

Doktora Tezi

**TANZİMAT VE METATARİH:
NAMIK KEMAL'İN TARİH ANLATILARININ POETİKASI**

EMRAH PELVANOĞLU

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2011

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TANZİMAT VE METATARİH:
NAMIK KEMAL'İN TARİH ANLATILARININ POETİKASI**

EMRAH PELVANOĞLU

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2011

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Emrah Pelvanoğlu

Aileme;

Nilay'a ve Âsû Rûya'ya...

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Talât Sait Halman
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Bahriye Çeri Alemdar
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Oktay Özel
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

TANZİMAT VE METATARİH: NAMIK KEMAL'İN TARİH ANLATILARININ POETİKASI

Pelvanoğlu, Emrah
Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Laurent Mignon

Haziran 2011

Namık Kemal (1840-88), modern Türk edebiyatının kurucu figürlerinden biri olmasının yanında, Türk modernleşmesinin de en önemli failerindedir. Bu çalışmanın başlangıç argümanı, roman merkezli edebiyat tarihçiliğince ikincilleştirilen, ancak hepsi *İntibah*'tan önce yayımlanmış tarih anlatılarının, Namık Kemal'in düzyazı faaliyetleri arasında belirleyici bir rolü olduğudur.

Bu tez, bu belirleyici rolün araştırılması için, Namık Kemal'in tarih anlatılarının uzun 19. yüzyılın değişen koşullarına göre tarihselleştirilmesini amaçlar ve bir düzyazı faaliyeti olarak başlangıçları 15. yüzyıla giden Osmanlı tarihyazımının, Türk edebiyatı söylemine dâhil bir araştırma alanı olarak değerlendirilmesini önerir. Bu önerinin kuramsal dayanakları Giambattista Vico ve ondan etkilenen Hayden White'in, insan zihninin değişmecesel doğasını dikkate alan poetik tarih araştırmasına dayanır: "metatarih".

Bu bağlamda tezin "Tarihsel Anlatının Poetikası: Vico ve White" başlığını taşıyan birinci bölümünde, İtalyan filozof ve tarihçi Giambattista Vico'nun anıtsal çalışması *Yeni Bilim*'de geliştirdiği "filolojik tarih kuramı", Erich Auerbach ve Hayden White'in değerlendirmeleri üzerinden tartışılıyor ve *Hayden White*'in, Vico'dan ilham alarak *Metatarih* (1973)'te geliştirdiği poetik yöntemin ayrıntılı bir açıklaması yapılıyor.

"Siyasalın Poetikası: Osmanlı Tarihyazımı" başlıklı ikinci bölüm ise, White'in Vico'dan mülhem yönteminin evrenselliğini ortaya koyan bir uygulama içeriyor. Bu bölüm, Osmanlı tarihyazımının hem Osmanlı düzyazısallığı bağlamındaki başlangıç değerine dikkat çekiyor, hem de Türk edebiyatının modernleşmesini mümkün kılan 19. yüzyıldaki reform bilincinin, 16. yüzyılın ikinci yarısına uzanan tarihini, ele aldığı nitelikli ikincil kaynaklardan yola çıkarak ortaya koyduğu değişmecesel değişim örüntüsü ile değerlendiriyor.

"Bir Kahramanın Metatarihi" başlıklı üçüncü bölümde, modern Türk edebiyatının başlangıç figürlerinden biri olan Namık Kemal'in biyografisi roman merkezli bir yaklaşımdan uzaklaştırılarak, yazdığı metinlerin çoğunluğunu oluşturan "tarih anlatıları" odağa alınıyor. Bu bölüm, Namık

Kemal'in biyografisini inşa etmek için kullandığı metinlerin ampirik vasıflarından yararlanmakla birlikte bu metinlerin kendilerinin de birer tarih anlatısı olduğu gerçeğinden yola çıkıyor ve kullandığı kaynakları metatarihsel bir düzlemde değerlendiriyor.

“Umuda Tarih Yazmak” başlıklı son bölüm ise Namık Kemal bilgisini tarihselleştirmek için şu argümanla yola çıkıyor: Namık Kemal'in 1866-1876 yılları arasında yayımlanan tarih anlatılarında Osmanlı Devleti'nin geleceğine dair umut ilkesi korunuyor ve Avrupalı güçlerle sağlanan uzlaşının devletin geleceği için bir teminat olduğu kabul ediliyor. Bu bağlamda Namık Kemal'in Magosa'ya sürülmeden önce yayımlanan dört kitabı *Devr-i İstilâ* (1866), *Barika-i Zafer* (1872), *Evrak-ı Perişan* (1873) ve *Vatan Yahut Silistre* (1873) analiz edilerek, roman merkezli “nesir” araştırmalarında dikkate alınmayan bu anlatıların, 19. yüzyıl Osmanlı tarihselliği bağlamında belirleyici bir önemde oldukları ortaya konuyor.

anahtar sözcükler: Giambattista Vico, Hayden White, tarihyazımı, 19.

yüzyıl

ABSTRACT

TANZĪMAT AND METAHĪSTORY: POETICS OF NAMIK KEMAL'S HISTORICAL NARRATIVES

Pelvanoğlu, Emrah

Ph.D., Department of Turkish Literature

Advisor: Assist. Prof. Laurent Mignon

June 2011

In addition to being one of the most important agents of Turkish modernity, Namık Kemal (1840–88) is also among the founding figures of Turkish literature. Namık Kemal's historical narratives, written before *İntibah*, have generally been accorded a lesser place by the novel-centric historians of Turkish literature. The current work, however, argues that the aforementioned texts actually had a determining effect on the author's prose.

In order to fully appreciate the formative role of these texts, this dissertation seeks to contextualize Namık Kemal's historical narratives within the Ottoman Empire's transformation during its own "Long Nineteenth Century". In addition, it suggests that Ottoman history writing, whose roots date back to the 15th century, should be considered as a new field of research within the discourse of Turkish literature. This suggestion utilizes the theoretical framework of "metahistory", which was laid down by Giambattista Vico and by Hayden White, whom Vico influenced.

In this context, the first chapter, "Poetics of Historical Narrative: Vico and White", discusses the "Philological History Theory", developed by the Italian philosopher and historian Giambattista Vico in his monumental work *New Science*, through the assessments made by Erich Auerbach and Hayden White. It also offers a close analysis of Hayden White's poetic methodology, which was inspired by Vico and was discussed in White's *Metahistory* (1973).

The second chapter, "Poetics of Politics: Ottoman History Writing", aims to show the universal applicability of certain parts of White's Vico-inspired methodology. On the one hand, this chapter draws attention to the "foundational value" of history writing in Ottoman prose. On the other hand, it also examines the 19th-century Ottoman reform mentality, along with its history, dating back to the second half of the 16th century, in the context of the theory of tropes, making use of reliable secondary sources.

The third chapter, entitled "The Metahistory of a Hero", offers a biography of Namık Kemal that is separate from the usual novel-centric approach,

focusing instead mainly on his “historical narratives”. Though this chapter makes use of the empirical features of the texts in order to construct a biography of Namık Kemal, it operates from an understanding of the fact that these texts are themselves historical narratives and evaluates these sources on a metahistorical level.

The final chapter, “A Wishful Writing of History”, puts forward the following argument in historicizing our knowledge of Namık Kemal: the author’s historical narratives between 1866 and 1876 were written optimistically, “hoping” for an auspicious future for the Ottoman state. In this context, four of Namık Kemal’s books, all of which had been published before Namık Kemal’s exile in Magosa – *Devr-i İstila* (1866), *Barika-i Zafer* (1872), *Evrak-ı Perişan* (1873), and *Vatan Yahut Silistre* (1873) – were analyzed. These narratives, which have not been taken into consideration in novel-centric studies of “prose”, in fact play an important determining role in the context of 19th-century Ottoman prose.

Keywords: Giambattista Vico, Hayden White, historiography, 19th century

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez danışmanın Laurent Mignon'a ve tez izleme komitesi üyeleri Bahriye Çeri ve Mehmet Kalpaklı'ya bu çalışmanın tamamlanması için yaptıkları değerli katkılardan dolayı teşekkür ederim. Talât Sait Halman ve Oktay Özel yoğun programlarına rağmen tez jürisine katılmayı kabul ettiler. Bütün hocalarıma destekleri ve değerli eleştirileri için minnettarım.

Fatih Altuğ, çalışmamın en yoğun aşamasında bilgi ve desteğini benden esirgemedi. Cafer Sarıkaya zamanımın en değerli olduğu anlarda önemli kaynakların temin edilmesi için kendi zamanından feda etti. Ali Budak hocam üç yıl boyunca el koyduğum *Namık Kemal'in Mektupları'nın* I ve II. ciltlerini bir kere olsun geri istemedi. Kıymetli hocalarım Eralp Alışık ve Bülent Yorulmaz çalışma saatlerimi tez çalışmamın için esnetmemi hoş karşıladılar. Veysel Şimşek, Aslıhan Aksoy ve Michael Sheridan son düzeltiler için çok önemli yardımlarda bulundu. Sevgili Özgür Cem Avcı, Ayşegül Ergişi, Egemen Çağrı Mızrak ve Suat Eren Özyiğit arkadaşlıkları ile tez sürecimi kolaylaştırdılar.

Sevgili karım Nilay Özer, biricik kızımız Âsû Rüya ve rahmetli dedem Salih Çatalbaş, en zor zamanlarımda bana yazma ilhamı verdiler. Nilay Özer, kendi çalışmaları için gerekli zamanı feda ederek, bu tezin bitirilmesi için yapabileceği en değerli katkıyı yaptı. Yaptığım ve yapacağım her müspet iş gibi bu tez de ona ve aşkına ithaf olunmuştur.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: TARİHSEL ANLATININ POETİKASI:
VICO VE WHITE	9
A. Giambattista Vico	11
1. Vico ve <i>Yeni Bilim</i>	11
2. Vico ve Değişmeceler Kuramı	16
3. Vico ve Tarih Kuramı	20
B. Hayden White ve <i>Metatarih</i>	24
1. Değişmeceler Kuramı	26
2. Sahneleme	34
3. Argümantasyon	36
4. İdeoloji	41
İKİNCİ BÖLÜM: SİYASALIN POETİKASI:
OSMANLI TARİHYAZIMI	48
A. Erken Modern Dönem	50

1. Devlet	48
2. Tarihyazımı	55
B. 19. Yüzyıl ve Modernite	65
1. Devlet	65
2. Tarihyazımı.	75
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BİR KAHRAMANIN METATARİHİ	89
A. Şair Namık	95
1. Genesis	95
2. Erginleşme	103
B. Kahraman Namık Kemal	111
1. Genesis	111
2. Erginleşme	119
C. Mutasarrıf Namık Kemal Bey	135
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: UMUDA TARİH YAZMAK	142
A. Sözlü Anlatı: <i>Barika-i Zafer ve Devr-i İstilâ</i>	145
1. <i>Barika-i Zafer (Zaferin Işıltısı)</i>	146
2. <i>Devr-i İstilâ</i>	157
B. Bir 19. Yüzyıl Çoksatarı: <i>Evrâk-ı Perişân</i>	164
1. Kahraman Padişah Hain Vezirlere Karşı	170
2. Sorumlu Kahraman	175
3. “Kemâl-i Sürât ile”	176
C. “Silistre” yahut “Vatan”ın Metaforik Kipte Poetik Savunusu	179
1. Kırım Savaşı ve Silistre	183
2. “Vatan” ve / yahut “Namık Kemal”	193
3. <i>Vatan Yahut Silistre</i>	197

SONUÇ	203
SEÇİLMİŞ BIBLİYOGRAFYA	212
ÖZGEÇMİŞ	220

GİRİŞ

Namık Kemal, modern Türk edebiyatının kurucu figürlerinden biri olmasının yanında, Türk modernleşmesinin de en önemli failerinden biridir. Kemal bir başlangıç figürü olarak otoritesini iç içe geçmiş bu iki alanda ortaya koyduğu yazarlık faaliyetleri ile sağlamıştır. 1884-85'te tefrika edilen *Mukaddime-i Celâl*'de yeni / modern edebiyatın üç yeni yazı alanı açtığını belirtir: makalât-ı siyâsiyye, roman ve tiyatro. Bu yazı alanları ile Namık Kemal'in modern failliğinin sınırları çizilmiş ve Türk edebiyatı tarihlerinde ve genel olarak da Türk modernleşmesine dair çalışmalarda Kemal'in yayın faaliyetlerinde önemli bir yer tutan tarih anlatıları yeteri kadar dikkate alınmamıştır. Bu çalışmanın başlangıç argümanı, roman merkezli edebiyat tarihçiliğince ikincilleştirilen, ancak hepsi *İntibah*'tan önce yayımlanmış tarih anlatılarının, Namık Kemal'in düzyazı faaliyetleri arasında belirleyici bir rolü olduğudur. Bu tez, bu belirleyici rolün araştırılması için, bir düzyazı faaliyeti olarak başlangıçları 15. yüzyıla giden Osmanlı tarihyazımının, Türk edebiyatı söylemine dâhil bir araştırma alanı olarak değerlendirilmesini önerir. Bu önerinin kuramsal dayanakları Giambattista Vico ve ondan etkilenen Hayden White'ın, insan

zihninin değişmecesel doğasını dikkate alan poetik yöntemidir. White, insanın dışsal gerçeklikle kurduğu ilişkinin “değişmecesel doğası”nı, şiirsel yanını keşfeden Vico’dan hareketle, tarihsel alanın, bu doğanın belirlediği dilsel edimle olanaklı bir analiz bölgesi olarak kurulduğunu savunur.

Modernite ile birlikte ortaya çıkan Avrupalı bir edebiyat biçimi olarak roman, özellikle 19. yüzyıl Türk edebiyatı tarihinde değişimin araştırıldığı başat tür olarak merkezî bir öneme sahiptir. Türk edebiyatı söylemindeki modernleşmenin, roman söylemindeki değişim üzerinden analiz edildiği çalışmalar geniş bir literatür oluşturmuş ve 1876’da yayımlanan *İntibah*, bu literatürce değerlendirilmiş metinlerin hemen her zaman başında gelmiştir. Romanın Avrupa merkezli bir tür olması, hâkim “Batılılaşma” paradigması ile koşut bir edebiyat tarihi üretmiş ve tür merkezli bu tarih, Osmanlı tarihine içsel değişim dinamiklerini es geçerek metinleri kuşatan tarihselliğe de gereken önemi göstermemiştir. Bu tez önemli bir 19. yüzyıl figürü ve ulusal bir kahraman olarak Namık Kemal’in tarihselleştirilmesini amaçlar ve bu bağlamda Namık Kemal’in tarih anlatılarını odağa alarak, biyografisini dönemselleştirir. Bu bağlamda Namık Kemal’in bilgisini üreten biyografi ve edebiyat tarihlerinin ampirik vasıflarına eleştirel yaklaşarak, Namık Kemal’in de bir kahraman figürü olarak kurgulanmasını mümkün kılan dilsel edimlerin poetik bir araştırmasını ortaya koyar.

Jacques Ranciére, *Bilgi Poetikası Alanında Bir Deneme* olarak açıkladığı çalışması *Tarihin Adlari*’nda “[b]ir hikâyeden ibaret olmak ya da olmamak belirsizliği, tarihe has bir özelliktir. [...]Eğlencelik tarih ve tarihi roman işte bu

belirsizliğin izin verdiği alanda at koşturur” (25-26) der. Benzer bir muğlaklık edebiyat kavramı için de geçerlidir. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*’nda “[t]ren tarifesine bir trenin kaçta geleceğini öğrenmek için değil de, modern varoluşun hızı ve karmaşıklığı hakkında genel fikirler geliştirmek için göz atarsam, onu edebiyat olarak okuduğum söylenebilir” iddiasında bulunur (25). Laurent Mignon, “History Beyond Prose and Poetry: Ali Kemal and the Ottoman Historiographical Tradition” başlıklı yazısında Eagleton’ın bu iddiasına koşut olarak Rezaizâde Mahmud Ekrem’in *Ta’lim-i Edebiyat*’ındaki bir iddiasını örnek verir. Ekrem, genel anlamından yola çıkarsak bir ev ilanı ya da ticaret levhasının edebiyat olarak değerlendirilmemesi için herhangi bir sebep olmadığını belirtir (51). Edebiyat ve tarihin tanımlamalarındaki bu muğlaklığı yaratan, Eagleton’ın belirttiği gibi her iki terimin de “ontolojik değil işlevsel” oluşudur: “Şeylerin sabit varlıklarını değil, bizim ne yaptığımızı anlatırlar” (26). Edebiyat ve tarih, kaynağı insan deneyimi olan ve üretildikleri dilsel, kültürel kodlarla şekillenmiş anlatım biçimleridir. Walter J. Ong’un da belirttiği gibi “[b]irincil sözlü kültürden ileri okuryazar ve elektronik bilgi işlem kültürüne süregelmiş en yaygın sözel anlatım türü, anlatıdır” (164). Alun Munslow, “[t]arih, ancak ve ancak tarihçiler onu anlatı formunda tasavvur ettiklerinde müzakere edilebilir bir şeydir” der (17). Hayden White, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality” (Gerçekliğin Temsilinde Anlatısallığın Değeri) başlıklı yazısında anlatının doğasını sorunsallaştırmanın, kültürün doğasını ve hatta insanlığın doğasını sorunsallaştırmayı davet edeceğini belirtir. White, Barthes’dan alıntıyla anlatının hayat gibi basitçe orada olduğunu belirtir: “uluslar arası, tarihler arası,

kültürler arası” (1). Bu bağlamda anlatı bir sorun olmaktan çok, genel bir insan kaygısına, bilmenin anlatmaya nasıl çevrileceği kaygısına bir çözüm oluşturur.

Bu bağlamda Namık Kemal’in yeni edebiyat şubeleri olarak belirlediği siyasi makale, roman ve tiyatro, anlatısallık değerleri ile bir araya gelirler. Edebiyat ve tarihin kurumsallaşma sürecinde yaşadıkları yapay disiplinleşme, 19. yüzyıl tarihselliğini anlamak için yetersiz ve yanıltıcı olacaktır. Bu çalışmada çok sık geçecek tarihsel anlatı kavramı bu geriye dönük yapay biçimselleştirmeye karşı ve ilgili terimlerin muğlâklığının bilincinde olarak, anlatıların kendi tarihselliğini öne çıkarmak için kullanılmıştır. Örneğin *Barika-i Zafer*’in “inşa” olarak nitelendirilmesine mümkün olduğunca mesafeli yaklaşmış, böylece bir Osmanlı klasik düzyazı biçimi olarak inşa ile bir 19. yüzyıl anlatısı olan *Barika-i Zafer* arasındaki muhtemel uyumsuzluklar öncelikle dikkate alınmıştır.

Birinci bölüm “Tarihsel Anlatının Poetikası: Vico ve White” başlığını taşıyor. Bu bölümde ilk olarak, İtalyan filozof ve tarihçi Giambattista Vico’nun anıtsal çalışması *Yeni Bilim*’de geliştirdiği “filolojik tarih kuramı”, Erich Auerbach ve Hayden White’in değerlendirmeleri üzerinden tartışılıyor. Vico, tarihin ve onu yaratan insan zihninin “ilkel-modern-ilkel” döngüsellikinde geçtiği aşamaları, dilin değişmecesel (mecazi) analizi ile oluşturulan bir model (metafor-metonimi-kapsamlama-ironi) uyarınca “dinsel-şiiresel-düzyazısal” şeklinde açıklar. Bu bağlamda Vico, insan zihnini odağa alan modern beşeri bilimlerin (edebiyat, dil ve sanat tarihi, hukuk tarihi) geç fark edilmiş öncüsü ve 1970’li yıllarda gerçekleşen ve yapısalcı edebiyat kuramlarına büyük bir ivme kazandıran

“dilbilimsel dönemeç”in (linguistic turn) 250 yıl öncesinden “barok” bir akrabasıdır.

Nitekim bölümün ikinci alt başlığında değerlendirilen Hayden White ve kitap bütünlüğü içinde hazırladığı tek çalışması *Metatarih* (1973), bu dönemin bir ürünü olarak Vico ile olan akrabalığının tüm nimetlerinden yararlanır. Vico’nun filolojik tarih kuramından ilham alan White, tarihçinin (edebiyatçının, anlatı yazarının), derin bilinç düzeyinde poetik bir edimde bulunduğunu ve tarihsel alanı önceden tasarlamasını (prefigure) sağlayan bu poetik edimin Vico’nun *Yeni Bilim*’de açıkladığı dört değişmece ile tanımlanabileceğini belirtir: metafor, metonimi, kapsamlama ve ironi. White’ın biçimci olarak nitelendirebileceğimiz çalışması, değişmeceler kuramının öngördüğü dilsel protokol üzerine Northop Frye, Stephen C. Pepper ve Karl Mannheim’in çalışmalarından yola çıkarak “sahneleme”, “argümantasyon” ve ideolojik ima” olarak belirlediği “kip”ler (modes) geliştirir. Bu kipler tarihsel anlatının biçimsel analizi bağlamında sorulacak “Tüm bu olanlar nereye varıyor?” ya da “Tüm bu olup bitenlerin amacı nedir?” gibi sorulara verilecek cevaplar için gerekli açıklama yollarını belirler. *Metatarih* özel olarak 19. yüzyıl Avrupalı tarihyazımı ve tarih felsefesi üzerine eğilir ancak kullandığı yöntem evrenseldir ve White da amacının “hangi çağda uygulanmış olursa olsun, tarihyazımı ve tarih felsefesindeki öğelerden yalnızca poetik öğeleri açığa çıkar[mak]” olduğu söyler (13).

“Siyasalın Poetikası: Osmanlı Tarihyazımı” başlıklı ikinci bölüm ise, White’ın Vico’dan mülhem yönteminin evrenselliğini ortaya koyan bir uygulama içeriyor. Bu bölüm, Osmanlı tarihyazımının “Kim ne yazdı?” sorusu ile

şekillenmiş bir dökümünü ortaya koymak yerine, tarihyazımının hem Osmanlı düzyazısallığı bağlamındaki başlangıç değerine dikkat çekiyor, hem de Türk edebiyatının modernleşmesini mümkün kılan 19. yüzyıldaki reform bilincinin, 16. yüzyılın ikinci yarısına uzanan tarihini, ele aldığı nitelikli ikincil kaynaklardan yola çıkarak ortaya koyduğu değişmecesel değişim örüntüsü ile değerlendiriyor. Bu bölümde tarihyazımı ile birlikte "devlet", değişimin tarihsel öznelerce kavranıp anlatıldığı bir kavramsal alan olarak öne çıkıyor.

"Erken Modern Dönem" in "Devlet" alt başlığında, değişen iktidar algısının değişmecesel analizini yaparak, 17. yüzyıl krizleri ile farklı iktidar odaklarının dağıtılan sultan-devlet özdeşliğine dayalı hanedan algısının, metaforik özdeşleştirmeden metonimik indirgemeye yönelik bilinç değişimi ile koşt olduğunu ileri sürüyorum. Bu iktidar odaklarının 18. yüzyılın ikinci çeyreği ile birlikte gayrişahsi bir devlet nosyonu üzerinde vardıkları geçici uzlaşmayı metonimik indirgemelerden, bütünün kapsamlamalı inşasına yönelen bilinç değişimi ile açıklıyorum. "Tarihyazımı" altbaşlığında ise Baki Tezcan'ın "Tarih Üzerinden Siyaset: Erken Modern Dönem Osmanlı Tarihyazımı" başlıklı yazısındaki verilerden yola çıkarak, ilgili örüntünün anlatı düzleminde açığa çıkarılmasını amaçlıyorum. "19. Yüzyıl ve Modern Dönem" in "Devlet alt başlığında Şerif Mardin'in *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*'nda ortaya koyduğu dışsal (metonimik) değişim perspektifini, özellikle Rifa'at Ali Abou El-Haj'ın *Modern Devletin Doğası* başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu içsel (kapsamlamalı) değişim perspektifi ile eleştiriyorum. II. Mahmud dönemi ile birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun hanedan merkezli / metaforik merkezleşme

eğiliminin yarattığı kaçınılmaz ironiye dikkat çeken bu bölüm, Tanzimat Fermanı'nın hükümdar otoritesini sınırlama yönündeki “anayasacı / legalist” edimselliğinin de benzer bir ironi yarattığını ortaya koyuyor. “Tarihyazımı” alt başlığında ise 19. yüzyıl Osmanlı tarihyazımı üzerine kaleme alınmış ve sıkça kullanılan bir dizi çalışmanın metatarihsel bir okuması yapılıyor.

“Bir Kahramanın Metatarihi” başlıklı üçüncü bölümde modern edebiyatın başlangıç figürlerinden biri olan Namık Kemal'in biyografisi roman merkezli bir yaklaşımdan uzaklaştırılarak, yazdığı metinlerin çoğunluğunu oluşturan “tarih anlatıları” odağa alınıyor. Bu bölüm biyografiyi inşa etmek için kullandığı metinlerin ampirik vasıflarından yararlanmakla birlikte bu metinlerin kendilerinin de birer tarih anlatısı olduğu gerçeğinden yola çıkıyor ve kullandığı kaynakları metatarihsel bir düzlemde değerlendiriyor. Namık Kemal'in biyografisini “şair, kahraman ve mutasarrıf” vasıfları ile aşamalandıran bu bölüm, Vicocu değişmecesel analiz imkânlarını da kullanarak, “bilgisi” neredeyse tarih dışı bir düzleme taşınan Namık Kemal'in tarihselleştirilmesini amaçlıyor.

“Umuda Tarih Yazmak” başlıklı son bölüm ise bu tarihselleştirme çabası çerçevesinde formist bir argümanla yola çıkıyor: Namık Kemal'in 1866-1876 yılları arasında yazdığı tarih anlatılarında umut ilkesi korunuyor ve bozulan güçler dengesi sonucunda gerçekleşecek uzlaşının Osmanlı devletinin lehine olacağı kabul ediliyor. White'ın metatarihsel yöntemi ile değerlendirilen bu anlatıların roman merkezli “nesir” araştırmalarında dikkate alınmadığı, ancak kendi tarihselliklerinde bu anlatıların Osmanlı düzyazısallığı bağlamında belirleyici bir önemde oldukları ortaya konuyor. Böylece Rifa'at Ali Abou-Al-

Haj'ın içsel değişim perspektifi ile uyumlu bir şekilde, modern Türk edebiyatı tarihçiliğinin dışsal, "tür" merkezli indirgemeci (metonimik) söylemine, edebiyat / tarih ayrımını sorgulayan, anlatı merkezli bir söylemle karşılık veriliyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL ANLATININ POETİKASI: VICO VE WHITE

Alun Munslow, postmodern bir tarih kuramı olarak niteleyebileceğimiz çalışması *Tarihin Yapısökümü*'nde yöntemsel niyetini, “[t]arih denen şeyin zaman içinde değişimin araştırılması değil, bu işle uğraşırken tarihçilerin ürettiği enformasyonun işlenmesi olduğunu savunacağım” diyerek ortaya koyar (13). Bu cümlede “tarih denen şey”in bilinegelen üç ögesi hemen dikkatimizi çekecektir:

(1) Zaman içinde değişim, (2) araştırma ve (3) tarihçilerin ürettiği bilgi.

Munslow'un savunduğu tarihteki temel farklılık ise “işlenme” nosyonu ile gösterilen öz-bilinçlilik. Tarihin bilimselliğine dair bu ironik kavrayış, tarihsel çalışmanın zorunlu biçimi ile karşılaşmamızı sağlar: anlatı.

Modernite ile birlikte farklı alanlar olarak “disiplinleştirilmiş” tarih ve edebiyat, Giambattista Vico (1668-1744) gibi söylersek, anlatının “başladığı yerden başlamalıdır” (*Başlangıçlar*, 398). Edward Said (1935-2003), Vico'nun bu aksiyomunun, onun (Dekart'ın aksine) “insan zihninin belirsiz bir doğası” olduğuna dair inancından kaynaklandığını belirtir. Vico'ya göre “açık ve seçik

fikirler düşünülmesi gereken ilk değil son şeylerdir, zira [...] tarihsel açıdan insan düşüncesinin ilk örnekleri muğlak imgelerdir; insanlar tarihsel gelişimin ancak görece geç bir döneminde açık soyutlamalarla düşünme gücüne sahip olmuştur” (398). Tarih ve edebiyatın açık soyutlamalar olarak, gidimli bir söylemle türleştiği bu modern disiplinleşme sürecinin başlangıcında anlatı, dilin değişmecesel doğasının hâkim olduğu “daha belirsiz”, “daha sözlü”, “daha şiirsel” bir alan olarak karşımıza çıkar. Vico bu alanın araştırılması için yirmi yılını verdiğini söyler ve bu basit aksiyomdan “ulusların ortak doğası” gibi evrensel bir başlığa yönelir (399). Bu alanın zihinsel organizasyonu, Hayden White’ın tabiri ile daha derin bir bilinç düzeyinde “şiirsel bir edim”le yapılır (*Metatarih*, 13). Mecazi dilin kullanımı edebiyat ve tarihin ortak paydasıdır.

Bu şiirsel edimi ve mecazi dil kullanımını, akademik Türk edebiyatı tarihçiliğinde karşımıza çıkan formülleştirilmiş söz sanatları katalogu ile açıklamaya çalışmak, tam da Vico’nun işaret ettiği tarzda sondan başlamak olacaktır. Aynı “keskinlik”, modern Türk edebiyatının başlangıçlarını araştırdığımız 19. yüzyıl için yapılan çalışmalarda yüzeysel bir “ilk” ya da “köken” arayışıyla karşımıza çıkar. Tanpınar’ın çok rahat bir şekilde “bütün edebiyatımız boyunca ihmal edilmiş” olduğunu iddia ettiği “nesir”, roman-merkezli bu arayış etrafında ithal bir tür olarak yeniden icat edilir. Hâlbuki bir düzyazı faaliyeti olarak Türkçe tarih yazımının 15. yüzyıla ulaşan bir tarihi vardır ve 19. yüzyılın önde gelen yazarlarınca (Ahmet Vefik Paşa, Ziya Paşa, Namık Kemal, Mizancı Murad) da oldukça itibar görmüştür. Namık Kemal’in sağlığında kitap olarak yayımlanan anlatılarının sekizi tarihsel olarak nitelendirilebilir. Zira

19. yüzyıl “gerçekçilik”in asrı olarak nitelenecekse, tarih en gerçekçi anlatı biçimi olarak bu dönemin tam ortasında durur. Bu bağlamda Türkçe modern düzyazısallığın başlangıçlarını tarihyazımında aramak yanlış olmayacağı gibi, 19. yüzyıl tarihsel anlatılarının poetik açıdan incelenmesi de yanlış olmayacaktır. Aşağıda düşüncelerinden bu amaçla yararlanacağım Vico ve White’ın tarih kuramlarını açıklayacağım. Tez boyunca göndermede bulunacağım bu iki düşünürün tarih kavramını değişmeceler kuramının evrensel yönelimi ile sorunsallaştırarak geliştirdiği biçimci yöntemin, Türk edebiyatı tarihini alternatif araştırma alanları ile yenileyeceğini düşünüyorum. Bu tez bu genel amaç içinde Namık Kemal’in 1876’dan evvel yazdığı tarih anlatılarını ele alacaktır.

A. Vico ve Değişmeceler Kuramı

1. Giambatista Vico ve Yeni Bilim

“Shaftesbury ve Rousseau’nun etkisi, bazı 18. yüzyıl biyologlarının dirimselci eğilimleri, Fransız ve İngiliz şiirinin duygusallığı, Ossian kültü ve Alman pietizmi— ön-romantik ortamı yaratan tüm bu etki ve hareketler Vico’nun ölümünden çok sonra geliştiler” (112). Bu sözler Eric Auerbach (1892-1957)’in 1948 yılında sunduğu “Vico and Aesthetic Historism” (Vico ve Estetik Tarihsicilik) başlıklı bildirisinden. Napoli Üniversitesi’nde yalnız ve yaşlı bir Latin belâgati profesörü olarak ölen Cenovalı tarihçi filozof Giambatista Vico’nun, kendisinin modern tarihsiciliğin ve modern tarihsel bilimlerin kökeni olarak tanımladığı ön-romantik ve romantik hareketlere (111) prensip olarak çok yakın

bir düşünce sistemini yarım yüzyıl öncesinden tasarlayıp yayımlamasını, düşünce tarihinin en şaşırtıcı hakikatlerinden biri olarak nitelendirir Auerbach (112). Bildirisinde, Fransız klasizminin mutlak ölçülere dayalı estetik dogmatizmine ve Rönesans'ın değişmeyen insan doğası anlayışına (110) tepki olarak gelişen ve büyük oranda Almanya'dan yayılan estetik tarihsiciliğin, şiir ve sanatı sıkıca belirlenmiş kurallarla, yüksek kültür ölçütleriyle ya da modellerin taklidi anlayışıyla değerlendiren bütün kuramlara karşı çıktığını belirtir (111). Herder, Goethe, Schelegel kardeşler ve takipçileri, Rousseau'nun pastoral, lirik ve panteist "insan doğası" anlayışından da etkilenererek (112) gerçek şiirin "özgün halk dehası"nın yaratımı olduğunu ileri sürmüş ve bu özgün yaratımın sözlü kültür ve hayal gücünün baskın olduğu medeniyetlerin, en erken dönemlerinde insanlığın doğal dili olduğunu iddia etmişlerdi. Bu yüzden İncil ya da Homer gibi antik epik şiirlerin bireysel yaratıcılık ürünü olmaktan çok, halkın dehasının derinlerinden gelen çeşitli anonim kaynakların bilinçsizce sentezlediği fikrine eğilim göstermişler ve modern zamanlarda da gerçek şiirin ebedi kaynağına, halkın dehasına, geleneklerin içgüdüsel gelişimine geri dönerek tekrar doğabileceğini ileri sürmüşlerdir (111). Auerbach'a göre bu "Nordik" kuzeyli düşünürler tarihi dışsal gerçeklik ve bilinçli insan eylemleriyle değil de, Tanrısallığın göstergeleri olan güçlerin yavaş, bilinçsiz ve organik hareketleriyle tasarlamışlardı (111). Tarihin bu şekilde Tanrısallaştırılması, estetik ve tarihsel biçimlerin ve bireyselliklerin kendi tekil koşullarındaki gelişimleri ile anlaşılabilmesi için coşkuyla araştırılmasına ve mutlak, rasyonel standartlara dayanan bütün estetik sistemlerinin hor görü ile reddedilmesine yol açmıştır

(111). Auerbach bu sebeple ön-romantik ve romantik hareketin modern tarihsiciliğın ve modern tarihsel bilimlerin kökeni olduğunu iddia eder: edebiyat, dil ve sanat tarihi; politik biçimler ve hukuk tarihi vs (111).

Herder ve Vico arasında bulunan çok dolaylı ve zayıf bir bağı saymazsak ön-romantik ve romantik yazarlar ile Vico arasındaki kopukluğu “trajik bir şekilde yersiz” bulan Auerbach, Vico’nun bu yazarlar için Shaftesbury ve Rousseau’dan bile daha önce gelmesi gerektiği halde kendi ülkesinde bile anlayamamış olduğunu belirtir (113). Kendi tabiriyle “[i]lk insani düşüncenin gentil [(Yahudi-Hristiyan olmayan, pagan)] dünyada ortaya çıkış yolunu keşfetmek için, tam yirmi yıllık araştırmaya mâl olan ve çileden çıkararak güçlüklerle çarpıştık[ta]n” (*Yeni Bilim*, Çev. Sema Önal, 137) sonra, Vico’nun bu sıra dışı dehasının tam olarak anlayamamış olması Auerbach’a çok şaşırtıcı gelmiştir.

Peki bu yirmi yılın sonunda Vico’yu, coşkulu bir şekilde araştırmalarına “yeni bilim” adını verecek kadar tatmin eden “keşif” nedir? Vico, pozitif bilimlerin konusu olan doğal dünyanın (il mondo della natura) Tanrı tarafından yaratıldığı için yine ancak Tanrı tarafından bilinebileceğini; sadece, insanlar tarafından yaratılan tarihsel ve politik dünyanın (il mondo del nazioni) yine insanlar tarafından bilinebileceğini söyler (113): “verum ipsum factum”. Auerbach, Vico’nun bu kuramı ile, insanı insanın anlayabileceği kesinliğine dayalı tarihsel bilimlerde öncü konuma geldiğini belirtir (113). Teolojik tartışmaları bir tarafa bırakacak olursak Auerbach’a göre bu kuramda asıl önemli olan; insan tarafından yaratılan ve tecrübe edilen tüm olası yaşam ve düşünme biçimlerinin, yine insan zihninin potansiyelinde bulunması gerektiğidir (113). Auerbach “[b]u

nedenle insanın tarihini kendi bilincimizin derinliklerinden geri çağırabilecek yeteneğe sahibiz” (113) der.

Vico'dan etkilenmiş bir başka düşünür olan Hayden White, bu bağlamda “değişmeceler kuramını” (the theory of tropes) öne çıkarır. “The Tropics of History: The Deep Structure of *New Science*” (Tarihin Meczazılığı: *Yeni Bilim*'in Derin Yapısı) başlıklı yazısında White, Vico'nun *Yeni Bilim*'deki 238 numaralı aforizmasından¹ yola çıkarak, önce onun “toplumsal evrim kuramının”, Marks'ın üstyapı (kültür), altyapı (üretim ilişkileri) diyalektiğine dayanan tarih kuramı ile benzerliğine dikkat çeker (198). White'a göre Vico, çağdaşlarının çoğunun aksine, “kültürün başat olarak çevresel ve daha spesifik olarak iklimsel koşulların bir işlevi olduğuna inan[mıyordu]” (198); o kültürü, bilincin çevresi ile (sosyal-doğal) etkileşiminin bir ürünü olarak inceledi (199). Ancak Marks'tan farklı olarak, bir çağın düşünsel ikliminin (Marksist anlamda ideoloji) sadece üretim ilişkilerinin yansıması olduğuna da inanmıyordu (199). Bilinç, insanların dünyaları (sosyal-doğal) ile kurduğu ilişkiyi çok kritik bir şekilde yönlendiriyordu, özellikle de konuşma (speech) ile (199). Vico için konuşma, yapıp etme dünyasının (world of praxis) dilsel temsili ya da şeyler dünyasına ve şeyler arasındaki faal ilişkilere dair farkındalıktaki bir çoğalma (reproduction) değildi (199). Vico'ya göre konuşma “üretken ve yaratıcı, faal ve icat edebilen bir güçtü” (199).

White, Vico'nun düşüncesinde önemli bir yorumlama ilkesi olarak yer alan konuşmanın, Hegel'den önceki hiçbir Avrupalı filozof tarafından bir an için bile olsa göz önüne alınmadığını belirtir. (203). Bu ilke Vico'nun kendi

¹ “Fikirlerin düzeni toplumsal kurumların düzenini izlemelidir” (111).

şekillendirdiği orijinal biçimiyle şöyle bir algıdan doğar: Konuşma, kültürel fenomenlerin ve kategorilerin yorumlanması için gerekli anahtarları sağlar ve bu anahtarlarla verili bir kültürün evrimsel aşamaları ayırt edilebilir (203). White buradaki temel ayrımın şiirsel ifade (poetic expression) ile gidimli düzyazı temsili (discursive prose² representation) arasında olduğunu belirtir. Aktif ve yaratıcı bir güç olarak tasarlanan şiirsel ifade yoluyla bilinç, kendi dünyasını zapt eder; gidimli düzyazı temsili ise şeylerin nasılsa öyle yansıtıldığı algısal ve pasif bir işlemdir (203). White, “dilin yaratıcı gücünün doğası”na dair sorulacak sorular için, *Yeni Bilim*’in “Şiirsel Mantık” bölümünde tartışılan değişmeceler kuramını işaret eder (203). Vico’nun kullandığı anlamda şiirsel mantık, biçimleri belirler ve şeyler, ilkel insanlarca kavrandığı (apprehended) gibi, bu biçimlerle gösterilmiştir (203). İlkel insanların şiirsel mantığı, düşüncenin şeylere nitelikler atfederken aldığı yön bağlamında modern insanın yansıtıcı (reflective) mantığından farklılaşır. İlkel zamanlarda düşünce bilinenden bilinmeyene ve somuttan (concrete) soyuta (abstract) doğru ilerler. Bu yüzden ilkel zamanlarda “şeylerin gösterildiği biçimler” daima, bilineni nitelendirmek için atfedilen niteliklerin bilinmeyen üzerine yapılan bir yansıması olarak yorumlanmalıdır (204). Vico, ilkel insanlardan günümüze kadar ulaşan mitlerin ve fablların gerçek içeriğinin ve anlamının, bilinmeyen için yapılan bu ilkel tanımlamalarla ve doğal şeylerin tehdit eden dünyasına insanın kendi tanıdık doğasının, özellikle tutku ve duygularının atfedilmesi olduğunu düşünür (204). Ancak bu mit ve fablları basit alegoriler olarak okumak yeterli olmayacaktır zira şiirsel mantığın içeriği ve

² Prose, “sıkıcı” ve “yavan söz” anlamında da kullanılmaktadır. White’ın şiir ve düzyazı arasında kurduğu ikili karşıtlık kelimenin bu anlamlarını da kapsar.

kendi içsel dinamiğinin metaforik doğası sayesinde dil ve şeyler dünyası arasındaki ilişki basit bir şekilde dönüşlü olarak nitelendirilemez. Bu mantık, ilkel insanın duyumsal mantığıdır; mecazların, değişmecelerin mantığı (204).

2. Vico ve Değişmeceler Kuramı

Vico'ya göre tüm mecazlar dört değişmeceye indirgenebilir: metafor, metonimi, kapsamlama³ (synecdoche) ve ironi. White bu iddianın Aristo'yu takip ettiğini ancak ondan farklı olarak Vico'nun, zihinsel işlevin anlamını her bir değişmece ile işaretleyerek sınırladığını belirtir (204). Dahası Vico metaforu bir nevi asal (generic) değişmece yapmış, bu sayede metonimi ve kapsamlamanın, metaforun belirli bir tarzda inceltilmesi ve ironinin de onun zıttı olarak görülmesini sağlamıştır (205). Madem ki bütün fablların (ya da mitlerin) temelini metafor oluşturur, bu nedenle metaforik dilden kaçış ve bilinçli mecaz kullanımına geçiş (ve bu nedenle bağımlı ve gösteren, ya da düzyazısal (prose), söylemsel), ironik hassasiyetin doğuşu ile mümkün olmuştur. “Başka bir şekilde söylersek” der White, “metaforik dönüşüm kuramı, insan bilincinin tarihteki oto-dönüşümü kuramı için bir model olma görevini yerine getirir” (205).

Vico, bu dört değişmece arasında metaforun, “en parlak ve bu yüzden en çok gereken ve en sık kullanılan” (170) değişmece olduğunu söyler. Metafor ile cisimlere canlı varlıklar olmayı atfedilen ilk şairlerin, kapasiteleri ölçüsünde, bu cisimlere duygu ve tutku yükleyerek fabllar haline getirdiklerini, böyle biçimlenmiş her metaforun kısa bir fabl olduğunu belirtir. Hayden White, “fabl”

³ Kapsamlama, *Metatarih*'in çevirmeni Mehmet Küçük'ün, aynı kitapta synecdoche için kullandığı bir karşılık.

teriminin bir hikâyeden ziyade, bilinmeyenin bilinenle tanımlandığı bir nevi “ad verme işlemi”ne göndermede bulunduğunu söyler (“The Tropics...”, 205). Bu nedenle, örneğin gök gürültüsünün⁴ ilkel insan tarafından “öfke” olarak tanımlanması, onun bu sesteki korkması ve onu tanımasından kaynaklanır. Duygusal bir durumda gerçekleşen bu tanıma, ilkel insanın doğal olarak bu sesle ilişkilendirdiği diğer seslerle olan benzerlik (kızgın insan tarafından çıkarılan ve gök gürültüsü ile duyulan) ve farklılığı (ses düzeyleri arasındaki eşitsizlik) önceden varsayar (205). Sesin öfke olarak tanımlanması, onu aynı anda hem bilinir hem de bilinmeyen bir hale getirir (205). Belirli bir tür ses ve özel bir çeşit ses çıkarma faaliğinin belirtisi olarak bilinir hale gelir ki bu durumda kendisini belirleyen varsayımlar için gerekli esası sağlar; ya da insanüstü bir faaliğın (superhuman agency) belirtisi olur. Bu nedenle gök gürültüsünün adlandırılması zımnen, Vico’nun nitelendirmesiyle bir hayali sınıf konsepti (genere fantastico) yaratır (205). Bu konsept, benzer bir şekilde dehşetli olan doğal dünyanın diğer fenomenlerine de yeri geldikçe atfedilebilecek öznel görevini görür (205) ve “bütün metaforların bir fabl olduğu” önermesinin anlamı da buradadır.

White’a göre Vico’nun en önemli iddiası, fenomenlerin bu ilkel sınıflandırılmasının, bilinmeyenin metaforik bir şekilde tanımlanması yoluyla gerçekleşmesinin, şeyler ve eskiden onları karakterize eden kelimeler arasında gerilim oluşturduğudur (206). “Bu gerilim, değişmecesel çeşitlenme (tropological variation) yoluyla şeylerin doğasının spesifikleştirilmesini gerekli ve dilin

⁴ Bu fenomenin Türkçede “gök gürültüsü” olarak adlandırılması, “bir nevi ad verme işlemi olarak fabl”ın nasıl işlediğini de örneklemeştir.

rafineleşmesini mümkün kılar” (206). Gök gürültüsünün öfkesi, hem duygusal bir durumla tanımlanması ve hem de gücün olağanüstü bir seviyesinde tanınması ile tikelleştirilmiş (particularized) ve böylece hem bilinen, hem de bilinmeyen bir hale gelmiştir (206). Bir ad sahibi oldukça bilinir ve bu ad, bazı yönleri (mesela sesin seviyesi ya da gücü) için yeterli açıklamayı getiremedikçe de gök gürültüsünün öfkesi, bilinmeyen bir hale gelir (206). Bu nedenle tikel şeyin (particular thing) bilinmeyen yönünün şarta bağlı bir şekilde (provisionally) duygusal bir durum olarak sınıflandırılması (öfke), ilave sınıflandırma girişimlerine yol açar (206). Vico bu ilave sınıflandırma kiplerini metonimi ve kapsamlama değişmecelerinde gruplar (206).

Sonucun nedeni metonimisi ile gök gürlemesindeki öfkenin en duyarlı yönlerine, faillik nitelikleri bahşedilir. Bizim gök gürültüsünün sonucu dediğimiz fenomen, ilkel insanca kavrandığı şekliyle gök gürültüsüne dair nedensel bir faillik olur. Bu varsayımsal nedensel failliğin en duyarlı yönü olan eylemin faili metonimisi ile de, çok daha fazla amaçsal faaliyet nitelikleri eyleme bahşedilir. “Biçim ve olay”ın (form and accident) “özne”si metonimisi ile bu faillik kişileştirilir, dolayısıyla ilkel dinlerin kurumlarının oluşması için gerekli koşullar yaratılır: kehanet (tanrıların isteklerinin belirlenmesi çabası) ve ibadet (tanrıların yatıştırılması çabası). Metonimik indirgemeler yoluyla gök gürültüsüne güçlü, istekli ve amaçlı bir varlık, bir büyük ruh olarak kavramsallaştırabilmesi için gerekli bütün nitelikler yüklenir (206). Çünkü bazı özellikleri ile insana benzer; müzakere edilebilir, hizmeti görülebilir ve yatıştırılabilir (207).

Böyle bir varlık bir kere oluşturuldu mu, kapsamlama ile, kavramsal bir birlik olarak daha da karakterize edilebilir bir hale gelir (207). Metonimi, en hissedilebilir düşünceden, en az hissedilebilir olana doğru yönelen ve böylece soyut olanın, somut ve elle tutulabilir gerçeklik olarak tecrübe edildiği bir düşünce hareketini temsil eder (207). Vico kapsamlamayı ise “en tikel düşünceden en genele doğru yönelmek” şeklinde düşünür (207). Bu yönelim tikellerin evrensellere ve parçaların bütünlere yükselmesi (elevation) şeklinde sonuçlanır (207). White bu bağlamda Vico’nun verdiği bazı örnekleri alıntılar:

Şöyle ki, “ölümlüler” terimi, kökünde uygun biçimde, ölümlü olmasına dikkat edilmesi gereken tek varlık olarak, yalnızca insanlara uygulandı. Sıradan Latince çok yaygın olan adam veya kişi için “baş” kelimesinin kullanımı, ormanda belli bir uzaklıktan görülebilecek bir insan başı olgusundan kaynaklanmaktaydı. Adam (“Man”) kelimesi felsefi bir cins olarak içinde beden ve bedenin parçalarını, zihni ve zihnin bütün yeteneklerini, ruhu ve ruhun bütün eğilimlerini kapsadığı için soyuttur. (*Yeni Bilim*, 172)

Bu üç değişmece ve aralarındaki yapısal ilişkiler, Vico’nun değişmeceler kuramı bağlamında şiirsel mantık kategorileri olarak görev yaparlar. Vico’ya göre ilkel düşünce tıpkı mecazi (şiirsel) dil gibi çalışır ancak arada temel bir fark vardır. Modern şair mecazi ve yalın (literal) dili birbirinden ayırabilir ve mecazi dili bilinçli bir şekilde şiirsel etkiler elde etmek için kullanır (207). Vico, ilkel insanların başlangıçta sadece mecazi konuşup, alegorik düşünebildiklerini ve bu

mecaz ve alegorileri kendi dışlarındaki dünyanın yalın gerçekleri olarak değerlendirdiklerini kabul eder (207). Ona göre ironinin dördüncü başat değişmece olarak ayırt edilebilmesi, gerçekliğin mecazi temsilleri ile bu mecazların kastettiği nesnelere arasındaki farklılıkların tanınmasından sonra mümkün olabilmiştir (207). Çünkü “kesin olarak bir şey üzerinde tekrar tekrar düşünme (reflection) sürecine kadar başlamamış” (Vico, 173) olan ironi, doğru ve yanlış arasındaki ayrımın, gerçekliğin dil içinde yanlış temsil edilebileceği ihtimalinin, yalın ve mecazi temsil arasındaki farkın bilincinde olduğunu varsayar (White, 208). Vico ironiyi “gerçek maskesi giymiş bir düşünce gücü aracılığıyla yanlışlığın öne çıkması” (Vico, 173) olarak tanımlar. Bu sebeple ironik konuşma, uzlaşılmış anlamlar üzerinden sadece dünya hakkında doğru beyan üretme peşinde koşmayan, aynı zamanda mecazi nitelendirmelerin yaratacağı uygunsuzluk ve hataları da ortaya çıkarmaya çalışan bütün bilimlerin temelini oluşturur (White, 208).

3. Vico ve Tarih Kuramı

Hayden White, “The Tropics of History” (Tarihin Mecaziliği) başlıklı yazısında Vico’nun “şiirsel mantık” dediği değişmece kavrayış ile sadece mitleri, fablları ya da Antik Yunan ve Roma dönemine ait efsaneleri yorumlayıp onları ilgili sosyal kurumların yansımaları ya da aklileştirilmeleri olarak değerlendirmedini belirtir (208). Değişmece kavrayış, antik toplumların yapısal karakteristiklerini tanımlayacak bir model ve bunu evrimsel süreçleri içinde geride bıraktıkları aşamalarla ilişkilendirecek bir şema vazifesini de görür

(208). Vico bu bağlamda tüm “gentil” kültürlerin geçtiği, ilkel durumdan yüksek medeniyete doğru üç aşamalı bir döngüsellik (corsi) ortaya koyar: dinsel (religious), şiirsel (poetic) ve düzyazısal (prosaic⁵). Bu üç aşama, insan doğasına dair üç farklı biçime tekabül eder (dinsel, kahramansal (heroic), insani (human)) ve aşamalar tamamlandığında barbarlığın geri dönüşü ile döngü yeniden tekrarlanır (recorsi). Vico, *Yeni Bilim*'deki farklı bölümlerde bu aşamaları alt-safhalarla detaylandırır. Hayden White'ın yazısından aldığım aşağıdaki tablo corsi-recorsi döngüsünü detaylandırılmış haliyle ortaya koyar.

AŞAMA	DİNSEL	KAHRAMANSAL	İNSANİ-TEKRAR
Değişim	metafordan metonimiye	metonimiden kapsamlamaya	kapsamlamadan ironiye
Alt-safha	doğumdan büyümeye	Olgunluk	Yozlaşmadan çözölmeye
İnsan Doğası Tipi	Şiirsel	Kahramansal	İnsani (§§916-18)
Topluluk tipi	Teokratik	Aristokratik	demokratik (§§925-27)
Dil Tipi	Sessiz	hanedan (heraldic)	açık seçik (§§928-31)
Hukuk Tipi	İlahi	Anlaşmalı	Adli (§§937-40)
Hikmet Tipi	İlahi	Doğal	sivil (§§947-51)
Yazı Tipi	Hiyeroglif	İmgesel	basit / vulgar (§§932-35)

White, bir kültür ve toplum sınıflandırma sistemi olarak Vico'nun ortaya koyduğu şemanın Aristo, Aquinalı Thomas, Makyavel, Montesquieu, Hegel, Marks,

⁵ Bir modern zamanlar fenomeni “prozac”ın, gelişmiş değişmecesel kavrayışın göstergesi “prosaic” ile olan ses benzerliği, Vicocu anlamda gayet ilgi çekicidir.

Spengler ya da Toynbee'nin geliştirdiği sistemlerden daha orijinal olmadığını belirtir (208-09). Vico'nun dűřüncesinde orijinal olan, ilgili modeli inřa etmekte kullandığı mecazi dil analizidir (209). Bu değişmecesel analiz ile oluşturulan model uyarınca bilincin evrimindeki aşamalar tanımlanabilir ve aşamalar arasındaki değişim, insan zihninin değişimleri olarak açıklanabilir (209). İnsan doğasının canavarlıktan medeniliğe doğru tarihsel gelişiminin bir kuramı olarak *Yeni Bilim*, dildeki metaforik değişimler ile bilinç ve toplumdaki değişimler arasında katı bir analogi öngörür (209). White bu analoginin öngördüğu, toplumdaki değişimlerle, konuşmanın değişmecesel değişimleri arasındaki jenerik benzerlikleri basit bir biçimde řu üç maddede toplar:

1. İlksel metaforik özdeşleştirmelerden (dışsal gerçekliğin, bedeninin en belirli, en duyumsanabilir parçalarının ve duygusal durumların idealarıyla adlandırılması sonucu) metonimik indirgemelere yönelik değişim, tanrıların iktidarından soyluların iktidarına yönelik değişimle analogiktir (209).

2. Metonimik indirgemelerden, bütünlerin (genelin spesifikten, bütünün parçadan) kapsamlamalı inşasına yönelik değişim, soyluların iktidarından demokratik yönetime yönelik değişimle analogiktir (209).

3. Kapsamlamalı bütünleştirmelerden ironik duruma yönelik değişim, kanunla idare edilen demokratik yönetimlerden, mensupları kanuna saygılı olmayan yozlaşmış topluluklara yönelik değişim ile analogiktir (209).

White bu analogilerin Vico'nun diyalektik anlayışı olarak karşımıza çıktığını belirtir. Ancak bu diyalektik, tasımcı (syllogism) bir anlayış (tez, antitez, sentez) ile kotarılmaz; "dil" ve içermeyi istediği "gerçeklik" arasındaki

mübadeleden (ve mücadeleden) kaynaklanır (209). Karl Löwith, Vico'nun bu özel çabasındaki "yeni" olan şeyin tam da burada ortaya çıktığını belirtir. Geometrik kesinliği örnek alan Kartezyen doğruluk idealini tarihten uzak tutmaya çalışan Vico, teorik doğruluk ile insanî-pratik alanın bilgisinin olasılığı arasında yapılmış olan Kartezyen ayrımı, doğru (verum) ile olgu (factum) arasındaki diyalektik ile aşmak ister ("Vico", 229). White'ın dil ve gerçeklik arasındaki mübadele olarak ortaya koyduğu bu diyalektik, doğru (verum) ile olgunun (factum) birbirlerine geçmiş haldeki birlikteliği olarak, "gerçek bilmenin nedenleri bilme olduğu hakkındaki Kartezyen temel önerme"den kurtulur ve 18. yüzyılın başat düşünce üslubu Dekartçılığın küçümsediği filolojik yaklaşımı bir "felsefi bilim" konumuna yükseltir (Löwith, 229). White'ın filolojik üç basit analogide topladığı toplumsal düzen şeması (storia eterna ideale), Löwith'e göre Vico için "Tanrısal inayet"ten başka bir şey değildir:

Tanrı tarihin doğal akışına, bu akışın kendisinden başka bir şey olmayan kayrasıyla [(inayetiyle)] etkide bulunur. İnsanın toplumsal tarihine yön veren bu tarihsel kayranın doğal dilinden anlayan kimse için, tüm tarih, başından son sayfasına kadar harika bir planın hüküm sürdüğü açık bir kitaptır" (231).

Edward Said'in tabiri ile "takdiri ilahi"nin bu "namevcut rolü"nü (*Başlangıçlar*, 344) değişmeceler kuramı ile ikame eden Hayden White, bu "doğal dil" araştırmasından, "tarihsel imgelemin derin yapısı"nın (12) çözümlenmek için yararlanır: *Metatarih*. Tarih yapıtlarının "derin bir yapısal içerik" barındırdığını iddia eden White'a göre, bu içerik "doğası bakımından genelde

poetikayla, özelde dil ile ilgili”dir (13). Tarihçinin “derin bilinç düzeyinde [...] ‘poetik’ bir edimde bulunduğuna” inanan White, Vico’nun izinden giderek, tarihsel alanın önceden tasvir edilmesini (prefigure) sağlayan bu poetik edimi, bir önceki başlıkta açıkladığımız dört değişmece ile tanımlar (13). Vico’da Kartezyen belirlenimciliğin karşısına Tanrısal inayetin rasyonel araştırma imkânı olarak çıkan “filoloji”, White’da ampirik bilimselciliğin karşısına “tarihsel imgelemin derin yapısını çözümleme[k]” için “poetika” olarak çıkar. “XIX. Yüzyıl Avrupa’sındaki tarihsel bilincin ana biçimlerini saptamaktan ve yorumlamaktan daha öncelikli esas amaçlarımdan biri, hangi çağda uygulanmış olursa olsun, tarihyazımı ile tarih felsefesindeki öğelerden yalnızca ‘poetik’ öğeleri açığa çıkarıp ortaya sermektir” (13) cümlesi bu bağlamda çok önemlidir.

B. Hayden White ve *Metatarih*

Daha önce de belirttiğim gibi Hayden White, Vico’dan etkilenmiş ve onun değişmeceler kuramından yararlanarak başyapıtı *Metatarih*’te özgün bir “tarih poetikası” geliştirmiştir. Bu özgün yaklaşım, yaşanmış gerçekliğe tekabül eden, ampirik tarih kavramının anlatısallık lehine “ötelenmesi” ile başlar: “Meta-tarih”. Altbaşlık olan “19. Yüzyıl Avrupası’nda Tarihsel İmgelem”de de, benzer bir gerilimle tarihsel alan, imgelem araştırmasının nesnesi olarak sunulur. Bu özgün yaklaşımının kuramsal dayanaklarını anlattığı “Tarihin Poetikası” başlıklı giriş bölümünde White, “değişmeceler kuramı” için de bir alt başlık açar. Bu alt başlıkta Vico’nun değişmeceler kuramını iyice inceltip kendi özgün yaklaşımı için gerekli sadeliğe ulaştırır. Ancak değişmeceler kuramını açıklamadan önce

White, bir “tarihsel çalışma kuramı” oluşturup, “Tarihin Poetikası”na tarihsel çalışmadaki kavramlaştırmanın şu düzeyleri arasında bir ayırım yaparak başlar: “(1) vakayiname (chorinle); (2) öykü [(story)]; (3) sahneleme (emplotment) kipi; (4) argüman [(argument)] kipi; (5) idelojik ima (implication) kipi” (*Metatarih*, 20). Vakayiname ve öyküyü tarih anlatımındaki “ilkel öğelere gönderme yapmak için kullanan White’a göre (20) tarihsel alandaki öğeler, olaylar olarak ortaya çıktıkları zaman sırasına göre düzenlenerek vakayiname haline getirilir (21). Bu olaylar “ayırt edilebilir bir giriş, gelişme ve sonuç içerecek şekilde, bir ‘manzaranın’ ya da olaylar sürecinin bileşkeleri olarak yeniden düzenlen[erek] bir öykü biçimine sokulur” (21). Bu yeniden düzenleme ediminde bazı olaylar “başlatıcı”, bazıları “geçiş dönemi” bazıları ise “olayları sona erdiren” motif olarak kodlanır ve böylece “olayların vakayinamesi, ‘tamamlanmış’ artsüremli [bir] sürece dönüştür[ülür]” (21). Bu işlemin sonucunda okuyucu ya da dinleyici “sanki ‘eşsüremli’ bir ilişkiler yapısıyla karşı karşıyaymış gibi” ilgili olaylar dizgesine sorular sorabilir (21).

White, vakayinamelerin açık uçlu, başlangıçsız ve bu bağlamda bir sonuca ulaşması ya da çözüme kavuşması beklenmeyen anlatılar olduğunu, ancak tarihsel öykülerin sahip oldukları “gözle görülür biçim” sayesinde, içerdiği olayları “kapsamlı bir vakayinamede görülebilecek diğer olaylardan ayrı tuta[bildiğini]” belirtir (21). Bu bağlamda tarihsel öykü ile kurmaca öykü arasındaki fark, tarih yazarının kendi öykülerini ilgili vakayinamelerde “bulmasına” karşılık, kurmaca yazarının öykülerini “icat etmesi” şeklinde tanımlanabilir, ancak White bu ayırımın, tarihçinin yaptığı işlemlerde icat etmenin

ne ölçüde rol oynadığı sorusunu gözden uzak tuttuğunu belirtir (22). Ona göre tarih yazarı bir vakayinamede yer alan olaylara farklı işlevler atfederek belirli bir giriş, gelişme, sonuç dizgesine sokar ve böylece “bütün bir olaylar kümesinin biçimsel bağdaşıklığını açığa vurur” (22).

Bu düzenleme edimi esnasında tarih yazarı, anlatısını inşa ederken bazı soruları öngörerek ilerler: “‘Daha sonra ne oldu?’ ‘Nasıl oldu?’ ‘Olaylar niçin şu yönde değil de bu yönde cereyan etti?’ ‘En sonunda tüm bunlar hangi sonuçlara ulaştı?’” (22). White, olayları takibi mümkün bir öykü haline getiren bağlantılara dikkat eden bu sorulardan farklı bazı soruların da olduğunu belirtir: “‘Tüm bunlar nereye varıyor?’ ‘Tüm bu olup bitenlerin gayesi nedir?’” (22) gibi sorular tamamlanmış bir öykü olarak “bütün bir olaylar kümesinin” yapısıyla ilgili olup, “verilmiş bir öykü ile vakayinamede ‘bulunabilecek’, ‘tanımlanabilecek’ ya da ‘açığa çıkarılabilecek’ başka öyküler arasındaki ilişki konusunda kısaca bir hüküm oluşturmaya davetiye çıkarır” (22). White bu sorulara verilecek cevaplar için yukarıda da belirttiğimiz üç açıklama yolu (kipi) belirler: sahneleme, kanıtlama, ideolojik ima. Ancak önce değişmeceler kuramını ele alalım.

1. Değişmeceler Kuramı

White, ironi, metonimi ve kapsamlamanın birer metafor türü olmakla birlikte, düz anlam seviyesinde ortaya koydukları “indirgeme” ya da “bütünleştirme” yoluyla ve mecazi anlam seviyesinde hedefledikleri aydınlatma tarzları yoluyla birbirlerinden ayırdıklarını belirtir (*Metatarih*, 49). Bu bağlamda “metafor özünde ‘temsil edici’, metonimi ‘indirgeyici’, kapsamlama ‘bütünleyici’,

ironi ise ‘olumsuzlayıcı’dır” (49). White’a göre “aşkım, gülüm” (my love, a rose) gibi bir metaforik anlatım “sevilen kişinin bir temsili olarak gülün yeterli olduğunu onaylar”, ancak sevilen kişinin gülle “özdeşleştirilmesi” sadece “düz anlam” seviyesinde iddia edilebilir (49). Bu “mecazi” anlatımdaki birincil amaç “sevilen kişinin sahip olduğu güzellik, nadidelik, zarafet vb. niteliklerin” bildirilmesidir. “Aşk” terimi tikel bir bireyin göstergesi olarak hizmet eder, “ama ‘gül’ terimi sevilen kişiye atfedilen niteliklerin bir ‘betisi’ [(mecazı)], ya da ‘simgesi’ olarak anlaşılır” (49). Bu anlatım metonimik olarak okunduğunda sevilen kişi bir güle “indirgenmiş” olacak, kapsamlı olarak okunduğunda ise “sevilen kişinin özü gülün özüyle özdeş gibi” (49) kabul edilecektir. İronik bir okuma da ise “gülüm”, açıkça onaylanan niteliklerin, “zımnen olumsuzlanması” anlamına gelecektir (49).

“Elli gemi” yerine kullanılacak “elli yelken” deyiminde de metafor ile benzer bir temsiliyet ilişkisi bulunmaktadır ancak daha spesifik olarak “‘yelken’ terimi, bütünü parçalarından birine ‘indirgeyecek’ şekilde ‘gemi’ terimini ikame eder” (49). Ama bu anlatım bir “mikrokozmos-makro kozmos kipliği değildir; ‘yelken’ terimiyle hem ‘gemiler’in hem de ‘yelkenler’in paylaştıkları ‘niteliği’ simgelemek amaçlansaydı böyle bir [...] kipli[k] geçerli olurdu ki, bu durumda anlatım bir kapsamlama olurdu” (49). Ancak tersi bir şekilde gemiler, onuz işleyemeyecekleri farz edilen “parçalarıyla” tanımlanmaktadırlar. Metonimi değişmecesini bağlamında fenomenler, “zımnen birbirleriyle parça-parça kipliği uyarınca bir ilişki kurmuş gibi kavranır” ve bu kiplikte parçalardan birinin, diğer

parçanın bir boyutu ya da işlevi statüsüne “indirgenmesi” söz konusu olabilir (49).

White bu bağlamda yukarıda da ele aldığımız “gök gürültüsü” örneğine yakın bir şekilde “gök gürlemesinin kükreyişi⁶” (the roar of thunder) ifadesini değerlendirir. White’a göre bu ifadede gök gürlemesi sesinin üretildiği bütün süreç önce ikiye ayrılmış olur: Neden (gök gürlemesi / thunder) ve sonuç (kükreme)⁷ (50). Bu ayırmadan sonra gök gürlemesi / thunder ve kükreme arasında bir “neden-sonuç indirgemesi kipliğinde” ilişki kurulur ve “gök gürültüsü” teriminin gösterdiği ses, bir kükreme (tikel türde bir ses) boyutuyla donatılır; bu da ([metonimik] olarak) ‘kükremeye neden olan gök gürültüsü’nden söz edilmesine izin verir” (50). White, Vico, Hegel ve Nietzsche’nin de işaret ettiği gibi, bu tarz indirgemeler yoluyla fenomenolojik dünyanın, arkasında var olduğu farz edilen bir sürü fail ve faillikle doldurulabileceğini söyler (50). Bu aşamadan sonra ilkel bilinç, uygar düşünceye ait teoloji, bilim ve felsefe için gerekli kavramsal kategorilere (failler, nedenler, ruhlar, özler) sahip olabilir ve bunu “sadece dilsel anlamlar” (purely linguistic means alone) yoluyla gerçekleştirebilir (50).

⁶ White’ın açıklama için kullandığı “the roar of thunder” ifadesi Türkçeye çevrildiğinde anlatım bozukluğuna yol açar. Bunun sebebi İngilizcede “thunder” sözcüğünün ilgili ses fenomenini adlandırmak için kullanılmasına karşın, aynı fenomen için Türkçede, bir “gök” metonimisi olarak “gürlemenin” kullanılmasıdır. İlgili fenomenin Türkçede tikel bir nitelemesinin olmaması (şimşek ya da yıldırım gibi), White’ın açıklamalarını karmaşılaştırır. İngilizcede thunder-roar ikilisi fail-edim ilişkisi içinde değerlendirilirken ses boyutu bağlamındaki benzeşim çok önemlidir. Türkçede de gök-gürleme ikilisi benzer bir şekilde fail-edim ilişkisi içinde olsa da, ilgili ses boyutunda herhangi bir benzeme ilişkisi bulunmaz. Bu bağlamda gök gürültüsünün kükreyişi bir anlatım bozukluğudur.

⁷ Bu ayırımın Türkçede herhangi bir karşılığı yoktur zira “neden” olarak ayrıştırılan gök gürültüsü, Türkçede ilgili fenomenin bütünlüğünün adıdır.

Metonimik indirgemelerde fenomenlerin bu ayrıştırılmış iki dizisini nitelendirdiği farz edilen ve “özünde ‘dışsal’ olan ilişki, kapsamlayla müşterek ‘niteliklerin içsel’ ilişkisi tarzında kurulabilir” (50). White bu bağlamda İngilizce’deki “He is all heart” (Mangal yürekli, düz anlamı ile tepeden tırnağa yürek) ifadesini ele alır. Bu ifade de yürek, “elli gemi yerine elli yelken kullanılması örneğinde gördüğümüz gibi, yani sahip olduğu işlevle bütün bedenin işlevini nitelendirmek için kullanabileceğimiz bir anatomi parçasını gösterecek şekilde kurgulanmamıştır” (50-51). Bu ifadedeki yürek, mecazi olarak yürek ile simgelenen “kişilik niteliği” anlamında kullanılmış ve bu bağlamda “fiziksel ve tinsel öğelerin bir bileşimi olarak görülen bütün bir bireyi belirleyen bir niteliğin simgesi olarak” kurgulanmıştır (51). İfade metonimik olarak okunursa indirgeyici olacak, zorlama bir ifade ile kalbin beden için önemli bir organ olduğu anlamına gelecek, ancak kapsamlayma olarak okunduğunda ise bütünleyici olacak, “yani bir bütünlüğün öğeleri arasında nitel bir ilişki olduğunu öneren bir bildirge” (51) işlevini görecektir.

White bu üç değişmeceyi, bizzat dilin sunduğu ve “bilincin, çözümleyip açıklama bakımından bilişsel seviyede sorunlu deneyim alanlarını tasarlamasını sağlayacak işlemlerin paradigmaları” olarak görür (51). Bu bağlamda metafor deneyim dünyasının nesne-nesne çerçevesinde (özdeşlik dili), metonimi parça-parça çerçevesinde (dışsallık dili), kapsamlayma nesne-bütün çerçevesinde (içsellik dili) önceden canlandırılmasına izin verir (51). White bu değişmeceleri, dilin, şeylerin doğasını mecazi olarak kavrayabilme kapasitesi olduğuna

inandığımız ölçüde “naif / çocuksu” bulur ve karşısına Schiller’in “öz-bilinçlilik”i anlamında “duygusal” olarak ironiyi koyar (51-52).

“İronik bildirgenin amacı, sözcük anlamı düzeyinde olumlu bir şekilde onaylanan şeyin olumsuzunu (ya da tersini) zımnen onaylamaktır” (52). White bu bağlamda ironinin öte-değişmecesel (metatropological) olduğunu, çünkü ironide mecazi dilin, öz-bilinçli bir şekilde bilerek suistimal edilebildiğini belirtir (52). İroni, dilin sorunlu doğasının farkına varıldığı bir bilinç aşamasını temsil eder zira “gerçeklik üstüne, yaşantı dünyasının [mecazi-olmayan] bir temsilinin sağlanabileceği bir ‘gerçekçi’ perspektif meşgalesini önceden varsayar” (52). İronide mecazi dil “kendi üstüne katlanır” ve algılamayı çarpıtma konusunda, gerçekliğin doğru temsili konusunda kendi potansiyellerini sorgular (52). Bu bağlamda ironik kipte kalıba dökülmüş dünya nitelemeleri, özeleştiril kavramsallaştırmayı mümkün kılan bir özbilince işaret eder (53).

Daha önce de belirttiğim gibi White, değişmeceler kuramını yöntemi için başlangıç kabul eder. Bu niyetini, (daha önce de alıntılıladığım) *Metatarih*’in önsözündeki şu cümlede, tüm evrensel yönelimleri ile ortaya koyar: “XIX. Yüzyıl Avrupa’sındaki tarihsel bilincin ana biçimlerini saptamaktan ve yorumlamaktan daha öncelikli esas amaçlarımdan biri, hangi çağda uygulanmış olursa olsun, tarihyazımı ile tarih felsefesindeki öğelerden yalnızca ‘poetik’ öğeleri açığa çıkarıp ortaya sermektir” (13).

White’ın kuramındaki bu evrensel yaklaşımı Gabriel Piterberg de vurgular. Genelde 17. yüzyıl Osmanlı tarihyazımı, özelde II. Osman’ın tahtan indirilmesi anlatıları (“Hâile-i Osmaniye”) hakkındaki ufuk açıcı çalışması

Osmanlı Trajedisi: Tarih-Yazımının Tarihle Oyunu'nda White'ın kuramından kısmen de olsa yararlanan Piterberg, onun yaklaşımının kendisi için cazip olan temel özelliğinin “evrensel uygulamaya elverişli olması” olduğunu belirtir: “White asıl ilgi alanı on dokuzuncu yüzyıldaki Avrupa tarih-yazımı olmasına karşın, tarihsel anlatının, insan bilinci için zamanı ve ‘gerçeklik’i anlamlı kılan, evrensel, hatta neredeyse tarihe aşkın (transhistorical) bir bilişsel araç olabileceğini fark eder” (70). Piterberg'in White'ın kuramına dair temel çekincesi ise daha önce Dominick LaCapra⁸, Roger Chartier⁹, Alun Munslow¹⁰ gibi yazarların da belirttiği, “tarihsel gerçekliğin deneyimlendiği haliyle kaotik, biçimsiz ve anlamsız olduğu yolundaki kökten şekilde Hegelci¹¹ olan varsayım”dır (75). Piterberg'e göre

⁸ “Poetics of Historiography: Hayden White's *Tropics of Discourse*”, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1983, 72-80.

⁹ Chartier White'ın, tarihçinin “kullanacağı söz sanatı kalıbını, kurgulama modelini, anlatım stratejisini seçerken bir romancı gibi davran[dığı]” (109) iddia eder. Ancak bu iddiasında değişmecesel bilinci “söz sanatı kalıbı” gibi basit bir ifadeye indirgeyerek baştan yanlış bir adım atmış olur. *Yeniden Geçmiş: Tarih, Yazılı Kültür, Toplum*. Çev. Lale Aslan. Ankara: Dost Yayınevi, 1998, 101-14.

¹⁰ *Tarihin Yapısökümü*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

¹¹ Piterberg'in bu açıklaması yanlış değildir ancak White'ın kuramının Hegel'den önce Vico ile açıklanması gerektiği aşikârdır. White, tarihçinin (ya da anlam üretmek için herhangi bir söz ediminde bulunan bütün anlatı üreticilerinin) ister tarihsel gerçekliği, isterse de “onun” geçerli kayıtlarını deneyimlemiş olsun; öncelikli olarak “derin bir bilinç düzeyi”ne dayandığını, bunun “esasen poetik bir edim” olduğunu ve bu edimle “kaotik, biçimsiz ve anlamsız” tarihsel alanı önceden canlandırdığını (prefiguration) iddia eder. Bence bu iddia kaynağını tarihsel olayların meydana gelme tarzından başka bir şey olmayan Vico'cu Tanrısal inayetin “namevcut rolünden” alır. Löwith'in Tanrısal inayet için “İlke ile ilkenin yönlendirdiği olaylar türdeştirler, hatta ayırdırılar; Hegel'de ‘akıl kendisini tarihte açması’nda olduğu gibi” (230) demesi bu bağlamda anlamlıdır.

F. R. Ankersmit ise White'ın kaotik geçmişe değişmeceler yoluyla organize olmuş anlatılar dayattığımızı iddia eden yaklaşımını, Kantçı “aşkınlık” kavramı ile değerlendirir. *History and Topology* başlıklı çalışmasında özellikle metaforun bilinmeyi bilinir kılma temel işlevinden yola çıkan Ankersmit, değişmecelerin tarihsel bilgiyi organize etme biçimi ile insan deneyimlerinin çeşitliliğini organize eden Kantçı anlama kategorilerinin “açık benzerliklerine” dikkat çeker (10). Ankersmit'e göre tarihsel anlatının “edebileştirilmesi” konusu bir tarafa bırakılacak olursa, *Metatarih*'te karşımıza çıkan, tarihsel temsil ve anlamı desteleyen bilişsel kurumların epistemolojik bir “sözde-Kantçı” araştırmasıdır (10-11). Buna karşılık White, *Tropics of History*'e yazdığı “Giriş” yazısında yaklaşımındaki (analiz, etik gibi) Kantçı öğeler için özür dilemeyeceğini ancak modern psikoloji, antropoloji ya da felsefenin de Kantçı yaklaşım üzerine inşa edildiğine inanmadığını belirtir (21). “Hem meteforik bakış açısının hem de aşkın öznenin kendileri tarafından organize edilmiş dünyadan çekilerek organize ettiklerini” ve bu benzerlik

White, bu varsayımı sonucu modern tarihyazımı metinlerini “otoriteyi ve egemen ahlâki söylemleri olduğu gibi açığa çıkaran bir çerçeve içinde” okumasına rağmen, aynı şeyi geçmişin kaydına uygulamayıp, o kaydı “kaotik gerçeklik öncülüne” dahil eder ve böylece “otoriteyi anlatısal tarih-yazımı aracılığı ile nakletmenin yalnızca ve yalnızca modern bir fenomen olduğunu söylemeye getirir” (75). Bu varsayımın bizi götürdüğü bir diğer sonuç ise tam da White’ın itiraz ettiği “ampirist tarih kavramı”dır (75). Piterberg tarihsel kayıt denilen metinsel (anlatısal) diziye ait “nihai tahlil”in aynı olduğunu söyler:

Biçimsiz de addedilse (White), saydam da addedilse (ampirist tarih), tarihsel kaydın, vuku bulduğu haliyle gerçekliği yansıttığı temel sonucu değişmez. Burada insanın kapıldığı izlenim, modern linguistik işleme katmanlarının ‘altında’ bir yerlerde ‘wie es eigentlich gewesen ist’ (olayların nasıl vuku bulduğunun) —ya da gerçek Doğu’nun— yattığıdır. (76)

Bu eleştiriler, yukarıda da belirttiğimiz gibi Vico’nun filolojik tarih kuramından mülhem bir şekilde tarihçiye ya da tarihsel anlatı yazarına atfedilen poetik edimden kaynaklanır. Gerçekten de White, yazarın biçimsel çözümlemesini önceleyen bu edimle hem kendi çözümleme nesnesini yarattığını hem de bu nesneyi açıklamak için kullanacağı kavramsal stratejilerin kipliğini belirlediğini iddia eder (*Metatarih*, 48). Ancak bu iddia tarihsel bilginin mümkün olmadığı ya da tarih anlatıları ile hayali kurmacalar arasındaki (muğlak

sayesinde metaforun bilimsel ereklerle karşılaşmak bir yana bu bilişsel ereklerin bir devamı olduğunu belirten Ankersmit’in (11) atladığı, White’ın değişmeceler kuramını temelden etkileyen Vico’nun “verum factum” ilkesidir: “Tarih, kültür ve toplum bilgisinin mümkün olduğunu asla inkâr etmedim. İnkâr ettiğim, fiziksel doğanın çalışılmasında kullanıldığı gibi bir bilimsel bilginin, [insan bilimleri için de] mümkün olduğuydu” (White, 23).

da olsa) sınırın yok sayıldığı anlamına gelmemektedir. White, insanın dışsal gerçeklikle kurduğu ilişkinin “değişmecesel doğası”nı keşfeden Vico’dan hareketle, tarihsel alanın, bu doğanın belirlediği dilsel edimle olanaklı bir analiz bölgesi olarak kurulduğunu” savunur (532). Bu değişmecesel doğa, ironi başat kipliğinde tarih-edebiyat ayrımını sorgulayan post-modern yazar¹² için olduğu gibi, *Küh’ül Ahbar* (1600)’da Osmanlı hanedanını metonimik bir kiple diğer erken modern dönem İslâm hanedanlarından birine indirgeyen Gelibolulu Mustafa Âli¹³ için de geçerlidir ki tarih ve edebiyat arasında yapılacak herhangi bir ayırım kendisine herhalde çok saçma gelecektir.

Değişmecesel doğanın bilişsel önceliğini vurgulamasına rağmen White, *Metatarih*’in giriş bölümü “Tarihin Poetikası”nda değişmeceler kuramını en sonda açıklar. Keith Jenkins bu şekilde kuramın “ekstra” bir şeymiş gibi sunulduğunu ve bu sunumun, değişmeceler kuramının analitik önemi açısından sonda geliyormuş gibi bir izlenim yarattığını belirtir (“On Hayden White”, 174). Jenkins’in dikkati önemlidir ancak, *Metatarih*’teki sunumun bir nevi “tadilatı” olarak ortaya koyduğu (yine White’ın kullandığı anlamda) ve ideolojik ima kiplerine öncelik veren kendi tarihsel çalışma dizgesi¹⁴, White’ın yaklaşımına

¹² Örneğin Alun Munslow. Bknz. *Tarihin Yapısökümü*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul Ayrıntı Yayınları, 2009.

¹³ Bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak tartışacağım Osmanlı tarihyazını tarihinin değişmeceler kuramı bağlamında değerlendirilebileceğini düşünüyorum. Yukarıdaki bilgiyi, Baki Tezcan’ın sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak değerlendireceğim “Tarih Üzerinden Siyaset: Erken Modern Osmanlı Tarihyazını” başlıklı yazısından aldım.

¹⁴ Daha önce de belirttiğim gibi Keith Jenkins, White’ın kuramındaki kipsel öğeleri “vazgeçilmez” bulur ancak değişmeceler kuramına öncelik veren biçimci yönetimine ideolojik olanı talileştirdiği gerekçesiyle itiraz ederek dokuz maddelik alternatif bir liste / dizge hazırlar: (1) Aktüel geçmiş geride kalmıştır. Geçmişin mevcudiyeti, şimdide ulaşılabilir olanın tarihselleştirilmiş izleri ile ortaya konabilir sadece. Bu tarz izler bir “eksik mevcudiyet”i gösterir. (2) Tarih yazarı, bu tarihselleştirilmiş arşiv üzerine çalışırken sorunsallaştırdığı alan hakkındaki mevcut tarihyazını ile, kendi tarihselliğinin bu tarz bir çalışmanın ne için yapıldığı genel nosyonu tarafından bilgilendirilir ve tam da burada ideoloji işe karışır. (3) White’ın ideolojik ima kipleri yorumlama

kayda değer bir itiraz getirmez. Kaldı ki *Metatarih*'e yazdığı önsözün daha ilk cümlesinde White, kitabın amacının “tarihsel imgelemin derin yapısını çözümlene[k]” olduğunu belirtir ki sunum sırası bağlamındaki bu ayrıntının belirleyici bir etkisi de yoktur. Ancak bu durum “Tarihin Poetikası”nı oluşturan diğer analiz öğelerinin önemli olmadığı anlamına gelmez.

2. Sahneleme

“Anlatılan öykü türünü tanımlayarak bir öyküye ‘anlam’ vermey[i] sahneleme yoluyla açıklama” (22) şeklinde tarif eden White, Northop Frye’in *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) başlıklı çalışmasında belirlediği dört farklı sahneleme tarzını kullanır: “Romans, Tragedya, Komedy ve Hiciv” (23). Epik olay örgüsü yapısının ise bizzat vakayinamenin üstü kapalı biçimi olduğunu iddia eden White’a göre asıl önemli olan, “en ‘eşsüremlî’ ya da ‘yapısal’ olanlar da dahil tüm tarihlerin bir şekilde sahnelenmek zorunda olmalarıdır” (23).

Romans, kahramanın yaşantı dünyasını aşması, ona karşı zafer kazanması ve sonunda bu dünyadan bağımsızlaşması ile sonuçlanan; iyinin kötüye, erdemin yozlaşmaya, aydınlığın karanlığa üstün geldiği bir kendi kendiyile özdeşleşme dramıdır (23). Bu sahneleme tarzlarını açıklarken Hıristiyanlık arketiplerine sıkça göndermede bulunan White için romans, insanın ilk günah nedeniyle mahkûm olduğu dünyayı “nihai olarak aştığı bir dramdır” ki

açısından belirleyici hale gelir ve (4) dilsel yapılandırmanın değişmecesel kiplerini etkiler. (5) Bunun sonucunda tarihsel çalışma önce sahneleme kipleri, (6) daha sonra da kesin kanıt kipleri ile iç içe geçer. (7) Bu aşamadan sonra tarihçi işe koyulur ve geçmişin izleri önce bir vakayiname, sonra da “Şimdi ne olacak?” sorusuna cevap verecek bir öykü biçimine sokulur. Bu aşamada tüm anlatı kipleri aktiftir ancak bu kipler (9) öykü anlatı bütünlüğüne dönüştüğünde kendileri olabilirler. Bu anlatı, genel olarak kültürde var olan anlatı biçimleri tipolojisinin (özel olarak da tarih kültürünün) yanında kısmen tarihsel izlerin sürülmesi ile, kısmen de hayali bir yapılandırma olarak anlaşılabilir ve tüketilebilirdir (174-75).

bu bağlamda akla ilk “İsa” figürü gelir (23). Hiciv ise tam tersi bir izleği takip ederek romantik kurtuluş dramını ikiye böler. İnsanın dünyanın efendisi değil esiri olduğunu, iradesinin ölümün karanlığı karşısındaki acizliğini kesin olarak kavradığı dramdır (23).

Romans dünyayı aşmanın, hiciv ise dünya karşısındaki başarısızlığın arketipsel izleğidir ve ikisinde de insanın dünya ile uyumsuzluğu başattır. Komedyaya ve tragedya ise “ilk günahın neden olduğu durumdan hiç değilse kısmen kurtulmanın ve insanların bu dünyada içinde buldukları ikiye bölünmüşlükten geçici olarak sıyrılmalarının mümkün olduğunu ima eder” (24). Komedyaya muktedir güçlerin “zaman zaman” uzlaşması sonucu insanın, dünya karşısında geçici zaferler kazanabileceği umuduna yaslanmayı içerir ve bu uzlaşmalar geleneksel komedi yazarlarınca, “değişim ile dönüşüme nokta koyarken kullandıkları şölen durumlarıyla simgelenir” (24). Tragedyada şölenler yoktur, trajik mücadeleyi kışkırtan başlangıç durumundan daha berbat bölünmüşlüklerin sonuçları görünür (24). Tragedyada kahramanın düşüşü ve içinde bulunduğu dünyanın sarsılışı, mücadeleyi başarı ile geçenler açısından bir tehdit oluşturmaz, aksine mücadeleyi izleyenlerin bilinci için bir kazanç, bir “ibret” (Vurgu bana ait. e.p.) söz konusudur. White bu kazancın “kahramanın dünyaya karşı didinerek ortaya çıkardığı, insan varoluşunu yöneten yasaların ifşasından ibaret olduğu düşünülür” der (24). Komedyada ortaya çıkan uzlaşmalar “insanın insanla, dünyayla ve toplumla uzlaşmasıdır”, geleceğe dair umut ilkesinin korunduğu bu uzlaşımelerde çatışan öğelerin birleşerek daha ahenkli bir çözüme ulaşabilecekleri açığa vurulur (24), Namık Kemal’in *İbret*'te

yazdığı “İstikbal” ya da “Tanzimat” başlıklı yazılarda olduğu gibi. Tragedyada ise uzlaşımın kasvetlidir ve insanın dünyada çalışıp çabalarken içinde bulunduğu koşullara teslim olmasını öngörür. Namık Kemal’in 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası yazdığı “Vatan Mersiyesi”nde tekrar eden şu mısralarda olduğu gibi: “Vatanın bağına düşman dayamış hançerini / Yoğ imiş kurtaracak bahtı kara maderini”. Komedi ile tragedyada, “insanın kurtuluşu yönündeki çabalara karşı koyan güçleri ‘ciddiye alma’ amacıyla, bir süreç olarak görülen dünyanın Romantik algılanışına getirilen ‘çekinceleri’ temsil eder” (25). Komedi ve tragedyanın çatışmayı ciddiye aldığını belirten White, komedyanın çatışan güçlerin uzlaşımıyla sonuçlanırken, tragedyanın insana karşı koyan güçlerin açığa çıkması ile sonuçlandığını söyler (25).

3. Argümantasyon

White kesin kanıt yoluyla açıklamayı (explanation by formal argument), yukarıda anlattığım geçmişte olana ilişkin anlatısal açıklamanın sahnelendiği kavramlaştırma düzeyinden farklı bir düzey olarak belirler. Bu düzeyde tarihçi “yasaya bağlı (nomolojik)-tümdengelimli bir kanıt inşa ederek öyküdeki olayları (ya da olayları belli bir kipte sahnelerken olaylara dayattığı biçimi)” açıklar (26). Marks’ın tarih kuramında belirlediği üstyapı ve altyapı (temel) kavramları arasındaki ilişkilere dair “yasa” (altyapısal değişimler üstyapıyı etkiler ancak üstyapıdaki değişimler altyapıyı etkilemez) bu tarz “varsayımsal yasaların en ünlüsü” olarak örnek gösterilebilir (27). White bu yasaların Marks’ın kuramındaki gibi karmaşık ve gelişmiş olması gerekmediğini, “Her çıkışın bir inişi vardır” ya

da “Kötü para iyi parayı kovar” gibi uzlaşımaya dayalı genellemelerin de “yasaya bağlı-tümdengelimli kanıtların varsayılan büyük önermeleri statüsüne yerleştiril[ebileceğini]” söyler (27). Burada asıl önemli olan sahneleme ve kanıtlamaya dayalı kavramlaştırma düzeylerinin açıklayıcı etkilerinin ayrı tutulmasıdır. White bu ayrımı aşağıdaki gibi açıklar:

[B]ir öykünün öğeleri olarak görülen bir tarihteki olayların sahnelenişi ile bu olayların belirli zaman ve mekân bölgelerinde var olduğu kabul edilen bir nedensel ilişkiler matrisindeki öğeler olarak nitelenişi arasında ayırım yapıyorum. Kısacası tarihçinin ‘hem’ bilim ‘hem de’ sanat yaptığı iddiasını ve tarihçinin ‘araştırmaya dönük etkinliği’ ile ‘anlatmaya dönük etkinliği’ arasında sıkça yapılan ayrımı şimdilik görünüşteki değeriyle alıyorum. ‘Geçmişte olanları’ ve ‘geçmişte olanların niçin öyle olduklarını’ ortaya koymanın bir şey, bir durumdan öbürüne yol açan ‘gelişim sürecini’ açıklamak için genel nedensellik yasalarına başvurarak bir anlatı biçiminde ‘dilsel’ bir model sunmanın çok farklı bir şey olduğunu kabul ediyoruz (27-28).

Bu “dilsel model” için Stephen C. Pepper’ın *World Hypotheses* (Dünya Hipotezleri) başlıklı çalışmasından yararlanan White, “gidimli bir kanıtlama” (discursive argument) olarak görülen bir tarihsel açıklamanın olası uygun biçimleri için dört farklı paradigma belirler: “Formist, Organist, Mekanistik ve Bağlamsalçı [(Contextualist)]” (29).

“Formist hakikat teorisi” der White, tarihsel alanda yer alan nesnelere benzersiz özelliklerini tanımlamayı amaçlar; ve bu yüzden formistler, verilmiş bir nesne kümesi uygun bir şekilde tanımlandığı, bu kümenin sınıfı, türe bağlı ve özgül nitelikleri saptandığı ve tikelliğini açıkça gösteren yaftalar yakıştırıldığında açıklamanın tamamlandığını düşünür (29). “Interpretation in History” (Tarih [“Biliminde”] Yorum) başlıklı yazısında White, formist (Bu yazıda “idiografik” diyor.) tarih anlatısı ile doğa bilimci ve antropologların saha çalışması notlarını karşılaştırarak açıklamasını biraz daha netleştirir. Doğa bilimci ve antropolog gözlemlerini bilahare çalıştıkları alanın bütünü bağlamında genellemeler yapmakta kullanacaktır, ancak formist tarihçi için, çalıştığı fenomen uygun bir düzyazı biçiminde temsil edildiğinde araştırma bitmiş olur (*Tropics of Discourse*, 64). Alandaki tikel nesnelere benzersizliklerini ya da alanın sergilediği olgu tiplerinin çeşitliliğini bu şekilde açıkça ortaya koyduğunda, tarihçi “alana ilişkin Formist bir açıklama sunmuş olur” (*Metatarih*, 29). Bu bağlamda White, “bütünleştirme” (integrative) organizist ve mekanistik açıklamaların aksine, formist açıklamanın ziyadesiyle “dağılımcı” (dispersive) olma eğiliminde olduğunu belirtir¹⁵.

Organizist kanıtlama kipi bütünleştirme kipi çünkü “organizist tarihçi, tarih alanında ayırt edilen tikelleri sentetik süreçlerin bileşkeleri olarak tasvir etmeye” eğilimlidir ve bu yüzden yaptığı işlemler formist tarihçiye nazaran indirgeyicidir (30). Keith Jenkins’in de belirttiği gibi organizist argüman bir sentez biçiminde olmalıdır. Bu sentez, tarihin farklı yönlerinin (ya da tikelliklerin) “gelişme”

¹⁵ Örneğin Namık Kemal’in “biyografik” tarih anlatılarını bir araya getirdiği kitabına *Evrak-ı Perişan* adını vermesi, bu kitaptaki tarihsel kahraman anlatılarının “dağılımcı” yönelimiyle uyumludur.

(development) olarak nitelendirebileceğimiz tek bir makro-kozmik süreçte bütünleştirilmesine dair ilkelerin belirlenmesinde, tarihçinin gösterdiği çabanın anlatsal biçimi olarak karşımıza çıkar (157). White'a göre genelde idealistler, 19. yüzyılın ortasında eser veren milliyetçi tarihçilerin çoğunluğu ve Ranke ve bilhassa Hegel gibi diyalektik düşünürler bu çabayı temsil etmektedir (30-31). Bu kipte yazılan tarih, "tarihsel alanda bulunan tüm süreçlerin yöneldiği düşünülen 'amacı' ya da 'hedefi' belirlemeye meylederken", bu sürece dair "evrensel ve değişmez nedensel ilişkiler" (Newtoncu fizik ya da Darvinci biyolojide olduğu gibi) anlamında yasalar aramaktan bilinçli olarak uzak durmaktadır (31). Organisist kanıtlamanın "yasalar"dan bu şekilde uzak durup, daha çok "idealar", "ilkeler" ya da "tarihin ruhu"ndan bahsetmeye eğilimli olması "mekanistik" kanıtlama ile arasındaki farkı da belirginleştirir (Jenkins, 157).

"Interpretation in History" başlıklı yazısında White, tarihsel alandaki olayların kişisel olmayan nedensel failliklere indirgenebildiği bu tarz yasalara dair arayışın, mekanistik açıklamanın analitik stratejisini belirlediğini ve mekanistik tarihçinin tarihsel alandaki öğeleri parça-bütün (kapsamlama) ilişkisinden ziyade (organisist tarihçiden farklı olarak) parça-parça (metonimi) ilişkisi bağlamında ve nedensellik kipliğinde değerlendirdiğini belirtir (66). Bu tarz bir değerlendirme, Marks, Taine ya da Tocqueville'de olduğu gibi, amaçları bakımından organisist kanıtlama kipine benzer bir şekilde bütünleştiricidir ve benzer bir soyutlama eğilimi gösterir ancak bir mekanist için bu soyut ilke ve yasalar, "tarihte özgün bir insani amacı gerçekleştirme doğrultusundaki insan kapasitesine [dair] kısıtlamalar olarak" değerlendirilir ve "bir açıklama ancak,

tıpkı fizik yasalarının doğayı yönettiğinin varsayılmasında olduğu gibi, yasalar keşfedildiği zaman tamamlanmış olur” (32).

White, formist bir bakış açısı ile “mekanistik ve organisist açıklamanın tarihsel alandaki bireysel kendiliklerin çeşitliliğini ve rengini ‘indiriyor’ izlenimi” verdiğini, ancak arzu edilen kapsam ve somutluk için, formist kanıtlama kipinde olduğu kadar “izlenimci” bir tarihsel açıklamanın da gerekli olmadığını belirtir (33): “Bunun yerine, bir hakikat ve açıklama kuramı olarak, tarihsel alanda ayırt edilen olayların anlamı ya da önemine dair ‘işlevselci’ bir anlayışı temsil eden ‘Bağlamsalci’ bir konum benimsenebilir” (33). White’a göre bir açıklama stratejisi olarak bağlamsalcılık, hem formizmin radikal dağılımcı eğiliminden hem de organizizm ve mekanizmin soyutlayıcı eğilimlerinden sakınarak, tarihsel olayların sonlu bölgelerinde ayırt edilen fenomenleri “göreceli olarak bütünleştirmeye” çalışır (34). Bu nedenle bağlamsalcılık, “tarihsel alanı önemli olayların oluşturduğu farklı bölgeler halinde örgütlemesi ve bu örgütleme temelinde dönemleri ve çağları birbirlerinden ayırması sayesinde, tarihsel alanda ayırt edilen süreçlere ilişkin bir anlatı modelinin inşa edilmesi sorununa getirilen muğlak bir çözümü temsil eder” (34-35). White, tarihçi adını hak eden herhangi bir kimsede bulunabilecek bir açıklama stratejisi olmasına karşın, bağlamsalci kipin başat açıklama stratejisi olarak Jacob Burckhardt’ın yapıtlarında görülebileceğini belirtir.

Akademik tarihçilikte bu dört paradigma içinde formist ve bağlamsalci olanın “ampirik” yönelimleri ile geleneksel olarak daha fazla kabul gördüğünü belirten White, Hegel ve Marks’ta gördüğümüz organisist ve mekanistik

stratejilerin tarihsel düşüncenin heterodoksilerini temsil ettiğini belirtir (36).

Ancak White'a göre Karl Popper ve akademik tarihçilikten gelen suçlamalar tarih incelemelerinin "önbilimsel" (protoscientific) doğasını dikkate almayan "epistemoloji dışı kaygılar"dan kaynaklanmaktadır (36). White'a göre bu kaygılar ziyadesiyle ideolojiktir.

4. İdeoloji

Hayden White ideolojiyi yaygın Marksist anlamından (yanlış bilinç) farklı ele alır. Karl Mannheim'in *İdeoloji ve Ütopya*'da belirlediği tanımdan yola çıkarak "status quo" (mevcut durum) merkezli bir edimsellik belirler ve tarihsel anlatımın ideolojik boyutlarını bu statüko ya da "tarihsellik" karşısındaki konumuyla değerlendirir. Bu bağlamda ideoloji, "bugünün toplumsal praxis dünyasında bir konum benimsemeye ve bu dünya üzerinde bir edimde bulunmaya (dünyayı değiştirmek ya da dünyayı hâlihazırdaki durumuyla muhafaza etmek için) yarayan bir reçeteler kümesi"dir (38). White Mannheim'ı izleyerek dört temel ideolojik konum belirler: "Anarşizm, Muhafazâkarlık, Radikalizm ve Liberalizm" (38).

White "her ideolojiye tarih ve tarihin süreçlerine ilişkin özgül bir fikrin refakat etmesi gibi, her tarih fikrine de özgül bir şekilde belirlenebilir ideolojik sonuçların refakat ettiğini" iddia eder (39). Belirlediği dört ideolojik konumun değişimin kaçınılmazlığı konusunda uzlaştığını ancak değişimin istenilirliliği ve azami hızı konusunda farklı görüşlere tekabül ettiklerini belirtir. White'a göre toplumsal statükonun değişimine en fazla kuşku ile yaklaşanlar

muhafazakârlardır ve liberal, radikal ya da anarşistler statükonun hızla değişmesi ihtimaline az ya da çok “iyimserlikle” bakarlar. Muhafazakârlar bitkinin büyüme hızı ile koşut bir değişim tahayyül ederken, liberaller değişimi “mekanizmada ‘ince ayarlar’ yapılması benzetmesi ile değerlendirir (40). Radikal ve anarşistler ise yapısal değişimin zorunlu olduğuna inanırlar ancak radikaller toplumu yeni değerler ile yeniden kurmaktan, anarşistler ise toplumu ortadan kaldırmaktan yanadırlar (40).

Değişimin hızı konusunda muhafazakârlar doğal bir temponun takip edilmesinde ısrar ederken, liberaller “parlementer tartışmanın ‘toplumsal’ temposu”ndan yanadırlar. Radikal ve anarşistler ise ani ve şiddetli bir değişimin mümkün olabileceğini tasavvur ederlerken radikaller bu tarz bir değişim için “gerekli araçların bulunması sorununa daha fazla ilgi gösterir[ler]” (40).

Muhafazakârlar bir ütopya (“insanların şimdilik ‘gerçekçi’ bir tarzda umabilecekleri ya da meşru olarak arzu edebilecekleri en iyi toplum biçimi”) olarak gördükleri statükonun tedricen değişiminden yana iken liberaller “bu yapının ıslah edileceği ‘gelecekteki’ bir zamanı tahayyül eder ama bu ütopyacı durumu ‘uzak geleceğe’ yansıtır[ak]”, değişimin eli kulağında olduğuna inanan radikal atılımları engellemeye çalışırlar (40). Anarşistler ise insanların toplumsal meşruiyet kavramlarını yıkacak bireysel iradeye kavuştukları “herhangi bir zamanda” ütopyanın mümkün olabileceğini düşünürler (41).

Bu bağlamda “en fazla ‘toplumsal uyum’ Muhafazakârlıkta vardır, Liberalizmin uyumluluğu görece daha azdır. En fazla ‘toplumsal aşkınlık’ Anarşizmde vardır; Radikalizmin aşkınlığı görece daha azdır” (41). White’a göre

ideolojilerin bu konudaki farklılıkları içerikten ziyade vurguda kendisini belli eder. Bu ideolojik konumların değişimi ciddiye almaları, “tarihe duydukları müşterek ilgiyi ve kendi programlarını destekleyecek tarihsel sağlamalar bulma çabalarını” da açıklar (41). “Tarihsel ilerleme” sorunu çeşitli ideolojiler tarafından farklı tarzlarda yorumlanır ve bu bilginin bürünmesi gereken “biçim” sorunu da ideolojilerin “hâlihazırdaki toplumsal kuruluşa attığı değer”le ilgilidir (41). Birinin “ilerleme” dediğine diğeri “çöküş” diyebilir ya da birisi için gelişimin doruğu olan, diğeri için en dip noktası olabilir (41). Bu bağlamda birbirleriyle çatışan anlayışlar arasında tarafsız bir değerlendirme yapacak ideoloji dışı bir dayanağın olmadığını belirten White, kendi çabasını “tarihçinin tarihsel alanı açıklayıp bir anlatı içerisinde tarihsel alana ait süreçlere ilişkin bir model kurma girişimlerine ideolojik kaygıların nasıl dahil olduğunu gösterme[k] olarak açıklar (42-43). Ona göre tarihsel bir yapıtın etik pozisyonu ideolojik ima kipiyle yansıtılır ve “bu ima yoluyla estetik bir algı (sahneleme) ile bilişsel bir işlem (kanıtlama), katıksız betimsel ya da analitik gibi görünebilecek önermelerden kural koyucu önermeler türetecek şekilde bileştirilir” (43). Örneğin bir trajedi olarak sahnelenen olaylar “katı nedensel belirlenme yasalarına ya da varsayımsal insan özgürlüğü yasalarına” dayanılarak bilimsel ya da gerçekçi bir şekilde açıklanabilir. White’a göre bu şekilde biçimlendirilen tarihlerin “ideolojik itici gücü” genel olarak birincisi için muhafazakârlık, ikincisi içinse radikalizmdir (43). Daha somut olarak Ranke’yi örnek gösteren White’a göre bu büyük tarihçi yazdıklarını tutarlı bir şekilde “merkezinde ‘uzlaşma’ izleği bulunan bir olay örgüsüyle” komedi kipinde sergilemiştir (44). Bu bağlamda

kullandığı başat kanıtlama kipi “tarihte bulunan temel ilişki kiplerini temsil ettiğine inandığı ‘bütünleştirici’ yapıların ve süreçlerin açığa çıkarılmasından oluşan Organisist kipti” (44). Komik bir sahneleme kipi ile organisist bir kanıtlama kipinin bu bileşiminin ideolojik imalarının muhazakâr olacağını iddia eden White, Ranke’yi okurken kişinin, olası en iyi dünyada yaşadığı ya da “gerçekçi” olarak umabileceği en iyi dünyada yaşadığı sonucuna meşru olarak varabileceğini belirtir. White’da “tarihyazımsal üslup”, sahneleme, kanıtlama ve ideolojik ima kiplerinin bu tarz bir bileşimini temsil eder (45).

Hayden White, bu bileşimlerin herhangi bir çalışmada, rastgele ve ayırım gözetmeksizin yapılamayacağını iddia eder (45-46). Tarihsel anlatının kompozisyonunda açıklayıcı bir etki elde edebilmek için “kullanılacak çeşitli kipler arasında seçmeci yakınlıklar” olduğunu belirten White bu yakınlıkları aşağıdaki şemada gösterir:

Sahneleme Kipi	Kanıtlama Kipi	İdeolojik İma Kipi
Romantik	Formist	Anarşist
Trajik	Mekanistik	Radikal
Komik	Organisist	Muhafazakâr
Satirik	Bağlamsalçı	Liberal

Bu yakınlıklar, verili bir tarih yazarındaki zorunlu bileşimler olarak değerlendirilmemelidir. White, usta tarih yazarlarının eserlerini nitelendiren diyalektik gerilimin bir sahneleme kipinin, uyumsuz bir kanıtlama ya da ideolojik

ima kipi ile bileştirme çabasından doğduğunu belirtir. Michelet romantik bir sahnelemeyi ve formist bir argümanı liberal olan bir ideolojiyle bileştirmeye çalışmış ya da Hegel organisist bir kanıtlama kipi ile açıkladığı tarihi makro-kozmetik düzeyde komik, mikro-kozmetik düzeyde ise trajik olarak sahnelemiştir. Bu sayede Hegel'in çalışmalarından radikal ya da muhafazakâr imalar çıkarmak mümkündür (46).

White bu noktada “her halükarda diyalektik gerilim, tarihsel alanın bütününe ilişkin tutunumlu bir vizyon ya da yönetici imge bağlamında gelişir” (46) diyerek başa, dilin değişmecesel doğasına geri döner. Vico'nun bilincin değişmecesel doğasını tarihsel / toplumsal evrim bağlamında aşamalandırması (corsi, ricorsi) gibi, White da 19. yüzyıl Avrupa'sında biçimlenen tarihsel imgelemin derin yapısını niteleyerek, “kapalı devre bir gelişim olarak görülen bu dönem[ı]” kendi içinde aşamalandırır (53): “Çünkü tarihsel düşünmenin her kipi, tarihsel dünyanın metaforik kavranışından metonimik ve kapsamlı kavrayışa geçip, tüm bilginin indirgenemez göreceliğinin sezildiği ironik bir kavrayışa varan bir söylem geleneği içerisindeki bir evre ya da bir an olarak görülebilir” (53-54).

White devralınan bu geleneğin ilk evresinin, Aydınlanmanın sonlarındaki tarihsel düşünmenin girdiği “ironic” kriz bağlamında biçimlendiğini belirtir. 19. yüzyılın ilk otuz yılında beliren üç ayrı tarihsel düşünce okulu (romantik-Herder, idealist-Hegel, pozitivist-Comte), tüm metodolojik farklılıklara rağmen Aydınlanma rasyonalizminin ironic tarih incelemelerine duydukları müşterek antipati ile, 1830'dan 1870 civarına kadar süren tarihyazımının ikinci evresini

hazırlar (55). White bu evrede eser vermiş olan Michelet, Ranke, Tocqueville ve Burckhardt gibi “ustalar”ın her birinin, “Aydınlanmanın ironici ‘gerçekçilik’ine karşı, [...] metafor, metonimi, ve kapsamlama kiplerinin biri ya da öbürünün izdüşümü olan birkaç rakip gerçekçilik tasarladı[klarını]”, ancak Burckhardt’ın gerçekçiliği ile ironici duruma bir kez daha düşüldüğünü belirtir (55).

Tekrar eden bu durum tarih felsefesi üstüne daha fazla düşünüm geliştirilmesini sağlar. Bu ikinci evrede tarih felsefesi Hegel’in sistemi üzerine eleştirilerin yoğunlaşması biçimine bürünür, ancak Marks’ın aynı anda diyalektik ve maddeci olan metonimik tarih vizyonu dışında kayda değer bir sonuç ortaya çıkmaz. (56). Nietzsche ise Burckhardt’ın “felsefi akranı” olarak kendi çağının ironici bilincini tahkim eden tarihsel anlayışın özgül biçimlerini sorunsallaştırır (57). White’a göre Nietzsche’nin yaptığı “özbilinçli” bir şekilde “metaforik” olacak bir tarihsel alan kavrayışının savunusuydu” ve Marks kadar Nietzsche de çağının tarihsel bilincinin teslim olduğu “tarihsiciliğin krizi”ne düşüşün dayanaklarını sağlamıştı (57). Tarihsel düşünmeyi, Nietzsche gibi onu sanata yedirerek kurtarmayı düşünen Croce ise, “sonunda tarihsel bilincin kendi ironici halinin daha derinlemesine farkına varmasını sağla[r] (57).

Çok kabaca da olsa özetlemeye çalıştığım gibi, White’ın tarih felsefesi ve tarihyazımının evrimlerinin aynı gelişmeyi temsil ettiğini, aynı aşamalardan geçtiğini ve Aydınlanmanın son dönemlerindeki ironici durumla, 19. yüzyılın sonunda Modernizmi başlatan krizler arasındaki “akranlığı” göstermesini sağlayan değişmeceler kuramıdır. İkinci bölümde White’ın bu çabasından ve temel olarak Baki Tezcan’ın yazısındaki dönemselleştirmeden yola çıkarak,

Türkçe düzyazının başlangıçlarını bulabileceğimi düşündüğüm Osmanlı tarihyazımına dair değişmecesel bir anlatı oluşturacağım.

İKİNCİ BÖLÜM

SİYASALIN POETİKASI: OSMANLI TARİHYAZIMI

Bu bölümde Osmanlı tarihyazımı, bir önceki bölümde açıkladığım, Hayden White'ın metatarihsel yöntemiyle ele alınacak ve Vico'nun başlangıç aksiyomu takip edilecektir. Baki Tezcan'ın "1580-1800 döneminde İmparatorluk merkezinde üretilen Osmanlı tarihyazımının siyasal bir özetini" sunduğu "Tarih Üzerinden Siyaset: Erken Modern Osmanlı Tarihyazımı" başlıklı yazısındaki tarihsel örüntünün değişmeceler kuramı ile açıklanması ve bu örüntünün 19. yüzyıl Osmanlı tarihyazımında ne gibi izdüşümlerinin olduğunun araştırılması bu bölümün temel amacı olacaktır. Bu bağlamda Baki Tezcan'ın yazısı ile birlikte Gabriel Piterberg'in *Osmanlı Trajedisi: Tarih-Yazımınının Tarihle Oyunu* (2005) ve Rifa'at Ali Abou-El-Haj 'ın *Modern Devletin Doğası: 16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Osmanlı İmparatorluğu* (2000) başlıklı çalışmalarından da yararlanacağım. Kurmaya çalışacağım değişmecesel örüntü, erken modern dönem Osmanlı devletine dair bu nitelikli ikincil kaynakların etkileşim halindeki metinsel otoritelerinden güç alacaktır. Bu çalışmaların ortak kanıtlama kipi, "değişim"ın

Osmanlı tarihine dışsal (metonimik) bazı sebeplerle ortaya çıkıp yukarıdan dayatılarak gerçekleştirildiği yönündeki mekanistik anlatılara karşı, değişimin Osmanlı tarihine içsel (kapsamlı) bir şekilde, yönetici sınıfların / devletin ihtiyaçları bağlamında ortaya çıktığını öne süren “organisizm”dir. Abou El-Haj’ın söylediği gibi “[T]anzimatın gelişimine yol açan Avrupa’nın değişim modelleri değildir. Değişim, Osmanlı toplumunun bir katmanınca başlatılmış ve Osmanlı yönetici sınıfının yararına işlemiştir” (116).

Abou El-Haj çalışmasına yazdığı “Sonsöz”de ulus-devleti çalışmalarının nihai odak noktası yapan birçok araştırmacının, 19. yüzyıl merkezli bir Osmanlı tarihi bilgisini temel dayanak noktası olarak kullandıklarını ve “Tanzimat dönemini, temel gidişat ve kurumlarıyla Osmanlıların bir bütün olarak benimsedikleri görünürdeki özerk kurumlarıyla modern devletin ortaya çıkışı açısından tarihsel dönüm noktası olarak ele al[dıklarını]” (110) belirtir. Bu mevcut yöntemin 19. yüzyıldaki değişimleri birdenbire gerçekleşen ve “daha önce örneği görülmemiş bir olgu”ymuş gibi değerlendiren sorunlu doğasına dikkat çeken El-Haj, bu dönemi önceleyen ve “geleneksel olarak bilinen” erken modern dönemin bilgisi olmadan yapılacak 19. yüzyıl değerlendirmelerinin eksik olacağını iddia eder (113). Gelecekteki çalışmaların Tanzimat’ın ve Tanzimat reformlarının önemli bir kısmının, başlangıcı 17. yüzyıla kadar giden bir değişim sürecinin zirve noktası olduğunu dikkate alması gerektiğini ileri sürer (113). Şerif Mardin’in temel bir kaynak olarak kullanılan *Yeni Osmanlı Düşüncesi’nin Doğuşu* (1962) başlıklı çalışması bu bağlamda değerlendireceğim yapıtlar arasında olacak.

Bu bölümde kullanılacak yöntemin Abou El-Haj'ın kastettiği kurmacı tarih yaklaşımı (historia rerum gestarum) bağlamında olmasa da, metatarihsel (metahistorical) anlamda bir karşılığı olacağını düşünüyorum. Baki Tezcan'ın ilgili makalesindeki tarihyazımsal örüntüden yola çıkarak Abou El-Haj'ın işaret ettiği “geleneksel dönemi” değişmeceler kuramı ile değerlendireceğim. Daha sonra bu değişmecesel örüntünün 19. yüzyıldaki izdüşümlerini ele alacağım.

A. Erken Modern Dönem

1. Devlet

Baki Tezcan, Gabriel Piterberg ve Rifa'at Ali Abou El-Haj'ın çalışmalarında “devlet”, değişimin tarihsel öznelerce kavranıp anlatıldığı bir kavramsal alan olarak karşımıza çıkar¹⁶. Baki Tezcan yazısına kısa bir modernite tartışması ile başlar ve Avrupa merkezli modernite tanımlamalarının indirgeyciliğine dikkat çekerek Osmanlı-Türk modernleşmesi bağlamında standartlaşmış değişim anlatılarının bu bağlamda farklı bir özellik göstermediğini belirtir (224). Modernitenin tek bir tanımı olmadığını, tarihsel olarak ayırt edilmesini sağlayan birçok özelliğinin bulunduğunu belirttikten sonra “devlet” bağlamında belirlediği iki yönelimi öne çıkarır: “Hükümdarın kişiliğinden bağımsızlaşmış bir devlet aygıtının oluşması” ve “hâkim sınıfın sınırlı ölçüde genişlemesi” (225). Tezcan bu iki yönelimin birbiriyle yakından ilişkili olduğunu, ekonomik olarak güçlenen sınıfların, hâkim sınıflar arasına katılabilmek için hükümdarı saltanat yetkilerinden kısmen vazgeçirip, bu yetkileri “gayrişahsi bir

¹⁶ Ancak metinlerin dışında yattığı söylenen bu kavramsal alan için Piterberg'in koyduğu ihtiyati tedbir hatırlanmalıdır: “Metinlerin dışında yattığı söylenen alanın biz tarihçiler için nihai olarak yalnızca metinsel olan bir yolla erişilebilir olduğunu ihtiyaten akılda tutuyorum” (173).

temelde örgütlenmiş bir kurum olan devlete bırakmaya zorladı[klarını]” belirtir (226). Tezcan bu kuramsal yönelimin, 17 ve 18. yüzyıl tarihyazımı okumaları sonucu Osmanlı modernitesine içsel olduğunu tespit eder. Benzer bir değerlendirmeyi Gabriel Piterbeg de yapar. 17. yüzyıldaki Osmanlı tarihyazımsal söyleminin “devletin sınırlarının çizilmesi ve yeniden çizilmesi üzerindeki mücadelenin bir göstergesi ve ayrılmaz bir parçası” olduğunu belirten Piterberg’e göre bu mücadele, “devlete dâhil olma ve birilerini devletten hariç etme gücünü elde etme” çekişmesidir ve dönemin tarihyazımsal söyleminin şekillenmesini sağlamıştır (173).

Tezcan ve Piterbeg’in yaklaşımları standartlaşmış, biyolojik “yükselme-duraklama-gerileme” şablonun aksine dinamik bir tarih tasavvur eder. Ancak Abou El-Haj’ın da belirttiği gibi modern tarihçiler (ve edebiyat tarihçileri) Osmanlı devletinin bu dinamik / tarihsel yapısını dikkate almayarak günümüz ulus devlet anlam ve çağrışımları ile hareket etmişlerdir (49). Abou El-Haj bu durumu, ikincil literatürde “devlet”e dair kapsamlı bir kavram tarihsel¹⁷ tartışmasının olmaması sonucu çoğu zaman otomatik olarak gerçekleşen bir “yanlış anlama” olarak değerlendirir. El-Haj’ın, Andreas Tietze ile yaptığı özel bir görüşmeye dayanarak 17. yüzyılda kavramın ne anlama geldiğine dair sunduğu “en tatminkâr tanım” ise şudur: “[D]evletin meşru başkanın ya da onu temsil edenlerin karar alma yetkisi, gücü” (49). Burada Hegelci anlamda idealist, tarih-üstü, kapalı bir devlet

¹⁷ Kavramlar tarihi (Begriffsgeschichten) için bkz. Reinhart Koselleck. *Kavramlar Tarihi: Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatik Üzerine Araştırmalar*. Çev. Atilla Dirim. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

kavramının aksine¹⁸, yönetici sınıfların değişime açık meşruiyet ve iktidarlarına dayanan tarihsel bir kavramla karşılaşıyoruz. Tanımda dikkat çekici olan, örneğın Tanpınar'ın meşhur saray istiaresinde Tanrı'nın metaforu olarak karşımıza çıkan sultanın mutlak otoritesinin, onu temsil edenlerin “karar alma yetkisi, gücü” ile girdiğı metonimik parça-parça ilişkisidir.

Bu bağlamda Piterberg'in çalışmasının “Devlet” başlıklı bölümü kavramın dinamik yapısını dikkate alan ikincil literatürün genel bir değerlendirmesini sunar. Metin Kunt¹⁹ ve Rifa'at Ali Abou El-Haj²⁰'ın elit, vezir / paşa hanesi yani “kapı” üzerine yaptıkları çalışmalar, ilgili metonimik süreç için ampirik bazı veriler ortaya koyar. Piterberg, Kunt'un bulgularının “Osmanlı devletinin doğasında, Avrasya'daki diğer hanedanlık devletlerinin geçirmiş olduklarından çok da farklı olmayan büyük bir değişime işaret [ettiğini]” belirtir (191). Piterbeg'in Kunt'tan yaptığı alıntıyı aktarıyorum. Bu değişim

taşra idaresinin dirlik (“geçim”: devletin, hizmetkârına geçimi için yetecek kadar verdiği bir tür maaş) sisteminden, beylerbeyinin taşrada devlet gelirlerinin toplanmasını denetlediğı ve merkezî hazineye nakit katkı sağladığı bir sisteme [(iltizam)] doğru geçiştı. Özünde bu bir “gerileme” süreci değıldi; hatta “feodal” bir düzenlemeden parasal bir düzenlemeye geçiş olması anlamında buna “modernleşme” bile denilebilirdi. (191)

¹⁸ Hegel'in tarih sahibi olmanın bir nevi “önşartı” gibi ortaya koyduğu devlet anlayışının göz kamaştırıcı bir eleştirisi için bkz. Ranajit Guha. *Dünya-Tarihinin Sınırında Tarih*. Çev. Erkal Ünal. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

¹⁹ Metin I. Kunt. *The Sultans Servants: The Transformation of Ottoman Provincial Government 1550-1650*. New York: Columbia University Press, 1983.

²⁰ Rifa'at Ali Abou El-Haj. “The Vezir and Paşa Households, 1683-1703: A Preliminary Report”. *Journal of the American Oriental Society* 94 (1974): 438-47.

Abou El-Haj'ın makalesi ise 17. yüzyılın ortasından itibaren vezir / paşa hanesi olarak nitelendirilen “bir sosyopolitik yapının, Osmanlı devletine insan gücü istihdam eden, yetiştiren ve kamulaştıran bir büyük iktidar odağı olarak ortaya çıktığını” ve bu yeni odakla genişleyen himaye şebekelerinin başarılı bir devlet kariyerinin ayrılmaz bir parçası haline geldiğini öne sürer (191). El-Haj'a göre, bu yeni iktidar odağı sultanın iktidarına rağmen güç kazanmasına karşın, “sultanın hanesine rakip değil onunla birlikte var olan bir başka odak olmuştur” (192). Piterberg, Kunt ve Abou El-Haj'ın çalışmalarının farklı ama bağlantılı bir şekilde, erken modern Osmanlı devletinin baba soylu ve bürokratik kutuplar arasındaki gidiş gelişleri ile ilgili olduğunu belirtir. Kunt'un çalışmasına göre “[d]irlik ve parasallaştırma, sırasıyla baba soylu ve bürokratik devletin spesifik ifade biçimleri olarak görülebilirler” (192). Abou El Haj'ın çalışması ise doğrudan sultanın hanesinin gücünü arttırmaya yarayan “devşirme” sisteminin ortadan kalkmasına ve devlet hizmeti için meşru istihdam kaynakları olarak kabul edilen yapıların çeşitlenerek “bir istihdam ve kamulaştırma kaynağı olarak sultanın hanesinin görece güç kaybına işaret eder” (192). Bu değişimin sonucunda devlet daha fazla bürokratik ve daha az baba soylu bir hale gelir çünkü “hanedanlığın ve devletin sınırları, daha önce olduklarından çok daha az kesişmeye başlamıştır” (192). Piterberg bu değişimin bir gerileme ya da “klasik olan bir şeyden sapma” olarak yorumlanamayacağını ve kulların önemini kaybettiği anlamına gelmeyeceğini iddia eder (192). Ancak değişim, kulluk kurumunun anlamını yavaş yavaş farklılaştırır: “Bu süreçte kulluk kurumunun üyesi, artık sultanın hizmetkârından (baba soylu ucuyla uyumlu orijinal, gerçek

anlam) çok, devletin hizmetkârına (daha çok giderek bürokratikleşen devletle uyumlu metaforik anlam) dönüşmektedir” (192).

Piterberg'in belirlediği “literal” ve “metaforik” anlamlar, Vicocu tarih kuramı bağlamında metaforik ve metonimik bilinç aşamalarına tekabül eder. Metaforik bilinç düzeyinde iktidar ya da “devlet”, sultanın Tanrı'dan kaynaklanan şahsi otoritesiyle “özdeşleşir”. Tanpınar'ın kavramsallaştırdığı “saray istiaresi”, Osmanlı edebiyatını bu özdeşlik söylemi üzerinden açıklar ve bu bağlamda da tarihsel değildir²¹. Erken modern dönemde ise bu otorite “devlet” ile özdeş olmaktan daha doğrusu öyle algılanıyor olmaktan çıkar. Abou El-Haj'ın belirttiği gibi sultan hanesinin yanında onunla rakip olmasa da ona rağmen var olan yeni iktidar odakları, farklı “kapı”lar ortaya çıkar ve “devlet” ya da iktidar kavramı, 18. yüzyıl'ın ikinci çeyreğine kadar devam eden kriz sürecinde metonimik olarak parçalanır. Değişimi Vicocu bir yaklaşımla öbekleyecek olursak:



19. yüzyıla giden süreçte devlet, yönetici sınıflar arasında varılan kapsamlı bir uzlaşma ile içselleştirilir ve gayri şahsi bir bürokratik yapı olarak

²¹ Bknz. “Giriş”. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, 19-46. “Geleneksel” Osmanlı edebiyatını, modern Türk edebiyatının bir nevi “tarih öncesi” olarak gayet Oryantalist bir söylemle ele alan bu yazının eleştirisi için bknz. Emrah Pelvanoğlu, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinde Avrupa Merkezilik. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2006. Bu bağlamda yapılmış “tarihsel” bir çalışma ise Halil İnalçık'ın *Şair ve Patron*'udur. Ancak bu çalışma da Osmanlı devletinin hanedan merkezli “patrimonyal” (babasoylu) niteliklerine odaklanarak, 16. yüzyıl sonunda genişlemeye başlayan vezir / paşa kapılarının “hamilik” vasıflarıyla ilgili bir değerlendirmede bulunmaz. Bknz. *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003. *Hayriyye* yazarı Urfalı Nâbî (1642-1712)'nin ya da Evliya Çelebi'nin bu bağlamda değerlendirilmesi ilginç olabilir.

modernleşmeye devam eder. Bu süreç (ya da tarih) elbette çizgisel ve tek yönlü olarak ilerlemez; gelgitli, karmaşık ve çatışmalıdır. Bu bağlamda Baki Tezcan'ın erken modern dönem Osmanlı tarihyazımını değerlendiren çalışması, ilgili örüntünün anlatı düzleminde açığa çıkarılması, berraklaştırılması için gerekli verileri bir araya getirir²².

2. Tarihyazımı

Baki Tezcan “Tarih Üzerinden Siyaset: Erken Modern Osmanlı Tarihyazımı” başlıklı yazısını şu sorunsal bağlamında inşa eder: “Osmanlı hanedanı” 16. yüzyılın ikinci yarısında tarihyazımsal söylemi kontrol altına almaya çalışmış, ancak başarısız olmuştur. 18. yüzyıla gelindiğinde ise “Osmanlı devleti”, vakanüvislik kurumu aracılığıyla tarihyazımı üzerinde ciddi bir denetim sağlamayı başarmıştır. “Peki iki girişimin sonuçları arasındaki bu dikkat çekici farklılığı nasıl açıklayabiliriz?” (226). Aslında cevap sorunsalın içinde mevcuttur zira bu değişim için getirilecek açıklama, “Osmanlı”nın bir “hanedan” olmaktan, bir “devlet” olmaya yönelik değişimi için getirilen yukarıdaki açıklamalar ile koşuttur.

Tezcan bu bağlamda ilk olarak III. Murad (1574-95)'in saray tarihçisi Seyyid Lokman'ın *Zübdetü't-Tevârih* (Tarihlerin Özünün Özü) başlıklı çalışması ile, sultanın “mutlakiyetçi” (absolutist) politikalarının bir uzantısı olarak bu çalışmaya karşı çıkan “anayasacı” (legalist) okumuş seçkinlerin direnişlerini ele

²² Burada Eric Auerbach'ın, Flaubert sonrası edebî gerçekçilik üzerine yazdığı “Gündelik Olanın Ciddiyetle Taklidi Üzerine” başlıklı yazısında kavramsallaştırdığı “yazarın düzenleyici eli”ne dikkat çekmek istiyorum. En gerçekçi anlatı türü olan “tarih”, yazarın bu düzenleyici eli olmadan nesneleştirdiği tarihsel süreçleri açığa çıkarmada başarılı olamaz.

alır²³. III. Murad tarafından sipariş edilen *ZT*'i kendi dönemi için “hakiki bir neşriyat” olarak adlandıran Tezcan, buna sebep olarak metnin “ilk haliyle besbelli ki çok kişi tarafından okunsun diye hazırlanmamış olan içeriğinin yeniden düzenlenerek çoğaltılmış olması[nı]” gösterir (231). *ZT*, I. Süleyman döneminde yazımı başlanan 31 m. uzunluğunda ve 80 cm. genişliğindeki “*Tomar-ı Hümâyûn* üzerinde zabtedilmiş bir hanedan tarihidir” (231). Bu kozmografik yapıtın düzenlenişi, “Osmanlı hanedanının, âlemin Tanrı tarafından yaratılmasıyla başlayan bir olaylar dizisinin zirveye ulaşarak kemale erdiği nokta olarak sunulmak istendiğini göstermektedir” (232). Osmanlı hanedanının ortaya çıkışına kadar çeşitli hanedanların paralel soyağacı çizgileri ile ilerleyen yapıtta Osmanlılar tarih sahnesine çıkınca diğer bütün hanedanlara ait çizgiler ortadan kalkar. Bu çizgiler yerlerini sadrazam ve Mısır valilerine bırakır; “belli ki artık Osmanlı hanedanı dışında dünyada bahsedilmeye hâlâ degecek kişiler, aynı hanedanın hizmetkârlarından başkası değildir” (233). Tezcan, *TH*'un kitap formuna sokularak “yayımlanmasının” amacının, “Osmanlı hanedanını Tanrı tarafından tasarlanmış bir kozmik planın ürünü olarak sunan dünya tarihi anlayışını daha geniş bir okuyucu kitlesine yaymak” olduğunu belirtir. *ZT*, hanedanın varlığının ve otoritesinin metaforik kipte kavramsallaştırılmasının poetik çabası olarak ortaya çıkar. Bu amaçla tomarın Seyyid Lokman'ca güncelleştirilmiş içeriği dört elyazması kitaba kopyalanıp, üçü de bolca

²³ Tezcan “absolutist” karşılığı olarak “saltçı” gibi Türkçede kullanılmayan bir kelime yerine, “monarchist” karşılığı olarak kullanılan “mutlakıyetçi”yi tercih ettiğini belirtir. “Anayasacı” gibi bir nitelemenin 16. yüzyıl Osmanlısı için anakronik olacağını kabul etmekle beraber, dönem için kullanılabilecek “kanun-ı kadim” kavramının “21. yüzyıl Türkçesindeki en uygun karşılığının gene de ‘anayasa’ olduğu kanaatindeyim” der (227). Tezcan’ın kavramdaki bu ısrarı Yeni Osmanlı muhalefeti etrafında şekillenen 19. yüzyıl anayasacıları ile 16. yüzyıl anayasacıları arasındaki soykütüsel (genealogic) bağı düşünmemiz için gerekli fırsatı vermektedir.

resimlenir. Bu kopyalardan ilki III. Murad'a sunulur, diğer resimli nüshaları ise sadrazam Siyavuş Paşa ile Haremağası Mehmed Ağa alırlar. *ZT*'in biraz kısaltılmış nüshası ise sultanın akıl hocası Sadeddin Efendi'ye sunulur. Tezcan bu dağılımın, kitabı alanların ünvanları üzerinden farklı okuyucu gruplarını hedefleyerek yapıldığını, nitekim *ZT*'in nüshalarından en az birinin el değiştirdiğine ve bir diğerinin de kopyalanarak daha ucuz bir nüsha oluşturulduğuna dair kanıtlar olduğunu belirtir (235). Ancak *ZT*, tarihyazımı sahnesinde iz bırakmaz, ne çağdaş tarihsel kaynaklarda ne de sonrakilerde bu hanedan projesine “tek bir atıf bulmak bile mümkün değildir” (236).

I. Süleyman döneminde tesis edilen hanedan şehnameciliğinin önemli bir “yayını” olarak *ZT*, tarih yazımının “patladığı” hicri 1000 (1592) yılı sonrası entelektüel kamuoyunda istediği etkiyi yaratamaz²⁴. Tezcan buna karşılık “dönemin en üretken ‘anayasacı’ yazarı” olarak nitelendirdiği Gelibolulu Mustafa Âli (1541-1600)'nin kaleme aldığı ve *ZT* ile karşılaştırılabilir bir dünya tarihi olarak nitelendirdiği *Künhü'l Ahbar* (1600)'in, günümüze doksan adet yazmasının ulaştığını belirtir. Bu niceliksel karşılaştırma, Âli'nin özellikle de *KA*'da şehnamecilik kurumuna ve Lokman ile seleflerinin edebî yetersizliklerine karşı getirdiği eleştirilerden bağımsız bir şekilde, “hanedanın” tarihyazımını kontrol etmedeki başarısızlığını ortaya koyar. Tezcan bu bağlamda iki yapıtın Osmanlı hanedanını tasavvur etme biçimlerini karşılaştırarak, devrin okumuş seçkinleri ve yargı mensupları arasında legalist eğilimlerin yaygın olmasının, Âli'nin eleştirel yaklaşımına popülerlik kazandırdığını iddia eder. Bu eleştirelliğin

²⁴ “Binyılcılık”ın bu dönem tarihyazımı üzerindeki etkisi için bkz. Cornell H. Fleischer. *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*. Çev. Ayla Ortaç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 1996, 113-197.

karşısında Lokman'ın saraya bağlı "konformist" tutumu ise onu unutulmuşu terk etmiştir (237).

Tezcan, Lokman'ın Osmanlı hanedanı tasavvurunun, III. Murad'ın mutlakiyetçi politikaları ile uyumlu olduğunu belirtir: "*Zübdetü'l Tevârih*, Osmanlı padişahlarını Allah'ın takdiri gereğince dünyada herhangi bir rakibi olmayan nihai karar vericiler olarak göstermektedir" (236). Âli'nin hanedan tasavvuru ise kendi legalist eğilimleri ile uyumludur; "*Künhü'l Ahbar* nüshalarının çoğunda yer almasa da, Âli tarafından eserin Osmanlı tarihiyle ilgili kısmı için kaleme alınan mukaddime, İran'daki Safeviler, Hindistan'daki Babürlüler ve Orta Asya'daki Özbekler gibi, İslam dünyasının diğer belli başlı hanedanlarını sayarak başlamaktadır" (237). Lokman'ın tarih tasavvuru hanedan ve Tanrısallık arasında bir özdeşleşme kurar. Osmanlı hanedanı ve "Zillullâh fi'l-âlem" olan sultan metaforik kipte kavranır. Âli'nin tarih tasavvurunda ise hanedan, karşılaştırmalı bir tarihsel bağlam içinde diğer önemli İslâm hanedanlarından birine indirgenir. Metonimik kipte kavranan Osmanlı devleti, "Fleischer'in deyişiyile [...] diğer devletlerle aynı tarihsel döngülere tâbidir ve nasıl hızla yükselmişse aynı hızla dağılabilir" (237).

Fleischer'in kaynak çalışması *Tarihçi Mustafa Âli*, Âli'nin "legalist" eleştireliliğinin sebeplerini kariyeri bağlamındaki beklentileri, takıntıları ve genişleyen bürokrasi karşısında yaşadığı tıkanmalarla açıklar. Âli'nin yapıtlarında sık sık II. Mehmed ve I. Süleyman'dan bahsettiğini belirten Fleischer, onun bu iki hükümdarı Osmanlı devletinin gerçek mimarları olarak görmesinin sadece büyük fetihler yapmış olmalarından kaynaklanmadığını,

“aynı zamanda Osmanlı yönetim, maliye ve ceza uygulamalarını düzenleyen kanunları koymalarından ya da bu kanunların onların adlarıyla anılmasından da kaynaklan[dığını]” belirtir (182). Âli bu hükümdarların yönetimlerini, “liyakatin yetenek, deneyim ya da bilgeliğin prestijli ve yüksek gelirli mevkilere atanmanın temelini oluşturduğu” (Abou El-Haj, 60) bir altın çağ olarak anlatır. Osmanlıların bu “anayasal” dönemlerinin aksine kendi dönemi, Âli’ye göre standartların yok olduğu, yükselmenin liyakat yoluyla değil, “intisap” yoluyla gerçekleştiği bir yozlaşmaya sahne olur: “İntisap özellikle sultanın şahsi maiyeti ya da hanedanın gözdelerinin kapı halkı için söz konusuydu. Dolayısıyla Âli değişimi bozulmayla eş tutmaktadır” (60). Abou El-Haj, Âli’nin deneyimli bir bürokrat ve sağlam bir gözlemci olmasına rağmen, kariyerinin doğrudan etkilendiği bir zamanda “değişmenin genel niteliğini ve boyutlarını algılamasını[n]” (61) zor olduğunu belirterek, öyle sahnelemiş olmasına rağmen onun tekil bir örnek olmadığını söyler. Nitekim Tezcan da Âli’yi, bürokratik değişimin ve mutlakiyetçi politikaların yarattığı daha geniş bir “mağdurin” çevresi arasında özgün bir örnek olarak ele alır. Âli gibi, “Kanuni Süleyman dönemi ortalarında var olan medrese sisteminin ürünü” (Abou El-Haj, 60) bu okumuş seçkinler, kapı halkları aracılığıyla genişleyen ve değişen bürokrasiyi ve spesifik olarak saray şehnameciliğini, hanedanın siyasal meşruiyetini sağlayan poetik tekelleri önünde engel görüyorlardı: “Bu yüzden Osmanlı okumuş seçkinleri şehnâmecilere ve onların yazdıkları tarihlere eleştirel yaklaştılar, bunları küçümsediler ve görmezden geldiler. Âli’nin eserinde karşımıza çıkan ‘anayasacı’ tutumu savundular ve sarayın mutlakiyetçiliğini eleştirdiler” (Tezcan, 241).

Gabriel Piterberg ise Âli'nin kendini "Osmanlı Türkçesiyle yazılmış imparatorluk tarihleri silsilesine önemli katkı sağlayan âlimlerden biri olarak" konumlamak istemesine dikkat çeker (50). Bu silsile İdris-i Bitlisî, Kemal Paşazâde, Celâlzâde ve *Tacû't-tevârih* yazarı Hoca Sadeddin Efendi gibi âlimleri içerir. Piterberg'e göre bu silsilede yer alabilmek için bilgi zenginliği ve doğruluğu kadar edebî ustalığın da gerekli olması, düzyazıda bir yüksek Osmanlı kültürünün ortaya çıkışına ve bu süreçte tarih yazılarının oynadığı role işaret eder: "Arapça ve özellikle Farsça asla ortadan kaybolmamış ve saygınlıklarını korumuş da olsalar, Osmanlıca'yı başlı başına bir edebi dile dönüştürmekte tarihyazımı büyük rol oynamış ve bu dile popülerlik kazandırmıştır" (48). Bu bağlamda "Âli'nin zevklerinde ve yargılarında ne kadar öznel davranmış olduğu çok önemli değildir" (50)

Tezcan'ın, çoğulcu tarihyazımı olarak nitelendirdiği hanedan mutlakiyetçiliğine muhalif olarak gelişen bu poetik edim, 17. yüzyılın sonunda tesis edilen "vakanüvislik" kurumu ile bir devlet refleksi haline gelir. Tezcan bu başarıyı ampirik zeminde görebilmek için, İstanbul'daki devlet kütüphanelerinde bulunan Osmanlı tarih eserleri kataloğundan faydalanarak bir "en çok satanlar listesi" çıkarır. Bütün eksikliklerine rağmen liste "genel bir eğilim"e işaret etmektedir: Tarihyazımına dair çoğulcu bir dönemi "birtakım eserlerin Osmanlı tarihyazımı üzerinde tekel kurmuş gibi görüldüğü bir dönem takip e[der]" (244). Örneğin listede II. Osman'ın 1622'deki hal'i ve katli için başvurulabilecek altı kitap bulunmasına karşın, IV. Mehmed'in 1687'deki hal'i için yalnızca bir kitap bulunmaktadır; "o da resmî bir vekayiname olarak görülen ilk eser ya da

eserlerden biri olan *Tarih-i Râşid*'dir" (244). Tezcan, 18. yüzyıl tarihyazımındaki devlet tekeli tespit etmek için bir başka ampirik zemine, "dönem hakkındaki genel tarih çalışmalarının bibliyografyalarına" da dikkat çeker. Bu bağlamda Josef von Hammer-Purgstall (ö. 1856)'ın, "herhangi bir dünya dilinde yazılmış en kapsamlı Osmanlı tarihi" olarak nitelendirdiği *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*'ni ele alır. On ciltlik eserinin her cildinin başında kullandığı temel kaynakları belirten Hammer, 18. yüzyıl öncesi için çeşitli kaynaklardan yararlanmışken, 18. yüzyıl için "resmî tarih niteliğindeki *Tarih-i Râşid* ve *Âsım Tarihi* gibi bir dizi vekayinameyi esas almıştır" (245). Tezcan bu durumu şöyle açıklar:

Zaten benim hazırladığım "en çok satanlar" listesinde olup da on yedinci yüzyıl sonu ve on sekizinci yüzyılı anlatan beş tarih eserinin hepsi de vakanüvisler (Na'îmâ, Şefîk, Râşid, Âsım, Enverî) tarafından kaleme alınmıştır. Dolayısıyla, İstanbul'un devlet kütüphanelerinde bulunan Osmanlı tarihi eserlerine ve Hammer'in çalışmasındaki bibliyografyaya bakarak, resmî vekayinamelerin on sekizinci yüzyılın başından itibaren tarihyazımı alanına egemen olduğunu ve alternatif sesleri marjinal hâle getirdiğini söyleyebiliriz. [...] Hammer ve diğerleri, vakanüvis tarihlerinin, bir anlamda devlet kayıtlarıyla aynı değerdede oldukları için, tarihçilerin bugün birincil kaynaklar dedikleri kaynaklara olabildiğince yakın olduklarını düşünmüş olmalıdırlar. Bu durumda neden başka bir kaynak aransın ki? (244, 247)

Başta sorduğumuz soruyu tekrar anımsayacak olursak, tarihyazımında devletin söylemsel egemenliğini tesis eden bu değişimi nasıl açıklayabiliriz? Tezcan üç neden üzerinde yoğunlaşır: (1) Uzun 17. yüzyıl boyunca gerçekleşen siyasal krizlerin ardından hanedan zayıflamış, (2) vakanüvisler hanedan merkezli kozmografik zaman anlayışını terk etmiş, dünyevileşmiş ve (3) yargı elitinin (ilmiyenin) tarihyazımı üzerindeki belirleyici gücü azalmıştır. Bütün bunlar Osmanlı devletinin, hanedanın şahsi yönetim aygıtı olmasından çıkıp, “kerameti kendinden menkul” bir erken modern dönem devleti haline gelmesini sağlamıştır.

Şahsi bir yönetim aygıtı olarak devlet, örneğin I. Süleyman’ın (Muhıbbî) aşağıdaki meşhur beyitlerinde açık bir ifadesini bulur:

Halk içinde mu’teber bir nesne yok devlet gibi
Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi
Saltanat didükleri ancak cihan gavgâsıdır
Olmaya baht u sa’adet dünyada vahdet gibi

Tezcan iki beyit arasında kurulan “lef ü neşr” üzerinden “devlet”in, I. Süleyman dönemi için ne anlama geldiğini açıklar. Birinci mısradaki devlet ile üçüncü mısradaki “saltanat” ve ikinci mısradaki devlet ile dördüncü mısradaki “baht u saadet” arasında paralellik bulunmaktadır. Devlet sözcüğünün bu çift anlamlılığı (talih ve saltanat) “yönetim aygıtını çok kişisel bir hale getirmektedir” (250); yani I. Süleyman, şahsi devletinin (talihinin) ona devleti (tahtı) bahşettiğini ve bunu Allah’tan başka kimseye borçlu olmadığını, bu “kutlu zamanın” kendisine ait olduğunu düşünmektedir. “Kardeş katli”nin meşru olduğu ve tüm şehzadelerin

taht için açık rekabete girdiği bu sistemde müstakbel sultanın “talih”i de sınanmış oluyordu. Tezcan “tahta geçme sırası anlamındaki devletin, ilâhi takdirle gelen talih anlamındaki devlet ile olan bağlantısını” (251) uzun 17. yüzyıldaki krizlerinin kopardığını belirtir: “1617 ve 1730 yılları arasında Osmanlı tahtına geçen dokuz padişahın on saltanatından (I. Mustafa iki kez saltanat sürmüştür) yedisi hal’ vakası ile sona ermiştir” (248).

Gabriel Piterbeg’in çalışması bu hal’ vakalarının ilki olan II. Osman’ın tahtan indirilip öldürülmesinin (haile-i Osmaniye) bir dizi tarihyazımsal metinde nasıl sahnelendiği inceler. Piterberg, bir ucunda Tûğî (öl. 1623-40)’nin orijinal metninin, diğer ucunda ise Naima (ö. 1716)’nın devlet anlatısının olduğu bu anlatıların hikâyesinin, Osmanlı devletinin 17. yüzyıldaki hikâyesiyle “ayrıştırılmaz biçimde iç içe geçmiş” olduğunu belirtir: “Bu dönemin olayları, bizzat Osmanlıların kendileri için öylesine dramatik ve travmatikti ve dolayısıyla o dönemin tarih-yazımı öylesine hararetiydi ki, devletin çöküşü ve yönetici elitin kendi içinde yaşadığı yarılmalar gibi konuları güçlü, neredeyse şiddetli bir biçimde öne çıkardılar” (2).

Tezcan, yönetimdeki çöküş, yarılma ve parçalanmalarla geçen bu kriz döneminin Osmanlı hanedan mensuplarında fazla bir kutsallık bırakmadığını, yaşanan hal’ vakaları sonucu Allah’ın yeryüzündeki gölgesi olan sultanın “kolaylıkla hakkından gelinip yerine başkasının geçirilebileceği”ni gösterdiğini belirtir. Yüzyılın sonlarında işler hale gelen hanedanın en yaşlı erkeğinin başa geçmesi ilkesi (ekberiyet) ile birlikte de, sultanın “somut kişiliği neredeyse tamamen önemsiz hale gel[ir]” (249). Karizmatik padişahın temsil ettiği hanedan

ile özdeşlik içindeki devlet nosyonu, metonimik indirgemelerle saray ağaları, valide sultanlar, sadrazam, genişleyen hane halkları, taşra bürokrasisi ve sultan arasında parçalanır. Avrasya'daki 17. yüzyıl krizinin bir uzantısı olan bu durum²⁵, “devletin yeniden-tanımlanması, sınırlarının toplumun sınırlarına koşut olarak çizilmesi ve dolayısıyla kimin devlete dahil edileceği ya da kimin dışarıda bırakılacağıın belirlenmesi üzerinden yürüyen [bir] iktidar mücadelesi”dir (Piterberg, 2).

Tezcan 17. yüzyılın bu uzun iktidar mücadelelerinin ardından genişleyen yönetici sınıf ve çıkar grupları arasında varılan uzlaşmanın “ilk ve belki de en önemli bileşeni[nin] zayıflamış bir Osmanlı hanedanı” olduğunu belirtir (249). Bu zayıflamış ama meşru hanedan, güçsüzleşmiş yargı eliti ve ekonomik açıdan güçlenmiş vezir kapılarından gelen yeni yönetici gruplar arasında sağlanan denge ile “çatışmalar geçici bir çözüme ulaş[mış], 17. yüzyılın çoğulcu tarihyazımına damgasını vuran “Osmanlı trajedisi”, yerini gayri şahsi (özerk) devletin yönetici elitlerin ortak çıkarları doğrultusunda kaleme aldırıldığı 18. yüzyıl “Osmanlı komedi”sine bırakmıştır. Resmî vakanüvislerin tarihyazımı üzerinde kurdukları egemenliği mümkün kılan bu uzlaşma ile vekayinâmelerdeki tarihsel zaman hanedan merkezli olarak belirlenmemeye, bir anlamda kutsallıktan arınmaya başlamıştı. Tezcan, devlet için sultanların tahta çıkış tarihlerinden bağımsız bir zamansal sürekliliği vurgulayan, tarihsel zamanı sultanların saltanat sürelerini dikkate almadan “keyfi bir şekilde” bölen ve devleti meşrulaştırmak için onun fiilen hep orada olmuş olduğundan başka bir

²⁵ 17. yüzyıl Avrasya krizi hakkında karşılaştırmalı bir yaklaşım için bkz. Jack A. Goldstone. “East and West in the Seventeenth Century: Political Crises in Stuart England, Ottoman Turkey, and Ming China”. *Comparative Studies in Society and History* 30 (1988): 103-42.

açıklamaya gerek duymayan 18. yüzyıl resmî tarihçiliğinin “bu açıdan çok modern ve bir anlamda da seküler” olduğunu iddia eder. Devleti kapsamlı bir kipte “içsellik dili” ile kavrayan bu yaklaşım için Tezcan’ın, Ranke’nin tarih anlayışını örnek göstermesi şaşırtıcı olmaz zira “[m]odern tarih disiplinin kurucusu olan Leopold von Ranke’nin 1841’de Prusya’nın kraliyet tarihçiliğine getirilmesi [de] bir tesadüf değildir” (264).

Toparlayıcı olması açısından yukarıda ele aldığım yazılardaki tarihsel örüntüyü deşışmeceler kuramı ile şu şekilde açıklayabilirim. 16. yüzyıl sonuna kadar metaforik kipte kavranan hanedan / sultan ve devlet arasındaki özdeşlik, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yönetici sınıflar arasındaki genişleme ve “dışsallık dili”nin hakim olduğu çıkar çatışmaları ile ortaya çıkan yapısal deşişim sonucu metonik kipte kavranarak uzun 17. yüzyıl boyunca farklı iktidar odaklarına indirgenir. Zayıflayan hanedan ile birlikte ortaya çıkan gayri şahsi devlet üzerindeki uzlaşma, tarihsel alanın kapsamlı kipte anlatısallaştırılmasını, 18. yüzyıldan itibaren hanedandan bağımsız, kerameti kendinden menkul bir “modern” devletin, 19. yüzyıl reformlarını mümkün kılacak şekilde “içselleştirmesini” sağlamıştır.

B. 19. Yüzyıl ve Modernite

1. Devlet

Şerif Mardin, ilk basımı 1962 yılında yapılan *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*’nda “modernleşmeyi” büyük oranda “Batılılaşma” ile aynı anlamda kullanır ve Osmanlı devletinin 19. yüzyıldaki reformlarını şekillendiren tarihsel

süreci de bu bağlamda değerlendirir (“Yeni Osmanlılar ve Osmanlı Geçmiş”, 151-91) . Mardin’in Hammer, Gibb ve Bowen gibi tartışmalı kaynaklar üzerinden mekanistik argümanlarla ayırt ettiği bu tarihsel alanda, “orijinal modernleşme güdülerine” sahip, “Batı-eğilimli bir reformu desteleyen Osmanlı bürokrasisi, imparatorluktaki diğer nüfuzlu gruplar, yani Yeniçeriler, ulema ve en sonunda bizzat sultan ile dövüş[erek]” iktidarı ele geçirmiş ve Yeni Osmanlı muhalefetini de şekillendiren “Batıcı” reformları gerçekleştirmiştir (154). Reformist bürokrasi tarafından alt edilen bu nüfuz grupları, bu yüzden Yeni Osmanlı muhalefetinin yazılarındaki tarihsel müttefikleri olmuş, devletin olası “çöküşün[ün] sebeplerini yok edecek siyasi çareler bulmak için” araştırılan Osmanlı geçmişine yapılan atıflarda sıkça konu edilmişlerdir (151). Mardin’e göre Yeni Osmanlıların devletin çöküş sürecine dair öne sürdükleri argümanların çoğu “bir dereceye kadar taraf tutucu ise de, esas itibariyle yanlış değildi[r]” (151). Nasıl Koçi Bey gibi “devlet adamları on yedinci yüzyılın başlarında, imparatorluk yönetiminin pek çok eksiği bulunduğunu fark etmişler[se]” (153), başta Namık Kemal olmak üzere Yeni Osmanlı muhalefetinin mensupları da Yeniçerilerin yok edilmesinin ardından “Babiâli bürokratlarının gücünü ve nüfuzunu dengeleyecek birleşik bir toplumsal zümrenin” kalmadığını ortaya koymuşlardır (151).

Mardin’in yaklaşımı, Rifa’at Ali Abou El-Haj’ın eleştirdiği, “on dokuzuncu yüzyılı Osmanlı tarihinin daha önceki yüzyıllarını anlamak için temel dayanak noktası olarak kullan[an]” modern dönem uzmanı bilim adamının yaklaşımı ile uyumludur²⁶ (109). Mardin, romantik kipte tasavvur ettiği bu iktidar

²⁶ Edebiyat tarihçiliğinde daha tipik örnekler mevcuttur. İsmail Parlatır’ın “Tanzimat Ruhunun Edebiyata Kazandırdığı Değerler” başlıklı yazısına Mardin’in anlattığı süreci anlatarak başlar.

mücadelesinin (düşmanları ile dövüşerek başarıya ulaşan kahraman bürokrasi) hikâyesinin anlatılmadığını ve 18. yüzyıl Osmanlı bürokrasisi ile Tanzimat bürokrasisi arasındaki sürekliliği ortaya koyacak bir çalışmanın yapılmadığını belirtir. Aslında Mardin'in bu söyledikleri, "Osmanlı reformların[ın] ithal edilerek Osmanlı toplumuna yukarıdan dayatıldığını" (Abou El-Haj, 110) öne süren standart 19. yüzyıl paradigması ile ters düşer ancak "1829'a Kadar Osmanlı Reformları" (153-169) başlığı altında sahnelediği süreç bir "Batılılaşma romanı" olmaktan kurtulamaz. Orijinal modernleşme güdülleri ile açıkladığı bürokrasinin, metonimik bilinç kipinde kavradığı devletin değişiminde başrolü oynadığını vurgular, ancak değişim sürecini Abou El-Haj ya da Tezcan gibi, genişleyen bürokratik aygıtların kapsamlı bilinç kipinde kavradıkları devlet üzerinde uzlaşmalarıyla "geçici bir çözüme ulaştıkları" (Tezcan, 262) bir komedi olarak sahnelemez. Mardin'in hikâyesi, tek tavrı "a la franga' reforma yönelik artan bir alâka" olan yönetici bürokrasinin, farklı nüfuz gruplarının direnişlerinden kaynaklanan "geçici duraklamalara rağmen" (161) Tanzimat Fermanı (1839)'nın ilanı ile iktidarı kazandığı bir romanıdır. Abou Al-Haj, 19. yüzyıl Osmanlı tarihi araştırmalarının büyük bir çoğunluğunun sahnelediği bu romanın çok basit bir önermeden yola çıktığını belirtir: "Geleneksel bir yapı olarak Osmanlı

Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu için hazırladığı bu bildiriye Parlatur, genellikle Tanzimat'ın 100. Yıldönümü için hazırlanan kaynakları kullanır. Yazısının ilk paragrafında modernleşme sürecini amacı ile birlikte ortaya koyar: "Tanzimat, 18. Yüzyılın başlarından beri batıya yönelik yaklaşımları adım adım ileri safhaya götüreceği imparatorluğu askerî, siyasî ve sosyal alanlarda güçlendirmek, gençleştirmek ve yenileştirmek gayretlerinin bir sonucu sayılmak gerekir. Tanzimat'ı tahlil eden pek çok bilim adamının ortak görüşü şu olmuştur: Tanzimat, doğu medeniyetinden batı medeniyetine geçiş devresidir" (553). *Tanzimat I* (1940) ve *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü* (1994)'nü karşılaştıran Yonca Köksal'ın yazısı için: "Tanzimat ve Tarih Yazımı". *Doğu Batı* 51 (Kasım-Aralık-Ocak 2009-10):193-214.

toplumunun modernleşmekten ya da daha iyi bir toplum olmaktan başka bir çaresi yoktu. Bu dönüşümün aldığı yapısal biçim ise ulus-devletti” (111).

Bu romans, 18. yüzyıl için bürokratik, gayrişahsi bir devlet tasavvur etse de, değişimi, homojen bir grup gibi anlattığı bürokrasi ile özdeşleştirir ve süreci neden-sonuç dizgesiyle ilerleyen “indirgeyici” mekanistik argümanlarla açıklar. Mesela, 19. yüzyıl reformlarını gerçekleştiren bürokratlar “kalemiye” çıkışlıdırlar; çünkü 17. yüzyılın başından itibaren “sultanın gerçek bir yönetici olarak sahneden çekilmesi” ile gayrişahsi bir nitelik kazanan devletin işleri, başında sadrazamın bulunduğu ve “Babîali olarak anılan bir idareci grubunu[n] (complex)” ellerinde toplanmıştır (159). Bu idareci grubu, sayıları 19. yüzyılın başlarında 24’e ulaşan çeşitli kaleme / büroya nezaret ediyordu. Mardin, ilmiyenin azalan nüfuzunu da (Hammer’e dayanarak) bu genişleyen bürokrasi ile açıklar. “Ehl-i kalem”, ulemanın vasfı olmaktan çıkar ve onların “yeterli derecede yapmadığı devlet işlerini deruhte eden Osmanlı seküler bürokrasisi” (159) için kullanılmaya başlanır. Mardin’in devletin bürokratikleşmesini “sekülerleşme” olarak okuması Tezcan’ın 18. yüzyıl tarihyazımı okuması ile koşuttur ve Mardin bu bağlamda reisülküttaplık kurumuna dikkat çeker: “Şuna da işaret etmek ilgi çekici olacaktır ki, 1720 ve 1838 arasında, bütün büyük Türk reformcuları, bir süre ‘Re’isü’l-Küttab’lık (Hâriciye Nâzirliği) makamını işgal ettiler” (162). Mardin neden böyle olduğu hakkında bir açıklamada bulunmaz ancak örnek verdiği Halil Hâmid Paşa (1736-85), Ebûbekir Râtıb Efendi (1750-99) gibi 18. yüzyıl reformcularının yabancı askerî uzmanlarla olan ilişkisini vurgulayarak dolaylı bir

açıklamada bulunur: Reform askerî içeriklidir ve yabancı uzmanların tavsiyeleri ile yürütülmüştür.

Reisülküttaplığa, merkezîleşme ve modern bürokratik uygulamaların gelişmesi bağlamında Abou Al-Haj da dikkat çeker. Karşılaştırmalı bir bakış açısı ile hareket eden Al-Haj, 17. ve 18. yüzyıllarda veziriazamın başkâtibi olan reisülküttaplık makamının evriminin, aynı dönemde Avrupa ve ABD'deki benzer makamlarda görülen değişim örüntüleri ile benzeştiğini düşünür:

Amerikan Dışişleri Bakanlığı örneğinde olduğu gibi yönetici sekreterlik olarak başlayan reisülküttaplık makamı zaman içinde sekreteryal²⁷ işlevlerinden sıyrılmış ve esas olarak dış ilişkilere odaklaşmıştır. Daha on yedinci yüzyılda, bu mevkide hizmet eden memurlardan diplomatik görüşmelerde Osmanlı temsilcileri olarak hizmet etmeleri istenmiştir. Bu eğilim on sekizinci yüzyılda da devam etmiştir. Bu dönemde reisülküttaplık makamı, Osmanlıların diplomatik konumlarındaki yeni değişimlerin dayattığı yeni işlevler ve gerekliliklere cevap vermek üzere daha başka yapısal değişimler geçirmiştir. Ayrıca, bazı bürokratik değişimler Osmanlı yönetiminin, Habsburg İmparatorluğu'yla yapılan ticareti kolaylaştıran anlaşmalarda olduğu gibi, yeni ticaret anlaşmalarıyla daha etkin baş etmelerine olanak sağlamak amacını taşıyordu.

(117)

El-Haj kendi reisülküttap yorumunun, makamın rolündeki değişimi 19. yüzyıl modernleşmesinin gerekleri ile açıklayan standart görüşle çeliştiğini belirtir. Bu

²⁷ Amerikan Dışişleri Bakanı'nın ünvanı "Secretary of State"dir.

görüŖe göre Hariciye Nezareti, Avrupa'dakilerin muadili bir kurum ihdas etme amacıyla kurulmuŖtur; Mardin'in, reisülküttabın yabancı uzmanlarla ilişkilerini vurgulayan yorumu doğrudan bir muadiliyet içermez, ancak bu görüŖün kısmen 18. yüzyıla çekilmesi olarak da okunabilir. Al Haj ise bu mekanistik görüŖe karŖı dile getirdiği kendi organisist argümanının gerisinde yatan mantığı, "Osmanlı yönetim aygıtındaki makamlar bürokratik uzmanlaŖma konusunda içeride duyulan ihtiyacın bir sonucu olarak zaman içinde evrilmiŖlerdir" (118) Ŗeklinde açıklar. Ona göre Tanzimat reformları bağlamında Avrupa'dan ya da baŖka yerlerden benimsenen kültürel örüntüler dıŖsal (metonimik) değil, içsel (kapsamlamalı) bir kavrayıŖın ürünüdür: "Belli kültürel örüntülerin benimsenmesi Osmanlı elitinin ihtiyaçlarından kaynaklanmıŖtır" (119)²⁸.

Bu bağlamda Al-Haj, 18.yüzyıl sonlarından itibaren bazı yönetici grupların Osmanlı hanedanını eski egemen konumuna geri döndürme eğilimi içinde olduklarını ve II. Mahmud (1808-39)'u isyancılardan kurtaran Alemdar Mustafa PaŖa (1755-1808) gibi bazı taŖra elitlerinin ve merkezde gücü elinde bulunduran bürokrasinin bir kesimi ile "Osmanlı hanedanını güçlendirme konusunda iŖbirliđi yapmaya istekli görün[düklerini]" söyler. II. Mahmud dönemindeki merkezizetçi hamlenin baŖlangıcının bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini belirten Al-Haj'a göre, onların bu konudaki başarısızlıkları ve yönetici elitler arasında yaŖanan ekiŖme, sultanın kendi kontrolünde özerk bir devlet yaratma

²⁸ Tanzimat'ın metonimik kipte kavranmasının yol açtığı indirgemeciliğe Yonca Köksal da itiraz eder: "Tanzimat'la baŖlayan modernleŖmenin neleri farklılaŖtırdıđını ve bunun bir kopuŖ mu yoksa yavaŖ ilerleyen bir dönüşüm mü olduğunu anlayabilmek için, Tanzimat öncesi devlet geleneklerinin iyi bilinmesi gerekmektedir. GemiŖten kopuŖ üzerine dayanan varsayımlarla uzun ve karmaŖık süreçlerin basite indirgenmesi ve devlet odaklı bakıŖ açısının sürmesi aslında yeni bir yaklaŖım sunmamakta, varolanı yeniden üretmektedir" (205).

çabalarını kolaylaştırmıştır. Ancak II. Mahmud'un kurumsallaştırdığı merkezîleşme, 16. yüzyılda sultanın “kutlu” şahsiyeti ile özdeşleşen merkezîleşmeden farklıydı:

Çünkü sadece savunma ve dış dünyayla doğrudan rekabet gibi dış sorunlarla değil, aynı zamanda kısmen iktidarın parçalanmasından, kısmen de Avrupa devletlerinin askerî ve ekonomik müdahalelerinden kaynaklanan büyük iç sorunlarla da uğraşacak bir devlet oluşumu öngörmekteydi. (120)

Bu yüzden 1821 Yunan isyanını bastıramamış, 1828 hezimetini sonucu Rus ordusunun Edirne'yi yağmalamasını seyretmiş ve kendi valisi Mehmet Ali Paşa (1769-1849)'nın İstanbul'u işgal etmesini engellemek için Rus Çarlığı'ndan yardım istemiş Osmanlı Devleti'ni hanedan ile kavramak, başlı başına ironik bir durum teşkil ediyordu. Ordusunun adı “Asâkir-i Mansure-yi Muhammediye” (Muhammed'in Galip Askerleri)²⁹ olan devlet, Virginia Aksan'a göre “de facto” iki parça halinde tahayyül edilebilir durumdaydı: “Batıya ve kuzeye bakan ‘Türk’ Osmanlı dünyası ile İngiltere'nin Hint Okyanusu ticaret sistemine dahil olan ve güneye ve doğuya bakan ‘Arap’ yarı-sömürge Osmanlı dünyası” (*Erken Modern Osmanlılar*, 161). II. Mahmud'un ölümünün hemen ardından 3 Kasım 1839'da Hariciye Nazırı Mustafa Reşid Paşa (1800-58) tarafından Gülhane Parkı'nda okunan “Hatt-ı Hümayûn” yani Tanzimat Fermanı, II. Mahmud örneği üzerinden sultanın mutlakîyetçi eğilimlerini kontrol altına almak için yazılsa da, yine II. Mahmud döneminin yapısal reformları ile mümkün olmuştu. Bu mutlakîyetçi reformistin yarattığı ironik durum, bazıları trajik bir şekilde sonlanan çeşitli

²⁹ II. Mahmud'un Tophane'de yaptırdığı caminin adı da “Nusretiye”dir.

görevden alma, gözden düşme hadiselerinde de kendini belli ediyordu. Pertev Paşa'nın idamına giden süreçte padişahın kendi iradesini olumsuzlayan karasızlığı bir yana, Keçecizâde İzzet Molla (1785-1829)'nın sürgün edilmesi gibi olaylar, siyasal gücün ayrılmaz bir parçası haline gelen iletişim olanaklarını ve yazıyı denetleyen kalemiye tarafından "sultanın kaprisi" olarak yansıtılabiliyordu (*Yeni Osmanlı...*, 182). Mardin, daha önceki zamanlarda memurların nispeten uysallıkla boyun eğdikleri bu tür gözden düşmelerin, artık "ünlü olma nedeni" haline gelebildiğini iddia eder (182).

Benzer bir ironi Reşid Paşa'nın, Tanzimat Fermanı'nı gerçekleştirmek için gösterdiği çabada da karşımıza çıkar. Fermanın ilanından üç ay önce, Reşid Paşa'nın Londra'da, İngiltere Dışişleri Bakanı Lord Palmerston ile yaptığı söyleşinin zabitlerini inceleyen Şerif Mardin, Reşid Paşa'nın halen sıcak olan Mehmet Ali meselesini devletin en önemli sorunu olarak görmediği belirtir ("Tanzimat Fermanı'nın Manâsı: Yeni Bir İzah Denemesi", 93). Ona göre asıl mesele, devletin günden güne devam eden "inkırazını" durdurmaktır ve bu yolda yapılacak herhangi bir Avrupa müdahalesi ise son derece kötü sonuçlar doğurabilir (93-94). Bu bağlamda Reşid Paşa, tek çıkış yolunun "değişmez esaslara müstenit bir iç idare" kurmak olduğunu düşünür:

"Un systéme immuablement établi" ifadesiyle karakterlerini çizdiği bu yeni idare tarzından, Reşit Paşa'nın kastedtiği, muayyen ve sarîh esaslardan hareket eden, Padişahın indî ve şahsî hareketlerinin değiştiremeyeceği bir iç idare tarzı idi. Reşit Paşa'ya göre, Osmanlı İmparatorluğu'nun inkırazının yegâne sebebi, "les

maux d'une tyrannie insupportable" (dayanılmaz bir istibdadın acıları) idi. (94)

Devleti şahsi yönetimin savurganlığından koruyacak gayrişahsi esasları, yarı-anayasal bir belge olarak kabul edebileceğimiz Tanzimat Fermanı sağlayacaktı. Ferman görünüşte can, nâmus ve mal güvenliğini güvence altına alan bir "insan hakları beyannamesi" gibiydi ancak Mardin'in tabiriyle dönemin birçok Avrupalısının "hüsnü kuruntu ettiği"nin aksine Tanzimat Fermanı,

esas olarak Osmanlı devletinin işleyişini daha etkin hale getirmek ve denetimsiz hükümdar kararlarının savurganlığını [dizginlemek için], devlet mekanizması aşamalı olarak modernize edilirken, gitgide vazgeçilmez hale gelen Osmanlı 'kalemiyye'sine, Bâb-ı Âli bürokratlarına, şimdiye kadar kullanmış olduklarından daha geniş yetkiler vermeyi hedeflemiş[ti]. (*Yeni Osmanlı...*, 177)

Bu durum Ferman'ın arkasındaki dönemin anayasacı-liberal ideolojisinin savunduğu hükümet ve tebaa arasındaki temsiliyet ilişkisini "ironik" bir karşıtığa çevirmiştir ki Mardin'in alaycı "hüsnü kuruntu" ibaresinin sebebi de budur³⁰. Bir başka sebep, Tanzimat bürokrasisinin yönetilenler ve yönetici elit arasındaki keskin ayrımın devam etmesini istemesidir³¹. Reşid Paşa, Ferman'ın "Avrupaî meşrutiyetçilik ile suçortaklığı kuşkusu uyandırdığı yolundaki şüphelere", Osmanlı toplumunun eğitimsizliğini gerekçe göstererek karşı çıkar (*Yeni Osmanlı...* 177). Halkın canını, malını ve güvenliğini önemsiyormuş izlenimi

³⁰ "Tanzimat Fermanı'nın Manâsı: Yeni Bir İzah Denemesi" başlıklı yazısında Şerif Mardin, Reşid Paşa'nın tutumunun "Avrupa'da 18. ve 19. asırlarda yayılan liberalizm cereyanının arkasında yatan ideoloji ve dünya görüşüne tamamıyla uy[duğunu]" iddia eder (95).

³¹ Bu bağlamda erken modern dönem "legalist"lerinin de yönetenler-yönetilenler ayrımını vurguladıklarını hatırlayalım.

bırakan Ferman, Reşid Paşa'nın haleflerince güçlü bir şekilde uygulanan "Metternichci hegemonya" için gerekli gayrişahsi güvenceyi kurumsallaştırır³².

Ancak Butrus Ebu Manneh, "Âli ve Fu'ad Paşaların Bâb-ı Âli'deki Nüfuzlarının Kökleri (1855-71) başlıklı yazısında, bu hegemonyanın Ferman ile eşzamanlı tesis edilmediğini anlatır. Reşid Paşa ile özdeşleşen yeni bürokrasi, Butrus Ebu Manneh'in "saray grubu" olarak adlandırdığı "[Damat] Mehmed Sa'id, Damat Mehmed Ali (1813-68) ve Damat Ahmed Fethi Paşa (ö. 1858)'lardan oluşan ve orduyu kontrol eden bir hizible rekabet etmek zorunda kalmıştır. Ferman 1839 yılında ilan edilmiş olmasına rağmen Reşid Paşa'nın sadrazam olması 1846 yılını bulmuştur. Reşid Paşa'nın grubundan olan Ahmed Cevdet Paşa (1823-95) *Tezâkir*'de bu yükselişi "(Hasan) Rıza Paşa devri geçip Reşid Paşa devri zuhura geldi" (327) , diyerek açıklar. Bu rekabet Kırım Savaşı'na giden 1850'li yıllarda iyice su yüzüne çıkar ve savaş her iki tarafın da karşılıklı olarak tükenmesine sebep olur. Butrus Ebu Manneh, II. Abdülhamid (1876-1909)'in Dahiliye Nazırı olan Mehmed Memduh'un "Kırım Savaşı'nın Damat Mehmed Ali Paşa ile Reşid Paşa arasındaki rekabetin bir sonucu olarak

³² Butrus Ebu Manneh "Âli ve Fu'ad Paşaların Bâb-ı Âli'deki Nüfuzlarının Kökleri" başlıklı yazısında Sultan Abdülmecid'in 22 Nisan 1848 tarihinde Reşid Paşa'yı sadrazamlıktan almasına dair şöyle bir "öykü" anlatır: "[S]erasker Damat Mehmed Sa'id, Sultan'a 'bu adamın cumhuriyet ilân edebileceğini ve saltanatın elinden gidebileceğini' iddia etti ve abartılı bir şekilde ekledi: 'neyi bekliyorsun?'. Sultan Abdmecid hemen Reşid Paşa'yı görevinden aldı. Yeni sadrazam İbrahim Sârim Paşa'nın sadarete atanmasının ertesi günü başlarını Reşid ve Âli Paşaların çektiği dokuz ismi içeren bir liste hazırlandı ve yeni fikirlerin taraftarları olmaları nedeniyle bu kişilerin sultanın keyfî olarak aldığı bir kararla İstanbul'dan uzaklaştırılması istendi. Fakat Sârim Paşa da yeni bürokratlar grubuna dahildi ve bu nedenle sultanın can ve namus güvenliğini bahşettiği ve ülke idaresinde kanunların üstünlüğünü vaat ettiği Gülhâne Hatt-ı Hümayunu ile tamamıyla çelişen böyle bir harekette bulunmayı reddetti. Sultan bundan iki hafta sonra Mehmed Sa'id'den kurtulmaya karar verdi ve onu kuzey Anadolu'daki Sinop'a sürdü ve bundan on beş gün sonra Reşid Paşa yeniden sadrazam oldu" (327-28). Öyküyü ironik yapan, tüm tebaa için kapsamlı olarak bahşedildiği düşünülen kanunun, metonimik bir bilinçle yalnız bürokratlar için uygulanmasıdır. Daha ironik olanı ise aynı kanunun, Mehmed Sa'id'in keyfen sürülmesi olayında herhangi bir işlevinin olmamasıdır.

meydana geldiğini' [...] bizzat Âli Paşa'dan işittiğini" aktarır (330). Bu tüketici rekabetin anlatısı, son döneminde Reşid Paşa'nın kahramanı olduğu Batıcı bürokrasi romansını, "uluslar arası bir aptallık"³³ olarak nitelendirilebilecek çok maliyetli bir savaşla son bulan bir trajediye dönüştürür (*Osmanlı Harpleri*, 478). Âli (1815-71) ve Fuad Paşa (1814-68)'ların İstanbul dışında kalarak bu rekabetin uzağında durdukları bilgisi, Reşid Paşa ve halefleri arasında bir yönetim sürekliliği olmadığını da ortaya koyar. Cevdet Paşa'nın "ekânim-i selase" (Ebu Manneh, 330) olarak adlandırdığı Âli, Fuad ve Mütercim Rüşdi Paşa (1811-82) arasındaki ittifak ancak 1855'den sonra tesis edilebilmiş ve bir Babiâli hegemonyası da ancak bu tarihten sonra mümkün hale gelmiştir. Namık Kemal'in, Yeni Osmanlı çizgisindeki radikal / muhafazakâr yazılarını şekillendirecek tarihsel bağlam, 1871'de Âli Paşa'nın ölümüne kadar sürecektir bu dönemdir.

2. Tarihyazımı

19. yüzyıl Osmanlı tarihyazımı üzerine yapılan araştırmalar sınırlı ve genelde birbirini tekrar eden "şu şunu yazdı" bilgilerinden ibarettir. İlgili metinlerin detaylı bir şekilde okunup, poetik ya da politik niteliklerinin araştırıldığı çalışmaların sayısı çok azdır³⁴. Böyle bir "metatarihsel" çalışma, başlı başına ve çok kapsamlı bir araştırmanın ve okuma sürecinin ürünü olabilir ki ben bu alt

³³ "Aslına bakılırsa, tüm askerlerin çektiği acıların ve Kırım'daki muharebelerin mitleriyle ilgili pek çok düzeltici tarih çalışması, bu girişimin aptallığını bütünüyle ortaya koymuştur". Virginia Aksan. *Kuşatılmış Bir İmparatorluk: Osmanlı Harpleri 1700-1870*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, 477-78.

³⁴ Bu bağlamda ilk akla gelen çalışma Christopher Neumann'ın *Tarih-i Cevdet* hakkındaki araştırması *Araç Tarih, Amaç Tanzimat: Tarih-i Cevdet'in Siyasi Anlamı* başlıklı çalışmasıdır.

başlıkta sadece, özel olarak 19. yüzyıl Osmanlı tarihyazımı hakkında kaleme alınmış ve bu bağlamda kendileri de birer tarih metni olan yazıların değerlendirmesini yapacağım.

Bu yazıların en eskisi ve belki de en çok atıfta bulunanı Mükrimin Halil Yinanç'ın (1900-61) "Tanzimattan Meşrutiyete Kadar Bizde Tarihçilik" başlıklı çalışmasıdır. 1940 yılında basılan *Tanzimat I: Yüzüncü Yıldönümü Münasebetile* başlıklı toplamda yer alan bu yazının argümantasyonu, kitabın geneline hâkim olan³⁵ mekanistik kanıtlama kipiyle uyumludur. Modern, daha doğrusu Avrupalı / çağdaş tarihyazımının mutlak erek olduğu bir çizgisellikte sahnelenen tarihsel alan, herhangi bir tarih belirtilmeden (ayrımalar "yüzyıl" üzerinden yapılır) yığılan onlarca isim ve yapıttan mürekkep bir yoklar silsilesi olarak değerlendirilebilir. "Gelince" redifli bir şiiri andıran alt başlıklar, bu isim ve yapıtlar kataloğunun türsel diyebileceğimiz bir şema ile tasnif edildiğini gösterir: "Umumî tarihlere gelince", "Murat Bey'e gelince", "Monografi diyebileceğimiz eserlere gelince" gibi. Ancak bu tasnifleri okuması herhangi bir kütüphane kataloğunu okumaktan daha az sıkıcı değildir ve yazıya da büyük oranda bu katalog değeri bağlamında atıflarda bulunulur. Yinanç, saydığı onlarca kitabı bir çırpıda "yanlış", "eksik", "hatalarla dolu" gibi nitelendirmelerle geçiştirir, hatta

³⁵ Yonca Köksal, *Tanzimat I*'in bu bağlamda genel bir okumasını yapar. Kitaptaki yazıların büyük çoğunluğu 1940'lı yılların tarih görüşüyle uyumlu olarak devlete odaklanmıştır. Kitaba katkı yapan yazarlar merkezî devlet otoritesinin, sultanın ve dinî otoritenin yanında, onlarla birlikte tesis edilmeye çalışıldığını iddia ederler ve bu durumu Tanzimat'ın başarısızlığı olarak görürler (Ahmet Hamdi Tanpınar'ın birçok yazısında "ikilik" olarak eleştirdiği durum). Köksal belirtmez ama yazarların bu devlet anlayışı Hegel'in "aşkın devlet" anlayışıyla uyumaktadır zira Tanzimat uygulamalarının merkezîleşme yolunda açtığı "sivil" alanlar, Cumhuriyet ilk dönemlerindeki hâkim devletçi epistemolojisi için gayet "kaotik" bir nitelik arz ediyordu. Nitekim Yinanç'ın öfkeli eleştirisi, yığılımlı bir şekilde sahnelediği ve yer yer alay ederek değerlendirdiği 19. yüzyıl Osmanlı tarihyazımının bu kaotik alımlanışından kaynaklanıyor olabilir.

kimi yerlerde ciddi kızgınlık ifadeleri gösterir. Önce İbrahim Edhem Paşa ve sonra da Ziya Paşa (1825-80)'nın çevirdiği *Endülüs Tarihi* için:

Bu tarihin mevzuuna bu kadar bigâne olan bu iki zat tarih usullerine zerre kadar vâkıf olsalar ve ilim ahlâkı ne demek olduğunu bilselerdi [...] bu eski müverrihlerin eserlerinden — görmüş ve okumuş gibi— bahsetmek cür'etinde bulunmazlardı. Maamafih nasıl vücade geldiğini bilemeyecek ve hattâ anlayamayacak kadar ilmen ve fikren geri olan muhitimizin münevverleri bu kitabı büyük bir takdirle karşılamışlardır. (584)

Yinanç, yazısının sonunda “İşte 70 senelik tarihçiliğimizin mahiyeti!” diyerek on dört isim sıralar (593-94). Bu on dört ismin yedisi “eski”, yedisi de “yeni” tarzda yapıtlar ortaya koymuşlardır. Yinanç'a göre 19. yüzyılla birlikte pozitif bilimlerde az çok iyi bir başlangıç yapılmış olmasına karşın, sosyal bilimlerde ve özellikle tarihçilikte geri kalınmış olmasına sebep; mühendislik ve tıp okullarının açılmış olmasına rağmen sosyal bilimler alanında benzer bir akademik yapılanmaya gidilmemiş olmasıdır. Bu yüzden “Avrupa ilim ve irfanına vâkıf” olmayan kimseler tarih yazma cesaretini bulmuşlar, “hadlerini bilip de” kendilerini oldukları gibi göstermemişlerdir: “Halbuki onlar maalesef palavracılık, şarlatanlık ve hattâ sahtekârlık yaparak kendilerini büyük birer âlim imiş gibi tanıttılar” (594).

Yinanç'ın eleştirileri özellikle Mizancı Murad Bey (1854-1917)'in *Tarih-i Ebulfaruk* başlıklı kitabını değerlendirirken ilginç bir hâl alır. Yinanç, önce Murad Bey'i, Avrupa'daki çeşitli lise tarih kitaplarından yola çıkarak yazdığı “6 ciltlik”

genel tarih için över çünkü “bu eseri ile Avrupa tarihçiliğini hakikaten memleketimize getirmiştir” (580). Gerek bu çalışma gerekse de bu çalışmanın son cildi olarak ortaya konulan Osmanlı tarihi “tasnifli, münakkah ve aynı zamanda âlimane bir üslûpla yazılmış ve her fasılda vakayiin muhtasaran tahlil ve terkibi yapılmıştır” (580). Ancak hem eseri hem de kendisi “lüzumundan fazla şöhretlen[miş]”, sergüzeştçi ve ikbâlperest ruhunun katkılarıyla nihayet bir “megolaman” haline gelmiş ve “kendinin büyük bir âlim ve feylesof ve müverrih olduğuna inanmaya başlamıştır” (580). Yinanç, Murad Bey’in artan megalomanisinin sonucunda kendisini Herder (1744-1803) ayarında görmeye başladığını ve bu minvalde yazdığı *Tarih-i Ebulfaruk*’a alt başlık olarak “Tarihi Osmanide hikmeti asliye taharrisine teşebbüs” ibaresini koymasının haddini aşan bir cesaret olduğunu belirtir: “[T]ıpkı sistem sahibi bir feylosof tavrını takınarak Osmanlı tarihinin felsefesini yapmak cesaretini kendinde buluyordu” (580). Zira “zavallı Murat Bey”in tarih bilgisi çağdaşlarının hepsinden zayıftı ve bu kitapta yaptığı fahiş hatalar sonucunda şöhreti birdenbire hiçe inmiş, *Tarih-i Ebulfaruk*, meslektaşları arasında okunmaya değmez bir “cehalet nümunesi” olarak gösterilmeye başlanmıştı. Bu bağlamda kitabın bilimsel hiçbir değeri yoktu, “onun kıymeti yalnız fikirlerinin müessir oluşundandı”. Yinanç, “müverrihlerimizin en büyüğüdür” dediği Ahmed Cevdet Paşa üzerinde bile bu kadar durmamıştır. *Tarih-i Ebulfaruk* belirttiği gibi hatalarla dolu bir çalışma olabilir ancak onun öfkesini daha çok, Mizancı Murad’ın tarih felsefesi iddiası ile haddini aşan bir işe girişmiş olması çeker. Bu tarz girişimlerin kendi erekselci tarih anlayışı ile çelişiyor olması bir yana, kabaca eski-yeni olarak ayırdığı 19.

yüzyıl Osmanlı entelektine attığı metonimik bilinç için de “absürd” bir çabadır³⁶ ve bu “absürd”lük aşağılamalara varan eleştirilere yol açar.

Biol Emil, 1979 yılında yayımlanan doktora tezi *Mizancı Murad Bey: Hayatı ve Eserleri*’nde, Yinanç’ın eleştirileri için “izaha muhtaç bazı noktalar” tespit eder. Ancak bu izaha muhtaç noktalara geçmeden önce “Tanzimat sonrası Türk tarihçiliğinin panoraması”na odaklanan genel bir Osmanlı tarihyazımı tarihi anlatır. Yazdığı ilk paragraf yeniden kurmacı tarihyazımının işlevi üzerine devlet merkezli klasik bir yaklaşım ortaya koyar:

Maziye dönüş, tarih ve edebiyat vasıtasıyla eskinin yeniden inşâsı, millî tarihin büyük örneklerinden ve hatıralarından ders alarak istikbale yeni bir şekil verme cehdi demek olan tarih şuurunun uyanmasının milletlerin buhran ve çöküş devirleriyle yakından ilgili olduğunu biliyoruz. 18. yüzyıldan itibaren aleyhe dönen şartlar, üst üste yaşanan felâketler ve açıkça ortaya çıkan inkıraz alâmetleri karşısında Tanzimat, II. Meşrutiyet, hattâ Cumhuriyet nesillerinin ruhu bu şuurla sarsılmış ve onlar tarihe bir kurtarıcı diye sarılarak Türkiye’nin muhafazasına çalışmışlardır. (531)

Biol Emil’in, hâlâ çok geçerli olan bu Osmanlı tarihi paradigması ile tanımladığı “tarih şuuru”, ona göre ancak modern / yeni bir bilinç yetisi ile gerçekleşebilir. Bu bağlamda Emil, 19. yüzyıl ya da modern öncesi tarihyazımı için bir “geleneğe” belirler ve Tanzimat’a kadar uzayan bu geleneğin “hakîm karakteri[nin], tarihi

³⁶ Çok daha yetkin bir şekilde ortaya konulmuş da olsa, Hilmi Yavuz’un Türk modernleşmesine dair yaptığı analizlerin de benzer bir eleştirelilik taşıdığını söyleyebiliriz. Yavuz, “Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?” başlıklı yazısında Tanzimat romanlarında yaratılan tiplerden yola çıkarak, modernleşmenin yanlış bir şekilde metonimik kipte alımlandığını iddia eder.

vakıaların ilahî bir kudrete atfedilmesi, dinî ve mistik ölçülerle yorumlanması ve değerlendirilmesi” olduğunu söyler (532). Tanzimat’tan sonraki tarihyazımı “vakanüvis tarihçiliğinden ilmî tefekkür ve muhakemeye dayanan yahut ideolojik tarih adını verebileceğimiz bir tarih disiplinine” geçer (532). Emil, dinsel kavrayıştan ideolojik analize ilerleyen bir tarihsel bir ilerleme çizgisi varsaymaktadır.

Birol Emil’in, yazısının devamı, alıntılar pastışı şeklinde ilerleyen bir “kim ne yazdı” kataloğudur ve yaklaşık dört sayfa süren alıntılarının sonundaki dipnotta yazar, “Bizim saha ve yetkimizin çok dışında kalan bu bahsi, Mükrimin Halil Yinanç’ın *Tanzimat* (İstanbul 1940) kitabındaki makalesinden bazı parçaları aynen vererek özetledik” diyerek Murad Bey bahsine geçer. Üç sayfalık yeni bir alıntıdan sonra, “bahis konusu eserin muhtevası, hakim prensipleri ve meseleleri zaviyesinden değil, Murad Bey’in mizacı, karakteri, şahsi psikolojisi ve hayat macerası yönünden ele alındığı intibainı vermektedir” diyerek, Yinanç’ın yazısındaki duygusal tavrı eleştirir. Murad Bey’in yapıtlarına bilimsel değer atfetmenin mümkün olmayacağını belirtir ancak bağlamsal bir argümanla yapıtların hem Murad Bey hem de Murad Bey’in devri için önemli bilgiler barındırdığını ve bu bağlamda yapılacak çalışmalar için değerli birer kaynak olduklarını ortaya koyar. Emil, tarihsel yapıtların kendi bağlamları dışında “modern kıymet hükümleri” ile değerlendirilmesine ironik bir şekilde yaklaşarak, böyle yapılacak olursa “kültür ve edebiyat tarihini dolduran bir yığın şahsiyet ve eserin [...] manâsı[nın] kendiliğinden ortadan kalka[cağını] iddia eder (539). Ancak asıl ironik olan, Emil’in, Osmanlı tarihyazımına dair verdiği

hükümlerde, yazısının genelinde de aynı söylemi kullanmış Yinanç'tan her hangi bir eleştirel mesafe bırakmadan yararlanmış olmasıdır. Emil bir yandan Yinanç'ın metninin otoritesine koşulsuz biat eder, öte yandan da bu otoritenin duygusallığını haklı bir şekilde eleştirerek farkında olmadan kendi metnine tasallut olmuş olur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (1956)'nde tarihyazımı için ayrı bir bölüm oluşturmamış ancak değerlendirdiği figürlerin tarihsel anlatılarını da değinmiştir. Yeniliğin üç büyük yazarından biri olarak nitelendirdiği Cevdet Paşa için bir üst başlık açmış ve "19. asrın ilk yarısında[kı] nesir"i değerlendirirken dönemin "Tarihçiler"ini de bir alt başlıkta değerlendirmiştir. Bu alt başlıkta ele aldığı tarihçiler dönemin üç vakanüvisi olan Âsım Efendi (1755-1819), Şânizâde Atullah Efendi (öl. 1826) ve Sahhaflar Şeyhizâde Mehmed Es'ad Efendi (1789-1848)'dir. Tanpınar bu üç ismin öneminin "dil, üslûp ve bizzat tarih anlayışından ziyade, nev'in ehemmiyeti ve müverrihlerin şahsiyet ve mizaçları"ndan kaynaklandığını belirterek, mevcut tarih anlayışına bir şey ilâve etmediklerini ve yeni devri "müjdeleyen" bir tarafları olmadığını belirtir (111). Yinanç'ın, Mizancı Murad Bey'in tarihçiliğini "şahsiyet ve mizacı" üzerinden eleştirmesini hatırlayacak olursak, Tanpınar'ın bu dönem tarihyazımını tam da bu gerekçeyle konu etmeye değer bulması iki yazar arasındaki farkı ortaya koyar. Geniş zaman kipinin bütün rahatlığı ile konuşan "romancı" Tanpınar, bir yandan bu yazarları vakanüvisliğin kabul edilmiş normları üzerinden katı cümlelerle eleştirir, bir yandan da onlara atfettiği "şahsi tecrübe"lerin belirlediği "ama"lar ile devrin bu çok renkli şahsiyetlerinin "bir yığın

talihsizliğini”, “sevimmiliğini”, “ihtiraslarını” anlatır. Tanpınar, Yinanç’ın aslında kendi tarihselliğini açıklamak için gösterdiği neden-sonuç dizgesine dayalı mekanistik çabanın çok uzağındadır. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin büyük bir kitap olmasını sağlayan, belirlediği tarihsel alanı makro düzeyde, müjdelenmiş bir “ideal şimdi”nin organisist anlatısı olarak inşa ederken, mikro düzeyde, şahsi tecrübe sahibi failerin benzersiz niteliklerini sahnelemeye duyduğu meraklır. Makro düzeyde gelen eleştiri çoğunlukla, Tanpınar’ın kendi tarihselliği ile kayıtlı ideolojisinden, mikro düzeyde gelen eleştiri ise çoğunlukla, Avrupa merkezli sanat / estetik anlayışından kaynaklanır. Yinanç’ın inanmış yazarlığı, böyle bir gerilimden güç almaz.

19. yüzyıl Osmanlı tarihyazımı bağlamında en çok atıf yapılan bir diğer çalışma, 2009 yılında kaybettiğimiz Ercüment Kuran (d. 1920)’ın “Ottoman Historiography of the Tanzimat Period” (Tanzimat Dönemi Osmanlı Tarihyazımı) başlıklı yazısıdır. Bernard Lewis ve Peter Malcom Holm’un beraber hazırladıkları 1962 tarihli *Historians of the Middle East* başlıklı makaleler toplamının içinde yer alan bu yazı, katalog değeri üzerinden Mükrimin Halil Yinanç’ın çalışmasına atıfla başlar. Kuran, çalışmasını belirli bazı yazar ve metinlerle sınırlayacağını, daha geniş bilgi için Yinanç’ın çalışmasına bakılması gerektiğini belirtir. Yazı büyük oranda Avrupa merkezli ilerlemeci çerçevenin, tanıtıcı bilgilerle doldurulmasından oluşur. Kuran’ın söylemi, Yinanç’ın öfke ve inanmışlığından uzak, sakin ve bilimseldir. Türk tarih yazımı geçmesi gereken aşamalardan geçmiş ve akademik anlamda disiplinleşerek kurumsallaşmasını tamamlamıştır ki Yinanç, Osmanlı tarihçiliğininin “geri kalmasını” böyle bir

kurumsallaşmanın olmamasına indirgiyordu. Bu bağlamda Kuran, 1900 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin kurulmasını ve burada öğrenim görmüş kimi tarihçilerin de görev aldığı "Tarih-i Osmanî Encümeni"nin de 1911 yılında kurulmasını bir dönüm noktası olarak işaretleyerek yazısını bitirir.

Yinanç, Hayrullah Efendi (1817-76) ve Hammer'in etkisi altında gördüğü Namık Kemal'in tarih yazarlığının, bilimsel olmaktan çok pedagojik anlamda, "milliyetperverlik ve vatanperverlik telkini maksadiyle" kıymetli olduğunu belirtip geçer (577). Kuran'a göre ise Tanzimat dönemi boyunca gelişen modern tarihyazımı, "ilhamlarını Avrupalı ideolojilerden alan kitapların ortaya çıkışı ile" gelişimini tamamlar ve Namık Kemal'in tarih anlatılarında yansımalarını bulan bu ideolojiler, Avrupa kaynaklı bir düşünce üslûbu olan milliyetçilikten ve her türlü biçimiyle "Batı emperyalizmi"ne karşı olmasından güç alır (426). Kuran, *Evrak-ı Perişan*'daki kahramanlık anlatılarının "Osmanlı milliyetçiliği" üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Ona göre Namık Kemal, bu amaçla ortaya koyduğu kahraman kültürünün sınırlarını çok zorlamış ve bitiremeden öldüğü son yapıtı *Osmanlı Tarihi*'nde de kaçınılmaz bir mübalağaya teslim olmuştur (427). Kuran, iki yapıt arasındaki bağlamsallık / tarihsellik farkını es geçer ve daha yaşarken "milliyetçi / vatanperver bir figür" olarak metaforlaştırılmaya başlanan Namık Kemal'i, Türkiye'deki tarihçiliğin gelişmesinde bir aşama olarak değerlendirir. Bu değerlendirme 20. yüzyıl akademik tarihçiliği ile milliyetçi düşünce üslubu arasında bir bağ kurar. Kuran'ın aksine Kemal'in yapıtlarının "bilimsel" bir değeri olmadığını belirten Yinanç, Namık Kemal'in yapıtlarını akademik / bilimsel tarihçilikten uzak tutarken, öne çıkardığı "pedagojik kıymet"

ile onun ve yapıtlarının metaforik anlamına işaret eder. Ancak yukarıda da gösterdiğim gibi Yinanç'ın akademik / ampirik kriterleri de kendi tarihselliğinin arızaları ile malûldür.

İlber Ortaylı'nın, "Osmanlı Tarihyazıcılığının Evrimi Üstüne Düşünceler" başlıklı yazısı ise ilginç bir şekilde Osmanlı tarihyazımının ampirik düzlemde belirlenemezliğinin yarattığı ironi ile işe başlar. İlk cümlesine "Osmanlı toplumunda tarihyazıcılık dediğimiz yazılı edebiyat türünü incelerken" (419) diye başlayan Ortaylı, Osmanlı tarihyazımı bağlamında yapılan türsel, disiplinsel ayrımla uzlaşmadığını ve yapılacak sabitlemelerin ciddi yorumlama sorunları çıkaracağını belirtir. Osmanlı tarihyazımının ne olduğu, Osmanlı tarihyazıcısının kim olduğu hakkında bir dizi soru sorar. Ancak "Sorular uzamakta ve cevapları zorlaşmaktadır" (420)

Ortaylı bu ironik giriş bölümünden sonra Osmanlı tarihyazıcısı için, ona vakanüs ya da müverrih denmesinden bağımsız, metonimik "üç ana özellik" belirler: a) memurluk b) tarihsellikle ideolojik uyum c) edebîlik. Bu özelliklerin muğlâk çerçevesi içinde, kimi istisna bildiklerini de göz önünde bulundurarak epistemolojik ("Osmanlı tarihyazıcısı için [...] klâsik devlet prensipleri mühimdir" (422)) ve ontolojik ("Akan zamandaki değişim, akan zamanın getirdiği biçimlenme ve atmosfer değişikliği, tarihyazıcının tahayyülü dışındadır" (423)) genellemeler yapar. 19. yüzyıl bağlamında söyledikleri ise Kuran'ın söyledikleri ile büyük oranda örtüşmektedir, Ortaylı daha çok Cevdet Paşa üzerinde durur.

Ona göre, Cevdet Paşa'nın "tamamen son devir Osmanlı medresesinin eseri olan [...] zekâ[sı]" ile ortaya koyduğu *Tarih-i Cevdet*, biçim olarak bir

vekayinamenin gereklerini yerine getirir. Ancak yapıtın içeriğinin mantığı, "İslâm dünyasını ayrı bir kültür çevresi olarak ele alışı, özellikle Rusya, İngiltere, Fransa ve Osmanlı idari ve hukuk tarihi müesseseleri üzerindeki analizleriyle" vakanüvislik geleneğine son verme vasfını taşır (424). Ortaylı, Cevdet Paşa'yı açıklarken bir yandan onun eski vasıflılığı ile çelişen, benzersiz, tikel özelliklerine vurgu yapar; diğer yandan gösterdiği bağlamsalci çabalar ise 19. Yüzyıl Osmanlı "toplumu" için yeni genellemeler yapmasına (Ortaylı'nın anlatsal tarihçiliğinin genel karakteristiği diyebileceğimiz) neden olur (425).

Bu alt başlıkta ele alacağım son yazı ise Christoph K. Neumann'ın "Bad Times and Better Self. Definitions of Identity and Strategies for Development in Late Ottoman Historiography (1850-1900)" (Kötü Zamanlar ve Daha İyi Benlik. Kimlik Tanımlamaları ve Geç Dönem Osmanlı Tarihyazımının Gelişimi için Stratejiler) başlıklı çalışması olacak. Neumann 19. yüzyıl Osmanlı tarihyazımını modern Türk tarihçiliğinin köklerini anlatmak için artsüremli bir düzlemde ele almaz. Farklı görüşteki entelektüellerin ihtilafları ile şekillenen bu tarihsel alanda tarihyazımı, varoluşsal bir kriz algısının belirlediği kimlik ve meşruiyet arayışlarının hazır biçimi olarak yaygınlık kazanır. Dönemi açıklarken bu ihtilafları göz önünde bulundurmamak ise ironik bir kavrayış ile söz konusu olabilir.

Neumann yazısına 19. yüzyıl Osmanlı tarihi için ortaya konmuş iki karşıt paradigmayı hatırlatarak başlar: "Çöküş" ve "reform". Çöküş paradigması; askerî ve malî zayıflıklar, toprak kayıpları ve Avrupalı büyük güçlerin artan etkisi ile gücünü kaybeden İmparatorluğun dağılmasını açıklamak için ortaya konmuştur. 1970'lerin ikinci yarısından sonra yaygınlaşmaya başlayan "reform" paradigması

ise 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nu, devlet aygıtlarının merkezîleştirildiği ve aklîleştirildiği, ekonomik altyapının genişletildiği, imparatorluğun dünya ekonomik piyasaları ile entegre olduğu ve “Batılı” bilimsel, edebî, felsefi kavramlarla ilgilenilmeye başlandığı bir tarihsel alan olarak sahneler. Bu paradigma, Osmanlı İmparatorluğu’nu dönemin Avrupa’sı karşısında bir küçümseme nesnesi olmaktan çıkarmış ve iyi adamları (reformcular, modernistler) kötü adamlardan (reaksiyoncular, gelenekçiler) ayırmak için gerekli kriterleri de sağlamıştır. Reform, çöküş paradigmasının aksine 19. yüzyılı, İmparatorluğun dağılması ile sonuçlanan bir trajedi olarak değil de, modern Cumhuriyet’in kurulması ile çözümlenen bir komedi olarak sahneler. Ancak Neumann, reform paradigmasının indirgemeciliğine bağlamsalcı bir argümanla karşılık verir: dönemin özgül ihtilafları daha yakından incelendiğinde görülecektir ki 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu keskin bir reform-reaksiyon karşıtlığı ile tanımlanamaz (58).

Neumann “Mecelle”yi örnek gösterir. Ahmed Cevdet Paşa’nın hazırladığı bu “Osmanlı medeni kanunu”, Hanefi fıkhnının kodifikasyonu ile “Batılı” bir “sivil kod” gibi derlenmiş İslâmi kurallar ve prensiplerden oluşuyordu. “Mecelle” Fransız medenî kanununun adaptasyonunu savunan reformistlere karşı kazanılmış reaksiyoner bir zaferdi. Diğer taraftan ise Hanefi fıkhnının kodifikasyonuna karşı en sert muhalefet de Şeyhülislâm’dan gelmişti. Peki son tahlilde “Mecelle” ilerlemeci bir teşebbüs olarak nitelendirilebilir miydi (58)? Neumann, bu ironik kavrayışın, reform paradigmasını reddetmek anlamına gelmeyeceğini belirtir. Ona göre yapılması gereken reform paradigmasının

sentetik argümanlarını, dönemin iç içe geçmiş politik ve entelektüel ihtilaflarının bağlamına yerleştirerek, “yumuşatmak”tır (59). Neumann, ironik kavrayışı sağlayan ihtilaflar için üç etken belirler. (1) İmparatorluğun Türkçe konuşan uyrukları için (orta ve üst sınıflar bağlamında), Osmanlı İmparatorluğu dışında alternatif bir yapılanma mevcut değildi. (2) Hükümet karşıtları da dahil olmak üzere entelektüellerin büyük çoğunluğu devletten maaş alıyordu ve devlet hizmetinin dışında bir kariyer ve geçim olanağı hemen hemen yoktu. (3) Yoğun bir kriz hissiyatı gün geçtikçe artıyordu (60-61).

Neumann bu bağlam içinde tarihyazımının çok önemli bir konuma geldiğini belirtir. 19. yüzyıl tarihselliğinin getirdiği dönüşümlerden biri, İbn Haldun’un *Mukaddime*’sinde kuramsallaştırdığı, devletler için insan hayatının döngüsellikini baz alan şemanın terk edilmesidir. 18. yüzyıl başında Naima ile sorunsallaştırılmaya başlanan bu döngüsel anlayış, örneğin Ahmed Vefik Paşa’nın uzun yıllar ders kitabı olarak kullanılan *Fezleke-i Tarih-i Osmanî* (1870)’sinde tarihin açık uçlu olarak temellendirilmesi ile tamamen terk edilmiştir. Bu durum, İmparatorluğun yıkımının kaçınılmaz olduğunu öngören paradigmanın, İmparatorluğun gerekli önlemler alındıkça yaşadığını ve yaşamaya devam edeceğini öngören paradigma ile yer değiştirmesidir. Neuman bu paradigma değişiminin kaçınılmazlığını ve tarihyazımının neden bu kadar önemli olduğunu şu hipotezle açıklar: Ona göre bu değişim devletin / toplumun yeni meşruiyet arayışı bağlamında değerlendirilmelidir zira rakipleri üstünde fiili bir üstünlük kuramayan devletler / toplumlar, kendilerini yeniden tanımlamak ve yeni bir kimlik oluşturabilmek için tarihsel meşruiyet arayışına giderler (62).

Osmanlı devletinde tarih anlatılarının üretiminin ve tüketiminin artması bu hipotez ile açıklanabilir şüphesiz. Ancak Neumann tarih anlatılarının kazandığı türsel popülerlik için çok doğru bir şekilde, Osmanlı tarihyazımının, düzyazısal egemenliğine de işaret eder. Çok yeni bir tür olan roman, 1870'den sonra yaygınlaşmaya başlar ancak, tarihyazımının anlatisallık bağlamında önemli bir başlangıç değeri vardır. Tarih anlatıları, aktüel sorunlar ve gelecek tasavvurları karşısındaki entelektüel ifadelerin en yaygın biçimi olarak, Türkçe düzyazının işlevselleşmesinde romandan daha etkili olmuştur.

Bir sonraki bölümde modern Türk edebiyatının en önemli başlangıç figürlerinden biri olan Namık Kemal'in biyografisini, yazdığı tarihsel metinleri odağa alarak değerlendireceğim. Kullanacağım edebiyat tarihi kaynaklarının ampirik niteliklerinden yararlanmakla birlikte bu bölüm, ilgili kaynakların Namık Kemal'in ulusal bir kahraman olarak anlatisallaştırılması karşısındaki poetik tutumlarını da ele alacak. Böylece hem bir edebiyat tarihi nesnesi olarak Namık Kemal'in yazarlığında tarih anlatılarının belirleyici ağırlığı ortaya çıkarılacak, hem de kendileri de birer tarih anlatısı olan Namık Kemal biyografilerinin metatarihsel bir incelemesi yapılmış olacak.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR KAHRAMANIN METATARİHİ

“Bir tarihte [Namık Kemal] adında biri yaşamış”.
Kemal Tahir, *Namık Kemal İçin Diyorlar ki*, 1936

Namık Kemal (1840-88) modern Türk edebiyatı tarihinin en önemli “başlangıç figürüdür”. Biyografisi, Osmanlı İmparatorluğu’nun 19. yüzyıl boyunca yaşadığı ve dönemin Avrupalı “büyük güçlerinin” (düvel-i muazzama) dış politikalarınca “Şark Sorunu” olarak adlandırılan yaşamsal krizler ve bu krizlere karşı geliştirilen reform bilincinin şekillendirdiği “tarihsel alan”ın ve iktidar ilişkilerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Namık Kemal, “Islahat Fermanı”nın (28 Şubat) ve Kırım Savaşı’nı bitiren Paris Antlaşması’nın (30 Mart) ertesinde, 1856 sonunda Kuntay’ın değişimiyle “evli ve divanlı” bir Osmanlı şairi olarak Sofya’dan İstanbul’a gelir ve Tercüme Odası’nda çalışmaya başlar. Başta Mustafa Reşid Paşa olmak üzere, 19. Yüzyıl’ın Avrupa kültürüne açık reformcu bürokrasinin yetiştiği, III. Selim (1789-1808) ve II. Mahmud (1808-39) dönemi “kalemîye”sinden evrilen bu büro, Namık Kemal figüründe göstergelenen en etkili muhaliflerini de yine kendi içinde yetiştirmiştir. 1867’de Mehmed Emin Âli

Paşa (1815-71) tarafından rütbesinin yükseltilip, Erzurum'a vali muavini olarak atanmasının (sürülmesinin) ardından Namık Kemal, Mustafa Fazıl Paşa (1829-75)'nin çağrısı ile Paris'te toplanan ve kendisinin de kuruluşundan (1865) itibaren bir parçası olduğu Yeni Osmanlı Cemiyeti'ne katılır. Âli ve Keçecizâde Mehmed Emin Fuad Paşa (1814-68), yönetimindeki reformcu bürokrasiye karşı en etkili muhalefetin *Hürriyet* ve *Muhbir* gazetelerinde Namık Kemal, Ziya Paşa (1825-80) ve Ali Suâvi'nin (1838-78) yazdığı yazılar üzerinden yapıldığı bu dönem, Mithad Paşa'nın (1822-84) sadrazamlığında ilan edilen Kânun-i Esâsi ile misyonunu tamamlar. Bu misyon, Tanzimat fermanının ardından 1853-56 Kırım Savaşı ve özellikle Silistre savunmasının (14 Nisan-23 Haziran 1854) kazandırdığı moralin ve 1856 Paris Antlaşması ile "Osmanlı İmparatorluğu'nun bekası" lehine yeniden tesis edilen güçler dengesine dayalı liberal iyimserliğin ürettiği edimselliklerle şekillenmiştir. Ancak 1870 Almanya-Fransa savaşında Fransa'nın yenilmesi, Âli Paşa'nın 1871'de ölümü, 1873-79 dünya ekonomik krizi (Panic of 1873), Mahmud "Nedim(of)" Paşa (1818-83) hükümetinin 1875'de ilan ettiği "moratoryum" ve ardından 1877-78 Osmanlı-Rus savaşının (93 harbi) yarattığı "trajedi", 1876 Kânun-i Esasî'nin aksi yöndeki edimselliğine rağmen bu döneme son noktayı koyar. Artık "sahne", aşırı ihtiyatlı otokrat II. Abdülhamid'indir (1876-1909).

"Kanûn-ı Esasî"nin 23 Aralık 1876'da ilan edilmesinin hemen ardından II. Abdülhamid, anayasa misyonuna katkısı olan önemli şahsiyetleri İstanbul'dan uzaklaştırmaya başlar. Namık Kemal, padişahın tahtan indirilip, yerine V. Murad'ın ya da Mekke şerifinin geçirilebileceğini ima eden mülemma bir beyit

söylediği gerekçesiyle, Mithad Paşa'nın sadarettten azlinin ertesi günü, 6 Şubat 1877'de tutuklanır (Ömer Faruk Akün, "Namık Kemal", *İslâm Ansiklopedisi*, 370). Beş aylık hapsin ardından II. Abdülhamid'in iradesiyle, kendi tercihi olan Midilli'de ikameti şart koşularak, 10 Temmuz'da serbest bırakılır (370). 19 Temmuz'da İstanbul'dan Midilli'ye hareket eden Namık Kemal sahneden uzaklaştırılmıştır (370). 1877-78 savaşının yıkımını, Ayestefanos Antlaşması'nın yarattığı infiali (3 Mart 1878), Berlin Antlaşması (13 Temmuz 1878) ile bu kez Osmanlı İmparatorluğu'nun aleyhine tesis edilen güçler dengesini, sahneden uzakta Midilli'den izler. "Hürriyet Kasidesi"ni, "Vatan Şarkısı"ni gerçekleştiren "umut ilkesi", yerini "Vaveyla"nın, "Vatan Mersiyesi"nin trajik temsiline bırakır. 19. yüzyıl Türk modernleşmesinin bu ikinci evresinin, bir bakıma II. Tanzimat döneminin başında Namık Kemal, 18 Aralık 1879'da Midilli'ye mutasarrıf olarak atanır. Çok eleştirdiği Babiâli hegemonyası son bulmuş, ancak aradığı padişah otoritesi ironik bir şekilde kendisinin maaşlı bir sürgün olmasına sebep olmuştur. Rodos (at.1884) ve Sakız (at. 1887) mutasarrıflıklarının ardından 2 Aralık 1888'de Sakız adasında vefat eder.

Ömer Faruk Akün, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* (1873) ile bir gecede şöhreti yakalamasını takip eden "sürgün hayatı ile bir kahraman çehresi kazandı[ğın]" belirtir. II. Abdülhamid'in otokratik yöntemleri ile yeniden düzenlenen reform süreci, I. Tanzimat dönemindekine paralel bir muhalif oluşum meydana getirir: "Jön Türkler". Namık Kemal'in "kahraman çehresi", II. Abdülhamid muhalifleri için çok önemli bir figürdür. Şerif Mardin, Yeni Osmanlılar'dan farklı olarak "eleştirilerini doğrudan doğruya Padişah'a

yöneltmek zorunda [olan]” Jön Türklerin, padişaha olan derin saygısı yüzünden halkı güvenilmez bulduklarını ve propagandalarını istedikleri hareketi meydana getirebileceklerine inandıkları vatanperver ve aktivist subaylara yönelttiklerini belirtir (*Jön Türklerin Siyasi Fikirleri*, 219). Reform sahnesinden uzaklaştırılmış mutasarrıf Namık Kemal Bey, II. Abdülhamid’in “imtiyaz” ve rütbelerine mazhar olup, edib-i azam sıfatıyla “otoritesini” yeni edebiyatın kurumsallaşması sürecinde devam ettirmeye çalışır. Ancak Namık Kemal’in bu “kahraman çehre”si Padişah için hâlâ tehlikelidir, örneğin 1888 tarihli bir şifahi iradesinde Kâmil Paşa’ya (1833-1913), “halka hürriyet fikirleri yayan risalesi hakkında Bâbîâlî’nin hiçbir işlem yapmamasının” sebeplerini sorar. Harbiye Mektebi öğretmenlerinden Mustafa Fazıl Bey ise, “talebelerinin suret çıkartmakta oldukları Namık Kemal Bey’in ‘Hürriyet’ ve ‘Vatan’ isimindeki eserini yakalatmak [...] gibi nice hizmetleri olduğu halde uzun müddettir terfi edemediğinden bahisle Harbiye mektebinden alınarak ordulardan birine tayini veya emekliye sevk edilmesini”, 10 Kasım 1892 tarihli arızasında istirham etmektedir.

1876 Anayasası ile Yeni Osmanlı misyonunu başarısızlıkla tamamlayan, *İntibah’ı* (1876) yazan ve 1888 yılında Sakız Mutasaraffı olarak vefat eden ve daha çok “roman merkezli” edebiyat tarihinin nesnesi olan Namık Kemal Bey’den ayrı olarak, 1873 sürgünü ile “kahraman çehresini” kazanan “*Namık Kemal*”, Jön Türk muhalefetince yeniden tarihselleştirilmiş ve II. Meşrutiyet sonrası “devr-i hürriyet”in failerince “gerçekleştirilen” bu figüral Namık Kemal yorumu yeni bir misyonu başarıyla tamamlamıştır. Oğlu Ali Ekrem Bolayır, 1908’de yayımlanan *Ruh-ı Kemal’e* “Babacığım, Osmanlılıkların istikbâlinden

sen, ancak bir itmi'nân-ı kahramânâne ile her zaman emin idin” diyerek başlar (125). *Hamdullah Suphi Tanrıöver* (1885-1966), *Hasan Âli Yücel'in* (1897-1961), “Fecr-i Âti topluluğu hakkında sorduğu bir soruya verdiği cevapta, Namık Kemal'in figüral yorumunun II. Meşrutiyet sonrası nasıl gerçekleştiğini açık bir şekilde tasvir eder:

Namık Kemal birinci ve ikinci genç Türk ihtilâllerimizin Baş Kumandanıdır. Ben ölümünden bir hayli sene sonra Namık Kemal'i ikinci Jön Türk ihtilâlini idare ederken kendi gözlerimle seyrettim. Her kürsüde o konuşuyordu, her sahnede o oynuyordu, her gazete ve mecmuada o intişar ediyordu. Ve nihayet sokaklarımızda, camekânlarda büyütülmüş resimleriyle ayağa kaldırdığı ihtilali o seyrediyordu. (*Edebiyat Tarihimizden*, 58)

Namık Kemal'in muhalif failliğini II. Abdülhamid dönemine kaydıran bu figüral yorum anonimleşerek, 20. yüzyıl Namık Kemal bilgisine ve Türk edebiyatı tarihinin özellikle belli dönemlerine egemen olur. Aynı kitaptan Yakup Kadri Karaosmanoğlu için yazılmış bir cümle: “Namık Kemal okulunun hürriyet aşkı ve istibdat düşmanlığı onun ilk siyasi ve vatanperver duygularının çekirdeği olmuştur” (21).

Benzer cümleleri Mustafa Kemal, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-62) ya da Mithat Cemal Kuntay için de kurmak mümkündür. Genel olarak Türk modernleşmesinin önemli figürlerinden biri olan Namık Kemal'in bilgisi, başlangıçlarını yukarıda kısaca özetlemeye çalıştığım farklı tarihselliklerdeki farklı yorumların ağır basması ile şekillenmiştir. Namık Kemal'in ziyadesiyle

Kemalist milliyetçi söylemde ifadesini bulan devrim merkezli figüral yorumu (romantik ya da satirik) ile akademik söylemde öne çıkan roman / yazı merkezli edebiyat tarihi yorumu arasındaki gerilim ya da uzlaşmalar bu bilginin şekillenmesinde önemli bir pay sahibidir. Örneğin Necip Fazıl'ın Milli Eğitim Bakanlığı'nın siparişi ile beş ayda tamamladığı çalışması *Namık Kemal*'de bu gerilim son derece belirginleşir. Hilmi Yavuz'a göre Namık Kemal'in 1940'lı yıllardaki romantik figüral yorumuna karşı çıkan Necip Fazıl, ona atfedilen Aydınlanmacı kimliği "aşağılamanın imkânsızlığı karşısında onu edebî kimliğiyle aşağılamak yolunu seçmiştir" ("Necip Fazıl, Namık Kemal Hakkında Ne Düşünüyordu?", 1184). Buna karşılık Durali Yılmaz bizzat şahit olduğum "Tanpınar'ın Türk ve Dünya Şiirindeki Yeri" başlıklı yayımlanmamış konuşmasında ("Dünya Şiir Günü Programı", Pendik Belediyesi, 21 Mart 2010), Namık Kemal hakkında yapılmış en iyi çalışmanın Necip Fazıl'a ait olduğunu, "bir şairi en iyi bir şairin anlayacağı" gerekçesiyle iddia etmişti. Eğer Yılmaz benim fark etmediğim bir ironi ile konuşmadıysa Yılmaz ile Yavuz arasındaki "yorum farkı"nı, metaforik ve ironik kavrayış arasındaki farkla açıklayabiliriz. Yılmaz edebiyat tarihinin bu "üstün tek"lerini beraber ayırarak şiirsel bilgi ile özdeşleşen romantik bir bilim kategorisi oluşturur ve böylece Namık Kemal'in bilgisini en iyi Necip Fazıl ya da Yahya Kemal'in bilgisini en iyi Ahmet Hamdi Tanpınar üretebilir. Yılmaz epistemolojik bir soruna, ontolojik bir çözüm sunar ve bu bağlamda Yılmaz'ın söylemine indirgeyebileceğimiz akademik edebiyat tarihçiliği için Namık Kemal'in figüral yorumu ile edebiyat tarihi yorumu arasında herhangi bir gerilimden bahsetmek mümkün değildir³⁷. Yavuz ise bu "üstün

³⁷ Aralık 2010'da Namık Kemal Üniversitesi'nde düzenlenen "Doğumunun 170. Yılında Uluslar

tek”leri ölümlü ve tarihsel kılan bağlama ve ideolojiye karşı eleştirel bir dikkat gösterir. *Namık Kemal*’in 1940 yılındaki bu ilk baskısına İbrahim Necmi Dilmen (1889-1945)’in, Necip Fazıl’ın eleştirilerine karşı çıkan bir “sonsöz” yazması zaten başlı başına bir ironidir. Yavuz’un eleştirisi, Dilmen’in ideolojik argümanlarına yönelir ve onun Necip Fazıl’ın eleştirilerine karşı çıkmak için Namık Kemal’in “İslamcı” eğilimlerini yok saydığını belirtir (1184-86).

Görüldüğü gibi Namık Kemal’in ampirik olduğu kadar değişmecesel, ideolojik ve bu yüzden de tarihsel olan “bilgisi” (episteme), modern Türk edebiyatı tarihini “kurmaca” yapıtlara odaklanan kendi içine kapalı ampirik bir disiplin olmaktan uzak tutar. Bu bölümde kullanacağım kaynakların bir “Namık Kemal biyografisi”ni mümkün kılan ampirik nitelikleri ile birlikte, “Namık Kemal biyografileri”nden bahsetmemize imkân tanıyan metatarihsel niteliklerini de dikkate alacağım. Ayrıca Vico’nun “insan doğası tipolojisi”ni takip ederek Namık Kemal’in biyografisindeki “şiirsel”, “kahramansal” ve “insani” aşamalara dikkat edeceğim.

A. Şair Namık Kemal

1. Genesis

Mustafa Asım Bey’in oğlu, istikbalin Namık Kemal’i doğunca, selamlığa bir şeyh gelmiş... Mühim bir çocuk doğarken bu tarzda bir şeyhin zuhuru, hemen her büyük ailenin menkıbelerinde mevcut hususiyetlerdendir. Mustafa Asım Bey, bu şeyhin bir veli

arası Namık Kemal Sempozyumu”nda sunulan bildirilerin yer aldığı aynı isimli iki ciltlik kitabı dikkatli bir şekilde taradığımızda bu bilinç kipinin ne kadar baskın, faal ve yaygın olduğunu rahatlıkla gözlemleyebiliriz.

olduğuna kaniymiş... Yarı çıplak bir hâlde, çocuğu şeyhin kucağına yatırmışlar ve şeyhten: “Çocuğa bir isim bul!” diye rica etmişler. Şeyh de çocuğa “Mehmed Kemal” ismini takmış ve: “İslâmın kemali olsun!” diye dualar etmiş. Namık Kemal’in babası Mustafa Asım Bey, ileride çocuğunda gördüğü feyz ve kemalin bu dua neticesinde meydana geldiğine kanaat getirmiş... (Necip Fazıl, 33-34)

Necip Fazıl’ın *Namık Kemal* (1940) başlıklı kitabından alıntıladiğim yukarıdaki “genesis” anlatısı, özel isimler yerine “bey”, “kahraman” gibi nitelemelerle yazılabilir ve buna rağmen anlatı, sahip olduğu olağanüstü masal söyleminden bir şey kaybetmezdi. Necip Fazıl bu hikâyeyi İsmail Habib Sevük’ten nakleder; Sevük’ün kaynağı ise Ali Ekrem’in Darülfünun’daki yayımlanmamış ders notlarıdır. Çalışması boyunca Ali Ekrem’in *Namık Kemal* (1930) başlıklı çalışmasını eleştirmiş olan Necip Fazıl’ın, Ali Ekrem kaynaklı böyle bir hikâyeyi “alâkaya değer bir hadise” olarak nakletmesinin sebebi, Yavuz’un da işaret ettiği gibi onun 1934’den sonra değişen ve Cumhuriyetin Aydınlanmacı anlayışına mesafe koyan ideolojisi olabilir. Nitekim *Namık Kemal*’in Büyük Doğu Yayınları arasında çıkan baskılarına yazdığı önsözde Necip Fazıl, “bügün, eserimi o güne mahsus (kamuflej)larından da temizlemek, sıkı bir tashihten geçirmek ve dâva külliyyatının içine almak fırsatına eriyorum” der (6). Aynı sahneyi *Namık Kemal* (1940)’de Mehmet Kaplan, “Âsım Beyin ve Abdüllatif Paşanın bâtil itikadlarını gösteren bir rivayet” şerhiyle, Necmeddin Halil Onan’ın “Namık Kemal” (1340 / 1921-22) başlıklı tez çalışmasından başka

türlü aktarır: “Âsım Bey ad koymasın için oğunu bir derviŒe götürür, derviŒ çocuğa ‘Mehemmed Kemal’ adını koyar ve çocuğun ‘İslâm’a Kemal’ olmasını niyâz ve temenni eder. Âsım Bey ‘Kemal’deki feyiz ve ilhâmın bu dua neticesinde tecellisâz olduğuna kani imiŒ” (11-12). Kaplan sahneyi bir rivayet olarak nitelendirse ve sahnede olanları “batıl itikad” göstergesi olarak yorumlasa da, böyle bir olayın olamayacağına dair herhangi bir çekince göstermez. Eylemi olumsuzlar ve sahnede Kemal’in babası ile dedesinin failliğini ön plana çıkarır. Bu bağlamda Necip Fazıl’ın “büyük aile” vurgusunda belli olan “muhafazakâr” edimselliğinin tersine Kaplan, İsmail Necmi Dilmen’in *Namık Kemal*’in sonuna eklediği notlardaki gibi, Kemal’in aile bağları ile açıklanmasını olumsuzlamıŒ olur. İroni, Onan’dan birebir alıntıladiğı son cümledeki söylemin –miŒli geçmiŒ zaman kullanımında ortaya çıkar. Asım Bey, Kemal’in başarısını bu duanın kabul edilmesine bağlarken, Kaplan (ve dolaylı olarak Onan) aynı cümlede iŒin aslının baŒka türlü olduğunu ima eder. Böylece Cumhuriyet öncesi göstergeler olarak hem aile / soyluluk hem de İslâmi argümantasyon reddedilir ancak bir yandan da Kemal’in olağanüstü vasıfları bütünüyle geri çevrilmez.

Aynı sahne Vasfi Mahir Kocatürk’ün 1955 yılında yayımlanan *Namık Kemal’in Hayatı* baŒlıklı roman(s)ında da karŒımıza çıkar. Kocatürk kitaba yazdığı önsözde anlatısını nasıl nitelendirdiğini Œöyle açıklar: “Bu kitap bir tarih mi, yoksa roman mı? Okuyan görecek ki her ikisine de benziyor. Bana sorarlarsa sadece Namık Kemal’dir derim: Tarihteki, milletin kalbindeki ve kendi eserlerindeki Namık Kemal” (5). Romanın ilk bölümü olan “Dünyaya GeliŒ”te yukarıdaki sahne daha detaylı olarak kurgulanır. Abdülatif PaŒa ile Mustafa

Asım Bey selamlıkta Namık Kemal'in doğumunu beklemektedirler. Anlatıcı Asım Bey'i tanıtırken "bu büyük aile dokuz vezir yetiştirmiş, bunlar arasında değerli şairler ve âlimler de varmış" (9) diyerek soyluluğu vurgular. Sonra Namık Kemal'in anneannesi Mahtume Hanım'dan doğum müjdesi gelir. Az sonra da "uzun ak sakallı, yeşil sarıklı, lâcivert suf cübbeli, her hali insana sevgi ve saygı telkin eden bir ihtiyar" içeri girer ve konuk olur. Mustafa Asım Bey hemen hareme giderek yeni doğmuş "yarı çıplak" bebeği şeyhin kucağına bırakır ve adını koymasını ister. Şeyh fazla düşünmeden "Mehmet Kemal, Milletin kemali olsun!..." diyerek kahramanımızın adını koyar. Necip Fazıl'ın aktardığı sahnede kahramanın doğuşundaki olağanüstülük vasıfları daha belirgindir. Aile menkıbelerine yapılan gönderme ile şeyhin ortaya çıkışı, kahramanın doğuşunu sıra dışı bir olay haline getirir. Kocatürk'ün sahnelediği doğumda ise şeyhin neden sabahın o saatinde geldiği açıklanmaz ama şeyh kapıda hizmetçilerle konuşarak çocuğun doğumunu onlardan öğrenir. Şeyhin gelişinden heyecanlanan baba bebeği yarı çıplak getirir ancak isim koyma töreninden sonra Mahdume Hanım'ım haremlikten "Çocuğu üşütmesinler" diye seslendiği duyulur ve Asım Bey bebeği geri götürür. Kocatürk'ün romantik kipte insanileştirerek sahnelediği doğumu Necip Fazıl epik kipte olağanüstüleştirir.

Bu sahne diğer biyografilerde karşımıza çıkmaz ancak Namık Kemal'in baba tarafından "devletlü" bir aileye mensup olduğu başlangıç bilgisi olarak muhakkak verilir. Mehmet Kaplan ve İbrahim Necmi Dilmen bu soy vurgusuna ideolojik olarak mesafelidirler. Dilmen, *Namık Kemal*'in sonuna eklediği notlarda "bize öyle geliyor ki, Namık Kemal'e—hiç de öyle olmadığı hâlde—bir fazla

esâlet vermek için Padişah kızı anneler, Sadrazam büyük babalar aramak çok lüzumsuz bir külfettir” diyerek Necip Fazıl’ın “Soyu” ile anlatmaya başladığı Kemal’in “samîmî demokrat ruhu” ile anılmasını ister (XI). Kaplan da “Namık Kemal’in şahsiyetini izah ederlerken ecdâdına pek ehemmiyet verirler” (10) diyerek, neden ehemmiyet verilmemesi gerektiğini anlatır. Mithat Cemal Kuntay’ın abidevi çalışması *Namık Kemal: Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında* (1944) ise, Namık Kemal’in ilik gençlik dönemini tamamen es geçerek, biyografisine “1857 yılında Sofya’dan İstanbul’a on yedi yaşında tuhaf bir çocuk geliyordu” diyerek başlar (2). Ancak babası ile Osmanlı tarihi okuyan Namık Kemal’in dinledikleri bazen “ecdâdından birinin hikâyesi” olur: “109 yaşında ölen dedesi Şemsettin Bey göğsüne sığmayan sakaliyle kabirden at üstünde kalkıyor, Mustafa Asım Bey’in sesiyle yeniçeriler birbirlerine fısıldıyorlardı: Dini bütün Müslüman buna derler işte!” (5). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (1956)’nde Tanpınar, Kemal’in baba soyu için “Osman Paşa ailesini sonraları daima saltanatın etrafında nisbî bir ikbalin tatlı veya acı cilvelerini tadarken görürüz” der. Ömer Faruk Akün, Milli Eğitim Bakanlığı’nın 1964 yılında basılan *İslâm Ansiklopedisi*’ne yazdığı “Namık Kemal” maddesine, “büyük türk hürriyet-perveri, vatan şâiri, gazeteci ve edip” diyerek başlar ve “[b]aba tarafından mühim şahsiyetler yetiştirmiş bir soydan gelen Namık Kemal’in asalete fazla ehemmiyet vermediğini, ancak bir “izzet-i nefis meselesi” söz konusu olduğunda kendi soyu üzerinde durduğunu belirtir (54-55). 2006 yılında 32. cildi basılan Türkiye Diyanet Vakfı’nın *İslâm Ansiklopedisi*’ne yazdığı “Namık Kemal” maddesine ise “XIX. Yüzyılın ikinci yarısında Türk edebiyatı ve siyasî hayatında

büyük tesirler meydana getiren vatan ve hürriyet şairi, dava ve mücadele adamı, edip, yazar, gazeteci ve idareci” (361) diyerek başlar: “Mehmed Namık Kemal 26 Şevval 1256’da (21 Aralık 1840) Tekirdağ’da doğdu” (361). Kemal’in baba soyu içinse şu bilgileri verir:

Büyük babası III. Selim’in başmâbeyncisi Şemseddin Bey, onun babası III. Ahmed’in damadı kaptanıderyâ, şair Râtib Ahmed Paşa olup o da veziriazam Topal Osman Paşa’nın oğludur. Beşinci kuşakta Osman Paşa’nın babası Konyalı Bekir Ağa’nın sonradan Mora’ya yerleşmesinden dolayıdır. Kemal’in büyük babası Şemseddin Bey’in babasının evlendiği hanımlardan biri olan III. Ahmed’in küçük kızı Ayşe Sultan’dan doğmuş olması ihtimaline göre aile Osmanlı hânedanı ile de akraba olmaktadır. Zaten aile silsilesinde bir sultanın yer aldığı söylemesi buna şüphe bırakmaz. (361)

Namık Kemal,” Magoso Mektubu” olarak bilinen ve Ömer Faruk Akün’e göre “1873 Kasım sonları ile Aralık sonuna kadar olan zamanı içine alan bir devrede” (*Namık Kemal’in Mektupları*, 389) Şirvanizâde Hakkı Bey’e “yazılmamış” olan metninde,³⁸ “Bey” ünvanının kendisinden alınmış olmasına tepki gösterir: “Buraya gelir-gelmez bir mesele daha öğrendim: Hükümet-i seniyye üzerimizden Bey’liği kaldırmış; ben ise o ünvanı bir sultan, iki sadrazam, yedi, sekiz vezir, elli, altmış ricalden mürekkep bir nesilden geldiğim için hâsil

³⁸ Mektupları yayına hazırlayan Fevziye Abdullah Tansel, bu mektubun o sırada Sadrazam olan Şirvânizâde Mehmed Rüşdü Paşa’nın oğlu Hakkı Bey’e gönderildiğini tahmin eder (233). Ömer Faruk Akün ise *Namık Kemal’in Mektupları* (1972)’nda “gerçekten ayrıntılı” bir araştırma yaparak mektubun Hakkı Bey’e gönderilmediği sonucuna ulaşır.

olma bir şey bilir idim” (*Namık Kemal’in Husûsî Mektupları I*, 246). Kuntay Kemal’in tepkisini “bir dakikalık heyecan” olarak değerlendirir. Onun gururu soyunun değil, “hücre hücre yarattığı ‘Kemal’in gururudur (116). Mektubun devamında Kemal, adını bilen, beyliğini bilenden daha çok olduğunu belirterek “bu fakir unvan”ın kendisi için övünç kaynağı olduğunu belirtir (*Namık Kemal’in Husûsî... 247*).

Namık Kemal “devletlü” bir aileye mensup olduğunun bilincindedir ve okul hayatı çok kısa sürmüş olmasına rağmen kendisini bir “otodidakt” olarak yetiştirmesinde ve ara ara kesilmesine rağmen ömrünün sonuna kadar devam edecek, iktidar ilişkilerinin son kertede belirleyici olduğu bir devlet kariyeri yapmasında bu “devletlülük” vasfından da yararlanmıştı. Ancak Namık Kemal hakkında yazılmış en “ampirik” biyografi olan Ömer Faruk Akün’ün 2006 tarihli “Namık Kemal” metninde bile baba soyluluk Namık Kemal’in “macera”sında bir açıklama unsuru olarak kendini belli eder. Örneğin Abdullah Uçman “Namık Kemal” başlıklı metninde, “Namık Kemal bazı eserlerinde zaman zaman ecdadıyla övünmekle beraber, onun şahsiyetini oluşturan asıl sebepler, genetik etkilerden çok içinde yaşadığı ve temas ettiği çevreden gelmektedir” diyerek, “genetiğin” tali sebep olarak dikkate alınmasına açık kapı bırakır (*Tanzimat Edebiyatı*, 203). Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde anlattığı figürlerden hiçbirinin babasından bir kuşak ötesine değinmezken Hammer’in Sadrazam Topal Osman Paşa’nın açık fikirliliğini övdüğünden bahseder (312). Öyküsünde belirleyici etken olmamasına rağmen Namık Kemal’in babasoylu vasıflarının bilgisi ile anlatılmaya başlanması, onun tarihsel varlığından ayrı

düşünülmeleyen bir kahraman olarak kurgulandığını gösterir: “vatan ve hürriyet şairi, dava ve mücadele adamı”.

Bir diğere etken de Namık Kemal’in ilk dönem anlatıcıları olarak nitelendirebileceğimiz Ebüzziya Tevfik (1848-1913), Süleyman Nazif ve Ali Ekrem’in yazdıkları biyografilerin belirleyici standart kaynaklar olarak kullanılagelmesidir. Zira bu kaynaklar yer yer epik özellikler gösteren, romantik kipte sahnelenmiş birer kahraman anlatısı olarak, kendi tarihselliklerinin ihtiyaçları bağlamında kurgulanmışlardır. Ebüzziya’nın metni Kemal’in ölümünün ardından (1306 /1888-89) yayımlanır. Süleyman Nazif’in metni ise, Sakarya Meydan Muharebesi ile Dumlupınar Meydan Muharebesi arasında “12 Mart 1922 Pazar akşamı Darülmuallimin konferans salonunda yaptığı Namık Kemal konulu musahebenin” kitap halidir (5). Ali Ekrem’in 1930 yılında yayımlanan kitabını Talim Terbiye Kurulu, lise öğrencilerine okutulması için sipariş etmiştir. Hatice Tosun, 2010 yılında Marmara Üniversitesi’nde hazırladığı yüksek lisans tezi “Ali Ekrem Bolayır’ın Namık Kemal ve Recaizâde Mahmut Ekrem Hakkındaki Görüşleri”nde, Ali Ekrem’in *Namık Kemal*’ini şu şekilde “rasyonalize” eder:

Namık Kemal adlı kitapta Namık Kemal, âdeta efsanevî bir kişilik olarak ele alınmıştır. Böyle yapılarak lise öğrencilerine ‘vatan’ sevgisi aşılama amacı güdülmüş olabilir. Çünkü insanoğlu vatan sevgisi başta olmak üzere temel değerleri çocukluk ve gençlik yıllarından itibaren benimser. Yazar bu kitapta Namık Kemal’in ta

çocukluğundan itibaren, örnek alınacak hayatını lise öğrencilerinin gözleri önüne sermiştir. (6)

Tosun'a göre Ali Ekrem'in kitabının bu bağlamdaki yegâne sorunu, "Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın belirttiği gibi" kendini mübalağaya kaptırmış olmasıdır.

2. Erginleşme

Namık Kemal'in çocukluk ve ilk gençliği muhassıl (vergi gelirlerini toplayan memur) ve kaymakam olan dedesi Koniçeli Abdülatif Paşa (öl. 1859)'nın himayesinde geçer. 1848'de annesi ölen Namık Kemal, dedesinin tekrar eden azil ve tayinleri yüzünden 1856 yılındaki İstanbul dönüşüne kadar süren ilk gençliğini babasından uzakta ve birbirini takip eden yolculuklarla tamamlar. Bu azil ve tayin döngüsünün arasında hep İstanbul'a dönülse de Namık Kemal, dedesi ile birlikte Afyon, Kütahya, Trabzon, Kars ve Sofya'ya gider. Joseph Campbell'ın "kahramanın standart yolu" olarak nitelendirdiği "ayırılma-erginleme-dönüş" döngüsü, Namık Kemal'in biyografilerinde oldukça sık tekrar eden bir "anlatı şablonu"dur. Afyon'da neyzenbaşı Coşkun Dede'den "sema çıkarıp", derse başlar (Akün, "Namık Kemal", 2006, 362). İstanbul'a dönüşünde ilk önce Beyazıt Rüştüyesi'ne daha sonra ise Valide Mektebi'ne verilir. Müşir Süleyman Hüsnü Paşa ve Dahiliye Nazırı Faik Memduh Paşa ile bu okulda sınıf arkadaşı olurlar ve öğretmenlerinden Şakir Efendi, Ali Ekrem'in anlattığına göre Kemal'e padişahların birer "mezar daşı" olduğunu öğreterek, iktidar karşısındaki korku eşliğini aşmasını sağlar (25). Kemal'in okul hayatı fazla sürmez; Akün büyük bir ihtimalle Kars'tan evvel dedesi ile birlikte Trabzon'a

gittiğini belirtir (362). Mart 1853 ile Temmuz 1854 yılları arasında bulunduğu Kars'ta Vaizzâde Mehmed Efendi'den tasavvuf ve edebiyat öğrenir; Nâbi, Sümbülzâde Vehbî divanlarını okur. Ali Ekrem'e göre ilk şiir tecrübelerine de burada başlar. Kara Veli Ağa adlı bir biniciyle birlikte "cirit ve av sporlarıyla meşgul olur" (362). Akün'ün birer cümle ile geçtiği bu bilgiler Ali Ekrem'in kitabında, kahramanın erginleşmesini sağlayan romantik sahnelerle kurgulanır. Ekrem, İstanbul dönüşlerinde babasına kavuşan Kemal'in onunla Osmanlı tarihi okumaya devam ettiğini söyler.

Biyografilerde Asım Bey'in tarihe olan "ilgisi", Kemal'in Osmanlı tarihi ile ilişkisini açıklamak gibi bir "işleve"³⁹ sahiptir. Mithat Cemal Kuntay, *Namık Kemal*'in ilk cildinin "Osmanlı Tarihi, Mesnevi, Yıldızlar" başlıklı üçüncü bölümüne "Bir ev dolusu Osmanlı tarihi" cümlesiyle başlar (5). Kuntay'ın abidevi çalışması önemli belge ve bilgilerle birlikte bağlamsal bir argümantasyona sahiptir ancak "devrinin insanları ve olayları arasında" bile olsa Namık Kemal, Kuntay'ın metninde metaforik kipte kavranan bir romans kahramanıdır ve babanın anlattığı bir ev dolusu Osmanlı tarihi, öksüz kahramanın dinlediği masal olarak karşımıza çıkar: "Kemal'in masal söyleyecek bir annesi yoktu; Zehra Hanım, Kemal sekiz yaşında iken öldü. Ve Kemal'e anası yerine babası, masal yerine tarih söylüyordu" (5).

Kemal'in "asıl fikrî gelişmesi" ise Sofya'da başlar (Akün, 2006, 362), Mehmed Kemal burada Şair (Binbaşı) Eşref Bey'in tanzim ettiği mahlasnâme ile

³⁹ Burada "işlev"i Roland Barthes'ın "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş"te belirlediği anlamda kullanıyorum. Barthes, anlatıların farklı betimleme düzeyleri olduğunu belirtir ve bu düzeyler arasındaki ilişkileri de şu şekilde açıklar: "Bir işlev, bir eyleyenin genel eylemi içinde yer aldığı ölçüde anlam kazanır; bu eylem de, son anlamını, anlatılmış olması, kendine özgü kuralları (kodu) bulunan bir söyleme bırakılmış olması nedeniyle kazanır" (88).

“Namık” mahlasını alarak şair Namık Kemal olur: “Kabul kıldı tevâzu’la nutk-ı nâçizim / Edince zâtına NÂMIK tahallusun teşvik” (Göçgün, XX). Bugün “İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, eski harfli eserler bölümünde İbnülemin (Mahmut Kemal İnal) Koleksiyonu içerisinde 2807 numarada kayıtlı bulunan” şiir defterini de burada doldurur⁴⁰ (IX). Ali Ekrem’in, Kemal’in Sofya’daki şairlik maceraları ile ilgili kurguladığı sahneler, olağanüstü kahramanın sonsuz yolculuğundan çok belirgin izler taşır. Kemal önce saz şairleri ile bir araya gelir. Kahvenin duvarında asılı bulunan ve yıllardır çözülemeyen bir muamma beyti (Hikmetullah şehrinin bir dânesi / Oğlunun karnında yatar ânesi: ipek böceği) okur okumaz çözer ve saz şairleri “yüzünden asalet akan” Kemâl’i reisleri ilân ederler (16). Ancak onların sohbetinden keyif almayan Kemal, kendisi ile birlikte Fuzuli, Nef’i okuyacak divan şairleri bulur, özel dersler alarak Arapça ve Farsça çalışmalarını ilerletir ve babasının da gelmesi ile tarih okumalarına devam eder (27-29).

Namık Kemal, Akün’ün tabiri ile, “kendini yetiştirmek için giriştiği” bu çalışmalarda hemen her zaman fail ya da eyleyen konumundadır. Abdülatif Paşa’nın vasiliği öne çıkarılmaz ancak bu vasinin uygun görmesi üzerine 16 yaşında Niş Kadısı Mustafa Ragıb Efendi’nin kızı Nesîme Hanım ile evlenir (362). Sofya hayatında belirleyici olan ise “şiiir” ve “tasavvuf” ile kurduğu ilişkidir (362). Halbûki Namık Kemal’in Kars ve Sofya hayatını kapsayan 1853-56 döneminde 19. yüzyılın bekli de en büyük olaylarından biri gerçekleşir: Kırım

⁴⁰ Namık Kemal’in bütün şiirlerini yayına hazırlayan Önder Göçgün ilginç bir tasnif yaparak şiirleri “biçimlerine göre” gruplar ve bu ilk dönem şiirlerinin hangileri olduğunu belirtmez, bknz. *Namık Kemal’in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998.

Savaşı. *Vatan Yahut Silistre'ye, Silistre Kuşatması'na* ve kısmen de *Âkif Bey'e* ilham verecek bu olay biyografilerde hemen hiç anılmaz. Bir sonraki bölümde *Vatan Yahut Silistre'yi* değerlendirirken Kırım Savaşı'nın etkilerine de değineceğim.

Dedesinin Kasım 1856'da azledilmesi ile aynı yıl İstanbul'a dönen Namık Kemal, bu süre zarfında bir Osmanlı entelektüelinin sahip olması gereken asgari özellikler için gerekli başlangıçları yapmış görünür. Mülkî amir konumundaki dedesinin, Kemal'in bu bağlamda gerekli eğitimi alması için elindeki imkânları kullanmış olması olağandır. Aynı olanakların Kemal'in İstanbul'a dönüşünün hemen ardından Tercüme Odasında işe başlamasını da sağlaması gerekir (Akün'e göre Kasım 1856). Akün, Kemal'in bu yeni çevredeki şair arkadaşları ile kurduğu ilişkiler ve genişlettiği muhiti sayesinde şairliğini geliştirdiğini, ancak "o tarihlerde Batı tarzı şiir yolu henüz açılmamış olduğundan bu gençlerin hepsi[nin] eski tarzda şiir yaz[dığını]" belirtir (363). "Sadullah Paşa, Âyetullah, Kâni Paşazâde Rifat, Recaizâde Celâl beyler, [...] Faik Memduh, Hâlet, [...] Refik Bey gibi simalarla" Kemal, beraber devam ettikleri devlet kariyeri bağlamında bir araya gelir (363). 1860'ta Ziya Paşa ile tanışır; Leskofçalı Galib ve Hersekli Arif Hikmet ile de yakınlaşarak, Kaya Bilgegil'e göre 1861 yılında kurulan Encümen-i Şuarâ'ya aynı yıl dahil olur. 19. yüzyılın önemli şairlerini bir araya getiren bu toplulukta Kemal'e, "en genç üye" olduğu için değil ama "üstün inşad kabiliyetinden dolayı" şiirlerin okunması işi verilir (Akün, 363). Fransız akademisinden esinlenerek Abdülmecid'in fermanı ile 1851 yılında kurulan Encümen-i Dâniş'i andıran Encümen-i Şuara, tıpkı Encümen-i Daniş gibi 1862

yılında dağılır ve aynı yıl Namık Kemal *Tasvir-i Efkâr* gazetesini çıkarmaya başlayan Şinasi ile tanışır.

İsmail Ünver, “Eski Edebiyatımız ve Namık Kemal” başlıklı yazısında, “o dönemde İstanbul’daki devlet daireleri[nin], zamanın belli başlı şairlerinin çalıştıkları yerler” olduğunu belirterek, Kemal’in devlet kariyeri sayesinde bu şairlerle tanışma imkânı bulduğunu söyler ve onun şairliğini basitçe iki döneme ayırır:

Birinci dönem Sofya’da başlayan, İstanbul’da Tercüme Odası’nda ve Encümen-i Şu’arâ içinde devam eden, eski şiir tarzında şiirler yazdığı dönemdir. İkincisi ise Encümen-i Şu’ara’nın dağıldığı ve Kemal’in Şinasi ile tanışıp *Tasvir-i Efkâr*’da yazılar yazmaya başladığı 1862 yılından sonraki dönemdir. Şair birinci dönemde divan şiirini seven, o yolda şiirler yazan bir kişilikle karşımıza çıkarken, ikinci dönemde eski edebiyatı kıyasıya eleştiren bir hüviyete bürünür. (181-82)

Bu ayırım hatta ikili karşıtlık (eski-yeni, şiir-yazı) belli başlı bütün Namık Kemal anlatılarında karşımıza çıkar. Şinasi ile yaşadığı aydınlanmanın ardından Kemal, “divan şiirine” veda eder ve “yazı” yazmaya başlar. Ünver’e göre, Kemal’in bu ilk dönem şiirleri “eskilerin ‘azmâyiş-i tab’ dedikleri denemeden öteye geçememiştir” (184). Kemal’in, *Ta’kîb-i Harabat*’da “bendeniz şi’r ile iştiyhâr fikrinde değilim” demesi ve Recaizâde’ye yazdığı bir mektupta da “Şi’r ile iştiyhâr kasdında olaydım, o meslek bana ta yirmi yaşında iken açılmıştı” diye yazması, Ünver’e göre Kemal’in bu dönem şiirlerinin deneme mahiyetinde olduklarını

göstermektedir (184). Ancak onun bu şiir denemeleri, sonraki “şiir ve yazılarında karşımıza çıkan sağlam söyleyişin, dile ve vezne hakimiyetin temelini” oluşturur (184). Namık Kemal’in hayatı boyunca gazel yazmaya / söylemeye devam ettiğini bilmezlikten gelen Ünver’in açıklaması Tanpınar da dâhil, birçok edebiyat tarihçisinde de karşılaşılabileceğimiz “yazı merkezli” bakış açısının ürünüdür. Bir sonraki başlıkta ele alacağımız Kemal, bu ikinci dönem bağlamında anlatılan, üretilen başlangıç figürüdür. Ancak Tanpınar’ın şu satırları Namık Kemal’in bu “ilk dönem” çalışmalarını “söz merkezli” bir şekilde “ikinci dönem” ürünlerine bağlar:

Hakikatte Namık Kemal’de bir nevi ‘narcisisme’ esastır. Kâinatı kendi etrafında toplamaktan daima hoşlanır. Örfî ve Nef’î’den beraberce gelen bir söyleyiş tarzı ona bu imkânı veriyordu. Tasavvufa kâinatla arasındaki köprüleri atmış bir ruhun ıstırap ve neşvesi ile sürüklenmemişti. [...] Sonraları müspet ve mücadeleci ruhuna daha uygun bir ideale kendisini verince—kendi tabirince kalemini ‘Hazret-i milletin’ emrine hasredince—bu kendi nefesine hayranlık da mahrekini değiştirecek, mutasavvıfâne fahriye, aşk-ı ilâhi şehidi psikolojisi, sırr-ı vahdet sarhoşluğu, bu sefer vatan uğrunda katlanılan fedakârlığa, gurbetin, nefyin, hapsin ezâlarına tahammüldeki zevke yerini bırakacak, şair üst üste kendisiyle ahidler edecek, ölümü küçümseyecek, kefenden, yaradan bahsedecektir. Ve bütün bunların hepsi yine kendisinin, bazen son derece mütevazı, Nâmık Kemal’in etrafında olacaktır. (335-36)

Tanpınar'dan alıntıladığım bu pasaj, Namık Kemal'in şiirleri ile psikanalizin nesnesi olan bilincini bakışımı bir şekilde ele alan, yani şiirleri ile bilincini, bilinci ile şiirlerini açıklayan, "analitik" olduğu kadar poetik de diyebileceğimiz bir metindir ve evet bu pasaj da bir Namık Kemal kurgular. Ancak buradaki narsist Namık Kemal'in macerası, Saussure'ün kullandığı anlamda "söz"ünün (parole), "ben merkezli" söyleyişinin art zamanlı yapılanması ile kurgulanır. Ünver'in belirttiği karşıt dönemler, Tanpınar'ın pasajında birbirinin devamı olurlar çünkü söz, Saffet Murat Tura'nın da belirttiği gibi "bireyin, öznenin dili kullanmasıyla ortaya çıkan, gerçek bir nesne olarak varolan ve - zaman içinde birbirini izleyen dil birimleriyle belirlendiğine göre –art zamanlı bir boyuttur" (98). Ünver'in belirttiği karşıtlık, yine Saussure'ün kullandığı anlamda bir göstergeler bütünü olan "dil"e (langue) dayanır. Saussure' göre dil "söze imkân veren biçimsel kurallar sistemidir", uzlaşım sal bir kurumdur. "[S]öz gibi art zamanlı da değildir; biçimsel kurallar dilbilimsel birimlerin eşzamanlı ilişkilerinden ibarettir" (98). Ancak sözün aksine somut ve tarihsel olmayan dil, "tıpkı geometrinin noktası, fiziğin kütlesi gibi teorik, kavramsal, ideal bir nesnedir" (102). Ünver'in metnine göre "ilk döneminde" Namık Kemal'in şiir söylemesini / sözünü mümkün kılan dil, bir nevi "üst dil" olarak belirlediği "divan şiiri" ile uzlaşmayı dener ancak Kemal bu denemelerinde başarılı olamaz. Ünver'in bu yargıya varırken, "divan şiiri" üst-dilini belirleyen kurumsal uzlaşmayı, egemen kültürel kodları açıklayan büyük bir araştırma ortaya koyması gerekir ancak Kemal'in kendi vazgeçmişliğini aktaran sözleri dışında bir dayanak göstermez. Bu bağlamda Ünver'in belirlediği biçim yani "divan şiiri", tarihsel olmayan (yani divan şairi

olarak nitelendirilen tarihsel bireylerin belirli bir zaman kesiminde ürettikleri sözün eş zamanlı bir kesitini alıp, “divan şairi”ni mümkün kılan biçimsel yapıyı ortaya koymayan), ziyadesiyle ideolojik bir kavramdır. İkinci döneminde Kemal, bu “üst-dil”i yıkmak üzerine kurulu yeni bir “dil”i öne çıkarır.

Tanpınar’ın pasajında Kemal’in bilinci ile bakışımı olan sözü, farklı biçimleri “birleştiren” bir düzeyde (söz düzeyi) ortaya konurken, Ünver’in metninde, Namık Kemal’in birinci dönemi ile ikinci dönemini belirleyen dili, ayıklayıcı bir düzeyde (dil düzeyi) ortaya konur. Roman Jakobson’un belirlediği bu edimler (ayıklama, birleştirme), Saussure’ün dil ve söz kavramları düzeyinde gerçekleşir: “Ayıklamada göstergeler birbirinin yokluğunda, mevcut olmayışında (in absentia) ilişkiye girerken, birleştirmede birbirinin aktüalizasyonunda (gerçekleştirilmesinde), mevcudiyetinde ilişkiye girerler” (104). Ünver’in metninde Namık Kemal’in ikinci dönemi için belirleyici olan birinci dönemin geride bırakılmış olmasıdır (in absentia), ancak eşzamanlı olan bu metaforik eksene Ünver, art zamanlı bir ilerleme biçimi dayatır ki bence bu metnin ideolojik ön kabullerini açığa çıkarır. Tanpınar’ın pasajında ise belirleyici olan Namık Kemal’in narsist bilincinin artzamanlı evreleridir. Pasajda kurgulanan Kemal, bütün macerasını kendi üstüne toplayarak artzamanlı bir Namık Kemal düzlemi oluşturur. Bu metonimik düzlemde (söz düzeyi) Namık Kemal’in “divan şairi” ve şair ve yazar olması mümkündür. Ünver’in metaforik kesitinde ise Kemal, divan şairi ya da (sonra) şair ya da yazar olabilir.

B. Kahraman Kemal

1. Genesis

Önceki başlıkta yaptığım bir alıntıda Ömer Faruk Akün, Namık Kemal ile Tercüme Odası ve diğer devlet bürolarında çalışan şair arkadaşlarının hepsinin “eski tarz şiirler” yazmasını “o tarihlerde “Batı tarzı şiir yolu[nun] henüz açılmamış olmasıyla açıklıyordu. (363) Aslında eski-yeni ayırımına dayalı bu mekanistik argümana ya da mazerete ihtiyaç, ancak başka türlü olmasını beklemek durumunda duyulabilir. Modern Türk edebiyatı tarihi, “kurucu babalarından” Namık Kemal’i açıklamak için gerekli tarihsel başlangıçlar konusunda “bu tarz” tereddütler gösterebilir. İsmail Ünver’in yukarıda analiz ettiğim metaforik kavrayışı, ideolojik olarak dayatılan artzamanlı bir ilerleme şablonu ile bu tereddütleri bastırır. Kurucu fail Namık Kemal, eski edebiyatın yıkılıp, yeni edebiyatın kurumsallaşması için gerekli savaşı vermiş ve kendisinden sonra gelen nesillerin modern, ulusal Türk edebiyatını tesis etmesini sağlayan başlangıçları yapmıştır. Biyografiler ve Namık Kemal’in bizzat kendisi bu kurucu failin başlangıcını (kökenini) 1862 yılında Şinasi’nin onun hayatına girmesi ile sabitlerler.

Namık Kemal’in 1862 yılında kadar Şinasi ile hiç tanışmamış, görüşmemiş olması pek akla yatkın bir ihtimal değildir, ancak kahramanın asıl erginleşmesini sağlayacak bu temas anı bizzat Namık Kemal’den kaynaklanan bir hikâye ile menkıbeleşir. Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Talim-i Edebiyatı* üzerine yazdığı risalede Kemal, Şinasi’nin şiiri ile ilk karşılaşmasını, Alexander

Dumas'nın, Shakespeare'in oyunlarıyla ilk karşılaşmasını anlattığı başka bir hikâye ile açıklar:

Hangi senede olduğu hâtırımında değildir, fakat zannıma göre yetmiş sekiz sene-i hicriyyesinde olacak, bir Ramazan günü kitab aramak için Bâyezid Cami'i avlusundaki sergilere gittim. Elime ta'lîk yazı litoğraf basma ile bir kâğıt parçası tutuşturdular, yirmi de para istediler. Parayı verdim, kâğıdı aldım. Üstünde 'ilâhî' ünvanını gördüm. Derviş Yunus ilahisi zannettim, bununla beraber okumağa başladım. O ilâhî neydi bilir misin, neydi? Beni yazdığım yazının şimdiki derecesine isâl etmeğe, milletin lisanını şimdiki hâline getirmeğe sebab-i müstakil olan ilâhî idi. [...] Alexander Dumas, ki sâde fikir yazmakta maharet-i fevkalâde 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, yanibaşında anadan doğma Hazret-i Havva'yı görmüş. O hâlde Âdem ne türlü hissîyâta malik olursa ben de Shakespeare'in oyununu gördüğüm zaman o hissîyâta uğradım" der. Ben de hemen o kadar bir incizâba uğradım. Nesren yazdığı şeyleri gördüğüm, beğenmediğim Şinâsî'nin ilâhî bir kelîm olduğunu o şi'rinde anladım. Fakat fikrimi edebiyat arkadaşlarıma anlatmadım. Gittim, gazetesine mu'în oldum. (*Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri*, 325-26.)

Namık Kemal'in metni *Talim-i Edebiyat*'ın yayımlandığı 1883 yılından sonra yazılmıştır. Bu dönem, Kemal'in Midilli'de, zorunlu ikâmetle mutasarrıflık yaptığı (yani kahramanın standart yolculuğu için gerekli dönüş şartını gerçekleştirilemeyip insanileştiği) bir dönemdir ve geriye dönük bir "Namık Kemal'i inşa çabası hemen göze çarpar. Şinasi'nin "İlâhi"si ile karşılaşma Namık Kemal'in bireysel varoluşunu, sözünü değiştirmekle kalmaz, Namık Kemal söz düzeyindeki bu değişimi metaforik bir edimle dil düzeyindeki değişime taşır, Şinasi'nin şiirini "milletin lisanını şimdiki hâline getirmeğe sebeb-i müstakil" gösterir:

Dil düzeyi
(Metaforik Eksen)

Milletin lisanını / şimdiki haline getirdi

Benim yazdığım yazıyı / şimdiki derecesine getirdi

Söz Düzeyi

Midilli'de yaşayan bir mutasarrıf Namık Kemal Bey vardır ancak bu metaforu mümkün kılan sürgün kahramanın sahneden uzaklığıdır (in absentia). Kemal, Şinasi'nin "İlahi"si ile "ilahilik" arasında söz oyunu yaparak sözündeki değişime bir nevi olağanüstülük atfeder ve milletin metaforu Kemal, bu olağanüstü (ilahi) değişimin kahramanı olur. Kemal'in sözü var olabilmek için "milletin lisanına" tabi olması gerekirken, milletin lisanı Kemal'in sözüne tabii hale gelir. Hikâye Dumas-Shakespeare karşılaşması üzerinden Adem-Havva mitine bağlanır ve Kemal, Avrupalı karşılaşma hikâyesinin temsil gücünden daha doğrusu otoritesinden de yararlanmış olur.

Kuntay “yirmi paraya alınan şiir”in yarattığı bu değişimi Ünver gibi (ancak bilimsel değil, romantik bir söylemle) eski-yeni karşıtlığı üzerinden kurgular. “Divan şairi” Namık Kemal’in yaşamı, babasının Hobyar’daki evinde asayiş içinde ve huzurludur. Asım Bey’in tahtında oturduğu, eski terbiyenin büyüttüğü bu orta halli ev, “sanki maddeten bir ülke kadar büyüktü; hudutlarında bir devlet asayışı vardı” (14). Ancak günün birinde yirmi paraya alınan bu “İlâhî” evdeki asayışı bozar çünkü “Kemal artık Şinasi’nindir. Artık Çukurçeşmedeki evde her Salı toplanan divan şairlerinden biri değildir. Artık makale yazacak. [...] Kemal’i gazeteci yapan Şinasi Efendi, farkında olmıyarak, onu evinden alıp cemiyete ver[ecektir]” (15). Kuntay, cemiyete mal olarak yeniden doğan Kemal’in artık eski terbiyenin büyüttüğü orta halli eve değil, İstanbul hapishanesine, Magosa zindanına ve “en sonra da Midilli menfası[na]”, sesinin ise “ufuklara” ait olduğunu yazar (15). “Ev”in açık bir devlet alegorisi olarak sahnelendiği bu bölümde Kuntay, artık şiir değil makale yazan Kemal’i bir “ihtilâlcî” olarak kurgular. Yazdığı “cehennem nesir” ile devletin / hükümetin asayişini / huzurunu bozan İhtilâlcî Kemal, “divan edebiyatı”na eleştirel yaklaşan yeni edebiyat söylemi ile de “eski tarz”ın ve taraftarlarının asayişini / huzurunu bozacak ve bedelini hapislerde, sürgünlerde ödeyecektir. Agâh Sırrı Levend, Kuntay’ın çalışmasından on yıl evvel yayımlanan *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı* (1934) başlıklı kitabında Kemal’in bu çift yönlü mücadeleciliğine şöyle değinir:

Zatî 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 memleketin yükselmesine mani olan istibdattır. Bunlardan birincisini ömrünün sonuna kadar müdafaa, ikincisine de yine ömrünün sonuna kadar hücum etmekten biran geri kalmamıştır. (Alıntılayan Fatih Altuğ, 4-5)

Fatih Altuğ, “Namık Kemal’in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik” başlıklı yayımlanmamış doktora tezinin birinci bölümünde “Namık Kemal Eleştirisinin Alımlanışı”nı inceler. Altuğ’un da ortaya koyduğu üzere Namık Kemal’in edebiyat eleştirisi bağlamında yazdıkları büyük oranda onun figüral yorumundan ayrı düşünülmemiştir. Altuğ, İsmail Habib Sevük, Agâh Sırrı Levend gibi Cumhuriyet dönemi edebiyat tarihçilerinin Kemal’in yazarlığını anlatırken, onun heyecan ve öfkesi ile özdeşleşmesinde (metaforik kipte kavramasında), “Namık Kemal’in mücadelesinin Türk modernliğinin genel mücadelesi ile paralel düşünülmesinin payı” olduğunu belirtir (3-4). Tanpınar ise Kemal’in otoritesinden o kadar etkilenmemiştir ve böyle bir özdeşleşmeye mesafelidir. Onun eleştirelliğinin yarattığı etkinin kendi nesli tarafından anlaşılamayacağını düşünür, Tanpınar’a göre Kemal’in yarattığı asıl etkiyi görmek için çağdaşlarına ve ardıllarına bakmak gerekir:

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 aydınlıktı. 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. (Altuğ, 8)

Altuğ'a göre Tanpınar için bu gür kaynağın etkisi ilk olmaktan, deneysellikten ya da buluşçuluktan çok yaygınlaşma, nüfuz etme, geniş alanlara sirayet etme çabasından kaynaklanır (1-2). Bu çaba Said'in belirlediği anlamda bir otorite yaratma çabası olarak da okunabilir. Edward Said, "başlangıcı— özellikle de bir tarihsel hareketin ya da bir düşünce dünyasının başlangıcını—bir bireyle özdeşleştirmek elbette bir tarihsel kavrayış edimidir" der. (*Başlangıçlar*, 47). Ancak Said meselenin, Aenas ya da Luther (ya da Namık Kemal) gibi bir başlangıç bireyinin bir "hipostaz" yani kendisine oranla her şeyin ikincil veya türevsel olduğu bir mutlak dayanak olmasından kaynaklanmadığını belirtir (47). Ona göre birey "zahmetli ve deyim yerindeyse açılışla bağlantılı mantığın gerekliliklerini yerine getirmelidir; bu mantıkta otoritenin yaratılması en üstün değerdir". Bu şekilde yaratılan otorite "süreksizlik ve aktarım yaratma ediminde de yansımaları bulur ve geçmişle ayırt edilebilir bir kopuş gerçekleşmiş olsa da söz konusu edim, "yeni doğrultuyu benzersiz yegâne bir girişime değil, paralel bir girişimin yerleşik otoritesine bağla[r]" (48).

Bu bağlamda Namık Kemal'in kendi otoritesinin başlangıcını, Şinasi'nin "İlâhi"si ile açıkladığını hatırlayalım. Kemal, tam da Said'in belirttiği gibi kendisiyle özdeşleşen değişimi, yeni edebiyat söylemini kendisinden önce ve kendi edimselliği ile paralel bir girişimde bulunan Şinasi'nin yerleşik otoritesine bağlar. Bununla da kalmaz, bir adım daha öteye giderek, kendi "eleştirel pratiğinde daima meşrulaştırıcı bir otorite olarak sunulan" Shakespeare'e (Altuğ,

97) dolaylı da olsa atıfta bulunur. Kendi yazısının gelişimini, milletin lisanının tekamülü ile özdeşleştiren Kemal, bütün bu düşünceleri Recaizâde'nin yeni edebiyat söylemini kuramsallaştırdığı *Talim-i Edebiyat* üzerine yazdığı yeni bir metinle bir nevi "zılliyyet hakkı" olarak ortaya koyar. Said, yazar (author) bağlamında otoritenin anlamını şu dört "mefhuma" dayandırır: "(1) bir bireyin başlatma, tesis etme, yerleştirme—kısacası başlatma—gücü; (2) bu güç ve ürünleri eskiye oranla bir artışı ifade eder; (3) bu gücü elinde bulunduran birey, mecrasını ve bundan türeyen şeyleri de kontrol eder; (4) otorite bu gücün seyrinin sürekliliğini sağlar" (95). Namık Kemal'in *Tasvir-i Efkâr* yazarlığıyla başlayan otoritesinin nasıl tesis edildiğini, başlattığı yeni edebiyat söyleminin sürekliliği için verdiği "mücadele ve mücahede"nin nasıl bir seyir izlediğini İsmail Habib Sevük, Kemal'in edebiyat eleştirisi bağlamında şöyle anlatır:

Yirmi yaşında *Tasvir-i Efkâr*'da yazı yazarken tenkidciliğe başladı, ölünciye kadar devametti. Bazan 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 lâubâlilikle, gençlere ikazlarında üstâdâne bir eda ile, eskilere hitablarında mızraklı bir süvari savletile daima ve her çeşit tenkit yaptı. Onun münekkidiğini iki kelime ile hülâsa edebiliriz: Mücahede ve mücadele. Gaye için, yani eski edebiyatı batırmak için mücahede ve teceddüdü, yani yeni edebiyatı muzaffer etmek için mücadele; işte onun tenkidi budur. (Alıntılaman Altuğ, 2)

Altuğ'un da belirttiği gibi bu pasajda karşımıza çıkan, edebiyat tarihi bağlamında her türlü zorlukla baş edebilen, her durumu kendine göre ve kendi lehine çevirebilen “yüceltilmiş bir eleştirmen konumudur” (2). Kuntay bu konumun hapishane, zindan ve sürgün bedelleriyle ödendiği vurgular. İhtilâlcî Kemal'in yazdıklarının otoritesine ödenen bu bedellerin katkısı büyüktür. “Şinasi'nin yaktığı ocaktan yüzüne vuran bir fecirle çalışan inkılâp işçisi Kemal”, (22) Kuntay'a göre Fransızca'yı da bu yolda, Şinasi'nin “öğrenmelisin” demesiyle öğrenir (17).

Akün, Kemal'in Şinasi ile tanışması için verdiği Ramazan 1278 tarihinin yanlış olduğunu belirler çünkü *Tasvîr-i Efkâr* 1278 senesinin son günü çıkmaya başlamıştır (364). Akün, Kemal'in gazeteye gittiği günü “*Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanan ilk yazısından (ki bir çeviri metindir, “Zenci”) yola çıkarak 27 Ekim 1862'nin bir ya da birkaç gün öncesi olarak tespit eder. Burada ilk metnin bir çeviri olması, Kemal'in Fransızca'yı Şinasi'nin yönlendirmesi ile öğrenmediğini gösterir. Akün, Kemal'in resmi kitabet tarzına yatkın olan nesrinin Şinasi'nin etkisi ile değiştiğini belirtir. İstanbul'un “fethini” klasik inşa ile yazdığı *Barika-i Zafer*, Akün'e göre Şinasi ile tanışmasından üç ay önce yazılmıştır. Sonraki bölümde bu metni de ele alacağım ancak *Barika-i Zafer*'in Şinasi ile tanışmasından önce yazılmış olması Kemal bu tarz metin yazmayı tamamen terk ettiği anlamına gelmediğini söylemeliyim. Nitekim bu dönemde yazdığı mektuplardan yayımlanmış olanları arasında “inşa” örneklerine rastlamak mümkündür. Bu bağlamda bir diğer dikkat çekici gerçek, Kemal'in *Barika-i Zafer*'i neden yazdığına yapılan en yaygın açıklama ile ilgilidir. Metnin yazılış

tarihi Kemal'in eski nesirde de başarılı olduğunu ispatlamak için kaleme alınmadığını gösterir.

2. Erginleşme

Namık Kemal, *Tasvir-i Efkâr*'a girişinden beş ay sonra arkadaşı Refik Bey'in *Mir'ât* gazetesinin ikinci sayısında Montesquieu'den yaptığı bir çeviriyi yayımlar: "Romalıların Esbâb-ı İkbâl ve Zevâli Hakkında Mülâhazât" (Mart 1863). Bir sonraki sayıda ise yine Montesquieu'den bir başka çevirisi yayımlanır: "Roma Tarihi Muhakemenâmesi" (Nisan 1863). Tanpınar'a göre gerek bu tercüme gerekse de bu tercüme yazdığı giriş yazısı "onun Şinasi'yi tanıdıktan sonra nasıl bir hızla değiştiğini gösterir. Bu hakiki bir iklim değiştirmeye benzer"⁴¹ (19. Asır..., 314) ancak Tanpınar, yine de Şinasi'nin Kemal'e "kendisi olmak fırsatını" vermediğini düşünür (317). Şinasi'nin, Kuntay'ın tabiri ile "Âli Paşa'dan kaçarak" 1865 baharı sonunda Paris'e gitmesi üzerine gazetenin işleri kendisine kalan Kemal, Tanpınar'a göre "o İstanbul'dan uzaklaşır uzaklaşmaz, dizgini boynuna atılmış bir küheylan gibi yerinden fırla[r]" (317). Ömer Faruk Akün ise Kemal'e "asıl hüviyetini veren yazılar[ın] sanıldığı gibi Şinâsi'nin ayrılışının hemen ardından değil daha sonraları görülmeye başla[ndığını] belirtir (364). Kemal aynı yıl kurulan ve rejim değişikliğini amaçlayan gizli "Yeni Osmanlılar Cemiyeti"nin de üyesi olur.

Gazetenin 374 numaralı sayısında yayımlanan "Yangın" yazısı Âli Paşa'nın takdirini kazanır ve tercüme odası kâtiplerinden Namık Kemal Bey, "rütbesi mütamayize yükseltilmek suretiyle taltif edil[ir]" (364). Hicrî 1300 (1882-

⁴¹ Tanpınar benzer metaforları 19. yüzyıl Osmanlı-Türk modernleşmesi için de sıkça kullanır.

83) yılında yazdığı *Mukaddime-i Celâl*'de (ki sağlığında yayımlanan son kitaptır) Kemal, bu olayı biyografisinin bir garipliği olarak anlatır. “Bir dereceye kadar bedi'a mutabık yazıldığı için” kalemlerini “müttekayı âlem” zanneden bir takım “zevat” tarafından fevkalade bir şey addolunan bu yazı Şimdi yazılsa, üdeba tarafından övölmek bir yana, “tezyinât-ı lafziyye hevesiyle” harcanan zaman için ayıplanacaktır (*Namık Kemal'in Türk Dili...* 344). Kuntay, Kemal'e ironik bir faillik atfederek “resmî adamlara kendini kabul ettirebilmek için” bu “tezyinât-ı lafziye hevesi”ne tutulmaya mecbur olduğunu iddia eder. Yoksa başta Âli Paşa olmak üzere “vezirler Tercüme Odası kâtibi Kemal Bey'in yazısına ‘nesir’ diye bakmazlardı” (55). Hâlbuki birkaç ay sonra gazetenin 416 ve 417. sayılarında yayımlanan “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” başlıklı yazısında Kemal, metnin lafzı ve manası arasında evet bir hiyerarŐi öngörüp manayı daha üstün tutar, ancak Fatih Altuğ'un da belirttiği gibi edebî temsil ilişkisinde orijinalliği sağlayan, yazarla eser arasında mülkiyet ilişkisi kuran Şeyin, temsil ediŐ biçiminin, söyleyişin yani lafzın niteliği olduğunu vurgular (48): “Zira bir te'lif ki hüsn-i ifadeden mahrûm olur; hâvî olduğu hakayık, çîre-destî-i intihâl ile mahâret-i kalemiyye ashabının mülk-i yemîni sırasına pek kolay intikal edebileceği için mahfazasız cevher hükmündedir” (*Namık Kemal'in Türk Dili...*, 57).

Tanpınar bu yazıyı, Kemal'in erginleşme yolunda attığı “ilk kanat darbesi” olarak nitelendirir. Bunun arkasından ise “cemiyet hakkındaki tenkitlerini veren ‘Ramazan Mektubu’[nun] geldiğini söyler (317) ancak bu yazıdan evvel *Tasvir-i Efkâr*'ın 443-47 ve 450-51. (Aralık 1866-Ocak 1867) sayıları arasında tefrika

edilmiş “Devlet-i Âliyye’nin Devr-i İstilâsına Dair Bir Makaledir” başlıklı tarih anlatısı yayımlanmıştır. Ebüzziya Tefvik anlatınının 10 Ramazan 1282 (27 Ocak 1866) gecesi “kendisine dikte et[tirilerek] [...] yedi saat içinde meydana geldiğini söyler” (Akün, “Namık Kemal’in Kitap Halinde Yayımlanan Eserlerinin İlk Neşirleri”, 6). *Devr-i İstila*, gazetede yayımlanmasının hemen ardından hazır sayfaların bağlanması ile kitap halinde yayımlanır ve Namık Kemal 21 Ocak 1867’de ilan vasfında çıkan küçük bir yazı ile kitabın duyurusunu yapar (7). Sonraki bölümde *Devr-i İstilâ*’yı daha yakından inceleyeceğim için bu yazı ve kitap üzerinde detaylı durmuyorum. “Devr-i İstilâ”yı takip eden yazılar ise “Ramazan Mektubu”nun 11 Ramazan 1283 (17 Ocak 1867)’den itibaren dört sayı süren tefrikasıdır. Tanpınar bu yazıda Kemal’in “eski Osmanlı tarafı”nın görüldüğünü ve Yeniçerilerin ilgasından bahsediş tarzının hemen hemen tarih etrafında ilk duygulanma tecrübesi olduğunu söyler (318) ki böyle bir “ilk” belirlemenin güçlüğü bir yana, *Devr-i İstiâ* ve *Barika-i Zafer*’in daha önce yazılmış olması Tanpınar’ın faraziyesini baştan çürütür. Mektubun yeniçeriler bağlamındaki içeriğinde ise Kemal, daha çok kıyafet ve adetlerin garipliklerine ve mantıksızlıklarına dair çeşitli gözlemlerde bulunur. “Ramazan Mektubu”nun asıl önemli yanı, Ramazan ayının dinsel karakterinin fiili şehir yaşantısıyla yarattığı zıtlığı, muhafazakâr bir perspektif ve ironik bir söylemle anlatmasıdır ki bu bağlamda mektup, Kemal’in düzyazısal (prosaic) söyleme olan hâkimiyetini ortaya koyar. Ömer Faruk Akün “Barika-i Zafer”, “Devr-i İstilâ” ve “Ramazan Mektubu”nun Namık Kemal’in bu dönemde öne çıkan yazıları olduğunu belirtir ve hepsinin “tarih sahasında” olduğuna işaret eder (364). *Mir’at* gazetesine

yaptığı Montesqueu tercümelerini de göz önünde bulundurursak, Namık Kemal'in tarih ya da tarihsel anlatı yazmaya olan ilgisinin böylece başlangıçtan itibaren mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Bu ilgi mekanistik bir argümanla Şinasi sonrası kazanılan Avrupalı bir düşünce üslûbunun getirisine indirgenmemelidir.

Akün'e göre, Namık Kemal'in politik eğilimlerini hissettiren ilk yazısı ise 355 numaralı *Tasvir-i Efkâr*'da çıkan ve "Kral Leopold'ün ölümüne dair haber şeklinde kaleme aldığı fıkra"dır (Akün, "Namık Kemal", 364). Kemal'in hükümetle arasını açan ve Beyoğlu'ndaki bazı eğlence yerlerinde Türk aleyhtarı Rumca şarkılar söylenmesini eleştirdiği ve Kuntay'ın "Kemal'in millî heyecanı" (59) şeklinde nitelendirdiği yazılar ise 419 ve 425 numaralı sayılarda çıkar. Girit meselesi üzerine yazdığı yazılar⁴² (özellikle 465. sayıda çıkan "Şark Meselesi" başlıklı yazı, 10 Mart 1867) hükümetin öfkesini üzerinde toplar ve Âli Paşa ile yaşanmaya başlanan bu çekişmeli süreç 15 Mart 1867'de yayımlanan ve çok sıkı bir basın denetimi getiren meşhur "Karnâme-i Âli" ile yeni bir dönemece girer. 465. sayıdan itibaren yazarlıktan "men olunan" Kemal, rütbesi yükseltilerek 25 Mart 1867'de Erzurum'a vali yardımcısı atanır. Gidişini çeşitli bahanelerle erteleyen Kemal, Mısırlı Mustafa Fâzıl Paşa'nın Yeni Osmanlıların Paris'te toplanması yönündeki teklifini kabul ederek 17 Mayıs 1867'de Ziya Paşa ile birlikte İstanbul'dan kaçır. Kastamonu'dan kaçması sağlanan Ali Suavi de kendilerine Mesina'da katılır ve 30 Mayıs 1867'de Paris'e ulaşırlar.

⁴² Nazan Çiçek, "The Eastern Critics of the 'Eastern Question': The Young Ottomans 1866-71" (Şark Sorununun Şarklı Eleştirmenleri: Yeni Osmanlılar 1866-1871) başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde Yeni Osmanlıların başlangıçta hükümetin politikasını desteklemelerine rağmen, süreç ilerledikçe tam tersi bir istikamette muhalefete başladıklarını anlatır. Bu süreç Namık Kemal'in *Tasvir-i Efkâr*'daki son dönem yazılarının seyriyle uyumludur.

Namık Kemal'in ve Yeni Osmanlıların Avrupa'daki maceraları, *Muhbir* ve *Hürriyet* gazetelerinin çıkışları, yaşanan çatışmalar, meşrutî idarenin geleceğine dair beslenen umutlar ve hayal kırıklıkları ile geçen üç yılın hikâyesi için temel kaynak Ebüzziya Tevfik'in 1909-11 yılları arasında *Yeni Tasvir-i Efkâr*'da tefrika edilen *Yeni Osmanlılar Tarihi*'dir. Mithat Cemal Kuntay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Şerif Mardin gibi yazarlar bu dönemi büyük oranda Ebüzziya'nın perspektifinden yazmışlardır. Mehmet Kaplan, *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*'nde Ebüzziya'nın metnine eleştirel yaklaşarak, *Yeni Osmanlılar Tarihi*'nin "itimâdı sarsacak kadar romantik yazılmış, aynı zamanda bir çok noktalardan tenkide uğramış" bir çalışma olduğunu belirtir. Ancak Ebüzziya başlıca kaynaktır ve "söylediklerini mukayese ile tahkik edecek başka vesikalar yoktur" (54). Kuntay'ın çalışması ise hikâyeyi büyük oranda Ebüzziya'nın anlatısından almakla birlikte, Namık Kemal'in macerası etrafında topladığı onlarca isme ayrı ayrı dikkat gösterir ve bu isimleri birbirinden ayıran tikellikler, Kemal'in kahramanı olduğu hikâyenin tarihsel bağlamını oluşturur. Devrin olaylarını, devrin insanların şahsi tecrübeleri belirler. Kuntay ele aldığı tarihsel alanı bir yandan (Ebüzziya'nın devrimci perspektifini paylaşarak) inanılmış ve kazanılmış müspet bir dava uğrunda katlanılan sıkıntıların romantik anlatısı olarak sahnelerken, diğer yandan da hikâyenin bağlamını oluşturan bireylerin tarihsel süreci etkileyen iktidar ve çıkar ilişkilerinin, ne kadar belirleyici olduğunu ortaya koyan ironiden kaçmaz.

Tanpınar, Namık Kemal'in Paris'teki hayatının büyük oranda *Hürriyet* gazetesi etrafında toplandığı söyler (*19. Asır...*, 319) ancak gazete 29 Haziran

1868'de Londra'da çıkmaya başlamış ve 6 Eylül 1869'da Namık Kemal'in gazeteden ayrılmasının ardından Ziya Paşa gazeteyi Cenevre'de çıkarmaya devam etmiştir (Akün, "Namık Kemal", 366). *Hürriyet*'teki yazıların çoğu imzasız olduğundan hangi yazının kime ait olduğu "ihtilafı bir mesele"dir (366) lâkin babası Mustafa Asım Bey'e gönderdiği 5 Ağustos 1868 tarihli mektubunda Kemal, yazılan ve yazılacak şeylerden kendisinin sorumlu olduğunu ve "[ş]imdiye kadar *Hürriyet*'te ne yazıldı ise, ya kalemi[n]den ya tashihi[n]den geçti"ğini belirtir (*Namık Kemal'in Hususi...*, 152). Daha önce (Mayıs başı) gönderdiği iki mektubunda ise hem ikinci bir gazetenin çıkacağını haber vermiş, hem de yazacağı yazılar için ihtiyaç duyacağı "muvazene defterleri" yanında bazı kitaplar da istemiştir: "Bunlar, yazılacak şeylerde İslâm'ın ahvalinden misâl göstermek için lâzım; hem de mutlaka lâzım[dır]" (135). Ömer Faruk Akün, *Namık Kemal'in Mektupları* başlıklı çalışmasında bu kitaplar hakkında ayrıntılı bilgi vererek, mektupları yayına hazırlayan Fevziye Abdullah Tansel'in bazı bilgi yanlışlıklarını da düzeltir. Kemal'in istediği kitapların hemen hepsi "İslâm tarihi" bağlamında değerlendirilen ve bazıları 19. yüzyılda matbu olarak tekrar yayınlanmış ve çoğu matbaa öncesinde Türkçeye çevrilmiş, Osmanlı entelektüelleri arasında yaygın bir şekilde kullanılan Farsça ve Arapça kitaplardır: *Tarih-i Tabârî*, *Ravzatü'l-Ahbâb fî Siyeri'n-Nebî ve'l-Âlü ve'l-Âshâb*, *Nefhü't Tıb*, *Habibü's Siyer*, *Al-Mustatraf fî Kul Fenn Mustazraf* gibi. Namık Kemal, *Hürriyet*'te yazdığı yazılarda "usul-ü meşveret" in ve meşrutî idarenin kuramsal dayanaklarını ortaya koymaya çalışırken istediği bu "tarih kitaplarının" metinsel otoritelerinden (hem epistemolojik hem de ontolojik anlamda) sıkça

yararlanır. Ayrıca 15 Mayıs tarihli mektubunda Hayrullah Efendi'nin *Osmanlı Tarihi*'nde kısaca anlattığı, I. Selim'in Yusuf adından bir aşığını öldürttüğüne dair daha ayrıntılı bilgi içeren ve adını hatırlayamadığı bir kitap talebinde de bulunur. Bunun dışında babasına III. Selim'in nasıl boğulduğunu ve kimlerin boğduğunu sorar (135).

Niyazi Berkes, "Namık Kemal'in Fikri Tekamülü" başlıklı yazısında, Kemal'in *Hürriyet*'te çıkan yazılarını "ilk mühim gayri şaire makaleler" biçiminde tanımlar ve [b]u yazılardan itibaren, onda, edebiyat canbazlıklarından vaz geçerek bugün anladığımız manada makalecilik kuvvetle yerleşiyor" der (226). Berkes çok keskin, indirgemeci (mekanistik) bir argümanla da olsa Kemal'in *Hürriyet* dönemi söyleminde şiirselden, düzyazısala doğru bir değişim olduğunu iddia eder. Namık Kemal'in *Hürriyet*'teki yazılarına genel olarak bakıldığında ise Kemal, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu "kötü" duruma nasıl geldiğine ve bu "kötü" durumdan nasıl bir değişimle kurtulabileceğine dair çeşitli argümanlar geliştirir. Bu argümanlar kuramsal dayanaklarını hem İslam tarihi ve "şeriat" kaidelerinin yorumlanmasından hem de "ondokuzuncu yüzyıl ortalarında Avrupa'da geçerli olan liberalizm tipinin ön-gereklerin"den almaktadırlar ki Şerif Mardin'in, Kemal için "Sentez" başlığını atması bu yüzdendir (*Yeni Osmanlı Düşüncesi...*, 319). Kemal, Osmanlı tarihi ile İslâm tarihi arasında "organik" bir devam ilişkisi öngörür: "Türkler o millet değil midir ki medreselerinde Farabiler, İbn-i Sinalar, Gazaliler, Zemaşşeriler tevsî-i ma'rifet eylemişdir" ("Hubbu'l Vatan Mine'l İmân", 1). Yazılardaki tarihsel kavrayış, tüm unsurları ile kahramanlaşmış, Osmanlı Devleti'nin tarihi olarak genişletilmiş ideal bir İslâm geçmişinin ve

değerlerinin romantik kipte yüceltilmesine ve mevcut yönetimin uzantısı olduğu Tanzimat anlayışının bu ideal tarih ve değerlerin hilafına hareket etmesi sonucu kötü gidişten sorumlu tutularak hicvedilmesine dayanır. İstanbul'a döndükten sonra yayımlayacağı tarih anlatılarını da benzer bir kavrayış ile kaleme alır.

Yeni Osmanlılar ki eski Osmanlı şânının tecdidine çalışanlardır, zulmün ne kadar hasmı iseler, fitnenin de o kadar düşmenidirler. Sultan Süleyman zemânının feyz ü ikbâlinin isterler amma bunu 'asrın iktiza etdirdiği intizâm-ı medeniyyet içinde ararlar. Buna çare 'adalettir, 'adalet ümmet-i Osmaniyye efradının müsavât-ı hukukiyle hasıl olur. Müsâvât-ı hukuki ise 'akl ü nakle mutâbakat-ı kâmile ile mutâbık olan usûl-i meşveret te'min eder. İşte bu ifâdelerden anlaşıldı ki Yeni Osmanlıların kelime-i vâhide-i ictimâ-ı ezelfî olan 'adalet-i meşru'ayı mülkümüzde usûl-i meşveret vâsıtasıyla meydana çıkarmaktadır (2)

Namık Kemal, Yeni Osmanlıların bu amaçları için "usûl-i meşveret" in tarihsel kaynaklarını araştırır ve kendilerinin yapmak istedikleri rejim değişikliğinin İslâmî olanla hem tarihsel hem de kuramsal anlamda uyumlu olduğunu ispat etmeye çalışır. "Usûl-i meşveret" in uygulaması İslâm / Osmanlı tarihinde, kuramı ise fıkıh ve şeriatta zaten mevcuttur. İlerleme, ideal tarihe dönüş olarak sunulur.

Şerif Mardin, Namık Kemal'in "usûl-i meşveret" için gösterdiği uzlaştırma çabasını komik kipte sahneleyerek, Kemal'in kuramcı vasfını ve başlangıç figürü olma özelliğini ön plana çıkarır. Niyazi Berkes ise kaynak çalışması *Türkiye'de Çağdaşlaşma*'da bu çabanın otoritesine mekanistik argümanlarla saldırarak

(Said gibi söylersek “tasallut olarak) Namık Kemal’in “yarı devrimci, yarı Batıcı” olarak nitelendirdiği bu dönemini, sonu kötü biten bir trajedi olarak sahneler: “Anayasalı Mutlakiyet” (324).

Yeni Osmanlılar’ın dağılıp ülkeye dönmeye başladığı bir dönemde Kemal, Londra’da yalnız kalmış ve dönüş için gerekli şartların olgunlaşmasını beklerken, biyografilerde Kemal’in “hukuk hocası” olarak geçen A. Fanton ile birlikte “Kur’an basma” işine girmiştir ki Fanton’un bu işten ciddi maddi beklentileri olduğu bilinmektedir (Kuntay, *Namık Kemal II*, 28). Çok geçmeden Mustafa Fazıl Paşa çevresinin Âli Paşa nezdindeki girişimleri sonucu Zaptiye Nâzırı Hüsnü Paşa 1870 Fransız-Alman Savaşını bahane ederek Kemal’i İstanbul’a dönüş için davet eden iki mektup yazmış ve Kemal yazı yazmayı bırakması şartı ile 24 Kasım 1870’de İstanbul’a ulaşmıştır. 1870 Alman-Fransız savaşı ardından mevcut güçler dengesi sarsılır ve 1877-78 Osmanlı Rus-Savaşı’na doğru giden kritik bir süreç başlar. İstanbul’a dönüşünde Âli Paşa ile görüşen Kemal, onun isteği üzerine savaşı ve sonrasındaki durumu değerlendiren bir rapor kaleme alır.

Âli Paşa’nın (7 Eylül 1871) ölümünün ardından Mahmud Nedim Paşa hükümetinin ilan ettiği genel af ile İstanbul’a dönen Nuri, Reşad gibi arkadaşları ve İstanbul’da olan Ebüzziya Tevfik’le beraber *İstikbal* adında bir gazete çıkarmak için teşebbüste bulunan Kemal, gerekli izinleri alamayınca *İbret* gazetesini kiralayarak “gazetenin yeni kadrosunu ve takip edeceği gayeyi ilân eden bir beyanname ile 13 Haziran 1872’de” yayınına başlar (367). Namık Kemal böylece 6 Şubat 1877’de tutuklanmasına kadar sürecek yoğun bir yayın

faaliyetine başlamış olur. Aslında bu faaliyet *İbret*'in yayımlanmasından önce *Barika-i Zafer*'in Nisan 1872'de kitaplaşması ile başlar. Yaz sonunda ise külliyyatını *Evrâk-ı Perişân* adı altında yayımlamak için gerekli ilk adımları atar. “Evrâk-ı Perişân'ın içinde Devr-i İstilâ'nın da yer aldığı, Salâhaddib-i Eyyûbî'ye tahsis edilmiş ilk kısmı 1872 Eylül'ü ortalarında neşir âleminde gözük[ür]” (Akün, “Namık Kemal'in Kitap...” 12). Bu arada Kemal, *İbret*'teki yazıları ile bu sefer Mahmud Nedim Paşa hükümetini eleştirerek muhalif tavrını sürdürmeye devam eder. Bunun üzerine gazete 19. sayısında dört ay süre ile kapatılır (10 Temmuz 1872). Ay sonunda ise açıktan Rus yanlısı bir politika izleyen Nedim(of) hükümeti azledilerek Kemal'in desteklediği Midhat Paşa sadarete getirilir. Ancak onun da ilk işlerinden biri Namık Kemal'i Gelibolu mutasarrıflığına atamak olur ve Kemal gidişini daha fazla geciktiremeden 26 Eylül 1872'de Gelibolu'ya hareket eder. *İbret*'in kapatma cezası ise askıya alınarak 30 Eylül'den itibaren yayımlanmasına izin verilir (“Namık Kemal”, 367). 5 Aralık tarihli sayısında ise “Fatih”in satışa çıktığı haberi verilir (“Namık Kemal'in Kitap...”, 12). Kemal 11 Aralık 1872'de azledilir ve İstanbul'a döner; sekiz gün sonra ise “Yavuz Sultan Selim”in çıktığı duyurulur (13). Ancak Mütercim Rüştü Paşa hükümeti *Evrak-ı Perişân*'ın tamamlanmasına izin vermez ve “1857 yılında tanzim edilmiş bulunan ‘Matbaa Nizamnâmesi’nin kitap neşrini Maârif Nezâreti’nin müsâedesine tâbi kılan, fakat hemen hemen işlemez duruma gelmiş bulunan 3’üncü maddesine dayanarak” Evrâk-ı Perişân'ın geri kalan kısımlarının izinsiz bastırılmasını engeller (13). Namık Kemal *İbret* ve *Hadika*'da yayımlandığı bir dizi yazı ile durumu, nizamnâmeyi eleştirir ve dahası bu nizamnâmenin

hükümünün sakıt olduğunu ortaya koyar (14-17). Ebüzziya Tefvik'in de *Hadika*'daki yazıları ile destek verdiği bu on beş günlük mücadelenin sonunda *İbret* bir, *Hadika*'da iki aylığına kapatılır. Kemal bu sürede *Vatan Yahut Silistre*'yi tamamlar ve Mart 1873'de oyunun provalarına başlanır. 15 Şubat 1873'de Mütercim Rüşdî Paşa azledilip yerine Ahmed Es'ad Paşa sadrazam olur (18). *İbret*'in cezasını doldurmasının ardından Kemal, aynı konuya tekrar dönse de bir sonuç alamaz. Dönemin belirleyici olaylarından biri de "Panic of 1873" olarak bilinen "1873-79 mali krizi"dir. Krizin Osmanlı ekonomisindeki etkilerini ortaya koyduğu "1873-96 'Büyük Bunalımı'nda Osmanlı İmparatorluğu" başlıklı yazısında Şevket Pamuk, kriz sonucu devletin 19. yüzyılın son çeyreği boyunca "farklı ve olumsuz bir konjunktürle karşı karşıya kaldığını belirtir (136). 1875 yılında Mahmud Nedim Paşa hükümetinin ilan ettiği moratoryum ile borçlarını ödeyemeyeceğini ilan eden Osmanlı devleti, Avrupalı müttefiklerinin ve özellikle İngiltere'nin tepkisini çeker.

1 Nisan 1873 gecesi *Vatan Yahut Silistre*, Gedikpaşa tiyatrosunda ilk kez sahnelenir. Oyun izleyicilerin coşkun beğenisi ile karşılaşır ve Akün'ün tabiri ile Kemal'i "bir gecede şöhretin zirvesine çıkar[ır]" ("Namık Kemal", 368). 3 Nisan gecesi aynı coşkun beğeninın devam etmesi üzerine "bu müstesna vakayı haberleri ve çeşitli yazılarıyla parlak bir şekilde kamuyonua aksettiren *İbret*" 132. sayısında hükümet kararı ile bu sefer tamamen kapatılır (5 Nisan 1873). Ertesi gün Namık Kemal, Ebüzziya Tefvik, Nûri, Bereketzâde İsmail Hakkı ve Ahmed Midhat Efendi tutuklanır ve 9 Nisan tarihli padişah fermanı ile "aynı gün gemiyle

kalebent olarak gönderildikleri sürgün yerlerine gitmek üzere yola çıkarılı[ır]" (368).

Vatan Yahut Silistre oyunu sırasında yaşananlar ile ardından gelen Magosa'ya sürgün kararı, Namık Kemal mitinin oluşmasında belirleyici bir işleve sahiptir. Kuntay, oyunun oynandığı ilk akşamı şöyle bir sahne ile kurgular:

Abdülaziz'in vükelasından birkaçı Kemal'in adına tiyatroya gelmişlerdi; fakat Kemal'in adına koşanlar, asıl onlar, kıyametti. [...]. Birdenbire bir anda salon, oyun, hepsi tek kelimeydi; Vatan. Gitgide kelime telâffuz edilmekten çıktı: teneffüs ediliyordu. Artık sestem ve telâffuzdan kurtulan kelime insandaydı. [...]. Bu kelime sahneden sokağa fırlayacak, eve, mektebe, kışlaya dalacak, kılıçtan ve kalemden damlıyacaktı. Asker saflarıyla iç içe, nesillerle baş başa, yıllarla omuz omuza koşacaktı. (*Namık Kemal II*, 152)

Kuntay, romantik kipte sahnelediği bu olayı "ulus"u mümkün kılan değişmecesel kavrayışın başlangıcı olarak kurgular. Kemal'in kahraman failliği, vatan kelimesinin kapsamlı bilinç kipinde kavranmasını sağlayan poetik edimselliği ile ortaya konur. Bu poetik edim, mevcut kelimeye "yepyeni bir ses" vermekten öte, kelimenin "Avrupada, Amerikada ve eski Romadaki mânasını ilk bulan" olmak demektir. Böylece "ulus"u mümkün kılan poetik edim, Cumhuriyeti mümkün kılan paradigma değişikliğine bağlanır.

Ali Ekrem Bolayır, Kemal'in Magosa'ya ölmesi için sürüldüğünü, havası kötü olan bu yerde, "küçük bir odanın içinde türlü türlü hastalıklar çekerek, hele sıtmadan aman bulmıyarak tam üç sene her şeyden mahrum bir halde yarı aç

yarı tok yaşadığı yazar (77). Süleyman Nazif ise, padişah fermanı ile sürülen Namık Kemal'e yerel yetkililerin acımadan zulmettiklerini söyler:

Bu emr-i âlide muhatap olan Müşir Paşa, Mutasarrıf Paşa, isimsiz Naip Efendi hükm-ü fermanı ne kadar şiddet mümkün ise o kadariyle infaz etmeğe sanki yemin etmişlerdi. [...] Magosa zındanında, Namık Kemal'i kendi tabirince yılanlara, çiyanlara refik-i iğtirap ettiler; ve tam otuz sekiz ay inlettiler. (Alıntılayan Necip Fazıl, *Namık Kemal*, 79)

Magosa'nın iklimi Kemal'e iyi gelmez ve sık sık hastalanır ancak gerek Kuntay'ın çalışması gerekse de yayımlanmış mektupları sürgünlüğü boyunca Kıbrıs'ta mutasarrıf olan Veys Paşa'dan "sevgi" ve ondan sonra gelen Nazif Paşa'dan ise "saygı" gördüğünü ortaya koyar (Kuntay, *Namık Kemal II*, 221). Veys Paşa'nın oğlu Zeynelabidin Reşat Bey, İstanbul ile haberleşmesine birinci elden yardım eder. Ancak bütün bu bilgileri Namık Kemal'in mektupları yayımlanmadan önce açıklayan Kuntay'ın, Süleyman Nazif'in yukarıdaki iddiaları için söyledikleri *Namık Kemal*'in metafor kipindeki sunumunu belirginleştirir. Kuntay aşağıdaki pasajda ironiden bilinçli bir şekilde uzak durmaya çalışan ve nesnesi ile özdeşleşen şiirsel bir duyarlılık ortaya koyar:

Mutasarrıf Veys Paşa'nın sürgün Kemal'e yardım etmesi, muhakkak ki, çok güzel şeydi. Fakat, bundan daha güzeli vardır: Kemal'e yardım eden Veys Paşa'yı işkence etmiş gösterecek kadar Kemal'i sevenlerin fazla sevmeleri. Bu nesillerin eline Kemal'i bayrak-adam olarak emanet etmenin sevgi üslûbudur, ve

büyük aşkların güzel dalâletidir: onu fazla mazlum, fazla şehit yapmak ihtiyacıyla kendisine iyilik edenleri fenalık etmiş sanmanın mukaddes yanışı.

Magosa sürgünlüğü Namık Kemal anlatılarında yeni bir “erginleşme” safhası olarak önemli bir yer tutar. Buna bizzat Kemal’in yazdıkları da katkıda bulunur. Nûri Bey’e yazdığı mektupta “Magosa’ya gidiyorum, ammâ Kâğıt-hâne’ye gider gibi gidiyorum” der (*Namık Kemal’in Hususi...*, 233). “Magosa Mektubu” olarak bilinen meşhur metninde ise Magosa kalesinde geçirdiği ilk günü şöyle anlatır:

Buraya geldim; hemen o gece, asker habs için yapılmış, tamam mezar kadar bir yere tıktılar. Nefsime danıştım. Vaktiyle bu mesleki ittihâz ettiğim vakit, zehâbımı hayatıma tercih etmiş idim; meğer gönlümün o zaman verdiği karar ciddî imiş.. Zerre kadar müteessir olmadım. Derhâl, ‘altı da bir üstü de birdir yerin’ mısra’ı hatırıma geldi. Bizim zindanı bir iyice süzdüm; İstanbul’daki evden değil, Paris otellerinden bile farkını görmedim. (247)

Abdullah Cevdet (1862-1932) tarafından 1908’de, yine Magosa’da yazdığı *Rüya* ile birlikte yayımlanan bu metninde Kemal, sürgün edilmesini doğrudan *Vatan Yahut Silistre* oyununun temsili ve sonrasında yaşanan olaylarla açıklar. Bu açıklama genel bir kabul görmüş ve böylece Kemal’in V. Murad’la olan “ihtilâl” ilişkisi görmezlikten gelinmiştir. 1908 sonrası yapılan yayınlarda Kemal’in muhalifliği II. Abdülhamid’e yönlendirilir ve Magosa sürgünü Kemal, II. Abdülhamid’in zulmüne uğramış gibi anlatılır. Hatta yapılacak basit bir Google

taraması Kemal'i Magosa'ya sürenin II. Abdülhamid olduğuna dair bilgilerin halen dolaşımda olduğunu ortaya koyacaktır⁴³.

Ömer Faruk Akün 38 ay süren Magosa sürgünlüğünde Kemal'in faal gazete yazarlığının sona erdiğini ancak edebî hayatının en verimli dönemini geçirdiğini belirtir ve Kemal'in buradaki üretimini şu sözlerle özetler:

İlk piyesiyle Midilli'de biten sonuncu piyesi istisna edilirse diğer bütün tiyatro eserlerini, *İntibah* adlı ilk romanını, meşhur edebî tenkitlerini burada meydana getirdi. Magosa'ya gelir gelmez *Âkif Bey*'i yazmaya koyuldu. İstanbul'da iken ilk müsveddelerini hazırladığı *Gülnihal*'i bitirdi. *Zavallı Çocuk* ve *Kara Belâ*'yı kaleme aldı. *Celâleddin Hârizmşah*'ı yazmaya başladı. *Kaniye*, *Silistre Muhasarası*, *Nevrûz Bey'in Tercüme-i Hâli*, *Rüyâ*, *İntibah*, *Tahrib-i Harâbât*, *Tâkib-i Harâbât*, *İrfan Paşa'ya Mektup*, *Mes Prisons Muâhezesi*, *Bahâr-ı Dâniş* tercüme ve mukaddimesini burada yazdığı gibi *Tarih-i Askerî*'yi de yine Magosa'da hazırladı.

Vatan Yahut Silistre Namık Kemal'in Avrupa'dan döndükten sonra İstanbul'da basılan son kitabıdır. Kemal'in Magosa'ya geldikten sonra basılan ilk kitabı ise "Ahmed Nazif" adı ile çıkan *Silistre Muhâsarası*'dır, kitabın ilanı 11 Ekim 1873'de çıkar ("Namık Kemal'in Kitap...", 30). Kuntay, *Namık Kema II*'de Mustafa Asım Bey'in Rebiülahir 1290 (Mayıs / Haziran 1873) tarihli bir mektubunu aktarır. Mektubun içinde gönderilen kitap ve eşyaların listesinin olduğu bir de pusula

⁴³<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:JaY5D3gijwUJ:www.hakimiyetimilliy.e.org/index.php/hm-yazarlari/cevat-kulaksiz/580-kose-yazarlari-vatan-haini-mi-cevat-kulaksiz.html+abd%C3%BCIhamit+magosa&cd=6&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr>

mevcuttur. Kemal'e gelenler arasında tarih kitaplarının çoğunluğunda olması dikkat çeker (243). Bu kitapların da hemen hemen hepsi Osmanlı vekayinâmeleri ve tarihleridir. Aralık 1873'te yayımlanan *Zavallı Çocuk*'un ardından yine "Ahmed Nazif" adı ile *Kanije* "1874 Mart'ı başında çıkar" ("Namık Kemal'in Kitap...", 40). 1874 Nisanının ikinci yarısında *Bahar-ı Dâniş* ve Mayıs'ta ise *Âkif Bey*'in satışa çıktığı ilan edilir (42, 47). 1875 Nisanında da *Terceme-i Hâl-i Nevrûz Bey* çıkar ve Asım Bey'in Kemal'e yazdığı mektuba göre de "güzel satılır", okuyanlar pek beğenir (50). Namık Kemal'in daha İstanbul'da iken yazdığını ilan ettiği *Gülrihal* ise ancak 1875 Eylül'ünden sonra kitap hâlinde gözükebilmiştir (51). Magosa'da yazılan *İntibah*, Kemal İstanbul'a döndükten (19 Haziran 1876) sonra basılır ve ilânı 30 Haziran'da yayımlanır (54).

Mithad Paşa, Serasker Hüseyin Avni Paşa, Askeri okullar nazırı Süleyman Hüsni Paşa (Namık Kemal'in okul arkadaşı) ve Şeyhülislâm Hayrullah Efendi'nin içinde bulunduğu bir grup 30 Mayıs 1876'da bir hükümet darbesi ile Sultan Abdülaziz'i tahttan indirir ve yerine Kemal'in uğrunda Magosa'ya sürgün gittiği Veliaht Murad Efendi tahta çıkar. V. Murad'ın cülûsunun üçüncü günü Rodos, Magosa ve Akka kalebentleri affedilirler ve Kemal'i getiren gemi 19 Haziran 1876'da kendilerini karşılamak için gelen "etrafı yüzlerce kayık, sandal ve tekne ile kuşatıl[mış]" bir halde İstanbul limanına demir atar ("Namık Kemal", 369). Kuntay ise 14 Haziran 1876 tarihli *Sabah* gazetesine dayanarak Kemal'in daha önce geldiğini ve 14 Haziran'da padişah ile görüştüğünü kabul eder (*Namık Kemal II*, 717). Ancak Namık Kemal karşısında "deli" bir padişah bulur, ağlayarak saraydan çıkar ve hasta olarak

evine gider. Kuntay'ın iddiasına göre Kemal olacağını "öngörmüş" ve Addülhamid'in padişah olmasıyla nasıl bir felaketin gerçekleşeceğini anlamıştır (717). V. Murad'ın hastalığı iyice ilerler ve 31 Ağustos 1876'da II. Abdülhamid tahta çıkar.

C. Mutasarrıf Namık Kemal Bey

II. Abdülhamid 31 Ağustos 1876'da tahta çıkar ancak Osmanlı devleti büyük bir krizin eşiğindedir. Bosna, Hersek, Sırbistan, Karadağ ve Bulgaristan'da patlak veren isyan ve karışıklıklar Rusya'nın müdahalesi ile iyice içinden çıkılmaz bir hâl alır. Mahmud Nedim Paşa hükümetinin 1875'de ilan ettiği "moratoryum"un ardından özellikle Bulgaristan'da Hıristiyan köylülerine kıyım yapıldığı iddiası⁴⁴ Avrupa kamuoyunda Kırım Savaşı ile doruğa çıkan desteğin kesilmesine neden olur. 1875-76 kışında bir Anadolu seyahatine çıkan İngiliz yüzbaşı Frederick Burnaby, *At Sirtında Anadolu* başlıklı seyahatnamesine yazdığı giriş yazısında ilgili değişimi açık bir şekilde ortaya koyar:

İngiltere'de büyük bir heyecan süregelmekteydi; Bulgaristan'daki bazı korkunç katliamların haberleri halkı galeyana getirmişti. Türk hükümetinin, aldığı borçları ödemeyi reddettiğinin ve İngiliz vergi mükelleflerinin cebinden yüz milyon sterlini aşkın paranın yok olduğunun hatırlanması, bu korkunç cürümlerin sorumlularına duyulan öfkeyi bir kat daha şiddetlendirmişti. [...] O tarihlerde

⁴⁴ "Batak katliamı" olarak bilinen bu olaylar Bulgaristan ulus devletinin kurucu mitlerinden biri haline gelir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Sacit Kutlu'nun şu yazısına bakılabilir: "Bulgar Kolektif Belleğinde Bir Hatırlama ve Unutma Yeri: Batak", *Toplumsal Tarih* 181 (Ocak 2009): 13-19.

İngiltere’de bulunan bazı kibar Ruslar, ortalığı daha da kızıştırdılar.

(5)

Tanpınar, İstanbul’un bu en karışık günlerinin gergin atmosferinde yine de “büyük bir vatanperverlik havası esiyordu” der (19. Asır..., 329). Sırbistan ve Karadağ karşısında kazanılan zaferler ve Bulgaristan’daki karışıklıkların bastırılmış olmasının iyimserliği arttırdığını ima eden Tanpınar, buna rağmen Rusya’nın kışkırtmaları ile Bulgaristan’daki olaylar ile ilgili İstanbul’da toplanacak bir konferansı “zaruri kılacak müşterek ve ağır şartlı bir ecnebi müdahalesine maruz” kalındığını belirtir (329).

Bu tarihsel bağlam içinde Namık Kemal, II. Abdülhamid’in tahta çıkmasından on yedi gün sonra Şûra-yı Devlet üyeliğine atanır; 7 Ekim 1876’da kurulan anayasa hazırlama komisyonuna 2 Kasım’da üye tayin edilir ve “Kânûn-i Esâsî” metnini yazmakla görevlendirilen alt komisyona dahil olur (Akün, “Namık Kemal”, 369). Tanpınar, Kemal’in bu komisyonda ortaya koyduğu iki itiraz üzerinde durur ve “mesul başbakan fikrini ilga edecek şekilde yaptığı [ilk] itiraz[ın] [...] her bakımdan hatalı ve saltanat hukukunun lüzumundan fazla müdafaası” olduğunu söyler (330). Aslında bu itiraz Kemal’in metaforik devlet ve padişah kavrayışı ile uyumludur ki son bölümde ele alacağımız tarihsel anlatılar bu metaforik kavrayış ile yazılmışlardır. Kemal’in ikinci itirazı ise sarayca anayasaya eklenmesinde ısrar edilen ve “hükümdara şüpheli gördüğü her vatandaşı memleketten uzaklaştırmak hakkını veren 113. maddeye[dir]” (330). Kemal’e göre Tanzimat’ı bile ihlâl eden bu madde Kânûn-i Esasî’yi

anlamsızlaştırır ve Tanpınar Kemal'in bu yüzden Midhat Paşa ile ağır bir kavga ettiğini yazar (330).

Ancak Midhat Paşa'nın acelesi vardır, bir an önce anayasayı ilan etmek ve böylece İstanbul'da toplanacak "Tersane Konferansı"nı geçersizleştirerek, devletinde "ne anayasa ne de parlamento" olan Rus elçisi İgnatyef'in "ağzını tıkamak" istemektedir (Berkes, 324). Bu yüzden II. Abdülhamid'in 113. madde konusundaki ısrarına fazla direnç gösterilemez ve Kânûn-i Esasî konferansın toplandığı gün, 23 Aralık 1876'da törenle ilan edilir (325). Ancak ilan edilen anayasa, Midhat Paşa'nın umduğunun aksine konferansın niyetlerini etkilemez ve Rusya'nın ısrarı ile Sırbistan ve Karadağ için bağımsızlık; Bosna ve Hersek içinse özerklik kararları alınır. Osmanlı Devleti konferans kararlarını kabul etmeyince böyle bir reddiyeyi savaş nedeni sayacağını önceden ilan eden Rusya, 24 Nisan 1877'de Romanya'ya ve 27 Nisan'da Doğubeyazıt'a girerek "93 Harbi" trajedisi olarak da bilinen 1877-78 Osmanlı Rus Savaşını başlatır.

Konferansın ardından II. Abdülhamid, Kânûn-i Esasî'nin ilanına katkı sağlamış önemli kişileri çeşitli sebeplerle İstanbul'dan uzaklaştırmaya başlar. Askerler için kış şartlarına uygun yardım, erzak toplayan ve Ziya Paşa ile Namık Kemal'in başında olduğu "Hediye-i Askeriyye Cemiyeti"nin padişah'tan izin almadan gönüllü milis taburları toplaması ve bu taburların Namık Kemal'in şiirlerini okuyarak sokaklarda yürüyüşler yapması üzerine, II. Abdülhamid önce Süleyman Hüsnü Paşa'yı Hersek kumandalığına tayin eder. Ardından taburları lağvedip Ziya Paşa'nın Suriye valiliğine gitmesini sağlar. (Akün, "Namık Kemal", 369) Namık Kemal memuriyet olarak taşraya gitmeye direnir ve 6 Şubatta

Midhat Paşa'nın azledilip Avrupa'ya sürgüne gönderilmesinin ertesi günü, padişahın tahtan indirilip, yerine V. Murad'ın ya da Mekke şerifinin geçirilebileceğini ima eden mülemma bir beyit söylediği gerekçesiyle tutuklanarak hapse atılır. Beş aylık hapsin ardından II. Abdülhamid'in iradesiyle, kendi tercihi olan Midilli'de ikameti şart koşularak, 10 Temmuz'da serbest bırakılır (370). 19 Temmuz 1877'de Midilli'ye hareket eden Namık Kemal bir daha İstanbul'a dönemez.

Namık Kemal hapiste iken başlayan savaş, Midilli'de iken şiddetlenerek devam eder. Plevne'de gösterilen başarılı direniş ile Şumnu çarpışmaları Namık Kemal'in ümidini artırır. 3 Eylül 1877'de Menemenli Rif'at Bey'e yazdığı mektupta "Rusya'nın mağlubiyet-i mütetâbiasını hiçbir taraftan ta'mire iktidarı kalmadı. Tarih-i âlemde bu kadar şanlı bir sefer bilmiyorum. İnşâ'allâh tarihini ben yazacağım" der (*Namık Kemal'in Hususi Mektupları II*, 53). 8 Eylül'de yazdığı mektubunda ise Gazi Ahmed Muhtar Paşa'nın Kars, Gedikler'de gösterdiği direniş için "Gazâ-yi ekber-i Ahmed" diye tarih düşer (54). 23 Eylül'deki mektubunda kumandanlar hakkında bilgi ve fotoğraf talebinde bulunur (61). Namık Kemal'in iyimserliğini koruyan, savaşın kötüye doğru gitmesi halinde İngiltere'nin Osmanlı Devleti lehine müdahil olacağı düşüncesidir, ancak böyle bir yardım gerçekleşmez ve 1878 başında Plevne direnişinin aşılması ile Ruslar'a İstanbul yolu açılmış olur. 3 Mart 1878'de imzalanan ve çok ağır şartları olan Ayestefanos Antlaşması ile barış sağlanır. 13 Temmuz Berlin Antlaşması ile yenilenen barış, 1856 Paris antlaşmasından farklı olarak Osmanlı Devleti'nin bekası aleyhine bir Avrupa dengesi kurarak, özellikle Balkanlar'da ciddi toprak

kayıplarına sebep olur. Kemal'in özellikle "Fatih"te doğal sınır olarak vurguladığı Tuna aşılması, "vatan", yahut Silistre, Osmanlı toprağı olmaktan çıkmıştır. Namık Kemal, kızı Feride Hanım'a yazdığı mektuplarda üzüntüsünü ve hayal kırıklıklarını belli eden ifadeler kullanır (144). Bir yandan da savaşın tekrar edeceğinden ve böyle bir şey olursa İngiltere ile yapılacak ittifaktan emindir (145). Nisan 1878 tarihli Menemenli Rif'at Bey'e yazdığı mektupta "*Celâl*, muharebe teceddüd etmedikce kolaylıkla bitemez. O kadar i'tinâlı bir eserin gerek ikmâli, gerek son tashihi, bu me'yusiyetle yapılabilecek şeylerden değil... *Mukaddime*'si de hâl böyle kalırsa uzun uzadıya değişmeye muhtâc olacak; çünkü içinde vatanın feyzinden ve harbin halinden bahisler var" (147) der. Namık Kemal affedileceğine dair söylentilerin çıktığı bu dönemde 18 Aralık 1878'de Midilli adasına mutasarrıf atanır (Akün, "Namık Kemal", 370).

Ömer Faruk Akün 93 Harbi'nin trajik sonuçlarının Namık Kemal'e "Vâveylâ, "Murabba", "Bir Muhacir Kızın İstimdadı", "Lazımsa" redifli gazel gibi "en meşhur vatanî şiirlerini yazdırdı[ğın]" belirtir (370). Bu şiirler arasında arkadaşı "Deli Hikmet"le beraber yazdıkları "Vatan Mersiyesi" ve bir Abdülhamid hicviyesi de bulunmaktadır (370). 93 Harbi sonrasında Namık Kemal, figüral yorumlarını mümkün kılan "ümmid-i istikbâl"i bir kenara bırakır. Dünyayı yenerek, onun karşısında üstünlüğünü elde tutarak aşan epik, romantik kahramanlar yerini, dünya ile verdikleri kahramanca mücadele sonucunda ölümlere uzlaşan, mücadelelerinden "ibret" yaratan kahramanlara bırakır. Dördüncü bölümde bu argümanımı daha detaylı olarak tartışacağım. Kemal'in yazmaya Magosa'da başladığı *Celâleddin-i Harzemşâh* böyle bir kahraman

olarak karşımıza çıkar. 1881 yılında tamamladığı ve çok önemsedığı yapıtını Kemal, aynı yıl II. Abdülhamid'e sunar ve rütbesi yükseltilir. Ancak *Celâl*, Kemal'in sağlığında basılamaz, *Mukaddime-i Celâl* ise Namık Kemal'in hayatta iken basılan son kitabı olur (Akün, "Namık Kemal'in Kitap...", (77-78). Kemal'in Midilli'de kaleme aldığı bir diğer tarih anlatısı "tarihe müstenid hikâye" alt başlığı ile yayımlanan *Cezmi* ise, kahramanları "Adil Giray" ve "Perihan"ın trajik ölümlerinin ardından yarım kalır. Ömer Faruk Akün *Cezmi*'nin, "Kemal'in kitapları içinde [...] baskısı en fazla uzamış, tam kelimesiyle âdetâ sürüklenmiş bir eser" olduğunu belirtir (55). 1880 yılında ilk iki cüz'ü çıkan kitabın üçüncü cüz'ü Şubat 1882'de, dördüncü cüz'ü ise Mayıs 1882'de çıkar. 9 Temmuz 1882'de çıkan beşinci cüz'den 16 ay sonra 4 Aralık 1883'te birinci cildi tamamlayan son cüz'ün çıktığı ilân olunur (55-64).

Midilli'deki Rum ahalinin şikâyetleri üzerine 15 Eylül 1884'te Rodos mutasarrıflığına kaydırılan Kemal, burada 12 cilt olarak tasarladığı ve büyük oranda yanlı bulunduğu Hammer'e karşı kaleme aldığı *Osmanlı Tarihi*'ne başlar (Akün, "Namık Kemal", 370). Magosa'da askerî okullar için kaleme aldığı *Tarih-i Askerî*den yola çıkarak gelişen bu eserin Kemal hayatta iken ancak "Medhal"inin baş kısmı basılabilir. Damadına yazdığı bir mektupta "muhtasar bir *Tarih-i Askerî*den mükemmel bir *Osmanlı Tarihi* çıkacağını kim düşünürdü" (Kuntay, *Namık Kemal II-II*, 642) diyen Kemal, yazdıkları konusunda çok heyecanlıdır ve Osmanlı tarihini yenilediğini düşünür: "Şimdiye kadar kırktan ziyade vaka tashih ettim. Bu kitap meydana çıkarsa Devlet-i Âliyyenin elde bir doğru tarihi bulunacak" (644). Ancak Kemal'in yoğun bir çalışma ve heyecan ile

hazırladığı bu yapıtın Ocak 1888’de yayımlanan ilk fasikülünün ardından yayımı Yıldız tarafından durdurulur. 1887 Aralık’ında Sakız adası mutasarrıflığına geçen Namık Kemal, *Osmanlı Tarih’*ni bitiremeden 2 Aralık 1888’de vefat eder.

Bu bölümde Mehmed Namık Kemal Bey’in kendisinin de katkı sağladığı ve adı “Namık Kemal” olan bir kahraman figürünün, Namık Kemal anlatılarınca nasıl oluşturulduğunu, Vico’nun belirlediği insan doğası tipolojisi”ni dikkate alarak üç dönem üzerinden açıkladım: şair, kahraman ve “mutasarrıf” (insan). Aynı zamanda bir Namık Kemal biyografisi de olan bu bölüm, yazılmasını mümkün kılan kaynakların, tarihsel faillerce oluşturulmuş birer tarih anlatısı olduğunu hesaba katan, metarihsel bir araştırma olarak ortaya kondu. Dördüncü bölümde ise Namık Kemal’in, biyografisinde “kahramansal” (heroic) olarak nitelendirdiğimiz tarihsel dönem içinde yayımladığı tarih anlatılarını ele alacağız.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UMUDA TARİH YAZMAK

Niyazi Berkes, “Namık Kemal’in Fikri Tekamülü” başlıklı yazısında, onun düşüncelerinde bir dönemselleştirmeye gider ve yazısının “argümanını” şu şekilde ortaya koyar: “Bu sahifelerdeki tezim Kemal’in inkılâpçı bir münevver olarak neşriyat alemine girdiği, ondan sonra bir ıslâhatçılık devresi geçirdiği, ve nihayet romantizm ve ütopyacılığa geçtiğidir” (222). Berkes’in, Namık Kemal’in gazete yazılarından yola çıkarak belirlediği bu dönemlerin öncesindeyse Kemal, “şairane makaleler” yazmakta ve “edebiyat canbazlıkları” yapmaktadır. *Hürriyet*’teki yazıları ile “bugün anladığımız manada makalecilik” yapmaya başlayan “inkılâpçı” Kemal (226), Avrupa’dan döndükten sonra *İbret* gazetesinde yazmaya başlar. “Bu dönemin “ıslahatçı” Kemal’i ise olgunlaşmış ve “terakki”ye engel olan noktaların tespitini ve “nelerin ıslah edilmesi lazım geldiğini” göstermeye çalışmıştır (232). Ancak 1873’de Magosa’ya sürgün edilmesinin ardından “rasyonalist makaleciliği bırakıp veyahut bırakmaya mecbur olup romantik edebiyata geç[er], ve onda yavaş yavaş ‘vatan’

mefkûresinin ve ütöpisinin başladığını görürüz” (239). Kanûn-i Esasî'nin ilan edilebilmesine rağmen “her şeyin tekrar yıkılması ve kendisinin de İstanbul'dan tebdili” ile Kemal, tarihe yönelerek “ütöapist” olur: Kemal'in bu bağlamdaki edimselliği “edebî eserlerinde halka vermek istediği ‘vatan’, ‘hürriyet’ ve ‘hamiyet’ ideallerinin tarihî misallerini araştırmak, bunların en yüksek şeklini aldığı bir mazi bulmak, o mazinin gurur ve heyecan verici kucağında kendini avutmak ol[ur]” (239-40).

Büyük oranda Namık Kemal'in *Hürriyet* ve *İbret*'te yazdığı yazılar bağlamında yapılan bu dönemselleştirmenin nitelendirilmesine itiraz edilebilir ancak Berkes'in “[b]ir mütefekkir değişen şartlar altında fikri bir tekâmül gösterir” savı önemlidir (222). Nitekim bir önceki bölümde ele aldığım kaynakları bu bağlamda kullanmış ve Namık Kemal'in biyografisini, kullandığım tarihsel kaynakların da birer anlatı olduğunu dikkate alarak, “kahramanın yolculuğu” metaforu ile dönemselleştirmiştım. Berkes'in “fikrî tekâmül” olarak nitelendirdiği değişimin Hayden White'in, Karl Mannheim'dan yola çıkarak belirlediği (birinci bölümde açıkladığım) “ideolojik konumlar”la daha iyi açıklanabileceğini düşünüyorum. Bu bağlamda Namık Kemal'in “inkılâpçı” dönemi için “radikal”, “ıslahatçı” dönemi için “liberal” diyebiliriz. *Hürriyet* gazetesinde yazdığı yazılarda Babıâli yönetimine karşı açıktan muhalefet eden Kemal, Osmanlı devletinin geleceği için statükonun en hızlı biçimde değişmesini arzular ve bu “radikal” değişimin gerçekleşmesi konusunda iyimserdir. Ancak bu iyimserliği kısa vadeli bir sonuç vermez ve 1870'te İstanbul'a döndükten sonra Âli Paşa'nın 1871'deki ölümüne kadar kendi adı ile yazı yazamaz. 1872'de çıkarmaya başladığı

İbret'teki yazılarında ise rejim değişikliğinden bahsetmez ve Tanzimat mekanizmalarında yapılacak liberal “ince ayarlar”la istenilen değişimin elde edilebileceğini savunur. Berkes'in “ütopist” olarak nitelendirdiği Magosa sürgünlüğünde ise Kemal, hem “Rüya” gibi radikal metinler yazmış, hem de idealleştirdiği Osmanlı-İslâm tarihinden belirlediği olay ve figürleri romantik kipte anlatısallaştırarak Osmanlı geleceğine dair umut ilkesini korumuştur. Ancak Berkes 1873'ten sonra düzenli gazete yazısı yazamamış Kemal'in, bu dönemde yazdıklarını “romantik” olarak nitelerken, rasyonel olarak nitelendirdiği makaleleri ile bir karşıtlık kurar. Kemal'in Midilli'den sonra yazdığı ideal tarih anlatıları ile “avunduğunu” belirten Berkes, bu dönem anlatılardaki “trajik” dönüşümü dikkate almamıştır. Hâlbuki 1871'den sonra yayımlanan anlatılarında kurguladığı romantik kahramanlar, yaşantı dünyası karşısındaki mutlak zaferleriyle aşkınılaşır ya da umut ilkesinin korunduğu uzlaşımın ile yola devam ederken, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sonrasında kahramanları (Celâleddin Harzemşah, Adil Giray, Perihan) ancak trajik ölümlerinin yarattığı ibret ile geleceğe bir ses verebilirler. Bu değişim Namık Kemal'i kuşatan tarihselliğin sonucudur.

Bu bölümde Namık Kemal'in en bilinen yapıtlarını ürettiği 1866-1876 döneminde yayımlanan tarih anlatılarını değerlendireceğim. Bu dönemin en son verimi olan *İntibah*, 20. yüzyıla dönük, roman merkezli edebiyat tarihçiliğinde bir nevi başlangıç noktası olarak ele alınır. Ancak modern edebî düzyazının başlangıcında Kemal'in pek de dikkate alınmayan hatta “tiyatro yazmasında bir merhale olduğu” (Kaplan, *Namık Kemal*, 150) öne sürülen tarih anlatılarının

önemli bir yeri vardır. Namık Kemal'in sağlığında yayımlanmış "15" kitabından, "9"u, bu dönem yayımlanan "12" kitabından ise "7"si tarihsel anlatı olarak nitelendirilebilir. Bu anlatılar arasında yer alan *Barika-i Zafer ve Devr-i İstilâ*, Kemal Avrupa'ya gitmeden evvel yazılmıştır.

A. Sözlü Anlatı: *Barika-i Zafer ve Devr-i İstilâ*

Namık Kemal'in yapıtlarını değerlendiren çalışmalarda *Barika-i Zafer ve Devr-i İstilâ* üzerinde çok durulmaz. İkinin eski tarz nesir ile yazılmış olması, ikincisinin ise çok geniş bir dönemi (başlangıcından I. Süleyman'ın ölümüne kadar Osmanlı Devleti), konusu nispetince kısa bir yazıda anlatıyor oluşu, bu iki çalışmanın başlangıç dönemi yayınları olarak anılıp geçilmesi ile sonuçlanır. Buna karşın her iki metnin de bir günde yazılmış olması, Namık Kemal'in "yazarlık becerilerinin" erken göstergeleri olarak belirtilir ancak bu becerilerin Osmanlı okumuş elitleri arasındaki yaygın sözlü kültür öğeleri ile olası ilişkisi dikkate alınmaz. Ömer Faruk Akün'ün 1862 yılında, bir günde yazıldığını belirttiği *Barika-i Zafer*, Kemal'in Avrupa dönüşündeki ilk yayını olarak 1872 yılında yayımlanır. *Devr-i İstilâ* ise Ebüzziya Tevfik'in iddiasına göre 10 Ramazan 1278 (27 Ocak 1866) gecesi kendisine dikte ettirilerek "yedi saatte" yazılmış, bir yıl sonra da (13 Aralık 1866-13 Ocak 1867) Namık Kemal'in haberi olmadan *Tasvir-i Efkâr*'da tefrika edilmiş ve gazetedeki yayımının hemen ardından kitap haline getirilmiştir ("Namık Kemal'in Kitap...", 6-7). Bu başlıkta Namık Kemal'in kitap halinde yayımlanan ilk iki anlatısı *Barika-i Zafer ve Devr-i İstilâ* sözlü kültür öğeleri dikkate alınarak değerlendirilecek ve bu metinlerin

açıklanmasında hâkim olan yazı merkezli, indirgemeci (mekanistik) argümantasyona (“eski nesirde maharet göstermek” için yazdı) müdahale edilecektir.

1. *Barika-i Zafer* (Zaferin İşiltisi)

Abdullah Uçman, *İslâm Ansiklopedisi* için yazdığı “*Barika-i Zafer*” maddesinde yapıtı şu cümle ile açıklar: “Nâmık Kemal’in yazı hayatının henüz başlangıcında, ‘lugatlı yazı yazamadığını’ iddia eden muarızlarına cevap mahiyetinde, eski tarz sanatkârane nesir üslubuyla kaleme aldığı küçük bir risaledir” (74). Ömer Faruk Akün, “sırf eski nesirde maharet göstermek maksadıyla” kaleme alınmış olduğunu söylediği *Barika-i Zafer*’in içeriğinin, herhangi bir değer taşımadığını belirtir (“Namık Kemal”, 375). Kitabın *İbret* gazetesinde çıkan ilanında yer alan “Kemal Bey’in bundan yedi sene evvel tarz-ı kadîm-i inşâda tecrübe-i kalem kabîlinden olarak yazmış olduğu” ibaresi, *Barika-i Zafer*’in Kemal’in yeni edebiyat söyleminin dışında, bir iddiayı ispat için (kabul edilmiş, yaygın “edebiyat” söylemindeki kudretini göstermek için) yapılmış “istisnai” bir edim olduğu yargısının kaynağı olabilir (“Namık Kemal’in Kitap...”, 9). Ancak *İbret*’tekinden dört ay önce *Hakayikü’l-Vekayi*’de çıkan ilk ilanda *Barika-i Zafer*, farklı bir edimselliğin ürünü olarak Kemal’in “Vassâf’a taklid yolunda [...] kaleme aldığı makale-i rengîn-i nâdirü’l emsâl bir risâle-i belâgat-karîn” olarak duyurulur (9). *İbret*’teki ilanda sadece “[g]azetemizin başmuharriri” olarak nitelendirilen Kemal, *Hakayikü’l-Vekayi*’deki ilanda “[a]srımızın inşâ-perdezânı serâmedânının yegânesi” olarak övülür (9). Bu övgü, *Barika-i Zafer*’i

bir istisna olmaktan ziyade, Namık Kemal'in "münşiliğinin" doğal bir sonucu olarak sunar. İki ilanin söylemindeki zıtlık bir tarafa *Barika-i Zafer* 1872 yılında basılmış ve "[i]lk baskısının üzerinden daha bir yıl geçmeden, 1873 Mart'ında ikinci baskısının ilânı çıkmağa başla[mıştır]" (10). Namık Kemal, yeni edebiyat söyleminin *Tahrib-i Harabat*, "İrfan Paşa'ya Mektup" gibi polemik metinlerle radikalleştiği dönemlerinde bile *Barika-i Zafer* hakkında olumsuz bir yargıda bulunmamış, aksine bu metni, "edebî kudretinin" bir göstergesi olarak yeri geldikçe örnek göstermiştir. "İrfan Paşa'ya Mektup"ta muhatabının "yirmişer yirmibeşer yaşında çocuklar" diyerek küçümsediği yeni edebiyat kuşağının, "husûmet ettikleri edebiyat-ı atîka tarzında" dahi eserleri mevcuttur diyerek *Barika-i Zafer* ile Rezaizâde Mahmud Ekrem'in ilk şiir kitabı *Nağme-i Seher* (1871)'i İrfan Paşa (1815-88)'nin "nazar-gah-ı tedkîk-i devletlerin[e]" sunar (*Namık Kemal'in Türk Dili...*, 239). Abdülhâk Hâmîd'e yazdığı 1882 tarihli bir mektubunda da "[e]debiyat-ı atîka ve fâside tarafdarları şu *Bârika-i Zafer*'e, şu *Mes Prisons* tercümesine, şu *Duhter-i Hindû*'ya birer nazîre yazsalar [...] ne olur? [...] Umûmun efkârı bir imtihan meydânıdır. O zaman herkesin kudreti, mâhiyeti ma'lûm olur" diyerek, yeni edebiyat söyleminin kudretini göstermek için metne atıfta bulunur. Ancak bu durum, *Barika-i Zafer*'in yazılış nedenini Uçman'ın ya da Akün'ün iddia ettiği gibi bir eleştiri-cevap denklemine indirgemez çünkü 1862 yılında kaleme alınan *Barika-i Zafer*, Namık Kemal'in taraf olduğu bir eski-yeni polemiğinin sonucu kaleme alınmamıştır. Bir başka önemli nokta da yeni edebiyatı eleştirenlerin iddialarının aksine eski (standart) edebiyat söylemi ile söz söylemek, yazı yazmak Kemal için daha kolaydır:

Kafiyeli, falanlı yazı yazmak o kadar müşkil bir şey olmasa gerek.. Ben, ma'hud *Bârîka-i Zaferî* bir günde yazmış idim; fakat Allah belâsını versin, o yolda yazılan şeylerin içinde mânâ bulunmuyor. Mûsıkîde taksim dinler gibi bir şey.. Âhenkli bir ses; fakat içinde lakırdı yok.. Şimdi bana mektup yazmaktan kolay bir şey yok diyorsun. [...] Hâlâ üç sahifeden uzun bir kâğıdını alamadım.

(*Namık Kemal'in Hususi Mektupları II*, 58)

Namık Kemal'in 8 Eylül 1877'de Midilli'den Zeynelabidin Reşid'e yazdığı bu satırlarda söz konusu olan "kafiyeli, falanlı yazı", bir ay evvel Ahmed Cevdet Paşa'ya (Zeynelabidin Reşid için) gönderdiği bir "tavsiye mektubu"dur. Fevziye Abdullah Tansel "seci'li, san'atlı ifâde ile kaleme alınan bu tavsiyeyi Zeynü'l-Âbidin beğenmiş, Kemal'e yazarken epeyi uğraştığından söz açmış olacak ki, müellifimiz bu tarz şeyler yazmanın güç bir şey olmadığını" belirterek kendi yazdığı *Bârîka-i Zaferî*den bahsetmiştir der (57). Zeynelabidin Reşid'in mektubu elimizde yok ancak Tansel'in bilgi notunu ve Kemal'in cevabını takip ederek, onun mektubunda "eski tarz" inşa ile "yeni tarz" mektup yazmak arasında bir karşıtlık kurduğunu ve "inşa" yazmanın zor, "mektup" yazmanın kolay olduğuna dair ifadelerde bulunmuş olabileceğini tahmin edebiliriz. Bu bağlamda Zeynelabidin Reşid'in yazdıkları Victoria Holbrook'un "zorluk retoriği" dediği, Osmanlı şiirinin 20. yüzyıldaki alımlanışındaki yaygın önyargı ile uyumludur (32). 19. yüzyılın son çeyreğinde böyle bir "önyargı"dan bahsetmek elbette anakronik olacaktır, ancak Zeynelabidin Reşid'in ifadesi, düzyazının yaygın bir şekilde secili nesirden farklı bir yazı biçimi olarak algılandığını ve bu tarz metinler için bir

“zorluk retoriği”nin dolaşımında olduğuna işaret eder. Kemal’in cevabı ise bu retoriği tersyüz eder, çünkü asıl zorluğun “mektup” yani sade (şiirsel sözlü kalıplardan, bellek yardımcılarında arındırılmış) nesir yazmak olduğunu Zeynelabidin’in üç sayfadan fazla yazamamış olması ile açıklar ve buna karşılık kendisi için eski tarz yazının daha kolay olduğunu *Barika-i Zafer*’i bir günde yazdığını iddia ederek belirtir.

Namık Kemal, bu yöndeki düşüncelerini ilk defa “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” (1866) başlıklı yazısında ortaya koyar: “Türkçe’nin âsâr-ı edebiyesini 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” (*Namık Kemal’in Türk Dili...*, 64). Kemal, Türkçe bir edebiyat eserinin sadeliğini kaybetmeyecek şekilde süslenmesinin mümkün olduğunu ancak edebî sanatlardan arınmış bir eser meydana getirmenin daha zor olduğunu iddia eder. Aynı yıl (1866) gönderildiği düşünülen bir mektubunda ise Namık Kemal, “nesrin şiire göre ehemmiyetsiz, daha az revaçta olduğu”nu iddia eden “divan sahibi” önemli bir okurun, *Tasvir-i Efkâr*’da yayımlanması için gönderdiği makalesini eleştirir. Mektupta şiirin faydasının “inşâda münâsip seci’ler ve garip teşbihler tasavvur etmek ve inşâ arasında beyt irâdeylemek ve kelimâtı tezyin ve tersi’ etmek sûretlerinden ibâret ise bunlar ayn-ı mazarrattır” der ve ekler: “Mâlûm-ı âlîleridir ki bu yolda inşâyı en ziyâde sevenlerin biri de bendenizim; fakat bununla berâber iştigâlim tavla veya satranç oyunlarından ehven bir gönül eğlencesi addettiğimdendir” (*Namık Kemal’in Hususi I*, 35). Kemal, eski tarz inşâ

yazmanın, kendisinin daha sonra “sahih edebiyat” olarak nitelendireceği yeni tarz yazı yazmaktan daha kolay olduğunu iddia eder ve kendisi için satranç ya da tavlâ oynamaktan “ehven” bir alışkanlık olduğunu belirtir. 21 Şubat 1876’da Abdülhak Hâmid (1851-1937)’e yazdığı mektuptaki şu ibareler ise “elfâz zineti merâkı”nın ya da “tezyîn-i elfâza olan şevkîn” doğrudanlığını ya da “kolaylığını” ve bu merakın Namık Kemal’in başlangıç dönemine ait bir istisna olmadığını göstermesi açısından önemlidir:

Elfâz zineti merakından hangimiz kurtulduk! Ben sizin sinninizde iken kafiyesiz, cinâssız yazı yazmak değil, lâkırdı bile söylememeğe çalışırdım. Yirmi dört, yirmi beş yaşında Tasvîri Efkâr’ı yazmağa başladım. Yirmi kafiyeli tarsî’ler filanlar bulunmayan bendlerime söz nazarıyle 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 îtîyâdın Allah belasını versin. Babama mektub yazarken bile, bir münasebetsiz kafiye yapmaktan kurtulamıyorum. (430-31)

Namık Kemal, Zeynelabidin Reşid’e yazdığı mektupta olduğu gibi bu mektubunda da elfaz zineti merakına yani şiirsel sözlü kalıplar kullanma alışkanlığına bela okumaktadır. Bu beddua ile bir yandan eski tarz nesir yazımını kolaylaştıran kalıp ifadelerin (bellek yardımcılarının) kullanılmasının, uzaklaşılması gereken işlevsiz bir edim olduğuna işaret etmekte, diğer yandan

ise “tezyîn-i elfâza” olan şevkîn dolaysızlığından şikâyet etmektedir. Kemal’in Hâmid’e işaret ettiği “kafiyesiz, cinâssız [...] lakırdı söyleyemediği” dönem, *Barika-i Zafer’in ve Devr-i İstilâ’nın* yayımlandığı yıllara denk gelir. Fatih Altuğ, Hâmid ve Kemal arasındaki bu yazışmayı değerlendirirken “[y]eni edebiyatçı lafızla ilgili süslemelerden uzaklaşmak istemektedir; ama kendi içinde bir yan kendisine rağmen onu yoldan çıkarmaktadır” der (298). Altuğ’un da belirttiği gibi burada bireysel öznellik, milletin özneliği yani “kültür” tarafından kuşatılmış durumdadır ve Kemal, istemesine rağmen babasına mektup yazarken, yani sade nesirle yazarken bile kafiye yapmaktan kurtulamaz. Nitekim Hâmid’e yazdığı mektubun ilk cümlesinin hemen ardından, belleğin çağrısına uyarak kaleme alındığı çok açık bir Farsça beyit yazar (430). Bu bağlamda “inşa”yı, eski tarz nesri ya da “elfâz zineti merakı”nı kolaylaştıran başlıca kültürel etkenin Osmanlıca yazma pratiklerini de şekillendiren “dilin sözlü niteliği” olduğunu iddia edebiliriz. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse bir Osmanlı entelektüelinin standart bilgi birikimine ulaşmak için öğrenmesi gerekenler çoğu zaman “yazıyla derlenmiş, düzenlenmiş ve kullanıma hazırlanmış” (Ong, 49) hâlde elinin altında bulunmaz. Bu durum insan ilişkilerini ve belleğin önemini kuvvetlendirir çünkü bilgi, yazı sonrasında bile (özellikle matbaanın yaygınlaşması öncesinde) büyük oranda bellek yani insan üzerinden taşınır ve yayılır. Örneğin Osmanlı ilmiyesinin yetiştiği kurum olan medrese, bilgi aktarımını sözlü iletişimle (ders) ve belleği kuvvetlendirerek sağlar (“Dersini almış da ediyor ezber”). Bu durum matbaanın, matbu metinlerin ve yazılı iletişimin yaygınlaşmaya başladığı 19. yüzyılda değişmeye başlamışsa da

yüzyıllarca sürmüş ve standartlaşmış bilgi aktarma biçimlerinin, yazı yazma pratiklerini de şekillendirmiş baskın sözlü kültür unsurlarının hemen yok olması beklenemez. Bu bağlamda Walter G. Andrews'un, önemli çalışması *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*'ndaki hipotezlerden biri, günlük konuşma Türkçesindeki sözdiziminin, Osmanlı şirindeki (Andrews genellikle gazelleri ele alır) sözdizimi ile çok büyük ölçüde örtüştüğüdür. Andrews "Osmanlı nesrini bir model olarak kullanacak olsaydık, örtüştükleri alanlar pek sınırlı olur, özel kurallara duyulacak ihtiyaç ise aynı oranda büyük olurdu" der, ancak Osmanlı nesri ile tam olarak ne kastettiğini belirtmez. Dolayısıyla Andrews'un "özel kurallara ihtiyaç" olarak belirlediği türsel / yazılı denetimin, Osmanlı okumuş elitinin, II. Mehmed döneminden itibaren emperyal bir güç gösterisi olarak inşa ettiği metinler bağlamında daha sıkı, anonim "Tevarih-i Âli Osman"lara kadar uzanan geniş tarihyazımı alanında ise daha gevşek olduğunu söyleyebiliriz. Kemal'in gazete yazılarını dışında yayımladığı metinlerin çoğunun tarih anlatısı olması da "doğaldır", çünkü ikinci bölümde de gösterdiğimiz gibi Osmanlı düzyazısallığında tarih anlatılarının başat bir rolü ve "anonimleşecek" kadar da önemli bir yaygınlığı vardır.

Namık Kemal'in modern okul (rüştüye) hayatı kısa sürmüştür ancak dedesi Abdüllâtif Paşa'nın taşrada devam eden memuriyetleri boyunca Kemal'in bir Osmanlı entelektüeli için gerekli standart (ya da geleneksel) eğitimi almasını sağladığına dair çeşitli anekdotlardan üçüncü bölümde detaylıca bahsettik. Bu eğitimin yazılı kültürün biçimlendirdiği (müfredat, üniforma, ders kitabı) modern rüştüyelerden farklı olarak sözlü, birebir ilişkilere dayalı ve geleneksel olduğunu

kabul edebiliriz. Bu bağlamda Namık Kemal'in yine bir "sözlü iletişim" topluluğu olarak nitelendirebileceğimiz "Encümen-i Şuara"nın üyesi olması ve burada şiirleri okuma görevinin kendisine verilmiş olması da anlamlıdır. Ortaya koyduğu "yeni edebiyat" ise bellek yardımcılığı vasfını yitirmiş, işlevsizleşmiş standart biçimlerden uzaklaşıp sade düşüncenin "görünür olmasını" amaçlar, ancak daha önce de belirttiğim gibi lafzın güzelliğinden (ya da bellek yardımcısı biçimlerden) tamamıyla vazgeçmez / vazgeçemez. Bu bağlamda sözün Osmanlı entelektüel hayatındaki bu önemli yeri, Osmanlı kültürünün "verbomotor" özellikleri ile de açıklanabilir.

Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* başlıklı ufuk açıcı çalışmasında, sözlü kültürün psikodinamiğini açıklarken "verbomotor yaşam biçimi"ne de değinir. Ong, verbomotor (sözlü hareket eden) kültürün, "yazı yazmayı bilmelerine rağmen, esasen sözlü niteliklerini yitirmemiş ve yaşam biçimleri nesneden ziyade kelimeye yönelik biçimde gelişen İbrani, Arami kültürleri ve komşuları" için kullanıldığını ama kendisinin terimi biraz daha genişletip sözlü geleneğin korunduğu ve kişiler-arası etkileşim bağlamında nesneden ziyade kelimenin ağır bastığı bütün kültürlere uyguladığını belirtir (86). Örnek olarak İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın, *Son Asır Türk Şairleri*'nde anlattığı Namık Kemal ve Yusuf Kâmil Paşa (1808-76) arasında *Barika-i Zafer* dolayısıyla geçen şu olayı ele alalım. Kemal görünür bir şekilde cebine koyduğu *Barika-i Zafer* nüshası ile Yusuf Kâmil Paşa'nın yanına gider. Paşa'nın "Cebindeki nedir?" diye sorması üzerine "Geçen gün Sahhaflardan aldığım eski bir mecmuada güzel bir esere tesadüf ettim. Efendimizin böyle şeyleri sevdiğinizi bildiğim için istinsah

ettim. Müsaade buyurursanız okuyayım” der. Kemal birkaç satır okuduktan sonra Kâmil Paşa onu durdurur ve “Eskiler böyle ... yiyemezler. Bu eser senindir” diyerek Kemal’in daha fazla okumasına gerek bırakmaz (786).

Telemak (1699) çevirmeni Yusuf Kâmil Paşa, eski tarz yazıya meraklıdır ve Fenelon (1651-1715)’dan yaptığı çeviri de bu tarz ağıdalı bir dille yazılmıştır. Sahnedeki kurguda Kemal, Kâmil Paşa’nın bu bağlamda ilgisini çekmesi için *Barika-i Zafer* nüshasını cebine kasıtlı bir biçimde yerleştirir ancak metnin kendisine ait olduğunu söylemez. Buradaki oyun, Kâmil Paşa’nın metnin gerçek niteliğini anlayıp anlayamayacağı üzerine kuruludur ve tartışma konusu da cepteki nesne değil, nesnenin taşıdığı “söz”dür. Nitekim Kâmil Paşa, Kemal’in yanlış yönlendirmesine aldanmaz ve daha fazla okumasına fırsat vermeden “duyduğu sözlerin” eskilere ait olamayacağını, “eskiler böyle ... yiyemezler” gibi etkili bir sözle bildirir. Sahne, bilgi paylaşımının amaçlanmasından ziyade bir nevi “sınama” olarak canlandırılır. Ong, “sözlü kültürlerde bir bilgi için birine başvurulduğunda amaç, her iki taraf için de hemen sorunun yanıtlanması değil, sorulan soru ayarında, hatta ondan üstün bir soruyla karşılık vermektir” der (87). İnal’ın aktardığı sahnede *Barika-i Zafer*’in bir “söz varlığı” olarak, sınamanın merkezinde yer alması önemlidir. Ancak Kâmil Paşa’nın “yiyemezler” cevabında bir muğlâklık vardır çünkü bu ibare her ne kadar son sözü söylemiş de olsa Kâmil Paşa’nın, Kemal’in eski nesirdeki söz söyleme kudretini teslim ettiğine işaret eder. Bu bağlamda ibarenin “yemezler” olması, yani Kâmil Paşa’nın Kemal’in eksikliğini tespit etmiş olması, bu sahnenin anlamlı olması açısından akla daha yatkındır.

Harabat Karşısında Nâmık Kemâl (1972)'de *Barika-i Zaferi* bu eksiklikler bağlamında eleştiren Kaya Bilgegil, "Nâmık Kemâl'in gerek eski nazımda, gerek eski nesirde çeşitli zaafı olduğu; bunlar arasında ifâde kudretinden mahrûmiyetin bile yer aldığı" belirtir (202). Bilgegil'in eleştirileri "[e]ski an'aneye uygun mensûr bir risâlede" olması gerekenler üzerinden, *Barika-i Zaferi*'in kural dışılıklarını, ifade bozukluklarını, kelime tercihlerini ve içerik hatalarını hedef alır. Bu bağlamda ideal bir metin olarak sık sık *Tacû't Tevarih'e* atıfta bulunan Bilgegil, iki metin arasında karşılaştırmalara giderek *Barika-i Zaferi*'in "âsâr-i kudemâya gıpte-resân olacak mertebelerde" (*Nâmık Kemal'in Tarihi Biyografileri*, 195) bulunmadığını göstermeye çalışırken, Kemal'in, Hoca Sadeddin'in metnine ait parçaları "kendisine aitmiş zannını uyandıracak şekilde tahrif ve tasarruf ederek eserine al[dığı]" iddia eder ve böylece metne atfedilen kudretin Hoca Sadeddin'den kaynaklandığını ima etmiş olur. *Harabat Karşısında Nâmık Kemâl*'in bütününe yayılan bu eleştirellikte, Altuğ'a göre "soğukkanlı ve incelikli çözümlenme ile Ziya Paşa ve eski edebiyatla özdeşleşen 'incelikli' bir hınç işbaşındadır" (15).

Bilgegil'in soğukkanlı çözümlenmesinde ortaya koyduğu standartlar, büyük oranda eski nesir ideasının bir yazılı kültür ürünü olarak sabitlenmesinden kaynaklanır. Ona göre eski nesir belirli bir hendese nizâmına tâbîdir ve kullanılan sözlerin hiçbirisi boşlukta kalmaz. Ancak Kemal bunu her zaman gerçekleştiremez çünkü öncelikli olarak kelimelere ait yerleri "iyice tâyin ed[ememiştir]" (195). Çünkü bir günde yazılan *Barika-i Zaferi*'in, onu mekâna bağlayan yazı ile olan denetimi zayıftır ve Kemal kendisi için yazmanın kolay

olduğunu belirttiği bellek yardımcısı biçimlere (kafiyeler, “elfaz zineti”, beyitler) ağırlık verir. Bilgegil, böyle bir denetiminden bahsetmez ancak eski nesirde kompozisyonun mükemmel olması gerektiğini, anlamın standartlaşmış “tavsifler” kullanılarak, asla açıkta bırakılmadığını belirtir ve bu bağlamda Kemal’in II. Mehmed için kullandığı “Muhammed Şah” sözünün “hiç kimseye Fâtih’i hatta — söze de birdenbire girildiği için— başka bir hükümdarı da hatırlat[mayacağını] iddia eder (195). Eski nesirde kompozisyon, “besmele, hamdele, savlete, âl ve eshâba selâvât, sebep-i te’lif, ism-i müellif, ism-i kitâb, füsûl ü ebvâb, hâtıme” gibi kısımlardan oluşur ancak *Barika-i Zafer*, bu sıralamaya da riayet etmez. Yazar hamdeleye müteallik bir iki cümleden sonra, hemen konuya geçer (193-94). Bilgegil’in “Muhammed Şah” sözünü kimsenin anlamayacağını iddia etmesi, metnin bir ilanla duyurulduğu, kendisini kuşatan medya bağlamının (para-metin / paratext) içinde yayımlandığı bilgisini dikkate almaz. Sanki Bilgegil, *Tacüt-tevarih* hangi kültürel / tarihsel ihtiyaçlar içinde üretilmişse, *Barika-i Zafer*’in de aynı bağlam içinde üretilmesini beklemektedir ancak bir yandan da modern bir yazar gibi alıntılarını belirtmesini ister. Bilgegil’in konuya birdenbire geçildiği suçlaması ise Horatius’un *Ars Poetica*’da destan ozanlarının anlatma biçimleri ile ilgili söylediği “in medias res” (olayların orta yeri) deyişini hatırlatır. Ong, sözlü anlatıda ozanların olayların ortasına dalmak için acele ettiklerini ve yazı ve matbaa kültüründe yaygın olan “olayların [...] yükselişi ve inişi bilinçli olarak hesaplanmış bir çizgide gelişmesi[nin]” sözlü anlatıdan beklenemeyeceğini söyler (167). *Barika-i Zafer*, sözlü bir anlatı olmamakla birlikte, Kemal inşa kompozisyonu için gerekli dikkati göstermemiş, hızlı bir şekilde kuşatma

sahnesine ilerlemiş ve Kemal'in belleğinin güdümündeki anlatı, kimi yanılığlara engel olamayarak II. Mehmed'i halife ("halîfetu'llahi'l-müeyyed), 1453 Ayasofya'sını da minareli (şerefât-ı menâr) olarak göstermiştir (Namık Kemal, 203, 205).

2. *Devr-i İstilâ*

Namık Kemal'in kısa sürede "yazılması" ile öne çıkan diğer başlangıç dönemi yayını da *Devr-i İstiâ*'dır. Ebüzziya Tefvik, bu küçük kitabı Kemal'in kendisine yedi saat içinde dikte ettirdiğini söyler ki (Akün, "Namık Kemal'in Kitap...", 6) bu bilgi doğru ise *Devr-i İstilâ*, öncelikli olarak "söylenmiş" bir anlatıdır. Ebüzziya Tefvik, *Kemal Bey'in Tercüme-i Hâl*'inde *Devr-i İstilâ*'nın ortaya çıktığı geceyi şöyle anlatır:

Kemal'in büyüklüğünü idrâkime işte bu risalesi sebep olmuştu. [...] Binâenaleyh tarih-i Osmânîye vekayi'-i adîyesine kadar ihâta-i küllîyesi olan o sâhib-i dehâ gece saat üçten ona kadar, hattâ gâh mutadı olduğu üzere gezinerek ve gâh ef'alini tasvîr ettiği selâtin-i âlîyeye müte'allik mazbûtu olan fikarât-ı tarihîyeyi nakleyerek risâleyi kâmilen imlâ eyledi. (Aktaran Akün, "Namık Kemal'in Kitap..." 6)

Sahne *Devr-i İstilâ* için kullanılacak bir kitap, kütüphane ya da Namık Kemal'in belleğini denetleyebileceği herhangi bir kaynak yer almaz. Osmanlı tarihine sıradan vakalarına kadar hâkim olan Namık Kemal belleğinin bu kudretini yedi saat içinde bir yükseliş devri anlatısı söyleyerek ortaya koyar.

Devr-i İstilâ'nın yazım sürecinde, bir yandan da yapıp ettiklerini anlattığı Osmanlı sultanlarına dair küçük hikâyeler de söyleyerek metnin noksansız bir şekilde tamamlanmasını sağlar.

21 Ocak 1867 tarihli ve kendi imzasını taşıyan ilanda ise Kemal, *Devr-i İstilâ*'nın yazılma amacının ortadan kalkması sonucu⁴⁵ metnin “evrak-ı perişan arasında güm-keşte-i nisyan olduğunu”, ancak tefrika edildikten sonra bazı yazım yanlışlarının düzeltilerek “ayrıca risale şeklinde dahi basıl[dığını]” belirtir (7). Devam eden paragrafta ise Kemal, aczinin farkında olan, bunu itiraf eden ve buna rağmen metni yayımladığı için özür dileyen cümleler kurar: “[E]rbâb-ı insaf nazarında memdûh olmazsa makduh da olmaz” (7). Kemal acziyet söylemini kitabın Avrupa dönüşünde yapılan ikinci baskısına yazdığı önsözde de sürdürür. *Devr-i İstilâ*'nın tekrar basılması için bulduğu cesareti bazı düzeltilerin yapılmış olması ile açıklar. “Yoksa bizim gibi okuması kalîl, okumağa rağbeti ise âdetâ adîm olan bir halk içinde eser-i hakîrânemin beş senede üç def'a basılmağa liyâkatını emel edecek kadar haddimi bilmez değilim” der (Namık Kemal, 10). Bu cümlede ifade edilen özeleştirisi ise Kemal'in genel olarak tüm “mukaddime”lerinde bulabileceğimiz, yeni edebiyat söylemi bağlamında yayımladıklarının yetersizliğinden, eksikliğinden özür dileyen söylemle uyumsuzdur⁴⁶. Cümleye hâkim olan ironi, eleştiriyi Kemal'in yetersizliğinden, halkın okur sıfatını taşımamasına yönlendirir. Neredeyse hiç okumayan bir halka

⁴⁵ Bu amacın ne olduğuna dair elimizde bir bilgi yok ancak, 1865-66 yıllarında Kemal'in Yeni Osmanlı düşüncesinin politik amaçları doğrultusunda çalıştığını biliyoruz ki anlatının aynı doğrultuda çalışan Ebüzziya Tevfik'e dikte ettirilmiş olması bu bağlamda anlamlıdır.

⁴⁶ Namık Kemal'in “eleştiren ve eleştirilen konumlarındayken ortaya koyduğu kudretlilik ve aczin”, yeni edebiyat söylemindeki kurucu önemi için bkz. Fatih Altuğ. “İktidar ve Acz Olarak Namık Kemal Eleştirisi.” *Varlık* 1183 (Nisan 2006):66-71.

rağmen *Devr-i İstilâ*, beş senede üç defa (1 kere tefrika, 2 kere kitap) basılabılmıştır. Daha sonra Kemal, kitabın “hüsn-i intizâmdan mahrumiyeti[nin] bir dereceye kadar ma'zur” görülmesini ister çünkü geniş bir coğrafyada ve geniş bir zaman dilimi içinde meydana gelmiş olayları “pirinç üzerine Fatiha yaz[ar]” gibi birkaç sayfaya sığdırmak zor bir iştir. Eğer bu zor iş “üdebâ-yı asrın” hata örtücü ve teşvik edici beğenilerini tekrar kazanırsa Kemal şeref duyacaktır (10).

Mehmet Kaplan, *Devr-i İstilâ*'nın *Barika-i Zafer*'e nazaran çok sade, Kemal'in sonraki eserlerine nazaran ağır ve kelime oyunları ile dolu olduğunu söyler (*Namık Kemal*, 151). Hareketlerin imajlarla tasvir edildiğini belirterek bazı örnekler verir: Sultan Murad-ı evvel [...] [s]emend-i ihtimâmına Rumeli sahralarını cevlangâh ederek şa'şaa-i tîğ-ı cihâd ile Avrupa'nın şark taraflarını işrâk eyledi” (*Namık Kemal*, 13). “Şehzâde Yıldırım Bayezid'in bârika-i şimşîr-i gayreti düşman alaylarının ebr-i kesif-i tahaşşüdünü paralayarak muzafferiyeti bizim tarafa temin eyledi” (13) gibi. Bu örnekler *Devr-i İstilâ*'nın sonraki eserlerinden ziyade *Barika-i Zafer*'e yakın taraflarını göstermek için verilir. Gerçekten de bu tarz cümleler anlatının tamamına yayılmıştır, ancak bu durum *Devr-i İstilâ*'nın epik söylemine hakim olan metafor kullanımının, Kaplan'ın ya da Uçman'ın yaptığı gibi “yazarın kelime oyunları” olarak nitelenmesine yol açmamalıdır (“*Namık Kemal*”, 271). Bu niteleme “açık seçik” ve kavramsal yazının standart haline geldiği modern okur-yazar zihninin geriye dönük yazı merkezli bir dayatmasıdır. Bu bağlamda Kaplan ve Uçman'ın “kelime oyunu” nitelemesinin ima ettiği yapaylık, Namık Kemal'in Abdülhak Hamîd'e “sizin

sinninizde iken kafiyesiz, cinâssız yazı yazmak değil, lâkırdı bile söylememeğe çalışırdım” dediği dönem için gayet doğaldır. Kaldı ki yine aynı mektupta Kemal’in, elfazı zinet merakından, babasına bile kafiyesiz mektup yazamadığından şikâyet etmekte olduğunu hatırlayacak olursak, bu doğal durumun bir gençlik dönemi alışkanlığı olarak açıklanamayacağı da ortaya çıkar.

Ebüzziya Tevfik’in verdiği bilgi üzerinden devam edecek olursak, zaten karşımızda yazılmış değil, dikte edilmiş (bir başkasının sözü ve yazısı tarafından denetlenmiş) ve sonradan düzeltilmiş de olsa söylenerek üretilmiş bir anlatı bulunmaktadır. Bir günde kolayca yazılan *Barika-i Zafer*, zayıf da olsa inşanın türsel denetimi ile tecrübe edilmiş ve söylemsel bağlamını da “tarz-ı atik” olarak belirlemiştir. Politik bir amaç için üretildiğini tahmin ettiğimiz *Devr-i İstilâ* ise bu tarz bir “tür” denetimine girmemiş, iki kişinin iletişim ortamında Namık Kemal’in sözlü anlatım yoluyla hikâyeleştirdiği bir tarihsel anlatı olarak tefrika edilirken de “makale” olarak vasıflandırılmıştır: “Devlet-i Âliyye’nin Devr-i İstilâsına Dair Bir Makedir”. Arapça söz, laf, söyleme anlamlarındaki “makal”den türetilen “makale”nin sözlük anlamlarına baktığımızda: “1. Söz. 2. Nutuk 3. Gazete ve dergilerde yayınlanan, kendi başına bir bütünlük oluşturacak biçimde bir görüşü iddia ve ispat etmek amacıyla yazılmış fikir yazısı” olarak karşımıza çıkmaktadır (Çağbayır, 3025). Günümüzde kelimenin sadece üçüncü anlamını kullanıyoruz ancak aynı kullanımı 1866-67 tarihselliğine dayatmanın da doğru olmayacağı açıktır. Dolayısıyla *Devr-i İstilâ*’nın “makale” olarak yayımlanırken “yazılmış yazı” vasfının yanında, “söylenmiş söz” vasfını da dışlamadığını iddia edebiliriz.

“Vakta ki” (ne vakit ki) ifadesi ile başlayan *Devr-i İstilâ*’nın ilk paragrafında anlatıcı, “mukaddema” Arapların kurduğu İslâm devletinin mağrip taraflarında “guruba hazırlandığını”, maşrik taraflarında ise “gird- bâd-ı ihtilâl ile perdedâr olduğu söyler. İslâm tarihinin bu çöküş döneminde ortaya çıkan bir başka felaketten, Moğol istilâsının önünden kaçan Âl-i Osman “birkaç bin tevâbiyle” Söğüt’e yerleşmiştir. Anlatıcı bu iki cümlede Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşuna giden bütün süreci vermiş olur, zira hızlı bir şekilde asıl olaylara geçmek istemektedir ve Osmanlı Devleti’nin kuruluş bağlamı ile saltanatın uzun ömürlülüğüne dair argümanlarını ortaya koyduktan sonra dördüncü paragrafta Osman Gazi ile padişahların saltanat dönemleri üzerinden Osmanlı yayılmasını (istilasını) anlatmaya başlar. Ancak yeri geldikçe ya da ihtiyaç duydukça olayların akışını keserek açıklamalarda bulunur ya da Osmanlılığın şanına dair övücü sözler söyler. Anlatıcının söyleminde yaygın olan geleneksel imajların kullanımı, anlatının epik yönünü kuvvetlendirir ve öykünün bir tarih anlatısı olmaktan uzaklaşıp kahraman Osmanlılar’ın şiirsel bir menkıbesi haline gelmesini sağlar. Hükümdarlık ailesinin adı olan “Osmanlı”, “milletimizin ünvân-ı iftiharî olan nâmı” olarak sunulur ki bu bağlamda *Devr-i İstilâ*, okurun / dinleyenin anlatılan kahramanlıklarla özdeşleştiği, metaforik kipte yazılmış / söylenmiş milliyetçi bir anlatı olarak nitelendirilebilir. Anlatıcının sık sık geleneksel av metaforlarını kullanması kahramanın mutlak failliğini öne çıkarır. Namık Kemal sözlüğünün en popüler kelimelerinden olan “vatan” bütün anlatı boyunca bir defa geçer, vurgu Osmanlılık ve padişahın av metaforları ile süslenen askeri başarıları üzerinden “millet”e yapılır. Saltanatın devamını

sağlayan, bu topluluğun başlangıçtan itibaren gösterdiği üstün nitelikler olmuştur; “âlemin en şedid sadmelerine uğramışken” saltanatın “altı yüz senden beri” devam edebilmesi, bu cüzi topluluğun “tedmîr-i hasm ile ta’mir-i mülke masrûf olan ikdâm ve ictihadi” ile açıklanır (11). Ayrıca ne “Selçukiyye harabelerinin enkâzı” üzerine kurulmuş beylikler ne de “rahne-dâr-ı indirâs olmuş bir kal’a-i uzmânın bakiye-i müteferrikası hükmünde bulunan Şark İmparatorluğu” yani Bizans, dinde birleşmiş böyle bir “fırka-i pehlevanın hücumuna” karşı duracak güçte değillerdir (11).

Devr-i İstilâ’nın sözdiziminde Osmanlı okurunun / dinleyenin aşına olacağı “ki ...idi” ya da “ki ...dır /dir” kalıbı sık kullanılır. Bu bağlamda Gelibolulu Mustafa Âli’nin *Künh’ül Ahbar*’ından aldığım aşağıdaki cümle ile *Devr-i İstilâ*’daki cümlelerin kuruluşunu beraber düşünmek ilginç olabilir.

Fe-lâ-cerem ahir-i mülûk-i Selçukiyye ki, Sultan Gıysu’d-Din-i muhterem idi, silsile-i devleti şikeste olduktan sonra, ‘aşayir-i ‘Osmaniyye ki, Maverâ’n-Nehr caniblerinden gelmiş bir gürûh-ı pür-şükûf idi, taife-i Selçukiyye ile guya ki, bir dudmanda hasıl olmuş iki ‘aşiret-i enbûh idi, bu zikr olunan sade-diller ki, serhadd-i Rûm-i Yunan’da sakin oldular, otuz kırk yıla dek esir çıkardıkları evlâd-ı kefere ve kadimden o diyarda buldukları ecnas-ı mütenevvi’a ile ihtilat üzre geçindiler.

Âli’nin pasajındaki “ki ...idi” kalıbı kısa olması ve sık tekrar etmesi dışında Kemal’in anlatısındaki ile benzer bir açıklama işlevi görür. “ki ile açılan parantez yapılan açıklamanın ardından “idi” denilerek sonlandırılır ve bu kalıp anlatının

epik söyleminin lokomotifi olarak nitelendirilebilir. Ancak Kemal, geleneksel geçmiş zaman kullanımlarının (-idi) yanında ampirik tarihyazımında kullanılan geniş zaman kiplerine de yer verir. Bu ikili kullanım içerik bağlamında bir gerilime yol açmaz ancak –dır /-dirli cümleler anlatının epik söyleme tamamen teslim olmasının önüne geçerek metnin tarih anlatısı olmasını sağlayan bilgi ya da yargı içeriklerini öne çıkarır:

Şu devlet-i muazzama-i Osmâniyyenin en büyük adamı Sultan Selim'dir. Azamet-i kadri bir derecede ki bayağı zamanında tabiat-ı beşere vücûdu bir bâr-ı giran idi. Vefret-i iktidar ile deryâlar gibi müteheyyc olan böyle kahraman bir kavim içinde yalnız nâmı tahattur-zâbitlik hizmetine kifâyet etmiştir” (Kemal, 17).

Anlatıda padişahlar mutlak failer olarak destansı işler yaparlar. Bu bağlamda *Devr-i İstilâ*, *Evrak-ı Perişan*'da yer alan “biyografi”lerdeki tarihsel kavrayışın ilk hallerini barındırır. “Hürriyet Kasidesi”nde yer alan “Biz ol âl-i himem erbâb-ı cidd ü içtihadız kim / Cihangirâne bir devlet çıkardık bir aşiretten” mısrasında ifadesini bulan bu anlayış, seçilmiş kahramanların failliği ile Osmanlı milletinin failliğini özdeşleştirir ve büyük oranda kendi tarihselliğine hitap eden muhalif argümanlarla, Osmanlı devletinin geleceği için yaşanmış ütopyalar kurgular. *Evrâk-ı Perişân* bu tarih görüşü bağlamında kurgulanmış kahramanların anlatısıdır.

B. Bir 19. Yüzyıl Çoksatanı: *Evrâk-ı Perişân*

“Bize kalırsa —yalnız bize kalırsa değil herkesce de öyle olmak lâzım gelir— Evrâk-ı Perişân gibi tarz-i ifadesi lisan-ı Osmânî'nin isti'dadına burhan olabilecek bir kitab memleketimizde beşyüz yıldanberi meydana getirilememiştir.”

Ebüzziya Tevfik, *Hadika*, 19 Ocak 1873

“Canım, Allah'ı seversen şu bizim *Evrâk-ı Perişân*'ı bastırmak niçin kimsenin hatırına gelmez? Âsârın cümlesinden ziyâde o para eder sanırım.”

Namık Kemal'in kızı Feride Hanım'a yazdığı mektuptan, 29 Mart 1884

“Evrak-ı perişan” adını ilk kez *Devr-i İstilâ*'nın 1867'de Namık Kemal'in imzası ile çıkan ilanında görürüz. Yukarıda da alıntıladığım bu ilanda Kemal, o zamana kadar yazdıklarını nitelendirmek için bu tamlamayı kullanıyor, *Devr-i İstilâ*'nın da yazıldıktan sonra bir süre bu perişan evrak arasında kaybolup unutulduğundan bahsediyordu. Mehmed Emin Âli Paşa'nın 1871'deki ölümünün ardından tekrar yazı hayatına dönen Namık Kemal, bir nevi “külliyyat” olarak düşündüğü ve *Evrâk-ı Perişân* adını verdiği bir kitap serisinin yayımı için harekete geçer. *Devr-i İstilâ* ve “Salahaddin”in yer aldığı ilk cüzün ilanı 19 Eylül 1872'de çıkar: “Gelibolu mutasarrıfı Kemal Beyefendi'nin âsâr-ı siyasîye ve edebîyesinden Evrâk-ı Perişan unvanıyla neşrine ibtidâ eylediği külliyyâtın cild-i evvelinin Devr-i İstilâ ile Salâhaddin-i Eyyübî'nin terceme-i hâlini hâvi olan birinci cüz'ü tab' olunarak [...] satılmaktadır” (Akün, “Namık Kemal'in Kitap...”, 12). İlanda *Devr-i İstilâ* ya da “Salahaddin”in tarihsel içeriği ile ilgili herhangi bir bilgi yer almaz. Bu cüzle beraber yayımlanan “Evrâk-ı Perişân Mukaddimesi”nde Kemal, kitabın içeriği ile ilgili şu bilgileri verir: “Bu Evrâk-ı Perişân bir nev'-i cüz'-dan kabîlindedir. Tertîbinde intizama dikkat olunmadı. Derûnunda târih ve

maârif-i siyâsiyye ve —manzum ve mensur— sâir yolda âsâr-ı edebiyeden bir hayli şeylerle bazı mektûblar ve tercümeler bulunacaktır” (Namık Kemal, 9).

Kemal, tasavvur ettiği külliyyatının düzensizliğini, farklı tür ve konulardaki yazı ve anlatılarını bir arada bir “cüz-dan” gibi sunmak istemesini, “sevilişde evlâdıyla berâber” gördüğü yazılarının, “mahv-âbâd-ı nisyânda kalmalarına bir türlü gönlü[nün] kâil olam[aması]” ile açıklar (9). Daha önce bahsettiğimiz acizlik söylemi ile yapıtını sunan Kemal, bu sefer halkın okuma alışkanlığı ile ilgi bir ironi yapmadan eleştirisini doğrudan kendi yazarlığına çevirir: “Şark u garbın hayret-res-i efkâr olan bunca bedâyi-i edebini tasavvur ettikçe âsâr-ı kemterânemin halk arasında okunmağa değil, kendimce tekrar ihâle-i nazar olunmağa bile değeri olmadığını idrâk ile berâber yine mahv-âbâd-ı nisyânda kalmalarına bir türlü gönlüm kâil olamıyor” (9). Kemal, Doğu ve Batının önemli yazarlarının da yer aldığı bir edebiyat kümesi tasavvur eder ve bu küme içinde kendi değersiz yapıtlarının okunmayacağını düşünse de unutulmuş terk edilmelerine gönlü razı olmaz. Altuğ’a göre Kemal, “eleştirel bir bakışla, kusur arayan bir gözle kendisine bakıldığında hissettiği kısıtlılığı önceden itiraf etmek ister” (74). Ancak bütün bu acizlik, eksiklik söylemini bir kenara bırakacak olursak Kemal, (*Tasvîr-i Efkâr* ve *Hürriyet* gazetelerindeki yazı deneyiminin ardından) kendini tasavvur ettiği bu edebiyat / yazı kümesinde kalem sahibi, yazı için emek ve zaman harcayan bir yazar olarak da konumlandırmış olur: “Hangisini okusam her şeyden evvel vücûda getirmek için sarf ettiğim zamanı düşünüyorum. Yırtıp mahv edivermek ömrümden bir parçayı kopararak umman-ı ademe atmak kâbilinden görünüyor” (9).

İlk cüzün yayımlanmasından sonra 5 Aralık 1872’de “Fatih”in, 2 Ocak 1873’de de “Sultan Selim”in çıkışı ilan edilir. Ancak *Evrak-ı Perişân*’ın yayını hükümetin sakit olmuş bir nizamnâme-yi yürürlüğe koyması ile engellenir ve Kemal’in 6 Nisan 1873’de tutuklanması ile bir külliyat olarak *Evrâk-ı Perişân* projesi yarım kalır. Ahmed Midhat’ın matbaasında basılan “Fatih” ve “Selim” cüzlerinin arıdından *Devr-i İstilâ*’nın dört ve “Salahaddin”in ikinci baskıları da yapılarak 1873 Ocak ayından itibaren ilk takım *Evrâk-ı Perişân* oluşturulmuş olur (24). Bu ilk baskı zamanla tükenmiş, Mekteb-i Mülkiye’de okutulan kitabın yoğun talep görmesi sonucu da eldeki nüshaların fiyatı çok yükselmiştir. Bu bağlamda 1882 yılında Ahmed Mithad Efendi’nin sahibi olduğu *Terceman-ı Hakikat*’te Namık Kemal’e hitaben Reşid imzalı ve “umum nâmına” açık bir mektup yayımlanır:

Usûl-i tahrirde tarz-ı edebde ve bilhassa hayâlat-ı şâirânede mu’cizât-ı kalem ünvânını ikrâz etmiş olan âsâr-ı aliye-i edîbânelerinden şimdiye kadar basılmış olanların cümlesini bilmütâlea hırz-ı can ederek mevcud kitablarımın arasına vaz’ ile kütübhanemi tezyin eyledim. [...] Lâkin [*Evrâk-ı Perişân*] taht-ı himâye-i hazret-i şehinşahide olmak üzere te’sis ve küşâd olunmuş olan ‘Mekteb-i Mülkiye’de bu def’a şâkirdâna tedris ettirilmeğe başlanıldığından nüshası hiç kalmamak derecesinde azalmış olmasına binâen üç cildinin fiatı otuz guruş olduğu halde bu babda fırsat gözleyen muhterikân-ı esnâfdan şimdi altmış guruşdan aşağı almak mümkün olmadığını görünce vakt-i hâl

icâbınca mübâyaasından sarf-ı nazar ederek me'yus kaldım. [...] [L]ütfen bunun tekrar tab' buyurulmasını [...] umum nâmına olarak istihama cesâret eylerim. (Aktaran Akün, "Namık Kemal'in Kitap...", 60-61).

Durumun farkında olan Namık Kemal, Mayıs 1883'de Maarif Vekili Mustafa Nuri Paşa'ya *Cezmi* ve *Evrâk-ı Perişan*'ın basılabilmesi için talepte bulunur ve kızı ile damadını ilgili bağlantıları yapması için yönlendirir. Gerekli izinler sağlandıktan sonra Mayıs 1884'de Matbaa-i Osmâniye'de yapılan baskıda yine *Devr-i İstîlâ*, "Salahaddin", "Fatih" ve "Sultan Selim" yer alır, 1875'de yayımlanan *Tercüme-i Hâl-i Emir Nevrûz* kitaba dâhil edilmez. Mayıs 1884'te damadı Menemenli Rif'at Bey'e yazdığı mektupta "*Evrâk-ı Perişân*'ı gördüm; bomb.. bir şey olmuş, ne çâre.." diyerek baskıyı beğenmediğini belirtir. 1908'den sonra ise *Evrâk-ı Perişân*'ın onlarca yeni baskısı yapılır ve çok miktarda korsan kopyası elden ele dolaşır.

"Bizce *Evrâk-ı Perişân* Türkçe'nin klasik diyebileceğimiz kitapları arasındandır" diyen Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal'in bu kitaptaki asıl yeniliğinin üslûbunda olduğunu sık sık vurgular (376). Ona göre bu kitapla hakiki bir "denemeci" (essayiste) olduğu ortaya çıkan Kemal, bu üslûpla devam etseydi, "bugün çok defa şahsi meziyetlerini beğendiğimiz adamdan çok başka, hakikî yeniyi bulmuş yani mevcudu yenilemiş bir muharrir karşısında kalırdık" (376). Tanpınar, Namık Kemal'in *Evrâk-ı Perişan*'daki üslûbu ile "temiz, sade, yapmacıktan uzak bir Türkçe" kullandığını ve sanki eski nesrin yorucu, lüzumsuz ve anlamı altında ezen taraflarını atarak onu pürüzlerden kurtardığını

söyler (375). Kemal için doğal olanın sözlü kültür biçimleri olarak “eski sanatların” kullanılması olduğunu dikkate almaz. Tanpınar, ideal bir düzlemde taşıdığı modern / Avrupalı düzyazı anlayışı ile Kemal’in ne kadar örtüştüğünü düşünüyorsa, onun üslûbu o kadar sade, temiz ve yapmacıksız olacaktır.

Tanpınar, *Evrâk- Perişân* bağlamında “kahraman ve vazife fikri” üzerinde de durur. Kemal’in “kendi fikirlerinin kahramanı” olan bu (Emir Nevrûz’u da sayarsak) dört insan, topluma ait vazifeyi kendi nefislerinde duyar ve duyururlar. Tanpınar, Kemal’in bu kahramanları misyon sahibi olarak çizdiğini ve bu misyonu ait oldukları cemiyetlerle paylaştıklarını ifade eder. Kahramanlar toplumun kendisinden istediklerini yerine getirirler ve bu “vazife şuuruna” yaradılışlarının yardımı ile ulaşırlar. Osmanlı / İslâm milleti ile özdeşlik ilişkisi içinde olan bu mutlak failer, yine Tanpınar’ın tabiri ile muayyen bir ahlâkın katıksız timsali olmaktan da kurtulamazlar (377). Bunun sonucunda Kemal, vesikalardan yani ampirik olandan uzaklaşmış ve “bir yığın muakele ve mantık” yürüterek özellikle Hammer’in padişahlar aleyhinde ortaya koyduğu argümanları çürütmeye çalışmıştır ki (377) bu reaksiyoner tavır aslında bütün *Evrâk-ı Perişân* için belirleyici bir açıklama sunar.

Mehmet Kaplan, *Evrâk-ı Perişân*’daki kahraman “telakkisinin” tiyatro ve romanları öncesinde bir aşama olduğu öne sürer. Daha önce de belirttiğimiz gibi ona göre “[b]iyografiler Namık Kemal’in tiyatro ve romanlarını hazırlar ve aydınlatırlar” (150). Namık Kemal’in edebiyatını, kahramanların yüceltilmesi üzerine kurduğunu iddia eden Kaplan’ın bu iddiası için getirdiği açıklama, genel

olarak “Namık Kemal neden yazdı?” sorusu etrafında şekillenen mekanistik argümantasyona derli toplu ve “tip”ik bir örnek teşkil eder:

Namık Kemal’in edebiyatını niçin kahramanların tebcili üzerine kurduğu, devri düşünülünce pek güzel izah olunur. Devir bir yıkılma devridir; müesseseleri izah ederken, edebiyat da millete yeni bir ruh aşılama çalışıyor. Cem’iyyetimizde Avrupa’dan geri kalmış olmanın şuûru ve devamlı muvafakiyetsizlikler bir “complexe d’infériorite” vücade getirmişti. Millet kendine itimad etmez olmuş, istikbâlden de ümidini kesmişdi. Böyle bir vaz’yet karşısında Namık Kemal, iyi bir görüşle, insanın irade kudretini anlatıyor ve eskiden yetişmiş kahramanların hayâtını tebcil ediyordu. (150-51)

Kaplan’ın tarihselci bir izlenimin bırakan açıklaması aslında uzun 19. yüzyılın belirleyici ayrıntılarını hiç dikkate almaz ve Osmanlı Devleti’nin çöktüğü bilgisini bütün 19. yüzyıla yayarak, 1856’yı da 1876’yı da aynı paradigma ile açıklamaya çalışır. Bu bağlamda edebiyat, tersten de olsa (yani çöküşü engellemek niyetiyle de icra edilse) bir “çöküş metonimisi”ne indirgenmiş olur. Halbûki Namık Kemal’in 1878 Berlin Antlaşması’ndan sonra bile savaşın tekrar edip, güçler dengesinin eski haline döneceğine dair umudunu koruduğunu, durumu kabullendiği andan sonra ise yazdıklarına trajik / melodramatik söylemin egemen olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu bağlamda *Evrâk-ı Perişân*’daki kahraman anlatılarının tarihsel gerçekliği bir romans olarak sahnelediğini ve bir

nevi politik gündem eleştirisi olarak kavranan tarihin metaforik kipte anlatısallaştırıldığını iddia ediyorum.

1. Kahraman Padişah Hain Vezirlere Karşı

Evrâk-ı Perişân'ın kahraman padişahları iktidar hırsı ile değil, vazife şuuru ile hüküm sürerler. *Devr-i İstilâ*'nın son paragrafında ifade edilen özdeşlik, “biat-i sahiha” ile meşruiyet kazanmış padişahın, “millet” ile olan özdeşliğini vurgular: “Osmanlıların esbâb-ı ikbâlinden bahsolunduğu sırada yalnız selâtn-i Osmâniyyenin meydân-ı beyâna getirilmesi mahall-i ta’riz addolunmasın. O zaman milletin ahvâl-i umûmiyyesi pâdişahlarında teşahhus etmiş gibi idi. Binaenaleyh devletin vasfını tahrîden ise vücûdunu tasvîr evlâ görüldü” (20). Bu cümledeki ironi, o gün padişahlar ve millet arasında bu özdeşlik vardı bugün yok demek ister. Hükümdarın bu özdeşleşmenin sağladığı meşruiyet ile devletin vücûdu hükmünde olması, Kemal’in *Hürriyet*'teki radikal yazılarında açık propagandasını yaptığı, Rousseaucu “doğal hukuk” bağlamına oturtulmuş, şeriata dayalı usul-ü meşveret idaresinden kaynaklanır. Şahsî ikbal hırsları için değil, “biat-ı sahiha” ile hükmeden padişahın meşruiyeti *Evrâk-ı Perişân*'daki anlatılarda çoğu zaman askerlerin (yeniçerilerin) desteği ile ifade edilir. Bu destek ise rasyonelleştirilmez, aksine anlatılarda sıkça tekrar eden az sayıdaki kuvvetle kalabalık düşman ordusuna korkusuzca ve (çoğu zaman irrasyonel) bir şekilde saldırmak motifi, bu desteği romantik tirat ve sahnelerle idealize eder. Mesela 30000 kişilik düşman ordusu karşısında “topu 2000 kişiden ibaret olan” Suriye ordusu”nun kumandanlarından biri olan Selahaddin, “ümeranın

kaffesi[nin] iki tarafın kuvvetindeki tefavütten fevkâlade ürkerek av'det re'yinde bulun[ması]" (26) üzerine, bu gayet rasyonel öneriyi idealist düzlemde geri çevirir: "Madem ki ölümden korkuyoruz, niçin evlerimizde oturup da evlâd u iyâlimizle safâmıza meşgûl olmadık. Sultandan ulûfeler aldık, askerliğe girdik. Bizim borcumuz düşmanın killetini kesretini mukâyese etmek değil mukâbelesine gitmektir" (26). Bu idealist tavır rasyonel değil, romantik bir karşılık bulur ve Selahaddin'in sözleri üzerine "herkesin kanında bir galeyân hasil" eder ve kumandayı tamamıyla üzerine alan Selahaddin "askerinin onbeş misli olan bir düşmanı celâdet ve mahâreti sâyesinde perîşân eyl[er]" (26).

Yukarıdaki sahnede ümeranın Selahaddin'e karşı çıktıklarını belirtmiştik. *Evrâk-ı Perişân*'daki anlatılarda ümera ve vezirler, romantik kipte daima bozguna uğratılan düşmanın yanında asıl eleştirinin, anlatıcının ironik dikkatinin yoğunlaştığı (birkaç istisna dışında) ötekiler olarak kurgulanır. II. Mehmed'in ilk saltanatında "vükelâ" (vüzera değil) bu bağlamda açık bir şekilde eleştirilir. Genç yaşta tahta çıkan II. Mehmed'in tecrübesizliğini "fırsat bilen" vükelâ önce "devlete bütün bütün istilâ etmek ümîdinde iken", II. Mehmed'in muktedir bir karakter olduğunu anladıktan ve kendilerine görev alanları dışında bir "meydân-ı cevelân kalmadığını" gördükten sonra "desâyis-i idârede mâhir olanların en büyük vâsıtâ-i gâlibiyeti olan usûle", her fırsattan istifadeye çalışmaya başlarlar (64). Bekledikleri fırsat Haçlı seferi olarak gelir ve II. Mehmed kendinde iktidar görmesine karşın halka ve askere güven vermek için "vükelânın re'yine mürüvvetmendâne muvâfakat göstererek" babası II. Murad'ı tahta geri çağırarak zorunda kalır (64). Babasının ölümünün ardından ise Çandarlı Halil Paşa'nın

“kendini bir kere daha taht-ı saltanattan mahrûm edebilmeğe zaman bırakmamak için ‘Beni kim severse arkamdan gelsin” diyerek” bir ata atladığı gibi mümkün olan en kısa zamanda Edirne’ye ulaşır (65-66).

“Sultan Selim”de ise I. Selim ve “vükelâ” arasında, özellikle anlatının neredeyse yarısını oluşturan Selim’in tahtı ele geçirme sürecinde açık bir hasımlık kurgulanır. Kemal’in kurgusuna göre II. Bayezid yaşlanmış ve tahtan çekilmek istemektedir vükelâ ise şehzâdelerden Ahmed’in tahta geçmesi yönünde padişaha baskı yapar ve Selim’den etkilenmemesi için baba ile oğlu bir türlü görüşürmezler. Kemal, “vükelâ”nın Selim’e neden karşı olduğunu şöyle açıklar:

Sultan Ahmed’e hilm ü za’fı cihetiyle tarafdar oldukları gibi padişahıta olan rikkat-i kalb ve şiddet-i te’sir ve Sultan Selim’deki Cevdet-i karîha ve darb-ı nutk ile berâber bir kere mülâkât ettikleri ettikleri gibi şehzâdenin bi-eyy-i hâl nâil-i saltanat olacağını ve o hâlde vezâret nâmıyla pâdişahlık etmek için kendilerine meydan kalmayacağını layıkıyla bildiklerinden havf ettikleri muhâtara ne kadar azîm ise müdâhin-i mukarreblerin mahsûsâtından olan desâyis-i dünyâda o kadar sür’at ve mahâret gösterdiler. (119-20)

“Vezaret namıyla padişahlık etmek” doğrudan Bâbîâli hegemonyasını hedef alan bir kullanımdır. “Salahaddin”e yazdığı giriş yazısında Kemal, “Fatih ile Sultan Selim’in tercüme-i hallerini itaatine mecbur olduğum bir zatın emriyle yazmıştım” der. Âli Paşa’nın 1871’deki ölümünden sonra yayımlanmış da olsa, anlatının bu tarihten önce yazılmış olması kuvvetle muhtemeldir ki bu durum,

“Fatih” ile “Sultan Selim”in Yeni Osmanlı muhalefetinin bir parçası olduğu anlamına da gelir. Gerçekten de anlatılardaki vükelâ eleştirisi, Yeni Osmanlı Cemiyeti’nin finansörü Mustafa Fazıl Paşa’nın 1867’de Sultan Abdülaziz’e yazdığı *Mektup*’taki eleştirelilikle koşuttur. Türkiye siyaset tarihinin ilk “evrak-ı muzırrası” olan bu mektubun ilk paragrafında, kötü yönetimin başlıca sebebi olarak vükelâ işaret edilir: “Padişah sarayına en güç giren şey doğruluktur. Onların çevresini sarmış bulunan kimseler, doğruluğu kendilerinden bile saklarlar. Çünkü bunlar, gözlerini olanca hırsları ile diktikleri hükmetme ve hükümette bulunma lezzeti içinde ve bunun tam ortasında yaşadıklarından, halkın çekmekte olduğu türlü sıkıntıları, eziyetleri yine o halkın tembelliğinin sonucudur şeklinde yorumlarlar.”

1871’den sonra ise bir Babîâli hegemonyasından ziyâde Abdülaziz’in iktidarı kendi eline almak için yaptığı bir seri azil ve tayin sonucu oluşan yönetim karmaşasından bahsedebiliriz. Nitekim bu karmaşada Namık Kemal ve arkadaşları padişah fermanı ile sürgün edilmişlerdi. Tanpınar, Kemal’in *Evrâk-ı Perişân*’daki kahraman hükümdarları ile, ne Âli Paşa zamanında ne de Âli Paşa’dan sonra iyi bir hükümdarlık yapamayan Abdülaziz’in karşına, tıpkı Voltaire’in *Le Siècle de Louis XIV*’ü ile XV. Louis’nin karşısına çıktığı gibi çıktığını söyler (324). Kemal’in Voltaire’i okuduğunu biliyoruz ancak bu bağlamda Voltaire kadar iyi bir başka örnek de ikinci bölümde işaret ettiğimiz Gelibolulu Mustafa Âli olabilir. Âli’nin ikbal yollarının tıkanması sonucu “legalist” bir tavırla yazdığı *Künh’ül Ahbar* ile III. Murad’ın şehnâmecisi Seyyid Lokman’ın karşısına çıktığını belirtmiştik. Cornell Fleischer’in belirttiği gibi bu önemli

yapıtında Âli'nin, II. Mehmed ve I. Süleyman'ı yönetimleri ile kendi tarihselliği arasında eleştirel bir zıtlık kurguladığını ve bu bağlamda III. Murad'ın mutlakiyetçi emellerini eleştirdiğini ikinci bölümde detaylıca anlatmışım. Kemal'in Voltaire kadar kendi tarihyazımı geleneğinde var olan eleştirellikten de etkilenmiş olması oldukça akla yatkındır.

Selim Mısır'ı işgal etmesinin ardından esir olan Tomanbay'ı çadırında kabul eder ve aralarında neden Mısır'ın neden işgal edildiği üzerine bir tartışma başlar. Selim “Biz arada hâsıl olan şikâfı def’ etmek niyetiyle size birkaç kere elçiler gönderdik ve yalnız İslâm’i kelime-i vâhidede cem’ için bir kuru sikke ve hutbeye kanâat ettik. [...] Siz sefirlerimizi katl ettiniz ve tuttuğunuz yolda iş bu dereceye gelinceye kadar ısrar eylediniz” der. Tomanbay ise “elçilerin katlinde kendisinin sun’ı olmadığı gibi sikke, hutbe matlabını kabûl re’yinde iken ümeraya söz geçiremediğini” belirtir (140). Cevabın ortaya çıkardığı ibret, romantik kipte sahnelenen Selim'in, başarı için düşmanlar kadar, kötü yönetimi teşvik eden vezirlerin de aşılması gereken birer engel olduğunu ima eder. Bu bağlamda *Evrâk-ı Perişân*'ın II. Abdülhamid döneminde Mekteb-i Mülkiye'de ders kitabı olarak okutulması ve 1884'teki ikinci baskı için izin alabilmesi, Babıâli'yi tasfiye etmiş Yıldız döneminin, yöntemi tek elde toplayan ve iktidarı tekrar padişah ile özdeşleştiren pan-İslâmcı politikaları ile beraber düşünüldüğünde şaşırtıcı olmaz. Ancak aynı dönemde Kemal'in, içinde “hürriyet” geçen ne kadar yapıtı varsa yasaklanmıştır.

2. Sorumlu Kahraman

Namık Kemal'in kahraman padişahlarını, kendi tarihselliği bağlamında tasavvur ettiği bir Osmanlı milleti ile özdeşleştirerek, bu kahramanların meşruiyetlerini romantik faillikleri üzerinden açıkladığını yukarıda belirtmiştim. Bu bağlamda kahraman özde ne kadar korkusuz, fail ve başarılı olursa, millet de "özünde" o kadar korkusuz, fail ve başarılı oluyordu. Anlatıcının zaman zaman kendi bağlamına dönerek açıkladığı olaylarda *Evrâk-ı Perişân* kahramanları bazen emri altındaki askerlere hesap verir ve onlara gönüllü olarak "biat" ettiklerini hatırlatır ya da düzen bozanları cezalandırır. Romansın kötü tarafında yer alan "vükelâ" kahramanın mutlak failliğine zaman zaman müdahil olmaya kalkar ancak, iyi tarafta yer alan padişah tarafından bu müdahaleler bertaraf edilir. Selim'in Tomanbay'a "[h]âlbuki her cengde Nâsır-ı Hakîkî, galebeyi bize ihsân eylemişti" (140) demesi ise anlatının romantik karakterini kahramanın ağzından ifşa eder.

"Sultan Selim"de yeniçerilerle yaşanan bir "biat tazeleme" sahnesinde padişah, askerlerin temsilcisine isteksizlikleri karşısında tahtan çekilebileceğini söyler. Ancak bu olayın bütününde Kemâl, yaşadığı hayal kırıklığı sonucunda içine kapanmış ve alacağı kararlar öncesinde kendini dinleyen bir Selim sahnelemiştir. Mutlak fail hiçbir şekilde ne vezirlere ne de nedimlere danışmadan doğrudan asker temsilcilerini huzuruna toplayarak kararlarını açıklar:

Şiddet-i infiâlınden kimseye bir söz söylemez ve nedim-i hâsu'l-hâs olan İbn Kemal'i bile huzûruna çağırılmaz olmuştu. Hatta birkaç

günler sahralarda yalnız gezerdi. İşte tertibâtını bu âlem-i
tenhâyîde kararlaştırdıktan sonra bir gün bağıteten yeniçeri
ihtiyarlarını huzûruna celb eder[.] (133-34)

Sahnenin sonunda yeniçeri ağaları ağlayarak pişmanlıklarını dile getirirler.
Burada padişahın askerle yaptığı görüşme önemlidir ve Namık Kemal'in
anayasa komisyonunda sorumlu başbakan fikrine saltanat hukukunu müdafaa
için ettiği itirazı hatırlatır. Onun için ideal olan yönetimin padişah ile sorumlu
vükelâ arasında değil, sorumlu padişah ile ona biat etmiş meclis arasında
paylaşılması gerekir. Örneğin Selahaddin'in hükümeti (bir vezirin değil,
hükümdarın) “yalnız halîfe tarafından tasdîk değil halkın bîat-i meşrûa ve
mutâvaat-ı ihtiyâriyyesiyle dahî te'yid olunmuştu[r]” (59). II. Mehmed'in ikinci
saltanatında onu karşılamaya çıkan askerler, böyle ecdâdına gıpta-resân olacak
bir tavr-ı kahramanî peyda ettiğini gör[ür]ler” ve ertesi gün biat resminin icrası
gerçekleşir (66).

3. “Kemâl-i Sür'at ile”

Evrâk-ı Perişân'daki anlatılarda “tarih”, 19. yüzyılda geçerli olduğu
anlamda milletin metaforu olarak açıklanan sorumlu kahramanın icra ettiği bir
yapıp etmeler alanıdır. Kemal'in yer yer epik hikâye anlatıcısı söylemi ile ancak
çoğu zaman bir millî romans olarak biçimlendirdiği bu alandaki en önemli faillik
savaşıyor olmaktır. Bu bağlamda *Evrâk-ı Perişân* için tarihsel alan büyük oranda
bir savaş alanıdır ve metafor kipinde kavramsallaştırılan kahramanlar, “kemal-i
sür'at” ile oradan oraya koştururlar. Hareket, anlatıların tamamına büyük oranda

hâkimdir ve bu hareketin anlatı söyleminde de bir karşılığının olması gerekir. Tanpınar “[k]itabın bir eksiği varsa o da sadece sefer tahkiyesinde ve portrede bir de mülâhazalarda kalışıdır” der: “Nâmık Kemal ne mimarî, ne mobilya, ne kostüm, ne örf ve âdet hakkında hemen hemen hiçbir şey söylemez. Hiçbir âni ve ya hareketi geniş bir tablo hâlinde vermez. Denebilir ki yazdığı şeylerin, bahsettiği devirlerin üzerinde muhayyilesi hiç durmamıştır” (376). Diyebiliriz ki Kemal’in muhayyilesinin duracak fırsatı, betimlemelere uğraşacak zamanı olmamıştır. Bu durum özellikle “Fatih” anlatısında belirginleşir; kahramanımız “dakika fevt etmeksizin” Trabzon’dan Eflâk’e; oradan Tuna boyunca Macaristan içlerine ve “bunu müteakib” Çanakkale ve Limni’ye geçer. Anlatı boyunca Anadolu’dan Balkanlar’a gider gelir:

Fatih Rumeli’deki gavâili hitâma erdirince bu düzd-i hângînin dahi vücûdun kaldırmak için Anadolu’ya hüçûm ile binnefs zabt ettiği Konya’yı üss’ül-harekât ittihâz etmiş ve oradan Mahmud Paşa idâresinde sevk ettiği ordu Karaman hânedânına tâbi olan yerlere muhârebât-ı müteaddideden sonra tamamiyle Devlet-i Âliyye’nin râyet-i istilâsı altına almıştır. Beri taraftan Venedik cumhûru ehl-i salîbin toplanamaması cihetiyle üç seneden beri harekât-ı hasmâneyi yalnız korsanlığa hasr etmiş iken padişahın Karaman seferinden avdeti esnasında bir külliyetli donanma sevkiyle cezâyir-i Osmâniyyenin bazılarını ve hatta İnoz (Enez) şehrini dahi yağma ettirdiğinden Fatih, Devlet-i Âliyye sevâhiline tasallut edecek donanmaya bir merkez-i istinâd kalmamak üzere

Venediklilerin Mora taraflarınca sığınmakta oldukları Ağrıboz cezîresi üzerine karadan bizzat mükemmel ordu sevk ettiği gibi deryâdan da donanma-yı hümâyûn ile Mahmud Paşa'yı irsâl etmişti. (89)

Yukarıda parçada da görüldüğü üzere Fatih iki uzun cümlede Rumeli'den Konya'ya gelir. Dört bir yana ordular yollar ve az sonra Mora yarımadasının bitişiindeki Eğriboz'a bizzat karadan ordu sevk eder. Cümlelerin uzunluğu *Barika-i Zafer* ve *Devr-i İstilâ*'da karşımıza çıkan elfaz zineti merakından değil, anlatıcının bir cümlede peş peşe meydana gelen birçok olayı birden kavramaya çalışmasından kaynaklanır. Kullanılan izafeler gerekli ve açıklayıcıdır. Anlatıcı kimi yerlerde anlatılanın hızına yetişemez ve yetişmek için “her ne hâl ise” gibi sözlü ifade kalıpları kullanır. Kimi yerlerde ise kendi hızının farkına vararak kahramanını dinlendirir: “Fatih biraz müddet rahat eder etmez” (86) ya da “Fatih bundan sonra iki sene kadar payitahtında ârama vakit bulabilmiş idi” (93). Ancak kahraman dinlenirken bile yeni olaylar gelişir. Bu hızlı düzyazı özellikleri “Fatih” kadar olmasa da “Salahaddin” ve “Sultan Selim”de de bulunur. Selahaddin anlatı boyunca Mısır, Filistin, Suriye ve Kürdistan arasında mekik dokur. Kısa zamanda çöller aşar, az kişiyle ordular yener: “Topu sekiz yüz kişiden olan tevabiiyle yüz elli saatlik mesâfeyi üç-dört gün içinde kat' ederek hiç beklenilmediği bir zamanda Şam'a erişince ahâlî meziyyat-ı zâtiyyesini bildiklerinden ellerine Mehdî geçmiş gibi kemâl-i şevk u sürur ile karşıladılar” (32). “Sultan Selim”de kemal-i sür'at ve hareket savaş sahnelerinde ortaya çıkar. Selim, “kemal-i sür'at ve maharetle sevk ettiği yeniçerilerle önce kardeşi

Ahmed'in ordusunu perişan eder ardından Şah İsmail'in üzerine yürüyerek önemli zaferler kazanır.

Evrâk-ı Perişan, Akabi Hikâyesi (1850) ya da *Temaşa-i Dünya* (1872)'yi saymazsak roman tecrübesi olmayan Osmanlı Türkçesi'nin en önemli düzyazı metni olarak karşımıza çıkar. Yayımlandıktan hemen sonra popüler hale gelen bu kitap, angaje ve derinliksiz metinlerden oluşmakla birlikte başlangıç değeri ile, Türkçe modern düzyazının gelişmesi üzerinde önemli bir zilliyet hakkına sahiptir. Kemal'in bu anlatılarda çizdiği kahraman figürleri onun inandığı bir Osmanlı geleceği bağlamında umut ilkesinin ya da "ümmid-i istikbâl" in korunduğu birer romans kahramanlarıdır. Kemal, kendi tarihselliğinin verileri, kavramları ve değer yargıları ile kurguladığı bu anlatılarla birlikte, anayasa misyonunun gerçekleştirilmesi yolunda, (Tanpınar'ın tabiriyle "halkın ve mazinin terbiyesi için") katkı sağlamış olur (377). Bu katkı Osmanlı nesrinin bir anlatı bütünlüğü içinde hareket kazanmasını sağlamıştır. Ancak bu gelişme Avrupa merkezli yeni türlerin dışsal etkisi yoluyla olduğu kadar, başlangıçları 15. yüzyıla ulaşan Osmanlı tarihyazımının içsel değişimi ile gerçekleşmiştir. Düzyazının Türkçede etkin ve işlevsel kullanılması için gerekli başlangıçları yapmış en önemli edebiyat tarihi figürü olarak Namık Kemal'in yayımlanmış ilk üç kitabının tarih anlatısı olması bu bağlamda gayet doğaldır.

C. "Silistre" ya da "Vatan"ın Metafor Kipinde Poetik Savunusu

Namık Kemal'i, Ömer Faruk Akün'ün tabiri ile bir gecede şöhrete kavuşturan *Vatan Yahut Silistre*'nin, onun en bilinen yapıtı olduğunu

söyleyebiliriz. 1 Nisan 1873’de ilk defa sahneye konan piyesin aynı tarihe yakın bir zamanda da kitap olarak basıldığı tahmin edilmektedir (Akün, “Namık Kemal’in Kitap...”, 27-30). Seyircinin coşkun beğenisi ile karşılaşan yapıt ilk temsil tarihini takip eden üç yıl içinde İstanbul, İzmir ve Selânik’te Ebüzziya Tevfik’e göre 500 (Alıntılayan Kuntay, *Namık Kemal II* 150) Abdullah Uçman’a göre ise 600 defa sahnelenmiş (“Namık Kemal” 245) ve Abdülaziz’in izniyle sarayda da iki defa oynanmıştır. Yaygın kanının aksine Namık Kemal ve arkadaşlarının 6 Nisan 1873’deki tutuklanmalarının, oyunun içeriği ile bir ilişkisi yoktur. Kemal ve arkadaşlarının Veliâht Murad Efendi ile olan ilişkileri ve oyunun yarattığı coşku ile halkın “Allah muradımızı versin!” diye tezahüratta bulunması, doğrudan Abdülaziz’in fermanı ile gerçekleşen bu sürgün-hapisliğe dair daha açıklayıcı nedenler olarak öne çıkmaktadır. Nitekim Ömer Faruk Akün de “Namık Kemal ve arkadaşlarının sürgün edilmesindeki asıl sebebin Veliâht Murad Efendi ile sürdürdükleri temasları olduğu anlaşılmaktadır” der (“Namık Kemal”, 368). Ancak “Magosa Mektubu” olarak bilinen mektubunun “Ben ki” diye başlayan paragraflarında Kemal, kendi kahramanlık dramını inşa ederek sürgünlüğünün gerekçesini doğrudan oyunun vatansever içeriğine ve bu içeriğin beğenilmesine bağlar (*Namık Kemal’in Husûsî Mektupları I*, 242-44) ki bu edim, Namık Kemal’in kendi figüral yorumuna yaptığı katkılardan biridir ve mektubun 1908’den sonra (Abdullah Cevdet tarafından) “Rûya” ile birlikte müstakil olarak basılması da bu bağlamda anlamlıdır.

Oyunun konusu hakkında ise yine Namık Kemal kaynaklı iki önemli bilgi vardır. Bu bilgiler *Vatan Yahut Silistre*’nin tarihsel gerçekliğini vurgulayarak,

anlatının “kurmaca” yönünün ve edebî niteliklerinin geri plana itilmesini sağlar. Ebbüziya Tevfik’e Şubat 1887’de yazdığı ve aynı yıl *Mecmua-i Ebüzziya*’da yayımlanan mektubunda Kemal, *Noveo Vremye* adında bir Rus gazetesinde *Vatan Yahut Silistre* hakkında çıkan bir yazıyı değerlendirir. Eleştirmenin oyunda herhangi bir edebî kıymet olmadığına dair yorumlarına, oyunun “maksad-ı te’lif[inin], millette olan hissiyyât-ı vatan-perverâneyi tasvir” etmek olduğunu söyleyerek karşılık verir (*Namık Kemal’in Husûsî Mektupları IV*, 416). *Vatan Yahut Silistre*’nin, tiyatro yazmakta maharet göstermek gibi bir amaçla yazılmadığını ve oyunun konusunun 1828-29 Osmanlı-Rus Savaşı’ndaki “Şumnu muhasarasında nakl olunan bir hikâyeyi, bir dereceye kadar tevsî’ için gördüğü mecbûriyyet üzerine Kırım Muhârebesi sırasında vuku’ bulan Silistre Muhârebesi’ne nakl etmekten ‘ibâret” olduğunu belirtir (416). Kemal bu aktarılan hikâyenin kaynağı hakkında herhangi bir bilgi vermez, ancak Rusların Edirne’ye girdiği bu savaşta Şumnu kalesi teslim olmamıştır ve bu bağlamda Silistre savunması ile aralarında bir benzerlik vardır. (*Aksan, Osmanlı Harpleri*, 364-68).

Abdülhak Hâmid’e 30 Mart 1879’da Midilli’den gönderdiği mektupta ise Kemal, Hâmid’in tarihsel oyunlarını değerlendirirken, Mart 1853-Temmuz 1854 tarihleri arasında bulunduğu Kars’ta şahit olduğu bir olayı aktarır. Bu tarihlerde Kırım Savaşı devam etmektedir ve Kars, savaşın ön cephelerinden biri olarak kuşatma altındadır: “Bir Kürt kızı, nişanlısının arkasına düşerek gönüllü nefer yazılmış, Kars’a gelmiş. Bir taburun trampetçiliğinde bulunduğu hâlde şehit olmuştu. Cenâzesini gözümle gördüm; çünkü o zaman, Kars’ta idim” (*Namık Kemal’in Husûsî Mektupları II*, 423). Kemal bu Kürt kızı ile *Vatan Yahut*

Silistre'nin Zekiye'si arasında herhangi bir bağlantı kurmaz ancak her ikisinin de Kırım Savaşı bağlamındaki eylemliliği açık benzerlikler göstermektedir. Ömer Faruk Akün, "Kırım muharebesi esnasında cenaze merasimine şahit olduğu, asker kıyafetine girerek sevgilisinin peşinden orduya katılan kızın kulaktan kulağa yayılan macerası *Vatan yâhud Silistre*'deki kahraman kızın bir prototipi olarak zihninde yerleşmiştir" der ("Namık Kemal", 362). Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, oyunun ilk perdesinde İslâm Bey ile Zekiye arasındaki diyalogun, *Romeo ve Juliet*'in balkon sahnesini hatırlattığını belirterek "[y]ine bu perdedeki intihar tecrübeleri, ölüm ve hayat düşünceleri insana behemehâl *Romeo [ve] Juliet*'in bazı sahnelerine uzaktan benzeyen bir şey vücuda getirmek arzusuyla yazılmış hissini verir" der (345-46). Bu bağlamda *Venedik Taciri*'ndeki Portia ile Zekiye arasındaki eylem koşutlukları da benzer bir anımsatma yaratır. Aşkını kazanan Bassanio'nun peşinden erkek kılığına girerek Venedik'e gelen ve yaman bir avukat olarak Bassanio'nun velinimeti Antonio'yu tefeci Shylock'un intikamından kurtaran Portia, Kemal'e aşkı peşinden askere giden Zekiye için en az meçhul Kürt kızı kadar ilham vermiş olabilir. Kemal'in birçok mektup ve yazısında Fransızların millî azizesi Jan Dark'tan bahsettiğini de hatırlarsak, Zekiye'ye ilham veren anlatıların genel bir perspektifini ortaya koymuş oluruz.

Ancak tüm bu bilgiler Namık Kemal'in yoğun bir vatanperverlik propagandası yaptığı bu oyunda neden Kırım Savaşı'nın ve savaşın başındaki Silistre Kuşatması'nın konu olarak seçildiğini yeterince açıklamaz. Başta Ömer Faruk Akün olmak üzere bazı araştırmacılar Namık Kemal'in ilk gençlik yıllarının

geçtiği Kars ve Sofya'nın, 1853-56 Kırım Savaşı bağlamındaki konumlarına dikkat çekmişlerdir ancak bu tarz bir tarihselleştirme *Vatan Yahut Silistre*'nin değerlendirilmesinde başat bir rol oynamaz. Oyun özellikle 1908 devriminden sonra Namık Kemal'in kendisi gibi bir devrim sembolü halini almış, hatta oyunun kahramanlarından Abdullah Çavuş, "nam-ı hakîkisi ile Mustafa Çavuş" keşfedilmiş, kendisi ile röportajlar yapılmış ve doğduğu köye "Vatan Yahut Silistre" adında bir okul yapılması için para toplanmıştır (Kaplan, *Namık Kemal*, 160-61). Oyun, vatan için ölmenin ne kadar güzel olduğunu vaaz eden (Tanpınar'ın tabiri ile) oratoire (hitabete özgü) üslûbu ile, 1908 sonrasında da hem Osmanlı İmparatorluğu'nun hem Türkiye Cumhuriyeti'nin yaşadığı kriz dönemlerinde karşılığını bulan bir metin olarak ulusal edebiyat konunun ayrılmaz bir parçası olmuştur. 21. yüzyıla kadar gelen bu süreç Namık Kemal'in ve dolayısıyla *Vatan Yahut Silistre*'nin tarihselliğinden kopmasına ve oyunun neredeyse içeriğinden de bağımsız bir vatanseverlik / milliyetçilik metaforuna dönüşmesini sağlamıştır. Ders verdiğim sınıflarda zaman zaman muhatap olduğum "Silistre nedir?" sorusu bence bu metaforlaşmanın önemli bir yansımasıdır. Bu bağlamda Silistre'nin ne olduğunu ve dahası Namık Kemal'den önce de var olduğunu açıklamak oyunun tarihselleştirilmesi açısından önemlidir.

1. Kırım Savaşı ve Silistre

19. yüzyılın en ilgi çekici savaşlarından biri olan 1853-56 Kırım Savaşı'nda, Rusya'ya karşı Osmanlı Devleti, Birleşik Krallık, Fransa, Piyemonte-

Sardinya Krallığı ittifakı beraber savaşmıştır. Bu savaş Avrupa ve özellikle İngiltere kamuoyunda Osmanlı Devleti'ne ve Türklere karşı yükselen bir desteğin sonucu ortaya çıkmış ve Avrupa güçler dengesini Osmanlı Devleti'nin bekası lehine devam ettirmek isteyen müttefiklerin zaferi ile sonuçlanmıştır. Her ne kadar savaş sonunda imzalanan Paris Antlaşması (1856) ile "Osmanlılar askeri sistemlerinin çöküşünü kabul etmek, daha ileri toplumsal reformlara bağlılıklarını yeniden ifade etmek ve ekonomik bağımsızlığın daha da aşındığını kabul etmek zorunda" kalsalar da (Aksan, 478), devletin geleceği için Avrupalı büyük güçlerin güvencesini almış ve Avrupa devletler ailesine katılmışlardır.

İngiliz ve Fransız edebiyatlarında üretilen "Doğu miti"nin bir izdüşümü olarak değerlendirdiği "Türk miti"nin, 19. yüzyıl başından Kırım Savaşı'na kadar devam eden dönüşümünü incelediğini *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* başlıklı çalışmasında Jale Parla, 19. yüzyıl boyunca değişen tarihsel koşulların sömürgeci söylemi de değiştirdiğini ve Lamartine'in yarattığı güçlü ve vakur "Türk miti"nin değişen tarihselliğe uyarlanarak, sonunda Kırım Savaşı'nı kabul ettirebilmek için "evcilleştirildiğini" ve bunun da mevcut Türk mitinin yıkılmasını sağladığını belirtir (15). Özellikle İngiliz gazetelerini ele geçiren "savaş retoriği", Osmanlı Devleti'nin ötekiliğini zayıflatıp, onu zayıf ve korunmaya muhtaç bir kardeş olarak resmederken, Rusya'nın olabildiğince ötekileştirilmesini amaçlamıştır (75-76). Candan Badem de, "The Ottomans and the Crimean War (1853-56)" (Osmanlılar ve Kırım ve Savaşı (1853-56)) başlıklı doktora tezinde, savaş arifesindeki Avrupa kamuoyunun neredeyse tamamının Türk yanlısı olduğunu ortaya koyar; yaygın görüş Rusya'nın saldırgan, Osmanlı Devleti'nin

ise kurban olduğu yönündedir (83). Dönemin Dışışleri Bakanı Lord Palmerston'un yönlendirdiği İngiliz politikası, ekonomik çıkar alanları olarak gördüğü İran, Hindistan ve Osmanlı Devleti'ni tehdit eden Rus yayılcılığı karşısında Osmanlı Devleti'nin bekasını savunmuş ve David Urquhart (1805-77) gibi Rus düşmanı ve Türk dostu parlamenter ve yazarlar, gazeteler aracılığı ile bu yönde bir kamuoyu yaratılması için çaba sarf etmişlerdir. Bu kamuoyunun Babıâli tarafından da yakından takip edildiğini belirten Badem, dönemin Londra sefiri Kostaki Musurus'un Rusya-Osmanlı ihtilafı hakkında İngiltere gazetelerinde çıkan haber ve yazıları İstanbul'a gönderdiğini belirterek Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki bu haber ve yazılardan bazı örnekler sunar⁴⁷. Kingsley Martin, 1849 mülteci krizinin ardından Osmanlı-Rus ihtilafı bağlamındaki müdahale karşıtlığının "ulusal bencillik olarak görülmeye başlandı"đını ve otuz yıldır savaş görmemiş İngiliz kamuoyunda, "savaş alanının gerçekleri[ni] [...] örten tatlı romantik macera atmosferi"nin egemen olmaya başladığını belirtir (Alıntılayan Parla, 70). Bu atmosferi belirleyen İngiliz gazetelerinde Kırım Savaşı ile sonuçlanan kriz süreci adım adım takip edilmiştir. İstanbul'a gönderilmiş 7 Temmuz 1853 tarihli *Daily News* gazetesinde, Rusya'nın Rumen prensliklerini işgalinin ardından İngiltere ve Fransa'nın krize müdahale etmesi şu sözlerle istenir:

Fransa ve İngiltere birleşebilir; eğer birleşirlerse sadece kadim ve barışçıl bir müttefiki Barbarların haydut şehvetinden korumakla kalmayacak, acil ve kararlı bir yönelimle sağlayacakları garantiler

⁴⁷ Candan Badem ve Jale Parla'nın da belirttiği gibi bu konudaki en önemli kaynak Basil Kingsley Martin'in kitabıdır: *The Triumph of Palmerston: A Study of Public Opinion in England Before Crimean War*. Londra: Allen and Unwin. 1924.

ile Türkiye'nin gelecekteki bağımsızlığı ve güvenliğini, yüzyılın hâlihazırdaki şartlarından daha iyi bir gelecek için de koruma altına almış olacaktırlar. (85)

İstanbul kamuoyunda da benzer bir savaş taraftarlığı egemendir. Serasker Damat Mehmed Ali Paşa güdümündeki “şahinler” ve ulema savaş ilanı için bastırmakta, Hariciye Nazırı Mustafa Reşid Paşa ise İngiltere ve Fransa'nın desteği için bir garanti alınmadan savaşa girilmemesi gerektiğini düşünmektedir. 29 Eylül'de toplanan büyük devlet şurasından harp tavsiyesi çıkar ve Abdülmecid bu tavsiyeyi kabul eder. Karadeniz'e açılan Osmanlı donanması 30 Kasım'da Sinop'ta Rus donanması tarafından yok edilir ve bu yenilgiyi takip eden günlerde Kars yolu üzerindeki Başgedikler'den önemli bir Rus zaferinin haberi gelir (Aksan, 475). Kingsley Martin, Sinop yenilgisinin İngiliz gazetelerinde “katliam” olarak yansıtılmasını şöyle anlatır: “Türkiye çaresiz bir genç kız gibi olmasına karşın saldırgana cesaretle karşı koymaktadır. İngiltere'nin korkusuz bir şövalye rolünde bu romansı tamamlaması çağrışımı çok çekicidir. [...] Sinop zulmünün intikamı alınacak, Doğu'daki ticaret ve itibarımız korunacaktır... [...] NAMUS bize yürü demekte, ŞEREF önümüzde beklemektedir” (Alıntılan Parla, 73). Nitekim Avrupalı müttefikler de dönüşü olmayan bir noktaya geldiklerini anlamışlardır, “[y]a Osmanlıları destekleyecekler veya Rusya'nın kesin zaferinin ardından imparatorluğun belirsiz bir şekilde dağılmasını izleyeceklerdi” (Aksan, 475). 12 Mart 1854'de imzalanan ittifak antlaşmasının ardından 27 ve 28 Mart'ta Britanya ve Fransa, Rusya'ya savaş ilan ettiler (476).

14 Nisan 1854'de Silistre kuşatması başlar. Virginia Aksan, bu kalenin ve özellikle Mecidiye Tabyası'nın, 19. yüzyılın "en iyi Avrupa kalelerine denk düzeyde" olduğunu belirtir (481). Kuşatma sırasında ölen Ferik Musa Hulusi Paşa komutasında 12000 ilâ 18000 arasında asker bulunmaktadır. Kalede ayrıca iki İngiliz subayı Yüzbaşı James A. Butler ve Teğmen Charles Nasmyth ile Prusyalı bir istihkâm uzmanı Albay Grach da bulunmaktaydı. General Paskeviç'in komutasındaki Rus işgal ordusu ise kuşatma sonunda 50000 askere ulaşmıştır⁴⁸. Ancak Varna'ya çıkan müttefik ordusunun verdiği rahatlama ile destek kuvveti alabilen Silistre dayanır ve Ruslar, Tuna nehrinin hemen öte yakasında bekleyen 280000 kişilik Avusturya ordusunun tehditkâr varlığını da göz önüne alır ve Paskeviç'in emriyle 21 Haziran'dan sonra Tuna'nın kuzeyine çekilerek kuşatmayı kaldırır (Aksan, 483-84). Virginia Aksan çalışmasında, Teğmen Nasmyth'in kuşatmayı değerlendiren şu sözlerini aktarır:

Türk ordusu kendisiyle gurur duyabilir. Hasımlarının Tuna'nın sağ kıyısında, bir seferde 60.000 askere ulaşan bir ordusu vardı. [...]:
Gene de kırk gün boyunca bir karış toprak bile kazanamadılar;
lağımalarının ve bataryalarının etkileri sonucu şekilsiz bir yığın olan,
ama hâlâ ilk savunmacıların elinde kalan, başlıca çabalarının
yöneldiği küçük arazi çalışmasını terk ederek kuşatmayı
kaldırdılar. (Aktaran Aksan, 484)

Daha önce de belirttiğim gibi Nisan-Haziran 1854 tarihleri arasında gerçekleşen Silistre Kuşatması, Kırım Savaşı'nın ilk aşamasında yer almaktadır.

⁴⁸ Candan Badem kuşatmanın 5 Nisan'da başladığını ve Mayıs ayına gelindiğinde Silistre etrafındaki Rus askerlerinin sayısının 90000'e ulaştığını belirtir (165-66).

Müttefik kuvvetleri büyük oranda Osmanlılar'a ait bu başarı ile yetinmeyerek Sivastopol'u kuşatma kararı alırlar. Kuşatma sırasında İstanbul, müttefik orduları için ikmal ve lojistik destek üssü haline gelir ve savaş yılları boyunca birçok Avrupalının ziyaret ettiği bir şehir olur. Askerler ve her sınıftan Avrupalı ile yaşanan bu yoğun temas İstanbul ahalisi arasında çeşitli huzursuzluklara yol açsa da öte yandan Avrupalı askerlerin yani "kafirlerin", Osmanlı Devleti yani "Müslümanlar" için savaşırken öldüğüne tanıklık edilir. Batılılaşmanın yanında vatanseverliğin de kitlelere yayılması için gerekli şartlar oluşmaya başlar. Bu bağlamda 1844-70 yılları arasında faaliyet gösteren Beyoğlu Naum Tiyatrosu'nda, 26 Şubat 1855'de, kuşatmanın bitmesinden yedi ay sonra *Silistre Operası*'nın ilk gösterimi yapılır. Metin And'ın *Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye* başlıklı çalışmasında verdiği bilgilere göre sözlerini Doktor V. G.'nin yazdığı, müziğini ise Giacomo Panizza'nın yaptığı operanın Türkçe librettosunda yazar olarak Dr. Gabriel Naum adı bulunmaktadır⁴⁹. İki perdelik operanın kahramanları Musa Paşa, Osman Paşa (Musa Paşa'nın arkadaşı), Hasan Efendi (imam), Grach (Prusyalı albay), Eliza (Grach'ın kızı), bir haberci, askerler, subaylar ve Musa Paşa'nın haremindeki kadınlardır (63). And çalışmasında *Silistre Operası*'nın bir özetini de verir. Libretto, Musa Paşa'nın ölümü üzerine kurulan olay örgüsü ile vatanseverlik idealinin paylaşıldığı bir kahramanlık anlatısı olarak dikkat çekicidir. Vatan şarkılarının söylendiği, "yaşasın vatan" nidalarının atıldığı operada, vatan için ölmenin kutsallığı öne

⁴⁹ Metin And bu Türkçe librettoyu 1965 yılında *İstanbul Operası* adlı bir derginin altıncı sayısında (22 Ekim) sayısında yayımlamıştır ancak varlığından geç haberim olan bu yayına tez çalışmam esnasında ulaşamadım. And, librettonun *Vefat-ı Musa Paşa Gazi-i Silistre* başlığını taşıyan yegâne nüshasının Prof. Dr. Gültekin Oransay arşivinde olduğunu belirtir.

çıkarılır. Çatışmalar sırasında Albay Grach'ın damadı esir düşer. Kızı Elisa'nın endişelerine uluslar arası askerlik ve vatanseverlik idealini anlatarak karşılık veren Grach damadının kurtulacağından emindir. Musa Paşa ölümcül bir yara alır ancak düşman geri püskürtülür ve Musa Paşa'nın arkadaşı Osman Paşa Grach'ın damadını kurtarır. Musa Paşa “Yaşasın Vatan!” diyerek huzurlu bir şekilde hayata veda eder.

Savaş devam ederken gösterilen bu operanın daha çok Beyoğlu ve Pera'nın Avrupalı yerleşimcilerince takip edildiğini ve şehrin Müslüman nüfusu arasında sadece sınırlı bir yönetici ya da elit kitlenin bu operayı izlediğini tahmin edebiliriz. Ancak Candan Badem'in de belirttiği gibi Kırım Savaşı çoğu epik destan ve şiir olmak üzere önemli bir Türkçe anlatı birikimi de oluşturmuştur. Fevziye Abdullah Tansel, “Halk Şâirlerimizin Savaş Destanlarına Göre Yardıma Koşan Ma'nevî Ordu ve Kırım Harbi (1853-56)” başlıklı yazısında bu anlatılardaki İslâmi unsurların ve efsanevi savaşçı evliya figürlerinin izini sürer, bu yönleri ile Kırım Savaşı hakkında söylenmiş bu “halk şairi” ürünlerinin gelenekselliğine dikkat çeker. Nihat Sami Banarlı (1907-74), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Âşık Hayâli adında bir şairin “Silistre Savaşı'nda söylenmiş bir zafer destanı mahiyetindeki uzun şiirinden [...] sâde seçme parçalar” aktarır (851). Şiir, hanedanı ve yöneticileri yüceltir ve geleneksel “gaza” yaklaşımı ile yazılmıştır. Anlatının vatansever bir içeriği yoktur ancak hanedan ile askerin beraber paylaştıkları bir Osmanlı kimliğinin izdüşümünü içerir: “Âl-i Osman”. Şiirde 18. yüzyıldan bu yana gerçekleşen Osmanlı-Rus savaşlarına dair gösterilen tarihsel dikkat de ilgi çekicidir: “Düşmanın ettiği iş hadden aştı / İbtidâ

cehd edüb sonradan şaştı / Kırk birinci gece hâsılı kaçtı / Böyle bilmez idi Âl-i Osmânî” (851). Bu bağlamda bir diğer önemli yapıt ise Tercüme Bürosu’nda Arapça tercümanı olarak çalışan Yusuf Halis Efendi’nin, savaş boyunca yazdığı ve çoğu *Ceride-i Havadis*’te yayımlanan şiirlerini topladığı ve 1855 yılında basılan *Şehnâme-i Osmânî* başlıklı kitabıdır. Bu kitabın sonunda yer alan “Vatan Kasidesi” ilk “vatansever” şiir olarak değerlendirilir ancak Yusuf Halis Efendi’nin şiirinin yaygın bir şekilde okunduğuna dair elde bir bilgi yoktur (Badem, 9-10).

Namık Kemal’in bu operadan ya da şiirlerden haberi olup olmadığını bilmiyoruz. Operanın İstanbul halkının çok sınırlı bir kesimine hitap ettiği gerçeği göz önüne alınırsa haberi olmama ihtimali yüksektir ki iki anlatının olay örgüsü arasındaki benzerlikler de çok sınırlıdır. Ancak her iki anlatıda da aile sevgisi ve vatan sevgisi arasında organik bir bağ kurulur ve vatan sevgisinin aile sevgisinden üstün olmasının yarattığı gerilim her iki anlatı da dramatik kurguyu oluşturur. Bu durum Kırım Savaşı’nın ve Silistre Savunması’nın önemli bir kahramanlık simgesi olarak Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre*’sinden önce var olduğu gerçeğini ortaya koyar. Kemal’in vatanperverlik bilincini yaygınlaştırmak için konu olarak Kırım Savaşı’nı ve Silistre Kuşatması’nı seçmiş olması, anlatının olay örgüsünün getirdiği bazı zorunluluklardan öte, Kırım Savaşı ve Silistre Kuşatması’na dair çağdaş algıdan yararlanmak istemesi ile de açıklanabilir. Ortalama Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı için “Çanakkale” ya da “Sakarya”nın sahip olduğu metaforik güç ile 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı öncesinde İstanbul’da yaşayan Müslüman bir Osmanlı için “Silistre”nin sahip olduğu potansiyel metaforik güç arasında bir koşutluk olduğunu söyleyebiliriz.

Kemal'in bu potansiyelden, "vatan"ın kitleleştirilmesi bağlamında nasıl yararlandığını ve onun bu bağlamdaki failliğinin "vatan" ve "Namık Kemal" arasında kurduğu değişmecesel bağı sonraki alt başlıkta tartışacağım.

Yukarıda verdiğimiz bilgiler ışığında Kırım Savaşı sonrası Osmanlı geleceğine dair iyimserliğin hem Avrupa, hem de Osmanlı kamuoyunda egemen hale geldiğini söyleyebiliriz. Kavalalı Mehmet Ali Paşa olayından sonra gelişmeye başlayan ve Büyük Britanya ile imzalanan 1838 Baltalimanı Antlaşması ile yeni bir dönemece girerek Rusya'nın yayılmacılığına karşı Osmanlı bekasını destekleyen bu politikanın zirve noktası elbette ki 1853-56 Kırım Savaşı idi. Namık Kemal'in 1872'de çıkmaya başlayan *İbret*'teki yazılarına baktığımızda, bu dönemin değişmeye yüz tutmuş olmasına rağmen Kırım Savaşı'nın yine de bir nevi gelecek teminatı olarak örnek gösterildiğini görürüz. Özellikle Büyük Britanya'nın emperyal, ekonomik çıkarlarının Rusya'ya karşı Osmanlı Devleti'nin desteklenmesini gerektirdiğini iddia eden Namık Kemal'in yazılarındaki iyimserlik ve özgüven, büyük oranda bu denge politikasının devam edeceğine dair inancından kaynaklanır. *İbret*'te çıkan ilk yazının başlığı "İstikbâl"dir ve Kemal paragraf başlarında tekrar ettiği "İstikbâlimiz emindir" cümlesi ile Osmanlı geleceğine dair iyimser bir projeksiyon oluşturur: "Çünkü bir zamandan beri bir dereceye kadar medeniyet âleminde saltanat sürmeğe başladığı görülmekte olan müvâzene-i düveliye efkârının mâ-bihî'l-hayatı buranın istikbâlidir" (*Osmanlı Modernleşmesininin Meseleleri* 40-41). Gazetede yayımlanan "Bir Mülâhaza" başlıklı ikinci yazısında ise, Rusya'nın Paris Antlaşması'nı delerek Karadeniz'de liman ve istihkâm inşa ettiğine dair çıkan

haberlerin yarattığı karamsarlığa kızar ve büyük bir özgüvenle Rusya'nın bu teşebbüsünün neden önemsiz olduğunu açıklar: "Rusya Sivastopol'u tahkîm ediyormuş. Mancınıkla kaldırıp da üzerimize mi atacak? [...] Hâsılı biz her vakit Avrupa'nın kefâlet ve muâvenetinden eminiz" (43). "Asya'nın Hali" başlıklı yazısında Rusya'nın Orta Asya'daki yayılmasının Avrupa için yaratacağı tehlikelere dikkat çeken Kemal (258-60), "Yeni Asrımızın Politikası Tarihinin Bir Ufacık Fihristi" başlıklı yazısında ise Kırım Savaşı'nda karşılaştığı ittifak yüzünden Rusya'nın Avrupa'ya doğru bir istila teşebbüsünde bulunamayacağını iddia eder (341). *Vatan Yahut Silistre*'nin son sayfasında Sıdkı Bey'in söyledikleri ise Namık Kemal'in bu bağlamdaki düşüncelerinin tekrarıdır: "Vatanın en büyük, en azîz maksadlarından birini kurtardınız. Vatanı kurtardınız demem. Çünkü onun selâmeti dünyanın kefâleti altındadır. Baksanıza, üç devlet gelmiş, bizimle beraber uğraşiyor" (95).

Bütün bu yazıları ve Namık Kemal'in bu dönem yayımlanan tarihsel anlatılarının romantik / epik söylemini biçimlendiren "iyimserliğin", "umut ilkesi"nin ya da Namık Kemal'in deyişiyle "ümmîd-i istikbâl"nin, Kırım Savaşı öncesine uzanan ve "93 Harbi faciası" olarak da bilinen 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı yenilgisine kadar süren bir dönemin tarihselliğinin ürünü olduğunu tekrar edelim. Kırım Savaşı ve Silistre Savunması, bu dönemin en önemli olaylarıdır ve Namık Kemal'e, anlatılarında Osmanlı geleceğine dair iyimser bir projeksiyon üretebilmesi için gerekli tarihsel malzemeyi sağlamıştır.

2. “Vatan” ve / yahut “Namık Kemal”

“Namık Kemal” adının, “vatan” ve “hürriyet” gibi popüler 19. yüzyıl kavramlarıyla özdeşleştiğini ve bu bağlamda benzer bir metaforik güç kazandığını söyleyebiliriz. II. Meşrutiyet süreci ile (1908) ile güçlenen bu figüral yorumdan üçüncü bölümde bahsetmiştim. Bu yorum, Türkiye Cumhuriyeti’nin bir ulus devlet olarak kuruluş sürecinde de devam etmiş ve 1930’lu yılların başındaki “radikal Türkçü” entelektüel iklimi saymazsak, modern Türk edebiyatı tarihinin doğal bir parçası olarak günümüze kadar gelmiştir. Örneğin Ömer Faruk Akün, *İslâm Ansiklopedisi* için yazdığı “Namık Kemal” (2008) maddesindeki küçük epilogda ondan “vatan ve hürriyet şairi” olarak bahseder (361). Ancak Namık Kemal’in ulusal bir figür olarak “vatan”, “hürriyet” kavramlarıyla özdeşleştirildiği bu metaforik kavrayışın yanında, onu bu kavramların modern anlamda kurucu faili olarak açıklayan metonimik kavrayışın, modern Türk edebiyatı tarihi anlatılarında daha egemen olduğunu söyleyebiliriz. Yine yakın tarihli bir çalışmada Abdullah Uçman (“Namık Kemal” (2006)), Namık Kemal’in “vatan, millet, hürriyet” sözcüleri etrafında şekillenen bu kahraman failliğini şu sözlerle aktarır: “Tarihimizde vatan, millet, hürriyet gibi konulardan bilinçli olarak ilk defa bahseden ve ölünceye kadar da mukaddes bildiği bu değerler uğrunda hayatını ortaya koyarak kalemiyle müdafaa ve mücadelesini yapan Namık Kemal bu yönüyle Türk tarihinin millî kahramanlarından biri kabul edilmektedir” (229). Burada Uçman’ın bahsettiği bilinç, ironik / eleştirel düşünceye kapı aralayan öz-bilinçlilik değildir. Uçman’ın, Kemal’in kahraman failliğinin bir ifadesi olarak kullandığı bilinçli söz söyleme edimi, kitlelerce

bilinmeyen “patrie”nin vatanla, “liberte”nin hürriyetle bilinmesini sağlamış ve Kemal, inşa ettiği, yaygınlaştırdığı bu değerlerin korunması için mücadele etmiştir. Uçman’ın söylemi vatan, hürriyet ve Namık Kemal’i dışsalılık dili ile bir araya getirir ve onun kitleler karşısındaki failliğini öne çıkarır. 1930’lu yıllarda yazıldığını tahmin ettiğim “Bugünkü Türkçe” başlıklı yazısında Yahya Kemal, yine Namık Kemal’in, “patrie”nin “vatan” olarak kitleleşmesindeki failliğini vurgulayarak, “Türkçe’yi sevmiyor değil, seviyoruz, fakat tıpkı vatani *Nâmık Kemal*’den evvel sevdiğimiz gibi” (*Edebiyata Dâir* 84) der.

Yine de Namık Kemal, Uçman’ın iddiasının aksine bu bağlamda bir ilk değildir. Özellikle “vatan”, Tanzimat sürecinin başlangıcından itibaren, yönetici elitler arasında “patrie” anlamında kullanılmakta ve gayrimüslimlerin askere alınması konusundaki tartışmalarda sıklıkla söz konusu edilmektedir⁵⁰. Ahmed Cevdet Paşa’nın 1865 yılındaki bir komisyon toplantısında, bu bağlamda getirdiği itiraz iyi bir örnek olabilir: “Mahlût bir taburun binbaşısı lede’l-hâce askeri gayrete getirmek için ne diyecek? Vâkı’a Avrupa’da gayret-i dîniyye yerine gayret-i vataniye ka’im olmuş. [...] Ammâ bizde ‘vatan’ denilürse asker köylerindeki meydanlar hâtırına gelür” (Alıntılıyan Tobias Heinzelman, *Cihaddan Vatan Savunmasına* 230). Namık Kemal’in poetik failliği tam da burada, “vatan”ın köy meydanlarından bağımsızlaşıp kitleleşmesi bağlamında öne çıkar ve Kemal’in adı kavramın değişmecesel bir uzantısı

⁵⁰ Konuyu dağıtmamak için bu bağlamdaki çalışmalara referans vermekle yetineceğim: Gültekin Yıldız. *Neferin Adı Yok: Zorunlu Askerliğe Geçiş Sürecinde Osmanlı Devleti’nde Ordu ve Toplum (1826-1839)*. İstanbul: Kitabevi, 2009. Tobias Heinzelman. *Cihaddan Vatan Savunmasına: Osmanlı İmparatorluğu’nda Genel Askerlik Yükümlülüğü 1826-1856*. Çev. Türkis Noyan. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008.

haline gelir. Bu poetik sürecin merkezinde ise 1 Nisan 1873'de ilk kez sahnelenen *Vatan Yahut Silistre* durmaktadır.

Çeşitli kaynaklar, oyunun ilk gösteriminin ardından coşkun seyircilerin Namık Kemal'i bulmak için sokaklara taştığını söyler. Ömer Faruk Akün bu "tarihî hadise"nin nasıl gerçekleştiğini şöyle anlatır:

Tiyatroyu doldurmuş olan seyirci kitlesi tarafından yükselen, "Yaşasın vatan! Yaşasın Kemal! Yaşasın vatanın Kemali!" nidaları gittikçe artarak sokağa taşı. Bununla da kalmayarak tiyatrodan bulamadıkları Nâmık Kemal'i görmek ve tebrik edebilmek için oradan harekete geçen bir kabile gece yarısı elde fener yollara düşüp Unkapanı Köprüsü'nü aşarak Galatasaray'da gazetenin idaresine dayandı. [...] [ikinci temsilde] de aynı tezahürat devam etti. (*İslâm Ansiklopedisi* 368)

Oyunu beğenen seyircilerin Namık Kemal'i tebrik etmek istemeleri normaldir ancak bu tebrik konusundaki ısrar, coşku ve gece yarısı düzenlenen yürüyüş İstanbul kamuyou için sıradan şeyler değildir. Burada asıl dikkat çekici olan seyirci kitlesinin tezahüratlarıdır. "Yaşasın vatan!" ve "Yaşasın Kemal!" nidaları arasında kurulan özdeşlik gayet açıktır. "Vatan" ve "Namık Kemal", *Vatan Yahut Silistre*'nin daha ilk gösteriminde birbirlerinin yerine geçebilen birer metafor haline gelirler. Üçüncü tezahürat ise çok daha ilginçtir. "Vatanın Kemali" her ne kadar "kemal" in olgunluk, faziletlilik anlamlarını dışlamasa da buradaki asıl gösterge "Namık Kemal" dir ve vatan ile Kemal arasında kapsamlı bir bütün-parça ilişkisi öngörülür. "Vatanın Kemali" bir metonimi değildir çünkü nidanın

içeriğinde metoniminin gerektirdiği indirgeyicilik ya da dışsallık bulunmaz.

Buradaki anlam bütünleyicidir ve “vatan” kavramına atfedilen çağdaş “olumlu” özün, Namık Kemal’in poetik failliğinde de var olduğunu ima eder.

Bu bağlamda *Vatan ve Namık Kemal* başlıklı iki ayrı sinema filminden de bahsetmekte yarar var. 1951 ve 1969 tarihli bu filmlerin senaryoları farklılıklar gösterebilir. Olay örgüsü hemen hemen aynıdır. Yönetmenliğini Talât Artemel, Sami Ayanoglu ve Cahide Sonku’nun yaptığı ilk film kostüm ve senaryo açısından hem *Vatan Yahut Silistre*’ye hem de konunun tarihselliğine daha bağlıyken, yönetmenliğini Duygu Sağıroğlu’nun yaptığı ikinci film hem daha melodramatik ve özensiz, hem de kostüm ve senaryo açısından konu ve tarihsellikten daha uzaktır. Namık Kemal’in Magosa’ya sürgün edilmesi ile başlayan filmler, Kemal’in gerçek bir olay olarak dinlediği *Vatan yahut Silistre*’nin, anlatının olay örgüsüne dâhil edilmesi ile devam eder. Filmler, aslında *Vatan Yahut Silistre*’nin bir nevi sinema uyarlamasıdır ancak başlıktaki Silistre’nin yerini Namık Kemal almıştır. Bu durumu, “Silistre”nin 19. yüzyıl tarihselliğinde sahip olduğu metafor değerinin, 20. yüzyılda geçerli olmadığı şeklinde yorumlayabiliriz. Filmlerin adında “yahut” yerine geçen “ve” bağlacı, metaforik özdeşliği metonimik dışsallık ile değiştirmekte ve Namık Kemal’in vatan kavramı etrafında şekillenen kurucu failliğini anlatının önüne çıkarmaktadır. 20. yüzyıl ortası popüler sinema izleyicisi için “Silistre”, “Çanakkale” ya da “Sakarya”nın gerisinde kalmış bir olaydır ve bu iki olayın metaforik gücüyle yarışamaz. Ancak “vatan şairi” Namık Kemal, ulusal edebiyat

kanonunun ayrılmaz bir parçasıdır ve yukarıda da belirttiğim gibi bu bağlamdaki gücünü muhafaza etmektedir.

3. *Vatan Yahut Silistre*

Önceki alt başlıklarda 20. yüzyıla gelindiğinde “Silistre”nin metaforik gücünün Namık Kemal’in gerisinde kaldığını ancak Kırım Savaşı’nın ve Silistre Savunması’nın 19. yüzyıl Osmanlı tarihselliğinde önemli bir kahramanlık göstergesi olduğunu ve Namık Kemal’in vatanseverlik düşüncesini yaymak amacıyla yazdığı oyunda Silistre’nin bu göstergesel değerinden yararlandığını ortaya koydum. Bu alt başlıkta ise kısmen vatanseverlik (patriyotizm) kavramı üzerinde duracak ve *Vatan yahut Silistre*’nin içeriğini daha yakından değerlendireceğim.

Yukarıda yaptığım alıntıda Ahmed Cevdet Paşa, “vatan” kavramının, Osmanlı ordusunun temel kaynağı olan Müslüman / Türk halk kitlelerince “patrie” olarak bilinmediğini iddia ediyor ve “gayret-i vataniye”nin yani vatanseverliğin gelişmediği için sıradan bir köylünün vatan denilince köyündeki meydanı anlayacağını iddia ediyordu. 1932 yılında yayımlanan *Yaban*’da bile görebileceğimiz bu ironik durum, romantik kipte sahnelenen *Vatan Yahut Silistre*’de, bir aşk macerası ve aile dramı ile çerçevelenerek anlatılan vatan sevgisinin metaforik kavranışı ile aşılmaya çalışılır. Kemal vatanseverliği aşk ve aile sevgisi ile özdeş, ancak onlardan üstün tutarak açıklar. İslâm Bey, Zekiye’ye olan aşkına rağmen (ve aşkı için) gönüllü olarak vatan için ölmeye gider. Sıdkı Bey, ailesinden ayrı düşmesine rağmen askerlik şerefine elinden alınmasına

dayanamaz ve onurunu ve ailesini geri kazanmak için tekrar orduya girerek onlardan ayrı kalır.

İlk sahnede İslâm Bey'in tekrar ettiği "gideceğim" sözü ile yükselen âşıkane gerilim, Zekiye'ye neden gideceğini açıklaması ile düşerek farklı bir anlam kazanır. Bu duygusal iniş çıkışların arasında İslâm Bey, vatanseverliğin ne olduğu ve vatan için ölmenin neden arzu edilmesi gerektiğine dair romantik tiratlar söyler. Bunlardan ikisi özellikle önemlidir. İlkinde İslâm Bey, Zekiye'ye neden gideceğini açıklar ve bu açıklama ile gitmek, ölmenin bir meteforu haline gelir. Vatan için ölmek ve vatanseverlik, atalar kültü üzerinden geleneksel ve doğal bir tepki olarak ortaya konur, ancak bu geleneksellik aynı zamanda çağdaş olanın ya da "terakki"nin de bir gereğidir: "Hiç nasıl olur ki vatan muhabbeti bugün her şeyden mukaddes olsun da ben yalnız senin muhabbetinle uğraşayım. Hiç nasıl olur ki dünyada her şeyin ilerlediğini bilip dururken ben babamdan ecdâdımdan aşağı kalayım" (29). Tiratın devamında İslâm Bey, vatani neden sevmemiz gerektiğini "anavatan" nosyonuna atıfta bulunarak açıklar. Sevgi ve vefa nesnesi olarak vatan, geleneksel / sınıfsal "hami"nin tersine herkese dair ve herkes içindir. Bu bağlamda vatanın büyüklüğü herkes için geçerli, dinsel / evrensel göstergelerle anlatılır. "Beni Allah yarattı. Vatan büyüttü. Beni Allah besliyor. Vatan için besliyor. [...] Vatan karnımı doyurdu [...] Çıplaktım. Vatan sâyesinde giyindim... Vatanımın nimetleri kemiklerimde duruyor" (29). Kemal vatan sevgisini, insan varoluşunun doğmak, büyümek, yemek, giyinmek gibi asgari gereksinimlerinin bir parçası olarak resmeder. Dahası vatan kavramına atfedilen bahşedici Tanrısal faillikle

ölüm, yaşamak için elzem bu asgari gereksinimlerin bir metonimisi olur:

“Vatanımın uğrunda ölmeyeceksem, ya ben niçin doğdum” (29).

Reinhart Koselleck, “Vatanseverlik: Yeniçağa Ait Bir Kavramın Temelleri ve Sınırları” başlıklı yazısında, vatan sözcüğünü kavram tarihsel açıdan tartışır.

Yunanca “patria” kökünden gelen sözcük “babadan gelen soyu, cinsiyeti ve kabileyi belirtir” (227). Latince de ise “ataşehir” Roma’yı tanımlar. Koselleck “vatanseverin doğal, politik olmayan ön anlamın[ın], 17. yüzyılda İngilizce ve Fransızcada hâlâ kullanılmakta” olduğunu belirtir: “O, bir hemşeriydi, ‘one’s countrymen” (227) ki bu bağlamda vatan da “memleket” anlamına gelir.

Koselleck vatanseverin esas kariyerinin ise 18. yüzyıl başında başladığını söyler. “‘Vatansever’, aynı dönemde vatanseverler tarafından yenilikçi bir kavram olarak ortaya konan ve eylemli bir anavatan sevgisi demek olan ‘vatanseverlik’e borçluluk hissedilen politik Aydınlanmanın öncü figürüne dönüşür” (227) ki Osmanlı bağlamında bu figürün adı Namık Kemal’dir.

Koselleck vatanseverin bu modern kariyerinin sonucunda “Batı’da ve Doğu’da, iki yüzyıl boyunca herkes tarafından kabul edilmiş ve izlenmiş” bir şiarın ortaya çıktığını belirtir:

[Ö]zellikle bir şey, ortak çıkarın kişisel çıkardan önce gelmesi, insanın anavatanı için kendisini feda etmekte tereddüt etmemesi gerektiği mesajı her yana ulaşmıştı. Burada söz konusu olan ister misyoner vatanseverlik olsun, ister ırkçı—milliyetçi vatanseverlik—bu iki kavramın anlamları sık sık birbirine yakınlaşıyordu—, hakiki

vatanseverlik giderek ölmeye amâdelikle test ediliyordu: “Dulce et decorum est pro patria mori⁵¹”. (227)

İbret'te yayımlanan “Vatan” başlıklı yazısında Namık Kemal, kabul edilmiş ahlâki ve politik yargıların ilgasını savunan, anarşist / enternasyonalist düşüncelere itiraz ederek, vatan ve vatan sevgisinin gerekliliğini ilginç bir ikili karşıtlıkla savunur: “Evet Sâni’i Hakîm insanın fikrini kerrât cedveli, vicdanını hendese mikyâsı mahiyetinde halk etmiş olsa idi dünyada aile, millet, mesken, vatan tasavvurlarının vücuduna imkân kalmazdı. Sırf maddî olan fevâidden başka bir şey düşünülemez idi” (474). Kemal’e göre Tanrı insanı matematiksel, “pozitif” bir varlık olarak yaratmamıştır, bu yüzden insan, aile, millet, vatan gibi kültürel / manevî kurumlar tesis etmiş ve dünya bu kültürel kurumların varlığı ile anlam kazanmıştır. Bu bağlamda “vatan fikrini gönüllerden kaldırmak” akla uygun olmayan, çağın ruhundan uzak garip bir düşüncedir. Kemal ahlâkın, ailenin ve vatanın anlamını, onların icat edilmiş kurumlar olduğunun bilinciyle açıklayan mekanistik argümana, kapsamlı anlayış kipiyle kaleme aldığı şu organisist tanımlama ile cevap verir:

İnsan vatanını sever, çünkü vatan öyle bir galibin şemşiri veya bir kâtibin kalemiyle çizilen mevhum hatlardan ibaret değil; millet, hürriyet, menfaat, uhuvvet, tasarruf, hâkimiyet, ecdada hürmet, aileye mahabbet, yâd-ı şebâbet gibi birçok hissiyatı ulviyenin ictimâ’ından hâsıl olmuş bir fikr-i mukaddestir. (475)

Tekrar *Vatan Yahut Silistre*'ye dönecek olursak, İslâm Bey’in ikinci tiratta söyledikleri ise, aslında tam da içinde bulunulan tarihsel durumun ironisini açık

⁵¹ “Güzel ve şanlıdır, vatan için ölmek”, Horatius.

bir şekilde ortaya koyar. Bu ironi, “Vatan” yazısında eleştirilen, kavramın icat edilmişliğine yönelik anarşist / enternasyonel öz-bilinçlilikten değil, tam tersine kavramın (Koselleck’in tabiriyle) doğal, politik olmayan ön-tanımının yaygınlığından kaynaklanır ki daha önce alıntıladığım Cevdet Paşa’nın durum tespiti de bu yöndedir:

Bir kere düşün. Vatan ki herkesin hakkını, hayâtını muhâfaza ederken onun muhâfazası lâzım gelince evlâd-ı vatani serhadde kırbaçla sürüyorlar. [...] Vatan ki her karış toprağı ecdâdımızdan birinin kanıyla yoğrulmuş iken kimse üzerine iki damla gözyaşı dökmek istemiyor! Vatan ki kırk milyon can besliyor. Hâlâ uğrunda isteyerek can verecek kırk kişiye mâlik olmamış. Vatan ki bir zaman kılıcının sâyesinde birkaç devlet yaşarken, şimdi birkaç devletin yardımıyla kendini muhâfaza edebilir. Vatan ki hâlâ erkeklerimiz manâsını bilmiyor, kadınlarımız adını işitmemiş! İşte kibir say, gurur say, delilik say. Her ne sayarsan say. Ben o vatani sana bana muhtâç görüyorum. (31-32)

İslâm Bey’in kibir, gurur ya da delilik olarak nitelendirdiği ironi, Osmanlı ordusunun 19. yüzyıldaki savaşlar boyunca Rusya karşısındaki durumunu özetler. Şiddetli asker ihtiyacı yüzündendir ki Müslüman / Türk erkek nüfus çoğu zaman zorla askere alınmış ve kırbaçla cepheye sürülmüştür. Bu bağlamda yapılmış bazı tarih çalışmalarını yukarıda belirtmiştim. İslâm Bey’in ilk tiratında vatanseverliğe dair söyledikleri ile ikinci tiratındaki eleştirel tespitleri arasındaki uyumsuzluk, ideal olanla mevcut durum arasındaki farkı da ortaya koyar.

Aslında ikinci tirat İslâm Bey'in "ölmeyeceğim" sözü vermesi ile başlar. Tiratın sonunda ise İslâm Bey, neden ölmeyeceğini Tanrısal adaletle açıklar. Hamiyet yani "vatanseverlik" fikri memlekette "daha anasının karnına yeni düşmüş çocuk gibi küçücük bir şeydir" (32) ve İslâm Bey'in ya da Zekiye'nin ölümü vatanseverlik fikrini ve vatanseverlerin varlıklarını anlamsız bırakacaktır.

Kemal, doğrudan seyirciye konuşarak bir bakıma oyunun başında kahramanının ölmeyeceğini de söylemiş olur. Bu tiratların ayrılmak üzere olan iki sevgilinin diyalogunun doğal bir parçası olması beklenemez. İslâm Bey'in ağzından konuşan Kemal'in asıl muhatabı seyircilerdir. Nitekim *ibret*'te yayımlanan "Tiyatro" başlıklı yazısında da tiyatronu bu "doğrudanlık" imkânı bağlamında över ve "eğlencelerin en edibânesi ve binaenaleyh fâidelisi" olarak nitelendirir. Kemal'e göre bir yazar genel bir ahlâk kitabı yazsa bir insanı çok kolay terbiye edemez ancak "bir edib birkaç güzel tiyatro tertip etse bir milletin umumunu terbiye edebilir" (497). *Vatan Yahut Silistre*'nin benzer bir "terbiye" amacıyla yazılmış ve sahnelenmiş olduğunu biliyoruz. İslâm Bey'in ölüme aldırış etmeyen cesareti ve coşkulu vatansever tiratları, vatanseverliğin kitleleşmesi için bu doğrudan konuşma ve gösterme imkânının azami bir şekilde kullanılmasından kaynaklanır. İlk gösterim sonunda seyircilerin gösterdiği coşkun beğeni ve "Namık Kemal" adının "vatan" ile özdeşleştirilmesi, Kemal'in çabası yönünde olumlu başlangıç yaptığını ortaya koyar. Bu çaba vatanın metaforik bilinç kipiyle kavranıp, gerektiğinde savunulabilmesi için en büyük fedakârlığın gösterilebilmesini amaçlar. "Ordu millet" mitinin başlangıçları hiç şüphesiz ki Namık Kemal'in bu poetik çabalarında saklıdır.

SONUÇ

“19. yüzyıl Osmanlı tarihi” olarak adlandırılan tarihsel alan, her ne kadar iç içe geçmiş, karmaşık epistemolojik bölgelerden oluşsa da, kronolojik olarak ayrıştırılmış bu zaman diliminin (yüzyıl) ne olduğunu anlatmak istediğimizde ilk anda belli sözcüklere, kavramlara, terimlere ya da isimlere başvururuz. Bunu yaparken, bizi belirleyen tarihsellikten, ideolojilerden, bilgi birikimimizden, sahip olduğumuz kültürel kodlardan ve hatta o anki psikolojimizden doğrudan etkileneceğimizi söylemek malumun ilamından öteye gitmeyecektir. Ancak bilgi üretmek için göstereceğimiz bu anlık çaba öncelikli olarak derin bir bilinç düzeyinde gerçekleşir ki bu düzeyde ilgili tarihsel alanın bilgisini üretmek için poetik, yani şiirsel bir edimde bulunmuş oluruz. Örneğin bu bağlamda ilk başvuracağımız sözcüklerden birinin “Tanzimat” olacağını kabul edelim. Yapacağımız açıklamada “Tanzimat”ı, 19. yüzyıl Osmanlı tarihi ile özdeşleştirerek, temsil edici bir şekilde kullanırsak, ortaya koyduğumuz anlatıyı metaforik söylem kipiyle çerçevelemiş oluruz. Bu bağlamda üreteceğimiz Tanzimat adamı, Tanzimat dönemi, gibi nitelendirmelerle de sözcüğün 19. Yüzyıl Osmanlı tarihini temsil etmek için yeterli olduğunu onaylarız. Metonimik

söylem kipinde ortaya koyacağımız anlatı ise 19. yüzyıl Osmanlı tarihini “Tanzimat”a indirgemiş olacaktır. Bu kipte, belirlediğimiz anlatı nesnesi yani 19. yüzyıl Osmanlı tarihi için üreteceğimiz bilgiyi, Tanzimat’ın bir işlevi statüsüne indirgeyebiliriz. Tanzimat edebiyatı, Tanzimat romanı gibi nitelendirmelerde olduğu gibi. Sözcüğün kapsamlamalı kullanımında ise 19. yüzyıl Osmanlı tarihi ile Tanzimat’ın paylaştıkları “niteliğin” simgelenmesini amaçlamış oluruz. Bu bağlamda ortaya koyacağımız kapsamlamalı bir anlatıda “Tanzimat”, 19. yüzyıl Osmanlı tarihinin reformist karakterinin bir simgesi olabilir. İronik kipteki bir anlatıda ise, açıkça onaylanan bu reformist karakterin geçerli olamayacağını ima edecek ve reformların olumsuzlanması için kullanılacaktır.

“Metatarih”, tarihsel anlatıların yukarıda örneklediğimiz gibi öncelikle poetik bağlamda analiz edilmesine olanak tanıyan tarihsel araştırma yönteminin adıdır. Bu tez, Hayden White’ın Giambattista Vico’nun başyapıtı *Yeni Bilim*’de ortaya koyduğu değişmecesel tarih kuramından yararlanarak geliştirdiği bu biçimci yöntemin uygulanmasıyla oluşturulmuştur. Yöntemin merkezinde poetik analiz ve değişmeceler kuramı olmakla birlikte Hayden White, kuramın öngördüğü evrensel söylem kiplerinin (metafor, metonimi, kapsamlama, ironi) yanında Northop Frye, Stephen C. Pepper, Karl Mannheim’in çalışmalarından da yararlanarak “sahneleme”, “argümantasyon” ve “ideolojik ima” kiplerini de yöntemine dahil eder. Bu geniş analiz imkânlarından yararlanılması ile metatarih, popüler ya da bilimsel bütün tarih anlatılarının öncelikle birer metin olduklarını kabul ederek, tarihsel verilerin poetik araştırmanın nesnesi olabileceğini ortaya koyar. Türk edebiyatı tarihini bağlamında yapılmış böyle bir

çalışma yoktur ve metatarihsel yöntemin analiz olanaklarını kullanmak bu bağlamda önemli araştırma imkânları sunacaktır. Bu tez, böyle bir imkânın değerlendirilmesi için, modern Türk edebiyatı tarihinin ve Türk modernleşmesinin en önemli başlangıç figürlerinden ve dolayısıyla “Yeni Türk Edebiyatı” tarihinin en önemli anlatı nesnelere biri olan Namık Kemal’in, yazarlık faaliyetlerinin en aktif olduğu 1866-73 döneminde kitap halinde yayımlanan düzyazı anlatılarının analizini içerir. İlgili analizler için yaptığım çalışmalar sonucunda ise bu tezin, iki temel argüman ya da tartışma eksenine inşâ edildiğini söyleyebilirim: (1) Namık Kemal’i tarihselleştirmek. (2) Bir düzyazı faaliyeti olarak başlangıçları 15. yüzyıla kadar uzanan Osmanlı tarihyazımının, Türkçe düzyazının modernleşmesi bağlamında yapılan araştırmalarda dikkate alınması gerektiğini göstermek.

1840-1888 yılları arasında yaşayan Namık Kemal, yapıtlarını Rusya ile yapılan iki büyük savaşın doğrudan belirlediği bir tarihselliğin içinde ortaya koymuştur: 1853-56 Kırım Savaşı ve 93 Harbi olarak da bilinen 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı. İlk savaşta İngiltere, Fransa ve Sardinya’nın desteğini alan Osmanlı Devleti savaştan galip ayrılmış, ikinci savaşta ise beklediği müttefik desteğini bulamarak Rus ordularının Yeşilköy’e gelişlerine (Ayestefanos) engel olamamıştır. Namık Kemal’in bu tezde analiz edilen 1866-73 yılları arasında yayımlanmış anlatıları Kırım Savaşı sonrasında genel iyimserliğini taşımaktadır. Bu anlatılar aktif kahramanların olaylar üzerinde doğrudan belirleyici rol oynadığı, epik ya da romantik kipte sahnelenen, birer umut projeksiyonlarıdır. Kahramanlarının kaderinin, devletin kaderi ile

özdeşleştirildiği bu anlatılar “mutlu son”la biter ve anlatılarda metaforik kavrayış hakimdir.

Namık Kemal’in de bir parçası olduğu anayasa misyonunun politik amaçları ile doğrudan ilgili tarihsel biyografilerden oluşan *Evrak-ı Perişan* (1873-73), kitap halinde yayımlanmasının ardından yoğun rağbet görmüş, korsan baskıları yapılmış ve “Mekteb-i Mülkiye”de ders kitabı olarak da okutulmuştur. Anlatı söylemi açısından Osmanlı tarihyazımı geleneği ile beraber değerlendirilebilecek olan bu metinler, güçlü padişahların başarı için düşmanlar kadar, gölge padişahlar olarak eleştirilen vezirlerin iktidar hırslıları ile de savaştıkları ve bu bağlamda Babîâli rejiminin eleştirildiği metaforik kipte yazılmış romantik anlatılardır. 1873-76 yılları arasında yüzlerce defa sahnelenen *Vatan Yahut Silistre* ise tiyatronun performatif gücünden yararlanılarak vatanseverlik idealizminin doğrudan aktarıldığı bir kahramanlık romansıdır. Oyunun başarısı, Kırım Savaşı’nın başlangıcındaki Silistre Savunmasının, 19. yüzyıl Osmanlı kamuoyu için bir kahramanlık ve başarı öyküsü olarak sahip olduğu metaforik güçle açıklanabilir. Kemal’in poetik failiği bir metafor olarak Silistre’nin ardındaki öyküyü vatan kavramının kiteselleşmesinde kullanması ile ortaya çıkar. Bu bağlamdan “Namık Kemal”, “vatan” ile özdeşleştirilmiş ve ulusal bir figür olarak millî edebiyat kanonunun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Namık Kemal’in yayımlanan ilk iki kitabı *Barika-i Zafer* ve *Devr-i İstilâ* ise Vicocu bir perspektifle sözlü anlatılar olarak analiz edilmiştir. Geleneksel imajların yoğun bir şekilde kullanıldığı bu metinler, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan gibi önemli edebiyat tarihçileri tarafından yazı merkezli bir bakış açısıyla “yapmacık”, “süslü”

ya da “şişkin” gibi nitelendirmelerle “geçştirilmiştir”. Vico’nun başlangıç aksiyomu anlatıların başlangıçta daha muğlak, daha şiirsel ve daha sözlü olduğunu iddia eder ve anlatıların ilk elde açık seçik soyutlamalarla analiz edilmesinin tarih dışı bir yöntemle sondan başlamak olacağını öngörür. Bu bağlamda Kemal’in “elfaz zineti merakı” olarak nitelendirdiği metaforik söylemin edebiyat tarihçilerinin iddia ettiklerinin aksine Osmanlı edebiyatı bağlamında “doğal” bir edim olduğu ortaya konmuş ve asıl zor olanın, yeni edebiyat söyleminin inşa etmeye çalıştığı gidimli düzyazısal söylem olduğu yine Kemal’in yazdıklarından yola çıkarak belirtilmiştir.

Namık Kemal’in 1878-88 döneminde yazdığı ve bu tezde analiz edilmeyen tarih anlatıları ise çalışmanın yayımlanması aşamasında metne dahil edilecektir. Tezde ele aldığım 1866-73 dönemindeki anlatılar, Osmanlı bekasının özdeşleştirildiği kahramanların zafer ve başarı yoluyla yaşantı dünyasını aştığı ve “ümid-i istikbâl”in korunduğu epik / romantik kipte sahnelenirken, 1878-88 dönemi anlatıları kahramanların öldüğü ve bu ölümlerin sahnelediği “ibret” üzerinden Kemal’in yeni tarihselliği ile uzlaştığı, trajik kipte sahnelenen melodramlardır. Bu bağlamda analiz edeceğim *Celâleddin Harzemşah* ve *Cezmî*’nin II. Abdülhamid rejiminin siyasal söylemi ile uyumlu olduğunu aynı gerekçelerle iddia edeceğim. Yaklaşık otuz yıl süren (1878-1908) bu dönem, Osmanlı Devleti’nin yaşayabilmesi için 1878 Berlin Antlaşması sonrası “yeniden” tesis edilen güçler dengesi ile uzlaşılmasına dayanır. II. Abdülhamid rejimi, kendini 1856-76 dönemine kıyasla Osmanlı Devleti’nin aleyhinde olan bu yeni tarihselliğe adapte ederek var olmuştur.

1908’de ilan edilen II. Meşrutiyet ile değişen Osmanlı siyasal söylemi, Namık Kemal’i 1866-76 dönemi yapıtları ile yeniden gündeme taşıyarak II. Abdülhamid rejimince bastırılan “vatan şairi”, “hürriyet şairi” Namık Kemal’in, kahraman kimliği ile yeniden kamuoyuna mal olmasını sağlar. Namık Kemal’in yasaklı bütün kitapları ve yapıtlarının onlarca yeni baskısı ve korsan yayınları yapılır. II. Abdülhamid’in devrilmesi ile Osmanlı Devleti’nin geleceğine dair umutların yeniden canlandığı bu dönemde Ebüzziya Tefik, Ali Ekrem Bolayır gibi yazarlar, Namık Kemal’e dair bu yeni tarihselliğe uygun kahramanlık anlatıları üretirler. Cumhuriyet dönemi ile birlikte devam eden bu süreç bağlamında, günümüz akademik edebiyat tarihçiliğinde kullanılan Namık Kemal bilgisi ile 1908 sonrası üretilen Namık Kemal bilgisi arasında organik bir bağ vardır. Bu tezde, ilgili tarihsel bağ dikkate alınarak, Türk modernleşmesinin ve uluslaşma sürecinin bir parçası olarak kurumsallaşan Türk edebiyatı tarihçiliğinin ve Yeni Türk Edebiyatı tarihinin ortaya koyduğu Namık Kemal anlatılarının metatarihsel bir araştırması yapılmıştır. Bu bağlamda çalışmalarını değerlendirdiğim Ebüzziya Tefik, Ali Ekrem Bolayır ve Süleyman Nazif’in, Namık Kemal için yapılan araştırmalarda çoğu zaman birincil kaynaklar olarak değerlendirildiği ve onların ürettiği Namık Kemal bilgisinin Cumhuriyet sonrası edebiyat tarihçiliğinde oldukça etkili olduğu görülmüştür. Bu dönem yazarlarının tarihselliği, yukarıda da belirttiğim gibi 1908-23 arası, yani II. Meşrutiyet sonrası ve Cumhuriyet öncesi bir savaş ve kriz dönemi olarak değerlendirilebilir. Vatan şairi Namık Kemal’in metaforik gücü bu kriz döneminin atlatılabilmesi ve umut ilkesinin korunması için çok önemsenmiştir. Mustafa Kemal’in Sakarya Meydan

Muharabesi sonrasında Meclis kürsüsünden, Namık Kemal'in 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı sonrası yazdığı "Vatan Mersiyesi"nin meşhur beyitini değiştirerek "Vatanın bağına düşman dayamış hançerini / Bulunur kurtaracak bahtı kara maderini" şeklinde okuması, "vatan şairi"nin bu dönemdeki rolünü anlatması açısından önemlidir.

Mithat Cemal Kuntay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan ve Ömer Faruk Akün gibi araştırmacı ve edebiyat tarihçilerinin şekillendirdiği günümüz Namık Kemal bilgisi ise, büyük oranda Tanzimat'ın ilanının ve Namık Kemal'in doğumunun yüzüncü yılı bağlamında, 1940'lı yıllarda yapılan çalışmalar ve bu çalışmaların devam ettirilmesi ile oluşturulan yapıtlara dayanır. Necip Fazıl'ın 1940 yılında yayımlanan *Namık Kemal* başlıklı çalışmasını istisna kabul edersek bu "akademik / bilimsel" çalışmalar, Cumhuriyet sonrası inşa edilen "status quo"nun, yani modernist ulus devletin kazanılmış ideal toplum biçimi olduğunu kabul etmiş ve ulusal bir kahraman olarak tasvir ettikleri Namık Kemal'in edebî ve politik failliğini, bu kazanılmış idealin tarihsel bağlamına yerleştirmişlerdir. Bu tez Namık Kemal bilgisi üzerinde otorite sahibi olan bu çalışmaların ampirik vasıflarını ironik kipte sahnelemiş ve bu bağlamda çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan Namık Kemal'in biyografisi için çift yönlü bir araştırma ortaya konmuştur: Ampirik ve poetik. Bir yandan Namık Kemal bilgisi için esas alacağımız ampirik bir biyografinin inşa edilmiş diğer yandan ise bu biyografi Vico'nun değişmeceler kuramını esas alan tarih anlayışından yola çıkılarak dönemselleştirilmiştir. Bu amaçla Vico'cu döngüsel tarih anlayışının, insanın değişmecesel kavrayışı bağlamında değişerek tekrar eden üç farklı biçim,

Namık Kemal'in biyografisinin dönemselleştirilmesinde kullanılmıştır: şiirsel, kahramansal ve insani. Bu üç biçim bağlamında, Namık Kemal'in aktif yazarlığa başlamasına kadar ki süreç için (1840-62) "Şair Namık Kemal", aktif yazarlık yaptığı ve politik faaliyetlerde bulunduğu "asıl Namık Kemal"i veren 1862-76 dönemi için "Kahraman Namık Kemal", II. Abdülhamid'in mutasarrıfı olarak Ege adalarında yöneticilik yaptığı yani "sahnedan uzak kaldığı" dönem ise "Mutasarrıf Namık Kemal Bey" olarak nitelenmiştir. Namık Kemal'in, özellikle de Mutasarrıf Namık Kemal Bey'in "Kahraman Namık Kemal" in oluşmasında birinci elden katkı verdiği yine bu araştırmanın sonucunda ortaya konmuştur.

Bu tezin öteki ana tartışma eksenini, modern düzyazının başlangıçları için yapılacak araştırmalarda bir düzyazı faaliyeti olarak Osmanlı tarihyazımının dikkate alınması gerektiği yönündedir. Namık Kemal'in tarih anlatıları bağlamında yapılan değerlendirmeler bu metinlerin roman ya da tiyatro yazmak için birer hazırlık olduğunu ya da Osmanlı Devleti'nin çöküşü karşısında kitlelere moral kazandırmak için yazıldığı üzerinde durur. Ancak ortada açık bir istatistikî gerçek vardır: Namık Kemal'in 1876 yılında yayımlanan *İntibah*'a kadar yayımlanmış "12" anlatısından "7" si, ölümüne kadar yayımlanmış "15" anlatısından da "9" u yine tarih anlatısı olarak değerlendirilebilir. *İntibah*'tan evvel yayımlanan *Evrak-ı Perişan* ve *Vatan Yahut Silistre*, Kemal'in en bilinen ve en çok okunan yapıtları olmuştur. 19. yüzyılda yayımlanan düzyazısal anlatıların genel bir manzarasına bakılırsa tarihyazımının hayli yaygın ve roman gibi düzyazısal kurmaca türlerden çok önde olduğu görülecektir. Dahası bu yüzyılda yoğunlaşan matbaa faaliyetleri çerçevesinde elyazması metinler matbu olarak

basılmaya başlanmış ve bu yeniden basılan metinler arasında da tarih anlatıları tarihsel destanlar yine önemli bir yer tutmuştur. Bu tez, Namık Kemal örneğinden yola çıkarak, Osmanlı tarihyazımının Türkçe düzyazının başlangıçlarını araştırmak için yeni ve bakir bir alan olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyuyor. Hayden White'in metatarihsel yönteminin gerekli analiz imkânlarını sağlayacağı böyle bir araştırma ile, 19. yüzyıl Türk edebiyatı tarihine hakim Avrupa merkezli dışsal (metonimik) değişim perspektifinin, içsel (kapsamlamalı) bir değişim perspektifi ile yenileneceği iddia ediliyor. Çalışmanın ikinci bölümü bu bağlamda genel bir Türkçe tarihyazımı tarihi ortaya koyarken, Vico ve White'in poetik tarih kuramlarının Osmanlı tarihi ve tarihyazımı bağlamındaki bir uygulamasını da içeriyor.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abou-El-Haj, Rifa'at Ali. *Modern Devletin Doğası: 16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Osmanlı İmparatorluğu*. Çev. Oktay Özel ve Canay Şahin. Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Akün, Ömer Faruk. "Namık Kemal". *İslâm Ansiklopedisi* 9, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1978. 54-72.
- . "Namık Kemal". *İslâm Ansiklopedisi* 32 İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008. 361-78.
- . "Namık Kemal'in Kitap Halinde Yayımlanan Eserlerinin İlk Neşirleri". *Türkiyat Mecmuası* 18 (1976): 1-78.
- . *Namık Kemal'in Mektupları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.
- Altuğ, Fatih. "İktidar ve Acz Olarak Namık Kemal Eleştirisi." *Varlık* 1183 (Nisan 2006): 66-71.
- . "Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik". Yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2007.
- And, Metin. *Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye*. İstanbul: Metis Yayınları, 1989.
- Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Ankersmit, F. R. "Introduction: Transcendentalism and the Rise and the Fall of The Metaphor". *History and Tropology: The Rise and The Fall of Metaphor*. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1994, 1-32.

- Aksan, Virginia H. ve Goffman, Daniel, ed. *Erken Modern Osmanlılar: İmparatorluğun Yeniden Yazımı*. Çev. Onur Güneş Ayas. İstanbul: Timaş Yayınları, 2011.
- Aksan, Virginia H. "Küçülen Osmanlı Dünyasında Askerî Reform ve Sınırları 1800-1840". *Erken Modern Osmanlılar*, 161-82.
- . *Kuşatılmış Bir İmparatorluk: Osmanlı Harpleri 1700-1870*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Auerbach, Erich. "Vico and Aesthetic Historism". *The Journal of Aesrhetics and Art Criticism* 8. Cilt Sayı 2 (Aralık 1949): 110-18.
- . *Yabanın Tuzlu Ekmeği*. Haz. Martin Vialon. Çev. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Badem, Candan. "The Ottomans and the Crimean War (1853-56)".
Yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2007.
- Banarlı, Nihad Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Millî Eğitim Basım Evi, 1971.
- Barthes, Roland. "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş". *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rif'at ve Sema Rif'at. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1984.
- Bilgegil, Kaya. *Harâbât Karşısında Namık Kemal: Namık Kemal'in Eski Edebiyata İtirazları*. İstanbul: İrfan Yayınevi, 1972.
- Berkes, Niyazi. "Namık Kemal'in Fikri Tekamülü", *Namık Kemal Hakkında*. Ankara: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü Neşriyatı, 1942.
- . *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Çev. Ahmet Kuyaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2003.
- Bolayır, Ali Ekrem. *Namık Kemal*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1992.
- Burnaby, Frederick. *At Sirtında Anadolu*. Çev. Meral Gaspıralı. İstanbul: Merkez Kitaplar, 2007.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2010.

- Chartier, Roger. *Yeniden Geçmiş: Tarih, Yazılı Kültür, Toplum*. Çev. Lale Aslan. Ankara: Dost Yayınevi, 1998, 101-14.
- Çiçek, Nazan. "The Eastern Critics of the 'Eastern Question': The Young Ottomans 1866-71" (Şark Sorununun Şarklı Eleştirmenleri: Yeni Osmanlılar 1866-1871). Londra: London University, 2003.
- Ebu Manneh, Butrus. "Âli ve Fu'ad Paşaların Bâb-ı Âli'deki Nüfuzlarının Kökleri (1855-1871)". Çev. Fatih Yeşil. *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. 325-34.
- Emil, Birol. *Mizancı Murad Bey: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1979.
- Fleischer, Cornell H. *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı Aydını ve Bürokratı*. Çev. Ayla Ortaç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.
- Guha, Ranajit. *Dünya-Tarihinin Sınırında Tarih*. Çev. Erkan Ünal. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Holbrook, Victoria R. *Aşkın Okunmaz Kıyılarında: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*. Çev. Erol Köroğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. "Kâmil". *Son Asır Türk Şairleri II*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988. 781-91.
- İnalcık Halil ve Seyitdanlıoğlu Mehmet, der. *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006.
- Jenkins, Keith. "On Hayden White". *On 'What is History?': From Carr and Elton to Rotry and White*. Londra ve New York: Routledge, 1995. 137-81.
- LaCapra, Dominick. "Poetics of Historiography: Hayden White's *Tropics of Discourse*", *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1983, 72-80.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı*. İstanbul: Maarif Matbaası, 1934.
- Löwith, Karl. "Vico". *Tarih Felsefesi*. Haz. ve Çev. Doğan Özlem. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 1996, 197-210.
- Kaplan, Mehmed. *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Horoz Basımevi, 1948.

- Kısakürek, Necip Fazıl. *Şahsı, Eseri ve Tesiriyle: Namık Kemal*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1940.
- Kocatürk, Vasfi Mahir. *Namık Kemal'in Hayatı*. Ankara: Buluş Yayınevi, 1957.
- Koselleck, Reinhart. "Vatanseverlik: Yeniçağa Ait Bir Kavramın Temelleri ve Sınırları". *Kavramlar Tarihi: Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatiği Üzerine Araştırmalar*. Çev. Atilla Dirim. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Köksal, Yonca. "Tanzimat ve Tarih Yazımı". *Doğu Batı* 51 (Kasım-Aralık-Ocak 2009-10):193-214.
- Kuntay, Mithat Cemal. *Namık Kemal: Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında I*. İstanbul: Maarif Matbaası, 1944.
- . *Namık Kemal: Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında II, Kısım I*. İstanbul: Maarif Matbaası, 1949.
- Kuran, Ercüment. "Ottoman Historiography of the Tanzimat Period". *Historians of The Middle East*. Haz. Bernard Lewis ve Peter Malcom Holm. Londra: Oxford University Press, 1962, 421-29.
- Kutlu, Sacit. "Bulgar Kolektif Belleğinde Bir Hatırlama ve Unutma Yeri: Batak", *Toplumsal Tarih* 181 (Ocak 2009): 13-19.
- Mardin, Şerif. *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri: 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- . "Tanzimat Fermanı'nın Manâsı: Yeni Bir İzah Denemesi". İnalçık ve Seyitdanlıoğlu. 91-106.
- . *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. Çev. Mümtaz'er Türköne ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Martin, Basil Kingsley. *The Triumph of Palmerston: A Study of Public Opinion in England Before Crimean War*. Londra: Allen and Unwin. 1924.
- Munslow, Alun. *Tarihin Yapısökümü*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Namık Kemal. "Asya'nın Hali". *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*. 258-60.
- . "Barika-i Zafer". *Namık Kemal'in Tarihi Biyografileri*. 193-205.
- . "Devr-i İstilâ". *Namık Kemal'in Tarihi Biyografileri*. 7-20.
- . "Fatih". *Namık Kemal'in Tarihi Biyografileri*. 61-114.

- . “Hubbu’l Vatan Mine’l İman”. *Hürriyet* 1(29 Haziran 1868): 1-2.
- . “İrfan Paşa’ya Mektub”. *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. 229-40.
- . “İstikbâl”. *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*. 39-42.
- . “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir”. *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. 57-66.
- . *Namık Kemal’in Husûsî Mektupları I*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. 1967.
- . *Namık Kemal’in Husûsî Mektupları II*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. 1969.
- . *Namık Kemal’in Husûsî Mektupları III*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. 1973.
- . *Namık Kemal’in Husûsî Mektupları IV*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. 1986.
- . *Namık Kemal’in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Haz. Önder Gçögün. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999.
- . *Namık Kemal’in Tarihi Biyografileri*. Haz. İskender Pala. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989.
- . *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. Haz. Kâzım Yetiş, İstanbul: Alfa Yayınları, 1996.
- . *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri: Bütün Makaleleri 1*. Haz. Nergiz Yılmaz Aydoğdu ve İsmail Kara. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- . “Ramazan Mektubu”. *Namık Kemal Antolojisi*. Der. Ahmet Hamdi Tanpınar. İstanbul: Muallim Ahmed Halim Kütüphanesi, 1942. 40-43.
- . “[Rusya’nın Askerî Mevkiine Dair] Bir Mülâhaza”. *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*. 43-45.
- . “Salahaddin”. *Namık Kemal’in Tarihi Biyografileri*. 21-60.
- . “[Ta’lim-i Edebiyat Üzerine]”. *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. 294-343.
- . “Tiyatro”. *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*. 497-501.

- . “[Usûl-i Meşverete Dair Geçen Numerolarda Münderiç Olan Mektubların Beşincisi]”. *Hürriyet* 17 (19 Ekim 1868): 6-8.
- . “Vatan”. *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*. 474-79.
- . “Yavuz Sultan Selim”. *Namık Kemal’in Tarihi Biyografileri*. 115-154.
- . “Yeni Asrımızın Politikası Tarihinin Bir Ufacık Fihristi”. *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*. 337-42.
- Neumann, Christoph K. *Araç Tarih Amaç Tanzimat: Tarih-i Cevdet’in Siyasi Anlamı*. Çev. Meltem Arun. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- . “Bad Times and Better Self. Definitions of Identity and Strategies for Development in Late Ottoman Historiography (1850-1900)”. *The Ottomans and the Balkans: A Discussion of Historiography*. Haz. Fikret Adanır ve Sureiya Faroqi. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002. 57-78.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Ortaylı, İlber. “Osmanlı Tarihyazıcılığının Evrimi Üstüne Düşünceler”. *Türkiye’de Sosyal Bilim Araştırmalarının Gelişimi*. Haz. Sevil Atauz. Ankara : Türk Sosyal Bilimler Derneği, 1986. 419-29.
- Pamuk, Şevket. “1873-96 ‘Büyük Bunalımı’nda Osmanlı İmparatorluğu”. *Osmanlı Ekonomisi ve Kurumları: Seçme Eserler I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Piterberg, Gabriel. *Osmanlı Trajedisi: Tarih-Yazımının Tarihle Oyunu*. Çev. Uygur Abacı. İstanbul: Literatür Yayınları, 2005.
- Said, Edward. *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Süleyman Nazif. *Namık Kemal*. Haz. Alpay Doğan Yıldız. Ankara: Turkish Studies Publication, 2010.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Tansel, Fevziye Abdullah. ““Halk Şâirlerimizin Savaş Destanlarına Göre Yardıma Koşan Ma’nevî Ordu ve Kırım Harbi (1853-56)”. *Kubbealtı Akademi Mecmuası* 16/3 (Temmuz 1987): 25-41.

- Tezcan, Baki. "Tarih Üzerinden Siyaset: Erken Modern Osmanlı Tarihyazımı", *Erken Modern Osmanlılar*, 223-66.
- Tosun, Hatice. "Ali Ekrem Bolayır'ın Namık Kemal ve Rezaizâde Mahmut Ekrem Hakkında Görüşleri". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2010.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Uçman, Abdullah. "*Barika-i Zafer*". *İslâm Ansiklopedisi* 5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992. 74.
- . "Namık Kemal". *Tanzimat Edebiyatı*. Haz. İsmail Parlatır ve diğer. Ankara: Akçağ Yayınları, 2006. 201-88.
- Ünver, İsmail. "Eski Edebiyatımız ve Namık Kemal". *Namık Kemal Sempozyumu Bildirileri*. Haz. Metin Akar ve diğer. Gazimağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1998, 182-87.
- White Hayden. "Interpretation in History". *Tropics of History*, 51-80.
- . "Introduction:Tropology, Discourse, and the Modes of Human Consciousness". *Tropics of History*, 1-26.
- . *Metatarih*. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008.
- . "The Tropics of History: The Deep Structure of *New Science*", *Tropics of Discourse*. 197-217.
- . *Tropics of Discourse*. Baltimore ve Londra: The John Hopkins University Press. 1985.
- Vico, Giambattista. *Yeni Bilim*. Çev. Sema Önal. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007.
- Yavuz, Hilmi. "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?" *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 3: Modernleşme ve Batıcılık*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültelingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 212-17.
- . "Necip Fazıl, Namık Kemal Hakkında Ne Düşünüyordu?". *Uluslar arası Namık Kemal Sempozyumu 20-22 Aralık 2010 Tekirdağ Bildirileri*. Ed. Orhan Kemal Tavukçu ve diğer. Tekirdağ: Namık Kemal Üniversitesi, 2010. 1181-185.

Yıldız, Gültekin. *Neferin Adı Yok: Zorunlu Askerliğe Geçiş Sürecinde Osmanlı Devleti'nde Ordu ve Toplum (1826-1839)*. İstanbul: Kitabevi, 2009.

Yinanç, Mükrimin Halil. "Tanzimattan Meşrutiyete Kadar Bizde Tarihçilik". *Tanzimat I: Yüzüncü Yıldönümü Münasebetiyle*. Ankara: Maarif Vekaleti, 1940.

ÖZGEÇMİŞ

Emrah Pelvanoğlu 1981 yılında Bandırma'da doğdu. Bandırma Anadolu Lisesi'ni ve Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 2006 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinde Avrupa Merkezlilik" başlıklı yüksek lisans tezi ile mezun oldu. 2003 yılından beri çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları ve araştırmaları yayımlanmaktadır.

Nilay Özer'in eşi ve Âsû Rüya Pelvanoğlu'nun babası olan Emrah Pelvanoğlu, hâlen Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.