ve iddiası, bu tez çalışmasının odağında yer alan İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*'ne yönelik iddiasıyla örtüşmektedir. (Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Sevük'ün 1925'te

yayımlanan *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nden çok daha sonra, 1939 yılında yayımlanmıştır. Elbette Tanpınar'ın edebiyat tarihi kadar bir şöhrete malik olamamış, gözden kaçmış denebilir. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'yle kendisinden önce ya da sonra yazılmış olan metinlerin karşılaştırılmasından pek çok tartışma çıkabilir.) Irmak da edebiyat tarihlerinin doğrudan ulus devletle bağlantısına dikkat çeker. Irmak'ın edebiyat tarihine ilişkin ulus devlet, ulus menfaati ve kanonlaştırma vurguları bu bölüm boyunca yapılan tartışmayla uyumludur. Irmak da edebiyat tarihlerinin ulusun tarihiyle bağlantılı şekilde kurgulandığını, ulusal modele uygun olarak inşa edildiğini, ulusun edebiyat kanonunu oluşturduklarını ifade eder. Irmak, Türkçe edebiyat tarihlerinin de benzer bir amaçla yazıldıklarını iddia edip Türk edebiyatı tarihinin kurucusu sayılan Fuat Köprülü'den ve onun "Türk Edebiyat Tarihinde Usûl" makalesinden örnek verir, erken Cumhuriyet Dönemi'nde Fuat Köprülü'nün edebiyat tarihindeki "milliyetçi ideal"e işaret eder. "Çünkü zaten edebiyat tarihinin anlamı, ortaya çıkış amacı ve misyonu bu milliyetçi kültür politikalarını bir yandan milli ideale bağlı kalarak desteklemek ve yansıtmak, bir yandan da onu yeniden üretmek ve sonraki nesillere üzerinden yürüyecekleri bir kanon oluşturabilmektir" (Irmak, 2017, s. 69). Bu yüzden Türkçe edebiyat tarihlerini incelerken edebiyat tarihinin doğasında var olan milliyetçi ideal ve kültür politikalarını göz önünde bulundurmamak kaçınılmazdır. Bu tez çalışmasının teorik perspektifiyle *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ni ele almadan önce İsmail Habip Sevük'ün bu eseri hakkında doktora ve yüksek lisans düzeyinde yapılan iki tez çalışmasından bahsetmek gerekir. Nezahat Özcan (1999), İsmail Habip Sevük Hayatı ve Edebiyat Tarihçiliği başlıklı doktora tezinde İsmail Habip Sevük'ün hayatı ve eserlerini ele almış, *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*'nin planını, değerlendirmesini ve

eleştirisini ortaya koymuştur. Bu tez ayrıca *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin İbrahim Necmi Dilmen'in *Tarih-i Edebiyat Dersleri* ve Sevük'ün daha sonra yayımladığı *Edebî Yeniliğimiz* ve *Yeni Edebî Yeniliğimiz* eserleriyle karşılaştırmasını ortaya koymasından da mühimdir. Aynı zamanda bu çalışmada *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nden sonra Sevük'ün bu esere gelen eleştirileri topladığı *Neler Dediler?* kitabı da ele alınmıştır. Salih Nurdağ (2010) ise “Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi” ve Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Tarihçiliği başlıklı yüksek lisans tezinde bir disiplin olarak edebiyat tarihinin ne olduğu, kapsamı ve yöntemleri üzerinde durmuştur daha sonra da İsmail Habib Sevük'ün edebiyat tarihçiliğini, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin edebiyat tarihindeki yerini ve yöntemini incelemiştir. Nurdağ, bu çalışmayla “eser, yazar, devir, zaman, okur/eleştiri ve edebiyat tarihçisi, bakış açısı” gibi üst başlıklar açısından *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin özelliklerini ve içeriğini ortaya koymuştur.

Bu tez çalışması da bu bölümde çizilen kuramsal çerçevede doğrultusunda bir sonraki bölümden itibaren İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ne odaklanır. Öncelikle *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin giriş kısmında amaçlarını, metodolojisini ve dönemselleştirmesini nasıl ortaya koyduğunu inceler.

BÖLÜM 2

TÜRK TECEDDÜD EDEBİYATI TARİHİ'NDE AMAÇ, YÖNTEM VE DÖNEMSELLEŞTİRME

İsmail Habib Sevük, Cumhuriyet'in ilanından iki yıl sonra 1925'te bir ders kitabı olarak yayımladığı *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde asıl ele aldığı yenilik devrine geçmeden evvel mukaddimede ve özellikle "Medhal" bölümünde edebiyat tarihine bakışını, amacını ve Türk edebiyatı tarihini nasıl dönemselleştirdiğini ortaya koyar. Tezin bu bölümü, İsmail Habib Sevük'ün Türk edebiyatı tarihine yaklaşımını ve metodolojisini tartışmayı amaçlar. Sevük burada Türk edebiyatının Teceddüt Devri'nden önceki kısmını kavmî edebiyat ve ümmet edebiyatı olmak üzere ikiye ayırır. Ümmet devri ise halk edebiyatı ve divan edebiyatı şeklinde klasik ikili bir tasnife yerleştirilir. Kavmî edebiyat ve halk edebiyatı millî özellikleri sebebiyle öne çıkarılıp yüceltilirken divan edebiyatına "gayri millî" bir edebiyat etiketi verilerek bu edebiyatın tasfiyesi amaçlanır. Aynı zamanda edebiyat tarihinde bir devamlılık inşa etme çabasıyla divan edebiyatının da millî özellikleri seçilip ayıklanır. Bu bölüm, millî bir edebiyat ideali doğrultusunda edebiyat tarihinin geçmişinin inşa edildiğini ve dönemleştirildiğini ortaya koyar. Sevük'ün ulusal modele dayalı, anlatısal ve ereksel bir Türk edebiyatı tarihi kurguladığını gösterir. "Medhal'den önce dile getirilenler: *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin amacı ve iddiaları" alt başlığı, Sevük'ün hem bu eserle amaçladıklarını hem de kendi edebiyat tarihçiliği hakkındaki değerlendirmelerini gösterir. "Türk Edebiyatına köken arayışı ve kavmî edebiyat" başlıklı ikinci alt bölüm ise Sevük'ün ortak bir Türk kimliği ve geçmişi varsayıp Türk edebiyatının kökenlerini nasıl bulup inşa ettiğini ve kavmi edebiyata

yaklaşımını gösterir. “Ümmet edebiyatı: iki edebiyatın tefriki, külliyyet, tekâmül ve devamlılık fikri” adlı üçüncü alt bölüm ise yazarın edebiyatı halk edebiyatı ve divan edebiyatı olmak üzere ikiye ayırması ve ayrıştırmasını aynı zamanda edebiyatı bir bütün olarak ele alma, çizgisel bir ilerleyiş ve devamlılık kurma çabasını ortaya koyar. “Millî ruhun aynası: halk edebiyatının değeri” başlıklı dördüncü alt bölüm de Sevük’ün halk edebiyatını yüceltip bu edebiyatla kavmi edebiyat arasında bağlantı kurmasını ve millî nitelikleri öne çıkarmasını tartışır. “Önce ithal sonra ihraç: eski edebiyatın tasfiyesi” adlı son alt başlık ise yazarın seçmeci bir bakışla divan edebiyatına yaklaşımını sorgulayıp sonra bu edebiyatın ortadan kalkmasının ve kaldırılmasının gerekçelerini gösterir. Sevük, Osmanlı’nın Batı’yla teması ve modernleşmeyle birlikte artık eski devrin ve edebiyatın yürürlükten kalktığını iddia eder. Fakat yazar, edebiyatta bir bütünlük ve çizgisel bir ilerleme kurmak amacıyla Teceddüt Devri’nden önceki edebiyatın da millî olan niteliklerini bulup ortaya çıkarır. Bu edebiyat tekamüle ve zirve noktasına millî edebiyatla ulaşacaktır.

2.1 Medhal’den önce dile getirilenler: *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nin amacı ve iddiaları

İsmail Habib Sevük, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nin başlangıcında bu eseri yalnızca bir okul kitabı olarak yazmadığını fakat öğrencilerin de kendi seviyelerine göre bu kitaptan yararlanabileceklerini söyler (İsmail Habib, 1925, s. 3). Dolayısıyla eser, bir ders kitabı oluşunun üstünde bir vaatte bulunmaktadır, bir mektep kitabı vasfından başka özellikleri de içermektedir. Çünkü Sevük, Türk ulusunun edebiyat tarihini özellikle modernleşmeyle birlikte edebiyatta başlayan süreci ve değişimi yazmayı hedeflemiştir. Nitekim yazar, bir ders kitabının sınırlarını aşan, muhtevası

geniş bir Türk edebiyatı tarihi metni meydana getirmiştir. Fakat mekteplerde okutulan bir kitap olması, bu eserin kaçınılmaz olarak Cumhuriyet devrinin eğitim ve kültür politikalarıyla olan bağlantısına da dikkatleri çeker.

Bu giriş yazısında Sevük, edebiyatın öğretiminde yalnızca akla değil, ruhlara da bir telkinde bulunmaktan; edebiyatın benimsenmesi için onu ezberletmek değil onun havasını teneffüs ettirmek gerektiğini ve *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ni de bu görüşle yazdığını söyler (İsmail Habib, 1925, s. 3). Dolayısıyla burada ansiklopedik bilgi, öğreticilik maksatlarının yanında, edebiyatı aslında edebiyatla, estetikle anlatma fikrinin nüveleri bulunmaktadır.

Devamında Sevük, “enfüsilik” ve “afakilik” kavramlarını da mevzubahis eder. Onun iddiasına göre *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde enfüsilikle afakilik yani sübjektivite ile objektivite bir denge hâlinde bulunmaktadır. Bunu şu sözleriyle açıklar:

Bazı görüşler vardır, gördüğünü anlatayım derken yalnız kendini anlatır, orada yalnız yazılanı değil yazanı okuruz, müellif bu kadar “enfüsi” bir çukura düşmemek için uğraştı.

Bazı vesaik kitapları vardır, vesikalar ve eserler olduğu gibi teşhir edilir, orada yalnız yazılanı görürüz, bu kitabı yazan, yaptığı tahlillerde, bu kadar yabis bir “afaki”lik içinde kalmak istemedi. (İsmail Habib, 1925, s. 3)²³

Yukarıdaki alıntıda Sevük, kendi edebiyat tarihinde çok öznel bir konumda olmamaya çaba gösterdiğini bununla birlikte eserinin katı bir objektivite çehresi de göstermediğini ifade eder. Fakat burada yazarın bakışını, kendi öznelliğini reddetmemesi, bunun altını çizmesi anlamlıdır. Sevük bir edebiyat tarihçisi olarak

² Bu alıntıdan sonra İsmail Habib'in *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nden (1925) yapılacak tüm alıntı ve göndermeler aynı eserden yapılacak olup parantez içerisinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

³ Bu tez çalışmasında *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nden yapılan alıntıların transliterasyonu bana aittir. Eser ve yazar adlarında orijinal hâle bağlı kalınmış, bunun haricinde TDK'nin yazım kuralları esas alınmıştır.

eserinde kendi bakış açısının, fikirlerinin ve beğenilerinin varlığını dile getirmektedir. Bu ifade edebiyat tarihinin yazarından bağımsız değerlendirilemeyeceğini gösterir. Sevük aynı zamanda belgeleri, eserleri yalnızca anlatmakla yetinmediğini, bilgi aktarımının ötesinde bir tahlile yani değerlendirmeye de başvurduğunu söyler. Dolayısıyla edebiyat tarihçisi yazarları ve eserleri bir değerlendirmeye de tabi tutar ve bu değerlendirme onun öznel duruşu ve seçimleriyle de yakından ilişkilidir.

Yazar, kitapta üslup ve edebiyatın da varlığına dikkat çeker. Daha az ilmî ve ciddi görünmek pahasına edebî diyebileceğimiz bir üslup kullanması eserine onun tabiriyle daha “yumuşak” bir görünüm kazandırmıştır (s. 3). Fakat dile getirdiği kanaatini edebiyat tarihinde uygulayamadığını iddia eder. Buna karşın eserinde üsluba ve edebî araçlara başvurduğu yerler mevcuttur.

Sevük, henüz giriş bölümünde edebiyat tarihini nasıl dönemleştirdiğini de gözler önüne serer. Teceddüd Devri ismini verdiği devrin “evvelki gün”, “dün” ve “bugün”den ibaret olduğunu, bu devrelere bağlı olanların eleştirilerine ve öfkelerine hedef olacağını düşünür. Tam bu anda dönemleştirmesini de ortaya koymuştur, “Teceddüt Devri” adını verdiği dönem ve bunun evvelki günü, dünü ve bugünü vardır; bu tarihselleştirmeye “Medhal” kısmında eğilecektir. Yazar, bir anakronizme ve tarafgir bir pozisyona düşmediğini belirtme ihtiyacı duyarak her devrin hakkını vermeye çalıştığını, bugünkü bilincini geçmişe götürdüğünü söyler (s. 4). Lakin bugünkü bilincinin konumu ve tarafının bu devirlere bakışında etkisi oldukça aşikârdır. Bugünkü bilincini geçmişe götürmesinin imaları tam da bir edebiyat tarihçisi olarak onun fikirlerinin, eğilimlerinin, niyetinin eserini şekillendirdiğini gösterir. Çünkü Sevük, ulusal modele uygun bir edebiyat tarihi yazma bilinciyle

geçmişe bakmakta ve bu model doğrultusunda bir edebiyat tarihi anlatısı inşa etmektedir. Perkins (1993) de edebiyat tarihlerinde anlatıların geçmişten alınıp kurgulandığını söyleyerek bu anlatıların seçmeci ve suni olduğuna dolayısıyla edebiyat tarihçisinin geçmişi yansıtmaya niyetiyle yakından ilişkili olduğuna vurgu yapar (s. 35).

Sevük, kendi bakış açısına dair ifadelerin ardından çağdaşı bazı eleştirmenlerden bahseder. Yazar, Fransız sanat münekkitlerinden haberdardır, nitekim eserinde de Fransız edebiyatıyla mukayeseye sıkça başvurur ve çağdaşı üç Fransız eleştirmenden [Ferdinand Brunetière (1849-1906), Jules Lemaitre (1853-1914) ve Émile Faguet (1847-1916)], onların edebiyata bakma biçimlerinden de bahseder. Ona göre Brunetiere edebiyattan kesin, objektif hususlar çıkarırken Lemaitre sanata dair zevklerde değişkenliği ve kararsızlığı savunur, Emile Faguet ise edebiyat ürünlerine toplum bilimci zihniyetiyle bakar. Sevük bu üç yoldan herhangi birini tercih etmediğini ifade eder (s.4). Bu bakış açılarını eserinde birleştirdiği söylenebilir. Ardından kendi bakışına eğilir; “evvelki gün” (Tanzimat) ve “dün” (Servet-i Fünun) dediği maziye ait devrelere dair hükümlerin zaten kati, değişmez, açık olduğunu fakat bugüne dair hükümlerde bir dikkat gösterdiğini belirtir. Geçmişe dair hükümleri veren mercii geçen asırlar olduğunu düşünür, bu noktada kendisine bir faillik ve sorumluluk atfetmez (s.4). Tarihe dair hükümleri veren müverrih değil bizatihi tarihin kendisidir diye düşünür.

Yazar, edebiyat tarihi yazıcılığının yalnızca bir nakilden ibaret olmadığını düşüncesini şu analogiyle ifade eder: “Edebiyat müverrihliğinin ‘yazan’ları ‘okuyan’lara nakilden ibaret bir ‘transiyet memurluğu’ olmadığını zannediyorum. Mademki ‘bu sağlam, bu çürük’ diyoruz, yaptığımız transiyet değil tetkikdir, nakil

değil hükümdür, teşhir değil takdirdir” (s. 4). Yapılan eylemin bir nakil, aktarma, göstermeden ziyade eleştiri, hüküm ve takdir olduğu ifade edilir. Bu noktada edebiyat tarihçisinin ve bizzat bu kitabın yazarı olarak Sevük’ün konumu da önem kazanır. Aslında Sevük bir edebiyat tarihçisi olarak değerlendirme yapmaktadır. René Wellek ve Austin Warren (2013) de edebiyat tarihinin edebiyat eleştirisinden ayrı değerlendirilemeyeceğini söylerler ve edebiyat tarihinde tamamıyla nötr bilgiler bulunmadığını, bizzat malzeme seçiminin dahi değer yargıları taşıdığını ifade ederler (s. 46). Sevük’ün en korktuğu şey ise “tağyir” yani bozmaktır. Gerçekliği değiştirmek, bozmak edebiyat tarihçisinin kaçınması gereken bir hatadır. Edebiyat tarihi yazıcılığının hüküm, takdir, eleştiri gibi eylemlerde bulunması bizi edebiyat tarihçiliğiyle eleştirmenlik pozisyonlarını da bir arada düşünmeye sevk eder. Edebiyat tarihinin yazımında yalnızca tarihsel, kronolojik bilgi aktarımı değil edebiyat eleştirisi de söz konusudur. Edebiyat tarihçisi ile edebiyat eleştirmeni rolleri birbirinin yerini alır. Dolayısıyla farklı türlerin ve pozisyonların bir arada bulunduğu bir alanla karşılaşılır.

Lakin bu edebiyat tarihi eserinde müverrihin “ihtiyari” konumu da kaçınılmazdır. Sevük bazı yazarlara eksik yer ayırdığını ve kimilerinden de hiç bahsetmediğini ifade eder. Sevük bunun gerekçelendirmesini de yapar. Gayreti, “teceddüd” adını verdiği devri bu esere sığdırmaktır. Bu noktada yazarın kendine yönelik eleştirel bir tutuma sahip olduğu söylenebilir; o öznel tercihlerinin ayırdındadır, bunları reddetmez. Fakat Sevük devamında kendi faillliğini reddederek örneğin Abdülhak Hamid Tarhan’a fazla yer ayıranın kendi olmadığını, yazarın bu yeri kendisinin aldığını söyler (s.5). Sevük kendi seçimlerini ve hükümlerini tarihe veya yazarlara yüklemektedir.

Yazar, bu edebiyat tarihi eserinde takip ettiği bir başka yolu da dile getirir. Eksikliklerden, kusurlardan ziyade “kıymet”e odaklandığını, kıymetsiz gördüğü şeyleri yok farz ettiğini söyler (s. 5). Esasen Sevük’ün kıymet sözcüğüyle işaret ettiği kavram estetik değerdir. Lakin değeri belirleyen, kıymet biçen bizatihi edebiyat tarihçisidir. Sevük kıymetli gördüğü şeyleri anlattığını söyleyerek aslında kendi estetik normlarını da ortaya koyar, elbette bu estetik normlar yazarın edebiyat tarihini yazma niyeti ve biçimiyle çok yakından ilişkilidir. Sevük’ün kıymetli görüp anlattığı, üzerinde durduğu yazar ve eserler de dolayısıyla ulusal edebiyat tarihine, onun normlarına uygunluğu ve yakınlığu ölçüsünde değerlidir. Yine bu noktada edebiyat müverrihinin seçimlerinin ve öznel yaklaşımının ne kadar belirleyici olduğu fark edilmektedir. Sevük’ün edebiyat tarihinde özneliğe ve estetik tercihlerine dair ifadeleri hususunda Perkins’e başvurulabilir. Perkins de anlatısal edebiyat tarihlerinde edebiyat tarihçilerinin niyetlerinin, arzularının, eğilimlerinin rolü olduğunu söyler. Böylelikle Perkins edebiyat tarihlerinde yazarların öznel bakış açılarını, bireysel seçimlerini ve tarafgirliğini göz önünde bulundurmak konusunda okuru uyarır.

2.2 Türk Edebiyatına köken arayışı ve kavmî edebiyat

İsmail Habib, edebiyat tarihçiliği ve kendi perspektifi üzerine düşüncelerinin ardından bir Türk edebiyatı tarihi anlatısı inşa etmeye başlar. Yazar, Türk edebiyatının menşei bölümünde Türk edebiyatının kaynaklarını tartışmaya açar, Türk edebiyatının köklerini tayin etmeye çalışır. Ona göre Türk edebiyatının başlangıcı, tarihin çok eski, karanlık, belirsiz zamanlarına dayanmaktadır. Bu başlangıç noktası çok anlamlıdır. Çünkü Sevük, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nin en başından

Perkins'in anlatısal edebiyat tarihi ve Hutcheon'ın edebiyat tarihi yazımında ulusal model kavramsallaştırmalarına uygun bir anlatı oluşturur. Nitekim bu iki kavram birbirlerini tamamlayan ve birbirleriyle uyuşan bir edebiyat tarihi yazımına işaret eder. Perkins (1993), anlatısal edebiyat tarihlerinde geleneksel anlatılardaki gibi belirli başlangıç ve bitiş noktalarının seçilip bunların tutarlı bir olay örgüsü içerisinde kurgulandığı bir anlatı modelinden bahseder (s. 35). Perkins bu kurgunun yapay oluşuna dikkat çeker ve özellikle başlangıçların öneminden bahseder. Buna göre edebiyat tarihinde başlangıçlar da sunidir ve başlangıç noktasının seçimi yazarın geçmişi nasıl temsil ettiğini ele verir. Sevük de anlatısal bir edebiyat tarihi yazımı oluşturarak kendi anlatısına öncelikle bir başlangıç noktası belirler. Türk edebiyatının köklerini çok eski ve belirsiz bir geçmişe dayandırarak ulusun edebiyatına kadim bir başlangıç noktası ve köken tayin eder. Sevük, Türk edebiyatını kaynaklarından itibaren açıkça ve bir bütün hâlinde bilmiyor oluşumuzu iki temel sebebe bağlamaktadır:

Biri Türk milletinin tarihinden daha yaşlı olmasıdır. Bu millet o kadar kadim ki onun menşeyini tarihin maverasında, hurafelerin zulmeti içinde kaybediyoruz. ...

Saniyen Türk milletinin edebiyat tarihini, tarihin malum olduğu devirlerinden itibaren yekpare olarak tetkike de imkân yoktur; çünkü bu milletin hayatı muayyen bir kıtada, muayyen bir tekâmüle tabi olarak, muayyen bir hayat geçirmedir. (s.7)

Bu alıntıda da belirtildiği üzere Sevük, eserinin başından itibaren edebiyat tarihini “millet”le beraber ele almakta, edebiyatın tarihini milletin tarihiyle bir ve eş tutmaktadır. En başından ortak bir Türk geçmişi ve edebiyatını varsaymaktadır. Türk edebiyatının geçmişini, kaynaklarını tam olarak bilememek Türk milletinin geçmişi ve tarihiyle açıklanmaktadır. Aslında Sevük, kendisinden önce inşa edilen belirli bir edebiyat tarihi yazımını, Mehmet Fuat Köprülü'nün paradigmasını devralmaktadır.

Halim Kara'ya göre Köprülü, tüm bir tarih boyunca belirli bir soy ve tarihsel dönüşümler üzerinden ulusun tarihinin tutarlı ve devamlı gelişimini onun başarıları aracılığıyla anlatan bir edebiyat tarihi kavramı geliştirmeyi hedeflemiştir. Köprülü, toplumla onun edebî geçmişi arasında çok sıkı bir ilişkinin var olduğunu vurgulamış ve dünyada Türklerin tüm kültürel ve edebî ürünlerini ulusun edebiyat tarihine dahil ederek Osmanlı edebiyatının kapsamını genişletmeyi arzulamıştır. Sevük de Köprülü'nün zihniyetini ve metodolojisini miras edinerek Türk edebiyatı tarihini Türk toplumu ve onun tarihsel dönüşümüyle beraber düşünmeye ve bunu özellikle ulusun belli başarıları üzerinden takip etmeye yönelmiştir. Sevük, ilk maddede Türk milletinin tarihinin oldukça “kadim” olmasına vurgu yapar. Fransız ve İngiliz gibi Batı milletlerinin teşekkülü belirli bir tarihe sahipken Türk milleti için durum böyle değildir. Sevük, Türk milletinin tarihten de “eski” olduğunu söyleyerek bu belirsizliği onun kadim ve neredeyse “ezeli” oluşuyla açıklar. Dolayısıyla Türk edebiyatının da başlangıcı oldukça eski ve belirsizdir. Bu yargıya göre Türk edebiyatı, başlangıcı bilinemeyecek kadar ezeldir, kadimdir. Hutcheon da edebiyat tarihi yazımındaki ulusal modelde köken arayışına dikkat çeker. 19. yüzyıldan itibaren ulus kimliğinin yükselişiyle beraber edebiyat tarihleri ulus inşasına hizmet etmişler ve milliyetçi idealleri yansıtmışlardır. Bu doğrultuda edebiyat tarihlerinde de ulusa ve ulusun edebiyatına yönelik bir köken arayışı ve köken inşası söz konusu olmuştur. Hutcheon (2002) ulusal edebiyat tarihlerinde kökenlerin de bir telos doğrultusunda bulunduğunu ileri sürer (s. 5). Sevük de Türk ulusunun edebiyat tarihini yazmak üzere bir köken arayışına başvurur, Türk ulusunun ve bununla paralel olarak Türk edebiyatının köklerini çok eski ve belirsiz bir geçmişe dayandırarak onun kadimliğine vurgu yapar. Ulusal edebiyatı bir telos addeden

yazar, bu gayesi doğrultusunda köken ve kaynak arayışına başvurur. Sevük'ün, Türk edebiyatının kaynaklarından itibaren açıkça bilinmemesine dair ileri sürdüğü ikinci sebep ise tarihi tespit edilemeyecek denli kadim Türk milletinin yeryüzünde çok geniş ve farklı mekânlarda Sevük'ün tabiriyle “temerküz”ler yani toplanmalar, topluluklar oluşturmasıdır (s. 8). Bu nedenle Türk milletinin çok çeşitli edebiyatları münferit olarak incelenip “yekpâre bir kül” hâline getirilmelidir (s. 8). Millet in edebiyatını bir kül, bir bütün hâlinde ele alma ve bir araya getirme fikrine onun edebiyat tarihçiliğinde sık rastlanır. Edebiyat tarihi yazımının henüz başlangıç aşamasında ve kaynak arayışı noktasında Sevük'ün edebiyatı toplu, tarihle, milletle beraber düşünmesi anlamlıdır. Çünkü Sevük, ulusal modele uygun bir edebiyat tarihi yazımı inşa etmektedir. Hutcheon (2002), ulusal modele uygun olarak yazılan edebiyat tarihlerinde etnik, dilsel bir tekilik ve saflık iddiasının bulunduğunu ileri sürer (s. 3-4). Bu doğrultuda geçmişle bugün arasında çizgisel bir devamlılık inşa edilir. Ulusal modelin amacı da ulusla onun edebiyatının gelişimindeki paralelliği göstermek ve inşa etmektir. Sevük de edebiyat tarihi yazımındaki bu ulusal modeli devralarak tekil, homojen bir Türk milleti varsayıp köklerinden başlayarak Türk ulusuyla onun edebiyatının gelişimini beraber okur.

Sevük'e göre birbirinden ayrı Türk edebiyatları içinde en önemli ve en olgunlaşmış olanıysa “Garp Türkleri”nin edebiyatıdır. Sevük, Garp Türklerinin edebiyatını üç ayrı devreye ayırır, bunlar: kavmî Türk edebiyatı, Türk ve İslam edebiyatı ve üçüncü olarak da Türk asrî edebiyatıdır. Türk milletinin geçirdiği tarihi evrelere göre Türk edebiyatı tarihinin yazımı inşa edilmektedir (s.8). Sevük'ün bu bölümlendirmesi, ulusun edebiyat tarihinin inşası açısından oldukça işlevseldir. Çünkü bu yolla milletin edebiyatının kökleri bulunacak ve inşa edilecektir. Bu

köklerden başlayıp çizgisel bir edebiyat tarihi anlatısı kurularak bugünün edebiyatına yani millî cereyan edebiyatına ulaşılabacaktır.

Bu devrelerin ilki İslamiyet'ten önceki edebiyat, yani kavmî Türk edebiyatıdır. Sevük, bu devrenin Türklerin kendilerine ait karakterini, duygularını içeren bir edebiyat olduğunu söyler. Sevük kavmî edebiyatın özelliklerini de sıralar. Ona göre kavmî edebiyat saftır, katışıksızdır, milletin bulunduğu bir edebiyattır, din ve ayin önemli unsurlarıdır. Bu edebiyat kahramansı, hamasi, destanidir. Bir başka vasfı da bu edebiyatın müzikle olan ilişkisidir, şiirlerin müzikle çalınmaya uygun olmasıdır. Şahsi ve yazılı olmaması da diğer özellikleridir. Sevük kavmî edebiyatın karakteristiklerini saymaya devam eder: “Yani bir kere o edebiyat muayyen fertlerin değil bütün milletindi, sonra o edebiyat satırlarda ve kitaplarda değil hafızalarda yaşardı. Milletlerin böyle gayrişahsi olarak yarattıkları yüksek eserler ‘maşerî deha’nın mahsulleridir” (s. 9). Bu ifadelerde kavmî edebiyatın bireye değil, millete ait bir edebiyat oluşu vurgulanır. Sevük’ün “maşerî deha” kavramı dikkat çekicidir, yani ferdi olmayan topluluğa, millete ait olan dehanın altını çizer. Bu edebiyatın önemli eserleri milletin dehasını temsil eder ve aksettirirler (s. 9). Dolayısıyla edebiyat bireyi değil saf, katışıksız bir topluluğu yani milleti anlatır. Ferdîyet karşısında millîlik yüceltilir. Aslında kökende yer alan tüm bu özellikler hem birer meziyet hem de birer hedeftir ve edebiyatın nasıl olması gerektiğine işaret ederler. İlerleyen bölümlerde ve nihayet bugün’e, millî edebiyata gelindiğinde kavmî edebiyatın nitelikleriyle nasıl bir tarihsel devamlılık inşa edildiği görülür. Zira ulus devletlerin edebiyat tarihlerinde teleolojik bir anlatı mevcuttur, edebiyat tarihinin gelişiminde doğal bir süreç kasten ima edilir ve edebiyat özel, nihai bir amaca bağlanır (Hutcheon, 2002, s. 5). Sevük’ün ulusal modele uygun inşa ettiği edebiyat

tarihi yazımında da kavmî edebiyattan millî edebiyata doğru doğal, kesintisiz, çizgisel olarak ilerleyen bir süreç söz konusudur; edebiyatın nihai amacı da ulusal edebiyata varmaktır.

2.3 Ümmet edebiyatı: iki edebiyatın tefriki, külliyet, tekâmül ve devamlılık fikri Türk edebiyatının kökenleri ve kavmî edebiyattan sonra sıra ümmet edebiyatına gelir. Sevük, Türklerin İslamiyet’i kabul ettikten sonra Şark ve Garp Türkçesi yani Hakan Türkçesi ve Oğuz lehçesi olmak üzere iki Türkçe görüldüğünü söyler. Hakaniye lehçesinin en mühim siması olarak Ahmet Yesevi öne çıkarılır. Oğuz lehçesi ise Orhun Abideleri ve Kaşgarlı Mahmut’un lisanı olan yazılı bir lisan ve edebiyat lisanıdır. Fakat Oğuz Türkçesi Anadolu’ya gelince bir konuşma diline dönüşür (s.10).

Sevük’ün eserinin ilerleyen sayfalarında da karşılaşılan “hars” vurgusu ilk burada karşımıza çıkar. Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçuklu hükümdarları Türklüklerini kaybederek “Acem harsı”nı devralmışlardır. İran kültürü ile lisanı yönetime sirayet etmiştir. Arap ve Acem etkisindeki Anadolu Selçuklunun idaresindeki halk ise Türkçe konuşmakta ve bir Türk gibi yaşamaktadırlar (s. 12).

Yazar bunu şu sözlerle açıklar:

Bu hükümet idare ettiği, istinat eylediği, kendisinden kuvvet aldığı asıl halk ise -ki ekseriyet-i azimesi Türk’tü- yüksek tabakanın bu Acem ve Arapçılığından bihaber, o, kendi öz lisanı olan Türkçeyi konuşuyor, türkülerini Türkçe terennüm ediyor, o Türk ananeleriyle, Türk hissiyatıyla, kendi Türklüğü içinde yaşıyordu. (s. 12)

Sevük, neredeyse homojen denebilecek bir halk varsaymaktadır. Çünkü ulusu tahayyül etmenin ve inşa etmenin araçlarından biri olan ulusal edebiyat tarihleri de tekil, saf bir etnik ve dilsel kimliği kabul edip buna uygun bir anlatı oluşturmaktadır.

Sevük'e göre iktidarla halkın zıtlığı Türklüğe, Türkçeye yakınlıklarında kendini göstermektedir. Yazar, tarihî bir olaya da vurgu yapar. Bu olay Karaman Bey'in Türkçenin resmî dil ve yazı dili olmasını emretmesidir. Fakat Türkçe uzun süre konuşma dili olarak kalmıştır; Türkçe, Arapça ve Acemceden oluşan Osmanlı Türkçesi meydana gelmiştir.

Sevük, "İki Edebiyat" alt başlığında ümmet edebiyatını oluşturan halk edebiyatıyla divan edebiyatının ayrımını yapar. Selçuk devrinden itibaren iki ayrı edebiyat husule gelir: lisanı Farsça olan yüksek tabaka edebiyatı ve lisanı Türkçe olan halk tabakasının edebiyatı. Sevük, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde belirli simaları, şahsiyetleri öne çıkarır. Bu iki farklı tabakanın da temsilcileri, dehaları vardır. Türkçe yazan, hece vezni kullanan Yunus Emre halk tabakasının timsaliyken Acemce yazıp aruz veznini kullanan Mevlana Celalettin Rumi yüksek tabakanın temsilcisidir. Selçuklulardan sonra Osmanlı'da da halk tabakası ve yüksek tabaka ayrımı devam edecektir. Bu ayrım önemlidir çünkü yazarın stratejisi ulusal edebiyata ulaşma yolunda yüksek tabaka edebiyatı diye nitelendirdiği klasik edebiyatı tasfiye etmektir. Buna karşılık millî dil olan Türkçeyi ve millî vezin olan hece ölçüsünü kullanan halk tabakasıyla onun dehaları ve başyapıtları öne çıkarılır. Nitekim *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin varacağı nihai hedef olan millî bir edebiyatın başlıca normları da millî dil ve millî ölçü olacaktır. Sevük, bu iki tabaka ve temsilci ayrımından sonra Sultan Veled'ten bahseder. Çünkü Sultan Veled Mevlana'nın düşünce sistemini Türkçeye tercüme ederek iki tabaka arasında Sevük'ün tabiriyle "hatt-ı vasl" yani birleşme hattı oluşturmuştur (s. 13). Sevük böylece iki tabaka arasında bir tefrike giderken aynı zamanda bağlantı noktalarına da dikkat çeker.

Osmanlı zamanına gelindiğinde de iki tabakanın varlığı söz konusudur ve Sevük bu iki tabakanın iki edebiyat husule getirdiğini söyler. Edebiyat tarihinde inşa edilen bu ikili ayrımı tekrarlar: yüksek tabakaya ait edebiyat divan edebiyatı ve onun kaynağı olan şahıs Sultan Veled iken halk tabakasının edebiyatı halk edebiyatı ve kaynağı da Yunus Emre'dir (s.15). İsmail Habib Sevük'ün stratejisi önce iki edebiyatı birbirinden ayırmak daha sonra da bunların kökünde bir olduğunu sonra ayrıldığını iddia edip bir devamlılık ve bütünlük inşa etmektir. Sevük, iki edebiyatın farklarını dile getirdiği kısımda bu iki edebiyat arasında bir değer farkı da inşa eder. Doğru, olumlu nitelikleri haiz olan halk edebiyatıyken bunun zıddında divan edebiyatı yer alır. Sevük daha sonra tam tersi bir stratejiye başvurarak divan edebiyatının meziyetlerini bahis mevzusu yapar. Fakat ele aldığı örnekler de elbette seçici ve işlevseldir. Buradaki amacı Türk edebiyatında bir devamlılık iddia ve inşa etmek, çizgisel bir anlatı kurgulamak ve tekâmül nazariyesini ortaya koymaktır.

Sevük'ün yüksek tabaka edebiyatına (diğer adlarıyla divan edebiyatı, Enderun edebiyatı ya da edebiyat-ı kadime) atfettiği genel vasıflar şunlardır: Yüksek tabaka edebiyatında lisan halktan uzak, anlaşılmaz, terkipli, Arapça ve Farsça lügatle dolu, yine onlara ait vezin ve nazım şekillerinden mürekkeptir; din etkisinde, hayattan uzak, dili de taklidî ve yapaydır. Bunun tam karşısında yer alan halk tabakasına ait halk edebiyatı ise millî ve dolayısıyla olumlu özellikleri içerir. Halk edebiyatının lisanı sade ve Türkçe, nazım şekilleri Türk'e ait, vezin de yine halka ait ve millî hece veznidir; halk edebiyatı halkı ve onun yaşayışını konu edinen, kavmin ve ırkın etkisinde, samimi ve "biz"e ait bir edebiyat diye nitelendirilir (s. 15- 16). Sonuç olarak Türk'e ait, ona uygun ve Türkçe olan, millî ve halka ait olan halk edebiyatıdır. Edebiyat-ı kadime, divan edebiyatı gibi sıfatlarla nitelenen yüksek tabaka edebiyatı

ise gayr-i millîdir, halka ait değildir. Bu iki ayrı tabaka edebiyatının gelişimi

hakkında şu düşünceler yer alır:

Fakat yüksek tabaka edebiyatı lisan, şekil, ahenk, nazım, sanat itibarıyla tekâmül ettikçe daha çok taklidî, daha çok suni, daha çok bizden uzak oluyordu. Halk edebiyatı ise vâkıâ öteki edebiyat gibi tekâmüle mazhar olamamıştı. Lakin daha samimi, daha canlı, ve daha bizden bir edebiyattı. (s. 16)

Dolayısıyla “bizim” olan, bize ait olan halk edebiyatıyken divan edebiyatı “biz”den uzak ve bize yabancıdır. Bu iki tabaka ayrımının önemli imaları vardır. Sevük ulusal edebiyat tarihi modelini tam da Osmanlı sarayıyla özdeşleştirdiği klasik edebiyatı dışlama üzerine kurar. Divan edebiyatının gelişimi onu daha millî olmayan, yapay, taklitçi bir niteliğe büründürmüşken halk edebiyatı bir gelişme göstermese de gerçek, millî, canlı tabiatını korumuştur. Kavmî edebiyata yakın olan, onun özelliklerini paylaşan ve devralan halk edebiyatıdır. Bu zincirleme anlatı oldukça işlevseldir. Ulusal edebiyat tarihi yazımı bu şekilde bir devamlılık ilişkisi içerisinde kurgulanır. Nitekim ulusal edebiyat tarihi modelinin fonksiyonlarından biri de devamlılık inşa etmektir. Sevük’ün edebiyat tarihi yazımında da geçmişle bugün arasında çizgisel olarak ilerleyen bir devamlılık iddia edilir. Kavmî edebiyattan halk edebiyatına ve oradan millî edebiyata doğru ilerleyen çizgisel bir olay örgüsü oluşturulur. Bu zincirin doruk noktasını millî cereyan edebiyatı oluşturacaktır.

Sevük, edebiyat tarihi yazımının ilk örnekleri diyebileceğimiz tezkireleri de eleştirir. Bu tezkireler ümmet edebiyatının yalnızca divan edebiyatına mensup şairlerini konu edinirken halk edebiyatı şairleri bu yazımın dışında bırakılmışlardır. Bu eleştiriyle önceki edebiyat tarihi yazımına bir meydan okumayla beraber halk edebiyatının keşfi ve yüceltilmesi de görülür (s. 16-17). Dolayısıyla edebiyat-ı kadime geleneğiyle beraber onun müverrihliğini yapan tezkirecilerin geleneğine de

bir karşı çıkış bulunmaktadır. Sevük böylece Osmanlı edebiyat tarihi yazımına da meydan okur, bu edebiyat tarihi geleneğinin görmezden geldiklerini, dışarıda bıraktıklarını öne çıkarır. Çünkü *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin bağlamı da düşünülürse Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan iki yıl sonra, 1925'te, yazılan ilk edebiyat tarihi olması Sevük'ün amaçlarını da aşikâr eder. Yeni kurulan ulus devletin edebiyat tarihini yazma fikriyle tüm bir geçmiş yeni bir anlatı etrafında düzenlenecektir. Yazar bu ulusal model doğrultusunda hem Osmanlı edebiyat tarihlerine eleştiri getirir hem de Osmanlı sarayıyla özdeşleştirdiği divan edebiyatını dışlar. Bunun karşısında millî edebiyatın hem köklerinin hem de ideallerinin yer aldığı fakat şüara tezkireciliği tarafından göz ardı edilmiş olan halk edebiyatını öne çıkarır ve yüceltir.

Sevük bir ırmak benzetmesi yaparak iki edebiyatın kaynağının başlangıçta bir olduğunu ifade eder. Sevük'ün daha önce ifade ettiği üzere halk edebiyatının membaı Yunus Emre'ydi, yüksek tabaka edebiyatının kaynağı ise Sultan Veled'ti. Bunların başlangıçta aynı kaynağa sahip iki ırmak olduğunu, Osmanlı'nın ilk devirlerindeki yüksek tabaka edebiyatının da halka hitap ettiğini söyleyerek *Rubabname*, *Garipname*, *İskendername* gibi eserleri örneklendirir ve bunların halkın diline uzak olmadığını bilakis halka hitap etmek için yazıldıklarını aktarır (s. 30-31). İki edebiyat arasındaki ayrımın gittikçe derinleşmesi, birbirinden tamamen farklılaşmasının sebebini ise hayatla edebiyat arasındaki mütakabiliyete bağlamaktadır. Bu noktada Max Nordau (1849-1923) isimli yazara başvuru yapar: “‘Maks Nordau'n dediği gibi, hayattaki tebeddülât en evvela kendini edebiyatlarda gösterir. O zaman ‘halk’ hayatta bir ‘varlık’tı. Edebiyat da bu varlığa hürmet etti, onun için, o anlasın diye, ona kitaplar yazdı” (s. 31). Sevük'e göre hayattaki değişimle edebiyattaki değişim

birbirine paraleldir. Hayattaki değişimler kendisini edebiyatta gösterir. Sevük, Sultan unvanını alan Yıldırım'dan itibaren hükümdarın halktan uzaklaştığını, bir saray hayatı kurulduğunu söyler:

Saray hayatı demek yalnız mermer sütunlu kâşaneler, altınlı debdebeler, hadem ve haşmetli tantanalar demek değildir, bunlar saray hayatının neticeleridir, asıl saray hayatının ruhu, bütün kuvvetin bir şahısta temerküzüdür. ... Mademki hayat bütün kuvveti sarayda toplamıştı, mademki “avam”ın “hevam”dan bir farkı yoktu, edebiyat da artık halka hitaben, halk anlasın, halk tenevvür etsin diye eser yazmaktan vazgeçecekti, bunun için derhal “saray”ın etrafında, padişahlara, onların vezirlerine, methiyeler terennüm eden bir “kasideler” edebiyatı başladı. Bu suretle ibtidada ikisi de müşterek olan “iki edebiyat” gittikçe yekdiğerinden ayrıldı, hayattaki “ikilik” inkişaf ettikçe, iki edebiyattaki ayrılık da arttı. (s. 31-32)

Sevük, hükümdar odağındaki saray hayatının oluşmasının edebiyatın da saraya yönelmesi ve halktan uzaklaşması neticesini doğurduğunu söyler. Kuvvet sarayda toplanınca edebiyat da saray etrafında şekillenmiştir ve bu merkezde bir “kasideler edebiyatı” başlamıştır. Sevük hayattaki bu ikiliğin edebiyatta da ikilik doğurduğunu düşünür ve Batı tesirindeki Teceddüd Devri'nin amacının edebiyattaki ikiliği bir yapmak olduğunu aktarır (s.32).

Sevük, iki edebiyatı birbirinden ayırıp olumsuz nitelikleri eski edebiyata atfetse dahi edebiyatta bir devamlılık inşa etmek amacıyla oldukça seçmeci, ayıklayıcı bir yaklaşımla edebiyat-ı kadimenin mezziyetlerini sıralar. Edebiyat-ı kadimenin halk edebiyatına, idealindeki makbul edebiyata uyan niteliklerini ayıklayıp öne çıkararak iki edebiyat arasında bir bağ kuracak, edebiyat tarihinin halkalarını birbirine bağlayacaktır.

Sevük, Fuzuli'den, Baki'den örneklemeyle başlayarak onlar gibi edebiyat-ı kadimenin belli başlı şairlerinin Türkçeye yabancı olan Acem lisanını işleyerek özgün bir eda oluşturduklarını ileri sürer:

Daha o devirde bu lisan, mahalli şivesini buldu, edebiyat-ı kadimeyi yalnız Acem ahengini taklit etti, yalnız Acem şivesini örnek yaptı zannetmek hatadır. Bundan üç dört yüz sene evvel, şiirimiz, aruzun, yabancı klişesi içinde, Türk lisanının billur ahengini, hususi savtiyatını kuvvetle yaşatabiliyordu. (s. 34-35)

Sevük'ün seçmeci tavrı bu ifadelerde kendini gösterir. Daha öncesinde edebiyat-ı kadimeyi lafızcı, terkipçi diyerek eleştiren, halk edebiyatından aşağı bir konuma yerleştiren Sevük, burada edebiyat-ı kadimenin yerel bir şive bulduğunu, Türkçeye mahsus ahengi yaşattığını söyleyerek ondaki “yerli” diyebileceğimiz özellikleri bulup vurgular. Nitekim bu paragrafın ardından Baki'den seçtiği beyitler dil açısından sanatlı, anlaşılmaz denilmeyecek niteliktedir. Baki'den sonra Nedim'den örnek vererek onun aruz içerisinde Türkçe kelimelere bir ritim verdiğini ifade eder, bu şekilde de klasik edebiyat içinde “biz” mefhumuna, Türk diline uygun olan niteliği bulup bunun altını çizer. İsmail Habib Sevük, dildeki “devamlılık” kavramını şu sözlerle temellendirir:

Bazı ediplerimiz “Diyorlar ki...”de edebiyat-ı kadimeye hiçbir şey medyun olmadıklarını söylediler. Bu yalnız nankörlük değil, hem de gayrimuhikdir: mademki pek beğendikleri bugünkü lisanı, hiç beğenmedikleri edebiyat-ı kadimenin lisanına medyundurlar!

Bugünün lisanı, Hamid'den Şeyh Galip'e, Galip'ten Âşık Paşa'ya kadar halka halka müselsel bir zincirdir, zincir koparılıp yeni bir lisan kurulmadı. (s. 35-36)

Lisan ve dolayısıyla da edebiyat Sevük'e göre silsile şeklinde, çizgisel olarak ilerleyen bir zincirdir. Bugünün dili ve edebiyatı, bugünkü hâlini geçmiş ve kaçınılmaz olarak da klasik edebiyatın lisanına borçludur. Sevük, Perkins'in üzerinde durduğu 19. yüzyılda yazılan edebiyat tarihlerinin doğasına uygun bir anlatı oluşturur. Teleolojik olarak kurgulanan bu anlatsal edebiyat tarihlerinde olaylar neden sonuç ilişkisi içinde, tutarlı, açıklayıcı bir şekilde örülür. Fakat bu olaylar zinciri sonuçla bağlantılı olarak kurgulanır; tüm bir anlamı belirleyen o sonuçtur,

hedeftir. Sevük de Hutcheon'ın ulusal model kavramına denk düşen, teleolojik ve anlatsal bir edebiyat tarihi inşa eder. Sevük'ün edebiyat tarihinin gayesi ve onun anlamını belirleyen ideal ise ulusal edebiyattır. Bu “telos”a doğru tüm bir dil ve edebiyat çizgisel olarak gelişip ilerlemektedir. Dolayısıyla Sevük divan edebiyatını ve onun dilini tasfiye ederken aynı zamanda anlatısında oluşan kopuklukları da giderme çabasıdadır. Bu yüzden yazarın bugünün edebiyatı dediği millî edebiyata ve onun diline ulaşma yolunda klasik edebiyat da bu ilerleyen, gelişen zincirin bir parçası kılınır. Fakat Sevük her ne kadar Türk edebiyatının gelişim serüveninde divan edebiyatına borçlu olduğunu iddia edip tekil yazar, eser örnekleri verse de 600 yıllık bir Osmanlı edebiyatının ulusal edebiyat tarihi anlatısından koparılmasının oluşturduğu büyük gediği onaramaz. Bu durum Sevük'ün anlatısında yer alan kopuvsuz, eksiksiz bir devamlılık fikrinin, iddiasının da bizzat altını oyar.

2.4 Millî ruhun aynası: halk edebiyatının değeri

Sevük, tezkire geleneğinde halk edebiyatının hiçe sayılmasına karşı çıkar, yüksek tabaka edebiyatından da eski olan ve onunla paralel yaşayan halk edebiyatını görmezden gelmek hatadır. Bu kıyaslamadan sonra halk edebiyatının kıymeti ve dehaları gün yüzüne çıkarılır, bunların ilki de Yunus Emre'dir:

Halk edebiyatı ve vâkıâ sadeydi, fakat tabiiydi; vâkıâ bu yüksek tabaka edebiyatının altında yedi asır mütevazi kendini göstermekten sıkılğan yaşadı, fakat deruniydi, duygulu ve özlüydü, canlı ve köklüydü. Çünkü bu edebiyat hayatın edebiyatıydı, çünkü bu edebiyatın membaı çok kuvvetliydi, çünkü bu edebiyatın başında “Yunus Emre” gibi çok feyyaz, çok berrak, esrarlı ve ilahi bir kaynak vardı. (s. 17)

Halk edebiyatı sade, doğal, kalbî, duygulu, özlü, canlı ve köklü oluşuyla yüceltilir. Halk edebiyatı “hayat”la eş tutulur, onun güçlü kaynakları, dehaları bulunur. Yunus Emre de bu edebiyatının kaynağıdır, başlıca dehasıdır.

Sevük, halk edebiyatlarından ilk olarak “mahalli edebiyatlar”a değinir.

Mahalli edebiyatlar, halkın kolektif ürettiği anonim eserleri içeren edebiyattır: “Bu nev edebi eserler, muayyen şahıslara değil halkın kendisine aittir, sırf ‘millî deha’nın mahsulü olan bu eserlere ‘ferdî deha’lar karışmadığı için, onlarda halkın ruhu daha saf bir inikâs hâlinde tecelli etmektedir” (s. 20). Sevük’e göre mahalli edebiyatın eserleri ferdi değil, millîdir; halkın dehası ve ruhu bu eserlerde yansımaları bulur. Halkın tüm düşünüş, duyuş ve yaşamı onun türkülerinde, manilerinde, destanlarında kendini gösterir. Yalnızca aşk, ayrılık gibi vakalar değil salgın, savaş ve meşhur kimseler de mahalli edebi eserlerin mevzusu olmaktadır. Sevük, tüm bu mahalli edebiyat ürünleri hakkında “bize halkın ne engin ve ne zengin bir ruhu olduğunu göstermeye kâfidir” (s. 22) diye düşünür. Mahalli halk edebiyatında da vurgulanan nokta yine gerçekliğin, halkın, hayatın aksini edebiyatta görmektir çünkü yazarın edebiyata bakışı ve edebiyatta işaret ettiği yön budur.

Halk edebiyatının ele alınan ikinci bölümü “Tekke edebiyatı”dır. Sevük’ün bu kısımda da seçip öne çıkardığı hususlar ulusal bir edebiyata uygun olan özelliklerdir. Yazar, birçok tekke şeyhi hakkında “... epeyce tahsil görmüş, yüksek tabakaya çıkmış, divan edebiyatının aruzunu, lisanını, tarzını hazmetmiş olmakla beraber, yine “ilahi” “nefes” gibi şiirlerini halk vezniyle, halk lisanıyla yazarlardı, çünkü ancak bu suretle şiirlerinin anlaşılmasını temin ediyorlardı” (s. 22) diyerek halk edebiyatının tekke şubasının bu şekilde ayrı bir varlık olarak ortaya çıktığını ifade eder. Tarikat esaslarını halka öğreten tekke şeyhlerinin yazdıkları şiirlerde

halka yönelik bir gaye vardır dolayısıyla onların anlaşılır bir dille, halk lisanıyla yazmaları yazarın öne çıkardığı bir meziyettir. Sevük, Bektaşî şiirine ayrı bir başlık ayırır; Bektaşî şiirini Yunus Emre ve Kaygusuz Abdal'dan daha serbest, yüksek ve içneli bulur, buna karşın Bektaşî şiirinde Yunus Emre ve Kaygusuz'daki saflık, samimiyet, inandırıcılık eksiktir (s. 24).

Halk edebiyatının üçüncü safhası ise âşık edebiyatıdır. Sevük, edebiyat tarihi anlatısının halkalarını birbirine bağlama gayreti içindedir. Bu amaçla kavmî edebiyatla âşık edebiyatını birbiriyle ilişkilendirir. Kavmî edebiyat ortadan kalkmamış, ondan kopuş yaşanmamıştır: “İslamiyet'ten sonra ne ‘ozan’, ne ‘kopuz’ ortadan kalkmadı. Yalnız ‘ozan’ın ismi ‘âşık’a kopuzun namı ‘ saz’a tebeddül etti” (s. 25). Sevük “müsel” bir yapı kurma gayretindedir. Türk edebiyatının safhalarını çizgisel ve ilerlemeci bir anlatı şeklinde birbirine bağlar. Kavmî edebiyatın unsurları, nüveleri yalnızca başka bir şekle girmiştir, tasavvufi bir kılığa bürünmüştür fakat “öz” aynen durmaktadır. Yazar, âşık edebiyatının millî ruhuna dair özelliklerini sıralar:

Zamanımızda artık görünmez olan âşıklar, asırlarca bu millette halk kitlesinde şiir ve musiki zevkini tatmin ve tenmiye ettiler. ... Yüksek tabaka edebiyatının aruzunu, terkiplerini terennüm eden saz şairleri vardı, bununla beraber yüksek tabakadan gelen bu Acem tesirâtı âşık tarzında millî ruhu unutturmadı, halk vezni, halk lisanı, halk duygusu her an ve her mekânda yine ‘hâkim unsur’ kaldı (s. 26).

Âşık edebiyatı halka musiki zevkini vermesiyle, halkın zevkini, dilini, duygusunu temel almasıyla, İran etkisine rağmen yerli kalabilmesiyle millî ruhu yansıtır ve destekler.

Halk edebiyatı bahsiyle yazar, ümmet edebiyatı diye adlandırılan ve genel olarak divan edebiyatıyla özdeşleştirilmiş bu devrede halk edebiyatının varlığının ve

değerinin altını çizer. İki zıt tabaka, iki ayrı zevk, zihniyet vardır: “Binaenaleyh ‘edebiyat tarihimiz’ dediğimiz zaman anlayacağımız şey bu iki edebiyattan mürekkep bir ‘kül’dür” (s. 27). Sevük yine edebiyat tarihi yazımında yekparelik, bütünlük fikrini vurgulayarak halk edebiyatı bölümünü neticelendirir. Sevük Türk edebiyatının köklerinden başlayarak kavmî edebiyattan halk edebiyatına uzanan oradan da Teceddüt Devri’yle millî cereyan edebiyatına ulaşan bir ulusal edebiyat tarihi anlatısı oluşturur. Bu anlatıda Türk edebiyatının dönemleri boyunca varlığı iddia edilen, izi sürülen millî bir tekil fikri hakimdir. Nitekim bu durum Sevük’ün eserini on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan ulusal edebiyat tarihlerinin misyonuyla birleştirir: “kendini bulma yolunda ilerleyen bir milli tekil fikrini edebiyat yapıtlarının tarihi içinde temsil etmek” (Jauss, 1982, s. 3’ten aktaran Jusdanis, 2018, s. 198). Sevük de edebiyat tarihi anlatısının başından itibaren bu misyonu paylaşır, millî kimliği oluşturmak, ulus devlete varmak yolunda bu millî tekilliğin izini sürer.

2.5 Önce ithal sonra ihraç: eski edebiyatın tasfiyesi

Sevük, edebiyat-ı kadimeyi tasfiye etmeden evvel seçmeci bir bakışla onun meziyetlerini ve hizmetlerini sıralar. Bu tavrında hem edebiyat-ı kadimenin hakkını teslim etme çabasının hem edebiyat ile hayatın mütakabiliyeti fikrinin hem de Türk edebiyatını bir bütün olarak ele alma fikrinin yansımaları görülür. Yazar, edebiyat-ı kadimenin taklitçi oluşunun, millî olmayışının gerekçelendirilmesini yapar; aslında bu aynı zamanda tasfiye eylemini gerekçelendirme çabasıdır:

“Edebiyat-ı kadimemiz” suniydi, mukallitti, millî değildi, lafızcıydı, şöyleydi, böyleydi diye bu edebiyatı mühimsememek doğru değildir. Altı yedi asır yaşayan bir edebiyat layemut bir varlıktır. Bu edebiyatı suniydi mukallitti diye hiçe indiremeyiz. Edebiyatlar ki hayatın inikasıdır, bizim edebiyat-ı kadimemiz ki altı yedi asır bir hayatı ifade etti, edebiyatımız suni ise o hayat da sunidir, halbuki yaşayan hayat suni olamaz! (s. 33)

Yazar bu sözlerinde edebiyat-ı kadimenin ölümsüz bir varlığı olduğunu ve onu önemsemek gerektiğini ileri sürer. Edebiyat-ı kadimenin taklitçi olmasının, millî bir edebiyata uygun olmamasının sebebi, onun yansıttığı hayatta aranmalıdır. Fakat Sevük'ün kendi düşünceleri de çelişkiler barındırır: “Edebiyat-ı kadimemiz yalnız muayyen bir tabakanın değil, muayyen bir hayatın edebiyatı olduğu içindir ki hayatiyet sahibi oldu, ve bu hayatiyet kudretiyle altı yedi asır, yaşattığı o hayatın yaşadığı müddetçe devam etti, binaenaleyh edebiyat-ı kadimemiz en tabii bir edebiyattır!” (s. 33). Daha önce taklitçi ve suni dediği edebiyat-ı kadime şimdi en doğal edebiyat oluverir. Edebiyat-ı kadime belirli bir hayatın edebiyatı olduğu için, o hayatla asırlardır yaşadığı için doğaldır diyerek bir gerekçelendirme yapar. Dolayısıyla suç edebiyatta değil bizzat onun temsil ettiği yaşamdadır: “O edebiyat şekilci olmuşsa, o edebiyat dini ve tasavvufu kendine mihver yapmışsa, o edebiyat ‘tabiat’ ve ‘hayat’tan uzak kalmışsa, kabahati edebiyatta değil hayatta aramalıdır, hayat öyle icap ediyormuş ki edebiyat öyle olmuş” (s. 33). Sevük bu ifadeleriyle bizatihi asırlarca süren yaşam biçimini, zihniyeti hedef alır. Edebiyat da bu denklemde o hayatın projeksiyonu hükmündedir. Yazar, edebiyat-ı kadimeye o devrin perspektifinden bakmayı salık verir, edebiyat-ı kadime o hayatı yaşattığı için başarılıdır: “Muhakemeyi bu noktadan yürütmeliyiz; ve böyle muhakeme edince derhal anlarız ki o edebiyat bu milletin en büyük şereflerinden biridir!” (s. 33). Divan edebiyatı taklitçi, gayrı millî, yapayken birdenbire millet için övünç ve şeref kaynaklarından biri oluverir. Edebiyat tarihçisi olarak Sevük'ün bakışı ve seçimleri bu anlatıda belirleyicidir. Yazar metnin devamında seçmeci, ayıklayıcı bir yaklaşımla edebiyat-ı kadimenin millete, millî ruha uygun taraflarını gösterir. Bu yolla edebiyat-

1 kadimenin meziyetleri ispat edilir ve onun nasıl milletin en büyük şereflerinden biri olduğu gösterilir. ⁴

Sevük, Osmanlı'daki yenileşme hareketlerine dair uzun bir tarihsel anlatı nakleder. Bunun hemen ardından artık “yeni hayat” a uymayan edebiyat-ı kadimenin eksiklerini, kusurlarını tek tek sayıp eski edebiyatı yürürlükten kaldıracak, tasfiye edecektir. İlk olarak eski saray hayatı ve anlayışının değiştiğinden, yeni hayatın başka bir hüviyeti olduğundan ve bunun edebiyata olan etkisinden bahsedilir:

1- Eski edebiyat “saray” ve şahıs etrafında temerküz ediyordu, o zaman bütün kuvvet sarayda toplandığı için edebiyat da kuvvete ehemmiyet veriyordu, halkın kıymeti olmadığı için edebiyat da halka kıymet vermiyordu. Halbuki yeni hayatın yeni telakkileri artık halkı bir köle, memleketi bir malikane göremezdi. Garp'tan gelen fikirlerle bizde de “millet” ve “vatan” mefhumları tahassul etmişti. Eski edebiyatta vatan yalnız “maskat-ı res” manasındaydı. “Kül” halinde bir vatan mefhumu yoktu, eski edebiyatta halk “koyun sürüsü” mahiyetindeydi, millet mefhumu yoktu, binaenaleyh eski edebiyat yeni hayata uyabilmek için o hüviyetinden tecerrüt etmek lazımdı. (s. 59)

Buna göre eski hayatın ve dolayısıyla da eski edebiyatın merkezi saray ve hükümdardır. Kuvvetin sarayda ve tek bir şahısta toplanması sonucu halk bu hayattan ve onun edebiyatından uzak kalmıştır. Fakat hayattaki teceddütle beraber halk önem kazanmıştır. Ulusların hayal edilmeye ve sınırların buna göre çizilmeye başlandığı bir dönemde Batı'dan gelen millet, vatan kavramları edebiyata da etki etmiştir. Sevük artık millî bir hüviyet kazanan edebiyatı işaret etmektedir.

Eski edebiyata yönelik ikinci eleştiri ise eski hayatın bir ümmet medeniyetine bağlı olması ve dolayısıyla bu edebiyata da dinin hakim olmasıdır. Eski şiir de din ekseninde vaaz ve dua eden ya da bunları iğneleyen bir mahiyete sahiptir. Fakat İslam medeniyetinin hayatın her şubesinde etkin olduğu hayat da artık değişmiştir:

⁴ Ümmet edebiyatı kısmında buna değinildiği için bu bölümde edebiyat-ı kadimenin tasfiyesine odaklanılacaktır.

Halbuki yeni hayatın yeni telakkileri din ile dünyayı ayırıyordu, sırf dünyevi muamelata sırf dünyevi ölçüler yapmıştı, artık edebiyat da yalnız din hududu içinde kalmazdı; vakıa din de bir şiir mevzuu olabilirdi, fakat din bütün şiir değildi, binaenaleyh eski edebiyat yeni hayata uyabilmek için bu “ana mihveri” bırakmağa mecburdu. (s. 60)

Yeni hayatla beraber artık din ile dünyayı birbirinden ayıran laik bir zihniyet ortaya çıkmıştır. Dinin sınırlarından kurtulup dünyevileşen hayata uygun olarak edebiyatta da dinin hakimiyeti geride kalmıştır.

Eski edebiyata yönelik üçüncü eleştiri dil sorununa odaklanır. Edebiyat-ı kadimenin dili aşırı sanatlı, anlaşılmazdır; sanat ve üslup anlamın önüne geçmektedir. Yazar, eski edebiyatın nesrini de hedef alır:

“Nesr-i kadim”i anlamak mümkün değildi. Lügatperdazlık, mustalah ifade, müselsel terkipler, seci ve istiareye boğulmuş ifadeler: işte edebiyat-ı kadimenin tesri ve lisanı buydu. Herkes ne kadar fazla lügat parçalarsa o kadar hüner göstermiş oluyordu, “Nergisi”lerin, “Veysi”lerin sayısız sahifelerinden Türkçe kelimeleri cimbızla arasak bulamıyoruz. (s. 60)

Eski edebiyatın düz yazısı da anlaşılmazdır. İfadeler ağdalı, bilinmeyen sözcüklerle, zincirleme terkiplerle, kafiye ve istiarelerle doludur; lügat parçalamak bir marifettir. Sevük, Türkçe kelimelere çok nadir rastlandığını eleştirir ve bundan yakınır. Halbuki Sinan Paşa, Fuzuli, Nedim, Evliya Çelebi, Katip Çelebi, Naima gibi yazarların nesir türünde anlaşılır ve açık eserleri olsa da edebiyat-ı kadimenin temel özelliği kelimecilik, sunilik ve anlaşılmazlıktır. Düz yazının bu özellikleri bizzat hedef tahtasıdır çünkü düz yazı genel olarak fikirlerin iletildiği zemindir. Teceddütle beraber yeni hayatın getirdikleriyle nesir de değişime uğrayacaktır: “Halbuki yeni hayat halka hitap etmek istiyordu, yeni hayat ‘gazeteciliği’ getirmişti, gazete halkın anlayacağı bir lisan isterdi, artık ‘Nergisi’, ‘Veysi’ üsluplarıyla gazete yazamazdık. Binaenaleyh eski edebiyat yeni hayata uyabilmek için bütün nesrini bırakmak zaruretindeydi” (s. 61). Teceddüt Devri’yle beraber gazete bir tür olarak yeni hayatın

parçası olur, artık amaç halkın lisanıyla halka konuşmaktır. Dolayısıyla eski edebiyatın nesri ve bu nesrin dili kaçınılmaz olarak işlevsiz kalacaktır.

Dördüncü eleştiri edebiyat-ı kadimenin nazım şekillerine ve konularına yöneliktir. Sevük, eski edebiyatın nazım şekillerinin ve konusunun sınırlı olduğunu düşünür. Şairler hep belli başlı biçimleri kullanmakta ve hep aynı konular üzerinde dönüp durmaktadırlar. Fakat teceddütle beraber bu eksiklik de giderilecektir:

Edebiyat-ı kadimedeki bu iki cihetle mahdudiyete mukabil, yeni hayat öğretmişti ki nazımın şeklinde mahdudiyet yoktur, kafiyelerini istediğin gibi tertipte serbestsin, elindeki nazma istediğin şekli vermekte ihtiyarın var. “Yeni hayat” yine öğretmişti ki şiirin mevzuu muayyen değildir. Her mevzu şiire girebilir, mevzu layetenahidir! (s. 62)

Buna göre yeni hayat ve yeni edebiyatla birlikte nazım şekillerinde bir sınır yoktur, yazar şiire istediği biçimi verebilir. Aynı şekilde konuda da bir kısıtlama yoktur, şiirin konusu sınırsızdır. Sevük, yeni hayatın edebiyatta açtığı ufku, özgürlüğü yüceltir fakat altı çizilmesi gereken bir nokta vardır: Bizatihi onun ve Cumhuriyet ideolojisinin millî bir edebiyattan bekledikleri elbette belirli özelliklere ve sınırlara sahip olacaktır. Nitekim yazar bu sınırlara ve beklentilere eseri boyunca işaret eder.

Edebiyat-ı kadimenin beşinci özelliği belirli kurallara ve sabit esaslara dayalı, Acem edebiyatını örnek alan klasik bir edebiyat olmasıdır:

Vâkıâ bizdeki klasisizm, Fransız’ınkiler gibi hariçten aldığı beynelmilel şekiller içinde, dahilden aldığı millî ruhu tamamen muhafaza iden ve yaşatan bir klasisizm değildi, fakat bunun böyle oluşu bizim “edebiyat-ı kadime”nin tam ve hakiki bir klasisizm olmadığını değil, bilakis daha koyu, daha şekilperest bir klasisizm olduğunu ispat eder. (s. 63)

Eski edebiyat, başka edebiyatlardan aldığı şekiller içinde yazıldığı ama özünde millî ruhu korumadığı gerekçesiyle eleştirilir. Sevük’e göre edebiyat-ı kadimenin hem şekilperest oluşu hem millî ruhtan uzak oluşu onu tam bir klasisizm örneği kılar.

Başka milletlerde klasisizm yerine romantizm akımının ortaya çıkışı Türk

edebiyatında da yankısını bulur. Bu yüzden edebiyat-ı kadimenin klasisizmi artık mağlup olmuş ve yürürlükten kalkmıştır (s. 63).

Edebiyat-ı kadimenin tasfiyesinin altıncı gerekçesi ise onun yalnızca divanlar edebiyatı olması, konunun önceden belirli, sınırlarının keskin ve vakaların da akıl dışı olmasıdır. Konuya, olaya, şahıslara, düzene önem verilmemesi, yalnızca hüner göstermekten ibaret oluşu noktasında bu edebiyat dışlanır. Yeni hayat yeni türler getirmiştir: “Halbuki yeni hayat, küçük hikâye, roman, tiyatro gibi çok mühim ‘nevi’ler getirmişti. Artık ‘klişe’ hâline gelmiş birkaç efsaneyi nazma çekerek ‘sahibi hamse’ olmak kâfi değildi: Artık bizim edebiyatın da ‘divan’ ve ‘efsane’yi yırtarak engin sahalara açılması lazımdı” (s. 64). Batı edebiyatından alınan öykü, roman, tiyatro türleri Teceddüt Devri’yle beraber Türk edebiyatına girmiştir. Sevük, yeni hayatın getirdiği yeni edebi türleri öne çıkararak eski edebiyatı ve onun klişeleri terennüm eden şekillerini tasfiye edecektir.

Edebiyat-ı kadimeye yöneltilen yedinci eleştiri oku ise Sevük’e göre bu edebiyatta bir bütün hâlinde, “terkibi” bir güzellik bulunmamasıdır. Yazar, bir gazelde dahi her beytin birbirinden bağımsız olduğunu, yekpare bir güzelliğin bulunmadığını düşünür ve bu durum, yeni hayatın yeni edebiyatın getirdikleriyle çelişir:

Görülüyor ki edebiyat-ı kadime yalnız mısralar ve beyitler edebiyatıydı, onda yalnız münferit güzellikler vardı, halbuki “yeni hayat” terkibî güzelliği getirmişti. Mesela “Corneille”in “Racine”in, “Moliere”in eserlerini bize gösterdiği vakit anlatmıştı ki edebiyatta parlak beyitler, nadide cümlelerle beraber, onların fevkinde bir de umumi, külli, terkibî bir güzellik mevcuttur. (s. 65)

Teceddüt Devri’nde Fransız edebiyatı ve yazarlarının etkisiyle eski edebiyatın parçalı, münferit güzelliği yerine umumi, terkibi, bütünsel güzellik anlayışı yerini

alır. Sevük daha sonra da Fransız edebiyatıyla mukayeseye ve Fransız şair, yazarlarının tesirine değinecektir.

Edebiyat-ı kadimenin tasfiyesi noktasında sekizinci eleştiri bu edebiyatın tabiata, hayata ve kalbe uzak oluşudur. Eski edebiyatta somut hayat değil soyut kavramlar vardır, yaşayan, canlı bir tablo aksetmez (s. 65). En önemli nokta ise edebiyat-ı kadimenin millî bir edebiyat olmamasıdır:

Divan şairlerinin hepsi de milletin içinde yaşıyorlardı, fakat millet o edebiyatta yaşamıyordu. Dışarıdaki büyük ve canlı hayatın girdibadları, şahikaları ve uçurumları oluyormuş, milletin saadetleri, elemeleri ve hıçkırıkları varmış, eski edebiyat bunlara kapalıydı: “Divan” hiç penceresi olmayan bir oda gibi yalnız kendi içini görüyordu! Daha açık bir düstur hâlinde söylemek istersek deriz ki: Divan edebiyatı “millî” değil, “zümrevî” bir edebiyattı, onun için oraya millet değil yalnız bir zümre aksetti. (s. 65-66)

Buna göre eski edebiyat milletin hayatını yansıtmaktan uzak yalnızca belirli bir topluluğu yansıtan gayrı millî bir edebiyattır. Sevük burada da yeni edebiyatın varması gereken noktayı işaret eder. Ulusal bir edebiyat tarihi yazımı doğrultusunda eski edebiyatın tasfiyesi şarttır. Sevük, bu edebiyatın hayattan ve tabiattan uzak olmasını onun alegorik mahiyetiyle açıklar. Sıklıkla başvurduğu edebî diyebileceğimiz üslubu, böyle estetik bir üslupla kurduğu analogiler burada da kendisini gösterir:

Hani eski “minyatür” resimleri vardır, bunlar müzehhebtir, cicili bicilidir, onlarda hüner-i Vamık görülür; lakin o resimlerde mesafe yoktur, ağaçlar, insanlar, geyikler, ırmaklar arada hep bir “satih üstünde”dirler. İşte eski edebiyatımız da böyleydi. ... biz “divan”larda mesela aşkı hatıra getiren aşka ait kelimeleri görüyoruz, eski şairlerin “sevgili”leri nasıldı, bunu anlayamayız, binlerce şairin binlerce “canan”ı hep “bir”di! Yine mesela, bütün divanları dolduran sayısız mersiyelerde sızlayan bir kalbin matemlerini değil, ölümün, elem ve hicranın kendisini değil, ölüme ait teşbih ve istiare hünerlerini görüyoruz! (s. 66)

Sevük, kendine has ve estetik üslubuyla bir edebiyat tarihi anlatısı oluşturur.

Kurduğu analogilerle, benzetmelerle fikirlerini temellendirir. O burada da eski

edebiyatın tüm bir hayatı, insanları, duyguları hep mecazlarla, alegoriyle, istiarelerle anlattığını ifade eder. Sevgilinin, âşğın, tabiatın burada bizatihi var olmadıklarından yakını, ona göre bunlar ancak istiarelerle teşbihlerle süslenmiş ve hüner aracı yapılmış hâldedir. Nitekim yazar, bu ifadelerinden sonra da yeni hayatın talep ettiği şeyin alegori olmadığını ifade eder. Yeni hayat ve yeni edebiyat bizden çiçeğin, aşkın istiarelerini, şekillerini değil bizzat kendisini istemektedir. Ona göre yeni edebiyat hayata, tabiata ve kalbe yönünü çevirmiş “hakiki” bir edebiyattır (s. 67).

Sevük bu bölümün nihayetinde eski hayatın ve doğrudan eski edebiyatın da artık ihtiyarladığını, çürüdüğünü söyleyerek onun devrinin kapandığını ilan eder (s. 67). Yazar, eski edebiyatın ortadan kalkmasının, kaldırılmasının tüm sebeplerini sıralayarak Teceddüt Devri’nin açtığı yeni hayatın, yeni edebiyatın yönünü gösterir. Bu da Batı etkisinde gelişen ulusal bir edebiyat olacaktır.

Sevük’ün “Medhal” kısmında bu şekilde bir bölümlendirme ortaya koyar ve eserinin bundan sonraki kısmını Teceddüt Devri’ne ayırır. Yazarın yaptığı bu sınıflandırma ve dönemleştirme hem kaçınılmaz hem de işlevseldir. Perkins de edebiyat tarihlerinde tasnifin önemli olduğunu çünkü sınıflandırmanın beraberinde diğer metinlerin bağlamını da getirdiğini söyler. Edebiyat tarihi yazımında metinleri sınıflandırırken benzer özelliklerin altını çizer, bunları birbirinden ayıran özellikleri ise bir noktada görmezden geliriz. Bu yüzden Perkins (1993), sınıflandırmanın aynı zamanda bir “konumlandırma” ve “eleştiri pratiği” olduğunu söyler (s. 62).

Dönemler günümüz edebiyat tarihi teorisinde gerekli kurgular olarak görülmektedir. Belirli bir dönem fikrine sahip olmamız gerekmektedir çünkü böylelikle bunu reddedebilir, özel durumları, yerel farklılıkları, heterojenliği, süreksizliği gösterebiliriz. Sevük’ün Türk edebiyatını dönemleştirmesinde de ulusal modele

uygun olarak homojen ve süreksiz bir anlatının varlığı belirgindir. Türk edebiyatını ele alışında “yekpare”lik vurgusu, durağanlık, çizgisellik hâkimdir. Perkins, edebiyat tarihlerinin sınıflandırma yaparken özünde benzer yöntemleri takip ettiklerini ifade eder. Edebi sınıflandırma yaparken altı faktörün belirleyici olduğunu aktarır: gelenek, ideolojik çıkarlar, edebiyat tarihi yazımının estetik gereklilikleri, yazarların ve onların çağdaşlarının iddiaları, edebiyat tarihçisinin metinler ve yazarlar arasında gördüğü benzerlikler, profesyonel mesleğin ihtiyaçları ve kurumların güç politikaları. Yazar sonuncusuna değinmez çünkü politik ve kariyer çıkarlarının çok aşikâr olduğunu ifade eder. Sevük’ün dönemleştirmesini de düşünürken onun bir geleneği devraldığını, Cumhuriyet Dönemi’nin kültür politikalarına uygun ve bu talep doğrultusunda bir ders kitabı oluşturduğunu, ulusal bir edebiyat tarihi inşa etme misyonunu akılda tutmak gerekmektedir. İşte bu noktada Sevük’ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’ni Cumhuriyet’in eğitim ideolojisiyle beraber düşünebiliriz. Sevük’ün metodolojisini ve dönemleştirmesini ortaya koyduğu iddia ettiğim bu kısım, onun tüm anlatısının fikrî mihenk taşını oluşturmaktadır. Tekil, homojen bir Türk ulusu varsayıp bu ulusun tarihsel serüveniyle edebiyatının gelişimini birbirine paralel olarak ele alan Sevük’ün, bu saf ulusun edebiyatının kökenlerini İslam öncesi ve çok belirsiz, kadim bir geçmişe dayandırması, kavmî edebiyatın ve ondan sonra halk edebiyatının halka yönelen, yerli ve millî özelliklerini, dilini öne çıkarıp yüceltmesi, bunun karşısında Osmanlı sarayıyla özdeşleştirdiği divan edebiyatını ve onun dilini tasfiye çabası, toplumda dolayısıyla edebiyatta yenileşme ve Batılılaşmayla başlayan ve buradan nihai olarak millî cereyan edebiyatına uzanan çizgisel bir anlatı inşa etmesi bir ders kitabı olarak da okullara dağıtılan bu eseri ideolojik angajmanıyla beraber düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu noktada İsmail

Kaplan (2002) “Millî Eğitim İdeolojisi” makalesinde Türkiye’de yirmili yıllarda Türk ulus-devletinin inşa sürecinde egemen eğitim ideolojisinin şekillendiğini söyler (s. 788). Bu eğitim ideolojisinde milliyetçilik etkili olmuş aynı zamanda bu eğitim sistemi de milliyetçiliği kuvvetlendirmiştir (s. 788). Mustafa Kemal Atatürk ve İnönü bu millî eğitim sisteminin rotasını belirlemişlerdir. Atatürk, eğitimle ilgili görüşlerini sistemli bir şekilde ilk kez 15 Temmuz 1921 tarihli Maarif Kongresi’nde ortaya koymuştur. Burada milliyetçi bir felsefe göze çarpar, eğitimin millî olması gerektiği vurgulanır, dinsel ve enternasyonal eğitim anlayışına karşı çıkılır (s. 788-789).

“Eğitimin amacı, yeni kuşakları Türk ulusuna ve devletine sadık olarak yetiştirmek ve onları Türk ulusu ile devletine düşman olanlarla mücadeleye hazır hale getirmektir” (Genelkurmay Başkanlığı, 1988-I, s. 296’dan aktaran, Kaplan, 2002, s. 789). Millî eğitimin bu amacı doğrudan ulus devleti kurmak ve milliyetçiliği teşvik etmek fikirlerine hizmet etmektedir. Atatürk’ün 1924’te Samsun’da yaptığı ve millî eğitim anlayışı tekrar açıkladığı konuşmaya göre de Türk ulusunun "saf ve homojen bir bütün” olduğu, bu ulusun dilinin de “Türk ulusunu ulus yapan her şeyi muhafaza eden kutsal bir hazine” olan Türkçe olduğu vurgulanır (Genelkurmay Başkanlığı, 1988-1, s. 48’den aktaran Kaplan, 2002, s. 790). Kaplan, İsmet İnönü’nün 5 Mayıs 1925’te Muallimler Birliği’nde öğretmenlere verdiği söylevin de Türkiye’deki millî eğitimi temelden etkileyen bir program ortaya koyduğunu ifade eder. Burada da dinî ve enternasyonal eğitime karşıt bir duruş inşa edilir, “ulus[un], tek bir kültüre ve düşünceye dayalı yekpâre bir ulus” (s. 791) olması gerektiği vurgulanır, “yabancı kültürler’in erimesi ya da özümsemesi ve böylece yekpâre Türk ulusunun inşa edilmesi” (s. 792) millî eğitimin genel amacı addedilir. İşte tüm bu millî eğitim ideolojisi *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nin fikri angajmanını ele vererek ulusal

edebiyat tarihi yazımının bağlamını ve emellerini ortaya koyar. Bu tarihsel bağlantıdan sonra “gelenek” bahsine geçilebilir. Perkins (1993), ele aldığı edebiyat tarihi örneklerinde kendisine en şaşırtıcı gelen şeyin tasnif sürecinde “gelenek”in baskın rolü olduğunu söyler (s. 69). Edebiyat tarihlerini yazarken bir sınıflandırma şeması hâlihazırda mevcuttur. Edebiyat tarihçisinin zihninde seleflerinin sınıflandırmaları bulunmaktadır ve önceki tasnifler edebiyat tarihçisinin fikirlerini de şekillendirmektedir (s. 72). Sevük’ün de kendisinden önce yazılmış olan Türk edebiyatı tarihini kurumsallaştıran metinlerden, Köprülü’nün mirasından, geleneksel tasniflerden etkilendiği açıktır. Sevük, teceddüt edebiyatı adını verdiği yeni Türk edebiyatını Tanzimat, Servet-i Fünun ve millî cereyan edebiyatı olmak üzere üç temel evreye ayırması onun edebiyat tarihi yazımındaki amacını gözler önüne serer. Halim Kara’nın belirttiği gibi bu kategorizasyon Batı’yla temas ve modernleşmeyle beraber Türkiye toplumunun ve kültürünün uluslaşma evrelerine işaret etmektedir. Edebiyatta modernleşmenin ve uluslaşmanın varacağı nihai nokta da millî edebiyat olacaktır. Fakat millî edebiyattan önce Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatları yenilik edebiyatının basamaklarını oluşturacaklardır.

BÖLÜM 3

TECEDDÜT EDEBİYATININ İKİ MERHALESİ: TANZİMAT EDEBİYATI VE SERVET-İ FÜNUN EDEBİYATI

İsmail Habib Sevük eserinde Türk edebiyatındaki “yenileşmeyi” toplumsal ve tarihsel gelişmeyle beraber değerlendirir. Osmanlı’nın Batılılaşması, modernleşmesi ve giderek ulusallaşması edebiyatta da yankılarını bulur. Edebiyatta teceddüdün siyasi ve kültürel zemini hazırlayan da Mustafa Reşit Paşa’nın Gülhane Hattı’nı ilan etmesiyle başlayan Tanzimat Devri’dir. Bu doğrultuda yeni edebiyatın ilk evresi Tanzimat edebiyatı olacaktır. Tezin bu bölümü Sevük’ün on dokuzuncu yüzyılın ortalarında başlayan toplumsal ve kültürel değişime paralel ortaya çıkan Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarını Osmanlı Türk edebiyatına getirdikleri yenilik açısından nasıl değerlendirdiğini, yazarın idealindeki çağdaş ve millî bir edebiyata bu edebiyatların ne ölçüde yaklaşp uzaklaştıklarını ele alır. Bu bölüm Sevük’ün özellikle divan edebiyatından uzaklaşmayı, sade bir dil kullanımını, millî ve toplumsal meseleleri konu edinmeyi, yeni Batılı edebiyat türlerinin kullanımını, edebiyatta vatanseverliği ve hamaseti özellikle öne çıkarıp ideal olarak sunduğunu ileri sürer. Bu bölüm temel olarak Sevük’ün ulusal edebiyat ideali doğrultusunda Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarını değerlendirdiğini gösterir ve böylece ulusal edebiyat kanonu inşa ettiğini ileri sürer. Önce “Tanzimat’ın hazırlık safhası” adlı ilk alt başlıkta Tanzimat edebiyatının hazırlık evresine dahil edilen yazarların Sevük tarafından nasıl konumlandırıldığı, edebiyata hizmetleri ve getirdikleri yenilikler irdelenir. “Teceddüt edebiyatını tahkim etmek: Namık Kemal, Recaizade Mahmud Ekrem, Abdülhak Hamid Tarhan” adlı ikinci alt başlık ise Türkçe

edebiyatta yeniliğin yerleşmesini sağladıkları iddia edilen bu üç yazarın yeni edebiyat içerisinde nasıl konumlandırıldıklarını, bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmen olarak Sevük'ün bu yazarlara yaklaşımını, Hamid'e verilen özel ve ayrıcalıklı konumu ortaya koyar. "Tanzimat edebiyatının getirdiği teceddüt, noksanları ve millî edebiyata yakınlığı" başlıklı üçüncü alt bölümse Tanzimat edebiyatının yeni edebiyat içerisindeki yerini, edebiyata getirdiği yenilikler ve eksikleri, aynı zamanda millî edebiyat ideali ölçüsünde nasıl değerlendirildiğini gösterir. Teceddüt edebiyatının ikinci evresi olan Servet-i Fünun Dönemi'ne geçmeden evvel Sevük, II. Abdülhamit dönemi, sansür ve istibdada yönelik tarihsel bir giriş yapar. Çünkü Servet-i Fünun edebiyatı böyle bir muhitin ve atmosferin içinde yaşamıştır. Bu noktada "Servet-i Fünun Devri edebiyatı: Tevfik Fikret ve Halid Ziya" dördüncü alt başlık, Tevfik Fikret ve Halid Ziya'nın hem Servet-i Fünun Dönemi hem de yeni edebiyat içindeki yerlerinin eserde nasıl değerlendirildiğini gösterir. "Millî edebiyatın müjdecisi" başlıklı beşinci alt bölüm, Servet-i Fünun Dönemi'nin dışında kalan yazarlardan biri olarak Mehmet Emin Yurdakul'a atfedilen önemi, onun millî bir şair olarak öne çıkarılmasını gösterir. "Servet-i Fünun'un teceddüdü ve millî edebiyata uzaklığı" adlı son alt bölüm ise Sevük'ün Servet-i Fünun edebiyatını yeni edebiyat içerisinde nasıl konumlandığı ve aynı zamanda dışladığını gösterir, millî edebiyat ideali ölçüsünde bu edebiyatın nasıl değerlendirildiği ortaya koyar.

3.1 Tanzimat'ın hazırlık safhası

Tanzimat edebiyatının hazırlık evresinde ele alınan ilk yazar Akif Paşa'dır (1787-1845). Sevük, Akif Paşa'yı teceddüt edebiyatının ilk şairi olarak tanıtır. Yazar, bunun gerekçelendirmesini de hemen yapar: İlk "sade, açık, samimi" düz yazı eserini Akif

Paşa'nın yazması ve yine eski edebiyatın ruhundan uzak şiir örneklerini ilk onun vermiş olması Akif Paşa'yı bir öncü yapar (s. 88). Kendisinden önce şiirde ve düz yazıda eski edebiyattan ayrılan kimi yazarlar mevcut olsa da bu örnekler münferit kalmıştır, fakat Akif Paşa böyle değildir:

onda edebiyat-ı kadimeden ayrılmış bir ruh görüyoruz. O nesirde lafız ve terkip için değil mana için yazı yazdı, şiirde klişeyi değil ruhun sesini terennüm etti. Saniyen onun eserleri kendinden sonra tevali eden bir devrin başında bulundular, o eserler artık inkıtasız, mütemadi, gittikçe inkişaf eden, gittikçe kuvvetlenen bir hareketin ibtidası oldular. (s. 88)

Eski edebiyatın özelliklerinden kurtulup bir hareketi başlatması Akif Paşa'yı ayırt edici kılar. Artık düz yazıda söz oyunları ve tamlamaların yerini anlam; şiirde mazmunların, klişelerin yerini ruhun sesi almıştır. Ayrıca Sevük'e göre Akif Paşa'nın eylemi bireysel kalmamış bir devrin, bir dizinin başlangıcı olup kesintiye uğramayıp bilakis gittikçe güçlenmiştir. Dolayısıyla edebiyatta yeniliğin şartının eskiden kopmak, açık, sade bir dille yazmak ve anlamı öne çıkarmak olduğu görülür. Fakat Akif Paşa'nın eski tarzda eserleri de bulunmaktadır. Sevük, bilinçli olarak Akif Paşa'nın eski edebiyat sahasına mensup bu eserlerinde de yenilik edebiyatının özelliklerini bulup gösterir. Şekil açısından eski tarza bağlı kimi düz yazı ve şiirleri anlam açısından bu edebiyattan uzaklaşır, bunlardaki "açıklık ve sadelik" in altı çizilir (s. 92). "Adem Kasidesi" bunun en meşhur örneğidir. Geleneksel kasidenin formundan, bölümlerinden, fikrinden uzaklaşan Akif Paşa bir devlet büyüğüne bir uluya değil, bir kavrama, bir fikre kaside yazmıştır. Yalnızca yokluk fikri etrafında dönen bir şiir meydana getirmiştir (s. 92). Eski edebiyata ait bir türün içerisinde onun konvansiyonlarını hem reddetmiş hem de dönüştürmüştür. Sevük, ikinci olarak Akif Paşa'nın "ikiliğine" değinir, "bu gibi eserlerde Paşa şeklen bile bir taraftan edebiyat-ı kadimeyi, diğer taraftan teceddüdü yaşatmaktadır" (s. 93). İşte onun bu özelliğine

örnek olarak da *Tabsıra*'sı (1883) verilir. *Tabsıra*'da birbirine zıt iki farklı üslup, eda görülür. Sevük bu durumu bir devirden diğerine geçişin doğal bir neticesi olarak gerekçelendirir. Üçüncü olarak Akif Paşa'nın yenilik edebiyatına has eserleri öne çıkarılır. Şeyh Müştak'a yazdığı mektup, küçük kızına yazdığı bir mersiye ve gurbet konulu bir şarkısı eski edebiyattan hem şekil hem de ruh açısından ayrılan örnekler olarak verilir. Şeyh Müştak'a yazılan mektup, sade, açık bir düz yazı olmasıyla beraber Sevük'ün bu düz yazıda şiddetli, yıkıcı bir hamle olarak gördüğü nokta Akif Paşa'nın içindekileri olduğu gibi yazıya, sözcüklere aktarmasıdır (s. 95). Bahsedilen mersiye ve şarkıya gelindiğindeyse bu şiirleri eski edebiyattan ayırıp yenilik edebiyatının parçası yapan hususlar bunların sade, doğal olup heceyle yazılması ve eski edebiyatın asli özelliği olan "alegorik" nitelikten kurtulmuş olmalarıdır (s. 95). Sevük'ün edebiyat tarihinin en başından beri var olan stratejilerinden biri ulusun edebiyat tarihini yazmak yolunda Osmanlı ve saray edebiyatı addettiği divan edebiyatını dışlamak, tasfiye etmektir. Ulusal modele uygun bir edebiyat tarihi inşa etmek yolunda divan edebiyatına ait özellikler dışlanırken yeni, Batılı ve millî özellikler idealize edilir. Bu doğrultuda Akif Paşa'nın da divan edebiyatına has bir özellik olan alegoriden kurtulmuş olması, sade ve doğal bir dille beraber hece ölçüsünü kullanması ulusal edebiyat idealine uygun niteliklerdir. Sevük, Akif Paşa'yı teceddüt edebiyatının öncüsü yapan bu özellikleri belirttikten sonra "O şiiri kendi zamanında da şüphesiz her okuyan sevdi, fakat kimse 'İşte bu şiirle yeni bir vadi açılıyor!' demedi. Çok defa beğendiğimiz şeyler en kıymetli gördüğümüz şeyler değildir: o şiiri de uzun müddet beğendik, fakat uzun müddet kıymetini anlayamayarak!" der. Bu noktada edebiyat tarihçisi devreye girer. Bir edebiyat tarihçisi olarak Sevük "kıymetli" addedilen bu edebiyat ürünlerinin tasnifini yapar ve

çeşitli dönüm noktaları belirler. Aynı zamanda bir eleştirmen olarak değer biçme rolünü de üstlenmiş olur. Batılı, ulusal bir edebiyat modeli doğrultusunda dönüm noktalarını, öncü yazarları tayin eden, amacına uygun olarak bu geçmiş anlatısını kurgulayan bizzat İsmail Habib Sevük'tür.

Akif Paşa'dan sonra teceddüt edebiyatının ikinci yazarı Edhem Pertev Paşa'dır (1824-1873). Edhem Pertev Paşa Türk edebiyatına Akif Paşa'dan farklı bir yenilik getirmiştir. Edhem Pertev Paşa'nın Batı edebiyatından ilk örnekleri vermiş olması onu öncü bir konuma yerleştirir. Onun Türk edebiyatında ilk "mükalemeli" yani karşılıklı konuşmaya dayalı yazıyı veren kişi olması ve Batı'ya pencere açan birkaç şiir ve düz yazısı onun ayırt edici özellikleri olarak öne çıkarılır (s. 100). Onun yazdığı eserlerden eski tarza ait olanların değil yenilik edebiyatıyla ilişkili olanların altı çizilir. Çünkü Sevük hem teceddüt edebiyatı adını verdiği yeni edebiyatın tarihini yazmayı hedeflemektedir. Sevük'ün çizgisel olarak ilerleyen anlatsal edebiyat tarihinde hem teceddüdün hem de tüm bir Türk edebiyatının varacağı hedef Batılı, çağdaş ve ulusal bir edebiyattır. Dolayısıyla Pertev Paşa'nın divan edebiyatına has özelliklerinden ziyade edebiyata getirdiği yenilikler kasıtlı olarak öne çıkarılır. Pertev Paşa'nın eski edebiyatın üslubundan kurtularak düşünce ve duyguların doğal bir şekilde aktarıldığı "Beka-yı Şahs ve Nev" isimli makalesi, "mükalemeli tahrir" in yani söyleşmeye/diyaloğa dayanan türün Türk edebiyatındaki ilk örneği olarak "Av'ave"si ve Batılı tarzda "mümteziç" (iç içe geçmiş) kafiyeyle inşa edilmiş şiirin ilk örneği "Tıfl-ı Naim" eserleri öne çıkarılır (s. 102). Bunlar dışında örneğin Mahmud Nedim Paşa hakkındaki destanına hem millî vezin olan hece vezniyle yazılmış hem de saz şairlerinin edasını barındırması açısından dikkat çekilir. Nitekim Sevük'ün ulusal edebiyat tarihinin dayandığı kökenlerden biri halk edebiyatıdır.

Ayrıca hece ölçüsü de ulusal edebiyatın ölçüsü addedilir. Bu yüzden Edhem Paşa'nın destanında hece ölçüsü kullanmasına ve halk edebiyatına yakın edasına vurgu yapılması gayet anlamlıdır. Yazar, Akif Paşa'yla Edhem Pertev Paşa'nın Türk teceddüt edebiyatındaki önemine değinip bir mukayese yaparak bölümü sonlandırır, bu iki paşa

bilahire “Servet-i Fünun” ve “millî cereyan” namlarıyla inkişaf edecek olan, iki devrin ilk müphem parıltılarını tecelli ettirmektedir. Garp'a bakan, Garp tekniği ve Garp ruhunu getiren Servet-i Fünun erkanı ilk membalarını Pertev Paşa'da bulabilecekleri gibi, milletin deruni hayatına bakmak isteyen, milletin veznini, lisanını kullanan ve milletin zevkini yaşatmak emeline düşen, “millî cereyan” şair ve nasirleri de ilk membalarını Akif Paşa'da bulabilirler. (s. 103-104)

Dolayısıyla Edhem Pertev Paşa Türk edebiyatına Batı tekniği ve edebiyatını getirmesiyle (Karşılıklı söyleşmeye dayalı türün ilk örneğini vermesi, Batılı tarzda mümteziç kafiyeyle yazılmış şiirin yine ilk örneğini vermesiyle Edhem Paşa'nın Batı'ya pencere açtığı iddia edilmişti.) Servet-i Fünun edebiyatının, Akif Paşa da millî vezni, dili, zevki aktarmasıyla millî cereyan edebiyatının nüvelerini, köklerini taşımaktadır. Bu yazarların ilki Batı etkisinde diğeri ise millî oluşuyla teceddüt edebiyatındaki yerlerini alırlar. Bunlar aynı zamanda Sevük'ün edebiyatta işaret ettiği telosun yani ideal, makbul edebiyatın temel özelliklerini barındırırlar. Bu ideal ise hem çağdaş, Batılı hem de millî olabilen ulusal edebiyat idealidir. Burada millîlik özellikle millî dil olan Türkçeyle yazmak, millî ölçüyü yani hece veznini kullanmak eylemlerine işaret etmektedir.

Teceddüt ihtiyacı ve yenilik hareketleri padişahlardan başladığı için vezirler de yenilik ihtiyacı duymuşlar ve bu süreçte Batı dillerini, sistemlerini öğrenen uygulamaya çalışan paşalar öne çıkmıştır. Teceddüt edebiyatında mühim paşalardan sonra bir “efendi” olarak sıra İbrahim Şinasi'ye (1826-1871) gelir. Yazara göre

İbrahim Şinasi'nin asıl vasfı teceddüt edebiyatını bir sistem hâline getirmesi, bu yenilik hareketine bir bilinç kazandırması ve bir okul inşa edip bu bilinçte yazarları yetiştirmesidir (s. 107). Sevük, Şinasi'nin bir okul inşa etmesi bahsiyle aslında onun bir gazete kurup bu gazeteyi adeta bir okula dönüştürmesini kasteder. Sevük'e göre tüm bu sebepler dolayısıyla Şinasi, yeni edebiyatın ilk gerçek kurucusudur (s. 108). Şinasi'nin hayatının ele alındığı bölümde onun özellikle vatan ve millet sevgisi, himayesinde olduğu Reşid Paşa'ya bağlılığı, Batı medeniyetiyle yakınlığı öne çıkarılır. Şairliği kısmına gelindiğinde bir edebiyat tarihçisi olarak Sevük'ün eleştiri ve değerlendirme yapmaktan geri duramadığını, estetik kaygılarının ve beklentilerinin de kaçınılmaz olduğu görülür:

Şinasi emeli kadar kudretli bir kaleme, gayesinin vuzuhu kadar parlak bir sanata, ruhunun hamlesi kadar feyyaz bir ibdaya malik değildi, o yeni edebiyata hem şiirle hem nesirle çalıştı, lakin yüksek bir sanatkâr değildi, kendisinde şiiriyetin coşkunu yoktu, heyecan ve ihtirasla yazamıyordu. Onun için onun şiirleri ve nesirleri yalnız dimağlara hitap etti, ruhları dalgalandıramadı. Vâkıâ Şinasi'yi edebiyatımızı değiştiren bir "müceddit" olarak selamlıyoruz. (s. 112)

Yazara göre Şinasi bir yenilikçi olarak nitelendirilse de kalemi ve eserleri kuvvetli, coşkulu değildir. Şinasi'de şiiriyeti, sanatı eksik bulur ve duygulara, kalbe değil yalnızca akla hitap etmesini eleştirir. Devamında onun eserlerini kuru, donuk olduğu için sevedemediğini ifade eder. İşte burada edebiyat tarihçisinin eleştirmen rolü devreye girer. Edebiyat tarihçisi, edebiyat ürününe değer biçmekten ve bunları yorumlamaktan geri duramaz. Estetik, edebî kaygı da işin içindedir. Yazar daha sonra Şinasi'nin yeni edebiyata hizmetlerini sıralar. Onun ilk ve en önemli hizmeti dili sadeleştirmesi ve edebiyatı halka indirmesidir. Şinasi, kendisinden sonra gelen yenilik edebiyatı yazarlarından da çok dili sade kullanıp halka hitap etmiştir (s. 113-114). Şinasi'nin sayılan ilk hizmeti dahi onu ulusal edebiyat kanonunun önemli bir

yazarı yapar. Sade bir dil kullanıp tüm bir halka hitap etmek ulusal bir edebiyatın gayelerinden biridir. Aslında Sevük en başından “hizmet” ifadesini seçmesiyle yazarlara bir misyon addettiğini ifşa eder. Bu misyon elbette ulusun ve onun edebiyatının yararına olacaktır. Şinasi'nin ikinci önemli hizmeti “edebiyatımıza ‘hürriyet, millet, vatan, kanun...’ ” gibi yeni mefhumlar” kazandırmasıdır (s. 114). Hem sade dil hem millete, devlete, özgürlüğe dair bu yeni, çağdaş kavramlar aslında ulusal bir edebiyata giden yolun mihenk taşlarıdır. Şinasi'nin üçüncü hizmeti eski edebiyatın alegorik özelliğini devre dışı bırakmasıdır. Sevük bu eylemi de bir hizmet addeder çünkü divan edebiyatının ve onun temel niteliklerinin yerinden edilmesi bu edebiyatla bağı koparmak noktasında çok önemlidir. Bu noktada onun Reşit Paşa'ya yazdığı kaside örneklendirilir. Eski edebiyatın sık kullanılan türlerinden biri olan kaside övülen kişinin özelliklerinden, meziyetlerinden, eserlerinden bahsetmeyip yalnızca övgüye odaklıyken Şinasi biçim açısından bu türe sadık kalır fakat içerik ve ruh noktasında bu türün altını oyar. Kasidesinde kelime ve sanat yapma amacı olmaksızın anlamı samimi, hakiki bir şekilde ortaya koyar, Reşit Paşa'nın kişiliğine değil eserlerine övgü düzer (s. 115-116). Şinasi'nin dördüncü hizmeti Batı edebiyatından yaptığı çevirilerdir. Jean Baptiste Racine, Jean de La Fontaine ve Alphonse de Lamartin'den çeviriler yapmıştır fakat Sevük bunların çok başarılı olmadığını da aktarır (s. 116).

Sevük'e göre Şinasi'nin beşinci ve en önemli, etkili hizmeti ise gazeteciliğin kurucusu olmasıdır. O, önce *Tercüman-ı Ahval* (1860) ve daha sonra da *Tasvir-i Efkâr* (1862) gazetelerini çıkarmıştır. “Esasen onun asıl şöhreti şairlikten ziyade muharrirliktedir. Ve o ‘yeni cereyan’ı bir sistem hâlinde tedvin etmek, etrafına kıymetli gençleri toplayarak bir nevi ‘mektep’ sahibi olmak gibi hizmetlerini bu

gazetecilik sayesinde, yapmıştı” (s. 118). Yalnızca gazeteciliği kurmakla kalmamış bu gazeteyi yenilik hareketlerinin bir okulu yapmıştır. Roman ve gazetenin ortaya çıkışı aslında ulusun bir cemaat olarak tahayyül edilebilmesiyle çok yakından ilişkilidir. Nitekim iki türün de ilk örneklerine Tanzimat Dönemi’nde rastlanır. Bu noktada Anderson milliyetçiliğin kültürel köklerinden bahsederken zaman tasavvurundaki değişime işaret eder. Zaman ve eşzamanlılık anlayışı kutsal cemaatlerin yer aldığı Orta Çağ’da “Benjamin’in ‘Mesihçi’ zaman dediğine benzer bir biçimde, zamanı, geçmişle geleceğin eşzamanlı olarak içinde bulunduğu anlık bir şimdi olarak kavriyor[du]” (Anderson, 2011, s. 39). Bu zaman tasavvurunun yerini neden sonuç ilişkisi içinde algılanan, geçmişle şimdinin birbirinden radikal bir şekilde ayrıldığı bir zaman anlayışı almıştır. Bizim zamanımızda Orta Çağ’daki “zaman boyunca eşzamanlılık” anlayışının yerini “homojen ve içi boş zaman” düşüncesi almıştır. Artık eşzamanlılık saat ve takvimle ölçülen bir zamana işaret etmektedir. Bu dönüşüm, ulusun tahayyülü ve doğuşu için çok önemlidir. İlk kez 18. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan roman ve gazete biçimleri, “ulusun *ne tür* bir hayali cemaat olduğunu ‘temsil’ etmenin teknik araçlarının kaynağıdır” (Anderson, 2011, s. 39). Tanzimat Dönemi’nde ilk romanların gazetede tefrika edilmesi de bu açıdan anlamlıdır. Roman ve gazete, insanların ulusu eş zamanlı olarak tahayyül etmelerine hizmet eder. Sevük’ün de ulusal edebiyat tarihinde bu yeni edebî biçimlere vurgu yapması anlamlıdır. Sevük, Şinasi’nin eserlerine de kısaca değinir. Şinasi’nin şiirlerinin yer aldığı “Divançe”si biçim açısından eski edebiyata bağlıken “ruh ve fikir itibarıyla yenilik gösteren manzumeler vardır. Fakat bu divanındaki şiirlerin hepsindeki umumi vasıf sadelik ve vuzuhtur, hepsinde Şinasi’nin tekellüften, iğlaktan kaçan ruhunu görüyoruz” (s. 119). Şinasi’yi yenilik edebiyatının parçası

yapan, abartılı ve üstü kapalı söyleyişten uzak açık, sade üslubu vurgulanır. Onun dile hizmetlerinden de bahsedilir; bir atasözleri derlemesi olan *Durub-ı Emsal-i Osmaniye*'si, *Kamus-ı Osmani* adlı tamamlayamadığı sözlüğü, terekesinden çıkan *Sarf-ı Türki* başlıklı bir dil bilgisi kitabı bu yöndeki hizmetleridir (s. 120-121). Son olarak Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'yle Batı edebiyatına ait bir tür olan tiyatro alanında da örnek vermiş olması onun yenilikçi yönünü ortaya koyar. Şinasi'nin değerlendirilmesinde de onun divan edebiyatından uzaklaşması, açık ve sade bir dil kullanması, Türkçe ve dil bilgisine yönelik çalışmaları, millet ve hürriyete dair kazandırdığı yeni kavramlar öne çıkarılır. Sevük'ün vurguladığı tüm bu nitelikler onun diğer yazarlarda olduğu gibi Şinasi'yi, onun yazarlığını değerlendirirken ulusal edebiyat modelini merkez aldığını gösterir. Divan edebiyatından ve onun dilinden ayrışma, çağdaş ve Batılı biçimlerle kavramların kullanılması ulusal edebiyatın inşası yolunda hizmet addedilen temel niteliklerdir.

Teceddüt edebiyatının hazırlık aşamasında ele alınan son yazar Ziya Paşa'dır (1829-1880). Sevük, Ziya Paşa'nın eskinin kalıbının içerisinde çağdaş fikirleri dile getirdiğini, eski edebiyattan yeni edebiyata kolaylıkla geçtiğini ve daha sonra millî edebiyat hareketiyle deklare edilecek dile ve edebiyata dair fikirleri çok erken bir zamanda Ziya Paşa'nın dile getirdiğini söyler (s. 123). Sevük yeni edebiyatın yazarlarını ve tüm bir Türk edebiyatını değerlendirirken ulusal edebiyatı ideal ve bir gaye tayin eder. Millî edebiyat cereyanı da ulusal edebiyat idealinin sistemleştirildiği bir harekettir. Sevük'ün Ziya Paşa'ya bakışı da bu anlayış doğrultusundadır. Ona göre millî edebiyat hareketinin dile getireceği fikirleri Ziya Paşa önceden beyan etmiştir. Ziya Paşa'nın hayatında olduğu gibi eserlerinde de eski ve yeni olmak üzere iki farklı dönemin varlığından bahsedilir. Yazar, onun eserlerinin bilinçli olarak

ikinci evresine odaklanarak Ziya Paşa'yı teceddüt edebiyatı içerisinde konumlandırır. Kasıtlı olarak divan edebiyatına ait evre önemsizken bu edebiyatın anlayışı ve biçiminden ayrılan evre öne çıkarılır. Ziya Paşa, hayatının ve eserlerinin ilk döneminde her açıdan eski edebiyat sahasına ait bir yazarken ikinci dönemde özellikle Avrupa'dayken yazdığı eserlerinde edebiyat-ı kadime şekilleri içinde yeni bir ruh, yeni fikirler, kavramlar ortaya çıkar; "o şiirlerde adalet, hürriyet, zulme isyan, zulme kafa tutuş, milleti nura, istiklale çağırış vardı. Hele nesirlerinde edebiyat-ı kadimeden yalnız ruhen değil şeklen de ayrılmıştı" (s. 132). Yazarın vurguladığı bu kavramlar ulusal edebiyatın da yapıtaşları olacaktır nitekim bunun ardından yazar, Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesine değinerek onun ulusal bir edebiyatın yönünü önceden görüp tayin ettiğini belirtir:

Sarahaten söylüyor ki şiirimizin vezni aruz değildir, Türkçenin bünyesine uygun tabii vezin hecedir. Lisanımız, edebiyatımız, şiirlerimiz sunidir, Arabi ve Farsî'nin tahakkümlerini kırmalıyız, Türkçeyi bağlayan zincirler koparılmalıdır. Ziya Paşa bu fikirlerine bizzat numuneler verdi, o fikirleri fiiliyat ile teyit etmek istiyormuş gibi en sade nesirleri yazdı, şiirlerinde de, bazısı aruzlu olmakla beraber hece vezniyle de, Divan'ında üç dört tane şarkı görüyoruz. (s. 132-133)

Aruz vezni yerine hecenin kullanılması, Türkçenin Arapça ve Farsçanın etkilerinden arındırılması tam da ulusal edebiyatın kaidelerine işaret etmektedir. Ziya Paşa yazdığı sade nesirler ve hece vezinli şiirleriyle bu düşüncelerini eyleme de geçirmiştir. Sevük, Ziya Paşa'nın asıl ününü "Terkib-i Bent", "Terci-i Bend" ve *Zafername*'yle (1870) kazandığını belirtir. Bu eserlerinde de özellikle gördüğü yeni fikirlerin, deneylerin altını çizer. Sevük önce Ziya Paşa'nın Bağdatlı Ruhi'ye nazire olarak yazdığı "Terkib-i Bend"ten bahis açar. Bu şiirde Bağdatlı Ruhi'ye, tasavvuf felsefesine ve eski anlayışa uygun kısımlar olmakla beraber Sevük bu eserin asıl önemini ikinci kısımdan kaynaklandığını belirtir:

... halbuki Paşa'nın "Terkib-i Bend"inde öyle kısımlar var ki onlar Ruhi'de yoktur, artık bu kısımlarda Paşa hamle yapan bir ihtilal şairi gibidir, yeni mefhumlar getirmiştir, cesur hücumlar göstermektedir. Eğer "Terkib-i Bend" yalnız birinci kısım beyitlere ve bendlere münhasır kalaydı, o zaman Paşa'nın eserini Ruhi'ye karşı muvaffak olunmuş bir nazire olmaktan fazla göremezdik, o eseri bu dereceden kurtaran, o şiire teceddüt edebiyatımızda bir mevki verdiren ikinci kısım şiirlerdir (s. 134)

Ziya Paşa'nın bir ihtilal şairi gibi yazdığı, yeni kavramlar kullandığı bu ikinci kısım onu yeni edebiyatın bir parçası kılar. Zalimlere öfkesi, isyandan bahsetmesi, ezilenleri koruması, eşitsizlik, adaletsizlik ve rüşvete karşı çıkması, millete affettiği önem gibi bu yeni duruşu, fikirleri ve eleştirileri esere asıl gücünü vermiştir (s. 135-136). "Terci-i Bend"ın önemi ise halkın ve evrenin gücünü, büyüklüğünü anlatmasındadır (s. 137). Ününü sağlayan üçüncü eseri *Zafername*'dir, Sevük eleştiri türündeki bu eserin Türk edebiyatında bir benzeri olmadığını iddia eder:

Frenklerin "satir" dedikleri, metheder gibi görünerek hicvetmek vadisi; edebiyatın zengin ve zarif bir sahasıdır. *Zafername* bu vadiye edebiyatımızın hâlâ ikinci bir naziri olmayan bir şaheseridir. Edebiyat-ı kadimede vâkıâ hiciv vardı, fakat bu edebiyatta hiciv sövmekten, istihza küfürden, iğne tekmeden farksızdı! Nefi'nin "Siham-ı Kaza"sını, Sururi'nin "Hezeliyat"ını hafakan basmadan okuyamıyoruz. Son senelerde edebiyatımıza "mizah" da girdi. Fakat "satir" sahasında *Zafername* hâlâ, en yüksek bir irtifayla ayakta duruyor. (s. 139)

Bu pasajda da eski edebiyatın bir türü olan "hicviye" eleştirilerek Batı edebiyatından "satir" övülür. *Zafername* de "satir"e örnek olarak gösterilir. Dolayısıyla Ziya Paşa, Sadrazam Ali Paşa'yı tehzil için yazdığı *Zafername* 'siyle eski edebiyatın eleştiri anlayışından uzak, modern bir yergi eseri ortaya koymuştur. Sevük yine divan edebiyatının bir biçiminden ayrılmayı, Batılı yeni bir türün Türk edebiyatına gelişinin altını çizer. Sevük, ulusal model doğrultusunda Osmanlı edebiyatından kopuşları vurgular ve dolayısıyla bu edebiyatın türlerinin de tasfiyesini önemser.

Sevük, Ziya Paşa'nın eserlerinden seçmeler aktarmadan önce onun edebiyattaki yerine dair hükümlerini ifade eder; burada da Sevük'ün eleştirisine estetik kaygıların da dahil olduğu fark edilir:

Ziya Paşa ne muhayyilesi zengin, ne hissi derin bir şairdi; o sadece fikirlerine payidar muhafazalar yapmayı bildi. Onun en bariz seciyesi fikrî bir şair oluşudur. Ve o fikirler çok defa kuru bir hâldedir, ne kalpten geçiyor, ne muhayyileden kanat alıyor, fakat fikirlerine bir darbimesel olabilecek kudreti vermenin sırrını bilmektedir. Şiirlerinin özünü “hikmet” teşkil ediyor, zamanı ve ahfadı onu edebiyatımızın en “hekim” şairi telakki etti, Şark'ta, ki hikmet şiirin en makbul ve en vakur zirvesidir, Paşa bu zirvede eslaftan hiçbirine nasip olmayan bir irtifaya sahip oldu. (s. 143)

Sevük, Ziya Paşa'nın eserlerindeki fikri, hikmeti değerli bulurken bu fikirlerin kuru bir hâlde bulunduğunu söyleyerek onun eserlerinde hisleri, hayal gücünü ve sanatı zayıf bulur. Bazı sözleri bugün birer klişe gibi algılansa da çoğu beyti, hikmetli sözleri hafızalarda birer atasözü hâline gelmiştir. Sevük onun asıl gücünün eserlerinde değil bizzat yaptığı tesirde olduğunu ifade ederek ona dair eleştirilerini sonlandırır. Sevük'ün eserinde ele aldığı yeni edebiyatın bu ilk evresinden itibaren dil vurgusu özellikle göze çarpar. Sade, açık, anlaşılır bir Türkçe ideal addedilir. Nitekim Türk milliyetçiliğinin gelişmesi de dil ve kültür alanında yapılan araştırmalarla başlamıştır. Ümit Kurt (2012) da “Türk milliyetçiliğinin aksiyoner formu olan Türkçülük hareketinin ilk kıvılcımları iki büyük edebiyatçıda, Şinasi ve Ziya Paşa'da görülür” (s. 31) diyerek Sevük'ün bu yazarlara edebiyat tarihinde verdiği yerin anlamını gösterir. Sade bir dil kullanımı ve halk diline dönüş Şinasi ve Ziya Paşa ile başlamıştır. Bu durum kültürel milliyetçilikle ilişkilidir. Kurt, Tanzimat'ın bu hazırlık evresinde “kültürel milliyetçilik, sade bir milli halk dili yaratma çabasıdır. Sadeleşmeden kasıt, yazı ile konuşma dili arasındaki farkı ortadan kaldırmaktır” (s. 31) diyerek milli, sade bir halk dili vurgusunun ideolojik

imalarını ve amaçlarını beyan etmiş olur. Dolayısıyla Sevük'ün de bu yazarlara verdiği yerin önemini gösterir.

3.2 Teceddüt edebiyatını tahkim etmek: Namık Kemal, Rezaizade Mahmud Ekrem, Abdülhak Hamid Tarhan

Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi'nde Tanzimat edebiyatının ikinci evresi "Takarrür Safhası"dır. Sevük, "Takarrür Safhası"na kadar olan edebiyatın bir özetini yapar. Hazırlık evresi olan "İhzari Safha"da yeni edebiyat tam, kesin ve olgun bir hâl kazanamamıştır. "Nihayet teceddüt edebiyatının 'takarrür' devrinde bu zafer tecelli eyledi, artık 'alacakaranlık' devri geçmişti: bu zaferin en büyük kahramanı Namık Kemal'dir" (s. 147). Yazar, Namık Kemal'i (1840-1888) teceddüt edebiyatının kahramanı ve en önemli siması addettikten sonra onun edebiyat tarihindeki yerini belirlemek noktasında bir uyarı yapar:

Onun edebiyat tarihimizdeki mevkisini, bu mevkinin azamet ve kıymetini bugünkü telakkimizle ölçer, onu yalnız eserleriyle ve eserlerindeki bediiyatın derecesini bugünkü zevkimizle takdire kalkarsak çok aldanırız. Binaenaleyh bu noktadan hareket edince Şahabettin Süleyman ve emsalinin dediği gibi "Namık Kemal tiyatrodaki bir hiçti, tenkitçilikte kabiliyeti yoktu, şiirlerinde eski tarzda yazarsa Nefi'nin, yeni tarzda yazarsa Hamid'in mukallidi olmaktan ileri gidememişti, nesri koyu renkli, davul ahenkli, suni ve caliydi; şöyleydi, böyleydi..." diyebiliriz. Lakin bugünün hodkâm sanat zevkiyle yürütülen bu muhakemeler neye yarar! (s. 147)

Sevük, okuruna bir anakronizm uyarısında bulunur. Namık Kemal'in yenilik edebiyatındaki rolünü, büyüklüğünü anlayabilmek için onu kendi zamanının şartlarıyla ve zevkiyle değerlendirmek gerekmektedir. Bugünün zevkiyle onu algılamak yanlış doğuracaktır. Ardından yazar, bugünün bakışıyla onun en büyük sanatkâr olmadığını ama kendi zamanının en büyük sanatkârı olduğunu ifade edip bunun gerekçelendirmesini yapar. Yeni edebiyatın eski edebiyata galip gelmesini

sağlayan en etkili ve faydalı kişi Namık Kemal'dir (s. 148). Namık Kemal'in üslubu yapay ve süslüdür, doğal ve derin değildir. Lakin Namık Kemal, bu üslubuyla hiçbir yazarın yapamadığı etkiyi yapmıştır:

Fakat bütün bunlara rağmen Kemal'in üslubu -zamanında- Hamid'in, Ekrem'in ve başka herhangi birinin yapamayacağı tesirleri yaptı. Ne Ekrem'in inceliği, ne Hamid'in derinliği yeni edebiyatın kudret ve hâkimiyetle mefkurelere yerleşmesine kâfi değildi. Bunun için ne "Şinasi" gibi kuru, süssüz, heyecansız bir kalem, ne de Hamid gibi, kendini çabuk anlatmaz, örtülü, "gün"e değil, "yarın"a hitap eden bir dahi lazımdı. Bu işi yapabilmek için ne çok basit, ne çok derin olmayan; kendini hem anlatacak, hem sevdirecek; geç gelen bir azametten ziyade çabuk görünen bir vuzuha malik birine ihtiyaç vardı: Kemal işte bu ihtiyacın en liyakatli timsali oldu! (s. 148)

Yeni edebiyatın bir ideal olarak yerleşmesini sağlayan Namık Kemal'dir. Sevük, onun üslubunu diğer yazarlarla da mukayese eder. Kemal basitliğin ve derinliğin dengesini yakalayan üslubuyla hem herkese hem de yarına hitap edebilmiş bir yazardır. Yazar, onun gücünü hem sanatındaki orta hâlli oluşa hem de ruhundaki vatansever coşkunuğa bağlar (s. 149). Ulus fikrinin yayıldığı bir zamanda Namık Kemal de sanatla vatani birleştirmiş ve eserleriyle vatanseverlik hislerinin temsilcisi olmuştur:

Fikirlerin yeni bir nura koştuğu devirlerde "vatan"la "sanat" birbirine karışır. O zaman en sanatkârane olan eserler aynı zamanda en vatanperverane olabilenlerdir. Memlekette ruhlar yeni bir fecrin lemalarını seziyordu, bu lemalar önünde Kemal'in eserleri bir güneş gibi parladı, o kalplerdeki müphem, dağınık, iştiyaklı vatan hislerine bir mihrak oldu ve ruhunun alevinden zayıf ruhlara kuvvet, mütereddid seciyelere azim, karanlık idraklere aydınlık serpti, hiçbir ruh vatan aşkında onun kadar büyük değildi, hiçbir ruh bu ulvi ateşin aşkıyla onun kadar kavrulmadı, o ruh sanki ilahi bir volkandı, vatan kelimesi onun ağzından daima bir dilim lav gibi çıkıyordu. (s. 149)

Vatan, ulus, millet fikirlerinin yükselişe geçtiği bir zamanda sanat da bu fikirlere uygunluğuyla veya bunları yansıtmasıyla ölçülür. Namık Kemal de eserleriyle dönemin ruhunun temsilcisi olmuştur. Burada edebî değer vatanperverlikle

ölçüldüğü görülmektedir, bir eserin sanatkârane olması vatanperverane olmasıyla değerlendirilmektedir. Sevük, Namık Kemal’in vatanseverliğini yücelterek onun eserlerinin insanların kalplerinde bulunan “vatan” hislerinin bir merkezi olduğunu söyler. Fakat yazarın vatan kavramına dair bu ifadelerinde bir çeşit tahribat söz konusudur. Çünkü Namık Kemal’in vatandan kastıyla Sevük’ün kastı aslında birbirinden tamamen farklıdır. Namık Kemal, İslâmcı-Osmanlıcı bir ideolojinin ilk teorisyenlerinden biri olarak “imparatorluk halklarını, Osmanlıcı bütünleşme içerisinde bir arada tutma gayretinde[dir]” (Sadoğlu, 2003, s. 77). Namık Kemal ortak bir dili de bu noktada siyasal bütünleşme için bir araç olarak görmektedir, “hem İslâmî, hem de tarihsel argümanları kullanarak dilsel ve etnik ayrımlardan güç alan ayrılıkçı-ulusçu hareketleri bastırmak iste[mektedir]” (s. 78-79). Namık Kemal’in Osmanlıcı ve İslâmcı ideolojisine karşın Sevük bizzat etnik, dilsel ayrımlardan güç alan bir ulus-devlet fikrine dayanmaktadır. Sevük, Namık Kemal’in “vatansever ruh”unu oldukça edebî biçimde anlatır, bu ruha uygun bir sembolizasyona başvurur. Namık Kemal’in eserleri insanların ruhlarında ve akıllarında vatan aşkını doğuran, aydınlatan bir güneş, bir ışık, bir lavdır. Aslında Sevük’ün de bu ideal ulusal edebiyatın “kahraman”larından bahsederken benzer şekilde hamasi, coşkulu bir üsluba geçtiğini ya da bahsettiği yazarların üslubunu devraldığını ifade etmek mümkündür. Sevük’ün eserinde ulusu tahayyül etmek ve onun edebiyat tarihini yazmak amacına hizmet eden yazarlar kasıtlı olarak öne çıkarılır. Namık Kemal de “vatanseverliğiyle” ulusal edebiyat idealinin kurucu isimlerinden biri olur. Yazar, Namık Kemal’de vatan aşkının sanat aşkından fazla olduğunu, sanatı fikirleri için bir araç kıldığını ve vatan fikri uğruna sanatından da

ödün verdiğini itiraf eder (s. 149). Lakin bu durum bir kusur veya eksiklik sayılmaz, ulusal edebiyatı kurma yolunda bu yapılan zorunlu bir hizmettir.

On dokuz yaşına kadar divan edebiyatı ve tasavvuf alanında eserler veren Namık Kemal, Şinasi'nin onu teşvik etmesiyle Fransızca öğrenmeye başlar ve sanatında yeni bir devir açılır:

Artık Namık'ın yerine sahneye doğan bu yeni Kemal, teceddüde koşan, manaları kıran, zulme haykıran, hürriyete bağlanan, vatana ilanı-ı aşk eden kahraman bir devdir. Yirmi yaşında bir taraftan "Tercüme Odası"na devam eden Kemal, bir taraftan da "Tasvir-i Efkar"da Şinasi'ye yardım ediyor. (s. 156)

Ulus kurmaya hizmet eden "vatan, hürriyet, özgürlük" gibi kavramların bayraktarı ve yenilik edebiyatının öncülerinden Namık Kemal, Şinasi'nin tesiriyle yaşamında ve sanatında bu ikinci evreye geçebilmiştir. Sevük, Namık Kemal'in şairliğini ele aldığı kısımda öncelikle onun şairliğini sanat açısından zayıf bulur, bu fikrini bizzat onun oğlu Ali Ekrem Bey'in sözleriyle destekler. Namık Kemal'in eserlerinin değil onun amacının ve ruhunun büyük olduğunu iddia eder. Ona göre Kemal'in şairliğinin iki temel özelliği ise "vatanperverlik ve hamaset"tir. (s. 161). Ardından yazar, Namık Kemal'in şairliğinin bu vasıflarını onun şiirlerinden örneklerle destekler. Namık Kemal'in vatan, milliyet, din, hürriyet, esaret ve zulümden bahseden kahramansı şiirleri öne çıkarılır. Namık Kemal'e dair övülen bir husus da onun sanatında dile getirdiği vatanseverliği bizzat hayatında tecrübe etmiş ve göstermiş olmasıdır. Yazar bundan ötürü, Namık Kemal'in kimi şiirlerinde şiir öznesinin "ben" diliyle kendi millî şerefinden ve fedakârlığından bahsetmesini de samimi bulur. Yaşamlarında bu cesareti ve kahramanlığı deneyimlememiş olanlar için bu durum güçtür:

Halbuki Kemal bu gibi hamasi şiirlerinde, kendi nefsinin mevzubahis eden bu gibi kahramanane manzumelerinde dahi hiç sendelemiyor, biz bu kendi kahramanlığını anlatan şaire inanıyoruz. Çünkü biliyoruz ki o söylediklerini

bizzat hayatla yaşamıştır, onun için şiirlerinde samimiyetten gelen bir hararet var. (s. 163)

Yaşamla edebiyatı birbirine eş tutan Sevük, sürgünü deneyimlemiş ve siyasi alanda bizzat mücadele vermiş olan Namık Kemal'in şiirlerindeki hamaseti bu sebeple gerçek ve samimi bulur. Yazar, onun vatanseverliğine delil olan diğer şiir örneklerini verdikten sonra "Bütün bu misallerde görülüyor ki bir çelik metaneti, erkek bir sada, inanan bir imanın inandıran bir kudreti var: İşte Kemal budur!" (s. 164).

Vatanseverliğin ve kahramanlığın dinle, imanla ve erkeklikle ne kadar iç içe tanımlandığı görülmektedir. Sevük'ün Namık Kemal'de öne çıkardığı ve övdüğü nitelikler aslında erken Cumhuriyet ideolojisinin beklentilerine uygundur:

Eski edebiyat karşıtlığı, kendi yazılarında başaramamasına rağmen gazete aracılığıyla "sade" bir dil arayışı, dilin bir milletin en önemli ayırıcı vasfı olduğu, Fars edebiyatına ağır eleştirileri, Abdülhamid yönetimine muhalefeti, polemikçi üslubu ve en önemlisi "vatan" edebiyatının kurucusu ve ısrarlı savunucusu olması, Namık Kemal'i erken Cumhuriyet yöneticilerinin, yazarlarının göz ardı edemeyeceği bir karakter haline getirmiştir. (Karakoç, 2012, s. 47)

Karakoç, Namık Kemal'in bu özellikleriyle erken Cumhuriyet Dönemi'nin pek çok idealini dile getiren öncü bir aydın olduğunu ifade eder. Sevük, Namık Kemal'in şairliğinden sonra nâsirliliğini ele alır, Kemal asıl ününü düz yazılarıyla kazanmıştır.

Sevük, onun nesrinin farklılığını diğer yazarlarla karşılaştırma yaparak ortaya koyar:

Onun nesri yanında "Şinasi"nin makaleleri kuru birer iskelet, o nesrin şelaleli ahengi karşısında Ekrem'in eserleri sesi işitilmeyen birer şırıltı, onun üslubundaki şaşaaaya nispeten Hamid'in mensur bediaları rengi belirsiz birer sönük levha, onun tantanalı edasına bedel "Sezai"nin tabii ve beşeri ifadesi letafeti kurulamayan birer yazıydı. (s. 165-166)

Namık Kemal'in nesri sanatlı, gösterişli, görkemli bir üsluba sahiptir. Yazar, onun düz yazısını, üslubunu diğer yazarlarla karşılaştırma yaparak tanımlarken adeta

bahsettiği bu üsluba bürünür; sanatlı ifadelerle, benzetmelere, sembolizasyona

başvurur. Elbette yazar, bu üslubu doğal bulmaz:

O her şeyi, en basit ve en sade fikri de daima teşbihlerle hayallerle koyu bir tasvir ile kabartıp şişirtir. Kemal'in nesri sanki "tabiat"a gerilmiş muhaddeb ve mukaar bir ayine gibidir: hiçbir şey oraya olduğu gibi aksetmiyor! Teşbihleri çok sever, bunları israf derecesinde ibzal etmiştir, ne zaman "edibane" yazmak isterse her cümleye mutlaka bir teşbihe sıkıştırır, o teşbihler alelekser basittir. (s. 166)

Yazar, Namık Kemal'in en basit fikirleri bile benzetme ve hayallerle abarttığını; doğanın onun şiirlerinde olduğu gibi yansıtılmadığını, benzetmelerinin basit ama aşırıya kaçmış olduğunu ifade eder. Sevük, bugün Kemal'in düz yazıdaki üslubunu yorucu ve abartılı bulsa da zamanının en göz kamaştırıcı nesri olduğunu ifade eder (s. 167). Yazar, Namık Kemal'in edebi konumunu bizzat onun sözüne başvurarak beyan eder. Bizzat kendi deyişiyle Namık Kemal, Şinasi ile Abdülhak Hamid arasında bir "hatt-ı vasl" yani bir birleşme noktasıdır: "Kemal hakikaten Şinasi ile Hamid arasında bir hat-ı vasl oldu. Şinasi şeklin teceddüdünü yapmış, Hamid sanatın ruhundaki dehayı yaratmıştı, Şinasi'den Hamid'e, Kemal'in kurduğu köprü sayesinde kolayca geçtik!" (s. 168). Şinasi, teceddüt edebiyatına şekil açısından yenilik getirmiş, Abdülhak Hamid ise o sanata ruh ve deha getirmiştir; Namık Kemal ise ikisi arasında bir köprü görevi görmüştür. Sevük, Namık Kemal'in eserlerini ele aldığı bölümde hem bilgilendirici ve açıklayıcı hem de eleştirel bir tavrı bir arada yürütür. Namık Kemal'i yeni edebiyatın neferi kılan eserlerini bilhassa dile getirirken bunların bazılarını edebî açıdan eleştirmekten de geri durmaz. Örneğin Kemal, İstanbul'un fethini konu edinen *Barika-i Zafer*'ini eski edebiyatın nesrine hâkim olduğunu göstermek amacıyla kaleme almıştır. Çünkü edebiyatta yenilik yapmak ve dili sadeleştirmek isteyenlere karşı eski edebiyat taraftarları onların bu tarzda eser

yazmaya muktedir olamadıklarını iddia etmektedirler. Namık Kemal de eski edebiyatın sanatlı, süslü tarzıyla bu eseri vücuda getirerek muarızlarına bir yanıt vermiştir (s. 168-169). *İrfan Paşa'ya Mektup* veya *Tahrib-i Harabat* gibi eleştiri türündeki eserlerinde de edebiyat-ı kadime yanlılarına karşı sert hücumlarda bulunmuştur. Sevük *Tahrib-i Harabat*'ta Ziya Paşa'ya yönelik eleştirilerin bazılarını haksız bulsa da ve Namık Kemal'in eski edebiyata karşı öfkeli bir taassuba sahip olduğunu düşünse de: “‘İdeal’ine bu kadar âşık olan Kemal’in bu hareketini takdir etmemek mümkün değil!” (s. 170) diyerek neticede onun yeni edebiyatı savunmasını onaylar ve takdir eder. Çünkü yazar da ulusal edebiyat yolundaki o “ideal”i onaylamakta ve yüceltmektedir. Sevük, Kemal’in tiyatro eserlerine de değinir, burada gayet eleştirel bir role bürünerek onun tiyatro eserlerine bir sahne eseri denemeyeceğini, bu eserlerde konuların basit, olayların ilkel olduğunu ve eylemin de bulunmadığını söyler. Üstüne üstlük Namık Kemal’in tiyatro eserlerinde kişiler kendi dilleri, üslupları ve ifadeleriyle konuşmamakta hepsi bizzat yazar gibi konuşmaktadır dolayısıyla bu eserler gerçekliğini ve edebî değerini yitirmektedir (s. 170-171). Böylelikle Sevük bir edebiyat tarihçisi olarak eleştirmen rolünü de tekrar devreye sokar, bizzat edebiyata içkin değerlendirmelerde bulunur. Namık Kemal’in tiyatro eserlerinin edebî değerini de ele almaktadır. Nitekim Kemal’in tiyatro tekniğinin basitliği ve ilkeliği dile getirildikten hemen sonra bu özellik gerekçelendirilir:

Bununla beraber bu eserler zamanında büyük tesirler yapmıştı, çünkü her biri muayyen bir gayeye hizmet ediyordu: “Vatan” kalplerde vatanperverane hissiyatı çuş u huruşa getirmek için, “Zavallı Çocuk”la “Akif Bey” aile hayatlarındaki aksaklıkları, faciaları anlatmak için, “Gülnihal” padişahın haliyle memlekette bir inkılap ihzarı için, “Karabela” saraydaki fasitlerin melanetlerini teşhir için, “Celalettin” ise İslamiyet’in takdisi ve tebcili için kaleme alınmıştı. (s. 171)

Namık Kemal'in tiyatro eserleri teknik açıdan zayıf olsalar da bunlar büyük etkiler oluşturmuş ve belirli bir amaca hizmet eden eserlerdir. Toplumsal, siyasi eleştirileri veya fikirleri amaçladıkları için bu eserler değerli addedilmektedir. Hepsi toplumsal bir amaca hizmet ettikleri için teknikteki kusur veya eksikler meşru görülmektedir. Namık Kemal'in eserlerinden sonra onun edebiyata hizmetleri ayrı bir başlıkta ele alınır. Aslında bu başlığın kendisi dahi yazarın niyetini ele vermektedir. Çünkü Sevük ele aldığı ve öne çıkardığı yazarlara özellikle teceddüt edebiyatına yaptıkları hizmetler, getirdikleri yenilikler ve ulusal edebiyat gayesine uygunlukları perspektifinden yaklaşmaktadır. Namık Kemal'in hizmetlerini de madde madde sıralar. Kemal, teceddüt edebiyatının yerleşmesini sağlayan en önemli yazardır ve yeni edebiyatı millete sevdiren kişidir (s. 172). İkinci ve en önemli hizmeti vatanseverliğidir: “Şiirimize, edebiyatımıza vatanperverliği, hamaseti adeta o ithal etti, zulme haykırmanın, vatana âşık olmanın, kuvvet ve ceberuta karşı gelmenin, ruhları mukaddes alevle tutuşturmanın füsununu ondan öğrendik. Edebiyatımız en erkek sada ile onun sesinde güreledi” (s. 172). İşte o “bizim şiirimiz ve edebiyatımız”la kastedilen ulusal edebiyata vatanseverliği, kahramanlığı getiren, okurlarında da bu duygunun uyanmasına hizmet eden “en erkek ses” olarak Namık Kemal övülür. İlkler ve yenilikler de öne çıkarılır. Türk edebiyatında *Cezmi* ile ilk romanı yazan Namık Kemal'dir. *Vatan* oyunu da ilk tiyatroyu yazan yine Namık Kemal'dir. İlkler meselesi tartışmalıdır, bu noktada Sevük de keyfi bir tercihte bulunmaktadır. Örneğin Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* oyunu *Vatan* oyunu gibi dikkati çekmediği ve sahnelenmediği için “ilk” vasfına sahip olmaz. Bu tercihte aslında *Vatan*'ın millî hisleri uyandırıp bir olay yaratan ve yazarını da Magosa'ya sürgüne

iten bir eser oluşu rol oynamaktadır. Namık Kemal'in dördüncü hizmeti dil konusundadır. O dile birçok yeni kelime, tamlama ve terim kazandırmıştır. Dilin yenileşmesine, dilin ve eski harflerin ıslah edilmesine, eski dilin tasfiyesine, millî birlik yolunda dilin önemine dair yazılar kaleme almıştır (s. 173). Halkın anlayabileceği sade bir dili savunup bu doğrultuda divan edebiyatının dilini, üslubunu eleştiren Namık Kemal'in edebî dil noktasındaki duruşu "sadeleştirme"yle sınırlı kalmıştır (Sadoğlu, 2003, s. 79). Sevük Namık Kemal'in yukarıdaki hizmetlerini sıraladıktan sonra *Diyorlar ki*'den alıntı yaparak tek tek şairlerin Kemal hakkındaki sözlerine, övgülerine yer verir. Elbette bu eylemini eserindeki tüm yazarlar için uygulamaz.

Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi'nde Namık Kemal, Recaizade Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hamid Tarhan üçlüsünden ibaret addedilen Tanzimat edebiyatında ele alınan ikinci yazar Recaizade Mahmud Ekrem'dir (1847-1914). Onun en önemli sıfatı ve görevi "Üstat" oluşudur (s. 181). Sevük, Recaizade Ekrem'in şairliğini eski edebiyat, Namık Kemal ile Abdülhak Hamit etkisinde Tanzimat edebiyatı ve Servet-i Fünun etkisi olmak üzere üç evreye ayırır. Yazar, onun kuvvetli bir kişiliği olmadığını, her evrede ondan öncekilerin etkisinde kaldığını söyler (s. 185-186). Yazar, Ekrem'in yeni bir üslup ve hissin bulunduğu kimi şiirlerinde dahi eski edebiyata ait bir klişeye veya edaya yer verdiğini söyler (s. 186). Yazar, Muallim Naci'yle karşılaştırmaya da başvurur ve eski edebiyatın temsilcisi addedilen Naci'de dahi Türkçeden bu kadar uzak, Arapça ve Farsça tabirlerin olduğu mısralar bulunmadığını ifade eder (s. 186-187). Yazar, Recaizade'nin şiirdeki hayal gücünü de zayıf bularak eleştirir:

Ekrem Bey'in şiirinde hayalin haşmetini görmüyoruz. Onun muhayyilesi ağır hareket eder, donuk renklidir, en meşhur hayalini "Yakacık Mezarlık Âlemi" şiirinde görüyoruz, şair burada yarını karanlıklar içinde tecessüm ettiriyor, fakat bu hayal de Namık Kemal'in "Rüya"sındaki "peri-yi hürriyet"e ne kadar benzemektedir. (s. 189)

Namık Kemal'in "Rüya"sıyla Rezaizade'nin "Yakacık Mezarlık Âlemi"nden beyitleri art arda sıralayarak benzerlikleri ortaya koyar. Rezaizade'nin hayalini donuk, zayıf bulan Sevük fikir açısından da onu engin, derin bulmaz. Bu sefer de Abdülhak Hamid'le Rezaizade Mahmut Ekrem'i karşılaştırır ve onun Hamid'e özendiğini, ondan etkiler taşıdığını gösterir lakin Rezaizade, Hamid gibi derin değildir (s. 190). Rezaizade'nin "Şairliği" bölümünün sonunda da onun duygu ve düşüncelerinde hep yüzeysel kaldığı ifade edilerek onun en yüksek ve en derin şiirinin "Yakacık'ta Bir Mezarlık Âlemi" olduğu ifade edilir. Bu şiir de gücünü şairin "melal kabiliyeti" ve "ağlamak kudreti"nden almaktadır (s. 196). Sevük, Rezaizade Ekrem'in şairliğinden ziyade onun eleştirmenliği ve "Üstat" unvanını önemli bulur. Bu noktada üzerinde durduğu eser Rezaizade'nin *Talim-i Edebiyat*'ıdır. Bu eser alanında bir "ilk" olması hasebiyle de önemlidir. *Talim-i Edebiyat*, Türkçe edebiyatta edebiyat teorisine dair, estetiğe dair ilk kitaptır (s. 196). Sevük, yine bugün açısından bu kitabın eksik olduğunu ifade etse de eseri bağlamıyla değerlendirdiğini ifade ederek *Talim-i Edebiyat*'ın kendi zamanı açısından bir "merhale" olduğunu, Rezaizade'nin ismini edebiyat tarihine sonsuza dek yazdığını söyler ve ardından eserin önemini açıklar:

Talim-i Edebiyat'ın yaptığı en büyük hizmet millete ilk defa "Hamid" gibi şahsiyetleri tanıtmış olmasıdır. Zevkindeki selameti, genişliği getirdiği misallerde görüyoruz. *Talim-i Edebiyat* herhâlde bizde şiir ve edebiyatı ilk defa zamanına göre bedii bir nazarla gören bir eserdir. Kitap herkes tarafından kemal-i takdirle karşılandı. (s. 196)

Talim-i Edebiyat'ın edebiyata ve şiire dair ilk teorik eser olmasının yanında Abdülhak Hamid Tarhan gibi yazarların ilk kez anıldığı, tanıtıldığı kitap olması bu eserin önemini artırmaktadır. Nitekim *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde en çok yer verilen ve övülen yazar da bizzat Abdülhak Hamid Tarhan'dır. Sevük, *Talim-i Edebiyat*'ın önemine dair çeşitli yazarların sözlerini ve övgülerini alıntılar. Eski edebiyat taraftarlarının bu esere hücumları da *Talim-i Edebiyat*'ın yeni edebiyat açısından önemini ortaya koymaktadır. Recaizade Mahmud Ekrem'in öne çıkarılan ve bir "ilk" sıfatını taşıyan diğer eseri *Takdir-i Elhan*'dır, kitabın önemi şöyle açıklanır:

"Takdir-i Elhan" bizde Garp'taki manasıyla ilk tenkit kitabı olmak şerefini muhafaza etmektedir: Üstat bu kitabında "şiiir"le "tabiat"ın münasebetini, asar-ı edebiyenin mevzuyla olan irtibatını, edebiyatta mantık ve ahlak telakkilerinin mahiyetini, mevzulardaki eskilikle şekillerdeki yeniliği anlatmakta, yani ilk defa olarak "şiiir ve edebiyat"ı şahsi ve "enfüsi" mütalaa etmekten, tenkitte yalnız kelimelere ve sarf ve nahiv kaidelerine saplanıp kalmaktan kurtulmakta ve bizde ilk defa olarak "afaki" bir tenkit yapmaktadır. (s. 199-200)

Teceddüt edebiyatının asli özelliklerinden biri Türk edebiyatına yeni, çağdaş, Batılı bir özellik kazandırmasıydı. Bu noktada *Takdir-i Elhan* da Batılı anlamda ilk eleştiri kitabı addedilmesiyle önem kazanmaktadır. Yukarıdaki pasajda *Takdir-i Elhan*'ın önemini dil bilgisi ve gramer odaklı değil bizzat edebiyata, edebî esere içkin öznel değil nesnel bir eleştiri ortaya koymuş olmasıyla açıklamaktadır. Abdülhak Hamid'in edebî zevkini Recaizade'den almış olması da onu yazarın nazarında değerli kılar, nitekim daha sonra Recaizade, Hamid'in eleştirmeni olmuştur (s. 200). Sevük bu minvalde yazarların mektuplaşmalarına yer verir ve sonra Recaizade'nin eserlerine geçer. "Eserleri" kısmında nesnel, açıklayıcı bilgi aktarımının dışında Sevük, bu eserleri "ehemmiyetli, ehemmiyetsiz" şeklinde etiketlendirir. Yazara göre

“Yakacık'ta Bir Mezarlık Âlemi”, *Talim-i Edebiyat ve Takdir-i Elhan* eserleriyle beraber Recaizade'nin edebiyat tarihinde adının yaşayacağı son eseri *Araba Sevdası* romanıdır. Sevük, *Araba Sevdası*'nın önemini şu sözlerle dile getirir: “Üstat Ekrem'in en mühim, en şayan-ı dikkat eseri bu büyük hikâyedir. Halkın 'alafranga', 'züppe' dediği 'kozmpolit' bir tip burada gülünç bir çehreyle yaşatılmıştır. Bu eserde 'realizm'in lemaları var. Kitap 'romantik' devre bir veda, realizme bir müjdedir” (s. 205). Yazarın uzun hikâyeye şeklinde tanımladığı *Araba Sevdası*, hem alafranga züppe tipini işleyip alaya almasıyla hem de yeni bir akım olan realizmi müjdelemesiyle edebiyat tarihinde bir mevki kazanır.

Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi'nde en geniş yer ayrılan, eserleri ayrıntılarıyla ele alınan ve Tanzimat edebiyatını kuran üçlünün sonuncu yazarı Abdülhak Hamid Tarhan'dır (1852-1937). Yaklaşık yedi yüz sayfalık eserin yüz otuz beş sayfasının Hamid'e ayrılmış olmasında Sevük'ün bir edebiyat tarihçisi olarak kişisel tercihlerinin de ne kadar belirleyici olduğu aşikardır. Abdülhak Hamid'in ele alındığı bölümün açılışı da oldukça yüksek perdeden, görkemli ve övgü doludur. Hamid, Batı ve Doğu'nun Shakespeare'den Hafız Şirazi'ye kadar birbirinden farklı ve en önemli şairlerinin birleşiminden oluşan yepyeni bir deha olarak tanıtılır. Sevük, her bir yazarda yaptığı gibi giriş kısmında ele aldığı yazarın asli özelliğini, meziyetini dile getirir. Yazara göre Abdülhak Hamid birbirinden oldukça farklı ve hatta zıt denebilecek özellikleri, sıfatları taşıyan fakat kendisiyle çelişkiye düşmeyen samimi bir dehadır. Ona kimisi romantik kimisi realist kimisi de natüralist diyebilir veya kimi zaman o bir eski edebiyat şairi gibi algılanabilir kimi zaman da zamanını aşan yenilikler gösterir (s. 211). Yazar Hamid'e ilişkin bu tespitini oldukça uzatıp genişletir:

Her şair için hâkim ve onu en çok gösteren bir sıfat buluruz. Kimisine bedbindir veya nikbindir deriz, kimisine dinî, kimisine lazühdi deriz, kimisi hissî, kimisi fikrî, kimisi âşık, kimisi hamasidir, hâlbuki Hamid’de hepsi ve her şey var: Bir şiirinde en büyük bir bedbindir, hiçbir şeye inanmayan bir reybidir, diğer bir sahifede bakarsın ki o en mutekid bir mümin gibi dua ediyor! Bugün en coşkun bir vatanperver gibi kahramanane şiirler yazar, yarın aşk ve zevkinden başka bir şey düşünmeyen bir havai gibidir! Hamid’in ne olduğunu bize dosdoğru, “Fikret”in şu mısrası ifade ediyor sanırım: “Tabiattan büyük bir âlem-i külliyyet-i ezdad!” (s. 211)

Hamid tekil bir sıfatla tanımlanamayacak kadar farklı sıfatları bünyesinde barındıran çok yönlü bir şairdir. Yazar, Tevfik Fikret’ten yaptığı alıntıyla Hamid’i kuşatıcı bir sıfat bulur. Hamid, zıtlıkları bir arada barındıran tabiatın ta kendisi hatta tabiattan da büyük bir şairdir. Hemen ardından yazar bu pek çok tezadı taşıyan, sergileyen Hamid’in ayrı ayrı birer kişilik gibi görülmeyeceğini, Hamid’de zıtlıklar bulunsa da çelişkinin bulunmadığını söyler (s. 212) ve bu fikrini Hamid’in “samimi” oluşuna bağlar:

Bir kelime ile söyleyelim, Hamid “samimi”dir. O, her şeyden şüphe ederken samimidir. Saf bir mümin gibi görüldüğü zaman samimidir, “vatan” derken samimi, “canan” derken samimi, ağlarken de gülerken de, halkına isyan ederken de dua ederken de hep samimidir. İşte bu samimiyettir ki Hamid’i bize bütün tezatlarının içinde yekpare bir çehre ile gösteriyor, ve bu samimiyettir ki onun en büyük kudretidir. (s. 212)

Hamid, taşıdığı bütün zıtlıklarla dahi yekpare bir görünüşe sahiptir, işte bu yekparelik onun “samimiyet”inden ileri gelir. Yazara göre Hamid o an ne düşünüyor ne hissediyorsa bunu eserlerine aksettirmiş, eserlerinde yaşatmıştır. Mantıksız görünmeden, çelişkiye ve tutarsızlığa düşmeden, tüm samimiyetiyle duygularını olduğu gibi bütün sıcaklığı ve gücüyle yansıtabilmek ancak dâhilerin işi olduğunu düşünen yazar, Abdülhak Hamid’i de işte bu dehanın bir örneği addeder (s. 212). Sevük, Hamid’in hayatını ayrıntılı bir şekilde ele alır ve onun eğitiminin, Batı ve Doğu’da yaşadığı farklı yerlerin, ailesinin, çevresinin bu dehayı doğurduğunu

düşünür (s. 213). “Hayatı” bölümünün sonuna doğru bir dipnotta Şair-i Âzâm hakkında yazdığı bir köşe yazısını alıntılar. Yazar, vatani övülecek şeyleri için sevmemiz gerektiğini, Hamid’in de şiirin ve sanatın bir zirvesi olarak vatanın övülecek bir dehası olduğunu iddia eder; bu köşe yazısı, yazarın Hamid’e verdiği önemi beyan ettiği için elzemdir:

Hamid’i şair olarak anlayamıyorsak, dâhi olarak idrak edemiyorsak, bari onu bize Namık Kemal’le beraber “vatan”ı anlattığı ve sevdirdiği için unutmamaya çalışalım.

Namık Kemal’in çıplak bir ateş gibi kamaştırıcı vatanperverliğine mukabil, Hamid’de, vatani sanatla ulvileştiren ve onu şiir ve dehadan örülmüş bir çerçeve içinde, ve sanatın ilahi gazesi altında daha derinleştiren bir “vatan” var.

Namık Kemal’i seviyorum: Çünkü bana vatani sevdirdi, Hamid’i ise bana “sanat”ı ve “vatan”ı sevdirdiği için sevdiğim gibi vatanımı da bize bir Hamid yetiştirdiği için daha çok seviyorum! (s. 221)

Namık Kemal’in “çıplak” vatanseverliği övülürken Hamid vatanseverliği “sanat”la, dehasıyla birleştirmiş ve daha yüce, daha derin bir noktaya taşımıştır. İşte Hamid’in sanat ve vatani birleştirmesi Sevük’ün ona verdiği önemi, ayırdığı geniş yeri gerekçelendirmektedir. Ulusal edebiyatın sanattan, estetikten bağımsız olamayacağı fikrine sahip olan yazar, tam bu noktada Hamid’i örnek göstermekte, ulusal edebiyat kanonunun en önemli yazarı olarak onu yüceltmektedir. Sevük, Hamid’in eserlerini ele aldığı kısımda onun pek çok eserine, bunların konularına ayrıntılı olarak değinir, başka hiçbir yazara bu kadar çok yer ayırmaz. Elbette Hamid’in eserlerine değinirken de ulusal model ölçütleri doğrultusunda bir tercihe giderek belli başlı eserleri için detaya iner. Yazara göre Hamid’in dehasının parıltılarını yansıtan ilk eseri, Hindistan’daki İngiliz zulmünü ele aldığı oyunu *Duhter-i Hindu*’dur. Bu eserini Hindistan’a gitmeden evvel yazması onun muhayyile gücünü ortaya koyar (s. 223). Bu düz yazı şeklindeki oyunun bir diğer önemi de Batı tarzında bir kafiye çeşidi olan

“kavafi-i mümtezice”yle nazmedilmiş bir manzumeyi içeren ilk eser olmasından kaynaklanır (Yazar, Edhem Pertev Paşa’nın *Tıfl-ı Naim*’i dikkati çekmediğini belirterek “ilk” unvanını Hamid’e devreder.), yazar oyunun içindeki bu şiirle ilgili bizzat Hamid’in sözünü alıntılıyarak Türkçenin güzelliğini kaybetmeden her türlü biçimde niyetini anlatmak için uygun bir dil olduğunu söyler (s. 224). Yazar, *Duhter-i Hindu*’dan sonra Hamid’in bir başka mensur tiyatro eseri olan, Endülüs’ün Müslümanlar tarafından alınmasını konu edinen *Tarık*’a değinir: “Müellifin maksadı İslamiyet’in ilk devirlerindeki ulviyet ve fazileti göstermektir ve müellif bu maksadında hakikaten muvaffak olmuştur. Eseri okuyunca ruhumuzu temiz bir hava dolduruyor. Kitabın içinde dini feragatin, hudutsuz kahramanlığın, insani hamasetin, engin adaletin, ruhi ulviyetin şiirini teneffüs ediyoruz” (s. 225). Konusunu tarihten alan bu eserdeki din, kahramanlık, adalet gibi kavramlardan daha önemli olan Hamid’in bu mevzuları anlatma biçimidir. Yazar, *Tarık*’ta sanatın güzelliğiyle karşı karşıya olduğumuzu söyleyerek eseri bitirdiğimizde ruhumuza yüceliğin sıcaklığının dolduğunu söyler (s. 226). Yazar, *Tarık*’taki bu “sıcaklığın”; tarihi, kahramansı, yüce konuları ele almasından, sayfaların canlı birer destan olmasından kaynaklanmadığını ifade eder: “Hayır, eserdeki hararet bunlardan değil, Hamid’in ruhundan geliyor, o ruh, tarihin o menkıbesindeki ulviyeti duymuştu. Ve Hamid ruhunun o duygusunu bütün hararetiyle bir kitap şeklinde harice atabildi, işte ‘Tarık’ın meziyeti bundan ibaret!” (s. 227). Sevük, Hamid’in bizzat tarihten aldığı o hikâyelerdeki yüceliği duyduğunu, ruhuyla bunları eserinde duyurduğunu söyleyerek onun sanatını över. Hamid’in *Nesteren*’i ise onun şiir şeklinde yazdığı bir hailesi yani tragedyasıdır. Yazar, Hamid’in ilk tragedyası olan *Nesteren*’in Türk edebiyatında önemli bir yeri olduğunu söyler:

Edebiyatımız ilk manzum haileyi bununla kazandığı gibi, hece vezninin “koşma, divan, türkü...” gibi muayyen eşkal haricinde ilk defa istimalini bu eserle gördü ve bu eserlerdir ki ilk defa bir mısranın birkaç kısma bölünebileceğine şahit olduk ve Hamid bu kitapla edebiyatımıza ilk defa manzum mükâlemeyi getirdi. (s. 239)

Nesteren, Türk edebiyatında şiir şeklindeki ilk tragedya ve aynı zamanda alışlagelmiş nazım biçimleri dışında hece ölçüsünün kullanıldığı ilk eserdir. Hem Batı’ya ait bir türü şiir şeklinde yazması hem de millî vezin olan heceyi kullanması *Nesteren*’i önemli kılar. Mısrayı birkaç kısma bölmesi de şiire getirdiği serbestiyet açısından önemlidir. Ayrıca *Nesteren*’in şiir şeklinde karşılıklı söyleşmenin de ilk örneği olması onun teceddüt edebiyatına getirdiği yeniliklerden bir diğeridir. Yazar, Hamid’in *Liberte* piyesi üzerinde de özellikle durur çünkü bu eser, Mithat Paşa’nın görevinden uzaklaştırılarak Avrupa’ya gönderilmesi üzerine yazılmış oldukça siyasi bir oyundur. Sevük, Abdülhamit’in iktidara geldiği zaman halka kendini hürriyetperver gösterdiğini, Mithat Paşa’nın Avrupa’ya uzaklaştırılınca Hamid’in hükümdarın gerçek yüzünü gördüğünü söyler (s. 264). Böylelikle Hamid, Abdülhamit’in iktidarını, sarayın uğrayacağı sonu önceden görüp anlattığı *Liberte*’yi yazar. *Liberte*, istiareye dayalı yani eserde her kavram aslında bir şahsa işaret eder:

Kitaptaki eşhas hep istiaridir: Müstebit manasına gelen hükümdar “despot” Abdülhamit’tir. Başvekil “Liberal” Mithat Paşa’dır. Tarihimizin sadrazamları içinde “Sokullu” ve “Reşit Paşa” ile beraber en yüksek bir şahika olan Mithat Paşa tam manasıyla bir millet babası olduğu için Hamid onu milleti temsil eden “Nasyon”un pederi itibar eyliyor. Hürriyetin timsali olan “Liberte” sarayda mahpus bir kızdır. “Nasyon”u yani milleti seviyor, onunla nişanlıdırlar, ikisi birbirine aşıktır. (s. 264)

Böylelikle eserdeki despot, millet, özgürlük gibi kavramlar hep tarihî birer kişiye işaret eder. Abdülhamit’in despotizmini anlatıp sarayın devrileceğini ve hürriyetin geleceğini müjdeleyen bu eser elbette Abdülhamit’in iktidarında yayımlanamaz, Meşrutiyet’ten sonra 1911’de *Türk Yurdu*’nda tefrika edilir. Sevük, *Liberte*’de

şiiirden daha çok “vatan”ın var olduğunu söyler. Hamid’in diğler eserlerinde vatanın sanat içinde eridiğini söylerken *Liberte*’de eserin fikrî, politik amacı şiirin önüne geçer (s. 264). Yazar, *Liberte*’nin biçimsel özelliklerini de över; *Nesteren*’le beraber *Liberte*’nin de çok erken bir vakitte millî vezin olan hece vezniyle yazılması önemlidir. Hamid tüm oyunlarını ve manzum eserlerini beyit kafiyesiyle yazmışken ilk kez *Liberte*’yi “müzdeviç kafiye”yle inşa eder (s. 264-264). Lakin bu oyunun asıl değeri geleceğe işaret etmesidir. Yazar; milletin saraya karşı zaferini, özgürlüğü, cumhuriyeti müjdeleyen bu eseri peygamberane bir eser addederek kutsal bir konuma yerleştirir (s. 265). Sevük, ulusun kuruluşuna hizmet eden, saltanat geçmişini olumsuzlayan bu eserleri bilinçli olarak öne çıkarıp yüceltir. *Liberte*, ulusal edebiyatın hem şekil hem içerik açısından asli özelliklerini yerine getiren, vatanseverliğin bir nişanıdır:

“Liberte” vatanperverliğin en asil bir abidesi gibi payidar kalacak. Sonra Hamid’i anlaşılmazlıkla itham edenler, onun yalnız kendi semasında yaşadığını zanneyleyenler, onun millî vezinden, sade lisandan, halka hitaptan daima müstağni kaldığına kanaat getirenler hiç olmazsa bu eseri okumalı ve ... okuyup istiğfar etmelidirler! (s. 270)

Sevük, Hamid’i savunma çabasına da başvurur. Onun anlaşılmadığını düşünenlere yalnızca *Liberte* eseri başlı başına bir yanıttır. Yazara göre millî vezinle, sade dille, halka dair yazılmış vatanseverliğin en asil bir anıtı olan bu eser Hamid’i aklamak için yeterlidir. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nde Hamid’in ilk şiir kitabı olan *Sahra* da Türk edebiyatı için şiirde büyük bir aşama addedilir (s. 281). *Sahra*’nın önemi, Türk edebiyatına Batı şiirini getirmesidir. Hamid, doğaya farklı bir gözle bakıp onu olduğu gibi tasvir ettiği *Sahra* kitabıyla Türk şiirine yeni bir söyleyiş, yeni bir şekil ve yeni bir duyuş getirmiştir bu sebeple kendi zamanında herkes Hamid’e Türk şiirinin müceddidi gözüyle bakmıştır (s. 282). Hamid’in samimiyetim dediği, yazarın asıl

Hamid dediği eseri ise *Makber*'dir. Matem ve feryadın Őiri olan *Makber*'de Hamid'in diğer eserlerinden farklı olarak ruhun, kalbin heyecanına akıl, mantık müdahale etmemiŐtir (s. 293). Sevük, edebiyatımızın en ölümsüz eseri diye nitelendirdiği *Makber*'in önemini Şu sözlerle ifade eder: "Hamid'i anlamak teceddüt edebiyatımızın büyük bir kısmını anlamaktır, *Makber*'i anlamak da Hamid'in büyük bir kısmını anlamaktır: eserin üzerinde biraz fazla tevakkuf etmeliğimizi yalnız kaideli değil zaruri görmeliyiz" (s. 295). Sevük'ün teceddüt edebiyatında en çok yer ayırdığı, örnek ve ideal millî yazar addettiği Hamid'i anlamanın yolu *Makber*'den geçmektedir. Yazar, Hamid'in eserlerinden sonra onun Türk edebiyatına yaptığı "hizmet"leri bir araya getirir. Hamid'in hizmetlerinin ilk durağı onun edebiyata getirdiği yeniliklerle bir "müceddit" oluşudur. Sevük Şiirde inkılabı Hamid'in yaptığını, Hamid'e kadar düz yazıda yenilikler görüldüğünü fakat nazımda teceddüdü yapanın Hamid olduğunu söyler: "İlk defa Hamid'dir ki nazmın, eski bir kalenin surlarını eğdiren, duvarlarını devirdi, ve 'Şekil' ile, 'mevzu' ile mahdut kalan, Şekil ve mevzunun mahbesi içinde bu kalan nazma geniş ufuklar açtı. Eski nazmı hem dışından, hem içinden yıkmıŐtı" (s. 321). Hamid'i yenilikçi yapan eski edebiyatın Şiirini yıkmasıdır. Şekil veya konuyla sınırlı kalan eski Şiirin sınırlarını her yönden kıran ve Şiirin ufuklarını genişleten, Batı Şiirini Türk edebiyatına getiren Hamid'dir. Sevük yine divan edebiyatından hem içerik hem biçim açısından kopuşları öne çıkarır. Hamid'in hizmetlerinin ikinci durağı onun tiyatro yazarlığıdır. O, Türk edebiyatına ilk kez manzum tiyatroyu getiren kişidir. Yazar, Hamid'in oyunlarının sahnelenmeye uygun olmasalar da o trajedilerin ölümsüz birer eser olduğunu iddia eder (s. 321). Hizmetlerinin üçüncü noktası ise Hamid'in Őairliđidir. Yazara göre bütün eserlerinde en bariz özelliği Şairlik olan Hamid, Şiirimize "hakiki

şairliği” getirmiştir. Ayrıca “‘Sahra’ ile ilk defa olarak edebiyatımızda ‘tabiat’ı görmüştük, ‘Makber’le, Fuzuli’den beri unutilan, kalbin sedasını duymuştük. O şairliği daima engin telakki etti ve bize şiirin ufuklarını açtı” (s. 322). Türk edebiyatına doğayı getiren, şiirin ufuklarını genişleten yine Hamid’dir. Bununla beraber yazar, Hamid’in üslubunun kolay, ilhamının da bol olduğunu söyler, Hamid fikirlerini kolaylıkla şiire dönüştürebilen bir şairdir (s. 323). Şairliğine dair başka özellikler de sıralanır:

Onun şiirlerindeki diğer bir vasıf da, hudutsuz bir tenevvü göstermesidir. Şeklen ve manen onun şiirlerinde mütemadi bir tenevvü vardır. Onda nazımın her şeklini görüyoruz, eski edebiyatın bütün şekillerini kullandığı gibi, Garp’ın da bütün nazım şekillerine müracaat etti. Tarık’taki manzum mektup gibi nesir hâlindeki nazımları o yazdı, “Hediye-i Sal”de olduğu gibi kafiyesiz şiirleri o yazdı, onda “musanna” manzumeler var, fakat “serbest nazım”lar da var. “Belde”, “Bunlar Odur” gibi eserlerde şiirin her mevzuya temas ettiğini görüyoruz: Mandalarını güden bir çoban bile ona bir şiir mevzusu olabiliyordu. “Şiir-i Hamid”in en bariz bir vasfı da “ulviyet”tir. Edebiyatımız hakiki ulviyeti onun şiirlerinde gördü, arkadaşı Sezai Bey’in dediği gibi “Hamid yıldızlardan bu hake nadiren iner.” (s. 324)

Hamid’in şiirlerinin hem şekil hem de konu açısından gösterdiği çeşitlilik de onun ayırt edici bir özelliğidir. Hem eski edebiyata hem de Batı edebiyatına ait nazım şekillerini kullanması onun hem edebiyattaki yetkinliğini hem de yenilikçiliğini yansıtır. Hamid’e dair tekrarlanan bir diğer husus da onun “ulviyet”i yani yüceliği, büyüklüğüdür (s. 324). Sevük için yalnızca şiirleriyle değil tüm bir yazarlığıyla Hamid ayrı ve yüce bir konumdadır. Lakin yazar, Hamid’in şiirlerinde bir kusura da dikkat çeker: Bu, Hamid’in şekille söze fazla önem vermesi ve bu sebeple fikrin kaybolup gitmesidir (s. 325). Yazar, Hamid’in şiirinin his, fikir ve hayalin yalnızca birinden ibaret olmadığını, bu üç unsurun da onun şiirinde bulunduğunu ve Hamid’in histe de, hayalde de, fikirde de engin olduğunu söyler (s. 329). “Hamidane şiir” dediği şiirin asli özelliği de bu enginlik, sınırsızlıktır. Hamid’in Türk edebiyatına bir

diğer hizmeti de elbette “vatanperverliği”dir. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nde ulusal edebiyatın inşası yolunda bu kanona giren yazarların temel özelliği vatanseverlik olacaktır. Sevük, Namık Kemal’le Hamid’in vatanseverliğini karşılaştırarak Hamid’in vatanperverliğini daha güzel bulur:

Hamid’in, çok kıymetli, ve çoğumuzca layıkıyla takdir edilemeyen hizmetlerinden pek mühim biri de edebiyatımıza Namık Kemal’le beraber “vatan”ı ve “vatanperverliği”, “hürriyet ve ulviyet aşkını” getirmiş olmasıdır. Yalnız Namık Kemal’de vatanperverlik çıplak bir ateş hâlinindedir, halbuki Hamid’te vatanperverliği sanatın gazesiyle örtülmüş görüyoruz; Kemal vatan içinde sanatı eritmişti, Hamid sanat içinde vatanı eritti; üstadın vatanperverliği daha celadetli, şakirdin vatanperverliği daha güzeldir. Kemal’den vatanperverlik bir lav gibi fırladı ve bir lav gibi yaktı. Hamid’de vatanperverlik ise bir nur gibi parladı ve bir nur gibi aydınlattı. (s. 329)

Namık Kemal’in vatanseverliği çok açık, çıplak hâldeyken Hamid bunu sanatı içinde eritmiştir, yazara göre bu sebeple Hamid’in vatanseverliği daha güzeldir. Sevük, hamasetin ve vatanseverliğin edebî biçimde dile getirilişini tercih eder. İşte bu durum, yazarın Hamid’in özellikle tiyatro eserlerine neden bu kadar geniş yer verdiğini de açıklar. Çünkü Hamid’in neredeyse tüm oyunları toplumsal bir amaca sahiptir:

Artık anlıyoruz ki Hamid’in her eserinde herhâlde pek açık, pek kudretli, pek temiz vatan ve fazilet gayeleri vardı. O zaman vatanperverlik demek en ziyade gaddar ve zalim hükümdarın istibdat ve ceberutuna kafa tutmak demektir. Hamid bütün eserleriyle, millete, hükümdarların müspet ve menfi hâllerini anlatıyor, bununla gençliği sanatın kudretli ziyasıyla çok meşkur surette tenvir ediyordu. (s. 332)

Konularını tarihin farklı dönemlerinden seçtiği, yöneticilerin olumlu ve olumsuz özelliklerini, despotizmi, vatanı, milleti ve hürriyeti anlattığı eserleriyle Hamid, okurunu, gençliği aydınlattır. Dolayısıyla onun eserleri tarihten ilhamla bugüne hitap etmek için, vatanseverliğe hizmet için yazılmış eserlerdir. Bu yüzden Sevük, bu eserlere içerikleriyle beraber geniş yer ayırır. Çünkü ulusal edebiyatın da edebiyattan

beklediği ulusa ve vatana hizmettir, toplumsal bir faydayı merkez addetmektir böylelikle millî kimliği pekiştirmektir. Sevük, Hamid'in vatanseverliğe hizmetini yalnızca tiyatrolarıyla değil şiirleriyle de ortaya koyduğunu, bunların büyük bir kısmını *İlham-ı Vatan*'da topladığını da aktarır (s. 332). Yazar, ulusal edebiyat kanonunun kurucu isimlerinden olan Namık Kemal'den sonra Abdülhak Hamid için de yazarların sözlerini, övgülerini alıntılar; böylelikle hem Kemal'e hem de Hamid'e ayırdığı yeri tanıklıklarla da desteklemiş olur. Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* boyunca stratejisi ulusal modele dayalı bir edebiyat tarihi yazımı inşa etmektir. Bu anlatının gayesi, çağdaş ve ulusal bir Türk edebiyatıdır. Bu ideal doğrultusunda ulusun edebiyatının ulusal kanonu da inşa edilir. Sevük de belirli yazarları, eserleri öne çıkararak ulusun edebiyat kanonunu oluşturmaya ve sağlamlaştırmaya hizmet eder. Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* boyunca belirli yazarları seçip bunların üzerinde durması, Namık Kemal ve Abdülhak Hamid'e özel önem vermesi, onlara daha geniş bir yer ayırması da bu yazarları ulusun edebiyat kanonunun kurucuları addetmesiyle ilişkilidir. Nitekim Namık Kemal'le Hamid'in aslî noktası vatanseverlikle hamasette birleşmektedir. Jusdanis (2018) edebiyat kanonunu "milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak" (s. 89) tanımlar, bu doğrultuda edebiyat kanonu hem millî kimliği temsil edip teşvik eder hem de milliyetçiliğin değerlerini aktarır.

Milli edebiyat kurumuna ait metinlerin bir araya toplanması olarak kanon, bir cemaatin kendi hikâyesini anlattıkları için kurtarılmaya değer görülüp diğer kuşaklara aktarılan metinleri içerir. Bu metinler eleştiri nesnesi olur, okul müfredatlarına girer, edebiyat tarihlerinde kendilerine yer bulur ve antolojilerde şerh edilir. (Jusdanis, 2018, s. 92)

Sevük'ün edebiyat tarihi de ulusal edebiyat modeline uygun kanonik, anıtsal metinleri ve yazarları bir araya getirir ve böylelikle hem millî kimliğin hikâyesini

yazar hem de bu kimliği teşvik eder. Bu noktada Orhan Tekelioğlu'nun da ulusal kanon üzerine tartişmasından bahsetmek anlamlı olacaktır. Tekelioğlu'nun makalesindeki temel argümanı Türkiye'de de edebiyat kanonunu oluşturan ürünlerin bulunduğu fakat tekil bir ulusal edebiyat kanonundan bahsetmenin imkânsız olduğudur. Tekelioğlu da ulus devletle edebî kanonun oluşumu arasında kaçınılmaz bir ilişki olduğunu söyler. Bizzat kanon sözcüğünün kullanımı, ulus devletler kurulduktan sonra seküler hâle gelmiş ve bu sözcük “ulus-devletin kendi kuruluş anlatısını anlatan edebi metinler için kullanılmaya başlamıştır” (Tekelioğlu, 2003, s. 70). Sevük'ün hem yeni edebiyatı hem de tüm bir Türk edebiyatını algılama, değerlendirme biçimi işte bu ulus devletin edebi kanonunu kurup onu kuvvetlendirme amacında yer almaktadır.

3.3 Tanzimat edebiyatının getirdiği teceddüt, noksanları ve millî edebiyata yakınlığı Sevük, “Tanzimat Edebiyatının Umumi Evsafı” başlıklı bölümde Tanzimat edebiyatını teceddüt edebiyatı içinde değerlendirir, onun getirdiği yenilikleri, genel özelliklerini, eksikliklerini sayar ve millî edebiyata yakınlığını aşınsından da bu edebiyatı konumlandırır. Yenilik edebiyatının varacağı nihai nokta millî cereyan edebiyatıdır dolayısıyla Tanzimat edebiyatını da değerlendirirken asıl ölçüt onun getirdiği yenilikle beraber ulusal edebiyatı inşa etmede üstlendiği roldür. Ölçü kabul edilen husus, millî bir edebiyata yakınlıktır. Tanzimat edebiyatının ilk özelliği de onun “teceddütperverliği” yani yenilikçi, yeniliksever bir edebiyat olmasıdır. Edebiyatta “ümme devri”nden “medeniyet devri”ne Tanzimat edebiyatıyla geçilmiştir; Tanzimat edebiyatıyla din odağındaki divan edebiyatının hakimiyeti kırılmış, Türk edebiyatı Batı'ya, Batı edebiyatına yönelmiştir (s. 419). Sevük, hayatta

olduğu gibi edebiyatta da ikiliğin olduğunu; yeninin tamamen alınmadığını ve eskiden de tamamen kurtulunamadığını söyler: “Edebiyat da aynı ikiliği gösterdi. Tanzimat edebiyatı da ne Garp tekniğini tamam alabildi ne Şark’ın tesirinden kurtulabildi. Garp’a nüfuzda sathi kaldılar” (s. 419). Yazar, Tanzimat edebiyatının Batı tekniğini tamamen alamadığını Batı’ya nüfuzda yüzeysel kaldığını ve aynı zamanda Doğu’nun, divan edebiyatının etkisinden de kurtulamadığını düşünür. Arapça ve Farsçaya hakim olan Tanzimat yazarlarında, divan edebiyatının etkisi çok daha güçlüdür (s. 419). Tanzimat edebiyatının üçüncü belirgin özelliği “halka iniş”tir, nitekim yazara göre yenileşmenin esası ve asıl anlamı da halka inmektir (s. 419-420). Halka inmek amacıyla Tanzimat edebiyatçıları açık ve sade bir dile yönelmişlerdir:

Akif PaŐaların, Őinasilerin nesri çok sadedir. Ziya Paşa “Şiir ve İnŐamız” makalesinde müdafaa ettiği nazariyatın fiili numunelerini vermiŐti. Kemal Bey gazete makalelerinde fazla edebiyat yapmak istemediği yazılarda bilhassa “Diyojen”deki mizahi bentlerde gayet açık ve sadeydi. Hamid’in tiyatrolarında birçok sahifeler bütün kelime ve terkip yüklerinden azadedir. Ekrem’in “Tefekkür”deki nesri en tabii bir edaya malikti. (s. 420)

Yazar, bu pasajda Tanzimat edebiyatçılarının açık, sade bir Türkçeyle verdikleri düz yazı örneklerini kanıt olarak gösterir. Tanzimat edebiyatçıları Şiirde aruz ölçüsüne bağlı kalsalar da millî vezin olan hece ölçüsüyle Şiir örnekleri verdiklerini de belirtir. Tanzimat edebiyatının temel vasıfları sıralanırken aslında ulusal bir edebiyattan beklenen özellikler de maddeler hâlinde sıralanmıŐ olur. Ulusal bir edebiyat sade, açık bir Türkçeyle ve millî vezin olan hece ölçüsüyle yazılacaktır. Sevük, Tanzimat edebiyatının dördüncü özelliğinin “vatanperverane bir edebiyat” olduğunu söyler. Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Ekrem ve Hamid eserlerinde vatan, millet, hürriyet, kanun ve vatanseverliği konu edinmiŐlerdir. Yazar, inkılap hayatına da dahil

olan Tanzimat edebiyatçılarının "vatan için sanat" düşüncesini benimsediklerini söyleyerek bu edebiyatı şöyle sıfatlandırır:

O edebiyat ince değil sağlam, nesevi değil erkek, marazi değil sıhhatliydi. İnlüyor haykırıyor; yalvarmıyor, yıkıyor, yeise düşmüyor, imana koşuyordu. O edebiyatta sanat kahramanlıkla ikiz ve şiir hamasetle yoldaştı. Her milletin inkılap devirlerindeki edebiyatları gibi bizim edebiyat da inkılapçı oldu. Tanzimatçıların on sekizinci asır Fransız üdebası üzerinde fazla tevakkufları bundandı. (s. 420)

Tanzimat edebiyatı hamasi ve eril bir vatanseverliğin edebiyatıdır. Erkeklikle, güçle, cesaretle, kahramanlıkla, imanla eş tutulan bir sanat anlayışı hakimdir. Bir inkılap devrine uygun olarak bu edebiyat da inkılapçı olmuştur, on sekizinci yüzyıl Fransız yazarlarıyla ilgilenmeleri de bu ortaklıktan kaynaklanır. Sevük, Tanzimat edebiyatının vatanseverliğini tanımlarken yine ulusal edebiyatın da yönüne işaret eder. Tanzimat edebiyatının beşinci özelliği din konusundadır, Tanzimat edebiyatçıları da dindar kimselerdir fakat kendinden öncekilerden farklı olarak "muasır" Müslüman olmuşlardır. Dolayısıyla yazar, Tanzimat edebiyatında da İslam'ın, dinin havasının estiğini söyler fakat ardından şu sözü ekler: "Bu da tabiiydi, mademki o zaman 'millet' daha anlaşılmamıştı ve anlaşılmasına da ihtimal yoktu" (s. 421). Millet kavramı daha anlaşılmadığı için ortaklık ve vurgu hâlâ dindedir. Fakat ulus inşa edilince artık edebiyatın odağı da millet, Türklük olacaktır. Bu noktayla bağlantılı olarak Tanzimat edebiyatının altıncı özelliği "Osmanlılık"tır. Sevük, Tanzimat edebiyatçılarının Osmanlılık kavramı dışına çıkamadıklarını, onların "millet" derken henüz bütün Müslümanları algıladıklarını ifade eder. Hamid'den, Muallim Naci'den örnek vererek onların eserlerinde Türklükten bahsettiklerini ama din sebebiyle Tanzimat yazarlarının "Türk" olduklarını dile getiremediklerini söyler (s. 421-422). Türk edebiyatının tüm devirleri aslında ulusal edebiyat gayesine uygun

olup olmadığıyla değerlendirilir. Nitekim yazar da bu maddeyi Tanzimat edebiyatı için “‘milliyetini’ bilmeyen millî bir edebiyattı” diyerek sonlandırır (s. 423).

Edebiyat tarihçisinin yazarlardan beklediği eylem, din ve Osmanlılık çemberini kırarak milletini, Türklüğünü dile getirmektir. Sevük’ün bu tutumu Kemalist milliyetçi ideolojiyle yakından ilişkilidir:

Kemalist milliyetçilik, Tanzimat’la belirginleşmeye başlayan devlet merkezli modernleşme geleneğinin radikal bir versiyonu olarak, devletin nasıl kurtarılacağı sorusuna Osmanlıcılık, panislâmcılık ve pantürkçülükten oluşan “‘üç tarz-ı siyaset”in önerdiği “‘eklektik” çözümleri açıkça reddetmiştir. “‘Türk” isminde sembolik yansımasını bulan etnik niteliğe dayalı bir mülkîlik anlayışını benimsemiştir. (İnan, 1971, s. 121’den aktaran Yıldız, 2001, s. 211)

Sevük de Kemalist milliyetçi tavrı devralarak Tanzimat edebiyatçılarının Osmanlılık düşüncelerini ve din vurgularını eleştirir. Hem sekülerliği hem de etnik niteliği vurgulayan bir milliyetçi yaklaşımı benimser. Sevük, Tanzimat edebiyatının gazeteciliği kurmasının, dergi hayatını uyandırmasının, tiyatro, roman, öykü gibi türleri Türk edebiyatına getirmesinin onun diğer önemli hizmetleri olduğunu dile getirdikten sonra Tanzimat edebiyatının “‘büyük adamlar” yetiştirmesinin onun en büyük özelliği olduğunu söyler. Yazar, Tanzimat edebiyatçılarının eski edebiyattan uzaklaşmaları noktasında Servet-i Fünun ve millî edebiyata göre çok daha büyük bir mesafe kat ettiklerini iddia eder (s. 423). Tanzimat edebiyatçılarının eskiden, eski edebiyattan uzaklaşmaları da yeni, millî bir edebiyata daha çok yakınlaşmalarını sağlamıştır. Tüm bu özellikler yine erken Cumhuriyet Dönemi’nin muteber dil ve edebiyat anlayışına bağlanır. 1923-38 dönemi Kemalist kültür politikalarının sonuçlarından biri Osmanlı kültür ve edebiyatının tasfiyesidir: “‘Türk harsının gelişmesini önlemiş olan Osmanlı kültür ve edebiyatı tümüyle tasfiye edilmeliydi. Bu

edebiyat, bireysel, taklitçi ve aşırı rasyoneldi. Bunun yerine, bireylerin değil topluluğun ürünü olan ve içten (gönülden) gelen halk kültür ve edebiyatı geliştirilmeliydi” (Koçak, 2001, s. 377). Bu anlayış doğrultusunda Sevük de Tanzimatçıların Osmanlı/divan edebiyatından ve onun dilinden uzaklaşmalarını, millî vezin olan hece ölçüsünü kullanmalarını ve halka hitap etmelerini öne çıkarır.

3.4 Servet-i Fünun Devri edebiyatı: Tefik Fikret ve Halid Ziya

Teceddüt edebiyatının ikinci dönemi Servet-i Fünun Dönemi’dir. Sevük’e göre Tefik Fikret (1867-1915), bütün bir Servet-i Fünun Dönemi’nin ve şiirinin temsilcisidir. Sevük, Fikret’i kendi başına bir aşama, bir devir addeder; çünkü Tefik Fikret yeni bir şekil, duygu ve zevk getirmiş ve başka yazarları da etkilemiştir (s. 440). Yazar, ulusal edebiyat kanonunun temsilcilerini birbiriyle de karşılaştırır. Örneğin Fikret’in sanatkârlığını ele almadan önce Namık Kemal’le Tefik Fikret’i karşılaştırır. Ona göre Fikret bireysel ahlakın temsilcisiyken Kemal kolektif ahlakın veya toplum ahlakının temsilcisidir, bu sebeple Kemal’in Fikret’ten daha çok sevildiğini iddia eder fakat bu iki yazar birbiriyle çelişmemekte bilakis birbirlerini tamamlamaktadırlar (s. 451). Sevük, Kemal’in de Fikret’in de kendi alanlarında birer zirve olduğunu söyler. Ancak topluma ve millete fayda, yazar için her zaman daha öncelikli ve kıymetlidir. Sanatkâr Fikret bölümünde yazar, Fikret’in Türk edebiyatı tarihinde ölümsüz bir yazar, bir yenilikçi olduğunu dile getirir ve onun meziyetlerini açıklar. Fikret’e kadar Türkçe şiir eski edebiyatın tarzından, söyleyişinden kurtulamamıştır. Fikret ise eski tarzdan tamamen ayrılarak olabildiğince çok Türkçe kelime kullanmış, kullandığı kelimelere Türkçe şiveyi hâkim kılmış, şiiri

Türkçeleştirmiştir (s. 451-452). Aruz ölçüsünü Türkçeye uydurmuş, aruza Türkçe edayı vermiştir. Yine Fikret'in sayesinde anlam mısra veya beyitlerde tamamlanmaktan kurtulmuştur, onun şiirinde artık mısralar anlama bağılıdır (s. 453). Fikret'ten önce Abdülhak Hamid tiyatro eserlerinde aruz ölçüsüyle karşılıklı konuşma inşa etmiştir, fakat Fikret'in elinde aruz, söyleşmeye daha uygun hâle gelmiştir (s. 453). Bu doğrultuda Fikret, kafiye de bir genişlik vermiştir. Kendisinden önceki Ekrem, Hamid gibi yazarlarsa hep "kulak için kafiye"ye bağlı kalmışlardır (s. 454). Fikret'in mücedditliğine bir diğer örnek de onun aruz ölçüsünde yaptığı yeniliktir. Divan edebiyatı yazarlarından farklı olarak Fikret, şiirin konusuna göre aruz vezinlerinin ayrı bir musikisi olduğunu fark etmiştir. Yazar, Fikret'in aruz ölçüsünü "musiki gibi, bir ahsas lisanı" yani duyguları ifade eden bir dil yapmaya kalkıştığını söyler (s. 455). Fikret nazım şekillerini de genişletmiştir, müstezat nazım biçimini daha serbest bir hâle getirmiştir, mısralar artık hep birbirine eşit değildir. Fikret'in dönemi Servet-i Fünun edebiyatının en geçerli ve rağbet edilen şekli "sone" nazım biçimini de getirmiştir (s. 456). Dile dair bilgisi ve hakimiyeti, anlaşılır ve kusursuz yazması da Fikret'e şöhretini veren en belirgin özelliklerinden biridir (s. 456). Fikret, şiirin sınırlarını genişletmede Abdülhak Hamid ve Recaizade Ekrem'den de ileri gitmiştir, artık her mevzu şiirin konusu olabilir: "Vakıa daha eskiden 'Üstad Ekrem' de 'Her şeyin bir şiir olduğunu' anlatmıştı, lakin bu 'her şey' yalnız çiçekten, buluttan, guruptan, fecerden, denizden, nesimden ibaretti. Şiirin asıl her şey olduğunu, yahut şiirsiz mevzu olmadığını, ortaya attığı misallerle, Fikret gösterdi" (s. 457). Her şey şiirin konusu olabilir, diyen Recaizade Ekrem'de konu doğayla sınırlı kalmışken Fikret dar bir alan içerisinde kalmamıştır. Her konuda şiir yazılabileceğini, şiirin her şey olduğunu Tevfik Fikret göstermiştir. Sevük, Fikret'in

şiiire doğa ve resmi getirdiğini, Servet-i Fünun Dönemi'nin bir eylemi olan resim levhaları altına şiir yazma akımına Fikret'in de katıldığını söyler (s. 457). Fakat Fikret yalnızca resimden edebiyat çıkarmamıştır, o “‘edebiyattan resim çıkarmak’ sanatını da bildi, ve işte onu arkadaşlarından asıl ayıran meziyet buradadır.

Edebiyatımız hakiki tabiata onunla açıldı, kalemin bir fırça olabileceğini evvela Fikret'in manzumelerinde gördük” (s. 457). Yazara göre, onun ayırt edici özelliği gerçek doğayı Türk edebiyatına getirmesidir; aynı zamanda bir ressam olan Fikret, kelimeleriyle de resimler yapmıştır. Fikret'in şiirlerinde ele aldığı herhangi bir konuda bile bir fikre, bir hikmete, felsefi bir gerçekliğe dayanması ve düşündürücü olması onu etkili kılan özelliklerden biridir (s. 460). Ulusal edebiyat kanonunun şahsiyetlerinden birinin temel özelliklerinden biri de yine “vatanseverlik” olacaktır: “Fikret'in şiirlerini, pek çok karileri üzerinde, tesirli yapan bir unsur da rübabın tellerinden, sırasına göre, vatanperverliğin çelik sadasını, hamasetin sıcak edasını, nezahetin temizliğini ve şefkatin rikkatini işitmekliğimizdi” (s. 461-462). Yazar, *Rübab-ı Şikeste*'nin bu özellikleri içerdiğini söyler. Fikret'in şiirlerinde okuru etkileyen unsur o şiirlerdeki vatanseverlik ve hamaset olacaktır. Fakat Abdülhamit Devri'nin baskı ve sansüründen dolayı bu şiirler yayımlanana kadar gizlice, el altından yayılmış veya hafızalarda saklanmış ya da üstü kapalı bir şekilde, sembolle, imayla yazılmıştır (s. 462). *Rübab-ı Şikeste*'den sonraki şiirlerindeyse yazar daha hamasi, cesur, güçlü, hiddetli bir sese yönelmiştir (s. 464). Yazar, yine Namık Kemal'le Fikret'i karşılaştırır, Kemal'in hamasetinde feragat varken Fikret'te çekingenlik görülür: “Kemal'in kahramanlığı menfalara, zindanlara giden bir celadetin içinde erimişti. Rübab şairinin çıkardığı cesur sesler, ya Robert Kolej'in ‘ağuş-i siyanetinde’, veya ‘kendine artık zarar gelemeyecek bir devirde’ çıkmasıydı,

o sesler bize şüphesiz ‘daha cesur’ gelecekti!” (s. 464). Namık Kemal’in kahramanlığı, vatanseverliği onun sürgün ve hapsine sebep olduğu için Fikret’e nazaran Kemal’deki hamaseti daha cesur bulur. Çünkü Kemal’in hamaseti uğruna bedel ödediği bir hamasettir. Fikret, divan edebiyatının kadeh, meyhane ve rindlik çemberinden şiiri kurtararak şiire ciddi ve gerçek bir kimlik vermiştir (s. 464-465). Fikret’in sanatkârlığını öven yazar, onun şairliğine geldiğinde eleştirilerini de sakınmadan ifade eder:

Sanatkâr Fikret derin olmamaktan kazanmış, şair Fikret sathi olmaktan kaybetmiştir! Çok vazıh, çok münakkah, çok ölçülü olan Fikret’in şiiri “seri bir şöhrat” kazandı, fakat “ölmeyen şiir” onun elinden kaçtı. “Hâl”i teshir eden şairlerin çoğu “ati”yi fethedemiyor; atının fatihleri içinde de hâl mağlup olanlar vardır. Ya hâlden kazanç, atiden zarar; ya hâlden feragat atiyi fetih: Fikret birincinin Hamid ikincinin timsali oldu. (s. 467)

Yazar, Fikret’in şairliğini yüzeysel bulur ve onun şiirinin hâli etkilediğini fakat geleceğe kalamayacağını, Hamid’in şiiri gibi ölümsüz olamayacağını ifade eder. Sevük, Fikret’in şiirini başarılı bulmamasının sebeplerini sıralar. Ona göre bir sanatkârın eserinde çalışma ve emeğin kendini göstermemesi gerekirken Fikret’in şiirinde emek ve bu emeğin yorgunluğu görünmektedir (s. 467-468). Nazım ve aruzla oynayan Fikret, *Rûbab-ı Şikeste*’den sonra şairliğinin ikinci dönemi olan *Haluk’un Defteri*’nde bu eyleminde ileri gitmiş ve şiir edasını, ahengini yitirmiştir (s. 468).

Yazar, Fikret’i fikrî bir şair olmasıyla da eleştirir, dolayısıyla onun *Rûbab-ı Şikeste*’deki şiirlerinde çeşitli duyguların, hassasiyetin çok kuru, zayıf, sönük ve yüzeysel kaldığını ileri sürer (s. 468-469). Sevük, Fikret’in muhayyilesini de donuk bulur ve onun hayalinde bir yoksulluğun bulunduğunu düşünür (s. 472). Yazarın Fikret’e böyle bir eleştiri getirmesinin sebebi aslında tüm bir Servet-i Fünun Dönemi’ne bakışında bulunur. Ona göre Fikret’te hayal bulunmaz fakat “hülya”

çoktur nitekim tüm bir dönemin de temel özelliği “hülyacılık”tır. Yazara göre Servet-i Fünun yazarları toplumdan uzakta yaşamayı hayal etmektedirler (s. 474). Fikret de böyledir: “Bu hülya Fikret’in şiirlerini hakikat ve hayattan mücerret bırakıyor, onlar hülyalarını emel yaparlarken o şiirlerde hakikatin özlü kudretini ve hayatın samimiyetten gelen hararetini göremiyoruz” (s. 475). Yazar, Fikret’i ve onun şiirlerini gerçeklikten ve gerçek hayattan uzak olması sebebiyle eleştirir ve dolayısıyla onun şiirlerini samimi bulmaz. Sevük, Fikret’in medeniyet ve toplumla ilgili algısını, düşüncelerini de eleştirir ve problematize eder. Onun şiirlerinden örnekler vererek Fikret’in medeniyete, Batı’ya olan kuvvetli inancına karşın millet fikrinden habersiz olduğunu düşünerek onu eleştirir:

Robert Kolej’de bu medeniyetin havasını teneffüs ederek yaşadı. O ki bizi göremiyordu, Bizans dediği “müteaffin bataklık”tan başka ceyyit ruhlu, engin kalpli, bakir cevherli bir millet olduğundan gafil gibiydi. Gözlerini yalnız Garp medeniyetine çevirdi, kendini yalnız beşeriyetin ve medeniyetin şairi addetti. Fakat medeniyet ve beşeriyeti bu görüş de tıpkı “Süha ve Pervin”deki “hayal”i görüş gibiydi. Medeniyetin milletlerden geldiğini düşünemedi: “Toprak vatanım, nev-i beşer milletim... insan / İnsan olur ancak bunu izanla, inandım!”

Bu duyuş “atı”ye sıçrayış değil, “hâl”i duymayıştı! Medeniyeti insanların değil milletlerin yaptıklarını aklına getirmiyordu. (s. 479)

Sevük, Fikret’in Bizans sınırları ve Batı medeniyetinin dışına çıkamadığını, “biz” dediği millet fikrinden habersiz olduğunu düşünür. Onu yerli, millî olmamakla suçlar. Kendini insanlığın ve medeniyetin şairi addeden Fikret, ona göre medeniyetin milletlerden oluştuğu gerçeğini ıskalayıp. Çünkü Sevük, edebiyata olduğu gibi tüm bir medeniyete de millet kavramıyla yaklaşmaktadır. Fikret’ten ve onun edebiyatından beklediği de kendi milletini, Türk milletini dile getirmesidir. Fikret’i de ulusal edebiyata uymayan tarafları, yalnızca Batı’ya dönük olmasından ötürü eleştirir. Yazar, onun şiirlerinde fikir ve mantığın ön planda olduğunu bu durumun da

eserlerinin çok düzgün, hesaplı ama heyecansız, hararetsiz olmasına yol açtığını söyleyerek Fikret'e dair bahsi sonlandırır. "Fikret'te ilham fikrin emri değil fikir ilhamın müfettişiydi!" (s. 484) diyen yazar şiire ve şaire dair görüşlerini, beklentilerini de beyan eder. Fikret'in şiirinde düşünce ilhamı denetlediği için onun şiirini zayıf bulur. Sevrük'e göre sanatkâr Fikret ölümsüz bir isimken şair Fikret şimdiden unutulmuştur (s. 484).

Sevrük'e göre Tanzimat edebiyatını Namık Kemal ve Abdülhak Hamid temsil ederken Servet-i Fünun edebiyatını ise Tefik Fikret ve Halid Ziya Uşaklıgil (1865-1945) temsil etmiştir. Servet-i Fünun'un şiiri Fikret ve *Rûbab-ı Şikeste*'yle tanımlanmışken Servet-i Fünun nesri de Halid Ziya ve onun *Mai ve Siyah*'ıyla (1896) tanımlanmıştır (s. 488). Yazar nasıl ki Fikret'te olduğu gibi Halid Ziya'nın da zayıf ve güçlü iki tarafı olduğunu düşünür. Halid Ziya'nın üslupçu nasirliğini zayıf bulurken onun asıl gücü ve zaferinin hikâyecilikte, romancılıkta olduğunu iddia eder (s. 488). Sevrük onun eserlerini üç kısma ayırır, Halid Ziya'nın *Hizmet*'te ortaya çıkışına, Servet-i Fünun'da olgunluğuna, Meşrutiyet'ten sonra ise ortadan kalmasına tanık olunur. Yazar onun İzmir'deki gençlik eserlerinin taze ve kırılğan olduğunu düşünür. Halid Ziya'nın sanatının doruk noktası ise Servet-i Fünun Dönemi'nde yayımladığı *Aşk-ı Memnu* (1899) ile *Mai ve Siyah* (1896) romanlarıdır. Sanatının üçüncü evresinde tiyatro yazarlığı yapmış fakat yazara göre başarısız olmuş ve sönüp gitmiştir (s. 493). Yazar, "Başlıca Eserleri" bölümünde Halid Ziya'nın *Nemide* (1892), *Bir Ölü'nün Defteri* (1892), *Ferdi ve Şürekası* (1895), *Mai ve Siyah* ve son olarak da *Aşk-ı Memnu* romanlarına odaklanır. Bu eserlerin hem olay örgülerinden bahseder hem de eleştirilerini yapar ama asıl önem verilen, üzerinde durulan romanlar *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*'dur. Halid Ziya, *Ferdi ve Şürekası*'ndan

sonra asıl *Mai ve Siyah*'la romantizmden realizme geçer, artık his ve soyut, basit aşk odaklı romanların yerini inceleme ve çözümleme alır (s. 496). Halid Ziya, *Mai ve Siyah* romanıyla çağdaş Avrupa romanlarına benzer bir roman inşa etmiştir:

Zaten muasır Avrupa romanları artık mücerret aşk maceralarını mevzubahis etmiyorlardı, hayatın talak gibi, amele hayatı gibi, sermaye âlemi gibi sayısız içtimai safhalarını mihver yapıyorlar, aşk maceralarını o asıl mihver etrafında döndürüyorlardı. Artık aşk romanlara gaye değil, asıl gayeyi süslemeye mahsus bir vasıtaydı. Halit Ziya da böyle bir eser vücuda getirmek istedi, “tez” olarak bizdeki matbuat âlemini aldı, bu hayatı tasvir edecekti, bilhassa onlar ki asri bir “edebiyat-ı cedide” kuruyordu, lazımdı ki bu yeni edebiyatın timsal hâlinde bir kahramanı halk edilsin, o “yeni şair”in nasıl yüksek meziyetleri olduğunu anlatmak lazımdı, herkes onu sevmeliydi. Böyle bir eser hem meraklı bir sanat mevzusu, hem yeni hareketin sanattan kuvvet alan en müessir bir zaferi olacaktı. (s. 496-497)

Çağdaş Avrupa romanları artık soyut aşk maceralarını değil hayatın, toplumun pek çok yönünü romanın odağı yapmışlardır ve aşk, bu romanların asıl amacı için yalnızca bir araç hükmündedir. Halid Ziya da *Mai ve Siyah*'la Servet-i Fünun Dönemi'ni anlatmış ve yeni edebiyatın, yeni şairin temsilcisini de romanın başkişisi Ahmed Cemil karakteriyle göstermiştir. Sevük, romana içkin dikkat çeken bir eleştiri yaparak *Mai ve Siyah*'taki ikincil üçüncül önemdeki karakterlerin daha canlı, başkahraman Ahmet Cemil'in ise ölü olduğunu iddia eder. Yazara göre diğer karakterlere çok önem verilmediği için onlar oldukları gibi, doğal kalabilmişler fakat Ahmet Cemil'e özellikle dikkat edildiği, ona dair her şey iyi görülsün diye uğraşıldığı için başkarakter yapay kalmıştır (s. 498). Sevük bu durumu sembolizasyona başvurarak, edebî denebilecek bir üslupla da açıklar:

Mai ve Siyah “realizm” ile “romantizm”in halita olduğu bir eserdir, kahramana bakarken, ayağı topraktan alınmış, muallakta, bulutlar arasında bir şair, diğer eşhasa bakarken Babiâli kaldırımlarında gezinen kimseler görüyoruz, topraktaki insanlar, buluttaki insanla konuşuyor, *Mai ve Siyah*, asıl işte bu levhanın romanıdır! (s. 498)

Mai ve Siyah, realizm ve romantizmin karışımından oluşmuş bir eserdir. Ahmet Cemil gerçeklikten kopmuş, romantik bir karakterken diğerleri oldukça gerçekçi kurgulanmışlardır. Nitekim *Mai ve Siyah* romanı da bu çatışmayı ele alır. Sevük, Namık Kemal'in de kişilerini tek yönlü, kusursuz, yapay, romantik kimseler şeklinde karakterize ettiğini söyleyerek *Mai ve Siyah*'taki bu durumu roman tekniği açısından da zayıf ve ilkel bulduğunu ima eder (s. 499). *Aşk-ı Memnu* romanı ise Halid Ziya'nın ustalık eseri olarak sunulur (s. 499). Sevük, romanın olay örgüsünden bahsederken bir yandan kurguya, karakterizasyona dair eleştirilerini yapar, kusurları gösterir. *Aşk-ı Memnu*'nun kuvvetli özelliklerinden ilki -onun önceki romanlarından farklı olarak- üslupçu, şair, tasvir eden Halid Ziya ile inceleyen, tahlil eden, hikâye eden Halid Ziya'nın bu eserde olgun bir denklik içinde yer almasıdır (s. 503-504). Bununla bağlantılı olarak *Aşk-ı Memnu*'nun ayırt edici meziyetleri tespit edilir:

Artık bu eserde *Mai ve Siyah*'ın o, uzun uzun yorucu tasvirleri yok. "Göksu"yu üç dört kalem darbesiyle anlatabiliyor, tavsifler kısa ve dolgun, istiareler yeni ve canlı, hayaller bermutat mebzul ve renklidir.

Halid Ziya'nın tahkiye kabiliyeti bu eserde kemalini göstermiştir: Müellif kendini azami bir dikkatle saklıyor, vekayii ve eşhasın arasında çok defa romancıyı kaybediyoruz, mevzunun hareketi bizi sürükleyip götürüyor. Romanın "tertibat"ı teferruatına kadar gayet iyi düşünülmüştür. (s. 504)

Aşk-ı Memnu kısa ve dolgun tasvirleriyle, hikâye etmedeki gücüyle övülür. Sevük burada yazarın roman tekniği konusundaki yetkinliğine dikkat eder. *Aşk-ı Memnu*'da yazar kendini gizlemeyi başarmıştır dolayısıyla olaylar ve şahıslar ön plana çıkmıştır. Eserdeki ayrıntılar da romanın kurgusuna uygun inşa edilmiştir. Yazar, *Aşk-ı Memnu*'ya ayırdığı kısmı bu romanın kendi türü açısından bir zirve olduğunu, çağdaş roman tekniği açısından hâlâ aşılammış bir eser olduğunu söyleyerek sonlandırır (s. 505). Eser alıntılarına yer verilen kısımdan önce "Sanatının Evsafi" alt başlığında Halid Ziya'nın sanatının genel özelliklerine değinilir. Yazar burada bir kez daha

nasir ve romancı olmak üzere iki farklı Halid Ziya'ya değinir. Lügat, tamlamalar, istiarelerle dolu, süslü, yapay ve ağır bir üsluba sahip nasir Halid Ziya'nın edebiyatı zayıf bulunurken onun romancılığı övülür. Ayrıca Halid Ziya'da görülen kusurlar veya eksikler Servet-i Fünun Dönemi'nin genel özelliklerine dahil edilir (s. 505). Halid Ziya'nın romancılığı Türk edebiyatında bir aşama addedilir. Aynı zamanda Halid Ziya, *Bir Yazın Tarihi* eseriyle küçük hikâyeciliğin de kurucusu olmuştur. Yazar, Halid Ziya'nın roman ve hikâye tekniğine olan hakimiyetini çok üstün, konu bulma ve bunları kurgulama noktasında da onun muhayyilesini çok verimli ve kaleminin de akıcı bir kabiliyete sahip olduğu düşünür (s. 506). Fakat bu takdir ve övgünün ardından Halid Ziya'ya dair bir eksiklikten de bahsedilir: "O, evvela eşhasına vereceği hikemleri düşünüyor, sonra eşhasını o hikemlere göre düşündürüyor: Onun için şahıslar hayatın emirlerine göre değil, romancının emellerine göre hareket ediyorlar!" (s. 506). Yazar, Halid Ziya'nın karakterlerinin gerçek hayata uygun olarak değil yazarın niyetine göre inşa edildikleri noktasında onu eleştirir. Ona göre Halid Ziya'nın karakterleri hayatın içinden alınmamışlardır. Sevük, edebiyatın hayatı ve dışarıdaki gerçekliği yansıtmaması, buna örnek olması gerektiğini düşünür ve Halid Ziya'yı da bu noktadan eleştirir (s. 507).

3.5 Millî edebiyatın müjdecisi

Cenab Şahabettin'den sonra "Servet-i Fünun Edebiyatında Diğer Simalar" bölümü gelir. Yazar, bu dönemin dışında kalan yazarları ise "Servet-i Fünun Haricindeki Şahsiyetler" kısmında ele alır. Burada Mehmet Emin Yurdakul'a (1869-1944) özel bir yer verilir. Mehmet Emin'e dair açılış cümlesi de bir o kadar coşkuludur: "Edebiyatımızın bir aziz halesiyle muhat nurani çehresi!" (s. 569). Mehmet Emin'in

sunuluşundaki bu cümle dahi ilk anda yazarın ona Türk edebiyatı içerisinde atfettiği neredeyse kutsal olan bir konumu gösterir. Bu cümlenin hemen ardından coşkulu, hamasi bir üslupla Mehmet Emin'in neden nurla, azizlikle tanımlandığı açıklanır:

Uzun asırların karanlığı içinde milli benliğin şuurunu kaybetmiş, milletinin ismini unutmuş, binbir halita içinde suni bir mahlutun hayaliyle avunan bir millet, bir gün kendini bulduğu, ruhunun derinliklerinde parlayan ilahi bir lavın aydınlığında kendini gördüğü zaman bu mukaddes varlığı evvela kimin işaret ettiğini aradı. Onu bulmak güç değildi. Çünkü o ilk işaretçinin çıkardığı ses “Teselya” harplerinin menkıbeleri içinden, on beş yirmi seneyi aşarak, hâlâ sıcak ve canlı, vatan seması üstünde haykırıyordu:

“Ben bir Türk’üm, dinim, cinsim uludur!” (s. 569)

Sevük’e göre milletlerin bağımsızlık savaşları verdiği, ulus devletlerin kurulduğu bir dönemde millî benliğe vurgu yapan, Türk milletinin varlığına işaret eden ilk kişi Mehmet Emin’dir. Adeta yüzyıllardır beklenen bir söz, Mehmet Emin tarafından haykırılmıştır. Bu söz de 1897 Türk-Yunan Savaşı üzerine yazılan “Cenge Giderken” şiirinin ilk cümlesidir. Nitekim *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* ve yazarının da söylenmesini beklediği söz, kendi milletinin, Türklüğünün dile getirilmesi ve bu milletin yüceltilmesidir. İsmail Habib’in Mehmet Emin Yurdakul’a atfettiği önem ve eserinde ona verdiği ayrıcalıklı konum şüphesiz Mehmet Emin’in Türk milliyetçiliğinin hem fikir hem edebiyat alanında önde gelen figürlerinden biri olmasıyla ilgilidir. Nitekim Osmanlı Devleti’nde “Türk milliyetçiliğinin öncü girişimi” olan Türk Yurdu Cemiyeti de 31 Ağustos 1911’de Mehmet Emin’in önderliğinde kurulmuştur (Kurt, 2012, s. 36). Türk milliyetçiliğinin önemli aydınlarının oluşturduğu bu cemiyette, Mehmet Emin’in teklifiyle *Türk Yurdu* (1912) dergisi çıkarılmıştır. Bu dergiyle Türklüğü korumak, Türk milliyetçiliğini yaymak gaye addedilmiştir. Sevük’e göre Mehmet Emin, eski edebiyatın ve Servet-i Fünun’un dilinden anlamayan millete kendi diliyle ve ölçüsüyle hitap etmeyi de

başarmıştır: “Parmak hesabıyla, yalnız hecelerin adedini sayan bir vezinle, sırf Türkçe veya Türkçeleşmiş kelimeler kullanarak, terkipsiz, lügatsiz, süssüz sekiz on manzume yazdı, bunları “Türkçe Şiirler” unvanıyla bastırdı: Bu küçük kitap büyük bir atıya müjde idi!” (s. 569). Milletın diliyle, millî vezin olan heceyle, Türkçeyle tamlamasız, süssüz ve gösterişsiz şiirlerini *Türkçe Şiirler* kitabında toplayan Mehmet Emin ulusal edebiyat kanonunun başlıca yazarlarına dahil edilir. Sevük, bu küçük kitabın geleceğe bir müjde olduğunu söyler çünkü bu kitap, millî cereyan edebiyatının bir müjdecisidir. Mehmet Emin, eseriyle millî bir unvan, “Türk Şairi” unvanı da kazanmış olur (s. 570). Servet-i Fünun Dönemi’nin en parlak zamanında ve sonra Fecriati Dönemi’nde de tek edalı şiirlerini yazan Mehmet Emin’in millî benliğin ve millî bir edebiyatın müjdecisi olsa da bir sessizlik ve kayıtsızlıkla karşılaşmıştır (s. 570). Sevük, Mehmet Emin’e dair övgü dolu girişinin ardından ona karşı kayıtsızlığın, onun takdir görmeyişinin sebeplerini de açıklar ve Mehmet Emin’in şairliğini eleştirir. Yazar, Mehmet Emin’in Türkçe yazmadığını iddia eder, buna ilk açıklaması Mehmet Emin’in hece veznini kullanma biçimidir:

Türk vezni yalnız hecelerin adedi, yalnız parmak hesabı, yalnız takti değildi. “Yunus Emre”den itibaren Türk vezninin tekke edebiyatında da, saz şairlerinde de, Bektaşî şiirinde, halk manilerinde ve halk türkülerinde de hep ayrı bir edası; hecenin, taktinin fevkinde, heceleri eriten, mısraların kendilerinden deruni bir ahenk çıkaran ayrı bir sesi vardı, Mehmet Emin Bey, işte bu sesi duyamadı, o edayı ve o ahengi yakalayamadı. (s. 571)

Halk edebiyatında şiirin ve bu şiirdeki hece ölçüsünün ayrı bir iç ahengi ve sesi vardır, yazara göre Mehmet Emin’de bu eda ve ahenk eksiktir. Sevük, eleştirisinde ileri giderek Mehmet Emin’in mısraların her parçasında bir takırtı bulunduğunu, mısraların adeta çakıl taşlarının sıralanmasından oluşturulduğunu, genel bir ahengin bulunmadığını söyler (s. 571). Ayrıca mısra sonlarında yer alan fiillerin de kalın sesli

kiplere sahip olduğunu ifade ederek bunu bir facia olarak nitelendirir. Ona göre Mehmet Emin aruzla, tamlamalarla, lügatle yazılan Servet-i Fünun şiirine karşı tamlamasız, lügatsız, hece ölçüsüyle şiir yazılabileceğini ispat etmek istemiştir fakat millî şiir için şekilden ve vezinden ibaret değildir (s. 571-572). Şiirin konusu açısından da Mehmet Emin'e eleştiri getirilir. Yazar aşktan, kadından, doğadan bahsetmeyip yalnızca fakirane meseleleri anlatmayı savunan ve bunu bizzat şiirlerinde dile getiren Mehmet Emin'in aldandığını, şiirin yalnız mevzu da demek olmadığını söyler. Ayrıca bunu okura şair değil bizzat şiir söylemelidir (s. 572-573). Sevük, Mehmet Emin'in coşkulu, heyecanlı, ihtişamlı olmaya çalıştığını fakat duyduğu bu hisleri mısralara sindiremediğini düşünür (s. 573). Dolayısıyla millî şairin, sanatını, şairliğini yetersiz ve eksik bulur. İdealindeki ulusal edebiyat yalnızca millî dil, ölçü ve konudan ibaret değildir; edebî, estetik bir kaygı da bunlara eşlik etmektedir.

3.6 Servet-i Fünun'un teceddüdü ve millî edebiyata uzaklığı

Sevük, "Servet-i Fünun Edebiyatının Evsafi" bölümünde devrin genel özelliklerini, Servet-i Fünun edebiyatının getirdiği yenilikleri ve kusurlarını açıklar. Yazar, tarihçi gözüyle o zamanın şartları dahilinde Servet-i Fünun'u düşünmeyi salık verir. Buna göre, Servet-i Fünun yazarlarının hataları aslında devrin özellikleridir, o yazarların yapmadığı şeyler de o dönemde yapılamayacak şeylerdir (s. 585). Servet-i Fünun yazarlarının en önemli ilk görevi Türk edebiyatını Doğu'dan ayırmaktır. Servet-i Fünun edebiyatı, eski edebiyatın bağlı olduğu Arap ve Fars "hars"ından ve İslam medeniyetinden kurtulmayı başarmıştır (s. 585). Sevük bu eylemi önemli bir vazife addeder. Çünkü uluslararası İslam medeniyetinden ve yabancı "hars"lardan bu

kopuş, millî harsa ve benliğe dolayısıyla ulusal edebiyata da giden yolda önemli bir aşamadır. Fakat Servet-i Fünun edebiyatı geçmişe “dil” noktasında bağlı kalmıştır. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’ne göre Servet-i Fünun edebiyatının ikinci vazifesi Türk edebiyatına Batı’yı getirmek olmuştur. Servet-i Fünun’un en büyük hizmetleri Batı edebiyatının şekillerini ve akımlarını Türk edebiyatında uygulamalarıdır. Batı edebiyatının nazım şekillerini, realizm, natüralizm gibi çeşitli akımlarını Servet-i Fünuncular alıp Türk edebiyatında uygulamışlardır. Küçük hikâyeciliği geliştirmiş, manzume ve mensure yazmayı da yine onlar inşa etmiştir. Batı edebiyatından eleştiri ve roman türlerini de yine Servet-i Fünun yazarları Türk edebiyatına getirmiş ve çağdaş bir teknikle, yetkin roman örnekleri vermişlerdir (s. 588). Fakat yazar, Servet-i Fünuncuların Batı’ya eğilimini de aşırı bularak eleştirir: “Tanzimatçılarda “hars”la “medeniyet” oldukça mütevazindi, ikisi de noksan olmakla beraber. Servet-i Fünuncularda ise “medeniyet” “hars”ı yuttu: Hars ki bizdeydi, medeniyet ki Garp’tadır, onun için Servet-i Fünun edebiyatında bizi değil Garp’ı görüyoruz!” (s. 589). Buna göre Servet-i Fünun yazarları medeniyete, Batı’ya yönelerek kendi kültürlerini, harslarını göz ardı etmişlerdir. Bu yazarların “biz”e, millî bir edebiyata ve milletin hayatına olan uzaklığı *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nde Servet-i Fünun’a yönelik eleştirilerin temel noktasını oluşturur:

Hepsi bize bir şey medyun olmadıklarını söylüyorlardı ve hiçbiri bize medyun değildiler. Hepsinin dimağı yalnız Garp’la yoğurulmuş, hepsinin zevki yalnız Garp’la beslenmişti. “Hayat-ı Muhayyel” muharriri:

“Türk eserlerine hiçbir şey medyun değildik. Bizim terbiye-i fikriyemiz Fransız edebiyat; tenkit; felsefe kitapları arasında vukua gelmişti.”

Diyor. Buna bir şey denemez. Yalnız onlar sırf Garp’ın meziyetleriyle bizdeki hayatı yaratmak istediler. Ya bizim hayatın içinden çıkıp Garp’a girecekler, ya Garp’tan gelip bizim hayatı duyacaklardı. İkisini de yapamadan, sandılar ki, yalnız asri teknikle diğer bir milletin hayatına istikamet verilir. (s. 589-590)

Buna göre Servet-i Fünuncular Türk edebiyatına, kültürüne, zevkine değil Batı medeniyetine ve edebiyatına dayanıp zihinlerini Batı'nın kültürü ve fikriyle beslemişlerdir. Fakat yazar, Batı'nın çağdaş tekniğiyle Türk milletinin hayatını yansıtamadıklarını ileri sürerek Servet-i Fünuncuları eleştirir. Çünkü ona göre Servet-i Fünuncular önce “bizim” milletimizin hayatına bakmalı ve bunu edebiyatta yansıtmaları gerekirdi. Bu hususla bağlantılı bir diğer eleştiri de Servet-i Fünun edebiyatının Bizans surları içinde sıkışıp kalmasıdır:

Tanzimatçılar daha geniş bir kitleye hitap ettiler. Vâkıâ bununla daha umumi ve basit göründüler, lakin kendilerini halka daha çok verdiler, ve halktan o edebiyatın havzasına daha çok kitle girdi. Servet-i Fünuncular ise kendi ruhlarının içine çekildiler. Yegâne mecmuaları yalnız bin nüsha basıyordu. Karinin çoğunu değil güzidesini aradılar. Şiarları “sanat için sanat”, tesellileri “müzeyyen ve mümtaz görünmek”ti! (s. 590)

Bu iddiaya göre Tanzimatçılar geniş bir kesime, halka hitap etmeyi seçmişken Servet-i Fünuncular halktan uzaklaşıp bireyselliğe yönelmişlerdir. Tanzimatçılar sanatta toplumsal bir fayda gözetirken Servet-i Fünuncular “sanat için sanat”a bağlı kalmıştır. Dolayısıyla Servet-i Fünun'u millî edebiyattan uzaklaştıran bir husus da bu edebiyatın halktan uzak oluşudur. Sevük, Tanzimat edebiyatının vatanın sınırlarını aştığını, haykırdığını bu yüzden daha sağlıklı bir edebiyat olduğunu düşünürken Servet-i Fünun edebiyatının kendi kabuğunda kaldığını, bu edebiyatta vatan havasının esmediğini dolayısıyla Servet-i Fünun'un inleyen, ürkek, hasta bir edebiyat olduğunu düşünür (s. 590). “Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a geçiş, erkeklikten nisviyete, kuvvetten inceliğe, serazatlıktan mahsuriyete, naradan tazallüme iniş gibidir” (s. 591). Yazar, Tanzimat'tan Servet-i Fünun edebiyatına geçişi erkeklikten kadınlığa, güçten zayıflığa, hürlükten esarete, haykırıştan yakınmaya iniş şeklinde sembolize ederek cinsiyetçi bir algıyı da yeniden üretir. Tanzimat edebiyatı

toplumsal konuları işleyen bunu hamasi, coşkulu bir edayla yapan bir edebiyat olduğu için güçle, erkeklikle, olumlu sıfatlarla tanımlanır, Servet-i Fünun edebiyatıysa bunun tam karşısına konumlandırılır. Servet-i Fünun edebiyatı her ne kadar Batı edebiyatını Türk edebiyatına getirerek teceddüde hizmet etmiş olsa da yazarın asıl değerlendirme kıstası ulusal edebiyata yakınlıktır. Bu açıdan Servet-i Fünun'a nispeten Tanzimat edebiyatı ideal olan ulusal edebiyata çok daha yakın bir mesafede bulunur.

Zeynep Uysal'ın *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi* adlı kitabındaki tartışması üzerinden İsmail Habib Sevük'ün Tanzimat ve Servet-i Fünun'u değerlendirmesindeki ayrım, onun Tefik Fikret, Halid Ziya ve tüm bir Servet-i Fünun edebiyatını yerli, millî, toplumsal olmamakla suçlaması anlamlandırılabilir. 19. yüzyıl sonuna işaret eden, Fransızca "fin de siecle" terimi, hem bir dönemin bitişini hem de yeni bir dönemin başlangıcını imler (Uysal, 2014, 23). Uysal, aynı yıllarda Osmanlı entelektüellerinin bu kavramı "asır sonu"yla karşıladığını söyler (s. 23). "19. yüzyılın ikinci yarısında Tanzimat hareketiyle ivme kazanan değişim, yüzyılın son çeyreğinde imparatorluğun baskıcı siyasi atmosferine rağmen, sosyal ve kültürel alanda da büyük ölçüde görünür olur" (s. 24). Dolayısıyla bu değişim Servet-i Fünun kuşağını da şekillendirmiştir. Uysal, neredeyse tüm edebiyat tarihlerinde Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a geçiş ve asır sonu algısına dair benzer bir yaklaşımın bulunduğunu söyler (s. 25). Bu yaklaşım, Servet-i Fünun edebiyatına yönelik İsmail Habib Sevük'ün de zikrettiği "yabancılık", "köksüzlük", "aşırı bireycilik", "yerel olmamak", "taklitçilik" gibi yargılara işaret etmektedir. Oryantalist ya da milliyetçi yaklaşımlar, Tanzimat'tan itibaren başlayan değişimi

Batılılaşma ve Doğu-Batı çatışması odağında değerlendirmişlerdir (s. 25). Buna karşın Uysal yeni bir yaklaşımdan bahseder:

Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a uzanan süreç, diğer bir deyişle "asır sonu"nun edebiyat ve dünya algısındaki değişim, Batı taklitçiliği, Batı'dan ithal, yerel olmayan, milli olmayan gibi kavram ya da niteliklemlerle değil, aynı zamanda içeride bulunan çeşitli modeller ve replikalarla biçimlenen, etkileşen bir kimliğin evrilişi olarak görünmektedir. (s. 25)

Bu yaklaşım asır sonu edebiyatının dönüşümünün milliyetçi, oryantalist reflexlerden farklı bir şekilde algılanmasına hizmet eder. Vurgulanan değişim ve etkileşim köksüzlükle, yabancılıkla tanımlanmaktan uzaklaşır. Uysal, İsmail Habib Sevük'ün Halid Ziya ve Servet-i Fünun'a yönelik eleştirilerine Orhan Koçak'ın ileri sürdüğü argümanı da aktarır: "Öyleyse bugün Edebiyat-ı Cedide romanlarında asıl aranması gereken, milli benliği aksettirme ihtiyacı kadar, bunun yapamamasının tarihsel, ruhsal ve stilistik nedenleridir. Yapıtın 'hakikat içeriği' (Adorno) söylediği şeyler kadar, söyleyemediği şeylerle ve bu imkânsızlığın koşullarını sezdirmesiyle de belirlenir" (Koçak, 1996, s. 97'den aktaran Uysal, 2014, s. 27). Bu edebiyatın söyleyemedikleri dönemin tarihsel koşullarıyla ilgilidir "ama bunun da ötesinde söylenemeyen fakat sezdirilen, pekâlâ başka bir modern Osmanlının, hiç de yüzeysel ya da köksüz olmayan, tamamen buraya, o döneme ait karakterlerin yeni dünyasıdır" (s. 28). Fakat Uysal, Servet-i Fünun edebiyatının böyle algılanamamasında ulusal bilinç oluşturma gayesinin, Cumhuriyet'in ve milliyetçi angajmanın etkili olduğunu söyler. Bu anlayış edebiyat tarihlerinde yerini almış, Sevük'ün yaklaşımında da belirleyici olmuştur: "Cumhuriyet döneminin milliyetçi bir revizyondan geçirdiği edebiyat tarihlerinde Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a uzanan sürecin çoğunlukla yerellik, millilik ve Batılılık, yabancılık, modernlik eksenlerinde değerlendirildiği düşünülürse İsmail Habib'in ve onu izleyenlerin beklentisi az çok anlaşılacaktır" (s.

28). Sevük de Cumhuriyet ideolojisi ve milliyetçi angajman doğrultusunda Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerini değerlendirir, ulusal bilincin ve milliyetçiliğin aşılmasına hizmet eden ulusal modele dayalı bir edebiyat tarihi inşa eder. Bu doğrultuda daha önce Osmanlı edebiyatı addettiği divan edebiyatını tasfiye ettiği gibi burada da Batılı olmakla, millî olmamakla suçladığı Servet-i Fünun’u dışlar. Sadoğlu (2003) Cumhuriyet Dönemi’ndeki dil ve kültür politikalarının “bir yandan Batılılaşmanın gereği olarak sunulan köklü zihniyet değişiminin, diğer yandan ulusal birlik ve bütünlük kaygılarının etkisi altında şekillendiril[diğini]” (s. 200) ifade eder. Sevük’ün edebiyat tarihinde de bu ikircimli politikanın izdüşümleri gözlemlenir. Millî olmak, yerel olmak, halka hitap etmekle beraber modernlik, yenileşme, çağdaşlaşma ve Batılılaşma da ideal, makbul, ulusal bir edebiyatın ölçütlerinden addedilir. Fakat bu beklenti ve ideallerin yarattığı bir tutarsızlık, bir ikilem de husule gelir. Batılı tür ve teknikleri edebiyatta uygulayan Servet-i Fünun, bu sefer de millîlik ölçütüne uymadığı için eleştiri ve dışlamaya maruz kalır. Dolayısıyla bu bölümde de Sevük’ün çizgisel, sürekli bir ilerlemeye dayalı edebiyat tarihi anlatısında kopuşlar, tutarsızlıklar meydana gelir.

BÖLÜM 4

TECEDDÜDÜN VE TÜRK EDEBİYATI TARİHİNİN TELOSUNU KURMAK:

MİLLÎ CEREYAN EDEBİYATI

Bu tez çalışmasının başlangıcından beri belirtildiği gibi Sevük, belirli bir telosa/amaca doğru çizgisel olarak ilerleyen anlatısal bir edebiyat tarihi inşa eder. Bu edebiyat tarihi anlatısının vardığı hedef, gelişiminin nihai noktası millî edebiyattır. Tüm bir Türk edebiyatı tarihi ve Teceddüt Devri adımı verdiği edebiyat, ulusal edebiyatın ölçütlerine göre değerlendirilir. Sevük, her ne kadar 19. asrın ikinci yarısından itibaren Türk edebiyatının değişimi ve dönüşümünü ele alsada 19. asrı doğrudan önceki dönemlere bağlayarak ilerleme üzerine kurulu bir anlatı inşa eder. Yazarın teceddüt edebiyatı adını verdiği yeni edebiyat, Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarının ardından nihayet bugünün edebiyatı olan millî cereyan edebiyatıyla ideale yaklaşır. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde "Millî Cereyan Edebiyatı" başlıklı son ana bölümde öncelikle bir tarihsel anlatı inşa edilir. Altı asırlık Osmanlı Devleti'nin kendi "milletine düşman" ve "millî benlikten mahrum" olduğundan, yabancı harslara dayandığından bahsedilir. Bu devletin bir Türk devleti olmadığını dile getirilir. (s. 598) Sevük'ün eserinin başından beri tekrarladığı bu söylem, Osmanlı edebiyatını Türk edebiyatı tarihinden tasfiye etmesi kendi anlatısında büyük çelişkiler ve gedikler oluşturur. Sevük'e göre Tanzimat hareketiyle hayatta eski yıkılıp yeni bir düzen kurulmaya, alt kitle üst kitleyi istila etmeye başlasada bu hareket milletini bulamadığı için mağlup olmuştur. Edebiyatta da benzer şekilde henüz Osmanlı kimliğinden sıyrılıp millî benlik tam olarak bulunamasa da ilk hareketlenmeler bu devirde gerçekleşmiştir. Millî benlik ve milliyet şuuruna ise millî

cereyan edebiyatıyla ulaşılmıştır. Sevük'ün amacı hem hayatta hem de edebiyatta ulusun, millî kimliğin inşasının zorunlu olduğunu göstermektir. Bu bölümün ilk alt başlığı olan “Genç Kalemler ve milliyetin edebiyatı”, Yeni Lisan hareketi ve millî edebiyatın sistematize edilmesini gösterir. “Millî cereyan edebiyatının neferleri” adlı ikinci alt başlık ise Sevük'ün “Bugün'ün Edebiyatı” başlığında öne çıkardığı nasir ve hikâyecilerle şairlerin millî bir edebiyat içerisinde nasıl ele alındıklarını irdeler, eserlerine içkin Sevük'ün değerlendirmelerini gösterir. Bölümün “Millî edebiyatın anlamı” adlı son alt başlığı ise tam manasıyla bir millî edebiyata sahip olmak için Sevük'ün ileri sürdüğü gereklilikleri ve ilkeleri ortaya koyar.

4.1 Genç Kalemler ve milliyetin edebiyatı

Millî edebiyatın kuruluşu ve Yeni Lisan hareketinin başlangıcı *Genç Kalemler* dergisiyle gerçekleşir. 1910'da Manastır'da yayımlanan *Hüsün ve Şiir* adlı edebiyat dergisi aynı yılın sonlarında *Genç Kalemler* adıyla Selanik'te yayımlanmaya başlar. Bu kadroda Ömer Seyfettin, Ali Canib Yöntem, Ziya Gökalp gibi yazarlar bulunmaktadır. Erol Köroğlu (2016), Balkan Savaşları'ndan önce İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin merkezi ve aynı zamanda kozmopolit bir liman kenti olan Selanik'in “yavaş yavaş milliyetçiliğe yönelen genç Türk aydınlarının dünyayı ve Balkanlar'daki ateşli milliyetçilikleri gözleyebilmesine olanak tanıyacaktı” der (s. 111-112). Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp, 29 Mart 1911'de “yeni lisan” tartışmasını ve kampanyasını başlatırlar. “Bu tartışma boyunca savundukları programa göre, Türkçe'ye Arapça ve Farsça'dan gelen kurallar ve terkipler atılacak; yazı dili konuşma diline yaklaştırılacak ve standart dil olarak İstanbul Türkçesi empoze edilecektir” (Ali Canip Yöntem, 1947, s. 11'den aktaran

Köroğlu, 2016, s. 112). *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde de Yeni Lisan hareketi coşkulu, hamasi bir üslupla adeta kutlanır. *Genç Kalemler* dergisinin başlattığı bu hareket Arap ve Fars dillerinin kurallarından kurtulmuş bir Türkçeyi hedeflemiştir. Buna göre başka dillerden kelime alınacak fakat o dillerin kuralları alınmayacaktır. Yeni Lisan, “hakiki bir Türkçe”yi dava edinmiştir. Fakat yazar, bu davanın yeni olmadığını *Genç Kalemler*'in daha önce söylenmemiş bir fikir ortaya atmadıklarını söyler:

Demek ki dava yeni değildi. Yeni olan davalarını eser hâlinde tatbik etmek midir? Bu iş de onlardan evvel yapılmıştı. On on beş sene evvel “Mehmet Emin” Bey aruzu atmış, sırf Türkçe veya Türkçeleşmiş kelimelerle manzume yazmak yolunu açmıştı. İşte üç senedir “Halide Edip”in nesri Yeni Lisancılara istediği yazıdır. (s. 608)

Yeni Lisancılara fikirleri Türk edebiyatında daha önce de uygulanmış, Mehmet Emin aruz ölçüsü kullanmadan Türkçe şiirler yazmış, Halide Edib de Yeni Lisancılara istedikleri şekilde düz yazı örnekleri vermiştir. Sevük, o dönemde çok tekrarlanan söylemleri dile getirir: *Genç Kalemler*'i kendilerinden önceki yazarlardan ayıran nokta, davalarını bir sistem hâline getirmiş olmalarıdır. “Yeni Lisan” hareketi daha sonra güzel, tabii, yaşayan Türkçe veya İstanbul Türkçesi gibi unvanları kullanmış, şiir ve düz yazıda ideal eserler verilmiştir:

İsmin ne ehemmiyeti var, nesir artık Halide Edip, Ömer Seyfettin, Aka Gündüz, Yakup Kadri, Refik Halid, Falih Rıfkı gibi kalemlerin sayesinde kendi sesini veren bir eda almış, nazım artık Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Enis Behiç, Ali Canip gibi genç şairlerin nağmeleriyle Mehmet Emin'in arayıp bulamadığı millî ahengi yakalamıştı: “Yeni Mecmua” edebiyatımızda az süren, fakat öz iş yapan bir devirdir! (s. 611)

Türk edebiyatının telosu, varılacak nihai hedef millî edebiyat hareketiyle gerçekleştirilmiştir. Adı geçen nasir ve şairler, ulusal bir edebiyatın ideal örneklerini vermişlerdir. Sevük'ün “bugünün edebiyatı” dediği edebiyat millî edebiyat

hareketidir. Türk edebiyatı evvelki gün diye adlandırdığı eski edebiyattan düne yani Tanzimat ve sonra Servet-i Fünun edebiyatlarına ve nihayet amaca, bugünün edebiyatına, millî cereyan edebiyatına ulaşmıştır. Tüm bir Türk edebiyatının ve yeni edebiyatın ilerlediği yön millî edebiyata doğrudur. Böylelikle *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde millî cereyan edebiyatıyla telos anlatısı iyice tahkim edilmektedir. Bu çalışmanın birinci bölümünde *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde Hutcheon'ın ulusal modeli doğrultusunda saf, tekil bir etnisiteye dayalı, teleolojik bir anlatı inşa edildiği belirtilmişti. Yine bu tezde Hutcheon'ın ulusal model diye tanımladığı modelin Perkins'te anlatsal edebiyat tarihi kavramına denk düştüğü ifade edilmişti. Buna göre ulusun edebiyat tarihleri kasıtlı olarak teleolojik bir anlatı modeline dayanırlar. Bu ulusal edebiyat tarihlerinin anlamını belirleyen unsur sonlarıdır ve tüm bölümler de bu bitiş fikriyle inşa edilmiştir. Nasıl ki ulus doğal, tarihsel ve çizgisel bir gelişim sürecine sahipse ulusun edebiyat tarihi de benzer bir anlatıya yaslanır. Ulusun çizgisel gelişim serüveninin özel amacı nasıl ulus devlete varmaksa edebiyat tarihleri de bu modelle uyumlu olarak nihai, özel bir sonuca sahiptir. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde bu sonuç ya da gelişim zirvesi millî cereyan edebiyatıdır. Millî cereyan edebiyatı, Sevük'ün ulusal edebiyat tarihinin climax'ini/doruk noktasını oluşturur: Başlangıcından bugüne tüm bir Türk edebiyatı ve teceddüt adını verdiği yeni edebiyat bu amaca varmak üzere çizgisel bir ilerleme göstermiş ve nihayet sonuca ulaşmıştır.

4.2 Millî cereyan edebiyatının neferleri

Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi'nde “Bugün'ün Edebiyatı” başlığında önce “Nasirler ve Hikâyeciler” sonra da “Şairler” ele alınır. Bugünün Edebiyatı'na dahil

olan yazarlar hâlâ eser vermeye devam ettikleri için yazar henüz bu edebiyatın ve yazarlarının tarihe mal olmadıklarını söyler. Sevük her iki bölümde de çoğunlukla edebiyata, eserlere içkin eleştiriler sarf eder. “Nasirler ve Hikâyeciler” başlığında yer verilen ilk yazar Halide Edib Adıvar’dır (1884-1964), kitapta aynı zamanda ilk kez bir kadın yazar için ayrı bir başlık verilir. Yazar, Halide Edib’in ilhamının bir bütün ve bir “terkip” hâlinde bulunduğunu, eserinde genel bir ahenk olduğunu iddia eder. Dil ve cümle kurulumunda aksaklıklar bulunsa da onun sanatının “terkibin güzelliği” olduğunu söyler (s. 628). Ruşen Eşref Ünaydın’ın *Diyorlar ki* eserinde, Halide Edib’in bir humma geçirir gibi ara vermeden yazdığını, bir eseri bitirince artık bir daha yazamayacağını adeta ruhunu boşalttığını ifade etmesine dayanarak Sevük şu yorumu yapar:

Bilmem hangi Frenk edibi “En iyi eser gebe kalınan eserdir” demiş. Kim, eserlerine bu kadından daha harikulade gebe kalabildi? Sancılar, ağrılar, hummalarla beslenen; sonra sanatın pembe fecrinde ziyalı bir nevzat sıcaklığıyla doğan eserler. Bu, ruhun içine teksif edilmiş hararetin bütün sıcaklığını muhafaza ederek kâğıda dökülebilmesidir. Ruhun harareti, ruhun ruhlara giden harareti: Halide Edib’in bütün kudreti burada! (s. 628-629)

Yazar, Halide Edib’in edebiyatındaki gücü “ruhun harareti”yle yazmasında bulur. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nde başka birtakım yazarlar için yapılan sıcaklık, doğallık, samimiyet eleştirileri de burada akla gelir. Yazarın beklentisi ilhamla ve coşkunlukla ruhtan dökülüp yazıya geçirilmiş eserlerdir ve bu açıdan Halide Edib’i takdir eder.

Halide Edib’in edebiyatına dair olumsuz eleştirisi ise romanlarının merkezindeki kadın kahramanların harikulade, kusursuz karakterler olmalarıdır:

Yaşayanlara benzemiyorlar. Hepsine “romantik” birer tip diyebiliriz. Hepsini hayata ait et ve maddeyi atmıştır. Bu zamanın aşklarıyla değil, eski büyük aşkların kızıl alevinde parıldayan kadınlar. Onları hayattan çok muhayyilede görüyor gibiyiz, öyle iken bize bu “fevkaltabia” mahluklar niye “tabii” gibi

görünüyor ve bizi sahifelerin üstünde hiç soluk almadan nasıl sürükleyip götürüyorlar? Çünkü romanın vakaları en realist kalemle çizilmiştir. Bütün hareketler en küçük teferruata kadar hep tabii. (s. 631)

Buna göre Halide Edib'in kadın kahramanları kusursuz ve romantik karakterize edildikleri için doğal değildirler. Fakat Halide Edib'in romanları oldukça realist kurgulandıkları için bu kahramanlar dahi doğal görünürler. Realizm ve onun teknikleri Sevük'ün romandan ve edebiyattan beklentisini karşılar. Fakat Sevük burada kendisiyle bir çelişki içindedir. Halide Edib'in kadın kahramanların kusursuz ve romantik oluşlarını doğal bulmaz ve eleştirirken romanları oldukça realist bularak bunları onaylar.

Kitapta Halide Edib'ten sonra üzerinde durulan yazarlardan bir diğeri Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur (1889-1974). Yakup Kadri, düz yazıya bir şiir ahengi kazandırdığı için "Türk nesrinin şairi" olarak tanıtılır (s. 631). Yazar, Yakup Kadri'nin konularını içinde arayıp bulan, öznel tarafını çok daha güçlü bulur. Yakup Kadri'nin Servet-i Fünun'da yayımlanan "İstimdad" başlıklı mensuresi üzerinde özellikle durulur. Yazara göre bu mensure "Türk nesrinin ahenkte çıktığı bir zirve"dir (s. 632). Aruz ve duraklar dışında cümlelerde de bir ahengin bulunması bu nesre bir şiir ahengi kazandırmıştır. Bu bölümde Yakup Kadri'nin özellikle *Kiralık Konak*'a (1922) dair tespitleri dikkat çekicidir. Yazara göre *Kiralık Konak*'ta dış dünyaya bakan, objektif Yakup Kadri ile içe bakan, sübjektif Yakup Kadri çarpışmaktadır. Yazar, içe bakan Yakup Kadri'yi daha güçlü bulmaktadır. Bu durumdan ötürü romandaki kişiler belirgin ve tek bir özellik üzerinden verilmemektedir.

"Seniha" seven bir ihtirasken adi bir alüfte oluyor, acıyalım derken öğreniyoruz. "Faik" bir şey olacakken gammaz bir serseriye dönmüştür. Hassas, olgun ruhlu, ve nihayet kahraman gösterilmek istenmesine rağmen

“Hakkı Celis” de hep tuhaf, gülünç, beceriksiz bir çocuk olmaktan ileriye geçemiyor. Müellif, eşhasını döndürüp durmaktadır. Bazen bir beyazlık, bazen bir leke, şimdi bir tümsek, şimdi bir çukur görüyoruz, neticede hepsi birbirine karışıyor, romanın kahramanları silik ve uzak eriyip gidiyorlar. Eserde yer yer “Erenlerin Bağında” saklanan Yakup’un sesi ve çehresi meydana çıkıyor. Fakat romanın aksak “afakiliği” üstünde bu “enfüsi” parçalar da yerini yadırgamış birer yama gibi kalmaktadır! (s. 633-634)

Sevük, romana içkin bir eleştiri yaparak yazarın kahramanlarına yönelik dış gözlemleriyle iç gözlemlerinin birbiriyle çelişkili olduğunu, bu durumun da romanda bir aksaklığa sebep olduğunu söyler. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nde Yakup Kadri’nin *Bir Serencam* (1983), *Erenlerin Bağından* (1922) ve *Nur Baba* (1922) eserlerine de değinilir, yine edebiyata içkin eleştiriler yapılır. Fakat kitabın yazıldığı dönemde Yakup Kadri de yaşamakta ve eser vermeye devam etmektedir. Dolayısıyla yazar, Yakup Kadri hakkında da nihai ve genel tespitlerde bulunmaz, nasir Yakup Kadri’nin romancılığından daha yüksekte kaldığını ifade ederek bölümü sonlandırır.

Yakup Kadri’den sonra Sevük’ün yer verdiği nasirlerden bir başkası Refik Halid Karay’dır (1888-1965). Refik Halid ise millî cereyan edebiyatının “en berrak kalemi” ve onun yazısı da vatan için bir şeref olarak tanıtılır (s. 634). Refik Halid’in yazarlığı hakkında genel değerlendirmelerde bulunulur. Buna göre Refik Halid; görüşleri, eşyayı, şekilleri kısacası “dış”ı tespit eden, resmeden bir nasirdir. O doğaya ruhuyla değil gözüyle bakıp şekli, sureti aktarmıştır. “Derinden anlamayan bir ruhu ‘şekil’in, ‘suret’in bütün noktelerini gören şeffaf bir nazarı var. Sanatı terkibi değil tahlilidir. Toplamıyor, dağıtıyor. İlham dimağına kül hâlinde gelmez. Zekâsı sanki ince bir keskinlikle eşyanın üzerinde gezinerek sanihaları katre katre çeken bir enbubedir” (s. 635). Yazar buradaki eleştirilerinde de sıkça tekrarladığı ve aslında göndermesi de çok belirli olmayan ruh, ilham gibi kavramlara başvurur. Buna göre Refik Halid derini görememekte, ilham ona bir bütün hâlinde gelmemektedir,

zekâsı eşyayı ayrıntılı bir şekilde gözlemlemektedir. Kitapta *Kirpinin Dedikleri* (1916), *Ay Dede* (1922) yazarı mizahçı Refik Halid’le ve *Memleket Hikâyeleri* (1919), *İstanbul’un İç Yüzü*’nü (1920) yazan hikâyeci Refik Halid’in birbiri içinde eridiği ve birbirinden ayıramayacağı iddia edilir. Refik Halid “En şakrak bir mizahında en ince bir hikâyeci gibi dikkatli, en ciddi bir hikâyesinde bile mizahın iğneli tebessümlerini saklayan sinsi bir heccavdır!” (s. 635). Buna göre o hikâyelerinde mizahı ve eleştiriyi barındırırken mizah yazılarında da hikâyeci dikkatini korur. Fakat yazar, onun yazarlığının bu her iki yönüne de eleştiri getirir. “Mizahçı Refik Halid, ihtiras, heyecan ve zevkle yazabilmek noktasından bir kudret, fakat yalnız “günün mizahı”na saplanmak itibariyle bir zaaf oldu” (s. 635). Yazar, Refik Halid’in mizah eserlerini duygu açısından güçlü fakat yalnızca o güne hitap etmeleri sebebiyle zayıf bulur. *Kirpinin Dedikleri*, *Ay Dede* eserlerinden bugün aynı zevkin alınmadığını söyler. Hikâyeci Halid Ziya’ya gelindiğinde onun eserlerindeki kişilerin çok gerçek ve canlı resmedildiğini söylenir. *Memleket Hikâyeleri*, *İstanbul’un İç Yüzü* gibi roman ve hikâyelerde karakterler çok tanıdık gelir. Fakat yazar burada bir eksiği dile getirir: “Fakat bütün bu hikâyeler yalnız ‘görünen’in hikâyesidir. ‘Görünmeyen’in sırrı ve zevki, bunlarda o yok. Hep ‘tuhaf’ı, ‘mütereddi’yi, ‘gülünç’ü teşhir ediyor ... Refik Halid ‘iyi’yi yakalayamıyor, belki iyiye imanı olmadığı için!” (s. 636). Buna göre Refik Halid yalnızca dış dünyayı anlatmıştır, görünmeyeni ve iyi olanı anlatmamıştır. Nitekim daha sonra da Refik Halid’te zekânın bulunduğunu bu yüzden görünen şeylerin hep dışını anlattığını fakat ruhun ve sezginin onda olmadığı söylenir. Refik Halid’in en büyük gücü ise dilidir: “Oynak, aydınlık, pürüzsüz, sade ve yaşayan bir İstanbul Türkçesi. Bu güzel lisanla mecazın hazinesine girdi. O sadeliği kendine mahsus teşbihlerin rengin parıltısıyla

süsledi” (s. 636). Refik Halid’in sade, düzgün, yaşayan bir İstanbul Türkçesini kullanması öne çıkarılır. Çünkü bu, millî edebiyatın beklentisiyle uyuşan, bu beklentiyi karşılayan bir dildir.

Refik Halid’den sonra sıra Ömer Seyfettin’e (1884-1920) gelir, yazar onu bir umücahit olarak tanımlar: “Milliyet cereyanının ateşin havarisi, terkipsiz Türkçenin azimkâr bayraktarı, kılıç elinde çetelerle, kalem elinde terkipçilerle harp eden ikizli bir mücahid” (s. 637). Hem millî edebiyat cereyanının bir yazarı hem de bizzat Balkan Savaşı’nda savaşmış sonra esir düşmüş bir asker olarak Ömer Seyfettin’in her iki kimliği de övülür. *Genç Kalemler*’in ve Yeni Lisan hareketinin kurucularından olan Ömer Seyfettin, esaretinden sonra askerliği bırakmış ve tamamen edebiyata yönelmiştir. “Yeni Mecmua”da hikâyelerini yayımlamıştır. Kitapta onun yaşam öyküsünden sonra sanatına dair genel eleştiriler yer alır. Sevük, Ömer Seyfettin’in sanatını güçlü değil, yalnızca “aydınlık” bulur. “Onun hikâyelerinde ne Refik Halid’in dışı, ne Yakup Kadri’nin içi var. Hikâyelerini teksif etmiyor, bulduğu ufak bir mevzuyu şişiriyor. Buluş kudreti fazla, bulduğunu süsleyip genişletmekteki meziyeti mükemmeldi” (s. 638). Yazar, Ömer Seyfettin’i dış dünyaya ve içe bakışta güçlü bulmaz, hikâyelerinin de derinlikli olmadığını düşünür. Fakat daha sonra bir beğeni dile getirerek Ömer Seyfettin’in bulduğu konuları süsleyip genişletmedeki yeteneğini över, onun usta bir tekniğe sahip olduğunu düşünür.

Bu hünerini “güzel Türkçe”ye “emir-ber” yaptı. Hikâyelerini, sanki hikâyeye için değil, evvela Yeni Lisan sonra Güzel Türkçe dediği davaya eser vermek için yazıyordu, davanın İzmir ve Selanik’ten beri en eski ve en musir müdafii kendi kalemıyla kendi davasını fiil yaptı. (s. 638)

Burada Ömer Seyfettin’in sanatını bir davaya vakfetmesi konu edilir. Ömer Seyfettin, Yeni Lisan ve Güzel Türkçe hareketlerinin somut örneklerini bizzat

yazdığı hikâyelerle ortaya koymuştur. Türkçeye ve Türk edebiyatına dair düşünce sistemini bizzat eyleme dökmüştür. Burada Sevük'ün bir edebiyat tarihçisi olarak söylemleriyle o dönemdeki millî edebiyatçıların söylemleri birbiriyle örtüşmektedir. Bu da aslında sadece edebî ürünlerin değil edebiyat hakkında yazılan eserlerin yani edebiyat tarihlerinin de temel amacının ulus inşasına hizmet ettiğini göstermektedir. Jusdanis (2018), edebiyat tarihlerinin “milliyetçilik ideolojisinin hizmetindeki bir nefer olarak” kaldığını ifade eder (s. 198). Millî kimliğin yaratımını destekleyen bu edebiyat tarihlerinde belirli yazarlar, metinler seçilir ve bunların milletin özünü oluşturdukları düşüncesi hakimdir. Bu edebiyat tarihlerinin “temel amaçları milli bir edebiyatın esas özelliklerini, onu diğer geleneklerden farklılaştırarak belirlemektir” (s. 199). Sevük'ün edebiyat tarihinin amacı da ulusal edebiyatın tarihini kurgulamak, millî bir edebiyatın esaslarını belirlemektir. Bu açıdan millî edebiyat cereyanının şair ve yazarlarıyla onun söylemlerinin örtüşmesi tesadüfi değildir.

Nasirlerden sonra bugünün edebiyatı kısmında bahsedilen ilk şair Yahya Kemal Beyatlı'dır (1884-1958). Yahya Kemal'e dair aktarılan ilk özellik onun aruz ölçüsünü Türkçeye başarıyla uygulamasıdır. “Kelimenin ve cümlelerin çok defa deruni ahengini boğan aruz artık kelime ve cümlelerin coşuşuna daha serbest bir seyelan veren yeni bir edadır. Gönüller ziyayı arayan pervane gibi o sese koştu. Şiirin özlenen kahramanı doğdu dedik” (s. 645). Buna göre Yahya Kemal'le beraber aruz vezni, iç ahengi bozmadan kelime ve cümlelere serbest bir akış ve yeni bir eda kazandırmıştır. Sevük anlatısında Türk edebiyatının millî vezninin hece olduğunu söyleyerek divan edebiyatının ölçüsü addettiği aruzu da tasfiye etmişti. Aruzu dışlayan bir edebiyat tarihçisi olarak burada bir çelişkiye düşer ve Yahya Kemal'in aruz ölçüsünü kullanmasını yadırgamaz, bilakis Yahya Kemal aruzu Türkçeye

uyarlayıp yeni bir eda kazandırdığı için onu takdir eder. Devamında Yahya Kemal'in şiirlerini bir kuyumcu titizliğiyle işlediği, çok ince bir hüner ve emek göstererek şiirin özünü bulduğu ifade edilir. Onun şiirlerinden örnekler verilerek Yahya Kemal'in tarihin farklı zamanlarına gidip kendi ruhunu ve benliğini bir başkasında erittiği söylenir. Nitekim Yahya Kemal şiirlerinde konularını tarihin farklı zamanlarından seçmiş ve şiir özneleri de konu edindikleri o geçmiş kişilere, duygulara bürünmüştür. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde ona ayrılan bölümün sonunda yazar, Yahya Kemal'in sanatına ve şairliğine dair hem genel bir değerlendirme yapar hem de keskin hükümler verir. Yahya Kemal'in şiirinin genel vasfı onun geçmişle olan ilişkisinde yatmaktadır:

Anlıyoruz ki şiiri maziye bir tahassürdür ve maziye mütehassir edendir. Maziye tahassürü Tanzimat'tan beri perde perde maziden kesilen hislere bir aksülameldi, eskilerin bile hoşuna gidişi bundandır. Maziye mütehassir edişi mazinin yalnız güzelliğini emerek posasını bırakmasıydı, yenileri teshir eyleyişi de bu sayededir. (s. 649)

Yazar burada önemli bir tespit ve eleştiri dile getirir. Buna göre Yahya Kemal'in şiiri geçmişe özlemi dile getiren, geçmiş için hasret çeken bir şiidir. Özellikle Tanzimat'tan itibaren ivme kazanan yenilik hareketleri onda bir nostalji doğurmuştur dolayısıyla Yahya Kemal eskilerin de beğendiği bir yazar olmuştur. Sevük, önemli bir tespiti dile getirerek Yahya Kemal'de geçmişin yalnızca iyi ve güzel taraflarının konu edilip özlendiğini söyler, bu özelliği onun yeni yazarları da etkilemesini sağlamıştır. Fakat Sevük'le Yahya Kemal'in kurguları birbirinden ayrışır. Sevük'e göre ulusun kurulması için kültür ve estetik birer araçtır; onun İslam öncesi Türk geçmişi, kültürü ve edebiyatına duyduğu bir çeşit özlem aslında millî kimliği yaratma ve ulusun tarihini inşa etme amacı taşır.

Yahya Kemal ise ulusu ve tarihini öncelikle estetik bir gerçeklik olarak kurguluyordu. Bunun bazı pratik uzantıları da vardı: Milliyetçiliğin güncel siyasi boyutunu çok abartmamak ve özellikle şanlı bir geçmişin sahiden diriltilebileceği yanılısamından geri durmak; amaçlanan yekpare ve saf ulusal kültürün o kadar yekpare ve saf olamayacağını ama öte yandan ... merkezliğine rağmen görece tasasız bir yerli kültürün de süregittiğini görmek.” (Koçak, 2001, s. 395)

Yahya Kemal’e karşın Sevük milliyetçiliğin güncel siyasi boyutunu merkez alır, ulusu edebiyat tarihinde inşa eder ve milli kimliği, dolayısıyla milliyetçiliği teşvik eder. Sevük’ün ulusal edebiyat tarihi anlatısı bizzat yekpare, saf bir ulusal kültür anlayışına dayanır. Ayrıca Sevük’ün geçmiş anlatısı ulusal edebiyat amacına doğru ilerler. Yahya Kemal ayrıca şiirin düz yazıya doğru evirildiği bir dönemde şiire ahengini geri getirmiştir, bu sayede sevilmiştir. Bölümün sonunda yazar, Yahya Kemal’in şiirine dair bir hüküm ve öngöründe bulunarak onun izinden kimsenin gitmediğini ve gidemeyeceğini, kendi devrinde dahi unutulmaya başlandığını söyler çünkü

Yürüdüğü yol akimdi. Burada çok sanat, çok emek, çok tiraşidelik var. Her şiiri maya hülasası gibi kesif bir öz, ve binbir taabla taktir edilen bir katredir. Şiiri bir seylabe ve şelale yapabilenlerdir ki devirlere alemde oluyorlar. Yahya Kemal’in bir avuç şiirini tekrar ede ede biz yorulduk, bu bir avuç şiiri verebilmek için o büsbütün yoruldu. O şiirlerin üstünden sanki kaç sene geçmiştir? Öyle iken kendisine bir maziye bakar gibi bakıyoruz. (s. 649)

Yazar, Yahya Kemal’in sanatının verimsiz olduğunu düşünür. Onun şiirlerinde çok sanat ve çok emek vardır, şiirleri çok işlenmiş ve yorucudur. Bu sebeple yazara göre Yahya Kemal’in şiirleri geleceğe kalamayacaktır.

Bugünün edebiyatında üzerinde durulan şairlerden bir diğeri de Mehmed Akif Ersoy’dur (1873-1936). *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nde Mehmed Akif hakkında yer alan yorumlar yazarın ideolojisine, millî edebiyattan beklentilerine de ayna

tutmaları bakımından önemlidir. Mehmed Akif için ilk olarak “‘Dün’den gelen ‘bugün’, ‘hâl’e bürünen mazi! Kalemine kadrini hâlden, ilhamına gıdayı dünden aldı. Gözleri bugünü görüyor, ruhu maziye bağlıdır” (s. 653) diyerek onun hem eski hem de yeniye hem geçmişe hem bugüne bağlı olduğunu söylenir. Mehmed Akif’in aruzu doğal hâle getirmesi, açık ve akıcı yazması, sağlam bir şiir inşa etmesi övülür. Ayrıca Mehmed Akif’in bir din şairi olarak vaiz yönü bir de toplumsal meseleleri dile getiren içtimai yönü olduğu iddia edilir. Fakat yazara göre Mehmed Akif’in bu iki özelliği yan yana bulunur:

Onu sırf bir din şairi sandık. O bize Müslümanlık cereyanını yalnız başına nazma çeken bir ses gibi geldi. Din Mehmet Akif’in nısfı ise de tamamı değildir. İçtimai Mehmed Akif’le vaiz Mehmed Akif’i ayırmak icap eder. Bunlar ayrıdır, fakat kol kola, sımsıkı yürüyorlar. Onun en içtimai şiirlerinde dinden bir nağme, en dini şiirlerinde de içtimai Mehmed Akif’ten bir eda görüyoruz. (s. 654)

Buna göre Mehmed Akif’i yalnızca bir din şairi olarak etiketlenemez. Onun eserlerinde dinî ve toplumsal yönü beraber yer almaktadır. Fakat Mehmed Akif’in bir “din şairi” olmasına yazarın eleştirisi gecikmez:

Din şairi Mehmed Akif. Garip bir tecellidir: Aruzu millîleştirerek, en millî Türkçe ile, elinde dinin bayrağı, milliyet cereyanının karşısına dikildi! “Süleymaniye”nin kürsüsünden, “Fatih”in kürsüsünden, kürsü bulamazsa oturduğu yerden mütemadiyen bağırıyor: Başımıza bütün felaketler dinden ayrıldığıımız için geldi, milliyet İslamiyet’e giren bir tefrikadır. (s. 655)

Sevük burada (Yahya Kemal’de olduğu gibi) önceden dışladığı aruz ölçüsünün sade, açık, “millî” Türkçeyle kullanılmasını yadırgamaz. Millî olmadığı için tasfiye ettiği aruz ölçüsü Mehmed Akif’in şiirinde millîleşir. Mehmed Akif aruzu millîleştirip Türkçeyle şiir örnekleri vermiş olsa da şiirlerinde İslamcılık ideolojisini dile getirip savunmuştur. Yazara göre Mehmed Akif ümmetçiliği dava edinip kendini milliyet cereyanının, Türkçülüğün karşısında konumlandırmıştır. Vatanın kurtuluşunu millî

benliği duymasında ve milliyet fikrinde gören yazar için Mehmed Akif'in İslamcılık savunusu gerçekliği göremeyiştir.

Medeniyeti alalım, fakat milliyeti almayalım, Garp'ın bütün ilim ve fenni gelsin, fakat bizdeki eski camiaya dokunmasın: Mehmed Akif'in bayraktarlık yaptığı münevver dindarlık budur! Bugünkü medeniyet ki ümmet camiasını kırıp milliyetin uyanmasıyla doğdu, medeniyet iyidir, fakat onun geçtiği ve gittiği yoldan yürümeyelim: Hüsrانlarının azameti işte burada!

Vatanı bayrakla değil minareyle ölçüyorlardı. Zannettiler ki minarenin sesi haritanın vatanını tutmaya kafidir. (s. 656)

Sevük'e göre Batı medeniyetini örnek alıp, ondan ilim ve fenni alıp milliyetten uzak durmak mümkün değildir. Milletlerin bağımsızlıklarını ilan ettikleri, ulus devletin kaçınılmaz olduğu bir dönemde Mehmed Akif'in savunuculuğunu yaptığı ümmet fikri yazara göre bir hüsrandır. O, vatanın sınırlarını belirleyen şeyin din değil, bayrak yani millet olduğunu düşünür. Mehmed Akif ise şiirlerinde de savunuculuğu yaptığı ideolojisiyle millî edebiyat anlayışına aykırı bir örnek teşkil eder. Sevük, bu kısımda bir karşılaştırmaya da giderek "Kürsü"nü'nün vaazlarını yazan Mehmed Akif'le *Tarih-i Kadim*'in yazarı Tevfik Fikret'in iki ayrı kutbu temsil edip çarpıştıklarını söyler. "Hangisi daha haklı idi? Birinde uçurum, diğerinde bataklık var. Bugünkü milliyet cereyanı ne Fikret'in yanından, ne Akif'in kıyısından değil, ikisine de uzakta kalan ortadaki hakikatten gidiyor!" (s. 657). Ümmetçi, İslamcı bir anlayışı temsil eden Mehmed Akif bir merkezde, Batı medeniyeti ve Bizans sınırları içinde kalan Tevfik Fikret diğer bir merkezde yer alır. Yazara göre her ikisi de milletin, millî bilincin farkına varamamışlardır. Fakat milliyetçilik hareketleri ve buna bağlı gelişen millî edebiyat cereyanı her iki yazarı da haksız çıkarmıştır. Sevük daha sonra inançla şiiri birbirinden ayırmamız gerektiğini söyleyerek kendi kendisiyle çelişir. Bu çelişkide Mehmed Akif'in sanatına hakkını vermek endişesi gizlidir: "'Akide' ile 'şiiir'i birbirinden ayırmalıyız. *Safahat* (1911) şairi nasıl düşünürse düşünsün, bu

kitabı yazan onda şunu aramakla mükelleftir: Vecdden dini coşuştan şiiri çıkarabildi mi? Bunu inkâr haksızlık olur. Kuru bir nazım üstünde metanetle yürüyen nazmın vecd anlarında şiire çıktığını görüyoruz” (s. 657). Yazarın *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nin pek çok yerinde şiir konusunda sözünü ettiği “coşku”, “heyecan” kavramlarıyla burada da karşı karşıya gelinir. Buna göre *Safahat* şairi ümmet fikriyle yanılmış olsa da dinî bir kendinden geçme, bir coşkunluk hâlimden şiir üretebilmeyi başarmıştır. Dolayısıyla Mehmet Akif, şiirlerindeki dinsel lirizm ve coşkuyla yazarın takdirini kazanır.

Kitapta Mehmed Akif’ten sonra Orhan Seyfi Orhon’a (1890-1972) yer verilir.

Öncelikle onun hece ölçüsüne yeni bir ses veren ilk şairlerden olması üzerinde durulur:

Aruz yorgun, hece sevimsizdi. Ziya Gökalp’in irfanı milliyet cereyanına ilmin şuurunu verince anladık ki altı asır çaldığımız saz bizim değilmiş. Çok telli ve çok nağmeli bu aletten sonra hece pek basit geliyordu. Mehmet Emin heceyi tek tel üzerinden ve mızrabı tellerle beraber tahtaya da çarparak terennüm etmişti. Bu yeni saz eskiyi unutturabilmek için lazımdı ki ondan tahta takırtısı çıkmasın ve ona yeni nağmeler verecek yeni teller ilave edilsin. Genç şairler sağdan soldan o saza yeni teller getirmeye, ve onu mızrabın tahtaya dokunmayan yumuşak darbeleriyle söyletmeye başladılar: Orhan Seyfi bu işi yapanların birincisi ve en kuvvetlisidir! (s. 659)

Altı asır çalınan ve “biz”e ait olmayan saz, aruz ölçüsüdür. Aruz ölçüsünün çok sesli ve çok çeşitli oluşuna karşın hece vezni onun yanında basit kalmaktadır. Mehmed Emin hece ölçüsüyle Türkçe şiirler yazmış olsa da tek ve kaba sesli bir şiir ortaya koymuştur. Orhan Seyfi ise hece ölçüsüne yeni sesler kazandırması bakımından hem bir öncü hem de güçlü bir örnek olarak tanıtılır. Daha sonra şiirlerinden örneklerle Orhan Seyfi’nin geçmişin sesine şimdi’nin sesini verdiği, onun şiirleriyle artık vezinden değil mısraların içinden ince bir iç ahengin geldiği söylenir. Yazar, Orhan Seyfi’nin hece ölçüsüyle yazdığı bir gazelden de beyit alıntılarını yapar. Ona göre

Orhan Seyfi, heceyle de “yepyeni, güzel nağmeli ‘gazel’ler” yazılabileceğini göstermiştir (s. 660). Divan edebiyatına ait ve aruz ölçüsüyle yazılan bir türde Orhan Seyfi’nin yaptığı bu eylem türün altını oyar, onun konvansiyonlarına meydan okur. Orhan Seyfi halk edebiyatının nazım biçimi olan “mani” örnekleri de vermiş ve “maziden ‘mani’lerin sedasını, billur bir şeffaflıkla aksettir”miştir (s. 660). *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nin “Medhal” kısmında da dile getirildiği gibi halk edebiyatı millî ruha uygun, onu yansıtan bir edebiyattır. Dolayısıyla Orhan Seyfi’nin bu sahaya ait bir türde eser vermesi dikkate değerdir. Yazar, onun şiirlerine dair değerlendirmelere devam eder:

“İlk Çarşaf” gibi şiirleri okurken mazide hiç eşi olmayan, hâlin yepyeni mevludu, oynak, yumuşak, bükümlü bir nağme dinledik ...
“Kış Gecelerinde” gibi şiirlerde de klasik taktileri değiştirerek bizi aruzun da hecenin de harici yeni bir vezne çıkarmış gibi, nasıl garip, sekteli, melalli bir ahenk akıyor. (s. 660)

Orhan Seyfi’nin kimi şiirlerinde daha önce karşılaşılmamış bir ses getirdiği, kimi şiirlerinde de hece ölçüsünün duraklarını değiştirerek adeta yeni bir ölçü oluşturduğu söylenerek onun şiirlerindeki ahenk övülür. Sevük, edebiyat tarihinde dönemleri belirli isimler ve eserlerle etiketlendirir, ona göre “Servet-i Fünun aruzunun kitabı ‘Rübab-ı Şikeste’ idi, hecenin ‘rebab’ı da ‘Gönülden Sesler’ oldu: Onu geçecek ikinci bir kitap doğuncaya kadar” (s. 661). Yazara göre Servet-i Fünun Dönemi’nin aruzu için Tevfik Fikret’in *Rübab-ı Şikeste*’si bir timsalken bugünün edebiyatında hece ölçüsünün bayraktarı ise Orhan Seyfi’nin 1922’de yayımladığı *Gönülden Sesler* kitabı olmuştur.

Bu bölümde *Genç Kalemler*’in ve Yeni Lisan hareketinin kurucularından Ali Canib Yöntem’e (1887-1967) de kısa bir yer ayrılır. Ali Canib, önce divan edebiyatına sonra da Servetifünun’a yönelmiş ve nihayet “biz”e ulaşmıştır: “Şark’a

baktı, İnan'dan ürktü, Garp'a baktı Paris'ten çekindi, en iyisi kendimize bakmaktı. Kendimize baktı. Karşısında bir güneş doğduğunu gördü. İlk defa 'Nur orada' diye haykıranlardandır!" (s. 664). Sevük, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* boyunca özcü bir yaklaşımla tekil, saf bir "biz" kavramını tekrarlar. Burada da Ali Canib'in Doğu ve Batı edebiyatından sonra yüzünü kendi milletine dönmesi kutlanır. Güneş, nur gibi unsurlarla sembolize edilen "biz"; milliyete, millî edebiyata işaret eder. Yeni Lisan davasını Ömer Seyfettin'le Ali Canib beraber yapmışlar, Ömer Seyfettin düz yazıda Ali Canib ise şiirde bu davalarının somut örneklerini vermişlerdir. Yazar, Ali Canib'in özellikle "edebiyatımızda, terkipsiz, saf Türkçe ile ilk aruz yazan kalem" şeklinde anılacağını söyler (s. 664). Ali Canib'in eski edebiyatın ölçüsü olan aruzla, tamlamasız ve de saf bir Türkçeyle şiir örnekleri vermiş olması hem eski edebiyata karşı bir hamle hem de ulusal edebiyat yolunda önemli bir hizmettir. Servet-i Fünun edebiyatından Cenab Şahabettin ve Süleyman Nazif gibi yazarların henüz zirvede olduğu bir dönemde Ali Canib, onlara karşı gelme cesaretini de göstermiştir, "Nihayet bir gün 'Batarya ile Ateş' müellifi, kendi sistemlerinin iflasa uğradığını ihsas ederek ona 'Canib, öldürdüğünü defnet!' demiş. Bunu anlatan satırlarda zaferini mağlubunun ağzından işiten bir şövalyenin gizli gururu seziliyor. Az uğraşmadı, sevinmek gibi, övünmek de hakkıdır!" (s. 664). Süleyman Nazif'in bizzat Ali Canib'e Servet-i Fünun'u öldürdüğünü itiraf etmesi anekdotu dikkat çekicidir. Bu söz yazara göre millî edebiyat davasının zaferini ve Servet-i Fünun'un çöküşünü de ilan eder. Ardından sıra Ali Canib'in şiirlerini değerlendirmeye gelir, yazar onun hizmetini şiirlerinden daha üstün bulur. Fakat bu şiirlerin "biz"e, vatana ait olanları anlatması olumlu özellikleridir: "Bir 'Sokak Fener'i yazar. Bu, Garp beldelerinin müşaşa lambaları değil, bizim o zavallı belediye fenerleridir (...) 'Göller' tasvir eder,

bunlar Ahmet Haşim'in kuğulu, füsunlu, muhayyel gölleri değil, bizim kurbağalı, hasta söğütlü, bakımsız göllerimizdir" (s. 665). Batı'ya ait olan kenti ve onun bir unsurunu anlatmayıp bizzat vatanda yer alanı anlatmasıyla yazarın onayını alır. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde Fecriati'ye yer ayrılan bölümde Ahmet Haşim'in eleştirildiği hususla burada da tekrarlanır. Sevük, şairlik sanatının Hamid'den sonra en çok Ahmet Haşim'e yakıştığını düşünse de onun şiirlerindeki tabiatın ve göllerin bize yani vatana ait olmaması sebebiyle eleştirir. Dolayısıyla onun şiirini köksüz, soyut ve hatta "bir balon şiiri" addeder (s. 579). Vatan topraklarına ait olmayan, muhayyel gölleri anlatan Ahmet Haşim dışlanırken "biz"e ait olduğunu addedilen kurbağalı, hasta söğütlü, bakımsız gölleri anlatan Ali Canip ulusal edebiyat kanonuna dahil edilir. Fakat yazar, ideolojisini ve maksadını doğrudan dile getiren, tebliğci veya fikrin şiirin önüne geçtiği eserleri eleştirmekten de geri durmaz:

Ömer Seyfettin'in hakkı var, bütün bu şiirler iyi, fakat onlarda bir nazariyeyi ispat etmek isteyen bir eda yok mu? Sanıyoruz ki filan şiir filan iddiaya delil olsun diye yazılmıştır. En meşhur şiiri olan "Şark'ın Ufukları"ndan birkaç mısra okuyalım ...

Bu şiirde de daha yazılmadan evvel, kollarını sıvayarak, "Durunuz, Şark'ın şu miskin tevekkülünü adam akıllı yumruklayayım!" diyen bir mana sızıyor gibi değil mi?

Ali Canip kudretli bir şair olmadı, belki. Fakat şaire doğru yolu gösterdi, muhakkak! (s. 665)

Bu pasajda yazar, şiirde fikrin doğrudan söylenmesini eleştirir. Şiirin bir görüşe, bir iddiaya kanıt olsun diye yazılmasını doğru bulmaz. Şiirde vaaz veren, dikte eden bir üslubu onaylamaz. Bu yüzden Ali Canip'in şairliğini zayıf bulur fakat ulusal edebiyat doğrultusundaki görüşlerini ve hizmetlerini yüceltir.

4.3 Millî edebiyatın anlamı

Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi, “Millî Edebiyatın Manası” başlıklı son bölümle nihayete ulaşır. Bu bölüm bir sonuç bölümü olmasının yanında yazarının edebiyat tarihine genel bakışını ve kitap boyunca izlediği yolu da gözler önüne serer. Yazar, kitabın “Medhal” başlıklı giriş kısmından “Millî Edebiyatın Manası” başlıklı bu kısma dört aşamada geldiğini söyler, zikredilen bu aşamalar sırasıyla divan edebiyatı, Tanzimat edebiyatı, Servet-i Fünun edebiyatı ve son olarak Millî cereyan edebiyatıdır. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde Türk edebiyatının tüm gayesi, nihai varış noktası millî edebiyattır ve eserde Türk edebiyatının ayrıldığı bu dört aşama da ulusal edebiyatın ölçütlerine göre değerlendirilir. Öncelikle divan edebiyatının neden tasfiye edildiği, ulusal bir edebiyata neden uygun olmadığı burada tekrarlanır:

Birinci safha “divan edebiyatı” artık hayide bir hakikat ki o edebiyat millî değildi, dışı bizim değil, içi bizim değil, kıyafeti de ruhu da Acem’indi. O edebiyatın üç boşluğu var: Harsı halka inmiyor, kendisi yabancı harsa bağlı, tekniği Garplı değil. Yürüyen medeniyet karşısında çürüyen medeniyet edebiyatı. (s. 687)

Sevük’e göre Arap ve İran kültürüyle edebiyatı etkisindeki divan edebiyatı “biz”e, millî kültüre dayanmadığı için ulusal edebiyat kanonunun dışında bırakılır. Sevük, her ne kadar neden sonuç ilişkisi içerisinde birbirine bağlı, çizgisel olarak ilerleyen ve herhangi bir kopuşun olmadığını iddia ettiği bir ulusal edebiyat tarihi anlatısı inşa etse de bu anlatı çelişkilerle, gediklerle maluldür. Ulus devletin edebiyat tarihini yazmak amacıyla 600 yıllık bir dönemi, Osmanlı edebiyatını saf dışı bırakarak kurduğu teleolojik edebiyat tarihi; büyük bir kopuşu, boşluğu da beraberinde taşır. Divan edebiyatının üç boşluğundan bahsedilirken aynı zamanda ulusal edebiyatın da sahip olması gereken özellikler sıralanır. Millî harsa yani ulusal kültüre bağlı olmak,

halka inmek ve Batılı bir tekniğe sahip olmak ulusal edebiyatın ilkeleri ve aynı zamanda divan edebiyatının noksanlarıdır. Divan edebiyatından sonra Teceddüt Devri'ne sıra gelir, yenilik edebiyatının ilk durağı ise Tanzimat edebiyatıdır:

Teceddüt devrinin Tanzimat edebiyatı üç boşluğu telafiye çalışan bir hamleydi. Lisanın sadeleşmesi, hitap ettikleri kitlenin genişlemesi, bu halka inmiştir. “Divan”ı kapayıp gazel ve kasideye, sakiye ve harabata veda ediş, bu yabancı harstan kurtuluştu. Garp’ın usullerini, roman, tiyatro, hikâye, şiir gibi medeniyet edebiyatının bütün şekillerini alış, bu, edebiyatı asriliğe götürüştü. (s. 687)

Tanzimat edebiyatı hem edebiyatta yenileşmenin başlangıcı hem de ulusal bir edebiyata doğru gidiştir. Sevük’e göre divan edebiyatının üç boşluğunu Tanzimat edebiyatı telafi etmeye çalışmıştır; Tanzimatçılar dili sadeleştirerek, geniş bir kesime hitap ederek halka inmişler, Arap ve Fars edebiyatının bazı biçimlerinden ve konularından kurtularak yabancı harsı terk etmişler, Batı edebiyatlarının yeni türlerini ve tekniklerini uygulayarak da edebiyatı çağdaştırmışlardır. Fakat *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’ne göre bu üç görevi yerine getirmek noktasında Tanzimat edebiyatı eksik kalmıştır. Kullandıkları dil hâlâ Arapça, Farsça ve Türkçeden ibaret olan üçüzlü dil olması sebebiyle halka ve onun diline tamamen inememişler, divan edebiyatı ve Doğu etkisinden tamamen kurtulamamışlar, son olarak da Batı edebiyatını, onun tekniğini de edinmek hususunda eksik kalmışlardır. Sevük’ün ulusal modeli burada da çelişkilerini, tutarsızlıklarını gösterir ve soru işaretleri doğurur. Divan edebiyatı Arap ve Fars kültürünü model aldığı için “biz”e ait olmamakla, millî olmamakla suçlanır ve Türk edebiyatı tarihinden tasfiye edilirken Tanzimat’ın başka bir harsı ve Fransız edebiyatını model alması benzer bir yargıya sebep olmaz. Tanzimat edebiyatından sonra sıra Servet-i Fünun edebiyatını değerlendirmeye gelir. Buna göre Servet-i Fünun edebiyatı Doğu edebiyatının

zevkinden tamamen kurtulmayı başarmıştır. Fakat bu sefer de tamamen Batı'ya yöneldiği için bu edebiyat “alafranga” damgası edinir. Ulusal edebiyatın üç asli ilkesi Servet-i Fünun edebiyatında da eksiktir:

Üç vazife onda da noksandı, lisan yine Şark'a bağlı kalmıştı. Terennüm ettikleri vezin Arap'ın çölünden, Şiraz'ın bahçelerinden gelen yine eski nağmeydi. Asri olacaklardı, Garplı oldular. Garp edebiyatının bütün dışını alırlarken Garp'ın ruhu da ruhlarına girdi. Öyle edebiyatlar kendi ruhunu kaybeden edebiyatlar oluyor. Ruhsuz görünmeleri bundandır. Şark'tan Garp'a atılırken halkın üstünden kayan bir edebiyat tabii halka inemezdi. (s. 688)

Servet-i Fünun edebiyatı Arapça, Farsçadan arınmamış dili ve kullandığı aruz ölçüsü nedeniyle Doğu'ya bağlı kalmıştır. Batı edebiyatının türlerini ve tekniği alan Servet-i Fünun'un, Batı'nın ruhunu da aldığı iddia edilir. Dolayısıyla bu edebiyat, hem millîlik vasfından hem de halktan uzak bir edebiyattır. Sevük'ün ulusal edebiyat tarihi burada da kopuşları, boşlukları ve çelişkileri barındırır. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin millî edebiyat idealine doğru ilerleyen çizgisel edebiyat tarihi anlatısı divan edebiyatını tasfiye etmişken bu sefer de Servet-i Fünun'a Batılı damgasını vurarak millî olmamakla suçlar. Aynı anlatı bugünün edebiyatı dediği millî edebiyata eski edebiyat, Tanzimat ve Servet-i Fünun evrelerinden sırayla geçerek varıldığını iddia eder. Fakat Sevük bu kronolojik ve ilerlemeci anlatı iddiası kopuşlarla, boşluklarla, eksikliklerle çelişkiye düşer. Bu noktada Orhan Koçak'ın 1923-1928 arası Kemalizmin kültür politikalarında belirleyici olan Gökalp formülasyonuna dair çıkarımları Sevük'ün yukarıdaki açmazlarını yorumlamak açısından da elverişli olur. Çünkü Sevük, Gökalp'in tutarsızlıklarını ve tıkanıklıklarını paylaşır:

“Geçmeyen bir ketlenme ve tatminsizlik hali: Servet-i Fünun yetersizdi çünkü Batı'dan biçim ve teknikle birlikte özü de almaya yeltenmişti. Halk edebiyatının da yetersizliği örtük olarak kabul ediliyordu, çünkü Batı medeniyetinden teknik ve usul alma gereğinden söz edilmekteydi. Ama işte

Türkçülerin yeni edebiyatı da tastamam bu yüzden, Batı'dan teknik ve biçim aldığı için yetersiz bulunuyordu. -Gökalp'in "Batı'dan almak ama sırf Doğu'yu yıkmak için almak" formülünün zorunlu bir sonucudur. (Koçak, 2002, s. 379)

Sevük'ün ulusal modelinde de halk edebiyatı her ne kadar yerli, millî addedilse de örtük olarak bu edebiyat yetersizdir. Sevük, eski edebiyattan bugüne yani millî edebiyata doğru çizgisel bir ilerleme olduğunu ileri sürse de Teceddüt Devri'nin ikinci basamağı olan Servet-i Fünun'u halktan kopuk olmakla, millî olmamakla, Batılı olmakla eleştirir. Bir yandan divan edebiyatının yabancı harsından kopuşu arzularken diğer yandan Batılılaşma idealiyle kendi edebiyatının yetersizliği ima edilir. Servet-i Fünun'dan sonra yazar, bugünün edebiyatı dediği millî cereyan edebiyatından bahseder. Millî cereyan edebiyatıyla ulusal bir edebiyatın ilkeleri yerine getirilmiştir:

Millî cereyan devrine girdik. Artık Şark'tan gelen üçüzlü lisan atıldı. Yabancı terkipler ve yabancı kaideler maziye bir fesanedir. Aruzun paslı bir rebab olduğunu anladık. Hecede kendi nağmemizi dinliyoruz. Garp medeniyetine karşı vaziyetimizi düzelttik, burada bir ricat lazımdı. Alafrangalıktan asriliğe çekilen bir ricat, artık ilhamlarımızı ve mevzularımızı işte halktan alıyoruz. Millete ait ne kadar millî şeyler yazıldı. Demek ki Tanzimat'ın da, Servet-i Fünun'un da noksan bıraktığı üç vazifeyi tamamıyla yaptık. (s. 688)

Millî cereyan edebiyatıyla Türkçe, Arapça ve Farsçadan kurtulmuştur. Bu dillerin tamlamaları ve kuralları da Türkçeden atılmıştır. Millî edebiyatın sazı artık aruz değil, halkın sazı olan hece ölçüsüdür. Sevük bu yargısıyla Mehmed Akif ve Yahya Kemal Beyatlı'ya dair yorumlarında bir açmazla düşer ve soru işaretleri oluşturur. Millî edebiyatın ölçüsü olmadığı için aruz dışlanırken Mehmed Akif ve Yahya Kemal'in aruzu Türkçeye uyarlamaları, millîleştirmeleri bir problem doğurmaz. Edebiyat artık halktan ilhamla yazılıp bizzat halkı, milleti konu edinmektedir. Böylece ulusal bir edebiyatın beklentileri ve ilkeleri millî cereyan edebiyatıyla

gerçekleştirilmiştir. Millî cereyan edebiyatıyla üç temel vazife tamamlansa da Sevük'e göre "tam bir millî edebiyatımız" olmamıştır (s. 688). Çünkü Sevük'e göre dil ve edebiyatın millîleşmesi için atılması gereken adımlar vardır. Yazar bu iddiasının ardından millî edebiyattan, millî sanatkârdan diğer beklentilerini sıralar. Öncelikle şekil ve ruh kavramlarından bahsedilir: "İki şey var, 'şekil' ve 'ruh'. Şekilsiz ruha gidemiyoruz, fakat şekle gidiş ruha giriş değil. Ruha inemeyen şekil millî de olsa millî sayılamaz. Şekil millî olacak, ruha kolay inmek için. Kuvvetli ruhlar var ki yabancı şekil içinde de millîdir" (s. 688). Yazar, millî bir edebiyat için şekil ve ruhun her ikisini de şart koşar. Yalnızca biçimsel özelliklerin millî olması, ulusal edebiyat için yeterli bir koşul değildir. Bu pasajda ruhla kastedilen de yine, yazarın milletin ruhunu temsil etmesi ve yansıtması gerekliliğidir. Fakat yazarın devamlı dile getirdiği "milletin ruhu" kavramı da oldukça soyut, göndermeleri oldukça belirsiz bir kavramdır. Sevük hemen sonra Firdevsi, Nedim, Hamid gibi "deha" şeklinde nitelendirdiği yazarlardan bahseder. Buna göre her ikisi de şekil açısından başka milletlerin edebiyatlarına ait olsalar da Sevük'e göre Nedim İstanbul Türk'ünün ruhunu temsil eden bir deha, Hamid de Türk'ün ruhunu yansıtan bir dâhidir. Yazar bu örneklerden yola çıkarak şekli gaye addetmenin bir gaflet olduğunu dile getirir. Sevük, "millî sanatkâr" tanımını da ortaya koyar: "Millî sanatkâr demek milletin sanatkârı demektir. Milletin lisanını konuşan, ruhunu milletin ruhuna mihrak yapan, milletin heyecanlarına, elemelerine, ve hülyalarına aşına bir kalp taşıyan ki millî şair ve millî edip oluyor" (s. 689). Ulusal edebiyat tarihinin ideal yazarı da işte bu "millî sanatkâr" tanımında karşılık bulur. Millî sanatkâr hem milletin dilini konuşacak hem de milletin duygu ve düşüncelerini bizzat paylaşacaktır. Sevük'ün karşı çıktığı eylemlerden biri de doğallıktan uzaklaşarak

sanat yapmak ya da kısaca “tasannu”dur, kelimeyle, lügatle, terkiple hüner gösterme çabasını sahte bulur ve bunu bir cambazlık olarak nitelendirir. Diğer yandan yalnızca Türkçe yazıp Türklüğü konu edinmek de millî sanatkâr olabilmek için yeterli değildir:

Bilmukabele, işte toy bir genç ki, kendini millî sanatkâr sanıyor. Soruyoruz. Elinde terkipsiz lisandan, aruzsuz vezinden, Türklüğe ait mevzulardan başka gösterecek bir şeyin yok mu? Takındığın nam çalmadır, bırak, ehli gelsin de o unvanı ilahi bir taç gibi başına koyalım.

Millîlik milletten bahsedip durmak değil. Pierre Loti Türk’ten ne kadar bahsetti, fakat sapasağlam bir Fransız’dır. Bizden bahseder alafranga olurum, Frenk’ten bahseder Türk olurum! “Mevzu”nun ehemmiyeti ne, mevzu sanatkâra sadece bir “vesile”dir. Orada ruhunun yaratıcı kudretini gösterebildin mi, orada milletin kalbiyet ve hususiyetinden bir nur yaşattın mı o milletin millî sanatkârısın. (s. 689)

Buna göre tamlamasız bir dil ve hece ölçüsüyle yazmak, Türklükle ilgili konular işlemek millî sanatkâr olmaya yetmez; konu, millî sanatkâr için yalnızca bir araç hükmündedir. Yargısının devamında Sevük millî sanatkâr tanımı için asli ölçütünü dile getirir, burada estetik, soyut ve öznel beklenti ifadeleri devreye girer. Ruh, yaratıcı kudret, milletin kalbiyeti, nur gibi ifadeler referanslarının çok soyut ve belirsiz olduğu kavramlardır. Sevük her ne kadar millîlik milletten bahsedip durmak değil dese de bizzat millîlik, millet ifadelerini tekrarlar. Neredeyse tüm bir edebiyatı “millîlik” ifadesiyle değerlendirir. Yazar, ulusal edebiyatın da tanımını, şartını ortaya koyar: ulusal bir edebiyat, şekil ve ruhun her ikisinin millîleşmesi demektir. Sevük şeklin henüz millîleşmediğini söyleyerek bunun nedenlerini ifade eder. Şeklin millîleşmesi için dilde atılması gereken adımlar vardır. Yazar öncelikle Arapça ve Farsçanın kuralları atılsa da harflerin bizim olmadığını, Türkçenin ses ve imlâsının olmadığını söyler. Nitekim *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nin yazıldığı dönemde henüz Harf İnkılabı gerçekleşmemiştir. Yazar, dilde millîleşmenin diğer şartlarını

sayar: “Sarfımız hâlâ bikarardır. Türkçe namına ne kadar Türkçesizlikler yapıyoruz. En hazini şivemizi tespit edemedik. Türkçe ve Türkçenin şivesi yalnız İstanbul şivesi midir? Edebiyatı surların içinden vatana çıkardık diyoruz. Şiveyi mahsur mu bırakacağız. Vatan şiveye de giremez mi?” (s. 690). Sevük burada Türkçenin dil bilgisinin hâlâ kesin olmadığından yakınıdır. Türkçenin yalnızca İstanbul şivesinden ibaret olmadığını söyleyerek vatanın içerisinde konuşulan diğer şivelerin de ortaya çıkarılması gerektiğini düşünür. Şeklin millîleşmesi yolunda son şart “millî kamus”tur. Sevük, millî lisanın millî bir sözlüğe bağlı olduğunu düşünür fakat Türkçenin hâlâ millî bir sözlüğü bulunmamaktadır. Yazar özellikle Anadolu’da insanların hafızasında, sözlü kültürde yaşayan, Türkçenin nice canlı, özlü ve bilinmeyen kelimelerinin yer aldığını vurgular. İşte bu yüzden hem millî bir dil için hem de ulusal bir edebiyat için millî bir sözlüğün olması gerekmektedir: “Millî edebiyat, iyi ama evvela millî lisan, bunun için de millî kamus, Türkçeye medeni lisanların kemalini vermek, rabbim, bu ne muazzam, ne güzel bir eser olacak!” (s. 690). Buna göre millî bir dile sahip olmak için önce millî bir sözlüğün hazırlanması gerekmektedir. Yazar, ulusal edebiyatın şekli için bu gereklilikleri sıraladıktan sonra sıra “ruh”a gelir:

Bunu edebiyattan evvel hayatta arayacağız. Hayatta asri bir millet var mı? Asri millet ki yaratan millettir, medeni millet ki harsı da kuvvetli olan millettir; hayatta bu milleti görüyor muyuz? “Dumlupınar” tepeleri engin ufuklara yalnız bir zaferin destanını söylemiyor. O tepelerin dilinde şahlanan millî ruhun asra koşan sesi de haykırmaktadır. Odur ki hayata bu işi yaptırdı. Hayat da edebiyata o işi yaptıracak! (s. 690)

Ulusal edebiyatta ruhun da millî olması gerektiğini ileri süren yazarın bahsettiği ruh, milletin hayatında aranmalıdır. Sevük yukarıdaki pasajda Kurtuluş Savaşı’nın zaferini ilan eden Dumlupınar Meydan Muharebesi’ne (1922) gönderme yaparak

buradaki millî ruhu örnek gösterir. Kurtuluş Savaşı (1919-1923) zaferini, soyut bir entite olan millî ruhun hayatta gerçekleştirdiğini söyler. Bu örneklemeyi hayatta milletin varlığına bir delil sunmak için yapar. Hayat da edebiyata o işi yaptıracak derken milletin, millî ruhun edebiyatta da benzer bir zafer ilan edeceğini ima eder. Şüphesiz bu zafer, ulusal bir edebiyat olacaktır.

BÖLÜM 5

SONUÇ

David Perkins (1993), edebiyat tarihlerinin amaçlarından ve kullanımlarından bahsederken önemli tespitleri dile getirir: Edebiyat tarihi geçmişi bugüne yansıtarak geçmişi bugünün ilgilerini yansıtmak için kullanır ve dolayısıyla bizim amaçlarımızı, niyetlerimizi destekler fakat ona göre bu durum edebiyat tarihinin en önemli amacı değildir (s. 182). Edebiyat tarihi ve aslında genel olarak tarih, geçmişi olduğu gibi betimleyemez ve objektif bir temsil zaten edebiyat tarihinin amacı olamaz. Perkins, tarihsel bilginin okurların edebiyatı daha iyi anlamalarını, değer biçmelerini ya da okuduklarıyla eğlenmelerini sağladığını ifade eder; edebiyat tarihleri metinleri anlamlı ve estetik kılan arka planı açığa çıkarır (s. 182). Geçmişin başkalığı, görece yabancılığı fark ettirilir. Perkins ideal olarak edebiyat tarihinin amacının edebiyatın geçmişi belli bir mesafeden ortaya koymak olduğunu söyler böylelikle edebiyatın başkalığı hissedilecektir (s. 185). Fakat bu idealin ve mesafeli duruşun ne kadar mümkün olduğu sorgulanması gereken bir durumdur. Nitekim bu tez çalışması da ulusal modele dayalı bir edebiyat tarihi yazımı örneği olarak ele aldığı İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin (1925) Perkins'in başlangıçta dile getirdiği gibi geçmişin bugünün ilgileri ve amaçları doğrultusunda edebiyat tarihinde nasıl kurgulandığını gözler önüne seren bir eser olduğunu ortaya koymuştur. Yine bu çalışma, Sevük'ün Türk edebiyatının geçmişine belirli bir mesafeden bakmak yerine

anlatısında ulus inşası fikrinin ve milliyetçi ideolojinin ne kadar belirleyici ve şekillendirici olduğunu göstermiştir.

Bu doğrultuda tezin giriş bölümü, öncelikle modern edebiyat tarihi disiplinin ortaya çıkışını anlamlandırmak üzere milliyetçilik, ulus inşası ve edebiyatın bağlantılarını göstermiştir. Millet ve milliyetçiliğe dair yaygın tanımları ortaya koymuş ve edebiyatın ulusu tahayyül etmenin, millî kimliği teşvik etmenin araçlarından biri olduğunu iddia etmiştir. Bu bölümün ve tezin teorik temellerinden biri, David Perkins'in anlatısal edebiyat tarihi kavramıdır. Teleolojik bir şekilde kurgulanan anlatısal edebiyat tarihi modelleri 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve bu tarihsel, kültürel bağlam da doğrudan ulus devlet inşası ve onun kurgusuyla ilişkilidir. Geleneksel anlatılar gibi belirli başlangıçlara, sona dayalı, neden sonuç ilişkisi içerisinde tutarlı, mantıklı bir olay örgüsüyle oluşturulmuş bu edebiyat tarihleri belirli bir bitiş fikriyle kurgulanmıştır. Perkins'in anlatısal edebiyat tarihi modeli yine bu bölümün ve tezin teorik perspektifini oluşturan Linda Hutcheon'ın edebiyat tarihinde ulusal modeliyle örtüşmektedir. Ulus devletlerin edebiyat tarihleri ulusal modele dayalı bir anlatı kurgulayarak ulus devletle onun edebiyatının gelişimini paralel ele almışlardır. Bu anlatıların tüm bir anlamını belirleyen bitiş fikri, gayesi ise ulus devlet ve onun ulusal edebiyatıdır. Bu bölüm Türkiye'de de ulus inşa sürecinin ve Cumhuriyet ideolojisinin edebiyat tarihi yazımına yön verdiğini iddia etmiştir. Türkçe edebiyat tarihlerinin ilk örneklerinde de ulusal modele dayalı, anlatısal teleolojik bir edebiyat tarihi modelinin sorgulanabileceğini ileri sürerek

Cumhuriyet'in ilk edebiyat tarihi olan İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ni bu model üzerinden değerlendirilebileceğini iddia etmiştir.

Tezin ikinci bölümü İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin giriş bölümünde ulusal model doğrultusunda amacını, yöntemini ve dönemselleştirmesini ortaya koyduğunu iddia etmiştir. Sevük, ulusun edebiyat tarihini yazmak amacıyla önce bir köken, kaynak arayışına başvurur. Anlatısal edebiyat tarihinin başlangıç noktasını çok kadim, belirsiz bir Türk geçmişine dayandırır. Aynı zamanda en başından itibaren saf, homojen bir millet fikrine sahiptir, böyle bir ulusun tarihiyle edebiyatının gelişimini paralel okur. Sevük, Türk edebiyatını İslamiyet'ten önceki edebiyat, ümmet edebiyatı ve modernleşmeyle beraber başlayan teceddüt edebiyatı olmak üzere dönemlere ayırır. İslam öncesi edebiyatın kavmî ve millî özellikleri övülür. Ümmet edebiyatı bölümünde Osmanlı edebiyatının yüksek tabaka edebiyatı olan divan edebiyatı tasfiye edilirken bunun karşısında halk edebiyatı yüceltilir. Bu bölüm, Sevük'ün kavmi edebiyattan halk edebiyatına ve oradan da nihai olarak millî edebiyata doğru çizgisel olarak ilerleyen teleolojik bir anlatı kurguladığını gösterir. Sevük devamlılık, bütünlük iddiasını dile getirirse de ulus inşası fikriyle 600 yıllık bir Osmanlı Dönemi edebiyatını tasfiye etmesi anlatısında büyük kopuşlar ve gedikler oluşturur. Bu bölüm yazarın tüm bir Türk edebiyatı geçmişini ulus inşasına hizmet amacıyla, milliyetçi bir bakışla dönemleştirdiğini göstermiştir.

Tezin üçüncü bölümü İsmail Habib Sevük'ün eserinin odağında yer alan Teceddüd Devri adını verdiği yeni edebiyatın sonuçtan önceki ilk iki durağı olan

Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarını odağa alarak modernleşme ve ulusallaşma doğrultusunda bu edebiyatların ele alındığını ortaya koymuştur. Bu bölüm, Tanzimat edebiyatını değerlendirirken Sevük'ün ulusal model doğrultusunda Osmanlı ve saray edebiyatı addettiği divan edebiyatından uzaklaşmayı, sade, açık ve anlaşılır bir Türkçeyle hece ölçüsü kullanımını, millet, vatanseverlik, özgürlük, hamaset kavramlarını ve edebiyatın halka hitap etmesini ve toplumsal faydayı, aynı zamanda edebiyatta yeni Batılı türlerin, biçimlerin kullanımını öne çıkardığını göstermiştir. Sevük, ulusal edebiyat tarihi anlatısında üzerinde durduğu ve geniş yer ayırdığı Namık Kemal ve özellikle Abdülhak Hamid Tarhan gibi yazarlarla ulusal edebiyat kanonunu hem inşa etmeye hem de süregelen bu kanonu güçlendirmeye, devam ettirmeye hizmet eder. Sevük, Halid Ziya ve Tevfik Fikret'i bir timsal olarak değerlendirdiği Servet-i Fünun edebiyatını şiirde Fikret'in yaptığı yeniliklerle, aruzu Türkçeye uydurmasıyla ve onun vatanseverliğiyle, düz yazıda ise Halid Ziya'nın realist Batılı roman tekniğiyle değerli ve yenilikçi bulur. Servet-i Fünun Batılı türleri ve tekniği getirmiş olsa da bu edebiyat divan edebiyatının diline bağlı kaldığı için ama aynı zamanda Batı'ya yönelik millî harstan da uzaklaştıkları için Sevük bu edebiyatı yerli, millî olmamakla suçlar, halktan ve vatandan uzak, aşırı bireyci olmakla etiketlendirir. Böylelikle Sevük'ün anlatısında yine tutarsızlıklar, kopuşlar meydana gelir. Türk edebiyatının önceki dönemlerinde olduğu gibi Teceddüt Devri de ulusal bir edebiyat idealine ve bunun kriterlerine göre değerlendirilir.

Tezin dördüncü bölümü ise *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nin gayesi ve vardığı nihai nokta olan millî cereyan edebiyatıyla Sevük'ün teleolojik ulusal edebiyat tarihi anlatısını tahkim ettiğini ortaya koymuştur. Millî cereyan edebiyatıyla millî kimlik ve milliyet şuuruna ulaşılmıştır. Sevük, *Genç Kalemler*'i ve başlattıkları Yeni Lisan hareketini kutlayarak millî bir edebiyatın sistem hâline getirilmesinin altını çizer. Bu bölümde milliyet, millîlik, millî dil ve edebiyat vurguları öne çıkmıştır. Sevük, millî cereyan edebiyatının birtakım şair ve yazarları üzerinde durur fakat bu yazarlar o dönemde hâlâ eser vermeye devam ettikleri için kuşatıcı, genelleyci değerlendirilmelerden ziyade eserlere, edebiyata içkin eleştirileri göze çarpar. Yazarın millî edebiyatın anlamını açıkladığı kısımla tüm bir edebiyatın ulusal edebiyatın ölçütlerine göre değerlendirildiği ortaya konmuştur. Burada özellikle Osmanlı edebiyatıyla nitelenen divan edebiyatı ve Batılı olmakla suçlanan Servet-i Fünun edebiyatlarına getirilen eleştiriler ve dışlamayla Sevük'ün devamlılık ve ilerleme iddiası üzerine kurulu ulusal edebiyat tarihi anlatısında çelişkiler ve gedikler aşikar olduğu gösterilmiştir.

Bu tez çalışması, edebiyat tarihinde ulusal model kavramsallaştırmasını İsmail Habib Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* odağında sorgulayıp tartışmıştır. Sevük'ün edebiyat tarihi anlatısının millî kimliği inşa etme ve bu kimliğin hikâyesini yazma amacıyla oluşturduğunu göstermiştir. Yine bu araştırma, Sevük'ün ulusal modele dayalı anlatısal ve teleolojik bir edebiyat tarihi inşa ederken edebiyat tarihinin tüm dönemlerini ulusal bir edebiyat idealine göre değerlendirdiğini ortaya koymuştur. Böylelikle erken Cumhuriyet ideolojisinin, ulus inşası ve

milliyetçiliğin bu edebiyat tarihi anlatısına etkisi gösterilmiştir. Aynı zamanda edebiyat eleştirisinin, edebî ürüne değer biçmenin ve yorumun edebiyat tarihinin ayrılmaz bir parçası olduğu da yine bu eser üzerinden gösterilmiştir. Ayrıca bu araştırma Sevük'ün çizgisel bir devamlılık ve ilerleme iddiasına dayalı ulusal edebiyat anlatısındaki çelişkileri, kopuşları da ortaya koymuştur. Böylelikle ulusal edebiyat tarihi yazımının açmazlarını, gediklerini de düşünmeye alan açmıştır. Fakat bu çalışma yalnızca *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ne odaklanıp Sevük'ün eserini kendisinden önce yazılmış edebiyat tarihleriyle bir arada ele almamıştır, şüphesiz böyle bir çalışma hem Türkçe edebiyat tarihi yazımındaki ulusal modeli hem de *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'ni daha kapsamlı, karşılaştırmalı bir zeminde düşünmeyi sağlayacaktır. Yine bu çalışmada Sevük'ün *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nden sonra yayımladığı, eserine gelen eleştirileri bir araya getirdiği *Neler Dediler "Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi" Hakkında Tenkidler ve Cevablarım* adlı kitabına değinme imkânı bulamamıştır, Sevük'ün edebiyat tarihini alımlanışıyla beraber değerlendirmek de Türkçede edebiyat tarihi yazımı ve bunun algılanışı bakımından zengin tartışmalar doğuracaktır.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This thesis focuses on İsmail Habib Sevük's (1892-1954) *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* (1925) within the context of national literary historiography and questions the connection of literary historiography with the construction of nation and national identity. While this study analyzes how *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* was constructed from a nationalist perspective to be compatible with the ideology of the early Republic, it also draws attention to the position of the literary historian and his connections with literary criticism. This study revealed that Sevük built a narrative and teleological history of literature based on a national model in line with a nationalist ideology.

The first chapter of the thesis aims to show the connections between nationalism, nation-building, and literature to contextualize the emergence of the discipline of modern literary history. This chapter also presents the common definitions of nation and nationalism and claims literature as one of the means of imagining the nation and promoting national identity. David Perkins's concept of narrative history of literature and Linda Hutcheon's concept of a national model in literary history are the theoretical frameworks of both this chapter and thesis. This chapter argues that the work of İsmail Habib Sevük, the first literary history of the Republic, can be evaluated through the national model, which was a prominent model even in the first examples of Turkish literary histories.

The second chapter focuses on the introduction of *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* and discusses how İsmail Habib Sevük structured the purpose, method, and

periodization of the book according to the national model. To write the nation's literary history, Sevük researches a fundamental source, a root. He structures his reading of national literary history parallel to his idea of a pure and homogeneous nation. This chapter argues that Sevük constructs a teleological narrative that progresses linearly from ancient Turkish literature to folk literature and finally to national literature. Although Sevük keeps expressing his claim of continuity and totality, the way he ignored 600 years of Ottoman-era literature to construct a national identity creates great breaks and gaps in his narrative. This chapter demonstrates that the author periodizes the history of Turkish literature with a nationalist perspective to comply with the Republican desire to construct the nation.

The third chapter analyzes İsmail Habib Sevük's approach to the Tanzimat literature and Servet-i Fünun literature with regard to modernization and nationalization. These two eras are pioneers of the so-called Teceddüd Devri (The Age of Novelty) in Turkish literature. While evaluating the Tanzimat literature, Sevük explicitly emphasizes features of this period linked to the national model, such as the divergence from Divan literature; the use of syllabic meter and understandable Turkish; the emergence of concepts such as nation, patriotism, freedom, and heroism; the fact that literature is written for the general good of the public; and the adoption of new Western genres and forms. On the other hand, his views on Servet-i Fünun literature are more contradictory. He focuses on Halid Ziya and Tevfik Fikret as the exemplary authors of the period. He considers them valuable and innovative because of Fikret's patriotism, his innovations in poetry, and adaptation of prosody (aruz) to Turkish, and Halid Ziya's realist western novel technique. Despite Sevük's admiration towards these innovations and the successful adoption of Western genres

and techniques; he also criticizes this period's literature for using a similar language to Divan literature and ignoring the nationalistic causes by being excessively western. Furthermore, Sevük accuses Servet-i Fünun literature of being not national, distant from the real problems of the public and the country and focusing on individual excessively. Hence, inconsistencies and ruptures occur once again in Sevük's narrative as he aims to evaluate Teceddüt Devri according to the criteria of an ideal national literature.

The fourth and last chapter argues that Sevük strengthened the teleological national literary history narrative with the millî cereyan edebiyatı (national literature movement), which is the aim and the final stop of *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*. For Sevük, national identity and nationality consciousness has been reached through the millî cereyan edebiyatı. Sevük congratulates *Genç Kalemler* and the Yeni Lisan (New Language) movement they initiated by emphasizing the systematization of national literature. In this part, emphasis on the ideas of nation, nationality, the national language, and literature comes to the fore. Sevük focuses on some authors of the millî cereyan edebiyatı, but since these authors were actively writing at the time of Sevük's research; rather than generalizing evaluations on the authors' styles, he criticizes the works themselves. In the part where Sevük explains the meaning of national literature, he also reveals that he actually evaluates all periods of Turkish literature according to the criteria of national literature. This chapter also argues that when Sevük's exclusion of divan literature, and his criticism of Servet-i Fünun literature being too western are considered, it is obvious that there are contradictions and gaps in Sevük's national literary history narrative, which claims to be based on continuity and progress.

This thesis questions and discusses the conceptualization of the national model in literary historiography by focusing on İsmail Habib Sevük's *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*. It demonstrates that Sevük constructed a literary history narrative to create the national identity and narrate the story of this identity. This research also reveals that Sevük evaluates all periods of literary history according to an ideal national literature while constructing a narrative and teleological literary history based on the national model. Thus, the effects of early Republican ideology, the desire to build a nation, and nationalism on Sevük's literary history is shown. The close reading of *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* also demonstrated that criticism and interpretation of the literary product are an inseparable part of literary historiography. In addition, this research has opened up space for considering the dilemmas and gaps that occur in the process of creating a historiography of national literature by revealing the contradictions, ruptures, gaps and inconsistencies in Sevük's national literature historiography, which has the claims of continuity and progress.

KAYNAKÇA

- Anderson, B. (2011). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. (İskender Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis.
- Compagnon, A. (2004). *Literature, theory, and common sense*. (Carol Cosman, Çev.). New Jersey: Princeton University.
- Hutcheon, L. (2002). Rethinking the national model. *Rethinking literary history: A dialogue on theory* içinde (s. 3-49). Linda Hutcheon ve Mario J. Valdes (ed.). New York: Oxford University.
- Irmak, E. (2017). Tanpınar'ın *Edebiyat Tarihi*'nde edebiyat ve tarih. *Edebiyatın omzundaki melek: Edebiyatın tarihle ilişkisi üzerine yazılar* içinde (s. 63-80). Zeynep Uysal (yay. haz.). İstanbul: İletişim.
- İsmail Habib (1925). *Türk teceddüd edebiyatı tarihi*. İstanbul: Matbaa-i Amire.
- İsmail Habib (2019). *Neler dediler? "Türk teceddüd edebiyâtı târihi" hakkında tenkidler ve cevâblarım*. Dr. Ali Algül (yay. haz.). Ankara: Yayın Evi.
- Jusdanis, G. (2018). *Gecikmiş modernlik ve estetik kültür: Milli edebiyatın icat edilişi*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kaplan, İ. (2002). Millî eğitim ideolojisi. *Modern Türkiye'de siyasî düşünce: Milliyetçilik* içinde (s. 788-799). Tanıl Bora (ed.). İstanbul: İletişim.
- Kara, H. (2022). National literary historiography in Turkey: Mehmet Fuat Köprülü and his legacy. (Yayımlanmamış makale).
- Karakoç, K. İ. (2012). Ulus-devletleşme süreci ve Türk edebiyatının inşası (Yayımlanmamış doktora tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Koçak, O. (2002). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları. *Modern Türkiye'de siyasî düşünce: Kemalizm* içinde (s. 370-418). Ahmet İnsel (ed.). İstanbul: İletişim.
- Köroğlu, E. (2016). *Türk edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan millî kimlik inşasına*. İstanbul: İletişim.
- Kurt, Ü. (2012). *"Türk'ün Büyük, Biçare Irkı": Türk Yurdu'nda milliyetçiliğin esasları (1911-1916)*. İstanbul: İletişim.

- Nurdağ, S. (2010). Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi ve yeni Türk edebiyatında edebiyat tarihçiliği (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, Türkiye.
- Özcan, N. (1999). İsmail Habip Sevük hayatı ve edebiyat tarihçiliği (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Perkins, D. (1993). *Is literary history possible?*. London: The John Hopkins University.
- Polat, N. H. (2013). (Ed.). (2013). *Yöntem bilgisi açısından Osmanlı Dönemi edebiyat tarihleri*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Sadoğlu, H. (2003). *Türkiye’de ulusçuluk ve dil politikaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Smith, A. D. (2009). *Millî kimlik*. (Bahadır Sina Şener, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Tekelioğlu, O. (2003). Edebiyatta tekil bir ulusal kanonun oluşmasının imkansızlığı üzerine notlar. *Doğu Batı*, 22, 65-77.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk ev: Halit Ziya romanında modern Osmanlı bireyi*. İstanbul: İletişim.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2013). *Edebiyat teorisi*. (Ö. Faruk Huyugüzel, Çev.). İstanbul: Dergâh.
- Yıldız, A. (2002). Kemalist milliyetçilik. *Modern Türkiye’de siyasî düşünce: Kemalizm içinde* (s. 210-234). Ahmet İnsel (ed.). İstanbul: İletişim.
- Zürcher, E. J. (2013). *Modernleşen Türkiye’nin tarihi*. (Yasemin Saner, Çev.). İstanbul: İletişim.