



**BİR OTOBİYOGRAFİDE KURGU VE
GERÇEKLİK: NAMIK KEMAL**

Elif UYGUR

**Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Prof. Dr. Erdoğan ERBAY
2023
Her Hakkı Saklıdır.**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

Elif UYGUR
Orcid No: 0000-0003-4080-3185

BİR OTOBİYOGRAFİDE KURGU VE GERÇEKLİK:
NAMIK KEMAL

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Erdoğan ERBAY

ERZURUM – 2023



TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Turkish Research

TEZ KABUL VE ONAY TUTANAĞI

TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Erdoğan ERBAY danışmanlığında Elif UYGUR tarafından hazırlanan “Bir Otobiyografide Kurgu ve Gerçeklik: Namık Kemal ” başlıklı bu çalışma aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora tezi olarak kabul edilmiştir. 10.02.2023

		Kabul / ~~Ret~~ – İmza
Jüri Başkanı (Ad-Soyad-Unvan)	Prof. Dr. Erdoğan ERBAY <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi (Ad-Soyad-Unvan)	Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi (Ad-Soyad-Unvan)	Prof. Dr. Ahmet SARI <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi (Ad-Soyad-Unvan)	Doç. Dr. Dinçer ÖZTÜRK <i>Iğdır Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi (Ad-Soyad-Unvan)	Dr. Öğr. Üyesi Azer YAVUZ <i>Kafkas Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır

Bu tezin *Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği*’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM
Enstitü Müdürü





TEZ BEYAN BİLDİRİMİ

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esasları'nın ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum **"BİR OTOBİYOGRAFİDE KURGU VE GERÇEKLİK: NAMIK KEMAL"** adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

☐ Tezimin Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin düzenlenmesini ve erişime açılmasını düzenleyen 5. maddesinin 1. fıkrasına göre [Ulusal Tez Merkezi, enstitü ve fakülteler tarafından Tez Otomasyon Sistemine yüklenen tezlerin bibliyografik bilgilerini kontrol eder, kataloglama kurallarına göre düzenler, konu başlıklarını belirler ve tam metin olarak internet üzerinden erişime açar.] **basılı ve elektronik kopyalarına erişim izni verdiğimi onaylarım.**

İSTİSNAİ DURUMLAR*

☐ **Patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle (2 Yıl)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesini düzenleyen 6. maddesinin 1. fıkrasına göre teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle teze erişim, Enstitümüz Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ **Yeni Teknik, Materyal ve Metotların Varlığı (6 ay)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesini düzenleyen 6. maddesinin 2. fıkrasına göre teze yeni teknik, materyal ve metotlar kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içerdiği için tez danışmanının önerisi ve ana bilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitümüz Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

☐ **Ulusal Çıkar ve Güvenlik Durumu (Gizlilik Dereceli Çalışmalar)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin gizlilik dereceli tezler bahsini düzenleyen 7. maddesinin 1. fıkrasına göre bu teze erişim, ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendirdiği için Enstitümüzün uygun görüşü üzerine Üniversitemiz Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile Üniversitemiz Yönetim Kurulu aksi karar verinceye kadar engellenmiştir.

10.02.2023

Elif UYGUR

Aslı Islak İmzalıdır

* İstisnai durumlar danışmanın yazılı başvurusu ve Enstitü / Üniversite Yönetim Kurulunun onayı ile kabul edilir.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ŞEKİLLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURGU VE GERÇEKLİK

1.1. GERÇEKLİĞİN SERÜVENİ.....	4
1.2. KURGUNUN KEŞFİ	17
1.3. ANLATI VE ANLATICININ KEŞFİ	23
1.3.1. Anlatı	23
1.3.2. Anlatısal Bildirişim	27
1.3.3. Anlatının Bileşenleri	31
1.3.4. Yazınsal Anlatı Türleri.....	34
1.3.5. Anlatıcı	40
1.3.6. Anlatıcı Bakış Açıları.....	43

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ ÜZERİNE

2.1. PSİKANALİZ.....	51
2.1.1. Psikanalizde Üretim Süreci ve Psikanalitik Edebiyat Kuramı	53
2.2. SAVUNMA MEKANİZMALARI	58
2.2.1. Bastırma: (Represyon ve Supresyon)	59
2.2.2. İç Atım (Introjection)	60
2.2.3. Bölme (Splitting).....	61
2.2.4. İdealizasyon.....	62
2.2.5. Yer Değiştirme (Displacement)	63
2.2.6. Yansıtma.....	65
2.2.7. Reaksiyon-Formasyon.....	65
2.2.8. Yadsıma (İnkâr).....	66

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAMIK KEMAL'İN ESERLERİNDE KURGU VE GERÇEKLİK

3.1. “NAMIK KEMAL KİMDİR?”	68
3.1.1. Namık Kemal'in Hayatına Tesir Eden Muhit ve Şahsiyetler.....	83
3.1.2. Namık Kemal'in Hayatında Etkili Olan Siyasi Dönemler	87
3.2. NAMIK KEMAL'İN ROMANLARINDA KURGU VE GERÇEKLİK	91
3.2.1. İntibah.....	91
3.2.2. Cezmi	107
3.3. NAMIK KEMAL'İN TİYATROLARINDA KURGU VE GERÇEKLİK	117
3.3.1. Vatan Yahut Silistre	117
3.3.2. Akif Bey	121
3.3.3. Gülnihal.....	125
3.3.4. Celaleddin Harzemşah.....	128
3.3.5. Zavallı Çocuk	132
3.3.6. Kara Bela.....	134
SONUÇ.....	136
KAYNAKÇA	145
ÖZGEÇMİŞ.....	152

ÖZET

DOKTORA TEZİ

BİR OTOBİYOGRAFİDE KURGU VE GERÇEKLİK: NAMIK KEMAL

Elif UYGUR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Erdoğan ERBAY

2023, 152 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Erdoğan ERBAY
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Prof. Dr. Ahmet SARI
Doç. Dr. Dinçer ÖZTÜRK
Dr. Öğr. Üyesi Azer YAVUZ

Tanzimat; Osmanlı İmparatorluğu'nun asırlardır içinde bulunduğu medeniyet dairesinden çıktığı, yeni bir medeniyetin eşiğinde durduğu ve birçok alanda yenilikler, ikilikler yaşadığı buhranlı bir dönemin adı olmuştur. Namık Kemal bu zorlu dönemin en önemli isimleri arasında yer almaktadır. Sanatçının divan şiiri ile başlayan şiir merakı İbrahim Şinasi'nin etkisi ile başka bir hüviyete bürünmüştür. Namık Kemal, kalemini bireysel bir duyarlılıktan toplumsal bir duyarlılığa çevirmiş ve Türk edebiyatında, vatan konularını yoğun bir şekilde işleyen ilk isim olmuştur. Çok yönlü bir aydın olan şair, yaşamını ve sanatını içinde bulunduğu toplumun muvaffakiyetine adanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, düşünce ve sanat anlayışını toplum ve devlet menfaatine adanmış Namık Kemal'in manevi ve entelektüel kişiliğini mercek altına almak, eserlerine yansıyan otobiyografik unsurları kurgu ve gerçeklik temelinde anlamaya çalışmaktır. Yazarın kurgusal eserleri; makale, mektup ve gazete yazıları gibi kurgu dışı kalan ürünlerinden faydalanılarak *sanatçıya yönelik eleştiri* ve *psikanalitik edebiyat kuramı* doğrultusunda incelenmiştir. Eserler kurgu ve gerçeklik ya da hayal ve hakikat bağlamında değerlendirilirken sanatçının varoluşsal sorunlarının ve bilinçaltı düzleminin metnin aynasına ne ölçüde yansıdığını saptamak çalışmamızın temel hedefidir.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Gerçeklik, Psikoloji, Edebiyat, Namık Kemal.

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

FICTION AND REALITY IN AN AUTOBIOGRAPHY: NAMIK KEMAL

Elif UYGUR

Advisor: Prof. Dr. Erdoğ an ERBAY

2023, 152 Page

Jury: Prof. Dr. Erdoğ an ERBAY

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Prof. Dr. Ahmet SARI

Assoc. Prof. Dr. Dinçer ÖZTÜRK

Assit. Prof. Dr. Azer YAVUZ

Tanzimat; it became the name of a depressed period when the Ottoman Empire left the circle of civilization it had been in for centuries, stood on the threshold of a new civilization, and experienced innovations and dualities in many fields. Namık Kemal is among the most important names of this difficult period. The artist's interest in poetry, which started with divan poetry, took on a different identity with the influence of İbrahim Şinasi. Namık Kemal turned his personal sensitive writings into social sensitive writings and became the first name in Turkish literature to deal with patriotic issues intensively. The poet, who is a sophisticated intellectual, has dedicated his life and art to the success of the society in which he lives.

The aim of this study is to examine the spiritual and intellectual personality of Namık Kemal, who devoted his thought and artistic understanding to the benefit of society and the state, and to try to understand the autobiographical elements reflected in his works on the basis of fiction and reality. The fictional works of the author were examined in line with *the criticism and psychoanalytic literature theory* towards the artist by making use of his non-fiction products such as articles, letters and newspaper articles. While the works are evaluated in the context of fiction and reality or imagination and truth, the main goal of our study is to determine to what extent the existential problems and range of subconscious of the artist are reflected in the mirror of the text.

Keywords: Fiction, Reality, Psychology, Literature, Namık Kemal

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Anlatısal Bildirişim Çin Kutuları Modeli	29
Şekil 2. İkili Bildiriş Sistemi.....	31
Şekil 3. Fabula-Sujet Ayrımında Önde Gelen İsimler	33
Şekil 4. Anlatı Türlerinin Temsili ve Tipik Listesi.....	36



ÖN SÖZ

Dünyaya açılan her göz, varoluşsal bir yolculuğun içinde bulur kendini. Bu ruhsal yolculuk, kişiye has ve özel olarak şekillenir. Her birey; yaşam gailisini, içinde var olan boşluğu doldurabilme ve tamamlayabilme umuduyla sürdürür. Bazen tüm yaşamını bir amaç, inanç ya da ideolojiye adar. Zahir olan birçok durum, aslında insanın ruh dünyasının dehlizleridir. Psikanalitik bir şekilde izah etmek gerekirse buzdağının arkasında kalan kısımdır insanın ruh dünyası. Bu ruhsal dünyanın farklı şekillerde tezahürü ise çoğu zaman sanatla anlam bulur.

Çalışmamızın ilk bölümünde “Kurgu ve Gerçeklik” ana başlığı altında; Gerçekliğin Serüveni, Kurgunun Keşfi, Anlatı ve Anlatıcının Keşfi alt başlıkları şeklinde “kurgu ve gerçekliğin” ana hatları verilmeye çalışılmıştır. Edebiyatın olguyla mı yoksa kurguyla mı beslendiği Antik Çağ’dan günümüze kadar araştırma konusu olmuş fakat kesin ve kabul görürlüğü ortak olan bir sonuca varılamamıştır. *Gerçek* ve *gerçeklik* genel olarak; doğru, doğruluk, hakikat, realite gibi anlamlarda kullanılmakla birlikte sanat, bilim, din ve felsefe gibi alanlarda kullanılan “gerçek” kavramının ne olup ne olmadığı konusu hâlâ tartışılan konular arasındadır. Bu çalışmada; din, bilim ve felsefe alanlarındaki “gerçek” ve “gerçeklik” kavramlarına değinilmiş, sanat ve edebiyat alanında “gerçeklik” kavramına ağırlıklı olarak yer verilmiştir.

Çalışmamızın “Edebiyat ve Psikoloji Üzerine” ana başlıklı ikinci bölümünde psikoloji ve edebiyat bilimlerinin ilişki süreçleri “Psikanaliz” ve “Savunma Mekanizmaları” alt başlıkları altında bilgilendirmelerde bulunulmuştur. İnsanın duygu, düşünce ve davranışlarını yansıtmaya yoldaşlık eden edebiyatı; insan ruhunun derinliklerine inen psikoloji biliminden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Yalnız her iki bilim dalının ilişkilendirilmesi çok eski tarihlere dayanmamaktadır. İlk olarak edebî eser ve edebiyatçıya yönelik çalışmalar; insanın iç dünyasını şekillendiren ve bilinç düzeyinde kendiliğinden ortaya çıkması muhtemel olmayan “bilinçdışı”nın varlığını keşfeden Freud’la başlamıştır. Edebiyat ve psikolojinin birlikte ele alınmaları ve ilişkilendirilmeleri üzerine birçok araştırma yapılmış olmasına rağmen günümüzde kesin sınırlara ulaşılmış olduğu söylenemez. Edebiyat Psikolojisi; yazarın bir tip ve fert olarak psikolojisinin, yaratma sürecinin edebî eserlerde mevcut psikolojik tip ve kanunların edebiyatın okuyucusu üzerindeki etkilerinin incelenmesi olarak tanımlanır.

Bu çalışmada, sanatçının eserleri ve tabiatı üzerine değerlendirmelerde bulunabilmek için “psikoloji” biliminin gerekliliğinden yola çıkılarak edebiyat, sanat, psikoloji, psikanaliz kavramları üzerinde durulmuş; sanatçının ruhunun derinliklerine inebilmek, eserlerini oluşturma şeklini kavrayabilmek ve eserlerindeki otobiyografik unsurları belirleyebilmek hedeflenmiştir.

Çalışmamızın son bölümünde, öncelikli olarak Namık Kemal’i tanımaya yönelik araştırmalar yapılarak onun varoluşsal gelişim süreci incelenmiştir. Amaç; Namık Kemal’in keşfedilmemiş yönlerini bulmak, onun ruhsal ve zihinsel yönlerini psikolojik değerlendirmeler çerçevesinde sunmaktır. Sanatçıyı tanıırken izlenilen yol ise; Hippolyte Taine’in ırk, muhit ve an üçlemesi olmuştur. Namık Kemal, tanıtılırken en başta ırk özellikleri; günümüz bilimsel araştırmaları göz önünde bulundurularak değerlendirilmiş, Mark Wollyn’nin hücrel biyoloji, nörobilim, epigenetik alanlardaki bilgilerinden yola çıkılarak tekrarlanan travma modelleri ve tekrarlayan acıların arkasındaki mekanizmaların tespiti amaçlanmıştır.

Çalışmamızda, sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayanan “Sanatçıya Dönük Eleştiri” yöntemi kullanılmıştır. Namık Kemal’in eserlerini incelemeye geçmeden önce onun kimliğinin oluşmasında etkili olan aile, yetiştiği muhit, içinde bulunduğu sosyal ve siyasi ortamlar incelenmiştir. Varoluşsal yolculuğu temel alınan Namık Kemal psikolojik değerlendirmeler ışığında incelenmiştir.

Sanatçı olarak toplumsal, tarihî ve millî duyguları, yapıtlarının temeline yerleştirme gibi belirgin bir özelliği vardır Namık Kemal’in. Böyle bir sanatçının eserleri, “kurgu” ve “gerçeklik” kavramları etrafında kurgusal olmayan “mektup”, “makale” ve “gazete yazıları” temel alınarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışma; çok yönlü bir aydın olan Namık Kemal’in “İnsan, bilincinin en derin köşelerine bakılmadıkça bulunamaz.” sözü çerçevesinde şekillendirilmiştir. Tüm ömrünü içinde bulunduğu toplum ve devletin menfaati uğruna adanmış olan Namık Kemal, ruhunun derinliklerine bakılarak tanınmaya, manevi kişiliğinin ve gerçekliğinin eserlerine yansıyan yönleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Sayın danışmanım Erdoğan Erbay’a alanımdan uzaklaşmadan aynı zamanda psikolojik araştırmalar da yapabileceğim bir çalışma konusu yapmak istediğimi belirttiğimde bana bu konuyu önermesi hem çalışma alanımda hem de kendi varoluş

sürecimi tanımlama anlamında bambaşka kapılar açtı. Türk edebiyatının en değerli isimlerinden olan Namık Kemal'in bilinmeyen yönlerini bulmaya çalışmayı ise ayrı bir onur olarak gördüm. Bu çalışmanın hazırlanışında entelektüel bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren değerli danışman hocam Prof. Dr. Erdoğan ERBAY'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, tez izleme komitelerinde fikirleriyle beni yönlendiren değerli hocalarım Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK ve Prof. Dr. Ahmet SARI'ya teşekkür ediyorum.

Hayatımın her alanında olduğu gibi eğitim hayatımda da her zaman yanımda olan ve desteğini esirgemeyen değerli eşim Ömer UYGUR'a, doktora sürecimde doğup öğrenciliğimi annelikle taçlandıran güzel kızım Bilge'ye, bana olan inançlarıyla her zaman beni motive eden ablalarım Ayşegül ve Nurcan Hanımefendilere, değerli abim Yunus TERZİOĞLU'na ve dualarını üzerimden hiçbir zaman eksik etmeyen, hakları ödenmez, canım anne ve babama sonsuz teşekkürler.

Erzurum-2023

Elif UYGUR

GİRİŞ

İnsanın doğumuyla başlayan varoluş hâli; sosyal, millî, tarihsel gibi birçok benliğin birleşimiyle devam eder. Sıradan bir insan bu benlik çeşitlerinden birini seçer ve hayatını, sınırları zorlama gereksinimi duymadan yaşar. Yalnız varoluş amacını sorgulayan bireyler için geleneksel benlikleri olduğu gibi kabul etmek mümkün değildir. Bireyin kendi benliğini bulmasındaki engellerin başında geleneksel benlikler gelir. Kişi, benliğini bulabilmek için en başta bu engellerle mücadeleye girer. Çocuklukla başlayan benlik algısı; kişinin kendine dair öznel düşüncelerini, inanç ve tutumlarını, kendilik algısı gibi yalnızca kendisini tanımlayan şeylerin birleşimini içermesi gerekirken sırasıyla; kucağında doğduğu anne, aile ve içinde bulunduğu toplum tarafından şekillendirilmeye çalışılır. Gelişim dönemlerini sağlıklı tamamlayabilen birey, sağlıklı bir benlik algısıyla yaşamını devam ettirirken gelişim dönemlerini sağlıklı atlatamayanlar için aynı durum geçerli olmamaktadır.

Günümüze kadar devam eden bilimsel araştırmalarda birçok benlik türünden bahsedilmektedir. Bunlardan biri, benliğin hem özgün hem de ayırık kurgulanmasını sorgulayan sosyal benlik kuramıdır. İçinde “bireysel benlik ve kolektif benlik” tanımlarını barındıran bu kuramda benlik biçimi “ben”le değil “biz” le ilgilidir.

“Hem sosyal psikoloji ana akımında hem de kültürlerarası bakış açısında ve kimlik kuramında, benliğin ele alınan bütün yönleri ‘benzersiz bir birey olarak ben’ in kim olduğu ile ilişkilidir. Diğer taraftan kolektif veya ortak benlik, bireylerin diğerleri ile paylaştıkları özelliklere dayanır. Yani, kolektif benlikte artık vurgu, kişiye özgü belirli özellikler yoluyla, benliğin diğerlerinden nasıl farklı veya benzersiz olduğuna değil, tam tersine diğerlerine nasıl benzediğine ve hatta onlarla nasıl aynı veya bir olduğunadır.” (Arslan, 2006: 81-99).

Bir bireyin sağlıklı veya patolojik durumlara sahip olup olmadığı onun hem kendi benlik algısıyla hem de toplum içerisindeki davranışlarıyla açığa çıkar. İnsanın zihinsel ve ruhsal dünyasının nasıl işlediğini anlama ve açıklama çabaları ise tarihi çok eskilere dayanan Psikanalizle başlamıştır. Dille sıkı bir bağı olan psikanalizin doğal olarak edebiyat ve sanatla da ilişkisi sıkıdır. Nilüfer Güngörmüş, psikanalizde kişinin ruhsal acısını tanımak ve acı veren ruhsal yapılanmayı dönüştürmek üzere geliştirilen

kuramların ve ruhsal işleyişe dair tanımlamaların çoğunun, psikanalizden çok önce başka bir amaçla kendi sanatları bağlamında sanatçılar ve edebiyatçılar tarafından dile getirildiğini belirtir. “*Psikanalizde ‘ruhsallık’ olarak adlandırdığımız alan sanat ve edebiyatta sanatçının yaratımlarının ve esinlenmesinin kaynağı olan alana denk düşer.*” (Güngörmüş, 2021: 10). Sanat ve edebiyatı psikanalitik açıdan değerlendirerek bilinç ya da bilinçaltı aktarımların dışavurumuna bağlı olarak ortaya çıkan sanat olgusunu ve sanatçının yaratım sürecini düşünen ilk isim Freud olmuştur. Benlik ve kimlik kavramlarının sorgulanmaya başlandığı yirminci yüzyılda, Freud’un benliğin tanımlamasında dilin işlevine dikkat çekmesi ve bağımsız bir benlik anlayışını ortaya koyması, yüzyılın benlik anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Sanat ve benlik izleğinde düşünüldüğünde kişinin “ben”ini anlatan türlerin başında otobiyografiler gelmektedir.

Otobiyografi, kişinin öz yaşam hikâyesini sınırlar içinde boğulmadan herhangi bir kurala uymadan anlattığı; anı, günlük, mektup gibi türleri de kapsayabilen, geniş bir alana hâkim yazı türüdür. “*Otobiyografinin XVIII. yy.ın sonundan itibaren ayrı bir edebî tür olarak tanınmaya başlandığını söyleyen Anderson, türün disiplinlerarası geçirgenliğine dikkat çeker ve bunun otobiyografi açısından olumsuz bir duruma yol açacağını dile getirir. Yazar otobiyografiyi kurgu ve gerçek arasındaki sınırın ve temsil, kendilik, yazarlık gibi kavramların tartışıldığı önemli bir test alanı olarak ele alır.*” (Köker, 2019: 71). Otobiyografinin objektiflik yönünün belirsiz oluşu, onu başlangıcından itibaren eleştirilere açık bir tür hâline getirmiştir. Bazen kişinin kendisine bile gerçekleri söyleyemediği düşünüldüğünde, kendiliğine ve benliğine dair yazdığı yazılarda ne denli gerçekçi olduğu ise hep şüphe uyandırmıştır. “Kurgu ile gerçeklik” “objektiflik ve nesnellik” gibi kavramlar arasında sıklıkla muallak bir tanıma sahip olan otobiyografi; kimi teorisyenler tarafından gerçeği birebir yansıtmasının mümkün olmayacağı düşüncesi etrafında “kurgu” olarak değerlendirilmiştir. Başka bir görüş ise otobiyografinin gerçekliği yansıtan bir tür olduğunu, yazarın otobiyografiyi yazarken tüm yaşanmışlıklarını hakikat çerçevesinde sunabileceğini savunmuştur.

Otobiyografi, Batı’da romantizm akımı içinde yeni bir anlatı türü olarak ortaya çıkmıştır. Batı edebiyatında 1820’li yıllardan itibaren kullanılmaya başlayan otobiyografi türünün gelişim şekli ve seyri Türk edebiyatıyla farlılık arz eder. E. Bilgehan Türk, bunun nedenleri arasında iki toplumun hayata topyekûn bakışları

arasındaki farklılıkları gösterir. “İki toplumunda ‘ben’ ve ‘biz’ algısı, bunun sosyal hayata, edebiyata yansımaları birbirlerinden oldukça farklıdır. Bireyselliğin daha erken ve daha derin bir şekilde gözlemlenebildiği batı kültürünün otobiyografik ürünleri erkenden vermesi de bunun sonucu olarak görülebilir.” (Türk, 2016: 30).

Bu çalışmada kolektif benlik algısına sahip bir sanatçı olan Namık Kemal’in varoluşsal süreçleri, onu Namık Kemal yapan değerler çerçevesinde araştırılmış ve psikolojik değerlendirilmelerde bulunulmuştur. Namık Kemal’in kurgusal olan; *İntibah*, *Cezmi*, *Vatan Yahut Silistre*, *Celaleddin Harzemşah*, *Akif Bey*, *Kara Bela*, *Gülrihal* ve *Zavallı Çocuk* adlı eserleri “kurgu ve gerçeklik” açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerde ise Namık Kemal’in kurgu dışı olan ve yazarın duygu ve düşüncelerine ulaşmada aydınlatıcı özelliklere sahip mektup, makale ve gazete yazılarından faydalanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURGU VE GERÇEKLİK

1.1. GERÇEKLİĞİN SERÜVENİ

İnsanlık tarihinin her döneminde var olan sanat olgusu, insanlığın geçirmiş olduğu evrimler sonucu her toplumda farklı şekillerde varlığını devam ettirmiştir. Değişen yaşam şekilleri ve insanın insanı, insanın doğayı, insanın imgelerle düşünme ihtiyacını yansıtması gibi birçok etken bağlamında oluşan sanat dalları farklı bilim dallarıyla ilişki hâlinde gelişme göstermiştir. Sanat, günümüzde algısal sanatlar, kavramsal sanatlar ve algısal-kavramsal sanatlar olarak sınıflandırılmaktadır. Kavramsal(dilsel) sanatlar yazılı ve sözel olmak üzere iki başlığa ayrılmıştır. Bir dil sanatı olan edebiyat, genel anlamda imgelerle düşünmeye dayalı bir türdür. Ancak edebiyatın olgusal gerçekçilikle mi yoksa kurgusallıkla mı beslendiği Antik Çağ'dan günümüze kadar araştırma konusu olmuş fakat kesin ve kabul görürlüğü ortak olan sonuçlara varılamamıştır. Genel anlamda “gerçek” ve “gerçekçilik” kavramları, “var olan şeylerin tümü, hakikilik, şeniyet, realite” gibi anlamlara gelmektedir. Sanat, bilim, din, felsefe gibi alanlarda farklı anlamlarda kullanılabilen “gerçeklik” teriminin ne olup olmadığı konusu insanlığın tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Gerçeklik değişkenlik gösteren bir kavramdır. Gerçekliğin sanat, bilim, din, felsefe gibi alanlarındaki anlam değerlerine baktığımızda ortaya oldukça farklı tanımlamalar çıkmaktadır.

İnsanla var olan “tarih” kavramı; genel olarak belgelere dayanan, geçmişte yaşamış milletleri, toplumları etkileyen olayların, olaylar arasındaki ilişkilerin bağlantılarını ve bir konuyu geçmiş ve gelişimi içinde inceleyen anlatı anlamına gelmektedir. Ancak tarih kavramında da *gerçeklik* olgusu diğer bilimlerde olduğu gibi tartışılmaya açık bir konumdur. Tarihi olaylar, onu yazan, belgeleyen ya da okuyan kişinin perspektifine göre değişiklik gösterebilmektedir. Yazar, tarihî bir durumu kaleme alırken kendi millî duygularıyla hareket edip etnosantrik ya da öznel bir tutum mu sergilemiştir yoksa nesnel bir bakış açısıyla mı tarihî gerçekliği yansıtmak istemiştir, bu ayrımı titizlikle yapmak gerekir. Ahmet Sarı tarihi metinlerin ne denli gerçekliği yansıttıklarını değerlendirirken tarihçilerin ve vakanüvislerin bir uyruğa, bir ırka, bir din ve bir dile tabi olduklarının göz önünde bulundurulması gerektiğini ifade

eder. Çünkü tarihçinin sahip olduğu etnik kökenler onun metinlerini gerçeklik açısından şüpheli konuma düşürür. Ahmet Sarı, tarihçilerin metinlerini yazarken patetik ya da kalbi müdahalelerini metne dâhil etmeleriyle tarihi metinlerin gerçekliğinden uzaklaşıp kurmaca hâline geldiklerini belirtir ve tarihi gerçekliği belgelerle ispat etme çabası içinde olanlara yönelik verdiği örnek şu şekildedir:

“Tarihte bir şekilde karşı karşıya gelmiş iki farklı milletin, ulusun, devletin tarihi evraklarının yansızlığı tartışması bir kenarda dursun, araba kazalarında tutulan raporların bile birbirleriyle çelişik olduğu gerçeği unutulmamalıdır...sıcağı sıcağına kaza yapmış kişilerin (taraf) yeni gerçekleşmiş bir gerçeklikte dahi hemfikir olmamaları durumu, kazanın tarafları olmalarıyla bağlantılıdır. Tarafların çıkarlarının devreye girdiği ve kendilerini haklı görme kavgası içinde oldukları bu mikro örnekte dahi tarafların anlaşılamamaları görülürken, tarihi bir gerçeğin iki tarafı durumunda olan milletler nasıl ve hangi gerçeklikte anlaşabileceklerdir?” (Sarı, 2015: 15-16).

İlk Çağ filozoflarıyla başlayan sanat ve edebiyat görüşleri eskinin üzerine yenileri konularak veya dönemin dinî, siyasi etkileriyle başka felsefik görüşlere evirilerek gelişmiş ve de değişim göstermiştir. Bu değişimler sonucu da her toplumun kendi içerisinde sanat ve edebiyat zevki farklılık arz etmiştir. Bu farklılıkların kaynağı ise; sanatçının kimliğinin oluşmasında önemli ölçüde katkısı olan toplumdur. Hiçbir sanatçı onu var eden toplumdan ayrı düşünülemez. *“Her edebi eser, ait olduğu milletin düünden bugüne getirdiği bir edebî gelenek içinde var olur. Sanatkâr kendisini, doğumundan itibaren bu edebi gelenek içinde bulur. Edebi birikimini, çok büyük ölçüde bu gelenekten temin eder; edebi zevkini de buradan alır.”* (Çetişli, 1998: 21). Fakat sanatçının toplumun bir parçası olup, onun hamuruyla yoğrulmuş olması, her şeyiyle toplumun inanç ve geleneklerini yansıtacağı, toplumun sınırlarının dışına çıkmayacağı anlamına gelmez. Bu sınırların dışına hayal gücüyle çıkabilen sanatçı, ait olduğu edebî topluluğun da fikrî zenginleşmesine katkıda bulunmuş olur.

Toplumun yaşam şekli üzerinde en büyük payı olan kavramlardan biri şüphesiz “din” kavramıdır. Sözlük anlamında “din”, insanların yaratıcı olarak kabul ettikleri üstün güce olan imanlarını, ona yapacakları ibadetlerin bütünü ve bu imana göre

davranışlarının nasıl olması gerektiğini düzenleyen inanış yolu olarak tanımlanır. “*Teoride toplum hayatını düzenleyici normlar koyan din, öteden beri var olan toplumun içine nüfuz ederek onu yeniden düzenler. Bu anlamda, toplumu yönlendirme, onu kendi anlayışı çerçevesinde değiştirme ve geliştirme gücünü hep elinde bulundurmıştır. Din, toplumda yeni değerlerin kaynağı olmuş ve toplumsal değişme olgusunda temel etken olarak sürekli işlevselliğini sürdürmüştür.*” (Abuzar, 2011: 146) Var oluşu gereği inanma ihtiyacı olan insanın hayatında din her zaman var olmuştur. Eski çağlardan beri hem toplumu etkilemiş hem de toplumdan etkilenmiş olan “din” kavramını toplumdan ayrı düşünmek mümkün değildir. Kutsal kitaplar ve peygamberler aracılığıyla insanın nasıl davranması gerektiği iletilmiş ve bu şekilde toplumlar şekillenmiştir. Ancak dinin toplumlar üzerindeki etkisi her dönem aynı oranda seyretmemiştir. Kimi zaman dinî inançlar, Orta Çağ’da olduğu gibi baskıcı ve düşünmeye engel teşkil eder şekilde karşımıza çıkarken kimi zaman da toplum tarafından göz ardı edilmiş bir şekilde görünür.

Bireyin ve genel anlamda toplumun bilinç akımının bir yansıması olarak kabul edilen edebî metinlerde de inanç yansımaları başat bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. İlk edebî metinlerde dinin etkisini, ilkel insanın var oluş sorunsalı ve duygu durumlarını duvarlara çizmesiyle gözler önüne serdiğini söylemek yanlış olmaz. Mitlerin, ayinlerin ve toplumlara ait ritüellerin din kaynaklı olduğu bilinen bir gerçektir. Din ve edebiyat insanın var oluşuyla birlikte gelişim göstermiştir. Farklı toplumlardan çıkan fakat dinî materyalin kullanılmış olduğu eserler; Yunan uygarlığına ait Homeros’un *İlyada* ve *Odysseia*, Altay Türklerine ait *Yaratılış Destanı*, Sümerlere ait *Gilgameş Destanı* ve Hint mitolojisine ait olan *Ramayana Destanı* gibi dini/edebi metinler bu durumun en güzel örnekleri arasındadır.

Hayatın her alanında sınırlamalar ve yönlendirmeler getiren dinî inançlar, edebiyat alanında da etkin rol oynamaktadır. Toplum da baskın olarak hissedilen inanç yapısı, edebî metinlerin oluşum süreçlerini de etkilemektedir. Edebiyatın dinle olan ilişkisi her zaman etkileşim hâlinde olmuştur. Hem Batı medeniyetinde hem de Doğu medeniyetinde edebî dönem ve ürünler dinsel tasniflerle ifade edilmiştir. Özellikle din, bizim edebiyatımızın en önemli iki dönüm noktasını oluşturmuştur. İlk İslamiyet’in kabulüyle girilmiş olan Doğu medeniyeti ikicisi ise Batı’da klasik edebiyat olarak kabul edilen ve kaynağını Eski Yunan-Latin edebiyatından alan Batı medeniyetidir.

“Her ne kadar bugünkü bilimsel anlayışa göre artık aşılmış bir sınıflandırma olarak kabul edilse de, dünya edebiyatında çok yakın zamanlara kadar, hatta şimdi bile ‘Batı dünyası’ dendiğinde nasıl ‘Hristiyan Avrupa’ ve ‘Batı edebiyatı’ dendiğinde de ‘Hristiyan edebiyatı’ anlaşılmışsa ve /veya anlaşıyorsa, aynen ‘Doğu dünyası’ dendiğinde nasıl ‘İslam dünyası’ ve ‘Doğu edebiyatı’ dendiğinde ‘İslam edebiyatı’ anlaşılmıştır.” (Çalışkan, 2018: 159).

İki farklı dine bağlı olarak gelişmiş Doğu ve Batı edebiyatı birçok farklılıklarla doludur. Edebiyatta en sık duyulan kavramlardan olan ‘belagat’ ve Batı’daki karşılığı olan ‘retorik’ kavramı iki edebiyat arasındaki ayrılıkları göstermektedir. Selçuk Uysal, belagatin Arap edebiyatında önce bir sanat, sonra bir bilim olarak, öncelikle de Kur’an’ın üslubunu beyan etmek ve böylelikle de onun Allah kelamı olduğunu ortaya koymak amacıyla doğduğunu söylemektedir. Edebî zevke dayalı sanatın, güzel konuşma melekесinin adı olan belagatin Batı terminolojisindeki karşılığının retorik (rhetorique) olduğunu ifade eder. Uysal, Arap belagati ve Yunan retorikası arasındaki farklılıkları şu şekilde tanımlar: *“Arap belagati ile Yunan retoriği arasında şekil ve mahiyet bakımından ayrılıklar görülür. Yunanda bu konu filozoflar tarafından işlendiği hâlde; Araplarda dilciler, kelâmcılar, Müfessirler ve edebiyatçılar tarafından ele alınmıştır.”* (Uysal, 2010). Bütün bu farklılıklara rağmen hem filozoflar hem dilci ve müfessirler belagat veya retorikten faydalanırken gerçeklikten ya da gerçekliğin yeniden inşasından yola çıkarlar.

Şunu da belirtmeliyiz ki “gerçeklik” veya “hakikat” kavramları da her iki medeniyette “retorik” ve “belagat” kavramlarında olduğu gibi farklılık göstermektedir. Hasan B. Kahraman, her şeyin soyutlanmış olduğu Doğu toplumlarında gerçekliğin önceden tanımlanmış bir düzen, bir sıralama içinde algılandığını ve nesnenin de sadece yaratan-yaratılan arasındaki etkileşimle sıralandığını ifade eder. Doğu kültürlerinin nesneye yaklaşımının Batı’nın yaklaşımından tümüyle farklı olduğunu söyler ve bu farklılıkları şu şekilde ifade eder:

“Batı, ülküsel bir yaklaşımdan nesnel empirist bir yaklaşıma geçmiştir ama Doğu bu değişimi hiçbir zaman yaşamamıştır...Doğu’nun Batı’ya yönelmesiyle birlikte, onun teknolojisini kabul etmesiyle birlikte ortaya çıkan bir ‘durum’ dur. Bir anlamda Doğu, Batı’nın ideolojisini dolaylı yollardan geçerek benimsemiş olmaktadır fakat onu içkinleştirememekte, onu dönüştürememektedir. Doğu,

nesneyi dokunulmazlık içinde algılar. Nesne verili bir düzenin parçasıdır. O düzen mutlaklıdır. Aşılması bir yana tartışılmasına dahi olanak yoktur. Kısacası, Doğu sanatına ‘çoklukta birlik-birlikte çokluk türünden kavramlarla belirlenen bir geometrik düzenin soyutluğu egemendir.’ (Kahraman, 2005: 14-15)

İslami açıdan baktığımızda “gerçek” yerine kullanılan kavram genellikle “hakikat” ya da “hakikat arayışı” şeklindedir. Hakikat arayışı, ebedi olana, gerçek ve var olana ulaşmak için yürünen yoldur. Hakikat arayışında önemli olan; dünyanın tuzaklarına düşmeden, gönlü kirletmeden ve dünyaya meyletmeden tek “gerçek” olana yürüyebilmektir. Henry Corbin; hakikatin bir resmî ve dinî makamın koyduğu ve açıkladığı nasslar (dogmalar) biçiminde olmayacağını, rehberler ve hakikate ileten mürşitlerin varlığına ihtiyacı olduğunu söyler ve bu kavramı şu şekilde açıklar:

“Mevzu’ din, kurallar getiren din (şariat) hakiykatın (öz amaç, öz düşünce, idée) dış görünüşüdür, zahiridir. Hakiykat simgelenendir (memsûl). Zahir olan, dış yüz; âlemin teselsül ve devreleri, aşama ve dönemleri boyunca sürekli dalgalanma ve değişimdedir. Batın ise oluşa, varoluş biçimlerine tâbi olmayan ve bunlarla kayıtlı bulunmayan bir ilâhi kudret, tanrısal erkedir.” (Corbin, 1998: 22)

İslam’ın iç veya mistik yüzü olarak bilinen tasavvuf akımında da “hakikat” kavramı tartışılan konular arasındadır. Mutasavvıflar tarafından farklı tanımları yapılmış olan “tasavvuf”, dikey ve yatay boyutlarla insanın kendini keşfetme yoludur. Çok değerli mutasavvıflara ve onların değerli tasavvufî görüşlerine ev sahipliği yapmış coğrafyamızda tasavvuf, farklı tanımlarla, farklı kollardan ilerlemiş ancak aynı yolda birleşmiştir. Ancak tasavvuf kaynaklarında “hakikat” ve “şariat” kavramlarının birlikte anıldığı ve yapılan tanımlamalarla aralarındaki farkın ortaya çıktığını ifade eden Mahmud E. Erkaya, bu durumun esas itibarıyla tasavvufun şariat ve hakikat bütünlüğü içerisinde düşünülmesinin tabii bir neticesi olduğunu söyleyerek bu kavramların açıklamalarını şu şekilde yapmıştır:

“...Söz konusu kavramların kelime anlamlarına bakıldığında (شرع) kökünden türeyen şariatın, ‘yolun açık/belirli olan bölümü, bir yöne doğru açılarak uzayıp gitmek ve açık olmak’ gibi anlamlara geldiği; buna mukabil (حق) kökünden türeyen hakikat kelimesinin ise ‘gerçek, sabit ve doğru olmak, gerekme ve bir şeyi gerçekleştirmek’ anlamlarını ihtiva ettiği görülmektedir. Terim olarak ise şariat kavramı ‘İslâm’a ait dinî, ahlâkî ve hukukî hükümler bütünü’nü ifade etmekte hakikat ise ‘ilâhî gerçeklere ve sırlara aşina olmak ve Hakk’ın tecellilerini temaşa etmek’ anlamında kullanılmaktadır.” (Erkaya, 2017: 149-184)

Bir hakikat arayışı olan felsefede “gerçek”, “gerçeklik” ve “hakikat” kavramı, felsefenin temellerinin atıldığı ilk çağlardan beri revaçta olan tartışma konularından

olmuştur. Anlamdaş olarak görülüp birbiriyle özdeşleştirilmiş ve günlük dilde sıkça kullanılan “gerçek” ve “hakikat” kavramları felsefî anlamda aynı yerde bulunmamaktadır. Hançerlioğlu, gerçek deyiminin özellikle hakikat ve hakiki deyimlerinden titizlikle ayrılması gerektiğini söyler ve açıklamasını şu şekilde yapar:

“Hakikat kavramı, her ne kadar gerçek kavramıyla özleştirilmekteyse de, gerçek kavramının asıl anlamıyla karıştırmamak için felsefesal kullanımda yeğlenmelidir. Gerçek (Os.Vâkıyyet,Fr.Realite) nesnel gerçekliği, hakikat’sa bu nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansısını dile getirir. Örneğin elimizde tuttuğumuz bir kalem gerçek, onun zihnimizdeki yansısı hakikattir. Her iki kavramın da gerçek deymiyle dile getirilmesi birçok karışıklıklara neden olur. Hakikat, gerçeğin kendisi değil, yansıdır ve düşünceyle nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirir.” (Hançerlioğlu, 2016: 150).

Hançerlioğlu, hakikat kavramının gerçek ve gerçekçilik kavramlarıyla karıştırıldığı gibi doğru ve doğruluk kavramlarıyla da karıştırıldığını fakat hakikat ve doğruluğun özdeş kavramlar değil birbirleriyle bağlantılı kavramlar olduğunu ve hakikatin insanlar tarafından yaratılıp onlar tarafından da değiştirilemeyeceğini ifade eder.*“...Doğruluk hakikatin vazgeçilmez koşuludur. Doğruluk mantıksal işlemi, hakikatse nesnel gerçekliğe uygunluğu dile getirir. Mantık kuralları da, son çözümlemede nesnel gerçeklikten yansır. Hakikat nesnel gerçekliğe uygunluğu gerektirdiği gibi nesnel gerçekliğin belli ilişkilerine de uygunluğu, eşdeyişle mantıksal uygunluğu da gerektirir.”* (Hançerlioğlu, 2016: 151). Güzel sanatlar ve edebî eserlerin itibarılığı değerlendirilirken esas alınan noktalardan biri; var olandan, gerçek olandan şekillendirilerek vücuda getirilmeleridir. Ressamın tabiatı gözlemleyerek yarattığı eser, bir bestekârın doğadaki seslerden etkilenecek oluşturduğu güfte, bir yazarın ruhuna dokunan bir yaşanmışlık sonucu kaleme aldığı roman dikkatle incelendiğinde aslında kaynağın bir göze misali deryalara ulaşmasına benzetilebilir.

“Sanatta gerçeklik kavramı” ise çok daha geniş bir düşünme ve yorumlanma alanına sahiptir. Platon’la başlayan ve Aristo ile devam eden “yansıtma” kuramı yüzyıllardır üzerine yeni görüşler de eklenerek devam etmektedir. “Sanat nedir?” , “Sanat gerçeğin bire bir yansıması mıdır?” ya da “Sanat gerçekte olanı mı olabilecek şeyleri mi yansıtır?” gibi sorular çeşitli kuramların oluşmasına sebep olmuştur.” *Kuramcılar ve sanatçılar sanatın özünü dönem dönem değişik biçimlerde açıklamışlardır. Bunu yaparken de, kendi dünya görüşlerinden, içinde yaşadıkları dönemin düşünsel dünyasından sanatın ulaştığı gelişim düzeyinden ve belirgin*

niteliğinden, toplum yaşamında oynadığı rolden yola çıkmışlardır.” (Ziss, 2009: 24). Sanat, belirli sınırlandırmalar içinde kolaylıkla tasnif edilebilecek bir kavram olmamıştır. Avner Ziss, manevi kültürün tümü gibi emekten doğmuş ve gelişmiş olan sanatın özünün karmaşık ve çok değerli olduğunu, kendi bütünlüğü içinde sadece gerçeğin yansıtılması olarak değil; bir yaratı, insanların manevi ve pratik etkinliklerinin özel bir kipi olarak da kendini gösterdiğini ifade eder. Çok anlamlı olan sanat, bilim gibi kesin ve net doğruları olan bir alan olmamıştır hiçbir zaman. Görsel sanatlarda olsun ses sanatlarında olsun ya da edebiyat alanında olsun sanatın icra kaynağı insan ve doğa olmuştur. İnsanlarda doğuştan var olan içtepi duygusunun sanatın ortaya çıkmasında etkili olduğu bilinmektedir. İçtepi duygusunun dışavurum şekli zamanla ve teknolojinin gelişmesiyle yeni sanat dallarının oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Bunun örneğini sinemayla vermek mümkündür. Sinema başlangıçta bir anlatı sanatı olma amacıyla ortaya çıkmamıştır. Bilim adamları ve sanatçıların gerçekliği yeniden üretme yolunda gösterdikleri çaba sonucunda ortaya çıkmış ve filmler teknik bir yenilik olarak görüldükleri için merak uyandırmışlardır. Asıl amacı gerçek dünya görüntülerini bir iki dakika gibi kısa bir süre içinde yansıtmak olan sinemanın ilk filmleri ilk yıllarında panayrlarda, fuarlarda, ahırdan bozma barakalarda ve bu tür kötü gösterim yerlerinde sergilenmiştir. İlk dönemlerde eğitim ve kültür düzeyi düşük izleyicilere sahip olan sinema sanatı, filmlerin giderek öyküler anlatmaya başlamalarıyla birlikte gelişir ve kültür seviyesi daha yüksek kesimlerin de ilgisini çekmeye başlar. Artık sinema teknik bir yeniliği görmek için gidilen yer değil, yeni anlatı sanatının ilk örneklerini görmek için gidilen sanat etkinliği olmaya başlamıştır (Özden, 2004: 18-20). Tüm sanat dallarında yer edinen “gerçeklik” tartışması sinemada da kuramlarla kendini göstermiştir. Sinemada “gerçeklik” kavramına baktığımızda iki önemli kuram ve kuramcıyla karşılaşırız. Bunlar Eisenstein ve Bazin’dir. İlk oluşum amacı gerçek dünyayı yansıtmak olan sinemanın öyküsel anlatılar yanında yaratıcılık katılarak yeni bir boyuta taşınmış olması onu “gerçeklikten” uzaklaştırmıştır. Eisenstein, filmin sanat olması için gerçeklikle bağını kesmesi görüşünü savunmuşken Bazin, tam aksi bir fikri destekleyerek sinemanın gerçekle başladığını ve sanat adına asla gerçekle ilişkisini kesmemesi gerektiğini savunur. Ancak Bazin’e göre sinemanın hammaddesi gerçeklik değil, gerçekliğin bıraktığı izlerdir. Kimi kuramcılar için sinema gerçeklikten beslenirken, kimileri içinse ancak nesnel gerçeklikten uzaklaşarak sanatsallığa

ulaşabilecektir. Diğer güzel sanat dallarında hep var olmuş ve var olmaya devam edecek olan “gerçeklik” kavramı sinemada da çeşitli kuramsal tartışmalarla kendini göstermiş, her yaşayan sanat dalında olduğu gibi de var oldukça bu kavram tartışmaları varlığını devam ettirecektir. Ancak on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda kullanılan Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Sovyetler’ de geliştirilen toplumcu gerçekçilik kuramında sanatın da bazen bilim gibi bilgi sağladığı görüşü hâkimdir:” *Bilim gibi sanat da bazen bilgi sağlar, yani dış dünyayı yansıtır, fakat biliminkinden farklı bir yöntem izleyerek. Bilimin soyutlama ile yansıttığı özü, sanat somutlaştırma yolu ile yansıtır; bilimin doğa yasalarına karşılık sanat öyle somut örnekler sunar ki bunların gerçeklikte dağınık ve bulanık olarak görüleni yoğunlaştırarak yansıtması, sanatın bilgisel bir rol oynamasını sağlar.*” (Moran, 2014: 57)

İnsanın duygu dünyasının, düşünce yapısının bir yansıması veya aynası olarak kabul edilen sanat eserlerinin bilimsel veriler gibi nesnel ve değişmez kurallarının olması pek mümkün değildir. Yüzyıllar boyunca sanatın “ne” olduğuna ya da “ne” olmadığına dair yaklaşım biçimleri şekillenmiş, kuramlar ve eleştiri yöntemleri geliştirilmiştir. Sanat eleştirilerinin en temel konularından olan “gerçeklik” kavramı ise kuramcılar, estetikçiler tarafından farklı farklı anlamlarla ortaya konulmuştur. Berna Moran, genellikle “gerçekliği yansıtma” deyince belli başlı üç görüşle karşılaştığımızı söyler. Birincisi Eski Yunan’da yaygın olduğu bilinen basit yansıtma (benzetme) anlayışıdır. Sanatçının gördüğü dünyayı, nesneleri, insanları, elinden geldiğince onlara sadık kalarak yansıttığına ya da yansıtması gerektiğine inanılır. İkincisi “Sanat geneli ya da özü yansıtır.” şeklindeki görüştür. Bu görüşte sanatçı olanı değil, olabilir olanı yansıtır. Anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları, ayrıntıları, rastlantısal olanları atar, gerekli olanı seçer ve bunların arasındaki bağı göstererek olaylar örgüsünü bir tek çizgi hâlinde kurgular. Üçüncü ve son görüş ise sanatın ideal olanı yansıttığı şeklindeki görüştür. Aristoteles’e dayanan bu “idealleştirilmiş” sanat kuramı on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar Aristoteles’in görüşleri doğrultusunda ilerlemiş on dokuzuncu yüzyıldan bu yana ise yansıtma kuramı farklı görünüm altında gelişim göstermiştir (Moran, 2014: 19-38)

Dünya edebiyatının bize ulaşan ilk yazılı kaynakları Eski Yunan düşüncesinin zemininde atılmıştır. Bugün klasik olarak sınıflandırılan ağılatı, şiir, güldürü ya da düşünsel birçok ürün eski Atina döneminde var olmaya başlamış ve MÖ II. yüzyıldan

itibaren yerini Latin edebiyatına bırakmıştır. Latin edebiyatı ise Eski Yunan edebiyatı tesiri altında gelişmiş ve onun devamı mahiyetinde olmuştur.” *Eski Yunan ve Latin edebiyatları, aklın rehberliğinde ideal güzelliğin peşinde olan bir estetik ve mimesis (taklit, yansıtma) esasına bağlı bir sanat anlayışına sahiptir.*” (Çetişli, 199: 28). Batı medeniyetinde “gerçeklik” in serüveni ilk çağ filozoflarından Eflatun ve Aristo ile başlamıştır denilebilir. Sanat ve felsefe alanında amaçları kesin ve mutlak bilgiye ulaşmak olan bu filozoflarda “idea” ve “mimesis (taklit)” kavramlarıyla sıkça karşılaşmaktadır. Aristo ve Eflatun’un felsefeleri hümanizm ve klasisizm başta olmak üzere diğer akımların da temelini oluşturmuştur. “*Zira Batı sanatları Eflatun ve Aristo’dan beri hep ‘gerçek’ peşinde olmuş ve onu ‘mimesis’ esasına göre anlatmaya çalışmıştır. Değişen veya tartışılan, sadece mimesis’in niteliğidir.*” (Çetişli, 1998: 69). Aristo için ozan, tıpkı bir ressam ya da tasvir üreten başka bir sanatçı gibi taklitçidir. Ve zorunlu olarak hep şu üç şeyden birini taklit eder: “*Geçmişte ya da şimdi olanları taklit eder, anlatılanları ve kanıları taklit eder ya da olması gerekenleri taklit eder. Bunları da yerel sözcükler, metaforlar ve dilin değişik özellikleriyle ifade eder.*” (Aristoteles, 2017).

“Gerçeklik” ve “hakikat” kavramlarını din, felsefe ve sanat yönünden inceledikten sonra edebiyatta gerçeklik problemi üzerinde durabiliriz. Kaynağını yaşamın özünden alan edebiyat, yüzyıllar boyunca var olduğu toplum içerisinde farklı etkenlerle değişmiş ve dönüşmüştür. Bu dönüşümler bazen sanatkârların, sanat ve edebiyat alanındaki ortak görüşleri, estetik perspektifleri gibi unsurlarla şekillenen akımlar sayesinde gerçekleşmiştir. İsmail Çetişli, edebî akımlarını; edebiyat biliminin alt birimlerini teşkil eden edebiyat teorisi, edebiyat tenkidi ve edebiyat tarihi ile iç içe olduğunu şu ifadelerle belirtmiştir: “*...Edebiyat akımları, öncelikle edebiyatın mahiyeti ile ilgili birtakım soyut düşünce ve kanaat demetidirler. İkinci olarak, bu düşünce ve kanaatler, herhangi bir eserin değerlendirilmesinde tenkidî mihenk olabilir. Üçüncü olarak da, edebi akımlar, yazar şairleri müşterek değerleri etrafında bir araya getiren ve onların pek çok esere hayat vermelerine imkân hazırlayan birer edebiyat iklimidirler.*” (Çetişli, 1998: 9). Bu akımlar genellikle felsefi bir düşünce ve toplumsal bir olay sonucunda ortaya çıkmıştır. İnsanın duygu ve düşünce dünyasına ehemmiyet veren, insanoğlunu düşünmeye, aydınlanmaya sevk eden Eski Yunan ve Latin yazarlarıyla edebi akımların temelleri atılmıştır denilebilir. O dönemlerde oluşmuş

felsefi düşünceler: “*Dünya Edebiyatının gelişmesi, dallanıp budaklanması, yeni düşünce akımları doğrultusunda yeni boyutlar kazanması, bu kaynağın, eski Yunan ve Latin kaynağının değişik yaklaşımlar içinde değerlendirmesiyle olmuştur.*” (Özdemir, 2013: 312). Ancak Antik Çağ ile insan düşüncesinin teolojik kurallarla sınırlandığı ve gelişim yönünden durakladığı Orta Çağ ve sanatın bir ivme kazandığı Rönesans döneminde verilen örnekler edebiyat akımlarını ortaya çıkarmamıştır. Gennadiy Pospelov; edebiyat akımlarının bu çağlarda henüz ortaya çıkmamış olmalarını edebiyatın gelişim evrelerindeki çeşitli ülkelerin yazarlarının, belirli sanatsal ilkeleri fark edecek, kavrayacak bilince henüz sahip olmamalarına bağlar.

Her biri diğerine tepki olarak ortaya çıkan sanat akımları, felsefi düşünceler ve toplumdaki devinimlerle şekillenmiş, her milletin edebiyatında farklı dönemlerde kendini göstermiştir.

“Ortaçağ-klasisizm-romantizm-realizm-modernizm gibi bir çizgiyi izleyen edebi gelişmeler her milletin edebiyatında kendine has bazı özellikler ve farklılıklar gösterir. Yunan-Latin edebiyatlarını model alan bir fikir ve sanat hareketi olan Rönesans, İtalya’da 15. Hatta 14. Yüzyıldan itibaren kendisini hissettirirken, Fransa, İspanya, İngiltere, Polonya gibi Avrupa ülkelerinde ancak 16. yüzyılın ortalarına doğru hatta sonunda görülür. Öte yandan romantizm germen dillerinin hakim olduğu bölgelerde Almanya, Danimarka ve İngiltere’de Latin ülkelerinden daha önce yaşanmaya başlar. Alman romantizmi Latin ülkelerinden daha önce yaşanmaya başlar.” (Kefeli, 2007: 15)

Pospelov, on yedinci ve on sekizinci yüzyılların, Avrupa’nın toplumsal açıdan en gelişmiş halklarının doğa bilimleri, felsefe ve politikada büyük başarılar elde ettiği ve bu alanların önceki dönemlerden çok daha ilkeli olarak işlendiği, bilginin sınıflandırılmasında her yerde akıl ilkelerinin yerleştiği bir dönem olduğunu ifade eder. Tarihte bir grup yazarın kendi yaratış ilkelerinin bilinci içinde oluşturmuş oldukları ilk akım Fransa’da ortaya çıkmış olan klasisizmdir (Pospelov, 2014: 444). Dünya edebiyatına Descartes, Moliere, La Fontaine gibi değerli isimler ve eserler katmış olan klasisizm akımı birçok etkene bağlı olarak bir değişim sürecine girmiş ve yeni edebî akımların tohumlarını atmıştır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi edebî akımlar, toplumun siyasi, ekonomik, sosyal, ideolojik durumlarından etkilenecek oluşmuş ve zaman içinde yeni akımların oluşumuna da zemin hazırlamıştır. Bu durum da her akımın oluşmasında benzer şekillerde kendini göstermiştir. Aklın egemenliğini temel almış olan klasisizm akımı on sekizinci yüzyılda da işlerliğini devam ettirmiştir. Ancak

sanayi devrimiyle toplumun ekonomik yapısı değişmiş, 1789 Fransız Devrimi'yle birlikte klasisizme bir tepki olarak doğan romantizm ve yine toplumdaki çeşitli felsefi ve bilimsel devrimlerin etkisiyle de realizm akımı ortaya çıkmıştır. Bilindiği üzere edebî akımların başlangıç ve bitiş tarihleri için kesin çizgiler çizilmesi mümkün değildir. Akımlar ve dönemler arasında kesin çizgilerin çizilememesine Balzac ve Henri Beyle Stendhal isimleri örnek olarak verilebilir. Her iki isim de romantizm akımı içerisinde yaşamış ve realizm akımının oluşmasında öncülük etmişlerdir. İlk Çağ filozoflarıyla tartışılmaya başlamış ve bir akım olarak ortaya çıkmadan önce de eserlerde örneklerine rastlanmış olan “gerçeklik” kavramı 19. yüzyılın ikinci yarısında bir akım olarak doğmuş ve günümüze kadar süregelmiştir.

Gerçekçilik akımında içinde bulundukları döneme ve toplumsal yapıya eleştirel bir ayna tutma işlevini gerçekleştiren sanatçılar aslında Platon'la başlayan ve Aristo ile devam eden ayna-yansıma kavramlarının geliştirilmiş hâllerini eserlerine yansıtmışlardır. Stendhal'in *“Bir roman yol boyunca gezdirilen ayna demektir.”* düşüncesi ise bu kavramların yüzyıllardır devam ettiğini gösteren bir ifade şeklidir. Pospelov, gerçekçiliğin etkin ve kuşatıcı biçimde gelişmesi için, gelişkin yazarların bilinçlerinde tarihsel bir bakış tarzının kendi çağlarındaki ve öbür çağlardaki toplumsal yaşamın özgünlüğünü kucaklama yetisinin oluşması gibi gerekli olan önkoşulların varlığından söz eder. 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde bu yetiyi geliştiren ve ardından daha da kökleşerek çok sayıda ulusal edebiyatın evrensel bir ortak yanının oluşmasını sağlayan isimleri İngiltere’de Dickens, Fransa’da Balzac ve Stendhal, Rusya ‘da Puşkin ve Almanya’da Heine olarak sıralar (Pospelov, 2014: 456). Berna Moran, Platon’dan günümüze kadar süregelen yansıtma kuramının sanat anlayışını ve “gerçeklik” kavramını özetlerken şu ifadeleri kullanmıştır: *“...edebiyat dış dünyayı, insanı, hayatı yani gerçekliği yansıtan bir aynaya benzer. Ne var ki “gerçeklik derken herkes aynı şeyi düşünmüyor. Kimisi bu kavramdan hayatın yüzey görüngüsünü, kimisi genel, değişmez insan tabiatını, kimisi sosyal gerçekliği, kimisi de duyu dünyamızda bulunmayan ideal bir dünyayı, aşkın bir gerçekliği anlıyor. Ortak yönleri, sanat ile hayat arasında gördükleri sıkı bağ.”* (Moran, 2014: 74).

Edebî akımların oluşmasında ve toplumsal yapıların değişmesinde siyasi hadiseler, büyük harpler, devrimler etkili olmuştur ve bu etkiler sonucunda toplumda meydana gelen sosyal, ekonomik ve siyasi düşünce farklılıkları medeniyet

değişimlerine sebebiyet vermiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar” adlı makalesinde Garp medeniyetinin yirmi beş asırlık miraslarına ve gittikçe hızlanan edebi çalışmanın mahsullerine aniden açılan Türk edebiyatındaki medeniyet krizlerini ve Garp etkisiyle oluşmaya başlayan edebî cereyanları 1826’da, yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla başlatır. Devlet müesseselerinin ve cemiyet bünyesinin yavaş yavaş Avrupalılaşmasına etki eden Tanzimat Fermanı’ndan sonraki süreci sırasıyla 1876’da Birinci Meşrutiyet, 1908’de İkinci Meşrutiyet krizi, 1923’te Cumhuriyet’in ilanı, Ankara’nın başkent oluşu, Atatürk inkılapları gibi safhalarla Türk cemiyetinin bugünkü durumuna kadar getirir. Tanzimat’la birlikte hem toplumsal yapıda hem de edebiyat alanında ikiliklere girildiği ve buhranlı dönemler yaşanıldığı herkesçe bilinmekte olan bir hakikattir. Yeni Türk edebiyatının kurulmasını 1825-1840 sıralarında doğanlar; Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve 1860’dan sonra doğanlar olarak iki nesle ayırmıştır. Tanpınar, ilk neslin Fransız klasikleriyle beraber Fransız filozof ve romantiklerini okuduklarını, vücuda getirdikleri tiyatro eserlerinde, şiirlerinde az çok romantizme bağlı göründükleri hâlde hikâyede daha ziyade sırrını tam olarak çözemedikleri realizme yaklaşmak istediklerini ifade eder. Ancak 1860 sonrası neslin ise daha ziyade Fransız realistlerinin ve natüralistlerinin tesiri altında eser verdiklerini belirtir. (Kerman, 2005: 104-107).

Çoklu düşünce evreninde oluşan edebi akımlar, toplumsal şartlar sonucunda olgunlaşmışlardır. Türk edebiyatında Tanzimat’la birlikte etkileri görülmeye başlayan edebi akımlar romantizm akımıyla başlamıştır. Klasik edebiyatın genel insan anlayışından uzaklaşmak isteyen birinci nesil Tanzimat dönemi yazarları için ferdin ve bireyselliğin ön planda olduğu romantizm akımı, eserlerini oluştururken etkili olmuştur. Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamid gibi devrin önemli isimleri romantikleri okumuşlar ve romantiklerin tesirlerini eserlerine yansıtmışlardır. Özellikle Namık Kemal ve Abdülhak Hamid’de romantizm akımının en önemli temsilcilerinden Victor Hugo’nun etkisi büyüktür. Ancak Emel Kefeli’nin de dediği gibi Türk edebiyatında edebi akımların benimsenmesi kendilerine özgü bir şekilde gerçekleşmiştir. Batı da olduğu gibi akımlara ait yazarların akım akım okunması şeklinde değil tümünü birden kavrama şeklinde gerçekleşmiştir. Kefeli, yenileşme devri edebiyatında şiir ve tiyatro alanında romantizmin ağırlığını hissettirirken hikâye ve romanın hem realizm hem de romantizm arasında olduğunu ifade eder. (Kefeli, 2007:

88). Tanzimat sonrası fikir akımlarını düzenli olarak kategorilere sığdırmanın mümkün olmadığını ifade eden Orhan Okay ise “Batı Fikir Akımları Karşısında Osmanlı Aydını” adlı makalesinde; kuralları belirli, kapalı sistemleri olan Batılı fikir akımlarının bizim edebiyatımız için tam olarak benimsenmemiş olduğunu ve yalnızca bu fikir akımlarının belirli doktrinlerinin bir çeşit yansımasından söz edilebileceğini ifade etmiştir. (Okay, 2005: 23-56)

Edebiyata canlılık katan ve onu monotonluktan kurtaran edebiyat akımları, farklı bakış açıları sunarak hem toplumun gelişmesinde hem de edebiyat çehresinin yenilenmesinde büyük rol oynamıştır. Gerçeklik açısından Türk edebiyatına baktığımız zaman pozitivizmin etkisi altında gelişmiş olan realizmin etkilerinin eserlerine yansıtmış ilk gerçekçi yazarlarımız: Sami Paşazade Sezai, Mizancı Murad, Nabizade Nazım’dır. Yine romantik bir şair olarak düşünülen Rezaizade Mahmut Ekrem, “Araba Sevdası” romanıyla realistlere meyleder. Tanpınar’ın deyişiyle : “Türk realizminin ilk kımıldanışlarından biridir bu eser.” Romantik edebiyatın daha çok macera romanı yazarlarını örnek alan Ahmed Mithat Efendi bazı romanlarıyla realizmi, “Müşahadat” romanıyla da bilinçli olarak natüralizmi denemek istemiştir.” (Okay, 2005: 59) Realizm akımı Servet-i Fünûn döneminde daha yoğun olarak eserlere yansımıştır. Servet-i Fünûncuların romantizm yerine natüralizm ve realizme yönelmelerinde Beşir Fuat’ın hazırlamış olduğu yolda ilerlemelerinin etkisi büyük olmuştur. Aslında mizaç olarak romantik, içe kapalı, marazi yaradılışlı yazarlardan oluşan Servet-i Fünûncular hep bir gerçekten kaçma ve hayale sığınma şeklinde tanınmış ve romantizme yakın görülmüşlerdir fakat onlar, şiirde parnasizme romanda ise realizm akımına bağlı kalmışlardır. Türk edebiyatında realizm akımı etrafında özellikle de hikâye ve roman türünde Halid Ziya, Mehmed Rauf, Hüseyin Cahid gibi değerli yazarlar sayesinde nitelikli ve başarılı örnekler verilmiştir. Orhan Okay, Servet-i Fünûn neslinin psikolojik karakteri olan hissizlik, iradesizlik, hayat ve olaylar karşısındaki pasifliğin roman kahramanlarına yansıdığından kahramanların daha çok romantik davranışlarının dikkat çektiğini ancak dönem yazarlarının Fransız realistlerini benimsediklerini ifade eder. (Okay, 2005: 141). Türk edebiyatında kendilerine özgü çizgilerle realizmi sürdüren önemli isimlerden bazıları; Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit Yalçın, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Osman Cemal Kaygılı, Mahmut Yesari’ dir.

1.2. KURGUNUN KEŞFİ

“Fiction”, “fantasy”, “novel”, “fake” gibi kelimelerle ifade edilen “kurgu” kavramı uydurma, tamamen gerçeklere dayanmayan, sahte, hayal gibi farklı anlamları karşılamaktadır. Ancak sanatsal anlamda kurgu “fiction” kelimesiyle özdeşleşmiş gibidir. Gürsel Aytaç, temel edebiyat kavramlarından biri olan “fiction” kavramının Türkçe karşılığında henüz bir oy birliği sağlanmadığını ve “kurgu”yu “fiction” karşılığı olarak değil, yapı anlamına karşılık olarak seçtiğini, “fiction” içinse *kurmaca* kavramını kullandığını ifade eder (Aytaç, 2016: 168). “Kurgu (fiction)” ve “kurgu olmayan, gerçeğe dayalı olan (non-fiction)” kelimeleri sanat ve edebiyat alanında oldukça popüler tartışma konuları arasında yer almıştır. Anlatmaya dayalı metinlerde daha sık kullanılan kavramlardan biri ise “kurmaca” dır.

“Kurmaca” kavramı *“Belirtilen, dile getirilen anlam ya da anlam katmanlarıyla metin dışı gerçek yaşamın somut olguları, olay ve durumları arasında doğrudan doğruya bir özdeşlik ilişkisi kurulmasına elverişli olmayan söylem biçimi ve bu tür bir söylemin niteliği”* olarak tanımlanır (Özdemir, 1990: 179). Kurgu dünyası üzerinde düşünülmeyi gerektirmiş oldukça fazla konu vardır. Sanat ve özellikle de edebiyat alanındaki metinlerin incelenmesinde ilk akla gelen sorular şu şekildedir: Anlatma esasına dayalı her eser kurmaca mıdır? Kurmaca olarak nitelendirilebilecek eserler hangi özelliklere sahip olmalıdır? Kurmaca bir eserde hakikatin izleri ne ölçüde aranmalıdır? Kurmaca metinlerde var olan olgusal gerçekliği kanıtlayabilir miyiz? Kullanmalık metinlerle kurmaca metinler arasında nasıl farklar vardır?

Sanat, en genel anlamıyla insanın kendi duyguları, düşünceleri, arzuları, hayalleri sonucu veya toplumun istekleri üzerine ortaya çıkmış bir ifade şeklidir. Freud (2016: 125), bilinç ya da bilinçaltı aktarımların dışavurumuna bağlı olarak ortaya çıkan sanat olgusunun en son insan yok olana dek devam edeceğini ifade etmiştir. İlk çağlarda ortaya çıkan sanat yapıtlarının insanlığın gelişimiyle farklı dallara ayrılması ve gelişimine devam ediyor olması ise bu görüşün sağlaması gibidir. Bir nesne olarak adlandırabileceğimiz herhangi bir sanat yapıtı; onu gören, okuyan, dinleyen bir özne olmadan varlığını sürdüremez. Gerçek bir sanat yapıtının amacı; var olanı farklı

şekillerde var ederek toplumla iletişim sağlayabilmektir. Yani özneye nesneyi gösterebilmek, anlatabilmek ya da dinletebilmektir. Kurgu, bir sanat yapısının en büyük hazinesi olarak görülür. Özellikle de güzel sanatlar alanında kurgu ve kurmaca denilince akla ilk gelen sanat dalı edebiyattır. Müzik, heykel, resim, mimari gibi sanat dallarının icra edilmesinde de kurgu temele alınırken “kurgu veya kurmaca” kavramları edebiyat alanına zimmetlenmiş gibidir. Bu genel algının sebebi, edebî metinlerin geçmişten günümüze uydurma, hayal ürünü, yalan gibi sıfatlarla zihinlerde yer edinmiş olmasıdır. Edebi metinlerde kurgusalılık/itibârilik kavramlarının ayrıntılarına inmeden önce güzel sanatlar alanında kurgusallığın temellerine bakmak faydalı olacaktır. İnsanoğlunun kendini aşma, bütünleşme arzusu sonucu oluşan üretme ihtiyacı, estetik kaygıyla birlikte gelişerek sanat eserlerinin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bireyin bir eser icra etmesinde içinde bulunduğu toplumsal, kültürel, psikolojik ve bireysel etkenlerin varlığı bilinen bir gerçektir. Bir sanat eseri somut bir imgeden yola çıkarak gerçekliği aynen yansıtabileceği gibi o eseri devrin siyasi, politik veya toplumsal psikolojik yapısına göre şekillendirebileceğini V. Özge Zeren (2019: 78) şu şekilde ifade eder:

“...Burada önemli olan nokta, birbirine taban tabana zıt olan her iki eğilimde de gerçeklikten kaçışın mümkün olmamasıdır. Sanatsal imgelerin gerçeklikle ilişkisinin temelinde yatan bu paradoksun kaynağı, sanatsal imgenin bir kurgu, dolayısıyla hakiki olmayan/sahte ürün olmasına rağmen alımlayıcılar için somut ya da dışsal gerçeklikle ilişkilendirilme zorunluluğudur. İmgenin gerçekçi ya da sürreal görünümü bu beklentiyi değiştirmez; illüzyonu kuran da, kıran da, reddeden de gerçeklikten beslenmeye mecburdur. Çizgi film, animasyon, bilim kurgu vb. kurgulardaki karakterler ve içinde bulundukları çevre ne kadar gerçekdışı ya da grotesk biçimde kurgulansa da sonuçta yapıt, gerçek insanları ve gerçek dünyayı referans aldığı için onunla benzerlikler taşır, dolayısıyla kurgulanan her şeyin somut gerçeklikle kaçınılmaz bir ilişkisi vardır. Dolayısıyla sanat imgesiyle gerçeklik arasında görece olarak bulanık hâle gelebilecek ama ortadan kalkması mümkün olmayan kopmaz bir bağ vardır.”

Doğadaki seslerin ve görüntülerin taklidi sonucu oluşan sanat, zamanla farklı bölümlere ayrılmıştır. Oluşturulan sanatların büyük bölümünde sanatçının perspektifidir belirleyici olan.

Şerif Aktaş (2000: 36), güzel sanatların ve edebî eserlerin varlık sebebi ve vazifesi üzerinde asırlardır süren münakaşaların “fayda” ve “zevk” kelimelerinde ifadesini bulan iki kavram çevresinde toplandığını belirtir. Kastedilen bu kavramlar “zanaat” ve “sanat” tır. Bugün “sanat” olarak değerlendirilen eserler, önceki yüzyıllarda “fayda” verici

özelliği dikkate alınarak “zanaat” olarak görülmüştür. Özellikle güzel sanatlar alanındaki eserler için zanaat kavramı daha yaygın olarak kullanılmıştır. Anlatım esasına bağlı metinlerde ise “fayda” kelimesi bilimsel sayılabilecek metinler, tarih kitapları veya biyografiler için kullanılırken “zevk” kelimesi itibarî olan destan, masal, roman, hikâye gibi eserler için uygun bulunan kavramlar olmuştur.

İlk çağlarda başlayan ve genellikle kutsal amaçlarla duvarlara yapılan resimler ve daha sonraki dönemlerde yapılmış olan heykeller de sanattan çok zanaat olarak değerlendirilmiştir. Bu çağlarda toplumsal ihtiyaçlarla şekillenen sanat yapıtlarının kaynağı dinî törenler ve doğa olmuştur. Antik Mısır döneminde meydana getirilmiş olan heykeller, resimler, papirüsler tamamen dinî inançlara göre, özellikle de ölümden sonraki hayat hakkında bilgi verilmesi amacıyla yapılmıştır. Hemen hemen her zanaatkârın belirli üslup özelliklerinin dışına çıkmadan yaptıkları bu sanat eserlerinden dönemim toplumsal yapısı gereği kimsenin bir farklılık ve özgünlük arayışı olmadığı gibi eserlerin var oluş şekilleri de sorgulanmamıştır. Ortaçağ da ise bu bakış açısı pek fazla değişmemiştir. Ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar sadece onlara verilen siparişleri yapmış bir usta ve imalatçı olarak görülmüştür. Ancak ilerleyen yüzyıllarda sanat üzerine belirleyici nitelikler oluşmuş ve oluşturulan eserler zanaattan güzel sanatlara doğru evrilmiştir. Larry Shiner (2004: 66-74), 1350-1600 arasını içine alan Rönesans döneminde eski sanat/zanaat sisteminden bizim modern güzel sanatlar sistemimize doğru yaşanan uzun ve kademeli bir geçiş sürecinin başladığını fakat on yedinci yüzyılın sonuna kadar, önde gelen bilginlerin hâla liberal sanatlar içindeki ayrımın bilincinde olmadıklarını ifade eder. Shiner, o dönemde şiirin gramer ve retorikle, müziğin geometri ve astronomiyle, resim ve heykelciliğin ise kumaşçılık, maden işlemeciliği ve tarımla birlikte görülerek mekanik sanatlar içine yerleştirdiklerinden söz eder. Rönesans döneminde müzisyenlerin, ressamların ve yazarların statülerinde önemli ilerlemelerin gerçekleşmiş olduğunu söyleyen Larry Shiner, bu alanlarda modern doğrultuda atılan adımlar olsa da modern, bağımsız bir “sanat eseri” ve müstakil sanatçı kavramlarının doğmadığını ifade eder. Modern sanat kurumlarının neredeyse tamamının yerleşik hâle gelmeleri, sanat müzesi, dinsel olmayan konser ve edebiyat eleştirisinin modern işlevlerini üstlenmeleri ve bütün Avrupa’ya yayılmaları ancak 18. yüzyılda gerçekleşmiştir (Shiner, 2004: 78-149). Kurmaca eserlerin oluşum şekillerindeki tarihî seyre baktığımızda genellikle “sanat”

uğruna meydana getirilmediklerini, sipariş üzerine ve toplumun ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde ve dinsel öğeler merkeze alınarak oluşturulduklarını görmekteyiz. Güzel sanatlar alanı içindeki sanat dallarında da bu durumun örneklerine rastlanmaktadır. Müzisyenlerin yazarlar ve ressamalara göre daha uzun bir süre himaye sistemine bağımlı kaldıklarını yazmış olan Larry Shiner (2004: 177), Bach'ın, Haydn'ın ve Mozart'ın imzaları olan sözleşmelerde görülen bağımlılıkları şu şekilde ifade eder: “Çoğu müzisyenin seyahate çıkması yahut da başkaları için besteler yapması izne tabiydi, çoğu müzisyenden belli bir tarzda yahut bir gün ve hatta birkaç saat içinde beste yapması istenebiliyor ve nihayet, çoğu müzisyen kendisi için çizilen sınırların dışına çıktığı için azarlanabiliyordu.”. David Bordwell ve Kristin Thompson (1989: 3) ise sanatçıların kiralık çalıştıkları dönemleri Michelangelo ve Leonardo da Vinci'yi örnek göstererek değerlendirmişlerdir. Bu önemli sanatçıların Rönesans İtalya'sında Katolik Kilisesi tarafından İncil'deki olayları resmetmekle görevlendirildiklerini ancak bu durumun onların sanatçılıklarını zedelediği görüşündedirler.

Özgünlüğün, yaratıcılığın ön planda olmadığı bir çağda eserlerin değerlendirilmesi durumunda da “gerçekçilik” ve “kurgu/itibarîlik” gibi kavramlar toplumda önem arz etmemiştir. İnsan eli değmiş olan her şeyde “gerçeklik” payı vardır. İnsanın var oluşuyla beraber bugün sanat eseri olarak nitelendirdiğimiz birçok yaratıcı eser metafizik bir boyuta sahiptir. Aydınlanma dönemine kadar bu metafizik görüş her şeyin temeline tanrısallığı oturtuyordu. Tüm güzelliklerin Tanrı için yapılması gerektiği düşüncesi yavaş yavaş insanın kendi dünyasına yönelmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır. İnsanın kendiyle ve çevresiyle kurduğu bağlantı ve bakış açısı, onu güzelin ve iyinin ne olduğu üzerine düşünmeye yöneltmiş ve estetik kavramı ortaya çıkarmıştır. Kant ile başlamış olan estetik algısı Hegel ile sanata bağlanmış ve sonraki yüzyıllarda da ne olup olmadığı üzerine tartışmaya açık bir kavram olarak varlığını devam ettirmiştir. Ancak Mevlüt Albayrak (2021: 142), “*Sanat ve Estetik Kavramlarının Tarihsel Serüveni*” başlıklı makalesinde sanatta estetik algısının bir disiplin olarak Kant ile başlatmanın mümkün olduğu fakat ondan önce böyle bir kavramın olmadığı iddiasının imkânsız olduğunu şu şekilde ifade eder:

“Güzel üzerine konuşmanın ve güzel üzerine yaratmanın sanatlar sistemi içinde ne klasik Antik Çağ'da ne de Orta Çağ'da veya Rönesans'ta mevcut olmadığı çok fazla iddialı ve insan söz konusu olduğunda kanıtlanması imkânsız bir iddiadır. Antik dönem insanların şiir ve resimden tamamen yoksun oldukları, Rönesans, üç

büyük görsel sanatın el zanaatlarından kurtulmasıyla belirginleştiğini, çeşitli sanatlar arasındaki, özellikle resim ve şiir arasındaki mukayeseler daha sonraları ortaya çıktı, iddiası eksiktir. On yedinci yüzyılın doğa bilimleri üzerindeki cesaretlendirici gücü yadsınamaz ve bunun da diğer insan tecrübeleri olarak sanat ve sanat çeşitliliği üzerinde daha yaratıcı çabaları görünür kıldığı açıktır.”

Bugün bizim şaheserler olarak hayranlıkla izlediğimiz şeylerin, zamanında insanların ihtiyaçlarını karşılayan yapılar ya da araçlar olduğunu ifade eden Albayrak, bu eserlerin tek başına bir el becerisi değil, ruhsal yönün tezahürünü de gerektiren bir eylem olduğunu belirtmiştir. Özgül taleplerle eser yaptırıldığı, sanatçıya özgürce eserini oluşturmaya müsaade edilmediği dönemler içinde de aslında eseri oluşturan hem o eseri yaptıran kişinin yaratıcı düşüncesi hayal gücü hem de sanatçının ruhsal yönünün yansımalarıdır. Aydınlanma çağı sonrası sanatın özgür iradeyle icra edilmesi gerektiği ve ücret karşılığı yaptırılan zanaattan ayrılması yönündeki yeniliklerle sanat alanındaki disiplinlerin temelleri atılmaya başlanmıştır. On sekizinci yüzyıla birlikte Avrupa’da resim, müzik, edebiyat gibi güzel sanatlarda kurumlar belirgin şekilde ortaya çıkmış ve önceki yüzyıllara göre büyük bir değişim yaşanmıştır. Sanata ve sanatçıya bakış açısı farklılaşmış, özgül yaratıcılığa önem verilmiştir. Bu yüzyıla kadar edebiyat alanında oldukça nitelikli eserler verilmiş olmasına rağmen güzel sanatlar alanındaki bağımsızlaşmalar edebiyata da yansımış ve yeni bir yazar statüsü meydana getirmiştir. Her değişim ve gelişim sonucunda karşı çıkılan, eskiyi ya da geleneksel olanı savunan bir topluluk olduğu gibi güzel sanatlar alanındaki yenilikler için de durum değişmemiştir. On sekizinci yüzyıla başlayan güzel sanatlar ve zanaat ayrımı on dokuzuncu yüzyılda şekillenmiş bir sanata, bağımsız ve ayrıcalıklı bir ruh, hakikat ve yaratıcılık alanına dönüşmüştür. *“Sanat”, eski sanat sisteminde olduğu gibi herhangi bir insani üretim ve performans için kullanılan bir cins isim ya da hatta XVIII. yüzyılın sonlarında inşa edilen Güzel Sanat kategorisi için düşünülen bir kısıtlama değil, bağımsız bir alanın ve aşın bir gücün özel adıydı.”* (Shiner, 2004: 287-296).

Rene Wellek ve Austin Warren (2011: 172), edebiyat teorilerinde edebiyat ile plastik sanatlar ve müzik arasındaki ilişkilerin çok karmaşık olduğundan ancak sanatların her birinin kendine ait bir evrimi olduğunu ve bu sanatların birbirleriyle ilişki içinde olmalarının sanatların evrimini belirleyen etkiler şeklinde olmadığını söylerler. Karmaşık bir diyalektik ilişkiler düzenine sahip olan sanatların bütününde belirleyici olanın basit bir “devir ruhu” meselesi olmadığını ve insanın kültürel faaliyetlerinin

oluşturduğu bütünü kendi başına bir evrime sahip olan bütün bir seriler sistemi olarak düşünmek gerektiğini, bu seriler sistemi içinde de her serinin komşu serinin normlarıyla her zaman aynı olmayan kendine özgü bir normlar takımına sahip olduğunu ifade etmişlerdir. Edebiyatın kendine ait özelliklerle yeni bir sanat bilgisine sahip olma ve diğer sanat dallarından ayrışma yolculuğu incelendiğinde ise birçok alanda kullanılan manzum yazı biçiminin evrilerek gelişime zemin hazırladığından bahsedilebilir. Aydınlanma dönemine kadar hâkim olan yazı biçiminin manzum olması nedeniyle edebiyat kavramının içine birçok bilim dalının dâhil edilmiş olması edebiyatı günümüzdeki anlamından uzaklaştırarak daha genel bir kavram hâline getirmektedir. Ancak düzyazı biçiminin yaygınlaşması edebiyat alanına dâhil edilen diğer bilimlerin ayrışmasına ve kendi alanlarında sınıflanmalarına sebebiyet vermiştir. Resim, heykel, müzik gibi alanlardaki ayrışmayla birlikte on dokuzuncu yüzyılın başlarında “edebiyat disiplini” de ayrı bir akademik disiplin olarak doğmuştur. Edebiyat alanında verilen eserler üzerinde ve o eserleri icra eden sanatçılar hakkında farklı görüşler mevcuttur. Kuramlarla desteklenmiş olan görüşler yanında kuramsallaşmadan ya da herhangi bir manifesto dahi yayınlamadan savunulan oldukça fazla görüş vardır. Edebiyat nedir veya nasıl olmalıdır? Edebiyat eserinin var olma sebebi nedir? Edebiyat eseri akla mı duygulara mı hitap etmelidir? Edebî eserlere gerçeklik mi yoksa kurgu mu kaynaklık eder?

“Kurgusal/kurgusallık” ve “itibarî/itibarîlik” kavramları Türk edebiyatına Şerif Aktaş tarafından kazandırılmıştır. Şerif Aktaş, edebî olmanın ilk hususiyetlerinden birini “itibarîlik” olarak nitelendirmiş ve anlatma esasına bağlı edebî metinlerde itibarî âlemin unsurlarını belirleyici çalışmalara imza atmıştır. Şerif Aktaş, anlatma esasına bağlı eserlerdeki “gerçeklik” kavramının olgusal dünyadakininkiyle aynı olmadığını, gerçekliğin değişime uğrayarak edebî eserin dünyasına girdiğini belirtir. Onun için hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği farklıdır. En gerçekçi olduğu iddia edilen edebî eserler dahi yaşanmış olanı değil, gerçeğe uygun olanı dikkatlere sunar. Sınırları ve mahiyeti belirsiz olan itibarî âlem, anlatı esasına dayalı metinler arasındaki farklılıkların zeminini oluşturur. Tarih, biyografi, seyahat yazısı, hatıra tarzı eserleri destan, masal, mesnevi, hikâye ve roman tarzı eserlerden ayıran en önemli unsur itibarî olduklarının düşünülmemesidir. “Düşünülmemesi” ifadesinin kullanılma sebebi ise bir anlatı metninin bu tarihi bir metin dahi olsa, onu kaleme alan kişi dışında gerçekliğinden emin

olunamamasıdır. Ancak kurgusal metinler için böyle bir ikilem söz konusu değildir. Sıradan bir okuyucu, elindeki eserin gerçekliğini sorgulama ihtiyacı duymayabilir. Hatta-sahip olduğu sosyokültürel duruma ve psikolojik vaziyetine göre- kurgusal âlemle kendini özdeşleştirerek yeni âlemler yaratabilir. Tabii ki bu durum itibari olmayan metinler için pek mümkün değildir. Özellikle tarihi bir metnin okuyucusuna göre yeniden şekillenmesi ya da yeni bir tarihî gerçeklik oluşturmaya olanak dışıdır. Bu tarz metinlerin varlık sebepleri bilgi alışverişi esasına dayalıyken itibarî metinler okuyucunun bakış açısıyla hayat bulur. *“Aynı itibarî metni okuyan insanlar, bilgi ve zevk seviyeleri, hayat tecrübeleri, psikolojik vaziyetlerine göre yeni itibarî âlemler yaratırlar. Bu âlemler arasında ortak taraflar onları birbirine yaklaştırır. Farklılıklar ise okuyuculara ait hususiyetlerden kaynaklanır. İtibarî metni en iyi anlayan insan, “gönderme birliği” bakımından ona en yakın olandır.”* (Aktaş, 2000: 11-33). Edebi eserlerde gönderici ve alıcıdan oluşan bir iletişim şekli mevcuttur. Harici âlemden alınan malzemelerle oluşturulan itibarî eserler her alıcı yani okuyucu için aynı hissiyatı oluşturmayabilir. İletide gönderici konumundaki sanatçı eserini belirli bir vaka üzerinde, belli bir bakış açısı ve zaman kurgusuyla sabitleyip bitirmişken alıcı hep değişken konumdadır. *“Sanatçının yapıtı aracılığıyla ilettiği şeyler, çok değişik tepkiler doğurur bizde: Dediklerini benimseriz, benimsemeyiz, düzeltmeye kalkışırız, eleştiririz, hayranlıkla karşılarız. Tıpkı yüz yüze bir söyleşide olduğu gibi.”* (Göktürk, 2010: 15). Edebi eserle alıcı arasındaki iletişim, alıcının eserden neyi ne kadar almak istediği, yaşam felsefesi, psikolojisi, yaşanmışlığı gibi birçok etkenle orantılıdır. Bu durumda olay artık göndericiden yani yazardan çıkmış tamamen alıcıya kalmış olur. Umberto Eco da anlatının olaylar ve kişilerle bir dünya kurarken bu dünyayla ilgili her şeyi söylemediğini, belli şeylere değinirken kalan için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını istediğini ifade eder.

1.3. ANLATI VE ANLATICININ KEŞFİ

1.3.1. Anlatı

İnsanlık tarihiyle başlamış olan “anlatı” kavramı bilgiyi aktarmanın ve anlamının en önemli yollarından olmuştur. Yeni dünyalar keşfetmeye ve anlamlandırmaya bir vasıta olan “anlatı” ve “anlatı teorisi” nin kökeni Platon ve Aristo’nun “mimesis” ve

“diegesis” ayrımına dayanır. Bu ayırmadan ilk bahseden Platon, Devlet adlı eserinde “mimesis”ten kastı, karakterlerin diyaloglarının aynen aktarılması yani dolaysız bir biçimde taklit edilerek verilmesi iken “diegesis” ise yazara atfedilecek bütün sözleri kapsamasıdır. *“Mimesis” ve “diegesis” ayrımı üzerine inşa edilen anlatı incelemeleri, öncelikle Friedrich Spielhagen ve Otto Ludwig’in 1800’lü yılların sonunda roman üzerine yaptıkları teorik incelemelerle, daha sonra da 20. yüzyılın başlarında Charles Bally, Fritz Karpf gibi dilbilimcilerin anlatıyla ilgili meselelere eğilmeler ve dilbilimsel kategorileri anlatı incelemelerinde kullanmaya başlamalarıyla gelişmiştir.”* (Dervişcemaloğlu, 2016: 16). Dervişcemaloğlu, anlatının henüz insanlar onu isimlendirmeden ve nasıl işlediğini anlamadan çok daha önce mevcut olduğunu ifade eder. Aslında daha da öncesine dayandırılarak anne karnında başlar bir insanın “anlatı” serüveni de denilebilir. Duyabilen ve hissedebilen bebek daha dünyaya gelmeden bilinçaltına yerleştirir anlatıları. Doğar, büyür ve çocukluk döneminde ilk somut ve kurgusal anlatı türleriyle karşılaşır. Masallar, öyküler veya çizgi filmlerle anlatı dünyasını keşfeden çocuk, büyüdükçe romanlar, belgeseller, sinema filmleri, müzikaller gibi anlatı türlerinin dünyasında gezinmeye devam eder. Kimi birey için kullanmalık anlatı metinleri iletişim ve duygu dünyasını ifade etmek için yeterliyken kimileri ise bu kadarıyla yetinmeyerek kurmaca metinleri tercih eder. Kullanmalık ve kurmaca olarak temelde iki gruba ayrılan bu metinleri Selçuk Çıkla şu şekilde açıklar: *“Dünyada ilk insandan bu yana ses veya yazılıyla meydana getirilen bütün metinler temelde iki gruba ayrılırlar: Gerçek hayatla birebir ilişkili olan kullanmalık metinler ve gerçek hayatla dolaylı bir ilişki içinde olan kurmacalık metinler. Kullanmalık metin kavramı, göndermeleri gerçek dünyaya yönelen ve “yaşamın birtakım gerçek ya da olası durumları ile olgularını” betimleyen metinleri; kurmaca metin kavramı ise “yapısındaki özelliklerden dolayı, alımlanmasında, gönderici ile alıcının, kendine özgü kuralları olan bir iletişim konumuna girmesini gerektiren metinleri ifade eder.”* (Çıkla, 2017: 123). Her iki grup metin türleri ve örnekleri arasında büyük çeşitliliklerin mevcut olduğunu belirten Çıkla, gazete haberleri, tarihsel metinler hatta bilimsel makaleler gibi günlük hayattaki her türlü konuyu anlatı metni olarak kapsayan kullanmalık metinlerin sürekli değişen şartlar sebebiyle zamanla gerçekliklerini yitirip hızla eskidiklerini ifade ederken kurmaca metinlerin günlük hayatın ve bilimin gerçekleriyle doğrulanmak zorunda olmadıklarından yüzyıllar boyunca tazelik, gerçeklik, evrensellik ve güncelliklerinden

bir şey kaybetmediklerini ifade eder). Akşit Göktürk ise kurmaca metnin daha uzun yıllar kalıcılığını sürdürebilmesini, sahip olduğu köklü tarihsel geleneğe bağlar. Göktürk (2010: 50-51), kurmaca metin kavramının, yazınsal metin kavramından daha uzun bir geçmişi olduğunu hatta insan soyunun başlangıcından beri yaradılış söylencelerinden, destanlardan, masallardan geçerek sürüp gelen iletişim şemaları ve ana örneklerle sahip olduğu için ayakta kaldığını şu şekilde örneklendirir: *“‘A’ tarihsel kültürel bağlamında oluşturulmuş bir kurmaca söylem, çok daha sonraki dönemlerde, birtakım toplumsal ya da politik nedenlerden dolayı, yeni bir ‘B’ bağlamında etkinlik kazanabilir. Avrupa dillerinde, destan çağındaki birtakım söylem örneklerinin, ortaçağ derebeylik döneminde yazın ürünlerinde yeniden ortaya çıkışı, sonra on dokuzuncu yüzyılda romantik akımla, bu gelenekteki örneklerle bir daha dönüş, böyle bir tarihsel evrimin kanıtlarından biridir.”* Ancak şunu da belirtmek gerekir ki her kullanmalık metin kaybolmaya ve unutulmaya mahkûm değilken her kurmaca metin de yüzyıllar boyu popülerliğini koruyacak değildir. Bu savın doğruluğunu ortaya çıkarmak için milattan önce klasik dönem aralığında yaşamını sürdürmüş olan ünlü filozof Aristoteles örnek gösterilebilir. Siyaset, estetik, dilbilim, astroloji, fizik, biyoloji gibi birçok bilimsel alanda eser vermiş olan Aristoteles, özellikle de sanatı anlattığı ve sanat üzerine felsefî incelemelerde bulunduğu “Poetika” adlı eseriyle güncelliğini korumaktadır. Bir başka örnek ise; yüzyıllar öncesine dayanan ve günümüzdeki devlet felsefesi kaynaklarından biri olma özelliğine sahip olan Platon’un “Devlet” adlı eseridir. Platon’un bir devletin ideal siyasal düzene nasıl sahip olabileceği üzerine yazmış olduğu bu kıymetli eser Homeros’un “İlyada”sı, Dante’nin “İlahi Komedi”sı veya Shakespeare’in “Hamlet” i gibi kurmaca bir anlatı değildir. Genel yargı olarak ve daha çok günümüze kadar ulaşma oranları açısından da kurmaca anlatıların kalıcı olduğu düşünülse de kullanmalık olarak sınıflandırılan bilimsel ve sanatsal eserlerin de unutulmadığının örnekleri mevcuttur.

İlk insanlık tarihiyle başlamış olduğunu ifade ettiğimiz “anlatı” türünü Freud’un bir şekilde ifade edecek olursak; “Son insan yok olana dek son şairin yok olmayacağı!” görüşünü “anlatı” dünyası için kullanabilir ve “İlk insanlık tarihiyle başlamış anlatı türü, son insan yok olana dek yok olmayacaktır.” diyebiliriz. Umberto Eco ise “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti” adlı eserinde “anlatı” için şu benzetmeleri yapar: *“Bir anlatı ormanında gezinmek, oyunun çocuk için gördüğü işlevi görür. Çocuklar oyuncak bebeklerle, tahtadan atlarla ya da uçurtmalarla, fiziksel yasaları ve bir gün ciddi olarak*

yerine getirecekleri eylemleri daha yakından tanımak için oynarlar. Aynı şekilde, anlatılar okumak, gerçek dünyada gerçekleşmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrendiğimiz bir oyun oynamak demektir.” (Eco, 1995: 2-16). Çocuğun oyun dünyasıyla anlatı arasındaki ilişkiye başka bir yorum getiren isim ise Freud olmuştur. Freud “anlatı” olarak değil de “yaratıcı yazarlığın dışavurumu” olarak değerlendirdiği durumu, oyun oynayan bir çocuğun yaptığıнын aynısı olarak görür. Oyun oynayan her çocuğun yaratıcı bir yazar gibi davrandığını, oyunda kendine bir dünya yarattığını ya da daha çok dünyasında yer alanları kendisini mutlu edecek yeni bir biçimde yeniden düzenlediğini söyler. Oyun oynamak yerine artık düşlemeye başlayan çocuk, gökyüzünde kaleler inşa eder ve “gündüz-düşleri” olarak adlandırılan şeyleri yaratır (Freud, 2016: 127).

Anlatı; sözlü, yazılı, görsel, işitsel birçok alanda sayısız türe yoldaşlık etmiştir. Mahfede Jahn, neredeyse bütün anlatı teorilerinin “Ne anlatıldığı” ve “Nasıl anlatıldığı” arasında bir ayrım yaptıklarını belirtir. Jahn, Gerard Genette’in de aralarında bulunduğu bazı kuramcıların “anlatı” terimini daha dar bir anlamda kullanarak, anlatıları, sözlü biçimde anlatılan metinlerle sınırladıklarını; diğerlerinin ise (Barthes, Chatman, Bal) hangi türde olursa olsun, bir “öykü” anlatan her şeyin bir anlatı oluşturduğu görüşünü savunduklarını ifade eder. Ancak kendisinin benimsediği görüş; anlatının bir öykü anlatan ya da sunan her şeyi kapsadığıdır. İster metin vasıtasıyla, ister resim, icra etme/performans ya da bütün bunların birleşmesiyle olsun, hepsi anlatıdır. Anlatı oldukça kapsamlı bir konudur ve sayısız türe sahiptir. Roland Barthes tarafından ileri sürülen anlatı türleri şu şekildedir:

“Dünyada sayısız anlatı biçimleri mevcuttur. Her şeyden önce, türlerin olağanüstü bir çeşitliliği söz konusu ve bu türlerin her biri, sanki bütün içerikler(sustamca) insanoğlunun öyküsünü bir araya getirmek için oluşturulmuş gibi, iletişim araçlarının yani medyanın çeşitliliği içinde dallanıp budaklanıyor. Anlatının vasıtaları arasında ister yazılı ister sözlü olarak eklemlenmiş dil, hareketli ya da hareketsiz resimler, jestler ve bütün bu saydıklarımızın düzenli bir karışımı: Anlatı; mit, efsane, fabl, masal, kısa öykü, destan, trajedi, dram, komedi, pandomim, resim sanatı, pencerelerdeki vitray süslemeler, filmler, yerel haberler, karşılıklı konuşmalar/sohbetler vb. de mevcuttur.” (Jahn, 2012: 48).

“Anlaşılabacağı üzere yazılı veya sözlü, kalıcı veya geçici her söz ve metin birer anlatıdır. Ancak anlatılar içinde bazıları da vardır ki kalıcı ve edebî yönden değerli olmaları sebebiyle geleceğe ulaşmaktadır. İşte bütün anlatılar içinde her türlü edebiyat

anlatıları, bunlar içinde de kurmaca anlatılar sanat dünyasında çok özel bir yere sahiptir.” (Çıkla, 2017: 122). Özellikle de son yıllarda çok geniş bir disiplinler arası kullanıma sahip olan ve bu geniş yelpazede varlığını sürdürmeye devam eden “anlatı” terimini sadece edebî anlatılarla özdeşleştirmek bu kavramı kısırlaştırmaya girer. Manfred Jahn’ın de üzerinde durduğu gibi dünyada mevcut olan sayısız anlatı türü vardır ve her şeyden önce bu anlatı türlerinin her biri insanoğlunun öyküsünü bir araya getirmek için oluşturulmuş gibi, iletişim araçlarının çeşitliliğiyle birlikte dallanıp budaklanmaya devam ediyor. Bir röportaj, bir belgesel veya tarihî bir olay anlatı sayesinde okuyucuyla iletişime geçer ve bu iletişim şekli kendini farklı türlerde gösterir. Bir ressamın tualinde saklı olan anlatı bir şairin mısralarında farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Ya da bir biyografide açıkça ifade edilenler başka bir romanın sayfalarına gizlenir. Hayatın her yerinde anlatılmak veya aktarılmak istenen şeylerin anlatıyla hemhal olmasıyla karşılaşırız. “Normal olarak bir anlatı bir durumla başlar; bir neden-sonuç modeline uygun olarak bir dizi değişim olur; sonunda anlatıyı bitiren yeni bir durum ortaya çıkar. Öyküyle ilişkimiz değişim ve istikrar, neden ve sonuç, zaman ve mekân modelini anlamamıza dayanır.” (Bordwell ve Thompson, 1989: 79).

1.3.2. Anlatısal Bildirişim

Kurgusal veya kurgusal olmayan anlatıların geneli bildirişimsel bir özelliğe sahiptir. “Bir anlatıyı analiz ederken bilinmesi gereken en temel konulardan biri olan “anlatısal bildirişim (communication) modeli”, hem anlatıdaki bildirişim düzeylerini birbirinden ayırt etmek hem de anlatıdaki unsurların hangi düzeylere ait olduklarını belirlemek açısından oldukça önemlidir.” (Dervişcemaloğlu, 2016: 60) Anlatısal bildirişim modeli’nin dikkate değer özelliklerine değinmeden önce genel bildirişim modeline ait bazı kavramların tanımlarına kısaca temas edeceğiz. Doğan Cüceloğlu, bildirişim sistemi ve onunla ilgili sahalardaki belli başlı terimlerin ve tariflerin izahını şu şekilde yapmıştır:

Malumat kaynağı: Her bildirişim sisteminde bulunması gereken karşıya gönderilecek mesajların (his, düşünce, niyet, fiil ve bu gibi muhteva) kaynağını temsil eden unsurdur.

Mesaj: Malumat kaynağında bulunan muhtevanın bir mana ifade edecek şekilde yapılaşmış şekline mesaj denir. Burada mana kelimesini en umumi anlamda kullandığımıza dikkat ediniz; hayvan veya cansız mekanizmaların bildirişiminde «mana» yı o seviyelerde ele almak gerekir.

Gönderici: Mesajı hedefe ulaşabilecek şekilde işaret hâline çeviren unsurdur.

İşaret: Mesajın göndericiden geçerken değişikliğe uğramış şeklidir. Göndericide işaret hâlinde tahvile uğrayan mesaj hedefe varabilmektedir.

Alıcı: İşaret hâline geçmiş mesajı öbür uçta yakalayan, kaydeden unsurdur.

Hedef: İşaret hâline geçmiş mesajın alıcıdan geçtikten sonra vardığı ve tefsir edildiği unsurdur.

Kanal: Gönderici ile alıcı arasında bulunan ve işaret hâline dönüşmüş mesajın gitmesini sağlayan yoldur.

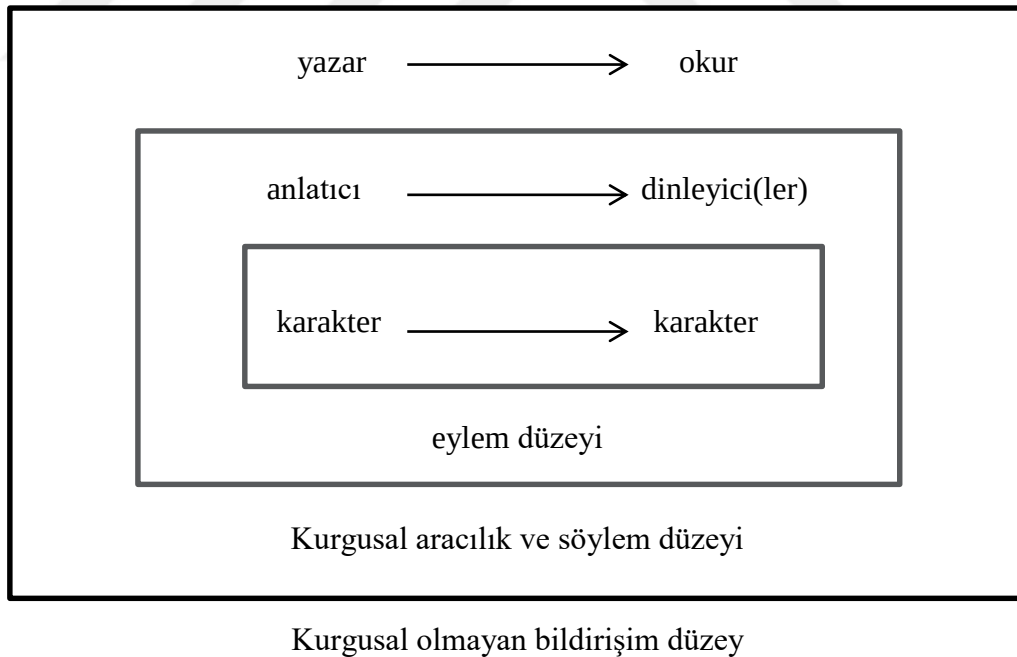
Gürültü: Malûmat kaynağı ile hedef arasında yer alan ve mesajın gönderildiği şekilde alınmasına mani olup, mesajı bulandıran her hangi bir şey veya hadiseye gürültü denmektedir.

Kod: Mesajın gönderici tarafından işaret hâline dönüşmesi gelişi güzel şekilde olmamakta, muayyen kaide ve prensiplere göre yapılmaktadır. B u kaide ve prensiplerin tümüne kod adını vermekteyiz.

Geriye bildirme: Malûmat kaynağının gönderdiği mesajların hedef tarafından alınmasından ve tefsir edilmesinden sonra hedef geriye, malûmat kaynağına bir mesaj yollar. Hedefin gönderdiği bu mesajın malûmat kaynağı tarafından alınmasına geriye bildirme hadisesi adını vereceğiz (Cüceloğlu,66).

Bir anlatı analizinde olmazsa olmaz unsurların başında “*anlatısal bildirişim*” gelir. İngilizcede “communication (iletişim)”, olarak kullanılan “bildirişim” kavramı: “*Konuşucuyla dinleyici arasında bildiri alışverişi; karşılıklı bildiri aktarımı; bildirim eyleminin çift yönlü görünümü.*” gibi tanımlamalarla genel manada iletişim anlamı taşımaktadır (Vardar, 1998: 47) “Anlatısal bildirişim” ise özellikle kurmaca anlatılarda bildirişim düzeylerini belirlemek ve anlatıyı unsurlarına ayırarak daha anlaşılır kılmak için kullanılmaktadır. Bir anlatı analizinde “anlatısal bildirişim modeli”ni oluşturan bazı elementler vardır. Bu elementler genelde gönderen ile alıcı arasındaki bildirişim

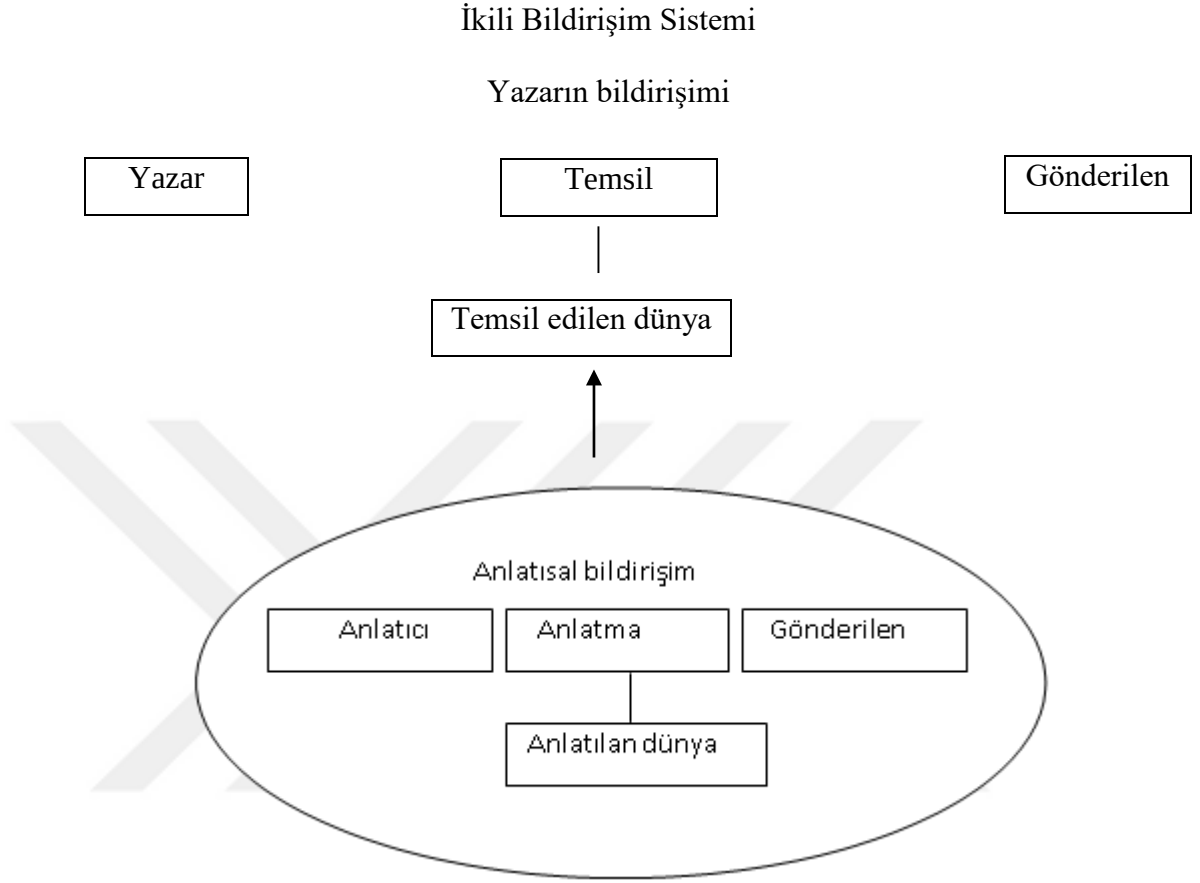
analizinde hareket noktası olarak kullanılır. Anlatısal bildirişim modelleri, anlam bilimcilerin ve yazarların bakış açılarına göre farklılıklar göstermektedir. “Alman psikolog ve dilbilimci olan Bühler’e göre bildirişimin gönderici, alıcı ve bağlam olmak üzere üç elementi vardır. Bühler’in modelini geliştiren “Roman Jakobson’un modeline göre ise bildirişimin “gönderici” (mesajı kodlayan kişi), “alıcı” (mesajın kodunu çözen kişi), “mesaj”, “kod” (mesajın ifade edilmesini sağlayan araç), “bağlam” (mesajın bahsettiği şey, gönderge) ve “kanal” (gönderici ve alıcı arasındaki psiko-fizyolojik bağ) olmak üzere altı unsuru vardır.” (Aşır, 2020: 2). Ünlü anlatıbilimci Manfred Jahn de edebî anlatısal bildirişimin en az üç bildirişimsel düzeyin karşılıklı etkileşimini içerdiğini ve her bildirişim düzeyinin kendi gönderen ve gönderilenlerini beraberinde getirdiğini belirterek farklı bir sıralama yapar. Kurgusal aracılık düzeyi ve kurgusal olmayan bildirişim düzeyini birbirinden şu şekilde ayırır. “1. Kurgusal olmayan bildirişim düzeyinde yazar ve okur arasında. 2. Kurgusal aracılık (Mediation) ve söylem düzeyinde anlatıcı ve dinleyici ya da gönderilen (ler) arasında. 3. Eylem düzeyinde karakterler arasında.” (Jahn, 2012: 16).



Şekil 1. Anlatısal Bildirişim Çin Kutuları Modeli

Yukarıdaki tabloda Manfred Jahn’ın anlatısal bildirişim modelinin “Çin kutuları” modeliyle anlatımı verilmektedir. Bu tablo, edebî anlatısal bildirişimin en az üç

bildirişimsel düzeyinin karşılıklı etkileşimini içerir. Her bildirişim düzeyinin kendi “alıcı” ve “verici”lerini beraberinde getirdiği bu modelin eylem düzeyi, kurgusal aracılık düzeyi ve kurgusal olmayan bildirişim düzeyini birbirinden ayırdığı görülmektedir. İlk düzey “metin-dışı” düzey; iki ve üç ise “metin-içi” düzeydir. Bildirişim düzeylerinin birbirinden ayrı olması yazar, okur, anlatıcı ve dinleyici/gönderilen gibi anahtar terimlerin hangi düzlemlere ait olduğunu belirginleştiriyor (Jahn, 2012: 15-51). Üç bildirişimsel düzeyli tablo incelemesinden sonra “iki düzeyli bildirişim sistemi”ne yer vereceğiz. Bu sistem, Wolf Schmid tarafından geliştirilmiş ve son dönemlerdeki en kapsamlı bildirişim modellerinden biri olmuştur. İkili bildirişim sisteminden ilki “anlatıcının bildirişim sistemi”; ikincisi ise yazarın bildirişim sistemidir. *“Anlatıcının bildirişim sistemi, temsil edilen kurmaca dünyanın bir parçasıdır ve bu dünya da, gerçek yazarın bildirişim sisteminin nesnesidir. Schmid bu iki bildirişim sisteminin kurmaca anlatının esas düzeyleri olduğunu; ancak bunlara zorunlu olmamakla birlikte üçüncü bir düzeyin, yani “karakter(ler)in bildirişim düzeyi” nin eklenebileceğini belirtmektedir.”* Aşağıdaki tabloya baktığımızda Schmid’in “anlatılan dünya” ile “temsil edilen dünya arasında” bir ayrım yapmakta olduğunu görmekteyiz. *“Anlatılan dünyanın anlatıcı tarafından yaratılan bir dünya, temsil edilen dünyanın ise yazar tarafından yaratılan bir dünya olduğunu ve anlatılan dünyayla sınırlı olmadığını belirtmektedir.* (Dervişcemaloğlu, 2016: 60-63).



Şekil 2. İkili Bildiriş Sistemi

1.3.3. Anlatının Bileşenleri

Manfred Jahn'ın tanımına göre neredeyse bütün anlatı teorileri, “Ne anlatıldığı”yla (öykü), “Nasıl anlatıldığı” (söylem) arasında bir ayrım yapar. Bazı kuramcılar tarafından “anlatı” terimi dar bir anlamda kullanılırken bazıları içinse hangi türde olursa olsun, bir “öykü” anlatan her şeyin anlatı olduğu savunulur. Anlatı teorisinin temelini oluşturan anlatı; bir öykü anlatan ya da sunan her şeyi kapsarken öykü; içinde karakterlerin yer aldığı olaylar dizisidir (Jahn, 2012: 44). Bahar Dervişcemaloğlu da anlatı teorisinin temelini oluşturan ve her şeyden önce anlatının oluşumu yani kompozisyonla ilgili olan öykü-söylem ayrımının önemi üzerinde durmuştur. M. Jahn'e benzer bir söylem kullanan Dervişcemaloğlu “Anlatı nelerden oluşur/ibarettir” ya da “Anlatının bileşenleri nelerdir?” sorularına cevap veren öykü-

söylem ayrımını anlamadan anlatı teorilerini dolayısıyla anlatıbilimini anlamamanın zor olduğunu ifade eder. “Böyle bir ayrıma gerek duyulmasının sebebi ise hem olaylar ve anlatı arasındaki ilişkileri, hem de edebî olanla olmayan arasındaki ilişkileri ortaya koyma şeklinde ifade edilebilir.” (Dervişcemaloğlu, 2016: 76). Aristoteles ile başlayan bu ayrım 20. yüzyıl edebiyat incelemelerine farklı bir bakış açısı getirmiş olan Rus Biçimciliği tarafından devam ettirilmiştir. Biçimsel olarak sanatın özerkliğini savunan ve edebiyatın da kendine has bir olgu olduğu görüşünde ilerlemiş olan biçimciler “öykü” ve “söylem” ayrımını yaparak anlatıbilimsel çalışma alanı için en büyük katkılardan birini yapmışlardır. “Fobular” ve “sujet/syuzhet” olarak adlandırılan “öykü” ve “söylem” ayrımı 1925 yılında Tomashevsky tarafından yapılmıştır. “*Fabula, gerçek yaşamdaki sırayı izleyen olaylar silsilesidir. Yani kronolojiktir. Syuzhet ise kronolojik sırayı değiştirip olaylar zincirini kıran ve yeniden düzenleyen olay örgüsüdür. Syuzhet, fabulaya karşı alışkanlığı kırma işlevini yerine getirir. Syuzhete bağlı araçlar hikâyenin anlatılmasına engeller çıkarır, hikâyeyi zora sokar ve bütün bunları yaparken de ilgiyi olay örgüsüne çeker. Sonuçta eylem değil, eylemin nasıl anlatıldığı öne çıkmaya başlar.*” (İldeş, 2009: 120-139). Yazarın düzenlediği olay örgüsünü kronolojik sıraya göre ifade eden *fabula* ile onun yabancılaştırılması olarak tanımlanan *sujet* arasındaki ayrım sadece yazılı anlatılarda değil başka birçok anlatı türünde de karşımıza çıkmaktadır. Bu bazen bir film bazen de bir dizi olabilir. *Fabula* için bir dizide geçen olay örgüsünü şu örnekle verebiliriz: “Sadi, resmi olmayan bir evlilik sonucu dünyaya gelmiş bir çocuktur. Babasının başka bir evi ve çocukları da vardır. Sadi’nin hayattaki tek dayanağı annesidir. Fakat babası tarafından gözleri önünde öldürülen annesini gören Sadi’nin hayatı altüst olmuştur. Babası hapse annesi mezara giden Sadi, babasının diğer çocuklarının olduğu evde yaşamaya başlar. Yoksullukla mücadele içinde olan üvey abileri ve üvey annesi tarafından işkence görür. Kendini yük olarak gördüğü evden kaçar ve sokaklarda yaşamaya başlar. Sokak çocuklarına yardımcı olan bir hayırsever tarafından koruma altına alınan ve yeni bir hayata kavuşan Sadi sevdiği kızla evlenir. Her şey yolunda giderken babasının hapisten çıkmasıyla panik atak krizleri tutar. Karısı bu durumlara dayanamayarak Sadi’den ayrılır ve Sadi’nin hayatı yeniden alt üst olur. Diziyi başka birine anlatırken izlediğimiz olaylar silsilesi “*fabula*”dır. Fabulaya karşı olay örgüsünü kırma işlevinde olan “*sujet*” ise bambaşka bir anlatımla karşımıza çıkar. Sadi hikâyesinden yola çıkarak örneklendirecek olursak; Sadi’yi ilk olarak bir

psikiyatrist odasında otururken görürüz. Daha sonra geri dönüşlerle hem geçmişin hem bugünün olay örgüsünü izleriz. “*Sujet*”te olay örgüsünde kronolojik sıra takip edilse bile zaman düzeni üzerinde oynamalar olabilir.

Fabula-sujet ayrımına Shklovsky, Petrovsky, Vygotsky ve Tomashevsky gibi birçok Rus Biçimci farklı bakış açıları getirmiştir. “Fabula”yı estetik açıdan değersiz ve edebî esere hazırlık mahiyetinde olaylar olarak nitelendiren Shklovsky ile onun aksine “fabula” ya sanatsal bir anlam yüklemiş olan Tomashevsky arasında önemli farklar vardır. Bu görüş farklılıklarının yanında Rus biçimcileriyle aynı zamanda ortaya atılan bir başka ayrım ise Foster’ın “öykü” ve “olay örgüsü” arasında yaptığıdır. “...Foster “öykü”yü, “*edebî oluşumların(organizmaların) en küçüğü ve en basiti*” olarak tanımlamış ve “*kronolojik olarak sıralanmış olay dizilerinin anlatısı*” şeklinde açıklamıştır. “*Olay örgüsü*”nün de tıpkı “öykü” gibi olayların anlatısından ibaret olduğunu; ancak öykünün aksine, olay örgüsünün “nedensellik”e dayalı olduğunu vurgulamıştır.” (Dervişcemaloğlu, 2016: 79) Anlatı bileşenlerinde önemli bir yere sahip olan ve kaynağı Aristo’ya kadar uzanan *fabula-sujet* ayrımının temeli Rus biçimciler tarafından atılmıştır. 1960’lı yıllarda ise Fransız yapısalcılar tarafından yeniden ele alınmış ve farklı modeller geliştirilmiştir. Aşağıdaki tabloda “fabula-sujet” ayrımında önde gelen isimler ve bu ayrımı hangi terimlerle ifade ettikleri verilmektedir.

Shlovsky (1925) Tomashevski (1925)	Fabula		Sujet	
Forster (1927)	Öykü		Olay örgüsü	
Barthes (1966)	Anlatı		Anlatma	
Todorov (1966)	Öykü		Söylem	
Stierle (1971)	Olaylar	Öykü	Öykü metni	
Genette (1972,1983)	Öykü		Anlatı	Anlatma
Schmind (1982,2010)	Olaylar	Öykü	Anlatı	Anlatının sunumu
Rimmon-Kenan (1983, 2002)	Öykü		Metin	Anlatma
Bal (1977)	Öykü		Anlatı	Metin
Bal (1985)	Fabula		Öykü	Metin
Garcia Landa (1998)	Olay örgüsü		Anlatı	Anlatı söylemi

Şekil 3. Fabula-Sujet Ayrımında Önde Gelen İsimler

1.3.4. Yazınsal Anlatı Türleri

Kaynağı Platon ve Aristo'ya kadar uzanan “anlatı” kavramının çok yaygın bir kullanım alanına sahip olduğunu ve son yıllarda disiplinler arası bir kavram olarak da kullanılmaya başladığını belirtmiştik. “Anlatı” insanlığın var oluşundan beri gelişim göstermiş ancak uygarlık adına atılmış en önemli adım olan yazının icadıyla bambaşka bir seviyeye ulaşmıştır. Eşref-i mahlûkat olarak nitelendirilen insanoğlunu diğer yaratılanlardan ayıran ve onları üstün kılan özellikler; aklı, iradesi, düşünebilme yetisi, konuşabilmesi, yazabilmesi gibi özelliklere sahip olmasıdır. Bireysel bir varlık olan insanın toplumsal bir boyut kazanabilmesi ise onun düşüncelerini söze dönüştürmesiyle gerçekleşir. Ancak sözün zamana yenik düşme ve sadece anlatılan kitleye ulaşma gibi bir sınırlılığı olmuştur. Sözün kalıcılığını sağlamak isteyen insanoğlu mağara resimleriyle başlamıştır anlatılarını kalıcılaştırmaya. Mağara resimlerinden sonra çivi yazılarına, hiyeroglif yazılara en sonunda da gelişerek fonetik alfabe yazılarına ulaşmıştır. Altı bin yıllık bir geçmişe sahip olan “yazı”nın gelişimsel yolculuğu aşamalı olarak ilerlemiş ve bu buluş tüm insanlık için bir dönüm noktası olmuştur. Medeniyetler arası kültürel etkileşime sebep olmuş, bürokrasilerin kurulmasına katkıda bulunmuş ve insanoğlunu ileriye taşıyacak her konuda etkili olmuştur. İlkel insanla başlayan “söz”ün yolculuğu ise “yazı” ile birçok noktada mukayeseye maruz kalmıştır. *“Yazıyı sözle karşılaştıran şey, birincisinin her zaman simgesel, kendine dönük, açıktan açığa dilin gizli bir yamacına çevrilmiş görülmesi, ikincisininse yalnızca devinimi anlam taşıyan bir boş göstergeler süresi olmasıdır.”* (Barthes, 2006: 24).

Roland Barthes (2006: 20) “yazı” için şu ifadeleri kullanmıştır; *“Dil ve biçim kör güçlerdir, yazı tarihsel bir dayanışma edimidir. Dil ile biçim birer nesnedir; yazı bir işlevidir: Yaratım ile toplum arasında bağıntıdır, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal dildir, insansal amacı içinde kavranan ve böylece Tarih’in büyük bunalımlarına bağlanan biçimdir.”* “Yazı” sayesinde sağlanan toplumlar arası bağıntı; her çağda uygarlıkların gelişmesine ve kendilerinden öncekilerin deneyimlerinden, bilgilerinden yararlanarak daha da zenginleştirip boyutlandırmada da olmuştur. İslamiyet’in kabulüyle Türklerin ilk yazılı eserlerinden olan Kutadgu Bilig’deki “Bitise kalır söz” (Yazılırsa kalır söz.) metninden yola çıkarak yazının çağlar arasındaki düşünsel etkileşimine ve kalıcılığının önemine değinebiliriz. Sözün uçup yazının kalmasıyla

sahip olduğumuz bilimsel, kültürel ve manevi değerler örneklendirilmekle bitirilemez. *Yazı* bulunmasaydı ne Antik Çağ'dan günümüze kadar gelen ve hâla rehberliğine devam eden ünlü filozof ve bilim adamlarının bilgilerini öğrenebilecektik ne de yüzyıllardır etkisini koruyan şair ve yazarlardan haberdar olabilecektik. Sözün büyülü dünyası yazıya aktarılmış olmasaydı “Hikmetleri” aracılığıyla insanlara kılavuzluk eden Ahmet Yesevi'nin şu dizelerini bugün nasıl okuyabilirdik?

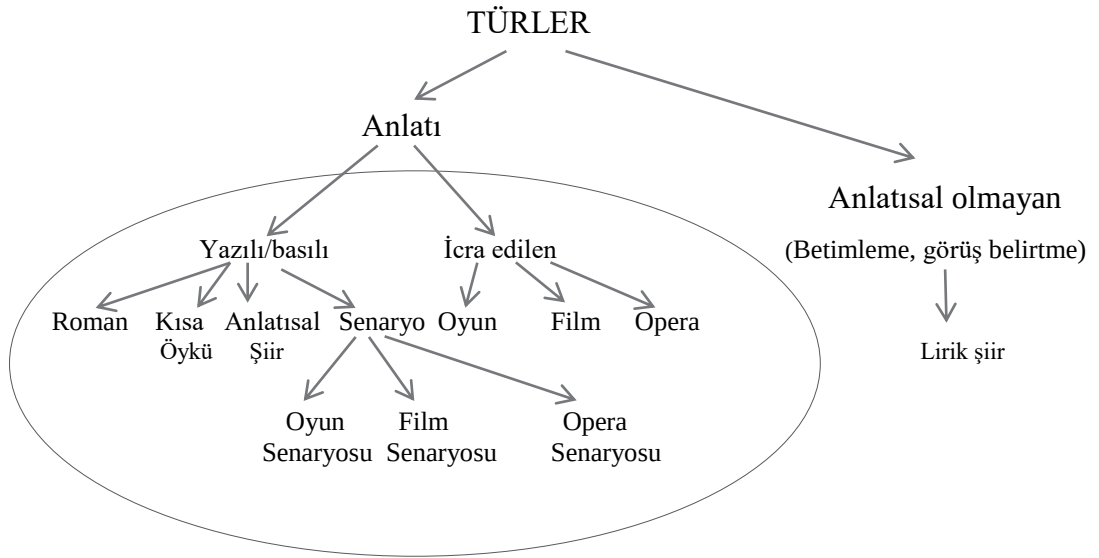
Dünya benim diyenler,
Cihan malından alanlar,
Kerkes kuşu gibi,
O harama batmışlar
Molla Müftü olanlar,
Yalan dava soranlar,
Akı kara yapanlar
O tamuya girmişler.
Kadı imam olanlar,
Nahak dava soranlar,
Hımar yüglüg boluban,
Yük altında kalmışlar.
Haram yiyen hakimler,
Rişîşive (Rüşvet)alıp yiyenler,
Öz parmağın dişleyip,
Korku içre kalmışlar.

Yazının gücüyle sağlanmış olan çağlar arası kültürel ve düşünsel etkileşimin etkilerini her yüzyılda görebilmemiz mümkündür. Varis Çakan, 11. yüzyılda Ahmet Yesevi'nin gerçek dünyayı felsefi açıdan eleştirdiği, zalim hükümdarların, zorbalık yapanların, rüşvet alanların, mal mülk peşinde koşanların ve dini suiistimal eden kötü niyetli dindarların lanetlendiği yukarıdaki mısraların bize Batı dünyasının en meşhur şairlerinden Dante tarafından yazılan *İlahi Komedi*'nin içinde yer alan “*Cehennemname*” destanını hatırlattığını ifade etmektedir (Çakan, 2005: 203). Bahsi geçen metinler arasında yaklaşık iki yüzyıllık bir zaman farkı olmasına rağmen benzer unsurların methedildiği görülmektedir. “Hikmetler” ile “İlahi Komedi” iki farklı dünyanın eserleri olarak karşımıza çıkmaktadır yalnız ikisini de bize ulaştıran ve

evrensel değerlerin aynı olduğunu gösteren ortak yön ise bu değerli eserlerin yazı sayesinde bu günlere ulaşmış olmasıdır. Tabi ki sadece *yazılı* metin olmaları değildir onları bugüne taşımış olan. Sınırları, yılları hatta yüzyılları aşmış ve ölümsüzleşmiş eserlerle günümüzün ömrü olan yazılı metinleri aynı kefeye koymak mümkün değildir.

“Eleştirmenler, yazın tarihçileri ve kuramcılar yazıların yaşarlığı ya da unutulurluğu üzerinde çok durmuşlardır. Gerçekte her yazının, bir yönüyle yaşamı yaşanılanı, düşünülen ya da düşleneni yansıtmaya, saptama olduğunu belirtmişlerdir. Bir bakıma yazın terimini de buradan, yazının bu değişmez işlevinden çıkarmışlardır. Çünkü genel ve geniş kapsamıyla düşünülenler, basılı ve yazılı her şeyi yazın kavramı içinde ele almışlardır. Kültür ve uygarlık tarihinin ayrılmaz bir parçası saymışlardır onu.” (Özdemir, 2007: 43).

Emin Özdemir, *yazınsal tür* teriminin asırlardır tartışma gündeminde kaldığını ve Aristo ile Horace’ın türler üzerinde yazdıkları tartışmalarla başlayan bu ayrımsamanın on dokuzuncu yüzyıla kadar sürüp gittiğini ifade etmektedir. Tiyatro, destan, lirik... gibi adlandırmalar etrafında yoğunlaşan tartışmalar ve bunların alt türleri, ortak yönleri ya da karşıtlıkları vurgulanmaya çalışılmıştır. Ancak on dokuzuncu yüzyılda türler yönünden yeni saptanımlara gidilerek geçmişin değişmez gibi görünen kurallarının yerine daha esnek yaklaşımlar geçmiştir. Asıl değineceğimiz tür yazınsal olmasına rağmen, anlatı türlerinin temsili ve tipik listesi aşağıdaki gibidir.



Şekil 4. Anlatı Türlerinin Temsili ve Tipik Listesi

Yukarıdaki tabloya baktığımızda sadece anlatı türlerinin genel bir sınıflandırılması görülmektedir. En başta sözlü ve yazılı olarak ikiye ayrılan anlatı terimi zamanla sayısız bir çeşitliliğe ulaşmıştır. Yazılı olan anlatı türlerinde ise asıl olan ayırım kurgusal ve kurgusal olmayan anlatılardır. Kurgusal anlatılar; gerçekleşmesi muhtemel olan veya hiç gerçekleşmemiş olayların bir anlatıcı tarafından planlı bir şekilde karakter, zaman, mekân, yer gibi unsurların birleştirilerek bir uyum içerisinde sunulmasıyla kurgusal olmayan anlatılar gerçek hayatla ilgili temaları ele alır. Manfred Jahn, bu kavramların sistematik bir ilişki içinde olduklarından dolayı tarih yazımına dayalı metinler ya da biyografi gibi birçok gerçek anlatının kurgusal karşılığı olabileceğinden bahsetmektedir. Bu kurgusal karşılık ise gerçek/kurmaca ayrımı üzerinde her zaman tartışmalara sebep olmaktadır (Jahn, 2012: 50). Ancak yazınsal türü bir “kurum” olarak nitelendiren R.Wellek-A.Warren’in bu karşıtlıklara ve yazınsal tür kuramına yönelik farklı değerlendirmeleri vardır. Wellek -Warren için türler kuramı bir düzenleme ilkesidir. Yazın ve yazın tarihi, zamana ve yere göre değil, özgül bir yazınsal düzen ya da yapı taşıyan tiplere göre sınıflandırılmalıdır. Her yapının bir türe ait olduğu varsayımını ise doğal dünyayla benzeşim kurarak oldukça özgün bir örnekleme vermektedirler. Balina ve yarasanın bile birer türe karşılık geldiğini belirterek türler arası geçiş durumunda olan yaratıkların da varlığından bahsederler. Canlılar âleminde örneklendirilen türler arası geçişi tümevarımsal bir şekilde yazınsal tür kuramı için kullanırlar (Wellek ve Warren, 1982: 310). Ahmet Kabaklı da tür kavramının tabiat bilimlerinden alındığı görüşündedir. Kabaklı, Batı edebiyatlarında on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar edebî tür sayısının az olduğunu; nesirde nutuk, roman, tarih, tenkid, mektup adlarıyla beş; nazımda ise lirik, epik, dramatik, didaktik diye dört edebiyat türü sayıldığını ancak yirminci yüzyıl başından beri, toplu edebiyat çığırları devrinin kapanması ve şahsî çığırlar açılmasının yepyeni türlerin doğuşunu hazırladığını ifade etmektedir. Son yıllarda hikâye ile röportaj, deneme; hatta şiir ile masal, felsefe arasında benzemeye varan yaklaşımlar olduğunu belirten Kabaklı bugünkü edebiyatlardaki bulanıklığın ve türler arası karışmışlığın altını çizmektedir. Ancak tüm bu karışmışlığa rağmen yerleşmiş edebiyat türlerinden bahsedebilmemiz mümkündür. Bunlar; “Sözlü Edebiyat Türleri”, “Nazım Türleri” ve “Nesir Türleri” olarak üç bölümden oluşmaktadır. Her şeyin hızla değişip geliştiği dünyadan edebiyat türleri de kaçınılmaz bir şekilde etkilenmektedir. Kendi içinde alt kategorilere ayrılarak çeşitlenmekte olan

edebî türlerin tasniflendirilmeleri ise değişimler sonucu zorlaşmaktadır. Edebiyat türleri üzerine yapmış olduğu çalışmada Ahmet Kabaklı da net bir tavır benimsemektedir. Onun için sadece edebî türlerde değil tüm sanat dünyasında kesinlik ifade eden tariflerin yapılması mümkün değildir çünkü tarif, ancak akla ve deneye dayanan ilimlerde kesinlik ifade edebilir. Ancak çağlar boyunca hem tanımları hem içerikleri değişmiş olan edebî türlerin genel kabul gören tanımları da her zaman mevcut olmuştur. Edebiyat türleri içerisinde genel hatlarıyla yer vereceğimiz türler sadece “nesir” ve “nazım” türleri olacaktır (Kabaklı, 2016: 7-8).

Anlatı türlerinden olan “nesir” edebî ve gündelik nesir olarak iki başlıkta toplanabilir. Edebî nesir türleri; roman, hikâye, edebî tarih, biyografya, hatıra, tenkid, makale, fıkra, gezi yazıları, deneme, gazete, dergi vb. birçok çeşide sahiptir. Edebî nesir türünde köklü bir geçmişe sahip olmamasına rağmen modern zamanların anlatım türü “roman”dır. Sözün büyüğü dünyasıyla başlayan anlatı, masal ve destanlarla gelişim göstermiş, değişen medeniyet ve düşünce yapıları sonucunda hayal dünyasında gerçeğe doğru yol almış olan “anlatı” zamanla yönünü romana doğru çevirmiştir. Mehmet Tekin, güçlü ve etkili bir anlatım biçimi olan romanın kendine özgü bir yapısı olduğunu ve onu diğer türlerden ayıran yanlarını şu cümlelerle vurgular: *“Her şeyden evvel roman, kendi mantığı içinde bağımsız bir özellik taşır. Onun destana, masala, şiire, tiyatroya; tarihe, felsefeye, psikolojiye, sosyolojiye, hatta matematiğe borçlu olduğu doğrudur. Ancak roman, bu kaynaklardan gelen gıdayı kendine maletmeyi başarabilmiş hayli yetenekli bir türdür.”* Mehmet Tekin, romanın sonradan ortaya çıkmış ve suçlamalarla, küçük görülmelerle karşılaşmış bir tür olmasına rağmen sahip olduğu gücü olağanüstü bulmaktadır (Tekin, 2017: 9). Konularına ve temalarına göre isimlendirilen romanlarda aşırıya gidilmiş ve neredeyse her konu için bir isimlendirilmede bulunulmuştur. Anlamsız bir çeşitliliğe sebep olan bu tasnif şeklini detaylarda boğulmak olarak değerlendiren Ahmet Kabaklı, roman çeşitlerini “Tarihi roman, Macera romanı, Sosyal roman ve Tahlil romanı” olarak dört ana tipe bağlamaktadır. Edebî nesrin başka bir türü ise “küçük roman” olarak nitelendirilen ancak romanla ortak yönlerinin yanı sıra farklılıkları olan “hikâye” türüdür. Ahmet Kabaklı, hikâye ile roman arasındaki farklılığı kabuk rengi birbirini andıran ancak tatları ve kokuları farklı hissedilen meyvelere benzetmektedir. Her ikisinde de olay, kişiler, çevre ve zaman mevcutken bunların ele alınış şekilleri farklılık arz etmektedir.

Hikâyeler her bakımdan romanlardan daha dar kapsamlı yazın türleridir. Olay bakımından iç içe olaylar zincirine sahip olan romanın yanı sıra hikâye de olay tektir. Hikâye de kişi sayısı az, çevre tek ve sınırlı, zaman ise anlatılmaktan ziyade sezdirilmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki bu tanımlar genel kabul gören özellikler ışığında yapılmakta ve yirmi birinci yüzyıl edebî yazın dünyasında sınırların oldukça esnemiş olduğu görülmektedir. Yalnız türler arasındaki bulanıklık yalnız bu yüzyıla has bir özellik olmamıştır. Yazılı ve sözlü ifadenin iki şeklinden biri olan “nazım”da bu duruma örnek teşkil etmektedir. Nazımın alt türleri olarak nitelendirilen “Manzume” ve “Şiir” uzun süre birbirinden ayırt edilmemiştir. İlkel insanın kendini anlatma içgüdüleriyle başlamış olan ve sözün büyüğü dünyasının en güzel şeklide yansıtılmasına olanak veren “şiir”, tüm dilsel ürünlerin anası olarak kabul görür. Manzumenin şiirle ayrılmadığı dönemlerde yapılan en büyük hata; şiirin sadece uyak ve ölçüden ibaret olarak kabul edilmesidir. Ancak ölçülü ve uyaklı her söz manzume olabilirken şiir; imge, ses değeri, çağrışım yükü gibi birçok ayırt edici ögeye sahiptir. Fakat diğer türlerde olduğu gibi şiiri de belli sınırlara sokmak mümkün değildir. Şiir üzerine birçok şey yazılmış ama hiçbirisi şiirin mutlak izahı olmamıştır. Şiir, yüzyıllardır her şairin kendi tanımıyla var ettiği, değişen ve gelişen bir tür olarak varlığını sürdürür.

Dünyanın en eski dil sanatlarından olan şiir, yazın türlerine kaynaklığı ve yaslandığı ilkeler açısından incelemelere konu olmuş, hakkında çeşitli kuramlar, varsayımlar öne sürülmüştür. Homeros’un esin perisini çağırarak ünlü destanını yazmaya başlamasıyla ilk ana kuram ortaya çıkmış, Aristoteles’in Poetika’sıyla birlikte eleştirel yaklaşım yüzyıllardır süregelmiştir. Şiirin içerik ve içeriğin biçimlendirilmesi sonucu ortaya çıkmış olan “epik”, “ lirik”, “dramatik”, “pastoral” olarak adlandırılan türler gelenek hâline gelmişlerdir (Özdemir, 2007: 72). Edebiyat sanatında ilk olarak epik, lirik ve dramatik olarak üç grupta toplanmış olan türlerin ortak ve farklı yanları bulunmaktadır. Edebiyat bilimci Gennadiy Pospelov’un değerlendirmeleri şu şekildedir:

“Epik ile dramatik’in, lirik’ten ayrılan ortak yanları vardır. Sözgelimi, epik ve dramatik’in bilgi öğretisi olanakları, lirik’ten daha geniştir. Epik ve dramatik eserlerde, mekân ve zaman içinde geçen olaylar yansıtılır; kişilerin karşılıklı ilişkileri, tasarıları, eylemleri, izlenimleri ve ifadeleri sunulur. Her ne kadar epik ve dramatik’te, yaşamın yansıtılışında elbette ki kesinlikle yazarın karakterlere ilişkin yorum ve değerlendirmesi dile geliyorsa da okuyucuda sanki gösterimi yapılan olaylar yazarın istencinden bağımsız akıp gidiyormuş gibi bir izlenim

yaratılmaktadır. Başka bir deyişle, epik eserler, daha çok da dramatik eserler, tam bir nesnellik yanılması uyandırabilirler.” (Pospelov, 2014: 206).

Epik eserler ile dramatik eserler arasında biçim açısından büyük ayrımlar olduğunu belirten Pospelov, “lirik”e gelince her şeyden önce sanatsal bilginin nesnesi yönünden, epik ve dramatikten ayrıldığını ve gerek olayları, gerekse insanların eylem ve karşılıklı ilişkilerini kapsamlı ve ayrıntılıca yansıtmayı bir yana bıraktığını anlatır. Türler öğretisinde tür tariflerinin bakış açılarına ve kuramcılara göre farklılık gösterdiğini ve tartışma konusu olduklarını belirtmiştik. “Epik”, “Lirik” ve “Didaktik” olarak alt türler şeklinde karşımıza çıkan kategoriler akla ilk şiir türünü getirirse de diğer yazınsal türlerde de kendilerini gösterirler. Genellikle olağanüstü kahramanlıkları anlatan epik, duyguların dili olarak bilinen lirik ve duygudan çok öğretme amacı ağır basan didaktik şiirler romanların konusuna yoldaşlık ettikleri gibi tiyatrodan da özel biçimler oluşmasına kaynaklık etmişlerdir. Tüm anlatma esasına dayalı türlerin bir “anlatıcı” aracılığıyla okuyucuyla buluştukları bilinir. Anlatılan metin ister şiir olsun ister roman mutlaka bir “anlatıcı” ile karşımıza çıkar.

1.3.5. Anlatıcı

“Anlatıcı”, kavramı, anlatma esasına dayalı metinlerin “kişi”, “olay örgüsü”, “mekân”, “zaman” gibi vazgeçilmez ana unsurlarından biridir. Hatta en önemli unsurdur bile denilebilir. Çünkü anlatıya canlılık veren ve anlatının sağlıklı bir şekilde okuyucuya sunulmasını sağlayan ve diğer unsurları belirleyip, yönlendiren anlatıcıdır. Genellikle nesir türündeki edebî metinler için kullanılan “anlatıcı” kavramı zamanla şiir içinde kullanılmaya başlanmıştır. Birçok şeyin değişip geliştiği modern zamandan edebî türler de nasibini almıştır. Yüzyıllar süren bir gelenekselliğin ardından katı kurallarla örülü sınırlar aşılmış ve edebî türler arası bir alışveriş başlamıştır. Anlatmaya dayalı türlere has özellikler; heyecan, duygu ve imgeler dünyasıyla var olan şiire de sirayet etmiştir. Ancak şiirin bir “anlatma” gayesi olmaması onun kurgusal bir dünyanın ürünü olabileceği ve yazarıyla anlatıcısının farklı olabileceği gerçeğini yadsıma yanılışına sebep olmamalıdır.

Edebî anlamda ‘anlatıcı’ denildiğinde aklımıza ilk olarak roman, hikâye, destan, masal gibi türlerin anlatıcıları gelmektedir. “*Destanda olsun, romanda olsun, masalda olsun, öyküde olsun, hep dolaysız bir anlatıcı vardır; bu anlatıcı, meydana getirilen*

görüngeler ile dinleyici (veya okuyucu) arasında ilintiyi kurar, olaya tanıklık eder ve yorum yapar.” (Pospelov, 2014: 266). Genellikle nesir türü için kullanılan “anlatıcı” kavramı, şiir için popüler bir kullanım alanına sahip olmamıştır. Ali Kurt, kaleme almış olduğu ““Söyleyici” kavramı ve “Nûrusiyâh” şiirinden hareketle şiir çözümleme yöntemlerinde “anlatıcı”/“söyleyici” kavramları üzerinde değerlendirmelerde bulunmuş ve özellikle Türk şiirinde ister dramatik, ister epik, ister lirik olsun poetik bir kavram olarak “konuşanın”; “poetik persona”, “poetik özne”, “şair özne”, “şiir öznesi”, “metinsel özne”, “anlatıcı özne”, “şair ben”, “şiirsel ben”, “söyleyici” vb. gibi, nüanslar da ihmal edilerek, farklı adlandırmalarla ifade edildiğiyle ilgili ayrıntılı bilgiler vermiştir. Kurt, olay çevresinde gelişen anlatma esasına dayalı kurmaca eserlerde olay ve durumları okuyucuya aktaran kişi olarak karşımıza çıkan “anlatıcı”nın, şiirde de, dramatik şiirde ve özellikle şiirin bir kurmaca olup olmadığı tartışması üzerinden de lirik şiirde, varlığının söz konusu olduğunu ifade etmiştir. Batı’da şiiri çözümleme sürecinin bir basamağı olarak ortaöğretimden itibaren ele alınan şiirde konuşan kişinin kimliğinin tespiti meselesinin; Türk şiiri için teorik ve pratik açıdan şiir çözümlemelerini ele alan kitaplarda öne çıkarılan bir yöntem olmadığını ve bu meselenin daha çok makalelerin sınırları içerisinde değerlendirilmiş olduğunu ifade eden Kurt, ancak Şerif Aktaş’ın “Şiir Tahlili/Teori-Uygulama” adlı kitabında dramatik şiir, dramatik monolog ve lirik şiir düzleminde derinlemesine tartışmadan kısaca temas ettiği ve diğer kurmaca eserlerde ‘anlatıcı ve bakış açısı’ kavramları ile karşılanan şiirdeki konuşmacıyı “söyleyici” adlandırması ile karşıladığını belirtir. (Kurt, 2019: 174-182).

Gennadiy Pospelov, dil sanatına karşı duyarlı bir okuyucunun bir öyküde veya bir romanda yalnızca figürlerin yaşamına ilişkin ayrıntılı bir bilgi aktarımıyla yetinmeyeceğini, aynı zamanda anlatanın sanatsal yönden anlamlı bir “monolog”unu da yakaladığını belirterek, eserde var olan figürler ile anlatımın öznesi arasındaki ilintinin ve anlatıcının perspektiflerinin çok önemli olduğunu ifade eder (Pospelov, 2014: 268). “Anlatıcı”; masal, destan, mesnevi, hikâye ve roman gibi anlatıma dayalı türlerde sesini duyduğumuz, anlatı sisteminin vazgeçilmez bir gerçeği olarak karşımıza çıkar. Yazarı, W. Benjamin’in “Hikâye Anlatıcısı” adlı denemesinde, ilk gerçek hikâye anlatıcısını masal anlatıcısı olarak tanımladığını belirtir. Kahraman kategorisinin niteliği, gücü ve zengin bir eylem alanı ile masaldan farklı olarak sözlü gelenek içinde en önemli

türlerden biri ise destandır (Yazıcı, 2009: 17). Destanlarda her şeyi bilme yetisiyle varlığını ortaya koyan anlatıcı, zamanla değişen toplumsal ve kültürel yapılara paralel olarak çeşitlenmiştir. Sözlü kültürün egemen olduğu dönemlerde anlatıcıya duyulan saygı ve onu insanüstü bir varlık gözüyle görme durumu destan türünde de devam etmiştir. Destan anlatıcısı her şeyi bilme, sezme, anlatma ve hikâyeye kendi düşüncelerini katma gibi bir erdeme sahipken gerçeği daha kapsamlı bir şekilde yansıtan romanın ortaya çıkışıyla “ilahî” karakterli olan “anlatıcı”, edebî, estetik, toplumsal ve kültürel beklentiler sonucunda “beşerî” konuma gelmiştir. Ancak Mehmet Tekin, tüm bu beklentilerin anlatıcının “ilahî” niteliğini ortadan kaldırmaya yetmeyeceğini hatta mümkün olmadığını ifade eder. Roman türünün gelişmesinde önemli bir rol oynamış olan ve yazara sınırsız bakış açısı şansı sunan “ilahî” anlatıcının yeri dün de bugün de önemini korumuştur (Tekin, 2012: 21-30).

Geleneksel anlatı türlerinden ziyade modern anlatı türlerinde “anlatıcı” çeşitliliği daha fazladır. Özellikle edebiyat türleri arasında en genç tür olarak nitelendirebileceğimiz “roman” türünün incelemesi için en başta yapılması gereken şey “anlatıcı” kavramının belirlenmesidir. Şiir ve tiyatroya göre kuramsal açıdan daha yavaş bir ilerleme göstermiş olan “roman” türünde anlatıcı sınıflandırmaları da bazı kuramcılar tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır. Franz K. Stanzel “anlatıcı”yı konumu üzerinden; “Tanrısal Anlatım Konumu”, “Ben Anlatım Konumu” ve “Kişisel Anlatım Konumu” olarak tasniflerirken G.Genette, anlatıcının odaklanma konumlarının görünümü için üç ulam önermiştir: “Sıfır odaklayım”, “İç odaklayım”, “Dış odaklayım” (Yazıcı, 2009: 43). Stanzel ve Genette’in tasnifleri farklı gözükse de içerikte ortak paydaları mevcuttur. Mehmet Tekin ise anlatıcının benimsediği konumun, bir anlamda anlatım tarzını da belirttiğini ;“ilahi” konum ve “kişisel anlatım” konumu üzerinden şu şekilde ifade etmiştir.

“Meselâ ‘ilahi’ konumda bulunan anlatıcı, yine bu konumun sağladığı her şeyi bilme yeteneğiyle, olayları içten ve dıştan anlatabilir, kahramanların içinden geçenleri sezip açıklayabilir. Bu konuda sınırsız bir güce sahiptir... Kişisel(personal) anlatım konumu ise anlatıcının roman figürleriyle özdeşleşmesi, ‘dünyayı ve hayatı onların gözleriyle görmesi, onların bakışıyla algılaması’yla gerçekleşir. Bu yöntemde; kişi, çevre veya nesneyi gören roman kahramanıdır; ancak görüleni anlatıp aktaran anlatıcıdır.” (Tekin, 2012: 44-45).

Sanatçının bakış açısını genişleten, psikolojik olarak yazarı rahatlatıp sınırlamalar getirmeyen “ilahi” anlatıcının, anlatı sistemi içerisindeki yerinin her zaman olduğu ve

olacağı muhakkaktır. Anlatıcıyı konumu üzerinden tasniflendiren Stanzel, tanrısal anlatıcının bazı kendine has özellikleri üzerinde durmuştur. “Poetik açıdan tanrısal anlatıcı” kavramını kullanan Stanzel, bu anlatıcının yorum ve aktarıcılık görevinden başka retorik bir işlevi de yerine getirdiğini belirtir. Tanrısal anlatıcının kendisiyle ilgili olarak verdiği bilgilerin ölçüsünün romandan romana değiştiği görüşünde olan Stanzel, tanrısal anlatının başka bir önemli özelliğini ise; anlatıcının kurmaca dünyadan açıkça uzak kalması olarak değerlendirirken “ben anlatım konumu” yla yazılmış romanlarda ise kurmaca dünyanın temsilcisi olarak anlatıcının ön plana çıktığını belirtir. Stanzel, ben anlatım konumunun, romandaki anlatımın dolaylılığını anlatılan olayların parçası hâline getirmesini de onun başka bir niteliği olarak verir. Ben anlatım konumunun tanrısal anlatım konumuna göre daha tatmin edici bir özelliği de okuyucunun anlatının aracılık özelliğine yönelik aşırı yanılsamasıdır. *“Tanrısal romanın kurmaca dünyası belirli mesafeden algılanan dünyadır, ben romanındaki ise anılarda yeniden canlandırılan dünyadır.”* (Stanzel, 1997: 21-55). Tanrısal anlatım ve ben anlatım konumları aralarında farklı özelliklere sahip olmalarına rağmen birlikte kullanım durumları da mevcuttur. Stanzel’in sıraladığı üç anlatım konumundan sonuncusu ise “kişisel anlatı konumu”dur. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve kısa zamanda ilgi uyandırmış olan kişisel romanda anlatıcının fantezileri gibi hikâyeler anlatılmaz, gerçeklik sunulur veya bir romanın figürünün bilincinde yansıtılır. Stanzel, bu yanılsamanın sade ve anlaşılır olmayıp belirsiz kalmakta ancak aynı amaçları taşıyan bir tanrısal anlatıcının okuyucuya yönelik sürekli tekrarlanan hitaplarından daha etkili olduğunu belirterek kişisel romanın amacını; düzenlenen nesnelere, plansız ve tesadüfen gerçeklikten alınmış, gerçekte olduğu gibi görünmeyen yansız bir kameranın hayattan çalmış görüntüsünü vermeye çalışmak olarak betimler.

1.3.6. Anlatıcı Bakış Açıları

Anlatma esasına bağlı edebî türlerde özellikle de kurmaca âlemde “anlatıcı” bir eserin mevcudiyetinde gerekli olan unsurlar arasında en önemli olanıdır. Anlatıcıyı şekillendiren ve okuyucuya olayların kimin gözünden anlatıldığını sunan veya sezdirilmesini sağlayan kavram ise “bakış açısıdır”. Roman sanatında bakış açısı kavramının önemini geniş ölçüde ilk belirten eleştirmen Percy Lubbock’tur. Ancak bakış açısı roman kuramı alanındaki büyük önemini Henry James’in çalışmalarıyla

kazanmıştır. Ünal Aytür (2009: 19-21), “Henry James ve Roman Sanatı” adlı eserinde her romancının, kitabını daha yazmaya başlamadan önce çözmek zorunda bulunduğu ilk sorunun “bakış açısı” olduğunu şu sorular ışığında açıklar: “*Romancı öyküsünü kime anlattırarak, olayları kimin gözünden gösterecektir? Olayları anlatan kimse ne gibi bilgi kaynaklarından yararlanacaktır? Kişiler ve olaylar hakkında her şeyi bildiğini varsayıp her türlü bilgiyi gerektiği yerde ve ölçüde kullanacak mı, yoksa kendini belli bilgi alanlarıyla sınırlı sayarak yalnızca onlara mı bağlı kalacak? Olaylara uzaktan mı yakından mı bakacak?*”. Bu sorular artırılabilceği gibi bu kadarının bile yazarın önünde sınırsız olanaklar sunabileceği kesindir. Sanatkârın ifade etmek istediği fikre göre bir bakış açısı seçmek zorunda olduğunu ifade eden Şerif Aktaş ise bakış açısının ne olup olmadığı üzerindeki örneklerini hayatın içinden seçmiştir. Dış dünyada gördüğümüz varlık ve hayat tezahürlerinin, bulunduğumuz yere ve mevkîye, ruh hâlimize göre değer kazandıklarını; çocuğu denizde boğulan bir anne için sessiz ve sakin denizin güneş karşısında tembel tembel yatan kocaman bir yılandan farksız oluşuyla, şehirde doğmuş ve belirli bir yaşa kadar büyümüş bir çocuk için güzel görünen kuzu ve oğlakların, onlar peşinde koşan ve onlar yüzünden zaman zaman azar işiten, kötü muamelelere maruz kalan köylü çocuğun gözünde aynı güzellikte olmayışıyla anlatır. Aktaş, sanatkârın alışkanlıkla veya başka sebeplerle bakış açısını tespit etmeden de eser yazabileceğini ancak bu durumun eserde bakış açısı bulunmadığı manasına gelmeyeceği gibi, bakış açısının ehemmiyetini de küçültmeyeceği kanaatindedir (Aktaş, 1991: 82).

Mehmet Tekin (2001: 56) de bakış açısını, bir evi inşa etmeden önce yerinin seçilmesine benzetir ve şu ifadeleri kullanır: “*Bir romancı tıpkı bir mimar gibi, anlatımı gerçekleştirecek kişiyi (anlatıcıyı), bu kişinin konumunu (duracağı yeri) ve yine bu kişinin, olaylara, hangi noktadan ve nasıl bakacağını (bakış açısını) belirlemek zorundadır.*” Tekin’in “zorundadır” ifadesini kullanmasının nedeni ise romanı oluşturan diğer elemanların bakış açısından sonra devreye girerek bakış açısının konum ve işlevine göre anlam kazanacak olmasıdır.

Kurgusal dünyaya ait olan anlatıcının sahip olduğu bakış açılarına yönelik incelemeler yapıldığında farklı sınıflandırmaların ve isimlendirmelerin mevcut olduğu görülmektedir. Ancak yaygın olarak kullanılan ve genel kabul gören dört bakış açısı mevcuttur. Roman sanatının ilk dönemlerinden itibaren tercih edilen ilk bakış açısı; “Tanrısal bakış açısı”dır. Yalnız “tanrısal” veya “ilahî” ifadesinin verdiği rahatsızlıktan

dolayı bu bakış açısının “hâkim bakış açısı” olarak kullanımı da söz konusudur. Tanrısal ifadesinin kullanım tercihi ise; anlatıcının ‘Tanrı gibi’, her şeyi bilme, görme, sezme; geçmişten ve gelecekte haberler vermesiyle alakalıdır. Destandan romana geçmiş olan bu bakış açısı, anlatıcıyı zaman ve mekân noktasında sınırlamadan zihinden geçenleri, iç konuşmaları bilecek kadar sınırsız bir güçle donatmıştır. Stanzel (1997: 22) yazarın eserini yorumlamasına aracılık eden “Tanrısal bakış açısı”nın önemli bir rolünü de onun olaylara karışması, ara konuşmalar ve yorumlar yapması olarak açıklar: *“Bu müdahalelerde tanrısal anlatıcının zihin yapısı, ilgileri, gerçeklik ilgisi, belirli şahıs ve olaylar karşısındaki tutumu, politik, sosyal ve ahlaki konulardaki tavırlarını gösterir.”* Dünya romanının belli başlı eserleri “Tanrısal bakış açısı” ile Cervantes, Fielding, Balzac, Goethe, Dikckens, Tolstoy gibi yazarlar tarafından kaleme alınmıştır. Türk romanında ise birçok yazar, halk hikâyelerinden kalma geleneksel anlatımının temelleri üzerine kurdukları eserlerini bu bakış açısıyla yazmışlardır. Ancak ilk romanlarımız incelendiğinde “Tanrısal bakış açısı”nı kullanan ve eser içindeki konuşmalarıyla ilk akla gelen romancımız Ahmet Mithat Efendi’dir. Romanı sadece hoş ve garip bir olayın hikâyesinden ibaret görmeyip anlatılan olayın okuyucuyu her türlü genel kültür ve bilim alanında eğitmesi gerektiğini savunan A. M. Efendi eserlerinde genellikle ahlak sorunları üzerine eğilmiş ve olaylar arasına bir anlatıcı olarak girerek eğitim amaçlı düşüncelerini ifade etmekten geri durmamıştır. Romanın çağdaş uygarlığa ulaşmak için bir araç olarak görüldüğü Tanzimat döneminde aynı amaç doğrultusunda fakat farklı konulara yönelmiş yazarlar mevcuttur. Namık Kemal, A. M. Efendi gibi ansiklopedik bilgilerle okuyucuyu eğitmek yerine siyasal amaçlarla etkilemeyi seçmiştir. İlk dönem romancılarımızın kullanmış oldukları “ilahi bakış açısı” tarzının ve kullandıkları tekniklerin genellikle halk hikâyeleri kalıpları üzerinde kuruldukları görülmektedir. Türk romanının kimliğini bulmaya başladığı ilerleyen dönemlerde ise romanlarında “Tanrısal bakış açısı”nı ustalıkla kullanmış isimleri Mehmet Tekin, Tarık Buğra’nın “Küçük Ağa” romanıyla örneklendirirken Şerif Aktaş, Halid Ziya’nın “Mai ve Siyah” adlı eseriyle açıklamıştır.

İtibarî âleme ait ikinci bir bakış açısı ise “Gözlemci figürün bakış açısı” olarak isimlendirilen bakış açısidir. Tanrısal anlatıcının sınırsız gücüne karşılık gözlemci anlatıcı, sınırlar çerçevesinde kurmaca dünyanın bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Yazar tarafından bilinçli olarak kurgunun içine yerleştirilir ve sistemin unsurları onun

bakış açısıyla sunulur. Mehmet Tekin gözlemci bakış açısına ait sunuşların açıklamasını şu şekilde yapmaktadır: “*Bu sunuşta, onun gözlemci yeteneği ön plana çıkarılmalıdır; yani olaylar ve nesneler, onun gözlemci yeteneğine ve kültür düzeyine göre aktarılmalıdır.*” (Tekin, 2012: 59). Gözlemci figürün anlatı sisteminde ağırlıklı bir şahsiyetle yer almaması gerektiğini belirten M. Tekin, gözlemci figürün genelde olayların akışını etkilemek için değil, olanları gözlemek için var olduğunun altını çizerek bu bakış açısını Peyami Safa’nın, romanlarının çoğunda kullanmış olduğunu örnek verir. Anlatıcı ile anlatılanın aynı olduğu, anlatıcının kahramanlardan biri ile özdeşleştiği bakış açısına; “Kahraman anlatıcının bakış açısı” veya “Tekil bakış açısı” denilmektedir. “*Bu bakış açısından hareketle kaleme alınmış eserde kahraman-anlatıcı daima ön plandadır. Eser boyunca, onun zaman içinde değişerek gelişmesi anlatılabileceği gibi, önce hayatının belirli bir dönemi belirtilir; sonra da çeşitli vesilelerle geçmiş dikkatlere sunulur.*” (Aktaş, 1991: 101). Şerif Aktaş, bu bakış açısı tarzında anlatıcının; söz konusu kahramanın müşahade kabiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesi ile sınırlı olduğunu belirtir. Sınırları ise anlatıcı figürün sahip olduğu nitelikler belirler yani kahraman anlatıcının sosyokültürel yapısı, psikolojisi, eğitim durumu gibi, bir bireyin olaylara bakış açısını şekillendirebilecek birçok unsur anlatı metninin sınırlarını çizerek anlatı metninin yapısı ve üslubu üzerinde etkili olur. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Geçmiş Zaman Elbiseleri” adlı hikâyesi kahraman anlatıcı bakış açısına örnektir. Bu hikâyenin aşağıda verilen ilk cümleleriyle yazar anlatıcının hâkimiyeti kendini hissettirir.

“O perşembe gününü sabahdan akşama kadar yatakta okuyarak geçirmiştım. Birkaç Avrupa magazini, o zaman gazetelerden birinin tefrika ettiği yerli bir roman ve öğleden sonra da Hoffmann’ın Şövalye Gluck’ü bütün günümü doldurmuştu. Yattığım yerden Ankara kalesinin sert profilinde günün ve saatin değişen manzaralarını seyrede ede ve üst üste içilen bir, iki paket cigara ile sekiz, on kahve arasında geçen bu cinsten tatil günleri benim hayatımda pek çoktu.” (Tanpınar, 2013: 52).

Romanın ilk dönemleriyle yaygın bir şekilde kullanılmaya başlayan ve destanlardan gelen alışılmış bir bakış açısı olan ‘Tanrısal bakış açısı’, romancılar tarafından sıklıkla tercih edilmesine rağmen sürekli gelişen dünyada yetersiz görülmeye başlanmış ve yeni bakış açıları arayışı içine girilmiştir. Bu arayışların bir sonucu olarak anlatı dünyasında var olan bir başka bakış açısı ise “Çoğul bakış açısı”dır. Mehmet Tekin, modern romanın ivme kazandığı vakitlerde ortaya çıkmış bir yöntem olarak

değerlendirdiği “Çoğul bakış açısı”nın ortaya çıkmasında 20. yüzyıl başlarından itibaren sosyal bilimlerde ve fizik biliminde elde edilen başarıların etkili olduğu görüşündedir. Romancı için yeni kapılar açmış olan bilimsel gelişmeler onu geleneksel anlatım tarzından modern anlatım tarzına yöneltmiştir. Geleneksel romanda tek bir merkezde gerçekleşen anlatma, tek boyutlu olarak okuyucuya sunulurken modern romanda birçok kahraman bilinci devreye sokularak olaylar, çok yönlü yansıtılmaya başlanmıştır. Birden fazla kişinin bakış açısından yararlanılan romanlar da olayı anlatan “yansıtıcı bilinç”in kişiliğine göre anlatım gerçekleşir. Onun maddeye bakışı, olayları değerlendirışı, psikolojisi gibi birçok etken bakış açısını sunmasında etkili olur. “Çoğul bakış açısı”nın romana çok seslilik, renk ve derinlik kattığını ifade eden M. Tekin, Peyami Safa’nın *Yalnızız*, Orhan Pamuk’un *Sessiz Ev*, Adalet Ağaoğlu’nun *Romantik Bir Viyana Yazısı* adlı eserlerinde söz konusu bakış açısının ustalıkla kullanıldığını belirtir (Tekin, 2001: 63-65).

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ ÜZERİNE

Bir insan ürünü olan ve kaynağını; insanın duygu, düşünce ve davranışlarıyla besleyen edebiyatı, bir ruh bilimi olan psikolojiden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Ancak edebiyat ve psikolojinin bir bilim dalı olarak görülmesi ve ilişkilerinin ele alınma tarihi çok uzaklara dayanmaz. İsmet Emre, bir bilim dalı olarak psikolojinin ortaya çıkmadan önce de sanatçı duyarlılığının ve sezgisinin edebî eser öznesi olarak psikolojiyi üstü örtük yahut büsbütün belirgin olarak kullandığını ifade eder. İsmet Emre, bunun bir bilim dalı olarak ortaya çıkıp ele alınması ve edebi eserdeki unsurlarının saptanmasının Freud’la başladığını ancak edebiyat, edebî eser ve edebiyatçıya yönelik çalışmaların Freud’la sınırlı kalmayarak ondan sonra da psikolojinin önde gelen bütün isimlerinin bu ilişkiyi perçinleyen araştırma ve incelemeler yaptıklarını belirtir (Emre, 2005: 291-292).

Şüphesiz edebiyat ve psikolojinin yan yana gelmesinde ve üzerlerinde çalışmalar yapılmasında onları ortak paydada buluşturan unsur “insan”dır. Son yüzyıllarda bilimsel gelişmeler ışığında ve toplumsal düzeyde önemi daha da artan “psikoloji bilimi”; bir edebiyatçı, yazar ya da eleştirmen için cazip olduğu kadar bilimsel verilere dayalı olarak çalışmalarını yürüten psikoloji uzmanları için edebiyatın aynı cazipliğe sahip olduğunu söylemek doğru olmaz. Psikolojinin önde gelen isimleri tarafından, psikolojinin edebiyattaki yeri hakkında araştırmalar yapılmış olsa da onlar için edebiyat; daha çok bir hobi alanı ya da tecrübelerini yansıttıkları bir zemindir. Ancak edebiyatçılar için psikoloji; edebî bir eserde gerek karakter analizinde gerekse yazarın iç dünyasının esere yansımaları noktasında daha fazla önem arz eder. *“Bir edebiyat eleştirmeni, yaptığı çalışmalarda psikolojiye sistematik veya sistematik olmayan şekillerde gönderme yapabilir, hatta yaptığı incelemenin çerçevesini bir psikoloji kuramı üzerine oturtabilir. Bu, edebiyat çalışmalarında oldukça yaygın bir pratiktir. Bir psikolog içinse edebiyat, belki çoğu zaman ilgi ve sempati duyduğu, belki de zaman zaman çalışmasının düşünsel temellerini anlatırken gönderme yaptığı, ama aslında ona oldukça uzak duran, gerçekliği ne kadar temsil ettiği şüpheli, yabancı bir alandır.”* (Korkut-Nayk, 2012:9)

Edebiyatın sosyal bilimlerdeki birçok alanla olduğu gibi psikolojiyle olan ilişkisinin de hâlâ kesin sınırlara ulaşmış olduğu söylenemez. “Edebiyat” ve “psikoloji” nin bir araya gelmesi; yeryüzüne farklı güçlerle çıkmış iki kaynak suyunun ortak bir denizde buluşma ve “bir” olma çabası gibidir. Her ikisinin de kaynağı “insan” olmasına rağmen benzer ve farklı yönleri bünyelerinde bulundurlar. Wellek ve Warren’e göre “edebiyat psikolojisi”; yazarın bir tip ve fert olarak psikolojisinin, yaratma sürecinin, edebî eserlerde mevcut psikolojik tip ve kanunların, edebiyatın okurları üzerindeki etkilerinin incelenmesi olarak tanımlanır. Edebiyat psikolojisinde ve psikanalizde en baştan beri üzerinde durulan nokta edebî dehanın tabiatı olmuştur. Edebî dehanın tabiatı üzerine her zaman bir takım spekülasyonların var olduğunu belirten Wellek ve Warren (2021: 101) bu spekülasyonların eski Yunan’dan beri, nevrozdan psikoza kadar çeşitli şekillerde yorumlandığını şu şekilde ifade eder: *“Şair bir ‘cezbeli kişi, bir mecnun’dur: Diğer insanlara benzemez, onlardan hem eksik hem fazladır. Şairin içinden konuştuğu bilinçdışına da aklın hem altında hem üstünde bir şey olarak bakılır.*

Kimileri tarafından “deli”, “mecnun”, “nevrozlu” gibi özellikler atfedilen sanatçıların eserleri ve tabiatları üzerine değerlendirmeler yapılabilmesi için “psikoloji” ilmine sahip olmak bir gerekliliktir. İnsanın ruh hâlini, hayallerini hatta bilinçaltını bile okuyucuya sunabilme yetisine sahip olan yazarın incelenmesi, edebiyatın psikolojiye açılan bir kapısı gibidir. Sıra dışı insanlar olarak görülen sanatçıların sahip olduklarına inanılan bazı özellikler mevcuttur. Wellek ve Warren, bu özelliklerden ilkin; çocuklarda yaygın şekilde görülüp sonraki yaşlarda körelen “fotografik hafıza” yeteneği olarak tanımlarlar. Görüntüleri fotoğraf gibi hafızaya alma yeteneği olan sanatçılar bu sayede algısal olanla kavramsal olanı birleştirme gibi bir özelliğe sahip olmuş olurlar. Belirtilen diğer bir özellik ise; edebiyatçılarda özellikle de şairlerde olduğu düşünülen “sinestezi” olarak adlandırılan yani iki ya da ikiden fazla duyuya, en yaygın olarak da görme ve işitme duyularına ait algıların birlikte ve bağlantılı olarak algılanması özelliğidir. Ancak Wellek ve Warren, fizyolojik bir özellik olan sinestezinin tam olarak ayrışmamış bir duyumun kalıntısı olduğu görüşündedirler ve sinesteziyi; edebiyatta görülen bir teknik, benzetme yoluyla bir kelimeyi başka bir alana aktarma biçimi, hayat karşısındaki metafizik bir tutumun bir üsluba bağlı olarak dışı vurumu olarak değerlendirirler (Wellek ve Warren, 2021: 104).

Sanatçıları diğer insanlardan ayıran fizyolojik özelliklerin var olduğu düşüncesinin yanı sıra, ilkel dönemlerden itibaren hemen hemen her toplumda, her inanışta kabul gören ve sanatçının icrasında gerekli olduğu düşünülen en popüler özellik ise “ilham” olmuştur. Latin ve Yunan edebiyatlarından Hristiyan düşüncesine, Uzak Doğu’nun ruhçu disiplinlerinden Şaman inanışlarına kadar, “ilham” sanatçıyı doğal hâlden uzaklaştıran, trans hâline geçerek üretme hâlini sağlayan geleneksel bir kavramdır. Türk Halk edebiyatında ise ilham kavramı kendini rüya görme ve bade içme şeklinde gösterir. Bu kavramın, genellikle toplumların kabul ettikleri yeni dinlerin etkisiyle biçimlendiğini ifade eden Dilaver Düzgün, Türklerin Anadolu’ya yerleşmeleri ve kabul edilen yeni dinin etkisiyle mistik düşüncelerin biçimlendiğini belirtir. Düzgün (2006: 192), Âşık edebiyatında “sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş” aşamalarından olan rüya motifinin kaynağını şamanlığa giriş merasimlerinde aramak gerektiğinden bahsederek, rüya motifinin gerçekleşme aşamasını şu şekilde anlatır:

“Hazırlık devresi niteliğindeki birinci aşamada çocukluk ve gençlik çağıının şartları, karşılaşılan maddi veya manevi sıkıntı, aday rüya ortamına sürükler. Genellikle kutsal sayılan bir mekânda, ıssız, adayın korku ve yalnızlık duygusunu derinden hissettiği bir yerde uykuya dalar. İkinci aşamada rüya gerçekleşir. Bu, çok kere uyku ile uyanıklık arasında, görenlerde gerçek izlenimi uyandıran canlı bir rüyadır. Böyle bir ortamda aday, kutsal kişilerle, kutsal sayılan bir mekânda karşılaşır. Pir elinden bade içer. Sevgilinin resmi veya kendisi ile karşılaşır. Pirlere tarafından bilgilerle donatılır, kendisine bir mahlas verilir. Üçüncü aşamada uyanış söz konusudur. Aday, kendi kendine uyanır, ağzından, burnundan kanlı köpükler gelir, bir süre baygın yatar, “gönül ehli” bir kişinin sazının tellerine dokunmasıyla kendine gelir. Son aşamada ise aday, başından geçenleri saz eşliğinde anlatır, rüyasını tasvir eder ve bu ilk şiirin sonunda mahlasını anar.”

Wellek ve Warren, modern dünyadaki yazarların ise ilhama ulaşmak için kendilerine ayın benzeri yollar bulduklarını veya bulmaya çalıştıklarını ünlü isimler üzerinden örneklendirir. Şair Schiller’in çalışma masasında çürük elmalar saklayışı, Balzac’ın yazmaya otururken keşiş cübbesi giymesi, Proust’un yatar durumda düşünerek yazması verilen örnekler arasındadır. Ruhlarla temas hâline geçişten ilham perilerine, rüya görüp bade içişten masalara konan çürük elmalara kadar birçok farklı ilham kaynağı örneğiyle karşılaşmamız her dönemde sanatçının farklı bir motife yönlendiği gibi bireysel farklılıklarının da bu süreçte etkili olduğu ve yaratma süreçlerine yönelik genellemelerin yapılmasının doğru olmadığı anlaşılmaktadır (Wellek ve Warren, 2021: 109).

Her ne kadar modern dönem sanatçılarının eser üretme sürecinde ilham arayışı içinde oldukları belirtilse de bu durumun tam tersi görüşü savunan sanatçılar da mevcuttur. Kendilerindeki yeteneğin kutsal bir güç tarafından verilmediği yalnızca çok çalışarak elde edildiği görüşündeki sanatçılar aynı zamanda sanatçılar için biçilmiş genel özellikleri de kabul etmezler. Türk edebiyatında örneklerine rastlanılan ilahî güç tarafından yeteneği verilmiş, zorluklar altında yetişmiş, yoksullukla beslenmiş klasik sanatçıların yanı sıra; kent ortamında rahat bir şekilde büyüüp eğitimini iyi koşullarda tamamlamış modern sanatçılar da vardır. Oğuz Cebeci, bu iki zıt sanatçı profiline uygun olarak Yaşar Kemal ile Orhan Pamuk’u örnek olarak göstermektedir. Yaşar Kemal, karnını doyurmak için çabalamaktayken buna karşılık Orhan Pamuk hiçbir zaman çalışmak zorunda olmamıştır. “*Yaşar Kemal’de ‘tanrının seçtiği yazar’ olma vasfı ağır basarken, Orhan Pamuk’un ‘yazarlığı başarmaya çalışan ortalama insan’ özelliklerinin ortaya çıktığı söylenebilir.*” (Cebeci, 2004: 37-38). Zengin ya da üst sınıfların tarzına çok uygun bir hayat süren yazarların sayısının azlığından ve bu yazarların istisnai kişilikler olarak kabul edilmekte olduklarını belirten Oğuz Cebeci, ünlü Amerikan yazarı Edith Wharton’u ve Türk resminin tanınmış ismi Fahrünnisa Zeid’in öyküsünü bu grubun tipik örnekleri olarak gösterir. Bu tip sanatçıların üst sınıfa mensup olarak doğmuş olmaları, onların sanatçılıklarının sorgulanmasına neden olmuştur. Örnekleri çoğaltılabilecek olan bu tarz sanatçıların tepkilere maruz kalmış olmalarının nedeni ise yüzyıllardır alışlagelmiş bir sanatçı profiline toplumun kendini inandırmış olmasıdır

2.1. PSİKANALİZ

Genel tanımlamalarda “ruh çözümlemesi”, “ruh çözümlemesi”, “insan gelişim ve davranış teorisi”, “ruh ayırıştırması”, “derinlikler psikolojisi” şeklinde kavramlarla tanımlanan psikanaliz; insan ruhunu rahatsız eden sorunların kaynağına inerek ruh sıkıntılarına neden olan sebepleri ortaya çıkarıp sorunu çözümlemeyi amaçlayan bir bilim dalıdır. 19. yüzyılda psikanalizin temellerini atan ve psikanalizin atası olarak bilinen Sigmund Freud, insan ruhuna yönelik önemli araştırmalarda bulunmuş bir bilim adamıdır. O, insanı her yönüyle sevmiş ve onun ruhsal dünyasının tüm zenginliklerini ortaya koymak istemiştir. Öncelikle çalışmalarını gözleme ve konuşmaya dayandırmış olan Freud, zamanla deneme yanılma yoluyla hastaları üzerinden önemli çıkarımlarda bulunmuş, ihtiyaçtan doğan yeni tedavi yöntemi arayışları sayesinde de klasik

psikanalizin kapılarını açmıştır. Çıkarımları sonucu elde ettiği “aktarım”, “karşı aktarım”, “katarsis”, “savunma düzenekleri”, “bilinç”, “bilinç öncesi”, “bilinç dışı rüyalar”, “rüyaların sembolik anlamı”, “dil sürçmeleri ve benzerleri” gibi materyalleri bir araya getirerek dinamik kuramın tedavi yöntemini ortaya koymuştur. Klasik Psikanaliz; temellerini bilinç, bilinç öncesi ve bilinçdışı kavramları üzerine atmıştır. Psikiyatr Dr. Tahir Özakkaş (2017: 280-282), Freud’un hipnotik trans çalışmaları sayesinde ruhsal aygıtın bilinçlilik durumunun üç ana parçadan oluştuğunu tespit ettiğini ve ana kütle bilincin bilinçdışı olduğunu şu şekilde açıklar:

“Ana kütle bilinçdışı idi. Egomuza, realiteye ve süper egomuza ters bilgi, dürtü, materyal, yaşanmış hadiseler bilinçdışının derin katmanlarında bulunuyordu. Zaman zaman ego, ihtiyaç duyduğunda bu materyale ulaşabiliyor ve bunu bilince ulaştırıyordu. Bilinçli katman ise fark ettiğimiz, hafıza kayıtlarından rahatlıkla çağırabildiğimiz, bildiğimiz şeyleri içeriyordu. Buradaki materyal egoyla uyumlu, süperegoyla ters düşmeyen, realiteye aykırı olmayan bilgileri içermekteydi. Zaman zaman zihnimizde, “dilimin ucundaydı, şimdi aklımdaydı, şimdi aklıma gelir” şeklinde izah etmeye çalıştığımız bilgi materyalleri de bilinç öncesinde duran materyallerdir.”

Freud için hiçbir insan davranışı nedensiz değildir. Freud, insan davranışlarının nedenlerini; anda yaşananları kapsayan bilinç, bilinçlenme olasılığı olan düşünceleri kapsayan bilinçaltı ve bilinçlenmesi yasaklanmış yaşantıların tümünü kapsayan bilinçdışı olarak üç ayrı bölümde incelemiş ve “Topografik Görüş” olarak isimlendirmiştir. Amacı; insanın ruhsal dünyasının tüm zenginliklerini ortaya koyabilmek olan bu yaklaşımı Gökçe Cansever (1976: 3-7), şöyle bir benzetmeyle ifade eder: “Freud dış görünüşe değil, insanın ruhsal dünyasına önem vermiş. Yüzeydeki davranışları güden endişeleri, düşleri, takıntıları, gözle görülemeyen dürtüleri araştırmış. Masmavi denizin güneş ışıklarıyla parlayan güzelliğiyle büyülenmemiş. Denizin derinlerine inip, mavi suların altındaki artıkları incelemiş. Uzaktan deniz ne kadar temiz, durgun ve maviyse, yakından ve dibine doğru inildikçe içindeki artıklar da o kadar dağınık, kara ve pis. Freud’a göre insan da deniz gibi karşıtlar içinde. İstekleri birbiriyle uyumuyor; davranışları çelişkili; çevresiyle sürtüşür; eylemlerinde çatışma var.” Freud, insanın iç dünyasını şekillendiren ve bilinç düzeyinde kendiliğinden ortaya çıkması muhtemel olmayan “bilinçdışı”nın varlığını keşfederek psikoloji alanında çok kıymetli bir buluşa imzasını atmıştır. Bilinçdışında kalmış duygular, yaşantılar ve travmaların bilinç düzeyine çıkarılabilmesi için ise serbest çağrışım, aktarım ve karşı

aktarım gibi birçok farklı yol oluşturulmuştur. Ancak, bilinçdışı aktarımların ortaya çıkması yazıldığı kadar kolay bir durum değildir. Her tedavi yaklaşımı otomatik ve bilinçdışı gerçekleşen dirençlerle karşılaşmaktadır. Kişinin kontrolü dışında gerçekleşen ve herkeste farklı şekillerde kendini gösteren dirençler, bilinçdışına erişime engel olur.

Ruhsal yapı; topografik, yapısal ve gelişimsel olarak bölümlere ayrılmaktadır. Topografik şekli bilinç, bilinç öncesi ve bilinçdışı bölümleri; yapısal şekli id, ego ve süper ego katmanları; gelişimsel evreler ise oral, fallik, latent ve ergenlik dönemlerinden meydana gelmektedir. Bu yapının görsel olarak hayal edilebilmesi için kullanılan en yaygın benzetme buz dağı örneği olmuştur. İnsan kimliğine benzetilen buz dağının su üstünde kalan kısmı bireyin bilinçli kimliğini, buzdağının altında kalan kısmı bilinçdışı kimliğini, dalgalar yüzünden buz dağının suyun altında kalan kısmının dalga boyu miktarınca açılması ve kapanmasıyla oluşan ara katman ise bilinç öncesi kimlik alanını oluşturmaktadır. Yapısal açıdan ise bilinçdışını yani buzdağının altında kalan kısmı “id” olarak, buzdağının görünen bilinç kısmı “ego” ve buzdağının üzerindeki bulut benzetmesine denk gelen, ahlaki yargıları temsil eden kısım “süperego” olarak isimlendirilmektedir. “İd” kişinin doğuştan getirdiği ve ölene kadar varlığını aynı şekilde devam ettirdiği, biyolojik temellere dayanan, dürtü ve içgüdülerden oluşmuş ana yapıdır. *“Ego, gerçekliği yani realiteyi temsil eder. Egonun görevi id’in dürtülerini deşarj etmek, realiteye uyum göstermek ve de süperegonun ahlâki yargıları karşısında sınırı aşmamaktır. Ego açısından gerçekliğin ve süperegonun taleplerini yerine getirmek hiçbir zaman tehlike arz etmez. Ancak id’in tüm taleplerini yerine getirmek, gerçeklik açısından çok büyük tehlike arz eder ve egonun yok olması veya yok edilmesiyle sonlanır.”* (Özakkaş, 2017: 337-340).

2.1.1. Psikanalizde Üretme Süreci ve Psikanalitik Edebiyat Kuramı

İnsanoğlunun iletişim kurma amacıyla geliştirdiği dil becerisinin edebiyat edimi hâline gelmesi yüzyılları aşkın bir süredir varlığını devam ettirmektedir. Bireysel olarak sözlü ve yazılı bir şekilde başlamış olan edebiyat ediminin zamanla toplumsal, ulusal hatta evrensel bir hâl almasında en büyük etken; insanın yazma, anlatma, rahatlama, hatırlanma gibi insanî duygular sonucu ortaya çıkmış olmasıdır. Ahmet Sarı, yazma eylemi ve edebiyat ediminin her ne kadar bireysel bir edim olarak başlasa da, edebiyat sosyolojisinin dörtlü sacayağından olan yazar-okur maddesi ile toplumsal boyutunun

hiçbir zaman görmezden gelinemeyeceğini belirtir. Bunun nedenini ise bireyin sosyal çarkın içinde bir unsur, bireyliğı ile de toplumsal bir canlı oluşuyla açıklar. Bu yüzden de bireyin kaleme aldığı her şeyin toplumsal bir yanı olduğunun altını çizer. (Sarı, 2008: 30). Yalnız içinde var olduğu toplumdan ayrı düşünölemeyeceğini savunduğumuz yaratıcı kişilerin, içinde bulundukları toplumlarda bireysel olarak var olmalarının belli bir evrimden geçtiğı görülür. Özellikle de anonim eserler, yaratıcı kişinin bireyselliğinin ön planda olmayışının göstergeleridir. İlkel toplumlardan bu yana evirilerek gelişim göstermiş olan sanat eserlerinde yaratıcı kişinin kimliğinin ön plana çıkışı ve bireyselliğine kavuşabilmesi ise ancak sanat eserlerinin dinî işlevlerinden sıyrılışı ile mümkün olmuştur. Oğuz Cebeci (2004: 18), sanatçı biyografilerinin tarihi serüvenini şu şekilde ifade etmiştir: “*Günümüzde yazılanlara benzeyen sanatçı biyografileri ilk olarak antik çağda ortaya çıkmış, daha sonra, Uzakdoğı toplumları dışta bırakılırsa kaybolan bu tür, yaklaşık 14. ve 15. yüzyıldan itibaren Rönesans çerçevesi içinde yeniden doğmuştur. O günden bu yana sanatçı/yazarların biyografileri kamuoyunun ilgisini çekmeye devam etmiş, bir ara ressamların ve yazarların öne çıktığı bu ilginin odağı, günümüzde sahne ve sinema sanatçılarına kaymıştır.*” Cebeci, yazarlara yönelik ilginin 19. yüzyılda doruk noktasına ulaştığını ve oluşan bu popüler merakın, edebiyat yapıtının yazarın kişiliğinin bir parçası olduğunu savunan Romantik edebiyat anlayışı tarafından da beslenmiş olduğunu belirtir. Berna Moran ise yazarın yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilginin yirminci yüzyılda Freud’un etkisiyle yeni ve teknik bir biçim aldığını, psikanalize dayanan ve Freud’un bilinçaltıyla ilgili buluşlarının kullanıldığı bu eleştiri yönteminin sanat eleştirisinde büyük bir yer tuttuğunu ifade eder (Moran, 2014: 149).

Klasik psikanalizin kurucusu olarak kabul edilen Freud’un gerek kendi döneminde gerekse kendinden sonraki dönemlerde sanata ve edebiyata olan katkısı bilinen bir gerçektir. Freud’un “Bir histeri deforme olmuş bir sanat eseridir.” sözünden hareketle psikanalizle analiz edilen bir hasta için kullanılan bazı yolların edebî metinler üzerinde kullanılması uygun bulunurken aynı zamanda sanat eserlerini ya da edebî metinleri, sanatçının bilinçaltının bir yansıması olarak gören psikanalizle metnin bilinçaltına ulaşarak sanatçıya ait otobiyografik unsurları inceleyebilmek de mümkün görölmüştür.

Freud, “Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri”nde tuhaf varlıklar olarak isimlendirdiğı yaratıcı yazarların malzemelerini hangi kaynaklardan aldıklarını ve bu

malzemelerle karşılarındaki insanların sahip olduklarını bile düşünmedikleri duygularını nasıl uyandırabildiklerini her zaman yoğun bir biçimde merak ettiğini belirtir ve imgelemsel etkinliğin ilk izlerini çocukluk kadar erken bir dönemde aramak gerekliliğinden bahseder. Yaratıcı yazarla bir çocuğun oyun dünyası arasında kurulan benzetme onları ortak bir noktada buluşturur. İkisi de gerçeklikten ayrılır fakat aynı zamanda yansıttıkları gerçekliğin parçaları olurlar. Anne rolüne bürünmüş bir kız çocuğu o dünyaya girerek kendini oyunda anne rolüne kaptırdığında bir yandan da annesinin veya ona annelik yapan kişinin davranışlarını yansıtır. Hem düş dünyası hem de gerçeklik yan yana seyreder. Freud, büyüdükçe oyundan uzaklaşan çocukların yetişkinliklerinde bir gün yeniden geriye dönerek şimdiki hayatlarını çocuklukta oynadıkları oyunlarıyla eşitleyerek yaşamın kendilerine yüklediği ağır yükü atarak mizahın sağladığı yüksek haz ürününü kazanabileceklerini söyler. İşte yaratma veya üretme süreci bu şekilde başlar ona göre. Oyunun yerine düşlemeyi koyan birey, gündüz düşleri olarak bilinen şeyleri yaratmaya başlar. Çocukken oyunlarını gizleme ihtiyacı duymayan birey, yetişkinlikte düşlerinden utanmaya başlar ve gizleme gereği duyar. İşte yaratıcı yazarlar bu düşlemleri oyun ve gerçeklikle sentezleyerek yazıya veya şiire dökabilen insanlardır. Bu, onlar için ruhsal bir sağaltımdır aynı zamanda. Çünkü Freud düşlemlerin güdü güçleri doyurulmamış istekler olduğu ve her bir düşlemin bir istek doyurma ya da doyurucu olmayan gerçekliğin bir düzeltilmesi olduğu görüşündedir. Yalnız yaratıcı yazarlığın ortaya çıkışında üzerinde durulması gereken bir konu vardır. Bu da imgelemsel yazar ile yani hazır malzeme kullanan yazar ile yaratılarını gündüz düşleri ile ortaya koyan yaratıcı yazarların ayrımını iyi yapabilmektir. Freud bu ayrımı gündüz düşleriyle yazılmış eserlerde kahramanların sahip oldukları yüksek ego davranışlarının ortaklığıyla yapmaktadır. Kahramanın “Bana bir şey olamaz” tavrı egonun en belirgin özellikleri arasındadır. Ben merkezli öykülerin diğer tipik özelliklerinin ise aynı akrabalığı işaret ettiği ve değişmez özelliklere sahip olduğu Freud (2016: 125-131) tarafından şu şekilde izah edilmektedir: *“Yapıttaki tüm kadınların değişmez biçimde kahramana âşık oluşunun bir gerçeklik tanımlaması diye değerlendirilmesi oldukça güçtür ama kolaylıkla bir gündüz düşünün gerekli bir bileşeni olarak anlaşılabilir. Aynı şey, gerçek yaşamda gözlemlenebilen insan kişiliği çeşitliliğine aykırı olarak öyküdeki diğer kişiliklerin iyi ve kötü şeklinde keskin biçimde ayrılması için de geçerlidir. ‘Kötüler’ öykünün kahramanı hâline gelmiş olan egonun*

düşmanları ve rakipleriyken, ‘iyiler’ yardımcılarıdır.” Gündüz düşü yazarlarında ego kahramanda kendini belirgin olarak gösterirken bu grupta adlandırılmayan yazarların eserlerinde ise izleyici rolüyle yetinebilir. Bu sınırların kesin bir şekilde çizilmesi ve yazarlar için imgesel kalıplar kullanmıştır ya da gündüz düşlerini yansıtmıştır demenin yüzde yüz kesinlik arz etmediği de bilinmektedir.

Freud, bilinçdışındaki duygu ve düşüncelerin bilince geçişinin serbest olmadığını, her ikisi arasında bir sansür gücünün denetleme işlevinde bulunarak bir duvar görevi oluşturduğu görüşündedir. Bu duvar ise “baskılama bariyeri” olarak isimlendirilmektedir. Freud’a göre yazar, baskılama bariyerinde esnekliğe sahip olan ve bu esneklik sayesinde bilinçdışındaki materyale daha kolay ulaşabilen bir özelliğe sahiptir. Yalnız gündüz düşü kuran yazarların aynı zamanda da özlerinde mutsuz insanlar olduklarını savunur. Freud’un öğrencisi olan ve onun görüşlerini devam ettiren ya da geliştirerek değiştiren ünlü analistler de bulunmaktadır. Onlar da ekolün kurucusu gibi yaratıcılıkla ilgili çeşitli görüşler ortaya koymuşlardır. Kimi analistler için yaratıcılık, sanatçının geçmişinde sahip olduğu travmaları yüceltme yoluyla sanata dönüştürdüğü yönündeyken kimileri için ise egonun hizmetindeki bir gerileme yönündedir (Cebeci, 2004: 120-130). Freud’un öğrencisi olan ve psikanalize önemli katkıları bulunan Carl Gustav Jung, yaratıcılığın, psikolojik ve esinle gelen imgeye dayalı iki türü olduğunu savunur. Psikolojik yaratıcılık bilinçten malzemesini alan normal bir üretim olurken esine dayalı olan yaratım bilincin ötesinde bir kaynağa dayanmaktadır. Jung’un kişiyi tanıma sürecince başvurduğu arketipler, onun yaratıcılıkla ilgili görüşlerini de temellendirmektir. Sanatçının “yaratım” sürecinde kolektif bilinçdışının varlığını savunan Jung, psişik olan her şeyin önceden biçimlenmiş olduğu için bilinçdışı eğilimlerden kaynaklanan her şeyin önceden biçimlenmiş olduğunu ve bunların en önemlisinin de “*yaratıcı fanteziler*” olduğunu açıklar. (Jung, 2015: 20). Psikanalitik duyarlılık bir bakış ile yaratma sürecini değerlendiren Haluk Sunat ise yaratma sürecinin merkezinde bireyin yer aldığını ve bireyin nesnel/toplumsal olanla kendi bireyliğindeki yankılanışlarına kulak verebildiği, o yankılanışların arkasındaki iç çatışmalarına duyarlı olabildiği oranda “yaratıcı” bir birey olma yolunu tutabileceğini ifade eder. Yazınsal yaratıcılık ve eleştiri adına belirleyici olanın ise yazarın bireyselliği/yaratıcı özelliği olduğu görüşünü savunur. (Sunat, 2018: 30-31).

Psikanaliz ve edebiyat ilişkisinde önemli kavramlardan birisi de “metafor” olmuştur. Edebî alanda sıkça kullanılan ve “mecaz”, “eğretileme” ya da “bir şeyin başka bir şeyle temsil edilmesi” gibi anlamlarda varlığını gösteren “metafor” kavramı psikanalizde ise genel manada fiziksel olandan psikolojik olana yönelmiş bir “yer değiştirme” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yer değiştirme ise bilinçdışında var olan ve gerilime sebebiyet veren ilkel duyguların ön bilinçten sızıp temsili bir şekilde ifade edilmesiyle oluşan metaforlarla gerçekleşir. Metaforun bilinçaltı süreçler tarafından belirlenen bir kavram olduğunu ifade eden Cebeci, metafora kullanılan sözcük ve ifadelerin bireye ait özgün kullanımlar olmasa bile, taşıdıkları duygusal içerik bakımından bireysel özellik taşıdıklarını söyler. Yalnız metaforların özellikle de edebî olanların bireysel ortaya çıkma özelliklerinin yanı sıra topluma ait bilinçdışı fantezilere ait duyguları uyandırma yeteneklerinin de olduğu belirtilir. Bu durumda okunan bir şiirde ya da bir romanda metaforlar aracılığıyla okuyucuda bir duygudaşlık oluşması mümkün görünmektedir (Cebeci, 2004: 494).

Freud’un sanat ve edebiyat üzerine olan araştırmaları zamanla farklı bakış açılarının oluşmasına zemin hazırlamış ve onun bilinçaltıyla ilgili görüşleri edebî alanda yeni bir eleştiri yönteminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Berna Moran, sanatçıya dönük eleştiri yöntemlerinden olan psikanalitik edebiyat eleştirisinin sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayandığını ve bu ilkenin ise iki amaçla kullanılabilir olduğunu belirtir. İlki eserleri aydınlatma amacıyla sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek ikincisi ise sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserlerini bir belge gibi kullanma doğrultusunda gerçekleşir (Moran, 2014,132). Oğuz Cebeci, psikanalitik edebiyat eleştirisini ana hatlarıyla “asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi” ve “denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisi” olarak ikiye ayırarak bu ayrımı şu şekilde açıklamaktadır:

“...asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi klasik psikanalizden yola çıkan ekollerin verilerinden yararlanan incelemeleri kapsamaktadır. Bu grup incelemeciler uygulamalarındaki ‘yöntemsel benzerlikler’ nedeniyle bir arada sınıflandırılmaktadır: söz konusu benzerlik ele alınan konuların bağlı olunan ekolün kavramsal araçlarının fazla dışına çıkılmadan analiz edilmesi, anlam bulanıklığına yol açabileceğine inanılan retorik ve metaforik kullanımlardan kaçınılması, nihayet, bulguların bir ‘edebiyat metni’ nden beklenecek olandan daha derine kadar izlenmesidir.”

Denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisini ise eleştirinin denemeye dönüşerek edebiyatlaştığı yani eleştirmenin edebi bir üslup belirlemesi sonucu bir “pesona” geliştirerek orijinal yazarla rekabete girişi olarak tanımlamaktadır (Cebeci, 2004: 454).

2.2. SAVUNMA MEKANİZMALARI

Freud, insanın gelişmemiş ruhsal dünyasını yöneten iki ilkedен bahseder. Bunlar: acı ve haz ilkeleridir. İnsanın özünde acıdan kaçış, zevkli olanı, haz vereni arayış vardır. En ufak bir huzursuzluk insan için acı kaynağıdır. Freud, acıyı çekmenin ve ona dayanmanın insanın doğasına aykırı olduğunu ve bir an önce o duyguya son vererek, huzur bulmak istediği görüşündedir. “İhtiyaç → ihtiyacı doğuran nesne obje) → anında boşalma → anında doyma” şeklinde gerçekleşen bir ilkel süreçten bahseder. İhtiyacın giderilmediği yani hazzın yaşanmadığı durumlarda gerginlik yaşayan birey, farklı ilkel davranışlarda bulabilmektedir. Ancak bu ilkel davranışlar kimi bireylerde saldırganlığa kadar giderken kimilerinde ise toplumsal öğretilerden dolayı bastırılma şeklinde kendini gösterir (Cansever, 1976: 23-25). İd ile ego sürekli bir savaş hâlinindedir. İd’in dürtüsel isteklerinin hedefine ulaşamaması insanın ruhsal dünyasında gerilimlere sebep olur. Özakkaş, insanın içindeki potansiyel bir mayın olarak nitelendirdiği dürtülerin ego tarafından alternatif emniyet subaplarıyla tahliye ve tasfiyesinin yapılmasından bahseder. Bunu yaparken de ego, ide karşı savunma mekanizmaları oluşturmak durumundadır.

“Savunmalar genellikle çeşitli fikirlerin, dürtülerin, duyguların ve hatta başka savunmaların bilince çıkmasını önleyen zihinsel işlemlerdir; zaman zaman özdeşim gibi belli savunmalar psişik yapının gelişimi için de kullanılabilir. Savunmalar insanların benlik gücü sınırlı olduğunda normatif duygulanımlarla tetiklendiği gibi, sinyal duygulanımları ve travmatik duygulanımlarla da tetiklenir. Savunmalar bilinçli ve bilinçdışı olabilir, çevreye uyumlu veya son derece uyumsuz olabilir. Genellikle acil durumlarda kullanılırlar ama nevrotik (kaygı ve bunalım) semptomlardaki gibi kronik de olabilirler.” (Blackman, 2021: 17). Savunma mekanizmalarını en kapsamlı şekilde bir araya getiren Jerome S. Blackman, “101 Savunma: Zihnin Kendini Koruma Yolları” adlı eserinde pratik tanımlamalar ve örneklerle savunma mekanizmalarını anlatmaktadır. Pek çok savunma mekanizmasının ilk olarak çocukluğun belirli evrelerinde ortaya çıktığını belirterek 101 savunma mekanizmasının elli altısını bu

evrelerde vermektedir. Oral evre (0-3 yaş), anal evre (1.5-5 yaş), ilk genital evre (2-6 yaş), gizlilik evresi (6-11 yaş), ergenlik ve ikinci genital evre (13-20 yaş sonrası) olarak sınıflandırılan savunma mekanizmaları arasında en yoğun savunmanın geliştiği evre ilk genital evre olarak verilmektedir. Çalışmamızda 101 savunma mekanizmasının tümünün tanımlanması yerine en çok kullanılan ve bilinen savunma mekanizmaları kullanılacaktır. Tahir Özakkaş da “Bütüncül Psikoterapi” adlı kitabında egonun savunma düzeneklerinin başlangıçta sekiz-on düzenek olarak isimlendirilirken bugün yeni ekollerin yeni açılımlarıyla savunma düzeneklerinin sayısının yirmi beşe kadar ulaşmış ve içeriklerinin değişmiş olduğunu ifade eder.

2.2.1. Bastırma: (Represyon ve Supresyon)

Savunma düzeneklerinin temel nitelikleri; bilinçdışı olması, otomatik çalışması ve büyük oranda ide savaş vermesi olarak belirtilir. Egonun bilince çıkmak için libidodan enerji kullanan dürtüleri durdurabilmek ve baskılayabilmek için alacağı ilk tedbir “bastırma” olmaktadır ancak egonun bilinçdışını kontrol edebilmesi ve dürtüyü bilinçdışında tutabilmesi için belli bir güce ve yeteneğe sahip olması gerekmektedir. Egonun ide karşı olan savaşı aynı enerji kaynağını kullanmak zorunda oluşlarıyla başlar. Bilince çıkmak için libidodan enerji kullanan dürtünün yanı sıra ego da bu dürtüyü baskılayabilmek için libidodan enerji kullanmak zorundadır. Bilince gelen dürtünün geri gönderilmesi, dürtünün bilinçdışında tutulması ve reel olarak yaşanan travmanın bilinçdışına gömülmesi gibi durumlarda ortaya çıkmak zorunda kalan bastırma mekanizması insanı yorgun düşürebilme ve ruhsal aygıtın içinde bulunduğu bu savaş kişinin gelişim evrelerinin durumuna göre değişim gösterebilmektedir.

Egonun denetim gücünün zayıflığı sonucunda bilinçdışında tutulan dürtüler, travmalar zaman zaman aktive olup bilince çıkabilmekte ve bu durum ise bireyde anksiyete gibi ruhsal sıkıntılara sebep olabilmektedir. Kişinin gelişim aşamasına göre ortaya çıkmış olan her dürtü ise bilince çıkma eğiliminde olmamaktadır. Özellikle çocukluk çağında karşı ebeveyn cinsine karşı oluşan dürtüler kimilerinde bilinçdışının derinliklerine itilirken kimilerinde ise ciddi psikolojik rahatsızlıklara sebep olabilmektedir. Bilince çıkmaya çalışan dürtüler bastırma savunma mekanizmasında dil sürçmesi, dalgınlıklar, yanlış anlatımlar gibi ortaya çıkabildiği gibi bayılma nöbetleri gibi ağır şekillerde de ortaya çıkabilir. Çocuklukta yaşanılmış olan bir kardeş

kıskançlığının bastırma düzeneğiyle, ödipal dönemde enstest arzuların bastırılma düzeneği farklılık göstermektedir. Özaktaş, bastırılma düzeneğine yönelik farklılıkları şu örneklerle izah etmiştir: Genç bir delikanlı ergenlik dönemine kadar ödipal çatışmasıyla ilintili olarak anneye ilişkin bilinçdışı enstest arzularını kontrol altına alabilmişken ergenliğin getirmiş olduğu fiziksel ve ruhsal zorlamalar sonucunda bu dürtüsünü bastıramayacak noktaya geldiğinde sonuçları intihara kadar gidebilmekteyken, çocukluk döneminde kardeşine karşı olan kıskançlık hisleriyle dolu, ona zarar verme dürtülerini bastıran bir bireyin yaşı ilerledikçe bu dürtüleri bilinç düzeyine dahi çıkmayabilir. Her iki örnekteki bastırma düzenekleri savunma mekanizması oluştururken egonun bu savaşı kazanmasında en etkili unsur yetiştirilme tarzı ve çevre yaşantısı olmaktadır.

Gerginlik, öfke ve stresin insan bedenine vermiş olduğu zararlar bilimsel olarak araştırılmaya devam etmektedir. Freud'un yaklaşımıyla ele alınacak olursa, gerçekleşmemiş haz duygusu fiziksel olarak kendini gösterebilmektedir. Zihinsel malzemeyi sınırlama veya bilinç dışına gönderme eylemi olarak bilinen “bastırma” analitik kuramdaki en önemli süreçlerden birisidir. Her bastırmanın sonunda bir semptom ortaya çıkmayabilir, ancak her zaman için bir semptom oluşumu mevcuttur. Freud'a göre semptomlar psişik çatışmanın sembolleri ve her zaman kabul edilemeyen cinsel itilimlerin dışı vurumu olarak tanımlanmıştır. Freud, semptomların kabul edilemeyen arzulara karşı geliştirilen savunmalar olduğunu belirterek, tartışmalı vakalarından biri olan Emma E. vakasında, burundaki sürekli devam eden kanamaları ilgi görme arzusu olarak yorumlamıştır (Murdock, 2013: 38-39)

2.2.2. İçe Atım (Introjection)

Ruhsal yapı gelişimsel olarak oral, anal, fallik, latent ve ergenlik dönemlerinden oluşmaktadır. Bebeğin doğumla birlikte kendini ve çevresini tanımaya başladığı ilk dönem oral dönemdir. Benliğin oluşumu duyular vasıtasıyla gerçekleşmekte ve bebek çevreden gelen tüm uyaranları ağız ile tanımaya çalışmaktadır. Dış dünyadaki uyaranları ilk olarak emme refleksiyle içe alan bebek zamanla diğer duyularını da zenginleştirerek içe alımına devam eder. Annenin göğsünü emme, ona dokunma, kokusunu alma gibi faktörlerle başlayan içe alım çevreden gelen tüm doyum sağlayıcı uyaranlar için de geçerli olamaya başlar. “İçe alım” bebeğin gelişimsel dönemiyle ilgili

normal bir süreç olmasına rağmen “içe atım” savunma mekanizmasıyla sıklıkla karıştırılmaktadır.

İçe atım, dışardaki bir nesnenin veya nesnenin bir parçasının pozitif veya negatif anlamda içe alınarak zihinsel tasarımda onun yaşatılması anlamına gelir. Ego, yetersizlik duyguları hissettiği ve diğer savunma mekanizmalarıyla yetersizliğini telafi edemediği zaman içe atım savunma mekanizmasından yararlanarak gücünü artırabilmektedir. Dıştaki bir nesnenin özelliğinin kendimizin bir parçası ve kendilik hamurumuzun bir karışımı yapılması sonucu ortaya çıkan özdeşim savunma mekanizması ile içe atılan nesne ve özelliğin ayrı bir varlık olarak zihinsel tasarımıımızda varlığını devam ettirmesi şeklinde oluşan içe atım mekanizması da birbirlerine karıştırılmaktadır. Tahir Özakkaş, her iki savunma mekanizması arasındaki farklılığın daha iyi anlaşılabilmesi için ödipal çatışmaları yoğun olan, babası tarafından dövülen, cezalandırılan ve annesi de aynı şiddete maruz kalan bir gencin yaşadığı vakayı örnek olarak vermektedir. Ergenliğe ulaştığı zaman babasının karşısında kendisini zayıf ve güçsüz hisseden bu gencin ruhsal yapısı, ergenlikle birlikte babanın şiddetinin kesilmiş olmasına rağmen ilkel savunma mekanizmasıyla varlığını sürdürmeye devam ederek dış dünyadaki her türlü güç ve otoriteyi baba türevi olarak algılayıp çaresizlik hissine kapılmaktadır. Bu çaresizlikten sıyrılmak ise egonun ve kendiliğin güçlenmesi ve de olumlu özdeşim örneklerinin içselleştirilmesiyle mümkün olmaktadır. Eğer bunlar yapılmamış ise alternatif bir yol olarak içe atım savunma düzeneğinden yararlanılmaktadır. Özdeşim kuramayan genç, o nesneyi içine atarak ayrı bir varlık olarak devam ettirir ve bu şekilde var oluşunu sürdürmüş olur (Özakkaş, 2017: 344-349).

2.2.3. Bölme (Splitting)

Bölme (splitting) savunma mekanizması, kişilik bozukluklarında sıklıkla karşılaşılan primitif savunma düzeneklerinden en önemlisidir. Bölme savunma mekanizmasının rahat bir şekilde anlaşılabilmesi için bebeklik dönemine inmek ve kritik dönemlerdeki gelişimsel davranışlara göz atmak gerekmektedir. Dünyayı duyularıyla tanımaya başlayan bebekte nesnelerin anlamlı hâle gelmesiyle dış dünyayla olan bağ kurulmaya ve kişiliğin temelleri atılmaya başlar. İlk nesne olan anneye birlikte oluşan negatif ve pozitif algılar dört, beş yaşına kadar net bir şekilde devam eder. Yani

çocuk için “az negatif”, “çok pozitif” gibi algılar yoktur. Hayat onun için aldığı haz ve yaşadığı acı ile orantılıdır. Acıktığında ağlayan doyurulduğunda ise hemen mutlu olan bebek için ortası bir durum söz konusu değildir. Ancak iç ve dış dünyadan almış olduğu uyarılar sayesinde gelişimiyle orantılı olarak ayırt etme çabası içine girer. Yalnız aynı obje tarafından hissettirilen negatif ve pozitif duygular bebekte aynı kişi değil de ayrı ayrı kişiler tarafından yapıldığı kanaati oluşturur. Bebeğin gelişmekte olan egosu bu ayırt etmeyle birlikte yavaş yavaş zihinsel olgunluğa ulaşır ve gerçekliği algılayabilecek kapasiteye gelir. Ego güçlendikçe de bölme savunma mekanizması zayıflar, geçirgenliği artar ve bütünlüğe doğru bir eğilim sergiler. *“Ancak normal gelişim sürecini bozan bir ebeveyn nedeniyle, dört beş yaşlarında devre dışı bırakılması gereken bu bölme mekanizması daha sonraki hayata etki edecek kadar varlığını ve geçerliğini sürdürebilir.”* (Özakkaş, 357) Çocuklukta normal kabul edilen bölme mekanizmasının yetişkinlikte devam etmesi ise sınırda kişilik özelliklerinin ortaya çıkmasına neden olarak patolojik sonuçlar doğurur.

2.2.4. İdealizasyon

“İdealizasyon” savunma düzeneği her insanın idealize etme ihtiyacından doğan ve hayatının her döneminde kullandığı bir mekanizmadır. İdealizasyon savunma düzeneğinin çekirdeği de birçok savunma mekanizmasında olduğu gibi bebeklik döneminde oluşmaktadır. Bebeğin ebeveyninden veya bakım veren kişiden aldığı aşırı değer ve ilgi onda idealize edilmiş bir varlık duygusu oluşturmakta ve ilkel idealizasyonun temelleri bu şekilde atılmaya başlanmaktadır. Kendiliğin ilk oluşum dönemlerinde çocuklar ebeveynlerinin onları hayatın tüm tehlikelerinden koruyabileceğine ilişkin bir inanca sahip olurlar. Ancak anne-babalarının sınırlı olabileceklerini anladıklarında bu onlar için çok korkutucu ve kaygı verici olur. Karşılaştıkları bu kaygıyla baş edebilmek için ise bir yol geliştirir ve her şeyin sorumluluğunu alabilen otoriteyi idealize eder. Kendinin yeterli olmadığı duygusuna kapılarak suçluluk hisseden çocuk, bu kusurlu olma duygusundan kurtulabilmek için daha güçlü daha yetenekli, her şeyin üstesinden gelebileceğine inandığı bir insanla iç içe geçme arzusuyla kusurlarını hazmedebileceği bir birey arar. Bu onun için temel bir yoldur. Çünkü bir kişiyi idealize ettiği zaman kendinde kusurlu hissettiği şeyleri onla bütünleştirerek kusurlarını hissetmeyecek ve rahatlamaya başlayacaktır.

İlkel idealizasyon savunma mekanizması bir yetişkinin hayatında farklı şekillerde görülebilmektedir. Tutulan takımın veya oy verilen hükümetin hata yapmayacağına inanılacağı gibi sevilen ve idealize edilmiş bir insanın da yanlış yapmayacağı şeklinde ilkel ideoloji örnekleri görülebilir. Kişiye veya gruba bağlılık ne kadar güçlüyse ilkel idealizasyon da o kadar güçlü olur. Kişi idealize olduğu şeyin eksikliğiyle karşılaştığında ise ya inkâr eder ya da o şeyden tamamen uzaklaşır. İdealizasyonun kırılmasıyla birlikte değersizleştirme gelir. Değersizleştirme yani devalüasyon ise patolojikleştiği zaman sınırda kişilik bozukluğu, narsistlik, obsesif-kompulsif kişilik bozukluğu ve manik-depresif gibi psikolojik hastalıklara yol açmaktadır.

2.2.5. Yer Değiştirme (Displacement)

Yer değiştirme savunma düzeneği; hissedilen duygu, düşünce ve dürtülerin bir bireye yöneltilmesi durumunda duyulacak olan acı, kaygı, korku gibi duyguların yaşanılmaması için o duygu, düşünce ve dürtülerin bir nesneye yöneltilmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Özakkaş, temelde dinamik kuramın ana düzeneklerinden birisi olarak tanımladığı “yer değiştirme” savunma düzeneğinin ilk olarak ödipal çatışma döneminde ortaya çıktığını belirtir. Ödipal çatışma yaşayan erkek çocuk babasına karşı hissettiği yoğun öfke ve kızgınlık duyguları karşısında babasından ona gelebilecek bir tehlide karşı savunma düzeneği geliştirir çünkü çocuğun fantezi dünyasında babasının onu iğdiş ederek onu rakip olmaktan çıkarması vardır. Bu, korkulan bir baba figürünü doğurmaktadır ve baba hem sevilen hem nefret edilen bir nesne olabilmektedir. Sevilen babadan herhangi bir kaygı duymaya gerek duymayan çocuk, tehditkâr babanın ona her zaman zarar verebileceğini düşünerek yoğun bir kaygı içerisine düşer. Çocuğun gelişmekte olan egosu ise bu durumda yeni yeni oluşturmakta olduğu yer değiştirme savunma düzeneğini devreye sokar ve babanın korkulan parçasını babadan alarak dış dünyadaki herhangi bir nesneye transfer eder. Bu nesne kedi, köpek gibi canlı bir nesne olabileceği gibi araba, kamyon, tren gibi cansız bir nesne veya cin, peri gibi ruhani varlıklar olabilir. Babanın korkulan tarafını yanına yaklaşılmadığı sürece tehdit oluşturmayacak olan bir nesneye yönlendirmiş olan çocuğun egosunda bir rahatlama ve güven duygusu oluşur. Artık çocuk için babanın korkulan tarafı yoktur, sadece sevilen ve seven tarafı vardır. Yer yön değiştirme savunma düzeneği sadece korku, kaygı gibi duyguların varlığı ile değil, insan hayatının iki temel güzergâhı olan haz ve elem

duygularıyla da ortaya çıkmaktadır. Yaşanılan haz duygusunun çok yoğun şekilde yaşanması sonucu da bireyin etrafındaki herhangi bir nesneye bu duygusunu yöneltmesi mümkündür. *“Bu durum; sevginin özünün, yer değiştirme savunma düzeneği aracılığıyla bir müzik parçasına, bir mekâna, bir zaman dilimine ve bir mevsime dönüşmesini sağlamaktadır. Yaşanılan aşkların, başarıların ve takdirlerin besteye, resme ve sanata dönüşmesini ancak bu şekilde izah edebiliriz.”* (Özakkaş, 2017: 365-367).

Yer değiştirme savunma mekanizmasına benzer bir başka mekanizma ise “başka şeye yönelme”dir. Toplum içerisinde çok yaygın olarak kullanılan bu mekanizma genellikle dürtülerin dışsal bir nesne tarafından engellenmesi durumunda ortaya çıkmaktadır. Eğer birey öfkelenildiği kişiye o an tepki vererek rahatlama sağlayamamışsa birikmiş olan öfkesini başka şeye yöneltmektedir. Enerjinin farklı bir nesne üzerinde boşaltımının sağlanmasıyla ortaya çıkan savunma mekanizması ise genelde güçlünün güçsüzü ezdiği ortamlarda kendini göstermektedir. Amirine kızmış ancak ona bir diyememiş olan bir babanın eve geldiğinde içindeki öfkesini eşine ve çocuğuna yöneltmesi ya da ebeveynlerine öfkelenmiş fakat bir şey diyemeyen bir çocuğun elindeki oyuncakı fırlatması bu savunma mekanizmasına örnek olarak verilebilir. Bazı durumlarda ise yöneltme başka bir kişiye veya nesneye değil kendine doğru gerçekleşmektedir. Annesinin hayalindeki dürtüye ulaşmasını engellemesi sonucunda annesine bir şey yapamayacağını bilen çocuk, kendine zarar vermeye başlayacaktır, ağlayarak saçını çekip kafasını duvara vurarak annesini cezalandırmak istemektedir. Ya da ergenlik çağında bir gencin isteklerinin engellenmesi durumunda kendine zarar verme teşebbüsünde bulunması bu yöneltme şekline örnektir. Annesi ya da babası tarafından çok sevildiğini bilerek büyümüş ve bu yöneltmeleri yapan bir çocuğun asıl amacı ise kendine zarar vererek ailesinin canını acıtmaktır. Çocuğun dürtüleriyle başa çıkma çağlarında bu öfke krizleri ve yöneltmeler normal karşılanabiliyorken büyüdükçe dürtülerini kontrol edemeyen bireylerde devam etmesi hâlinde ciddi psikoloji rahatsızlıklara sebep olabilmektedir. Bir yetişkinin kendi egosuyla savaşı sonrası başarısızlık hissetmesiyle intihara yönelmesi de bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

2.2.6. Yansıtma

Gelişim evrelerinden oral evrede yani 0-3 yaş aralığında ortaya çıkan yansıtma savunma mekanizması; dürtü, duygu ve arzuların bireyin egosunu pas geçerek başka bir insana veya nesneye yönelmesi sonucu ortaya çıkar. Tahir Özakkaş, yansıtma düzeneğini bir ışığın aynaya yansımaları olarak örneklendirir. Bir ışık kaynağı, ışığını egoya doğru gönderirken egoda oluşturulmuş olan bir ayna vasıtasıyla ışık huzmesi aynaya çarpmakta, aynanın derecesine göre ışık ego dışındaki dış dünyadaki bir nesneye yansıtılmaktadır. Özakkaş, bireyin dıştaki bir nesneye baktığında ışığın yansıyan şeklini bu dış nesnede gördüğünü ve gerçekliğin orada oluştuğunu zannedeceğini ifade eder. Oysaki ışığın kaynağı kendi iç dünyasıdır. Yansıtma mekanizmasının iki alt türünden bahseden Özakkaş, birincisinde suçlamanın direkt olarak karşı tarafa yönlendirilmesi şeklinde ortaya çıktığını belirtir. Bu duruma örnek olarak ise eşler arasındaki kıskançlık krizleri verilir. Hiçbir problemleri yokken eşlerden birinin diğerinin sadakatiyle ilgili suçlamalarda bulunması aslında suçlayan eşin bilinçdışında bir takım dürtülerin aktive olması ve bu bunları kontrol edememesi sonucu ortaya çıkmıştır. Yani kendi içindeki ışığın yansımalarını eşine yansıtmıştır. Direkt olarak karşı tarafa yönlendirilen yansıtmalarda karşı taraf hain, yalancı, korkak, sahtekâr, eşcinsel gibi özelliklere sahiptir. Yansıtma mekanizmasının ikinci tipi ise *“diğerleri benim hakkımda böyle düşünüyor ama ben böyle değilim” bağlamındaki yansıtmadır: “Benim erkek düşkün olduğumu zannediyorlar ama hiç alakası yok. Bana eşcinsel diyorlar ama asla alakası yok.”* (Özakkaş, 2017: 373-376). düşüncelerden oluşur. Diğer savunma mekanizmaları gibi doğal süreç içinde kullanılırken patolojik bir sorun oluşturmeyen yansıtma savunma mekanizması, patolojinin ağırlaştığı yanı sıra narsistik kişilik bozukluğu ve borderline kişilik bozukluğunu içeren paranoid yapılarda ikinci tip şeklinde görülmektedir

2.2.7. Reaksiyon-Formasyon

Ego, savunma düzeneklerini idin dürtülerini önlemek, süper egonun yargılayıcı tavrından korunmak ve toplumsal yapının düzeneklerine karşı kendini var edebilmek için kullanmaktadır. Bazen ayrı ayrı düzeneklerini kullanırken bazen de üçüne karşı, id, süper ego ve gerçeklik, ortak bir savunma düzeneği gerçekleştirmek durumunda

kalmaktadır. Bu düzeneklerden birisi ise reaksiyon-formasyon yani tersine döndürme savunma düzeneğidir. Bu savunma düzeneğinde esas olan bilinçdışında var olan ve ego tarafından tehlikeli görülen duygunun, düşüncenin bilinçte tam tersini vurgulamaktır. Bireyde var olan ve aşırı olarak gösterilen duyguların çoğu psikolojide patolojik olarak kabul edilir ve zıddı olan duygunun bilinçaltındaki nedenine ulaşılmaya çalışılır. Özellikle cinsel dürtülerin ego tarafından tehlikeli olarak görüldüğü durumlarda kişi ahlaksız olarak gördüğü duygusunun tam tersine yönelerek hem toplumun ahlak değerlerine ters düşmemek hem de kendini rahatlatmaya çalışmak için toplum tarafından onaylanan şeylere yönelir. Geleneksel yapıdaki toplumlarda cinsel dürtülerin bastırılmasıyla dinî inançlara yönelme ağır basarken daha modern toplumlarda reaksiyon kendini herhangi bir sanat veya spor alanında gösterebilir.

2.2.8. Yadsıma (İnkâr)

Anna Freud, dış dünyanın yol açtığı nesnel kaygının baskısı altında gerçekleşen dürtü savunma mekanizmalarının tümünün “ben”in dürtüsel yaşamıyla savaşımına yardımcı olduğunu ve savunma eylemlerinin her birinin “ben”in güvenliğinin sağlanmasına ve hoşnutsuzluğun önlenmesine yaradığını belirtir. “Ben”in yaşadığı hoşnutsuzluğu gidermek için faydalanılan düzeneklerden biri de yadsıma yani inkârdır. İlkel savunma düzeneklerinde sıkça kullanılan yadsımayı Anne Freud, “Fantezide Yadsıma” ve “Söz ve Eylemde Yadsıma” başlıkları altında açıklamaktadır. Fantezi de yadsıma insan, gerçekliğin acı veren bir ayrıntısını yadsıyarak bu durumdan fobik bir şekilde kaçmakta ya da rahatsız eden nesnenin yerine fantezi dünyasında bir hayvan geçirerek o duyguyu inkâr eder. Bu duruma örnek olarak yedi yaşındaki bir erkek çocuğun fantezi dünyasındaki evcil bir aslanının olduğu ve bu aslanın diğer insanları korkutup yalnızca o çocuğu sevdiği ve onun sözünü dinlediği verilerek aslında aslanın çocuğun annesinin sevgisine rakip görerek korktuğu ve nefret ettiği babasının yerini almış olduğu belirtilir. Gerçekliğin sevimsiz parçasını benimsemek istemeyen “ben”, bunun için direnir. *“Böylece öncelikle gerçekliğe sırt çevirip onu yadsır, sonra da istenmeyenleri imgelerinde karıştına çevirir.”* (Freud, 2020: 61-69). Söz ve eylemde yadsıma ise var olan gerçekliğin göz ardı edilerek söz ve davranış şeklinde inkâr edilmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Bir bayanın eşinin onu aldatması tüm çıplaklığıyla ortadayken bu gerçeklik karşısında onu kabul etmeyerek “Yok öyle bir şey.” demesi

veya annesi ölen bir çocuğun da aynı şekilde var olan gerçekliği söz veya davranış ile kabul etmemesi bu savunma düzeneğine örnek teşkil eder. Tahir Özakkaş ise yadsımanın bir başka şeklinden bahseder ve yadsıma reaksiyonunu nesne ilişkileri bağlamında ele alır. Egonun oluşumunda bazı nesnelere yapılan libidonal yatırımların çok yüksek olmasıyla bireyin olgulara veya nesnelere çok büyük anlamlar yüklediğini ifade eden Özakkaş, bunu metaforik çadır örneğiyle şu şekilde açıklar: “*Çadırın ortasındaki ana direk, çadırı dimdik tutup varlığını sürdürmesini temin ederken çadırın etrafındaki ipler ve kazıklar çadırın fonksiyonel olmasını ve dengede durmasını temin eder. Bireyler hayatlarında belirli olgulara veya nesnelere çok büyük anlam yükleyebilirler. Bunlar bir nevi çadırın ana direği gibidirler. Ana direğin yıkılması çadırın komple çökmesi anlamına gelir.*” (Özakkaş, 2017: 405). Hayatın merkezine konulan nesne veya olgu kaybedildiği veya öldüğü zaman ise bireyin ruhsal manada sistemi çöker. Bu çöküşün üstesinden gelebilmenin tek yolu ise durumu veya olguyu yadsımdan geçer. Eşini hayatının merkezine almış bir kadının onun ölümüyle durumu yadsıması bu savunma düzeneğine örnek olarak gösterilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAMIK KEMAL’İN ESERLERİNDE KURGU VE GERÇEKLİK

3.1. “NAMIK KEMAL KİMDİR?”

“İnsan, bilincinin en derin köşelerine bakılmadıkça bulunamaz.”

Namik Kemal

Namik Kemal kimdir? Türk edebiyatı tarihi çalışmalarına, ansiklopedilere veya biyografi kitaplarına bakıldığında bu sorunun cevabı; farklı girişler ve onun için kullanılan farklı sıfatlarla beraber aynı kronolojik bilgiler eşliğinde; “Namik Kemal 1840 yılında Tekirdağ’da doğdu” şeklinde başlar. Yalnızca Tanzimat dönemi Türk edebiyatı için değil, bütünüyle Türk siyasî ve edebiyat tarihi için müstesna bir kişilik olan Namık Kemal’in hikâyesine alışılarmış bir tarihle başlamak, daha önce yapılmış olan çalışmaların devamı niteliğinde olacaktır. Oysa bizim amacımız; Mehmet Kaplan’ın tabiriyle “çok cepheli bir insan” olan Namık Kemal’i, hikâyesinde keşfedilmemiş yönleriyle değerlendirmek, onu “Namik Kemal” yapan unsurları incelemek, derinde cereyan eden sebeplere yönelerek yazarın ruhsal ve zihinsel yönlerini anlamaya çalışarak onu farklı bir bakış açısıyla sunabilmektir.

Namik Kemal; büyük kumandanların, müderrislerin, şairlerin içinden çıkmış olduğu eski, sarayla ilişkili bir sülaledendir. Yalnız küçük yaşta annesini kaybetmesi sonucu dedesi Abdülatif paşa ailesi tarafından büyütülmesi onun ecdadıyla olan bağlarının geri planda kalmasına sebep olmuştur. Karakterinin oluşum aşamalarında içinde yetiştiği muhitin, aldığı eğitimin ve çevresindeki bireylerin etkisinin olduğu kabul edilir bir gerçekken baba tarafının da görmezden gelinmesi mümkün değildir. Freud ve Carl Jung ile başlayan ve günümüzde de devam eden psikoterapi alanındaki gelişmeler göstermektedir ki bireyin tanınmasında sadece onun yetiştiği aile ve ortam yeterli olmamaktadır¹. Üstelik sadece bir nesil öncesi geçmişten dahi bahsedilmemektedir. Mark Wollin; hücrel biyoloji, nörobilim, epigenetik ve gelişim psikolojisi alanlarındaki en son gelişmeler ışığında modellenen travma ve tekrarlayan

¹ Freud ile Carl Jung, bilinçaltında kalan şeylerin yok olmadığını fakat daha ziyade yaşamlarımızda kader ve talih olarak yeniden yüzeye çıktığına inanmıştır. Bu kader ve talih bakış açısı, Namık Kemal’in kişiliğini yorumlamada etkili olacak unsurlar arasındadır.

acıların arkasındaki mekanizmanın anlaşılması amacıyla aile geçmişinden en az üç neslin incelenmesi gerektiğini belirtir. Wollyn (2018: 23-33), ailelerle olan deneyimlenmiş geçmişin anne daha hamile kalmadan başladığını ve üç neslin aynı biyolojik çevreyi paylaşmasını ise şu şekilde açıklamaktadır: “*En baştaki biyolojik formunuzda, henüz döllenmemiş bir yumurta iken anneniz ve büyükanneniz ile hücrenel bir çerçeve paylaşırsınız. Büyükanneniz annenize beş aylık hamileyken, sizi geliştiren öncü yumurta hücreleri zaten annenizin yumurtalıklarında mevcuttur.*”²

Bir çocuğun dünyaya geldiğindeki fiziksel özelliklerinin bir nesil öncesine benzemesi normal karşılanırken çocuğun sahip olduğu bir korkunun veya endişenin önceki nesillerden devralınmış olması da normal görülmeye başlanmıştır. Yani aile öyküsünde mevcut olan bir savaş, intihar veya ebeveynin kaybı gibi travmatik olaylar, sıkıntıyı bir nesilden diğerine aktarabilmektedir. Hatta bu aktarımların sadece nesiller arası değil toplumdan topluma da aktarıldığı düşünülmektedir.(Wollyn, 2018:23-33).

Mehmet Kaplan’ın (1948: 10) Namık Kemal’in etkilendiği ecdada yönelik söylemiş olduğu “*Örf, âdet ve mukaddes hâtıralar şeklinde yaşamıyan bir mazi ölüdür ve insanlar üzerinde müessir olmaz. Biyolojik veraset ise ancak uzvî kabiliyetler hazırlar. Bu kabiliyetleri inkişaf ettiren veya başka şekle sokan âmil, içinde yaşanan muhittir.*” tarzı ifadeler, ilim ışığında gelişen ve değişen her şey gibi sanatçının kimliğinin oluşmasında etkili olduğuna inanılan unsurların da değişikliğe uğradığının göstergesidir. Yalnız bir eserin anlaşılabilmesi ve onunla ilgili bir kanaate varılabilmesi için yazarı oluşturan unsurlardan ırk, çevre ve şartların oluşturduğu tesirlerin bilinmesi gerektiği görüşünün 19. yüzyılda da var olduğunu belirtmek çalışmamız açısından önem arz etmektedir. Kaplan’ın özellikle “muhit” kavramı üzerinde yoğunlaşmasını görmek bugünün bilim camiası için yeterli olmazken 19. yüzyıl düşünürlerinden Hippolyte Taine’in ırk, muhit ve an üçlemesi hemen hemen psikanalitik eleştiri yöntemiyle benzerlik göstermektedir. Ahmed Şuayb (2018: 343), Taine’nin görüşlerini şu şekilde aktarır: “*Örneğin büyük bir yazarı ele aldığımız zaman görürüz ki, o binlerce farklı sebeplerin sonucudur. Bu değişik sebepler çözümlenip belirlenince anlaşılır ki, o ilk önce ırkının, sonra içinde yaşadığı çevrenin ve en sonunda zamanının bir ürünüdür.*

² Wollyn (2018:23-33), üç neslin aynı biyolojik çevreyi paylaşmasıyla ilgili görüşlerin yeni olmadığını embriyoloji kitaplarının bir asırdan fazla zaman önce anlattığının da altını çizmektedir.

Şimdi ırk, çevre, an...İşte üç şey ki edebî eleştiride her şeyden önce onlarla meşgul olunmalıdır. Eğer onlar güzelce anlaşılmazsa, yazarı da anlayamayız.”

Namık Kemal’in bilinen en büyük ceddi Topal Osman Paşa’dır. Hususî mektuplarında ecdadını tanıtmaya şekli şu şekilde görülmektedir. “*Ben ise doksan yaşında makâm-ı sadârete gelmiş ve doksaniki yaşında devlet yolunda ihrâz-ı şehâdet etmiş olan ve sîdk u vefâsını Avrupa müverrihlerine bile tasdik ettiren Topal Osman Paşa’nın evlâd-ı zükûrundanım.*” (Tansel, 2013: 171). Namık Kemal’in gururla sıfatlarını saydığı büyük dedesi Osman Paşa, genç yaşta İstanbul’a giderek ilk başlarda yakınlarının delaleti ile başladığı “kozbekeçiyen” görevinden dönemin paşalarının teveccühlerini kazanarak kademe kademe yükselmiş ve sadrazamlığa kadar gelmiştir. Saadettin Nüzhet Ergun, Mür’i’t-Tevarih, Hadikatü’l-Vüzerâ gibi Osman Paşa hakkında malumat veren tüm kaynaklarda onun doğruluğundan ve kahraman bir asker olduğundan bahsedildiğini belirtir. Namık Kemal’in hakkaniyete karşı olan tutumu ve bunun kendinde doğuştan var olduğuna olan inancı onun ecdadından gelen aktarımlara sahip olduğunun göstergesidir (Ergun, 2018: 12-13). Damadı Menemenli Rıfat Bey’e yazdığı mektubunda sevdiği şeylerden bahsederken “*Perestîşgâh-i fıtratım olan hakkaniyet*” ifadesini kullanması ve aynı mektupta hakkaniyet için: “*...dilimi kesseler susmak, vücudumu paralasalar çabalamamak elimden gelmiyor.*” gibi mübalağalı cümleler kurması onun bu konudaki hassasiyetini gözler önüne sermektedir.

Namık Kemal’in, oğlu Ali Ekrem’in asker olmasını istemesinde ise yine geçmişten gelen bir aktarımın varlığı hissedilmektedir. Oğlunu Almaya’ya askerî eğitim için gönderme isteğini ve nedenlerini Abdülhak Hamid’e şöyle izah eder: “*...Bari insan asker olunca, murdar ölmekten kurtulur. Bir de bizim memlekette asker olamayan, devletine, milletine istediği gibi hizmet edemeyecek...*” (Tansel, 2018: 307).

Şairlerin ve devlet adamlarının olduğu bir nesilden gelen Namık Kemal’in büyük büyük dedesi olan Ratib Ahmed Paşa eşsiz vezirliği ve şairliğiyle tanınmaktadır. Yalnız, Ahmed Paşa’nın dikkat çeken ve Namık Kemal’e de sirayet etmiş olabilecek bir başka özelliği ise hattat olmasıdır. Aynı zamanda onun on oğlundan biri olan devrinin tanınmış şairleri arasında bilinen Nâşid İbrahim Bey’in de nesih ve sülüs yazılarında ihtisası olduğu bilinmektedir (Ergun, 2018: 24-25). Bu genetik miras denilebilecek özellik, Namık Kemal’in güzel ve düzgün yazıya olan hassasiyeti, hususî mektuplarına

yansımıştır. Gerek çocuklarına ve arkadaşlarına yazmış olduğu mektuplarda gerekse siyasi fikirlerini beyan ettiklerinde bu hassasiyeti belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Sayfa düzeni ve imla konusunda tavizi olmayan Namık Kemal, damadı Rıf'at Bey'in göndermiş olduğu bir mektup üzerine şu ikazlarda bulunur: *“Şimcik beni dinle! Mektubun geldi; 16 Recep, sene 95 tarihli idi; oldukça uzun idi; fakat az kaldı okuyamayacak idim; çünkü öyle karma-karışık mektup yazdıkları vakit sayfalarına bir numara olsun korlar. Şu benim mektupta olduğu gibi... Anlaşılabildi mi arslanım! Numara konmazsa, insan her sayfa değiştikçe, her sayfanın ilk satırını tekrar gözden geçirmeğe muhtaç oluyor.”* (a.g.e., 2018: 172).

Namık Kemal'in ecdadında bilinen ve devlete karşı olan isyanı sonucu aile geçmişinde travmatik bir aktarıma sebep olmuş olabilecek ilk olay, Râtib Ahmed Paşa'nın büyük oğlu Müderris Osman Paşa'nın katlidir. Osman Paşa, kendisi asker olmamasına rağmen Mora ihtilalinde göstermiş olduğu başarı sayesinde padişah Mustafa'nın teveccühünü kazanarak Mora muhassıllığı makamına getirilmiş, yalnız bu görevde zalimce hareket ettiği iddiasıyla Silistre'ye serasker olarak gönderilmiştir. Silistre'de de göstermiş olduğu muvaffakiyetten dolayı ise tekrar ödüllendirilerek Rumeli eyaleti kendisine verilmiştir. Ancak bu görevinde padişahın emrine uymaması ve isyankâr davranışlar da bulunduğu dair iddialar sonucu önce azledilmiş daha sonra katledilmiştir. Osman Paşa, iftira yüzünden veya yaptığı hatalar yüzünden katledilmiş olsun sonuç; Namık Kemal ve ecdadı açısından büyük bir travma olarak kalmıştır. *“Ailemizin öyküsü bizim öykümüzdür.”* diyen Mark Wollyn, ailelerde yaşanmış olan bu tarz şok dalgalarının üç nesli etkilediği görüşünü savunur ve yaşanan hiçbir şeyin kaybolmadığını, parçaların sadece yön değiştirdiği belirtir. Bu yön değiştiren parçalar ise; kelimeler, görüntüler ve dürtüler şeklinde bireyin içindeki acıların gizli dilini oluşturmak üzere yeniden ortaya çıkar (Wollyn, 2018: 23)³.

Namık Kemal'in ecdadında onun hayatı ve sıfatlarıyla benzer özelliklere sahip başka bir isim de Ratib Ahmed Paşa'nın oğlu Naşid İbrahim Bey'dir. XVIII. asır klasik

³ “2014 yılında Zürih Üniversitesinin Beyin Araştırmaları Enstitüsünde uygulanan bir çalışmada, araştırmacılar erkek fareleri annelerinden ayırarak onları tekrarlayan ve uzatılan yoğun stres dönemlerine maruz bırakmışlardır. Ardından, travmatize olmuş fareler depresyona benzeyen birtakım belirtiler göstermişlerdir. Sonrasında araştırmacılar fareleri yeniden yavrulattırmışlardır ve hem ikincil nesil hem de üçüncül nesildeki yavruların kendileri hiç yaşamamış olmalarına rağmen aynı travma belirtilerini gösterdiklerini keşfetmişlerdir”. 2013 yılında Emory Tıp Fakültesinde uygulanan başka bir araştırmada ise yine aynı buluşlar gerçekleşmiştir ve travmatik anıların DNA'da meydana gelen epigenetik değişimler yoluyla sonraki nesillere aktarılabildiği keşfedilmiştir (Wollyn, 2018:45-46).

Türk şiirinin önde gelen isimleri arasında kabul edilen Naşid Bey, devrin padişahlarının iltifatlarına mazhar olmuş, Enderun-ı Hümâyûn'un Kılar-ı Hâssa bölümünde hem şair hem hattat olarak yetiştirilmiş bir Enderun şairidir. Yalnız fesat ve kıskançlıklar yüzünden mabeyincilik görevinden ihraç ettirilmiş, devam eden garazlar sebebiyle de taşraya gönderilmiştir. Zor günler yaşayan Naşid Bey'in ruh hâli şiirlerine yansımış ve değerinin bilinmeyişiyle alakalı beyitler kaleme almıştır (Alıcı, 1998: 11-12):

*“Eğer namun olursa ziver-i dibaçe-i mâ'nâ
Bilinmez yine kadr-i gevher-i mahiyyetün asla”*

Nâşid İbrahim Bey'in iftiraya uğradığı ve bu yüzden görevlerinden uzaklaştırıldığı yönündeki bilgiler, onun da travmatik aile mirasından etkilenmiş olabileceğini göstermektedir. Hatta S. Nüzhet Ergun'un bir alıntısından yola çıkarak bu durumun kat'i olduğuna varmak mümkün görünmektedir. Süleyman Faik Efendi'den aktarılan görüş şu şekildedir: *“Sâir biraderleri râbitasız âdem olduğundan umûr-ı devlete nâbecâ müdâhale etmeleriyle nezd-i hümâyûnda müştegil olduklarında bunların dahi haklarında ittirâden libbâb vukua gelüp binânaleyh ekser eş'ârında rakîp ve ağıyardan şikâyet ve çok geçmeden zevâl-i ikbâl gamı ile hastalanıp intikâl-i âlem-i âhiret eyledi.”* (Ergun, 2018: 24). Biraderlerinden kastın Müderris Osman Paşa olduğu aşikârdır. Devlete üstün hizmetlerinin yanı sıra sahip olduğu isyankâr ruh sonucu katledilmesi, kardeşleri başta olmak üzere kendinden sonraki nesilleri de etkilemiştir. Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem dahi Müderris Osman Paşa'nın düşmanlarının fesadı üzerine katledilmiş olduğunu ve vesveseli olarak sıfatlandığı birinci Abdülhamit'in böyle müstesna bir kahramana kıymakta tereddüt etmediğini eleştirel bir şekilde ifade etmektedir. Ali Ekrem'in sitem dolu ifadeleri ve durumu yadsıması göstermektedir ki ailelerinde yaşanmış olan travmatik olaylar tüm ecdat için “öfke” veya “utanç” kaynağı olarak nesiller boyu devam etmektedir. Hatta bu öfke ve nefret duygusunun babası Namık Kemal'de alevlenmesinde dedesi Asım Bey'in büyük tesiri olduğunu belirtir. Çocukluğundan itibaren aile geçmişinde yaşanmış haksızlıklar ve devlete hizmette büyük kahramanlıklar göstermiş büyüklerinin katle giden sonları, Namık Kemal için şüphesiz derin yaralar açmıştır. Namık Kemal'in bazı geceler rüyasında eli baltalı cellatlar görmüş olduğunu, o cellatların kestiği kafaların sıcak kanlarının ise babasının yüzüne fişkırdığı bilgisini aktaran Ali Ekrem, yalnızca babasının anlattığı bir rüyayı aktarmış gibi görünse de babası Namık Kemal'in bilinçaltında yer edinmiş travmatik

olayların varlığını gözler önüne sermektedir (Bolayır, 1998: 10). Rüyaların psikanalizdeki karşılığı kuramcılara göre farklılık göstermekle birlikte genel olarak “gerileme” süreciyle ilgili olduğu kabul görmektedir⁴. Namık Kemal’in ecdadına ait olan bir hatıradan kaynaklı bu tarz rüyalar, gerilemenin eskiye ait bazı anıların canlanması olgusuyla meydana gelmiş olabileceği gibi nesne ilişkileri kuramı⁵ açısından bakıldığında ise rüyalar; kişinin kurmuş olduğu nesne ilişkileri, endişe ve korkularla, bunlara ilişkin savunmaların bir birleşimi şeklinde bulunmaktadır (Cebeci, 2004: 340). Namık Kemal’in küçükken dinlemiş olduğu bu hikâyeleri içselleştirmiş olduğu kötü nesnenin saldırısından kaynaklı kaygıların aktarımı olabileceği gibi içselleştirmiş olduğu iyi nesneyi (babası Asım Bey’i), kaybetme korkusundan da kaynaklı olmuş olabilir. Ali Ekrem’in Namık Kemal’in Kars’a ilk gittiği dönemlere dair anlattığı hatıralar, bu kaybetme korkusunu destekler niteliktedir. Ali Ekrem, o dönemlerde babasının hiçbir eğlenceye meyletmediğini ve bir köşeye çekilip sürekli düşündüğünü söyler ve içinde bulunduğu karışık duyguları şu şekilde izah eder: “...*Bu türlü hisler karışık, karanlık olmakla beraber muannidane olarak Kemal’in kalbini doldurup duruyordu. Hatta babasının da İstanbul’da Müderris Osman Paşa gibi boynu vurulacağından tevehhüm etmeğe başlamıştı.*” (Bolayır, 1998).

Namık Kemal ecdadına devlet-i hümayun tarafından yaşatılmış başka bir travma ise Namık Kemal’in büyük amcası Ali Bey’in ve dedesi Şemsettin Bey’in mal varlıklarının müsaderesi olmuştur. Ali Ekrem, Ali Bey’in birinci Hamid’e karşı dürüst olduğu için önce idama mahkûm edildiğini daha sonra ise bu durumun müsadereye çevrildiğini Asım Bey’in Namık Kemal’e anlattığı şekliyle aktarır: “*Sakin aldanma Kemal! Büyük amcanı idamdan kurtaran arkadaşlarının niyazı yahut padişahın merhameti değildir. Onu teessürüne mağlup olduğu için bigünah olarak idam ettirmektense padişahına karşı geldiği için cezaen emvalini müsadere etmek hem kıylükallerle mâni hem de pek kârlı bir iş olarak görülmüştür. Yoksa o ifrit padişah yüz Ali Bey’i bir saniyede idam ettirirdi!*” (Bolayır, 1998: 16). Asım Bey’in padişah için kullandığı “ifrit” kelimesi, ailesine yapılan haksızlığa olan öfkesini içinden geldiği gibi oğlu Namık Kemal’e aktardığını göstermektedir. Yüz dokuz yaşına kadar padişaha

⁴ “Gerileme, topoğrafik, zamana ilişkin ve biçimsel olmak üzere üç ayrı yöne sahiptir. Topoğrafik yön, bilinçten bilinçaltına yönelik bir gerilemeyi, zamana ilişkin yön, eskiye ait bazı anıların canlanması olgusunu, biçimsel yönse daha, ilkel bir işlevsellik düzeyine gerilemeyi ifade eder.” (Cebeci, 328).

⁵ Nesne ilişkileri kuramında Segal’in görüşleri verilmiştir.

hizmet etmiş olan Şemsettin Bey'in tüm mal varlığına yapılan ikinci müsadere ile aile tamamen fakirliğe mahkûm olmuştur. Şemsettin Bey'in küçük oğlu Mustafa Asım Bey, babasının başına gelenlere şahit olmuş ve onunla birlikte sefalet içinde yaşamıştır. Ali Ekrem, dedesi Asım Bey'in istibdat zulmüne karşı öfke ve nefretle dolu olduğunu, tarihin içinden kopup gelen bu kin ve nefret duygusunun oğlu Namık Kemal'de alevlenmesinde çok büyük tesiri olduğunu ifade etmektedir.

Namık Kemal'in babası Mustafa Asım Bey, Abdülhamit döneminde müneccimbaşılık yapmış zeki, tarih ilmini bilen, dindar ve müstehzi bir şahsiyet olarak bilinmektedir. Ali Ekrem, Namık Kemal'e her şeyiyle rehberlik eden, ona istikametini veren ve onu inkişaf ettiren kişinin Asım Bey olduğunu ifade eder. N. Kemal'e inkılapçı ruhunu verenin babası olduğu yalnız ülkede bir inkılap yapılabileceğine ihtimal vermediği için oğlunun inkılapçı olmasını arzu etmediği bilinmektedir. Yalnız Ali Ekrem'in Asım Bey'in oğlunun ölümünü gördüğünü anlattığı satırlarda ilgi çekici bir cümle vardır: *“Oğlunun nihayet istibdada kurban olarak kendinden evvel henüz kırk dokuz yaşında iken öldüğünü gördü.”* (Bolayır, 1998: 15). Bu cümle Ali Ekrem'in babasının diğer aile büyükleri gibi istibdat zulmüne maruz kalarak öldüğünü düşünmesinin somut bir göstergesidir. Haklıdır da. Vatan uğruna canını verecek bir şahsiyetin kıymetinin bilinmemesi ve sürgünlerde ömrünün geçmesi aile bağlarında yaşanan talihsizliğin bir devamı gibidir. Alman psikoterapist Hellinger'in bir bireyin kendinden önceki biyolojik aile üyeleriyle ortak bir bilinci paylaştığı görüşü burada tezahür etmektedir. Ailede yaşanmış travmatik olayların tüm aile sistemi üzerinde nesiller boyunca iz bıraktığı ve bu izlerin diğer aile üyeleri üzerinde bilinçsiz bir biçimde tekrarlandığı bilinmektedir. *“Bir travmanın tekrarlanması her zaman asıl olayın tam bir kopyası değildir. Örneğin birinin suç işlediği bir ailede daha sonraki nesilde doğan biri hiç fark etmeden o suçun bedelini ödeyebilmektedir.”* (Wolynn, 2018: 57). Namık Kemal'in büyük dedesi ve onun kardeşlerinin de benzer şeyleri yaşamış oldukları bu görüşü destekler niteliktedir.

Namık Kemal'in mühim mevkilerde bulunmuş, birçok padişahın iltifat ve ihsanına mahzar olmuş bir aileden geldiği tüm biyografi kitaplarında yerini alırken onun bu ecdat ile iftihar etmemesi dikkat çekicidir. Bu durum, onun anne tarafından dedesi Abdülatif Paşa ailesiyle büyümesine bağlansa da, Kemal'in çocukluğunda babasından dinlediği hikâyeler sonucunda bilinçaltında bastırılmış duyguların oluşmuş olması da

muhtemeldir. Aile bilincinden gelen bazı travmaların bilinçsiz bağlılıkla kişiye rahatsızlık verdiği düşünülürse Namık Kemal’de bu travmaların çift başlı bir şekilde varlığı düşünülebilir. Yani hem biyolojik aile üyeleriyle epigenetik bir travma aktarımına sahip olma hem de babası tarafından bu travmatik olayların hikâyeleştirilmiş olması Namık Kemal’de psikolojik sıkıntıların yanı sıra bazı savunma mekanizmalarının da ortaya çıkmasında etkili olmuş olabilir. Freud ve Jung’ın bilinçaltında kalan şeylerin yok olmadığı, kader ve talih olarak yeniden yüzeye çıktığı görüşünü esas alırsak daha önce engellenen, bastırılan parçaların tezahürlerini Namık Kemal’de görebilmemiz de mümkün olur. Bu parçalar ise kullanılan kelimeler ve yapılan davranışlarda kendini gösterebilmektedir. Namık Kemal’in ecdadını ön plana çıkarmayı, önceden yaşanılmış olayların verdiği huzursuzluktan ortaya çıkan utanç veya suçluluk duygusuna bağlı bir kaçışın tezahürü olabilir. Bu durumun bilincinde olmasa da ilkel savunma mekanizmalarından bastırmayı kullanarak var olan bilinçdışı güdünün ortaya çıkmasını engellemiş olduğu düşünülebilir.

Mehmet Namık Kemal’in 1256 yılı şevvalinin yirmi altıncı pazartesi sabahı Tekirdağ’da dünyaya geldiği bilinir. Daha yeni doğmuş bir bebekken selamlıklarına Arif Efendi isminde bir şeyhin geldiği, babası Asım Bey’in ise bu şeyhten evladına isim koymasını istediği bazı biyografilerde mevcuttur. Ali Ekrem, Arif Efendi ismindeki şeyhin “*Erdi şeref bu dehre Muhammed Kemal*” mısraı ile tarih düşürülmüş olduğunu belirtmiştir. Yalnız bir ifadesinde “Mehmed Kemal” ifadesini de kullanarak muallaklığa sebep olmuştur. Saaddettin Nüzhet Ergun ise şeyhin kucağına verilen çocuğun ismini “Mehmed Kemal” koyduğunu ve “Kemâli İslam” olsun diye de dua ettiğini belirtir (Ergun, 2018: 34).

İsmin kişiliğin inşasında önemli bir yere sahip olduğu hatta kişinin isminin anlamıyla zihinsel kurgu oluşturduğu ve ona göre davranışlarda bulunduğu bilinmektedir. Bilgi ve erdem bakımından olgunluk, yetkinlik, mükemmellik gibi anlamlara gelen “Kemal” isminin ise Namık Kemal’in kişiliğinin oluşmasında önemli bir yere sahip olduğu ve ismiyle müsemma bir hayat sürdüğü de aşîkârdır. S. Nüzhet Ergun babası Asım Bey’in, Kemal’deki feyz ve ilhâmın doğumuyla yapılan dua neticesinde gerçekleştiği inancında olduğunu belirtir. Benzer bir ifadeyi Namık Kemal’in dostu Ebuzziya Tefvîk de kullanmaktadır. Onun için “eâzam-ı rüzgârdan idi” diyerek arkadaşını üstün bir mertebeye koyduğu anlaşılmaktadır.

Namık Kemal'in annesini küçük yaşta kaybetmiş olduğu bilinir. Yalnız onunla ilgili yazılan biyografilerin neredeyse tamamında öksüz kaldığı yaş iki ile dokuz gibi büyük bir fark aralığıyla verilmektedir. Yalnız çocuk gelişim psikolojisinde annenin çocuğun hayatındaki yeri düşünüldüğünde bir çocuğun kaç yaşında annesiz kaldığının önemi büyüktür. Psikanalitik gelişim kuramına göre değerlendirdiğimizde iki yaşındaki bir çocuk, hayata annesinin penceresinden baktığı oral evreden yeni çıkmış ve anal evreye geçiş yapmıştır. Anal evrede annenin çocuk gelişimindeki tutumu, karakterinin oluşmasında çok önemli bir yere sahipken sekiz dokuz yaşında olan bir çocuk latent döneme girmiş, ödipal çatışmaları yaşamış ve hemcinsi ebeveyniyle özdeşim kurmaya hazır hâle gelmiştir. Çocuk gelişim evrelerinde her iki yaş grubu arasında ciddi farklılıklar vardır. Yaş ve anne yoksunluğuyla ilgili bir başka konu ise “bağlanma”dır. Doğumdan başlayarak iki yaşın sonuna kadar anne ile bağlanma dönemi içinde olan çocuk iki yaşın sonuna doğru “ayrılma” dönemine girer. Çocukluk yıllarında sağlıklı bağlanma yaşayamayan insanların psikolojik rahatsızlıklar yaşadıkları ve hayatları boyunca “bağlanma” problemi yaşadıkları bilinir. Adem Güneş, “bağlanamayanlar”ın evlenip çocuk sahibi olsalar da eşlerine kendilerini bırakmadıklarını, bir yanlarını hep kenarda tutmak istediklerini belirtir (Güneş, 2016: 15-20).

Namık Kemal'in annesiz kalma yaşı konusunda oğlu Ali Ekrem'in “...*Kemal iki yaşında anasız kaldı.*” ifadesi esas alındığında, Namık Kemal'in anal dönem ile kimlik gelişiminde çok önemli bir yeri olan ödipal dönem arasında annesiz kalmış olduğu görülmektedir. Üstelik annesinin ölümü üzerine kayınpederi Abdullatif Paşa'nın yanında kalamayan babası Asım Bey'den de ayrılarak sadece annesiniz değil aynı zamanda babasından da ayrı büyümek zorunda kalması Namık Kemal'in sağlıklı bir gelişim tablosuna sahip büyümemiş olduğunu gösterir. Psikoseksüel kuramın yanı sıra kişinin ruhsal gelişimini ve davranışlarının şekillenmesini değerlendiren başka bir kuram ise Freud'un özdeşleşme, introjeksiyon (içe alma) ve aktarım kavramları sonucu oluşan “nesne ilişkileri kuramı”dır. Özellikle erken çocukluk döneminde oluşan nesne kavramında bebek için ilk nesne “anne”dir. Yaşamın ilk döneminde kurulan “*benlik-nesnesinin sürekliliği*” ve “*kalıcılığı*” olarak adlandırılan ve çocuğun anneyi zihninde canlandırarak yokluğuna katlanabildiği bir psikolojik gelişimi ifade eden” nesne kuramının aşamaları başarılı bir şekilde geçirilememişse çocuğun kişiliğinde “iyi kötü karşıtlığı” temeline dayanan bir “parçalanmışlık” hâli egemen olmaktadır (Cebeci,

2004: 30). Namık Kemal'i tinsel yapısını tanımaya çalışırken “nesne ilişkileri kuramı” çerçevesinde değerlendirmelerde bulunduğumuzda bazı durumlar patolojik derecede göze çarpmaktadır. Namık Kemal ile adeta kaynaşmış olan “vatan” kavramı ve ona olan bağlılığı “nesne ilişkileri kuramı” açısından yorumlanabilecek en önemli kavramdır. Nesne ilişkileri kuramı çerçevesinde “vatan” kavramı ve Namık Kemal'in ona bağımlılığı “sembolik temsil” olarak ortaya çıkmaktadır. Anneden ayrılma deneyimi ve depresif pozisyonun ortaya çıkmasıyla oluşan “sembolik temsil” “...annenin bedeninin önce içselleştirilmesi ve yüceltilmesiyle, daha sonra da dış dünyaya yansıtılmasıyla mümkün olur.” (Cebeci, 2004: 399). Bireyin ruhsal ve fiziksel yaşamında ona ilk kucağını açan, besleyip sarıp sarmalayan ilk nesne anne olduğu gibi anne ile benzer anlamları taşıyan “vatan” da ruhsal varoluşunda somut bir imge olarak yaşamdaki sürekliliğinin temsilidir. “Vatan”, Namık Kemal'de kaybettiği annesinin sembolik simgesi olmuştur.

C. Gustav Jung, insan yaşamının esas gâilesinin kendi eksikliklerini tamamlamak, çatışmalarını çözmek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmak olduğunu ifade eder. Namık Kemal'in tinsel varoluşundaki en büyük eksiklik ise vatani yerine koyduğu “anne”dir. Bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan gibi sayısız tezahürü bulunan anne arketipinin geniş anlamdaki biçimlerinden birisi ise vatandır. Annedeki dişil sihirli otorite vatanda da kendini göstermektedir (Jung, 2015: 9-22). Namık Kemal'in mektuplarında, makalelerinde ve eserlerinde vurgulamış olduğu vatan sevgisi, şahsıyla özdeşleşmiş bir kavram hâline gelmiştir. Ahmed Midhat'a yazmış olduğu bir mektubunda “vatan” sevgisinin her şeyden üstün olduğunu şu sözlerle ifade eder:

“...Hâsılı şunu demek isterim ki, bendenizi Magosa'da ve hatta öldürücü bir sıtma altında ağlatmayan maişetimin, veya istikbâlimin emniyeti değil, vicdanımın emniyeti idi. Keyifsiz iken oğlunun kirli gömleğini koklar bir valideden tevellüd etmediğim için midir nedir, âile mahabbetini hiçbir vakit vatan mahabbetine tercih edemediğimden, uğradığım felaket vatan yolunda olduğu için, âile gâ'ilesi gönlümü ezmeğe asla muktedir olamazdı.” (Tansel, 2013: 264). Namık Kemal için, ne evlatları ne eşi hiçbir şey onun için vatanından önce gelmemiştir. Ömrü boyunca vatan, onun için sığınılacak liman ve yoksunluğu doldurulamamış bir ana kucağı olmuştur.

Anne arketipinin “annelik” ile ilgili özellikleri arasında bulunan dişinin sihirli otoritesi; Namık Kemal’in “Rüya” adlı yazısında ise “Hürriyet” kavramı ile ortaya çıkar. Dişinin sihirli otoritesini ortaya koyan, güzelliği ve dişiliği anlatılan kız “hürriyet”in semavi timsali olarak şu şekilde betimlenir:

“Pembe vücuduna dağılan sırma saçları, fecr üzerine yayılmış hayat-ı şuleden fark olunmazdı; gözleri her bakışında gönüllerin en mestur olan a’mak-ı havasına girer, esrar eder gibi görünüyordu. Dehanına dikkat olursa, ibtisamı sabah, gerdanından göğsüne doğru nazar olursa amud-i seher cismani birer vücuda itlak olunmuş. Meme değil, güya ki kursu kamer ikiye bölünmüş de her biri göğsünün birer tarafına konulmuştu.” (Faik Reşat, 1326: 8).

Namık Kemal’in erken yaşta anne ayrılığından kaynaklı olarak taşıdığı bazı patolojik durumların varlığından bahsetmek mümkündür. Yaşamın ilk yıllarındaki nesne ilişkilerinden kaynaklı ortaya çıkan durumlar çocuğun ileriki yaşamını etkilemekte ve bazı savunma mekanizmalarıyla bu durumun üstesinden gelmeye çalışmaktadır. “Masterson’a göre, anne ile çocuk arasındaki ilişkinin taşıdığı patolojik özellikler çocuğun bağımsız bir benlik geliştirmesini engeller, gerçek benliğin yerini yazarın “sahte benlik” olarak adlandırdığı hastalıklı bir oluşum alır.” (Cebeci, 2004: 431). Anne ayrılığından korkan çocuğun sığındığı mekanizmalar ise inkâr, yansıtma, eyleme vurma, kaçınma şeklinde görülebilir. Yalnız bu mekanizmaların gerçek benliğin aktive olmasına yol açarak kişiliğin üstesinden gelemeyeceği “gerçek ayrılma” gibi büyük durumlarla karşılaşması sonucunda özellikle işlevsel hâle geldiği ve erken çocukluk döneminde içselleştirilmiş olan nesne imgeleri üzerinden yürütüldüğü savunulur. “Sınırkışılık” olarak adlandırılan bu kişilerde en sık rastlanan durum “eyleme vurma” olarak bilinir “Eyleme vurma” savunma mekanizması alkolizm, bağımlılık ve işkoliklik gibi öz yıkıcı davranışlarla ortaya çıkar. Namık Kemal’in sürgün dönemleri ve mutasarrıflık yaptığı dönemlere ait mektuplarında alkole olan bağımlılığı açıkça görülmektedir. Fevziye Abdullah Tansel tarafından aktarılan Mustafa Asım Bey’in gönderdiği mektuplardaki şu ifadeler: “Sizin rakı maddesi yine şu’yu buldu; canım, kuzum, sana pek recâ ederim, ayaklarını öpeyim Kemal, kendini çekmeğe himmet eyle ki, ben her türlü muhtarip iken, bir de, bundan muhtarip olmayım.” (Tansel, 2013: 313).

Namık Kemal’in alkol bağımlılığını aydınlatıcı niteliktedir. Namık Kemal’in alkol bağımlılığının müsriflik derecesinde olduğu ve bu durumun aile üyelerini üzerek onları zor durumda bıraktığı Asım Bey’in şu cümlelerinden açıkça anlaşılmaktadır: “...ayâl-ü

evlâdın mühtac iken elinde avucunda olanı şuna buna taksim etmek mugayir-i insaniyet şeyler olduğundan yapmamamı ihtâr ederim.” (Tansel, 2013: 313).

Namık Kemal’in bilinçdışı dürtülerden kaynaklanan gerginliğin giderilmesi için “eyleme vurma” savunma mekanizması sonucu alkol bağımlılığı olduğu görüşüyle birlikte, nesne kuramından bağımsız olarak düşünüldüğünde yetiştiği sosyal çevrenin etkisi de büyüktür. Babası Asım Bey’in oğluna rakı ve rakı takımları aldığı, kendisinin de alkole düşkün olduğu bilinmektedir. İsmail Hikmet Ertaylan, Asım Bey için şu ifadeleri kullanır: *“Kemal’in babası Asım Bey ayyaşlığına rağmen çok sağlam, mizaç itibariyle de çok nikbin, çok şen ve bilhassa pür-gu ve zarif imiş.”* (Ertaylan, 2011: 183-184). Mehmet Kaplan ise Namık Kemal’in alkol sıkıntısını encümen şairleriyle olan ilişkisine bağlar. Çünkü encümen şairlerinin hepsinin ayyaş olduklarını, Namık Kemal’e de onlardan kalan en fena şeyin sarhoşluk olduğu görüşündedir. Namık Kemal’in kendi de yeme ve alkole olan düşkünlüğünü mektuplarında açıkça yazmaktadır. Namık Kemal’in Midilli mektuplarında: *“...amma o kadar ziftlendik ki tarif edemem”; “konyağım bitiyor buranın murdar konyaklarına kalırsam, hâl harab. Evvel gönderdiğin konyağın en serdinden altı şişe isterim.”; “Bir de şimdi oburluk tutturduk, karnım doymak bilmiyor; hatta dün akşam bir biftek, bir kuzu başı, üç enginar, bir kâse süt yedim.”* benzeri ifadeleri Namık Kemal’de başa çıkılamaz duygu durumlarının varlığını ve bu olumsuz duyguları bastırma isteğiyle yemek ve alkole yöneldiğini göstermektedir. Rıf’at Bey’e yazmış olduğu 1883 tarihli mektubunda bu durumun birkaç seneden beri devam ettiğini ve neden bu kadar çok yediğini bilmediğini ifade eden Namık Kemal’in duygusal yeme problemine sahip olduğu anlaşılmaktadır⁶.

Sanatçı biyografilerinde öncelikle vurgulanan şey, gelecekte sanatçı olacak kişinin çocukluk döneminin olağanüstülüklerle dolu olmasıdır. Bu olağanüstülük durumu, sanatçının yeteneğinin çok erken bir çağda ortaya çıktığının vurgulanması, iki amaca hizmet etmektedir. İlk olarak çocukluk olaylarının yetişkinlik yaşamını önemli ölçüde belirlediği kabul edilmekte, ikinci olarak da küçük bir çocuğun büyük bir yetenekle

⁶ Duygusal yeme (emotional eating), yeme problemlerinden birisi olarak tanımlanmakta olup olumsuz duygulara karşılık olarak gelişen aşırı yeme eğilimini anlatan bir yeme bozukluğudur. Duygusal yeme için risk grupları çocuklar ve ergenler, obez bireyler vb. olabilir. Duygusal yemeyi stres, depresyon, ebeveyn modellemesi, öfke, can sıkıntısı ve mutluluk etkileyebilmektedir. (İnalkaç, Arslantaş:71) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/435691>

doğmuş olmasının tanrısal bir seçimi gösterdiği hususunun altı çizilmektedir (Cebeci, 2004: 8). Namık Kemal de bu biyografilere sahip sanatçılar arasındadır. Doğumuyla başladığı anlatılan farklılığının ilmî hayatında da erken yaşlarda kendini gösterdiği aktarılır. Ömrünü “okuma” ve “yazma” hâli üzerine yaşamış ve o hâl üzerine de ölmüş bir sanatçı olan Namık Kemal’in sıra dışı bir şahsiyet olduğu aşikârdır. Hayatının her döneminde hemen hemen her konuda yazmış olan Namık Kemal için “yazma” bir rahatlama eylemi olarak hayatının merkezinde olmuştur. Yazma meşguliyetinde bulunmadığı zamanlardaki duygu durumunu şu sözcüklerle ifade etmiştir: “...çünkü meşgul olmadığım vakit çektiğim iç sıkıntısı, meşguliyetten birkaç kat eziyetli oluyor.” (Tansel, 2013: 398). Namık Kemal’in özellikle sürgün yıllarında durmadan binlerce mektup yazmış olması, eserler ortaya çıkarması “yazınsal rahatlama” olarak değerlendirilebilir. Ahmet Sarı, normal dışılıkta sanat arasında doğrudan bağlantılar olduğunu ve bu bilinç boşalımı ve rahatlamanın entelektüellerin yoğun ve yorgun zihinlerinin bir dışavurumu olduğunu belirtir (Sarı, 2006: 48). Namık Kemal’de neredeyse hiç durmadan gerçekleşmiş olan yazma eylemi, sanatçıda “hipergrafi”⁷ olabileceğini de düşündürmektedir.

Namık Kemal’in ruhî dalgalanmalar yaşayan bir kişilik olduğu yaşadığı olaylara verdiği tepkilerden ortaya çıkmaktadır. Magosa’da mezar kadar bir yere tıklandığında nefesine danıştığını ve hiç müteessir olmadığını şu cümlelerle ifa ederken: “...Buraya geldim; hemen o gece, asker habs için yapılmış, tamam mezar kadar bir yere tıktılar. Nefsime danıştım. Vaktiyle bu mesleki itti haz ettiğim vakit, zehâbımı hayatıma tercih etmiş idim; meğer gönlümün o zaman verdiği karar ciddi imiş. Zerre kadar müteessir olmadım. Derhâl, altı da bir, üstü de birdir yerin mısra’ı hatırıma geldi.” Kısa bir süre sonra, Paris otellerinden farksız olarak betimlediği Magosa zindanını “zindan-ı felâket” olarak görmeye başladığı ve buradan kurtulmak için çare arayışlarına girdiği görülür. Namık Kemal, içinde bulunduğu durumu, ideolojisi uğruna bastırma yolunu seçmeyi tercih etmiş olsa da her zaman başarılı olamamıştır. Kendine yapılan haksızlığı bastırmaya çalıştığında ise bedensel rahatsızlıklar kendini göstermeye başlamıştır. Freud, insanın gelişmemiş ruhsal dünyasını yöneten iki ilkedden bahseder. Bunlar; acı ve haz ilkeleridir. İnsanın özünde acıdan kaçış, zevkli olanı, haz vereni arayış vardır. En ufak bir huzursuzluk insan için acı kaynağıdır ve bu acıdan kurtulmak için birey arayış

⁷ Hipergrafi, aşırı ve tekrarlayan bir şekilde yazı yazma durumudur.

içine girmektedir. İhtiyacın giderilmediği yani hazzın yaşanmadığı durumlarda gerginlik yaşayan birey, farklı ilkel davranışlarda bulunabilmektedir. Ancak bu ilkel davranışlar kimi bireylerde saldırganlığa kadar giderken kimilerinde ise toplumsal öğretilerden dolayı bastırılma şeklinde kendini gösterir.

Namık Kemal'in öfke ve stres durumunda burnundan kan geldiği Ali Ekrem'in: *"Babamın, hiddet edince burnundan kan geldiğini hepimiz bilirdik; lâkin bu defa kan o kadar çok geldi ki az kaldı Kemal'i öldürecekti. Doktorlar yetişerek seyelân-ı demi güç hâl ile durdurdular"* ifadeleri ve Namık Kemal'in *"Geçen Pazar günü, birbirini müteakip altı defa burnumdan kan geldiğinden, hekimlerin tavsiyesi üzerine iki gün inzivaya mecbur olmuşum."* (Tansel, 2013: 323) ifadeleri göstermektedir ki Namık Kemal'in yaşamış olduğu durum haz ve acı ilkesi ile ilgilidir. Gerçekleşmeyen, ona huzursuzluk veren bir duygu sonucu burnundan kan gelmesi tamamen psikolojik bir durumdur. Almış olduğu aile terbiyesi ve edinmiş olduğu yaşam şekli öfke kontrolünü saldırganlık boyutundan uzaklaştırmakta ancak bedenselleştirmesine engel olamadığı için duygusal boşalmayı bu şekilde yaşadığı görülmektedir.

Namık Kemal, hayatı boyunca edebî, ilmî, siyasî, tarihî ve iktisadî pek çok alanda araştırmalarda bulunmuş, terakki yönünde sarf ettiği gayreti yalnızca şahsı ve ailesi için kullanmayı tercih etmeyerek tüm enerji ve bilgisini vatanı için kullanmayı seçmiş bir vatanperver olarak tarihe geçmiştir. Onun için hâl-i hazırı muhafaza ederek terakkiden mahrum kalmak, insan ile hayvan arasındaki mümeyyiz vasıftan eksik olmayla aynı anlamı ifade eder. Namık Kemal'de aşırı bir bilgi arzusunun varlığı gözlemlenmektedir. Freudyen bakış açısına göre; bilgi arzusu gibi bir içgüdünün aşırı gelişmiş olması, öznenin ilk çocukluğunda da etkin olan bir durumdur. Bunların başlangıçta cinsel içgüdüsel güçler olan şeylerle pekiştirildiği böylece daha sonra öznenin cinsel yaşamın bir bölümünün yerini alabileceği ve cinsel içgüdüsel güçlerinin önemli bir kısmını uzmanlık alanlarına yönelttikleri şeklinde bir varsayımda bulunmaktadır. Bu içgüdüsel aşırı gelişmiş olan birey, sevebilmek yerine araştırmayı seçebilir. Bu durumun nedeni ise çocuğun cinsel araştırmalar döneminin cinsel bir bastırma dalgasıyla kesilmesidir. Yalnız bu bastırma bilinçdışına gönderilemediğinde *"...bunun yerine, en başından beri meraka yüceltilmiş olmakla ve bir destek olarak güçlü araştırma içgüdüüne bağlanmakla bastırmanın yazgısını libido değiştirir."* (Freud, 2016: 153-158). Namık Kemal'in ailesi ile olan ilişkisinden ve her fırsatta "vatan sevgisi"ni her şeyin üstünde

tuttuğunu belirtmesinden yola çıkarak onun tüm libidinal enerjisini yüceltme şeklinde değiştirme gücüne sahip olduğu söylenebilir. Namık Kemal'in ilk nefsi alakaya uğradığı yaş kendisi tarafından sekiz olarak ifade edilmiştir. Hatırladığı ilk hissî duygularını tarif ederken geçirdiği zamanları ; “...*Firdevs-i âlânın birbirine müncezip iki ruh tarafından tertib olunmuş bir şehriyini hükmünde gelirdi.*” şeklinde anlatması ve sevdiğini gördüğü zaman bir kere bayıldığını ifade etmesi, yüksek duygu yoğunluğu karşısında dürtülerini nasıl kontrol etmesi gerektiğini bilemeyen ve bastıran bir çocuk karşımıza çıkarmaktadır (Kaplan, 1948: 14) Sekiz yaşında bu hisleri yaşadığını öğrendiğimiz Namık Kemal'in on, on bir yaşlarında yüz cilt kitap ile Kars'a yolculuğu ise aynı zamanda “yüceltme” savunma mekanizmasının da filizlendiği dönemlere tekabül etmektedir. Ali Ekrem'e göre Namık Kemal'in Kars'a gidişiyle yaralı kalbinde bir aşk doğduğunu, lakin bu acının nerden geldiğini ve kime ait olduğunu bilmediğini; gizli, açık tüm duygularının ortaya çıkabilmesi için bir dönüşüme ihtiyacı olduğunu ve bu ihtiyacın “vatan” aşkıyla karşılandığını belirtir. Latent evrenin sonu ergenliğin başı olarak sayılabilecek 11-12 yaş aralığı, bir çocuğun gerçek bir birey olmak üzere ilk adımlarını attığı bir dönemdir. Bu dönemde gerçek kimliğin sınırları çizilmeye çalışılırken aynı zamanda da çocuk, özerklik için çaba içine girer. Özerk olabilmesi ise egemenliği altında olan güce karşı bağımsız hareket edebilmesiyle gerçekleşir. Namık Kemal'in gelişiminin bu dönemlerinde yaşamı hakkında söz sahibi olabilecek güce sahip olmadığı *Abdüllatif* Paşa'nın peşinde tayin olunan yerlere gitmesiyle anlaşılmaktadır. Aldığı aile terbiyesi ve yaşı itibarıyla da mecbur kılındığı her ortama ayak uydurmaya çalıştığı görülen Namık Kemal, varoluş amacını bir ideolojiye bağlayarak şekillendirmiştir. 12-13 yaşlarıyla başlayan ve 20 yaşına kadar devam eden ergenlik döneminin en belirgin özelliği iktidar sahibi olan otoriteye başkaldırıdır. “*Burada otoriteye başkaldırının temel niteliği her türlü ortam ve mekânda kendi inandığını savunabilmek cesaretini kazandırma yeteneğidir.*” (Özakkaş,173). Namık Kemal'de başkaldırı, aileye karşı değil yön değiştirerek var olan düzendeki eksiklere karşı ortaya çıkmıştır. Hayatında her şeyden önce gelen “vatan sevgisi” onun hayattaki dayanağı olmuştur.

3.1.1. Namık Kemal'in Hayatına Tesir Eden Muhit ve Şahsiyetler

Ailevi durumlardan dolayı tek bir yerde köklenememiş olan Namık Kemal, çocukluğundan itibaren farklı yerlerde farklı muhitler içinde bulunmuştur. İçinde bulunduğu muhitlerde ise onun ilmî ve edebî hayatına tesir etmiş değerli şahsiyetlerle yolu kesişmiş ve fikrî dünyasının inşasında hepsinin payı ayrı olmuştur. Namık Kemal ilk olarak Bayazıt Rüştîyesine gönderilmiş orada beş ay kadar kısa bir süre öğrenim gördükten sonra Muahharen Valide Rüştîyesine kaydettirilmiştir. Ne yazık ki okul hayatı uzun yıllar sürmeyen Namık Kemal, bir süre sonra dedesiyle birlikte Kars'a gitmek zorunda kalarak üstadı Şakir Efendi'den de ayrılmak zorunda kalmıştır. Şakir Efendi onun için mükemmel bir yol gösterici olmuş ve onun tavsiye ettiği yüzlerce kitapla Kars yolculuğuna koyulmuştur. Kars'ta ise Namık Kemal, ailesi tarafından bambaşka bir alana yönlendirilmiş ve Kars'ın Kırserdarı Kara Veli Ağa kendisine cündilik (binicilik) hocası olarak tayin edilmiştir. Kara Veli Ağa, Namık Kemal'in çocukluğunda tesiri büyük olan şahsiyetler arasındadır. Yalnız Kars'ta sadece binicilik ve avcılık eğitimi almamış aynı zamanda Kars'ın en âlim insanı olan bir şeyhten de dersler almaya başlamıştır. Kemal'e şiir aşkını veren, ona tasavvuftan bahseden, Nabi, Sümbülzade gibi şairlerin divanları hakkında malumatlar veren de bu şeyh olmuştur. Namık Kemal'in yolu, Kars'ta bir sene kaldıktan sonra İstanbul'a oradan da Sofya'ya düşmüştür. Ali Ekrem'in ifadesiyle; Sofya'daki hayatı bütün gelecekteki işlerinin başlangıcı olmuştur. Henüz on dört yaşlarında olan Namık Kemal, edebî alanda ilk önce saz şairleriyle tanışmış, bu alandan zevk almamış ve kendini divanlara adamıştır. Bu yaşlarında Fuzuli, Baki, Nef'i, Nedim gibi büyük şairleri okumaya başlamış, Arapça ve Acemceye merak salmıştır. Kendini büsbütün şiirin ahengine kaptırmış ve “...*kendi tabirince-bir ateşparei gayret kesilmiştir.*” (Bolayır, 1998: 29). Kaya Bilgegil de müstakbel mücâdele adamı olarak nitelendirdiği Namık Kemal'in Sofya'da kendisini tamamen şiire vermiş olduğunu burada Kerbelâ mersiyeleri, gazeller ve -*Sofyalı Vâmık'a kadar*- çeşitli şairlere nazireler yazmış olduğunu belirtir (Bilgegil, 2014: 13). Sofya' da şiir okumak, ata binmek ve avcılık gibi işlerle meşgul olan Namık Kemal, on altı yaşında dedesi tarafından evlendirilmiş ve birkaç ay sonra ise yeniden İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır.

Namık Kemal, Sofya’da edebî alanda eski muhit içinde bulunmuş olması nedeniyle İstanbul’a geldiğinde de ilk onların arasına girmiş ve on yedi yaşında Encümen-i Şuara’da yerini almıştır. Hersekli Arif Hikmet, Avni, Leskofçalı Galip, İsmail Hakkı Halet, Kazım Paşa gibi devrin ileri gelen şairlerinin olduğu bu meclisten tüm gayretiyle faydalanmış ve on sekiz yaşında ilk divanının gazeliyat kısmını tamamlamıştır. Bu muhitte Namık Kemal’e en çok tesir etmiş olan şair ise Leskofçalı Galip olmuştur. Divan edebiyatı alanında onu üstat olarak görmüş ve hayranlık derecesinde ona bağlanmıştır. Galib’e onun divanını uğur sayacak derecede hayran olan Namık Kemal, Terceme Odası’nda çalıştığı sırada, Kâni Paşazâde Rif’at’a gönderdiği mektubunda, Galib Divanı’nın yastığı üzerinde bulunduğundan, ondan tefeül ettiğinden bahseder (Tansel, 2013: 51). Saadettin Nüzhet Ergun, Leskofçalı Galib’den sonra Namık Kemal üzerinde tesiri olan en önemli şahsiyetin Hersekli Arif Hikmet olduğunu, Kemal’in divanındaki gazellerden birçoğunun Arif Hikmet’e nazire olarak vücuda getirildiğini ifade eder (Ergun, 2018: 45).

Ali Ekrem, Namık Kemal’in İstanbul’da sadece edebî muhitte kalmayarak şehrin her köşesinde bir marifet güneşi arayıp bulduğunu ve o zamanın büyük ulemalarından tefsir, hadis, kelâm, fıkıh, tasavvuf, Arap ve Acem edebiyatı dersleri aldığını belirtir. Yalnız eskiye dair her şeye hâkim olduktan sonra içinde bulunduğu muhit onu boğmaya başlamış ve yeni muhite yönelmek için bir arayış içine girmiştir. Eskinin yanı başında mevcut olan yeni muhitin ilk kıvılcımı ise “Şinasi” olmuştur. Ali Ekrem, Namık Kemal’in Şinasi ile tanışmasını şu şekilde betimliyor: “*Şimdi Namık Kemal hayat nurlarına, saadet ruhlarına müstağrak; vicdanının aradığı beklediği hakikat güneşi doğmuş, vatanın izmihlâlden nasıl kurtulacağını kat’iyyen biliyor ve yine üstadı Şinasi’ye namütenahi bir minnet hisseli kalbini raptetmiş Fransızcasına çalışıyordu.*” (Bolayır, 1998: 35- 37).

Namık Kemal üzerinde “Şinasi” etkisi Namık Kemal biyografilerinde ve edebiyat tarihlerinde önemle üzerinde durulan konular arasındadır. Tanpınar’ın On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserinde yapmış olduğu tasniflerde Şinasi ile başlatılan devirler olduğu görülmektedir. Bunlardan biri ise; “Şinasi’den Sonra Namık Kemal”dir. Tanpınar, Şinasi’den evvel Namık Kemal’in divan şairi olarak yaşadığı devrin ilham itibarıyla daha ziyade yarı tasavvufî, dil ve örnek itibarıyla eklektik zevke bağlı olduğunu, Şinasi’den sonra ise eski şiiri bırakmadığını eski mısra ve manzume ile yeni

fikirlerini uzlaştırmaya çalıştığını belirtir. (Tanpınar, 2015: 371). Mehmed Kaplan, Şinasi'nin Namık Kemal üzerindeki etkisini şu şekilde ifade eder: “*Şinasi Namık Kemal için her bakımdan bir hoca olmuştur. Namık Kemal’de genişlemiş olarak gördüğümüz bütün fikir ve temayüller, Şinasi’de de tohum hâlinde mevcuttur... Halk, millet, vatan kelimelerini, gayet açık, ve bugün anlaşılan geniş mânalarında bol bol kullanmaya başlayan odur.*” (Kaplan, 1948: 45). Namık Kemal’in tüm hayatına yön vermiş, sürgünlerde uzun yıllar geçirmesine sebep olan siyasî muhitin içinde bulunması ise yine Şinasi ile başlamıştır. Onu Mustafa Fazıl Paşa ile tanıştıran, siyasî muhitlere tanıtarak siyasete dair fikirler vererek ona yol göstermiş olan da odur. Mehmet Kaplan, Namık Kemal’in Şinasi’den yalnız fikir almakla kalmadığını, onun üslubundan çok fazla etkilendiğini ve Namık Kemal’in makalelerinde bu etkinin oldukça belirgin olduğundan bahseder (Kaplan, 1948: 48). Namık Kemal’in Magosa mektuplarında genç edipler tarafından gönderilen yenilikçi satırları okudukça Şinasi’yi yâd ettiği ona rahmet okuduğu görülmektedir. Manastırlı Rıfat Bey’e yazdığı bir mektubunda yer alan şu satırlar:

“*İnsan, gözüne yeni karalanmış bir kâğıt göründükçe, Şinâsi’ye nasıl rahmet okumaz ki üdebâmızı altıyüz senedenberi enin-ü ıztırâp içinde tutan ve adına usûl-i kalem yahut ka’ide-i rabıt denilen zencir-i esareti, âhen-destâne bir darbe-i himmet ile paraladı.*” “*...yılan gibi yer altında saklanıyorlar da, hareketlerini öyle icrâ ediyorlar. Biz ise arslan gibi, insan gibi meydanda geziyor, gerçekten Müslüman, gerçekten Osmanlı olduğumuzu gösteriyoruz. Bir Âlî, bir Fuad ile, yüz kadar müte’allıkata bedel bir Şinasi yok mudur?*” (Tansel, 2013: 317) Şinasi'nin Namık Kemal üzerindeki tesirinin anlaşılması açısından mühimdir.

Orhan Okay ise Şinasi'nin yenilik hareketinde ilk takipçisinin Namık Kemal olduğunu ve Tasvir-i Efkâr gazetesinde Şinasi'nin adeta müridi olduğunu belirtir (Okay, 2005: 53). Mürit benzetmesiyle Şinasi'nin Kemal üzerindeki etkisinin ne derecede yüksek olduğu ifade edilmek istenmiştir. Kemal'in fikirlerine önem ve sevdiği kişilere hayatında oldukça fazla yer verdiği, onlara bağlılığında aşırıya gittiği anlaşılmaktadır. Namık Kemal'in çocukluğunda Kara Veli Ağa'ya olan hayranlığının eserlerine kadar sirayet etmiş olması, Leskofçalı Galib'e onun Divanı'nı yastığının altında bulunduracak derecede bağlılığı, sonrasında ise Şinasi'ye mürit derecesinde itâati onun bir kişiye veya ideolojiye bağlanma konusunda ne kadar aç ve açık olduğunun göstergesidir.

Namık Kemal'in içinde bulunduğu muhitler arasında, Mustafa Fazıl Paşa'nın desteğiyle gittiği ve büyük ümitler beslediği Avrupa vardır. Ziya Paşa ile ilk Fransa'ya oradan da Londra'ya geçmişlerdir. Londra' da Hürriyet gazetesini çıkarmış ve var güçleriyle İstanbul hükümetine karşı makaleler yayınlamışlardır. Hükümetin af ilan etmesiyle İstanbul'a dönen Yeni Osmanlılar vakit kaybetmeden yeniden basım sahasına atılmışlardır. Yalnız hükümetin müsamahası uzun sürmemiş ve Namık Kemal Gelibolu'ya mutasarrıf olarak, arkadaşları ise başka memuriyetlerle İstanbul'dan uzaklaştırılmışlardır. Gelibolu'dan iki ay sonra dönen Namık Kemal, "Vatan Yahut Silistre"nin temsili sonucu halkın göstermiş olduğu ilgi ve gösteriler Namık Kemal ve arkadaşlarının sürgün edilmesine sebep olmuştur. Ali Ekrem, Kemal'in içinde bulunduğu durumu ve yaşadığı ortamı şu şekilde tarif eder:

"Magosa Kemal'i öldürebilmek için bililtizam ona menfa tayin olunmuştu. Havası gayet vahim idi. Kemal orada küçük bir odanın içinde türlü türlü hastalıklar çekerek, hele sıtmadan aman bulmayarak tam üç sene her şeyden mahrum bir hâlde yarı aç yarı tok yaşadı. Bütün bu zaruretlere, mahrumiyetlere, hastalıklara rağmen yine zerre kadar meyas olmadı." (Bolayır, 1998: 77). Yalnız Fevziye Abdullah Tansel, Namık Kemal'in ve arkadaşlarının mektuplarının gözden geçirilmesi sonucunda Magosa sürgününün bir asra yakın bir süredir anlatılanlar gibi çürütücü bir zindan hayatı olmadığını, hatta hayatının Avrupa'dakinden çok daha müreffeh olduğunu belirtir. V. Murad tarafından ailesinin rahat ettirildiği kendisine ise türlü vasıtalarla paralar, hediyeler gönderildiği mektuplarından anlaşılmaktadır. Magosa, Namık Kemal için edebî hayatının da oldukça verimli olduğu bir muhit olmuştur. "Zavallı Çocuk", "Gülnehal", "Devr-i İstilâ", "Ru'yâ", "Akif Bey", "Kara Belâ", "Celâleddin Harzemşâh", "İntibah", "Askerlik Tarihi", "Tahrib ve Ta'kib-i Harâbat"ı Magosa sürgünü sırasında yazdığı bilinmektedir. Namık Kemal'in Magosa mektuplarıyla iletişim içinde olduğu çağdaşları ve genç hayranlarına müessir olduğu gibi kendisinin de müstefit olduğu bir şahsın varlığından bahsedilir. Bu şahıs, Magosa zindanında tanıştığı Şeyh Ahmed Efendi'dir.

Magosa sürgünü sonrası İstanbul'a dönen ve "Hediye-i Askeriye Cemiyeti"ne aza tayin edilen Namık Kemal, Damat Mahmut Paşa vasıtasıyla takdim olunan bir gazete yüzünden tutuklanmış ve ikamete memur olarak "Midilli" adasına gönderilmiş, iki buçuk yıl sonra Midilli mutasarrıflığına tayin edilmiştir. 1877'de Midilli'ye sürgün edilen Namık Kemal yirmi yedi yaşındaydı ve kısa hayatının geri kalan kısmı Midilli,

Rodos ve Sakız adalarında geçmiştir. Namık Kemal'i Namık Kemal yapan binlerce unsur vardır. H. Taine'in ırk, muhit, an üçlemesi temel alındığında Namık Kemal'in içinde bulunduğu muhitler hayatının her döneminde farklılıklar göstermiş ve özellikle de fikrî dünyasının şekillenmesinde etkili olmuştur. Dünyaya gözlerini Tekirdağ ile açan Namık Kemal, Kars, Sofya, İstanbul, Avrupa, Gelibolu, Magosa, Midilli, Sakız ve Rodos adaları gibi çeşitli yerlerde yaşamış ve hayatının son on sekiz yılını İstanbul dışında çeşitli memurluklar adı altında sürgün olarak geçirmiştir. Özellikle sürgün hayatında içinde bulunduğu muhit onun ilmî dünyasını geliştirmekten ziyade sahip olduğu fikirleri geliştirip yazıya döktüğü bir alan hâline gelmiştir.

3.1.2. Namık Kemal'in Hayatında Etkili Olan Siyasi Dönemler

Namık Kemal, 1839 Gülhane-i Hatt-ı Hümayûn'un ilanından bir yıl sonra 1840 yılında Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma alanında resmi adımları atmaya başladığı yeniliklerin zarurî olduğu bir dönemde dünyaya gelmiştir. Tanpınar, Tanzimat Fermanı'nı imparatorluğun asırlar içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkararak, mücadele hâlinde bulunduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ve onun değerlerini açıkça kabul ettiği şeklinde tanımlar ve adlî, siyasi, idarî sahalarda devlet bünyesini yeni sahalara davet eden ve devletle fert arasındaki münasebetleri yepyeni bir plana geçiren bu vesikanın en ehemmiyetli noktasının hükümdarın kendi hak ve salahiyetlerini yeni esaslara göre sınırlandırması ve yeminle teyit etmesi olduğunu söyler (Tanpınar, 2015: 138). Tanpınar 1839'dan sonraki devrin bir hususiliğini de memlekette gittikçe kuvvetini artıran bir ikiliğin doğmuş olması olarak görür ve “eski”, “yeni”, “alaturka” ve “alafranga” tabirleriyle ifade edilen bu ikilik realitesini Tanzimat'ın en büyük fatalitesi olarak tanımlar. Bu ikilik, imparatorluğun her yerinde özellikle de müesseselerde ve insanların yaşayış şekillerinde kendini göstermeye başlamıştır. Her konumda ikiliğin ortaya çıkma sebebi; Tanzimat'ın tam teşekküllü bir fikir hareketi olmayışı ve yeniliğe birbiriyle uyumlu olmayan bir kadroyla girişilmiş olmasıdır. *“Hulâsa, en ehemmiyetli müesseselerde Tanzimat, ne eskinin tabii bir istihale ile yeni icaplara göre gelişmesini sağlayabilmiş, ne de ordu meselesinde olduğu gibi tamamiyle ortadan kaldıracabilmişti. Bu suretle milli hayat, hangi tehlikeli mıntıkalara kadar gideceği bilinmeyen bir zihniyet mücadelesine terk edilmiş gibiydi.”* (Tanpınar, 2015: 144-145).

Tanzimat'ın ilk yıllarında dünyaya gelen Namık Kemal'in yetişkinliğe giriş dönemi ise Islahat Fermanı'nın ilan edildiği yıllara denk gelir. Fermanın ilanından bir yıl sonra 1857'de Sofya'dan İstanbul'a dönen Kemal'in 1862'de Şinasi ile tanışıp Tasvir-i Efkâr'da yazmaya başlamasıyla siyasî fikirleri dikkat çekmeğe başlar. Tanpınar, 1826-1840 arasında doğan neslin meseleler üzerinde o zamana kadar görülmemiş bir şekilde durmaya başladıklarını ve onları gazeteler aracılığıyla halkın arasına taşıdıklarından bahseder. Efkâr-i umumiyenin oluşmasına sebebiyet veren bu durum, münevverler ile devlet arasında zihni gerginliklere yol açmış ve Tanzimat'ın yenilikleriyle yetişmiş olan genç nesle karşı tedbirler alınmıştır (Tanpınar, 2015: 162).

Kaplan, Namık Kemal neslinin kendi asırlarından bahsederken “bu asr-ı medeniyet” tabirini kullandıklarını; gazete, mecmua ve kitapları, tekniğe karşı duydukları hayranlık ibareleriyle doldurduklarını anlatır. Batılı tarzda eğitim almış bu neslin öne çıkmış üyeleri tercüme odasında çalışmaya başlamış gençlerden oluşmuştur. Batı'ya açılmış bir pencere olarak tanımlanan tercüme odasında her alanda tercümeler yapılır, bu tercümelerle yeni fikirler geliştirilip devletin iyileşmesi yönünde makaleler yazılmış. Namık Kemal de bu odada beş yıl kadar çalışmış hem siyasî alanda kendini geliştirmiş hem de yeni muhitlerden arkadaşlıklar edinmiştir. Yalnız Namık Kemal'in siyasî fikirleri, Tasvir-i Efkâr'ı tek başına çıkarmaya başladığı zaman ön plana çıkmaya başlamış ve cesur fikirleri devlet erkânında huzursuzluk uyandırmıştır. Özellikle de Girit isyanı sonucu Namık Kemal'in yazmış olduğu makaleler büyük ses getirmiştir. Mehmet Kaplan, Namık Kemal'in edebiyatının esaslı olacak kahraman tebcilinin ilk numuneleri olan “Devr-i İstilâ”yı bu dönemde yazdığını “Bârîka-i Zafer”i de yine bu dönemde bastırdığını belirtir. Yeni Osmanlılar'ın ortaya çıkış zamanı ise bu yıllar içinde gerçekleşmiştir (Kaplan, 1948: 50-51). Yeni Osmanlılar, Osmanlı İmparatorluğu'nda daha önce benzeri görülmemiş bir şekilde siyasi fikirlerin savunuculuğunu yapmış bir grup protestocu gençten oluşmuştur. Şerif Mardin (2017:14-19), bugün dahi Türkiye'de yazı dilinin sadeleştirilmesinden köklü sivil hürriyetlerine kadar, kökleri Yeni Osmanlıların öncü çalışmalarında yer almayan tek bir modernleşme alanı olmadığını söyleyerek bu müstesna genç grubun Türk tarihindeki önemini altını çizmektedir. Türkiye on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar Avrupa'daki entelektüel gelişimlerin gerisinde kalmış bu yüzden Osmanlı medeniyeti, Avrupa'da aydınlanmayla gelişmiş olan siyasî fikirlerin de gerisinde kalmıştır. Yeni Osmanlılar ise bu geri kalmışlık

sürecinde yeni siyasî fikirlerde bulunarak, Osmanlı devleti tarafından devam ettirilen politikalara karşı zor bir mücadeleye girişmişlerdir. Batı tarzında yetişmiş olan bu genç ihtilalcileri bir araya getiren şey, hasta adam olarak nitelendirilen Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanması hususundaki korkuları olmuştur. Namık Kemal, "Hürriyet"te yazmış olduğu "*Yeni Osmanlılar ve Babîâli*" makalesinde de sual ve cevaplar şeklinde Yeni Osmanlılar adına merak edilen soruları hem sormuş hem cevaplayarak açıklık getirmiştir. Yeni Osmanlılara yönelik sorulardan ilki; "*Sizin derdiniz nedir ki bu kadar gürültüye bâis oldunuz ve oluyorsunuz?*" Namık Kemal'in cevabı ise; "*Bizim derdimiz devlet ve vatanımızın tehlike içinde olduğundan mümkün ise onu kurtarmaktır.*" Peşi sıra gelen soru ise; "*Devletteki tehlikeyi siz neden anladınız?*" şeklinde yer almış, sorunun ve cevabın muhatabı olan Kemal, tehlikenin meydana geldiğini ve devletin içinde bulunduğu borç durumunu millet için tehlike arz eden diğer durumlarla birlikte detaylarıyla anlatır⁸. Yeni Osmanlılar vatanın içinde bulunduğu bu fecî durumun müsebbiplerini Ali ve Fuad Paşalar olarak görmüş ve onlara yüklenmişlerdir. "*Hedef aldıkları Ali ve Fuad, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşmesine, Reşid Paşa'nın bırakmış olduğu yerden devam etmişlerdi. Fakat, Âlî ve Fuad, kendi zamanlarında, çok ılımlı bir reformcu sayarak Reşid'e nasıl karşı çıktılarsa, şimdi de kendileri yeni nesil siyasî muhalifler tarafından aynı şekilde tenkit ediliyorlardı.*" (Mardin, 2017: 14-19)

Ali Ekrem, bu genç vatanperverlerin birlikte hareket etme düşüncelerini, sultan Abdülmecid'den sonra 1861'de tahta oturan Abdülaziz'in de diktatörden başka bir şey olmadığını görmeleri ve Kânûn-ı Esâsî ilan edilmedikçe vatanın kabil olmayacağını anlamalarıyla oluşturduklarından bahseder. Namık Kemal'in de üyesi olduğu bu genç vatanseverlerin Osmanlı yönetiminin despot yönünden paylarını almaları uzun sürmemiş ve 1867 yılında cemiyet üyelerinden bazıları tutuklanmış bazıları da memuriyet adı altında sürgün edilmiştir. Namık Kemal, Erzurum vali yardımcılığına Ziya Paşa ise Kıbrıs mutasarrıflığına tayin edilmiş yalnız her ikisi de bahaneler sunarak gitmemiş ve Mısırlı Mustafa Paşa'nın davetiyle Avrupa'ya kaçmışlardır. S. Nüzhet Ergun, Yeni Osmanlılarla hiçbir alakası bulunmayan Fazıl Paşa'nın onlara yardım etmesinde içinde bulundukları dönemin ve yaşadıkları muamelelerin etkisinin olduğunu

⁸ Namık Kemal, "Yeni Osmanlılar ve Babîâli", Hürriyet, 13 Temmuz 1868 tarihli makalesi, Sürgünde Namık Kemal'in Hürriyet Gazetesi (1868-1869) Eksiksiz Tüm Koleksiyonundan aktarılmıştır.

vurgular. Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kararlarını tatbika fırsat aradığı dönemlerde Paşa'nın da tayin ve nefyinin istendiği bilinmektedir. Her iki cephede Ali ve Fuad paşaların entrikalarından mustarip durumdadır. Ergun, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın Avrupa davetini Babıâli'den istedikleri gibi hınç alacaklarını düşündükleri için kabul ettiklerini ve bu durumu bir fırsat olarak görmüş olduklarını belirtir. Kemal ve Ziya Paşa'nın Fransa'ya gitmelerinin ardından Suavi, Agâh Efendi, Nuri, Reşad ve Mehmed beyler de Avrupa'ya gitmişlerdir. Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati üzerine Namık Kemal ve Ziya Paşa Londra'ya geçmiş orada "Hürriyet" gazetesini çıkarmaya başlamışlardır. "Hürriyet"te yazdıkları makaleler ile İstanbul hükümetine tüm güçleriyle hücum ederek Ali ve Fuad paşaları eleştiri yağmuruna tutmuşlardır. Yalnız büyük ümitlerle gittikleri Avrupa'da bazı şeyler hayal ettikleri gibi gitmemeye başlamış, Ali Paşa, Yeni Osmanlılarla Fazıl Paşa'nın arasını açarak onların Avrupa'da parasız bir hâlde kalmalarına sebep olmuştur. Fuad Paşa'nın ölümüne sevinmiş olan gençler, Ali Paşa'nın ölümü üzerine de vatanlarına dönebilmişlerdir (Ergun, 2018: 52-61). Namık Kemal, vatana döner dönmez muhalefetine devam etmiş, önce "Hadika" gazetesinde makaleler yazmış, daha sonra ise "İbret" gazetesini neşretmiştir. Yalnız yeniden hükümetin engeline uğrayarak Gelibolu mutasarrıflığıyla bir kez daha İstanbul'dan uzaklaştırılmıştır. İki ay memuriyetinden sonra istifa edip, bıraktığı yerden muhalefetine devam eden Namık Kemal, bu sefer de "Vatan Yahut Silistre" oyunundan dolayı Abdülaziz'in fermanıyla Magosa kalesinde kalebent edilmek üzere Kıbrıs adasına sürgün edilmiştir. Üç yıllık sürgün hayatı V. Murat'ın tahta çıkışıyla son bulmuş ve yine ümitvar bir şekilde İstanbul'a dönmüştür. Yalnız Sultan Murat'ın mecnun olduğunu görmesiyle büyük bir yeis içerisine düşmüştür. Ali Ekrem (1998: 77), Namık Kemal'in yaşadığı durumu şu şekilde izah eder: *"...İstanbul'a gelmiş ise de kendi yetiştirdiği, iclâsında belki en büyük amil olduğu padişahı mecnun bulmuştur. Kemal bir saika gibi hiç beklemediği hâlde başına düşen müthiş belâ üzerine İstanbul'da günlerce hastalandı, adeta kanlı yaşlar döktü; mamafih vatanın atisinden meyus olmadı."* Tahta çıkan II. Abdülhamid'in Kânûn-ı Esâsî ilanını kabul etmesi üzerine yeniden ümitlenen Namık Kemal, anayasanın hazırlanması hususunda oluşturulan komisyonda yer almış, padişah huzuruna defalarca çağrılmış ve onunla müşaverelerde bulunmuştur. Şerif Mardin (2017: 343), Namık Kemal'in yeni anayasanın hazırlanması sürecinde, anayasada yer alacak maddelerden her birinin İslam hukukunun hükümleriyle uyumlu

olması ve şeriatın dışında kalan kanunların herkesin ulaşabileceği bir hâle getirilmesi teklifinde bulunduğunu belirtir. Ne yazık ki Namık Kemal'in Osmanlı yönetimiyle olan yakınlığı uzun sürmemiş, padişah hakkında aleyhte bulunduğu yönünde bir ihbar sonucu tevkif edilmiştir. Mahkeme sonucunda beraat etmiş olsa da İstanbul'dan yeniden uzaklaştırılmak istenmiş ve bilindik bir tavırla önce Midilli adasında memurluğa sonra ise mutasarrıflığa tayin edilmiştir. Midilli'de beş buçuk sene mutasarrıflık yaptıktan sonra Rum ahalisinin şikâyetleri üzerine 1884 yılında Rodos'a, 1887 yılında Midilli'ye 1888'de de hayatının son sürgünü olan Sakız'a nakledilmiştir (Akyüz, 2014: 47). Namık Kemal'in içinde bulunduğu siyasî dönem, yenileşmenin gölgesi arkasına sığınarak istibdatın hüküm sürdüğü bir dönemdir. Namık Kemal ise vatanın hürriyeti ve bekası uğruna vermiş olduğu mücadelelerin bedelini sürgünlerle ödemiş yalnız hiçbir kuvvet onun inkılapçı ve yenilikçi fikirlerinin önüne set çekmekte başarılı olamamıştır. Oğlu Ali Ekrem Bolayır (1998: 87) babasının siyasî mahiyetini şu şekilde özetlemiştir: *“Türk milletinin teceddüt ve inkılâbını yapan onun fikri, onun ruhudur işte Namık Kemal'in asıl siyasî mahiyeti budur. Maamafih inkılâpta filî olarak ta amil olmuştur. Sultan Murad'ı yetiştiren odur, Mithat Paşa'ya müessir olan odur; “Yeni Osmanlılar Cemiyetini yaşatan odur, ordunun en mühim erkânını kazanan odur.”*

3.2. NAMIK KEMAL'İN ROMANLARINDA KURGU VE GERÇEKLİK

3.2.1. İntibah

Namık Kemal'i tanıırken onun yaşamını oluşturan kronolojik olaylar zincirine göre hareket ettik. Somut olaylar çerçevesinde görünen yaşanmışlıkları ve bu yaşanmışlıkların kaleme alınmasıyla geçen bir ömre tanıklık ettik. Namık Kemal'in hayatını vatan, hürriyet ve terakki kavramları uğruna adadığı, kaleme aldığı mektup ve makalelerinde kendini fazlasıyla göstermektedir. Namık Kemal, biyografik yaşamı sonucu oluşmuş siyasî, gazeteci, edebî ve artırılabilir birçok kimlikle var olmuş bir terakki adamı olarak anılır. Onu bütünsel kimliğiyle anlayabilmek için ise sadece buz dağının görünen kısımlarındaki somut yaşantılar değil, çocukluğundan ölümüne kadar onda var olmuş olan soyut yaşantıların da varlığı oldukça önemlidir. Somut yaşantılar, bireyin genellikle bilinç süzgecinden geçirerek ortaya koyduğu gerçeklik çerçevesindeki davranışlarken soyut olarak nitelendirilenler bireyin iç dünyasında var olan fakat her zaman rahatlıkla ortaya koyulamayan duygu ve düşüncelerdir. Bastırılmış duygular,

yaşanılmamış aşklar, özlemler, acılar, düşler hepsi bireyin gerçekliğinin birer parçası olarak yaşamı boyunca var olurlar. Bir sanatçının biyografisinde ise bunları görmek ancak kurmaca dünyasıyla mümkündür. Namık Kemal'in kaleme aldığı makale ve mektuplar çoğunlukla siyasî, içtimâî, iktisadî ve ilmî konularla karşımıza çıkmaktadır. Edebî eserlerinin çerçevesi de genellikle aynı fikrî dünyasının mahsulü olarak ortaya çıkmıştır. Mehmet Kaplan (1948), Namık Kemal'in umumiyetle fikirlerinden sanat eserlerine doğru gittiğini ve ona göre sanatın sanat için değil, devrinin meseleleriyle alakalı fikirlerin sunulduğu yeri olduğunu belirtir. Şerif Mardin (2017) de Namık Kemal'in siyasî görüşlerinin çalışmalarının tamamına yayılmış olduğunu ve bu yüzden düşüncelerinin bütün eserleri dikkate alınarak incelenmesi görüşündedir. Tanpınar (2015) ise onu tetkik ederken bir sanat eserinden ziyade içtimai ve psikolojik bir vakianın karşısında bulunduğumuzu unutmamamız gerektiğini ifade eder. Bu görüşler, kurgu ve gerçeklik açısından değerlendirildiğinde eserlerindeki gerçeklik payının yüksek olduğu yönüyle de Şerif Aktaş'ın ifade ettiği gibi; gerçekliğin değişime uğrayarak edebî eserin dünyasına girdiğinin de göz önünde bulundurulması gereklidir. Edebiyat alanında en çok üzerinde durulan konular arasında olan kurgu ve kurmaca kavramlarına Namık Kemal'in "İntibah" romanı ile başlayarak kurgulanan şeyin somut gerçeklikle olan ilişkisi değerlendirilecektir.

İntibah, Namık Kemal'in edebî eser alanında en verimli olduğu Magosa sürgünü yıllarında, kaleme almış olduğu yeni bir tür olan romanın ilk örnekleri arasındadır. Namık Kemal'in siyasî ve milli duygularının tezahürü olan diğer eserlerinin yanında "İntibah" konusu ve tarzıyla farklı bir eser olarak yerini almıştır. Batılılaşmanın her alanda gerekli olduğuna inanıldığı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, edebî alanda da Batılılaşma hareketleri kendini göstermeye başlamış ve uygarlaşmanın gerekliliği olarak inanılan roman türünün örnekleri verilmeye başlanmıştır. Berna Moran, yalnız roman türünde değil, şiir ve tiyatro türlerinde de, uygarlaşmamız için gerekli görülen yeni birtakım anlayışların, kavramların, değerlerin, Batı'dan alınarak kendi toplumumuza mal edilmelerinin amaçlandığını fakat bu dönemdeki her yazarın roman aracılığıyla vermeyi amaçladığı eğitimin de aynı niteliklere sahip olmadığını belirtir. Siyasal görüşlerin aşılacak istenilen görüşler üzerindeki etkisinden örnek veren Moran, Namık Kemal'in özgürlük, eşitlik ve vatan gibi siyasal rengi olan fikirleri aşılama çalışırken Ahmet Mithat'ın, romancılığı ve gazeteciliği eğitim yolunda

kullanarak halkı siyasal amaçlarla etkilemeyi düşünmemiş, onlara ansiklopedik bilgiler vererek kültürlerini arttırmak istemiş olduğunu ifade eder (Moran, 2007: 19).

Avrupa’da sosyal ve siyasî alanlarda milli şuurun gelişmesine katkıda bulunmuş, hürriyet, bireysellik gibi kavramların şekillenmesinde önemli yeri olan romantizm akımı Tanzimat sonrası Türk edebiyatında kendini göstermeye başlamıştır. Namık Kemal de romantizm akımından etkilenmiş sanatçılar arasında yerini almış olmasına rağmen realite, hakikat ve us üzerine ileri sürmüş olduğu fikirler onu realizme daha çok yaklaştırmıştır. Romantizmi Namık Kemal için cazip yapan en önemli faktörlerden biri bu akımın Avrupa’nın düşünce dünyasında yaratmış olduğu etkilerdir. Bireysel, sosyal ve de siyasî alanlarda değişimi beraberinde getirmiş olan romantizmin klasisizme karşı vermiş olduğu mücadele Türk edebiyatında klasik edebiyata yönelik gerçekleşmiş yalnız Avrupa’daki ilkeleri tam olarak bizim aydınımız tarafından anlaşılamamış ve eklektik bir yapı hâlini almıştır. Namık Kemal’in romantizm akımının milli değerleri kaynak alma, milli değerlerden faydalanma ilkesinden uzaklaşarak romantizmin aksine klasik edebiyatı akla ve hakikate uygun bulmayarak onunla mücadeleye girmiş ve bu konuda realizme yönelmiştir. Namık Kemal’e realist vasfını daha uygun bulduğunu ifade eden Mehmet Kaplan (1948: 132), onun müdafaa ettiği edebiyatın cemiyet ile, kendi hayatı ile, yaşanılan dünya ve tabiatla alâkadar olduğunu ve Namık Kemal’e Garp edebiyatı tasniflerine göre romantik demenin adet hâline gelmiş olduğunu söyler. Yalnız dolaylı da olsa Namık Kemal’in romantizm akımını benimsemiş olduğu eserlerinde seçmiş olduğu günlük hayattan ve tarihten aldığı konularla kendini belli etmektedir.

Namık Kemal, eski edebiyatın hayalci ve gerçeğe aykırı dünyasına karşı mücadele vermiş, edebî alanda gerçekliğin gerekliliğini var olan karşıtlıklarla ispata vardırarak istemiştir. Edebî dilin sadeleştirilmesi hususu da onun için gerçeklik kadar önem arz etmiş ve her iki konunun önemini kararlılıkla savunmaktan vazgeçmemiştir. Celâl mukaddimesinde, edebî alanda içinde bulunulan durumun ne derece gerçek dışı ve abes olduğunu şu şekilde izah etmiştir:

“Divânlarımızdan biri mütalaa olunurken insan, muhtevi olduğu hayâlatı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal’in tepesine basmış, hançerini Merih’in göğsüne saplamış memdûhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kaldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı,

kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla mâlâmal göreceğinden kendini devler, gulyabanîler âleminde zanneder.” (Namık Kemal, 2020: 33)

Namık Kemal, yukarıda zikrettiği örneklerde eski tarzın ne kadar anlaşılmas ve akla aykırı olduğunu belirterek edebî alanda ortaya konan eserlerin anlaşılabilir ve fayda sağlar nitelikte olmasını istemiştir. O, fazlasıyla eski tarz eserlere doyulmuş olunduğunu ve halka hitabet etmeyen, halkı geliştirmeyen eserlerin ilerleme yolunda hiçbir faydasının olmadığını her fırsatta dile getirmiştir. Namık Kemal için halka hitap etmede halkın millî, ilmî ve edebî duygularını canlandırmada en önemli unsur dilde sadeleşmedir. İntibah’ın mukaddime kısmında; edebî eserlerimiz dinlenildiğinde başka bir lisanda yazılmış dua zannıyla “amin” denilebileceğini ifade eder ve dilin ne denli anlaşılmas olduğunu altını çizer. Dilin sadeleştirilmesi ve gazetelerin halkın anlayabileceği şekilde düzenlenmesi ve yaygınlaştırılmasıyla bir okul görevi göreceğini, halkın hiç olmazsa devlet hukuku, vatan sevgisi, milletin geleceği gibi konularda fikir sahibi olabileceğini belirtir.

Namık Kemal’in savunduğu edebiyat şekli; gerçek hayatla alakalı, toplumu ve bireyselliği içine alan, eski tarzın zincirlerinden kendini kurtarmış bir edebiyattır. Roman ise bu yeni edebiyat için büsbütün bir yenilik şubesi olmuştur. Romandan maksadını anlatırken eski hikâyelerimizde var olan tılsım ile define bulmak, külünk ile dağ yarmak, âh ile yanmak olmadığını, romanın konusunu gerçek veya gerçek olma ihtimali olan olaylardan alması gerektiğini belirtir. Kemal, romanın çok önemli bir tür olduğunu ve her medeni milletin lisanında ahlakça ve hatta bir dereceye kadar maarifçe istifade olunacak binlerce hikâye bulunmasına rağmen bizdeki geri kalmışlığa; Victor Hugo’nun “*Sefiller*” adlı eserinin dokuz dile çevrilip, Fransızca birkaç defa, birkaç şekilde basılmış olmasına karşın kendi “Son Pişmanlık” isimli eserinin basım aşamasında ismine uygulanan sansürü örnek gösterir. “İntibah” Türk edebiyatında yeni bir türe açılan bir kapıyı ihtiva etmesi açısından kıymetli bir eser olmasına rağmen içinde bulunan yüzyıl koşullarında Avrupalıların romanlarıyla kıyaslanamayacak seviyededir. Namık Kemal (2020: 40) bu durumun farkındalığını şu şekilde ifade etmektedir: “*Hikâye; mahiyet-i lisânın o yola olan istidâdını tecrübe yolunda tertip olunmuş ise de tasavvur ve tasvirde bir suûbete düşmemek için mevzuunu gayet sade tuttuğum hâlde, yine fıkâdân-ı istidat cihetiyle gönlümün istediği dereceye götüremedim.*” Namık Kemal, romanında istediği seviyeye ulaşamamasını yeteneksizliğine bağlamış

olsa da, asıl mesele romanın ülkemizde yeni bir tür olması ve türün temellerinin yeni atılmaya başlanmış olmasıdır.

İntibah'ı gerçeklik ve kurgu açısından değerlendirmeden önce Namık Kemal'in eserinin önsözünde yer vermiş olduğu gerçekliğe dair hikâye dikkat çekicidir. Eğlencenin dahi bir faydalanma düşüncesine dayanarak aktarılması gerektiği düşüncesiyle anlatmış olduğu bu hikâye, aslında onun gerçekliğe dair görüşlerinin de ipuçlarını verir. Hint'ten Batı'ya geçmiş olan bu hikâye şöyledir:

“Gerçek, bir kız imiş; ama çıplak gezermiş. Nereye gittiyse kabul etmemişler; sonunda bir kuyuda saklanmak zorunda kalmış. Hikâye ise dişleri dökülmüş, suratı buruşmuş, elleri çolak, ayakları paytak, beli kambur, ağzı kokar, burnu akar bir kocakarı imiş. Ama yüzünü düzgünler, takma dişler, vücudunu pek süslü, ziynetli giysilerle güzelleştirdiğinden, her zaman görenler tarafından beğenilmiş, Sonunda, Gerçek'e bir gün kuyuda rastlamış, kendi giysi ve benzeri süslerini (ona) vermiş, ondan sonra Gerçek de gittiği yerde beğenilmeye ve kabul olunmaya başlamış.” (Namık Kemal, 2008: 30)

Namık Kemal'in yukarıda aktardığı hikâye, hakikat ve hikâye misali üzerine aktarılmış olsa da yeni ve eski edebiyata yüklenen misyonları içinde barındırmaktadır. Namık Kemal için eski edebiyat da tıpkı hikâye kavramında olduğu gibi eskimiş çirkin bir hâl almış, yeni edebiyat ise kıymeti anlaşılmadan bir kuyuda bekletilmektedir. Yalnızca edebiyat alanında değil, Namık Kemal'in ideolojik düşüncelerinde de benzeri bir durum kendini göstermektedir. Ne eskiden tamamen vazgeçmek ne de yeninin büsbütün kalıbına girmek. Hikâyede olduğu gibi eskinin yardımıyla yeninin varlığının kabullenmesi durumudur istenilen. Namık Kemal için edebiyat, aklî ve hissî duyguların gerçek hayatla alakalı bir biçimde sunulmasına dayanmaktadır. İnsan ruhunun derinliklerine göz atmadıkça onu bulmanın imkânsız olduğunu, yürekteki sızılar bilinmedikçe bir adama söylenen sözlerin etkili kılınmasının ise imkânsız olduğu görüşündedir ve bu görüşünü “İntibah’a giriş yapmadan önce şu şekilde izah eder: *“...düşünce her ne tasarlarsa, bir kere zihnindeki gizli olanlara ve gönlündeki duygulara uygular. Benzerse kabul eder, benzemezse etmez.”* (Namık Kemal, 2008: 31). Namık Kemal, İntibah'ın özgün düşünceleri içeren hayâli bir roman olduğunu söylemiş olsa da peşi sıra yazdığı cümlelerle çeliştiği görülmektedir. Amacımız; Namık Kemal'in zihninde var olan gizli ya da açık düşüncelerin gönle uygulanması fikrinden yola çıkarak ilk romanı olan “İntibah”ta bu durumu ne kadar yansıtabilmiş? Gerçek hayatta

var olanı mı yoksa var olmasını istediği hayatı mı kaleme almış? “Huz mâ safâ da’ mâ keder”⁹ ifadesinde olduğu gibi hoşuna gideni alıp, gitmeyi bırakmış mıdır?

Namık Kemal, *İntibah* mukaddimesinde Avrupalıların her fende olduğu gibi edebiyatta da bir şeyi taklit ederken taklide değer olan mantık ve edebe uygun gördükleri yerleri örnek aldıklarını; akla uymayan abartma, hiçbir şeye benzemez benzetmelerle ilgilenmediklerini anlatarak bundan dolayı Avrupa dillerinin, edebiyat konusunda, gerek koydukları kurallara gerekse yeğledikleri taklit yöntemine uymak zorunda olduklarını söylemektedir. Avrupa’nın taklitteki taktiklerinin de taklit edilmesi gerektiğini söylerken bu yolda ilk adımı atanlardan biri de kendisi olmuştur. Avrupa edebiyatında çeşitli akımlar etrafında yazılmış olan eserlerden kendi medeniyetine uygun olan örnekleri alıp olmayanları bırakmış olduğu da görülmektedir. *İntibah*, Namık Kemal’deki eklektik yapının yeni bir türe yansımış hâli gibidir. Batılı bir türün içinde birçok unsuru birleştirmiştir eserinde. Yeni bir tekniğin öncüsü olan eser; bahar tasviriyle başlayıp, aşk gibi evrensel bir konu üzerinden sürdürülmek istenmişken halk hikâyelerinin etkisi altında kalmıştır. “Gerçeğe Benzerlik” ilkesiyle hareket ederek hikâye ve masallardaki olağanüstülüklerden, akıl dışı unsurlardan kaçmak istemişse de halk hikâyelerinin etkilerinden kurtulamadığı görülür. Güzin Dino (2008: 36), Namık Kemal’in romanını yazarken halk hikâyesi etkisinde kaldığını “Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi” ile “Sergüzeşt-i Ali Bey” arasında önemli benzerlikler bulunduğunu şöyle ifade eder:

“Her ikisinde de tutkusu gözünü karartmış, hiçbir suçtan çekinmeyen bir kötü kadının pençesine düşen saf bir genç adam söz konusudur. Ali Bey, tıpkı Süleyman gibi varını yoğunlu kaybeder ve kendini sefihliğe verir. Dilaşup’a, Kamer’e olduğu gibi, dostu tarafından bırakılmış bir kadının oç alma duygularıyla zulmedilir. Her ikisinde de aile dostları, durumu düzeltmek için nafîle yere uğraşırlar. Benzerlik, kıskanç kadınların vefasız sevdalıları ya da köleleri ortadan kaldıracak olan adamlara kadar uzanır. Süleyman, Hançerli Hanım’ın yalısına nasıl gidiyorsa, Ali Bey de Mahpeyker’in Bogaz’daki yalısına gider, vb..”

Namık Kemal’in *İntibah*’ta bir halk hikâyesinin etkisi altında kalmış olması onun biyografik yaşantısının bir uzantısıdır aslında. Yıldız Ecevit (2005: 16), Oğuz Atay’ın kurmaca dünyasının tıka basa kendiyile dolu olduğunu ve onun hayatında çocukluğundan ölümüne değin yaşadıkları, yaşayamadıkları, özlemleri, düşleri, düş kırıklıkları, okuduğu yazarlarla girdiği duygusal, düşünsel ve estetik ilişkilerin kısacası

⁹ “Güzel ve huzur vereni al, sana keder vereni bırak.”

hayatına dâhil olan her duygu ve düşüncenin kurmaca dünyasında yer aldığını söyler. Namık Kemal'in kurmaca dünyasına ise bu açıdan bakmak bize daha geniş bir perspektif kazandıracağından eserindeki bir konu benzerliğini “etki altında kalma” ya da “*gelenekten uzaklaşmama*” olarak keskin cümlelerle ifade etmek, Namık Kemal'in duygu, düşünce ve estetik ilişkiler dünyasına yapılmış bir göz kapama olur. Gerçek bir sanat yapıtının amacını; var olanı farklı şekillerde var ederek toplumla iletişim kurabilmesi olarak belirtmiştik üst başlıklar altında. Namık Kemal'in de İntibah'ın konu seçiminde aynı şeyi yapmış olduğu muhtemel görünmektedir.

İntibah, asıl konuya başlanılmadan bahar tasviriyle başlayan bir romandır. Bu ise yenilik önderi olarak görülen yazarın eskiden kopamayışının tezahürüdür. Mehmet Kaplan (1948: 202), Namık Kemal'in İntibah'ta edebiyatımıza dış âlemlerin tasvirini soktuğunu yalnız bu tasvirlerin henüz reel olmadıklarını ve tasvirdeki imajların çoğunun eski edebiyattan alınarak genişletilmiş olduğunu söyler.

“Gel ey fasl-ı bahârân mâye-i ârâm ü hâbımsın

Enik-i hâtırım, kâm-i dil-i pür-ıstırabımsın”

Namık Kemal'in bahar tasvirine yukarıda yazılı olan Nedim'in mısrası ile başlamış olması edebî şahsiyetinin temellerinin atılmaya başladığı dönemin etkilerinin onda tesiri ve bunu kurmaca eserlerine yansıtması olarak görülür. Namık Kemal'in Sofya'da bulunduğu yıllarda edebî şahsiyetinin gelişmeye başladığı hatta onun bu hayatının bütün gelecekteki işlerinin başlangıcı olduğunu oğlu Ali Ekrem'den aktarmıştık. Namık Kemal, burada divan edebiyatından hoşlanmış ve iki divan şairiyle birlikte Fuzûlî, Bâkî, Nef'î, Nedim gibi büyük şairleri okumaya başlamıştır. Bu şairlerden etkilenmekle beraber onları taklit etmeye çalışmış ve gazeller yazmaya başlamıştır. İlk olarak divan şairleriyle başlamış olduğu edebî dünyasından her ne kadar uzaklaşarak yeni bir muhit seçmiş olsa da, yeni bir tür ve tarz olarak kaleme alacağı eserinin en başında Nedim'den bir mısrayı paylaşması, içinde bulunduğu ikiliğin en açık şekilde yansımasıdır. O, her ne kadar geçmişin izlerinden kurtulmak, her şeyiyle yeni bir tür ve yeni bir edebiyat oluşturabilmek için mücadele vermiş olsa da kimliğinde tesiri olan duygu ve düşüncelerden tam anlamıyla uzaklaşmayı başaramamıştır. Yalnız Namık Kemal'in yeni bir türe başlarken yeniden doğuş, diriliş, huzur, neşe gibi anlamları çağrıştıran bahar tasviriyle romanına başlangıç yapması, duygusal olarak

içinde bir bahar canlandırma arzusundan da kaynaklanmış olabilir. Magosa’da mezar gibi tabir ettiği bir yerde “İntibah”ı kaleme aldığı düşünülürse bahar tasvirinin yalnız eski usule dayalı olarak değil onun içinde yeni bir başlangıcın ümidi olarak görülebilir. Bahar tasvirinde klasik imajları kullanmasının yansırı gül ile bülbül üzerine yapmış olduğu açıklamada sanki bülbülün yerine kendini koymuş gibidir. “...ben gülden söz ettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Aslında güle âşık olmadığını bilirim; ama zavallı kuşun sevdâlı tavrına bakılırsa, o ufacak gönlünde ne büyük bir aşkın belirtileri hiss olunur. O aşk da, var ise kendi hürriyetindendir ki, tutulup da kafese hapsedilince durmadan şakıması şöyle dursun, çoğu zaman yaşamıyor bile...” (Namık Kemal, 1998:12). Magosa, Namık Kemal’in en üretken olduğu yıllardır, yazarak var olmuş ve kendini kurmaca dünyayla ifade etme yoluna girmiştir. Kafese hapsedilen ve hiç durmadan şakıyan kuş misali, biyografik unsurlarının kurmaca dünyasının satır aralarına serpiştirilmiş hâlidir bu benzetmeler. Güzin Dino ise Nedim’in beytiyle başlatılan bahar tasvirini Namık Kemal’in sanat tasarısı ve amacı olarak görür. Bu amaç, yeni biçimler ve somut bir dünya görüşüyle geleneksel kültür kalıntılarının yenilenme isteğidir. Dino (2008: 163), Namık Kemal’in Divan şairleri arasında çevresini duyarlıkla veren, dış görüntüleri ve eşyaları gösteren bir şair olduğu için Nedim’i seçmiş olduğunu ve amacının ise ondaki epikürcü doğa duygusunu ussallaştırmak olduğunu belirtir.

İntibah, Osmanlı toplumunun her yönden değişime muhtaç olduğu, toplumda Batılılaşmanın yanlış anlaşılaraq yaşanılmaya çalışıldığı bir dönemde ortaya çıkmış, kişilerin duygularını anlamaya ve anlatmaya dayalı psikolojik incelemelerin yapılmaya çalışıldığı bir aşk romanıdır. Her alanda halkı doğruya yönlendirmeyi kendine amaç edinmiş olan Namık Kemal’in bu eserini kaleme almaktaki amaçları arasında; değişen toplumsal ve ahlaki değerleri gözler önüne sererek okuru bilinçlendirmenin olduğu muhakkaktır. Türk yazınında alışılmışın dışına çıkarak olağanüstülüklerin olmadığı akla ve ruha uygun bir roman yazmak o dönem için büyük bir yeniliktir. Namık Kemal’in bu yeniliğin içine hangi oranda kendi biyografisini kattığı, gerçekliğe ne kadar yaklaştığı romanın konusu ve kahramanları üzerinden aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Romanın başkişisi Ali Bey, Namık Kemal’in makalelerinde yer vererek eleştiriye tabii tuttuğu aile yapılarında yetiştirilmiş, klasik bir dönem gencidir. Yazarın romanın başında Ali Bey’i tanıtmak amaçlı verdiği bilgiler kendi biyografisinin de yansımalarını

hissettirmektedir. Ali Bey'in öğrenimine ailesi tarafından önem verildiğini; *-İstanbul'da bulunduğu hâlde-öğrenimine, bilgi bakımından gelişmesinin en yüksek derecesine varmış olan yerlerin çocukları kadar özen gösterildi.*" (Namık Kemal, 1998:19) şeklinde ifade ederken kendisi içinde aynı ifadelerin söylenebileceği görülür. Çünkü o da düzenli bir okul hayatı olmamasına rağmen ailesi tarafından eğitime önem verilmiş, her gittiği yerde farklı alanlarda eğitimler aldırılmıştır. *"Tanınmış ediplerimiz, küçük Ali'yi çok takdir ediyor, kültür alanında gayet istidatlı buluyorlardı."* (Namık Kemal, 1998:19) cümlesi ise Namık Kemal'in "Encümen-i Şuarâ" yıllarında devrin önemli şairleri tarafından takdir görmesini anımsatır. Oğlu Ali Ekrem'in hatıralarında babasının o yıllarına dair kullanmış olduğu şu ifadelerde romandaki ifadelerin biyografik esintisini destekler yöndedir: *"Kemal encümene on yedi yaşında iken girmiştir. Çocuğun büyüklüğünü ilk mülâkatta takdir eden encümen azası onu araların almakla müfterih oldular."* (Bolayır, 1998:33)

Namık Kemal'in istikrarlı bir karakter olduğu vatan uğruna vermiş olduğu mücadelelerden anlaşılmakla birlikte o, istediği bir durum gerçekleşmediğinde öfkeden burnundan kan gelebilecek kadar asabileşebilen bir fitrata sahiptir. Ali Bey'in fitratını tanımlarken seçmiş olduğu cümleler ise Namık Kemal'i anlatır gibidir. Namık Kemal, bağımlılıkları olan ve zaman zaman bu bağımlılıklarında aşırıya gittiği bilinen bir şahsiyettir. Ali Bey de tıpkı onun gibidir ve kendisini tanıtırcasına betimlediği başkahramanın özelliklerini şu cümlelerle anlatır:

"...gördüğü akıllıca terbiyelerin, şefkatli muamelelerin tesiriyle, tabiatın neticelerinden olan hiddete galebe eder gibi görünürse ise de, mizacın bir diğer neticesi olan, bir şeye düşkünlük ve iptilâyâ esir olduğu her hâlden anlaşılırdı: Her neye merak ederse, bütün dünyayı unutturcasına yalnız onunla meşgul olurdu. Bir şeyi arzu eder de elde edilmesinde bir engele tesadüf ederse, maksadı ne kadar küçük bir şey olursa olsun, ele geçirmek için yolunda en büyük fedakârlıktan çekinmezdi. Ufak bir isteği yerine gelmeyecek olursa günlerce hastalanır; geçlerce gizli gizli ağlardı (Namık Kemal, 1988: 16).

İntibah'ın henüz vakasının dahi anlatılmaya başlanmadığı ilk satırlarda Namık Kemal'in şahsi özelliklerine Ali Bey üzerinden rastlanılmaktadır. Ali Bey'in inatçı huyunun yararlı bir silaha dönüştürülmek istendiği için eğitim ve öğretim yönüne yönlendirildiği yönündeki bilgiler, aynı şeyin Namık Kemal için de gerçekleşmiş olabileceğini düşündürmektedir. Romanda Ali Bey'in dersleriyle dünyayı unutturcasına ilgilendiği ve bir noktada takılıp kalmayı sevmeyi sevmediği söylenirken Namık Kemal'in şu

sözleri akla gelmektedir: “...*Hâl-i hazırı muhâfaza etmenin insanı, hayvanlardan ayıran mümeyyiz vasıftan, yâni terakkiden mahrum etmesidir.*” (Tansel, 2013:70). Namık Kemal, terakkiyi yaşam gayesi hâline getirmiş bir zat olarak romanının başkarakteri Ali Bey’e de kendi vasıflarından vermiştir. Sanatçının kurgu dünyasını oluştururken gerçeklikten kopmadığı ve kendi biyografisini de eserine serpiştirdiği görülmektedir.

Çamlıca’da yaşayan zengin bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş olan Ali Bey, aşırı mizaçlı bir delikanlıdır. Devlet memuru olarak çalışmakta, babası ölene kadar ev, iş ve kitaplarıyla çevrili bir hayat sürmektedir. Yalnız babasının ani ölümüyle yıkılmış ve içine kapanarak kederli bir hâl almıştır. Oğlunun bu durumuna dayanamayan annesi ise oğlu için çareler aramaya başlamıştır. Ali Bey’in annesi devrin klasik kadın özelliklerini taşıyan bir karakterdir. Namık Kemal, anne karakterini şu şekilde tanıtıyor: “*Beyin annesi, kültürlü milletlerin kadınları gibi bilgili değil ise de, zekâsı üstün olduktan başka, yirmi beş sen kadar kocasının terbiyesi altında kalarak gördüğü, işittiği hâdiselerden, onun akılcıca yol gösterişi ile pek çok hakikatler çıkarmış bir kadındı.*” (Namık Kemal, 1988:17). Devrin geleneklerine uygun hareket eden bir kadın olan Fatma hanım, aynı zamanda da Namık Kemal’in gerçek hayatta eleştirdiği bir kadın tipidir. Türk aile yapısı üzerine eleştirilerini *İbret* gazetesinde yayınlanan “Aile” makalesinde görmekteyiz. Tüm aile bireylerinin yanlış gördüğü yönlerini yazan Namık Kemal, anne için şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

“Valideler görüyoruz ki, evladı bir dakika gülmezse kendi bir saat ağlar; evladı bir saat ağlarsa kendi bir ay hastalanır, evladı bir ay hastalanırsa kendi bir yıllık ömrünü kaybeder. Kendi gönlünü evladına esir eder; evladının gönlünü irtibat edecek yer aramakta padişahlardan ziyade hürr-i mutlak bırakır. Evladını insan etmek için kendi bin türlü mücahedat ile melek hasletinde bulunmaya çalışır. Evladını canından ayırmaz ki o başka bir şey istesin, kendi başka bir şey istesin.” (Namık Kemal, 1872:1-2).

Görülüyor ki, Namık Kemal şahsî fikirlerini kurmaca dünyasında kullanmıştır. Onun eleştirdiği anne, çocuğunun sağlıklı bir birey olmasını engelleyecek derecede muhabbet gösteren anne tipidir. Ali Bey’in annesi, oğlunu içinde bulunduğu melankolik durumdan kurtarmak için çareler arayan ve onun mutluluğunu hayatındaki her şeyden üste tutan bir annedir. Babasının kederini üstünden atması için oğlunu yönlendirdiği Çamlıca tepesi gezileri, Ali Bey’i istenilenin dışında bambaşka bir faciaya sürüklemiş, bu durum üzerine ise annesi yeniden oğlunu kurtarmanın ve mutlu etmenin çarelerini

aramaya başlamıştır. Güzin Dino, “İntibah”ta yer alan sıra dışı kadın tiplerinin yanında Ali Bey’in annesinin Türk toplumunda gündelik yaşantıdan bir tipi canlandırdığını fakat her ne kadar kişiliği ötekilerinki kadar belirgin değilse de dramın ana bunalımının onun davranışı yüzünden ortaya çıktığını ifade eder (Dino, 2008:97).

Annesinin zorlamaları sonucu Çamlıca’ya gitmeye alışan Ali Bey, iyiden iyiye oranın müptelası olmuş, birkaç gün birbiri üzerine kıra çıkmasa sıkılır hâle gelmiştir. Yazar, insanın doğanın garip bir oyuncağı olduğunu anlatarak Ali Bey’in yaratılışındaki tutkunluk duygusundan dolayı bu mesire alanına bağlanmış olduğunu söyler. Güzin Dino, Çamlıca tasvirlerine sık sık yer veren Namık Kemal’in doğa betimlerine yer vermesinin nedenini yazarın konusunu ve kişilerini yeni bir çerçeve, yeni bir boyut içine yerleştirip onlara geleneksel hikâyede olmayan bir oylum vermek istemesi olarak görür (Dino, 2008:161). Romanda aşkın başladığı mekân olarak batılılaşmanın en yaygın hissedildiği yer olan ve Osmanlı toplumunun Batı’ya açılan bir penceresi olarak görülen Beyoğlu’nun değil, Çamlıca’nın tercih edilmesi Namık Kemal’in yenilik adımlarından biri olmasının yanı sıra aynı zamanda romantizm etkisi altında kaldığı yabancı yazarların etkilerinin sonucudur. Ali Bey için doğanın rengârenk güzelliklerini sunduğu, huzur dolu Çamlıca tepesi, arkadaşlarıyla gittikleri bir gün ona huzursuzluk vermiş, terbiyesine ve yaradılışına aykırı bulduğu eğlence yaşantısından rahatsızlık duymuştur. O gün Çamlıca şu şekilde tasvir edilir: “O vakit ise Çamlıca’nın en civcivli zamanı olmak cihetiyle, yollar birbiri ardınca akıp gelmekte olan yaşmak kalabalığından köpükler içinde kalmış bir coşkun seli andırmaya başladı. Beyler de yerlerinden kalktılar, hanımlara karıştılar. Her biri belki bin tanesine aşkıandan, ondan başka kimseyi sevmek ihtimali olmadığından, yolunda ölmeyi canına minnet bileceğinden, hasılı dünyada ne kadar soğuk yalan varsa hepsinden bahisler açmaya başladılar.” (Namık Kemal, 1988:19). Bu tasvir aslında Osmanlı toplumunun ahlaki yapısının nasıl yozlaşmaya başladığının, evinde oturan kadın tipinin mesire alalarında nasıl uygunsuz hâllere düştüğünün eleştirisidir. Namık Kemal’in kadının toplum içindeki yerine dair görüşleri “Terbiye-i Nisvan” makalesinde oldukça güzel anlatılmaktadır. O, kadının erkekten akıl ve marifet yönünden geri yaratılmış bir varlık olamadığına inanan, kadının görevinin yalnızca evde oturup çocuk doğuran bir canlı olarak görülmesi üzerine eleştirilerde bulunan bir aydındır. Namık Kemal, geçmişte kadınların toplumun bir parçası olduğunu şu cümlelerle hatırlatır: “...bundan otuz kırk sene evvel İstanbul’da havayıcı beytiyenin hemen bir nüsfi kadınların ianei

desti ihtimamile husule geldiği tarih ve tevatürle müsbet bulunduğu misillû ve elhaletü hazihi taşralarda kadınlar sanat ve ziraat ve kendilerine mahsus olan pazarlarda ticaretle meşgul olduğu görülmekte olmasından dahi anlaşıldığı üzere bu hükmü şer'i hevesat-ı nefsanîyenin taklilile hıfzı namus meselesine ait bir mer'i olup yoksa nisanın cemadat gibi harekâtına hail olmayacağı aşikârdır." İçinde bulundukları dönemdeki kadınların geçmişe oranla pasif durumda kalmış olmalarının sebebini *"..mülkümüzde kadınların bütün bütün cahil ve hak ve vazife ve nef' ve mazarrattan gafil bulunmalarından ibarettir."* cümlesiyle ifade eder (Tanpınar, 1942:39). İşte bu kadınların dar dünyalarında şımartarak yetiştirdikleri çocuklar; dış dünyaya açıldıklarında her muhabbete kanabilecek, toplumun ahlak seviyesini düşüren aciz gençler olarak ortaya çıkacaklardır. Namık Kemal'in *"Terbiye-i Nisvan"* ve *"Aile"* makalelerinde üzerinde durduğu ve eleştirdiği konular, *"İntibah"*ın ana karakterlerinde kendini gösterir. Ali Bey işte tam da Namık Kemal'in anlattığı tarzda yetişmiş, aile sevgisinden başka bir sevgiyle karşılaşmamış toy ve tecrübesiz bir gençtir. Bu tecrübesizliği ise onu Çamlıca tepesinde karşılaştığı ilk kadına karşı düşüncesizce sevdalanmasına yol açmış ve ömrünün heba olmasına sebep olmuştur. Âşık olduğu kadın, İstanbul'da tanınan hafif meşrep bir kadın olan Mehpeyker'dir. Ali Bey'in hiç bilmediği duygular karşısında yaşamış olduğu psikolojik hâller tanımlanırken Namık Kemal, bir gece tasvirinde bulunur. Bu tasvir o kadar içtendir ki o ıssız geceleri yaşayan kahraman değil de kendisi olduğu hissini verir. *"Uyku zamanı gelip de bey kendi odasında tek başına kalınca vücudundaki kan elektrik akımı sür'atiyle harekete başladı. Gûya her damarı bir telgraf teli idi ki, beynine dokunan cihetinden yıldırımlar saçılırdı. Uyumak ister; uyuyamazdı, Düşünmek ister; bir şey bulamazdı. Yirmi yıllık ömrünün tecrübeleri nazarında hayâl gibi kalmıştı."* (Namık Kemal, 1988:25). Namık Kemal'in sürgün yıllarında arkadaşlarına ve ailesine gönderdiği mektuplarda uykusuzluğa düçar olduğu görülür. O, yalnızlığı en derinden yaşamış ve bu yalnızlığı kalemine sarılarak gidermeye çalışmıştır. Bu yüzden de eserlerinde zihninin ve hislerinin ortaya serilmemesi mümkün görünmemektedir. Edward Said (2010:15), *"Karakter bireyin bu dünyada yolunu bulmasını sağlayan şeydir."* der. Namık Kemal de, kendi iç sesiyle oluşturduğu karakterle yolunu bulmuştur demek yanlış olmaz. Bilinçaltında var olan söylenmemiş sözler, açığa çıkamamış duygular sanatçı tarafından eserler aracılığıyla ortaya konulmuştur çoğu zaman.

Namık Kemal'in sürgün yıllarında özellikle de Magosa'nın ilk dönemlerinde mezar olarak tabir ettiği bir yerde yalnız kalmış olduğu düşünüldüğünde, onun ruhsal dünyasının ne durumda olabileceği tahmin edilebilir. Yalnız kalan her insan gibi onunda muhayyilesinden bin bir türlü şey geçmiş olabileceğini söylemek yanlış olmaz. Ali Bey'in uykusuz kaldığı bir gecenin tasvirini yaparken yazarın araya girerek kendi düşüncelerine yer verdiğini görürüz. Bu ifadeler, Namık Kemal'in kendi ruhsal dünyasında yaşamış olduğu duyguların boşalımı uğramış şekli gibidir.

“Bu mihnet dünyasında kim vardır ki, bir gece tek başına kalsın; bir endişeden dolayı uykusunu kaybetsin; o hâlde cihanı, nefsinı, hareketlerini, geçmişini düşünsün de, milletimizin en büyük edib, en büyük düşünürü olan bir zata hitap ederek, “heyhat!.. sözün hakikatin ta kendisi imiş, âleme geldiğime ben de pişman oldum demesin.” (Namık Kemal, 1988:26). Namık Kemal'in Menemenli Rıfat Bey'e yazdığı mektubunda *“Doğduğuma zaten pişman idim; Magosa'da iken gebermediğime-hatta vücûdümün bir hummâ-yı mühlikeye mukâvemet edebildiğine-dakikada bir pişman olmaktayım.”* (Tansel, 2013:130) ifadeleri göstermektedir ki Namık Kemal, romanında gerçekte bağlantılı cümle seçimlerinde bulunmuştur.

İntibah'ın önemli karakterlerinden bir diğeri ise Mehpeyker' dir. Namık Kemal, o güne kadar Türk yazınında rastlanılamamış bir kadın tipi oluşturmuştur. Yazarın namussuz, alçak bir ailede yetişmiş, iblis gibi sıfatları kullandığı kadın başkarakteri Mehpeyker'i yazın dünyasında farklı kılan şey, onun dünyasının da psikolojik değerlendirmelerle aydınlatılmaya çalışılmasıdır. Namık Kemal'in hayatındaki kadınlar incelendiğinde bu tarz ahlaktan uzak bir kadın tipiyle karşılaşılmamaktadır. Genç yaşta evlendirilmiş olan Namık Kemal'in mektuplarında dahi özel hayatına dair bilgiler bulmak oldukça zordur. Mektuplarında eşi Nesibe hanıma yalnızca selam gönderen Namık Kemal, mektuplarının herkes tarafından okunma ihtimaline karşı hassas davranarak aile mahremiyetine verdiği önemi göstermektedir. Güzin Dino (2008), Namık Kemal için *“Mehpeyker' in kişiliğine bütün bilgisini ve belki de ona benzeyen kadınlarla ilişkilerinin getirdiği deneyleri koymuştur.”* ifadesini kullanarak Mehpeyker tipinin gayri resmi kurduğu bir ilişki sonucu tanınmış bir tip olabileceğini şu cümleleriyle onaylar: *“Namık Kemal'in roman boyunca Mehpeyker'i karalama ve erdem dersleri verme çabaları, Ali Bey gibi kendisini de büyüleyen ve betimlemekten kendisini alamadığı kadının çekiciliğini ve bundan doğan mutluluğu saklayamaz. Bu da*

bize, *Ali Bey'in sergüzeştinin Namık Kemal'in kişisel serüveninden esinlenmiş olabileceğini düşündürür.*" (Dino, 2008:114). Dino, Namık Kemal'in 1867'de Fransa'ya gitmeden önce, Silvio Pellico'nun *Mes Prisons* adlı kitabı üzerine yaptığı eleştiride; Avrupa'ya gittiği sırada evli olup bir kız çocuğu babası bulunduğunu ve güçlü bir sevdaya tutulduğunu açıkladığını fakat bu kadının kim olduğunun öğrenilemediğini anlatır. Muhtemelen evli olduğu için ilişki kurduğu kadının bir hayat kadını olduğu düşünülür. Oysaki Avrupa mektuplarında Nuri Bey'in bir oyuncu kadına aşık olduğundan bahsederken babası Asım Bey'e şu cümleleri yazmıştır: *"..Kahpe Avrupa... Evliyâyı azdırıyor.. Yine âferin Su'âvî'ye, âferin Kemal'e!.. Bikrimizle duruyoruz. Adam bizim gibi olur."* (Tansel, 2013:119). Namık Kemal'in bu mektupta yazdıklarının doğruluk payının ne derece olduğu bilinmemektedir. Çünkü ailesine yazdığı bir mektupta gayri resmi bir ilişkinin içinde olduğundan bahsetmesi mümkün değildir. Fakat arkadaşı Abdülhak Hamid'e yıllar sonra Midilli'den yazmış olduğu bir mektubunda Avrupa yıllarına dair itiraf kabul edilebilecek bir cümlesi mevcuttur: *"...Benim de vaktiyle bir nedime-i vicdanım var idi. Champs Elysees'de değilse, Hydpark'ta gezerdik."* (Tansel, 1949:65). Bu satırlarda bahsi geçen kadının Mehpeyker gibi bir kadın olduğunu söylemek tahminden öte bir gerçeklik sunmazken, evliyken başka bir kadınla gönül ilişkisinin olduğunu düşündürür.

Ali Bey, Mehpeyker'in evinde içki sofrasında bulunduğu sırada hiç alkol kullanmamış bir genç olarak ona bu konuyla alakalı sorular sorar. Alkolün zihne dokunup dokunmamasıyla ilgili olarak Mehpeyker'in verdiği *"... çok tecrübe ettim, insanın cibilliyetini meydana çıkarıyor. Ayıklığında zihni tam, mizacı güzel olanlar, işret hâlinde de yalnız gülüyor, eğleniyor."* (Namık Kemal, 1988:67). şeklindeki cevaplar, alkolü bağımlılık derecesinde kullanan Namık Kemal'in kendi tecrübelerinin yansıması gibidir. Namık Kemal'in hususi mektuplarında karşılaştığımız alkol siparişleri dışında alkolle ilgili olarak olumsuz bir durumdan bahsettiği görülmemektedir. Kurmaca dünyanın oluşumu sırasında sanatçının kendi benliğinden ve yaşanmışlıklarından tamamen sıyrılamayacağı düşünüldüğünde, kendi fikirlerinin eserinde yer almış olması da muhtemeldir.

İntibah, kadının giyim kuşamının ve dış dünyada görünmeye başlamasının toplum içinde ikiliklere sebep olduğu bir dönemin eseridir. Törelerin doğru ve yanlış birbirinden keskin sınırlarla ayırmış olması; yenilikçi adımlar atmak isteyen, o güne

kadar dillendirilmesi hoş karşılanmamış duygu ve durumları yazmak isteyen sanatçıyı da arada koymuştur. Namık Kemal de her ne kadar Mehpeyker'i toplumsal psikolojik konumuna göre betimlemeyi denemiş olsa da Tanzimat edebiyatında genel kabul gören kadın tipinden çok fazla uzaklaşmamıştır. Tanzimat edebiyatında kadını, çoğunu baştan çıkaran, erkeklerin hayatlarını mahveden, biraz da gizemli, ruhlarının inceliklerine inilememiş, tek renkli yaratıklar olarak tanımlayan Selim İleri, Namık Kemal'in de her ne kadar geleneksel edebiyatı eleştirmiş olsa da toptan "iyi" ya da "kötü" resmedilen geleneksel kadın tipinin dışına çıkamadığını belirtir. Onun, toplumun dışladığı, kötü gördüğü kadını nasıl yorumsuz, nesnel ırdeleyeceğini kestirememiş olduğunu da değerlendirmelerine ekler (İleri, 1983:13). Bireyselleşmenin ve düşünce özgürlüğünün farkına varmış olan Namık Kemal, yine de çağdaşlarına göre cesaret göstererek toplumun dışladığı kadın tipinin iç dünyasına eğilmek istemiş ve cinselliğin tabu olduğu bir dönemde az da olsa bu durumu eserinde yansıtmaktan geri kalmamıştır.

Ali Bey'in Mehpeyker'in evine gittiği bölümün başında "*Gerçi sevişmenin şekli değiştirilmiş, kuru kuruya sevişme yerine vuslat kararlaştırılmıştı.*" (Namık Kemal,1998:79) ifadesi, geleneksel sevda anlayışının yerini töresel ahlaka aykırı bir sevdanın almaya başladığının da eleştirisidir. Romanda geçen "*Dudaklarımız, hiç şüphe yok ki en hassas organlarımızdır. Buraya rastlayan sinirler de aynı derecede hassas oldukları için, vuslatın tadı evvela dudaklardan başlar.*." (Namık Kemal, 1998:84) ifadesiyle, Ali Bey'in bedensel tepkilerinin ve cinsel yaklaşma anlarının birtakım öğretici unsurlarla verilmiş olması ise Namık Kemal'in devrin sansürüne rağmen yazabileceği kadardır.

Selim İleri, 'Hürriyet' düşüncesinin yanı başında bireysel seçimi ve cinsel özgürlüğü mahkûm eden törel ahlakın kol gezdiği bir dönemde Namık Kemal'in asıl yazmak istediklerinin izdüşümleriyle yetinmek zorunda kalmış olduğunu belirtir. (İleri, 1983:42). Romanda yer alan yaklaşma sahnelerinde Namık Kemal'in içinden geldiği gibi yazamadığı ortadadır. Genellikle geleneksel Müslüman aile toplumlarında karşılaşılan cinsel dürtülerin bastırılması ve onunla ilgili konuşmanın dahi ayıp sayılması, yazın alanında da kendini göstermiş ve baskılanmak zorunda kalmıştır. Bireyde baskılanan duygular ise yüceltme yeteneğine sahip olan kişilerde kendisini başka alanlarda cinsel olmayan amaçlarla değiştirme gücüne sahiptir. Namık Kemal için

düşünüldüğünde ikili ilişkilerin anlatılması ve bilinç akışının engellenmesindeki sansür, onu diğer toplumsal sorunlar üzerinde düşünmeye ve yazmaya yöneltmiştir.

Romanda Ali Bey'in Mehpeyker ile olan ilişkisi sınırsız bir hâl alınca annesi Fatma Hanım oğlunu kurtarmak için Dilaşup adında güzel bir cariyeye alır. Eski Türklerden beri var olan "kölelik" kavramı Osmanlı sosyal hayatında uzun yıllar önemli bir yerde bulunmuş olsa da zamanla tepkiye uğramış ve II. Osman'dan itibaren her gelen padişah tarafından bu konunun kaldırılmasına yönelik kararlar uygulamaya konulmuştur. Hiçbir hak ve özgürlükleri olmayan kölelerin haklarına yönelik tepkiler on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yabancı devletlerin de etkisiyle iyice artmış sultan Abdülmecid 1847 yılında zenci ticaretini yasaklamıştır. Fakat bu yasaklamalara rağmen "cariye" kavramı yüzyılın sonuna kadar yasal olmayan yollarla da olsa devam etmiştir. "İntibah"ta da Osmanlı sosyal hayatının sorunları arasında olan cariyeye, anne tarafından oğluna satın alınmakta ve ondan kişiliksiz bir nesne gibi bahsedilmektedir. Devrin problemlerini yansıtmakta büyük bir çaba gösteren Namık Kemal, bu konu hakkında "Aile" makalesinde de şu sözlerle yer vermiştir: *"Ey bahtsız valide! Derdin ne ki, vücudundan ayrıldığında teessüf edecek kadar müptela olduğun ciğerpareni kendi istediğin ve onun istemediği bir ecnebinin yatağına vermek için hab-gâh-i aramını pamuk şiltelerden kara topraklara tahvil etmeye sebep olursun? Veyahut pederinin yanında hâlimden bahsetmeye hicap eden bir muhaddereyi muhzirler ve vakayi kâtiplerine gönlünün en aziz olan serairini faş eylemeye mecbur edersin?"* (Namık Kemal, 1872:1-2). Namık Kemal'in annelere yönelik bu sitem dolu eleştirisi romanında yer alan olaylara karşı söylenmiş gibidir. Ali Bey'in annesine "Ben cariyeyi ne yapacağım?" (Namık Kemal, 1998:100) demesi üzerine, Fatma hanımın aşağıda zikredeceği ifadeler dönemin aile yapısına ve cariyeye bakışına ayna tutar şekilde kaleme alınmıştır.

"Şunun söylediği lakırdıya bak! Allah'a emanet, yaşın yirmi ikiye basıyor. Ev bark sahibi olacak zamanın geldi. Şimdi sana bir kibar kızı bulsam almadan göremeyeceksin, aldıktan sonra şayet hoşlanmazsan ömrün oldukça azap içinde kalırsın, bu bir... Evde iki hanım peyda olur, biz birbirimizle geçinemezsek yine sen rahatsız olursun, bu iki...Ama cariyendir, beğenirsen koynuna alacaksın, istediğin gibi terbiye edeceksin." (Namık Kemal, 1988:78).

Cariyenin istenildiği gibi kullanılabileceği, bir kadın olarak aile hayatında hiçbir söz hakkının olmadığı Fatma Hanım'ın ağzından okuyucuya sunulmuştur. Tüm bu

bahsedilen konular, Namık Kemal’in halkı bilinçlendirmek ve toplumda yanlış olarak devam eden şeylerin düzeltilmesi yolunda attığı adımlardır. Biyografisine dair bu konuyla ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmasa da evliliğinin görücü usulüyle olduğu ve genç yaşta büyükleri tarafından evlendirildiği bilinmektedir. Yaşamış olduğu bu durum onu ne kadar mutlu ya da mutsuz etmiştir kesin bir şey söylemek zordur. Toplumsal alandaki fikirlerini rahatlıkla eserine aldığı gibi şahsî hayatındakileri de alabilmişse bu ifadeleri kullanan bir bireyin tanımadan evlenmiş olduğu bir eşle çok da mutlu olmuş olabileceği düşünülemez.

Romanın başında ailesinden iyi bir terbiye almış, eğitilmiş, işinden başka bir düşüncesi olmayan Ali Bey’in zamanla kişiliğinin değişmesi, kendini eğlence ve içkiye vermiş olması da devrin sosyal düzeni içinde eleştirilen genç erkek tipidir. Namık Kemal yine bu yöndeki eleştirisini “Aile” makalesinde şu şekilde dile getirmiştir: “*Ey insafsız evlat! Sen vücudunun müsaadesi, gençliğinin kuvveti vaktinde hicap etmez misin ki bütün zamanını gönlünü eğlendirmeye sarfedersin de hanedanın bütün meşakkat-i maişetini ihtiyar pederinin ağarmış başına ve bükülmüş boynuna bırakırsın?*” (Namık Kemal, 1872:1-2) Türk yazının da genel olarak var olan sadece iyi ya da sadece kötü karakterlerin verilmesinin yanında Ali Bey’in kişiliğinin aşama aşama değişim göstermesi, benliğinin romanın gelişim ve sonuç aşamalarında farklılık göstermesi Namık Kemal’in yapmış olduğu bir yenilik olarak kabul edilir. Romanda bu durum yalnızca Ali Bey’de görülmektedir. Diğer karakterler hep iyi ya da kötü yönlerini koruyarak devam etmişlerdir. İntibah, Namık Kemal’in Türk edebiyatını geleneksel anlatı türünden kurtararak ussallaştırma yolunu seçmiş olduğu bir eserdir. Amacı “gerçeğe benzer olanı” sunmak olmuşsa da Celal Mukaddimesinde bu eseri hakkındaki düşüncelerini şu şekilde izah etmiştir: “*Hikâye, mahiyet-i lisanın o yolda olan istidadını tecrübe yolunda tertip olunmuş ise de tasavvur ve tasvirde bir suûbete düşmemek için mevzuu gayet sade tuttuğum hâlde yine de fıkdan-ı istidat cihetiyle gönlümün istediği dereceye götüremedim.*” (Namık Kemal, 2020:40). Her ne kadar kendi gönlüne göre bir eser olmadığını söylemiş olsa da “İntibah”, ilklerin romanı olma özelliği taşımaktadır.

3.2.2. Cezmi

Cezmi, Namık Kemal’in Midilli Mutasarrıflığı sırasında cüzler hâlinde yazılmış fakat tamamlanmamış tarihî romanıdır. Midilli’de Namık Kemal’in edebî alandaki

üretkenliği Magosa yıllarındaki gibi değildir. Burada daha çok hizmetle meşgul olmuş, daha az yazmıştır. İki yıl beş ay süren sürgününde ona ikame edilen memurluğun hakkını vermiş; maarif, ziraat, sanat, ticaret, adliye, dâhiliye alanlarında çalışmalar yapmıştır. Cehaletin düşmanı olan ve onu bir milleti mahvetmenin en büyük silahı olarak gören Namık Kemal'in Midilli hizmetleri arasında eğitimin yeri ayrı olmuştur. *“Cemiyet-i Maârif'e yardımlar dolayısıyla, sekiz ay içinde, Midilli adasında yirmi kadar mektebin açılmasına teşebbüs olunmuş, en mühimleri tamamlanmış, elifbâ'yı bilmeyen çocuklara yazmak, Türkçe kitapları okumak öğretilmişti.”* (Namık Kemal, 2020:40). Hizmete hizmet etmekten başka bir gayesi olmadığını söylediği Midilli hayatının ilk yılları; mücadeleler arasında geçmiş, İtalyan ve Rum balıkçılar arasında geçen bir çatışmanın büyüüp siyasî bir hâl alması üzerine mutasarrıflıktan geçici olarak uzaklaştırılmış olan Namık Kemal'in Cezmi'yi yazarken içinde bulunduğu psikolojik durum açısından önem arz etmektedir. Geçici olarak uzaklaştırıldığı görevine dönüşünden kısa bir süre sonra Recâizade Ekrem'e yazmış olduğu 1881 tarihli bir mektubunda edebî anlamda hiçbir şey yazmadığından yalnızca resmi evrak yazdığından bahseder. Maşuka-i vicdanım dediği edebiyatla uğraşmaması, hayatındaki her şeyden tutkun olduğu vatanına hizmeti ilk sıraya almış olmasından olabileceği gibi meşguliyeti ve ruh hâlinin el verişsiz olmasından dolayı da olabilir. O dönem, görevinden alınmak istemeyişine dair mektupları olan Namık Kemal'in romanına yoğunlaşması da mümkün olmamıştır. R. Ekrem'e; *“Cezmi'yi ikmal etmek kolay; fakat gönlüm istemiyor; mââmâfih yakında bitireceğim.”* (Tansel, 2013:85) cümlesi yukarıda yazıklarımızı aydınlatır niteliktedir.

Namık Kemal'in Cezmi'yi büyük bir hevesle kaleme almadığı görüşünde olan Mehmet Kaplan (1948: 204), romanın tüm cüzlerinin tamamlanmayışının ise bilinçli olduğunu düşünür. *“Roman iki cilt tasarlandığı ve asıl kahraman olan Cezmi'nin şahsiyeti ikinci cildde görüneceği hâlde muharrir, o cildi yazamamıştır. Bunun sebebi nedir bilmiyoruz; yalnız ikinci cildde imparatorluğun kötü tarafları mevzu-ı bahsolunacağından, Namık Kemal'in ondan vazgeçtiği düşünülebilir. Çünkü Kemal, daima tarihin büyük kahramanlık devirlerine hayrandır; kötü devirleri bile bile unuttur.”* Sanatçının yaratım süreci içerisindeki psikolojik durumu göze alındığında bu tarz ifadelerin kullanılmış olması normal kabul edilmelidir. Namık Kemal, ruh hâlinde iniş çıkışları fazla olan bir şahsiyettir fakat yazmaktan hiçbir şekilde vazgeçmemiştir.

Cezmi, Tanpınar'ın (2015: 401) ifade ettiği gibi “...*tarihî kadro içinde bir ideoloji romanıdır.*” Namık Kemal, döneminin şartlarına göre farklı ideolojiler geliştirmiş ve ideolojilerini yansıtan fikirlerle de eserlerini kaleme almıştır. Yalnız, Namık Kemal'in romanına yansıttığı ideolojisine geçmeden önce “ideoloji” kavramının bir bireyin psikolojik gelişim sürecindeki yerine değinmekte fayda görmekteyiz. Oğuz Cebeci, psikanalizin gelişmesinde önemli rol oynamış isimlerden olan Erikson'un kişilik kavramından yola çıkarak ideoloji kavramını tanımlamış olduğunu ve ona göre; özellikle ergenlik döneminde ortaya çıkan bir psikolojik ihtiyacın belirlediği ideolojik düşünme isteği, olguları fikirlere ve fikirleri de olgulara uydurarak hem toplumsal hem de bireysel kimlik duygusunun sürekliliğini sağlamaya yönelik, bu çerçevede bir evren imgesi yaratmayı hedefleyen bilinçaltı bir fanteziyi ifade ettiğini belirtir. Temel işlevi sosyal kabulü sağlamak, bireyi izolasyon tehdidinden korumak olan ideolojik formüllerin hem bireysel gelişim açısından, hem de toplumsal gelenekler açısından psiko-sosyal kimlik duygusunun kurulmasına olanak verdiğini ve her bir tarihi dönemin kendi ideolojik kimlik duygusuna ve bundan kaynaklı bir üsluba sahip olduğunu savunur. “*Bazen bireysel kimlik zamanın hakim ideolojisine koşut gelişir, bazen de bu ideolojiyle çatışmaya girer. Bir birey mevcut ideolojik sistem içinde varlık gösterme olanağını kaybetmişse, yeni bir öz-tanımlamaya, böylece mevcut ideolojiyi değiştirmeyi önermesine yol açan yeni bir benlik duygusuna ulaşabilir. Devrimci adı verilen kişiler bu gruba mensup insanlardır.*” (Cebeci, 2004:47). Namık Kemal, içinde bulunduğu sosyal ve siyasî düzeni olduğu gibi kabullenip devrin gidişatına kendini bırakabilmiş bir sanatçı hiçbir zaman olmamıştır. Onun amacı, Osmanlı'nın parçalanmasını durdurabilecek siyasî ve sosyal gidişatı değiştirebilecek fikirler ortaya koymak olmuştur. Saadettin Nüzhet Ergun, Namık Kemal'in şuurlu bir tarzda hareket eden siyasî bir inkılapçı değil, ancak kalemiyle maharet gösteren heyecanlı bir muharrir olduğunu ve onun yaptığı şeyin korkmadan, çekinmeden istibdat devrinin ıstırabını anlatabilmek olduğunu söyler (Ergun, 2018:108). Yalnız, Namık Kemal'i içinde bulunduğu sürgün ortamında değerlendirmek bazı keskin ifadelerin yumuşamasını sağlayabilir. Tabii ki Namık Kemal, her şeyden önce bir muharrir olarak kendini göstermiştir fakat bugün bir inkılapçı olarak anılmaması devrinin kısıtlamalarından kaynaklıdır. Sürgünlerle geçen ömründe o inkılapları fikirleriyle yapabilmiş, fikirlerini eserleriyle halka ulaştırma yolunu seçmiştir.

Cezmi, Namık Kemal'in İttihad-ı İslam fikri üzerine yazdığı bir romandır. Onun gayesi; tarihî geleceği aydınlatabilecek yönlerini ortaya koyarak Osmanlı'da yeniden birlik ve bütünlüğün sağlanabilmesine yardımcı olmaktır. Namık Kemal, *"Dünyada bir mesut gün yoktur ki saadeti dünden hazırlanmamış olmasın"* sözüyle Osmanlı imparatorluğu için yapılması gereken şeyleri mazide aramış, *"Hubbül vatan minel iman"* hadisi etrafındaki fikirleriyle de vatanperverliğinin İslami yönünü ortaya koymuştur. Namık Kemal (2019: 84), İttihad-ı İslâm fikrinin uyanışını ve gerekliliğinin anlaşılma sebebini *İbret*'teki makalesinde şu cümlelerle izah eder:

"Avrupa'nın kemâlât-ı medeniye ve derecât-ı marifeti buralarda bilinmeğe başladı. Öyle bir kuvve-i külliye'nin galebe-i nüfuzuna münferiden şu mülkün karşı durabilmesinde olan imkânsızlık pek az zaman içinde anlaşıldı. Encümengâh-ı âlemde akrandan dîn kalmayacak bir mevki-i haysiyet istemek ise herkes için tabîi olmakla bizde dahi o hâiş teharrî-i esbâb arzularını uyandırdı. İşte o sâika ile ta Devlet-i Aliyye'nin zuhurundan beri bir takım e'âzımın efkârını işgâl eden ittihad-ı İslâm şimdi makasid-ı umumiye'den olduğunu görüyoruz."

Tüm âlemin bir bütünlük ve birlik üzerine kurulu olduğunu örnekler vererek açıklayan Namık Kemal, o güne kadar İslâm birliğinin kurulamayışını araya düşen ayrılıklardan bilir. Onun birlik anlayışı; Arabistan'ın nizamı cedid altına alınarak Afrika'da bulunan padişah iradesindeki ordunun merkez-i hilafet-i seniyyeye celp edilerek Osmanlı ordusunun çoğaltılmasıdır. Bu İslam ordularının merkez orduya eklenmesi sonucu Avrupa'nın en büyük devletleriyle dahi yarışılacak güçte olunacağına inanır. Yalnız bu birliğin sağlanması da siyaset ve mezhep davalarından tamamen tecrit olunmasıyla mümkündür. O, İslam birliğine mezhep ve dil ayrıklıklarının mani olamayacağını düşünmüş ve tarihte bu birliği sağlamaya yönelik adımları olan tarihi şahsiyetleri de örnek göstererek tarihte yapılmış hataların bu konudaki muvaffakiyete engel olduğunu belirtmiştir. Yavuz Sultan Selim, Timur, Nadir Şah gibi şahsiyetler İslam birliğini sağlamak için sellerle kanlar dökmüşler, yine de amaçlarına ulaşamamışlardır. Namık Kemal'e göre onların hataları kılıç kuvvetiyle bu birliği sağlamaya çalışmalarıydı. *"Çünkü kılıcın kârı iki cüzü birbirinden ayırmaktır. Onu birleştirmek marifetin himmetine tevakkuf eder."* Mehmed Kaplan (1948: 112), Namık Kemal'in İttihad-ı İslâm fikrini müdafaa etmesinin bir sebebini de merkezîyetçilik fikri olarak görür ve şu şekilde izah eder: *"Mısır, Tunus, Trablus imparatorluğu dâhil olmakla beraber, adeta ayrı bir hükümet gibiydiler. Bugün*

realiteden uzak görünen ittihad-ı İslâm fikri, o zamanın imkânlarına göre pek arzulanacak bir idealdi.”

Namık Kemal’in Osmanlı tarihine olan ilgisinde Osmanlının insanların dinine, ırkına, diline duyulan saygı ve eşitliğe dayanan güzel bir yönetim şekline sahip oluşuyla birlikte toplum üzerinde bıraktığı kolektif belleğin etkilerinin de payı vardır. Devletin tarihi, ortak bir ulus kimliği için zaman içinde hikâyeleşir ve anlatılara dönüşür. Bu anlatılar ise ulusun sahip olduğu görkemli tarihi bilgileri verirken bireyde “biz” olma duygusuna dokunur. Namık Kemal, tarihte sahip olunan bu birlik içindeki düzene yeniden dönülebilmesi yönünde fikri mücadeleler içine girmiş ve sürekli tarihten ve başarılı tarihî şahsiyetlerden örnekler vererek yeniden o eski günlerin yaşanılabilir olduğunu göstermek istemiştir. Tanpınar da onun tarih sevgisini ve fikirlerini çok defa tarihe dayandırdığını, destana meraklı, çökmeye başlamış bir imparatorluğu kalkındırmayı ve fikren geri kalmış bir cemaati asrına ulaştırmayı üstüne almış bir muharrir için de bundan tabii bir şey olmayacağını belirtir. *“Namık Kemal’e göre bütün milletler-eskilerde dâhil olmak üzere ve belki de Platurgue da işin içine girer- kendi tarihlerinin mühim hadise ve şahsiyetlerini edebiyatlarında aksettirirler. Hâlbuki İslâm tarihi bütün zenginliğine rağmen ‘Edebiyatımız bu âna gelinceye dek bir meslek-i sahiha dökülmediğinden’ bu güzel işler ve büyük insanlar aramızda unutulmuştur.”* (Tanpınar, 2015:407). Tanpınar, bu görüşler etrafında Selahaddin-i Eyyûbî, Fatih, Yavuz Sultan Selim, Emîr Nevruz gibi tarihe ismini yazdırmış şahsiyetlerin biyografilerini yazmış olan Namık Kemal’in bu dört insanda kendi fikirlerinin kahramanlarını görmüş olduğunu ifade eder.

Namık Kemal “Cezmi” romanını, kahramanları ve olaylarıyla gerçekçi bir çerçeve içinde yazmaya gayret etmiş, on altıncı yüzyılda II. Selim’in padişah olduğu ve Osmanlı-İran savaşlarının devam ettiği dönemi seçmiştir. Namık Kemal, romanın giriş kısmına olaylar ve keşifler açısından insanlık tarihinin birçok çağından üstün olarak tanımladığı 16. yüzyılın tasviriyle başlar ve Cezmi’nin “görülmedik şeylerin yetişip olgunlaştığı mevsim” olarak anıldığı bu yüzyılın önemli kahramanlarından olduğunu belirtir. Romanın en başında eserini tarihsel kaynaklarla yazacağını ipuçlarını veren Namık Kemal’in toplumsal belleğin izinden hareket etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Genellikle toplumsal bellekli yazın türlerinde, tarihin yıkıcı gücünün hikâyelerle anlatılarak sonraki nesillere aktarılması varken Namık Kemal’de durumun zıddı tezahür

etmiştir. O, tarihin birleştirici, olumlu, başarılarla dolu yönlerini anlatmayı seçerek geçmişin bugüne etki etmesini hedeflemiştir. Cezmi’de Namık Kemal’in bu amaçlarla yola çıkmış olduğu tarihsel kurmaca tarzında değerlendirilebilecek bir eserdir. Yalnız bu romanında ne kadar gerçeklik ne kadar kurgu ve ne kadar otobiyografik yansımalar kullanmış olduğu Cezmi’nin sayfalarında yol alındıkça aydınlanacaktır.

Namık Kemal’in tarihî şahsiyetleri tasvir ederken benzetmelerden ve abartılı sıfatlardan kendini uzak tutamadığı görülür. Her ne kadar toplumun her alanında yenileşme üzerine fikirler ortaya koysa da Namık Kemal’in ikilemden kurtulamadığı ve eserlerine de bunu yansıttığı açıkça görülmektedir. İntibah’ın her bölümünün başında rastladığımız divan şairlerine ait beyitler Cezmi’de de karşımıza çıkar. Romana adını veren başkahraman tanıtılmadan Adil Giray’ın doğumunun anlatılması ve kaderinin kötü oluşacağı hissi verilmeye çalışılmıştır: “... *doğar doğmaz âlemin kötülüklerini, insanların hırsızlığını biliyormuş gibi ağlamayı alışkanlık edinmişti. Sanki Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk’ına süs katan ninnisini Adil Giray’ın sütünesinin dilinden söylemiştir;*

Ey mâh uyu bu az zamandır

Çarhın sana maksadı yamandır

Zira katı tend ü bî-amandır

Lutfetmesi de eğer gümândır

Zannım bu ki pek harâb olursun

Sanki:

Tâ doğduğum günden beri giryânım” (Namık Kemal, 2008:40)

Romanın kahramanlarının tanıtım aşamasında Şeyh Galib’e ait dizelere yer verilmesi, Namık Kemal’in eskiden kopamayışının yansımaları gibidir. Adil Giray’ın doğumuna dair anlatımın sonrasında ise emeklemesine, bahçede oynaşına kadar normal dışılıklar yükleyerek adeta bir destan kahramanı hazırlamaktadır. Tarihte yaşamış şahsiyetlerin kahraman olarak seçilmesi, eserin “gerçeklik” yönünün ağır bastığı izlenimini verse de tarihteki boşlukların yazar tarafından doldurduğunun görülmesi gerçekliğin kurmacaya yaslanarak yol aldığını gösterir. Bir birey kendi çocukluğuna dair anıları bile hatırlamakta zorlanırken, tarihî bir şahsiyetin bebekliğini, emeklemesine kadar tasvir etmesi, yazarın kendi hayal dünyasının izlerini taşıdığını gösterir okuyucusuna. Tarihî bir roman olarak bilinen Cezmi’de anlatılan her şeyin “gerçek”

olduğunun düşünülmesi kişiyi yanılgıya düşürmemelidir çünkü özünde bir roman olarak kaleme alınmıştır, bir “tarih metni” olarak değil. Ahmet Sarı, tarih yazımında bile bir olayı kaleme alan tarihçinin kullandığı dil ve anlam bakımından farklılıklar olduğunu ve gerçekliklerinin sorgulanabilir olduğunu belirtir. Hikâyeci tarih yazımında ise düş gücünün etkisinin yadsınamaz olduğunu ifade eden Ahmet Sarı (2015:76-77), gerçeğin bıraktığı boşlukların doldurulmasında düş gücü, hayalin yardımı ve müverrihin yani tarihçinin bu boşluklara kendinden bilgiler katmasının kaçınılmaz olduğunu, insanların aktardıkları, gündelik hayatta genel geçer kabul görmüş sözlü tarih ve tarihçilerin bunları kaleme almasıyla yazılı tarihin biraz uydurmaca, biraz yalan, biraz oyun özelliği arz ettiğini izah eder. Tarihi yazınların “gerçeklik” boyutunun dahi kurmacayla benzer özellikler taşıdığını görmek her yazın türünde kurgu, yalan, oyun gibi kavramların varlığının yadsınamaz bir gerçeklik olduğunu düşündürmektedir. Biyografik, otobiyografik eserlerde bile “gerçeklik” ile “kurgunun” sınırlarının çizilmesi oldukça zordur.

Namık Kemal’in her iki romanında da karakterlerinin şair olması eserlerinde otobiyografik esintilerin olduğu hissini uyandırmaktadır. Roman içerisinde şairliğe dair yapmış olduğu aşağıdaki açıklama, Namık Kemal’in şairliğe bakışına ve onu yorumlayışına dair bir örnek niteliği gibidir. Hastalıktan kalem tutmaya takatinin kalmadığı zamanlarda bile yazmayı bırakmamış, aşağıda ifade ettiği gibi, kendi vücudunu gereği gibi yönetemediği hâlde, yerküreyi hep ileri bir noktaya taşımak için çaba sarf etmiştir.

“Şâir nedir? Tabiatın en sevdâlı zamanlarındaki hüznü gülümseyişlerinden yaratılmış bir mahlûk! Gülüşlerinde, gülün üstündeki şebnem gibi, gözyaşı izleri; ağlayışlarında, buluttaki gökkuşağı gibi, gülme belirtileri görünür. Tabiata her mahlûktan daha çok esir iken, tabiatın üstüne çıkmak ister. Kendi vücudunu gereği gibi yönetemediği halde, yerküreyi zayıf kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir verimlilik noktasına, başka bir olgunluk merkezine götürmeye çalışır! Bu kadar güç tüketen çabasıyla gücü kuvveti kesilince, ya kafeste siyah perdeler içinde tutsak olmuş olan bülbüllerin nağmesi kadar acıklı, ya da gökte solumaya yeterli hava bulunamayacak derecede yükselip öfkeyle aşağı süzülen şahinlerin sesiyle acı çığlıklar atmaya başlar.” (Namık Kemal, 2008 :43).

Adil Giray’ın henüz yirmi yaşında iken zamanın bilginlerinden sayılması, *İntibah* romanının Ali Bey’i ile benzerlik gösterirken her iki kahramanın şair olması ve genç yaşta saygın çevrelerde bulunmaları romanın yazarı Namık Kemal’e götürür bizi. Kurgu

ve tarihin içine serpiştirdiği otobiyografik unsurları görmüş oluruz bu şekilde. Adil Giray'ın bedensel özelliklerinin anlatıldığı paragrafta geçen "...yüzü pembe ile süslü sarıya çalan bir renkteydi; mavi gözleri ise bu renk içinde, gökyüzünün, günbatımında görülen bulutların arasından güçlkle fark edilen iki parçası gibi görünürdü." (Namık Kemal, 2008:42) ifadeler, özellikle bir erkek kahraman için abartılı ve fazla romantiktir. Tanzimat ile Türk toplumunun her alanında yayılmaya başlayan Batılılaşma hareketinin sanata ve edebiyata yansıyan yönü Fransız edebiyatıyla kendisini göstermiş ve devrin aydınları üzerinde romantizm etkili olmaya başlamıştır. Romantizme duyulan yakınlık; Tanzimat ile başlayan eskiden uzaklaşma, halka inme, özgürlük ve de toplumsallık gibi birçok konuda yön gösterici olması açısından ilgi görmüş ve tercih edilmiştir. Özellikle de romantizmin "sanatın toplum için yapılması, toplumun problemlerine eğilerek konularını gündelik hayattan seçmesi" görüşlerine cezbolan Tanzimat sanatçıları, çalışmalarını romantik edebiyatın etkileriyle ortaya koymuşlardır. Tam bir vatan aşığı ve toplumsal fayda uğruna yaşamayı gaye edinmiş bir aydın olarak Namık Kemal'in romantik edebiyattan etkilenmemiş olması düşünülemezdi. Özellikle de kendisi gibi bir dava adamı olan Victor Hugo'nun Namık Kemal'in fikrî ve edebî hayatındaki önemini Midilli'de bulunduğu sıralarda Abdülhak Hâmid'e yazmış olduğu bir mektupta kendi ifadelerinden açıkça görmekteyiz. "*Hugo dünyaya gelmese idi, ben belki yazı yazmağa muktedir olamazdım. Latife ber-taraf amma, elimde yeni bir hikâyem var. Bu kuvvette giderse bazı yerleri Les Miserables'ın eteklerini öpmeğe olsun muktedir olacak gibi görünür...*" (Tansel, 2013:423). Ali Ekrem Bolayır ise babasının ölmeden önceki son saatlerine kadar Victor Hugo'nun "Les miserables"/"Sefiller" kitabından okumalar yaptığını ve bütün güzelliklerini etrafındakilere izah ettikten sonra kitabı, tekrar okuyabilmek için açık olarak yastığının üzerine bıraktığını anlatırken hem Namık Kemal'deki okuma aşkını hem de Victor Hugo'ya olan ilgisini ortaya koymaktadır (Bolayır, 1998:121). Tanpınar, Namık Kemal'in romantik edebiyata kendini en fazla teslim ettiği eserinin "Cezmi" olduğunu ifade ederek onu romantizm amatörü olarak görür. Genel manada Namık Kemal'in muhayyilesinin kıt olduğu görüşünü savunan Tanpınar (2015: 403), Namık Kemal'in "Cezmi" romanında da dış âlem tasvirinde yetersiz kaldığını şu sözlerle eleştirir: "*Cezmi'nin en dikkate değer tarafı, tarihî bir eser olmasına rağmen mahalli renkten ve devir hayatının tasvirinden uzak olmasıdır. Bu romantizm amatörü dışarı âlemle âdeta*

alakasızdır. Onun muhayyilesi mimarı, kostüm, silah, mobilya, devre ve mekâna ait her şeye yabancı kalır.” Namık Kemal’e romantizm açısından asıl hızını veren şeyin V. Hugo’nun Sefiller’i olduğunu belirten Tanpınar, Cezmi’nin başında yer alan tarihi alanla ilgili uzun konuşmanın, Hugo’nun 1817 senesi için, Louis-Philippe için, 1830 ihtilali için yaptığı rahat konuşmaların bir eşi olduğunu, yangın ve denize atılan adam tasviri aynı şekilde Hugo’nun romanındaki denizdeki adamdan geldiğini söyler. Namık Kemal’in Hugo’nun eserlerinden etkilenecek bazı sahne ve konuşma şekillerini kendi romanlarına taşımış olması, okuduğu yazarlarla girdiği duygusal ve düşünsel ilişkilerin yansıması açısından önemlidir.

Romana ismini veren Cezmi karakteri tanıtılırken annesini iki yaşında kaybettiği bilgisi dikkat çekicidir. Tarihsel gerçeklikten beslenen bir eser olmasına rağmen roman karakterlerinin oluşumunda veya olayların gelişiminde yazarın kurmacaya yaslanmamasının mümkün olmadığını belirtmiştik. Evet, Cezmi tarihte yaşamış bir şahsiyettir fakat çocukluğuna dair bu kadar detaylı bilginin tarih kitaplarında dahi yer alması, özellikle o günün şartlarına göre pek de mümkün görünmemektedir. Annesini kaybetme yaşı, Namık Kemal’in annesini kaybetme yaşıyla aynıdır. Bu durum bir tesadüften öte yazarın kendi otobiyografisinden bir parçayı kahramanına yükleme çabası gibidir. Freud, edebiyat eserinin oluşumunu, gündelik hayatta karşılaşılan bir olayın yazara bir çocukluk deneyimini anımsattığını ve bu deneyimin ‘eski bir isteği’ uyandırarak, yazarı bu isteği gerçekleştirecek bir öykü ortaya çıkarmak üzere, zihninde bulunan eski ve yeni materyali birlikte kullanmaya yönlendirdiğini ifade eder. “*Bu açıdan, sanat-edebiyat yapıtının sanatçının yaşamıyla ilgisi doğrudandır.*” (Cebeci, 2004:179). Namık Kemal’in romanında kahramanlarına yüklediği bazı özelliklerin bu yönde şekillendiği görülmektedir. Yalnız bu durumu tek bir kahramanı kendiyile özdeşleştirerek değil, birden fazla kahramana bölüştürerek yaptığı gözlemlenmektedir.

“*Cenâb-ı Hakk’ın dünyada masumlara en büyük bağışının, en büyük kayrasının, analar olduğu inkâr edilemez; ama tanrısal güç, bir çocuğu anasından yoksun bırakırsa onun yerine elbet de biri geçiyor. Cezmi’nin annesinin yerine geçen varlık ise şefkatte anneden pek de aşağı olmayan babasıydı.*” (Namık Kemal, 2008: 65) paragrafında annenin bir çocuğun hayatındaki yeri üzerine sarf edilen cümlelerle yeniden Namık Kemal’in hisleriyle karşılaşılmaktadır. O, hiç anne sevgisi görmeden dedesi Abdüllatif Paşa ve büyükannesiyle büyümesine rağmen babasıyla olan bağı hiç kopmamış ömrü

boyunca babasıyla iletişim hâlinde kalmıştır. “Cezmi”de belirttiği gibi kendi eğitiminde de babası Mustafa Asım Bey etkili olmuş, tarih sevgisini ve eğitimini ilk olarak babasından almıştır. Namık Kemal, romanında anne varlığının bir çocuğun en büyük nimeti olma gerçeğini yazarak romantik ifadeler kullanmasına rağmen, özel hayatındaki ikili mektuplaşmalarda ve makalelerinde evlatlarını zarar derecesinde seven ve şımartan annelere karşı da sert bir tutum takınmıştır. Midilli’de Ahmed Midhat Efendi’ye yazmış olduğu mektubunda geçen şu cümleleri: “*Keyifsiz iken oğlunun kirli gömleğini koklar bir valideden tevellüd etmediğim için midir nedir, âile mahabbetini hiçbir vakit vatan mahabbetine tercih edemediğimden, uğradığım felaket vatan yolunda olduğu için, âile gâ’ilesi gönlümü ezmeğe asla muktedir olamazdı.*” (Tansel, 2013:264) yaşadığı anne eksiliğine karşı geliştirdiği bir savunma mekanizması gibidir.

Cezmi romanında usta biniciliği ve ciritteki mahareti ile bilinen Ferhad Ağa, Namık Kemal’in Kars’ta yaşadığı yıllarda kendisine binicilik eğitimi veren Kars Kırserdarı Kara Veli Ağa’nın özelliklerine sahiptir. Romanda geçen cirit hakkındaki tecrübeli bilgiler, yazarın kendi hayat tecrübesinin roman kahramanı üzerinden yansıtılmasıyla ortaya çıkar. “*Oyunda cirit atmak, kovaladığını istediği yerinden vurmak, eğer boşaltarak gelen değnekleri savuşturmak, bir eliyle atın yelesine sarılarak bir eliyle yerden değnek kapmak, belinden yukarıyla arkaya dönerek üzerine atılan ciritleri tutmak işlerinde o kadar beceri gösterdi ki seyredenlerin hepsini hayran eyledi.*” (Namık Kemal, 2008:75). Ali Ekrem Bolayır, Kara Veli Ağa’nın Kemal’in müfekkiresinde bir tesiri olduğunu ve Cezmi romanında görülen cündilik maharetlerinin bu durumun hâl ü şanından mülfem olmasıyla açıklar (Bolayır, 1998:24). Görülmektedir ki Namık Kemal, çocukluğunda hayatında tesiri olan kişilere eserinde yer vermiş ve gerçek kişileri romanında revize ederek yad etmiştir. Romanın amacı her ne kadar İslam birliği üzerine olsa da kurmaca gerçeklikten beslenerek var olmuştur. Gerçeklikten kasıt hem tarihte yaşamış kişilerin varlığı hem de yazarın kendi hayatından izlerin varlığıdır.

Namık Kemal, hayatının büyük bir çoğunluğunu sürgünde, ailesinden ayrı geçirmek zorunda kalmış olsa da çocuklarına yazdığı mektuplarında babalık özellikleri oldukça net anlaşılmaktadır. O, çocuklarını seven, onların eğitimleriyle ilgilenen, sıklıkla mektup yazan, yer yer özleminden dolayı sitemlerde bulunan, bazen de çocuk diliyle yazdığı mektuplarıyla muzip bir baba olarak karşımıza çıkar. “Cezmi”de evlat

için yapmış olduğu romantik tasvirler, o duyguları yaşamayan bir insanın dile getirebileceği türden değildir. “*Dünyada insanın yaradılışını onurlandıracak, bundan büyük bir yaratı var mıdır? Bu insanlık güdüsü Tanrı’nın önünde en baş eğici bir bağlılığa kanıt olan görünümünden değil midir?*” (Namık Kemal, 2008:67) ifadeleri, yazarın kendi duygularının tercümesi gibi görünmektedir.

Cezmi, tarihi bir roman olma özelliğiyle bugüne ulaşmış, romanın başkahramanı Cezmi ve diğer karakterler gerçekte tarihte yaşamış kişilerden seçilmiş, Namık Kemal’in İslam birliği düşüncesini empoze etmek, vatan aşkının her şeye üstün geldiğini kahramanları üzerinden okuyucuya aktarmak amacıyla kaleme aldığı ve tamamlanamayan bir eserdir. Romanda geçen tarihi bilgilerin fazlalığının yanında aşka ve ihtirasa yer verilmesi, romantik tasvirlerin oluşu romantizm akımının etkilerini hissettirmekle beraber, divan şairlerine ait beyitlerle desteklenen cümlelerin varlığı okuru hem yeni hem eski arasında kalmış bir yazara götürmektedir. Namık Kemal’in hususi mektuplarında ifadelerini yer yer beyitlerle desteklediği göz önünde bulundurduğunda romanını da benzer yöntemle yazdığı dikkat çekmektedir. Karakterlerin özellikleri arasına serpiştirilen otobiyografik unsurların varlığı ise romanı kurmacanın gerçeğe dayanan yanını besler niteliktedir. Cezmi, hem tarih hem kurgu hem de gerçekliği bünyesinde bulundurması bakımından yazıldığı dönem için oldukça mühim bir eserdir.

3.3. NAMIK KEMAL’İN TİYATROLARINDA KURGU VE GERÇEKLİK

3.3.1. Vatan Yahut Silistre

Namık Kemal, tiyatroyu çok sever ve onu bir eğlence olarak görür. Fakat eğlencelerin cümlesinden müfiddir tiyatro onun için. O, tiyatronun ahvâl-i beşerin taklidi olduğunu ve ahlakça tiyatronun hizmetinin gazete ve kitaplardan fazla olduğu görüşünü savunur. ‘*Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara*’ adlı makalesinde tiyatro için şu tanımları yapmıştır:

“*Tiyatro ise cism ü can bulmuş bir hayal-i şairânedir. Güya ki insanı elinden tutar, gönüllerin hafâ perdelerini birer birer açarak en gizli köşelerini gezdirir, temaşa edenler ahlâk-ı beşeri kâffe-i me’âlî ve deniyyâtıyla gözlerinin önünde tecessüm etmiş görürler. Vicdanın en kuvvetli hissi ve en mükemmel mürebbisi olan meftuniyet ve nefret derhal heyecan eder, bu heyecan ise kalbin en rikkatli veya en*

münşerih olduğu bir zamana tesadüf ettiği tabiatıyla tesiri ziyade olur.” (Namık Kemal, 2018: 574).

Namık Kemal, tiyatronun Avrupa’daki yeri ve önemine vurgu yaptığı makalesinde İngiltere’nin Cromvell vakasına yardım eden sebeplerden birinin Shakaspeare’in Kayser trajedisi olduğunu, Fransa inkılabında halkın gösterdiği vatan ve hürriyet düşüncesinin gönüllerde yer almasına Corneille’in tiyatroları kadar hiçbir şeyin hizmet etmediğini belirtir. Tiyatronun ahlâka olan etkisinde ise Goethe ve Schiller’i örnek göstererek onların oyunlarının Almanya’nın ahlakına olan faydalarının büyük bir cilt kitaba sığmayacak kadar çok olduğunu anlatır. Avrupa’ya kıyasla tiyatro türünde de çok geride kaldığını örneklerle izah eden Namık Kemal, ülkemizde tiyatro eserlerinin tercüme edilmesine karşı çıkan fikirlere cephe almış ve “Edebiyatın vatani yoktur, eğer bir fikir sahih ise bir lisanda edeceği tesiri diğer lisanda da tamamıyla icra eder. İngiltere, Almanya şairlerinin bu kadar âsârı Fransızcaya nakl olunmuş, tiyatrolarda oynanıyor, yalnız tercümeden dolayı kuvve-i belagati azalıyor, tiyatrocâ olan letafet ve tesirine hiç halel gelmiyor.” sözleriyle edebiyatımıza kazandırılmak istenen tercüme eserleri desteklemiştir. (Yılmaz Aydoğdu ve Kara, 2019: 574-576) .

“*Vatan Yahut Silistre*” Namık Kemal’in yazdığı ilk tiyatro eseri olmasının yanında ilk *milli* tiyatro eseri olmasıyla da Türk edebiyatı açısından mühim bir yere sahiptir. Güllü Agop tiyatrosunda sahnelenen oyun, izleyenlerde büyük bir heyecan uyandırmış ve “Yaşasın Kemal”, “Yaşasın millet” gibi tezahürlerde bulunmuşlardır. Yalnız devrin siyasileri tarafından hoş karşılanmayan bu durum Namık Kemal’in otuz sekiz aylık sürgün hayatının başlangıç nedeni olmuştur. Magosa’dan Şîrvânîzâde Hakkı Bey’e yazmış olduğu mektubunda Magosa’ya nefyini nükteli bir şekilde anlatır:

“...sebebi nefyimi öğrendim. Bu cezaya layık olduğumu da, i’tirâf ediyorum. Ben ki, Ortaoyunu’nun bu kadar revâcî gözümün önünde iken, fâcia yapmağa kalkışayım.. Ben ki, bir kal’anın iki arşın divar kadar ehemmiyeti olmadığı bu kadar tecrübeler ile müsbet olan bir zamân-ı nezâkette, kalkayım da, Silistre’yi muhâfaza için, birtakım câhil müteassıpların ihtiyâr ettiği hoyrat bahadırlığını bir ma’rifet suretinde göstermek isteyeyim. Ben ki, tiyatro müdirine akıl kethudâlığı ederek, bir oyunu Şehremâneti’ne göstermeden oynatmamasını tavsiye etmek, dünyâda ne kadar Osmanlı var ise cümlesinin vazifesinden olduğunu ve bir adam bu vazifesinden kusûr eder ise tiyatro müdirine hiçbir şey denilmeyerek, ânın yerine kendisinin zindana atılacağını elde mevcut olan kavânin-i devletten istihrâc edemeyeyim...Ben ki, tiyatroya gelen seyircilerin ağlamak, alkışlamak ve el çırpma gibi bir cinâyet-i azimeye kıyâm etmemeleri için gözlerini çıkarmağa,

ağızlarını kapamağa, kollarını kırmağa muktedir olayım da, yapmayayım..”
(Tansel, 2013:243).

Vatan Yahut Silistre, ilk perdesini İslam Bey ile Zekiye’nin aşkı ile açmış bir piyes olsa da gönüllü olarak cepheye giden ve tam bir vatanperver olan İslam Bey’in ve onun arkasından asker kılığına girerek Silistre savunmasına katılan Zekiye’nin vatan ve aşk uğruna yaşadıkları olayları konu alan bir eserdir. İslam Bey, “vatan” aşkı ile yanan, dünyada vatanından öte hiçbir şeyi üstün tutmayan bir karakter olarak Namık Kemal’in bir tip üzerinde cisimleşmiş hâli gibidir. Zekiye’ye savaşın başlamış olduğunu, yoluna cehennem ateşleri saçılrsa da yine gideceğine yönelik ateşli konuşmalar yaptığı bölümde vatan hakkında kullandığı ifadeler şöyledir: “*Beni Allah yarattı, vatan büyüttü. Allah besliyor, vatan için besliyor! Ben doğduğum zaman açtım. Vatan karnımı doyurdu. Çıplaktım, vatan sevgisinde giyindim. Vatanımın nimeti kemiklerimde duruyor. Vücudum vatanın toprağından, nefesim vatanın havasından...Ben şimdi vatan için ölmeyeceksem, niçin doğdum?*” Bu ifadeler bizi Namık Kemal’in 22 Mart 1873’te *İbret* gazetesinde yazdığı “Vatan” adlı yazısına götürmektedir. Yukarıda İslam Bey tarafından zikredilen ifadeler hemen hemen makalesiyle aynı düşünceleri yansıtmaktadır. Yukarıdaki ifadelerin “Vatan” makalesindeki şekli ise şu cümlelerledir:

“İnsan vatanını sever, çünkü mevâhib-i Kudret’in en azizi olan hayat hava-yı vatanı teneffüsle başlar. İnsan vatanını sever, çünkü ‘atâ-yı tabiatın en revnaklısı olan nazar lemha-i iftitâhında hâk-i vatana taalluk eder. İnsan vatanını sever, çünkü madde-i vücudu vatanının bir cüzüdür. İnsan vatanını sever, çünkü etrafına baktıkça her köşesinde ömr-i güzêştesinin bir yâd-ı hazini tehaccür etmiş gibi görür. İnsan vatanını sever, çünkü hürriyeti, rahatı, hakkı, menfaati vatan sayesinde kâimdir. İnsan vatanını sever, çünkü sebep-i vücudu olan ecdadının makbere-i sükûnu ve netice-i hayatı olacak evladının cılve-gâh-ı zuhuru vatandır...” (Namık Kemal, 1873:1-2).

Vatan Yahut Silistre’de Namık Kemal’in şahsi fikirleriyle sıklıkla karşılaşılmalıdır. Bunlardan biri; “*Hubbül vatan mine’l îmân*” hadisiyle hareket ettiği vatan sevgisinin imandan olduğu görüşü; İslam Bey’in “*Vatanını sevmeyen Allah’ını da sevmez.*”, “*Allah vatana muhabbet duymayı, vatanı sevmeyi emrediyor.*” Zekiye’nin “*Vatan, bir Allah tekkesi değil midir?*” ifadeleri şeklinde karşımıza çıkarken bir diğer görüşü ise vatana yüklediği anne imgesidir. İslam Bey’in vatanın anne olduğuna dair açıklamaları şu şekildedir: “*Vatan, herkesin öz annesidir. Birçok insan sağlığında sütünden, hastalandığında ilacından geçinmeye çalışır.*”, “*İnsan, vatanının ayaklar*

altında çiğnendiğini görürse yaşayamaz. İnsan, annesinin ayaklar altında çiğnendiğini görürse yaşayamaz.” (a.g.e.,15). Namık Kemal’in vatan sevgisini her şeyden üstün gördüğü sıklıkla kullandığı ifadeler arasındadır yalnız bu eserinde özellikle “anne” simgesini açıkça kullandığı görülmektedir. Onunla adeta kaynaşmış olan “vatan” kavramı ve ona olan bağlılığı “nesne ilişkileri kuramı” açısından yorumlandığında “vatan” kavramı “sembolik temsil” olarak ortaya çıkmakta ve Namık Kemal’deki “anne” imgesini temsil ettiği görülmektedir. Yazarın, eserini oluştururken gerçekliğe bolca yer verdiği ve hem ruhsal dünyasını hem de fikri dünyasını ortaya koyduğu görülmektedir.

Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre* piyesinin konu ve kahramanlarının tamamen kurmaca olmadığı görülür. Kendisi de bu eserin bir hayal ürünü olmadığını Ebüzziya Tevfik’e yazmış olduğu mektubunda şu şekilde anlatmıştır:

“...Silistre’nin mevzû’u müellifinin hayâli değildir. Benim yaptığım şey Rumilince Mahmûd-ı Sâni zamânındaki Şumnu Muhâsarası’nda nakl olunan bir hikâyeyi bir dereceye kadar tevsî’ için gördüğüm mecbûriyyet üzerine, Kırım Muhârebesi sırasında vuku bulan Silistre Muhârebesi’ne nakl etmekden ibâretidir. Ve maksad-ı te’lif ise millette olan hissiyât-ı vatan-pervaneyi tasvîr idi. Tiyatro yazmakla mahâret göstermek değil idi.” (Ebüzziya Tevfik, 2015: 498). Namık Kemal’in bu mektubu, yazmış olduğu piyesin gerçekliğini ortaya koyması dışında onun tiyatro yazma amacını belirtmesi açısından da mühimdir. *Vatan Yahut Silistre*’yi kaleme alma amacı bir sanatçı olarak sanat eseri ortaya koymak değil, halka milli duyguları aşılama ve millette var olan vatanperverlik hislerini uyandırmak olmuştur.

Piyesteki kahramanların muhayyel olmadığını yukarıda Namık Kemal’in kendi ifadeleriyle izah etmiştik. Fevziye Abdullah Tansel (2013: 227), eserde Abdullah Çavuş olarak bilinen ve sıklıkla “Kıyamet mi kopar?” repliğini tekrarlayan şahsiyetin de muhayyel değil hakikaten yaşamış bir şahsiyet olduğunu ifade ederek Mizancı Murad Bey’in “Vatan” piyesi üzerine tenkidinden alıntılar yaparak bu karakterin gerçekliğini şöyle aktarır:

“Abdullah Çavuş’un asıl adı Mustafa’dır. Serdâr-ı Ekrem Ömer Paşa’nın kumandasında çalışıyor. Topçu kumandanı Mûsa Paşa şehit düşünce, asker, ye’se kapılıyor. Ruslar’ın cephâneliğini Mustafa Çavuş, Konyalı Hüseyin Çavuş’la ateşliyor. İslam Bey ise genç ve güzeldir; bu harbe, yüzyirmi Arnavut’la gönüllü

olarak iştirak etmiştir. Kendisiyle yapılan mülâkatta, bu izahatı veren Abdullah Çavuş, Zekiye'yi bilmediğini, yalnız, orduda yaralılara bakan bir gencin bulunduğunu, bunun kız olduğu rivâyet edildiğini söyler.”

Piyeste Namık Kemal adına konuşan İslam Bey'i görürken karşısında ise ona âşık olan eğitimli bir genç kız vardır. Zekiye, cesur ve özgüveni olan bir genç kızdır. Her ne kadar vatan için her şey yapılır imajını çizse de piyeste baskın olan duygusu İslam Bey'e olan sevgisidir. Zekiye karakteri, Namık Kemal'in çocukluğunda şahit olmuş olduğu gerçek bir olaydan etkilenmesi sonucu oluşmuş bir karakterdir. Abdülhak Hamid'e 31 Mart 1879 tarihli yazmış olduğu mektubunda Zekiye'yi oluşturmasında etkili olan olayı şu şekilde anlatmıştır: *“Kırım muhaberesinde, Kara Fatma'yı filânı bir tarafa bırakalım. Bir kürt kızı, nişanlısının arkasına düşerek, gönüllü nefer yazılmış, Kars'a kadar gelmiş. Bir taburun trampeteciliğinde bulunduğu hâlde şehit olmuştu. Cenazesini kendi gözlerimle gördüm. Çünkü o zaman Kars'ta idi.”* (Tansel, 1949:84). Görülmektedir ki Namık Kemal söz konusu piyesinde karakterler ve olaylar içine kurmaca katarak ve okuyucuya gerçeklik hissi vererek milli duyguların farkındalığını amaçlamıştır. Kendi tecrübeleri ve ideolojisini zemine alarak *“Vatan Yahut Silistre”*yi yazmış, halkta uyandırdığı duygular sayesinde de hedefine ulaşmıştır.

3.3.2. Akif Bey

Namık Kemal, *“Akif Bey”* adlı tiyatro eserini edebî hayatının en verimli dönemleri olarak görülen Magosa sürgününde kaleme almıştır. Magosa, Namık Kemal için ruhsal dalgalanmaların oldukça fazla yaşandığı bir yer olmuştur. Bir mektubunda *sürgün* yerine *seyahat* kelimesini kullandığı görülürken bir başka mektubunda *mezar* olarak tabir ettiği Magosa yaşamının onu daha çok yazmaya sevk ettiği görülür.

“...kışlanın iki dirseği arasında yapılmış bir penceresi, bir de eğilmeden girilmesi muhâl bir kapusu var idi. İçine girdim. Kenardaki taş dirseği üzerine yorgana benzer bir şilte serdiler; bir tarafına da çarşaf inceliğinde bir yorgan, bir tarafına şilte kalınlığında bir yastık koydular; ben ise o câme-hâb-ı huzur üzerine uzandım. Baktım ki odanın tülû boyuma göre yapılmış, her taraf toprak.. Bir cihette iğne deliği kadar menfez yok. Âdeta yeryüzünde bir lahd içindeyim.. Bu hâlde zihnimden ne geçse beğenirsin? Vapurda iken Âkif Bey'in tertibini tasavvur etmiş idim; fakat tasavvurumca Dilrübâ'yı gâh Akif'e, gâh Pertev'e i'dam ettirmek ister ve bu suretlerden hiçbirini beğenmez idim. O vahşet-âbâd içinde, oyunumun zihnen olsun itmâmına çâre düşünmeğe başladım. Süleyman Kaptan'ı o sırada ihtirâ ettim.” (Tansel, 2013:224).

Namık Kemal'in Ebüzziya Tevfik'e yazmış olduğu yukarıdaki satırlar, onun Magosa'ya ilk gittiği zaman karşılaştığı mekân bilgisi ve Akif Bey adlı eseri hakkında verdiği bilgiler açısından oldukça önemlidir. Namık Kemal'in sürgüne giderken vapurda bile tasarladığı piyes hakkında düşünmesi ve mezara benzettiği odasında ise eserini yazmış olması onun ne denli azim ve dirayet sahibi bir sanatçı olduğunun göstergesidir. İlk tasavvur ettiğinde ismini “*Dâniş Bey-yâhut-Fâhişe-i Nâibe*” koymayı düşündüğü “Akif Bey”in kurmaca bir eser olduğu, Namık Kemal'in Dîlrüba'nın sonuna dair muallakta kaldığını belirttiği cümlelerden anlaşılmaktadır.

“*Akif Bey*”, Namık Kemal'in sürgüne gönderilmesine sebep olan ve milli duyguların yoğun işlendiği “*Vatan yahut Silistre*” adlı tiyatro eserinden birçok yönden farklılık gösteren bir eserdir. Akif Bey, Tanpınar'ın ifadesiyle; Namık Kemal'in gerek mevzu, gerek karakter itibarıyla en dikkate değer piyesidir. “*Âkif Bey artık, sadece herhangi bir fikrin muhtelif ağızlara taksim edilmiş metih ve senası değildir; birbirine zıt yaradılıştaki ve düşüncede insanların, ayrı ayrı ihtirasların karşılaşmasından doğan bir vakadır.*” (Tanpınar, 2015:378). Kişisel ihtirasların, dramların yer aldığı piyeste vatan fikri yer alsa da daha çok iyi niyetli bir deniz subayının sonu acı biten bir aşk hikâyesidir. Akif Bey'in âşık olduğu ve sadakatinden şüphe dahi duymayarak bırakıp savaşa gittiği Dîlrüba'nın iki yüzlüğü ve ahlaksızlığı, Namık Kemal'in diğer kadın karakterleriyle benzerlik gösterse de Dîlrüba erkek sevgisinden tiksinen bir kadın olarak davranır piyes boyunca. Tanpınar, onun modern fizyolojinin erkek yiyici, “*nymphomane*” diye adlandırdığı kadınlardan olduğunu ve bu kadın tipinin ise muharrire ne suretle nereden geldiğini tahmin etmenin güç olduğunu ifade eder. Toplumsal aksaklıkları gözler önüne sermeyi bir amaç edinmiş olan Namık Kemal için bu piyeste yaşanan olayların, gerçek hayatta örneklerini işitmiş olduğu düşünülebilir. İletişimin günümüz gibi olmadığı o dönemlerde gurbete giden bir adamdan yıllarca haber alınamadığı hatta hayatta dahi olsa bir daha ailesinin yanına dönmediği, dönse de ailesini bıraktığı gibi bulamadığı, toplumumuzda hikâyeleştirilerek anlatılan konular arasında olmuştur. Tanpınar, her memlekette uzun bir esareten dönerek eşlerini bazen kendi kardeşleriyle evlenmiş bulan talihsizlerin varlığından bahsederek Akif Bey adlı eserin konusunun hayattan alınmış olmasını mümkün görmektedir. Balzac'ın Albay Chabert romanı ile Akif Bey arasında benzerlikler olduğunu açıklayarak Namık Kemal'in bu hikâyeden etkilenmiş olacağını mümkün görmüştür (Tanpınar, 2015: 379).

Bir sanatçının eserini oluştururken kendi geçmişinden, tecrübelerinden ve de okumuş olduğu yazarlardan etkilenmemiş olması düşünülemez.

Namık Kemal, vatanını ve toplumu ilgilendiren hemen hemen her konuda yazmaya gayret etmiş bir düşünce adamıdır. Onun “Aile” adlı makalesinde detaylarıyla üzerinde durduğu aile kavramı, toplumumuzda yer alan aksaklıklar ve yapılması gerekenlere dair fikirleri bilinmektedir. Yalnız, edebî eserlerinde olumlu bir aile tablosuna rastlamak oldukça zordur. Selim İleri (1983: 74), bu durumu Namık Kemal’in yaratıya yönelik verimlerinde bambaşka konulara yönelmek isteyişi olarak görmüş ve şu cümlelerle değerlendirmiştir: “ *Toplum hayatı kendini yerleşik düzenini bulabilmiş olsa, yazar, daha ileri ve yeni şeyler söyleyebilecektir. Kurumlaşmanın önerdiği aile biriminin bu iki yönlü, madalyonun öteki yüzüyle sergilenişi bile, yaratıcı Namık Kemal’in kendisini sürekli kısıtladığını, düşünceleriyle çelişmemeye çaba harcadığını kanıtlar.*”

Topluma faydayı kendine bir borç bilmiş olan Namık Kemal daima yenilikçi fikirler ortaya koyarak daha uygar bir toplum hâline gelebilmenin yollarını aramıştır. Her alanda göstermiş olduğu bu çaba edebiyat alanında da gerek tür gerek türlerin içindeki muhteva yenilikleri olarak kendini göstermiştir. Akif Bey’in Dilruba karşısında anlattığı deniz tasviri ise edebiyatımız için bir yenilik olarak kabul edilmektedir.

“Deniz bizim vatanımız, velinimetimizdir. Sayesinde gezeriz, sayesinde yaşarız. Ah böyle bir havada seni yanıma alıp da engine çıkmayı isterdim, o zaman görürdün ki ne sefa varmış, bir kere gemi Allah’a bırakılmış bir gönül gibi korkusuzca rüzgârın önüne düşer, feleğin her zulmüne kendini hazırlamış bir mert gibi safa ile bir tarafına yaslanır da en istidatlı gönüllere uğrayan sevdalar gibi kararsız, telaşlı dokunduğu yerleri yakarak ileri doğrulur mu, bir kere ufak dalgalar ilk ağlamaya başlamış bir felakete uğramışın kirpikleri ucuna gelip de acemiliğinden gideceği yolu bilmeyen gözyaşı gibi öteyi beriyi dolaşmaya başlar mı, bir kere her görünen gezegenin, her büyük yıldızın ışığı deniz içine doğru türlü renkte kandillerle donanmış minarelerini salıverirler mi, bir kere denizde mehtabın aksi Allah yolu gibi nurlu bir caddeye getirir mi Allah bilir, gökyüzünü yıldızlarıyla, Samanyolu’yla ayağına inmiş veyahut denizi seninle, yol arkadaşınla göklere çıkmış zannedersin. Engin tıpkı hayat gibidir, insanın bakışları dünyada olduğu gibi denizde de yalnız bir daire içinde gezinir...” (Namık Kemal, 2011:26-27).

Yukarıdaki pasaj, Dilruba’nın “O enginler, o fırtınalar hiç mi hatırıma gelmiyor?” sorusu üzerine Akif Bey’in verdiği uzunca bir açıklamayı kapsamaktadır. Vatan benzetmesiyle başlayan deniz tasvirinin bilinç akışı şeklinde devam ettiği

görülmektedir. Namık Kemal'in Magosa'ya vapurla gittiği ve o sırada Akif Bey'in tasavvurlarını yaptığı düşünülecek olursa, deniz tasvirinin onun ruhunda uyandırdığı duyguların bir yansıması olduğu söylenebilir. Selim İleri ise enginlerde daire saplantısına kapılmanın Namık Kemal'in özgürlüğe duyduğu gereksinmeyi ürpertici bir biçimde yansıttığı görüşündedir. “*Onda, toplumun çok üstüne çıkmış bir düşünce ve duygu birikimini hep böyle kenardan köşeden kavrarız. İç dünyası hep susturulmuş, içtenlikle konuşması engellenmiş sanatçı, ne yazık ki sere serpe geliştiremez düşünce duygusunu.*” (İleri, 1983:72). Namık Kemal, her ne kadar toplumun medeniyet seviyesini yükseltmek için yeni fikirler ortaya koymuş olsa da bu fikirlerin toplumun alabileceği oranda olduğu unutulmamalıdır. Çünkü içinde bulunduğu dönem henüz o seviyeye ulaşmamıştır.

Türk edebiyatı alanında yeninin en büyük engeli divan edebiyatı olarak görülmüştür. Tanzimat'tan sonra divan şiirine karşı münakaşaların ilkinin şiir-şekil meselesi oluşturmuştur. “*Her dönemin ve neslin bulunduğu şartlar gereği kullandığı şekiller vardır. Divan şiiri de altı asır boyunca ‘Divan Edebiyatı Nazım Şekilleri’ni kullanmıştır. Tanzimatla beraber, divan şiirinin şekli yerine, yeni şekiller aranmaya başlanmıştır. Bu hareket neticesinde hâlihazırda olanla, olması gereken karşı karşıya gelmiştir.*” (Erbay, 1997:6-11). Tanzimat'tan sonra divan edebiyatını bütün yönleriyle karşı çıkanların başında Namık Kemal gelmektedir. Onun vezne dair düşüncelerini ifade ettiği ilk yer “*Micro -Megas Tercümesine Kemâl Bey'in Muâhezesi*” olmuştur. Daha sonrasında ise vezne dair düşüncelerine makale, mektup gibi birçok yerde rastlamak mümkündür. Namık Kemal'in Akif Bey adlı tiyatro eserinde kurgu yoğunlukta olmakla birlikte vatanperverliğe dair düşüncelerinin yanı sıra hece ile yazılmış şiirlerine rastlanılmaktadır.

“*Ağla âşık kanlar ağla*

Gönlünü ateşle dağla

Coşkun sular gibi çağla

Yâr el koynunda yatıyor

Kolu boynunda yatıyor.” (N.Kemal,97).

Akif Bey'de yer alan yukarıdaki şiir ve birkaç benzeri şiirin hece vezniyle yazılmış olmasını Erdoğan Erbay (1997: 17), divan şiirine karşı gösterilmiş bir tepki

olduğunu şu sözlerle değerlendirir: “...Akif Bey adlı tiyatro eserinde teorik değilse de uygulamada şiirler yazarak divan şiirinin ölçüsüne, veznine tavrıyla tepki göstermiş oluyordu.” Akif Bey, Namık Kemal’in gerek etkilendiği eserlerden gerekse tecrübelerinden bir kurmaca oluşturarak içine gerçek fikirlerini eklemekten geri durmadığı bir eser olmuştur.

3.3.3. Gülnihal

Gülnihal, Namık Kemal’in Vatan Yahut Silistre’nin oynanmasına talim verdiği sırada yazdığı ve Magosa’dayken yayınlattığı tiyatro eseridir. Mukaddime-i Celâl’de Gülnihal’in “Raz-ı Dil” olarak kaleme alınmış olduğunu fakat isimde değişiklik olmadıkça yayınlanma izni verilmediğini ifade eder. Namık Kemal’in (2020: 43) *Gülnihal* piyesine dair mukaddimedeki ifadeleri şöyledir: “*Gülnihal*’i, vatan’ın oynanmak üzere talime verildiği esnada, Zavallı Çocuk ile Akif’i de, menfâda karakol altında yazmışım. Birincisi her neden Son Pişmanlık mazhâriyetinde çıkarak nâmı olan Râz-ı Dil, Gülnihal’e tahvil olunmadıkça ruhsat-yâb-ı zuhur olamadı. Hatta Son Pişmânlık’tan bile bedbaht imiş ki en mühim parçaları ve en güzel ibâreleri tashih ve tenkîh edilmek gibi bir mezâyâ-küşlüğe uğradığından, beni neşrettiğime ve belki yazdığımı peşimân eyledi.”

Gülnihal piyesinin yayınlanmasına yönelik sansürlerin sebebinin; *Vatan Yahut Silistre* oyununda halkın vermiş olduğu tepkilerden kaynaklandığı muhakkaktır. Üstelik yazmış olduğu eser sonucunda sürgün edilmiş bir yazarın ikinci bir eserinin basımına izin verilmesi ise o devir için mümkün görünmemektedir.

Namık Kemal’in bir sanatçı olarak toplumsal, tarihî ve millî duyguları, eserlerinin temeline yerleştirme gibi belirgin bir özelliği vardır. Romanlarında olsun tiyatrolarında olsun aşk temasını bile işlerken “vatan” sevgisini ve toplumsal faydayı her şeyin üstünde tuttuğu görülmektedir. *Gülnihal* adlı tiyatro eseri de, aynı düzlemde oluşmuş eserleri arasındadır. Aşk, ihtiras, kıskançlık gibi konuların yanı sıra halkta uyanan “hürriyet” duygusu asıl tema olarak karşımıza çıkmaktadır. *Gülnihal*, halkın eziyetler, idamlar, işkenceler sonucu sessiz kalarak hiçbir şey elde edemeyecekleri yalnız; birlik olarak neleri başarabileceğinin topluma gösterilmek istendiği melodramatik tarzda oluşturulmuş bir eserdir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın (2015: 418) ifade ettiği gibi “*Namık*

Kemal'in eserlerini yalnız bir edebiyatçının eseri olarak mütalaa etmek bizi daima yanıltır. O, cemiyet karşısında bir vaziyet alan, muayyen teklifleri bulunan bir muharrirdir." Onun için eserlerinde yer alan fikirler, aynı zaman da Osmanlı'yı yaşatma çabaları makalelerinde sunduğu tekliflerle aynıdır.

*Gülnehal'*de Kaplan Paşa'nın halka yaşattığı ıstıraplar sonucu halkta uyanan bir direniş duygusu görülür. Bu özgürlük ve direniş duygusu eserde şahsi olarak başlar, birlik ve beraberlikle nihayete erer. Oyunun seyri içerisinde gelişen bu hâller, Namık Kemal'in "hürriyet" fikriyle aynı izlek üzerinde bulunur. "Hürriyet"i Allah'ın kullarına verdiği bir lütuf olarak gören Namık Kemal için "hürriyet" şahsidir. Onu değiştirebilmeye kimsenin gücü yetmez. *"Velez hançerle yüreği pârelensin, vicdanınca tasdik ettiği mu'tekadâtı gönlünden çıkarmak mümkün olabilir mi? Demek ki naklî, hikemî, siyasî, ilmî, zevkî her nev' efkâr zaten serbest, zaten tabiidir. Değişirse kimsenin icbarıyla değil tabiatın ilcasıyla değişir."* (Namık Kemal, 2019: 523).

Mehmed Kaplan (1948: 130), Namık Kemal'in hürriyet fikrinin mücerred olarak değil de kahramanlarının hareketleri arasından açıkça görüldüğünü ifade eder. *"Onun kahramanları, eski eserlerde görüldüğü şekilde kader, sihir, vesair fevk'atıbaî kudretlerin tesiri altında kalmazlar. Onlar "zaruret"e bile karşı dururlar. Bundan başka, insan oğlunu esir eden iyi veya kötü ihtiraslardan da kurtulmuşlardır. Anne, baba, kardeş, dost... sevgileri dahi bu kahramanları yollarından alıkoymaz. Buna mukabil kötü tipler ihtiraslarına esir görünürler."* Bu durumun somut ifadeleri eserlerinde; İslam Bey, Cezmî, Akif Bey, Muhtar Bey gibi başkahramanlardan okunmakta ve okuyucuya hissettirilmiştir.

Muhtar Bey'in mevcut siyasî düzene karşı tutumu ve padişah otoritesine olan sadakati *Gülnehal'*de karşımıza çıkmaktadır. Namık Kemal (2018: 31), eserde tüm kötü özellikleri şahsında toplamış bir şahsiyet olan sancak yöneticisi Kaplan Paşa'nın padişahı bile hiçe sayar sözlerine yer vererek *"Ben burada bir zabitim, üç yüz bin kişiye hükümüm geçiyor. Hangisine, her ne istersem yaparım. Üç yüz bin kişinin başı elimde duruyor. Hangisini istersem koparır, avucumda oynarım."* oyundaki diğer kahramanlar üzerinden kendi fikirlerini konuşturmuştur. Halk sancak beyinin zulümlerine ayaklanmış olsa da padişah fermanı olmadan hareket etmeyişleri ise Namık Kemal'in kendi sadakatının teminatı olarak görülebilir. Eserde Namık Kemal'e ait dikkat çeken

bir başka fikir ise yöneticilerin keyfî olarak belirlenemeyeceği yönündedir: “Bu memleket çiftlik midir ki babadan oğula, kardeşten kardeşe, yeğenden yeğene kalıp duracak? Bizim memlekette, hizmetten büyük vazifemiz mi var ki yaptığımız işlere mükâfat verilecek?” (Namık Kemal, 2018:101).

Oğuz Cebeci (2004: 182), yazarın yaratma sürecinde metindeki tekrarlanan temaların, fantezilerdeki kişisel unsurların, karakterlere ve kullanılan dilin retoriğine ilişkin özelliklerin metindeki kişisel unsurlar olarak değerlendirilebileceğini ifade eder Namık Kemal’in Gülnihal’de sıklıkla kullandığı “yılan” benzetmeleri ise onun kişisel unsurlarını yansıtmaları açısından dikkat çekicidir. Hususî mektuplarının üçüncü cildinde geçen şu cümlesi; “Zelzeleden, yilandan, kuduz köpekten başka hiçbir şeyden korktuğumu ve ânlardan da korkum dahi hiss-i a’sâbiden başka bir şeye hamlolunabileceğini bilmiyorum.” (Tansel, 2013: 103) onun yılanı karşı olan korkusunu açıklar niteliktedir. Yılan, birçok mitolojide ve inançta yer alan genellikle olumsuz özellikleriyle itham edilen bir hayvandır. Namık Kemal’de bulunan yılan korkusu ve bunu hem mektuplarında duygularını ifade ederken kullanması; “...Dur Allah’ı seversen, yine sinirlerim yılanı döndü, beynimi zehirliyor.” hem Gülnihal’de Zeynel Bey’in; “Sinirlerin daima böyle, ağustos güneşine rast gelmiş yılan gibi hiddetin bükülüp durmaz ya!” cümlesiyle benzer özellikler taşımaktadır. Bu durum onun eserlerindeki kahramanlar aracılığıyla hislerini yansıttığının göstergesidir. Namık Kemal’de yılan korkusu, hiçbir yaşanmışlık olmasa dahi kolektif bellekten gelen bir korku durumu olacağı gibi bilinçaltından gelen bir sembolün varlığını karşılaması da mümkündür.

Tanpınar, Gülnihal’in konusunu Rumeli tarihini bir buçuk asır dolduran ayan hadiselerinden birinden aldığını düşünür. Fakat kahramanların gerçekte yaşayıp yaşamadıklarına dair kesin bilgiler bulunmadığından eserin kurgu olduğunu söylemek yerinde olur. Namık Kemal’in eserlerini oluştururken kullanmış olduğu genel tutum Gülnihal adlı eserinde de kendini göstermektedir. O, kurmacayı şahsi fikirleriyle donatarak okuyucuya sunmak ve toplumsal fayda sağlama amacı güderek eserler meydana getirmeyi amaçlamıştır.

3.3.4. Celaleddin Harzemşah

Celaleddin Harzemşah, Namık Kemal’in diğer tiyatro eserlerinden üstün tuttuğu bir eser olmasının yanı sıra mukaddimesi ile de Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Mukaddime-i Celâl; Namık Kemal’in eski edebiyatı tenkit ettiği yeni edebiyata yönelik fikirlerini sunduğu ve savunduğu, tiyatro türünün önemi üzerine değerlendirmelerde bulunduğu, tarihi bir dönemeç olan Tanzimat’la ortaya çıkan yeni insan anlayışının¹⁰ tanıtıldığı ve Celaleddin Harzemşah piyesinin tasvirinin yapılarak yazımının izah edildiği bir yazıdır. Namık Kemal (2020: 57), Celâl’in mukaddime kısmında oyunlarını kurgulama şeklinden bahsederek “kurgu” ve “gerçeklik” açısından değerlendirilmelerinde aydınlatıcı olacak bilgiler vermiştir. “*Alel-umûm oyunların mevzuu, ya sırf hayâlî olur yahut bir vaka-yı târihiyeye isnât olunur ki âsâr-ı âcizânemden Gülnihâl ve Akîf ve Zavallı Çocuk birinci, Silistre ile Celâl de ikinci kısımdandır. Müellif, sırf hayâlî olan tertip-i mevzuunda hakikate müşâbehet aramaktan başka kayıt ile mukayyet olmadığı gibi, tarihten tasavvuruna esas olmak veyahut tasvirine hizmet etmek için ne kadar şey lâzım ise onu alarak, hikâyenin şâir cihetlerini istediği gibi eşhâs ve hâdisat ve hayâlat ve hissiyat ilâvesiyle tezyin etmekte ve hattâ, lüzum görürse vakanın târihçe maruf olan suret-i cereyânını bile değiştirmekte muhtardır.*”

Namık Kemal, mukaddimede eski edebiyatın soyut yaratma şeklini tenkit etmekle beraber, oyunlarının tasvir, tasavvur ve tahrir kısımlarından bahsederken yeni edebiyatın somut yaratma tarzının özelliklerini de tasvir etmiştir. Oyunların konusunun hayali yahut tarihi vakadan alınabileceğini ifade eden Namık Kemal, Celâl’de olayları siyasî cereyan itibarıyla tarihten hiç ayrılmadan kaleme aldığını belirtir.

Namık Kemal’in en belirgin özelliklerinden biri Türk tarihine olan ilgisidir. Çocukluğundan itibaren babasından aldığı tarih derslerinin de etkisiyle gönlünde bir tarih sevgisi mevcut olmuş ve bu sevgiyi romanlarına, tiyatrolarına yansıtmakla kalmayıp, “Osmanlı Tarihi” yazmaya başlamış; yalnız tamamlamaya ömrü vefa

¹⁰ Şerif Aktaş (1993:11), Namık Kemal’in teklif ettiği yeni insanın özelliklerini şu şekilde toplamıştır: “*Bu insan uhrevî değil, dünyevîdir; aklın tabiata hâkimiyetini kabul eder; dinî ve tabiat üstü güçlere değil, kendi gücüne inanır; kendi “ben”iyle haricî âlem arasındaki her türlü ilişkiyi akla uygun tarzda düzenler; hür olarak doğduğuna inanır; geleceği hazırlamakla görevli olduğunun şuurundadır; tarihî zaman içinde kazanılmış millî değerlerin hâlin şartlarına taşınmasını ister; gayelerini gerçekleştirmesinde müşahhas olanı işleyen bir edebiyatı vasıta olarak görür; her türlü tabîî ve sosyal hadisenin merkezinde bulunan bu insan, olaylar karşısında pasif değil aktiftir; aklını, irade gücünü, bilgisini kullanarak tabiata hâkim olacağı kanaatindedir. Bu insan, skolastik zihniyetin ve bu zihniyet çevresinde teşekkül eden her türlü müessesenin karşısında yer alır. Kaynağını aklı ve iradesinden alan yeni bir yaşama taliptir.*”

etmemiştir¹¹. İskender Pala (1989: 2), Namık Kemal'in mizacı gereği Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne asla seyirci kalamadığını, onu yeniden ayağa kaldırmanın yolunu, kısmen Türk tarihinden alınacak derslere bağladığını ve İslam birliği fikrini bu yüzden örneklendirmek istemiş olduğunu ifade eder. Namık Kemal'in Türk tarihine olan hayranlığı yalnızca nesir tarzında değil, onun isminin asırlarca akıllarda kalmasını sağlayan "Hürriyet Kasidesi"nde¹² de okuyucusuyla buluşmuştur. Mehmed Kaplan, *Hürriyet Kasidesi*¹³ nin içyapısını oluşturan sosyal idealler, tarih duygusu, ferdî kahramanlık ve hürriyet aşkını temsil eden ifadeleri, Namık Kemal'in bütün eserlerinde bulmanın mümkün olduğunu belirtir. Kaplan (2015:44-45), Namık Kemal'in Türk ve İslam Tarihine olan inançlarını şu şekilde açıklamıştır: "*Namık Kemal, İslam ve Türk tarihinin yüksek bir mâna ifade ettiğine inanıyordu. Bir aşiret kadar küçük olan 'Osmanlı' beyliğinin, irade kuvveti sayesinde 'cihangirâne bir devlet' yaratmasına hayrandı. Bu, onun 'ferdî kahramanlık, yaratıcı irade' fikrini teyit ediyordu. Namık Kemal, Türk ve İslam tarihine ait eserlerinde bu fikri genişletir. Bundan başka o, millî cevherin tarih içinde devam ettiğine inanıyordu.*"

Celaledin Harzemşah adlı tiyatro eseri, hem mukaddemesi yönünden hem de konusunu tarihten alan bir eser olması açısından Namık Kemal'in önemli eserleri arasındadır. İnci Enginün (2014: 673), Celaledin Harzemşah'ın Namık Kemal'in İslam birliğini sağlayacak ideal kahramanını canlandırmak istediği bir tarihî şahsiyet olarak tarif eder. Ahmet Hamdi Tanpınar (2015: 336), Namık Kemal'in eserleri arasında hususi bir yeri olan bu tiyatro eserini üç zaman grubu içinde mütalaa ettiğini belirtir. Birinci kısım 1220-1221 seneleri arasında geçen yani Mehmed Harzemşah'ın ölümünden Celâl'in Sind nehrine atılarak esirlikten kurtuluşuna kadar olan dört perdenin vakalarından oluşur. 1225-1228 yılları arasında geçen ikinci kısım, Tebriz

¹¹ "Namık Kemal'in Osmanlı tarihi üzerine önemli sayılan eserleri arasında biyografi denemelerinin ayrı bir yeri vardır. Onun fikirlerini tarihe dayandırma çabalarının ürünü olan bu eserlerin bir kısmı *Evrâk-ı Perişân* adıyla bilinir. "Selahattin Eyyûbi, Fatih ve Yavuz Sultan Selim'den bahseden biyografilerini 1872-1873 yılları arasında yazmış, Devr-i İstila makalesiyle birlikte tamamına Evrak-ı Perişân adını vermiştir. (Pala,1989:2-4).

¹² Hürriyet Kasidesi ile Türk edebiyatımızda yepyeni bir dönem başlamış, "*Eski edebiyatın umumiyetle dalkavuk, iktidardakileri methetmekle övünen şairi yerine, iktidara karşı cephe alan, arkasını saraya değil, halka dayayan ihtilâl adamı geçiyor ve edebiyat artık, beyaz kâğıt üzerinde oynanan sakın ve eğlenceli bir kelime oyunu olmaktan çıkarak, bir mizacın, bir fikrin, bir hayatın ifadesi oluyor. Mistiklerden sonra Türk edebiyatında yeniden sanatla şahsiyet birleşiyor. Sanat, kuvvetini insandan alıyor.*" (Kaplan,2015:43).

¹³ Hürriyet Kasidesi'nde Osmanlı tarihine karşı hayranlık ve bağlılık duygularını ifade eden beyitler (15-17) bkz.(Kaplan,2015: 40)

Hatunu' nyla evlenmesiyle başlayan ve Gıyaseddin ile annesinin Barak Hâcip tarafından öldürülmesi arasındaki vakalardır. Üçüncü kısım ise 1230-1231 yılları arasında geçmektedir. Üç zaman grubu içinde geçen oyun; Harzemşah devletinin önce veliahttı olan Celâl'in zuhuru, kendi adı altında mücadeleye atılması ve sonu olarak da üç bölümden oluşur.

Celaledin Harzemşah'ın konusunun tarihten alındığı yazarı tarafından belirtilmektedir. Yalnız, edebî eserlerde konusunu tarihten alan vakalar, kurgu ve gerçeklik noktasında incelendiğinde aktarılan tarihin “gerçeklik” boyutu birçok soruyu da beraberinde getirmektedir. *“Tarih, yalnızca meydana gelen değil aynı zamanda anlatılmış olandır. Metodolojik bir yaklaşıma sahip olan tarih yazıcılığı, her ne kadar kanıtlara dayalı olsa da içinde bir olay örgüsü barındırır.”* (Dalar, 2020: 382). Tarihî belgelerin hangi duygu ve fikirlerle kaleme alındığı, tarihçinin taraflı bir hâl ile tarihi olayı yazıp yazmadığı, tarih yazıcısının objektif bir perspektif kullanıp kullanmadığı edebî eserde tarihî vakanın “gerçeklik” boyutu “acaba” dedirtecek sorular arasındadır. Ancak, eser içinde yer alan tarihî anlatının “gerçeklik” boyutunun tüm yönleriyle müşahade edilebilmesi imkânsıza yakın bir durumdur. Tiyatro, roman gibi edebî türlerin zeminini çoğunlukla kurmaca unsurların oluşturduğu düşünüldüğünde tarihî bir vakanın anlatılmasında yüzde yüz bir “gerçeklik” oranı beklenilmez. Sonuçta bir sanat eseri vardır okuyucunun karşısında, tarihi bir evrak değil.

Celaledin Harzemşah'ın konusunu tarihten aldığı muharriri tarafından bildirilmektedir. Namık Kemal (2020: 58), piyeste yer alan ve tamamının tarihten alındığını belirttiği olayları şu şekilde sıralanmaktadır:

- *Mehmed Harzemşah'ın Tatar karşısında Ab-ı sükûn ceziresine firâr ile evlât ve ıyâlinin esir olduğunu işitince kederinden irtihâli,*
- *Türkan Hatun ile Harzemşah ailesine Cengiz esaretinde belâların icmâli,*
- *Rükneddin'in Fîrûz Kuh'daki hikâyât-ı celâdet ve suret-i intikali,*
- *Celaledin'in Harzem'den ayrıldıktan sonra Ak ve Arzak Sultanların Tatarlar tarafından istîsâli,*
- *Celâleddin'in kahramanlığı kuvvetiyle Harzem'den Sind'e varıncaya kadar Tatar'a karşı zuhur eden müteaddit galebelerin suret-i istihsâli,*

- *Seyfeddin'in atına bir kırbaç vurulduğu için İslâm ordusundan ayrılmakta irtikâp ettiği küfrân-ı nimet ve hıyânet-i din ü millet vebâli,*
- *Celâleddin'in Sind nehrini şinâverlikle geçerek ve yetmiş kişi ile Hint'te bir ordu teşkiline muvaffak olarak Irak'a geldikten sonra muzafferiyât-ı müteaddine avdet-i şân u ikbâli,*
- *O zamanlar taht-ı Bağdat-ı telvis eden Nâsır'ın Cengiz'i teşvik ve hânedân-ı Harezmi'yi tezlile müteallik olan seyyiât-ı amâli,*
- *Gıyaseddin'in bir sipahi münazaasından dolayı Melik Nusret'i idâm ile birâderini de düşman karşısında tek ü تنها bırakarak Bağdat ve Alamut taraflarını dolaştıktan ve husûl-i emelden meysus olduktan sonra Kirman'a îsâli,*
- *Red ü kabul-i nikâh münazaası ve tahrik-i fesat bahanesiyle gerek Gıyaseddin'in ve gerek validesinin Kara Hâcib yedinde helâk ve izmihlâlî Celâleddin'in Gürcülere bid-defaat zecr ü nekâli,*
- *Tebriz'de bulunan ve oyunda Mihr-i Cihân nâmıyla yâd olunan melikenin Celâleddin'e muhabbetiyle nikâha meyil ve isticâlî,*
- *Ahlat'tan dolayı Konya ve Şam pâdişâhlarının Celâleddin ile kâtîli, bu muhârebeye Celâl, keyifsiz bulunmak cihetiyle istirahat için bir tarafa çekilince askerin pâdişâh firâr etti zannıyla etrafa dağılması ve aradan biraz zaman geçer geçmez Tatar'ın alelgafle Azerbaycan'ı basması üzerine Harzemşah devletinin bütün bütün zevâlî”*

Namık Kemal (2020: 60), yukarıda yazılı olan konuların tamamıyla tarihten alındığını izah ederken her vakanın birçok tahayyül ilavesiyle tertip edildiğini de ekler. Tarihî bilgiler arasında kesinlik arz etmeyip rivayetlerle anlatılan durumlarda ise tiyatroya netice vermek için rivayetlerin cemini ihtiyar ettiği bilgisini verir. Oyunda yer alan kadın karakterlerden Zâhire, Neyyire ve Mihr-i Cihân için yazar şu ifadeleri kullanmıştır:

“Neyyire'nin şahsı, bit-tabîi tamamıyla tercüme-i hâli sırf muhayyel olarak buna dair bazı Frenk târihlerinde görülen rivâyet yalnız Celâleddin'in Sind nehrinde geçerken evlât ve ıyâlini eliyle telef ettiğinden ibârettir... Zâhire'nin şefkat-i mâderânesine ve Mihr-i Cihân'ın ahvâl-i âşıkânesine dair olan tafsîlât ve hayâlât ile Neyyire ve Mihr-i Cihân arasında gösterilen ve oyunun muhabbete dair her türlü hissiyât-ı fâciasını yekdiğerine rabt ile Celâleddin'in meşakk-ı rûhâniyesini

tahammül olunamayacak bir dereceye isâl eden müsahebet bütün bütün mahsul-i hayâldir.”

Kendi ifadesiyle hayal yani kurgu olan Mihr-i Can'ın ölen eşi Neyyire'ye benzemesi, piyeste fantastik bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum aslında üçüncü bölümde Celâl'in ruhen yıkılışının sinyalleri olarak kabul edilebilir. İslamiyet ve vatanı uğruna her şeyini feda edebilecek bir inanca sahip olan Celâl'de eser boyunca hep bir yılgınlık hissedilir. Eserde sorumluluklar altında ezilen fakat ideali ve inancı uğruna düştüğü yerden yeniden kalkmak zorunda olan bir padişah portresiyle karşılaşırız.

Celaleddin Harzemşah adlı eserde, gerçekliğe dayanan vakalar olmasının yanı sıra kurguya yaslanan noktalarda Namık Kemal'in vatan, millet ve ittihad-ı İslam ideolojisi üzerine fikirlerinin varlığı da kendini hissettirmektedir. Eserde karşılaşılan “Canından aziz olan bir millet”, “İslam'ın şanını yükseltme adına hizmet etmek”, “İslam mülkünü kurtarmak ve birliği sağlamak”, “Bir insana göre vatan, valideden mübarek”, “Millet uğruna can vermek.” gibi fikirler Namık Kemal'e ait değerlerle bire bir aynıdır. “*Gaye ise bir ideolojinin reklamını yapmak değil, tarihî tekevvünün bir noktasında, varlığının şuuruna varan insanın, ölüm düşüncesiyle uyuşmuş bir millete ferdi ve kolektif kimliğini hatırlatarak doğu-batı senteziyle yenileşmesine, olanak sağlamaktır.*” (Öcal, 2020:29)¹⁴

3.3.5. Zavalı Çocuk

Bir milletin kuvve-i nâtıkası edebiyat ise timsâl-i edebî nâtika-i zî-hayâtı da tiyatrodur, diyen ve tiyatroyu bir aşka benzeten Namık Kemal, menfada dahi tiyatro yazmaktan geri kalmamış ve Akif Bey adlı eseri gibi *Zavallı Çocuk*'u da Magosa sürgününde kaleme almıştır. Toplumsal faydayı eserlerinde esas alan Namık Kemal, eserlerinin konularını kendi ideolojisiyle paralel olarak belirlemiş, içinde bulunduğu siyasî ve sosyal durumların etkisiyle kaleme almıştır. Okuyucuda milli duyguları uyandırmak; vatan, millet, hürriyet gibi kavramların değerini fark ettirmek; toplumsal aksaklıkları yansıtmak gibi amaçları esas alan yazar, *Zavallı Çocuk* adlı tiyatro eserinde de zorla evlendirilme konusuna dikkat çeker.

¹⁴ Oğuz Öcal'ın “Celaleddin Harzemşah” adlı eserde yazmış olduğu giriş bölümünden alıntılar yapılmıştır.

Namık Kemal (2019: 498), tiyatronun toplum üzerindeki etkisini İbret gazetesindeki “Tiyatro” adlı makalesinde şu şekilde ifade eder: *“Bir millet umumen ahlâk kitabı yazsa bir âdemi pek kolay terbiye edemez. Bir edip birkaç güzel tiyatro tertip etse bir milletin umumunu terbiye edebilir. Memleketimizde en ciddi bildiğimiz zevât için bile baştan aşağı Ahlâk-ı Alâî’yi mütalaa etmek nefsi öldürürcesine cebr altında tutmağa mütevakkıf görünür.”* Kurgusal veya kurgusal olmayan anlatılar bildirişimsel özelliklere sahiptir. Gönderici tarafından verilen mesaj anlatıdaki kanal sayesinde alıcıya iletilir. Anlatısal bildirişimde mesajın gönderici üzerinde bıraktığı etkinin en fazla görüldüğü tür, Namık Kemal için tiyatro olmuştur.

Zavallı Çocuk, konu olarak basit ve sade bir eserdir. Ata ile Şefika birbirlerini seven, aynı evde büyümüş iki gençtir. Yalnız Şefika, ondan yaşça büyük bir paşanın ona talip olmasıyla annesine gönlündeki aşktan bahsetmekte, annesi ise ailesinin geleceği için paşayla evlenmesinin daha iyi olacağı yönünde kızına baskı yapmaktadır. Ailesi için aşkından vazgeçen Şefika, üzüntüsü sonucu vereme yakalanır artık son günlerini yaşamaktadır. Ata’nın haberi olmasını istememesine rağmen Atâ eve gelir ve onu gördüğü gibi bir reçete yazarak zehir getirtir. Şefika’nın karşısında zehiri içip ölür, peşine de Şefika can verir. Mustafa Nihat Özön, piyesin konusunun bu kadar sade olmasının yanında eserin kuvvetinin belli bir çağ ve zümre üzerinde etkisinin bu sadelikten ve entrikasızlıktan kaynakladığını belirtir. (Namık Kemal, 1974:31)

Namık Kemal, terakki için toplumdaki aksaklıkların giderilmesi yönünde fikirlerini açıkça ifade etmiş ve tespit ettiği yanlışları makalelerinde kaleme alarak toplumun gelişimine katkıda bulunmayı hedef edinmiştir. *İbret*’te yayımladığı “Aile” ve “Görenek” makaleleri *Zavallı Çocuk*’ta konu ettiği durumu anlamak açısından önemlidir. Göreneği insanın şahsî hayatını engelleyen, giyimden oturuşuna, aile hayatına kadar hemen hemen her şeyin önündeki bir set olarak gören Namık Kemal, *“Bir milletin terakkisine sahih bir mikyâs aranılırsa efradının göreneğe derece-i riayetine bakılsın”* ifadesini kullanır. *Zavallı Çocuk*’ta, Tahire hanımın kızını bir subay olacak olan Atâ’ya değil de on dört yaşındaki çocuğu yaşça büyük bir paşaya layık görmesi, Namık Kemal’in Görenek makalesinde eleştirdiği durumlardandır. *“Görenek tabiata galebe etmiş. Bir delikanlı ile bir kız birbirini seviyor. Arada meselâ kızın babası bey, delikanlının pederi ağa ünvanında bulunmak gibi bir arıza peyda oluyor. İki âşıkı birbirinden ayırıyor. Birçok memleketlerde bundan tevellüd etmedik fenalıklar*

kalmıyor.” (Namık Kemal,1289). Fenalıklardan kastını eserinde iki gencin ölümüyle gözler önüne sermiş olan Namık Kemal, annenin çocuk üstündeki evlendirme baskısını ise “Aile” makalesinde kaleme almaktadır. “*Hanımın da çocukluğunda bir sevgili bebeği varmış. Teehhülden sonra bebek gitmiş, yerine bir kız gelmiş. O da büyümüş, bebek nasıl hanımefendinin emrettiği yerde yatmağa mecbur ise kız da öylece hanımefendinin arzu ettiği beyin koynuna girmekte muztar olmuş, nihayet teverrüm etmiş. Bî çare kâh ettiğini ve kâh Hakk’ın mücâzâtını düşünerek iki elini böğrüne koymuş, rahat döşeğinin etrafını hazin hazin dolaşır durur.*” (Namık Kemal, 1872: 1-2). Tanpınar’ın Türkiye’de insan haklarının bayrağını ilk kaldıran adam olarak nitelendirdiği Namık Kemal, insanın şahsî hürriyetine yapılan saldırıları fark etmiş ve tiyatroyla gözler önüne sermiştir. Zavallı Çocuk, vaka olarak kurgunun ağır bastığı fakat yazarın şahsî fikirlerinin etkisiyle yazmış olduğu bir eserdir. Eserin vücuda getirilmesindeki amaç ise toplumun acı bir gerçeği olan evlendirilme şekillerinin tiyatroyla halka gösterilmesi ve bırakacağı etki sayesinde düzelmelerin ümit edilmesidir.

3.3.6. Kara Bela

Kara Bela, Namık Kemal’in Magosa’da kaleme almış olduğu ve en zayıf eserleri arasında görülen tiyatro eseridir. Mekân olarak Hindistan’ın seçilmiş olduğu eserde bir padişah kızı olan Behrever’in siyahî bir harem ağası tarafından tecavüzü sonucu canına kıyması ve *Zavallı Çocuk*’ta yaşanan sona benzer bir sonla sevdiği adamın da canına kıymasıyla nihayetlenen basit bir oyundur.

İnci Enginün (1993: 23), ilkel olarak nitelendirdiği Kara Bela adlı oyunda Namık Kemal’in Shakespeare’in Titus Andronicus’undan etkilendiğini ifade eder. “*Her hâlde şiddetli ifadeleri, yüksek tonu ile Namık Kemal’in ilgisini çeken bu eser, ona saray çevrelerinde geçen yarı masalımsı Kara Bela’yı yazdırır.*” Tanpınar (2015: 394) ise ifade asaletinden uzak ve bayağı olarak değerlendirdiği Kara Bela’nın masalımsı unsurlarıyla Tahir ile Zühre’yi andırdığını ifade eder. Piyeste en canlı tip olarak ortaya çıkan Ahşid’in ise Othello düşünülerek oluşturulmuş olduğu görüşündedir. “*Fakat psikolojik hâlleri değiştirilmiş, aslındaki asaletiyle, güzelliğiyle hiçbir alakası kalmamış bir Othello kıyafetinde bir Iago.*”

Kara Bela, konu olarak Namık Kemal'in toplumsal fayda amaçlı yazdığı diğer eserleriyle kıyaslandığında oldukça basit ve hoş bir üslubun görüldüğü bir eserdir. Namık Kemal gibi insana değer veren bir şahsiyetin oyunda, siyahî bir harem ağasına fiziki özelliklerinden dolayı hakaretlere yer vermesi kendiyle çelişen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun içinde üslubun bozukluğu ise Namık Kemal'in bir "katarsis" yaşama durumu olarak görülebilir. Çünkü bu duruma onun hususî mektuplarında da rastlanmaktadır. Ebüzziya Tevfik'e yazdığı 1878 tarihi bir tarihinde şu ifadeleri kullanmaktadır: "*Kemal, dünyâda Tevfik'e de istediği gibi ağız dolusu söğemeyecek olduktan sonra ne helva çiğner? Kendi mezarına yestehler, cehennem ol, b.. sen de..*" (Tansel,2013:325). Namık Kemal'in daha birçok mektubunda özellikle de yakın arkadaşlarına yazdıklarında Kara Bela'daki Behrever'in ağzından çıkan argo kelimelere rastlamak mümkündür. Tarihi veya sosyal bir gerçekliği olmayan eser tamamen kurgudur denilebilir.

SONUÇ

Tanzimat; Osmanlı Devleti'nde askerî ve teknik olarak başlayan Batılılaşmanın siyasi ve hukuki bir şekil almasıyla devam eden, içtimai alanda büyük sarsıntıların yaşandığı bir geçiş ve buhran devridir. Devletin teşebbüsüyle ilk adımları atılan Batılılaşma hareketi, “Hatt-ı Hümayun”un okunmasından sonra, sosyal problemlerin aydınlar tarafından benimsenmeye başlamasıyla derece derece devletten topluma geçmiştir. Tanzimat ruhunun devletten halka geçişi bir takım aydınlar tarafından gazete ve tenkitler yoluyla ortaya çıkmış, halk sesinin yeni zihniyeti savunması ile doğmuştur. “İlk defa Takvim-i Vakayi'nin (1831-1843) hükümeti temsil ederek ortaya attığı gazetecilik, Tasvir-i Efkâr'da (1861-1869) Şinasi'nin, Basiret'te (1869) Âli, Hayreddin ve daha sonra İbret'te Namık Kemal'in ateşli yayınları ile halkın sesini ifade yoluna girdi.” (Ülken, 2013:34-35). Devrin bunalımları karşısında hem siyasi hem fikri alanda kayıtsız kalamayan Türk düşünürleri arasında birinci derecede rol oynayan isimlerden biri şüphesiz Namık Kemal'dir.

Batılılaşmanın fikre ve öze nüfuz etmesinde hürriyetçi bir zihniyetle var olan Namık Kemal, devrimci bir amaç gütmemekle birlikte Batı memleketlerini gidip görmüş bir aydın olarak devlette ve toplumda gözlemlediği aksaklıkları gazetelerde yayınladığı makaleleriyle ortaya koymuş, aynı zamanda her alanda terakki yolunda atılacak adımların savunucusu olmuştur. Fikirleriyle bir devrin unutulmaz ismi olarak tarihe ismini yazdırmış olan Namık Kemal için; “vatanperver”, “hürriyet şairi”, “sanatçı”, “aydın”, “gazeteci”, “siyasetçi” gibi çokça sıfat kullanılmıştır. Çalışmamızdaki amacımız; tüm vasıfları taşıyan ve çok yönlü bir insan olan Namık Kemal'i, ona atfedilmiş sıfatlara sahip olmadan önceki varoluş süreciyle anlayabilmek ve onu “Namık Kemal” yapan unsurlar etrafında tanıyıp, eserlerini değerlendirebilmektir.

Freud ve Carl Jung ile başlayan ve günümüzde de devam eden psikoterapi alanındaki gelişmeler göstermektedir ki bireyin tanınmasında sadece onun yetiştiği aile ve sosyal ortam yeterli olmamaktadır. Yapılan araştırmalar; hücresel biyoloji, nörobilim, epigenetik ve gelişim psikolojisi alanlarındaki en son gelişmelerin travma modelleri ve tekrarlayan acıların arkasındaki mekanizmanın anlaşılması amacıyla aile geçmişinden en az üç neslin incelenmesi gerektiği yönünde olduğunu ortaya

koymaktadır. Klasik birey tanıma yöntemlerinde kullanılan aile ortamı, sosyal çevre gibi unsurlar önemini korumakla birlikte, önceki nesillerde yaşanmış olan travmaların da bireyin yaşamını etkileyebileceği ispatlanmıştır. Namık Kemal, büyük kumandanların, müderrislerin, şairlerin olduğu bir aile geçmişine sahiptir. Bilinen en büyük cedit; doğruluğundan ve kahraman bir asker oluşundan bahsedilen Topal Osman Paşa'dır. Topal Osman Paşa'nın devlete olan hizmetleri ve askerliği kendinden sonraki nesilleri de etkilemiş, ondan sonra da asker olarak devlete hizmet eden kişilerin sayısı çokluk göstermiştir. Namık Kemal'in, oğlu Ali Ekrem'in asker olmasını istemesi ve bir insanın yalnızca asker olunca murdar ölmekten kurtulacağı görüşünde olması, ailesel kalıtların göstergesi olarak kabul edilebilir.

Namık Kemal'in önemli devlet görevlerinde bulunmuş olan soy üyelerinde, tekrarlayan travmatik vakaların varlığı söz konusudur. Kendinden sonraki nesilleri olumsuz bir şekilde etkileyen olay; Ratib Ahmet Paşa'nın büyük oğlu Müderris Osman Paşa'nın padişahın emirlerine uymama ve isyankâr davranışlarda bulunduğu iddiasıyla katledilmiş olmasıdır. Namık Kemal'in geçmişine dair bilgileri babası Asım Bey tarafından öğrendiği bilinmektedir. Rüyalarında eli kanlı cellatlar gördüğü bilinen Namık Kemal'in aile geçmişinde yaşanmış bu travmatik olaydan etkilenmiş olduğu ve onun bilinçaltına tesir ettiği anlaşılmaktadır. Oğlu Ali Ekrem'in dahi, Müderris Osman Paşa'nın katli üzerine öfke dolu ifadeler kullandığı ve bu travmatik olayın nesiller boyu etkisinin devam ettiği görülmektedir. Mark Wolyyn, ailelerde yaşanmış olan bu tarz şok dalgalarının üç nesli etkilediği görüşünü savunarak, yaşanan hiçbir şeyin kaybolmadığını, parçaların yön değiştirdiğini belirtir. Bilinçdışında kalmış duygular, yaşantılar ve travmaların bilinç yüzeyine çıkabilmesi ise birçok farklı şekilde ortaya çıkabilmektedir. Bu travmatik durumun, Namık Kemal'de "yüceltme" ve "bastırma" savunma mekanizmalarıyla ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ecdadında devlet hizmeti sonucu katledilmiş, sürgün edilmiş ve tüm mal varlıklarına el konulmuş aile büyükleri varken Namık Kemal'in "vatan" uğruna canını verecek derecede hizmet aşkıyla dolu olması, onda bu savunma mekanizmalarının varlığını güçlendirmektedir.

Namık Kemal'de genetik miras veya aile aktarımı olarak ortaya çıkan bir özellik de onun sanatçı kimliğidir. Sanatçı kimliğin ilk örnekleri, ecdadında büyük dedesi olan Ratip Ahmed Paşa ve onun oğlu Naşid İbrahim Bey'de görülmektedir. On sekizinci asır klasik Türk şiirinin önde gelen isimleri arasında kabul edilen Naşid Bey, nesih ve sülüs

yazılarında ihtisası olduğu bilinen bir Enderun şairidir. Döneminde padişahın iltifatına mazhar olmuş bir şair olan Naşid İbrahim Bey, önce mabeyincilik görevinden ihraç ettirilmiş daha sonra ise taşraya gönderilmiştir. Devrin koşulları içinde bir şairin ya da devlet erkânından birinin İstanbul'dan uzaklaştırılması sürgün olarak görülmektedir. Mark Wolyyn, nesiller arası tekrarlanan bir travmanın her zaman asıl olayın tam bir kopyası olmadığını ifade eder. Naşid Bey'in bu sürgünü yaşamasında abisi Müderris Osman Bey'inin katledilmesindeki sebeplerin etkili olduğu düşünülmektedir. İbrahim Naşid Bey ile Namık Kemal arasındaki benzerlikler ise dikkat çekicidir. Naşid Bey'in sürgün edilmesi Namık Kemal'de tekrarlayan kolektif bir travmanın varlığı olarak görülmektedir.

Namık Kemal ecdadına devlet-i hümayun tarafından yaşatılmış başka bir travma ise büyük amcası Ali Bey'in ve dedesi Şemsettin Bey'in mal varlıklarının müsaderesi olmuştur. Namık Kemal'in babası Asım Bey bu müsadereler sonucunda sefalet içinde büyümek zorunda kalmıştır. Kendinden önceki nesillere devlet tarafından yaşatılan bu travmalar; Mustafa Asım Bey tarafından haksızlık olarak görülmüş, bu haksızlığı tüm öfke ve nefretiyle oğlu Namık Kemal'e aktarmıştır. Yalnız Namık Kemal'in mektuplarında veya yazılarında ecdadının yaşadığı olumsuz durumlarla alakalı herhangi bir siteme rastlanılmaması ilginçtir. O, tüm bu yaşananları dinleyerek büyümüş olmasına rağmen vatana hizmeti kendine borç bilmiş ve vatan uğruna yaşamayı seçmiştir. Namık Kemal'in hangi bilinçaltı duygularla bu yaşam tarzını seçmiş olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Ecdadının başına gelenlerin kendi başına gelmemesi için var gücüyle çalışmış ve padişaha ağır eleştirilerde bulunmamış olduğu görülen Namık Kemal'in maalesef sürgünlerle dolu hayatı, bu çabanın sonuçsuz kaldığını göstermektedir. Babası Mustafa Asım Bey ise diğer aile üyelerinde yaşanıldığı gibi Namık Kemal'in de istibdata kurban gittiği görüşünü savunmuştur. Aile üyelerinin devlet kademelerinde görev almaları ve devlet tarafından mal ve can zararına uğratılmaları, sürgün edilmeleri kolektif travma hâlini almış ve nesilden nesile farklı şekillerde ortaya çıkmıştır.

Genel olarak sanatçıların normal insanlardan farklı oldukları ve doğumlarıyla birlikte bazı olağanüstülöklere sahip oldukları yönünde kabul gören bir görüş mevcuttur. Namık Kemal dünyaya geldiğinde evlerinin avlusuna Arif Efendi adında bir şeyhin geldiği ve ona “Mehmed Kemal” ismini koyarak “Kemâl-i İslam” olsun diye dua

ettiği aktarılır. Doğruluğu ispatlanmamış bir bilgi olmasının yanı sıra Namık Kemal'in ismiyle müsemma bir şahsiyet olarak hayatını geçirmiş olduğu görülmektedir.

Namık Kemal için tüm hayatını, kişiliğini, ilişkilerindeki bağlanma şekillerini etkileyecek olan anne kaybı, onu henüz iki yaşındayken bulmuştur. Anal dönem ile kimlik gelişiminde çok önemli bir dönem olan ödipal dönem arasında annesiz kalmış olduğu görülmektedir. Anne kaybından sonra babasından da ayrı büyümek zorunda kalmış olan Namık Kemal'in ebeveynin olduğu sağlıklı bir aile ortamında büyümediği ve ilerleyen yaşlarda bu durumun olumsuz sonuçlarını yaşadığı görülmüştür.

Psikoseksüel kuramın yanı sıra kişinin ruhsal gelişimini ve davranışlarının şekillenmesini değerlendiren başka bir kuram ise Freud'un özdeşleşme, introjeksiyon (içe alma) ve aktarım kavramları sonucu oluşan “nesne ilişkileri kuramı”dır. Özellikle erken çocukluk döneminde oluşan nesne kavramında bebek için ilk nesne “anne”dir. Bireyin ruhsal ve fiziksel yaşamında ona ilk kucakını açan, besleyip sarıp sarmalayan ilk nesne anne olduğu gibi anne ile benzer anlamları taşıyan “vatan” da ruhsal varoluşunda somut bir imge olarak yaşamdaki sürekliliğinin temsilidir. Namık Kemal, nesne ilişkileri kuramı açısından değerlendirilirken karşımıza çıkan en önemli kavram “vatan” olmuştur. “Vatan” kavramı Namık Kemal'de “sembolik temsil” olarak ortaya çıkmıştır.

Erken yaşta anne kaybı ve nesne ilişkilerinden kaynaklı ortaya çıkan durumlar, genellikle bireyin yetişkinlik dönemi davranışlarını etkilemekte ve bilinçdışında var olan duygu ve düşüncelerin üstesinden gelebilmek için bazı savunma mekanizmalarını ortaya çıkarmaktadır. Bu savunma mekanizmaları ise çoğunlukla inkâr, eyleme vurma, yansıtma şeklindedir. Namık Kemal'de gözlemlenen savunma mekanizmalarından biri ; alkolizm, bağımlılık ve işkoliklik gibi öz yıkıcı davranışlarla kendini gösteren “Eyleme vurma”dır. Namık Kemal'in alkole olan bağımlılığı ve yazmadan, çalışmadan duramayan kişilik özellikleri onun bu davranışlarının temelini çocukluğuna dayandığını göstermektedir.

Hayatının büyük bir çoğunluğu sürgünde geçmiş bir insan olarak Namık Kemal'in sağlıklı bir psikolojiye sahip olması beklenemezdi. E.M.Cioran, *“Sürgündeki birinin, her şeyden el etek çekmiş, inzivaya çekilip ortadan kaybolmuş, sefaletlerine ve bir köşeye itilmesine ses çıkarmamış birine benzetilmesi haksızlıktır. Dikkatlice*

incelendiğinde onda bir muhteris, düş kırıklığına uğramış bir saldırgan, hırçın bir fatih olarak görülür.” der (Cioran, 2020:53). Namık Kemal için ise sürgün yılları hırçınlıkların, saldırganlıkların aksine kendini yazma eylemine adanmış, üretmekten medet umduğu yıllar olarak karşımıza çıkar.

Freud, insanın gelişmemiş ruhsal dünyasını “acı ve haz” ilkelerinin yönettiğini, insanın özünde acıdan kaçış ve haz vereni arayış olduğunu ifade etmiştir. Acı çekmenin ve ona dayanmanın insan doğasına aykırı olduğunu belirten Freud, bireyin acı veren duyguya son vererek huzur bulma arayışına girdiğini söyler. Namık Kemal’de sürekli var olan alkol bağımlılığı bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Mektuplarındaki ifadelerde karşılaşılan başka bir durum ise kendini yoğun bir şekilde yeme içmeye vermiş olmasıdır. Kendisinin bile anlam veremediği oburluk dönemleri, yazarın içinde bulunduğu ruhsal durumdan kurtulma ve rahatlama çabalarının bir tezahürü gibi görünmektedir.

Her bireyde farklı şekillerde ortaya çıkan savunma mekanizmaları ve rahatlama biçimleri, Namık Kemal’de çoğunlukla “bastırma” şeklinde kendini gösterir. İsteddiği bir durum gerçekleşmediğinde burnundan kan gelmesi, psikolojik bunalımın fiziksel bir rahatsızlık olarak kendini gösterdiğinin kanıtıdır. Almış olduğu aile terbiyesi ve edinmiş olduğu yaşam şekli öfke kontrolünü saldırganlık boyutundan uzaklaştırmakta ancak bedenselleştirmesine engel olamadığı için duygusal boşalmayı bu şekilde yaşadığı görülmektedir.

Namık Kemal, hemen hemen her alanda bilgi sahibi olmaya uğraşmış ve bu alanlarda yazmayı tercih etmiş bir aydındır. Onun aşırı bilgi arzusu ve durmadan çalışma gayreti, bizi başka bir savunma mekanizmasına götürmüştür. Bu savunma mekanizması; cinsel içgüdünün amacının cinsel olmayan ve toplumsal bakımdan, benimsenmeye elverişli bulunan daha yüce bir amaca dönüştürülmesiyle oluşan *yüceltme* savunma mekanizmasıdır. Namık Kemal’in her fırsatta vatan sevgisini her şeyin üstünde tuttuğunu belirtmesinden yola çıkarak onun tüm libidinal enerjisini yüceltme şeklinde dönüştürdüğü düşünülmektedir.

Sanatçıya dönük eleştiri yöntemi kullandığımız çalışmamızda, Namık Kemal’i tanıırken izlenilen yollardan biri; Hippolyte Taine’in ırk, muhit ve an üçlemesi olmuştur. Namık Kemal’in kimliğinin oluşum aşamasında içinde bulunduğu muhitlerden özellikle

ilmi ve edebi alanlarda etkilendiği görülür. Namık Kemal, onu yetiştiren dedesi Abdüllatif Paşa'nın görevi dolayısıyla çocukluğundan itibaren tek bir yerde köklenememiş ve birçok farklı muhitte bulunmak zorunda kalmıştır. Okul hayatı da bu yüzden uzun sürmemiştir. Namık Kemal'in Muahharen Valide Rüştîyesindeki hocası Şakir Efendi, onun için ilk yol göstericilerden olmuştur. Fakat buradaki öğrenim hayatı da dedesinin Kars'a görevlendirilmesi sonucu uzun sürmemiştir. Kars'ta farklı bir alana yönlendirilen Namık Kemal, Kars'ın Kırserdarı Kara Veli Ağa'dan binicilik dersleri almış ve bu şahsiyetin onun çocukluğundaki tesiri büyük olmuştur.

Sofya'da bulunduğu yıllar edebî zevkinin oluşmasında ve eski şiir tarzını öğrenmesinde etkili olmuştur. Burada divan şairlerini okumaya başlamış, Acemce ve Arapça alanında eğitim almıştır. Sofya'da bulunduğu sürede eski muhit içinde yer alan sanatçımız, İstanbul'da da bu muhit içinde bulunarak on yedi yaşında Encümen-i Şuara'da yerini almıştır. Bu muhitte Namık Kemal'e en çok tesir etmiş olan şair ise Leskofçalı Galip olmuştur.

Namık Kemal'in tüm hayatına yön vermiş, sürgünlerde uzun yıllar geçirmesine sebep olan siyasî muhitin içinde bulunması ise Şinasi ile başlamıştır. Şinasi ile birlikte yeni bir cemiyetin ve düşünce dünyasının kapısını aralayan Namık Kemal'de Şinasi, bir dönüm noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Namık Kemal'in içinde bulunduğu muhitler arasında, Mustafa Fazıl Paşa'nın desteğiyle gittiği ve büyük ümitler beslediği Avrupa vardır. İlk olarak Fransa'ya sonrasında ise Ziya Paşa ile Londra'ya giderek "Hürriyet" gazetesini çıkarmıştır. Avrupa dönüşü Gelibolu'ya görevlendirilen Namık Kemal, Magosa, Midilli, Sakız ve Rodos adaları gibi çeşitli yerlerde yaşamış ve hayatının son on sekiz yılını İstanbul dışında çeşitli memurluklar adı altında sürgün olarak geçirmiştir.

Namık Kemal'in hayatında etkili olan siyasî dönemler ise şu şekilde belirlenmiştir: Tanzimat'ın ilk yıllarında dünyaya gelen Namık Kemal'in yetişkinliği Islahat Fermanı'nın ilan edildiği yıllara denk gelmektedir. Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, V. Murad ve II. Abdülmecid dönemleridir.

Bu çalışmada Namık Kemal'in *İntibah*, *Cezmi* romanları ve *Vatan Yahut Silistre*, *Akif Bey*, *Gülnehal*, *Celaleddin Harzemşah*, *Zavallı Çocuk*, *Kara Bela* adlı tiyatro

eserleri yazarın otobiyografisi göz önünde bulundurularak kurgu ve gerçeklik temelinde değerlendirilmiştir.

İntibah, Namık Kemal'in edebî alandaki Batılılaşma adımlarının yeni bir türle ortaya koymaya çalıştığı bir eser olarak Türk edebiyat tarihinde yerini almıştır. Yazarın amacı; geleneksel anlatı türünün gerçek dışı unsurlarından sıyrılarak akla ve gerçekliğe uyar bir eser ortaya koymak olmuştur. Namık Kemal, *İntibah*'ın özgün düşünceleri içeren hayali bir roman olduğunu söylemiş olsa da eserde otobiyografik unsurların yansımaları gözlemlenmektedir. Namık Kemal “gerçeğe benzerlik” ilkesiyle hareket ederek hikâye ve masallardaki olağanüstülüklerden uzaklaşarak eserini icra etme amacıyla yola çıkmış fakat eskiden tamamen sıyrılması mümkün olmamıştır.

İntibah'ta geçen vakanın Hançerli Hanım hikâyesiyle benzerlikler taşıması, Namık Kemal'deki eklektik yapının yeni bir türe yansımış hâli gibidir. Sanatçının çocukluğundan ölümüne kadar yaşadıkları, okudukları kısacası hayatına etki eden her şeyin kurmaca dünyasında yer edindiği görülür.

Bir sanat eserini onu meydana çıkaran sanatçısından ayrı düşünmek mümkün değildir. *İntibah*'ta romanın başkahramanı olan Ali Bey'i tanıtmak amaçlı verilen bilgiler yazarın kendi otobiyografisinden izler taşımaktadır. Ali Bey'in alışkanlıklara olan tutkusu, inatçılığı ve istediği bir durum gerçekleşmediğinde günlerce hastalanması Namık Kemal'in fıtratıyla benzer özellikler sergilemektedir. Aynı zamanda Ali Bey'in öğrenimine ailesi tarafından önem verilmesi ve edebiyat muhitinde genç yetenekler arasında görülmesi, Namık Kemal'in genç yaşta Encüman-ı Şu'ârâ'da devrin önemli şairlerinden övgü görmesini çağrıştırmaktadır.

Eserde Namık Kemal'in makalelerinde yer verdiği ve eleştirdiği durumlarla karşılaşmaktadır. “Terbiye-i Nisvan” ve “Aile” makalelerinde üzerinde durduğu ve eleştirdiği konular, *İntibah*'ın ana karakterlerinde kendini göstermektedir. Ali Bey'in annesi Fatma Hanım, devrin geleneklerine uygun hareket eden ve yanlış evlat yetiştiren bir kadın tipidir. Dilaşup, eleştirilen konular arasında bulunan “cariyelik” kavramının somutlaştırılmış hâlidir. *İntibah*, vaka olarak “kurgu” yönünün ağır olduğu fakat karakter incelemelerinde Namık Kemal'in fikrî dünyasının yansımalarının yoğun hissedildiği bir eserdir.

Cezmi romanı, tarihsel bir zemin üzerine kurgulanmış ideolojik bir romandır. Namık Kemal, ideolojileri olan ve vatanın birlik ve bütünlüğü için bu ideolojileri eserlerine ve yazılarına yansıtmış bir sanatçıdır. *Cezmi*, “Hubbul vatan minel iman” hadisi etrafında şekillendirdiği İttihad-ı İslam fikrinin belirgin olarak hissedildiği eseridir. Tarihin başarılarla dolu yönlerini okuyucuya anlatarak geçmişin bugüne etki etmesini amaçlayan yazar, toplumsal belleğin izinden giderek eserlerini kaleme almıştır. Tarihsel kurmaca tarzında yazılmış olan *Cezmi*, kahramanları ve vaka açısından gerçekçi bir çerçeve içine konulmuş, aynı zamanda da yazarın fikirleri ve hayalleriyle tamamlanmış bir eserdir.

Namık Kemal’in *Cezmi*’de de *İntibah* romanında olduğu gibi bazı kahramanlara kendiyile benzer sıfatlar yüklediği görülür. Kahramanların şair olması ve genç yaşta zamanın bilginleri arasında yer almaları her iki eserde de otobiyografik unsurların varlığını göstermektedir. *Cezmi*’nin iki yaşında annesini kaybetmiş olması ve annenin bir çocuğun yaşamındaki yeri üzerine kurulmuş cümleler, Namık Kemal’in kendi hislerini romana aktarması olarak değerlendirilebilir. Romandaki karakterlerin özellikleri arasına serpiştirilen otobiyografik unsurlar, kurmacanın gerçeğe dayanan yanını beslemektedir.

Namık Kemal, eğlencelerin en faydalısı olarak gördüğü tiyatro türünde birçok eser vücuda getirmiştir. *Vatan Yahut Silistre*, yazarın ilk tiyatro eseri olma özelliğine sahip, aynı zamanda otuz sekiz aylık sürgün hayatının da başlangıç sebebi olması dolayısıyla mühim bir eserdir.

Vatan için her şeyi göze almış olan başkahraman İslam Bey, düşünceleriyle Namık Kemal’in tiplendirilmiş hâli gibidir. Özellikle Namık Kemal’in “vatan” makalesinde geçen fikirlerin esere yayılmış olması eserin otobiyografik yönünü ağırlaştırmaktadır. Namık Kemal için vatan her şeyden kıymetli olmuştur ve sembolik temsil ile “anne” kavramına karşılık gelmektedir. *Vatan Yahut Silistre*’de de bu sembolik temsilin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Oyunun tamamen hayal ürünü olmadığı yazarın Ebüzziya Tevfik’e yazmış olduğu mektuptaki ifadelerinden anlaşılmaktadır. “...*Silistre’nin mevzû’u müellifinin hayâlî değildir. Benim yaptığım şey Rumilince Mahmûd-ı Sâni zamânındaki Şumnu Muhâsarası’nda nakl olunan bir hikâyeyi bir dereceye kadar tevsî’ için gördüğüm*

mecebûriyyet üzerine, Kırım Muhârebesi sırasında vuku bulan Silistre Muhârebesi'ne nakl etmekden ibâretidir.” (Ebüzziya Tevfik, 2015:498).

Namık Kemal'in eserlerinin vaka seçimlerini, gördüğü bir durumdan ya da tarihi bir olaydan yola çıkarak oluşturduğu anlaşılmaktadır. O, eserlerini genellikle; gerçekliği olan olayları kendi fikirleri etrafında geliştirerek, otobiyografik unsurlar ekleyerek ve boş kalan yerleri hayalleriyle doldurarak oluşturmayı seçmiştir. *Vatan Yahut Silistre*'deki Zekiye karakteri, bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Namık Kemal'in “İttihad-i İslam” fikri üzerine yazdığı *Celalreddin Harzemşah* adlı tiyatro eseri, konusunu tarihte yaşamış gerçek olay ve şahsiyetlerden almıştır. Mukaddime bölümünde yazar tarafından gerçek ve kurmaca bölümlerin açıklamaları yapılmış, yazar vakada boş kalan kısımları muhayyilesiyle doldurduğunun altını çizmiştir.

Akif Bey, Gülnihal, Zavallı Çocuk ve Kara Bela adlı oyunlar, kurgusal eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişisel ihtirasların, dramların yer aldığı *Akif Bey*'de vatan fikri yer alsa da daha çok iyi niyetli bir deniz subayının sonu acı biten bir aşk hikâyesi olarak kurgulanmıştır. Sanatı topluma fayda sağlamada bir araç olarak gören Namık Kemal'in, eserlerini fikirlerinden yola çıkarak oluşturmuş olduğu görülmektedir. O, siyasi ve sosyal fikirlerini çalışmalarına yaymış bir sanatçıdır. *Gülnihal, Zavallı Çocuk ve Kara Bela* eserlerinde de toplumun aksak yönleri üzerinde durulmuştur.

Hiçbir sanat eseri, onu ortaya çıkaran sanatçısından ayrı düşünölemeyeceği için her kurgunun içinde “gerçeklik”in olduğu muhakkaktır. Namık Kemal'in eserlerinde de “kurgu”, sanatçının fikirleriyle beslenerek okuyucuya sunulmak istenmiştir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Ahmed Şuayb. (2018). *Ahmed Şuayb Hayât ve Kitâblar*. (Haz.: Erdoğan Erbay). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyüz, K. (2014). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aristoteles (2017). *Poetika- Şiir Sanatı Üzerine-*. (Çev.: Ari Çokona, Ömer Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Auerbach, E. (2009). *Mimesis*. (Çev.: Herdem Belen, Hüseyin Ertürk). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aytaç, G. (2016). *Edebiyat Üzerine*. Ankara: Hece Yayınları.
- Aydoğdu, N., Kara, İ. (2019). *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri Bütün Makaleleri 1*. İstanbul: Dergâh.
- Barthes, R. (2006). *Yazının Sıfır Derecesi*. (Çev.: Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgegil, K. (2014). *Harâbât Karşısında Nâmık Kemâl*. Erzurum:Salkımsöğüt Yayınları.
- Blackman, J.S. (2021). *101 Savunma: Zihnini Kendini Koruma Yolları*. (Çev.: Öznur Karakaş). İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları.
- Cansever, G. (1976). *İçimdeki Ben*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cioran, E. M. (2020). *Var Olma Eğilimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Corbin, H. (1986). *İslam Felsefesi Tarihi*. (Çev.: Hüseyin Hatemi). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çalışkan, A. (2018). *Edebiyat Bilimi ve Modern Türk Edebiyatında Edebiyat Felsefesi*. Ankara: Berikan Matbaacılık.

- Çetişli, D. (1998). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1989). *Film Sanatı*. (Çev.: E. S. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Düzgün, D. (2006). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Ebuzziya, T. (2015). *Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*. (Haz.:Furkan Öztürk) İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Ecevit, Y. (2005). *"Ben Burdayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1995). *Umberto Eco Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Bolayır, A. E. (1998). *Namık Kemal*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Erbay, E. (1997). *Eskiler ve Yeniler*. Erzurum: Akademik Araştırmalar
- Ergun, S. N. (2018). *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*. İstanbul: Historia Yayınevi.
- Emre, İ. (2005). *Edebiyat ve Psikoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Enginün, İ. (2014). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ertaylan, İ. H. (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*. (Haz.: Abdullah Uçman) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Freud, S. (2000). *Ruhçözümlemesinin Tarihi*. (Çev.: Ayřen Tekřen Kapkın, Dr. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- Faik Reşat. (1326). *Edib-i Azam*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- Göktürk, A. (2010). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güngörmüş, N. E. (2021). *Sanatçının Kendine Yolculuğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2016). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- İleri, S. (1983). *Kamelyasız Kadınlar*. İstanbul: Yazko Yayınları.

- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim*. (Çev.:Bahar Dervişcemaloğlu).İstanbul: Dergah Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip*. (Çev:Zehra Aksu Yılmaz).İstanbul: Metis Yayınları.
- Kabaklı, A. (2016). *Edebiyat Türleri*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- Kaplan, M. (2015). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh.
- Kefeli, P. (2007). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*.İstanbul: 3F Yayınevi.
- Mardin, Ş. (2017). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Namık Kemal (2008). *İntibah*. (Haz.: Kemal Bek). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.
- Namık Kemal (1998). *İntibah*. (Haz.:Mehmed Kaplan). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Namık Kemal (2011). *Akif Bey*. (Haz.:Mustafa Yücel). Ankara:Kurgan Edebiyat.
- Namık Kemal (2018). *Gülnihal*. (Haz.:Zübeyde Dursun). İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Namık Kemal (2016). *Kara Bela*. (Haz.:Kamil Akarsu). Ankara: Kurgan Kitap
- Namık Kemal (2008). *Cezmi*. (Haz.: Zeki Çakılalan). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.
- Namık Kemal (2018). *Vatan Yahut Silistre*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Namık Kemal (2020). *Celaleddin Harzemşah*. (Haz.:Oğuz Öcal). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Namık Kemal (1974). *Zavallı Çocuk*. (Haz.: Mustafa Nihat Özön). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kerman, Z. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Kuntay, M. C. (2010). *Osmanlı Tarihi, Mesnevi, Yıldızlar. Namık Kemal Devrinin insanalrı ve Olayları Arasında* (Cilt 1). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kur'an Meal-Tefsir* (2021). (Haz.: Mehmet Okuyan). İstanbul: Melisa Matbaacılık.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murdock, N. L. (2013). *Psikolojik Danışma ve Psikoterapi Kuramları*. (Çev.:Fusun Akkoyun). Ankara: Nobel Yayınları.
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Okuyan, M. (2021). *Kur'an Meal-Tefsir*. İstanbul: Melisa Matbaacılık.
- Özakkaş, T. (2017). *Bütüncül Psikoterapi*. İstanbul: Lİtera Yayıncılık.
- Özdemir, E. (1990). *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Özdemir, E. (2007). *Yazınsal Türler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özön, M. N. (1997). *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pala, İ. (1989). *Namık Kemal'in Tarihî Biyografileri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Said, E. (2010). *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*. (Çev.:F. Burak Aydar). İstanbul: Agora Kitaplık.
- Sarı, A. (2006). *Sanat ve Normaldışılık*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Sarı, A. (2008). *Psikanaliz ve Edebiyat*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Sarı, A. (2015). *Kurmacanın O Kadim Unsurları*. Konya: Çizgi Kitabevi
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (Çev.:İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stanzel, F. K. (1997). *Roman Biçimleri*. (Çev.:Fatih Tepebaşı). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Suçkov, B. (2009). *Gerçekliğin Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

- Sunat, H. (2018). *Psikanalitik Duyarlılık Bakışla Romanları Yaşamak*. İstanbul: Notabene Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1942). *Namık Kemal Antolojisi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitap Evi.
- Tanpınar, A. H. (2013). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansel, F. A. (1949). *Hususî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*. Ankara: Güneş Matbaası.
- Tansel, F.A. (2013). *Namık Kemal'in Husûsî Mektupları*. Cilt.1-4. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Tekin, M. (2017). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Türk, E. B. (2016). *Kurmacadan Gerçeğe Hasan İzzettin Dinamo (Roman-Otobiyografi)*. Trabzon: Serander.
- Uysal, R. (2010). *Belâgat ve Edebi Sanatlar Lügati*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Ülken, H. Z. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Vardar, P. B. (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Kitapevi A.ş.
- Wellek, R., Warren, A. (2021). *Edebiyat Teorisi*. (Çev.:Ö. Faruk Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Wolynn, M. (2018). *Seninle Başlamadı*. (Çev.:Mine Madenoğlu) İstanbul: Sola Yayınları.
- Yazıcı, N. (2009). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikayelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Ziss, A. (2009). *Estetik*. (Çev.:Y. Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

MAKALELER

- Abuzar, C. (2011). “Dinin Toplumsal Yaşam Üzerindeki Etkisi”. [Elektronik Sürüm]. *Harran Üniveristesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (26) ,146.
- Aktaş, Ş. (1993). “Namık Kemal ve İnsan”. *Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu*, 8, 1.
- Albayrak, M. (2021). “Sanat ve Estetik Kavramlarının Tarihsel Serüveni”. *Hece Dergisi Sanat Özel Sayısı*, 1, 142.
- Arslan, S. (2006). Farklı Soyutlama Düzeylerinde Benlik Temsilleri -I-: Bireysel Benlik ve Kolektif Benlik ya da 'Ben'lik ve 'Biz'lik. *Türk Psikoloji Yazıları*, 9 (18), 81-99.
- Cüceloğlu, D. (1968). “Bildirişim Sistemi, Malumat Teorisi ve Markov Modeli”. *Tecrübî Psikoloji Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi* 7 (6), 65-81
- Çakan, V. (2005). “Hoca Ahmed Yesevi ve Divan-ı Hikmet”. *Millî Folklor*, 17(68), 203.
- Çıkla, S. (2017). “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik.” *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 1, 122.
- Dalar, T. (2020). “Tarihi ve Kurmaca Gerçeklik Bağlamında Tarihi Roman”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (65), 377-387.
- Enginün, İ. (1993). “Namık Kemal ve Tiyatro”. *Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu*, (8), 13.
- Erkaya, Y. D. (2017). “Tasavvufta Hakikat Kavramına Kaynak Olması Yönüyle Hârîse Hadisi”. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 149-184.
- İldeş, Ö. (2019, Ekim). “Rus Biçimcilerin İlkeleri Bağlamında Yatık Emine Hikayesinde Edebiyat”. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 3(2), 10-139.
- Namık Kemal. (1289). Görenek. *İbret*, (119), 1-2.
- Namık Kemal. (1872). Aile. *İbret*, (56), 1-2.
- Namık Kemal. (1873). Vatan, *İbret*, (121).
- Korkut-Nayk, N. (2012). “Edebiyat Çalışmaları ve Psikoloji”. *Pivolka*, 7 (22).

- Kurt, A. (2019). “Söyleyici” kavramı ve “Nûrusiyâh” şiirinden hareketle şiir çözümleme yöntemlerinde “Söyleyici”nin tespitinin şiiri anlamaya katkısı.” [Elektronik Sürüm]. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, 14 (March), 174-182.
- Zeren, V.Ö. (2019). “Çağdaş Sanatta Gerçeklik Temsili Sorunsalı ve Metedram”, *Journal Arts*, (2), 77-94.

TEZLER

- Alıcı, L. (1998). *Dîvân-ı Nâşid İnceleme Tenkitli Metin*. (Doktora Tezi). Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aşır, A. S. (2020). *Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı*. (Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köker, S. (2019). *Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi*. (Doktora Tezi). Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	ELİF UYGUR
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetler	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	