

MODERNITY AND SUBJECTIVITY
IN THE LITERARY CRITICISM OF
NAMIK KEMAL

FATİH ALTUĞ

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2007

MODERNITY AND SUBJECTIVITY
IN THE LITERARY CRITICISM OF
NAMIK KEMAL

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

Doctor of Philosophy
in
Turkish Language and Literature

by
Fatih Altuğ

Boğaziçi University

2007

Thesis Abstract

Fatih Altuğ, “Modernity and Subjectivity in the Literary Criticism of Namık Kemal”

This dissertation examines the relation of the literary criticism of Namık Kemal to modern Ottoman subjectivity. There is a close relation between the literary criticism and the formulation of new Ottoman subjectivity. The late Ottoman production of subjectivity is the foundation of the critical subjectivity of Namık Kemal. This subjectivity is produced as a result of the traumatic encounter between occidental modernity and the 19th century Ottoman symbolic order. Critical attitudes are determined by the conditions of *crisis*. The literary criticism of Namık Kemal tries to recuperate Ottoman subjectivity which is injured by the alterity of occidental modernity. Within the critical conditions, Arabic, Persian and old Ottoman (*divan*) literatures in addition to the modern occidental literature are perceived as an alterity which is related to bringing order into the literary chaos. Exclusion, inclusion, abjection, idealization, universalization, nativization or nationalization are the main critical attitudes of Namık Kemal in order to cope with the crisis of literary and cultural alterities. This representational literary system produces the new Ottoman literary subjectivity by eliding the injuring alterity and occluding of the object of criticism in the interests of the modern Ottoman subject. Cultural and literary appropriations of the alterities show that the modern Ottoman literary subject is instituted through constraints, constituted through practices of subjection/subjectivization. The critical subjectivity of Namık Kemal,

synchronously, produces an autonomous subject position and performs the essential subjection of the modern Ottoman literary criticism to the Arabic, Persian, old Ottoman and occidental literatures.

Tez Özeti

Fatih Altuğ, “Namık Kemal’in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik”

Bu tez, Namık Kemal’in edebiyat eleştirisi ile modern Osmanlı öznelliğinin ilişkilerini incelemektedir. Edebiyat eleştirisi ile yeni Osmanlı öznelliğinin biçimlendirilmesi/formülasyonu yakından ilişkilidir. Geç dönem Osmanlı toplumunda üretilen öznellik, Namık Kemal’in eleştirel öznelliğinin temelidir. Bu öznellik, ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı simgesel düzeniyle Batı modernliğinin travmatik karşılaşması sonucu üretilmiştir. Eleştirel tutumlar da bu kriz koşulları tarafından belirlenmiştir. Namık Kemal’in edebiyat eleştirisi Batı modernliğince yaralanmış olan Osmanlı öznelliğini iyileştirmeye çalışmaktadır. Bu eleştirel/krizsel koşullarda, modern Batı edebiyatına ek olarak Arap, Fars ve divan edebiyatları da edebî kaosa düzen vermekle bağıntılı başkalıklar olarak algılanmaktadırlar. Dışlama, içirme, zelilleştirme, yüceltme, evrenselleştirme, yerelleştirme ya da millileştirme, Namık Kemal’in edebi ve kültürel başkalıklarla baş etmek için takındığı belli başlı eleştirel tutumlardır. Bu temsili edebiyat sistemi, yaralayıcı başkalıkları silip eleştiri nesnesini modern Osmanlı öznesinin çıkarlarında soğurarak yeni Osmanlı edebiyat öznelliğini üretmektedir. Başkalıkların kültürel ve edebi olarak temellük edilişi modern Osmanlı edebiyatı öznesinin kısıtlamalar yoluyla kurumsallaştırıldığını, tâbiyet/özneleştirme pratiklerince oluşturulduğunu göstermektedir. Namık Kemal’in eleştirel öznelliği, eşzamanlı olarak, özerk bir özne konumu üretmekte ve modern

Osmanlı edebiyat eleştirisinin Arap, Fars, eski Osmanlı ve Batı edebiyatlarına asli tâbiyetini icra etmektedir.

CURRICULUM VITA

NAME OF AUTHOR: Fatih Altuğ

PLACE OF BIRTH: İstanbul

DATE OF BIRTH: 04.06.1977

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED

Boğaziçi University

DEGREES AWARDED

Doctor of Philosophy, Department of Turkish Language and Literature, 2007,
Boğaziçi University.

Master of Arts, Department of Turkish Language and Literature, 2001,
Boğaziçi University.

Bachelor of Arts, Department of Turkish Language and Literature, 1999,
Boğaziçi University.

AREAS OF SPECIAL INTEREST

Nineteenth and Twentieth Century Modern Turkish Literature, Discursive
Formation of Modern Turkish Literary Criticism, Subjectivity in Literature

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Instructor of Turkish Language and Literature Courses, College of Arts of
Sciences, Koc University, İstanbul, 2001-

Assistant, Turkish Language and Literature, Boğaziçi University, İstanbul,
2000-2001.

Teaching Assistant for Advanced Turkish, Summer School of Turkish for
Foreigners, Boğaziçi University, İstanbul, Summer 1997-2000.

PUBLICATIONS

- Altuğ, Fatih. “Bir Ada Hikayesi’nde Travma, Deneyim ve Özne.” *Kitaplık* 101 (Ocak 2007): 83-89.
- Altuğ, Fatih. “1960’larda Cöntürk ve Çevresinin Edebiyat Eleştirisinde Devinim ve Deneyim.” *Üç Nokta* yıl 5, sayı 6 (Temmuz-Eylül 2006): 82-84.
- Altuğ, Fatih. “Müşahadat’ta Bakış, Ses ve Çiftdeğerlilik”, *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar* ed. Nüket Esen-Erol Köroğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006: 97-118.
- Altuğ, Fatih. “Onunla O Eksik Geldi: Turgut Uyar’ın ‘Dünyanın En Güzel Arabistan’nda Üç Mucize.” *Yasakmeyve* 15 (Temmuz-Ağustos 2005=: 20-25.
- Altuğ, Fatih. “İktidar ve Acz Olarak Namık Kemal Eleştirisi.” *Varlık* 1183 (Nisan 2006):66-71.
- Altuğ, Fatih. “Naili’nin Gazellerinde Şiirsel Öznellik.” *Zinhar* 3 (Mart 2005): 2-6.
- Altuğ, Fatih. “Lüzumsuz Adam’da Yalnızlığın Toplumsal Dolayımı.” *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik* ed. Süha Oğuzertem, İstanbul: Alkım Yayınları, 2005: 127-146.
- Altuğ, Fatih. “Modern Türk Edebiyatı ve Eleştirisinin Oluşumunda Edebiyat Tartışmalarının İşlevi.” *Teori ve Eleştiri* ed. Hüseyin Su, Ankara: Hece Yayınları, 2004: 179-210.
- Altuğ, Fatih. “Arayüz Olarak Orhan Koçak Eleştirisi.” *Eleştirel Bakış Açıları* ed. Mehmet Rifat, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004: 285-303.
- Altuğ, Fatih. “Berna Moran’ın Paltosu.” *Eleştirel Bakış Açıları* ed. Mehmet Rifat, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004: 197-208.
- Altuğ, Fatih. “Hüseyin Cöntürk ve Eleştirel Özerklik.” *Eleştirel Bakış Açıları* ed. Mehmet Rifat, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004: 176-196.
- Altuğ, Fatih. “Naili’nin Gazellerinde Şiirsel Öznellik- 2.” *Poetik Har* 2 (Ekim 2004): 1-4.
- Altuğ, Fatih. “Naili’nin Gazellerinde Şiirsel Öznellik-1.” *Zinhar* 1 (Haziran 2004):1-4.
- Altuğ, Fatih. “Göç Temizliği’nde Benliğin Kurgulanışı.” *Hayata Bakan Edebiyat:*

dalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2003

- Altuğ, Fatih. "Cüce: Tek Sesli Bir Feminist Anlatı." *Parşömen*, c.2, s.4, (Eylül 2002):228-238. [Leyla Erbil'in Cüce anlatısı üzerine]
- Altuğ, Fatih. "A: '1950 Kuşağı' Öyküsünün İlk Harfi." *Adam Öykü*, 42 (Eylül-Ekim 2002):51-60.
- Altuğ, Fatih. "Babalar ve Kızlar." *Hayal ve Hakikat*'ın önsözü, İstanbul: Eylül Yayınları,2002: 7-23. [Tanzimat Dönemi'nde Kadın Yazarlık ve Toplumsal Otorite üzerine]
- Altuğ, Fatih. "Eser Gürson: Kuyunun Dibindeki Eleştirmen." *Mizan*, 9 (Haziran 2002): 39-42.
- Altuğ, Fatih. "Büyük Beyaz Halının Üzerindeki Karafatma: Genç Yazar ve Edebiyat Kamusu İlişkisi." *Mizan*, 9 (Haziran 2002): 32-38 (Serkan Işın ile birlikte)
- Altuğ, Fatih. "Antropolojik Bir Savaş Aleti Olarak Yazı: Gelibolulu Ali'nin 'Hâlâtü'l-Kahire Mine'l-Âdâti'z-Zahire' Kitabında İmparatorluk Retoriği." *Mizan*, 9 (Haziran 2002): 21-26.
- Altuğ, Fatih. "Tahakküm ve Direniş Yazıları." *Mizan*, 9 (Haziran 2002):3.
- Altuğ, Fatih. " 'Lüzumsuz Adam'ın Düğmelerini İikleme Denemesi." *Mizan*, 8, (Aralık 2001-Şubat 2002): 6-11.
- Altuğ, Fatih. "Sevgili Arsız Ölüm: Mâdun Konuşabilir mi?" *Mizan*, 7 (Eylül Kasım 2001): 30-34.
- Altuğ, Fatih. "Yerleşik Yabancı ya da Yabancılaşmış Yerli." *Mizan*, 7 (Eylül Kasım 2001): 27-29.
- Altuğ, Fatih. "Bir İmkan ve Durum Olarak Melezlik." *Mizan*, 7, (Eylül Kasım 2001): 3-5.
- Altuğ, Fatih. "Türk Edebiyatı'nda Eleştirinin Yordamı: *Yordam*'ın Eleştirisi." *Atlılar*, 5 (Eylül-Kasım 2000): 41-44.
- Altuğ, Fatih. "Hüseyin Cöntürk'ün Bir Jöntürk Olarak Eleştirel Portresi." *Atlılar*, 5 (Eylül-Kasım 2000): 13-16.
- Altuğ, Fatih. "Ölümcül Hastalık Umutsuzluk: Kierkegaard'da Umutsuzluk Kavramı." *Mizan*, 3 (Haziran 2000): 41-46.
- Altuğ, Fatih. "Prof. Dr. Sumru Özsoy'la Dilbilim-Türkoloji İlişkisi Üzerine Söyleşi", *Yeni Yaz*, 6 (Güz 1998): 8-10.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	xiii
BİRİNCİ BÖLÜM: NAMIK KEMAL ELEŞTİRİSİNİN ALIMLANIŞI	1
İKİNCİ BÖLÜM: <i>SADME</i> OLARAK EDEBİYAT	16
Batı› Edebiyat Olay›	21
Namık Kemal’in Edebiyata Dair Söylemi	43
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ VE ÖZNELLİK	53
Eksiklik Söylemi	54
Edebiyat›n İslah›	65
Eleştirinin Zemini	72
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: TÂBİYET VE ÖZNELLİK DÜZLEMİNDE BATI EDEBİYATI	87
Batılı Edebiyatçıların Alımlanışı	96
Batılı Edebiyat Eserinin Konumlandırılması	120
Kendi Eserinin Batılı Eleştiri Tarafından Alımlanışını Eleştiri	125
Teatralite ve Edebiyat Eleştirisi	130
BEŞİNCİ BÖLÜM: DİVAN EDEBİYATI TEMSİLİNDE HAYSİYET VE ZİLLET	133
Temsilin Zilleti ve Özne	134
Zilletin Adlandırılması›	139
Zelilleştirme ve İhtilaflar	145
Zilletin Alternatif Temsili: <i>Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniyye</i>	171
Dışlamanın Şiddeti ve Yeniden İçerme	176
ALTINCI BÖLÜM: KOMŞULUK İLİŞKİLERİ: FARS VE ARAP EDEBİYATLARI	182
Fars Edebiyatının Zelilleştirilmesi	186
Haysiyetli Arap Edebiyat›	197
YEDİNCİ BÖLÜM: YENİ EDEBİYAT	205
Yeni Edebiyatın Kurumsallaşması›	213
Yeni Edebiyat Eser ve Yazarları Karşısında Namık Kemal	229
SEKİZİNCİ BÖLÜM: ÖZNELLİK/TÂBİYET GERİLİMİNDE NAMIK KEMAL ELEŞTİRİSİNİN TEMEL KAVRAMLARI	267
Öznellik/Tâbiyet	268
Eleştirinin Akli	282

Asal Eksen Olarak Fikir/Mânâ-Lafız/Suret/Sanat Ekseni	295
Temsil	329
Model Olarak Hakikat	332
Tabiat'ın Tâbiyeti	336
Vicdan ve Öznellik	348
Eleştirinin <i>Ahlâk</i>	356
<i>Edebli</i> Özne	367
Maarifçi Eleştirmen	368
Terakki: Müstakbel Hayat ve Edebiyat	378
Medenileştirme Misyonu ve Edebiyat	384
Eleştiri ve Kamusalılık	397
Millete Tâbi Eleştirel Özne	423
İstila Tehdidi Altındaki Vatanın İstila Ettiği Eleştirmen	429
Görüntünün Düzeni/Düzen Görüntüsü	438
SONUÇ	448
KAYNAKÇA	461

ÖNSÖZ

Okurlar, yazarlar, eleştirmenler, dergi çıkaranlar, dergi takip edenler, meraklılar, uzmanlar, akademisyenler, yayıncılar, taraflar, gözlemciler olarak “biz”, modern Türk edebiyatı söyleminin ürünüyüz. Bu söylem tarafından üretilmiş, bu söylemin açtığı konumlarda yerleşmiş, bu söylemin açtığı yollarda içgörü sahibi olmuş, bu söylemle körleşmiş tarihsel özneleriz. Tabii ki bu söylemden ibaret değiliz.

Söylem de türdeş (homojen) değil. Ancak istediğimiz kadar tek bir başlık altında toplanamayacak, tek bir söyleme indirgenemeyecek eşsiz konumlarda olduğumuzu düşünelim, aynı zamanda modern Türk edebiyatı söylemiyle de kayıtlıyız.

Dolayısıyla şimdi ve burada dolaşımda olan edebiyat anlayışıyla bir sorunumuz varsa, edebiyat ortamında kendimize yer bulamıyorsak, edebiyatın merkezindekilerin taşradakileri sessizleştirdiğini düşünüyorsak, piyasanın isteklerine uygun bir edebiyatın gün geçtikçe “iyi” edebiyatı kovduğunu iddia ediyorsak dikkate almamız gereken birkaç soru var: Acaba rahatsız olduğumuz konumlar, söylemin içinde söyleme rağmen var olan habis konumlar mı yoksa sorun konumların ötesinde söylemin kendisinde mi? Biz tüm bu arzularımız dile getirirken ne derecede bu söylem tarafından belirleniyoruz, ne derecede bu söylemi aşıyoruz? Bu “zekice” buluşlar bizim dehamızdan mı kaynaklanıyor, yoksa söylemin bize sunduğu optik bir olanak mı? Bu olanaklar başka bir açıdan bizi körleştiriyor mu?

Ondokuzuncu yüzyıldaki Türk edebiyat'ın' yeniden düşünmek, edebiyat tarihlerinin bize sunduğu resmin temsil gücünü tartışmaya açmak, geçmişte kalmış bir dönemi anma, edebiyat kamusu içinde uzmanlaşacak yeni bir mecra bulma meselesi değildir; yeniden düşünme/yazma, unutulmuş bazı mücadeleleri, susturulmuş bazı anları açığa çıkarma olasılığıdır da.

Sonraki bölümlerde ise ağırlıklı olarak Namık Kemal'in eleştirel metnlerinin çözümlemesi yapılmaktadır. Namık Kemal'in gazetelerde ve dergilerde yayımlanan

edebi, toplumsal ve siyasal makalelerinden ve kimisi yayımlanmak için kimisi de belli bir mahremiyet dairesine hitaben yazılmış mektuplarından yola çıkılmıştır. Ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunun modernlik deneyiminin ve Batı modernliğinin dünyanın geri kalanına kendini maruz bırakışının oluşturduğu koşullarda, Namık Kemal eleştirisindeki öznelliğin ne şekilde üretildiği ve bu öznelliğin edebi yapıyı nasıl dönüştürdüğü tespit edilip tartışılmaktadır.

İkinci bölümde Namık Kemal'in eleştirel öznelliğinin kaynağına edebiyat alanının maruz kaldığı travma konulmaktadır. Edebiyatın hem ismen hem de kavramsal olarak yeniden düşünülmesi ve Namık Kemal'in maruz kalınan sadmeyi anlamlandırma çabası ile bu sadme yoluyla talip olduğu öznellik konumu Alain Badiou'nün "olay" kavramsallaştırılmasından yola çıkarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda önce Batı modernliğinde edebiyat alanının dönüşümü, sonrasında da Yunanistan ve Japonya örneklerinden hareketle modern edebiyatın Batı dışı modernliklere nüfuz edişi tartışılmaktadır. Son noktada ise modern edebiyat olayı tarafından âcizleştirilen ve bu acze yeni bir öznellik konumuna talip olan Namık Kemal'in edebiyat kavrayışı temel çizgileriyle sunulmaktadır.

Üçüncü bölümde ise edebiyat eleştirisi ile modernlik arasında ilişkiye odaklanılmaktadır. Eleştirmenin nesnesi ile kurduğu eleştirel ilişkinin ürettiği öznellik biçimlerinin modern koşullarda nasıl dolayımlandığı tartışıldıktan sonra bu tartışmanın verileri Namık Kemal'in eleştirel iddiaları ve söz dağarcığı üzerinden sınanmaktadır. Kemal'in eleştiren ve eleştirilen konumlarındayken ortaya koyduğu kudretlilik ve aczin eleştirel söylemin doğasıyla ilişkisi tartışılmaktadır.

Sonraki üç bölümde Namık Kemal'in eleştirel öznelliği, başka edebiyatlarla ilişkileri üzerinden ele alınmaktadır. Önce Batı edebiyatına tâbiyetin nasıl yerli bir öznelliğe dönüştürülmeye çalışıldığı, sonra modern edebiyatın haysiyetli öznesinin

kurulumu ile divan edebiyatının zellileştirilmesinin nasıl da eşzamanlı olduğu gösterilmektedir. Altıncı bölümde ise Batı edebiyatının temellük edilmesini kolaylaştıran bir etken olarak Arap edebiyatının dolayımı ile, yerli edebiyatın sterilliğinin sağlanması için zilletin Fars edebiyatına yüklenişı tartışılmaktadır. Bu üç bölüm boyunca Namık Kemal'in ürettiğı/üretildiğı yeni edebiyat söyleminin kendiliğinin diğere edebiyatların başkalığıyla kurduğı ilişki ile oluştuğı iddia edilmektedir. Bu bakımdan kendilikle başkalık arasındaki sınırın müphem doğası özellikle vurgulanmaya çalışılmıştır.

Yedinci bölümde ise yeni edebiyat öznelliğinin dışarıdaki öteki edebiyatlar kadar, içerideki farklı ya da benzer edebiyat eğilimleriyle mücadele ve dayanışmanın sonucu olarak biçimlendirildiğı gösterilmektedir. Hem içsel hem de dışsal ötekileri eleştiri yoluyla temsilileştiren Namık Kemal'in bu temsiller aracılığıyla kendi projesini oluşturmaya odaklanılmaktadır. Eleştirmenin idealindeki edebiyatın hasımların ve hısımların yer aldığı parçalanmış bir edebiyat kamusunun içinde nasıl maddileştiğı diğere edebiyatçılarla ilişkilerine ağırlık vererek örneklerle sunulmaktadır.

Tezin bu noktaya kadar olan kısmında makro ve mikro düzlemlerdeki ötekiliklerin, Namık Kemal eleştirisindeki yeni edebiyat öznelliğinin oluşumunda etkisine odaklanılmıştır. Bundan sonraki kısımda ise bu eleştirinin kavramsal dağarcığının oluşan öznellikteki işlevine ağırlık verilecektir. Öncelikle Judith Butler ve Michel Foucault'nun öznellik ve tâbiyet analizlerine değinilecektir. Önceki bölümlerdeki çözümlemenin açığa çıkardığı en önemli nokta, Namık Kemal özelinde cisimleşen yeni edebiyat anlayışının birbirinden bağımsız olarak düşünölebilecek etkilene ve kendinin kılma hiyerarşisiyle açıklanamayacağıdır. Kendilik ve başkalığın, Batı modernliğinin şiddetine maruziyet ve kendine özgü bir Osmanlı

modernliği kurmanın gerilimlerinin, hangisinin önce hangisinin sonra olduğunun belirlenemediği bir müphemlikte ikamet eden yeni edebiyat öznelliğini anlamada işlevsel oldukları için Butler ve Foucault'nun yaklaşımları üzerinden bir çerçeve kurulmuştur.

Bu öznelliğin temel kavramlarından olan akıl, hakikat ve tabiatın Namık Kemal eleştirisindeki işlevlerine değinirken özellikle İslam'ın kültürel çerçevesi ile Batı modernliğinin dönüşümlerinin ondokuzuncu yüzyıl koşullarında ne şekilde birbirine bağlandığına dikkat edilmiştir. Aynı yaklaşımla Namık Kemal eleştirisinin temel karşıtlığı olan fikir ve lafız karşıtlığı, farklı kültürel geleneklerin birbirine teğellenmesine odaklanarak ele alınmıştır.

Kemal'in yeni edebiyat öznelliğinin bağlanması gereken normlar olarak sunduğu akıl, hakikat ve tabiatın tartışımlasından sonra vicdan, ahlak ve edeb kavramları üzerinden eleştiri ve edebiyat yoluyla muhatap öznenin içselliğinin oluşturulması/tâbileştirilmesi süreci gündeme getirilmiştir. Daha sonra da maarif, terakki, medeniyet, kamusal alan, millet ve vatan kavramlarıyla aynı içselliğin toplumsal normlara, Osmanlı modernliğinin ideallerine tâbi kılınması süreci işlenmiştir. Böylelikle öznellik ve tâbiyetin, içsellik ve dışsallığın müphem nitelikteki dönüşümleri betimlenmeye çalışılmıştır. Son olarak da bu dönüşümlerin temsili doğası, Namık Kemal eleştirisinde içerisi ile dışarısının sınırı olarak görülen elbise benzeri görsel öğelerin çözümlenmesiyle açığa çıkarılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

NAMIK KEMAL ELEŞTİRİSİNİN ALIMLANIŞI

Modern Türk edebiyatı söyleminin şeceresi çıkarılırken Namık Kemal’in kurucu bir figür olarak sunulduğu görülmektedir. Farklı dünya görüşlerinden, değişik edebiyat kavrayışlarından yola çıkan modern eleştirmenler onaylasalar da onaylamasalar da Namık Kemal’in kuruculuğuna ve merkeziliğine gönderme yapmadan eleştiri ve edebiyat tarihine dair tespitlerde bulunmamaktadır. Namık Kemal’in eleştiri söyleminin nasıl bir öznelik konumu ile ilişkili olduğunu anlamaya çalışan bu tezde, kendi tespitlerimi daha açık bir şekilde sunabilmem için, modern edebiyatın içerisinde konuşan eleştirmenlerin Namık Kemal’de nasıl bir öznellik tespit ettiklerini ortaya koymam gerekir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın aşağıdaki saptamaları, söz ettiğim kuruculuk atıflarını temsil edici niteliktedir:

İlk münekkidimiz odur, zaten bugünkü fikir ve sanat hayatımızın her şubesi biraz da onunla başlar. Tenkidi memleketimize getiren, romanı, tiyatroyu cemiyetimiz içinde yayan odur. Mesele filân kitabın daha evvel yazılmasında değildir. Mesele nev’in, büyük manada ve cemiyet hayatı ile temas halinde nümunesini vermektir.¹

Alıntının da gösterdiği gibi, Namık Kemal’in kuruculuk vasfı, ilk örnek olmasındansa yeni bir türü toplumla temas ettirebilme becerisinde yatmaktadır. Deneysellikten, buluşçuluktan çok yaygınlaştırmaya, nüfuz etmeye, geniş alanlara

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Namık Kemal’in Hayatı ve Eserleri,” *Namık Kemal Antolojisi* (İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1942), 29.

sirayet ettirmeye odaklanan, dolayısıyla hayatın içinden işleyen bir eleştirel tutum söz konusudur. Hayatla iç içe olma Namık Kemal eleştirisinin ardındaki öznelliği betimlerken de kullanılır. Nasıl anlar, muhataplar, konumlar değiştikçe, öznenin ruh hali ve tepkileri değişebiliyorsa; Namık Kemal eleştirisi de hayatın tabiatındaki her türlü duygulanımın tecelli ettiği bir mecra gibi alımlanır. İsmail Habib Sevük'ün şu sözleri bu iddiamı örnekleyecektir:

Yirmi yaşında Tasvir-i Efkâr'da yazı yazarken tenkidciliğe başladı, ölünceye kadar devam etti. Bazen bir müstehzî, bazan bir hicviyeci; icabında nazik bir mürşid, lüzumunda âmansız bir gülle; şimdi mutedil bir mübahis, şimdi mütehevvir bir muarız; arkadaşlarına mektublarında samimi bir lâubâlikle, gençlere ikazlarında üstâdâne bir eda ile, eskilere hitablarında mızraklı bir süvari savletile daima ve her çeşit tenkit yaptı. Onun münekkittliğini iki kelime ile hülâsa edebiliriz: Mücahede ve mücadele. Gaye için, yani eski edebiyatı batırmak için mücahede ve teceddüd, yani yeni edebiyatı muzaffer etmek için mücadele; işte onun tenkidi budur.²

Karşılaştığı her edebi duruma göre kendini biçimlendiren, maruz kaldığı durumu kendi idealleri doğrultusunda dönüştüren, zorlukları idealleri lehine aşabilen yüceltilmiş bir eleştirmenlik konumudur bu. Alayı, hicvi, samimiyeti, şiddeti, itirazı, tartışmayı, yol göstericiliği ve örnek oluşu becerebilen Namık Kemal eleştirisi, bir çeşit savaş mantığı ile sunulmaktadır. Düşmanı olan eski edebiyatı yok etmek için çabalayan, kendi ordusunun galibiyeti için mücadele eden kuvvetli bir komutan gibidir eleştirmen. Sevük, Namık Kemal'in eleştirmen olarak başarısını savaşçılığında bulur:

Gaye için mücahede, teceddüt için mücadele; eski edebiyatı batırmak, yeni edebiyatı muzaffer etmek için mücahede ve mücadele, işte onun tenkidi budur, onun münekkittliğinde kuvvet olan, kıymet olan, irtifa ve itila olan bu esas mihverdir, yoksa onun tenkidini afakî bir rûkûdetle düşünür, ondan böyle durgun bir afâkiyet istersek Kemal'in münekkittliğine karşı her türlü menfi hükümleri verebiliriz, hissiyatına mağluptu deriz, münekkittliği ilmî bir şekilde tedvîn etmedi deriz, fakat bütün bu dediklerimizle onu küçültmüş olmadık, onun tenkidindeki esas zirveyi görmemek suretile kendimizi küçülttük!³

² İsmail Habib Sevük, *Tanzimat Devri Edebiyatı* (İstanbul: İnkılap ve Aka, 1951), 131-2.

³ İsmail Habib [Sevük], *Edebi Yeniliğimiz* 3. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1935), 100.

Savaşçılık öylesine bir erdemdir ki Namık Kemal’in eleştirel zaaflarını hükümsüz hale getirir. Sevük’e göre, duygularına yenilmesi, nesnellik ve bilimsellikten uzak oluşu ölçütleriyle bakıldığında Kemal’in eleştirisi sorunlu olarak görülebilir. Ancak bu bakış kınanmak zorundadır. Kemal eleştirisinin muhataplarına uyguladığı iktidarı görmeyip bu “kusur”lara odaklanmak Kemal’e yönelen eleştirel bakışın küçüklüğünü gösterir.

Kemal’in savaş söylemi, Sevük’ün söylemine de sirayet etmiştir. Şu örnekler savaş söylemine dayalı bir eleştirinin nasıl da tespitlere yayıldığını göstermektedir. İrfan Paşa’ya yazdığı mektuptaki eleştirelliği çözümlerken, eleştiri nesnesi, düşman askeri olarak kurulmaktadır: “[H]er misal, her delil, her hücum ile kendini edebiyatta dahi paşa sanan muarızından bir şey kopardı, apoletlerini attı, üniformalı ceketini attı, onu böyle edebiyat paşalığından soya soya ortada cascavlak bir zavallı gibi bıraktı.”⁴ *Harâbât*’a dair yazdıkları da saldırı mantığıyla sunulur: “Ve çok şiddetle yer yer Kemale mahsus o lirik ve romantik taşkınlıklarla hücum etti.”⁵ Divan edebiyatı ise içimizdeki düşman gibidir: “Herkese o edebiyatın fenalıkların, o edebiyatın yalanla dolanla dolu olduğunu anlatmak, herkesi o edebiyattan soğutmak lâzımdır.”⁶

Tüm bu örneklerin gösterdiği gibi, Namık Kemal eleştirisine yüklenmiş büyük bir kudret vardır. Namık Kemal, her şeye kadir bir eleştirmen özne konumundadır. Hatta bu muazzam kudretin etrafa saçtığı öfkeyle, Namık Kemal’in eleştirisini değerlendiren Sevük bile özdeşleşmiştir. Ele aldığı kişinin gazabı, onu da ele geçirmektedir. Bunda, Namık Kemal’in mücadelesinin Türk modernliğinin genel

⁴ Sevük, *Tanzimat Devri Edebiyatı*, 132.

⁵ a.y.

⁶ a.g.e., 133.

mücadelesi ile paralel düşünülmesinin payı vardır. Aşağıdaki satırlarda Hacı İbrahim Efendi ile yaşanan tartışma anlatılırken, “düşman” eleştirmen, bu modernliğin karikatürize ettiği bir “yobaz” tipinin içinden sunulmakta, mağlubiyetinin hala devam ettiği ima edilmektedir:

Bir gün bir makale yazarken ‘matbuül endam’ ter kibini kullandı, Cevdet Paşa bu ter kibin yanlış olduğunu söyledi. Arapça kaidelerine göre paşa haklı görünüyordu, münakaşa alevlenince Hacı İbrahim Efendi namında biri de davaya karıştı, bir hecin devesine binmiş bir arap gazvecisi gibi Kemal’le çarpışmağa çalışacaktı. Mücahit Kemal kavgalarında hiç kalkan kullanmaz, müdafaada bulunmaz ki kullansın, keskin mızrağı ile bu hecinli hocaya saldırdı, bir mızrak, bir daha, bir daha, bir hecin üstünde kocaman bir sarık hâlâ ve hâlâ kaçmaktadır.”⁷

Bu öylesine bir savaş mantığıdır ki aslında Kemal’in kendisine de yönelmektedir. Sevrük’e göre, Kemal eleştirel pratiği ile kendisinde bulunan eğilimlere karşı da cephe almaktadır, hücum etmektedir. Burada Kemal’in muazzam kudretinin yanına yeni bir sıfat daha eklenmektedir: Fedakârlık. Milleti için kendi beğenilerini feda eden, muktedir bir gelecek için hastalıklı geçmiş i kurban eden, canı yansa da hakikatten ödün vermeyen bir eleştirmen portresi çizilir.

İşte Kemal’in mücahidliğindeki asıl büyüklük buradadır, eski şiiri bütün ruhunla seveceksin, eski büyük şairlere içinden en derin takdirlerle tapacaksın, fakat gayen için, eskiyi yıkmak ve yeniyi kurmak için millet hakkında hayırlı olduğunu bildiğin ulvî maksad için en aziz sevgilini de çiğneyip geçeceksin: Bu idealisti beğenmemek olamaz.⁸

Sevrük’ün Cumhuriyet modernleşmesinin terimlerine dayalı siyasallaştırmasını Agah Sırrı Levend’de de görürüz. Kemal’in ölmekte olan eski edebiyata karşı tutumu ile istibdat yönetimine karşı mücadelesi paralel ele alınır. Bu tespit, tarihin seyrini bilmenin getirdiği ilerlemeci bir bakış açısı söz konusudur. Tespitler yine müdafa ve hücum terimlerinin ima ettiği savaş mantığı ile sunulur:

Zati Namık Kemal için uğraşmağa değer iki şey vardır. Biri, artık hayat kuv[v]etini kaybeden eski edebiyat karşısında yükselmeğe namzet olan yeni edebiyat, öteki de gençliğin ve

⁷ [Sevrük], *Edebi Yeniliğimiz*, 100.

⁸ Sevrük, *Tanzimat Devri Edebiyatı*, 133.

memleketin yükselmesine mani olan istibdattır. Bunlardan birincisini ömrünün sonuna kadar müdafaa, ikincisine de yine ömrünün sonuna kadar hücum etmekten biran geri kalmamıştır.⁹

Ancak Levend, Sevük'ten farklı olarak Namık Kemal'in de kusurlar

olduğunu düşünmenin eleştirmeni küçülttüğüne inanmaz. Kusurlarını şöyle sunar:

“Namık Kemal bu tenkitlerinde çok şahsîdir. O, enfüsî temayüllerini, şahsî zevklerini tenkitlerinde miyâr tutmuştur. Sevdığı kimselerden bahsederken daima teşvik edici bir vaziyet almış, sevmediği insanları tenkit ederken de çok insafsız davranmıştır.”¹⁰

Fevziye Abdullah Tansel'in Namık Kemal eleştirisini değerlendirişinde de nesnesiyle özdeşleşmiş bir eleştiri söz konusudur. Tansel'e göre Namık Kemal'in eleştirisindeki şiddet, eski edebiyatın zatından çok onu hala sürdürmek isteyenlerden kaynaklanıyordu. Bu kişiler, Kemal'in “hiddetini celbetmekte”, o da bu hiddetten aldığı güçle eski “edebiyatı kökünden baltalamak” işine girişmektedir:

Onun asıl hiddetini celbedenler, muasır olan ve eski zevk körü körüne yürütmek isteyenlerdi. Fransız edebiyatını benimseyen Kemal, XIX uncu asır şairlerinin bir takım hâyide mazmunlarını pek tabiidir ki beğenemezdi ve bu edebiyatı kökünden baltalamak lâzımdı.¹¹

Tansel'in söyleminde, Batı ile karşılaşmış olmak, eski edebiyatı hükümsüz kılmak için kendi başına yeterli bir durumdur. Başkasının değerlerine bir kere maruz kalan, “doğallıkla” eski ile bağını kesmektedir. Kemal, bu süreçte hasımlarından şiddetli eleştiriler almıştır, ancak o yine de yeni edebiyatı gençlere sunmaktan geri kalmamıştır. Maruz kaldığı kudrete rağmen konumunda sebat ederek hasımlarının bile takdirini kazanmış ve böylelikle de kudreti oluşmuştur. Kemal'in kudreti telkin

⁹ Agah Sırrı [Levend], *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı* (İstanbul: Maarif Matbaası, 1934), 346.

¹⁰ a.g.e., 347.

¹¹ Sadettin Nüzhet, *Namık Kemal: Hayatı ve Şiirleri* (İstanbul: Yeni Şark Kitaphanesi, 1933), 127.

yeteneğinden kaynaklanmaktadır, bunun dışında yaptıkları olağanüstü bir kudret eseri olarak değerlendirilemez:

Kemal, üslûbundaki heyecanla bu zevkı daha kolay aşılayabilmiştir. Ve onun en büyük meziyetini de bu telkini yapabilmesinde aramalıdır. Yoksa Kemal'in ayrı ayrı her hangi eserini tetkik edecek olursak bir fevkalâdelik karşısında bulunmadığımızı derhal anlarız. Kemal, tecdüt edebiyatında ancak bir merhale olabilmıştır.¹²

Namık Kemal eleştirisinin başarısını hayatla münasebetinde bulan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın söyleminin Sevrük, Levend ve Tansel'e göre Namık Kemal'in muazzam kudretinden daha az etkilendiğini görmekteyiz. Tanpınar da Namık Kemal'in eleştirel ve edebi söyleminin kudretini kabul eder. Ancak diğerlerinin hayranlıkla karşıladığı ve etkisi altına girdiği bu vasfı, Tanpınar bir sorun olarak ele alır. Silvio Pellico'nun *Mes Prisons* (1832) eserine dair yazdığı eleştiri üzerinden Tanpınar, Kemal'in zaafını tespit eder:

Kemal'in cemiyet ve hayat karşısındaki vaziyetini hiçbir eser bu kadar sarıh göstermez, burada biz onun insan ve kahraman telakkisinde ne kadar sert olduğunu ve kat'î hudutlar kabul ettiğini görürüz. Ona göre hakikaten vatanperver ve hürriyet âşığı olan bir insan için idealinden gayri hiçbir şey, hiçbir alâka ve zaaf mevcut olamaz. Vatan sevgisinin başladığı yerde bütün diğer zaafılar durur, bütün diğer ihtiraslar susar.¹³

Tanpınar, zaafa karşı bu kadar tahammülsüz bir kudreti, zaaf olarak görür. Vatanseverlik açısından bakıldığında kuvvet olarak görülen şey, aslında sanatçının zaafıdır. İnsani zaafılara kapalı olan bu yaklaşım, “bazı zaaflarımızın hakiki büyüklüğümüzü yaptıklarını asıl kahramanın derunî bir mücadeleden doğacağını”¹⁴ görememektedir. Tanpınar'ın Namık Kemal eleştirisini okumasında bu kuvvet ve zaaf gerilimini hissederiz. Zaaf kuvvete, kuvvet zaafa dönüşmektedir; ancak ne Namık Kemal, ne de birçok önde gelen eleştirmeni bu dönüşümün farkında değildir.

¹² a.g.e., 128.

¹³ Tanpınar, 18.

¹⁴ a.g.m., 19.

Kat'î ve iyice muvazenesini bulmuş bir ahlâk ve kanaatten kuvvet alan bu yaz›lar›n, kendilerine mahsus bir salâbeti ve lezzeti var›r; zaten Nam›k Kemal'de daima hicve ve mizaha karşı bir zaaf mevcuttur; eşyanın ve hâdiselerin akl-ı selime uymayan çizgilerini seçmekten ve hatta onlar› mübalâğa ile ön safa almaktan hoşlanır.¹⁵

Zaaf ve kuvvetin dönüşümleri, Sevük'ün yukarıda değindiğimiz tespitini ele almak için daha güzel bir mecra verir. Sevük, Kemal'in eleştirel savaşının aynı zamanda kendisine karşı bir savaş olduğunu iddia ediyordu. Tanpınar da bu tespiti katılır ama çözümlemesi daha derindir. Ona göre Namık Kemal eleştirisinde fikriyle zevki arasında bölünmüş bir özne söz konusudur. Fikir eleştiride baskın olmaya çalışmakta, zevke saldırmaktadır. Ancak bölünmüşlüğün doğası gereği zevkine hâkim olamamaktadır. Bu durumda da öfkesi ve gazabı eleştirmene hâkim olmaktadır:

Namık Kemal bizde nadir görülen faziletlerden birine daha sahiptir: Onun kayıtsız ve şartsız olarak fikrinin adamı olduğunu söylemek istiyorum. Eski şiirimiz karşısındaki vaziyeti bunu çok iyi gösterir. Dil, şiir anlayışı, tasavvufi ve hikemî mazmunlara olan iptilâsı velhasıl bütün zevki onu eskiye bağlıyordu. Hemen denilebilir ki Avrupalı şiire hiç temas etmemiş ve onu anlamamıştı. Bununla beraber her fırsatta eskiye hücum etti. Tahrib[-]i Harabat ve Takib[-]i Harabat'ta bu hücumu haksızlığa kadar götürdü. Bazı tenkit eserlerinde bunu da geçti, âdeti yırtıcı oldu. Ve bütün bunları her hamlesinin asıl kendine doğru olduğunu bile bile yapıyordu. Tahrib[-]i [H]arabat'ı okurken daima gözümün önüne tırnaklarını etine geçirmiş bir adam gelir. Zayıf bulunduğunu bildiği bir noktada kendi kendisini yenmenin verdiği lezzet baştan aşağı bu eserleri doldurur.¹⁶

Tanpınar'ın kavramsallaştırmasında da eleştirmen öznenin savaşı devam etmektedir. Kendi kendine de yönelen bu savaşta Tanpınar özneye bilinçlilik de ("bile bile") atfeder. Farkındalığı güçlü, savaşçı eleştirmen özne, yeni kendiliğini, eskisini yok ederek kazanmaktadır. Zaafı ile kuvveti arasındaki bölünmüşlüğünü içerebilecek bir söylemsel imkân bulamadığı için, zaafını düşmanlaştırmaktadır. Ancak içerisini ve dışarısını düşmanlarla dolu addeden bu eleştirel zihniyet, kuvvetini her tarafa yaymaya çalıştıkça yüzeyselleşmektedir:

¹⁵ a.g.m., 12.

¹⁶ a.g.m., 29.

Kuvvetlerini bu kadar geniş bir sahaya ve bu kadar cömertçe dağıtan bu adamın sathî kalması kadar tabii bir şey olamaz. Namık Kemal sathîdir, fakat kütle gibi, çocuk gibi sathîdir. Yani derinliğin yokluğundan gelen eksikliği, safiyeti ve imanı ile, her an yenilemesini bildiği heyecanıyla ve nihayet bütün hayat tezahürlerine koyduğu o şahsî ifade ile tamamlar. Bu bakıma göre hiçbir üslûp, Namık Kemal’in ki kadar canlı değildir.¹⁷

Başka koşullarda zaaf olabilecek yüzeysellik, Namık Kemal’de imkâna dönüşmektedir. Derinlik eksikliği, eleştirel heyecan, hayatla iç içelik ve iman kuvvetiyle kapatılmakta ve böylelikle de eleştiri başkalarının hayatını etkileyebilecek bir söyleme bürünmektedir. Tanpınar, Namık Kemal eleştirisinin etkileyiciliğinin kendi kuşağı tarafından algılanmasının güç olduğunu düşünmektedir. Namık Kemal’in takipçisi olan ancak onun karşılaşmadığı bambaşka koşullarda ikamet eden bu kuşak, şimdiki kimliği ile Namık Kemal’in asıl başarısını anlayamaz. Bu etkiyi layıkıyla anlayabilmek için Kemal’le aynı dönemde yaşamak gerekmektedir:

Onun hakiki canlılığını ve ehemmiyetini anlamak için düşünce hayatına bu eserlerle gözlerini açanların üzerinde, bu eserin yaptığını düşünmek lâzımdır. Kim bilir ne ufuk açıcı bir darbe, ne sersemletici bir aydınlık. Genç Abdülhak Hâmid, genç Fikret, genç Hüseyin Cahit... Ve bizden evvel gelen ve dün, bugün iş başında gördüğümüz her türlü meslekten birkaç nesil, hep fazilet aşkını bu gür kaynaktan içtiler.¹⁸

Görüldüğü gibi Namık Kemal eleştirisinin ardıllarına sunduğu deneyimde hem bir şiddete maruziyet, hem de bu maruziyetle yeni imkânların açılması söz konusudur. Bu eleştiri “ufuk açıcı bir darbe”, “sersemletici bir aydınlık” olarak telakki edilir. Hem güçten düşüren hem de yeniden güç veren benzetmelerdir bunlar. Namık Kemal eleştirisinin zaafı kuvvet arasındaki salınımı, ardıllarını da kapsamaktadır böylelikle.

Tanpınar, Namık Kemal eleştirisinin “eskiyi itham ve tenkit” ve “yeninin etrafındaki mücadele ve onu tanıma gayretleri”¹⁹ olmak üzere

¹⁷ a.y.

¹⁸ a.g.m., 30.

¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* 8. bs. (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997), 419.

sınıflandırılabileceğini iddia ederken bu eleştirinin tarihsel koşullarından kaynaklanan bir zaafına değinir. Kemal, eskinin eleştirisini yaparken kökten bir medeniyet eleştirisi yapmak yerine, medeniyetin görünüşteki kusurlu yanlarına değinmeyi tercih etmiştir:

Namık Kemal bir medeniyetin romandan, hikâyeden, tiyatrodan, tenkitten, fikrin araştırıcı huzursuzluğundan, plastik âlemin kıymetlerinden mahrum oluşunun sebepleri üzerinde durmaz. Hattâ meseleyi eski edebiyatımızın mensup olduğu kültüre ve medeniyete indirmeği bile aklına getirmez. O, aynı zamanda ‘Renan Müdafaaamesi’ muharriri yani İslam medeniyetinin şampiyonudur. Bu itibarla bu medeniyetin bir eksiği olabileceğine inanmaz. Hattâ yukardaki tarihî görüşten sarf-ı nazar, Arap ve İran edebiyatlarının üstünlüklerini, güzelliklerini kabul eder. Ona göre mücerret bir mesele vardır: O da İran edebiyatının Türk edebiyatı üzerinde kendi zamanına kadar devam etmiş olan tesiridir. Bu tesir bizi tabiattan ve hayattan uzaklaştırmıştır.²⁰

Önümüzdeki bölümlerde Namık Kemal’de nasıl işleyeceğini göstereceğimiz yokluk ve eksiklik söylemleri, Tanpınar’ın bu eleştirisinde de dolaşımdadır. Namık Kemal eleştirel çözümlerini hükümsüz bırakan bir eleştirel zaafı maluldür. Tanpınar’ın kusurun kaynağı olarak gördüğü şeyle bağlarını kökten bir şekilde koparamamıştır. Bu nedenle kusuru daha kısıtlı bir alanda aramaktadır. Ancak Tanpınar, Kemal’i mazur görür. O devrin koşullarında, o açıdan bakıldığında bu kusur görülemez. Bu nedenle eski karşısındaki duruşu, bir mücadelecinin duruşu olarak kalır. Tanpınar, mücadeleyi aşan daha üst bir konumu ima etmektedir. Kemal, bu konuma gelememiştir. Dolayısıyla mücadelesi, yeni bir proje sunmaktansa eskiye hala maruz kalışa bir tepki olarak değerlendirilebilir. Tanpınar bunu Kemal’in Avrupalı edebiyat anlayışıyla yeterince ilişki kuramayışına bağlar: “Unutmamalı ki Namık Kemal’in zevki eski şiire Avrupalı bir anlayışla bakacak ve onu eliyecek kadar Avrupa şiir zevkiyle yoğrulmamıştı. O eskiyi kendi çerçevesi içinde görüyor ve o yoldan reddediyordu.”²¹

²⁰ a.g.e., 421.

²¹ a.g.e., 422.

Tanpınar'ın söyleminde örtük olarak bulunan “o zaman için iyi” yargısı, Namık Kemal'in modern eleştirmenlerinin çoğunda gözlenmektedir. Kemal'e kuruculuk, öncülük vasıfları atfedilir, tarihsel önemi ortaya konur. Ancak başlangıç olmak aynı zamanda eksik olmak anlamına da gelir. 12 Eylül sonrasında, Namık Kemal gibi Avrupa sürgünü yaşayan aydınların katıldığı “Türkiye Aydınlarıyla Dayanışma Girişimi”nin düzenlediği etkinlikte Server Tanilli'nin tespiti bu açıdan önemli bir örnektir:

Namık Kemal ‘özgürlükçü’, ‘Osmanlıcı’ ve ‘meşrutiyetçi’dir. Edebiyat, bu ülkelerin emrindedir ve öyle olduğu için de, ister istemez bir ‘toplumsal edebiyatçılık’ olacaktır bu. Birçok türe birden el atma, kuru bir heves değil, yeni bir dünyanın propagandasında etkili olacağı içindir. Ama öte yandan bu dağılma, belli bir edebiyat türünün derinliğine inme olanağını kaldırır; belki zaman da yoktur onun için. O yüzden de, hemen bütün Tanzimat yazarlarında olduğu gibi, Namık Kemal için de, ortaya konanlar birer ‘başlangıç’tır. Bugün o eserlerin çoğunun okunmaz oluşunun altında yatan bu.²²

Tanilli'nin tespitlerinde erdemlerle zaafılar birlikte verilir. Yüzeysellik iddiası Tanpınar'da olduğu gibi Tanilli'de de vardır. Ancak darbe sonrası koşullarda Namık Kemal'in edebiyatının toplumsallığına gönderme yapılarak, muhataplara şimdinin koşullarındaki görev hatırlatılmaktadır. Bu bakımdan Kemal, tüm okunamazlığına acemiliklerine karşı çabası, mücadelesi ile örnek gösterilir. Kemal, kusurlarına rağmen bir kimlik mücadelesinin öncüsü olması nedeniyle önemlidir. 80'lerin koşullarında bu mücadeleye tekrar ihtiyaç vardır: “Türkiyeli aydın bugün de süren kimlik arayışı, elbette Namık Kemal'e öykünecek değil; ama Namık Kemal, böylesi bir arayışa ilk kez kalkmış bir aydın olarak, örnek olmakta devam edecek.”²³

Tanilli'nin “ulusalcı sol” eğilimlerinin karşısında bir konumda ikamet eden “İslamcı” Necip Fazıl Kısakürek'e baktığımızda da Namık Kemal eleştirisi karşısında icra edilen yakınlaşma/mesafe koyma gerilimini hissederiz. Kısakürek'in

²² Server Tanilli, “Tanzimat Edebiyatı ve Namık Kemal,” *Bir Çağdaş Öncü: Namık Kemal (1888-1988)* (İstanbul: Amaç Yayıncılık, 1988), 25.

²³ a.g.m., 28.

alımlayışında ikiye bölünmüş bir Namık Kemal söz konusudur. Bir yanıyla yüceltilirken, diğer yanıyla öfkeyle dışlanır.

Kısakürek'e göre Namık Kemal, edebiyatı "içtimaî fayda"nın aracı olarak görmektedir. Ancak "edebiyat ve estetika planında" ele alındığında Kemal bir değer olarak telakki edilemez. Edebiyatın içsel ve dışsal amaçlarına keskin bir şekilde ayıran Kısakürek, Namık Kemal'in edebiyatın içsel amaçlarına hayli yabancı olduğunu ancak diğer yandan dışsal amaçlarına oldukça hâkim olduğunu düşünmektedir. Kemal ruhsal bakımdan değil ama pratik bakımından bir dehadır.

Edebiyat ve estetika fikircisi Namık Kemal'e göre, edebiyatın kendi içindeki gayesi meçhuldür dedik. Evet, bu böyle! Nazımları, tiyatroları ve romanlarıyla, doğrudan doğruya eser verimi halinde bu gayeye uzaklığını gösteren Namık Kemal, tenkitçi ve estetikacı olarak da, sanat ve edebiyatın vücut hikmetini ve iç gayesini kavrayabilmekten irak... Fakat edebiyatın âlet dehası üzerinde tecrübî ve nazari buluşları; ve dış âlemle âlâkalarını tayin edici canlı fikirleriyle harikulade...²⁴

Kemal'in içsellikle ilişkisinin "meçhul", "irak" gibi olumsuz sıfatlarla nitelenmesine karşılık dışsallıkla ilişkisinin "harikulade" oluşuna dikkat ettiğimizde karşıtlığın şiddeti anlaşılacaktır. Kısakürek'e göre bu ilişki en iyi şekilde divan edebiyatı eleştirisinde görülmektedir. Namık Kemal'de hayale karşı bir düşmanlık vardır. Bu nedenle divan şiirine toptan bir ifadeyle "cihan-ı evham" demektedir. Kısakürek, "büyük tahassüs ve hayal kıymetleri"nin sanatçılığın temel niteliklerinden olduğunu düşünmektedir. Kemal, bu niteliklerden yoksun olduğu için "azametli divan şiirimiz"in "zâtî haysiyeti"ni kavrayamamaktadır. Ancak divan edebiyatının "dış âlâka zâfına ve âlet geriliğine" dair tespitleri ise, "o zaman ve mekân içinde kurtarıcı sanat gâyelerine baş olacak kıymette"dir. Kısakürek aczin hınca dönüşmesini vurgular. Namık Kemal'in sanatçılığı hayal kudretinden yoksundur; dolayısıyla edebiyat eleştirilerinde hayale karşı olan hıncı açığa çıkar. Bu eksikliğine

²⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Şahsı, Eseri ve Tesiriyle Namık Kemal* 3. bs. (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1992), 293.

rağmen Kemal’in erdemi sanat eseriyle toplumsal alan arasındaki pratik bağlara verdiği önemdir. “Dikkat edilirse, planlar istediği kadar değişsin, kahramanımız daima amelî sahada kahraman”

Necip Fazıl’ın övdüğü özelliklerin başında Namık Kemal’in dile yaklaşımı gelmektedir:

Yenileştirici vasfının baş köşesi lisan mücedditliği olan Namık Kemal, edebiyat ve estetika planında dil sadeliğine ve lisana ait mütalealarıyla en yüksek makamdadır. Öz Türkçenin bütün zâfları, öbür lisanları boğamamak, boyunduruk altına alamamak hususunda çektiği buhran; kullanılma, okutulma ve nahivleştirilme derdi; Namık Kemal’de, ona yalnız bu cepheden dehâ isabet ettirecek kadar yüksek bir şuurdur.²⁵

Görüldüğü gibi burada atfedilen dehada da zaaf ve kudret ilişkisi vardır.

Namık Kemal, Türkçe’nin zaaf larının ve buhran ının fark ında olmas ı nedeniyle kudretli bir eleştirmendir. Ancak burada zaaf ve buhran olarak sunulan özellikler, başkalarını boğacak, boyunduruk altına alacak, şiddetle kendine tâbi kılacak kudrete sahip olamayışından kaynaklanmaktadır. Arzulanan kudret, başkalıkları silen bir şiddetle icra edilmektedir.

Necip Fazıl, bu gerilimli alanda Namık Kemal’in aczini ve kudretini betimleyerek eleştirisini gerçekleştirmektedir. Aynı bedende iki zıt varlık yaşıyor gibi algılanmaktadır. Namık Kemal’in söylemsel müphemiyeti, K ı sakürek’in eleştirisini de ikiye bölmektedir. Böylelikle Kemal, ne tam olarak haysiyetli ne de tamamen zelilleştirilebilecek bir şekilde kurgulanmaktadır. Şu sözler örnekleyicidir: “Edebiyat ve estetika planında fikirci Namık Kemal’in mevkii, en keskin şahsiyetiyle aksiyoncu büyük edip, (...), ruhta c ı l ı z, maddede g ü r b ü z d ü r.”²⁶

²⁵ a.g.e., 295.

²⁶ a.g.e., 296.

Şu ana kadar ele aldığımız kaynakların Namık Kemal eleştirisi ile ilişkisinin gerilimli bir müphemiyetten beslendiği görülmektedir. Ancak bu eleştirinin özellikle akademik çalışmalarda, Türk edebiyatı disiplini kurumsallaştıkça ortaya çıkan tez ve makalelerde daha sâkin bir şekilde karşılandığı iddia edilebilir. Bu çalışmalarda Namık Kemal'in temel eleştirel düşünceleri, bu düşüncelerin oluşumunda dönemin koşullarının etkisi, bu eleştirinin Batılı kaynakları üzerinde durulmuştur. Bu tür metinlerde yaygın bir eğilim olarak Kemal'in düşüncelerini özetleme ya da doğrudan alıntılar yapma yolu tercih edilir. Osmanlıca metinlere ulaşamayan okurlar için eksikliği telafi etme imkânı olarak algılanabilir bu tür eleştiriler.

Mehmet Kaplan'ın eseri, bu eğilim açısından önemlidir. *Namık Kemal: Hayat ve Eserleri* başlıklı eseri 1942 yılında tamamladığı doktora tezinin kitaplaştırılmış halidir. Bu tez, Yeni Türk Edebiyatı alanındaki ilk doktora tezidir. Disiplinin içindeki ilk doktora tezinin bu edebiyatın “kurucu babası” olarak addedilen Namık Kemal hakkında olması ilginçtir. Eser, Namık Kemal'in hayatına ve eserlerine bütüncül açıdan baktığı için eleştirilerine yalnızca bir bölüm ayrılmıştır. Kaplan, Namık Kemal'in eleştirilerini “realiteden bahseden edebiyat” ve “halka hitabeden edebiyat” olmak üzere iki düsturda toplamıştır. Bu düsturlara ek olarak vezin, harflerin ›slah‹, edebiyatın gayesi, edebiyat ve iklim, edebiyatın vatan›, hayaller, şiir ve terakki, şiir ve fazilet, şiirin kriteriyümü, mânâ ve şekil başlıklarına odaklanarak, Namık Kemal'in görüşlerini ana hatlarıyla sunmuştur. Aşağıdaki alıntılar Kaplan'ın söylemsel sakinliğini göstermektedir:

Namık Kemal'in *Tahrib ve Ta'kîb-i Harâbâtı* bir garazla yazdığı çok söylenmiş bir sözdür; bize göre, bunda bir hakikat hissesi olsa da, onlar Kemal'e has edebiyat görüşünün ifadesidirler. Hem orada tenkid edilen yalnız Ziya Paşa değil, bütün eski edebiyattır. Bizim orada garazdan ziyade, o vesile ile söylenen prensiplere bakmamız lazımdır.²⁷

²⁷ Mehmed Kaplan, *Namık Kemal Hayat ve Eserleri* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1948), 134.

Kemal'in bu nevi'den alaylı tenkidleri çoğaltılabilir. Onlarda garazla beraber mübalağa olduğu da âşikârdır. Fakat ihtiva ettiği yeni prensibler inkâr edilemez. Bu prensibler görüldüğü üzere daima hakikat, tabi'at, akl ve insan hislerine mutâbakatdır.²⁸

Kaplan, Namık Kemal'in garazı ile özdeşleşmemekte, ancak bu garazı anlamlandırmaya da çalışmamaktadır. Garaz, alay, mübalağa gibi Namık Kemal eleştirisinin unsurlarını arızileştirerek Kemal'in asıl eleştirisini hakikat, tabiat ve akıl arasındaki gördüğü mutabakata bağlamaktadır.

Namık Kemal'in hayatı hakkında en derli toplu bilgileri bulabileceğimiz Ömer Faruk Akün'ün "Namık Kemal" makalesinde de betimleyici bir üslupla Namık Kemal eleştirisinin temel ilkeleri ortaya konur. Tespitlerde Namık Kemal'in keskinliğini benimsemek, hatta arttırmak yerine azaltmayı tercih etmiştir Akün. Namık Kemal'in eski ile savaşından söz ederken onunla birlikte cephede çarpışan eleştirmenlere nazaran şu ifadelerin farkı ortadadır: "Namık Kemal'in şark edebiyatlarını toptan reddettiğini sanmamalıdır. Fars şiirinin tenkit ettiği taraflar dışında kalan eserlerini bil'âkis sever ve bunlardan istifâde edilmek gerektiğini söyler.(...) Arap şiirine ise, bütün dünya edebiyatları içinde müstesnâ bir yer vermiştir."²⁹

Kemal'in *Harâbât* eleştirilerini değerlendirirken haklı ve haksız olduğu noktaları soğukkanlılıkla dile getiren Akün de, hiddet, alay ve garazı tespit eder ancak çözümler:

Tahrîb-i Harâbât ve *Tâkib-i Harâbât*'ta tenkit edilen yalnız *Harâbât* değil, bütün kusurları ile divan şiiridir. Kitabının başındaki kasideler ile Sultan Abdülaziz'e yaranmağa çalışan Ziya Paşa'nın, beraber giriştikleri hürriyet mücadelesinde tavır değiştirmesinin ve kendi de dâhil olduğu hâlde, yeni nesle, gerek mukaddimesinde, gerek metinler kısmında yer vermemiş olmasından mütevellit hiddetin mühim bir payı bulunan bu iki tenkitten *Tahrîb-i Harâbât*'ta Kemal, bilhassa *Harâbât*'ın mukaddimesini hırpalır. Bunda ve *Takîb-i Harâbât*'ta Ziya Paşa'nın bilgi hatalarını, indî hükümlerini, düştüğü tezatları, örnekleri seçme hususundaki isabetsizliklerini kolayca yakalıyarak, çok defa alaylı bir tarzda belirtmiştir. Bununla beraber,

²⁸ a.g.e., 135.

²⁹ Ömer Faruk Akün, "Namık Kemal," *İslam Ansiklopedisi* c. 9 (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1997), 69.

onun zaman zaman haksız tenkitlerde bulunduğunu ve garezkârlık ile hareket ettiğini de söylemek gerektir.³⁰

Ayn› konuda Kaya Bilgegil, daha derinlemesine bir çözümlemeye girer. Namık Kemal’in Ziya Paşa’yı ve eski edebiyatı hükümsüz kılma çabasını odak noktası olarak Bilgegil, Namık Kemal eleştirisini hükümsüz kılmaya çalışır. Namık Kemal’in eski edebiyat eleştirilerini dönemlerine göre çözümleyen Bilgegil, Kemal’in bilgisinin eksik olduğu noktaları, hislerinin hakikat karşısında körleştiği anları tespit ederek Kemal’in büyüklüğünü ve önemini sarsmaya çalışmaktadır. Burada soğukkanlı ve incelikli çözümleme ile Ziya Paşa ve eski edebiyatla özdeşleşen “incelikli” bir hınç işbaşındadır. Kemal’in tespitleri, bilimsel söylemin nezaketinin içinden “safсата” olarak tanımlanır. Kemal’in eleştirel söyleminin gerilimleri, bir nebze de olsa Bilgegil’in söylemine de sirayet etmiştir.³¹

İster soğukkanlı bir akademik eleştiriden kaynaklansın, isterse konusuyla özdeşleşen ve onun hıncını devralan bir dille yazılsın Batılı edebiyat ile karşılaşmanın Namık Kemal’in eleştirel tutumunu nasıl etkilediği yeterince çözümlenmemiştir. Eleştirmenler ya dağınık metinleri belli başlı başlıklar altında toplayarak maddeleştirmeyi tercih etmişlerdir ya da şimdinin meselelerinin yansıtıldığı bir mecraya dönüştürmüşlerdir Namık Kemal eleştirisini. Namık Kemal’in eleştirel çabasının müphemiyet anlarını ve bu anların hem onun öznelliğini hem de ard›llar› olan bizlerin öznelliğini ne şekilde belirlediği pek işlenmemiştir. Önümüzdeki bölümde bu müphemiyetin katmerlenmesinde büyük etkisi bulunan Batı modernliği ve edebiyatına maruz kalmanın Namık Kemal’in eleştirel öznelliğini ne şekilde belirlediğine ve bu eleştiride nasıl temsil edildiğine odaklanacağım.

³⁰ a.y.

³¹ M. Kaya Bilgegil, *Harâbât Karşısında Namık Kemal: Namık Kemal’in Eski Edebiyata İtirazları* (İstanbul: İrfan Yayınevi, 1972), 162.

İKİNCİ BÖLÜM

SADME OLARAK EDEBİYAT

Bir iki asırdan beri cânib-i magribden ziyâ-pâş-→ zuhûr olan âftâb-→ mârifet ki efkâr-→ atîka âleminin müntehâ-yı devâm ve ibtidâ-yı kâyâmetine delâlettir. Tabiatiyle buralara dahi neşr-i nûr etmeğe başladığından her şeyde bir hayli tagayyür göründü. Bu inkılâbâtın mülkümüzce en büyük sadmesine uğrayan şey ise edebiyattır.³²

Bu ifadeler, modern Türk edebiyatının oluşumunda yaşanan sancı ve sarsıntıya işaret ediyor. İlk olarak Batı’da (“cânib-i magrib”) sürekliliği kesintiye uğratan, eski fikirler âleminin kıyametini getiren bir gelişme yaşanmış, “aftâb-→ mârifet”ın zuhuru yepyeni bir hakikatin kurulmasını mümkün kılmıştır. İkinci olarak da bu süreç, kendisini yerel bağlamı ile kısıtlamayıp “buralara dahi neşr-i nur” etmiştir. Kendisinden kaynaklanmayan bir ışıkla karşılaşınca “bura”nın sürekliliği de sekteye uğramıştır. Burada en büyük sadmeye uğrayan şey ise edebiyat olmuştur. Sadme sözcüğünün kavramsal kapsamına baktığımızda, sadmenin şok ve şiddet kavramlarının kesişim alanında bulunduğunu görebiliriz. Devellioğlu, sadmeyi “1. çarpma, tokuşma, çatma 2. ansızın başa gelen belâ 3. kim[yasal] patlama”³³ olarak tanımlamaktadır.

³² Namık Kemal, “Mukaddime,” *Bahâr-ı Dâniş* (Konstantiniye: Matbaa-i Ebüzziya, 1303/1887-8), 5. Mukaddimenin yazılış tarihi 1874’tür.

³³ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat* 13. bs. (Ankara:Aydın Kitabevi Yayınları, 1996): 907-908.

“Bura”da ikamet etmekte olan bir edebiyatçı olarak Namık Kemal’in başka bir yerden kaynaklanan ve buraya beklenmedik bir şiddet uygulayan bu güneşten şikayetçi olmaması ilginçtir. Ona göre güneşin Batılı oluşu arızidir, önemli olan ışınlarının marifet yaymasıdır. Namık Kemal, bu ışın kümesini bir mucizenin tecellisi gibi görmektedir. Edebiyatın ve toplumun maruz kaldığı sadme, bir yandan insanı âciz bırakırken, diğer yandan onu kısıtlayan bağların da kıyametini getirerek yepyeni potansiyeller açan bir mucize gibidir.

Sadmeye maruz kalmış olan edebiyat, sadme öncesi ile sadme sonrası arasında keskin bir karşıtlık kurmaktadır. Başka bir edebiyat modeliyle karşılaştıktan sonra, hiçbir şey eskisi gibi değildir. Peki yeni edebiyat kendisini nasıl bir şey olarak görmektedir? Sadme öncesiyle ilişkisini nasıl kurmaktadır? O eski modelle bağlarını tamamen koparmış mıdır? Sadmenin kaynağı olan Batılı edebiyat modeliyle ilişkisi nasıldır? Onun karşısında edilgen bir alıcıdan mı ibarettir? Bu karşılaşma taklitçi bir aktarımı mı, yerlileştirici bir sahiplenme ve adaptasyonu mu ortaya çıkarmıştır? Bu soruları cevaplandırmaya çabalayacak zemini oluşturmak için, bu bölümde Namık Kemal’in sadme sonrasında edebiyatı nasıl kavramsallaştırdığını irdelemeyi amaçlıyorum. Osmanlı edebiyat durumunun içindeyken Batı edebiyat olayına maruz kalan Namık Kemal’in, maruziyetin aczinden bir hakikat sürecinin öznesine dönüşmesi esnasında edebiyat telakkisi nasıldı? Bu soruya cevap vermeden önce belirli bir kavramsal çerçeveye referansla kullanmayı uygun gördüğüm durum, olay, hakikat süreci ve özne kavramlarını ne şekilde ele aldığımı açıklığa kavuşturmalıyım.

Bu kavramları Alain Badiou’nun tanımladığı anlamda kullanıyorum: Özne, bir hakikat sürecini taşıyan kimsedir. Badiou’ya göre hakikat, bir olaya sadık kalmanın sonucunda üretilir. Olay ise belli bir durumun içinde konumlanmış olan ancak o durumun yerleşik kanaatleri, kurumlaşmış bilgileri tarafından

öngörülemeyen, durumun tüm kurallarından kopmuş olup yepyeni bir “şey”, başka türlü bir “şey” ortaya çıkaran “şey”dir. Durumun açısından bakıldığında “şey” olarak kalan olay, ortaya çıkar çıkmaz kaybolur ancak durumda bir iz bırakır. Bu izi sadık kalan, olayın durumda açtığı deliği gören, artık durumu olaya göre düşünen öznelere gayretleriyle hakikat sürecine girilir.³⁴

Badioucu çerçeveden bakıldığında Namık Kemal’in sadme olarak tanımladığı olgunun, bir olay olduğunu söyleyebiliriz. Sadme öncesi edebiyat durumu, yerleşik kanaatler, kurumlaşmış bilgilerle işleyen bir yapıya sahiptir. Batılı marifet güneşinin şiddetli ve şok edici sadmesi, eski edebiyat durumunun yorumlama ve anlamdırma mekanizmaları tarafından içselleştirilememiştir. Beklenmedik bir anda, öngörülemeyen bir şekilde meydana gelen bu olay, durumun işleyişinin sürekliliğini bozmuştur. Her durumun bağrında, çeşitli mekanizmalarla denetlemeye çalıştığı bir boşluk vardır. Bir olaya maruz kaldığında durumun o boşluğu eskisi gibi denetlemesi imkansızdır. Boşluk açığa çıkmıştır.

Bu noktada durumun içindeki kişiler, olay meydana gelmemiş gibi davranıp eski durumun içinde sanki her şey yerli yerindeymişcesine hareket etmeyi tercih edebilir ya da bir yandan durumun içinde ikamet ederken; diğer yandan duruma, maruz kalınan olayın gözüyle bakarak, olaya tâbi olarak yeni bir hakikat sürecine girerler. Bu açıdan bakıldığında Namık Kemal, yeni edebiyat olayına tâbi olan bir öznedir. Hem olay tarafından âcizleştirilmiştir hem de olayın açtığı imkâna göre eski durumu yeni bir hakikate dönüştürme yükünü omzuna alarak öznelik konumuna talip olmuştur.

³⁴ Alain Badiou’nun kuramının derinlemesine ele alındığı kaynaklar için bkz. Alain Badiou, *Etik:Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 2003); Peter Hallward, *Badiou: A Subject to Truth* (Minnesota/Londra: University of Minnesota Press, 2003).

Peki yeni bir hakikat sürecine girilmesi mevcut durumu nasıl etkiler?

Badiou'ya göre hakikat iletişim kodlarını dönüştürür, eski kanaatler rejimini değiştirir. “Eskiden bariz görülen yargılar artık savunulamaz, başka yargılar gerekmektedir, iletişim araçları değişir.”³⁵ Badiou, buna hakikatlerin gücü adını verir. Bu gücün en önemli göstergelerinden biri, adlandırma edimidir. Bir hakikat sürecine sadakatle bağlanarak varolan özne, durumun içinde yürürlükte olan kanaatlerin verdiği adları, hakikatin meydana getirdiği özne diliyle temas ettirerek, yumuşayıp şekil değiştirmeye zorlar. Badiou'ya göre yerleşik kanaatler her zaman olacaktı ve hakikat süreci durumun dil ve kanaatlerinin içinden geçer ama aynı zamanda onları zorlar da. Bir hakikat süreci durumun dili yokmuş gibi davranamaz. Bir olay, durum tarafından öngörülemez ama yine de o durumun bağrındaki kurucu boşlukta konumlanır. Durumun sakinlerinin körleştiği, sustuğu, farkına varmadığı o boşluğu adlandırarak durumu sarsar, değişime zorlar.

Maruz kalınan sadmenin edebi durumda açtığı yarığın farkına varıp yeni bir edebi hakikat sürecine dahil olan Namık Kemal'in sadmenin bakış açısıyla kurulan öznel konumundan, mevcut edebi duruma yaptığı müdahalenin en önemli öğelerinden birinin adlandırma edimi olduğunu düşünüyorum. Bu bakımdan edebiyat sözcüğünün dolaşıma girmesinin duruma ne türden bir müdahale olduğuna bakmaya çalışacağım.

Namık Kemal, edebi durumdaki sorunları gidermek, çözümler üretmek, yeni bir edebi hakikat üretmek için sunduğu projeyi, kendisinden önce sıklıkla kullanılmayan “edebiyat” sözcüğünün altında mevcut edebi duruma sunuyor. Edebiyat sözcüğü bir yandan yeni bir adlandırmayı içeriyor ama durumun diline büsbütün yabancı da değil. Durumun pratikte sıklıkla kullanmadığı ama potansiyel

³⁵ Badiou, 83.

olarak kendisinde içkin olan bir terimi tedavüle sokarak durumun dilinin işleyişini sekteye uğrattıyor, durum ile yeni hakikat arasındaki tartışmayı kendisi tarafından belirlenmiş olan bir terimle yapmayı amaçlıyor. Günümüzde edebiyat sözcüğünün sahip olduğu yaygınlık da amacını gerçekleştirdiğinin göstergesi. Ancak döneminde bu adlandırma siyasetinin zorluklarla karşılaştığını tahmin edebiliriz. Örneğin Kemal Paşazade Said'in "edebiyat" yerine "şiiir ve inşâ" ifadesini tercih edişini gerekçelendiren şu ifadeleri, Namık Kemal'in en önemli öznelerinden olduğu hakikat sürecinin durumla ilişkisinin edilgen ve âciz durum ile muktedir ve şok edici sadme diye kolayca ayrıştırılabileceğimiz bir alanda kurulmadığını, uğranan sadmeyi ve durumun boşluğunu yeniden tanımlamaya yönelik farklı projelerin dolaşımında olduğunu göstermektedir:

Dikkat buyurulmuş olacağı üzere şimdiye kadar vuku bulan ifâdât-ı âcizânemde 'şiiir ve inşâ' diyorum, 'edebiyat' demiyorum. Bunun sebebi edebiyat tabirinin o vakte gelinceye kadar İstanbul'da adem-i şiiiyu-> istimalidir. O esnalarda Kemâl Bey tarafından lisan-ı mîzân edebiyat'na müteallik bir makale-i mufassala-i belîğa neşrolunmuş ve onda 'lafzân edebiyatın masdar-ı iştikakı edeb mânen edebın mehâz-ı intişârı edebiyattır.' meâlinde fikarât-> cemîle ile kadr-i edebiyat ilave edebiyat tabiri inşâ kılınmıģın edebiyat tabiri şiiir ve inşâ tabirinin yerine geçmiştir.³⁶

Dikkat edilirse Kemal Paşazâde Said, bir yandan şiiir ve inşâ tabirini kullanacağını söylerken diğeri yandan edebiyatın artık bu tabirin yerine geçtiğini de kabul etmektedir. Batılı edebiyat olayına maruz kalmış Osmanlı edebi durumunda meydana gelen krizde olayın dili ile durumun dilinin çarpışmasından kaynaklanan şiddetin, dilsel gösterenler ile gösterilenler arasında örtüşmezliğı arttırdığını tahmin edebiliriz. Bir dilin içinde anlaşılabilmenin mümkün olması için belirli gösterenler ile gösterilenlerin bir şekilde birbirine raptiyelenmesi gerekmektedir. Anlam, ancak bu çöküntü noktalar'na, sabitlik anlar'na referansla ortaya çıkabilir. Lacan, bu noktalara

³⁶ Said, "Abdülhak Hâmid Bey'e Cevabdan Mâbad (2)", *Tercümân-> Hakikat*, 1316 (22 Zilhicce 1298/4 Teşrinisânî 1882)'den aktaran Kâzım Yetiş, *Tâlim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiğı Yenilikler* (Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayın, 1996), 144.

kapitone noktas› ad›n› verir.³⁷ Namık Kemal’in dolaşıma soktuğu şekliyle edebiyat sözcüğü, zamanla, kriz koşullarında hem edebi durumun hem de edebiyat olayının gösterenlerinin çarpışmalarıyla kaotik bir şekilde işlemekte olan yüzergezer göstergeleri bir araya toplayıp düğümleyen bir kapitone noktası olmuştur.

Acaba bu düğüm noktası, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının özgül tarihsel ve toplumsal koşullarında hangi bağlantıların hangi oranda kesişmesini sağlamıştır? Bu sorunun cevabını bulmak için öncelikle sadmenin kaynağı olan Batı’da edebiyatın ne şekilde telakki edildiğine bakmak gerekir. Sadmenin Osmanlı edebiyat modelini ne şekilde sarstığını ve yeni edebiyat olayının öznelinin Batılı edebiyat olay›na ne kadar “sad›k” olduklar›n› ya da nas›l “ihanet” ettiklerini anlam›n› ilk ad›m› Bat›› edebiyat olay›na yak›ndan bakmak olacaktır.

Bat›› Edebiyat Olay›

Bugün edebiyat diye adlandırdığımız eserlere Eski Yunan’dan kolayca örnekler verebiliyor olsak bile edebiyat yerine kullan›lan *litterature*, *littérature*, *literature* gibi sözcüklerin dolaşım sıklığının artması görece yeni bir durumdur. Örneğin *literature* sözcüğünün İngilizce’de ilk kullanılışı 1375 tarihindedir.³⁸ Yunanca’daki *grammatike*’nin çevirisi olan *litterature* ilk ortaya çıktığında dilbilgisi anlam›na geliyordu. Zamanla yazı, dilbilgisi, talimat, eğitim ve okuryazarlık anlamlarına işaret eder oldu. Antikçağda *litterae* terimi insan sorunlar› ve ahlak

³⁷ Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi* çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 2002) içinde “Sözlük”, 249.

³⁸ Peter Widdowson, *Literature* (Londra ve New York: Routledge, 1999), 31.

ölçütleri anlamına gelen *humanitas* ve pedagoji, eğitim anlamındaki *paideia* ile birlikte kullanılırdı. Ortaçağ sonlarında her türlü yazılı şeyin ortak adıydı.³⁹

Latince *littera* (harf) kökünden türeyen *litteratura* ve türevleri, erken modern dönemde kitaplarla aşinalığı olma anlamına gelmektedir. Matbu kitapların dolaşımının yavaş, sayısının az olduğu dönemlerde kitaplara aşinalık, toplumsal statüyü güçlendiren bir erdem olarak görülüyordu. Edebiyat olan kimseler okuryazar olmakla kalmayıp kitapları değerlendirme yetisine de sahiptiler. Widdowson, sözcüğün bu anlamının onsekizinci yüzyılın ortalarına dek sürdüğünü söylüyor.⁴⁰ Jusdanis ise onyedinci yüzyılda *litteratura*'nın *belles-lettres* (dilbilgisi, edebiyat ve belagati kapsayan güzel yazılar) ile birlikte geçtiğini "klasik dillere vakıf olma ya da bu dilleri bilme"kle ilişkilendirildiğini belirtir. Bu dönemde edebi eserin üretimi ile ilgili durumlarda terim olarak şiir (poetry/poesy) kullanılırken, edebiyat daha çok üretilmiş eserin kullanımıyla ilgili bir kategoridir.⁴¹

Onsekizinci yüzyıl İngiltere'sinde edebiyat, felsefe, tarih, deneme, mektup ve şiirin dahil olduğu yazı alanını kapsıyordu. Eagleton'a göre:

Metni 'edebi' kılan kurmaca olup olmadığı değil 'edepli yazı' standartlarına uyup uymadığıydı (18. yy'ın yeni gelişen roman türünün edebiyat olduğu konusunda derin şüpheleri vardı). Başka bir deyişle edebiyat tamamen ideolojikti: Belirli bir toplumsal sınıfın değerlerini ve ' zevklerini' ifade eden yazı edebiyat olarak nitelendirilir, buna karşın bir sokak baladı, popüler bir aşk romanı hatta belki de tiyatro edebiyat kavramı dışında bırakılırdı.⁴²

Bu dönemde edebiyat toplumsal sınıflar arasındaki ayrışmaları engelleyecek, bütünleşmeyi arttıracak bir harç olarak işliyordu. Önceki yüzyılda gerçekleşen, sınıfların birbirine girdiği iç savaşların meydana getirdiği huzursuzluk ve

³⁹ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 1997), 149.

⁴⁰ Widdowson, 32.

⁴¹ Jusdanis, 149.

⁴² Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* çev. Esen Tarım (İstanbul: Ayrıntı, 1990), 41.

parçalanmışlığın sonucu olarak toplumsal bütünlüğü düzen, akıl, tabiat ve erdem kavramlar› etraf›nda yeniden kurmak arzulan›yordu. Tüm bu kavramlar›n yoğunlaştırılarak içselleştirildiği edebiyat ile, orta sınıf ve aristokrasinin ortak kültürel standartlar ve ‘doğru’ zevk alışkanlıkları etrafında toplanmas› amaçlan›yordu.⁴³

Onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru sözcük, yazı alanı ya da mesleğini de ifade eder hale gelmiştir. Bu yeni anlam, edebiyatın aristokratik himaye kurumundan bağımsızlaşıp profesyonelleşmesine, ticari hayatın içinde bir meslek dal› olarak yazarlığın ortaya çıkışına işaret etmektedir. Bu sosyo-kültürel koşullarda yüksek edebiyat/düşük edebiyat ayrımının da kurumsallaşmaya başladığı görülmektedir.⁴⁴

Daha önce edebi üretim alan›n› ifade etmek için kullanılan *poesy*, *poetry* gibi sözcükler, roman gibi nesir türlerinin yükselişi ve yaygınlaşmasıyla yalnızca şiirsel alanı ifade eder hale gelmiştir. Böylelikle hem nesri, hem şiiri altında toplayacak genişlikte tek sözcük kalmıştır: *literature*.

Ancak diğer yandan da onsekizinci yüzyılda edebiyat sözcüğünün anlamında bir daralma meydana gelmektedir. Daha önce felsefe, tarih, şiir, deneme ve ilahiyat alanlarında üretilmiş her türlü metni kapsayan edebiyat, bu yüzyılla birlikte “kurmaca yazılardan oluşan bir çekirdeğe karşılık gelmeye başla”r. Jusdanis, bu dönüşümün sonuçlarını şöyle tespit eder:

Edebiyat artık okura ait bir nitelik değil, yazarın hayalgücünün bir yarataıydı. Üstelik sadece kurmaca yaz›lar› kapsayan edebiyat bir sanat olarak yeni sanatlar sistemine dahil edildi. Onun alan› içindeki metinler özel muamele talep ediyorlard›. Yeni yorum tarzlar›n›n buyruğuyla edebi metinlerin sessiz okunması gerekiyordu. Edebiyat tüketicileri edebiyatın önergelerinin doğruluğuyla ilgilenmedikleri gibi edebiyatı da özgül pratik amaçlara uygun görmüyorlardı. Metinlere iletişimsel ve amaçlı hedeflerinden bağımsız olarak tepki veriyorlard›. Edebiyat, hayalgücü ve güzellik tarafından tanımlanan bir insani faaliyet alan› içindeki uzmanlaşmış bir yazı biçimini temsil etmeye başladı.⁴⁵

⁴³ a.,g.e., 42.

⁴⁴ Widdowson, 33.

⁴⁵ Jusdanis, 150.

Eagleton, bu sürecin İngiltere’de onsekizinci yüzyılın son yirmi yılında başladığını belirtir. Bu dönemden itibaren söylemlerin eski ilişkilerinin dağılıp, yeni sınıflandırmaların meydana geldiğini, İngiliz toplumunun modern anlamda söylemsel oluşumunun bu devirde gerçekleştiğini düşünmektedir. Dünyanın ilk kapitalist endüstriyel devleti olarak ortaya çıkan İngiltere’de “var olanı fetişleştiren, insan ilişkilerini pazar ilişkilerine indirgeyen, sanatı yararsız bir süsleme olarak dışlayan tamamen zevksiz bir yararcılık süratle endüstriyel orta sınıfın egemen ideolojisini oluşturuyordu.”⁴⁶

Bu süreçte ‘edebiyat’ ve ‘şiir’ sözcüklerinin yaratıcılık ve hayalgücüyle ilişkilendirilerek yeniden tanımlanması egemen ideolojiye karşı bir direnişe işaret ediyordu. Endüstriyel kapitalizmin toplumdan sildiği “yaratıcı değerlerin kutlanabileceği ve olumlanabileceği” bir alan olarak ortaya çıkan edebiyatın içerdiği enerjilerle, toplumsal hayatın dönüştürülebileceği düşünülüyordu.⁴⁷

Bu noktada romantizmin temel terimlerinden “simge”nin işlevi önemliydi. Edebiyat ve özellikle şiir, “[t]oplumsal gelişmelerin dinamik kendiliğinden enerjilerini destekle”meliydi ancak bu dinamizmde gizil olarak bulunan ve toplumu kaosa sürükleyebilecek eğilimler dizginlenmeliydi. İşte “[s]imge hareket ile durağanlığı, karmaşık içerik ile organik biçimi, zihin ile dünyayı kaynaştırarak bu işlevi yerine getiriyordu.”⁴⁸

Eagleton’a göre edebiyatın yükselişine eşlik eden temel olgulardan biri de dinin toplumun tüm kesimlerini kaynaştırıcı ve birleştirici etkisini kaybetmesidir.

⁴⁶ Eagleton, 43.

⁴⁷ a.g.e., 44.

⁴⁸ a.g.e., 46.

Oxford Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı Profesörü olan George Gordon'ın üniversitenin açılış konuşmasında dile getirdiği şu görüşler edebiyat ile dinin işlevleri arasındaki yakınlığı açıkça gösterir niteliktedir:

İngiltere hastadır, ve ... İngiliz edebiyatı onu kurtarmalıdır. Anladığım kadarıyla kiliseler başarısız kalmakta, toplumsal çözümler de etkili olamamaktadır. Bu durumda İngiliz edebiyatının üçlü bir işlevi vardır: Kanımca bizi eğlendirici ve eğitici işlevini gene korur ancak ayrıca ve hepsinden önemlisi ruhlarımızı kurtarmalı ve Devlet'i iyileştirmelidir.⁴⁹

Tüm toplumsal sınıfların birleşeceği değerleri yaratacak harç olarak edebiyata verilen bu büyük görevin ardında asıl olarak işçi sınıfının denetlenmesi yatmaktadır.

Orta ve üst sınıfların sınıfsal değerleri herkesi kapsayacak şekilde toplumsallaştırılamazsa işçi sınıfının doğuracağı bir anarşi ortamı kaçınılmaz olacaktır.⁵⁰ Edebiyat aracılığıyla denetlenmeye çalışılan tek kesim işçi sınıfı değildir. Viktorya toplumunda edebiyat eğitimi alan, disipline edici edebiyata en fazla maruz kalan kesimlerden biri de kadınlardır: "1877'de bir kraliyet görevlisi, İngiliz edebiyatı 'kadınlar.. ve sonradan özel okullarda öğretmen olan ikinci ve üçüncü sınıf erkekler' için de uygun bir konu sayılabilir demiştir. Edebiyatın 'yumuşatıcı' ve 'insanlaştırıcı' etkileri, ... cinsiyetle, özellikle kadınlarla ilgili ideolojik tiplerin arasındaydı."⁵¹

Edebiyatın var olan kaosu düzenlemeye ya da çözülebilecek kaosu engellemeye yönelik işlevinin önemli parçalarından biri de edebiyat ahlak ilişkisidir.

[A]slında edebiyatın gelişimi, "ahlak" teriminin ... anlamındaki tarihsel bir kayma ile atbaşı gider. Ahlaklılık artık formüle edilmiş bir kod veya etik bir sistem değil, yaşamın tüm niteliğini, insan yaşantısının ince ayrıntılarını ele alan hassas bir uğraştı. Başka bir deyişle bu görüşten eski din ideolojilerinin güçlerini kaybettikleri ve artık soyutlama yerine ahlaki değerlerin daha incelikli bir şekilde 'dramatik tezahür'le iletilmesinin geçerli olduğu anlamı çıkartılabilir. Bu değerler en canlı biçimiyle edebiyatta dramatize edildiği, 'hissedilen yaşantı' düzeyine, kafaya vururcasına getirildiği için edebiyat, ahlak ideolojisinin sadece

⁴⁹ a.g.e., 47-48.

⁵⁰ a.g.e., 48-49.

⁵¹ a.g.e., 52.

yardımcısı olmaktan fazla bir şey olmuştur. F.R.Leavis'in çalışmalarında açıkça sergilediği gibi [edebiyat,] modern çağın ahlaki ideolojisinin kendisidir.⁵²

Ondokuzuncu yüzyılın başında romantizmin yükselişiyle edebiyat sözcüğünün millet ve dönem kavramlarıyla temelden ilişkilendirildiği gözlemlenmektedir. Sahih edebiyat milletin hakikatının kayıtlı tutulduğu bir mecra olarak düşünülmektedir. Rene Wellek, 1760'dan beri edebiyatın Avrupa dillerinde iki yönlü bir dönüşüme uğradığını göstermiştir. Edebiyat bir yandan millileşirken, diğer yandan estetikleşmektedir. "Biz"im edebiyatım›z› "onlar"›n edebiyat›ndan kesin sınırlarla ayırma yönünde eğilime paralel olarak edebi yazıyı diğer yazı türlerinden ayıran estetik özelliğine yapılan vurgu artmaktadır.⁵³

Edebi yazı, toplumsal alandan özerkleşmiş, kendi kendisine yeterli ve yaratıcı bir yaz› türü olarak yüceltilmektedir. Widdowson, bu yüceltimle edebiyat›n, manevi kudreti gittikçe zayıflamakta olan dinin yerine geçmesinin amaçlandığını söylemektedir. Kentli, sınıflı ve heterojen bir sanayi toplumunun doğduğu koşullarda edebiyat, milli bilinç ve kimliğin inşasında gerekli olan biçimlendirici bir öge olarak tasavvur edilmektedir. Bir millet, kendi dilinde aşkın, özerk ve yaratıcı metinleri yücelterek yalnızca edebiyat mecllesini (kanon) oluşturmamakta aynı zamanda kendi ideal benliğini de kurmaktadır. İngiliz edebiyatı araştırmalarının öncülerinden Charles Kingsley'in 1835'de söylediği gibi edebiyat, "milletin otobiyografisi" olarak tasarlanmaktadır.⁵⁴

Ancak edebiyatın estetikleşmesiyle metalaşması aynı zaman diliminde gerçekleşir. Ondokuzuncu yüzyıl aynı zamanda sermayenin kitap endüstrisindeki belirleyici gücünün arttığı bir dönemdir. Edebi tartışmalar yoluyla Aydınlanma'nın

⁵² a.g.e., 51-52.

⁵³ Widdowson, 35.

⁵⁴ a.g.e., 37.

değerlerini benimsemiş öznelere üretildiği bir mecra olarak edebiyat, sermayenin gücünün artışıyla tüketilebilir bir meta olmaya başladı.⁵⁵

Böylelikle edebiyat çifte bir varoluşa sahip oldu. Hem rekabetçi kapitalizm aygıtına bağlı bir meta (*ware*) hem de Aydınlanma'nın toplumsal siyasetinin en önemli araçlarından biri olan Tin (*geist*). Bu çifte varoluş, haz/eğlence, saf beğeni/saf olmayan beğeni, yüksek/aşağı edebiyat ve edebiyat erbabı/debiyat tüketicisi ikili karşıtlıkları üzerine kurulmuş olan ve toplumun estetik alandaki mutabakatsızlığını gösteren sınıflandırma sistemini daha da güçlendirdi. Karşıtlığın öğeleri arasındaki ayrım çizgileri daha da kalınlaştı. Aydınlanmış okurlar karşıtlığın ilk öğelerinin tarafına yerleşirken eğlendirici “düşük” edebiyata meyilli daha az eğitilmiş tüketiciler ise karşıtlığın diğer kefesinde konumlanıyordu. Jusdanis sanatın, çifte varoluşunun ortaya koyduğu gerilimi ortadan kaldırmak için izlediği yolu şöyle tanımlıyordu:

Sanat bu gerilimi kaldıramazdı. Bu yüzden her türlü çıkara karşı, kendini kâr amaçlı bütün pratiklerden ayırıp kutsal doğasını koruma yolundaki Kantçı emre uydu. Sanat kendini zanaatlerden ayırırken edebiyat da duygusal yazından uzaklaştı. Yüksek edebiyat piyasa mekanizmasından kurtulmuş olduğunu iddia ederken aşağı edebiyat tanımını gereği bu piyasanın ürünüydü. Gerçek edebiyat, meta edebiyatın tersine, arz-talep yasalarına değil, kendi estetik standartlarına tâbiydi. ... Estetik, yapının değerini toplumsal olarak belirlenmiş ihtiyaç ve normlarda değil kendi içinde barındırdığında ısrar eder. Bu teori, sonuç olarak, piyasanın dolayımını bastırır. Yapıtlara kendiliğindenlik, bireysellik ve özerklik atfederek meta olma durumunu gizler.⁵⁶

Özerk sanat her ne kadar kendisini piyasaya karşı konumlandırırsa da haz, çıkar gözetmezlik, incelik gibi kavramlara dayalı olarak varlığını sürdürebilmek için piyasaya atfettiği eğlence, ayartma, çıkar ve kabalık gibi karşıt kavramlara ihtiyacı vardı. Estetik söylem, estetik tüketim ve sıradan tüketimin ortak noktası olan tüketimden yola çıkmak yerine, iki tüketim arasındaki karşıtlığı keskinleştirip estetik tüketimi yüceltmıştır. “Kapitalizm hayatın birçok alanını kapsamaya başladıkça,

⁵⁵ Jusdanis, 150.

⁵⁶ a.g.e., 152.

yüksek sanat kendisini, piyasa içgüdüleriyle kirlenmemiş bireyin huzur, aşkınlık ve evrensel iletişim olanağı bulabileceği son sığınaklardan biri olarak sunmuştur.”⁵⁷

Estetik özerklik, sanatın, dolayısıyla edebiyatın, devletin, kilisenin ve piyasanın müdahalelerine karşı direniş noktası olmuştur. Ancak sanat bu özerkliği son noktasına kadar vardırıp tamamen işlevsizleşmek istemiyordu. Diğer alanlara karşı güvende olmak isterken Aydınlanma’nın toplumsal projesinden kolayca vazgeçmiyordu, toplumsal bir etki uyandırma işlevinden feragat etmemekte kararlıydı. Yine çifte varoluşla karşı karşıyayız: Bir yandan işlevsiz ve özerk bir alan olma arzusu, diğer yandan toplumsal rabıta arayışı. Onyedinci yüzyıldan itibaren derece derece gelişen, siyasal, ekonomik, bilimsel, hukuki, eğitimsel, dinsel ve sanatsal alanlarda “görece özerk çerçeveler içinde örgütlenme” şeklinde tezahür eden eğilim, sanatı estetik özerklikle nitelerken aynı zamanda bu özerkliğe telafi edici bir işlev verdi:

Toplumsal parçalanmanın sonuçlarından uzaklaşılacak bir alan sunmak. [Sanat,] ‘toplumun işlevsel ve toplumsal farklılaşmasının olumsuz yan etkilerini askıya alabilen bir mutabakat ve kurtuluş alanı’ olarak görülmeye başlandı. Paradoksal bir biçimde, sanat evrimleşip özerk bir kurum haline gelirken bir yandan da ona toplumsal farklılaşmayı yabancılaşmamış deneyimler yaratarak aşma görevi verildi. ... [S]anat modernliğin ürünüdür ama aynı zamanda modernliğin Ötekisi’ni, farklılaşmamış bir bütünlüğü arzular. Modernliğin yapılarını hem onaylar hem eleştirir.⁵⁸

Namık Kemal’in “Goethe’nin, Schiller’in oyunlarından Almanya’nın ahlâkına hâsıl olan te’sirâtı ta’dâd etmek lâzım gelse, bir büyük cild kitaba sığışmaz.”⁵⁹ diyerek övdüğü Schiller, Aydınlanma’nın hürriyet anlayışı ile estetik özerklik projesinin iç içe geçmişliğinin en iyi örneklerinden biridir. Schiller’e göre, estetik özerklik insan özgürlüğünün temelidir:

⁵⁷ a.g.e., 153.

⁵⁸ a.g.e., 154-155.

⁵⁹ Namık Kemal, “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara,” *Hadika* 33 (26 Şevval 1289/27 Aralık 1872), 3.

Sanatın öncelikli görevi, ... eğlendirmek değil terbiye etmek, uygarlaştırmak ve soylulaştırmaktır. Eğer, ‘insan siyaset sorununu pratikte çözecekse buna estetik sorunu yoluyla yaklaşması gerekecektir çünkü insan Özgürlüğe doğru ancak Güzellik yoluyla ilerleyebilir.’ Toplumda uyumu sadece beğeni yaratabilir; diğer iletişim biçimleri toplumu bölerken estetik tarz birleştirir, ‘çünkü herkeste ortak olan şeyle bağlantı kurar’ Güzellik yalnızca farklılaşmamış bir kimlik değil aynı zamanda, özellikle de bir toplumsal huzursuzluk ve başarısız devrimler döneminde, daha adil bir toplum umudunu da beraberinde getirir.⁶⁰

Yukarıda edebiyatın özerkleşmesi süreciyle millileşmesinin eşzamanlı oluşuna kısaca değinmiştik. Şimdi edebiyat ile millet arasındaki ilişkiye biraz daha yakından bakalım. Vassilis Lambropoulos, beşeri bilimlerin şeceresine dair araştırmaların, dilbilim, folklor, tarih, arkeoloji, filoloji ve felsefe gibi disiplinlerin ortaya çıkışıyla ulus-devletin gelişiminin iç içe geçtiğini iddia eder. Bu disiplinler ulus-devletin biricikliğine, kendine has kimliğine dair araştırmalara hizmet için kurulmuşlardır ve üniversite kurumunun gelişim sürecinde onunla entegre olup üniversitenin, millete ait bilginin/marifetin işlendiği ve saklandığı bir hazine olarak işlevini mümkün kılmışlardır. Bu disiplinlerin ideolojik konumları ve temel varsayımlar kökenlerini onsekizinci yüzyılın ilk ulus-devletlerinin siyasal gereksinimlerinde bulmaktadır. Edebiyatın da dahil olduğu bu disiplinler, milleti diğerlerinden ayrışık bir köken, tarih, dil ve gelenekle ilişkilendirip o yere özgü bir “ethos”un oluşmasını sağlayarak ulus-devletin özerklik ve bağımsızlık iddialarını meşrulaştırmışlardır. Böylelikle kendi alanlarındaki beşeri deneyimi anlamaya çalışmaktan çok, iddia edilen milli deneyimi üretmeye, analitik bir şekilde oluşturmaya yaramışlardır. Buna paralel olarak edebiyat, kolektif ve beşeri ruhu ifade etmek yerine yerel bir yazı geleneği oluşturmak için inşa edilmiş olan filolojiyle yakından ilişkili metinsel bir kategori olarak ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan edebiyatın kuruluşu milletleşme sürecinden ayrı düşünülemez. Edebiyat, belirli siyasal amaçlara hizmet eder: Belirli metinlere ve yazı biçimlerine ontolojik

⁶⁰ Jusdanis, 155.

bir statü verir, bu metinlerin kuruluşunu özgün bir kökenle ilişkilendirir ve böylelikle milletin eşi benzeri olmayan kimliğinin, ideal benliğinin sınırlarının belirlenmesine ve güçlenmesine yarar. Lambropoulos, bu düşünce zincirinin doğal sonucu olarak güzelliği etnik merkezli bir kavrayış, yazarı yazı şovenisti, sanatsal niteliği de milli mülk olarak görebileceğimizi düşünür.⁶¹

Bir milletin inşa süreci belli bir adlandırma politikasının dahilinde gerçekleşir. Milletin varlığını ilişkili olduğu uzama nakşeden bu politika, kimlerin milli benliğe dahil olacağını, kimlerin kültürel ve siyasal ötekiler olarak dışlanacağını, milli benliğin haricinde konumlandırılacağını belirler. Bu adlandırma politikasının sonucunda milli özne zuhur eder. Webb'e göre milli öznenin kuruluşu ile milli edebiyat mecellesinin oluşumu içiçedir.⁶² Adlandırma, içerme ve dışlama ediminin en önemli ortamlarından biridir edebiyat. Bir temsil mekanizması olarak edebiyat, kimlerin milli olarak temsile değer olup olmadığını belirler. Bundan önemlisi, temsile değer olanların hangi biçimlerde temsil edileceğini, milli benliğe yeniden sunulacağını belirlemede de etkindir.

Şu ana kadar modern bir kurum olarak edebiyatın Avrupa *dahilinde* ne şekilde işlediğini göstermeye çalıştım. Bu işleyişin özellikle millileşme ve özerkleşmeye yönelik eşzamanlı eğilimiyle, ben ve öteki ile iç ve dış arasındaki muallak bölgeyi keskin sınırlarla belirlemeye çalıştığını söyleyebiliriz. Toplumun milli bir benlik olarak türdeşleştirilme çabalarının, sınıfsal konum ve toplumsal cinsiyet bakımından düzeni ve saf benliği bozabilecek olanların dışsallaştırılması ya

⁶¹ Vassilis Lambropoulos, *Literature as National Institution: Politics of Modern Greek Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1988): 9-10.

⁶² Allen Carey-Webb, *Making subject(s): Literature and the emergence of national identity* (New York: Garland Pub., 1998): 4.

da başkalıkları silinerek evcilleştirilmesi süreçlerinin, sekülerleşmiş bir din gibi işleyen edebiyatın yükselişiyle derinden bağlantılı olduğu görülüyor.

Aslında düzene ve sınırların belirginleştirilmesine yönelik bu kadar hassasiyet tam da bir krizin göstergesi. Foucault, ondokuzuncu yüzyılda edebiyatta yaşanan değişimi epistemik kaymalara bağlar. Klasik epistemenin kelimeler ve şeyler arasında temsiliyet ilişkisi kurmaya dayalı anlayışı modern episteme ile kırılır ve artık kelime ile göndergeleri (“şeyler”) arasında bağ kopmuştur. Edebiyata dair yukarıda dile getirdiğim söylemde, modern epistemenin krizini, kelimeler ve şeyler arasındaki o artık kapatılamaz yarığı yamama, örtme çabası söz konusudur. Bu, ortak zeminin kaybedildiği gerçeğiyle başa çıkma gayretidir.

Dil XIX. Yüzyıldan itibaren kendi içine[üstüne] kapanmış[katlanmış], kendine özgü kalınlığına[yoğunluğuna] kavuşmuş, yasalarını ve yalnızca kendine ait olan nesnelliği sergilemiştir. Diğerleri arasında bir bilgi nesnesi haline gelmiştir: Canlı varlıkların yanında, zenginliklerin ve değerlerin yanında, olayların ve insanların tarihinin yanında.⁶³

Foucault, ondokuzuncu yüzyıl öncesinde iletişimin evrensel ve şeffaf aracı olarak konumlandırılan dilin, yaşadığı statü kaybının telafisi için, üç temel yazı biçimine ayrıştığını iddia eder: Bilimsel ya da pozitivist dilsel söylem, şerhedici ya da yorumlayıcı dilsel söylem ve edebi ya da öz-göndergesel dilsel söylem.

Diğerleriyle eşzamanlı olarak ortaya çıkan edebi söylemi Foucault şu şekilde betimler:

[Edebiyat] kelime[si]nin kendi[si] yakını tarihlerde ortaya çıkmıştır; tıpkı kültürümüzde, kendine özgü varoluş tarzı ‘edebi’ olan özel bir dilin soyutlanmasının da yakın tarihli olduğu gibi. Bunun nedeni, dilin XIX. yüzyılın başında nesne kalınlığının[yoğunluğunun] içine daldığı ve bir bilginin onu boydan boya katetmesine izin verdiği dönemde, kendini başka bir yerde, ulaşılması zor bir bağımsız biçim altında, doğumunun esrarını üzerine kapanmış olarak ve bütünüyle saf yazma eylemine atfen yeniden oluşturmaktaydı. Edebiyat, filolojiye meydan okunmasıdır (fakat onun ilk biçimidir [de]): edebiyat, gramerin dilini çplak sözün iktidarına götürmekte ve burada, kelimelerin vahşi ve emredici varlığıyla karşılaşmaktadır.⁶⁴

⁶³ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: İmge Kitabevi, 1994): 387.

⁶⁴ a.g.e., 392.

Şu ana kadar ondokuzuncu yüzyılda edebiyatın krizle baş etmeye çalışırken sınırlar çizgilerini belirginleştiren, karşılıklı alanları ayrıştıran ve alanlardan birinde yoğunlaşarak tüm alanı türdeşleştirmeye gayret eden bir söylem olarak işlediğini göstermeyi amaçladım. Bu sürecin sonunda yukarıda değinilen kendi üstüne katlanma, içine kapanma ve mutlak özerkliğe kavuşma arzusundan yola çıkarak, edebiyat yalnızca içeriden, Avrupa'nın içinden bakarak konumlandırılmak mümkün değildir. Milletini, özerk alanların sınırlarını denetleyip türdeşleştiren Batı modernliğinin dışarıya, ötekilere daha önce görülmemiş derecede hızlı ve şiddetli bir şekilde yayıldığı bir yüzyıldan söz ediyoruz. Batılı iktidarın ve modernliğin simgesel düzeninin, belli bir coğrafyaya özgü yerel bir olgu olarak değil de her yerde geçerli evrensel bir ideal olarak kurulduğu bu devirde, Batılı edebiyat modeli de Batılı sınırların içinde kalmadığı ve Batı dışı toplumların edebiyat modellerinin dikkate alınmadan yapamadıkları bir model olarak işlemeye başladı. Batı kaynaklı edebiyat türleri, öteki kültürlerle sızarak mevcut tür hiyerarşilerini sarstılar ve artık Batılı edebiyat yokmuş gibi davranmak mümkün değildi. Batılı edebiyatın kendi sınırları içinde ortaya çıktığını gördüğümüz millileştirici, özerkleştirici, sınırları keskinleştirici ve alanı türdeşleştirici gücün sadmesi, ötekileri de sarstığı ve Batılı edebiyatın ölçülerini ideal olarak almış bir dünya edebiyatından söz edebilir hale geldik. Ondokuzuncu yüzyılın ürünü olarak edebiyat küreselleşme sürecine girdi.

Goethe 1820'lerde milli ve dilsel sınırları aşan evrensel bir edebiyat telakkisini *Weltliteratur* (dünya edebiyatı) ifadesiyle niteleyerek tartışmaya açıyordu. Böylelikle dünyadaki edebi üretimi dilsel ve kültürel sınırların ötesinde düşünmeyi amaçlayan, ancak bunu eserlerin bireyselliğini ve tarihsel somutluğunu silerek gerçekleştiren bir karşılaştırmalı edebiyat anlayışı ortaya çıkıyordu. Yani ondokuzuncu yüzyıl hem edebiyatın, milli paradigmanın oluşturucusu ve sonucu

olarak düşünöldüğü, hem de milliliğı aşan bir karşılaştırmalı edebiyat anlayışının geliştirildiğı bir zaman dilimiydi. Buradaki karşıtlığın giderilmesi ancak aslında milli/yerel olanın diğeri milliliklere referansla düşünölürken evrensel olarak kurgulanmasıyla mümkün olacaktı. Bu da “Batı edebiyatı”nın tarihselliğı ve coğrafililiğini gösteren “Batı” ifadesinin silinerek yalnızca “edebiyat” olarak adlandırılması, böylelikle tarihten ve mekandan azade evrensel bir ideal olarak sunulması demekti.

Karşılaştırmalı edebiyat ifadesindeki “karşılaştırma” sözcüğünün İngilizce’deki karşılığı olan “comparative” sözcüğünün kökeninde “parity” sözcüğü vardır. Eşitlik ve karşılıklılık anlamına gelen bu sözcüğün⁶⁵, ondokuzuncu yüzyılın tarihsel koşullarında işleyebilmesi için kimi uyarlamalara ihtiyaç vardı. Bu koşullarda iki edebiyatın karşılaşması denk ve eşit iki gücün benzerlik ve farklılıklarının, ikisini de aşan bir modelden yola çıkarak ortaya konulmasından çok, aslında yerel [Batı] olan ama kendisini evrensel olarak sunan bir edebiyat modeli ile yerel ve taşralaştırılmış bir edebiyat modelinin hiyerarşik karşılaşması anlamına geliyordu. Bu eşitsiz durumda, taşralaştırılmış edebiyat modeli ya evrensel modelin terimlerine indirgenerek betimleniyor ya da evrenselle yerel arasında radikal bir farklılık oluşturularak yerel olan, edebiyatın dışına sürölüyordu.

Bu sınıflandırma anlayışı, Foucault’nun “anlaşılabilirlik düzeneğı” (*grid of intelligibility*) diye adlandırdığı sisteme göre işliyordu.⁶⁶ Sonsuz maddi değişimin olduğı bir düzlemin tam ortasında işleyen anlaşılabilirlik düzeneğı, ister gizlice ister açıkça işlesin, sabit kalıyordu. Düzenek, yeni bir maddi değişken ile karşılaştığında yeniden ayarlanmıyor, karşılaşılan değişken dönüştürölerek düzeneğe dahil

⁶⁵ Rey Chow, "The Old/New Question of Comparison in Literary Studies: A Post-European Perspective," *ELH* 71, s. 2 (Yaz 2004): 290.

⁶⁶ Chow, 294.

ediliyordu. Bu durumda düzenek eklemeler yoluyla genişlerken, işleyiş kuralları sorgulanmıyordu. Öyleyse Batı edebiyat modeli, tüm edebiyatın değerlendirildiği bir düzendir ve karşılaşılan edebi olgular, bu düzeneğin içinden bakılarak sınıflandırılarak, içerilir ya da edebiyat dışı bırakılır.

Her ne kadar düzenek diğer edebiyatları içermeyi amaçlasa da içerilen edebiyat ile neyin içeride neyin dışarıda bırakılacağına karar veren “asıl” edebiyat arasında daima hiyerarşi kurulur. Rey Chow, karşılaştırmalı edebiyatın işleyişinin “Avrupa ve Ötekiler” paradigmasına bağlı kaldığını ve ifadedeki “ve”nin denklikten çok birinci terimi asli ve güçlü kılan bir hiyerarşiyi ima ettiğini iddia eder. Örneğin Avrupa’yı referans kaynağı, diğerlerini tâbi kılınmış edebiyatlar olarak gören bu anlayış, Avrupa edebiyatlarını çalışırken Fransız ve Alman edebiyatlarını, ortaklıkları üzerinden değil de özerklikleri ve özgünlükleri üzerinden yücelterek ele alır; ancak Latin Amerika, Afrika, Asya, Ortadoğu vb. alanlardaki değişik edebiyat modelleri “üçüncü dünya edebiyatı” benzeri etiketlerin altında kolaylıkla homojenize edilir. Bir yandan ayrımlarına, nüanslarına, inceliklerine özen gösterilen yüce ve sahil edebiyatlar, diğer yanda kolayca bir arada ele alınabilecek, ayrışmamış, ikincil taşra edebiyat(lar)ı, ötekilerin edebiyatı.⁶⁷

Mitsuhiro Yoshimoto, Avrupa edebiyatlarını çalışanların karşılaştırmacılar (*comparatists*) olarak adlandırırken, kendisi gibi Japonya ya da Çin edebiyatlarına çalışanların “Asya karşılaştırmacıları” olarak adlandırıldığını söyleyerek karşılaştırmacılık zihniyetinin nasıl işlediğine işaret ediyor. Avrupa edebiyatlarını çalışanlar hiçbir sifata gerek duymadan disiplinin saf haliyle adlandırabiliyorlar. Avrupa’dan uzaklaştıkça yaptığınız işe eklenen sıfatlar artıyor. Bu bakımdan Yoshimoto, karşılaştırmalı edebiyatı edebiyat disiplininin bir parçası olarak değil de

⁶⁷ a.g.e., 295.

Avrupa'ya ağırlık veren bir saha çalışmaları (area studies) bölümü olarak görme eğiliminde.⁶⁸

Sonuç olarak milli içerme ve dışlama politikalarının ötesinde durmaya çalışan bir kavram olarak dünya edebiyatı ya da karşılaştırmalı edebiyat, emperyal milliyetçilikler çağında bir milletin değil de Avrupa kıtasının etrafında kendini kurarak yeni dışlama ve içerme mekanizmaları oluşturmuş ve hiyerarşik bir “Avrupa Edebiyatı ve Öteki Edebiyatlar” paradigması oluşturmuştur.

Rey Chow, Foucault'nun gösterdiği epistemik kaymalardan ilham alarak yeni bir karşılaştırma modeli kurmayı amaçlar. Nasıl ki epistemeler ezeli ve ebedi değilse tarihsel olarak klasikten moderne kaymalar, geçişler meydana geldiyse bir düzeneğe bağlı sınıflandırma sisteminin devri de artık kapanmıştır. Yeni olguları indirgeyip içselleştirmek, değişmez kesinlikler, kırılmaz hatlar aramak yerine artık kesin ve bütünlüklü şekilde sınıflandırılmaz olan kopuşlara, mutasyonlara, alttan akan akıntılara yani eski düzeneğin sildiklerine, susturduklarına odaklanmak, yeni karşılaştırma modelinin ilk adımı olacaktır.⁶⁹

Bu bağlamda çözüm Avrupa'nın sadmesi olmamış gibi davranmak değildir. Özellikle ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Avrupa'nın uygarlık projesi tüm dünyaya yayılmıştır. Evrensellik iddiasındaki bu yerel proje, tüm dünyaya iddiasının güç kullanarak da olsa ulaştırmıştır. Bu şok edici ve şiddetli sadmeden sonra hiçbir şey değişmemiş gibi davranılamaz. Rey Chow, sadmenin yol açtığı kesintileri, kopuklukları, direnişleri, temellükleri dikkate alacak bir modelin “Avrupa-sonrası Kültürler ve Batı” olarak kavramsallaştırılması gerektiğini düşünmektedir. Paradigmayı bu şekilde tersine çevirdiğimizde her yerde geçerli olacak evrensel bir

⁶⁸ aktaran Chow, 295.

⁶⁹ a.g.e., 298.

modele ulaşmış olmayacağız ama böylelikle Avrupamerkezli olmadan Avrupamerkezlilik denilen tarihsel vakıyı anlamaya çalışacağımız bir model oluşturulabilir. Chow, postkolonyal Afrika, İspanyol Amerikası, modern Yunanistan ve modern Japonya hakkında yapılan kimi çalışmalardan yola çıkarak bu kültürlerin kendi özgünlükleri, farklar, biriciklikleri üzerine yapılmış çalışmalarda bile örtük ya da açık olarak Avrupa'nın hayaletinin musallat olduğunu gösterir. Vaktiyle yaşanmış Avrupa sadmesi değişik biçimler alarak olsa da kültürel bellekte yerini korumaktadır. “Batı Edebiyatı ve Öteki Edebiyatlar” paradigması mekansal düzlemde sınıflandırmaya dayalı olarak işlemekteyken, “Avrupa-sonrası Kültürler ve Batı” paradigması zamansaldır, vaktiyle gerçekleşmiş olan ancak kültürlerin kendi imgelerini oluşturmalarına kadar sirayet etmiş olan gecikmişlik duygusunun kavranmasına yöneliktir.⁷⁰

Bu tez, Rey Chow'un önerdiği paradigmatic değişimin hem Türk edebiyatını hem de diğer edebiyatları yeniden düşünmek için önemli olduğuna inanmaktadır. Şu ana kadar Batılı edebiyat modelinin kendi içindeki ve dışındaki ötekileri evrensellik iddiasındaki soyut bir düzeneğe tâbi kılarak nasıl farklılıkları sildiğini göstermeyi amaçladık. Bundan sonra edebiyat sadmesine maruz kalan ülkelerde edebi deneyimin ne şekilde dönüştüğüne bakmayı amaçlıyorum. İlk olarak Yunan ve Japon deneyimlerinin edebiyatı nasıl alımladığına bakacağım sonra da Namık Kemal üzerinden edebiyatı Osmanlı modernliğinin bağlamına oturtmak istiyorum.

Naoki Sakai, milli/özgün edebiyat kurma arzusunun nasıl da kökensel olarak dışa bağımlı olduğunu açıklıkla gösterir. Sakai'ye göre modern edebi kültür, önceki edebi kültür(ler)de varolan çoğulluğu parçalayıp ayrıştırarak okuryazarlığı, gündelik dilin akışı içinde deneyimlenenleri, muhafaza edilebilir bir biçime kaydeden

⁷⁰ a.g.e., 305.

metinlerle kurulmuş canlı ve pratik bağıntılar kümesi ya da “rejim”i olarak yeniden tanımlar.⁷¹ Bu rejimin içinde özgünlük peşinde koşan milli edebiyatlar aslında taklit bir arzunun peşindedir. Kendi kendine yeterlilik ve ayırt edici edebi kimlik saplantısı, aslında sadmeyi arz eden Batı edebiyatının gözünden, onun arzusunu taklit ederek kendine bakmanın bir sonucudur. Batı edebiyatına maruz kalmış edebiyat, özgünlük ve evrensellik iddiasındaki bir modelle karşılaşınca kendini savunmak için kendi özgünlüğünü geliştirmeye çalışıyor, farkını vurguluyor ama edebiyatın özgünlüğünün kriterleri de Batı’dan geldiği için etkilenme ve arzu çemberinden çıkamıyor. Bunun sonucu olarak Sakai, yukarıda ele aldığımız millileştirmeci ve karşılaştırmacı eğilimlerin içiçe geçtiğini, milli edebiyatın daha başlangıcından itibaren karşılaştırmalı edebiyatın içinde yer aldığını iddia ediyor. Batı edebiyat modelinin hayaleti ister korkulsun ister arzulansın milli edebiyata musallat olmuş durumda.⁷²

O halde millilik ile evrensellik, yerel edebiyatla Batı edebiyatı arasındaki gerilimi göstermek için arafta ikamet eden bir edebiyatla başlamak yararlı olabilir. Yunan edebiyatı, modern haliyle Batı edebiyatı modelinden etkilenen ilk “Batı-dışı” edebiyatlardan biri olarak görülürken diğer yandan klasik/antik haliyle Batı edebiyatının kendi anlatısını başlattığı, köken olarak gördüğü, yüzyıllarca model olarak aldığı bir edebiyatın mirasçısı konumunda. Bu durumda hem içeride hem de dışarıda bulunan, yüzyıllar öncesi model alınırken bugünü taşralaştırılan garip bir durumla karşı karşıyayız. Vassilis Lambropoulos, modern Yunanlılar’ın bu müphemiyetle nasıl baş ettiğini çözümlemeye çalışıyor. Lambropoulos’a göre modern Yunanistan’ın bağımsızlığını kazandıktan sonra öncelik verdiği temel

⁷¹ Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity: On ‘Japan’ and Cultural Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997): 21.

⁷² a.g.e., 21-22.

konulardan biri, eski kültürü ihya etmektir. Ülke kendine has abidelerini yaratmal› ve antik ruhun hala canlı olduğunu, modern Yunanlılar›ın arasında da yeşermeye devam ettiğini göstermelidir. Bu başarılırsa çelişki giderilecektir. Bu konuda özellikle edebiyata büyük görev düştüğüne inanan modern Yunanlılar, edebiyatın işlenip geliştirilmesiyle antik dönemle modern dönem arasında dilsel ve entelektüel süreklilik olduğunun ortaya konacağını düşünüyorlardı.⁷³

Modern edebiyata ve medeniyete geç kalmışlıktan kaynaklanan romantik endişe, milletin tüm yaratıcı güçlerini takıntılı bir şekilde tek bir hedefe yönlendirir: Klasik edebiyatla modern edebiyatın bulunduğu ortak zemini, aralarındaki sürekliliği, geleneğin bütünlüğünü ispatlamak ve varolan bağları güçlendirmek için antik ifade, üslup, tür ve izlekler taklit edilmeye başlanır; geçmiş ve şimdi arasındaki benzerlikler ele alınır; eski gelenek ve kurumlar ihya edilir ve hatta dilsel, izleksel ve ideolojik olarak büyük ölçekte tasfiye girişimleri olur, bağlantıya zarar verecek ayr›kotlar› temizlenir. Bu süreçte edebiyat eserlerinin niteliğinden çok kimliği önemlidir. İyi bir edebiyat eseri sahih Yunanlılığın göstergesi olmalıdır.⁷⁴

Lambropoulos’a göre modern Yunan yazar›ndan edebiyat kamusunun beklentileri, edebi girişimin temel özelliklerini göstermek bakımından önemlidir. Modern yazarın eseri iki niteliği taşımalıdır: Edebi ve Yunanlı olmalıdır. İlk niteliği hakkıyla taşımak için incelmış ve etkileyici bir dilsel ifade aracılığıyla önemli fikirleri, derin duyguları, zengin karakterleri ve yoğun deneyimleri işlemelidir. İkinci nitelik ile ilgili olarak da eser, dili, konusu, üslubu, yapı›› ve iletişimiyle Yunan gerçekliğini bütünüyle yansıtmalıdır. Ancak bu iki nitelik arasında bir hiyerarşi vardır: Yunanlılık niteliğini hakkıyla yerine getiren kimi eserlerin edebi eksiklikleri

⁷³ Lambropoulos, 8.

⁷⁴ a.g.e., 9.

görmezden gelinebilir ama sanatsal olarak ne kadar gelişmiş olursa olsun bu erdemler, Yunan gerçekliğiyle ilgili bir eksikliğin telafisi olamaz. Milli kimliğe dair hiçbir kaygısı olmayan, bu kimliğe özen göstermeyen eserler, kötü olmakla kalmaz, milletle ilgili hiçbir meşru çıkarla ilişki kuramadığı için gereksiz telakki edilir. Dolayısıyla edebiyat mutlaka milli olmalıdır. Yazara da gerçekliği yansıtan ayna ve milletin geleceğine dair kehanetlerde bulunan bilici rolleri biçilir.⁷⁵ Yunanlılık denilen kavram, eskiden beri sınırları belirlenmiş kesin bir kavram olmadığı için yazarın rolü daha da zorlaşır. Yunanlılığın ne olduğuna dair mücadelenin devam ettiği, farklı Yunanlılık tasarılarının yarıştığı bir ortamda, yazarın Yunanlıların geleceği için en iyi olan, Batılılık ile taşralılık arasındaki çelişkiyi kesin çözüme bağlayacak tasarımı önceden görmesi ve buna uygun bir edebiyat geliştirmesi gerekmektedir.

Lambropulos'a göre böyle bir bağlamda ortaya çıkan Yunan filolojisi ve edebiyat eleştirisi, sanatsal metni milli köklerin gelişiminin şeffaf göstergesi olarak görür. Bu göstergenin gösterileni Yunanlılığı, kimliği iken göstereni eserin biçimi, estetiğidir. Eleştirmenler metne bakarken göstergenin bu iki yüzünün, özellikle metnin sanatsallığı milli kimliğe sadıksa, nasıl da birbiriyle uyumlu olduğunu göstermeyi öncelikli hedef olarak seçerler. Böyle olunca, Yunan edebiyatçılar› modern Yunan devletinin ideolojik taleplerine karşılık vermişler, milli kökleri yeşertmeye yönelik siyasal arzuların kültürel alanda gerçekleşmesine hizmet etmişlerdir. Başka bir deyişle, modern anlamda edebiyatı icat edip, milli geleneğin ifadesi olarak doğallaştırarak devlet otoritesinin meşrulaşmasını sağlamışlardır.⁷⁶

⁷⁵ a.g.e., 10.

⁷⁶ a.g.e., 12.

Hem Yunanlılığa bağlı olması gereken hem de onu bir şekilde icat etmesi, başarılı bir tasarıya dönüştürmesi beklenen edebiyat, böylelikle milletin kimleri içerip kimleri dışlayacağına da etkili bir role sahip olmuştur. Burada üretilen Yunanlılık kavramıyla, topluma kimlerin üye olup olmadığına, üyelerin statülerine ve siyasal tanınırlıklarına dair yargıların zemini kurulmuştur.⁷⁷

Daha önce de gördüğümüz gibi model olarak alınan Batı edebiyatında da sanayi devriminin taleplerine uymaya çalışan devletin milli kimlik yaratma çabalarıyla edebiyat arasında yakın bağlantılar vardır. Yunanistan örneğinde de modern Yunan devletinin, edebiyatının ve eleştirisinin iç içe geçişiyle milli kimliğin üretilişi Batılı modelin işleyişinin bir tür tekrarı gibidir. Hatta sanayi çağı ile romantik ruhun, tarihle bireyin, devrimle gecikmişliğin ve ilerleme ile kıyametin yanyana geldiği bir noktada ortaya çıkan Yunan devlet, edebiyat ve eleştirisinin karşılıklı bağımlılığı, Batılı modelin daha uzun vadeye yayarak örtük olarak gerçekleştirdiği işleyişin daha açık bir şekilde görülmesini mümkün kılmaktadır. Merkezin jestini taklit eden taşra, gizlenmiş jesti açığa çıkarmaktadır.⁷⁸

Şu ana kadar Lambropoulos'un görüşlerine dayanarak sunduğum tablo, edebiyatın nasıl bir işlev taşıması gerektiğine dairdi. Ulus-devletin ve edebiyatın tasarlayıcılar edebiyata yükledikleri işlev, bir yandan taklit bir arzuyu içerirken diğer yandan sahlılık, orijinallik peşindeydi. Taşra ile merkez, kökenle/klasikle modern arasındaki bölünmüş bir toplumsal özne olarak "Yunanlı", bölünmüşlüğüne edebiyat yoluyla kapatmak, geçmişteki o eski günlerle ileride gelecek olan o güzel günleri şimdi denilen tarihsel anda temas ettirmek istiyordu. Ancak toplumsal alanların özerkleşmediği, Batılı modernliğin kurumlarınının yerleşmediği bir tarihsel ve

⁷⁷ a.g.e., 13.

⁷⁸ a.g.e., 14.

mekansal bağlamda edebiyatın Batı'daki gibi işlemesi arzulanırken, mevcut durum farklıydı. Batı model ile yerel gerçeklik arasındaki fark, arzunun tam anlamıyla gerçekleşmesini mümkün kılmadı. Böyle olunca edebiyata yüklenen toplumsal ve milli sorumluluk da gün geçtikçe arttı. Edebiyat ülkedeki krizi düzenleme, modernliğin sadmesi sonucu meydana gelen kaybı telafi etme becerisini edinemedi.

Yerli koşullar ile modern proje arasındaki örtüşmezliği örneklendirecek tartışmalardan biri edebiyat/*litterature* kavramının Yunanca'ya nasıl çevrileceği meselesidir. Modernleşmeci aydınlar kültürel süreklilik iddiasında bulunsalar da yukarıda gösterdiğimiz gibi edebiyat aslında modern bir kavramdır. Önceki kullanımlarından kesin bir kopuşu içerir. Yunan edebiyat kamusu, edebiyatın modern biçiminin özellikle millilikle ilgili yönlerini sahiplense de Yunan dili kendi geleneğinden kaynaklanarak edebiyatın karşılığını bulmada pek başarılı olamamaktadır. *Filoloyia*, *grammatoloyia*, *grammatia* ve *logotehnia* sözcüklerinden hangisinin modern edebiyatı karşılayacağı konusunda mutabakata bir türlü varılamamıştır.⁷⁹ Bu da modern edebiyatın Yunan dilini travmatize ettiğinin göstergesidir. Önce Yunanlı, sonra edebi olması amaçlanan eser anlayışı da bu travmanın açtığı yarığın yamanması projesinin sonucudur.

Naoki Sakai'nin çalışmalarına baktığımızda “edebiyat” sözcüğünün karşılama konusunda bir başka kavramsal şecerenin çizildiğini görürüz. Yunan edebiyatından farklı olarak Batı medeniyetini ve edebiyatın kuran anlatının içinde yer almayan, Batı kültürel köklere dahil olmayan Japon edebiyatının Batı edebiyatla karşılaşması nasıl olmuştur? Yukarıda Sakai, ulusal edebiyatın başkasının bakışını başından itibaren içeren bir tür taklit arzuyla ilişkili olduğunu iddia etmişti. Başka milli edebiyatlarla kurulan ilişki biçimleri, milli edebiyatın kendisini ve öteki

⁷⁹ Jusdanis, 159.

edebiyatlar› biçimlendirmesini belirliyordu. Özel olarak modern Japon edebiyat›na baktığımızda, bu edebiyatın kendisini Fransız, İngiliz, Amerikan, Alman, Rus ve Çin edebiyatlarıyla karşılaştırmaya değer gördüğünü, diğer edebiyatların aynasında, onların arzusunu devralarak kendini biçimlendirmeyi denemediğini görüyoruz. Karşılaştırmaya değer gördükleri edebiyatların milli ve emperyal özellikleri birlikte taşıdığı söylenebilir. Dolayısıyla modern Japon edebiyatı kendini biçimlendirirken madunlaştırılmış ve tahakküm altına alınmış kültür ve edebiyatların karşısında hükümlan ve yayılcı kültür ve edebiyatları tercih etmiş, onların aynasında kendini yeniden biçimlendirmeyi seçmiştir.⁸⁰

Yeni biçimlenen edebiyat›, Japonlar *bungaku* sözcüğü ile karşılarlar. Meiji dönemi öncesinde de kullan›lan ancak farklı bir anlam ekonomisine sahip olan *bungaku* kelimesi, modern edebiyatla teğellenir. Her ne kadar yüzey yapıda bir süreklilik görölse de derin yapıda kelime anlamsal dönüşümlere maruz kalmıştır. Bu yönüyle Namık Kemal’in “edebiyat” kelimesini tekrar tedavüle sokmas›na paralel bir jest söz konusudur. Modern edebiyat sisteminin dayalı olduğu modern ve milli eğitimin yerleşmediği, okulların hiyerarşik düzeni içinde edebiyat ve pedagojinin köklü bir şekilde bağlantılandırılmadığı modern öncesi *bungaku*, bu bağlantılar kurulduğunda yepyeni bir anlam ekonomisine sahip olur.⁸¹

Modern öncesi *bungaku*, *bun* ve *gaku* sözcüklerinden oluşan bileşik sözcüktür. *Bun*, yaz›lı emir ve talimat vermenin dışında kalan ülke yönetme biçimlerini kapsayan bir sözcüktür. Figür, kalıp vb. anlamlara gelebilen *bun*’un günümüzdeki “ideoloji” kavramına paralel bir yapısı vardır. İnsanların içinde yaşadığı ve yönetildiği toplumsal gerçekliğin dokumasıdır; toplumun işlediği, diğer

⁸⁰ Sakai, 22.

⁸¹ a.g.e., 23.

toplumlarla karşılaştırdığı ve karşılaştıkça yeniden biçimlenen “yol”udur *bun*. *Gaku* ise çalışma, emek, öğrenme çabası gibi anlamlara gelir. *Bungaku* denildiğinde, *bun*’un tekrar ederek, emek sarfederek öğrenilmesi kastedilir. Öylesine çalışılmalıdır, çaba harcanmalıdır ki toplumun *bun*’u öznenin ikinci doğası olsun, onun asli bir parçası haline gelsin. Bu durumda, özne *bun*’un içinde yaşamının ötesinde *bun* tarafından üretilmiş olur. *Bungaku* ile özne, *bun* tarafından içerilir, yeni bir metinsellik ve toplumsallıkta yeniden kurulur. *Bungaku* öğrenmek, öznenin Yol (Bun) ile mükemmel bir uyum içinde olduğu kökensel bütünlüğe dönme sürecidir. Burada kökensel bütünlük illa ki kronolojik kökeni yeniden canlandırma anlamına gelmez. “Edebiyat” anlamına gelmiş *bungaku* kendi özne üretme sürecine dair suskun kalırken, eski *bungaku*, aslında bir özne teknolojisi olduğuna dair farkındalığını ortaya koyar. Modern edebiyat haline dönüşmüş *bungaku*’da özne ile nesne arasında kesin bir ayrım vardır. Özne, ötekileri belli bir amaç doğrultusunda nesneleştirir, öznellik teknolojisinin aracı haline getirir; ancak eski *bungaku*’da amaç özneleşmek olduğu için, ilişki kurduğu ötekilerle kesin bir ayrım koyamaz, özneleşme sürecine girip ötekilerle karşılaşarak kendini yeniden biçimlendirir. Dolayısıyla *bungaku* modernleşir ve edebileşirken özne ile ötekiler arasında kesin karşıtlıklar kurar ve ötekileri, belli bir düzeneğe göre dönüştürülecek nesnelere indirger.⁸²

Namık Kemal’in Edebiyata Dair Söylemi

Modern Osmanlı edebiyatına geldiğimizde, bu edebiyatın hem modern Yunan hem de Japon edebiyatlarındaki kimi özellikleriyle benzeştiğini görürüz. Modern

⁸² Sakai, 23-25.

öncesi Osmanlı edebiyatı kendisini Arap ve Fars edebiyatları'nın aynasında görüyordu. Bu edebiyatlardan devralınmış arzuyla hem kendini hem de bu edebiyatları karmaşık ilişkiler ağında mekik dokuyarak biçimlendiriyordu. Edebiyatın modern anlamın kazanmasıyla Batı edebiyatı ve özellikle onun mecaz-mürseli olan Fransız edebiyatı model olarak alınmaya başladı. Zaten karmaşık olan biçimlendirme ağında, yeni bir değişken baskın bir rol oynamaya başladı. Osmanlı toplumu bir yandan emperyalist olmasa da emperyal olan bir gelenek iken, diğer yandan modernliğin yükselişiyle birlikte dünyanın önemli merkezlerinden birinden Batı'nın taşrasına dönüşmeye başladı. Bu durumda kendisini taşralaştıran medeniyetin edebiyatını model olarak almanın sancılı bir süreci doğuracağını tahmin edebiliriz. Yunan edebiyatında gördüğümüzden biraz farklı olsa da Osmanlı özneliliğinin taşralaşma ile taşralaştırana dahil olarak yeniden merkezleşme arasında bölünmüş toplumsal ve edebi özneyi doğurduğunu söyleyebiliriz: "Batılı gibi ama tam da değil."

Bu bağlamda Namık Kemal, Batı modernliği ve edebiyatıyla şiddetli karşılaşmanın Osmanlı simgesel düzeninde açtığı yarığın, oluşturduğu bölünmüşlüğün müphemiyetinden yeni bir Osmanlı edebiyatı ve öznesi oluşturma projesinin en önemli faillerinden biridir. Edebiyata dair projeler, modern Osmanlı öznesinin bölünmüşlüğünü giderip tekrar tamlığa kavuşturma derdindedir. Bu bakımdan Namık Kemal'in "Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmindir" makalesi, yeni edebiyat projesinin manifestosu niteliğindedir. Makale şu beyitle başlar:

Eczâ-yı beşer câlib-i ta'cîl-i fenâdır
İbka-yı eser mûcîb-i tahsîl-i bekâdır⁸³

⁸³ Namık Kemal, "Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmindir [I]," *Tasvîr-i Efkar* 417 (16 Rebiülâhîr 1283/28 Ağustos 1866), 1.

Fenâ ile bekâ karşıtlığı üzerine kurulu beyitte, eser bırakma (“ibka-y> eser”) yok olmaya yazgı> olan> bekâ kazanmas>ın>, yok olduktan sonra da var kalmas>ın> yolu olarak sunuluyor. Her ne kadar bir insanın ölümlülüğü ve bunu aşma çabasını vurgulayan bir beyit olarak görünse de makaleye bir bütün olarak baktığımızda beytin, aynı zamanda bir edebiyat modelinin “fena”ya sürüklendiği gerçeği ile baki kalma arzusunu da dile getirdiğini söyleyebiliriz. Yani hem tehlike ânını, hem de dönüm noktas>ı> içermektedir bu ifadeler. Kıyamet ve terakkinin aynı anda içerildiği bir bölünmüşlük anıdır bu.

Edebiyat ortamında edebiyatın aslında ne olduğuna dair tanımlamaların artışı, mahiyetinin ve işlevinin sıklıkla hatırlatılması, edebiyat geçmişine bakılarak şimdide nelerin baki kaldığının, nelerin artık geçersizleştiğinin tespit edilme çabası, edebiyat ortamında bir krizin/sadmenin mevcut olduğunu ima eder. Tanımlama ve betimleme çabasında, sınır çekme, dışlama ve içirme söz konusudur. Kriz, edebiyatın “fena”ya doğru gidişini hızland>ırabilir; bu ortamda edebiyata dair yapı>lan müdahaleler zaman> geçmekte olanın içinden, zamanı geçmeyeceği ve hala geçerli olanı çıkarmaya çalışır.

Kriz halindeki bir sürecin en önemli işaretlerinden biri kalıcılığa yapılan vurgudur. Nam>k Kemal de edebiyatı öncelikle kalıcılık işlevi üzerinden ele alır. Ona göre insan eserleri arasında sözden kalıcı bir şey yoktur. En gelişmiş ülkeler bile zaman>ın uzak noktalar>ında ya da mekân>ın derinliklerinde yok olmaya mahkum iken iyi bir beyit “rağbet-i eslâfdan himâyet-i ahlâfa intikal ederek” kal>c> olabilir.⁸⁴

Burada Nam>k Kemal’in siyasal birimler ile edebiyat metinleri aras>ında kurduğu bağlantıya dikkat etmek gerekir. İyi bir edebiyat eserinin kalıcılığı, en güçlü ülkeleri bile aşabilmektedir. Bu bakımdan edebiyat>ın bir millet için önemi, devletten

⁸⁴ a.y.

daha fazla olabilmektedir. Dil, insan için neyse edebiyat da millet için odur. Ona göre medeniyet tarihine bakıldığında millet olarak kalabilmiş toplumların var olmasında edebiyatın işlevi açıkça görülür. Uzun süre kendilerine ait devletleri olmayan Araplar'ın millet olarak kalabilmeleri dil sayesinde olmuştur. Dil ve edebiyat, dini bağların bile ötesine geçmiştir.⁸⁵

Edebiyat eserleri, milletin dili hükmünde olsalar da içerdiği fikirler, mana ve etki bakımından evrenseldir. Hakiki bir düşünceye sahip ise tercüme yalnızca lafzın belagatini azaltır ama mananın etkisi aynı kalacaktır:

Edebiyatın vatanı yoktur. Bir fikir eğer sahîh ise, bir lisanda edeceği te'siri diğer lisanda da tamamıyla icrâ eder. İngiltere, Almanya şâirlerinin bu kadar âsârı Fransızca'ya nakl olunmuş, tiyatrolarda oynanıyor. Yalnız tercümeden dolayı kuvve-i belâgatî azalıyor. Tiyatroca olan letâfet ve te'sirine hâlel gelmiyor. Hakikat, insan aşk ve ismeti uğruna fedâ-yı cân eder bir kız veya yâhud zürefâ beynine düşmüş bir câhil-i cesûr görünce milliyet ve kıyâfet mi düşünür? Düşünse bile o mütâla'anın, te'sirâtı kalbiyyesince ne hükmü olur?⁸⁶

Bir yandan edebiyatın millîliğine diğer yandan evrenselliğine vurgu yapan Namık Kemal'in düşüncelerinin çelişik olduğu düşünülebilir; ancak burada çelişkidten çok edebiyat alanının aldığı sadmeden yola çıkmak daha yararlı olacaktır. Edebiyatın bakışının kendine dönmesinde, başka edebiyat ve toplum modeliyle karşılaşmanın etkisi vardır. Travmatik nitelikleri olan bu karşılaşmadan sonra hem Batı edebiyatının evrenselliğini, "buralara" kadar nasıl ışığının yayıldığını hem de "biz"e özgü olanı, bu karşılaşmadan sonra hala sürececek olanı tespit etmek gerekmektedir. Bunun için de evrenselliği ve milliliği birlikte ele alan bir edebiyat modeline ihtiyaç vardır.

Devletin gücü ile edebiyatın gücü arasında kurduğu ilişki Namık Kemal'in edebi kariyerinin son dönemlerinde daha vazıh bir şekilde ifade edilmeye

⁸⁵ a.g.m.. 2.

⁸⁶ "Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara", 3.

başlanmıştır. Dilin ve edebiyatın intizamı ile devletin iktidarı arasında doğrudan bir ilişki kurulur. Örneklendirmelerde öncelikle evrensel Batı gerçeğine, terakki etmiş medeni milletlere göndermeler yapılır. Sonra da bu ideal duruma kıyasla “biz”im durumumuz ya da daha doğrusu eksikliğimiz ifade edilir:

Ma'lûmdur ki insâniyyeti mahlûkât-ı sâireden temyîz eden sıfat, kıyâsât-ı mürekkebe tertûbine iktidâr ve o iktidârın netâyicinden olan terakkî isti'dâdıdır. Bu isti'dâdın yalnız alâmet-i zâhiriyyesi değil, efrâd arasında vâsıtâ-ı telâhuku da nutk olduğundan nâmına kuvve-i nâtika denilmiştir. Vesâtât-ı telâhuku nutka ve nutkun medâr-ı idâme ve neşri olan yazıya inhisâr cihetiyle muntazam bir lisana mâlik olmayan millet dâima terakkıyât-ı ilmiyyeden mahrûm olagelmıştır. Mîl-i mütemeddineden hangisinin tarihine bakılsa her türlü terakkıyâtı lisanının, edebiyâtının terakkîsiyle bed' eylediği görülür. Almanya hükemâsından meşhûr Leibniz 'bana bir mükemmel lisan ver, sana bir büyük millet teşkil edeyim' demiş ki hikmet-i siyasiyenin en büyük hakikatlerindendir.⁸⁷

Terakki etmiş mütemeddin milletlerdeki sıkı sıkıya örülmüş edebiyat-iktidar ilişkisi düşünüldüğünde “biz”im iktidarımızı kaybetmemiz, hem toplumsal hem de edebi alanda sadmeye uğramamız daha iyi anlaşılmaktadır. “Biz”e özgü olan orijinal bir edebiyat diline bile sahip olamadığımız için fikir oyunlarından ibaret olan intizamsız bir dille büyüklüğümüzü koruyamadık:

Biz ise mükemmel değil yakın zamanlara kadar âdi bir lisan-ı edebe bile mâlik değildik. Görülen eserler bâziçe-i elfâz ile mâl-a-mâl olduktan başka Acem'in şi'inde evzânın nesirde yalnızca başedini, âmedini olur, gelir kelimelerine tahvîl ile berâber sâir her türlü şivesini kabul eylediğimiz cihetle hakikat-ı hâlde Türkçe addolunabilmek salâhiyetinden bile mahrumdur. Mükemmel bir lisana mâlik olmadığımız için büyüklüğümüzü muhafaza edemedik. Milletde lisansızlık muvaffakiyetsizliği ve muvaffakiyetsizlik, kuvvetsizliği intâc eyledi. İhtilâfât-ı mezhebiyenin bu neticeye vüsûlde hiç te'siri olmadığı meydandadır.⁸⁸

Şu ana kadar gösterdiğimiz düşüncelerden yola çıkarak edebiyat ve iktidar arasındaki ilişkinin doğrudanlığına kanaat getirmemek gerekir. Edebiyat, lisan, kelam, söz gibi değişik ifadelerle dile getirilen olgu, fikirle iktidar arasında bir dolayımlayıcıdır. Fikrin ancak dil aracılığıyla iletilebilmesinden dolayı edebiyat iktidar için gereklidir.

⁸⁷ *Osmanlı Tarihi* c. IV, cüz II, (İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1327/1911-2): 85.

⁸⁸ a.g.e., 86.

Söz, fikir alışverişine (“teâtî-i efkâr”) bir vasıtaadır; fikir alışverişı de medenileşmeyi sağlayan ilişki bağlarından biridir.⁸⁹ Dolayısıyla sözün önemi, fikri ifade etmesiyle medenileşme projesine yaptığı katkıdan gelir. “Müdavele-i tasavvur”a hizmet eden kelâmın yıllar geçse de “tarâvet-i nev-civânisine zevâl erişmez” Ancak kalpleri etkileyebilmesi ve bu etkinin her zamanda geçerli olabilmesi için “sıhhat-i meâl”i ile “tertîb-i intizâm”ın yerinde olması gerekir. “Sıhhat-i meâl”, kelâmın “haysiyyet-i kemâl”i; “tertîb-i intizâm” ise “tenâsüb-i endâm”dır.⁹⁰

Namık Kemal’de sözün içsel ve dışsal yönleri arasındaki uyum çok önemlidir. Sözün temsil ettiği ifade, fikir; söyleyiş biçimine nispetle daha merkezidir ancak “sîret”in “zarif” olması gerçeği “sûret”in eksikliklerini mazur göstermez. “Belâgat→ müeddâ”, edebiyat eserini “fesâhat-i eda” ihtiyacından vareste etmez. Bir metni bir şahsa tescil eden şey, aslında edindiği özel surettir; kendine has bir surete sahip olamamış sîret kolayca başkası tarafından sahiplenilebilir.⁹¹

O halde temsil edilen fikir ile temsil eden söz arasında fikrin lehine bir hiyerarşi vardır ancak edebi temsil ilişkisinde orijinalliği sağlayan, yazarla eser arasında mülkiyet ilişkisi kuran şey, temsil ediş biçiminin, söyleyişin niteliğidir. Bu noktada insan ile edebiyat eseri arasında karşıtlık vardır. İnsanda aslolan “kemal”dir ve insanın sureti, “cemâl”i değişkendir; halbuki eserde kalıcı olan söyleyiş (“makal”) olup, “meâl” aktarılabilir olandır. Bir eserin ebedi olmasını sağlayan şey, “meâl-i sahîhinin makal-i fasîh ile ittihâd”dır. Bu durumda edebiyatın tanımı açısından

⁸⁹ “Lisan→ Osmaninin...[I]”, 1.

⁹⁰ a.y.

⁹¹ a.y.

beyân asli iken “malumat→ kesîre”, “vukuât-ı garîbe” ve “keşfiyyât→ cedide” arzidir.

92

Namık Kemal, inşâyı betimlerken de lafız ile mânânın ilişkisine değinir. Ona göre “fenn-i inşâ ittihâd ve imtizâc-ı elfâza riâyetten ibaret değildir.”⁹³ İfadelerin güzelliikleri yalnızca lafızla ilgili değildir; mantık, meânî ve beyân fenleri de önemlidir. Namık Kemal, mana ve lafız karşıtlığında manayı daha üstün görür. İkisi arasındaki ilişkinin bir uyuma dayalı olması gerektiğini düşünür. Özellikle manasında güzellik, siretinde zerafet olmayan ifadelerde lafız güzelliğinin peşinde koşulmasından rahatsızdır. Zaten “üdebâ-yı garb” da bu düşüncededir:

Üdebâ-yı garb güzel yazmayı güzel düşünmekle ta’rîf etmişlerdir. Vâkıa hakikat→ hâl dahi bu merkezde değil midir? Bir eserin ki mânasında letâfet bulunmaya, elfâzında ittihad ve imtizâc olmuş ne fâidesi görülür? Bir beşerin ki siretinde zarâfet olmaya, endâmında ittihad ve ibtizâc bulunmuş ne meziyyeti olur. İmtizâc→ elfâz fenn-i inşânın aslî değil fûrûâtından olan bir bedî’in bir fer’idir ki insicâm ve suhûlet sanatlarına riâyette hâsıl olur.⁹⁴

Bu durumda lafzın manayla uygunluğuna bakmadan yalnızca lafzın diğer lafızlarla uyumundan yola çıkan “imtizâc→ elfâz” sanatın sorunlu bulur. Lafzın rengi manaya göre belirlenmelidir:

Bir eserin her fıkrasındaki elfâzı diğer fıkralarının elfâzına tatbîkten ise o fıkranın mânâsına tevfiik eylemek her hâlde evlâ olduğu kabil-i inkâr mıdır ki televvüne tâlib olan efkâra nisbet yek-renk bir manzara ne kadar makbûl ise, tebeddüle tâlib olan efkâra nisbet yeknesak bir eser de o kadar mu’teber olabilir.⁹⁵

Hatta alışılmadık bir anlamı ifade etmek için fesahat kurallarına aykırı alışılmadık sözler bile kullanılabilir: “Erbâb→ edeb beyninde lâfzın mânâyâ tevâfuku

⁹² a.y.

⁹³ “Redd-i İtiraz,” *Müntehabât→ Tasvîr-i Efkar: Edebiyat*, cüz 1 (Konstantiniye: Kitabhane-i Ebuzziya, 1304/1888-9), 123. Makalenin ilk yayımlanış tarihi 1866’dır.

⁹⁴ a.y.

⁹⁵ a.y.

o derece mültezemdir ki baz› ulemâ-y› bedî’, garîb bir mânây› beyân için mugayir-i fesâhat olan elfâz-ı garîbe istimâline bile cevâz vermişlerdir.”⁹⁶

Fikirle lafzın örtüşmesine önem veren ama fikri merkeze alan bir edebiyat anlayışının edebiyata verdiği işlevlerin de bu yönde olduğu görülebilir. Fikirlerin, düşüncelerin kemale ermesi, olgunlaşması dilin kemâli olur. Bu nedenle fikri bak›mdan güçlü olan milletlerin düşünürlerinin aynı zamanda “mehâsin-i edebiyeye” ve “tezyîn-i lisân”da da güçlü olduğu görülür.⁹⁷

Ancak fikirlerin olgunlaşması tek başına yetmez. Namık Kemal’e göre edebiyatın asli işlevlerinden biri de “icrâ-y› merâm”dır. Kendi arzumuzu gerçekleştirmek, bu arzu doğrultusunda başkalarının fikirlerini değiştirebilmek açısından söz, diğer vasıtalardan daha güçlüdür.⁹⁸

Fikirleri değiştirme gücü yalnızca bireysel ilişkileri etkileyen bir mesele değildir. Devletin halkın fikirlerini etkilemek istediği, meramını ve iktidarını halka iletme istediği durumlarda da edebiyatın yararı görülür. “Efkâr-› umumiyye”nin, kamuoyunun güçlü olduğu, hükümete hissedar olduğu toplumlarda söz, hükümetin halk karşısındaki bir gücü olarak kullanılabilir.⁹⁹

Edebiyat maarif için de vazgeçilmezdir; çünkü fikirlerin ve olaylar›n başkalarına öğretilmesinde kullanılacak usuller, düzenleme biçimleri, sunum tarzları ve söyleyişteki vuzuh da edebiyatın alanına girer.¹⁰⁰

Edebiyat›n “edeb” kökünden geliyor olmas›, aynı zamanda ona milletin terbiyesi ile ilgili sorumluluklar da yükler: “İki mânâsıyla edîbâne yazılmış bir eser

⁹⁶ a.y.

⁹⁷ a.g.m., 7.

⁹⁸ “Lisân-› Osmanînin... [I],”, 2.

⁹⁹ a.y.

¹⁰⁰ a.y.

mekârim-i ahlâk için öyle bir kanûn-ı muteberdir ki herkes bilihtiyâr itâatına mâil ve o cihetle yalnız vücûdu muhâfaza-i ahkâmına kâfil olur.”¹⁰¹

Nelerin maarif alanına gireceğine karar veren, halkın ne şekilde terbiye edileceğini ve edeplendirileceğini belirleyen devletin bürokratik mekanizmaları için de edebiyat işlevseldir. Edebiyatın bir dalı olan inşa konusunda yetenekli devlet memurlarının olması, devlet işlerini kolaylaştırır, edebiyatı bürokratik meselelerde de gerekli kılar. Devleti kendi içindeki iletişimde de etkili hale getirir.¹⁰²

Bu kısa değerlendirmeden de anlaşılabileceği gibi Batılı edebiyatın nitelikleri arasında gördüğümüz millileşme ve özerkleşmenin nüve halinde Namık Kemal’in söyleminde de olduğunu söyleyebiliriz. Etnik kökenden çok Osmanlılık üzerine kurulu bir millet anlayışının doğal sonucu olan türdeşleştirme, sınırları belirginleştirme, devletin hem kendi içindeki hem de halkla arasındaki iletişiminin hızlanması ve kolaylaşması, eğitim yoluyla modern Osmanlı öznesinin inşası gibi süreçlerin en önemli destekçilerinden biri olarak görülür edebiyat. Zaten sadmenin açtığı krizin hüküm sürdüğü bir kültürel alanda, söz sanatlarından kaynaklanabilecek kayıpların denetlenmesi, görünüşün/sözün ardındaki anlamın/fikrin hiçbir kayba uğramadan aktarılması önemlidir. Lafızla fikir arasındaki ya da modern deyişle gösterenle gösterilen arasındaki ilişki sabitlenemezse, yüzergezer göstergelerin içinde var kalabilmek, kültürel yarılmışlığı aşabilmek mümkün olmayacaktır. Bu bakımdan edebiyat, hem bu ikiliği açacak bir öznenin üretimini amaçlar, hem de bu tür bir öznelliğe talip olan Namık Kemal gibi kurucular tarafından üretilir. Ancak bu üretim modern Japon *bungaku*sunda/debiyatında olduğu gibi gösterenle gösterilen, iç ile dış, gündelik dille mecazi dil arasında katı karşıtlıklar üreterek özne ile

¹⁰¹ a.y.

¹⁰² a.y.

nesnesini kesin olarak ayırır. Öznenin diğer öznelere karşılaşmasının oluşturabileceği kendini ötekinin gözünden/arzusundan bakarak yeniden biçimlendirme imkânı, Namık Kemal'in öncülerinden olduğu yeni edebiyat projesinin çerçevesiyle sınırlandırılmak, denetlenmek istenir. Çoğul biçimlendirme imkânlarından çok, bu imkânların kullanılmasıyla artacak kaos tanzim edilmeye çalışılır. İleride göreceğimiz gibi Namık Kemal'in edebi ve eleştirel projesinin dışındaki projeler, yazarın başkılık karşısındaki endişelerini, öfkelerini, yok etme dürtülerini açığa çıkarır. Kişi burada kendisinin de buna benzer sadmeler sonucu oluştuğunu unutturmak, sahihliği tekeline almak istemektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ VE ÖZNELLİK

Önceki bölümde edebiyatın Batılı ve modern telakkisinin şiddetten azade olmayan bir biçimde başka edebiyatlara sirayet ettiğine değinmiştik. Millileşme ve özerkleşmeye dayalı Batılı edebiyat modeliyle yaşanan karşılaşmanın başka edebiyat modelleri üzerinde şok edici, yaralayıcı bir etkisi vardı. Sarsıcı bir karşılaşmayla yerinden edilen ve yeni bir biçimde kurulmaya çalışılan bu edebiyatın temel niteliklerinden biri de karşılaştırmacılıktır. Yerli edebiyatın değeri, hali, geleceği değerlendirilirken o yerden ölçütlerin geçerliliğinin gittikçe azaldığı bir dönemde ortaya çıkan bir eğilimdir karşılaştırmacılık. Buradaki bir şeyin değeri, ancak başkasına referansla konumlandırılır artık. Başkasının ölçütü kabul edilse de edilmese de artık başkası olmadan yapılamaz. O halde bu karşılaştırmacı eğilimle birlikte burası ve orası, ben/biz ve başkaları arasındaki eski sınırlar aşılır, belirsizleşir ve yeni sınırlar çizilmeye çalışılır. Burada edebiyat

eleştirisi, yalnızca edebiyat metnini değerlendiren, yeni edebiyat modelini kurmaya çalışırken eskiyi de gözden geçiren teknik bir süreç değildir, tüm bu eleştirel çabalar ben ve başkaları arasındaki ayrımları krize uğramış bir öznenin, krizini düzenlemeyi amaçlayan yeni bir özne konumu da doğurur. Tezin bu bölümünde Namık Kemal’in edebiyat eleştirisinin eski, yeni ve başka/yabancı edebiyat modellerini değerlendirirken kurduğu çerçevenin ürettiği özne anlayışını ortaya koymay› amaçlıyorum. Tabii bu çerçeve belli bir özneyi üretirken aynı zamanda o özne tarafından üretilmektedir de.

Eksiklik Söylemi

Türkiye’de eleştiride –yalnızca edebiyat eleştirisinde değil, topluma ya da kültüre yönelik eleştiride de- refleksi dönüşmüş bir yaklaşım var. Bir yokluk tespitiyle, onsuz yapılamayan şu ilk cümleyle başlıyor eleştiri: Bizde felsefe yok, bizde roman yok, bizde trajedi yok, bizde eleştiri yok, bizde birey yok. Demek ki daha baştan karşılaştırmalı bir eleştiri bu. Otoritesini karşılaştırmadan alan, yapıta uygulayacağı eleştirel ölçütü yapının kendisinden çok, bu karşılaştırmadan türetmiş bir eleştiri. Cümleye başlar başlamaz bir “biz” tanımlıyor bir de “onlar”. Kendini ancak onlarda olan, bizde olmayan bir şeyden söz ederek, daima giderilmez eksikliğe işaret ederek, her şeyden önce nesnesinin yetersizliğini göstererek inandırıcı kılabiliyor. Gücünü, daha ilk cümlede kendini hissettiren bu yukarıdan bakışa borçlu: ‘Bizde yok, olamaz da!’¹⁰³

Nurdan Gürbilek, yirmibirinci yüzyılın başında eleştiride hâkim olan karşılaştırmacı eğilimin ve bu eğilimin kökenindeki “biz” ve “onlar” ayrımının eksiklik söylemiyle, eksik aramayla, daha başlangıçta eksik olmayla yakından ilişkisini özlü bir biçimde sunuyor. Bu bölümde amaçlar›mdan biri, bu söylemin kurulduğu ya da daha önce örtük olarak varolan eğilimlerinin Batılı edebiyat modeliyle karşılaşılan bir bağlamda ivmelendiği dönemde Namık Kemal’de eksiklik söylemini anlamaya çalışmak.

¹⁰³ Nurdan Gürbilek, “Orijinal Türk Ruhu,” *Kötü Çocuk Türk* (İstanbul: Metis, 2001), 94.

Bu bakımdan Namık Kemal'in "Lisân-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir" makalesi, yeni edebiyat söyleminin birçok eğiliminin kristalize olduğu bir bildiri niteliğindedir. Önceki bölümde edebiyatın yeni tanımlarını sunarken de bu makaleden sıklıkla yararlanmışım. Makalede ideal edebiyatın ölçütleri sunulduktan sonra, bu idealler ışığında "biz"im edebiyatımıza bakılır.

İdeal hali dikkate alındığında herkesin (herkesi "Batı" olarak okuyabiliriz) itibar ettiği edebiyat, bizde de iltifat görmektedir. Ancak bizim iltifatımız ideal edebiyata değildir. "Rağbet o kadar ifrâta varmıştır ki bayağı güzelce kitâbet kerâmet derecesinde tutulur."¹⁰⁴ Eli yüzü düzgün bir bürokratik yazıyı olağanüstü bir yazı olarak gören bu anlayışta, sıhhsizlik, aşırılık, taşkınlık vardır. Namık Kemal, bu marazi rağbeti bir kenara bırakıp ideal edebiyatın ölçütleriyle bakıldığında karşımıza çıkanı şöyle değerlendirir:

Kitab suretinde hangi te'lîf-i edîbânemiz vardır ki tezyînât-ı lâfzîyyeden ayrıldığı hâlde bihakkın şâyân-ı tahsîn olabilsin? Sabâh-ı mârifet ki mâhiyet-i eşyâyı göstermek şânındandır. Envârını her tarafa neşrettikçe hayâlât gibi hakikat ve tabiatın hâricinde olan böyle birtakım âsâr-ın zevâlden kurtulması nasıl ümîd olunur?¹⁰⁵

Önceki bölümde "aftâb-ı marifet" diye tanımlanan ve Batı'dan kaynaklanan ışık, burada kaynağı belirtilmeyerek "sabah-ı mârifet" adıyla tekrar karşımıza çıkıyor. Daha önce edebiyatı sadmeye uğratarak eksiklik söyleminin başlangıç anına işaret eden bu ışık, bu alıntıda da hangi eserlerin zevâle uğrayacağını, hangilerinin zevâlden kurtulacağını ölçütü olarak sunuluyor. Sadme anını ima ettiği kadar, aydınlanma anını da ima eden bu ışığın gözünden bakıldığında elimizde edebiyat namına söz sanatlarından, süsten başka bir şey kalmamaktadır.

¹⁰⁴ Namık Kemal, "Lisân-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir [I]," *Tasvîr-i Efkar* 416 (16 Rebiülâhîr 1283): 2.

¹⁰⁵ a.y.

Eksiklik ve karşılaştırmacılıkta Batı'nın önemi başka edebiyatlar da devreye girdiğinde daha belirginleşmektedir. Önceki edebiyat modelindeyken komşumuz olan Arap ve Fars edebiyatları klasikleşmiş eserleriyle “milel-i mütemeddineye kendini beğendir”irken “biz bunlardan neye mâlikiz ki temeddünle meşhûr olan Avrupalılardan edebiyatta daha güzel eserler meydana getirmeğe muktedir olalım?”¹⁰⁶ Başkasının ölçüt olarak alınışı, başkasının beğenisi, kendini değerlendirirken, kendisine değer verirken başkasının hiyerarşik konumu yapılan alıntılarda açıkça görülmektedir. Bu hiyerarşinin ışığında eksiklikler değerlendirilirken sıkça yetişkinlik-çocukluk hiyerarşisi de devreye girer. Yetişkin ve aydınlık Batı'nın belagati karşısında bizim edebiyatımız âciz bir çocuk gibidir:

Osmanlıların bu zamana kadar şiirce gösterdiği kuvvet zeki bir çocuğun vakt-i bulûğundan evvel peltek peltek veya birtakım muntazam ve birtakım gayr-ı muntazam söylediği lakırdılara benzer; söylenilen şeylerin içinde gerek lisanca, gerek fikirce şâyân-ı intihâb yüzde on lakırdı bulamazsın¹⁰⁷

Evet karşımızda zeki biri vardır ama bu, zeki bir çocuktur. Henüz bulûğa yani Batılı belagatin ideallerine ermemiştir. Dolayısıyla ister istemez peltek konuşan, doğru söyleyişle yanlış söyleyişin iç içe geçtiği ve ağırlığın da yanlış söyleyişten yana olduğu çocuksu bir edebiyatla karşı karşıyayızdır. “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı...” makalesi daha önce değindiği idealler üzerinden edebiyatın eksikliklerini vermeye devam eder. Burada anahatlarıyla bu makaleye bağlı kalsak da yeri geldiğinde eksiklik söyleminin bu makaleye özgü olmadığını, bu makalenin yalnızca bir model oluşturduğunu belirtmek için diğer makalelere de gönderme yapacağız:

¹⁰⁶ Namık Kemal, “Kemal Bey’in Bir Makalesi [İntibah Mukaddimesi],” *Şark*, c.1, cüz 5, 98.

¹⁰⁷ Namık Kemal, “Kemal Bey’in Bir Mektubu [Numune-i Edebiyata Dair I],” *Mecmua-i Ebûzîya* 10 (Gurre-i Safer 1298/Ocak 1881): 292-3.

a. İdeal edebiyat devletin halkı idare etmesini kolaylaştırır, ancak bizde idare böyle bir niyete girişse bile, “lisan-ı üdebâyı anlamağa avâm muktedir değildir.”¹⁰⁸ Halkın dili ile edebi dil arasında kopukluk vardır.

Halk dili ile edebiyat dili arasındaki fark nedeniyle “hüccet-i bülegâ” ve “mucize-i kübrâ” addolunan *Hamse-i Nergisî*, “çocuk elinden” çokma hikayelere göre çok daha ucuz olmasına rağmen daha az satılmaktadır. Bunun nedeni “evvelâ âsâr-ı atîkamızın ekseriyet üzere havâs için yazılmış olmasıdır. Tabîdir ki bir kitab avâmın rağbetine mazhar olur ise çok sürülür. Avâm ise kendi için yazılmayan kitabı anlamaz. Anlamayınca elbet rağbet etmez.”¹⁰⁹

Namık Kemal, bir fen için yazılmadığı sürece yalnızca seçkinlere, havasa hitap eden kitap yazmanın saçma olduğunu düşünür. Zaten bildikleri şeyleri seçkinlere tekrar iletmenin faydası yoktur. Eskiden bu gerçeğin farkında olup da halka yönelerek yazılmış eserlerin kusuru ise “kaba Türkçe” ile yazılmasıdır. Edebi güzellikten (“mehâsin-i edebîyye”den) nasibini almayan bu eserler belki halka hitap edebilmektedir ama halkın edebi beğenisini etkileyememektedir.¹¹⁰

b. İdeal edebiyat toplumun ahlâkını geliştirir ancak fikri ve söyleyişi “tabîî” olan eserler verilmediği için, eserler okurun “tabîât”ını etkileyerek “tezhîb-i ahlâk”a hizmet edememektedir.¹¹¹

c. İdealde metnin içindeki fikirlerin, hakikati temyiz etme, yani hakiki olanla olmayanı ayırma işlevini görmesi gerekirken, bizim eksik edebiyatımızda mânâ sanat

¹⁰⁸ “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir [I]”, 2.

¹⁰⁹ “Mukaddime,” *Bahar-ı Dâniş*, 6.

¹¹⁰ a.g.m., 7.

¹¹¹ “Lisan-ı Osmaninin...[I]”, 2.

uğruna feda edilir, tasavvur ve tahayyülde ifrata varılır, dolayısıyla fikri layıkıyla yani kayıpsız dile getiremeyen bu lafzlar hakikatin temyizini de engeller.¹¹²

d. Türkçe'nin kuralları ve işleyişi yeterince düzenlenemediği, bir sisteme oturtulamadığı için Türkçe'nin bileşenlerinden olan Arapça ve Farsça'nın kurallarıyla uğraşmak zorunda kalanlar diğer dillere göre daha fazla zaman harcamaktadırlar. Bu da ideal edebiyatın sahip olması gereken maarif işlevini aksatmaktadır.¹¹³

e. Bizim edebiyatımız, ideal edebiyatın sağladığı “rabıta-i milliye”den de yoksundur. Arapça, geniş bir coğrafyaya yayılmış bir milleti birleştirdiği gibi Yunanca gibi çok güçlü bir dille yoğun ilişkilere girmesine rağmen kudretini koruyabilmiştir. Halbuki “Türkçemiz henüz elifbası bile olmayan Arnavut ve Laz lisanlarını dahi unutturamamıştır.” Görüldüğü gibi ideal edebiyat yalnızca bir milleti birleştirmekle kalmaz; Osmanlı'nın hakimiyeti altındaki diğer milletlerin dillerini unutturmayı sağlayacak güçte olması da umulmaktadır. Birleştirmeye türdeşleştirmenin (homojenleştirme) yan yana gitmesi arzulanır. Ancak bu ideal layıkıyla yerine getirelemez, diğer Türklerle iletişim kurmaktan bile yoksunuzdur: “Münâsebât-ı edebiyenin fıkdanı cihetiyle mesela bir Buharalı Türkçe söylediği halde buradaki Türkler içinde bir Fransız kadar dilinden anlayacak âşına bulamaz.”¹¹⁴

f. İdeal edebiyatta konuşma dili ile yazı dili arasındaki farkın mümkün olduğunca azaltılması gerekirken biz de konuşma ve yazı birbirinden bağımsız iki ayrı dil gibi telakki edilmektedir. O kadar ki “ekser erbâb-ı kalem yazdığını

¹¹² a.y.

¹¹³ a.y.

¹¹⁴ a.g.m. 3.

söylemekten ve söylediğini yazmaktan haya eder! Halbuki bunda utanılacak bir hâl var ise tebliğ-i efkârda asıl olan lisana başka ve vekil olan kaleme başka edeb tasavvur etmektir.”¹¹⁵ Burada söz ve yaz› arasında kurulan asalet ve vekalet hiyerarşisine dikkat edelim. Ölçüt “tebliğ-i efkâr”dır, söz fikri kayıpsız tebliğ etmeye yaz›dan daha müsaittir. Sözün üstün olduğu bu iki ayrı dil karşılaştırılırken ötekici bir tahayyüle başvurulur: “[H]er neden ise lisânen söylediğimiz şîveyi beğenmeyip de kaleme başka bir lisân-ı edeb icâd etmeğe çalışan müelliflerimizin tutturdukları tarz-i ifâde tekellümümüze k›yâsen meselâ, Arabî’ye nisbet ‘Borno’ lisan› kadar sakıldır.”¹¹⁶

g. Böyle bir ortamda “üslûb-ı tahrîr”in eksikliklerini de şöyle saptar: “zan ve bedahet” yani şüphe ya da kesinlik/apaçıklık bildiren ifadeler aynı anlamda kullanıldığı için “elfâzın hükm ü kudreti itibardan” kalkmıştır. Bu durumda ince anlamları dile getirmek, meramı ifade edebilmek zorlaşmaktadır. Elfazda garabet yüzünden Nergisi’nin eserlerinden anlam çıkarmak Farsça yazılmış *Gülistan*’dan anlam ç›karmaktan zordur. Türkçe üç lisan›n terkibinden oluşmaktadır ama bu terkip ortak bir kurallar dizgesinin etrafında birleşmeyi başaramamıştır, Arapça ve Farsça kurallar yazıda kullanılmaya devam edildiği için telaffuzdaki uyum yazıda görülmemektedir. İfadeler zincirleme bir şekilde uzatıldığı, uzun cümleler matah sayıldığı için fikri, karmaşadan kurtarıp açık bir şekilde dile getirmek mümkün olmamaktadır.”¹¹⁷

¹¹⁵ a.y.

¹¹⁶ “Mukaddime,” *Bahâr-ı Dâniş*, 7.

¹¹⁷ “Lisan› Osmaninin...[I]”, 3.

Şu ana kadar Namık Kemal’de eksiklik söyleminin karşılaştırmacı bir çerçeveyi benimsediğini ve hangi eksikliklere vurgu yaparak işlediğini göstermeye çalıştık. Yeni edebiyat açısından bildiri niteliği taşıyan “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı...” makalesinin bir model olduğunu iddia ettik. Yeni edebiyat söyleminin bir başka önde gelen girişimcisi olan Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesinde, aynı söylemin bir başka şekilde kristalize olduğu görülür. Bu makaleyi anahatlarıyla incelemek hem Namık Kemal’in söyleminin ne kadar merkezi olduğunu gösterecek hem de sonraları yollarının ayrılışını ele alacağımız bu iki “yeni edebiyat öznesi”nin çıkış noktaları belirginleşecektir.

Ziya Paşa’da da Namık Kemal’de olduğu gibi şiirle tabiat arasında doğrudan bir ilişki vardır ve tabîlik ile millîlik arasında bir bağıntı söz konusudur. Bu düşünceler zamanı ve mekânı aşan evrensel gerçekler olarak sunulur: “Şiir her kavimde tabî’îdir. Rû-yı arzda ne kadar milel ü akvâm gelmiş ise, cümlesinin kendilerine mahsûs şiirleri var idi.”¹¹⁸ Bu düşüncelerden yola çıkarak Ziya Paşa sorar: Osmanlılar’ın tabî ve kendine özgü olan şiiri nedir? Evrensel olduğu düşünülen ölçütler ışığında bakışı kendi şiirine dönmüştür. Necati’nin, Baki’nin, Nefi’nin, Nedim’in ve Vasıf’ın divanları, gazelleri, kasideleri, mesnevileri, şarkıları Osmanlı şiiri olarak kabul edilmez:

Bunların hiç birisi Osmanlı şiiri değildir; zirâ görülür ki bu nazımlarda Osmanlı şâirleri şuarâ-yı İran’a ve İranlılar dahi Arablar’a taklîd ile melez birşey yapılmıştır. Ve bu taklîd yalnız üslûb-ı nazımda değil, belki efkâr u ma’ânîye bile sirâyet ederek, bizim şuarâ-yı eslâf edâ-yı nazm ü ifâdede ve hayâlât ü ma’ânîde Arab ve Acem’e mümkün mertebe taklîde sa’y etmeği ma’ârifden addetmişler; ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kâbil midir? Aslâ burasını mülâhaza etmemişlerdir.¹¹⁹

Görüldüğü gibi Ziya Paşa’da orijinallik ve millilik edebiyatın temel nitelikleri olarak ortaya çıkıyor ve “biz”im edebiyatımız bunların yokluğuyla tanımlanıyor.

¹¹⁸ Ziya Paşa, “Şiir ve İnşa,” *Hürriyet* 11 (7 Eylül 1868), 5.

¹¹⁹ a.y.

Kendisi de Arap edebiyatını taklit etmiş Fars edebiyatını taklit eden bir edebiyatın sonucunda tabiiilik, millilik ve orijinallik değil, melezlik ortaya çıkmıştır. Bu melez edebiyatın maarif anlayışında, üsluptan anlam ve fikre kadar yayılan geniş bir alanda Arap ve Fars edebiyat›n› taklit makbûl görülmektedir. Eski edebiyatç›lar›n orijinalliğe dair bir kaygısı olmadığını belirtirken Ziya Paşa, ifadesini “acaba bizim mensub olduğumuz milletin bir lisanı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslah kâbil midir?” şeklinde kurup orijinallik arayışının hemen ardından eksiklik söylemine kayarak bu şairler, “biz”e özgü bir edebiyat bulsalardı bile bunun eksik olduğundan ıslah edilmesi gerekeceğini ima etmiştir.

Eksiklikler silsilesi nesirde de devam etmektedir. Osmanlı nesrinin en itibarlı eserleri olarak görülen *Münşeât*→ *Feridun*’a ya da Veysî ve Nergisî’nin eserlerine bakıldığında Türkçe kelimelerin azınlıkta kaldığı bir kelime hazinesi ve söz sanatlarıyla iyice karmaşılaştırılan bir dille karşılaşılır. Ziya Paşa, “fenn-i me’ânî” ve “adâb→ Arab” alanlar›nda “kemâl-i maharet” sahibi olanlar›n bile “âdetâ bir ders mütâla’a eder gibi, birçok zamânlar sarf→ zihin etmedikçe, [eserin] ma’nâs›n› istihrâca muktedir ola”mayacağını belirtir.¹²⁰

Kamus ve *Ferheng* gibi sözlükleri kullanmay› zorunlu kılan bu zahmetli nesir anlayışı hala resmi yazışmalarda devam etmektedir. Eksiklerle malul bu anlayış, eskisi kadar güçlü olmasa da bu anlayıştan tamamen kurtulunmuş değildir. “Yine seci’ ü rabt ve ma’nâsı mevhûm ve meşkûk ibârât ile memlû” olan bu yazıların kökünde gayr›sahihlik ve sapk›nlık vardır, “ol baban›n veled-i zinas”dırlar.¹²¹

Hatta “veled-i zina” olan nesirler, “baba”lar›na göre daha anlaşılabilir hale gelmiştir. Hem “lûgat→ Arabiye” hem de “ibârât→ muhayyele” bak›m›ndan

¹²⁰ a.y.

¹²¹ a.y.

eksiklikleri olan eski yazılardan zor da olsa anlam çıkarmak mümkün iken “şimdi ise, asır nazikleşmiş ve efkar ü politika incelmış olduğundan, ba’zı fermanlar ve mektûb-ı Sâmilîler ve takrîrlerde öyle ibâreler görülüyor ki, lügatler herkesin bildiği şeyler iken, ma’nâ-yı sahîhi ne olduğu anlaşılacak kâbil olmuyor!”¹²² Burada lafz ile mana arasındaki mesafenin açıldığını net bir şekilde görüyoruz.

Ziya Paşa meramın, muradın yazıyla ifade etmenin bizde ne kadar zor olduğundan söz eder. Başka dillerde yazı ve imla bilen herkes kolayca katip olabilirken bizde nice zahmetlere katlanılır. Öncelikli gereksinim olan Türkçe imlada belli bir düzen yoktur. Farklı yazılışlar teke indirgenip bir türdeşlik sağlanamamış, herkes kendi kafasına göre yazmış ve küçük katipler ne yapacaklarını şaşırılmışlardır. Bu düzensizlik emperyal genişleme politikasında izlenen yol ile birlikte verilir:

Osmanlılar milî-i sâ’ireyi dâire-i hükümetlerine aldıkça her birinde gördükleri yeni şeylerin isimlerini ve o milletin lisânından alıp, az çok bozarak kullanmış ve her kâtib bir lügati sükûn ve harekâtının zihnince uyan bir şekli ile yazup, sâ’irleri dahi diğer sûretle zabt etmiş olduklarından, imlâ öğrenecek kimse, evvel-emirde bunların hangisine tâbi’ olacağına mütehayyir olur.¹²³

Ziya Paşa, tüm bu sorunları aşarak bu dilde yetenek sahibi olmanın sevinilecek değil, üzünelecek bir durum olduğunu düşünür. Hakim olduğu tüm bu kurallar kişiyi “dâire-i mahdûde içine sokmuştur ki zihnine tebâdûr eden me’âniden yalnız melekesine uyanlar yazup, sâ’iri ki gayet nazik ve gayr-i me’nûs dekâyıkdır; emsâlî râddesinden ileri gitmekden mahrûm ve ma’zûr olur.”¹²⁴ Zihinde var olan dilde layıkıyla temsil etmenin önemli olduğunu düşünen bu yaklaşım, mevcut dil anlayışında kazanılan yeteneğin zihnin çok kısıtlı bir alanını ifade edebildiğini, mevcut dilin kurallarından yola çıkarak yeni zihinsel durumların dilde temsil

¹²² a.g.m., 6.

¹²³ a.y.

¹²⁴ a.y.

edilmesinin mümkün olmadığını, dilin bu inceliğe ve hassasiyete sahip olamadığını iddia etmektedir.

Bu koşullarda hem şiir, hem nesir yönüyle edebiyatın geri kaldığı düşünülür. Bu geri kalmışlığı düzeltmeğe, ileridekiler ile aralarındaki farkı kapatmaya çalışan ve yeni bir dil anlayışı ortaya koyan kişiler ise yeterince iltifata mazhar olamamaktadır. Aslında bir “inkılâb-ı azîm” meydana getiren *Ceride-i Havadis* yazarları Âli ve Müşfik gibi kişiler, eski anlayışın hâkim olduğu kalemlere tenezzül etmedikleri ve kendi anlayışlarını sürdürebilecekleri zemine sahip olamadıkları için “kimi cünûn getürdi, kimi işretle telef-i nefis eyledi.” Ziya Paşa’ya göre bu koşullar içler acısıdır: “Vah bize! Yazık bize! Bu hâle göre bizim milletde tabî’i hâl üzere ne şiir ne de inşâ var demek olur.”¹²⁵

“Tertîb-i ma’ânî” ve “teşkil ü terkîb-i elfâz” ile meşgûl olan şimdiki edebiyatın en temel eksikliği “usûl-i irticâl”e imkan vermemesidir. Doğaçlama imkânının bir edebiyat için çok önemli olduğunu düşünen Ziya Paşa, “her milletin şairleri ve hatta bizim çöğür şairlerimiz”in bile doğaçlama şiir söyleyebildiğini belirterek mevcut anlayışta şiir yazmanın doğum yapmak kadar sancılı olduğunu, kendiliğindenliğin mümkün olmadığını belirtir. Nesirde de geçerli olan bu sorun, hem haberleşmenin hem de eser vermenin “sür’atli ve sühûletli” olmasının engeller; “hem muhâberelerimizde te’ennî ve batâ’et ve hem de ifâdelerimizde noksân ve rekâket bulunur.”¹²⁶

“Te’ennî”, “batâ’et”, “noksân” ve “rekâket”, bu bölüm boyunca örneklerini verdiğimiz eksiklikle, noksanlıkla, asla-yeterince/gerektiğince-olmayışla ilgili ifadelerden birkaçı. Nurdan Gürbilek’in hala sürdüğünü düşündüğü, bizimse kuruluş

¹²⁵ a.y.

¹²⁶ a.y.

anına yalnızca birkaç örnekle işaret ettiğimiz eksiklik ve yokluk söylemi: İçinde bulunduğu edebi kimliği olumsuzlayan, travmatik bir karşılaşma sonrası kendini yetersiz gören bir söylem, karşılaştırmaya yenik olarak başlayan bir söylem.

Laclau, Mouffe ve Zizek'in düşüncelerinden yola çıkarak bir söylem teorisi geliştirmeyi amaçlayan Jacob Torfing, eksiklik söyleminin yeni bir özne konumu almakta ve yapısal krizi aşmaktaki rolüne şöyle değinir: Varolan simgesel düzeni askıya alan, sarsan ya da geçersizleştiren travmatik bir deneyim yaşayan kişinin, artık kendini simgesel düzende temsil imkanı ortadan kalkmıştır ve simgesel temsilin işlemediği bu anda bir eksik üretilir. Bu eksik, kişinin yeni bir özne konumu edinmesini mümkün kılan şeydir aynı zamanda. Özneleşme, değişik özdeşleşmeler yoluyla bu eksiğin kapatılması çabasıdır. O anda ortaya çıkmakta olan yeni öznellik projelerinden biriyle özdeşleşen kişi, hem eksiğini kapamaya hem de yapıdaki krizi kapatmaya çalışır.¹²⁷

Dolayısıyla özneleşme, yeni bir özne konumu edinme, eksikliği, boşluğu kapatma, yamama çabası ile oluşturulur. Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın yazıları ile örneklediğimiz eksiklik söyleminin ardında bu türden bir yapının olduğunu düşünüyorum. Batı ile yaşanan travmatik karşılaşma, Osmanlı edebiyat düzeninin işleyişini aksatmış, bu düzeni sadmeye uğratmıştır. Edebi düzenin temsil mekanizmaları tarafından içerilemeyen, evcilleştirilemeyen bu durum hem bu düzenin içinde olan hem de travmaya maruz kalan edebiyatçılarca eksikliğin tespiti ve ıslahı yoluyla çözülmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla edebiyatçıların edebiyatla eksiklik, yetersizlik, acz arasındaki kurdukları ilişki, yeni bir edebiyatın kurulması için gerekli olan boş mekanı sağlamıştır. Boşluğu yeni değerlerle doldurma, eksikliği kapatma, sorunlu olanı ıslah etme çabası olarak yeni edebiyat, krizi düzenleme,

¹²⁷ Jacob Torfing, *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Zizek* (Oxford: Blackwell, 1999), 150.

yaralanmış eski edebi özneliği yeni bir şekilde tamlıkla kurma çabası olarak ortaya çıkacaktır.

Edebiyatın Islahı

Jacques Derrida, yokluk ile arzu, hiçlik ile hayalgücü arasındaki bağıntıların yazının doğasıyla yakından ilişkili olduğunu söyler. Arzunun temelinde gayrımevcudiyet ile mevcudiyet, eksik ile tamamlama arasında kurulan karşıtlık ilkesi vardır. Yazının ardında arzunun bu ilkesi yatar. Yazı, sayfanın boşluğunu dışlayıcı ve ayırıcı temsil yapıları ile boş bir uzamda farklılıklara ve ayrımlara dayalı bir doluluk oluşturur.¹²⁸

Ele aldığımız dönemdeki edebiyat ve yazı üstüne düşüncenin merkezinde de bu türden bir ilişkinin olduğunu söyleyebiliriz. Eksiklik söylemi altbölümünde nasıl boşal(tıl)dığını, eksil(til)diğini gösterdiğimiz edebi uzamda, yeni farklılaştırmalara dayalı bir dizge önerilerek başka türlü olma, yeni bir özne olma arzusu gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Şimdi bu arzuyla yakından ilişkili olan yamama, yeniden yazma, ›slah etme çabaları›na bir bakalım.

Toplumun kendini başka bir şekilde yani arzula(n)dığı şekilde tahayyül edebilmesini sağlamak için eskinin, “köhne”nin edebiyat›n›n ›slah›na, bu amac›n gerçekleştirilmesini engelleyen “ayrıkot”larının temizlenmesine ihtiyaç vardır. Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı...” makalesinin işlevi, eksikleri tespit etmekten ibaret değildir; bu makale aynı zamanda bir manifestodur, ›slah projesidir. Eksikliğin ne şekilde kapatılacağına, hakiki bir edebiyatın nasıl kurulacağına dair öneriler silsilesidir. Bu bakımdan öncü bir rolü vardır; ancak ›slah çabaları› Namık

¹²⁸ David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration* (Duke University Press, 1993), 91.

Kemal’le başlamaz: Şinasi’nin taşbaskı Fatin *tezkiresi*ni matbu olarak basarken yaptığı değişiklikler, eksiltmeler ve ilavelerde kendini gösteren eyleme dökülmüş ıslah, Kemal’in öncüsüdür. Namık Kemal’de belirginleşen uzun vadeye yayılmış genel ıslah projelerini anlamak için önce Şinasi’nin ıslahına bakalım:

Fatin Efendi, eseri tekrar basılırken eksik kimi bilgilerin tamamlanması ve yanlışların düzeltilmesini beklerken Şinasi çok daha köklü değişikliklerde bulunmuştur. Beş maddelik bir ıslah planı hazırlamıştır Şinasi. İlk olarak, yazarlar sözlüğü gibi görülen geleneksel tezkire anlayışından çıkılıp tezkireye bazı edebiyat meseleleri hakkında açıklamalar da eklenmelidir; böylece eser aynı zamanda edebiyat bilgileri kitabına dönüşecektir. İkincisi, hem yönetici hem yazar olanların yazarlıklarından bağımsız olarak yöneticilik niteliklerine bağlı olarak kullanılan süslü sıfatların, gereksiz övgülerin çıkarılması gerekmektedir. Üçüncü olarak, yazarın eserlerinin yanı sıra bilimsel faaliyetleri, topluma faydaları da anlatılmalıdır. Demek ki yazar aynı zamanda toplumsal bir varlık olarak ele alınmalıdır tezkireci. Dördüncü olarak, şairin intihalleri varsa, makamına bakılmaksızın gösterilmelidir. Bu, orijinallik arzusunun yükselişinin işaretidir. Son olarak da tezkirenin dili de ıslah edilmeli, anlatım ve dil bozuklukları düzeltilmelidir.¹²⁹

Ömer Faruk Akün’ün iki metni karşılaştırmasından anladığımız kadarıyla Şinasi, metinde bulunan ve eski nesirde rahatsız olduğu her şeyi yeni anlayışa göre değiştirmiştir. Burada karşımıza çıkan ilk olgu, dilin şeffaflığı ile ilgilidir. Dil, gönderme yaptığı hakikati hiç dolaylandırmayan, olduğu gibi yansıtan bir ayna gibi tasavvur edilip eski nesrin söz oyunları, süsleri, mecazları ayıklanmıştır.¹³⁰ Mantıki tasfiye de önemli bir rol oynar bu ıslahta. İfadenin içinde zaten bulunan bilgilerin

¹²⁹ Ömer Faruk Akün, “Şinasi’nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi Baskısı,” *İ.Ü.E.F. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XI (1961): 77-78.

¹³⁰ a.g.m., 79.

uzatılarak söylenmesinden rahatsız olan Şinasi, sözü uzatmaktan başka bir işlevi olmayan bu tür fazlalıklar da atar. Herkesçe bilinen yer isimlerinde uzun uzun tasvirlerden kaçınır.¹³¹

Eski nesrin en rahatsız edici özelliklerinin başında seciler gelir. Şinasi, bunları tasfiye eder; artık klişeleşmiş, geleneksel olarak yan yana kullanılan sıfatları metinden atar, bu sıfatların nitelediği isimleri yalın halleriyle kullanır. Hatta dince yüce sayılan kişiler hakkındaki uzun saygı ifadelerini bile kaldırır.

Fatin Efendi eserinde edebiyatla ilgili meseleleri “fünûn-ı farâsiye” tamlamasının altında düşünür. “Farsça ilimleri” anlamına gelen bu sözün yabancılığa, eskiden aşına olunan artık ötekileşmiş bir topluluğa gönderme yapması tam da bir topluluğun özgünlük, kendilik gibi konularda kaygılarının arttığı bir dönemde kabul edilemezdir. Şinasi tüm “fünûn-ı farâsiyye”leri, “ulûm-ı edebiye”lere ya da “fünûn-ı edebiye”lere dönüştürür. Kısmi bir terimle ifade edilen edebiyat ilimleri alanı genelleşir böylelikle.

Dille ilgili olan ve edebi anlatımı da etkileyen en önemli değişikliklerden biri de eski nesrin zincirleme ifadelerle uzayıp giden cümlelerinin parçalara bölünüp kısaltılmasıdır. Gerçeğin aynası olarak görülen dilin anlaşılabilirliği için bu tür bir yeniden düzenleme zorunludur. Bir yandan içerideki şişkinlikler, fazlalıklar giderilirken diğer yandan parçalar, özerk cümleler haline getirilir.

Dile yapılan müdahalenin benzeri yazarlar hakkındaki maddelerde de tekrar edilir. Gereksiz yere sözü uzatan, mübalağalı sanat tasvirleri kısaltılıp, “salt” bilgiye dönüştürülmeye çalışılır; büyük sözlerden çok apaçık olgular dile getirilmeye değer görülür. Bu açıdan Şinasi’nin *Fatin Tezkiresini* ıslahında aklın, şeffaflığın, açıklığın ve tabiiiliğin ölçüt noktaları olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

¹³¹ a.g.m., 81-82.

Namık Kemal ise edebiyatı ıslah projesine, ıslahın kaçınılmazlığından yola çıkarak başlar. “Eslâf”ın/eskilerin eserlerinde tabiat ve hakikat dışı olmak bak›m›ndan kimi olumsuzluklar görülmesi mazur görülebilir. “Devr-i maarif”ten önce bu ediplerin eserleri anlayışla karşılanabilir, onların “tabiat-› edîbânesi”ne hâlel gelmez; ancak bu devirde hala eski hatalar›n devam etmesi kabul edilemez, dolay›s›yla yukar›da eksiklikleri say›lan mevcut edebiyat›n ›slah edilmesi gerekir.¹³²

Namık Kemal, öncelikle Türkçe’nin melezliği ona güzel imkânlar sunduğu için Türkçe’nin dünyanın önde gelen dillerinden biri olduğunu iddia eder: “zemîn-i ifâdesi menâk›b-ı tabî’iyyât için tertîb olunmuş bir nümûne-hâne gibi üç iklîm-i cesîmin mahsûl-i tabîat›n› câmi bulunduğu için derûnunda cilve-sâz-› tenezzüh olan ebkâr-ı endîşe Arab bâdiyelerinin esmâr-ı efkârı ile Rum ve İran çemen-zârlar›n›n ezhâr-› âsâr›n› cem ederek güldeste-i beyânına beğendiği gibi zînet verebilir.”¹³³ Tabiat ile dil arasında kurulmuş mecazların hâkim olduğu bu melezlik söylemi, bu dili konuşan halk ve onun yaşadığı mekânı betimlerken de devam eder.

O halde yeni edebiyata düşen görev, Osmanlıca’yı oluşturan üç büyük dilin güzelliklerini, zaman›n “fıkr-i kemâl”i ve mekân›n “bıkr-i hayâl”i ile birleştirebilecek ve böylelikle “zâde-i tabîat” olacak eserler meydana getirmektir.¹³⁴ Bunun gerçekleşmesi için Namık Kemal aşağıdaki beş aşamalı ıslah projesini önerir:

a. “Kavâid-i lisân›n mükemmel surette tedvîn ve temhîdi”: Edebiyat›n temeli olan dilin öncelikle Türkçe’nin kurallarına uygun olarak öğretilmesi gerekir. Bu nedenle dilbilgisi kurallar› Türkçe’ye uygun olarak yeniden düzenlenmeli, bundan sonra Arapça ve Farsça kurallara geçilmelidir. Edebiyatın “icad” yeteneğinin artması

¹³² Namık Kemal, “Lisan-› Osmaninin...[I]”, 3.

¹³³ a.y.

¹³⁴ a.y.

için bu alanda “tecdid” zorunludur: “Zîrâ bir adam ki maârif-i edebiyeyi başka lisandan tahsîl ede elbette kendi lisanının edebiyatında taklîd şâibesinden kurtulamaz.”¹³⁵

b. “Kelîmât-ı isti’âmîl-i umumi dâiresinde tahdîdî”: Kelimelerin kullanımları alanların açık ve seçik olmasını amaçlayan bu sınırlandırma girişimi ancak Türkçe’ye özgü bir sözlüğün oluşturulması ile mümkün olacaktır. Arapça ve Farsça’dan alınmış sözcüklerin anlamları için Arapça ya da Farsça sözlükler değil Türkçe sözlükler kullanılmalı, alınan sözcüklerin Türkçe kullanımları esas olmalıdır. Böylelikle Arapça ve Farsça sözcüklerin Türkçe’de kullanılmayan tüm anlamlarıyla dile girerek “taglîl-i zihin” ve “garâbet-i elfâza cevaz” vermesi engellenmiş olacaktır. Arapça ve Farsça sözlüklerin kullanımı, “Arap ve Acem’in başlarına fes giydirmekle Osmanlı milliyetine idhâlleri” gibi icrası mümkün olmayan bir şeye benzetilmektedir.¹³⁶

c. “İmlâ ve mânâca eczâ-yı lisân beynindeki irtibât-ı suverînin ittihâd-ı hakîkî hâline gelecek kadar teşyîdî”: Yazım ve anlam arasındaki görünüşteki bağlantının hakiki bir birlik haline gelmesi de ancak “galat-ı meşhûr”un “lügât-ı fasîha”ya tercihi ile mümkün olur.¹³⁷

d. “Rabt-ı kelâm ve ifâde-i merâm şîvelerinin tabîat-ı lisâna tatbiken ta’dil ve tecdîdî”: Yukarıda zincirleme şekilde birbirine bağlanan ifadelerin meramı ifade etmeyi ne kadar güçleştirdiğinden söz etmiştik. Bu sorunun aşılıp dilin doğasına uygun bir yazı “şive”sinin oluşması için öncelikle buna uygun metinlerden yola çıkılarak oluşturulmuş bir antolojiye ihtiyaç vardır. Eğitim sisteminde bu

¹³⁵ “Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâimdir [II],” *Tasvîr-i Efkar* 417 (19 Rebiülâhîr 1283), 1.

¹³⁶ a.y.

¹³⁷ a.y.

antolojilerin kullanımı ile öğrencilerin bu yolda yetişmeleri sağlanabilir ancak devlet dairelerinin mevcut kitabet tarzı değişmedikçe dilin hakiki şivesini bulması mümkün olmayacaktır.¹³⁸

e. “İfâdenin hüsn-i tabi’îsine hâil olan külfetli san’atlardan tecrîdi”: İfadenin doğal güzelliğine engel olan sanatlardan kurtulmak da ancak Türkçe’ye özgü bir belagat kitabının hazırlanması ile olacaktır. Namık Kemal belagatle ilgili iki ayrı yaklaşımın olduğunu belirtir. Arap belagatçalarına “meftun” olmuş kişiler tezyinatın, süslemelerin eski itibarıyla kalması gerektiği düşünürken Batı eserlerine “meftun”lar tam tersine tezyinatın “cevazın” bile kabul etmez.”¹³⁹

Namık Kemal, iki anlayışın ortasını bulmaya çalışır. Önce Batı anlayışına daha yakın bir söz söyler: “Vâkıa güzel sözün zâtında bir letâfet vardır ki onun mehâsin-i bedi’iyyeye kıyas hüsn-i fıtrînin zînet-i âriziyyeye nisbeti kabîlinden olur.” Ancak Türkçe’yi oluşturan dillerden biri olan Arapça’nın sahip olduğu intizamdan yararlanarak sadeliği kaybetmemeye dikkat ederek söyleyişi “tezyin” etmek mümkün olabilir. Zaten bu koşullarda “seci ve tevazün” gibi sanatlardan uzak bir söyleyiş meydana getirmek çok da zordur. Dolayısıyla meâlde letafet olduktan sonra tezyinat da meşru görülebilir. “Sırf ecnebi lisânlarına taklîd için şîve-i ifâdeyi takyid”e gerek yoktur.¹⁴⁰

Namık Kemal’in ifade edilmek istenen meramla/fikirle, bu meramın/fikrin dile gelmiş hali arasında vücut ve elbiseye dayalı bir karşılaştırma yapma eğiliminde olduğunu söyleyebiliriz:

Güzele ne yakışmaz? Var ise bazı tabiâtsiz meşşâtaların tezyinât-ı kabâyıh-pesendânesidir. Birtakım mahalle gelinlerini u’cûbe kıyafetine getiren rengârenk düzgünler ve altın, gümüşlü varaklar gibi.

¹³⁸ a.g.m., 2.

¹³⁹ a.y.

¹⁴⁰ a.y.

Gerçi bir meşhur Fransız münşîsinin itikadına göre her âkıl-i müeddeb elbiseyi ârâyîş için değil tesettür maksadı ile iktisâ eylediği gibi, bir âlim-i edeb dahi elfâz tezyîn-i makalden ise tebyîn-i meâle sarf etmek lâzım gelir. Amma bize kalırsa tabîat→ ifâdenin hâricine çıkmayacak kadar tezyinâtın kelâmın fesâhatına bir fâide gelmese bile letâfetine de hâlel terettüb etmez. Nitekim de’b-i marûfa mugayir olmayan libâs→ fâhir, batın ve zâhirin muhasenâtın tezyîd etmezse tenkîs de eylemez.¹⁴¹

Tüm bu ıslahın mümkün olması için “efkârın kemâli” ve cemiyetler gereklidir. Edebiyatçıların oluşturduğu bu cemiyetler devlet tarafından da desteklenmelidir. Ancak bu cemiyet azınlığın kararını çoğunluğa dayatmamalı, “ehl-i edeb”e hükümet değil hizmet etmelidir.¹⁴²

Hem Şinasi’nin hem Namık Kemal’in ıslah çabasında ortak olan şey düzene, akliliğe, sabitliğe, örtüşmeye ve şeffaflığa yapılan vurgudur. Bu vurgu, Osmanlı modernliğinin edebiyattaki en önemli tezahürlerinden biridir. Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* kitabında modernliğin bu yönünü şu şekilde dile getiriyor:

Modern aklın ötekisi, çokanlamlılık, bilişsel uyumsuzluk, çokanlamlı tanımlar ve olumsuzluklar; muntazam sınıflandırmaların ve dosya dolaplarının dünyasındaki çokanlamlılık. Modern aklın egemenliği, tanımlama ve tanımları sabitleme iktidarı olduğu için, kesin bir tayinden kaçan her şey bir anormalliktir, bir meydan okumadır. Bu egemenliğin ötekisi, dışlanmış ortalamanın yasasının ihlalidir.¹⁴³

Boşluğa, çokanlamlılığa, müphemiyete tahammülü olmayan bu akıl biçimi, Osmanlı modernliği örneğinde iletilmek istenenle iletilen arasındaki farkı en aza indirmek için müphemiyeti tasfiye edip, boşluğu sabit anlamlarla doldurmayı amaçlamaktadır. Fikirle lafız arasındaki birebir örtüşmeye dayalı düzenli bir bahçe olarak edebiyatın kurulması amaçlanmaktadır. Yukarıdaki ıslah projelerinde, müphemiyetle alakası olan tüm ayrıkotlarının ayıklanması hedeflenmiştir.

¹⁴¹ a.y.

¹⁴² a.g.m., 3.

¹⁴³ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, çev. İsmail Türkmen, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003), 19.

Eleştirinin Zemini

Türk edebiyatı disiplini, modern Türk edebiyatının kuruluş evresini adlandırırken “tanzimat edebiyatı” ifadesini kullanıyor. Bu kullanımda modernleşmenin ivmelenmesinde önemli bir rolü olan Tanzimat Fermanı’na gönderme yapılıyor. Şüphesiz bu ferman sonraki dönemi etkileyecek bir öneme sahiptir, ancak bu dönemin edebiyatı yalnızca bu fermanı dolaylı tanzimat edebiyatı değildir. Vaktiyle muntazam olduğuna inanılan bir modelin ansızın gelen bir sadmeyle gayrimuntazam hale gelmesinin, daha doğrusu sadmeyi yaşayanlarca gayrimuntazam olarak alımlanmasının temel niteliklerinden olduğu bir duruma tekrar düzen vermeyi, karmaşayı tanzim etmeyi amaçladığı için de bu edebiyat, *tanzimat edebiyatı*dır.

Türkçe’de modern eleştirinin kuruluşu ile tanzimat edebiyatının yükselişinin eşzamanlı olduğunu görüyoruz. Namık Kemal’in önde gelenlerinden olduğu Tanzimat aydınlarının karmaşayı tanzim etme çabalarının bir sonucu olarak doğmuştur modern eleştiri. Yukarıda edebiyat eleştirisinin iki temel niteliğini göstermeye çalıştık: Eksiklik söylemi ve ıslah girişimi. Bu niteliklerin de gösterdiği gibi eleştiri, eksiğin kabulü üzerine kurulu. Sonrasında eksiği tespit ediyor ve bu tespit sonucunda karmaşanın nasıl ıslah edileceğine dair önerilerde bulunuyor. Sonuç olarak edebiyat eleştirisinin merkezinde bir tasarı/proje söz konusu. Eleştiri, eksikliklerini gidermiş, ayırkötlerini ıslah etmiş, medeni milletlere yaraşır, sahih ve muntazam bir edebiyat kurmayı amaçlayan bu tasarının gerçekleştirilmesi aşamasında, eleştirmen/aydının kurduğu ve bağlı kaldığı mekanizmayı temsil ediyor. Eleştiri bir yandan tasarının idealindeki edebiyatın nasıl olduğunu sunuyor okura, diğer yandan edebiyat alanında dolaşımda olan fikirleri, eserleri, edebiyat

anlayışlarını bu ideal üzerinden değerlendiriyor, ideale uygun olanları ve olmayanları seçiyor, ayıklıyor, eliyor.

Şu ana kadar en sık yararlandığımız kaynak olan Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı..." makalesi eleştirinin özellikle model koyucu, standart belirleyici yanlarını taşıyordu. Dolaşımda olan edebiyatın ideal edebiyat açısından bakıldığında düştüğü zaafi gidermek için ıslah projesini sunan bu makale, kendi eylemini "mülahaza" olarak tanımlıyor. Yani eleştirmen "lisan-ı Osmaninin edebiyat"ı gözden geçiriyor, bu edebiyata dikkatle, yeni bir gözle bakıyor. Buradan, aslında o ortamın ürünü olan eleştirmenin içine doğduğu ortamla arasında bir farkın belirmeye başladığı sonucuna varabiliriz. Eleştirinin öznesi ile nesnesinin bağlı olduğu anlamlandırma çerçeveleri değişmektedir. Eleştirmen edebi dünyaya geldiğinde bu dünyayı algıladığı gözlerini/bakışını/nazarını şimdi nesnesi olan yerli edebiyat modelinden almış ancak yaşanan sadmenin sonucunda eski bakışı ufkunu açacak niteliğini kaybetmiş, yeni bir bakış/nazar kazanmıştır. Ancak "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı..." makalesi teorik olarak bu yeni bakışla yazılsa da aslında eleştirmenin kendisi bile teorisini, idealini pratiğe dökerken zorlanmaktadır. Namık Kemal, makalesini şöyle bitirir:

Bu makalenin tarz-ı ifadesi edebiyatın sâdeliğini arzudan ibâret olan mevzûuna mûgâyir ise Tasvîr-i Efkar'ın kavî ve fi'linde bir nev'î tenâkuz addolunmasın. Muradımız lisanın slâh için erbâb-ı iktidâra bir mürâcaat-ı hâlisânedir. Yoksa böyle bir emr-i hafîrda âsâr-ı hakîrânemizi misâl göstermek her hâlde haddimizin fevkinde olduğunu lisan-ı acz ile itirâf ederiz.¹⁴⁴

Alıntının da gösterdiği gibi burada, ideal ile gerçeklik, teori ile pratik, kavî (söz) ile fiil (eylem) arasında ikiye bölünmüş bir özne söz konusudur. Eleştirmen olarak Namık Kemal, bir yandan içine doğduğu edebiyat modeline dışarıdan, yukarıdan bakıp yeni bir model öneren iktidar konumundayken; diğer yandan bu

¹⁴⁴ "Lisan-ı Osmaninin...[II]", 3.

iktidarın sorumluluğunu tamamen taşıyacak güçte olmayan, ideal edebiyatın hayata geçirilmesini “erbâb-ı iktidar” a bırakan, içinde yaşadığı modelin zaaflarını aşma hususunda âciz bir özne/tâbi konumundadır. Arzusu ile iktidarı arasında bölünmüş bir öznedir bu: Başka türlü bir edebiyatı arzulayan, onun geleceğine tutkuyla inanan, bu gelecek için tasarılar sunan ama şimdi ve burada kendi yazısında, edebiyatında idealini gerçekleştirmeye iktidar bulamayan bir öznedir. Namık Kemal, eksiklikle malûl bir simgesel düzende bireyin kendi başına bu düzeni ihlal edecek iktidara sahip olamayacağına inanır:

Bizim itikadımıza göre dünyada hiç kimse yoktur ki mensûb olduğu millette fıkdanından bahsettiği şeyleri kendisi hâiz olmakla mükellef olsun.

Mesele mülkümüzde servet-i mülkiyenin noksan›n› iddia edenler gayet zengin olmak mı lâz›m gelir?¹⁴⁵

Sorunlarının çokluğunun, sorumluluğun büyüklüğünün, yapılacak işlerin azametinin karşısında ve dilin bu yetersizliğinin, yaşanan keşmekeşin içinde eleştirmen başkası karşısında muktedirken başkasının bakışı karşısında âcizdir. Eleştirel bir bakışla, kusur arayan bir gözle kendisine bakıldığında hissettiği kısıtlılığı önceden itiraf etmek ister. “Lisan-ı Osmaninin Edebiyat›...” makalesinin sonuna “hatıra” başlıklı bir uyarı koyarak, çevirilerinin önemini belirttiği mukaddimelerde özür dileyici bir ton kullanarak sürekli aczini ifade eder. Örneğin tercüme ettiği *Bahar-ı Dâniş*’in mukaddimesini şöyle bitirir:

Ezher cihet acz ü kusurumuz indimizde zâten ayândır; fakat mu’terif-i noksan olanlar hakk›nda müsâamaha tevbiâhden ziyade şâyândır; çünkü insan›n hamîre-i fıtrat› sehv ve nisyândır; mevcûdât›n içinde nekây›sda ârî yaln›z hâlik-i azîmü’ş-şandır; hâl böyle iken âsâr-ı beşerde kemâl aramak ayn› noksandır. Bu mütâla’ata göre hatâyâ-y› vâk›am›z›n makrûn-ı afv olacağını ashab› mütâla’an› mürüvvetlerinden ümid ederiz.¹⁴⁶

¹⁴⁵ “Redd-i İtiraz”, 123.

¹⁴⁶ “Mukaddime,” *Bahar-ı Dâniş*, 17-18.

Bu alıntıda eksikten, kusurdan münezzehten olanın yalnızca Allah olacağı belirtildikten sonra, kemale ermiş bir insan eserinin bulunamayacağı, kusurdan kaçınılamayacağı vurgulanıyor. Namık Kemal'in bakışında, noksanının farkında olanlar, aczini itiraf edenler kınama ve azarlamayla (tevbîh) değil, hoşgörü ile karşılanmalıdır. İnsanın bakışının kendi üzerine çevrilmesi, kendi kusurluluğun farkında oluş, yani özeleştirilik makbul bir nitelik olarak öne çıkarılmaktadır. Kusurların ayan beyan farkında olan ama onlar daha az kusurlu hale getirmekte zorlanma izleği de devam etmektedir. *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz*'un mukaddimesinde, "azamet" ile "nekâyıs", "âli"lik ile "âciz"lik arasındaki karşıtlıklara dayalı bir özürle, kınayıcı bakışın yöneltilmesi engellenmeye çalışılır: "Ümid ederim ki mevzûunun azameti te'lîfin nekayısın nazarlardan şkat eder. Yalnız o derece âli bir meselenin tasvîri benim gibi bir âcizin kalemine tesâdüf eylediği teessüf olunur."¹⁴⁷ Eleştirmene düşen görev, eseri kınayıcı nazara maruz bırakmak değil; bu talihsizliğe üzülmeğdir.

Namık Kemal'in özür dileyen, aczin mazur görülmesini dileyen tutumu, yalnızca kendisine yönelik eleştirilerde geçerli değildir. Mensublarından biri olduğu *Osmanlı Tiyatrosu*'nda oynanan Ahmet Midhat Efendi'nin *Eyvâh* eserini eleştirirken de esere ve icraya şefkatle yaklaşan, affedici bir tavır hakimdir. Açıktır ki Namık Kemal, oyunun icrasını beğenmemiştir. "Bununla beraber yine oyuncularını tiyatrosunun kadrini bilen ve terakkîsini arzu eden ashâb-ı kalem nâmına olarak mâzur görürüz. Mazûr görmek değil hâlisâne tebrik ederiz."¹⁴⁸ Oyuncular aynı anda üç dört oyunla uğraştıklarından dolayı henüz üç gün önce aldıkları bu oyunu ancak bu kadar çalışabilmişlerdir. Bunun sonucunda oyun ilk icrasında oynanmamış, ancak

¹⁴⁷ "Mukaddime," *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz* (Konstantiniye: Matbaa-i Ebüzziya, 1302/1886-7): 5.

¹⁴⁸ Namık Kemal, "Eyvah," *İbret* 128(20 Mart 1289/2 Nisan 1873), 2.

okunmuştur. Eleştirmen, potansiyel seyirci olan okuru oyuncularını anlayışla karşılamaya ve onlara bir şans daha vermeye çağırır.

Bu bölüm boyunca, Namık Kemal'in yargı makamında bulunan eleştirmen olarak iktidarını ve eleştirel bakış tarafından yargılanan eleştiri nesnesi olarak aczini ortaya koymaya çalıştım. Özellikle nesnelik, iktidarla âcizlik arasındaki bölünme, Namık Kemal hakkında çıkarımlarda bulunmamızı sağladığı kadar, modern eleştirinin kuruluş aşamasındaki işleyişini de belli noktalarda öne çıkarmaktadır. Öznesi ile nesnesi arasındaki her an müphemleşebilecek sınırı, tekrar-be-tekrar çizen, bu çizim esnasında nesnesini şiddetli bir güce maruz bırakan bir eleştiridir bu.

Modern eleştirinin kuruluş aşamasındaki işleyişini daha iyi anlamak için o dönemde eleştiri yerine kullanılan sözcükleri incelemek yararlı olabilir. Eleştiri sözcüğünün selefi olarak tenkid sözcüğünün kullanıldığını biliyoruz, hatta günümüzde de –daha az yaygın olsa da- eleştiriyle birlikte tenkit de dolaşımdadır. Bugünlerde şiddeti biraz azalsa da vaktiyle “eleştiri” ya da “tenkit”ten birini seçmek, yalnızca bir sözcük seçiminden fazlasını ima ediyordu. O halde yeni bir edebiyat modelinin kurulduğu sancılı ve kaotik bir dönemde edebiyatı tanzim etme hedefinin hizmetine verilen eleştirinin gönderme yaptığı kavramla, bu kavramı ifade eden sözcük (tenkid) arasındaki ilişkinin sıkıca kurulduğunu düşünemeyiz.

Önceki bölümde “edebiyat” sözcüğünün dolaşıma girmesinin ve diğer alternatifleri eleyerek yerleşik bir kullanım kazanmasının serüvenine kısaca değinmiştik. Eleştiri kavramı da önce birçok olasılığın arasında tenkitte karar kılmış, günümüzde ise tenkidin tahtına eleştiri sözcüğü geçmiştir. Yani eleştirinin tarihinin bir bölümü de eleştirinin gösterileni ile gösterenleri arasındaki bir türlü örtüş(eme)menin tarihidir.

Önceki bölümde “edebiyat”ın Namık Kemal’in girişimciliği ile edebi alandaki dolaşımının hızlandığı ve sonunda alan içi mücadeleyi kazananın da onun yolu olduğunu görmüştük. Ancak eleştiride Namık Kemal kaybetmiştir. “Tenkîd” sözcüğü yerine ağırlıklı olarak “muaheze”yi kullanan Kemal’in yolu bu sefer başarılı olamamıştır. Eleştirinin krizli adlandırma serüvenini bir süreliğine “tenkîd” kazanmıştır. Ebüzziya Tevfik “Muâheze ve Tenkîd Kelimelerine Ait İzâhât”¹⁴⁹ başlıklı makalesinde ağırlıklı olarak Namık Kemal’in akıl yürütmesine ve tercihlerine bağlı kalarak “critique” yerine “tenkîd”in değil de “muaheze”nin kullanılması gerektiğini iddia eder. Ebüzziya’nın şu tespiti başlangıç noktası aç˘s˘ndan önemlidir: “Malumdur ki, karn-˘ âhirde yaz˘ yazanlar˘m˘z ‘critique’ lafzının tazammun ettiğı manayı Fransız lisanına vukuftan sonra idrâk eylemişlerdir.”¹⁵⁰

Görüldüğü gibi, tenkid ve muaheze arasındaki mesele, bir edebiyat modelinin kendi dinamiklerinden kaynaklanan bir meseleyi adlandırma sorunu olarak çıkmamış, başka bir edebiyatın dinamiklerinden türemiş “critique” kavramıyla yaşanan karşılaşma meseleyi bir tercüme sorunu olarak ortaya çıkarmıştır. Ebüzziya ilk zamanlarda “critique”in “muhakeme” olarak çevrildiğini örneklerle gösteriyor. Her iki örnek de Namık Kemal’e aittir. Pierre Bayle’in *Dictionnaire historique et critique*’inden söz ederken “muhakemât-˘ tarihiyye dair lûgat” ifadesini kullanır. Voltaire’in “ahlâka dair mülâhazat” olarak bilinen eserini ise aynı şekilde “muhakemât-˘ tarihiyye” diye niteler. Ancak sonralar˘ Namık Kemal muhakeme yerine muahezeyi kullanmaya başlamıştır. Muhakemededen vazgeçişinin nedenine dair bir açıklamasına rastlamadık ama Ebüzziya, Namık Kemal’in tenkid yerine

¹⁴⁹ Ebüzziya Tevfik, “Muâheze ve Tenkîd Kelimelerine Ait İzâhât,” *Mecmua-i Ebüzziya* 72 (15 Cemaziyelahir 1315): 2-3.

¹⁵⁰ a.g.m., 2.

muahezeyi tercih edişini Münif Paşa'ya yazdığı mektupta gerekçelendirdiğini söylüyor. İlgili kısımlar şöyle:

Tenkîd lafzı 'critique' yerinde kullanılmak câiz değildir sanırım. O mütalâa üzerine idi ki bazı ulemâ-yı selevin eserlerinden iktibâsen 'critique' fikrini 'muaheze' lafzıyla tercüme etmişim. Nazar-ı hakîm-i âsâfânelerine mestûr değildir ki 'tenkid' bir şeyin iyisini fenasından ayırmakta bir hüküm vermek mazmununu şâmil oluyor. Muâheze ise her şeyi fena tarafından görerek bir mütalâa beyânından ibarettir. Hikmetin tahlîl tarîki, muâhezenin hakikate ittisalinde değilse, bâtilı hakikat dâiresinden ihrâcta en sâlim bir meslek olduğunu gösterir.¹⁵¹

Bu alıntıda, Namık Kemal'in zihnindeki "critique" kavramına dikkat etmek gerekiyor. Onun için "critique"de "her şeyi fena tarafından görmek" anlayışı geçerli olduğu için "muaheze" ile tercüme edilmelidir. "Tenkid", iki ve daha çok şey arasında hangisinin iyi, hakiki, sahih hangisinin sahte olduğuna dair hüküm vermektir; halbuki "muaheze"de bir şeydeki batıl, sahte unsurları o şeyin hakikat/sıhhat dairesinden uzaklaştırma amaçlanmaktadır. Muaheze eden bakışta, sahteliğin, batılın her nesneye bulaşmış olabileceği varsayımından yola çıkarak, bulaşmış olanı uzaklaştırma, nesneyi sıhhate/sahihliğe kavuşturma amacı var. Tenkîd ise bir nesneyi homojen olarak alıp bütünüyle sahih mi sahte mi ona bakıyor yalnızca. Bu noktanın daha iyi anlaşılabilmesi için Ebüzziya'nın verdiği mahkeme örneği yararlı olabilir:

Bugün bir maznûnu bir mahkeme tenkîd için değil, ona isnâd olunan fi'l-i münkere ihtimal verdiği, yani onu fena tarafından gördüğü için muhâkeme ediyor. Eğer bilâhare 'muaheze' lafzına dest-res olunmasaydı, bu mânâ itibariyle muhâkeme elbette 'tenkîd' lafzı muhteri'nden ziyade 'critique'i tercüme ve ifhâm ederdi. Nitekim vaktiyle etmiştir.¹⁵²

Burada, eleştirmen ile nesnesi (edebiyat metni, edebiyat ortamı vb.) arasındaki ilişkinin, hâkimle zanlı arasındaki ilişkiden yola çıkılarak açıklanmaya çalışılması manidardır. Eleştirmen, hâkim konumundadır, hüküm verir; nesnesi de mahkum olur, hüküm giyer ya da beraat eder. Sonuç ne olursa olsun, nesnesi

¹⁵¹ a.g.m., 3.

¹⁵² a.y.

üzerinde azametli bir güce sahip bir eleştirmen anlayışı söz konusudur. “Muaheze” yerine kullanılan ve yine kullanılabilecek olan “muhakeme”nin de hükümle aynı kökten geliyor oluşunda artık şaşırtıcı bir şey yoktur.

Namık Kemal’in eleştirel metinlerinde, muaheze ve muhakemenin yanında sıklıkla geçen *ta’rîz* sözcüğünde de benzer bir özne/nesne hiyerarşisinin kurulduğunu görüyoruz. Tarizde ayıplama, kınama, imal kelimelerle laf dokundurmak gibi anlamlar vardır. Namık Kemal’in kullanımında metne itiraz etmek, metnin kusurlarını ortaya sunmak gibi anlamlara geldiğini söyleyebiliriz. Görüldüğü gibi eleştirmen-öznenin, nesneyi maruz bıraktığı bir şeydir tariz. Eser ya da edebiyat anlayışı, eleştirmeni afallatmaz, soru sordurmaz, tereddüt ettirmez, onunla karşılaşmadan önce tasarlayamadığı bazı durumlara maruz bırakmaz da eleştirmen, bağlı olduğu değerler çerçevesine göre eseri ölçer, biçer ve ideal edebiyat anlayışını ve bu anlayışa göre nesnesinin kusurlarını arz eder.

Tarizin Namık Kemal eleştirilerinde geçtiği yerlere bakacak olursak daha çok edebiyat alanındaki farklı anlayışların çatışma anlarında kullanıldığını görürüz. *İntibah Mukaddimesi*’nin bir bölümünde Osmanlı edebiyatında övünülecek bir şey olmadığını, ideal ölçütlerle bakıldığında kayda değer bir eserin bulunmadığını ispatlamaya çalışır. Delillerini sunmadan önce şöyle yazar: “Türkçemizin asar-ı edebiyyesine ta’rîz etmekte hakkımız var mıdır yok mudur? Zîrde ufacık bir bahis irâd edelim de ona göre hükm olunsun”¹⁵³ Hala “tarz-ı atik”i savunanlara cevap olarak yazdığı alıntıda sözü edilen bahiste, kesin bir dil, tereddüte yer bırakmayan bir saldırı üslubu vardır. Hüküm verme teması alıntıda görüldüğü gibi tarizin hemen ardından gelir. Tariz, hüküm vermekte zorluk çekenlerin ya da yanlış hükme bağlı kalanların doğru hükme varmaları için kullanılan bir araçtır. Ancak “yanlış”

¹⁵³ Namık Kemal, “[İntibah Mukaddimesi]”, 97.

hükümde olanlar›n Namık Kemal’in tarizlerini dikkate almamas› onu çileden çıkar›r: “Efkâr-ı atîka ashâbı ise, âmmi gibi hamalca gibi tâbirlerle yazdığımız şeyleri tezyîf ettikleri halde ufacık bir bendimize mukabil gelecek söz yazmak şöyle dursun, hatta pek şiddetli ta’rizlerimize bile cevâb vermiyorlar.”¹⁵⁴

Tarizin şiddeti Namık Kemal tarafından bile itiraf edilmektedir. Ancak bu şiddetli itirazlara karşılık verilmesi çok önemlidir; bir polemige dönüştüğünde rağbet artacak ve Kemal’in fikirleri daha fazla yayılacaktır. Fikirlerin terakkisi de bu yolla olur. Bu bakımdan Namık Kemal’in tariz ahlakı şöyledir: 1) Yazılan bir tarize cevap verilmelidir. 2) Cevap veremeyecek konumda olanlara tariz yazılmamalıdır. Bu ikinci ilkeyi Recaizade Mahmud Ekrem’in Ebüzziya Tevfik’e tarizler içeren *Atala* mukaddimesi hakkında Recaizade’ye uyar›larından anlıyoruz:

Mukaddimeni beğenmedim. Beğenmediğim de Ecel-i Kaza’nın mukaddimesine bir cevâb› manevi olduğu içindir. Vâkıa o mukaddimeden Anjelik’e dahi zımmen bir ta’riz çıkardı. Fakat o ta’rizin cevâbını, tâ muterizinin zindanda bulunduğu bir zamana tesadüf ettirmek, sana yakışmaz. Ya muteriz sana cevap vermek isterse, ne yapsın?¹⁵⁵

Şu ana kadar Namık Kemal’in edebiyata dair söyleminde eksiklik/kusur bulma, şiddetli itiraz etme, ıslah etme ve hüküm vermek/giydirmek eğilimlerini gördük. Aynı zamanda eleştirmen Namık Kemal, başka bir eleştirmenin nesnesi olduğunda sürekli aczini vurgulayan bir özür dileme/mazur gösterme edimine yöneliyordu. Hangi yönü vurgulanırsa vurgulansın tüm bu eleştirel eğilimlerde ortak nokta, eleştirinin öznesi ile nesnesi arasındaki hiyerarşik farktır. Burada eleştirmen, eleştirinin ve edebiyatın ideallerine göre nesnesini şiddetle değerlendiren bir öznedir. Eksik bulur, kusurları tespit eder, hüküm verir, ıslah etmeye çalışır, muaheze eder, muhakeme eder, tariz eder. Hatta *Tahrib-i Harabât*’ta göreceğimiz gibi nesnesini

¹⁵⁴ “Bedi’,” *Muharrir*, c.1, cüz 6 (1294/1878-9), 167.

¹⁵⁵ *Namık Kemal’in Mektupları*, c.1, haz. Fevziye Abdullah Tansel (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1967), 285.

tahrip etmeyi amaçlar.

Acaba Namık Kemal’de gördüğümüz eleştiri neden bu şekilde belirmektedir? Yukarıda Ebüzziya Tevfik’in çıkış noktası olarak aldığı “critique”in kavramsal çerçevesini layıkıyla buraya tercüme etmek mi amaçlanmaktadır? Yoksa buranın kriz koşullarını aşmak gerekçesiyle “critique” Türkçe’ye mal edilirken hükümler bir ton mu tercih edilmiştir? İki gerekçenin de geçerli olduğunu düşünüyorum. Bunun için de öncelikle “critique” sözcüğünün serüvenine ve hükümle ilişkisine bakmak gerekir.

Critique’in Eski Yunanca’daki köklerine ve akraba sözcüklere baktığımızda şunları görüyoruz: *Diakrinein* ayırt etmek, seçmek anlamına geliyor. Bu bakımdan eleştiri de bir durumun doğru ve meşru biçimleri ile sahil olmayan, sıhhsiz öğelerini birbirinden layıkıyla ayırmayı amaçlıyor. Kökü olan *krinein*’e geldiğimizde bu kelimenin lafzi anlamının “kesmek” ya da “kesip atmak” olduğunu görüyoruz. Yani eleştiride, ayırt ediş sürecinde “kesip atma” biçiminde bir şiddet var. Bunun dışında *critique* sözcüğü *crisis* yani kriz/buhran sözcüğü ile de akraba. “Hasta kritik durumda” dediğimizde, bu akrabalık Türkçe’de de hissedilebilir duruma geliyor. Kriz, bir dönüm noktasını işaret ediyor. Sonrasında yıkımın da iyileşmenin de gelebileceği bir dönüm noktası. Bu noktada, geleceğe dair bir belirsizlik söz konusuyken, şimdide ise büyük bir karmaşa *hüküm* sürer.¹⁵⁶

Costas Douzinas, eleştirinin doğuşunda krizin sağladığı imkanlara değinir. Eleştiri, kritik bir durumda yaygın düşünme kalıplarıyla ve makbul hayat biçimleriyle olan bağını koparma, aşinalığını yitirme imkanını bulur, böylelikle onları nesneleştirebilir. Toplumun derinlerinde yatan önyargılar, varsayımlar, öncüller yüzeye çıkar; doğallıklarını kaybeder; sorgulanmaz mevkiiler değişik ideolojilerin çatıştığı mevhilere dönüşür. Bu kriz ortamında, eleştirinin işleyişi

¹⁵⁶ Costas Douzinas, “Oubliez Critique,” *Law and Critique* 16 (2005): 47.

düşünce ile verili olan, ideal ile hüküm sürmekte olan arasındaki farkın sürekliliğine bağlıdır.¹⁵⁷

Douzinaz, mahkeme ile eleştiri arasındaki ilişkinin Batılı bağlamda da geçerli olduğunu gösterir. Eleştirel aklın en önemli filozoflarından Kant'ta eleştiri, aklın mahkemesidir. Kant'a göre eleştirinin vazifesi, felsefi dogmatizm ve kuşkuculuğu aşarak, geleneğin boyunduruğundan insanı kurtarmaktır. Bu kurtuluş, özgür ve özerk öznenin ön şartıdır. Eleştiri, bir fenomeni, söylemi ya da melekeyi mümkün kılan aşkın koşulları, estetik yargıların, ahlaki tutumların ve bilginin zeminini oluşturan tarih-ötesi varsayımları açığa çıkarmaya çalışır. Eleştirinin amacı, insanın verili olanı sorgulamaya cüret etmesi, sınırları değiştirmesidir; eleştiri aynı zamanda neyin bilinip bilinemeyeceğine dair ayrımları da belirler.¹⁵⁸

Eleştiri, yasal protokol ve prosedürlere uygun olarak biçimlenir; kendi esasını ve biçimini yasada bulur. Eleştiri ya hüküm veren bir yargıç ya da nizamı sağlayan, inzibat altına alan bir muhafız olarak özneyi üretir. Bu bakımdan eleştiri, Freud'daki superego ya da vicdanın yasa benzeri yapısıyla örtüşür. Eleştirmen bir hâkim gibi ayrımlar yapar, hüküm verir, tahdit eder, sınırlar koyar ya da bu sınırları muhafaza eden, mahkeme hükmünün gündelik hayatın pratiklerine tercüme edilmesini temin eden bir polis gibidir. Eleştirinin görevi, içerisi ile dışarı arasındaki sınırı denetlemektir. Menetme ve ihrac etme/dışlama yoluyla içerisini emin, güvenli ve nezih bir yere dönüştürmeyi amaçlayan eleştiri, asayiş sağlar. Tüm bu hükümleri ve kısıtlamalarıyla eleştiri, aynı anda dışsal olana, yabancıya, tekinsize engel olurken; içsel olanın, "biz"in, yerlilerin sürekliliğini ve sıhhatini mümkün kılar.¹⁵⁹

¹⁵⁷ a.g.m., 48.

¹⁵⁸ a.g.m., 49.

¹⁵⁹ a.y.

Thomas Docherty'nin *Criticism and Modernity*¹⁶⁰ kitabından öğrendiğimiz kadarıyla eleştirinin toplumsal bağlantıları yalnızca yargılama ve asayiş işlevlerinden ibaret değildir. Daha geniş düzlemde modern eleştirinin kuruluşundaki mantıkla Avrupa'daki ulus-devletlerin ortaya çıkış mantığı arasında kuvvetli bir ilişki vardır. Eleştirmenden beklenen özelliklerle milletin ideal öznesi/tâbisinden beklenen özellikler hemen hemen aynıdır. Ulus-devletin ideal öznesi nasıl cinsel, dinsel, etnik tüm farklılıkların silerek ulus devletin dünya görüşünün altında oluşan homojen bir bütünün birimi ise eleştirmen de nesnesi ile kendisi arasındaki farkı kendi teorik çerçevesi lehine silen, zihinsel bir yapının içinde tüm metinlerin başkalıklarını silerek türdeşleştiren bir özne olarak işler. Milli ve eleştirel öznenin paralel işleyişleri birbirinin lehinedir ve birbirini üretir.

Modernlik eleştiriyi, fark terimleriyle düşünür. Bir beyanı eleştirel bir beyan olarak tanımlamak için önkoşul, estetik bir olay ya da eylem üzerine yapılan bu beyanın bir fark oluşturmaya, bazı şeyleri ayırt edebilmesi ya da yeni ayrımlar ortaya koyabilmesidir. Bunu yaparken metnin hakikatinin üzerindeki örtüyü açar, onun kendi içindeki ve kendini diğerlerinden ayıran farklarını belirgin hale getirir. Dolayısıyla eleştiri, bir örtülmüş olanı açma, saklı olanı açığa çıkarma, herkesçe görülemeyeni ifşa etme yani metni demistifiye etme eylemidir. Bâtında olan zâhir olur eleştiri sayesinde.

Çoğunlukla modern eleştiri projesi *Aydınlanma* ile başlatılır. Aydınlanma'nın temel amacı, öznenin mitlerin ve batıl inançların köleleştirici büyüselliklerinden eleştirel aklın ilerlemeci işlemleri ile kurtulmasıdır. Böylece tarihin kurbanı olmayan, aksine tarihin faili olan özerk öznenin üretilmesi amaçlanır. Burada özerklik, öznenin kendi hareketleriyle ilgili olarak özgür iradesini

¹⁶⁰ Thomas Docherty, *Criticism and Modernity: Aesthetics, Literature and Nations In Europe and Its Academies* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

kullanabilmesi ile ölçülür. Bir irade, öznenin kendinden kaynaklanıyorsa, eleştirelse yani tarihte bir *fark* yaratıyorsa, özne kendini kısıtlayan tarihsel ve toplumsal belirlenimlerden kurtulup kendi izini dünyaya bırakıyorsa o, modernlik projesine göre özgür iradedir.¹⁶¹

Modern eleştiride bilgi, meşru iktidarın önkoşuludur; iktidarın meşruluğu eleştirmenin takip ettiği yolda makul ve hesabı verilebilir tercihlerle garanti altına alınır. Bu noktada eleştirmen akla karşı sorumludur, makul bir yolun izleniyor oluşu eleştirel edimi meşrulaştırabilir; hesap verebilirlik de olayların eleştirel müdahaleden önceki ve sonraki halleri arasındaki farkın, mesafenin *hesaplanma*yla, ölçülmesiyle değerlendirilir. Peter Gay, aklın hakim olduğu *Aydınlanma* anlayışının iki kelimeyle özetlenebileceğini iddia eder: Eleştiri ve iktidar. Bu iki terimin amacı da farkın kurulması ve öncelikli hale gelmesidir.¹⁶²

Eleştirel müdahale farkı açığa çıkarırken verili nesnenin ilk bakıştaki karmaşıklığının, belirsizliğinin, pusluluğunun, yanıltıcılığının ötesine giderek görünürdeki nesneye, görüntüye düzen verir ya da karmaşaya düzen görüntüsü verir. Eleştiri ve iktidarın meşruluk kaynağı olan akıl, eleştirmene nesnesini değerlendirebilecek yapılar verir. Eleştirmen görünürün üzerindeki örtüyü kaldırmak için aklın verdiği bu zihinsel modeller aracılığıyla işler. Zihinsel modeller açık ve seçik, sıhhatli ve hakiki iken eleştirel operasyondan geçmemiş haliyle nesneler müphem, kaypak, gayrisahih ve gayrihakikidirler. Dolayısıyla eleştirmen, zihinsel modele bağlı kalarak, aklın ışığında yaptığı operasyonla nesnelerin hakikatini verir, görünenleri olması gerekene göre tanzim eder. Örneğin Descartes için hakikat, önermelerim bir işlevidir; yani açık ve seçik fikirlerin yan yana gelmesiyle, birbirine

¹⁶¹ a.g.e., 13.

¹⁶² a.g.e., 14.

eklemlenmesiyle oluşur. Bu açıdan bakıldığında dışsallık, öznenin bilincinin önermelerine bağlı dilsel bir fenomene dönüşür. Bu eylemin ardında aslında dışsallık karşısında duyulan endişe vardır. Modern eleştirmen, kendisinden tamamen bağımsız olarak gördüğü bir metne dair bir endişe ile başlar eylemine. Bu türden bir ötekilik korkusuna, kendi başına nesne karşısında düşülen bu kaygıya yanıt olarak da belli tür bir özne üretilir: nesneleri anlama ve sonrasında da kendine mal etme konusunda yetkin olan ve en sonunda da tüm ötekileri üzerinde tahakküm kuran, onlar› kontrol eden bir vas›fla nitelenen dilsel bilincin öznesi. Aslında bu korkunun ve denetleme çabasının ardında yatan şu sorudur: Yoksa ben sandığım gibi özerk değil miyim? Yoksa ben de kökten bir şekilde bu ötekilere bağlı mıyım? Bu sorular sorulunca kendini tarihin faili olarak gören özne şüpheye düşer: Yoksa ben kendi dışındaki nesneleri ya da başka bir deyişle dışsal, ampirik ve maddi dünyay› anlama kapasitesinden bile yoksun muyum? O halde nesnenin bu dehşete düşürücü başkalığı evcilleştirilmelidir ve bu da genellikle ampirik olanın, görünürün, dilsel terimlere indirgenmesiyle gerçekleşir. Eleştirmenin, dilin ya da söylemin özerk öznesi olarak meşrulaştırılabilmesi için modern eleştiri, ampirik ötekinin/başkalığın mevcudiyetini tarihten silmeye çalışır. Bir varlığı tarihten silmenin siyasal yolu onunla savaşmaktır. Docherty, modern eleştiride de aslında savaş mantığının geçerli olduğunu iddia eder.¹⁶³

Bu tespitler ışığında Namık Kemal eleştiriye değerlendirdiğimizde şu sonuçlara varırız. Tenkidin, muahezenin, tarizin, muhakemenin kaynağı olarak gösterilen “critique” sözcüğünün modernlikle ilişkisini belirleyen etmenlerle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Namık Kemal’in eleştiri söylemi arasında bir

¹⁶³ a.g.e., 18-20.

paralellik vardır. Sadmeli, travmalı, kritik bir dönemde yani kriz koşullarında dünyaya gelen modern Osmanlı eleştirisinin de başkalıkla, ötekiyle, “nesne”siyle endişeli bir ilişkisi vardır. Temel tavır olarak eleştirmen, nesnesini idealindeki ya da zihnindeki edebiyat kurgusunun mahkemesinde yargılar ve çoğunlukla nesne hüküm giyer. Ancak diğer yandan da eleştirel bakış yalnızca halihazırdaki edebiyat ortamına, geçmişi sürdürmeye çalışanlara bakmaz, bir başka edebiyata da, model olarak aldığı Batı edebiyatına da bakar. Sadmenin kaynağında bulunan, geleneğin simgesel düzenini yaralayan, kurulmas› amaçlanan edebiyata model olmas› nedeniyle de arzulanan Batı’nın edebiyat modelini değerlendirirken eleştirinin başkalıkla ilişkisi hangi biçimlere bürünmektedir? Eleştiri hala nesnesini zihinsel modeline indirgemekte midir yoksa bu sefer nesnesi kapılınan, peşinde koşarken kendinden geçilen bir arzu nesnesine mi dönüşmektedir? Akla gelen bir başka soru da eskiden model olarak alınan, komşuluk edilen Arap ve Fars edebiyatlarına döndüğünde eleştirel bakışı ne gibi yeni biçimler almaktadır? Şimdiki modelden bakıldığında geçmiş arzuları temsil eden bu edebiyatlar ne gözle görülmektedir? Modern Osmanlı eleştirisinin ürettiği öznelliği daha iyi anlamak için bu soruların öncelikli olarak cevaplanması gerekmektedir. İlk olarak önümüzdeki bölümde Batılı modelin Namık Kemal’ce nasıl alımlandığını anlamaya çalışacağım.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÂBİYET VE ÖZNELLİK DÜZLEMİNDE BATI EDEBİYATI

Edebiyat-ı garbîye meydanda dururken, hakâyık-ı fikrîyenin buralara intişârı bana ve hattâ Şinasi'ye mi muhtâc olur. Güneş doğduktan sonra ziyâsını her tarafa dağıtmak için menşûrâ mî lüzûm görülür?¹⁶⁴

Abdülhâk Hâmid, Namık Kemal ortamı hazırlamasaydı kendisinin, Recaizade Ekrem'in ve Ebuzziya Tevfik'in şimdi olduğu kadar rahat bir şekilde yeteneklerini sergileyemeceğini iddia eden bir mektup yazar. Namık Kemal, aynı fikirde değildir. Yukarıdaki alıntı Hamid'e cevaben yazdığı mektubundandır. Öncelikle “edebiyatın garbten alınmak lâzım geleceğini” ilk ortaya koyan, “müceddid-i edeb”, kendisi değil, Şinasi'dir. Ancak Şinasi veya kendisi olsa da olmasa da “elbette biriniz zuhur ederiniz.” Burada Namık Kemal'in kendi değerini ikincilleştiren bir tutumu var. Şu ana kadar sıkça gördüğümüz ışıkla ilgili mecazlar tekrar devreye girer. Batı edebiyatı

¹⁶⁴ Namık Kemal, *Namık Kemal'in Mektupları*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, c.2, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1969), 450.

bir güneş olarak görülür. Aydınlatıcı olduğu kadar muktedir bir güneştir bu. Aracılar, doğal olmayan ışık kaynakları, olsa da olmasa da, ister istemez bu güneş her yere yayılacaktır. Bu anlamda bu yayma işleminde önemli olan aktarıcı değil, güneştir, Batı edebiyatıdır, kaçınılmaz sondur. Ancak alıntıda Batı edebiyatının yaydığı şeye dikkat etmek gerekir: “Hakây-k-› fikrîye.” Bat› edebiyat› biçimle, üslupla, söz sanatlarıyla ilişkilendirilmek yerine asli olarak fikri hakikatlerle ilişkilendirilir. Bu ilişki, Namık Kemal’de sıkça karşımıza çıkar:

Üdeba-yı garb güzel yazmayı güzel düşünmekle ta’rîf etmişlerdir. Vâkıa hakikat-› hâl dahi bu merkezde değil midir? Bir eserin ki mânâsında letâfet bulunmaya, elfâzında ittihad ve imtizâc olmuş ne fâidesi görülür? Bir beşerin ki sîretinde zarâfet olmaya, endâmında ittihâd ve ibtihâc bulunmuş ne meziyyeti olur?¹⁶⁵

Görüldüğü gibi Namık Kemal, eserin mânâs› ile lafz› aras›nda mânâ lehine kurduğu hiyerarşik ayrımı ilk olarak Batılı edebiyatçılara dayandırıyor. Temelde iç ile dış arasında kurulan hiyerarşi eserde mânâ/lafız, insanda sîret/suret karşıtlığıyla tezahür ediyor ve için asıl, dışın arızı olduğu vurgulanıyor. Aynı mesele şu şekilde de karşımıza çıkıyor:

[A]sr›m›zda hüsn-i tabiat ile şöhret bulan üdebâya müracaat olursa birçoğu tezyinâtın eski itibariyle bekâs›n› ister. Birtak›m› ise bilâkis cevâz›n› bile kabul etmez ki evvelkisi âsâr-› Arabiye ve ikincisi efkâr-ı garbiye meftûniyetten hâsıl olmuş birer mütâla’adır.¹⁶⁶

Bu alıntıda Osmanlı edebiyat ortamında filizlenmeye başlayan bir ayrımı görüyoruz. 1860’lı yıllarda çoğunluk, Arap belagatine bağlı olarak söz sanatlarının, süslemelerin eskiden olduğu gibi devam etmesini arzularken, Batılı fikirlere bağlı olan bir kısım edebiyatçı da süslemelerin tamamen kaldırılması gerektiğini savunur. Alıntıya dikkat edecek olursak birinci grup Arapça eserlere bağlı iken, ikinci grup Bat›› fikirlere bağlıdır. Bu bağlılık da *meftûniyet* derecesindedir. Namık Kemal

¹⁶⁵ “Redd-i İtiraz”, 128.

¹⁶⁶ “Lisan-› Osmaninin...[2]”, 2.

burada üçüncü bir yol önerir: Temelde Batılı fikir doğrudur, fikrin sadeliği esastır. Ancak pratikte görülmektedir ki Arapça sözcüklerin dilde önemli bir alanı kapladığı bir ortamda süslemelere başvurmadan güzel bir eser meydana getirmek hayli zordur. Bu bakımdan mânâya, fikre halel getirmemek şartıyla süsün de zararı olmamalıdır:

Gerçi bir meşhur Fransız münşisinin itikadına göre her âkıl-i müeddeb elbiseyi ârâyiş için değil tesettür maksadı ile iktisâ eylediği gibi, bir âlim-i edeb dahi elfâz› tezyin-i makalden ise tebyîn-i meâlâ sarf etmek lâzım gelir. Amma bize kalırsa tabiat› ifâdenin hâricine çıkmayacak kadar tezyînatın kelâm›n fesâhat›na bir fâide gelmese bile letâfetine de halel terettüb etmez.¹⁶⁷

Şu ana kadar yaptığımız alıntılara dikkat edecek olursak meselenin genel ya da evrensel terimlerle tartışıldığını görüyoruz. Fikir merkezli bir Batılı edebiyatçılar kümesi ya da süslemeye düşkün Arap belagatçilerinden söz edilirken “Arab”, “Garb” gibi sözcükler bir bakıma önceledikleri sözcükleri homojenleştiriyor, kendi içindeki farklılıkları silip türdeş bir kavrama dönüştürüyor. “Meşhur Fransız münşisi”nden söz ediliyor, Buffon, Hugo, Voltaire ya da bir başka ad değil de meşhurluğu ve Fransızlığıyla sunulan bir yazar. Yazarın somutluğundan çok, tipikliğinin vurgulanması amaçlanıyor.

O halde şu sonuca varabiliriz: Batı edebiyatının modern Osmanlı edebiyatının kuruluşunda bir model olarak alınışında kaçınılmaz bir yan vardır. Ancak kaçınılmazlığın da dahil olduğu Batılı edebiyat modeline dair nitelikler düzlemi, bir temsil düzlemidir. Yani Namık Kemal’in gözünde Batılı edebiyat bir yandan arzulanan model iken diğer yandan buranın koşullarından kaynaklanarak belli biçimlerde temsil edilen, bir temsile dönüştürülen bir tür mecazdır. Burada aynı anda iki süreç birden işlemektedir: Bir yanda başka bir edebiyata tutkuyla, “meftuniyet”le bağlanma yani tâbiyet süreci, diğer yanda da meftuniyeti denetlemeye, o kadar da

¹⁶⁷ a.y.

bağlanmamaya çalışan, arzulanan edebiyat› temellük etme/kendine mal etme çabas›, yani öznellik süreci. İlk olarak tâbiyet sürecine odaklanalım:

[B]iz daima Avrupa lisanlar›nın edebiyatça gerek intihâb ettikleri kavaid-i külliyye ve gerek ihtiyâr eyledikleri tarz-› taklîde tâbi olmak mecburiyetindeyiz.¹⁶⁸

Yukarıdaki ifadenin alındığı *İntibah Mukaddimesi*, Bat› edebiyat›na tâbiyet sürecinin kaçınılmazlığını açık ve seçik bir şekilde ifade etmektedir. Namık Kemal’in hemen hemen her edebi makalesine sirayet etmiş olan bu sürecin dinamiklerine öncelikle bu mukaddime üzerinden bakalım. Başlangıç döneminin en önemli roman örneklerinden olan *İntibah*’ın mukaddimesi olarak sunulan bu yaz›, temel olarak Bat›› bir edebiyat türünün, roman›n, ithal edilmesinin gerekçelerine odaklanmaktadır. Dolay›sıyla mukaddimesi olduğu romanın meşruluk zeminini oluşturmaktadır.

Bu dönemde edebiyat alan›, Arap ve Fars modelleriyle akraba eski edebiyat ile Batılı modele bağlı yeni edebiyat arasında mücadelenin hüküm sürmekte olduğu ihtilafl› bir alandır. Namık Kemal yeni edebiyat yanlısı Reşâd ile eski edebiyat yanlısı Abdi arasında geçmekte olan tartışmadan yola çıkarak argümanlarını geliştirir. Abdi’de Batılı model aracılığıyla gelen türlerin aslında bizde de kökenleri olduğunu iddia eden bir söylem işlemektedir. Örneğin tiyatro ile Şiiler’in Muharrem ayında icra ettikleri matem arasında benzerlik kurmaktadır. Buna ek olarak “lisan-› Osmanide daha güzel [tiyatro] yapılabileceğini”¹⁶⁹ iddia etmektedir. Bu iddialar Namık Kemal’in eleştirel söyleminin temel mekanizmalar›n› harekete geçirmek için vesile olur. Öncelikle eksiklik söylemi devreye girer. Arap edebiyat›, seçkin edebiyatlardan biri olduğunu, yetiştirdiği yazarlarla tartışmasız olarak ortaya koymuş

¹⁶⁸ “[İntibah Mukaddimesi]”, 101.

¹⁶⁹ a.g.e., 98.

bir edebiyattır. Fars edebiyatı da “milel-i mütemeddine”ye kendini beğendirebilmektedir. Ancak “biz bunlardan neye mâlikiz ki temeddünle meşhûr olan Avrupalılardan edebiyatta daha güzel eserler meydana getirmeğe muktedir olalım?”¹⁷⁰ Görüldüğü gibi burada karşılaştırmacılıkla birlikte işleyen bir eksiklik söylemi söz konusudur. En yukarıda Avrupa edebiyatı vardır, hemen aşağısında Arap edebiyatı bulunur, onun da aşağısında Fars edebiyatı bulunur. Arap edebiyatı kendi yetiştirdikleri üzerinden meşrulaştırılırken Fars edebiyatı medeni milletlere kendini beğendirebilmesi yönüyle sıralamaya girmektedir. En altta da Osmanlı edebiyatı bulunmaktadır. Bu hiyerarşiye dikkatle bakıldığında eşzamanlılığın dikkate alınmadığı görülecektir. Batı edebiyatı derken geçmişi ve bugünüyle bir süreklilik arz eden edebiyat modeli söz konusuysa Arap ve Fars edebiyatları şanlı geçmişleriyle, kutsallıklarıyla hiyerarşiye dahil olmakta; ancak bugünleri iç acıcı görünmemektedir:

Bahsettiğim edebiyat-ı Arab, şarkca asr-ı câhiliyetten Mu'tasım-ı Abbâsî zamanına ve garbca, Endülüs'ün inkıraz vaktine kadar yazılan şeylerden ibârettir, yoksa şimdi Mısır'da, Tunus'da, ötede beride söylenilen birtakım kasideler filânlar bi-hakkın Arap edebiyatından ma'dûd olamaz. Benim bahsettiğim âsâr-ı celile (...) âlimâne, âlicenâbâne ve hakîmâne sözlerdir, şimdiki dalkavuk müdaheneleri değil.¹⁷¹

O halde şu anda yaşayan mensuplarının üretimlerine baktığımızda edebiyat demeğe layık eser üreten yalnızca Batı olmaktadır. Diğer edebiyatlarda yalnızca vaktiyle meydana getirilmiş güzel eserler söz konusudur, şimdi geri kalmışlardır. Peki Avrupa edebiyatı bu galibiyeti nasıl kazanmıştır? Bu soruya bir şark/garb karşıtlığıyla cevap gelir:

Kuvve-i hayâl şarkda bittabi garba galib olduğundan ve Avrupalılar –her fende olduğu gibi- edebiyatta dahi Hind'in, Yunan'ın, Arab'ın, Acem'in mukallidi bulunduğundan bu tarz-ı hâsın mücidi olmak şerefi dahi bizim ecdâdımıza kalır. Şu kadar var ki Avrupalılar taklîd ederken bir şeyin hakîkaten taklîde şâyân olan yerlerini ediyorlar. İşte o kabîlden olarak

¹⁷⁰ a.y.

¹⁷¹ a.g.m., 99.

kendilerine bir nümûne-i edeb bulmak için Arab'ın, Acem'in vesâir el-sine-i kadîmenin âsâr-ı mu'teberisini tercüme etmişler.

Mantık ve âdâba mutâbık gördükleri yerlerini misâl-i imtisâl etmişler, içlerinden akıldan hâriç mübâlâğa, hiçbir şeye benzemez teşbih görmüşler ise ona ittibâ etmemişler. Cinâs-ı lafzî gibi zevzeklikleri de makbûl tutmamışlar.¹⁷²

Burada Şark, asıl kaynak, her şeyin çıkış yeri, Garb ise Şark'a göre ikincil olan, taklide dayalı bir mekan olarak sunuluyor. Biz de Şark'ın bir parçası olduğuna kuşku duyulmayan bir topluluk olarak bu "tarz-ı has"la, orijinallikle gurur duymas› gereken öznelere kuruluuyor. Ancak sonrasında karşıtlık yeni bir boyut kazanıyor. Garb'ın taklidinin orijinalliği vurgulanmaya çalışılıyor. Garb, Şark'ın hakikatine körü körüne bağlanmak, ona kapılmak yerine kendi ölçütlerine uygun olan k›s›mlar›n› taklit ediyorlar. Taklit ederken uyduklar› belli standartlar› var. Mantık, adab, akıl, hakikat ve tabiat Garb'ın taklit ederken kullandığı eleyici kavramlar. Şark'taki edebiyat› bu kavramların ışığında ikiye ay›r›yorlar, uygun olanları alıp, diğerklerini de atıyorlar. O halde bize düşen de Batılı edebiyat modeline tâbi olmaktır, onları taklit etmektir. Ancak taklit ederken onların bizi taklit ettiğigi gibi taklit etmeliyiz. Onların taklit edişlerini taklit etmeliyiz:

[Arap ve Acem'in] tasavvurât-ı şâirâne ve hakîmanesini şevk ve haz ile kabul ederek lisanlarında bu türlü şeylerin tercüme ve taklîdiyle bir vüs'at-ı efkâr ve kuvve-i tahayyül hâs›l etmişler ise biz dahi onların –tercümeleri mesele Ekrem Bey gibi baz› üdebâm›z›n neşriyâtında görülen- birtakım âsâr-ı nefiselerine taklîd eder ve şark ve garbın fıkır-i kemâl ve bıkır-i hayâlini izdivâc ettirmeğge çalışırız.¹⁷³

Özetleyecek olursak: Namık Kemal'in tasavvurunda edebiyat, hikmete, akla, hakikate ve tabiata dayalı olan yazıdır. Bu anlamıyla aslında Şark'a özgüdür ancak günümüzde bu hakiki ve sahih geleneğigi Garb sürdürmektedir. Geçmişte bunun güzel örneklerini veren Şark edebiyatları artık bu standartlardan uzaklaşmıştır. Garb, Şark'ı taklit ederek hakiki edebiyatın kaynağigi haline gelmiştir, o halde bizim yapmamız

¹⁷² a.g.m., 101.

¹⁷³ a.y.

gereken de Garb'ı Garb gibi taklit ederek hakiki edebiyata tekrar ulaşmaktır. Bu akıl yürütme, bir yandan Şark ile Garb arasındaki sınırlar üzerinden işlerken diğer yandan bu sınırları müphemleştirmektedir. Batılı edebiyat modeline bağlananlara yüklenebilecek kökü dışarıdalık, yabancılık eleştirilerine karşı aslında dışarıdan aldığımız bu edebiyatın o kadar da dışarılıklı olmadığını, zaten bizde olanın tekrar bize getirilmesi işleminin gerçekleştirildiği iddiası sunulmaktadır. Tabii bu sunum, modelin kabulünü kolaylaştırmaya çalışırken tüm modernleş(tiril)me projelerinde hüküm sürmekte olan emperyal ve kolonyal şiddeti silmektedir. Batılı edebiyat modelinin tarihsel farkın, evrensel ve zaman ötesi bir edebiyat anlayışının ışığında görünmezleştirmektedir. Kaçınılmaz bir güce maruziyetten ailenin değerlerine yabancı olmayan biriyle gerçekleştirilecek olan mutlu bir izdivaca geçiş yapılmaktadır.

Bu söylemin işleyişini, romanın (Namık Kemal “hikâye” olarak karşılamaktadır.) ithal edilmesini meşrulaştırma çabasında da görmekteyiz. Burada ideal edebiyatın bir başka ölçütü olarak “ahlak” karşımıza çıkmaktadır. Edebiyat alanındaki ihtilafı gidermeye çalışanlardan biri (ismi zikredilmez), *Ahlâk-ı Alâî* ve *Makamat-ı Harîrî* gibi eserlerin günümüzde yazılan hikâyelere göre ahlakı ıslah etmeye, güzelleştirmeye (“tehzîb-i ahlâk”) daha elverişli olduğunu iddia eder. Namık Kemal, *Ahlâk-ı Alâî*'nin ahlakiliğine itiraz etmez ama *Makamat-ı Harîrî*'nin ahlak bozucu olduğuna inanır. Sonrasında da *Ahlâk-ı Alâî* ile o devirde yazılan hikâyeleri karşılaştırır: “*Ahlâk-ı Alâî*'den terbiye görmek habisinde ıslâh-ı nefis etmeğe, *Telemak* gibi hikâyâtten bir şey istifade etmek ise bir muntazam bahçede ders okumağa benzer. Mahbeslerde, zindanlarda kaç kişi ıslâh-ı nefis edebiliyor? Muntazam bahçeli mekteblerden ne kadar erbâb-ı dâniş çıkıyor?”¹⁷⁴

¹⁷⁴ a.g.m., 99.

Burada edebiyatın nefsi, benliği ıslah etmesi, kendi ideal ölçülerine göre nefse intizam vermesi sorgulanmaz bir kabul olarak karşımızda. Bu kabulden sonra eski edebiyatçılarla Namık Kemal arasında yöntem farkı ortaya çıkıyor. Namık Kemal, ıslahı hapishane ve okul arasındaki ayrıma dayanarak kuruyor. İkisi de disipline edici pratiklerin kazandırıldığı kurumlardan olma özelliğini taşıırken; hapishane, zorla ıslahı, muntazam okul ise eğlendirerek ıslahı amaçlıyor. *Ahlâk*→*Alâi* hapishanenin yanında konumlandırılırken modern edebiyatın yeni ithal edilen türü olarak roman/hikâye okulla yan yana getiriliyor. Dolayısıyla burada yapılan tercih ideale uygun benlik üretiminin zorla ya da gönülden yapılmasıyla ilgili bir tercih oluyor. Hikâyeler, bireylerin eğlenerek kendi kendilerini biçimlendirdikleri bir modelde işliyor. Bu bakımdan Batı edebiyatına tâbiyetin tartışıldığı bir mukaddimede muhatapların edebiyat eseri aracılığıyla hakikate tâbi kılınmalarına dair bir tartışmanın da dolaşımında olması anlamlıdır. Namık Kemal, tercihini daha da güçlendirmek için daha sonra sıkça karşımıza çıkacak olan hakikat/hikâye meselini devreye sokuyor:

Hatta Hind'den garba geçmiş bir hikâyedir ki: 'Hakikat' bir kız imiş. Fakat çıplak gezermiş. Nereye gitse kabul etmemişler. Nihâyet bir kuyuda saklanmağa mecbûr olmuş. 'Hikâye' ise dişleri dökülmüş, suratı buruşmuş, elleri çolak, ayakları paytak, beli kanbur, ağzı kokar, burnu akar, gözü kör, kulağı sağır bir kocakarı imiş. Lâkin yüzünü düzgünler, eğreti dişler, vücûdunu gâyet zînetli libaslarla tezyîn ettiğinden dâima görenlerin makbûlu olurmuş. Âkabet, hakikate bir gün kuyuda rast gelmiş. Kendi elbise vesâire tezyînâtını vermiş. Ondan sonra 'hakikat' de gittiği yerde kabul olunmağa başlamış.¹⁷⁵

Alıntının temelinde kendi başına yeterli olmayan bir hakikat anlayışı bulunmakta. Ancak hikâyenin suretini aldığı anda makbul sayılan bir hakikat. Şu ana kadar mânâ/fikir lafza göre üstün yanlarıyla ortaya serilirken, burada hakikat hikâyeye muhtaç olan bir yetersizlik durumu olarak sunuluyor. Ancak işin tuhafı hikâyeye de “öz”ünde yetersiz hatta zelil bulunuyor. Hakikat çıplak gezdiği için

¹⁷⁵ a.g.m., 100.

makbul sayılmazken, hikâye çirkinliğinden dolayı makbul sayılmıyor. Bu nedenle kendini süslüyor, suretini değiştiriyor. Ancak hakikat kendini güzelleştirmek için hikâyenin kılığına bürünmüyor, yalnızca örtünme amacıyla o kılığı alıyor. Çıplak hakikati kabul edemeyen bir toplum ancak hikâyeyle örtülmüş, eğlenceli hale getirilmiş bir hakikati kabul ediyor. Edebiyatın hakikati, hakikatin edebiyatı üzerine olan bu meselin Hind'den Garb'a geçişinin vurgulanmasına da dikkat edelim. Bu vurgu bize gelen meselin zamanlar ve mekanlar üzerindeki doğasını ima ediyor.

Namık Kemal, hakikatin daha çok aşk hikâyelerine bürünerek sunulduğunu iddia eder. Alemin varoluşunda aşka yönelik bir eğilim olduğundan dolayı yazarlar "hisseyi hikmet"i herkeste varolan makbul bir eğilimle sunmak isterler. Namık Kemal de *İntibah*'ı yazarken bu yolu izlemiştir: "[B]iz de şu eser-i âcizânenin hâvi olduğu bîkır-i hayâlî bir hikâyeyi-i muhayyile ile yaşmaklamak istedik."¹⁷⁶

Namık Kemal, hikâyenin nasıl olması gerektiğini tartışırken okurun hakikati gönüllü kabulü izleği sürekli yürürlüktedir. Hikâyeye yazarı insan ruhunun işleyişini iyi bilmelidir çünkü tek başına hakikati söylemek yetmez, hakikati insan ruhunun, zihninin, gönlünün kabul edeceği bir biçimde sunmak ("yaşmaklamak") gerekir:

Vicdân-ı beşerdeki serâiri kalbin en gizli köşelerine nazar tahalluk etmedikçe bulmak muhâldir. Serâir-i kalbiyye bilinmedikçe bir adama söylenilen sözleri teessür ettirmek ise bütün bütün adîmü'l-ihimâldir. Çünkü fikir her ne tasavvur ve müşahade ederse bir kere zihnindeki mahzûzât ve gönlündeki teessürâta tatbîk eder. Benzerse kabul eyler, benzemezse etmez.

Bir iki aşkıdan beri, husûsiyle Avrupalılar ahvâl-i kalbiyyeyi teşrih etmekte bir mahâret-i fevkalâde izhâr ederek gerek tiyatro ve gerek hikâyeyi edebiyatın en büyük kâşifleri idâde idhal ettiler.¹⁷⁷

Görüldüğü gibi tiyatro ve hikâyenin türler hiyerarşisindeki yerinin yükselişi de psikolojik nüfuzlarına dayandırılıyor. Psikoloji bilgisi, benlik teknolojilerine nüfuz ederek okurların ideale, hakikate uygun bireyler olarak üretilmesinde, ıslah

¹⁷⁶ a.y.

¹⁷⁷ a.y.

edilmesinde önemli görölüyor. Namık Kemal, “vüs’at-ı hayal” ve “garabet-i tasavvur” ifadeleriyle nitelediği bu edebiyata romantik edebiyat dendiğini belirtiyor. Shakespeare, Walter Scott, Schiller, Byron, Victor Hugo ve Alfred de Musset gibi yazarların bu akıma mensup olduğunu da ekliyor. İşte bu akım, aslında Şark’ta varolan “kuvve-i hayal”e dayalı edebiyatı, hakikat, tabiat, ve adaba dayalı standartlar süzgecinden geçirip taklit ederek kendinin kılmış, ona kendine özgü bir biçim vermiştir. Namık Kemal, *İntibah Mukaddimesi* ile yeni edebiyatın Batılı edebiyat modeline tâbi olması gerektiğini ama bu tâbi oluştaki zorunlu taklidin Batılı’nın kendini kurarken yaptığı gibi bir taklit olması gerektiğini söylemektedir. Mukaddimeye “güzeli al, güzel olmayanı at” anlamına gelen Arapça bir ifade ile son verir. Tâbiyetle öznelliğin, taklitle orijinalliğin iç içe geçtiği bir süreç söz konusudur. Bu süreci daha iyi kavramak için Batılı yazarların ve edebiyat akımlarının Namık Kemal tarafından ne şekilde alımlandığına bakmakta yarar var.

Batılı Edebiyatçıların Alımlanışı

Namık Kemal’in değişik metinlerine bakıldığında onlarca Batılı edebiyatçıya gönderme yapıldığı görülebilir. Ancak bu bölümde amacımız tüm bunların envanterini çıkarmak değil. Namık Kemal’in eleştirisinde merkezi yerleri işgal eden iki edebiyatçının, Shakespeare ve Hugo’nun Namık Kemal’in temsil düzleminde nasıl alımlandığına bakacağız.

William Shakespeare

Namık Kemal’in Shakespeare’i nitelerken kullandığı ifadelere bakmak onun nasıl da yüceltildiğini açıkça gösterecektir: “İngiltere’nin ve belki âlem-i insaniyetin

en büyük şairi”¹⁷⁸, “bence mukaddes ve mübarek olan ecell-i şuara”¹⁷⁹, “Avrupa’da zuhur eden milyonlarca üdebâ içinde İngilizli meşhur Skakespeare’den büyük şâir gelmediği müttefakun aleyhtir.”¹⁸⁰ Böyle yüce bir konuma yerleştirilen Shakespeare, Namık Kemal’in eleştirel pratiğinde daima meşrulaştırıcı bir otorite olarak sunulmuştur. Shakespeare, en büyük şair olduğuna ve eserinin en önemli kısmını tiyatroları oluşturduğuna göre tiyatronun büyüklüğü yadsınamaz.¹⁸¹ Tiyatro, medeniyetin oluşumunda en büyük etkenlerden biridir çünkü: “Hatta bir derece faidelidir ki Avrupaca âsâr-ı medeniyetin en büyük sâiklerinden addolunmuştur. İngiltere’nin Cromwell vekayi’ine yardım eden esbâbın en büyüklerinden biri de, Shakespeare’in *Kayser* trajedisidir.”¹⁸² Şiirde fesahatin öneminden söz ederken hemen Shakespeare’den bir alıntı devreye girer: “Şiirde elfâz, mûsikide hânendeye benzer. Fasîh olmayan kelimeler, mânây, çirkin sesli hânendeler kadar bozar...”¹⁸³

Kimi zaman da Shakespeare, Namık Kemal’in yanlış olduğuna inandığı edebi tasavvurları eleştirmek için ideali örnekleyen model olarak sunulur. Ziya Paşa, şairlik kudretinin artması için padişah himayesinin gerekliliğine değinirken, Namık Kemal itirazını hemen Shakespeare’in de dahil olduğu büyük edebiyatçılar listesini örnek göstererek ortaya koyar: “[Bu edebiyatçılar] kimin چراغ-ı ât-feti olmak kuvvetiyle bulunduklar› mertebe-i ulyâ-yı şâiriyyete vâsıl oldular?”¹⁸⁴

¹⁷⁸ *Mukaddime-i Celâl* (Konstantiniye: Kitabhane-i Ebüzziya, 1305/1889-90), 25.

¹⁷⁹ *Namık Kemal’in Mektuplar*, c.3, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973), 360.

¹⁸⁰ “Tiyatro,” *İbret* 127 (19 Mart 1289/1 Nisan 1873), 1.

¹⁸¹ a.y.

¹⁸² “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, 3.

¹⁸³ *Namık Kemal’in Mektuplar*, c.3, 360.

¹⁸⁴ *Tahrîb-i Harâbât* (Konstantiniye: Matbaa-i Ebüzziya, 1303/1887-8), 27.

Yine Ziya Paşa, fikirlerin ardışıklığının (“telahuk-> efkâr”) yani güçlü bir fikir geleneğinin büyük şairi ortaya çıkaracağını iddia ederken Namık Kemal tam aksine fikri geleneğin henüz oluşmadığı zamanlarda da büyük şairlerin ortaya çıktığını söyler. Edebiyatın ortaya çıkışıyla büyük edebiyatçının doğuşunun hemen hemen eşzamanlı olduğunu değişik edebiyatlardan örneklerle verir. Tabii ki İngiltere’den örneği Shakespeare’dir. Hatta güçlü ve yerleşik bir edebiyat kurumuna sahip olmak büyük edebiyatçılara sahip olmak anlamına gelmeyebilir de:

Hatta güneş zulmetten doğduğu gibi ekser akvâmın en büyük şairleri cehalet zamanlarında zuhûr edegelmişlerdir. Bununla beraber şurası şâyan-> dikkattir ki bir vakit mesela İngiltere’de fûn-ı edebiye hakkıyla müdevven değil imiş, içlerinde Shakespeare gibi dünyaya misli pek nadir gelenlerden bir şair zuhur etmiş; fakat zamanında ancak birkaç edib daha var imiş. Şimdi fûn-> edebiye müdevvendir, aralarında bir Shakespeare yok; lakin birkaç bin müellif var!¹⁸⁵

Kimi zaman Shakespeare bir başka edebiyatçıyla paralellik kurularak anlatılır. Böylelikle diğer edebiyatçı da yüceltilmiş olur. Örneğin Şinasi’nin şiiriyle ilk karşılaşmasını anlatırken yaşadığı mucizevi duyguyu Alexandre Dumas’nın Shakespeare’in oyunuyla karşılaştığında hissettiği hayretle paralellik kurarak anlatır. Dumas şöyle hissetmiştir: “Farzet ki Âdem yeni canlanmış bir tarafına dönmüş, yanbaşıda anadan doğma Hazret-i Havva’yı görmüş. O halde Âdem ne türlü hissiyata malik olursa ben de Shakespeare’in oyununu gördüğüm zaman o hissiyata uğradım”¹⁸⁶ “Ben de hemen o kadar bir incizaba uğradım” diye ekler Namık Kemal. Böylelikle Havva’nın orijinalliği Shakespeare’e, ondan da Şinasi’ye aktarılmış olur.

Peki Namık Kemal’in gözünde Shakespeare’i bu kadar büyük yapan nedir? Buradaki büyüklük standartları, Shakespeare hakkında bir şey söylemenin ötesinde Namık Kemal’in büyük edebiyatı verecektir:

¹⁸⁵ “Takriz” *Talim-i Edebiyat* [Recaizade] Mahmud Ekrem, (İstanbul: Mihran Matbaası, 1299/1883-4), 393-394.

¹⁸⁶ Namık Kemal, *Namık Kemal’in Edebiyat Üzerine Bir Risalesi* haz. Necmettin Halil Onan (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1950), 37.

Shakespeare ise beyninin mâyesi cevher-i hurşidden tahmîr olunmuş zannolunacak kadar parlak bir hayâle, kalbinin toprağı yanar dağlardan alınmış kıyâs edilecek kadar âteşin bir vicdâna mâlik olarak refâhiyet-i ömr ve bekâ-yı nâm→ ümidlerini de meslek-i münferid olarak ihtiyar ettiği tiyatro müellifliğine hasr eylediğinden hâiz olduğu fikr-i hikmet ve kuvvet-i tabiatin kâffesini temaşa-gâhlarda tecessüm ettirmekle uğraşa uğraşa misâl-i âlem-i hayâlde bile nazarlara kolaylıkla taalluk edemeyecek bir cihân→ edeb ihtirâ' eyledi.¹⁸⁷

O halde Shakespeare'in gücü nereden gelmektedir? Parlak bir hayale, ateşli bir vicdana, hikmet fikrine, tabiatinde var olan bir kuvvete sahiptir. Tüm bu özelliklerini yalnızca tiyatroya hasretmesi sayesinde de hayal aleminde bile benzeri olmayan bir edebiyat dünyası meydana getirmiştir. Aynı zamanda: "Tasvir ettiği ahlâk ve hissiyât ve agrâz ve efkâr o derece müteaddid, tebeyyün ettiği hüküm ve hakâyık ve mülâhazat ve kavâid o mertebe mütenevvi', nakş ettiği mehâsin ve ezvâk ve hayâlât ve incizâbât o kadar mütelevvindir ki..."¹⁸⁸ Hayatı tüm çeşitliliği, renkliliği ve halleriyle sunma becerisini daha etkili kılan, Shakespeare'in tüm bunları yaparken aynı zamanda seyirciyi/okuru ("hüzzâr") eğlendirebilme becerisidir.

Daha sonra Namık Kemal teknik açıklamalara geçer: Shakespeare oyunlarında klasik tiyatronun konu, zaman ve mekan birliğine dikkat etmez. Farklı konular, zaman dilimleri, mekanlar iç içe geçer. Komedi ve trajedi türlerini kesin çizgilerle birbirinden ayırmaz, hüzünden eğlenceye kolayca geçilir. Oyunlarını tamamen şiir olarak yazmamıştır. En ince düşünceler ile en sevdalı hislerin aynı anda yaşandığı en ciddi eserlerinden *Hamlet* de bile şiir ve nesir iç içedir. Halkı eğlendirebileceğini düşünüyorsa tabiat ve geleneğin gerçeklik düzleminin dışına çıkmakta sakınca görmez hayaletler, periler insanlarla aynı düzlemde sunulur.¹⁸⁹

Tüm bu değerlendirmelerin sonucunda Shakespeare, şimdiki edebiyatın normunu oluşturan en önemli edebiyatçılardan addolunur: "Herif bu lakırdıyı"

¹⁸⁷ *Mukaddime-i Celâl*, 51.

¹⁸⁸ a.g.e., 52.

¹⁸⁹ a.g.e., 53-54.

söylediği zaman, yirmibir yaşında bir kasab çocuğu imiş. San’atı da, tiyatroların kapısı önünde bârgir [beygir] sürücülüğü etmekten ibâret imiş; tarihçe müsbettir. Amma şimdi ne olmuş, İngiltere’de kavâid-i sarfiyye ve nahviyye yok. Mâdem ki böyle demiş, böyledir diyorlar.”¹⁹⁰

Victor Hugo

Namık Kemal’in en çok saygı duyduğu ve yücelttiği edebiyatçılardan biri de Victor Hugo’dur. “Bugün cihanın en meşhur edibi Victor Hugo sayılır.”¹⁹¹ Hugo da Shakespeare gibi karşılaştırmanın yapılacağı dayanak noktası olarak sunulur. Ziya Paşa’nın Racine ve Lamartine’nin Nef’i gibi kaside yazamayacağını buna karşılık Senai ve Ferezdak’ın da Moliere gibi tiyatro yazamayacağını iddia ederek ortaya koyduğu kültürel görececiliğe karşı çıkarken Namık Kemal, Hugo’yu örnek gösterir: “Victor Hugo’nun *Orientale* nâmında olan kitab› elbette nazar→ tedkîk-i devletlerinden geçmiştir. Şark hayâlâtının ma’kûl ve makbûl olanlarına garb üdebâsı ne güzel taklîd ediyorlarmış; ondan istidlal buyurabilirsiniz.”¹⁹²

Hugo, aynı zamanda Namık Kemal’in “Shakespeare yolu” olarak adlandırdığı tiyatro anlayışının dünya tiyatrosunda hakimiyetini sağlamıştır. Fransız edebiyatının yükselişe geçerek diğer milletlerin taklit ettiği bir model haline gelmesi ve bu süreç

¹⁹⁰ Namık Kemal’in *Mektuplar*›, c.3, 360.

¹⁹¹ “Tiyatro”, 1.

¹⁹² *Tahrir-i Harabat*, 50.

içerisinde Hugo'nun edebiyatça üstünlüğünü tüm dünya halkına gösterişi, onun seçtiği yolun da taklit ve takip edilen bir yol olmasını sağlamıştır.¹⁹³

Shakespeare'de karşımıza çıkan tiyatrodaki şiir kullanımı meselesi, Hugo'yu norm olarak da sürdürülür. Hugo ve çağdaşları şiiri öylesine değiştirmiştir ki ölçü ve kafiye derdiyle doğallığı kaybolan söyleyiş doğallaştırılmış, şiir yadırgatıcı kullanımdan uzaklaşmıştır. Ancak bizim hala böyle bir sorununuz vardır. Namık Kemal, bizi zorlayan kafiye ve vezin kayıtlarını bir kenara bırakıp şiirsel eksikliğimizi “lisanın şivesindeki letafet” ve “hayâlât-ı şarkiyyede olan kuvvet” ile kapatacağımızı düşünür.¹⁹⁴ Hugo'nun kendi dilinde ortaya koyduğu başarı, buranın koşulları nedeniyle buraya aktarılamamaktadır. Ancak bu tür farklara rağmen takip edilmesi ya da yoğunlaştırılması gereken yol Hugo'nun yoludur: “Avrupa'nın edebiyat-ı sahihasına merak olununca İngiltere ve Almanya ve İspanya şairlerinin ve Fransızlar'dan Hugo ve Musset gibi romantik yolunu iltizam edenlerin âsârıyla tevaggul etmelidir.”¹⁹⁵

Mektuplaşmalarından anladığımız kadarıyla çevresindekiler Kemal ile Hugo'yu karşılaştırmaktadır. Hatta Abdülhak Hamid, karşılaştırmada Namık Kemal'i üste çıkaran bir yorumda bulunur ve Kemal şöyle itiraz eder:

Victor Hugo burada, gelse Kemal olamayacağından, Kemal orada bulunsa, Hugo'ya tekaddüm edeceğinden bahsetmişsin... Hiç öyle mukayese mi olur? Hugo dünyaya gelmese idi, ben belki yazı yazmağa muktedir olamazdım. Lâfîfe ber-teraf amma, elimde yeni bir hikâyem var. Bu kuvvette giderse baz yerleri *Les Miserables*'in eteklerini öpmeye olsun muktedir olacak gibi görünür.¹⁹⁶

Bu karşılaştırmada Kemal-Hugo hiyerarşisi tersine çevrilse de Osmanlı-Fransız karşıtlığının korunduğu görülür. Model alınan ülkenin edebiyat ortamına

¹⁹³ *Mukaddime-i Celâl*, 56.

¹⁹⁴ a.g.e., 90.

¹⁹⁵ *Namık Kemal'in Mektupları*, c.1, 435.

¹⁹⁶ a.g.e., c.2 (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1969), 423.

doğsaydı Kemal, Hugo'dan daha büyük olurdu ve aynı zamanda Hugo buranın kısıtlı, geri kalmış, gecikmiş ortamına doğsaydı Kemal kadar olamazdı. Namık Kemal, bunu kabul etmez, modelin takipçisi olmakla yetindiğini belirtir. Ancak burada takipçilik her zaman yeterli gelmez, denklik arzusu da göze çarpar. Namık Kemal, Abdülhak Hamid'in *Sahra'sın* orijinal bulur: "Sahrâ'nın aynı aynâna, kafiyesi kafiyesine nazîrini, filhakika Fransızca'da ben de görmedim. O, cenâbın zın muhteri'âtından." Namık Kemal, orijinal bulduğu *Sahra'yı* model olarak biraz değişiklikle *Vaveyla'yı* meydana getirir. Ancak bu taklit hiç de küçümsenecek durumda değildir: "[K]afiye iltizamında, kasâid ve mesneviyat yollarının hâricine çıkmak cihetiyle, *Marsellaise'e*, Hugo'nun *Orientale'ine* ve belki Fransız şiirinin pek çoğuna müşabih değildir diyemezsin ya."¹⁹⁷

O halde Hugo ile Namık Kemal arasında gerilimli bir model-mürit ilişkisinden söz edebiliriz. Hem takip eden, bağlı kalan, tâbi olan hem de bunları yaparken modeli belli biçimlerde temellük eden, taklitten orijinalliğe, takipten denklığe kayan bir mürit. Bu ilişkiyi daha net görmek için Hugo'nun *Cromwell'e* yazdığı önsöz ile Namık Kemal'in *Mukaddime-i Celal'i*ni karşılaştırmalı olarak okumak etkili olacaktır. Namık Kemal'in eserlerinde Hugo etkisi üzerinden birçok çalışma yapılmıştır. Bu etkinin daha çok edebi eserlerin plan ve temalarında görüldüğü iddia edilmektedir. Ancak eleştirel yaklaşımlarını karşılaştırabilmek için elimizdeki en uygun örnek bu iki önsözdür. Cevdet Perin, "Bu mukaddemenin[Mukaddime-i Celal] ana fikirleri *Cromwell* mukaddemesinin ana fikirlerinden mülhemdir."¹⁹⁸ diyerek iki mukaddimenin bağlantısına işaret ediyor. O halde burada ilham verme ve alma üzerine bir hiyerarşi var. Acaba ilham almak ne

¹⁹⁷ a.g.e., 404.

¹⁹⁸ Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* (İstanbul: Pulhan Matbaası, 1946), 131.

derece edilgen bir süreçtir? İlham alınırken ilham nasıl dönüşür? Bu sorular iki önsözün karşılaştırmasında dikkate alacağımız temel sorular. Önce *Cromwell*'in önsözüyle, ilham veren modelle başlayalım:

Victor Hugo'nun 1827'de yazdığı önsöz genellikle üç bölüme ayrılarak sınıflandırılır. İlk bölümde Hugo, çizgisel bir tarih anlayışıyla insanlığın tarihsel serüveniyle türlerin gelişimi arasındaki paralelliği gösterir. Lirikten epiğe, epikten dramatiğe doğru evrilen edebiyat, bu evrimiyle insanlığın çocukluktan yetişkinliğe ve oradan kemale ermiş yaşlılığa geçişinin yansıması olarak görülür. İkinci bölümde ise klasik tiyatroyla romantik tiyatroyu karşılaştırmıştır. Klasik tiyatronun normlarının artık geçerli olmadığını gösterip, modern ve romantik tiyatronun alacağı tek normun tabiat olması gerektiğini iddia eder. Eski anlayışın meşruluğunu geçersizleştirerek orijinallik söylemine dayalı yeni bir anlayışın meşruluğunu ortaya koyan bu bölümü, romantik tiyatro örneği olarak gördüğü eseri *Cromwell*'in takdimini ve bu eserdeki tercihlerinin gerekçelerini sunan üçüncü bölüm izler. Hugo tarafından konulmuş bir numaralandırma olmasa da bu üçlü bölümlendirme edebiyat araştırmacıları tarafından benimsenmiştir.

Mukaddime-i Celal ise yazarı tarafından 8 bölüme ayrılmıştır. Ancak Hugo'nun önsözünü üç bölümde değerlendiren araştırmacılardan Cevdet Perin ve Abdülhalim Aydın, Namık Kemal'in önsözünün de aslında üç bölümde değerlendirilebileceğini iddia etmektedirler.¹⁹⁹ İlk bölümde, eski edebiyatımızın hali ve yeni edebiyatla birlikte edebiyatımızda meydana gelen terakki anlatılmış; ikinci bölümde, bu terakkide en büyük paya sahip olanlardan tiyatro türünün genel olarak gelişimi, Batı'daki evrimi, Arap ve Fars edebiyatlarının tiyatroyla ilişkisi gibi konular ele alınmış; üçüncü bölümde ise *Celaleddin Harzemşah* oyununun okurlara

¹⁹⁹ a.g.e., 134; Abdülhalim Aydın, *Namık Kemal ve Abdülhak Hamid'de Victor Hugo Etkileri* (İstanbul: Çantay Kitabevi, 2004), 65.

takdimi, tarihsel gerçekler ve yapı bakımından yapıların tercihlerin muhtemel eleştirileri dikkate alarak edebiyat kamusuna sunulması amaçlanmıştır. Görüldüğü gibi bu üçlü bölümlendirmenin gözünden bakıldığında yapı bakımından iki önsöz arasında ciddi benzerlikler bulunmaktadır. Özellikle 2. ve 3. bölümlerde belirginleşen bu benzerlik ilk bölümde o kadar görülmemektedir. İlk bakışta Hugo'nun evrensel düzlemde işleyen bir evrimsel modeli varken, Namık Kemal'in modeli yerel düzlemde işlemektedir. Şimdi bu farkın nedenlerini saptamaya çalışalım:

Hugo'nun önsözü, romantik edebiyatın manifestolarından biri olarak addedilir. Yazar, döneminde zirveye ulaşan romantik edebiyatın yükseliş serüvenini, neden diğer akımları, anlayışları geride bıraktığını ve bu konumu ne şekilde hak ettiğini göstermek amacıyla öncelikle çizgisel bir “terakki”ye dayalı, daima ileriye doğru giden bir tarihselliği kurgular. Hugo'ya göre nasıl her insanın teker teker çocukluk, yetişkinlik, yaşlılık gibi evreleri varsa, bir bütün olarak insanlık da doğmuş, büyümüş, yetişmiş ve kemale ermiştir. İnsanlığın yetişme serüveninin de sırasıyla üç zaman diliminden geçtiğini iddia eder: İlkel zamanlar, kadim (antik) zamanlar ve modern zamanlar.²⁰⁰

İlkel zamanlarda ilahi olanla, insani olan birbirine çok yakındır. Ailelerin ve din adamlarının var olduğu ama milletlerin ve kralların henüz ortaya çıkmadığı bir dönemdir. Tüm insanlık bir cemaat gibidir. Topluluk olarak hareketin güçlü olduğu, kişisel davranış ve düşüncelerin kolayca yön ve biçim değiştirebildiği bu dönemde din henüz kurumsallaşmamıştır. En temel edebiyat biçimi de lirik şiirdir, “od”dur.²⁰¹

²⁰⁰ Victor Hugo, *Preface to Cromwell* < <http://www.bartleby.com/39/40.html> > p.10

²⁰¹ a.g.e., p.11.

Zamanla bu koşullar değişmeye başlar. Kadim zamanlar ortaya çıkar: Aileden aşirete, aşiretten millete geçilir. Merkezilik artar, krallıklar meydana gelir, şehirler kurulur, her şey eskiye oranla daha sabit ve kalıcı olma arzusundadır. Din kurumsallaşır, dua ritüellerce belirlenmeye başlar, ibadetle nasslar arasındaki bağ güçlenir. Sonuç olarak rahip ve kral halkın babası yerine geçer ve ilkel zamanların ataerkil cemaatinin yerini teokratik toplum alır. Tüm bu gelişmelerin olduğu savaşlar, göçler ve karmaşa döneminde edebiyat da değişir. Şiirin odağı artık fikirler düzleminden nesneler düzlemine kayar. Değişen çağların, oluşan ve gelişen milletlerin, yaşanan göçlerin şiiri söylenmeye başlar. Bu da epik şiirin doğuşu demektir. En tipik temsilcisi de Homeros'dur.²⁰²

Hugo'ya göre kadim zamanlardan modern zamanlara geçişte en önemli nokta Hristiyanlıktır. Hristiyanlık, insana içinde bulunduğu ikili halleri öğretir. İnsan için iki zaman söz konusudur: Dünyevi ve uhrevi zaman. Hem geçicilikten hem de sonsuzluktan nasiplenmiş insan bir yanıyla hayvanlar gibidir, bir diğer yanıyla zeka sahibidir; bir yanıyla bedendir, diğer yanıyla ruhtur. İnsan, maddiliğin ve maneviliğin kesişim noktasıdır. Kadim zamanların tanrılarına kadar yansımış maddiliğinin karşısına Hristiyanlık ruh ve madde ayrımını getirir.²⁰³ Hristiyanlık şiiri hakikate ulaştırır. Kendi ikiliğinin farkına varan kişi, dünyada güzel ile çirkinin, hayır ile şerrin, latif ile biçimsizin, yüce ile groteskin, aydınlık ile karanlığın yan yana durduğunu görür.

Hristiyanlığın melankolisi ile felsefi eleştireliliği birleştirerek ikiliklerle dolu dünyaya bakan şair, dünyanın hakikatini anlatacak hakiki forma ulaşır: Dram. Dramatik edebiyatta hayat içinde barındırdığı karşıtlıklar ve ikiliklerle temsil edilir,

²⁰² a.g.e., p.14-15.

²⁰³ a.g.e., p. 23, 26.

güzel göstermek için gerçekliğinden feda edilmez. Dünya binbir haliyle drama konu olur. Hristiyanlığın getirdiğini özümsemiş bir şaire uygun bir biçimdir dram. Shakespeare de bu biçimi en yüksek noktasına ulaştıran şairdir. Burada tabiat, model olarak alınır. Tabiat karşıtlıklarla dolu olduğunu göre, tabiatı model alan şiirde de yüce ile grotesk, bir başka deyişle ulvi ile süflî yan yana bulunmalıdır.

Bu noktaya kadar Victor Hugo'nun önsözün ilk bölümünde ortaya koyduğu fikirleri sunmaya çalıştık. Namık Kemal'in önsözünün ilk bölümüyle karşılaştırıldığında birincisinin evrensel düzlemde işlediğini, diğerinin ise yerel düzlemde işlediğini söylemiştik. Namık Kemal, model olarak aldığı metnin evrensellik söyleminden uzaklaşıp daha kısıtlı bir zeminde hareket etmeyi seçiyor. Yukarıdaki sunuma dikkatlice bakarsak bu tercihin nedenlerini anlayabiliriz. Hugo'nun söyleminin en temel özelliği, evrenselliğinin aslında kendi yerelliğini örten bir evrensellik olmasıdır. Hugo, tüm insanlık adına bir şiirsel gelişim şeması ortaya koymuştur ancak hem eski Yunan'a dayalı kadimlik anlayışı hem de Hristiyanlığı ön plana çıkaran modernlik kavrayışıyla Batı dediğimiz söylemsel oluşumun içinde hareket ettiğini göstermiştir. Hugo'nun önsözünde uzviyetçi/organist bir paradigmanın hâkimiyeti ortadadır. İnsanlığı bir gövde gibi yorumlayıp kişisel evreleri tüm insanlığın serüvenine aktarmaktadır. Bu aktarım sonucunda, modernlik ve Hristiyanlık insanlığın kemale erdiği zaman dilimini temsil ederken diğerleri de ister istemez çocuklaştırılmakta, geri kalmış olarak nitelenmektedir.

Daha önceki bölümlerde çocukluk söyleminin Namık Kemal'in eleştirilerine ne derece içkin olduğunu göstermiştik. Batı ile karşılaştırıldığında kendi edebiyatını çocuk kalmış hisseden Namık Kemal ile diğerlerine karşılaştırmaları için zamansal bir düzlem veren ve kendi medeniyetini yetişkinlik mertebesine oturtan Victor Hugo

birbirine paralel konumlardadır. Ancak Namık Kemal, bu tür medenilik ve modernlik söylemini alırken Batı'nın yerelliğini silip daha evrensel terimlerle düşünmeye eğilimli olduğu için kendi önsözünde genel bir medenileşme anlatısı yerine özel ve yerel bir anlatıyı tercih etmiştir. Bu tercihle Hugo'nun Hristiyanlık vurgusunu silebilmiştir. Böylece çocuk kalmışlığı kabul eden ama yetişebilmeyi de uman bir projeye bağlanabilmiştir. Hristiyanlığın meydana getirdiği asli farka dayalı bir modernleşme anlayışı, bu imkanı veremezdi. Ancak Hugo'nun çizgiselliği Kemal'de aynen devam etmektedir.

Mülkümüzde terakki fikrinin zuhûrundan beri cihân→ insaniyetin hazâin-i kemâlâtından iğtinâm edebildiğimiz cevâhir-i marifetten biri de edebiyattır. Filhakika bizde kalemin gösterdiği terakkî, garbın bedâiy'-i irfânına kıyas olunursa bir allâmenin irfânına nisbet yeni lakırdıya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime hükmünde kalır. Maamafih killet yokluk demek olmadığından, edebiyatımızda hâsıl olan inkılâb, tarih-i asr içinde bir küçük dibâce-i mübâhata ziynet vermek liyâkatından berî değildir.²⁰⁴

Mukaddimesine bu sözlerle başlıyor Namık Kemal. Bu başlangıç noktası, yazarın model karşısındaki kaygısını çok iyi özetliyor. Gecikmişliğin kabullenilmesi ve kabullenilmiş bir terakki fikrine dayalı bu söylem, iktidar karşısında çocuklaş(tırıl)mışlığı açıkça ortaya koyuyor. Hugo'nun tafsilatlı olarak sunduğu muazzam ve muktedir terakkinin yanında kendini aciz hisseden, modelin ana fikrini kabul eden ama o evrensel evrime ancak yerel bağlamındaki küçük çaplı bir değişimi sunarak yanıt verebilen mahçup bir dille başlıyor Namık Kemal söze.

Bu başlangıç ister istemez metnin devamını da etkiliyor. Karşılaştırma zeminini “büyük edebiyat tarihi”nden yerli ve “küçük edebiyat tarihi”ne aktarıyor. Batı'nın karşısında “üç beş kelime hükmünde kalan (...) lakırdı” eski edebiyata kıyasla, evrimci bir çerçevede değerlendirildiğinde “allâmenin iktidarına” yaklaşıyor. Önceki bölümde ortaya koyduğumuz eksiklik söyleminin eksiksiz icrası ile yeni

²⁰⁴ *Mukaddime-i Celâl*, 3.

edebiyatın terakkisi gözler önüne sürülüyor. Bundan sonraki bölümlerde yeni edebiyatın kendini meşrulaştırışında ve geçmiş edebiyatı temsil edişinde izlediği yöntemlere bakarken bu bölümlere tekrar döneceğiz, ancak şu anda modelle ilişki bakımından *Mukaddime-i Celal*'in ilk bölümüne baktığımızda modelin evrenselci ve ilerlemeci çizgisinin yerelci ve ilerlemeci bir yanıtla temellük edildiğini söyleyebiliriz.

Victor Hugo'nun önsözünün ikinci bölümüne geldiğimizde modern zamanların ruhuna uygun romantik tiyatro anlayışıyla kadim zamanları, Eski Yunan'ı model olarak alan klasik tiyatro anlayışının karşılaştırılmasının en belirgin izlek olduğunu söyleyebiliriz. Kuşkusuz Hugo, bu karşılaştırmada romantik tiyatro anlayışını savunmaktadır. Kendi anlayışını açık ve seçik bir biçimde ortaya koymak için diğer anlayışları değerlendirir. Kendisinden önceki anlayışlar, ya süflilik tiyatrodan temsil edilemez, tiyatronun yüceliği kirlenir diyerek süfli olanı dışlamaktadır ya da süfli olan da hayatın bir parçasıdır ve hayatın bu parçasını tiyatrodan temsil etme görevi komediye aittir diyerek süfli olanı komedi alanıyla kısıtlı kılmaya çalışmışlardır. Halbuki ulvi ve süfli olan hayatta yan yanadır, tiyatrodan da yan yana olmalıdır; bu da romantik edebiyatın ürünü olan dramın gerçekleştirdiği bir başarıdır.²⁰⁵

Hugo'nun klasik tiyatroya en büyük eleştirisi üç birlik kuralı üzerindendir. Öncelikle mekan birliğini gündeme getirir. Tüm oyunun tek bir mekanda geçmesi üzerine kurulu mekan birliği anlayışına, olayla mekan arasındaki iç içe geçmiş ve parçalanamaz bağları öne sürerek karşı çıkar. Olayın mekandan azade bir anlamlılığının olmadığını ima eder.²⁰⁶ Sonra sıra, olayların bir günde geçmesi

²⁰⁵ Hugo, < <http://www.bartleby.com/39/42.html> >, p.61-63.

²⁰⁶ a.g.e., p.73.

gerektiğini buyuran zaman birliği kuralına gelir. Hugo, nasıl 24 saati 2 saatte yoğunlaştırabiliyorsak, yani olaylar bir günde geçtiğinde de oyun gerçek zamanlı olmuyorsa olayın bir günde ya da daha uzun bir sürede geçmesinin bir önemi olmadığını belirtir.²⁰⁷ Bu tür kurallar sanatçının dehasını körleştirmektedir. Tüm zamansal ve mekansal değişkenleriyle bir olayı bir oyunda temsil edebilmek sanatçının dehasının aşması gereken bir sınavdır ve bu temsil her olayda farklı biçimlerde gerçekleşir, sanatçının dehası da burada ortaya çıkar. Halbuki her bir olayın eşsizliğini dikkate almayan zaman ve mekan birliği gibi kuralların yaratıcılığı engellediğini düşünür.²⁰⁸

Üçüncü kurala, yani olay birliği kuralına geldiğimizde Hugo'nun diğerlerinden farklı olarak bu kurala itiraz etmediğini görürüz. Zaman ve mekan birliği kurallarını yararsız gören Hugo, olay birliğini tiyatro için asli olarak görmektedir. Olay bir bütünlük olarak sunulmalıdır, iç içe geçmiş bir olaylar keşmekeşini zihnin kavrayamayacağını, gözün algılayamayacağını düşünür. Asıl olay örgüsüne bağlı tali olay örgüleri olabilir, ancak olay örgüsünün merkezliliği kaybolmamalıdır.²⁰⁹

Benzer eleştirilerin Namık Kemal'in mukaddimesinin ikinci kısmında da dile getirildiğini görüyoruz. Ancak Namık Kemal, romantik tiyatro ile klasik tiyatronun karşılaştırılması meselesine gelmeden önce meselesini evrensel bir tiyatro tarihinin içinde sunar. Tiyatronun ortaya çıkışından romantik tiyatroya kadar olan gelişimini çizgisel ve ilerlemeci bir paradigmanın içinden dile getirir. Tiyatronun başlangıcını ortaya koyarken Namık Kemal'in söyleminde bir müphemlik belirir. İlk iddia şudur:

²⁰⁷ a.g.e., p.74.

²⁰⁸ a.g.e., p.77.

²⁰⁹ a.g.e., p.78.

Tiyatro, “ekser kemâlât-ı medeniyet”²¹⁰ gibi Şark’ta ortaya çıkmıştır. Bu iddianın hemen ardından Sanskritçe yazılmış *Sakuntala* adlı oyunu örnek olarak verir. Bu oyun, Büyük İskender’in Hindistan’ı da etkisi altına alan ve üç kıtayı Yunan etkisine maruz bırakan seferlerinin ardından yazılmasına rağmen orijinal, Hindistan’a özgü, “taklid şaibesinden berî”²¹¹ bir mahiyete sahiptir. Hemen sonrasında aynı iddianın bu sefer Yunan örneğinde simetrisini buluruz:

Bununla beraber Avrupa’da mevcûd olan tiyatroların merkez-i intişârı Yunanistan olduğu ve birtakım erbâb-ı tedkikin re’yi gibi Yunanlılar bu kısım-ı edebi Hind tarafından iktibâs etmiş olsalar bile iktibâsların taklid derecesinde bırakmayarak kendilerine mahsûs bir şekil ve hâl getirdikleri müsellemmâtandır.²¹²

Hem Hind hem de Yunan tiyatrosuyla ilgili iddiaları yan yana okuduğumuzda hangisinin başlatıcı hangisinin takipçi olduğunun net olarak anlaşılamadığı görülmektedir. *Sakuntala* İskender’in seferleri aracılığıyla Yunan tiyatrosunu öğrenmiş bir edebiyatın taklit derecesinde kalmayarak orijinal bir biçim verdiği bir oyun mudur? Yoksa Yunan tiyatrosu aslında Hind’den etkilenip bu etkilenmeye orijinal bir suret mi vermiştir? Yani tiyatronun kökeni Garb mıdır Şark mıdır? Bu soru, Namık Kemal’de belirsiz kalmıştır.

Ancak şüpheyi yer bırakmayan bir nokta vardır: Avrupa’daki tiyatronun menbaı Yunanistan’dır. Romalılar da Yunanlılar’ı takip etmiş ama “mukallidlik” ve “mütercimlik”in ötesine geçememişlerdir. Namık Kemal, Romalılar’dan hemen sonra Araplar ve Farslar’da tiyatro konusuna geçer. Dolayısıyla Avrupamerkezci bir ilerlemeden sakınan bir tarih çizmeye çalışır. Her ne kadar elindeki tarihselleştirme çabasının çoğunluğu Avrupa bağlamına hasredilse de temel bir niyet olarak daha geniş bir kültürel çerçevenin hedeflendiğini tahmin edebiliriz. Arap ve Fars

²¹⁰ *Mukaddime-i Celâl*, 34.

²¹¹ a.g.e., 35.

²¹² a.g.e., 35-36.

bağlamını değerlendirirken tiyatronun eksikliğini yani Batılı anlamda tiyatro sanatının bulunmayışını merkeze oturtur.

Namık Kemal, Araplar'da tiyatronun filizlendiğine inanmaktadır. Ancak Şark'dan Tatarlar'ın Garb'dan Haçlılar'ın saldırılarıyla Arap medeniyetinin birçok önemli eseri tahrip olduğu için Araplar'da tiyatronun gelişmişliğini bilemediğimizi dile getirir. İran edebiyatında ise tiyatro özü gereği bulunmaz. Akıl ötesi hayallerin hâkim olduğu bir şiir geleneğine sahip olan bir edebiyatta tiyatro *zaten* ortaya çıkmaz.²¹³ Görüldüğü gibi Araplar'da dışsal bir nedene bağlanan, anlayışla karşılanan eksiklik, İran edebiyatından söz ederken özselleştirilmekte ve doğallaştırılmaktadır.

Gerçi Avrupa'da da “akvam-ı vahşiyenin”²¹⁴ istilas› sonucu tiyatro akamete uğramıştır ama 11. yüzyıldan sonra İtalya'da sonrasında da sırasıyla İspanya, İngiltere, Fransa ve Almanya'da ortaya çıkarak şimdilerde kıtanın tüm milletlerine yayılmıştır. Burada modern Yunanistan bir istisna olarak karşımıza çıkmaktadır. Namık Kemal'in ve dönemin diğer yazarlarının söyleminde sıkça karşımıza çıkan Antik Yunanistan ile Modern Yunanistan farkı burada da işlemektedir. Helenizmin antik olanla modern olanı doğrudan bağlantılandırmaya çalışan ideolojisine karşılık Osmanlı aydınları da antik olanın muazzam zenginliği ile şimdinin kuraklığını karşıtlık olarak sunmaktadırlar:

[T]iyatrodan o kadar mahrumdurlar ki eğer derme çatma ta'bîr-i âmiyanesinin misâl-i müşahhası olan Ermeni oyuncularımız tarafından bir iki senede bir kere Yunanistan'a seyâhat vuku'a gelmese bî-çâreler ecdâd-ı Platon-nihâdlar›nın âsâr-ı kalemiyelerini mâlihülyâ ma'razlarında temâşâdan başka vâsıta-i telezzüz bulamayacaklardı.²¹⁵

²¹³ a.g.e., 37.

²¹⁴ a.y.

²¹⁵ a.g.e., 38. Yayımlayan›n notu.

Bu girizgahdan sonra o dönemde tiyatronun meselelerine sıra gelir. Namık Kemal de Hugo gibi tiyatro anlayışlarını “klasik” ve “romantik” diye ikiye ayırır. Klasik tiyatroyu “fennî”, romantik tiyatroyu da “tabîî” diye tercüme eder; çünkü klasik tiyatro “bazı üdeba beyrinde ta’yîn olunan kavâide,” romantik tiyatro ise “sırf sevk-i tabîata tâbidir.”²¹⁶ Namık Kemal, klasik tiyatroyu “Yunan yolu”, romantik tiyatroyu “Shakespeare yolu” diye niteleyen adlandırmaya da bağlıdır. Kemal’e göre bu yollar arasındaki mücadelede ikincisinin galip geldiği kesindir. Devir, romantik tiyatro devridir. Bu galibiyeti daha iyi açıklamak için klasik tiyatronun eleştirisini yapar. Hugo’da da olduğu gibi çıkış noktası üç birlik kuralıdır. Kemal’e göre üç birlik kuralı “temaşayı tabîîliğinden çıkar”ıp “tahayyülü kır”maktadır.²¹⁷ Zaman ve mekan birliğinin yararsızlığı konusunda söyledikleri Hugo ile aynıdır. Ancak konu birliği noktasına gelindiğinde mürit modelden, Kemal, Hugo’dan ayrılmaktadır:

Dünyada icâb ettirdiği evzâ’ ve akvâlin her biri yekdiğerine lâzım-→ melzum kabîlinden olmak ve araya kavli ve fi’li hiç bir ârıza karışmamak şartıyla bir vak’a cereyan etmek ihtimâlî var mıdır ki vahdet-i mevzûa riâyet tabîlik levâzımından olsun! Bu ihtimâlin fıkhdânındandır ki bahsettiğimiz şarta riayetle yazılmış ne kadar eser var ise cümlesi harita kabîlinden oluyor. Harita bir memleketin mesâha ve ârzâların göstermekle beraber memlekete hiç benzemediği gibi, o türlü oyunlarda insanın birtakım hissiyat ve hareketini tasvir etmekle beraber, gerek mecmûu ve gerek tafsilatı itibariyle beşerin vekâyi’i ma’rufesini andırır şeylerden değildir.²¹⁸

Görüldüğü gibi Namık Kemal, konu birliğini temsil sorunsalı içerisinde ele almaktadır. Hugo’nun tüm birlikleri yazarın hakikati temsile dönüştürürken gösterdiği deha, hakikati kayıpsız aktarabilme melekesi üzerinden değerlendiren tutumuna çok da uzak olmayan Kemal, konu birliği meselesinde temsilin içerdiği kaçınılmaz kayba vurgu yapmaktadır. Nasıl harita, yeryüzünün hakikatinin simülasyonundan ibaretse konu birliğine dayalı bir oyun da tabiatın bir

²¹⁶ a.g.e., 39.

²¹⁷ a.g.e., 41.

²¹⁸ a.g.e., 41-42.

simülasyonudur, dolayısıyla tabiatten uzaklaşmadır. Eğer romantizm kendisine model olarak tabiatı almışsa, tabiata uygunluk en önemli ölçütlerinden biriye, iddiasının hakkını veren bir romantik tiyatrodaki, tabiattan uzaklaştıran bir konu birliği kuralı bulunmaz. Tabiatı olaylar bir merkezin etrafında toplanıp o merkeze göre birincil, ikincil katmanlar olarak adlandırılmıyorsa, aynı anda birçok olayın işlediği bir cümbüş söz konusuysa, tabii olmayı hedefleyen tiyatrodaki konular bu cümbüşüyle verilmelidir. Namık Kemal'in modelinden ayrılmasında etkili olan ögenin Kemal ile Hugo'nun tabiat kavrayışları olduğunu düşünüyorum. Hugo'da tabiat akılla da uyumlu muntazam bir bütünlük arzederken Kemal'in tabiatında asli bir düzen olsa da aklın düzenini aşan bir bütünlük söz konusudur.²¹⁹ Bu durumda kendisini aşan bir tabiatı deneyimleyen insanın merkezsiz bir dünya tasavvuruna sahip olması doğaldır. Aslında Kemal, Hugo'nun tabiatı öne çıkartışına tâbidir ama farklı tabiat tasavvurları farklı tabiiyetler meydana getirmiştir. Bu da Kemal'in tâbiyetten öznelliğe geçişine eşlik etmiştir.

Öznenin modele tâbi oluşunun önemli olduğu bir başka nokta da tiyatrunun nazımla mı nesirle mi yazılacağı meselesidir. Victor Hugo, *Cromwell*'in önsözünde nazmı düşüncenin optik biçimi olarak tanımlar. Düşünce, nazım biçiminde kendini görünür kılmaktadır. Bu nedenle dramın nazım biçiminde sunulması gerekir. Bu öyle bir nazım olmalıdır ki dünyanın, dilin, tabiatın, insanın ulviden suflıye, karmaşıktan basite, nüfuz edilirden edilemeze, çirkinden güzele uzanan binbir halini dile getirebilsin. Dramın özünde bulunan karşıtlıkların birliği ilkesi ancak nazmın diliyle ifade edilebilir. Nesir daha çok kolaya kaçanların, ortalamayı hedefleyenlerin seçtiği biçimdir. Hakiki edebiyatçı nazmı seçer. Shakespeare'in yaptığı gibi nazım nesir karışık oyunlar yazılabilir ama Hugo'ya göre oyunda aslolan türdeşliktir, nazımdan

²¹⁹ Ancak Kemal'in tabiat karşısındaki tutumu bundan ibarettir. Bu tutumun gerilimleri ileride ele alınacaktır.

nesre, nesirden nazma geçişler oyunun türdeşliğini bozar. Ancak yine de bir eserin kıymeti biçimine değil içsel değerine bakarak tespit edilir. Bu yüzden nesrin tiyatroda kullanıp kullanılamayacağı sorunu ikincil bir sorundur. Aslolan dehadır.²²⁰

Namık Kemal, ilke olarak Hugo’nun görüşlerine bağlıdır. Ancak yerli bağlamın kendine özgü koşulları şiiri nesre tercih eden yukarıdaki yaklaşımı benimsemesini zorlaştırır. “[N]atika-i vicdan” ve “lisan-ı hayal”²²¹ olduğu için şiir, tiyatroya daha uygundur. Ancak Türkçe’de yerleşik olan şiir anlayışıyla yazıldığında şiir tabiatinden uzaklaşmakta, letafetini kaybetmektedir. Vezin ve kafiye kaygısı dilin hakikat ve tabiatla ilişkisini kurmayı imkansız hale getirmektedir. Bu koşullarda ya hiç tiyatro yazmamak ya da mensur tiyatrolar yazmak yolu tercih edilmelidir. Tabii ki Kemal burada ister istemez de olsa mensur tiyatroyu seçer, şiirin kendisi yerine “fıkr-i şairane”yi²²² amaçlar. Bu zorunlu seçimle Hugo’dan ayrılrsa da bir başka noktadan Hugo ile tekrar bağlantı kurar. Hugo’nun asıl tiyatrolarının manzum olmasına rağmen mensur eserlerinin sayısının da azımsanamayacak oluşunu gerekçe göstererek kendisini yine modelle meşrulaştırır.

Şu ana kadar Namık Kemal’in Batılı edebiyat modeliyle yaşadığı gerilimli ilişkiyi örneklerle betimlemeye çalıştık. Bundan sonra ise örnekleri anlamlandırmaya, daha geniş bir çerçevenin içinde konumlandırmaya çalışacağız. Bu çabanın ilk adımı, Rene Girard’ın mimetik arzu kuramından yararlanarak atılacaktır. Girard, arzunun yapısının çizgisel değil de üçgensel olduğunu öne sürer. Arzulayan ile arzuladığı şey/nesne arasında doğrudan bir bağlantı yoktur, daima bir

²²⁰ Hugo, <http://www.bartleby.com/39/43.html>, p.109-113.

²²¹ *Mukaddime-i Celâl*, 88.

²²² a.y.

dolayımlayıcı vardır. Arzulayan özne, hep bir başkasının arzusunu arzular. Bu dolayımlayıcı, öznenin arzusunu doğurur, kışkırtır, tetikler. Eğer özne ile dolay›mlay›c›/model ayr› düzlemlerde ikamet ediyor, model ayr› zamanda bir engelleyici ya da rakip olarak görülmüyorsa özneyle model arasında dışsal dolayım işlemektedir. Ancak özneyle model arasındaki mesafe kısaldıkça içsel dolayım ortaya çıkar, arzu, engelleme, haset, imrenme iç içe geçer. Girard’a göre nesneye yönelik dürtü aslında modele yönelik dürtüdür. Nesneyi ele geçirme arzusundan değil modele benzeme arzusundan söz etmek gerekir. Girard, 19. yüzy›lla birlikte içsel dolay›ma dayalı mimetik arzunun hayatın dört bir yanına yayıldığını söylemektedir.²²³

Namık Kemal’in Batılı edebiyat modeliyle ilişkisini kavramak için bu çerçevenin işlevsel olduğunu düşünüyorum. Bu açıdan bakıldığında ondokuzuncu yüzy›l Osmanlı edebiyatç›s› arzulayan özne iken, modern edebiyat arzu nesnesi, Bat› edebiyat› da dolay›mlay›c› ya da modeldir. Osmanlı edebiyatç›s›nın Namık Kemal ve çevresinde beliren ana ak›m›, modern, orijinal, sahih bir edebiyat arzulamaktadır ancak yukarıda da göstermeye çalıştığımız gibi bu arzu, kendiliğinden bir arzu değildir, Batı edebiyatından devralınmıştır, aslında Batılı edebiyat modelinin arzusu arzulanmaktadır. Ak›l, tabiat, hakikat, sahihlik gibi kavramlar etrafında örülen yeni edebiyat arzusu Batı bağlamının meşrulaştırıcılığından geçirilerek sunulur. Batı’ya hem toplumsal hem de edebi olarak daha fazla maruz kaldıkça modelle özne arasındaki mesafe kısılır, hatta ikisinin arasındaki s›n›rlar müphemleşir. Bu koşullar içsel dolay›ma dayalı mimetik arzunun ortaya çıkması için ideal koşullardır. İçsel dolay›mda var olan arzu ve rekabetin yürürlüğe girdiği kolayca görülebilir. Bu bölümde ve önceki bölümlerde gösterdiğimiz gibi modern edebiyat arzusunun

²²³ Rene Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* çev. Arzu Etensel İldem (İstanbul: Metis, 2001).

kaynağında Batı'nın maruz bıraktığı bir sadme/kriz/travma olduğu apaçık ortadadır. İşte bu yaralayıcı müdahale hem mimetik arzuyu hem de yaralayana karşı belli bir mesafede durma gayretini doğurmuştur. Orhan Koçak modelle kurulan bu ilişkiyi şöyle açıklıyor:

Jenerik gerçek, 'Batılılaşma' adı verilen ama aslında *gecikmişliğin kabullenilmesi* anlamına gelen o büyük model kaymasıdır. Her türlü atılımı ve planlı çabayı daha en başından bir sürüklenişe, bir *kapılmaya* dönüştüren bir kaymadır bu.(...) Yenileşme atılımı en başından yaralıdır: Osmanlı eliti, Batı ile kendini *karşılaştırmaya ancak karşılaşmadan yenik çıkarken başlar*.(...) Ulusal bilinç (bununla çok daha genel ve belirlenmemiş bir farklılık bilincini kastediyordu Tanpınar) kendi yarasıyla, kendi gediğiyle aynı anda başlamıştır: Bir yara, bir gedik olarak başlamıştır.²²⁴

Böyle bir yaralı başlangıç, Namık Kemal'in Batı edebiyatıyla ilişkisini gerilimli kılmıştır. Modelin sayesinde ve modele rağmen var olmanın çelişkisi Namık Kemal'in tutumlarını belirlemiştir. Yukarıda gösterdiğimiz gibi (Victor Hugo ile karşılaştırılmasıyla ilgili tutumunu hatırlayalım) model kimi zaman hiçbir zaman aşılamayacakmış gibi sunulurken, kimi zamansa modelle denklik iddiaları dolaşıma sokulmaktadır.

Namık Kemal'in söyleminde model, birbiriyle bağlantılı olarak birkaç düzlemde karşımıza çıkar: edebiyat modeli, deha sahibi yazar (örn. Victor Hugo) ve edebiyatın modeli olarak tabiat. Bu üç model arasında geçişimli bir ilişki vardır. Hugo birden Batı modelin mecazı olabilirken, tabiatın edebiyata model olarak alınması romantik edebiyat anlayışının dolayımıyla gerçekleşebilmektedir. Namık Kemal'in kavramlar dağarcığına baktığımızda modele en yakın olarak "nümune" kelimesinin yer aldığını görüyoruz. Bu kelimenin Namık Kemal'in yazılarında geçtiği yerlere bakalım:

²²⁴ Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme," *Toplum ve Bilim* 70 (Güz 1996), 99-100.

a. “Hüseyin Baykara üdebâs›n›n tarz-› hâs› (...) bizde zuhur eden ashâb-› kalemden kaffesine *nümûne-i imtisâl* olmuştu.”²²⁵

b. “Ümem-i kadîme ve hâz›radan fazîletle ma’rûf olanlar›n›n *nümûne-i imtisâl* olmaya lay›k bir vak’a-i tarihiyeleri yoktur ki ya bir şairlerinin kuvve-i hayali veya bir ediblerinin maharet-i kalemiyeyle haf›za-i itibar-ı millete nakşedilmiş olmas›n.”²²⁶

c. “İşte o kabilden olarak [Avrupalılar,] kendilerine *nümûne-i edeb* bulmak için Arab’›n, Acem’in vesair elsine-i kadîmenin âsâr-› muteberisini tercüme etmişler.”²²⁷

d. “Bendeniz öyle müellifleri tezyife ve şöhreti dünyayı tutmuş bir hakîmin âsâr›ndan milletimin üdebâs›na *nümûne* göstermeğe nefsinde iktidâr hissedenler kadar ulemâdan değilsem de tab’an biraz meraklı olduğumdan bir de Mikro-Mega’n›n asl›na mürâcaat etmek istedim.”²²⁸

e. “Ben fikrimce Nef’î’nin gerek ‘eyler’ kasidesinin gerek ‘Esdi nesim...’ kasidesinin girizgahlarını Nef’î için şi’r-i Osmaniye en büyük *nümûne* addedenlerdenim.”²²⁹

f. “Ben, okuduğum eserlerinden sade fikre *nümune* olacak bir şey göremedim.”²³⁰

²²⁵ Nam›k Kemal, “Mukaddime, “ *Bahar-ı Dâniş*, 12.

²²⁶ “Mukaddime,” *Tercüme-i Hal-i Emir Nevruz*, 4.

²²⁷ “[İntibah Mukaddimesi]”, 101.

²²⁸ “Mikro Mega Tercümesi Muahezesi,” *Mecmua-i Ebüzziya* c.2, 17 (15 Cemaziyelevvel 1298/15 Nisan 1881), 522.

²²⁹ “[Numune-i Edebiyata Dair I]”, 296.

²³⁰ *Nam›k Kemal’in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, 17.

g. “Türkçe’de şiirin ikinci derecede güzellerine, birinci derecede fenâlarına *nümune* göstermek için yaratılmış denilmeğe şayan olan Nabi...”²³¹

h. “Edebiyat›n ashâb›na cumhûr-ı edeb demişler. Hayâl, o cumhur içinde hürr-i mutlak›. Misâl keزالik, *nümûne-i imtisâl* keزالik; hususiyle Kemal kezâlik, öyle değil mi?”²³²

Görüldüğü gibi, nümune kavramı temel bir temsil sorunsalının içinde yer almaktadır. Hatta a, b ve h örneklerinde gördüğümüz gibi temsille ayn› kökten gelen “imtisal” sözcüğü ile yan yana kullanılmaktadır. Nümune, geniş bir alanın temel özelliklerini içeren bir nokta olarak alg›lanmaktadır. Divan edebiyat› ya da Bat› edebiyat›n›n iç dinamiklerinden söz ederken nümuneler belirli ve gösterilebilir iken mevcut duruma dair saptamalarda nümune aranan bir şeydir. İdealdeki edebiyatın özelliklerinin kristalize olduğu, istedikleri nitelikleri temsil edici bir nümune gösterilememekte, aranmaktadır. Hatta Nam›k Kemal’in Ebüzziya Tevfik ile *Nümune-i Edebiyat› Osmanîye* adını taşıyan bir antoloji hazırlığına girdiğini biliyoruz. Yerli modellerin saptanmaya çalışıldığı bu kriz döneminde çevresindeki yazarlara Batılı edebiyat eserlerini nümune olarak gösterdiği de bilinmektedir.

Nam›k Kemal’de “nümûne” sözcüğüyle çoğu zaman yan yana alınan bir kavram vardır: Daha çok “has” ya da “mahsus” gibi kelimelerle ifade edilen orijinallik kavramı. Yukarıdaki a örneğinde “tarz-ı has” şeklinde geçen bu kavram, “nümûne” olmak için gerekli olan temel koşulu ifade eder. Bir başkasına model olabilmek için gerekli olan kendine özgülük, başkasına benzemezlik ölçütüyle ilişkilidir. Bu orijinallik söyleminin belirlediği birkaç örneğe yakından bakalım:

²³¹ a.g.e., 20.

²³² *Nam›k Kemal’in Mektupları*, c.2, 392.

a. “Divan ve münşeâtlarından anlaşıldığına göre Sâbit nazımda, Kânî nesirde Türkçe’ye *mahsus* bir yol açmak istemişler.”²³³

b. “Kuvve-i hayâl şarkda bittabi garba galib olduğundan ve Avrupalılar –her fende olduğu gibi- edebiyatta dahi Hind’in, Yunan’ın, Arab’ın, Acem’in mukallidi bulunduğundan bu *tarz*-> *hâs*ın mücidi olmak şerefi dahi bizim ecdâdımıza kalır.”²³⁴

c. “Ne hâcet! Lisanımıza daha birkaç sene evvel edebiyat *tarz*-> hakikisine meyletti. Tabiata mutabık birkaç *misal* meydana geldi.(...)”

Milletin edebiyata olan kabiliyet-i külliyesini tarîk-i istikmâle sevk için lâzım olan esbâbın biri de kavâid-i edebin *bize mahsus* bir tarzda tedvîni idi.”²³⁵

d. “Asrımızda lisanın mâhiyetinde olan istidâd-ı belâgat kuvvetiyle, Şark’ın hayâlât-ı şâirânesi Osmanlılığa *mahsûs* bir tarz-> letafetle cilve-sâz olmağa başladı.”²³⁶

İlk iki örnekte orijinallik söylemi geçmişle ilişki üzerinden kurulur. İlkinde Fars edebiyatının “telvis” ettiği klasik edebiyatın içinde orijinallik peşinde koşan ama başarılı olamayan şairler örneklendirilir. İkincisinde ise vaktiyle “biz”e ait olan ama artık Batı’ya kaptırılmış bir orijinallik sözkonusudur. Taklit yoluyla Batı’nın Doğu’nun orijinalliğini nasıl temellük ettiğine yukarıda değinmiştik. Son iki örnekte ise Batılı sadmeyle kurulan, Fars taklidi geçmiş edebiyatla bağları koparılmış yeni edebiyatın nasıl orijinalleştiği, nasıl da kendine özgü biçimler kazanmaya başladığı

²³³ “Mukaddime,” *Bahar-ı Dâniş*, 12-13.

²³⁴ “[İntibah Mukaddimesi]”, 101.

²³⁵ “Takriz,” 394-395.

²³⁶ *Namık Kemal’in Mektupları*, c.4 (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1986), 392.

vurgulanır. Dışsal bir etkiyle yaralanan edebi özneliğin hakiki ve benzersiz yanlar kazanmaya başladığına değinilir.

Model olarak alınan Batı edebiyatının arzuladığını (hakiki edebiyat) arzularak kurulan mimetik arzu ilişkisinde, aynı zamanda modelden ayrışma, modele o kadar da kapılmama, modelin dolayımlayıcılığını silip hakiki edebiyata doğrudan ulaşma arzusu da bulunur. İşte “nümune” ve “has” arasında salınan söylem bu zeminde işlemektedir. Etkilenmeyle özgünlük, aynılaşımla farklılaşma arasındaki manevralarla işleyen bu söylemin Batı edebiyatıyla ilişki kurarken nasıl belirleyici olduğuna bakmak için iki soruyu ele almayı amaçlıyorum. Namık Kemal eleştirmen olarak Batılı edebiyat metnini ne şekilde değerlendiriyor? Kendi eserinin Batılı eleştirmenlerce alımlanışını nasıl karşılıyor?

Batı Edebiyat Eserinin Konumlandırılışı

Namık Kemal’in Batı edebiyat modeline ait bir edebiyat eserini değerlendirişine en iyi örnek Silvio Pellico’nun *Mes Prisons* eseri hakkında yazdığı eleştiridir. Recaizade Mahmud Ekrem’e yazılmış bir mektup biçimine bürünmüş bu eleştiri, kitabın çevirmeni Recaizade’nin tercümede izlediği yol ve yazarın eserin olayları örne tarzına odaklanmaktadır:

Mes Prisons’u okudum. Sâir eserlerinden aşağı buldum. Efkar→ ahrâranesi senin mertebende bulunanlar için doğru söz dokunaklı da olsa yine elbette müdaheneden ziyade makbule geçer; onun için muahezeye ibtidar ediyorum: Ta’rızatının ekseri sana değil müellife aiddir. Çünkü hemen bir dereceye kadar sergüzeştimin mirât→ in’itâf olan öyle bir eserin mevzû’unu bir tarafa bırakıp da elfâzıyla uğraşmaya gönlüm kâil olmadı.²³⁷

Alıntıda tercüme eleştirisiyle telif eleştirisi iç içe geçmektedir. Öncelikle hitap edilen çevirmendir. Namık Kemal, arzuladığı edebiyata ulaşma mücadelesinde

²³⁷ “Meprizon Tercümesi Üzerine Muaheze-i Kemal [Mes Prisons Tercümesi Üzerine Muaheze I],” *Mecmua-i Ebüzziya* c.4, 45 (Cemaziyelevvel 1302/Şubat 1885), 1413.

yol arkadaşı olan Rezaizade'yi kırmamaya çalışarak, eleştirisini sunar. Doğru söz incitici, yaralayıcı ve “dokunaklı” olabilir; ancak hür fikirli bir kişi incinmekten sakınmamalı kendisine yarıdakçılık yapılmasındansa eleştirilmeyi göze almalı, eleştiriye açık olmalıdır. Bundan sonra da lafız ve mevzu üzerinden ikili bir karşıtlık kurulduğunu görüyoruz. Metnin lafzı çevirmene ait iken, mevzu’u müellife aittir. Eserdeki sorunların önemli bir kısmı da mevzudan kaynaklanmaktadır. Kemal’in eserin mevzu’uyla uğraşmasının kişisel bir nedeni de vardır. Eserde anlatılan mevzu, Kemal’in kişisel hapis tecrübesinin aynadaki bir yansıması gibidir, dolayısıyla bu mevzu Kemal’in hassas olduğu bir mevzudur.

Namık Kemal eleştirisine genel olarak bakıldığında tek bir eser üzerine üretilmiş yakın okumaya dayalı pratiklerden çok bir edebiyat projesinin genel ilkelerinin ya da bir edebiyat geleneğinin ilkesel eleştirisinin egemen olduğunu görürüz. *Mes Prisons* eleştirisi, tek bir eseri merkeze alan eleştirilerin başta gelenlerindendir. Eserin içeriği ve tercümesi bölüm bölüm (“mebhas”) ele alınır. Eserin elli bölümü teker teker önce içeriği bakımından sonra da tercümesi bakımından değerlendirilir. Eserde hapisane deneyimleri anlatıldığı ve Namık Kemal eleştiriye yazdığı sıralarda zindanda bulunduğu için eleştiriye hakim olan öge eleştirmenin deneyimiyle yazarın deneyiminin karşılaştırılmasıdır. Yalnızca bir örnek verelim: “Silvio’nun mahbus iken ilk gece uykudan uyanmakta olan dehşet hakkındaki hissini de vicdânıma tatbik ettim; doğru buldum. Ben habishâne-yi umûmiyye...”²³⁸

Mektup, *Mecmua-i Ebuzziya*’da neşredilirken Namık Kemal’in kendi deneyiminden söz ettiği çoğu yer kesilmiştir, ancak yukarıdaki alıntının da gösterdiği gibi eleştirmen karşılaştığı edebiyat metnini “vicdanına tatbik ederek”, başka bir

²³⁸ a.g.m., 1414.

deyişle kendi deneyimine uyarlayarak yorumlamaktadır. Hatta çoğu zaman, bu tatbikten sonra kendi deneyimi örneklendirilir.

Metinde sunulan olgular› vicdana tatbik ederek yorumlamaya dayalı bir eleştiri anlayışı, doğal olarak biçimden çok içeriğe ağırlık veren bir eleştiri olacaktır. Namık Kemal, Pellico’nun mahpusluk deneyimini değerlendirirken zihinsel ya da vicdani esaslara göre kurulmuş ideal bir insanın (daha doğrusu *adam*›n) ölçütlerini referans alır. Pellico’nun erdemlerini ve zayıflıklar›n› yorumlarken daima idealde olması gerekenle kahramanın fiili gerçekliği karşılaştırılır. Çoğu zaman da kahraman, karşılaştırmadan yenik çıkar. Bu karşılaştırmaya yakından bakmak hem Kemal’in ideal adamını hem de içerik eleştirisinin işleyişini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

İkinci mebhasda Pellico, ailesine duyduğu sevgiyle vatan aşkı yüzünden çektiklerini anlatır. Namık Kemal, bu mebhasdaki şikayetçi tonu hiç sevmez:

Bunun [ikinci mebhas›n] meali de müellifin hubb-ı ailede olan şiddetiyle vatan muhabbeti yolunda çektiği felâketten bizarlığını gösterir birtakım hissiyat-› hasîseden ibarettir. Zannedirim ki vatan Silvio’yu kendi hizmetine zor veya hile ile davet etmemiştir. Acaba bu zat inkılab firkaları arasına karıştığı vakit sonundaki muhataraları düşünmemiş mi? Düşündüyse o kadar rakîk olan kalbine evvela nasıl galebe etmiş de ashâb-› hamîyyet arasına atılmış. Sonra nasıl galebe etmemiş de babasını düşünerek ağlamış! Evet hubb-› aile de bir hiss-i mukaddesdir. Fakat hubb-› vatana galib tutulmak laz›m gelmez. Nitekim sehavetin tarif-i diğeri olan muhabbet-i fukara da memduh bir histir. Lakin hubb-› aileye takdim olunmak iktiza etmez. Hizmet-i vatan yolunda felakete uğramış bir gayyûrun aile hasretiyle ağlaması ailesini zarureten kurtarmak için malını telef etmiş bir sahînin tasadduk hasretiyle girye-bâr olmas›na benzer. Ben de Avrupa’ya giderken...²³⁹

Alıntının açıkça gösterdiği gibi Kemal’in eleştirel bakışında kesin bir sevgi hiyerarşisi egemendir. Vatan sevgisi, aile sevgisinden; aile sevgisi, yoksul sevgisinden üstün tutulmaktadır. Hiyerarşide üstte olan bir sevgiden dolayı zarar görmüş kişinin daha alttaki bir sevginin hasretine mağlup olmasını Namık Kemal zayıflık olarak görür. İdeal adam, sevginin sıralamasını bilen, yaşadığı zulüm ne olursa olsun yapması gerekeni layıkıyla yapan, daha aşağı konumlara gönül indirmeyen adamdır. Eleştiride bu zayıflık teması sürekli karşımıza çıkar.

²³⁹ a.y.

Pellico'nun duygusal halini bir türlü onaylayamamaktadır Namık Kemal; sürekli idealden uzaklığını, ruhunun zayıflığını vurgular. Birkaç örnek verelim:

“Altıncı mebhas yine müellifin *za'f*-> *kalbinden* peydâ olma bir inkâriyetten ibaret. Mübârek elinde o kadar kitab varmış da ne garîbdir ki okumaya nefsinde iktidâr bulamazmış. Ben ise buraya geldiğim zaman...”²⁴⁰

“Münasebetsiz dediğim de Silvio'nun penceresi önünden geçen mahbuslara bir muhabbet-i insaniyet ve hizmetkar-ı vatan layık olduğu üzere şefkatle müteessir olup dururlen ona da alışıvermesidir ki hâlinde görülen bu tebeddül hissiyâtın sebâtta ârî ve tabîatının iyilikten, fenalıktan her şeyle pek kolay ülfet hâsıl etmeğe kabil olduğunu gösterir.”²⁴¹

“On dördüncü mebhasda Silvio, yine mu'tad olan *za'f*-> *kalbe* şiddetle mağlup olmuş. Fakat pederiyle mülâkatında nakl eylediği ifrât-> teessür bu yolda tecâribden berî olanlara göre en tabî ve en meşrû görünüyor. Yine tekrar ederim bir gönülde teessürât-> âcizâne ile hubb-> vatan ittihad etmez.”²⁴²

“Silvio gibi gerek zekâvet ve gerek terbiyece koca mütemeddin bir millet içinde fevkalâde bir şöhre mazhar olmuş bir adamın velev muvakkat olsun o kadar sakîm fikirlere düşebilmesine ne kadar taaccüb olursa şâyeste değil midir? Dikkat et ki *za'f*-> *kalb* en kemâlli zannolunan insanlar ne mertebelere tenzîl ediyor!”²⁴³

²⁴⁰ a.g.m., 1415.

²⁴¹ a.g.m., 1417.

²⁴² a.g.m., 1418.

²⁴³ “[Mes Prisons Tercümesi Üzerine Muaheze II],” *Macmua-i Ebûzziya* c.4, 46 (15 Cemaziyelevvel 1302/2 Mart 1885), 1444-1445.

“Yirmi altıncı mebhas eğer idam-› nefis tasavvuru ve çöldürmek korkusu gibi *za’f*-› *kalbin eşna’*-› deniyyat› olan iki münasebetsizlikle leke-dâr olmasa kitabın en şairane yazılmış parçalarından biri olurdu.”²⁴⁴

Alıntılarının tamamını göz önüne aldığımızda Namık Kemal’in içsel bütünlüğü göz önüne alan, tereddüte, zayıf düşmeye, bir anlık gaflete tahammül edemeyen bir eleştirel yaklaşımı benimsediğini görüyoruz. Haysiyetli bir duruşun yüceltildiği, tereddüt ve çelişki anlarının zelil bulunduğu bu yaklaşım da model düşüncesinden bağımsız düşünülemez. Kemal, eserde muhtemel okura model olacak bir adamı aramaktadır. Namık Kemal ve arkadaşlarınca, bir davaya bağlanmanın, yeni bir edebiyat ve siyaset anlayışına, “olay”a sadık kalmanın ahlakının kurulmaya çalışıldığı ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı bağlamında, edebiyat eseri de bu ahlaka göre alınılandır. Tutarlı ve tutkulu bir şekilde bir davaya bağlanmış Osmanlı öznelinin üretilmesi için edebiyat eseri bir dolayımlayıcı olarak görüldüğü için eleştiri yoluyla eserin model alınamayacağı belirtilir. Yukarıdaki alıntılarda kahraman daha çok kalbindeki zaafı niteleniyordu. Ancak zaafı kalple sınırlı değildir. Namık Kemal’in hayli cinsiyetçi sayılabilecek bir dille kahramanı nitelediği görülür. Örneğin kahramanının erkekliğine dair şu saptamalar semptomatiktir:

“Silvio dokuzuncu mebhasda bütün bütün *recüliyetten sukûta* hükmolunabilecek derecelerde *za’f*-› *kalb* göstermiş; bir mahbesin bir odasından diğer odasına nakl olunmakla o kadar telaşa ne lüzum vardı?”²⁴⁵

“On altıncı mebhasın mevzu’u hissiyât-› ulviye ve hâyâlât-ı şâirânenin en ziyade pertev alacağı yerler iken Silvio, arkadaşının felâketinden dolayı gönlünde *kız çocuklar* gibi mahzûnluktan başka hissedecek bir şey bulamamış! O kadar parlak bir

²⁴⁴ a.g.m., 1445-1446.

²⁴⁵ “[Mes Prisons... I]”, 1416.

maddeyi ücretle şunun bunun ölüsüne ağlayan Mısır *kar*lar›nın tesirsiz eninlerine benzetmiş! Kuvve-i gazab, sevk-i intikam, takdir-i meali, iftihar-› sevab›k, kin-i teaddi gibi hasail ne türlü ahvâlde meydana çıkmak için yaratılmış?”²⁴⁶

“Kont Boro’yu görmekle ağlamaya kalkışacak kadar teessür nedir? Silvio otuz yaşında iken adeta *çocuk mizac*›nda imiş ya!”²⁴⁷

“Mevzuun lezzetini Silvio’yu yağmur bulutu gibi her tebeddül vukû buldukça yaş dökmeğe icbar eden *hissiyat*› *zen-mizâcane* bozuyor.”²⁴⁸

“Kırk dokuzuncu mebhas pek müessir yolda yazılmış. Fakat bir inkılab taraftarının değil saadet içinde yaşar ve ömrüne doyamamış bir kibarzadenin ve daha doğrusu aranılırsa *edibe bir kad*›nın kaleminden sadır olmalı idi.”²⁴⁹

Burada, idealden uzaklaşmış, modellik niteliklerine yeterince sahip olmayan kahramanın zaaflarının tespitinin kahramanın kadınsılaştırılması yoluyla yapıldığı açıkça görülüyor. İdeal adamdan sapmışlık, erkeklikte kadınlığa düşmek olarak düşünülüyor. Böylelikle kadınsılık içsel tutarsızlık, kolay ağlayabilme, ruhsal sebat›sızlık, hakikatten uzaklıkla paralel tanımlanıyor. Erkek eleştirmenin erkek takipçilerine yol gösterişi metnin kadınsılaştırılması yoluyla gerçekleştiriliyor. Zelil olanın teşhisi yoluyla haysiyetli olanın sıhhati ve sınır güvenliği sağlanmış oluyor.

Bu bölümde Batılı edebiyat modeline dahil bir eserin ne şekilde eleştirildiğine bakmayı amaçladım. Ancak bu eserin okunması Batılı edebiyatla kurulan genel ilişkiyi temsil etmez. Daha çok mimetik arzu kuramının içinde gerçekleşen bir ideal edebiyat arzusunun gerektiğinde, Batı› modelin içindeki bir

²⁴⁶ [Mes Prisons...[II]], 1441-1442.

²⁴⁷ a.g.m., 1442.

²⁴⁸ a.g.m., 1444.

²⁴⁹ [Mes Prisons Tercümesi Üzerine Muaheze [III],” *Mecmua-i Ebüzzıya* c.4, 47 (Cemâziyeâhır 1302/Mart 1885), 1482.

metni ötekileştirerek arzusuyla ilişki kurabileceğini göstermeye çalıştım. Yukarıda değindiğim Batılı edebiyata tâbiyet ve sahih bir edebiyatın öznelliği konumlarının iç içeliğini göstermek bakımından bu okuma önemlidir.

Kendi Eserinin Batılı Eleştiri Tarafından Alımlanışını Eleştiri

Batılı edebiyat modelinin Namık Kemal'in eleştirel söylemindeki rolünü daha iyi göstermek için bakabileceğimiz bir alan daha var: Namık Kemal'in, eserleriyle ilgili olarak Batı'da çıkmış eleştirileri ne şekilde değerlendirdiğine yakından bakmak Batılı edebiyatın bu söylemdeki işleyişini belirginleştirecektir. Namık Kemal'in tartışmalı oyunu *Vatan yahut Silistre* Heinrich Hartt tarafından Almanca'ya çevirilir. Bunun üzerine *Berliner Tageblatt* gazetesinde eserle ilgili bir eleştiri yayımlanır. Namık Kemal, *Mecmua-i Ebüzziya*'da da yayımlanan Ebüzziya Tevfik'e yazdığı mektubunda bu eleştiri karşısında düşündüklerini ve hissettiklerini dile getirir. Ben de bu mektup üzerinden o eleştirinin nasıl alımlandığına bakmaya çalışacağım.

Kemal, Goethe ve Schiller gibi hayalgücünün sınırlarını zorlayacak derecede yetenekli iki edebiyatçıyı yetiştirmiş ve aynı zamanda eğitim ve bilimde Avrupa'nın en ileri noktasına gitmiş bir milletin eserini takdir etmesini şaşkınlık ve sevinçle karşılar:

Demek ki Goethe ve Schiller gibi biri, bir eserinde hilâf-ı tabiat iade-i şebab eden bir ihtiyar tasavvur etmiş ve diğeri tarihin en ciddi bir vakasını bütün bütün tagyîr ile Jeanne D'arc'ın ateş-i zulme bedel meydan-ı harb içinde fedâ-yı can ettiğini göstermiş iki büyük şaire malik olan Almanlar, maârifin her cihetinde Avrupa'daki akvam'ın kaffesine tefevvuk ettikleri halde, edebiyatta hakâyık-ı fenniye veya ulûm-ı mütearifeye müteallik sözler aramıyor, yalnız efkâr-ı şairane ve hissiyatın suret-i tasvirine bakıyorlar. Bu suret-i tasvir için de, lisan-ı Osmaniye mahsus şaşıla bir belagat mevcut olduğundan ve o belagat başka lisana nakl olunduğu zaman bile kuvvetini gaib etmediğinden bahsediyorlar.²⁵⁰

²⁵⁰ Namık Kemal'in Mektupları, c.4, 390.

Bu alıntının gösterdiği saptamalar mektupta çeşitli vesilelerle tekrar edilir. Bu saptamaları iki noktada toplayabiliriz: 1) Alman gazetesi, eserin şairane fikirlerini ve hissiyatı betimleme biçimini beğenmiştir. 2) Gazete, eserin hem biçiminde hem de içeriğinde Osmanlılığı mahsus bir yan görmüştür. Bu iki tespit, Namık Kemal'i fazlasıyla memnun eder ve Batılı bir kalem tarafından dile getirilen bu tespitler yerel düzlemdeki tartışmalarda kendi haklılığını göstermek için kullanılır. Bu iki tespit aslında iki ayrı muaraza verilen iki ayrı cevabı oluşturur. Bir tarafta Hacı İbrahim Efendi'nin tipik temsilcisi olduğu "tarz-ı atik taraftarları", diğer tarafta Beşir Fuad'ın tipik temsilcisi olduğu "Avrupa fikrine yeltenmekle meluf olanlar" arasında kalmış olan Namık Kemal, Batılı eleştirel gözün iddialarını kendi haklılığının kanıtı olarak gösterir.

Eski edebiyatçılar, Namık Kemal ve çevresini taklit olmakla, buralı olmamakla, kökü dışarıda olmakla suçlamaktadır. Taklit ettikleri iddia edilen kaynaktan bir eleştirmenin eserde Osmanlılığı mahsus orijinal bir yan bulması Kemal'e göre eski edebiyatçılara en güzel cevaptır:

Âsâr-ı acizanemde olan bazı tasavvurât-ı şâirânenin, bizim ashab-ı kalem içinde –iddiasına delil istenilirse terettüb edecek acz ve mağlubiyeti düşünmeksizin- hep Chateaubriand'dan, Alexandre Dumas'dan mehûz olduğunu iddia edenler bulunduğu halde, Avrupa edebiyatında ihata-i külliyesi olmadıkça Berliner Tageblatt gazetesine muahezat-ı edebiye yazmak gibi bir vazife ile mükellef olamayacağı malum olan bir kudretli zatın, Silistre'deki tasavvurat-ı şairânenin değil, hatta efkar ve hissiyatın bile bütün bütün Osmanlı mahsusatından olmadığını iddia etmemiş ve o eseri Osmanlılar'da bir selamet-i fikr ve ahlak-ı [meyilde²⁵¹] bir esas-ı kavi bulunduğuna delil tutmuş olması nefsimce ne kadar büyük bir medar-ı maharet olduğunu izah ictiza etmez.²⁵²

Aslında tüm metin boyunca adı bile dile getirilmeyen bir eleştirmenden söz edilmektedir. Ancak Alman gazetesinde yazıyor olması eleştirmenin kudretini göstermek için yeterlidir. Demek ki burada eleştirmen tekilliği ile değil de ait olduğu medeniyet dairesi açısından önemlidir. Bunun sonucu olarak eleştirmen, yerli ve aciz

²⁵¹ Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, 463.

²⁵² Namık Kemal'in Mektupları, c.4, 390-1.

muarızlara karşı kudretli bir cevap vermektedir. Yukarıdaki alıntıya dikkat edersek, Namık Kemal'in eserinin tamamen orijinal olduğunun söylenmediğini görürüz ama meyl ettikleri edebiyata karşı kölece bağlı olmayan, bir meyl ahlakına ve fikir selametine sahip olan, tüm etkilenmeleri kendisine özgü bir biçime büründürebilen bir edebiyat eserinden söz edilmektedir.

Osmanlı'ya özgü bir orijinalliği kazanmaya başladığı Batılılarca bile tasdik edilen yeni edebiyat, kendi topraklarında eski edebiyatçıların yanı sıra natüralizm ve pozitivizm etkisindeki, ifrata varmış Batıcıların da düşmanlığını kazanmıştır.

Natüralizm ve pozitivizmin romantizme getirdiği akıldışılık, his-merkezlilik gibi eleştirileri Beşir Fuad gibiler hem Victor Hugo'ya hem de onun üzerinden onun yerli benzerlerine (Namık Kemal ve çevresine) getirmektedir:

Avrupa fikrine yeltenmekle meluf olanlardan biri çıkıyor. Türkçe'de doğru bir beyit okumağa muktedir olmadığı halde, yalnız Osmanlılar'ın değil, Fransızlar'ın eazım-üdebasını da techil ediyor. Mesela kalbe his isnad etmek cehalet olduğundan ve binaenaleyh öyle bir hatayı havi olan eserlere şiir denilmeyeceğinden bahisler ederek, lisan-ı edebden mecaz, kinayeyi bütün bütün kaldırmak istiyor!²⁵³

Alman gazetesinin Osmanlı orijinalliğine vurgusu eski edebiyatçılara cevap olurken, eserin hissiyatı betimleyişine övgüsü de yukarıdaki düşünceleri yanıtlamaktadır. İfrata kaçmış Batıcıların, hissi tamamen silen, söz sanatlarından arındırılmış söylemine karşı Namık Kemal bilimde en ileri gitmiş millet olan, bunun yanı sıra hayalgücünü zorlayacak yapılara imza atabilen Alman milletin bir eleştirmeninin kendi eserinin hayallerini ve hissiyatını beğenmesini en ileri Batılıların bile buradakiler kadar aşırılığa kaçmadıklarının işareti olarak gösterir.

Namık Kemal ifrat ve tefrit diye nitelediği iki uçtan “edebiyat-ı sahiha”ya gelen eleştiriler karşısında nasıl bir tutum alacağı konusunda tereddüttedir. Aslında bu uçlar sükuta layıktır ama bu sefer diğerleri, tarafsızlar, hakikatin mağlup olduğunu

²⁵³ a.g.e., 393.

düşüneceklerdir. Akıl yürütmelerle, delillerle cevap verilse karşı taraflar eleştiri ahlakından nasipsiz olduğu için cevaplar karşı-deliller yerine sövgü olarak gelmektedir. İşte bu ikircimli durumda Batılı bir eleştiri, bir koz kazandırmıştır. Her iki ucun iddialarına Batılılığın, medeniyetin meşruluk zemininde yanıtlar verilmiştir.

Aynı tercümeden yola çıkarak bir başka eleştiri de Rusya’da *Noveya Vremye* gazetesinde çıkar. Bu eleştiri, öncekinden farklı olarak *Silistre*’yi beğenmez.

Eleştirmen eseri önce hayretle karşılar: “Kim memul ederdi de Osmanlılar’da da Avrupa milletleri gibi vatan namına yazılmış tiyatrolar, eserler bulunsun!”²⁵⁴ Namık Kemal bu şaşkınlığı şöyle yorumlar:

Vakıa bir Rusya muharririne göre Osmanlılar’da öyle bir hiss-i âlinin vücudu arzu olunacak şeylerden olmadığı için muâhiz efendi eser-i acizanemi gördüğü zaman ne kadar istib’ad etse tayib olunmaz; fakat muterizin bu istib’adı benim için mefharettir. İftihâr, Hacı İbrahim Efendi Hazretleri’ne ne kadar kerîh görünürse görünsün, böyle yerlerde insan’ın terbiyesine, fikr-i mütevâzi’anesine galebe ediyor.²⁵⁵

Daha önceki eleştiride ismi belli olmayan eleştirmen Alman milletinin ve Batı medeniyetinin somutlaşmış hali gibi görülüyordu. Bu eleştiride de eleştirmen Rusya’nın çıkarlarıyla özdeş bir varlık olarak tasarlanıyor. Ancak o dönemde Rusya, savaşılan, rakip ve düşman olarak görülen bir ülke olduğu için Rus eleştirmenin fikri Batı medeniyetine kadar uzanmadan Rus gerçekliği ile sınırlanıyor. Aşağıdaki örnek, milletle birey arasındaki iç içe geçmişliği çok daha net bir biçimde göstermektedir:

Muteriz, vaktiyle Kazaklar’ın ellerine geçen esirleri yer kazanmak için çeneleriyle dizlerini bir yere getirerek tor-top ettikten ve o hal ile sıkıca bağladıktan sonra küfeye koyduklarını andıracak bir maharetle Silistre’nin mealini hulasa ettikten sonra oyunun edebiyat ve sanatça bir meziyyeti olmadığını söylüyor.²⁵⁶

Görüldüğü gibi bir bireyin bir eseri özetleme tarzıyla o bireyin dahil olduğu milletin başka bir millete zulmü kolayca bağlantılandırılabilir. Eleştirmenin

²⁵⁴ a.g.e., 415.

²⁵⁵ a.g.e., 416.

²⁵⁶ a.y.

tekilliği, biricikliği silinerek milletin cevherinin tecelli ettiği sayısız noktadan biri olarak tipleştiriliyor. Önceki eleştiride eserin sanatına yapılan övgülerden gurur duyan Kemal, bu eleştirinin eseri sanatça meziyetsiz buluşuna itiraz ederken sanat kaygısından feragat ediyor. Amacının sanat yapmak olmadığını, eserde anlatılan olayın hakikatin ta kendisi olduğunu dile getiriyor.

Rus eleştirmenin söyleminde karşılaştırmacı bir eğilimin olduğu anlaşılıyor. Namık Kemal'in oyununu *Vatan* adlı bir oyun yazmış bulunan Victorien Sardou ile karşılaştırdığında eksik bulan eleştirmene Kemal, itiraz eder. Öncelikle bilgi yanlışlarını düzeltir. Eserinin Sardou'nun eserinden daha çok sahnelendiğini belirtir. Eleştirmenin, "Kemal ile Victorien Sardou arasında koca bir Avrupa var"²⁵⁷ iddiasından rahatsız olur. Eleştirmenin söyleminde medeniyet farkını ima eden dışlayıcı bir yaklaşım söz konusudur. Kemal, bu yaklaşımı Sardou'nun bir ölçü olamayacağını dile getirerek çürütmeye çalışır. Amaç kendisine örnek olarak büyük edebiyatçılar göstermekse Sardou yeterince büyük değildir; tersine kendisini zelilleştirmekse, Sardou'dan aşağı nice Batı edebiyatçıdan biri seçilerek de yapılabilirdi bu. Sonuç olarak Kemal'in gözünde Sardou, Avrupa edebiyatını temsil edecek kudrette biri değildir: "Edebiyat-ı atika ile aramızda dünya kadar bir kabristan peyda oldu. Victorien Sardou'nun eseri yolunda ve Rusya muahizine göre edebiyat ve sanata mutabık bulunan bedi'a ve bidatler ile de beynimizde bir kıta değil, birkaç dünya girse memnun oluruz."²⁵⁸

Göstermeye çalıştığımız gibi Namık Kemal'in Batı edebiyatının değişik biçimlerine, eğilimlerine, renklerine karşı tutumunda genel bir temsil sorunsalı işlemektedir. Kişiler, eserler, akımlar, edebiyat modelleri tekillikleriyle değil temsil

257 a. y.

258 a.g.e., 417.

ettikleri, gösterdikleri evrensel konumlarla ilişkilendirilmektedir. O halde Namık Kemal’de temsile biraz daha yakından bakmanın sırasıdır. Bunu yapmak için de en uygun yol, temsilin merkezi olduğu en önemli sanatlardan tiyatronun Namık Kemal’deki izlerine odaklanmak olacaktır.

Teatralite ve Edebiyat Eleştirisi

Yukarıda hakikat ile hikâyenin rol aldığı bir meselden söz etmiştik. Bu mesel değişik versiyonlarıyla Namık Kemal’de sıkça karşımıza çıkar. Bu versiyonlardan birinde hikâyenin yerine tiyatro geçer:

Emsal-i edebiyedendir ki hakikat namında bütün âlemiyan içinde mahbub-ı kulûb olmaya layık bir kız varmış. Saçları dağınık; göğsü, bağı açık gezdiği için delidir demişler zencire vurmuşlar. Sonra akıl namında bir hakîm, çehreyi eski halinde bırakmakla beraber, dikkat edilmeyince anlaşılmaz bir tarza getirir bir düzgün icad etmiş, adını mesel koymuş, hakikatin yüzünü onunla boyamış. Arkasına da âdet denir bir makbûl biçimde libaslar giydirmiş yine kızı meydana salıvermiş. O vakit hakikat herkes indinde makbul olmaya başlamış. İşte tiyatro yüzüne mesel düzgünleri sürülmüş arkasına âdet libasları giydirilmiş olan hakikatin teşahhus etmiş bir misalidir.²⁵⁹

Bu alıntıda da hakikatin tek başına yeterli olmadığı ortada. Hakikat-hikâye meselinde çirkinliği nedeniyle makbul olmayan bir hakikat var iken bu meselde, hakikat aklın düzeninin dışında kalan bir deli olarak sunuluyor. Her iki meselde de hakikatin kız olarak tahayyül edilmesi de dikkate değerdir. Dişillik ve delilikle nitelenmiş gayrimakbul bir hakikat, kendisini aklın düzenine ve âdetlerin makbuliyet ölçütlerine dahil edecek eril bir müdahaleyle temsil düzlemine giriyor. Tiyatro, bu şekilde giydirilmiş hakikatin cisimleştirilmiş hallerinden biri oluyor. Daha önceki bölümlerde ve bu bölümde sıkça rastladığımız bir manevra yürürlükte: Fiili gerçeklik (deli ve dişil hakikat), zihinsel gerçekliğe uysun diye farklılığı, başkalığı, temsil edilemezliği silinerek temsilin sınırları içine hapsediliyor. Tiyatroyla ilgili diğer

²⁵⁹ “Tiyatro”, 1.

saptamalarında hep bir sınır ihlali, sırrı açığa çıkarma, perdeleri açma, gözden uzak olanı görünüşe getirme, derinlerde olana nüfuz etme arzusu görülüyor. Örneğin tiyatro ile ortaoyunu şöyle karşılaştırılıyor:

Tiyatro, ortaoyunu değildir. Çünkü ortaoyunu yalnız güldürür. Tiyatro kâh ağlatır, kâh güldürür, kâh ağlatıp güldürmeden eğlendirir. Ortaoyunu en budalaca evzâ'ı, en bî-edebâne sözleri, en çetrefil, en galîz lafızlar gösterir. Tiyatro vicdan'ın en saklı perdelerini açar, kalbin en haklı hissiyat'ın tahlil eder. Emrâz-ı nefsanîyenin en şedid tesirlerini meydana kor. Dünyanın en büyük beliyyatını tasvir eder. İnsanın en vahşi hevesatını meydana çıkarır. Ahlakın seyyiatıyla eğlenir. Adâtın münasebetsizlikleri ile istihza eder. Aşka bir hicran musallat eder. Seyredenler giryan olur. Riyaya bir maskara nikab geçirir. Görenlerin görmemek elinden gelmez.²⁶⁰

Aslında bu sınır tanımaz her yerde hazır ve hazır olma arzusu, tiyatrodan olduğu kadar eleştiride de söz konusudur. Thomas Docherty, teatralitenin modern edebiyat eleştirisinin temel niteliklerinden biri olduğunu iddia eder. Modern eleştirmen, temaşa ettiği nesneleri yalnızca olduğu gibi görmez, aynı zamanda o nesnenin neyi temsil ettiğine de bakar. Estetik nesneye kendi tekilliği içinden bakılırken aynı zamanda o soyut bir tipin maddi örneği/temsili olarak algılanır.²⁶¹

Victor Hugo, romantizm, Alman ya da Rus eleştirmen ve diğerleri, Namık Kemal eleştirisinde teatral bir biçime sahiptirler. Bu eleştirel nesneler, görüntünün ardında bulunan başka bir şeyi sahnelemektedir. Kendi medeniyetinin, milletinin sesi olan, medeni ya da milli özünü kendi eyleminde temsil eden bu nesnelere bakan eleştirmen, bu temsil perdesini açmaya, temsilin ardındaki hakikatin gizlide kalmış noktalarına bakmaya, ona nüfuz etmeye çalışır. Hem arzusunun nesnesi hem de yarasının faili olan bir medeniyete tamamıyla kapılmamak için gösterişli, göz alıcı suretlerin büyüsunü demistifiye edip, sırrı açığa çıkarması, ardındaki fikre kavuşması gerekmektedir. Bu eylemle, Batı'nın suretine kapılmadan onun hakikatiyle, derin yapısıyla, fikriyle, mânâsıyla ilişkiye girebilecektir. Böylece bir temsile tâbi

²⁶⁰ a.g.m., 1-2.

²⁶¹ Thomas Docherty, 15-16.

olmaktansa evrensel bir hakikatin, yerden ve zamandan bağımsız bir idealin sadık öznesi olabilecektir. Ancak yukarıda da göstermeye çalıştığım gibi eleştirmen öznellikle tâbiyet arasında salınmaktan kurtulamamaktadır. Bu salınımın başka türlü dinamiklerinin oluşumunda da eski edebiyatın eleştirel temsilinin etkili olduğu görülmektedir. Önümüzdeki bölümde bu temsilin öznenin haysiyet ve zilletle ilişkisini nasıl belirlediğini göstermeye çalışacağım.

BEŞİNCİ BÖLÜM

DİVAN EDEBİYATI TEMSİLİNDE

HAYSIYET VE ZİLLET

Modern Türk edebiyatının söylemsel oluşumunda divan edebiyatının kurucu işlevi açıkça dile getirilse de yeterince çözümlenmemiştir. Bu bölümde Namık Kemal'in edebiyat eleştirilerinde divan edebiyatının ne şekilde temsil edildiğini anlamlandırmayı amaçlıyorum. Divan edebiyatı temsilini çözümlerken, Namık Kemal'in edebî ve eleştirel özneliliğinin bu temsil dolayısıyla nasıl biçimlendirildiğine odaklanacağım.

Temel iddiam, bu öznelliğin haysiyetli bir şekilde kuruluşuyla divan edebiyatının zelilleştirilmesi arasında güçlü bir ilişki olduğudur. Ancak bu ilişki, tek yönlü ve zorunlu bir bağdan çok, edebiyat alanının heterojen yapısının içinde mekik dokuyarak oluşmuştur. Edebiyat kamusunun dinamikleri değiştikçe Namık Kemal'in divan edebiyatını dışlama ve yeniden-içerme tutumları arasında salınarak dokuduğu mekiğin nüanslarının belirginleştiği görülmektedir.

İlk olarak Namık Kemal'in yeni edebiyat projesini gerçekleştirmek için divan edebiyatını nasıl zelilleştirdiğini göstermeye çalışacağım. Sonrasında edebiyat alanındaki ihtilafların zelilleştirme ediminin şiddetini nasıl etkilediğine odaklanacağım. Burada özellikle eski anlayışın temsilcisi İrfan Paşa ile yeni edebiyat projesinin mimarlarından olup, sonradan Namık Kemal'le yolları ayrılan Ziya Paşa'nın edebî konumlarının Namık Kemal'in eleştirisi üzerindeki etkilerini göstereceğim. Daha sonra Ebüzziya Tevfik'in *Nümûne-i Edebiyât-ı Osmâniye* antolojisine dair önerileri üzerinden Namık Kemal'in edebî rakiplerini bertaraf etmek, “yanlış” temsilleri geçersiz kılmak için divan edebiyatın söylemine nasıl dahil ettiğini tartışacağım. Son olarak da edebiyat alanının eski ve yeniye yönelik eğilimler etrafında kutuplaşması sonucunda, Namık Kemal'in kendi zilletiyle nispeten daha barışık bir itidal konumuna nasıl geçtiğini göstermeyi amaçlıyorum.

Temsilin Zilleti ve Özne

Namık Kemal, 1879 tarihinde Recaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı mektupta şöyle diyordu: “Ya eski tarzı ihtiyar edip meyyitlere karışmalı, yahut yeni bir yol açmalı, istikbâl hizmet etmeli. Açılan yolun yeni olduğu malûm; fakat içinde insan

arasına karışmış cadılar da görünüyor.”²⁶² Eski edebiyatla ölümün, yeni edebiyatla hayatın ilişkilendirildiği bu ifadeler, Namık Kemal’in edebiyata dair söyleminin tipik ifadelerindendir. Geçmiş, mutlak ölümün, gelecek, tam anlamıyla yaşanabilen bir hayatın zamanı iken, şimdide ölüm ve hayat iç içedir; gerçek hayatın gelmesi için hazırlıkların yapıldığı şimdiki zaman, bir muğlaklık bölgesinde, ölümlerin musallat oluşundan kurtulamamış tekinsiz bir mekanda geçmektedir.

Namık Kemal’in edebi pratiği temel olarak bu tekinsizliği giderme üzerine kuruludur. Hayatın tam anlamıyla yaşanabilmesi için hayatın içindeki ölümün def edilmesi ya da hiç olmazsa evcilleştirilmesi gerekmektedir. Bu bakımdan şimdide eskiyi sürdürenler, geçmişle olan bağını Namık Kemal’in projesinin dışında kuranlar, Namık Kemal’in edebiyat alanındaki engelleyicileri olarak görülür. Eleştiri ve tartışma yoluyla engelleyiciler sessizleştirilmeye, taşralaştırılmaya çalışılır. Böylelikle Kemal’in çizgisel bir biçimde tasarlanmış o güzel geleceğe doğru ilerleyen projesinin sekteye uğramaması amaçlanır. Bu bakımdan hem geçmiş edebiyatın, hem de o edebiyatın kendisinde bıraktığı izlere sahip çıkanların, Namık Kemal’in projesini güçlendirecek bir şekilde edebiyat ortamında temsil edilmeleri gerekir. Bu temsil yoluyla iç ile dış, hayat ile ölüm, ben ile öteki arasındaki sınırları belirsizleştiren öğeler dışsallaştırılarak yeni edebiyatın sınır güvenliği sağlanmış olacaktır. Şimdi bu sınır politikasının geçmiş edebiyatı kendi düzleminde ne şekilde temsil ettiğine bakalım:

Eski edebiyat, “edebiyât-ın rûh-ı aslîsi” olan hikmetten mahrumdur, bu bakımdan da “hristiyan mevtâları gibi güzel giyinmiş bir cenâze”ye²⁶³ benzemektedir. Bu benzetmeye yakından baktığımızda eski edebiyatın temsilinin

²⁶² Namık Kemal’in *Mektupları*, c.2, 414.

²⁶³ Namık Kemal, “Kemal Bey’in İrfan Paşa’ya mektubu [İrfan Paşa’ya Mektup],” *Mecmua-ı Ebûzîya*, 7 (15 Zilhicce 1297/18 Kasım 1880): 204. Mektubun yazılışı tarihi 1874’tür.

temel karşıtlıklarının sunulduğunu görürüz. Ruh ve beden arasında karşıtlık kurulur; hikmet, akıl, tabiat, vicdan gibi yüce değerler ruha, söz sanatları, vezin, kafiye gibi dışsal ve biçimsel öğeler de bedene atfedilir. Böylelikle eski edebiyat ruhu olmayan bir beden gibidir, yani ölüdür. Güzel süslenmiş olması, ölü olduğunu değiştirmez.

O halde bu apaçık gerçeğe rağmen hala eski edebiyatı savunmakta devam edenler sapkınlıkla nitelendirilirler: Onlar, “mezarlara tapın»casına mürde-pesendlik [ölüseverlik]”²⁶⁴ etmektedirler. Buradaki itirazının ne kadar şiddetli olduğunu İrfan Paşa’ya yazdığı mektuptaki şu ifadeler açıkça göstermektedir: “(...) yemîn ederim ki bundan böyle velev kâfiyesiyle, vezniyle olsun Hamza-nâme hikâyât ve gulyabânî rivâyâtı dinlemeyeceğiz. Ve cânımız tende oldukça şu ümmet-i merhûmeye dahi dinletmemeğe çalışacağız!”²⁶⁵

Ruh ile beden, hayat ile ölüm, mânâ ile lafız arasında kurulan keskin karşıtlık eski edebiyata dair tespitlerde sürekli dolaşımdadır. Namık Kemal’in eleştirel söylemi, karşıtlığın iki ögesinin birbirine temas ettiği noktalardan çok iki ögenin uzlaşmazlıklarında işlemektedir. Bedene bir nebze de olsa tâbi olmuş ruh, ölünün yasını tutan ya da kendisinin de sonu olduğunu bilen hayat, lafzın cazibesine kapılmış mânâ, sıhhatini kaybetmiş, kirlenmiş ve zelil olarak telakki edilir, çürümeye yazgı» ölü bir bedeni andırır. Bu nedenle, söz sanatlar» yeni edebiyatçı»nın önündeki en büyük engeldir. Fikre, akla, mânâyâ suretten daha çok önem veren bu anlayışın en çetin sınav» söz sanatlar»yladır. Eski edebiyata bu sınavın ölçütleriyle bakıldığında eski edebiyatçının söz sanatlarının uyandırdığı arzuya kapıldığı, bu arzuyla kendinden geçtiği ve böylelikle de kendini kaybederek kirlendiği düşünülür. Eski ile yeninin, ölüm ile hayatın aynı anda ikamet ettiği bir zamanda yaşayan Namık Kemal

²⁶⁴ a.g.m., 209.

²⁶⁵ a.y.

de söz sanatlarının uyandırdığı arzu karşısında bir türlü kendini dizginleyemeyenlerdendir. Abdülhak Hâmid’in yazdığı bir mektuba cevap verirken şöyle diyor:

Tezyîn-i elfâza olan şevkini söylüyorsun; bu ifaden bana vicdanımı tasvir demektir. O itiyadın Allah belasın versin. Babama mektub yazarken bile, bir münasebetsiz kafiye yapmaktan kurtulamıyorum. Fakat bütün bütün ifade-perverliği de sakıl göremiyorum. Gönlümce güzel lafz, frenk gelinlerinin ‘tül’ fistan gibi gayet sade, gayet tabîî olmalı. Hatta o tül fistanlar setrettiği vücudun pembe rengini nasıl hayal meyal gösterirse, lafzın rikkati de hâvî olduğu nükteleri, dikkatli bir nazar karşısında bütün bütüne ihfâ’ edememeli.²⁶⁶

Görüldüğü gibi eski edebiyatın söz oyunları, bu edebiyatı şiddetle eleştirenleri bile hükmü altına almış durumda. Dolayısıyla Namık Kemal’in buradaki “bela okuyacak” derecede tahripkâr eleştirel yaklaşımı, kendisine tamamıyla dışsal, nesneleştirilmiş bir edebiyatı “imha” etme çabasından çok kendi içinde var olan, her an kendisine de hâkim olabilecek sapkın bir eğilimi dışa atma, onun arzusuna boyun eğmeme, onu dışsallaştırma çabası olarak beliriyor. Kendisini akıl, vicdan, tabîîlik, hikmet gibi yüce ve haysiyetli değerlerle yüklenmiş şekilde kurabilmesi için, içinde var olan sapkın, kirli, baştan çıkarıcı, akıldışı, gayri tabîî yönelimleri dışa atması, geride bıraktığı bir ötekine yansıtması gerekmektedir. Bu koşullarda geçmiş edebiyat, modern edebiyatın haysiyetli bir şekilde kurulabilmesi için gerekli zelilleştirme işleminin nesnesi olmaktadır.

Sıhhatli ve haysiyetli bir edebiyatın tesisi için, etkilenmeye açıklık, taklit, melezlik, gayri sahilik gibi nitelikler “eski edebiyat” göstereninin altında toplanmaktadır. “Eski edebiyat”ın aslında orijinal ve yerli olmadığını göstermek, Fars edebiyat modelinden etkilenmeyi özgün bir sahiplenme olarak değil de körü körüne taklit, aşırı derecede dışa bağımlılık olarak sunmak, geçmiş edebiyatı ve onun takipçilerini yabancılaştırmak, onları geride ya da ötede bırakmak için kullanılan taktiklerdir.

²⁶⁶ Namık Kemal’in Mektupları, c.1, 431.

Yeni edebiyat söyleminin eski edebiyatı ötekileştirme girişimi, aslında gözleri kendilerindeki etkilenden uzaklaştırmaya yaramaktadır. Batılı edebiyat modelinin yarattığı sadmeyle, travmayla ya da şokla yaralanmış bir şekilde yola çıkan yeni edebiyat söylemine, rakipleri tarafından kökü dışarıdalık, yabancıların söylemiyle kirlenmişlik, taklit oluş ithamları yapılmaktadır. Namık Kemal'in şahsında cisimleşmiş yeni edebiyatçı, kendi temizliğini, sterilliğini güvenceye almak için ayrılmakla, ihanetle suçlandıkları eski edebiyatın zilletini göstermeyi kendine görev edinmiştir.

Zeynep Sayın, "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet I" makalesinde Julia Kristeva'nın, *Korkunun Güçleri* kitabına atıfla zilletleştirmenin ve zilletin öznenin oluşumundaki işlevini ele alır. Burada zillet, "henüz bir nesne özelliği taşımadan önce fırlatılıp atılan şeydir; daha ilksel bastırmadan önce oluşan ama böyle bir bastırma gerçekleşir gerçekleşmez kendini ele veren sahte bir nesnedir; (...) bilinç ve bilinçaltı, özne ve nesne ayrımı öncesi, konuşan öznenin kendi kimliğinden söz edebilmesi – ben diyebilmesi – için fırlatılıp atılması gereken şey'dir."²⁶⁷

Bu bakımdan zillet aslında özneyi oluşturan şeydir. Özne, ancak zilletiyle özne olabilmektedir. Bu nedenle de zillet öznenin içiyle dışı arasındaki müphem eşikte ikamet eder, ne içeride ne dışarıdadır. Aslında öznellikten de önce olan, öznenin doğuşunu mümkün kılan zillet, öznenin doğuşundan sonra da özneye musallat olur. Öznenin heterojen varlığının "ne onunla ne onsuz" kalabildiği adlandırılmayan bir parçasıdır. Ne zaman ki özne kendisini homojenleştirmeye yönelik bir girişimde bulursa zilleti önüne çıkar, engel olur. Bu durumda kendine yeterli, özerk, haysiyet sahibi yüce bireyin tesisi için bir atık operasyonu, bir

²⁶⁷ Zeynep Sayın, "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet I," *Defter*, 13 (Bahar 2000): 197.

zelilleştirme girişimi zorunlu hale gelir. Zilletini kurban etme, onu temsil sınırlarının içine çekme, adlandırma, özerk öznenin temel edimlerindendir.

Bu terimlerle düşündüğümüzde eski edebiyat, yeni edebiyat projesinin zilletidir. Yeni edebiyat'ın kendisini özerk ve sahih bir edebiyat olarak kurabilmesi için borçlu olduğu ötekidir. Bu borç, zelil eski edebiyatın ne içeride ne dışarıda konumlanmasına yol açmıştır. Yeni edebiyat, gönül rahatlığıyla içselleştirilemeyen ya da kolayca nesneleştirilerek dışarıya fırlatılıp atılamayan eski edebiyatın bir yandan sayesinde, diğer yandan da ona rağmen kurulmuştur.

Müphem bir alanda oluşan böylesine bir kuruluşun edebiyat ortamında ihtilaf ve çatışmaları doğurması da doğaldır. Edebiyat ortamının değişik meşreplerden failleri, bu müphemiyeti giderip daha belirgin bir hakikati oluşturmayı, sınırları belirlenmiş bir zeminin içinde ikamet etmeyi amaç edinmişlerdir. Namık Kemal'in şu ana kadar temel ilkelerini sunmaya çalıştığımız divan edebiyat'ı temsili, bu ihtilaflı alanda oluşmuş ve değişime uğramıştır. Aşağıda bu temsilin oluşumunda yadsınamaz payları olan, bu temsilin hatlarını keskinleştiren dönüm noktalarına bakarak temsilin oluşumunu daha yakından kavramaya çalışacağız. İlk olarak yeni edebiyat projesinin manifestosuyla başlayalım:

Zilletin Adlandırılması

Namık Kemal'in "Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir" makalesi yeni edebiyat projesinin manifestosu niteliğinde olduğunu daha önce belirtmiştik. Yeni bir edebiyat kurulması için gerekli olan meşruluk zeminini kurmaya, temel öncelikleri sunmaya çalışan makale, eski edebiyatın zilletinin temsil düzlemine çekildiği ilk Namık Kemal makalesidir de.

Makale,

Eczâ-yı beşer câlib-i ta'cîl-i fenâ'dır
İbkâ-yı eser mûcib-i tahsîl-i bekâ'dır²⁶⁸

beytiyle başlar. Daha bu ilk beyitten kurucu manifesto, kendisini fena/beka ekseninde sunar. Yok olmaya yazgılı ve de eğilimli insanın, sonluluğunun üstesinden gelme, yokoluşa direnme, sonraya bir iz bırakma aracı olarak eser verme gösterilir. Dolayısıyla eser verme edimi, beden sınırlılığını aşarak ruhun sonsuzluğuna daha yakın bir alanda konumlandırılır. Daha sonraki paragraflarda beyitteki bu örtük konumlandırmanın belirginleştiğine tanık oluruz:

Hakikat, insân için sür'at-i zevâlde misl-i sâ'ir olan lezzet-i hayâtın sebatsızlığına mukâbil gelecek bir ni'met var ise o da beni nev'ine bir yâdigâr-ı 'ömr ihdâ ederek nef'-i nâs ile hayr-ı nâs olmak şerefini ki vücûdun fazîlet-i sahîhası ilelebed muhâfaza ile cebr-i mâfât etmektir. Âsâr-ı beşerîyyede ise sözden pâydar bir bergüzâr yoktur. Çünkü en ziyâde resânet-i ma'muriyetle ma'rûf kişverleri bile, devr-i zamâne gavr-ı zemîne geçirse yine hâtıra-i enâmda câygır olan bir beyt-i metîn, rağbet-i eslâftan himâyet-i ahlâfa intikâl ederek, dünya durdukça haleden emîn kalır.²⁶⁹

Zevalin, sebatsızlığın, geçiciliğin hakim olduğu bir dünyada bulunan vücudun (hem varoluşun, hem de bedeninin), kaybı telafi etmesinin ("cebr-i mâfât") insanlığın hayrına ve yararına olacak bir iz bırakması ile mümkün olduğu, ilk paragrafta açıkça görülüyor. Namık Kemal'e göre söz, bu izler arasından en makbulüdür. Diğer izler zamanın ve zeminin ötesine gidebilecekken, yani onlar da unutulmaya ve yok olmaya yazgılı iken söz "haleden emin"dir. Burada iz bırakmanın, fani bir alemde baki kalan izler bırakmanın, insanın haysiyetiyle, şerefiyle ilişkilendirildiğine de dikkat edelim. Kendi sonluluğunu söz aracılığıyla aşmanın sonsuzla ilişkilendirildiği bir haysiyet ve şeref anlayışıyla kurulan bir özne söz konusudur. Bu ilişkide söz, insan türü var oldukça devam edecek asli özelliklerden biri olarak görülür ve insan için kullanılan ifadelerle düşünülür:

²⁶⁸ Namık Kemal, "Lisân-ı Osmanînin edebiyâtı hakkında bazı mülâhazâtı şâmilidir [I]," *Tasvîr-i Efkâr*, s. 416 (16 Rebiülâhîr 1283/28 Ağustos 1866): 1.

²⁶⁹ a.y.

İşte kelâm, müdâvele-i tasavvur hizmetine kudretten müvekkel bir cism-i latîftir ki binlerce seneler geçse tarâvet-i nevcivânîsine zevâl erişmez. Amma haysiyet-i kemâlî i‘tibârında bulunan s̤hhat-i me‘âlîyle tenâsüb-i endâm hükümünde olan tertûb-i intizâm yerinde olmalıdır ki herkes ‘indinde mahbûb→ kulûb ve o hâl ile her zamânda memdûh u mergûb olabilsin.²⁷⁰

Görüldüğü gibi düşünce, insanın “haysiyet-i kemâl” ve “tenâsüb-i endâm” ile sözün “s̤hhat-i me‘âl” ve “tertûb-i intizâm” arasında denklik kurarak dile getirilir. “Cism-i latîf”, “tarâvet-i nevcivânî” gibi ifadeler de yine sözle bağlantılı olarak kullanılır. Bu insanbiçimli söz anlayışında, sözün mânâsı insanın ruhuna, sureti ise bedenine denk gelir. Burada ruh bedenden, mânâ da suretten hiyerarşik olarak yukarıdadır daima. Bu dünyada olmak bedenlenmiş olmak, surete bürünmüş olmak demektir, dolayısıyla beden ve suret gereklidir ama beden ve suret, insanın ruhuna, sözün mânâsına tâbi olmalıdır. Söz sanatına kapılmamış, mânâyı layıkıyla ileten bir söz, haysiyet ve kemal sahibi bir insan gibidir.

Namık Kemal, bu temel ilkelere ve karşıtlıklara özen gösteren bir edebiyat anlayışında sözün işlevlerini tespit eder. Bu tespitlere baktığımızda hem toplumsal hem de bireysel anlamda güçlü, özerk bir öznenin haysiyetli bir şekilde kurulabilmesi için gerekli koşulları sıralıyor gibidir. Bu anlayışın içinde söz, meramın icrasını, başkasının fikrini değiştirebilmeyi sağlar. Kamuoyunun dönüştürülmesi, askeri güçten daha etkili bir şekilde sözle mümkün olur. Söz, bürokratik aygıtın işleyişini hızlandırır. Terbiye edici, edeblendirici bir işlevi de vardır. Düşünce gücünü genişletir. Eğitimi yaygınlaştırır.²⁷¹

Tüm bu işlevler ruhsal ve bedensel anlamda yeni bir öznenin/tâbinin yaratılmasının hizmetine verilmiş bir söz kurgusuna işaret eder. Tam da bu noktada eski edebiyat eleştirisinin gelmesi manidardır. Eski edebiyat, şimdiye kadar sunulan, tasarlanan projenin ulaşmayı umduğu ideallerin, haysiyetli ve sorumlu varoluşun

²⁷⁰ a.y.

²⁷¹ a.g.m., 2.

negatif imgesi gibidir: “Şâyân-› te’essüfdür ki edebiyât›m›z yukarıda ta’dâd olunan muhassenât›n hemen cümlesinden mahrûm gibidir.”²⁷²

Manifestonun bundan sonraki kısm› bu mahrumiyeti göz önüne sermek üzerine kuruludur. İdealdeki haysiyetli, hakiki ve tabîi edebiyatın gözünden bakıldığında karşılaşılan boşluk ayrıntılarıyla sunulur: “Kitâb sûretinde hangi te’lif-i edîbânemiz vardır ki tezyînât-ı lafziyyeden ayrıldığı halde bihakkın şâyân-› tahsîn olabilsin? Sabâh-› ma’rifet ki mahiyet-i eşyâyı göstermek şânındandır, envârını her tarafa neşrettikçe hayâlât gibi hakikat ve tabî’atın haricinde olan böyle birtakım âsâr›n zevâlden kurtulmas› nasl ümîd olunur?”²⁷³

İdeal söz, zevâlden kurtulmanın tek yolu iken, eski edebiyat›n sözü, söz sanatlarından ibaret olan, -yukarıdaki sunuşla birlikte düşünürsek- ruhsuz, mânâs›z, salt görünüşten ibaret bir beden gibidir. Bu bedenin zevali, bir karşılaşmanın şiddetiyle gerçekleşir. Şeylerin asli hakikatini gösteren “sabâh-› ma’rifet”le karşılaştığında, eski edebiyatın sözü, hakikat ve tabiat dışı hayalleri içerdiği için yok olur. İşte bu karşılaşma, eski edebiyatın zilletinin temsil düzenine girip adlandırılma sürecinin başlangıcına da işaret eder.

Bu adlandırmada eski edebiyat, anlaşılmazdır, insan tabiatına olumlu anlamda etki etmez, ahlâkı geliştirmez, aksine ahlak bozucudur. Bu anlayışta mânâ, sanat uğruna feda edilir. İntizamı yoktur, üç dilden oluşan imlasını öğrenebilmek için yıllar harcamak gerekir. Milli türdeşliği sağlamaya muktedir değildir, ne diğer Türkçe konuşanlarla sağlıklı bir iletişim mümkün olur; ne de “henüz elifbâsı bile olmayan Arnavut ve Laz lisânlarını unuttura”bilmiştir. Konuşma ile yazı birbirinden bağımsız iki ayrı dil gibidir. Sözcüklerin arasındaki ayrımlar muğlaktır, bazen karşıt

²⁷² a.y.

²⁷³ a.y.

mânâlara gönderme yapan sözcükler bile birbirine karışabilir. Farsça bir eseri (*Gülistan*) anlamak Osmanlı edebiyatından bir eseri (örn. Nergisî'nin eserleri) anlamaktan daha kolay olabilir. Dili oluşturan üç dil (Türkçe, Farsça ve Arapça) yazı dilinde bir türlü ortak bir ahengin içinde eritilememiştir. İfadeler uzadıkça uzar. Mecaz yerli yersiz kullanılır.²⁷⁴

Görüldüğü gibi Namık Kemal, ideal edebiyatın her tarafı aydınlatan güçlü ışıyla mevcut edebiyata baktığında kayda değer bir şey bulamamıştır. Mevcut hal, idealin tamamen tersi gibidir. Yeni bir edebiyat projesini sunmak için tasarlanan bu metin, kendi meşruluk zeminini böyle bir karşılaştırmadan almaktadır. Arzulanan idealler ile yerli koşullar arasındaki kapatılması imkansız farkı gidermek ancak yerli koşulları dönüştürüp yeni bir edebiyata bağlanmakla mümkün olacaktır.

Yeni edebiyatın öznesi henüz tam olarak doğmamışken iki temel olay yaşanmıştır. Önce yerli koşullar başka türlü bir söz ve edebiyat modeliyle şiddetli bir karşılaşma yaşamıştır. Bu koşulların sakinleri, bu karşılaşma sonrası sarsılmış, zeminleriyle ilişkileri zedelenmiştir. Bu sarsıntı aynı anda bazı imkanları kaparken bazılarını da açmıştır. Bu keşmekeşin içinde var olan kişiler, açılım ve kapanımlarıyla sancılı bir sürecin içerisinde girmişlerdir. İşte yeni edebiyatın öznesinin bu koşullardan kendine yeterli, ilerlemeye açık, haysiyetli ve bütünlüklü bir özne olarak çıkması için ortamın türdeşliğini bulandıran eski edebiyat anlayışının dışsallaştırılması gerekecektir.

Batılı edebiyat modeliyle karşılaşma eski modeli iç ile dış arasındaki eşığe sürmüştür. Yeni edebiyata bağlı yerli özne bu müphemiyetle doğmuştur. Tutarlılığın sağlanması, melezlikten sakınılması, bulanıklığın giderilmesi, eski edebiyatın bu müphem eşikten def edilip, dışsallaştırılması gerekecektir. Ancak bu durum, öznenin

²⁷⁴ a.g.m., 3.

varoluşunu kuran bir durum olduğu için, eski edebiyat öznenin ezelden beri zaten o müphem eşikte olduğu için, bu dışarıya atma çabası hiçbir zaman tam anlamıyla başarılı olamaz. Eski edebiyatın her defasında yeni bir temsille dışsallaştırılması gerekir.

Namık Kemal, eski edebiyatı önce şiddetle dışlar, bu dışlamanın sonuçlarını görünce, başka bir şekilde içermeye çalışır, ama içirme de hiç tahmin etmediği sonuçlara varabilmektedir, o halde yeni bir biçimde dışlanması gerekecektir. Bu böyle sürüp gider. Dışlama ile içirme arasında dokunan mekik, tam da yeni edebiyatın öznesini kurmaktadır. Bu bölüm boyunca bu mekiğin hareketlerini göstermeye çalışacağız. Yukarıda değindiğimiz ilk dışlamanın (ideal edebiyatın ışığında görülen yokluk olarak eski edebiyat) hemen akabinde ilk tekrar-içirme gelir. Manifesto metnine *Cerîde-i Havâdis*'ten gelen bir itiraza cevaben yazılan makalede, eski edebiyatın tamamıyla kıymetsiz olmadığı inancı dile getirilir. Ne gönül ya da akıl rahatlığıyla kabul edilir, tamamıyla içeride konumlanır eski edebiyat; ne de artık geride kalmış bir kayıp olarak görülür. Nef'î ve Nedim'le ilgili şu satırlar Namık Kemal'in tutumunu güzelce örneklendirir:

Amma Nef'î'nin âsâr, acâyib-i 'âlemden bir vakitler Rodos limanı ağzında merkûz bulunmuş olan heykel-i azîme benzer. Filhakîka tasnî'-i nazar-firîbinde olan mahâret-i üstâdâne iktidâr'ın haricindedir. Fakat hey'eti tabîat'ın fevkinde olduğu için temâşâsı vicdâna hayretten başka bir te'sir hâsıl etmez.

Nedîm'in dîvânı ise anadan doğma soyunmuş bir güzel kız resmine müşâbihtir. Eğerçi erbâb-ı mezâk bir nazarda letâfet-i hüsn ü ân'na meftûn olur, lâkin müfsid-i ahlâk olduğu için nedîm-i efkâr etmek câ'iz değildir.²⁷⁵

Alıntıda, eski edebiyatın iyi örneklerinin nasıl da cezbedici olduğu açıkça görülmektedir. Şiirlerde nazarı celbeden bir güzellik vardır. Bu eserlerde eksiklikten çok taşkınlık vardır. Daha önce eski edebiyat eserleri akıl, tabiat ve ahlak düzeninin

²⁷⁵ Namık Kemal, "Redd-i itiraz," *Müntehabât-ı Tasvîr-i Efkar: Edebiyat*, cüz 1 (Konstantiniye: Kitabhane-i Ebüzziya, 1304), 45. Makale ilk olarak *Tasvîr-i Efkar*'ın 12 Rebiülevvel 1283 tarihli 431. sayısında yayımlanmıştır.

içinden bakıldığında görülen eksiklikleriyle sunulurken şimdi, bu düzeni aşan, “ıktidârın hâricinde”, “tabiatın fevkinde”, “bir nazarda (...) meftûn” edici yanlar› vurgulanmaktadır. Ancak her paragrafın sonundaki cümleyle kap›lınmas› kolay bu eserler karşısında temkin, kendini denetleme, sınırları keskinleştirme isteği ortaya çıkmaktadır.

Zelilleştirme ve İhtilaflar

Eski edebiyatın müphemliğiyle baş etmek için kullanılan dışlama/içerme stratejilerinin değişiminde edebiyat kamusundaki tartışmaların önemli bir rolü olduğunu söyleyebiliriz. Ne zaman ki Namık Kemal’in merkezde bulunduğu yeni edebiyat projesine yönelik saldırılar artmaktadır, Namık Kemal’in dışlayıcı eğilimleri ve söylemsel şiddeti de artmaktadır. Örneğin, manifestodan sonra yazdığı metinlerde gittikçe bir yumuşama sezilmekte hatta *Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi*’nde eski edebiyatın zilletinin anası saydığı Fars edebiyatının hikmetli metinlerinden övgüyle söz etmekteyken, farklı projelerin arasındaki ihtilafların şiddetlendiği *İntibâh Mukaddimesi* döneminde yine eski edebiyatın zilleti vurgulanmaktadır. Dolayısıyla eski edebiyatla ilişki kendi zeminindeki sarsıntılarla yakından ilişkilidir. O halde eski edebiyatı zelilleştirmesindeki şiddeti yükselten iki ihtilafa, Namık Kemal’in İrfan Paşa ve Ziya Paşa ile ihtilaflarına bakmakta yarar var:

İrfan Paşa ile İhtilaf

İrfan Paşa’nın yeni edebiyat (“tarz-ı cedîd-i edeb”) taraftarların› “kadir bilme[mek] ve meslek-i eslâfa mu‘ârız ol”makla suçlamas› üzerine Namık Kemal,

“zaman›m›zda âlem-i neşriyâta zînet-bahş›› iftîhâr olan ve eserlerini halk›n nazar›› rağbetine makrûn görmek şerefini ihrâz eden” yeni edebiyatçıları savunan bir mektup yazar.²⁷⁶

Mektup, savunmadan çok saldırıya ağırlık verir. İrfan Paşa’nın şiirleri ve görüşleri aracılığıyla eski edebiyat anlayışını eleştirir. Namık Kemal, hakikati merkeze alan bir edebiyat anlayışından yola çıkar: “Umûr-ı müsellemeden olduğu üzere edebiyâtın esâsı, hakîkate muvâfık olarak, bir eserde o şart mevcûd olmadıkça tezyînât›› bedî’iyye ve hayâlât-ı şâirâne ile aksâm›› edebden ma’dûd olabilmesine imkân yoktur.”²⁷⁷

İrfan Paşa’nın yeni anlayışa yönelik eleştirileri, Namık Kemal’in İrfan Paşa’nın şiirlerini daha acımasızca eleştirmesine neden olmuştur. Namık Kemal’in bakışı hasmının hatalarını özellikle bulmaya çalışan öfkeli bir bakıştır. Mektup boyunca muhatab›n›n makam›ndan kaynaklanan sayg›lı bir dille, k›nay›c›, hata bulucu ve hiddetli üslup iç içe geçmiştir. Yenileri bu şekilde eleştiren bir kişi bu yaklaşımı hak etmektedir: “[Z]ann›› âcizâneme kal›rsa vatan›n her hâl ve kemâlce ümîd-i istikbâli olan nev-zuhûrân›› ‘urefâya k›ymet-nâ-şinâs nazarı ile bakan bir zât›› âlî-kadrin mecmû‘ası zîrde birkaç nümûnesini îrâda mütecâsir olduğum hatîât ile mâl-a-mâl olmamak lâz›m gelirdi.”²⁷⁸

İrfan Paşa’nın şiirleri beyit beyit incelendikçe eski ile yeni arasındaki farklar gündeme getirilir. Yeni anlayış hakikat merkezli iken, eskilerin “bir san‘at uğruna mâ‘nây› fedâ edegelmek îtiyâd››”²⁷⁹ vardır. Mübalağa ve teşbih sanatlarını sıklıkla

²⁷⁶ Namık Kemal, “Kemal Bey’in İrfan Paşa’ya mektubu,” 194.

²⁷⁷ a.y.

²⁷⁸ a.g.m., 195.

²⁷⁹ a.g.m., 196.

kullanma, bu itiyadın doruk noktasını oluşturur. Bu sanatlarda eskiler, hakikat ve mantığı göz önünde bulundurmamaktadır.

Eski edebiyat anlayışında üç mübalağa çeşidi vardır: 1) tebliğ: “Mübâlâğa makbûldür; eğer ‘aklen ve âdeten vukû’u kâbil ise.” 2) iğrak: “Mübâlâğa makbûldür; eğer ‘aklen mümkün ve âdeten bâtil ise.” 3) gulüvv: “Mübâlâğa medhûldür; eğer bir münâsib tevcîh ile iğrâk derecesine ircâ’ı kâbil olmamak üzere ‘akıl ve âdetçe imkândan ‘âtıl ise.”²⁸⁰

Namık Kemal, aklın ve âdetlerin ölçüt olduğu bu sınıflandırmada eski edebiyatın en iyi temsilcilerinin bile sıklıkla ‘gulüvv’e düştüklerini örneklerle gösterir. Bu durumda eskilerin şiirlerini edebiyattan addetmek mümkün değildir. Namık Kemal, edebiyatın “kâ’ideten irfân ve vicdânın tercümân-ı müdrikât ve hissiyyâtı”²⁸¹ olması gerektiğini düşünmektedir.

Bu haldeki eski edebiyatın taraftarı olan İrfan Paşa’nın küçümseyerek baktığı “edebiyât-ı sahîha tarafdârları” ise gulüvv mertebesinde mübalağaya kesinlikle karşıdır. Akıl ve âdet dışı mübalağaların, “müdrikât-ı beşeriyyeyi esâsından harâb” ettiğini ve edebiyat diye anılan ama aslında sahih edebiyatla alakası olmayan “cihân-ı vehmiyyâtı” vücuda getirdiğini düşünmektedir.²⁸²

Namık Kemal’e göre eski edebiyat taraftarlar, bir kelimeyi vezin veya kafiye altına soktuktan sonra mânâ ihtiyacından vareste olduklarını sanmaktadırlar. Hatta edebiyat-ı kadîmedekiler “fennen ve târîhen bâhirü’l-butlân olan birtakım ‘akâyid-i

²⁸⁰ a.g.m., 198.

²⁸¹ a.g.m., 200.

²⁸² a.g.m., 199.

sahîfeyi dahi mazmûn nâmiyle vezin ve kâfiye tahtına idhal etmektedirler.” Üstelik kullandıkları kelimelerin çoğu edebiyatın örfüne aykırıdır. (“hilâf-ı ‘örf-i edeb”)²⁸³

Eski şairlerin biçimsel olarak yaptıkları oyunları içeriğe de yansıtmaları edebiyatı hikmetten iyice uzaklaşmaktadır. Halbuki hikmet, “edebiyâtımızın rûh-ı aslîsi”dir. Hikmetten uzak bir edebiyatın oluşturduğu dünya hristiyan mevtalarına benzemektedir: Güzel giyinmiş ama ölü.²⁸⁴

Namık Kemal, eski edebiyatın kusurları ortaya konduktan sonra kendi anlayışlarının oluşumunu mümkün kılan koşulları tasvir eder. Bir tarafta rüşdiye ve medresede öğrenilen “lisân-ı ‘Arab” ve “kavâ'id-i edeb” vardır. Diğer tarafta ise Avrupa dili ve edebiyatı ile uğraşılmıştır. Dikkat edilirse Namık Kemal’in Osmanlı edebiyatının zilletinin kaynağı olarak gördüğü Fars edebiyatıyla ilişkiye değinilmemektedir. Edebiyatın haysiyetli yanını örneklediren Arap ve Avrupa edebiyatlarından etkilenmeyle hem kökü dışarıdalık iddialarına itiraz hem de edebi anlamda temizlik iddiası icra edilebilmektedir. Bu ilişkiler ağının sonucunda güzel yazmanın güzel düşünmeyle, şiirin ise “vicdânın hissiyât-ı hafiyyesine bir lisân-ı diğer” vermekle, vicdanda gizli olanı dile getirmekle ilgili olduğu düşüncesine ulaşılmıştır. Bu anlayıştan bakıldığında kafiye ya da cinas yapmak için harcanan çabalar “bâzîçe-i efkâr” ya da “çocuk oyuncağı” olarak görülmektedir. Kendi anlayışları “tamâmiyle muvâfık-ı hakikat ve müşevvik-i terakkî” olduğundan İrfan Paşa gibi seçkin yöneticilere düşen görev yeni anlayışa yukarıdan bakmak değil onlara destek çıkmaktır. Âkif Paşa’nın Dâniş Bey’e, Reşid Paşa’nın Şinâsi’ye yaptığı gibi İrfan Paşa’nın yeni edebiyat taraftarlarını himaye etmesi beklenir.²⁸⁵

²⁸³ a.g.m., 203.

²⁸⁴ a.g.m., 204.

²⁸⁵ a.g.m., 206-7.

Tüm bu açıklamalardan sonra Namık Kemal, konumunu daha net bir şekilde dile getirir: Eski edebiyat yolu, “fennen ve ‘aklen ve vicdânen ve diyâneten merdûd”dur; dolayısıyla bu yolun aleyhinde bulunan yeni edebiyatçılar hakareti ve küçümsemeyi hak etmemektedirler. İrfan Paşa’ya düşen de “milletin sürûr-› ‘ömrü, medeniyetin çerâğ-ı irfânı, şarkın ümîd-i ikbâli, istikbâlin medâr-› hayât› olan nev-resîdegân-› bendelerini” himaye etmek, koruyup kollamak ve yardım etmektir.²⁸⁶

Bundan sonra Namık Kemal, tehditkar üslubunu arttırır. Eğer eski edebiyat taraftarları mezarlara tapınmaya, ölüseverliğe (“mürdepesend”) ve “ashâb-› edeb”i tahkire devam ederlerse, başka bir deyişle sapkınlıkta sebat ederlerse, Namık Kemal de boş durmayacaktır: “o yirmişer, yirmi beşer yaşında çocuklar lisânından olarak, yemin ederim ki bundan böyle velev kâfiyesiyle, vezniyle olsun Hamza-nâme hikâyâtı ve gulyabânî rivâyâtı dinlemeyeceğiz. Ve cânımız tende oldukça şu ümmet-i merhûmeye dahi dinletmemeğe çalışacağız! Her halde emr ü fermân Hazret-i men lehü’l-emrindir.”²⁸⁷

Ana hatlarıyla betimlemeye çalıştığımız mektubun söylemine daha yakından baktığımızda Namık Kemal’in aynı edebiyat ortamında ikamet ettiği İrfan Paşa ile ortaklık zeminini değil, farklılık zeminini vurgulamaya özen gösterdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. İrfan Paşa ile Namık Kemal, aynı mekanda ama farklı zamanlarda yaşıyorlarmış gibi sunulur. İrfan Paşa, Namık Kemal’in zamanının değerlerini ve hakikatini kavrayacak durumda değildir. Bu hakikatin örtülü kaldığı, artık yürürlükten kalkmış bir geçmiş zamanda yaşamaktadır. Buna rağmen geçmişin değerleri üzerinden şimdiyi hükümsüz kılmaya çalışmaktadır. Böylelikle edebiyat ortamının kültürel sürekliliğe önem veren çevrelerinin gözünde yeni kuşağın itibarına

²⁸⁶ a.g.m., 208-9.

²⁸⁷ a.g.m., 209.

zarar vermektedir. Namık Kemal, kendisinin de dahil olduğu yeni kuşağını, şimdide belirginleşen ve geçmişin yozlaşmışlığını hükümsüz kılan hakikate tutkuyla bağlılığını göstererek, yani eskilerden kopuşlarına vurgu yaparak savunur. Ancak buna ek olarak şimdinin evrensel hakikatinin, aslında ezeli bir hakikat de olduğunu göstermeye çalışır. Geçmişin yozlaşmış değerlerini, ezeli hikmetten, dinden, diyanetten sapma olarak görür.

Bu koşullarda Namık Kemal, edebiyat alanındaki ihtilafı bir konsensüse varma yoluyla değil de, İrfan Paşa ve benzerleri ile hiçbir şekilde uzlaşma yoluna girmeden dönüştürmeye çalışır. Hiçbir ortaklığın olmadığı, gerek edebiyat eseri gerekse edebiyat kuramı açısından söylediklerinde hiçbir hakikat payı bulunmayan bir rakip-edebiyatçı portresi çizilir. O halde bu rakiple aradaki sınır belirginleştirilmelidir. Şimdinin hakikat alanından def edilmelidir rakip, şimdiye musallat oluşu şiddetle engellenmelidir. Bu da İrfan Paşa'yı yozlaşmış bir hakikatin, beceriksiz bir edipliğin, temelsiz bir eleştirmenliğin geri kalmış, zamanı geçmiş konumuna göndererek yapılmaya çalışılır. Böylelikle Namık Kemal'in edebi hakikatinin zemini, ayırkotlarından temizlenmiş olacaktır.

Ziya Paşa ile İhtilaf

Namık Kemal'in eleştirel projesi, kendi kaderi açısından daha belirleyici olan ihtilafı, eski kuşağın sürdürücüsü olan İrfan Paşa ile değil, kuşaktaşı ve yoldaşı Ziya Paşa ile yaşayacaktır. Eski edebiyatı ihya ettiği öne sürülen *Harâbât* adlı antolojinin yayımlanmasıyla yeni edebiyat söyleminin merkezindeki çatlak görünür hale gelir. Namık Kemal'in projesinin temelinde eski edebiyatın müphem ve tekinsiz zelilliğinin güvenliğini sağlamanın, ben ve öteki arasındaki sınırda asayışı kurmanın

yattığını hatırlarsak Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ının neden bu derece öfke uyandırdığını anlayabiliriz. Ancak bu öfkeye geçmeden önce Ziya Paşa'nın projesine yakından bakmaya ihtiyacımız var.

Ziya Paşa'nın *Harâbât* öncesi metinlerine baktığımızda Namık Kemal ile Ziya Paşa'nın ortak bir edebiyat projesine dahil olduğu apaçık ortadadır. Bu dönemin temsil edici metni “Şiir ve İnşâ”dır. “Eleştiri ve Öznellik” bölümünde ayrıntılı çözümlediğimiz bu metnin temel niteliklerini hatırlatmakta yarar var. 1868'de *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan bu metinde eksikliklerle malul bir edebi ortam tasvir edilmekte, mevcut edebiyatın yetersizliği eski edebiyatla bağın bir türlü koparılamamasına bağlanmaktadır. Zillet söylemi burada da devam etmekte, eski edebiyat taklit, melez, kökü dışarıda, akıl ve tabiat dışı, kapalı anlamlı, muntazam olmayan bir edebiyat olarak temsil edilmektedir. Eski edebiyatla bağını hala koparamamış olanlar da “ol babanın veled-i zinâsı” olarak tanımlanmaktadır. “‘Asrın nâzikleş”tiği, “efkâr ü politika[nın] incel”diği²⁸⁸ bir zamanda eski edebiyat söyleminin dili iyice kapanmakta, sözcükler herkesin bildiği sözcükler iken bile hakiki anlam (“mânâ-yı sahîh”) anlaşılamamaktadır. Yani gösteren ile gösterilen arasındaki bağın koptuğu bir kaos hüküm sürmektedir.

Yoklukların, eksikliklerin, gecikmişliğin, çocuk kalmışlığın Namık Kemal ve Ziya Paşa'da bu kadar belirgin şekilde vurgulanması ıslah projelerinin zeminini hazırlamaktadır. Ziya Paşa, eski edebiyatçıların her alanda taklide meyilli oluşlarını vurguladıktan sonra bu edebiyatçılar şöyle niteler: “acabâ bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şi'iri var mıdır ve bunu ıslâh kâbil midir, asla burasını mülâhaza etmemişlerdir.”²⁸⁹ Görüldüğü gibi eskiler orijinallik eksikliğiyle maluldür ama daha

²⁸⁸ Ziya Paşa, “Şiir ve inşâ,” *Hürriyet*, s. 11 (7 Eylül 1868): 5.

²⁸⁹ a.y.

kötüsü orijinal ve milli bir edebiyat arzusu hissetmemişlerdir bile. Ancak hemen ardından gelen ifade, meseleyi daha fazla çetrefilleştirir: “Bunu ıslâh kâbil midir?” Orijinal ve milli bir edebiyat olsa bile bu edebiyat Ziya Paşa tarafından daha başlangıçta eksik, yani ıslaha muhtaç olarak alımlanmaktadır. İçine doğdukları edebiyat zeminini yokluklar, boşluklar alanı olarak görmek yeni edebiyat projesinin ıslah amacıyla uyguladığı şiddeti meşrulaştırmaktadır.

Ancak burada Ziya Paşa, Namık Kemal’den farklı bir yola sapar ve geçmiş edebiyatla başka türlü bir ilişki kurar. Sonraları divan edebiyat› diye adlandırılacak edebiyatı taşralaştırmak, ortamın kıyısına sürüklemek için divan edebiyat› tarafından taşralaştırılan ve sonraları halk edebiyat› diye adlandırılan edebiyat› bir model olarak öne çıkarır. Her ne kadar ıslaha muhtaç olsa da “taşra halkı ve İstanbul ahâlîsinin ‘avâm›”²⁹⁰ arasında dolaşımda olan şarkıları, deyişleri, üçlemeleri yüceltir. Bu şiirlerdeki doğaçlama imkanını, tabiîliği över. Bu stratejinin özünde zelilleştirmeye çalıştığı edebiyatı, kendi zilletiyle karşı karşıya bırakmak yatmaktadır. Namık Kemal’de halk edebiyat› bu tür bir işleve sahip olmamıştır.

Aslında *Harâbât* öncesinde var olan bu strateji farklılığı, sonradan olanlar açısından önemlidir. Aynı projenin iki önemli mimar› arasında farklı geçmiş tahayyülleri vardır. Namık Kemal’in eski edebiyat tahayyülü divan edebiyat›yla sınırlıdır, halk edebiyat› dışlama ya da içerme yoluyla ilişki kurulacak bir edebiyat olarak görülmemiştir. Ziya Paşa’nın eski edebiyat alanı ise en azından parçalıdır. divan edebiyat›nın karşısına halk edebiyat› oturtulmaktadır. İşte *Harâbât*’ın meydana getirdiği kırılma, bu tahayyül farklılığının taraflarca tamamen bambaşka tahayyüller olarak görülecek kadar şiddetlenmesinin sonucudur.

²⁹⁰ a.g.m., 7.

Harâbât öncesinde yeni edebiyat projesi etrafında oluşan eleştirinin temel edimi dışlamaktı. Tekrar içerme çabaları bir makalenin içindeki kısıtlı tespitlerden ileriye gitmiyordu. *Harâbât* ile birlikte vaktiyle dışsallaştırılmış olan tekrar içeriye alındı. Arap, Fars ve Osmanlı edebiyatının belli başlı şiiirleri antolojileştirme yoluyla yeni edebiyat alanına dahil edildi. Zelilleştirilmiş ötekinin tekrar eve davet edilmesi tabîî ki edebiyat ortamında bir sancı yarattı. Önce Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ı yayımlayarak eski edebiyatı yeniden ne şekilde temellük ettiğine bakalım. Daha sonra da bunun doğurduğu sancıyı ya da bu sancının doğurduklarını ele alalım.

Ziya Paşa, *Harâbât*'ın ilk cildinin 1873 yılında yayımlanmasından sonra Mahmud Nedim Paşa'ya gönderdiği mektubunda eseri yayımladığı koşulları anlatır. Son zamanları hayli sıkıntılı geçmektedir. Bir yandan Kıbrıs'taki mutasarrıflığından beri yakasını bırakmayan hastalıklarla uğraşmaktadır, diğer yandan hayatında uzun vadeli bir başarı bir türlü sağlayamamakta, yükselişleri de gözden düşüşleri de kısa süreli olmakta, bir türlü geleceğinden emin olamamaktadır. Son bir senede gözden düşme ve hastalıklar bir araya gelmiş, çocuğunun vefatı ve babasına felç gelmesi de halini şiddetlendirmiştir. İşte bu olumsuz hali unutmak, bir çeşit teselli bulmak için *Harâbât*'ı yayımlamayı istemiştir.²⁹¹

Hem siyasal hem de edebi olarak modernliğin yarattığı krizli koşullarda ikamet ederken yaşanan bu bireysel krizin, Ziya Paşa'nın geçmiş edebiyatla ilişkisinde bir kırılma yaratması şaşırtıcı değildir. *Harâbât*'ın mukaddimesinde, dahil olduğu edebi ve toplumsal projeye bağlılığının tutkuyla devam etmesi için gerekli bireysel zeminin, geleceğe dair inancın nasıl kaybolduğunu görebiliriz. Feleğin vefasının, zevk ve elemün bekasının olmadığına; bu dünyaya güvenilemeyeceğine, ölüm derdine çare bulunamayacağına, sıhhatin bozulup gül misali bir beden

²⁹¹ Kaya Bilgegil, *Harâbât karşısında Namık Kemal: Namık Kemal'in eski edebiyata itirazları* (İstanbul: İrfan Yayınevi, 1972), 111-112.

birdenbire kara toprağı kendine mesken edeceğine, hikmetin, devletin, ikbalin bu kaçınılmaz kaderi engelleyemeyeceğine dair beyitler art arda birbirini takip eder. Bu ruh hali içinde artık dünya ve hayat zelil olarak addedilmektedir. Dolayısıyla yukarıda dile getirdiğim ölüm hayat karşıtlığı tersine dönmüştür. Vaktiyle güzel geleceğin vadettiğı haysiyetli hayatın edebiyatının tesisi için, eski edebiyat ölümle yan yana getirilirken; şimdi hayat zelil, ölüm yüce ve kaçınılmaz olarak algılanınca eski edebiyatla ilişki kurma tarzının da değişebileceğini, onun önceki ilkelere dayanarak zellileştirilmesinin kolay kolay mümkün olamayacağını tahmin edebiliriz

Ziya Paşa'nın yeni konumunun eski edebiyatla nasıl bir ilişki kurduğunu anlamlandırmak ve bu ilişkinin Namık Kemal'in yeni edebiyat projesine etkisini anlayabilmek için *Harâbât*'ın mukaddimesinin derinlemesine çözümlenmesine ihtiyacımız var. Bu amaçla mukaddimeden yola çıkarak Ziya Paşa'nın yazarlığının nasıl oluştuğunu, eleştirel beğenisinin gelişim evrelerini, tüm bu süreci çerçeveleyen olgunlaşma anlatısının anlamını, antolojiyi hazırlama gerekçelerini, antoloji hazırlarken kullandığı eleştirel ölçütleri, şairlik kavrayışını, başka edebiyatlarla kurulması gereken ilişkinin gerilimlerini ve eski edebiyatı tarihselleştirme çabasını betimlemeye çalışacağım. Mukaddimenin manzum üslubunun kolayca ele vermediğı mantık yapısı böylelikle daha belirginleşecektir.

Harâbât'ın mukaddimesi, modern Osmanlı edebiyatının yazarlarından birinin yazarlığının nasıl kurulduğunun da hikayesidir. Ziya Paşa, mevcut haline nasıl ulaştığını orijinallik ve köken arayışına dayalı bir olay örgüsüyle sunmaktadır. Ziya Paşa, önce günümüzde halk edebiyatı başlığı altında ele alınan, kendisinin “meydan şuarâ”sı dediğı şairlerin eserleriyle karşılaşır. On beş yaşına gelmeden önce vuku bulan bu karşılaşma, onda şiir merakını harekete geçirmiştir. Yalnızca okumaktan hoşlanan bir kişiyken, zamanla nazireler de yazmaya başlar. Hatta yazdığı şiirlere

yönelik en küçük eleştirileri bile kabullenemeyen, onlara hicivle karşılık veren bir tabiata sahip olduğunu, o zamanlar yazdıklarını mümkün olsa taş kazıyacak kadar önemseydiğini söyler.²⁹²

Ancak divan edebiyatıyla tanışınca, meydan şairlerinin pabucu dama atılır. Bir “kenz”e nâil, “bir başka cihâna vâsıl” olduğunu düşünür. Sevdiği şairleri taklit etmek arzusuna düşer. Bu yeni edebiyat modelindeki sözler ona “sihir” ve “kerâmet”miş gibi gelir: “Bundan dahi söz olur mu a‘lâ / Şîrîn lafz u huceste ma’nâ”²⁹³

Önceleri temyiz kudretine, iyiyi kötüden ayırt etme becerisine sahip değildir. Temyizin ve beğenin edebiyat kamusuyla ilişkisiyle başladığı görülür. *Gülüstan*’ı okuyarak yavaş yavaş insanı kavramaya başlar, ancak şairlerle sohbete başlayınca ayırt edebilme yeteneği gelişir: “Olmak şu‘ârâ ile mübâhis / Efzâyiş-i farka oldu bâ‘is”²⁹⁴ Bu tartışma grubundan “bir nükte-ver-i sûtûde-etvâr”ın Hâfız’ı okutmasıyla orijinallik arayışında yeni bir katmana açılır: İran edebiyatı ile tanışır. Her birinin eserlerini “zamânlarıyla tatbîk” ederek aslında kendi edebiyat modelindeki seleflerinin, hep İran edebiyatının halefi olduğunu, Farsça söyleyişi taklit ettiğini anlamıştır. Ziya Paşa, bu taklidin dili bozduğunu, tabiatından çıkardığını, fesahatin kaybına yol açtığını düşünmektedir. “Şiir ve İnşâ”da da belirttiği bu tabiattan uzaklaşma, Osmanlı edebiyatında doğaçlamanın, irticalin imkanlarını kısıtlamıştır.

Köken arayışı devam eder ve aslında Türkçe’nin taklit ettiği Fars edebiyat modelinin de taklit ettiği bir modeli olduğunu anlar. Aslında “âsâr-ı ‘Arab’dır ümm-i irfân”; Fars ve Osmanlı edebiyatı “iki nehirdir”; Arap edebiyatı ise onların kaynağı

²⁹² Ziya Paşa, “Mukaddime,” *Harâbât* (İstanbul: Matbaa-ı Âmire, 1291/1874), iv.

²⁹³ a.y.

²⁹⁴ a.g.e., v.

olan “ummân”. Ziya Paşa, “bahr-i bî-kerân” olarak gördüğü bu edebiyatla karşılaşmasının meydana getirdiği etkiyi şöyle belirtir: “Fark eyledim ol zemân cihânı” Bu karşılaşma o ana kadar okuduklarını yeniden değerlendirmesine neden olmuştur. Yeni hazineler ve defineler keşfetmiştir.²⁹⁵

Görüldüğü gibi Ziya Paşa’nın edebiyatla ilişkisi bir olgunlaşma anlatısının içinde verilir. Çocukluktan yetişkinliğe, taklitten orijinallığe doğru çizgisel bir şekilde ilerleyen bu bilinçlenme anlatısı, ”Şiir ve İnşâ”daki halk edebiyatı/divan edebiyatı hiyerarşisini de tersine çevirir.

Kaya Bilgegil, *Harâbât*’ı hazırladığı sırada Ziya Paşa’nın hayatının en sıkıntılı dönemlerinden birini yaşadığını öne sürmektedir.²⁹⁶ Siyasal hayatında gerçekleşmesini arzuladığı amaçlara ulaşamayınca hayatının her alanını saran bir karamsarlığa düşecektir. *Harâbât* mukaddimesinde de bu ruh hali hissedilir:

Gördüm feleğin vefâsı yokdur	Zevk u elemin bekâsı yokdur
Bin yıl yaşasan yine cihân bu	Gerdiş bu zemîn bu âsumân bu
Bir kâ’idedir bu câvidâne	Elbette gider gelen cihâne
Bu âleme i’timâd olunmaz	Derd-i ecele devâ bulunmaz
Sıhhat bozulur şebâb kalmaz	Kuvvet gider âb u tâb kalmaz ²⁹⁷

Bu vefasız, tutarsız, güvenilmez ve geçici dünyada “hikmet”, “tedbîr ü hiyel”, devlet işleri de çözüm olamaz. Bu nedenle akıllı kişiler dünyaya meyledip cünuna düşmemişlerdir. “Tahsîl-i kemâle himmet etmiş / âzâdeliğe kanâ’at etmiş”lerdir.²⁹⁸ Eser vererek namlarını bırakmışlardır. Kendileri artık şimdi yaşamasa da eserleri/izleri kalmıştır. Bu noktada, eser verme ile haysiyetli ve özerk (“âzâde”)

²⁹⁵ a.y.

²⁹⁶ Bilgegil, 115.

²⁹⁷ Ziya Paşa, *Harâbât*, v-vi.

²⁹⁸ a.g.e., vi.

öznenin kuruluşu arasındaki güçlü bağının Namık Kemal’de de merkezi olduğunu hatırlatalım.

Ziya Paşa, geçici dünyada kalıcı olmanın yolunun eser vermekten geçtiğini anlamıştır ancak bu kadar önemli eserler verecek edebiyat iktidarına sahip olmadığını düşünmektedir. Halbuki namını bırakma hırsı da vardır. Bu durumda Kıtımir’i kendine model olarak alır. Ashâb-ı Kehf’in yanında bulunan Kıtımir, “erbâb-ı kemâl”e hizmet ettiği için köpek olmasına rağmen adını bırakabilmiştir.²⁹⁹ O halde Ziya Paşa da edebiyat iktidarına kendinden fazla sahip olan kişilerle ilişkiye girerek namın bırakacaktır.

Ziya Paşa, okuduğu “lâtif ü hoş eserler”i düzenli olmayan bir şekilde bir deftere kaydetmektedir eskiden beri. “İbkâ-yı nâm” düşüncesiyle bu antolojiyi hazırlamaya karar verdiğinde onlardan yararlanarak bir düzen oluşturmaya çalışır. Türkçe ve Farsça eserleri mahlaslara göre sınıflandırırken Arapça eserlerde daha karmaşık bir sistem kullanmak zorunda kalmıştır.

Nazmın ince mânâların (“nikât-ı nazm”) ve zamanla meydana gelen değişiklikleri (“ezmân-ı tahavvülât-ı nazm”) göstermek için eskilerin eserlerinden seçmeler yapmıştır. Bu eserlerde söz kaba olsa da mânâ, “cân-fezâ”dır. Eserlerin imlalarına dokunmamıştır, zamanının ve mekanının söyleyişini değiştirmekten “hicâb” etmiştir. Zamanla meydana gelen edebi ve dilsel değişimleri göstermek için “rütbelerince (...) şu‘arâyı imtihanê” çekmiştir. Bu imtihanda eserden yola çıkmıştır. Bir şairden örnek alırken şiirindeki genel istikameti temsil etmek amaçlanmıştır. Ancak “hatâ ve sevâbı” göstermek için her türlü şiveden örnekler seçmiştir.

²⁹⁹ a.y.

Kendisine “bihîn”, “şâyeste” ve “dil-nişîn” görünen herşeyi söyleyeni kimdir demeden antolojisine aldığını iddia etmektedir.³⁰⁰

Ziya Paşa, çağındaki yazarların edebi değerleri hakkında hüküm vermemiştir; çünkü ona göre bir edebiyatçının değeri ancak zamanla anlaşılır. Yaşarken hüküm vermek tehlikelidir:

Müstakbele şimdi hükm olunmaz	Gâ'ibdeki cifr ile bulunmaz
Mümkündür eder Cenâb-ı bî-çûn	Kârûn'u gedâ gedây kârûn
Bugün görünen sana muhakkar	Yarın ola gâlib ü muzaffer
Mâdâm eseri durur hayâtın	Me'mûldür irtikâs zâtın
Ayrıldı bizimle çünkü eslâf	Varsun bizi de ayırsun ahlâf ³⁰¹

Ziya Paşa'ya göre şairliğin iki şartı vardır. Biri, doğuştan gelen kabiliyet diğeri de eğitimidir. Şairlik, Allah'ın inayetiyle şairin tabiatında görülür. Diğer insanlara göre bir başkalığı vardır şairin. Burayı mesken tutar tutmaz dünyadaki cünûnu görür ve “fikrini salaha sâlik eyler.” Ancak halk, bu tür insanları hoş karşılamaz; böyle farklılıkları “kemlik” olarak görür. Şairin özerk bir özne olarak tahayyülü burada da belirgindir:

Başlar o zemândan ihtilâfa	Evzâ'-ı umûm ile hilâfa
Hem başlar o demden ibtilâlar	Ömrünce mübârekî belâlar
Çün hür olarak gelir vücûda	Güçdür koma şâ'iri kuyûda
Çokluk anı bağlamaz akâ'id	Teshîr edemez anı fevâ'id
(...)	
Dehrin saymaz gam u safâsın	Zirâ feleğin bilür vefâsın
Bir şâ'ire müntehâ-yı maksad	Bir şîşe şarâb bir semen-had ³⁰²

Şairliğin ikinci şartı ise “tahsîl-i ma'ârif ü fazîlet”tir. Nasıl dil olmadan söz söylemek mümkün değilse ilim olmadan şairlik de olmaz. “Gelse bir araya sâye vü mihr / Olmaz bir arada cehl ile şi'r”³⁰³ Ne kadar güçlü bir şairlik tabiatına sahip olsa

³⁰⁰ a.g.e., vi-vii.

³⁰¹ a.g.e., vii.

³⁰² a.g.e., x.

³⁰³ a.y.

da cahil bir şairin sözünde kuvvet bulunmaz. Yalnızca tabiatına güvenenler, birkaç “hoş sühan” bulsa da cahillikleri er ya da geç başlarına bela olur.

Şairlik zenginlikle olmaz ancak fakirlik de şairde temkin bırakmaz; dolayısıyla şair muhtaç olmamalıdır. Gelirle ilgili dertler ancak iki durumda şairliği engellemez: Şair, aşk ateşiyle inlemektedir ya da müteessir bir duygu halinde eserini müessir/etkili klabilmektedir.

Ziya Paşa’ya göre şairin cihanı anlaması için Avrupa lisanı öğrenmesi gerekmektedir. “Taassub ve cünûnu” terk edip Avrupa’da terakki eden fûnunu öğrenmelidir şair. Bu bilgi olmadan kişi, “tam şair” olamaz. Şairin bilmekle sorumluluğu da başlar. Avrupa eserlerini tercüme ederek milletin faydalanması›› da sağlamalıdır. Avrupa şairlerini tetkik etmeli, onların söyleyişindeki başkalığı fark etmelidir. Böylelikle şairin gönül aynası daha da parıldar; tabiatında var olan kudret (“nîrû-y› tabî‘at”) iki kat artar. Ancak şair, Avrupa edebiyatına kapılmamalıdır da: “Taklîd ile aslını unutma / Milliyetini hakîr tutma” Her işte Avrupalı’yı taklit etmeyi anlayamaz Ziya Paşa. Şairin “sâ’ir akvâma meyli akma”malıdır; etkilenme olsa da milletin aslı/özü değişmemelidir; sınırlar belirsizleşmemelidir. Çünkü Allah her kavme ayrı bir mizac vermiştir:

Her iklimde havass vermiş	Her kavme miz‘âc-ı hâs vermiş
Mümkün midir etme bir Frenk’i	Afrika’da hem-miz‘âc-› Zengî
Kâbil mi ede Rasin Lamartin	Nef‘î gibi bir kasîde tezyîn
Mümkün mi Senâ’î vü Ferezdak	Molyer gibi tiyatro yazmak
İklîmde hükmü yok mu farkın	Vaz‘iyeti bir mi Garb u Şark’ın ³⁰⁴

Ziya Paşa var olduğunu düşündüğü milli özü korumak için, kültürlerin karşılaştırılmazlığından, aktarılamazlığından yola çıkan bir söylem kullanmaktadır. Daha önce Fars ve Arap edebiyatlarından etkilenecek orijinal olmayışına, taklide dayalı oluşuna gönderme yaptığı edebiyat, Batı ile karşılaşma anında kendisine ait

³⁰⁴ a.g.e., xi.

bir öze sahip görülmektedir. Bu değişimde, Batı edebiyatına kapılmayı engelleme
amacı güdülmektedir. Batı, tanınması, istifade edilmesi, incelenmesi gereken bir
alandır ama etkilenmenin kaynağı, taklidin modeli olamaz. Şiirdeki sarsıntı,
kendinden geçme, başkalaşma yalnızca şiirlerle sınırlı kalmaz; toplumun her alanını
etkiler:

Eş'âra gelir ise tenezzül	Elbette lisân bulur tezelzül
Ef'âl-i beşer olur müşevveş	İşlerde zuhûr eder keşâkeş ³⁰⁵

Buraya kadar söylediklerimizden yola çıkarak Batı şiirinden özsel olarak
farklı Arap ve İran şiirlerinin etkisiyle meydana gelmiş Osmanlı şiirinin Ziya Paşa
tarafından nasıl alımlandığına geçebiliriz. Ziya Paşa'nın Osmanlı şiirinin oluşumuna
dair şemasını şöyle özetleyebiliriz: Önce Fars edebiyatı taklit edilir. Bu aşamada,
model edebiyatın normları ile kullanılan dilin, Türkçe'nin imkanları arasında
uyuşmazlık yaşanır. Zamanla uyuşmazlık kalkar, dil ve edebiyat, belli bir kıvama
gelir ve Osmanlı şiiri, kendisine has bir biçim alır, yeni model içinde özgünlüğünü
bulur. Sonra taklit edilen modelin içindeki yeni bir aşama taklit edilir (örneğin Sebk-i
Hindî) ve aynı serüven tekrar yaşanır.

Bu şemalaştırmanın merkez kavramlarından taklidin, Ziya Paşa'nın
tahayyülündeki konumu muğlaktır. Hem dilin imkânlarını geliştiren bir süreç olarak
kutsanır; hem de dilin ve edebiyatın özgünlüğüne hâlel getiren bir işlem olarak
görülür. Örneğin Nef'î ve Nabi'nin Fars edebiyatını model alarak Osmanlı şiir
ortamına yaptıkları müdahale “lisânı tevsî”, “beyânı tenvî” eden; “zebâna ziynet”,
“beyâna sûret” veren bir eylem olarak görülür. Böylelikle farklı edebiyat
modellerinin melezlenmesinden güzel bir karışım ortaya çıkar:

Türkî dili evvel idi yektâ	Etdi anı Fârisî dû-bâlâ
Hem öyle yakışdı iki gevher	Gûyâ ki karışdı şîr ü şekker

³⁰⁵ a.g.e., xii.

Yahûd iki bahr-> ilm ü irfân
Yok üç deniz oldular ferâhem
Zîrâ Arabî lisanla evvel

Birleşdi berâber oldu ummân
Andan ç>kd> bu bahr-> a'zâm
Olmuş idi Fârisî mükemmel³⁰⁶

Bu etkilenmelerin sonucunda özgünlüğünü kazanan Osmanlı şiiri, şairin imkanlarını geliştiren, hayali dile getirmedeki zorluğu ortadan kaldıran, sanki kendiliğinden şairin müdahalesi olmadan meydana geliveren bir şiirmiştir gibi tasavvur edilir:

Osman> lisân> bu lisândır
Osman> lisân>n> bilen zât
Birkaç türlü edâta nâ'il
İ'mâlde hiç külfet olmaz
Her hangi hayâl ise musavver

Fıkr eyle ne bahr-> bî-kerândır
Bir bennâdır ki hâzır âlât
Birkaç nev'i inkâlâba kâbil
Teftişde tab'a zahmet olmaz
Elfâz> gelir an>n berâber³⁰⁷

Halbuki dillerin imkanları kısıtlıdır. Sınırları bir türlü aşılamaz. Ölçü ve kafiye gibi dili denetleyen öğelerle de birleştiğinde şiir yazmak sıkıcı ve meşakkatli bir eyleme dönüşür. Ancak “efkâr-> Arab” ve “hayâl-i Îrân” ile zenginleşen Osmanlı şiiri, modellerini taklit etmede aşırı davranıp bazı aksaklıklara da neden olmuştur. Etkilendiği edebiyat modelini her zaman ölçüt olarak gören şairler, dilin tabiat>n> bozarak modele uymaya başlamışlardır. Eskilerde bu durum anlaşılabilirken zaman geçtikçe daha da artmıştır: “Çok şâ'ir-i ehl-i tab' ü mâye / Taklîd ile düştü bu hatâya”³⁰⁸ Burada Avrupa edebiyatıyla ilişkiye benzer bir denetim görülür. Etkilenme zenginleştirici bir şeydir ama modele kapılmamak, modelin baştan çıkarmasına uymamak gerekir. Ancak bir modelle ilişki, bünyesinde bu kapılmayı her zaman barındırır; etkilenme akl-ı selim ürünü değildir çoğu zaman.

“Ahvâl-i şu'arâ-yı Rûm” bölümünde Ziya Paşa'nın Osmanlı şiirini sınıflandırmaya ve tarihselleştirmeye yönelik ilk çabalardan birine giriştiğini

³⁰⁶ a.g.e., viii-ix.

³⁰⁷ a.g.e., ix.

³⁰⁸ a.y.

görürüz. Önce, kaside ve gazel sonra da mesnevi vadisini ele alır. Osmanlı şiirini üç döneme ayırır: Birinci dönem başlangıcından Bâkî'ye, ikinci dönem Nâbî'ye, üçüncü dönem de İzzet Molla'ya kadardır. Ahmed Paşa, Necâtî ve Zâtî'yi kurucu şairler olarak gören Ziya Paşa, bu dönemi temelde güzel bulur ancak ondokuzuncu yüzyıl o anlayıştan uzaklaştığı için bu dönemin hayallerini hakkıyla tasavvur etmek çok zordur. Dil ile model alınan edebiyatın biçimsel ilkeleri arasında uyumsuzluk söz konusudur.

İkinci dönemde bu uyumsuzluk düzelir ve Ziya Paşa'ya göre bunda iki sultanın, Yavuz Sultan Selim ile Kanuni Sultan Süleyman'ın büyük emeği vardır. “Hem devlete hem de lisâna vüs‘at” vermişlerdir. Meclislerine şairleri dahil ederek, kendileri de şiir yazarak, kimi zaman “nekkâd”lığa soyunarak ikinci dönemdeki yükselişi sağlamışlardır. Bu noktada Bâkî'nin şairliğini oluşturan etkenlerin başında sultanın maddi ve manevi ilgisi zikredilir. Bunun sonucunda Bâkî şiiri dönüştürmüştür: “Kim tarz-ı kadîme kisve vermiş / Şi‘r anın eliyle şekle girmiş”tir. Ancak, bu yenilikçi şairin “köhne tabir”leri kullanmasından kaynaklanan kusurları şiirinin “derûn”unu da etkilemektedir.³⁰⁹ Ziya Paşa, mukaddime boyunca şairlerin meziyetlerini ve kusurlarını dile getirirken derinleşmez. Manzum bir şekilde yazılmış bu mukaddimede gerekçelendirmeye dayalı akli bir anlatımla karşılaşmayız.

Üçüncü dönemin kurucu şairleri Nef‘î ve Nâbî'dir. Ziya Paşa, yukarıda değindiğimiz Fars edebiyatının içindeki yeni bir aşamayı, sebk-i Hindî'yi taklitle başlatır bu dönemi. Bu dönemde dil ziynet kazanır, beyanda “tenevvü” görülür, eskiye göre daha zengin hayal imkanları keşfedilir. “İ‘câz” kudretine sahip olan Nef‘î, “hüsn-i üslûp” ile mümtaz bir “tarz-ı beyân”a sahiptir. “Her matlaba hâsır edâsı / Her nağmede başkadır sadâsı” beytiyle de bağlamla ahenk arasında kurduğu

³⁰⁹ a.g.e., viii.

örtüşme vurgulanır. Nâbî'nin ibareleri ise şeker lezzetindedir; elinde hamur gibi istediği şekle sokabildiği terkipleri, okur için “hoş-güvâr”dır; “tenâfür-i ibârât”tan kendini koruyabilmiştir.³¹⁰

Mukaddime boyunca dile getirilen ve yukarıda özetlemeye çalıştığımız düşüncelere yakından bakılınca ”Şiir ve İnşâ”da geliştirilen eleştirilerin yine dolaşımda olduğunu görürüz. Tabîlikten, doğaçlamadan uzaklık, vezin ve kafiye kaygısıyla dilin fesahatini ve tabiatın bozma, taklit gibi olumsuz nitelikler dile getirilir. Ancak mukaddimenin fark yaratan noktası eski edebiyatın artık yalnızca zelil yanlarıyla değil haysiyetli yanlarıyla da görülüyor olmasıdır. Geleneğin toptan reddinin, köktenci bir bağ koparmanın yerini geleneğin ayrımlarına özen gösteren bir bakış almıştır.

Haysiyet ve zillet iç içe verilmektedir artık. Önceden zellileştirici bulunan melezlik, taklit bu sefer Osmanlı edebiyatının imkan olarak görülmektedir. Türkçe ve Farsça'nın ilişkiye girmesi, sonra buna Arapça'nın da katılması dilin ve edebiyatın zenginliğini, imkanlarını arttırmıştır. Arab'ın fikirleriyle, İran'ın hayalleri ve Horasan'ın eserlerinin iç içe geçmesinin yarattığı kudret, mukaddimenin şu dizelerinde belirgindir: “Her hangi hayâl gelse akla / Biz kâdiriz anı lafza nakle.”³¹¹

Aslında yeni edebiyatın orijinalliğe dair söyleminin içindedir mukaddime. Ama önceden kökeni kirleten bir öge olarak görülen taklidin, yalnızca bundan ibaret olmadığı anlaşılmıştır. Başkalarına açıklık sonucunda bu mekana has bir edebiyat oluşmuştur. Artık etkilendiği kaynaklara indirgenemez bu edebiyat. Her ne kadar sorunlar olsa da tamamıyla özgünlükten ari değildir.

³¹⁰ a.g.e., xiv-xv.

³¹¹ a.g.e., ix.

Bu bakış açısı Ziya Paşa'yı kültürel görececi bir konuma getirir. Batı edebiyat› çizgisel bir ilerlemenin son noktas›, evrensel bir medeniyetin en ileri halkası olarak görülmez. Batı ve Doğu kendine özgü mizaçları olan, kolay kolay karşılaştırılmaz iklimler olarak görülmektedir. Allah, her kavme ayr› bir mizac vermiştir ve taklit yoluyla bu mizacın bozulması ilahi düzene aykırıdır. Batı edebiyat› incelenmelidir ancak milletimizi unutturacak denli taklit edilmemelidir.

İşte tüm bu *Harâbât* projesi, geçmiş-şimdi-gelecek çizgiselliğinde hareket eden ve geleceğin haysiyeti için geçmişi zelilleştiren yeni edebiyat söyleminin içinde bir çatlak oluşturmuştur; zaman ekseninin yanına bir de mekansal bura/ora eksenini eklenince buranın oralardan fark›n›, buraya özgü olanı, başkalarıyla karşılaştırılmaz olanı göstermek için geçmişle başka bir ilişki biçimi geliştirilmiştir. Geçmiş edebiyat, haysiyeti ve zilletiyle buranın özgünlüğüne dahil olan bir biçimde kültürel sürekliliğin bir parçası olarak temsil edilmiştir.

Süreklilikten çok kesintiye önem veren Namık Kemal'in, *Harâbât* projesinden rahatsız olması doğaldı. Yaşanan travmatik sadmeden sonra, yeni bir edebiyat kurmak için çaba harcadığı yol arkadaşının bu girişimini ihanet ve haysiyetsizlik olarak görüyordu. Siyasi ve edebi açıdan Ziya Paşa'nın sapkınlık içinde olduğunu düşünüyordu. Yeni edebiyatın nümune olarak addedilebilecek eserlerine imzasını atmış olan Ziya Paşa'nın yoldan dönmesi, "tarz- 'Acem'i ihyaya çalışması onda şiddetli bir öfkeye neden olmuştu. Cevaben yazdığı *Tahrîb-i Harâbât* ve *Ta'kîb* eserlerinde, başlıklarından en uç noktalarına kadar yayılmış bir şekilde tahrip etme, yıkma, bozma, geçersiz kılma arzusu hâkimdir. Hata bulmak, eksiği göstermek, âcizleştirmek için bakan muktedir bir nazar tüm itirazlarda sezilir. Zelilleştirerek dışarı attığını düşündüğü bir edebiyat tarzının, bastırılmışın geri

dönüşü misali bu şekilde yoluna çıkmasını ancak *Harâbât*'ı tahrip ederek, onun hükümsüzlüğünü göstererek gidereceğini düşünür.

Belli bir metinler dizisini antolojileştirme, geçmişte kalanı şimdiye taşıırken yeni okuma imkanları da açabilir. Eskinin dolaşım kanallarında kalmaya mahkum olduğu zannedilen bir şeyin yeniden dolaşıma sokulması önceden tasarlanamaz kimi etkiler uyandırabilir. Belli bir nizamla bir türlü oturtulamamış, heterojen bir edebiyat ortamının içinde bu türden bir antoloji, model olarak alınabilir. İdeal edebiyatın hakimiyetini geciktirebilir, ortamın kirliliğini arttırabilir.

Alain Badiou, belli bir bağlamda yürürlükte olan yerleşik durumun, kanaatlerin, kurumlaşmış bilgilerin sürekliliğini kesintiye uğratan eylemlere “olay” adını vermektedir.³¹² Bir olaya maruz kalındığında artık eski davranış kalıpları işlemez olur; öngörülemez bir şekilde ortaya çıkan olayla yerleşik ve kalıplaşmış değerler askıya alınır. Namık Kemal’in edebiyat projesi, “*Sadme* Olarak Edebiyat” bölümünde gösterdiğimiz gibi, bu türden bir olaya dayanmaktadır.

Badiou, bir olayın ortaya çıktıktan sonra bir hakikat süreci başlattığını belirtir. Olaya sadakat gösterenler, mevcut durumu olayın gözünden tekrar-be-tekrar değerlendirirler. Olayın meydana getirdiği kopuşu, olayın merkezde olduğu yeni bir düzene dönüştürmeye çalışırlar. İşte bu süreç sonucunda oluşan, hakikattir; olaya sadık kalanların inşa ettiği, olayın merkezde olduğu sürecin, bir araya getirip ürettiği içsel çokluktur hakikat.³¹³

Namık Kemal’in tüm eleştirel projesini olduğu gibi *Tahrîb-i Harâbât* ve *Ta’kîb* eserlerini “yeni edebiyat olayı” üzerinden değerlendirmek gerekir. Namık Kemal, bu olaya maruz kalmış olan ve “Şiir ve İnşâ” gibi makaleleri ile olaya

³¹² Alain Badiou, *Etik*, 72.

³¹³ a.y.

sadakatini göstermiş olan Ziya Paşa'nın, vaktiyle birlikte çaba harcadıkları olay-merkezli hakikat-sürecine ihanet ettiğini düşünmektedir. Bu açıdan iki eserde de, ihaneti herkese gösterme, öfkeyle yok etme, gazapla kuşatma, hakim eğilimler olarak gözlemlenmektedir.

Meselenin öncelikle politik bir boyutu vardır. Namık Kemal'e göre ihanet edilen yalnızca "yeni edebiyat olayı" değildir; "Yeni Osmanlılar olayı"na da ihanet söz konusudur. Ziya Paşa'nın Abdülaziz nezdinde tekrar itibara kavuşabilmek için, onunla ilgili kasidelerinin de bulunduğu *Harâbât*'ı yayımladığı düşünülmektedir. Bu tür niyetler hep ima edilir: "Harâbât"ın cem'inden maksad inâyât-ı bî-gâyât-ı Pâdişâhîden mahrûmiyet cihetiyle bir vesîle-i istirhâm ve işfâk ve zerî'a-i ikbâl ve istihkâk ise ana diyecek yok."³¹⁴

Eserlerin merkezinde bulunan edebi ihanete gelince Namık Kemal'in ilk olarak Ziya Paşa'nın yeni edebiyat olayına sadakatini gösterdiğini görürüz. *Tercî-i Bendi, Terkîb-i Bend, Verâset Mektûblar, Zafernâme ve Hürriyet*'e yazdığı makalelerin her biri kendi alanlarında yeni edebiyat idealini örnekleyen metinlerdir. Bu metinler aracılığıyla Ziya Paşa, "zümre-i edîbâna tercümân-ı irfân" olmuştur. Eski edebiyatın tamamıyla bozulup, yeni bir tarzın meydana gelmesinde Ziya Paşa'nın katkısı çok büyüktür: "Tarz-ı kudemâ bütün bozuldu / Bir tavr-ı nevîn vücûd buldu // Dest-i üdebâda kilik-i irfân / Oldu hele tercemân-ı vicdân"³¹⁵

Tüm bu yapıp ettikleriyle olaya sadakatini ispatlayan, hakikat sürecine katkı inkar edilemez olan Ziya Paşa nasıl olur da *Harâbât* gibi bir eseri hazırlar? Namık Kemal bir türlü anlayamamaktadır:

Maksad edebe olunca hizmet

Bunlar edemez mi ya kifâyet?

³¹⁴ Namık Kemal, *Tahrîb-i Harâbât* (Konstantiniye: Matbaa-i Ebuzziyâ, 1303/1885-6), 27. Yazılış tarihi 1874'tür.

³¹⁵ a.g.e., 3.

Ey câmi'-i mecma'-i kemâlât
Tarz- 'Acem'i niçündür ihyâ?

Lazım m' idi bize Harâbât?
Kilk-i edebe papaklar iksâ³¹⁶

Bundan sonra Namık Kemal, işin ihanet boyutuna ve neden bu eserleri yazması gerektiğine gelir:

Fakat, Harâbât mülkümüzde bir dârülfünûn-ı edeb teşkiline çalışan Osmanlıların mebnâ-y teşebbüsâtına karşı âdetâ bir meyhane yapmak hükmünde olduğundan milleten, edeben, aklen, ahlâken, insâniyeten öyle bir takım türrehât câmi' bir muntahabât tertibini mecma'-> kemâlât olan câmi'-i Harâbât'a lâayık görmediğim için mülâhazamı yazmak istedim.³¹⁷

Harâbât eleştirilerinde Ziya Paşa imgesi ikiye bölünür. Olaya sadık Ziya Paşa ile olaya ihanet etmiş Ziya Paşa, haysiyetli Ziya Paşa ile zelil Ziya Paşa karşı karşıya getirilir; Ziya Paşa vaktiyle sadık olduğuyula vurulmaya çalışılır. Aşağıdaki alıntı, bu yöntemin en sıradan örneklerindendir:

Hakikat-i hâl aranılacak ise efendimiz sahlhen şâ'irsiniz. Fakat başkalarının değil kendi âsâr-> seniyyenizin bile temyîzine kâdir değilsiniz zannederim. Şâ'irliğinize Zafernâme meydân dururken Tercî' ve Terkîb'i bile delîl göstermeye hâcet yoktur. Velez tavr-ı kudemâda olsun şî'r anlamadığınız ise yalnız Nef'î Dîvânı'ndan olan intihâb-> devletlerini bürhân-> kât' îrâd edebilirim.³¹⁸

Alıntıda yeni edebiyat olayı bakımından Ziya Paşa'nın şairliğinin sadakati ve haysiyeti gösterilirken, eleştirmenliğinin olay bakımından kıymetinin olmadığı vurgulanmaktadır. Bu nedenle eserin temel amacını bu eleştiri anlayışını tahrip etme oluşturmaktadır. Namık Kemal, şair seçimleri, dönemlendirme, edebiyat-iktidar ilişkileri, çağdaş edebiyatın eleştirilmeden bırakılmas gibi noktalardan öfke ve gazapla *Harâbât*'ı tahrip etmeye çalışır.

Bu tahrip çabası, biçimsel olarak da çeşitlilik gösterir. Metin, *Harâbât*'ta olduğu gibi manzum olarak başlar. *Harâbât*'ın üslubuyla Ziya Paşa önce yüceltilir,

³¹⁶ a.g.e., 4.

³¹⁷ Aktaran Bilgegil, 172.

³¹⁸ Namık Kemal, a.g.e., 18.

sonra yerilir. Daha sonra metnin tamamını manzum yazabilecek kudrette olduğunu, yani bu alanda Ziya Paşa'dan aşağı olmadığını belirten Namık Kemal, hakikatin yalnızca manzum dile getirilmek zorunda olmadığını, amacını daha iyi gerçekleştirmek için bundan sonra mensur olarak “tahrîb”ine devam edeceğini belirtir: “Zannımca tabî‘at-ı sahîha / Hâsiyyet ü cevdet-i karîha // Mevzûn söze müftekâr değildir / Ol san‘ata münhasır değildir”³¹⁹ diyerek ağırlıklı olarak nesirle devam eder. Ancak nadiren de olsa kimi yerlerde derdini manzum olarak da ifade eder.

Tahrîb-i Harâbât’ın genel işleyişi, *Harâbât*’tan alıntı ve bu alıntının değerlendirilmesi şeklindedir. Bir metnin bütünselliği içindeki alıntı, bağlamından kopartılıp parçalanarak kendi metnine alınır ve bu alıntının yanlışlığı gösterilmeye çalışılır. Bu yaklaşımda, anlamaya çalışmaktan çok, kusur bulmak, hüküm vermek ve geçersiz kılmak baskındır. Örneğin, “Amma okudukça Gülsitânı / Derk etmeğe başladım lisânı” beyti alınır ve cevaben “Bilmem ki kırâat-ı Gülistan / Türkîyi eder mi Türke tibyân”³²⁰ beyti söylenir. Ziya Paşa’nın beytinin bağlamına baktığımızda beytin, Ziya Paşa’nın Fars-Osmanlı şiir evreninin dayandığı temel düşünce ve hayal kalıplarının farkına varma, dilin anlambilimsel yapısını idrak etme, bu anlayışın içinde yazılmış eserler karşısında temyiz kudretine sahip olma hallerinden söz ederken geçtiğini görürüz. Halbuki Namık Kemal, bu bağlamı göz ardı ederek çok daha derin bir meseleyi yüzeye çekmiş, meseleyi Farsça bir eseri okuyarak Türkçe öğrenmeye indirgemıştır.

Ziya Paşa’nın *Harâbât* mukaddimesinde biri genel, diğeri tikel olmak üzere iki söylemin işlediğini söyleyebiliriz. Örneğin şair olmanın şartları, şairin içine

³¹⁹ a.g.e., 13.

³²⁰ a.g.e., 14.

doğduğu toplulukla ilişkisi gibi konular genel söylemin içinde zaman ve mekan üstü bir dille anlatılırken, Osmanlı şiirinin gelişimi doğal olarak tikel söylemin içinden verilir. Namık Kemal’in itirazlarında bu tikelliğin genel terimlere çevrilmesi sıkça görülen bir olgudur. Ziya Paşa, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman’ın şiirin gelişimine yaptığı hizmetleri övgüyle anlatır, himaye kurumunun dilin imkanlarını nasıl geliştirdiğini belirtir. Ancak Namık Kemal, bu durumun anlatıldığı dizeleri genel bir dile çevirir ve şiirin gelişmesi için siyasal otoriteye muhtaç olduğuna vardırır. Sonra da bu düşünceye itiraz eder. Shakespeare, Homeros, Lamartine, İmru’l-Kays gibi değişik zaman ve mekanlardan büyük şairleri örneklendirerek siyasal otoriteyle şiirin gelişimi arasında zorunlu bir ilişki olmadığını gösterir.³²¹ Halbuki Ziya Paşa zaten bu genel terimlerle konuşmamıştır.

Namık Kemal’in *Harâbât*’ı tahrip etmek için kullandığı taktiklerden biri de metnin içinde birbirini değilleyen noktaları sunmaktır. Ziya Paşa bir yanda “Osmanlı lisanı bu lisandır / Fikr eyle ne bahr-ı kerândır // Osmanlı lisanını bilen zât / Bir bennâdır ki hâzır-âlât // Birkaç türlü edata nâ’il / Birkaç nev’i inkılâba nâ’il // Her hangi hayâl ise musavver / Elfâzı gelir ânın beraber” derken diğer yanda “İşte bu sebebledir ki el’ân / Türkîde yok irticâle imkân” demektedir. Namık Kemal bu karşıtlığı “boğaz boğaza gel”mek ifadesiyle nitelemektedir. Aynı anda bulunamayacak iki düşüncenin birbirini boğazlayarak öldürdüğü bir zayıf düşünce örneği olarak sunulan bu durumda yine bir bağlamdan koparma söz konusudur.³²² Ziya Paşa, mukaddimenin “Ahvâl-i Eş’âr-ı Türkî” bölümünde Arap-Fars-Osmanlı kültür dairesinin imkanlarının melezlenmesinin doğurduğu olumlu sonuçları, hayal ve kelime hazinesinin gelişmesini vurgulamaktadır. Hemen sonrasında diğer dillerin

³²¹ a.g.e., 27.

³²² a.g.e., 33.

Osmanlıca'ya göre eksikliklerini verecektir, daha sonra da Osmanlı şiirinin bu imkanlara sahip olmasına rağmen devam eden kusurlarına değinecektir. Dolayısıyla çokkültürlü bir ortamın ürünü bu şiirin avantaj ve dezavantajları aynı bölüm içinde verilir. Bu iki olgu değişik vesilelerle mukaddime boyunca vurgulanır. Namık Kemal burada yine metni parçalara ayırıp bütünselliği dikkate almama yolunu seçmiştir.

Kabul etmek gerekir ki Namık Kemal'in parçayı metnin bağlamından kopararak eleştirmeye dayalı yaklaşımına Ziya Paşa da imkan hazırlamıştır. Manzum olarak yazılan mukaddimede, ortaya birçok iddia atmasına rağmen bu iddiaları gerekçelendirecek nedensellik zincirlerini kurmamıştır. Bir edebiyat geleneğinin tarihselliğini, diğer edebiyatlarla taklit ve orijinallik arasında salınımlı ilişkisini, şairliğin temel vasıflarını hakkıyla verebilmek yoğunlaştırma ve biçime dayalı manzum bir dilden çok ayrıntılandırma, sııfılandırma, nüanslandırma ve bilgiye dayalı mensur bir dille mümkün olabilir. Çok daha fazla emek isteyen bu yolun yerine nedenselliğe dayalı olmayan manzum bir dilin seçilmesi Namık Kemal'in işini kolaylaştırmıştır.

Ancak hangi yol kullanılırsa kullanılsın Namık Kemal'in temel amacı olan tahrip ve imha etme değişmeyecektir. Metne hata bulmak için bakan kem nazar, sahibinin aklı selimini devreden çıkaracak bir yol mutlaka bulacaktır. Namık Kemal metni okuduktan iki üç saat sonra *Tahrîb-i Harâbât*'ı yazmaya başlamıştır. Yazar, metinden öylesine rahatsız olmuştur ki sanki gazap derecesinde bir öfkenin hakimiyeti altına girmiştir. Böyle bir durumda metnin söylediği herhangi bir şeyin hakikatle bağlantılı olabileceği aklına bile gelmemektedir. Kendisini ele geçiren öfkeyi, metne yöneltip onu geçersiz ve hükümsüz kılmak istemektedir. Hatta eleştirmen, metindeki sesin aslında daha öfkeli sesin denetlenmiş hali olduğunu iddia eder:

Ziya Paşa şairin vasıflarına değinirken şu beyitleri söyler: “Şâ‘ir dahi tıfl iken iyândır / İrfânın meşrebi nişândır // Her tarz u edâsı lâubâli / Bir başka revîşte cümle hâli” Namık Kemal bu beyitlere cevaben: “Bu ise nişân-ı şa‘iriyyet / Sensin ona delîl elbet // İzzette zamâna hep mübâyin / Zillette cihana hep müdâhin // ... dün üçüncü kâtib / Bir günde mukarreb ü müsâhib!” der. Sonra da daha fazla ileri gitmemek, konu dışına çıkmamak için kendisini sakinleştirir: “Lâkin saded edebiyâtta iken hetk-i perde-i esrâr eder yollu kalem-i hakîrânemden ba‘z› münâsebetsizlikler südûr etmeğe başlayacak, o cihetle yine maksada şürû‘ etmek mecbûriyetinde bulunuyorum; siyasiyyet ma‘şûka-i vicdânım olduğu için.”³²³

Göstermeye çalıştığım gibi Namık Kemal *Harâbât* projesine şiddetle karşı çıkar. Eskiyle yeni bir ilişki kurulacaksa bu yeni edebiyatın normlarına göre olmalıdır. Eskinin hikemi, akla ve tabiata muvafık eserleri seçilmelidir. Ancak Namık Kemal, Ziya Paşa’nın seçimlerine baktığında eskinin tüm zilleti, zaaflar› ve olumsuzluklarıyla bu antolojide yeniden hayat bulduğunu görür. Şiddetli bir şekilde *Harâbât*’ı reddederek onu ait olduğu zillate geri göndermek ister. Aslında burada geçmişle iki farklı ilişki söz konusudur: Ziya Paşa, eserini hazırlarken olumlu ve olumsuz yanlarıyla eski edebiyatın izlediği istikametlerin layıkıyla temsil edilmesini amaçlarken; Namık Kemal eserin şimdide makbul olan ilkelere göre seçilmiş nümuneleri içermesi gerektiğini düşünür. Temel endişesi antolojinin temsil kabiliyeti değil; tesir kabiliyetidir. Nitekim sonralar› Ebüzziya Tevfik’in *Nümûne-i Edebiyât-ı ‘Osmâniyye* adlı antolojisinin hazırlanışında kendi ideallerini ortaya koyarak katkıda bulunmaya çalışacaktır.

³²³ a.g.e., 39-40.

Harâbât'ın zelil ve haysiyetli olan ayrımı yapmaksızın Osmanlı şiir geleneğini antolojileştirmesine bir karşılık verilmesi gerekiyordu. Yeni edebiyatın temsilcisi olarak tanınan Ziya Paşa tarafından sunulan bu türden bir eser yeni ve eski edebiyat arasında keskin ayrımlar kurmaya, sınırlar çizmeye çalışan Namık Kemal merkezli edebiyat projesini rahatsız ediyordu. Projenin arzuladığı kesinliği azaltan, müphemiyeti arttıran bir antolojileştirme girişimi söz konusuydu. Dolayısıyla projenin sahip olduğu gücü azaltma ihtimali yüksekti. Buna karşılık Namık Kemal çevresinin önemli figürlerinden Ebüzziya Tevfik'in hazırladığı *Nümûne-i Edebiyât*-> *Osmâniyye* makbul bir antolojileştirme girişimi olarak görülüyordu. Antoloji hazırlanırken Ebüzziya Tevfik ile Namık Kemal arasında geçen mektuplaşmalar, antolojinin temel hassasiyetlerini vermekte, *Harâbât*'a rakip olacak bir model hazırlama kaygısını göstermektedir.

Eserin adının da gösterdiği gibi yazarın amacı iyisiyle kötüsüyle Osmanlı edebiyatın bir antolojide toplamaktansa Osmanlı edebiyatında günümüze nümune/model olabilecek eserleri antolojileştirmektir. Antolojinin hazırlandığı dönemdeki edebiyat beğenisini norm alarak bu beğenin kabul edilebilir bulduğu edebi eserleri bir araya toplamak, geçmişin heterojen çoğulluğunun o günün beğenisine yapabileceği beklenmedik müdahaleleri de kontrol altına almak anlamına gelmektedir. Geçmişin kıymetleri adlandırılarak geçmişin tekinsiz gövdesinin şimdiye musallat olması da önlenmekte, geçmişle ilişki belirlenmiş bir temsilin içine çekilmektedir. Acaba bu temsilin içinden bakıldığında eski edebiyat nasıl bir manzaraya sahiptir? Bu sorunun cevabına Ebüzziya Tevfik'in metni üzerinden değil de yönlendiricisi Namık Kemal üzerinden bakmaya çalışacağız.

Kemal'e göre tezkireler Osmanlı şiirini Fatih devrinde Ali Şir Nevai ve Hüseyin Baykara'nın etkisiyle başlatsa da bu şiirin geçmişi Sultan Veled'e dek uzanmaktadır. Bu düşünceyle hem Osmanlı şiirinin geçmişi daha eskiye kadar uzanmaktadır; hem de Çağatay edebiyatının dışsal etkisinin karşısına yerli bir başlangıç sunulmaktadır. Farsça'dan etkilenmiş olsa da bu topraklarda doğan bir şiirdir bu.

Ahmet Paşa, Necâtî, Fatih'in kendisi (Avnî), Fatih devrinin önde gelen şairleridir ama bu devirde şiirin “terakkî-i edebiyât”³²⁴ gösterdiğinden söz edemeyiz. II. Bayezid devrinde de padişahın Farsça'ya meylinden dolayı şiir gelişmemiştir. Bu devirde Necâtî'nin yanında bir de İbn-i Kemal'den söz edilebilir ama o da “ilmen şâ'ir imiş, tab'an 'âlim.” I. Selim ise, Namık Kemal'e göre ““asrının en büyük şâ'iridir”. Türkçe'den ziyade Farsça'da iyidir. Namık Kemal, bu kadar güçlü bir padişahın kendi diliyle kurduğu ilişkiyi biraz da ironik bir biçimde dile getirir: “Bilmem ne hikmettir ki hilâfeti İstanbul'a kadar getirmeye muktedir olan Sultan Selîm edebiyât› kendi milletinin lisânına nakletmek istemedi! İhtimâl ki hâtırına gelmemiştir.”³²⁵

Bu yeni antolojileştirme çabasının temel edimlerinden biri de eski edebiyatı çocuklaştırmaktır. Şimdinin hem yerli hem de Batılı edebiyatına göre, eski edebiyat çocuk olarak görülmektedir. Bunun ilk örneği I. Selim ve öncesi edebiyatı nitelerken ortaya çıkar: ““Osmânlıların bu zamana kadar şiirce gösterdiği kuvvet zeki bir çocuğun vakt-i bülûğundan evvel peltek peltek veya birtakım muntazam ve birtakımı

³²⁴ Namık Kemal, “[Nümûne-i Edebiyât'a dair I]”, 291. Mektubun yazılış tarihi 1879.

³²⁵ a.g.e., 292

gayr-> muntazam söylediği lakırdılara benzer; söylenilen şeylerin içinde gerek lisânca gerek fikirce şâyân-> intihâb yüzde on lakırdı bulamazsın.”³²⁶

Şiir bakımından “devr-i edeb”imiz I. Süleyman devrinde başlar. Burada “devr-i edeb” derken Namık Kemal’in kastı tam olarak netlik kazanmasa da büyük ihtimalle şimdiki ölçülerle bakıldığında edebiyat demeğe layık orijinal ürünlerin ilk olarak verildiği dönem kastedilmektedir. Bu devrin en önemli şairleri, biri doğudan diğeri batıdan yükselen Fuzulî ve Bâkî’dir. Nev’î, [Taşlıcalı] Yahya Bey devrin diğer dikkate değer şairleridir.

Ancak “devr-i edeb”in yeşermesine dair bu tespitlerden sonra eksiklik söylemi yine devreye girer: “Dikkat ediyor musun! İnsan yaşadıkça Voltaire gibi lâedriyyeden oluyor; benim gördüğüm âsâra nazaran Bâkî zamanından tâ Nef’î’ye kadar şi’ir yok demektir.”³²⁷ Nef’î ise Osmanlı şiirinin en büyük “nümûne”lerindendir, “Türkçe’yi Türkçe’ye yahud ‘Acemce’ye benzeten” odur. “Osmanlıca kullandığımız ta’bîrâtın yine bir çoğu velev nesren olsun yine Nef’î’ye ‘â’iddir.”³²⁸ Nef’î devrinde Nâ’ilî, Fehim, Cevrî, Âlî, Neşatî, Mezakî önemli şairlerdir. Nef’înin devrinden Nâbî’nin devrine kadar olan dönemde Azmî, Azmîzâde, Nâdirî, Riyâzî, Şeyhülislam Yahya ve Şeyhülislam Bahayî dikkat çekmektedir. Bu kişiler Nef’î taklitçisi olmayıp ayrı yol takip etmişlerdir. Özellikle Yahya ve Bahayî, Bâkî ve Fars edebiyatından Feyzî ve Örfî’yi model olarak almışlardır. Nâbî ise kendine ait bir çılgır açmıştır, ama o da Fars edebiyatının o devirdeki “sultanü’ş-şu‘arâ”sı Sâ’ib’in “yolunu iltizam eylemiş”tir.³²⁹ Seyyid Vehbî,

³²⁶ a.g.e., 292-293.

³²⁷ a.g.e., 295.

³²⁸ a.g.e., 296.

³²⁹ a.g.e., 297.

Râgıb Paşa, Kırımî Rahmî, Kelîm ve Sâmî, Nâbî'nin tarzını takip etmişlerdir. Sâbit ve Râsih ise kendine özgü yolları olan ama başarılı olamayan şairler olarak sunulmaktadır.

Ancak o dönemde en büyük ıgır açıcı Nedim olmuştur. Namık Kemal, Nedim'i "Osmanlıların en büyük iftihârına şâyân olan"³³⁰ diye nitelemekte, onu Arap ve Batı edebiyatçılarıyla karşılaştırılabilir bir konuma yerleştirmektedir. Ona göre "lisânımızın en büyük şâ'iridir". Nedim'in döneminde Fasih Dede, Hulûsî Dede, Şânîzâde, Sâkîb Dede belli başlı şairler, Köprülüzadeler, Şehid Ali Paşa, Sultan Ahmed-i Salis, Sefih İbrahim Paşa ve Ragıb Paşa da başlıca hamiler olarak dikkat çekmektedir.

Sultan Selim devrine geldiğimizde Şeyh Gâlib, Pertev, İzzet Bey, Sürûrî, Hoca Neşet ortaya çıkmıştır. Şeyh Gâlib'in dışındakiler pek dikkate değer değildir. II. Mahmut devrinde de yeni bir "tarz-ı edeb" ortaya çıkmıştır. Dili ve şiiri Türkçeleştirip yerlileştirmeye yönelik bu akımı beğenmez Namık Kemal. "Şive-i lisâna" özen gösterelim derken "şi'ir" kaybolmaktadır. İzzet Molla, Vasıf, Pertev Paşa, Âkîf Paşa, Câvid Bey, Dâniş Bey, Fâzıl Bey bu devrin şairleridir.

Kendi dönemine gelindiğinde ise Namık Kemal, Şinâsi, Gâlib Bey, Hakkı Bey, Kâzım Paşa, Hersekli Arif Hikmet Bey, [Recaizade] Ekrem Bey ve [Abdülhak] Hâmid Bey'i şair olarak addetmektedir. *Tahrîb-i Harâbât*'ın girişinde bile şiirlerini övdüğü Ziya Paşa'nın adının bu listede zikredilmemesi dikkat çekicidir.

Görüldüğü gibi Namık Kemal, Osmanlı edebiyatı açısından nümune olacak, edebiyatın gelişimini gösterecek, dağınık olarak değil de bir "silsile-i tarih"in içinde sunulacak bir şiirsel ilerleme modeli çizmeye çalışmaktadır. Devrinin mücadeleleri ve ihtilafları içinde kendi projesine en uygun gelecek geçmiş edebiyat temsilini

³³⁰ a.y.

kurmaya çabalamaktadır. Bu antolojileştirme ve temsil gayretine yakından baktığımızda yerlilik/yabancılık ve orijinal/taklit eksenlerinin değer yargılarında dikkate alındığını görürüz. Bir yanıyla taklidin, özellikle Fars edebiyatına bağlılığının ne derece önemli olduğunu gösterirken diğer yandan bu bağlılığın içinden filizlenen özgünleşme anlarına da odaklanmaktadır.

Bir başka ilgi çekici yan da dönemlendirme biçimidir. Günümüzde daha çok yüzyıllar üzerinden dönemlendirilen Osmanlı edebiyatı'nı iki ölçüte göre bölümlendirmektedir. Merkezi iktidarın güçlü olduğu ya da nispeten güçlendiği devirlerde ad sultana atıfla verilirken, daha güçsüz sultanların olduğu ama güçlü şairlerin çıktığı dönemlerde şair dönemi belirlemektedir. Bayezid, Selim, Süleyman, III. Selim, II. Mahmud devirlerine ad verirken diğer tarafta Nefî devri ve Nâbî devri bulunmaktadır.

Dışlamanın Şiddeti ve Yeniden İçerme

Harâbât'ın meydana getirdiği zincirleme etkiler, Namık Kemal'in eski edebiyatı yeniden-içermeye yönelik eğilimlerini bastırmış, dışlamacı eğilimlerini arttırmıştır. İhtilaflı bir ortamda Namık Kemal'in eleştirel projesi Osmanlı kültürel ortamının heterojen eğilimlerini kapsayacak hegemonik bir projeye dönüşmemiş, diğer mevzileri susturmaya yönelik bir mevzi savaşı suretine bürünmüştür. Temel davranışı, eskiyi Namık Kemal'in projesinden farklı şekilde tasarlayarak şimdinin atılımını bulandırabilecek edimleri hükümsüz kılıp, bulanıklığı gidermek olmuştur. Dolayısıyla eski edebiyatı'nı bugün için kıymetli eserlerinin kıymetini belirginleştirmek pek mümkün olamamıştır; eski edebiyat, şimdinin atılımını kuvvetlendirecek bir zemin olarak temsil düzlemine aktarılamamıştır.

Eski edebiyat, taraftarları ne kadar şiddetli bastırılırsa bastırılsın musallat olmaktan yılmayan bir hayalet gibi Namık Kemal'i kovalamaya devam etmektedir. Bu tedirginlik en fazla, yeni edebiyat projesinin en önemli sürdürücüleri olarak gördüğü Recaizade Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid ile ilişkisinde görülmektedir. Şiir bakımından kendisinden ileri olduğunu düşündüğü bu iki şairin yoldan sapmasından endişe etmektedir. Mektupları aracılığıyla sapkınlık noktalarını onlara göstererek, onları doğru yolda ilerlemeye yöneltmektedir. Vatanın tehdit altında olduğu bir durumda bireysel dertlerin merkezde olduğu şiirler yazmak, bu saplantılı noktalardan biridir. Bu şairlerin eski edebiyatla kuracakları ilişki de bu doğru yol/sapkınlık karşıtlığı bakımından temel önemdedir. Dolayısıyla eski edebiyata yönelik hala devam eden şiddetli eleştirileri, projenin geleceği bakımından temelin sağlam olması kaygısını taşımaktadır. Bu mektuplarda kendi projesi ile diğer projeler arasındaki seçimlerin ölüm/hayat karşıtlığı içinde ele alındığı açıklıkla görülür hale gelmiştir. Örneğin 1876'da Abdülhak Hamid'e yazdığı şu satırlarda ölümle ilgili unsurlar baskındır:

Niçin şaşıracağım? Meselâ bir mezâristanda bulunsam da, her kabrin üzerinde birkaç kemik görsem, üzerlerinden geçen rüzgâr her kemikten başka türlü bir ses çıkarsa onları gerçekten korkulacak, gerçekten ittibâ olunacak addetmeğe mecbur mu olacağım? Subhânallah³³¹

Bu satırlarda hayatta olma durumu yalnızca kendi projesine tanınırken, diğer projeler usulünce gömülmemiş ölümlerin artıklarına, kemiklerine dönüştürülmektedir. Her biri başka türlü ses çıkarınca ürpertici gibi görünse de, onların ölü olduğunu bilen Namık Kemal, korkmamaktadır. Bölümün başında yaptığımız alıntıda ölüm ve hayat karşıtlığı, Recaizade Mahmud Ekrem'e yazılmış 1879 tarihli mektuptan alınmıştır: “Ya eski tarzı ihtiyâr edip meyyitlere karışmalı, yâhud yeni bir yol açmal,

³³¹ Namık Kemal'in Mektupları, c.1, 429.

istikbâle hizmet etmeli. Açılan yolun yeni olduğu ma‘lûm; fakat içinde insân arasına karışmış cadılar da görünür.”³³²

Bu alıntıda da yeninin, dolayısıyla hayatın içinde oldukları halde hala ölüyle bağlantısını koparmayanlar insanlık kategorisinin dışarısına sürülerek cadılarla nitelenmektedir. Ölüm/hayat, olağanüstü/olağan, fantastik/gerçekçi karşıtlığına dayalı olarak eski ile yeni edebiyatı karşılaştırmak, Namık Kemal’de eskiden beri örtük olarak bulunsa da özellikle 1870’lerin sonlarıyla 80’lerin başlarında apaçık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Bu eğilime örnek olarak gösterebileceğimiz geç dönem metinlerinden *Mukaddime-i Celâl*’de edebiyat alanında şu ana kadar sürdürülen mücadelenin muhasebesi yapılmaktadır. Yeni edebiyat projesinin başardıklarını göstermek için devralınan miras ana hatlarıyla betimlenmektedir. Burada başarının büyüklüğünün gösterilmesi için farklılıkların keskinleştirilmesi yöntemi tekrar izlenmektedir. Yeni edebiyatın hakikat ve tabiata dayalı olarak eski edebiyatın “hakikat ve tabiat âlemlerinden hâriç bir cihân-ı evhâmdan iktibâs olunmuş birtakım nâ-merbût tasavvurlardan ‘ibâret’³³³ oluşu vurgulanarak verilir. Divan şiirinin insan telakkisinin sunulduğu aşağıdaki satırlarda fantastikle divan şiiri arasında yakınlık şiddetle vurgulanır:

Dîvânlarımızdan biri mütâla‘a olunurken insan, muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse etrafın ma‘den elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal’in tepesine basmış, hançerini Merîh’in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennem alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırırken ‘arş-ı ‘âlâ sarsılır, ağladıkça dünyâ kan tûfânlarına gark olur ‘âşıklar, boyu servîden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma‘şûkalarla mâl-a-mâl göreceğinden kendini devler, gulyâbânîler ‘âleminde zanneder.³³⁴

³³² a.g.e., c.2. 414.

³³³ Namık Kemal, *Mukaddime-i Celâl*, 6. Yazılış tarihi 1300/1883’tür.

³³⁴ a.g.e., 7.

Bu tanımlama, Namık Kemal’in modernlik koşullarında varolan, önceki nesillere göre bambaşka kaynaklardan etkilenmiş zihninin, kendi yapısına indirgeme yoluyla, eski edebiyatın hayal dünyasını tercüme teşebbüsüdür. Halbuki eski edebiyatın hayal dünyası, bedenle ilgili bir mecazın, bedeni bütünselliği içinde betimlemek için değil de, bedenin her bir parçasının kendi içkin düzlemi kadar aynı zamanda aşkın düzlem(ler)deki başka bir “şey”in tecellisi olduğunu göstermek için kullanıldığı bir dünyadır. Namık Kemal, başka bir hayaller ve kavramlar aleminin içinde hareket eden bir edebiyat geleneğini başka bir hakikat düzlemine kaydetmek yerine, akıl ve hakikat dışının, fantastiğin, “devler”in, “gulyabaniler”in alanına kaydetmiştir.

Ancak bu noktada Namık Kemal’in hakikat düzlemine benzer kaynaklardan beslenen ama ondan başka bir düzlemin içinde hareket eden ve tipik örneği olarak Beşir Fuad’ın verilebileceği bir eğilim Namık Kemal’in söyleminin gidişatında bir kırılma gerçekleştirir. Beşir Fuad, Namık Kemal gibi hakikat ve tabiata uygun bir edebiyat düşüncesini savunmaktadır. Yine onun gibi yeni bir edebiyat anlayışının filizlenmesinden yanadır, Batılı düşünce akımlarından etkilenmektedir. Ancak Namık Kemal’e göre aşırı uçta yer almaktadır. Hakikat anlayışı, fen bilimlerinin pozitivist paradigmasının içinden kurulmaktadır. Böyle olunca yalnız eski edebiyatın değil romantizmin ve ondan beslenen Namık Kemal ve çevresinin edebiyat anlayışını da hükümsüz kılmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla Namık Kemal’in kendisinden öncekilere karşı icra ettiği dışlama edimini, Beşir Fuad, bu sefer dışlananlara Namık Kemal’in anlayışını da ekleyerek icra etmektedir.

Kalp merkezli his anlayışından beyin merkezli anlayışa geçişi, söz sanatlarının hakikati örtüşünü Namık Kemal’in makbul saydıklarını da içerecek şekilde genişletmeyi, Kemal’in etkilendiği ve temellük ettiği Victor Hugo’nun

devrinin geçmişliğini vurgulayarak ilerlemeye dayalı bir eleştirel proje sunan Beşir Fuad karşısında sıkıntı duyan Namık Kemal'in bu olayla edebiyat alanındaki konumu da değişmiştir. Daha önce muarızları tarafından aşırı Batılılıkla, geçmiş edebiyatı haddinden fazla eleştirmekle suçlanan Namık Kemal, şimdi bir yanda geçmiş edebiyat projesine bağlı Hacı İbrahim Efendi'nin tipik örneği olduğu yaklaşımla, diğer yanda Beşir Fuad'ın pozitivist hakikata dayalı aşırı Batılılaşmacı eğilimi arasında kalmıştır. Bu durumda ifrat ile tefrit olarak görülen bu konumların arasında eskiye göre daha ılımlı bir duruş mümkün olabilmıştır. 1884 yılında bir gazelinin yayımlanması için Muallim Naci'ye yazdığı mektuptan alınmış şu satırlar içsel gerilimini göstermek bakımından önemlidir:

Hayâlât-> 'Acemâne'ye tahkîr edilegelmek Firengâne bir moda hükmüne girdiğinden, nihâyet derecelerde tereddüd ve hattâ fikr ü kalb arasında muhâlefet ciheti ile, bayağı ta'addüd ederek, şu garîb gazelcağızımın Tercümân-> Hakikat'e tesvîd ve hatâyâ ve nekây's> tenkîd ve üdebâ-y> zamâne tarafından merhameten mikdâr> ta'did buyurulur ümîdi ile takdîm eyledim.³³⁵

Yukarıda belirttiğimiz gibi, Namık Kemal'in eski edebiyatın antolojileştirilme ve benzeri yollarla dolaşıma girmesiyle belirginleşen etkilenme endişesinin bu kadar şiddetli olmasının nedeni tam da kendi etkilenebilirliğidir. Eski edebiyata dair temsilleri bu şekilde bastırması, tam da bu edebiyatın değerlerinin onda arzu uyandırmasından kaynaklanmaktadır. Geçmiş edebiyat ile modern edebiyatın arasında yarılmış bu kendilik, dönüştürücü bir kudrete sahip olabilmek, sahih bir tavır takınabilmek için kendi bölünmüşlüğü, kendi çelişkilerini silmek zorunda kalmıştır. Haysiyetli bir girişimin ancak içsel bütünlükle olabileceğine inanmıştır. Böyle olunca kendisinde var olan bir imkanı zellileştirmek pahasına haysiyetini kazanmıştır. İçsel bütünlüğünü, eksilerek kurabilmiştir. Ancak zelil yanı, her an tekrar canlanabilmekte, mezarından kalkıp hortlayabilmektedir.

³³⁵ *Namık Kemal'in Mektupları*, c.3, 373.

Yukarıdaki alıntının gösterdiği gibi, eski edebiyatın hayal alemine saldıranın bir moda haline geldiği bir ortamda, zellileştirme çabasının kendisini de içine alarak genişletilmeye çalışıldığı koşullarda, zellil yanıyla bir nebze olsun barışabilmiştir. Eski edebiyatın savunucusu olarak algılanan Muallim Naci'ye eski tarzda yazdığı gazeli göndererek yalnızca ortamın içinde bir ıllımlılık noktası oluşturmamış, kendi öznelliğinin içinde de bir dönüşüm yaşamış, zellil gördüğü yanını modern edebiyatın temsil düzlemine sunabilmiştir.

Bu arada kalmışlığın bir nebze huzura kavuşabilmesi ancak Namık Kemal'den daha radikal bir yenilik söyleminin zuhuruyla mümkün olmuştur. Beşir Fuad'ın tipik temsilcisi olduğu bu söylem, hakikat ve edebiyat ilişkisini o dereceye varırmıştır ki yalnız söz sanatlarını değil şiiri bile zellil gören bir noktaya gelmiştir. Tutumunda eski yeni ayrımı bile gütmeyen bu yaklaşımın belirişiyile Kemal, eskinin karşı ucu olmak konumundan kurtulmuş eskiye ve Batı'ya meftuniyet derecesinde bağılı iki ucun arasında bir denge konumuna geçince kendiliğinin öteki yanıyla bir nebze barışabilmiştir. Ancak burada kalıcı bir barışmadan söz edilemez. Modern Türk edebiyatı söyleminin kurucu anlarından biri olan bu anda, eski edebiyatla yeni edebiyat arasındaki bu mülemmalılık ilişkisi ancak “tereddüd, hatta fikr ü kalb arasında muhâlefet” ile kurulacaktır.

ALTINCI BÖLÜM

KOMŞULUK İLİŞKİLERİ: FARŞ VE ARAP EDEBİYATLARI

Türkçemiz bir lisandır ki bilkuvve şamil olduğu muhasenata göre dünyada en birinci lisanlardan addolunmağa şayandır. Çünkü zemin-i ifadesi menâk›b› tabi’iyyât için tertib olunmuş bir nümunehane gibi üç iklim-i cesîmin mahsul-i tabiatını câmî bulunduğu için derûnunda cilvesâz› tenezzüh olan ebkâr-ı endişe Arab badiyelerinin esmâr› efkâr› ile Rum ve İran çemenzarlarının ezhâr› âsâr›n› cem ederek güldeste-i beyanına beğendiği gibi zinet verebilir.³³⁶

Namık Kemal’in eleştirel projesinin manifestosu niteliğindeki “Lisan› Osmani...” makalesinden alıntıladığımız bu sözler, milli bir edebiyatın türdeşliğinden çok bir imparatorluk edebiyatının melezliğine gönderme yapıyor. Öncelikle Osmanlı dil ve edebiyat alan›, bir tabiat müzesinin temsil düzlemine aktarılıyor. Bu temsilin içinde, Osmanlı toplumunun ifade zemini, üç büyük iklimin/yerin tabii ürünlerini barındıran ve bunlar› ahenkli biçimde harmanlayan bir zemin olarak sunuluyor. Burada dolaşmakta olan orijinal fikirler (“ebkâr-ı endişe”), Arap çöllerinin fikrî meyveleriyle (“esmâr-ı efkâr”) Rum ve İran bahçelerinde çiçek açmış eserleri (“ezhâr- âsâr”) bir araya getirerek beyan denilen gülbahçesini dilediği gibi süsleyebilmeye muktedir olmuştur. Dolayısıyla orijinal fikirlerin temel belirleyici olduğu bir melezlik durumu, dilin ifade imkânlarını benzeri az bulunacak şekilde genişletmiştir.

Namık Kemal’in diğer metinlerine baktığımızda Arap, Fars ve Osmanlı edebiyatları arasındaki komşuluk ilişkilerinin hiç de yukarıda belirtildiği gibi alımlanmadığını kolaylıkla görebiliriz. Özellikle Osmanlı ve Fars edebiyatı ilişkilerinin sağlıksızlığı sıklıkla tekrar edilen bir izlektir. O halde Namık Kemal, bu alıntıda Osmanlı edebiyat zeminini neden ayn› kültür dairesinin üç ögesinin güzelce melezlendiği bir edebiyat zemini olarak sunmayı seçmiştir? Alıntının üzerine kurulduğu benzetmenin tabiat değil de tabiat müzesi olması alıntıyı yorumlamamız bakımından çok önemlidir. Namık Kemal’in yukarıda tanımladığı şekliyle bir

³³⁶ Namık Kemal, “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir I”, 3.

mükemmellik mevcut olsaydı, edebiyat tabiat'ın bir temsili olan nümunehaneden çok tabiatla paralel görülürdü. Bunun yerine belli bir öznenin zihnindeki tasarıya göre dış gerçekliği içsel bir nizama dönüştüren bir temsil mekanı olarak müzenin/nümunehanenin seçilmesi, Namık Kemal'in mevcut bir olguyu tespit etmektense arzuladığı bir ideali, bu zeminde potansiyel olarak varolan bir imkânı adlandırmayı seçmesi anlamına gelir.

“Ya edebiyatımızda böyle üç büyük lisanın muhassestâtı mümtaz ve zamanımızın fikr-i kemâli mekânımızın bîkr-i hayali ile müzdevic iken âsârımız hüsn-i surette ne derece faik olmalıdır ki zâde-i tabiat denilmeğe layık olabilsin?”³³⁷ sözlerini de dikkate aldığımızda idealle gerçek, fikirle suret arasındaki ilişki daha iyi anlaşılabilir. Edebiyatta ideal ya da potansiyel olarak dil melezliği, zamandan kaynaklanan fikri olgunluk, mekandan kaynaklanan hayal orijinallliği vardır; ancak bu imkânlarla ilgili bir suret/görüntü/temsil sorunu söz konusudur. Edebiyatın görünüşüne bakıldığında bu imkânlar kendilerini en şeffaf şekilde sunacak bir biçime bürünememişlerdir. Suret, ardındaki mânâyı tüm zenginliğiyle temsil edememektedir.

Bu noktayla birlikte ıslah projesi de ortaya konmaya başlar zaten. Namık Kemal'in edebiyat girişimi, kendi zihnindeki edebiyat müzesinin buranın hakikati olmasını arzusu üzerine kuruludur. Tabiat müzesinde bulunan melez güzellikler, uygun surete bürünebilirse müzedeki eserler tabiatın öz evladı (“zade-i tabiat”) olacaktır.

O halde şu tür sorular anlamlıdır: Namık Kemal'in edebiyat “müze”sinde komşuluk ilişkileri ne şekilde temsil edilmektedir? Bu temsilin öznesinin zihnindeki edebiyat tasarısı, komşu edebiyatları alımlayışını nasıl etkilemektedir?

³³⁷ a.y.

Bu temsilin temelinde ortak edebiyat geleneğinin parçalanıp özerk ve komşu edebiyat geleneklerinin kurulması amacı yatmaktadır. Heterojen nitelikteki Arap-Fars-Osmanlı edebiyat geleneğinin, içinde çeşitli hiyerarşileri barındıran ama son tahlilde merkezlessiz yapıya parçalanarak, milli merkezler etrafında toplanan dil temelli homojen ve özerk bir milli edebiyat tesis etme arzusu, Namık Kemal'in Arap ve Fars edebiyatı temsillerinde hüküm sürmektedir.

Heterojen ortak edebiyat geleneğinde Osmanlı edebiyatı genellikle hiyerarşinin alt kısımlarında görülmekte, ortaklık ilişkisinde iktidar hep Arap ya da Fars edebiyatlarında olmaktadır. Bu edebiyatların yeni temsili üzerinden aslında bir yerlileştirme pratiği işlemektedir. “Lisan-ı Osmaninin...” makalesindeki ıslah projesinde bu pratik apaçık bir şekilde ortadadır. Örneğin ıslah projesinin ilk ilkesi, “kavaid-i lisanın mükemmel surette tedvin ve temhidi”dir:

Birincisi: Elde mevcut olan Kavaid-i Osmaniye'nin tadil ve ikmal ile tamimen ve Arabî ve Farisî'nin kavaid ve emsal-i resailine takdimen talimine tevakkuf eder. Zira bir adam ki maarif-i edebiyeyi başka lisandan tahsil ede elbette kendi lisanının edebiyatında taklid şaibesinden kurtulamaz. Tecdid ise icad demek olduğu malumdur.³³⁸

Bu ilk ilkede, bir merkezileştirme, toplama, bütünselleştirme, mükemmelleştirme isteği hakimdir. Eleştirmenin önerdiği eylem, “tedvin”, “temhid”, “tadil” ve “ikmal”dir. Tüm bu eylemlerde eksikliğin tespiti, ıslahın zorunluluğu, toplama arzusu ima edilir. Bu da ancak Osmanlı dil ve edebiyatının kendine özgü kurallarının merkezileşmesi ile mümkündür. Aksi takdirde ne yenilenme (“tecdid”), ne özgünlük (“icad”) mümkün olur; taklit kaçınılmazlaşır.

Komşu edebiyatlarla aradaki sınırı belirginleştirme, edilgen bir konumdan kendi başına yeterli etken bir merkeze dönüşme çabası ıslah projesinin her tarafına sirayet etmiştir. Yerlileştirme pratiğinin önemli meselelerinden biri de sözlük

³³⁸ Namık Kemal, “Lisan-ı Osmaninin... II”, 1.

mesalesidir. Daha önce Arapça ve Farsça'ya özgü sözlüklerin tedavülde olduğu edebiyat ortamında zihinsel yanılgıların (“taglit-i zihin”) olması doğaldır. Bu uygulama, Arapça ya da Farsça'dan alınan bir sözcüğün Osmanlı ortamınca temellük edilebileceği, yani kendine özgü yeni anlamlara sahip olabileceği olgusunu gözden kaçırmaktadır. Aynı zamanda köken dildeki tüm kullanımların sözcüğün misafir edildiği dilde de mevcut olduğu yanılgısını beslemektedir. Böylelikle dilsel çeşitlilik yeni anlatım olanakları sunmaktansa, aynı anlama gelen farklı dilden sözcükler arasında geçen bir oyuna dönüşmektedir. Tüm bu sorunları dile getirirken Namık Kemal'de dilsel tercihle milletin sınırları arasında sıkı paralellikler kurulduğu görülmektedir:

İşte bu delailin isbat ettiği veçhile bazı tertibatı tagyir ile Kamus ve Burhân'ı Türkçe'ye lûgat ittihaz etmek tasavvuru ki Arab ve Acem'in başlarına birer fes giydirmekle Osmanlı milliyetine idhallerini aramak kabîlindendir hiçbir surette kabil-i icra olamaz. Lûgat, Osmanlılar için yapılacak ise onların ihtiyacına tevfiğ olunmalıdır.³³⁹

Burada “fes”, milletler arasındaki farkın özelliğine işaret eden bir gösterge niteliğindedir. Özleri birbirinden farklı olan Osmanlı, Arap ve Fars milletleri nasıl görünüşü kurtarmaya yönelik bir fesle “biz”in sınırları içine giremiyorsa, aynı komşuluk alanının dil ve edebiyatları arasında da özsel ayrımlar vardır.

Tüm bu sılah, derleme ve toparlama çabalarında sınır çizme masumane bir dille, tespitlerin nesnelliği içerisinde yapılıyor gibi görünse de heterojen, hiyerarşik ve merkezsiz bir ortak edebiyat geleneğinin merkezi ve özerk milli edebiyatlara dönüştürülme süreci şiddetten azade olmamıştır. Bu noktada sınır çekmenin şiddeti en fazla Fars edebiyatıyla kurulan ilişkide görülebilir:

Fars Edebiyatının Zelilleştirilmesi

³³⁹ a.y.

Namık Kemal’in idealindeki edebiyat, hem herkesçe anlaşılabilirmeli hem de zevk sahiplerinin de hoşuna gitmelidir. Bu tür bir edebiyatın icrası ancak Fars edebiyat› etkilerinden kurtulunmas› ile mümkün olur. Bu etki yüzünden, “biz”im edebiyatımızda “düşman-› hakikat ve menfur-› tabiat” olan belirsizlikler (“ibham”) ve büyütmeler (“i’zam”) yürürlüktedir.³⁴⁰

Görüldüğü gibi burada yerli edebiyatın idealleştirilmesi, yerli olumsuzlukların dışsallaştırılması yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Buranın kusuru, özsel değil de dışsal bir kusur olarak tanımlanınca, kusurun kaynağı olan komşu edebiyatla bağı kesmek kusurun tedavisi için yeterli olmakta, yerli edebiyat zaten özünde var olan imkânlarını gerçekleştirebilmektedir. Bu söylemde kusur neredeyse Fars kültürünün tamamına atfedilir:

Erbabına malumdur ki ekser âsârında İran’ın tahriri tasvirine benzer. Birinde elvan ne kadar dil-nişin ise diğerinde elfâz o kadar rengin olmakla beraber, biri menazıra ve diğeri münazaraya mutabık olmadığı için ikisi dahi tabiatın hilafındadır. Hatta Acem’in levâyih-› mersûmesine nazar olursa bir pehlivanın bıyığı mızrağından uzun ve medâyah-i manzumesine bakılsa bir mızrağın tûlu mâh ile mâhî beyinde olan bu’ d-i mücerreden füzûn görülür.³⁴¹

Bu alıntıda da görüntüye dayalı bir temsil dinamiği işlemektedir. Resimle edebiyat arasında sıkı bir paralellik kurulur. Resim ve edebiyata yaklaşımlarda görülen ortaklık Fars kültürünün özüne aitmiş gibi sunulur. Fars kültürü, suret güzelliğine önem veren ama suret ile mânâ arasında hakiki bir bağıntı kuramayan, yüzeyin cazibesine tutulup da derinle bağı unutan bir kültür olarak görülür. Resimde renkler (“elvân”), yaz›da sözler (“elfâz”) temsil düzeneğinin suretini oluştururlar. Burası şüphesiz ki “dil-nişin” ve “rengin”dir ama suretin ardındaki mânâyı -resimde manzaray›, yaz›da münazaray›- aktarabilecek yeterlilikte değildir. Resmin ideali,

³⁴⁰ a.g.m., 2.

³⁴¹ a.y.

tabiatı hakikate uygun bir şekilde temsil edebilenken; yazının ideali de sözcüklerle, kayıpsız bir şekilde fikirleri iletebilendir. Fars kültürü her iki alanda da ideal temsil açısından sorunludur. O halde “[m]ârifetin sinn-i kemali ıtlakına şayan olan bu asr-ı medeniyette öyle birtakım heyâkil-i hâile meddahların, hüsn-i tabiat ashâb, nas-ı nedim-i efkar edebilir? Dünyada hiçbir sahib-i rüşd var mıdır ki gulyabani hikayelerini istimadan mahzuz olsun?”³⁴² Bu durumda keskin bir karşıtlık kurulur: Marifet, kemal, medeniyet, tabiat, fikir, rüşd ve ideal edebiyat bir tarafta, “düşman-ı hakikat”, “menfur-ı tabiat”, “ibham”, “izam”, “heyakil-i haile meddahlar”, “gulyabani hikayeleri” ve Fars edebiyatı karşı tarafta konumlanır.

Namık Kemal’in eski edebiyat eleştirisinde geçerli olan zelilleştirme ve dışsallaştırma çabasının Fars edebiyatı temsilinde de yürürlükte olduğu ortadadır. Eski edebiyatın buralı ama zamansal olarak geri kalmış olarak algılanan, ne içeride ne dışarıda konumlandırılabilen müphemiyeti, Fars edebiyatı yardımıyla giderilmeye çalışılır. Buranın edebiyatının artık eskide kalması gereken zamanı, ötedeki mekana, komşunun edebiyatına gönderilerek burası temizlenmek istenir. Eski edebiyat eleştirisinin en şiddetli örneğinin verildiği *Tahrîb-i Harâbât*’ta Fars edebiyatının ele alınışı bu iddiamızı daha seçikleştirecektir.

Namık Kemal’e göre, Ziya Paşa’nın önceki bölümde ayrıntılarıyla ele aldığımız tutumunun doğal sonucu “tarz-ı Acem’in(...) ihya”³⁴³ edilmesidir. Yeni edebiyat projesinin bütünüyle bozduğu bu tarz yeniden hayat bulunca yalana dayalı, şuursuz, “mutabık-ı fen” olmayan, “akla göre adeta cünun” olan, “mazmunlar-ı vehm” ve “zünun”³⁴⁴ niteliği taşıyan bir edebiyat anlayışı tekrar hüküm sürmeye

³⁴² a.y.

³⁴³ *Tahrîb-i Harâbât*, 4.

³⁴⁴ a.g.e., 5-6.

başlayacaktır. Ziya Paşa'nın "Türkî dili evvel idi yekta/Etti anı Farisi dü-bâlâ"

beytine itiraz ederken Namık Kemal'in Fars edebiyatıyla ilgili meselesi

netleşmektedir:

Vakıa edebiyat-ı mızın hâl-i hazırına nazaran Farisi'den bir vakit istigna bizim için kabil olamayacağını inkâra mecal yoksa da, lisanımızı zaten Farisi telvis etmiş ve asar-ı edebiyemizde görülen fezail-i akliye ve letafet-i hissiye noksan-ı bütün Acem mukallidliğinden neşet eylemiş olduğunu dahi ikrar eylemek zaruriyattandır. Bu hale nazaran bizim mahâret-i edibâne ve kemâlât-ı hakâyık-cuyanelerinden ümidimiz iki lisan beyninde itilaf, imtizac-ı şîr ü şeker değil, ihtilaf-ı hata vü sevâb kabîlinden bilerek, mümkün mertebe hatay-ı sevabdan ayrılmak için bir tarîk-i sühulet bulmak ve o tarîki delilleriyle, nûmuneleriyle, kavaidiyle, muhatabatıyla beraber adab-ı sahîhaya heveskâr olan nev-residegan-ı irfana irae buyurnak idi.³⁴⁵

Bu alıntıda Namık Kemal, Osmanlı edebiyatının Fars edebiyatının etkisi yokmuşçasına düşünmeyi doğru bulmamakla beraber, bu etkiyi şu anki sorunların kaynağı olarak görmektedir. Mevcut edebiyatın akli erdemler ve hissi hoşluklar bakımından fakirliğini, Namık Kemal, doğrudan Fars modelini taklit etmeye bağlamaktadır. Ziya Paşa ile Namık Kemal'in dağarcığında iki farklı ilişki tahayyül edilmektedir. Ziya Paşa'ya göre Fars edebiyatıyla karşılaşma Osmanlı edebiyatının güzelliğini katmerlendiren, süt ve şekerin karışımı misali melez bir güzellik ortaya koyan bir karşılaşma iken Namık Kemal'e göre bu karşılaşma mevcut kötülüğün kaynağıdır. Ancak bir yandan da karşılaşma hata ve sevap terimleriyle düşünülür. Eleştirmene düşen görevin, Fars edebiyatıyla karşılaşmayı hatasıyla sevabıyla delillendirecek, örneklendirecek, bir norma bağlayacak bir model oluşturmak olduğu iddia edilir. O halde örtük olarak karşılaşmanın olumlu etkileri de olabileceği kabul edilmiş olur.

Namık Kemal'e göre Ziya Paşa'nın Fars edebiyatı karşısındaki tutumu çelişiktir. Ziya Paşa bazı yerlerde Fars edebiyatını taklidin meydana getirdiği zararlardan söz ederken, bazı yerlerde de Fars edebiyatının Osmanlı edebiyatının

³⁴⁵ a.g.e., 32.

güzelliğini katmerlendirişine vurgu yapmakta, iki edebiyat arasındaki mükemmel uyumdan söz etmektedir. Kemal bu çelişkiyi şöyle çözümler:

Demek ki lisanımızı hem Farsî bozmuş, altını üstüne getirmiş hem Farsî düzeltmiş, dünyada en birinci lisan imiş! Bir şeyi hem o derecelerde tanzim etmek ve bu ifsâd ve ıslah bir anda ve bir zamanda cari ve mevcut bulunmak kudret-i ilahiyeden başka hiçbir kuvvet için mevcut olamaz sanırm. Hatta kudret-i ilahiye dahi cem'-i ezdâd-ı âsâr-ı meşîyyetinde göstermiyor. Acaba bu Far'si bizim lisan için putperestlerin mu'tekidât-ı batılasından olan ilahetü'l-beyan hükmünde olarak, imkân-ı âdînin haricinde birtakım tecelliyat-ı istihâle-güdaza mı maliktir?³⁴⁶

Alaycı bir dille Ziya Paşa'nın çelişkisi –Fars edebiyatının aynı anda ifsad ve ıslah eden ikili varlığı- kutsalın diline tercüme edilmektedir. Allah'ın bile iki çelişik şeyi aynı anda tecelli ettirmediği bir âlemde, Ziya Paşa'nın tespitleri içerisinde Fars edebiyatı imkânsız imkân dahiline sokan ilahi bir güce sahip olmaktadır. Halbuki bu tespitler aslında Ziya Paşa'nın tespitlerinin tarihselliğini silmektedir. Ziya Paşa farklı bağlamlarda Fars edebiyatının Osmanlı edebiyatını yücelten ve bozan etkilerine değinmektedir. Kullanılan manzum üslup tarihselliği vermeye çok uygun değildir ama Namık Kemal, burada özellikle tarihselliği silerek iki zıt iddiayı aynı anda gerçekleştiriyor gibi sunmaktadır. Bu sunum, Ziya Paşa'nın eleştirel tahayyülünde Fars edebiyatının konumunun müphem olabileceğini, bu edebiyatla ilgili bir tür karar-verilemezlik halinin hüküm sürebileceğini aklına getirmemektedir.

Bu tercih, tam da Namık Kemal'in eleştirel tahayyülündeki Fars edebiyatıyla yakından ilgilidir. Her ne kadar şu ana kadar gösterdiğimiz kadarıyla Fars edebiyatı her türlü kötülüğün kaynağı olarak temsil edilse de Fars edebiyatıyla ilgili aynı zaman zarfında farklı iddialar da söz konusudur. *Bahar-ı Dâniş Mukaddimesi* bu ilişkide bir dönüm noktasını oluşturur. *Tahrib-i Harabat* ile hemen hemen aynı zamanlarda yazılan bu metin, Namık Kemal'in içindeki bir başka eğilime işaret etmektedir.

³⁴⁶ a.g.e., 33.

Bu mukaddimede incelikle eski edebiyatın revaçtan düşmesinin nedenleri sıralanır. Fars edebiyatının ele alınışı bu bağlamda gerçekleşir: “[L]isanımıza şîve-i Acem galebe ederek tabîatın sırf hilâfında bulunan ve muntazam lisanların kâffesinde bedâyiden değil bilakis nekayısdan ma’dûd olan mübâlâgalar, letâfetsiz teşbihler, cinâs-ı lafzîler edebiyatımızın erkân-ı asliyye hükmüne girm”³⁴⁷ıştır. Bu durum edebiyat ortamında Fars edebiyatına yönelik tepkiler doğurmuştur. Yeni edebiyat kuşağı Fars edebiyatına şiddetle karşı çıkmıştır:

Şu kadar var ki bu nekayısın bir çoğu İran edebiyatının tesîrâtından bilinerek Far’sî’de her ne yazılmış ise Şefiknâme kadar muğlak, Şakayık tercümesi kadar soğuk, medih ve zemmi şamil olan kasidelerimiz kadar mübâlâgalı, Sünbülzade Divanı kadar cinâsa boğulmuş kıyas olunur. Ve bu cihetle âsâr-ı kalemiyeleri efkar-ı umumiyenin mahbûb-ı kulûbu olan tarz-ı cedid üdebası arasında Far’sî’den lisanımıza bir şey nakli arzu olunmak memlekete bir illet-i sâriyye girmek kabîlinden sayılır.³⁴⁸

Muğlaklık, soğukluk, mübalağa, cinasa boğulmuşluk gibi hastalıklı hallerin kaynağı olarak görülen Fars edebiyatı söylemi, şu ana kadar aktardıklarımıza bakıldığında yeni bir şey değildir. Ama burada yeni olan bir şey vardır. Şu ana kadar Namık Kemal, doğrudan bu söylemin ardındaki özne olarak konuşurken, burada nesnel bir “tarz-ı cedid üdebası”, söylemin öznesidir. Namık Kemal bu konuma mesafe almıştır. Kemal’e göre bu tutum, ifrattan tefrite geçmektir. Aşırı Fars edebiyatı bağımlılığını yereyim derken aşırı karşıt olmanın anlamı yoktur. “[V]âkıa İran lisanı dünyada edebiyatı en bozuk olan lisanlardan biridir”³⁴⁹ ama yine de bu edebiyatta Osmanlı edebiyatında benzeri olmayan hikmetli eserler vardır. *Gülîstan*, *Mesnevi* gibi eserlerden mahrum olmanın anlamı yoktur. Bu itidal konumuyla birlikte Namık Kemal, hala eski edebiyatın kirliliğinin kaynağı olarak Fars edebiyatı temsilini muhafaza etmektedir ama buna ek olarak temsili nüanslandırmış, bu

³⁴⁷ Namık Kemal, “Mukaddime,” *Bahâr-ı Dâniş*, 7-8.

³⁴⁸ a.g.m., 8.

³⁴⁹ a.g.m., 9.

edebiyatın yekpare bir bütün olmadığı, heterojen bir niteliğe sahip olduğu fikrine gelmiştir. Konumunu net olarak şöyle ifadelendirir:

Muradımız Arab ve Garb tarzlarının şive-i lisan›m›zla imtizâc›ndan ibaret olan tarz-› cedidi takbih ile İran mukallidliğini tavsiye değildir. Yalnız âsâr-ı İraniyye'nin mahsusatından olan makul ve makbul birtak›m bedayi'i lisan›m›za nakletmekle ve hususiyle hikemi ve edebi mevcut olan birçok kütüb-i müfidelerini tercüme etmekle bir şey kaybetmez, bilakis birçok şey kazanırız demek istiyoruz.³⁵⁰

Eskinin Arap-Fars-Osmanlı edebiyat alan›n›n yerini Arap-Garb-Osmanlı edebiyat alanı almıştır. Burada Fars edebiyatı alandan dışlanmış, yerini Batı edebiyatına bırakmıştır. Tabii eski ve yeni edebiyat alanlarının mahiyetleri de birbirinden çok farklıdır. Önümüzdeki bölümde ele alacağımız bu mahiyet fark›n› bir kenara bırakırsak burada hakim olan jestin öncelikle bir dışlama jesti olduğunu görürüz. Yeni alan, Fars'ın dışarıya atılmasıyla kurulmuştur. Eski alanda Fars edebiyatının taşrası olan Osmanlı edebiyatının yeniden kurulurken hastalıklı merkezle bağı kesildiğinde daha sıhhatli ve sahih olacağı düşünülmüştür.

Bu jestin hemen sonrasında Fars edebiyat›na yönelik ikinci bir jest gerçekleşmiştir: Başlangıçta yekpare olarak sunulan edebiyatın parçalı tahayyülü. Bu jestle Fars edebiyat›n›n içinde iki farklı eğilim öne çıkarılmıştır. Söz sanatlarına bağımlı yüzeysel ve hastalıklı parçayla, hikmete dayalı, mânâya önem veren derinlikli parçanın bütünü oluşturduğu tasavvur edilmiştir. Böylelikle eskiden baştan ç›kar›c› olarak görülen, kolayca kap›labılilen, her türlü kötülüğün anası zelil Fars edebiyatı alışkanlıkları karşısında edilgen konumda olan Osmanlı edebiyatı, parçalı yapıyla etken bir konuma geçmiştir. Fars edebiyatının zelil ve haysiyetli parçaları aras›nda ayr›m yapabilen, bunlardan haysiyetli olan› seçerek kendi koşullarını geliştirebilen bir edebiyat öznesi varsayılmaktadır artık.

³⁵⁰ a.g.m., 9-10.

Burada bir yandan kaçınılmazlık vardır: Fars edebiyatı Osmanlı edebiyatının nazmına ve nesrine işlemiştir, kurtulmak mümkün olamamaktadır. Diğer yandan şiddetli dışlamanın lüzumu yoktur, Osmanlı edebiyatı Farsça'nın haysiyetli yanlarının temellük edebilecek düzeydedir. Tabii tüm bu tasavvurda Fars edebiyatının parçaları birbiriyle temas etmeyen, sınırları katıca çizilmiş alanlar gibi sunulmuştur. Hikmetli eserden söz sanatlarının baştan çıkarıcılığına kapıldığı noktaların olabileceği ya da tüm söz sanatları tutkusunun içinde hakikatin barınabileceği ihtimalleri göz ardı edilmiştir. Ancak Namık Kemal açısından burada önemli olan yeni edebiyat öznesinin temsil ve temellük mekanizmalarıdır. Kendi mekanizmalarının hakikate, tabiata, akla dayalı ilkelerine göre karşılaştığı edebiyatı değerlendirebilen bir edebiyat ortamında sorun yoktur.

Namık Kemal'in eleştirel serüveninde Fars edebiyatı hem zelilleştirebilen hem de haysiyetli ve hikmetli yönüyle hemen hemen her dönem var olmuştur. Kaba bir hat çizecek olursak başlarda zelilleştirici yönünün, sonlara doğru ise haysiyetli yönünün daha fazla vurgulandığını söyleyebiliriz. Şimdi bu vurgu farklarını göstermeye çalışalım. Zelilleştirici yanlarına örnekler vermiştik, ancak daha önce değinilmemiş kimi alanlarda da bu zelilliğin nasıl sunulduğuna bakıp sonra da haysiyetli temsiline geçebiliriz.

Örneğin Fars edebiyatının tiyatroyla ilişkisi neredeyse aşağılayıcı bir dille verilir. "Tiyatro" makalesinde tiyaronun değişik milletlerdeki tarihinden söz ederken "Acâm ise Arab'dan sonra zabtettikleri yerlerden ne türlü cevahir-i marifet igtinâm ettiler ki tiyatroyu unuttukları taaccüb olunsun"³⁵¹ denilirken, daha geç tarihli *Mukaddime-i Celal*'de tiyatroyla ilişki şöyle verilir: "Edebiyat-ı İraniyye içinde ise şiirin haline nazaran tabii tiyatro mevcut olamaz. Mâhdan mâhiye erişecek kargıları,

³⁵¹ "Tiyatro", 1.

derunundan feleği habâb kadar gösterecek kadehleriyle beraber hayalat→ Acemaneyi dünyanın neresine sığdırmak kabil olabilir ki İran’da tiyatro bulunabilmek mümkün olsun!”³⁵² Görüldüğü gibi Namık Kemal’in alımlayışında Fars edebiyatının hayal sınırsızlığı hakikate dayalı bir temsile uygun bir yapıda değildir.

Recaizade Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hamid’in eserlerini eleştirdiği mektuplarında sıklıkla kullandığı olumsuz edebi niteliklerden biri “Acemâne”dir. Hayaller, fikirler Acemâne bulunur.³⁵³ Bu niteleme, eskimişliği, geride kalmışlığı, hakikatdışılığı, zamanla uyumsuzluğu barındırır. Şu sözler bu söylemin tipik bir örneğidir: “Yine o lahnde “çemen-i kemter ü diraht→ cesîm” m>sra», bütün bütün Far’si... Lafz meale daima tevacuf etmesi iktiza eder. Zaman›m›z›n ebkâr→ hayalini, İran’ın fersûde elbisesi ile gösterir isek, güzel görünmeyecek...”³⁵⁴

Fars edebiyat›nın haysiyetli temsil örneklerine gelince: *İntibah Mukaddimesi*’nde açık Fars edebiyat› övgülerine rastlıyoruz: “Far’si’de pek güzel, pek makbul eserler bulunduğunu âsâr-ı şarkıyye ile tevaggulu olanlardan hiçbir sahib-i temyiz inkar edemez.”³⁵⁵ “Far’si milel-i mütemeddineye kendini beğendiriyor. Lakin onda ‘şehname’ler var, ‘hamse’ler var, ‘mesnevi’ler var, ‘Nâsîr-i Tûsî’ gibi, ‘Sadî’ gibi, ‘Feyzi-i Hindî’ gibi, ‘Câmî’ gibi hükemân›n, urefân›n, üdebân›n, zürefân›n âsâr› var.”³⁵⁶ Tüm bu övgüler Osmanlı edebiyat›nın Bat› edebiyatı karşısında yeterli olduğunu iddia eden hasımlara karşı bu edebiyatın anlatmaya değecek eserler üretmediğini söylerken vurgulanıyor. Yukarıda beğeni ölçüsünün “milel-i mütemeddine” olduğuna dikkat edelim. Batılılar tarafından

³⁵² *Mukaddime-i Celal*, 37.

³⁵³ *Namık Kemal’in Mektuplar›*, c.1, 286 ve c.2, 421.

³⁵⁴ a.g.e., c.2, 414.

³⁵⁵ “[İntibah Mukaddimesi]”, 97.

³⁵⁶ a.g.m., 98.

Osmanlı edebiyatına nazaran daha özgün bir edebiyat olarak görülen ve yüceltilen Fars edebiyat geleneği, Batılı bakış noktasıyla özdeşleşerek değerlendirilmektedir burada da.

Namık Kemal'in *Talim-i Edebiyat Üzerine* metninin değişik kısımlarında Fars edebiyatının haysiyetli temsilinin örnekendirildiğini görürüz. Örneğin fikirde sadelik kısmında Fars edebiyatının sade fikre sahip eserler bulundurmasının genelde umulmadığını belirtir ama gerçek aksi yöndedir: Belki de Araplardan daha fazla sade fikre örnek olabilecek eser vardır. Bu kısımda *Şehname*, *Gülistan*, *Bostan* gibi eserlerden, Nizami-i Gencevî, Enverî, Hakanî, Hafız-ı Şirazi, Husrev-i Dehlevî, İsmet-i Buhari, Talib-i Amûlî, Feyzi-i Hindî, Örfî gibi şairlerden sade fikre nümune beyitler vermiştir. Ancak Câmi, Kelîm, Şevket, Sâib, Selim-i Tahrani, Muhteşem-i Kâşânî gibi büyük şairlerden sade fikir içeren beyitler hatırlamamaktadır. Daha yakın zamanda eser vermiş olanlardan Kaânî, Yağma ve Şeydâ'yı sade fikir içeren beyitleriyle örneklemiştir.³⁵⁷

Aynı metinde Tuğrayî, Firdevsî, Nizami, Sadi, Hafız, Feyzî, Örfî, Tâlib-i Amûlî, Kelîm ve Şevket bu sefer fikirde inceliğe örnek olacak beyitleriyle temsil edilmiştir. Namık Kemal'e göre fikirde incelik şöyledir:

Fikirde incelikle masumane fikrin beyninde olan fark, masumane fikrin havi olduğu nokteler bütün bütün iltizamsız gibi gelmiş görünmekten, ince fikrin hâvî olduğu noktelerse bütün bütün iltizam ile yapıldığı meydana konulmaktan ibarettir. İnce fikir her okuyan için anlaşılır bir halde olur. Masumane fikrin mezayasın anlamak biraz dikkate ihtiyac gösterir.³⁵⁸

1884'te eski edebiyat savunucularının etrafında toplandığı Muallim Naci'ye yazdığı mektup Fars edebiyatına dair hayatının son dönemlerindeki tespitlerinin ilk

³⁵⁷ Namık Kemal'in *Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, 11-17.

³⁵⁸ a.g.e., 45.

dönemkilerden nasıl da uzaklaştığını gösterir. İlk dönemde zelilleştirici olarak görülen, şiddetle dışlanan, defedilmeye çalışılan edebiyatın yerini şu sözler almıştır:

Meşrık ki, maddiyatta matla→ ziyadır; edebiyatta niçin magrib-i fena olsun? Firdevsî, Sâdî saadet-i ebediyyede bulunmakla, buralarda *kemal* kalmasın mı? Türki veya Far'si söyler bir edib-i *ekrem* zuhur eder ise, Hak'tan nail olduğu ihsan→ mahsusa *hâmid* olmasın mı?³⁵⁹

Bahar-ı Daniş Mukaddimesi'nde “bir iki asırdan beri canib-i magribden ziya-
paş→ zuhur olan”³⁶⁰ diyerek Batılı marifet güneşinin buraların eski değerlerinin kıyametini getirişinden söz eden Namık Kemal, yukarıdaki alıntıda Şark'a itibarını geri vermektedir. ‘Madem ki maddi alemde de maşrık, güneşin doğduğu yerdir, ışığın kaynağıdır, manevi alemde, dolayısıyla edebiyatta da, neden yokoluşa maruz kalsın, yokluğun akşamını yaşasın’ düşüncesiyle, eski düşüncesinden tamamen ayrılmaya da bu düşüncüyü nüanslandırmaktadır. Burada Fars edebiyatından verilen Firdevsi ve Sadi gibi örneklerin genel edebiyat anlayışındaki hikmetliliğe nümune olabilecek edebiyatçılar olduğuna dikkat edelim. Üstelik yukarıda italikle belirtilen *kemal*, *ekrem*, *hâmid* gibi kelimelere bakacak olursak şimdi cenneti mekan tuttuğuna inanılan Firdevsi ve Sadi'nin yokluğunda yeni edebiyat projesinin öncüleri olan Namık Kemal, Recaizade Ekrem ve Abdülhak Hamid'in onların yerini aldığı ima edilmektedir. Projenin temel ilkeleri değişmese de projenin başlarında dışlama ilişkisi kurulan edebiyatın güçlü bir geleneği apaçık bir şekilde yüceltilerek içerilmektedir.

Ayn› mektupta Fuzuli'nin “Ziya yer üstüne düşmekle pay-mâl olmaz” ve “Kırılan kapının duvarı üzerindeki resim ve nakışlarda Acem kahramanlarının izi görülmektedir.”³⁶¹ anlamına gelen Farsça dizeleri alıntılanır. Bu dizelerde Fars

³⁵⁹ Namık Kemal'in Mektupları, c.3, 372-3.

³⁶⁰ Bahar-ı Daniş, 5.

³⁶¹ Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, 496.

edebiyatının düşmüşlüğüne, yerle bir oluşuna, yıkılmışlığına dair bir kabul vardır. Ancak ışıkla bağlantılı olarak kurulan yücelik sayesinde artık Fars edebiyatı yere düşse bile değerini kaybetmeyecek kıymetlere de sahip olarak alımlanır.

Daha önce değindiğimiz gibi Namık Kemal’in eleştirel söyleminde Fars edebiyatı, genel olarak zelilleştirilerek dışsallaştırılır. Fakat aynı söylemin içinde Fars edebiyatının haysiyetli bir yanının da bulunduğu dair ilki kadar sıklıkla dile getirilmeyen bir vurgu da vardır. Bu iki düşüncenin örneklerine her dönemde rastlayabiliyor olsak da ilk dönemlerinde zelil yanın, son dönemlerinde ise haysiyetli yanın daha kuvvetli vurgulandığını söyleyebiliriz. Bu değişimde edebiyat ortamında yaşanan aşırı Batılılaşmacı ve aşırı Fars-karşıtı eğilimlerin, hayranlık ve karşıtlıkta yaşanan ifratın etkisi güçlüdür. Daha önce eski edebiyat eleştirilerine değinirken alıntıladığımız gibi Namık Kemal “hayalât- Acemane’ye tahkir edilegelmek, Firengane bir moda hükmüne girdiğin’e inanmaktadır. Bu nedenle “nihayet derecelerde tereddüd ve hatta fikr ü kalb arasında zuhur eden muhalefete”³⁶² rağmen Fars edebiyatı ve onun etkisindeki eski edebiyatın içinde haysiyetli bir damarın da bulunduğunu gösterme gereği duymuştur.

Haysiyetli Arap Edebiyatı

Namık Kemal’in eleştirel söyleminde Fars edebiyatının zilletinin karşısında Arap edebiyatı sıklıkla haysiyetiyle öne çıkmıştır. Eski edebiyatın kültürel dairesinde bulunmasına rağmen Arap edebiyatının zelilleştirilmeyişi meselesi dikkat çekicidir. Arap edebiyatı, Batı edebiyatıyla birlikte yeni edebiyatın kurucu modellerinden biri olarak alımlanır: “Arab ve garb tarzlarının şive-i lisanımızla imtizacından ibaret olan

³⁶² a.y.

tarz-> cedit”³⁶³ Acaba Arap edebiyat› hangi yönleriyle yeni edebiyat›n kurucu modeli olma konumuna gelmiştir?

Namık Kemal’e göre edebiyat›n en önemli işlevlerinden biri milli bağları (“rabta-i milliye”) kurucu ve sağlamlaştırıcı olmasıdır: “Şimdiki halde devlet ve marifetleri münkarız olmuş olan Arab’ın ahvali bizim için bir ibret-i kafiyyedir ki baz› f›rkalar› vahdet-i kelimelerinin rabtas› olan diyanet-i İslamiyeyi dahi kaybetmişken lisanları kuvveti ile hala kavmiyetlerini muhafaza etmektedirler.”³⁶⁴ Hatta Arapça öyle güçlüdür ki yayıldığı yerlerde karşı karşıya geldiği Yunanca gibi en köklü dillerden birine bile fesahat bakımından galip gelmiş, onun hakimiyetine girmemiştir.³⁶⁵

Arap edebiyatı sözün eylem gücünün olduğu bir ortam olarak sunulur. Bu edebiyatın, yaşanan hayatı dönüştürecek, etkileyecek bir hikmeti barındırdığı düşünülür. Yalnızca söyleyiş güzelliğinin değil, toplumsal faydanın da önemli olduğu bir edebiyattır. Ahlakı güzelleştiren, fikri doğru yola sevkeden, yanlış fikirleri ayıklayan bir niteliği vardır. Evrensel edebiyatın ilkeleri olan bu nitelikler, yalnızca Avrupa’da olmadığı Araplar’da da bulunduğu vurgulanır: “[Şiirin] umumca mevâdd-ı nafiadan madud olması mukaddema Araplar’da imiş ki bir beyit, bir ordunun galebisine sebep olurmuş ve elan Avrupa’dadır ki manzum bir tiyatro birçok âdât-> muz›rran›n terkinini mucib olur.”³⁶⁶

Burada zamandan ve mekandan bağımsız evrensel bir edebiyat düşüncesi söz konusudur. Tezimizin önceki bölümlerinde Bat›› sadmeye maruziyetin bu türden bir

³⁶³ *Bahar-ı Dâniş*, 9.

³⁶⁴ “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir I”, 2.

³⁶⁵ a.g.m., 3.

³⁶⁶ *Namık Kemal’in Mektuplar›*, c.1, 36.

edebiyat düşüncesini nasıl tetiklediğini göstermeye çalışmıştık. Temelde Batılı bir etkinin yabancılığını gidermek için Batılı yerellik kendi iddialarıyla da paralel olarak evrensellik düzlemine aktarılıyordu. Dolayısıyla Batılı bir ilkenin alınması, yabancının kirletici teması içinde değil de herkesin dahil olduğu evrensellik içinde savunulabiliyordu. Bu söylemin içinde Arap edebiyatının da model olarak görülmesi ikinci bir dönüşümü, evrensel olanın yeniden yerleştirilmesini kolaylaştırmaktadır.

Evrensellik iddiasındaki yerel Batılı modelle travmatik karşılaşma → Batılı yerelin evrensel terimlere tercümesi → Evrenselin Arap edebiyatı üzerinden Osmanlı yereline aktarımı.

Tüm bu karşılaşmalar, tercümelemler, aktarımlar arasında Batı'nın, Arap'ın, Osmanlı'nın, yerelin, evrenselin söylemsel sınırları yeniden çizilmektedir. Osmanlı edebiyatı bir yandan aslı bir evrensellik tâbi olarak kendini kurgularken, diğer yandan Arap ve Batı yerelliklerinin arasında kendine özgü yerini de oluşturmaktadır. Dolayısıyla evrenselin yansıdığı bir mecra olmaksızın ona kendine özgü bir renk veren bir fail olma arzusundadır. Şu satırlar iddiamızı örneklendirmektedir:

(...) zannolunur ki tezyinat-ı lafziyenin bahs-i cevâz-ı efkârda bazı mertebe ihtilaf hâsıl edecektir. Çünkü asrımızda hüsn-i tabiatle şöret bulan üdebaya müracaat olursa birçoğu tezyinatın eski itibarıyla bekasını ister. Birtakım ise bilakis cevazın bile kabul etmez ki evvelkisi âsâr-ı Arabiyyeye ve ikincisi efkâr-ı garbiyyeye meftûniyetten hâsıl olmuş birer mütalaadır. Vakıa güzel sözün zatında letafet vardır ki onun mehasin-i bediyyeye kıyası hüsn-i fıtrinin zînet-i arzıyyeye nisbeti kabîlinden olur. Lakin madem ki ecza-yı lisanımızın en büyüğü olan Arabî'de eşkal-ı kelimat bir intizam-i külli halindedir. Türkçe'nin âsâr-ı edebîyyesini sadelik letafetini kaybetmeyecek surette bir dereceye kadar tezyin etmek kabil ve belki seci ve tevazün gibi bazı sanatlardan berî olarak güzel bir eser meydana getirmek daha müşkildir. Bu yolda sırf ecnebi lisanları takyid için şive-i ifadeyi takyid neden tecviz olunsun!³⁶⁷

Osmanlı edebiyatının belagat anlayışını yazmak için öne sürülen iki zıt fikirden yola çıkan bu uzun alıntı, söz sanatlarının konumu üzerinedir. Yeni edebiyatın modeli olan Arap ve Batı edebiyatları bu meselede karşı karşıya gelmektedir. Biri söz sanatlarını mazur görürken, diğeri tamamen sade fikirden, fikri

³⁶⁷ "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir II", 2.

olduğu gibi ileten şeffaf biçimden yanadır. Namık Kemal bu iki tutumu hiç tereddütsüz savunan iki kesimin “meftuniyet” içerisinde bulunduğunu tespit ederek eleştirmektedir. Kendisinin yaptığı, Arap ve Batı edebiyatlarının farklı konumlarını müzakereye açarak bir başka yol bulmaktır. İki modele meftuniyet derecesinde bağlı olmanın gereği yoktur.

Bu düşüncede, söz bedene benzetilir. Beden nasıl zatında güzelse, ayrıca süse ihtiyacı yoksa, sade sözün de sanata ihtiyacı yoktur. Buraya kadar Batı düşüncesi takip ediliyor gibidir; ama hemen sonrasında bir nüans ortaya konur. Osmanlıca’yı oluşturan dillerden en büyüğü olan Arapça’da öylesine güzel bir yapı vardır ki sanatlarla anlamdan uzaklaşmaz, hem fikri layıkıyla iletir hem de söz sanatlarıyla süslenerek eserler üretilebilir. O halde sırf Batı dillerinin kendi olanaklarından kaynaklanan dil düzlemiyle kayıtlı olmanın gereği yoktur. Osmanlıca’nın kayıt düzlemi Arapça’nın imkânları sayesinde daha geniş olanaklar sunabilir. Aksi halde Batılı kayıt düzlemine aşırı bağlılık, taklit derekesine düşürür.

Arap ve Batı edebiyatlarının başka bir karşılaşması ise tiyatro düzleminde olur. Yukarıda sözün eylem gücünden söz ederken Arap edebiyatında şiirle becerilen etkililiğin günümüzde Batı’da tiyatroyla gerçekleştirildiği iddiasına yer vermiştik. Bu durumda Araplar’da neden tiyatronun gelişmediği sorusu ister istemez akla gelmektedir. “Tiyatro” makalesinde Namık Kemal Araplar’da tiyatronun revac bulamamasını iki nedene bağlar:

Evvela istidrak-ı mehasin ve ikmâl-i fezaille muttasıf olan ezkiya-yı Arab, âsâr-ı Yunaniyi tettebbua başlar başlamaz, mülkleri bin türlü fitne istilasına düşmüş gördükleri için, elzem olan maarif ve hikemiyattan lâzım olan ezvak-ı edebiyata nakl-ı himmet edecek kadar zaman-ı huzur bulamadılar.

Sâniyen, Yunan tiyatroları daima manzum olarak okumak, eşarı ise birtakım cürüfat-ı âlihât ile mâl-a-mâl olduğundan bedayi’-i edebî hakâyık-ı tabiat içinde arayan muvahhidîn-i İslama zevk-bahş olmak kabil değildi.³⁶⁸

³⁶⁸ “Tiyatro”, 1.

Burada Arap edebiyatının eksikliği iki yolla kapatılmaya çalışılır. Birinci yolda, zamanın koşulları, yaşanan keşmekeş, daha önemli sorunlar, tiyatroyla uğraşmayı engellerken, ikinci yolda Yunan tiyatrosu zelilleştirilir. Araplar, Namık Kemal'in evrensel edebiyatın ilkeleri arasında bulunan tabiatın hakikati içerisinde edebi güzelliği ararken bu tiyatrolar, haysiyetli tevhid inancına aykırı olan mabutların pisliği ile doludur.

Mukaddime-i Celal'de ise aynı eksikliğin ele alınışı biraz değişir:

Zamanlarda sunûf-ı maarifden hiçbirinin alem-i nisyanda kalmasını şân-ı himmetlerine yakıştırmayan kavm-i şerif-i Arab edebiyatın bu kısmın da bütün bütün nazardan kaçmamış olsalar gerektir. Hatta Nefhü't-Tabib, Endülüs'de birtakım eğlence yerleri tarif eder ki tarihin ifadesindeki ihtisar ile beraber oralarda tiyatronun vücudunu gösterir. Hayfa ki Arab'ın o parlak medeniyeti şarkda, zelzeleden müdhiş, tufan kadar muhrık olan Tatar beliiyesine, garbda, ateşten merhametsiz, taundan muhlık olan ehl-i sâlib afetine uğradığından birkaç yüz milyonluk İslam içinde zuhur eden bunca ashab-ı irfanın altı asr-ı terakkide meydana getirdikleri mahsulat-ı kemalden binde biri bile alem-i insaniyetin hazain-i istifadesine intikal edemedi ki tiyatrodaki ne dereceye kadar gittiklerini gösterecek elde bir misal bulunsun!³⁶⁹

Artık tiyatronun eksikliği, tamamıyla dışsallaştırılmıştır. Haysiyetli Araplar mutlaka ürün vermişlerdir de bize kadar gelmemiştir. Onların etrafını saran Tatar ve Haçlı zilleti bu güzelliklerin bize ulaşmasını engellemiştir. Sonuçta her koşulda Namık Kemal, Araplar'ın haysiyetine hâlel getirmemeye uğraşmaktadır. Tiyatro konusunda Fars edebiyatının eksikliğini Farslar'da varolan sorunlara bağladığını yukarıda görmüştük. Araplar ise tam tersine, eksiklikler üzerinden bakarken bile haysiyetli olan üzerinden temsil edilmektedir.

Arap edebiyatının temizliğine dair kaygı *Tahrib-i Harabat*'ta da belirgindir. Namık Kemal, Ziya Paşa'nın Arap edebiyatıyla ilgili tercihlerinden genel olarak memnundur ama kitabın bütününe yayılmış olan, toplamda sayısı hiç de az olmayan

³⁶⁹ *Mukaddime-i Celal*, 36-37.

zelil şair ve şiirlerle güzel, yüce ve haysiyetli Arap şairleri yan yana gelince Arap edebiyatı kısmının temizliğine de halel gelmektedir.³⁷⁰

Yalnız bu noktada yüceltilen edebiyatın klasik Arap edebiyatı olduğuna Namık Kemal'in zamanının Arap edebiyatının da zilletten ari olmadığına dair inancına dikkat etmek gerekir. Örneğin Abdülhak Hamid'e Arap yolunun Acem yolundan üstünlüğünü anlatırken şöyle yazar: “Çünkü Arab'ın edebiyatı ne kadar bozulmuş olsa, mevcut olan lisanlardan hiçbirinin dînunda kalmaz.”³⁷¹ Burada hem bir bozulmuşluk tespiti hem de buna rağmen büyüklüğün korunuşu vardır. Ancak şu alıntıda şimdi ile geçmiş arasındaki fark açıkça sunulur:

Bahsettiğim edebiyat-ı Arab, şarkca asr-ı cahiliyetten Mutasım-ı Abbasi zamanına ve garbca Endülüs'ün inkırazı vaktine kadar yazılan şeylerden ibarettir, yoksa şimdi Mısır'da, Tunus'ta, ötede beride söylenilen birtakım kasideler filanlar bihakkın Arap edebiyatından madud olamaz. Benim bahsettiğim âsâr-ı celile mesela(...) beyitleri gibi âlimâne, âlicenabâne ve hakimâne sözlerdir, şimdiki dalkavuk müdaheneleri değil.³⁷²

Bu türden bir ifade, Namık Kemal'in evrensel edebiyat tasarısına uygundur. Ona göre edebiyatın asli ilkeleri evrenseldir, yalnızca farklı zamanlarda bu evrensellik belirli bir yerellikte vücut bulur. Eskiden Yunan, Hint ve Arap edebiyatlarında cisimleşmiş olan bu evrensellik şimdiyse Batı edebiyatında cisimleşmiştir. Eskilerin evrensellik mirasını sürdüren Batı edebiyatının karşısında diğer edebiyatlar ancak “vaktiyle güzel” kategorisine dahil olabilir. Şimdide Batı-dışı edebiyatlarda hüküm süren ancak gecikmişlik, geri kalmışlıktır. O halde şu anda Batı edebiyat modeli dolayısıyla evrensel edebiyata ulaşmaya çalışmakla evrensel edebiyatın yukarıdaki alıntıda belirtilen tarihler arasında cisimleştiği klasik Arap edebiyatını model almak çelişik değildir. Ancak aynı değerler şimdiki Arap

³⁷⁰ *Tahrîb-i Harâbât*, 6-9.

³⁷¹ *Namık Kemal'in Mektupları*, c.1, 429.

³⁷² “[İntibah Mukaddimesi]”, 99.

edebiyatında bulunamaz, çünkü bu evrensel olanın belli bir zamandaki tekliğini bozar.

Bu tasarım göz önüne alındığında klasik Arap edebiyatı, Batı edebiyatı gibi kategoriler evrensel edebiyatın idealleştirilmiş halleridir. Burada maddi gerçeklikten çok ideal olanın hakimiyeti bulunmaktadır. Şimdiki Osmanlı edebiyatının idealine ulaşması için katetmesi gereken nümunelerdir. Namık Kemal’in eleştirilerinde Arap edebiyatının örnekselliği çok belirgindir. Ne zamanki olumlu bir edebiyat niteliğinden söz edilse orada sıklıkla Arap edebiyatından örnekler söz konusudur.

Nefi’nin ve Nedim’in de eserlerinde güzellikler vardır ama “lisan›m›zda Mütenebbi’nin divan-ı eşarı veya Lisanüddin’in asarı gibi camiületraf bir telif-i edibane bulunamaz.”³⁷³ *Ceride-i Havadis*’le ihtilaf›n bir noktas›nda “muakkad elfaz” ifadesi üzerinden bir tartışma olur. Model hazırдыr: Arapça kitapların yaptığı tanım referans noktas› olarak alınır.³⁷⁴ Konuşma dili ile yazı dili arasındaki farkın yarattığı sorunlardan söz edilirken yazı dilinin neredeyse apayrı bir dil oluşu vurgulanırken karşılaştırma ötekileştirici bir tahayyülle yapılır ama haysiyetli ve yüce model yine Arapça’dır: “[H]er neden ise lisanen söylediğimiz şiveyi beğenmeyip de kaleme başka bir lisan-ı edeb icad etmeğe çalışan müelliflerimizin tutturdukları tarz-ı ifade tekellümümüze kıyasen mesela, Arabî’ye nisbet ‘Borno’ lisan› kadar sakıldır.”³⁷⁵ *Talim-i Edebiyat Üzerine*’de sadelik, incelik, tasvir gibi edebi durumlar üzerine örnekler verilirken sıralama hep aynıdır: Önce Arap, sonra Fars ve en sonunda da Osmanlı edebiyatı.

³⁷³ “Redd-i İtiraz”, 45.

³⁷⁴ a.y.

³⁷⁵ *Bahar-ı Dâniş*, 7.

Klasik Arap edebiyatından bir metnin kötülenmesine nadiren rastlıyoruz, ancak şu örnek önemli: *İntibah Mukaddimesi*'nde romanın gerekliliği ile ilgili bir tartışma aktarılır. Edebiyat ortamında bir kısım fikir sahipleri, ahlak romanından öğrenmenin gerekmediğini, *Ahlak*-> *Alai* ve *Makamat*-> *Hariri*'nin ahlak güzelleştirmek için yeterli olduğunu iddia etmektedir. Namık Kemal ise Hariri'nin *Makamat*'ının ahlakı güzelleştirmek bir yana, "bilakis ifsad edeceğini"³⁷⁶ düşünmektedir. Evrensel edebiyatın değerlerini şimdide cisimleştiren romanın itibarını göstermek söz konusu olduğunda şu ana kadar hep haysiyetiyle temsil edilen Arap edebiyatı bile zelil bir örneğiyle sunulur. Bu sunum, evrensel edebiyatın ve bunun zamansal ve mekansal hiyerarşisinin güzel bir örneğidir.

Tüm bu tespitler ışığında Osmanlı edebiyatının eski komşularıyla yeni ilişkilerini gözden geçirdiğimizde şöyle bir manzara ile karşı karşıya kalıyoruz: Başlangıç aşamasına baktığımızda Fars edebiyatı, eski Osmanlı edebiyatının zilletinin kaynağı olarak görülüyor. Onunla kurulacak ilişkinin hem baştan çıkarıcı hem kirletici olduğu düşünülüyor. Bu nedenle dışlanıyor. Arap edebiyatı ise başından beri komşuluk ilişkilerinin haysiyetli tarafı olarak görülüyor. Bu haysiyetin kaynağında dinsel değerler olsa da aynı zamanda Batı edebiyatıyla yani yabancı bir edebiyatla kurulan yoğun ilişkinin yerleştirilmesini, dolayısıyla meşrulaştırılmasını sağlama potansiyeli de var. Arap-Fars-Osmanlı edebiyatlarının oluşturduğu çoğul edebiyat alanında özellikle Osmanlılar üzerinde baskın olan Fars tarafı yeni modelle taşrılaştırılıyor ve onun yerine geçen Batı edebiyatının "meftuniyet"ler oluşturacak derecede baskınlık kurmasını ve katı sınırlar çizen bir tarzda reddedilmesini –ifratla tefriti- engellemek için de Arap edebiyatının haysiyetli yanından yararlanılıyor. Böylelikle Namık Kemal'in eleştirel tahayyülünde Arap-Batı-Osmanlı çoğul

³⁷⁶ "[İntibah Mukaddimesi]", 99.

edebiyatı, evrensel edebiyatın bu zamanda bu coğrafyada cisimleşmiş olan hali olarak vücut buluyor. Namık Kemal'in son dönemine baktığımızda Fars edebiyatının içinden hikmetli bir damarın öne çıkarılmasıyla Fars edebiyatının da modele katıldığını görüyoruz. Tabii ki eski kuvvetini ve merkeziliğini kaybetmiş olarak. Modern Osmanlı edebiyatının sonraki serüvenine baktığımızda Arap ögesinin de taşraştırıldığı görülecektir. Bu durum, Namık Kemal ile takipçileri arasındaki önemli bir farka işaret eder.

YEDİNCİ BÖLÜM

YENİ EDEBİYAT

Tezin önceki 3 bölümünde Namık Kemal’in öncüsü olduğu yeni edebiyat projesinin Batı, Divan, Fars ve Arap edebiyatlarıyla ilişkisinde söz konusu olan öznellik/tâbiyet, içirme/dışlama, yüceltme/zelilleştirme mekanizmalarını göstermeye çalıştım. Çevreyle olan ilişkilerini tespit ettikten sonra sıra merkeze geldi. Acaba yeni edebiyat projesinin kurucu fâillerinden biri olarak Namık Kemal, eleştirel yazılarında bu projeyi ne şekilde temsil etmektedir? Aslında edebiyat eleştirisinin başka edebiyatlarla baş etme tarzı, onları anlamlandırma biçimi, yürürlüğe soktuğu temsil düzenekleri, o edebiyatlardan çok “yeni edebiyat” hakkında bilgi verir. Eleştirinin sunduğu temsile bakıldığında, temsil edilenin gerçekliğinden çok, temsil edenin tasarımı görülecektir. Önceki bölümlerde başka edebiyatların temsili üzerinden yeni edebiyat öznesinin yeni biçimlenişlerine özen göstermeye çalıştım. Şimdi ise Namık Kemal’in eleştirilerine bakarak projenin kendini nasıl temsil ettiğine bakacağım. Tabii ki bu bakış da, yeni edebiyatın gerçekliğinin ne olduğundan çok, Namık Kemal’in eleştirel temsil düzeneğinin bu alanda nasıl tezahür ettiğini sunacaktır.

İlk bakışta Namık Kemal’in yeni edebiyat temsiline iki dönemin varlığından söz edebiliriz. Eleştirel çabasının önemli bir kısmı birinci döneme hasredilmiştir. Bu dönemde oluşum halinde bir edebiyat olarak yeni edebiyat söz konusudur. İkinci ve daha geç dönemde ise oluşmuş, kurulmuş bir edebiyatın mahiyetini, dönüm noktalarını, başlıca kişilerini, başardıklarını ve başaramadıklarını değerlendirme, başka bir deyişle, yeni edebiyatın muhasebesi yürürlükte dir.

Birinci dönemin temel özelliklerine daha önce değişik vesilelerle değ inmiş tim. Özetleyecek olursak: Yeni edebiyat projesi, bir ıslah projesidir. Edebiyat ortamında varolan eksiklikleri tespit eden ve bu eksiklikleri ıslah iddiasına

sahip olan bir projedir. Bu ıslah için de edebiyatın yerleşmiş olduğu zeminin imkanlarına güvenmektedir. Arap, Fars ve Osmanlı edebiyatlarının oluşturduğu edebiyat sistemi fiili olarak kimi yanlışlara sahip olabilir. Özellikle Fars kanadına ve bunun etkisindeki divan şiirine yönelik eleştirilerden söz etmiştim. Ancak burada, gerçekleştirilebilecek bir potansiyel de söz konusudur. Batı edebiyatıyla kurulan ilişki sayesinde bu potansiyel, evrensel edebiyatın ilkelerine uygun bir şekilde Osmanlı edebiyatını biçimlendirebilir. Vaat edilen ıslah gerçekleşirse edebiyat, fikrin dolaşımını hızlandırıp muhtemel kayıpları azaltacak, ahlakı güzelleştirecek, eğitimin yaygınlığını ve etkililiğini arttıracak, milli birliği güçlendirecek, gereksiz söz sanatlarından kurtararak düşüncenin, mânânın gücünü arttıracaktır.

Tabiat, akıl ve hakikate uygunluğu norm olarak sunan bu edebiyat, kendi orijinalliğini Arap ile Batı edebiyatlarının arasında bulur. Daha önce nasıl idealleştirildiğini gösterdiğimiz bu edebiyatların buranın özgün koşullarıyla ve dilin imkânlarıyla harmanlanmasıyla yeni edebiyat oluşmaktadır. Hem Batılı, hem Arap edebiyatlarını model alan ama bunları “bura”nın/”biz”in özne olduğu bir temellük sürecine tâbi kılmak isteyen bir edebiyat projesidir bu. *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz*’un mukaddimesinde özgünlük için taklidin nasıl da zorunlu bir süreç olduğunu görebiliriz:

Şu cihan-> ibrette âsâr-ı beşerden nazar-ı tahayyürle müşahede olunan bunca bedâî’-i hâred-ferâ bütün müdavele-i efkâr ve taklid-i âsâr ile vücûda gelir. Bir adam kendi kendine kalınca hâiz olduğu istidad-ı terakkiyi izhârda tekellüme henüz başlamış bir masumdan pek az ileri gidebilir. Hatta ülfetleri birkaç çadır halkına münhasır olan beyâbân-ı vahşet-perverdelerinin meksubat-ı insaniyyede medeniyet içinde yaşayan mekteb çocuklarından büyük bir farkı görülemez.

Hususiyle hubb-> vatan, tarafdârî-i millet, ibtila-yı hakikat, istihkar-> menfaat gibi mekârim, defaten bir vicdanın perverde edeceği hissiyat-ı âdiyyeden değil, taklid gibi, sâbka gibi, dâîye-i tefevvuk gibi nice esbâb-ı teşvik ile tekevvün edecek melekât-> ulviyyedendir.³⁷⁷

³⁷⁷ Namık Kemal, “Mukaddime,” *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz*, 3.

Alıntıda taklit ile medenilik arasında kurulan bağıntı dikkat çekicidir.

Başkasıyla temasın az olduğu yerlerdeki gelişmişlik, bu temasın yoğun olduğu yerlerdeki, başka bir deyişle, medeni toplumlardaki çocukların gelişmişliğine denktir ancak. Bunun da ötesinde yalnız bir insan, kendisinde var olan terakki potansiyelini ancak yeni konuşmaya başlamış bir çocuğun derecesinde geliştirebilir. Görüldüğü gibi yalnızlık ya da başkasıyla temas azlığı çocuklaştırıcı bir söylemle sunulmaktadır. Bireysel düzlemdeki çocukluk/yetişkinlik ayrımı, toplumsal düzlemdeki vahşilik/medenilik ayrımına paralel olarak dile getirilmektedir. Böylece zamansal geri kalmışlığa dayalı bir söylem kurulmaktadır. Halbuki bir adam ya da toplum, yalnızlığı ya da temas azlığını değil de temas yoğunluğunu, fikir dolaşımını, başkalarının eserlerini taklidi seçerse hayranlık uyandıran, akıl sınırlarını aşan güzellikler meydana getirebilir. Başkasıyla temas, normların sınırlarını olumlu yönde aşarak estetik bir güzellik, akıl ötesi bir hayranlık uyandırabilir.

Başkasıyla temas, yalnızca estetik bir imkan meydana getirmez, etik ve toplumsal imkanlar da vardır. Vatan sevgisi, millet taraftarlığı, hakikat tutkusu, çıkarıcılığı aşağılama gibi yüce değerler, özerk vicdanımızın birdenbire meydana getirebileceği duygular değildir. Bunlar ancak taklit, geçmiş yaşantı, üstünlük iddiası, diğerlerini geçme arzusu gibi hasletlerle teşvik edilerek doğabilir. Bu akıl yürütmeye de içsellikle bağlantılı olarak vicdanın tek başına yetersizliği vurgulanırken dışsallıkla, başkasıyla kurulan imrenme, rekabet gibi ilişkilerin ve ortak deneyimin özneleştirici güçleri öne çıkarılmaktadır.

İçsellikle dışsallığı güzelce harmanlayan bu imkanlar, bir eserde vücut bulursa, o eseri alımlayan kişinin vicdanını da cezbedecek bir guce sahip olur. Namık Kemal, edebiyatın güzelliğini de bu noktada bulur. Faydasızmış gibi görünebilen

edebiyat eseri, bu hasletlere sahip olduğunda birden fikri ve ruhu besleyebilen yüce bir ortama dönüştür; ahlaki erdemleri, büründürdüğü biçim ile cazip hale getirir:

Bu melekat ise hadd›zat›nda mahbub-› kulûb-› cihaniyan olacak derecelerde nazar-rûba-y› vicdan olduğu için şaşaa-i badayı ile bir kere meydan-› zuhura gelince binde bir gönül bulunmaz ki hüsn-i âlem aransa incizab etmesin. Zahirde gönül eğlendirmekten başka işe yaramaz gibi görünen edebiyat›n erbab-› tedkik nazar›nda aksam-› fününun en nafi’ ve en muteberlerinden madud olmas›na bir büyük sebep de mürebbi-i ruh ve müzekki-i efkâr olan emsal-i ahlakın tezyîninde gösterdiği kuvvettir.³⁷⁸

Bu mukaddimeden yaptığımız alıntılar, yeni edebiyatın başkasıyla temasının kabul edilebilirlik koşullarını da sunmaktadır. Namık Kemal’in ideal edebiyat›, toplumsal ve ahlaki idealleri cazip hale getirecek bir mahiyete sahip olmalıdır. Bu kendini başkalarından yalıtarak kurulabilecek bir şey değildir. Başkasıyla temas, içerideki terakki potansiyelini görünür kılmalıdır. Bu ilkeler ışığında Arap ve Bat› edebiyatlar›yla temas makbuldür; çünkü o edebiyatlar da bu idealler etraf›nda kurulmuştur. Ancak Fars ve Divan edebiyatıyla temas, bu ilkelerden uzaklaştırıcıdır. Namık Kemal’in bundan sonraki mücadelesi, eski anlayışı savunan bu edebiyatlarla niçin temas edilmemesi gerektiğini göstermek için yeni edebiyatın üstünlüklerini savunmaya yönelmiştir. Eski ile yeni arasında kurulan karşılaştırmacı zeminle, yeninin kurucu ilkeleri belirginleştirilir. Bu zeminde eskinin hangi nedenlerle dışlandığını göstermiştik. Şimdi ise yeninin hangi şekilde tanımlandığına bakalım:

Tahrîb-i Harabat, Ziya Paşa’yı öven dizelerle başlıyordu. Eskiden yaptıkları övülerek, son yanlışının, *Harâbât*’ın, vahamet derecesi de şiddetlendiriliyordu. Bu başlangıç aynı zamanda yeni edebiyatın eski edebiyatı maruz bıraktığı durumu da gösterir:

Ey mefhar-› zümre-i edîbân!
Erbab-ı şebab kuvvetiyle
Tarz-› kudema bütün bozuldu
Dest-i üdebada kilik-i irfan

Sensiz bize tercüman-› irfan
Kilik-i hünerin îânetiyle
Bir tavr-› nevîn vücûd buldu
Oldu hele tercüman-› vicdan³⁷⁹

³⁷⁸ a.g.m., 3-4.

³⁷⁹ *Tahrîb-i Harâbât*, 3.

Bu beyitlerde Ziya Paşa edebiyatçılar zümresinin övücü olarak sunulurken, ırfan›n tercüman› s›fat›yla yüceltilir. Yeni edebiyat ise gençlikle, hünerle, vicdan›n tercüman› olmakla nitelenir. Gençlerin (“erbâb-ı şebâb”) kuvveti, hüner kaleminin yardımıyla eski tarzı bütünüyle bozarken, yeni tarz vücut bulmuştur. Burada yeni edebiyata verilen önelliğe dikkat etmek gerekir. Bu temsilde, eski edebiyat kendi dinamikleriyle ya da Batı edebiyatıyla karşılaşma sonucu bozulmuş değildir, gençlerin müdahalesiyle bu hale gelmiştir.

İrfan Paşa’ya yazdığı mektupta da keskin bir yeni edebiyatçılar-eski edebiyatçılar karşıtlığı hissedilir. İrfan Paşa’nın iddialarına cevap verirken ya da şiirini eleştirirken karşılaştırmacı söylem yürürlüktedir. İrfan Paşa yeni edebiyatçıları “kadir bilmeyen” ya da “meslek-i eslâfa muarız” olarak nitelerken Namık Kemal’e göre yeni edebiyatçılar “zaman›m›zda âlem-i neşriyata zînet-bahş-› iftihar”³⁸⁰, “[v]atan›n her hal ve kemâlce ümîd-i istikbâli”³⁸¹, “edebiyat-› sahiha tarafdar”³⁸², “milletin sürûr-ı ömrü, medeniyetin چراغ-ı ırfânı, şarkın ümid-i ikbali, istikbalin medâr-› hayat›”dır.³⁸³ Eskiye savunanların ölüseverliğine karşı yeni edebiyatçılar daima hayatın, geleceğin, ümidin, ikbalin, medeniyetin yanında konumlandırılır. Bu farkın kuruluşunda yeni edebiyatçıların beslendiği kaynaklar önemlidir:

Bendegân-ı devletleri rüşdiye ve medâris sayesinde bir dereceye kadar lisan-› Arab ve kavaid-i edeb ile uğraştık. Bazılarımız bir dereceye kadar Avrupa lisan ve edebiyatı ile dahi iştilal ettik. Hülasatü’l-hülasa olarak, güzel yazmak güzel düşünmekten ve şiir ise vicdanın hissiyat-› hafiyyesine bir lisan-ı diğer vermekten ibaret olduğunu öğrendik.³⁸⁴

³⁸⁰ “Kemal Bey’in İrfan Paşa’ya Mektubu”, 193.

³⁸¹ a.g.m., 195.

³⁸² a.g.m., 199.

³⁸³ a.g.m., 209.

³⁸⁴ a.g.m., 206.

Namık Kemal'in gösterdiği iki kaynağa dikkat edelim. Yeni edebiyatçılar İrfan Paşa ve çevresinin vâkıf olduğu Arapça ve edebiyat ilimlerine vakıftır. Bir kısmı ise Batı edebiyatıyla da uğraşmıştır. Dolayısıyla ihtilafli gruptan eksiklikleri değil fazlalıkları vardır. Daha önce belirttiğimiz Arap ve Batı edebiyatları komşuluğunda oluşmuş bir alan olarak yeni edebiyat tasarısı, bu alıntıda da görülmektedir. Tüm bu etkilenmelerin sonucunda yeni edebiyat'ın temel fikirleri şunlardır: Yazının güzelliği söz sanatlarından değil fikir güzelliğinden kaynaklanır. Şiir, vicdanın gizli hislerini dillendirme meselesidir. İki ilkede de derinlik/yüzey eksenine dayalı bir iddia söz konusudur. Derinde olan hiyerarşik olarak yüzeyden daha değerlidir, aslidir. Yüzeyin yükümlülüğü ise derindekiyle dışarıyla sağlıklı temasını sağlamak, en az kayıpla derini yüzeye ç>karmaktır.

Eğilimler arası var olan bu farklılık kendini en fazla söz sanatlarında gösterir. Yeni edebiyatçı, “gayr-ı vecih teşbihleri”, “belagata mugayir mübalagaları”³⁸⁵ taklit etmez. Teşbih sanatını kullanarak yazılan beyitler Arap şairlerinden Antere'ninki gibi “sahihan kuvve-i mütehayyilenin tabiattan istinbat eylediği bedayi” ya da Fars şairlerinden Örfi'ninki gibi “tabiat-ı şairanenin alem-i hayalden iktibas eylediği revayi”³⁸⁶ tanımlamasını haizse, teşbih yeni edebiyatçının kabul edeceği bir sanat olur. Mübalağanın da “makbul ve makul” olan türleri belagat kitaplarında belirtilmiştir. Yeni edebiyatçı bunu kullanır ama bu sınırlar aşıp mübalağa gülüvv mertebesine gelirse onu şiddetle reddeder.

Görüldüğü gibi yeni edebiyatçı aklı, tabiat ve belagat teorisini norm olarak söz sanatlarına başvurmaktadır. Kendisini, akıl ve tabiat dışı derecelere varmış söz sanatı anlayışının en büyük düşmanı saymaktadır. Eski edebiyatın söz uğruna mânâyı

³⁸⁵ a.g.m., 196.

³⁸⁶ a.y.

feda edişini kesinlikle kabul edilebilir bulmamaktadır. Namık Kemal tartışmayı izleyenleri etkilemek için görüşlerini eskilerin zemini üzerinden sunmaktadır. Batılı bir edebiyatçının aynı fikri savunan görüşüne gönderme yaparak kendilerini ortaya koymak yerine eski edebiyat takipçilerinin makbul saydığı zeminde, belagatın ve Arapça ilimlerinin zemininde yeni edebiyatçıların üstünlüğünü savunmaktadır. Bu eğilim “Bedi” makalesinde çok daha net olarak ön plana çıkar:

Umur-ı malumedendir ki neşriyat meydana çıkalıdan beri edebiyatça fenn-i belagatin kavaid-i asliyyesine ittiba’ en, lafzı mânâyâ kalp addeden Türkistan-ı irfan ile, lezayiz-i edebi, ‘sinnim yetmiş yetmiş’ yolunda ma’ tûhâne cinaslara derkar u eşkâr gibi köhne kafiyele münhasır zanneyleyen bazı kudema arasında bir meydan-ı bahs açıldı.³⁸⁷

Alıntıda “bazı kudema” diye geçen, “efkâr-ı atika ashab” olarak da nitelenen kişiler, “ammî”, “hamalca” gibi sıfatlarla yeni edebiyatçıların üslubunu tezyif etmektedir. Namık Kemal, eskilerin tartışma adabına sahip olmadıklarını, yenilerin açtıkları “bahs”lere cevap vermeyerek kamusal bir tartışma oluşturma imkanını kapattıklarını düşünmektedir. Eskilerin küçük görmesinden yeni edebiyatçıların rahatsız değildir ve iddiaları izleyen edebiyat kamusunun gerçekleri bilmesi açısından eskilerle yenilerin karşılaştırılması zorunludur. “Bedi” makalesi bu karşılaştırmaların belagat düzleminde yapıldığı bir metindir. İki tarafın da makbul saydığı belagat kitaplarını kıstas kabul ederek karşılaştırma mekanizması kurulur.

Bu karşılaştırmada klasik belagat kitapları olan *Muhtasar* ve *Mutavvel* norm alınır. Söz sanatlarının kullanıma geçmeden önce söz sanatlarının bu kitaplardaki konumu verilir: “*Muhtasar*’ın rivayetince bedi’ riayet-i mutabakat ve vuzûh-ı delaletten sonra, sözü güzelleştirmek oluyor.”³⁸⁸ Bu ifadeye göre söz önce halle, mânâyla, fikirle örtüşmeli, dış dünyadaki göndergesi açık ve seçik olmalı, ancak bu

³⁸⁷ “Bedi”, 167.

³⁸⁸ a.y.

mutabakat sağlandıktan sonra güzelleştirme yoluna gidilmeli. Daha önce de gördüğümüz m n y  surete önceleyen yaklaşımın bir başka  rneği olan bu durumun gözünden baktığında Namık Kemal, eski edebiyatın bu temel koşulları karşılayamadığını iddia eder. Halbuki bu ilkeler yeni edebiyatın da savunduğu ilkelerdir.

Daha sonra karşılaştırma sırası söz sanatlarına gelir. Mânâ lafız ilişkisinde başarısız görülen eski edebiyat acaba lafzın g zelleştirilmesinde yeniden üstün m d r? Karşılaştırma, mutabaka, tevafuk, m ra t 'n-naz r, irs d, aks, tevriye, iham, istihdam, leff   neşr, tecrid, mübalağa, irs l-i mesel, hüsn-i ta'l l, tefrîk gibi sanatlar üzerinden yap r. Her iki edebiyat yaklaşımından örnekler verilir. Eskinin önde gelen şairlerinden örnekler alınarak oradaki sorunlar gösterilir, hemen sonrasında ise yeninin genşlikleri özellikle vurgulanan yazarlarından alıntılarla üstünlük tescil edilir. Burada eski yeni ayr m n n büyük yazar/ genç yazar ekseninden verilmesi meselenin deha ile ilgili değil de yeni edebiyatın asli ilkeleri ile bağıntılı olduğunu vurgulama amacını taşır. Belagat kitaplarının da gösterdiği, her tarafta evrensel olarak kabul edilen ilkeleri kendine norm aldığı için yeni edebiyat, genç, toy ya da acemi olsa da eskinin yanlış ilkelere dayalı edebiyatından daha iyi örnekler verebilir. Burada evrensellik vurgusu önemlidir. Aşağıdaki satırlarda Namık Kemal kendisinden yaptığı alıntının güzelliğini, kültür üstü bir konuma gönderme yaparak kurar:

şu dört beytin meali Farisi'den m 'ada Arabi gibi, eski Yunanca gibi, Latince gibi , Fransızca gibi, İngilizce gibi, Almanca gibi, İtalyanca ve hatta Ermenice gibi bir lisana tercüme olunur da, o lisan ash b n n temyîz-i ed b nesine arz edilirse, o zaman hakk m z n s bit olacağından ve i'tir f olunacağından eminiz.³⁸⁹

³⁸⁹ a.g.m., 170.

Eskinin beğenisi ancak Fars edebiyatına hitap edebilirken; yeni, tüm makbul dillerde, *hatta* Ermenice’de bile beğenilir bir niteliğe sahip olarak sunulur. Burada karşılaştırma ekseninin “büyük” edebiyatlar oluşuna dikkat etmek gerekir, Ermenice’nin ancak *hatta* ile eksene dahil edilmesi önemlidir. Yeni edebiyatçıların evrenselliğinin sınırlarını gösterir.

Yeni Edebiyatın Kurumsallaşması

Yukarıda Namık Kemal’in yeni edebiyat temsilinin iki dönemde ele alınabileceğine değinmiştik. Birinci dönemden ikinci döneme geçişi gösterdiği için Namık Kemal’in Recaizade Mahmud Ekrem’in *Talim-i Edebiyat*’ına yazdığı takrizi ele alabiliriz. Birinci dönemde, gösterdiğimiz gibi, klasik Arap belagati hem eskinin hem de yeninin ortak zemininde bir norm teşkil ediyordu. *Talim-i Edebiyat*, bu normda bir değişime işaret eder. Arap-Fars-Osmanlı ortak edebiyatının heterojenliğinin içinde düzenleyici işlevi olan belagatin yerini yerli bir belagat almıştır. Yeni edebiyatın söylemsel alanına özgü, söz sanatlarını değerlendirirken Arap ve Fars edebiyatından örnekler almayan yerli bir belagat kitabının öven yazısında Namık Kemal, bu kitaba olan ihtiyacı şöyle dile getirir:

Lisanımızda daha birkaç sene evvel edebiyat tarzı hakikisine meyletti. Tabiata mutabık birkaç misal meydana geldi. Şimdi eserlerde görülen letafet ve hususiyle o âsâr-ı latifeyi meydana getirmekte olan sühûlet muhtacı tarif değildir.

Milletin edebiyata olan kabiliyet-i külliyesini târîk-i istikmale sevk için lâzım olan esbâbın biri de kavâid-i edebî bize mahsûs bir tarzda tedvîni idi. Meziyyâtın ifhâma namın zikretmek kâfi olan edîb-i mârifet-perver Ekrem Bey Talim-i Edebiyat’ında bu ihtiyacı ifâ eyledi.

Müellif eserinin birinci olduğundan ve o cihetle noksanından bahsediyor. Filhakika eser lisanımızda birincidir. Ve o cihetle noksanı değil hakk-ı tekaddüm gibi bir fazl vardır. Maamafih ihtimal ki noksan da bulunabilir. Fakat bir millette edebiyat gibi ekser kavâidi zaman ve mekân ile tebeddül eden bir fenni tedvîn etmekle mevcûd olabilecek noksan yine başka bir lisandan tercüme etmekte gösterilecek kemalata gıpta-resan olur.³⁹⁰

³⁹⁰ “Takriz”, 394-5.

Burada, Namık Kemal'in yeni edebiyatla ilgili iki saptaması var. Yeni edebiyat, "tarz-> hakiki"dir. Önceki dönemin aksine bu dönem, tabiata uygun birkaç eser ortaya konmuştur. Bu dönüşümle eserler hem letafet kazanmıştır, hem de eser meydana getirmek eskiye göre daha kolaylaşmıştır. İşte bu noktada, daha önce eski edebiyatla ortaklık noktası oluşturan belagat yaklaşımı yeniden ele alınmış, temel ilkelerden feragat edilmese de belagat yerleştirilmiştir. Artık kurulmuş, inşa edilmiş bir edebiyat söz konusudur. Eskiyle eskinin zemininde karşılaştırma yapmak yerine, yeni inşa edilen edebiyat gerçeğini kuramsallaştırma çabasına girilmelidir. *Talim-i Edebiyat*, yeni eserlerin fiili gerçekliğini içerebilecek bir yapılandırma denemesidir. Hatasıyla sevabıyla yeni edebiyatın geldiği bir noktayı işaret eder. Kendi projesinin verimlerini bir yapıya büründürme noktası. Burada Namık Kemal'in Arap belagatini reddetmediğine, yalnızca zamanın ve mekanın değişen koşulları içerisinde evrensel edebiyatın Osmanlı bağlamında büründüğü biçimin yeni bir belagat kitabına ihtiyaç doğurduğuna inandığına dikkat etmek gerekir. 1882 yılında geline bu nokta, Namık Kemal'in yeni edebiyat temsilinin ikinci dönemine, karakterini verir. Bu dönem, mücadelesi verilen yeni edebiyatın şeceresini çıkarma, güzergahlarını çizme dönemidir. *Talim-i Edebiyat Üzerine* ve *Mukaddime-i Celal* bu dönemin en önemli metinleridir.

Talim-i Edebiyat Üzerine, *Talim-i Edebiyat*'ın eleştirisi olduğu kadar yeni edebiyatın terakkisini de içerir. Namık Kemal bir yandan Recaizade'nin eserinde eksik kalan yanları tamamlamaya çalışırken diğer yandan belagat meselelerini tarihsel gelişimi içinde sunmaktadır. Özellikle fikirde sadelik kısmında ayrıntılı bir edebiyat tarihiyle karşılaşırız. Hocayla öğrenci arasında diyaloglarla kurulan metinde, öğrenci "fıkır-i sade ile tarih-i edeb"i iç içe geçtiğini iddia eder. Hoca da

“edebiyatın aslı sade fikirdir”³⁹¹ der. Dolayısıyla sade fikrin mahiyetine dair bölüm, eski edebiyatın sadelik anları ile yeni edebiyatta sadeliğin nasıl yükselişe geçtiğinin hikayesi olarak da kurulur.

Şimdi bu tarihsel anlatıda yeni edebiyatın gelişiminin ne şekilde temsil edildiğine bakalım: II. Mahmut devri, yeniçeriliğin kaldırılışına kadar “zencir-i esaret altında inleyen hür bir çocuk”tur.³⁹² Bu devrin en güçlü edebiyatçıları, bu olaydan sonra yeteneklerini ortaya koyma imkanı bulmuşlardır. Gerekçelendirilmese de yeniçeriliğin kaldırılışı bir dönüm noktası olarak verilmiştir. İzzet Molla, Leyla Hanım, Âkif Paşa, Esad Paşa, Câvid Bey, Dâniş Bey devrin önemli edebiyatçılarıdır. Bu edebiyatçıları arasında Âkif Paşa *Tabsıra* adlı eseriyle Namık Kemal tarafından çok önemsenir. “Âkif Paşa, yine o zamanın en büyük ashâb-ı iktidarındandır. *Tabsıra*’sını oku; nesirde tâ Fatih zamanında Sinan Paşa’nın yazdığı *Darâatname* istisna olunca Türkçe’de *Tabsıra* kadar güzel yazılmış bir eser yoktur denilebilir. (Zamanımız başka mesele)”³⁹³

Bu devirde Mısır’da Mehmet Ali Paşa’nın bağımsız bir güç odağı olarak yükselişe geçtiği görülür. Etrafında birçok “ashab-ı dâniş” toplanmıştır. Ancak Namık Kemal çevrede gelişen bu hareketlenmenin Osmanlı edebiyat tarihine dahil olacak bir eser veremediğini düşünmektedir.

Arif Hikmet Bey ile Reşid Paşa, II. Mahmud devrinin “kemalat-ı edebiye”sini Abdülmecid devrine nakledenler olarak sunulur. Reşid Paşa özellikle nesir dilindeki değişimin öncüsüdür: “Reşid Paşa’nın zuhuru devlet-i aliyyede nesren lisan-ı

³⁹¹ *Namık Kemal’in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, 40.

³⁹² a.g.e., 28.

³⁹³ a.g.e., 30.

resmînin mebd-i tahavvülüdür. Onun için kendisine eslâfından büyük bir makam-
imtiyaz-ı edeb tayin etmekle mükellefiz.”³⁹⁴

Kazım Paşa’nın Namık Kemal’ce önemi ise şu noktadadır: “Bezle-gûlukça, tabîat-ı şairânece hepimizin muktedamızıdır.”³⁹⁵ Bu devrin iki önemli figürü Hâfız Müşfik ve Âli’dir. Namık Kemal’in ele alışını göstermeden önce Şerif Mardin’in bu yazarlara dair tespitlerine değinelim. *Ceride-i Havadis*’in yazarları olan bu kişiler, gazetecilik dilindeki sadeleşmenin öncüsü olmuştur. “Zihni okşamaktan çok, fikirleri iletmeyi gaye edinmiş”³⁹⁶ bir dilin kuruluşunda Şinasi’den önceki aşama bu yazarlarca gerçekleştirilmiştir. Âli’nin editörlüğü sırasında *Sefiller* çevrilmiştir. *Hançerli Han*’m hikayesini yayına hazırlayan da odur. Aynı zamanda memur olarak çalışan bu yazarlar, istedikleri makamlara ulaşamayınca istifa edip yalnızca gazetecilikle geçimini sağlayan aydın tipinin de ilk örnekleri olmuştur. Gazetenin merkezi, dönemin önemli düşünce merkezlerinden biri olmuştur.³⁹⁷

Namık Kemal’in bu yazarlar ele alışında yukarıdaki bilgilere rastlamayız. Bu yazarlar daha çok bir anormallik söyleminin nesnesi olarak çıkarlar karşımıza.

Örneğin Hafız Müşfik şöyle anlatılır:

Dervişlik sayesinde çıldırmış. Kendisini görmüştüm, pek makul bahsederdi. Hareketi de pek mecnunane idi. Sadedden çok yorum; maamafih benden sana bir nasihat, hâtırında tut: Allah’a vasıl olmak istersen peygamberine tevessül et; el öpmek istersen pederinin, validenin elini öp; zamanımızın şeyh efendilerine aldanma! Edilecek inabelerin neticesi ya küfür, ya cünundur. Biçare Hafız Müşfik oğlan kerhanesi olan bir hamamın sahibine şeyh zannıyla inâbe etmiş de öyle çıldırmış. Çıldırdığı zaman da yirmi yaşındaymış. Hafız Müşfik’in sade fikirde tabiidir ki şiiri olamaz. Çıldırınca kadar maâliye mübtela bir adamın sade mütalaalarla, sade tasavvurlarla ne alışverişi olabilir?(...) Yine o zamanın üdebasından bir de Âli varmış. O da dervişlik işretinden çatlamış. Mürşidi, Hafız Müşfik’in mürşidiymiş.³⁹⁸

³⁹⁴ a.g.e., 31.

³⁹⁵ a.g.e., 32.

³⁹⁶ Şerif Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, çev. Mümtaz’er Türköne, Fahri Unan, İrfan Erdoğan, 5. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 288.

³⁹⁷ a.g.e., 144.

³⁹⁸ *Namık Kemal’in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, 32.

Görüldüğü gibi Şerif Mardin'den yararlanarak sunduğumuz yenilikçi yazarlar portresinin yanında Namık Kemal portresi aşırılık, taşkınlık, delilik, eşcinsellik, ayyaşlık belirtileri ile doludur. Nesirde sadeleşmenin öncüsü sayılan kişiler, sadeliğin gereği olan akıl sağlığından yoksun çizilir. Bu tercihin gerekçesini bulmak zor. Bunda Hafız Müşfik ve Âli'nin Ziya Paşa'nın yakın arkadaşı olması³⁹⁹ etkili olmuş olabilir. Şinasi'nin öncülüğünü güçlendirme arzusu da söz konusu olabilir. Ancak elimizde kesin bir hükme varacak veriler mevcut değildir.

O devrin önemli edebiyatçılarına devam edecek olursak: Hakkı Bey, “mübalagatta Nefi ile yarışacak kudret”tedir, “o da(...) dervişlik sayesinde senelerce hastalıklar çekmiştir.”⁴⁰⁰ Namık Kemal, Osman Şems Efendi'ye ayrı bir önem verir. Yukarıda örneklendirdiğimiz olumsuz şeyh portrelerine karşı Osman Şems Efendi, kendi şeyh olmayan mübarek bir “Allah adamı” olarak sunulur. Kötü gün dostu olarak tasvir edilen bu kişi, ahlaki erdemlerinin yüceliği kadar şiirinin gücüyle de övülür. Sadelik ve parlaklık sıfatlarına sahip olan eserleri, hem eski hem yeni edebiyatçıları gıpta ettirecek değerdedir. Hatta Namık Kemal gençliğinde bu şairden “intihal veya iktibas”⁴⁰¹ ettiğini itiraf eder.

Kavgalı olduğu Ziya Paşa'nın ölümünden sonra yazılan bu eserde Namık Kemal'in Ziya Paşa'nın kıymetini vermeye özen gösterdiği görülür. Abdülmecid devrinde edebiyata giren Ziya Paşa, “Terci-i Bend”iyle “fıkr-i edeb[in] başka bir yolda gitmek lazım geleceğini göster”miştir.⁴⁰² Bu şiirin çıkışıyla birlikte Namık Kemal ve kuşağı da edebiyat ortamında belirmeye başlar: Memduh Faik Bey, Hâlet

³⁹⁹ Mardin, 144.

⁴⁰⁰ *Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, 33.

⁴⁰¹ a.g.e., 34.

⁴⁰² a.g.e., 35.

Bey, Refik Bey, Kemal ile birlikte bu kuşağın temsilcileridir. Bu kuşak, bir önceki kuşaktan Leskofçalı Galib ve Hersekli Arif Hikmet'e yakın olmuşlar, onlardan etkilenmiştir.⁴⁰³ Ancak bu noktada akış sekteye uğrar. Namık Kemal, Şinasi'nin şiiriyle karşılaşmasını mucizevi bir olaymış gibi sunar:

Hangi senede olduğu hatırımda değildir, fakat zannıma göre yetmiş sekiz sene-i hicriyesinde olacak, bir Ramazan günü kitab aramak için Sultan Beyazâd Camii avlusundaki sergilere girdim. Elime talik yazı litograf basma ile bir kağıt parçası tutuşturdular, yirmi de para istediler. Parayı verdim, kağıdı aldım. Üstünde 'ilahi' ünvanını gördüm. Derviş Yunus ilahisi zannettim, bununla beraber okumağa başladım. O ilahi neydi bilir misin, neydi? Beni yazdığım yazının şimdiki haline getirmeğe sebep-i müstakil olan ilahi idi. Sade fikre ne kadar da yaklaşıyor. Mebadisi şudur:

Hak taala azamet âleminin padişehi

Lâmekandır olamaz devletin taht-gehi

Sana bir istitrad yapayım: Alexander Dumas, ki sade fikir yazmakta maharet-i fevkalade ile meşhurdur, tiyatroya nasıl meylettiğini yazdığı sırada Paris'te Shakespeare'in oyunu oynandığından bahseder. Onu da eski gördüğü oyunlara kıyas eder de: 'Farzet ki âdem yeni canlanmış bir tarafına dönmüş, yanbaşıda anadan doğma Hazret-i Havva'yı görmüş. O halde Âdem ne türlü hissiyata malik olursa ben de Shakespeare'in oyununu gördüğüm zaman o hissiyata uğradım' der.

Ben de hemen o kadar incizaba uğradım. Nesren yazdığı şeyleri gördüğüm, hatta beğenmediğim Şinasi'nin ilahi bir kelâm olduğunu o şiirinde anladım. Fakat fikrimi edebiyat arkadaşlarıma anlatamadım. Gittim, gazetesine muîn oldum.

(...)Kendimce edebiyatı mümkün olduğu kadar akl ü hakikate tevfiik etmeğe çalıştığım zamanın veya Alexander Dumas'nın teşbihiyle Hâmid Bey'in tabirini birbirine mezcederek, Âdem gibi gözümü açıp da yanımda bir nedime-i vicdan gördüğüm eyyâmın mebedi o gündür.⁴⁰⁴

Görüldüğü gibi Şinasi'yle karşılaşma Namık Kemal'in yeni edebiyat yoluna girmesinde travmatik, başka bir deyişle mucizevi bir anı temsil ediyor. Akıl ve hakikat üzerine bina edilen yeni edebiyat projesine Namık Kemal'in dahil oluşu anıdır, bu an. Alıntı temelde bu gerçeği dile getirir. Ancak dikkatli okunduğunda bu gerçeğin dolayimleri görülecektir. Örneğin alıntının yer aldığı metinde yeni edebiyatı tarihselleştirme denemesinde Batı edebiyatıyla karşılaşma yoktur. Daha önce sadme olarak adlandırdığımız süreç yaşanmamış gibidir. Değişim, yerli dinamikler üzerinden açıklanmaya çalışılır.

⁴⁰³ a.g.e., 36.

⁴⁰⁴ a.g.e., 36-38.

Bunun yanı sıra Şinasi'nin metninin karşılaştırma düzlemleri ilginçtir. Önce Şinasi'nin eseri ile Yunus Emre'nin ilahileri aynı düzlemedir. Yeni edebiyatın sarsıcı metni, ilk bakışta tasavvufi edebiyatın klasik ve popüler metnine benzetilir. Böyle olmadığı anlaşıldığında bile Şinasi ile dinsellik arasındaki bağlantıdan vazgeçilmez. O, “ilahi bir kelâm”dir. Eseri ise milletin edebiyatının şu anki gelişmişliğini mümkün kılan metindir.

Sonra ikinci düzleme geçilir. Burada da dinsellik vardır. Adem'in Havva'yı ilk defa görüşünde yaşadığı şaşkınlık/mucize/travma karşılaştırma noktasıdır. Ancak arada bir aracı vardır. Adem'le Havva'nın karşılaşması doğrudan Namık Kemal'in Şinasi ile karşılaşmasına model olabilecekken araya Alexandre Dumas'ın Shakespeare ile karşılaşması girer. İnsanlığın kökenine dair dinsel karşılaşma, Batı edebiyatının iki büyük yazarının karşılaşması dolayısıyla yeni edebiyatın doğuşuna dair Namık Kemal-Şinasi karşılaşmasına aktarılır. Bu aktarım, Namık Kemal'in evrensel edebiyatın yerel koşullarda inşasını modern Batı edebiyatı üzerinden dolaylımlamasıyla paraleldir.

Namık Kemal'e göre Şinasi, *Tasvîr-i Efîkâr* gazetesinde başardıklarıyla “edebiyat-ı sahihayı Osmanlı lisanında tesis et”miştir.⁴⁰⁵ Ancak bu gazetenin ortaya çıkışı şiiri kesintiye uğratmıştır. Önceki dönemin bilinen şairleri tasavvufa meyletmişlerdir. Namık Kemal'in de içinde bulunduğu grup ise nazımdan nesre yönelmişlerdir. Sade fikirler içeren şiirleriyle genç yaşta ortaya çıkan Recaizade Ekrem de nesre yönelince bu devir nesir için toplanma/dirilme devri (“devran-ı haşr”) iken nazım için “devr-i fetret” olur. Bu koşullar içinde edebiyat hapisler ve

⁴⁰⁵ a.g.e., 38.

sürgünlerle daha da zarar görmekteyken Abdülhak Hâmid ortaya çıkar.

Samipaşazade Sezai ile Mihrünnisa Hanım da diğer önemli edebiyatçılardır.⁴⁰⁶

Talim-i Edebiyat Üzerine'de ancak evrenselin dolayımlandığı yer olarak karşımıza çıkan, Namık Kemal'in yeni edebiyat temsilinde merkezi bir yere oturtulmayan Batı edebiyatı, *Mukaddime-i Celal*'deki temsilde merkezi model olarak karşımızdadır. "Özellik ve Tâbiyet Düzleminde Batı Edebiyatı" bölümünde bu mukaddimenin Victor Hugo'nun *Cromwell* önsözüyle girdiği gerilimli model-mürit ilişkisini göstermeye çalışmışım. Bu bölümde ise mukaddime yeni edebiyatın terakkisinin nasıl sunulduğuna bakacağım. Mukaddime yeni edebiyatın geldiği noktanın Batı ile karşılaştırıldığında ne kadar eksik olduğunu belirten bir tespitle açılır:

Mülkümüzde terakki fikrinin zuhurundan beri cihân→ insaniyetin hazâin-i kemâlâtından iğtinam edebildiğimiz cevâhir-i marifetten biri de edebiyattır. Filhakika bizde kalemin gösterdiği terakki, garbın bedâyi'-i irfânına kıyas olunursa bir allâmenin irfânına nisbet yeni lakırdıya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime hükmünde kalır. Maamafih killet yokluk demek olmadığından, edebiyatımızda hâsıl olan inkılâb, tarih-i asr içinde bir küçük dibace-i mübahata ziyet vermek liyâkatinden berî değildir.⁴⁰⁷

Batı'nın ikili tasavvuruna dikkat edelim. Bir tarafta yerel koşulları sadmeye uğratan, travmanın kaynağı Batı fikrine imalar vardır. Batı, fâildir. Diğer tarafta edebiyat, insanlığın olgunluk hazinelerinden bizim ganimet olarak elde ettiğimiz marifet cevherlerinden biridir. Burada biz, fâildir; Batılılıkla neredeyse eşanlamlı olan insaniyetin şiddetine maruz kalan değil de temellük eden bir özne söz konusudur. Ancak her iki durumda da Batı edebiyatıyla onun etkisindeki yeni edebiyat arasında karşılaştırılmaz bir fark vardır. Mukaddimenin ilk bölümleri Batı'nın yanında çocuk kalan yeni edebiyatın, kendi çapında da olsa neler

⁴⁰⁶ a.g.e., 38-9.

⁴⁰⁷ *Mukaddime-i Celal*, 3.

başardığının muhasebesidir. Bu muhasebede üç aşama vardır: 1) Eskinin dönüşümü
2) Yeniye yönelik eleştirilere cevaplar 3) Yeninin sunduğu edebi türlerin durumu

İlk aşamada, belirgin bir beğeni dönüşümüne işaret edilir. Burada karşılaştırma noktası kendi makalesidir. Namık Kemal'in *Tasvir-i Efkar*'da yazdığı "Harîk" makalesi yazıldığı zamanda önde gelen idareciler ve edebiyatçılar tarafından büyük övgülerle karşılanırken şimdi aynı türden bir makale yazılsa övgü almak bir yana süslemeci eğilimi yüzünden ayıplanır.⁴⁰⁸ Halbuki şimdi edebiyatta fikir, mütalaa, mânâ gibi kavramlar merkeze geçmiştir. Eskinin edebiyat anlayışında sözcükler aras› oyunlar› çözmekten bu kavramlar akla bile gelmezdi. Hatta okuma bilmeyenlerin gözünde edebiyat yabancı bir dilde yazılmış dua gibidir.⁴⁰⁹

Şiir ise "hakikat ve tabiat alemlerinden hariç bir cihan-› evhamdan iktibas olunmuş birtakım na-merbut tasavvurlardan ibaretti."⁴¹⁰ Namık Kemal'e göre şiir hala eskinin zincirinden kurtulamamıştır. *Talim-i Edebiyat Üzerine*'de değindiği şiirin fetretine karşı nesrin yükselişi durumu devam etmektedir:

Hayfa ki şiirimiz daha bu tarz-i garibden kurtulamad; ara s›ra tabiata mutab›k ve zaman›n fikr-i marifetine lay›k –tarz-ı şiir için fâtiha-i zuhur addolunacak- baz› eserler görünüyorsa da meyl-i teceddüd, şairlikte, katibliğin bütün bütün aksine bir tesir has›l ederek, şiir, yeni yolda olmak için mesela zihaf› veya bütün bütün vezinsiz söylenmek laz›m gelir; ve en amiyane sözler kafiyeli bir sat›ra yaz›l›r da aras› –parmakla silinmiş gibi- bir yerden kesiliverirse şiir olur zannedildiğinden, sâmi'a-hırâş-› idrâk olan birçok kaside ve gazel taklidleri ve millet şarkısı modaları arasında güzel söylenmiş sözler de, kurbağalı bahçelere tesadüf eden bülbüllerin nagâmatı gibi araya karışıp gidiyor.

Şâyân-ı teessüfdür şiirimizin mesleği ashâb-› temyîzin o yola rağbetini celbe salih olmadığı için âsâr-› manzumece bir sabâh-› terakkinin takarrübüne beraat-i istihlal addolunacak bir nümune-i istidlal yoktur.⁴¹¹

Görüldüğü gibi şiirin durumu o kadar kötüdür ki nadiren çıkan güzel sözler

⁴⁰⁸ a.g.e., 4.

⁴⁰⁹ a.y.

⁴¹⁰ a.g.e., 6.

⁴¹¹ a.g.e., 7-8.

bile yozlaşmış şiir ortamının içinde kaybolmaktadır. İşin kötüsü yeni edebiyata yaraşır bir şiirin yakında ortaya çıkacağına dair belirtiler dahi henüz yoktur. Ancak nesir, eskinin esaret zincirinden kurtulmuştur. Bu kurtuluşa gazetelerin işlevi büyüktür. Gün geçtikçe gazeteyle muhatap olanlar arttığı için bu dil daha da yaygınlaşmaktadır. Böylelikle “hukuk-> devlete, muhabbet-i vataniyeye, feyz-i hamiyete, şân-> askeriyeye, vak’a-> harbe dair”⁴¹² fikirler yayılmaktadır. Hatta Namık Kemal’e göre o günlerde milletin vatanını ve devletinin istiklalini koruma uğruna gayretlerinin bu derece artması’nın ardında milletin vicdanına tercüman olan gazeteler en fazla etkiye sahiptir.⁴¹³

Bu noktada mukaddimenin yukarıda belirttiğimiz ikinci aşamasına geçilmektedir. Yeni edebiyata yöneltlen eleştirilere cevap aşamasında ilk olarak gazete ve hikayenin terbiye edici işlevine yönelik eleştirilere cevap verilir. Medeni bir ülkede gazete ve hikayeyi zaman kayıp olarak niteleyen, daha önemli fikri eserlerle meşgul olan bir grup olabilir ama Osmanlı toplumu henüz o aşamaya gelmemiştir. Bu yüzden gazete ve hikaye ile terbiyeye ihtiyacı vardır. Bu noktada askeri gelişme ile edebi gelişme arasında önemli bir karşılaştırma yapılır:

Kırk elli sene evvel ‘biz, has dur, selam dur demekle mi düşmana karşı duracağız’ sözü akvâl-i hikmetten madud idi. Geçende Plevne harikasın ise ‘has dur, selam dur’ ile ibtida eden kahramanlar meydana getirdi! Yeniçeri döküntüleri değil!... Nitekim ileride memleketin müstaid olduğu mertebe-i kemale vusûlüne de(...) yeni yolda şeyler yazmakla başlayan nev-rüstegân-> marifet hizmet edecektir. Divan efendisi bozuntuları değil!..⁴¹⁴

Burada edebiyatın özneleştirici/tâbileştirici/tebaalaştırıcı dinamiklerine dikkat etmek gerekir. Osmanlı modernliğinin askerlik ve diğer yollarla yaptığı bedensel disipline paralel olarak yeni edebiyatın ruhlar, vicdanlar disipline/terbiye edici

⁴¹² a.g.e., 9.

⁴¹³ a.g.e., 10.

⁴¹⁴ *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, 346.

işlevi öne çıkarılmaktadır. Daha önce *Ahlâk*-> *Alâî* ile hikâye/roman arasındaki tercihte de gördüğümüz bu işlev, yeni Osmanlı öznesinin doğuşu ile yeni edebiyat arasındaki bağıntıya dikkat çekmektedir. Bu bağıntı önümüzdeki bölümde daha ayrıntılı ele alınacaktır.

Yeni edebiyatçılara yöneltilen ikinci eleştiri ise imla bilmemeleridir. Bu eleştiri eski edebiyat taraftarlarından değil yeni edebiyatın içinde başka bir yolu temsil eden Ahmet Vefik Paşa’dan gelmektedir. Bu yol, Namık Kemal yolunun Osmanlılığına karşı Türklüğe daha yakın bir yoldur. Sonraları “Öztürkçecilik” olarak kurumsallaşacak eğilimin önceleyicilerinden olan bu yol, yeni edebiyatçıları Türkçe’nin ilk dönem örneklerini ya da diğer Türk lehçelerini bilmemekle suçlar. Namık Kemal, “homurdanmak”, “umursanmak” gibi sözcüklerin kullanımını bayağı bulur. Ahmet Vefik’in yolu izlenecek yol değildir; çünkü “[b]iz, ileri gitmek için yedi sekiz asır evvelki hallere avdet etmeğe uğraşırsak aradığımız netice ile teşebbüs ettiğimiz esbâb arasında istilzam yerine tenakuza uğrarız demekle iktifâ olunmak lâzım geliyor.”⁴¹⁵

Diğer yandan eski edebiyat taraftarlarından da yeni edebiyatçılara yönelik eleştiriler söz konusudur. Bunlar da iki başlık altında toplanabilir: 1) Yeni edebiyat söz sanatları bakımından sadedir. 2) Yeni edebiyatın ibareleri kesik kesiktir.⁴¹⁶

Namık Kemal’in birinci eleştiriye cevabı şöyledir:

Elfâz-> garibe ile bir rengîn mânâyı setr etmek, bir güzel çehreyi allı beyazlı düzgünlerle letâfetten mahrum eylemek, bir çirkin mealî kelime ile söylemeğe çalışmak ise, bir zenci karısını telli pullu duvaklarda saklamak kabîlinden olmaz mı? Arab ve garbın musavverân-> hayali nazar-> idrak önüne nûr-> gurubdan mahluk, ruh-> temyizden masnu’ nice yüz bin nazende timsal-i edebî arz edip dururken, milletin fikr-i şebab ve meyl-i vicdanı o eşkâl-i dil-hırâşa kabâyih-pesendâne esir olup kalmak ihtimali var mıdır?⁴¹⁷

⁴¹⁵ *Mukaddime-i Celâl*, 12.

⁴¹⁶ a.g.e., 13.

⁴¹⁷ a.g.e., 13-14.

Alında mânâ-lafız ilişkisinin bedenle karşılaştırmalı verildiğine dikkat edelim. Mânâ, bedenın aslı hali ile ilgiliyken, lafız bedenın halini örten, yapay bir süs olarak telakki edilir. Benzetmenin ikinci aşamasında tahayyülün ırksal bir surete bürünüşü de önemlidir. Güzel bir yüzü süslemek, onun güzelliğini bozar. Çirkin bir anlamı süslemek ise o çirkinliği örtecek kudrette değildir; tıpkı süsün *zenci kar>s>n* güzelleştiremeyeceğı gibi. Yeninin meşruluğı yine Arap ve Batı edebiyatları üzerinden kurulur. Bu edebiyatların hayal tasavvurlarının insanın gözüne önüne getirdiğı “nur→ gurub” ve “ruh-ı temyiz”den yapılmış sayısız edebiyat örneğı ile eskilerin süs düşkünü, yürek parçalayıcı, kabahatlerle dolu eserleri karşılaştırılır. Burada yeni edebiyatın genç fikri ve vicdanı tabii ki birinci örneklere meydecektir.

Namık Kemal, ibarelerin kesikliğine karşı getirilen eleştiriye de Kuran’ı örnek göstererek yanıtlamayı tercih eder. Kutsal kitabın üslubuna dikkatli bir bakış, eskilerin kesik ibarelere yönelik tespitlerini hükümsüz kılacaktır.⁴¹⁸

Yeni edebiyata yöneltilen bir başka eleştiri de yeni eserlerde bulunan bayağı, aşâğılık, adice özelliklere dairdir. Namık Kemal, yeni edebiyatın kimi örneklerinde bu özelliklerin bulunduğunu kabul eder. Terbiyesizce ifadelerle dolu eserler vardır. Buradaki iddiasın ilk önce başka alanlardan örneklerle ortaya koyar:

Filhakika herkes teslim eder ki bir millete bir lisan→ edeb hâsl etmek için, onun eczâ-yı terkibi olan ifâdatın, en süflî bulunan efradın muhaveratından intihab etmek çocukların terbiyesini ayvazlara havale etmek kabîlinden olur.⁴¹⁹ Filhakika kimse inkar edemez ki tahâret ve nezâhetin en büyük cilvegah-ı zuhuru olan aile muhabbeti, bir validenin evladına tahassüren kirli gömleğini kokladığından bahis ile tasvir olunmaz. Edeb ve ismet lazıme-i şanı olan ahlaka birtakım delikanlıların bir yeni gelinin memesini emmeğı ibtidarı gibi şeriat ve tabiatın bütün bütün hilafında bulunan seyyiat ile misal gösterilemez.⁴²⁰

⁴¹⁸ a.g.e., 14.

⁴¹⁹ a.g.e., 14-15.

⁴²⁰ *Namık Kemal’in Türk Dili...*, 348.

Görüldüğü gibi buradaki örnekler temsil edicilik üzerindendir. İdeal normları örneklendirmek için seçilen durumların marjinal olmaması gerektiğini hatırlatan bu argümanda yücelik/zelillik karşıtlığı güçlü bir şekilde sunulur. Bu sunumun hemen ardından yeni edebiyatın kendi içindeki zilleti nasıl ele almamız gerektiği hakkındaki fikirler gelir:

Fakat insaf ile düşünüldüğü halde pek kolay anlaşılacağı vechile her güzel sima bir çirkin şekl-i azamı setr ettiği gibi dünyada ne kadar muhassenat varsa kabayihden madûd olacak bir istidaddan hâlî olmadığından edebiyat-ı cedideden tevellüd eden nekaisleri de mahiyetine değil dünyada nişan atmaktan âciz veya cinayete mâil birkaç kişi bulmakla esliha-i cedîdenin fena veya muzırr olması lâzım gelmeyeceği gibi yeni yazılmış bazı âsârın sekâmet-i ifade veya redâet-i meâli tarz-ı edebî mahiyetinden değil su-i istimâlinde vücuda gelmektedir.⁴²¹

Kabahatler, bu alıntıda arızileştirilerek kabul edilir. Her edebiyat anlayışının içinde böyle sapkın bir imkan vardır, sapkınlığın var olması edebiyatın aslını bozmaz, mahiyetine hâlel getirmez. Burada yanlış ya da kötüye kullanım söz konusudur. Ancak karşılaştırmanın yine askeri denilebilecek bir dille yapıldığına dikkat edelim. Yeni edebiyat ile yeni silahlar arasında bağlantı kurularak, kullanan kişinin beceriksizliğinin ya da sapkınlığının kabahatinin yeni silahlara bağlanamaması durumu, yeni edebiyatla paralellik içinde sunulur.

Mukaddimenin üçüncü aşamasında yeni ortaya çıkan türler odağa alınır. Makale (“makalat-ı siyasiye”), roman ve tiyatro fikre, lisana ve vicdana tercüman olarak yeni edebiyatın en önemli işlevlerini yerine getiren türler olmuşlardır. Makalenin yükselişe geçişi Şinasi’nin gazetecilik faaliyetlerine bağlanır. Daha önce değindiğimiz gibi Hafız Müşfik ve Âli’nin *Ceride-i Havadis*’teki katkıları öne çıkarılmaz. Yeni edebiyat henüz “mebadi-i zuhurda”⁴²² bulunduğu için siyasi

⁴²¹ a.g.e., 15. *Namık Kemal’in Türk Dili...*, 348.

⁴²² a.g.e., 16.

makalecilikte Batı'nın binde biri mertebesinde değildir. Ancak onların başlangıçta bulunduğu konuma göre bizde siyasi makalecilik çok daha hızlı gelişmektedir.⁴²³

Bu küçük değinmelerin dışında siyasi makaleciliğin üslubuna dair ayrıntılı çözümlemeler yer almaz. Namık Kemal daha çok roman ve tiyatronun gelişimine odaklanır. Öncelikle *Aslı ile Kerem*, *İbretnüma*, *Muhayyelât*, *Ferhad ile Şirin* gibi eserlerin oluşturduğu bir gelenek varken romanın neden yeni bir tür addedilmesi gerektiğine değinir. Namık Kemal'e göre:

[R]omandan maksad güzeran etmemişse bile güzeranı imkan dahilinde olan bir vakayı ahlak ve adâd ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsîlâtıyla beraber tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcudat-ı ruhaniye karıştırıldığı vardır; lâkin o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu meselenin suret-i tasvirinden bedaheten anlaşılır. Halbuki bizim hikayeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi, bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu müstenid ve suret-i tasvir-i ahlak ve tafsîl-i âdât ve teşrih-i hissiyât gibi şerait-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, koca karı masal nevindendir. Hüsn ü Aşk ve Leyla ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de, gerek mevzularına ve gerek suret-i tahrirlerine nazaran adeta birer tasavvuf risalesidir.⁴²⁴

Bu türden bir roman anlayışında temel ilke maddi dünya ile anlatı dünyası arasında kurulan mutabakattır. Maddi dünyanın hakikati karşısında ikincil konumda olan anlatı dünyasının başarısı, temsil kabiliyetinde yatmaktadır. İyi bir roman, maddi dünyanın imkanlarından hareket etmeli, anlattığı olay gerçekleşmiş olmasa bile gerçekleşebilir olmalı, başka bir deyişle tabiat ve hakikatin dahilinde olmalı, ahlakı betimleme biçimi, adetleri açıklaması ve duyguları derinlemesine işleyişiyle insani, toplumsal ve fiziksel hakikatin somutlaştığı bir mecra olmalıdır. Bu roman söyleminde doğaüstünün, fantastiğin, olağanüstünün, ruhaninin dışlandığı görülmektedir. Dışlanan alanlara ancak maddi hakikat alanının imkanlarını sağlamlaştırmak için gönderme yapılır.

⁴²³ a.y.

⁴²⁴ a.g.e., 17-18.

Roman Bat›’da gurur duyulacak etkiler uyandıran bir tür olarak zirveye ulaşmışken Namık Kemal, yerel koşullarda romanın halini beğenmez: “Bizde ise hikaye k›sm› mahsulat-› edebiyemizin en nâk›s cihetidir. Lisan›m›zda lezzetle okunacak belki üç hikaye bulunamaz. Elsine-i garbiyeden aldığımız romanlar ekseriyet üzere fena tercüme olunmuş, asar-› milliyeden madud olan hikayeler ise ne kadar fena yaz›lmış ise birkaç kat daha fena düşünölmüştür.”⁴²⁵

Makalede gördüğümüz gibi eskiye göre önemli bir atılım sağlanmasına rağmen karşılaştırmalı düzleme geçildiğinde çok zayıf bir durum söz konusudur. Bat›› roman›n tercümesi, yerli roman yaz›m› ve fikri kötü durumdadır. Burada temellük, pratik ve teori alanlarında görölen bir türlü aşılamayan bir zayıflık vardır. Namık Kemal kendi pratiğinden de örnek verir: “Hikaye, mahiyet-i lisan›n o yola olan istidadını tecrübe yolunda tertib olunmuş ise de tasavvur ve tasvirde suubete düşmemek için mevzuu gayet sade tuttuğum halde yine fıkdan-› istidad cihetiyle gönlümün istediğı dereceye götüremedim.”⁴²⁶ Alıntının da ima ettiğı gibi türsel uyumsuzluk söz konusudur. Başka bir toplumun dinamiklerinden doğmuş olan bir türde eser vermeye çalışırken yaşanan yaratıcılık, üretkenlik eksikliği en basit kurgularda bile dolaşımdadır. Namık Kemal, daha karmaşık kurgulara sahip, değişik hayal ve hisleri farklı farklı biçimlerde birleştirip ayrıştıran diğer roman denemelerini maymun iştahlılıkla, taklitçilikle nitelemektedir. Dolay›s›yla roman ideali aç›s›ndan bakıldığında zayıf bir roman üretimi olduğu olgusu kabul edilmektedir.

Namık Kemal, makale ve romanın durumuyla karşılaştırıldığında tiyatroyu gelişmiş bulmaktadır. En güzel romanlardan daha üstün olan 25-30 oyundan söz

⁴²⁵ a.g.e., 19.

⁴²⁶ a.g.e., 19-20.

edilebileceğini düşünmektedir. Şüphesiz bu tür de sorunsuz değildir, ama eskiyle karşılaştırıldığında topluma yeni imkanlar açtığı görülmektedir:

Filhakika tiyatromuz öyle münevver ma'razlı, mükemmel perdeli olmadığı gibi, oyuncular evzâ'ı da zararsız, fakat telaffuzda temaşanın yarısı zevkini kaybettirecek kadar kusurludur. Maamafih hayatın lezaiz-i hakikiyesini bilenlere göre bu kadar nekayisiyle beraber yine hayal gibi su-i edeb talimhanelerinden bin kat ehven ve geceye tesadüf eden yar devre-i ömr içinde haneyi habishaneye tahvil etmek veyahud kahvelerde komşularda laklaka ile iza'a-i zaman eylemekten ise –ne kadar kusurlu olursa olsun- bir temaşa ile eğlenmek herhalde hayırlı olduğu için tiyatroya rağbet ziyade değilse munkatı' da değildir.⁴²⁷

Böyle bir bakış açısından tiyatro, kendi başına değil de diğer zaman geçirme etkinlikleriyle birlikte düşünülmektedir. Yaygın etkinliklerin ahlaka zararlı ya da topluma yararsız konumlarının tersine sahip olduklarıyla tiyatro övülmektedir. Burada ölçülebilir bir zaman anlayışının içerisinde tiyatronun bir çeşit yatırım olarak görüldüğünü söyleyebiliriz.

Namık Kemal, yeni edebiyatta tiyatronun gelişiminde dönüm noktası olarak kendi eseri *Vatan yahud Silistre*'yi görür. Bu eserin bir dönüm noktası olmasının ardında türün dışsallığını yerlileştiren bir eğilimin ilk örneği olması yatar. Batılı türün kuralları ile yerel koşulların güzel bileşimi, tiyatroya olan izleyici ve yazar rağbetini arttırmıştır:

Tiyatro ma'razından o zamana kadar görülen şeyler ekseriyet üzere başka milletlerin ahlâk ve âdât ve eşkâl ve tezyinatıyla setr olunmuş birtakım hissiyat-ı kalbiye ve muahezât-ı hikemiyeden ibaret iken umumun a'zâm-ı teessürat ve belki maksad-ı hayat olan vatan muhabbeti silah-ı Osmaninin en şanlı measirinden bir cihad-ı hamiiyyet tarifatı arasında enzâra arz-ı cemal edince bittabi tiyatroya sevab-ı fahremizin ayine-i in'ikas, fezail-i milliyetimizin bir levha-i temaşası nazarıyla bakıldı. O cihetle rağbet, ümidlerin bin kat fevkine çıktı.⁴²⁸

Alıntıda da görüldüğü gibi Namık Kemal, kendi yazarlık becerisinden çok oyunun toplumun gizil arzularının tecessüm ettiği bir mecra oluşuna vurgu yapmaktadır. Burada alicenap bir tutumla kendi konumunu sunar: “Bunda

⁴²⁷ a.g.e., 20-21.

⁴²⁸ *Namık Kemal'in Türk Dili...*, 351.

bendenizin hakk›m olabilecek bir meziyyet varsa o da evlad-› vatan›n mefahir-i kahramanisine meddah olmak istediğim için birkaç garazkârın tevilatıyla 38 ay bir zindan-ı ibtilada baykuşlara, yılanlara refik-i iğtirâb ve sıtmalara, hummalara hedef-i tecrübe olmaktan ibaret kal›r.”⁴²⁹

Namık Kemal, tiyatroyu türler hiyerarşisinde en üst konuma yerleştirir. Ona göre, tiyatroda hissiyat, romana oranla daha şiddetli bir biçimde tasvir edilebilir. Ayrıca konuyu tamamlay›c› tarif ve engeller romanlarda ayrınt›lı ve süslü bir biçimde anlatıldığı için hissiyatın insanda uyandırdığı etki kesintiye uğramaktadır. Tiyatroda bu türden bir ayrıntılandırma olmadığı için hissiyatın şiddeti izleyiciye daha az kayıpla ulaşmaktadır. Kemal, bu görüşün fikir alışverişinde bulunduğu çoğu kişinin kabulü olduğunu belirterek Osmanlı edebiyat ortamının genel bir eğilimine işaret etmektedir.

Yeni Edebiyat Eser ve Yazarları Karşısında Namık Kemal

Bu bölümde şu ana kadar Namık Kemal’in yeni edebiyat temsilini dönemselleştirmeye çalıştım. Kendi projesinin eleştirel metinlerine ne şekilde sızdığını etraflıca anlayabilmek için bakmamız gereken bir başka nokta da Namık Kemal’in yeni edebiyatla ilişkilendirdiğı belli başlı yazar ve eserleri, ne şekilde eleştirel düzeneğine dahil ettiği meselesidir. Böylelikle edebiyat kamusundaki tartışmalarla Namık Kemal’in eleştirisi arasındaki bağıntılar daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır.

⁴²⁹ *Mukaddime-i Celâl*, 22.

Eşikteki Akif Paşa

Akif Paşa'nın *Tabsıra*'sı değişik vesilelerle Namık Kemal'in önemini belirttiği, sıkça örnekler verdiği metinlerden biridir. Bu eser daha çok yeni edebiyatla eski edebiyat arasındaki eşikte konumlandırılır. Tamamıyla yeni edebiyat örneği olmasındansa yeni edebiyatı müjdeleyiciliği bakımından önemlidir. Birçok metninde gönderme yapılsa da *Tabsıra* ile ilgili görüşlerini net olarak 1883 yılında Ebüzziya Tevfik'e yazmış olduğu mektupta bulabiliriz. Bu mektupta metnin tarihsel önemi şu ifadelerle belirtilir:

Âkif Paşa'nın *Tabsıra*'sı benim zannıma göre edebiyat-ı cedidenin me'haz-ı ictihâd olan âsârdandır. Fakat Âkif Paşa o yolda mucidlik şerefini hâiz değildir; çünkü *Tabsıra*'dan evvel de bu tarz ü ifadeye me'haz olabilecek kadar tatlı şeyler yazmış büyük Râşidler, İsmet Beyler, Hâlet Efendiler daha bir hayli zatlar vardır. Nihayet *Tabsıra*'yı Sultan Selim-i Salis asr-ın mebdâisiyle başlayan ve Sultan Mahmud-ı Sani asr-ın evahiri ile hitâm bulan lisan-ı resminin mertebe-i kemâli ve devletin zuhurundan Şinasi edebiyatı zamanına gelinceye kadar kullanılan her nev' tarz-ı edebî de en parlak bir misali addederim.⁴³⁰

Geçiş dönemi eseri ve yeni edebiyat'ın temel kaynaklarından biri olarak görülen bu eser, öncelikle kusurlarıyla ele alınır. En büyük kusuru kendi alanında daha önce yazılmış eserlerin hiçbirisine benzemiyor oluşudur. Bu farklılık, orijinalliğin işareti olarak görülmez. Eser, ne siyasetin ne de edebiyat'ın içinde konumlandırılabilir. Hem siyasi hem de edebi olan çizgisiyle eski yazın'ın tür sınıflandırmasının kabul edebileceği sınırların dışındadır. Namık Kemal, bu durumu eskinin zincirlerinin kırılması olarak yorumlamaz, aksine eseri “mahbus elbisesi gibi iki renkten tertib olunmuş”⁴³¹ diye niteler.

Namık Kemal eseri eleştirirken içindeki ikili yapıyı tek başına ele almak gerektiğini düşünmektedir. Siyasi yanına bakıldığında eserin kimi kusurları

⁴³⁰ *Namık Kemal'in Mektupları*, c.3, 250.

⁴³¹ a.y.

görülebılır. Ancak bu bakış anakroniktir. Şimdinin idealleri açısından bakıldığında kusurlu bulunması doğaldır; ancak eserin siyasi içeriğini kendi zamanının koşulları içerisinde değerlendirmek gerekir. Hatta kendinden sonraki kuşaklarla karşılaştırıldığında çoğu tutumdan daha basiretlidir.

Namık Kemal, eserin edebi açıdan önemini şöyle ortaya koyar: “Âkif Paşa bu eserinde hiddet-i lisan dediğin hasîsa-i edebce o kadar mahâret göstermiştir ki, kuvve-i natıkaya kahramanların, Rüstemler’in a’sâb-ı iktidarını ilave etmiştir denilse, büyük bir mübalağa edilmemiş olur.”⁴³² Burada övülen eserin içerdiği hiddettir. Bu öyle bir hiddettir ki eserdeki fikirlere karşı fikirler, eserin ikna ediş dilinin hiddeti karşısında titremekte, fikir mertebesinden vehim derekesine düşmektedirler. Namık Kemal’de sürekli gördüğümüz sözden çok fikir merkezli yaklaşım burada da işbaşındadır. Bir eseri iyi edebiyat yapan şey, içerdiği fikri tüm kudretiyle, haklılığıyla karşı tarafa iletebilen, en az kayıpla fikrin gücünü muhataba sunan ve bu hiddete maruz kalmış muhatabın fikrini değiştirmesine yol açan bir söyleyiştir. İşte *Tabşıra*’nın mahareti buradadır: “[B]ence en büyük meziyyet-i edebi, k>yâsât-ı mürekkebe ve delâil-i müteselsilesinde gösterdiği şiddet-i irtibât ve hiddet-i ifade ile muhatabına ilka ettiği meyl-i mülzemiyyettir. Lisanımızda velev iknaiyyattan olsun, o meziyyeti, o kuvveti hâiz başka bir eser bulunamaz zannedirim.”⁴³³

Bu hiddetin içerisinde Âkif Paşa’nın bazen hasmını tezyif edecek derecelere geldiğini Namık Kemal de düşünmektedir. Ancak bu sınır ihlaline rağmen, söylenen hiçbir söz, ardında yatan bir safsatayla gizleme niyetini barındırmamaktadır. Söyleyişinde yanlışlıklar olduğunda bile, içeriğinde hakikat payı daima vardır.

⁴³² a.g.e., 251.

⁴³³ a.y.

Öncü: Şinasi

Namık Kemal'in yeni edebiyat temsilinde Şinasi'nin yerine yukarıda biraz değinmiştik. Namık Kemal-Şinasi karşılaşması, Alexandre Dumas-Shakespeare karşılaşması dolayısıyla Adem ile Havva'nın karşılaşmasına benzetiliyordu. Şinasi, hem Namık Kemal'in kişisel edebiyat serüveni hem de yeni edebiyat projesi bakımından mucizevi bir anı temsil etmektedir. Batı edebiyatıyla travmatik karşılaşmanın, yaşanan sadmenin meydana getirdiği temsil krizinde Şinasi, yeni edebiyatı başlatan nokta işlevini görmektedir. Aslında göstergeler cümbüşünün ortasında sınırların, başlangıçların, bitişlerin müphemleştiği bir ortama düzen vermek için gerekli başlangıç noktası olarak Şinasi kurulmaktadır. Recaizade Ekrem'in yeni edebiyatın başlangıcı olarak Namık Kemal'i görmesine cevaben yazdığı şu satırlar bu bakımdan önemlidir:

Devr-i edebî bana nisbeti dünyaca nasıl müsellemler olabilir ki, Şinasi Tercümân-ı Ahvâl'i neşreder dururken, ben kafiyeyle bir tezkire yazabilmeği kendimce bahtiyarlık addedenlerdendim. Tasvir'in birinci cüz'üne bak; Şinasi ile benim yazdığım şeyler devr-i edebî onun olduğuna delil-i vâzıhtır.⁴³⁴

Bu alıntıda yeni edebiyat dönemi için "devr-i edebî" ifadesinin kullanılması dikkate değerdir. Edebiyat tarihinin içinde yeni bir dönemden çok, edebiyatın kendisinin başlangıcına işaret etmektedir bu kullanım. Bu bakımdan daha önceki evrensel edebiyat tespitlerimizle uyum içerisindedir. Alıntıda, Namık Kemal açıkça Şinasi'nin başlatıcılığını, öncülüğünü teslim eder. Abdülhak Hâmid'e gönderdiği mektupta yer alan şu ifadeler ise kendisinin ve Şinasi'nin konumlarının arızı olduğunu, aslolanın Batı edebiyatının evrenselliği olduğunu açıkça ortaya koyar:

Ben neşriyata başlamamış olsam sen, Ekrem, Tevfik şimdiki kadar istimal-i istidad etmeğe muktedir olamamak zannında imişsin. Bu zan hatadır. Şinasi'den sonra ben olmasaydım, elbette biriniz zuhur ederdiniz. Edebiyat-ı garbiye meydanda dururken hakâyık-ı fikriyenin

⁴³⁴ a.g.e., c.2, 295.

buralara intişârı bana ve hatta Şinasi'ye mi muhtac olur! Güneş doğduktan sonra ziyasını her tarafa dağıtmak için menşûra mı lüzum görülür?⁴³⁵

Güneşe, ışığa dayalı metaforlar Namık Kemal eleştirisinin birçok noktasında olduğu gibi burada da işlemektedir. Batı edebiyatının evrensel ışığının hakim olduğu bu durumda Şinasi bu ışığın burada tecelli ettiği bir noktadır yalnızca. Nokta oluşuyla önemlidir ama asıl durum Batı edebiyatının kaçınılmazlığıdır, mutlaka burayı aydınlatacağına dair kesin inançtır.

Takipçiler ve Yol Arkadaşları: Recaizade Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid

Namık Kemal'e göre yeni edebiyat projesinin en dikkate değer edebiyatçıları Recaizade Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid'dir. Şinasi ile başlayan ve bu iki edebiyatçıya uzanan hatta, Namık Kemal bir bağlantı noktasıdır. Bu nedenle bu kritik konumdaki eleştirmenin ardıllarıyla kurduğu eleştirel ilişki çok önemlidir. Namık Kemal, eleştirel mektupları yoluyla Ekrem ve Hâmid'i projeye yaraşır şekilde davranmaya, onları hizaya getirmeye çalışır. Bu mektuplarda, övgüler ve yergilerin, pohpohlama ve kulak çekmenin iç içe geçtiği eleştirel bir düzenek işler. Bu düzeneği daha iyi kavramak için mektuplara daha yakından bakalım.

İlişkisi daha erken dönemde başladığı için ilk olarak Ekrem'in eserlerine yaklaşımını ele alacağım. 1873-4 tarihlerinde yazdığı mektupta Ekrem'in *Atala* eserini değerlendirir. Başlangıçta eserin kendi üzerinde bıraktığı duygusal ve fikri izlenimi dile getirme gereği duyar:

Şimdi bu mektubumu yazdığım gece *Atala*'nı okudum. Bir ağlamak istediğim gece idi, ben de istediğim kadar ağladım.(...)

Atala'da meslekperverliğin ta zirve-i ulyâsına su'ud ederek benimle burada bulunmay arzu edercesine bir hareket etmişsin; yani bizim tağribi mucib olan Vatan'dan 'Allah büyüktür,

⁴³⁵ a.g.e., 450.

vatan mukaddestir' ibaresinin bir kelimesini tebdil ve o tebdilde dahi yine vatan namına tebcil ederek 'vatan büyüktür, vatan mukaddestir' sözünü neşirden korkmamışsın. Vatan, senin meşrebinde bulunanlarla iftihar etmek lazım gelir. Hele ben sana ettiğim hizmetle müftehirim.⁴³⁶

Sürgüneyken yazdığı bu satırlarda kendisiyle Ekrem arasında kurduğu bağlantı çizgisi ortadadır. Burada eleştirmen bir yandan duygusal olarak etkilenmeye açık haliyle, diğer yandan da vatan sevgisini anlatan bir eser yazmış ve bu eser nedeniyle haksız yere sürgüne gönderilmiş yazar kimliğiyle, kendi öznelliğini sunmaktadır. Ekrem'in başarısı her iki yandan da eleştirmenin meşrebine uygun davranması, Kemal'in ona ettiği hizmetleri boşa çıkarmamasıdır.

Takdir kipinde dile getirilen bu açılış, beğenin somutlaştırılmasıyla devam eder. "Ey fırtına!.. İnsanlarla zulüm yarışına mı çıktın?" ve "Şaktas! Şaktas! Üstüme atılacak bir avuç toprak, tek mil cihânı seninle benim aramıza koyverecek." ifadelerine Namık Kemal hayran kalır: "İşte benim müştâk olduğum edebiyat bu türlü hissiyât, bu türlü mülâhazât hâvî olan sözlerdir."⁴³⁷ Bu ifadeler karşısında hissettiği hayranlık eleştirmen/yazarın kendisine dair farkındalığını artırır: "Tabiatimde hased olmadığına iyice yakîn hâsıl ettim. Eğer zerre kadar hasede meylim olsaydı, mutlak bu sözleri ben söyleseydim diye, saatlerce muztarib olurdum dururdum."⁴³⁸

Takdirden sonraki aşama, hataları bildirme aşamasıdır. Bu aşamada eser, mukaddime, olay örgüsü, dil ve üslup açısından eleştirilir. Namık Kemal, mukaddimeyi beğenmemiştir; çünkü Ekrem, *Ecel-i Kaza* yazarı Ebüzziya Tevfik'i eleştirmektedir. Halbuki Tevfik de Namık Kemal gibi sürgündedir ve kendisine yöneltilen eleştirilere cevap verebilecek konumda değildir. Rakibinin imkânların

⁴³⁶ a.g.e., c.1, 284-5.

⁴³⁷ a.g.e., 285.

⁴³⁸ a.y.

kısıtlı olduğu bir durumda kınayıcı bir eleştiride bulunmayı eleştiri ahlakına uygun bulmaz. Bu tutumda yeni edebiyatın iki önemli üyesinin arasındaki anlaşmazlığı arttırmama, durumu sakinleştirme çabası da görülebilir.

Olay örgüsüyle ilgili eleştirisini etraflıca değerlendirebilmek için metinden uzun bir alıntı yapmaya ihtiyacımız var:

Tiyatro nokta-i nazarınca, Atala'nın tasavvur ve tertibi a'lâdır. Yalnız bir yerinde büyücek bir kusur var; 46'ncı sahifeye dikkat et! Simagan kabâil reislerini cem için Kan Ormanına bir cenkçi gönderiyor; cenkçi çadırdan çıkıyor, hemen avdet ediyor. Hepsi toplanmışlar diyor. Tasavvur makul değil. Cenkçi ne vakit gitti? Ne vakit rüesayı gördü? Ne vakit geri geldi? Meclisin daha aşağılarında müşavere borusu çaldırıyor, halk öyle topluyorsun. Pek güzel amma, boru çalınıp da halk ma'raza toplanıncaya kadar, Simagan yalnız başına sâkit olarak meydanda kalacak. Bu nasıl caiz olabilir? Herkes tiyatroya taştan yapılmış gibi bir herifin on dakika dikilip durduğunu seyretmek için gelir mi ya? Tiyatroda kaide-i külliye, ma'raz veyahut senâm hiçbir vakit nutk ve hareketten hâli kalmayacak, meğer ki perde kapanmış ola. Oyuncu ise, müellife tâbidir. Mesela Simagan'ı oynayan adam, o sırada birtakım telaşlar gösterebilir, fakat her hareketi indî olur. Hiç birisi oyuna taalluk etmez. Bu tasavvurlara nazaran zannedirim ki Simagan cenkçiyi Kan ormanına gönderince, kendi kendine uzunca bir nutuk tutturmalıydı, o nutuk birkaç dakika sürmeliydi. O sırada cenkçi, kabâil reislerinin hazır olduklarını haber vermeliydi. Yine Simagan'ın emri ile davete gitmeliydi. Simagan تنها kalınca, Atala'nın intikamına, aşiretinin muhafaza-i şanına, filana dair yine birçok sözler söylemeli idi de, meclis-i müşavere ondan sonra başlamalıydı.⁴³⁹

Bu eleştirideki akıl yürütmeye dikkat etmek gerekiyor. Eleştirmen ilk önce sorun oluşturan tekil olayı sunuyor. Daha sonra evrensel kuralı veriyor. En sonunda evrensel kural ile tekil olay arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi için yazara tavsiyede bulunuyor. Eleştirisinin odak noktası, tiyatro yazarının yalnızca yazının düzlemini düşünmeyip eserin icrasını da dikkate alması gerektiği olgusu. Bu eleştirel bakış, hem yazarı, hem oyuncuyu, hem de izleyiciyi aynı anda düşünerek organik tutarlılığı sağlam bir eser kurması konusunda yazara tavsiyelerde bulunuyor.

Dil ve üslup eleştirilerine baktığımızda da eleştirmenin temel ilkelerini çıkarmak mümkün. Eserden kimi ifadeleri alıntılarken bunları “Türkçe değil”, “pek Acemâne”, “muvazzah değil”, “telaffuza mugayir”, “tarz-ı atîka mâil”⁴⁴⁰ gibi

⁴³⁹ a.g.e., 286-7.

⁴⁴⁰ a.g.e., 286.

nitelemelerle eleştiriyor. Kimi anlatım bozukluklarını gösteriyor, letafete ve fesahate daha uygun olması için yapılması gereken değişiklikleri gösteriyor. Recaizade, *Atala'yı* Chateaubriand'ın eserinden yola çıkarak yeniden yazıyor. Eserin tercüme değil de telif olması Namık Kemal'in eleştirilerini etkiliyor. Örneğin keçi güzelliğinin sıkça bir benzetme unsuru olarak devreye girmesini beğenmiyor, tercüme olsa anlaşılacak olan bu durum telif eserde haklı görülemiyor. Namık Kemal, bu benzetmenin buranın beğenisine denk düşmediğine inanıyor. Aynı şekilde eserde yer alan vahşilik medenilik ayrımına riayet etmek için Ekrem'in kimi kusurlar işlediğini düşünüyor. Bir yandan “vahşi ağzına münasib söz aramakta ifrat et”tiğini düşünüürken, diğer yandan “vahşi”lerin ağzından “medenilerin bile muhaveratta söylemedikleri tabirler kullan”ıyor.⁴⁴¹

Tezin “Öznellik ve Tâbiyet Düzleminde Batı Edebiyatı” bölümünde Ekrem'in tercüme ettiği Silvio Pellico'nun *Mes Prisons* eserine dair Namık Kemal'in eleştirisine değinmiştim. Bu eleştiride Namık Kemal, eseri mevzu ve tercüme olmak üzere iki kısımda ele alıyordu. Mevzuyu eleştirirken okura ideal adamı sunması gereken ideal edebiyat anlayışından yola çıkan Namık Kemal, cinsiyetçi ve muktedir bir dille mevcut eserin idealin normlarıyla uyumsuzluğuna dikkat çekiyordu. Eleştirinin tercüme ile ilgili kısmına ise ancak şimdi değinebileceğim. Her iki kısımda da Ekrem'e hitaben yazılan mektup, bu kısımda doğal olarak Ekrem'le ilişkiyi şiddetlendirir. Burada yolda öğrencisinden daha çok mesafe katetmiş olan öğretmen/eleştirmen, öğrencisine muhtemel tehlikeleri, yolun adabına uygun olmayan davranışları sunar. Hem çevirmen hem de müellif olarak Ekrem'in kendi güzergâhın ideal edebiyata göre ayarlaması konusunda yol gösterir.

⁴⁴¹ a.g.e., 287.

Genel olarak bakıldığında Ekrem'in tercümesini beğenmez. Eserin yayımlanmasıyla tercüme edilmesi arasında geçen sürede hem edebiyat ortamı hem de Ekrem'in dili çok gelişmiştir. Bu nedenle tercüme, mevcut yeteneklerinin gerisinde kalmıştır. N. Kemal, Ekrem'in bu değişimi dikkate alarak kimi ifadeleri yeniden çevirmesi gerektiğini düşünmektedir. Tercüme eleştirilirken bir yandan eserin mevzuu ile seçilen ifade arasındaki uyumsuzluğa dikkat edilir. Bu işlem esnasında eserin yazıldığı İtalyanca metin ya da çevirmenin kullandığı Fransızca metinle karşılaştırma yapılmaz. Dolayısıyla kökene uygunluktan çok, konuya uygunluk gözetilir. Diğer yandan konudan bağımsız olarak tercümenin üslubuna bakar eleştirmen. Eski dil anlayışının etkileri, Fars edebiyatına özgü hayaller, gereksiz kafiye ve «st» kullanımları, gündelik dilin yersiz kullanımı, aynı anlama gelen ifadelerin sıklıkla tekrarı, gündelik dilde kullanılan karşılığı varken daha az kullanılan kelimelerin öne çıkarılması vb. gibi noktalar açısından tercüme eleştirilir. Zamanla tercümenin güzelleştiği belirtilerek övgüler de kısıtlanmaz.

Namık Kemal'in Ekrem'in edebiyat kariyerine eleştiri yoluyla yaptığı bir başka müdahale de onun bir şiirini eleştirmesidir. Sekiz lahnden oluşan şiir, lahn lahn ele alınarak eleştirilir. Bu eleştiri, Namık Kemal'in metin eleştirisinde izlediği yol bakımından önemlidir. Eleştiri boyunca metnin hakikatini söylemekle dava arkadaşını yorumları ve üslubuyla incitmek kaygısı arasında salınan bir eleştirel tutum dolaşımdadır. “Üçüncü lahn güzel; fakat (ta'bîrler ma'zûr ola) altı kaval üstü şîşhane tavsîfine mazhar olmaktan kurtulamıyor.”⁴⁴², “Altıncı lahn bütün bütün fena desem darılmaz mı ya?”⁴⁴³ ifadeleri bu tutumun somutlaştığı ifadelerdendir. Şimdi

⁴⁴² a.g.e., c.2, 415.

⁴⁴³ a.g.e., 416.

Namık Kemal’in şiiri eleştirirken uyguladığı ölçütlere, izlediği prosedürlere maddeler halinde bakalım:

a. Kemal, metinde eksik olanlar kadar fazla olanlara da bakıyor, fazlalıkların ayıklanması için özellikle uyarılarda bulunuyor. Şiire yeni bir şey katmayan, bağlamına bakıldığında zaten anlaşılan ifadeleri tekrar olarak görüp düzeltilmesini istiyor.

b. Sıklıkla kendi edebi pratiğine gönderme yapıyor. Ekrem’in şiirinde bulunan bir sorunu kendi şiirinde nasıl çözdüğünü gösteriyor. Tüm metin boyunca kendisini bir tür model olarak konumlandırıyor. Örneğin: “Bu lahnda, ‘Şevk ile rakseder, çalan tanbur’ olmasa, ifade pek güzeldir; fakat o m›srâ’› kabul edemem. Hele, kafiye sâikası ile olduğu için, kabul etmeği gönlüm hiç istemez. Ben, iki (eski) yolda şiir söylediğim zaman dünyanın hezeyânını etmiştim; ‘tanbur-zenbûr’ kafiyesini kabule yine tenezzül etmemiştim.”⁴⁴⁴ Dördüncü lahnı değerlendirirken de bu lahnın Ekrem’e mi ait olduğu yahut adaptasyon yoluyla Fransızca bir şiiri mi tercüme ettiği konusunda tereddütte kalır. Ancak gerçek ne olursa olsun lahn› beğenmez ve eksiklikleri söylemek yerine kendisinin aynı şiiri nasıl yazacağını gösterir.⁴⁴⁵

c. Bu modellemede yalnızca kendisi değil klasikleşmiş şairler de örnek olarak sunulabiliyor: “Yine o lahnde ‘Can bulurken bu gün umumen can’ fena, çünkü Fransız’ın *trivial* dedikleri sözlerden, Türkçe’de o türlü te’kid, mesela ‘sana para veriyorum; para’ gibi yerlerde görülüyor. Te’kid-i şâirâne zannımca Fuzûlî’nin ‘Nice âh eyleyemem âh yanıktır ciğerim’ gibi, iki âh’ın arasında başka bir mânâ tasavvur olunur; yâhud fakir oğlunuzun ‘Sen misin, sen misin garîb vatan’ sözü gibi, birbirini

⁴⁴⁴ a.y.

⁴⁴⁵ a.g.e., 415.

başka bir hayal ile tecelli eder sözler de olur.”⁴⁴⁶ Görüldüğü gibi bu modellemede Fuzuli ile yan yana geldiğinde Kemal’in kendisi “fakir oğlunuz” olarak sunulmaktadır.

d. Kemal’in kullandığı bir başka ölçüt de zamandır. Ekrem, on sene önce yazsa kabul edilebilecek kimi ifadeler, bu zamanda kabul edilemez. “Bu zamanda” ifadesinde hem vatanın ve edebiyatının şu anda içinde bulunduğu koşullar hem de Ekrem’in acemiliğinin geçmesi söz konusudur. Şiirde geçen “kaldırınca sabâ o pirehenin” ifadesi Namık Kemal tarafından Nedimâne bir müstehcenlikte bulunur. Kendisi *Son Pişmanlık/İntibah*’taki genelev koşullarını anlatırken bile bu dereceye vardırılmamıştır. Bu aşırılık, Abdülhak Hâmid’in *Sahra*’da dile getirdiği medeniyete dair sözleriyle de birleşince Kemal, iki yoldaşına sert bir nutuk çeker:

İkinizde afvedersiniz amma (Midhat değil), fakat Paul de Kock yolunda söz söylemeğe tenezzül ediyorsunuz. Dünyanın her hâlinde ve husûsiyle vatanın bir devr-i melalinde sizden öyle şeyler umulmaz. Dinimizde matem yoktur; fakat herzevekilliği bu dereceye götürmek de caiz değildir. Ben, dünyayı herzevekillikten men’etmek istiyorum. Canımız isterse Nedim’e ve hatta Süruri’ye nazire söyleyebilir; fakat vatanın bu hâlinde, gevezelik için mahsûs şiir yolu açmak veyâhud o yolda şiirleri tervîc etmek, sevdiği oğlanı visâlınden istifade için Aşır- Muharrem’de ifâ-yı mâtem için Kerbelâ’ya götüren ma’hûd Acem’e bir nevi taklîd kabîlinden olur. Bin tecrübe ile bilirsin ki benim o hususta ahlâkım biraz şedîddir. Bahar’ı kaç lahn yapacaksan, neticesinde, maksadın vatan olduğunu tarif eder yollu bir şeyler yaz! Yoksa nazarımda o eserin Harabat gibi ve belki ondan ziyade âsâr-ı muzırradan ma’dûd olur. Bu noktada kardeşliği değil, evladımı feda ederim.⁴⁴⁷

Alıntının her noktasında eleştirinin şiddeti belirgindir. Eleştirinin başka kısımlarında nesnesine şefkatle yaklaşan yazar, burada gazaba tutulmuş tehditkâr bir tonla yazmaktadır. Takipçilerinin ve yoldaşlarının yoldan sapma ihtimaline karşı eleştirinin şiddetiyle engel olmaya çalışmaktadır. Tartışmanın merkezi noktası vatandır. Vatanın yaşadığı travmanın ortasında edebiyatçının sorumluluğu da bu hali eserine konu etmektir. Yeni edebiyat projesine bağlı olan yazarın temel meselesi vatanın hali olmalıdır. Namık Kemal, takipçilerinin proje içindeki hareketlerini

⁴⁴⁶ a.g.e., 414.

⁴⁴⁷ a.g.e., 414-5.

kontrol altına almak istemektedir. Bu kontrol, kimi zaman şefkatle kimi zaman şiddetle icra edilmektedir.

e. Kontrol çabasının görüldüğü bir başka nokta da Ekrem'in şiirinin eski edebiyatla temas noktalarıdır. Namık Kemal şiirdeki eski beğeniye uygun ifadeleri saptayıp göstererek Ekrem'in metnini eskinin etkilerinden temizlemesinde yardımcı olmaktadır. Ekrem'in hayallerinden yola çıkarak şunları söyler: “Ya eski tarz ihtiyar edip meyyitlere karışmalı, yâhud yeni bir yol açmalı, istikbale hizmet etmeli. Açılan yolun yeni olduğu malum; fakat içinde insan arasına karışmış cadılar da görünür.”⁴⁴⁸ Burada Namık Kemal'in eski edebiyatla ilişkisine dair bölümde genel kategoriler içerisinde ele aldığım düzeneğin belirli bir metin üzerinden nasıl işlediğini görmekteyiz. Ekrem'in yeni bir yol açarak geleceğe hizmet etmek istediği konusunda bir şüphe yoktur; ancak her ne kadar amacı bu olsa da geçmişin cadıları eserine musallat olmaktadır. Namık Kemal yazdığı eleştiriyi bu tekinsiz ortamı tekinleştirmeyi amaçlamaktadır. Eleştirisinde “cadı”ların devreye girdiği noktaları gösterir. Ekrem kimi noktalarda “zaman›m›z›n ebkâr-ı hayalini, İran'ın fersude elbisesi ile”⁴⁴⁹ göstermektedir. M›sralar› Acemâne olabilmektedir. Bunun yanı sıra dilsel türdeşlik bir türlü sağlanamamıştır; yeni edebiyata yaraşır bir dil kullanımı yoktur: “Bir tarafında ‘erken-derken’ gibi Türkçe’de maruf olmamış fakat Türkçe, bir tarafında ise ‘meşcere’ gibi gayr-i men’us Arabça, veyahud ‘lems’ gibi, ‘bedîd’ gibi edebiyat-ı cedideden tardolunmuş Arabî veya Farisî kafiyele var, tabirler de o kabîlden diyebilirim.”⁴⁵⁰ Burada yeni edebiyat›n kendi dilini kurmak için kimi sözcüklere uyguladığı şiddete, “tard”a dikkat edelim.

⁴⁴⁸ a.g.e., 414.

⁴⁴⁹ a.y.

⁴⁵⁰ a.g.e., 415.

f. Namık Kemal’in eleştirisinde sıklıkla rastladığımız eserin değerinin okurda bıraktığı izlenimle ölçülmesi uygulamasıyla burada da karşılaşırız. Bir mısranın güzelliği anlatılırken kullanılan “beni de okurken ağlatacak kadar güzel”⁴⁵¹ ifadesi tipik örneklerdendir.

g. Eleştiride var olan kontrol arzusunu bir başka tezahürü de şiiri yerleşik ahlak ve normların içine çekme çabasıdır. Sekizinci lahni değerlendirirken öne sürdüğü aşağıdaki düşünceler eleştirmen/öncünün, şair/takipçiye babacan bir uyarısı olarak nitelenebilir:

Sekizinci lahnin mutasavvıfâne ise, belki ta’rîzden kurtulabilir; hakîmâne ise fenâ. Çünkü pantheisme mesleğine mâil görünüyor. Hususiyle ‘O yine Hakk’ı etmedir takdîs’ mısra’ı, bir dereceye kadar putperestliğe bile cevaz gösteriyor. Eserini neşredeceksen, o bendin bütün bütün imhası lâzım gelir; çünkü bir bendinde karının açılmış pirâheninden bahsederken, bir bendinde kainat vahdet-i vücûd dahilinde göstermek, merhum Hüsam Efendi’nin ‘Aldatıp da İlah’ı da mı...’ sözü ile, cemal aşıklarına ettiği hitaba lâayık bir münasebetsizlik olur.⁴⁵²

Sınırı aşan düşünceleri sınırların dahiline çekme, aşan yanları “imha” etme, “tard”edilmiş sözcüklerden yazarı sakındırma, “cadı”ların tasallutundan metni kurtarma, yoldan çıkmış tekrar yola sokma, bu eleştirinin çözümlemesiyle göstermeye çalıştığımız gibi, eleştirmenin kendisine biçtiği asli görevlerdir. Bu görevleri ifa ederken eleştirmen, şiddetle şefkat arasında salınır. Muhatabının (burada Ekrem’in) kıymetini belirtmeye, gönlünü almaya gösterdiği önem kadar yeni edebiyat yolunda, davası için herkesi feda edebileceğini de vurgular. Ekrem ile eleştirel ilişkisinin görünümelerini daha iyi anlamak için *Talim-i Edebiyat* üzerine yazdığı iki metnin karşılaştırması yararlı olacaktır.

Recaizade Mahmud Ekrem’in *Talim-i Edebiyat*’ı Namık Kemal’in eleştirel girişiminin nesnesi olan önemli metinlerden biridir. Kitabın sonundaki takriz Namık

⁴⁵¹ a.g.e., 391.

⁴⁵² a.g.e., 417.

Kemal’e aittir. Aynı zamanda Kemal, bu eser üzerine bir risale yazmıştır. Bu bölümde takriz ve risalenin eleştirel yaklaşımlarını karşılaştırmayı amaçlıyorum. Takrize de, risaleye de daha önce değişik vesilelerle değinmiştik. Aynı metin üzerine yazılmış bu iki metinde belirgin bir yaklaşım farkı vardır. Takrizde, türün gereği olarak kitabın övülmesi söz konusudur. Yukarıda söz ettiğimiz gibi Namık Kemal’e göre *Talim-i Edebiyat*, yeni edebiyat projesinin tanzimi, belli bir koda göre düzenlenmesi için gerekli belagat modelinin ilk örneği olmuştur. Böylelikle hem yeni edebiyatçıya teorik bir model, hem de Arap ve Batı belagatlerinin etkisi altında biçimlenen edebiyat ortamının yerleşmesi bakımından öncü işlevine bürünmüştür. Namık Kemal takrizde eserin kimi kusurlarından söz etse de bu kusurları örneklendirmez.

Risaleye baktığımızda ise Namık Kemal’in kitaba karşı eleştirel bir mesafede konumlandığını görüyoruz. Katkılarını reddetmese de eserin sorunlu yanlarını gösterip, daha iyi bir modelin oluşturulması için gerekli olduğunu düşündüğü eleştirel bir müdahalede bulunmaktadır. Risale yarım kaldığı için bütünlüklü bir eleştiriden söz edilemez, ancak Kemal’in Ekrem’in zihin ve üslup hakkındaki tariflerini beğenmediğini görürüz. Terim seçiminde de itirazları vardır. Örneğin “sadedilânelik” yerine “masumane fikir” denilmelidir. Daha önce yerliliğini övdüğü eserin yalnızca Osmanlı edebiyatından örnekler almasını eleştirmez ama kendi örneklerini Arap ve Fars edebiyatlarından da alır. Böylelikle Ekrem’in belagat kitabı daha yerel düzlemde kalırken, Kemal Osmanlı edebiyatının eski komşularını da risalesine dahil eder. Ancak Batı edebiyatından örnekler yoktur. Bu seçimi, Kemal’in hayatının son dönemlerinde Fars edebiyatıyla daha barışık hale gelmesine bağlayabiliriz.

Namık Kemal-Recaizade Mahmud Ekrem-Abdülhak Hâmid çevresine son katılan üye Hâmid'dir. Namık Kemal'in Ekrem'e yazdığı 1875 tarihli mektup, Hâmid'in Kemal'in ilgisini çekiş nedenleri bakımından önemlidir. Hâmid'in *Macera-yı Aşk* ve *İçli Kız* eserlerini gören Kemal, Ekrem'in Hâmid'le ilişkisini merak etmektedir. Eserler hakkındaki temel düşüncesi şöyledir: "Eserlerin gerek tertîb ve gerek tasvîrce, pek çok muaheze götürür yerleri var; fakat teşbîh ve tahayyül ve ara sıra teşrîh-i vicdan cihetleri, bizim mesleği pek ziyâde andırıyor."⁴⁵³ Hâmid'i daha iyi tanımak için dört soru sorar. İlk iki soru Hâmid'in tahmin ettiği kişi olup olmadığına ve yaşının zannettiği gibi küçük olup olmadığına dairdir. Üçüncü soru eserlerinin tashih edilip edilmediği hakkındadır. Son soru ise Hâmid'in Ekrem'in "daire-i ülfet ve mahremiyetinde" olup olmadığı üzerinedir. Bu sorular Hâmid'in yeni edebiyat mesleği içinde yer edinebilmesi için başlangıç sorularıdır:

Yukarıki üç sualim, cevâb-ı [muvâfık]a⁴⁵⁴ mazhar olur ise, yani senin şahâdetinle edebiyat âlemine ikinci bir Ekrem daha geldiği tebeyyün eder ise, muahezât ve mülâhazât ile, terakkisine elimden gelen hizmetin ifâsın⁴⁵⁵ feraizden bilirim. Dördüncü sualim ise, üç sualime cevap almak takdiri ile, muhabereye senin vesatet edip etmeyeceğini ve edecek olur isen, ona dair yazacağım şeylerde hanginizi muhatap etmeliğim lazım geleceğini öğrenmek içindir. İnsan ne kadar âciz olsa, her ne cihette olur ise olsun, kendine benzer bir mahlûk görünce, mâder-i vatanın âğuş-ı terbiyesinde bir birader görmüş kadar memnun oluyor.⁴⁵⁵

Alıntının da gösterdiği gibi Namık Kemal'in dili, mesleğe yeni bir çırak kazandırmak isteyen ustanın dilidir. Usta, eleştirmen sıfatıyla yeteneği olduğu aşıkâr olan ama kimi kusurları da bulunan yeni yazarı yetiştirmeye soyunmaktadır. Ekrem ile kurduğu ve hiyerarşiden azade olmayan ülfet dairesini Hâmid'i de içererek genişletmek istemektedir. Tüm sorular Hâmid'in bu giriş töreni için uygun koşullara sahip olup olmadığına yöneliktir. Bu söylemde katı bir hiyerarşiden çok bir kardeşlik

⁴⁵³ a.g.e., c.1, 378.

⁴⁵⁴ *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, 386.

⁴⁵⁵ *Namık Kemal'in Mektupları*, c.1, 379.

siyaseti, yakınlık hukuku dolaşımdadır. Ana-vatanın kucağında görülen kardeşin sevincini hisseden Kemal, eleştirmenliğiyle kardeşine ağabeylik etmektedir.

Özellikle kendini aciz hissettiği bir anda böyle bir karşılaşma onu mutlu etmiştir.

O halde Namık Kemal ile Abdülhak Hâmid arasındaki mektuplaşmalardaki yakınlık hukukunu çözümlemek, bu “ağabey olarak eleştirmen” konumunu anlamamız bakımından işlevsel olacaktır. Bu bakımdan Namık Kemal’in Hâmid’e yazdığı ilk mektup temel ilişki kalıplarını vermektedir. Mektup “Gamla geçen günlerimde gölgemden başka yârim yoktur; fakat karanlık gecelerime o da dayanamadı; beni yalnız bıraktı.” mealindeki Farsça bir beyitle başlar. Hâmid’in gönderdiği mektubun Kemal’deki etkisi şöyle olmuştur: “[Gönderdiğin mektup] leyâlî-i tenhâyîde gölgemi yanımda bulamazken bana yâr oldu. Okudukça gönlüm karşıma çıkmış da bana teselli veriyor zannettim. Sahîhen Magosa dedikleri zindan- cehaletten kurtulmuş da bir meclis-i edeb ve irfan içine düşmüş kadar memnun oldum.”⁴⁵⁶ Bu başlangıç, ilişkinin usta-çırak ilişkisinden ibaret olmadığını, dertleşmenin, sıkıntı paylaşımının, hatta neredeyse özdeşliğin de başından beri kurulduğunu göstermektedir. Yeni edebiyat mesleğinin en önemli kurucusu olmanın getirdiği iktidar ile sürgünlüğün aczi yan yana gitmektedir. Bu bakımdan Hâmid gibi mesleği geliştirecek bir adayın varlığı, gölgesinin bile onu terk ettiğine inanan bir gamlı ruha teselli vermiştir.

Abdülhak Hâmid, edebiyat alanına yeni giren gelecek vaadeden bir yazar olarak çeşitli edebiyat söylemlerinin etkisi altındadır. Mektup boyunca Namık Kemal, kendi yeni edebiyat söyleminin Hâmid’in de merkezi söylemi olmasın için diğer söylemleri etkisizleştirecek eleştirel manevralara girişir. Bu noktada ilk olarak Hâmid’in resmi dilde başarılı olamadığına dair endişesi giderilir. Biraz uğraşırsa

⁴⁵⁶ a.g.e., 426.

Bab-ı Âli’de ondan güzel yazı yazanın bulunamayacağını, yazısının başkalarınca mucize hükmünde algılanacağını söyleyerek moral veren eleştirmen/ağabey Kemal, meselenin yeteneksizlik meselesi olmadığına dikkat çeker:

Amma diyeceksin ki yazım güzel olmuş, ‘derkâr ve âşikâr ve olmağla ve bulunmağla’ zincirleri içinde tımarhânekârî birkaç söz söylenilebilmiş; nazar-ı hakîm-i insâniyyete karşı ne faide görünmek ihtimali vardır? Evet! İstidad-ı zamânın fevkinde yaratılmış olanlara göre kendi zamanın takdirine meyil ve tenezzül bile iktiza etmez; fakat hakikate mutabık bir eser meydana koyamayanların, ‘ben doğru söz söyleyemedim; fakat o da mesela mes’ûlü, emr-i gayr-i mechûle kafiye yaparak zincirleme bir kâğıt yazamaz ya!’ yollu hezeyânlarına niçin tahammül olunsun.⁴⁵⁷

Bu söylemde Hâmid, zamanının ötesinde bir konuma yerleştirilerek, zamanının geri kalmış, onu anlamaktan aciz koşullarından uzaklaştırılmak istenmektedir. Bu konumdaki biri şimdide hüküm sürmekte olan yazı geleneğini değil geleceğe yönelik bir yazı projesini dikkate almalıdır. Tabii ki bu proje de, Namık Kemal’in yeni edebiyat projesidir.

Hâmid’i etki alanına almak isteyen iki farklı eğilim vardır. Ahmet Vefik Paşa’nın yenilik taraftarı ama Namık Kemal’e göre “öztürkçeci” olan yolu ile divan nesrinin Sami Paşa gibi takipçilerinin yolu, Hâmid’in önünde izlenecek güzergahlar olarak sunulmaktadır. Ahmet Vefik Paşa, Hâmid’in babası Hayrullah Efendi’nin kuzenidir. Hâmid’e eserlerinin daha yerli ve milli olmasına dair tavsiyelerde bulunmaktadır. *Macera-yı Aşk*’ın yerli bulunmaması üzerine Hâmid, Ahmet Vefik’in tavsiyesine uyarak *Sabr ü Sebat*’ı yazmıştır. Hatta bu eserdeki darb-meşel kullanımı Ahmet Vefik Paşa tarafından bile aşırı bulunmuştur.⁴⁵⁸

Namık Kemal bu güçlü etkiyi bertaraf etmek için Ahmet Vefik Paşa’nın Çağatay lehçesi düşkünlüğüyle alay eder. Çağatay imlasının kullanımına dair önerileri, bu imlayı kullanarak reddeder. Kemal’e göre tarihsel, kültürel ya da coğrafi

⁴⁵⁷ a.g.e., 427.

⁴⁵⁸ Fevziye Abdullah Tansel, *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hamid*, (Ankara: Güneş Matbaası, 1949), 7.

olarak yakın olduğumuz dil ve lehçelerden kelime alırken yerileştirmek gerekmektedir. Osmanlılar tarihleri boyunca bunu yapmıştır. Bu düşünceleri dile getirirken, eleştirdiği lehçeyi kullanıyor olmasın›n›n ard›nda seçiminin bilgisizlikten gelmediğini gösterme kaygısı olabilir. Aynı zamanda bu parodiyle Ahmet Vefik’in otoritesi sarsılmakta, Kemal’in dışında bir güzergâh olarak bulunan mesleği, eleştirinin nesnesi haline dönüşmektedir. Parodiyi örneklendirecek olursak:

Bizler ‘innâ ve cednâ âbâina’ demek ne asl câiz olıyardır, ki atalarımız Çağatayı’nin minde bir kelimesin imlâ-yı aslîsinda bırakmamışlar. Ez-ân cümle ‘minin’ diyanda benim, ‘köngül’ yazan da gönül kullanupdurlar. Buna hem kanâat itmeyuben Arab’›n ‘aybe’ kelimesin heybe, Acem’in der-üger sıfatın dülger lafızlarına tahvil ve dahi nice kleimâtı beğendükleri imlâğa tebdil itmişler. Görenek ise ancak olur. Bizim hod Buhârâ-yı Şerif imlâsına İslambol elfâz›nga naklimiz atalar›m›z tarîkas›ndan dūr olmamak içündür.⁴⁵⁹

Hâmid’in üzerinde etkili olan bir başka kaynak da *Rumuzü’l-Hikem* yazar› Sami Paşa’dır. Çocukluğunda Hâmid’e Hafız Divanı’nı okutan Sami Paşa, Hâmid’in yazılarının klasik nesre bağlı olmayışını eleştirmektedir.⁴⁶⁰ Kemal bu etkiye Ahmet Vefik’teki üslubuyla cevap verir. Sami Paşa’nın eski nesrinin parodisiyle meselenin eskilik yenilik meselesi değil, sadelik meselesi olduğunu vurgular. Yeni yolun peşinde olduğu sadeliğin, boşuna süs arayışından evla olduğuna dair daha önceki bölümlerde değindiğimiz tespitlerini sıralar. Aynı yöntem Yusuf Kamil Paşa’nın etkisi söz konusu olduğunda da izlenir. Tüm bu bertaraf çabasının ardından Hâmid’in çevresini saran ses karmaşasının şaşırtıcı olmadığını dile getirir:

Niçin şaşıracağım? Mesela bir mezaristanda bulunsam da, her kabrin üzerinde birkaç kemik görsem; üzerlerinden geçen rüzgar her kemikten başak türlü bir ses çıkarsa onları gerçekten korkulacak, gerçekten ittiba olunacak addetmeğe mecbur mu olacağım? Subhanallah!⁴⁶¹

Bu al›nt›, artık son noktadır. Kemal, kendisinin dışındaki tüm etki kaynaklarını ölümün ve geçmişin alanına gönderirken kendisinin de geleceğe yönelik

⁴⁵⁹ *Namık Kemal’in Mektupları*, 427.

⁴⁶⁰ Tansel, 8.

⁴⁶¹ *Namık Kemal’in Mektupları*, 429.

eğilimini kesinleştirir. Böylelikle zamanını aşan Hâmid'in seçiminin ne olması gerektiği de açık hale gelir. Edebiyat alanındaki konumu üzerine bu yönlendirmeden sonra Kemal, Hâmid'in eserleri hakkında eleştirilerini sunmaya başlar.

Namık Kemal, Hâmid'in *Duhter-i Hindu*'sunu görmemiştir; ancak Hâmid, fikrini sormak için Kemal'e şu ifadeyi gönderir: "Ey benim şeb-i mehtâbta câme-puş-i halâvet olan çemenzar gibi dilber, envâr-ı seherle tetevvüc eden dağ tepeleri kadar dil-rûba sevdiğim! Güler yüzün subh-ı kâzib gibi nâ-çes-pân-ı itimad imiş."⁴⁶²

Hâmid, bu alıntının sade olmamakla beraber Acemâne olmadığını belirtir. Bu tespite katılan Kemal, ifadeyi şöyle eleştirir:

Fakat elfâzın bazı yerleri biraz dikkatsiz, fakat mânâsı 'alafranga'. Bilirsin ki halâvet kelimesinin Acemâne birtakım te'vilât-ı dūr-a-dūra düşülmeksizin şeb-i mehtâb ile tevfiği mümkün olamaz. Dağ tepelerinin ziyâ-yı mihr ile tâc giymesi ise, Avrupa'ya mahsus bir hayaldir. Ben şarklıyım, bu teşbihte bir mülayemet, bir münasebet göremiyorum. Var ise beyan olunsun. Amma 'ziyânın bidayet-i in'ikası halinde dağ tepeleri güzellenmez mi?' diyeceksiniz evet pek güzellenir! Tâca benzemez mi? Evet pekâlâ benzer; fakat 'bir güzelin, velev mehâsin-i maneviyyesini olsun dağa benzetmek bizim tabiatimize -zannımcı-mülayim gelmiyor. Sâniyen tâc, gerek milletimizde, gerek zamanımızda 'ismi var cismi yok' tabir-i ma'hûdunun mâsadağ-ı hakikîsi olduğundan -re'yimce- onu bir şeye müşebbeh addetmek, bir güzel Osmanlı kızını sürmesiyle, gâzesiyle tavsife kalkışmak kabîlinden olur.⁴⁶³

Bu uyarıda Namık Kemal'in Şark ve Avrupa tahayyülleri arasında yaptığı ayrımı öne çıkıyor. Bu ayrımın içinde kendisini Şarklı olarak konumlandıran Kemal, Hâmid'in hayalini eleştirirken evrensel bir Şark ve Garp ayrımını vurgulamaktansa şairin hayallerinin yerel koşullarla mutabakatı gerekliliğini öne çıkarıyor. Okurun "şarklı" beğenisini dikkate alması gerektiğini şaire hatırlatırken eleştirmen, şairin kendi kültür dairesinin dışına çıkmasını yasaklamayı amaçlamıyor. Edebiyat ile hakikat arasındaki kuvvetli bağın iyi edebiyatın ölçüsü olduğuna inanan Namık Kemal, şairin şiirselleştirdiği hayallerle muhatabın hakikati arasındaki bağlantı koparılırsa şiirin etkisinin gerçekleşemeyeceğini düşünüyor.

⁴⁶² a.g.e., 431.

⁴⁶³ a.y.

Namık Kemal'in Abdülhak Hâmid'e yazdığı bu ilk mektupta görülen eleştirel eğilimlerden biri de Hâmid'i başka yazarları okumaya yönlendirme ve bu okumaları biçimlendirme çabasıdır. Kendisinin de mensuplarından olduğu *Diyojen* dergisinin yazarlarından Direktör Âli Bey'i Hâmid'in yeterince okumadığını duyunca şaşırarak Namık Kemal azarlamaya yakın bir tonla Hâmid'i yönlendirir: "Âli Bey'in *Ayyar Hamza* tercümesinden başka eserini görmediğin şâyân-ı taaccübdür. *Diyojen*'in evvelki muharriri o idi. *Diyojen*'i ise okumamak ve okuduktan sonra kâtibini tahkik etmemek, bu kadar edebiyat merakıyla beraber sizin için nasıl kabil olabildi?"⁴⁶⁴ Batılı yazarlardan söz ederken yönlendirici eleştirelilik daha belirginleşir. Alexander Dumas, Dumas Fils, Hugo, Musset, Moliere, Corneille gibi yazarların dikkate değer, işe yarar yönleri gösterilerek eleştirmen/ağabey, şair/kardeşe rehberlik eder.

Namık Kemal'in yukarıda incelediğimiz birinci mektubu Hâmid'e yönelik eleştirmenliğinin çekirdeğini oluşturur. Sonraki mektuplarda bu çekirdeğin çeşitli durumlardaki tezahürlerine tanık oluruz. Örneğin 1879 tarihli mektubunda Hâmid'in *Nesteren*'ini eleştirirken Avrupaî tahayyülün asli farkı meselesi tekrar gündeme gelir:

Nesteren'i gördüm; fakat ne yalan söyleyeyim beğenmedim; beğenmedikten başka me'yûs bile oldum. Beğenmediğim, ihtiyâr ettiğin mevzûdur. Corneille'in *Cid*'i, Avrupa ahlakına mahsûstur; çünkü Afgan'da ve hatta memâlik-i İslamiyye'nin bir yerinde, bir padişah, bir şehzadeye tokat vurmaz, vursa da, bir tokattan bir facia teşkil edecek bir mevzû hâsıl olamaz. Bir kız, kocasını şehzade de olsa, beriki sultan da bulunsa öyle zıfâf gecesi öldürmez. *Nesteren*'in her nev' entriki Avrupa'ya mahsus tahayyülattandır. Bu mevzuun eşhâsı, velev adaptation tarzında yazılsın, yine Firenk olmalı idi!⁴⁶⁵

Batı edebiyatının temel öncüllerinin evrenselliğine dair inancını önceki bölümlerde gösterdiğimiz Namık Kemal, bu evrenselliğin büründüğü Avrupalı yerel koşulların buraya aktarımı konusunda hassastır. İlke düzeyinde edebiyat evrensel olsa da, bu edebiyatın belli bir coğrafyada belirişi o coğrafyanın ahlakıyla, adabıyla

⁴⁶⁴ a.g.e., 432.

⁴⁶⁵ a.g.e., c.2, 375.

kısıtlandığı için Batı edebiyatını temellük ederken özen göstermek gerekir. Adaptasyon demek Batı'ya özgü bir gerçekliği ve tahayyül biçimini yer isimlerini değiştirerek kendine mal etmek değildir. *Le Cid* Afgan toplumuna uyarlanarak *Nesteren* oluşturuluyorsa, uyarlama Afgan gerçekliği ve tahayyül biçimlerini de dikkate almalıdır. Burada eleştirmen olarak Namık Kemal, takipçisi Hâmid'de gördüğü Batı'nın evrenselliği ve yerelliğiyle baş etme sıkıntısını gidermeye çalışmakta, kendi deneyimiyle vardığı sonuçları ona aktarmaktadır. Böylece Hâmid'in kolayca kapılabileceği Avrupa-merkezci düşünme yatkınlığını dizginlemeye çalışmaktadır.

Ancak Kemal kendisiyle Hâmid'in ortaklığından söz ederken Batı'nın, yeni edebiyatın kökeninde bulunan sadmesini hatırlatmayı ihmal etmez. Edebiyat alanında dolaşımda olan, Hâmid'in eserlerinde Kemal'in eserlerinin etkisi bulunduğu dair fikirlere itiraz ederken kökensel sadmeyi tekrar vurgular:

İçli Kız», benim *Zavallı Çocuk* mu doğurdu? *Duhter-i Hindu*'yu âlem-i hayalden, benim İslam Bey'in kılıcı mı iğtinam eyledi? Hangi eserin, Kemal'in bir kitabetine taklittir? Amma, yazdığımız şeyler bir imiş, ne yapalım, akıl için de tarîk birdir. Türkçe'de güzel yazı öyle yazılıyor. Biz de öyle yazdık. Hususiyle bir kıyâmet âlemine müsâdif olmuşuz: Hurşid-i marifet, magribten doğdu, sen bu devran-ı haşr-i edebî matla'ullah-ı nevvârındansın, birbirimize yardım etmek kabil ise, bittabi ben senden istifade ve hatta istifade edeceğim. İnsaf et de, söyle, efdal-ı kümmel varken, Kemal'in üç-beş satır yazısına neden ihtiyac messeder?⁴⁶⁶

Ancak kökene bu kıyameti/sadmeyi yerleştirdikten sonra Namık Kemal, yol arkadaşlarına sorumluluklarını hatırlatırken kendi önceliğinin avantajından yararlanı:

Orduların inhişâm zamanından beri vücûdum mezâr, rûhum meyyit haline girdi. Söylediğim lakırdılar münkirine verilen cevaplar kadar zaruridir. O esnada söylediğim 'Âdeme her feyz vatandan gelir' mısra ne büyük hakikattir. O zamana kadar her neye çalışırsam şevk ile çalışırdım. Şimdi, vazife saikasıyla çalışıyorum. Kemal'in elinden hemen düşmek derecesinde bulunan kalemi, vatan yolunda şehîd olmuş bir âlemdârın başı ucuna dikilecek bayrak gibi hâk-i sefaletten refedecek iki kardeşim var ki Ekrem ile sensin! Mahkeme-yi kübra-yı ilahî pek âlî ve hükm-i sahih-i tarih pek uzak ise de ikisinin huzurunda da benden sonra mesul olacak sizsiniz. Vatan, bugün edebiyattan gördüğü faideyi, askerlikten

⁴⁶⁶ a.g.e., 379.

başka hiçbir şeyden görmedi. Şinasi ahirete gitti. Beni, önünüzde görüyorsanız gayret edin. Sizden kan istemiyorum; çünkü, pek kolay bezl edeceğinizi bilirim. Birkça damla mürekkebi istiyorum.⁴⁶⁷

Bu alıntıda, eleştirmen, kardeşlerine sorumluk hatırlatan ağabey konumuna tekrar geçer. Buhranlar içerisindeki vatan bu haldeyken edebiyatçı'nın vatandan bağımsız bir derdi olamayacağını hatırlatırken kendi tecrübesini “kardeş”ine sunar. Krizin bu kadar büyümediği eski zamanlarda vatanla ilgili olarak yazarken Namık Kemal’de hâkim olan duygu şevktir. Ancak bu zorlu günlerde vatana dair yazmak görev addedilmelidir. Bu sorumluluk hatırlatmasında hem ilahi adalet, hem de tarih bir ölçüt olarak sunulur. Kardeş/varisler Allah’ın ve tarihin hükmü karşısında mahcup olmamak istiyorsa vatana borçlu oldukları görevi yerine getirmelidir. Böyle bir edebiyat, vatana hizmet açısından askerlikle aynı şerefi paylaşacaktır.

Namık Kemal, eleştirilerindeki ağabeylikle yoldaşlık tonu arasında salınan üslubun kısmen farkındadır. Bu tutumun gerekçesini şöyle açıklar:

Ağabeyimiz bize hem bir taraftan tevazu gösteriyor, hem bir taraftan misal-i imtisal olabilecek şiirler yazıyor, diyeceksen, hakkın olamaz; çünkü nesir ile, hatta parmak hesabıyla her istediğiniz şeyi benim kadar ve bazı kere benden güzel yazıyorsunuz; fakat, mesela bir tiyatro planı tertibinde, benim kadar tecrübeniz yok. O kabilden olarak, eski yolda şiiri, yeni yolda şiirden ayırıp da her birine başka bir zinet vermeğe de tecrübesizlik cihetiyle, benim kadar muktedir olamıyorsunuz.⁴⁶⁸

Ancak Namık Kemal, Abdülhak Hâmid kendi şiirinden güzel bir şiir yazdığında bunu teslim edecek kadar hakkaniyetlidir. Hâmid’in gösterdiği ilerleme onu sevindirmektedir. Bu bakımdan Hâmid’in *Sahra* eseri kendisini, nazire yazacak kadar memnun etmektedir. Hatta eylemini nazireden çok takipçilik (“peyrevlik”) olarak nitelemektedir. Ancak Hâmid’in şiirini model alan bu nazireye baktığımızda içerik olarak şiirin tümüyle dönüştüğünü görürüz. Kemal, naziresinde de temel

⁴⁶⁷ a.g.e., 379-80.

⁴⁶⁸ a.g.e., 382.

meselesi olan vatanı merkeze alır. Kendi de bunu teslim eder: “İnsana bir fikir istila ederse, başka bir mütalaaya meydan bırakmıyor. Tabii bizim peyrevlik de vatan yolunda oldu. Zihnimde başka bir şey yok. Ne düşünsem, gözümün önüne kanlı kefeni ile vatan çkıyor. Nazire veyâhut peyrevlikte, bütün bütün senin yoluna gitmedim.”⁴⁶⁹ Aynı sıralarda Recaizade’ye yazdığı mektupta Namık Kemal, *Sahra*’dan şöyle söz ediyordu: “Daha *Sahra*’ya muaheze yazmadım; fakat yazarsam, tarif-i medeniyete dâir olan sözlerini de bundan ziyade şiddetle muahezeye mecburum. İkiniz de afvedersiniz amma (Midhat değil), fakat Paul de Kock yolunda söz söylemeğe tenezzül ediyorsunuz. Dünyanın her hâlinde ve husûsiyle vatanın bir devr-i melalinde sizden öyle şeyler umulmaz.”⁴⁷⁰

Demek ki Kemal’in *Sahra*’nın konusu ve bildirisiyle ilgili bir sorunu vardı. Ancak ilk olarak bu sorunu dile getirmektense kitabı beğendiğini belirtir ve nazire yazarak şiiri yüceltir. Ancak yazdığı nazire ile *Sahra*’nın güzelliği ile kendi ideal edebiyatını birleştirmeye çalışarak Hâmid’e bir başka yolun daha mümkün olduğunu göstermeye çalışır. Hâmid’e yazdığı bir sonraki mektupta konu yine *Sahra*’dır, ama bu sefer şiirsel dilden çok eleştirel dil yürürlüktedir. Yine *Sahra* yüceltilir: “*Sahrâ*’nın ayn› ayn›na, kafiyesi kafiyesi nazîrini, filhakika Fransızca’da ben de görmedim. O, cenâb›n›z›n muhteriat›ndan.”⁴⁷¹ Ancak hemen sonrasında olumsuz eleştiriler sıralanır. Önceki mektupta kibarca dile getirilen vatan meselesi bu sefer daha hiddetli bir tonla bildirilir. İki mektup arasında Hâmid’in bir mektubu vardır. Bu mektupta Hâmid eserini savunur. Kemal’in ikinci mektuptaki eleştirileri bu savunmaya verilen bir cevaptır aynı zamanda. Hâmid, eserindeki konu çeşitliliğinden

⁴⁶⁹ a.g.e., 392.

⁴⁷⁰ a.g.e., 414-5.

⁴⁷¹ a.g.e., 404.

söz ederken Kemal, mümkün olduğunca bu çeşitliliği azaltmak, herşeyi vatana hasretmek istemektedir. Kendisinde vatana yönelik bir iptila olduğunu önceki mektubunda dile getirmişti. Bu mektupta iptilanın şiddeti betimlenir. Hâmid kendi mektubunda Kemal’in diğer konuları neden işlemediğini sorar. Kemal’in yanıtı önemlidir: “Şimdi niçin bir mevki’, bir hâl, bir güzel, bir sergüzeşt, bir âlem vasfını ihtiyar etmekliğimden bahsediyorsun. Bana mevki vatan, hâl vatanın hâli, sergüzeşt vatanın sergüzeşti, âlem bulunduğum âlem-i teessür, güzel yine vatan... Ne yapayım... Zihnime başka bir şey sığmıyor.”⁴⁷²

Görüldüğü gibi Kemal, kendisindeki vatan tutkusundan söz ederken bir saplantı’nın dili ile yazmaktadır. Aynı saplantı’nın Hâmid’de de bulunması istemektedir. Vatan söz konusu olduğunda diğer her şeyin ikincil olduğuna inanan bu görüş, Allah’tan vatana, vatandan anneye, anneden sevgiliye doğru giden bir hiyerarşiyi kabul etmektedir. Ancak belli durumlarda bir konum kendi altındaki konumları feda edebilir. İşte içinde bulundukları bağlamda vatan diğerlerini bir kenara koyacak kadar merkezde olmalıdır. Kemal, Hâmid’in de, Ekrem’in de vatan sevgisini kadın sevgisinden yüce tuttuğunu bilmektedir, ancak diğer meselelere yer verdiklerini gördükçe çığırından çıkmaktadır. Aşağıdaki satırlar, kendisinin de bu durumun farkında olduğunu göstermektedir:

Komşunun kızını sevmek, vatan muhabbetine mâni değildir. İki muhabbeti mukayese edecek olsam, vatan muhabbetini takdim edeceğim bedihîdir diyorsun. İkisinde de hakkın var; hatta Ekrem’in de, senin de benim fikrimde olduğunuzu, bundan evvelki mektubumda yazmıştım. Bu hakikati biliyorum da, beni yılan gibi derimi attıracak kadar hiddete düşüren meseleyi, yine hiddetimden midir nedir, layık ile anlatamıyorum. Mukayese-i muhabbette vatan müreccah iken, bugün o fikre bedel evvâk-ı edebiyat ile uğraşmak neden iktiza etsin? İşte benim asıl neşemi kıran, birtakım sözlerle, kardeşlerimin de neşesini kırmağa mecburiyetime sebep olan fikir budur.⁴⁷³

⁴⁷² a.g.e., 405.

⁴⁷³ a.g.e., 406.

Bu noktaya kadar Namık Kemal'in Hâmid'e karşı takındığı tutumun arkadaşlıkla ağabeylik, övgüyle hiddet arasında salınımlarını göstermeye çalıştık. Kemal, yeni edebiyatın temel ilkeleri doğrultusunda Hâmid'in yoldan çıkmasını engellemeye çalışıyordu. Bundan sonra yazılan mektuplarda Hâmid'in şiirlerinin yakın okumasının gerçekleştirildiğini görmekteyiz. 6 Rebiülahir 1296 tarihli mektupta Hâmid'in şiiri kelime seçimleri, fikirleri ve hayalleri üzerinden değerlendirilir. Yanlış kelime seçimleri gösterilir, "Acemâne" fikre sahip olduğu için çirkin bulunan beyitler ortaya konur, beyitteki hayali hakikatle bağlantısının zayıflığı gösterilir, edebiyatın bir milletin konuşma yetisi olması bakımından edebiyatın içindeki her eserin aslında millete hizmet ettiği kabul edilir ama Hâmid'e başka türlü bir edebiyatla millete şu andakinden daha fazla hizmet edebileceği de hatırlatılır, "nedime-i vicdan"ın yalnızca sevilen kadın olmadığı vatanın da olabileceği tekrar vurgulanır.⁴⁷⁴

15 Recep 1296 tarihli mektupta da Namık Kemal, önemli bulduğu beyitlerin her birinin üzerinde teker teker durarak düşüncelerini belirtir. Bu eleştirideki temel ölçütleri örneklendirelim:

a. Kelime seçimi: "Dördüncü mısradaki 'meşhur vâki' yerine aynıyle vâki' desen daha münasib olurdu sanırm."⁴⁷⁵

b. Kendi şairlik beğenisi: " 'Ebr-i seher mi inmiş turâba' tasavvuru bu kadar kesret-i hayâlât içinde bulunduğum halde, sahîhan bana da gâbte-resân oldu; fakat inmiş yerine, düşmüş denilse, hayâle bir sükût-ı kasrî ilave etmez mi; ne dersin? Ben daima yazdığım şeylerde şiddet taraftarı olduğumdan, o hayal, âlem-i ilhâmдан benim fikrime nâzil olsaydı, inmiş yerine düşmüş ile ifâde ederdim."⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ a.g.e. 423.

⁴⁷⁵ a.g.e., 456.

c. Şairane etki: “ ‘Aç koynunu aç, menkûhânım ben’ mısra’ında, benim itikadımca ‘menkuhe’ yerine, ‘maşuka’ denilmek iktizâ eder ki, hayalin hâtimesinde olan menkûhelik, o halde birdenbire nazara çarpacağından, edeceği te’sîr-i şâirâne daha ziyâde olur.”⁴⁷⁷

d. Başka zevkten olanlara hitap/Okurun beğenisine uygunluk: “ ‘Sevb-i siyâhım aksiyle gülşen’ mısra’ı düşündüğün tasavvuru, yalnız sen, ben fikirde olanlara ifade edebilir. Ben istediğim gibi izâh-ı merâm edecek bir şey bulamadım fakat bilmem, ‘sevb-i siyahım’ yerine ‘mâtem-i libâsım’ kullanılsa, daha vâzıh olamayacağı mukarrer ise de, daha münâsib olmaz mı?”⁴⁷⁸

e. Şairâne tasavvurlar: “ ‘Tûbâ mı gerek cism-i nazarın – Hâkinde can-bahş ezhâr açılmış!’ güzel değil. Çünkü tûba ile, toprağında can-bahş ezhâr açılmak beyninde münasebet yok. Bir de, tasavvurât-i şâirâneye göre can-bahş lafzı, ezhâra yakışmıyor, öyle değil mi?”⁴⁷⁹

f. Mânâsızlık: “ ‘Ak pak çiçekten esmâr yahud’ mısra’ı fena. Hatta mânâ çkmıyor. Yoksa ‘ak pak çiçektir ezhâr yahud’ demek mi istedin? Onun da mânâsı yok; acaba onların yerine ‘donmuş semenle ezhârı yahud’ denilemez mi?”⁴⁸⁰

g. Telaffuza ve edebi teamüllere aykırılık: “ ‘Zâten hayatın encâma müncer’ mısra’ındaki encâma müncer sözü, evvela telaffuzda çirkin. Bir kelimenin ayağında, bir kelimenin başında olan iki mim (...) birbirine çarpışıyor. Sâniyen ıstılâhâtı edebde incirâr kelimesi nihâyetle kullanılır ise encâm ile kullanılmıyor.”⁴⁸¹

⁴⁷⁶ a.y.

⁴⁷⁷ a.g.e., 457.

⁴⁷⁸ a.y.

⁴⁷⁹ a.y..

⁴⁸⁰ a.g.e., 458.

⁴⁸¹ a.y.

Bu örneklerin gösterdiği gibi Namık Kemal, Hâmid'in eserini yakından okuyarak yeni edebiyat projesi, dilin imkanları ve yerleşik edebi teamülleri birlikte ele alan bir yaklaşımla Hâmid'in istikametini belirlemek istemektedir. Bu dönemde edebiyat ortamındaki tartışmalarda Hâmid ve Ekrem'e yönelik hücumlar artmıştır. Kemal'in eleştirilerinde Hâmid'i hasımlarının karşısında koruma güdüsü de mevcuttur. Bu tartışmalar sırasında Kemal, kendisinin yolu ile Ekrem ve Hâmid'in yolunu ayırma çabalarına şiddetle karşı çıkar. Daha önce Kemal'e hasım olanlar şimdi Kemal'i "müceddid" olarak nitelerken takipçilerini yozlaşmış bulmaktadırlar. Kemal'le Ekrem ve Hâmid'i karşı karşıya getiren bu tutumun neden olabileceği şüpheyi gidermek ve aynı zamanda teselli etmek için Kemal, Hâmid'e 4 Rebiülevvel 1299 tarihli mektubunu yazar. Bu mektupta iki edebiyatçının yolunun aynı oluşu, müceddit sıfatına ancak Şinasi'nin ya da Hâmid'in sahip olabileceği, kendisinin yalnızca bir bağlantı noktası olduğu dile getirilir. Hâmid'in şimdinin geçici değerlendirmelerine çok fazla önem vermemesi gerektiğini düşünen Kemal, karar› geleceğin vereceğinin, iyi edebiyatın ebedi olduğunun altını çizerek Hâmid'i teskin etmeye çalışır.

Bu noktaya kadar Namık Kemal'in eleştirel söyleminde yeni edebiyatın nasıl temsil edildiğine incelerken, Kemal'in eleştirisinde merkezi bir konumu işgal eden ve son tahlilde olumladığı "yeni edebiyatçı"ları ele aldım. Bundan sonra bu söylemde daha az merkezi olan ya da Namık Kemal'in şiddetle karşı çıktığı edebiyatçılara bakmay› amaçlıyorum.

Yeni Edebiyat Projesinin Kenar›: Ebüzziya Tefik

Ebüzziya Tefik, Namık Kemal’in, yeni edebiyatçılar çevresinde gördüğü ancak eleştirel mesai bakımından hiçbir zaman Recaizade ya da Hâmid kadar merkezi olamayan, kenarda bırakılan bir edebiyatçı olarak sunulur. *Vatan yahud Silistre*’nin uyandırdığı etkiler nedeniyle hükümetçe sürgüne gönderilenler arasında bulunan Ebüzziya, sürgünden döndükten sonra, sürgünlüğü çok daha uzun süre devam edecek olan Namık Kemal’in yazılarının dolaşıma girmesini sağlayan en önemli mecralardan biri olan *Mecmua-i Ebüzziya*’yı çıkarmıştır. Bu nedenle yeni edebiyat alanının oluşumunda inkar edilemez bir katkısı olmuştur.

Namık Kemal’in eski edebiyatla ilişkisini sorguladığımız bölümde Ebüzziya Tefik’in hazırladığı *Nümûne-i Edebiyat* antolojisinin derlenme sürecinde ikili arasındaki ilişkiye bir nebze değinmiştik. Namık Kemal, *Harâbât*’ın meydana getirdiği “yanlış temsil”e yeni edebiyatçıların vereceği bir cevap olarak görüyordu bu antolojiyi. Bu nedenle yazdığı mektuplarla Ebüzziya’nın antolojisinin temsiliyetini, yeni edebiyat projesine yaraşır kılmaya çalışıyordu. Her ne kadar Namık Kemal bu teşebbüsü, Ebüzziya ile arasında geçen bir müzakere olarak tanımlasa da müzakereciler arasındaki hiyerarşi belirgindir. Metnin ilk satırlarını örneklerden yalnızca bir tanesi olarak gösterebiliriz:

Nümûne-i Edebiyat’ın şiir parçasına dair malumat vereceğimi geçen posta yazmıştım; şimdi söylüyorum dinle! Evvela, o parçaya ne mukaddime yazacak isen benim de görmekliğim münasib olur. Saniyen, Osmanlı şiirine tasavvufu, hikemiyyâtı, âşıkâne sözleri, filanlar› beraber olmak üzere tâ Sultan Veled’den başlayacağız; onun âsarından alınacak şu olacaktır.⁴⁸²

Hazırlanan eserin bir model (“nümûne”) olmasını isteyen eleştirmen, alıntıda açıkça görüldüğü gibi gerçek temsili oluşturmak için muhatabıyla ortak bir hakikatin

⁴⁸² “[Nümûne-i Edebiyât’a Dair I]”, 289.

arayışına çıkmak yerine, kendi hakikatini dikte eden bir dille yazmaktadır.

Kelimelerin kullanımlarıyla ilgili mektuplaşırken Namık Kemal'in otoriter dili çok daha belirgin hale gelmektedir:

Hazâkat ve iltisâk ve tardiye meselelerine dair yazdığın şeylerde hakkın yoktur; çünkü bizim müsteşhedatımızdan olan Osmanlı üdebası şevâ'ibi mevâibe, takvâyı deryâyâ, kevâkibi mevâkibe, suğrâyı kübrâyâ kafiye yapmakta marifet gösterdikleri için bizlerce müsteşhidattan olmalıdır. Vakıa mânâyı kafiye fedâ ederlerdi; fakat kullandıkları kelimenin hem cihet-i istimalini hem en ziyade maruf olan imlasın bizden iyi bilirlerdi. Eslâf-ı kirâmı edebiyatta müsteşhid addettiğimiz onun içindir. Şimdi sen bir kıyâs mukasem dairesi içinde sin: Eğer istişhad etmek istersen, yazdığın kelime, veyahud imlalar için Veysilerden, Nef'ilerden delil göstermeğe muhtac olursun; eğer merâkın icad ise, daha icad kuvvetine malik değilsin. Hususiyle lafızda icad edebileceğin bir şey için benimle bahse salahiyetin olamaz. İnşallah mesele anlaşıldı.⁴⁸³

Aynı düzlemde olmadıklarını, aralarındaki düzlem farkının haklı oluşlarını da etkilediğini ima eden bu alıntı, Namık Kemal'in dilinin, müzakere bir tarafa, neredeyse azarlamaya yakın bir dil olduğunu göstermektedir. Muhatabının acziyle kendi haklılığından emin bir şekilde işleyen bu dil, diğer yeni edebiyatçılara karşı bu katlılıkta kullanılmıyordu. Kemal, Ebüzziya'nın *Duhter-i Hindu*'yu olumsuzca eleştirmesine de bozulmuştur. Kemal, yeni edebiyat projesi dahilinde bulunanların aralarını açacak durumları önlemeye çalışmaktadır. Mensupların içlerindeki eleştirel hücum enerjisini rakiplere yönlendirme gayretindedir. Aşağıdaki alıntıda da Ebüzziya'nın Hâmid yerine Ahmed Midhat ile uğraşması gerektiğini incitme kaygısı gütmekten saldırgan bir dille ortaya koymaktadır:

Hâmid'e ettiğin tariz hakikaten münasebetsiz bir gevezelikti. Mukabilinde, ister Allah ömrünüze bereket versin, ister hayâkellâh yani Allah canın alsın dersin. Benim itikadımca *Duhter-i Hindu* velev latîfe suretiyle olsun, hedef-i istihza olacak eserlerden değildir. Kör gözlerin etrafına baktığı sırada *Hasan Mellâh*'ı, *Hüseyin Fellâh*'ı neye görmüyor da, *Duhter-i Hindu*'yu görüyor. 'Bahusus mervezî kelimesinin muhtefi olduğu mânâ da malum' ibaresi, benim için Agob demek... hikayesini ihtar eden hallerdendir. De bakalım *Kamus*'u ara, *Vankul*'ı karıştır, *Fâkhü'l-luga*'ya müracaat et, çatla, patla, elinden gelen b..u ye şu muhtefide bir mutazammın mânâsı icad edebilir misin? Ağanın beygiri, mervezi kelimesinin hâvî olduğu mânâ, senin *Duhter-i Hindu*'ya taarruzda haksızlığın, benim ona müdafaada daima hak kazanacağım ve hususiyle edebiyat hürmetine bu babta, senin boğazına bile sarılsam, yine her âkil nazarında haklı çıkacağım mesailinden ibarettir.⁴⁸⁴

⁴⁸³ Namık Kemal'in Mektupları, c.2, 343-4.

⁴⁸⁴ a.g.e., 324-5.

Eril Şiddetin Nesnesi: Ahmed Midhat Efendi

Yukarıdaki alıntının da gösterdiği gibi Ahmed Midhat, Namık Kemal'in yeni edebiyat projesinin içinde görmediği, yandaşlarının eleştirel hücumlarını yönlendirdiği edebiyatçılardan biridir. Halbuki bu projenin başlangıç safhasına baktığımızda A. Midhat'ın Namık Kemal'ce alımlanışının farklı olduğunu görürüz. A. Midhat'ın *Eyvâh* adlı oyunu üzerine yazdığı eleştiride eserin oynanışıyla ilgili kimi kusurlar olsa bile son derece müsamahalı bir dille oyunu değerlendirmektedir. Namık Kemal'in, kendisinin de mensubu olduğu *Osmanlı Tiyatrosu*'nda oynandığı için daha az eleştirel olduğu düşünülebilir; ancak bu dönemde iki edebiyatçı arasında en azından husumet olmadığı ortadadır. Hatta hükümetin gözünden bakıldığında ikisinin de birbirine yakın olduğu düşünülmektedir. *Vatan yahud Silistre* sonrası sürgünlerden biri de Ahmed Midhat Efendi'dir.

Ancak sonraki dönemlerde Ahmed Midhat'la ilgili tespitlerin hemen hemen hepsi olumsuzdur. Hâmid'e yazdığı mektupta Midhat, edebiyatın eline bırakılmaması gerekenlerden biridir.⁴⁸⁵ Midhat, Hâmid'in *Sahra*'sın över, Kemal'in tepkisi açıktır: "Dünyada en teessüf ettiğim şey."⁴⁸⁶ Hâmid'e Midhat'ın *Graziella* tercümesini eleştirirken müjde veren alaycı bir dil kullanılır:

Aman Hâmid, Midhat'ın *Kurûn*→ *Vustâ*'sı arasına bir *Graziella* tercümesi karışmış. Bilmem gördün mü? Görmedinse gör! Biçare Lamartine, hortlamış, cadı kesilmiş... O *Graziella*'da güzel mersiye, 'Sorent denizi mevc-i tanîn-endâz' m>sra→ bedî'ülbeyan'yla ibtida eder bir tercümeye nail olmuş ki, hayal perdelerinde, ortaoyunlarında bile bu kadar tuhaf saçma görmedim.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ a.g.e., 380.

⁴⁸⁶ a.g.e., 392.

⁴⁸⁷ a.g.e., 424.

Midhat'ı Hâmid'in gözünden düşürmeye yönelik bu değinmeler ve Namık Kemal'in Midhat'a karşı eleştireliliğinde meydana gelen değişimin gerekçesi olarak Ahmed Midhat'ın *Üss-i İnkılâb* kitabın görürüz. II. Abdülhamid'in emriyle I. Meşrutiyet'in resmi tarihi olarak tasarlanan bu eserde Namık Kemal'e yöneltilen eleştiriler, Midhat Efendi'nin tarihi, reformculardan çok padişahın gözünden yazmasıyla birleşince Namık Kemal Midhat'ı hasmı olarak belirler. Ona zehir zemberek mektuplar yazar. Kendisiyle ilgili iddiaların yanlışlığını iddia ederek saldırgan bir üslupla Ahmed Midhat'a şu sözleri yazar:

Şu Suavi mesleğini bırakınız; iftira ile, şarlatanlık ile istifade zamanı geçti. Cehliniz var; bari iktidarın dahilinde durunuz. Vatanperver değilsiniz; bari vatanperver olanlara muttasıl seng-end'az-> taarruz olup durmayınız. Edeb dairesinde durmayacak iseniz, tulumbacılık edecek iseniz, bari üdebâya edepsizlikle yüklenmeyiniz. Hod-furûşluktan, şarlatanlıktan, riyakârâne müdahinlikten dünyada bir fayda görülüyor.⁴⁸⁸

Aynı kitap hakkında Menemenli Rifat'a yazdığı mektuba baktığımızda ise Namık Kemal'in eril şiddetinin onu nasıl ele geçirdiğini görebiliriz. Ahmed Midhat için şöyle der: "Puşt.. Galiba tulumbacılar arasında da g..ünü ağzına benzetecek birine tesadüf etmemiş. Ben ona erkek adam önüne durmak nasıl olurmuş gösteririm."⁴⁸⁹ Buradaki iğfal fantezisi, Namık Kemal'in rahatsız olduğu eseri imha etmeye yönelik arzusunun eril iktidarını nasıl krize soktuğunun göstergesidir. Buradan ancak hasmının erkekliğini alarak çıkabilmektedir. *Yeryüzünde Bir Melek* vesilesiyle yine Rifat Bey'e yazılan aşağıdaki satırlar Kemal'in eleştirmenliğiyle erkekliğinin bağlantısı bakımından anlamlıdır: "Saadetlü Midhat Efendi Hazretleri, on yedi yaşında olan ruspusunu göndermedi ki göreyim? Kim bilir kime hediye etmiştir? Yahu siz hiç eliniz kalem tutar mahluklardan değil misiniz? Niçin aranızda

⁴⁸⁸ a.g.e., 225.

⁴⁸⁹ a.g.e., 165.

birisi bir muaheze yazmaz? Dünyada ne kadar b.. varsa benim başımda mı kalacak?”⁴⁹⁰

İsmi belli olmayan “Mevlana” diye hitap ettiği birisine yazdığı mektupta ise muhatabının Ebüzziya ile Ahmed Midhat’ı karşılaştırmasına dair sözlerini şaka olarak değerlendirip ikisinin aynı düzlemde neden yer alamayacağını açıklamaya koyulur. Bu açıklama sırasında *Yeryüzünde Bir Melek*’in derinlemesine ele alındığını görürüz. Namık Kemal, hasmının hatasını bulmak, onun edebiyatçılığını geçersizleştirmek niyetiyle kötücül bir bakışla esere yaklaşır. Eserin tamamlanmış hali henüz ortada değildir; gazetedeki tefrika edilirken okuduğu birkaç bölümü, hükmünü vermek için yeterli olmuştur. Özellikle fiziksel ve psikolojik tasvirlerle odaklanır. Bu tasvirlerin tutarsızlığını, gerçekçilikten uzaklığını kılı kırk yararcasına gösterir. Bir hata buldu mu alaylı bir dille hatanın vahametiyle ilgili sözlerini uzattıkça uzatır. Eserin içindeki şiirlerin gerçek anlamda şiirden ne kadar uzak olduğunu göstermeye çalışır. Bunların sonucunda Ebüzziya ile kendisinin aynı düzlemde bulunmasına rağmen A. Midhat’ın nasıl da onlarla aynı düzlemde olamayacağını ispatlamayı hedeflemektedir. Sonraları yeni edebiyatın önemli kurucularından biri olarak değerlendirilen Midhat’la aralarındaki sınırı geçirimsiz bir şekilde çizmeye özen göstererek onun “edepsiz”liğinden kendi edebiyat projesini temiz tutmaya çalışır.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ a.g.e., c.3., 108.

⁴⁹¹ a.g.e., c.4, 653-61.

İfrat ile Tefrit: Hacı İbrahim Efendi ve Beşir Fuad

Hacı İbrahim Efendi, Namık Kemal'in en büyük hasımlarından biridir. Bunun kaynağında kendisine yönelik hasmane tavırlarından çok yoldaşları Hâmid ve Ekrem'e yönelik hakaretimiz eleştiriler vardır. *Talim-i Edebiyat*'ın neşrinden sonra çıkan tartışmalar sırasında İbrahim Efendi hem Ekrem'i hem de Hâmid'i yıpratmaya çalışmaktadır. Yeni edebiyat projesinin mevzi kaybetmesine yol açabilecek bu durumun, yoldaşlarını da üzdüğünü gören Namık Kemal, yazdığı mektuplarla önce özel alanda Ekrem'e ve Hâmid'e moral vermeğe çalışmıştır; daha sonra da Ebüzziya'ya yazdığı mektuplarla savunmasını ve hücumunu kamusal alana taşımıştır. Ekrem'i keyiflendirmek için Ekrem'in yeni edebiyattaki önemine dair bir şiir yazar. Bu şiirde İbrahim Efendi'nin dikkate alınmaması gerektiğini şu dizelerle dile getirir:

Hocamız sürmeli İbrahim'e
Gönderirsem hele İbrahim'e
Edecek gayz ile lime lime
Körlerin başkadır elbet nazarı,
Edebiyata ne gördüyse desin,
... yesin, mide dayandı kça yesin⁴⁹²

İbrahim Efendi'nin bakışının kısıtlılığına, metne yaklaşırken takındığı şiddetli, parçalayıcı tutuma dikkat çeken bu dizelerin sonrasında, Kemal, Ekrem'e İbrahim Efendi'nin kifayetsizliğini göstermeye çalışır. İbrahim Efendi'nin *Talim-i Edebiyat*, istiare, teşbih gibi meseleler hakkındaki eleştirilerini alay konusu yaparak hasmını değersizleştirmeyi istemektedir.

Namık Kemal, *Vatan Yahud Silistre*'nin Almanca'ya çevrilmesi üzerine Ebüzziya'ya yazdığı mektupta bu vesileyle yeni edebiyat projesini değerlendirme fırsatı bulur. Geline son aşamada yeni edebiyat projesinin iki hasmı olduğunu

⁴⁹² a.g.e., 671-2.

belirtir:

Garibtir ki, memlekette en ziyade terakkiye kabiliyet gösteren bu tarz-> edeb, en ziyade husumete uğradı. Ağrebdir ki muterizlik daire-i fasidesinde ifrat ve tefrit noktalar birbirine iltisâk ederek, tarz-> atik tarafdardarlarla, Avrupa fikrine yeltenmekle meluf olanlar, tarz-> cedid-i edebe adâvette birbirinden geri kalmadılar.⁴⁹³

Bu ilginç tespitin, gönderme yaptığı özellikle iki kişi vardır: Hacı İbrahim Efendi ve Beşir Fuad. İlki “tarz-ı atik tarafdardarlığı” ile, ikinci “Avrupa fikrine yeltenmekle” nitelenerek iki aşırı uç tanımlanmaktadır. Beşir Fuad’ı birazdan ele alacağız. Bu gönderme ile Hacı İbrahim Efendi’nin hasım oluşu edebiyat kamusunda da dile getirilmiş olmaktadır. Aynı mektupta isim vermeden ama kolayca tahmin edilebilecek bir biçimde Hacı İbrahim Efendi şu şekilde yerilmektedir:

Tarz-> atik tarafdardarlarından biri çokyor, üstâd-ı belagat olmak iddiasına kalkışıyor. Bizim anlayamayacağımız bir maharet-i edibâne ile, cami’i tavîleye, talebeyi ata, sabyân fareye teşbih ediyor! Sonra diğerinin bir eserinde olan şehbâl kelimesini nihâl okuyor; ibarenin siyak u sibâkını düşünmeğe bile tenezzül etmeksizin bir at, nihale benzemiyor diyor.⁴⁹⁴

Burada bilgisizliği, bağlamı dikkate almayı, belagat bilgisinin eksikliği ile yerilen Hacı İbrahim Efendi’nin verdiği cevaba karşılık olarak ikinci bir mektup yazan Namık Kemal, eleştirisini genişletme fırsatı bulur. Böylece de Ekrem ve Hamid ile arasında bulunan mahrem alanda dile getirilen fikirler kamusal tartışmaya taşınmış bulunur.

Hacı İbrahim Efendi, *Vatan Yahud Silistre*’nin Almanca’ya tercümesinden memnunluk duyduğunu ancak kendisinin *Evrâk-ı Perişan*’a yönelik eleştirel tutumunun devam edeceğini belirtir. Yukarıda alıntılarladığımız ifadedeki “yanlış”lar İbrahim Efendi’nin Namık Kemal’in *Evrak-ı Perişan*’ını eleştirdiği yazıdan alınmıştır. İbrahim Efendi, alıntıdaki belirsiz kişinin kendisi olduğunu kabulle cevap verir:

⁴⁹³ a.g.e., 392.

⁴⁹⁴ a.y.

Sahib-i mektubun üstad-ı belagat diye tariz etmek istediği âdem kim olduğunu ben bilirim. O âdem câmiyi tavîleye, talebeyi ata, sâbyânı fareye tasbih etmek gibi bir emr-i kabihi hiçbir vakitte irtikab etmediğini dahi yakinen bilirim. Biz şimdi o teşbihatı sahib-i mektubun hâmesinden sadır olmuş gördüğümüz ecilden teşbihat-ı mezkûre kendisinin sun'ı ve ihtira'ı olduğunu anladık. Lakin kendi tahayyûlatını diğere azv eylemesinin sebebi ne olduğunu anlayamadık.⁴⁹⁵

Görüldüğü gibi Hacı İbrahim Efendi kendisine yöneltilen ithamları reddedip *Evrak-ı Perişân*'daki sorunları tekrar vurgulayan bir cevap verir. Namık Kemal, bu mektuba cevap verirken önce Batı'yı karşılaştırma zeminine oturtur. Kendisi eserinin "cihan-ı terakkiye malik olan milletlerden birinin lisanına tercüme"⁴⁹⁶ edilmesiyle övünmektedir. İbrahim Efendi'nin bu başarıya mazhar olamayacağını belirtir. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın İbrahim Efendi eserlerini "Avrupalı'ya okutmağa muvaffak olamazlar. Avrupa ashâb-ı tetebbûu, sâir milletlerin âsârında mesâil-i fenniye veyahud hissiyat ve tahayyulat-ı edebiyye arıyorlar."⁴⁹⁷ Bu iki ölçütle bakıldığında Hacı İbrahim Efendi'nin eserlerini edebiyat sınırları içerisinde kabul etmek mümkün değildir. İbrahim Efendi'nin Avrupa edebiyatından çok Arap edebiyatıyla ülfeti olduğunu bilen Namık Kemal iddiasını şiddetlendirir. Eserleri Arapça'ya çevrildiğinde bile kesinlikle okunur, hazm edilebilir eserler olarak kabul görülmeyeceklerdir. Kendisinin itibarlı gördüğü iki edebiyatı karşılaştırma düzlemine dahil ederek Namık Kemal, İbrahim Efendi'yi edebiyat alanının dışına sürmek ve böylece mücadeleyi kazanmak istemektedir.

Hacı İbrahim Efendi, *Evrak-ı Perişân*'ın galatatla dolu olduğunu ve *Silistre'nin* başarısının bunu silemeyeceğini iddia ediyordu. Namık Kemal, sorunun İbrahim Efendi'nin metinleri ele alış çerçevesinden kaynaklandığını düşünmektedir.

⁴⁹⁵ Aktaran Musa Aksoy, *Hacı İbrahim Efendi'nin Hayatı-Eserleri-Tenkidleri*, doktora tezi, (İstanbul Üniversitesi, 1993), 415.

⁴⁹⁶ *Namık Kemal'in Mektupları*, c.4, 408.

⁴⁹⁷ a.g.e., 409.

Ölüsever (“mürdeperest”) olarak nitelenen İbrahim Efendi, eski edebiyat paradigmasının içinden baktıkça yeni edebiyat eserleri ona kusurlu görülecektir. Burada evrensel edebiyatın kusurlarından çok, paradigma farklılığından kaynaklanan kusurlar söz konusudur. Böyle bir durumda Namık Kemal, İbrahim Efendi tarafından kusurlu görülmeyi onur sayar. Bu yaklaşımla, yukarıda edebiyat alanından silinmeye çalışılan İbrahim Efendi’nin şimdiden sürülüp geçmişe gönderilmesi amaçlanmaktadır. Mektubun devamında İbrahim Efendi’nin eseriyle ilgili ithamlarına teker teker cevap verir. Bu tartışmada aynı dili konuşmayan, nesnel gerçekler konusunda bile anlaşılamayan bir diyalogsuzluk hakimdir. Namık Kemal, bu sorunu hasmına yükleyerek şu tespitle mektubunu bitirir: “Edebiyat-> atıka ile aramızda dünya kadar bir kabristan peydâ oldu.”⁴⁹⁸ Böylelikle yeni edebiyata yaklaşımda ifrat noktası olarak andığı eski edebiyat yaklaşımı ve onun en güçlü temsilcisi Hacı İbrahim Efendi’yi hükmü bitmişlerin alanına, ölüme gönderir.

Yukarıda bir başka aşırılık noktası olarak Avrupa fikrine yeltenenlerden söz ediyordu. Bu eğilimin de temel temsilcisi Beşir Fuad’dır. Namık Kemal, bu eğilim hakkında derinlemesine çözümlemelere girişmez. Kısa değinmeler, küçük imalarla geçirtilen bu eğilim son dönemlerinde Namık Kemal’i ciddi bir biçimde endişelendirmektedir. Yine isim vermeden Beşir Fuad’ı şöyle değerlendirir:

Avrupa fikrine yeltenmekle meluf olanlardan biri çıkıyor. Türkçe’de doğru bir beyti okumağa muktedir olmadığı halde, yalnız Osmanlılar’ın değil, Fransızlar’ın e’âzım-> üdebâsını da techil ediyor. Mesela kalbe his isnad etmek cehalet olduğundan ve binaenaleyh öyle bir hatayı havi olan eserlere şiir denilmeyeceğinden bahisler ederek, lisan-> edebden mecaz, kinayeyi bütün bütün kaldırmak istiyor.⁴⁹⁹

Burada Kemal, kendisinin eyleminde bulunan özellikleri uç noktaya vardırarak, geçmişle Avrupa arasında ikisine de kapılmadan kurduğu projenin

⁴⁹⁸ a.g.e., 417.

⁴⁹⁹ a.g.e., 393.

kontrolcü tutumuna yaklaşmayıp aşırı derecede yıkıcılığı benimseyen Beşir Fuad'ı eleştirmektedir. Bu alıntının yer aldığı mektuba Hacı İbrahim Efendi ile birlikte Beşir Fuad da cevap verir. Beşir Fuad'a cevabını şu sözlerle erteler: “Mazi ile işimizi bitirelim, istikbale de nevbet gelir.”⁵⁰⁰ Şu ana kadar Namık Kemal eleştirisinin temsil düzeneğinde geçmiş hasımlara, gelecek “biz”e ait olarak bir alan olarak sunulurken; Beşir Fuad ile birlikte değişiklik olur. İlk defa başka bir eğilim de geleceğin alanına kaydedilir. O dönemdeki tartışmalara baktığımızda Fuad'ın eğiliminin edebiyat alanında çok güçlü olmadığı görülmektedir; ancak Namık Kemal bu eğilimin güçleneceğini düşünüp Fuad'ı önemli bir tehlike olarak algılar. Ancak yukarıda vadettiği sorgulamaya (“nevbetin gel”işine) metinleri arasında rastlamayız. Yine de Namık Kemal'in son dönemlerinde kendisini konumlandırışında etkili olmuştur bu eğilim.

Bu bölüm boyunca ortaya konulanlara bakıldığında Namık Kemal'in yeni edebiyat özelliğinin başka öznelerle ilişkilerince belirlendiği görülür. Genel düzlemde ele alındığında, yeni edebiyat, Batı ve Arap edebiyatları kendine model alan, Fars edebiyatının merkezi konumunu sarsan ve bu edebiyatı taşralaştıran bir yaklaşımın içinde kendini bulmuştur. Tüm bu farklı edebiyatlarla karşılaşmalar sonucunda kapımayla dizginleme arasında salınan bir dinamikle yeni edebiyat mekik gibi dokunur. Diğer edebiyatları eleştirisine dahil edip temsilileştirdikçe onların farkını belirginleştirir; bu fark yoluyla kendisi de kurulur.

Bu bölümün ikinci yarısında gördüğümüz gibi bu kuruluş “dışarı” ile ilişkiyle sınırlı değildir. Heterojen yapıdaki Osmanlı edebiyat alanında “yeni edebiyat”ın oluşumu, alanın içindeki dinamiklerle ilişkisiyle de belirlenmiştir. Namık

⁵⁰⁰ a.g.e., 408.

Kemal, Şinasi, Recaizade, Hâmid, Ebüzziya gibi edebiyatçılara yönelik yazdıklarıyla kendi projesini merkezileştirmekte, merkezi güçlendirerek yakınlarının merkezden uzaklaşmasını kontrol altına almaya çalışmaktadır. Bu noktada A. Midhat, Beşir Fuad, Hacı İbrahim Efendi gibi farklı edebiyat tahayyülleri olan edebiyatçılar tarafından kendilerine yöneltilen saldırılara/eleştirilere cevap verirken aynı zamanda kendisini de tanımlamaktadır/bulmaktadır. Hasımlarından farkını ortaya koyma çabası, aslında kendini sınırlandırma, içerisi ile dışarısı arasındaki müphemlikleri giderme sonucuna varmaktadır. Böylelikle yeni edebiyatın “kendi”si/”biz”i oluşmaktadır. Bu oluşumun tarihi, içsel dinamikler kadar dışsal mücadelelerle de kayıtlıdır. Önümüzdeki bölümde yeni edebiyat öznelliğini oluşturan bu eleştirel temsil mekanizmasının temel kavramları ele alınacaktır.

SEKİZİNCİ BÖLÜM
ÖZNELLİK/TÂBİYET GERİLİMİNDE
NAMIK KEMAL ELEŞTİRİSİNİN TEMEL KAVRAMLARI

Bu bölümde içerisi ile dışarısı, öznellikle tâbiyet, haysiyetle zillet, komşulukla hasımlık ikilikleri arasında mekik gibi dokunan Namık Kemal'in eleştirel öznelliğini kavramsallaştırmayı amaçlıyorum. Yaşanan sadmelerin, krize soktuğu, zamansallık düzeninin alt üst olduğu, anlamlandırma mekanizmalarının dağıldığı bir dönemde yürürlükte olan bir müphemiyetten kaynaklanmaktadır Namık Kemal eleştirisi. Bu müphemiyeti daha iyi kavramak, onun doğurduğu ve onu doğuran öznellik biçimlerini anlayabilmek için Michel Foucault ve Judith Butler öznellik telakkilerinden yardım aldım. Öznellik ve tâbiyeti, öncelik ve sonralığı, fâillik ve mâduniyeti, özerklik ve yaderkliği (heteronomi), seçim ve zorunluluğu birbirine bağlılıkları ve asli müphemiyetleri ile ele almayı amaçlayan bu yaklaşımlar ışığında, Namık Kemal'in eleştirel öznelliğinin temel kavramlarını çözümlemeyi amaçlıyorum. Böylelikle hem bu eleştiriye üreten özneyi, hem eleştirinin ürettiği özneyi, hem de eleştirmen öznenin edebiyat yoluyla üretmek istediği bireysel ve toplumsal öznellikleri tartışmaya çalışacağım. Önceki bölümlerde başkalıklarla ilişkileri çerçevesinde tartıştığımız metinler, bu bölümde belirli bir kavramın etkinlik alanının işleyişini göstermek için kullanılacak.

Özellikle Batı edebiyatının Namık Kemal eleştirisinde temsil edilişyle ilgili bölümünde, eleştirmenin bir yandan Batı edebiyatına tâbi olurken diğer yandan yeni edebiyat öznelliğini kurusunun, paradoksal niteliğini göstermeye çalışmıştım. Öznellik ve tâbiyet arasındaki gerilim diğer tartışmalarda da gündemdeydi. Yeni edebiyat projesinin Batı edebiyatının iktidarının doğurduğu sadmeyle kuruluşunu gösterdiğim gibi, aynı projenin başkalarına uyguladığı iktidarın şiddetini de göstermeye çalıştım. Şimdi öznellik, tâbiyet ve iktidar kavramlarının girift ilişkilerini kavramsallaştırmaya çalışacağım. Bu açıdan başlangıç noktam Foucault'nun “Özne ve İktidar” makalesinde dile getirdiği şu görüşler olacaktır:

[Modern toplumda yürürlükte olan] iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine *bağ*layarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. *Özne*[subject] sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve *bağımlılık* yoluyla başkasına tâbi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine *bağ*lanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tâbi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor.⁵⁰¹

İktidarın aynı anda hem özneleştirdiği hem de tâbileştirdiği süreçte, alıntıda italikle belirttiğim “*bağ*” kelimesi merkezi hale gelmekte; bağlanmayla, bağımlı kılmanın iç içe geçtiği bir sınırdaki öznellik biçimlenmektedir. Genellikle dışsal bir güce maruz kalmak ıstıraplı bir iktidar biçimi olarak algılanırken, Foucault'nun kavramsallaştırmasında özneliliğin varlığı iktidara bağlanır. İktidar, özne üzerinde baskı kuran, ona tahakküm eden bir olgu olduğu kadar öznenin “*kurucusu*, varoluş koşulu ve onun arzusunun yörüngesi”dir de.⁵⁰² Bu

⁵⁰¹ Michel Foucault, “Özne ve İktidar,” *Özne ve İktidar* çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay (İstanbul: Ayrıntı, 2000), 63.

⁵⁰² Judith Butler, *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiiyet Üzerine Teoriler*, çev. Fatma Tütüncü (İstanbul: Ayrıntı, 2005), 9-10.

bakımdan özne ile iktidar arasında içsellik ve dışsallık çizgisi kolayca çizilemez. Bu durumda tâbiyetin paradoksal niteliğini Judith Butler şöyle ortaya koyar:

Tâbiyet, kesinlikle kendi seçimimiz olmayan, ama paradoksal bir şekilde fâilliğimizi açığa çıkarıp sürdüren bir söyleme olan bu temel bağımlılıktan oluşur.
'Tâbiyet' yalnızca iktidar tarafından madun bırakılma sürecini değil, aynı zamanda özne olma sürecini de ifade eder."⁵⁰³

Özne üzerinde baskı kurarken özneyi de kuran maduniyet, öznenin doğuşunu ikircikli/müphem/çiftdeğerli kılar. Aynı anda hem iktidarın sayesinde hem de iktidara rağmen var olan özne ile kurucu koşulları arasında ikircikli olduğu kadar tutkulu da olan bir bağıllık ilişkisi gelişir.⁵⁰⁴ Öznenin kurucu müphemiyeti, iktidarın idealine maruz kalan özne ile iktidarın idealine eklemlenen, bu ideali temellük eden özne arasında bir boşluğun belirmesi demektir. Bu boşluk, öznenin imkânıdır.

Ancak özne ile kurucu koşulları arasındaki temel bağımlılık ilişkisi, özne tarafından tam anlamıyla hiçbir zaman görülemez. Özne, bir yandan kendisi gibi olabilmek için dışsal bir bağa muhtaçtır; diğer yandan özne dediğimiz bir özerklik efektidir, kendini dışsallıktan özerkmiş gibi sunar. Kendisi gibi olmak için başkalarına, iktidara tâbi oluşunu inkâr etmek zorundadır. Dolayısıyla temel bağıllıklar özneyi varlığa ulaştırmakla birlikte inkâr da edilirler.⁵⁰⁵

Bu inkârın gerçekleşmemesi, öznenin kurucu koşullarına yönelik arzusunun dizginsizce açığa vurulması anlamına gelecektir. Bağımlı olunan koşullarla özne arasında bulunan tutkulu bağıllık ya da bu koşullara arzuyla yönelim son tahlilde öznenin özerk varlığını tehdit edecektir. Bu nedenle öznenin kendi varlığında sebat edebilmesi, bütünlüğünü koruyabilmesi için kurucu arzusunu gizlemesi gerekmektedir. Öznenin devamlılığının koşulu, kendisine (kendi arzusuna) karşı

⁵⁰³ a.g.e., 10.

⁵⁰⁴ a.g.e., 14-15.

⁵⁰⁵ a.g.e., 16.

durabilmesine bağlanmaktadır. Aynı anda özerkliğe ve tâbiyete gönderme yapan bu kuruluşun dinamiklerini Butler şöyle açıklıyor:

Kişinin kendi maduniyet koşullarını arzulaması, sonuçta o kişinin kendisi olarak devamlılığını sağlar. Peki kişinin, kendi varlığını sürdürebilmek için, onu yok etmekle tehdit eden iktidar biçimini –iktidarın getirdiği düzenlemeyi, yasaklamayı, baskı altına almayı- kucaklaması ne anlama gelir? Bu basitçe ötekinin tanınmasına muhtaç olmak, maduniyet yoluyla bir tanınma biçimi elde etmek anlamında değil, daha çok birinin tam da kendini oluşturan iktidara bağımlı olması anlamına gelir. Bu oluşum bağımlılık olmaksızın imkânsızdır ve yetişkin öznenin durumu tam olarak bu bağımlılığı hem inkâr etmeyi hem de kabullenmeyi içerir. ‘Ben’, bağımlılık içinde oluştuğunu inkâr ettiği ve kendisinin varlık koşullarını reddettiği bir ortama doğar. Bununla birlikte ‘ben’, tam da bu inkâr yüzünden, bu inkârın nevrotik tekrarlarla var kalmak için görmeyi reddettiği ve de göremediği ilksel senaryoları yeniden gündeme getirmesinden dolayı yok olma tehdidi altındadır. Şüphesiz bunun anlamı, bilmek istemediği şeye dayandırılan ‘ben’in, kendinden ayrıldığı, tamamen kendisi olamadığı, kendisi kalamadığıdır.⁵⁰⁶

Butler, anlaşılabilirliğin mümkün olması için tâbi oluş ve özneleşme

uğraklarının kaçınılmaz olduğunu düşünmektedir. Tâbiyet, bir tarafta “özne üzerinde kullanılan bir iktidar” iken, diğer tarafta “özne tarafından kabul edilen bir iktidardır”⁵⁰⁷ Maruz kalınan ile kabul edilen iktidar arasındaki fark, öznenin müphemiyetini oluşturmakta ve öznenin fâil olmasının mümkün kılmaktadır. Öznenin maruz kaldığı iktidarın bir sonucu olduğunu söylemek, eylemde bulunurken kurucu iktidarın koşullarını içermek zorunda olduğunu dile getirmek öznenin edilgen bir maruziyet alanından ibaret olduğu anlamına gelmemektedir. Foucault’ya ve Butler’a göre iktidarın zorunlu bir tâbiyet süreciyle elde edilişi, hem maduniyeti hem de direnişi içerebilir. Özne, zorunlu maruziyetlerinin ötesinde bir fâillığe sahip olabilir.

Butler, bu imkânı şöyle açıklıyor:

Tâbiyetin öznenin hem maduniyeti hem de oluşu biçimindeki formülasyonuna göre, iktidar da maduniyet gibi özneyi önceleyen ve dışarıdan etkileyip madunlaştıran bir dizi koşul anlamına gelir. Bununla birlikte, böyle bir etkiye öncel hiçbir öznenin bulunmadığını düşündüğümüzde, bu formülasyon sekteye uğrar. İktidar yalnızca özne üzerinde faaliyetle bulunmakla [act on] kalmaz, geçişli anlamda, öznenin varlığı konusunda hüküm verir[enact]. Bir koşul olarak iktidar öznenin önce gelir. Ancak iktidar, özne tarafından kullanıldığında öncel görünümünü yitirir. Böyle bir durumda, iktidarın öznenin etkisiyle ortaya çıktığı ve öznenin etkilediği şey olduğu şeklindeki ters bakış açısı hâkim hale gelir. Bir koşul mevcut hale gelmeden ne olanak sağlar, ne de ilan eder. İktidar özne oluşumundan önce tam ve

⁵⁰⁶ a.g.e., 16-17.

⁵⁰⁷ a.g.e., 19.

eksiksiz olamadığı için, iktidarın özneye öncel görüntüsü, özne üzerinde eylemde bulunmasıyla görünmez olur ve özne iktidarın ufkundaki bu geçici tersine çevrilme yoluyla devreye girer (ve türetilir). Öznenin fâilliği olarak iktidar, o anki zamansal boyutunu ele geçirir.⁵⁰⁸

Öznenin hem iktidara ait, hem de iktidarı kullanan niteliği, öznenin kendi kurucu iktidarının ilksel tasarımının ötesinde mevcudiyet kazanması mümkün kılmalıdır. Öznenin fâilliği, öznenin iktidarın niyet etmediği bir alana geçebilmesiyle mümkün olur. İktidarın özneyi var kılan zorunluluklarıyla öznenin müphemiyeti dünyanın ve dilin olumsal koşulları içerisinde iç içe geçtiğinde öznenin fâilliği için bir alan açılmış olmaktadır. Özne bu alanda varoluşunu iktidara borçludur ama bu alanda varolmak için bu borcu gizlemek zorundadır. Özne kendisini mümkün kılan iktidara indirgenemez ama öznenin işleyişi iktidarın norm ve ideallerinin tekrarı yoluyla. Ancak tekrar demek ilksel koşulların aynen üretilmesi demek değildir. Her tekrarda, tekrarı çevreleyen koşullar değiştiği için, aynı eylemi farklı bağlamlarda yapmak başlangıçta varsayılmamış sonuçlar doğurabilir. O halde özne ve iktidar ilişkisinde içsellik/dışsallık, öncelik/sonralık ilişkileri müphem bir nitelik taşır. Özne fâilliğini icra edince, iktidar öznenin borçlu olduğu değil uyguladığı bir şeymiş gibi sunulur. İktidarın koşullarının tekrarıyla ortaya çıkan fâillik, kendisini başlangıç noktası olarak tanımlayarak eylemlerine bağlı bir zamansallık eksenini, gelecek perspektifi oluşturur.⁵⁰⁹

Eğer özne *ne* iktidar tarafından tamamen belirleniyor, *ne de* iktidar (önemli ölçüde ve kısmen) tamamen belirliyor ise, özne çelişmezlik mantığını aşar, bir anlamda mantığın fazlalığı [excessiveness] olur. Öznenin ya / ya da mantığını aştığını ileri sürmek, onun kendi yarattığı bir serbest bölgede yaşadığını ileri sürmek demek değildir. Aşmak [exceeding] kaçmak anlamına gelmez ve özne tam da bağlı olduğu şeyi aşar. Bu anlamda, özne kendisini kuran ikircikliliği bastıramaz. Öteden beri orada olan ile gelmek üzere olan arasındaki bu acı, dinamik ve vaatkâr gitme-gelme, katedildiği her adımla yeniden buluşan, fâilliğin merkezindeki yinelenen ikircikliliğin kesişme noktasıdır. Yeniden eklemlenen iktidar halihazırda yapılmış olması ve tekrar yapılmış, yeniden yapılmış ve yeni yapılmış olması anlamında 'yeniden' eklemlenmiştir.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ a.g.e., 20-21.

⁵⁰⁹ a.g.e., 22-23.

⁵¹⁰ a.g.e., 24-25.

Namık Kemal’de Eleştirel Öznellik/Tâbiyet

Foucault ve Butler’a dayararak öznelliğin oluşum ve işleyiş koşullarını tespit etmeye çalıştık. Bu koşulların Namık Kemal’in eleştirel öznelliğini anlamakta da yararlı olacağını düşünüyoruz. Namık Kemal’in hem toplumsal hem de edebi anlamda öznelliğinin krizli koşullarda oluştuğunu biliyoruz. Öncelikle Namık Kemal’in öznelliğini mümkün kılan şey, geleneksel Osmanlı simgesel iktidarının ondokuzuncu yüzyıl başındaki tecelli edişidir. Özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı modernliğinin simgesel iktidarı hem Osmanlı simgesel alanında hem de Namık Kemal’in eski öznellik alanında işlemeye başlamıştır. Bu süreç, yeni bir öznelliğin doğumunu mümkün kılmıştır. Önceki bölümlerde göstermeye çalıştığımız gibi Namık Kemal’in edebiyat anlayışında Batı’nın şiddetli sadmesinin etkisi büyüktür. Hem medeni hem de edebi açıdan yaşanan sadme, Kemal’in varoluş koşullarını ve eski öznelliğini âcizleştirmiştir. Bu aczi, Batılı edebiyat normlarına tâbiyet takip etmiştir. Bu tâbiyet sonucunda eski edebiyat, haysiyet ve zillet eksenlerinde bölünerek kendi tâbiyetinin ölçütlerine maruz kalmıştır. Bu maruz bırakma, Batı edebiyatına tâbiyetle sağlanan bir iktidarın sonucudur. Batı edebiyatının model almaya devam eden Kemal, Batı’nın başarısının orijinallik söyleminde ve başkalarının becerilerini kendinin kılma, temellük etme hassasiyetinde yattığını görerek de özneleşmiştir. Yani Namık Kemal, Batı edebiyatının normlarına tâbi kalmaya devam ederek kendimize ait bir edebiyatın öznelliğini geliştirmeye çabalamıştır. Bu çabada, iktidar/tâbiyet/öznellik ilişkilerinin benzerini görmekteyiz. Bu koşullarda oluşan Namık Kemal öznelliğinin eleştirmen olarak pratiğinde bu

öznelliğin hangi kavramlarla kullanıldığını kavramak için eleştirmenin diğer yazılarında sunduğu öznellik telakkilerine ihtiyacımız var.

Namık Kemal'in "Hukuk"⁵¹¹ makalesi öznelliğe ve özerkliğe dair yaklaşımını anlamak için önemli bir makaledir. Makalenin başında dünyanın değişik noktalarında görülen farklı ve kimi zaman birbirine karşıt hukuk kurallarını sunan Namık Kemal, hem yaşadığı dönemin keşmekeşini sunmaktadır hem de öznenin sorumluluğu tartışması için gerekli olan bir soruyu sormaktadır: Değişik yerlerdeki değişik hukuk uygulamalar, evrensel bir hukukun farklı yerlerdeki tecellilerinden mi kaynaklanmaktadır? Yoksa hukuk ve ihtilafların ortak bir temeli yoktur da hepsi insan eseri midir? Kemal, birinci soruda içerilen ihtimali doğru bulmaktadır. Sorunun düzlemini, dünyada icadın imkanına bağlayan Namık Kemal, insanın, dünyanın ve hukukun icatla varolduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla hukukun kaynağı olan bir ilk neden ("mebde-i evvel") aranıyorsa, bu kendisi de icad edilmiş olan insan olamaz. Kemal, bu ilkelerin insanın öznelliği ile ilişkisini şöyle koyar:

İşte serd ettiğimiz mukaddimâttan şu netîceler hâsıl oluyor ki kâinâtın silsile-i tertûbinde bir mebde-i evvel yok ise insanda ihtiyâr ve ihtiyârın icrâyâ iktidar yoktur. Binâenaleyh kâffe-i âsârda olduğu gibi hukuk muâmelâtında gördüğümüz intizam veya ihtilaf gibi haller dahi ale'l-amyâ ve müteselsilen zuhûr eder ve birbirinin irtibatından kurtulmaz bir takım illetlerin netâyic-i zaruriyyesinden ibarettir. Halbuki insanın her fiili zıttırlar altında bulunursa hiçbir fiilinden mesuliyeti lâzım gelmez. Bu halde ise pederini öldüren, evladın yiyen, vatanın tahrib ile hanesini ma'mûr eden, kanlar içen, hazineler soyan, herkesin ırzına musallat olan, kendi ırzını kimseden dirîğ etmeyen adamlar cümleten muztar sayılmak ve binâenaleyh mazur tutulmak lâzım gelir.⁵¹²

Buradaki akıl yürütme, Butler'in özne iktidar ilişkisiyle bir nebze paralellik arz etmektedir. Öznenin seçme yetisi ve bu yetinin icras için Namık Kemal, ilksel bir nedeni, kurucu bir iktidarı zorunlu görmektedir. Kainâtın düzenini borçlu olduğu iktidar, özneyi de iktidar sahibi yapar. Özne ile icra ettiği fiiller arasında zorunluluk bağı kurulursa, öznenin sorumluluğunu tespit etmek imkânsız hale gelir. Dolayısıyla

⁵¹¹ Namık Kemal, "Hukuk," *İbret* 5 (13 Rebiülahir 1289/19 Haziran 1872), 1-2.

⁵¹² a.g.m., 1.

özne, var olmak için kurucu iktidara mecbur olan, bu küllî iktidar sayesinde de cüz'î bir iktidara sahip olan sorumlu bir varlıktır.

“Sende fî nefsi'l-emr ihtiyâr yoktur. İhtiyâr zannettiğin ahvâl birbirini takip ederek gelmekte olan bir takım esbâb netâyicinden ibârettir” şeklindeki itiraz, öznenin ikamet ettiği müphemiyeti açığa çıkarabilecek bir tespittir. Öznenin hem kurucu iktidarın nedensellik zincirinin sonucu olduğu, hem de bu nedenselliğin içinde belli bir fâilliğe sahip olduğundan ibaret olan paradoksal durumu, Namık Kemal öznel deneyimine vurgu yaparak çözmeye çalışır:

Ben madem ki kalemi elime aldığım zaman şu satırı yazmakta veya yazmamakta muhtar olduğumu ilme'l-yakîn, ayne'l-yakîn biliyo[r]um. Ve bana yazmağı istemekte veya istememekte hariçten hiçbir sebebin tesir eylediğini göremiyorum. Elbette kendimi muhtar bilirim. Ve ben madem ki insan›m ve insan›n s›fat-ı kâşifesi olan akıl için tarîk birdir. Elbette herkes kendi ihtiyâr›na lisanen olmazsa vicdanen muk›rrd›r itikad›nda bulunuyorum.⁵¹³

Dolay›sıyla Namık Kemal, Butler'ın tespit ettiği ikili konumu kendi söyleminde barındırmaktadır. Hem öznelliğin ilksel iktidara borcunu kabul etmekte, hem de özerklik iddias›nda bulunmaktadır. Ancak burada dikkat edersek öznellik, ilahi iktidarla ilişkilendirilmektedir. İslam dinindeki külli irade-cüzi irade tartışmasından yararlanılmaktadır. Hukukun kaynağı ve farklı yerlerdeki çeşitliliği de ilahi/tabii hukuka ve onun tecellilerine dayand›rılmaktadır. Ancak bu noktada toplumsal iktidarın özne üzerindeki etkisine değinilmemekte, hukukun farklılığının gerekçesi olabilecek toplumsal dolayım silinmektedir. Bu siliniş, kişinin toplumsal koşullara tâbiyetini de göz ardı etmektedir.

Yine *İbret*'te yay›mlanan “Hukuk-› Umumiye”⁵¹⁴ makalesiyle toplumsal dolayımın öznellik ve sorumluluk tartışmasına girdiğini görüyoruz:

Malumdur ki insan şu mihmân-saray-› vücudda münferid bulunmak lâz›m gelse Kudret'ten nail olduğu hakk-› hürriyeti her türlü kay›ttan beri olarak âzâde-serâne icra eder. Ortada

⁵¹³ a.y.

⁵¹⁴ “Hukuk-› Umumiye,” *İbret*, 18 (2 Rebiülevvel 1289/8 Temmuz 1872), 1-2.

daima hak görünür, bir vakit vazife meşhud olmaz. Fakat dünya bir ve insan müteaddit oldukça ve bu ›srar-› müteaddide cemiyet içinde ve birbiriyle rabta halinde bulundukça herkesin hürriyeti sâirlerinin hürriyetiyle mahdud olmak tabîdir.⁵¹⁵

Başkalarının varlığı, öznenin kendi özerkliğini başkalarının hürriyetiyle kayıtlı tutmasına neden olmaktadır. Böylelikle öznenin fâilliğinin sınırları belirlenmiştir. Bu kayıt altına giriş, bireyler kadar toplumsal özneler ya da devletler için de söz konusudur. İnsanlık, farklı milletler ve devletler şeklinde örgütlenmeye devam ettikçe, milletler ve devletler aras› hukuku belirleyen ilkelere ihtiyac›m›z olacaktır. İnsanda bireysel düzlemde var olan “meyelân-› tecavüz”, toplumsal düzlemde de gerçekleşmeye yatkın olduğu için bu yatkınlığın denetlenmesine ihtiyaç vardır. Namık Kemal’e göre bu denetleme ancak şu şekilde olabilir:

Tasavvurda ittisâ’› bu raddelere varan mu’dalât› olsa olsa efkâr-› hikmet halledebilir. Efkar-› hikmet bu’ d-i mutlak denilen muhit-i küllînin bir misâl-i zî-hayat›dır. Zaman ile, mekân ile mahdûd olmaz. Mevcudât ne imiş? Nedir? Ne olacak? Ne olmak lâzım gelir? Yollu taharriyatın umumuna şümûl gösterir. Fakat kavaid-i siyaset şu küre-i zemîn dediğimiz cüz-i mahdudun bir harita-i mâneviyatıdır. Daima zaman ve mekân ile uğraşır. Herkesin hadd-i hukuk ve vüs’at-i vezâifini göstermeğe çalışır. İstidlâlâtına bir asl-› mücerrede ircâ’ etmekle beraber insaniyetin mazi ve halde meşhûd olan etvârı üzerine hasıl olan tecâribden istinbat eyler.⁵¹⁶

Burada da görüldüğü gibi Namık Kemal her ne kadar toplumsal olanı devreye soksa da, öznelerin diğerleriyle ilişkilerinde belirleyici olarak, zamanın ve mekanın ötesinde ve külli olan “efkâr-› hikmet”i ölçüt olarak almaktadır. “Kavaid-i siyaset”in zamana ve mekana bağlı ve cüzi niteliği, öznenin kaydını belirlerken ikincil bir konumda olduğuna işaret eder.

Hem özerkliği hem toplumsal ve ilahi olana kayıtlılığı ile Namık Kemal’de özne, ayn› zamanda iktidar ve aczi ile gündeme gelir. Öznenin fikri hakikati idrakte yetersiz kalırken, deneyimlerinde de ifratla tefrit aras›nda salınır. Ancak ayn› öznenin

⁵¹⁵ a.g.m., 1.

⁵¹⁶ a.y.

(burada Namık Kemal Batılı ve medeni özneye geçiş yapmaktadır) başardıklarına bakıldığında, özne bir “mucize-i kudret”⁵¹⁷ olarak betimlenebilir. Dolayısıyla özne, bir yandan acz içerisindeyken diğer yandan başkalarını âciz bırakabilecek bir iktidar konumundadır. Aşağıdaki satırlar öznenin aczini çok daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır:

Ebnâ-yı beşer nazar-> im'ân önüne alınır da evsâf-> zâtiyesine lisanlarında olan hikmet veya âsârında görülen bedâyi' ile istidlâl olunmak istenilir ise her biri bir kürrenin gavsîyetine lââyk bir mahluk zannolunur. Fakat bir kere de gönüllerin estâr-> hafâsı birer birer açılarak herkesin serâirine vâkıf olmak mümkün olmalıdır ki aczimizin derecesi anlaşılabilir. Güneşten sabit görünen parlak parlak fikirler vakit olur ki girdâba tutulmuş bir kara bulut parçasından bin kat ziyade incizâb ve tereddüd halinde bulunur, dâmenine gubâr eristirmekte rûzigârı âciz bırakan şevâhık-> âliyenin yüzlerinden salb ve tâhir zannolunan vicdanlar zaman gelir ki furtınaya tutulmuş bir gölün emvâcî gibi dakikada bin şekle girer, her şekilde bin türlü levsîyât ile mâlamâl görünür. Kimsenin umûr-ı kalbiyesini tamamıyla öğrenmek kâbil değil ise [de] herkes kendi vicdânının sevâbıkını layıkıyla bilir ya. Şu makalemizi okuyanlar içinde veli olmayan ne kadar zat var ise cümlesinin insafına müracaat ederiz.⁵¹⁸

Öznenin acz ve iktidar arasında bölünmüşlüğüne meydana getirdiği müphemiyeti, özneyi aynı anda kötülüğe ve iyiliğe, zalimlik ve merhamete yöneltebilecek bir yapıya büründürmüştür. Namık Kemal'e göre bu özellik insanın yaratılışında ve tabiatında mevcuttur:

Erbâb-ı mütalaaya göre hafî değildir ki tabayî'-i beşer hilkaten hayr ü şerrden iki cihete dahi mazhar olarak her ferdi bir taraftan haslet-i behîmesi ağız-ı şevvâniye ve emrâz-> nefsânîye girîvelerine tevsik eylediği gibi bir taraftan dahi fitrat-> selîmesi ictinâb-> mezâlim ve intihâb-ı merâhim tarîklerine teşvîk eder.⁵¹⁹

Kemal, hayır ve şerrin Allah'tan geldiğine inandığımızda, öznenin sorumluluğunun kaybolmadığını düşünmektedir. İnsanın var olmasını sağlayan kudret, ondan maruz kaldıkları hayr ve şerler karşısında özneliğini, fâilliğini ortaya çıkararak hayrı seçmesini istemektedir: “Eğerçi hayr ü şerr irâde-i ilahiye ile meydân-ı hudûsa geldiğinde şüphe olunmazsa da insân elindeki irâde-i cüz'îyyesini

⁵¹⁷ “Terakki,” *İbret*, 45 (3 Ramazan 1289/4 Kasım 1872), 1.

⁵¹⁸ “Ceza [I],” *İbret*, 82 (29 Şevval 1289/30 Aralık 1872), 1.

⁵¹⁹ “İnnallahe Ye'mürü bi'l-Adli ve'l-İhsani,” *Hürriyet*, 30 (19 Ocak 1869), 1.

sarf ü istimâl ile memur olduğundan görünen bir tehlikenin def' ü izâlesini sarf-
ihtiyâr etmeyip mütevekkilen muntazır durmak için bir emr-i şer'î bilmiyoruz.”⁵²⁰

Öznenin eyleme geçme sorumluluğunun devreye girdiği durumlarda, aczin en
şiddetli olduğu anlar fâilliğin ortaya çıkması için en uygun koşulları
yaratabilmektedir. Acz ve iktidar ilişkilerinin müphem doğası, acz ve iktidarın iki
karşıt kutuptansa birbirine dönüşebilir eğilimler olmasını gerektirmektedir. Namık
Kemal'in, toplumsal özneyi kastederek kurduğu şu iki ifade, aczin fâillığe
dönüşebilme potansiyelini örneklemektedir:

[F]akat bıçak da kemiğe dayandı. Biraz daha böyle sürerse hasta eli, ayağı bağlı kalıp da
inleye inleye ölmekten ise var kuvveti bâzûya getirerek ve yılan mılan gözüne alarak
nihâyet derecede bir harekete teşebbüs edeceğinden şüphe yoktur.⁵²¹
Evet, halkta görülen hâl-i sükûnet değil cevâhir-i mağdûriyetinin şiddet-i te'sîrinden hâsıl
olmuş bir baygınlıktır. Cerîhanın ise bir zaman ardı aras kesilmiyor. Elbette bir gün çekilen
zahmet cana kâr edeceğinden ahâlî bir kere ayaklandığı gibi yaralı arslana döner ve gözü
doyuncaya kadar kan dökmek ister. İşte o vakit Şark'ta âsâyîşi muhafaza etmek nasıl
mümkün olabilecektir?⁵²²

O halde Namık Kemal'in öznesinin fâillığe geçişi için kendi zıddıyla, temel
acziyetiyle, asli tâbiyetiyle bir ilişki kurması kaçınılmazdır. İnsanın ikamet etmekte
olduğu tabiatı aşması, tâbi olduğu koşulların ötesine geçmesi için asli tâbiyetini
kabul etmesi gerekmektedir. Kemal, aslî tâbiyet olarak ilahi olana tâbiliği
düşünmektedir:

İnsan şu küre-i zemîn dediğimiz vücûd-ı müteharrikenin ruhudur denilebilir. Zirâ ki kışrın
haricinde her ne hareket görülüyorsa hep onun sayesinde zuhur ediyor. Tabiatın fevkinde ne
eser müşahade olunuyorsa hep onun himmetiyle hâsıl oluyor!!!
Kudret'in kemâline iman ile secde-ber-i hayret u ubûdiyet olan odur. Meşîyyetin adl u
ihsânın idrâk ile bu kanun-ı ezeliyi hariçte izhâr etmeğe çalışan odur. Nefsin maddiyât ve
süfliyâtın i'tilâsın keşf ile ef'âlinde deniyyât-ı alâikten teberri ile zevâhirine kıyas kabul
etmeyecek surette ruhânî ve tecrîdî bir azamet göstermeğe –velev nadiren olsun-
muvaffakiyet hâsıl eden odur.⁵²³

⁵²⁰ “Memâlik-i Osmâniyenin yeni Mukâsemesi,” *Hürriyet*, 20 (9 Kasım 1868), 4.

⁵²¹ “Hasta Adam,” *Hürriyet*, 24 (9 Aralık 1868), 1.

⁵²² “Avrupa Şark'ın Asayişini İster,” *Hürriyet*, 24 (9 Aralık 1868), 6.

⁵²³ “Nüfus,” *İbret*, 9 (19 Rebiülahir 1289/26 Haziran 1872), 1.

Namık Kemal’in öznesi ilahi olan karşısındaki aczini, asli tâbiyetini kabul ettikçe, yeryüzüne ve tabiata tâbiyetinden kurtulabilmektedir. Allah’a secde ederek, yeryüzünü, kendini bağlayan koşulları aşabilmektedir. Böylelikle maddiliğin, süfliliğin, zilletin, alçaklığın alanından ruhun, ruhaniliğin, tecridin, azametinin alanına geçebilmektedir.

Osmanlı toplumunda akıldan çok göreneğe tâbi olma tercih edildiğinden dolayı Namık Kemal’in arzuladığı özne konumu bir türlü vuku bulamamaktadır. İnsanlar, kendilerini sınırlayan, kayıt altına alan, bağlayan göreneklerin, akla, vicdana, tabiata, ahlâka, hak ve adalete, umumi adaba, kanuna, dini vazifelere, ulemaya baskın çıkarak kendi öznellik imkânların kapatmasına razı olmaktadır: “İnsan ne garip mahluktur ki şu zayıf vücuduyla beraber koca bir küreyi kabza-i tasarrufunda tedvîre iktidar hâsıl etmiş iken eşref-i havâss olan aklın hiç medhali olmaksızın vücuda gelmiş bazı ef’âlden görenek namında bir vâhime hâsıl oluyor, o da insanı hükmüne esir ediyor.”⁵²⁴

Görüldüğü gibi, insanın Namık Kemal’in idealindeki fâil özne olabilmesi için iktidarın, kendisini tâbi kılmak isteyen dünyevi hakikat, tabiat ve görenekler üzerinde icra etmesi gerekmektedir. Peki böyle bir özne, eleştirmen kimliğine büründüğünde bu iktidarını “nesne”si üzerinde nasıl icra etmektedir?

Eleştiri ve Öznellik/Tâbiyet

Tezin ikinci bölümünde de gösterdiğim gibi, eleştirinin hem Batılı (*criticism*) hem de Osmanlı (*tenkid*, *muaheze*, *intikad*) kullanımlarının ardında, hüküm veren, nesnesine hâkim olan bir özne konumu ima edilmektedir. Batı dillerinde eleştiri,

⁵²⁴ “Görenek,” *İbret*, 119 (20 Muharrem 1290/20 Mart 1873), 2.

eleştirmen, ölçüt gibi sözcüklerin karşılıklarının kökeninde hüküm vermek, yargılamak anlamına gelen *krisis* sözcüğü yatmaktadır. Hüküm meselesi modern eleştiri pratiğinin merkezinde ikamet etmektedir. Örneğin Kant'ın eleştirel projesinde “akıl mahkemesi” izleği temeldir. Bu mahkemede, eleştiri bilinebilir, yapılabilir ve umulabilir olanın belirlenmesinde aklın hangi koşullarda meşru olduğunu tespit etme işlevine sahiptir. Aydınlanma ile birlikte eleştiri, tüm otorite/öznellik iddialarının zeminini oluşturacak ölçütlerin peşindedir. İster hata bulmada (*epi-krisis*), ister ayrımlar ortaya koymada (*dia-krisis*), ister karşılaştırma yapmada (*syn-kresis*) kullanılsın eleştiri daima yargı/hüküm(*krisis*) mantığına dayalıdır. Bu mantık ise zaten bilinenlerden yola çıkarak inşa edilmiş kategorilerin, tekil/tikel olanı, bilinebilir, düşünülebilir ve kapsanabilir olanın hükmü altına aldığı bir işlemi ima eder.⁵²⁵

Chryssostalis'e göre eleştiriye içkin olan yargısal mantık ve dilbilgisi iki öznellik biçimi vazeder: Hakîm ve hâkim. Hakîm, çok daha derin bir bilgidен, hikmetten yola çıkarak içinde yaşadığımız dünyayı biçimlendiren, bilinebilirin sınırlarını tayin eden egemen bir hikmetli figür iken; hâkim, bilgi ve fikirlerimizi belli bir ölçütler sistemine göre düzenleyen, biçimlendiren ve normalleştiren teknokrat benzeri bir özne figürüdür. Ancak bu iki figür de benzer bir öznellik anlayışına dayanmaktadır. Bu öznellik, rasyonaliteye, hükümrânlığa, öz-mevcudiyete, özdeşliğe/kimliğe, bilince, yönelimselliğe, özerkliğe ve özne ile nesne arasındaki radikal ayrıma dayalı bir öznellik anlayışdır. Eleştirel hüküm verme, yerleşik kategorileri belli bir nesneye, olaya ya da metne uygulayan verili bir özneyi varsayar. Hâkim ve hüküm verilen arasındaki mesafe, hükümrân, rasyonel ve rasyonelleştirici bir özne ile kurulur. Verili kategorilerle nesneleri, metinleri, olaylar

⁵²⁵ Julia H. Chryssostalis, “The Critical Instance ‘After’ The Critique Of The Subject,” *Law and Critique*, 16 (2005), 17.

kapsama çabası, farklı olanın tekilliğini silme, giderme ya da nötrleştirme yoluyla, yeni bir şekilde düşünme yolunun kapatılmasına neden olur.⁵²⁶

Hüküm vermenin grameri, rasyonel olarak tanımlanmış ilkeler, süreçler ve icralar tarafından dile getirilen meşrulaştırılabilir ölçütleri formüleştiren, verili bağlamları bu ölçütlere göre yargılayan ve buna dayanarak belirli eylem biçimleri dayatan ya da yasayan bir eleştirmen özne ile işler.⁵²⁷

O halde yasayla eleştiri ve eleştirmenin özneliliği arasında bir bağıllık ilişkisi vardır. Costas Douzinas, modernliğin nomofiliyle (yasaseverlikle) nitelenebileceğini iddia etmektedir. Modern kültürde haklara dayalı iyi bir yaşam arzusunun yerine kurallara dayalı bir yaşam pratiği almıştır. Yasanın koyduğu kurallara göre işleyen bir topluluk, toplumsal ve kültürel çatışmaları, uzmanlarca çözülecek hukuk kurallarının uygulama ya da yorumuna dair teknik bir meseleye dönüştürmüştür. Ahlâki meseleler, hukukun kamusal ve nesnel kurallarının karşısında özel alanın sınırlarına çekilmiştir. Biçim ve prosedüre dair tartışmalar baskın hale gelmiştir. Bu koşullarda eleştirinin yapısı, eleştirmeni kanunlara riayet eden bir vatandaş misali nomofil yapan hukuki işleyişe dayanır.⁵²⁸

Eleştirinin yasaya dayalı işleyişi eleştirmeni özne yapar. “Bu durumda ne yapmalıyım?” diye kendimize soru yöneltmemiz, ancak ahlâki bir buyruğa, yasaya tâbi oluşumuzla mümkün olur. Önce yasaya tâbi oluruz, sonra bu tâbiyet sorumuzu, sorumluluğumuzu özneye yöneltir. Yasaya bağlanarak kişi rasyonel ve özgür olur. Karmaşık temsiller ve duygular çokluğunu, kavramlar ve kategorilerin bütünlüğüne tâbi kılarak kişi rasyonel olur; ahlâki yasaya itaat edip, sanki bu buyrukların

⁵²⁶ a.g.m., 18.

⁵²⁷ George Pavlich, “Experiencing Critique,” *Law and Critique*, 16 (2005), 101.

⁵²⁸ Costas Douzinas, “Oubliez Critique,” *Law and Critique*, 16 (2005), 52-53.

yasayıcı olarak hareket ederek de özgür olur. O halde modern eleştirel özne ikili bir hareketle meydana gelir: Yasaya tâbi olmakla, özerk ve kural koyucu özneler olarak kendimizi hayal etmek eşzamanlıdır.⁵²⁹ Judith Butler, yasanın özneleştirici ve tâbileştirici etkilerini psikanaliz dolayımıyla şöyle dile getirir:

Bastırıcı yasa, bastırdığı libidoya dışsal değildir; bu yasa, bastırma libidinal bir etkinlik halini aldığı ölçüde baskı altına alınabilir. Dahası ahlâkî yasaklamalar, özellikle de bedene yönelik olanlar, gem vurmaya çalıştıkları bedensel etkinlikler tarafından ayakta tutulurlar. Arzuyu arzulamak, yalnızca arzulamaya devam edebilme olasılığı uğruna, tam da arzuyu dışta bırakacak olan şeyi arzulamaya gönüllü olmaktır. Bu arzuya yönelik arzu, toplumsal düzenleme sürecinde sömürülür. Çünkü eğer toplumsal anlamda tanınmamızı sağlayan kavramlar aynı zamanda bizi düzenleyen ve bize toplumsal varoluş kazandıran kavramlar ise, kişinin varoluşunu onaylaması kendi maduniyetine teslim olmasıdır: Hüzünlü bir bağlıdır bu.⁵³⁰

Namık Kemal'in eleştirisinin yasallık ve düzen arayışının zemininde de yukarıda sunmaya çalıştığımız tartışma yatmaktadır. Kemal, evrensel edebiyat yasasına tâbiyetle yeni edebiyat öznesi olarak belirlenmiştir. Değişik tarihsel dönemlerde farklı bölgelerde tecelli eden, çağında da Batı edebiyatında somutlaşan evrensel edebiyata tâbi olan eleştirmen, eleştiri pratiğiyle hem kendi içindeki, hem de içinde bulunduğu edebiyat ortamındaki sapkın eğilimleri, evrensel edebiyatın kaydı altına almaya çalışmaktadır. Bu mutlak tâbiyet arzusu, Namık Kemal'in eleştirel öznelliğinin tamlığının koşulu gibidir. Bu amaçla, Namık Kemal, edebiyat alanını, çeşitli kavramların birbirine eklemlenmesiyle oluşan eleştirel bağlamına bağlamak, bağımlı kılmak istemektedir. Bu noktada en önemli kavramlardan biri akıldır.

Eleştirinin Aklı

Emsâl-i edebiyedendir ki hakikat namında bütün âlemiyân içinde mahbûb-ı kulûb olmağa lâyık bir kız varmış. Saçları dağınık; göğsü bağı açık gezdiği için delidir demişler zincire vurmuşlar. Sonra akıl nâmında bir hakîm, çehreyi eski hâlinde bırakmakla beraber, dikkat olunmayınca anlaşılmaz bir tarza getirir bir düzgün icâd etmiş, adını mesel koymuş, hakikatın

⁵²⁹ a.g.m., 53.

⁵³⁰ Butler, 78.

yüzünü onunla boyamış. Arkasına da âdet denir bir makbûl biçimde libaslar giydirmiş yine k>» meydana salıvermiş. O vakit hakikat herkes indinde makbûl olmaya başlamış. İşte tiyatro yüzüne mesel düzgünleri sürülmüş arkasına âdet libâsları giydirilmiş olan hakikatın teşahhus etmiş bir misalidir.⁵³¹

Namık Kemal'in eleştirilerinde sıklıkla gördüğümüz, küçük nüanslarla değişen bu mesel, Kemal eleştirisinde aklın yerine dair açıklayıcı bir niteliğe sahip. Bu meselde, tek başına yeterli olmayan bir hakikat metaforu var. Bu hakikat, potansiyel olarak tüm kalplerin sevgilisi olmaya layık iken; mevcut durumda, usûlünce –yani başkalarının bakışının arzuladığı normlara göre- örtünmeyen, bu nedenle de zincire vurulmuş –yani başkalarının şiddetine maruz kalmış- bir delidir. Bu noktada, hakikatın kız olarak mecazlaştırıldığına da özellikle dikkat etmek gerekir. Başkalarının normlarına uymadığı için edilginleştirilmiş hakikatın, etkin ve makbul olarak cisimleşmesi ise akıl sayesinde olur. Akıl, kendi kendine yetmeyen hakikati, meselle süslemiştir; böylelikle hakikatın çıplak yüzünün, anlatının makyaj>yla örtülmesi gerçekleşmiştir. Ancak aklın müdahalesi, hakikatın suretini özünden uzaklaştırmak değildir, dışarıdan küçük bir temasla hakikat özünü rahatça ortaya koyabilir hale gelmiştir. Suretin, özü sunmaya tek başına yetmediği bir durumda, aklın makyajı özü ulaşılabilir hale getirmiştir. Ancak aklın müdahalesi yüzle sınırlı kalmaz, bedenın geri kalan kısımları da âdetlerin ölçüt olarak alındığı bir elbise ile örtülür. Böylece ilk halinde deli, dişil ve edilgen olan hakikat, aklın devreye girmesiyle herkesin gözünde makbul hale gelir. Çıplak hakikat, toplumsal hakikate dönüşür. Burada edilgenliğin çifte niteliğine dikkat etmeliyiz: Hakikat çıplak halinde, başkalarının şiddetinin nesnesi olurken; aklın hem örtücü, hem de ifşa edici müdahalesinden sonra hakikat, başkalarının bakışına tâbi olarak toplumsallaşır.

Şu ana kadar sunduğumuz açıklama, zamandan ve mekandan münezzeh bir ortamda, hakikat ve akıl ilişkisinin evrensel kurallarını ortaya koyar gibidir. Aynı

⁵³¹ Namık Kemal, "Tiyatro", 1.

meselin farklı metinlerde ve bağlamlarda sıkça karşımıza çıkması da meselin evrensel ilke olarak sunumunu destekler. Ancak yukarıdaki alıntının son cümlesi, meseli belirginleştirir. Tiyatro, evrensel akıl-hakikat ilişkisinin büründüğü biçimlerden biri olarak sunulurken evrenselden tikele geçiş yapılır. Alıntının yer aldığı “Tiyatro” makalesinde Batılı tiyatronun gelişimi ve Osmanlı tiyatrosunun Batı’ya tiyatroyu temellük etme biçimi ele alınır. Böylelikle evrensel akıl-hakikat ilişkisi, yerli hakikatin Batılı tiyatro biçiminde süslenmesine dair bir tartışmanın dolayımı olarak sunulur. Bu sunum, Namık Kemal’de akıl ele alınırken odaklanmamız gereken iki noktayı belirginleştirir: Namık Kemal’in akıl kullanımı bir yandan evrensel bir niteliğe sahipken, diğer yandan Batılı modernlik projesinin aklının temellük edilmesiyle ilgilidir. Bu bölümde açıklığa kavuşturmayı amaçladığımız bu ikiliğe bakmak için aklın Namık Kemal eleştirisindeki çeşitli görünümüne bakalım.

Akıl ve âdetin ortak ölçüt olarak sunulmasını başka bağlamlarda da görürüz. Özellikle söz sanatlarının yeni edebiyat projesine uygunluğuna dair tartışmalarda bu iki ölçüte birlikte atıf yapılır. Örneğin mübalağa sanatının hakiki edebiyatça makbuliyetini ortaya koyarken akıl ve âdet şu şekilde dolaşıma girer:

Mübalağa makbûldür. Eğer aklen ve âdeten vukuu kabil ise. Buna teblîğ tesmiye olunur. Ma’kûldür. Eğer aklen mümkün ve âdeten bâtil ise. Buna iğrâk edilir. Medhûldür. Eğer bir münasib tevcîh ile iğrâk derecesine ircâ’ı mümkün olamamak üzere akıl ve âdetçe imkândan âtıl ise, buna gulüvv namı verilir. Üçüncü nev’in bilâ-şart-ı cevâz istimâline, var ise tabîatın muhassenât ile fıkhdân-ı kanâat sebeptir- tabîatın muhassenat ile fıkhdân-ı kanâat âsâr-ı kudretin mâ-fevkini talebtir- âsâr-ı kudretin mâ-fevkini taleb eden edîb değil ne büyük bî-edebtir.⁵³²

Burada, klasik belagattaki ilkeler takip edilir. Akıl ve âdetin kullanımıyla, sınır çizme, ihlali engelleme, makbuliyet koşullarını denetleme söz konusudur. İdealde söz sanatının akla ve âdetlere uyması gerekir. Daha az makbul olsa da âdete uyulmayan durumlarda akıl da makbuliyet ölçüsü olabilir. Ancak her iki koşula da

⁵³² “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir [II]”, 2.

uyulmazsa, edebiyatın sınırı ihlal edilmiş olur. Son paragrafta vurgulandığı gibi bu sınır ihlali, yalnızca kurumsal olarak edebiyatın ihlali değil, edebe dayalı bir öznelliğin de ihlalidir, edepsizliktir. Talebin haddi aştığı düşünülmektedir.

Klasik belagatin akıl-mübalağa ilişkisi, başka bir bağlamda Batı edebiyatının başarısının nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Tezin “Öznellik ve Tâbilik Arasında Batı Edebiyatı” bölümünde ayrıntılı olarak incelediğim, hakiki edebiyatın bu zamanda Batı’da tecelli edişinin nedenlerinden söz ederken Namık Kemal, Batı’nın eski hakiki edebiyatları taklit ediş yöntemini şöyle betimliyordu: “Mantık ve âdâba mutâbık gördükleri yerlerini misâl-i imtisâl etmişler, içlerinde akıldan hariç mübalağalar, hiçbir şeye benzemez teşbîh görmüşler ise ona ittiba etmemişler. Cinas-ı lafzî gibi zevzeklikleri de makbûl tutmamışlar.”⁵³³ Görüldüğü gibi akıl, burada da edebî, bağlanmanın ve makbuliyetin denetimcisi olarak karşımıza çıkıyor. Hakiki edebiyatın belli bir yerdeki tecellisi, ancak akıl dolayımıyla gerçekleşebiliyor.

Recaizade’nin *Talim-i Edebiyat*’ı üzerine yazdığı risalede, Namık Kemal’in akla yaklaşımı biraz daha netlik kazanıyor. Recaizade, eserinde zihni şöyle tanımlamaktadır: “Zihin o kuvvettir ki maddi ve mücerred kâffe-i eşya onunla fehm ve idrâk ve tefrîk olunur.”⁵³⁴ Namık Kemal, risalesinde bu tarifi şöyle geliştirir:

Zihin, Ekrem’in ta’rifine tamamıyla muvâfık değildir; fakat, kudemâya göre, en güzel ta’riflerden biridir. İnsan zihin demektir, veya ta’bir-i aherle, insaniyet kuvve-i âkledir. Ne şekle konulursa konulsun, hayvandan müreccâh olan ebnâ-yı cinsimizi –müreccâh olduğunu göstermek için, müsta’idd-i istikmâldir demekten başka çaremiz yoktur. İktidârımızın istikmâl kabiliyetinden ibaret olduğuna Avrupa’nın hâli bilbedâhe delâlet eder.⁵³⁵

⁵³³ “[İntibah Mukaddimesi]”, 101.

⁵³⁴ Kâzım Yetiş, *Talim-i Edebiyat’ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996), 156.

⁵³⁵ *Namık Kemal’in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, 1.

Recaizade Ekrem'in tanımında zihnin kavrayış ve ayırt edişle ilgili yanları ele alınırken Namık Kemal, bu işleyişin insan için asliliğine vurgu yapar. İlk olarak insanlıkla, "kuvve-i akile"/"zihin" arasında özdeşlik kurar. Aklın işleyişiyle, olgunlaşmaya yatkınlık sıkıca bağlantılıdır. Bu bağlantı da iktidar için önşarttır. Avrupa, bu şekilde iktidar sahibi olmuştur. Akıl-iktidar ilişkisi Namık Kemal'in doğrudan edebiyatla ilgili olmayan yazılarında da karşımıza çıkan bir ilişkidir. Aklın işlevini anlamak için bu yazılara da bakmamız gerekir. Namık Kemal'de aklın temel işlevlerinden biri ibret almaktır:

Dikkatle bakılırsa bu kârgâh→ Kudret'in her zerresi bir cihan→ hikmet, her lahzas→ bir devr-i ibrettir. Âkıl her gördüğünden müstefid olabilir. Her işittiğinde bir hisse-i marifet bulabilir. (...) Hep hisse-mend-i ibret olmağa çalışanlardır ki zor→ bâzu-y→ irfan ile tabiatın ebvâb→ serâirini sökerek saadet-saray→ medeniyeti tezyin etmekte olan bu kadar cevâhir-i kemâlât→ insaniyetin dâmân-ı istifadesine isâr etmişlerdir.⁵³⁶

Alıntıda, hem bir maruziyet hem de fâillik söz konusudur. İnsan, kainatın her anında, her noktasında başka bir şekilde tecelli eden hikmetlere maruz kalmaktadır. Ancak bu insan aklın kullanır da bu maruziyeti dinler, olanlara ibretle bakarsa güç sahibi olur. Dikkat edilirse, aklın bu şekilde kullanımında insanın kendini başkasına, dışarısına açmasından çok; başkasını, dışarısını zor kullanarak kendine yararlı hale dönüştürmesi söz konusudur. Aklın ibret alması, apaçık bir şiddetle sunulur. Medeniyeti süsleyen, insanlığı kemale eriştiren bu ibret alış, irfanın gücüyle tabiatın sırrı kapılarının sökülmesi yoluyla olur. Aklın ibret eylemi, sırrın üzerindeki örtüyü açma şeklinde ortaya çıkan bir teşhirle art ardadır. Her an değişmekte olan, akıl yoluyla, bir ibretin sabit gerçekliğine dönüştürülmekte; böylelikle sırlı olan, faydalı olana indirgenmektedir. Bu makalede de, öncekilere göre daha örtük olsa da Avrupa göndermesi sezilir: "Nazar-i ibretle bakılırsa görülür ki saadet-i hallerine âlemi gıpta-keş eden akvâmın hepsi 'ilel ve âsâr arasında mebde-i evvel ve tertîb-i teselsülü

⁵³⁶ "İbret," *İbret*, 3 (11 Rebiülahir 1289/23 Haziran 1872), 1.

bulmağa ibret-bînâne çalışarak ve bulduktan sonra işlerini tertîb üzere yürüterek bulundukları mertebeye vâsıl olmuşlardır.”⁵³⁷

Namık Kemal’in akli eleştirel bir ölçüt olarak kullanımına genel olarak baktığımızda çeşitli söylemsel alanlardaki akıl anlayışlarının ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının somut tarihselliği içinde birbirine dikişlendiğini görmekteyiz. Bu söylemlerden birincisi dinsel dilin içindeki akılcı söylemdir. Arapça’da akıl kelimesini incelediğimizde şu anlam alanının içinde yer aldığını görmekteyiz:

Engellemek, alıkoymak, bağlamak, kayıt altına almak, akılda üstün gelmek, yüksek yere çıkıp sığınmak, rakibi sarmaya getirip yıkmak, akılda üstün gelmek için yarışmak, dili tutulmak, sığınmak, kale; ilim elde etmeye yarayan güç, iyiyi çirkinden, hakkı bâtıldan ayıran kabiliyet, hafıza, zâtından maddeden soyut fiilinde maddeye bitişik olan cevher, Allah’ın insanın bedenine ilişkin olarak yarattığı ruhani cevher, insanın kendisiyle diğer varlıklardan ayrıldığı nitelik, zekâ, nefs-i nâtika, hakkı ve batılı bilen kalbdeki nûr, kendisiyle eşyanın hakikatleri bilinen ve anlaşılan şey, ruh, idrak yeteneği, fikir ve re’y⁵³⁸

Tüm bu anlam alanına baktığımızda aklın, hem kökensel hem de semantik olarak bağlamak, kayıt altına almak gibi eylemlerle yakından ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Ancak aklın klasik kullanımında, başka bir şeyi kendine bağlamak ya da dışarısını kendi kaydı altına alma anlamından çok, kişinin kendisini kayıt altına alması, sınırlaması anlamının vurgulandığı iddia edilmektedir. Muhammed Âbid el-Cabirî, bu iddiayı şu şekilde öne sürmektedir:

Burada gözden geçirilen [akılla ilgili] Arapça kelimelerin kullanımdaki sistem ve düzenleme anlamları, tabiata ve tabiat olaylarına değil insan davranışına yönelmektedir. Buna dayanarak şunu söyleyebiliriz: Arap dilinin ansiklopedik sözlüklerinde aktarılan tasavvur içinde ‘akl’ın sürekli olarak *sûje* ve onun vicdâni halleri ve değer yargılarıyla irtibat içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu ‘akl’ aynı zaman[da] hem akıl ve kalp, hem fikir ve vicdan, hem de akıl yürütme ve ibrettir. Oysa Batı dillerinin aktardığı yaklaşımda ‘akl’, sürekli *obje*yle ilişkilidir. O, ya varlığın düzeni, ya bu düzenin kavranması ya da kavranma gücüdür.⁵³⁹

⁵³⁷ a.g.m., 2.

⁵³⁸ Ramazan Altıntaş, *İslam’da İşlevsel Akıl*, (İstanbul: Pınar Yayınları, 2003), 33.

⁵³⁹ Muhammed Âbid El-Câbirî, *Arap-İslam Aklının Oluşumu* (İstanbul: Kitabevi, 2001), 38.

Namık Kemal’in kullanımlarına baktığımızda, akıl yoluyla öznenin ahlâki olarak biçimlendirilmesi izleğini rahatça görebiliriz. Eleştirmen olarak Namık Kemal, üretilmiş eserin düzenini kavramaktan çok üretim aşamasında edebi öznenin ölçütlerini belirlemede aklı söylemine dahil eder. Uygunsuz toplumsal konuma sahip olan hakikatin, aklın müdahalesiyle makbul bir toplumsal özneye dönüşmesine, hem akla hem âdete aykırı olan mübalağalar yapan “edip”in edepsizliğine yapılan göndermeleri hatırlarsak aklın özneyi kayıt altına alan, toplumsalın, âdetlerin alanına bağlayan niteliği açığa çıkacaktır. Ancak aklın, nesneler ve özneler arasındaki nedensellik bağlarına dikkat eden, şeylerin düzenini saptayarak bu düzenden ibret alan yanının da olduğunu Namık Kemal’in eleştirisinde gördük. Bu bağlamda, akıl dışsallığı öznenin içsellğine tâbi kılan bir işleve sahiptir. Özne, öncelikle aklın ilkelerine tâbi olur; sonra da tâbi olduğu akıl etkin bir şekilde kullanarak dışarısını kendine tâbi eder. Aklın bu kullanımını açıklamak için Namık Kemal’in söylemsel dikişinin ikinci ögesine, Batı modernliğinin aklına bakmamız gerekiyor.

Batı modernliğinde akıl, insan ve tabiat arasındaki ilişkinin tayininde merkezi işlevi olan bir dolayımlayıcı olarak görüyoruz. Val Plumwood, bu dolayımı şöyle betimliyor: “Akılcı gelenekte nasıl insan kimliğinin merkezi özelliği akıl olarak görülüyorsa (burada aklın kendisi doğaya ve diğer insani özelliklere karşıt olarak kurgulanır), doğanın merkezi özelliği de akıldan yoksunluk olarak görülür.”⁵⁴⁰ Bu düşünüş yordamıyla, insanla tabiat arasında kökten bir ayrım ortaya konur. İnsani olanla tabî olan birbirini dışlayan iki karşıt kutup olarak hayal edilir. Bu kutuplaşmanın ölçütü de akıl üzerinden kurulur. İnsanın aklı, onun özünü, kimliğini,

⁵⁴⁰ Val Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükm etmek* çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis, 2004), 143.

haysiyetini oluştururken; akıldışı yanları tabiî olanın kutbuna yerleştirilir, tahakküm kurulması gereken, zelil özellikler olarak dışlanır.

Bu türden bir akılcılığın gelişiminde Descartes önemli bir dönüm noktasıdır. Örneğın Platon'da aklın düzenleyici işlevi insanın akıldışı yanlarını, içindeki tabiatını ıslah etmeye yönelikken Descartes'ın tipik örneği olduğu modern akılcılıkla dış dünya, dışarıdaki tabiat da denetlenebilir bir nesneye dönüştürölmüştür. Modern öncesi Batı düşüncesinde, tabiat insani olandan ayrı ve düşük konumuyla betimlenirken modern akılcılıkla tabiat tahakküm altına alınacak bir nesne olarak düşünölr. Bu fark kullanılan imgelerde de göze çarpar:

Platon iç doğayı mücadeleye ilişkin imgelerle, hapishane ve dizginsiz hayvan olarak tasvir ederken, Descartes'ın dış dünyaya ilişkin başlıca imgeleri makine ile –edilgen olan ve kolayca şekillendirilen- mumdur. Makine imgesi her şeyin denetlenebilir olduğu inancının yanı sıra teknolojik bir bakışa has dar ve araçsal doğa görüşünü de onaylar. Makinenin özellikleri onu yapanın yararına göre kurulmuştur, meziyetleri ise kullanıcısının çıkarlarını yansıtır.⁵⁴¹

Böylelikle modern akılcılıkla, insan tabiî olanın alçaltıcı cazibesine kapılmanın ötesinde tabiatın üzerinde iktidar kuran, tam anlamıyla tahakkümün peşinde olan bir akılı işletir. Bu akıl, tabiatı kendi mekanizmasının nesnesi haline getirir. Tabiat, edilginleştirilir, eksiklikle tanımlanır, statikleştirilir. Böylece akla, fâillik yeteneğı ve ıslah edicilik bağışlanmış olur. İnsan eylemleriyle, dış dünyayı kendi gücüne maruz bırakır. Tabiatı özerklik ve fâillikten yoksun addetmek, onu kendimizin kılmanın, ona sahip olmanın yolunu açar.⁵⁴²

Akıl akıldışı ayrımı, ruh beden ayrımıyla yakından ilişkilidir. Modern öncesi düşüncede, insanın akli ve akıldışı yanları ruhun yüksek ve alçak yerleriyle paralel ele alınırken; Kartezyen düşüncede ruh tamamen aklın alanına indirgenir ve akıldışı olan da bedenle özdeleştirilir. Böylelikle de beden ve tabiat, dünyanın zilletini

⁵⁴¹ a.g.e., 149-150.

⁵⁴² a.g.e., 150-151.

oluştururken haysiyetli akıl, kendi dışındaki şeylerle ilişkisinde keskin bir ayrım kurarak kendi haysiyetini ve iktidarını meşrulaştırır. Burada müphemiyete, sınır belirsizliğine yer yoktur. Öznenin, tüm çeşitliliğiyle yeryüzü ötekileriyle kurduğu ilişki, kendini ötekilere açmaktansa ötekileri akıl dolayımıyla biçimlendirmeyi seçer. Bu açıdan Descartes'ın duyum tanımı örnekleyicidir:

Descartes'a göre duyum iki parçadan oluşur, dıştaki bir maddenin duyu organı üzerinde bıraktığı izlenim ve zihnin bu izlenime ilişkin farkındalığı ya da tefekkürü. Bunlardan sadece ikincisine asıl duyum, benliğin, “Ben”in bir parçası olarak duyum konumu atfedilir, çünkü ‘kesinlikle görüyor, duyuyor, »sıy« hissediyor gibiyim. Bu yanlış olamaz; bu tam mânâsıyla bendeki duyumsama denen şey; ama aslına bakılırsa bu, düşünmekten başka bir şey değil.’ Dolayısıyla bu, bedensel bir görüngü olarak duyum değil, bilgi sağlayan ve özne ‘Ben’e mahsus bir tür bilinç ya da düşünce olarak yorumlanan duyumdur.⁵⁴³

Zihinsel olanı bedensel olandan keskin bir şekilde ayıran bu tasavvur sonucunda, zihin cisimsiz, mevkisiz, bedensiz saf bir düşünceye dönüşürken beden de salt maddiliğe, dolayısıyla da eksiklik alanına kaydedilir. Maddi olan, düşünsel olana boyun eğmesi gereken zelil nesne olarak konumlandırılırken, zihinsel olan bu zilletle kirlenmemiş, aşağıya bulaşmamış bir sterillikte ikamet eder. Böylece zelil ve bulaşıcı olan beden ve tabiat, temiz ve sıhhatli olan aklın fâilliğine amade boş bir mekanizma olarak düşünülür.⁵⁴⁴ Böyle bir tasavvurda, bilginin nesnelliğine ve kuşkudan azat oluşuna yapılan göndermeler, dolayısıyla “bedenin yanılgılarından, zaaflarından ve engellerinden, kişisel ve duygusal bağlarından azat olma olarak yorumlanır.”⁵⁴⁵ Akıl, başkasına, “yeryüzü ötekileri”ne bağlı olmaktansa onları kendine bağlamayı, kayıt altında tutmayı tercih eder.

Aklın sınırlar çizici işlevinde karşımıza çıkan karşıtlıklardan biri de çocukluk yetişkinlik karşıtlığıdır. Namık Kemal’de “kemal” ifadesiyle beliren yetişkinlik,

⁵⁴³ a.g.e., 155-156.

⁵⁴⁴ a.g.e., 157.

⁵⁴⁵ a.g.e., 158.

Kant'ın Aydınlanma'yı kavramsallaştırma denemesinde “erginlik” olarak belirir.

Kant, erginleşmekle akıl arasındaki ilişkiyi şöyle kurar:

Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir *ergin olmama* durumundan kurtulmasıdır. Bu *ergin olmayış* durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa *insan kendi suçu ile düşmüştür*; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardım olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. *Sapere aude!* Aklın kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü imdi *Aydınlanma*'nın parolası olmaktadır.⁵⁴⁶

Burada dışsal koşullardan, tarihsellikten, toplumsallıktan bağımsız olan, her koşulda evrensel olarak işleyen özerk bir akıl düşüncesiyle karşı karşıyayız. Kant, özerk aklın, şeyleri olduğu gibi göremediğini, kendisinde içkin olan kategorilerle, algıladığı şeyleri inşa ettiğini düşünmektedir. Dolayısıyla insan zihni, numenlerle değil fenomenlerle ilişki kurmaktadır. Ancak zihnin kategorileri ve ilkeler evrensel olduğu için, herkesi aynı şekilde belirlediği için nesnel bir hakikatten söz edebiliyoruz. Yasin Aktay, bu tür bir akıl tasarımı saklı olanları şöyle değerlendiriyor:

Buna göre, modernliğin proje edildiği boyutuyla Aydınlanma düşüncesinde, aklın muhtevassız olarak kendi öz kavramına indirgenmiş olduğu ve tarihteki kısmî veya seyrek görünümlerine götürülerek tüketilmeye çalışıldığı söylenebilir. Kant'ta açıkça görüldüğü gibi, akıl sanki tarihdışı veya toplumdışı bir öze sahipmiş gibi düşünülmüştür. Oysa Aydınlanma'nın belirli bir sınıfa, örneğin burjuvaziye götürülebilen belirli maddi temelleri olduğu bir gerçektir. Aydınlanmacı akılda, burjuvazinin, pazar koşullarında her çeşit dinsel veya geleneksel etkiden bağımsız, kendi alışveriş tercihini kendi dışında hiçbir etki altında kalmadan yapabilen ‘özerk birey’ tasarımının önemli bir rolü olduğu iyi bilinir. Nesnel akıl ideali, kaynağı ister doğadaki düzenlilik, isterse de aklın içerdiği bazı kategoriler olarak düşünülsün, pazardaki bireyin davranışı için evrensel bir ölçüt olarak temellendiriliyordu ki bu ölçüt sonuçta belli bir davranış tarzını temin eden bir araca dönüşüyordu. Bir aracın kullanılışı ise her zaman o araçtan önce onun kullanılmasına karar veren bir başka iradeyi gerektirir.⁵⁴⁷

Bu şekilde araçsallaştırılmış akıl yoluyla, modern özne belirsiz, nüfuz edilemez, sınırlı olan kendi çıkarlarına uygun bir biçimde bilinir, el altında olan, nüfuz edilebilir terimlerine indirgenmiş olmaktadır. Akıl, dışarısına dair temsilini

⁵⁴⁶ Immanuel Kant, “‘Aydınlanma Nedir’ Sorusuna Yanıt,” *Toplumbilim*, çev. Nejat Bozkurt 11 (Temmuz 2000), 17.

⁵⁴⁷ Yasin Aktay, “Akıl sosyolojik soykütüğü: Soy akıldan Tarihsel ve Toplumsal Akla Doğru,” *Toplum ve Bilim* 82 (Güz 1999), 114-140.

hakikat olarak sunarak dışarısının tekinsizliğini gidermeye, korkutuculuğunu azaltmaya çalışmaktadır. Aklın dolayımına muhtaç olan bir hakikat anlayışı ile, öznenin dışsallıkla kurduğu zorunlu bağ, karşılıklı bağılıktan çok özneye bağılılığın terimleriyle düşünülür olmaktadır. Havsalanın gücü kendini aşan hiçbir şey bırakmamaktadır. Ancak bu edimler, aklın gerçek “yetenek”lerinden çok sembolik ifadelerdir. Akıl hakikati bilinebilirin şeffaflığında ele alarak dışsallıkla arasındaki kaçınılmaz farkı kavramak yerine silmeyi tercih etmektedir. Bilinen ve bilinmeyenlerin, fâillik ve maruziyetlerin, imkanlar ve imkansızlıkların kaotik dünyasının yerine bilenin, fâilin, aradaki farkları silmek yoluyla ötekilere egemen olduğu bir düzen görüntüsü oluşturulmaktadır. Bu fark silinirken, “akıl”lı özne hem epistemolojik anlamda hem de maddi anlamda ötekilere şiddet uygulamaktadır. Böylelikle, kendindeki akıldışı olanları akla tâbi kılarak özneleşen insan, ötekileri tüm çeşitliliğiyle kendi bilgi ve iktidarına tâbi kılmaya çalışmaktadır. Bu şiddetli tâbileştirme, ötekilerin asli farklarını ve öznenin ötekilere asli tâbiyetini silerek işlemektedir.

Namık Kemal’in eleştirel mekanizmasında aklın kullanımına dönecek olursak, Batı modernliğinin akıllı ile İslam düşüncesinin aklının, evrensel bir akıl tasarımıyla birbirine teğellendiğini görmekteyiz. Şüphesiz Batı modernliği ve İslam medeniyeti yukarıda betimlemeye çalıştığımız akıl tasarımlarından ibaret değildir. Ancak bu söylemsel alanlarda merkezi bir eğilime sahip olan bu akıl anlayışları, Namık Kemal’in içinde bulunduğu Osmanlı modernlik söyleminin pratik çıkarlarına uygun gelmiştir. Örneğin akıldan çok keşfe, özneyi merkeze koymaktan çok başkasına, aşkın olana ve onun tecellilerine açılmayı öne çıkaran İbn i Arabî’nin örnek olarak gösterilebileceği tasavvufî/irfani akıl anlayışının izlerine Namık

Kemal'in eleştirilerinde rastlayamıyoruz. Her birinin kendine ait tarihsellikleri bulunan akıl anlayışları bu tarihselliklerinden soyunarak Namık Kemal'in içinde bulunduğu tarihselliğin koşullarına uygun olarak dönüştürülmüştür. Bu akıl söyleminin, Namık Kemal'in içinde bulunduğu Osmanlı modernlik söyleminin parçası olduğunu anlamak için Kemal'in öncüsü olan Şinasi'nin ve modern Osmanlı edebi kamusunun öncü figürlerinden Münif Paşa'nın akıl anlayışlarına bakmak yararlı olabilir.

Şinasi'nin akıl anlayışını anlamak için şiirlerinden yola çıkmamız gerekir. Şinasi'nin doğrudan akıl konusuna ayrılmış makaleleri yoktur. Şiirlerine baktığımızda Şinasi'de aklın özellikle dine referansla ele alındığını görüyoruz. Örneğin aşağıdaki beyitte, Allah'ın birliği konusunda nakle dayalı şeriatla, akla dayalı felsefenin aynı sonuca vardığı, ikisinin de O'nun birliği konusunda birleştiği görülüyor:

Şer' ü hikmet müttehiddür mebhas-i tevhidde
Nakl ile akl-ı ilâhiyyûn bir, güyâ iki⁵⁴⁸

Bu kadarıyla Şinasi'nin düşüncesinde çok büyük bir yenilik yoktur, daha önceki dönemlerde de bu düşüncelerle karşılaşılabilir; ancak Şinasi'de yeni olan bundan sonraki aşamada başlar: Akıl ve nakil uygunluğu temel olarak tevhid meselesinde geçerlidir, diğer alanlarla ilgili olarak daha çok akıl-nakil farklılığına vurgu yapılır:

Nakl u kitap kâil-i takdîr eder bizi
Akl ü hesâp mâil-i tedbîr eder bizi⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Şinasi, *Müntehabat-ı Eşârım* (İstanbul: Tasvir-i Efkar Matbaası, 1287)'den aktaran Bedri Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi* (İstanbul: Kaknüs, 2003), 189.

⁵⁴⁹ a.g.e., 190.

Bu beyitte, aktarılan bilgi ve burada “Kur’an” anlamında kullanılan kitap, insanın kaderinde yazılana karşı boyun eğmesine yol açarken; akıl ve hesap, insanı tedbir almaya eğilimli kılar. Bu anlayışla, hayat/dünya/tabiat müdahale edilebilir, tedbirin nesnesi kılınabilir alanlara dönüşecektir. İnsanın kendi hayatını ellerine alması, dünya ve tabiat üzerinde egemenlik kurma çabası bu tür bir aklilik ve riyazilikle/matematiksellelikle ilişkilidir. Belli bir noktada Şinasi, Allah’ın yaratıcılığının kutsal kitap olmadan da anlaşılabilirliğini, insanın deneyiminin de akılla birlikte yeterli olduğunu iddia eder:

Kitapsız görülür sun’-i Sâni’-i ezeli
Tutar hayatını şahid vücûd-ı Hakk’a darî⁵⁵⁰

Şinasi’de kitap, bir yandan akıl ve deneyimle karşıtlık kurularak ele alınırken diğer yandan da kalemin karşısına konulur. Kitap, tamamlanmışlık, tekrar, deneyime/yeniliğe kapalılıkla ilişkilendirilirken; kalem, üretim, orijinallik, yaratıcılıkla ilişkilendirilir. Kalem yine kutsallıkla bağlantılıdır ancak bu kitabın kutsallığından farklı bir kutsallıktır. Kısacası, insan elinin yaratması iken “levh ü kalem” Tanrı’nın eseridir. “Kuvve-i kudsiyye” sayesinde kalemle, beyan sayfasına hayaller hatta ruhun cevheri/tözü nakşedilir. Fikrin yeniliği, orijinallliği, tazeliği betimlenebildiğinde tüm âlem bu yazıya sanki bir tanrıçaymış gibi tapınır.⁵⁵¹

Akıl, kalp ve dil, Allah’ın insanlara ihsanıdır ve insanlar bu lütfü “fıkr ü şükr ü zikr” etmelidir. Dilin iradesi ve denetimi/ “tedbir”i, aklın ellerindedir. Akılda olanın dile getirilmesi de yerleşmesini, sağlamlaşmasını, oturmasını sağlar. Aklın yazıyla, kalemle ifade edilmesi, sözle dile getirilmesine denktir. Kalem de söz gibi insanın tasavvurlarını tasvir eder. Aklın söz ya da yazıyla dile getirilmesi yoluyla

⁵⁵⁰ a.g.e., 191.

⁵⁵¹ a.g.e., 192.

insan, kitabın tamamlanmışlığından/kapalılığından uzaklaşacak, kitabın değil kalemin emrine girecektir.⁵⁵²

Akl-dil ilişkisine dayalı bu anlayış değişikliği, eski ve yeniye atfedilen değerleri de etkileyecek; yeni bir dönüşüm yaşamış, eskisinden farklı bir varlık tasavvuruna sahip olmuş bir kişi artık eskiyle yetinemeyecek, eskilik tecrübeyle değil köhnelikle ilişkilendirilecektir:

Efendi, köhne Yahudi akaidin satma
Nasıl bu taze maarifle eskiler alayın⁵⁵³

Köhne anlayışta hala ısrar edenler de taassup içinde görülecektir. Taassup, iflah olmaz bir hastalık olarak görülmektedir ve milletin bu köhnelikten, taassuptan kurtulması'nın tek yolu da "akl-ı hakîmâne" ile pratiğe geçirilen "hüsn-i tedbir"dir:

Olmuş insana taassub onulmaz bir illet
Hüsn-i tedbîrin ile kurtulur andan millet//
Bin yaşa devlet ü ikbâl-i fahîmânen ile
Mülkü tedbîr ederek akl-ı hakîmânen ile⁵⁵⁴

Münif Paşa'da ise aklın, karmaşayı gidermeyle, düzenlemeyle ilişkili olduğu görülür. Her an değişiyor gibi görünendeki değişmeyi, karışık şeylerdeki sabitliği, intizamsızlıklardaki intizamı kuran akıl, ihtilaf halinde bulunanlardaki birliği ve Allah ile yaratılmışlar-bir başka deyişle vahdetle kesret- arasındaki bağıntıyı arar.

Akl-ı insani müsaid olduğu merteye herşeyin esbabını ve gayetini anlamak ister ve mütegayyir olan alâimden kavâid-i sâbite arar. Meselâ bu alemde karışık şeyler görüyoruz; dururken hava kararıyor. Hâlbuki bu tagayyürler bir kaide-yi sâbiteye müsteniddirler. Onun için hükemâ diyor ki: Bu dünyada görülen intizamsızlıklar kâffesi bir intizam içindir ki dünyanın bekasına ve kavânin-i mevcûdesinin muhafazasına bâdîdir. Havass böyle mütegayyir olan alâyimde kavâid-i sâbiteyi ve keza kah harp ve kah sulhun vukuu gibi ihtilafat-ı havadiste vahdet usulü ve mevcudatın illet-i gîyesini(dernière cause) ve Hak Teala ile sunuf-u mahlûkat beynindeki münâsebâtı arar. Ve bunları arayıp bulmak ise ilm-i hikmete mütevaffıktır.⁵⁵⁵

⁵⁵² a.g.e., 192-3.

⁵⁵³ a.g.e., 197.

⁵⁵⁴ a.g.e., 199.

⁵⁵⁵ Münif Paşa, *Hikmet-i Hukuk*'tan aktaran Ali Budak, *Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını Münif Paşa* (İstanbul: Kitabevi, 2004), 598-599.

“Köhne akaid”in meşruluk zemini olan toplumsal yapının çözüldüğü, Batı medeniyetiyle travmatik bir karşılaşmanın yaşandığı ve bu medeniyetin en içlere kadar nüfuz etme çabasıyla eski karşıtlıkların çözülüp yeni karşıtlıkların ve bağlantıların kurulduğu bu tarihsel anda, Şinasi ve Münif Paşa için akıl, toplumu, dili, edebiyatı düzenleyici, disipline edici ana ölçüt olarak ortaya çıkar.

Dolayısıyla aklın öznenin tâbi olması gereken bir meşruluk zemini olarak ortaya çıkışı, akla tâbi olan öznenin ötekileri kendine tâbi kılmayı haklı buluşu ve akıl yoluyla dışarısının kaosunun, farklılıkları silinerek aklın düzenine indirgenmesi çeşitli söylemsel alanların kesişim noktasında bulunan Osmanlı modernliğinin işleyişindeki bazı temel manevralara işaret eder. Namık Kemal eleştirisinde bu türden bir aklın devreye girdiği temel tartışmalardan biri de fikir/mânâ-lafız/suret karşıtlığıdır.

Asal Eksen Olarak

Fikir/Mânâ – Lafız/Suret/Sanat Ekseni

Tezin “Edebiyat Olayı” başlıklı bölümünde Namık Kemal’in eleştiri söyleminde fikir ve lafız karşıtlığının önemine değinmiştim. Şimdi aklın Osmanlı modernliği ve Namık Kemal eleştirisindeki işlevini de düşünerek bu ikili ilişkiyi daha derinlemesine ele almayı amaçlıyorum. Namık Kemal’in anlayışında söz, karşılıklı fikir aktarımına vasıtaadır. Fikir aktarımı ise insanlığın ve medeniliğin temel edimlerindendir. Bu anlayışta lafız ve fikir ilişkisi, beden ve ruh ilişkisiyle paralel ele alınır:

İşte kelâm, müdâvele-i tasavvur hizmetine kudretten müekkil bir cism-i latîftir ki binlerce seneler geçse tarâvet-i nev-civânîsine zevâl erişmez. Amma haysiyet-i kemâli itibarında

bulunan sıhhat-i meâliyle tenâsüb-i endâm hükmünde olan tertîb-i intizâm yerinde olmalıdır ki herkes indinde mahbûb→ kulûb ve o hal ile her zamanda memdûh u mergûb olabilsin. Eğerçi sîret zarîf olunca sûret lâtif olmasa da nekayısdan ma'dûd olmamak lâzım gelir. Fakat âsâr→ edebiyeyi belagat→ müeddâ, fesâhat-i edâ ihtiyacından vâreste edemez. Zîrâ bir te'lîf ki hüsn-i ifâdeden mahrûm olur; hâvî olduğu hakayık, çîre-destî-i intihâl ile mahâret-i kalemiyye ashabın mülk-i yemîni sırasına pek kolay intikal edebileceği için mahfazasız cevher hükmündedir. Hülâsa beşerde dâim olan kemâldir. Cemâl mütehavvil olur. Halbuki eserde kaim olan makaldır. Meâl müntekil olur. Fakat mâdem ki mahiyetin tagayyürü ve tabîatın hüsn-i ifadeden teneffürü adîmü'l ihtimâldir. Bir eserin ebediyetine meâl-i sahîhinin makal-i fasîh ile ittihad kâfil olur.⁵⁵⁶

Bu yaklaşımda insanın görüntüsüyle içi arasındaki ilişki, lafızla fikir arasındaki ilişkiye model olur. Lafız bedene karşılık gelirken; ruh fikirle ilişkilendirilir. Lafzın fikre vasıta olduğu bu eleştirel tasarıda, ruhun bedene üstünlüğü ile fikrin lafzın üzerindeki hiyerarşisi birlikte düşünülür. Ancak yukarıdaki alıntı, Namık Kemal'in lafız-fikir ilişkisinde yuvalanmış olan müphemiyeti açığa çıkarmamıza yardımcı olacaktır. Alıntıdaki ikinci paragrafta “müdavele-i tasavvur hizmeti”yle yükümlü olarak sunulan kelam/lafız, sonraki paragraflarda edebiyat eserinin özgünlüğünün garantisi olarak karşımıza çıkar. Fikri saydam bir şekilde iletmeye yarayan bir lafız anlayışına tamamen bağlı kalınırsa, Namık Kemal'e göre, intihalin önüne geçilemez. Fikri dile getirirken güzellikten uzak kalan bir ifade anlayışı, “mahfazasız cevher”e benzetilir. Böylelikle kötü niyetli kişilerin mülküne dönüştürülebilir. O halde eser ile sahibi arasındaki mülkiyet ilişkisini belirleyen şey, fikrin söyleniş biçimidir. Bu koşullarda insan ile lafız/fikir ikilisi arasındaki koşutluk ters çevrilir. İnsanda sürekli olan, insanı değerli kılan ruhsal olgunluk iken, bedensel güzellik gelip geçicidir. Halbuki edebiyat eserinde fikir, aktarılabilir olandır; kalıcı olan ve orijinallığı sağlayan söyleyiştir (“makal”). Bu koşullarda ideal olan, sıhhatli fikir ile güzelce ifade edilmiş sözün örtüşmesiyle oluşan bütünlüktür. Namık Kemal beyan ve insan arasında kurduğu özdeşliği şöyle vurgular:

⁵⁵⁶ “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir [I]”, 1.

Hatta üdebâ-yı hükemâdan biri mehasin-i edebiye fevaidini muhakeme ettiği sırada ma'lûmat-ı kesîre ve vukûât-ı garîbe ve belki keşfiyyât-ı cedîde bile eserin bekasına zamîn-i emîn olamayacağını beyan eyledikten sonra der ki: 'Bunlar insandan hâric şeyler olup beyân ise aynıyle insandır.'⁵⁵⁷

Namık Kemal'in yeni edebiyat projesini ayrıntılarıyla ortaya koyduğu ve yazı hayatının erken dönemine ait olan "Lisan-ı Osmani..." makalesinde ifade edilen bu insan-beyan özdeşliği, Kemal'in edebiyat projesinin son metinlerinden olan, *Talim-i Edebiyat Üzerine*'de yukarıdaki alıntıya gönderme yapılarak şu sözlerle reddedilir:

Natıkıyyetin veya ta'bîr-i âherle insaniyetin hakîkati lafız olsaydı 'papağanlar', 'tûtiler' ve hatta denizden çıkarılmış da terbiye edilmiş birtakım hayvanlar insandan ma'dûd olmak lâzım gelirdi. Ben bir vakit, Fransa üdebasından Buffon'un bir ibâresini 'söz ise aynıyle insandır' kavliyle tercüme etmiştim. Edebiyat-ı Osmaniyye'ye yazdığım bende bu tercümenin veya aslının hakikate mutabık olduğunu isbât edecek birtakım deliller de vardır.(...) Mamafih o kaide yanlıştır. Söz o kadar insan değilmiş ki, şimdi o bendi okuduğum zaman benim bin türlü meşakkati ihtiyâr ile öyle bir bend yazdığımı cidden taaccüb ediyorum.⁵⁵⁸

Namık Kemal'in eleştirel söyleminin başlangıç ve bitiş anlarına tekabül eden bu iki karşıt saptama, incelenmeye değer. İlk makalede iki eğilim yan yana bulunmakta: Ruh ve beden karşıtlığına koşut yapılandırılmış bir fikir ve lafız ikilisi ile beyanın, dolayısıyla lafzın, insanlığın kemali, sireti, ruhu ile koşut düşünüldüğü insan-lafız özdeşliği. Bu iki eğilim, Namık Kemal'in lafza yaklaşımındaki müphemiyeti işaret etmektedir. Bir yandan eserdeki fikrin altındaki ikincil konumu araçsallaştırılan lafız, diğer yandan edebiyat eserinin aslını, orijinalliğini garanti altına alan lafız. Eleştirel serüveninin son safhasında ise bu müphemiyet, fikir lehine olmak üzere sarahate kavuşur. Aynı metindeki edebiyat tanımı iddiamızı belirginleştirecektir:

Edebiyatın aslı sâde fikir demektir. Bilmem başka bir münasebetle evvel de söylemiş miydim? Söylemedimse hâtırında kalsın: Edebiyatın mânâya müteallik ne kadar sanat ismi

⁵⁵⁷ a.y.

⁵⁵⁸ Namık Kemal'in *Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, 3-4.

bulabildiyse onlar›n haricinde olup da ismi muayyen olmayan fikirlere itikad›mca sâde denilmek lâz›m gelir.⁵⁵⁹

O halde, müphemiyetten kesinliğe doğru giden ve fikrin mutlak zaferiyle sonuçlanan bu süreçte lafzın araçsallaştırılmasına, ikincilleştirilmesine yakından bakmalıyız. Namık Kemal’in lafza verdiği anlamlar, bu ikincilleştirmenin dinamiklerini anlamamıza yardımcı olacaktır. Abdülhak Hamid’e yazdığı mektuptaki şu sözler, lafızla ilişkinin Namık Kemal için anlamını vermektedir:

Elfâz zineti merak›ndan hangimiz kurtulduk! Ben sizin sinninizde iken kafiyesiz, cinâssız yazı yazmak değil, lâkırdı bile söylememeğe çalıştım. Yirmi dört, yirmi beş yaşında *Tasvîr-i Efkâr*’ı yazmağa başladım. Yirmi kafiyeli tarsi’ler filanlar bulunmayan bendlerime söz nazarıyla bakmadım. Bunlar bizim değil, milletin acemiliği âsârındandır; gide gide zâil olur. Fakat biz göremeyiz ve hatta şâyân-ı zevâl olduğunu da gösteremeyiz sanırım. (...) Tezyîn-i elfâza olan şevkini söylüyorsun! Bu ifaden bana vicdânımı tasvîr demektir. O îtîyâd›n Allah belas›n› versin. Babama mektub yazarken bile, bir münasebetsiz kafiye yapmaktan kurtulam›yorum.⁵⁶⁰

Görüldüğü gibi lafız (“elfâz”), yeni edebiyatçılar kuşağının iki önemli figürünü de iradelerinin hilaf›na kendine çeken bir odak konumundadır. Yeni edebiyatçı, lafızla ilgili süslemelerden uzaklaşmak istemektedir; ama kendi içinde bir yan, kendisine rağmen onu yoldan çıkarmaktadır. Alıntıda Namık Kemal, bu yan› dışsallaştırıp kendinden uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Bela okuyacak kadar şiddetli bir dışlamayla bu eğiliminden kurtulmak istemektedir; ancak burada bireysel öznellik, milletin öznenliği tarafından kuşatılmış durumdadır. Milletin acemi olduğu, yani lafzın cazibesine kapılıp ardındaki mânânın derinliğine uzanacak yetkinliğe ulaşmadığı bir bağlamda, yeni edebiyatçı da kendini bu eğilimlerden tam anlamıyla soyutlayamamaktadır.

Kendisini “elfaz zineti”nden kurtaramayan yeni edebiyatçı, buna rağmen eski edebiyat anlayışının takipçileri tarafından “tezyinat-› lafziyyeden sade”⁵⁶¹ bir

⁵⁵⁹ a.g.e., 40.

⁵⁶⁰ *Namık Kemal’in Mektupları*, c.1, 430-1.

edebiyat oluşturmakla suçlanmaktadır. Sadeliği, kusur olarak görölmektedir. O halde lafız ve fikir arasındaki seçim, yeni edebiyatın kendisini eski edebiyattan koparma girişimiyle yakından ilişkilidir. Yeni edebiyat projesinin gözünde eski edebiyat, mânâyı sanat uğruna feda etmektedir.⁵⁶² Sanat, mânâya/fikre o kadar baskındır ki eski edebiyat, Namık Kemal’in gözünde, neredeyse fikirsizdir:

İşte okumak bilmeyenlerin ekseri, edebiyat denilen âsârımızı istimâ ederken başka lisanda yazılmış bir dua zanniyle âmin-hân olageldiklerinden, sade denilen işârâtın ise silsile-i irtibâtı arasından mânâ çıkarmak, emvâc-ı mütetâbi’â içinde gavvaslıkla sade-i sayd etmek kadar müşkül olduktan başka, zaten istihrac olunan mezâyada fikir, eğlendirecek veya kendini vicdâna beğendirecek şeyler olmadığından, millete –sâmi’aya nazar gibi, fikir gibi zaman ve mekân ile altmış asırdan beri ‘alem-i insaniyete ne kadar ârif gelmiş ise cümlesinin en münakkah, en parlak ifadelerini telakkiye muktedir iki muayyen keramet-perver ilave eden meyl-i tettebbû bütün bütün mevkûf idi. Bir derece ki fikrin medâr-ı hayat olan mütalaaya; ilac gibi, yalnız zarûret-i kat’iyye zamanında bin türlü meşakkat ve istikrah ile müracaat olunurdu.⁵⁶³

Göröldüğü gibi, Namık Kemal’in kavramsallaştırmasında eski edebiyat fikirden, derinlemesine düşünmeden, akletmeden yoksun bir edebiyat olarak temsil edilmektedir. Burada lafız fikir ilişkisi, deniz mecazının da yardımıyla yüzey ve derinlik karşıtlığı içinde ele alınmaktadır. Eski edebiyat, yüzeyin dalgalanmaları, lafızların kendi aralarındaki ilişkileriyle oyalanarak; derinliğin içinde saklı cevherleri, fikir cevherlerini ima eden bir edebiyat olarak sunulmaktadır. Asıldan çok görüntüye, kalıcılıktan çok geçiciliğin cazibesine, fikir iletmek ve fikirde derinleşmekten çok lafızların baştan çıkarıcı süslemelerine odaklanan bir edebiyattır bu. Eserdeki mânâ, bir bütünlük, organik bir birlik oluşturamamaktadır: “Ekser şiirlerimizde beyit ve mısralar beyninde olan mânâ televvünü, parça bohçalarındaki renk televvününden ziyadedir.”⁵⁶⁴

⁵⁶¹ *Mukaddime-i Celal*, 12.

⁵⁶² “Lisan-ı Osmaninin...[1]”, 2; “[İrfan Paşa’ya Mektup]”, 196.

⁵⁶³ *Mukaddime-i Celal*, 5-6.

⁵⁶⁴ a.g.e., 6.

Fikir ve lafız ilişkisini, asıl ve görüntü, siret ve suret karşıtlıkları üzerinden tartışmaya yönelik eğilim aşağıdaki örnekte en somut hallerinden birine kavuşur:

Bu ise lisanımızda İran şivesinin câri olan te'sîrine bir nihayet vermekle hâsıl olur ki âsârımızı düşman→ hakikat ve menfûr→ tabîat olan i'zâm ve ibhâm nakîsalarından kurtaracak vasıta dahi budur.

Erbâbına malumdur ki ekser âsârında İran'ın tahriri tasvirine benzer. Birinde elvân ne kadar dil-nişîn ise diğerinde elfâz o kadar rengîn olmakla beraber, biri menazıra ve diğeri münazaraya mutâbık olmadığı için ikisi dahi tabiatın hilafındadır. Hatta Acem'in levâyih→ mersûmesine nazar olunsa bir pehlivanın bıyığı mızrağından uzun ve medâyih-i manzumesine bakılsa bir mızrağın tûlu mâh ile mâhî beyinde olan bu'd-i mücerreden füzûn görülür.⁵⁶⁵

Bu alıntı, fikir ve lafız karşıtlığına dayalı tartışmanın İran edebiyatını zellileştirici etkisini bertaraf etme çabasıyla da ilişkili olduğunu göstermektedir. Lafızların ilişkilerine dayalı bu edebiyat geleneğinin renkliliği kabul edilir; ancak bu renklilik yeni edebiyatı asıl amacından uzaklaştırmaktadır. Burada, yeni bir temsil anlayışı söz konusudur. Tabiatı ve hakikati neredeyse şeffaf bir biçimde yansıtacak bir sanatsal temsil anlayışı içerisinde, resmin amacı manzarayı “olduğu gibi” yansıtmak; edebiyatın amacı da fikirleri en az kayıpla aktarmak olmaktadır. Suretin, lafzın renkli oyunları, bu amaca uygun değildir. O halde suretin yoldan çıkarcı etkisi, mânânın, hakikatin, tabiatın, fikrin gerekleri dikkate alınarak denetlenmelidir.

Namık Kemal, lafzın fikirden uzaklaştırıcı etkilerinden söz ederken sıklıkla “baziçe-i elfaz”⁵⁶⁶ ifadesini kullanır. Sözcüklerin oyununa kapılıp fikrin derinliğine inememek olarak tarif edeceğimiz bu ifadeyi yeni edebiyat projesinden dışsallaştırmaya çalışan Namık Kemal, kendi projesinin kaynaklarını anlattığı bir paragrafta “güzel yazmak güzel düşünmekten (...) ibaret”tir saptamasını yaptıktan sonra eski anlayışın lafız oyunlarını şöyle yorumluyor:

Mesela yalnızca ‘ihrâz ve imtiyaz’ kelimelerini veya ‘nuhbe-i âmâl ve maksad→ mafi’l-bâl’ terkiblerini kafiye yapmak için yazılan şeylere hüküm vermiyoruz da söz olunca *Dolab*’daki ‘insan her bilmediğini ayağının altına alsa başı göğe erer’ yolunda olsun ve yine mesela

⁵⁶⁵ “Lisan→ Osmaninin...[II]”, 2.

⁵⁶⁶ *Bahar-ı Daniş*, 11; *Osmanlı Tarihi*, 86.

okçuzade ile yay kelimelerinden bir cinas çıkarmak için tanzîm olunmuş beyitleri bir bâziçe-i efkâr veya çocuk oyuncağı suretinden görüyoruz.⁵⁶⁷

Eskinin marifeti sayılan “baziçe-i elfaz”, yeninin gözünden bakıldığında değersizleştirilmekte, dönemin dergilerinde çıkan, fikrin kısmen devreye girdiği kimi örnekler bile dışsallaştırılarak, fikir için çocuk oyuncağı konumuna getirilmektedir. Böylelikle fikir yolunda derinleşmeyle çocukluktan yetişkinliğe geçiş arasında koşutluk kurulmaktadır.

Yeni edebiyatın yetişkinliğe doğru evrilme serüveninde Batı ve Arap edebiyatlarının model olarak alındığını önceki bölümlerde göstermiştik. Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmani...” makalesinin temel örneği olduğu ilk döneminde, fikir ve lafız arasındaki ilişkinin konumlandırılmasına dair müphemiyet bu iki model edebiyat arasında bir bölünmeye yol açar. Edebiyatın ›slah› için gerekli olan belagat kitabının özelliklerini tartışırken Namık Kemal, kendini şu ikilemin içinde bulur:

Bu yolda bir eser meydana getirmeye himmet edenler için zannolunur ki tezyînât-ı lâfzıyyenin bahs-i cevâz› efkârda baz› merteye ihtilâf hâsıl edecektir. Çünkü asrımızda hüsn-i tabiatle şöhret bulan üdebâyâ müracaat olursa birçoğu tezyînâtın eski itibâriyle bekasın› ister. Birtakım› ise bilakis cevâzın› bile kabul etmez ki evvelkisi âsâr-ı Arabiyyeye ve ikincisi efkâr-ı garbiyyeye meftûniyetten hâsıl olmuş birer mütalaadır.⁵⁶⁸

Arap edebiyat söylemiyle, Batı› edebiyat söylemini belli bir biçimde birbirine teğelleyerek yeni bir söylemsel alan oluşturmayı amaçlayan Namık Kemal’in eleştirel temsilinde, iki söylemsel alanın çatışması önemli bir sorundur. Namık Kemal çözümü, evrensellik ve istisnailik biçimlerine başvurarak çözer. Evrensel olarak düşünüldüğünde Batılı edebiyat fikrinin haklı olduğu kabul edilir. Sözün kendisinde zaten fıtrî bir güzellik vardır, dolayısıyla süslere gerek yoktur: “Vâkıa güzel sözün zâtında bir letâfet vardır ki onun mehâsin-i bedi’iyyeye kıyas›

⁵⁶⁷ “[İrfan Paşa’ya mektup]”, 207.

⁵⁶⁸ “Lisan-ı Osmaninin...[II],” 2.

hüsn-i fîrînin zînet-i arziyyeye nisbeti kabîlinden olur.”⁵⁶⁹ Bedenin doğal güzelliğinin sözün, zinetin söz sanatının yerine geçtiği bir genel kurala Arap edebiyatı bir istisna oluşturur:

Lâkin mâdem ki eczâ-yı lisanımızın en büyüğü olan Arabîde eşkâl-→ kelimât bir intizam-→ küllî halindedir. Türkçe’nin âsâr-→ edebiyyesini sadelik letâfetini kaybetmeyecek surette bir dereceye kadar tezyin etmek kabil ve belki seci ve tevâzün gibi bazı sanatlardan bütün bütün berî olarak güzel bir eser meydana getirmek daha müşkildir.⁵⁷⁰

Arapça’nın diğer dillerden daha güçlü olarak sahip olduğu bütüncül düzen, süslemelerin zararlı etkisini azaltmaktadır. Türkçe de bu dille iç içe olduğuna göre söz sanatlarına başvurmada Batılılar kadar katı olmaya gerek yoktur. Sonraki dönemde bela okuduğu eğilimlerine, ilk döneminde daha anlayışlı bakmaktadır Namık Kemal. Eski alışkanlıklardan asgari feragatle, yeni bir edebiyat kurmaya çalışan bir eğilimi, tüm ıslah çabalarıyla birlikte ve karşı karşıya bulunmaktadır.

Öyleyse Namık Kemal eleştirisinin kurucu karşıtlıklarından biri olan fikir ve lafız karşıtlığını daha iyi anlamak için Arap ve Batılı edebiyat söyleminin Namık Kemal eleştirisinde ne şekilde teğellendiğini derinlemesine incelemeliyiz. Arap edebiyat ve belagat tartışmalarına baktığımızda Namık Kemal’in fikir/lafız karşıtlığına benzer bir tartışmanın dolaşımında olduğunu görmekteyiz: Mânâ ve lafız çifti arasındaki ilişkiler bu belagat teorisinin temel eksenlerinden biri olmuştur. Burada iki soru gündeme gelmektedir: Arap belagatinin bu tartışması ile Namık Kemal’in fikirleri arasında nasıl bir süreklilik ilişkisi kurulabilir? Arap belagatinde “mânâ” olarak kullanılan kavramın, Namık Kemal’de “fikir” olarak karşımıza çıkmasının Batılı retorikle ilişkisi nasıl kurulabilir?

⁵⁶⁹ a.y.

⁵⁷⁰ a.y.

Arap Belagatinde Mânâ/Lafız Tartışması

Öncelikle mânâ/lafız tartışmasının geçtiği söylemsel alanı tanımlamamız gerekir. Tartışma, İslami ilimler alanında “beyan” olarak sınıflandırılan alanın içinde gerçekleşen bir tartışmadır. Beyan alanında, belli bir “söylemi(:hitap) yorumlama kuralları” ile, “söylemi üretme şartlarına”⁵⁷¹ odaklanılır. Kelimenin sözlük anlamlarının çözümlemesini yapan el-Câbirî, beyanın ayırma (“fasl”), ayrılma (“infisal”), açık olma (“zuhur”), açığa çıkarma (“izhar”) kelimelerinin oluşturduğu kavram alanında ikamet ettiğini gösterir.⁵⁷² Dolayısıyla beyanın işi, belli bir söylemin ayrımlarını, açığa çıkış biçimlerini saptama, değerlendirme üzerinedir.

Alanın önemli isimlerinden Câhız’ın tespitleri, alanın işleyişini belirginleştirecektir: Câhız’a göre beyanın, zihnî temyiz gücü ve yöntemli düşünmenin yanı sıra anlaşılabilir ve zarif bir konuşma yetisine de ihtiyacı vardır. Beyana uygun bir konuşmada, konuşmacının içinde bulunduğu bağlamın gerektirdikleriyle, konuşmanın biçim ve içeriği arasında örtüşme olmalıdır.⁵⁷³ Bundan sonraki koşul, lafzın mânâyâ delalet etmesidir. Câhız şöyle der:

İnsanların gönüllerindeki mânâlar... gizli ve kapalıdır... Bu mânâlara can veren insanların onları anlatması, söylemesi ve kullanmasıdır... Mânânın açıklığı ise delâletin netliği, istenen mânâyı doğru olarak gösterebilme, kısaltmanın güzelliği ve ustalıkla planlanmasıyla orantılıdır.(...) Beyan, gizli olan mânâyı açığa vuran delalettir.(...) Beyan her ne şekilde olursa olsun anlamın üstündeki örtüyü kaldıran ve içte gizli olanın önündeki perdeyi açan, bu şekilde dinleyeni işin hakikatine ulaştıran tüm yolları içeren bir isimdir. Zira bir şey söyleyenin ve dinleyenin ulaşmak istediği hedef anlamak ve anlatmaktır. Anlatma her ne ile gerçekleşir, anlam ortaya konulursa o konumda beyan işte odur.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ Muhammed Âbid El-Câbirî, *Arap-İslam Kültürünün Akıl Yapısı: Arap-İslam Kültüründeki Bilgi Sistemlerinin Eleştirel Bir Analizi* çev. Burhan Koroğlu, Hasan Hacak, Ekrem Demirli (İstanbul: Kitabevi, 2001), 26.

⁵⁷² a.y.

⁵⁷³ a.g.e., 34-36.

⁵⁷⁴ a.g.e., 36-37.

Beyanda sürekliliklerden çok süreksizlikler, ayrışmalar esas alınmaktadır. Bu anlayışta bir şeyin açıklık kazanması, varlıkların birbiriyle bağlantılandırılmasıyla değil, ayrıştırılmasıyla gerçekleşir. “Buna göre bir şey ancak kendi dışındakilerden temyiz edilerek aykılanca üstelik bunun da ötesinde, çevresindekilerden bütünüyle ve sonuna kadar ayrılıp kendini müstakil bir bünye şeklinde ortaya koyduğunda beyan edilmiş, açık ve anlaşılır olabilir.”⁵⁷⁵

Beyân alanındaki çalışmalara bakıldığında, lafız ve mânânın birbirinden ayrık kavramsal bir çift olarak tasarlandığı görülür. İki kutup olarak konumlandırılan bu kavramların, kökensel ortaklığından çok temas noktalarından, ilişkilerinden söz edilir. Bu kopukluğu, en önemli Arap sözlükçülerinden Halil b. Ahmed’in planı güzelce örnekleyecektir. Sözlükte, Arapça köklerden türetilmiş kelimelerin yanı sıra Arapça’da hiç kullanılmamış ama kök harflerin kombinasyonları sonucu kullanılması muhtemel olan kelimelere de yer verilmiştir. “Bu yöntem, lafızlara, teorik varsayımlar ya da Araplar’ın konuşurken ve varlıklara isim verirken kullanmış olabilecekleri gibi hiç kullanmamış olma ihtimali de bulunan zihnî mümkün varlıklar olarak bakılmasının temelini atmıştır.”⁵⁷⁶ Böylece kelimelerin kendilerine ait varlıkları olduğu, “mânâ”dan özerkleşmiş bir alana sahip oldukları inancı yerleşmiştir.

Klasik Arapça sözlüklerine bakıldığında mânânın, anlam, öz, kavram gibi sözcüklerin alanına komşu olduğunu görürüz. Mânâ, bir şeyin nihai amacına ulaştığı aşama olarak telakki edilir. Bu sözlüklerde mânâ, anlam, niyet, kasıt ve hedef

⁵⁷⁵ a.g.e., 50.

⁵⁷⁶ a.g.e., 54.

anlamlarına gelir.⁵⁷⁷ Tâmir Sallûm, mânânın klasik belagatta şu anlamlarla ilişki olarak kullanıldığını belirtmektedir: Konuşmacının/yazarın niyeti ve amacı, şiirin temel izleği, şiirdeki felsefi ve ahlâki izlekler, mecazi dil ve göndermeler.⁵⁷⁸

Manânın edebi anlamdaki ilk kullanımları Hicri 2. yüzyılın sonlarında El-Mu'tamir ve El-Esmâ'î tarafından gerçekleştirilmiştir.⁵⁷⁹ Zamanla mânâ, edebiyat sisteminde merkezileştikçe üç düzlemde kullanıma sahip olmuştur: Birinci düzlemde, dilin uzlaşımları sayesinde anladığımız kelimenin gerçek/doğrudan anlamı; ikincisinde, mecazi anlam; üçüncü ve son aşamada ise *nazm* diye de karşılanan inşa, söylemsel yapılanma bulunmaktadır.⁵⁸⁰

Mânâ/lafız ikiliği açısından düşündüğümüzde ise mânâ düşünce ile ilişkilendirilirken lafz, düşüncenin edebi olarak ifade ediliş biçimine gönderme yapmaktadır. Mânâ/lafız ayrılığı, söylenenle söyleniş biçimi ayrılığına dayanmaktadır. Bu ayrılığı betimlemek için kap ve ruh/beden analogilerine sıklıkla başvurulur. Kap analogisinde, lafız, mânânın taşındığı kap olarak düşünülür. Burada mânâ, aslileştirilirken; lafız araçsallaştırılmaktadır. İkinci analogide ise lafız bedene, mânâ ruha karşılık gelir. Böylelikle lafzın maddiliği ile mânânın soyutluğu ve maneviliği vurgulanmış olur. Bu analoginin Namık Kemal'de de merkezi bir işleve sahip olduğunu yukarıda göstermiştik.

Bu iki analogi kadar sık kullanılsa da beden ve elbise mecazı da mânâ/lafız ikiliğini açıklamak için dolaşımdadır. Önceden ruha benzetilen mânâ, burada beden olur; lafız ise bedeni süsleyen, bedenün güzelliğini ortaya çıkaran elbise

⁵⁷⁷ Mohammad Nashmi Alenezi, *The Development Of Ma'nâ As A Measure Of Literary Merit In Classical Arabic Literary Criticism: The Question Of Loyalty To The Tradition*, doktora tezi, (Michigan Üniversitesi Yakındoğu Araştırmaları Bölümü , 2004), 12-14.

⁵⁷⁸ aktaran Alenezi,, 16.

⁵⁷⁹ a.g.e., 17

⁵⁸⁰ a.g.e., 21.

hükümündedir. Lafız aynı zamanda mesken olarak da telakki edilir. İçi boş bir yapı nasıl mesken olarak kabul edilemezse; lafzın da mesken olması için mânânın içinde ikamet etmesi gerekir. Benzetme unsuru ne olursa olsun lafızla mânânın özsel olarak ayrı olduğu, birbiriyle ilişkili ama farklı varlıklar olduğu tüm mecazlarda yaygın olan bir noktadır.⁵⁸¹

Lafız ile mânâ arasındaki derin karşıtlığın kurulmasında, Kuran'ın yaratılmış olup olmadığına dair kelimelerin tartışmasının büyük rolü olmuştur. Bu tartışmada Eş'arîler zihinde oluşan mânâlar anlamında kullandıkları “kelam-ı nefis” ile “dil ile telaffuz edilen harflerden oluşan lafızlar” arasında ayrıma giderek meseleyi çözmüşlerdir: “Allah'ın kelâmını ‘mahluk değildir’ diye nitelediğimizde kastedilen lafızlar ve harfler değil, kelâm-ı nefisdir.”⁵⁸² Câbirî bu seçimin sonuçlarını şöyle değerlendiriyor:

Ancak şu kadar var ki, bu metafizik-teolojik boyut, kelâm ilmindeki diğer ‘teorik’ boyutlar gibi, ‘deneysel/tecrübi’ beşeri boyuttan ayrı ve müstakil olmamıştır. Kelâm metafiziği, gaibin şahide benzetilmesi, yani ilahî âlemin, beşer âlemine kıyas edilmesi yoluyla kurulmuştur. Bizi burada ilgilendiren konu açısından ise Allah'ın kelâmı konusunun ele alınışı, onunla beşer kelâmının mukayesesi üzerine kuruludur. Bunun sonucu olarak kelimacılar Allah'ın kelâmının lafzî ve zihnî yönleri arasındaki ayrımı, onu insan sözüne kıyas ederek varmışlardır. Kelâmcılar sürekli yaptıkları gibi, gaibi şahide (: duyu alanı dışındakini duyu alanındaki) kıyas ederken esas aldıkları duyu alanındaki şeye (: şahit) bütünüyle bağlı kalmazlar. Bunun yerine, onu gaibe kıyas edilmesine müsait olacak şekilde yeniden oluştururlar. Bu şekilde, ilahî kelâm (: *gaip*) hakkında, zihinde oluşan kelâm ile, lafızlarla ifade edilen kelâm şeklinde bir ayrıma gidebilmek için bu ayrımı tartışma kabul etmez bir ‘hakikat’ hâlinde ortaya koyacak, yani kıyasta ‘asıl’ olacak şekilde beşer sözü (: *şahit*) düzeyinde aynı ayrımı temellendirmeye çalışmışlardır.⁵⁸³

Câbirî'nin açıklaması mânâ ve lafız arasındaki radikal ayrımın kuruluşu bakımından çok önemlidir. İlahî olanın başkalığını, farkını kavramak amacıyla ortaya çıkan bir tartışma insani olanın başkalığını silerek sonuçlanmıştır. İlahî sözün tabiatına dair bir tartışma, sınırlarını aşarak insani sözün tartışılmasını da

⁵⁸¹ a.g.e., 28-31.

⁵⁸² El-Câbirî, a.g.e., 84.

⁵⁸³ a.y.

belirlemiştir. İlahi ve insani söz aynı düzlemde değerlendirilmiştir. Bu radikalleştirilmiş ayrımın sonucunda, mânâ ve lafzın birbirine üstünlüklerine dair tartışmalar ortaya çıkmıştır.

Örneğin Câhız, lafzı mânâyâ göre daha önemli bir konuma yerleştirir:

‘Mânâlar A’cem, Arap, bedevi, köylü, şehirli vb.nin anlayacağı ve tanıyacağı şekilde meydana serilmiş sahipsiz şeylerdir. Önemli olan sözün veznini iyi tutturma, sözcükleri iyi seçme, lafzın söylenişinin kolay ve akıcı olması, yapısının sağlam ve düzgünlüğü ile kalıbının nitelikli olması hususlarıdır.’⁵⁸⁴

Lafz› mânâyâ üstün gören, Câh›z’ın takipçisi olan, Ebû Hilâl el-Askerî şöyle der:

Önemli olan husus bir anlam› ortaya koymak değildir. Zira anlamları Arabı A’cemi, köylüsü şehirlisi herkes bilir. İşin asıl önemli olan kısmı, lafzın seçkin, duru, hoş, latif, katıksız, sade ve yeterince akıcı ve pürüzsüz olması ve ayrıca kalıbının ve yapısının sağlamlığı, nazmını ve cümle yapısını ağırlaştıran yüklerden uzak olması hususlarıdır. Anlamanın sadece doğru olması beklenir. Lafzın ise sadece doğru olması yetmez, bunun yanında saydığımız vasıfları da taşıması gerekir.⁵⁸⁵

Yine el-Askerî’ye ait olan şu sözlerde Namık Kemal’le söylemsel benzerlik ortadadır: “Bir mânâyı sözleriyle birlikte alıp kendine mal eden kişi bu mânânın hırsızıdır. Sözlerinin bir kısmıyla beraber alan ise onun derisini yüzmüş gibi olur. Mânâyı alıp onu kendi kelimeleriyle eskisinden daha üstün bir şekilde ifade eden ise onun üzerinde öncekilerden daha fazla hak sahibidir.”⁵⁸⁶

Lafız ve mânâ kutuplaşmasında belagatçilerle kelamcılarının tutumlarının birbirinden oldukça farklı olduğu görülür. Kelamcılar, ilahi kelamla ilgilendikleri için mânây› lafza göre daha öncelikli konumland›r›rken belagatç›lar kelamc›lara göre lafz› yüceltmede daha rahat olmuşlardır. Bu noktada Arapça’nın kendine özgü dilsel

⁵⁸⁴ a.g.e., 101.

⁵⁸⁵ a.y.

⁵⁸⁶ a.g.e., 102.

özellikleri ve vezin yapısı da etkili olmuştur. Lafız ve mânâ ilişkisini dillerin evrensel bağlamından çok Arapça'nın istisnai konumundan yola çıkarak tartışan belagatçiler, dilin doğal yapısının gereği olarak lafzın hiyerarşideki konumunu yükseltmişlerdir.⁵⁸⁷ Namık Kemal'in de ilk döneminde Arapça'nın istisnailiğine vurgu yaptığını, Osmanlıca'nın önemli bir parçasını oluşturan bu dil nedeniyle süssüz eser verme konusunda Batılılar kadar katı olmamıza gerek duymadığını hatırlayalım.

Cabirî'ye göre beyan ilmindeki lafız-mânâ ikiliğinde Abdülkâhir Cürçânî ve Sekkâki'nin rolleri çok önemlidir. Cürçânî, kendinden önceki tartışmaların verimlerini sentezlerken; Sekkâki, ilmi, kurucu tartışmasından yola çıkarak sistemleştirmiş, alanın imkânlarını son aşamasına vardırmıştır. Bu nedenle iki âlimin düşüncelerine yakından bakmakta yarar var:

Câbirî'ye göre Cürçânî'nin yeniliği, aklın sistemiyle söylemin sistemi arasındaki paralelliği görünür hale getirmesidir. Beyân ilminin söylemsel yanının akıl yürütmeye ilişkisini ortaya koyan Cürçânî, aynı zamanda lafız ve mânâ ilişkisini yeni bir şekilde derleyip formüle etmiştir. Önceki tartışmalar, lafız ve mânâ arasındaki ilişkiye odaklanırken Cürçânî'de lafız düzleminin iç ilişkileri ve mânâ düzleminin iç ilişkileri ayrı ayrı devreye girmiş; sonrasında da düzlemler arası ilişki sistemleştirilmeye çalışılmıştır. Böylelikle söylemin ve aklın düzeni hem yatay ve hem dikey olarak ele alınmıştır.⁵⁸⁸

Bu aşamada lafız ve mânâ hiyerarşisi Cürçânî'de başka bir şekilde kurulur:

Bir lafzın mânâsını bilmeden cümledeki yerini belirlemek mümkün değildir. Yine lafızların lafız olmaları bakımından sistemli bir bütün ve nazım haline getirilmeleri tasavvur olunmaz. Zira tertip ve sıraya dizme mânâlarda aranır ve düşünceyi işletmek mânâlarda söz konusudur. İşte bu husus iyice anlaşılırsa lafızları mânâyâ bağlı olarak görür ve mânâların peşinden gideriz. Bu şekilde zihinde mânâların sistemli bir bütün haline getirilmesi işlemi bittiğinde lafızları da buna göre dizmek ve sıralamak için yeni ve ikinci bir düşünme işlemine ihtiyaç hissedilmez. Aksine zihinde sistemli hâle getirilen bu anlamlara bağlı kalarak lafızlar da

⁵⁸⁷ a.g.e., 103.

⁵⁸⁸ a.g.e., 108.

sisteme kavuşur. Zira lafız mânânın hizmetindedir. Ona bağlıdır ve onun peşinden gitmektedir. Mânânın zihnindeki mevkiini bilmek demek konuşurken bu mânâları ifade edecek lafızların hangi sırayla söyleneceklerini bilme anlamına gelmektedir.⁵⁸⁹

Cürcânî'nin sisteminde “nazm” kelimesi önemli bir rol oynamaktadır.

“Lafızların delâletinin uyumunun ve mânâlarının ahenginin aklın gerektirdiği şekilde olmasıdır” şeklinde tarif ettiği nazm anlayışıyla Cürcanî, anlam ve anlamın anlamı ayrımını ortaya koyar. Burada lafzın görünüşteki, dolaysız olarak anlaşılan yanına anlam; bu anlam dolayımıyla fikir yürüterek ulaşılan yanına da anlamın anlamı denilmektedir. Anlamdan, anlamın anlamına geçiş aşaması akıl yürütmeyeyle birlikte teşbih, mecaz, istiare, kinaye ve temsil gibi beyan üsluplarının da devreye girdiği aşamadır. Söylemin düzeniyle aklın düzeni arasındaki paralelliği göstermesi bakımından önemlidir.⁵⁹⁰

Cürcânî’de mânâ lafza göre daha önemli görülse bile, lafzın değeri artmıştır. Önceki sistemlerin kap ve beden analogilerinin aksine, lafz burada mânâyı değiştirmeden taşıyan bir araçtan çok, mânâyı ulaşılması için çaba harcanması, akıl yürütmeye tâbi tutulması gereken bir işaretler düzlemidir. Burada söylemin sistemiyle aklın sistemi anlamlandırma sürecinde iç içe girer.⁵⁹¹

Cürcânî’nin sistemini bir aşama daha yükselten, beyan ilimlerinin iç mantığını son noktasına getiren Sekkâkî’nin sistemini Câbirî şöyle betimliyor:

Sekkâkî’nin *Miftâh*’ında ele aldığı konular söylem (hitap) ilimleriyle alakalıdır. Bu eserinde ulaşmayı hedeflediği gayesi ise söylemin kurallarını koymaktır. Söylem yapı ve mânâ şeklinde ikiye ayrıldığından dolayı söylem ile ilgili ilimler de yapı ilimleri ve mânâ ilimleri şeklinde ikiye ayrılacaktır. Bunlardan ilkinin hedefi söylemin sisteminin; ikinci ise söylemin mânâsının yani aklî içeriğinin kurallarının tespitidir. Söylemin aklî içeriğinin sistemi doğrudan aklın sistemi olduğuna ya da en azından onu aklın sistemi kurduğuna göre, burada, önceden kendini lafz-mânâ ikilisi yoluyla gösteren problem örgüsünün Sekkâkî sayesinde, söylemin sistemi ile aklın sistemi ikilisi yoluyla ortaya çıkan bir problem örgüsüne dönüştüğünü söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak da bundan önce lafız ile mânâ arasında uyum

⁵⁸⁹ a.g.e., 111-2.

⁵⁹⁰ a.g.e., 115-6.

⁵⁹¹ a.g.e., 117.

kurma uğruna çalışan belagat ilminin Sekkâkî ile açık olmasa da içten içe söylemin sistemi ile aklın sistemi arasında uyum kurma için çalışır hale geldiği tespitini yapabiliriz.⁵⁹²

Sekkâkî’de alan, beyan ve meânî ilmi olarak iki kısma ayrılır. Dinleyiciyi merkeze alan, sözün söylendiği koşullarla ilişkisine odaklanan meânî ilmi, söylemin üretilişiyle ilgilenirken; beyan ilmi iç şartlara odaklanır, sözle konuşmacının/yazarın kastı arasındaki bağıntıyı önemser, dolayısıyla söylemi yorumlama ölçütlerini saptamaya çalışır.⁵⁹³

Sekkâkî’nin sisteminde, sözü bu iki ilim açısından belli bir bağlamda konumlandırılmak, hem lafzi terkipleri hem de mânâ kalıplarını, kendi aralarında ve birbiriyle ilişkileri içerisinde değerlendirecek bir yetkinliğe sahip olmakla mümkün olur. Bu yetkinlik de akıl yürütmenin söylemin içine dahil edilmesiyle gerçekleşir.⁵⁹⁴ Bu noktada akıl yürütme, beyan söylemi içerisinden şöyle ele alınır:

Mantıkî kıyas yapılırken kullanılan düşünme mekanizmaları, beyan üsluplarından herhangi biri uygulanırken kullanılan düşünme mekanizmalarının aynısıdır. (...) Beyân ilimlerinden teşbih, kinaye, istiare gibi temel bir konuyu ve kastedileni ifade etmek için bunların nasıl kullanılacağını gereği gibi bilen bir kimse bu bilgisiyle aklın sisteminin(işleyiş mekanizmasının) bilgisine erişir.⁵⁹⁵

Görüldüğü gibi, Sekkakî, aklın sistemiyle söylemin sistemini örtüştürürken söylemin sistemini aklın sistemine tâbi kılmaz. Aksine mantık ilmindeki Aristocu akıl yürütme kurallarının çözümlemesini yaparak aslında akıl yürütme kurallarının beyan ilminin üsluplarıyla açıklanabileceğini iddia eder. Sekkâkî, mantıkî akıl yürütme kurallarıyla ilgili saptamalarda bulunurken, mantığın ilmi söyleminin içinden konuşmaz; mantığı beyan söyleminin terimleriyle kendi tartışmasına dahil eder. Örneğin mantıkî anlamda tanım “cins ve fasıldan meydana gelmiş mahiyet” olarak

⁵⁹² a.g.e., 121.

⁵⁹³ a.g.e., 129.

⁵⁹⁴ a.g.e., 131-2.

⁵⁹⁵ a.g.e., 132.

formüle edilirken, Sekkâkî ise şöyle tanımlar: “Tanım bize göre, -ilim erbab› bir grubun(mant›kç›lar›n) aksine- bir şeyi parçalarıyla ya da ondan ayrılmayan veya onu oluşturan unsurları ve fertleri içine alıp bunun dışındakileri kapsamayacak şekilde tarif etmektir.”⁵⁹⁶ Ayn› olguyu mant›k terimlerinin kullan›m›nda da görmekteyiz: Önerme, mevzu, mahmul gibi mant›k terimleri yerine, cümle, müpteda, haber gibi beyan terimleriyle konuşmaktadır. Aynı zamanda mantık ilmi öncüller ve sonuç üzerine kurulu iken, Sekkâkî ak›l yürütmeyi lâz›ml›k ve melzumluk üzerinden tartışır. Lüzum, birbirini zorunlu olarak gerektirme bağı anlamına gelmektedir. Öncül ve sonuçtan, lazım ve melzuma geçildiğinde söz sanatları olarak adlandırılan beyan üsluplarının (teşbih, kinaye, istiare gibi) şeyler arasındaki zorunluluk bağlarını ve bu bağların şeyleri oluşturunca etkisini anlamada mantık söylemine bağlı kalmadan yeterli olduğunu görmekteyiz.⁵⁹⁷

Böylelikle Arap belagati ile Yunan mantığı “lüzum” denilen mantığı mekanizma içinde birleşmiş olmaktadır. Söylemin düzeni ile aklın düzeni organik bir zorunluluk bağıyla birbirine bağlanırken; beyan düşüncesindeki lafız/mânâ problematiği de son noktasına taşınmıştır. Ancak mantığı söylemin beyan ilminin özerkliği adına beyan üsluplarının terimleriyle düşünülmesi sonrasında sakıncalar doğurmuştur. Câbirî bu sakıncaları şöyle özetler:

Bu problematiğin gerçekliğini görmezden gelip üstünü örtme yolundaki tüm imkânlar tüketildiğinde onu ta gerilere, doğduğu günlere götürmeye ve bunun sonucunda lafz› ayn› anda hem lafız hem de mânâ gibi kabul etmeye yol açmıştır. Neticede hiçbir mânâ taşımayan ancak mânâsı varmış gibi okunup dinlenen cümleler ve ifadeler ortaya çıkmıştır. Bu Arap kültürünün çöküş dönemi edebiyatının ayırıcı ve belirgin vasfıdır. Çöküş dönemi Sekkâkî’den hemen sonra başlamış, bu dönemde ilgiler seci vb. lafzı güzelleştirici unsurlara yönelmiş ve artık kelâm/söz adına çalan çanlar mânânın yerini de doldurmuş yani ‘mânâyı ifade noktasında’ onun oynadığı rolü üstlenmiştir. Buna bağlı olarak sözdeki ‘yaratıcılık ve orijinallik’ olabildiğince çok eşsesli ve özdeş kelimeyi sırf yazmak ya da okumak gayesiyle üretilen metinlerde yan yana getirerek sözü kabartma yeteneğinde aranmaya başlanmıştır.⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ a.g.e., 133.

⁵⁹⁷ a.g.e., 134-5.

⁵⁹⁸ a.g.e., 136.

Görüldüğü gibi Câbirî'nin yukarıdaki tespitiyle Namık Kemal'in eski edebiyat eleştirisi üzerinden kurduğu lafız/fikir kutupsallığı aynı zeminden beslenmektedir. Bu yaklaşımda aklın sistemiyle, söylemin sistemi arasında kurulan hiyerarşi devam ettirilir. Söylemin sistemi, sözün etkenliği/edilgenliği, birbirini zorunlu gerektirmeleriyle ilgilenirken, aklın sistemi nesneler, düşünceler, duygular dünyasındaki nedenselliklerle ilgilenmektedir. Klasik belagatin son tahlilde ikisi arasında keskin bir ayrım gerçekleştirdiğini ve bu ayrımın söylemin lehine olduğunu iddia eden Câbirî'ye göre, bu seçim şu sonuçları doğurmuştur: Edebiyatçılar, düşüncelerin çelişikliğinden çok, sözcüklerin sessel uyumsuzluklarını dert edinir olmuşlardır. Düşüncelerin zayıflığı ya da uyumsuzlukları, sesin ritmi, eserin müzikalitesiyle kapatılmaya çalışılmıştır. Bu da eleştirel okumayı/dinlemeyi geri planda bırakıp, eserle ilişkiyi aklın geri planda olduğu bir ses dinletisine çevirmiştir. Sözlerin çağrışımlarının merkezde olduğu bu edebiyat tutumunda, az sözle çok anlam ifade etme, sözcüklerin mânâ bakımından çağrışım alanını geniş tutma hedeflenir. Bu da mânâ açısından belirsizliğin, müphemiyetin, çok anlamlılığın doğması demektir.⁵⁹⁹

Namık Kemal'in belagatle ilgili tartışmalarda sıklıkla başvurduğu kaynaklardan biri, Sadeddin Teftazani'nin *Mutavvel*'idir. Bu eser, beyan ilminin zirve noktası olarak yukarıda temas ettiğimiz Sekkâkî'nin *Miftâh*'ının şerhidir, Namık Kemal'in zamanına kadar medreselerde okutulmuş, Osmanlı medrese öğrencisinin belagat anlayışını etkilemiştir. Dolayısıyla bu eser aracılığıyla Namık Kemal, beyan geleneğiyle ilişki kurmaktadır. Kemal, bu geleneğin içinde hem bir süreklilik, hem de kesintidir. Mânâyı lafza üstün gören Sekkâkî'nin anlayışı ile

⁵⁹⁹ a.g.e., 144-145.

Namık Kemal’in fikir/lafız ilişkileri paraleldir. Bir başka açıdan lafız mânâ ilişkisini beden ruh ilişkisinin terimleriyle açıklama, lafzı mânânın orijinalliğini sağlayan, mülkiyetini belirleyen öge olarak görmek, yine beyan geleneğinde kökleri olan bir eğilimdir. Câbirî’nin çöküş dönemi edebiyatının özellikleri olarak saptadıkları, Namık Kemal’in söylemine çok yakındır. Ancak burada bir fark görülmektedir. Câbirî beyan ilminin kendini tamamlamasından sonraki söylemin düzeni, aklın düzeni ayrımının radikal bir kopuş olarak söylemin lehine yorumlanmasının Arap edebiyatın “bozduğunu” iddia ederken, Namık Kemal aynı sorunların kaynağı olarak İran edebiyatını ve onun kötü bir taklidi olarak gördüğü eski Osmanlı edebiyatın görmektedir. Namık Kemal’in söyleminde klasik dönem Arap edebiyat ve belagati, Batı edebiyatıyla birlikte yeni edebiyatın modeli olarak sunulmaktadır. Bu noktada, Namık Kemal, mânâyı lafza üstün gören Sekkâki geleneğini Teftazani üzerinden alımlayıp belirli bir Batı edebiyatı anlayışıyla teğellemektedir. Bu teğellemede eski edebiyatın mânâ/lafız üzerinden kurulan karşıtlığının, arada mânâ kelimesi kullanılmaya devam etse de daha çok fikir/lafız karşıtlığıyla Namık Kemal’de işlerlik kazanması önemlidir. Mânânın yerine fikrin geçmesi Batı modernliğiyle yakından ilişkilidir.

Batı Modernliği, Retorik ve Fikir

Batılı retorik ile Namık Kemal’in ilişkisine bakmak için ideal başlangıç noktası, Buffon’un yaklaşımının Namık Kemal tarafından nasıl temellük edildiği olabilir. Yukarıda Namık Kemal’in Buffon’un “beyan ise aynıyla insandır” ya da “söz ise aynıyla insandır” şeklinde çevirdiği sözü karşısındaki tutumundan söz etmiştik. “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı...” makalesinde Buffon’un etkisi güçlü bir

şekilde hissedilirken, son eserlerinden *Talim-i Edebiyat Üzerine*'de Buffon'un sözünden uzaklaşıldığı açıklanıyordu. Bu uzaklaşmayı daha iyi anlamak için Buffon'un sözünün bağlamına daha yakından bakalım:

Namık Kemal'in çevirilerinin yanı sıra günümüzde "üslûb u beyan, aynıyle insan" şeklinde de dolaşımda olan sözünü, Buffon üslup üzerine söylevi olan *Discours sur le Style*'in sonlarında dile getirmiştir. Buffon'a göre, yalnızca iyi yazılmış eserler kalıcı olacaktır. Bilginin miktarı, olguların benzersizliği, keşiflerin yeniliği gibi unsurlar kolaylıkla aktarılabilir oldukları için bir eserin kalıcılığının garantisi olamaz. Bu bilgi, olgu ve keşifler zevksiz yazıldıklarında, üsluplarında yazarın asalet ve dehasının yansımalarında yok olmaya mahkumdurlar. Bu nedenle insanın ve eserin orijinalliğini sağlayan şey üsluptur.⁶⁰⁰

Aktardığımız argümana dikkat edecek olursak, üslubun biçimsel özellikler kadar yazarın öznelliğini devreye sokan zevk, deha ve asaleti de içerdiğini görürüz. Üstelik bu argüman mantıksal yapının ve sadeliğin önemine dair uzun bir tartışmanın sonrasında dile getirilmiştir. Tüm bu bileşenleri dikkate aldığımızda buradaki öznelğin yazarın biricikliğinden onsekizinci yüzyıl Fransa'sında dolaşımda olan belli bir centilmen tipinin öznelliğine gönderme yaptığını görmekteyiz. Bu centilmen, rasyonel ve toplumsal bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Bu tipin yüceltiği toplumsal yapıda, insanın olduğu ile başkalarına görüldüğü arasındaki mutlak örtüşme idealize edilmektedir. Dolayısıyla centilmen bir yazar, düşündüğü ile yazdığı/davrandığı arasında, fark görülmeyen bir yazardır.⁶⁰¹

Bu düşünce biçimi, insanın içi ile dışı arasındaki şeffaflığa dayanmaktadır. Buffon'un sözü de bu koşullarda bu şeffaflığın içinden düşünülmelidir. Rasyonellik,

⁶⁰⁰ Rémy G. Saisselin, "Buffon, Style and Gentlemen," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, c.16, s.3 (Mart 1958), 357.

⁶⁰¹ a.g.e., 357-8.

her öznde evrensel bir şekilde işleyen bir yapıya sahip olduğuna göre, rasyonelliği ve toplumsallığı aynı anda idealize eden yazar, evrensel akla tâbi olduğunda toplumsal aklın ölçütleriyle de uyumlu olmaktadır. Dolayısıyla içindekini yazı yoluyla dile getiriş biçimine bakıldığında düşündüğü ile yazdığı arasında bir süreklilik görülmektedir.

O halde Buffon üslup derken yazara özgü eşsiz bir anlatım biçiminden değil, evrensel bir üsluptan söz etmektedir. Bu ilkeler ışığında büyük yazar, kendine özgü üslubu en güçlü olan değil, evrensel üslubun ideallerine en yakın olandır. Buffon, üsluptan söz ettiğinde klasik yazarların evrensel üslubundan söz etmektedir.⁶⁰² Bu üslup ona göre aklidir. İyi yazmak isteyen kişi, konusuna tamamen hâkim olmalı, kendi düşüncesini bir düzene vardırabilmek için konuyla ilgili derinlemesine düşünmeli ve her bağlantının bir fikri temsil ettiği bir düşünce zinciri oluşturmalıdır.⁶⁰³ Bu koşullarda bir üslubun sadeliği ve açıklığı, aynı zamanda aklın, nesnelerin arasındaki ilişkileri ne kadar berrak gördüğünün işareti olmaktadır.⁶⁰⁴

Görüldüğü gibi Buffon'un retorik anlayışında fikir ve üslup ilişkisi, rasyonel özne ile toplumsal özne arasındaki mütakabiliyetle yakından bağlantılıdır. Bu mütakabiliyet, üslubu fikrin dildeki şeffaf yansıması olarak düşünmeyi mümkün kılar. Bu bakımdan Namık Kemal'in temel söylemiyle Buffon'un söylemi arasında karşıtlık yoktur. "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı..." makalesindeki fikir ve lafız tartışmasıyla Buffon'un söylemi büyük paralellik taşımaktadır. Ancak son dönemlerinde Buffon'a karşı çıkarken Namık Kemal, Buffon'un temel ilkelerini dikkate almamakta, "söz ise aynıyle insandır" denildiğinde sözün fikirden bağının

⁶⁰² a.g.e., 358.

⁶⁰³ a.g.e., 357.

⁶⁰⁴ a.g.e., 359.

kopmuş olduğunu varsaymakta, bu nedenle de fikrin lehine itiraz etmektedir.

Halbuki Buffon'un sözü zaten bu indirgemenin ötesinde ve Kemal'in fikriyle uyum içindedir. İlk dönemde "style"ın "beyan" olarak çevrilirken son dönemde "söz" diye çevrilmesi de bu indirgemeye işaret etmektedir. Önceki bölümde göstermeye çalıştığımız gibi beyan sistemi lafız ve mânâ ilişkilerini içinde barındırıyordu.

Halbuki söz denildiğinde gösterge, mânâsından, fikrinden sıyrılmış gibi algılanıyor.

O halde Namık Kemal'in itirazının ötesinde genel söylemi, Buffon ile uyum içindedir. Şüphesiz ki Batı retoriği Buffon'un söyleminden ibaret değildir. Bu söylem, retoriğin içindeki eğilimlerden biridir. Ancak bu eğilimin eski dönemlere göre güçlendiği ve merkezileştiği görülmektedir. Bu nedenle modernlikle birlikte bu eğilimin yükselişine yakından bakmamız gerekiyor.

Öncelikle Batı düşüncesinde retoriğin mantık ile birlikte kavramsal bir çift oluşturduğunu belirtmemiz gerekiyor. Düşüncenin temelde sözel olarak ifade edildiği dönemlerde mantığın, düşünme sanatından çok söylemsel ya da iletişimsel bir sanat olarak telakki edildiği görülmektedir.⁶⁰⁵ Yazılı kültür yükselişe geçtikçe, düşünce konuşmaya ihtiyaç duymadan kendini ifade imkanları buldukça, mantığın retoriğe bağlılığı azalmakta, özerkleşmeye meylettiği görülmektedir. Bu koşullarda retorik, mantığa göre ikincilleşmektedir.

Walter J. Ong, retoriğin, Batı toplumunun, bilinçdışının baskınlığından bilincin baskınlığına geçişini ifade ettiğini iddia etmektedir. Retoriğin kurumsallaşması ve Batı kültüründe merkezileşmesi, çokanlamlılıktan "asıl anlam"a doğru evrilen bir süreç olarak düşünülebilir. Retorik çokanlamlı simgelerin hakim olduğu bir iletişimden, anlamın tekleştiği, "asıl anlam"ın yan anlamlardan ayrılarak kristalize olduğu böylelikle de formel mantığın diline yaklaşıldığı bir iletişim

⁶⁰⁵ Walter J. Ong, *Rhetoric, Romance and Technology* (Ithaca: Cornell University Pres, 1971), 5-6.

biçimine geçişi ifade eder. Başka bir deyişle retorik, bir ifadedeki örtük kabulle apaçık bilginin temas noktasında işler. Apaçık olanın ardındaki örtük kabulleri ya da örtük kabulün gözünden bakıldığında nelerin apaçıklaştığını anlamaya yönelik bir tutumu olduğu için Ong, retoriği bilinçdışından bilince geçiş noktası olarak niteler.⁶⁰⁶ Retorik, ayrımlardan çok birleştirmelerle ilgilenir. Mübalağalar ve karşı tezlerle işleyen hayalgücünün yardımıyla fiiliyatın belirsizliği örtmecenin düzenine çevrilir. Olağanüstü olan, söz sanatları yoluyla aşinalaştırılır, tanıdık kılınır.⁶⁰⁷ Böylece fiiliyatın başkalığı silinir, farklar aynılığın potası altında eritilir.

Retorik alanında mantığın egemenliği arttıkça yukarıda saydığımız eğilimlerin güçlendiği görülür. Walter J. Ong'a göre bu eğilimin dönüm noktalarından biri Ramus'un retorik anlayışıdır. Bu anlayışta, söylemin hükümlerliği mantığın elindedir. Mantık, argümanları bulmayı, düzenlemeyi öğrettiği için temeldir. Ramus'un teorisinde şematik bir ikicilik hakimdir: Her şeyi ikiye bölerek düşünen bir zihin işlemektedir. Bu teori, önceki kitapların yaklaşımına bağlı kalmaktansa şeylerin işleyişine bakarak mantık yürütmeyi tercih etmekte, mantık yürütürken de çıkarım ve yüklemelerden çok yöntemi ön plana çıkarmaktadır. Ramist yaklaşımda yöntem, tümelden tikele doğru ilerlemektedir. Böylelikle tikel olan, tümel ya da evrensel olana tâbi kılınmaktadır. Düzenlenmiş bir bütünlüğü her şeyin üstüne çıkaran bu tutum, sade üslubun da yükselişini sağlamıştır. Aynı zamanda Ramist yaklaşımın önceki retorik anlayışlarına göre görselliği daha fazla kullandığı görülmektedir. Bir düzen fikri oluşturmak için ders kitaplarında diyagramlara sıkça yer veriliyordu.⁶⁰⁸ Bu süreçle birlikte şu ana kadar retoriğin tâbiyetinde bulunan

⁶⁰⁶ a.g.e., 12.

⁶⁰⁷ a.g.e., 13.

⁶⁰⁸ a.g.e., 83-5.

mantığın hiyerarşideki rolü değişiyordu. Düşünce ile söz arasındaki bağ zayıflıyordu, mantığın sözsüz bir düşünme etkinliği olarak tasarlanmasıyla, söz mantığın egemenliğine girmeye başlıyordu.⁶⁰⁹

Ramist yaklaşımın 16.-17. yüzyıllarda yükselişe geçmesini Ong, matbaanın yayılmasıyla ilişkilendiriyor. Matbaanın ürettiği tipografi ile karşılaşan kişiler, sözcüklerle ilişkinin yalnızca sözel olmadığını, görsel de olabileceğini deneyimlediler. Sözcükler havada kaybolan seslerin ötesinde, kitabın içinde belli bir uzamda ikamet eden nesnelere dönüşmeye başladı. Dolayısıyla nesneleşmiş sözcüklerle kurulan bağ, işitsel hafızanın karşısında görsel hafızayı güçlendirdi ve bu da Ramist yöntemde de kullanılan diyagramatik anlayışı etkiledi.⁶¹⁰

Ramus'un yaklaşımında bilgi bir hikmetten çok meta gibi görülmektedir. Ramist yöntem, bilgiyi gider, kazanç, tüketim gibi terimlerle düşünmeye uygun bir yöntemdir.⁶¹¹ Bu yöntemin ilkeleri, iyi bilinenden az bilinene, tümelden tikele doğru ilerlerken son tahlilde tüm hitap ve söylemlerin amacını öğretmeye bağlamaktadır.⁶¹² Ramist yöntemin düzen arayışı, söylemi düzenleme arzusu, görüntüye dayalı yaklaşımları, söylemin nesneleşmesine yardımcı oluyordu; bu da dönemin zanaatkar ve tüccarlarının gittikçe maddileşen ve metalaşan dünyasına paralellik arz ediyordu.⁶¹³

Matbaanın yaygınlaşması da sözün nesneleşmesinde etkili olmuştu. Kitaplar, dolaşıma girdikçe, düşüncenin temsil edildiği sözler toplamından çok, satılan nesnelere dönüşüyordu. Bu bakımdan formel çözümlemelere tâbi kılmak için

⁶⁰⁹ a.g.e., 101.

⁶¹⁰ a.g.e., 167.

⁶¹¹ a.g.e., 173.

⁶¹² a.g.e., 174.

⁶¹³ a.g.e., 179-80.

sözcükleri somutlaştıran mantıkçılarla, onları daha çok satmak isteyen tüccarların çıkarları uyuşuyordu.⁶¹⁴

Ramist yaklaşıma paralel olarak felsefi alanda da retorik karşıtı ve mantık yanlısı eğilimlerin merkezileştiğini görmekteyiz. René Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma*'sının bu alanda kökten etkili olduğu düşünülmektedir. Port-Royal Okulu'nun mantık anlayışı ve Pascal'ın *De l'Esprit géométrique* ya da diğer adıyla *L'Art de Persuader* (1664) kitabının da bu dönüşümde payı vardır. Yeni mantık, öncelikle eski retoriğin eleştirisini yapmıştır. Bu mantığa göre derinlemesine düşünmenin tek sahih yolu geometridir; eski retoriğin usûlleri hakikati bulmada ve göstermede yetersizdir. Bir hatibin iletişimde baskın konumda bulunup, dinleyicinin duygularını etkilemeye çalışması yakışıksız ve hakikat bakımından yararsızdır.⁶¹⁵ Retoriğin yeni ilkelerine uygun bir el kitabı hazırlayan Bernard Lamy'nin ilkeleri yeni eser anlayışını da yavaş yavaş açığa çıkarmaktadır. Lamy'ye göre bir söylem, belirsizlik içermediğinde, anlaşılmaz cümleler barındırmadığında, sarıh olduğunda, uygunsuz kelimelerle okurun zihnini asıl fikirden uzaklaştırmadığında tüm karanlığı giderip her şeyi görünür kılan bir meşalenin berraklığındadır.⁶¹⁶

Tanzimat yazarları'nı derinden etkileyen Fénelon ise, muhatabı ikna yetisi, hakikat ve tabiatı mükemmellik kriterleri olarak almaktadır. Belig olarak ifade edilmiş her söylem, ispatlamaya, serimlemeye, gözler önüne sermeye ve vuruculuğa sahip olmalıdır. Muhatabı ikna etmek retoriğin merkezidir.⁶¹⁷

⁶¹⁴ a.g.e., 182-3.

⁶¹⁵ George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999), 261.

⁶¹⁶ a.g.e., 264.

⁶¹⁷ a.g.e., 268.

Descartes'ta ise ikna edicilik retorik eğitiminden çok aklın kurallarına bağlanmaktadır. Ona göre en yüksek muhakeme gücüne sahip olup, fikirleri açık ve anlaşılır şekilde düzenleyenler en fazla ikna gücüne sahiptir. Descartes, retorik eğitim ve pratiği yararsız ve boşuna görmektedir. Şiirsel yetenek de hayalgücü de yazarın içselliğinde gizlidir, bunu açığa çıkarmada kurumsal retorik eğitiminin bir yarar› dokunmayacaktır.⁶¹⁸ Thomas Hobbes ise retoriği yararsız bulmanın ötesinde zararlı da bulur. Retorik kalabalıklar›n tutkular›n› harekete geçiren toplumsal bir tehdit olarak algılanmaktadır. Hobbes'a göre mecazi dil, anlamsızlığı ve müphemliği ile çekişmelerin, fitnenin, hor görmenin aracı olabilmektedir.⁶¹⁹

John Locke'ın retorikle ilgili görüşleri de Descartes ve Hobbes'un paralelindedir. Sözcüklerin insanın fikirlerini en kolay ve hızlı şekilde karşı tarafa bildirmesi gerekirken retoriğin kullanımı ile bu amaçtan uzaklaşmaktadır. Düzenlilik ve açıklık dışındaki tüm retorik ilkeleri, sözcüklerin yapay ve sanatlı kullanılışları, insanı yanlış fikirlere yönlendirmekte, arzularını harekete geçirmekte ve yargı yetisini yanıltmaktadır. Retorik kurumsal olarak öğretildikçe hakikati ve bilgiyi elde etmeye yönelik çabalar sekteye uğramaktadır. Bilgi ve hakikatin korunup geliştirilmesinden çok yanılgılar oluşturan söz sanatları desteklenmekte ve tercih edilmektedir.⁶²⁰ Locke, retoriğin zararlarını bertaraf etmek için söylemin şeffaflığını garanti eden bir göstergeler teorisi inşa etmeyi amaçlar. Ayn› dönemde Leibniz, gündelik dilin yoldan çıkarıcı örtüsünden insanlığı uzaklaştıracak, şeylerin kendi dilini yeniden üretebilecek projelerin peşindedir.⁶²¹

⁶¹⁸ John Bender, David E. Wellbery, "Rhetorality: On the Modernist Return of Rhetoric," *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice* der. John Bender, David E. Wellbery (Stanford: Stanford University Press, 1990), 11.

⁶¹⁹ Kennedy, a.g.e., 270.

⁶²⁰ a.g.e., 271.

⁶²¹ Bender, a.g.e., 14.

Kant’a göre ise retorik, ciddi bir meseleyi muhatabın hoşuna gitsin diye fikirlerle oynanan bir oyun olarak sunmaktadır. (Namık Kemal’in de yukarıda “baziçe-i efkâr” ifadesini kullandığını hatırlayalım.) Böylelikle de retorik, hem düşünceyi yanıltmakta, hem de muhatabın zayıflığından yararlanmaktadır; bu nedenle saygıyı hak etmemektedir.⁶²² Kant’ta söylem, özgür kamusal alanda gerçekleşen eleştirel iletişim sürecidir. Kişisel ve kurumsal çıkarlarından arınmış bir konumda işleyen öznenin tek rehberi aklın ışığı, muhatabı da insanlıktır. Bu ortamda fikirler yayılıp eleştiriye maruz kaldıkça hakikate ulaşılacaktır. Burası entelektüel bir piyasa gibidir; artık bu markette eski katmanlı toplumun statülerine dayalı retorik yaklaşımların yol açtığı yanlış fikirler, söz oyunları, aldatmacalar yer almayacaktır. Adam Smith’in görünmez elle işleyen piyasasına benzeyen bu ortam, aşkın aklın görünmez eliyle işlediği için konumsuz ve retorikten uzaktır.⁶²³ Serbest piyasacı Adam Smith de söz sanatları üzerine kitapları ‘aptalca’ bulmaktadır. Güzelliğin sanatlı kullanımdan kaynaklanmadığını düşünen Smith’e göre üslup, bir şeyi layıkıyla betimleyip yazarın duyarlılığını aktarabildiğinde güzeldir.⁶²⁴

Görüldüğü gibi modern Batı düşüncesinde önemli bir yere sahip olan bu kişiler, kurumsallaşmış retoriğe karşı bir tavır almış durumdalar. Modernlik koşulları, kurumsallaşmış retoriği sarsıp yeni bir retoriğin belirmesini mümkün kılmıştır. Umberto Eco’ya göre kurumsallaşmış retorikte, aşırı-kodlama söz konusudur. Bir konunun, nedenin, vesilenin ciddiyeti normal kodların aşırı kullanımıyla icra edilir. Retoriğin icra koşullarında toplumsal hiyerarşi hayli

⁶²² Kennedy, a.g.e., 275.

⁶²³ Bender, 14.

⁶²⁴ Kennedy, 280.

belirleyicidir.⁶²⁵ Resmi eğitim yoluyla öğrenilen, mülk paylaşımlarında, hak arayışlarında ihtiyaç duyulan bir sanat olarak retorikte uzmanlaşan kişi, toplumsal katmanlara göre değişen farklı söylemler geliştirmeyi öğrenir. Bu, retorikğin temelinde vardır. Retorikçi icra ettiğiyile toplumsal hiyerarşide arzuladığı konumu kazanmak, statüsünü yükseltmek istemektedir. Bu açıdan bakıldığında kurumsallaşmış retorik, toplumsal katmanlaşmanın daha görünür olduğu, sistem tarafından vurgulanarak sunulduğu toplumlarda daha işlevseldir. Dolayısıyla toplumsal katmanların parçalanıp, yeni biçimlerde örgütlendiği, temsili kamusallığın yerine akli kamusallığın yükselişe geçtiği modernlik koşullarında klasik retorikğin düşüşe geçmesi beklenir.⁶²⁶

Modernlik koşullarında nötr, konumsal-olmayan ve şeffaf bir söylemin hakim hale gelmesi de taraflılığın, konum/statü kazanmanın ve örtmecelerin belirlediği retorik anlayışının sarsılmasını gerektirir. Yeni retorik söyleminin oluşumunda bilimsel söylemin yükselişi etkili olmuştur. Bacon ve Galileo'nun yazı dilinde, katmanlı bir toplumsal yapının iktidar ilişkileri içerisinde yazan bilim adamı tipinin düşüşe geçtiği görülmektedir. Yeni bilimsel söylemde bilim adamının, kişilerarası mücadelenin alanından, nötr ya da kendini bağlamından soyutlamış bir özne konumuna geçtiği görülmektedir. Bilim adamı artık hegemonik bir grupla ilişkisine dayalı olarak değil de soyut bir insanlık durumunun örneği olarak doğa ile güç mücadelesine girmiş bir özne olarak tasarlanmaktadır.⁶²⁷

Öznenin kurucu olduğu her türlü tasarım, kurumsallaşmış retorik düşüncesinin işleyiş imkanlarını kısıtlamaktadır. Aynı dönemde hukuk

⁶²⁵ Bender, 7.

⁶²⁶ a.y.

⁶²⁷ a.g.e., 8.

mekanizmasında da, şahsi ve retoriksel ilişki biçimi, kuralların belirleyici olduğu gayrişahsi konumlardan hareket eden bir yapıya evrilmektedir.⁶²⁸ Matbaanın yükselişi de retorîği etkiler. Edebiyatın kamusal olarak dinlenen bir metinden, yalnız başına okunan bir metne dönüşmesi kurumsallaşmış retorîğin zeminini sarsar. Bu bakımdan romantizm eski retorîğin imkân alanına en büyük darbeyi vuran akım olarak yeni retorîği kurumsallaştırmaya girişir. Özne merkezli metin üretimi ve yorumlama paradigmaları romantik retorikte kurucu unsurlar olur.

Onsekizinci yüzyıla kadar edebi başarının ölçütleri zamansız olarak düşünülüyordu ve yazarın görevi bu evrensel ve zamanüstü standartlara uymaktır. *Eskiler ve Modernler Kavgası*'yla bu model sarsılmaya başladı. Yeniliğin değer olarak yükselişiyle eski retorik sistemdeki merkezi konumunu kaybetti. Etkililiğini standartlaştırılmış durumlar üzerine kurmuş olan eski retorik, klasikleşmiş yapıtların yerine her defasında yeniliği amaçlayan yapıtların oluşturduğu bir sistemde merkezi konumundan edilmiş oldu. Zamansızlığın idealize edildiği bir durumdan, zamansallığın bilinci nasıl etilediğinin vurgulandığı duruma geçildiğinde retorîğin eskileri model olarak alan, yeniliği eskinin uyarlamalarıyla mümkün kılan yapısı dağılır.⁶²⁹

Eski retorîğin yıkımı, edebi üretimin zamansal çerçevesinin gelenekten orijinallik ısrarına kaydığına da işaret eder.⁶³⁰ Yazarın eserle kurduğu ilişkinin bir mülk ilişkisi olarak kurumsallaşması, telif haklarıyla ilgili gelişmeler de romantik edebiyat telakkisinin özne merkezli yaklaşımını güçlendirir. Özneliliğin kökeni olarak

⁶²⁸ a.g.e., 12.

⁶²⁹ David Wellbery, "The Transformation of rhetoric," *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 5 Romanticism* ed. Marshall Brown (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000), 186-7.

⁶³⁰ Bender, 16.

yazarın dehası ön plana çıkmaya başlar. Eski retorikte klasik yazarlarla ilişki ezberleme, tercüme ve taklit terimleriyle kurulurken; romantik edebiyatın üniversitede kurumsallaşmış veçhesi olan filoloji, eserin üretilmesini mümkün kılan yazarın niyetini kavramaya odaklanmaktadır.⁶³¹

Yeni anlayışın ilk teorisyenlerinden Kant'ta, yalnızca eski retorikğin aldatıcılık, yazarın özgürlüğünü kısıtlama, aşırılık, taşkınlık, demagojik manipülasyon gibi terimlerle dışlanması değil, aynı zamanda diğer gelişmelerin eski retorikği neden geçersiz kıldığını da görürüz. Sanat eseri kaynağını, kültürel kodlar yerine tabiattan beslenen bir dehadan almaktadır artık. Sanatçının öznelliğinin kurucu niteliğine dair ısrar, eski retorikle bağdaşmaz.⁶³²

Eski retorik Latince'nin merkezi olduğu uluslararası bir edebiyat cumhuriyeti ile yan yana yeşermiştir. Halbuki ulus-devletlerin yükselişe geçmesi, ulusun temel birim olarak kodlanması bu retorikğin varoluş koşullarını olumsuz olarak etkiler.⁶³³

Edebi deneyimin özelleşmesi, mahremleşmesi de retorikğin altındaki zemini sarsar. Retorik edebi deneyimin daha toplumsal olduğu, yüz yüze ilişkinin, sözlü anlatım kalıplarının yaygın olduğu bir ortamda kurulmuşken matbaanın doğurduğu koşullar, yazıyla bireysel ilişkinin öne çıkması gibi nedenler klasik retorikğin işlevini geçersizleştirir.⁶³⁴

Bu koşullarda romantik edebiyat retorikle ilişkisini yeniden biçimlendirmek zorundaydı. Eski retorikğin yeni koşullarda hükümsüz kalan yanları atılarak, daha çok söz sanatlarıyla ilgili tartışmayı devam ettirmiştir romantik retorikçiler. Klasik

⁶³¹ a.g.e., 17.

⁶³² a.g.e., 19.

⁶³³ a.g.e., 21.

⁶³⁴ Wellbery, a.g.e., 187-8.

retorikte mecazlar normal dilsel kullanımdan sapmalar olarak tanımlanırken, sanatlı söyleyişe vurgu yapılırken, romantik retorik mecazların kökenindeki bilişsel yetilere odaklanmıştır. Böylece tabiileştirme ve psikolojileştirme yoluyla klasik dönemin yüksek olarak kodlanmış sanatı insanın temsil kapasitesine dönüşmüştür.⁶³⁵

Romantizmin edebiyat eserini ve estetik alanı özerkleştirmesi de eski retorik aleyhine olmuştur. Özerk sanat düşüncesi, sanatın toplumsal, dinsel, ekonomik alandan bağımsızlığını ve sanat eserlerinin birliğinin kendi bağımsız parçalarının bütünlüğünden oluştuğunu ima eder. Halbuki eski retorik, dil ve eseri araçsal olarak gördüğü için sanat alanı diğer alanlara bağlı olmalıdır. Sanat eserinin kendini sunmaktan başka bir amacının olmaması, faydayı ve iknayı esas alan klasik retorikle uyumlu değildir. Özerk sanat anlayışının yükselişiyle retorik aleyhine araçsallığı yaratıcı hayalgücünün önünde bir engel olarak görülmeye başlamıştır. Eski yaklaşımda metnin bütünsel tutarlılığı, diğer özerk öğelerle ilişkileri dikkate alınmazken; tekil metin, kusurlar ya da mükemmeliyetleri ile ele alınmakta, yer değiştirebilirliğe dayalı bir görüşle esere yaklaşılmaktadır.⁶³⁶

Tüm bu verileri bir arada düşündüğümüzde yeni modernlik söyleminin şeffaflık ve nötraliteye dayalı teorik ve pratik söylemlerinin norm haline gelmesi, bilimsel söylemin nesnel olduğuna duyulan inanç, yazarlık ve bireysel ifadenin edebiyat alanında belirleyici konuma yükselmesi, hayalgücü ile öznellik arasındaki bağın kuvvetlendirilmesi, liberal siyasal söylemin toplumsal ilişkilerin dili olarak belirişi, hitabete dayalı iletişim modelinin yerine matbaa ve yayıncılığın geçişi, ulus-devletin merkezi siyasal birim oluşuyla standartlaştırılmış ulusal dillerin, kültürel

⁶³⁵ a.g.e., 188-9.

⁶³⁶ a.g.e., 189.

Üretim ve anlamlandırmanın göndermeler ağında belirleyici konuma kavuşması Batılı retoriğin dönüşüm sürecinde etkili olmuş durumlardır.⁶³⁷

İçine doğduğu koşulların radikal değişimiyle eski retorik, yeni koşullar tarafından boş bir skolastisizm, yanlış anlaşılmış bir sanatlılık ve aldaticılık gibi sıfatlarla anılır olmuştur.⁶³⁸ Hatta tüm sorunlar, retoriğin özüne bağlanıp, yeni söylem yeni bir retorik olarak değil, retoriksizlik olarak tanımlanarak ifade edilmiştir.

Grldğu gibi 17.-19. yüzyıllar arasında retorik alanında fikrin söz karşısında stnlğu yaygın bir kabule dnşmştir. Bu dönemin genel yapısını betimlemek için Foucault “klasik episteme” tabirini kullanmaktadır. Burada “klasik” diye söz edilen, birçok başka çalışmada “erken modernlik” olarak algılanan döneme tekabül etmektedir. Namık Kemal’in söyleminde fikir lafız hiyerarşisini kavramak için Foucault’nun klasik episteme kavramsallaştırmasının yararı olacaktır.

Foucault’ya göre klasik dönemde, benzerlik kurmanın yerine çözümleme geçmiştir. Dönemin kurucu filozoflarından Descartes’ın karşılaştırmaya dayalı çözümleme yönteminin iki temel öğesi vardır: l ve düzen. Çözümleme, belli bir ölçüte dayanarak öğeleri özdeşlik ve fark temelinde düzenlemektir. Rnenans epistemelerinin analogilerin hiyerarşisine dayalı düzeninin yerine çözümlenin düzeni geçmiştir. Sonsuz bir süreç olarak tasarlanan bilgi, klasik epistemedede sayılıp dökülebilen, ölçülebilir bir bütün haline gelmiştir. Muhtemel benzerliklere odaklanan yaklaşım, yerini, özdeşlik ve farklılıkların kesin sınırlarla çizilmesine bırakmıştır.

⁶³⁷ Bender, 22.

⁶³⁸ a.g.e., 23.

Konumuz açısından en önemli değişim ise dilin, hakikatinin fâş olması için yorumlanmaya ihtiyacı olan bir dünyanın parçası olarak tasarlanırken, klasik epistemede açık ve seçik bir şekilde algılanan hakikatin aktarım aracına dönüşmesidir. Bu dönüşüm göstergelerin algılanışını etkilemiştir. Eskiden dünyada ikamet eden gösterge artık zihne çekilmiştir. Eskiden dünyayı bir araya getirmeye yönelik göstergesel tutum yerini dünyayı parçalamaya, sınıflandırmaya bırakmıştır. Doğal göstergeler karşısında uzlaşımsal göstergeler daha ayrıcalıklı olmuştur. Klasik epistemenin anlayışında gösterge, temsil ettiği fikrin dışında hiçbir içeriğe, işleve ya da belirlenime sahip değildir; o fikir tarafından düzenlenmiştir ve fikri şeffaf bir biçimde iletir. Klasik epistemenin öznelliğinin temelinde bu fikir ve gösterge ilişkisi yatar. Tam da merkezde olduğu için, bu dönemde bir göstergeler teorisi kurulamamıştır. Bu ilke ile kurulan öznel, kendi ilkelerine dair nesnel bir konum alamamışlardır. Foucault, işaret mantığının fikre dayalı temelini şöyle betimler:

İşaret edenle işaret edilen arasındaki ilişki şimdi, artık hiçbir aracı figürün onların karşılaşmasını sağlamadığı bir mekana yerleşmiştir: bu ilişki bilginin içinde, *bir şeyin fikriyle bir başkasının fikri* arasında kurulmuş olan bağıdır. *La Logique de PortRoyal* bunu belirtmektedir: ‘işaret iki fikri kapsar, bunlardan biri temsil eden şeyin, diğeri de temsil edilen şeyinkidir ve doğa birincinin ikinci aracılığıyla tahrikine dayalıdır.’⁶³⁹

İşaretle içeriği arasındaki şeffaflık ilişkisinin klasik epistemede nasıl belirdiğini Foucault şu şekilde açıklar:

İşareten önce ve ona dışsal bir anlam yoktur; şeylerin kendilerine ait anlamını ortaya çıkartmak üzere ihya edilmesi gerekecek ön bir söylemin açıkça belli hiçbir mevcudiyeti yoktur. Fakat, işaret edenin kurucu eylemi ve bilinç içi oluşumu da yoktur. Bunun anlamı, işaret ile içeriğin arasında hiçbir aracı unsurun ve hiçbir ışık geçirmezliğin bulunmadığıdır. Öyleyse işaretler, içeriklerinin hükmettiklerinden başka yasaya tâbi değildir: Her işaret çözümlemesi aynı zamanda ve doğrudan doğruya, bu işaretlerin ne demek istediklerinin deşifre edilmesidir. Bunun tersine, işaret edilenin açığa çıkartılması, onu işaret eden işaretler üzerinde yapılacak olan düşünme faaliyetinden başka bir şey olmayacaktır.⁶⁴⁰

⁶³⁹ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, 107.

⁶⁴⁰ a.g.e., 110.

Foucault'nun "klasik episteme"nin özelliği olarak ifade ettiği temsil anlayışını Timothy Mitchell, genel modernlik paradigmasıyla ilişkilendirir. Mitchell, ondokuzuncu yüzyılın genel tahayyülünde kelimelerin yaşayan organizmalardan çok temsilin parçaları olarak algılandıklarını iddia eder:

Bir araya getirildiklerinde bir şeye ilişkin bir imge, kodlarla ifade edilmiş bir mesaj, bir telgraf cümlesi oluşturabiliyorlardı. Kendi başlarına hiçbir anlam taşımayan işaretlerden oluşuyorlardı; yakından incelendiklerinde dağılıp noktalara bölünüyorlardı. Ayrıca, bir temsili meydana getirirken, bir tabloya bakan ya da sergi gezen biri gibi ayrı, dışarıda duran bir özneyi varsayıyorlardı: 'o her şeyin kaynağıdır ve her şey kendini ona hitaben var eder.' Dilsel temsilin amacı, konuşan özneler arasında işte böyle bir iletişim sağlamaktır.⁶⁴¹

Ondokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda kelimeler, bir zihniyete işaret eden maddi ipuçları olarak tasavvur ediliyorlardı. Bu yaklaşımda varlık, bireylerden ve kelimelerden bağımsız bir âlem olarak düşünülüyordu. Bu durumda bireyler ve kelimeler, toplumun, fikirlerin, zihniyetlerin temsilinden ibaret olarak kabul ediliyordu.⁶⁴² Bu eğilim modern dilbilimin kurucusu Saussure'ün gösteren/gösterilen ilişkisinde de kendini açığa vurur. Burada gösterilen, anlama gönderme yapmaktayken, gösteren anlamın maddileştiği ses-imgedir.:

[K]elime 'maddi' bir imge ile gayr-maddi bir düşünceden oluşur. Biri maddi, biri kavramsal, bir kağıdın iki yüzü gibi ayrılmaz, iki yüzü vardır. Gösterenin iki yüzü her ne kadar ayrılmaz olsalar da birbirlerine eşit değildir. Kelimenin maddi unsuru anlamın temsilcisidir sadece. Ses-imge, başka bir yerden, konuşanın ya da yazarın zihninden çıkan düşünceyi temsil eder. Dolayısıyla da maddi unsur hem nitelik hem de sıra geridedir. Bir anlamı iletmek için onu maddi biçim ile temsil eder, o kadar. Kavramsal unsur, önce gelir, iletilen düşüncenin aslına, yazara, kökene daha yakındır. Jacques Derrida'nın belirttiği gibi, bir başka düzeyde bu hiyerarşi konuşmayla yazı arasındaki ilişkiyi anlayış biçimimizde de kendini göstermektedir. Yazılı kelimenin, söylenen kelimenin temsili olduğu düşünülür. Yazı, söylenen sözün yerine geçebilen şeydir; yazar maddeten orada bulunmadığında yazarın kelimelerini okuyucuya ulaştırır. Nasıl konuşmadaki maddi unsur, kavramsal görece ikincilse, yazı da konuşmaya göre ikincildir. Yazarın zihninden, iletilen niyetin aslından daha da uzaktır. Anlamın kendisinden daha da uzaktır.⁶⁴³

⁶⁴¹ Timothy Mitchell, *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, çev. Zeynep Altok (İstanbul: İletişim, 2001), 245-6.

⁶⁴² a.g.e., 247.

⁶⁴³ a.g.e., 250.

Aynı hiyerarşiyi normal dil ile edebi dil arasındaki ayrışmada da görmekteyiz. Normal dil, gayr-maddi anlamın doğrudan temsili iken, edebi dilde kelimeler anlam düzleminin dışında diğer kelimelerle de ilişkiye girerek “sonsuz bir yankılar cümbüşü”nden güç alabilmektedir. Ancak modern dilsel temsil açısından aslolan normal dildir, edebi dil istisnaidir; çünkü anlam ve kelime arasındaki hiyerarşinin her koşulda korunması gerekir.⁶⁴⁴

Arap belagati ve Batı retoriğinin değişik dönemlerdeki yapısal dönüşümlerini ortaya koyarak göstermeye çalıştığımız gibi, Namık Kemal bu iki söylemsel alan, mânânın lafzı kendisine tâbi kıldığı bir hiyerarşiyi gözeterek yan yana getirmiştir. İki söylemdeki hiyerarşiyeye uygun eğilimleri kendi tarihsel ve edebi koşullarında yeniden üretmeyi deneyen Namık Kemal, böylelikle Batı modernlik projesinin temel varsayımlarıyla uyumlu bir pratik ortaya koyarken aynı zamanda bu modernliği, kendi koşullarına özgü hale getirmeye, kendinin kılmaya çabalamıştır. Çözümlememizin gösterdiği mânâ/lafız hiyerarşisinin temel eksenini temsile dayalıdır. Bu temsil anlayışının Namık Kemal’in eleştirisi ve modernliğini nasıl belirlediğine biraz daha yakından bakalım:

Temsil

Timothy Mitchell, önde gelen vasıflardan biri sömürgecilik olan modernliğin, dünyayı sınırsızca temsil edilebilirmişçesine düzenleyerek bir gerçeklik efekti (etkisi) yarattığını öne sürmektedir. Temsil etmek, imgeler ve anlamlar üretmekten ibaret değildir bu anlayışta; anlam ya da yapıyla gerçeklik

⁶⁴⁴ a.g.e., 249-51.

arasında mutlak ayrımlar çizen toplumsal pratikleri de içerir. Gerçekliğe dair bu ikici yaklaşım, ondokuzuncu yüzyılda yaşamın her alanında kurumsallaşmıştır. Toplumsal hayatı belirleyen modern mimaride, şehir planlamacılığında, toplum mühendisliğinde, tabiatın yönetiminde, okullaştırma çabalarında, edebiyatta, turizmde, eğlence sektöründe, askeri düzende, kolonyal disiplinlerde, ulus inşasında, piyasa mekanizmasında; modern özneyi oluşturan öz-denetleme ve öz-sunum biçimlerinde bu ikiciliğin izlerini görürüz. Toplumsal hayatın her katmanının imge ve gerçeklik ikiciliğine dayalı olarak kurulmuş olması, toplumun karmaşıklık ve antagonizmalarını basit bir ikiciliğin terimlerine indirgemektedir. Hayat ve anlamı, nesneler ve değişim değerleri, fâillik ve yapı, icra ve tasarı, içerik ve biçim, nesne ve özne şeklinde tecelli edebilen bu ikilikler düzeninde yap›, özne, metin, tasar› ve fikir gibi öğeler gerçekliğin apaçık kendiliğindenliğini vaat eder konumdadırlar.⁶⁴⁵

Modern öncesinden modernliğe geçiş daima kopuş ya da ayrılış olarak anlaşılır. Modernliği, rasyonel kendiliğin büyüü bozulmuş dünyadan, üreticilerin üretim araçlar›ndan, teknolojik kontrol ve toplumsal planlama süreçlerinin tabiat ve nüfustan ayrılışına, ya da bunlara yabancılaşmalarına vurgu yapan yaklaşımların, özne ve nesne, süreç ve tasarı, gerçeklik ve temsil şemasına uygun olarak sahnelenen bir dünyayı ifade etmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz.⁶⁴⁶

Bu temsil gerçeklik ilişkisinin işleyişinde çiftdeğerlilikten, müphemiyetten de söz edilebilir. Temsil bir yanda kendisinin gerçekliğini inkâr etmektedir. Temsili metin, imge, model, oyun, yap› ya da tasar›, ne kadar gerçekçi olursa kendisinin yalnızca bir tasarım olduğunu vurgularken kendini kusurlar, orijinallik eksikliği, gayrı maddilik, halihazırda bir mevcudiyet isteği ya da kendini gerçek nesneden

⁶⁴⁵ Timothy Mitchell, “The Stage of Modernity,” *Questions of Modernity* der. Timothy Mitchell (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 17-8.

⁶⁴⁶ a.g.e., 18.

ayrılan zamansal, mekansal ve tözsel aralıktan yola çıkarak kendini tanımlamaktadır. Diğer taraftan ise temsil, tasarladığı, yeniden düzenlediği, harekete geçirdiği, anlamlandırdığı, yapılandırdığı dünyanın orijinal, maddi, halihazırda mevcut, kendi başına yeterli, eksiksiz, mekanın ve zamanın doluluğunda olması gerektiğini iddia etmektedir. Kolonyal Avrupa modernliği, tamamlanmış, kendinde mevcut, dolayimsız bir gerçekliği vadeden ve betimleyen bir kurguyu defalarca sahnelemektedir.

Ondokuzuncu yüzyılda yaygın bir fenomen olan dünya sergileri kolonyal modernliğin temsili karakterinin en açık şekilde tecelli ettiği etkinliklerdendir. Bir sergiyi gezmekle, dünyanın deneyimlenmesinde yürürlükte olan aynı temsili yapıdır. Bu sergilerde dünyanın sergilenmesinden çok dünyanın bir sergiymiş gibi tasavvur edilmesi söz konusudur. Mitchell, böyle bir tasavvurun üç temel özelliği olduğunu düşünmektedir:

Bunlardan ilki, bu dünyanın kesinlik ve hakikilik konusundaki çarpıcı iddiasıdır: görünürde, her şeyin düzenlenişinde, hesaplanışında, muğlaklıktan kurtarılışında büyük bir kesinlik vardır; üstelik bu dünya siyasi belirsizliklerden de tamamen arındırılmıştır. İkincisi, bu belirliliğin paradoksal tabiatıdır: kesinliği, temsillerle ‘gerçeklik’ arasındaki görünürde net olan ilişkiye dayalıdır; ne var ki gerçek dünya, yine bu gerçekliğin temsillerinden ibarettir – tıpkı serginin tüm o vaatlerine rağmen sergi dışındaki dünyanın temsillerinden ibaret oluşu gibi. Üçüncüsü, bu dünyanın kolonyal tabiatı olarak anacağım özelliktir: sergiler çağı, elbette aynı zamanda sömürgecilik çağıydı; halen içinde yaşamakta olduğumuz dünya ekonomisi ve küresel iktidarlar çağıydı. Nitekim teşhir nesnesi olarak kurulan, gerçekliğin, dünyanın ta kendisiydi.⁶⁴⁷

Böyle bir sergi-dünyada, özne “nesneyle ilişkisinin ilkelerini nesnenin kendisine aktarır ve ‘onu sadece bilinmek için var olan bir bütünsellik olarak algılar.’ Dünya da ister istemez ‘bir temsilmiş gibi (idealist felsefedeki anlamıyla ama aynı zamanda resim ve tiyatrodaki anlamıyla da)’ anlamlandırılır ve insanlar’n hayatı da

⁶⁴⁷ Mitchell, *Mısır’ın Sömürgeleştirilmesi*, 45-6.

düpedüz ‘bir piyesteki roller ... ya da bir takım tasarımların hayata geçirilmesi olarak görünür.’⁶⁴⁸

Bu temsili dünyanın temel dilsel varsayımlarının ne şekilde temellük edildiğini kavramak, Namık Kemal’in eleştirisinde temsilin işlevine derinlemesine inebilmek için öncelikle Kemal’in eleştirisinde hakikat ve tabiatın işlevine değinmemiz gerekmektedir.

Model Olarak Hakikat

Namık Kemal eleştirisinde edebiyat metninin sahip olması gereken en önemli niteliklerden biri de hakikate uygunluktur. Ancak hakikatin kullanımı alanına baktığımızda, hakikatin edebiyat metni için bir model olmasının yanı sıra her zaman bir dolayımlayıcıya ihtiyaç duyduğunu, kendi başına yeterli bir varlığa sahip olmadığını görürüz. Örneğin ışık mecazı, Namık Kemal’de gerçeklerin ortaya çıkma anında sıkça devreye giren bir mecazdır: “Sabâh-ı marifet ki mâhiyet-i eşyâyı göstermek şânındandır. Envârını her tarafa neşrettikçe hayâlât gibi hakikat ve tabiatın hâricinde olan böyle birtakım âsârın zevâlden kurtulması nasıl ümîd olunur?”⁶⁴⁹

Burada hayal ile hakikat ve tabiat arasında karşıtlık kurulur. Hakikat, aşağıda ele alacağımız tabiat ile çoğu zaman yan yana kullanılır. Bilgi sabahının açığa çıkardığı ışığın dolayımıyla edebiyatta gerçekten değerli olanla olmayan belli olacaktır. Işık, değersiz (“hayâlât”) yok ederken, değerliyi (“hakikat ve tabiat”) daha görünür kılacaktır. Demek ki ışığa maruz kalan edebiyat da bir tür temizlenme

⁶⁴⁸ a.g.e., 67-8.

⁶⁴⁹ Namık Kemal, “Lisan-ı Osmaninin...[I]”, 2.

yaşamış olacaktır. Hakikata gönderme yapılan birçok noktada bu türden bir arınma imas› vardır:

Bu [halkın kolayca anlayabileceği, münevverin de hoşuna gidebilecek bir edebiyat dairesine girmek] ise lisanımızda İran şîvesinin câri olan te'sîrine bir nihayet vermekle hâsıl olur ki âsârımızı düşman→ hakikat ve menfûr→ tabiat olan i'zâm ve ibhâm nakîsalarından kurtaracak vâsıta dahi budur.⁶⁵⁰

Hakikat ve tabiatın yine yan yana geldiğine dikkat edelim. Bu alıntıda da hakikat ve tabiat ile olumsuzluklar arasında düşmanlık ve nefret terimleriyle tanımlanan şiddetli bir karşıtlık olduğunu görüyoruz. Karşıtlık ancak yabancı olarak tanımlananın etkisinin bertaraf edilmesiyle ortadan kalkıyor.

Namık Kemal eleştirisinde aklın işlevine değinirken verdiğimiz örneği hatırlayalım: Hakikatin çıplak bir kız olarak cisimleştirildiği meselde, hakikat yalnız başına hareket ettiğinde başkalarının delilikle yaftalayıp şiddete maruz bıraktıkları bir zavallı iken aklın ve âdetlerin müdahalesiyle, herkesin gözünde makbul bir güzele dönüşüyordu. Küçük farklılıklarla sıkça karşımıza çıkan bu meselin bir başka örneği ise şöyledir:

Hattâ Hind'den Garb'a geçmiş bir hikâyedir ki: 'Hakikat' bir kız imiş. Fakat çıplak gezermiş. Nereye gitse kabul etmemişler. Nihâyet bir kuyuda saklanmağa mecbur olmuş. 'Hikâye' ise dişleri dökülmüş, suratı buruşmuş, elleri çolak, ayakları paytak, beli kanbur, ağzı kokar, burnu akar, gözü kör, kulağı sağır bir kocakarı imiş. Lâkin yüzünü düzgünler, eğreti dişler, vücûdunu gâyet zînetli libaslarla tezyîn ettiğinden daima görenlerin makbûlu olurmuş. Âkabet, hakikate bir gün kuyuda rastgelmiş. Kendi elbise vesaire tezyînâtını vermiş. Ondan sonra 'hakikat' de gittiği yerde kabul olunmağa başlamış.⁶⁵¹

Alıntıdaki hakikat ve hikâye karşıtlığına dikkat ettiğimizde, şu ana kadar sunduğumuz karşıtlık dinamiğinin biraz değiştiğini görüyoruz. Önceki örneklerde hakikat ve karşıtı dışarıdan bir müdahale ile birbirinden kesin biçimde ayrılıyordu. Bu meselde ise karşıtlık başkalarının bakışı üzerinden konumlandırılıyor. Hakikat yine dişil ve çıplak olarak nitelenirken, diğer meselden farklı olarak delilik zincirine

⁶⁵⁰ "Lisan→ Osmaninin...[II]", 2.

⁶⁵¹ "[İntibah Mukaddimesi]", 100.

vurulmuyor, başkalarının fiziksel şiddetine maruz kalmıyor, ama başkalarının bakışından saklanmak için kuyuya sığınıyor. Hikâye ise, hakikatin aksine, özünde zelil ve süflî iken, göz aldatmacasıyla kendini makbul olarak sunmayı becerebilen bir kocakarı olarak sunuluyor. İki durumda da görünen ile ardındaki arasında büyük bir çelişki olduğunu görüyoruz. Bu iki karşıtın karşılaşmasıyla hem özünde hem de görünüşte, yani başkalarının bakışının normlarına göre, güzel olan bir bütünlük ortaya çıkıyor. Tabii hikâye kendi elbiselerini hakikate vererek, kendi zilletine de geri dönmüş oluyor. Önceki örneklerde de gördüğümüz gibi hakikat, yine kendi başına yeterli bir varlık olamıyor. Yeni edebiyatın normu olarak sunulmasına rağmen, hep bir dolayımlayıcıya ihtiyaç duyuyor. Aşağıdaki örnekte ise hakikat ve tabiat çifti, yeni edebiyatın Batı edebiyatıyla kurması gereken tâbilik ilişkisinin meşrulaşmasında devreye giriyor:

Ona binâen biz dâima Avrupa lisanları'nın edebiyatça gerek intihâb ettikleri kavâid-i külliye ve gerek ihtiyâr eyledikleri tarz-> taklîde tâbi olmak mecburiyetindeyiz. Çünkü gerek o kavâid-i külliye, gerek o tarz-> taklîd Avrupa'nın evhâm-> heveskârânesinden çıkmaya birtakım hayâlât değil sırf hakikat ve tamâmiyle sevk-i tabiattır.⁶⁵²

Talim-i Edebiyat Üzerine'de, Namık Kemal'in edebiyat ve hakikat ilişkisi üzerine doğrudan tespitlerine rastlıyoruz. Kemal, önce edebiyat hakikat ilişkisine dair iki ucu belirtir. Bir tarafta edebiyatı kesinliğin en dar alanına hapsedmeye çalışan, matematiksel tanımlardan farkı olmayacak bir şekilde edebiyatın hakikate bağlı kalmasına inananlar vardır. Diğer uçta ise hayal boyutunu abartıp, hakikatle tamamen bağını koparmış abartılı benzetmelerin edebiyatı vardır. Namık Kemal, bu iki ucun yanlışlığını belirtip edebiyatın, şeyleri olduğu gibi göstermek olduğunu iddia eder.

Bir hurde-bîn bir sineği fil kadar gösteriyor. Bir rasat dürbünü kameri altı saatte önünden geçiyor. Düzgün, altmış yaşında bir kadını yirmi sekiz yaşında bir kız kıyafetine koyuyor. Mezarlar dünyanın en güzel kızın toprak rengine tahvîl edebiliyor. Halbuki edebiyat

⁶⁵² a.g.m., 101.

hükümünce ne büyük küçülür, ne küçük büyür, ne hurde-bîn gözlerimize hakikat gösterir, ne kamer rasat sayesinde nazardan altı saat sonra geçecek bir cesâmet-i manzâr peyda eder. Ne civadan, kunduz kanından mürekkebi olan eczâ iade-i hayata, husûsiyle iade-i taravete muktedir olur; hepimizin en sonraki iltica-gâhımız olan mezar bir güzel kızı kadar güzel olmamakla beraber, korktuğumuz gibi nefreti de mûcibtir.⁶⁵³

Bu edebiyat tanımında hakikat ile edebiyat arasındaki mütakabiliyet merkezde konumlandırılmaktadır. Görünüşün aldaticılığını örtük olarak kabul eden bu tanım, görünüşlerle okuru aldatmaktan çok, hakikatle örtüşerek eserin kendini sunmasından yanadır. Bu bakımdan yazarın üslubunun, hakikati sözlerle giydirmekten ibaret olması gerektir. Hakikatin yanlış anlaşılmasına yol açabilecek üslup oyunları edebiyatın özünden değildir. Aşağıdaki rüya tabiri Kemal'in yaklaşımını nüanslandırır:

H.- (...) Vaktiyle bir padişah yanına bir mu'abbir çağırılmış, rüyâsında dişleri döküldüğünü söylemiş. Mu'abbir, evlâd ü akrabasının öleceğine delâlet ettiğini haber vermiş.
Ş.- Niçin öyle tabir etmiş?
H.- İbni Şirin'in rivâyetince, rüyâsında dişleri dökülmüş görmek, bir adamın evlâd ü akrabasının telef olacağına delâlet edermiş de onun için. O padişahın zamanında başka bir mu'abbir varmış, 'ben gider, rüyasını ta'bîr ederim' demiş. İkinci mu'abbiri padişahın huzuruna götürmüşler. 'Efendimizin akrabanızdan ziyâde yaşayacağına delildir' diye ta'bîr eylemiş. Birinci mu'abbiri idâm etmişler, ikinci mu'abbiri birçok nimetlere, devletlere mazhar eylemişler. Üslûb-ı ifadeden maksad da budur. Yani, bir kelimenin hakîkatten ziyâde muktezâ-yı hâle muvâfık olmasıdır.⁶⁵⁴

Bu alıntıda ise edebiyat ve hakikat ilişkisi pragmatik bir boyuta gelmiştir. Kemal'in yukarıda örneklerini verdiğimiz genel söyleminde hakikat örtüşülmesi gereken norm olarak sunulurken, burada iktidar karşısında hakikati en az zarar görecektir şekilde söylemek ön plana geçmiştir. Benzer bir sapmayı Kemal'in Hâmid'e yazdığı bir mektuptan aldığımız şu satırlarda da görüyoruz:

Şarkta, bir şâhin bir şehzâdeye tokat vurması mütehayyil, müstahyel olmasa bile, hilâf-ı âdedir; tarihte hiç öyle bir nümûne göremiyoruz. Edebiyat ise hakîkatten ziyâde, müşâbehet üzerine müesses olduğunu pekâlâ bilirsin.⁶⁵⁵

⁶⁵³ *Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, 2-3.

⁶⁵⁴ a.g.e., 3.

⁶⁵⁵ *Namık Kemal'in Mektupları*, c.2, 406.

Kemal'in "müşabehet"ten kastı büyük ihtimalle romans teorisinde gerçeğe benzerlik ("vraisemblance" ya da "verisimilitude") olarak adlandırılan ilkedir. Gerçeğe benzerlik ilkesi, her ne kadar kurmaca olsa da bir eserin asıl temellerinin doğru, karakterlerinin de tarihsel gerçekliğe uygun olmasını gerektirir.⁶⁵⁶ Namık Kemal, Hamid'in eserinde şahın şehzadeye tokat vurmasını Şark'ın tarihsel gerçeğine uygun olmadığını düşünmektedir. Bu nedenle Hamid'e hayali olanın da sınırları olduğunu hatırlatmaktadır. Kurmaca bir eser, belli bir zeminde geçiyorsa o zeminin gerçekleri ile uyum içinde olmalıdır. Burada Kemal'in amaç bakımından yeterli görünen "hayalin Şark'ın hakikatine uymamaktadır" şeklinde bir eleştiriyle yetinmeyip edebiyatın hakikatten çok müşabehet üzerine kurulmuş olmasının vurgulaması pek anlaşılamamaktadır.

Bu noktada Namık Kemal'in eleştirisinde hakikatin yerini konumlandırmaya çalıştığımızda, hakikatin temsil mantığında işlediği görülmektedir. Asıl ile temsili arasındaki karşıtlığa dayalı yapıda, edebiyat temsil, hakikat asıl konumundadır. Başka bir deyişle edebiyat eserinin makbul bir eser olabilmesi için hakikate tâbi olması gerekir. Ancak tâbi olunan hakikat, hiçbir zaman kendi başına yeterli değildir. Hakikatin de makbul olabilmesi için eleştirmen öznenin zihniyetinin asal dayanaklarına tâbi olması gerekir. Dolayısıyla hakikat eleştirmenin "asl"ına tâbi olursa, edebiyatın temsil edeceği model/norm/yasa haline gelir.

Tabiatın Tâbiyeti

Namık Kemal eleştirisinde tabiat, çoğu zaman hakikatle birlikte anılarak edebiyatın önüne bir model olarak sunulmaktadır. Ancak tabiatın sınırlar meselesi

⁶⁵⁶ Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origins Of The English Novel* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996), 28.

tarihsel bir meseledir. Değişik dönemlerde tabiat algıları da değişmektedir. Aynı zamanda tabiat kelimesinin ikili bir kullanımı vardır. İnsanın hem iç âlemine hem de dışarıdaki âleme gönderme yaparken tabiat kelimesi kullanılmaktadır. Bu bakımdan kelimenin kullanımları, içerisi ile dışarıyı arasındaki sınır hakkında da ipucu verebilecek niteliktedir.

Namık Kemal'in eleştirel tespitlerinde ölçüt olarak sunulan tabiatın hem insanın içsellğine hem de insanı çevreleyen dışsal âleme karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Kelime, bazen bu anlamların her ikisine de gönderme yapabilmektedir ya da hangisine gönderme yaptığı müphem kalmaktadır.

Örneğin “Müellefât-ı mensûremizde efkâr u güftâr tabî bir kitab yoktur ki tabîata te'sir ile tezhîb-i ahlâka hizmet etsin.”⁶⁵⁷ tespitindeki “tabî” kelimesi her iki tabiata uygunluğu belirtebilecekken, “tabiat” kelimesi insanın içsellğine atıfta bulunmaktadır. Ancak her iki durumda da edebiyat eserinden beklenen tabiata uygunluktur. Dışarıdaki tabiat kastedilirken düzenli bir evren tasarımı, içerideki tabiat kastedilirken tüm toplumsal tarihsel belirlenimlerin ötesindeki doğuştan gelen insan hali modelleştirilmektedir.

Söz sanatlarının akıldışı kullanımlarının tabiatla uyumsuzluğu sıklıkla karşılaştığımız bir olgu iken aşağıdaki satırlar tabiatın işlevini vermek açısından örnek teşkil eden bir yapıya sahiptir:

Türkçemiz bir lisandır ki bilkuvve şamil olduğu muhassenâta göre dünyada en birinci lisanlardan addolunmağa şâyandır. Çünkü zemin-i ifadesi menâkâb-ı tabîyyât için tertîb olunmuş bir nümûne-hâne gibi üç iklim-i cesîmin mahsul-i tabiatını câmi' bulunduğu için, derûnunda civesâz-ı tenezzüh olan ebkâr-ı endişe Arab bâdiyelerinin esmâr-ı efkâr ile Rum ve İran çemenzarlarının ezhâr-ı âsârın cem ederek gül-deste-i beyanına beğendiği gibi zinet verebilir.

Onunla mütakellim olan halk ise rûy-ı arzın öyle bir arz-ı itidâli içinde yaşamaktadır ki, âfâkındaki letâfetin gökkubbesinde asla nazîri manzûr olmaz. Meğer ki, deryâlarının aks-i mâisi sabâh-ı nevbaharın semaî cevherden masnû bir âyîne-i âbdâr andıran ebr-i havâîsine in'itâf ile tabîatın böyle enfûsî ve âfâkî iki bedîa-ı rengîni bir yerde itilâf eyleye.

⁶⁵⁷ “Lisan-ı Osmaninin...[I]”, 2.

Ya edebiyat›m›zda böyle üç büyük lisân›n muhasenât› mûmtezic ve zaman›m›z›n fikr-i kemâli mekân›m›z›n bîkr-i hayâlî ile müzdevic iken, âsâr›m›z hûsn-i sûrette ne derece fâik olmalı›dır ki, bize göre zâde-i tabîat denilmeğe lâyık olabilsin.⁶⁵⁸

Bu satırlarda mevcudun ve idealin güzelliği ile tabiat›n güzellikleri arasında kurulan bağlantı aşîkârdır. Mükemmel bir edebiyata sahip olabilmek için gerekli olan potansiyel tabiat mecazlar›yla anlatılırken, Kemal potansiyel olan›, kuvve halinde bulunan›, fiile dökmek, aktif hale getirmek için gerekli olan tasar›m›n› sunmaya başlar. Türkçe’nin melezliğinin oluşturduğu homojen bütünlük hayali, farklı iklimlerin meyveleri, çiçekleriyle güzelce süslenmiş bir bahçe ile; bu dili konuşan halkın yaşadığı coğrafya göksel ve yersel güzelliklerin mutlak güzelliğin özdeşliği içinde kaynaştığı cennetvâri bir tabiat parçası ile özdeşleştirilirken ideal edebiyattan da bu melezlenmenin oluşturduğu imkanı, çağın fikri olgunluğu ve mekanın el değmemiş hayalleri ile birleştirerek “zade-i tabiat” denilebilecek bir edebiyat oluşturması beklenmektedir. Burada “zade-i tabiat”›n tabiat›n ikili anlam›na gönderme yaptığını belirtmeliyiz. Hem bağlamın kurulduğu dışsal tabiatın ürünü olan, bu tabiatla uyumlu eserler kastedilirken hem de orijinallik/özgünlük söylemiyle öznenin içsel yaratıcılığının ürünü, benzersiz eserler kastedilir. Aynı anda iki anlama da gönderme yaparak ikisinin geçişliliği de ima edilmiş olur. Tezin “Komşuluk İlişkileri” bölümünde de belirttiğimiz gibi tüm bu ideal edebiyat hayalinin kökenindeki tabiat, “gerçek” tabiat değildir; bir nümunehanenin/müzenin içinde sergilenen temsili tabiat›dır. Dolay›s›yla tabiat, edebiyata model olarak sunulurken, aslında belli bir öznenin tarafından modellendirilmiş, temsilileştirilmiştir.

Tabiat özellikle eski edebiyatın değerlendirilmesinde devreye giren bir ölçüttür. Eskiye yeninin temsil düzeneğine dahil ederken kullanılan temel eksenlerdendir. Örneğin şu sözlerde tabiat, ideal edebi beğenin ölçütlerinden biri

⁶⁵⁸ a.g.m., 3.

olarak devrededir: “Mârifetin sinn-i kemâli ıtlâkına şâyân olan bu asr-ı medeniyette öyle birtakım heyâkil-i hâile meddahların hüsn-i tabîat ashâbı, nasıl nedîm-i efkâr edebilir? Dünyada hiçbir sahib-i rüşd var mıdır ki gulyabani hikâyelerini istimâ’dan mahzûz olsun?”⁶⁵⁹ Eski edebiyatın yine de beğenilebilecek yönlerini belirtirken de tabiat devrededir: “Maamafih kuvve-i tabiat ve fûnûn-ı edebiyede mahâretleri müsellemler olan üdebâ-yı eslâfın eserlerinde envâ-ı mehâsini şâmil pek çok parçalar bulunabilir.”⁶⁶⁰ Eskinin iyi şairleri de tabiatlarıyla övülmüştür: “Nazımda ise Nef’î ve Nedîm tabiat-ı fevkalâde ile muttasıf addolunmuşlardır.”⁶⁶¹ Ancak bu noktada, tabiatın kullanımları birbirinden ayrıdır. Nef’î içsel tabiat bakımından övülürken, dışsal tabiata uygunsuzluğu eserinin etkisini kısıtlı tutar:

Amma Nef’î’nin âsârı acâyib-i âlemden bir vakitler Rodos limanı ağzında merkûz bulunmuş olan heykel-i azîme benzer. Filhakîka tasnî-i nazar-firâbinde olan mahâret-i üstâdâne iktidârın haricindedir. Fakat hey’eti tabiatın fevkinde olduğu için temâşâsı vicdâna hayretten başka bir te’sîr hâsıl etmez.⁶⁶²

Namık Kemal’in tabiata dair yazdığı edebiyat dışı yazılara baktığımızda insan tabiatı ile dışsal tabiatın ayrımının daha belirginleştiğini görüyoruz. Kemal’in eleştirisinde tabiatın işlevini anlayabilmek için bu metinleri de dikkate almamız kaçınılmazdır. Şu ifadeler iki tabiat arasındaki ayrımı netlikle vermektedir: “Memâlik-i mütemeddine dediğimiz yerlerde tabiat-ı beşer bayağı tabiat-ı âleme tahakküm etmiş.”⁶⁶³ Namık Kemal medenileşmeyi insan tabiatının dışsal tabiata egemen olması olarak görmektedir. İnsanın özneliği ile Allah’ın kudreti arasında seçim yapılması gereken yerlerde tabiat, insanın kısıtlılığını vurgulamak için aracı

⁶⁵⁹ a.g.m., 3.

⁶⁶⁰ “Redd-i İtiraz”, 45.

⁶⁶¹ a.y.

⁶⁶² a.y.

⁶⁶³ “Terakki”, 2.

olarak devreye sokulur:

Hele tabiatta bir mebde-i evvelin vücudu teslim olunmazsa insana hiçbir şey için mebde-i evveldir denilemez. Çünkü tabiat insana nisbetle bi'l-bedâhe küllî ve insan, tabiata nisbetle bi'l-bedâhe cüzî olduğu için mebdeiyeti tabiattan nefy ile beraber insanda ispata çalışmak bir küllün umumiyetinde bulunmayan bir hâssiyeti bir cüzünde aramak kabîlindendir ki her akla göre bâhirü'l-butlândır.⁶⁶⁴

Ancak insan Allah'ın kudretini kabul ettiğinde, kendisinin Allah'tan kudretli olamayacağını kabul ettiğinde tabiatın külliliği karşısında insanın cüziliği gerçeği unutulmakta, tabiat insan'ın emrine amade edilgen bir bütünlük olarak tasarlanmaktadır. Şu uzun alıntı iddiamızı tasdik etmektedir:

İnsan şu küre-i zemin dediğimiz vücud-ı müteharrikin ruhudur denilebilir. Zirâ ki kışrın haricinde her ne hareket görülüyorsa hep onun sayesinde zuhur ediyor. Tabiat'ın fevkinde ne eser müşahade olunuyorsa hep onun himmetiyle hâsıl oluyor!!!
(...) Rûy-ı zemini bu kadar masnû'ât-ı nazar-rübâ ile tezyîn ediyor. Tabiat-ı külliye-i irade-i cüziyesine hâdim ederek bunca bedâiyi'-i kemâlât o meydana çıkarıyor. Eyyâm zulüm ateşinden, leyâlî zulmet dumanından kurtarmağa o çalışıyor. Deryayı sahra gibi her tarafında gezilir, havayı derya gibi içinde yüzülür bir hale o getiriyor. Tabiatla pençeşerek bu kadar cevâhir-i serveti sine-i hırs'ından o koparıp meydana döküyor. Ecele güleşerek bunca emrâz ve devâhînin vücudunu o def ediyor. Buhar gibi en sakîl ecsâm en kuvvetli madeni ber-keşte ve perişan etmek şanından olan bir dahiyeyi hizmetkâlıkta ve berk gibi dünyayı yakıp yıkmak levâzım'ından bulunan bir beliyeyi tatarlıkta o istihdam ediyor. Vuhûş ona mûnîs oluyor. Tuyûr onun itaatinde duruyor. O isterse seçerlerin semerâtı bir başka şekle, bir başka hale giriyor. O murad ederse haceler hâssiyetini değiştiriyor. Hâsılı iki ayak üzerinde iki arşın boyunda öyle bir mahlûk-ı garib bir koca âlemde Hâkim-i ezele hilafet ediyor. Bir koca küreyi top gibi pençe-i tasarrufunda oynatıyor!!!⁶⁶⁵

Alıntıda da görüldüğü gibi Namık Kemal, tabiatı insanı kısıtlayan, bağlayan, kendini gerçekleştirmesini engelleyen bir düşman olarak algılamaktadır. İnsanın tabiatla ilişkisi de şiddetli bir savaş ilişkisidir. Tabiat ne kadar boyunduruk altına alınır, insan da o kadar medenileşmekte, kendi sınırlarını aşmakta, tabiatın sınırlarını ihlal etmektedir. İnsan Allah'ın kudretini kabul ettiğinde, onun halifesi sıfatıyla yeryüzüne kudret uygulayabilmektedir. Bu akıl yürütmede, yeryüzünün de Allah'ın ayetlerinden olduğuna dair inancın yeri yoktur. Şu alıntı da aynı olguyu desteklemektedir:

⁶⁶⁴ “Hukuk”, 1.

⁶⁶⁵ “Nüfus”, 1.

Mâ-hasal-i mûy ve ezfâr gibi tasallut-ı ağıâr ve germ u serd-i rûzigârdan tahaffuz edecek vesâitten bile âri olarak harabe-zâr-ı zemine gelmiş olan benî nev’imiz üç dört bin seneden beri bunca bârân-> belâ ve hûnâbe-i istilâ tufanlarına uğramışken esrâr-> tabiat> idrak ve hafâyâ-yı marifeti istidrâke sarf ettiği ikdâmât-> fevkâlâde sayesinde öyle bir mertebe-i i’tilâya vâsıl olmuştur ki tasavvuru akıllara hayret verir!

Ya nasıl hayret vermesin! Öyle bir mahluk-> zayf rûy-> zemine hâkim ve tabiat-> külliye irâdet-i cüziyesine hâdim olmuştur! (...) Âlemin her lezzetinden, tabiatın her kuvvetinden müstefid oluyor. Bu istifade çoğaldıkça meşâkk-> tabiat nâ-bedîd oluyor.⁶⁶⁶

O halde Namık Kemal’in eleştirisinde model olarak sunulan tabiat, insanın şiddetine maruz kalmış, insan tabiatı tarafından düzenlenmiş, temsilleştirilmiş bir tabiattır. İnsanı aşan bir gerçeklikten çok, insan zihnindeki modelin dayatılmasıyla başkalığı silinmiş bir tabiattır bu. Böyle bir tabiat anlayışının ardında yatan zihniyeti kavramak için Namık Kemal’in kavramlarının hangi söylemleri nasıl eklemlediğine bakmak gerekir. Daha önceki tartışmalarımızda da gördüğümüz gibi İslam ve Batı düşünce gelenekleri Namık Kemal’de etkilidir. Öncelikle İslam düşüncesinde tabiata bakalım.

İslam düşüncesinde tabiatın, aynı kökten gelen “tab”, “tiba” ve “tabiat” şeklinde kullanıldığını görmekteyiz. Sözcüğün dolaşıma girmesinde Aristo felsefesinde *physis* kavramını karşılama çabasının etkin olduğu düşünülmektedir. Özellikle İslam felsefesinde Aristocu tabiat anlayışının izleri belirgindir. İbn-i Sinâ tabiatı, mevcut bulunduğu şeyin asli hareketini sağlayan ilke (mebde-i evvel) olarak tanımlamaktadır. Bu ilke, her türlü asli değişimin ve değişimlerde sebat etmenin ilkesidir. Aynı zamanda tabiat, potansiyellikle de ifade edilir: Fiziksel varlıkların tabiat, suret ve fiillerinin sonlu bir zaman diliminde korunmasını sağlayan potansiyelidir/kuvvesidir. Bu potansiyel, karşılayıcı bir sebep olarak varlıkların bütünlüklerini korur, dağılmasını, parçalanmasını önler.⁶⁶⁷

Fahreddin Razi de tabîî ilimleri, değişime uğrayan, hareket halinde ya da

⁶⁶⁶ “Maarife Dair Bir Makale,” *Hadîka* 2 (11 Teşrin-i Sani 1288), 2.

⁶⁶⁷ D.E. Pingree, S. Nomanul Haq, “Tabî’a” *The Encyclopedia of Islam* c.10 (Leiden: Brill, 2002), 25.

sakin bulunan fiziksel varlıkların ilmi olarak tanımlar. Bir şeyin mahiyeti dışsal ve zihinsel olarak gerçekleşmek için maddeye ihtiyaç duyuyorsa, o tabî ilimlerin konusu olur. Râzi, tabiatı üç anlam düzleminde ele alır: Genel olarak tabiat, bir şeyin özüne; özel olarak, bir şeyin özünün oluşturucu ögesine; daha da özel olarak, bir şeyin hareketini ve durmasını sağlayan asli ilkesine gönderme yapar. Bu noktada tabiat, içinde potansiyel olarak bulunduğu cismin vücuda gelmesini, kendisinden türemesini mümkün kılar. Ancak bir cismin tabiatın bilinci yoktur. Bir cismin eylemde bulunması, fiiller meydana getirmesini sağlayan iki içsel sebep vardır: Tabiat ve nefis. Tabiatın bilinci yokken nefsin 3 çeşidi vardır. Bunlardan nebati nefsin bilinci olması da çeşitli fiiller üretebilme yetisine sahip olduğunu görüyoruz. Bu nefis, cismin boyunu, genişliğini ve derinliğini arttırabilir, ten, kalp ve beyne ayırt edici çeşitlilikte biçimler verir. Cismani-feleki nefis ise bilinç sahibidir, tek bir davranış meydana getiren tek bir etki üretir, feleklerin hareketine etki edebilme yetisidir. Hayvani nefse gelince: Bu nefis de bilinç sahibidir, ama çeşitli etkilerle çeşitli sonuçlar üretir. Bu durumda Razi'ye göre bir cismi harekete geçiren üç öge vardır: Bunlardan ikisi içseldir: tabiat ve nefis. Diğeri ise dışsaldır, cismi zorla harekete geçirir ya da durdurur.⁶⁶⁸

Benzer varsayımlara dayansa da farklı tabiat tasavvurları da söz konusudur. Macritî'ye atfedilen görüşlere göre tabiat cisimsel bir surettir ve beden, feleğin müdahalesiyle tabiat ile ruh arasındaki bir yerde konumlanır. Bir başka açıdan da tabiat, mizaç, tabîi sıcaklık, bedenin organlarının vasıfları, hareketler ve nebati nefisle birlikte anılmaktadır. İhvân-ı Safâ'ya göre ise tabiat, Allah'ın aleme dolaylı

⁶⁶⁸ Adi Setia, "Fakhr al-Din al-Razi on physics and the nature of the physical world: a preliminary survey," *İslam and Science* (Kış 2004)
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0QYQ/is_2_2/ai_n9532826/print

müdahalelerinde kullandığı meleklerle benzer bir işleve sahiptir.⁶⁶⁹

İslam düşüncesinin kelam ilminde ise tabiat ve tab genelde birlikte kullanılır. El-Eşârî'ye göre bir varlıkta belli bir takım arızî olayların sürekli meydana geldiğini görüyorsak, bu olaylar onun tabiatıdır. Tabiat, kelam düşüncesinde genellikle hilkatle eşanlamlı olarak kullanılır. Fiziksel bir varlığın tabiî yatkınlıkları, onun belli bir şekilde davranmasını zorunlu kılan, belirleyen yatkınlıklardır. Kelam düşüncesine göre de insanın eylemlerinin ardında yatan her şey Allah'ın hilkatinin gereğidir. Tabiat, bazen de mânâ anlamında kullanılmaktadır.⁶⁷⁰ (Bu kullanım, Namık Kemal'in mânâyı/fikri merkeze alan belagat anlayışı bakımından ilgi çekicidir.)

Tabiat ve tab, genellikle nedensellik düşüncesiyle yakın ilişkilidir. Filozofların ya da Mutezile gibi kelam okullarının yaklaşımında insanın iradesi ve nesneler arasındaki zorunluluk bağlarını tartışabilmek için tabiat kavramı kullanılır. Ancak Eşârî kelamcıları belli bir özerkliği olan güç olarak tabiatı kabul etmezler. İnsanın eylemlerinin tabiatının sonucu olmasını kabul etmeyip, Allah'ın kudretinin hiçbir aracıya ihtiyaç duymadan her an işlemekte olduğunu, şimdi nesnelerin ya da insanın tabiatı olarak bilinen şeylerin tam tersine Allah'ın kudretini işletebileceğini, bu nedenle bu konuda Allah'ın takdiri dışında hiçbir zorunluluk bağı olmadığını iddia etmektedirler. Bu noktada nesnelerin tabı ya da tabiatı değil âdetullah söz konusudur.⁶⁷¹

İbn-i Hazm, tabiat düşüncesinin Allah'ın iradesine aykırı olmadığını tabiatın potansiyel oluşuyla açıklar. Ona göre insanın ya da nesnenin tabiatı, onun gizilgüçleri, potansiyelidir; ancak bu potansiyel tek başına fiile dönüşemez daha yüce

⁶⁶⁹ Pingree, 25-26.

⁶⁷⁰ a.g.m., 26.

⁶⁷¹ a.g.m., 26-27.

bir konumun müdahalesine muhtaçtır.⁶⁷²

Tasavvufi düşüncede tabiatın kullanımları bir nebze farklılık göstermekte. Tabiatın kökünde bulunan *tab*’ kelimesi damgalamak, mühürlemek, iz bırakmak anlamlarına gelmektedir. Bu noktada tabiat, daha yüksek bir varlık düzeyi tarafından iz bırakılan, damgalanan, etkiler alan bir varlık düzeyi olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla tabiat, Allah’ın ayetlerinin tecelli ettiği mekandır bu anlayışta.⁶⁷³

İbn-i Arabî’de de tabiatın ikili kullanımı vardır. Bir yanda tabiat, Rahman’ın nefesidir. Her şeyi esirgeyen ve bağışlayan bu nefesin içinde tüm damgalanmış yaratıklar ve sözler vardır. Diğer taraftan tabiat, daha dar anlamda, ruhani dünya tarafından yönetilen, bu dünyanın damgalarını, mühürlerini, izlerini alan cismani dünyadır.⁶⁷⁴ Bu tabiatın temel özelliği felsefe ve psikolojide “alırlık” (receptivity) olarak tanımlanan durumdur. Tabiatın özü alırlığından başka bir şey değildir. Yani tabiatın özünde yüksek âlemlerin, Allah’ın çeşitli isimlerinin kendisini maruz bıraktığı etkileri kabullenme yatmaktadır.

İslam düşüncesinin çeşitli görünümleri arasında tabiatın konumuna baktığımızda bölümün başında yaptığımız öznellik/tâbiyet tartışmasına benzer kavramlarla karşılaştık. İster içsel ister dışsal olarak tanımlansın tabiatın fâilliğine dair müphemiyet söz konusudur. Bir tarafta tabiat, asli alırlığı ile, temel damgalanmışlığı ile kendisinden daha yüce bir konuma maruziyetle tanımlanırken, diğer yandan bu maruziyetin içinde tabiatın dünyevi nedenselliği sağlayan bir fâilliği bulunduğu iddia edilmektedir. Özne tartışmasında da olduğu gibi tam da tâbiliği, alırlığı, maruziyeti nedeniyle fâil olan, imkân veren, maruz bırakan oluş halinde bir

⁶⁷² a.g.m., 27.

⁶⁷³ Sachiko Murata, *Tao of Islam: A Source Book on Gender Relationships in Islamic Thought*, (Albany: State University of New York Press, 1992), 209.

⁶⁷⁴ a.g.e., 210.

tabiat kavrayışından söz edilebilir. Her akım tabiatın asli maduniyetinin unutulması konusunda hassas iken, tabiatın fâilliği konusunda da özellikle Eşari kelamcıları şüphecidir.

İslami tabiat görüşü Namık Kemal’in söylemiyle belirli bir paralellik taşır; ancak “gelenek”te tabiatı madun eden daha yüksek ve külli varlık düzeyleri iken, Namık Kemal’de insan asli olarak tabiata bağlı ama bu bağına tabiatı hükümranlılığı altına alarak aşmaya çalışan bir varlık olarak çıkar. İslam düşüncesinin tabiat telakkisinden çok, modern Batılı öznenin tabiat anlayışının devreye girdiği noktadır bu.

Klasik epistemenin de yükselişe geçtiği yüzyıllarda insanın kendisini dünyanın merkezi olarak tanımlama çabasının da yükselişe geçtiğini görüyoruz. Modern aklın egemenlik kurduğu süreçte tabiatın işlevine yukarıda değinmiştik. Bu süreçte özellikle Bacon ve Descartes’ın çalışmaları önemlidir. Bacon, tabiatı cansız bir makine olarak görmektedir. Bilgi ile donanmış olan insan, tabii olarak verili bulduklarına müdahale etme hakkına sahiptir. Descartes’ın zihin ve madde arasında yaptığı radikal ayrım yalnızca insanın içindekini değil, dışsal tabiat ile insan arasındaki ayrımı da keskinleştirir. Eskiden içsel tabiatın (nefsini) düzenlemek için kullanılan akıl, şimdi dışsal tabiatı denetimi altına almaya yönelmiştir. Tabiat, tanrı tarafından belli bir biçimde düzenlenmiş bir makine olarak tasavvur edilince tabiatla tanrının tecellilerini görmek de mümkün olmuyordu; tanrı ile tabiat arasındaki ayrım da radikalleştiriliyordu. İnsan, tabiatın parçalarına kendi zihinsel yapısının şiddetini uygulayarak tabiatın tözüne ve yasalarına ulaşacağını düşünüyordu. Böylelikle tabii varlıklar, asıl amaca ulaşmak için kullanılan nesnelere dönüşür.⁶⁷⁵ Bilimsel bilgi ve

⁶⁷⁵ Ali Yeslam Ba-Ubaid, *Environment, Ethics and Design: A Inquiry Into the Ethical Underpinnings For A Contemporary Muslim Environmentalism and Its Enviromental Design Implications*, doktora tezi, Pennsylvania Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlamacılığı, 1999, 80-1.

sınıflandırmalar, tabiata uygulanarak tabiatın nesneleştirilme süreci hızlanıyordu.

Tabiat ile insan arasındaki sınırlar daha kolay çizilebiliyordu. Bilginin ötesinde kalan yanlar silinerek, tabiat bilinebilir bir nesnel düzene indirgeniyor, öznenin zihnindeki yapı, tabiata dayatılıyordu.⁶⁷⁶

Bu tabiat telakkisi, ilerlemeci zaman anlayışı ile sürekli evrilen süreçlerden oluşan ve hiçbir içsel değeri olmayan tabiatı yan yana getiriyordu. Mekanistik dünya görüşünün dışında kalan her şey düzensiz addediliyor; düzen, gerçekliğin yasaların boyunduruğu altına alınması olarak anlaşıyordu. Özgürlük, refah, iktidar ve mülkiyet temel değerler olarak kabul edilmeye başlanmıştı. Özgürlük, tabiatın da dahil olduğu geleneksel engellerden kurtulmak demektir. Kendi başına yeterlilik ya da maneviyatın yerine, tabiatın üzerinde tahakküm kurarak kendini gerçekleştirmek geçmişti. Hem maddi hem de nüfus anlamında sınırsız büyüme, modern kapitalizmin tabiat tutumu için ahlâki gerekçeler olarak öne sürülüyordu. Böylelikle vahşi doğa maddi bir kaynağa, hedefe varmak için kullanılan bir araca dönüştürülmüş oldu.⁶⁷⁷

Bu durumda Namık Kemal’de tabiat, insan öznelliğinin nesnesi, insanın kendini gerçekleştirmesinin aracı olarak görülürken, bir yandan da edebiyatçının uyması gereken bir model olarak öne sürülüyor. Bu iki tutum yan yana geldiğinde tabiatın, kendi başına, insan varlığını aşan, kavramlara indirgenemez mahiyetinden çok, insanın zihni ve maddi müdahalesine maruz kalarak biçimlendirilmiş bir modelin söz konusu olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla tabiat, bir düzenlilik örneğinden çok düzen görüntüsü verilmiş bir karmaşa olarak karşımıza çıkmakta; böylelikle de bir temsil sorunsalının dolayımına ihtiyaç duymaktadır.

⁶⁷⁶ a.g.e., 82-3.

⁶⁷⁷ a.g.e., 84.

Namık Kemal, edebiyat› insan tabiatının aslına uygun olarak temsil edildiği bir ortam olarak tasarlamaktadır. *İntibâh*’ın mukaddimesinde romanın işlevleri sunulurken bu temsil sorunsalı ortaya çıkmaktadır:

Âyetle, hikmetle müsbet olduğu üzere mükevvenât ezvâc olarak yaratıldığından tabîat-ı âlem fitraten muhabbetle mecbûldur. Binâenaleyh insanın aşka meyli her şeyden ziyade görülür. Bu sebebdendir dolayısıyla hikâyelerin, tiyatroların hâvî olduğu hisse-i hikmeti ekseriyet üzere aşka dâir birçok kâssa içinde setr ederler. Onun için biz de bu eser-i âcizânenin hâvî olduğu bîkr-i hayâlî bir hikâye-i muhayyele ile yaşmaklamak istedik.⁶⁷⁸

Bu yaklaşımda, fikir ve lafız karşıtlığına benzer bir öz ve görünüş karşıtlığı vardır. Yazar’ın amacı, derindeki “hisse-i hikmeti”, eldeğmemiş hayali (“bîkr-i hayâl”) bir hikâye ile örterek, bir anlatı biçimine büründürerek okura iletmektir. Ancak bürünülen biçim, örtünülen elbise, insanların ve âlemin tabiatında var olan aşk yatkinliğini kullanır. Her nefse ve gönle hitap eden aşkın suretine bürünerek hikmet ve hayaller gönle ve nefse daha kolay hitap eder. İnsanların tabiatına uygun biçimlendirilmiş bir hikâye, metnin derindeki “asl”ı nüfuz edilebilir hale getirir. Daha doğrusu, metnin aslı okura nüfuz eder. Aşağıdaki satırlar iddiamızı belirginleştirecektir:

Bundan başka hikâye yazmakta bir vazife daha vardır: O da yalnız muhatab› slâh veya eğlendirmek için münâsebetli münâsebitsiz, akla ağza ne gelirse söylemek tarz› kudemâ-pesendânesini terk ile tabîat-ı beşeriyyenin tahliline çalışmaktır. Vicdân-ı beşerdeki serâiri kalbin en gizli köşelerine nazar taalluk etmedikçe bulmak muhâldir. Serâir-i kalbiye bilinmedikçe bir adama söylenilen sözleri teessür ettirmek ise bütün bütün adîmü’l-ihimâldir. Çünkü fikir ne tasavvur ve müşahade ederse bir kere zihnindeki mahzûzat ve gönlündeki teessürâta tatbîk eder. Benzerse kabul eyler, benzemezse etmez.⁶⁷⁹

Namık Kemal’de insanın tabiatını tahlil çabasıyla bu tabiata nüfuz etme isteği yan yana görülür. Önceleri hikâye belli bir amaçlıktan yoksun iken, artık hikâyenin insan tabiat›n› tahlil etme arzusu vardır. Bu tahlil, yalnızca insan tabiat›n› ve vicdanının hatrına olan bir çaba değildir; elde edilen veriler insana etkide bulunmak,

⁶⁷⁸ “[İntibah Mukaddimesi]”, 100.

⁶⁷⁹ a.y.

belli bir hakikati gönül rızasıyla kabul ettirmek için kullanılır. Böylesine bir hikâye anlayışı, okur-özenin, yazar-özenin maruz bıraktığı hakikate - vicdanına tatbik ederek- bağlanmasını teşvik etmektedir.

Vicdan ve Öznellik

Hem okurun, hem yazarın, hem de eleştirmenin vicdanı Namık Kemal eleştirisinde öznelğin cisimleştiği alanlardandır. Bu eleştirinin ima ettiği öznellik biçiminde vicdan merkezi noktalardan biridir.

Evet Sâni’-i Hakîm insanın fikrini kerrât cedveli, vicdanın hendese mikyâs mâhiyetinde halk etmiş olsa idi dünyada aile, millet, mesken, vatan tasavvurlarının vücuduna imkân kalmazdı. Sırf maddî olan fevâidden başka bir şey düşünülemez idi. Şu kadar var ki âdem başka sıfatta, başka hâsiyette yaratılmış, akıl iki ile iki dört eder davasını ne kadar bedâhetle kabul ediyorsa vicdan da bir kadın ile bir erkek meyl-i tabî ve kavî-i şer’î ile irtibât hâsıl edince bir aile meydana gelir hükmünü o kadar bedâhetle tasdik eyliyor. Akıl murabba’a başkadır, müselles başka kaziyesinin hakikatine ne kuvvetle hüküm eyliyorsa vicdan da vatan başkadır, hâric-i vatan başka sözünün sıhhatine o kuvvette itimad ediyor.⁶⁸⁰

Bu alıntı, Namık Kemal’de vicdanı anlamak için başlangıç noktası olacak nitelikte. Aklın genellikle vicdanla yan yana geçtiğini görmekteyiz. Alıntıda da ölçülebilir, tasarlanabilir bir insan yaratılışı olsaydı, insanlığın maddi faydadan ibaret olacağı; aile, millet, mesken, vatan gibi tasavvurların mümkün olamayacağı iddia edilmektedir. Dolayısıyla bir şekilde bağlandığımız, bizim mevcut insanlığımızın bağlı olduğu aile, millet, mesken ve vatan tasavvurlarının insanın varoluşunun ölçüyü aşan, hesaba gelmez yanları ile ilişkisi olduğu ima edilmektedir. İnsanın mevcut durumunu betimlerken, aklın ölçüyle vicdanın bağlanmayla ilişkilendirildiğine dikkat edelim. Dolayısıyla akıl, başlangıçtaki “kerrat cedveli” benzetmesinden çok da uzaklaşmamışken, vicdan kesinlikle “hendese mikyası” ile ilişkisi olmayan bir konumdadır. İnsanın doğasında bulunan, kendini aşan şeylere

⁶⁸⁰ “Vatan,” *İbret* 121 (22 Muharrem 1290/22 Mart 1873), 1.

yönelik eğilimin mekanıdır vicdan. İnsan vicdanıyla, karşı cinsten eşine bağlanır; aynı doğallıkla insan vatanına bağlanır. Böylelikle maddi faydayı aşmakta, hesaba, çıkara indirgenmiş bir öznelliğin ötesine gitmektedir insan.

Acaba bu ayrım, Namık Kemal’in eleştirel metinlerinde vicdanın kullanımını ne şekilde belirlemektedir? Öncelikle bu kavramın kullanım bağlamlarına bakalım: “İrfan Paşa’ya Mektup”ta İrfan Paşa’nın şiirlerini eleştirirken vicdan şu şekilde devreye giriyor:

Bu kadar mânâ ve mantığa mügâyir sözleri meydânda iken âsâr→ kudemây→ baz→ yerlerinde mesela gökyüzü can eriğine benzetilmiş olmasına veya bir ibârenin âhirine der-kâr ve diğerinin aşikâr getirildiğine bakıp da kaideten irfân ve vicdânın tercümân→ müdrikât ve hissiyât→ olmak lâzım gelen edebiyat nev’inden nasıl addedelim?⁶⁸¹

Açıkça görüldüğü gibi burada, vicdan edebiyatın tanımında önemli bir yere sahip olmaktadır. Edebiyatın bir tarafı irfana, diğer tarafı vicdana hitap ederken; ilk yan→ idrak edilenlerin, yani akli olanın; vicdanla ilgili kısım ise hissiyatın tercüman→ olmakla bağlantılandırılmaktadır. Vicdan burada da, aklın yanında ama ondan farklı olarak yer almaktadır. Şu örnekte de vicdan ve hissiyat bağlantısı açıktır:

“Hülâsatı’l-hülâsa olarak, güzel yazmak güzel düşünmekten ve şiir ise vicdânın hissiyât→ hafiyesine bir lisân-ı diğer vermekten ibâret olduğunu öğrendik.”⁶⁸² Yeni edebiyatın eski edebiyattan farkını vurgularken dile getirilen bu cümlede, düşünce ile yazı arasında kurulan bağlantıya ek olarak, vicdanda gizli hissiyatın dil yoluyla açığa vurulmasının yeni edebiyatın özniteliklerinden olduğu ortaya konmaktadır.

Hissiyatın tercüman→ olma meselesi, önceki örnekte de karşımıza çıkmıştı. Aşağıdaki örnekler de iddialarımız→ desteklemektedir:

“... meslek-i atikin fennen ve aklen ve vicdânen ve diyâneten merdûd olduğunu...”⁶⁸³

⁶⁸¹ “[İrfan Paşa’ya Mektup]”, 200.

⁶⁸² a.g.m., 206.

⁶⁸³ a.g.m., 208.

“Arab ve garbın musavverân→ hayali nazar→ idrak önüne nûr→ gurubdan mahlûk, rûh→ temyîzden masnû’ nice yüz bin nâzende timsâl-i edeb arz edip dururken, milletin fikr-i şebâb ve meyl-i vicdânı o eşkâl-i dil-hıraşa kabâyih-pesendâne esir olup kalmak ihtimali var mıdır?”⁶⁸⁴
“Tarz→ cedidin zuhurundan beri her fende yazılan kitaplar başka bir vuzûh, başka bir fikr-i hikmet peydâ ettiği gibi ve hatta ahbâb arasında te’âti olunan kâğıtlar bile hulûs namına riyâkârıktan, edeb ve terbiye nâmına sahte yaltaklıktan kurtularak tercümân→ fikir ve lisan ve vicdan addolunacak bir meziyet hâsıl etmeğe başladı...”⁶⁸⁵

Bu örneklerde de vicdanın, akılla yan yana ele alındığı, yönelme, eğilme, meyletme davranışlarıyla bağlantılı olduğu ve edebiyatın onda örtülü olanı açığa çıkardığı, toplumsal dile tercüme ettiği görülmektedir. Namık Kemal’in kullanımı biraz daha açacak ifadelerden biri de “nedime-i vicdan”dır. Örneğin Kemal, Şinasi’yi “nedime-i vicdan”⁶⁸⁶ olarak tanımlamaktadır. Şinasi ile karşılaşmasını, Adem’in Havva ile, Dumas’ın Shakespeare ile karşılaşmasına benzettiğine daha önce değinmiştik. Bu paralelde kurulan Namık Kemal-Şinasi ilişkisinde “nedime-i vicdan”, vicdanın yoldaşı, yalnız olduğunu düşündüğü bir alanda ona yol göstericilik ve yoldaşlık yapan anlamında kullanılmaktadır. İçeride hissedilenlerin dışarıda da karşılığı ya da akrabası olduğu anlamına gelmektedir. Abdülhak Hamid ile yazışmasında da “nedime-i vicdan”ın bir başka vurgusu görülmektedir:

Nedîme-i vicdânı anladık. Maamafih yine adîm olsun. Şimdi vatandan başka düşünülecek hiçbir şey yoktur. Bizim, öyle nedime-i vicdanların birkaç tane hayalisi, birkaç tane de maddisi vard. Hayali takım âlem-i ademe, maddi takım mahv-âbâd→ nisyâna çekildiler. Basar→ nazar, tasavvur-ı hayâl önünde vatandan başka bir şey kalmadı. Sahihan kalması lâzım gelen de odur. Hele Belgrad’a git, vatanın ciğerinden koparılmış bir parçasını resmi bir nazarla seyret de, bana, nedime-i vicdandan ondan sonra bahseyle...”⁶⁸⁷

Bu alıntıda, “nedime-i vicdan” vicdanın neyin yoluna hasredileceğine dair bir bağlamda kullanılmaktadır. Dolayısıyla vicdanın, daha önce değindiğimiz bağlanma, meyletme yanıyla ilişkilidir. Yeni edebiyat yolunda Namık Kemal’in istediği

⁶⁸⁴ “Mukaddime-i Celal”, 13-14.

⁶⁸⁵ a.g.m., 115-16.

⁶⁸⁶ *Talim-i Edebiyat Üzerine*, 38

⁶⁸⁷ *Namık Kemal’in Mektupları*, c.2, 405.

istikamette ilerlemeyen Abdülhak Hamid’e yapılan bir uyarıdır bu. Tutkuyla bağlanılması gerekenin sevgili değil de vatan olması gerektiğini hatırlatarak Namık Kemal, Hamid’i yola getirmeye, yola tekrar kazandırmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan yeni edebiyat yolunda ilerlemek demek, vicdanının yoldaşı olarak sevdiğini değil vatanını seçmek anlamına gelmektedir. Namık Kemal, daha önceki mektuplaşmasında Abdülhak Hamid’i neden kendi yoldaşı kabul ettiğini açıklarken vicdanı açıklama tarzlarının benzerliğini de vurgulamıştı: “Eserlerin gerek tertîb ve gerek tasvirce, pek çok muaheze götürür yerleri var. Fakat teşbih ve tahayyül ve ara sıra teşrîh-i vicdân cihetleri, bizim mesleği pek ziyade andırıyor.”⁶⁸⁸ Namık Kemal, vicdanı açıklamadaki yakınlığı, vicdanın yöneldiği, tâbi olduğu nesnede de sağlamak istemektedir.

Vicdanın yönelimleri, yalnızca edebiyatçılar arasındaki yoldaşlıkta değil, yeni edebiyatın yeni türleri tiyatro ve romanın eleştirel metinlerdeki sunumunda da önemlidir. Örneğin bir eğlence olarak tanımlanan tiyatronun faydası betimlenirken vicdanın işlevi şu satırlarda sunulmaktadır:

Tiyatro ise, cism ve cân bulmuş bir hayâl-i şâirânedir. Gûyâ ki insan elinden tutar göklerin hafâ perdelerini birer birer açarak en gizli köşelerini gezdirir. Temâşa edenler ahlâk-ı beşeri kâffe-i meâlî ve deniyyâtiyle gözlerinin önünde tecessüm etmiş görürler. Vicdânın en kuvvetli hissi ve en mükemmel mürebbîsi olan meftûniyet ve nefret derhal heyecan eder. Bu heyecan ise kalbin en rikkatli veya en münşerih olduğu bir zamana tesadûf ettiği için tabiatıyla te’siri ziyâde olur. Onun içindir ki, ahlâkça tiyatronun hizmetini gazetelerden, kitablardan ziyade sayarlar. Ben de bu itikada mâilim. Çünkü tiyatrolar kadar gazete veya kitab önünde gözyaşı döküldüğünü görmedim. Riyâ gibi, hased gibi bir seyyienin, oyuncular kadar hakîm ve edîb elinde terzîline ihtimâl tasavvur edemem.⁶⁸⁹

Bu alıntıda da vicdan ile tutkulu bağlılık (“meftuniyet”) yan yana görülmekte. Namık Kemal’e göre tiyatro icra ettiği gerçeklik ile, şairane hayali maddileştirir. Tüm sır perdelerini kaldırarak hakikatin açığa çıkmasını, ifşa olmasını sağlar. İnsanın perdelerinin ardındaki özbenliğine, içsel hakikatine gönderme yapan vicdan ise içsel

⁶⁸⁸ a.g.e., c.1, 405.

⁶⁸⁹ “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, 2.

ve dışsal hakikatlerin örtülerinin kaldırılması eyleminden etkilenererek en güçlü hisleri olan meftuniyet ve nefreti devreye sokar. Namık Kemal, bu derin etkilenme yoluyla tiyatronun izleyicinin öznelliğini biçimlendirmede etkili olabileceğini düşünmektedir. Hakikate maruz kalan bu öznellik, en fazla kendisi olduğu “bölge”siyle, vicdanıyla, tiyatronun açığa çıkardığı hakikate tâbi kılınabilir.

Bu kaygının Namık Kemal’in romanın işlevine dair düşüncelerinde de ortaya konduğunu daha önce görmüştük. Vicdanın geçtiğı bağlamlarda, “en gizli köşelerine” benzeri, tamamıyla nüfuz etmeye dayalı ifadelerin sıklığına dikkat edelim. Yeni edebiyatçı, sözleriyle karşısındaki özneyi etki altında bırakmak, hakikate tâbi kılmak istediğı için öncelikle muhatabın öznelliğini en ince ayrıntısına, en derin noktasına kadar bilmeye çalışan bir konumdadır. Muhatabın inceliklerine nüfuz etmek, onu dönüştürmek için ilk adımdır; çünkü insan, karşılaştığı hakikate bağlanıp bağlanmamaya vicdanına tatbik ederek, kendi derinliklerinde uygulayarak karar vermektedir. Bu tatbiki, Namık Kemal’in okur/eleştirmen kimliğı için bir ölçüt olarak da görüyoruz. “Silvio’nun mahbûs iken ilk gece uykudan uyanmakta olan dehşet hakkındaki hissini de vicdânıma tatbîk ettim; doğru buldum.”⁶⁹⁰ Yeni edebiyatçı, bu bakımdan, inandığı hakikati dayatmak yerine, muhatabının gönüllü olarak kendi hakikatine tâbi olmasına inanmaktadır. Bu türden bir öznellik üretme anlayışında edebiyata büyük rol düşmektedir. Edebiyat, dış dünyayla dolaylı olarak en içte olanı, dile tercüme etmeyi amaçlamalıdır. Namık Kemal’in edebi tasvir tanımı bunu örnekler: “Tasvîr-i edebî, teşbîhe muhtâc olmaksızın, hayâlde zuhûr eden bir sureti veya vicdanda hâsıl olan bir hissi göz önüne getirmektir.”⁶⁹¹

⁶⁹⁰ “Mes Prisons Tercümesi Üzerine Muâheze I”, 1414.

⁶⁹¹ *Talim-i Edebiyat Üzerine*, 54.

Namık Kemal’in eleştirisinde vicdanın özneliliğin üretimiyle ilişkisini

kavramak için Judith Butler’ın saptamalar› yol gösterici olacaktır:

Vicdan, öznenin kendisi için bir nesne haline gelmesinin, kendi üzerine düşünmesinin ve kendisini düşünömsel [reflective] ve dönuşlü [reflexive] olarak kurmasının bir aracıdır. ‘Ben’ basitçe kendisi hakkında düşünönen biri değıldir; ‘ben’, kendisiyle düşünömsel bir ilişkiye girme veya dönuşlölük kurma kapasitesi ile tanımlanır. Nietzsche’ye göre dönuşlölük, vicdan›n bir sonucudur: kendini bilme kendini cezalandırmay› takip eder. (Dolay›yla bir insan›n arzusunun geri dönmelerinden önce kendini ‘bilmesi’ imkansızdır.) Arzuya gem vurmak için özne kendisinden bir düşünömsellik nesnesi yapar, böylece kendi başkalılığının üretilmesinde dönuşlü bir varlık olarak kurulmuş olur, kendini bir nesne olarak ele alabilir. Dönuşlölük, arzusun özdeşinüm döngüsünde düzenli olarak başkalaşmasının aracı haline gelir. Dönuşlölük ile sonuçlanan arzusun kendine geri dönmeleri süreci, bununla birlikte bir başka arzu düzeni üretir: tam da bu döngüye, bu dönuşlölüğe ve nihayetinde tabiyete duyulan arzu.⁶⁹²

Namık Kemal’de edebiyat, muhatabının vicdanına Butler’ın tanımladığına benzer bir şekilde tesir etmeyi amaçlamaktadır. Muhatabın kendisini aşan bir hakikate, ahlâka, vatana, ideale tutkuyla bağlanması için bağlanmanın zorunluluk niteliğinin örtölmesi gerekmektedir. Açık bir cebrin, dayatılmış bir şiddetin yerine gönüllü bir tabiyetin, vicdani bir sorumluluğun geçmesi Namık Kemal’in öznesinin işleyişine uygundur. Edebiyat, bu açıdan kişileri belli bir ideal etrafında özneleştirten bir aygıttır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, vicdan kavramının Osmanlı kültürel bağlamına ondokuzuncu yüzyılda dahil olduğunu söylemektedir.⁶⁹³ Öyleyse vicdan, Batı modernliğiyle karşılaşmanın meydana getirdiğı alışverişin içinde Osmanlı kültürel bağlamına dahil olmuştur. Namık Kemal eleştirisinde merkezi yeri olan vicdanın Batılı kaynaklarının neler olduğu önemlidir. Judith Butler’ın yukarıda alıntılıdığımız vicdan görüşleri Freud ve Nietzsche’den kaynaklanmaktadır. Namık Kemal’in kaynağı ise büyük ihtimalle Jean Jacques Rousseau’dur. Çeşitli görüşlerinden etkilendiğı Rousseau’nun vicdana dair fikirlerinin yer aldığı *Emile* eserinin Ziya

⁶⁹² Butler, 29.

⁶⁹³ 19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 347.

Paşa tarafından çevrildiği bilinmektedir. Kemal'in Rousseau'nun vicdanla ilgili eserlerini okuma ihtimali de yüksektir. Öyleyse Rousseau'da vicdana biraz daha yakından bakalım:

Rousseau'ya göre tabîî eğitim ile güçlendirilmiş bir vicdan, insandaki hayvani cinsel enerjiyi şefkat, aşk, dostluk, beğeni, duyarlılık ve erdem gibi yüce değerlere dönüştürür.⁶⁹⁴ Ancak vicdanın yüceltme işlevini yerine getirebilmesi için kişinin akıl sahibi olması bir gerekliliktir. Bu yüzden akılla vicdan bağıntılıdır. Bu bağıntıyı Namık Kemal'de de görmüştük. Vicdan onaylama ya da onaylamama şeklinde kendini ifade eden ahlâki yargı yetisinin içsel kaynağıdır.⁶⁹⁵ Bu yönüyle vicdan etkin bir kuvvettir. Kişiye genel davranış kurallarını dayatır, belli bir şekilde davranmadan önce kişiye rehberlik eder, belli bir davranıştan sonra da tatmin ya da azap duygusuyla kişiyi harekete geçirir. Tüm bunları iyiye ulaşmak için yapan vicdan, Rousseau'ya göre evrensel, etkin ve içsel bir kuvvettir.⁶⁹⁶ Bu yönüyle ulusal önyargılardan, eğitimin temel ilkelerinden etkilenmemiş bir alanı temsil eder.⁶⁹⁷

Yukarıda eleştirinin işleyişinde gösterdiğimiz gibi vicdan, her durumda bize rehberlik eden, kurallar sunan, eylemlerimiz hakkında hüküm veren şaşmaz ve yanılmaz bir yargıç rolündedir. Vicdan, cahil ve sınırlı varlığımızı özgürleştirir, mükemmelleştirir. Böylelikle hayvanların düzlemini aşmış oluruz; vicdan insanı yüceleştirir, insanlığını artırır. İnsan tabiatındaki her türlü mükemmelliğin, kemale yaklaşmanın kaynağında vicdan vardır.⁶⁹⁸

⁶⁹⁴ Laurence D. Cooper, *Rousseau, Nature and the Problem of the Good Life* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999), 82.

⁶⁹⁵ a.g.e., 83.

⁶⁹⁶ a.g.e., 84.

⁶⁹⁷ a.g.e., 85.

⁶⁹⁸ a.g.e., 87-8.

Vicdan ancak aydınlanma sayesinde gelişebilir ve hareket edebilir.

Aydınlanma yoluyla kişi düzenin işleyişini bilir ve vicdan da düzene yönelik aşk demektir. Bu bakımdan Rousseau'ya göre vicdan, tüm tutkuların kaynağında bulunan bir düzen aşkıdır, tabiatı ve varlıkları öyle oluşlarıyla sevebilme yetisidir.⁶⁹⁹

Bizi yargılayan bir iç ses, tabiatın sesi, içsel bir duygu, kültürel yargıları aşan, doğuştan gelen bir adalet ve erdem ilkesi olarak vicdanın ruhla ilişkisi, içgüdülerin bedenle ilişkisi gibidir.⁷⁰⁰ Öyleyse Rousseau'da vicdan, insanın enerjisinin dağılmasını, heba olmasını engelleyen, kısıtlamalar yoluyla insanı daha yüce varoluş biçimlerine bağlanmaya zorlayan etkin bir kuvvettir.⁷⁰¹

Bu türden bir vicdan kavramsallaştırması Freud, Nietzsche ve Butler'ınkiler kadar derinlikli olmasa da tutkulu tabiyetler yoluyla özneleşme açıklamasının destekler mahiyettedir. Namık Kemal'de de vicdan Rousseaucu çerçeveden dolaymlanarak Osmanlı modernlik ve yeni edebiyat paradigmasına uygun özneler üretiminde önemli bir faktör olarak devrededir. Bu paradigmanın normuna tâbi olma yoluyla özne üretilir, içsellik ve dışsallıklar arasında sınırlar çizilir. Vicdan bu bakımdan aynı anda hem bir maruziyetin hem de bir fâilliğin sonucudur. Bu oluşumda önemli faktörlerden biri de ahlâktır. Ahlâk da özne konumuna uygulanan şiddetle, konumu özneleştirir.

⁶⁹⁹ a.g.e., 91-2.

⁷⁰⁰ a.g.e., 93-4.

⁷⁰¹ a.g.e., 100.

Eleştirinin *Ahlâk*

Ahlâk, Namık Kemal eleştirisinde, eski edebiyat ile yeni edebiyatı birbirinden ayıran önemli eksenlerden biridir. Edebiyata, muktedir öznenin idealine uygun özneler üretme görevi verildiğinde, edebiyat-ahlâk ilişkisi de farklılık göstermeye başlayacaktır. Edebiyatı “erbâb-ı tedkik” gözünde önemli kılan nitelik de bu ilişkidir:

Zâhirde gönül eğlendirmekten başka bir işe yaramaz gibi görünen edebiyatın erbâb-ı tedkik nazarında aksâm-ı fûnûnun en nâfi’ ve en mu’teberlerinden ma’dûd olmasına bir büyük sebep de mürebbî-i rûh ve müzekkî-i efkâr olan emsâl-i ahlâkın tezyîinde gösterdiği kuvvettir.⁷⁰²

Bu anlayışa göre edebiyat itibarını ruhları terbiye etmede, fikirleri temizleyip ıslah etmede gösterdiği ahlâki beceriden almaktadır. Okurun, yazarın ideallerine uygun biçimlendirilmesiyle ahlâk iç içe geçmektedir. Bu ideal bakımdan eski edebiyatın ahlâkla ilişkisi oldukça sorunludur:

Müellefât-ı mensûremizde efkâr ü güftâr tabî bir kitab yoktur ki tabîata te’sîr ile tezhîb-i ahlâka hizmet etsin. Rûkn-i azâm mübâlâgât-ı riyâkârâne ve meşreb-i kalenderâneden ibaret olan manzûmât-ımız ise fesâd-ı ahlâk o kadar tervîc eder ki ‘divân’ fûrs-i cedid lûgatlarında şeytan mânâsına mazbût olan dîv’in sigatü’l-cem’i zannedenlerin kavline şâirâne bir tevcîh aranrsa bizim divanlar göstermek kifâyet eder.⁷⁰³

Yeni edebiyat “tezhîb-i ahlâk” ile beraber düşünülürken eski edebiyatın payına düşen “fesâd-ı ahlâk”tır. Eski edebiyatın lafzî oyunları ve meşrebi, insan tabiatına tesir etmekten o kadar uzaktır ki Namık Kemal -lafzî bir oyuna başvurarak- divan edebiyatını şeytanileştirir (dîv-ân). Önceki bölümlerden alıştığımız bu karşıtlık eksenini, bu sefer ahlâk odaklı kurulmaktadır. Osmanlı toplumunda tiyatronun durumu söz konusu olduğunda karşıtlık eksenini Osmanlı ve Batı edebiyatları üzerinden, yine ahlâk odaklı olarak kurulum:

Ortaoyunların halini bilirsiniz. Bunlar olsa halkın fesâd-ı ahlâka hâiz olduğu dereceye nümûne olabilir. Vâkıa tuhaflığı inkâr olunmaz; fakat ne derece mugayir-i edeb olduğu da

⁷⁰² “Mukaddime,” *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz*, 4.

⁷⁰³ “Lisan-ı Osmaninin... [I]”, 2.

meydandadır. Ekser memâlik-i mütemeddinede tuhaf oyunlar oynatılır; hatta mebâhisini en muteber şairler tertîb eder; fakat onların içinde, kibar meclislerinde söylenilmeyecek kadar kabîh ve kabahati sarîh bir kelime yoktur. Ekserinin temaşası intibah ve tehzîb-i ahlâka hizmet eder; halbuki mekân-i mizâcın ehemmiyetini lââykyle takdir eder bazı hükemâ, onu tecvîz etmemişlerdir. Bizim oyunların ise ta'bîrâtı o derece şeni'dir ki kenar mahallesinde değil, belki tulumbacı kahvesinde bile tefevvüh olunamaz. Hayallerimizin hâli kezâlik. Ma'lûmunuzdur ki bu ortaoyunları yaz sonunda bazı mesîrelerde oynar ve tarif ettiğim haliyle beraber, seyrine kadınlar ve belki muteber haremleler bile gelir. Acaba bundan eşna' bir âdet olabilir mi? İndimizde her şeyden ziyade nâmusca medhûl olan Avrupalılar, kızlarına aşka dair bir hikâye kitabı bile okutmazlar.⁷⁰⁴

Okura nümune olacak bir edebiyat kurmaya çalışan Namık Kemal, ortaoyununda ancak ahlâk bozukluğuna nümune olabilecek bir nitelik olduğunu düşünmektedir. Ortaoyunu kabalığın, bayağılığın, zilletin, ahlâk bozuculuğun, edepsizliğin alanına kaydedilirken Batılı tiyatro en tuhaf örneklerinde bile muhatabın uyanışına, ahlâk güzelliğine dair bir katkıyı mümkün kılarak yüceltilmektedir. Batılıların namusu hakkında şüpheleri bulunan Osmanlı toplumunda icra edilen ortaoyunu ve hayal gibi gösterim sanatlarının Osmanlı'nın kendi namusluluğuna dair iddiasıyla çelişik olması dikkate değer bulunmaktadır.

Eski şiir de, eski tiyatro anlayışı gibi, yeni edebiyat ahlâkıyla bağdaşmamaktadır. Bu koşullarda halkın şiire rağbet göstermemesi de sevindiricidir. Namık Kemal, şiire rağbetin, şiiri yeni ideallere göre biçimlendirdikten sonra olması gerektiğine inanmaktadır. Ancak bu yeniden düzenlemeyle, şiir belli bir zümrenin ötesine geçerek herkese tesir edecek hale gelebilir:

Biz ibtida şiirimizi kendimize te'sîr ettiği gibi herkese dahi te'sîr edecek ve tehzîb-i ahlâk ve ›slâh-ı efkâra medâr olacak bir hale getirmeliyiz de ondan sonra şiiri tervîc etmeliyiz. Yoksa mütedâvil divanlar› hâl-i hâzırında iken şiirin sûret-i mevcûdesine mu'terîz olanlar› ilzâma imkân yoktur.⁷⁰⁵

⁷⁰⁴ Namık Kemal'in Mektupları, c.1, 76.

⁷⁰⁵ a.g.e., 36.

Muhataplarının ahlâklarını kendi ideallerine uygun olarak güzelleştirecek bir projenin, başarıya ulaşması için edebiyata ihtiyacı vardır. Eskinin çok okunan ahlâk kitapları, insanlar için yararlı değildir artık:

Bir millet umûman ahlâk kitabı yazsa bir adamı pek kolay terbiye edemez. Bir edîb birkaç güzel tiyatro tertîb etse bir milletin umûmunu terbiye edebilir. Memleketimizde en ciddi bildiğimiz zevât için bile baştan aşağı *Ahlâk*→*Alâî*'yi mütalaa etmek nefsi öldürürcesine cebr altında tutmağa mütevakkıf görünür. Paris Fukarası'nı en hafif beylerimiz bile lezzetle seyrederek. Hem eğlenir, hem müstefid olur.⁷⁰⁶

Ahlâk→*Alâî*'nin tipik temsilcisi olduğu eski ahlâk kitaplarından ahlâk öğrenmek, nefsi bir zorlamaya maruz bırakmak gibidir. Halbuki edebiyat muhatabına faydalı oluşunu, onun ahlâkına tesir edişini, eğlendirirken gerçekleştirir. Burada zora dayalı özneleştirme teknolojileri ile düzenin idealini muhatabın gönül rızasıyla arzulasına yönelik teknolojiler arasındaki ayrım, ahlâk kitapları ve tiyatro ekseninde yapılır. Tiyatro, muhatabının öznelliğine sezdirmeden nüfuz eden ve bu nüfuzla muhatabın en içsel dinamiklerini harekete geçiren bir araçtır. Namık Kemal'de:

Fikrimce tiyatro esâsen öyle marifet veya ahlâk mektebi değil, âdetâ bir eğlencedir. Hattâ bir takım hazin hazin fâcialar da tiyatroları eğlencelikten çıkaramaz. Bilmem ki, “hayrû'l-mâkirîn” insanı ne garîb bir imtihanâ uğratmış. En ziyâde safabahş olmak lâzım gelen şeyler, gönüllere en büyük hüznler irâs ediyor! Gönüllere en büyük hüznler irâs eden şeyler de en ziyade safa-bahş oluyor. Bir güzel gurub veya tulû' göz önüne alınsın da düşünölsün, böyle bir temaşadan gözleri eşk-i teessürle dolmaz veyahud eşk-i teessürle dolu gözlerini böyle bir temaşadan çevirir bir ‘sâhib-i kalb’ var mıdır?⁷⁰⁷

Ahlâk kitaplarıyla karşılaştırılan bir başka yeni edebiyat türü ise hikâyec/romandır. Dönemin önemli tartışmalardan biri eski ahlâk kitapları ve edebiyat eserleri varken yeni romanların milli ahlâka hizmet edip edemeyeceğine dairdir:

Gazetelerde de bu mübâhese üzerine bir varaka daha göröldü ki gûyâ iki tarafın re'yini tevfiğe çalışır da ahlâkımızın tezhîbini ‘*Ahlâk*→*Alâî*’ ve ‘Makamat→Hariri’ yolunda bir takım kitapların teksir ve tercümesine ta’lîk ettikten sonra şimdi yazılan hikâyâttan ahlâk→milliyece bir hizmet husûlü me’mûl olmadığını söyler.

⁷⁰⁶ “Tiyatro”, 1.

⁷⁰⁷ “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, 2.

Halbuki ‘*Ahlâk*→*Alâî*’ kadar ciddî bir kitab› –velev ne kadar lisân-ı avâmda yazılmış olursa olsun- okuyup ondan istifade etmek zaten terbiye görmüş adamların kârıdır. Makamat→ Hariri ise bilakis ahlâk› ifsâd eder. (Ebu Zeyd Sürûci’nin kad› huzurunda zevcesiyle geçen muhaveresi okunsun.)⁷⁰⁸

Görüldüğü gibi Namık Kemal *Ahlâk*→*Alâî*’nin ahlâka hizmet yeterliliğini kabul eder ama Hariri’nin *Makamat*’nın hizmetten çok ahlâkı bozacağına inanır. *Ahlâk*→*Alâî*’nin sorunu ise ahlâka en fazla ihtiyac› olan avama hitap edememesidir. Buna karşılık hikâyenin avantajlarını Namık Kemal şöyle tanımlamaktadır:

Bu zat varakas›nda ‘zaman›m›zda yaz›lan hikâyeler mi ahlâka hizmet edecek?’ diye soruyor! Evet, onlar hizmet edecek!.. İnsan öyle kuru kuruya mev’ize dinlemeye kani olmuyor. Eğlenerek istifade etmek istiyor. Ne yapalım? Tabîat-ı âlemi değiştirmek elimizden gelir mi? İtikâd→ âcizâneme kal›rsa hikâye hakikaten insanlar arasında nâil olduğu itibâra layıktır. İnsan eğlencesinde de fâide görecektir birtakım nesâyih bulursa zarar mı etmiş olur?⁷⁰⁹

Tiyatroda varolan eğlendirirken tâbi kılmak yetisinin romanda da bulunduğu inanan Namık Kemal, âlemin ve insanın tabiatının “kuru kuruya mev’ize dinlemekle” yetinmediğine, insan nefsinin ıslah etmek amacıyla olan bir edebiyatçının da bu gerçeklikten yola çıkması gerektiğine inanmaktadır. Bu noktada *Ahlâk*→*Alâî* ve *Telemaque* arasında yapılan bir karşılaştırmayla iki ıslah anlayışı göz önüne serilir:

Ahlâk→*Alâî*den terbiye görmek habisinde ›slah-ı nefis etmeğe, *Telemak* gibi hikâyâttan bir şey istifade etmek ise bir muntazam bahçede ders okumağa benzer. Mahbeslerde, zindanlarda kaç kişi ›slah→ nefis edebiliyor? Muntazam bahçeli mekteplerden ne kadar erbâb-ı dâniş çıkıyor? *Ahlâk*→*Alâî*’yi milletimize edebiyatça nümune-i ibret addeden zât›n tabîat›n› bilemem. Fakat ben o kitab› –hâvi olduğu birçok efkâr→ hikemiyyeyi takdîr ile beraber- mütalaa etmekten ise mütalaa› için lâz›m olan vakit kadar mahbesde kalmağı tercih ederim. Bildiğim ashâb→ kalemden hangisine sordumsa onlar da bu re’yimi tasvîb ettiler.⁷¹⁰

Namık Kemal, iki ›slah teknolojisinden ya da disiplin aygıt›ndan birini seçerek okulu hapis haneye tercih ediyor. Eski ahlâk kitab›, hapis hanenin zoraki ve baskıcı iktidarına benzetilirken; roman, iktidarı gönüllere, zihinlere nakşederek

⁷⁰⁸ “[İntibah Mukaddimesi]”, 99.

⁷⁰⁹ a.y.

⁷¹⁰ a.y.

işleyen okul aygıtına denk düşmektedir. Burada muhatabın, zorla tâbi kılınmasıyla kişinin kendi tâbiyetini arzulamasını sağlayarak özneleşmesi arasındaki ayrım ikincisi lehine ortaya konulmaktadır.

Namık Kemal’in edebiyat ve ahlâk› belirli bir özne tipinin üretimiyle bağlantılandırmasını daha iyi anlamak için ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı kültürel bağlamındaki ahlâk tartışmalarını bakmak önemlidir. Batı modernliğinin meydana getirdiği sadme, Osmanlı zemininde sarsıcı etkilerini hissettirdikçe Osmanlı seçkinleri toplumun Batı alışkanlıkları karşısında yaralanabilirliğini azaltma, muhtemel hasarları denetleme kaygısı gütmüşlerdir. Bu açıdan kamusal ahlâkı güçlendirmek modernliğin kurumlarını alırken Batılı ahlâka boyun eğmemek için toplumun mevcut ahlâkî koşullarını yönetme, kendi ideallerine göre düzenleme çabasına girişmişlerdir. En büyük sıkıntının misyonerlerin yaygın çabalarından kaynaklandığı bu durumda bir çeşit “kendi”ni koruma refleksi olarak İslami ahlâk ilkelerinin görünürlüğünde ve öğretiminde yoğunlaşma olmuştur. Bu açıdan devleti güçlendirmekle İslami ahlâkı güçlendirmek arasında paralellik kurulmuştur.⁷¹¹

Ahlâk› güçlendirerek devleti güçlendirme projesinde aşağıda eleştiriyle ilişkisini ele alacağımız eğitim kurumu önemli bir rol oynamaktadır. Devlet, kişileri eğitim aracılığıyla yöneterek, yönlendirerek, eğiterek kendisinin sürekliliğini sağlamaya çalışmaktadır. Çeşitli dönemlerde derecesi değişse de din ve ahlâk bilgisi eğitim kurumunun en temel dayanaklarından biridir. 1845’e kadar başında bir ulemâ bulunan Mekâtib-i Rüşdiye Nezareti’nin anlayışında dini ve ahlâki eğitim merkezi önemde buluyordu. 1846’da kurulan ve daha seküler bir kurum olan Meclis-i Maarif-i Umumiyye de “terbiye-i insaniyye”de “tehzîb-i ahlâk” ve “›slâh-› zât”ın önemini vurgulamaktaydı. O dönemde Meclis-i Valâ-y› Ahkâm-ı Adliye’nin başında bulunan

⁷¹¹ Benjamin Fortna, *Imperial Classroom: Islam, the State and Education in the Late Ottoman Empire* (New York: Oxford University Press, 2002), 203-4.

ve Tanzimat'ın fikri mimarlarından olan Sadık Rifat Paşa, sonraları *Ahlâk Risalesi* olarak anılacak bir eser hazırlar. Bu eser, Elifba öğretiltikten sonra okutulacak ilk eser olarak kabul edilir.⁷¹² (Sonraları dil ile ahlâk ilişkisi daha da yakınlaşacaktır. 1887'de Şeyhülislam'ın Saray'a sunduğu bir tezkirede Türkçe dilbilgisi kitaplarının İslami ahlâk bilgilerine dayandırılması önerilecekti.⁷¹³)

Ahlâk Risalesi, 1847'den 1876'ya kadar uzun bir dönem okullarda okutulmuştur. Bu bakımdan Tanzimat'ta hakim olan ahlâk ve eğitim anlayışını temsil etmektedir. Kitapta olumlu ve olumsuz davranış şekilleri sunulmaktadır. Bu davranışlar, toplumsal kontrol, akıl ve din birlikteliği ve insanlık gibi meşrulaştırma kategorileriyle onaylanmakta ya da kınanmaktadır. Örneğin ilim öğrenmenin nedeni olarak cahil olmamak gösterilir; çünkü cahillere saygı duyulmaz. Ya da yalan söylememek gerekir; çünkü başkalarının yalan söylediğimizi anlaması utanç verici bir durumdur. Bu iki örnekte toplumsal kontrol mekanizmaları ahlâkı belirlemektedir. Allah'tan korkmak, iyiliğe yatkın olup kötülükten sakınmak önerilirken bu eylemlerin “dince ve akılca” bir zorunluluk olduğu öne sürülür. Allah'a ve kendimize hizmet etmek için vücudumuzun sağlığına dikkat etmek gerekir. Bu örneklerde de akıl ve din aralarında çelişki olmayan, ortak doğruluk ölçütleridir. “Sahâvet” insanlığa yakışırken, “arsızlık ve masharalık” insanlığa yakışmayan eylemlerdir. Burada insanlık, aşkın ideallerden çok varolan toplumsal normlara uygunluğu ima eder.⁷¹⁴

Görüldüğü gibi, *Ahlâk Risalesi*'nde yeni okumaya başlayan çocuğun gönlüne

⁷¹² Selçuk Akşin Somel, *The modernization of the Public Education in the Ottoman Empire, 1839-1908: Islamization, Autocracy and Discipline* (Leiden: Brill, 2001), 58.

⁷¹³ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)* çev. Gül Çağalı Güven, (İstanbul: YKY, 1999), 103.

⁷¹⁴ Somel, 62-3.

işleyip ahlâkı arzulanabilir bir norm haline getirmekten çok, toplumsal normlara zorunlu olarak bağlı olunduğunu, çocuğun her şeyden önce bu normlara maruz kaldığını ve bunlara uymak zorunda olduğunu ima eden otoriter bir anlayış hakimdir.

Sonraki dönemin ahlâk kitaplarında, özellikle II. Abdülhamid dönemindekilerde, itaata, saygıya ve inanca verilen önemin arttığını görüyoruz. Allah’a bağlılık ile Sultan’a bağlılık arasında geçişlerin kolayca yapıldığı bu kitaplarda dini ahlâk, imparatorluğun kendine özgü modernliğinin önemli bir vechesi olmaktadır.⁷¹⁵

“Hilm”, “intizam”, “itaat ü ihtiram” gibi övülen faziletlerin yanında “zabt-ı lisan”da yer almaktadır. Kendisini dillendirmekten çok dilini tutmanın, konuşmaktan çok susmanın önerildiği ahlâk kitaplarında devletle aile arasındaki hiyerarşi de devletin lehine kurulur. Devletin temsilcisi öğretmen, terbiyenin, bilimin ve bilginin alanına kaydedilirken ebeveyn öğretmene nazaran cehalet ve karanlığın içindedir.⁷¹⁶ Böylelikle tâbi kılınmak istenen öğrencilerin bilime yönelik tutkularıyla devlete bağlanmaları arasında bağın arızilikten kurtulması amaçlanmaktadır.

Namık Kemal’in edebiyat-ahlâk ilişkisine dair tespitleri böyle bir bağlamda ortaya konmuştur. Namık Kemal’in dönemin genel ahlâk tasavvurlarına çoğunlukla katıldığını öne sürebiliriz. Onun yaklaşımının farklılığı, kişilerin ahlâka tâbi kılınma biçiminde ortaya çıkmaktadır. Yukarıda gösterdiğimiz gibi o, zorlamadan çok gönüllü rızasın mümkün kılmayı hedeflemektedir. Bu bakımdan ahlâk kitapları ile edebiyat eserlerini birbirinden ayırır. Bu ayrım da iki eser temsil edici niteliğe sahiptir: *Ahlâk-ı Alâî* ve *Telemaque*. İki ucu temsil eden bu eserlere biraz daha yakından bakalım:

⁷¹⁵ Fortna, 229-30.

⁷¹⁶ a.g.e., 233-4.

Namık Kemal’in nefsi hapishanede ıslah etmeye benzettiği, temel ilkelerine katılsa da yöntemini benimsemediği, hatta onu okumak yerine hapiste kalmayı tercih ettiği *Ahlâk*-> *Alâî*, 1564 yılında Kınalızade Ali Efendi tarafından yazılmıştır. Eser, bir mukaddime ve üç bölümden oluşmaktadır. Mukaddimede ahlâk felsefesi, amelî ve nazari ahlâk, huy ve terbiye konuları üzerinde durulmuştur. Birinci bölüm ise “ilm-i ahlâk” a ayrılmıştır; huy çeşitleri, faziletler, reziletler, reziletlerden kurtulma yolları, konuşma adabı gibi konular işlenmiştir. Bu bölüm, bireysel düzlemde insanı ele alır. İkinci bölümde insan ailenin parçası olarak düşünülür. “İlm-i tedbir-i menzil” başlıklı bu bölümde aile düzeninin devamı için aile fertlerine düşen görevler anlatılır. Üçüncü bölümde toplumsal ve siyasal düzleme geçilir. Devlet idaresi ve siyasi ahlâkla ilgili bu kısım “ilm-i tedbîr-i medine” başlığını taşır. Devlet halk ilişkilerini düzenleyen bu bölümde adalet merkezi konumdadır.⁷¹⁷

Ahlâk-> *Alâî*, kendisinden önce yazılmış birçok eserin sentezi niteliğindedir. Yazar, Nasîrüddîn-i Tûsî’nin *Ahlâk*-> *Nâsrî*’si ile Celâleddin Devvânî’nin *Ahlâk*-> *Celâlî*’sini model olarak almıştır. Bu iki temel kitabın dışında Kuran, hadisler, edebiyat eserleri, Gazalî, Cürcânî, Sühreverdî, İbn Sînâ, İbn Miskeveyh gibi düşünürlerin eserlerinden yararlanılmıştır. Ahlâk ilminin klasikleri ile tasavvufi düşünceyi iç içe vermiştir.⁷¹⁸

Kınalızade, öncelikle nefsi tanımlar. Ahlâk ilminin konusu olarak nefsin tabiatı gereği yaptığı eylemleri değil de, iradesiyle yaptığı eylemleri seçer. Nefsi, bitkisel, hayvansal ve insani olarak üçe ayırmakla beraber bir varlıklar hiyerarşisi düzenler. Bu hiyerarşide insan en üst konumdadır. Kınalızade, erdemli olmayı nefsin

⁷¹⁷ Ahmet Kahraman, “Ahlâk-> Alâî,” *TDV İslam Ansiklopedisi* c.2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988), 15.

⁷¹⁸ Ayşe Sıdıka Oktay, *Kınalızade Ali Efendi ve Ahlâk-> Alâî* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2005), 521-2.

imkânlar› aras›nda itidalde olmakla, daima orta yolu seçmekle tan›mlar. Bir imkânda ifrat ve tefrite gidilirse erdem, rezilete dönüşür. Tüm bu erdemlerin ortasında itidalle aynı kökten gelen adalet erdemi bulunur. Adalet, hikmet, iffet ve yiğitlik erdemlerinin toplam›dır.⁷¹⁹

K›nal›zade, ahlâk ilmini “t›bb› ruhani” olarak görmektedir. Bu bak›mdan ahlâkçı, ruhu, nefsi sapkınlıklarından kurtarıp itidale kavuşturmayı amaçlayan bir tabip konumundadır. Ancak nefs yalnızca bireysel varlığından ibaret değildir; nefsin sıhhati, aile ve devlet kurumunun sıhhatine de bağlıdır. K›nal›zade, birbirine bağlı bu üç düzlemin adalet ve itidale dayalı ideal sağlığının nasıl olması gerektiğine dair reçeteler verir.⁷²⁰

Kendisinden önce gelen ahlâk ilmi geleneğini tevarüs eden ve aynı zamanda bu geleneği edebi, felsefi ve tasavvufi kaynaklarla harmanlayan K›nal›zade’nin eserini Türkçe yazmas› ondokuzuncu yüzy›la kadar eserin medreselerde okutulmasını sağlamıştır. Ancak eserin ağır bir üslup kullanması, sıkça secili ifadelerle başvurma› anlaşılabilirliğini zorlaştırmıştır.⁷²¹

Namık Kemal’in eseri beğenmemesinin ardında da büyük ihtimalle bu ağır üslup bulunmaktadır. Kemal’in ahlâki projesinin hedefinde tüm toplum yatmaktadır. Dolayısıyla herkese kolayca ulaşabilir bir esere ihtiyaç vardır. *Ahlâk› Alâf*, ağır üslubuyla belli bir zümreyle kısıtlı kalmaktadır; bu zümrenin zaten ahlâki eğitime ihtiyaç› yoktur. En ücra noktadaki halka kadar nüfuz edebilmek için sade dille yazılmış, kuru mev’izeler anlatmayan, sıkıcı olmayıp eğlendiren eserlere ihtiyaç vardır. Bu bakımdan roman ve tiyatro eski toplumsal ilişkilerin ve hedeflerin ürünü

⁷¹⁹ a.g.e., 523.

⁷²⁰ a.g.e., 524-5.

⁷²¹ Kahraman, 15.

olan ahlâk kitaplarından daha yararlıdır.

Namık Kemal, ahlâki bakımdan daha yararlı bulduğu romana örnek olarak da Fenelon'un *Telemaque*'ını veriyordu. 1699 yılında basılmış olan bu kitap, prens ve danışmanı arasındaki diyaloglardan oluşuyordu. Kitap boyunca ideal bir yöneticinin sahip olması gereken erdemler, bilgiler, davranış kalıpları Antik Yunan'da geçen bir hikâyenin içine yedirilmiş bir şekilde veriliyordu. Önce Fransa'da, sonra tüm Avrupa'da, daha sonra da Osmanlı İmparatorluğu, Rusya, Mısır, İran gibi "çevre" ülkelerde büyük ilgiyle karşılanan bu eser, hem ahlâk kurallarını öğretişi, hem de bunu yaparken sade, anlaşılır ve keyifli bir dil kullanması nedeniyle çok sevilmişti. Kıssadan hisse vermeye, hikmetli söyleyişlere önem veren klasik Osmanlı hikâye geleneğine de uygun olduğu için *Telemaque*, yaygın bir kabul görmüştü.⁷²² İşte bu nedenlerden dolayı bu roman Namık Kemal'in eğlendirirken ahlâklandırmak, gönül rızasıyla ideal ahlâka tâbi kılmak yaklaşımına uygun bir örnek olarak görülmüştür. Ahlâk kitaplarının kuru kuruya aktarılan, şimdinin krizinin içinden doğmayıp ahlâk ilminin geleneğinden beslenerek şimdiye çare bulmaya çalışan yaklaşımının karşısında Namık Kemal'in savunduğu edebiyat, hem şimdinin krizinin içinden doğmuştur, hem de insanlara zorunlulukları gönüllerinin hoşuna gidecek biçimlere büründürerek sunmaktadır.

Namık Kemal, *Ahlâk*-> Alâî'yi hapishanedeki ıslahla ilişkilendirirken, *Telemaque*'ın örnek olarak verildiği hikâyelerle okurun ıslah edilmesini ise bahçede ders okumaya benzetmektedir. Bu benzetmedeki bahçe simgesi önemlidir. Zygmunt Bauman, modern iktidar anlayışında bahçenin, toplumsal mekanın mecazı olarak görüldüğünü öne sürmektedir. Yönetici, aydın, eğitimci sıfatlarına sahip olabilen

⁷²² Haşim Koç, *Cultural Repertoire as a Network of Translated Texts: The New Literature after the Tanzimat Period (1830-1870)* (Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü Yüksek Lisans Tezi, 2004), 125-153.

muktedir özne ise bahçıvandır. Bahçeye düzen verir, birliği sağlar, bahçe sakinlerinin/yönetilenlerin bahçedekileri doğru yorumlayabilmesi için çerçeveyi kurar. Bahçeyi ayırık otlarından, tabiatın tekinsizliğinden, nizamı bozabileceklerden ayıklar; mümkün olan en geniş düzleme yayılarak bahçe dışı bir alan, vahşi doğa bırakmamaya çalışır. Etimolojik olarak da tarımla, bahçecilikle ilişkili olan kültür/hars/ekin, doğanın tekinleştirilmesinin, bahçe sakinlerinin düzenlenip türdeşleştirilmesinin, bahçıvanın zihnindeki tasarıma uygun hale getirilmesinin aracı haline gelir.

Bu noktada dışarıklı insanların topluma kazandırılması, bahçedeki ayırık otlarının temizlenmesi de önem kazanır. Toplumsal korkunun/dehşetin nesnesi olarak görülen aylaklar, serseriler ve dilencilerden nasıl kurtulunması gerektiği, onların ne şekilde tâbi/özneye dönüştürülmesi meselesi muktedirlerin bahçıvanlık pratiklerince ele alınır. Namık Kemal'in edebiyat-ahlâk ilişkisine bu kadar özen göstermesinin ardında bu bahçıvanlık pratiği yatmaktadır. Namık Kemal'in gönüllere işlemeyi amaçlayan iktidar biçiminin Foucault'nun pastoral iktidar diye adlandırdığı biçim olduğunu söyleyebiliriz. Bauman bu biçimi şöyle sunuyor:

pastoral iktidar, kendi adına değil, tebaasının iyiliği için kullanılan iktidardır; bencil amaçları yoktu, tek amacı tebaasının daha iyi duruma gelmesini sağlamaktı. Tebaası ile kolektif olarak değil, birer birey olarak ilgileniyordu, yani her bireyin ıslahını amaçlıyor, dolayısıyla bireyi kolektifliğin özel bir birimi olarak yorumluyordu. Bireyin ıslahının anahtarının bireyin kendisinde saklı olduğunu varsayıyordu, bu nedenle ödüller ve cezalar ağırdı, bireyi haklar ve sorumlulukları olan, vicdanın merkezi, karar verici ve özerk bir fail olarak şekillendirecek biçimde düzenliyordu.⁷²³

Ancak bu iktidarın ikinci bir niteliği daha vardır: Yönlendiricilik.

Yönetimindekileri zorunlu olarak kendi imgesine göre biçimlendirmek, böylece yönetenlerin yaşam tarzı ile yönetilenlerin yaşam tarzı arasındaki farklılığı çözmek amacını taşıyan yönlendirici iktidar, kendi temsil ettiği ve otoritesinin kaynağı olan

⁷²³ Zygmunt Bauman, *Yasa Koyucular ve Yorumcular*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Metis Yayınları, 1996), 63.

yaşam tarzının üstünlüğünün yönetilenlerce kabul edilmesini istiyordu. Yönetilenler bir kez yönetenlerin yolunu kabul ettiklerinde onların sahip olduğu bilgiye de üstünlük atfederler. Bu kabul aslında iktidar sahipleriyle yönetilenlerin arasındaki boşluğu kapatacağına pekiştirir.⁷²⁴

Edebli Özne

Namık Kemal eleştirisinde, yeni edebiyatın idealinde olan ve pastoral ve yönlendirici iktidar biçimleriyle üretilmeye çalışılan özne, *edebli* öznedir. Daha önce de gördüğümüz gibi edebiyat ile edeb arasındaki kökensel bağ Namık Kemal'in öne çıkarmayı sevdiği bir bağdır. Ahlâkl ve edepli öznenin üretimi için edebiyat terbiye edici bir işlevle donatılmıştır. Kemal'in edebiyat projesini sunduğu "Lisan-ı Osmaninin..." makalesinde edeb, ahlâk ve terbiye birlikte ele alınır:

Sözün ahvâl-i vicdaniyyeyi tahvilde olan te'sîr-i belîğine mebnî bir büyük faidesi dahi milletin hüsn-i terbiyetine hizmetidir ki hakikat-i hâlde lafzen edebiyatın me'haz-ı iştikâkı edeb ise mânâen edebın masdar-ı intişârı edebiyattır denilebilir. Zira iki mânâsıyla edîbâne yazılmış bir eser mekârim-i ahlâk için öyle bir kanûn-ı muteberdir ki herkes bilihtiyar itâatına mâil ve o cihetle yalnız vücûdu muhâfaza-i ahkâmına kâfil olur.⁷²⁵

Edebe ve tâbiyete gönüllü özne ile edebiyat arasındaki ilişki burada kesin bir dille sunulmaktadır. Her iki anlamıyla edebî eser kanun hükmüne sahip olmaktadır. Bu hüküm vicdana öyle bir şekilde tesir eder ki herkes kendi seçimiyle itaata eğilimli olur, böyle bir kanunun varlığı, hükmünün korunmasına kefil olur. Tâbi olması gerektiği alanın sınırlarını ihlal eden yazarlar, edebli öznellik konumunu da ihlal etmiş olmaktadır: "[T]abiatın muhassenâtı ile fıkdan-ı kanâat âsâr-ı kudretin mâ-fevkini talebtir- âsâr-ı kudretin mâ-fevkini taleb eden edîb değil ne büyük bî-

⁷²⁴ a.y.

⁷²⁵ Namık Kemal, "Lisan-ı Osmaninin...[I]", 2.

edebtir.”⁷²⁶ Edeb, daima bir sınır düşüncesi ile birlikte sunulur. Eser “muvafık-
edeb”⁷²⁷ olmalıdır, eleştiri “daire-i edeb”⁷²⁸ içerisinde kalmalıdır. İki anlamıyla edeb
ihlâl edildiğinde eser, seçkinlerin nefretini celbederken, avamın da ahlâkını
bozmaktadır: “Bu [Zuhuri kolu] da bir nev’ tiyatro demek ise de, tertîb ve icrâsında
ne tasvîr-i tabîat ne de te’sîr-i kelâma bakılarak, arada edebini iki mânâsı dahi
riayetden sâkıt olduğundan eğlence değil ukulânın nefretini celb etmek ve cehelenin
ahlâkını ifsâd eylemekten başka hiçbir şeye hizmet etmedi.”⁷²⁹ Bu edeblilik ölçütleri
de edeblendirecek, terbiye edecek bir eleştirmen/edebiyatçı öznenin mevcudiyetini
meşrulaştırmaktadır. Örneğin aşağıdaki satırlar, dilin olgunlaşmasını, varlığını
fikirleri terbiyeye vakfetmiş bir edîbe olan ihtiyaca bağlamaktadır: “Lisan öyle taş
kovduğundan yetişen incir ağaçları gibi kendi kendine kemâl bulmaz. Asırlarca
terbiye-i efkâra hizmet için vakf-ı vücûd etmiş birçok edîb-i hakîm lazımdır ki bir
lisanın intizâmına, zenginliğine imkân hâsıl olabilsin.”⁷³⁰

Maarifçi Eleştirmen

Eleştirmenin kendisine edeblendirici, terbiye edici bir misyon yüklendiğinde,
eğitim ve edebiyat ilişkisinin de eleştirel söylemde dolaşımının hızlanacağını tahmin
edebiliriz. Eğitim yoluyla yeni özneler yaratmak için edebiyatın yenileştirilmesine
inanarak Namık Kemal, yaşadığı devri maarif devri olarak niteleyerek modernlikle

⁷²⁶ “Lisan-ı Osmaninin...[II]”, 2.

⁷²⁷ “Kemal Bey’in İrfan Paşa’ya mektubu”, 195.

⁷²⁸ “Redd-i İtiraz”, 45.

⁷²⁹ “Tiyatro”, 2.

⁷³⁰ “[İntibah Mukaddimesi]”, 98.

eğitim arasındaki bağıntıya dikkat çekmektedir. Yeni edebiyatın eğitimle kurduğu bağı anlayabilmek için modernlik-eğitim ilişkisini derinlemesine kavramak gerekir.

Zygmunt Bauman, aydınlanma döneminde aydınların kendilerini devletin mutlak otoritesinin emrine vermesinden söz ederken dönemin korkuların arttığını atmosferinin de bu olguda payı olduğunu iddia eder. *Les philosophes* için dünya, “yaşam uğraşlarını sürdürebilmek için bilginin ışığına gerek duyan, kendilerine uygun koşulları ve uygun rehberliği sağlayacak olan devletin bilgeliğini bekleyen, kendi kaynaklarıyla başbaşa bırakılmış bireylerden oluşmuş”⁷³¹ bir yerdi. Bu bireylerin yaşadığı dünya eskisinden farklı bir dünyaydı. Korkunun hâkim olduğu bir dünyaydı bu: “sağı solu belli olmayan ve hükmedilemeyen doğa karşısında duyulan korku vardı; kişisel talihsizlik korkusu, sağlığını ya da itibarını yitirme korkusu ve sıradan, zamana bağlı olmayan insani korkuların oluşturduğu uzun bir liste.”⁷³²

Hepsinden güçlü olan da belirsizliğin yol açtığı dehşetti:

Bu korku, bilinen ile alışılmış olanın kıyılarında demir atmıştı, ancak bu kıyılar günlük yaşam dünyasının sınırlarını zorlamaya başlıyordu. Bu kıyılarda dilenciler, aylaklar ve bohemler bulunuyordu; halkın korku gözlüklerinden bunlar cüzzamlılar, hastalık taşıyıcılar ve hırsızlar olarak görülüyordu. İnsan varoluşunun temellerine yöneltilmiş bir tehditti onlar; onları içinde eritecek, nötrleştirecek ya da kovacak uygun toplumsal, geleneksel becerilerin olmayışı nedeniyle daha da korkunçlaşan bir tehdit.⁷³³

Ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı bağlamında ise korku atmosferi çok daha köklüydü. Bir yandan Batı bağlamına benzer gelişmeler sözkonusuyken, diğer yandan eski modelin dağılmasının meydana getirdiği sorunları Batı’da olduğu gibi toplumun kendi içinden bulduğu yeni modellerle aşmak imkânı kalmamış, başkalarının modeli kaçınılmaz çözüm olarak onlara sunulmuştu. Hem yerinden edilmişliğin hem de başka bir yerin değerlerine maruziyetin getirdiği korku atmosferi

⁷³¹ Bauman, 50.

⁷³² a.y.

⁷³³ a.g.e., 51.

çok daha sarsıcıydı.

Modern öncesi dönemlerde insanın yaşadığı toplumu, tekinsiz bir yer olarak görmemesi için geçerli olan güvenlik anlayışı yoğun sosyalliğe dayanıyordu.

Toplumsal katman, içinde yuvalanmış kişiye, hem bir toplumsal kimlik vererek onda bir tür özgürlük duygusu oluşturuyor hem de katman-içi bağlarla kişiyi denetlenebilir, gözetlenebilir hale getiriyordu. Yerinden edilmişliğin geçerli olduğu, akışkan bir toplumsal ortamda, katmanların içindeki ve aralarındaki hiyerarşinin bozulmasının doğal sonucu olarak eski denetleme sistemi geçerli olamazdı.

Yoğun nüfus hareketliliğinin içinde, bu katmansal çözülmeyle de bağıntılı olarak toplumsal gözetim sisteminden kolayca kaçabilen aylakların, dilencilerin, yersizyurtsuzların, serserilerin görünürlüğü ve verdikleri dehşet arttı. Bunun sonucunda karşılıklı toplumsal/katmansal gözleme yerini, devletin fâil olduğu gözetim düzenine bıraktı. Dışarıkları denetlemek için alınan önlemler kapsamında yasama etkinliğinde bir yoğunlaşma oldu.⁷³⁴ Özenle ele alınan, tasarlanan, örgütlenen, idare edilen ve bilinçli bir biçimde üzerine eğilinmesi gereken bu durum karşısında fâil olan devlet, tehlikeli sınıfları tanımlamak için yeni yasalar çıkardıkça aslında “normal”liğin de yasal ve toplumsal olarak kurulduğu görüldü.⁷³⁵

Öncelikle hapisane, düşkünler evi, darülaceze, hastane, akıl hastanesi gibi gözetim kurumları dışarıkları belli bir mekâna kapatıp denetlemek amacıyla ortaya çıktı.⁷³⁶ Bu kurumlarda iktidar izleyenler ve izlenenler asimetrisine dayanıyordu.⁷³⁷ Bu tasarım içinde yöneticiler dışında kalanlar, nesneleştirilip kalıcı bir izlenenler

⁷³⁴ a.g.e., 55.

⁷³⁵ a.g.e., 56.

⁷³⁶ a.g.e., 58.

⁷³⁷ a.g.e., 59.

konumuna yerleştirildiler. Bu konum, yöneticilerin halkı hem belli bir davranış kalıbına göre biçimlendirmesine hem de tüm yaşam biçimlerini denetlemesine, gözetimine ve düzenlemesine imkan sağlıyordu.⁷³⁸ Ayn› zamanda, tek yönlü olan bu sürekli gözetim, nesnelerini/halkı yalnızca izlenenler kategorisinin altında değil, herhangi bir homojen niteliğin altında da kolayca tanımlayabilmesini sağlıyordu yani bireysel farklılıkları silen, çeşitliliğe değil de türdeşliğe dayalı bir toplum tasarımıydı bu.⁷³⁹ Bauman şöyle özetler bu durumu:

Asimetrik gözetimin yarattığı görev, insan davranış örüntülerinin baştan aşağı yeniden şekillendirilmesinden daha az bir şey değildir; çok sayıdaki bireyin çeşitlilik gösteren eğilimlerine tekbiçimli bir bedensel ritmin dayatılması, bir dizi amaçla hareket eden bir özneler topluluğunu tekbiçimli bir nesneler kategorisine dönüştürmedir.⁷⁴⁰

Bu görevin başarısı, iktidar konumunda bulunanların baskıcı uzmanlardan çok eğitimci uzmanlar rolünü öne ç›karmalar›n› gerektiriyordu.⁷⁴¹ Bu asimetrik gözetim düzeni aynı anda iki işleve sahip olmalıydı: Gözetimin nesnesi olan insanlar›n eksikliklerini yeniden üreterek asimetriyi devam ettirmesi, kendilerinin konumlarını sağlama alma açısından önemliydi ama ayn› zamanda insanlar›n eksikliklerinin kapatılıyormuş gibi gösterilmesi gerekiyordu. Eğitimciler burada devreye girdi: İnsanları, “kamu yararı” adı verilen mükemmellik düzeyine getiren uzmanlar olarak eğitimcinin sahip olduğu bilgi sermayesi mutlak iktidardan ayr› düşünülemez hale geldi: “İktidar, bilgiye gereksinim duyar; bilgi iktidara meşruluk ve etkililik kazandı.”⁷⁴² Bu açıdan eğitim,

‘kriz-idaresi’ türünden bir tür tepkiydi, düzeni bozulmuş olanın düzenlenmesine, kendi düzenleyici aygıtlarından yoksun bırakılmış olan toplumsal gerçekliğe düzen getirilmesine

⁷³⁸ a.g.e., 60.

⁷³⁹ a.g.e., 61.

⁷⁴⁰ a.y.

⁷⁴¹ a.g.e., 61-62.

⁷⁴² a.g.e., 62.

yönelik umutsuz bir girişimdi. Halk kültürünün ve onun gücünün dayandığı temellerin birer yıkıntı haline gelmesinin sonucu olarak, eğitim bir gereklilikti.⁷⁴³

Bu eğitim düşüncesi, okulla da kısıtlı değildir. Toplumun her alanına, her noktasına kadar nüfuz etmeyi amaçladığı için hayatın her alanında yürürlüktedir. Son tahlilde, bu eğitim çabası, gündelik hayatı “Aklın sesine göre tasarlamasının getirdiği bütüncül bir etki”dir.⁷⁴⁴Eğitim fikri, devletin yurttaşlarını biçimlendirme, belli bir biçimde onlara yön verme çabasının ürünüydü.⁷⁴⁵ Bu süreçte her türlü etkinlik eğitimin sonucu olarak görülmeye başlandı. Doğru eğitim almakla akıl ve aydınlanma yan yana konurken, yanlış eğitimin sonucu cehalet, önyargılar ve karanlıktı. Eğer eskilerin karanlık eğitiminin yerine, yeni seçkinlerin aydınlık eğitimi geçirilirse modernliğin ideallerine uygun bireyler biçimlendirilmiş olacaktı.⁷⁴⁶ Bu sürecin Osmanlı imparatorluğundaki yansımaları bakımından Selim Deringil’in şu saptamalar önemlidir:

19. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı İmparatorluğu, yurttaşları içine katmayı istediği uyrukları için sistemli bir eğitim/endoktrinasyon programıyla, ‘eğitmen bir devlet’ olarak kendini kanıtladı. Rus, Avusturyalı, Fransız, İngiliz, Alman ve Japon imparatorluklarıyla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu, Hobsbawm’ın ‘yurttaşı harekete geçiren ve yurttaşa nüfuz eden bir devlet’te, ‘eğitim sisteminde endoktrinasyona açık bir kitle’ olarak adlandırdığı şeyi yaratmaya koyuldu. Eğitim, yüzyılın başındaki Tanzimat reformlarından beri daima Osmanlı devlet adamının ‘*mission civilatrice*’inde önemli bir parça olagelmisti; ama Abdülhamid döneminde kitle eğitimi ilköğretim düzeyine kadar yayıldı. Öteki imparatorluklarda olduğu gibi, temel amaç itaatkâr, ama aynı zamanda merkezin değerlerini kendisinininki olarak kabul edecek şekilde eğitilmiş bir nüfusun yaratılmasıydı.⁷⁴⁷

Namık Kemal’in eğitimle ilgili görüşleri dikkate alınırken hem modernliğin hem de imparatorluğun muhayyilesinde eğitim ve iktidar ilişkisinin ne kadar iç içe olduğunu akılda tutmak gerekir. Kemal, eğitime neredeyse mucizevi anlamlar yükler.

⁷⁴³ a.g.e., 86.

⁷⁴⁴ a.y.

⁷⁴⁵ a.g.e., 87.

⁷⁴⁶ a.g.e., 88.

⁷⁴⁷ Deringil, 101-2.

Bu anlamlar, daima siyasal projelerle bağlantılıdır. İdeale uygun bir eğitim gerçekleştirildiğinde imparatorlukta sorunlu olan her türlü karşıtlığın ve karışıklığın ortadan kalkacağı düşünülür:

Maarif dahi bir sûret-i muntazamada tertîb olunursa mektebler birleşir, lisân-> resmî ilerler, milletler beyrinde şimdi mevcûd olan bigânelik kalkar, mahz-> hayr olan diyanetden mahz-> şerr olan taassub ayrılır, akvâm-> sâ'ire halkı Osmanlı ümmetini büyüten yalnız Türkler olmadığını ve değil akvâm-ı İslâmiyye hatta Rumlar'ın, Hırvatlar'ın dahi o yolda nice kanlar döktüğünü öğrenir, vatanperverlik fikri cümleinin ezhânına yerleşir, aşiretler kabûl-i iskân eder, zirâat, ticaret, sanat tevessü' eyler, herkes rahat bulur, herkes hakimiyete iştirâkini anlar, şimdi bazı hayâlâtı zehâb ile Yunan devletini Şark imparatorluğuna tahvîl etmek isteyen bazı Rumlar bile Osmanlı padişahlığını muhafaza için can vermeye başlar.⁷⁴⁸

Görüldüğü gibi eğitim, imparatorluğun karşıtlıklar içindeki heterojenliğini, bir bütünlüğe katılmanın getirdiği homojenliğin içinde eriterek neredeyse mutlak bir huzur ortamı oluşturur. Kişilerin eski alışkanlıklarından sıyrılarak yeni bir hakikate bağlanmış özneler olarak ortaya çıktıkları bu ortamda eğitim temel birleştiricidir. Bu anlayışta eğitim, özgürlük, cehaletten kurtuluş ve zulmün ortadan kalkması birbirine bağlı nedenler olarak ortaya sürülür:

Ammâ denilecek imiş ki halkımız ma'ârifce daha hür olacak derecelere gelmemiştir. Evet, biz de teslim ederiz ki çektiğimiz ta'diyyâtın pek çoğu noksan-ı marifetden geliyor. Eğer halkın terbiyesi tam olaydı bin yerde emsâli görüldüğü gibi hürriyetini derhâl istihsâl ederdi. Zulm ile cehâlet a'zâ-yı aliyyesinden muttasıl doğmuş tevâ'im bir heykele benzer. Birinin i'dâmı halinde diğerine hayat nâ-müyesserdir. Lâkin ahâlîyi hakkından müstefid etmek için galeyân-> umumiye intizâr edüb durmak bir hükûmete lâyık mıdır?⁷⁴⁹

Bu tür söylemlerde devletin uyruklarını belli hakikatler uğruna harekete geçirebilmesi için uyrukların özneleşmesi, yani muktedirlerin projesine kendi arzusuyla tâbi olması gerektiği iması vardır. Yukarıdan, zor yoluyla yapılan müdahaleler, unsurların imtizacını sağlamaz, aksine tefrika çıkarır. Ancak ortak eğitim yoluyla, çocukluktan itibaren uyrukların zihnine ve gönlüne işleyerek bir imtizac oluşturulabilir:

⁷⁴⁸ Namık Kemal, "Avrupa Şark'ın Asayişini İster," *Hürriyet* 24 (9 Aralık 1868), 7.

⁷⁴⁹ "Hürriyet," *Hürriyet* 58 (2 Ağustos 1869), 2.

Ya imtizâcımızın esbâbı nedir? Denilirse bizim itikadımızca öyle bir suale şu birkaç kelime ile cevap verilebilir: Aramızda ittihâd-ı efkâr hâsıl olamamış. Herkes birbiriyle imtizâc etmek istiyor. Fakat herkes diğerini o imtizâca yanaşmaz zannediyor. Binâenaleyh bu türlü mehâsini hükümetten bekliyor.

Şurası malum olmalıdır ki bâlâdan vürûd eden bir kuvvet bir takım eczâyı olsa olsa tefrîk edebilir; [hiç]bir vakit mezc edemez.

İnsanlar beyrinde imtizâc ülfetle hâsıl olur. Çocuklukta ve bâhusus mektepte vücuda gelir. Şimdi bu imtizâc maksadınca bize lâzım olan her cinsten, her mezhepten çocuk kabul eder mektepler yapmağa çalışmaktır.⁷⁵⁰

Maarif ışık ve iktidarla ilgili metaforlarla anılır. Güneşe benzetilen maarif,

ışığının şiddeti ve iktidarıyla maarife inanmayanların iddialarını hükümsüz

kılmaktadır:

İtikadımızca maarif-i umumiyenin fevâidinden bahsetmek güneşin vasfında kaside söylemek gibidir. İçinde ne kadar parlak burhanlar gösterilse hâsılı tahsil kabîlinden olur. Zirâ ki o nur-ı mukaddes hayli zamandan beri ister istemez gözlere girmeğe başladı. ‘Halkın marifeti devlete muzârdır’ diyenlerin vücudlar› peygûle-i mezâra veya lisanlar› sûrâh-› idbâra çekilip gidiyor.⁷⁵¹

Maarif, Namık Kemal’de özneleştirici bir etkinliktir. Hoca ya da talebe olarak

bu sürece girmeyenler “sürü”yü oluşturur. Maarif yoluyla insanlık şerefi

sürdürülebilmektedir. Dolayısıyla sürece dahil olmamak insanın haysiyetini zora

sokar. Maarif, kişiye yaratıcısına karşı görevlerini öğretir, insanda gizil olarak

bulunan olgunlaşma eğilimini aktif hale getirir, yeryüzünü tüm başkalığıyla insanın

emrine sokar, insanı hükmü altına alır, sakinleri yok olmuş toplumların eserlerinin

sonsuz kadar kalmasını mümkün kılar.

‘en- Nâsu imma âlimun ev müteallimun ve’l-bakî hemecun’ [İnsanlar ya âlim (hoca) ya da müteallim (talebe)dir, gerisi sürüdür.]
Dünyada şeref-i insaniyet feyz-i marifetten ibarettir. Yoksa nisâb-› ilme mâlik veya tahsîline sâlik olmayan avâmın hevâmmından hiç fark olamaz. Bir kere meziyyât-› insaniyeyi düşünelim!
Herkesi Hâlâk’yla vazife-i hilkatinden haberdar eden maarif değil midir?
Fıtratımızdaki istidâd-› kemâli bi’l-fiil izhâr eden maarif değil midir?
Mevcudât-ı zemîni ekser havassıyla beraber benî nev’imize hizmetkâr eden maarif değil midir?
Dünyanın bir köşesindeki ni’am-ı fevâidi diğer köşesinde bulunanların payına îsâr eden maarif değil midir?
Tufan-zede-i fena olan bunca akvâm-› salifenin meâsir-i irfânın cihan-› medeniyette dâimiyyü’l-istikrar eden maarif değil midir?

⁷⁵⁰ “İmtizâc-› Akvâm,” *İbret* 14 (26 Rebiülahir 1289/3 Temmuz 1872), 2.

⁷⁵¹ “Maarif,” *İbret* 16 (28 Rebiülahir 1289/5 Temmuz 1872), 1.

Hakikat dünyada marifetten büyük ne meziyet tasavvur olunsun?⁷⁵²

Bu maarif söyleminde Batı ve diğerleri arasındaki kolonyal mücadelenin şiddeti de silinir. Maarif devrine uygun hareket ediyor olmak sayesinde Batı'nın başkalarının nimetlerine tasallutu, başka ülkeleri işgalleri meşrulaştırılır. Nimetleri alınan, işgale uğrayan da maarifsizliğinden dolayı eleştirilir:

Maarif sayesinde ki İngilizler bir küçük ordu ile üç yüz milyondan ziyade nüfusa malik olan Çin hükümetinin pay›taht›na dâhil olur.
Halbuki o koca Çin hükümeti bir küçük fırka-i âsiyenin bile üzerine varmağa cesaret edemez!
Maarif sayesinde ki birkaç günde Avrupal› birkaç bahr-› muhîti geçerek dünyanın öbür köşesine vâsıl olur.
Halbuki birkaç milyon Tatar birkaç yüz senede bir dîvârı aşmağa kesb-i kudret edemez!⁷⁵³

İşte iktidarla bu derece iç içe geçmiş bir maarif tasarımı için dilin ve edebiyatın kendi çıkarlarına uygun ıslahı hayati önem taşıyacaktır. Fikrin dil yoluyla iletimini hızlandırmaya dayalı yeni edebiyat projesi, eğitimin etkililiğini de arttıracaktır. Yeni edebiyatın manifestosunda eğitim bu tür bir edebiyata ihtiyacı şöyle dile getirilir: “Bu kadar fûnûn-› dakîka ve havâdis-i kevnîyyenin tedvîn ve ta’lîmindeki sühûlet kelâm›n vuzûh ve ihtisâr ve hüsn-i tertîbi gibi kavâid-i edebîyyeye riâyet sayesinde hâsıl olduğu için edebiyat, maârifin dahi ihtiyacât-› asliyesinden say›lır.”⁷⁵⁴ Bilginin çoğalmakta olduğu bir dünyada bilginin aktarımı ve öğretimi için gerekli olan edebiyat anlayışı, sözün açık, özlü ve güzelce düzenlenmiş bir şekilde sunumuna bağlıdır. Bu türden bir edebiyat, bilginin dolaşım ve aktarım hız›n› arttıracaktır. Hatta Arapça, Farsça ve Türkçe’nin kuralları etkili ve verimli bir şekilde öğretilirse okullarda dil öğrenmeye ayrılan zaman da azalacaktır. Eksik bir edebiyat ve dil anlayışıyla yapılan eğitime boşu boşuna harcanan zaman “maarif-i

⁷⁵² “Maarife Dair Bir Makale,” *Hadîka* 2 (11 Teşrinisani 1288/23 Kasım 1872), 1.

⁷⁵³ a.y.

⁷⁵⁴ “Lisan-› Osmaninin...[I]”, 2.

saireye sarf olunsa zeki bir insanı bayağı bir âlim-i zü-fünûn eder.”⁷⁵⁵

Dilin düşüncenin dolaysız bir temsili olarak kurgulandığı anlayış, Osmanlı kültürel ortamında hakim olursa, toplumun terakkisi, medenileşmesi de daha hızlı ve etkili olacaktır. Medeni toplumların deneyimi bize bunu göstermektedir: “[M]aârifçilerlemiş olan akvâmda bir kere imlâ ta’ayyün etmiş ve tahrîri telaffuza mutabık olmayan şeyler için beyne’l-ulemâ mübâheseler geçerek o türlü muhalefetlerin ya vücûdunda bir lüzûm veyâhud def’inde bir mahzûr ta’ayyün etmiştir de ondan dolayı bulundukları hâl üzere ibkaları iltizâm olunmuştur.”⁷⁵⁶ Alıntının da gösterdiği gibi asl olan dilin temsilileştirilmesidir; ancak burada otoriteler arası uzlaşma daha önemlidir, etkililik adına keskin def etmeler, bağ kopartmalar sıcak karşılanmamaktadır. Burada özellikle elifbanın kökten ıslahına hatta kaldırılmasına yönelik radikal yaklaşımlara mesafe konulmaktadır. Her ne kadar maarif sorunu her türlü belanın kaynağı ise de dili mutlak anlamda sterilileştirecek kadar dille bağlantılı değildir bu sorun: “İşte biz memâlik-i Osmaniyyede dahi envâ’ belâyânın menşei fıkhdân-ı maârif olduğunu itiraf ile beraber maârifin fıkhdânını münhasıran elifbâmızın hâline haml edemeyiz.”⁷⁵⁷

Edebiyat bağlamında da maarif, yenilik, medenilik ve modernlikle ilişkilendirilir. Maarif çağından önce yaşayan edebiyatçılar bu nedenle kimi eksiklerinden mazur görülür. Maarif öncesi dönemde edebiyatçının edebi gücünü belirleyen, doğuştan getirdiği özellikleri, orijinalliği, yaratıcılığı olmaktadır. Ancak maarif devrinde yaşayan bir edebiyatçının eserinde intizamsızlık görülmesine, gayri tabii özellikler taşımasına müsamaha yoktur:

⁷⁵⁵ a.y.

⁷⁵⁶ “İmlâ,” *İbret* 86 (5 Zilkade 1289/4 Ocak 1873), 1.

⁷⁵⁷ “[K]ıraat,” *Hürriyet* 61 (23 Ağustos 1869), 2.

Zira bir müellif ki devr-i maârifin evâiline müsâdif olur icâd kuvvetine mâlik olunca âsâr bir mertebeye kadar sûret-i gayr-ı tabi'iyede bulunmak tabiat-ı edîbânesinin kadrine münakız değildir. Nitekim mebadî-i hilkatteki baz masnuâtın terkîb-i a'zâsında intizamsızlık görülmekle kudret-i fatranın şanına hâlel gelmez.⁷⁵⁸

Aşağıdaki satırlar aynı olguya bir başka örnektir. Maarifin eksikliği, eskileri kusurlu kılmıştır; ancak yine de edebiyatçıların özsel güzellikleri büyük eserler verilmesini mümkün kılmıştır. Eski edebiyatçının özseliği, Şark'ın özündeki letafetle bağlantılandırılarak verilir:

[B]izim itikadımızca bu noksan mülkümüzde maarifin kemal bulamamasından neş'et etmiştir. Maamafih kuvve-i tabîat ve fûnûn-ı edebîyyede maharetleri müsellemler olan üdebâ-yı eslâfın eserlerinde envâ-ı mehâsini şâmil pek çok parçalar bulunabilir. Bu zemîn-i şarktır; terbiyet-yâb-ı marifet olmasa da yine tabîat her cânibinde gülfeşân-ı letâfet olmaktan hâli mi kalır?⁷⁵⁹

Eskilerde mazur görülen, şimdide ise tahammül edilmemesi gereken bir bela olarak görülen maarif sorununu kimin halledeceği meselesi Namık Kemal eleştirisinde önemlidir. Bu hal devletin işine geldiği için çözümün mercii devlet olamaz. Fertlerin sorunu halletmesi için de öncelikle fertlerin var olmaları gerekir:

Devlet denilirse onun dünyada en memnun olduğu şey cehâlettir. Çünkü indinde her ne suretle olursa olsun şedîden mültezim olan asayiş-i ekâbir ve muhafaza-i hâl-i hâzır hususlarına bir vakit hâlel getirmiyor. Halbuki maârif bu zulüm ve ihmâlin düşman-ı cân olduğunda şübhe yoktur. Efrâd denildiği halde ise, Allah versin duasından başka hiçbir söz bulamayız.⁷⁶⁰

O halde bu eksikliği kapamak, sorunu gidermek edebiyata düşmektedir. Diğer kurumlar yeterince gelişmediği ya da var olan kurumların statükoyu sürdürmekte kararlı olduğu bir durumda gazetecilik ve edebiyat, maarif ve terbiye sorunlarını çözenin en makul yoludur. Medeni milletlerde çok daha etkili yollar olsa da “biz”im bundan başka çaremiz yoktur:

Bu hakikatler meydanda iken mecâlis-i bahs ü münazarada ‘bizi gazeteler, hikâyeler mi terbiye edecek?’ gibi büyük büyük bir takım sözler işitilmekte olduğuna teessüf olunur.

⁷⁵⁸ “Lisan-ı Osmaninin..[I]”, 3.

⁷⁵⁹ “Redd-i İtiraz”, 46.

⁷⁶⁰ “[K]ıraat”, 5.

Milletimiz maârifçe öyle her mahallesinde bir darülfünûn bulunacak, her sokağında bir allâme yetişecek mertebelerden pek ba'îd olduğu için aramızda gazeteden, hikâyeden istifade ihtiyacından müstağnî pek çok ve belki pek az âdem mevcut olduğuna kolaylıkla ihtimal verilemez.(...)

Kırk elli sene evvel 'biz; hâs dur, selâm dur' demekle mi düşmana karşı duracağız' sözü akvâl-i hikmetten madûd idi! Geçende Plevne harikasın» ise 'has dur, selâm dur' ile ibtida eden kahramanlar meydana getirdi! Yeniçeri döküntüleri değil!... Nitekim ileride memleketin müsta'id olduğu mertebe-i kemâle vüsûlune de [Arapça orijinalin tercümesi: Hikmet mümünün yitiğidir, onu nerede bulursa alır] ruhsatından istifadeye –yeni yolda şeyler yazmakla başlayan- nev-rüstegân-> marifet hizmet edecektir. Divan efendisi bozuntular» değil!..⁷⁶¹

Görüldüğü gibi ülkenin savunmasıyla ilgili askeri düzenin, disiplin anlayışının ve teknolojinin dönüşmesi, yeni değerlere göre disiplinlendirilmiş edebî öznenin yaratımında kullanılacak teknoloji olarak edebiyatın dönüşmesini destekleyen bir örnek olarak verilmiştir. İki dönüşümün de eski ile ilişkisi ve nesnelerini yönetme tarzları arasındaki paralellik vurgulanmıştır. Bu paralellik, edebiyat ve askerliğin pastoral ve yönlendirici iktidarın asli aygıtları olmalarından kaynaklanmaktadır: “Vatan, bugün, edebiyattan gördüğü faideyi, askerlikten başka hiçbir şeyden görmedi.”⁷⁶²

Terakki: Müstakbel Hayat ve Edebiyat

Yeni bir özne yaratmanın, maarifin, edeblandırmanın, terbiyenin, modernleşmenin, medenileşmenin egemen söylemde dolaşımda olduğu bir eleştirinin zamansallığının da ileriye doğru olması beklenir. Namık Kemal eleştirisi, bu açıdan gelecek yönelimlidir ve ilerlemeci bir dünya görüşünün etkisiyle terakki sözcüğü eleştirel bir ölçüt olarak önemli bir konumu işgal etmektedir. Şu satırlar, Kemal'in gelecek yönelimini örnekleyici niteliktedir:

⁷⁶¹ *Mukaddime-i Celal*, 23.

⁷⁶² *Namık Kemal'in Mektupları*, c.2, 380.

Lâyıkıyla düşünölsün, insanın hayatı yalnız istikbâlden ibâret değil midir? Mâzi nedir? Bir mevt-i ebedî. Hal nedir? Bir nefes-i vâpesîn.
Gerek ferd için gerek cemiyet için mâzi mesud imiş, şanlı imiş bu güne ne faydası görölür?
Hal rahat imiş, emin imiş yarına ne lütfu kalır?(...)
İstikbâl ki milletin nûr-ı dîdesi, cemiyetin ciğer-pâresi, medeniyetin hülâsa-i ümidi, insanîyetin mümidd-i hayatıdır.⁷⁶³

Alıntının da açıkça gösterdiği gibi, geçmişteki başarıların hükmünün kalmadığı, şimdiki halin de pek parlak olmadığı bir devirde umut noktası olarak gelecek hayal edilmektedir. Bu noktada, Namık Kemal'in çizgiselliğini bozan, Osmanlı toplumunun şimdisinin ve geçmişinin hükmünü sona erdiren fâil, tahmin edileceği gibi, Batı modernliğidir. Önceki bölümlerde "sadme" olarak incelediğimiz karşılaşma süreci, bu sefer benzer terimlerle ancak "terakki" adıyla karşımıza çıkmaktadır. Şu satırlar Namık Kemal'in söyleminde oldukça sık rastlanabilecek ifadelerdir:

Derûnunda müteayyiş bulunduğumuz devrin tahmîd-i meâsiri yolunda şurasını da beyan ederiz ki subh-> safâ-y> marifet âfâk-> garbdâ bârika-feşân oldukça ziyâsı tabiatıyla buralara dahi in'ikâs eylediğinden hayli zamandır bir takım hakâyık çaresiz gözümüze çarpmağa başlamıştır.
Bu bir sevk-i tabîîdir ki ahlâk-> milliyede terakki istemek, hakikat aramak, idrak-i noksana çalışmak gibi birçok hâhişleri kuvvetlendiriyor. Ve binaenaleyh o da istikbâlimizin emniyetince pek büyük ümmidler veriyor.⁷⁶⁴

Batı modernliğinin bulduğu hakikate maruz kalmayla farkına varılan süreç, millette terakki arzusunu doğururken, bu arzu da hakikate ulaşmak, eksikleri idrak etmek isteklerini kuvvetlendiriyor. Bu bakımdan terakkinin mantığında, Batı ile Osmanlı'nın farklı zamansallıklarda yaşadığına dair bir kabul var. Geride olanın, eksiğini kabul edip, hakikatin peşine düşmesi için ileride olanın yolunu izlemesi gerekiyor. Bu noktada iki toplum arasındaki fark, geçicilik ve kalıcılık üzerinden de kuruluyor:

Onlar da bizim gibi bir dakika sonra yaşayacağını sahihen bilmez. Ve nihayet yüz seneden ziyade yaşayamayacağını yakinen bilir. Birer mevcûd-> fânî iken dünyaya kazık kakacak

⁷⁶³ "İstikbal," *İbret* 1 (7 Rebiülahir 1289/14 Haziran 1872), 1.

⁷⁶⁴ a.y.

surette taştan yontulmuş ve belki demirden dökülmüş saraylarda oturmağa çalışırlar. Biz sırf kendimiz gibi ancak yüz sene kâbil-i bekâ ve her dakika bir hadisenin şerrine feda olan tahta çadrlar ihtiyar ediyoruz.⁷⁶⁵

Görüldüğü gibi terakkiye yönelik çağrı, dünyaya bağlanma çağrısıdır. Kendi geçiciliğine rağmen dünyada kalıcı olmak, iz bırakmak yüceltilir bu terakki anlayışında. Terakkinin kabulü için dini söylem de kullanılır. “Zamanın değişmesiyle hükümler değişir” şeklindeki fıkıh kaidesi dünyanın her tarafındaki terakkiyi takip etmekle yükümlü olduğumuzun meşrulaştırıcısı olarak sunulur. Ancak böyle bir hüküm olmasa bile “maziye avdet ya da halde tevakkuf câiz değildir”:

(Hadd-i zâtında dahi mâziye avdet nasl kâbil olsun? Hiç ma’dûma yeniden vücud verilebilir mi? Halde tevakkufa ne suretle imkân tasavvur olunabilsin? Hiç saatin rakkasın tevki ile ömr-i beşer yolundan kalır mı?)⁷⁶⁶

Burada, başka bir toplumun koşulları, küresel bir şimdinin içinde bizden farklı bir mekansallık olarak düşünülmez, farklı mekanın değerleri hem evrenselleştirilir, hem de geleceğe, ileriye kaydedilir. Böylelikle geçmişten, şimdiye, şimdiden geleceğe yönelen zaman sayesinde doğallaştırılır, böylelikle bu ilerleme kaçınılmaz olur. Aşağıdaki saptamada ise doğallaştırılmış terakki bir âfet olarak tanımlanır:

Her ne hal ise madem ki iş bu dereceye gelmiştir, bundan sonra maziye teessüf veya hal ile kanaat miskinliklerini bir tarafa bırakmal, biz de daima bir âlem-i bâlâ-yı kemâle vüsûl için fevkalâde hurûşu görülmekte ve şiddet-i heyecanın her taraftan çağılması işitilmekte olan tufan-ı terakkinin cereyanına karışabilmek her ne esbâba mütevakkıf ise onları vücuda getirmenin çaresine bakmal>yız.⁷⁶⁷

Tufan olarak telakki edilen terakkinin şiddeti, başkalarını kendisine maruz bırakışı açıklıkla dile getirilse de, bu şiddetin eleştirisi, başkalıkların silinişi gündemde değildir bu alıntıda. Kaçınılmaz mutlak hakikat karşısında yapılması

⁷⁶⁵ a.y.

⁷⁶⁶ a.y.

⁷⁶⁷ “Sanat ve Ticaretimiz,” *İbret* 57 (19 Ramazan 1289/20 Kasım 1872), 1.

gereken tek şey ona kapılmaktır. Namık Kemal’in ideal öznesi, öncelikle Batı modernliğinin terakkisine tâbi olmalıdır. Ancak belli noktalarda özneleşmenin gerçekleşmesi için bu tâbi oluşu, bir kendinin-kılma, eleştirel süzgeçten geçirme önerilir. Aşağıdaki alıntıda terakki yine tufan gibi tanımlanırken, yukarıdakinden farklı olarak, hitap edilen bir özne söz konusudur. Bu özne, maruz kaldığı terakkiye tam anlamıyla kapılmayan, görüntüye aldanmayan, terakkinin özünü alan ve yoldan ve baştan çıkarıcı etkileri karşısında eleştireliliğini kullanan bir öznedir:

Ey milletin sürûr-ı ömrü, medeniyetin چراغ-ı irfânı, şarkın ümmid-i ikbâli, istikbalin medâr-ı hayat olan nev-residegân-ı vatan! Garptan buralara dökülüp gelmekte olan tufan-ı terakki emvâc-ı huruşânında devr u seyr ettiği hazine hazine cevâhir-i kemâlât elbette bir gün sizin nazargâh-ı istifadenize tamamıyla îsâr edecektir. Göreceğiniz bedâiyî’in revnak-ı zâhîrisine kapılmayınız. İntihabına nekkâdâne ve vâkıfâne dikkat ediniz ki aralarında bin türlü zarar, bin türlü hicâb icab edecek sahte şeyler de bulunur.⁷⁶⁸

Namık Kemal’in terakki tufanına karşı mutlak açıklıkla eleştirel temellük arasında salınan tutumu, öznellik/tâbiyet iç içeliği bakımından anlamlı olduğu kadar, dönemin koşullarınca da belirlenmektedir. “Moda ve Tegayyür” yazısında terakkinin Osmanlı toplumunda farklı alımlanışlarını ortaya koyar. Ona göre Osmanlı toplumunun tabiatında terakki ile vukuf, ilerleme ile duraklama arasında bir salınım vardır:

Biz vaktiyle terakkiye mâil bir kavim imişiz. Söğüt nahiyesinden çıkmışız. Bu kadar yerlere istilâ etmişiz. Sonra vukûfu iltizam eder bir kavim olmuşuz. Bulunduğumuz halde duracağız diye diye bu kadar yerler kayıp etmişiz. Daha sonra pergâr haline gelmişiz. Bir ayağımız daima bulunduğu yerde mihlanıp kalmak istiyor, öbür ayağımız daima öteyi beriyi dolaşmakla uğraşıyor. Tegayyür-i halde daima vukûf isteriz. Vukûf halinde daima tegayyür arzusunda bulunuruz.(...) [H]alk daha iyi bir şey husulünü ümmid ediyor, halinden memnun olmuyor, daha fena bir şey zuhûrundan korkuyor, halin tegayyürünü istemiyor.⁷⁶⁹

Bu satırlar, Batılı terakki tufanına maruz kalan bir toplumsal yapının girdiği zamansallık krizinin örneklemektedir aslında. Bir felaket olarak yaşanan şimdinin içinde kurtuluş modeli olarak sunulan istikbal, Batı’nın evrenselleştirmeye çalıştığı

⁷⁶⁸ “Hukuk-ı Umumiye”, 2.

⁷⁶⁹ “[Moda ve Tegayyür],” *İbret* 95 (17 Zilkade 1289/16 Ocak 1873), 1.

şimdiyle denk düşüyorsa burada zamanda ilerlemek aynı zamanda kendinden başkalaşmak, kendini kaybetmek anlamlarına da gelebildiği için toplumun benlik tan›mlar›n› da alt üst etmektedir. Sonuçta kendisini devam ettirebilmek için kendisinden vazgeçip, başkası olması gerekecektir. Üstelik burada seçen bir özne de söz konusu değildir, başkasının hakikatine tüm şiddetiyle maruz kalan krizde bir toplum söz konusudur. Bu gerilimleri Namık Kemal, şöyle betimlemektedir:

[B]ir tegayyür geldi ve herkes memnun oldu. Fakat tegayyür o kadar sürdü, o kadar büyüdü, o kadar çoğaldı, o kadar ahlâk-› milliye ve menfaat-i vatan›n hilâf›na zuhûr etti ki –o tebeddüllere sebep olan ricâlin tebeddülünden başka- her nev’ tegayyür vatan için bir musibet addolunmağa başladı. O hal tegayyür etti. Hâlâ da tegayyür ediyor. Efkâr-› umumiye de o hal ile mütegayyir oldu. Fakat tekrar tegayyüre asla meylettigi yoktur. Daha iyi bir hal zuhurunu ümmid edip de daima tegayyür isteyenler tegayyürden daha fena neticeler gördükleri için iki sene evvelki hali bulmağı ayn-› saadet, bir sene evvelki hale dönmeğı en büyük musibet biliyorlar.⁷⁷⁰

Osmanlı toplumu için kafa ve zaman karıştıracı bir maruziyet olarak terakki, Namık Kemal’in edebiyat eleştirisinde olumlu bir ideal olarak sunulur daima. Burada milletin terakkisi ile edebiyat›n terakkisi iç içedir: “Milel-i mütemeddinenin hangisinin tarihine bak›lsa her türlü terakkiyât› lisan›n›n, edebiyat›n›n terakkisiyle bed’ eylediğı görülür”⁷⁷¹ Dilin ve edebiyatın ideal koşullarına ulaşması milletin bağlarını da kuvvetlendirir. Bu bakımdan edebiyat, milletin içine düştüğü zamansallık krizini aşmak için önemlidir. Ancak edebiyat, doğrudan terakki etmiş milletlerin edebiyatını buraya aktararak krizi aşamaz. Batılı türlerin, eser anlayışlarının kabul edilmesi için millileştirilmesi gerekmektedir: “Demek ki terakkî ne vakit millî bir hâle girerse milletin o zaman hüsn-i kabûlüne mazhar olacak.”⁷⁷² Bu aç›dan özellikle tiyatro sanat›n› övmektedir. Osmanlı Tiyatrosu’nun demiryolu hızıyla gösterdiği terakki, neredeyse gerisinde kaldığı, model olarak aldığı Avrupa’ya

⁷⁷⁰ a.y.

⁷⁷¹ *Osmanlı Tarihi*, 85.

⁷⁷² “Eyyah”, 2.

yaklaşmak üzeredir. Telaaffuzla ilgili küçük kusurların dışında bu tiyatro, Avrupa'nın ikinci üçüncü sınıf tiyatrolarının düzeyine şimdiden gelmiştir. Bu terakki gönüllere şevk vermektedir.⁷⁷³ Bu bölümün başından beri, Namık Kemal'in terakki söyleminin karşılaştırmalı bir zeminde işlediğini görmüştük. Edebiyat eleştirilerinde, Namık Kemal, başkasıyla ilişkinin terakki için kaçınılmaz olduğunu açıkça ortaya koyar:

Şu cihan-> ibrette âsâr-ı beşerden nazar-ı tahayyürle müşâhede olunan bunca bedâî'î-i hâred-fersâ bütün müdavele-i efkâr ve taklîd-i âsâr ile vücûda gelir. Bir adam kendi kendine kalınca hâiz olduğu istidâd-ı terakkîyi izhârda tekellüme başlamış bir masumdan pek az ileri gidebilir. Hatta ülfetleri birkaç çadır halkına münhasır olan beyâban-ı vahşet-perverdelerin meksûbât-ı insaniyyede medeniyet içinde yaşayan mekteb çocuklarından büyük bir farkı görülemez.⁷⁷⁴

Görüldüğü gibi başkasıyla ilişkiyi göze almayarak girilen bir terakki çabası, çocukluk ve gayr-medenilikle nitelenmektedir. Toplumun ve edebiyatın terakki etmesi, başkasıyla ilişkiye girerek olgunlaşması, medenileşmesi anlamına gelmektedir. Bu Allah'ın da takdiridir: “Allah insanı terakki veya tahavvül için yaratmış. O terakkî ve tahavvülün âsârı her yerde görülüyor, edebiyatta dahi görülmek tabiidir.”⁷⁷⁵ Bu şekilde doğallaştırılan ve dinselleştirilen terakki fikrine bağlı edebiyatta da öznellik/tâbilik gerilimi söz konusudur. Milletın terakkisi için edebiyatın terakkisi gereklidir ve burada edebiyata düşen görev terakkiyi millileştirmektir; ancak edebiyat zaten terakkinin bir sonucudur, dolayısıyla kökeninde gayr-millî bir maruziyet vardır:

Mülkümüzde terakki fikrinin zuhûrundan beri cihân-> insaniyetin hazâin-i kemâlâtından iğtinâm edebildiğimiz cevâhir-i mârifetten biri de edebiyattır. Filhakika bizde kalemin gösterdiği terakki, garbın bedai'î-i irfânına kıyas olunursa bir allâmenin irfânına nisbet yeni lakırdıya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime hükmünde kalır. Maamafih killet yokluk demek olmadığından, edebiyatımızda hâsıl olan inkılâb, tarih-i asr içinde bir küçük dibâce-i mübâhata ziynet vermek liyâkatinden beri değildir.⁷⁷⁶

⁷⁷³ “Tiyatro”, 2.

⁷⁷⁴ *Tercüme-i Hal-i Emir Nevruz*, 3.

⁷⁷⁵ *Talim-i Edebiyat Üzerine*, 8.

⁷⁷⁶ *Mukaddime-i Celal*, 3.

“Yeni Edebiyat” bölümünde çözümlediğimiz bu pasaj, terakki-edebiyat ilişkisindeki salınımı verir. Edebiyat terakki sayesinde ortaya çıkmıştır ama önceleri terakki tufanına maruziyetin bir sonucu olarak düşünülürken; burada, bizim Batı’nın hazinesinden aldığımız ganimet olarak sunulmuştur. Tufana maruziyetin yerine, ganimet alan özne geçmiştir. Ancak yine de Batı ve Osmanlı edebiyat özneleri arasında çocukluk yetişkinlik farkı vardır. Batı’nın öznelliğinin yanında Osmanlı öznelliği çocuk gibi cüzi bir kudrete sahiptir.

Bu ikircikli yapısının içinde terakki, edebiyat eleştirisinde ideal bir ölçüt olarak sunulur daima. Namık Kemal’in inandığı edebiyatta eser, “muvafık-ı hakikat” ve “müşevvik-i terakki”dir.⁷⁷⁷ Edebiyat tarihine çizgisel bir anlayışla bakan bir yaklaşımla Fatih devrinde “terakki-i edebiyat”⁷⁷⁸ gerçekleşmemiştir. Recaizade’nin *Atala* eseri ile “kütübhane-i terakki”miz⁷⁷⁹ süslenmiştir. Bir eserin önemine dair ölçütlerden biri de “cihan-ı terakkiye malik olan milletlerden birinin lisanına tercüme”⁷⁸⁰ olmasıdır. O halde sunmaya çalıştığımız ikircikli konumuna, Osmanlı öznelliğini krize sokan niteliklerine rağmen yine de yeni edebiyat projesinde eserin bağlanması gereken ideallerden biridir terakki.

Medenileştirme Misyonu ve Edebiyat

Namık Kemal’de medeniyetin kullanımıyla terakkinin kullanımı paralellik arz etmektedir. Terakkiden bile daha sık dolaşımda olan bu sözcük üzerinde biraz

⁷⁷⁷ “Kemal Bey’in İrfan Paşa’ya Mektubu”, 207.

⁷⁷⁸ “Kemal Bey’in Bir Mektubu [Numune-i Edebiyata Dair I]”, 291.

⁷⁷⁹ *Namık Kemal’in Mektupları*, c.1, 288.

⁷⁸⁰ a.g.e, 465.

daha derinlemesine durmal›y›z. Ahmet Hamdi Tanp›nar’a göre, Tanzimat devrinin ilk ideoloji kristalizasyonu “medeniyet” szcg etrafında olur.⁷⁸¹ Sadık Rifat Paşa, Mustafa Sami Efendi, Mustafa Reşid Paşa, Ali Paşa, Ahmed Cevdet Paşa gibi yönetici-yazarlar, eserlerinde “civilisation” szcgnn karşılığını ararlar. 1830’larda ilk defa kullanılmaya başland›đında uygun Türkçe karşılık henüz bulunamam›ştır, “sivilizasyon” şeklinde geçer. Sonraları “medeniyet”, “temeddün”, “nsiyet”, “mensiyet”, “teenns” gibi karşılıklar önerilirken 1850’lerde artık medeniyet yerleşmiştir.⁷⁸² Osmanlı modernleşmesinin merkezi kavramlarından medeniyetin Namık Kemal’deki işlevi için Namık Kemal’in de içinde bulunduğu bağlamda medeniyetin anlamına yakından bakmak gerekir. Öncelikle Namık Kemal’den önceki kuşağın kamusal aydınlarından şinasi ve Münif Paşa’nın medeniyet kavrayışlarına bakıp, sonra da bu medeniyet anlayışının devletin modern iktidarıyla bağlantısını göstermeye çalışacağım. Namık Kemal’in medeniyetini bu zemin belirleyecek.

şinasi’ye göre taassubu, yani yaşanan travmayı yok sayan, hala eski anlayışla hareket eden düşünce biçimini, acze düşürüp gszleştirecek olgu, medeniyet ve onun akıl anlayışı idi. şinasi’nin Mustafa Reşid Paşa’ya hitaben yazdığı kasidede sadrazam, taassubu yok edecek medeniyetin peygamberi olarak nitelenir:

Aceb midir medeniyet resl dense sana
Vücûd-i mu’cizin eyler taassubu tahzr⁷⁸³

⁷⁸¹ Ahmet Hamdi Tanp›nar, *19uncu As›r Türk Edebiyat› Tarihi* (İstanbul: ağlayan, 1997), 152.

⁷⁸² Gökhan etinsaya, “Kalemiyeden Mülkiyeye Tanzimat Zihniyeti,” *Tanzimat ve Meşutiyet’in Birikimi* ed. Mehmet . Alkan (İstanbul: İlet­işim, 2001), 56.

⁷⁸³ Mermutlu, 296.

Bu beyitte en dikkat çekici nokta medeniyet gibi dünyevi bir kavramın kutsallaştırılarak “köhne akaid”in terimleriyle nitelendirilmesidir. Yeni kavramlar sunulurken yerleşmiş sözcüklerin kutsallık halesinden yararlanılmaktadır. Bir başka ilginç nokta ise “resul” sözcüğünün seçimidir. Dinsel kelime hazinesinde kutsallığın mutlak kaynağından haber getiren elçi olarak tasavvur edilen resul, yeni bağlamında Şinasi’nin medeniyet anlayışının seçikleşmesini sağlar. Demek ki Şinasi, medeniyeti burada değil de “orada” olan yabancı bir durum olarak görmektedir. Belli bir kutsallıkla çerçevelenen “ora” -medeniyetin kaynağı- araçlarla/elçilerle, bu karanlığa/taassuba aktarıldığında burası da aydınlanacaktır.

Bu noktada Şinasi’nin kelime hazinesinde taassubun karşıtı olarak yer alan medeniyet kavramının Şinasi tarafından alımlanışına daha yakından bakmak gerekiyor. *Tercümân-ı Ahvâl ve Tasvîr-i Efkâr*’ın mukaddimelerinde medeniyet, Batı’nın mevcut gelişmişlik düzeyi anlamında kullanılarak “orada” olan bir şeyi işaret etmektedir. *Tercümân-ı Ahvâl* mukaddimesinde medeniyet, kendi vatanının yararları için fikir beyan etme hakkının referans noktasıdır. Yasal yükümlülükleri olan kişilerin aynı zamanda meşru olarak fikir beyan etme hakları vardır; “maarif yoluyla zihni açılmış olan” medeni milletlerin gazeteleri bunun apaçık göstergesidir. Görüldüğü gibi vatan dahilinde geçerli olması talep edilen bir yaklaşımın ispatlanması, hiyerarşik olarak daha yukarıda görülen diğer milletlere referansla yapılmaktadır. Bu medeni milletlerin temel vasfı da maarif yoluyla zihinleri açılmış olmalarıdır. *Tasvîr-i Efkâr* mukaddimesinde medeniyete yapılan vurgu da aynı yöndedir. Şinasi’ye göre medeni milletlerde halkın, kendi yararının gözetilmesi için sarf ettiği zihinsel emek, o milletin fikirlerinin tercümanı olan gazetelerinden anlaşılır.

Demek ki medeniyet halinde, bir tür zihin açıklığı/aydınlanmışlık sözkonusudur. Bu açıklık, maarif yoluyla gerçekleşmiştir. Zihni açık kişilerin medeni toplumunda, vatandaşların devlete karşı yükümlülükleri olduğu kadar; devlet karşısında hakları da vardır. Kendi toplumunun çıkarları doğrultusunda fikirlerini açıklama hakkı, medeni toplumların açık zihinli insanların en temel haklarından.

Medeniyet geçmiş zamanların köhnemiş değerlerinden sıyrılıp yeni ve daha ileri değerlere doğru yönelme durumudur. Dolayısıyla medeni/gayrimedeni karşıtlığında ilerlemişlik ve geri kalmışlık kavramsal çiftleri içerilir. Medeniyet Avrupa'nın öncülüğünde bir hal iken, herkese de açıktır; bu daireye girmeyi reddeden milletler karanlıkta/cehalette kalırlar.

Medeniyete akıl yoluyla varılır. Akıldan uzaklaşma medeniyet dairesinden de uzaklaşmadır. Müslüman Araplar'ın yalnızca yeni ülkeler fethetmekle kalmayıp, “maarif-i akliyye-yi Yunaniyye” ile de temasa geçmesi İslam medeniyetinin güçlenmesini sağlamıştır. Sonraları “Frenk” medeniyeti de eski medeniyetlerin kazanımlarını alıp, onlara yeni biçimde düzenlenmiş değerler ekleyerek etkili olmuştur.⁷⁸⁴

Medeniyete yaklaşım bakımından Münif Paşa da Şinasi ile ortak zeminde hareket eder. *Mecmua-i Fünûn*'da yayımladığı “Muvazene-i İlm ü Cehl” makalesi konuyla ilgili görüşlerinin en düzenli biçimde açıklandığı yazısıdır. Münif Paşa'nın öncülük ettiği ve dönemin en önemli projelerinden olan sözkonusu derginin ilk sayısında, mukaddimeden hemen sonra yayımlanması, bu yazının Münif Paşa ve projesi için önemini gösterir.

Bu makalede Münif Paşa, hayvan ile insan arasındaki kurduğu karşıtlıktan alim-cahil karşıtlığına, oradan da medeni-bedevi karşıtlığına geçer: “Nev-i insan

⁷⁸⁴ a.g.e., 299.

şeref-i nutk ile hayvanât-ı sâireden ne kadar mümtâz ise âlim olanların cühelaya nisbetle uluvv-ı kadr ü menziletleri hemân o derecededir.”⁷⁸⁵ Aynı derece farkı

bedevi ve medeni milletler arasında da söz konusudur:

Yoksa yalnız efrâd-ı nâs hakkında câri olmayıp milel ü tavâif-i âlim dahi bu kaideye dahildir. Afrika ve Amerika ve kıt’a-i sâirede amâ-yı cehl ve bedeviyette bulunan akvâm en ziyâde zarûrî ve tabîî olan ihtiyaçların def’inde âciz ve esbâb-ı temettü ve hoş-güzârâniden az şeye mâlik oldukları hâlde, milel-i mütemeddine ulûm ve sanayi-i müktesebeleri semeresi olarak arâzilerini güzelce zirâat ve ham mahsûlatlarını işlerine yarayacak surete ifrâğ ettikten başka bir ücrâ memâlik-i bâideye azimetle anlara mahsûs olan her türlü erzâk ve eşyâ celbiyle mütemetti olurlar.⁷⁸⁶

Bu karşıtlıkta bedevilik, aczle, eksiklikle, cehaletle anılırken; medeniyet kendi kendine yetmeyle, refahla, güçle ilişkilendirilir. İşte bu güç dengesi (zîlği) sayesinde İngiltere gibi medeni bir millet, topraklarının yirmi katını aşan toprakları “zabt ü istilâ” edip dünyanın her yanına nüfûz edebilmektedir. Münif Paşa’nın bu tespitinde eleştirelilik söz konusu değildir; aksine bu türden bir istila ve nüfuzun medeni milletlerin tabii hakkı olduğuna inanılmaktadır.

Medenileşme, hayvanlıktan uzaklaşmanın belirtisidir. Münif Paşa’ya göre insanda hem hayvani hem de ilahi nitelikler vardır. Medeniyet yoluyla cehaletten uzaklaşmak ve “ilme intisab” etmek, insanın hayvaniliğini azaltıp ilahiliğini arttırır. Bu düşünüş tarzında medeniyet, belirli tarihsel koşullar sonucunda belirli bir coğrafyada oluşmuş kısmi bir olgu olarak değil de evrenselliğe sahip ideal bir kavram olarak görülür. Münif Paşa’nın düşünüşünde Batı medeniyeti, İslam medeniyeti ya da Hind medeniyeti gibi sınıflandırmalar yoktur. Genel bir medeniyet kavramından söz eder. Ancak aslında bu genellik, model olarak alınan Batı medeniyet anlayışının yerelliğini örten, bağlamından koparan bir meşrulaştırma taktiğidir. Aynı medeniyetin İslami bir söylem içinde ilahiliğe ulaşmanın kaçınılmaz

⁷⁸⁵ Münif, “Muvazene-i İlm ü Cehl,” *Mecmua-i Fünûn* (Muharrem 1279/Haziran 1862): 21’den aktaran Budak, 550.

⁷⁸⁶ a.y.

yolu olarak sunulması da aynı taktiğin bir başka vechesidir. Tekrarlamakta yarar var: Tüm bu söylemin içinde, medeniyetin kendisi dışında kalanları nesneleştirip temellük etmesi ve üzerinde tahakküm kurması doğal karşılanır.

Medeni milletlerde var olan sorunlar da medeniyetin özünden değil, onun yeterince uygulanamamasından kaynaklanır. Münif Paşa, medeniyet kavramı›n› idealleştirdiği ve İslamileştirdiği bu makalesini bir dua ile bitirir: “Cenâb-ı Hak cümlemizi ulûm-ı nâfia ve a’-mâl-ı sâlihaya muvaffak buyursun. Amin!”⁷⁸⁷

Medeni ve gayrimedeni arasında kurduğu karşıtlık Münif Paşa’nın dış politika anlayışını da belirlemektedir. Medenileşme arzusu olan bir devlet olarak Osmanlı devleti, arzuladığı medeni milletler karşısında pasif bir politika izlemekte, onların kararlarına uymaktadır; halbuki İran ve Yunanistan gibi medenileşmemiş milletler karşısında aktif politika izlenmelidir.

Yukarıda göstermeye çalıştığım üzere medeniyet ve akıl, Şinasi ve Münif Paşa’nın dünya görüşlerinin nirengi noktalarındandır. 1860’ların ilk yarısında dile getirilen bu görüşler, aslında daha önce başlamış bir eğilimin belirginleşmesini temsil ederler. Medeniyetin arzulanan hedef, aklın hareket edeceği referans noktası olarak sunulduğu aslında genel olarak Tanzimat’ın ilk kuşağında ortaya çıkmaya başlar. Âli Paşa, medeniyeti şöyle tanımlar: “Cemiyet-i beşeriyeyi terkib eden efrâdın her yönden mazhar-ı emniyet-i kâmile ve mütemetti-i nimet-i asayiş ve refah olması demektir.(...) Nev-i benî adem bit-tab’ medenidir ve bu tabiat’ın tabiat-ı asliyesi ise daima terakki-i medeniyeti müstelzim ve müsted’î olduğu derkârdır.”⁷⁸⁸

Bu alıntı, Şinasi ve Münif Paşa’da görülen medeniyetin insanın tabiatında bulunduğu düşüncesinin yönetici kadro tarafından da paylaşıldığını gösterir. Aynı

⁷⁸⁷ a.g.e., 555.

⁷⁸⁸ Aktaran Çetinsaya, a.y.

tabaka için medeniyet askeri bakımdan üstün olmak ve diğer milletleri ve varlıkları denetleme hakkına sahip olmak anlamına da gelir. Yine Şinasi ve Münif Paşa'da gördüğümüz gibi medeniyeti dinsel bakımdan da meşrulaştırma kaygıları vardır; medeniyet dinin de gereğidir.⁷⁸⁹

Medeniyet kavramı Tanzimat devri yöneticiler kuşağında yekpare bir bütün olarak görülür. Evrensel medeniyet vaktiyle İslam'ın elindeyken Avrupalılar'a devredilmiştir, şimdi bu "yitik malı" tekrar devralmak gerekli ve zorunlu olmuştur.⁷⁹⁰

Bu yekpare medeniyet modeli, şu anki nispi medeniyetsizliği açıklamayı denerken de doğal olarak coğrafi, dinsel ya da milli farklılıkları değil; bunlardan bağımsız olarak elde edilebilecek evrensel değerleri gösterir. Akıl, ilim, fen, maarif, fazilet gibi kavramlar medeniyetin temelini oluşturan, kısmi değil evrensel olan referans noktalarıdır.

Medeniyetin nimetlerinin ortaya çıkışı akla ve ilme bağlıdır. Sadık Rifat Paşa için medeniyet,

Cenab-ı Hakkın ihsan eylediği liyakat ve istidat ve sa'y u gayret ve ulûm ve maarifin kisb ü tahsiline ikdâm ve dikkat semeresiyle eşref-i mahlûkat olan insanın işidir. Ma'muriyet-i mülk ve memleket kesret-i nüfus ve ziraat ve san'at ve servet ve ticaret ve ahalice sa'y u gayret ile hasıl olur ise de, bunların cümlesinin husûlü dahi, yine ilim ve akla menûl ve muhtaçtır.⁷⁹¹

Şinasi ve Münif Paşa'nın düşünceleri, Tanzimat dönemi yüksek bürokrasisiyle büyük bir ortaklık taşımaktadır. Lale Devri'nden sonra kalemiyenin devlet yönetimindeki işlevinin değiştiği, diğer organlara nispetle yükselişe geçtiği bilinmektedir. Bu yükselişin zirveye çıktığı Tanzimat sonrası süreçte iktidar anlayışının da değiştiği görülmektedir. II. Abdülhamid'in tahta geçmesine kadar sürecek olan dönemde yüksek memurların oluşturduğu Bâb-ı Âli'nin en önemli güç

⁷⁸⁹ a.y.

⁷⁹⁰ a.g.m., 57.

⁷⁹¹ a.g.m., 58.

merkezi olduğu gör÷lür. Şinasi ve Münif Paşa bu yükselişin ürünüdürler. Dolayısıyla akl, medeniyet ve edebiyata dair görüşleri bu yükselişle bağlantılıdır.

Merkezi hükümet, iktidarını daha önce görülmemiş bir biçimde yaygınlaştırmak, ülkenin her bir noktasına kadar sirayet ettirmek istiyordu. Ülkenin yaşadığı aczle başa çıkabilmesi için alınan çözüm kararlarının, mutlak olarak her tarafa ulaşması ve uygulanması önemliydi. Bu hal, yöneticilerin ülkede meydana gelen herşeyi daha önce olmadığı kadar yakından izlemelerine ve “gözetim alışkanlığının merkezi hükümetin neredeyse bir saplantısı haline gel”⁷⁹²mesine yol açtı. Bu bilgi toplama ve gözetleme çabası, memurlara duyulan ihtiyaç ve onların yükselişini de arttırmıştır.

Zygmunt Bauman, özellikle Şinasi ve Münif Paşa’yı ama genel olarak da ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı modernleşmesinin temel figürlerini etkileyen aydınlanma dönemi düşünürlerinin yükseliş koşullarından yola çıkarak modern anlamda aydının ortaya çıkışını ele alır. Osmanlı aydınının ilk örneklerinden sayabileceğimiz Şinasi ve Münif Paşa’nın yükseliş koşullarıyla büyük bir paralellik arzeden Baumana çözümlemeyi yararlanarak tartışmamı sürdürmek istiyorum.

Şinasi ve Münif Paşa’nın yükselişlerini mümkün kılan şey, her ne kadar devletle halk arasında olduğu varsayılan kamunun sözcüleri olsalar da devletin içinde yükselişte bulunan yüksek memurlarla aralarında bulunan ortaklıktır. Yukarıda ele aldığımız bu ortaklığın yüksek memur düzeyindeki failleri, Batılı medeniyet projesinden güç ve ilham alarak toplumu medenileştirmek misyonunu üzerlerine almışlardı. Bu fâiller, ülkenin kendi içindeki yerel farklılıkları silip, evrensel bir medenilik standardında tüm toplumu birleştirmek istiyorlardı.

⁷⁹² Bauman, 37.

Yüksek düzeylerdeki yöneticilerin mutlak iktidar arzular› vard›. Bauman’ın sözleriyle “[m]utlak iktidar, toplumu, sömürgeleştirilecek, yasalar konulacak, seçilmiş bir örüntüde birleştirilecek bir ıssız toprak gibi gören iktidardı.”⁷⁹³ Bu ›ss›z toprak üzerinde yeni bir yapı kurmak, yeni bir toplum tasarımı oluşturmak için eski düzenin köhneliklerinden medet umulamazd›; yeni bir toplumsal gruba ihtiyaç vard›. “Eski ayr›cal›k mekanizmalarına bağlı olmayan, dolayısıyla yörelerin ya da zümrelerin yozlaşan çıkarlarının üstüne çıkabilecek bir tabaka”ya⁷⁹⁴ duyulan ihtiyaç, yeni memurlar giderdi. Burada şöyle bir taktik de gizliydi: Onların “ıssız toprak” olarak tasavvur ettikleri şey, tabii ki aslında ıssız değildi. Şimdilerde köhnemiş olarak gördükleri başka bir düzen fikrince tasarlanmış bir alanı, ıssızmış gibi görüyorlardı. Dolayısıyla eski düzenden hala yarar sağlayanların bulunacağı bir tasarım onlar›n mutlak iktidar tan›mlar›n› zedeleyecekti.

Bu bakımdan yeni düzenin yükselen memurlarının birbiriyle bağlantısı, geçmişe atıf yapan herhangi bir ölçütle kurulamazdı. “Maarif yoluyla zihinleri açılmış” milletler gibi medeni olma misyonu yine maarif yoluyla sağlanan bir bağlantıyla kurumlaşacaktı. Yeni memurlar birbirlerine, medeni değerlerle temasa geçtikleri eğitim kurumları sayesinde bağlanmışlardı. Eğitimle kurulan bağlantı, öğretmenlerin toplumsal yükselişini sağladı. İdeal ve mutlak iktidarın gerçekleşebilmesi için insanların eğitilmesi gerekiyordu. Bilen insanlar›n elinden geçme, yeni tabakaya dahil olmak için önemliydi.⁷⁹⁵

Namık Kemal’de de maarifin bu şekilde kullanıldığını yukarıda görmüştük. Buradan çıkarılabileceği gibi Namık Kemal’in medeniyet anlayışı, sunmaya

⁷⁹³ a.g.e., 38.

⁷⁹⁴ a.g.e., 39.

⁷⁹⁵ a.g.e., 44.

çalıştığımız iktidar anlayışıyla paralellik arz etmektedir. Evrensel olarak addedilen medeniyet, edebiyatın ve toplumun bağlanması gereken bir idealdir, aynı zamanda medeniyete tâbi olanlar, diğerlerini tâbileştirmelidir. Aşağıdaki satırlar, medeniyete tâbiyetin kaçınılmazlığı ve medeniyet özelinde öznellik/tâbiyet gerilimini örneklemektedir:

“Madem ki cihana galebe-i mutlakas> müsellemler olan âlem-i medeniyeti tuttuğu usulün tahviline icbâr etmekte kudret mefkûddur, o usule arada kendi hakk>ı kay>p etmeyerek ittibâ etmeğe mecbur olduğumuzu layıkıyla bilmeliyiz ve ihtiyatkâr isek hareketimizi zaruretin bu yolda olan ilcaâtına tevfiğ etmeğe çalışmalıyız.”(164)

Bu gerilim, medeniyete dair söylemde her zaman mevcuttur. Bu bakımdan Namık Kemal’in *İbret*’te yayımladığı “Medeniyet” makalesi önemlidir. Bu makalede öncelikle yukarıda işlediğimiz insan tabiatı ile terakkinin medeniyetle bağı öne çıkarılır: “Kudret’in tabiat-ı beşere ihsan ettiği istidâd-> terakki dahi infirâd üzere taayyüş halinde meydana çıkamamak zaruri olmasına bakılırsa insanın temeddüne ihtiyâc> bir kat daha sabit olur.”⁷⁹⁶ Ancak bu zaruriyetin pratikte bu kadar açıklıkla kabul edilemediği görülmektedir. Bazıları dünyanın geçiciliği karşısında medeniyetin kalıcılık arzusunu, ya da temel ihtiyaçların minimum çabayla karşılanması yerine medeni toplumlarda bu ihtiyaçların kültürelleştirilmesine ve estetikleştirilmesine karşı çıkmaktadırlar. İnsanın faniliği ve kısıtlılığı ile yola çıkması gerektiğini düşünenlere Namık Kemal şu şekilde itiraz eder:

Bu türlü mütalaa insanın tabiat ve istidadından bütün bütün gaflet eseridir. Görüyoruz ki insan tevlîd kuvvetinde hemen kâffe-i hayvanâtın mâdûnunda iken dünyada meşhur ve ma’rûf olan hayvanâtın kâffesinden birkaç bin kat ziyade bulunuyor. Ve bu kesret sahra-y> vahşette değil saadet-saray-> medeniyette görülüyor. Bundan bi’l-bedâhe sabit olur ki medeniyet hayat-ı beşerin kâfilidir. Bu sübûtta dahi bi’z-zarure anlaşılıyor ki medeniyet aleyhine kıyam etmek ecel-i kazaya katillerden, haydutlardan ziyade mu’în olmaktadır.⁷⁹⁷

İnsanın tabiatında azla yetinmenin olmadığını düşünen Namık Kemal,

⁷⁹⁶ “Medeniyet,” *İbret* 84 (2 Zilkade 1289/1 Ocak 1873), 1.

⁷⁹⁷ a.y.

medeniyete karşı çıkanların insanın yaratılışından gelen bir kudretini boşuna diye nitelemek zorunda kalacaklar›n› iddia ediyor: “[M]edeniyet, zâid görmek insan›n hilkatinde kudret-i fât›reye iltizâm-› abes gibi bir nakîsa isnad etmek kabîlinden addolunur.”⁷⁹⁸ Nam›k Kemal, medeniyetin imkânlar›n›n mutlak anlamdan insan›n geçiciliğine çözüm olamayacağını kabul eder, ancak yine de diğer alternatiflere göre daha insana yaraşır bir düzendir medeniyet. Bu noktada medeniyete tâbi olman›n bir nevi zorunluluk olduğu da kabul edilir:

Bir de insanın hak ve maksadı yalnız yaşamak değil hürriyetle yaşamaktır. Bu kadar milel-i mütemeddineye karşı kâbil midir ki akvâm-› gayr-› mütemeddine hürriyetlerini muhafaza edebilsinler.

‘Bize şu lâzım onunla kanaat etmeliyiz. Ve pederlerimizden bunu gördük onun haricinde ne var ise bidattır. Dersler, talimler, kitaplar, makineler, terakkiler, icadlar ne işe yara?’ diye diye Hindliler, Cezayirliler gibi ecânibin kahr u galebesi altında izâ’a-yı hürriyet şan-› insaniyete hiçbir suretle yakışır şeylerden değildir.”⁷⁹⁹

Medeni milletlerin kendisine tasallutundan kurtulmak, hürriyeti muhafaza edebilmek için milletimiz medeni olmalıdır düşüncesini ima eden bu satırlar, neredeyse Batılı modernliğin kolonyal niteliğine karşı eleştirel bir tutum geliştirmeyip sömürgeleştirilmiş gayrimedeni milletleri suçlar görünmektedir. Ancak kolonyal ahlâkı eleştirmeyen bu bakış, Avrupalıların medeniyetinin “fuhşiyât” içerdiğine dair ahlâki itirazı kabul etmektedir. Fakat fuhşiyâtın medeniyetin zorunlu değil, arızı bir özelliği olduğunu düşünmektedir. Tam da bu noktada tâbi olunan medeniyetten temellük edilen medeniyete geçiş yapılır: “Bir de farz edelim ki medeniyetin Avrupa’daki hâli bin türlü nekâyıs ve seyyiât ile mâlamâl imiş. İktisâb-› medeniyete çalışan akvâm için tamamı tamamına Avrupa’ya taklid etmek neden lâz›m gelsin?”⁸⁰⁰

⁷⁹⁸ a.y.

⁷⁹⁹ a.g.m., 2.

⁸⁰⁰ a.y.

Bu aşamada Avrupa'nın aslında yerel olan, ancak evrensel olarak sunulan medeniyeti, ikiye bölünür, Namık Kemal'in ideallerine uymayanlar tekrar yerelleştirilirken, uyanlar yerellikler üstü bir evrenselliğe kaydedilir. Bu medeniyet temellük edilirken de medeniyetin evrenselliği ile buranın yerelliği -özellikle evrensel ve dinsel olduğuna inanılan ahlâkı- mezcedilir:

Şimdi biz tervîc-i medeniyeti arzu edersek bu kabîlden olan hakâyık-> nâfi'ay> nerede bulursak ictibâs ederiz. Temeddün için Çinlilerden sülûk kebabı ekl etmeği almağa muhtaç olmadığımız gibi Avrupalıların dansına, usul-i münakehâtına taklit etmeğe de hiç mecbur değiliz. Kendi ahlâkı-mızın ilcaât, kendi aklı-mızın tasvibât âsâr-> medeniyetin fûrû'atına ma'a- ziyadetin kâfidir.⁸⁰¹

Namık Kemal'in edebiyat eleştirilerinde kullandığı ölçüt olarak medeniyet, böyle bir ikircimli zeminde ikamet etmektedir. Medeniyet, bu eleştiride bir şeylerin artık zamanının geçtiğini göstergesidir: “Marifetin sinn-i kemâli ıtlakına şâyân olan bu asr-> medeniyette öyle birtakım heyâkil-i hâile meddahların, hüsn-i tabîat ashâb, nasıl nedîm-i efkâr edebilir? Dünyada hiçbir sâhib-i rüşd var mıdır ki gulyabani hikâyelerini istimâ'dan mahzûz olsun?”⁸⁰²

Şu örnekte de medeniyet, yine hakikatin, idealin ölçütü olarak sunulmaktadır: “[G]azeteden, hikâyeden istifadeye muhtac olmayacak kadar maarif-mend olanlar gazetenin, hikâyelerin bir milletin terbiyesince olan tesirini inkâr etmez. Çünkü böyle bir fikirde bulunmak; memâlik-i mütemeddinenin her cihetinde ulûm-> mütearifeden ma'dûd olan bir hakîkati tezkîbe kıyam etmektedir.”⁸⁰³

Tiyatro sanatının önemi belirtilirken de medeniyete yaptığı katkılar öne çıkarılmaktadır. Tiyatro “mîl-i mütemeddine”de ahlâki dönüşümün faillerinden⁸⁰⁴,

⁸⁰¹ a.y.

⁸⁰² “Lisan-> Osmaninin...[I]”, 2.

⁸⁰³ *Mukaddime-i Celal*, 10-11.

⁸⁰⁴ “Tiyatro”, 1.

“asar→ medeniyetin”⁸⁰⁵ en büyük saiklerinden biri olarak sunulmaktadır. Medeni toplumların edebiyat anlayışını burada hakim kılmaya çalışan yeni edebiyatçılar ise “medeniyetin چراغ→ irfan” olarak nitelenmektedirler.

Terakkiye değinirken de alıntılادیımız şu satırlar, terakkinin koşullarını gösterdiği kadar edebiyatın ve öznenin terakkisini vahşet ve medeniyet karşıtlığı ile sunmas› bak›m›ndan da önemlidir:

Şu cihan→ ibrette âsâr-ı beşerden nazar-ı tahayyürle müşâhede olunan bunca bedâî’-i h›red-fersâ bütün müdavele-i efkâr ve taklîd-i âsâr ile vücuda gelir. Bir adam kendi kendine kal›nca hâiz olduğu istidâd-ı terakkîyi izhârda tekellüme başlamış bir masumdan pek az ileri gidebilir. Hatta ülfetleri birkaç çad›r halk›na münhas›r olan beyâban-ı vahşet-perverdelerin meksûbât-ı insaniyyede medeniyet içinde yaşayan mekteb çocuklarından büyük bir farkı görülemez.⁸⁰⁶

Namık Kemal’in zihninde keskin bir vahşi/medeni ayrımı vardır.

Recaizade’nin *Atala*’sını eleştirirken dile getirdiği şu ifadeler dönemin modernlik söyleminin eleştiriye tâbi tutulmadan kabullenildiğini gösterir: “Bunlardan başka oyunun bazı yerinde vahşi ağzına münâsib söz aramakta ifrât etmekle beraber, birkaç yerinde de ‘tayin ettiğim muhafız’ falan gibi, medenilerin bile muhaveratta söylemedikleri tabirler kullanmışsın.”⁸⁰⁷ Görüldüğü gibi Kemal’in zihninde vahşi ve medeninin söylemsel üretkenliğine dair net ayrımlar vardır. Bu koşullarda Abdülhak Hamid’in *Sahra* eserinde ortaya konulan medeniyet eleştirisini tasvip etmez. Önce Recaizade’ye yazdığı mektupta memnuniyetsizliğini belirtir: “Daha *Sahra*’ya muaheze yazmadım; fakat yazarsam, tarif-i medeniyete dair olan sözlerini de bundan ziyade şiddetle muahezeye mecburum.”⁸⁰⁸ Yol arkadaşının yeni edebiyatın asli tabiyetlerinden olan medeniyeti eleştirmesini, arkadaşını tekrar yola sokmak için,

⁸⁰⁵ “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, 2.

⁸⁰⁶ *Tercüme-i Hal-i Emir Nevruz*, 3.

⁸⁰⁷ *Namık Kemal’in Mektuplar›*, c.1, 287.

⁸⁰⁸ a.g.e., c.2, 414.

şiddetle eleştirmek ihtiyacı duymaktadır. Medeniyete tâbi olan eleştirmen, karşılaştığı metni de medenileştirmeyi amaçlamaktadır. Ancak Hamid'e yazdığı eleştiri, düşündüğü kadar şiddetli değildir: "O güzel *Sahrâ'y* bir daha elinden geçireceğine söz verersen, sana oldukça mufassal bir ihtârname yazmağa taahhüd ederim; fakat medeniler tarifine karışmam; çünkü hiç zevkime gitmedi. Onu istersen, aynıyle ibka edebilirsin."⁸⁰⁹

Eleştiri ve Kamusallık

Namık Kemal eleştirisinin edebli özne üretiminden terakki ve medeniyetin temellük edilişine kadar uzanan kapsamında önemli bir nokta, tüm bu söylemin belli bir kamusal alanda geçmesi ve eleştirinin aynî zamanda bu kamusal alanı dönüştürme çabasına girişmesidir. Bu bakımdan edebiyat eleştirisinin ilişkili olduğu öznellik ve tâbiyet gerilimlerini kavramak için kamusallığın bu eleştirideki işlevini anlamaya çalışmak önemlidir. Bu açıdan bu eleştirinin nasıl bir kamusal alanda doğduğu ve içinde bulunduğu kamusallığı nasıl tanımladığı dikkate alınmalıdır. Bu bölümde öncelikle Batılı kamusal alan ile eleştirinin ilişkisine değinip, ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı kamusal alanındaki değişimleri gösterdikten sonra bu ilişkiyi Namık Kemal özelinde tartışmaya çalışacağım.

"Edebiyat ve eleştirinin modern biçimlerinin oluşumunda, burjuva kamusal alanı ne kadar etkili olmuştur?" ya da "bu biçimlerin, burjuva kamusal alanının ortaya çıkışındaki rolü nedir?" sorularının merkeze alındığı eleştiri-kamusallık ilişkisi yaklaşımının geçerliliği, genel olarak Batı Avrupa örneğinde ele alınmıştır.

⁸⁰⁹ a.g.e., 422-3.

Peter Uwe Hohendahl'e göre Aydınlanma Çağı'nda eleştiri ile kamusal alan içiçe geçmiştir. Saray toplumunda kapalı bir alanda işleyen ve bu toplumun meşrulaştırılma araçlarından biri olan edebiyat sohbetleri, modern toplumda kendi özel ve kapalı kimliğini kaybeder ve kendini kamusal tartışmaya açar. Okurla ilişkiye girerek onu ikna etmeye çalışır. Okur topluluğunun görüş alışverişlerinin bir parçası olmayı amaçlar.⁸¹⁰ Hohendahl, edebiyatın burjuva kamusal alanındaki işlevini şöyle saptar:

Tarihsel açıdan bakınca, modern edebiyat eleştirisi anlayışının on sekizinci yüzyılın başlarında güçlenen liberal, burjuva kamu alanına sıkı sıkıya bağlı olduğu görülür. Edebiyatın, gerek özsaygı kazanmada, gerekse saltıkçı devlete ve hiyerarşik topluma karşı insana yakışır istemleri açıkça dile getirmede orta sınıfın özgürleşim hareketlerine yardımı dokunmuştur. Eskiden soylu meclislerinde saray toplumunun meşrulaştırılmasının bir biçimi olma işine yaramış olan edebiyat tartışması, orta sınıflar arasında geçen siyasal tartışmalara hazırlık yapılan bir arena haline gelir.⁸¹¹

Eski düzenin değerlerinden nispeten daha bağımsız bir sınıfın, güçlenme ve özgürleşim çabasında, edebiyat, yeni sınıfın ve müstakbel düzenin yanında yer almış; eski düzenin mutlakiyetçi devletine ve hiyerarşik anlayışına muhalefetin politik biçimleri ortaya çıkmadan önce, bu biçimlerin hazırlayıcısı bir arena olmuştur. Hohendahl'ın bu saptamalarının çıkış noktası Jürgen Habermas'ın klasikleşmiş çalışması *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*'dür. Habermas'a göre edebî kamu, saray kamusalığının son kalıntılarıyla burjuva siyasal kamusalığının ön biçimleri arasında bağlantıyı kurar⁸¹²; silinmekte olanla belirginleşmekte olanın kesiştiği, çeliştiği, çakıştığı ve çektiği bir alan olur.

Peki bu silinmekte olan saray kamusalığı nasıl bir şeydir? Habermas, geç

⁸¹⁰ Peter Uwe Hohendahl, *The Institution of Criticism* (Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1982), 52'den aktaran Terry Eagleton, *Eleştirinin Görevi*, çev. İsmail Serin (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), 11-12.

⁸¹¹ a.y.

⁸¹² Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 2.bs (İstanbul: İletişim, 1999), 97.

ortaçağın feodal toplumunda hâkim olan bu kamusalılığı temsili kamu olarak adlandırır: “Bu *temsili kamu* kendini toplumsal bir alan, bir kamu alanı olarak ortaya koymaz; daha çok, deyim yerindeyse, bir tür statü belirtisidir. Hangi derecede olursa olsun, toprak beyinin statüsü kendi başına, “kamusal” ve “özel” ölçütleri karşısında tarafsızdır; ancak sahibi, bu statüsünü kamusal olarak sunar: Kendisini hep “daha yüksek” bir erkin cisimleşmesi olarak gösterir, sergiler.”⁸¹³

Temsili kamuda, statü sahipleri halkın ya da bir grubun temsilcisi değildir; halkın önünde kendi egemenliklerini temsil ederler. Dolayısıyla statüye dayalı bu hal, davranış kodlarının hâkim olduğu bir kamusalıktır. İşaretleri, kılık-kıyafetleri, jestleri ve retorikleriyle soylu davranış kodunu sürekli icra ederler; soyluluklarını kendi bedenlerinde temsil ederler.⁸¹⁴ Halk, tüm bu temsiliyetin seyircisidir; temsiliyet onun önünde cereyan eder.⁸¹⁵

İlk dönem kapitalizmine özgü mübadele iktisadının ortaya çıkışıyla birlikte ulusal ve bölgesel devletlerin oluşması, feodal egemenliğin temellerini sarsmış; bu da temsili kamu modelinin çözülmesine neden olmuştur. Böylelikle kamusal ve özel ayrımına dayalı modern kamunun çıkış süreci başlamış ve temsili kamu yalnızca monarkın sarayının dar çevresinde icra edilir olmuştur.⁸¹⁶

İşte tam bu dönüşüm anında, Habermas, edebî kamunun tarihsel rolüne işaret eder. Temsili kamu ile burjuva siyasal kamusu arasındaki süreklilik ilişkisi edebî kamu aracılığıyla kurulur. Temsili kamunun düşüşüyle saraydan uzaklaşıp şehirde özerk bir güç olarak ortaya çıkan kibâr âlemiyle kurdukları temas sonucunda

⁸¹³ a.g.e., 65.

⁸¹⁴ a.g.e., 66.

⁸¹⁵ a.g.e., 69.

⁸¹⁶ a.g.e., 70.

burjuvalar, eleştirel düşüncenin dayalı olduğu kamusal akıl yürütme sanatını öğrenirler. Hümanist-aristokrat toplulukla burjuva entellektüellerinin sonralar› kamusal eleştiriye mümkün kılacak karşılaşmalarının zemini şehrin kahvehanelerinin, salonlar›nın ve yemek davetlerinin kurumlaştırdığı edebî kamudur.⁸¹⁷

Sarayın kültürel işlevlerini artık yerine getiremeyip şehrin kamunun kendisi olma süreci ile temsilî kamunun edebî kamuya dönüşmesi süreci paraleldir. Bu aynı zamanda soylu bir otoritenin evsahipliğinde gerçekleşen müzakerenin, taraflar›n hiyerarşiden bağımsız özerkliğine dayalı eleştiriye evrilmesi sürecidir.⁸¹⁸ İngiltere’de kahvehaneler, Fransa’da ise salonlar “aristokratik toplulukla burjuva entellektüelleri arasında okumuşluk temelinde eşdeğerliğin”⁸¹⁹ olduğu şehir mekânlar› olarak eleştirinin merkezi olmuşlardır. Edebiyat ve eleştirinin meşrulaştığı mekânlardır buralar›.

Habermas, kahvehane, salon, yemek davetleri ve dil cemiyetlerinin kendi aralarındaki birçok farklılığa rağmen şu ortak özellikleriyle bu yeni kamusal›k düşüncesini oluşturduğunu iddia eder: Bu ortamların hepsi özel şahıslar arasında geçen ve süreklilik kazanmaya dair derdi olan bir tartışmayı örgütlerler. Statüleri yok sayan bir toplumsal ilişkiler dizgesi hâkimdir.⁸²⁰ Toplumsal hiyerarşinin yanısıra iktisadi hiyerarşiyi ve piyasa kurallarını da askıya alan kaygıları vardır.

Devre dışı bırakılan bir başka hiyerarşi de tartışılabilir konular hiyerarşisidir. O zamana kadar sorgulanması bile düşünülmeyen alanlar hakkında, bu mekânlarda, sorular sorulur; yasaklı konular tartışmaya açılır.⁸²¹ Edebî ve felsefi

⁸¹⁷ a.g.e., 96-97.

⁸¹⁸ a.g.e., 99.

⁸¹⁹ a.g.e., 100.

⁸²⁰ a.g.e., 105.

⁸²¹ a.g.e., 106.

eserler, kültür pazarında dolaşıma sokuldukça bir metaya dönüşürler; haklarında konuşulması yaygınlaşır, akılcı tartışmaların nesnesi olmaları kolaylaşır ve böylece bu mekânlarda etraflarındaki kutsallık halesi ortadan kalkar.

Temsilî kamunun herkese açık olmayan dışlayıcı tutumuna karşıt olarak edebî kamu, ilkesel olarak herkese açıktır. Tartışılan konuların umuma mâl olması, genel bir nitelik kazanması ancak herkes tarafından tartışılabilir olmalarıyla mümkündür.⁸²²

1830’larla birlikte modern kamusalılık anlayışı yalnızca kurumlarıyla değil sözcükleriyle de Osmanlı toplumunda gelişmeye başladı. Bu tarihlerde Avrupa’daki Osmanlı elçileri raporlarında “kamuoyu” anlamında “efkâr-ı umumiyeye”ye sıkça göndermeler yapıyorlardı. Devletleri üzerinde baskı olan Avrupa kamusunun kanaatlerini denetlemenin Osmanlı Devleti’nin gücü açısından önemini vurguluyorlardı.⁸²³

Tanzimât Fermanı bu süreçte bir dönüm noktası oldu. Bu fermanla gelen en önemli yenilik, toplumsal kimliğine bakılmaksızın herkesin kanun önünde eşitliği idi. Tebaanın katmanının ötesine geçerek, devlet karşısında bir bütünlük oluşturmasını söylem düzeyinde kuran bu yaklaşım, kamunun oluşumu bakımından çok önemlidir. Donald Quataert, Osmanlı devletinin tebaasıyla ilişkisindeki değişimi şöyle açıklar:

19. yüzyılda devlet, araç grupları –loncaları, aşiretleri, yeniçerileri ve dini cemaatleri- tasfiye etmek ve bütün Osmanlı tebaasını doğrudan kendi otoritesine bağlamak çabası içindeydi. Böylelikle kendisiyle tebaası arasındaki ve tâbi sınıflar içindeki ve arasındaki ilişkileri kökten dönüştürmeyi amaçlıyordu.(...) [M]erkezi devlet Osmanlı tebaası arasındaki farklılıkları ortadan kaldırarak, tüm erkek tebaayı hem devletin hem de birbirlerinin gözünde eşit kılmayı hedefledi. Bu, devletin ve erkek Osmanlı toplumunun niteliğini kökten yeniden yapılandırma programından başka bir şey değildi.(...) Bu düzenlemeler, Osmanlı dünyasında erkek tebaayı her bakımdan hem görünüş, hem vergilendirme, hem de bürokratik ve askeri hizmet açılarından eşit kılmayı amaçlıyordu.⁸²⁴

⁸²² a.g.e., 107.

⁸²³ Bedri Gencer, “The Rise of Public Opinion In the Ottoman Empire(1839-1909),” *New Perspectives on Turkey* 30 (Bahar 2004), 131.

⁸²⁴ Donald Quataert, *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922* çev. Ayşe Berkay (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 109-110.

1829’da yapılan bir düzenleme ile farklı katmanların farklı kıyafetler giymesine dair yerleşmiş giyim düzenini kaldıran devlet, erkeklerin katmanlarından bağımsız olarak görünüşlerinde bir ortaklık oluşturmayı amaçlıyordu. 1839 tarihli Tanzimat Fermanı’nda ise müslüman gayrimüslim, zengin yoksul tüm tebaa için, eşitsizliği ortadan kaldırıp adaleti sağlama gereği dile getiriliyordu. Yozlaşma ve yolsuzlukları ortadan kaldırmak, iltizam sistemine son vermek ve bütün erkeklerin askere alınmasına yönelik bir düzenleme getirmek için bir dizi özel önlem alma sözü de veriliyordu.⁸²⁵

Geleneksel katmanların kodlarının çözüldüğü ve tebaa bütünlüğü içinde yeniden kodlandığı bu dönemde, 17. ve 18. yüzyıllarda katmanlar arasındaki belirsizleştiren bir güce sahip olan kahvehanelerin etkisinin arttığını görüyoruz. II. Mahmud zamanında, kahvehanelerde “devlet sohbeti”nin yapılması yasaklandı, yasağı ihlal edenler tereddütsüzce cezalandırılırken, 1840’lardan sonra kahvehaneler halkın devlet hakkında konuştuğu meşru yerler olarak görülmeye başlandı. Çok yoğun bir jurnal faaliyeti olmasına rağmen, jurnaller yasaklamak için değil devletin kamunun görüşlerinden haberdar olması, halktan bilgi toplanması amacıyla yapılmıyordu. Bu noktada Foucault’nun “yönetim zihniyeti (governmentality)” diye adlandırdığı alanda bir dönüşüm olduğunu görüyoruz. Halkı yönetmek için bilginin kullanılması, hakikatin devlet merkezli olduğuna duyulan inancın sarsıldığını devletle halk arasında bir müzakere zemininin oluşmaya başladığını gösterir.⁸²⁶

Kırım Savaşı ve 1856 Paris Antlaşması, Osmanlı kamusal alanında önemli bir dönüşüme neden oldu. Hem iletişim altyapısında yaşanan değişimler hem de Müslümanlar ile Avrupalılar’ın doğrudan temas kurabilmeleri kamusal alanı

⁸²⁵ a.g.e., 110.

⁸²⁶ Gencer, 134.

ölçeğini genişletti. Savaşta hayati öneme sahip olduğu için çok kısa sürede ülkenin önemli bir alanında kurulan telgraf sistemi, bilginin dolaşımında, şehirlerarası iletişimde hızlanmaya yol açtı. Savaş sırasında İstanbul'da çok sayıda Avrupalı askerin bulunması da kamunun daha önce dolaylı olarak edindiği bilgileri doğrudan deneyimlemesini sağladı. Kamuoyunun Avrupalı değerlere hayran olanlar ve karşı çıkanlar olmak üzere ikiye ayrılması süreci hızlandı.⁸²⁷

Aynı tarihlerde aynı sürecin parçası olarak Batılı devletlerin de müdahalesiyle ilan edilen Islahat Fermanı ile devlet memuriyetine girmeye özellikle vurgu yapılarak Müslüman ve gayrimüslim her tebaanın eşit haklara ve yükümlülüklerle sahip olduğu ilan ediliyordu. Katmanlar arası ayrışıklığa önem veren sistem iyice çözülüp ortak bir Osmanlı “millet”inin oluşturulmasına yönelik homojenleştirici süreçle, devlet tarafından kamusal alanın hızla genişleyen meşru bir zemin olarak görülmesi eşzamanlıydı.

Kırım Savaşı'ndan sonra başlayan kamusal alan genişlemesinde önemli bir pay da sayıları kısa sürede artan gazete ve dergilerdir. Bu artış beraberinde yeni bir aydın sınıfı ile edebi ve entelektüel canlanmayı getirmiştir. Birazdan daha ayrıntılı olarak ele alacağımız Namık Kemal'in düşüncesinde gazete, halk ile devlet arasında bulunan bir alandır: “Faideli cihet ise tayin-i fesadda değil tertib-i silahtır. Buna ise halk ile hükûmet arasında gazetelerden ehakk ve akdem bir vasıta görülemez. Bir taraftan devletin hasenatından olan ef'alini ilân etmeli ve diğer taraftan da halkça mucib-i şikâyet olan hâlâtı devlete bildirmeli ki o sayede umumun saadet-i hâline müteallik olan muammalar hallolunabilsin.”⁸²⁸

⁸²⁷ a.g.m., 135.

⁸²⁸ Aktaran: Mermutlu, 140.

Devletin, bütünlüğü olan meşru bir grup olarak halkı tanınması sürecine yukarıda değinmiştik. Gazete, bu iki meşru grubun arasındaki aracıdır. Dönemin yabancı gözlemcilerinden Ubcini, basının iktidardakilerin halka ulaşmasındaki rolünden söz eder. “Basın sayesinde zihinlere yeni bir yön verilmiş, Batı düşünce ve ahlâkı daha “adil” bir şekilde değerlendirilmiş, ıslahat yerleşmiş, Tanzimat’ın uygulanmasında karşılaşılan güçlükler gün geçtikçe ortadan silinmişti. Bu sonuç büyük ölçüde basın’ın eseri idi.”⁸²⁹

Gazetenin en azından erken dönemdeki tarihini Ubcini’nin vurguladığı devlet merkezli eğilimden Namık Kemal’in temas ettiği kamu merkezli eğilime geçiş olarak okuyabiliriz. Bu süreç, başka bir deyişle gazeteci-aydın’ın devletten nispeten bağımsızlaşmasının ve eleştirelliğin doğuşunun sürecidir.

Sürecin mantığına uygun olarak, ilk gazete *Takvîm-i Vekâyî* resmi bir gazetedir, devletin resmi olaylar hakkında kamuyu bilgilendirmek amacıyla kurduğu bir gazetedir. *Takvîm-i Vekâyî*’ye ismini bizzat II. Mahmud verir. Başına Mehmet Esat Efendi getirilir. Seyit Nazif, Numan Mâhir, Atıf, Recai, Esat, Saffet, Akif Paşazade Nail, Yesari İzzet, Sami, Sait, Lebib ve Kemal Efendiler Takvimhane’ye atanır. Sarım Efendi iç olaylarla ilgili haberlerden, Valde Kethüdasızade Sait Bey de askeri haberlerden sorumlu muhabirdirler.

25 Cemaziyülevvel 1247’de(1 Kasım 1831) ilk sayı 8 sayfa olmak üzere çıkar. Başyazar Esad Efendi, gazetenin çıkış nedenlerini ilk sayıyla birlikte dağıtılan, “Mukaddime-i Takvîm-i Vekâyî” başlıklı özel sayıyla anlatır. Gazete ve tarihi aynı söylemsel alanın içinde gören yazar önce tarihin yararlarını sunup sonradan bu alanda gazetenin konumunu belirtir:

⁸²⁹ Mermutlu, 145.

Çünkü tarih denilen fenn-i celil kargâh-ı âlemde vukû' bulan ahvâli vakt ü zaman'yla zabt ü beyân etmekten ibaret ve selefden halefe hisse alacak bir yâdigar bırakmaktan kinâyettir ve bu fennin fâidesi çok olup hatta bazı ulema ilm-i tarih devletin hâfız-ı kânûnunu mûcib ve milletin rabt-ı ahvâlini müstevcib olduğu için vücûb derecesine yakın olduğunu tasrih etmişlerdir.⁸³⁰

Tarihin hem şimdiye hem de geleceğe yönelik özelliklerine vurgu yapan Esat Efendi, tarihin şimdide olanları vakit kaybetmeden kaydetme ve bu olayları sonraki nesillerin hisse alması için devretmeye dayanan özelliklerinin altını çizer. Bu işlevleri yerine getirmekle tarih, hem devletin kanununu korur hem de milletin halini düzeltmeye yardımcı olur. Görüldüğü gibi gazeteyle ilgili daha ilk metinde gazetenin çifte rolüne vurgu yapılır. Ancak doğal olarak resmi bir gazetede eğilim hep devletten yanadır.

Gazetenin tarih içindeki özel konumuna gelince: Eski tarihçilik anlayışının temsilcileri vakanüvisler ya da şehnâmehan olayları zamanında yazsa bile basılması uzun zaman aldığından olayların halka ulaşması gecikmekte, halk gerçekleri zamanında öğrenememektedir. Gazetenin çıkmasıyla hem zamanında yazma hem de zamanında ulaştırma imkânı olacaktır.⁸³¹ Bilginin aktarım hızının hayati bir önem kazandığı bu dönem resmi tarihçiliğin resmi gazetecilik suretine bürünmesini zorunlu kılmıştır.

1840 yılında *Takvîm-i Vekâyî*'nin yanı sıra yarım-resmi hüviyeti olan *Cerîde-i Havâdis*, çıkmaya başlar. *Takvîm-i Vekâyî*'ye göre devletten çok okur kamusuna yönelen bu gazetenin imtiyaz sahibi William Churchill adında bir İngiliz'dir. Dili ve üslubu *Takvîm-i Vekâyî*'den daha açık ve anlaşılır olan *Cerîde-i Havâdis*'te gündelik hayat ve ticaretle ilgili bilgiler okuru zorlamayacak şekilde sunulur. Gazetenin çıkış tarihi ile Beyoğlu'nda tiyatronun açılması aynı yıla denk gelir. Bu nedenle gazetede

⁸³⁰ Aktaran Budak, 101.

⁸³¹ Budak, 102.

tiyatroyu tanıtıcı birçok makale yayımlanır. Başlangıçta pek ilgi görmeyen, reklam broşürü gibi bedavaya dağıtılan gazete Kırım Savaşı sırasında tiraj patlaması yaşar.

Sonraları Şinasi'nin standartlaştıracağı gazetecilik dilinin ilk örnekleri *Cerîde-i Havâdis*'te Mustafa Sâmî Efendi tarafından verilir. "Dış Haberler" başlığı altında Yeni Dünya, Hindistan, modern seyahat yöntemleri, paleontoloji ve sigorta hakkında ansiklopedik bilgi verilir; insan aklı, Avrupai parlamenter sistem gibi konulara dair makalelerle modernliğin temel özellikleri okur kamusuna sunulur.⁸³² Gazetenin ilk sayısında Churchill imzasıyla başlan uzun mukaddimenin ayrışması çözülmesi gazetesinin kamusal işlevini daha iyi ortaya koyacaktır.

Churchill, ilk olarak insanın dünyaya gelmiş olmakla, Allah tarafından kendisine ihsan edilen yetenekleri kullanarak herşeyde iyiyi kötüyü birbirinden ayırma; devlet, millet ve memleketin düzenini anlamaya çalışma ve kendini ve sorumluluklarını bilme yükümlülüğü olduğunu belirtir. Bu anlayışta devletin aynı yıllarda kahvehanelerle ilişkisinde gördüğümüz halkı meşru bir bütünlük olarak kabul edip yönetmek-için-bilmek temelli zihniyet değişikliğinin kamusal karşılığını görmektedir. Şahsın kendi özel alanını yönetmesi ve kendisini toplumsal alanda yönetenleri tanıması için bilginin vazgeçilmezliği sözkonusudur. Aksi takdirde dünyadan lezzet almak mümkün değildir:

Ma'lûm olduğu vechile tahsil-i hüner ve ma'rifet ve kesb-i sanayi' ve hırfet bilcümle milel ü akvâmın lâzıme-i ahde-i insaniyyetleri olup çünkü bu âlemde insan Cenab-ı Hakk'ın kendisine ihsân eylediği istidât ve kemal-i zatiyyesini meydana çıkarmak ve her bir şey'in nîk ü bedini fark etmek ve devlet ve millet ve nizam-ı memleket ne demek olduğunu anlamak ve kendi nefsinin ve irâde-i umûr-ı beytiyesini bile iyice bilmek kudreti yettiği mertebe tahsil-i maarif ve hünere ve bilmediğini bilip öğrenmeye çalışmakla vücuda gelmiş şeyler olduğundan bilâkis hiçbir gûne fûnûn ve maarif tahsiline sa'y ve verziş etmeyüp ömrünü zalâm-ı cehalette geçirenler ve kesel ve betâetle me'luf olarak ahvâl-i kevnîyeden bi-haber olanların bu âlem-i kevn ve mekândan bir lezzet alamayarak dünyaya nasıl gelip gittiğini bilemedikleri derkâdır."⁸³³

⁸³² Mardin, 287.

⁸³³ Budak, 106-107.

Kendi özel alanını ve içinde bulunduğu toplumsal alanı bilme ihtiyacını hemen bir dışsallık takip eder. Devlet, millet, vatan sevgisi, gayret gibi kavramlara dair bilgi sahibi olmanın hemen yanında başka ülkelerin hallerine dair bilgi sahibi olma, onları tahkik etme yükümlülüğü bekler Churchill’in gözündeki ideal şahsı: “Binaenaleyh insanın her hâlde vazife-i zimmeti izale-i cehl edecek derecede ilm ve hüner tahsil eylemek ve devlet ve millet ve hubb-ı vatan ve gayret ne demek olduğunu bilmek ve celb ve tahkik ve vukûât ve havâdis ile memâlik-i sâire ahvâline kesb-i vukûf ederek teksir-i ma’lumâne çalışmaktan ibarettir.”⁸³⁴

Bu sözlerin hemen ardından kastedilen “memâlik-i sâire”nin model alınan medeniyetin milletleri olan Avrupa milletleri olduğu anlaşılır. Önce Osmanlı aleyhine bir üstünlük farkının kabulü ile başlar saptama. Sonra bu farkın “ulûm, maarif ve hünerin” çoğalmasından ve her bir şahsa kadar yayılmasından kaynaklandığı belirtilir. Osmanlı milleti zaten “öz”ünde bulunan akıl ve istidatla bu bilgilenme sürecini birleştirirse kısa sürede aradaki farkı kapatabilecektir. Bu noktada üçlü bir ayrım ortaya çıkar: Bir yanda bilgi sayesinde üstün hale gelmiş Avrupa, diğer yanda akla ve istidata sahip ama bilgisi eksik Osmanlı, başka bir yanda da Osmanlı’nın eksikliklerine sahip ama erdemlerine vâkıf olmayan “diğer” milletler.

Avrupa memâliki âhâlisinin meşhudumuz olan şimdiki ma’muriyet-i mülkiyye ve hey’et-i intizamiyye ve hıref ve sanayi ve ticaretleri mahzan memleketlerinde ulûm ve maarif ve hünerin çoğalması ve herkesin ma’lumat-ı kâfiye ve fûnûn-ı mukteziye tahsiline sa’y ve gayret eylemesi semeresi olup Memâlik-i mahrusâ-i şâhâne sekenesinin ise zaten erbâb-ı akl ve istidâtın olmalarıyla eğerçi tahsil-i hüner ve maarife çalıştıkları hâlde avn-i hakla az vakit zarfında mil-i sâireden ziyâde ma’muriyet-i mülkiyyeleri esbabına teşebbüs ve mübâderet ve kendi nizam ve asayiş hâllerine muzır olabilecek usul ve âdatın terkiyle cümleten kesb-i refâh ve kudret edecekleri der-kârdır.⁸³⁵

⁸³⁴ a.g.e., 107.

⁸³⁵ a.g.e., 108.

Bilgilenme yoluyla medenileşmeye dayalı bu düşünce beraberinde boyun eğen, tasdik eden değil de aklıyla iyiliğini ve kötülüğünü ölçüp ona göre karar veren öznenin doğuşunu mümkün kılacaktır. Böylece insanların başkaları tarafından kolayca aldatılmas› da engellenecektir:

ve bir de vukûf-› ma'lumat-i kâfiyesi olmayana›nın işittikleri şey'in hayır ve ve menfaat ve yahud şer ve mazarrat›n› kendi mizan ve aklı ile muvazeneye muktedir olamadıklar›ndan kang› ş›ktan bahs olunur ise derhal tasdik ederek inand›klar› ve ashab-› mâlûmât›tan olanlar kendilerine söylenilen şey'in iyilik ve kötülüğünü aklıyla muvazene edebileceğ›nden hayırl› ve iyi olan birşeyin her ne kadar fenal›ğ›ndan bahs olunursa pek kolaylıkla aldanmayacağı âşikârdır.⁸³⁶

Bilgi ve birikimin çoğalmas›n›n kişilerin ve devletin yarar›na olması belirtilirken son tahlilde vurgu devlet merkezlidir. Böylelikle tebaa bilgilendikçe, devletine karşı yükümlülüklerini yerine getirecek ve devleti için daha fazla çalışacaktır. Osmanlı'da eğitim kurumlarının say›s›n›n artmasıyla bu eğilimin güçlendiği görülür:

Ve bir memlekette ilim ve hünere her ne kadar çoğals›n› ise sekene ve âhâlîsi dahî bi't-tâbi kendü intizam-› hâlleriyle tevsi'-i idare-i teayyüşlerine çalışarak vaz' olunan usul ve nizamat›n ilerlemesine ve memleketlerinin ezher cihet ma'mur olmas›na sa'y ve gayret edecekleri azâde-i külf-e-i isbât›r. Lehü'l-hamd ve'l-mennehü işbu emniye-i hasenenin yani z›kr ve beyan ettiğimize hususların sâye-i şevket-vâye-i Hazret-i şâhâned e Memâlik-i mahrûsa-i Osmaniyede dahî pey-der-pey zuhûra gelmekete olduğu ve ale'l-husus ulûm ve maarif ve hünere teksir ve tevfi'ri z›mn›nda Dersââdet ve sair mahallerde müteâddid mektepler açılmakta idüğü ve hünere ve ma'rifet tahsil edenlerin enva-i mükafata mazhar oldukları meşhudumuz olmağla millet-i İslâmiye ve teb'a-i Devlet-i Aliyyenin dahî ezher cihet kesb-i hünere ve maarife kendü memleket ve vatanları›n›n esbab-› refah ve ma'muriyyetini istihsale çalışmaları lâzıme-i uhde-i hamiiyetleridir.⁸³⁷

Bu noktada gazetelerin işlevi devreye gider. Yukarıda özellikleri belirtilen “bilgili” öznenin oluşumunda gazetenin işlevi çok önemlidir. Gazeteler, siyasi, askeri, ticari ve daha birçok konuda bilgi verdikleri için hangi s›n›ftan ve hangi niyetle okunursa okunsun herkese verecek bir şeyleri bulunur; bu heterojenlikleriyle, bilgi yoluyla medenileşme/hükmetme projesinde merkezi rollerden birine sahiptirler.

⁸³⁶ a.g.e., 108-109.

⁸³⁷ a.g.e., 109.

Tevârih âşinâ olanların ma'lumları olduğu üzere ale'l-umûm hüner ve maarifin tezayüd ve tekessürüne nüsah-i gayr-ı âdidesini âfâka münteşir olan ve gûn a gûn ihbârât ve havâdisât-ı nâfiyâ câmi bulunan gazete evrâk-ın dahî dahl-i medâr-ı küllisi olduğu cây-i iştibah değildir. Ve herkes bu makûle gazeteleri okudukça sâir memâlikte bulan(?) ahvâl ve keyfiyâta kesb-i vukûf ve mâlumât ederek ezher cihet faide-ment olurlar ve mezkûr gazeteler umûr-ı politika ve husûsât-ı askeriye ve mevâdd-ı ticaret ve sâir ihbârât-ı lâzimeyi hâvi olduğundan mütalaa idenler her kangı sınıf ve hizmet ve maslahatta bulunurlar ise ona göre hisse-mend-i menfaat olurlar.⁸³⁸

Yukarıda dönemin aydınların önemli bir kısmında bürokratik ile ediplik kimliklerinin birlikte yer aldığından söz etmiştik. *Cerîde-i Havâdis*'in bu kimliklerin ayrışmasında önemli bir payı vardır. Gazete yazarlarından Hâfız Müşfik Efendi'nin hikâyesi bu noktada temsili bir niteliğe sahiptir. Bürokrat ve edip kimliğini birlikte taşıyan Hafız Müşfik Efendi, Mektûbi kaleminde görevlidir; Amedî kalemine terfîyi beklerken kendisinin yerine Ali Paşa'nın damadının getirilmesine itiraz eder. Bu durumda geleneksel yöntem haksızlığa uğrayanın kendini içkiye vermesi, tasavvufla uğraşmaya başlaması ya da hiciv şiirleri yazması iken Hafız Müşfik, resmi hizmetini tamamen bırakarak *Cerîde-i Havâdis*'de yazarlığa başlar. Buradaki ofisini de dönemin devlet adamlarına yönelik muhalefetin merkezi yapar. Yusuf Kâmil Paşa gibi önde gelen devlet adamları da bu kişilerin hâmisî olmuştu.⁸³⁹

Bu ofisin Yeni Osmanlılar'ın temelini hazırladığı düşünülür. Hafız Müşfik ve gazetenin bir başka yazarı Ali Ali, Ziya Paşa'nın yakın arkadaşlarıdır. Ali Ali'de hükümet tarafından gazete editörlüğünün takdir edilmeyişinden kaynaklanan bir hıncı vardır. Gazetede hazırladığı tefrikalarda bile insanın onuruyla gerçekleştirdiği ve genel gidişatın aksine olan seçimlere dayalı metinler vardır. Bir köle kadının aşkını asil kadının aşkına tercih eden adamın hikâyesini anlatan *Hançerli Hanım* hikâyesi onun tarafından yayına hazırlanmış; Victor Hugo'nun *Sefiller*'i onun zamanında

⁸³⁸ a.g.e., 108.

⁸³⁹ Carter V. Findley, *Osmanlı Devletinde Bürokratik Reform: Bâb-âli(1789-1922)* çev. Latif Boyacı, İzzat Akyol (İstanbul: İz Yayınları, 1994), 182-183.

tefrika edilmiştir.⁸⁴⁰

6 Rebiyülevvel 1277 (22 Ekim 1860) tarihinde ise ilk özel gazete *Tercümân-ı Ahvâl*, Şinasi'nin yardımıyla Âgâh Efendi tarafından çıkarılmıştır. Ebüzziya Tevfik'in "bir zaman erbâb-ı şebâb içinde maişetini gazete muharrirliğinde aramak fikrini uyandıracak" kadar iyi bir gazete olduğunu söylediği gazetenin yazı kadrosunda Agâh Efendi, Şinasi, Ahmet Vefik Paşa, Sarı Tevfik Bey, Mehmet Şerif Bey, Mir'at sahibi Refik Bey ve Hasan Suphi Efendi bulunmaktadır.

Şinasi'nin mukaddimesi, gazetenin halk ve devlet arasında aracı güç olarak bulunuşu düşüncesinin güçlendiğini gösterir. Devletten çok halk merkezli bir gazetedir *Tercümân-ı Ahvâl*. Halkın devlete karşı yükümlülüklerinin doğal olarak ona haklar verdiğini de iddia eden Şinasi'nin bakış açısında kendi vatanının çıkarları hakkında sözle ya da fikirle görüş bildirebilme hakkının kanıtı olarak medeni milletlerin gazeteleri gösterilir. *Cerîde-i Havâdis*'in vurgusunu devam ettirerek Şinasi, maarif yoluyla medeni milletlerin zihinlerinin açıldığını belirtir. Zımni olarak Osmanlı'dan farklılıklar ve üstünlükleri kabul edilen medeni milletler, buradaki uygulamanın modeli olarak görülür:

Mademki bir heyet-i ictimâiyede yaşayan halk bunca vezâif-i kânûniye ile mükelleftir, elbetteki, kâlen ve kalemen kendi vatanının menâfiine dair beyân-ı efkâr etmeği cümle-i hukuk-ı müktesebesinden addeyleyler. Eğer şu müddeaya bir senedd-i müsbit aranacak olsa, maarif kuvvetiyle zihni açılmış olan milel-i mütemeddinenin yalnız politika gazetelerini göstermek kifâyet edebilir.⁸⁴¹

Bu noktada Osmanlı kamusundan söz ederken türdeş ve tek parçalı bir kamu modelinden söz etmediğimizi hatırlatmalıyız. Şinasi'nin aşağıdaki sözleri kamunun içinde "millet-i hâkime"/"millet-i mahkûme" karşıtlığının önemli bir derecede sürdüğünü gösterir. Her ne kadar söylem düzeyinde devletin ortak ve türdeş bir kamu

⁸⁴⁰ Mardin, 144.

⁸⁴¹ Budak, 111.

yaratma çabası varsa da pratikte farklı kamular vardır. Şinasi, gayrimüslimlerin kendilerine devletçe verilmiş olan hakkı kullanarak gazeteler çıkardığını hatta haklarını aşan bir serbestlikte bu gazetelerin yayın yaptığını belirtir. Bu koşullarda “millet-i hâkime”den bir şahsın gazete çıkarmakta bu kadar gecikmesini şaşırtıcı bulur.

Bu mebhas Devlet-i Aliyyece dahî nev’ama müeyyedir ki, Meclis-i Ali-i Tanzimat’ın teşekkülü sırasında kavanin ve nizamata müteallik levayih’in tahririnden arz olunması için umuma me’zuniyet-i resmiye verilmişti. Hatta hükümet-i seniyyenin müsaâdesi ile [Budak, 111] dahî-i memâlik-i Osmaniyede tebaa-i gayr-ı müslimenin kendi lisânlar’ı üzere hâlâ çıkardıkları jurnaller bile belki hukuklarından ziyadece serbesttir. Fakat asıl Osmanlı gazetelerinin bahsine gelince gayr-ı resmî bir varakan’ın devam üzere çıkarılmasında her nasılsa şimdiye kadar millet-i hâkimeden hiçbir kimse ihtiyâr-ı zahmet etmemiştir. Hele şükürler olsun sâye-i âdalet-i seniyyede telafim-i mafat müyesser oldu.⁸⁴²

Bu koşullarda çıkan *Tercümân-ı Ahvâl*’de nelerden söz edileceğini belirten Şinasi, dil ve üsluba yaklaşımını gerekçelendirir. Yazıyı söze göre ikincil olarak görmektedir; dolayısıyla yazının amacı asıl kaynağı mümkün olduğunca değiştirmeden aktarmaktır. Sözden yazıya geçirirken dil oyunlarına gerek yoktur; amaç yazarın meramının en az hasarla halka ulaştırılmasıdır. Bu nedenle halkın anlayabileceği bir dilde yazma amacı güdülecektir.

İmdi işbu gazete ahvâl-i dâhiliyye ve hâriciyyeden müntehâb bazı havâdisi ve maarif-i mütenevvi’â ile sâir mevâdd-ı nâfiaya dair mebâhisi neşr ü beyâna vasıta olacağından nâşî Tercümân-ı Ahvâl ünvanı ile tesmiye olunmak münasib görüldü. Tarife hacet olmadığı üzere kelâm ifade-i meram etmeğe mahsûs bir mevhibe-i kudret olduğu misillü en güzel icâd-ı aklî insanî olan hitâbet dahî kalemle tasvîr-i kelâm eylemek fenninden ibarettir. Bu itibâr-ı hakikate mebnî giderek umûm halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mütezem olduğu dahî makam münâsebetiyle şimdiden ihtâr olunur.

Değil mi Tanrının ihsânı akl ü kalb ü lisân
Bu lutfu etmelidir fikr ü şükr ü zikr insan.⁸⁴³

Tercümân-ı Ahvâl’e rakip olarak Münif Efendi tarafından *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis* gazetesi çıkarıldı. 6 Rebiyülâhir 1277’de (1 Kasım 1860) ilk sayıyı basılan

⁸⁴² a.g.e., 111-112.

⁸⁴³ a.g.e., 112.

sağlamaktır.”⁸⁴⁶ Gazeteyi her türlü eşya ve yolcunun bulunduğu bir gemiye benzetir. Konu bakımından heterojen niteliğe sahip olan gazetede Münif Paşa, havadisten çok “ulûm ve fûnûn”a ağırlık vermeyi amaçladıklarını belirtir. Gazete, bilgiler âlemine girişin bir aracıdır. Bilimsel kitaplarla ilişki kurma şansı olmayan çoğunluğa, her türlü alandan giriş mahiyetindeki bilgileri eğlenceli ve sade bir dille sunmak gazetenin görevidir.⁸⁴⁷

Diğer gazetelerde görülen Avrupa karşısında geri kalmışlık, kapatılması zor fark düşüncesi *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*’de de vardır. Aynı yazıda müşterinin neden hep Avrupa’daki bilimsel yeniliklerle ilgileniyorsunuz sorusuna Münif Efendi, Avrupalılar’ın kendi dillerinde bilimle ilgili hayli eser yayımladığını ve bunların henüz Türkçe’ye çevrilmediğini, bu eksikliği kapatmak için ağırlıklı olarak onların yeniliklerine dair makaleler yayımladıklarını belirterek cevap verir.⁸⁴⁸

Konu Avrupa’ya geldiğinde müşteri, sonraları bir çok polemige neden olacak bir soru sorar. Dönemin kamusundaki çatışmaları göstermesi bakımından önemli bir tartışmadır bu. Müşteriye göre, gazete yabancı memleketlere dair bilgi verirken içerideki havadislerden çok az şey yazar. Halbuki Avrupa gazeteleri, bu yönde de yayın yapmaktadır. Babıali’nin bu konuda ruhsat vermediğini işiten müşteri, İstanbul’daki İngilizce, Fransızca, Rumca ve Ermenice yayın yapan gazetelerin bu konudaki serbestiyetine şaşırmaktadır. Özellikle gayrimüslim vatandaşlara tanınan hakkın “millet-i hâkime”ye tanınmamasını kabul edemez, eşitlik anlayışına aykırı bulur.⁸⁴⁹

⁸⁴⁶ a.g.e., 153.

⁸⁴⁷ a.g.e., 155.

⁸⁴⁸ a.y.

⁸⁴⁹ a.g.e., 158.

Gazetecinin bu “zor” soruya verdiği cevap şöyledir:

Ma'lumunuzdur ki yakın vakte kadar İstanbul'da Türkçe olarak iki gazete var idi birisi Takvîm-i Vekâyî ve diğeri bizim cerîdedir. Takvim her nasılsa vakt-i muayyeninde çıkarılmadığından taraf-ı Saltanat-ı Seniyyeden işâsı lâzım gelen bazı mevâdd cerîde vasıtasıyla ilân olunduğundan enzâr-ı ammede resmî hükmüne girmiş ve bu cihetle cerîdede görülen şeyler devlet lisânı gibi itibâr olunduğundan her işittiğimiz şeyi yazmağa şu keyfiyet mâni oluyor sâir gazeteler gibi devlet ve millet hakkında beyân-ı efkâr eylemek bahsine gelince bihamdillâhi Teala mağbut-ı i'sâr-ı selef olan şu eyyam mesadet-i encamda gerek zati Hümayun-ı Hazret-i Şehriyârî ve gerek bilcümle vükelâ-yı fihâm-ı slah ahvâl-i mülk ve millet hakkında lâzım gelen tedâbirin tezekkür ve icrasına fevka'l-gaye ihtimam ve itina bulunmakta olmalar ile bizim bu babda irâe-i tarîk yollu bazı şeyler tahrîr ve beyânını mugayir-i edep addediyoruz şu vakitlerde bu makûle şeyler yazılması bir faide-i müfîd olmadıktan başka teşvîş-i kulûbu müveddî olur.⁸⁵⁰

Müşterinin sorusu ve gazetecinin yarı-resmi haber organı olarak sorumluluklarını göstererek eleştirelilikten ya da yorumlamaktan kaçınmalarını meşrulaştırması polemiklere neden olur. *Tercümân-ı Ahvâl*'de tefrika edilen Şinasi'nin “Şair Evlenmesi” oyununu “Ebullaklaka oyunu” olarak niteleyen *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*'in bu sataşmasının fırsat bilen *Tercümân-ı Ahvâl*, yarı-resmîlik/gayriresmîlik ve yerlilik/yabancılık karşıtlıkları üzerinde *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*'i eleştirir. Şinasi'nin yazdığı yazıda gayriresmî olmak, kendi başına devletten bağımsız olmak bir erdem olarak sunulur: “Takvîm-i Vekâyî'nin haslat ve kâr hükümete aittir. *Cerîde-i Havâdis*'in masraf ve kârı sahibine ait olduktan başka hükümet tarafından maaş dahî verilir. Gayriresmî olan jurnallerin mesarif ve menâfi'sâhiplerine aittir.”⁸⁵¹ Sahibinin İngiliz olması da *Ceride-i Havadis*'in yerliliğine ve bağımsızlığına şüphe düşüren bir başka noktadır. *Tercümân-ı Ahvâl*, *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*'in sataşmalarını kendisinin çıkmasıyla tirajının düşmesine bağlar. Hatta Ziya Paşa'nın yazdığı bir makale nedeniyle *Tercümân-ı Ahvâl*'in bir süre

⁸⁵⁰ a.g.e., 159.

⁸⁵¹ a.g.e., 160.

kapatılması, *Cerîde-i Havâdis* dolayısıyla İngiliz nüfuzunun devreye girmesine bağlanır.⁸⁵²

Aynı yazı nedeniyle çıkan bir başka polemik de *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis* ve Ermeni harfleriyle Türkçe çıkan *Mecmua-i Havâdis* arasındadır. Burada da polemik, gayrimüslimlik/müslümanlık, cemaate hitap/cemiyete hitap ve hâkim milletler/mahkûm milletler karşıtlıkları üzerinden kurulur.

Mecmua-i Havâdis, *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*'deki hakim milletler mahkum milletler karşıtlığını kabul eder ve kendileri milletlerine/cemaatlerine hitap ettiği için sorumluluklarının, umuma hitap edenlere göre daha az olduğunu söyler:

Velhâsıl mil-i mahkûmenin efkârı hiçbir vakit millet-i hâkimenin(?) galip gelemez lâkin millet-i hâkimenin efkârı buna kıyas olunamaz bu millete mahsûs olan gazeteler hükümetin efkârından çokamazlar ve çokmamalıdır millet-i hâkime her kaç gazete olsa ve her kimler yazsa cümlesi resmî makamında tutulur çünkü millet-i hâkime gazetesidir onun için bunlarda olan mes'uliyet mil-i mahkûme gazetelerinde yoktur ve olamaz Rum ve Ermeni ve Bulgar ve Yahudi gazeteleri kendi milletine ve Osmanlı gazetesini ise umûma söyler ve mahkûmun hükmü olamaz bu hâkim ve mahkûm bahsinde herşey böyledir mesela zabitanın muamelesi başka ve neferin başka ağanın başka hocanın başka şakirdin başka onun için cerîde müşterisinin canı sıkılmasın mil-i mahkûmenin serbestâne beyânı efkâr etmesi mücerred mahkûmluk sayesinde.⁸⁵³

Bu yorumu değerlendirirken Münif Efendi, bu akıl yürütme biçimine göre “mahkûm milletler”in sözünün değerli olmaması nedeniyle her istediğini söyleme hakkına sahip olduğu sonucu çıkmakta olduğu düşünür: “[B]ir uşak bulunduğu daire umûr ve husûsâtına müteallik efendisinin kâle alamadığı şeyleri bi-hesaben söylemeli imiş bu surette tâbiin akvâli metbûun niyyât ve efkârına düşse bile beis yok demek olur hiç bir memleket ve zamanda böyle bir kaide-i garibe ittihaz olunduğu görülüş ve iştilmiş değildir.”⁸⁵⁴

⁸⁵² a.g.e., 163.

⁸⁵³ a.g.e., 165.

⁸⁵⁴ a.g.e., 165.

Görüldüğü gibi her ne kadar devletin çeşitli fermanlarla homojen bir kamu yaratma projesi olsa da kamunun kendisinde hiyerarşik bir parçalılık vardır. Hâkim/mahkûm, uşak/efendi gibi terimlerle tartışılan konu, sömürgeci pratikle benzerlik kurularak kapatılır. Her ne kadar hakaret etme amacı güdülmeyeceği söylene de medenileşme yolundaki bir toplumsal ortamın önde gelen aydınlarından birinin söyleminin, medeni milletlerin aynı zamanda sömürgeci de olan söylemlerinden alıntı yapmasına örnek olması bakımından önemlidir aşağıdaki görüşler:

Hindistan ve mahall-i sâirede İngiliz ve Cezayir’de Fransız devletlerinin taht-ı tâbiyetlerinde bulunan bunca mahall-i milel-i mahkûme millet-i hâkimelerinin nail oldukları pek çok imtiyazat ve mafiyyattan mahrum tutuldukları halde Memâlik-i Mahrusa-i Şâhânde bulunan kâffe-i sunûf-ı teb’a hakkında i’taf ve müsâadat-ı aliyye-i Hazret-i Padişahî heman derece-i müsâvatta meşmûl olduğundan muradımız hâşâ milel-i mahkûmeye bir nazar-ı hakaretle bakmak veyahut tarafeyn beynine tefrika bırakmak olmayıp muhavere-i mezkûrede müşterimizin vaki olan itirazı tebâ-i gayrimüslimenin şu babda temeyyüzü muvafık-ı ma’ dilet-i seniyye olmasından ibarettir.⁸⁵⁵

Şu ana kadar ele aldığımız gazetelerde görülen devletten halka yönelen kamusallaşma eğilimi, Şinasi’nin *Tercümân-ı Ahvâl*’den sonra çıkardığı *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde kristalleşir. Bu gazetenin mukaddimesinde devlet halk ilişkisi, devletin halka yönelik sorumlulukları ve halkın düşünme ve söyleme hakkına vurgu vardır. Devletin milletinin esenliğini, kalıcılığını, huzurunu sağlaması devletin iktidarının güçlenmesi için önşart olarak görülür. Medeni toplumlarda da halkın kendi menfaatleriyle ilgili düşünceleri, tasarrufları gazeteler aracılığıyla ortaya konur:

Her bir devlet, idaresine müvekkel olduğu bir heyet-i mecmua-i milliyenin bekasıyla payidar ve hayr ü menafiine muvafık surette tedbir-i mehâm eylemekle kaviü’l-iktidar olmak kaziyesi, manend-i bedihiyi ula burhandan müstağnidir. Bir hâl-i medeniyette bulunan halk ise kendi menafiinin husulü hakkında ne suretle sarf-ı zihin eylediği tercümân-ı efkâr olan gazetelerin lisânından ma’lûm olur.⁸⁵⁶

⁸⁵⁵ a.g.e., 166-167.

⁸⁵⁶ a.g.e., 123-124

Gazetenin medeni hale yaptığı vurgudan da anlaşılabilirceği gibi *Tasvir-i Efkâr* Batı kamuoyu ile güçlü bağları olan bir yayındır. Bu bağlar, yalnızca haber aktarma düzeyinde kalmaz, kurumsal işbirliğine de varır. Örneğin İstanbul’da çıkan *Courier d’Orient* ile *Tasvîr-i Efkâr* arasında neredeyse kanbağı vardır: Şinasi, bazı yazılarını önce *Courier d’Orient*’da çıkarır. Sonra oradan çeviri olarak *Tasvîr-i Efkâr*’da basar. Böylece ecnebi gazetelerinin dokunulmazlığından yararlanır. Hem de Paris’teki *Journal des Debats*’da yazılarının alıntılanmasını sağlar. Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın da *Courier d’Orient* ve sahibi Giampietry ile ilişkileri vardır.⁸⁵⁷

Devlete karşı mesafe daha önce olmadığı kadar fazladır. Gazetede Padişah’la ilgili haberler süssüz ve kısaca verilir; geçiştirilir. Devletin uygulamaları (örneğin dilekçe vermeyi zorlaştıran tutumu) doğrudan eleştirilmez; ancak Fransa’daki uygulama örnek gösterilerek yerli durumla karşıtlık oluşturulur.⁸⁵⁸

Fransa uygulamaları devlete karşı eleştirelliğinin referans noktası olur daima. Örneğin resmi gazetenin Osmanlı’daki uygulamasını dolaylı olarak Fransa’nın savaş zaferi üzerinden eleştirir: “Böyle bir muzafferiyet-i azimeyi Fransa’nın resmi gazetesi sade bir üslûb ile ilan etmiştir ki i’zâm ve iğrâk ile tesvîd-i evrak etmek şaibesinden muarrâdır. Bu suret-i beyân, büyük iş görmeye muktedir olan devletlerin hâl ve şanındandır.”

Bu haberden hemen sonraki gün Şinasi resmi görevinden azledilir. İrade-i seniyye şöyledir: “Meclis-i Maarif azasından Şinasi Efendi tab’ etmekte olduğu gazetede daima mesalih-i devlet hakkında mu’terizane şeyler yazmakta olup bu ise me’murin-i devlet sıfatına yakışmayacağından maaş-ı muhassesinin kat’ı ile kendisinin meclis-i mezkûrdan ihrâcı...” emredilmiştir. Eleştirelilik devleti rahatsız

⁸⁵⁷ a.g.e., 125.

⁸⁵⁸ Mermutlu, 40-41.

edici boyutlara ulaşmıştır.⁸⁵⁹

Hatta 1864 Matbuat Nizamnamesi ile başta Şinasi olmak üzere gazetecilerin hareket alanı kısıtlanır. Basın suçları ve cezaları ilk defa bir nizamname ile düzenlenmiştir. Gazetenin her sayısının sahibinin ya da vekilinin imzası ile basılması gerekir. Azledilmesiyle birlikte düşündüğünde Şinasi bu işi devam ettiremeyeceğine karar verir.⁸⁶⁰ Namık Kemal'e göre Şinasi'nin gazetesi ile hukuk şahsiyesini ve siyasiyesini savunanların sayısı hiç beklenmeyecek ölçüde artmıştır.⁸⁶¹

Tercümân-ı Ahvâl ve Tasvîr-i Efkar ile yeni bir üslûp da yerleşir. Yeni eleştirel-analitik gazetecilik üslûbu, eski üslubun gözükmeyen işlevini yok eder, zımni İslami bilginin itibarını düşürür. Toplumsal bir konuyu tartışırken geleneksel dini kanallara girmemek ve dinin referanslarındna müstağni durmak eğilimi yerleşir.⁸⁶²

Tasvîr-i Efkar, şahsında hem salon, hem “darünnedve” hem de gazetenin işlevlerini taşır. Sırasıyla Şinasi, Namık Kemal ve Recaizade'nin editörlüğünü yaptığı gazete modern edebiyat ve eleştirinin yükseleceği zemin olacaktır. Bu zeminden yetişen Namık Kemal, şu ana kadar ele aldığımız seleflerinden farklı olarak yaşanan kamusal dönüşümü de değerlendirmek, açılan imkanları ele almak fırsatını bulmuştur.

İbret'te yayımlanan “Efkar-ı Umumiye” yazısı Namık Kemal'in kamuoyuyla ilgili genel fikirlerini özetleyecek tarzdadır. Kemal, önce efkar-ı umumiyenin

⁸⁵⁹ a.g.e., 41.

⁸⁶⁰ a.g.e., 45.

⁸⁶¹ a.g.e., 157.

⁸⁶² a.g.e., 145.

önemini ortaya koymaya çalışır. Kemal'e göre insanın temel sıfatı hürriyettir. İnsan hürriyetini tam anlamıyla yaşamaya kalktığında başkalarının hürriyetini kısıtlaması kaçınılmazdır. Bu bakımdan herkesin hürriyeti, başkasının hürriyeti ile kısıtlı olmalıdır. Hürriyetler arası sınırları tayin edecek mercinin ne olması gerektiği sorusu tartışılırken, efkâr-ı umumiyenin hikmeti ortaya çıkar:

Dünyada ise temyiz hâssasın aklı inhisâr cihetiyle tasdikât-ı akliyenin nefsü'l-emre mutabakatını tayin edecek akıldan başka bir mümeyyiz bulunamadığı gibi kudret ve galebe dahi insana mahsus bulunduğundan iktiza eden kuvve-i gâlibeyi hâricden tedarik muhâl ve binaenaleyh yine insan içinde aramakta zaruret derkâr olarak cemiyet-i beşerde ise umumun kuvvetinden büyük bir kudret olmadığı fennen ve bedâhaten sabit olduğundan dünyada efrâdın hukuk-ı tabiiye ve ona hâdim olmak için tayin olunan hukuk-ı mevzû'asın muhafaza etmek umumun kuvvetine mevdû' görülmüştür. Yalnız umumun milyonlarla nüfusu muhtevelî olan bir kişver-i azîmde değil yüz haneli bir köyde bile bu vazifeyi bizzat icraya muktedir olamamasındandır ki ulul-i tevkîle müracaat etmeğe ızdırar gelmiş ve bu usul her hükümetin sened-i meşruiyeti olmuştur.⁸⁶³

Görüldüğü gibi bireysel düzlemde aklın sahip olduğu temyiz kuvveti, toplumsal düzlemde, hürriyetleri düzenleme gayretinde umuma verilmiştir. Ancak umumun bu yetisinin işleyişi temsili kurumlar aracılığıyla olmaktadır. Bu noktada akıl ve umum arasındaki paralellik önemlidir. Ancak burada temsil konumunda olanlar da her zaman denetlenmelidir ki bireyin bireye tasallutunu engellemek için kurulmuş mekanizma toplum adına temsil yetkisine sahip olan bireylerin zorbalığına dönüşmesin. Namık Kemal, bu meselede umumun her zaman devrede olması gerektiğine inanmaktadır. Umumun özünde en kötü ihtimalde bile doğruyu yapacak bir nitelik mevcuttur:

Zira umum ne kadar cahil ve ne kadar fâsidü'l-ahlâk olsa da dünyada hiçbir şeyin riâyet ve talebinde ittifak edemeyecek ve riayet ve talebinde ittifak ettiği şeylerden hiçbirini taarruzdan hıfz eyleyemeyecek derecelerde zillet haline tenezzül edemediği, nakîzini gösterecek her türlü delâil ve emârâtın fıkdanıyla müsbettir.⁸⁶⁴

⁸⁶³ Namık Kemal, "Efkâr-ı Umumiye," *İbret* 40 (26 Şaban 1289/29 Ekim 1872), 1.

⁸⁶⁴ a.y.

Namık Kemal efkâr-ı umumiyenin işleyişinden memnundur. Hatta ondokuzuncu yüzyılın getirdiği tüm travmaların, krizlerin, parçalanmaların içinde efkâr-ı umumiye birliğe ve bütünlüğe yönelik eğilimlerin en kuvvetli âmilleriendir:

[H]içbir ferd üç-beş sene bir halde bir heveste kalamadığı gibi medeniyet dahi on on beş yıl bir revîşde, bir meylde duramıyor.

Asrımızın tarihine bakılsa her bir parçası birbirine mugâyir bir revîşde görünür. Bundan on beş yirmi sene evves devletlerce maksad-ı kasâ kalem kuvvetiyle her tarafta imâl-i nüfuz ve îkâ'-ı tehdid eylemek, akvâmca matlab-ı a'la küçük küçük fırkalara, hükümetlere inkâsam etmek idi. Şimdi devletler esliha-i harbiyeyi mukâvemet-güzâr olacak bir hale getirerek ve askeri yüz binlerden milyonlara iblağ ederek kendilerince tasavvur ettikleri bir daire-i vatan içinde tezyîd-i menfaat ve irâe-i satvetle uğraşıyorlar. Kuvvetleri mezhep gibi, lisan gibi, cinsiyet gibi birer rabita ile ittihâda çalışıyorlar.

Bundan yirmi sene evvel asâkir-i Osmaniye de şeş-haneli tüfenk, çelik top, tersane-i padişahîde duba, gemi uskur vapur yok idi. Şimdi bu kadar ığneli tüfenklerimiz, şeş-haneli toplarımız, zırhlı gemilerimiz, deniz lağımlarımız var. Bundan yirmi sene evvel Kaşgar'da İslam olduğu buralarda bilinmez idi. Şimdi efkâr-ı umumiye onlarla ittihada çalışıyor. Bu meyelân bir seylâb-ı huruşâna benzer ki önüne hiçbir şey ile sed çekmek ihtimalin haricindedir.⁸⁶⁵

Daha önce Batılı terakki için tufan ifadesi kullanılırken şimdi Osmanlı kamusunda meydana gelen terakki önüne geçilmez, set çekilmez bir sele benzetiliyor. Parçalanmış kamusalığın hem ülke içinde mezhep, cinsiyet ve lisan üzerinden birlik kazandırma yoluyla bütünselleştirilmesi hem de daha önce ortak bağların var olduğundan habersiz olunan farklı kamularla ilişkiler kurulması Namık Kemal tarafından engellenemez bir süreç olarak olumlanmaktadır.

İçinde bulunulan devir, maarif devri, terakki asrı, devr-i temeddün olduğu kadar efkar-ı umumiye devridir de. Bu devirde hiç kimse efkar-ı umumiye karşı duramaz.⁸⁶⁶ Hatta artık Batı devletleri etkilemek yetmez, Batı kamuoyunu da dikkate almak gerekir: “[G]arbın efkâr-ı umumiyesini bizce aleyhimizde bulundurmamağa ihtiyaç messettiren cihet ara sıra istiklâlimizi muhafaza için garbın

⁸⁶⁵ “Meyelân-ı Âlem”, *İbret*, 17 (30 Rebiülahir 1289/6 Temmuz 1872), 2.

⁸⁶⁶ “Veşâvirhum fil'l-Emr,” *Hürriyet* 4 (20 Temmuz 1868), 2.

kuvvet-i maddiye veya nüfuz-→ mâneviyesinde istiâneye mecbur oluşumuzdan ibarettir.”⁸⁶⁷ Efkâr-ı umumiye tartışmalarda hakemdir.⁸⁶⁸ Bat’da efkâr-→ umumiye o kadar önemlidir ki “kuvve-i mutasarrıfa” makamına oturmuştur, “havâtır-→ mütebâyine içinde menafi’-i sahîhayı temyîz edecek kadar temeyyüz et”miştir.⁸⁶⁹ Bu süreçte özellikle gazetelerin işlevi önemlidir:

Hususiyle bir lisana sesini dünyanın her köşesinden ışıttırmeğe ve bir kaleme bir anda yüzbinlerce ashab-ı mütalaaya meramından haber vermeğe kudret-bahş etmek imtiyaz-→ feyyâzânesine malik olan matbuat’ın zuhuruyla âlem-i insaniyete şeref verdiği günden beri kavâid-i siyaset ve usul-i hikmet ve medeniyet ve marifetin temâyûlat ve ilcaâtından ibret almak umumun müstefid olabileceği bir nimet hükmüne girdiği için ebnâ-yı beşer telâhuk-→ efkâr’ın ittisa’ı sayesinde bir iki asr içinde üç dört bin seneden beri zuhura gelen meâsir-i celileyi unutturacak derecelerde bedâyi’-nüma-yı kemal olmuştur.⁸⁷⁰

Bu alıntıda gazetelerin oluşturduğu kamusallığın halkın yararına olan yanları vurgulanırken, aşağıdaki satırlar Foucault’cu yönetim zihniyetinin yerleşmesi bakımından gazetelerin işlevini örneklemektedir: “Hakikat hâl böyle ise efkâr-→ umumiyyeyi hükûmete bildirmek için gazeteler gibi bir lisân-→ sadakat mevcûd iken onu koparıp da yerine tahkîk-i efkâr hizmeti ifâ için casus denilen uzun kulaklar kullanmakta ne letafet tasavvur olunabilir.”⁸⁷¹

Efkâr-ı umumiyenin bu şekilde yükseldiği bir ortamda edebiyatçının rolü de önem kazanacaktır. Edebiyatçı’nın rolü yine askerlikle paralel olarak ele alınır burada: “Vakıa efkâr-→ umumiyyenin hissedâr-ı hükûmet olduğu yerlerde kuvve-i nazar sahibi olan bir belîğ, milletin kuvve-i asker ihtiyacından vâreste bir hâkim-i

⁸⁶⁷ “Şark Meselesi [I],” *İbret* 24 (2 Şaban 1289/5 Ekim 1872), 1.

⁸⁶⁸ “Memleketeyn Meselesi Hakkında Etual D’Orian Gazetesine Cevaplar,” *Tasvîr-i Efkâr* 395 (30 Mayıs 1283/11 Haziran 1867), 2.

⁸⁶⁹ “Osmanlı İmparatorluğunun Taksimi,” *Tasvîr-i Efkâr* 430 (10 Teşrin-i Evvel 1283/22 Ekim 1867), 1.

⁸⁷⁰ “İbret”, 1.

⁸⁷¹ “Matbuat Nizamnamesi,” *Diyojen* 130 (9 Ağustos 1288/21 Ağustos 1872), 2.

nâfizü'l-keîâm> hükmünde bulunur.”⁸⁷² Böyle bir toplumda “[u]mumun efkâr>, bir imtihan meydanıdır.”⁸⁷³ Namık Kemal eleştirisinde, efkâr-ı umumiyyenin beğenisi aynı zamanda bir meşrulaştırma biçimidir. Efkar-> umumiyyenin eski edebiyata ilgi göstermemesini Namık Kemal tebrik eder: “Şimdi efkar-> umumiyyenin havâs için yazılmış veya sırf kaba taslak tahrîr olunmuş veya tarz-> tekellümden çıkarılmış veyahud mübalağalar, cinaslar, filanlarla doldurulmuş şeyleri rağbetten ıskat etmesine an samimi tebrikden başka bir şey diyemeyiz.”⁸⁷⁴ Buna karşılık efkar-> umumiyyenin gönlü yeni edebiyatçılardadır: “[Â]sâr-> kalemiyyeleri efkar-> umumiyyenin mahbûb-> kulûbu olan tarz-> cedid üdebâs> aras>nda Fâr>sî’den lisanımıza bir şey nakli arzu olunmak memlekete bir illet-i sâriye girmek kabîlinden sayılır.”⁸⁷⁵ Bu koşullarda eskilerin eserleri müşteri bulamazken şimdiki eserler rağbet görür:

Vaktiyle hüccet-i bülegâ ve bu lisana mahsus bir mucize-i kübrâ addolunan Hamse-i Nergisî basıldı; yüz paraya kadar satıldı. Yine yüz elli nüsha sürülemedi! Halbuki Hamse’nin onda biri büyüklüğünde bayağı çocuk elinden çıkma hikâyeler tab’ olunuyor; öbürünün iki misline satılıyor; yine bin, bin beş yüz müşteri bulunuyor!⁸⁷⁶

Namık Kemal, edebiyat kamusunun bir toplum için ne kadar önemli olduğunu Avrupa’daki işlevi ile Osmanlı’daki yokluğunu karşılaştırarak göstermeye çalışır. Tiyatro üzerinden yapılan bu karşılaştırmada tiyatro, medeniyetin en önemli saiklerinden biri olarak görülür. Shakespeare’in *Caesar* trajedisi Cromwell olay>nda etkili olmuştur. Fransa’da Moliere’in komedileri kilise ve aristokrasiye Voltaire’in yazılarından daha çok zarar vermiştir. Corneille’in “âsar-> merdânesi” Fransız

⁸⁷² “Lisan-> Osmaninin...[I]”, 2.

⁸⁷³ *Namık Kemal’in Mektupları*, c.3, 202.

⁸⁷⁴ “Mukaddime,” *Bahâr-ı Dâniş*, 8.

⁸⁷⁵ a.y.

⁸⁷⁶ a.g.m., 5-6.

İhtilali’nde halkın vatana ve hürriyete karşı gösterdiği meftuniyette pay sahibidir.

Goethe ve Schiller, Almanya’nın ahlâkını derinden etkilemiştir. Bu koşullarda

Osmanlı kamusalığında tiyatro henüz pek acemidir:

Biz daha şimdi bir tiyatro peyda ettik. Bittabi daha şimdiden mükemmel olmasın isteyemeyiz: Çünkü bir şeyin bidâyetinde kemal beklemek anaların âlim çocuk doğurmasına intizâr kabîlinden olur. Fakat noksanın az olmasın ve hiç olmaz ise gittikçe azalması istemekte hakkımız meydandadır. Zirâ kusur olur ki, acemilikle dahi ma’zûr tutulamaz. İtikadımca, telaffuzda olan fenâlık, tiyatrodaki mevcûd olan nekâyısın azâmı sayılır.⁸⁷⁷

Bu bölüm boyunca ortaya koyduklarımızı birlikte düşünersek, Namık Kemal eleştirisinin ortaya koyduğu öznellik biçiminin kamusalıktan dolayımınarak meydana geldiğini görmekteyiz. Kamusalılık, Batı modernliği ve medeniyeti, Osmanlı devleti, Osmanlı milletleri ve halkları ve Osmanlı bireyi iç içe geçmiş öznellik/tâbiyet dinamiklerinin icra edildiği bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki heterojenliğin homojenliğe doğru evrilişini de göstermeye çalıştık. Bu noktada millet ve vatan kavramları, bu evrimin şiddetlendiği anlarda devreye giren bütüncül kavramlar olarak sunulmaktadır. Önce milleti ele alalım:

Millete Tâbi Eleştirel Özne

Namık Kemal eleştirisinde edebiyatın en önemli işlevlerinden biri milletle kurduğu bağıdır. Köklü bir krizin yaşandığı bir dönemde, milleti belli amaçlar için biçimlendirmek, yönlendirmek, hatta daha da öncesinde tüm tehditlere karşı varlığını muhafaza etmek Namık Kemal’in bir düşünür olarak ana gayelerindendi. Namık Kemal’e göre milletin hayat sahibi olmasın “ittihad” halinde bulunmasın ile ölçülürken, insan için dil ne ise, birleşik ve bütünleşmiş topluluk olarak millet için edebiyatın işlevi de aynıdır.

⁸⁷⁷ “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, 2.

Bir de ittihad, medeniyet-i milletin bir müşahhas misâl-i zî-hayat'dır ki lisân› edebiyattır. O cihetle edebiyatsız millet dilsiz insan kabîlinden olur.

Filhakika tarih-i medeniyeti nazar→ hikmetle mütâlâa edenler edebiyat›n muhafaza-i milliyette olan tesirine her millet-i muntazamay› bir delîl-i nâtik bulmuşlardır. Şimdiki hâlde devlet ve marifetleri münkarız olmuş olan Arab'ın ahvâli bizim için bir ibret-i kâfiyedir ki baz› fıkalar› vahdet-i kelimelerinin râb›tas› olan diyanet-i İslamiyyeyi dahi kaybetmişken lisanlar› kuvveti ile hâlâ kavmiyetlerini muhafaza etmektedirler.⁸⁷⁸

Edebiyat, milleti birbirine bağlayan, ona ortak bir hakikati hayal etme imkânı veren bir yordamdır. Alıntıda Araplar ile ilgili olarak verdiği örnek, dilin millet için dinsel ortaklığın da ötesinde bağlayıcı ve birleştirici olduğunu gösterir. Hatta bu bağ, devletsizliğin olumsuz sonuçlarının bile üstesinden gelmiştir. Buna karşılık Türkçe, böyle bir gelişmişliğe sahip değildir:

Edebiyat›n rab›ta-i milliyeye âid olan hizmetinden ise o kadar mahrûmuz ki lisân→ Arab münteşir olduğu yerlerde Yunânî gibi zamanının kâffe-i measir-i ilmiyyesi ile kuvvet bulmuş bir lisan› galebe-i fesahatla mahvetmiş iken Türkçemiz henüz elifbası bile olmayan Arnavut ve Laz lisanlarını dahi unutturamamıştır. Münâsebât→ edebiyenin fıkân› cihetiyle mesela bir Buharalı Türkçe söylediği halde buradaki Türkler içinde bir Fransız kadar dilinden anlayacak aşına bulamaz.⁸⁷⁹

Burada, edebiyatın ve dilin millet için özdeşlik yarattığı kadar, fark da yarattığına, aslında edebiyata ve dile verilen işlevin özdeşlik uğruna farkın silinmesi olduğuna dikkat etmeliyiz. Önceki alıntıda Arapça, başkalarına karşı milleti koruyan ve milletin varlığını sürdürmesini sağlayan en güçlü etken iken, bu alıntıda başkası üzerindeki üstünlüğü ile, Yunanca'yı yenmesi ile, örnek gösterilir. Buna karşılık âciz Türkçe, hakim olduğu alanlardaki farklı dillerin en zayıflarını bile yok edememiş, o dili konuşanları kendi birliğinde eritememiştir. Bunun ötesinde ayn› dili konuştuklarıyla bile ilişki kuramamakta, onların dili yabancı bir dilmiş gibi al›mlanmaktadır. Dolayısıyla dil ve edebiyat, egemenlik altındaki farklılıklar›n egemenliğin ortak değerleri adına silinmesinde ve egemenlik altında olmayan ama

⁸⁷⁸ “Lisan→ Osmaninin...[I]”, 2.

⁸⁷⁹ “Lisan→ Osmaninin...[I]”, 3.

aslında özdeş olduğumuz yabancı görünümündeki yakınların da yakınlıklarının ortaya konmasında etkili işlevlerle donatılmıştır.

Ortak bir Osmanlılık kimliğinin oluşturulması, toplum içindeki bütünlük bozucu eğilimlerin ıslah edilmesi için çareler arayan Namık Kemal, Leskofçalı Galib'e yazdığı bir mektupta, bu ıslah için Müslümanlara ve Hristiyanlara karşı nasıl yaklaşılması gerektiğini tartışır. Müslümanlar, "hukuk-ı zâtiyyelerini ve vezâif-i hükûmet ve revâbıt-ı tâbi'yyetin derece ve kavaidi ile, terakkiyât-ı hâzıranın vesâitini mümkün olduğu kadar öğretmek" yoluyla milletin bütünlüğüne dahil edilebilirler. Bunun için de mevcut kanunların nasıl mütalaa edilmesi gerektiği öğretilmelidir. Tüm bu amaçlar için tarih ve coğrafya dersleri kullanılmalıdır. Hristiyanların ise, fikirleri bize imale edilmelidir, onların fikirlerini kendilerine imale etmek isteyen Fransa ve Rusya'nın etkisi azaltılmalı, Hristiyanların eğitiminde Fransız ve Ruslar yerine Macar ve Lehler kullanılmalıdır. Tam da bu imale etme noktasında dilin önemi ortaya çıkmaktadır:

[B]unlara Fransızca'ya bedel Türkçe okutmak kabil olsa pek büyük fâidesi görüleceğinden istibâh buyurmayınız. Çünkü bir milleti diğerine mezcetmek için, ta'mîm-i lisanı kestirme yol olamaz. Bundan başka herifler, Fransızca'dan hasıl ettikleri malumatı ve buldukları vesait-i fesâdî bulamayacaklarından, devletçe ne kadar büyük fâideler görüleceğini tarif ictiza etmez ise de, bu suretin husulüne imkan bulamıyorum. Meğer ki meclis azalığından köy hocabaşılığına ve belki pandore'luğa kadar hizmet-i devlette bulunacak olanların, mutlaka Türkçe bilmesi nizam itihaz olunur ise, ekser nev'-i beşer ve hususiyle bizim memlekette bulunanlar hizmet-i devlette bulunmağı her şeye tercih eylediğinden, Bulgarlar dahi bu halden mahrum olmamak için mekteplerinde Türkçe okutmağa başlar ve bu halde üç lisan ile uğraşmak güçleşerek, kendi lisanslarını terk edemeyecekleri gibi, Türkçe dahi husûl-i matlaba vasıta-i raciha olacağından, Fransızca'nın revâcına hayliden hayli hâlel terettüb eder ve şâyet üç lisan ile birden uğraşırlar ise, o vakit hiçbirinden lüzûmu kadar istifâde edememeleri lâzım gelir.⁸⁸⁰

Bu mantıkta görüldüğü gibi ortak birliğin sağlanması için dışsal unsurlar def edilmeye çalışılmakta, içerideki farkların merkezdeki kimliğe tâbi olması için dil kullanılmaktadır. Türkçe'nin devlet gücüyle diğer diller üzerinde egemen olması ile merkezin kimliğinin tüm imparatorlukta egemen olması birbirine bağlanmaktadır.

⁸⁸⁰ Namık Kemal'in Mektupları, c.1, 19-20; Namık Kemal'in Türk Dili..., 376.

Türkçe burada emperyal bir tahayyülle düşünölmektedir. Bu yaklaşımın ardındaki mantık, aşğıdaki satırlarda hissedilmektedir:

Malûmdur ki insâniyeti mahlûkât-ı sâireden temyîz eden s̱fat, ḵyâsât-ı mürekkebe tertîbine iktidâr ve o iktidârın netâyicinden olan terakkî istidaddır. Bu istidâdın yalnız alâmet-i zâhiriyyesi değil, efrâd arasında vas̱ta-i telâhuku da nutk olduğundan nâmına kuvve-i nâtka denilmiştir. Vesâtât-ı telâhuku nutka ve nutkun medâr-ı idâme ve neşri olan yazıya inhisârı cihetiyle muntazam bir lisana mâlik olmayan millet daima terakkiyât-ı ilmiyeden mahrûm olagelmıştır. Mîlel-i mütemeddineden hangisinin tarihine bakılsa her türlü terakkiyât lisanının, edebiyatının terakkîsiyle bed’ eylediğı görülür. Almanya hükemâsından meşhur Leibniz ‘bana mükemmel bir lisan ver, sana büyük bir millet teşkil edeyim’ demiş ki hikmet-i siyasiyenin en büyük hakikatlerindendir.⁸⁸¹

Alıntıda şu ana kadar ele aldığımız birçok kavramın birbirine zincirleme bağlandığını görmekteyiz. Akıl yürütme ve karşılaştırma yapabilme yetisi, terakki ile bağlantılandırılmakta; sonra bu ikisinin de imkânı, söze bağlanmaktadır. Ancak fikir geliştiren, fikirleri kayıpsız ileten bir millet terakki edebilmektedir. Leibniz’den alınan sözün de kuvvetlendirdiğı gibi, burada edebiyat ve dil, milleti bağlayan en güçlü öğelerden daha ötede bir konuma, milleti oluşturan kurucu öğeler konumuna getirilmektedir. Bu akıl yürütmenin doğal sonucu olarak Osmanlı’nın yaşadığı kriz de edebiyatın ve dilin niteliklerine bağlanmaktadır:

Biz ise mükemmel değil, yakın zamanlara kadar âdi bir lisân-ı edebe bile mâlik değildik. Görülen eserler bâziçe-i elfâz ile mâl-a-mâl olduktan başka Acem’in şiirde evzânını nesirde yalnızca başedini, amedini olur, gelir kelimelerine tahvil ile beraber sâir her türlü şivesini kabul eylediğimiz cihetle hakikat-ı hâlde Türkçe addolunabilmek salâhiyetinden bile mahrûmdur. Mükemmel bir lisana malik olmadığımız için büyüklüğümüzü muhafaza edemedik. Millette lisansızlık muvaffakiyetsizliği ve muvaffakiyetsizlik, kuvvetsizliği intâc eyledi. İhtilâfât-ı mezhebiyenin bu neticeye vusûlde hiç tesiri olmadığı meydandadır.⁸⁸²

Milletin millet olma sürecindeki başarısızlıkta inançlar arası farklılıkların ötesinde belirleyici bir etmen olarak sunulan edebiyat, yerli olmayışıyla, söz oyunlarına düşkünlüğüyle milleti başarısız kılan, güçten düşüren bir konumdadır. Millet bu halde oldukça, edebiyat da bundan etkilenmiştir. Millet ve edebiyat karşılıklı olarak birbirinin başarısızlığını ve kuvvetsizliğini körüklemiştir. O halde

⁸⁸¹ *Osmanlı Tarihi*, 85.

⁸⁸² a.g.e., 86.

milletin idealden uzaklığı, kaotik hali kabul edilmekte ve edebiyata bu hali intizama sokacak bir misyon yüklenmektedir.

Böyle bir millet-edebiyat bağıntısının içinde eleştirmen ve edebiyatçının millet ve edebiyatla ilişkisinin çifte niteliği vardır. Yeni edebiyatçı bir yandan tasarladığı edebiyat ile milletin krizini gidermeye, muğlaklarını kesinliklerin ve ittihadın içine imale etmeye çalışmalıyken, diğer yandan içinde yaşadığı milletin bir ferdi olarak krizden azade olamamaktadır. Aşağıdaki örnekte Namık Kemal, mevcut edebiyat ortamındaki eksiklikleri ve bunların ıslahını tartıştığı “Lisan-ı Osmaninin..” yazısına gelen bir eleştiride aynı kusurların kendisinde de bulunduğu iddiasına şöyle cevap verir:

Bizim itikadımıza göre dünyada hiç kimse yoktur ki mensub olduğu millette fıkdanından bahsettiği şeyleri kendisi hâiz olmakla mükellef olsun.
Mesela mülkümüzde servet-i mülkiyenin noksanı» iddia edenler gayet zengin olmak m» lâzım gelir?
Tasvîr-i Efkar ise edebiyatça arzu ettiği surete muvâfık bir eser meydana getirmekte olan aczini bend-i mahsusun zeyline bir mülâhaza ilâvesiyle ilan etmişti; bu münasebetle ifadesini yine tekrar eder.⁸⁸³

Diğer yandan tüm bu aczin içinde yine de yeni edebiyatçıya düşen, elindeki iktidarı terakkinin millileşmesi için kullanmaktır. Batılı eserleri millileştirerek, halka nüfuz eder hale getirmektir: “Demek ki terakki ne vakit milli bir hale girerse milletin o zaman hüsn-i kabûlüne mazhar olacak.”⁸⁸⁴ Tarihsel tecrübelerin edebileştirilmesi, onları “hafza-i itibar-ı millet”e⁸⁸⁵ dahil edilmesidir. Bu bakımdan edebiyat, milletin hafızası hükmündedir. Milletin varlığı, hafızası ve bütünlüğü için uğraşan yeni edebiyatçı, “milletin sürûr-ı ömrü”⁸⁸⁶ addedilir. Aşağıdaki satırlarda da yeni edebiyatın o ana kadar millete ettiği hizmetlerin özetlenmesi söz konusudur:

⁸⁸³ “Redd-i İtiraz”, 45.

⁸⁸⁴ “Eyvah”, 2.

⁸⁸⁵ *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz*, 4.

⁸⁸⁶ “Kemal Bey’in İrfan Paşa’ya Mektubu”, 209.

İstanbul'da, dükkâncılar, uşaklar gazete okuyor. Hiç olmazsa dinliyor. Hukûk-> devlete, muhabbet-i vataniyyeye, feyz-i hamiyete, şân-> askeriyyeye, vak'a-> harbe dair –velev mücmel olsun- malumat hâs'ı ediyor. Umûmun âfâk-> »tâ'lâ'nda hâs'ı olan bu vüs'at tarz-> cedid sayesinde değil midir? Millet'in hıfz-> vatan ve istiklâl-i devlet yoluna kan'ın en son damlasını, malının en son akçesini îsâr edecek kadar ibrâz ettiği hale-yân-> hamiyette vicdânlara tercüman olan neşriyâtın lisân-ı edebindeki te'sîr kadar hizmet etmiş bir kuvvet var mıdır?⁸⁸⁷

Thomas Docherty, *Criticism and Modernity* başlıklı çalışmasında, modern eleştirinin doğuşuyla modern milletin doğuşu arasındaki göbek bağına göstermeye çalışır. Docherty'ye göre eleştirinin mantığı ile milliyetçiliğin mantığı kökensel ve olgusal olarak aynıdır. Modern eleştiri, öznenin milliyetçi bir kimliğin içinden üretilmesi amacıyla eleştiri nesnesinin soğurulması mantığına dayalıdır. Milliyetçi bir özne konumunun çıkarlarına uygun bir şekilde eleştiri nesnesinin farkları silinir, arzulanan kimliğe uygun hale getirilir. Eleştiri, tekinsiz bir ortamın içinde teselli verici bir tekinlik/yuva (*heimlich*) yaratmaya çalışır.⁸⁸⁸

Rönesans'ın son dönemlerinden beri üretilen modern öznenin, farklılık karşısındaki korkuyla baş etme çarelerinden biridir modern eleştiri. Karşılaşılan eleştiri nesnesinin farkını silerek, böylelikle onu tarihsizleştirerek, eleştirmen nesnesini kendi zamansallığının terimlerine indirgemektedir. Aslında bu süreçte söz konusu olan öznenin kendisini özerk bir şekilde hayal edebilmesi için kendi tâbiyetini silme çabasıdır. Öznelliğini başkılığa borçlu olan özne, eleştiri edimiyle bu başkılığın üzerindeki hakkını hükümsüzleştirmektedir. Böylelikle ikircimli öznellik/tâbiyet geriliminin meydana getirdiği tekinsizlik duygusunun giderilebileceği bir teselli mekanı oluşturmaya çalışmaktadır.

Namık Kemal'in eleştirilerine genel olarak baktığımızda hem bireysel öznelliğinin, hem edebi öznelliğinin, hem de milletin öznelliğinin bu gerilimlerle

⁸⁸⁷ *Mukaddime-i Celâl*, 9-10.

⁸⁸⁸ Thomas Docherty, *Criticism and Modernity*, 9.

belirlendiğini görmekteyiz. Yukarıda çeşitli bölümlerde eleştirel söylemin başkasına tâbiyet ile tâbiyetini kendinin kılma arasında mekik dokur gibi üretildiğini göstermeye çalışmıştık. Bu bakımdan, modern Osmanlı milletin oluşum çabası ile modern edebiyat öznelliğinin serüveni iç içe geçmiştir. Bu iki öznellik biçimi de kendini evrensel olarak sunan Batı modernliği ile gerilimli bir ilişki kurarken, aynı zamanda kendi aralarında da etkileşime girmektedirler. Namık Kemal eleştirisi, bu iki öznelğin birbirini kuvvetlendirecek şekilde eklemelenmesi için uğraşmaktadır. Bu çaba, genel tekinsizliği bir nebze giderecektir, intizama bir nebze daha yaklaşılabilecektir.

Milletin yararına vakfedilmiş bir eleştiri, nesnesini her ne koşulda olursa olsun öznenin kavram dağarcığını aşan, öznenin terimlerine indirgenemez bir başkalık olarak konumlandırmak yerine, açıklanabilir, temsil edilebilir, tamamıyla nüfuz edilebilir, içimize imale edilebilir, birliğimiz altında toplanabilir sıradan bir başkasına benzetmektedir. Bu eleştiri, iki yönlü işler. Bir yandan, diğer milletlerden farkını ve üstünlüğünü ortaya koyarak milleti biricikleştirir; diğer yandan da içeriye yönelir, içerideki farklılıkları tespit eder ve onları milletin ideal öznelik konumunda eritmeye çalışır. Namık Kemal eleştirisinde, edebiyat ve millet ilişkisi bu iki yönde de hareket ederek milletin aynılığından kaynaklanan bir özne oluşturmaya çalışır.

İstila Tehdidi Altındaki Vatanın İstila Ettiği Eleştirmen

Edebiyatın millileştirici işlevinin bir parçası olarak Namık Kemal'de en sık kullanılan kavramlardan biri de vatan'dır. Vatan kavramı milletin kaderi ile eleştirmeninki arasındaki örtüşmenin ulaştığı bir doruk noktası olarak işlevseldir bu eleştiride. İdeal milli öznenin üretimine hasredilmiş bir eleştiri, vatanın maruz kaldığı

tehlikeler arttıkça eleştirmenin öznelliğini de tehdit eder, ırından çıkarı hale gelmiştir. Bu bölümde, vatanın Namık Kemal’in söylemindeki ağırlığının nasıl arttığını, zamanla tutkulu bir bağılığa nasıl dönüştüğünü göstermeye çalışacağım. Bu süreçte *Vatan Yahud Silistre* oyununun doğurduğu sonuçların etkisi önemlidir. Oyun henüz oynanmadan önce, Kemal eserini şöyle takdim eder:

Salı akşamı oynanacak eser-i âcizânem hakkında ashâb-ı mütalaaya bir iki mazeret beyan etmek isterim. Bunun birincisi ve en kavîsi, oyunun mevzû’u olan muhabbet-i vatan kadar âli bir fikrin benim gibi âciz tarafından teşrih olunmasıdır. İkincisi, maksad yalnız hep vatan ve hep aile gibi en maruf en sade iki hissin tasvirinden ibaret olduğu için oyunun hikâyesi de ziyadesiyle sade olmak iltizâm olunmuştu. İçinde bazı müşkil-pesendânın aradığı nageh-zuhur tesadüfler fevka’l-me’mûl tagayyürler ender bulunur, belki hiç bulunmaz.⁸⁸⁹

Burada vatanın yüceliği karşısında kendi âcizliğini öne süren bir yaklaşım söz konusudur. Yanlış anlaşılabilir, haksız eleştirilere maruz kalabilecek bir eseri, henüz icra edilmeden savunma, eleştirmenlere farkındalığını sunma çabasıdır bu sözler. Vatan ve aile gibi kavramların eserin biçimini de etkilediğini belirten Namık Kemal, böyle konularda içeriğin biçime hakimiyetinin doğallığına olan inancını sunmaktadır. Sonraların eserinin alımlanışını ise şöyle değerlendiriyor:

Tiyatro ma’razından o zamana kadar görülen şeyler ekseriyet üzere başka milletlerin ahlâk ve âdât ve eşkâl ve tezyînâtıyla setr olunmuş bir takım hissiyât-ı kalbiye ve muâhezât-ı hikemiyyeden ibâret iken umûmun a’zâm-ı teessürât ve belki maksad-ı hayat olan vatan muhabbeti silah-ı Osmaninin en şanlı meâsirinden bir cihad-ı hamiyet tarifatı arasında enzâra arz-ı cemâl edince bittabi tiyatroya sevâb-ı fâhiremizin âyîne-i in’ikas, fezail-i milliyetimizin bir levha-i temâşası nazarıyla bakıldı. O cihetle râğbet, ümidlerin bin kat fevkine ıktı.⁸⁹⁰

(...) Bunda bendenizin hakkın olabilecek bir meziyet varsa o da evlâd-ı vatanın mefâhir-i kahramanisine meddah olmak istediğim için birkaç garazkârın te’vilatıyla otuz sekiz ay bir zindan-ı ibtilada ve vatanın harâbına çalışmış gibi çifte karakol altında baykuşlara, yılanlara refik-i iğtirâb ve sıtmalara, hummalara hedef-i tecrübe olmaktan ibaret kalır.⁸⁹¹

Eser icra olunmadan önce âcizin diliyle konuşan Namık Kemal, icradan yıllar sonra yaptığıının büyük bir hizmet olduğunu belirtir. Eserin meydana getirdiği etkiler sonucunda yaşadığı sürgünlük ve zindan tecrübesi nedeniyle haysiyetli davrandığı

⁸⁸⁹ “Tiyatro”, 3.

⁸⁹⁰ *Namık Kemal’in Türk Dili ...*, 351.

⁸⁹¹ *Mukaddime-i Celâl*, 23.

için zillate maruz bırakılan bir kişi olarak kendisini sunar. Ancak daha önemlisi “âcizâne” müdahalesi, tiyatro ile vatan arasındaki bağı kökten etkilemiştir. Daima belirttiği terakkinin millileştirilmesi tezine bir örnek olmuştur bu eser. *Silistre*’nin icrasından sonra kamunun gözünde tiyatro “sevâb-k- fâhiremizin âyîne-i in’ikas, fezail-i milliyetimizin bir levha-i temâşası” olarak addedilmeye başlanmıştır. Vatanın ve milletin varoluşuyla icra ettiği haysiyet ve yüceliğin bire bir temsil edildiği bir sahneye dönüşmüştür tiyatro. Yabancı tür, yerli hakikatle örtüşerek yerleşmiştir böylece. Tiyatronun yerli koşullara eklemelenmesinin başlangıç devirlerinde dile getirdiği şu görüşler değişimi gösterecektir:

Edebiyatın vatani yoktur. Bir fikir eğer sahih ise, bir lisanda edeceği tesiri diğer lisanda da tamamıyla icra eder. İngiltere, Almanya şairlerinin bu kadar âsârı Fransızca’ya nakl olunmuş, tiyatrolarda oynanıyor. Yalnız, tercümeden dolayı kuvve-i belagat azalıyor. Tiyatroca olan letafet ve tesirine hiç hâlel gelmiyor.

Hakikat, insan aşk ve ismeti uğruna fedâ-yı cân eder bir kız veya hud zürefâ beynine düşmüş bir câhil-i cesûr görünce milliyet ve kıyafet mi düşünür? Düşünse bile o mütalaanın, tesirat-ı kalbiyyesince ne hükmü olur?⁸⁹²

İlk dönemlerde tiyatronun vatani, milliyeti, kıyafetleri aşan asli hakikatinin önemine vurgu yapan bakış, vatanın hali ve kendi tecrübelerinin etkisiyle tiyatronun hakiki işlevinin yerelleşmesinde olduğunu savunmaya başlamıştır. Namık Kemal’de sıkça gördüğümüz bir akıl yürütme söz konusudur bu değişimde: Başka bir yerellikten kaynaklanmış dışsal bir söylemsel teknik önce o yerliliğinden soyularak evrenselleştirilir. Bu evrenselleştirmede buranın gönüllerinin ona bağlanışını kolaylaştırmak söz konusudur. Bu bağlanma gerçekleşmeye başladığında da, tam anlamıyla etkin olabilmesi için evrenselleştirilmiş dışsallık içselleştirilir, kendinin kılınır. Burada benlik ve teknik, çoğu zaman olduğu gibi içsellikle dışsallık, özellikle tâbiyet, yerlilikle evrensellik arasında mekik dokur. Namık Kemal bu türden bir dolayımı, vatan sevgisinin oluşumuna dair fikirlerinde de ortaya koyar:

⁸⁹² “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, 3.

“[H]ubb-i vatan, tarafdâr-i millet, ibtilâ-y> hakikat, istihkâr-> menfaat gibi mekârim def’aten bir vicdânın perverde edeceği hissiyât-ı âdiyyeden değil, taklîd gibi, sâbika gibi, dâiyye-i [tefevvuk] gibi nice esbâb-ı teşvîk ile tekevvün edecek melekât-> ulviyyedendir.”⁸⁹³

Görüldüğü gibi vatan sevgisi, vicdanın kendi başına edinebileceği bir yetiden çok, başkalarının deneyimleri, geçmiş yaşantılar, üstünlük iddiaları gibi teşvik edici koşullar üzerinden vicdanda meydana gelen bir yetidir. Burada vatanla aynı dizide yer alan millet, hakikat ve menfaatin tamlayanlarına baktığımızda yoğun bir duygusal yükün olduğu görülür. Vatan aşkı, taraftarlık, iptila ve aşağılama ile aynı dizidedir. Bu duygular da ortak olan, bir şeye tutkuyla bağlanmanın sonucu olmaktadır. Yeni edebiyatçılar vatanın ümidi olarak gören⁸⁹⁴ Namık Kemal, vatanla ilişkide bulunan bu tutkulu bağlılığı diğer her şeyi gözden düşüren bir ölçüde ortaya koymaktadır. Bu süreçte *Mes Prisons Muahezenamesi* önemli bir dönüm noktasıdır. Yazarın aile hasretine dair sızlanmalarını kınayıcı bir dille şöyle eleştirir:

Evet hubb-i aile de bir hiss-i mukaddestir. Fakat hubb-i vatana galib tutulmak lazım gelmez. Nitekim sehavetin tarif-i diğeri olan muhabbet-i fukara da memdûh bir histir. Lakin hubb-> aileye takdim olunmak iktiza etmez. Hizmet-i vatan yolunda felakete uğramış bir gayûrun aile hasretiyle ağlaması ailesini zarurettten kurtarmak için malını telef etmiş bir sahînin tasadduk hasretiyle giry-e-bâr olmasına benzer.⁸⁹⁵

Burada açık bir bağlılıklar hiyerarşisi görülür. Vatanın aileden daha yüce bir bağlılık olduğu ortadadır. Sonraları bu hiyerarşi daima devreye sokulacaktır. “Batı Edebiyatı” ile ilgili bölümde ayrıntılarıyla sunduğumuz bu eleştiri, vatana yaraşır bir edebiyat tutumunun ne olması gerektiğinin ayrıntılı çözümlemesi olarak okunabilir. Eleştiri boyunca haysiyet, erkeklik, gurur gibi kavramlar vatanla yan yana anılırken

⁸⁹³ *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz*, 3.

⁸⁹⁴ “Kemal Bey’in İrfan Paşa’ya Mektubu”, 195.

⁸⁹⁵ “Mes Prisons Tercümesi Üzerine Muaheze I”, 1414.

eserin yazar› Silvio Pellico’nun kendi sıkıntılar›n› temsil tarz› bu idealler bakım›ndan eksik bulunmaktadır. Haysiyetli bir vatanseverlikten dolayı› zillate maruz kalan kişinin tepkisinin de haysiyetli olması gerektiğine inanan Kemal, Pellico’yu bu açıdan eksik bulurken, ister istemez kendisini örnek olarak sunar. Bu eleştirideki haliyle vatana bağlılık, tâbinin hayat›n›n her an›na, edebiyat›n›n her harfine sirayet etmesi gereken bir bağlılık olarak sunulur. Bu anlayışla, eserin mütercimi Recaizade’nin *Atala* uyarlamasını değerlendirirken yol arkadaşını vatana verdiği önemden dolayı› tebrik eder:

Atala’da meslek-perverliğin tâ zirve-i ulyâs›na su’ud ederek benimle burada bulunmay› arzu edercesine bir hareket etmişsin. Yani bizim tağrîbi mûcib olan Vatan’dan ‘Allah büyüktür, vatan mukaddestir’ ibaresinin bir kelimesini tebdîl ve o tebdîlde dahi yine vatan nam›na tebcîl ederek ‘vatan büyüktür, vatan mukaddestir’ sözünü neşirden korkmamışsın. Vatan, senin meşrebinde bulunanlarla iftihar etmek lâzım gelir. Hele ben sana ettiğim hizmetle müftehirim.⁸⁹⁶

Vatana bağlılığından dolayı bireylerin başına neler geldiği ortadayken, Recaizade’nin cesurca vatana bağlılığını ortaya koyması Namık Kemal için sevindiricidir. Yeni edebiyatın kendi yolunda ilerlediğinin, yol arkadaşlarının da kendisi gibi cesur olduğunun göstergesidir bu tutum. Bu bağlılık onu ne kadar sevindirmekteyse, aksi eğilimler de o kadar kızdırmaktadır. Ekrem ve Hâmid’in vatanın zor günlerinde vatana bağlılıklarını göstermeksizin yazmaları onu çileden çıkarır:

İkiniz de affedersiniz amma (Midhat değil) fakat Paul de Kock yolunda söz söylemeğe tenezzül ediyorsunuz. Dünyanın her hâlinde ve husûsiyle vatan›n bir devr-i melâlinde sizden öyle şeyler umulmaz. Dinimizde mâtem yoktur; fakat herzevekilliği bu dereceye götürmek de caiz değildir. Ben, dünyayı herzevekillikten men’ etmek istiyorum.⁸⁹⁷

Ekrem ve Hamid’in “herzevekil”likle uğraştığı bu kötü günlerde, Namık Kemal’in hali ise tam tersinedir:

⁸⁹⁶ Namık Kemal’in *Mektuplar›*, c.1, 285.

⁸⁹⁷ a.g.e., c.2, 414-5.

Sana daha ciddi bir iki lakırdı söyleyeyim. Ordularımın inhiyât zamanından beri vücûdum mezâr, ruhum meyyît haline girdi. Söylediğim lakırdılar münkirine verilen cevaplar kadar zaruridir. O esnada söylediğim: ‘Ademe her feyz vatandan gelir’ mısraı ne büyük hakikattir. O zamana kadar her ne çalışırsam şevk ile çalışırdım. Şimdi, vazife saikasıyla çalışıyorum.⁸⁹⁸

Milletin krizinin derinleştiği, orduların dağıldığı, vatanın tehlikede olduğu bu dönem, edebiyatın biçimlenmesini de belirlemiştir. Normal koşullarda şevk ile girişilen işler artık, vazife addedilmelidir. Bu değişimde gönüllülüğten zorunluluğa geçiş görülür. Önceleri içeriden bir istekle gerçekleşen eylemler, şimdi dışarının zorlamasıyla gerçekleşmelidir. Bu koşullarda millet ile birey/eleştirmen/edebiyatçı iç içe geçmekte; Kemal, milletin hakikatine bürünmektedir. Bu felaket anında, beden bir mezara, ruh da ölümlere dönüşmektedir. Vatanın mevcut haliyle, mutlak bir örtüşme imasıdır bu. Ekrem ve Hâmid’i de bu yolda cesaretlendirmeye çalışır. Burada savaş mantığı hakimdir. Kemal’in elinden silahı düştüğünde, onun yerine geçecek silah arkadaşları olmalıdır Ekrem ve Hâmid:

Kemal’in elinden hemen düşmek derecesinde bulunan kalemi, vatan yolunda şehid olmuş bir alemdârın başı ucuna dikilecek bayrak gibi hâk-i sefaletten refedecek iki kardeşim var ki Ekrem ile sensin! Mahkeme-yi Kübrâ-yı ilahî pek âlî ve hükm-i sahih-i tarih pek uzak ise de ikisinin huzûrunda da benden sonra mes’ûl olacak sizsiniz. Vatan, bugün, edebiyattan gördüğü faideyi, askerlikten başka hiçbir şeyden görmedi. Şinasi ahrete gitti. Beni, önünüzde görüyorsanız dikkat edin. Sizden kan istemiyorum; çünkü, pek kolay bezl edeceğinizi bilirim. Birkaç damla mürekkep istiyorum. Bana fütûr gelmiş bir zamanda, edebiyatımızı, İrfan Paşa’lar filanlar nazarında rezil etmeyin, o âlî-cenab Saîd’in, o allâme Midhat’ın eline bırakmayın. Beni de bütün bütün sa’yden hali zannetmeyin ki, size birçok peyrev yetiştirmekle meşgûlüm. Belki, bir iki arkadaş da yetiştirebilirim. Bu kadar meyûsiyetim, bu kadar fütûrum halinde bile, gerek vatana ve gerek edebiyata hizmet yolunda yazdığım şeyler, hepinizden ziyadedir, çünkü her hafta ekallî dört yüz satıra varıyor.⁸⁹⁹

Bir nevi vasiyet suretinde dile getirilen bu düşünceler, yeni edebiyat-askerlik-vatan bağıntılarını açıklıkla ortaya koymaktadır. Edebiyat, askerlikle birlikte vatana en faydalı kurum olarak sunulurken kan ile mürekkep arasında işlevsel bir paralellik kurulur. Yeni edebiyatın rakip edebiyat tahayyülleri karşısındaki itibarı,

⁸⁹⁸ a.g.e., 379.

⁸⁹⁹ a.g.e., 379-80.

kendisini bu davaya bağlamasında, askerileştirilmiş bir yazı mantığında konumlanmaktadır. Kemal, bu açıdan vatana asker misali edebiyatçılar yetiştiren bir öncü rolündedir. Kemal'in edebi ve toplumsal öznelliği, vatan fikri tarafından istila edilmiş durumdadır: "İnsana bir fikir istila ederse, başka bir mütalaaya meydan bırakmıyor. Tabî bizim peyrevlik de vatan yolunda oldu. Zihnimde başka bir şey yok. Ne düşünsem, gözümün önüne kanlı kefeni ile vatan çıkıyor."⁹⁰⁰

Her yanını vatan fikri sarmış durumdayken, başka türlü bir şey yazabilmek imkan haricindedir. Kemal'in yeni edebiyat öznesi, var olabilmek için vatan fikrine mutlak tâbiyete ihtiyaç duymaktadır. İdeal özne, ancak bu tâbiyetten sonra mümkün olabilecektir. Bu yüzden Hâmid'in kendi eserlerine yönelik önerilerine şu şekilde cevap verir:

Ben sana, nazîreyi gönderdiğim zaman, insanın zihnine bir fikir istila eder ise, başka bir şey düşünmeğe iktidâr bırakmadığını söylemiştim. Şimdi niçin bir mevki', bir hâl, bir güzel, bir sergüzeşt, bir âlem vasfını ihtiyar etmekteğimden bahsediyorsun. Bana mevki vatan, hal vatanın hali, güzel yine vatan... Ne yapayım.. Zihnime başka bir şey sığmıyor.⁹⁰¹

Yeni edebiyatın özneleşme sürecinde son aşama, nihai hakikattir, vatan. Bu koşullarda hayali ve maddi tüm bağlardan kurtulup vatana bağlılığın mutlaklığında birleşmek gerekir. Zaten kişi, vaktiyle vatana ait olan ama şimdi ondan kopmuş bir yeri gördüğünde, yani vatanın mutlak yokluğu ile karşılaştığında tüm bağlılıklarını vatanın ideal hakikatine yöneltmekten başka çaresi olmayacaktır:

Nedîme-i vicdânı anladık. Maamafih yine adîm olsun. Şimdi vatandan başka düşünölebilecek hiçbir şey yoktur. Bizim, öyle nedîme-i vicdânların birkaç tane hayalîsi, birkaç tane de maddîsi vard. Hayâlî takîmî âlem-i ademe, maddî takîmî mahv-âbâd- nisyâna çekildiler. Basar- nazar, tasavvur-ı hayal önünde vatandan başka bir şey kalmadı. Sahîhan kalması lâzım gelen de odur. Hele belgrad'a git, vatanın ciğerinden koparılmış bir parçasını resmî bir nazarla seyret de, bana, nedîme-i vicdânından ondan sonra bahseyle.⁹⁰²

⁹⁰⁰ a.g.e., 392.

⁹⁰¹ a.g.e., 405.

⁹⁰² a.y.

Vatanı aşan tek bağlılık, ilahi bağlılıktır. Onun dışındaki tüm bağlar vatanın aşağısındadır: “Evet, Allah Allah, vatan vatan, mâder mâder, ma’şûka ma’şûkadır; fakat zamanı geldiği vakitte vatan unutulur, Allah düşünülür; mâder unutulur, vatan düşünülür; ma’şûka unutulur, mâder düşünülür.”⁹⁰³

Aslında yol arkadaşları Ekrem ve Hâmid de bu hiyerarşiyi kabul etmektedir. Ancak anlaşıldığı kadarıyla onlar hiyerarşide üst konumda bulunan bir bağlılığın diğerlerini tamamen silmesini kabul etmemektedirler. Vatan tabii ki önemlidir ama bu edebiyatta aşkı anlatmayı engellememelidir. Namık Kemal ise böyle bir düşünüşe katlanamamakta, özellikle bu günlerde vatanın diğer her şeyi gözden düşürmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu konudaki fikir ayrılıkları onu çığırından çıkarmaktadır, “yılan gibi deri[sini] attıracak kadar hiddete düşür”mektedir. Kendisinin tam anlam veremediği bu aşırı hiddeti Hâmid’e şöyle aktarır:

Komşunun kızını sevmek vatan muhabbetine mâni değildir. İki muhabbeti mukayese edecek olsam, vatan muhabbetini takdim edeceğim bedîhîdir diyorsun. İkisinde de hakkın var; hatta Ekrem’in de, senin de benim fikrimde olduğunuzu, bundan evvelki mektubumda yazmıştım. Bu hakîkati biliyorum da, beni yılan gibi derimi attıracak kadar hiddete düşüren meseleyi, yine hiddetinden midir nedir, layık ile anlatamıyorum. Mukayese-i muhabbette vatan müreccah iken, bugün o fikre bedel evvâk-ı edebiyat ile uğraşmak neden iktiza etsin? İşte benim asıl neş’emi kıran, bir takım sözlerle, kardeşlerimin de neş’esini kırmağa mecburiyetime sebep olan fikir budur.⁹⁰⁴

Alıntının sonlarına doğru yumuşayan hiddet, sonraki mektubunda nezaketle sunulan bir öneriye dönüşmüştür:

Vâkıa her yazdığın vatana hizmettir. Edebiyat, bir milletin kuvve-i nâtıkas demektir. Edebiyata hizmet, sıfat-ı kâşife-i insaniyet olan nâtıkas-i millete hizmet demek olur; fakat o kuvvet, doğrudan doğruya vatanperverlik fikrini büyütmeğe sarfedilse, hiç olmazsa yazılan şeylerin yarısı o cihete masrûf olsa, daha hayırlı değil midir?⁹⁰⁵

⁹⁰³ a.g.e., 406.

⁹⁰⁴ a.g.e., 418-9.

⁹⁰⁵ a.g.e., 421-2.

Bu değişimler, vatana tutkuyla bağlılığın Namık Kemal eleştirisindeki gerilimi nasıl arttırdığını göstermektedir. Tez boyunca, Namık Kemal’in eleştiri nesnesi karşısındaki öfkesini, gazabını, şiddetli tepkilerini değişik vesilelerle göstermeye çalıştım. Ancak vatan söz konusu olduğunda bu hiddet, derisini değiştiren bir yılan misali bir dönüşümü ima etmektedir. Engin F. Işın’ın nevrotik özne telakkisi Namık Kemal eleştirisinin bu türden işleyişlerini algılamak için yararlıdır. Işın, modernlik koşullarında aynı anda iki özne tipinin ikamet etmekte olduğunu iddia eder. Birincisi her şeye kadir, akıl sahibi, özerk “biyonik” özne; ikincisi ise endişelerin ön plana çıktığı, benliğin tüm çabalarını endişelerini yönetmeye adadığı nevrotik özne. Işın’a göre bu iki öznelik konumu birbirini üretmektedir. Hükümlanlık fantezileriyle kurulmuş biyonik öznenin, gerçeklik tarafından kısıtlandığı, başkalarına maruz kaldığı durumlarda dolaşıma soktuğu endişeler, nevrotik öznenin ortaya çıkışına neden olabilir. Bu bakımdan nevrotik özne, edilgen, sinik bir tavırdan çok libidinal enerjilerini, endişelerini ve güvensizliklerini yönetmeye yönlendirmiş etkin bir özne tavrıdır. Duygulanımlarını ve hassasiyetlerini harekete geçirerek nevrotik özne, kendini yönetmeye çalışır. Rasyonel özne, sağlık, refah ve mutluluk peşindeyken nevrotik özne sükûnet, güvenlik ve huzur peşindedir.⁹⁰⁶

Namık Kemal, hem vatani, hem de kendi özneliğinin yuvalandığı zemin tehdit altındayken, sınıra dair düşüncelerin sınırının berisinin, kendi alanının hilafına sarsıldığı bir dönemde nevrotik bir özne olarak karşımıza çıkmaktadır. Öznellik ve tâbiyetin gerilimlerinin hayatın her alanında tüm şiddetiyle hissedildiğı koşullarda, Namık Kemal’de iki eğilimin aynı anda ya da dönüşümlü olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Bir yandan kendi tâbiyetini örtmek için ötekileri kendine tâbi kılan daha

⁹⁰⁶ Engin F. Işın, “The Neurotic Citizen,” *Citizenship Studies*, c.8, 3 (Eylül 2004), 232.

aklı bir öznellik geliştirirken; diğer yandan kendi tâbiyetinin, toplumsal koşulların da etkisiyle örtülemeyecek derecede ortalıkta olduğu koşullarda öfkesiyle, gazabıyla, heyecanı, duyguları, kendini ve başkalarını denetlemeye çalışan nevrotik bir öznellik icra edilir. Bu bakımdan Namık Kemal eleştirisinde gördüğümüz modern Osmanlı öznesi, rasyonel ve nevrotik öznelliklerin arafında ikâmet etmektedir.

Görüntünün Düzeni / Düzen Görüntüsü

Yukarıda değindiğimiz rasyonellikle nevrotiklik arasında bölünmüş öznenin Namık Kemal'in eleştirisindeki işleyişini en iyi surette görebileceğimiz alanlardan biri, görüntünün bu eleştirideki telakki ediliş biçimidir. Tezin başından beri gördüğümüz gibi ışıqla, aydınlanma ile ilgili mecazlar, bu eleştiride sıklıkla dolaşımdadır. Batı modernliğinin ve edebiyatının Osmanlı bağlamına müdahalesi/eklemlenmesi, hakikatin kaynağı olan asli bir ışığa, güneşe maruz kalmakla temsilileştirilir. Bu temsillerde ışığın buraya uyguladığı şiddetten çok, buraları da aydınlatması, bizleri karanlıktan kurtarması vurgulanır. Batılı ışığın, bu koşullarda anlamı, öznenin, bakışıyla görünenin ardındaki aslı kavrayabileceği bir alan yaratmasıdır. Işığa maruz kalan yerlerde, görünüş şeffaflaşarak hakikatin kendini doğrudan sunmasını mümkün kılar.

Ancak bu şeffaflaşma, çıplak bir hakikatten çok, güzelce giyinmiş kuşanmış bir hakikat mecazıyla işler. Bu bakımdan elbise ve örtünme ile ilgili benzetmelere Namık Kemal eleştirilerinde sıkça rastlarız. Hakikatin akla ya da hikâyeye ihtiyacı olduğu meselleri hatırlayalım. Bu mesellerde, hakikat dışıl olarak hayal edilip, çıplak halde dolaşırken kimsenin makbulü değilken, hatta başkalarının şiddetine ve zelilleştirmesine maruz kalırken, akıl ya da hikâyenin elbisesine bürünerek herkesin

makbulü hale gelmektedir. Bu elbiseler, hakikatin kendisini, kendini aşan örtülerle sunmas› anlam›na gelmektedir. Dolay›s›yla burada bir müphemiyet vard›r, örtü hakikati örterken açığa çıkararak bir konumdur. Namık Kemal eleştirisinin bu müphemiyete yönelik endişeleri, görüntüyü düzenlemek şeklinde giderilmeye çalışılmaktadır.

Şu satırlar Namık Kemal’in idealini yansıtmaktadır: “Tasvîr-i edebî, teşbihe muhtâc olmaks›z›n, hayâlde zuhûr eden bir sureti veya vicdanda hâs›l olan bir hissi göz önüne getirmektir.”⁹⁰⁷ Bu ifadelerde, içsel olan›n göze sunulmas›n›n dolay›msızca gerçekleşmesine yönelik arzu ortadadır. Namık Kemal’de ideal söz, bir manzara gibi telakki edilir. Sözün münazaraya uygun, fikir iletimine dayalı bir yapıya büründürülmesi, resim sanatının nesnelliğini temsil eden manzara resimleri benzeri bir yapıya dönüşmesidir.⁹⁰⁸ Burada öznenin dolay›mını silmeye çalışan özneler üstü bir konum arzusu vardır. Ancak eleştirel ya da dilsel etkinlik her zaman özne dolay›mlıdır. Hatta dilsel etkinlikle ilgili tercihler çoğu zaman milli öznenin s›n›rlarıyla paralel ele al›n›r:

İşte bu delâilin isbât ettiği veçhile bazı tertibâtı tagyîr ile Kamus ve Burhân’ı Türkçe’ye lûgat ittihaz etmek tasavvuru ki Arab ve Acem’in başlarına birer fes giydirmekle Osmanlı milliyetine idhâllerini aramak kabîlindendir hiçbir suretle kabil-i icrâ olamaz. Lûgat, Osmanlılar için yap›lacaksa onların ihtiyâc›na tevfiğ olunmalıdır.⁹⁰⁹

Fes, biz ile onlar arasındaki s›n›r› çizmenin müphemiyetini temsil eder. Önceden “biz”in içinde olduğu düşünülen Arap ve Acem milletleri ve diliyle bizim milletimiz ve dilimiz arasında yeni bir s›n›r çizme söz konusudur. Bu manevrada fes, milletin özsel kimliğine dayalı olmayan, görüntüsel ve arzû olan yanları›n› temsil etmektedir. Fes, başka bir örnekte de ülke içi sınırları çizmede, merkez taşra ayrımını

⁹⁰⁷ *Talim-i Edebiyat Üzerine*, 54.

⁹⁰⁸ “Lisan-› Osmaninin...[II]”, 2.

⁹⁰⁹ a.g.m., 1.

belirginleştirmekte kullanılır:

Bilakis bir iki asırdan beri lisanımız bu kadar nezâket buldu. Bu yakınlarda edebiyatımız da oldukça bir şeye benzemeye başladı. Lisan-ı Osmaninin imlâyı sahîhi şimdiki telaffuz üzerine binâ edilmelidir. Yoksa lisanımızı bu kadar letâfetle söylerken Erzurum’da telaffuz olunduğu galatâtla yazmak fesi gündeliğe hasrederek eyyâm→ resmiyyede Kürt külâh giymek kabîlinden olur.⁹¹⁰

Bu alıntıda ise fes, Osmanlı merkezi öznelliğinin temsilcisi olmaktadır. Dil standartı olarak “doğal olarak” merkezin dilinin seçilmesi gerektiğine duyulan inanç, fes gibi medeniliği, resmiliği ve merkezî “biz”i temsil eden bir kıyafeti bırakıp, aynı bağlamları “Kürt külâhı” ile ilişkilendirmenin “saçmalığı” ile meşrulaştırılır.

Görüldüğü gibi aynı fes, ilk örnekte dışarıyı ile içerisi arasındaki fark bağlamında sunulurken, ikinci örnekte içerideki farklılıkların bağlı olması gereken norm açısından devreye sokulmaktadır. İlkinde fes, arızı iken, ikincisinde aslileşmektedir. Bu farklar, elbiselerle ilgili genel müphemiyete yalnızca bir örnektir.

Elbisenin ikili işlevi bir başka bağlamda daha ortaya çıkar. Elbise, örtünmek için giyilebileceği gibi, süslenmek için de giyilebilir. Örtünmek için giyilen elbise, doğru yolda ilerlemek, mahremiyetine özen göstermek anlamında Namık Kemal’in üretmeye çalıştığı *edebî* özneye uygun iken; süslenmek için elbise giymek baştan ve yoldan çıkarıcı bir etkinlik olarak görülebilir. Nedim’in şiirine dair aşağıdaki saptamalarda elbisenin yokluğu sorundur: “Nedîm’in divânı ise anadan doğma soyunmuş güzel bir kız resmine müşâbihtir. Eğerçi erbâb→ mezâk bir nazarda letâfet-i hüsn ü ânına meftûn olur. Lâkin müfsîd-i ahlâk olduğu için nedîm-i efkâr etmek câiz değildir.”⁹¹¹ Zevk sahiplerinde tutku uyandıran bu resim/şiir, edep sahiplerinin sakınması, fikrine yoldaş etmemesi gereken bir eserdir. Çıplak bedenin yoldan çıkarıcılığına inanan bu bakış, süslenmek için giyilen elbise karşısında daha

⁹¹⁰ “İmla”, 1.

⁹¹¹ “Redd-i İtiraz”, 45.

anlayışlıdır:

Gerçi bir meşhur Fransız münşîsinin itikadına göre her âkil-i müeddeb elbiseyi ârâyîş için değil tesettür maksadı ile iktisâ eylediği gibi, bir âlim-i edeb dahi elfâz› tezyîn-i makalden ise tebyîn-i meâle sarf etmek lâzım gelir. Amma bize kalırsa tabîat› ifadenin hâricine çıkmayacak kadar tezyînâtın kelâmın fesâhatına bir fâide gelmesi bile letâfetine de hâlel terettüb etmez. Nitekim de’b-i marûfa mugayir olmayan libâs› fâhir, batın ve zâhirin muhassenâtın› tezyîd etmezse tenkîs de eylemez.⁹¹²

Önceki bölümlerde gösterdiğimiz söz sanatları karşısındaki müphemiyetin bir örneğidir bu satırlar. Namık Kemal, Fransız yazarı ile, akıllı ve edebli öznenin elbiseyi örtünmek için, sözü ise fikri kayıpsızca iletme için kullanması gerektiği konusunda hemfikirdir; ancak süslenmenin de bedene/fikre zarar vermeyeceği düşüncesindedir. Burada süsün cazibesi hissedilir.

Edebli özneye göre “[ü]slub, ifade yoluyla hakikatleri lafızla giydirmekten ibarettir.”⁹¹³ Eski edebiyatçıların iyileri, “azameti, sâdelik içinde setretmiş söylemişlerdir.”⁹¹⁴ Ancak eski edebiyatta hâkim olan görüntüye aldanıp, ardındaki unutmaktır:

Şuarâmızın vezin ve kafiye oyununca makulât ve hikemiyatda dahi keyfe mâ-yeşâ tasarruf ederek, istedikleri gibi bir âlem icadına kalkışa geldikleri lisanımızda edebiyatın ruh› aslîsi olmak lazım gelen hikmetten bütün bütün ayrılarak, hristiyân mevtaları gibi güzel giyinmiş bir cenaze hükmünde kalmasna sebep oluyor.⁹¹⁵

Süse fazla düşkün bir anlayışın sonucunda beden/fikrin sonu ölümdür. Ölü olduktan sonra da güzel giyinmenin anlamı yoktur. O halde Namık Kemal’in beğendiği örtünme biçimi, önceki bölümlerde ortaya koyduğumuz fikir-lafız ikiliğine uygun bir örtünmedir: “Lafız meâle daima tevafuk etmesi iktiza eder. Zamanın ebkâr-ı hayâlini, İrân’ın fersûde elbisesi ile gösterir isek, güzel görünmeyecek...”⁹¹⁶

⁹¹² “Lisan› Osmaninin...[II]”, 2.

⁹¹³ *Talim-i Edebiyat Üzerine*, 3.

⁹¹⁴ a.g.e., 17.

⁹¹⁵ “Kemal Bey’in İrfan Paşa’ya Mektubu”, 204.

⁹¹⁶ *Namık Kemal’in Mektupları*, 414.

Elbise mecazlarının genel kullanımına baktığımızda, elbisenin örttüğünün dışıl olarak hayal edildiğini görmekteyiz. Aşağıdaki örnekler elbise ve içindekinin ne şekilde hayal edildiklerini göstermektedir:

Elfâz-> garîbe ile bir rengîn mânây> setretmek, bir güzel çehreyi all> beyazl> düzgünlerle letâfetten mahrum eylemek, bir çirkin meâli kelime ile söylemeye çalışmak ise, bir zenci kar>s>n> telli pullu duvaklarda saklamak kabîlinden olmaz mı? Arab ve garb>n> musavverân-> hayali nazar-> idrâk önüne nûr-> gurubdan mahlûk, rûh-> temyizden masnû' nice yüz bin nâzende timsâl-i edeb arz edip dururken, milletin fikr-i şebâb ve meyl-i vicdânı o eşkâl-i dâl-hırâşa kabây>h-pesendâne esir olup olmak ihtimali var mıdır?⁹¹⁷

Burada bir fikri söylemek, bir manay> dile getirmek, bir kad>n> süslemek gibi düşünülmektedir. Mânâ kadın ile özdeşleştirilirken, lafız elbise ve makyaj ile birlikte düşünülmektedir. Ancak burada kadın>n> –daha önce hakikatle ilgili mesellerde gördüğümüz gibi- edilgen olarak tahayyül edildiğine dikkat edelim. Güzelliğini kendisine yaraşır şekilde sunabilmesi için kendisi hakkında karar verici bir özneye ihtiyac> vardır. Al>nt>n>n devam>nda da ayn> öznenin idrak nazar>na nurlu hakikatleri içeren yine dışıleştirilmiş (“nazende”) edebiyat timsalleri sunulmaktadır. Burada dünyanın görüntülerinin gözüne amade olduğu bir merkezî özne söz konusudur.

Fakat insâf ile düşünüldüğünde pek kolay anlaşılabilceği vechile her güzel sîma bir çirkin şekl-i a'zâmı setrettiği gibi dünyada ne kadar muhassenât varsa kabayihden madud olacak bir istidaddan hâlî olmadığından edebiyat-> cedededen tevellüd eden nekaisleri de mâhiyetine değil nişan atmaktan âciz veya cinayete mâil birkaç kişi bulmakla esliha-i cedîdenin fena veya muzır olması lâzım gelmeyeceği gibi yeni yazılmış bazı âsârın sekamet-i ifade veya redâet-i meâli tarz-ı edebî mahiyetinden değil sû-i istimâlinde vücuda gelmektedir.⁹¹⁸

Askeri teknoloji ile edebî teknolojinin (yeni edebiyat>n>) paralel düşünüldüğüne tekrar dikkat edelim. Namık Kemal, yeni edebiyat projesine yöneltilen eleştirilere karşı geliştirdiği bu düşüncelerde, sorunlu örneklerin arızî olduğunu, projenin aslına dahil olmadığını iddia etmektedir. Bu al>nt>da bizi doğrudan ilgilendiren kısım ise tüm bu savunmanın görüntüye dayalı bir girişle

⁹¹⁷ *Mukaddime-i Celâl*, 13-14.

⁹¹⁸ a.g.e., 15. *Namık Kemal'in Türk Dili ...*, 348.

yapılmış olmasıdır. Yüzle edebiyat arasında benzerlik kurulur. Kemal’e göre her güzel sima aslında bir çirkinliği örter; bu yüzden her güzelliğin içinde kusurlu bir yan bulunabilir. Bu mantıkta kusur ve çirkinlik, güzelliğin doğasında bulunabilecek özellikler olarak sunulurken, paralellik kurduğu yeni edebiyatın kusurları aslı sayılmayıp, arızileştirilmektedir. Bu bakımdan söylem çelişiktir. Sıkça alıntıladığımız şu satırlarda ise lafız yine elbiseye benzetilirken cinsiyetlendirilmiş bir söylem işlemektedir:

Tezyîn-i elfâza olan şevkini söylüyorsun! Bu ifâden bana vicdanımı tasvir demektir. O itiyâdın Allah belasın versin. Babama mektub yazarken bile, bir münasebetsiz kafiye yapmaktan kurtulamıyorum. Fakat bütün bütün ifade-perverliği de sakıl göremiyorum. Gönlümce güzel lafız, Frenk gelinlerinin ‘tül’ fistan gibi gayet sâde, gayet tabîî olmal. Hatta o tül fistanlar setrettiği vücûdun pembe rengini nasıl hayal meyâl gösterirse, lafzın rikkati de hâvî olduğu nükteleri, dikkatli bir nazar karşısında bütün bütüne ihfâ edememeli.⁹¹⁹

Burada kendi sadelik isteğine rağmen, sözde süslemeler yapmaya duyduğu yatkınlık ve arzudan şikayet eden Namık Kemal, idealindeki sözü Fransız gelinliklerine benzetir. Benzetmede belirgin bir arzu dolaşımdadır. Bu gelinlik ardındaki vücudu tamamıyla örtmeyen, kendi güzelliği kadar vücudun güzelliğini de, pembeliğini de açığa çıkaran ama teşhir etmeyen mahiyettedir. Tüm bu benzetmeleri sakınmalar, izinler “dikkatli bir nazar” a amade şekilde kendini sunmaktadır. Bu dikkatli özne, Fransız gelinin vücudunun pembeliği ile lafızların inceliklerinin farkına varmaktadır. Göz, bir bakma arzusunun edebli bir şekilde doyurulmasının organı olmaktadır. Şu örnekte de aynı özne, yine eski alışkanlıkların arzulanması konusunu, mâdunların, toplumsal düzene tâbiyette altta kalanların imkânsız arzularını gidermekle birlikte düşünür: “Secili yeni kafiyelerini gördüm. Hoş oluyor da, insan arasına onun için yapıyor. Arab köleye kırmızı esvâb giydirmek, yâhud hadımağasına Çerkes kızı vermek gibi...”⁹²⁰ Cinsiyetlendirilmiş elbise tahayyülleri,

⁹¹⁹ Namık Kemal’in Mektupları, c.1, 431.

⁹²⁰ a.g.e., c.2, 449.

yaln›zca bir fikre laf›z giydirmekten söz ederken çıkmaz, tercüme sürecinde de devreye girer:

Elbette bir lisandan bir lisana tercüme olunan şey mesela mavi gözlü, ak benizli, sarı saçlı bir İngiliz kızına, kara gözlü, kara kaşlı, esmer benizli bir Arab dilberinin elbisesiyle zinet vermek demek olacağı için bedâyi’-pesendân-ı âlem nazarında tabiatın icad edebileceği her türlü mehâsini câmi olamaz.⁹²¹

Görüldüğü gibi elbiseyle ilgili kullanımlar, Namık Kemal’in cinsel, milli ve ırksal ötekiliklerin karşısındaki tutumlarını da örtük olarak barındırıyor. “Zenci karısı”, “Frenk gelini”, “Çerkes kız”, “Arab köle”, “İngiliz kızı”, “Arap dilberi” gibi ifadeler eleştirinin cinsiyetli, ırksallaştırılmış ve millileştirilmiş zihniyet dünyasını açığa vurmaktadır. Toplumsal yargılar, katmanlar arası ilişkiler, milli stereotipler edebi ilişkileri açıklamak için kolaylaştırıcı örnekler olarak sunulmaktadır.

Namık Kemal’in ikircikli kaldığı görüntüyü denetlemeye dayalı eleştirel öznelğinde, gösterim sanatı olarak tiyatronun işlevini de belirtmek gerekir.

Aşağıdaki alıntıda tiyatro ile kıyafet bağıntısı önemlidir:

Eğlencelerin ise en edibânesi ve binâenaleyh en fâidelisi tiyatrodur. Edeb ve musiki ki vicdân-ı beşerin hâkim-i hissiyât ve nedîm-i neşâtı olmak için yaratılmış iki hemşire-i dil-rübâdır. Tiyatro ma’razlarında teşahhus eder. Cân bulur. Bin şekle, bin kıyâfete girer. İnsanı ağlatır, güldürür, vicdân› açar, tenvîr eder, tathîr eder.⁹²²

Tiyatro, hayatın icra edildiği bir mecra olarak, hem hayatın sürekli yenilenen hallerini, her an tekrar ve bambaşka bir şekilde gerçekleşen tecellilerini yansıtan hem de bu yansımalarla muhatapların vicdanlarını aydınlatan, temizleyen bir sanat olarak alınlanı. Burada tiyatro hayat ile muhatap-öznenin vicdan› aras›nda hakikati dolaysızca ve tüm doluluğuyla yaşatan bir temsildir. Hakikat ve akıl meseline de tiyatronun işlevi önemliydi: “İşte tiyatro yüzüne mesel düzgünleri sürülmüş arkasına

⁹²¹ *Tahrib-i Harabat*, 54.

⁹²² “Tiyatro”, 1.

âdet libasları giydirilmiş olan hakikatin teşahhus etmiş bir misalidir.”⁹²³ Tek başına yeterli olmayan hakikatin makbul olmas› için ak›l, mesel ve âdet dolay›mlar›na mecbur olmasına rağmen tiyatroda bir dolay›msızlık vardır. Tüm bu dolay›mlardan geçerek “asl”ını bulan hakikatin somutlaşmış biçimidir tiyatro. Bu bakımdan ortaoyunuyla tiyatro aras›nda büyük bir zihniyet fark› vardır. Nam›k Kemal’in eleştirel tahayyülüne daha uygun imkânlar sunmaktadır tiyatro:

Tiyatro, ortaoyunu değildir. Çünkü ortaoyunu yalnız güldürür. Tiyatro kâh ağlatır, kâh güldürür, kâh ağlatıp güldürmeden eğlendirir. Ortaoyunu en budalaca evzâ’ı, en bî-edebâne sözleri, en çetrefil, en galîz laf›zlar› gösterir. Tiyatro vicdân›n en saklı perdelerini açar, kalbin en haklı hissiyat›n› tahlil eder. Emrâz-ı nefsâniyyenin en şedîd te’sirlerini meydana kor. Dünyanın en büyük beliyâtını tasvir eder. İnsanın en vahşî hevesâtını meydana çıkarır. Ahlâkın seyyiâtıyla eğlenir. Adâtın münasebetsizlikleri ile istihzâ eder. Aşka bir hicrân musallat eder. Seyredenler giryân olur. Riyâyâ bir maskara nikâb geçirir. Görenlerin gülmemek elinden gelmez. İşte ortaoyunu o, tiyatro budur.⁹²⁴

Görüldüğü gibi, tiyatro her şeyin açığa çıktığı, gözler önüne serildiği, içeriye ve dışarıya, yeryüzüne ve gökyüzüne izleyici-öznenin nüfuz edebildiği, böylelikle de tiyatrodaki hakikatin aynı özneye nüfuz edebildiği bir açıklık alanı olarak hayal ediliyor. Örtülü olanların örtüsünün kaldırıldığı, açıkta olanların örtülerek asıl hakikatinin açığa vurulduğu bir hakikata maruz kalmak, bu hakikatten keyif almak ve fayda görmekle birleştiğinde tiyatro tüm sanatların üstüne, ideal hakikatin yanına, hatta içine yerleşiyor: “Tiyatro ise, cism ve cân bulmuş bir hayâl-i şâirânedir. Gûyâ ki insan›n elinden tutar, göklerin hafâ perdelerini birer birer açarak en gizli köşelerini gezdirir.”⁹²⁵

Thomas Docherty, görsellik ve teatralitenin modern eleştirinin oluşumundaki önemini vurgular. Kartezyen düşüncede eleştiriye yüklenen temel işlev, verili olanla kendi kendini açığa çıkaran arasındaki farkın gösterilmesidir. Burada verili olan

⁹²³ a.y.

⁹²⁴ a.g.m., 2.

⁹²⁵ “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, 2.

derken, bir varlığın yanıltıcı, imgeselleştirilmiş, figürleştirilmiş, söz sanatlarıyla bezenmiş, dolaylandırılmış yanı kastedilmektedir. Kendisi kendinin kanıtı olan, kendini açığa vuran “asıl” yanı ise mantıksal, dilsel ve söylemsel yanlardır. Dolayısıyla bu anlayışta görünür olan, varlığın kendisinden farklı, kendisinin dışında olarak düşünülmektedir. Docherty’e göre modernlik, önceliklerin, duysal ve ampirik olan görselliğe, yani açıkta olana mı, yoksa söylemsel ve rasyonel olanın, yani görsellik tarafından emilmiş, ancak soyut matematiksel bir mantığın içinde özerk ve bağımsız kalabilmiş bir deneyimin mi verileceğinin mücadelesidir. Görselliğin, varlığın kendisinden ayrı olduğu, hatta varlığın görünürlüğüünün görsellik tarafından ele geçirilme anlamına geldiği; görselliğin ardında yatan soyut ve mantıksal olanın, varlığın kendisi ile özdeşleştirildiği bu yaklaşımda temsil düşüncesi öne çıkarılır.⁹²⁶

Temsil, görsel olanın “görünür”deki önceliği ile dilsel olanın tercih edilen önceliği arasında bir ilişki kurma denemesidir. Eleştirmen, nesnesinin görünürdeki varlığının büyüsunü bozarak onun asıl hakikatini açığa çıkarmaya çalışan bir öznedir temsil sorunsalının içinde. Görüntünün yanıltıcı, yoldan çıkarıcı niteliklerine aldanmayarak, nesnenin asıl hakikatini ortaya çıkarmak eleştirmenin asli görevidir. Bu bakımdan, eleştiri görselliğin silinmesi, dilsel ve mantıksal olanın görsel olan üzerinde egemenlik kurmasıdır. Ancak görselliğin aşılp, hakikat ortaya çıkarıldığı her anda, hakikat gözler önüne serilmiştir, yeni bir biçimde görselleştirilmiştir. O halde görsellik, eleştirinin hem sakınmaya ve aşmaya çalıştığı hem de kaçınılmaz olarak mahkum olduğu, kurtulamadığı bir alandır. Bu bakımdan eleştirel söylemin içinde belirli bir müphemiyet vardır.

⁹²⁶ Docherty, 14-15.

Yukarıda Namık Kemal'in eleştirel söyleminin rasyonel ve nevrotik öznelliklerin arafında ikamet ettiğini göstermeye çalışmıştım. Rasyonel eleştirmen özne olarak Namık Kemal, lafz oyunlar›n›n, süslerin, makyajlar›n, elbiselerin, aldatıcı görüntülerin ıslah edildiği, fikrin dolaysızca kendini sunduğu bir eleştiri anlayışına sahipken, nevrotik özne olarak, bu oyunlar, süsler ve görüntüler tarafından cezbedilmekte, kendinden geçmektedir. Kendinden geçme anlar›n› denetlemeye çalıştıkça da bu tutum nesnesine yönelik öfke ve şiddetle donanmaktadır. Başka bir yandan da hakikatin makbul olmak için daima bir dolay›ma ihtiyaç duymas›, hakikatin herkesin kabul edeceği bir biçimde açığa çıkması için örtülmeye, elbiselere ihtiyaç duyması öznenin kurucu belirsizliğini daha da şiddetlendirmekte, zemininin müphemiyetini arttırmaktadır.

SONUÇ

Türk edebiyat› disiplini, üniversite söylemi içinde kurulurken içinde bulunduğu Türk modernleşme projesinin de etkisiyle çeşitli gerilimler etrafında biçimlenmiştir. Bu gerilimlerin en önemlilerinden biri, orijinallik kaygısı ile etkilenme paradigması etrafında oluşur. Bu edebiyat, bir yandan biriciktir, eşsizdir, orijinaldir, diğer edebiyatlardan kendine özgü farklar› vardır. Bu farklar sayesinde yüzyıllara yayılmış bir zaman diliminde başka başka coğrafyalardaki insanların Türkçe’nin değişik biçimlerinde ürettiği edebiyat, *Türk* edebiyatı başlığı altında toplanabilmiştir. Bu söylemin içinde yetişmiş Türk edebiyatı araştırmacısına yüklenen temel görevlerinden biri, tüm bu bağlamsal farklılaşmaların arasında bize özgü olanı bulmak, tüm kopuşların içerisinde sürmekte olanı gözlemleyebilmektir. Ancak diğer yandan Türk edebiyatını açıklarken sıkça kullanılan yollardan biri de etki kaynaklarına göre sınıflandırmalar yapmaktır. Başkalarının etkisine açık bir yapıda oluşmuş bu edebiyatın önemli bir zaman dilimi “İslam etkisindeki Türk edebiyatı” olarak adlandırılırken, ondokuzuncu yüzyıldan itibaren yaşadığı değişim de “Bat› etkisindeki Türk edebiyatı” başlığı altında toplanmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşımda ise süreklilikten çok kesintilere odaklanılmaktadır. Çağları ve mekanları aşan *bizin* hikayesinden çok, önceki dönemlerle keskin kopuşlar yaşayan, başkalarının etkisine açık yeni *bizin* hikayesi merkezdedir bu Türk edebiyat› yaklaşımında. Bu iki yaklaşım eşzamanlı olarak Türk edebiyatı söyleminin içinde dolaşımdadır. Dolayısıyla edebiyat alanında başka edebiyatlarla karşılaşma sonucu

yaşanan yenilikler, hem özünden uzaklaşma, hem de asıl özüne ulaşma olarak algılanabilmektedir.

Bu tezde Namık Kemal eleştirisi üzerinden göstermeye çalıştığım en önemli nokta, orijinallik ve etkilenmişlik, kendilik ve başkalık, özsellik ve arızîlik karşıtlıkları üzerinden işleyen yaygın söylemin dışında başka yolların da olabileceği gerçeğidir. Bu çalışmada, bu karşıtlıklar üzerinden öncelik ve sonralık ilişkisi kurulamayacağı, karşıtlığın uçlarının aynı anda birbirini doğurdukları müphem bir alanda ikamet ettikleri gerçeğinden yola çıktım. *Bize özgü bir kendilik arayışının tam da etkilenmişliğin sonucu, başkasına maruziyetin telafisi olarak ortaya çıktığını düşünüyorum.* Modern Türk edebiyatında eleştirinin temel işlevlerinden biri, başkasına maruziyet ve kendilik ile başkalığın ikamet ettiği o müphem eşikle başa çıkmaktır.

Namık Kemal eleştirisi, bu sürecin içinde önemli bir dönüm noktasında, müzminleşecek bir kriz aşamasında vücuda gelmiştir. Tam da bu konumu nedeniyle modern eleştirmenlerin hayranlığını ve mesafesini aynı anda kazanmıştır. Modern edebiyat söyleminin kurucusu olmas› hemen hemen herkes tarafından kabul edilirken, bu kabul daima bir “ama” ile birlikte dile getirilir. Bu bak›mdan Namık Kemal’in edebî varlığı bölünmüş bir özne olarak tasavvur edilir. Bir yanıyla yeniyi açan, diğer yanıyla eskiye bağlı; bir yanıyla etkilenmeye açık, diğer yanıyla etkiyi *bizim* özümüze uygun şekilde temellük eden eşikte bir özne. Başkalarıyla savaşırken aslında kendisiyle savaşan, zaferi yenilgisine bağlı bir eleştirmen. Bu yanıyla tam da kurucusu olduğu düşünülen söylemin yukarıda değindiğimiz müphem kaderini paylaşır. O halde Namık Kemal eleştirisi hakkında düşünmek, bir yandan da *bizim* hakkımızda düşünmek olarak algılanabilir.

Her ne kadar modern Türk edebiyatı söyleminin Batı modernliği ile karşılaşma ile kurulduğu yaygın bir kabul olsa da bu karşılaşmanın ondokuzuncu yûzyıl Osmanlı kûltûrel ortamında meydana getirdiği sarsıntı eleştiri ve edebiyat tarihinde yeterince işlenmemiştir. Edebiyat söylemi eskiler ve yeniler diye ikiye bûlûnerek homojen bûtûnlûklerin mûcadelesi olarak ele alınmıştır. Temel tartışmalar ilericilik gericilik eksenine oturtulmaya çalışılmıştır. Ben Namık Kemal eleştirisini tartışmak için geçmiş-şimdi-gelecek sûrekliliğini ve klasik dönem Osmanlı zamansallığını sekteye uğratan Batı modernliğiyle karşılaşmayı ilk adım olarak seçtim. Bu seçimin ardında Batı modernliğini evrensel bir hakikat olarak görüp her şeyin başlangıcını ona bağlamak gibi bir düşünce yatmıyor. Aksine aslında yerel bir bağlamda ortaya çıkan ancak kendisini evrensel olarak sunan, bu sunum sürecinde de şiddetten azade olmayan Batı modernliğini tartışmaya amayı da amaçladım. İkinci bölümde, Batı modernliğinin oluşturduğu edebiyat anlayışının Japonya ve Yunanistan gibi “Batı-dışı” ülkelere aktarılmasını tartışırken, aktarımın, hatta bire bir taklit iddiasının bile “asıl”dan uzaklaşma, aslı bambaşka bir bağlamda üreterek “ z” nden koparma, yeni bir özle donatma olarak gerçekleşebileceğini göstermeye çalıştım. Bu bakımdan Batılı edebiyata maruziyet, kendine özgü bir edebiyat anlayışı kurmakla burada da atbaşı olarak gidiyordu.

Namık Kemal eleştirisinde Batı edebiyatıyla karşılaşma “sadme” olarak adlandırılır. Sadme, Osmanlı edebiyat bağlamını kökünden sarsan, eskinin kıyametini getiren bir travma olarak kavramsallaştırılır. Burada, yeni edebiyat yaralı bir başlangıca dayanır. Sadme, bir yandan kendiliği yaralarken diğer yandan oluşturur. Dolayısıyla yaralanma, tam da vücuda gelmenin kendisine dönüşmektedir. Bu da Namık Kemal eleştirisinin temel müphemiyetini oluşturur. Kendisine yönelik

şiddeti kabul ederek, bu şiddetin kaynağına tâbi olarak yeni bir kendiliğin mümkün olması yeni eleştirmenin ve edebiyatçının ikilemidir.

Bu ikilemi kavramak için öncelikle Alain Badiou'nun olay kuramını kullandım. Bu kuram, belli bir durumu sekteye uğratan, hükümsüz kılan dışsal bir olayın özneleştirici etkisi bakımından işlevseldi. Namık Kemal'in eleştirel serüveni Badiou'nun sunduğu anlamda bir özneleşme anlatısı olarak adlandırılabilir. Batı modernliğine ve edebiyatına maruz kalarak acze düşmüş bir kişinin, yeni olaya bağlanarak başka türlü bir hakikate talip olması ve böylelikle yeni bir özne olarak iktidar kazanması, Namık Kemal eleştirisinde yürürlükte olan bir süreçtir. Ancak bu noktada Batı modernliğinin ve edebiyatının Namık Kemal tarafından mutlak hakikat olarak görülmek zorunda olmadığına dikkat edelim. Batı, bir sadme olarak yerli bağlamı acizleştirmiş olabilir ama bu olayın açtığı hakikate talip olmak demek, Batılı modeli mutlaklaştırmak demek değildir; bu, artık bu sadme olmamış gibi davranamayız, bu sadmenin açtığı yara ve imkânlardan yola çıkarak yeni bir hakikate talip olmalı ve bunda sebat etmeliyiz demektir.

Geçmişin henüz geçmediği, geleceğin hala gelmediği bu sadme anında, şimdide bir kriz hüküm sürmektedir. Namık Kemal'in eleştirel deneyimi, bu krizle baş etmeye odaklanmıştır. Bu nedenle eleştirel metinlerinde eksiklikleri tespit etmek, Batı edebiyatıyla karşılaştırarak geri kalmışlığı, çocukluğu ortaya koymak ve sonrasında da bu kaosu giderebilecek bir düzen için «slah projeleri üretmek Namık Kemal eleştirisinin temel etkinliklerindendir.

Aslında hem Batı'da hem Osmanlı bağlamında eleştirel etkinliğin özünde kriz koşulları yatmaktadır. Ben ile başkası, iç ile dış, önce ile sonra, asıl ile taklit arasındaki ayrımın belirsizleştiği bir süreçte eleştiri, ayrımları yeniden oluşturan, ölçütleri tekrar tesis eden bir düzenleme çabasıdır. Eleştirmen, metinsel ve kültürel

başkalıkları kendi ideallerine göre düzenleyerek ortamın tekinsizliği gidermeye, muğlaklığı kesinliğe dönüştürmeye çalışır. Bu bakımdan Namık Kemal eleştirisi de hem makro hem mikro ölçeklerde karşılaştığı başkalıkların uyandırdığı huzursuzluk ve endişeyi rahatlığa dönüştürmek amacıyla başkalıkları silen ya da kendi normlarına indirgeyen bir eleştiridir. Ancak tam da bu normlar başkalıkla karşılaşmalar sonucunda olmuştur. Dolayısıyla başkalıkları denetleme çabası aynı zamanda kendini denetleme çabasındır.

Makro düzlemde düşündüğümüzde Namık Kemal'in söyleminde yeni edebiyat öznelliğini belirleyen temel koşullar, filizlenmekte olan bu edebiyatın başka edebiyat gelenekleri ile ilişkisine oluşturulmaktadır. Batı, Arap, Fars ve divan edebiyatıyla kurduğu eleştirel ilişkiler Namık Kemal'in yeni edebiyat projesinin sınırlarını belirlemiştir.

Eleştirel ve edebi öznelğin doğduğu yaraya neden olduğu için öncelikle Batı edebiyatın eleştirel temsiline odaklandım. Namık Kemal'de Batı edebiyatı ikili bir işleve sahip. Batı edebiyatı hem arzulanan bir model, hem de bu arzu nedeniyle bizi yutabilecek, farklılığımızı silebilecek bir tehdit olarak görülmektedir. Yeni edebiyat Batı edebiyatına tâbi olmalıdır ama bunu yaparken kendisine özgü öznelliğini korumalıdır. Bir yandan arzusunun sesi dinlemelidir ama diğer yandan arzusunu dizginlemelidir. Biz ve onlar arasındaki sınırlar bulanıklaştırılmamalıdır. Ancak tam da tâbiyet ve öznellik, arzuyu dinleme ve dizginleme arasında salınan bu tutumla yeni bir öznellik inşa edilmektedir.

Namık Kemal eleştirisi, sınırları bulanıklaştıran bu sorunu çözmek için Batı edebiyatın yerel düzleminden kopartıp evrenselleştirir. Bu edebiyat zaten kendisini evrensel olarak dayatmaktadır. Namık Kemal bu dayatmayı alıp kendi çıkarlarına uygun hale getirir. Kemal'e göre çağları ve mekanları aşan, hakikata, akla ve tabiata

dayal› evrensel bir edebiyat vard›r. Her dönemde baz› edebiyatlar bu normdan uzaklaşırken bazı edebiyatlar ise evrenselin tecelli ettiği modeller olarak ortaya çıkarlar. Ondokuzuncu y›zyılda da Bat› edebiyat› bu tecelliye gerçekleştirmiştir. B›ylece yerli muar›zlara, aslında bizim bağland›ęımız Bat› edebiyat› değil evrensel edebiyattır denilerek Bat› edebiyat›nın yabancılığı telafi edilmeye çalışılmıştır. Yeni edebiyat›n Bat› edebiyat›na tâbiyeti meşrulaştırılmıştır.

Diğer yandan Bat› edebiyat›na meftuniyetle bağlı olanlara karş› “aslolan Bat›’nın sureti değildir, zaman ve mekanlar üşt› evrensel edebiyattır; bu normlara bağlanırken kendi yerelliğimizi silerek başka bir yerelliğe tâbi olmayalım, evrensel ilkeleri göz önünde tutalım” denilmiştir. Bat›, kendi olmak için Doğu’yu taklit etmiştir ama bu taklitte evrensel ilkelerden ödün vermemiştir ve b›ylece kendisini oluşturmuştur. Biz de Bat›’yı Bat› gibi taklit edelim ki biz olalım. Bu akıl yürütmede tâbiyetle öznelliğin ne kadar iç içe geçtiği ortadadır.

Bat› modernliği maruz bırakt›ęı sadme ile eski öznelliği yaralıyor ve yeni öznellik gücünü ve aczini bu yaradan alıyorsa, yeni öznelliğin eski öznelliği ne şekilde algıladığı önemlidir. Namık Kemal’in eleştirel projesi mesaisinin önemli bir kısmını eski edebiyata hasretmiştir. Temel olarak bu eleştiride, haysiyetli bir yeni edebiyat›n kurulması için eski edebiyat›n zelilleştirilmesi söz konusudur. Toplumsal ve edebi ortamda sürmekte olan krizin tanzim edilmesi sürecinde içerisi ile dışarısının sınırları yeniden belirlenirken eski edebiyat içimizdeki dışarlıklı olarak adlandırılmış, için temizliğinin, sterilliliğinin sağlanması için bu hastalıkl› paramızın dışarı atılması önerilmiştir. Zaten bu edebiyat *bizim* edebiyatımız değildir, kökü dışarıdadır. Bize özgü bir edebiyat›n kurulması için eski edebiyat›n hala sürmekte olan etkilerinin bertaraf edilmesi gerekir. Manadan çok lafza düşkün olmak, söz oyunlar› için fikri feda etmek bu edebiyat›n en temel kusurudur.

Bu tür bir akıl yürütmede eski ve yeni edebiyat, edebiyat ortamının içinde birbirinden tamamen ayrılmış gibi varsayılır. Birbirine hiç temas etmeyen parçalardan biri dışlanarak içerisinin huzuru sağlanacaktır. Ancak huzursuzluğun kaynağı, eski edebiyat eğilimlerinin eleştirmenin kendisi de dahil olmak üzere öznelerin içselliklerinde ikamet ediyor oluşudur. Bu kriz döneminde eskiye ve yeniye yönelik eğilimler aynı bedende iç içe geçmiş durumdadır. Eleştirmen, zellileştirme yoluyla kendisinin bir parçasının kendisinden def etmektedir. Böylece haysiyetli ve türdeş bir bütünlük olarak kalacaktır; fakat bu bütünlük ancak eksilerek sağlanmaktadır. Bu tuhaf ikilem, kendisine rağmen kendisi için uğraşan eleştirmenin dengelerini alt üst eder. Namık Kemal'in İrfan Paşa ve Ziya Paşa'nın metinlerine dair eleştirilerindeki öfke, şiddet ve gazabın kaynağında bu müphemiyet vardır. Ne zamanki edebiyat alanının heterojenliği artmış, farklı farklı eski ve yeni edebiyat anlayışları devreye girmiştir; o zaman Namık Kemal, eski edebiyatla ilişkisini daha sakin terimlerle düşünür olmuştur; ancak tamamen dışlama ile yeniden içirme tutumları arasında salınan eleştirel çaba, her zaman fikir ve kalp arasındaki bir tereddütle malul/mümkün olmuştur.

Eski edebiyat eleştirisinde yürürlükte olan haysiyet ve zillet ekseni Arap ve Fars edebiyatları eleştirisinde de söz konusudur. Bu sefer eksen ikiye bölünüp zillet Fars edebiyatıyla, haysiyet Arap edebiyatıyla özdeşleştirilmiştir. Eski edebiyatı kökü dışarıda olmakla suçlayan Namık Kemal, Arap-Fars-Osmanlı edebiyat sisteminin ayrışıp özerk edebiyatlar olarak kurulma sürecinde, edebiyatın hastalıklı yanlarının Fars edebiyatına aktararak yerli düzlemi sağlığına kavuşturmaya çalışmıştır. Heterojen nitelikteki Arap-Fars-Osmanlı edebiyat sistemi Batı edebiyatıyla karşılaşınca dengeleri sarsılmıştır. Heterojenliği ve krizi arttıran bu yeni durumda sistemin merkezine Batı edebiyatı oturmuştur. Bu denge değişimi Fars edebiyatının

sistemin kenarına sürüklenmesine neden olmuştur. Yeni edebiyatın modeli olan Batı edebiyatıyla karşılaşma, böylelikle eski edebiyatın modeli olan Fars edebiyatının taşralaştırılmasına ve zelilleştirilmesine neden olmuştur.

Arap edebiyatı ise bir denge unsurudur. Batı edebiyatının yabancılığını gidermek için Arap edebiyatının temel ilkeleriyle Batı edebiyatının ilkelerinin aynı olduğu, çünkü bunların evrensel edebiyatın değişik dönemlerdeki tecellileri sonucu olduğu öne sürülmüştür. Böylelikle Arap edebiyatının yüceltilmesi ile Batı edebiyatının makbuliyetinin arttırılması amaçlanmıştır. Ancak burada yüceltilenin klasik Arap edebiyatı olduğunu, çağdaş Arap edebiyatının da zelil olarak addedildiğini unutmamak lazım. Batı edebiyatının yanında çağın diğer edebiyatları hükümsüz kalmaktadır. Klasik Arap edebiyatı ile Batı edebiyatı arasındaki farklılıklar da evrensel edebiyat telakkisine halel getirmez; çünkü farklar Arapça'nın istisnai yapısına bağlanır, buradan evrensel sonuçlara gidilmez.

Bu koşullarda yeni edebiyat projesi diğer edebiyatlarla kurduğu öznellik/tâbiyet, haysiyetlendirme/zelilleştirme, içirme/dışlama ilişkileri sonucunda oluşur. Biz ve başkaları arasındaki sınırı belirginleştirmeye, müphemiyeti gidermeye yönelik eleştiri etkinliği sayesinde, yeni edebiyat öznelliği makro düzlemde belirlenir. Ancak bu öznellik, alanlar arası ilişkiler kadar alan içi ilişkilerce de kayıtlıdır. Heterojen nitelikteki edebiyat kamusunun mücadeleleri yeni edebiyatçının eleştirel tutumunu etkiler. Namık Kemal'in yeni edebiyat projesi, krizi gidermek için tüm edebiyat alanını kendi projesinin etrafında toparlamaya çalışmaktadır. Bu bakımdan eleştirel etkinlik yoluyla diğer edebiyat projeleri üzerinde hükümranlık kurmaya çabalar. Eski edebiyatı savunanlara tahammülü olmadığı gibi, farklı yeni edebiyat tasavvurlarına da dayanamamaktadır. Badiou, bir olayın açtığı imkânı çokluk halindeki bir hakikat olarak tanımlar. Namık Kemal, yeni edebiyat

hakikatinin çokluğunu teke indirgemeye çalışmaktadır. Farklılığa izin verilmesi için öncelikle onun projesinin kabulü gerekmektedir. Bu bakımdan farklı yeni edebiyat projelerini eleştiri, alay, parodi ve çeşitli söylemsel şiddet biçimleri aracılığıyla edebiyat alanının dışına atmaya çalışır. Ahmet Mithat Efendi ve Ahmet Vefik Paşa'ya yönelik eleştirileri buna örnek olarak gösterilebilir. Yeni edebiyat projesine dahil olanlara dair eleştirilerinde ise yoldaşların yoldan çıkmasını engellemeye çalışan denetleyici bir ağabey-eleştirmen söz konusudur. Kimi zaman öfke ile kimi zaman şefkat ile takipçilere güzergah hatırlatılır. Bunda da yeni edebiyat projesinin içinden kendi arzularının hilafına bir yenilik çıkmasını engelleme isteği yürürlüktedir. Recaizade Ekrem ve Abdülhak Hamid'e yazdığı eleştiriler bu tutumu örneklemektedir. Aynı zamanda eleştirmenliğinin son dönemlerinde yeni edebiyat sürecini tarihselleştirme, dönüşüm noktalarını tespit etme çabası görülmektedir. Bu çaba da hangi mücadelelerin desteklendiği, hangilerinin devre dışı bırakıldığı bakımından önemlidir. Sonuçta edebiyat alanını dönüştürmeye yönelik farklılıkları silme, egemenlik kurma, yol gösterme, yoldan def etme, tarihselleştirme hareketleri mikro düzlemde Namık Kemal'in eleştirel öznelliğini belirlemiştir.

Namık Kemal eleştirisi, edebiyat alanının içindeki ve dışındaki (iç ile dış arasında sınırların hükümsüz kaldığı bir devirde) başlıkları kendi temsil düzlemine aktararak alanın krizini tanzim etmeye çalışmıştır. Ancak aynı anda hem süreci dönüştürmeyi arzulayan bir özne hem de sürece maruz kalan bir kişi olarak eleştirmenin yarılmışlığı, krizi bir türlü giderememiştir. Kendi müphem koşullarını aşamayan eleştirmen, kaosa nizam vermeye çalıştığı her anda düzenle birlikte yeni bir müphemiyet üretmiştir. Dolayısıyla düzen arzusu, imkânsız bir tasarıya dönüşmüştür. Düzene yönelik her adım, bir yandan ona yaklaşırken diğer yandan

ondan uzaklaşmaktadır. Namık Kemal'in eleştirel özneliliği de bu müphemliğin içinden doğmakta, bu imkânsızlığın içinden evrilmektedir.

Judith Butler ve Michel Foucault'nun öznelilik teorileri öznenin başkasına olan asli tâbiyetine ve kökensel müphemliğine yaptığı vurgularla Namık Kemal'in eleştirel özneliliğini açıklamada oldukça işlevseldirler. Özne olmanın eşzamanlı olarak tâbiyeti içerdiği, öznenin aczinin de kudretinin de hem kendisine dışsal hem de kendisi üzerinden işleyen bir iktidar dolayımıyla kurulduğunu öne süren bu yaklaşımları dikkate aldığımızda Namık Kemal eleştirisi, bir özneleşme sürecine işaret eder. Bir yandan bu eleştiri, var olan kaosa düzen vermek için kendi asli tâbiyetini silen ya da temsilileştiren bir eleştirmen-özneyi üretmektedir; diğer yandan da bu özne tarafından üretilmektedir. Bu ikilik, dilbilgisinin etken ve edilgen yapılarının ötesinde biçimlenmektedir. Fâillikle mefûllüğün birbirinden ayırlamadığı bir süreçtir bu.

Namık Kemal eleştirisi aynı zamanda muhatabını kendi hakikatine tâbi kılarak özneleştirme derdindedir. Yeni edebiyat projesi özneler/tâbiler oluşturma projesidir de. Hem eleştirmenin özneleştiği, hem de muhatabını özneleştirmeye çalıştığı bu süreçte öncelikli olarak akıl, tabiat ve hakikat kavramları ön plana çıkmaktadır. İster eleştirmen olsun, ister edebiyatçı olsun, isterse okur, yeni edebiyat öznesinin özne olarak ortaya çıkabilmesi için akla, tabiata ve hakikate tâbi olmas› gerekmektedir. Bu üç ilkeye tâbi olan öznelilik konumuna yükselerek akl›, tabiat› ve hakikati kendine tâbi kılabilir. Kudret sahibi olmak için önce kişinin aczini katetmesi gerekmektedir bu yaklaşımda. Kendi asli tâbiyetini kabul etmek, diğerlerini kendine tâbi kılmak için ön şarttır.

Özneleşme süreci bakımından Namık Kemal eleştirisinin ikinci önemli özelliği, öznenin içselliğinin üretilmesidir. Namık Kemal'in idealindeki edebiyat

retmek istediği özneleri bir şiddete maruz bırakmaktansa gönül rızasını kazanmayı amaçlayan bir edebiyattır. Bir normu dayatmaktansa muhatabın normu arzulayacağı koşulları hazırlamak bu anlayışta daha önemlidir. Kişinin toplumsal ya da edebi anlamda makbul sayılabilmesi toplumsal ve edebi normlar üzerinden hareket etmesi gerekmektedir zaten; ancak düzenin işlemesi için aslolan bu gerekliliğin gönüllülük kisvesiyle gerçekleşmesidir. Bu amacı hasıl etmek için Namık Kemal eleştirisi, vicdan, edeb, terbiye, ahlak gibi kavramları kullanır. Bu kavramlar kişinin en gizli köşelerine kadar nüfuz ederek kişileri özneleştirme hizmetine koşulur. Edebiyat eseri bu anlamda toplumsal ve edebi ideallerin dolayımılayıcısı olarak çalışır, özerklik alanı daralı.

Namık Kemal eleştirisi öznenin içsel/ruhsal varlığına nüfuz etmek kadar öznenin bedenini/dışsallığını toplumsal ideallere tâbi kılmak yoluyla zneleştirmeyi de amaçlar. Bu durumda edebiyat, maarif, medeniyet, terakki, kamusalık, millet ve vatan gibi kavramların dolayımılayıcısı olur. Eleştirmen, hem edebiyatçıdan hem okurdan bu ideallere uygun davranmasıı bekler. Bu anlamda Namık Kemal eleştirisi, öznelerin hangi bağlarının aslı, hangilerinin arızî olduğuna karar verir. Arızî olanları koparmaya çalışırken aslı bağları sağlamlaştırır. Özneye hareket imkânı sağlanması, paradoksal olarak öznenin tutkuyla bir şeye bağlanmayı kabul etmesiyle mümkün olur. Özne, kendini terakki, medeniyet, tabiat, ahlak, vatan gibi ideallerle kayıtlı tutarken; bu kayıtlılık sayesinde aklına mukayyet olur, toplumsal olarak makbuliyeti mümkün olur.

Namık Kemal eleştirisinde tutkuyla bir ideale bağlanmak, diğer her şeyi gözden dşrrcesine bağlanmaktır. Eleştiri nesnesi onun ideallerinden saparsa eleştirmenin gazabı ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan tutkuyla bağlandığı idealler eleştirmenin tüm öznelliğini ele geçirmiştir. Vatanın edebiyattaki yerine dair tutumu

bunu örneklemektedir. Yol arkadaşları vatana kendisi kadar değer vermediğinde eleştirmeni kendisinin bile kavrayamadığı bir hiddet istila etmektedir. Vatanın istila edilebilme tehlikesine karşı, özneliği hiddetin istilasına uğramaktadır. Eleştiri nesnesinden de beklediği, yazar veya okur olarak muhatabın Kemal'in idealleri karşısında yok olmayı göze alıp bu ideallerin istilasına kendilerini açmaktadırlar. Ancak bu açıktan sonra özne yeniden doğarak Kemal için muteber bir özne olabilmektedir.

Bu saptamalara bir bütün olarak baktığımızda Namık Kemal'in eleştiri söyleminde iki öznenin aynı anda işlediğini görmekteyiz. Birinci özne, kaosa düzen vermeye, krizi tanzim etmeye çalışan, sınır denetimine düşkün bir rasyonel öznedir. Eleştirinin hesaba gelir yanlarına, ölçülebilir niteliklerine odaklanır bu eleştirmen. Akla ve tabiata tâbi olarak özneleşmekte, başkalarını kendi idealleri ve normlarına indirgeyerek tâbi kılmaya çalışmaktadır. İkinci özne ise hesabı aşan, ölçüye gelmez alanlarla ilgilidir. Kendi düzenleme çabasının aksadığı, her düzenlemenin yeni bir müphemiyet doğurduğu, sınırların ihlal edildiği, içselliğin tehdit altında olduğu anlarda ortaya çıkan bu özne, bu çaresizlik haline öfkesiyle, gazabıyla, hiddetiyle, eril tahayyülüyle karşılık vermekte kendini aşan şeyler karşısında kendinden geçmektedir. Eleştirmenin bir davaya tutkuyla bağlanması ardında da, dava dışı başka yolların olabileceğine katlanamamasının ardında da bu kendinden geçme hali yatmaktadır. Bu haller sayesinde eleştirmen yeni öznelik konumlarına yükseldiği, kendini aşabildiği gibi, aynı haller yüzünden başkalarıyla ilişkisini bir savaş mantığı üzerinden sürdürebilmektedir.

Namık Kemal eleştirisinin ideallerini ve bölünmüşlüğü minyatürleştirilmiş bir biçimde gözlemleyebileceğimiz en temel eksen, Kemal'in lafız ve mana ilişkisini ele alış biçimidir. Rasyonel özne yanı sıra Namık Kemal, sözcüklerin büyüsunü

giderip, mana ve fikri merkeze alan bir edebiyat peşindedir. Bu anlayışta lafız, mananın kayıpsızca muhataba işlemesini sağlayan şeffaf bir aracı olarak hayal edilir. Ancak *nevrotik* özne yanıyla Namık Kemal, lafzın cazibesine kapılmakta, kelime oyunları, kafiye gibi “yüzeysel” öğeler karşısında kendinden geçmektedir. En rasyonel anında bile bu eğilimleri birden bire ortaya çıkmaktadır, onlar bir türlü susturamamaktadır. Bu öznelliğin bir yanı, kelimelere karşı duyduğu arzuyu hınca dönüştürmektedir; diğer yanı, tutkulu bağlılığının nesnesi olarak manayı seçmektedir. Ancak ideal ile gerçek arasındaki fark bir türlü kapatılamamakta, istenen düzen bir türlü sağlanamamaktadır. Aslında burada yalnızca lafız karşısındaki bir endişe yoktur, lafzın da dahil olduğu suretle, görüntüyle ilgili her şey karşısında belli belirsiz bir endişe hissedilir. Görüntüsel olan Namık Kemal’in ikinci öznelliğini baştan çıkarmaya eğilimlidir. Bu nedenle birinci öznellik görsellik alanını denetlemeye, idealin terimlerine indirgemeye, normların diline tercüme etmeye çalışmaktadır. Ancak her türlü dönüştürme çabasının sonucunda yeni bir görüntü düzlemi ortaya çıkmaktadır. Görüntü ile asl, suret ile ideal arasındaki fark asla kapatılamamaktadır. Bu fark, aynı zamanda Namık Kemal’in kendi bölünmüşlüğüne ve parçalanmışlığının da kaynaklandığı bir farktır. Hesaba gelir ile ölçülemez, fikir ile lafzın, mana ile suretin, asl ile taklidin, model ile kopyanın müphem eşiğinde ikamet etmekte olan Namık Kemal’in aczi ve kudreti, tutkusu ve sağduyusu, gazabı ve şefkati, zilleti ve haysiyeti bizleri de bugüne kadar etkilemiştir. Modern edebiyat söylemi içindeki vukufumuzu ve körlüğümüzü bir nebze de ona borçluyuz.

KAYNAKÇA

- Aktay, Yasin. "Aklın Sosyolojik Soykütüğü: Soy Akıldan Tarihsel ve Toplumsal Akla Doğru." *Toplum ve Bilim*, 82 (Güz 1999): 114-140.
- Akün, Ömer Faruk. "Namık Kemal." *İslam Ansiklopedisi*, c. 9, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1997.
- Akün, Ömer Faruk. "Şinasi'nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi Baskısı." *İ.Ü.E.F. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XI (1961):67-98.
- Aksoy, Musa. *Hacı İbrahim Efendi'nin Hayatı-Eserleri-Tenkidleri*. doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1993.
- Alenezi, Mohammad Nashmi. *The Development Of Ma'nâ As A Measure Of Literary Merit In Classical Arabic Literary Criticism: The Question Of Loyalty To The Tradition*. doktora tezi, Michigan Üniversitesi Yakındoğu Araştırmaları Bölümü, 2004.
- Altıntaş, Ramazan. *İslam'da İşlevsel Akıl*. İstanbul: Pınar Yayınları, 2003.
- Aydın, Abdülhalim. *Namık Kemal ve Abdülhak Hamid'de Victor Hugo Etkileri*. İstanbul: Çantay Kitabevi, 2004.
- Ba-Ubaid, Ali Yeslam. *Environment, Ethics and Design: A Inquiry Into the Ethical Underpinnings For A Contemporary Muslim Environmentalism and Its Enviromental Design Implications*. doktora tezi, Pennsylvania Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlamacılığı, 1999.
- Badiou, Alain. *Etik:Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Modernlik ve Müphemlik*. çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Yasa Koyucular ve Yorumcular*. Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Bender, John ve David E. Wellbery. "Rhetoricality: On the Modernist Return of Rhetoric." *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*. der. John Bender, David E. Wellbery, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Bilgegil, Kaya. *Harâbât Karşısında Namık Kemal: Namık Kemal'in Eski Edebiyata İtirazları*. İstanbul: İrfan Yayınevi, 1972.

- Budak, Ali. *Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını Münif Paşa*. İstanbul: Kitabevi Yayınlar, 2004.
- Butler, Judith. *İktidarın Psşik Yaşamı: Tâbiyet Üzerine Teoriler*. çev. Fatma Tütüncü, İstanbul: Ayrıntı Yayınlar, 2005.
- Carey-Webb, Allen. *Making Subject(s): Literature and the Emergence of National Identity*. New York: Garland Pub., 1998.
- Chow, Rey. "The Old/New Question of Comparison in Literary Studies: A Post-European Perspective." *ELH*, 71, 2 (Yaz 2004): 289-311.
- Chrysostalis, Julia H. "The Critical Instance 'After' The Critique Of The Subject." *Law and Critique*, 16, 1 (2005): 3-25.
- Cooper, Laurence D. *Rousseau, Nature and the Problem of the Good Life*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- Çetinsaya, Gökhan. "Kalemiyeden Mülkiyeye Tanzimat Zihniyeti." *Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*. ed. Mehmet Ö. Alkan, İstanbul: İletişim, 2001.
- Davis, Lennard J. *Factual Fictions: The Origins Of The English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- Deringil, Selim. *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: YKY, 1999.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. 13. bs. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınlar, 1996.
- Docherty, Thomas. *Criticism and Modernity: Aesthetics, Literature and Nations In Europe and Its Academies*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Douzinis, Costas. "Oubliez Critique." *Law and Critique*, 16, 1 (2005): 47-69 .
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. çev. Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı Yayınlar, 1990.
- Eagleton, Terry. *Eleştirinin Görevi*. çev. İsmail Serin, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınlar, 1998.
- Ebüzzıya Tefik. "Muâheze ve Tenkîd Kelimelerine Ait İzâhât." *Mecmua-i Ebüzzıya* 72 (15 Cemaziyelahir 1315/11 Kasım 1897): 2-3.
- El-Câbirî, Muhammed Âbid. *Arap-İslam Akılının Oluşumu*. İstanbul: Kitabevi Yayınlar, 2001.
- El-Câbirî, Muhammed Âbid. *Arap-İslam Kültürünün Akıl Yapısı: Arap-İslam*

Kültüründeki Bilgi Sistemlerinin Eleştirel Bir Analizi. çev. Burhan Köroğlu, Hasan Hacak, Ekrem Demirli, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2001.

[Ergun], Sadettin Nüzhet. *Namık Kemal: Hayatı ve Şiirleri.* İstanbul: Yeni Şark Kitaphanesi, 1933.

Findley, Carter V. *Osmanlı Devletinde Bürokratik Reform: Bâb-âli(1789-1922).* çev. Latif Boyacı, İzzet Akyol, İstanbul: İz Yayınları, 1994.

Fortna, Benjamin. *Imperial Classroom: Islam, the State and Education in the Late Ottoman Empire.* New York: Oxford University Press, 2002.

Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi.* çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Yayınları, 2001.

Foucault, Michel. “Özne ve İktidar.” *Özne ve İktidar.* çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Gencer, Bedri. “The Rise of Public Opinion In the Ottoman Empire(1839-1909).” *New Perspectives on Turkey* 30 (Bahar 2004): 115-154.

Girard, Rene. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat.* çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Gürbilek, Nurdan. “Orişinal Türk Ruhu.” *Kötü Çocuk Türk.* İstanbul: Metis, 2001.

Habermas, Jürgen. *Kamusal Yaşın Yapısal Dönüşümü.* çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 2.bs İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Hallward, Peter. *Badiou: A Subject to Truth.* Minnesota/Londra: University of Minnesota Press, 2003.

Hohendahl, Peter Uwe. *The Institution of Criticism.* Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1982.

Hugo, Victor. *Preface to Cromwell.* < <http://www.bartleby.com/39/40.html> >

Işın, Engin F. “The Neurotic Citizen.” *Citizenship Studies*, 8, 3 (Eylül 2004): 217-235.

Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi.* çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Kahraman, Ahmet. “Ahlâk-ı Alâî.” *TDV İslam Ansiklopedisi.* c.2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988.

Kant, Immanuel. “‘Aydınlanma Nedir’ Sorusuna Yanıt.” *Toplumbilim*, çev. Nejat Bozkurt 11 (Temmuz 2000): 17-22.

Kaplan, Mehmed. *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi

Edebiyat Fakültesi Yayınlar›, 1948.

Kennedy, George A. *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

K›sakürek, Necip Faz›l. *Şahs›, Eseri ve Tesiriyle Namık Kemal*. 3. bs. İstanbul: Büyük Doğu Yayınlar›, 1992.

Koç, Haşim. *Cultural Repertoire as a Network of Translated Texts: The New Literature after the Tanzimat Period (1830-1870)*. yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü, 2004.

Koçak, Orhan. “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme.” *Toplum ve Bilim*, 70 (Güz 1996): 94-150.

Lambropoulos, Vassilis. *Literature as National Institution: Politics of Modern Greek Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

[Levend], Agah S›rr›. *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyat›* İstanbul: Maarif Matbaas›, 1934.

Mardin, Şerif. *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. çev. Mümtaz’er Türköne, Fahri Unan, İrfan Erdoğan, 5. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Mermutlu, Bedri. *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs Yayınlar›, 2003.

Mitchell, Timothy. *Mısır’ın Sömürgeleştirilmesi*. çev. Zeynep Altok, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Mitchell, Timothy. “The Stage of Modernity.” *Questions of Modernity*. der. Timothy Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Murata, Sachiko. *Tao of İslam: A Source Book on Gender Relationships in Islamic Thought*. Albany: State University of New York Press, 1992.

Namık Kemal. “Avrupa Şark’ın Asayişini İster.” *Hürriyet*, 24 (7 Aralık 1868): 5-8.

Namık Kemal. “Bedi’.” *Muharrir*, cilt 1, cüz 6 (1294/1878-9): 167-174.

Namık Kemal. “Ceza [I],” *İbret*, 82 (29 Şevval 1289/30 Aralık 1872): 1-2.

Namık Kemal. “Efkâr-ı Umumiye.” *İbret*, 40 (26 Şaban 1289/29 Ekims 1872): 1-3.

Namık Kemal. “Eyvah.” *İbret*, 128 (30 Mart 1289/2 Nisan 1873): 2.

Namık Kemal. “Görenek.” *İbret*, 119 (20 Muharrem 1290/20 Mart 1873): 1-2.

Namık Kemal. “Hasta Adam.” *Hürriyet*, 24 (7 Aralık 1868): 1-2.

- Namık Kemal. "Hukuk." *İbret*, 5 (13 Rebiülahir 1289/19 Haziran 1872): 1-2.
- Namık Kemal. "Hukuk-ı Umumiye." *İbret*, 18 (2 Rebiülevvel 1289/8 Temmuz 1872): 1-2.
- Namık Kemal. "Hürriyet." *Hürriyet*, 58 (2 Ağustos 1869): 1-2.
- Namık Kemal. "İbret." *İbret*, 3 (11 Rebiülahir 1289/23 Haziran 1872): 1-2.
- Namık Kemal. "İmlâ." *İbret*, 86 (5 Zilkade 1289/4 Ocak 1873): 1.
- Namık Kemal. "İmtizâc-ı Akvâm." *İbret*, 14 (26 Rebiülahir 1289/3 Temmuz 1872): 2.
- Namık Kemal. "İnnallahe Ye'mürü bi'l-Adli ve'l-İhsani." *Hürriyet*, 30 (19 Ocak 1869): 1-8.
- Namık Kemal. "İstikbal," *İbret*, 1 (7 Rebiülahir 1289/14 Haziran 1872): 1-2.
- Namık Kemal. "Kemal Bey'in Bir Makalesi. [İntibâh Mukaddimesi]" *Şark* c.1, cüz 5: 97-101.
- Namık Kemal. "Kemâl Bey'in Bir Mektûbu. [Nümûne-i Edebiyât'a dair I]" *Mecmûa-ı Ebüzzîya*, 10 (Gurre-i Safer 1298/ Ocak1881): 289-300.
- Namık Kemal. "Kemal Bey'in İrfan Paşa'ya Mektubu.[İrfan Paşa'ya Mektup]." *Mecmua-ı Ebüzzîya*, 7 (15 Zilhicce 1297/18 Kasım1880): 193-209.
- Namık Kemal. "Kıraat." *Hürriyet*, 61 (23 Ağustos 1869): 1-5.
- Namık Kemal. "Lisân-ı Osmanînin Edebiyâtı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir [I]." *Tasvîr-i Efkâr*, 416 (16 Rebiülâhir 1283/28 Ağustos 1866): 1-3.
- Namık Kemal. "Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir [II]." *Tasvîr-i Efkâr*, 417 (19 Rebiülahir 1283/31 Ağustos 1866): 1-3.
- Namık Kemal. "Maarif." *İbret*, 16 (28 Rebiülahir 1289/5 Temmuz 1872): 1-2.
- Namık Kemal. "Maarife Dair Bir Makale." *Hadîka*, 2 (11 Teşrin-i Sani 1288/23 Kasım 1872): 1-3.
- Namık Kemal. "Matbuat Nizamnamesi." *Diyojen*, 130 (9 Ağustos 1288/21 Ağustos 1872): 1-2.
- Namık Kemal. "Medeniyet." *İbret*, 84 (2 Zilkade 1289/1 Ocak 1873): 1-2.
- Namık Kemal. "Memâlik-i Osmâniyenin Yeni Mukâsemesi." *Hürriyet*, 20 (10 Kasım 1868): 1-5.

- Namık Kemal. “Memleketeyn Meselesi Hakkında Etual D’Orian Gazetesine Cevaplar.” *Tasvîr-i Efkâr*, 395 (30 Mayıs 1283/11 Haziran 1867): 1-3.
- Namık Kemal. “Mes Prisons Tercümesi Üzerine Muaheze [I]” *Mecmua-i Ebüzziya* c.4, 45 (1 Cemaziyelevvel 1302/1885): 1413-1418.
- Namık Kemal. “Mes Prisons Tercümesi Üzerine Muaheze [II]” *Mecmua-i Ebüzziya* c.4, 46 (15 Cemaziyelevvel 1302/1885): 1441-1452.
- Namık Kemal. “Mes Prisons Tercümesi Üzerine Muaheze [III]” *Mecmua-i Ebüzziya* c.4, 47 (1 Cemaziyelahir 1302/1885): 1473-1483.
- Namık Kemal. “Meyelân-ı Âlem.” *İbret*, 17 (29 Rebiülahir 1289/6 Temmuz 1872): 2.
- Namık Kemal. “Mikro Mega Tercümesi Muahezesi.” *Mecmua-i Ebüzziya*, c.2, 17 (15 Cemaziyelevvel 1298/15 Nisan 1881): 520-523.
- Namık Kemal. “[Moda ve Tegayyür].” *İbret*, 95 (17 Zilkade 1289/16 Ocak 1873): 1.
- Namık Kemal. “Mukaddime.” *Bahâr-ı Dâniş*. Konstantiniye: Matbaa-i Ebüzziya, 1303:5-18.
- Namık Kemal. “Mukaddime.” *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz*. Konstantiniye: Matbaa-i Ebüzziya, 1302/1886-7: 3-5.
- Namık Kemal. *Mukaddime-i Celâl*. Konstantiniye: Kitabhane-i Ebüzziya, 1305/1889-90.
- Namık Kemal. *Namık Kemal’in Mektupları*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, 4 c. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1967.
- Namık Kemal. *Namık Kemal’in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*. haz. Necmettin Halil Onan, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1950.
- Namık Kemal. *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. haz. Kâzım Yetiş, 2.bs. İstanbul: Alfa Yayınları, 1996.
- Namık Kemal. “Nüfus.” *İbret*, 9 (19 Rebiülahir 1289/26 Haziran 1872): 1-3.
- Namık Kemal. “Osmanlı İmparatorluğunun Taksimi.” *Tasvîr-i Efkâr*, 430 (10 Teşrin-i Evvel 1283/22 Ekim 1867): 1-3.
- Namık Kemal. *Osmanlı Tarihi*, c.4, cüz 2 İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1327/1909.
- Namık Kemal. “Redd-i İtiraz.” *Müntehabât-ı Tasvîr-i Efkâr: Edebiyat*, cüz 1, Konstantiniye: Kitabhane-i Ebüzziya, 1304/1888-9.
- Namık Kemal. “Sanat ve Ticaretimiz.” *İbret*, 57 (19 Ramazan 1289/20 Kasım 1872):

1-2.

Namık Kemal. “Şark Meselesi [I].” *İbret*, 24 (2 Şaban 1289/5 Ekim 1872): 1-2.

Namık Kemal. *Tahrîb-i Harâbât*. Konstantiniye: Matbaa-i Ebuzziyâ, 1303/1885-6.

Namık Kemal. “Takriz.” Recaizade Mahmud Ekrem. *Talim-i Edebiyat*. İstanbul: Mihran Matbaas, 1299/1883-4: 390-395.

Namık Kemal. “Terakki.” *İbret*, 45 (3 Ramazan 1289/4 Kasım 1872): 1-3.

Namık Kemal. “Tiyatro.” *İbret*, 127 (19 Mart 1289/1 Nisan 1873): 1-2..

Namık Kemal. “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara.” *Hadîka*, 33 (26 Şevval 1289/27 Aralık 1872): 2-3.

Namık Kemal. “Vatan.” *İbret* 121 (22 Muharrem 1290/22 Mart 1873): 1-2.

Namık Kemal. “Veşâvirhum fil’l-Emr,” *Hürriyet*, 4 (30 Temmuz 1868):1-4.

Oktay, Ayşe Sıdika. *Kınalızâde Ali Efendi ve Ahlâk-ı Alâî*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2005.

Ong, Walter J. *Rhetoric, Romance and Technology*. Ithaca: Cornell University Pres, 1971.

Pavlich, George. “Experiencing Critique.” *Law and Critique*, 16, 1 (2005): 95-112.

Perin, Cevdet. *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: Pulhan Matbaas, 1946.

Pingree, D. E. ve S. Nomanul Haq. “Tabî’a.” *The Encyclopedia of Islam*. c.10, Leiden: Brill, 2002: 25-28.

Plumwood, Val. *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınlar, 2004.

Quataert, Donald. *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922*. çev. Ayşe Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Saïsselim, Rémy G. “Buffon, Style and Gentlemen.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, c.16, s.3 (Mart 1958): 357-361.

Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity: On ‘Japan’ and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Sayın, Zeynep. “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet I.” *Defter*, 13 (Bahar 2000): 159-211.

Setia, Adi. “Fakhr al-Din al-Razi on physics and the nature of the physical world: a

preliminary survey.” *Islam and Science*, (Kış 2004)

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0QYQ/is_2_2/ai_n9532826/print

[Sevük], İsmail Habib. *Edebi Yeniliğimiz*. 3. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1935.

Sevük, İsmail Habib. *Tanzimat Devri Edebiyatı*. İstanbul: İnkılap ve Aka, 1951.

Somel, Selçuk Akşin. *The Modernization of the Public Education in the Otoman Empire, 1839-1908: Islamization, Aotocracy and Discipline*. Leiden: Brill, 2001.

Spurr, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*. Durham: Duke University Press, 1993.

Tanilli, Server. “Tanzimat Edebiyatı ve Namık Kemal.” *Bir Çağdaş Öncü: Namık Kemal (1888-1988)*. İstanbul: Amaç Yayıncılık, 1988: 21-30.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Namık Kemal’in Hayatı ve Eserleri.” *Namık Kemal Antolojisi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1942: 1-31 .

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 8. bs. İstanbul: Çağlayan, 1997.

Tansel, Fevziye Abdullah. *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hamid*. Ankara: Güneş Matbaası, 1949.

Torring, Jacob. *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Zizek*. Oxford: Blackwell, 1999.

Wellbery, David. “The Transformation of Rhetoric.” *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 5 Romanticism*. ed. Marshall Brown, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000.

Widdowson, Peter. *Literature*. Londra ve New York: Routledge, 1999.

Yetiş, Kâzım. *Talîm-i Edebiyat’ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996.

Ziya Paşa. “Mukaddime.” *Harâbât*. İstanbul: Matbaa-ı Âmire, 1291/1874: i-xxv

Ziya Paşa. “Şiir ve İnşâ.” *Hürriyet*, 11 (7 Eylül 1868): 4-7.

Zizek, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.