

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

TÜRK TİYATROSUNDA GARBİYATÇI FANTAZİ

Yüksek Lisans Tezi

Gülşah Erdem

Ankara-2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

TÜRK TİYATROSUNDA GARBİYATÇI FANTAZİ

Yüksek Lisans Tezi

Gülşah Erdem

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Banu Beliz Güçbilmez Altan

Ankara-2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

TÜRK TİYATROSUNDA GARBİYATÇI FANTAZİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Banu Beliz Güçbilmez Altan

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınav Tarihi.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

GİRİŞ 1

1.TÜRKİYE MODERNLEŞMESİNDE GARBİYATÇILIK BİÇİMLERİ ve TEMSİL

1.1.Garbiyatçılığın Toplumsal Hafızası.....29

1.1.1.Teknik-Kültür/ Dış-İç / Model-Kopya.....29

1.1.2.Züppe Aleyhtarlığı ve Toplumsal Fantazi.....40

1.1.3. Bir Güldürü Unsuru Olarak Alaturkalık-Alafrangalık.....57

1.2. Cumhuriyet Modernleşmesi Ekseninde Garbiyatçılık Biçimleri.....63

1.2.1. Cumhuriyet İdeolojisinde Laik Garbiyatçılık.....63

1.2.2.Cumhuriyet Modernleşmesi ve Yerlici Garbiyatçılık.....77

1.2.3. “Garbiyatçı Fantazi”ler ve Temsilin İdeolojik İşlevi.....88

2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU’NDA GARBİYATÇILIK BİÇİMLERİNİN

TEMSİLİ

2.1. Türk Tiyatrosu’nda Laik Garbiyatçılığın Temsili.....94

2.1.1. Orta Asya Köken Oyunları ve Tarihyazımında Garbiyatçı Fantazi.....98

2.1.2. “Çağdaş Uygarlık Düzeyi Oyunları” ve Milli Modernlik Fantazisi 115

2.2. Türk Tiyatrosu’nda Yerlici Garbiyatçılığın Temsili.....	125
2.2.1. ”Garbın Makine Gıcirtısı” - Yerlici Garbiyatçılığın Batı Temsili.....	125
2.2.2. Necip Fazıl Kısakürek Oyunları’nda Yerlici Garbiyatçılığın İzleri.....	130
2.3. Örtük Garbiyatçılık ve “Kaybolan Değerler”	143
2.3.1. Şehir Nefreti-Köy Cenneti.....	143
2.3.2. Aile Oyunları ve “Toplum Korkusu”	150
SONUÇ	158
ÖZET.....	166
ABSTRACT.....	167
KAYNAKÇA.....	168

ÖNSÖZ

Doğu ve Batı karşılaştırması üzerinden şekillenen düşünsel izlek, Osmanlı İmparatorluğunun son döneminden itibaren Batı karşısında alınan yenilgilerle birlikte kapalı toplum yapısının değişime uğramasıyla farklı bir boyut kazanır. Üstünlük algısının ve bütünlüklü dünya fikrinin çözülmeye uğrayışı karşılaştırmanın Batı lehine değiştiği yeni bir evrenin başlangıcını oluştururken Batı karşısında muzaffer bir konumdan yenik duruma düşmenin etkisi kaçınılmaz hale gelen yenileşme ve Batılılaşma hamlelerini gündeme getirir. Tarih sahnesine geç çıkmanın ve yenik konumda olmanın “acizleştirici endişesi” ve tarihsel gecikmişlik bilinci Batı ile kurulan gerilimli ilişkide belirleyici bir rol oynar.

Türkiye’de Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte gelişen modernleşme süreci, bu gerilimli ilişkiye farklı bir boyut kazandırır. Modernleşme serüveni boyunca düşman Batı imgesi ile Batılı olma arzusunun belirlediği karmaşık hakikatler rejiminden beslenen Garbiyatçılık, iktidar olma pratiklerinin yönlendirdiği bir söylem alanını kurar ve anlamlandırır. Garbiyatçılık, en genel anlamıyla tarihsel Doğu-Batı ayrımı içinde Şarkiyatçılığın etki alanıyla nesneleştirilen ve öteki olarak konumlandırılan Batı dışı toplumların Batı’ya verdiği karmaşık tepkilerin oluşturduğu söylem ve temsil alanına tekabül eder. Batılı olma arzusu ve Batı düşmanlığının oluşturduğu arzu-nefret kısılacında şekillenen laik Garbiyatçılık, toplumsal fantaziye bu çelişik söylemleri kendi bünyesinde eritmesi için işlevselleştirirken modernizmin reddinden ve dini argümanlardan beslenen yerlici Garbiyatçılık özcü bir yaklaşımla Doğu-Batı karşıtlığını yeniden üretir.

Bu çalışmanın temel meselesini ideolojinin işlevselleştirdiği Garbiyatçı fantazilerin kuruluş biçimi ve temsille ilişkisi oluşturmaktadır. Fantazi ve gerçekliğin

kesiştiği kritik bir noktada konumlanan tiyatro, Garbiyatçı fantazilerin “gerçekleştirildiği” bir temsil alanı olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde Garbiyatçılık kavramına getirilen farklı yorumlar, Türkiye’de Garbiyatçı söylemlere zemin hazırlayan toplumsal koşullar, laik ve yerlici Garbiyatçılık biçimleri ile Garbiyatçılığın temsille ilişkisi ele alınacaktır. İkinci bölümde ise Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosundan seçilen metinler üzerinde Garbiyatçı fantazilerin kuruluş mekanizması tartışılacak, açık ve örtük Garbiyatçılık, “toplum korkusu” kavramı bağlamında ele alınacaktır.

Çalışmam boyunca benden desteğini esirgemeyen DTCF Tiyatro Bölümü’ndeki tüm değerli hocalarıma, çalışmalarını ve kaynaklarını benimle paylaşan Elif Çongur’a, eğitim hayatım boyunca beni koşulsuz destekleyen aileme, kaynaklara ulaşmamda bana yardımcı olan canım kardeşime, Utku’ya ve her koşulda yanımda olan Hakan’a teşekkür ederim. Yaptığı tüm ilham verici çalışmalar için, emeği, yol göstericiliği ve özellikle bizi Türk Tiyatrosu üzerine çalışma konusunda yüreklendirdiği için tez danışmanım Beliz Güçbilmez’e ayrıca teşekkür ederim.

GİRİŞ

Cevat Fehmi Başkut'un *Ayarsızlar*(2006) oyunu, Türk tiyatrosunda Tanzimat döneminden beri yakıcı gündem oluşturmuş “Batılılaşma” meselesini, ilerilik-gerilik ekseninde saat metaforuyla birlikte ele alır. Aile-toplum çemberi üzerine kurulmuş oyunda, iki farklı zaman algısı arasına yerleşmiş bilincin endişesi dile gelir. Endişe, bir türlü kontrol edilemeyen bir zamansallık fikrinden beslenir. Geri-“geç kalmış” bir bilinçle “çığrından çıkmış” ilerleme arasında denge kurma çabası, Batılılaşma meselesiyle ilgili fikir üreten aydınının değişmez teması olarak bir kez daha tiyatroda konu edilecektir.

Ayarsızlar'da aile, kardeş ikizlikleri-zıtlıkları üzerine kurulmuştur. Oyunun ana karakteri saat tamircisi Murtaza, oyunun en başında “alaturka”nın, evinde saate bakmayı yasaklayan kardeşi Şemsettin ise “alafranga”nın temsilcisi olarak sabitlenir.

MURTAZA- Hanım, bilmem hatırlayacak mısın? Meşrutiyet sıralarında iki yüzlü saatler çıkmıştı... Evet iki yüzlü... Bir yüzü alaturka saati gösterirdi, öbür yüzü de alafranga saati... Bizim aile de işte bu Meşrutiyet saatlerine benzer...

MURTAZA- (...)Demek istediğim bir tarafımız alaturka, öbür tarafımız alafrangadır. (s.85)

Alaturka-alafranga ikiliği ile açılan oyun, Doğu ve Batı'nın temsil klişesi haline gelmiş bu ikiliği alt katmanlara bölerek pekiştirir. Murtaza'nın öz evladı Hafız Ali, “Batılı” yaşam tarzına “kapılmış”, belki de bu yüzden yazar tarafından en başta “zayıf karakterli” diye tarif edilmiş, Doğu'ya ait bir tını olan Hafız ismini adından atmaya çalışan “alafranga” taraftır. Hafız Ali, özentiliğiyle, Batılı yoz değerler alanına “kapılma” eğilimi yüzünden oyun boyunca sürekli sarhoş, “kendini”, bilincini kaybetmiş halde gezecektir. Alt katmandaki “alaturka” tarafısa, kaba

konuşması, külhanbeyi tavrı, alafranga olan her şeye öfke ve alayla cevap veren, söz geçirilemeyen “üvey evlat” Mustafa’dır.

Doğu ve Batı’ya ait kültürel kodlamalara açık göndermeler yapan oyunda, yazar bir “ayarsızlık” odağı üzerinden ne kadar denge vurgusu yapmaya çalışsa da oyundaki “biz” ve “onlar” söylemi yazarın Batı karşısında konumlanışını ele verecektir.

MURTAZA- Onlar alafrangadır, biz alaturkayız. Onlar zengindirler, biz fakiriz. Onlar meşhurdurlar, biz meçhulüz. Onlar bizden başka türlü yaşar, başka türlü konuşur ve başka türlü düşünürler.(s.86)

Bu karşılaştırma ile Batı karşısında, Batı’nın gözünde “görünmez”, “meçhul” olma söylemi Batı tarafından yok sayılma, “görülmemeye” endişesini açığa çıkarır. “Alafranga” tarafta konumlanışla dile gelen ayrım, toplumsal hafızada belirginleşmiş “biz” ve “onlar” söylemlerini sabitler, “öteki”nin alanını pekiştirir. Çift yönlü bir eleştiri geliştirmeye çalışılırken dilin “biz” söylemine kayması ve belli bir alanda konumlanması oyunda başka araçlarla da görünür kılınacaktır. Oyunda her iki “aşırılık” alanına da yönelme iddiasındaki hiciv, aslında oyunda rahatlıkla dolaşan Şarkiyatçı ve Garbiyatçı söylem biçimlerini perdeleyecektir. “Aşırıya kaçanın” gülünçleştirildiği, “ayarı kaçmış” ilerlemenin de, ilerlemeye ayak diremenin de hicvedildiği oyunda, “ciddi tonun” temsilcisi konumundaki oyun kişileri olan Ayşe, Murtaza ve Şemsettin’in sözleriyle dile gelen Batılılaşmanın getirdiği toplumsal değer kaybı endişesi Garbiyatçı imge dağarcığının ipuçlarını verecektir.

AYŞE: Kuzum efendi, ne oldu bizim çocuklara böyle? Nedir bu gâvurca kelimeler? Ali camii falan bıraktı artık, nöbetini devamlı başkalarına devrediyor. Aynanın önünden ayrılmıyor. Boyuna gerdan kırıp bel büküyor. Mustafa’ya da bunları belletiyor... (s.89)

Oyunun tüm “eleştirel” bir bakış geliştirme çabasına ve komedi unsurlarının belirleyiciliğine rağmen annenin evlatlarını kaybetme korkusuyla, doğal bir biçimde dile getirdiği, “toplumsal değerleri koruma refleksi” gibi bir perdeyle masumlaştırılan “gâvur” söylemi, negatif Batı algısının toplumdaki en yerleşik hali, ötekileştirmenin en meşru biçimlerinden biridir. Öteki’nin alanı olarak belirlenen Batı’ya dair bu negatif kodlamalar, öteki söylemine dair normalleştirilmiş, gündelik dilin içine yerleşmiş ve sorgulamadan devralınan bir kültürel dağarcığın varlığına işaret eder. Batılılaşmanın dinden kopuşu temsil edişi de, Nurdan Gürbilek’in (2010-a) tespit ettiği gibi Batılılaşmanın “kadınsılaşma endişesiyle” özdeşleştirilmesi de Tanzimat’tan beri süregelen Batı-Batılı temsillerine dair bir tekrar dizgesinin varlığına işaret etmektedir. “Öteki”nin alanı olarak Batı, bir kez daha dinden, öz-kültürden kopuşun, kadınsılığın ve narsistik benliğin ifadesi olarak işaretlenir ve “kapılma endişesi”, Garbiyatçı bir üslupla iç içe geçerek yeniden üretilir.

NAZAN- İyi ama burası da fazla ileri ve yapay... Bir çok ruh hastası, ayyaş ve züppeyle dolu...

(...)

ŞEMSETTİN- (Nazan’a) Kızım anlattığın dert yalnız bizim değil, bütün memleketlerin derdi... O güzel, fakat küçük başın ile bu davayı halledemezsin... (Murtaza’ya)Öyle değil mi ağabey?

MURTAZA- Şüphesiz... Zaten bence ortada halledilecek bir dava da yok. İnsanlar gibi toplumlar da saate benzerler. Her saat kurulduğu zaman ileri gider, kurulması bitene yakın da geri kalır. Geri kalır amma bu ilerleyiş ve geri kalış birbirini telafi ettiği için saatin ayarı yine doğrudur. Bunun gibi toplumun bir kısmı ileri gider, bir kısmı da geri kalırsa toplumun ayarı bozuluyor demektir. (s.158)

“Fazla ileri”, ruh hastası, ayyaş ve züppeyle dolu alafranga dünyanın temsili, Batı kültürü karşısında duyulan “kapılma endişesi”ni gösterdiği kadar, Batılı yaşam tarzının “aşırılık” alanıyla özdeş tutulduğu anlarda açığa çıkan, Batı algısına dair

yerleşik ve örtük kodlamaları bu alan içinde “rahatlıkla” dile getirebilen Garbiyatçı bir sesin varlığının, sürekliliğinin işaretlerini verir. Alafranga dünyanın temsilinde dile gelen Garbiyatçı üslup, oyundaki komedi unsurlarının temelini oluşturan negatif Batı imgesi dağarcığından beslenir fakat oyunun sonunda Murtaza’nın ciddi tonda önerdiği toplumsal ilerleme formülü “yapıcıdır”. Yazarın sesi, “fazla ileri gitmeden” ilerleme, zamanın gerisine düşmeden ahlaki değerlere sahip çıkma önerisi, aydınların Batılılaşma meselesinde çizmeye çalıştığı çerçevenin de, Batılılaşmaya dair endişelerin ya da Batı karşısında “kimlik kaybı korkusu”nun da tüm toplumsal değişimlere, tarihsel kırılmalara rağmen tekrar ettiğini göstermektedir.

Oyundaki Şarkiyatçı söylem, ülkenin kendi “Doğu”su olarak işaretlenen “alaturka” yaşamın “aşırılığı”nda, medeniyete “ayak direyen”, geri kalan, ilerlemeye topyekûn bir ret tepkisiyle cevap veren külhanbeyi seste belirir. Toplumun medenileşmesine engel olan, “dengeli” bir ilerleme formülünü sekteye uğratan “Doğulu” taraf, zamanın ayarını bozan, geri kalmaya eğilimli “üvey evlat”tır. Fazla ileri ve yapay dünyaya kapılmış, aşırı Batılılaşmış, kontrol edilemeyen öz evladın kaybının açtığı “yara” nasıl doğru ilerlemeyi sekteye uğratiyorsa, inatçı bir “yerellik” içine hapsolan Doğulu üvey evlat da bu ilerleme formülüne “ayak bağı” olarak saatin dengesini bozar. Saat, Osmanlı-Türk edebiyatında iki farklı zamansallığa hapsolmuş toplumun endişesini aktarmakta zengin bir olanak sunan ve tekrar eden bir metafor olmakla birlikte, Cevat Fehmi Başkut’un çift zamanlı saati, açıldığı çifte bilinç imâsının yükünü kaldıramaz. Bu güçlü metafor, yazar tarafından kurulan ve Cumhuriyet ideolojisinin karakteristik özelliklerini yansıtan “ilerleme” formülünün sınırlarına sıkışıp kalır. Son anda dile gelen ve pek de tutarlı olmayan bu önerme, modernlik serüveni boyunca oluşturulmuş ilerleme formüllerinin “aksaklıklarını” ve çelişkili yanlarını ele verir. Fazla “ilerleyiş” ve geri kalışın, Doğulu ve Batılı kültürel

değerlerle sabitlenerek iki uç olarak işaretlendiği ve iki aşırılık biçimi olarak net bir tavırla eleştirildiği oyunun sonunda bu iki ucun “birbirini telafi etmesi”, saatin ayarını yine de “doğru” yapar. Yanlış olan ayarsızlığa, hatta “ayarsız” topluma rağmen, saat doğrudur. Bu doğruluk iddiası da, yazarın “bize özgü olan” eksikliği fark edip bu eksikliği son anda kapatma, gizleme çabası da “hayali bir Batı” karşısında konumlanışın ipuçlarını verecektir.

1943 yılında yazılmış *Ayarsızlar* oyununda dikkat çekici noktalardan biri de bu yakın tarihe kadar alaturka-alafranga gibi ikiliklerin, züppe tiplerinin tekrarlanması, “iç”, “biz”, “aile” olarak belirlenmiş alanın, Batılı yozlaşma tehdidine karşı çizilen bir sınır olarak varlığını sürdürmesi, Batı karşısında “aşırıya kaçma” temasının Tanzimat döneminden beri “kendi kopyalarını üreten” imgeler biçiminde yeniden sunulmasındaki ısrardır. Oyunda “modernleşme”- Batılılaşma eleştirisi klişeleşmiş Batılı-Doğulu figürleri etrafında dolaşp Şarkiyatçı ve Garbiyatçı söylemleri hiciv adına rahatlıkla dolaşıma sokan yazarın sesi, reel toplumsal düzlemde meselenin ciddiyetine dair bir söz söylemeye çalıştığı noktada “*Ortada halledilecek bir dava yok*” diyerek kendini susturacaktır. Doğululuk ve Batılılık mefhumları üzerinden “çifte bir bilincin” ontolojisinin farkında olan ve endişeyi sürekli dile getiren aydınların, Doğu-Batı üzerine, toplumsal hayata ya da reel politik düzleme dair tutarlı ve çok yönlü bir eleştiri geliştirememesi semptomu, derinleştirilmemiş bir “arada kalmışlık” söylemini tekrarlayanın pek de verimli bir tartışma alanı açmadığını gösterir. Toplumsal kriz anlarında üretilen “ne Doğulu ne Batılı”, “hem Doğulu hem Batılı” olma formülleri, ya da Doğulu- Batılı olma gibi kimlik üzerine üretilen söylemlerin yarattığı ontolojik boşlukların farkında olan kimi aydınların, sorunun etrafında dolaşan fakat sürekli yer değiştiren kimlik inşasını çok katmanlı bir sorgulamaya tabi tutmaktan kaçınan tavrı, Garbiyatçılığın temas ettiği

örtük “anlaşma” zemininin ipuçlarını verir. İdeolojik araçlarla yeniden şekillendirilen bu örtük anlaşma zemininde “Doğu-Batı sorunsalı” biçiminde dile yerleşmiş açmaz, değişim dönemlerinin politik argümanlarıyla güncellenerek bir türlü eskimeyen bir gündem oluşturur. Doğu, Batı işaretlemeleri, ideolojik yönlendirmelere göre sınırları sürekli yeniden çizilen mefhumlar olarak dolaşımda kalır. “Doğulu”, “Batılı”, her ikisi birden ya da hiçbiri olma formülleri üzerinden döneme ve ideolojik taleplere göre yeniden tariflenen toplumsal kimlikler gündeme geldiğinde, çizilen sınırlar toplumsal hafızada canlandırılır ve “öteki” söylemleri de kimliğin inşasında kurucu bir özellik kazanır.

Batılılaşma, Batıcılık, Batı karşıtlığı ya da “aşırı Batılılaşma” meselelerinin tartışma çerçevesinin Türkiye’deki tüm toplumsal değişimlere, tarihsel kırılmalara rağmen temel izleklerinin “saplantılı” bir biçimde aynı kalması ve Doğu-Batı imgelerinin belli imajlarla ilişkilendirilmesi, yeniden gündeme gelmesi bir probleme, Meltem Ahıska’nın tespitiyle (2005) bu sorunların “tıkayıcı bir gündem oluşturmaya” yol açar. Türkiye’de Batı temsili ve “Garbiyatçılık” eğilimlerinin temsille ilişkisini araştırmak tam da bu noktada kültürel bellekte tekrarlardan ve öteki kurgularından beslenen bir imge dağarcığı hakkında düşünme imkânı sunacaktır. Garbiyatçı söylem biçimleri aracılığıyla, Türkiye’de Batı algısının, Batı imajlarının ve Batı temsiliinin altında yatan ikiliklere yakından bakmak, ideolojik araçların temsille ilişkisi hakkında ipuçları verecektir. Türkiye’de Garbiyatçılık tartışması hem Batılı olma isteği ile Batı’yla arasına mesafe koyma, “yetişme endişesi”, “eksikliğin farkında olma” arasında gidip gelen değişken bir “medeniyet-kültür” tarifiyle, hem de kendi kimliğini Batılı-olmayan üzerinden inşa eden inkâr-ret aralığıyla birlikte düşünülebilir. Türkiye’de Garbiyatçılık, Batı’yla kurulan tarihsel ilişki içinde, arzu-nefret-inkâr gibi karmaşık tepkiler ağından beslenen gerilimli bir hatta şekillenir. Bu

tezin amacı, Türkiye’de Batılılaşma-modernleşme süreçleriyle birlikte belirginleşmiş, Osmanlı-Türkiye’nin Batı ile kurduğu gerilimli ilişkinin şekillendirdiği bir toplumsal hafızadan beslenen farklı Garbiyatçılık eğilimlerini, temsille ilişkisi bağlamında ele alarak, bu eğilimlerin Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yarattığı etkiyi incelemektir.

Toplumsal inceleme alanında Şarkiyatçılığa göre “yeni” bir kavram olan Oksidentalizm-Garbiyatçılık, var olan tartışmalar çerçevesinde Oryantalizm-Şarkiyatçılık kadar açık bir anlama sahip değildir. Garbiyatçılık tartışmaları, sosyolojik okumalarda genellikle Şarkiyatçılık tartışmaları ile birlikte yürütülür, kimi yaklaşımlarda Şarkiyatçılık dolayımında tariflenir. Bu durum, tarihsel olarak Garbiyatçılık kavramının Şarkiyatçılık kuramlarından daha geç bir tarihte teorize edilmesiyle ilişkili olduğu kadar, James Carrier’in belirttiği gibi “Garbiyatçılık ve Şarkiyatçılığın birbirini belirleyen, etkileyen süreçler olması” ile de açıklanabilir. (Carrier, 1992:203) Bu çalışma boyunca, James Carrier’in yaklaşımından hareketle Garbiyatçılık kavramı ile Şarkiyatçılık kavramı arasında tam bir “simetri” ilişkisi kurulamayacağı göz önünde bulundurularak, birbirlerini etkileyen bu “süreçler”in, çarpıtma, “özcüleştirme” ve “tarihsizleştirme” eğilimlerindeki ortaklıklar üzerinde durulacak, bu eğilimlerin temsil biçimleri ile ilişkisi ele alınacaktır.

Edward Said, *Şarkiyatçılık* (2012) çalışmasında, Şark’ın “hareketsiz bir doğa olgusu olmadığı” fikri ile yola çıkar. Nasıl Garp’ın kendisi “belli bir yer” değilse, Şark da “belli bir yer” değildir.(s.14) Bu coğrafi tanımlamalar da tıpkı tarih yazımı gibi “insan yapımı”dır ve ideolojik belirlemelerin alanına işaret eder. Bu noktada Şarkiyatçılık tartışmalarında akılda tutulan ve sürekli sorgulanan Şark-Garp ayrımı, Garbiyatçılık tartışmalarında da sorgulanması gereken olgular olarak dolaşımda tutulmalıdır. Batı’nın hegomonik belirlemelerle çizdiği sınırlar üzerinden

ve Batı'yı referans olarak oluşturulmuş “Yakın Doğu”, “Uzak Doğu”, “Orta Doğu” gibi ” kavramların güncelliğini koruması, Şarkiyatçılığın çizdiği sınırların reel politik düzlemde ne denli içselleştirilmiş olduğunun göstergesidir. Kavramların işaret ettiği hegomonik düzlemin sorgulanmadan devralınması, Şarkiyatçılık tartışmalarının ürettiği soruları yok saymak anlamına gelecektir. Garbiyatçılık okumaları, en temel noktada var olan bu ayrımların altındaki ideolojik nedenleri ve kavramların “yerleşikliğini” sorgulayabildiği ölçüde verimli tartışma alanları açabilecektir. Bu çalışmada, Türkiye’de “Doğu-Batı sorunu” biçiminde dile yerleşmiş ve kültürel, sosyolojik, edebi boyutlarıyla güncelliğini yitirmeyen “açmaz”, Garbiyatçılık biçimleri ekseninde yorumlanmaya çalışılacak, “Doğu” ve “Batı” diye tarif edilen alanların geçmiş ve “şimdi” ilişkisi içinde, yer değiştiren ve ideolojik araçlarla yeniden “kurgulanan” kavramlar oluşu üzerinde durulacaktır. Doğu ve Batı arasında bilinçli bir biçimde “bir sınırda durmaya çalışan” bir ülke olan Türkiye’de “Doğu” ve “Batı” kavramları, tarihsel kırılma anlarında tekrar tekrar tanımlanır ve bu tanımlar kimlik kurgularının vazgeçilmez bir ögesi olarak ideolojik düzlemde işlevselleştirilir. Doğu ve Batı’nın sürekli ve yeniden tariflenmesi ihtiyacının yarattığı kaygan zemin, “sıkışma”, “tıkanma” biçiminde dile gelen semptomlar üretir ve “adlandırılmayan” bölgeler açarak bir “sorun” algısıyla Doğu ve Batı olgularını gündemden düşürmez. Türkiye’de Garbiyatçılık, temelde Doğu ile Batı kurgularının işaret ettiği coğrafi, ideolojik ve kültürel alanlardaki anlam kaymalarının, yer değiştirmelerin gerilimli hattına yerleşir, buradan beslenir.

Garbiyatçılık kavramı, var olan literatürde hem “Batıcılık” hem de Batı karşıtlığı anlamında kullanılmıştır. (Ahıska,2009:1064) Kavramı, Batı karşıtlığı olarak ele alan Garbiyatçılık yaklaşımlarında en dikkat çekici çalışmalardan biri Ian Buruma ve Avishai Margalit’in *Garbiyatçılık-Düşmanlarının Gözünde Batı* (2004)

isimli çalışmalarıdır. Bruma ve Margalit'in Garbiyatçılık tanımı "Batı'nın, düşmanlarınca insanlık dışı resmedilmesi"dir. (2004:12) Bu çalışmada kökleri Avrupa romantizminde aranan Garbiyatçılık, esasen "radikal" biçimlerini Batı-dışında bulmuş tehlikeli bir yaklaşım olarak tanımlanmakla beraber, politik düzlemde Batı için somut bir "tehdit oluşturan" siyasal hareketlerle ilişkilendirilir. Batı-dışı alandaki farklı ideolojik yaklaşımların ürettiği Batı nefreti söyleminin açıldığı belirsizlik bölgesine dair dikkate değer sorular üreten çalışmanın zaafları, Batı olarak belirlenen alanın Amerika'ya, modern Batı'nın liberal düşünceye indirgenerek karşıtlıklar oluşturmalarıdır. Çalışmanın ekseninde duran "Amerika ve düşmanları" kurgusunun en tehlikeli yanı "biz" ve "onlar" söylemini pekiştirerek, "İslami terör" söylemi gibi önyargıları besleyecek genellemeler üretmeyi sürdürerek Doğu'ya ait paranoid kurguları, öteki söylemini derinleştirmektir. Garbiyatçılık teorisi bu perspektiften bakıldığında, Şarkiyatçılığın etki alanını devre dışı bırakan bir yaklaşımla ele alındığı ölçüde, Batı-dışı sayılan alanda farklı sebeplerle ortaya çıkmış fakat neredeyse "kendiliğinden" üremiş bir "nefret söylemi" olarak algılanma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.

Garbiyatçılığın "Batı düşmanlığı" olarak yorumlanmasının yanı sıra Batı-dışı toplumlarda Garbiyatçılığa olumlu anlamlar yüklenmiştir. Örneğin Mısırlı felsefeci ve İslam reformcusu Hasan Hanefi, Garbiyatçılığı bir bilim olarak geliştirmeyi önerir, çökmekte olan "saldırgan Batı"ya karşı gerekli bir söylem olarak savunur. Hanefi'ye göre, Garbiyatçılık, Doğu'da Batı'yı, Batılı olmayan bir dünya görüşünden yola çıkarak geliştirilebilecek bir "karşı çalışma alanıdır." (Hanefi, 2006:81) Garbiyatçılığın, kin ve hükmetme "güdüsüyle" hareket etmediği fikrini temel alan Hanefi için, "Öteki"nin kendisi üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümü ortadan kaldırmaya çalışma çabasıyla Garbiyatçılık teorisi, sonsuz bir yaratıcılık

alanına açılır. Kendisine yönelik “öteki” algısını kontrol etmeyi amaçlayan Garbiyatçılık, “karşı-öteki” yaratmaz, “sonsuz bir yaratıcılıkla” kendi bağımsızlığına yönelik öz üretimini gerçekleştirme imkânı sağlar, tarihsel ilişkilerdeki tahakküm perdesini kaldırarak “hakikati” ortaya çıkarır. Bu yönüyle Garbiyatçılık, tarih yazımındaki dengesizliğe ve kültürsüzleştirme politikalarına karşı özgürleştirici bir teoridir. Hanefi’ye göre Garbiyatçılığın konusu “üçüncü dünya”daki Batılılaşma eğilimlerine karşı bir denge oluşturmaktır. Batılı hayat tarzı, Batı dışında, “üst sınıflarda” ortak bir zemin haline gelmiş, Batının taklidi olmak Batılılaşma süreci içindeki ülkeler için “neredeyse ulusal bir karakter” halini almıştır. (Hanefi, 2006:83) Batılılaşma eğilimleriyle birlikte ortaya çıkan dini muhafazakârlık ve fundamentalizm gibi “anti-Batıcı” yaklaşımları da bu çerçevede özgürleştirici teolojiler olarak değerlendiren Hanefi için, Garbiyatçılık, “ulusal karakterin, ulusal kültürün ve ulusal hayat tarzının “yabancılaşma ve sadakatsizliğe karşı” kısmi bir savunmasıdır. (Hanefi, 2006)

Benzer şekilde Mao sonrası Çin’i Batı ile ilişkili bir okumaya tabi tutan Xiaomei Chen, Garbiyatçılığı bir karşı-söylem alanıyla ilişkilendirir. Chen’in yorumunda Oksidentalizm, kendi Batılı “öteki”sini oluşturan, fakat Batılı “ötekiler” tarafından belirlenmiş olduğunda bile Doğu’nun, aktif bir biçimde “kendini yapılandırma” sürecine katılmasına ve bu süreçte kendine özgü yaratıcılıklara izin veren söylemsel bir pratiktir. (Chen, 1995:4-5)

Couze Venn ise Oksidentalizmi modernlik çerçevesinde ele alır. Venn, Oksidentalizmi, Avrupa’nın Batı olma, dünyanın “modern” olma süreciyle ilişkili olarak tanımlar. (Venn, 2000:8) Bu tarihsel perspektiften Oksidentalizm, Batı modernliğinin “başarısı” ile ilişkili olarak kavranabilir ve bu anlamda modernliğin “anlaşılabilirliği” ile birlikte düşünülmelidir. Oksidentalizm kavramını modernitenin

evreleri ile okumayı öneren Venn, kavramı modernite ve “özne” kurgusunun ideolojik yönlendirmeler doğrultusunda geçirdiği değişimlerle birlikte değerlendirirken, bu ideolojik etkileşim içinde şekillenmiş bir alan içinde tanımlar. (Venn:2000) Venn’e göre Oksidentalizm, modernitenin kapitalizmin ve kolonyalizmin etkisiyle belli bir yörüngede yeniden yapılandırılmasına dair tarihsel bir birikimin varlığına işaret eder. Bu anlamda Venn, Oksidentalizmi, 19. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan yönetimselliğin (govermantally-Foucault), formasyon teknolojilerinde ve madun (subaltern) halkları disipline etmede kurumsallaşan emperyal hükmetme biçimleri ile birlikte şekillenmiş ve “özneleşme/özneleştirme”(subjectification/subjection) süreci”yle ilişkili bir olgu olarak ele alır. (Venn, 2000:19) Oksidentalizm, bulunduğu çatışmalı zeminde, bir yanıyla Batılı- olmayan “varoluş anlatılarının” bulunduğu, ve “anarşik” olarak nitelendirilebilecek modernite söylemleriyle özgürleştirici bir ideal için mücadele etme biçimleri üretir. (Venn,2009:19)

Edward Said, *Şarkiyatçılık* çalışmasının 1995 basımına yazdığı sonsözde çalışmasını Batı karşıtlığına indirgeyen yaklaşımları eleştirir ve bu anlamda Garbiyatçılık olarak nitelendirilecek bir tutumu sahiplenmediğini belirtir. (Said:2012) Yapısalcılık sonrası eleştiri perspektifiyle İran’a özgü modernlik denemelerini inceleyen, Said’in Garbiyatçılık söylemini sahiplenmemesi üzerinden Said’i, ötekinin sesini susturma noktasında eleştiren Mohamad Tavakoli Targhi için ise Garbiyatçılık, Şarkiyatçılığın tersine çevrilmesidir. (Ahıska, 2004:73)

Garbiyatçılık teorilerindeki bu farklı yaklaşımlar, kavramın kaygan bir zeminde dolaştığını belirginleştirdiği kadar, anlam, yorumlama çeşitliliğinin,

Garbiyatçılık okumalarının sosyolojik ve tarihsel boyutlarıyla toplumsal yapıların özgüllük alanına açıldığının da göstergesidir.

Garbiyatçılık ve Şarkiyatçılık eğilimleri, temel olarak Batı ve Doğu’yu soyut ve değişmez varlıklar olarak üretme, temsil etme, “sabit özlere indirgeme” yaklaşımlarıdır. Turner, Şarkiyatçılığın Doğu’yu sabit özlere indirgeyen yaklaşımı kadar, Batı’nın alanına dâhil olan her şeyi, bir tür “aynılaştırma” biçimiyle algılanan Garbiyatçı eğilimin de “tehlikeli” olduğunu vurgular. (2001:23) Bu “aynılaştırma” eğilimi, Garbiyatçı üslupların beslendiği bir söylem alanı olmakla beraber, Garbiyatçılık teorilerinin yorumlama alanındaki çeşitlilikte de belirginleşen bir “sınır” olarak varlığını hissettirir. Şarkiyatçılığın varsaydığı biçimde homojen bir “Doğu” gerçekliği olmadığı göz önüne alındığında, Batı-dışı sayılan toplumlardaki Batı kurgularının çeşitliliği, Garbiyatçılık okumalarında bir ön-kabul olmaktan çıktığı oranda, teorinin derinleşmesi gereken temel bir alan olarak belirginleşecektir. Garbiyatçılık tartışmalarındaki yorum farklılıklarının açıldığı özgüllük alanı, Batı-dışı toplumların Batı kurgusunun, tarihsel ve sosyolojik temelleriyle birlikte düşünüldüğünde, her ülke, her kültür için, kendine özgü koşullar altında ve çok çeşitli biçimlerde geliştirilmiş olması ile ilişkilidir. Örneğin, Japon kültürünün Batı kültürü karşısında geliştirdiği refleksler, Batılılaşma olgusunu kurgulanış biçimi, teolojik, kültürel katmanları içinde Batı’yı kavrayışı ile İslam toplumlarının Batı’ya verdiği tepkiler, “Hıristiyan dünya”nın algılanma biçimi ya da Osmanlı toplumunun çok-kültürlü yapısı, İmparatorluk algısı ve Batı karşısında aldığı stratejik tavırlar göz önünde bulundurulduğunda, Garbiyatçılık biçimleri üzerine düşünce üretme pratiklerinde Batı-dışı toplumlarda çok çeşitli, kompleks bir Batı algısının varlığını kabul etmenin ötesine geçme, bu farklılıkların belirleyici bir unsur olarak kurgulanma gerekliliği açığa çıkacaktır. Garbiyatçılık teorileri, her toplum için

tarihsel, sosyolojik, psikolojik etmenler ve toplumsal olgular arasındaki ilişki ağını anlama pratiklerinde derinleşebildiği ölçüde isabetli tespitler yapabilir ve bu durum Batı-dışı sayılan alanda her toplumun kendi tarihsel süreçlerini ve iç dinamiklerini göz önüne alan çok katmanlı bir kültürel okumayı gerekli kılar. Bu anlamda teori, Batı-dışı toplumlardaki Batı algısı üzerinden kültürel-sosyolojik farkları yok sayan bir ortaklaştırma söylemine yaklaştığı, Batı karşısında alınan tavırlar üzerine tek bir Garbiyatçılık eğilimi varsaydığı noktada “homojen” bir Doğu imgesini yeniden üretme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.

Şarkiyatçılık teorileri üzerine yapılan çalışmaların fazlalığı ve teoriye yönelik eleştirilerin düşünsel süreçlerce kapsanması, zengin bir eleştiri alanı açmış ve iktidar-söylem pratiklerinin anlaşılabilmesi için kavramı anlaşılır ve işlevli kılmıştır. Garbiyatçılık tartışmaları ise tarihsel olarak Şarkiyatçılığın açtığı tartışma zemini üzerinde şekillenmiş, kavram, kimi yorumlama biçimlerinde Batının söylemsel ve ideolojik düzlemlerde kurduğu hegemonik belirlemen ilişkilerini analiz etmekte olduğu kadar tıkayıcı bir gündem oluşturan Doğu-Batı tartışmalarında özgürleştirici bir dil ve düşünce olanağına açılan bir imkân olarak ele alınmıştır. Batı-dışı toplumlardaki kimi yorumlama biçimlerinde ise Şarkiyatçılığın yarattığı tahribata karşı “sahiplenilmesi gereken” bir tutum olarak algılanmıştır. Bu tavır, güncelliğini koruyan karşıtlıklar üzerinden üretilen siyasi söylemlerin ve iktidar ilişkilerinin varlığını sürdürmesi ve öteki olarak konumlandırılmış Batı-dışı toplumların alternatif bir söylem aralığı oluşturma çabası ile ilişkilendirilebileceği gibi kavramın manipüle edilmeye açık bir ideolojik araç olarak dâhil olduğu düzlemi de açığa çıkarır. Edward Said’ in 1995’te yazdığı sonsöz, kavramların yorumlama çeşitliliğine açıldığı alanlarda ideolojik yönlendirmelerin, bilinçli anlam kaymaları üretilebileceğini göstermesi anlamında dikkate değerdir. Edward Said, bu sonsözde Şarkiyatçılık

kuramındaki emperyalizmin de içerdği ve hükmetme, denetleme ilişkileriyle bir tuttuğu “milliyetçilik aşkı”nı kırmaya yönelik eleştirinin Arap dünyasında inatçı bir biçimde göz ardı edilişinden söz eder. Arap dünyasındaki kimi yorumcular Said’in Şarkiyatçılık eleştirilerinde “milliyetçilik aşkı” bulmayı bile başarmışlardır. Arap dünyasındaki Batı dünyası ile “hesaplaşma” duygusu, Şarkiyatçılık teorisinin “savaşa tutuşmuş zıt kimliklerin olumlanmasını değil eleştirilmesi”ni hedeflediğinin bilinçli bir biçimde görmezden gelinmesine neden olmuştur. (Said, 2012:354) Said’in Garbiyatçılığı “sahiplenmeyişi” de kavramın manipülatif yönlendirmelere açık oluşuna ve kavramları “sahiplenme biçimlerine” dair bir farkındalık ile birlikte düşünülmelidir. Said, “Şarkiyatçılığa verilecek yanıtın Garbiyatçılık olmaması gerektiği”ni belirtirken (Said, 2012:343) bir anlamda kavramlar üzerine geliştirilen yorumlarda eleştirel bakışın korunması gerektiğine dikkat çekmektedir.

Garbiyatçılık kavramının, Şarkiyatçılık teorilerine göre “yeni” oluşunun ve kavramın “epistemolojik anlamda temellendirilmeye ve farklı okumalarla zenginleştirilmeye ihtiyaç duyulduğu”nun (Ahıska:2004) Garbiyatçılık teorilerinde “paranteze alınması” yorum farklılıklarını anlamaya çalışmak ve kavramı geliştirmek açısından önemlidir. Bu “parantez”i devre dışı bırakan tek yönlü okumaların, Garbiyatçılık kavramını “manipülatif” bir ideolojik söylem ağına dâhil etme eğilimi göstermesi, anlam çeşitliliğinin, “kavramsal bulanıklık” alanıyla yakın temasını gösterir. Örneğin Türkiye’de Garbiyatçılık kavramının, güncel politikada kendini İslamcı-muhafazakar ideoloji içinde ifade eden çevrelerce “sahiplenilmesi” ve kavrama tek yönlü, tutarsız anlamlar yüklenerek işlevselleştirilmesi, Garbiyatçılığın

iktidar pratikleriyle ilişkisini ve Türkiye’ye özgü olan Garbiyatçı söylemleri anlamak açısından önemlidir.¹

Türkiye’de Garbiyatçılık üzerine çalışma yapan Alim Arlı, Şarkiyatçılık teorileriyle Garbiyatçılık teorileri arasındaki tarihsel boşluğa ve kavramlar arasındaki sosyolojik bağlam farklılıklarına dikkat çeker. Arlı’ya göre Şarkiyatçılık ve Garbiyatçılık arasında simetrik bir analiz yapmak imkânsızdır. Bu söylemler hiçbir şekilde aynı varoluşsal koşulların ürünü değildir. (Arlı 2009:64) Arlı, bu varoluşsal farkı, Şarkiyatçılığın bir iktidar söylemi oluşu ve bilgi sistemiği kurma özelliğiyle bir “kök paradigma” oluşturmaya ve böylece “bireyler için kültürel haritalar olarak işlev gören” “bireyi toplum içindeki yapılar ve anlam ağları konusunda yönlendiren bilişsel bir rehber” olma özelliği ile ilişkilendirir. (Arlı, 2009:127) Garbiyatçılık ise böyle bir tarihsel bilgi üretmez. Arlı’ya göre Türkiye’de Garbiyatçılık, Shayegan’ın çizdiği “bilinç yarılması” perspektifinden “kültürel şizofreni”nin ürünüdür. Bu bakış açısıyla siyasal dildeki Garbiyatçılık, bir yanıyla direnişçi, bir yanıyla savunmacı bir söylem biçimidir.(Arlı,2009:190) Arlı’ nın yorumunda, Garbiyatçılık, Şarkiyatçılığın emperyal üretim ilişkilerine alet olmayışıyla ve daha çok “bilişsel bir travmayla başa çıkma” yöntemi olarak “savunmacı-direnişçi”dir. (Arlı,2009:78)

Türkiye üzerine yapılan Garbiyatçılık çalışmalarında, Garbiyatçılık kavramına eleştirel bir mesafe ile yaklaşmak ve Türkiye’nin özgün koşullarında kavramın ideoloji ile ilişkisini, tarihsel ve kültürel katmanları referans alan bir bakış açısıyla ele almak süregelen Doğu-Batı sorununa dair bir dil yoksunluğu konusunda

¹ İslamcı-muhafazakar ideolojinin, güncel politikada tek yönlü bir Garbiyatçılık söylemi oluşturan ve kavramı manipüle ederek sahiplenen yaklaşımına bir örnek olarak bkz: İbrahim Çağlar “Şarkiyatçı Çok Garbiyatçı Yok” (Genç Dergi, 2012) Bu makalede Çağlar, “Batı’nın İslam dünyasını araştırmak için yetiştirdiği müsteşrikler (Şarkiyatçılar) karşısında “Batıyı İslami bir bakış açısıyla anlayacak, “yani Garbiyatçı” kişilerin çok az sayıda yetiştigiinden yakındır.

hareket-çıkış noktası olarak yeni tartışma zeminlerine olanak sağlayacaktır. Meltem Ahıska, Garbiyatçılık çalışmalarında kavrama eleştirel bir mesafe geliştirmeyi önererek, öncelikle kavramı Türkiye üzerinden tartışırken savunmacı-direnışçi bir söylem olarak sınırlamanın, Garbiyatçılığın “ikircikli doğasını” anlama noktasında yanıltıcı olacağını belirtir. (Ahıska, 2009) Türkiye’de Garbiyatçılık, sömürgecilik ya da dış baskılar karşısındaki yaralar, aşağılık duyguları ile örülmüştür, bu anlamda savunmacı nitelikler de taşır fakat Ahıska’nın yorumunda gözden kaçırılmaması gereken nokta bu “yaralı bilincin” Türkiye’de modernlik serüveni boyunca “iktidar arzularıyla” ilişkisi içinde, farklı ideolojik kurgulara dâhil edilmesi ve yönlendirilmesiyle oluşturulan “Garbiyatçı performans zemini”nin çok yönlü tepki ve taktikler içeren girift yapısıdır.(Ahıska, 2009:1054)

James Carrier’in dikkat çektiğı gibi, Garbiyatçılığı tarihsel olarak Şarkiyatçılıkla birlikte şekillenmiş bir Doğı-Batı ikiliğıyle içinde üretilmiş bir paradigma olarak ele almak diyalektik olarak oluşmuş öteki kurgularını kavramak açısından önemlidir. (Carrier, 1992:196) Şarkiyatçılığın Batı’nın Doğı’yu ele geçirme, bilme, yönetme, temsil etme pratikleri içinde Şarkiyatçılık söylemi oluşmuştur. Kapitalizm ve sömürgeciliğın dünyanın büyük kısmını etkisi altına alma sürecinde Batılı hükmetme biçimleri, birlikte ötekinin Doğululaştırılması, Şarkiyatçılığın da hareket noktalarından biri olmuştur. Garbiyatçılık, bu etki alanı içinde “hem Batıcılık hem Batı karşıtlığı anlamında oluşturulan tepkiler” olarak düşünülebilir. “Şaibeli modernlik serüveni” boyunca Şarkiyatçılık ve Garbiyatçılık kompleks bir biçimde iç içe geçmiştir.(Ahıska, 2009:1053) Ancak, Garbiyatçılığı bir “mazlumluk söylemi” ya da savunmacı bir dile hapsetmek iktidar ilişkilerini kavramakta yetersiz bir bakış açısı olacaktır. Bu noktada Said’ in de belirttiğı tehlike, Doğı’nun “edilgen bir tepki verici” konumuna indirgenmesi tutumunun belirmesi

söz konusu olacaktır. (Said, 2005:161) Türkiye’de Garbiyatçılık ve Şarkiyatçılığı zaman zaman iç içe geçmiş, zaman zaman birbirine göre ötekiler oluşturan iki paradigma olarak ele almak, bu kavramlardan birine bakarken diğerini anlamak açısından önemlidir.

Garbiyatçılık kavramını, Türkiye üzerinden modernlik serüveniyle birlikte okumayı öneren Meltem Ahıska, Garbiyatçılığı iktidar pratiklerini hem kuran hem de anlamlandıran bir “söylemsel harita” olarak ele alır. (Ahıska, 2005:74) Türkiye’de modernlik serüvenini geleneğin yerini modernleşmeye bırakması biçiminde yaşanan kaygı ve çelişkilerden uzak bir süreç olarak değerlendirmek yerine, hem geleneği, hem de modernliği bu “şaibeli serüven” içinde yeniden şekillenen olgular olarak ele almak Garbiyatçılığın farklı biçimlerini kavramak açısından yol gösterici olacaktır. Türkiye’de Garbiyatçılık kültürel anlamda farklı seslerden, farklı millet-kimlik kurgularından, farklı köken işaretlemelerinden, İslam’dan ya da din dışı argümanlardan beslenen ve zaman zaman Şarkiyatçılıkla iç içe geçerek söylem alanını bir “çifte-değerlilik” ekseni üzerine inşa eden, karmaşık bir tepkiler ağı olarak düşünülmelidir. Türkiye’deki bu farklı talep ve ideolojik kurguların çatışması bağlamında Batı, aynı zamanda bir “iç mesele”dir. James Carrier’ in belirttiği gibi *“Garbiyatçılıklar ve Şarkiyatçılıklar sadece toplumlar arasına bir çizgi koymaya yaramaz, onların kendi içlerinde de ayrımlar yaratır.”* Bu süreç özellikle *“bilinçli olarak Doğu ile Batı arasındaki sınırda durmaya çalışan toplumlarda”* öne çıkmıştır. (Carrier, 2003:23) Bu bağlamda Türkiye’de tek ve homojen bir Garbiyatçılık eğiliminden çok kendi içinde çatışan, bu çatışmaya rağmen benzerlikler gösteren Garbiyatçılıklardan söz etmek gereklidir. Bu çalışmada Türkiye’de Batılılaşma hamleleri ve modernizmle birlikte belirginleşen iki temel Garbiyatçılık izleği belirlenmiştir. İlki Kemalist ideolojinin Batı’yla kurduğu

ilişki çerçevesinde arzu-nefret salınımında gidip gelen, Cumhuriyet modernleşmesinin karakteristiğini oluşturan Laik Garbiyatçılık, diğeri Batılı değerlerin temsili olarak görülen modernizmin reddiyle söylem alanını biçimlendiren, muhafazakârlıktan ve dini argümanlardan beslenen yerlici Garbiyatçılık.²

Laik Garbiyatçılık bölünmüş bir söylem alanının ürünüdür. Bu bölünmüş söylem, medeniyete yüklenen anlamlardaki belirgin farklılıklara bakılarak anlaşılabilir. Kemalist ideolojinin Batılılaşma kurgusu içinde medeniyete atfedilen olumlu anlamların yanı sıra dolaylı olarak Batı'ya ait olan medeniyet, aslında tam da Batı'ya ait oluşu yüzünden negatif bir kimlik kazanabilir. İstiklal Marşı örneğindeki “tek dişi kalmış canavar” ve “Garp” temsili bu durumu açık biçimde yansıtır. Batı, Kurtuluş Savaşı döneminin hemen öncesindeki düşman, bir yanıyla anti-emperyalist Batı karşıtı bir söylem alanında negatif imgelerle birlikte anılır. Bağımsızlık söz konusu olduğunda dış politikada sürdürülen kısmi anti-emperyalist söylemin³ gerekliliği olarak, “düşman Batı” imgesinin toplumsal hafızada bir tarafta tutulması beklenir. Diğer yandan Kurtuluş Savaşı sonrasında yeniden yapılanma sürecine giren ülke için bir adım önceki düşman Batı, medeniyetin ölçütü olarak yeniden kurgulanır. Kemalist ideoloji, Batı'ya benzeme, “Batı gibi olma” arzusuyla modernizmin gerekliliklerini kendine bir ilerleme ölçütü-programı olarak alır. Laik Garbiyatçılık, bu anlamda modernleşme serüveninde Batı'ya karşı alınmış “muğlâk”

² Ian Bruma ve Avishai Margalit “Garbiyatçılık” adlı çalışmalarında “dinsel Garbiyatçılık” ve “laik Garbiyatçılık” ayrımı üzerinde durmuştur. Dinsel Garbiyatçılığın Hristiyan Batı algısı üzerinden ürettiği Batı imajları tartışılırken, laik Garbiyatçılık örneği olarak Türkiye ve Kemalizm de çalışmaya konu edilmiştir. Meltem Ahıska da “Garbiyatçılık: Türkiye’de Modernliğin Grameri” makalesinde “İslamcıların yerlici Garbiyatçılığı” ile “laikçi” Kemalistlerin Garbiyatçılığı arasındaki farklılık üzerinde kısaca durmuş fakat Garbiyatçılık kuramında çoğunlukla modernizm ve politik öznellik üzerinden laik Garbiyatçılıkla ilgilenmiştir. Bu çalışmada bu ayrımlardan yola çıkılarak Türkiye’deki iki farklı Garbiyatçılık eğilimi “laik Garbiyatçılık” ve “yerlici Garbiyatçılık” olarak adlandırılacaktır.

³ Kemalist ideolojinin dış politikada yürüttüğü anti-emperyalist çizginin kısmiliği üzerine bakınız: Orhan Koçak, “Ataç, Meriç, Caliban, Bandung-Evrensellik ve Kısmilik Üzerine Bir Taslak”, s.239

ve bölünmüş tavırların toplamıdır. Modernleşme ve modernliği temsil etme anlamında kendini hayal edilen Batı'nın bakışından düzenleyen, Batı karşısında görünür olma isteğiyle kendini var eden Laik Garbiyatçılık, Ahıska' nın ifade ettiği biçimde bir yanıyla Batı-dışı sayılan alanda modernliği temsil etme, “kendine ve başkalarına sunma tarzı”dır.(Ahıska 2005:72)

Yerlici Garbiyatçılık ise bu modernleşme serüveninde dışarıda bırakılmak istenen geri-geleneksel olarak işaretlenmiş alanda modernizmin ve Batılılaşmanın, kimi yorumlarda kısmi, kimi yorumlarda topyekûn reddiyle kendini var eden söylem alanına tekabül eder. İslam'ı temel alan bir bakış açısıyla Batı'yı eleştiren Garbiyatçılığın kökenleri, tarihsel olarak Osmanlı dönemine uzansa da bu çalışmada Osmanlı İmparatorluğu' nun son döneminden Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte İslamcılık anlayışında ve millet kurgusunda yaşanan değişikliklerle birlikte belirginleşen yerlici Garbiyatçılık, modernizmle ilişkisi içinde ele alınacaktır. Cumhuriyet'in kurulması ve halifeliğin kaldırılmasıyla birlikte oluşan yeni “millet” bağlamında İslamcı eleştirinin yönü, aynı zamanda içerideki Batı'ya ve Batı'nın temsiline çevrilecektir.(Aydın, 2006:452) Batılı yoz değerlerin temsilcisi konumundaki Kemalistler ve Kemalizmin modernleşme anlayışı da eleştiriden payını alacaktır. Bu anlamda Batı kadar, Batı karşısında takınılan tavır da bir iç mesele olarak yakıcı bir gündem oluşturacaktır. İslamcı bir bakış açısıyla Batı modernliği, ruhsuzluğun, makineleşmenin, maddenin simgelerini üretirken manevi bütünlüğe karşı bir tehdit olarak algılanır. “Batı'ya benzememek”, “Batılı olmamak” gibi olumsuzlamalar üzerinden üretilen Öteki kurgusu, kimlik kurgusunda belirleyici unsur olan negatifi üzerinden kendini var etme eğilimini ön plana çıkarır. Yerlici Garbiyatçılığın aynılaştırma, tarihsizleştirme ve özcüleştirme eğilimleri, Doğu ve Batı kurgularını değişmez varlıklar olarak yeniden üretme ve belli soyutlamalara

sabitlenme yaklaşımlarını doğurur. Bu çalışmada yerlici Garbiyatçılığın temel örneklerini oluşturacak olan Nurettin Topçu'nun "Batıya Benzememe Davası"nda ya da Necip Fazıl Kısakürek'in "Büyük Doğu"sunda çizilen Doğu ve Batı imajları, özcüleştirme ve saflaştırma eğilimlerinden beslenerek üretilir. Modernleşmeyi açık biçimde reddeden, Kemalist ideolojinin meşruiyetini sorgulayan bu çalışmalarda Batı keskin bir dille eleştirilirken "hastalıklı" ve "düşkün" Batılı değerlerin "iç"e ait manevi bütünlüğü bozma tehdidinde dair kaygılar öne çıkarılır.

Laik Garbiyatçılık ve yerlici Garbiyatçılık biçimleri arasında süregelen mücadele ideolojik talepler ve iktidara ortak olma arzuları içinde iki kutba işaret etse de, bu çekişmenin varlığı iki Garbiyatçılık eğilimi arasındaki yöntem benzerliklerinin ya da ortak Garbiyatçı dağarcığın görülmesine engel oluşturmamalıdır. Bu benzerlikler, reel politik düzlemde çoğu zaman somut düşmanlara, "dışarıdan gelen illetlere", örneğin komünizm tehlikesine karşı birleşmek şeklinde tezahür etmiştir (Ahıska,2009:1061). Aşırılığa, taklitçiliğe karşı olmak, yerli ve yabancı, iç-dış ayrımlarından beslenmek, Anadolu'yu ve halkı "kendinden menkul" bir öz olarak görerek bu alana saflık yüklemek gibi temel eğilimlerde bu farklı Garbiyatçılık biçimleri benzer yöntemlere başvuracaktır. Örtük bir zeminde dile gelen ve belirsizlik alanından beslenen "toplumsal değer kaybı" söylemi de farklı Garbiyatçılık eğilimlerinin benzer sınırlar içinde yakınlaştığının göstergesidir. Garbiyatçılık biçimleri arasındaki gerilimleri, farklılık ve benzerlikleri anlamak için toplum kurgularını incelemek, toplumun hayal edilme biçimi üzerine düşünmek yol gösterici olacaktır. Bu açıdan toplumsal fantazi kavramından yola çıkarak Garbiyatçı fantazilere bakmak, yansıtılmış Batı bakışını ve öteki kurgularını anlama noktasında açıklayıcı olacaktır.

Garbiyatçılık kavramı bağlamında Türkiye üzerinden yapılan çalışmaların azlığına ve Garbiyatçılık kavramının bu anlamda yeni olmasına rağmen Batılılaşma, Batıcılık, Batı karşıtlığı konuları üzerine üretilen metinler, tarihsel anlamda geriye doğru açıldığında köklü bir geçmişe sahiptir. Batıcılık, Batılılaşma, Batı karşıtlığı ekseninde Osmanlı döneminde, özellikle son yüz elli yıl içinde aydınların ürettiği fikirlerin, tartışmaların ve eserlerin çokluğu, Garbiyatçılığın kavram olarak yeni olmasına rağmen kökleri derine uzanan meseleler etrafında şekillendiğini gösterir.⁴ Türkiye’de Batılılaşmanın ve modernleşmenin tarihi aynı zamanda Garbiyatçılığın da tarihidir.

Orhan Koçak’ın işaret ettiği gibi Türkiye’de Doğu-Batı sorunu “*kaygılardan uzak bir düşünce alışverişi, soyut bir tartışma gibi*” yaşanmamıştır.(Koçak, 1996:95) Berna Moran’a göre edebiyatta Doğu Batı sorununu “kişiyi dışsal” bir çatışma olarak ele almış olan Peyami Safa bile, bu sorunun “*Türk ruhunun en büyük işkencesi*” olduğunu söyler. (aktaran Koçak, 1996:95) Benzer bir şekilde Necip Fazıl’ın “*asırlardır içine hapsedildiğimiz manevi zindan*” olarak tariflediği (Kısakürek, 1996:10) Doğu-Batı sorunu, seçkinlerin zihninde sıkışmaya, tıkanmaya, endişeye neden olan semptomlar üretmiştir. Doğu-Batı sorununun aydınlar üzerinde yarattığı baskı, manevi açmaz bu sıkışmanın dış politika zemininden ibaret olmadığını göstererek sıkıntının içsel düzlemine, dolayısıyla fantastik boyutuna işaret edecektir.

Meltem Ahıska, “Garbiyatçı fantazi” kavramını Slavoj Žižek’in toplumsal fantazi kuramından yararlanarak öne sürmüştür. (Ahıska, 2005) Lacan sonrası

⁴Garbiyatçılık, kavramsal olarak yeni olmasına rağmen, Türkiye tarihi açısından aslında “gündemden düşmeyen” Doğu-Batı tartışması zemininde şekillenir. Bu anlamda yakın tarihte yapılan incelemeler için bkz “Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Tarihi-Cilt 1-2-3-9”. Yakın tarihte Doğu-Batı sorunu çerçevesinde Jale Parla, Nurdan Gürbilek, Orhan Koçak gibi yazarlar kapsamlı çalışmalar yapmıştır. Çalışma boyunca Garbiyatçılık kavramı, bu yazarların kavram ve tespitleriyle diyalog halinde açıklanacaktır.

psikanalitik eleştiride Lacan'ın yapısalcı yorumlanmasına karşı çıkan Zizek, analizi dilden toplumsal fantazi alanına kaydırır. Zizek'e göre, bireysel ruhsal hayatla toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi kuran fantazidir. Zizek fantaziye "temel olarak bir imkânsızlık olanın boş yerini dolduran bir senaryo; boşluğu maskeleyen bir perde" olarak tanımlar. (Zizek, 2008:135) Zizek'in Lacan'ın psikanaliz kuramından yola çıkarak geliştirdiği toplumsal fantazi kavramı, toplumsal hayatta Öteki kurgularını anlamak açısından verimli düşünme alanına açılır. Lacan, öznenin gelişim süreçlerini, Gerçek, İmgesel ve Simgesel olarak tanımladığı, birbirine indirgenemeyen sıralı üç düzen olarak tanımlar. "Simgesel", Lacan'ın üç ardışık düzenin sonuncusudur. Oluşmakta olan öznenin kendini özne olarak gördüğü, dil, gramer, kültürel yapı gibi "bütünleri" anlatan kavramdır. "İmgesel", dil, gramer ve kültüre sahip olmayan çocuğun ayna evresinde kendini gördüğü fakat imge kavrayışını geliştiremediği ara aşamadır. "Gerçek" ise Lacan'ın kuramında Simgesel'in bütünüyle içeremediği ilk aşamadır. Bebeğin ana-rahmindeki insan-öncesi halini anlatan, öznenin gelişim kökenini oluşturan "eksik" duygusunun kaynaklandığı bir düzlem olan "Gerçek", "sert ve parçalanamayan bir çekirdek gibidir."(Zizek, 2011: 101-109, 168-182) "Eksik" duygusu, öznenin oluşumunda çıkış/kopuş noktasıdır fakat aynı zamanda öznenin ontolojik olarak kapatamayacağı bir imkânsızlık alanıdır. Lacan'ın kuramında özne kendini tanımak için, ötekinin varlığına ihtiyaç duyar. Bu da çocuğun kendisini tanımlayabileceği bir ayna evresini gerekli kılar. Aynadaki "öteki", "ben"nin temelini oluşturur.(Lacan, 2013:76) Bu tanıma evresi "İmgesel" evrende gerçekleşir. Bu, küçük harfle yazılan ötekidir(a/autre). Büyük öteki (A) ise,"simgesel" düzendir. Bir bütün olarak öznenin tamamıdır. Büyük öteki, eksik'in gizlendiği ve öznenin mutlak bir arzu evreni olarak kavrandığı bir düzlemdir. (Arlı,2009:23) Zizek'e göre Öteki'nde bizi rahatsız

eden ulaşılamaz travmatik ögeyle ilişkimiz fantaziler aracılığıyla kurulur.(Zizek, 1996:6) Özne, Simgesel sistemin bir türlü sınırlarına alamadığı Gerçek'in bir türlü açıklanamayan, adlandırılmayan "fazla"sı ile başa çıkabilmek için, "ben"i oluşturduğu zamanlardan itibaren fantazi nesnesi yaratır. Zizek'te fantazi, *"fantazmatik formasyon öznenin ilk, oluşturucu pozisyonunu belirleyen "Ne istiyorsun?" " sorusuna bir yanıttır. Arzunun orijinal sorusu doğrudan olarak "Ben ne istiyorum? değil, "Başkaları benden ne istiyor? Bende ne görüyorlar? Başkaları için ben neyim? sorularıdır."* (Zizek, 1996:75) Garbiyatçı fantazi için "görülme" Ötekiyle kurulan ilişkide kilit bir öneme sahiptir. Fantazi, "Ben Öteki için neyim?" "Öteki benden ne istiyor?" sorularına bir yanıttır. (Zizek,2011:148) Öteki kurgusu içinde Batının yansıtılmış bakışı, Garbiyatçı fantazilerin temelini oluşturur. Türkiye'de Batılılaşmanın ya da modernleşme sürecinin her şeyden önce bir "görülme" meselesi olduğu düşünülürse Batının yansıtılmış bakışı fantazinin yapısını belirler. Bu bakışın varlığı inkâr-ret biçiminde ortaya çıkan Garbiyatçılık eğilimleri için de geçerli olacaktır. Batının sanal bakış açısı altında Batı'yla konuşan, Batı'ya meydan okuyan, cevap veren Garbiyatçı üslup da kendini bu yansıtılmış bakışın varlığına göre düzenleyen bir yapı içinde hareket edecektir. Zizek' in fantazide dikkat çektiği "bilmeme" durumu" da "Batı'nın bizi nasıl gördüğü" ile ilgilenen Garbiyatçı fantazilerdeki bu Batılı bakışın bilinmesindeki imkânsızlık alanına denk düşecektir. Bu çalışmada Zizek' in toplumsal fantazi kavramında altını çizdiği fantazinin birbirine karşılıklı bağımlılığı olan çift yönlü özelliği üzerinde durulacaktır. Zizek'e göre fantazi, diyalektik anlamda "zıtların birliği"nin tipik bir örneğini sunar. Fantazi, bir yanıyla güzelleştirici yönüyle, yoksunlukların olmadığı bir düşü sunar. Diğer yanıyla fantazi, destabilize edici boyutuyla Öteki'nde beni rahatsız eden şeyler ve göremediğim alanlarda Öteki'nin bana kurduğu komplolar

üzerinden ürettiğim, bana musallat olan hayaller şeklinde yaşanır. (Zizek, 1996:74)

Fantazinin bu özelliğinden yola çıkarak Garbiyatçı fantazilere baktığımızda bir taraftan özcüleştirme eğilimiyle belli bir alana saflık yükleyen, bütünlük, tamlık düşlerini ima eden diğer yanıyla Batı'nın sanal bakışından komplolar üreten fantazilerden söz edebiliriz.

Garbiyatçı fantaziler, bir dizi yanılsama ve yansıtmayla kurulur. Laik Garbiyatçılıkta toplumsal fantazinin işleyiş biçimi Lacan' ın ayna teorisinde ortaya koyduğu gibi “hayranlık-zaptedilme-düşmanlık mekiği”nin(Koçak, 1995:245) gerilimli hattında şekillenir. Batı gibi olma arzusunu ve uygarlıkta Batı'nın önüne geçme, Batı karşıtlığı söylemini kapsayan laik Garbiyatçılığın fantazisi bu çelişik duyguların bir aradalığından beslenir. Tarihte geçmişe dönük zamansal-mekânsal boşlukları “keyfi”⁵ biçimde doldurma eğilimi, medeniyette Batı'dan tarihsel olarak önde, ileri olma iddiası tarihsel gecikmişliği kapatmaya, telafi etmeye yönelik bir hamle iken, fantazi, Batı'yı fethetme, Batı'ya diz çöktürme gibi uzak geçmişten devralınan “rüya”larla tamamlanır. Tarihyazımında ortaya çıkan Batı algısında, toplumsal bellekte Batı'ya benzeme sürecinde bastırılan, unutturulan düşman Batı imajlarının yeniden canlandırılması söz konusudur. Batıyla kurduğu ilişkide, medeniyetin ölçütü olarak gördüğü Batı gibi olmak isteyen, Batı'yı aşmak, ilerleyişini Batı'ya “göstermek” ve kabul ettirmek isteyen bu anlamda bir arzu-nefret kıskacında gidip gelen Cumhuriyet ideolojisi, toplumsal kimliğin inşasında aynı zamanda kendi varlığını Öteki üzerinden kurmaktan vazgeçmeyecektir. Garbiyatçı fantazi burada ego-idealinin sanal bakış açısını oluşturan Batı'nın gözünden kendini inşa eden Türk kimliğinde açığa çıkacaktır.(Ahıska, 2005:84) Laik Garbiyatçılıkta

⁵ Bu “keyfi”lik, Edward Said' in Şarkiyatçılık tartışmasında vurguladığı biçimde kullanılmıştır. Coğrafi tanımlamalardaki keyfilikten söz eder Said. Bu tanımlamalar keyfidir, çünkü bir taraf bu tanımlamayı yaptığından diğer tarafın bunu kabul etmiş olması beklenmez. (Said:2012:64) İlerleyen bölümlerde bu konunun ayrıntılı biçimde üzerinde durulacaktır.

toplumsal fantazi, hem çelişkileri belirginleştirerek ikili kurguların geriliminden beslenecek hem de bu çelişkileri kendi bünyesinde eriterek, ideolojilerin çelişkileri yok sayma hamlelerinde işlevsel hale getirilecektir.

Yerlici Garbiyatılıktaki toplumsal fantazi ise saflaştırma eğilimleri ve komplo kurgularıyla belirginleşir. Yerlici Garbiyatçılığın fantazisi, bir tamlık, bütünlük fantazisiyle birlikte düşünülebilir. Manevi i bütünlük, zamansal olarak bir imkânsızlık bölgesine yerleşir. Uzak ve bilinmez bir zaman/mekâna yerleştirilen ve bu belirsiz alandan çağırılan bütünlük fikri, bozulmaya uğramış, parçalanmış toplumsal beden fikri ile karşı karşıya getirilir. Manevi alanla bir tutulan Doğu’ya yüklenen saflık ve bu alanı tehdit eden soyut ve zamansız Batı belli simgelerle yeniden üretilir.

Bu alışmada, Türkiye’de Garbiyatçılık biçimlerinden söz edildiğinde ya da “Garbiyatçılıklar” denildiğinde modernleşme-Batılılaşma hamleleri ile şekillenmiş, “arzu-nefret kısılacında” oluşan laik Garbiyatçılık ve modernleşme-Batılılaşmanın reddinden ve dini argümanlardan beslenen yerlici Garbiyatçılık eğilimleri üzerinde durmak amaçlanmaktadır. “Garbiyatçılık” denildiğinde ise bu farklı Garbiyatçılık eğilimlerini, farklı öteki kurgularını yakınlılaştırabilen, “*yeniden söz ederken eskiyi, laiklikten söz ederken İslam’ı aynı anda ağırabilen*”(Ahıska, 2006:27), farklı paradigmalara ait kavramları birbirine tercüme edebilen bir “hegemonik bir st-dil”e işaret edilmektedir. Bu st dil, genel anlamda “bize özgü” ve “yabancı” olan ayrımlarını belirleyen, içerideki tüm çatışmalara rağmen, “var olan krizleri çözmeye yarayan” ve milleti ayakta tutmaya hizmet eden ideolojik bir işleve sahiptir. (Ahıska, 2009:1052) Garbiyatçılık, ideoloji ve temsil ilişkisinde beliren bir st dil olarak, tarihsel amnezinin ya da ihtiyaç duyulduğunda tazelenen toplumsal “duygu belleği”nin ve hatırlama-hatırlatma biçimlerinin yapısını şekillendirecektir.

Türkiye’de Garbiyatçılığın, temsille ilişkisine bakarken akılda tutulması gereken temel meselelerden biri, temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkide belirir. Şarkiyatçılık teorilerinde geçerli olan temsil ve gerçeklik alanının sınırlarına ilişkin değerlendirme Garbiyatçılık teorilerinde de geçerlidir. Şarkiyatçılık, Edward Said’in çizdiği çerçeveye temelde Batı’nın (özellikle Avrupa’nın) kendini “modern” ya da “ileri” olarak konumlandırmak için “Şark” diye belirlediği alanda kültür ve toplumları “geri” ve “geleneksel” olarak temsil etme sürecidir. Şarkiyatçı yaklaşımın şekillendirdiği temsil dizgesi Batı’nın sömürgeci, emperyalist yönüyle ilişkilidir ve bu anlamda Doğu temsili, hegemonik biçimlere gönderme yaparak oluşturulur. Ancak temsil dizgelerinin belirleyiciliğinden hareketle, “*Şark’ın aslında gerçeklikte karşılığı olmayan bir yaratı ya da fikir olduğuna varmak da yanlış olur.*” (Said, 2012:15) Garbiyatçılıktan söz ettiğimizde de hem reel politikada Batı-dışı olarak sayılmış bir alandan, gerçeklik düzleminde hegemonik bir Batı etkisinden ve siyasal gelişmelerin belirlediği etkileşim ağından hem de bir Batı temsilinden, kurgulanan bir Batı’dan söz edildiğini belirtmek gerekir. Türkiye’de Garbiyatçı temsillerin yerleştiği “fantazmatik alan”da, Batı ve Doğu imajları da ideolojik araçlarla iç içe kurgulanır, yeniden üretilir. James Carrier’ in belirttiği gibi, “*stilize edilmiş imajlar atıl ürünler değildir (...) onların kendi sosyal, politik ve ekonomik kullanımları vardır, çünkü insanların kavrayışlarına ve eylemlerine, politikaların meşruiyetine biçim verirler*” (Carrier, 2003:11) Türkiye’de Garbiyatçılığın stilize imajları da politik düzlemde dönemin ihtiyaçlarına göre güncellenerek, tekrar ederek bir temsil dizgesi oluşturur ve bu temsil dizgesi ideolojik kurguların alanına dâhil edilir.

Garbiyatçılık ve temsil dizgeleri ilişkisi üzerinden Türk tiyatrosuna baktığımızda, Batılılaşma, Batıcılık, Batı karşıtlığı konularının içerik düzleminde tartışıldığı, modernleşme süreciyle birlikte de ideolojinin doğrudan

yönlendirmeleriyle dönemin ihtiyaçlarına göre araçsallaştırılmış bir temsil alanı ile karşılaşırız. Tiyatro, içerik anlamında toplumsal değişimlerin tartışıldığı bir zemin olmakla birlikte, biçimsel anlamda da Batılılaşma-modernleşme süreçleriyle gelen değişimlerin belki de en doğrudan yaşandığı sanat alanıdır. Batılılaşmanın temel unsurlarından kabul edilen “Batı tarzı Türk tiyatrosu”(Güçbilmez, 2006:91) değişimin etkilerini tam da bu kurgulanma biçimi yüzünden yoğun biçimde hissetmiştir. Türk tiyatrosunda “görme ve temsil” biçimlerinin yarattığı değişim, tiyatronun Tanzimat döneminden itibaren yüzünü Batı’ya dönmesiyle ilişkilendirilebilir. (Güçbilmez, 2006:85) Tanzimata kadar metinsiz, usta-çırak ilişkisiyle yetişen oyuncular tarafından doğaçlama yoluyla üretilen halk tiyatrosunun aksine Batı tarzı tiyatro için her şeyden önce yazılı bir metin gerekli görülmüştür. Türk tiyatrosunda oyun yazarlığı geleneği de on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Batılı anlamda bir tiyatro yaratma çabalarıyla birlikte görülmüştür. (Buttanrı, 2010:3) “Batı tarzı tiyatro”nun oluşturulması için metinli tiyatronun, oyun yazarlığının teşviki, tiyatro hayatının dağınıklığının “düzenlenmesi”, modernleşme sürecinde geleneksel türlerin geride bırakılmasının(Şener,1998:43) yarattığı değişimler geçiş sürecinin tartışma ve sıkıntılarını beraberinde getirecektir. Modernleşme sürecinde yaşanan geleneğin muhafazası ya da yaşatılmasıyla modern-Batılı değerlerin kabulü arasındaki çatışma, tiyatroda içeriğe yansıdığı kadar değişen form açısından da tiyatronun kendi iç gerilimini açığa çıkaracak örnekler üretir. Tiyatronun bu iç gerilimi yazarların Batılı bir formda eser verme kaygılarında, “etkilenme endişesinde” belirginleştiği kadar öz tarifinde ve tiyatroda “geleneksel” olanla kurdukları ilişkide de kendini gösterecektir. Bu anlamda İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun “öz tiyatro”su, “yeni insan”ı, ve “çocuksu bir şekilde dile gelen” Garbiyatçı üslubu tiyatronun iç gerilimini anlamak açısından örnek olarak değerlendirilecektir.

Öz kaynaklarla Batılı biçimi karşı karşıya getiren yaklaşım, Garbiyatçılığın Türk tiyatrosunun biçimsel kaygılarla kesiştiği noktayı, Batılılaşmaya çizilen sınırları anlamak açısından önemlidir.

Türk tiyatrosunda Garbiyatçı eğilimler, “Batıcılık” ve “Baticılık” anlayışına, aşırılığa, “kapılmaya” duyulan tepkiler, “Batılılaşma” çabalarının temsille ilişkisi gibi izleklerde belirginleşecek, tiyatronun geçirdiği değişim süreçleri de modernleşme-Batılılaşma serüveninin temel duraklarını, kırılma noktalarını görünür kılacaktır. Batılılaşma serüveninde Cumhuriyet dönemiyle birlikte tiyatronun “vitrin”e ait bir unsur olarak ideolojik araçlarla düzenlenmesi, bu “görünürlük” alanında Garbiyatçı fantazilerin dile gelme biçimini gerilimli bir alana yerleştirecektir. Laik Garbiyatçılık, tiyatronun bu görünürlük alanında düzenlenmesi ile Batılı form ve usuller içinde “Batıcı” ve Batı karşıtı söylemler üretmenin ikilemleri içinde ifade olanağı bulacaktır. Yerlici Garbiyatçılık ise Batı karşıtı söylemini bu “Batılı form” içinde ifade etmenin huzursuzluğundan beslenecektir. Garbiyatçılık biçimlerinin iç içe geçtiği, benzer söylem alanlarından beslenerek yakınlaştığı alanlar olan taklit karşıtlığı, toplumsal değer kaybı, Batılılaşma karşısında muhafaza edilmeye çalışılan sınırlar gibi konular ise Garbiyatçılığın örtük anlaşma zeminini tiyatroda görünür kılacaktır.

Türk tiyatrosunda Batılılaşma, modernleşme ekseninde toplumsal dönüşümlere, temsil ve görme biçimlerindeki tüm değişimlere rağmen bazı temaların, ikiliklerin, endişelerin aynı kalması dikkate değerdir. Türk tiyatrosunda Garbiyatçılık biçimlerinin temsille ilişkisini incelemek, Batı kurgusunun, Batı imajlarının yeniden üretiminde araçsallaştırılan tiyatronun toplumsal dinamiklerini anlamak açısından ipuçları verecektir.

1.TÜRKİYE MODERNLEŞMESİNDE GARBİYATÇILIK BİÇİMLERİ ve TEMSİL

1.1.Garbiyatçılığın Toplumsal Hafızası

Garbiyatçılığın toplumsal hafızası, tarihsel bir birikimin, kültürel olarak çizilmiş sınırların, ikiliklerin, ayrımların yarattığı gerilimlerden beslenir. Politik, kültürel değişimlere, tarihsel kırılmalara ve reddedilen tarihsel mirasa karşın devralınan sınırlar ve ikiliklere yakından bakıldığında, Garbiyatçılığın toplumsal hafıza ile ilişkisinde yeniden kurgulanan ya da tekrar eden temsil dizgeleri ve imge dağarcığı kendini gösterecektir. Öteki olarak Batı kurgusunda yaratılan ikilikler de, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, Batı ile kurulan gerilimli ilişkide, farklı yol ayrımlarından geçilse de kültürel, ahlaki sınırlar da belli ölçülerde muhafaza edilmiş, biz-onlar, iç-dış, teknik-kültür, kültür-medeniyet, ayrımları gözetilmiş, model-kopya konusunda etkileyen-etkilenen gerilimi farklı biçimlerde tekrar etmiştir.

1.1.1.Teknik-Kültür/ Dış-İç / Model-Kopya

Doğu ve Batı'nın karşılaştırması üzerinden yürütülen düşünsel izlek, Osmanlı toplumunda askeri ve politik stratejilerle, kapalı Osmanlı toplumunda yenilgilerle birlikte değişen Batı algısıyla takip edilebilir. Karşılaştırmada dengelerinin değiştiği, Batı'nın farklı bir boyut kazanacağı ikinci evre, Batı karşısında muzaffer bir konumdan, yenik duruma düşmenin sancısı, Batı ile etkileşime girmenin neredeyse kaçınılmaz bir hale geldiği yenileşme fikri ile birlikte kendini gösterecektir. Osmanlı kültürünün kapalı yapısı içinde Batı'ya dair fikirlerin üstünlük duygusuyla örülü olduğu ilk evre, politik süreçlerin belirleyici etkisiyle ve etkileşimin kaçınılmaz hale gelmesiyle dönüşüme uğrar. Batı'nın yayılmacı ve

sömürgeci politikaları, kapalı kültürlerin yapısını da değişime uğratan kritik değişim süreçlerine zemin hazırlar. Osmanlı İmparatorluğu’nda Batı karşısında değişen güç dengeleri, kapalı ve bütünlüklü dünya algısının çözülmesine dair endişeleri de açığa çıkarır. Osmanlı İmparatorluğu’nda, imparatorluğun üst kültürünü taşıyanların, Avrupalıların ezici askeri, teknolojik, iktisadi ve siyasi üstünlüğünü, maruz kaldıkları yenilgiler, çaresizlikler sonucu kabul edinceye kadar, kendi dünyalarının, kendi “nizam-ı alemleri”nin en iyi, en güçlü, en yeterli dünya olduğuna dair inançları güçlüydü. Fakat 16. Yüzyıldan itibaren, Hristiyan Avrupalıların dünyanın her yerine ulaşmasıyla birlikte Çin, Hindistan, Osmanlı İmparatorluğu gibi eski uygarlık geleneklerinin siyasi, askeri merkezlerini giderek artan bir baskı altına almaya başladılar. Avrupalıların doğrudan ya da dolaylı hegemonyası, Avrupalıların sömürgesi ya da yarı sömürgesi haline gelen kültürlerde, en şiddetli Avrupa düşmanı elitlere sahip olanlarda bile “bu hegemonyadan kurtulmak için Avrupalılar gibi olmaya” yönelik yeni bir tarih başlattı (Tezel, 1995:134). İmparatorluğun yükselme devrinde, Osmanlıların kendi uygarlıklarını Batı’ninkinden üstün saymaları, henüz Batı’nın bir “model” olarak izlenme sorununu ortaya çıkarmamıştı. (Mardin, 2012:9) Osmanlı toplumunda bütünlüklü dünyaya ilişkin “bozulma bilinci”, geç kalmışlıkla birlikte gelen “denksizlik” bilinci, Kanuni döneminin hemen ardından yaşanan düşüş dönemine kadar götürülebilir. 19 yüzyılda kendini hissettiren, Batı karşısında psikolojik, düşünsel ve kurumsal savunma mekanizmalarıyla birlikte belirginleşen tedirginlik ise “tarihsel gecikmişlik” duygusuyla ilişkilendirilebilir(Koçak, 2011:371). Tarihsel gecikmişlik, karşılaştırmaların çok yönlü boyutlarını ortaya koyacaktır. Tarih sahnesine geç çıkmakla ilgili karşılaştırmalar, “tarih sahnesi”nin aktörlerinin (kavimler, uluslar, kültürler, uygarlıklar) sadece savaş meydanlarında değil, manevi alanlarda da karşı karşıya geldiği ve birbiriyle kıyaslandığı anlamını

taşıır. Bu karşılaştırmada geç kalmış olan, “acizleştirici endişe”yi hissedecektir. Son yüz elli yıl içinde Batı karşısında alınan siyasi yenilgiler, seçkinlerin zihnindeki karşılaştırma alanını da belirleyecek, yenen tarafın model, yenik düşen tarafın ise izleyici, kopya konumuna yerleşeceği kültürel mukayese/asimilasyon sürecini başlatacaktır(Koçak, 2011:372). Model-kopya ayrımı, daha temel bir izlekte, Batıyla karşılaşmanın bir sınır fikriyle ilerlediği yenileşme hamlelerinde, iç-dış ayrımında belirginleşecektir. Batının tekniğinden, sanayisinden yararlanma, fakat içe dair kültürel alanı özü koruma fikri, karşılaştırmının Doğu ve Batı sınırlarına dair ayrımları belirginleştirdiği erken dönemlerde de varlığını hissettirir. Batı “ilmi”, “teknolojisi” ve “sanayisi” ile Batı “zihniyetini” birbirinden ayırmaya ilişkin Batılılaşmanın başlangıç bilinci, taşıdıkları tarihsel birikimden dolayı Osmanlı gibi toplumlarda çeşitli düzey ve tonlarda hep olagelmıştır. (Çiğdem, 2009:69) Batı’yı teknik bir alan olarak ele alan, kültüre, “iç”e ait özellikleri muhafaza etmeye yönelik sınır çizme çabaları Batı’yla karşılaşmada belirgin modernleşme hamlelerinin yapıldığı Tanzimat döneminin temelindeki Batılılaşma anlayışının belirgin yönelimini ortaya koyar. Batıyla karşılaşmanın geç kalmışlık bilinci içinde şekillendiği Tanzimat döneminde yeniliğin sınırlarını da belirleyen aynı endişe olacaktır. Batılılaşma programını belirli kısıtlamalarla yönlendirmeye çalışan Osmanlı aydınlarının yer aldığı “kaygan” ve “korunmasız” zemine vurgu yapan Jale Parla, Tanzimat’ın “törenselleşme” görüntüsünün altında yatan yenilmişlik ve yabancılaşma duygusuna dikkat çeker.(Parla, 2010:10) Tanzimat yenileşmesi, yüzünü Batı’ya dönüşü ile parodilere konu olacak bir “Baticılık” anlayışını sahiplenmiş görünse de yüzünü döndüğü Batı ile ilişkisinde belirgin bir “kapılma endişesi”, sınır çizme çabası kendini gösterecektir. Zirâ, Tanzimat’ta yenilikçi diye nitelendirilen düzenlemelere ne kadar zaman ve enerji harcanmışsa, yenilikçi

atılımların sınırlarını çizmeye bunun birkaç katı özen ve enerji harcanmış, dahası bu sınırlar “egemen bir epistemolojinin” şemsiyesi altında *nakl*, *ayet*, *hadis* ile pekiştirilmiştir. (Parla, 2010:12) Tanzimat’ta yaşanan modernleşmenin sınırlarını çizme çabası, yeniliklerin, geleneksel normların diline tercüme etme çabasıyla da belirginleşecektir. Osmanlı-Türkiye gibi toplumlarda, başka bir medeniyeti kendi medeniyetlerine tercüme etme çabası belli bir tarihsel birikime işaret eder ve bu nedenle aydınlar, Batılılaşmayı kendi varoluşlarını takviye edebilecek bir “vasıta” olarak değerlendirmelerini hep meşru saymışlardır. Bu meşruiyetin sağladığı şey ise Batılı, Avrupalı, Fransız ya da İngiliz –gibi- olmayı isterken, kendisini her ne olarak kuruyorsa, o olarak kalmayı vaat eden bir başkalık talebidir. (Çiğdem, 2009:69) Batılılaşma programı, zorunlulukların getirdiği ölçüde “Batılı gibi olma” durumunu gerekli kıldığı gibi, teknik ve kültürü ayırma çabası, kültürel anlamda korunmaya çalışılan sınırların bu başkalık talebinin alanını içinde hareket etmesine neden olacaktır.

Yeni Osmanlıcıların Batılı teoriyi kültüre tercüme etme çabaları, ithal ve öz olan arasındaki ayrımın tedirgin edici boyutunu gidermeye yönelik bir çaba olarak okunabilir. Örneğin Namık Kemal, Batı siyasi felsefesi ışığında, özellikle Locke, Hobbes ve Rousseau’dan yararlanarak, temel siyasi felsefesini oluşturmaya çalışsa da aslında yapmak istediği en temel iş, Batı siyaset teorisinin özünde, İslam siyasi felsefesinin dışında olmadığını gösterme çabasıdır. Bu çaba dikkate değerdir çünkü, ilk olarak bu şekilde Batı’dan alınabilecek bir kurum, kavram ve teori, “ithal” ya da “kopya” olmaktan kendiliğinden kurtulacak ve Osmanlı/İslam toplumunun öz değerlerini de yansıtmış olacaktı. (Koçak, 2009:249) Namık Kemal’in geleneksel İslam-Osmanlı siyasi felsefesini, Batılı bir teorik çerçeve içinde sunma çabası, ithal-öz, model-kopya arasındaki gerilimi yansıttığı kadar, aynı zamanda güçlü bir ahlakçı

olan Namık Kemal'in Doğu'ya, Osmanlı-İslam kültürüne olan bağlılığının da göstergesidir.

Tanzimat düşüncesinde yenileşme hareketinin temelini Doğu'nun ahlaki ve kültürel boyutları, Doğu'nun dünya görüşü oluşturmaktadır. (Parla, 2010:19) Tanzimat'ta Doğu'nun ve Batı'nı sınırlarını belirleyen, Doğu ve Batı mevhumlarını yeniden tarifleyen bu kontrollü yenileşme fikridir. Batıya karşı çizilen sınırlarda güvenli bir yenileşmenin teminatı, Batı'dan teknik olarak yararlanmak, ruhsal alanı “neyse o olarak” bırakmaktır. Tanzimat yazarlarının zihninde Batılılaşmayla birlikte baştan çıkarıcı şeytan Batı'dan gelecek fen ve teknik değil, duygusallık, Tanzimat'ın deyimiyle “şehivilik”tir. (Parla, 2010:19) Bu noktada Batı tekniğin alanında, dışarıda kaldığı müddetçe güvenlidir. Baştan çıkarıcı, “şehvi” olanın Batı'dan gelmesi, aynı zamanda Doğu'nun ahlâkına belli bir mutlaklık ve saflık yükler. Korunması gereken bu ruhsal alanda, dış tehditlere karşı çizilen sınırın belirleyiciliği, yeniliğin de öngörülebilir bir hareket alanında kalmasını talep eder. Tanzimat'ta bütün yenileşme ya da Batılılaşma hareketleri, İslami dünya görüşünün çizdiği sınırlar içinde kabul edilmiştir. Ve bu sınırlar Parla'nın belirttiği gibi “pek de öyle cömertçe çizilmemiştir”. Aile bağları gibi bazı bağların da Batıdaki gibi zayıflamamış olması da İslami kültürün camiacı niteliğinden ileri gelir ve bu camiacılık korunması gereken bir niteliktir. (Parla, 2010:37) Batı karşısında ahlaki sınırlar söz konusu olduğunda farklı ideolojileri yakınlaştıran açık ya da örtük bir biçimde dile gelecek anlaşma zeminleri Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte kalıcılığını koruyacaktır.

Tanzimat'ın amacı, Şinasi'nin deyimiyle “*Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bîkr-i fikrini izdivaç ettirmek*”tir. (aktaran Parla, 2010:17) Bu evlilik eğretilmesinde egemen olan Doğu'nun mutlakçı düşünce sistemidir. Benzer şekilde

Namık Kemal de “*Onların bir takım âsar-ı nefisesini taklit eder ve Şark ve Garb’ın fikr-i kemâl ve bîkr-i hayâlini izdivaç ettirmeye çalışırız*” diyecektir. (aktaran Parla, 2010:17) Tanzimat yazarlarının Batılılaşmayı kurgulama biçimleri ne denli Batıyı örnek alma ya da Batıya öykünme içerirse içersin, Batı, erkek egemen bir evlilik birleşmesinin edilgin ögesi olarak görülüyordu. Bu evlilik metaforu, Asya ve Avrupa’nın cinsiyetindeki göndermeler değişse de Cumhuriyet dönemine gelindiğinde tekrar edecektir.⁶ Peyami Safa, Türkiye’yi iki medeniyet arasındaki “zıfak döşegi” olarak nitelendirecektir. Safa’nın Doğu ile Batı’nın en güzel buluşma yeri olarak tarif ettiği Türkiye, birleşmenin mekânıdır:

“Mesafe içinde üstüne ayak bastığımız her nokta bize kaderimizi işaret eder. Bulunduğumuz yerin tabiat lûgatındaki manasını arayalım. Tabiatte her büyük şeklin büyük bir manası vardır. Türklerin Asya ortasından Avrupa ortasına yürümüş bir millet olmalarının tarihi ve coğrafi manası birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Yeni Türk sanatı ve felsefesi cihanşumûl kıymetini bu mananın içinde bulacaktır. Ve eğer, A. Suares, Asya’yı dişi ve Avrupa’yı erkek farz eden tasavvuru ile bir hakikat ifade ediyorsa, biz de, aynı cinsten bir hayalle, iki kıtaya da zıfak döşegi olarak, ikisinin de birleştiği yeri en hâkim ve en güzel bitişme ve buluşma noktası olan Türkiye’yi gösterebiliriz. Yıllardır baygınlık geçiren harp sonrasının aradığı büyük terkibi kendimizde bulabiliriz. Türkiye ve İstanbul boğazları yalnız askeri harplerin değil, kültür mücadelelerinin de sevkulceyş noktası ve transit merkezi haline gelebilir.”(Safa, 2013:188-9)

Cinsel göndermelerle yüklü bu tarifte birleşmenin mekânı olan Türkiye’nin belli bir sınırdaki olduğu vurgulanır. Doğu ve Batı’nın birleştirici unsurlarının vurgulandığı sentez fikrinde başvurulmuş bir metafor olsa da bu sınır fikri, Doğu ve Batı mefhumlarının yeniden tanımlandığı ve üretildiği ayırıcı bir niteliktir de aynı zamanda. Bitişme ve buluşma noktası olarak Türkiye, bulunduğu sınırdaki birleşme

⁶ Türk edebiyatında Asya ve Avrupa’nın cinsiyetine dair göndermelerin değişimine dair ayrıntılı bir okuma için bakınız Nurdan Gürbilek “Doğu’nun Cinsiyeti”, Kör Ayna Kayıp Şark, 2010.

düşlerinin mekânı olsa da, bu sınır fikri Doğu'nun ve Batı'nın farklarını bir yanıyla sürekli hatırlatacaktır.

Peyami Safa'nın sentez fikrinde de Doğu maneviyatla, Batı madde ve teknikle özdeşleştirilir. “*Şark garba tükenmez bir ruhluluk(spiritualite), garp şarka maddeyi ve tabiatı zekâ emrinde kullanmanın ameli sırrını verecek*”tir.(Safa, 2012:256) Şarkın Garp'tan alacağı ruh, Garp'ın Şark'tan alacağı maddeyi kullanma yetisidir. Bu söylemle aynı zamanda Garbiyatçılığın temel varsayımlarından biri olan “Garp'ta eksik olan ruhtur” önermesi pekiştirilir. Safa bu “ruhsuz Batı” söylemini daha açık biçimde de dile getirmiştir: müzikte Batı'nın tekniğinden yararlanma önerisiyle sınırlarını çizdiği sentez fikrini desteklerken, “*Dünkü materyalist Avrupa'nın makineleşmiş, sertleşmiş, ve kurumaya yüz tutmuş ruhuna kendimizi kaptırmayacağız*” diyecektir. (Safa, 2012:254) Safa'nın, Batı'dan birçok şeyin aslında Doğu'da da olduğunu kanıtlama çabası ile Batı karşısında Doğu'yu kurma biçimine ve “bütünleştirici” bir sentez fikrine rağmen Doğu-Batı çatışmasını Tanzimat düşüncesindeki benzer bir ikili karşıtlıkla üretmeye devam edecektir. Safa'nın Doğu-Batı sentezi bir iman-akıl, inanç-bilim, ruh-beden evliliğidir. (Gürbilek, 2010-b:86)

Cumhuriyet döneminde benzer ikiliklerin yeniden üretildiği bir diğer izlek, Cumhuriyet ideolojisinin beslendiği temel bir damar olan Ziya Gökalp'in fikirlerinde belirginleşir. Türk kimliği, Türk kültürüne dair fikirleri ve hars-medeniyet ayrımıyla Gökalp, Batılı olma ve milli olma konusunda çizdiği sınırlarla içe ve dışa ait belirlemelerin içini özenle doldurmuştur.

Tanzimat düşüncesinde belirgin temalardan biri olan “vatanperverlik”, Şerif Mardin'in de dikkat çektiği gibi temelde bir kimlik endişesine temas eder. Yeni

Osmanlılar için en temel dayanak noktası olan, romantizmin de etkisiyle şekillenen “vatanperverlik” aslında görüldüğü kadar net bir ideolojik temel üzerine oturmuyordu. Yeni Osmanlıların karşılaştığı problem Osmanlı İmparatorluğu gibi değişik etnik ve dini gruplardan oluşan bir alanda “vatan”ın neresi olduğuna dair bir tespit problemiydi. Osmanlı olmak, en temel anlamda imparatorluğun sınırlarını savunmaktı, fakat bu sınırlar içinde bir “kimlik” oluşturma zorlukları ortaya çıkacaktı. Bu sebeple Yeni Osmanlılar’da “Osmanlı”-“Türk”-“İslam-Müslüman” kimliği arasında gidip gelme eğilimleri belirginleşecektir. (Mardin, 2009:49) Burada Batı karşısında sınırları belirleme noktasındaki endişelerle birlikte biz-onlar ayrımları ve Mardin’ in deyişiyle “biz-onlar-biz diyalektiği” devreye girecektir. Toplumsal kimliklerin “biz”i inşa ederken dışarıda bıraktıkları “öteki”ne dair bilginin temelini oluşturur. Osmanlı-Türk, “İslam-Müslüman” kimliklerinin oluşturulma çabası, Batı ile girilen ilişkide bu kimlik arayışı, içe, “biz”e ait kültürel değerlerin belirlenmesi anlamına gelirken, belirlenen bu kimlikler Ötekinin de tanımlanmasını, kurgulanmasını sağlayacaktır. Cumhuriyet döneminde ise Türk kimliğinin öne çıkarılmasıyla birlikte hem Türk kimliği, kültürü tanımıyla, hem de hars-medeniyet ayrımıyla Batılılaşma karşısında alınan tavırda bir çözüm önerisi olarak ilgi gören teorisiyle Ziya Gökalp oldukça etki uyandırmıştır. Gökalp’in Türk harsı ve medeniyeti ayıran teorisi, milli kimliğin oluşturulmasında temel ayrımları belirleyen bir dayanak noktası oluşturur. Gökalp’in hars-medeniyet ayrımında “*hars milli olduğu halde, medeniyet beynelmileldir.*”(Gökalp, 1972:10) Ulusal kültür, uluslar arası uygarlık formülünde Gökalp, kültürün daha ziyade duygular, ilhamlar ve sezgiler ile yoğrulduğunu, medeniyetin ise akıl, bilgi ve metotla şekillendiğini ileri sürer. Bir milletin başka milletlerin duygularını taklit edemeyeceğini fakat akıl ve metotla meydana getirilmiş bilgileri, teknikleri, kurumları başka milletlerden

alabileceğini savunur. Gökalp'e göre Türklüğümüz ve Müslümanlığımız özgün kültürümüzün bir parçasıdır. Gökalp' in önermesinde kültürümüz milli olarak kalacak, medeniyetimiz Batı medeniyeti olacaktır. (Çelik, 2010:77) Gökalp'in medeniyette Batılılar gibi olmak, Batı uygarlığına girmek ile ilgili görüşleri de aslında yenileşme hareketlerinin başında da yaşanan bir tür benzer bir geç kalmışlık ve "zorunluluk" duygusu içinde şekillenir. Batı ile süregelen düşmanlık karşısında, Batı ile savaşabilmek için "iki tarafında aynı silahlarla donanmış olması gereklidir."(Gökalp, 2013:55) Avrupalılar, teknolojiye, sanayide "sınır tanımayan" bir ilerleme içindeyken Türkiye yalnız basit top ve tüfek kullanabilmektedir. "Böyle olursa, İslam dünyası Avrupa'ya karşı nasıl sonuna dek direnebilecek? Gerek dinimizin, gerek yurdumuzun bağımsızlığını nasıl savunabileceğiz?" sorusunu sorar Gökalp. (Gökalp, 2013:55) Düşman Batı karşısında geri kalmak, ilerlemeyi zorunlu kılacaktır. Batı karşısındaki "din ve yurt tehlikeleri" karşısında tek bir kurtuluş yolu vardır; o da bilim, sanayi ve askerlikte yani "uygarlıkta" Avrupalılar gibi ilerlemek... Gökalp'e göre Tanzimatçıların kavradığı gerçek de budur. Fakat Tanzimatçıların en önemli hatası "aldıkları şeyleri yarım almaları"dır. Etkin bir ülkü ve kesin bir program ortaya koyamamaları onları her işte olduğu gibi Batılılaşma konusunda da "yarım" yapmıştır. Tanzimatçıların en temel yanlışlarından birisi de "bize Doğu uygarlığıyla Batı uygarlığı birleşiminden bir kültür karışımı" yapmak istemeleridir. Gökalp'e göre Tanzimatçılar, "*dizgeleri büsbütün ayrı ilkelere dayanan iki karşıt uygarlığın uyuşamayacağını*" düşünememişlerdir. (Gökalp, 2013:56) Tam da Tanzimat'ın oluşturduğu "ikilikleri" eleştiren Gökalp, birbirine zıt iki kutup olarak Doğu ve Batı ayrılığından söz ederek ikilikleri pekiştirir. Doğu ve Batıyı uzlaştırmaya çalışmak, "Ortaçağı Yakınçağ'da yaşatmak demektir" ona göre. Kesin biçimde uzlaşmayan bu iki uç arasında kurulan bağlantı belli çerçeveler içinde

kurgulanacaktır. Batı tekniğın, dış'ın, uygarlığın alanıdır. İe ait özellikler titizlikle ayırt edilir Gökalp'in teorisinde. Ulusal hars, milli kimliğın değıştirilemez öz bir niteliğı olarak kurgulanır. Gökalp'in hem Batılı olma, hem Batıya karşı olma, “Batı karşısında milli olma” ögelerini içinde barındıran teorisi bu yanıyla laik Garbiyatçılığın da karakteristik özelliklerini içerecektir.

Yeni Osmanlılar'da örneğın “hürriyet” kavramı konusunda yaşanan ayrılıklara rağmen, Osmanlı İmparatorluğın Batı'nın maddi gücünü elde etmesi, Batı'nın tekniğinden yararlanılması gibi konularda görüş birliğı söz konusudur. (Mardin, 2012:89) Batılılaşma konusunda toplumsal kırılma anlarına rağmen, Cumhuriyet döneminde de bu teknik alanın ayrıştırılması fikri sürdürülmüştür. Tanzimat dönemi Batılılaşma anlayışını eleştiren Gökalp için Batı'nın tekniğinden yararlanmak ve Batı'yı ulusal kültürden ayrıştıtarak dışarıda tutmak benzer bir sınır çizgisinin varlığın bir biçimde sürdürmek demektir.

Osmanlı-Türkiye gibi toplumlar için geleneğın ve milli kimliklerin üretilmesinde Batılılaşmanın kurucu bir rol üstlenir. Bu toplumlar Batılılaştıka kendilerini ve kendilerini ifade eden geleneklerini de üretmişlerdir. Batıcılık, karşıtlık ya da uzlaşma olarak gelenekiliğın anlaşılmasında bu nedenle vazgeçilmez bir kavram olmak durumundadır. (iğdem, 2009:69) Geleneğın Batılılaşma ile birlikte yeniden tanımlanması ve dönüşüm geçirmesi Batı ile mesafenin tekrar tekrar kurgulanmasını gerekli kılmıştır. Yerlici Garbiyatçılığı modernleşme, Batılılaşma süreçleri ile birlikte okumak, muhafaza edilmeye çalışılan sınırların ve durağın bir görünüm sunan geleneğın bu süreçlerle birlikte yeniden şekillendiğini anlamak açısından önemlidir. Bu süreçte Batı ile kurulan ilişkinin değışimiyle beraber gelenek, öz, yeniden tariflenen belli ikilikleri pekiştiren ve modernizasyonun reddiyle Batı'nın görünümünü yeniden çizen bir dil içinde kendini ifade edecektir.

Yerlici Garbiyatçılığın Batı karşısında sınırları daha kalın çizgilerle çizilse ve net bir biçimde görülse de farklı ideolojiler, oluşturdukları dışa karşı benzer argümanlardan yararlanan ortak bir hafızadan beslenebilmektedir. Belli bir noktaya kadar “Batıcı” nitelendirilebilecek argümanlarla hareket eden, fakat karşı olduğu Batılı değerlerin sınırlarını kalın hatlarla çizen, Batı’ya dair ekonomik ve sosyo-politik değerlendirmeler ya da önerilerde yetersizlik yaşayan aydınlar da, Batı’yı çizmek istediği sınırlar üzerinden tariflemişler, “içeri” sızmasından endişe duydukları, maneviyat bütünlüğüne saldırı olarak algıladıkları Batı kültürüne ait belli değerler üzerinde negatif işaretlemeler yapmışlardır. Doğu’nun ve Batı’nın ait olduğu kültürel katmanlara dair belli kodlamalar oluşturan aydınların, teknik ve kültürü, dış ve içi ayırmak için sarf ettikleri çaba Garbiyatçılığın da toplumsal hafızasında işlevsel bir harita oluşturmuştur. Tekrar eden ikilikler, kodlamalar, öteki kurguları Doğu ile Batının sınırlarını hatırlatan ve çağırın bir dağarcığa kaynaklık eder. Şinasi’nin “yaşlı aklı”nın, Namık Kemal’in “olgun fikri”nin, Peyami Safa’nın “ruh”unun ya da Ziya Gökalp’in, Cumhuriyet Dönemi yazarlarının düşünsel ufku belirlemiş “ulusal hars-uluslar arası medeniyet” formülündeki “hars”ın “bizi biz yapan özellik” olan Doğulu taraf olması gibi, Batı’nın ruhsuz, “şehvi”, tehlikeli ya da düşman olduğuna dair ikincil kodlamalar da toplumsal bellekte yerini alacak, Garbiyatçılık bu söylemsel harita üzerinde şekillenecektir.

Batı karşısında farklı ideolojilerin teknik ve dış ayrımında ortaklaşması gibi aydınlar arasında en temel ortaklıklardan biri, yüzeysel Batılılaşmaya kesin bir biçimde karşı olmaktır. Batı karşısında alınan yenilgiler, yenik düşenin zihninde yaşanan karşılaştırmaların Batı lehine sonuçlanacak bir hal alması durumunu ortaya çıkarmıştır. Yenilgi yenen tarafı *model*, yenilen tarafı izleyici, *kopya* konumunda bırakmıştır karşılaştırma yapanın zihninde. (Koçak, 2011:372) Model-kopya

gerilimi, taklit-öz tartışmasının da temelini oluşturacaktır. Batı'nın yüzeysel, köksüz, ruhsuz taraflarına dair negatif işaretlemeler Batı'nın taklidine ilişkin karşıtlıkta aydınları birleştiren söylem alanları açacak, belli parodiler belli yaklaşımların simgesi olarak yeniden üretilecektir.

1.1.2.Züppe Aleyhtarlığı ve Toplumsal Fantazi

Tanıl Bora, Garbiyatçılığın temel niteliklerinden biri sayılabilecek “negatif Batı imgesi”ne dikkat çeker.(Bora, 2012) Bora'nın çizdiği çerçevede bu negatif imge, sadece “yabancı” olana karşı olan tavrın değil, ülke içindeki yabancılığı da saptamanın ve bunun karşısında birleşmenin de zeminini oluşturur. Muhafazakâr-modernleşmeciler ve milliyetçi-muhafazakârlar “taklitçi Batılılaşmaya” karşı çıkma noktasında birleşmeye eğilimlidirler. Modernliğin özümseyicilikten, “uyarlayıcılıktan” uzak, yüzeysel ve taklitçi alımlanışı anlamında Batıcılık, Kemalizm'in kendi içinde sorgulanagelmıştır. Kemalist kültür-devrimciliği, yüzeysel hatta *yozlaştırıcı* Batıcılığı Tanzimat'a atfederek kendini ondan ayırıştırır.⁷ Tanzimat, milliyetçi-muhafazakâr düşünce için de taklitçi Batılılaşmayla gelen yabancılaşmanın miladı sayılır. Muhafazakâr modernleşmeciler, taklitçiliği eleştirirken yüzeysellikten arındırılmış “doğru” bir Batılılaşmanın gereğini vurgularken, milliyetçi-muhafazakârlar için Batılılaşmayla taklitçilik arasındaki açığı gayet dardır. Gökalp'çi kültür-uygarlık ayrımının mekanik, indirgemeci bir tekrarıyla, Batı'ya öykünme örneklerinin karikatürizasyonu, kendilerini alamadıkları temel bir izlek olur. (Bora, 2012:253). Bu karikatürizasyonun en temel izleklerinden biri “aşırı Batılılaşmış

⁷ Atatürk'ün söylevlerinde bu sorgulamanın örnekleri için bkz. 19 Eylül 1921 tarihli konuşma, Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III, 2006:199.

aydın tipi” iken, bu figürün altı toplumun Batıya öykünerek, kendine yabancılaşarak ve köklerinden uzaklaşarak “soysuzlaşması” temasıyla doldurulur.

Şerif Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesi’nin Doğuşu* çalışmasında Osmanlı Batılılaşmasının neden olduğu kırılmalara, toplumsal dönüşüm sürecine dair tespitler yapar. Osmanlı Batılılaşması olgusunu anlama noktasında temel hatalardan birinin Batılılaşmanın, tamamen Batı taklidine dönük bir biçimde ortaya çıktığı görüşünü pekiştirmek olduğunu belirtir. Böylelikle Batılılaşma taraftarları, bir anda Batı’nın tüm değerlerini benimseyip tecrübe eden bir tabaka olarak görülür. (Mardin, 1998:12) Oysa süreç, içeriden bakıldığında daha karmaşık bir boyutta yaşanmıştır; çünkü Osmanlı aydını bu süreci adını koyarak yaşamamıştır. İlber Ortaylı’ya göre, “Türkiye’deki daha doğrusu Osmanlı toplumundaki Batılılaşmanın özgün tarafı, bu sürecin adı konmadan başlamış olmasıdır” (aktaran Arlı, 2009:145) Adı konmadan yaşanan Batılılaşma, modernleşme sürecinde Batılılaşma yanlısı aydınların yaşadığı kapılma durumu, dışarıdan bakılarak oluşturulan karikatürizasyon ile belli bir açı farkına sahiptir. Karikatürleştirme, Batılılaşma sorununda çatışmayı dışsallaştırmanın bir yoludur ve Hanefi’nin belirttiği gibi “bazı karikatürler orijinallerinden daha çok şey söylüyorsa” (Hanefi, 2006:80) çıkarılan parodilere, karikatüre ve tiplere yakından bakmak yansıtılan çatışmanın boyutlarını kavramak açısından yol gösterici olacaktır.

Osmanlı-Türk edebiyatında çok işlenen bir konu olmakla beraber, züppe tipi belki de en klasik ifadesini Recaizade Mahmut Ekrem’in Bihruz Bey’inde bulur. Bihruz Bey, yüzeysel ve “yanlış” Batılılaşmanın en tipik örneği olduğundan halka ve kendine yabancılaşmış züppe tipinin de karakteristik özelliklerini yansıtır. (Recaizade Mahmut Ekrem, 2010) Bihruz Bey, Batı kültürüne koşulsuz hayranlığı, modernleşmenin getirdiği tüketim alışkanlıklarına kapılmışlığı, halk kültürüne tahammül edemeyişi, iki kültüre ve dile de yabancı kalışıyla tipik bir aşırı

Batılılaşmış züppedir. Mardin, aydınların kendini alamadığı bir karikatürizasyon biçimi olarak edebiyatta fazla üzerinde düşünülmüş bir konu olan “aşırı Batılılaşmış aydın tipi”ne dikkat çeker ve bu züppe karşıtlığını “Bihruz sendromu” olarak adlandırır. Mardin, Tanzimat edebiyatındaki züppe bolluğunu, dönem edebiyatının tipik bir özelliği olan züppe aleyhtarlığını, Batı uygarlığının Osmanlı İmparatorluğu’nda yarattığı şok ile ilişkilendirir. Mardin’e göre Bihruz Bey eleştirisinde en temel mesele “kök ve kimlik yoksunluğu”dur. (Mardin, 2012:37)

Araba Sevdası’nın züppe kahramanı Bihruz Bey, babasının sağlığında iyi bir eğitim görememiş, yarım yamalak bilgilerle yetinmiştir. Babasının Arapça, Farsça ve memuriyette iyi bir yere gelebilmesi için Fransızca’yı öğrenmesini istemesine karşın Bihruz Bey tembel ve şımarık biçimde yetişmiş, her iki kültüre ve bu dillere yabancı kalmıştır. Osmanlı klasik eğitiminden geçmediği gibi Batı bilimlerinden de bir şey anlamamaktadır. Babası öldükten sonra beğenmediği Arapça ve Farsça hocalarını göndererek, para için Bihruz Bey’in gönlünü hoş tutan Fransızca hocası Mösyö Piyer’i tutar. (Recaizade Mahmut Ekrem, 2010) Batı uygarlığının maddi tarafına aşırı düşkün, görünümüne özen gösteren ve varlığını görülmek üzerine kuran Bihruz Bey, gerçekte ilgisi olmayan bir aşka düştüğünde de kendini dil karmaşasının ve çaresizliğin içinde bulacaktır. Bihruz Bey’in aşkı, Periveş Hanım’ın kendisinden çok “onu içinde gördüğü süslü lando”, Çamlıca, Çamlıca’nın kendisine hatırlattığı Lamartine’in “Le Lac” (Göl) şiiri ve “Fransız romantik şairlerinin imgeleri”nedir. (Gürbilek, 2010a:102) Sevgilisini kaybettikten sonra bile “taklit bir acı” çeken Bihruz Bey, bir yığın yanlış anlaşılmanın içinde bulacaktır kendini. Bihruz Bey, Gürbilek’in tarifiyle “*kendine ait bir iç dünyası olmayan, tümüyle taklit bir hülyanın, yabancı bir eşyanın peşine düşmüş, ödünç alınmış jest ve mimiklerden ibaret bir*

züppedir; içi olmayan bir kabuk adam”dır. *Araba Sevdası*, bir züppelik eleştirisidir, “yapmacıklık, aşırılık, köksüzlük” üzerinedir.

Nurdan Gürbilek, Türkçedeki “züppe” sözcüğünün hem “snob” hem de “dandy” sözcüklerini karşıladığını söyler. Gürbilek, züppeliğin kaba taklitçilik ile üstün ötekiye (superior other) özenmek ve “aşağı” saydıklarını hor görmek anlamında kullanıldığını belirtir.(Gürbilek, 2003:626) Züppelik, daima bir aşırılık olarak tanımlanır. Züppe, taklidi aşırıya kaçırarak, ödünç alırken ölçüyü aşırıya geçirir. Bu yüzden züppelik eleştirisi hep bir “aşırılık” eleştirisidir. (Gürbilek, 2010a:105) Züppe, taklitçidir. Toplumsal kökenine, servetine ya da “şıklığına” haset ettiği kişileri kölece kopya eder. Züppe kendi yargısına güvenemiyor, yalnızca başkaları tarafından arzu edilen nesneleri arzu ediyordur. Bu yüzden de modanın kölesidir. (Girard, 2013:39) Başkasının arzusunu arzulayan züppe, bu anlamda belli bir “iç”ten yoksundur. Batı ile kurduğu ilişkide kapılmanın ekseninde dönüp duran züppe için benlik, Batılının arzusu dolayımında şekillenir. Züppe aleyhtarlığında, aşırılık eleştirisinde temel mesele çatışmanın dışlaştırılmasıdır. Aydınların birbirlerini halktan kopuk ve aşırı Batılılaşmış olma üzerinden “suçlamaları”nda da benzer bir dışlaştırma söz konusudur. Taklit ve ödünç almanın kendinden çok bu konularda aşırıya kaçma eleştirinin asıl hedefidir. Gürbilek’in ifadesiyle“*Orada bizden daha züppe, daha aşırıya kaçmış, abarttığı için karikatürden ibaret kalmış biri daima vardır. Bizim kendimizi sahici hissedebilmemizin yegâne teminatıdır züppenin varlığı.*”(Gürbilek, 2010a:105) Batılılaşma meselesinde aşırıya kaçmanın ötekileştirilmesi üzerinden yansıtma ve çatışmanın dışsallaştırılması durumu, Batı ve Batılı ile kurulan ilişki için de geçerlidir. Öteki’yle konuşmanın bir yolu olarak karikatürleştirme, yansıtmanın bir parçasıdır. Bu noktada Batılı olanı karikatürleştirme üzerinden kurulan imgelere, ben ve Öteki ilişkisine bakmak yararlı

olacaktır. Hanefi' nin belirttiği gibi, ““ben”de Öteki her zaman bir imgedir”. Bu imge, her zaman hedefi vurmaya yarayan bir karikatürdür. Öteki bir kez karikatürleştirilirse “ben”in her eylemi meşrulaştırılacağından onunla ilişki kurmak ve anlaşmak daha kolay olur. Böyle bir algı “ben”in Öteki’ni hedef olarak vurmasını da mümkün kılar.(Hanefi, 2006:81) Züppe aleyhtarlığında Öteki’ne dair karikatürleştirme, aynı zamanda Batı’yla, Batılı olanla alay etmenin, negatif işaretlemeleri alay yoluyla dile getirmenin, Öteki’yle bir biçimde konuşmanın da dolaylı bir yoludur.

Batılılaşma ekseninde Öteki ile kurulan ilişkide “görünür” olmak temel bir meseledir. Bihruz Bey’e ve züppe aleyhtarlığında döndüğümüzde dışsallaştırılan ve eleştirilen görülme arzusunun benzer bir tür yansıtma olduğundan söz edebiliriz. Bihruz Bey’in yalnız görülme arzusu içinde oluşu onu içten yoksun bir “kabuk adam” yapar. Yazarın tarifiyle “*Bihruz Bey her nereye gitse, her nerde bulunsa maksadı görünmekle bereber görmek değil, yalnız görünmek*”tir. (Recaizade Mahmut Ekrem, 2010:18) Başkalarının arzularını arzulayan ve yalnız görülmek için yaşayan züppenin kendini içinde bulduğu durum onu gülme nesnesine dönüştürecektir. Yansıtmanın diğer ucuna bakıldığında ise Bihruz Bey’in varlığını üzerine inşa ettiği görülme arzusunun, toplumsal bir görülme arzusuyla, toplumsal fantazilerin kurulma biçimiyle ilişkilendirmek mümkündür.

Şerif Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesi* çalışmasında “Jön Türk” kavramının oluşumuna dikkat çeker. Mardin’e göre Yeni Osmanlılar’ın “*La jeune Turque*” ismini kendilerine mal etmelerindeki, Jön Türk isminin Fransızcaya çevrilmesindeki anlam, Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı tarafından gerçek ve Batıya katılabilir (resmi olarak 1856’dan beri) bir devlet sayılmasının bir ifadesidir. (Mardin, 2009:43) *Jeune Turquie*, bir bakıma Batı’ nın aynasına bakarak üretilen bir kavramdır.

Mardin’e göre bu “*onların bize bakmasından yola çıkarak biz kendimize bakıyoruz*” durumu Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar modernliğimizi saptayan bir değerlendirme olarak olmuştur ve bu, “Batı’nın bilim ve fikirlerini toplumumuza yerleştiriyoruz” savından çok daha anlamlı bir değerlendirmedir.(Mardin, 2009:44) Batının yansıtılmış bakışından kendini düzenleyen modernleşme süreci, Cumhuriyet döneminde de belirleyici etkisini hissettirecektir. Batılıların Osmanlılar hakkındaki görüşlerini Batılılarla fikri köprü kuranlarca içselleştirilmesi Batı etkisinin farklı bir boyutuna işaret edecektir. “*Kendimizi, bizi onların gördüğü gibi görmemiz*” durumu, bu hayali bakışın etkisinde şekillenen Doğu Batı kurgularını anlamak açısından önemli olduğu kadar, bu durumun Cumhuriyet döneminde de devam etmesi Batı’ya ilişkin fikir üreten aydınların, Batı ile temasını ve içini doldurdıkları bu yansıtılmış bakışın şekillendirdiği toplumsal fantazilerin yapısını anlamak açısından da önemlidir. Bu yansıtma ve yanılsamalarla kurulan ben-Öteki ilişkisi, Osmanlı-Türkiye’nin Batıyla kurulan ilişkide ürettiği toplumsal fantazilere dayanak sağlayacaktır.

Zizek’e göre özdeşleşme sürecinde çifte bir yanılsamadan söz edilebilir. Birisi Lacan’ ın üzerinde durduğu imgesel ve ayna ilişkisidir. Özneye hem kimliğin olanağını hem de kendini bu yansımada yanlış tanımaya öznenin yabancılığının yapısını verir. İkinci yanılsama ise simgesel düzlemde bir ego-ideali ile kurulan ilişkide deneyimlenir. Zizek’ e göre “ben”, başkalarının (hegemonik söylemde simgesel olarak önemli sayılan gösterenler ya da hâkim-gösterenler tarafından belirlenen kişilerin) beni nasıl gördüğünü düşündüğüdür. Dolayısıyla hem “ben” hem “öteki”nin bakışı sanaldır. Benlik hiçbir zaman “gerçek” ve “sanal” arasındaki mesafeyi kapatamadığı için kendine özdeş bir kimlik kurmasına imkân yoktur.(Ahıska, 2005:84)

Fantazi, Zizek için en temelde “*Öteki bende ne görüyor?*”, “*Öteki için ben neyim?*” sorularına bir yanıttır. (Zizek, 2011:148) Bu Zizek’in toplumsal fantazide belirlediği üç kilit özellikten ilkidir. Zizek’in teorisinde fantazi, bir diğer temel özelliğiyle alışılmış tanımının dışına çıkar: Zizek’e göre arzumuzun koordinatlarını sunan, bir şeyi arzulamamızı sağlayan çerçeveyi inşa eden fantazinin kendisidir. Bu nedenle alışılmış fantazi tanımı (“arzu-nun gerçekleştirilmesini temsil eden hayali bir senaryo”) yanıltıcı, en azından muğlaktır: Fantazi-sahnesinde arzu gerçekleştirilemez, “tatmin edilemez”, kurulur. Fantazi sayesinde nasıl “nasıl arzulanaçağını” öğreniriz. Fantazi, bir arzuyu sanrısız olarak kurmakla kalmaz, bize “düpedüz” “nasıl arzu duyacağımızı” öğretir. (Zizek, 2008:135) Fantazinin üçüncü kilit özelliği ise, fantazi nosyonunun memnuniyet verici ve rahatsızlık edici boyutları arasındaki gerilimden beslenmesidir. Fantazi ile gizlediği Gerçeğin dehşeti arasındaki ilişki görüldüğünden çok daha muğlaktır. Fantazi Gerçeğin dehşetini gizler, ama aynı zamanda gizleme iddiasında olduğu şeyi, “bastırılmış” gönderme noktasını yaratır da. (Zizek, 2011:148)

Fantazi ve Gerçek ilişkisinde üzerinde durulması gereken başka bir konu, fantazinin Gerçeği kuran özelliğidir. Zizek’e göre, Lacan’ın “*“gerçeklik” dediğimiz şeyin son dayanağının bir fantazi olduğunu*” söylediğinde kast ettiği şey kesinlikle “hayat bir rüyadan ibarettir” gibi anlamlara açılmaz. (Zizek, 2008:62) Lacan’ın kast ettiği, “Simgesel mutluluğa” ilişkin fantazi çerçevesi, gerçeğin uçurumunun görülmesini engellediği zaman, “Gerçekliğin” kendini istikrara kavuşturmasıdır. Fantazi, bu noktada “gerçekliği nasılsa öyle” görmemizi önleyen rüya benzeri bir “örümcek ağı” olmak şöyle dursun, gerçeklik dediğimiz şeyi kurar. (Zizek, 2011:109)

Fantazi kavramı, diyalektik *coincidentia oppositorum*’un (zıtların birliği) tipik bir örneğini sunar: Bir fantazi bir yandan, güzelleştirici yönüyle, dengeleyici

problemlerin olmadığı, insanların yoksunluklarının ulaşamadığı bir durumun düşüdür. Diğer yanıyla kıskançlık olan “destabilize edici boyutuyla” fantazi vardır. Ötekinde beni rahatsız eden şey, ben görmediğim zaman neler yapıyor olabileceğine, beni nasıl kandırıp bana karşı komplolar kurabileceğine ya da “beni nasıl görmezden gelip temsil, canlandırma kapasitemin ötesinde bir yoğunlukta hazlar aldığına” ilişkin bana musallat olan hayallerimdir.(Zizek, 1996:74)

Fantazinin bu temel özellikleri, toplumsal yapıda “ideolojik rüyaların” da kurgulanma biçimine dair önemli ipuçları sunar. Toplumsal fantazinin bu temel özellikleri, ideolojinin söylem ağında hareket eden kurguları ve dili anlamak açısından kilit bir öneme sahiptir. Garbiyatçı fantazilerin kurulma biçimlerini okumak, Öteki ile kurulan ilişki ve Batı’nın sanal bakış açısı altında kurgulanan toplumsal kimlikleri anlamlandırmak açısından yol gösterici olacaktır. Batı ile kurulan ilişkide ego idealinin sanal bakış açısını kavramak için Lacan’a dönmek aydınlatıcı olacaktır.

Lacan’a göre, kendi hareketlerini kontrol edemeyen ve bir acizlik içinde yaşayan bebek (Lacan’ bu durumu “parçalanmış beden” olarak nitelendirir), henüz sahip olmadığı bütünlüğün ilk imgesini bir “ayna”da görüyor ve bu duruma “yakalanıyor”dur. Bebek, henüz hareketlerini kontrol edemediği altı aylık döneminde ilk ayna deneyiminde kendisini tanır ve onunla özdeşleşir. Egonun oluşunda belirleyici bir andır bu; “ideal ben” bu özdeşleşmeyle “çökelir.” Ama Lacan’a göre, ayna imgesi, egonun “indirgenemez bir kurmaca” olarak kurulmasına da yol açar; çünkü bebek, aynada gördüğü bütünsel şeklin gerçek imkânlarına sahip değildir henüz. Egonun bütünlüğü ve özerkliği bir “seraptır”. Bebek bir yabancıyla özdeşleşiyor ve ego da bir yabancılaşma içinde kuruluyordur. Bütünlüğün bu

devralınmış niteliğinden ötürü de egonun arzusu hep başkasının arzusu olacaktır.(Koçak, 1996:126)

Laik Garbiyatçılıkta, toplumsal fantazinin kurulma biçiminde, modernleşme arzusundaki seçkinler için ego-idealinin sanal bakış açısını Batı oluşturur. (Ahıska, 2005:84) Türklük, bu anlamda Batı'nın "bizi" nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür. Geç kalma, "tarih sahnesine geç çıkma" düşünceleri ile birlikte, yenilmişlik ve dolayısıyla aşağılık duyguları tam da "ego-ideali" olarak Batı'nın sanal bakış açısını yansıtır. Modernleşme sürecinde Türk kimliğinin inşası, "kendini hayal edilen Batı'nın gözünden görerek hayal etme" durumuyla iç içe şekillenmiştir.

Yerlici Garbiyatçılığın toplumsal fantazisi ise, saflaştırma eğilimi, zıtların birliği ve Öteki'nin kurduğu komplolar üzerinden şekillenen bir yapı içinde hareket eder. Saflık düşlerinin yüklendiği içe ait manevi bütünlüğü çağıran, dini motiflerle örülmüş dünya ile bu bütünlüğe zarar verebilecek dış tehditlerin kurgulandığı manipülatif alan iki ucu oluşturur. Batı'nın sanal bakışı burada varlığını konuşma, meydan okuma tonunda ve Ötekinin ürettiği komploların "ben"e musallat olan hayalleri biçiminde hissettirecektir. Manevi bütünlüğün dağılmasına, parçalanmasına yönelik endişe ise fantazinin temel dayanak noktasını oluşturur.

Garbiyatçı fantazilerde Batı'nın sanal bakışı üzerinden züppe aleyhtarlığına baktığımızda, yansıtmanın biçimini kavramak kolaylaşacaktır. Varlığı görülme üzerine kurulu olan züppenin şaşılacak bir sıklıkla eleştirilmesi, görülme arzusunu dışa aktarmanın bir biçimi olarak okunabilir. Züppe eleştirisinin Tanzimat'tan Cumhuriyete güncelliğini ve yoğunluğunu kaybetmeden sürmüş olması belli bir sosyal denetim mekanizmasının varlığına işaret eder.

Bihruz Bey tipleri, 19. ve 20. yüzyılda sıklıkla ortaya çıkan, gerek komik gerekse trajik biçimde “kültürlerine ihanet eden” ve kaçınılması gereken tipler olarak ortaya çıkar. Bu tiplere örnekler, Ahmet Mithat’ın Felatun Bey’i başta olmak üzere Hüseyin Rahmi’nin *Şık* romanının kahramanı Şatıroğlu Şöhret’i, Nabizâde Nazım’ın Zehra’sındaki Suphi ve Efruz Bey sayılabilir.(Moran, 2009:259) Osmanlı edebiyatında Bihruz bey tiplerinin çok sık görülmesi ve edebiyatın bu anlamda araç olarak kullanılması bir sosyal denetim aracının varlığına işaret eder Mardin’e göre: “Çevrene uy ya da bir yabancı olarak sınıflandırılmaya razı ol.”(Mardin, 2012:43) Mardin’in de vurguladığı gibi bütün toplumların ortak bir yönü sosyal denetim veya “yoldan çıkmış kişileri, bu davranışlarını yaymalarına veya onları meşrulaştırmalarına engel olmak için lekelemek ve tecrit etmektir”(Mardin, 2012:30) Tanzimat’ta parodi ve karikatürleştirme yoluyla yapılan eleştiride ve “ibret” öykülerinde de aşırı-Batılılaşmış kimselere yapılanda benzer bir yaklaşım söz konusudur.

Felatun Bey ve Rakım Efendi, Batılılaşma karşısında çizilen sınırlara ve doğru ve yanlış Batılılaşmaya dair toplumsal denetim mekanizmasına işaret emesi açısından önemli bir örnektir. *Felatun Bey ve Rakım Efendi*’nin ana konusu, yazarın desteklediği ve alay ettiği iki tip Batılılaşma arasındaki farktır. (Ahmet Mithat Efendi, 2013) Ölçülülüğü ile doğru Batılılaşmanın temsili Rakım Efendi’nin karşısında züppe aleyhtarlığının hedefindeki Felatun Bey, yüzeyselliği, taklitçiliği, müsrifliği, kumar alışkanlığı, alafranga yaşam tarzıyla kendi çöküşüne mahkûm biri olarak resmedilir.

Mardin’e göre Ahmet Mithat’ın züppe aleyhtarlığı sosyal kökeni dolayısıyla doğaldır. Ahmet Mithat’a göre Batı’nın teknolojisi alınabilirdi, hatta çok çalışmak gibi bazı değerleri de alınabilirdi, ama konu askeri kahramanlık ve onun tersi

“züppelik” gibi “Osmanlı toplumunun can damarı”na gelince, orada duruyordu. Burada Batı karşısında Garbiyatçılığın çizdiği sınırlar devreye girer yine. Ahmet Mithat şöyle söyler: “*Ümmet sulh zamanında eli yatağanında olan halis Türkler, mübarek Müslümanlardır. Buchner’in karileri, Bourget’in tâbileri değil*”⁸(akratan Mardin,2012:58) Züppe aleyhtarlığında belirginleşmiş, toplumsal hafızada yerini almış bu Garbiyatçı ses, Cumhuriyet döneminde de benzer biçimlerde varlığını sürdürecektir. Tanzimat’tan devralınan züppe aleyhtarlığı ve toplumsal kimliğe ve kültüre dair sınırlar muhafaza edilmeye çalışılmıştır. Batılılaşmayı konu edinen hemen her yazar ikiliklerden söz etmiştir, ancak ilginç olan daha önce de belirtildiği gibi belli sınırlara karşı farklı ideolojilerin yaklaşması, “*yenilikçilerle gelenekçilerin aynı çerçeveyi benimseyebilmesidir.*”(Koçak, 1996:101) Züppe aleyhtarlığı da bu çerçevenin değişmez temalarından biri olarak Cumhuriyet döneminde de karşımıza çıkacaktır. Züppe aleyhtarlığında yaklaşan farklı ideolojilere dair iki temel yaklaşımdan söz edilebilir. İlki geleneksel değerlerden ya da halktan uzaklaşmaya yönelik tepkilerdir. Bu tepkilerde ahlaki bir sınırın varlığından söz edilebileceği gibi halktan kopmak ve özden uzaklaşmak teması ortak bir söylem biçimidir. İkinci yaklaşım, kısmi bir modernleşmeden yana olanların yüzeyselliği ve taklitçiliği gerçek “ilerleme”nin önünde engel olarak gören tutumdur. Her iki yaklaşımda da halktan kopukluk bir hiciv meselesi haline gelirken, halk kendinden menkul, soyut bir öz olarak belli bir saflığı temsil eder.

Cumhuriyet döneminde züppe aleyhtarlığı ve Garbiyatçı fantazilere bir örnek olarak İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun *Karagöz Ankara’da* (1940) oyununa bakmak açıklayıcı olacaktır. *Karagöz Ankara’da* oyununda, Karagöz sanatına “milli

⁸ *Yatağan: Bir tür uzun savaş bıçağı. *Kari: Okuyucu

bir anane”olarak sahip çıkan Baltacıoğlu⁹, saldırı altında olduğunu düşündüğü öz değerleri, Karagöz aracılığıyla dile getirir. Karagöz aracılığıyla züppe aleyhtarlığının “halka yabancılaşmış”, Baltacıoğlunun deyimiyle “soysuzlaşmış” aydınlara karşı bir “suçlama” biçiminde yöneltilmesinde öz değerlerin sahibi halka yaslanan bir tavır vardır. Karagöz, Mardin’in de belirttiği gibi kitlelerin halk kültürünü küçümseyen insanlar tarafından ynetildiklerinin farkında olmalarıyla ilişkili olarak okunmalıdır (Mardin,2012:56). Kitleler, yöneticilerin küçümsemesine hicivle cevap verir. Gölge oyununda bilgiçlik taslayan, alt sınıfları aldatmaya çalışan, st bir dille konuşan Hacivat’tır. Mardin’in yorumunda bu açıdan Bihruz Bey, ya da züppe bir tür “yeni Hacivat”tır. Halk adamı Karagöz’un çapraşık bir dille konuşan “şarlatan” Hacivat’a karşı alaycı tepkisinin bu kez yeni seçkinlere yöneltilmiş biçimidir Bihruz aleyhtarlığı. Sokaktaki adamın yönetici seçkinlere, Müslüman mahallenin gösteriş düşkünü Çamlıca’ya, geleneksel cemaatin Beyoğlu’na tepkisini dile getirir. Pazara dayalı ekonomiyi ve bireysel tüketimi geleneksel yapıya tehdit olarak algılayan cemaatçi alt sınıfların yeni değerlere duyduğu hoşnutsuzluğu ifade eder (Mardin, 2012: 57). Züppe eleştirisinin aydınlık arasında yanlış Batılılaşma, yüzeysel Batılılaşma üzerinden birbirlerine yönelik bir eleştiri oku olarak kullanıldığını da düşünürsek Hacivatlığı eleştiren tarafın, halkı ve halk kültürünü arkasına alma çabasını net biçimde görebiliriz. Kendini Hacivat’tan ayıran ve karşısındakini yüzeysellik ve kkszlkle eleştiren aydınların tavrında da bir tür yansıtma, ötekiyle kurulan dolaylı bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Gürbilek’in belirttiği gibi “*sınırlı bir modernleşmeden yana olanlar daima kendilerinden daha aşırı, kendilerinden daha züppe birini bulacaklardır.*”(Gürbilek, 2010a:108)

⁹ Uzun yıllar Yeni adam dergisini çıkaran, denemeler, makaleler, tiyatro ve radyo oyunları yazan, ayrıca 1942-1950 yılları arasında CHP milletvekili olarak mecliste bulunan Baltacıoğlu, kültürel anlamda “yeni adam”ı yaratmaya çalışmıştır. Ziya Gökalp ekolünün Cumhuriyet döneminde takipçisi sayılabilecek Baltacıoğlu, pozitivist felsefeyle, aslında onunla hiç örtüşmeyen Bergson düşüncesini birleştirerek “zgn görüşler” ortaya atmıştır. (zman, 2012)

Karagöz Ankara’da oyununda, Karagöz’ün hedefinde ilk olarak “münekkit beyler”, “Batıcı” aydınlar vardır. Bu eleştirmenleri, aynı zamanda Karagöz, ya da geleneği göz ardı etmiş eleştirmenler olarak karşısına alır Baltacıoğlu. Karagöz ihmal edilmiştir, perişandır. Suratı “Bedri Rahmi’nin tabloları gibi karma karışık”, kolları “Bebek tramvayları gibi hareket edemez” olmuş, boğazı “Havagazı Şirketi’nin boruları gibi tıkanmıştır.” Karagöz’ün terk edilmişliğinden kaynaklanan öfkesi eleştirmenlere yöneltilmiştir ilk bölümde:

Karagöz: “Allahım ben bu gövde ile ne olabilirim acaba? Acaba ne olsam? Profesör Ahmet Hamdi Tanpınar’a şamar mı olsam? Yoksa İsmail Habib’e yanak mı olsam? Yoksa Çallı İbrahim’in yoluk fırçasına sap mı olsam?”(s.5)

Bu “münekkit beyler” in perdeye kendi adlarıyla taşınmasında, Baltacıoğlu’nun Ahmet Hamdi Tanpınar’ı hedef almasında, döneminin açmazlarıyla belki de en çok yüzleşmiş eleştirmenlerden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Baltacıoğlu’ndan farklı bir Batılılaşma çizgisini benimsemiş olmasının yanı sıra tiyatro hakkındaki görüşlerinin de payı vardır. Karagöz’ün ihmal edilmesi, Baltacıoğlu tarafından Batılı anlamda tiyatroyu destekleyen Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların sorumlu tutulabileceği bir mesele olarak algılanmıştır. Zira Şinasi’yi “Türk irfanının Avrupalılaşması”na katkıları anlamında Türk Tiyatrosunda ayrıcalıklı bir yere koyan Ahmet Hamdi Tanpınar, geleneksel Türk Tiyatrosu hakkında “*Ortaoyunu gibi, şahıs repertuarı muayyen tipler halinde evvelden tespit edilmiş sahne oyunlarına gelince, bu an’anelerin hakiki tiyatro ile hiçbir suretle alakası olmayacağı aşîkârdır*” diyecektir(Tanpınar, 2012:279). Ahmet Hamdi Tanpınar’ ın Baltacıoğlu’nun oyununda Karagöz’ün ağzından bu biçimde “cezalandırılması” yalnız farklı “Batıcılığı” ile değil, tiyatronun kendi iç gerilimiyle

de yakından ilişkilidir. Baltacıoğlu açısından ise Batı taklidi tiyatro bir uç ise diğer uçta kaybolan geleneksel tiyatro biçimi vardır:

“Hala Batı tiyatrosunu yansılamaktayız. Hiç değişiklik olmamıştır. Hala tiyatroyu bir sahne, dekor sanatı sanıyoruz. Hala piyesleri suflörle oynatıyoruz. Tiyatronun bir aksayon sanatı olduğunu hala öğrenemedik. Türk tarihi boyunca yaşayan ortaoyunundan, tuluattan hala esinlenmesini bilemedik. Aktörün yaratıcılığına yer veremedik. Milli tiyatro problemi anlaşılamadıkça bu ulus sanat kopyeciliğinden kurtulamayacaktır.”(Baltacıoğlu, 1994:104)

Bu gerilim, oyunda geleneksel tiyatronun düştüğü durumla da açıklanacaktır. Karagöz’ün perişanlığı, geleneksel tiyatro biçiminin de perişanlığıdır:

Hacivat- Bütün Karagözcüler sürünüyor. (...)Ortaoyuncular ekmek parası bulamıyor. (...)Meddahlarımızı dinleyen yok.(s.11)

Oyunda Karagöz, yalınayak Ankara’ya “Karagözlük” etmeye gelmiştir. “Allah kimseye Hacivatlık ettirmesin!” der.(s.10) Fakat eski tecrübeler iflas etmiş, Karagözcüler sürülmüş, ortaoyuncuları ekmek parası bulamaz duruma gelmiştir. Hacivat da “bir Hacivat’tan beklenebileceği gibi” “Düzeni Bozuk Film Şirketi”nde kapıcılık etmektedir. Hacivat Karagöz’e yardım etmek için onu Batılı film yıldızlarıyla tanıştırır. Oyun boyunca Karagöz, Şarlo, Tarzan, Greta Garbo, “Mikimavs” gibi Batılı film yıldızlarıyla hayal perdesinde karşı karşıya gelir ve atışır. Sinema ve tiyatro karşılaştırması üzerinden yürüyen atışmalarda Batı’ya karşı yalnız kültürel olarak değil teknik olarak da üstün olduğu iddiası desteklenir. Baltacıoğlu’nun öz Türkçe kullanımı konusundaki hassasiyeti oyunda düzgün Türkçe konuşmayanlara “Karagöz’ün şamarı” ile verilen cevaplarda kendini gösterir. Hacivat’ı Arapça ve Farsça kelimeler kullandığı için “*Türkçe konuş Türkçe*” diye paylayan ve tokatlayan Karagöz, “İngilizceden bozma” Türkçesi için de Şarlo’ya

“doğru Türkçeyle konuş yoksa döverim” der.(s15) Batı ile karşılaştırmanın en çarpıcı tiradı ise yine Karagöz ve Şarlo karşılaştırmasında ortaya çıkar:

KARAGÖZ- “Çarpık Bacak; dinle bak, biz sanattan ne kadar iyi anlıyoruz. Sizin sinemadan asırlar önce bizim Karagöz vardı bir. Sonra siz ezberler oynarsınız; biz ezbersiz, içten gelme oynarız, etti iki. Sonra, sonra, siz elektrikle oynarsınız; biz mum ışığı ile etti üç. Sonra siz makine halindesiniz biz sanat, etti dört. Anladın mı şimdi, Çarpık Bacak?”(s.19)

Karagöz’ün “saldırgan” üslubundan sırayla bütün Batılı yıldızlar nasibini alır. Şarlo’nun “çarpık bacaklılığı”nın yanı sıra “kalın kafalılığı”, Tarzan’ın “yabaniliği”, Mikimavs’ın “fareliği” alay konusu edilir. Karagöz, “yabani” Tarzan’a medeniyet öğretir. Greta Garbo’nun aşağılanma şekli ise millilik ve kadınlık üzerindendir. “Süzülerek yürüyen” ve “erkeklerin bayıldığı” Greta Garbo’nun “*sizin kadınları da hep böyle yürütmek isterim*” sözlerine karşılık “*Aman Allah saklasın! Sonra çocuklara kim bakar?*” diyen Karagöz, “*Türk kadınları için yalnız Türk kadını gibi yürümek iyi bir şeydir. Başka türlü yürüyünce soysuzluk başlar, anladın mı?*” diyerek çıkışır. (s.40) Ancak yine de Garbo’nun baştan çıkarma eğilimlerine karşısında aklı karışır, ona kapılmaktan zor kurtulur.

Oyunda Batı ile yapılan karşılaştırmalar ve meydan okumalarda belirginleşen ton, Batı’nın yozlaşmış kültürüne karşı geleneksel, yerli kültürü savunurken, saldırgan üslup aynı zamanda bozulan toplum karşısında aydınların tavrını da hedef alır. Oyunun sonunda Karagöz’ün karşısına iki figür daha çıkacaktır: Nurullah Ataç ve Münir Hayri. Baltacıoğlu sinemayla hiçbir ilgisi olamamasına karşın Nurullah Ataç’ı da aşağılayacaktır. Dışa ait Batılı figürlerin yanı sıra içeriden, Batıcı bir aydının aşağılanması arasındaki fark züppe aleyhtarlığında belirginleşecektir. Oyunda “Paul Valery gibi güler”, “Andre Gide” gibi ağlar Nurullah Ataç. Yeni çıkan kitapları ve tırnaklarını yer. Tokat yemekten hoşlanır.

Yaptığı tek iyi şey, Karagöz’ü kurtarıcısına, yani Çocuk Esirgeme Kurumu’nun müdürü Münir Hayri’ye göndermek olacaktır. Münir Hayri’nin de aklı başında değildir fakat millet için hayırlı işler yapmak isteyen bir çılgındır o. Karagöz’ün devletine, Cumhuriyet’ine bağlı bu kurtarıcı karşısında heyecanla “*Varolsun Cumhuriyet... Varolsun Cumhuriyet*” diye bağırmasıyla oyun son bulur. Baltacıoğlu’nun Ataç’ı karşısına almasındaki sebepler, Ataç’ ın sık sık eleştirilen “Batıcı” yanıdır. Baltacıoğlu’nun Türk ediplerine bakışı ve çağrısı açıktır:

“Türk edibi! Türk olmayan bir dilin geleneklerini Türkçe’ye sokma! Yad illerden zevk getirme, yabancıların mayasını bizimkine karıştırma! Yabancı betiklerden teknik al, metod al, ibret al, fakat, onların milliyetini, duyuncunu bize iletme!(...) Özü, mayayı, Türklüğü kaybetme! Konuların Türk, kahramanların Türk, oluşların Türk, zamanların Türk olsun! Yarattıkların yabancı, yapmacık, uydurma, zoraki şeyler olmasın; bizden bize göre, bizimki, biz olsun! Türk edibi kendine dön!” (Baltacıoğlu, 1994:253)

Ataç ise, kendisine yöneltilen “Batı hayranlığı” eleştirilerinin sıklığından ve üslubundan şikâyetçidir. Bir anısını aktarırken sürekli “züppe” olarak nitelendirilmekten yakınır:

“(…)Belki bir de alaturkalık alafrangalık tartışması açarlar, bana yine züppe derlerdi. Göze alamadım. Ama almalı göze. Kavga etmeyi, tartışmayı, züppe sayılmayı almalı göze, dayak yemeyi bile göze almalı...”(aktaran Koçak, 2012:483)

Ataç’ ın züppe olarak nitelendirilme korkusu, kendisine yöneltilen eleştirilerin farkında oluşu ile ilişkilidir. Ataç, Batı ile kurulan ilişkide, “yüzünü Batı’ya dönmüş” bir eleştirmen olarak etkilenme endişesini en açık biçimde dile getiren eleştirmenlerden biridir. Batı etkisi altında beğenilerinin şekillendiğine dair eleştirileri belli bir noktada içselleştirmiş ve bu bakışı kendine yöneltmiştir:

“Bedri Rahmi Eyüboğlu, beni hırpalayan bir yazısında “Bizim halk sanatımızın güzelliğini hele Avrupalılar söylesin, Nurullah

Ataç ancak o zaman anlar,” demişti. Kızdımdı o söze, bir sanat eserinin güzelliğini az çok kendi kendime anlayabileceğimi sanırım. Ama sonra düşündüm: Belki de doğrudur onun söylediği. Evet doğru, birtakım Avrupalı yazarların etkisi altındayım, onların beğendiklerini beğenir, beğenmediklerini beğenmem. Edebiyatta “tarikatler” vardır, bir “tekke”ye giren onun havasına alışır, o havadan başkasıyla pek edemez. Ben de *La Nouvelle Française* tekkesindenim, o derginin övdüğü yazarlara hayran olurum, övmediklerini beğenmem, onda adı geçmeyenleri ise bilmem. Bizim halk şairlerimizi o dergi beğenirse belki... Sonra da şöyle dedim kendime: “Bizim halk sanatımızın güzelliğine inanmam için onları Avrupalıların da beğenmesini beklersem yanlış bir iş mi görmüş olurum?” Bana öyle geliyor ki öyle davranış daha doğrudur. Bizim halk sanatımız bizim duygularımızı okşar, ta çocukluğumuzdan beri halk türküleri duyduk, onlarda bir sıcaklık buluruz. Bu onların değerini anlamamıza, onları salt güzellik bakımından incelememize engel olur. Oysa bir Avrupalı onların karşısında duygulanırsa iş değişir. Bu onlarda gerçek bir sanat değeri olduğunu gösterir.” (aktaran Koçak, 2012:285)

Ataç’ın Batı’nın sanal bakış açısına göre kurgulanmış beğeni kriterleri, Batılı olma arzusu ile “Ötekinin arzusunu arzulama” durumlarına dair çok şey söyler. Ataç’ın taklitçiliğe, yüzeyselliğe ve Batı hayranlığına karşı öfke duyan aydınların tepkisini çekmesindeki en önemli sebep bu durumu belki en açık biçimde dillendiren eleştirmen olması ile ilişkilidir. Bu, “soysuzluk” olarak adlandırdığı koşulsuz Batı hayranlığı, belli bir öz tarifi yapan, aydınlara “kendine dön” çağrısı yapan Baltacıoğlu için ise sert bir biçimde karşısında durulması gereken bir tavidir:

“Soysuzlar yabancıları yabancı oldukları için beğenirler ve yurttaşlarını kendilerinden oldukları için beğenmezler. Böylece zamanla “yerli” markası bir değersizlik anlattığı gibi “yabancı” veya “gâvur” damgası da bir üstünlük anlatır. Yad illerden gelen her şeye büyülenirler, ulusal oluştan gelen her şeyden iğrenirler. “ah şu Avrupalılar, Amerikalılar” diye gelişigüzel hüküm verirler, kendi adamlarını tanımak ve kendi varlıklarını değerlendirmek soysuzlar için onur azaltıcı bir şeydir!” (Baltacıoğlu, 1994:144)

Batı hayranlarını “köksüzler”, “soysuzlar” diye sınıflandıran Baltacıoğlu, oyunda Karagöz’ü topluma dair düşünsel arka planının sözcüsü durumunda bırakmıştır. Halkın kahramanı, öz değerlerin taşıyıcısı Karagöz ile Batı ve Batı hayranlığının alanına dâhil olan yoz figürleri karşı karşıya getirmiştir. Baltacıoğlu’nun “*çocuksu fakat saldırgan fantazisi*”nde aydınlar halktan kopuk, soyut ve yararsız şeylerle ilgilenir; sahici olan ise “halk”tır. Burada milli hakikatin taşıyıcısı olarak halk, bir kez daha soyut ve kendinden menkul bir ruhtan öteye geçemez. (Ahıska, 2006:13)

Züppe aleyhtarlığı, Garbiyatçılığın yalnızca dışa ve Batı’ya ait olan kültürel değerlere karşı durmak ya da “kapılmak”la ilişkili olmadığını, toplum içinde Batı’ya karşı alınan tavırlar konusunda da ayrılıklar ve ikilikler yarattığını gösterir. Carrier’in belirttiği gibi Garbiyatçılığın yalnızca toplumlar arasındaki sınırlar yaratmakla kalmadığı, kendi içlerinde de ayrımlar yarattığı göz önüne alındığında züppe aleyhtarlığı, içerideki ayrımların en belirginleştiği alan olarak karşımıza çıkar. Toplumsal hafızada önemli bir yeri olan züppe aleyhtarlığı, Garbiyatçılığın temel izleklerinden biri olarak varlığını farklı biçim ve tonlarda sürdürmeye devam edecektir.

1.1.3. Bir Güldürü Unsuru Olarak Alaturkahk-Alafrangalık

Osmanlı İmparatorluğu’nun 1839 ile başlayan “Garba açılma” yönelimini, ilk kuşak Osmanlı aydınları “alafrangalaşma” olarak adlandırır. “Alafranga” sözcüğü, İtalyanca “alla franca” deyiminden türetilmiştir ve “Frenk usulü” anlamına gelmektedir. (Finn, 2013:16) Alafranga tabirine karşıt olarak on yedinci yüzyıldan itibaren “Türk usulü” anlamına gelen “alaturka” tabiri kullanılmaya başlanır.

(Ergünün&Keyman, 1988:15) Alaturka-alafranga karşıtlığı, Osmanlı İmparatorluğu’nda züppe aleyhtarlığını hazırlayan koşullarla birlikte düşünülmelidir. Edebiyatta sıklıkla görülen “alafranga züppe” tiplerinin yaşam tarzı, bu ikiliğin en net betimlendiği alan olarak Batılılaşma karşısındaki tepkileri açığa çıkarır.

Bihruz Bey, Felatun Bey gibi örnekler, alaturka-alafranga karşıtlığını konu edinen, Batılı yaşam tarzını ve kapılmayı en açık biçimde işleyen romanlardır. Ahmet Mithat’ın bir deyişi bu ikiliğin karşılık geldiği yaşam tarzlarının ipuçlarını verir: “*Alafranga yani rahat yaşamak.*” (aktaran Mardin, 2012:46) Bu durumda “alaturka yaşamak”, rahatsız yaşamakla özdeşleştirilir. Alafranga yaşamla aşırı tüketim ve rahatlık arasında doğrudan bir bağ kurulur. Mardin’e göre tüketimi ahlak dışı bir kültürel suç sayma eğilimi nadir değildir. Bu eğilimin örneklerine geleneksel kaynaklarda sıkça rastlanır. Fakat Felatun Bey ve onun alafranga yaşam tarzının Osmanlı sahnesinde ilk belirişinin anlatımına verilen tepkiler, Batı anlamında bir rahatlığa kavuşmanın Osmanlı seçkinleri için de şok yaratıcı olduğunu göstermektedir. (Mardin, 2012:46)

Ahmet Mithat Efendi’ nin *Felatun Bey ve Rakım Efendi*’ sinde doğru Batılılaşmanın temsilcisi konumundaki Rakım Efendi, Osmanlı eğitim kurumlarını iyi bir derece ile bitirip Fransızcasını geliştiren, daha sonra bilgisini tıp, hukuk ve şiirle geliştirmiş, ciddi ve çalışkan bir gençtir. Rakım Efendi’nin değerleri, başarıya ulaştıktan sonra bile içinde yaşadığı orta sınıfın görüşleri ve Batı kültürünün bir karışımından meydana gelir. Felatun Bey ise Rakım Efendi’nin tam tersidir. Zengin bir mirasın varisi olarak bütün zamanını başkentin Avrupa yakasındaki modern yerlerde kumar oynayarak ve kadınlar arasında geçirir. Her karşılaşmalarında Rakım Efendi Felatun Bey’e “ne kadar yüzeyde kaldığını” belirtir. Bir İngiliz kızının aşkıyla gölgelenen Rakım Efendi’nin başarısı kısa zamanda yine eski durumuna dönerken

mahvolan Felatun Bey, bir adada mutasarrıflık kabul etmek zorunda kalır. (Mardin, 2012:35) Romanda Felatun Bey, züppeliğinin, “alafranga” yaşam tarzının kurbanı olur. Müsriflikle özdeş tutulan alafranga yaşamı karikatürleştirmek, bu hoşnutsuzluğun ahlak dışı davranışlarla iç içe geçirilerek anlatılışı, alafranga yaşamı Batılı yoz değerlerle olduğu kadar tüketim alışkanlıklarıyla da eleştirmek anlamını taşır. Felatun Bey’in babasının Beyoğlu çevresine yerleşmesiyle birlikte, kız kardeşinin, “geleneksel Osmanlı kadın becerileri olan nakış ve örgüyü bilme gereğini yitirmesi” (Ahmet Mithat Efendi, 2013:17) alafranga yaşama kapılmanın kültürel değer kaybı endişesinin iç içe geçmiş olduğunun göstergesidir. Bu noktada Ahmet Mithat’ın eleştirdiği, Felatun Bey’in kızkardeşinin “alafranga yaşam”a ve onun tüketim tarzına dönmesidir. (Mardin, 2012:48) Modernleşmeyle gelen Batı uygarlığının maddi yönlerini ve bunlara tutkunluğu günah saymak çok yaygın bir tutumdur. Osmanlı toplumunda halk, ahlaki çöküntüyü Batılılaşmayla bir tutuyordu. Osmanlı İmparatorluğu’nda 19. yüzyılda ve 20. Yüzyılın başlarındaki yeniliğe karşı hareketlerin hepsinde bu ideolojiyi görülür. (Mardin, 2012:69) Osmanlı toplumunda, modernleşmiş Avrupa ülkelerindeki sanayi malları olmadığından geleneksel toplum yapısında tüketim alışkanlıkları temel ihtiyaçlarla sınırlıydı. Elbette bu durum Osmanlı toplumunda servet sahiplerinin bulunduğu gerçeğini değiştirmez. Ancak “yeniden üleştirme” olarak anılan Osmanlı ekonomik sisteminden kaynaklanan halk geleneğine göre mevki sahibi kimse, servetini hizmetinde çalışan kalabalık bir toplulukla paylaşırdı. Diğer bir servet harcama yoluysa üst mevkilerdekilerin birbirine hediye vermesidir. Bunların dışında harcama yapmamak ve mütevazı bir hayat sürmek genel ahlak kuralı olarak kabul edilirdi. Çünkü servet kişinin değil, mevkiindi. (Mardin, 2012:27-54) Tanzimat’la birlikte hızla oluşan yeni bürokrat sınıfıyla ve zayıflayan despotik kurallarla servet kişiselleşmeye başlar. Avrupa

sanayi ürünlerinin ülkeye girmeye başladığı bu dönemde, bürokrat kesiminin ikinci kuşağı, “yeniden üleştirme” geleneğinden gittikçe koparak, bu ürünlerin tüketicisi konumuna geldiler. (Mardin,2012:27-54) Felatun Bey ve Bihruz Bey tipleri işte bu kesimin üyelerinin birer örneğidir. Alafranga yaşam tarzına yapılan eleştiri bu noktada halktaki ahlaki çöküntü ve maddi tutkunluğa karşı tepkinin Batılı yoz değerlerle ve aşırılıkla ilişkilendirilerek sunulmasıdır. Geleneksel-muhafazakâr düşünüş için de alafranga yaşama karşı çıkma noktası bu ahlaki çöküntü ve maddiyat tutkunluğu ile iç içedir.

Züppe aleyhtarlığı gibi alaturka-alafranga tartışması da “kültürel melezleşme”nin doğurduğu “kendini kaybetme korkusu”nu açığa çıkardığı kadar, Batılılaşma biçimlerine duyulan tepkiyi, kültürel endişeleri dile getirmenin bir yoludur.

Cumhuriyet döneminde, Batılı olma arzusu, yaşam tarzında “medenileşme” hamleleri, alaturkalık-alafrangalık tartışmalarını da beraberinde getirir. Alafrangalık, Cumhuriyetle beraber aşırılığın alanına dâhil edildiği müddetçe negatif anlamını korumakla birlikte, medeniyet ölçütü olarak modern yaşam tarzının bir parçası olarak görüldüğünde olumlu anlamlar kazanacaktır. Medeniyet ölçütü olarak “alafrangalığa” yüklenen olumlu anlamlarla, alaturkalık kavramının da geleneksel- geri anlamlar kazanması ile birlikte bir değişim yaşanır. Medeniyet kavramı, sürekli olarak “medeni” ve “gayrı medeni” olanın ayrımını beraberinde getirmiştir. Her ne kadar Batı medeniyetinin bilimsel bilgi, opera müziği, yeni yemek alışkanlıkları, mobilyalar gibi çok geniş bir alanı kapsayan tercihler simgelemekteyse de, medeni ve gayrı-medeni ayrımlarının yapıldığı en önemli alanlardan biri kadın erkek meselesinde görülür:

“Kadınların kentsel mekânlarda görünmeleri ve “tecrit” sınırlarını aşip erkeklerle bir arada toplumsal yaşama katılmaları; karı koca beraber gezmelere gitmeler, baloların tertip edilmesi, akşamüstü gidilen pasta salonları, “ata binme” vb. “ecnebi” adetler itibar görmekte, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yenilik cereyanlarını oluşturmaktaydı. “Medeni-iptidai”, “ilerici-gerici” davranış biçimlerinin sürekli tasnifleri yapılmaya çalışılıyordu. Alaturka, yani Türkvari alışkanlıklar “iptidai”, “gerici” tasnife girmekte; toplumsal statü, ayrıcalık sahibi olabilmek için ise “medeni yaşam tarzına” uygun yaşamak gerekmektedir.” (Göle, 2011:92)

Cumhuriyetin kurucu kadroları genellikle askeri ve sivil bürokrat kesimden gelir. Bu durum, Kemalist kadroların halkçı söylemine rağmen yaşam tarzı ve biçimde Batıcı bir tavrın desteklenmesine, bu anlamında ikili bir tavrın açığa çıkmasına neden olur. Zira Cumhuriyet balolarının ve eğlencelerinin sıklığı, “alaturkalık”- “alafrangalık” tartışmalarını alttan alta tırmandıracaktır. Kemalizm’in “medenileşme” projesi bağlamında, “medeni” ve “medeni olmayan” arasındaki ayrımlar büyük bir özenle belirlenirken, alaturka-alafranga yaşam biçimlerine dair kodlamalar Batı tarzı yaşam biçimiyle geri-geleneksel olarak değerlendirilen yaşam biçimi arasındaki geriliminden beslenerek pekiştirilir. Kemalist Batılılaşma projesi çerçevesinde “Alafranga”(Avrupalı) tarz yüceltilirken, “alaturka” ile ilintili her şeye olumsuz bir anlam yükleme eğilimi belirginleşir. Dönemin Batılılaşma, modernleşme sürecinde Türkler, gündelik yaşamlarını ve davranış kalıplarını Avrupalı bir gözle izlemekte ve yabancı bir sözcük olan “alaturka”yı mevcut yaşamdan uzaklaştırılmak istenen bir kimlik, estetik ve davranış bütün(süz)lülüğü anlamında kullanılmaktadır. (Göle, 2011:32) Batı’nın sanal bakışından kendini düzenleyen Türk modernleşmesinde alaturka, kurtulunması gereken, dışarıda bırakılmak istenen bir alan olarak yeniden tariflenecektir. Modernleşme serüveninde alaturkalıktan kaçmak, geleneksel olandan uzaklaşarak modern olana yakınlaşmak demekse yerellik de bu çerçevede “geriliğin” sınırları içine hapsedilecektir. “Alaturka”nın geri ve

geleneksel olanla ilişkilendirilerek eleştirilmesi, ülkenin ötekileştirilen ve uzaklaşmak istenilen kendi Doğu'suyla da ilişkili olarak düşünülmelidir. Modernliğin, “ilerlemenin” önünde engel olarak görülen “alaturkalık”, bu anlamda hicivden payını alır ve modernlik projesinde dışlanan, ötekileştirilen ve gülünçleştirilen bir yaşam tarzı olarak işaretlenir. Bu anlamda alaturka-alafranga ilişkisi Cevat Fehmi Başkut’ un *Ayarsızlar* oyununda gördüğümüz gibi, iki uç olarak olumsuzlanma ve karikatürleştirme biçiminde eleştirinin odak noktası haline gelir. Alafranga yaşam, yapaylığın, köklerinden kopmanın, aşırıya kaçmanın, kendini kaybetmenin ve kapılmanın tehlikelerini anlatmanın bir yolu olarak kurgulanırken, alaturka yaşam biçimi yeniliğe ve modernliğe “ayak diremenin”, yerelliğe hapsolmanın karikatüründe belirginleşir. Alafranganın karikatürleştirme örnekleri, alaturka yaşam tarzının ötekileştirilmesine de biçim verecektir. Koçak’ ın belirttiği gibi, “*Alafranga, kendi acıklı ve gülünç alaturkasını yaratmıştır.*” (Koçak, 1996:134) Batılı modernleşme, “medenileşme” projesi bağlamında “*ideal, daima bir karikatür olarak, alafrangalık olarak görülecektir; ama yerellik de çoktan kendi karikatüründen, alaturkalıktan ibaret kalmıştır.*”(Gürbilek, 2010a:98)

Komedi kalıpları altındaki Öteki'yle iletişime geçme çabası, “yenilmişlik”, “geç kalmışlık” duygusunu bir tür tersine çevirme, Öteki olarak Batı'yı yapay, sahte, maddiyatçı dünyayla ilişkilendirilerek yüzeysel taklitçiliği olduğu kadar “Batılı” yaşam tarzını gülünçleştirme çabasıyla da ilişkilidir. Gürbilek’in işaret ettiği gibi komedi kalıplarında da olsa bir tür aydınlanmadan bir seziden söz edilebilir. Bu sezîş, “Avrupa'yı fethedeyim derken av Avrupa'ya av olunduğuna dair yenilgiyle yüzleşme” çabasında görülür. (Gürbilek, 2010b:84) Elbette bu çaba, Öteki'den etkilenmenin yol açtığı endişeyle, “endişenin getirdiği tedirginlikle”, “tedirginliğe eşlik eden tereddütle” ilişkili farkındalığın hiciv ya da gülme konusu olarak

karşımıza çıktığı eserler için geçerlidir. “Borçlanmışlığın yarattığı sıkıntıyı” ve sıkıntıyla nasıl başa çıktığı ile ilişkili olarak bir eserin gücünü anlayabiliriz Gürbilek’e göre. Endişeyi baştan dışlayan, Doğu ile Batı arasındaki ayrımlar gibi ideolojik kalıpları pekiştiren eserler bu güçten yoksundur. Gülme, Öteki’yle kurulan ilişkide bu farkındalıkla birlikte düşünüldüğünde, farkındalığı hissettiren, ironinin araçlarını kullanan eserleri, kaba karikatürizasyondan ayıran çizgiler netleşecektir. Parla’nın da belirttiği gibi *Araba Sevdası*’nı diğer züppe karikatürlerinden ayıran da bu farkındalık olmalıdır. Derinleşmeyen ve Doğu Batı ayrımına dair klişeleri pekiştiren eserlerin çokluğu, züppe tiplerinin, alafranga yaşam karikatürlerinin birbirine benzerliği, Batı ile kurulan ilişkide Batılıyı ve “Batıya fazla kapılmışları” ötekileştirmenin meşrulaştığı bir gülme zeminini açığa çıkarır.

Türkiye’de Batılılaşma, modernleşme süreci, yerli-yabancı, sahici-sahte, kendi-öteki gibi karşıtlıkları harekete geçirmekle kalmamış, aynı zamanda toplumsal alanda bu ikilikleri ulusal-kültürel bir mesele olarak kimlik inşası süreçlerine dâhil etmiştir. Garbiyatçılık, bu çerçevede kültürel kimliklerin inşasında işlevsel bir üst dil olarak, kültürel bellekte yerini almış ikilikleri, karşıtlıkları çağıran, gerilimlerden, çelişkilerden beslenen ve belli çelişkileri yok sayan taşıyıcı bir kavram olarak iş görecektir.

1.2. Cumhuriyet Modernleşmesi Ekseninde Garbiyatçılık Biçimleri

1.2.1. Cumhuriyet İdeolojisinde Laik Garbiyatçılık

Osmanlı Devleti’nde yenileşme hareketleri, daha çok Batı’dan teknik ve askeri bilginin alınması biçiminde olmuştur. Tanzimat’tan önceki evrede gerçekleştirilen yeniliklerin temel özellikleri Berkes’in ifadesiyle “Osmanlı Devleti’nin geleneksel kurumlarını diriltmeye dönme yerine çağdaş Batı’ya yönelme

eğilimi”nin varlığıdır. (Berkes, 2013:73) Berkes’e göre, 18. Yüzyılda ortaya çıkan bu eğilim doğrultusunda iki “yeni fikir” belirmiştir: “Bunlardan biri devletin gücünü modern yöntemlere göre yetiştirilmiş bir ordu ile desteklemek; öteki bunun gelişmesi için teknolojik ve ekonomik kalkınmanın bir zorunluluk olduğu fikriydi.”(Berkes, 2013:78) Batı üstünlüğü karşısında devleti güçlendirmeye yönelik bu tartışmalar, “ilerleme” taraftarları ve karşıtları arasında bir bölünmeye sebep olmuş, bu durum, her iki tarafın da kendisini “ilerleme taraftarı” olarak görmesiyle sonuçlanmıştır. (Köker, 2012:133) Bu tartışma ikliminde dikkat çekici eğilimlerden biri, Jön Türkler’in “halkçılık” ideolojisinin demokratik ve özgürlükçü bir boyut taşımaktan çok, eğitilmiş seçkinlerin halkı aydınlatmaları, seçkinlerin kendi “iyi”lerini halka benimsetmeye çalışmaları gibi bir görünüm ortaya koymalarıdır. (Köker, 2012:138) Osmanlı döneminden devralınan bu ikilikler ve çatışmalarla birlikte Jön Türk ideolojisinin öğeleri Kemalizm’in Cumhuriyet’le birlikte devraldığı düşünce mirasını meydana getirmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan sonra 1930’ların başına denk düşen bir zaman diliminde resmiyet kazanan Kemalizm (Köker, 2011:97) günümüze dek süren çalkantılı, kesintili süreçleri içinde, çeşitli ve birbiriyle çatışan yorumlara konu olmuştur. Cumhuriyet’in kuruluşunu takip eden yıllarda izlenen kültür politikaları, “Kemalizm” olarak anılan sistemin Koçak’ın deyişiyle “hem kurucu bir yapısal ögesi, hem de tinsel düzlemdeki görüntüsüdür.”(Koçak, 2011:370) Bu anlamda Kemalist sistemle kültür politikaları arasında hem bir “tamamlayıcılık” hem de bir “temsil” ilişkisi vardır.

Kemalizm/Atatürkçülük, Türkiye’de modern ulus-devlet oluşumunun özgül bir ifadesi olarak anlaşılabilir. Dönemin kültür politikalarına şekil veren, düşünce dünyasını belirleyen etki Kemalizm’le birlikte Batılılaşma, modernleşme çerçevesini kurar. Atatürk’ün, Türk düşünce dünyasının içinde oluşacağı yeni devleti, yeni hayat

düzenini kurmuş olması, kendisi bir “düşünür” olmaksızın bu düşünce dünyasını derinden etkilemesinde en temel nedendir. Atatürk’ten etkilenen Cumhuriyet’in ilk kuşak aydınları, zorlamadan ziyade belli bir kabullenme ile bu etki altına girmişlerdir. Bu aydınlar, dünyaya ve ülkelerine, Cumhuriyet’in kurucusuyla aynı perspektiften bakmayı zaten istiyorlardı. Bu, kısmen kurucunun başarısına olan derin hayranlıktan geliyorsa, kısmen de onunla aynı entelektüel iklimde yetişmiş olmalarının bir sonucuydu. (Belge, 2011:30)

Cumhuriyet ideolojisinin şekillenmesi sürecinde Mustafa Kemal konumundaki genç subayların gözünü diktiği başlıca anlamlı örgüt İttihat ve Terakki’ydi; en güçlü ideolojik etki de Ziya Gökalp’ten gelendi. Atatürk, duygularının babasının Namık Kemal, düşüncelerinin babasının ise Ziya Gökalp olduğunu söylemiştir. (aktaran: Belge, 2011:33) Zira Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra Atatürk’ün dile getirdiği ilkelere ve meydana getirdiği kurumlara bakıldığında Ziya Gökalp’in öncü etkisini görmemek mümkün değildir. Gerek Atatürkçülüğün sınıfsız toplum fikri, gerek Türklüğün zamanla oluşacak bir ideal olduğu fikri Gökalp’e dayanır.(Mardin, 2011:186) Cumhuriyet ideolojisinin temel direği olan Türk milliyetçiliğinin başlıca ideologlarından biridir Ziya Gökalp.

Ziya Gökalp, Türkiye’de “sosyolojinin babası” gibi sıfatlarla tanınmıştır. Gökalp, Durkheim’den ve Aguste Comte’un “pozitivizm”inden etkilenecek kuramını oluşturmuş olsa da temelde bir “bilim insanı” kabul edilmesi tartışmalıdır. Gökalp, toplumsal bilim alanındaki birikimini, ideolojisini pekiştirmekte seferber etmiştir. Bu anlamda Türk sosyolojisinin babası olmaktan ziyade Türk milliyetçiliğinin “babası” sayılabilir. (Belge,2011:31) Bu noktada Gökalp’in çabası, pozitivist metodoloji yardımıyla milliyetçi ideolojiyi bilimsel bir temele oturtma, “bilimin gereği” biçiminde sunma çabası olarak okunabilir. Türkiye’de düşünce dünyasını belki de en

çok etkileyen “düşünür” olan Gökalp’ in etkileme biçimi “ideolog”a özgü bir etkilemedir. Türk milliyetçiliğinin, bütün 20. yüzyılı etkileyen davranış biçimleri ve uygulamalarının bir “simgesi olarak”, üniversite mezunu olmayan (burada siyasi bir haksızlıkla eleştirilmesi söz konusu olabilir) Gökalp’in, ilk Türk “sosyoloji profesörü” olarak Darülfünun’a atanması olayı dikkate değerdir. (Belge, 2011:31)

Gökalp’in en temel düşüncelerinden biri, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* kitabın adındaki üçlemedir. Gökalp, Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak’tan 1923’te Türkçülüğün Esasları’na gelir. Önceleri örtük bir biçimde geri plana itilmek istenen İslamcılık bu hamleyle artık açıkça geri plandadır. (Belge, 2011:32) Bu süreçte, “muasırlaşma” ön plana çıkarılmıştır. Gökalp de Mustafa Kemal gibi, milliyetçiliğin asıl mücadele alanını savaşta, askerlikte vb. değil “muasırlaşma” dedikleri, ekonomik, kültürel, toplumsal modernizasyon alanında görüyordu. Gökalp’in aslında soyut idealler olduğunu belirtmekten geri durmadığı “Kızıl Elma”, “Turan” gibi ideallerle “platonik” ilişkilerini sürdürüyorlardı. Bu durum, ciddi bir ideolojik belirsizlik yaratmak için “bire bir bir tavır”dı. (Belge, 2011:34) Bu belirsizliğin sonuçları varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Gökalp, “hars” ve “medeniyet” arasındaki ayrıma teorisi açısından hayati bir ayrım koyarak Batılılaşmayı yalnızca medeniyet alanıyla sınırlı hale getirmeyi amaçlamıştır. Atatürk’ün “*Biz bize benzeriz*” sözüyle anlatmaya çalıştığı da medeniyette uluslararasılaşp kültürde ulusal kalma formülüyle aynı içeriğe sahiptir. Bu tanımlamadaki kültürel başkalık iması, milli kültürün içe ait unsurlarının muhafaza edilmesini öngörür.

Gökalp’in “hars” ve “medeniyet” ayrımında, ortak bir uygarlık içindeki ulusların kendine özgü ülkülerini “hars” yani kültür temsil eder. “Kültür, yalnız bir

ulusun din, ahlak, hukuk, us, estetik, dil, iktisat ve fenle ilgili yaşayışlarının uyumlu bir toplamıdır”. Uygarlıksa, aynı gelişmişlik düzeyinde bulunan birçok ulusların toplumsal yaşayışlarının ortak bir toplamıdır. Gökalp’e göre “kültür ulusal olduğu halde, uygarlık uluslararasıdır.” (Gökalp, 2013:25) Gökalp’in ayırımında uygarlık, yöntemle yapılan ve “öykünme aracılığı ile” bir ulustan öbürüne geçen kavramların ve tekniklerin toplamıdır. Kültür ise hem yöntemle yapılamayan, hem de *öykünmeyle başka uluslardan alınamayan* duygulardır.(Gökalp, 2013:28) Gökalp’in teorisinde uygarlık-medeniyet, bilinçli, yöntemli ve bireysel çabaların ürünü, dolayısıyla “sun’i” iken, hars-kültür tıpkı doğa gibi kendiliğinden oluşur. Gökalp’e göre Türklerin yaşamında hep bir hars-medeniyet ikiliği olmuştur: “Çok eskiden, Çin medeniyetinden kurtulup İran medeniyetine girmişti. Şimdi ise İran medeniyetinden kurtularak Avrupa medeniyetine giriliyordu.” Bunun anlamı şudur: “İslamiyet’ten önce Türk harsı Çin medeniyetiyle çarpışıyordu. İslam devrinde İran ve Arap medeniyetiyle çarpıştı; bundan böyle ise Avrupa medeniyetiyle çarpışacak demektir.”(Gökalp, 1972:5) Koçak, Garp medeniyeti karşısında mağlup, esir olmak ya da Garp medeniyetine hâkim olmak seçenekleri arasında kalındığını belirten Gökalp’in teorisindeki iç tutarsızlıklara dikkat çeker: “Gökalp’in teorisinde “İlahi bir muvaffakiyetle” hep doğru yolu bulan, asla hataya düşmeyen” ulusal hars, nasıl olmuştur da “Garp medeniyetleri” karşısında kendi yolunu bulmayı başaramayıp yenik düşmüştür?”(Koçak, 2011:375) Bu soru, daha temel başka bir soruyu çağırır: “Türk harsı neden hep başka medeniyetlerin(Çin, Arap, Avrupa-Garp) dairesi içine ve hâkimiyet alanına girmek zorunda kalmıştır?” Gökalp’in teorisindeki tutarsızlığa dair bu temel sorular, milli harsın Doğu ve Batı ile kurduğu ilişkiyi ve Laik Garbiyatçılığın Doğu ve Batı karşısında aldığı ikircikli tavrı anlamak açısından önemlidir. Modernleşme, Batılılaşma sürecinde Doğu’dan kaçma, milli harsın

üzerindeki Doğu etkilerini ayıklamaya yönelik eğilim Gökalp'in şu sözlerinde açıkça görülebilir:

“Avrupa medeniyetinden alınması gereken, sadece bilim ve teknolojidir: bundan başka, Avrupa medeniyeti, eşsiz güzellikler ve ahlaki zevk yönünden de üzerimizde olumlu etkiler yapacaktır. *Fakat bu etkiler bize Acem'den gelen felsefi, ahlaki, estetik zevkleri yıkmaya çalıştığı ölçüde faydalıdır.* Yıkıldığı zevkin yerine kendisi geçmeğe kalktığı anda, bu iki medeniyetin zevki de zararlı olur. Bir milletin güzellikle, ahlak ve felsefeyle ilgili zevkleri kendine özgüdür. Bunları asla dışarıdan alamaz.”(aktaran Koçak, 2011:370)

Ziya Gökalp'in bu cümleleri Türkiye'de Batılılaşma serüveninin aynı zamanda Doğululuktan kaçmak olduğunun göstergesidir. Batılılaşma sürecinde Batı'ya dair sınırlar korunmaya çalışılırken, Batı etkisi Arap ve Acem'den gelen “cansız ananeleri” tasfiye edebildiği müddetçe yararlıdır. Bu anlamda Türkiye'de Laik Garbiyatçılık, içselleştirilmiş bir Şarkiyatçılıkla iç içe geçmiştir. Bora'nın da vurguladığı gibi Türk kimliğinin inşası sürecinde modernizasyonla beraber Batılı olma arzusu, Doğululuğu kimliğinden ihraç etme eğilimini de beraberinde getirmiştir. Bu durum “vatan”ın toplumsal gerçekliğine de Şarkiyatçı bir bakış açısıyla bakılması durumuna zemin hazırlamıştır. (Bora, 1997:60) Gökalp'in teorisinde Batı'dan teknik olarak yararlanmak, “Batı'dan zorunlu olarak almak” fikri de bu anlamda Doğu'yu, Doğu'dan gelen etkiyi yıkmak için almak anlamını taşıyacaktır.

Gökalp çizdiği çerçevede Batılılık ve Türklük arasında ince ayrımlar yapar. Teorisinde Türklük, kökensel bir öze gönderme yaparken Müslümanlık Oryantal özelliklerinden arındırılarak geçmişte olduğu varsayılan saf Türk kültürüne göndermelerle yeniden tariflemeye çalışır. Gökalp'in kültürel olarak tanımlanmış

milliyetçiliği, Kemalist milliyetçiliğin temelini oluşturur. Gökalp'in hars ve medeniyet arasındaki temel farkı Kemalist milliyetçiler tarafından korunur ve Gökalp gibi onların bir yandan Avrupa medeniyetine geçişi desteklerken öte yandan Türk kültürünün dirilişini savunmalarına “el verir”. (Zürcher, 2011:50)

Benedict Anderson'un *Hayali Cemaatler* çalışması, milletlerin kurgulanmış, hayal edilmiş varlıklar olduğunu düşündürmek açısından önemli kapılar açar. Anderson, kullandığı psikolojik benzetmeler ve “hayal etme” gibi yaratıcı bir sürece vurgu yapmasına karşın “milli imgelem içindeki öznelliklerle” ilgilenmez. (Ahıska, 2005:33) Anderson'un çalışması modelin “Batı-dışına ihraç edilmesi”nin ve milli imgelemin nesnel koşullarını inceleyen milliyetçilik üzerine yapılan güncel çalışmalar, sömürgecilik karşıtı koşullarda milletin hayal edilmesinde bu öznellik alnına dikkat çeker. Partha Chatterjee, sömürgecilik ve milliyetçilik üzerine yaptığı çalışmada Anderson'un “hayali cemaatler” tezine belli noktalarda itiraz eder ve şu soruyu sorar: “*Batılı olmayan milliyetçilikler, eğer kendi “hayali cemaatlerini” Avrupa tarafından dayatılan belirli modüler formlardan seçmek zorundalar ise geriye hayal edecek ne kaldı?*”(Chatterjee, 2002:20) Chatterjee'ye göre, Asya ve Afrika'daki milliyetçi muhayyilenin hem güçlü hem de en yaratıcı sonuçları, modern Batı tarafından yayılan milli toplum modelleri ile aralarında var olan bir özdeşliğe değil, farklılığa dayanmaktadır. Başka bir deyişle üçüncü dünya milliyetçilikleri tamamıyla Batılı milliyetçilik tahayyülleri tarafından tahakküm edilmemiştir. Zaten hayatın her alanında Batı'nın bir “kopyası” mevcut olsaydı Batı ve Doğu arasındaki farklar görünmez hale gelir ve milli kültürün özgün kimliği tehlike altına girerdi. Batılı modüler formlar, Doğulu toplumları Batı standartlarında modernleştirmediler. Doğu dünyası, Batı'nın hayal ettiği cemiyetlerin aynısını ya da en azından benzerini hayal etmedi. Aksine, Şark'ın modernleşme hamleleri Doğu-Batı

arasındaki çatlakları perçinledi. Bu hamle ile Şark'ın geçmiş ile kurduğu ilişkilerin tekrar icat edilmesine yol açtı. (Chatterjee, 1996:48) Chatterjee, sömürgecilik karşıtı milliyetçiliğin “türetilmiş bir söylem” olduğunu öne sürer. Milliyetçilik, sömürgeleştirilmiş halkın aşağılık iddiasını reddeder; aynı zamanda da geri bir ulusun bir yandan kendi kimliğini koruyarak kendisini “modernleştirebileceğini” savunur. Bu bölünmüş bir söylemdir; milliyetçilik bir yandan sömürgeci iktidara karşı çıkarken, diğer yandan “sömürgeci egemenliğin dayandığı *modernlik* varsayımını” kabul eder. (Chatterjee, 1996:71) Milliyetçilik, “iç”e ait olan manevi alan içinde hayal edilirken, maddi alan “dışarı”nın alanıdır, yani ekonominin, yönetim biçiminin, bilimin ve teknolojinin. Chatterjee'nin dikkat çektiği bu ayrım da milliyetçi söylem, sömürgecilik koşullarının bir gereği olarak, Batı'nın dayattığı “maddi” alanın üstünlüğünü kabul ederken, bundan farklı olarak milli kültürü “manevi” alanda hayal eder. Tiyatrodan kadın eğitime dek bir dizi etkinlik bu alan içinde milli ve modern olarak tanımlanır ve Batı'dan ayrıştırılır. (Chatterjee, 2002:120) Türkiye her ne kadar Şark'ın diğer ülkeleri gibi tamamen kolonize edilmemişse de ulusun inşası sürecindeki dinamikler ve sürece geliştirilen cevaplar belli ortaklıklar oluşturur. Türkiye modernleşmesinde teknoloji ve teknikle özdeşleştirilen “Batı Medeniyeti” ile “hakiki milli kültür” arasında ayrım yapan Türk milliyetçilerini anlamak için bu dış ve içe dair ayrımlar can alıcı bir nokta oluşturur. (Ahıska, 2005:35) İç ve dış ayrımına dair bölünmüş söylem, Garbiyatçılığın da temel ikiliklerini besler. Türkiye'deki uygarlık/kültür ayrımı Batı karşısında benzer bir iç dış ayrımına dayanırken manevi alandaki toplum hayali, “içkin” olanla “iradi” olanı ayrıştırır. Gökalp'in ayrımındaki “yöntem ve öykünmeyle yapılabilen uygarlık” ile yapılamayan, içe ait bir olgu olan kültür ikiliği laik Garbiyatçılığın bölünmüş söylemini oluşturacak olan modern ve milli tanımlamalarına dair sınırları çizer. Bu

bölünmüş söylem laik Garbiyatçılığın fantazisini üretecek, hem Batılı anlamda modern hem de “Batı’dan farklı bir ulus” hayal etme çabasını görünür kılacaktır.

Laik Garbiyatçılık, milli kimliğin inşasında önemli bir rol üstlenerek toplumsal fantazilere dayanak sağlayacaktır. Milli kimliğin inşasında “biz” ve “onlar” ayrımlarını pekiştiren millet kurgusu, Doğulu ve Batılı tanımlarını yeniden üretecektir. Laik Garbiyatçılığın fantazisi Cumhuriyet döneminde milli kimliğin inşa sürecinde en belirgin biçimde tarihyazımında kendini gösterecektir.

Gökalp’in etkisinin Cumhuriyet ideolojisinde yaygın bir biçimde kabul görüyor olması şaşırtıcı değildir. Ahıska’nın da belirttiği gibi Gökalp, sosyoloji yoluyla, Garbiyatçı fantazilere bilimsel bir dayanak sağlar. (Ahıska, 2005:90) Cumhuriyet döneminde farklı Batı imgelerinin Garbiyatçı fantazilere dâhil edilmesinde Batı karşısında takınılan ikircikli tavrın payı büyüktür. Cumhuriyet’in Kemalizm esaslarında belirlenmiş olan siyasi-ideolojik temelinde Batı karşısında belirginleşen bu ikili tavır, laik Garbiyatçılığın bölünmüş söylemini kuran temel bir rol üstlenir. Kurtuluş Savaşı’nda ulusal varlığı korumak için kendisine karşı bir varoluş mücadelesi verilen Batı, Cumhuriyet’in ilk yıllarıyla beraber medeniyetin ereği olarak olumlu anlamlar kazanacaktır. Düşman Batı imgesinde de yansıtılmış bir bakıştan söz etmek mümkündür. Batı’nın “kendisini nasıl gördüğü” üzerinden kurgulanan bu imge ikircikli tavrın negatif ucunu oluşturacaktır. Bu noktada Latin harflerinin kabulüyle ilgili Kazım Karabekir’in itirazları, Batı’nın yansıtılmış bakışını anlamak açısından önemli ipuçları verir:

“Bugün hangi ecnebi ile görüşseniz ilk işiteceğiniz sözler: “Türkçe gayet güzel bir lisandır, kolaydır, fakat harfleri fenadır” (...) Binaenaleyh, bugün bir kuvvet vardır ki, bu kuvvet bütün cihana karşı bu propagandayı yapıyor: Türk yazısı güçtür,

okunmaz. Bendeniz bu meseleyle bizzat uğraştım. (...) Acaba bu Latince kabul edilebilir mi? bu kabul edildiği gün memlekete herc ü merce girer. Her şeyden sarf-ı nazar, bizim kütüphanelerimizi dolduran mukaddes kitaplarımız, tarihlerimiz ve binlerce cilt asarımız bu lisanla yazılmış iken (Latin harflerini) kabul ettiğimiz gün, en büyük felakette derhal Avrupa'nın eline güzel bir silah verilmiş olacak, bunlar alem-i İslama karşı diyeceklerdir ki, Türkler ecnebi yazısını kabul etmişler ve Hristiyan olmuştur. İşte düşmanlarımızın çalıştığı şeytanatkârane fikir budur..."(aktaran Koçak, 2011:389)

Karabekir'in sözlerinde üç temel kaygı ön plana çıkar: Geleneksel kültür ve öğrenimle süreklilik ilişkisinin kopması, İslam âlemi karşısında zor duruma düşmek ve bütün bunlardan önemlisi düşmanların (Batı'nın) kültürünün çok temel bir ögesi olan dilini benimsemiş olarak Batı üstünlüğünü tanımış olmak ve böylece ellerine koz vermek. Batı'nın yansıtılmış bakışından kendini görerek endişeyi üreten Garbiyatçı fantazi, Öteki'nin kendine kurduğu komploları uç noktalara götürür. Yansıtılmış bakışta alfabe değişikliğinin "Türkler Hristiyan olmuş" söylentisine vardırılması düşman Batı imgesinin zihinlerde bir tehdit olarak varlığını açık biçimde sürdürdüğünün göstergesidir. Benzer bir düşman Batı imgesi örneği için Atatürk'ün 1932'deki kendi sözlerine de bakmak yararlı olacaktır. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra da sürdürülen dış politikada düşman Batı imgesi tehdit olarak varlığını sürdürmektedir:

"Tarih yürüdü. Bundan sonra Türk İmparatorluğu, Batı medeniyetine karşı kendisini Türk silâhlarıyla değil, daha ziyade Batı devletlerini birbirine düşürmek suretiyle müdafaa etti ki bu devletlerin siyaseti de İstanbul" a ve Boğazlara talip olmak isteğiyle birleşiyordu. Avrupalılar bize "Avrupa"nın hasta adamı" adını verdiler ve her tarafta birçok miras davacıları türedi. En sonra Batı devletlerinin arasında Büyük Harp çıktı.

Biz de, Küçük Asya" da ticarî menfaatler arayan merkezî Avrupa devletlerinin yakın doğu ihtiraslarıyla bu harbe sürüklendik.(Kocatürk, 1999:111)

Batı, bir yandan bizi felaketlere sürükleyen güçtür ve bu anlamda toplumsal hafızada düşman Batı imgesi bir yerde tutulmalıdır. Diğer yanıyla Batı medeniyetin ölçütü olarak çağdaş “ilerleme”nin yönünü işaret edecektir. Kemalist milliyetçiler, devleti kurma, milli toplumu yaratma noktasında reddedilmez bir gerçeklik ve güç olarak Batı’nın diğer yüzüyle karşı karşıya kalmışlardır. Atatürk’ün “medeniyeti” tarifleyen cümleleri bu anlamda çok şey söyler. Atatürk için medeniyet karşısında tereddüt edilmesi imkânsızdır, daima ileri gitmek gereklidir. Medeniyete girmek isteyen milletlerin ise Batı’ya yönelmesi kaçınılmazdır:

“Memleketimizi çağdaşlaştırmak istiyoruz. Bütün mesaimiz Türkiye" de çağdaş, bu nedenle Batılı bir hükûmet vücuda getirmektir. Medeniyete girmek arzu edip de, Batıya yönelmemiş millet hangisidir? Bir istikamette yürümek azminde olan ve hareketinin, ayağında bağlı zincirlerle güçleştirildiğini gören insan ne yapar? Zincirleri kırar, yürür!” (aktaran: Kocatürk, 1999:71)

Atatürk’ün 1920 tarihli bir konuşmasında “ülkemizi parçalamak isteyen hiçbir zaman affedemeyeceğimiz Garbın zalimleri” diye tasvir ettiği (Atatürk, 2006:438) düşman Batı imgesinden, medeniyetle birlikte Batılı olma arzularının dile geldiği bir imgeye dönüşmesi kısa bir zaman dilimine tekabül eder. İdeolojinin gösterdiği hedef, “modernleşmek”, yani Türkiye toplumunu ekonomik, kültürel ve siyasi düzlemlerde “muasır medeniyetler seviyesi”nin üstüne çıkarmaktır.

Medeniyet terimi, “İslam”, “Arap” ya da “Fransız” şeklinde her kültürün tarihsel göreceliğini değil, modernliğin sahibi olan Batı’ nın üstünlüğünü ifade eder. Medeniyet kavramı, yansız, değer yargısı içermeyen bir kavram değildir; Batı’nın

üstünlüğünü açıkça belirtir ve kendine özgü Batıcı kültür modeline evrensellik atfeder. Medeniyet kavramı, “sürekli hareket halinde olan bir şeyin” ileriye doğru gidişine değinen ilerleme fikrini kapsar. Bu anlamda medeniyet, “yalnızca (Batı ülkelerine ait) belirli bir gelişme haline işaret etmez, aynı zamanda (Batılı olmayanlar için) ulaşılması gereken bir ideali de ifade eder.”(Göle, 2011:28) Bu anlamda öteki olarak konumlandırılmış Batı-dışı toplumlar için medeniyet, bir model olarak Batı’nın varlığını açığa çıkarır. Türk modernleşmesinde “muasır medeniyetler seviyesine” ulaşma ideali de bu çerçeve içinde Batılı modelle kurulan ilişki içinde düşünülmelidir. “Muasır medeniyet seviyesi” ile “tek dişi kalmış canavar” imgelerinin bir aradalığı Batı karşısında alınan ikircikli tavırla, Garbiyatçılık ekseninde, Batı düşmanlığı ile Batı hayranlığı arasında gidip gelen mekikle birlikte anlamlı bir çerçeve sunar.

Kemalizm, ilerleme fikri üzerinden “toplumsal değişme yasaları” kavramına özel bir ağırlık yüklemektedir. Bu yaklaşım, toplumların tarih içindeki değişimlerinin belirli düzenlilikler gösteren kalıplara göre gerçekleştiğini; sosyal bilimlerin görevinin bu düzenlilikleri nesnel olarak ortaya koyup açıklamak, dolayısıyla “öndeyide bulunmak”(gelecekte ne olacağını “açıklama” içinde söylemek) olduğunu benimsemiştir. Kemalizm, geleneksel toplum tipinden modern toplum tipine doğru “ilerleyen” topyekûn bir toplumsal değişme süreci içinde, bu ilerlemenin hem anlaşılmasını mümkün kılmakta hem de yönlendirici bir fikri çerçevesini oluşturmaktadır. (Köker, 2011:101) “Geri”yi ifade eden “geleneksel toplum” yapısının çözülme süreci içinde, “ileri”ye, “modern toplum”a gidişin reformcu aygıtı olan “devlet”, Osmanlı geçmişindeki “tedricilik”ten Cumhuriyet’le birlikte kurtulmayı başarmıştır. Böylece “devrimci” -veya “inkılâpçı”- bir hamleyi, bir kopuş noktası olarak belirleyen Cumhuriyet, eğitimsiz, cahil bir halk kitlesinin

“kalkındırılması” suretiyle ilerletilmesi misyonunu üstlenmiş olmaktadır. (Köker, 2011:101) Kemalizm’in radikal bir Batılılaşma programı olarak görülmesi, Batı’nın simgelediği “ileri” toplum düzeni karşısında “geri” olduğu düşünülen Türk toplumunun ilerletilmesi açısından da radikal-ilerici bir ideoloji olarak Kemalizm’in değerlendirilmesini içermektedir. (Köker, 2012:222) Kemalizm’in ilerleme formülleri, halka “gitmeyi”, halkı kalkındırmayı amaçlarken halkta kendiliğinden bulunduğu varsayılan belli bir özü yüceltme eğilimi gösterir. Bu noktada Kemalizmin halkçılık anlayışına bakmak laik Garbiyatçılığın fantazisini anlamak açısından açıklayıcı olacaktır. Gökalp, hars-medeniyet ayrımına ilişkin olarak “*memleketimizde hars denilen şey yalnız halkta mevcuttur*” diyecektir. Yüksek tahsille halktan ayrılmış olanlarsa seçkinlerdir. Bu “güzideler” henüz harstan nasiplerini alamamışlardır. Öyleyse seçkinlerin görevi şudur: “halktan terbiye almak, halka doğru gitmek”... “Halk kitaplarını okumak, Tekke ilahilerini, Nasrettin Hoca’dan başlayarak halk nekreciliğini, çocuklukta seyredilen Karagöz’le ortaoyununu *aramak, bulmak...*” diye sıralar Gökalp seçkinlerin ödevlerini. (aktaran Koçak, 2011:378) Koçak’a göre Gökalp’in bu tavrı kültürü folklor ve müzeciliğe indirgemek, dahası kültür değerlerinin asıl kaynağı saydığı halkı “ilkellik ve çocuksuluğa” mahkûm etmektir. Garbiyatçılığın halka yüklediği anlamlarda belli bir çocuksuluk bulunmakla birlikte halkın sabit, değişmez, soyut ve homojen bir öz olarak kurgulanması temel bir noktadır. Gökalp’in teorisinde “harsı saklandığı yerden çıkaracak olan” bu yöntemin uygulayıcısı “Avrupa’da geliştirilmiş usullerini bilen” seçkinlerdir. “Öz halktan, teknik ve usul ise seçkinlerden gelecek”tir.(Koçak, 2011:378) Halkı belli bir öze indirgeyen bu yaklaşım, geleneksel harsın işlenmesi için Batılı tekniği gerekli görür. Kemalizm’in Anadolu’ya ve köye yüklediği anlamlar da bu öze, öz değerlerin taşıyıcısı olarak halka dair sabitler üretme işlevine

sahiptir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında köyü yüceltmeye yönelik romantik eğilim, köyü ulusal kültürün saf ve tamamen korunmuş mekânı olarak resmeder. Kırları saflığı bozulmaya uğramamış kültürel niteliklerin mekânı olarak gören bu anlayış, milliyetçi söylemle iç içe üretilmiş ulus tasavvuruyla yakından ilişkilidir. Bu eğilim, hem yerlici Garbiyatçılığın hem de laik Garbiyatçılığın halkı kendinden menkul, bozulmamış bir öz olarak düşünme eğiliminde belirginleşir. Kemalist ideolojide bir yanıyla “geri” olduğu düşünülen halkın “ilerletilmesini” hedef alan toplum projesiyle halka yüklenen saflık ve çocuksuluk anlamları pekiştirilirken diğer yanıyla bu saflık düşlerini yüceltmek halkı soyut bir öz olarak üretmenin aracı olarak kurgulanır.

Ahıska'nın işaret ettiği gibi, Laik Garbiyatçılığın “belkemiğini”, milliyetçi ve modern söylemler çerçevesinde tanımlanan “halk”taki temel “eksikliği” tespit etmek ve bunu doldurmak “arzusu” oluşturur. Bu arzu, çifte bir yansıtmayla şekillenir: Bir yandan, milleti kurma işlevini üstlenen politik ve kültürel seçkinler, kendilerine Batı'nın gözünden bakarak kabul edilemez buldukları eksik ve marazları uygarlaştırılması gereken halka yansıtır. Diğer yandan halkta vücut bulduğu varsayılan milletin “otantik” özelliklerini (özellikle kadınlarda ve köyde olduğu varsayılan el değmemiş gelenekselliği) içselleştirmeye çalışırlar. (Ahıska, 2005:87) Bu süreçte, halkın eksikliği Batı'dan gelen teknik araçlarla donatılacak, halka “gidilerek”, halk kalkındırılacaktır. Aynı zamanda bu süreç, Batı'ya “yansıtılan” aşırı modernlik, ahlaksızlık gibi uygunsuzlukların da törpülenmesini, denetim altına alınmasını gerektirir. Bu uygunsuzlukları denetim altına alacak ve dengeleyecek unsur, halkta olduğu varsayılan “yekpare” ve özsel Türk kültürüdür. Bu unsur, yerlici Garbiyatçılıkta da benzer bir yaklaşımı ön plana çıkaracaktır. Garbiyatçılık biçimleri için halk, bozulmamış, geleneksel değerlerin taşıyıcısı olarak soyut bir öze

indirgenir. Laik Garbiyatçılığın halkla kurduğu ilişkide ayırt edici yan, seçkinlerin tavrında belirginleşir. Seçkinler bu süreçte Batılı olma konusunda Batı'yla özdeşleşip halktan farklılaşmaya, Türk olma konusunda ise kendilerini Batı'nın tehlike ve tehditlerinden ayırmaya çalışmışlardır. (Ahıska, 2005:87)

Bu çerçeveden bakıldığında laik Garbiyatçılığın fantazisinin millilik ve modernliği bir arada kimikleştiren işlevsel bir rolü olduğu ortaya çıkmaktadır. Çelişkilerden beslenen laik Garbiyatçılık, ideolojik kurguların yönlendirilmesiyle aynı zamanda devre dışı bırakılmak istenen çelişkileri de yok sayma anlamında işlevselleştirilmiştir. Laik Garbiyatçılık, aynı anda hem Batılı hem de Batı'ya karşı ve milli olma öğelerini içinde barındırır. (Ahıska, 2005:110) Arzu-nefret kıskacında şekillenen laik Garbiyatçılığın fantazisi, yansıtılmış Batı'nın bakışında hem bir görülme arzusuna hem de milli kimliğin oluşturulmasında Öteki olarak Batı'nın bakışından şekillenen komplolarla iç içe üretilir.

1.2.2.Cumhuriyet Modernleşmesi ve Yerlici Garbiyatçılık

Muhafazakârlık, modernlikle ilişkisi içerisinde, kendi içinde gösterdiği düşünsel çeşitlilik nedeniyle her zaman modernliğin tam karşısında yer almasa da, modernliğe göre konumlanan bir düşünce üslubu olarak tanımlanabilir. Muhafazakârlık, “kurum ve semboller özelinde yerel bağları çok güçlü bir sürekliliğe” ihtiyaç duyar. Muhafazakâr düşünüş içinde geleneğin önemi aşîkârdır. Muhafazakârlar, modernleşme sürecinde kabul ettikleri yenilikler için de reddettikleri yenilikler için de, geleneksel toplumlarda hem motor hem de iletim kayışı olan (volan) işlevini gören “geleneğin” onayına ihtiyaç duyarlar. (Bora&Onaran, 2013:234) Cumhuriyet modernleşmesi sürecinde İslamcı ya da muhafazakâr ideoloji çeşitli duraklardan geçmiştir. Cumhuriyet ideolojisine

eklemlenme ya da etkilenme anlamında çeşitlilik gösteren düşünce yelpazesinde belirginleşen ortak yanlar ise Batılılaşma ve Cumhuriyet modernleşmesi ile kurulan gerilimli ilişkinin farklı biçimlerde varlığını sürdürmesidir. Ulusal, seküler devletin inşasında muhafazakârlık ve modernleşme arasındaki gerilimi anlamak için Kemalizm'in geri ve geleneksel olarak işaretlediği değerlerin alanına ve aydınların tavrına bakmak açıklayıcı olacaktır. Baltacıoğlu'nun *Türk'e Doğru* kitabında örneğini verdiği gibi dil, din, gelenek gibi korunacak kurumların ve bu kurumları yaşatan değerlerin, Kemalist ideoloji içindeki yeni anlamlarının keşfedilmesine yönelik bir çaba gösteren gelenekçi aydınlar, zamanın tepkici İslami çevreleri ile çatışan siyasi sonuçlara varmışlardır. Baltacıoğlu'nun hiç de olumlu anlamlar yüklediği muhafazakârlık kavramı ile işaret ettiği, Kemalist rejimin İslami muhalifleri veya hilafet ve saltanat gibi Osmanlı-İslam kurumlarının savunucularıdır. Kemalist yönetici seçkinler, bu anlamda her türlü muhafaza talebini, geleneksel Osmanlı sisteminin siyasal ve sosyal kurumlarını koruma ya da canlandırmaya yönelik "irticai" talepler olarak görme eğilimindedirler. (İrem, 1997:63) Modern, seküler ve ulusal Türkiye'nin inşasında halifeliğin kaldırılması, şapka devrimi gibi radikal değişimlerle ve Batılı anlamda modern yaşam pratiklerinin hayata geçirilmesiyle birlikte İslami ve muhafazakâr düşünüş ile Cumhuriyet'in kurucu seçkinleri arasındaki gerilimli ilişki farklı bir boyut kazanmıştır. Bu gerilimli ilişki daha temel bir noktadan seküler modernliğin ilkeleri ile Müslümanların dinsel taleplerinin karşı karşıya gelmesi ile ilişkili olarak okunabilir. Devlet ile dinin birbirinden ayrılması ilkesi olarak anlaşılan sekülerizm, ulus-devlet inşa sürecinin, yasaları insanların düzenlemesinin ve halk egemenliğinin temelinde yatar. Bu yöndeki tartışmalar, ve normların, yasaların ve kurumların sekülerleşme süreçleri Osmanlı İmparatorluğu döneminde 19. yüzyılın ikinci yarısında başlamış olsa da,

sekülerizm 1923'ten sonraki Türk ulus-devleti inşasından sonra doruğa varmış ve Cumhuriyetçi milliyetçiliğin kurucu ideolojisi olmuştur. (Göle, 2012:15)

Cumhuriyetle birlikte Batılılaşmayla eş anlamlı olarak anlaşılan sekülerleşme toplumsal hayatı düzenleyen bir ilke olarak işlemekte, gündelik hayat pratiklerine sirayet ederek özgürleşme söyleminin bir parçası olarak işlemektedir. Kemalizm'in modernleşme projesi bağlamında Batı'nın medeni yaşam tarzının toplumsal hayata yerleştirilmesiyle birlikte yaşanan değişimler geleneksel ve dinsel kültürde, kadınları yeni hayat biçimlerinin göstergesi olarak ön plana çıkarılması anlamına gelmektedir. Örtüyü çıkarmak, karma eğitim, kadınlar için eşit haklar gibi bir dizi değişim muhafazakâr toplum yaşamında radikal değişimlere işaret eder. Hilafetin son bulması ise bu radikal değişimlerin en belirgin noktasını oluşturur. Hilafetin son bulması ile İslam âleminde doğan dinsel otorite boşluğu ile dinsel birliğin yok olması korkusuyla ortaya çıkan tepkiler ise sekülerlik, modernleşme ve muhafazakâr dünya arasındaki gerilimin en açık ifade bulmuş şeklini yansıtır. Hilafetin kaldırılması her şeyden önce İslam'ın fıkıhının uygulanmasını belirsiz kılan bir boşluk meydana getirmiştir. İslami bir siyasal bedenin yokluğunda Müslümanların kutsal saydığı Kur'an'ın birçok ayeti muhatapsız kalır. Halifeliğin kaldırılmasıyla oluşan yeni durum, Müslümanların siyaseten “bir bedenden yoksun kalmaları” durumuyla sembolize edilebilir. Dolayısıyla bu durum Türk Müslümanlar için ciddi bir bilinç travmasına yol açar. (Aktay, 2011:70)

İslam dünyasının on sekizinci yüzyıldan itibaren Batı medeniyeti karşısında diğer alanlarla birlikte özellikle askeri alanda gerilemesi, Osmanlı Devleti'nin zayıflaması, 1798'de Napoleon'un Mısır'ı, İngilizler'in yoğun Müslüman nüfusu barındıran Hindistan'ı 1852'de işgal etmesi gibi gelişmeler Müslümanlarda büyük bir travmaya neden olmuştur. Osmanlı toplumundaki İslamcı kanatta Müslüman âlemin

birliğine yönelik düşünceler de bu travmaların yarattığı etkiyle birlikte şekillenmiştir. İslamcı, muhafazakâr düşünüşte birlik düşleri, Doğu'nun tanımlanmasında temel bir rol oynar. Yerlici Garbiyatçılık modernleşme ve Batı tasavvurunda Batı'yı konumlandığı yer itibarıyla özcü bir yaklaşım sergilerken, aynı yaklaşım birlik düşlerinin ve maneviyatın mekânı olarak konumlandırılan Doğu tanımlamaları için de geçerliliğini koruyacaktır.

Cumhuriyet döneminde yerlici Garbiyatçılığın motivasyonlarını ve Batı tarzı modernlikle yerlici Garbiyatçılık arasındaki gerilimli ilişkiyi anlamak için bazı temel figürlere bakmakta yarar vardır. İslamcı düşünüşün yerlici Garbiyatçılık ile temasını ve yerlici Garbiyatçılığın temel yönelimlerini anlamak için bakılması gereken en önemli isimlerden biri İstiklal Marşı'ndaki dizeleri ve Batı tasavvuruyla dikkat çeken Mehmet Akif'tir. İstiklal Marşı'nın ve Türkiye Cumhuriyeti'nin de milli şairi Mehmet Akif, kendisine bu marşı yazdıran şartlar altında İslam ve devlet bütünlüğüne dinsel bir anlam atfeden, bu anlama heyecan yükleyen sembol isimlerden biridir. Mehmet Akif, ulusal millet tanımından farklı olarak dini birliği esas alan bir milletler sistemine ve Müslümanların ancak birlik içinde Batı işgaline karşı durabileceği inancıyla İslamcılık görüşüne yakındır. Bu noktadan bakıldığında Akif'in "Türk milliyetçiliği" bir anlamda "kavmiyetçilik" içeriği taşır. Kendisi daha önceki dönemlerde hilafetin ve İslam dünyasının o günkü durumunu eleştiren sözler söylemiş olsa da bunlar devletin İslami niteliğinin kaybolmasına ve hilafetin kaldırılmasına hazır olduğu anlamını taşımaz. Akif, hilafetin kaldırılması ve Şapka Devriminin hemen ardından Türkiye'deki hayatın "bunaltıcı ve çekilmez" olduğundan yakındır. Ülkeyi terk etmesi ve Mısır'a göç etmesi de bu bunaltıcı hava ile ilişkilendirilir.(Ünsal, 2011:75) Akif'in modernleşme hamlelerine duyduğu hoşnutsuzluk, Batılılaşma karşısındaki bilinen tavrı nedeniyle sonraki dönemlerdeki

“suskunluğu” ile de açıklanır. Döneminin Batılılaşma tartışmalarında Mehmet Akif’in de en önemli itirazı “mülkü kurtarmak için dini kurban etmeliyiz” biçimindeki söylemlerle Batı’yı, Batılı hayat tarzını model alan yaklaşımlar, yüzeysellik ve Batı taklitçiliğidir. Mensubu olduğu medeniyetin teknik alan hariç her anlamda Batı medeniyetlerinden daha üstün olduğunu düşünen Akif, taklitçiliğe itirazlarını şöyle dile getirir:

“Garb’ı taklit etmezsek, ne desek

beyhude

Bir de din kaydını kaldırmalı, zira

o bela

Bütün esbab-ı terakkimize engel hâlâ” (aktaran Ünsal, 2011:75)

Akif, dönemin hâkim ideolojisi olan pozitivist felsefenin de etkisiyle; o dönemde Osmanlı’yı Batı’dan ayrı düşüren unsurları tarihi gelişim çizgisinde metafizik unsurların aşaması olarak gören, bir üst aşamada bunların yerine bilimin geçeceğini kabul eden “*Yırtılır, ey kitab-ı köhne yarın; Maktel-i fikr olan sahifelerin*” diyen Tevfik Fikret gibi Comte’çu pozitivistlere karşıdır. Akif, Batı taklitçilerinin sembolü olarak gördüğü Tevfik Fikret’le meselesini kişiselleştirmeyi göze alacak ve Robert Koleji’nde hocalık yapmasını kastederek Fikret’i “Protestanlara zangoçluk yapmak”la suçlayacaktır.(Ünsal, 2011:75) Akif, Batı’nın ilim ve teknik yönünü “marifet” olarak nitelerken Batılı toplumlarda marifet olmakla birlikte “fazilet” olmadığı görüşündedir. İdeal olan marifetle faziletin bir arada olmasıdır. Sonraki dönemlerde, İstiklal Marşı’nda da Garbı teknikle, maddeyle özdeşleştirecek Garptaki eksikleri kahramanlık, iman ve ruh olarak tanımlayacaktır. Yerlici Garbiyatçılığın temel özelliklerini taşıyan bu söylem, Batıda eksik olan

özellikleri milli kimliğe atfederken maddi alanla manevi alanı, iç ve dışı, Doğu ve Batı sınırlarını özenle ayırır.

Halifeliğin kaldırılmasıyla beraber, Cumhuriyet döneminde modernizasyonun ve Batılılaşma hamlelerinin getirdiği hoşnutsuzluk, Mehmet Akif’te şiir yazmayı bırakmasında, ülkeyi bırakıp gitmesinde ve suskunluğunda beliren tavırla bir tür konuşma biçimi olarak kendini gösterir. Cumhuriyet’in kurulmasından önceki süreçte en büyük ideallerinden biri olan Kur-an’ın mealini yazma işini bile politik beklentilerin sonuçlarına dair çekincelerle yarıda bırakması da modernizasyonla arasındaki mesafeyi göstermesi açısından önemli bir örnektir. “Hicret”, çekilme, suskunluk, gitme eylemleri Akif’in şahsında İslamcılığın yeni döneme, “halifesizleşmeye”, “siyasal bedensizleşme” travmasına karşı sergilediği tavırları temsil eder. (Aktay, 2011:78) Akif’in bir bakıma Türk İslamcılığının Cumhuriyet sonrası dönemi için söylediği bir şey yoktur. Bu açıdan onun Osmanlı’nın son dönem İslamcıları arasında sınıflandırılabileceği söylenir. Ancak suskun ve kûskün tavırlarıyla ve son dönemi ve İstiklal Savaşı zamanında yaptığı tasvirlerle Cumhuriyet dönemi İslamcılarının kendi şartlarıyla buldukları paralellikler, onu tartışmasız bir şekilde Cumhuriyet dönemi İslamcılığı safında yeniden üretmiştir. (Aktay, 2011:79)

Cumhuriyet dönemi muhafazakâr düşünce dünyasında yerlici Garbiyatçılık için örnek oluşturabilecek en önemli isimlerden biri Nurettin Topçu’dur. Topçu’nun yerlilik söylemi “Anadolucu milliyetçilik”le birlikte düşünülmelidir. Anadolu milliyetçiliğinin karakteristik özelliklerinden biri dini bağla milli bağ iç içe düşünmeleridir. Millet telakkileri Yahya Kemal’inkinden farklıdır: mistik anlamlarla yüklü toprak/vatan kavramına merkezi önem verirler.(Bora, 2012:90) Nurettin Topçu’ nun düşünce hayatının temel izleklerinden biri “ahlak”tır. Muhafazakârlığın

ve yerlici Garbiyatçılığın temel argümanlarından biri olan ahlak, Topçu'nun hareket felsefesini "hareketi ahlakileştirmek" yönünde işlevselleştirdiği çalışmalarında izlenebilir. Topçu'nun toplum felsefesi ise yabancı bir düşüncenin eseri olan Batılılaşmanın eleştirisi üzerine kuruludur. Ona göre Batılılaşma bilincimizdeki "manevi kapitülasyonlar"dır. Batılılaşma, Türk çocuklarını kendi kültürlerinden uzaklaştırmakta, ahlaktan ayırmakta, kişiliklerini felce uğratmaktadır. Buna alternatif toplum felsefesi ise "milli felsefe"dir. (Saritaş, 2013:263) Topçu da Mehmet Akif gibi, Batı taklitçiliğine şiddetli biçimde karşıdır. Batı taklitçiliğine ilişkin olarak Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'sundan örnek verir. Halit Ziya, *Madame Bovary*'i taklit etmeye kalkışır ve elinde bir "iskelet", bir kelime yığını, "cansız bir şişirme" kalır. Bu, "taklidin cezası"dır. Taklitçiliğin aydınlar arasındaki boyutunu anlatmak için "*Garp düşüncesi pozitivizmi ortaya koydu; biz hemen, dokunduğundan başkasına inanmayan körler gibi pozitivist oluverdik*" der. (Topçu, 2013:163) Taklitçilikte o kadar ileri gidilmiştir ki sanatta, ahlakta "küçüklüklere tapılmıştır" Topçu'ya göre. Garp sanayiye göklere çıkardığında Batı taklitçileri de hayranlıkla bu kervanın "kuyruğuna yapışmış"tır. Topçu, Gökalp'çi anlamda medeniyet kültür ayrımını reddedip medeniyete karşı kültürü savunur. Kendisi de bir teknik-kültür ayrımı yapar; kültür, ilim, sanat, ahlak ve dine ait değer ve hükümler bütünüdür. Teknik ise maddi alanı ilgilendirir. Kültür özelliklerini maziyle iç içe tarifler Topçu. Mazide milleti kurmuş nitelikler, millete şahsiyetini verir ve mazinin bu ulvi mirasına "mukaddesat" denir. (Topçu, 2013:165) Bu mukaddesatı zedeleyecek olan, milli kültürü tehdit edense yine taklitçiliktir. Garbı taklit hevesiyle kendi kültürünü küçümseyen ya da Garbın medeniyetiyle birlikte kültürünü de almak isteyen münevverler büyük hatalar işlemişlerdir.

Topçu'nun yerlilik söylemi “milli devlet” tasavvurunda belirginleşir. Amerika'dan başlayarak Garp hakkında söyledikleri, milli devleti tehdit eden dış unsurları tarif edişi, modern Batılılaşma hakkındaki görüşlerini tamamlar niteliktedir. Yabancı düşmanlığı, Yahudi düşmanlığı ile birlikte kendini gösterir. Topçu'ya göre Amerika devleti milli bir devlet değildir ve olamaz da. Çünkü bu devletin temeli “milli mefahir”, “kahramanlık” ya da “fedakârlık” değil, Yahudi hasedinin ele geçirdiği büyük sermayedir. Yahudi ise ne hukuki ne ahlaki varlığı olmayan bir “bezirgan”dır. Ne düşünen ne yapan insandır, o alıp satan adamdır; yani büyük pazarların “dolandırıcısı”dır. “Gözleri kamaştıran para kuvveti arkasından bütün milletleri sürüklemek suretiyle insanlığı uçurumların en müthişine götürmektedir. (Topçu, 2012:120) Milli devlet, “milletin yüzyıllara gömülü iradesini” dış tesirlerden koruyarak yaşatan devlettir. Milli devleti, “Osman Bey'le Yıldırım'ın iradesinden, Erzurum Kongresi'nin azmi ile Hüseyin Avni'nin aşkından ve Mehmet Akif'in imanından” çıkarmasını bilenler kurtaracaktır. (Topçu, 2012:121) Geçmiş bağlara ve maneviyata, imana gönderme yapan bu millet tasviri, yerlici Garbiyatçılığın temel niteliklerini ortaya koyar. “Büyük sanayiın makineleşerek çileden çıkarttığı cemiyet” bu anlamda kurtarılmaya ve devlet otoritesine muhtaçtır. Nurettin Topçu'nun yerlici Garbiyatçılığı açık bir sanayi karşıtlığı ortaya koyarken kent hayatını çirkin ve bozucu bulur. Kırsal hayatı, toprağa dayalı yaşamı “Asıl” addeder; ruh-madde uyumu orada vardır. (Bora, 2012:91)

Yerlici Garbiyatçılığın bir diğer temsilcisi olarak nitelendirilebilecek Necip Fazıl Kısakürek'te Topçu'nun düşünce dünyasının izleri açık biçimde görülebilir. Anadolu'ya, kıra belli bir saflık atfetmek, Batı'nın maddiyatçı taraflarının içeriye sızmasından duyulan endişe, Batı taklitçiliğine kesin bir biçimde karşı olmak gibi temel yönelimler Necip Fazıl'ın yerlici Garbiyatçılığında da varlığını sürdürür.

İslam'ı milliyetçi-muhafazakâr söylemle birleştiren Necip Fazıl Kısakürek, Topçu gibi aynı zamanda Türk milliyetçiliğinin İslamileşmesine de katkıda bulunur. (Duran, 2011:127) Sonraki bölümlerde ayrıntılı bir biçimde üzerinde durulacağı gibi Kısakürek, Batı'nın sanal bakış açısını yansıtan örneklerle Batı ile konuşma, Batı'ya cevap verme pratikleri geliştirmiştir. Kısakürek'in Doğu'ya saflık yükleyen, Batı'yı maddiyatla ve ruhsuzlukla ilişkilendirerek yerlici Garbiyatçılığın fantazilerini üreten yaklaşımı Doğu ve Batı kurgularını belki de en belirgin biçimde, özcü bir yaklaşımla ortaya koyar.

Modernleşme süreci içinde yerlilik söylemi, Türkiye modernleşmesinin de modernleşmeye göre konumlanmış muhafazakârlığın da temel çizgilerini anlamak açısından önemlidir. Laik Garbiyatçılıkta yerlilik söylemi milli kimliğin inşasıyla, Türk kimliği ve halkçılık anlayışı ile birlikte modernleşme projesinin yerlileştirilmesi anlamını taşıırken yerlici Garbiyatçılık bu yerliliği, geleneksel ve yerel olanın vurgulanması ve muhafaza edilmesi anlamında sahiplenmiştir. Bu sahiplenme Batılı anlamda modernleşmenin getirdiği “yozluk” ve kültürel dejenerasyona sebep olduğu düşünülen “aşırılıkları” dizginleme isteği ile ilişkilidir.

Dinin ve onun “uzun dönemli” tarihsel gücünün vaat ettiği değişmezlik, “şimdıcilik” ile yönetilen bir dünya anlayışı ile (Göle, 2012:30) karşı karşıya getirildiğinde Doğu ile Batı'nın kurgulandığı zeminde iki farklı zamansallığa işaret eder. İslamcı düşüncede köktencilik, gerçekleşmemiş bir ideale, bir ütopyaya sarılmak yerine, geçmişteki bir modele dayanarak İslam'ın altınçağına “Asr-ı Saadete” yeniden değer vermektedir. Geçmiş, muhafazakâr düşünce üslubunun da en önemli referanslarından biridir. Batıyı model alan ama onu aşmak, onunla rekabet etmek isteyen Türk modernleşmesi, bunu başarmak için geçmişten radikal bir kopuşu hedeflerken, muhafazakâr düşünce için geçmiş, manevi bütünlüğü simgeleyen güçlü

bir kavram olarak yüceltilir. Geçmiş, modernizmin değişim dinamiği ve bu değişimin yarattığı “tahribat” karşısında geleneğin, otantiğin, “Asl”ın kaynağı, referansı olarak muhafazakâr düşünüşte önemli bir yer tutar. Bu anlamda “muhafazakar nostalji”, yaygın bir ruh hali olarak, modernleşme sürecinin ilk evresinde, sanayileşme öncesi toplumun istikrarına, “ahengine” duyulan özlem şeklinde tezahür eder. (Bora&Onaran, 2013:234) Modernlik karşısında muhafazakar nostaljinin Stauth ve Turner’ın tespit ettiği temel bileşenleri şu biçimde özetlenebilir:

- Tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesi; toplumsal teleolojinin ters yönde çalıştığının düşünülmesi
- Bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirildiği duygusu; katastrofik toplumsal süreçlerin her şeyi kapsayan dinsel kubbeyi ve kutsal değerleri zayıflattığını vazededen bir teorik tutum
- Bireysel özerkliğin yitirildiği ve sahici toplumsal ilişkilerin çöktüğü inancı
- Basitlik, kendiliğindenlik ve sahiciliğin yitirildiği duygusu (Bora&Onaran, 2013:234)

Muhafazakâr düşünüşte belirginleşen nostaljik yaklaşımın bu temel özellikleri, Batılı anlamda modernliğin karşısında konumlanan yerlici Garbiyatçılık söyleminin de imge dağarcığının temel kaynağını oluşturur. Modernizm eleştirisinin bir ucu olarak “çökmekte olan Batı uygarlığı”nın karşısında maneviyata çağrıda bulunan yerlici Garbiyatçılık söylemi, sahicilik yitimini de Batılı modernliğin maddiyatçı ilerleyişine bağlar. Yozlaşmanın ve tükenişin alametlerini bu ilerlemenin gidişatında bulan yerlici Garbiyatçılık, Batılı modernizmin yabancılaştırıcı, yalnızlaştırıcı, “ruhsuzlaştırıcı” taraflarına karşı modernlik-öncesi geçmişin bütünlüğünü yitirmemiş, samimi, erdemli, “kahramanca” imgelerini sadece övmekle kalmaz, onları “yeniden tecrübe etmeye” çağrıda bulunur. Yerlici Garbiyatçılığın

“Batı’da eksik olan ruhtur” önermesi, Batılı modernlik deneyimleriyle özdeşleştirilen sahicilik yitimine ve makineleşmeye karşı ruhsal bütünlüğün bozulması endişesini de açığa çıkarır. Yerlici Garbiyatçılığın bakış açısından kahramanlık, erdem, samimiyet, iman, Batı’da eksiktir; yerel söylem, Batı’nın üstün olduğu yegâne alan olan teknik karşısında Doğulu tarafa bu erdemleri yüklerken Batılı modernliğin getirdiği yozlaşmaya direnmesi çağrısında bulunur. Yerlici Garbiyatçılığın fantazisi bu noktada geçmişe dönük manevi bütünlük düşlerinin çağırılmasıyla, bütünlüğün parçalanmasına ilişkin endişeyle ve Öteki’nin bu yekpare alanı tehdit etmesiyle ilişkili olarak üretilir. Yerlici Garbiyatçılığın fantazisi, yozlaşmanın, bozulmanın alanı olarak Batı’ya dair negatif işaretlemeler yaparken maneviyatın alanı olarak Doğu’yu bir bütünlük içinde görerek, bu alana saflık yükler. Batılı modernleşmenin getirdiği bozulmaya maruz kalmadığı düşünülen Doğu, homojen ve yekpare bir varlık olarak tasavvur edilir ve bu anlamda maneviyatın yuvası olarak mistik bir anlam kazanır.

Muhafazakârlık, “zaten” varolana güvenir: Varolan, hem sebebin, nedenselliğin, hem de normatif açıklamanın, meşruiyetin bizzat kendisidir. İnsani varoluşun kalıcı, ezeli-ebedi değerlerini, ilksel, kurucu mahiyetteki güçleri, tözsel, esas içeriği, aşkın referansları, tüm bunlar süregelen-süregiden somutta mahfuzdur. Bu değerlerin ve muhtevanın varlığı, onları değişmez ve ikame edilmez kılar. (Bora, 2012:57) Muhafazakar düşüncenin özcü yaklaşımı buradan hareketle açıklanabilir. Örneğin mülkiyet, muhafazakârlar için hususi, canlı ve belirli bir ilişkinin cisimleşmesi çerçevesinde anlamlıdır. Modernizmin soyut ve genel bir değer olarak yücelttiği özgürlüğe karşı, muhafazakarlar, ancak ve ancak “kendi gibi olmak”tan doğabilecek, özgül, ötsel ve niteliksel bir özgürlüğü koyarlar. (Bora, 2012:58) Yerlici Garbiyatçılar, Batılı modernlikle özdeş gördükleri maddi olanın esaretine

girmenin ve ahlaki sınırları tehdit ettiğini düşündükleri özgürlük anlayışının karşısına özcü temalarla içe dönük değerlerin tasavvurunu koyarlar. Batı dışındaki dünyada muhafazakarlık, modernleşme süreçlerinin ve Batı uygarlığının meydan okuması karşısında, “otantik” uygarlığın öze dönerek dirilişi için çağrı yapan gelenekselliğin izinde gelişir. (Laroui, 1998:114) Özcü tutum, Doğu ve Batı tasavvurlarında da kendini gösterir. Batı’yı bozulmanın, yozlaşmanın ve maddiyatın alanı olarak homojen ve sabit bir varlık olarak tanımlayan yerlici Garbiyatçılık, Doğu’yu da birlik düşüncesi ve dini mistisizmin etkisiyle homojen bir varlık olarak algılar, özcü bir yaklaşımın belirlediği şekilde Doğu’ya da değişmez bir nitelik yükler.

1.2.3. “Garbiyatçı Fantazi”ler ve Temsilin İdeolojik İşlevi

Türkiye’de pek çok farklı ideoloji, inanış ve söylemin varlığından söz edilebilir. Bunlar var olan toplumsal koşullara ya da geçmişe yönelik farklı politik önermelerle hareket eder, farklı sonuçlara varır ve çoğu kez birbirleriyle çatışarak karşı karşıya gelirler. Bu ideolojileri oluşturan somut koşullar ise tarihsel süreç içinde değişim gösterir. Garbiyatçılık kavramı ise daha uzun erimli, örtük ve hegemonik bir “kültürel anlaşma zemini”ne denk düşer. Bu zemin, kamusal alanda neyin kabul edilebilir ve geçerli bir önerme, duygu ya da pratik olduğunu tayin eder. Bu nedenle kültürel sözcüğünden var olan çeşitli kültür ve yaşama biçimleri değil, kamusal alanda başvuru alan, her seferinde yeniden “örnek oluşturan” bir “toplumsal gramer” anlaşılmalıdır. Dolayısıyla “Garbiyatçılık, *episteme*, *paradigma* gibi sınırları çizen ama sadece yasaklayıcı değil üretici bir performans repertuarıdır.”(Ahıska, 2009:1052) Bu performans repertuarında, Garbiyatçılığın tekabül ettiği hegemonik üst dil, yerli ve yabancı, bize özgü ve dışarıklı ayrımları belirleme noktasında işlevselleştirilir. İç ve dış ayrımları, içerideki sorunları dışa aktararak varolan krizleri çözmeye yaradığı gibi, kültürel kimlikler üzerinden yürütülen politikalarda

Garbiyatçılığın sınırları, belli ayrımlara yeni düğümler atarak ikilikleri pekiştirmeye yarar. Sorunları dışsallaştırmak, nasıl "milleti ayakta tutmaya" yarıyor ve dışa karşı bir birlik yanılması yaratıyorsa, Doğu ve Batı kurguları da farklı ideolojik amaçlarla yeniden yapılandırmak da toplumsal bellekte unutma ve hatırlama pratiklerini devreye sokar. Bu anlamda Doğulu olmak ya da Batılı olmak üzerinden oluşturulan kimlik kurgularının temsil düzleminde işletilebilmesi Garbiyatçılığın ikircikli doğasına çok şey borçludur.

Osmanlı-Türkiye'de ulusal bilincin Koçak'ın tabiriyle kendi yarasıyla, kendi "gediğiyle" aynı anda başladığını; bir yara, bir gedik olarak başladığını düşündüğümüzde (Koçak, 1996:100) eksiklik, geç kalma bilinciyle şekillenen bu benliğin eziklikler ve aşağılık duygularıyla örülmüş olduğunu söyleyebiliriz. Shayegan'ın deyimiyle bu "yaralı bilinç", Şarkiyatçılığın etki alanı ve dışarıdan gelen baskılara tepki anlamında savunmacı özellikler gösterse de, bu yaralı bilincin üzeri iktidar arzularıyla sıvanarak güçlü olmak için, modern millet olmak için, ya da farklı kimlik kurgularıyla iktidara ortak olmak için "sıvandığında" Garbiyatçılığın "performans zemini" oluşur. Bu performans zemininde yansıtılan arzu/nefret kıskacında sürekli yeniden üretilen bir Batı imgesi vardır. "Her yaptığımızı hayal edilen bir Batı'nın gözünden gördüğümüzde kendimizi aslında içten içe nefret ettiğimiz ve bize *yabancı* bir arzunun içinde buluruz. Batı'ya meydan okuma, ona haddini bildirme ile bir an önce Batılı olma, Batı tarafından kabul edilme istekleri karmaşık bir hakikatler rejimi yaratmaktadır." (Ahıska, 2009:1055) Bu karmaşık hakikatler zemininde, Batılı modernliğin alanına girildiğinde Batı nasıl tekrar tekrar üretiliyorsa, "Şark" da yeniden tanımlanarak, belli özellikleriyle diriltilmeye çalışılacaktır.

Türkiye'de milletin hayal edilmesi eş zamanlı olarak hem Batı'nın hem de Doğu'nun hayal edilmesi anlamına gelir. Bu, yalnızca gerçeklikten kaçan naif bir hayal değil, tarihsel süreçte şekillenmiş karmaşık bir gerçeklikle baş etmeye çalışan bir iktidar söylemi olarak düşünülmelidir. (Ahıska, 2005:45) Bu hayal etme, bir dizi yanılısma ve yansıtmayla kurulan Garbiyatçı fantazilerle iç içe düşünülmelidir. Türkiye'de Garbiyatçı fantaziler iktidara ortak olma arzusu ve talebiyle karşı karşıya gelseler de fantazilerin kurulma biçimi, dışa ait unsurlar ve ahlaki değerler gibi noktalarda benzer temalarda birleşirler. Hegemonik bir üst dil olarak Garbiyatçılık, bu farklı toplum kurgularını ve Garbiyatçı fantazileri ideolojik temsil düzleminde yan yana getirebilmekte ve işlevselleştirebilmektedir. "Yeniden söz ederken eskiyi, bilgi ve yöntemden söz ederken duyguyu, laiklikten söz ederken İslam'ı aynı anda çağırabilen" Garbiyatçılık, maddeyi maneviyata, maneviyatı maddeye tercüme edebilme özelliğiyle, ikilikleri kavramsal olarak üretirken pratikte aşabilen, içerici bir niteliğe sahiptir. (Ahıska, 2006:27) Garbiyatçı fantazilerin bir başka ortak özelliği ise içsel hakikate, duyguya yatırım yapmasıdır. Bu anlamda Garbiyatçı fantaziler, toplumsal yapıda belli bir duygu hafızasını hem kurar hem de buradan beslenir. Garbiyatçılık, bu hafızadan döneme ve ideolojik taleplere göre milliyetçi ya da dini maneviyat kanalından belli duyguları seçerek içsel hakikatin yakınlık söylemiyle fantazilere dayanak sağlar.

Garbiyatçı fantaziler, hem karşı karşıya getirilen değerlerin, ikiliklerin çatışmasından beslenerek kurulur, hem de ideolojinin Garbiyatçı fantazilerden beklediği çelişkileri yok sayma, kendi bünyesinde eritme görevini yerine getirir. Laik Garbiyatçılıkta, toplum içindeki çatışmaların yok sayılmasına yönelik bir fantaziden söz edilebilir. Örneğin Batılı anlamda "vitrin"in düzenlenmesine dair unsurlar, kılık kıyafet değişiminin halkta yarattığı hoşnutsuzluk gibi sebeplerle Kemalistler, biçim

ve özün birbirine aykırı olmadığına inanmak istiyorlardı. Oysa biçim "öz"e, kıyafet "iç benliğe" karşıydı. Hasan Ferit Alnar'ın sözleri bu noktada dikkate değerdir:

"Kisve benliği öldürmez... Şapka Türk başının insanca fakat Türkçe düşününü değiştirmede, Garplı kültür Türkün insanca fakat Türkçe duygularını yok etmedi" (aktaran: Ahıska, 2005:202)

Yansıtılmış Batı deneyimini biçimsel olarak yeniden üreten "vitrindeki hakikat"ın, benliğin içsel hakikatine aykırı olmadığına dair inanç, pratikteki aşkar çekişmeler ve çatışmalar yüzünden ancak fantazide uyumlu hale getirilebilirdi. (Ahıska, 2005:202) Laik Garbiyatçılığın fantazisi bu noktada, çatışmaların olmadığı ve içsel hakikatin biçimle karşı karşıya gelmediği, içerideki toplum yapısının homojen ve uyumlu olduğu inancını pekiştirmek için işlevselleştirilmiştir. Alnar'ın sözünü ettiği Türkçe duygular ise Garbiyatçılığın duygulara yatırım yapan söylem alanının göstergesidir. Laik Garbiyatçılıkta iç hakikatin alanı, samimiyet ve güven duygularını ön plana çıkaracak ve "biz böyleyiz" söylemini pekiştirecek bir "yakınlık" alanıdır.

Yerlici Garbiyatçılıkta da fantazi benzer biçimde bir içsel hakikat alanı kurar. Bu içsel hakikat alanı bütünlüğün, tamlığın alanı olarak mistik anlamlarla yüklü ve çatışmalardan uzak Doğu'dur. Fantazi, gerçeklikten kaçma eğilimi gösterdiği ölçüde gerçeğin yerini tutma noktasında işlevselleştirilecektir. Rüya, düş bu noktada tekrar eden mistik bir tema olarak karşımıza çıkar. Yerlici Garbiyatçılığın fantazisinde içsel hakikat, duygusal yakınlık manevi bütünlüğün, soyut ve mistik bir Doğu tasavvurunun etrafında şekillenir.

Laik Garbiyatçılığın Batılılaşma sorunsalında, tüm Batılı olma gayretine rağmen akılda tutulan "düşman Batı" imgesine değinmiştik. Gençliğe verilen

öğütlerde, bağımsızlığı ve ulusal varlığı tehdit ettiği noktada düşman olduğu hatırlatılan Garp, modernleşme projesinin Batılı olma arzusuna rağmen tetikte beklenmesi gereken dış düşman olarak toplumsal hafızaya kazınır. Yerlici Garbiyatçılıkta ise Garp, Batılılaşmaya karşı çıkan manevi söylemde açıkça görülebileceği gibi makineleşmenin, ruhsuzlaşmanın sembolü konumundadır. Hem yerlici Garbiyatçılığın hem de laik Garbiyatçılığın düşman Batı imgesi "içeride" yaşanan çatışmaları dışsallaştırmakta, çatışmanın sorumlularını "dış"a ait göstermektedir. Fakat bir yandan da, sömürgecilik karşıtı milliyetçiliklerde olduğu gibi Batı somut olarak "şahıslaştırılmamakta", tam anlamıyla dışa atılamamaktadır; Batı çoktan içimize girmiş, yeni ulus yaratma iradesinin eksenini olmuştur. Bu anlamda Batılılık övgüsünü de nefretini de içinde barındıran Garbiyatçılık, esasen içeriye ait bir söylemdir. *"Dışa karşı kurduğu yüzeysel "Batılılık" vitrininin hemen gerisinde, toplumun çatışmalı dinamiklerini inkar eden, tarihsiz bir "aile" simülasyonu yaratır."*(Ahıska, 2006:28) Bu simgesel ailenin öz kültürünü, benliğini, ahlakını koruma görevini üstlenen aydınların farklı ideolojileri ortaklaştıran Garbiyatçı tutumları, temsil alanının içe ve dışa ait göndermelerle kurulu olduğunun göstergesidir. Garbiyatçı fantaziler, içe ve dışa ait kurguları yapılandırarak gerçekliğin yerine geçen temsiller üretir.

Garbiyatçı fantaziler, Garbiyatçılığın zamansızlaştırdığı Doğu ve Batı kurgularının geçerliliğini korumasının dayanağıdır. Garbiyatçı fantaziler mitik anlamda "Türk", "Doğu" ve "Batı" kurgularının tarihsel olarak hiçbir şey değişmemişçesine yeniden üretilmesini sağlar. Süreç içinde yaşanan tüm toplumsal değişimlere rağmen ideolojinin temsil alanına dahil ettiği "Batılı güçler"e karşı, "milli birlik" söyleminin savunulması ya da "Büyük Doğu" gibi düşlerin yaşatılması

Garbiyatçı fantazilerin imge dağarcığının toplumsal hayatta canlı tutulduğunun göstergesidir.

2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NDA GARBİYATÇILIK BİÇİMLERİNİN TEMSİLİ

2.1. Türk Tiyatrosu'nda Laik Garbiyatçılığın Temsili

Cumhuriyet modernleşmesi toplumsal hayatta birçok köklü değişimi gerekli görülmesini beraberinde getirmiştir. Ulusal devletin inşasında toplumsal alanda “Türk”ün kurgulanması seçkinler için merkezi bir öneme sahiptir. Cumhuriyetle beraber belirginleşen “kültürel milliyetçilik” ile ilgili arayışlar, Türk Dil kurumu, Türk Tarih Kurumu ve Halkevleri gibi kurumlar içinde çeşitli uygulamalarla hayata geçirilmeye çalışılır. Kurumsallaşma ile atılan adımlar, yeni ideolojinin pekiştirilmesi ve ayakta kalması için hayati bir önem taşır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında modernleşmeyle birlikte hukuk ve eğitim alanında atılımlar gerçekleştirilir. Tevhid-i Tedrisat yasasının çıkarılmasından sonra Hukuk Mektebi açılır. 1928’de Latin harflerinin kabulünü 1932’de Halkevleri’nin açılması izler. 1933’te Üniversite Yasası’nın kabulü ve İstanbul Üniversitesi’nin kuruluşu gerçekleşir. Mustafa Kemal’in isteği üzerine müzik ve sahne sanatlarının geliştirilmesi için, Milli Eğitim Bakanlığı bir konservatuvar kurmak amacıyla 1934 yılında Berlin’de öğrenci müfettişi olan Cevat Dursunoğlu görevlendirilir. Konservatuvarın tiyatro ve opera bölümünü kurmak üzere Almanya’dan Prof. Carl Ebert getirilir. Muhsin Ertuğrul’un 1927’de Darülbeyti’nin başına getirilmesiyle kurumun yeniden düzenlenme süreci başlar. 1934 yılında kurumun Şehir Tiyatroları ismini almasının ardından bu kuruma bağlı “Tiyatro Meslek Okulu” kurulur. 1939’da Carl Ebert’in katkılarıyla hazırlanan bir yasayla Devlet Konservatuvarı oluşturulur. 1941 yılında açılan Tatbikat sahnesi ile Devlet Tiyatrolarının temeli atılır ve Muhsin Ertuğrul’un 1947 yılında Devlet Tiyatroları’nın başına getirilmesiyle yeni bir sürece girilir. (Çongur, 2011:60)

Cumhuriyet'in modernleşme projesi bağlamında “muasır medeniyetler seviyesi”ne ulaşmanın temel gerekliliklerinden biri olarak yeniden kurgulanan sanat, Batılılaşmanın görünürlük alanına ait bir unsur olarak böylelikle bir dizi değişime tabi tutulur. Halkevleri, sanat alanında yürüttüğü çalışmalarla temsil ve ideolojinin yakın teması noktasında özel bir yerde konumlanır. Halkevleri bünyesinde, Cumhuriyet ideolojisi ve Kemalizm'in temel niteliklerini ortaya koyan, Garbiyatçı fantazilere dayanak sağlayan söylem biçimlerini pekiştiren eserler üretilir.

Cumhuriyet Halk Partisi kültür ve eğitim kolu olarak 1932-1951 yılları arasında faaliyet göstermiş olan Halkevleri, Cumhuriyet ideolojisini güçlendirmek, “laik ve çağdaş” ulus devletin temel ilkelerini halka yaymak amacıyla CHP'nin yönlendirmeleri doğrultusunda çalışmalar yapmıştır. Halkevleri, Kemalist seçkinler tarafından halkı “terbiye etmek” ve “ulusu katılaştırmak, sınıfsız bir kitle haline getirmek”(Ahıska, 2005:95) üzere kurulmuştur. Amacı yalnızca bazı ilkeleri halka öğretmek değil, halkın “gönlüne bir kıvılcım atmak”tır. Halkevleri'nin amacı, İsmet İnönü'nün Halkevleri'nin açılış konuşmasında belirttiği gibi “içtimai mevzularda vatani yükseltmek olduğu kadar müspet ilimleri vatanda umumi şekillerde yaymak”tır. (İnönü, 1992:679) İnönü'nün Halkevleri'nin güzel sanatlar konusundaki çalışmalarına dair sözleri ideolojinin sanattan beklentisini açıklaması açısından dikkate değerdir:

“Güzel sanatlar, Halkevleri'nin belli başlı iştiğal ettiği esaslı bir mevzudur. Halkevleri, vatanda güzel sanatlara muhabbeti, güzel sanatlardan vatandaş terbiyesi için, vatandaşın azminin kuvvetlendirilmesi için nasıl istifade edileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır. Arkadaşlar, güzel sanatlar, yalnız yüksek bir insan cemiyetinin temeli olan ince ve güzel hisleri terbiye eden bir vasıta değildir. En sert iradeleri de yetiştirmeğe vasıta

olan başlıca bir münebbih, başlıca bir yürütücüdür. (...)Halkevleri, güzel sanatları yalnız kendi cemiyetlerine ruh veren bir vasıta olarak değil, vatandaşları terbiye eden, onları çalışmağa hırslandıran, onları vatani güzelleştirmek için daha çok iştahla teçhiz eden başlıca bir terbiye vasıtası sayılmalıdır.”(İnönü, 1992:679-680)

Halkevleri çatısı altında kurulan dokuz şubeden biri olan temsil şubesi, tiyatroyu araçsallaştırarak ideolojinin pekiştirilmesi, halkın eğitime katkı sağlanması ve Batılı anlamda tiyatro yapmanın yaygınlaştırılması fikriyle yola çıkar. Şube, tiyatroya hevesi ve yeteneği olan kadın ve erkek üyelerden oluşan tiyatro grubunu kurarak, CHP’nin onayladığı oyunları hazırlayarak halka tiyatro gösterisi sunmayı amaçlar. Dönemin hemen hemen tüm seçkinlerinin ve Halkevi çalışanlarının ortak yanı, Kemalizm’in Halkevleri aracılığıyla yaygınlaştırılması ve kökleştirilmesi beklentisidir. (Karadağ, 1988:64) Nurhan Karadağ’ın tespitiyle Halkevleri oyun dağırcığını ilgilendiren iki görüş belirgin iki görüş dikkate değerdir. Bunlardan ilki köylünün, kasabalının, kentlinin tiyatro gereksinimini karşılamak, ikincisi ise ülke ve toplum için yararlı öğretilerde bulunmak... Birinci görüşte yer alan düşünce, çağdaş toplumun uyguladığı bir sanat kuralı iken ikinci görüşün temel dayanağı Kemalizm’dir. CHP’nin yarışma metinlerinde oyunlardan beklentisi Halkevleri’nde oynanması amaçlanan oyunların içerikleri ile ilgili görüşlerinde temel maddeler halinde açıklanır:

“Halkevlerinde oynanması amaçlanan oyunlar:

- 1)Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli 2)Ulusal duyguları doyurmalı
- 3) Devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli

4) Devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edilmeli

5) Her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı”
(Karadağ, 1988:125)

Halkevleri, Kemalist modernleşme kapsamında Batılılaşma projesine dair kültürel ve sanatsal anlamdaki yeniden yapılanmanın temel araçlarından biri olarak kurgulanır. Temsil ise modernleşme bağlamında yeniden ele alınışıyla Batılılaşmanın “görünür yüzü” olarak kritik bir noktada konumlanır. Modernleşme sürecinde tiyatro, Cumhuriyet bürokrasisinin halka ulaşmak için etkin bir aracı olarak yeniden düzenlenmiş, temsil ideolojik araçlarla yapılandırılmıştır. İçişleri Bakanlığı, bu yolda Anadolu’yu gezen tulûat tiyatrolarından bile yararlanmayı düşünmüştür. Hükümet And’ ın deyimiyle “bu derme çatma tiyatro toplulukları”nın “gelişigüzel” oynadıkları oyunların “olumsuz etkisi”nden halkı kurtarmak ve onların yurdu karış karış gezmelerinden yararlanmak ister. Halka “erdem, ülkü”nün yayılması açısından gittikleri yerde Halkevleri’nin yardımcısı olmaları için araştırmalar yapılmıştır. Bu doğrultuda Basın Genel Müdürlüğü’nün *Hülleci*’nin önsözünde piyes yazarlarına ve “artist”lere sesleniş biçimi dikkate değerdir:

“(…)Türkiye’de halk arasında sahne arının ve kültürünün önemli yayıcısı ve dolaştırıcısı artistlerdir. Bu özveren insanlar gazetenin, kitabın ve birçok sosyal araçların girmediği yerlere giderek temsiller vermektedirler. Memleketi karış karış dolaşan bu sahne özverenlerinin elinde halk gösterilecek, halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni davaları anlatacak piyesler pek sayılıdır. Bu eksikliği göz önüne alarak ulusal tezlerimizi yığına anlatacak eserleri memleketimizin tanınmış yazıcılarına hazırlatmayı faydalı bulduk.”(And, 1983:366)

Metin And'a göre devletin temel ilkelerinin ve "lkleri"nin tiyatroda yansıma bulması sonucu, Atatrklk ile tiyatro arasında uyumlu bir paralellik sağlanmıştır. Türk ulusunun erdemleri, ülküleri, değerleri eski tarihten alıntılarla tiyatroda gösterilmiş, devrimin korunması ve övgüsü de çeşitli oyunlarla sağlanmıştır. (And, 1983:365) Atatürk'ün teşvikiyle yazılan oyunlar ve özellikle Halkevleri bünyesinde üretilen oyunlara bu bağlamda iki temel yönelim belirginleşir: Türk Tarih Tezi doğrultusunda milli kimliğin inşasına katkıda bulunacak Orta Asya köken oyunları ve Atatürk ilkelerini ve medeniyet projesini halka aktarmayı amaçlayan "ağdaş uygarlık düzeyi oyunları"... Niyazi Akı'nın vurguladığı gibi, 1932'den itibaren tiyatro eserlerinin bir kısmı tarihi, bir kısmı inkılâpları, bir kısmı Atatürk', bazıları da henüz yaşanmamış gelecek zamanlarda Türkiye'nin ulaşacağı başarıyı "ulaşılmış gibi" anlatırlar. (Akı, 1968:36) Batılı olma, medeniyette Batı ile yarışma Batı'nın önüne geçme arzusunu yansıtan ağdaş uygarlık düzeyi oyunları ile medeniyette Batı'dan eski olma iddiası, Batı karşısında güçlü olma, düşman Batı'ya diz çöktürme rüyalarının görünürlük kazandığı Orta Asya köken oyunları Garbiyatçı fantazilerin beslendiği temel izlekler olarak belirgileşecektir. Laik Garbiyatçılığın fantazisi bu notada Batılı olma arzusu ile Batı düşmanlığının i içe üretildiği çelişik duyguların alanından beslenerek yeniden retiliecektir.

2.1.1. Orta Asya Köken Oyunları ve Tarihyazımında Garbiyatçı Fantazi

Değişimi "kopuş"la sağlama tercihinden hareket eden resmi Cumhuriyet modernleşmesi, yeniden biçimlendirmeyi hedeflediği toplumsallığın bünyesinde "cari" geleneği yok sayan bir başlangıç politikası izler. Kemalist modernleşme projesinde bir gelenek "ilga" edilmeye çalışırken milliyetçi politikalar doğrultusunda başka bir gelenek "icat edilmeye" alışılır. (Atay, 2013:155) "Gelenek icadı" terimi, esasen Hobsbawm ve Ranger'in aynı adlı çalışmasıyla bilinir. Terimle kast edilen

“eski” gibi görülen ya da öyle olduğu iddia edilen geleneklerin kökenlerinin aslında “doğal yapılar” olmayıp, “bugün” için ihtiyaç duyulan tarihsel sürekliliği sağlamak amacıyla “icat edilmiş yapılar” olduklarıdır. Burada söz konusu olan, içerisinde “kopuş”un yaşandığı bir “bugün”ü geçmişe bağlamak, ona bir “kök” aramaktır. (Atay, 2013:158) Türkiye’de Cumhuriyet’le birlikte ulus devlet inşasında “tarihsel süreklilik” ihtiyacını karşılayacak bir gelenek icadına yönelme söz konusudur. Cumhuriyet’le birlikte gelen kök arayışı ve “icat edilmiş gelenek” Garbiyatçı fantazilerle iç içe üretilecek, fantaziler üzerine inşa edilecektir. Modernleşme sürecinde kopuşla kendini var eden ve yeni olan ulus devlet, tarihteki boşlukları doldurarak, köken arayışına gitmiş, böylelikle tarihyazımı fantazmatik bir boyut kazanmıştır. Modern ulus ve onunla ilgili milliyetçilik, milli devlet gibi semboller Garbiyatçı fantazilerin içinde ifade olanağı bulmuştur. Fantaziye dayanak sağlayan savlar, modern ulusun “yeni” olmasının aksine en eski zamanlardan köken aldığı, “inşa” değil “doğal” olduğu iddiasıdır. Türkiye’de geleneğin icadı, ulus-devlet oluşumunun üzerinde yükseldiği “zaman-mekân” birliği bünyesindeki geleneksel pratiklerin “milli” amaçlar doğrultusunda kullanılmasından ziyade, bu “zaman-mekân” birliğinin çok ötesinde, neredeyse “kadim” bir zaman-mekâna gidilerek gerçekleştirilmiştir. Gökalp’in “*Vatan ne Türkiye’dir Türklere ne Türkistan/ Vatan büyük ve müebbed bir ülkedir; Tûran*” biçiminde ifade ettikleri kadim zamanın içinden bir gelenek çıkarma çabasıyla birlikte anlam kazanır. (Atay, 2013:158) Bu çaba, milli kimliğin oluşum sürecinde tarihyazımına yüklenen özel anlamla birlikte düşünüldüğünde yeniden yapılandırılan tarih kurgusunun toplumsal fantazilerle yakın teması daha anlaşılır olacaktır. “Milli” olanı tanımlama, oluşturma ve sınırlarını çizme çabaları da hayal edilen bir Batı’ya ve Batı’nın sanal bakışına göre şekillenecektir. Garbiyatçı fantazilerin milli kimlikle ve milliyetçi söylemle ilişkisi

de bu çerçevede anlam kazanır. Tarihyazımı ile ilgili çalışmalar ve kurumsallaşmaya verilen özel önem bu alana yapılan yatırımın boyutunu ve toplumsal fantazilere “bilimsel” dayanak sağlama çabalarını açığa çıkarır. Atatürk’ün 1931 yılında söylediği “*Tarih yazmak tarih yapmak kadar mühimdir*” sözü hâkim ideolojinin tarihyazımına verdiği önemi ve ona yüklenen ideolojik işlevi görünür kılar.

Kurumsallaşma yolundaki önemli adımlardan biri olan 1936 yılında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nin kuruluşunu 1927’de Etnografya Müzesi’nin açılışı, dünya edebiyatından tercümeler dizisinin başlatılması, Milli Kütüphane’nin kurulması gibi birbirini ardına gelen eğitim ve tarih çalışmaları alanındaki hamleler izler. (Şener, 48) Bu süreçte Osmanlı İmparatorlu ile yakın geçmişteki bağları koparma isteği ile Orta Asya’da köken aranması çabaları Güneş-Dil teorisi ve Türk Tarih tezinin ortaya çıkmasına neden olur.

Güneş-Dil teorisi, Türk dilinin eskiliğini ve başka dillere kaynaklık ettiği görüşünün dilbilimi temellerine dayandırılabilceği düşüncesinden kaynaklanmıştır. İlham kaynağı Viyanalı Dr. Hermann F. Kırvergitsch’in Atatürk’e gönderdiği 41 sayfalık basılmamış incelemesidir. Güneş-Dil teorisi, insana kendi benliğini güneşin tanıtmış olması temeline dayanan bir köken teorisidir. Bu teoriye göre insan dış alandan gelen etkiler altındadır ve ilk düşünme güneşle ilgilidir. Güneş, saçtığı ışık, parlaklık ve gücü gibi nitelikleriyle düşünen insanın kafasında çok yönlü anlamlar ifade etmiştir, bu nedenle ilk insanlar maddi ve manevi kavramları birbirlerine aktarırken güneşe verdikleri tek isimi kullanmışlardır. Güneş karşısında insanoğlunun ağzından çıkan ilk kelime, Türk dilinin kökü olan *ağ* biçiminde çok anlamlı bir sestir. Zamanla ses ile anlam arasındaki sembolizme dayanan *ağ* kavramı parçalanıp yeni ses ve kelimelerin doğmasına neden olmuştur. (Korkmaz, 2004:213) Güneş-Dil Teorisi Türk tarih ve dil tezlerini beslemiştir. Türk tarih tezine göre,

Akdeniz çevresindeki eski kültürler, buralara Orta Asya'dan yayılmıştır. Türk dil tezine göre de Akdeniz çevresindeki kültür dillerine Türkçe öncülük etmiştir. Türk tarih tezinin amacı, Türk ırkının kökensel olarak eskiliğini kanıtlamak, Türk milletine manevi anlamda özgüven sağlamak ve güç vermektir. Atatürk'e göre Türk tarihinin kökleri Hz. Nuh'a kadar dayandırılmalıdır. 1922'de mecliste yaptığı bir konuşmada Türk tarihinin köklerinin eskiliğine vurgu yapar ve insanlığın yeteneklerinin kaynağının Türkler olduğunu iddia eder:

“Efendiler, bu insanlık dünyasında en az yüz milyonu aşkın nüfustan oluşan büyük bir Türk milleti vardır. Efendiler, bu derinliği isterseniz ölçelim: Birinci ölçek tarih öncesi devirlere ilişkin ölçektir. Bu ölçeğe göre Türk milletin kökünün dayandığı Türk adındaki insan, insanlığın ikinci babası Nuh Aleyhisselamin oğlu Yafes'in oğlu olan kişidir. Tarih döneminin belge tedarikinde pek hoşgörülü olan ilk evrelerine biz de hoşgörü gösterelim, fakat en açık ve kesin ve en maddi tarih kalıntılarına dayanarak söyleyebiliriz ki Türkler on beş yüzyıl önce Asya'nın göbeğinde muazzam devletler kurmuştur ve insanlığın her türlü yeteneği onda ortaya çıkmıştır.”(aktaran: Meydan, 2005:25)

Tarihin en eski devirlerinden itibaren Anadolu'nun öz Türk yurdu olduğu tezi, Atatürk'ün tarih anlayışının temelini oluşturur. Lozan Barış Konferansı sırasında 1922'de TBMM yayınları arasında çıkarılan “*Pontus Meselesi*” başlıklı kitapta yer alan “Anadolu Türk'tür” bölümü Türk tarih tezinin temel iddialarını ortaya koyar:

“Gerçekte Türkler Anadolu'ya Ertuğrul Gazi ile hatta Selçuklu devletini teşkil edenlerle gelmiş değillerdir. En eski ve bilinmeyen zamanlardan beri Anadolu'da Türk ırkı vardır. Anadolu'nun ilk sakinleri tarihin ortaya koyduğu bilgilere göre

Turanîlerdir. Değil yalnız Anadolu, hatta Irak ve Filistin topraklarının bilinen eski devirlerde “Ari” ne de “Sâmi” olmayıp en büyük ihtimalle “Turanî” olan bir kavim ile iskân edilmiş olduğu tarih ve tarih öncesi bilginlerin ciddi gayret ve himmetleri sayesinde günden güne daha büyük bir açıklıkla ortaya çıkmaktadır.”(Kurtcephe, 2004:219)

Türk tarih tezinin Anadolu’nun Türklerin öz yurdu olduğunu kanıtlamaya verdiği önem Batı’nın tarihyazımı ve yansıtılmış Batı bakışı ile ilişkilidir: Türklerin tarihin ilk çağlarında Asya’dan gelerek Anadolu’ya medeniyet kurmuş oldukları kanıtlandığı takdirde Batı’daki “*Türkler Anadolu’ya sonradan gelmiş bir millettir*” savı çürütülmüş olacaktır. Batı’nın sanal gözünden Türk tarihine bakıldığında tarih çalışmalarının, özellikle Osmanlı öncesi Türk tarihinin Batı tarafından yanlış anlatıldığı savı üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Atatürk’ün öngördüğü yeni tarih görüşü “Türk’ün kendi tarihini bulup geliştirmesi”ni amaçlar. (Meydan, 2005:26) Garbiyatçı fantaziler ve Şarkiyatçılık-Garbiyatçılık ilişkisi açısından öteki olarak konumlandırılmış tarih alanına bakıldığında hâkim söylem alanı dışında kalan tarih anlatımının fantazmatik boyutu daha net anlaşılabilir. Batılı modernliğin temsili, tarihin “bugünden ayrı bir alan olarak üretilmesi” ve “farklılığın kodlanması” aracılığıyla yorumlamanın içerebileceği çeşitliliğin de yok edilmesi üzerine kuruludur. Emperyalizmin ve sömürgeciliğin içinden çıkan ve normlaştırılmış konumlar içinde kurulan Batılı tarih karşısında “baştan kuşkulu kılınmış” ve “tarihsizliğe meyleden” Öteki tarih ise kendi gerçekliğini bir tarih algısından ziyade bir “fantazi” olarak üretmek durumunda kalır. (Ahıska, 2005:69) Türkiye’de tarihyazımı bu noktada Şarkiyatçılığın etki alanının oluşturduğu Öteki kurgusu içinde hem milli kimliğin oluşumuna hizmet edecek hem de Batı’nın sanal bakışına göre kendini konumlandıracak fantaziler üretecektir. Türk tarih tezinin temel iddiaları şu biçimde özetlenebilir: “Türk milletinin tarihi şimdiye kadar tanıtılmak istendiği gibi

yalnız Osmanlı tarihinden ibaret değildir. Türk'ün tarihi çok daha eskidir ve *bütün milletlere kültür ışığını yaymış olan millet* Türk milletidir.”, “Türkler yayıldıkları yerlere medeniyet götürmüşlerdir. Irak, Anadolu, Mısır, Ege medeniyetlerinin ilk kurucuları Orta Asyalılardır. Bugünkü Türkler de Orta Asya'nın çocuklarıdır.”(Meydan,2005:27)

Atatürk, Metin And'ın belirttiği gibi yeni devletin kuruluşunda sanata ve edebiyata özellikle tiyatroya özel bir önem verir. Atatürk, And'ın deyişiyle “Türkiye'nin ilk dramaturgu”dur.(And, 1983:368) Bu savı destekleyense Atatürk'ün yazarlara oyun ısmarlayarak, konular önererek, yazılan metinleri okuyup el yazısıyla düzeltmeler yaparak bir dramaturg yöntemi ile çalışmasıdır. Atatürk sonraki süreçte oyunları okur, provalarda hazır bulunur ve oyunları denetler. Bu çalışmalardan üçü *Bay Önder*, *Taş Bebek* ve *Bir Ülkü Yolu*, Atatürk'ün el yazısıyla yaptığı düzeltmelerle korunmaktadır. Atatürk, özellikle dil konusunda, öz Türkçe isimlerin kullanılması gibi ya da kadının modern ulustaki yeri gibi konularda değişiklikler önermiştir.(And, 1983:369) Atatürk, Faruk Nafiz Çamlıbel'e *Akın-Özyurt-Kahraman* üçlemesini yazdırmıştır. *Akın* oyununun yazılışını denetlemiş, sonunu değiştirmiştir. Münir Hayri Egeli'nin 1932 yılında yazdığı *Bay Önder*, *Bir Ülkü yolu* ve *Taş Bebek* oyunlarının metinlerini incelemiş, üzerinde düzeltmeler yapmıştır. Bu süreçte Türk tarih tezinin oyunlardaki anlatımına da özel bir önem verilmiştir. Niyazi Akı, 1932 tarihinden itibaren yazılan *Mete*, *Özyurt*, *Akın*, *Attila'nın Düğünü*, *Sümer Ülkeleri*, *Attila* (B.K. Çağlar), *Attilla* (M.K.Ergenekon) ve *Alp Arslan* gibi eserlerin Türk tarih tezini “duygu bakımından” desteklemek için yazıldığını belirtir. (Akı, 1968:37)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* ve *Özyurt* oyunları Türk tarih tezinin iddialarını desteklemesi ve milliyetçi duyguları harekete geçiren bir dille Laik Garbiyatçılığın fantazilerini görünür kılması açısından dikkate değerdir. Türk

kimliğinin köklerini Orta Asya'ya kadar dayandıran *Akın* oyunu, hece veznine göre yazılmıştır. “Prolog”ta Türk tarihinin eski zamanlarında Gazi Mustafa Kemal’e kadar geçen sürenin anlatılacağı belirtilir. Akın’da iç denizin kuruması sonucu yaşanan kuraklık karşısında sulak ve yeşil, bereketli topraklara akın düzenleyerek yeni yurtlar edinmek isteyen İstemi Han’ın uzun süren kuraklığın sona ermesi için yasa gereği kurban edilmesi gerekmektedir. Gün Beyi, Doğu Beyi ve Batı Beyi, bu isteği yerine getirmek için İstemi Han’ın yanına gelirler. Üç Başbuğ, on iki yılda bir Hakan’ın kurban edileceği yasası karşısında sıranın kendilerine de geleceği korkusuyla Hakan yerine kızı Suna’nın kurban edilmesi için Baş Bakıcı’yı kandırmıştır. İstekleri hem Suna’nın hem de onun ölümüne dayanamayan İstemi Han’ın ölmesi, böylelikle Hakan’ın değişmesidir. Üç Başbuğ’un oğulları da kızı Suna’yı sevmektedir. Gün Başbuğ’un oğlu Demir ise oyunu bozarak hileyi ortaya çıkarır. Üç Başbuğ halk tarafından öldürülür. Oğulları Bumin, Boyan ve Demir Başbuğ olur, “akın”a and içerler ve İstemi Han’ın “akın” ülküsünü gerçekleştirmek üzere yola koyulurlar. (Çamlıbel, 1932)

İslamiyet öncesi dönemde eski Türklerin öz yurdunda geçen *Akın* oyununda yurt teması, kökensel olarak Türklerin kendilerini “ilk yerleşen” olarak meşrulaştıran tarih anlayışının bir izdüşümü gibidir. Türklerin yaşayış biçimleri ise laik, hoşgörülü, demokratik, eşitlikçi ve kadına değer veren topluluklar olarak sunulur. (Çongur, 2011:100) Oyunda “destanın” Gazi Mustafa Kemal’e kadar dayandırılma iddiası Cumhuriyet’in kurucu niteliklerinin ve Kemalizm’in ilkelerinin kökensel olarak Türklerde “en eski çağlardan beri var olduğu” varsayımını destekleme çabası ile ilişkilidir. Tarihsel olarak yaratılmak istenen süreklilik ilişkisi içinde Türkler’in kahramanlık, devlete bağlılık, fedakârlık gibi erdemleri başka milletlerden çok daha eski zamanlardan beri taşıdığı ve taşımaya devam ettiği savı desteklenir. Oyunda

kahramanlık, Türk ırkının ellerinde kalan tek şey, yurdun “meyve veren tek dalı”dır. “Elden giderken yeni Başbuğlarca yüceltilen” en temel değer yine kahramanlık, yiğitliktir. Akın ülküsü de kahramanlığın “hızını denemesiyle” canlanacaktır. Kahramanlık hızını denemezse kahramanlar soyundan bir köle nesli çıkacaktır. Laik Garbiyatçılıkta kahramanlık kültü, Kurtuluş Savaşı ruhunda da Batı’ya karşı yüceltilen bir değer olarak önemli bir yer tutar. Kurtuluş Savaşı’nda kahramanlık anlatımı kölelikten kurtuluşla özdeşleştirilir. Türk’ün kahramanlığı oyunda akın ülküsüyle birleştirilerek mitleştirilir. Türk kanının coşması için kurak yerler “kuruyan dallara bırakılmalı” ve akın ülküsü gerçekleştirilmelidir.

“Korkmayın benliğiniz yad elde erir diye
Hiçbir kanın cevheri sizden yüksek düşemez,
Hiçbir elin hüneri Türkle boy ölçüşemez!
Bir doğuya bir güne bir batıya savrulun,
Gidin ruzgârlı dağlar, yeşil ovalar bulun...
O eller de bizimdir, nasıl bu yurt bizimse,
Bastığımız toprağa ayak basamaz kimse.
Daha yokken ortada göçe akına giden,
Bir fetih rüyasına dalıyorum şimdiden...”(s.57)

Türk ırkının üstün özelliklerinin övüldüğü bu bölümde uzak geçmişten gelen “fetih rüyası” canlandırılır. Garbiyatçı fantazi, bu noktada milliyetçi söylemin üstünlük iddialarından ve uzak geçmişin fetih rüyasının harekete geçirilmesinden beslenir. Ulusal kimlik inşasında Türk kimliğini oluşturacak temel ve üstün niteliklerin belirlenmesi ile kahramanlığın yüceltilmesi gibi unsurları bu fetih rüyasıyla aynı anda birleştirecek öge de Garbiyatçı fantazidir. Yakın geçmişin

üzerinden atlanarak Cumhuriyet'e övgünün uzak geçmişle kurulan bağları ve sürekliliği sağlaması, tarihsel boşlukların doldurulması da fantazinin çelişkileri yok sayan işlevini yerine getirmesiyle mümkün olacaktır.

Çamlıbel'in üçlemesinin bir diğer oyunu olan *Özyurt*, *Akın* metninin devamı niteliğini taşır. *Özyurt*'ta *Akın* metninde babaların yerine geçen Doğu Beyi Bumin, Batı Beyi Boyan ve Gün Beyi Demir'in İstemi Han'ın vasiyeti üzerine gittikleri yere şehir kurma, yerleşme ve yeni yerlere “medeniyet götürme” çabaları anlatılır. Türkler, “lisanca bir baykuştan bile fakir olan” yerliler karşısında benliğini kaybetmekten korkar. Türkler, geçtikleri her yere izini bırakır. Kendilerine karşı koyanlarla savaşır, boyun eğenlere medeniyet taşır:

“Baş kaldıran ülkeler mezar taşıyla dolu

Baş eğen ellere de abideler süs oldu”(s.31)

Türkler, gittikleri her yere uygarlık taşıyarak Nurhan Karadağ'ın deyimiyle bir nevi “Uygarlık Tanrısı” görevi yaparlar (Karadağ, 1988:148):

“Biz kırk bin akıncıyla yirmi yıllık yol aştık,

Yirmi yirmiden çok milletle karşılaştık.

Uymuyordu, ne kadar yakın olsalar yine,

Renkleri, iklimleri, dilleri birbirine.

Bir gidince kararır belki, dedik içleri,

Başlarına bıraktık nur diye bilgiçleri...

(...) Bizden yuva kurmayı, sevmeyi öğrendiler

Atlılar, milyonları iki kere yendiler”(s.19)

Sevgiyi öğretmek oyunun temelinde uygarlık götürme ile özdeşleştirilse de uygarlık götürme yine de bir galip gelme, “yenme” meselesidir. Oyundaki “*Bize benzetmek için bizi sevdirmeliyiz*” cümlesi de medeniyette üstün olunan ülkeleri kendine benzeterek dönüştürme çabasını açığa çıkarır. Medeniyetten yoksun olduğu düşünülen milletler “*Onlarda insanı insan eden meyil bir hayvan duygusundan fazla işlemiş değil.*”(s.21) ya da “*Bunlara kim yaşamak hakkını vermiş? Neden?/ Bir kuş bile yaşayamaz bu kadar düşünmeden*”(s.84) gibi cümlelerle aşağılanır. Batı’ya doğru sürdürülen akınlarda Türklerden daha geride ve “ilkel” milletlere medeniyet götürme fikri Türk ırkının ileri, medeni ve üstün olduğu savını desteklemekle kalmaz, Batı’ya medeniyet taşıma fantazisini de oyun kurgusunda gerçekleştirmiş olur. Türklerin Batı’dan daha ileri, medeni, köklü olduğu iddiaları Batı’nın yansıtılmış bakışından tarihin düzenlenmesi ve Batı’nın varsayılan üstünlük ve yok sayma iddialarını tersine çevirme çabası olarak okunabilir.

Behçet Kemal Çağlar’ın Attila oyununun ilk perdesinde Attila, düşmanlarının korkuyla karışık saygıyla andıkları biri olarak tanıtılır. Oyunda Attila’ya evli olduğu gerekçesiyle kız kardeşini vermeyen Roma İmparatoru, hatasını fark edince Papa’yı Attila’ya elçi olarak gönderir. Papa ve beraberindekilerin Attila’yı öven sahnelerinde Roma ile Türk yurdu karşılaştırılır. Oyunun ilk sahnesinden başlayan Asya-Avrupa karşılaştırması Orest’in ağzından pekiştirilirken Asya bir kez daha övülür:

Orest- “Eğilip öpmelidir insan olan her zaman

Birkaç yüz senede bir o çorak kumlarından

Cihangir fişkırان Asya topraklarını

Yine ordan doğacak Avrupa’nın yarını”(s.12)

Asya- Avrupa karşılaştırması, Avrupa'nın Asya'nın Türklerin önünde diz çökmesi fantazisiyle birlikte ele alınır. Oyunun dramatik yapısında dengeli bir çatışmanın olmaması da tüm Avrupa'nın Attila önünde "titremesi", kız kardeşini başkasıyla evlendirmek isteyen Roma İmparatoru'nun kararından korkuyla vazgeçmesi, böylelikle Atilla'nın üstünlüğünün pekiştirilmesi ile gelişen olay örgüsü ile ilişkilidir. Oyunda Avrupa- Batı nefreti ile Avrupa'ya diz çöktürme düşü iç içe aktarılır:

Orest-"Ölürse ona mezar Avrupa baştanbaşa

Onun taşı mı diye bakılacak her taş!

O zaman da çekecek dört yandan bakışları...

Her gözün değdiği yer Attila'nın mezarı

Nasıl ki her basılan yer, arzın ortasıdır...

Avrupa'ya son şeref, bu mezar olmasıdır! "(s.13)

Fetih rüyaları, Türk'ün atası Attila'nın "*Roma Türk'ün olacak; Dünya senin ve benim/Ben seni maksadıma bayrak diye sevenim*"(s.18) sözlerinin aktarılmasıyla harekete geçirilir. Attila'ya Batı'da duyulan hayranlık Roma İmparatoru'nun kız kardeşi Honorya'nın aşkı ile bir üst aşamaya taşınır. "*Romalılara varmam kanından şüpheliyim*" diyerek kendi ırkını aşağılayan Honorya bir Türk'le evlenmek ister:

Honorya-"Tamam işte... Bir Türk'le... Asil şartsa muhakkak...

Yeryüzünde müsavi: Asil olmak, Türk olmak"

Bir Batılıya, Roma İmparatorunun kız kardeşine bu sözleri söyletmek, Türk kimliğinin Batılı bir göz tarafından yüceltilmesi fantazisiyle birlikte düşünüldüğünde milli kimliğin tanınması kabul edilmesi, Batı tarafından takdir edilmesi arzusu açığa

çıkacaktır. Batı nefreti ise Batı'nın saf ırktan oluşmaması, kozmopolitliği ve “soysuzluğu” imasıyla kendini gösterir. “*Her millet her muacir sürüsü Avrupa’da*” diyen Vezir’in sözleri, Honorya’nın kanından şüphe duyduğu Avrupa’nın çok uluslu yapısını aşağılayan tavrı destekler.

Batı’nın yansıtılmış bakışından Türklüğe bakmak, oyunda Türklüğün Batı’daki imajı üzerinden Batı’ya cevap verme biçiminde kendini gösterecektir.

“Sümerlerin nesline yakışmaz barbar demek

Dünyada Türk oldukça medeniyet var demek...” (s.21)

Medeniyeti yayan ve medeniyetin sahibinin Türkler olduğu görüşü de bu sözlerle desteklenmiş olur. Türklerin “barbar” olarak anılmasının çürütülmesi iddiasıysa Batı’yla konuşma, cevap verme tonunun en belirginleştiği andır:

“Hep o bir tek güneşten alnınızın aklığ!

Bu sefer göstermeyin bari bu alçaklığı

Tanrılığı hak etmiş ırka barbar demeyin!

Gözleriniz yurduna ilişti mi baş eğin!”(s.31)

Öteki olarak konumlandırılmış tarihin kendini bir fantazi olarak üretmesi durumunun en açık göstergelerinin Attila oyununda bulunduğu söylenebilir. Bu noktada mitik anlatımın öğeleri, fantazi olarak üretilen tarihi anlamak açısından yol göstericidir. “Milli tarih”, Levi-Strauss’un sözünü ettiği mit gibi, geriye dönerek deneyimsel zamanı jenerik zaman adına yerinden eder. (Ahıska, 2005:53) Levi-Strauss, “mit tarih yerine geçtiğinde” der “şimdiye ve geçmişe-tam bir yakınlık açıkça imkansız olduğundan- mümkün merteye yakından bağlı kalınması güvence altına alınmış olur.”(Levi-Strauss, 2013:75) Mitik anlatımın tarih yerine geçtiği anlatılar bu anlamda milli kimlik oluşturma çabalarının şimdiyi güvence altına almak

için uzak geçmişle kaygılı biçimde kurmaya çalıştığı yakınlıkla ilişkilidir. Batılı anlamda tarihsel anlatının dışında kalan ve kendini jenerik zamanda anlamlandıran “milli tarih”, Garbiyatçı fantazilerden yoğun biçimde beslenir:

Baş egecekse bir gün Avrupa’nız Asya’ya

Bu yine bir Türk için, Türkler için olacak!(s.31)

Unutmayın: Türklerdir en coşkunu al kanın

Unutmayın: Türkler de torunu Attila’nın (S.31)

Bu sözlerle Avrupa’nın Asya’ya baş eğmesine dair düşler geleceğe aktarılır, Türkler’in Attila’nın soyundan geldiği belirtilerek hem uzak geçmişle süreklilik ilişkisi kurulur hem de uzak geçmişin fetih düşleri, geleceğe ertelenir. Garbiyatçı fantazi, milliyetçi fetih düşleriyle iç içe üretilirken, Doğu ve Batı, biz ve onlar arasındaki ayrımlar pekiştirilir. Geçmişten geleceğe aktarılan bu söylemde belli bir tarihselleştirmeden yoksun Doğu ve Batı kurguları da düşman Batı imgesi de yeniden üretilmiş olur.

Attila’da dile gelen Garbiyatçı fantazilerin izi Şükrü Halil Tuğal’ın *Kartal* oyununda da sürülebilir. Kurtuluş Savaşı sırasında geçen oyunda yakın geçmişle bağları kopama çabası Osmanlı yanlısı, “hain yobaz” tipiyle görünür kılınırken Türk kimliği uzak geçmişle kurulan bağla belirginleşir. Batı’ya diz çöktürme rüyasının izleri *Kartal* oyununda da açık biçimde görülür:

“Esirlik nedir bilmez Türkün şerefli adı

Orta Asya ufkunda kılıç girmezdi kına

Atalarım hazırды her dakika akına..

Avrupa ortasında şahlanırken Türk atı

Attila'nın önünde dize geldi de Batı

Türk'ün büyüklüğünden merhamet dilendiler,

Alçakça yalvardılar “Ulu hakan aman ver””(s.38)

Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban* oyununda Türkler yurdu saran düşmanla uzun süre savaşmış, çok kayıp verilmiş ancak savaş sonuçlanmamıştır. Bu aşamada her iki taraftan birer kişinin dövüşmesine karar verilir. Savaşın kaderini bu karşılaşma belirleyecek, kaybeden taraf savaşı da kaybetmiş olacaktır. Zırhlı düşman savaşçısına karşı Türkleri hançerli çoban temsil eder ve karşılaşmada çoban hançeri ile düşmanı öldürerek savaşı kazanır. Çoban her anlamda bir temsilcidir, Türk ırkının öz niteliklerini bünyesinde toplamıştır. Tarihin bir oyun kişisi olarak varlığı ve “*Piyesteki her Çoban hatta zamanımızda yaşayan sayısı çok kahramanlarımızdan birinin ismi de olabilir*” notu, “ulusal alegori”nin oyundaki varlığını görünür kılar. (Çongur, 2011:177) Orta Asya'ya dair köken bağlarının kurulması, Türklerin kahramanlık, sözünde durma, cesaret gibi erdemlerinin geçmişe dayandırılması ile ele alınan diğer oyunlarda olduğu gibi Türklerin medeniyet taşıyıcısı olması Türk tarih tezinin desteklenmesi amacını güderken Tarih'in bir oyun kişisi olarak varlığı tarihyazımına yüklenen misyonu açığa çıkarır. Oyunda Tarih'in, Türk'le birlikte var olması, Türk'ün üstün olduğunun Tarih'in ağzından ilan edilmesi tarihyazımının fantazi ile iç içe geçtiği noktaları görünür kılması açısından dikkate değerdir:

Tarih- “İşte haykırıyorum daha büyük Türk benden

Türk'ü gördüm ilk önce dünyaya gelince ben!”(s.5)

“*Türk olmasa tarihe yazılacak ne vardı?*” sözleri de benzer biçimde milliyetçi söylemin Garbiyatçı fantazi ile bir arada üretilmesini örnekler. Türk'ün medeniyet taşıyıcısı olma savı Bey'in “*Türk kolu buraya geldiği zaman/Onlar daha tasta/Su*

ıçmeyi bilmiyorlardı bile.” (s.29) ve “*Sanatı, hakikati, ilmi kahramanlığı/Dünyaya yaysın diye tanrı Türk’ü yarattı.*”(s.30) sözleriyle desteklenirken Bey’in savaş kararlarını kurultaya danışarak alması ve oylama yapılması Türklerin eski çağlardan beri demokratik bir toplum yapısına sahip olduğunun göstergesi olarak sunulur. Bey’in savaşa dair “*Bir memleket işi bu, herkes söz söyleyecek*” sözleri de Orta Asya’daki Türk toplum yapısı ile Cumhuriyet’in ilkeleri arasında kurulmaya çalışan süreklilik ilişkisini görünür kılar. Bu çaba, “*Türklerde kalkan ve zırh yerine iman/taşıyan insan kahraman!*” (s.55) gibi İstiklal Marşı’nın dizelerini anımsatan sözlerle ve “*Muhtaç olduğun kudret mevcut asil kanında*”(s.55) gibi Gençliğe Hitabe’den neredeyse doğrudan bir alıntıyla desteklenecektir. Zira oyun Orta Asya’da geçmesine rağmen Tarih’in varlığını Türk’e borçlu olduğunu açıklaması, Türk’ü övmesinin ardından Gençliğe Hitabe’den bir bölümle son bulur. Kemalizm’in ilkeleri ile uzak geçmiş arasında kurulan bağ, bir kesintisizlik illüzyonu ve tarih alegorisi ile birlikte kendini gösterir. Süreklilik ilişkisi içindeki çelişkili yanları ve tarihsel boşlukları Garbiyatçı fantazi ile etkisiz hale getirme çabasını görünür kılan oyunda temel olarak “biz” ve “onlar” kurgusu “Türk” ve “Türk’ün yurduna göz koyan düşmanları” biçiminde dile getirilir. Yurdunu imanla savunan Türk fikri böylelikle Kurtuluş Savaşı’nın temel motiflerine uzanır. Bu düşmanlar uzak geçmişteki özyurdun savunulmasında örtük biçimde Batı iken yakın geçmişe uzanan alıntılarda açık biçimde düşman Batı’dır. Kahramanlık, teknik olarak üstün olan Batı karşısında en önemli erdem ve silahtır.

Münir Hayri Egeli’nin Türk destanlar ve efsanelerinden hareketle oluşturduğu müzikal oyunu Bay Önder, Yaşar Nabi Nayır’ın *Mete* oyununda yaptığı gibi eski Türk kahramanları ile Atatürk’ü özdeşleştirme çabasını açığa vurur. Oyun açıldığında Bay Önder, “Türk eski destanlarında anlattıkları genç bir Yarım Tanrı

gibi giyinmiştir.” Kehanete göre Bay Önder’in eşi Bayan İzgen fırtınalı bir günde ölecektir. Bayan İzgen ölmeden önce göğsünde sakladığı altın tası Bay Önder’e verir. Bu tasta su içen Bay Önder, milleti için büyük hizmetlerde bulunur. Ölümü yaklaştığında ise büyük bir şölen yapar ve bütün mal varlığını ululara dağıtır. Altın tası ise engin denize fırlatır. Ne zaman bir Türk’ün başı sıkışsa altın tasta bir yudum içerek güç bulacaktır. Oyunun sonunda “gençlik sembolü” belirir. “İleri” şiarını dile getirir. Atatürk’ün Türk gençliğine gösterdiği hedef “*Amacımız en yüksek uygarlığı da aşmak*” biçiminde dile getirilir. Milli bir ülküyü dile getiren altın tasla ifade edilen değerler, Türk ırkının geçmiş ülküsü ile yan yana getirilir. Atatürk’ün geçmişteki Türk büyükleri ve önder figürüyle özdeşleştirilmesi ise geleneğin icadı ve süreklilik ilişkisinin kurulma çabası ile açıklanabilir. Bay Önder’in “yarı tanrı” görünümü ile mitleştirilmesi ise kahramanlık kültürünün Atatürk’e atfedilen niteliklerle bütünleştirilmesi açısından dikkate değerdir. Garbiyatçı fantazinin kahramanlık kültürü ile iç içe üretilmesi bu noktada eski Türk kahramanlarıyla yeni Cumhuriyet’in kurucusu arasında kurulan özdeşlikte belirir.

Orta Asya köken oyunlarında tiyatro “saf bir milli kimlik” yaratmak için araçsallaştırılmıştır. Milli duyguları harekete geçirmek, uzak geçmişle kökensel bağları kuvvetlendirmek ve ulusa özgüven aşılama amacıyla yazılan oyunlarda Batı’ya karşı verilen savaşlar, düzenlenen akınlarla Kurtuluş Savaşı’nda Batı’ya karşı verilen mücadele arasında bağ kurulur. Laik Garbiyatçılık, kahramanlık kültürüyle, mitsel tarihyazımıyla tarihselleştirmeden uzak Doğu-Batı, biz-onlar kurgularını yeniden üreterek toplumsal fantaziye harekete geçirir. Milli kimlik sınırları çizen, ayrıştıran bir özelliğe sahip olmasının yanı sıra “içeri”yi tarif ediş biçimiyle de aynılaştırıcıdır da. Her şeyden önce “milliliğin kökeni” başka ulusların varlığına, ulusların zaten birbirinden ayrılmaya başladığı bir farklılaşmaya bağlıdır. “Bizim”

olan tanıdık bir uzam ile “bizimki”nin ötesinde “onlara” ait yabancı bir uzam belirlemesi evrensel bir edimdir. Bu, Said’in belirttiği gibi “tamamiyle keyfi” olabilecek coğrafi ayrımlar yapma biçimidir. Nasıl ki Şarkiyatçılığın yaptığı “bizim toprağımız-barbarların toprağı” ayrımını “barbarların” kabul etmesi gerekmediği için bu ayrım keyfi ise Garbiyatçılığın fetih düşlerinin çizdiği sınırlar da aynı oranda “keyfi”dir. Bu sınırlar bir kere zihinlerde çizildiğinde bu “biz”e yeter, onlar böylelikle “onlar” haline gelir. Hem yurtları, hem düşünceleri “bizimkinden” farklı olmasıyla belirlenir. Dolayısıyla modern ve ilkel toplumlarda kimlik duygusu, bir yere kadar “olumsuzlama”dan çıkarılır. Kişinin kendini “yabancı olmayan” olarak duyumsayışı, çok zaman “dışarıda”, kendi yurdunun ötesinde olana ilişkin bulanık bir düşünceye dayalıdır. Dışarıdaki yabancı uzamı doldurmak üzere çeşit çeşit varsayım, çağrışım, *kurmaca* türer. (Said, 2012:64) Uzaklığıyla tanınan Batı’ya dair Garbiyatçı fantaziler de bu bulanık uzam ve biz-onlar kurgusu üzerinde yükselir. Milli kimlik, yalnızca “biz” ve “onlar” arasındaki zıtlıktan belirlenmez. Millet aynı zamanda, kendi içinde çatışmalı bir zamansal kurgudur. Milli kimliğin anlamı aynı anda hem geçmişe hem geleceğe, hem moderne hem de modernlik öncesi unsurlara gönderme yapar. “Sahici bir öz” ve geleneksellikle güç kazandığı halde, varlığı yakın geçmişten radikal bir kopuşa bağlıdır. Dolayısıyla Zizek’in belirttiği gibi milletin anlamını düşünürken bir yandan “organik” bağların çözüldüğü bir duruma, bir yandan da “modern öncesinin moderndeki kalıntılarına” birbiriyle ilişki içinde bakmak gerekir. (Ahıska, 2005:103) Garbiyatçı fantazinin milli kimliğin oluşumuna katkısı geçmiş ve gelecek arasındaki boşluğu, ikisinin de şimdi de bir araya getirerek “sıfırlanması”nı sağlamak, milli söylemin içindeki aykırı göndermeleri düzenlemek ve haklı çıkarmaktır. İdeoloji tarafından belirlenen temsil alanında milli kimliğin

oluşturulma çabaları da geleneğin icadı da bu anlamda Garbiyatçı fantaziye çok şey borçludur.

2.1.2. “Çağdaş Uygarlık Düzeyi” Oyunları ve Milli Modernlik Fantazisi

“Türk olan nasıl kendi dilini unuttur da

Benliğini seyreder yabancı bir gururda” (Nayır, 1933:13)

Cumhuriyetle birlikte gelişen modernleşme sürecinde Atatürk’ün işaret ettiği “muasır medeniyetler seviyesi”ne ulaşma idealinde Garbiyatçılığın fantazisinin bir modernlik fantazisi biçimde kurulduğundan söz edebiliriz. Orta Asya köken oyunlarında görülen Batı’dan daha köklü daha medeni bir ulus olduğunu kanıtlama iddiasında olduğu gibi “çağdaş uygarlık düzeyi” oyunlarında da medeniyette Batı’nın önüne geçme fantazisinde dikkat çekici taraf medenilik ölçütünün Batı olarak alınması ve ilerilik-gerilik ekseninin Batı’yı refere ederek kurulmasıdır. Batı’nın hayali bakışından modernliğini izleyen ve Batı’ya meydan okuyan ya da onaylanma arzusunu açığa çıkaran Türk modernleşmesinin bu anlamda ego-ideali Batı’dır. Batı’nın Türk’e nasıl baktığının bir türlü bilinmemesi fantazinin kurulumunda kilit bir işleve sahipken bu boşlukta üretilen fantaziler bir dizi çelişik duyguyu yan yana getirir. Batı düşmanlığı ile Batı hayranlığı gibi bölünmüş tavırları bünyesinde toplayan Garbiyatçı fantazi, öz ve biçim arasındaki uyumsuzluğu da giderme konusunda işlevselleştirilmiştir. Modernliğe milli bir içerik kazandırmaya çalışılarak giderilmeye çalışılan bu uyumsuzluk, çelişkilerin olmadığı bir dünya düşünde ve Cumhuriyet’in geleceğine dair kurgularda da yok sayılır. Biri “vitrin”e, diğeri öze ait iki farklı hakikat düzlemini şekillendirmeye çalışan millileştirilen modernlik deneyimi, bu hakikat dizgelerine ait düzenlemeyi fantazi yoluyla kurar. Vitrine ait hakikat düzleminde Batı’nın sadece kendisinin rasyonelliğe ve modernliğe muktedir olduğu iddiası karşısında Türk seçkinleri “kendi milletlerinin de Batı deneyimini

yeniden üretme konusunda yeterince mükemmel olduklarını” göstererek karşılık verme çabasına girişir. Batı deneyimini yeniden üretme iddiaları, dışsal ve görünebilir alana aittir; bu alanda her modernlik hamlesi hayal edilen Batılı gözün değerlendirmelerine sunulur. Vitrindeki gerçeklik bir yandan Batı’nın sanal bakış açısıyla değerlendirilirken bir yandan Batı tarafından tanınma fikriyle güçlenir. Devrimlerin getirdiği yeniliklerin, modernlik hamlelerinin halkta yarattığı hoşnutsuzluk ise içsel hakikatin alanını açığa çıkarır. Biçimin öze karşı olma durumu, modernliğe milli bir içerik kazandırmanın gerekliliğini açığa çıkarırken bu uyumsuzluk ancak fantazi aracılığıyla ortadan kaldırılabilmıştır. Bu iki alana ait söylem biçimleri Batı düşmanlığı ve Batılı olma arzusunu bir arada şekillendirir. İçinde yaşanan modernlik deneyimini Avrupa’ya benzetmeden övmek nasıl mümkün değilse Avrupa’nın ahlaki ve kültürel yozluğunu aşağılamadan millileşmek mümkün değildir. Modernliğe yerel bir içerik kazandıran başkalık talebi, tehlikeli Batı ile iyi Batı’yı özenle ayırsa da Batı kaçınılmaz bir referans noktası olarak merkezde durur.

Halit Fahri Ozansoy’un *On Yılın Destanı* oyunu, bir Türk Marşı’nın yazılış hikâyesini anlatır. Türk bestecisi Turgut, hasta olduğu halde büyük eserini yazmak üzere, eşiyle birlikte İnönü Savaşı’nın geçtiği cepheye hareket eder. Anadolu’yu gezerek şifa bulan Turgut’un yolculuğunda Kurtuluş Savaşı anlatır, modernleşen Türkiye’nin kalkınma planlarından kesitler sunulur. Ulaşımda yapılan atılımlar, fabrikalar, okuma yazmanın yaygınlaştırıldığı köyler anlatılır. Medeniyette Batı’dan üstün olma arzusu, muasır medeniyetlerin üzerine çıkma ülküsü anlatılırken Batılı arzusu dillendirilir:

“Türk kalır mı medeni yaşamakta hiç sona?

Onda da birincidir, birinci olacaktır

Yepyeni binalarla şehirler dolacaktır.

(...)On yıllık imar işi buna kâfi delildir.

Türk artık afyon yutmuş bir Asyalı değildir.”(s.22)

Batılı olma Asyalı kimliğinden sıyrılmakla mümkün olacaktır. Kendi Doğusunu ötekileştiren bu Şarkiyatçı söylem, Batılı olma, Batı’yı aşma fantazisi içinde dile getirilir. “Afyon yutmuş Şark”lı kimliğinden sıyrılarak yüzünü Batı’ya dönen Türk modernleşmesi kendi varlığını yine Doğu-Batı sınırları üzerinden tanımlar. Batılı olma arzusunun yanı sıra Avrupa’ya mahkûm olmaktan kurtulma düşüncesiyle, Batı’nın sömürgeci tarafının hatırlatılmasıyla negatif Batı imgeleri de harekete geçirilecektir. *On Yılın Destanı*’nda Türkiye, geleceğe dönük düşleri gerçekleştirmeye başlamış, sanayi atılımını tamamlamış ve Avrupa’ya mahkûm olmaktan kurtulmuştur:

“Ham maddeyi işliyen kollar çoğaldı bugün,

Her tarafta sanayi işte kök saldı bugün:

Bir fabrika açıyor vatanın her yakası,

Bir şeker fabrikası, o kumaş fabrikası,

Mobilya mı istersin işte en kübikleri,

İşte demirhaneler, Türkiye çelikleri,

Çiftçiye saban işte, orduya silah işte,

Her türlü saadet var böyle ilerleyişte.

Hasılı yükseltince her tarafta bir baca

Avrupa kesemiyor artık bizi haraca.”(s.32)

Sömürgeci Avrupa’nın ekonomik tahakkümünden kurtulmak, bağımsız bir ekonomi yaratma hayali, modernliğe yerel bir içerik ve milli bir kimliğin

kazandırılmasıyla mümkün kılınacaktır. “Modern ve milli” formülündeki Batı’nın negatif içeriği ile Batılı olma arzusunun çelişik imgeleri fantazinin bünyesinde eritilecektir. Kadına yüklenen anlam, Türk kadını imajında yaratılmak istenen “modern fakat yerli” kadın imgesi de başkalık talebinde kendini gösterir. “Avrupalı olmama” üzerinden tariflenen “yeni kadın” imajı Garbiyatçılığın çizdiği sınırlar üzerinden Batılılaşmanın tehlikelerine işaret etmesi açısından dikkate değerdir:

“O kadın ki vakti ile imansız büyüttükdük,
Şimdi yerli malıyle süslüyor köşesini.
İşitmiyor ecnebi terzinin sesini,
Avrupa kumaşını vücudundan atıyor,
Kendi kumaşlarından güzellik yaratıyor.”(s.33)

“Ecnebilik”ten arınmış, kendi kumaşının güzellikleriyle donatılmış Türk kadınının ödevi yerli malı ile yurdu “süslemek”tir. *On Yılın Destanı* modernliğe milli, yerli bir içeriğin kazandırma çabasını ortaya koyarken Batı’nın hem tehlikeli yanlarına işaret eden hem de Batılı olma arzusunun dile getiren yönüyle laik Garbiyatçılığın ikircikli tavrına örnek oluşturur. Modernliğin ve milliliğin laik Garbiyatçılığın fantazisinde uyumlu hale getirilerek aşılma çabasının izleri oyunda açık biçimde dile getirilir.

Aka Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* oyununda, metnin yazıldığı dönemden 42 yıl sonrası, 1974 yılının “modern Türkiye”si hayal edilir. Atatürk devrimlerini benimseyerek öncü bir ülke olmuş Türkiye’de tüm sorunlar çözülmüştür. Türkiye tıpta olduğu kadar sanayide ve teknolojiye de ilerlemiştir. Oyun, vereme, hatta kansere çözüm bulmuş bir Türk doktorun insan ömrünü uzatma çabalarını anlatır. Laboratuvarında hayvanlar üzerine yaptığı çalışmalarla başarı sağlayan ve insan

ömrünü bir misli uzatacak olan ilacı önce kendi üzerinde denemek isteyen Profesör Türkoğlu Dayan, aşırı dozdan ölürken asistanlarına ideal dozu söyler. Oyun, Türklerin medeniyette en önde olma arzusunu çocuksu bir fantaziyle dile getirirken Batı tarafından bu ilerlemenin görülmesi, Batı'nın takdirini kazanma arzusu ön plana çıkar. Oyunda Profesör'e Amerika'dan ve Avrupa'dan buluşları için tebrikleri yağar. İlerlemenin ölçütü olarak Batı'nın seçilmesi ve Batı'nın onayını alma arzusu, beynelmilel takdirin ve insanlığa hizmetin Batı'nın takdirini ve onayını kazanma isteğine indirgenmesine neden olmuştur. Oyundaki geleceğe yönelik medeniyet öncüsü olma düşü geçmişe yönelik Türk Tarih tezinin iddialarını destekleyecek “en eski medeniyet olma” savıyla da pekiştirilir. “Demek ki otuz bin sene evvel dünyaya ilk medeniyeti dağıtan millet, demek ki onun asil kanında bir cevher vardır” sözleriyle halka üstün değerlerini ve ideallerini hatırlatan Profesör toplumsal kalkınmanın öncülüğünü yapan Halkevleri'ne de teşekkür eder. Fantazinin “çelişkilerin olmadığı bir dünya düşü”nü kuran yanı, *Beyaz Kahraman*'ın ideal Türk toplumu portresinde ortaya çıkar. Batı'yı aşmış, dünyanın takdirini kazanmış Türk tıbbının ilerlediği “ölümsüzlük” noktası, fantaziye çocuksuluğa hapsederken modernlik ve milliliğin iç içe tasarlandığı bir gelecek düşü sunar.

Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna* oyunu, benzer bir şekilde Atatürk'ün yolunda ilerlemiş Türkiye'nin 21. Yüzyılından kesitler sunar. Oyunda Türk bir bilim insanı, savaş gazlarını nötralize eden bir gaz bulur. Tüm dünyanın peşine düştüğü Türk Profesör, yalnızca ülkesi için çalışacağını söyleyerek tüm teklifleri reddeder. Bu kez de Avrupalı casusular profesörün asistanı üzerinde baskı kurar. Güzelliği ve para teklifiyle kendisini etkilemeye çalışan Kadın'ın teklifini kabul etme noktasında yenik düşecek gibi olan asistan milli duygularını hatırlayarak casuslara istedikleri bilgileri vermez. Profesör, buluşu olan, zehirli gazları etkisiz hale getiren Kırmızı Ay

gazını kendi üzerinde denemek isterken nişanlısı Suna gönüllü olur. Suna'nın heyecandan bayılması zehirlenme sanılınca asistanın casustan etkilendiği ve formülü vermek üzere olduğu ortaya çıkar. Suna ayılır, asistan ise af diler. Arka planda resmedilen 21. yüzyılın modern Türkiye'si Atatürk devrimlerini benimsemesiyle çağdaş uygarlık düzeyine, ideallerine ulaşmıştır. “Bir asır önce Avrupa'nın gerisinde olan Türkiye”yi “medeniyetin en başına geçiren şey” Atatürk azmidir. Oyunda ileri teknoloji ve keşiflerle Avrupa alt edilmiştir. Batı'ya diz çöktürme düşleri bu kez medeniyette Batı'yı alt etme fantazisiyle görünürlük kazanır. Avrupalılar zehirli gazları kullanarak ve kendi çıkarları için savaş çıkarmak istemekte, insanlığı tehdit etmektedir. Oyundaki düşman Batı resmi, Batı'nın savaş çıkarmak ve insanlığa zarar vermek isteyen, çıkarıcı, maddiyatçı yönleri ön plana çıkarılarak kurulmuştur. Batılı “güzel Kadın”, ikna etmeye geldiği için asistana Türk soyunu över. Batılıların ağzından Türklüğün yüceltilmesi fantazisi bir kez daha dile getirilir. Batılı Kadın, güzelliği ve para teklifiyle asistanın aklını çelmeye çalışır. Şehvilik ve menfaatçiliği Batı'yla özdeşleştiren Garbiyatçı üslup, bunun karşısına milli duyguları koyar. “Fikirleri de gazları gibi zehirli olan Batı”, kendi hayat tarzını cezp edici fakat boş bir vaat olarak sunar. Kadın'ın, “eğlence, para ve kadın” vaat ederek asistanı kandırma çabaları milli duygularla baskılansa da asistan kendini bu dünyaya kapılmaktan da alıkoyamayacaktır. Oyunda modernleşmeyi milli duygularla desteklemek Batı'dan gelen tehlikelere, şehviliğe, yozluğa karşı önlem alma fikrini belirginleştirirken Garbiyatçılığın çizdiği sınırların gelecek tahayyülünde de varlığını koruduğu açık biçimde görülmektedir.

Vedat Nedim Tör'ün *Değişen Adam* oyununda memleketi çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmak için yurdun her yanına ulaşarak hizmet vermeyi amaçlayan idealist gençler konu edilir. Gençler, bireysel arzularını bir tarafa bırakarak “milli

hislerin” öne çıkarılması için çalışırlar. Sedat’ın evinde içki içip kumar oynayan gençlerin yaşamından bir kesitin gösterilmesinin ardından bir Halkevi salonunda, gazete ve dergilerin başında geçen bir tartışma ile açılır oyun. Tartışma karikatür mecmualarının ananeleri yansıtmadığı ve boş olduğu eleştirisi ile başlar daha sonra yayınların ulusal bilince katkı sunma gerekliliği konu edilir. Gördükleri mizah dergisi Fransız dergilerinde olduğu gibi baştan aşağıya “adi ve aşağılık şeylerle” doludur. Gençler, “Fransız insanında utanma hissini mütemadiyen kezzaplayan, haysiyet bırakmayan hatta yıkımlarına neden olan” bu tip bir mizah anlayışının Türk insanına da “sirayet etmesi”nden endişe duyarlar. Dergilerin ahlaki değerleri alay konusu etmesinden yola çıkan gençler, dergilerle sınırlı kalmayan bu milli meselede gençlerin boş, milli hislerden yoksun oluşuna karşı mücadele vermeye hazırlanırlar. Bu inançla yola çıkan farklı meslek gruplarından gençler köylerde çalışmak için yurdun farklı bölgelerine dağılırlar. Başlangıçta bencil, züppe bir adam olarak çizilen, Leyla’nın kendisini değiştirme çabalarına kulak vermeyen Sedat, hasta yatağında geçirdiği zaman içinde değişmiş, millet aşkının farkına varmıştır ve oyunun sonunda idealist gençlere katılmak istediğini söyler. Oyun, milli bilince erişmenin, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak için çabalamanın ve ideallerin peşinden gitmenin bireysel hazları ve istekleri bir tarafa bırakmaktan geçtiği düşüncesi üzerine kuruludur. Oyunda Türk milletine sirayet etmesinden korkulan karikatürler, Batı kültüründen sızabilecek ahlaki yozlaşmanın göstergeleriyle doludur:

“ATİLLA-Canım, bu mizah mecmualarında mesela, evli kadın muhakkak müsriktir, züppedir, havaidir, hafif meşreptir, kürk, mücevher delisidir, moda esiridir... Kocasını aldatır. Her koca çapkındır; metresi vardır... Evinden şikâyetçidir.(...)Yalan söyler, içer, kumar oynar.(...)Her daktilo bayan süs ve gösteriş

düşkünüdür. Hercaidir, vazife hissinden mahrumdur, şefinin metresidir. Daha söyleyeyim mi? Mesela plaja güneşten denizden faydalanmak için değil çapkınlık için gidilir... Kısacası dostum bir cemiyette ahlaki kıymet, ahlaki müessese olarak ne varsa hepsi alay ve eğlence mevzuudur.”(s.84)

Özellikle şehirli gençler bu mecmuaların etkisinde kalmakta Batı kültüründen gelen züppeliğin etkisi altına girmektedir. Böyle “soysuzlaşmış, türedi züppeler” kahramanlaştırılmamalı, bunun altındaki kültürel yozlaşma engellenmelidir. Laik Garbiyatçılığın modernliği ve milliliği bir arada kuran fantazisi, Batı’nın istenmeyen etkisini saf dışı bırakma çabasını, etkilenme endişesini benzer argümanlarla dışa vurmaktadır. Züppe aleyhtarlığında ön plana çıkan milli ve ahlaki değerlerin yok olma, etki altında kalma endişesi Batılı modernliğin sınırlarını belirlemeye devam etmektedir. Soysuz, türedi züppe tipinin karşısına bu kez idealist Cumhuriyet nesli çıkarılmaktadır. Laik Garbiyatçılığın köye yüklediği idealize anlam, Batılı şehir hayatının olumsuzlanmasıyla belirginlik kazanır:

LEYLA-Bugün niçin köyde çalışmaktan çekiniyoruz? Çünkü saadet telkinimiz başka... Hayattan istediğimiz kıymetler başka. Mesela ben, süslenip püslenmekten, suratımı boyamaktan, çaylara gidip dedikodu yapmaktan duyduğum zevki, bir köyde çocukların saçlarını tarayıp örmekten, bitlerini temizlemekten, köy kadınlarının arasına gidip onlara daha rahat, daha temiz, daha insanca yaşamaktan öğretmekten alabildiğim gün, bambaşka bir saadet telakkisine kavuşmuş olacağım. (s.45)

Laik Garbiyatçılığın köy cenneti, kalkındırma projesinin bir parçası olarak şehrin “aşırı modernleşmesi” ve züppe yaşam tarzı karşısında öz değerlerin yuvası olarak yüceltilir. Köylünün sanıldığı gibi cahil ve yeniliklere kapalı olmadığı anlatılırken köyün Batılı teknikle kalkındırılması Ziya Gökalp’in hars-medeniyet

ayrımını destekler. Şehirlilerin gerçek terbiyeyi köyden alması ve öz değerlere bu yolla ulaşması Ziya Gökalp'in harsı köylüden öğrenme düşüncesi ile örtüşür.

Yaşar Nabi'nin *Inkılâp Çocukları* oyunu, Avrupa'da Türk bayrağı asılı bir pansiyon odasında geçer. Avrupa'ya eğitim almak için gönderilen Gündüz ve Turgut, Avrupa'nın gelişmişliğinden övgüyle söz etse de memleket hasreti ile yanmaktadır. “Yabanın ellerinde eğlence bize gamdır” diyen Turgut, Avrupa ile Türkiye kıyaslayarak ülkenin en ücra köyünün bile Avrupa'dan üstün olduğunu söyler. Yapılan karşılaştırmada Anadolu “kağnı gıcirtısına”, “çoban sesi”ne indirgenirken Avrupa yabancılık ve soğuklukla temsil edilir. Tarihin Türk'ü yanlış yazdığını belirten Turgut, yabancı etkisinde kalarak kendi benliğini kaybetme korkusunu dile getirir:

TURGUT-Türk olan nasıl kendi dilini unuttur da

Benliğini seyreder yabancı bir gururda

Hedefi kaybederek sapmak yanlış bir yola

Sonra gitmek kör gibi bakmadan sağa sola(s.13)

Batı'nın yansıtılmış bakışını dile getiren bu sözler, kendi benliğini yabancı bir bakışta seyretmenin ve kapılmanın tehlikesine dikkat çeker. Zincire vurulmuş Türk, kahramanını beklemektedir. Bağrında “sülük gibi yüzlerce yabancı el”in yaşadığı Anadolu, Atatürk tarafından kurtarılmıştır. Oyunun geri kalanında ülkenin harap bir halden kalkınmaya doğru giden öyküsü anlatılır. Türk kültürünün “Acemin, Arabın ve Bizans”ın etkisinden kurtuluşunu bu kalkınma süreci ile ilişkilendiren söylem laik Garbiyatçılığın yabancı etkisini dışlayan özcü kültürel yaklaşımını açığa çıkarır. Yabancı etkisinden sıyrılmayı on yıllık kalkınma ile özdeşleştiren söylem, Batılı olma arzusunu da modernleşmenin yönü olarak belirlemekten vazgeçmez:

“Kopararak güneşı gidip Batı yerinden

Işığa boğacağız yurdu alevlerinden

Can verecek ışıktan son kalan yaramız

O gün ve ancak o gün kalmayacak tasamız”(s.19)

“Medeniyet perisini getiren tren” Batı’dan gelmektedir. Fabrikalar, kuruyan bataklıklar, yükselen şehirlerle ulaşılan medeniyet tarifinde Batı’dan tekniği alarak kültürü yine öz Anadolu kültürü bırakma fikri kendini gösterir. “Yabancı diline tahammülüm yok, sustur şu teraneyi” diyerek Fransız radyosunu kapattıran Gündüz’ün Atatürk’ün konuşmasını dinlemek üzere Ankara radyosunu açması ile oyun son bulur.

Laik Garbiyatçılığın fantazisinde Batılı olma, medeniyette Batı’nın önüne geçme arzusu ile Batı’yı düşman, tehlikeli görme eğilimi ile iç içedir. Batı tarafından takdir edilme, kabul edilme onaylanma arzusu medeniyette Batı’yı geçerek bu yolla da Batı’ya diz çöktürme fantazisini açığa çıkarırken kendini hayali bir Batı’nın gözünden kuran, bu hayali göz tarafından kabul edilmeyi bekleyen düşünce modernliğini bu arzunun üzerine inşa etmiştir. Batının yansıtılmış bakışından kurulan modernlik deneyimi, Garbiyatçılığın ürettiği komplo senaryoları ile Batı’yı tehlikeli bulmaya devam ederek modernliğe milli bir kimlik kazandırma çabasına girer. Bu milliliğin sınırları, Garbiyatçılığın sınırlarından ve toplumsal hafızadaki Batı imgelerinden beslenerek yeniden çizilir. Milli ve yerel bir içerik kazandırılan modernlik, teknik ve kültür ayrımının biçim değiştirse de varlığını sürdürdüğünü “biz” kavramının Öteki üzerinden kurulmaya devam ettiğini göstermektedir.

2.2.Türk Tiyatrosu’nda Yerlici Garbiyatçılığın Temsili

2.2.1.”Garbın Makine Gıcirtısı”- Yerlici Garbiyatçılığın Batı Temsili

“İdealimiz realite ile tezat halindedir.”(Topçu, 1999:99)

Türk modernleşmesinin bir “yan ürün” olarak ortaya çıkan muhafazakâr düşünce çevresinin ortaya koyduğu gelenekçiliğin en bariz karakteri anti-modernizmdir. İslamcı-muhafazakâr düşünüşte gelenekçilik, “gelenek” addedilen her ne ise onu alabildiğine ön plana çıkaran, özneleştirilen, hatta bazı örneklerde kutsallaştırma noktasına varabilen bir fikriyattır. Bu haliyle, bugünü başlı başına sorumlu sayan, demek ki, “geçmiş”e sıkı sıkıya bağlı bir referansla konumlanan bir düşünsel pozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır (Atay, 2013:164). Başlangıcını İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Şekip Tunç ve Peyami Safa gibi erken Cumhuriyet döneminde etkinlik içinde olan düşünür ve yazarlarda bulan gelenekçi-muhafazakâr çizgi, zaman içerisinde, bu dönemin “siyasal bağlayıcılığı”ndan uzak, dolayısıyla görece daha “serbest” bir düşünsel performans sergileyen yazarlarda daha eleştirel-sorgulayıcı bir nitelik kazanacaktır. Bu yaklaşımın en belirgin örneği Nurettin Topçu’dur. Topçu’nun fikirlerinde ilk göze çarpan özellikler “anti-modernizm” ve geçmişi ihyacı bir gelenekçiliktir. Tunç ve Baltacıoğlu gibi kendisinden önceki gelenekçi muhafazakârların hazırladığı düşünce ikliminden hareket ettiği söylenebilecek Topçu, bunun yanı sıra kendinden önceki gelenekçilerin “uzlaşmacı”lığından hayli uzak bir anti-Kemalist çizgide Batı tarzı radikal modernleşme karşısında net bir anti-modernist tutum içindedir. Topçu’ya göre yapılması gereken, *“bin yıllık tarihimiz içinden ortaya konmuş olan Anadolu Müslüman Türk kültürünü, örfleri, folkloru, edebiyatı ve güzel sanatlarıyla, tasavvufu ve tarikatlarının felsefesiyle, İslam ahlakıyla bir potada yoğurmaktır.”*(Atay, 2013:170) Bu düşünceyle uyumlu olarak kültür-medeniyet

ayrımını, “kültürden” yana yaparak, Batı medeniyetini reddeder. Teknoloji ve müspet ilimle özdeşleştirilen “maddi” medeniyetin süzülerek, ayıklanarak devralınmasına da karşıdır. Batı’nın kültürünü değil, “teknik” anlamda medeniyetini alalım görüşüne karşı adeta “medeniyeti yapalım” demektedir. Bunun bir yolu “kültürün mayası” olan “metafizik” meydana getirmekle mümkündür. Çünkü Topçu’ya göre “her büyük medeniyet metafizikle açılır.”(Topçu, 2012:51) Topçu’nun modernizm eleştirisinde inkılâbın mazi ile bağlarını koparan tutumu eleştirilir. Topçu, *“Asrımızda yapılan inkılâpların çoğunda milletimizin mazisiyle alakasının kesildiğini görüyoruz ki, bu hal, kendi kendini çürümekten, kendi köklerini koparmaktan, örfler adına bir intihardan ibarettir.”*(Atay, 2013:170) sözleriyle modernizmin ve Batılılaşmanın getirdiği geçmişten kopuşun yarattığı değer kaybı ve köksüzleşme endişesini dile getirir. Modernliği, yeniliği, değişimi reddeden, öz değerlere bir saldırı, tehdit olarak algılayan, böylece geleneği yüceltmeyi, geleneğe sığınmayı öneren anlayışıyla Topçu, modernleşmeyi “başarılacak bir iş” değil, altilmesi gereken bir “musibet” gibi düşünür. İktisat ve kalkınma ideolojisini reddeder. Topçu’ya göre “büyük sanayin makineleşerek çileden çıkarttığı bugünün cemiyeti” kurtarılmaya muhtaçtır. (Topçu, 2013:57)

“Topçu, Batı’nın “yaratıcı kuvvetleri” olarak Hristiyan ruhçuluğunu(spritüalizm) ve sömürgecilikle beslenen sanayiye görür. Çarpışan bu iki kuvvetten ikincisi, ilkinde galebe çalmış ve onu yozlaştırmıştır: Avrupa düşkünlük içinde, kendi ahlakını yitirme tehdidi altındadır. Maddeciliğe kapılmak, kendi mânâ değerlerine yabancılaşarak maneviyatsızlaşmayı doğurmuştur. Dolayısıyla Topçu, kapitalizmi, sanayiye, teknolojiye, kentleşmeyi, iyisi-doğrusu yapılmayacak, bizatihi kötü, bozucu âmiller olarak görür.”(Bora,2012:264)

Topçu'nun sıralanan Batılı kavramları topyekûn reddetme eğilimi, kendi literatüründe “sanayileşme”, “kapitalizm”, “liberalizm”, “bireycilik”, “kentleşme”, “Batılılaşma” gibi kavramların birbiriyle örtüşen ve birbirinin yerine geçebilen anlamlarda kullanılmasıyla da görülebilir. Topçu'ya göre modernlik bir dert, hastalık bile değil, derhal kurtulunması gereken bir “bela”dır. Maneviyat yoksunu Batı, maddeciliğe kapılarak kendi sonunu hazırlamıştır.

Topçu'nun düşünce dünyasının temel özellikleri, “ahlak” temasında belirginleşir. Topçu'nun toplum felsefesi, yabancı bir toplum felsefesi olarak gördüğü Batılılaşma eleştirisi üzerine kuruludur. Topçu'ya göre Batılılaşma, “manevi kapitülasyonlar”dır. Türk çocuklarını kendi kültüründen uzaklaştırmakta, ahlaktan ayırmakta, kişiliklerini felce uğratmaktadır:

“Garbın makine gıcirtısı altında yatan bütün acıklı sonuçları, tekniğe meftun olduklarından, ister istemez onunla beraber almaya razı oldular. Avrupalılaşma akımı genç ruhlara hâkim oldu. Ruhumuza saldıran bu Avrupalılaşma iradesi, şuurumuzda Garba imtiyazlar bağışlayarak yeni manevi kapitülasyonlar meydana getirdi.”(Topçu, 2013:175)

Garbı “makine gıcirtısı” olarak nitelendiren Topçu, yerlici Garbiyatçılığın Batı imgesini ortaya koyar. Topçunun “inkâr medeniyeti” dediği Hristiyan Batı, ahlâka, manevi bütünlüğe, öze saldırmaktadır. Hristiyanlık ve sömürgeci özelliklerinden ayrıldığı anda iflasa mahkûm olan Batı, “bizim milletimizi yaşatan değerler”den çok uzakta ve başkadır. Bin yıllık tarihi olan Anadolu medeniyeti, İslam dininin ve Asyalı kuvvetlerin çocuğudur Topçu'ya göre. Soyumuz Asya'dan olduğu gibi, ahlakımız, iktisadımız da “Asya'nın namuskâr eserleri”dir. “Kendine dönüş” hareketi, “hasta ve çökmekte olan Avrupa'ninkinden ayrı”, kendi ruhumuza bağlı bir ahlak ve ruhu tanıtacak ilimlerin canlandırılmasıyla meydana gelecektir. Bu

büyük uyanışla güneşin doğduğu Asya'ya yönümüzü çevirerek birleşmek ve Avrupa fikriyle kesin bir biçimde vedalaşmak gereklidir. Ananevi milliyetçi-muhafazakârlardan farklı olarak Topçu'nun düşüncesinde belirginleşen Yerlici Garbiyatçılık eğilimi, Batı'yı teknik alanı ayırarak kısmileştirmeden, bir bütün olarak yüzleşilmesi ve reddedilmesi gereken bir alan olarak ele alır.

Kemalizm'in "yabancı tesir" olarak damgalanan taklitçiliğe ve gayri-milliliğe karşı milli bir içerik yaratma çabası içindeki yerliliğine karşı muhafazakâr yerlilik, "kendiliğindenlik", "sahicilik" gibi kavramları sahiplenir ve özcü bir yaklaşım sergiler. Muhafazakâr yerlilik modernizmin analitik, inşacı tavrına karşı geleneğin ve geleneğin içerdiği Hakikatin "zaten var olan" üstünlüğüne dikkat çeker. Topçu'nun alternatif felsefe olarak gösterdiği "milli felsefe" de bu var olan geleneğin "üstünlüğü"ne yaslanır. Yerlici Garbiyatçılıkta yerlilik mefhumu, "biz" kavramını Batı'dan ayırıştırarak saflaştırdığı Doğu coğrafyasına ve İslam kültürüne yaslar. Bu yerlilik tasavvurunda "tabiilik", "sahicilik", "ahenk", "kendiyile barışıklık" gibi kavramlar temel bir rol oynar. Muhafazakâr bir aidiyet kavramı etrafında şekillenen bu "biz" in içeriği içsel hakikate göndermede bulunan bir "yakınlık söylemi" ile doldurulur. Kendinden eminlik ve hoşnutluğun "biz" ve "kendimiz"le peşin ve toptan bir barışıklığın hegemonik bir dile işaret etmeye başladığı nokta, toplumsal çatışma alanını yok saymakla ve İslami birlik fikriyle birlikte düşüldüğünde toplumsal kurguda da fantazilerin dayanak noktası görünür olacaktır. Yerlilik mefhumunun yabancı, öteki düzlemi üzerine kurulu olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Yerliliğe yapılan vurgunun, iç-dış, biz-öteki ayrımlarını sabitlemeye dair saplantılı çabanın bir ürünü olduğunu belirtmek gerekir. Yerliliğin sahiplendiği memleket-coğrafya-toprak-iklim ya da ümmet kavramlarının oluşturduğu "mistik" alan, bu

yükümlendirmeyi “tabiatın emri” havasına sokar, organizmacı bir renge büründürür. (Bora, 2013:459)

Aşkın bir düzen inancı, yerlici Garbiyatçılığın temelinde yatan teorik anlayışı oluşturur. Yerlici Garbiyatçılığın aşkın düzen inancı, İslami etkinin şekillendirdiği, insani deneyimi aşan normatif bir varlığa dair sarsılmaz bir inancı öngörür. Bu noktada, yerlici Garbiyatçılığın modernizme itirazına bakmak yararlı olacaktır: Moderniteye temel itiraz noktaları insanın ufkunu “salt insan”la sınırlayarak uygarlığa, tabii ki esas olarak Batı uygarlığına ölümcül bir darbe indirmiş olduğunu iddia eder. (Argın, 2013:471) Yerlici Garbiyatçılığın aşkın düzeni, gelip geçici dünyevi düzenlerin üzerinde yükselecek ve kaybolmayacak bir ideal ve standarttır. Bu çizilen rota, hem “doğru” yoldakilere rehber olur, hem de rotadan çıkmışlara “haddini bildirecek” bir düzenleyici işlev üstlenir. Aşkın düzenin *özel* ve *sonsuz* gizemi yerlici Garbiyatçılığın metafizik meşruiyetinin de dayanağını oluşturur. Ahlak da bu aşkın düzenin bir parçası olarak, karşısında yer aldığı değerler ve olguları “tikellikle” damgalayarak bu anlamda ahlaki mükemmeliyetçiliğin koruyuculuğunu üstlenir.

Yerlici Garbiyatçılığın, modernlik karşısında geleneği, maddenin karşısında ruhu, tekniğin karşısında vicdanı, kentin karşısında köyü yücelterek cemiyetin karşısında cemaatten yana olan tutumu ile geçmiş özlemi ile tamamlanan bütünlük fikri karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadır. Yerlici Garbiyatçılık, bir “ruh hali” ya da belli bir “tavır” olmanın ötesine ideolojik talepleri noktasında geçmektedir. İktidara ortak olma talebi, kendine dönme çağrısında, İslam ahlâkını merkeze koyarak karşıtlıkları üzerinden kendini var etme noktasında ya da oluşturulan “Doğu” ve “biz” kavramların içini dolduran yakınlık söyleminde kendini gösterir. Yerlici Garbiyatçılığın fantazileri, “ideal” ile “realite” arasındaki boşluktan

türer. Ahlaki mükemmeliyetçilik, Batılı değerlerin ve modernitenin reddi, aşkın düzen inancı ve iması, bütünlüğün imlendiği geçmiş özlemine dair toplumsal fantaziler idealle realitenin uyuşmazlık alanında üretilir. Muhafazakârlar arasında farklı bir yere sahip olsa da fikirleri yerlici Garbiyatçılığın fantazilerini açık biçimde gösterdiği için ele alınan Nurettin Topçu'nun etkisi yoğun biçimde Necip Fazıl Kısakürek'in düşünce dünyasında da görülebilir. Yerlici Garbiyatçılıkta Batı temsili, Necip Fazıl'ın siyasi fikirlerinde ve oyunlarında açık ve örtük biçimlerde fantazilerin kuruluş biçimini belirlemiştir.

2.2.2. Necip Fazıl Kısakürek Oyunları'nda Yerlici Garbiyatçılığın İzleri

“Makine rüyamızı yutacak diye korkuyorum...”(Kısakürek, 1984:66)

Necip Fazıl Kısakürek, Türklüğü İslam dünyasının merkezi olarak gören ve Topçu'nun İslam'ı “Türk-İslam medeniyeti” olarak resmeden yaklaşımın bir öncüsüdür. Milliyetçilik ve İslami dünya görüşünü benimseyen Kısakürek, bu noktada Müslümanlığı ayrıcalıklı bir yere koyarak “Türk'ü Müslüman olduğu için sevecek ve Müslümanlığı nispetinde değerlendirebilecek bir milliyetçilik peşinde olduğunu” ve buna da “Anadoluculuk” ismini verdiklerini belirtir. Kısakürek *İdeolocya Örgüsü* eserinde İslam'ı sosyal, siyasal ve inkılâpçı yanlarıyla dünyayı kurtaracak bir nizam/ideoloji olarak sunar. İslam'ı öncelikle siyasi yönüyle ortaya koymaya çalışan Kısakürek, Kemalizm'in komünizm ve kapitalizm gibi bir ideoloji getirememesini eleştirirken İslam'ı bir ideoloji, dünya görüşü olarak “bütün asliyet ve saffetiyle ihya etmek, yeni zaman ve mekâna tatbik etmek” amacındadır. (Duran, 2011:139) Necip Fazıl Kısakürek, Batılaşma serüveninin “manevi boyutta bir işkence” olarak tarifler. Batılılaşma, işaret edilen altın çağın çöküşünün, kadim zamanın bütünselliğinin bozulmasının, manevi dünyanın parçalanmasının ve özden uzaklaşmanın nedenidir:

“Asırlardır, belki dört beş asırdır, içine hapsedildiğimiz manevi bir zindan var... Son dört-beş asrın hesabını, her an bu manevi zindan rejimi bir kat daha ağırlaştırmış olarak, böyle bir hapis haline irca edebiliriz. Asırlardır zindandayız! Neyin hangi halin zindanıdır bu? Bir türlü hakikate ulaşamamanın, olamamanın, dünyanın en şaşaalı oluşundan sonra o oluşu kaybetmenin, bir takım hayallere kapılmanın, yapamamanın, edememenin, erişememenin, üstelik erişmekten alıkonulmanın muazzam zindanı... Evet, üç-dört asırdır, en bariz ifadesiyle de 50 yıldır, kısaca ve topluca, Tanzimat’tan bugüne kadar, manevi bir zindan içindeyiz. Sanki gözlerimizi çıkarmışlar, yerine uydurma bir dünyanın çizgileri nakışlı, takma gözlerini takmışlar... Biz yalnız onları görmeye memuruz; dışarıyı göremeyiz, bu zindanın zarını yırtamayız. Her gün bu zindanın üstüne bir zar daha çekilir ve biz böyle gideriz.”(Necip Fazıl, 1996:9-10)

Kısakürek’in “*sanki gözlerimizi çıkarmışlar, yerine uydurma bir dünyanın takma gözlerini takmışlar*” sözleri, yansıtılmış Batı bakışını en çarpıcı biçimde ifade eden imgelerden biridir. Bu uydurma, takma gözlerle dünyayı görmek, başarısız Batılılaşma serüveninde manevi zindan üzerine bir zar daha çekilmesini sağlayan en temel meseledir. Bir takım hayallere kapılmanın, yapamamanın, görkemli bir oluşu kaybetmenin acısı Batılı uyduruk ve takma gözlerle dünyaya bakma çabasının, zorlamasının bir ürünüdür. Dünyanın en görkemli oluşunu kaybetmenin acısı ile temellendirilen geçmiş özlemi, muhafazakâr düşüncesinin tarih anlayışını özetler. Tarih, muhafazakârlığın bütün değerleri ve izlekleri için totolojik bir izah kaynağıdır. Tarihsel geçmiş, dini ve milliyetçi muhafazakârlığın mukaddeslerinin deposu ve “iletkeni”dir. Batı taklitçiliği ise Kısakürek’in belki de en şiddetle karşısında durduğu yaklaşımdır. *Sahte Kahramanlar*’da Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Batılılaşma yanlısı aydınların ya da Batılılaşma yolunda adımlar atan devlet görevlilerinin, Tevfik Fikret, Ziya Gökalp gibi isimlerin ayrıntılı biçimde üzerinde durarak sahte

kahramanların taklitçiliğinin ülkeyi sürüklediği açmazı ele alır. Temelde en büyük tehlikeyi “*öz ruhunu arayan Batı önünde ruhunu kaybetmek ve onun zehirli posalarına, küspelerine, cüruflarına bağlanmak*” olarak tarif eden Kısakürek takma gözlere karşı “İslam’ın gözlüğünü” almayı ve dünyaya topyekûn onunla bakmayı önerir. (Kısakürek, 1996:250) Kısakürek’in Doğu’yu İslam’la bir sayan ve liderliğini Türklere veren Asyacı yaklaşımı, Batı karşısında rakip ve güçlü bir medeniyet olarak Büyük Doğu’yu tahayyül eder. Kendi haline ağlayan Batı’nın bir hastalık gibi yaydığı en büyük tehlike ruhsuzluktur:

“Batılı bize kendi zehrini geçirmiş bir frengilidir. Nasıl frengi, Frenk hastalığı manasına geliyorsa işte öyle! Ruh frengisi, Batı’nın hastalığı... Ve onun iki yüzü var: Biri kendi haline bakıp buruş buruş ağlayan, öbürü kendi halini bize varılmaz bir saadet gibi göstererek yayvan yayvan gülen iki surat... Biri kendi iç muhasebesini, öbürü de dışarıya doğru maddi ve manevi sömürgecilik siyasetini gösteren çehreler... Doğu hesabına en büyük felaket, Batı’nın kendi öz haline bakarken ağlayan yüzünden habersiz, yalnız Doğuya karşı gülümseyici ve imrendirici yüzünü görmek olmuştur.”(Kısakürek, 1999:224)

Batı’yı ve Cumhuriyet’i kriz içerisinde gören Necip Fazıl’ın mutlak kurtuluşu vadeden çözümü İslam’dır. “Yeryüzünü kâmil şifacıya ulaştırıcı gerçek medeniyet sembolü olan ezeli ve ebedi medeniyet kadrosu” bulunmak için aranmaya muhtaç değildir. Necip Fazıl’ın düşüncelerini somutlaştırdığı Büyük Doğu Cemiyeti’nin manifestosunda Büyük Doğu mefkûresinin karşısında yer aldığı değerleri ve düşmanlığı ifadelendiren maddeler şöyle sıralanır:

“Her türlü Allahsızlık/ Her türlü ahlaki kayıtsızlık/ Bütün derece ve istihaleleriyle materyalistlik ve komünistlik/ Kozmopolitlik/ Başboş fertçilik/ Teftişsiz ve murakabetsiz taklitçilik/ Fikir ve ilimlerde posacılık ve kışkırcılık/Sahte ve köksüz inkılâpçılık/

Züppe Garp hayranlığı/ Bütün ahlak dışı tecellileriyle eyyam güderlik ve içtimai adaletsizlik...”(Kısakürek, 2011:21)

Bu ilkeler içinde Cumhuriyet’in krizini işaret eden sahte ve köksüz inkılâpçılık ile züppe Garp hayranlığı, Batılılaşma ve modernleşmenin “manevi kriz içindeki medeniyet”i devralmasına yönelik eleştirilerin merkezini oluşturmaktadır. “Gerçek Batı”nın ne olduğuna dair tanımlamalar yapan Necip Fazıl, Kemalizm’in Batı içindeki pozitivist/materyalist akımla tüm Batı’yı özdeş görmesine tepki duyarak ve spiritüel felsefe geleneğine işaret ederek Türk modernleşmesine getirdiği eleştirilere de dayanak sağlamaktadır. Bireycilik ve ahlaksızlık, Batı’dan gelen tehlikelerin en belirgin biçimi olarak değerlendirilir. Necip Fazıl’ın muhafazakârlığında Batılı anlamda modernleşmenin insan doğasını zorlamak ve İslamiyet’ten uzaklaşmak olduğu savını destekleyecek biçimde Batı’nın “sahte medeniyeti” ve ruhani çöküşü üzerinde durulurken kriz halindeki ve arayış içindeki Batı’yı model almanın hata olduğu vurgulanır:

“Aya gitmeye kalkıştıklarına bakmayın! Başlarına taş yağıyor! Siyah ipek zırlı pantolonları ve sütbeyaz gömlek ve kravatiyle bütün bir madde hâkimiyetini üniformalaştıran farklı kıyafetlerine değer vermeyin! Hakikatte kırçıl sakallı ve kazma dişli bir taş devri adamından farkları yoktur ve fikirsiz vahşilerin en küçük tabiat hadisesi karşısında duyduğu dehşeti yaşamaktadırlar.(...) İşte biz bu Batıyı, onun ruhta çöküş devresi başlangıcı olan 19’uncu asrın ortalarına doğru model” edindik ve hasta adamın tahlil şişelerindeki mikroplu kanını şifa iksiri diye içmeye başladık. Bu halimizi gören asıl hasta ve büyük hastalık namzedi ise, gayet haklı olarak “Hasta Adam” damgasını bastı”(Kısakürek, 1999:196-197)

Yansıtılmış Batı bakışından “Hasta Adam” olarak damgalanma iddiasına verilen cevapta bu damgayı yemenin sorumlusu olarak Batı’dan alınan zehir

gösterilir; hastalığın asıl kaynağı Batı'dır. Bu yansıtılmış bakışı destekleyen bir başka ifade ise “Avrupalı her yerde alay halinde bizimle...” ifadesidir. Batı tarafından damgalanmak, alay konusu olmak, yağmalanmak Garbiyatçı üslubun Batı medeniyeti ve yaşam tarzına dair keskin söylem ve çıkışlarına dayanak sağlar. Var olan iddialara cevap verme ve Batı karşısında üstünlük iddialarını güçlendirme çabası, aşkın değerlerden yoksun bir uygarlığın manevi çöküşünü fark ederek İslam'ın değerini anlayacağı ya da hayali bakıştan Doğu'nun uğradığı haksızlıklara karşılık bir iade-i itibar dönüşünde bulunacağı arzusunu açığa çıkarır:

“Garbın buhranını ilan ve ona yeni bir ruh arama yolu... Görüyoruz ki, biraz daha beklersek, Garp dönüp dolaşıp “Her şey İslamiyet'te” diye bize haber gönderecek, biz de ondan sonra Müslümanlığı ne hazin anlayabileceğiz...”(Kısakürek, 1996:165)

Müslümanların İslamiyet'in değerini ancak Batı'nın takdiri ile anlayabileceğine dair Batı hayranlığı üzerine ironik bir dille yapılan bu serzenişin altında Garbiyatçı fantazinin, Batı dünyasının İslamiyet'e hak ettiği değeri vermesi arzusunun ipuçlarını bulmak mümkündür. Batı'nın girdiği buhrandan, ruh arayışından sonunda İslamiyet'in değerinin kabul ederek çıkacağı fantazisi arka planda Doğu'nun ve İslamiyet'in manevi dünyasının üstünlüğü savını pekiştirmeye yarar. Büyük Doğu'da ön plana çıkan düşünceler, Batı'nın İslam'dan birçok şey öğrendiği iddiasını, dolayısıyla bunların Müslümanların “yitik malı” olduğu ve geri alınabileceği imasını destekler. Batı Rönesansı, İslami tefekkür tarzından aldığı her türlü bilgi ve yöntemin kutsal içeriğini boşaltmış, bu bilgi ve yöntemleri boş kalıplar halinde benimseyerek içeriğini dünyevi ve cismani bir anlayışla doldurmuştur. Batı'nın yağmacı yüzüyle Doğu'dan aldığı bilgilerin asıl olarak “biz”e ait olduğu savı medeniyette Batı'dan daha köklü olma iddiaları, hayali bir Batı'yla girilen

münakaşada kendini gösterir. Batı'nın yansıtılmış bakışı bu noktada Batı'nın varsayılan iddialarına cevap veren bir konuşma tonunda belirginleşir.

Batı uygarlığı karşısında “otantik” uygarlığın öze dönerek dirilişi için yapılan çağrı gelenekselliğin izinde gelişir. Necip Fazıl, yazılarında Batı medeniyetini ötekileştirmekte ve İslam'ı hem Müslümanların hem insanlığın kurtuluşu için alternatif bir çözüm olarak kavramsallaştırmaktadır. İslami bir bakış açısıyla şekillenen yerlici Garbiyatçılık “gerçek Batı”nın ne olduğunu göstermeye soyunur ve “gerçek Batı”nın belirlenmesine, sınırlarına, ondan neler “alınmaması” gerektiği ve hatta ona neler öğretilmesi gerektiğine dair tartışmalar açar. Carrier'in belirttiği gibi Garbiyatçılığın “stilize” bir Batı imajının özcü bir yaklaşımla yeniden üretilmesi olduğu hatırladığında yekpare ve bütünsel bir İslam medeniyeti karşında konumlandırılmış Batı medeniyetinin değişmez ve homojen bir varlık biçiminde tanımlanması daha net anlaşılabilir. Kendi varlığını Öteki üzerine inşa eden, olumsuzlama üzerinden kurgulanan kimlik algısı, Necip Fazıl'ın “Avrupalı olmamak şerefi” söyleminde ön plana çıkar. “Tarihleri, doğuşları ve ruh mayaları bakımından Avrupa camiası dışında olup da kendilerini yeni, köklü ve şahsiyetli bir tevekkün arayan milletlerce bugün Avrupalı olamamak şerefini haykıran bir gün” (Göze, 1995:25)sözleriyle vurgulanan başkalık, kimlik, ümmet kavramının kurgulanışını Öteki üzerine inşa eden yaklaşımın göstergesidir.

Tiyatroyu, “hayatın kantite gibi değersiz ve geçici yüzünü değil, kalite gibi derin ve sonsuz şahsiyetini zapt eden ve onu molozlarından ayıklayarak tasfiye eden, tıpkısını, fakat başka türlüünü gösteren mistik bir ayna” olarak tarifleyen Necip Fazıl'ın sanata yüklediği idealize anlam “rüyanın hakikate çevrilmesi” fikriyle kendini gösterir. (Kısakürek, 1984:1) Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* oyunundaki ağaç imgesi, oyunda Büyük Doğu'nun çıkış bildirgesinde de görüldüğü gibi “Türk

vatanının ruh zemininde” aranan “Büyük Doğu mefkuresi”nin temel imgesi olarak anlamlandırılacaktır. (Güçbilmez, 2006:144) *Bir Adam Yaratmak*, Güçbilmez’in de belirttiği gibi “kökümüzle birine dallarımızla öbürüne ilişik olduğumuz Doğu ve Batı dünyaları” arasında asılı “yüksek gerilim hattında” yazılmış bir oyundur. *Bir Adam Yaratmak*, konusunu bir oyun yazarı olan Husrev’in ilgi uyandıran son oyunu olan “Ölüm Korkusu”nun belli farklılıklarla “gerçekleştirmesi”nden alır. Bu iç oyun, kazayla annesini vuran bir adamın çektiği vicdan azabı ile sonunda babasının yaptığı gibi kendini bir ağaca asarak intihar etmesi üzerine kuruludur. Husrev, dış oyunda kazayla kendisine gizliden gizliye âşık olan Selma’yı vurur. Bu olayla sarsılan ve annesine sürekli babasının intiharını soran Husrev, bahçedeki ağacın kesilmesi, geçmişle son bağının kopması üzerine yakınlarının istediği gibi sonunda kliniğe yatmayı kabul eder. Temel meselesini “bir adam yaratma” fikrinden alan ve sanatçı ile yarattığı karakter arasında bir koşutluk kurarak yazmanın ontolojisine İslami bir bakış açısıyla sorular soran Necip Fazıl, kendi küçüklüğünü, kulluğunu anlamak için “Allahlık taslayan”, bir adam yaratan yazarın trajedisini dile getirir. Bu yönüyle bakışı dışarıdaki yazara ve esere kaydıran yazar, Güçbilmez’in dikkat çektiği gibi “kendi ontolojisinin yarığını” da görünür kılmaktadır. Necip Fazıl’ın temel huzursuzluğu, karakteri ile aynı soruları kendine yöneltmesinden kaynaklanır. İslam dininde tiyatro sanatı hakkında açık bir yasak olmasa da “bir adam yaratmak, bir insan resmi çizmek anlamına gelmektedir”(Güçbilmez, 2006:140). Necip Fazıl’ın Batılı tiyatro formunu başarılı bir teknikle hayata geçiren oyunu, temel bir gerilimi göstermesi açısından işlevseldir. Batı hakkındaki katı düşünceleri ile tanınan, İslamiyet’in yoğurduğu bir zihnin başlı başına Batılı bir form olan tiyatro sanatı aracılığıyla kendini ifade etme çabasının açtığı “ontolojik yarığın” görünür kılınması... Batılılaşmaya zihinsel, politik, dinsel gerekçelerle karşı olan yazarın

merkeze koyduğu ontolojik açmaz, Garbiyatçı söylemin Batılı argümanlar yoluyla üretileceği eserlerine de zemin hazırlayacaktır.

Tohum, Kurtuluş Savaşı sırasında işgal altındaki Maraş'ta geçer. Oyunda gözü karalık, mertlik, yiğitlik, şeref, dürüstlük gibi özellikleriyle düşmanlarının bile hayranlığını kazanan Ferhat Bey'in kardeşi Osman komitacılarca öldürülmüştür. Komitacılar, Osman'ın eşini kaçırmışlar. Ferhat Bey, kardeşinin eşi Hanım'ı kurtarır. Hanım'ın Ferhat Bey'e olan gizli aşkı karşılık bulmaz ve Ferhat Bey tarafından Yolcu ile birlikte İstanbul'a gönderilir, oyunun sonunda Maraş'ın kurtulduğu haberi gelir. Necip Fazıl'ın oyuna ismini verdiği tohum, Büyük Doğu'nun mefkûresini ifade eder:

“Fakat “organ” halindeki Büyük Doğu, bütün vatana şâmil ve sayedar bir ağaç haline gelmişken, Cemiyet, dünya çapında bir ağacın henüz tohumu mevkiinde bulunuyor. İçinde yüzlerce derin ve çetin insanla, binlerce saf ve temiz müminin bulunduğu bu tohum, inceliklerin nabzını dinlemeyi bilenlerin gözünde büyük bir istikbaldir.”(Kısakürek, 2011:79)

Tohum, özcü düşünce stiline bir imgesi olarak, madde karşısında ruhu temsil eder. Hakikat, “kesifleştikçe küçülen, küçüldükçe gizlenen” bir tohum gibidir. Bunu görebilen, hakikate ulaşabilen “ağacı kazanır”. Necip Fazıl'ın Anadolu'da bulduğu saflık, sadelik ve gizlilik de tohumun ifade ettiği ulaşılması güç özle birlikte anlamlandırılır. Yerlilik söylemiyle dile gelen Anadolu'daki bu öz, ne ülkenin Batısındaki sahte münevverlerin ne de Batılıların görebileceği kapalı anlamlara açılır. Anadolu, ketumluk içinde kendi özünü gizlemektedir:

FERHAT BEY- Siz Anadolu'yu tanıyor musunuz?

YOLCU- Anadolu bildiğimizden başka bir şey midir?

FERHAT BEY- Çok başka. Başınızı döndürüp bakın Anadolu'ya! Ne görüyorsunuz? Tek tük ellenmiş, çok yeri boş, uçsuz bucaksız bir toprak. Toprak renginde, toprakla bir hizada köstebek yuvası gibi evler (...)ne düşündüğü, ne duyduğu belirsiz yanık ve asık yüzler. İşte Frenk seyyahın ve fotoğraf makinesinin gördüğü Anadolu.

YOLCU- Anadolu'nun görünmeyen bir tarafı mı var?

FERHAT BEY- (Sesi birden bire en üst perdeye fırlar.)Ruhu var! Ruhu görünmez!

YOLCU- Biz bu ruhu tanımıyor muyuz?

FERHAT BEY- Biz bu ruhu tanımıyoruz. Çünkü bu ruh dal budak salmış bir ağaç gibi göz önünde fışkırmış hakikatlerden değildir. En derin ve en gizli hakikatlerdendir. Hakikat kesifleştikçe küçülür ve küçüldükçe gizlenir. Bir tohum gibi. (1984:65)

Madde açık, ruh gizlidir. “Boynunu kessen sırrını vermeyen Anadolu” karanlık bir kuyuda yaşar gibi yaşar. Batılı ve Batılı'nın fotoğraf makinesinden görünen Anadolu ise yüzeysel, maddenin dünyasına ait olan dış gerçekliktir. Ve bu bakış açısıyla ruhun görünmesi mümkün değildir. Oyunda, kahramanlık en temel erdem olarak, Anadolu'ya ve gerçek Anadolu ruhuna atfedilen nitelik olarak dikkat çeker. Ferhat Bey özelinde dile getirilen “seyircisiyle birlikte düşmanı kendine hayran etme” durumu, Batılı güçlere karşı verilen mücadelede düşman Batı'yı kendine hayran bırakma, bir anlamda Batı tarafından kabul edilip onaylanma arzusunun da bir göstergesidir. Necip Fazıl'ın kahramanı, “eski zaman kahramanlarını” andırır. Ferhat Bey, oyunun zaman-mekânının gerektirdiği yoğun dışsal çatışmaya karşın bakışını içe çevirmiştir. Kurtuluş Savaşı içinde olunmasına

karşın Batı hakkındaki düşünceleri genel kahramanlık ve millilik söyleminden farklılaştır:

FERHAT BEY- Onlar akıllarıyla top yaptılar. Biz yapamadık. Şimdi biz, aklımızdan başka bir tarafımızla iş yapabilirsek yapacağız. (...) Ateşi kanla söndürmek, çeliği etle körlemek ve maddeyi ruhla durdurmak gayretindeyiz. (...)Madem ki akıldan imdat yok, madem ki akıl bir maşrapa su gibi alacağı kadar alıyor, yerin dibine geçsin o bir maşrapa su! Bırakın ruh tecrübesini yapsın!(S.34)

Milli mücadelenin Batı'nın üstün tekniğine karşı imanı yücelten çağrısından farklı olarak Necip Fazıl'ın ruh ve akıl karşılaştırmasında topyekûn bir Doğu-Batı, ruh-madde karşılaştırması ve İslami anlamda maneviyata dönüş çağrısı vardır. Bu ayırım oyunun zaman-mekân seçimi ile dramatik çatışmanın kurulumu arasındaki boşlukta da belirginleşir. Oyun, Kurtuluş Savaşı sırasında Maraş'ta geçmesine rağmen oyunun kahramanlaştırılan karakteri Ferhat Bey, açık bir biçimde düşmanla karşı karşıya gelmez, kişiselleşmiş meseleler üzerinden komitacılarla çatışır. Oyunda Ferhat Bey, Batı dünyasına, madde ve ruha dair görüşlerini belirtip içe, öze dönmeye yönelik çağrıda bulunurken, oyunun sonuna doğru acı çekmenin yüceliğinden bahsederek kişisel dünyasına gömülür. Oyunda Kurtuluş Savaşı'na dair tek haber son sahnede gelir, Maraş kurtulmuştur fakat Ferhat Bey bu habere bile kendi iç dünyasındaki acılar nedeniyle belli belirsiz bir tepki verir. Necip Fazıl, dramatik aksiyonu seçtiği mekân ve zaman uygun olarak değil, belli bir kahramanlık kültü üzerine kurmuş, bu kültü eski zamanlara yaslamış, Doğu ve Batı hakkındaki düşüncelerini dile getirmek için Batı'yı tanıyıp Batı'ya küsmüş bir karakter seçmiştir. Yerlici Garbiyatçılığın Batı'yı madde ile özdeşleştirerek ruhu yücelten yaklaşımı *Tohum*'un bu eski zaman kahramanının sözleriyle görünürlük kazanır. Ferhat Bey,

Batı'da yaşamış, Batılı bir eğitimden geçmiş, daha sonra bu maddeci dünyaya isyan ederek Anadolu'ya gelmiştir. Düşmanını “ödünü patlatarak” öldüren, herkesin karşısında titrediği ve hiçbir şeyden korkmayan Ferhat Bey, “sahte kahramanlardan”, Batılı münevverlerden korktuğunu söyler. “Ruhu unuttular” der Batı'daki hayat için. Ağaç, tohumu unutmuştur ve bu yabancılaştırmanın sorumlusu olarak Batılı yaşam tarzı işaret edilir. Batılı modernleşme, modernleşmenin getirdiği makineleşme ise açık biçimde ruh ve özün karşısında konumlandırılır:

YOLCU- Ne tuhaf sizi dinlediğim zaman hayalim, tarihin en imanlı günlerine akıyor. Yirminci asırda yaşadığımı unutuyorum. Maddenin ve makinenin idare ettiği devir, birdenbire ta öbür başından sıcak bir iman şarkısı gelen bir kum çölü gibi düzleşiveriyor. Ruh o çölün göklerinde seksen katlı apartmanlara ve telsiz telgraf direklerine çarpmadan zahmetsizce uçuyor. Fakat bu rüyadan uyanmak tehlikesi olmasa. Yorgunluk, kırıklık ve hiçlik nedir o zaman anlayacağız diye korkuyorum. Makine rüyamızı yutacak diye korkuyorum.

FERHAT BEY- Makine, makine. Yirminci asrın ateş kusan mabudu. İnsan onu koluna yardım etmek için yaptı. Kolumuz beynimizin emrindedir. Yardımcı, yardım ettiği şeyin derecesini nasıl geçer? Makineyi şahlandırdılar. Makine şahlandı. İçinde insan olduğu halde her şeyi ben yarattım demeye başladı. Onun hükmünü dinlediler. Bu demir kulaklı mankafa putu, eski imamlardan kalma tahta oturtular. Maymunlar gibi onun seslerini ve hareketlerini taklit ettiler. (...) Madde asrı diyorlar. Madde asrında olsalardı makineyi mabut yerine çıkarıp önünde ayin yaparlardı mıydı? (...)Eyvah onun kime ait olduğunu bilmeyenlere, eyvah ruhlarını kaybedenlere!

Tarihin en imanlı günlerine akan ruh, yerlici Garbiyatçılığın asr-ı saadet özlemini dile getirir. Makineleşme, ruhun sorunsuz akıp gittiği rüya zamanların

karşısına somut, katı gerçeklik olarak dikilir. Modern dünyada makinenin tanrılaşması ve insan ruhuna dair her şeyi yok etmesi, insanların tanrılaştırdıkları bir makine karşısında ayin yapar hale gelmesi ise İslami bir distopyanın göstergelerini açığa çıkarır. Batılı modernleşmenin, yerlici Garbiyatçılığın yücelttiği Anadolu'nun saf, kapalı dünyasına tehdit olarak görülmesi, yabancı bir makine gözün algılayamayacağı sırra, öze saldırı olarak algılanması, yazarın savaş koşulları altında somut bir düşman olarak Batı tarifinden çok Batılılaşma, modernleşme sürecinin tehlikeleri üzerinde durduğunun göstergesidir.

Para, maddi dünyanın esiri olmuş insanları ve yozlaşmış yaşam tarzını konu edinir. Bir banka patronu olan O, çıkarıcılığı ve ikiyüzlülüğü ile tam bir düzen adamıdır. “Maddiyata tapan” ve yalnızca çıkarlarını düşünen aile üyelerinin kendisine olan sadakatini ölçmek için bir oyun düzenler. Tüm malını mülkünü hayır işlerine bağışladığına dair bir vasiyetname düzenlediğini söyler. Sadakat testini geçemeyen ailesi O’yu yalnız bırakır. Düzen değişir ve halk “kahrolsun ihtikâr” diyerek ayaklanır ve bankaya yürür. O’nun bir esrar kahvesinden bulup getirilen Benzeri, kargaşa sırasında dışarı çıkar ve kalabalık tarafından linç edilerek öldürülür. O, kendisinin öldüğüne inanan ve servetini paylaşan ailesinin karşısına çıkar. Çıkarları için kendisinin O değil Benzeri olduğuna inanmak isteyen ailesine aile sırlarını açıklayarak karşılarındakinin kendisi olduğunu kanıtlamaya çalışsa da ailesi sahip oldukları servetten vazgeçmemek için gerçeği kabul etmez. O, gördüğü manzara karşısında ahlaka dönmeye karar verir, evinden kovulduktan sonra Benzeri’nin yerine geçerek onun gelmiş olduğu esrar kahvesine düşer. Bütün parasını kahvedeki küçük hırsızlara, dolandırıcılara ve işsizlere dağıttıktan sonra polislerin baskını sırasında kendiliğinden ölür. Oyunda Batılı yaşam tarzı, olayın geçtiği zengin muhitinin tarifinde belirginleşir. O’nun yaşadığı ev, züppe bir sayfiye muhitinde

kübik bir üslupla, “zevksiz ve pahalı nesnelerle” döşenmiş gösterişli bir mekândır. O’nun bir bankacı olarak seçilmesi, dini bir bakış açısıyla komisyonculuğun, ihtikârın günah sayılması ile bankanın yozlaşmış düzenin ve çıkarıcılığın sembolü olması ile ilişkilidir. Oyunda O’nun oğlunun sahte erdemleri paranın gücü karşısında çözülür, banka müşterisi kızının para karşılığında bankada çalıştırılmasına, Nazır’a metreslik etmesine göz yumar, ahlak söylemini yalnız para sızdırmak için kullanır. “Ahlak yok, mefkûre yok, akıl var, üstün menfaat hesabı var” şiarı ile etrafındakileri “terbiye eden” O, sonunda kendi ahlaksızlık düzeninin kurbanı olur. Din kitaplarının “sefillerin en sefili” diye tarif ettiği dünya para dünyasıdır. “Ruh ve ahlak mezbahası” olarak tanımlanan bu dünyanın kurbanı olan O, “tohuma ulaşmaya”, ahlaka dönmeye karar verir:

O- Kendi kendime her zaman derdim ki “sen bu kadar ahlak düşmanlığı yaptığın halde, sakın tohumun merkezinde gizli bir ahlak cevheri taşıyan biçare şaşkın olmayasın?” Ben sakın, gizli bir ahlak tohumu üzerinde kocaman bir ahlaksızlık ağacı yetiştirmiş biçare şaşkın olmayayım?(...) Ahlaka dönüyorum! Tohumumla ağacım arasındaki tezadı barıştıramadım amma, kendi öz çekirdeklerim kadar ahenk içindeki dünyayı, tezadsız dünyanızı ne güzel belli ettim!(1984:111)

“Allah’ı ve ahlakı inkâr ederek” maddiyatçı dünyanın esiri olan O’nun, gerçeği bulduğunda bir esrar kahvesine düşmesi ilginçtir. Burada tohuma ulaşma yolculuğunda mazi özlemini dile getirecek, günahsız kadim zamanların saflığını anlatacaktır. Necip Fazıl, öte dünyanın değil bu dünyanın güçlerine dayanarak maddiyatçılığa kapılmanın yozlaşma ve çöküşü hazırladığını anlattığı oyununda ebedi ve içsel bir hakikati aramanın önemine vurgu yapar. Anti-kapitalist ve anti-burjuva bir çerçevede taklitçilik, ahlaksızlık, kozmopolitlik, yabancılaşma, yozlaşma kavramları üzerinden düzen eleştirisi yapılır. Ancak, açık bir kapitalizm eleştirisine

dönüşebilecek oyun, Necip Fazıl'ın tercihiyle meçhul bir zamanda ve meçhul bir yerde geçmektedir. Oyun, bu anlamda düzen içindeki aksaklıkları göstererek alternatif sunmaktan, Necip Fazıl'ın anti-kapitalizm anlayışı da iktisadi çözümlemelerden uzaktır. Bu anlamda İslami bir bakış açısıyla Batılı yaşam tarzı ve onunla özdeş görülen aşırılıklara ahlaki bir eleştiri getirmekten öteye geçemez. Necip Fazılın ahlaki idealizmi, eleştirel bir bakış geliştiremediği düzenin tamamen karşısında konumlanır. Bozulma, yozlaşma karşısında ahlaki idealizm önerisi ise oyunun sürpriz sonu düşünüldüğünde tutarlı değildir. Necip Fazıl, çok yönlü bir sistem eleştirisi geliştirmek, tutarlı bir alternatif yaratmak ya da bir kurtuluş yolu önermek yerine bu seçeneklerin tümünü reddederek mistisizme sığınır. Yerlici Garbiyatçılığın Batılı yoz değerler ve maddiyatçılığı Batılı yaşam tarzı ile özdeşleştiren ve bunun karşısına muhafazakâr bir ahlak çerçevesi ve saflık alanı koyan tutumu, Para oyununda tekrar edilen öze dönüş çağrısıyla pekiştirilmiş olur.

2.3. Örtük Garbiyatçılık ve “Kaybolan Değerler”

2.3.1. Şehir Nefreti-Köy Cenneti

Şehre olumsuz anlamlar yükleyerek Batılı anlamda modernleşmenin getirdiği yaşam tarzını günahkâr şehir imgesi ile bütünleştirmek, yozlaşmayı, kozmopolitliği, köksüzlüğü şehre atfetmek karşıt bir kurgu olarak köye, küçük şehre, taşraya saflık ve bütünsellik anlamlarını yükleme eğilimini de açığa çıkarmaktadır. Bu iki uç birlikte düşünüldüğünde örtük Garbiyatçılığın işleyiş mekanizması görünürlük kazanır. Yoz, karmaşık, tehlikeli, günahkâr şehir imgesi hem yerlici Garbiyatçılıkta hem de laik Garbiyatçılıkta benzer biçimde karşılık bulurken köye ve taşraya yüklenen olumlu anlamlar, farklı kurgularla da olsa özcü düşüncenin ürettiği

bir saflık mekânının sınırlarını çizer. Cumhuriyetle birlikte kentleşme projeleri, modern kentlerin tasarlanması ve hayata geçirilmesi, kozmopolitliğe dair korkuları açığa çıkarır. Bu korkunun kaynağında Batılı metropollerin kaotik imgesinin, modernleşmenin gidişatına dair kültürel yozlaşma endişesinin yattığı söylenebilir. Modernleşmenin getirdiği kentsel yapıların değişimine dair aynı zamanda Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi'nin bir üyesi olan Vedat Nedim Tör'ün sözleri dikkat çekicidir:

“Kira kışlaları denilen apartmanlara karşı bütün medeni şehirlerde bir reaksiyon başlamıştır. (...) Apartman, köksüzlüğün, geçiciliğin ve adeta bir nevi göçebeliliğin, bahçeli ev ise hayata ve yurda bağlılığın, kökleşmenin ve devamlılığın sembolüdür. Avrupa ve bütün dünyanın büyük şehirleri, liberal çağın mahsulleridir. Bu çağda hayatın bütün ekonomik anarşi ve kaosu, şehirlerin kuruluşuna ve şekillenmesine da hâkim olmuştur. Şimdi içinde yaşadığımız planlaşma çağı, şehirlerin de çehresini değiştirmeye başladı. Bugün bütün Avrupa şehirlerinde belediyeler denebilir ki sadece eski devirlerin yanlışlarını düzeltmekle meşguldürler. Roma, Londra, Berlin, Paris belediyeleri gün görmez ve hava almaz kira kışlalarını yeni kültüre açılan bir tarladan ısırgan otu ve deve dikenini söker gibi yıkıyorlar.”(Çongur, 2011:65)

Şehirlerin çehresini değiştiren planlama çağında Batı metropolleri, kausun, anarşinin kaynağı olarak tariflenmiştir. Düzeltilmeye çalışılan kötü örnek, modernleşmenin ulaşacağı uç noktaları işaret ederken, kentleşmenin gidişatı, modernleşmenin sınırları özenle çizilmeye çalışılır. Şehir hayatında yapılan değişiklikler, gelenekten kopuşa, aile hayatının yaşayış biçimindeki değişikliklere dair endişeleri açığa çıkarırken eskiye dair özlemi de dile getirecektir. Şehrin karşısında da taşra bu özlemin, nostaljinin, gelenekselliğin, saflığın mekânı olarak

belirginleŖecek, tarihsel, sosyolojik baēlamından sıyrılarak sabit bir öz olarak y celtilecektir.

Yerlici Garbiyat ılar için taşra her zaman geleneēin “son kalesi”, “geleneēin gizli gücünün pınarı” olarak telakki edilir. Büyük Ŗehri saran ve ondan yayılan “dekadansı” daēıtacak bir “hayat hamlesi”nin muhayyel kaynaēıdır taşra...(Bora, 2011:52) Ŗehirli hayatın temsil ettiēi kozmopolitlik, yapaylık ve “ecnebilik” karşısında taşra, sıēınılacak asıl yuvadır. Necip Fazıl’ın *Tohum* oyunu  rneēinde de g r ld ē  gibi taşra, ruhun gizli özünün taşıyıcısı, sahiciliēin kaynaēı olarak kurgulanır. Be ir Ayvazoēlu’nun tarifiyile küçük kasaba, taşra, “geçmişten intikal eden kültürün yoēun biçimde ya and ēı yarı mistik bir ortam”dır. Orta ve Doēu Anadolu ta rası, dindar, milliyetçi, devletine sadık, aēırba lı, tahammüllü,  ileke , “bizim insanımız”ın beşeri coērafyası, yani bir bakıma memleketimizin ve halkımızın “asl”ı olarak kutsanmı tır.(Bora, 2011:53) Ta ra, büyük Ŗehrin kozmopolit yozluēuna, mukallitliēine, protezliēine karşı; yerliliēi, yerle ikliēi, olgunluēu,  l  l l ē , bir bakıma sahiciliēi cisimle tirir. Kendi halinde, “farfarasız”, sahiciler insanların y certilmesi taşra  zc l ē n n ve ta rayı bir takım insani ve kültürel deēerlerin özsel yurdu olarak mistifiye eden muhafazak rl ēın vazge emediēi teması haline getirir. Bu sabitle tirme tarihsellikten yoksun oluşuyla Ŗehir imgesini de aynı biçimde üretmeye eēilimlidir.

Ta ra, muhafazakâr ideolojinin öz yurdu olduēu kadar Kemalist ideolojinin de kalkınma projesinin ve halkın deēerlerinin safl ēının sembolüdür. Y cutilen  z deēerleri barındıran taşra evreni hem yerlici Garbiyat ılıēın hem laik Garbiyat ılıēın dikkatini cezbetmi tir. Muhafazakâr taşra romantizmi ile laik Garbiyat ılıēın kalkındırılacak saf ta rası farklı “biz” kurgularında aynı anlamların ve imgelerin üretilmesine neden olmuştur. Bu ortakla an taşra romantizminde nostaljiyi, modern

hayatın büsbütün cehenneme dönmesini önleyen bir “sağlık alameti” sayan bir taraf vardır. Köy-kent ikiliği, Garbiyatçılığın örtük biçimlerini dile getiren göstergeleri açığa çıkarırken “samimilik” ve içsel hakikate dair yakınlık söylemi gizemleştirici yönüyle bu örtük anlama hizmet eder. Taşrayı kutsamada ortaya çıkan “biz” söylemi ile şehre atfedilen “ecnebilik” örtük Garbiyatçılığın ayrımlar yaratan ve kavramları homojenleştiren yaklaşımını açığa çıkarır.

Cevat Fehmi Başkut’un *Büyükşehir* oyunu, kızını aynı adamla evlendirmek isteyen iki düşman ailenin düzenbaz bir otel sahibinin planlarına ortak olması üzerine kurulmuş bir dolantı komedisi biçiminde tasarlanmıştır. Otel sahibi Feyzi İşgüzar, daha fazla para kazanmak için her kılığa giren, “işbilir” bir şehir insanıdır. Para kazanmak için oteli fuhuş için bile kullanabilmesi, ahlaksızlığının ve para hırsının bir göstergesi olarak sunulmuştur. Abdülkerim Çatlamazoğlu şehre asil bir aileden bir şehir kızıyla evlenmek için gelmiş bir taşra zengindir. Aynı kasabadan gelen Abdülharim İnanzazoğlu, kızını Abdülkerim Beyle evlendirme isteğiyle, şehirlilerin entrika kurma yeteneğine güvenerek otele gelmiştir. Feyzi İşgüzar, Abdülharim’in kızını şehirli göstererek Abdülkerim’e beğendirme planını uygulamaya çalışır. Abdülharim’e düşman olan Abdülhalim Atlamazoğlu aynı şekilde kızının Abdülkerim’le evlendirilmesini ister. Feyzi, her iki ailenin de isteğini kabul eder. Abdülhalim’in kızı Sacide ve Abdülharim’in kızı Macide, Abdülkerim’in istediği “şehirli kız” kalıbına sokularak ve kızlar ve babaları birbirlerine benzetilerek Abdullah Paşa’nın kızı olarak sunulur. Sacide’nin aşığı otelde kâtip kılığıyla işe girer. Otele baba-kız kılığında bir çift dolandırıcı ve bir de sivil polis yerleşir. Abdülkerim Macide’nin yeni halini görür ve beğenir, daha sonra benzerlikten ötürü Sacide ile karıştırır. Macide Abdülkerim’e evlenmek istediğini söylerken Sacide Abdülkerim’e otel kâtibini sevdiğini söyler ve kendisini istememesi için söz alır.

İkizliklerden dolayı yaşanan kargaşaya polisin yanlış çifti tutuklaması eklenir. Kendini gerçek Abdullah Paşa olarak tanıtan yaşlı bir dolandırıcının otele gelmesiyle planlar altüst olur. Sacide gerçekleri Abdülkerim’e açıklar, polis yaptığı yanlış tutuklamaların taktik olduğunu söyleyerek Abdülkerim dışında kalan herkesi tutuklar. Cevat Fehmi Başkut’un dolantı komedisi formundaki oyununda, şehirliler düzenbaz, entrikacı insanlar olarak çizilir. Oyunda tekrar eden “Siz şehirliler, birbirinize eşeği kıvırcık eti diye gösterir, süt diye terkos suyu içirtir, limonların suyunu çalmanın çaresini bulursunuz” cümlesiyle vurgulanan bu düzenbazlık, şehirlilere atfedilen olumsuz niteliklerden yalnızca biridir. Kasabadan kızlarını evlendirmek gelen ve küçük hesaplar peşinde olan aile babaları saflıklarıyla şehirdeki daha büyük entrikalara kurban gider. Kızları, şehirli hale getirilirken modern hayatın görgü kurallarını öğrenir. Babasına sigarasını yaktıran ve emirler yağdıran Macide, “modern hayatın kuralları böyle” diyerek kasabanın saf ahlakından ve görgüsünden uzaklaşır. “Uygar olmak için” kılıktan kılığa girmek, yalanı ve hileyi öğrenmek, olduğundan farklı görünmek gerekmektedir. Yalan, ahlaksızlık, hile, entrika, yozlaşma şehrin olağan gerçeğidir ve olanları normalleştiren söylem biçimi tek bir cümle ile özetlenir: “Burası büyük şehir...” Oyun, şehre ve modern hayata yüzeysellik, yozlaşma gibi anlamlar yüklerken komedi unsurlarıyla örtük biçimde dile gelen şehir nefreti, oyunun sonunda ciddi bir tonla açık bir serzenişe dönüşür:

“ABDÜLKERİM-Büyük şehir, yalan şehri. Yüzler boyalı, kalpler tıkalı, gözler kapalı... Duygu yok, menfaat var. Ne aşk, ne dostluk, ne doğruluk... Yalnız bir düşünce gözetiliyor: aldatmak... Büyük şehir, yalan şehri... Her şey mahvoldu, arzularım, ümitlerim, harcadığım paralar... Hiddetten nefesim tıkanıyor, bu hava beni boğuyor... Haydi kasabaya, kasabaya, kasabaya...”(2006:224)

İbnürrefik Ahmet Nuri'nin yazdığı *Himmet'in Oğlu*, Halkevi bünyesinde yazılmış bir “köy kalkınma oyunu”dur. Oyun bir borç alma meselesiyle açılır. Bir köylü Himmet Ağa'ya olan borcunun bir kısmını ödemiştir, kalan kısmını getirir, Himmet Ağa parayı istemez. Köyün imamı, bu dürüstlük karşısında köy-kent karşılaştırması yapar. Büyük şehirde borçlar senetle yapılır, geri ödenmez, alacaklı haklılığını kanıtlayamaz, yalan ve dolandırıcılık alıp başını gitmiştir. Oysa köyde işler hala geleneksel yöntemlerle yürümekte, iki taraf da dürüst davranmaktadır. Himmet Ağa'nın İstanbul'da okuyan oğlu Veli köye döner. Şehirden arkadaşı Muammer onu görmeye köye gelir. Veli, ailesinin sandığı gibi İstanbul'daki hukuk eğitiminde başarılı değildir. İstanbul'un hızlı hayatı ve kadınları Veli ve arkadaşlarını “yoldan çıkarmıştır”. Veli İstanbul'un “çukuruna düşmüş” parasını şehirli kadınlarla harcamıştır. İstanbul'a ayak uydurabilmek için Yahudi bir tefeci olan Sarraf Samoel'den borç almıştır. Samoel, Himmet Ağa'ya Veli'nin kendisine borcu olduğunu söyler. Öfkesinden çılgına dönen Himmet Ağa, Veli'ye eski çarıklarını giydirir ve onu köyden kovar. Aradan geçen üç yılda Himmet ağa, borcu ödemek için tüm varlığını satmış, gece gündüz tarlada çalışmıştır. Veli'yi yoldan çıkaran İstanbullu kadın denizde boğulmuş, tefeci Samoel kaza geçirmiş ve mallarını satmış, “kötüler cezalarını bulmuştur”. Veli, köydeki nişanlısı Ziba'nın yolladığı az miktarda parayı Anadolu'yu gezerek ticaretle büyütüp zengin olur, babasının mallarını geri alır. Oyundaki köy-kent karşılaştırması, dürüstlük, çalışkanlık gibi erdemlerle köyün yüceltilmesi ile kent yaşamının ve kentlilerin yozlaşması üzerine kuruludur. “Kahpe İstanbul”, köyden saf umutlarla çıkan bir genci kendisine benzetmiştir. Dönem sinemasında özellikle melodramlarda sıkça ele alınan bu tema, Halkevleri bünyesinde yazılan “köy kalkınma piyesleri”nde de kendini gösterir. Oyunda modernleşme ve Batılı yaşam tarzı belli özelliklere indirgenerek köy hayatına ve

köylüye yüklenen erdemlerin karşısında konumlandırılmıştır. Zengin olan Veli'nin köye fabrika yapma, okuma yazma oranını artırma idealleri ise Kemalizm'in köylünün dürüstlük, çalışkanlık gibi niteliklerinin değerlendirileceği bir toplum projesiyle köye yüklediği anlamları gösterir.

Benzer bir temayı ele alan Mehmet Hokna'nın *Toprak Çocuğu* oyunu “üç perdelik yurt piyesi” diye tariflenmiştir. Ahmet, nişanlısı Zeynep'i arkadaşı Ali'ye emanet ederek evlenmek için gereken parayı biriktirmek için şehre gider. Ali'nin Ahmet'in büyük şehirde “yoldan çıktığı”, Zeynep'i şehirli kadınlarla aldattığı dedikodusunu çıkarması üzerine Zeynep'in ailesi nişanı atar ve Zeynep'i Ali'yle evlendirir. Ali'nin şehirde geçirdiği iki yıl içinde babası hastalanarak ölür, Ali de çalıştığı fabrikada bir kaza geçirir ve sakat kalır. Olanları öğrendikten sonra artık sakat haliyle köyde de iş yapamayacağından şehre döner. Oyunda Ahmet'in köyü bırakarak şehre gitmesi yıkımın sebebi, felaketlerin ateşleyicisidir. Ahmet'in toprağı küçümsemesi ve özünden uzaklaşması ibret öyküsü olarak sunulur:

SADIK- Ahmet şehre gitmeyecekti Kezban Kadın, gitmeyecekti. (...) Nasibini şu engin topraklarda bulanların, emeklerini şu mübarek topraklara verenlerin alın teri başka yerlere akmaz Kezban Kadın... Ahmet yanlış iş tuttu. Toprağı küçümsedi... Ama bilmiyordu ki o yalnız toprak çocuğuydu. Toprağın çocuğuydu. Fakat toprağa hor baktı... Toprak onunla bir daha barışmamak üzere darıldı... O bu köye, bütün köylü gençlerine ve ihtiyarlarına bir derstir.

Şehrin sebep olduğu felaketler, Ahmet'i eskisinden daha beter bir hale sokarken köyünde iş yapamaz ve dedikodulardan insan içine çıkamaz hale getirmiştir. Ahmet, köyü, toprağı küçümsemenin, özünden uzaklaşmanın, rızkını şehirde aramanın bedelini ödemiştir.

Şehir nefreti, Batılı yaşam tarzının yozlaşmayla özdeşleştirilmesinin bir göstergesi olarak örtük bir Garbiyatçı üslubun araçlarını görünür kılar. Yazarların büyükşehre özgü iktisadi, toplumsal, kültürel yapıların değişimine ve sürekliliğe dair çözümlemelerden uzak durarak bilinçli bir körlük içinde olması, eleştirinin kapsamını sınırlarken bu tutum tek yönlü bir köy-kent ikiliğinin yeniden üretilmesine neden olmuştur. Sınırlandırılmış modernizm imgesini yeniden üretmek, köyün, taşranın, şehrin mekânsal bütünlüğünden ve tarihsel sürekliliğinden kopuk anlatımlarla karikatürleştirilmesine neden olmuştur.

Günahkâr ve yoz şehir imgesinin karşısında taşranın, hem dini hem milli değerlerin öz yuvası olarak kurgulanışının yerlici ve laik Garbiyatçılığı yan yana getirebildiği görülmektedir. Kemalistlerin taşrayı ve köylüyü “işlenecek” bir öznellik olarak ele alan yaklaşımı ile taşrayı özsel bir veri olarak ele alan muhafazakârlığın, “asl” olarak kutsadıkları değerlerde olduğu kadar “aşırı modernliğin” sonuçlarını anlatan yozlaşmış kent kültürü temalarında da yan yana geldikleri söylenebilir.

2.3.2. Aile Oyunları ve “Toplum Korkusu”

Toplum korkusu, denetlenemeyen potansiyel tehditlerin alanı olarak beliren, içinde başkalığı ve farklılığı taşıyan toplumsal ilişkilerin, “bozulmayla, yozlaşmayla” bir tutulmasını ifade eder. Halkı kendinden menkul bir öz, soyut bir tasarı olarak düşünen aydınların eserleri Batılı tekniklerle birlikte içe sızan yabancı kültürün yerli kültürü yok etmesine dair korkusunun aynı zamanda toplumdan duyulan korku olduğunu da gösterir. Bu tutum, toplumsallığı üreten dinamiklerin göz ardı edilerek görece özerk mekanizmaların ve tarihselliğin de yok edilmesi anlamını taşır. Bu durumun doğurduğu en önemli sonuç ise pratikte toplumun hayal edilememesi, “gövdesiz bir ruha indirgenmesi”dir. Türkiye’de “teknik” ve “kültür” eksenlerinin başından beri bir “uygarlık” “kültür” ikiliği olarak görülmüş olması toplum hayalinin

teknik olarak yabancılığını, kültürel olarak da “güdükleştirilmiş yanını” ifade etmektedir. Bu bölünmüşlük, yabancı teknik ve “bir türlü sahici olamayan” kültür çelişkisi yüzünden hayal edilemeyen toplumu tehdit edici bir korku kaynağı olarak üretir.(Ahıska, 2006:14) Garbiyatçılık dolayısıyla gövdesiz bir toplum hayalinin yeniden üretilmesi, toplumsallığın maddi bir düzlemde hayal edilememesine neden olmuş, toplum imgesi tarihsel sosyolojik bağamlarından koparılarak teknik-kültür, Doğu-Batı, köy-kent ikiliklerine hapsedilmiştir.

Haldun Taner’in *Fazilet Eczanesi* oyunu, geleneksel yöntemlerle eczacılık mesleğini yaşatmaya çalışan kendi halinde bir eczacı olan Sadettin’in Batılı teknikler ve gelişen ilaç sanayisi karşısında ayakta kalma ve değişen yozlaşan kültürel yaşam karşısında eski değerleri yaşatma çabasını anlatır. Sadettin, ustasından öğrendiği yöntemlerle eczacılık yapmakta, kendi buluşu olan karışımları geliştirmeye çalışmakta, oğlunu da kendinden sonra mesleği devam ettirmesi için yetiştirmeye çalışmaktadır. Eski İstanbul’un en eski sakinlerinden biri olan Sadettin, çevresini çok iyi tanır ve kişiye özel çözümler geliştirir. Roma’ya gitmek ve heykeltıraş olmak isteyen oğlu Ünal, babasının isteklerini gerçekleştirmekten çok uzaktır. Sadettin, ilaç yapımına hammadde sağlamak ve ilk eşinden olan oğlunun anneannesinin hastalığını tedavi ettirmek için borçlanmış, eczane ipotek edilmiştir. Karısı Sadettin’in arkasından iş çevirerek eczaneyi almak isteyenlerle birlik olmuş, eczaneye alıcı bulmuştur. Ünal, Roma’ya gitmek için sandalı satar. Babasına Avrupa usulleri ve Amerikan üretimi ilaçlarla Fabrika üretimi karşısında eski usullerle tutunamayacağını anlatmaya çalışır. Ünal ve alacaklı Tahsin’in kızı Melda, eczanenin nöbetçi olduğu gece eczanede sarhoş olurlar, mahalleden birinin kalp krizi geçirdiği haberinin gelmesiyle eczaneye gelenlere kapıyı geç açarlar. Tahsin, durumdan faydalanarak içeride ahlaksızlık yapıldığı gerekçesiyle polisi de yanına

olarak içerideki kadının kim olduğunu soruşturur. İçeride bir kadın olduğunu kanıtlamaya çalışırken kavga ederler ve eczanenin bir kısmı kazayla yanar. Sadettin'in eşi Naciye eskiden tanıdığı ve turneye gelen komedyen Müslim'le kaçar. Ünal, Tahsin'in kızı Melda ile Amerika'ya gitmeye karar verir. Yıkılan Sadettin'e kendi icadı olan ilacın beğenildiği ve patent alması söylenir. Sadettin, eczaneyi satmaya karar verir, buna razı olmayan mahallelinin yardımıyla yeni bir ecza deposu tutma planları yapar. Sadettin'in kaçtığından haberi olmayan karısı geri gelir. Oyunda Sadettin'in alaturka yöntemleri, mahallenin Avrupa ve Amerika hayranı gençleri tarafından küçümsenir. Avrupa usulleri ile sanayileşmiş Amerikan ilaçlarını talep görmektedir artık. Sadettin ise geleneksel yöntemleri yüceltirken bu yabancı hayranlığını eleştirir, değişmekte olan düzeni sorgular, artık çocuk oyunları bile onun gözünde Amerikanlaşmıştır. Bir turist gözüyle bakınca “antika”ya benzeyen Fazilet Eczanesi, geleneksel değerlerin, mahalle kültürünün, samimiyetin bir temsilcisi olarak ayakta tutulmaya çalışılır. Yozlaşan değerlerin bir temsilcisi olan Melda, Amerika'da eğitim görmek istemektedir. Melda, tek yönlü ve tam bir yozluk içinde değil bir “kapılma” içinde çizilir. Yarı İngilizce yarı Türkçe konuşan, açık saçık giyinen, içki içen, erkeklerle flörtleşen Melda, geleneksel mahalle yaşamından kopmuş yüzünü Batı kültürüne dönmüştür. Sadettin'in oğlu Ünal da Melda gibi geleceğini Batı'da kurmak ister ve Sadettin'in ideallerinden kopuktur. Karısı tarafından ihanete uğrayan, oğlundan beklediğini bulamayan Sadettin kendi küçük dünyasına, ideallerine gömülü olarak yaşamasıyla eski değerlerin son temsilcisi konumundadır. Alaturka-alafranga ikiliğinin merkeze alındığı oyunda kültürel yozlaşma, bir ailenin dağılmasına sebep olacaktır. Batılı modernleşme ile yeni teknikler karşısında alaturka usullerle ayakta kalmaya çalışan eczane ve onunla birlikte geleneksel değerler de yok olmaya mahkûmdur. Batılı teknik ve yeni

sermaye nasıl küçük, klasik bir eczaneyi yok ediyorsa Batı hayranlığı, yozlaşan ahlâki değerler de aile yaşamının çözülmesine sebep olur. “Kaybolan değerler”, *Fazilet Eczanesi*’nin ana konusudur. Yazar, Batılı tekniğin yok ettiği küçük sermayeyi ele alırken bunun iktisadi sebepleri üzerinde durmaz, Batılı tekniğin ülkeye girişini daha çok geleneksel samimi mahalle yaşayışının çözülmesine yaslar. Kaybolan değerler, dağılan aileler üzerinden kurulan bu belirsizlik alanı, toplum korkusunu görünür kılar.

Turgut Özakman’ın Ocak oyunu, anne, baba ile birlikte yaşayan üç erkek bir kız çocuk ve büyükkanneden oluşan bir ailenin öyküsünü anlatır. Büyükanne, şimdiden kopuktur, geçmişte yaşar. Baba Tarık, bir tamir atölyesi işletmekte ve yoksulluktan kurtulmak için planlar yapmaktadır. Ortanca oğul Fazıl, babasının yanında tamirhanede çalışmakta, en büyük oğul Nihat ise aylaklık yapmaktadır. En küçük oğul Özcan henüz öğrencidir, Sevda ise “ev kızı”dır. Annesi Safiye ile birlikte evin gündelik işlerini çekip çevirmektedir, bir ayağı sakattır. Oyun, başladığında Tarık’ın yeni bir iş peşinde olduğu görülür. Ölen bir tamirci arkadaşının atölyesindeki hurda arabayı çalıştırarak taksiye dönüştürme planı yapar. Hurda arabayı satın almak için, Safiye’nin kızı Sevda’nın düğünü için sakladığı bir altın bilezik feda edilir. Sevda, mahalleden bir genci sevmektedir ve ağabeyi Fazıl’ın engellemelerine rağmen gençle görüşmeyi sürdürür. Hurda araba bir türlü çalışmaz, umutların bittiği bir anda Tarık eve arabanın çalıştığı müjdesiyle gelir. Sevda evden kaçmıştır. Nihat, bu sıkıntılı zamanlarda temelli evden uzaklara gideceğini ailesine söyler, annesinin üzüntüsünü görünce vazgeçer. Daha sonra bir işe girer ve kısa sürede ayrılmak zorunda kalır. Oyunun son bölümünde Safiye hastalanmıştır, Sevda ortada yoktur. Nihat ise babası ve kardeşi ile birlikte çalışmaya başlamış fakat yine vazgeçmek üzeredir. Evin düzeni altüst olmuşken Fazıl, Sevda’yı gördüğünü ve

Sevda'nın aşığında, arabada beklediğini söyler. Tarık evdekilerin ısrarıyla ikna edilir ve Sevda'nın eve dönmesiyle oyun sona erer. Ocak, acımasız şehir koşullarında ayakta kalmaya çalışan bir ailenin yoksullukla mücadelesini, yeşeren ve sönen umutlarını konu alır. Şehir, ailenin sürekli kurulan planlarını, umutlarını yutar, tutunma çabalarını boşa çıkarır. Evin kızı Sevda, kontrol edilemez ve istenmeyen biriyle kendi isteğiyle görüşür ve onunla kaçır. Reşat Nuri'nin *Yaprak Dökümü* 'nde de konu edildiği gibi kent hayatında kontrolden çıkan “ev kızları”nın istenmeyen evlilikler yapma teması ahlaki bir bozulmanın ve geleneksel değerlerin çözülüşünün göstergesidir. Çocukların, ev hayatından uzaklaşarak kentin hızlı yaşamında savrulması, aile bütünlüğünün bozulması metropol yaşamındaki kaotik düzenin geleneksel değerleri alt etmesinin bir göstergesi olarak sıklıkla edebiyata konu olmuştur. Değişmekte olan düzene dair sosyo-politik bir okumayı göz ardı eden ve bozulmayı şehre ve modern hayatın acımasızlığına atfeden bu yaklaşım, toplumsal değerlerin aşınması gibi muğlak bir üst başlıkla “kaybolan değerler” teması altında farklı dünya görüşüne sahip yazarları yan yana getirmektedir. Çalışkanlık, dürüst yolla para kazanma gibi erdemler şehir hayatında “para etmez”ken aileye bağlılık herkesin bir tarafa savrulması tehlikesiyle çözülmeye başlamıştır. Yazarın belli bir mesafeden baktığı geçmiş, eski yaşam tarzı, hafızası belli bir tarihsel ana takılıp kalmış Büyükannenin nostalji özlemiyle dile gelirken, gelecek karanlıktır. Aileyi geçici bir çözüm etrafında toplayan, bir arada kalmalarını sağlayan hayaller, şehrin zorlu yaşam koşullarında yok olmaya mahkûmdur. Büyükannenin “mazi cenneti” ne kadar reel yaşamdan kopuksa, umut bağlanan hayaller de zorlu yaşam koşullarında o kadar gerçek kurtuluş yollarından uzaktır. Oyunda çizilen kent yaşamı, Batılı metropollerin acımasız yüzünü yansıtırken geleneksel değerlerden uzaklaşma ve

kendi kaderini çizme edimleri daha bireyci ve Batılı bir ahlaki düzenin geleneksel olanın, feodal-geniş aile yapısının yerini almaya başladığının göstergeleridir.

Celeleddin Ezine'nin *Bir Misafır Geldi* oyunu, bir aile krizini Doğu-Batı sorunsalı içinde ele alır. Riyaz Hoca, altmış yaşında eski bir edebiyat hocasıdır. Yanlarında kaldığı liseden öğrencileri Belkıs ve Osman fizik profesörü ve doçenti olmuş bir çifttir. Çift, Bursa'nın ücra bir köşesinde rasathane kurmuş açılış yapma hazırlığı içindelerdir. İstanbul'dan Belkıs'ın üç arkadaşı misafirlğe gelir. Misafirler, özellikle Leyla ve Tunç Batı hayranıdır. Yeni danslardan, cazdan, Avrupa modasından konuşur, kıyafet balolarına katılırlar. Riyaz Hoca, geleneksel değerlerin "ayakaltına alınmasından", Batı hayranı züppelerin tutumundan hoşnut değildir:

RİYAZ HOCA- Öyledir zaten... Orada en az kalan yahut hiç gitmeyen en çok Avrupa delisi olur. Hazmedememiş midesine oturmuştur da ondan züppenin... Bazen kendi kendime şu Garplılaştırmamızı düşünürüm de ne tuhaf neticelere varırım, bilir misiniz? Avrupa bize marşandiz treni gibi geldi... Cins cins eşya; iyisi de var kötüsü de... Molozu kıymetliden tefrik edemedik... Hars başka şey, medeniyet başka... Ziyafet sofrasında açlıktan çıkmış molla gibi habire atıştırıyoruz. Medeniyet bolluğundan kafa fesadına uğradık; mide fesadı gibi bir hastalık bu. Dimağ ishali...(...)Kaptığımızı seçmeden kafamıza yerleştirdik; tertipsiz emtea ardiyesine döndü içi...(...)Medeniyeti öyle benimsedik ki; namuslu kadınla orospu, vekille borsa dolandırıcısı, ırz düşmanı ile vicdanlı adam; dans salonu ile kumar masasının başında can ciğer ahbap olduk...(1939:48)

Ziya Gökalp'in hars-medeniyet ayırımına gönderme yapan bu bölümde Riyaz Hoca, Batılılaşmayı açıkça ahlaksızlıkla eş görmektedir. Batılılaşma bir hastalık gibi topluma yayılmakta, iyi ve kötünün ayırt edilmesine engel olmaktadır.

“Garbın, hep o randıman vermeyen, kısır tarafını taklide yeltendik. Yeni doğan bir cemiyeti allak bullak etmek için, bundan daha hatalı bir yol intihap edilemezdi.”diyen Riyaz Hoca, toplumsal yapının çözülmesinden Batılılaşmayı sorumlu tutarak bunu yeni kurulmuş bir ülke için en büyük tehlike olarak tarifler. Oyundaki Doğu-Batı karşıtlığı yeni nesil İstanbul züppeleri ile Riyaz Hoca arasındaki çatışmayla görünür kılınır. “Züppe”lerin Riyaz Hoca’nın tutumlarına bakıp “ işte Köhne Şark” diye aşağılamaları karşısında Riyaz Hoca’nın “Türk damarı” kabarır. “Levantin züppeliği, adeleleşmiş kafanın hezeyanları” diye yeni nesli aşağılayarak karşılık verir. Güneş tutulmasının olacağı gece, misafirlerden Ahmet, Belkıs ile yakınlaşır. Ahmet, Belkıs’a özlediği hayat tarzını anımsatarak Belkıs’ın aklını çelmiştir. Kendi çekiciliğini, farklılığını öne sürmenin yanı sıra Belkıs’ın uzak kaldığı şehir hayatını, eğlenceleri ona hatırlatarak kendisini tercih etmesini ister. Belkıs’ı “Düşünün ikimiz ve büyük şehir” diyerek “kandırır”. Hem Ahmet’in tensel çekimine karşı koyamayan hem de özlediği şehre kavuşmak isteyen Belkıs Ahmet’le kaçmayı düşünmeye başlar. Hem durumu anlayan Osman’ın çektiği acıya hem de Riyaz Hoca’nın ikna ve ara bulma çabalarına dayanamayan Belkıs, fikrinden vazgeçerek eşine döner. Oyunda Batılı bir metropol görünümündeki İstanbul’un karşısına geleneksel değerlerin taşıyıcısı ve Doğulu bir mekan olarak Bursa çıkarılır. Cami tasvirleri, sakin yaşamıyla Bursa olgunluğu, sükûneti temsil ederken İstanbul, yoz kültürün ve dejenere ahlakın, karmaşanın, Batı özentiliğinin mekanı olarak seçilir. İstanbul, akli yerine vücut güzelliğiyle ön plana çıkan bir erkek imgesiyle Belkıs’ın aklını çeler, onu aile hayatından ve öz değerlerinden ayırır. Şehrin ışıkları, eğlencesi, özgür yaşamı ile tensel arzu özdeşleştirilir ve bunun karşısında Osman eve bağlılığı, şefkati, akli, ilmi temsil eder. “Merbutiyet, alaka, kök” yozlaşmış şehirde değil aile hayatındadır. Ahmet, Batı tarzı eğlenceyi, şehir

hayatını, arzuyu, Osman ise eve bağlılığı ve şefkati temsil eder. Şehvilik, bir kez daha Batı'dan gelir ve evine bağlı bir kadının aklını karıştırır. Belkıs'ın "kadının da erkek gibi etinin arzusunu utanmadan haykırabilmesi"ni savunması, "biz" değil "ben" diyebilmesi "yeni bir icat", Batılı bir düşünce tarzıdır. Belkıs'ı doğru yola çeken Riyaz Hoca ona unuttuğu şeyin "anane ve ananenin kanunu" olduğunu hatırlatır. Belkıs'ın "patırtısı, gürültüsü, insanlarıyla" şehir özlemini dile getirmesi üzerine şehrin gerçek yüzünün yalancı yozlaşmış bir hayat tarzı oluşununu her fırsatta hatırlatır.

Aile oyunları, ailenin parçalanma tehlikesiyle Batılı yaşam tarzını, modernleşme ve kent kültürünü özdeşleştirme eğilimi ile örtük Garbiyatçılığın göstergelerini açığa çıkarır. Aile oyunlarında örtük Garbiyatçılığın muğlak imgeleriyle yeniden üretilen ikilikler toplumun kendinden menkul bir öz olarak kurgulanmasının bir sonucu olarak Batı ve Batı kültürü karşısında üretilen bozulma, yozlaşma korkusunun nesnesi haline getirilmiştir. Toplumsal yapıyı tarihselliğinden soyutlayan bu yaklaşım Garbiyatçı üslupları yakınlaştırarak görünür kılarken, denetlenemeyen potansiyel tehditleri "kaybolan değerler" temasında birleştirerek korkunun kaynağına dair çözümlemelerden uzak bir dilin ortak bir söylem haline gelmesine zemin hazırlamıştır.

SONUÇ

Toplumsal inceleme alanında Şarkiyatçılığa göre “yeni” bir kavram olan Oksidentalizm-Garbiyatçılık, “Batı-dışı sayılan toplumların Batı ile ilişkisi” üzerine yapılan çalışmalarda hem “Batı düşmanlığı”, hem “Batıcılık” anlamında ele alınmıştır. Şarkiyatçılık tartışmaları ile diyaloga girdiğinde anlam katmanları genişleyen, kimi yaklaşımlarda Şarkiyatçılık dolayımında tanımlanan Garbiyatçılığın birbirinden oldukça farklı okumalara açılması, ülkelerin tarihlerinin ve kültürel yapılarının dâhil olduğu özgüllük alanı ile ilişkilidir. Bu çalışmada James Carrier’in yaklaşımından hareketle çizilen çerçevede Garbiyatçılık ve Şarkiyatçılık “birbirini belirleyen, etkileyen süreçler” olarak ele alınmış tam bir simetri ilişkisi kurulamayacak bu kavramların “çarpıtma”, “özcüleştirme” ve “tarihsizleştirme” eğilimleri üzerinde durulmuştur. Garbiyatçılık, Ian Buruma ve Avishai Margalit’in yaklaşımında tehlikeli bir “Batı düşmanlığı” olarak değerlendirilirken “Batı-dışı” toplumlarda yapılan kimi incelemeler, Garbiyatçılığa olumlu anlamlar atfetmiştir. Mısırlı felsefeci ve İslam reformcusu Hasan Hanefi, Garbiyatçılığı bir bilim olarak geliştirmeyi önerirken Mao sonrası Çin’i Batı ile ilişkili bir okumaya tabi tutan Xiaomei Chen ve Garbiyatçılığı modernlik çerçevesinde ele alan Couze Venn Garbiyatçılığı bir karşı-söylem alanıyla ilişkilendirir. Şarkiyatçılığın etki alanını dikkate alan ve Garbiyatçılığı karşı-söylem alanıyla ilişkilendiren bu yaklaşımlarda sömürgeciliğe ve kültür hegemonyasına karşı Garbiyatçılığın özgürleştirici yönleri tartışılır. Türkiye’de Garbiyatçılık üzerine çalışan Alim Arlı’nın yaklaşımı da Garbiyatçılığa “savunmacı ve direnişçi” bir anlam atfeder. Türkiye’de Garbiyatçılığı Shayegan’ın çizdiği “bilinç yarılması” perspektifinden “kültürel şizofreni”nin bir ürünü olarak gören Arlı, Şarkiyatçılığın emperyal üretim ilişkilerine alet olmayışıyla Garbiyatçılığı “bilişsel bir travmayla başa çıkma” yöntemi olarak değerlendirir.

Türkiye’de dile Doğu-Batı sorunu olarak yerleşmiş açmazın, toplumsal-kültürel katmanlarını kavramak ve bu konudaki tıkanmanın yol açtığı dil yoksunluğunu aşmaya çalışmak, bu alandaki kavramlara eleştirel bir bakış yöneltmekle mümkün olacaktır. Türkiye’nin Batılılaşma serüveninde özgün koşullarını dikkate alan ve ideolojinin temsil ile ilişkisine odaklanan bir bakış açısı, Garbiyatçılığı var olan Doğu-Batı tartışmalarında işlevsel bir kavram haline getirecektir. Meltem Ahıska, Garbiyatçılık çalışmalarında, kavrama eleştirel bir mesafe ile bakmayı önererek, öncelikle kavramı Türkiye üzerinden tartışırken savunmacı-direnışçi bir söylem olarak sınırlamanın, Garbiyatçılığın “ikircikli doğasını” anlama noktasında yanıltıcı olacağını belirtir. James Carrier’in dikkat çektiğı gibi, Garbiyatçılığı tarihsel olarak Şarkiyatçılıkla birlikte şekillenmiş bir olgu ve Doğu-Batı ikiliğıyle içinde üretilmiş bir paradigma olarak ele almak, diyalektik olarak oluşmuş öteki kurgularını kavrama noktasında farklı okumalara imkân sunar. Şarkiyatçılık, Batı’nın Doğu’yu ele geçirme, bilme, yönetme, temsil etme pratikleri içinde kendi söylem alanını oluşturmuştur. Kapitalizm ve sömürgeciliğın dünyanın büyük kısmını etkisi altına alma sürecinde Batılı hükmetme biçimleri ile birlikte “öteki”nin Doğululaştırılması, Şarkiyatçılığın hareket noktalarından biri olmuştur. Garbiyatçılık, bu etki alanı içinde “hem Batıcılık hem Batı karşıtlığı anlamında oluşturulan tepkiler” olarak ele alınabilir. Osmanlı-Türkiye’nin karmaşık modernleşme serüveni boyunca Garbiyatçılık, Şarkiyatçılığın etki alanı içinde şekillenmiştir. Ancak, Ahıska’nın da vurguladığı gibi Garbiyatçılığı bir “mazlumluk söylemi” ya da savunmacı bir dile hapsetmek, iktidar ilişkilerini kavramakta yetersiz bir bakış açısını açığa çıkaracağı gibi böyle bir yaklaşımda Said’in işaret ettiğı tehlike; Doğu’nun “edilgen bir tepki verici” konumuna indirgenmesi tutumunun belirmesi de söz konusu olacaktır. Türkiye’de Garbiyatçılık ve Şarkiyatçılığı zaman zaman iç içe geçmiş, zaman zaman

birbirine göre ötekiler oluşturan iki paradigma olarak ele almak, bu kavramların tarihsel süreçlerini kavramak için kilit bir öneme sahiptir. Garbiyatçılık kavramını, Türkiye üzerinden modernlik serüveniyle birlikte okumayı öneren Meltem Ahıska, Garbiyatçılığı iktidar pratiklerini hem kuran hem de anlamlandıran bir “söylemsel harita” olarak ele alır. Hem “geleneğin”, hem “modernliğin” Türkiye’ye özgü Batılılaşma süreci boyunca yeniden şekillendiği düşünülürse Garbiyatçılığın iki farklı biçimde belirginleştiği söylenebilir. Bu çalışmada, bu iki ideolojik eğilim “laik” ve “yerlici” Garbiyatçılık olarak tespit edilmiş, iktidara ortak olma talebiyle karşı karşıya gelen bu iki Garbiyatçılık biçiminin benzer Öteki kurgularından ve “biz”, “iç”, “dış” ayrımlarını yeniden üreten ortak bir toplumsal hafızadan beslendiği öne sürülmüştür. Türkiye’de farklı talep ve ideolojik kurguların çatışması bağlamında karşı karşıya gelen söylem biçimlerinin açtığı tartışma düzleminde Batı, aynı zamanda bir “iç mesele”dir. James Carrier’ in “*Garbiyatçılıklar ve Şarkiyatçılıklar sadece toplumlar arasına bir çizgi koymaya yaramaz, onların kendi içlerinde de ayrımlar yaratır*” ifadesiyle vurguladığı çatışma, içselleştirilmiş Şarkiyatçılık ve Garbiyatçılık biçimlerinin görünür kılınması noktasında da temel bir hareket noktasıdır. Doğu ve Batı arasında bir sınırdı durmayı “bilinçli bir biçimde seçmiş” Türkiye gibi ülkelerde ön plana çıkan bu “iç çatışma”, modernleşme ve Batılılaşma hamlelerinin de karakteristiğini ortaya koyar. Batı karşısında alınan tavır, Batı karşıtlığı ve “Batıcılık” yaklaşımlarının birbiriyle çatıştığı sınırlarda görünürlük kazanır. Bu bağlamda Türkiye’de tek ve homojen bir Garbiyatçılık eğiliminden çok kendi içinde çatışan, bu çatışmaya rağmen Batı karşısında çizilen teknik-kültür ayrımında, ahlâki sınırlarda, Öteki kurgularında yakınlaşan Garbiyatçılıklardan söz etmek gereklidir. Kemalist ideolojinin Batı’yla kurduğu ilişki çerçevesinde arzu-nefret salınımlarında gidip gelen, Cumhuriyet modernleşmesinin karakteristiğini

oluşturan Laik Garbiyatçılık ve Batılı değerlerin temsili olarak görülen modernizmin reddiyle söylem alanını biçimlendiren, muhafazakârlıktan ve dini argümanlardan beslenen yerlici Garbiyatçılık, karşıt söylem alanlarını oluştururken negatif Batı imgesini üretmekte ve Batı karşısında “kültürel başkalık” sınırlarının çizilmesinde ortak bir hafızadan ve imge dağarcığından beslenir.

Bu çalışmada “Garbiyatçılıklar”dan söz edildiğinde birbirine karşıt görünen laik ve yerlici Garbiyatçılık biçimlerinden söz edilmiş, Garbiyatçılık denildiğinde ise farklı Garbiyatçılık eğilimlerini, Öteki kurgularını yakınlaştırabilen, farklı paradigmalara ait kavramları “birbirine tercüme edebilen” bir “hegemonik bir üst-dil”e işaret edilmiştir. Bu üst dil, genel anlamda “bize özgü” ve “yabancı” olan ayrımlarını dayatırken, içerideki tüm çatışmalara rağmen, “var olan krizleri çözmesi” ve milleti ayakta tutmaya hizmet etmesi için ideoloji tarafından şekillendirilmiştir. Garbiyatçılığı “mazlumluk söylemi”ni aşan bir eleştirel bakışla değerlendirme çabası da bu hegemonik üst-dilin temsille ilişkisinde yerleşik ve örtük göstergeleri açığa çıkarma niyetinin önemli bir parçasıdır. “Toplumsal fantazi”den beklenen tam da bu göstergeler yoluyla çelişkilerin yok sayıldığı bir aile simülasyonunun yaratılması, içe, “bize”ait bütünlük tasarımının “gerçekleştirilmesi”dir.

“Batılı bir form” olan, Türkiye’de modernleşme sürecinin önemli bir parçası olarak Batı’nın sanal bakışına göre düzenlenen ve vitrine ait bir öge olarak önem kazanan tiyatronun Garbiyatçı fantazilere sağladığı dayanakla, Garbiyatçılığın üzerinde hareket ettiği karmaşık hakikatler zemini görünürlük kazanır. Batı’nın sanal bakışı altında şekillenen Batı’yla konuşma tonu, en belirgin biçimini tiyatroda bulur. Batı düşmanlığının, Batı’ya cevap verme pratiğinin, Batı’yı aşma isteğinin ya da Batılı olma arzusunun açık ve örtük biçimlerde dile getirildiği tiyatro, Batı’ya seslenmenin en etkili biçimi olarak modernleşme sürecinde önem kazanmıştır.

Gerçeklik ve fantazinin kritik yakınlaşma noktasına yerleşen tiyatro, oyunlarda dile gelen Garbiyatçılık biçimleri ile ideoloji tarafından işlevselleştirilen bir sahnede fantazilerin kendini “gerçekleştirdiği” bir alan olarak söyleme görünürlük kazandırır. Sanatın her alanında gözlemlenebilecek Batı ile konuşma, kendini Batı referansı ile düzenleme ya da Batı’ya meydan okuma pratikleri, tiyatronun biçimsel ve teknik avantajları sayesinde gerçeğe en yakın “sesleniş”in olanaklarını yaratır. Tiyatro, Batılı modernliğin en önemli göstergesi, yeni kültürel hayatın ve Batılı yaşam pratiğinin deneyimleneceği en belirgin alan olarak özenle düzenlenirken, içeriğine kazandırılmaya çalışılan yerel ve “milli” anlamlarla Batı’ya verilecek cevapların da kürsüsü haline gelmiştir. Batı’nın “bizi” görme ve duyma ihtimalinin en yüksek olduğu mekân olarak sahne, biçimsel olarak kendini Batı’nın tekniğiyle donatmaya çalışırken içeriğe Garbiyatçı fantazileri “yüklemekten” kendini alamaz. Bu anlamda Garbiyatçılığın sınırlarını özenle çizdiği teknik-kültür, iç-dış, hars-medeniyet ayrımlarının sahnenin biçim ve içeriği arasındaki koşutlukta da yeniden üretildiği söylenebilir. Sahnenin, milli bir kimlik ve köken oluşturulmasında, hâkim ideolojinin güçlendirilmesinde, ahlâki ve kültürel sınırların hatırlatılmasında ya da nasıl “doğru Batılılaşacağının” öğretilmesinde en temel araç olarak seçilmesinde “etkili bir tür” olması en önemli nedense bu etkinin gücü, temsilin “dışarı”ya sunduğu “imaj” için de geçerlidir. Garbiyatçı fantazilerin gerçekleştirildiği bir alan olarak tiyatro, Batı’ya teknik anlamda yeterli, Batılı anlamda sanat yapabilmeye ve modernliğe muktedir olduğumuzu göstermenin bir yolu iken, ona köklerimizi ve gücümüzü hatırlatmanın, meydan okumanın, modernlikte ve ilerlemede onu alt etmenin “gerçekleşme” yoluyla milli “tatminini” yaşayabileceğimiz bir temsil düzlemi olarak belirginleşir. Batı’dan gelen ahlâki tehlikelerin topluma hatırlatıldığı, özcü bir yaklaşımla Doğu-Batı sınırlarının yeniden çizildiği, tehlikelerden arındırılmış ya da milli bir içerik

kazandırılmış modernliğin yönünün tayin edildiği tiyatro, bu anlamda açık ve örtük Garbiyatçı üslupların toplumsal bellekteki göstergelerini çağıran ve yeniden üreten bir söylem alanı kurar.

Bölünmüş bir söylemin ürünü olan laik Garbiyatçılık, Batılı olma arzusu ile düşman Batı imgesini bir arada kurgulayan stratejilere bağlı olarak modernlik süreci boyunca hayranlık-zaptedilme-düşmanlık mekiğinde şekillenmiştir. Cumhuriyet modernleşmesinde yakın tarihteki “düşman Batı” figürünü harekete geçiren söylemler toplumsal hafızada beslenmeye devam ederken Batı, “medeniyetin ölçütü” olarak yeniden tariflenir. Modernleşme ve “modernliği temsil etme” anlamında kendini hayal edilen bir Batı’nın gözünden düzenleyen Laik Garbiyatçılık, ahlâki ve milli sınırlar söz konusu olduğunda “kültürel başkalık” talebi üzerinden hareket etmesiyle Batı karşısında bir dizi ikircikli tavrı ortaya çıkarır. Laik Garbiyatçılığın fantazisi, bir yandan Batı’dan daha eski, daha köklü bir medeniyet olduğu iddiasıyla ve geçmişin fetih ve “Batı’ya diz çöktürme” düşlerinin canlandırılmasıyla kurulurken diğer yandan medeniyette, çağdaş uygarlıkta Batı’nın önüne geçme, kendi Doğusundan sıyrılarak Batılı olma arzularını açığa çıkarır. Batı’da üstün olduğunu Batı’nın “ağzından duyma”, modernliğinin Batı tarafından onaylanması, kabul edilmesi isteği ise yansıtılmış Batı deneyiminin varlığını ortaya koyar. İdeolojinin bu noktada toplumsal fantaziden beklentisi içinde barındırdığı bu çelişik tavırların fantazi içinde uyumlu hale getirilerek “çelişkilerin olmadığı bir dünya düşü”nü gerçekleştirmesidir. Laik Garbiyatçılığın fantazisi, Batı ile kurulan ilişkiyi özenle sınırlandırır, bir yandan arzuyu kurarken diğer yandan “bize nasıl arzulayacağımızı” öğretir. Laik Garbiyatçılık başlığı altında incelenen oyun metinlerinde Batılı olma arzusu ile Batı düşmanlığının iç içe geçtiği, yan yana hareket ettiği bir düzlemde Garbiyatçı fantazinin kurulma biçimi üzerinde durulmuştur. Oyun metinleri Batı’ya

diz çöktürme düşleri ve uzak geçmişle kurulan bağlar yoluyla Öteki üzerine inşa edilen Türk kimliği ve Batılı olma arzusunu görünür kılan, modernliği yansıtılmış bir bakıştan kuran ve ona milli bir içerik kazandırmaya çalışan Batılılaşma serüveninin, toplumsal fantazinin kurulumunda uyumlu hale getirilme çabası üzerinden ele alınmıştır.

Batılılaşma, modernleşme sürecinde dışarıda bırakılmak istenen, gerigeleneksel olarak işaretlenmiş değerlerin alanına dâhil olan ve modernliğin reddi ile dini referansları merkeze koyan yerlici Garbiyatçılık, Öteki üzerinden farklı bir “biz” kurgusu ortaya koyar. İslami bir bakış açısıyla Batı’yı ve Batılı değerleri temsil eden mekanizmaların eleştirisini merkeze alan yerlici Garbiyatçılık, “Batılı olmama”, “Batı’ya benzememe” söylemi ile kendini Öteki üzerinden tanımlar. Batı’yı yozlaşmanın, köksüzlüğün, kozmopolitliğin, ruhsuzluğun ve soysuzlaşmanın sorumlusu ve temsilcisi olarak gören yerlici Garbiyatçılık, Doğu’yu saflığın ve birliğin mistik mekânı olarak hayal eder. Doğu ve Batı tanımlamalarına dair özcü bir yaklaşımı yeniden üreten bu düşünce, Doğu ve Batı’yı homojen, sabit, değişmez varlıklar olarak sunar. “Hastalıklı ve düşkün” Batı’dan gelen modernliği geleneksel değerlere saldırı olarak algılayan yerlici Garbiyatçılık, bir yandan düşman Batı imgesini komplo düşünceleriyle yeniden üretirken diğer yandan asr-ı saadete duyduğu özlemi ve bütünlüğün yaşandığı düşsel ve mistik dünya düşünüyü dile getirir. Toplumsal fantaziyi bu iki uç üzerinden kurgulayan yerlici Garbiyatçılık, öze yaptığı vurguyla içe ait alanda manevi bütünlüğün bozulmasına ilişkin endişeyi vurgular. Yerlici Garbiyatçılığın Türk tiyatrosunda en belirgin örneği olarak ele alınan Necip Fazıl Kısakürek’in oyunlarında Batı imgesi bu çerçeveden yola çıkılarak örtük ve açık Garbiyatçılığın araçları açısından değerlendirilmiş, yerlici Garbiyatçılığın

fantazisi, Doğu-Batı temsillerinin özcüleştirme ve tarihsizleştirme eğilimleri açısından değerlendirilmiştir.

Laik Garbiyatçılık ve yerlici Garbiyatçılık arasında süregelen mücadele ideolojik talepler ve iktidara ortak olma arzuları içinde karşı karşıya gelen iki uca işaret etse de, Garbiyatçılık eğilimleri arasındaki söylem benzerlikleri toplumun yerleşik kültürel anlaşıma zeminini ortaya koyar. Aşırılığa, taklitçiliğe karşı olmak, yerli ve yabancı, iç ve dış ayrımlarından beslenmek, Anadolu'yu ve halkı “kendinden menkul” bir öz olarak görerek bu alana saflık yüklemek gibi temel eğilimlerde bu farklı Garbiyatçılık biçimleri benzer söylemleri üretecektir. Toplumun hayal edilememesi ve halkın bir öz olarak, sabit bir varlık gibi düşünülmesi Batı'dan gelen tehlikelerin topluma zarar vermesi korkusunu açığa çıkarırken, bu korku Garbiyatçı söylemlerin kendini meşrulaştırdığı en temel alan olarak ön plana çıkar. Toplum korkusu, Batı'dan içe sızmasından endişe edilen yabancılık ve yozluğun “toplumsal değer kaybı” endişesiyle bir belirsizlik alanına hapsedilmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Son bölümde oyunları incelenen yazarların kapsamlı bir Batı ve modernizm eleştirisi geliştirmekten çok geleneksel değerlerden uzaklaşma, şehir hayatının ve Batılı yaşam tarzının aile ve toplum yapısına verdiği zararlar üzerinde durması, örtük Garbiyatçılığın “Batı'dan gelen tehlikeler” karşısında toplum yapısının korunması temasıyla farklı düşünce yapılarını ortaklaştırdığını göstermektedir. Belirsizliği besleyen, hayal edilemeyen toplum üzerindeki tehditleri ötekileştirme söyleminin dayanak noktası haline getiren kısmi ve bilinçli körlük, aydınların örtük bir biçimde yeniden ürettiği ikilikleri ve Garbiyatçılığı dil ve gösterge düzleminde pekiştirme işlevine sahiptir.

Garbiyatçılık, toplumsal hayattaki çelişkileri Doğu-Batı temsilleri içinde kısıtıran, Doğu ve Batı'yı sabit özlere indirgeyen, yekpare ve ikirciksiz görünen bir

toplum simülasyonunun yaratılması noktasında araçsallaştırılan hegemonik bir söylem alanına ve kültürel bir anlaşma zeminine tekabül eder. Batı'ya meydan okuma, ona haddini bildirme ile bir an önce Batılı olma isteklerinin yarattığı karmaşık hakikatler zemininde Garbiyatçılıklar özcü bir yaklaşımla Doğu ve Batı imgelerini yeniden üretirken bu ayrımları değişmez ve evrensel gerçekler olarak sunar, kültürel sınırları dayatır, hatırlatır ve günceller.

Garbiyatçı fantazilerin sahneye taşınması, fantazinin arzulanan gerçekliği kurmasına ve bunun bir gerçeklik olarak algılanmasıyla birlikte kendinin ve kendine ilişkin yasakların yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Gelecek zamanın modern Türkiye'sinde geçen oyun metinlerinde sıkça tekrar edilen temel bir motivasyon dikkat çekicidir: Uygarlığın en uç noktası olarak tasarlanan modern Türkiye ütopyasında sunulan en temel duygu ve düşünce, ilerleme yolunda Batı'yı yenmektir. Batı tarafından uzak gelecekte de olsa bir gün tanınmak, saygı görmek... Şarkiyatçılığın toplumsal bellekte açtığı yaraların üzerine sıvanan Garbiyatçı bir fantazi olarak bu çocuksu dünya düşü, toplumsal fantaziye aktarılan bir ütopyada bile Garbiyatçılığın kendini ve kendine ilişkin yasakları nasıl yeniden ürettiğini gösterir. Erken Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu, günümüzden bakıldığında teknik olarak “yetersiz” ya da “çocuksu” olarak değerlendirilebilecek kimi örnekleri nedeniyle gereken dikkati üzerine çekememiş ve aynı gerekçelerle ideolojik talepleri “hafife alınmış” olsa da sahne, kendi döneminin dayatılan, denetlenen ve “doğallaştırılmaya” çalışılan Garbiyatçı fantazilerine dayanak sağlamış, daha da önemlisi ötekileştirici ve ayırıcı söylem biçimlerine meşruiyet ve görünürlük kazandırarak temsil ve ideolojinin yakın temasında kritik bir işlev üstlenmiştir.

ÖZET

“Türk Tiyatrosunda Garbiyatçı Fantazi” başlığıyla hazırlanmış bu tez, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda Garbiyatçılık biçimlerinin izlerini aramayı ve Garbiyatçı fantazilerin tiyatroda “gerçekleştirilme” yöntemini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde Garbiyatçılık kavramına getirilen temel yaklaşımlar ele alınmış, laik ve yerlici Garbiyatçılık söylemlerinin ortaya çıktığı toplumsal koşullar ve kültürel zemin üzerinde durulmuş, Garbiyatçılığın temsille ilişkisi tartışılmıştır. Tezin ikinci bölümünde ise Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosundan seçilen örneklerle laik ve yerlici Garbiyatçılığın fantazilerinin sahnede kurulma biçimi incelenmiş, “toplum korkusu” kavramından hareketle köy-kent karşıtlığını ele alan oyunlar ve aile oyunları üzerinden örtük Garbiyatçılığın farklı ideolojileri yan yana getirebilen kültürel anlaşıma zemini üzerinde durulmuştur.

ABSTRACT

This thesis prepared by the title of ‘Occidentalism Fantasy in Turkish Theatre’, aims to search traces of forms of Occidentalism in Turkish theater during the Republican era and to examine the methods of "realization" Occidentalism Fantasies in the theater. In this context, in the first chapter the relation between the representation and Occidentalism and the basic approaches to the concept of Occidentalism are argued by focusing on the nativist and cultural grounds that the Occidentalism discourses arise from the secular and social conditions. The second part of the thesis examines how these secular and nativist Occidentalism fantasies constructed on stage in the selected plays of the Republican era of Turkish theater, focusing on the village-city contrast, starting from the plays that deal with the concept of “society fear” and the cultural understandings that the family plays implicitly juxtapose different ideologies via Occidentalism

KAYNAKÇA

Ahıska, Meltem. **Radyonun Sihirli Kapısı-Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**. İstanbul: Metis Yayınları,2005.

----- “Hayal Edilemeyen Toplum: Türkiye’de “Çevresiz Merkez”ve Garbiyatçılık”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 105, 2006.

-----“Garbiyatçılık: Türkiye’de Modernliğin Grameri”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Dönemler ve Zihniyetler** ,Cilt İstanbul: İletişim Yayıncılık,2009.

Ahmet Mithat Efendi. **Felatun Bey ve Rakım Efendi**. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.

Akı, Niyazi. **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

Aktay, Yasin. “Halife Sonrası Şartlarda İslamcılığın Öz-Diyar Algısı”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-İslamcılık**, Cilt 6, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011.

And, Metin **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

-----**Türk Tiyatrosu’nun Evreleri**. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.

Argın, Şükrü. “Nurettin Topçu’nun Ümitsiz İhya Arzusu ya da Siyasetin Taşrasında Taşranın Siyasetini Tahayyül Etmek” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Muhafazakarlık**, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2013.

Arlı, Alim. **Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin**. İstanbul: Küre Yayınları, 2009.

----- “Devletin Sürekliliği, Devrimin Muhafazası, Toplumun Denetim Sorunu: Merkez-Çevre Paradigmasının Sınırlılıkları Üzerine Notlar”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 105, 2006.

Atatürk, Mustafa Kemal. **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I-III**, Ankara: Divan Yayınları, 2006.

Atay, Tayfun. “Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk Gelen-ekçi Muhafazakarlığı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Muhafazakarlık**, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2013.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. **Karagöz Ankara’da**, İstanbul:Sedat Basımevi,1940.

-----**Batıya Doğru**, İstanbul: Sebat Basımevi, 1945

-----**Türk’e Doğru**, Ankara: Cantekin Matbaacılık, 1994

Başkut, Cevat Fehmi, **Ayarsızlar**. İstanbul: İnkılap Yayınları,2006

----- **Büyük Şehir**, İstanbul: İnkılap Yayınları, 2006

Belge, Murat. “Mustafa Kemal ve Kemalizm”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm**, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011.

Berkes, Niyazi. **Türkiye’de Çağdaşlaşma**. İstanbul: YKY Yayınları, 2013.

-----**Batıcılık, Ulusçuluk, Toplumsal Devrimler-I**. İstanbul:Yenigün Yayınları,1997.

Bora, Tanıl. **Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik, Muhafazakarlık, İslamcılık.** İstanbul: Birikim Yayınları, 2012.

-----**Taşraya Bakmak.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

-----“Milliyetçi-Muhafazakâr ve İslamcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi”,
Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Modernleşme ve Batıcılık, Cilt 3, İstanbul:
İletişim Yayıncılık, 2012.

-----“Cumhuriyet’in İlk Döneminde Milli Kimlik”, **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997.

-----“Muhafazakar Yerlilik Söylemi”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Muhafazakarlık**, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2013

-----Bora, Tanıl, Burak Onaran. “Nostalji ve Muhafazakarlık “Mazi Cenneti””, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Muhafazakarlık**, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2013.

Bruma, Ian, Avishai Margalit. **Garbiyatçılık-Düşmanlarının Gözünde Batı.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Buttanrı,Müzeyyen. “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi”, **Turkish Studies**, Vol 5;/2 Spring, 2010.

Carrier, James. “Maussian Occidentalism: Gift and Commodity Systems”,
Occidentalizm-Images of the West. New York: Oxford University Press, 2003

-----“Occidentalism: The World Turned Upside-Down” **American Ethnologist**, Vol 19, No:2, 1992

Chatterjee, Partha. **Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası**. Çev: Sami Oğuz, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.

-----**Ulus ve Parçaları: Kolonyal ve Post-Kolonyal Tarihler**.

Çev: İsmail Çekem, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Chen, Xiaomei. **Occidentalism-A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China**, New York: Oxford University Press, 1995.

Çağlar, Behçet Kemal. **Attila**, Ankara: Ulus Basımevi, 1935.

-----**Çoban**. Ankara:Hakimiyeti Milliye Matbaası,1933.

Çamlıbel, Faruk Nafiz. **Akın**, Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1932.

-----**Özyurt**, Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası,1932.

Çelik, Celaladdin. “Gökalp’in Bir Değişim Dinamiği Olarak Kültür-Medeniyet Teorisi”, **Türk Kimliğinin Yeniden İnşası Bağlamında Ziya Gökalp**, İstanbul: Kesit Yayınları,2010.

Çelik, Nur Betül, “Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm**, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011.

Çiğdem, Ahmet. “Türk Batılılaşması”nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı-Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, **Modern Türkiyede Siyasi Düşünce-Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt 3, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2009

Çongur, Elif. “**Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi**”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara:2011

Duran, Burhanettin. “Cumhuriyet Dönemi İslamcılığı: İdeolojik Konumları, Dönüşümü ve Evreleri”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-İslamcılık**, Cilt 6, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011.

Enginün, İnci. **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**. Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

-----Enginün, İnci, Zeynep Kerman. **Mehmet Kaplan’dan Seçmeler-I**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Ezine, Celaleddin. **Bir Misafir Geldi**. İstanbul: Kenan Basımevi, 1939.

Finn, Robert P. , **Türk Romanı (İlk Dönem, 1872-1900)**. Çev. Tomris Uyar, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

Göle, Nilüfer. **Modern Mahrem-Medeniyet ve Örtünme**. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

-----**Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar**. İstanbul: Metis Yayınları, 2012

Gökalp, Ziya. **Hars ve Medeniyet**. Ankara: İş Matbaacılık, 1972.

-----**Türkçülüğün Esasları**. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2013.

-----**Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**. Ankara: Alter Yayıncılık, 2010.

Göze, Ergun. **Üç Büyük Mustarip**. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1995.

Güçbilmez, Beliz. **Zaman/Zemin/Zuhûr- Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**. Ankara: Deniz Kitabevi Yayınları, 2006.

Gürbilek ,Nurdan a) **Kötü Çocuk Türk**. İstanbul:Metis Yayınları, 2010.

-----b): **Kör Ayna Kayıp Şark**. İstanbul:Metis Yayınları, 2010

-----**Vitrinde Yaşamak**. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

-----“Dandies and Originals”: Authenticity, Belatedness and the Turkish Novel”, **The South Atlantic Quaterly**, Vol.102, No.2/3, (Spring/Summer, 2003)

Gündüz, Aka. **Beyaz Kahraman**. Ankara: Aka Gündüz Kitabevi, 1932.

Hanefi, Hasan. “Oryantalizmden Oksidentalizme”, **Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, 2006.

Hokna, Mehmet. Toprak Çocuğu, Ankara: Ulus Basımevi, 1947.

İnalcık, Halil. “Atatürk ve Türkiye’nin Modernleşmesi”, **Atatürkçü Düşünce El Kitabı I**, Ankara: Can Yayinevi, 2004.

İnönü, İsmet. “Yeni Halkevlerini Açma Nutku”, **Atatürk Devri Fikir Hayatı II**. Hazırlayan: Mehmet Kaplan, İnci Engünün, Zeynep Kerman, Necati Birinci, Abdullah Uçman, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992

İrem, C. Nazım. “Kemalist Modernizm ve Türk Gelenekçi-Muhafazakarlığın Kökenleri”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 74, Güz, 1997.

Karadağ, Nurhan. **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988

Kısakürek, Necip Fazıl. **Sahte Kahramanlar**. İstanbul: Nesil Yayınları,1996.

-----**Büyük Doğu Cemiyeti.** İstanbul:Büyük Doğu Yayınları, 2011.

-----**Başmakalelerim 3.** İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1999.

-----**Bir Adam Yaratmak.** Ankara: Devlet Tiyatroları, (Yıl Belirtilmemiş)

-----**Tohum.** İstanbul: Emek Matbaacılık, 1984.

-----**Para.** İstanbul: Emek Matbaacılık, 1984.

Kocatürk, Utkan. **Atatürk’ün Fikir ve Düşünceleri.** Ankara: Atatürk Kültür , Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 1999

Koçak, Cemil. “Namık Kemal”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi,** Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2009

Koçak,Orhan. “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm,** Cilt İstanbul:İletişim Yayıncılık, 2011

----- “Ataç, Meriç, Caliban, Bandung- Evrensellik ve Kısmilik Üzerine Bir Taslak”, **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu,** İstanbul:Bağlam Yayıncılık, 1995.

-----“Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, **Toplum ve Bilim Dergisi,** Sayı 70, Güz 1996.

Korkmaz, Zeynep. “Atatürkçü Düşüncede Türk Dilinin Yeri”, **Atatürkçü Düşünce El Kitabı I,** Ankara: Can Yayınevi, 2004.

Kurtcepe, İsrail. “Atatürk’ün Tarih Anlayışı ve Türk Tarih Tezi”, **Atatürkçü Düşünce El Kitabı I**, Ankara: Can Yayınevi, 2004.

Köker, Levent. **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

.....“Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm**, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011.

Lacan, Jacques. **Fallusun Anlamı**. 6:45 Yayınları, İstanbul, 2013..

Laroui, Abdullah. Tarihselcilik ve Gelenek. Çev:Hasan Bacanlı, Ankara: Vadi Yayınları, 1998.

Levi-Strauss, Claude. **Mit ve Anlam**. İstanbul: İthaki Yayınları, 2013

Mardin, Şerif. “Batıcılık”, **Türk Modernleşmesi- Makaleler 4**, İstanbul:İletişim Yayınları, 2012.

-----“Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, **Türk Modernleşmesi- Makaleler 4**, İstanbul:İletişim Yayınları, 2012.

-----“Yeni Osmanlı Düşüncesi”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi**, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009

-----**Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, Çev. M.Türküne, F.Unan, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Meydan, Sinan. “Atatürk ve Kayıp Kıta Mu”, **Türk Tarih Tezinin Doğuşu**, İstanbul: Truva Yayınları, 2005.

Nayır, Yaşar Nabi. **İnkılap Çocukları**, İstanbul: Hakimiyet-i Milliye Matbaası,1933.

Nuri, İbnürrefik Ahmet. **Himmet'in Oğlu**, İstanbul: Hakimiyet-i Milliye Matbaası,1934.

Ozansoy, Halit Fahri. **On Yılın Destanı**, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.

Özakman, Turgut. **Ocak**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2008.

Özman, Aylin. “İsmail Hakkı Baltacıoğlu”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2012

Pekman, Yavuz. “Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 14, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2002

Recaizade Mahmut Ekrem. **Araba Sevdası**. İstanbul: İnkılap Yayınları,2010.

Reşit, Muzaffer. “On Yılda Güzel Sanatlarımız”, **Atatürk Devri Fikir Hayatı II**, Hazırlayan: Mehmet Kaplan, İnci Engünün, Zeynep Kerman, Necati Birinci, Abdullah Uçman, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992

Safa, Peyami. **20. Asır Avrupa ve Biz**. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

----- **Türk İnkılabına Bakışlar**. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2013.

Said, Edward. **Şarkiyatçılık-Batı’nın Şark Arayışları**, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Sarıtaş, Mehmet. “Nurettin Topçu”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Muhafazakarlık**, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2013

Shayegan, Daryush. **Yaralı Bilinç- Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni.**

İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Şener, Sevda. **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu.** İstanbul: Alkım Yayınları, 2003.

.....**75. Yılında Türk Tiyatrosu.** İstanbul: Türkiye İş Bankası
Kültür Yayınları, tarih belirtilmemiş.

-----““Popüler” Yazar Cevat Fehmi Başkut”, **Tiyatro Araştırmaları
Dergisi**, Sayı 3, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1970

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.** İstanbul:Dergah
Yayınları, 2012.

Targhi, Mohamad Tavakoli. **Refashioning Iran: Orientalism,
Occidentalism and Historiography.** New York: Oxford University Press, 2001.

Taner, Haldun. **Fazilet Eczanesi,** Ankara: Bilgi Yayınevi, 2013.

Tezel, Yahya Sezai. “Jakoben Yenileşmecilik”, **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu,**
İstanbul:Bağlam Yayıncılık, 1995.

Topçu, Nurettin. **İradenin Davası-Devlet ve Demokrasi.** İstanbul: Dergah
Yayınları, 2012

-----**Yarınki Türkiye.** İstanbul: Dergah Yayınları:2013

-----**Ahlak Nizamı.** İstanbul: Dergah Yayınları:1999

Tör, Vedat Nedim. **Değişen Adam.** Ankara: Ulus Matbaası, 1941.

Turner, Bryan S. **Marx ve Oryantalizmin Sonu.** İstanbul: Kaynak Yayınları,
2001.

Unat, Yunus Nüzhet. **Haydi Suna**. Ankara: Yeni Cezaevi Matbaası, 1938

Ülken, Hilmi Ziya. **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

Ünsal Bostan, Fatma. “Mehmet Akif Ersoy” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-İslamcılık**, Cilt 6, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011.

Venn, Couze. **Occidentalism- Modernity and Subjectivity**. London: SAGE Publications, 2000.

Zizek, Slavoj. **İdeolojinin Yüce Nesnesi**. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

-----**Kırılğan Temas**. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

-----**Yamuk Bakmak**. İstanbul:Metis Yayınları, 2010

-----“Müstehcen Efendi”, Çev: Mustafa Yılmaz, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı 70, Güz 1996.

Zürcher, Erik-Jan, “Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm**, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011.