



**1950 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA  
OKSİDENTALİST SÖYLEM BİÇİMLERİ**

**Derya ATMACA**

**Doktora Tezi  
Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı  
2025**

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI SANAT DALI

**1950 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA OKSİDENTALİST SÖYLEM BİÇİMLERİ**

(Occidentalism Discourse Forms in Turkish Theatre After 1950)

DOKTORA TEZİ

Derya ATMACA

Danışman: Doç. Dr. Tamer TEMEL

Erzurum  
Aralık, 2025



**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**KABUL VE ONAY TUTANAĞI**

Doç.Dr. Tamer TEMEL danışmanlığında Derya ATMACA tarafından hazırlanan “**1950 Sonrası Türk Tiyatrosunda Oksidentalist Söylem Biçimleri**” başlıklı çalışma 24/12/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Sahne Sanatları - Anasanat Dalı Sahne Sanatları Sanat Dalı'nda **Doktora** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

|                        |                                                          |        |
|------------------------|----------------------------------------------------------|--------|
| Jüri Başkanı:          | Prof.Dr. Süreyya TEMEL<br><i>KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ</i>    | e-imza |
| Jüri Üyesi (Danışman): | Doç.Dr. Tamer TEMEL<br><i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>       | e-imza |
| Jüri Üyesi:            | Doç.Dr. Kamil CİVELEK<br><i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>     | e-imza |
| Jüri Üyesi:            | Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN<br><i>KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ</i> | e-imza |
| Jüri Üyesi:            | Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAS<br><i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i> | e-imza |

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

02/01/2026  
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN  
Enstitü Müdürü  
e-imza



## ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Doktora Tezi olarak sunduğum “**1950 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA OKSİDENTALİST SÖYLEM BİÇİMLERİ**” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

24 / 12 / 2025

Derya ATMACA  
Aslı ıslak imzalıdır

- ☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun .... / .... / .... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun .... / .... / .... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.



## TEZ BENZERLİK RAPORU

**“1950 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA OKSİDENTALİST SÖYLEM BİÇİMLERİ”** başlıklı tez çalışmamın toplam 130 sayfalık kısmına ilişkin, 24 / 12 / 2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10 olarak belirlenmiştir

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

24 / 12 / 2025

Danışman

Doç. Dr. Taner TEMEL

Aslı ıslak imzalıdır

Öğrenci

Derya ATMACA

Aslı ıslak imzalıdır

## TEŞEKKÜR

Doktora eğitimim boyunca bilgi, birikim ve rehberliğiyle çalışmalarımı şekillendiren; akademik düşünme biçimimi geliştirmemde, araştırma disipliniyi oluşturmamda ve bu tezin her aşamasında yol gösterici tutumuyla bana örnek olan danışmanım Doç. Dr. Tamer TEMEL'e en derin teşekkürlerimi sunarım. Kendisi, yalnızca bilimsel katkılarıyla değil, yapıcı yaklaşımı, sabrı ve akademik nezaketiyle bu sürecin sağlıklı şekilde ilerlemesini mümkün kılmıştır. Böylesine nitelikli bir akademisyenle çalışma imkânına sahip olduğum için kendimi ayrıcalıklı hissettiğimi belirtmeliyim. Araştırma sürecinde eleştirileri, yönlendirmeleri ve yapıcı katkılarıyla çalışmama önemli bir derinlik kazandıran Tez İzleme Komitesi hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAS ve Doç. Dr. Kâmil CİVELEK'e teşekkür ederim. Tez savunma jürimde yer alarak değerlendirme ve görüşleriyle çalışmama değerli katkılar sağlayan Prof. Dr. Süreyya TEMEL ve Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN'a ayrıca teşekkür etmeyi borç bilirim. Bu teşekkürlerin yanında, özellikle adı anılmayı hak eden; tiyatro yolculuğumun ilk adımlarından bu çalışmanın son satırlarına kadar her daim yanımda olan, emeği, birikimi, zarafeti ve sayısız öğrencide yaşattığı öğretmenlik mirasıyla üzerimde silinmez bir iz bırakan emektar hocam Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS'a gönülden teşekkür ederim.

Tüm bu rehberliğin ötesinde; hayatım boyunca yanımda olan ve akademik yolculuğumun her aşamasında koşulsuz desteğini hissettiğim aileme ise minnettarım. Özellikle, sabrı, sevgisi ve her daim güç veren varlığıyla bugünlere gelmemde en büyük paya sahip olan ANNEM'e şükranlarımı sunarım. Hayatıma neşe ve ilham katan, tezin sayfaları arasına gülücüklerini bırakan sevgili yeğenlerime de özel bir teşekkür etmek isterim. Bu sürecin en tatlı ilham kaynakları oldular.

Hastanedeki yoğun ve yorucu çalışma temposu içinde her zaman manevi desteklerini, anlayışlarını ve iş birliğini esirgemeyen değerli mesai arkadaşlarım Elif ÖZGÜN ÇAKIR, Selda COŞKUN ve Asuman ÇAVUŞOĞLU'na da içtenlikle teşekkür ederim. Bu süreçte gösterdikleri dayanışma, akademik çalışmama odaklanabilmemi mümkün kılmıştır. Elbette bu metne değerli vaktini ayıran siz kıymetli okurlara duyduğum teşekkür duygusu ise hiçbir zaman tam olarak ifade edilemeyecektir. Son olarak, bu tez çalışmasını desteklemeye değer bularak katkı sağlayan Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü'ne (Proje No: SDK-2024-13708) teşekkür ederim.

Derya ATMACA

## ÖZET

### DOKTORA TEZİ

#### 1950 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA OKSİDENTALİST SÖYLEM BİÇİMLERİ

Derya ATMACA

Danışman: Doç. Dr. Tamer TEMEL

Aralık 2025, 196 Sayfa

Bu tez, 1950 sonrası Türk tiyatrosunda Batı'nın temsiline ilişkin söylemleri oksidentalizm kuramı bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, Türkiye'nin modernleşme sürecinde Batı ile kurduğu zihinsel, kültürel ve politik ilişkinin sahne sanatlarına nasıl yansıdığını inceleyerek, oksidentalizmin Türk tiyatrosunda aldığı biçimleri sistematik bir yaklaşımla ortaya koymaktadır. Bu amaçla Edward Said, Ian Buruma–Avishai Margalit, Hasan Hanefi, Homi K. Bhabha, Frantz Fanon, Max Weber, Jürgen Habermas ve Daryush Shayegan gibi düşünürlerin kuramsal yaklaşımlarından yararlanılmış; oksidentalizmin tarihsel, söylemsel ve felsefi temelleri disiplinlerarası bir çerçevede değerlendirilmiştir.

Araştırmada nitel yöntem benimsenmiş; söylem analizi, karakter merkezli okuma ve temsil çözümlemesi birlikte kullanılmıştır. Çalışma kapsamında tezde ortaya konulan beş söylem biçimi (idealize eden söylem, ikircikli söylem, düşmanca–aşağılayıcı söylem, eleştirel–akılcı söylem ve ironik söylem) belirlenmiş; her bir söylem biçimini temsil eden uygun model oyunlar ayrıntılı bir çözümlemeye tabi tutulmuştur. Analizlerde, karakterlerin Batı'ya dair ürettikleri söylemler temsil düzeyinin ötesine taşınarak değerlendirilmiş; Batı'nın bilinçli bir “ötekî” olarak kurulmasının, Doğu'nun kendi öznel konumunu ve kültürel benliğini yeniden tanımlama sürecindeki işlevi açığa çıkarılmıştır.

Bulgular, 1950 sonrası Türk tiyatrosunda Batı'nın tek yönlü veya sabit bir imge olarak değil; hayranlık, taklit, ironi, yabancılaştırma, direnç, eleştiri ve parodi gibi birbirine zıt fakat eşzamanlı söylemler üzerinden temsil edildiğini göstermektedir. Modernleşme süreci, oyun karakterlerinde kimi zaman “üst kültür” olarak idealize edilen, kimi zaman korkulan, kimi zaman da ironik biçimde ters yüz edilen bir Batı imgesi üretmiştir. İncelenen oyunlar; Bhabha'nın “ambivalans”ı, Fanon'un sömürge öznesine dair psikopolitik çözümlemeleri ve Şayegan'ın kültürel yarılma kavrayışıyla uyumlu çok katmanlı kimlik performanslarını görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak çalışma, 1950 sonrası Türk tiyatrosunda oksidentalizmin basit bir Batı karşıtlığı veya ideolojik tutum olmadığını; tersine, Türkiye'nin kültürel modernleşme tecrübesinde ortaya çıkan bölünmüş kimlik, melezleşme, direnç, yabancılaşma ve söylemsel etkileşim alanlarını sahne üzerinden okumanın güçlü bir aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle tez, oksidentalist söylemin Türk tiyatrosundaki biçimlerini sistematik olarak sınıflandırarak literatüre özgün bir katkı sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Oksidentalizm, Türk Tiyatrosu, Söylem Analizi, Modernleşme, Kültürel Kimlik, Ambivalans.

## **ABSTRACT**

### **DOCTORAL THESIS**

#### **OCCIDENTALIST DISCOURSE FORMS IN TURKISH THEATRE AFTER 1950**

**Derya ATMACA**

**Advisor: Assoc. Prof. Dr. Tamer TEMEL**

**December 2025, 196 Pages**

This dissertation aims to examine the representations of the West in post-1950 Turkish theatre within the framework of Occidentalism. The study analyzes how Turkey's cultural, psychological, and political tensions related to modernization are reflected on the stage, thereby identifying the forms through which Occidentalism manifests itself in Turkish theatre. To this end, the theoretical approaches of scholars such as Said, Buruma–Margalit, Hasan Hanafi, Bhabha, Fanon, Weber, Habermas, and Shayegan are employed, and the historical, discursive, and philosophical foundations of Occidentalism are evaluated through an interdisciplinary perspective.

A qualitative research design has been adopted, combining discourse analysis, character-centered reading, and representational analysis. Within the scope of the study, five types of discourse (idealizing discourse, ambivalent discourse, hostile–derogatory discourse, critical-rational discourse, and ironic discourse) were identified, and plays representing each discourse type were subjected to detailed analysis. In these analyses, the characters' utterances about the West were evaluated beyond the level of representation; the function of constructing the West as a deliberate “other” and its role in the process through which the East redefines its own subjective position and cultural identity was brought to light.

Findings reveal that, in post-1950 Turkish theatre, the West is not represented as a fixed or monolithic image but rather through simultaneous and contradictory discourses such as admiration, imitation, irony, alienation, resistance, critique, and parody. The modernization process produces, in the characters, a Western image that is at times idealized as a “superior culture,” at times feared, and at other times ironized or subverted. The examined plays expose multi-layered identity performances that align with Bhabha's notion of “ambivalence,” Fanon's psychopolitical analysis of the colonial subject, and Shayegan's conception of cultural fragmentation.

In conclusion, the study demonstrates that Occidentalism in post-1950 Turkish theatre is not a simple form of anti-Western sentiment or ideological positioning; rather, it serves as a powerful interpretive lens for reading the fractured identities, hybridity, resistance, alienation, and fields of discursive interaction that emerge within Turkey's experience of cultural modernization. In this respect, the dissertation offers an original contribution to the literature by systematically classifying the forms of Occidental discourse in Turkish theatre.

**Keywords:** Occidentalism, Turkish Theatre, Discourse Analysis, Modernization, Cultural Identity, Ambivalence.

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....                                                                                                              | i   |
| ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....                                                                                                            | ii  |
| TEZ BENZERLİK RAPORU.....                                                                                                                | iii |
| TEŞEKKÜR .....                                                                                                                           | iv  |
| ÖZET .....                                                                                                                               | v   |
| ABSTRACT .....                                                                                                                           | vi  |
| İÇİNDEKİLER.....                                                                                                                         | vii |
| GİRİŞ.....                                                                                                                               | 1   |
| BİRİNCİ BÖLÜM.....                                                                                                                       | 11  |
| Kuramsal Çerçeve.....                                                                                                                    | 11  |
| Oksidentalizm Kavramı .....                                                                                                              | 11  |
| Kavramsal köken ve tanımlar.....                                                                                                         | 11  |
| Oryantalizm ile karşıtlık ve ilişki.....                                                                                                 | 20  |
| Oksidentalizmin felsefi temelleri. ....                                                                                                  | 38  |
| Sanat ve edebiyatta oksidentalist temsiller. ....                                                                                        | 45  |
| İKİNCİ BÖLÜM .....                                                                                                                       | 57  |
| Oksidentalist Söylem Biçimleri ve Kuramsal Temelleri.....                                                                                | 57  |
| Söylem Kavramı: Kuramsal Bir Giriş.....                                                                                                  | 57  |
| İdealize Eden Söylem – Max Weber’den Habermas’a: Batı’nın Ahlaki ve Rasyonel<br>Model Olarak Kuruluşu.....                               | 60  |
| Eleştirel- Akılcı Söylem: Frantz Fanon ve Sömürge Sonrası Direniş Bilinci.....                                                           | 64  |
| Aşağılayıcı / Düşmanca Söylem- Buruma & Margalit: Batı Karşıtlığının İdeolojik<br>Eleştirisi .....                                       | 70  |
| İkircikli Söylem- Daryush Shayegan: Yaralı Bilinç ve Bölünmüş Kimlik.....                                                                | 74  |
| İronik Söylem – Homi K. Bhabha: Taklit, Parodi ve Tersine Çevirme.....                                                                   | 81  |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....                                                                                                                        | 88  |
| 1950 Sonrası Türk Tiyatrosunda Oksidentalist Söylem Biçimlerinin Temsili: Karakter<br>Söylemleri Üzerinden Model Oyun Çözümlmeleri ..... | 88  |
| 1950 Sonrası Türk Tiyatrosuna Genel Bir Bakış .....                                                                                      | 88  |
| İki Uç Kimlik: Suzan’ın Oto-Oryantalist İdealizasyonu ve Cengiz’in Yerli Direnişi ..                                                     | 100 |
| Akılcı-Eleştirel Söylem – Lin’in Anti-Kolonyal Bilinci ve Karaderililerin Rasyonel<br>Direnişi.....                                      | 119 |

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Doğu'nun Şairi ve Batı'nın Şeytanı: <i>Siyah Pelerinli Adam</i> 'da Düşmanca Oksidentalst<br>Söylem ..... | 132 |
| Yaralı Bilinçten Kültürel Şizofreniye: Şair Wong'un İkircikli Söylemi .....                               | 143 |
| İronik Söylem: Zilha: Taklitten Parodiye Batı İmgesi .....                                                | 156 |
| SONUÇ VE DEĞERLENDİRME .....                                                                              | 172 |
| KAYNAKÇA .....                                                                                            | 180 |
| ÖZ GEÇMİŞ .....                                                                                           | 186 |



## GİRİŞ

Modernleşme, yalnızca ekonomik veya siyasal dönüşümlerden ibaret olmayan; toplumların değer dünyasını, düşünme biçimlerini ve kimlik inşasını kökten etkileyen çok katmanlı bir süreçtir. Modernleşme “toplumun geleneksel olandan modern olana dönüşmesini açıklayan değişme ve dönüşüm süreçlerinin bütünüdür” ve bu dönüşüm “endüstrileşme, kentleşme, bireycilik ve akılcılaşma gibi birçok unsurun iç içe geçtiği çok boyutlu bir yapı” hâlinde ortaya çıkar (Solmaz, 2011). Bu nedenle modernlik, sadece yeni kurumların doğuşu değil, aynı zamanda insanın dünyayı algılayış tarzının köklü biçimde değişmesidir.

Dünya genelinde modernleşmenin hız kazanmasıyla birlikte, özellikle Batı dışı toplumlarda kimlik alanında derin yarılmalara meydana gelmiştir. Aydınlanma’nın akıl merkezli düşüncesi ve Sanayi Devrimi’nin yarattığı yeni toplumsal düzen, geleneksel cemaat yapılarının çözülmesine ve bireyin “büyüden arındırılmış” bir dünyada kendi konumunu yeniden tanımlamak zorunda kalmasına yol açmıştır. Bu kırılma, Doğu toplumlarında modern ile geleneksel arasında keskin karşılaştırmalar üretmiş; kültürel hafızanın sürekliliğini sınan bir kimlik gerilimi yaratmıştır. Özellikle Durkheim’in “mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya” geçiş olarak nitelediği süreç, Doğu toplumlarında çoğu zaman kendi tarihsel bağlamından koparılarak Batı merkezli bir ilerleme modeli olarak dayatılmıştır. Bu durum, modernleşmenin sadece teknik bir dönüşüm değil, aynı zamanda kültürel bir kırılma olarak yaşanmasına neden olmuştur.

Türk modernleşmesi ise bu genel çerçeveyi paylaşmakla birlikte, Osmanlı’nın son döneminden itibaren devlet eliyle yürütülen yenileşme hamleleri nedeniyle diğer Doğu toplumlarından ayrılan özgün bir deneyim sunar; zira süreç toplumsal taleplerden çok devletin merkezîyetçi yeniden yapılanma ihtiyacından doğmuştur. Eryılmaz’ın Tanzimat modernleşmesini değerlendirdiği çalışmada, Osmanlı’nın modernleşme süreci “toplum için değil birey için uygulamaya konulmuş” bir program olarak nitelendirilir ve bu sürecin Batı’nın üstünlüğünü kabul eden bir zihniyet dönüşümünü beraberinde getirdiği ifade edilir (Eryılmaz, 2001). Bu yönüyle Türk modernleşmesi, Batı’yı yalnızca teknik ilerlemenin kaynağı değil, aynı zamanda ahlaki ve siyasi model olarak içselleştiren bir yönelimle şekillenmiştir. Modernleşme girişimleri halktan ziyade bürokratik elitler tarafından yürütülmüş; bu durum hem toplum ile devlet arasında mesafe yaratmış hem de modernliğin bir çeşit “yetişme ve aşma” ideali olarak algılanmasına yol açmıştır. Hatırlatmak gerekir ki; Türk modernleşmesi dönüşümsel bir evrimden ziyade “telafi edici” ve hızlandırılmış bir modernlik olarak ortaya çıkmış; Batı’da

yüzyıllar süren toplumsal, kültürel ve düşünsel dönüşümler Türkiye’de kısa zaman dilimlerine sıkıştırıldığı için kimlik çatışmalarını derinleştirmiş, kültürel baskı mekanizmalarını güçlendirmiş ve modernliğin çoğu zaman yüzeysel biçimde içselleştirilmesine yol açmıştır.

Sanat, özellikle de tiyatro, bu modernleşme sürecinde ortaya çıkan kültürel gerilimleri görünür kılan en önemli alanlardan biri olmuştur. Tiyatro metinleri, Batı’nın temsil ediliş biçimleri üzerinden hem modernleşmenin zihinsel arka planını açığa çıkarır hem de toplumun Batı ile kurduğu çelişkili ilişkiyi sahneye taşır. Bu nedenle Türk tiyatrosu, modernlik deneyiminin toplumsal bilinçte yarattığı kırılmaları, kimlik karmaşalarını ve Batı’ya yönelik hayranlık–eleştiri ikilemini incelemek için eşsiz bir laboratuvar niteliğindedir.

Tamer Temel’e göre Türk tiyatrosu, modernleşme ideolojisinin en görünür taşıyıcılarından biri olarak özellikle Tanzimat’tan itibaren sistematik biçimde araçsallaştırılmıştır. Makalenin girişinde açıkça belirtildiği üzere, “toplumun modernleştirilmesi/Batılılaştırılması ideolojisi doğrultusunda Türk Tiyatrosu araçsallaştırılmıştır” (Temel, 2016, s.1763). Temel, modernleşme sürecinin pek çok kurumda olduğu gibi tiyatrodaki da köklü dönüşümlere yol açtığını, bu dönüşümün ise geleneksel olanla bağın bilinçli biçimde koparılmasına dayandığını vurgular: “modernleşme süreci tiyatromuzda da gelenekle olan bağı kopararak zayıf bir zemin üzerine yeni bir tiyatro inşa etmiştir” (s.1763-1766). Bu nedenle modernleşmenin tiyatrodaki iki temel yönlü bir kırılma ürettiğini belirtir: gelenekle kopuş ve Batı’ya yönelme. Dolayısıyla tiyatro, yalnızca estetik bir dönüşümün değil, aynı zamanda bir ideolojik aktarım mekanizmasının da merkezine yerleştirilmiştir.

Türk tiyatrosunda Batı’nın sahnedeki ilk temsilleri Tanzimat dönemine dayanır. Bu dönem, Osmanlı’nın Batı karşısındaki askerî ve siyasî gerilemesinin kültürel alanda da etkilerini görünür kıldığı; Batı’nın hem model hem de tehdit olarak algılandığı çelişkili bir zeminde şekillenmiştir. Tanzimat’la birlikte, kapalı toplum yapısının değişime uğraması ve üstünlük algısının çözülmesi, Batı karşısındaki kültürel konumlanmayı belirleyen en temel kırılmadır. Bu kırılma, tiyatro sahnesine de doğrudan yansımış; Batı, sahnede hem bir yenileşme idealinin sembolü hem de geleneksel değerleri tehdit eden bir unsur olarak temsil edilmiştir.

Temel (2006), batılılaşma sürecinin tepeden inme niteliğinin tiyatrodaki karakter ve temsil yapısına doğrudan yansıdığını belirtir. Ona göre, Batı’da birey ve toplum yapısının doğal gelişimi üzerinden olgunlaşan tiyatro geleneği, Osmanlı-Türk bağlamında yukarıdan aşağıya bir modernleşme politikasıyla şekillenmiş ve bu durum tiyatral karakterleri “örnek tipler” haline getirmiştir: “Bizde tepeden inme modernleşme, topluma yol gösterme, kurgusal alanda bireyi var etme biçiminde şekillenir... bunun sonucu olarak da gerçeğe uymayan,

idealize edilmiş birey, toplum, dünya modeli çıkar karşımıza” (Temel, 2006, s.1766). Temel, oyun kişilerin psikolojik derinliği olan bireyler değil, modernleşme ideolojisinin hedeflediği toplumsal refleksleri uyandırmak üzere oluşturulmuş model tipler olduğunu vurgular: “Oyunlarda idealleştirilen tipler yazarların toplumda oluşmasını istediği refleksleri harekete geçirmek üzere oluşturulan model tiplerdir” (s.1767). Bu tespit, Türk tiyatrosunun modernleşme boyunca yalnızca bir kültürel alan değil, devlet eliyle biçimlendirilen bir kimlik ve vatandaşlık inşa sahası olarak işlediğini göstermesi bakımından son derece önemlidir.

Tanzimat tiyatrosu bu nedenle Batı’yı çoğu zaman idealize eden bir perspektifle ele almıştır. Özellikle Batılılaşmayı ilerlemenin ve medeniyetin koşulu olarak gören metinlerde, Batı “çağdaşlaşmanın ölçütü” olarak sahneye taşınmış; karakterler Batılı davranış kalıplarını benimsemeye çalışan figürler olarak kurgulanmıştır. Ancak bu idealizasyonun karşısında, Batıyı taklit eden ve öz değerlerini kaybeden “züppe” tipi giderek bir karikatür figürüne dönüşmüş; toplumun modernleşme sancıları sahnede alafranga tiplerinden hicvedilmiştir. Erdem, alafrangalığın bu dönemde “güldürü unsuruna dönüşen kültürel bir fantazi” hâline geldiğini ve toplumsal hafızada yerleşik bir temsil kodu oluşturduğunu açıkça belirtir (Erdem, 2014).

Bu ikili temsil çizgisi zaman içinde daha da belirginleşmiş; Batı, bazı oyunlarda kaçınılmaz bir modernlik projesinin ideal modeli olarak yüceltilirken, bazı metinlerde ise ahlaki çözülmenin, yapaylaşmanın ve kimlik erozyonunun kaynağı olarak tehditkâr bir imgeye dönüşmüştür. Doğu ile Batı arasında kurulan bu karşıtlık, Türk düşünce dünyasında çoğu zaman hem hayranlık duyulan hem de mesafe konulmak istenen bir alan yaratmış; Batı’ya yönelik bu gelgitli konumlanış, tiyatro metinlerinde de aynı şekilde iki uç arasında salınan temsiller üretmiştir. Bu çelişkili yaklaşım, Batı’nın tiyatro sahnesinde neden kimi zaman bir “ilerleme idealinin taşıyıcısı”, kimi zaman da “kültürel yabancılaşmanın kaynağı” olarak betimlendiğini anlamak açısından önemli bir arka plan sunar.

Tanzimat döneminde Batı’nın sahneye taşınışı yalnızca tematik bir yönelim değil, doğrudan metinlerin kurgusunda belirleyici bir eksen olmuştur. Şinasi’nin *Şair Evlenmesi*’nde Batılı düşünme biçiminin rasyonellik ve toplumsal düzen arayışı üzerinden olumlanması, sahnedeki ilk modernleşme vurgularından biridir. Namık Kemal ise *Vatan Yahut Silistre* ve *Celalettin Harzemşah* gibi oyunlarında Batı’yı doğrudan sahneye taşımasa da, Batı karşısındaki askerî-siyasal gerilemenin yarattığı kimlik baskısını dramatik bir bilinç düzeyine dönüştürerek Batı’yla ilişkili yeni bir “medeniyet”, “ilerleme” ve “kahramanlık” anlayışı kurmaya çalışır. Ahmet Mithat’ın *Felâhî Bey*, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Bihruz Bey* ve Hüseyin Rahmi’nin *Şık* romanındaki *Şöhret Bey* gibi “yanlış Batılılaşmış” karakterlerin kültürel bellekten

devraldığı temsil çizgisi, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière uyarlamalarında sahneye taşınarak güçlü bir teatral örüntü oluşturur. Paşa'nın uyarlamalarında Batılı yaşam biçimi “gülünç alafrangalık”, “taklitçilik”, “zorlama modernlik” gibi temalar üzerinden sık sık hicvedilmiştir. Bu temsil, Erdem'in Tanzimat'tan itibaren gözlemlediğini belirttiği “alafranga tiptemenin toplumsal fantaziye yerleşmesi” nin sahnedeki en erken örneği olarak değerlendirilebilir (Erdem, 2014, s. 57). Dolayısıyla Tanzimat dönemi tiyatro yazarları hem Batı'yı bir medeniyet modeli olarak benimseyen hem de Batı taklitçiliği üzerinden toplumsal kaygıları hicveden çifte bir temsil çizgisi oluşturmuş; bu ikilik sonraki dönemlerde de Türk tiyatrosunun Batı temsillerinin temel eksenlerinden biri olmuştur.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, Batı temsilleri siyasal ideolojinin ihtiyaçlarına göre yeniden biçimlenmiştir. Cumhuriyet modernleşmesi, bir yandan Batı'yı “medeniyetin ölçütü” olarak benimserken diğer yandan Batı'yı kültürel bir tehdit unsuru olarak kodlayan ikili bir yapı üretmiş; bu yapı, Batı karşısındaki konumlanmayı hem idealize edici hem de mesafeli bir söylem içinde şekillendirmiştir. Bu dönemde tiyatro, Batılılaşmanın gerekliliğini vurgulayan didaktik metinlerle dolarken başka metinlerde Batı “ruh hastası, züppe ve yapay bir dünya” olarak temsil edilmiş; *Haldun Taner*'in kentli alafranga tipleri, *Cevat Fehmi Başkut*'un Batı hayranı züppeleri ve *Mürebbiye* gibi uyarlamalarda görülen yapay Batılılaşma figürleri, modernleşme yolunda aşırılığa kaçan karakterlerin kültürel kimliğin çözülüşünü nasıl temsil ettiğini göstermiştir. Benzer şekilde Temel, Modernleşmenin tiyatroya yüklediği misyonun Cumhuriyet döneminde daha da belirginleştiğini ifade eder; Nitekim “Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde modernleşmenin taşıyıcılığını yapan Türk Tiyatrosu, Cumhuriyet'le birlikte millî kimliğin inşasına ve resmî ideolojinin pekiştirilmesine hizmet etmiştir” (Temel, 2006, s.1766) ifadesi tiyatronun devlet eliyle üstlendiği kurucu rolü açıkça ortaya koymaktadır.

1950 sonrası Türkiye'de yaşanan toplumsal dönüşümler ise Batı temsillerini daha da çeşitlendirmiştir. Çok partili hayata geçiş, kentleşmenin hızlanması, köy-kent ayrımının derinleşmesi ve birey-toplum çatışmasının görünür hâle gelmesi, tiyatro metinlerinde Batı'yı yalnızca dışsal bir model olarak değil, içsel bir kimlik sorununa dönüşen bir kategori hâline getirmiştir. Bu dönemde Batı yalnızca modernliğin kaynağı olarak değil, “kişiyi kendine yabancılaştıran, kimlik bölünmesine yol açan” bir unsur olarak sahnelenmiştir. Doğu-Batı sorunsalı artık yalnızca siyasi bir mesele değil, bireyin iç dünyasında sıkışma ve tıkanma üreten bir bilinç yarılması hâline gelmiştir. Bu bilinç yarılması, 1950 sonrası Türk tiyatrosunda karakterlerin iç çatışmalarını belirleyen en temel dramatik olgudur.

Türk tiyatrosunda Batı'yı temsil eden söylemler, Tanzimat'tan itibaren modernleşme tartışmalarının merkezinde yer almıştır. Batı, kimi dönemlerde ilerlemenin, rasyonelliğin ve

uygarlığın karşılığı olarak sunulurken; kimi dönemlerde kültürel çözülmenin, yabancılaşmanın ve kimlik kaybının kaynağı olarak konumlandırılmıştır. Bu ikili temsil yapısı, tiyatro metinlerinde Batı'nın yalnızca dışsal bir "öteki" değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasında yer alan bir çatışmanın simgesi hâline geldiğini gösterir. Dolayısıyla Batı, Türk tiyatrosunda hem arzulanan hem reddedilir; hem model alınır hem de tehdit olarak algılanır. Bu çelişkili konumlanış, tiyatroda Batı imgesinin hangi söylemsel biçimler aracılığıyla kurulduğunu anlamayı önemli kılar.

Tanzimat'tan itibaren Türkiye'nin geçirdiği modernleşme süreci, siyasal reformlardan toplumsal dönüşümlere, kültürel yeniden yapılanmalardan kimlik tartışmalarına uzanan geniş bir alanda sürekli kırılmalar üretmiştir. Osmanlı'nın Batı karşısındaki askerî ve siyasî gerilemesinin ardından başlatılan yenileşme hareketleri, toplumda hem hayranlık hem tereddüt uyandıran ikili bir modernlik algısı yaratmış; Cumhuriyet döneminde ise Batı, medeniyet projesinin vazgeçilmez referansı hâline gelirken aynı zamanda ulusal kimliğin korunması açısından bir tehdit olarak da görülmüştür. Türkiye'de modernleşme tarihinin tamamı, Doğu ile Batı arasında sıkışmış bir kimlik arayışının biçimlendirdiği kültürel bir müzakere sürecidir. 1950 sonrasında hızlanan kentleşme, çok partili siyasal hayata geçiş ve toplumsal hareketlilik, bireyin geleneksel aidiyetleri ile modern yaşam pratikleri arasında yeni gerilimler üretmiş; bu gerilimler kültürel alanda, özellikle tiyatroda giderek görünür hâle gelmiştir. Dolayısıyla Türk tiyatrosundaki Batı temsillerinin iki uç arasında salınması, tam da bu tarihsel ve kültürel dalgalanmaların yarattığı kimlik arayışının bir yansımasıdır.

Bu tarihsel ve kültürel dalgalanmalar, Türk tiyatrosunda Batı'nın temsiline ilişkin çözümlemelerin yalnızca dramatik yapılarla odaklanmasıyla sınırlı kalamayacağını, aynı zamanda Batı'yı anlamlandıran zihinsel çerçevenin de incelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu noktada oksidentalizmin neden gerekli olduğu daha açık hâle gelir. İlber Ortaylı'nın söylediği gibi, Doğu toplumlarının Batı'yı yeterince çalışmaması, Batı karşısındaki entelektüel konumlanmayı zayıflatan temel etkenlerden biridir. Ortaylı, Doğulu araştırmacıların Batı bilgisi konusunda yaşadığı boşluğu şöyle ifade eder: "Siz hiç İslam tarihi alanında ün kazanan bir Müslüman, ünlü bir Türk Türkolog işittiniz mi? 'Avrupalılar Asya'nın neredeyse bütün dillerini ve tarihlerini çalıştılar. Asya, Avrupa'yı çalışmadı.'" (Ortaylı, 2002, s. 52). Bu tespit, yalnızca akademik alanlardaki bir eksikliğe işaret etmekle kalmaz; aynı zamanda Batı'nın Doğu'nun bakışında neden çoğu zaman ya idealize edilmiş ya da şeytanileştirilmiş bir imge olarak belirdiğini de açıklar. Batı'yı çalışan bilgi damarının zayıf olması, temsil biçimlerinin çoğu zaman tepkisel, eksik ya da indirgemeci bir çerçevede oluşmasına yol açmıştır. Dolayısıyla oksidentalist bir okuma, yalnızca Batı'yı eleştirmek

amacıyla değil; Batı'nın Türk zihnindeki konumunu berraklaştırmak, kültürel aynadaki yansımayı daha sağlıklı biçimde çözümleyebilmek için zorunlu bir analitik araç hâline gelmektedir.

Bu bağlamda çalışmanın temel problemi, oksidentalist söylemin Türk tiyatrosundaki izlerini sistematik biçimde ortaya koymaktır. “Oksidentalizm” kavramı Türkiye’de özellikle edebiyat, sosyoloji, siyaset bilimi ve kültürel çalışmalar alanlarında tartışılmış; Batı’nın Doğu’nun bakışında nasıl konumlandırıldığına dair önemli kuramsal çerçeveler geliştirilmiştir (Said, 2003; Buruma & Margalit, 2004; Hanefi, 1991). Ancak bu tartışmaların tiyatro metinlerine aynı sistematikte uygulanmadığı görülmektedir. Yani oksidentalizm, Türkiye’de güçlü bir teorik zemine sahip olmasına rağmen, tiyatro alanında bir yöntem olarak neredeyse hiç kullanılmamıştır. Bu durum, tiyatronun modernleşme sürecindeki merkezi rolüne rağmen önemli bir akademik boşluğa işaret eder.

Bu tezin temel çıkış noktası da tam olarak bu boşluktur. Çalışma, Türk tiyatrosunda Batı’nın hangi söylemsel stratejilerle temsil edildiğini, bu temsillerin hangi tarihsel ve kültürel süreçlere yaslandığını ve karakterlerin Batı karşısındaki konumlanışlarını hangi bilinç yapıları üzerinden kurduğunu araştırmayı hedefler. Bu bağlamda cevap aranan temel sorular şunlardır: Türk tiyatrosunda Batı imgesi hangi söylem türleri aracılığıyla oluşturulmaktadır? Bu söylemler, kültürel bilinç, kimlik krizi, yaralı benlik ve kültürel şizofreni gibi kavramlarla nasıl kesişmektedir? Batı’nın idealize edilen, aşağılayan, tehditkâr, ikircikli veya ironik biçimlerde sahnelenmesi hangi tarihsel ve kültürel arka planlara dayanmaktadır? Karakterlerin Batı karşısındaki konumlanışları hangi bilinç yapıları üzerinden kurulmaktadır? Oksidentalist söylem biçimleri, tiyatro metinlerinde modernleşme gerilimlerini ve kültürel yarılmaları nasıl görünür kılmaktadır?

Dolayısıyla çalışmanın problemi, tiyatro metinlerinde Batı’nın yalnızca *nasıl temsil edildiğini* değil, aynı zamanda bu temsilin ardında yer alan zihinsel, kültürel ve söylemsel kodları çözümleyerek ortaya koymaktır. Tiyatronun kültürel kimlik mücadelesini sahneye taşıma gücü göz önünde bulundurulduğunda, oksidentalist söylemin bu alanda incelenmemiş oluşu hem teorik hem metodolojik açıdan önemli bir boşluk oluşturur. Bu tez, söz konusu boşluğu doldurmayı ve Türk tiyatrosunda Batı’nın temsil biçimlerini oksidentalizm perspektifinden bütüncül biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

19. yüzyıl sonu Osmanlı aydınlarının Batı’yla kurduğu ilişki, yalnızca teorik değil, aynı zamanda doğrudan gözlem ve temsil üzerinden gelişmiştir. Özellikle Stockholm’de düzenlenen Oryantalistler Kongresi’ne Osmanlı Devleti adına katılan Ahmet Mithat’ın bu deneyimi, Doğu’nun Batı sahnesinde nasıl konumlandırıldığını bizzat gözlemlemesi açısından kritik bir

örnektir. Ahmet Mithat, bu kongrede edindiği izlenimlerin yanı sıra sonrasında katıldığı Paris Dünya Sergisi ve Avrupa'nın çeşitli başkentlerine yaptığı seyahatleri *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı eserinde ayrıntılı biçimde aktarır. Bu eser, yalnızca Avrupa medeniyetinin dışarıdan algılanışını değil, aynı zamanda Osmanlı aydınınının Batı karşısındaki öznel konumunu da görünür kılar. Ahmet Mithat burada kendisinden “**müstağrip**”, yani “Batı’yı anlamaya ve açıklamaya çalışan Doğulu” olarak söz eder; bu yönüyle Batı karşısında böyle bir kimliği açıkça benimseyen ilk Osmanlı münevveri olarak tarihe geçmiştir. Onun bu öz tanımlaması, hem Batı bilgisini edinme çabasının samimiyetini hem de Doğu'nun kendi kendisini Batı'nın gözünden anlamaya yöneldiğini gösterir. Bu durum, İlber Ortaylı'nın vurguladığı Doğu'nun Batı'yı yeterince çalışmaması sorununu tarihsel olarak doğrulamakta; oksidentalit bir yaklaşımın yalnızca Batı'yı eleştirmek değil, aynı zamanda Doğu'nun kendisini Batı'nın baskın söylemlerinden bağımsız biçimde konumlandırabilmesi için zorunlu olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

Oksidentalizm, Batı'nın Doğu tarafından nasıl algılandığını, temsil edildiğini ve yeniden anlamlandırıldığını inceleyen eleştirel bir düşünme biçimidir. Kavram, yalnızca Batı'ya yönelik bir reddiye ya da düşmanlık söylemi değildir; aksine, Doğu'nun modernlik, kimlik, medeniyet ve güç ilişkileri bağlamında Batı'yı nasıl konumlandığını açıklayan geniş bir temsil alanını ifade eder. Oksidentalizm literatüründe tartışmalar çoğu kez Buruma ve Margalit'in (2004) oksidentalizmi “Batı'nın Batılı olmayan toplumların zihninde aldığı idealize edilmiş ya da şeytanileştirilmiş imge” olarak tanımladığı yaklaşımla sınırlandırılrsa da, kavramın düşünsel kökeni daha önceye uzanır. Özellikle Hasan Hanefi, 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında kaleme aldığı çalışmalarda, Soğuk Savaş'ın sona erdiği, SSCB'nin dağıldığı ve kapitalizmin küresel sistem olarak hâkimiyet kurduğu bir tarihsel eşikte oksidentalizmi yeni bir epistemik proje olarak ortaya koymuştur. Hanefi (1991), Doğu'nun Batı karşısındaki edilgen konumunu tersine çevirmekten çok, dünya tarihinin, bilgi üretim süreçlerinin ve medeniyet kavramının Batı merkezli anlatılardan kurtararak yeniden okunması gerektiğini savunur. Bu nedenle Hanefi'nin oksidentalizmi, birçok araştırmacı tarafından Francis Fukuyama'nın “Tarihin Sonu” ve Samuel Huntington'ın “Medeniyetler Çatışması” tezleriyle aynı dönemde ortaya çıkan ve küresel siyaseti yeniden yorumlama iddiası taşıyan alternatif bir tarihsel okuma girişimi olarak değerlendirilir. Bu bağlamda Hanefi'nin çalışması, Batı'nın eleştirisinden ziyade, Doğu'nun kendisini Batı'nın epistemik gölgesinden çıkararak özne konumuna yerleştirme çabasını temsil eder. Bu bağlamda oksidentalizm, Türk tiyatrosunda Batı'nın doğrudan “doğru” ya da “yanlış” bir temsili olarak değil, kültürel bilinç, kimlik krizleri, yaralı benlik ve modernleşme gerilimleriyle iç içe geçmiş söylemsel bir alan olarak ele alınacaktır. Tiyatro metinleri, toplumsal bilinçteki Batı imgelerinin çoğu zaman çatışmalı, çelişkili ve çok

katmanlı bir şekilde inşa edildiği estetik mekânlar olduğu için, oksidentalizm bu tezin kuramsal ve yöntemsel çerçevesinde bir analiz aracı, bir okuma stratejisi ve bir temsil haritası işlevi görmeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma, oksidentalizmi yalnızca Batı karşıtlığını besleyen bir ideolojik tutum ya da Batı'yı yekpare bir bütün olarak ele alan özcü bir yaklaşım şeklinde değil; farklı kuramsal geleneklerin kesişim noktasında yer alan çok katmanlı bir temsil alanı olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle kavramsal çerçeve, Said'in Doğu-Batı ilişkilerini güç ekseninde çözümleyen söylem analizinden; Hanefi'nin, Soğuk Savaş sonrası dönemde Doğu'nun epistemik öznesini yeniden kurmayı amaçlayan eleştirel oksidentalizm projesinden; Buruma ve Margalit'in Batı'nın zihinsel imgelerini idealize edilen, karikatürize edilen veya demonize edilen biçimlerde işleyen kültürel tasvir yaklaşımından; Çaycı'nın Batı-Doğu imgelerini sanat eserleri üzerinden yorumlayan estetik değerlendirmelerinden yararlanılacaktır. Bunun yanında Bhabha'nın ambivalans, melezlik ve taklit kavramları, Batı karşısındaki ikircikli konumlanmaların tiyatro metinlerinde nasıl yeniden üretildiğini anlamak için kritik bir teorik araç olarak kullanılacaktır. Fanon'un sömürgeci bilinç, yabancılaşma ve özneleşme tartışmaları, Batı imgesinin bireysel ve psikopolitik düzeyde nasıl içselleştirildiğini açıklamak üzere sürece dâhil edilecektir. Shayegan'ın yaralı bilinç ve kültürel şizofreni kavramları, Türk tiyatrosundaki karakterlerin Batı karşısındaki bölünmüş kimlik yapılarını çözümlemek için önemli bir zemin sağlayacaktır. Weber'in rasyonelleşme kuramı ile Habermas'ın modernliğin meşruiyet krizlerine ilişkin değerlendirmeleri ise Batı modernliğine yönelik çelişkili algıların tarihsel arka planını anlamlandırmak amacıyla kullanılacaktır. Bu açıdan oksidentalizm, bu tezde yalnızca Batı'nın temsil edilme biçimlerini sınıflandıran bir kavram olarak değil, tiyatro metinlerinde Batı ile kurulan duygusal, zihinsel ve kültürel ilişkinin arka planını çözümlemeye yönelik çok yönlü bir analiz aracı olarak kullanılacaktır.

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımına dayalı olarak tasarlanmış olup, temel yöntem olarak söylem çözümlemesini kullanmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın analiz düzlemi, tiyatro metinlerinde Batı'nın nasıl temsil edileceğini ortaya koymaya yönelik karakter odaklı bir okuma stratejisine dayanacaktır. Bu doğrultuda araştırma, beş söylem kategorisine karşılık gelen beş model oyunu ayrıntılı biçimde inceleyecek; yalnızca eleştirel-akılcı söylem bölümünde yapının niteliğini görünür kılmak amacıyla iki kısa oyun birlikte değerlendirilecektir. Veri kaynağını doğrudan tiyatro metinleri oluşturacağı için çözümleme sürecinde metin merkezli bir yaklaşım benimsenerek karakterlerin söylemleri, çatışmaları, benlik bölünmeleri ve Batı karşısındaki konumlanışları öncelikli olarak ele alınacaktır.

Çözümleme süreci üç aşamada ilerleyecektir: İlk olarak metinlerdeki Batı temsilleri söylem düzeyinde sınıflandırılacak; ikinci aşamada karakterlerin kimlik parçalanmaları, yaralı bilinç yapıları ve modernleşme gerilimleri analiz edilecek; son aşamada ise söylem tipleri ile tarihsel-kültürel arka plan arasındaki ilişkiler ortaya konacaktır. Bu yöntemin seçilme nedeni, tiyatrunun yalnızca dramatik bir yapı değil, aynı zamanda kültürel bilinç biçimlerini sahneleyen bir temsil alanı olmasıdır. Dolayısıyla söylem çözümlemesi, Batı'nın sahnedeki imgesini hem dilsel hem de zihinsel süreçler bağlamında incelemeyi mümkün kılan en uygun yöntem olarak görülmektedir.

Bu araştırma, kapsamını belirli ölçüde daraltarak derinlemesine bir çözümleme yapmayı hedeflemektedir. Bu nedenle çalışma yalnızca 1950 sonrası Türk tiyatrosu ile sınırlandırılacak; erken dönem tiyatro metinleri kapsam dışında bırakılacaktır. Tez, başlıca model oyunlara ve bu oyunlardaki belirleyici karakterlere odaklandığı için, Türk tiyatrosunun tamamını kapsayan tüm Batı temsillerini genel olarak incelemek yerine seçilmiş metinler üzerinden ayrıntılı bir çözümleme yapmayı amaçlamaktadır. Araştırmanın veri kaynağını yalnızca dramatik metinler oluşturmakta; sahne performansları, yönetmen yorumları ya da oyuncu pratikleri doğrudan analiz kapsamına alınmamaktadır. Bunun yanı sıra çalışma, oksidentalizmi kültürel ve söylemsel bir temsil aracı olarak ele alacağı için, ekonomik, politik ya da diplomatik düzeydeki Batı tartışmalarını kapsam dışında bırakmaktadır. Bu sınırlılıklar, çalışmanın derinleşmesini sağlayan odaklı bir yaklaşım oluşturmayı hedeflemektedir.

Çalışmada kullanılan söylem biçimleri—idealize eden söylem, aşağılayıcı/düşmanca söylem, ikircikli söylem, ironik söylem ve eleştirel-akılcı söylem—geniş bir literatür taraması sonucunda belirlenmiştir. Türk tiyatrosunda Batı'nın temsillerinin çoğu zaman iki uç arasında salındığı; bir yandan modernliğin ideal bir modeli olarak yüceltildiği, diğer yandan kültürel çözülmenin kaynağı olarak tehditkâr biçimde kurgulandığı görülmektedir. Bu nedenle “idealize eden söylem” ve “aşağılayıcı/düşmanca söylem” iki tarihsel kutup olarak ele alınmıştır. Modernleşme sürecinin yarattığı kimlik bölünmeleri ise Batı karşısında çelişkili ve parçalı bir konumlanış üretmekte; bu durum Daryush Shayegan'ın yarılmış bilinç ve kültürel şizofreni kavramlarıyla ilişkilendirilerek “ikircikli söylem” başlığı altında değerlendirilmiştir. Öte yandan Batı'nın hem taklit edilip hem de alaya alınarak bozuma uğratıldığı temsil biçimleri, Homi Bhabha'nın ambivalans ve mimicry kuramının işaret ettiği yapılarla bağlantılı olarak “ironi içeren söylem” başlığı altında ele alınmıştır. Bunun yanında tiyatro metinlerinde Batı'ya yönelik akılcı, eleştirel ve mesafeli bir değerlendirmenin de bulunduğu ve bu yaklaşımın “eleştirel-akılcı söylem” biçimi altında sınıflandırıldığı görülecektir. Bu söylem tiplerinin seçilmesi, Türk tiyatrosundaki Batı imgesinin tarihsel ve kültürel bağlamda çok katmanlı bir

yapı sergilediğini ortaya koyarak oksidentalizmi çözümlemeye uygun bir kavramsal zemin sunmaktadır.

Bu tez üç bölümden oluşmaktadır. **Birinci bölümde**, oksidentalizmin tarihsel kökenleri, kavramsal tanımları, oryantalizm ile ilişkisi, Batı'nın edebiyat ve sinemadaki temsilleri ile kavramın felsefi temelleri ele alınacaktır. Bu bölüm, oksidentalizmi hem düşünce tarihi hem kültürel temsil alanı bağlamında konumlandırarak tezin kuramsal çerçevesini oluşturacaktır. **İkinci bölümde**, idealize eden, düşmanca, ikircikli, ironi içeren ve eleştirel-akılcı söylem biçimleri ayrıntılı biçimde tanımlanacak; her söylem türünün kuramsal dayanakları Said, Hanefi, Bhabha, Fanon, Shayegan, Habermas ve Weber gibi kuramcılardan yararlanılarak tartışılacaktır. Bu bölümde söylem biçimlerinin tarihsel ve kültürel temelleri açıklanarak, model oyun analizleri için kuramsal bir zemin hazırlanacaktır. **Üçüncü bölümde** ise seçilen model oyunlar, *Canlı Maymun Lokantası*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Cengiz Han'ın Bisikleti*, *Misyoner, Afyon Savaşı ve Siyah Pelerinli Adam* oksidentalizmi söylem biçimleri bağlamında çözümlenecektir. Bu çözümlemelerde karakterlerin Batı karşısındaki konumlanışları, bilinç yapıları, söylem stratejileri ve modernleşme sürecinin yarattığı kimlik bölünmeleri analiz edilecektir. Tezin sonunda, tüm bölümlerde elde edilen bulgular bir araya getirilerek Batı'nın Türk tiyatrosundaki temsiline ilişkin bütünlüklü bir değerlendirme sunulacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### Kuramsal Çerçeve

#### Oksidentalizm Kavramı

##### Kavramsal köken ve tanımlar.

Oksidentalizm kavramı, köken itibarıyla Latince *occido* kelimesine dayanır ve “iniş, güneşin batışı” anlamına gelir. Fransızca’da “Batı” anlamına gelen *occident* sözcüğünden türeyen kavram, Doğu–Batı karşıtlığında *orient–occident* ikiliğiyle kullanılmaktadır. Buna bağlı olarak, “Oriental” Doğu’ya özgü olana, “Occidental” ise Batı’ya özgü olana işaret eder (Metin, 2013, s.65). Türkçe’de kavram çoğu kez “Garbiyat” ile karşılanmıştır; ancak bu çeviri, oksidentalizmin kavramsal derinliğini tam anlamıyla yansıtmamaktadır. Garbiyat, (Batı’ya ait olanlar) oksidentalizm’den ziyade oksidentali karşılamaktadır. Arapça’da oksidentalizmin en yakın karşılığı *istiğrab* (اِسْتِغْرَاب) terimidir. “Garb” (Batı) kökünden türeyen bu sözcük, “Batılı olanı anlama, Batı’yı inceleme ve araştırma çabası” anlamını taşır. Dilbilgisel açıdan *istif’âl* babından türetilmiş bir mastar olan *istiğrab*, bir şeyin özünü kavrama ve mahiyetini çözme yönündeki bilinçli çabayı ifade eder. Arap entelektüel literatüründe *istiğrab*, Batı kültürü, felsefesi, bilimi ve medeniyeti üzerine yürütülen araştırmaları tanımlar. Kavram, Batı’yı yalnızca dışarıdan gözlemlemeyi değil, aynı zamanda onun tarihsel, toplumsal ve düşünsel yapılarını derinlemesine incelemeyi içerir. Bu yönüyle *istiğrab*, Doğu’nun Batı’ya yönelik bilgi üretiminde üstlendiği eleştirel ve analitik duruşu da temsil etmektedir.

Oksidentalizm; Batı üzerine düşünme, Batı tasavvuruna ve tahayyülatına sahip olma, Batı üzerine fikir beyan etme, eser verme ve bilimsel/ya da değil, Batı üzerine çalışma yapmayı kapsar” (Metin, 2021, s. 80). Metin, *İki Doğu İki Batı* adlı çalışmasında Oksidentalizmin mahiyetine dair tartışmaların hâlâ sürdüğünü vurgulamakta ve bu bağlamda üçlü bir sınıflandırma önermektedir. Buna göre, ilk yaklaşım Oksidentalizmi Doğu’nun kendi çıkarları doğrultusunda Batı’yı inceleme ve ona karşı bir savunma stratejisi geliştirme çabası olarak görür. Bu perspektif, Batı’ya yönelik incelemelerin kimi zaman reddedişle sonuçlanabileceğini, kimi zaman ise Batı’dan alınacak unsurların sınırlarını tayin etmeye çalıştığını ileri sürer. Dolayısıyla bu grup, Oksidentalizmin özellikle söylem ve bilim boyutuna odaklanmaktadır (Metin, 2021, s. 80). İkinci yaklaşım, Oksidentalizmi Batı’ya yönelik önyargılar ve düşmanlık temelinde okur. Bu görüşe göre Doğu, Batı’yı hem ontolojik hem de niteliksel bakımdan ötekileştirerek kendi kurguladığı bir Batı imgesi üzerinden Batı’nın değerlerini reddetmekte ve

onlarla mücadele etmektedir. Böylelikle Oksidentalizm, Doğu'nun intikamcı bir tavırla Batı'ya yönelttiği reddiyeler şeklinde yorumlanır (Metin, 2021, s. 80). Üçüncü bakış açısı ise, Oksidentalizmi "Nasıl daha iyi Batılı olunur?" sorusuna cevap arayabilecek bir söylem yahut bilimsel yönelim olarak değerlendirir. Bu noktada hem Batı'nın daha ileri ve modern bir yapıya kavuşmasına katkı sunabilecek, hem de Doğu'nun modernleşme süreçlerine rehberlik edebilecek bir düşünce biçimi söz konusudur (Metin, 2021, s. 80).

Birinci bakış açısının en önemli ismi Mısırlı felsefeci Hasan Hanefi'dir. Oksidentalizm üzerine yapılan çalışmalardan ilki olarak kabul edilebilecek Hasan Hanefi'nin *Mukaddime fi 'İlmi'l-İstiğrâb* (Batı Bilimine Giriş) adlı eseri, kavramın teorik temellerini ele alan en önemli metinlerden biridir. Hanefi,<sup>ii</sup> oryantalizmin işlevini tersinden kurarak kendisini "Doğu'yu bir Batılı gibi söylemleştiren oryantalistin karşısına, Batı'yı bir Doğulu olarak yeniden inşa edip söylemleştiren oksidentaliste" (Yavuz, 2006, s.373) olarak konumlandırır. Ona göre Batı'yı anlamak yalnızca bilimsel bir uğraş değil; aynı zamanda tarihsel, kültürel ve ideolojik bir farkındalık çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir süreçtir.

Metin (2013), "Oksidentalizm" kavramının kimi zaman "Batı bilimi" şeklinde çevrilebileceğini ifade eder; ancak bu çevirinin kavramın derinliğini ve bağlamını tam olarak karşılamadığını vurgular. Ona göre oksidentalizmi ele alırken Batı'ya yönelik entelektüel duruş ve eleştirel yaklaşım, yüzeysel bir çeviriyle sınırlandırılmamalıdır. Bu nedenle kavramı anlamaya yönelik çalışmalar, disiplinler arası bir bakış açısını ve hem Batı hem Doğu bağlamındaki tarihsel kökenleri dikkate almayı zorunlu kılar.

Çaycı (2018), oksidentalizmi Batı'nın kurumlarını tespit ederek bu kurumlar üzerinde hâkimiyet kurmayı amaçlayan bir yaklaşım olarak tanımlar. Bu anlayış, Batı'nın bilimsel ve kültürel gücünü yalnızca açıklamakla kalmaz; onu dönüştürme veya kontrol altına alma stratejisini de içerir. Dolayısıyla oksidentalizm, sadece bir eleştiri değil, aynı zamanda Doğu'nun kendini yeniden tanımlama ve güçlendirme çabasıdır. Öztürk'te (2006, s.44) bu durumu, "Doğu'yu nesneleştiren ve orada keşfettiği her güzelliğin kaynağını eski Yunan ve Roma uygarlıklarına irca eden oryantalizme karşı bir atak (...) Bu karşıt atağın adı

<sup>i</sup> (Bkz. Hasan Hanefi, *Mukaddime fi 'İlmi'l- İstiğrâb*, Beyrut, 1992.)

<sup>ii</sup> Batı, İslâm dünyasında genellikle İslâm Rönesansının önündeki en ciddi engel olarak algılanmıştır. Bu algı, Mısırlı ünlü felsefeci Hasan Hanefi'nin (doğumu 1935), kendisinin Miras ve Yenilenme (et-Turâs ve't-Tecdid) adıyla bilinen üçlü İslâmî reform projesinin ikinci parçası olarak Batı Mirası Karşısında Pozisyonumuz (Mevkifunâmine't-Turâsi'l-Garbî) adlı çalışmasını ortaya koymasına yol açtı. Hedefini gerçekleştirmek için, Oksidentalizm Bilimine Giriş (Mukaddime fi İlmi'l İstiğrâb) kitabını yazdı. Burada o, Arap-İslâm dünyasının Oryantalizmi, kendi medeniyetini anlamada bir kaynak olarak görmekten çok, çalışma konusu yapması gerektiğini ileri sürer. Bununla birlikte, Arapların bu öneriye cevabı tamamen olumsuzdur. (Bu konuda bkz. Yudian Wahyudi, "Hanefi'nin Mukaddime Fi İlmi'l-İstiğrâb'ına Arap Dünyasının Cevabı," Marife, 6(3), Kış 2006, ss. 341-355. Çev.: Doğan Kaplan.)

oksidantalizmdir” sözleriyle dile getirir. Çaycı ise bunu “savunma pozisyonundaki Doğu’nun kendine gelmesi veya karşı sahada vaziyet alması” (s.46) olarak yorumlar.

Oksidental bakışın erken dönem örneklerinden biri Kâtip Çelebi’nin *İrşâdü’l-Hayârâ ilâ Târîhi’l-Yûnân ve’r-Rûm ve’n-Nasârâ* (1655) (*Şaşkınlar İçin Yunanlıların, Romalıların ve Hristiyanların Tarihine Dair Kılavuz*) adlı eseridir. Çelebi, Osmanlı’nın Batı dünyasını analiz etme ihtiyacını fark eden önemli bir aydındır. Hristiyan milletlerin Osmanlı topraklarına yaklaşan tehditlerini ve İslâm coğrafyasında yarattıkları dönüşümleri aktarırken, Müslümanların bu konudaki bilgisizliğini eleştirir:

Aralarındaki mezhep farklılıklarına rağmen tek millet olan Hristiyanlar sayı itibarıyla hayli artmış ve dünyanın birçok bölgesine yayılmışlardır. Deniz yoluyla doğu ve batı denizlerini geçerek çok sayıda ülkeyi ele geçirmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğuna tecavüze yeltenmemekle birlikte, yeni Dünya’da zaferler elde etmiş ve Hindistan limanlarına nüfuz ederek buraların kontrolünü ele geçirmişlerdir. Böylece Osmanlı topraklarına yaklaşmışlardır. Bu büyüyen tehlike karşısında İslâmî tarih eserlerinin bu halk hakkında sunduğu tüm bilgi, apaçık yalanlardan ve tuhaf masallardan ibarettir. Bu yüzden, İslâm halkının artık bu cehennemlik halkın yapıp ettikleri hakkında bütünüyle cahil, bu düşman komşular hakkında bilgisiz ve habersiz kalmaması, bu lanetlenmiş halkın bazı ülkeleri Müslümanların elinden alarak Küfür Evi’ne dönüştürmelerine yol açan cehalet uykusundan uyanmaları için daha doğru bilgi temin etmek gerekmektedir. (Lewis, 2000, aktaran Polat, 2006, s. 71-106)

Çelebi’nin bu serzenişi, oksidentalizmin erken dönem sinyallerinden biri olarak görülebilir. Çünkü o, Batı’yı yalnızca bir tehdit olarak değil, aynı zamanda bir bilgi nesnesi olarak da konumlandırmıştır. Çelebi’nin vurgusu, Batı’nın değerlerini körü körüne benimsemek değil; onun güç dinamiklerini ve kültürel mekanizmalarını anlamaktır. O, Osmanlı toplumunun Batı karşısında içine düştüğü bilgi eksikliğini gidermeyi, cehalet uykusundan uyanmayı ve Batı’yı stratejik olarak çözümlemeyi hedeflemiştir. Bu yaklaşım, modern oksidentalist söylemin temelinde yer alan “Batı’yı nesneleştirme, Doğu’yu özneleştirme” tavrının erken bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Edward W. Said’in *Oryantalizm* (1978) çalışması, Doğu–Batı ilişkilerinin yalnızca kültürel temsil boyutunda değil, aynı zamanda iktidar ve söylem düzleminde nasıl inşa edildiğini göstermesi bakımından kritik bir dönüm noktasıdır. Said, oryantalizmi üç düzlemde ele alır: Doğu’yu akademik bir araştırma nesnesi olarak inceleyen disiplin; Batı’nın Doğu’yu sürekli “öteki” olarak tahayyül etmesini sağlayan düşünce biçimi; ve Batı’nın Doğu üzerindeki siyasi, kültürel ve toplumsal tahakkümünü meşrulaştıran söylemsel yapı. Said’in bu yaklaşımı, oksidentalizmin kuramsal temellendirilmesinde de işlevseldir; çünkü oryantalist söylemin tersinden okunması, Batı’nın Doğu üzerindeki tasvir edici gücünün, Doğu tarafından Batı’ya yöneltilmesine imkân tanır. Bu bağlamda Yavuz (2006), oksidentalizmi “Doğu’nun Batı tarafından asırlarca basmakalıplaştırdığı kendisini, Batı’yı ötekileştirerek telafi ve tanımlama

teşebbüsü” (s.107) olarak tanımlar. İfade etmek gerekir ki, oksidentalizm, Said’in işaret ettiği oryantalist söylemin tersyüz edilmesiyle hem tarihsel bir savunma refleksi hem de kimlik inşası aracı olarak ortaya çıkar.

Benzer şekilde, Hanefî de oksidentalizmi yalnızca bir düşünce biçimi olarak değil, aynı zamanda bağımsız bir disiplin olarak değerlendirir. Bu noktada, oksidentalizmin ideolojik bir okuma mı yoksa bilimsel bir disiplin olma yolunda ilerleyen yeni bir söylem mi olduğu sorusu gündeme gelir. Hanefî, bu konuda şöyle der:

Oksidentalizm, tüm bu oluşumları bir hüsn ü kuruntu düzeyinden bir disiplin seviyesine, siyasal bir söylemden bilimsel bir analiz düzeyine çıkarmayı hedefler.” (Hanefî, 1992, aktaran Polat, 2006, s.85)

Hanefî’ye göre oksidentalizm, oryantalizmin yıkıcı etkilerine karşı bir tür meşru müdafaadır. O, oksidentalizmi yalnızca Batı üzerine yapılan çalışmalar değil, aynı zamanda Batı’dan İslam kültürlerine geçen değerlerin süzgeçten geçirilmesi olarak da yorumlar. Bu nedenle oksidentalizm, Doğu’nun Batı’yı eleştirel biçimde incelemesini sağlayan, aynı zamanda Doğu’nun kendini yeniden tanımlamasına imkân veren bir bilgi alanıdır.

Hanefî’nin bu yaklaşımı, Metin’in (2013) değerlendirmesiyle de örtüşmektedir. Metin, oryantalizmin “daha çok farklılıklar üzerinde duran, farklılıkları ön plana çıkartan, farklılık yaratma gayreti içerisinde olan bir disiplin” olduğunu belirtirken; Hanefî’nin oksidentalizmi “öteki”ne saldırma veya onunla didişme anlamına gelmeyen bir eylemlilik olarak tanımladığını aktarır. Hanefî bu noktada şöyle ifade eder:

Oksidentalizm, zamanla uygarlık krizini çözmede ayakları yere basan bir disiplin haline dönüşecektir. (Hanefî, 1992, aktaran Polat, 2006, s.101)

Bu bağlamda oksidentalizm, yalnızca ideolojik bir karşı söylem değil, aynı zamanda disiplinleşme potansiyeli taşıyan bir entelektüel uğraş olarak da değerlendirilir. Nitekim Batı uygarlığı üzerine yapılan eleştiriler, onun tarihsel gelişiminde rasyonalist ve materyalist eğilimlerin belirleyici olduğunu göstermektedir. Said (2003 [1978]) Batı’nın “öteki”ni irrasyonel ve geri olarak kurgulayıp kendi tahakkümünü meşrulaştırdığını vurgular. Benzer şekilde, Jouhki ve Pennanen (2016) Batı’nın moderniteyi doğa ve insan üzerinde bir hâkimiyet projesi olarak inşa ettiğini, Carrier (1995, s.86) ise Batı’nın kendisini ilerleme ve bireycilikle özdeşleştirerek ötekini ilkel olarak tanımladığını belirtir. Bu perspektiften bakıldığında, Batı’nın egemenlik kurma anlayışı yalnızca askerî ya da ekonomik düzeyde değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik düzeyde de kendini göstermektedir. Modernleşme süreci de bu tahakkümün bir parçası olarak, diğer kültürler üzerinde üstünlük kurma ve onları dönüştürme amacıyla kurgulanmış bir yapı şeklinde okunabilir.

Oksidentalizmi Batı karşıtlığı veya Batı düşmanlığı olarak gören araştırmacılar da vardır. Bu yaklaşımın en dikkat çekici temsilcileri Ian Buruma ve Avishai Margalit'tir. Onlara göre oksidentalizm, tarih boyunca farklı bağlamlarda ortaya çıkan Batı karşıtı ideolojilerin ortak adıdır. Buruma ve Margalit kavramı şu sözlerle tanımlarlar:

Oksidentalizm, Avrupa'daki anti-reformculuktan Aydınlanma karşıtlığına, Doğu ve Batı'daki faşizm ve nasyonel sosyalizmin çeşitli türlerine, anti-kapitalizm ve anti-globalizme ve nihayet bugün pek çok bölgede hüküm sürmekte olan dinsel aşırılığa kadar bütün bağların ve iç içe girdiği kesimlerin tarihçilerinin izini sürmektedir. (Buruma & Margalit, 2022, s.16)

Buruma ve Margalit, oksidentalist söylemin Batı'yı bir uygarlık olarak irrasyonel, yozlaşmış ve insani değerlerden uzak bir yapıyla özdeşleştirdiğini belirtirler. Batı, onların tasvirinde “kökü olmayan, materyalist, kibrin ve mekanikliğin sembolü” olarak resmedilmekte; bu durum Batı'nın yalnızca politik ve ekonomik düzeyde değil, kültürel düzeyde de düşmanlaştırıldığını ortaya koymaktadır (Buruma & Margalit, 2022, s. 14–16). Böylelikle oksidentalizm, Batı'nın idealleştirilmiş bir karşıt imgesini üretmekte ve bu imge üzerinden ideolojik bir nefret söylemi inşa etmektedir. Oysa oksidentalizmi yalnızca ideolojik ve düşmanca bir tavırla ilişkilendirmek, kavramı yalnızca Batı karşıtı bir nefret söylemi olarak görmek, son derece sınırlayıcı bir yaklaşım olacaktır. Doğu'nun kendi reform ve dönüşüm süreçlerini gerçekleştirebilmesi, yalnızca iç dinamiklere değil, aynı zamanda Batı'yı tanıma ve anlama çabasına da bağlıdır. Bu nedenle oksidentalizm, Buruma ve Margalit'in iddia ettiği gibi yalnızca “anti-Batı” ideolojisi olarak değil, aynı zamanda Batı'yı eleştirel bir biçimde çözümleyen, Doğu'nun kendine dair öz-eleştirisini de mümkün kılan düşünsel bir araç olarak görülmelidir. Buruma ve Margalit'in oksidentalizmi yalnızca ideolojik bir ‘Batı düşmanlığı’ olarak tanımlayan indirgemeci yaklaşımlarına karşılık, Xiaomei Chen kavramı çok daha kapsamlı ve çelişkili bir söylem biçimi olarak ele alır:

Xiaomei Chen, Oksidentalizmi Oryantalizmin söylemsel pratikleriyle paradoksal bir ilişki içinde konumlandırır; iki söylem birçok ideolojik teknik ve stratejiyi paylaşırsa da işlevleri ayırır. Çin bağlamında Oksidentalizm, hem baskı hem de özgürleşme söylemi olarak kullanılabilir (Chen, 1995, s. 5). Bu ikili doğayı açıklarken Chen, “resmî Oksidentalizm” ile “anti-resmî Oksidentalizm” ayrımı yapar: İlki devletin Batı'yı özelleştirerek içeride Çin öznesini disipline etmesi ve nihayet “evdeki Çinli benliği” tahakküm altına alması anlamına gelir (s. 5–6); ikincisi ise özellikle çeşitli aydın grupları arasında, Batı imgesinin iktidara karşı muhalif/karşı-söylem üretmek üzere yeniden işlevlendirilmesidir (s. 8). Chen'in ifadesiyle;

- Such Occidentalism may be considered as a counter-discourse, a counter-memory, and a counter- ‘Other’ to Said’s Orientalism. (1995, s. 9).
- [Böylesi bir Oksidentalizm, Said’in Oryantalizmine karşı bir **karşı-söylem, karşı-hafıza ve karşı- ‘öteki’** olarak değerlendirilebilir.]<sup>iii</sup>

Bu tanım, Oksidentalizmin yalnızca Batı’ya tepki olarak değil, aynı zamanda Doğu’nun kendi kimliğini kurma sürecinde “karşı-hafıza” ve “karşı-öteki” işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca Chen, Oksidentalizmin küresel ölçekte “merkezî” bir söylem olabileceği gibi, yerel bağlamlarda egemen iç iktidara karşı marjinal bir söylem olarak da kullanılabileceğini vurgular (s. 8). Bu yaklaşım, Oksidentalizmin çok katmanlı yapısını ortaya koyar: Batı’ya karşı bir karşı-söylem olmanın ötesinde, Doğu’nun iç politikalarında da dönüştürücü bir araç olarak işlev görebilmektedir.

Xiaomei Chen’in Oksidentalizmi çelişkili ve çok katmanlı bir söylem biçimi olarak ele alan yaklaşımını tamamlayan önemli bir katkı, Fernando Coronil’den gelir. Coronil, Oksidentalizmi yalnızca Oryantalizmin “tersine çevrilmiş” biçimi olarak görmekten kaçınır; aksine, bu iki söylemin birbirini koşullayan yapılar olduğuna dikkat çeker. Ona göre, “Batı ve Doğu” gibi kategoriler doğal gerçeklikler değil, söylemsel pratikler tarafından sürekli yeniden üretilen tarihsel inşalardır. Bu temsil biçimleri, gerçekte akışkan ve karşılıklı bağımlı ilişkileri kesintiye uğratarak toplumları kapalı, özcü birimler gibi gösterir (Coronil, 1995, s. 2–3). Coronil, Batı’nın kendini özne olarak kurma sürecini üç strateji üzerinden açıklar: (1) benlik/öteki kutuplaşmasının yüceltilmesi, (2) ötekinin Batı tarihine dâhil edilerek öznenin merkeziliğinin korunması, (3) ötekinin direnişiyle Batı öznesinin istikrarsızlaştırılması. Bu farklı görünüm, sonuçta Batı’nın “özne” konumunu yeniden üretmeye hizmet eder (s. 20–30). Başka bir deyişle, Batı’ya yönelik eleştiriler ve direniş pratikleri bile, odak noktasını Batı üzerinde tuttuğu için onun özne konumunu bütünüyle ortadan kaldırmak yerine pekiştirme riski taşır. Coronil’in bu çözümlemesi, Batı’nın özneleşmesini temsiller üzerinden kurduğunu gösterir. Dolayısıyla onun temsil anlayışı, Batı’nın yalnızca dünyayı gözlemleyen değil, aynı zamanda onu temsil yoluyla inşa eden bir özne olduğu fikrine dayanır.

Coronil’in bu temsil anlayışı, Borges’in *On Exactitude in Science* adlı kısa öyküsüne<sup>iv</sup> yaptığı göndermeyle açıklık kazanır. Söz konusu öyküde bir imparatorluğun haritacıları öylesine ayrıntılı ve mükemmel bir harita yaparlar ki, bu harita imparatorluğun kendisiyle birebir aynı boyutta olur; ancak zamanla işlevsizleşir ve çölde çürümeye terk edilir. Borges bu

<sup>iii</sup> İngilizce alıntıların Türkçe çevirileri yazar tarafından yapılmıştır.

<sup>iv</sup> Jorge Luis Borges, *On Exactitude in Science (Del rigor en la ciencia)*, ilk kez 1946’da yayımlanan *A Universal History of Infamy* ek baskısında yer alan kısa öyküdür.

hikâyeyle, temsil ile gerçek arasındaki sınırların ortadan kalkmasının yarattığı paradoksa işaret eder: Eğer temsil mutlak surette gerçek ile özdeşleşirse, işlevsizleşir. Coronil ise bu paradoksu Batı'nın temsil üretme pratiklerini açıklamak için kullanır. Ona göre haritalar yalnızca coğrafi gerçekliği **yansıtmaz**, aynı zamanda onu **kurar**. Dolayısıyla mesele, temsilin doğruluğu değil, “doğrunun temsili” ve “gerçeği tanımlama gücünün kime ait olduğu”dur (Coronil, 1992, s. 1–2). Bu bağlamda Batı'nın kendine dair ya da Doğu'ya yönelik ürettiği temsiller, tarafsız gözlemler değil, iktidarın dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimleridir. “Haritalar yalnızca labirenti modellemekle kalmaz, aynı zamanda onu yaratır.” Coronil'in şu sözleri bu yaklaşımı özetler:

- Orientalism and Occidentalism are not separate discourses but two sides of the same coin, each reproducing Western subjectivity in different ways. (1992, s. 14).
- [Oryantalizm ve Oksidentalizm ayrı söylemler değil, aynı madalyonun iki yüzüdür; her biri Batı'nın öznelik konumunu farklı biçimlerde yeniden üretir.]

Bu ifade, Oksidentalizmin yalnızca Doğu'nun Batı'ya bakışı olarak değil, Batı'nın kendi özneleşme sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak işlediğini ortaya koyar.

Coronil'in tespiti, ister Oryantalist ister Oksidentalist çerçevede olsun, Batı'nın temsil üretiminde sürekli olarak “özne” konumunda kaldığını ortaya koyar. Ona göre Doğu'nun Batı'ya yönelttiği en sert eleştiriler bile, odak noktasını Batı üzerinde tuttuğu için bu özneleşmeyi bütünüyle yıkmak yerine yeniden üretme riski taşır. Tam da bu noktada, Batı'yı özne olmaktan çıkarıp Doğu'yu özne kılmaya çalışan bir başka yaklaşım olarak Hasan Hanefi'nin düşüncesi öne çıkar. Hanefi, Oksidentalizmi yalnızca bir karşı söylem olarak değil, Doğu'nun Batı'yı nesneleştirerek kendi özneliğini kurabileceği bağımsız bir disiplin olarak kurgular. Bu nedenle Hanefi, Oksidentalizmin akademik bir disiplin olarak görülmesi gerektiğini özellikle vurgular (aktaran Metin, 2021). Ona göre Doğu, Batı'yı inceleme nesnesi haline getirmediği sürece hep “talebe” konumunda kalacaktır. Bu nedenle Oksidentalizm, Batı'yı “mikroskop altına almak” ve onu nesneleştirerek Doğu'yu özneleştirmek için geliştirilmiş bir yöntemdir (aktaran Polat, 2006, s. 72).

Metin, Hasan Hanefi'nin 1992 tarihli *Mukaddime fi 'İlmi'l- İstiğrâb* adlı eserini “bu disiplinin kurulmasında öncü” bir adım olarak görür ve Hanefi'nin Oksidentalizmi şöyle tanımladığını aktarır:

- Occidentalism is a self-defense against the destructiveness of Orientalism a science that studies the West, while simultaneously filtering out Western values permeating the Eastern culture. (Hanefi, 1992, aktaran Metin, 2020, s. 185).

- [Oksidentalizm, Oryantalizmin yıkıcılığına karşı bir savunma; Batı'yı inceleyen ve aynı zamanda Doğu kültürüne sızan Batı değerlerini süzen bir bilimdir.]

Hanefî'nin düşüncesinin merkezinde “ben” (Arap-İslâm mirası) ile “öteki” (Batı) arasında kurulan ilişki yer alır. Oksidentalizm, Batı'nın dayattığı imajlardan “ben”i kurtarma projesidir. Bu çerçevede Batı mirasını evrensel insanlık mirası olarak değil, belli tarihsel koşulların ürünü olan, sınırlı birikimler olarak görür. Doğu toplumlarının kendi kadim miraslarından habersiz oldukları için Batı'yı insanlığın genel mirası gibi yücelttiklerini eleştirir (Metin, 2021). Bu nedenle onun genel düşünce sistemi üç ayak üzerine kuruludur: (1) kadim miras, (2) Batı mirası, (3) güncel olgular. Oksidentalizm bu çerçevenin özellikle ikinci ayağını oluşturur; Batı'yı tamamen reddetmeden, ama onun merkezî konumunu kırarak Doğu'nun kendi özneleşmesini sağlamayı amaçlar (aktaran Yavuz, 2006, s. 374). Hanefî'nin bu iddiası şu sözlerle özetlenir:

- The West has been the teacher and we the pupils as long as we consider the West just as a source of knowledge and not as an object of inquiry. (...) We must learn to place orientalists under the microscope and make them as an object of study. (Hanefî, 1992, aktaran Polat, 2006, ss. 71- 106).
- [Batı'yı yalnızca bir bilgi kaynağı olarak gördüğümüz sürece biz hep öğrenci, Batı ise öğretmen olacaktır. Oysa oryantalistleri mikroskop altına alıp inceleme nesnesi yapmayı öğrenmeliyiz.]

Hanefî'nin bu girişimi Arap entelektüel çevrelerinde geniş tartışmalara yol açmıştır. Ali Harb, Hanefî'nin “ben”i kurtarma iddiasının aslında yeni bir merkezcilik kurduğunu, öteki üzerinden kendini tanımlamaya devam ettiğini savunur. Mahmud Emin Âlim ve Salah Kansuva gibi düşünürler, *Mukaddime*'nin yöntemsel olarak tutarsız olduğunu, disiplin değil ideolojik bir iddia olduğunu ileri sürerler. Nahid Hattar ve Yusuf Zeydan da benzer şekilde Hanefî'nin yaklaşımını, Doğu'yu özneleştirme söylemi altında yeni bir özcü iktidar alanı tesis etme girişimi olarak değerlendirmiştir (Kaplan, 2006, ss. 342–349). Dolayısıyla Hanefî'nin önerisi, Oksidentalizmi sistematik hale getirme çabasına rağmen, Arap dünyasında tam anlamıyla kabul görmemiştir.

Turner, tıpkı Buruma ve Margalit gibi, Oksidentalizmin çoğu zaman bilimsel bir disiplin olmaktan çok ideolojik bir düşmanlık söylemine dönüştüğünü vurgular. Ona göre, “Oksidentalizm, Batı'yı epistemolojik bir inceleme nesnesi kılmaktan ziyade, onu yozlaşmış, materyalist ve sömürücü bir kültür olarak mahkûm etme eğilimindedir” (Turner, 2003). Bu yaklaşımda Doğu'nun Batı'yı tanıma çabasından ziyade, Batı'yı tümüyle ötekileştiren ve çoğu zaman kültürel intikam duygusuyla hareket eden bir tavır öne çıkar. Turner, bu yönüyle

Oksidentalizmin, modernleşmenin ve küresel kapitalizmin ürettiği krizlere karşı bir tepki söylemi olduğunu, ancak bilimsel karakterden yoksun bırakıldığında yalnızca Batı karşıtı nefretin yeniden üretiminden ibaret kaldığını ifade eder.

Bununla birlikte Turner, Oksidentalizmi “zararlı Batıcılık” (deleterious Occidentalism) olarak nitelendirerek kavramın sınırlarını daha da daraltır. Ona göre bu söylem, Batı’yı yalnızca kapitalizm, kentleşme, sekülerleşme ve yabancılaşma ile özdeşleştirerek indirgemeci bir imgeye dönüştürür (Turner, 2003, s. 23- 24). Böylece Doğu’nun Batı karşısındaki konumunu dönüştürmek yerine, Batı’nın kültürel üstünlüğünü farklı bir retorik üzerinden yeniden onaylar. Turner’ın bu eleştirisi, Buruma ve Margalit’in “Oksidentalizm, Batı’ya yönelik insandışılaştırıcı bir düşmanlık söylemidir” (Ian Bruma, 2022) tespitini desteklemekte; her iki yaklaşım da Oksidentalizmin potansiyel olarak bilimsel bir disiplinleşme süreci taşısa da çoğunlukla ideolojik ve yıkıcı bir retorik düzeyinde kaldığını göstermektedir.

Oksidentalizm, oryantalizmin Batı-dışı toplumlarda yarattığı epistemik kırılmalara karşı geliştirilen tepkisel bir söylem olarak tanımlanabilir. Arlı’nın Şerif Mardin bağlamında işaret ettiği gibi, bu söylem modernleşme ile doğrudan ilişkili olup, milliyetçi bir kimlik üretme çabasını içerir ve Batı hegemonyasına karşı kültürel savunma aracı olarak şekillenir. Nitekim Arlı’ya göre, “Oksidentalizm büyük ölçüde Batı karşısında millî kimliğin inşasına katkıda bulunan, oryantalizmin ürettiği söylemlere bir tepki olarak ortaya çıkan ve Batı’nın kültürel hegemonyasını sorgulayan bir duruştur” (Arlı, 2004, s. 62).

Ahmet Çiğdem’in “tarihsel gecikme” (1996, s.39-45) kavramı, oksidentalizmin bu tepkisel yönünü anlamak açısından açıklayıcıdır. Çiğdem, Batı’da kapitalizmin organik gelişimi ile bizdeki “tepeden modernleşme” arasındaki asimetriye dikkat çeker. Ona göre, Batılı olmayan toplumlarda modernite daima bir “telafi ideolojisi” olarak yaşanmış, bu da teori ile toplumsal gerçeklik arasında sürekli bir mesafe yaratmıştır (Çiğdem, 2003, s. 68-81). Oksidentalizm söylem de tam bu mesafenin yarattığı gerilimde ortaya çıkmıştır. “Şu hâlde oksidentalizmin, tarihsel olarak konumlandırılabilen tek nokta, Batı-dışı kültürlerin aydınlarının Batı’yla ilgili gözlemlerine, anti-sömürgeci söyleme ve kendi kültürel özelliklerine atıflar üzerinden kalkarak varılan Batı ile ilgili söz yapılarıdır. Batı-dışı dünyada oksidentalizm, ancak oryantalizme verilen tepkici ve savunmacı cevaplarla kendini göstermektedir. (Arlı, 2004, s.62). O halde Oksidentalizm, Batı ile kurulan ilişkinin aynı anda hem bağımlılığı hem de direnişi içeren çelişkili doğasını görünür kılar. “Batı-dışı” toplumları “nesneleştirici” tavrı karşısında “Batı-dışı” dünyanın bir “özne olarak kendi bilincine varması, bu bilinçle “Avrupamerkezci” paradigmayı sorgulamasına oksidentalizm denir (Doğan, 2024, s.76-77). Oksidentalizm, Avrupamerkezcilik’i yok etmeyi de hedefler. Bu, bir anlamda anti-oryantalizm

olup Batı-dışı toplumların yükselişine paralel bir şekilde Avrupa merkezilik'e meydan okur. Dünyada kitle iletişim araçları, matbuat ve bilimsel araştırma merkezleri aracılığıyla hegemonik bir unsur haline gelmiş olan Batı'ya ve Batı tarafından icat edilmiş evrensel kültüre dur diyebilmek, onun en büyük hedefidir (Polat A. F., 2006, s. 86).

Oksidentalizm, kavramsal çerçevesi itibarıyla Batı bilgisini bütünüyle reddetmekten ziyade, Batı'nın kendi iç dinamiklerinden hareketle belirlediği değerler manzumesinin dışına çıkarak farklı toplumların kendi ölçütleri, dünya görüşleri ve medeniyet anlayışları temelinde evrene ve bilgiye bakabilmesini sağlayan bir imkân olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda temel soru, mensubu olduğumuz medeniyetin kültürel kodlarına ne ölçüde hâkim olduğumuz ve bu kodları yeniden tahkim etme çabası içinde olup olmadığımızdır.

Batılı düşünce, oryantalist epistemolojide görüldüğü üzere, öncelikle “öteki”ni kurarak ve nesneleştirerek “ben”i inşa eder. Oysa öznenin kimlik kazanabilmesi için, “öteki” üzerinden değil, doğrudan “ben” bilincinden hareket edilmesi gerekir. Bu nedenle “ben”in farkında olunmadığı durumlarda yapılan değerlendirmeler, çoğunlukla ötekileştirmeye dayalı zihinsel kurgulara dönüşür. Dolayısıyla oksidentalizmin önerdiği yaklaşım, “ben” farkındalığından hareketle “öteki”ni tanımayı ve tanımlamayı önceleyen, Batı'nın tek yanlı epistemik hâkimiyetini sorgulayan alternatif bir söylem biçimidir. Doğan (2023), “Oryantalizmin ürettiği Avrupamerkezci düşünceyi yıkmak ve Batı'nın nesnel etiketiyle damgalayıp dayattığı zihinsel hegemonik kafesten kurtulmak isteyen bireylerin, yüzleşmek, yıkmak ve yerine yeni bir bilişsel süreç inşa etmek zorunda olduğu en önemli olgu olarak karşımızda durmaktadır Oksidentalizm” der.

### **Oryantalizm ile karşıtlık ve ilişki.**

#### ***Epistemolojik köken, tarihsel arka plan ve aynadaki yansıma.***

Oryantalizm ve Oksidentalizm, birbirine zıt görünen fakat aynı bilgi temeline dayanan iki düşünce biçimidir. Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu inceleme, sınıflandırma ve temsil etme hakkını kendinde görmesiyle ortaya çıkan bir *bilgi-iktidar* sistemidir. Said'e göre (2003) bu bilgi biçimi, yalnızca Doğu hakkında değil, Batı hakkında da bir tanım üretir; çünkü Batı, Doğu'yu ötekileştirerek kendi kimliğini kurar. Bu anlamda Doğu, Batı'nın kendini gördüğü bir aynaya dönüşür. Hanefi ise (1992)<sup>v</sup> bu aynadaki yansımayı tersine çevirmeye çalışır. Ona göre Oksidentalizm, Batı'nın Doğu üzerindeki epistemolojik tahakkümüne karşı geliştirilen bir “karşı-bilim”dir. Oryantalizm “beni ötekinin aynasında görmek” iken, Oksidentalizm “kendi

---

<sup>v</sup> (Türkçe çeviri için bkz. Hanefi, H. (2007). “Oryantalizmden Oksidentalizme.” L. Sunar (Ed.), *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu Kitabı*, s. 79–89. İstanbul: İBB Yay.)

ben'imi kendi aynama yansıtmak"tır. Bu yönüyle Oksidentalizm, bilgi üretiminde özne–nesne dengesini yeniden kurmayı amaçlar. Batı'yı gözlemleyen değil, gözlemlenen konumuna yerleştirir; böylece Doğu'yu tarihsel ve entelektüel özne haline getirir.

Oksidentalizmin kavramsal çerçevesini tartışabilmek için öncelikle oryantalizmin sınırlarının belirlenmesi gerekmektedir. Zira oksidentalizm, oryantalist söylemde nesne konumuna indirgenen “Doğu”ya yönelik temsil biçimlerine tepki olarak doğmuş, özneyi yeniden kurmayı amaçlamıştır. Oryantalizm, Batı-dışı toplumları homojen bir “Doğu” kategorisi altında işaretleyerek inceleyen ve bu incelemeyi Batı'yı merkeze alan bir bilgi rejimi üzerinden gerçekleştiren bir yaklaşım olarak tanımlanabilir. Bu bakış açısı, söz konusu toplumları bilimsel nesneler haline getirirken aynı zamanda Batı'nın kendisini merkez, diğer tüm kültürleri ise “öteki” olarak konumlandırmasına hizmet etmiştir.

Her ne kadar oryantalizm, yüzeysel olarak farklı kültürleri tanımaya ve anlamaya yönelik bir merakın ürünü gibi görünse de, eleştirilerin de işaret ettiği üzere, bu söylem büyük ölçüde Batı'nın kendi epistemolojik üstünlüğünü yeniden üretme işlevi görmüştür. Batı'nın öznel bakışını evrensel ve bilimsel bir hakikat gibi sunması, oryantalizmin en temel sorunlarından biri olarak öne çıkar. Bunun yanı sıra, oryantalist çalışmaların yalnızca kültürel veya akademik kaygılarla değil, çoğunlukla siyasî ve iktisadî çıkarlarla, sömürgeleştirmeyi kolaylaştıracak bilgi üretme ihtiyacıyla iç içe geliştiği de kaçınılmazdır. Bu bağlamda oryantalizm, Doğu toplumlarını anlamaya yönelik tarafsız bir çaba olmaktan ziyade, onları belirli kalıplar içinde tanımlayarak tahakküm ilişkilerinin zeminini hazırlayan bir bilgi üretim tarzı olarak değerlendirilebilir.

“Oryantalizm” kavramının kökeni Latince *orior* sözcüğüne dayanır; bu kelime “güneşin doğuşu” ya da “yükselme” anlamlarını taşır. Zaman içerisinde Batı dillerine *Orient* ve *Orientalism* biçiminde geçen kavram, Türkçeye “Doğubilim” veya “Şarkiyat” olarak yansımıştır. Başlangıçta kelime, doğuya dair bilgi ve çalışmalarla ilgilenen kişileri ifade etmek amacıyla kullanılmış, hatta kimi dönemlerde “Doğu veya Yunan kilisesinin üyesi” gibi farklı anlamlara da sahip olmuştur (Bulut, 2002, s. 15). 1799 yılından itibaren ise hem Fransa'da hem İngiltere'de sözlüklerde yer bulmaya başlamış ve giderek akademik, sanatsal ve kültürel bir alanı tanımlayan kavramsal bir çerçeveye dönüşmüştür.

Oryantalizm konusunu sistematik bir biçimde inceleyen Said (2003), oryantalizmin bir paranoyadan ibaret olduğunu söyler. Doğulunun penceresinden bir paranoya, Batılının zaviyesinden ise Doğu'yu medenileştirme projesi olarak takdim edilir. Bu noktada Foucault'nun *bilgi–iktidar* ilişkisine dair yaklaşımı hatırlanabilir: bilgi, iktidarı üretirken iktidar da bilgiyi biçimlendirir. Oryantalist söylem tam da bu çerçevede, bilgi üretimini iktidar

ilişkilerinin hizmetine sunarak Doğu'yu tanımlayan değil, üzerinde tahakküm kurulan bir nesne haline getirir. Nitekim Çaycı'nın ifadesiyle, “oryantalizm, bir topluluğun elinde bulundurduğu birikim ile öteki üzerindeki tahakkümüdür” (Çaycı, 2018, s. 6).

Bu çerçevede Oryantalizmin temeli, “budunmerkezci” yani etnomerkezci bir yapıya dayanmaktadır. Bu perspektif, Batı'nın kendi kimliğini ve değerlerini merkez alarak, diğer tüm toplulukları bu merkezin dışında ve çoğunlukla daha aşağı konumda değerlendirmesi üzerine kuruludur. Avrupamerkezcilik olarak tanımlanan bu yaklaşım, Batı tarihini ve kültürel gelişimini evrensel referans noktası olarak kabul etmiş, Antik Yunan'dan başlayarak Roma, Rönesans, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi gibi aşamalar üzerinden kendi sürekliliğini evrensel insanlık tarihiyle özdeşleştirmeye çalışmıştır (Amin, 2007; Hobson, 2007, aktaran Çaycı, 2018, s. 15). Bu bakış açısı, Batı dışındaki toplumların kültür ve uygarlıklarını çoğu kez ikincil unsurlar olarak görmüş, onları Batı medeniyetinin birikimi karşısında geri, eksik veya yetersiz olarak tanımlamıştır. Yıldırım'ın (2011, s.29) deyişiyle Oryantalizm, Batı'nın tasavvur ettiği Doğu'yu yaratmaya çalışan doktrindir.

Edward Said (2003), oryantalizmi bir “Doğu bilimi” olarak tanımlar ve şu ifadeyi kullanır: “XVIII. yüzyıl sonlarından başlayarak Doğu hakkında hüküm veren, kanaat beyan eden, tedrisatını düzenleyen, iskânını şekillendiren, hatta bütün bunları tasvir eden otorite olmuştur.” Said'in bu tanımı, oryantalizmin yalnızca akademik bir ilgi alanı değil, aynı zamanda epistemolojik ve politik bir iktidar aygıtı olduğunu açık biçimde ortaya koyar. Bu bağlamda oryantalizmin kökenleri, 1312 yılında toplanan Viyana Konsili kararlarına kadar götürülür; Amerika'nın keşfiyle (1492) birlikte Batı'nın yeni bir merkez inşa etme süreci bu otoritenin bir sonraki evresi olarak şekillenir. Bu tarihsel kırılmalar, Batı kavramının coğrafi bir yön olmaktan çıkarak kültürel, siyasal ve ideolojik anlamda “merkez” haline gelmesinde belirleyici rol oynamıştır.

Ne var ki bu süreç, Doğulular tarafından yalnızca bilgi üretiminin bir biçimi olarak değil, “**sömürgeciliğin keşif yolu**” olarak görülmüştür. Hanefi (1992; aktaran Metin, 2021, s.130), ‘Coğrafi keşifler’ tabirine de şiddetle karşı çıkarak, “Avrupa'nın, kendisini keşfetmeden önce sanki o topraklarda hayat yokmuş, Avrupa keşfedince oralarda tarih başlamış gibi bir bilim anlayışı üretmesinin yanlış olduğunu” vurgular. Bu bakış, Batı'nın kendi tarihsel üstünlüğünü mutlaklaştıran, Batı dışı toplumların geçmişini, bilgisini ve medeniyet birikimini yok sayan bir zihniyetin ürünüdür.

Söylemek gerekir ki; Kristof Kolomb Amerika kıtasına vardığında orada hâlihazırda yaşayan yerli topluluklar bulunmaktaydı; dolayısıyla bu olay bir “keşif”ten ziyade bir “işgal”dir. Montesquieu'nün XVI. yüzyılın sonlarında kaleme aldığı *Denemeler*'inde

(Montaigne, 2023), Avrupa'nın Amerika kıtasını “medeniyet götürme” söylemiyle işgal ederken yerli halkları nasıl aldattığını ve katlettiğini açıkça dile getirmesi, bu zihniyetin erken bir eleştirisi olarak okunabilir. Kristof Kolomb, *Seyir Defterlerin*'de (1999), katliama ilişkin gerçekleri gizleyemeyerek şöyle diyordu;

- Çok yumuşak başlılar, kötülük nedir bilmiyorlar. Öldürmek nedir, düşmanlarını tutsak almak nedir bilmiyorlar. Hiç silahları yok...İnanmaya açıklar, gökte bir tanrı olduğunu biliyorlar... (s.66)
- ...kendilerine sunulan her şeyi alıyor, karşılığında da, en küçük bir duraksama göstermeden, ellerinde ne varsa veriyorlardı... (s.35)
- Gerçekten Hintliler (Amerika Yerlileri) ne kadar tok gözlü, el, açık kimselerse İspanyollar da o kadar açgözlü, hırslı kimselerdi... (s.112)

Kolomb bu sevgi dolu insanları köleleştirerek gemilere doldurup Avrupa ve Afrika'ya sattı. Sonra o ve işbirlikçileri on binlerce başka insanı daha köleleştirdi, aynı nesilden milyonlarcasını ise yok etti (Forbes, 2009, s. 42-43). Bu örnekler, Batı'nın “keşif” adı altında yürüttüğü faaliyetlerin aslında bir bilgi üretim sürecinden çok, iktidar ve tahakküm üretme mekanizmasına dönüştüğünü göstermektedir. Her ne kadar Oryantalizm bir “Doğu bilimi” olarak tanımlansa da, bu bilimin kökeninde Rönesans, Coğrafi Keşifler, Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi gibi dönüm noktalarının ortak paydası olan sömürgeci yayılcılık yer almaktadır. Bu devrimlerin her biri, görünürde insanlığın ilerlemesine hizmet eden entelektüel veya teknolojik atılımlar olarak sunulmuş; ancak pratikte Batı'nın ekonomik, kültürel ve siyasi hâkimiyetini genişleten birer sömürgecilik aracına dönüşmüştür. Başka bir deyişle, Aydınlanma aklı, Rönesans hümanizmi ya da Sanayi Devrimi'nin üretim gücü, aynı zamanda “öteki”ni tanımlama, kontrol etme ve dönüştürme amacını taşımıştır. Bu nedenle, Oryantalizmin yalnızca Doğu'yu inceleyen bir bilimsel disiplin değil, sömürgeciliğin entelektüel yüzü olduğu söylenebilir. İşte tam bu noktada, Doğu dünyasında Batı'yı kendi kavramsal çerçevesi içinde çözümlemeye, tanımaya ve eleştirmeye yönelik bir karşı bilinç olarak Oksidentalizm ortaya çıkmıştır. Hanefi'nin de vurguladığı üzere, Oksidentalizm Batı'yı Batılı olmayan bir bakış açısından anlamlandırmaya çalışan; yani Batı'nın kendini tanımlamak için kullandığı söylemleri tersine çevirerek eleştiren bir düşünsel hamledir. Oksidentalizm yalnızca bir karşıtlık değil, aynı zamanda Batı-merkezli bilgi düzenine yöneltilmiş bir epistemolojik sorgulamadır. Hanefi'nin bu önerisi, bilgi üretiminde tek yönlü Batı merkezliliği kırmayı hedefleyen bir **disiplin tasarımı** olarak okunabilir.

Ancak Turner (1994), Oksidentalizmi, Hanefi'nin öngördüğü gibi akademik bir disiplin olarak görmez. Ona göre oksidentalizm, Oryantalizmin tersine çevrilmiş bir versiyonu

olmaktan öteye geçemez. Oksidentalizm'in savunmacı karakteri, Oryantalizmin hatasını tersinden tekrarlar; yani "öteki"ni yeniden inşa ederken yine bir ikili karşıtlık üretir. Oryantalizmin epistemik düzenini yıkmak isterken, onunla aynı ikili karşıtlık zemininde var olur: *Batı-Doğu, özne-nesne, bilen-bilinen* gibi hiyerarşik ayrımlar yeniden üretilir. Turner bu durumu, "Batı'yı eleştirirken bile Batılı düşünmenin gölgesinde kalmak" şeklinde özetler. Benzer biçimde Robbert Woltering de Hanefi'nin çabasını değerli bulmakla birlikte, Oksidentalizmin tam anlamıyla bilimsel bir disiplin olamayacağını, çünkü ideolojik bir tepki biçimi olmaktan öteye geçemediğini belirtir (Woltering, 2009). Oksidentalizmin Oryantalizme benzer biçimde ikili bir karşıtlık üretme potansiyeli ve bu yönüyle "tersinleme" niteliği taşıyıp taşımadığı meselesi, bir sonraki alt başlıkta **"Tersinleme Oksidentalizm (Tersine Çevrilmiş Oryantalizm)"** başlığı altında daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Batı'nın hareket noktası, epistemolojik bağlamda "ampirik ve akla dayalı tarihselcilik" (Sayyid, 2007, s.67) üzerine odaklanmıştır. "Ben Batı'yım; akıl, bilim ve demokrasi, benim dayandığım kurallar manzumesidir. Sen ise Doğu'sun; duygu, güdü, fanatizm ve diktatörlük prensiplerine bağlısın" (Leibniz, aktaran Kula, 2012). 1843 senesinde İstanbul'u seyahat eden Ida von Hahn-Hahn'ın oryantal bakış açısı Leibniz'in görüşünü destekler:

...Doğu diyor ki: "Sen, bensiz ölüsün. Tüm yaşam ilkesi: Işık uygarlığın tohumu: Dinler benden çıkıyor, güneş ışığı gibi." Ve Batı diyor ki: "Fakat ben o ilkeyi işledim, tohumu çiçeğe dönüştürdüm. Spermasını attıktan sonra kuruyan çiçek gibi ölüsün. Ben yaşıyorum. Çünkü canlılık/hareket bende." (Çaycı, 2018)

Karl Marx ve Friedrich Engels gibi düşünürler, akıl yetisinin yalnızca Batılı insana özgü bir nitelik olduğunu savunmuşlardır (Çaycı, 2018). Bu bakış açısı, Batı'yı ilerleme ve rasyonaliteyle özdeşleştirirken, Batı dışı toplumları irrasyonel, duygusal ve geri kalmış olarak konumlandırır; Avrupa merkezli uygarlık anlayışının dışında kalan tüm oluşumlar tarih sahnesinde "ikinci sınıf" kültürler olarak değerlendirilmiştir.

Marx ve Engels'in düşüncesinde "akılın" Batı'ya özgü bir ayrıcalık olarak görülmesi, modernitenin kendi merkezini oluşturduğu epistemolojik halkanın en görünür örneklerinden biridir. Bu anlayış, bilgi ve uygarlığın kaynağını yalnızca Avrupa tarihine dayandırarak Doğu'yu tarih dışı bir alan gibi sunmuştur. Nitekim bu düşünsel çizgi, "uygarlık sadece Hristiyanlığın ürünüdür" (Marx, Engels, aktaran Çaycı, 2018, s.21) gibi sınırlarını aşan bir yargıya kadar varmıştır.

Oysa Voltaire, Aydınlanma düşüncesinin merkezinde yer almasına rağmen, Batı'nın kendine dönük bu körlüğünü fark etmiş ve eleştirmiştir. Ona göre, Batı'nın bilgi ve sanat birikimi kendi kendine oluşmamış; temellerini Doğu'dan almıştır. Voltaire bu durumu şu ifadeyle dile getirir: "Eğer bir filozof, dünya üzerinde olan biteni anlamak istiyorsa, önce bütün

sanatların beşiği, Batı'nın her şeyi borçlu olduğu Doğu'ya dönmelidir yüzünü” (Hobson, aktaran Çaycı, 2018, s.21). Bu ifade, Avrupa düşüncesinin kendi kökenine bakma cesaretini göstermesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla Batı, Doğu'yu sadece ötekileştiren değil, aynı zamanda kendi varlığını borçlu olduğu bir kaynak olarak da görmeye başlar. Bu bakış, Oryantalizmin tek yönlü tahakküm diline karşı erken bir farkındalık örneği olarak değerlendirilebilir.

XV. yüzyılın ikinci yarısıyla başlayan coğrafi keşiflerle birlikte Doğu'nun zenginlikleriyle tanışan sömürgeci Batı, gelişen sanayiye bağlı olarak hem ham madde ihtiyacını karşılamak hem de bunları tekrar satabileceği pazarları temin etmek amacıyla Doğu'ya yönelmiştir. Doğu ticareti sayesinde kapitalist ekonomik düzen daha da güçlenmiş; Oryantalizm, kapitalizmin muvazisi durumuna gelmiştir. İktbal'in tarifi ile, “Yeni Medeniyetin tarzı, insani vahşet; bu vahşetin örtüsü de ticaretten ibaretti” (Hassan, aktaran Çaycı, 2018).

“...Okyanusların ötesinde Hindistanlara ve uzak yerlere gözlerimizi çeviriyoruz. Çünkü oralarda fayda ve ganimet daha fazladır ve bir damla kan dökmeden cahil ve saf yerlilerden bunları elde etmek kabildir. Din bahanedir, asıl gaye altındır.” (Busbecq, 1939, s.59-60)

Oryantalizmin kendini meşrulaştırdığı en önemli epistemolojik zeminlerden biri, Batı'nın “evrensel hümanizm” söylemi ile “küreselleşme” idealidir. Çaycı'ya göre, “küreselleşme son zamanlarda biçim değiştirse de Oryantalizmin yeni bir takım insanî hedefleri yeniden ürettiği bir yaşam formu hâline dönüşmüştür” (Çaycı, 2018, s. 22). Bu dönüşüm, Batı'nın kendi tarihsel üstünlüğünü doğal ve kaçınılmaz göstermek için geliştirdiği bir söylem biçimidir. Oryantalizm, “Batı'nın ideallerini evrenselleştirme hedefiyle insanlığın çeşitliliğini ortadan kaldıran bir yaşam biçimi”ne evrilmiş; böylelikle bilgi, sadece anlamaya değil, dönüştürmeye ve hükmetmeye yönelik bir araca dönüşmüştür.

Bu bağlamda, Batı epistemolojisi, hümanizm kavramını evrensel bir insancılık ilkesi olmaktan çıkarıp, kendi kültürel merkeziliğini onaylayan bir meşruiyet aracına dönüştürmüştür. Çaycı'nın ifadesiyle, “Oryantalizmin dayandığı bir diğer yönelim, hümanizmdir; hümanizm ile birlikte gelişen Rönesans düşüncesi Batı merkezli ahlaki, toplumsal ve estetik bir model oluşturmuştur” (s. 22). Bu model, insanı evrenin ölçüsü olarak tanımlarken, aslında yalnızca Batılı insanı merkeze almış, Doğu'yu ise bu ölçünün dışında bırakarak ikincilleştirmiştir. Denilebilir ki, hümanizm, insanlık fikrini bütüncül değil, Batı'nın kendi özne anlayışına bağlı bir normatif değer olarak tanımlamıştır.

Çaycı, bu durumu “Batı hegemonyasının edebî ve akademik eserlere yansımış boyutu” olarak nitelendirir (s. 22). Rönesans'la birlikte şekillenen hümanist söylem, Doğu'yu irrasyonel, mistik ve durağan bir varlık alanı olarak betimlemiş; “bilgi”yi yalnızca Batı'nın

mülkiyetine ait bir faaliyet gibi konumlandırmıştır. Bu yaklaşım, epistemik olarak bir “merkez” ile “çevre” ilişkisi doğurmuş; bilginin yönü Doğu’dan Batı’ya değil, Batı’dan Doğu’ya doğru akan tek taraflı bir otorite biçimine dönüşmüştür.

Küreselleşme ise oryantalizmin modern çağdaki devam biçimidir. Çaycı, bu süreci “insanlığın ortak kaderi” olarak sunulan bir tahakküm biçimi” şeklinde yorumlar; zira “küreselleşme, farklı kültürlerin kendi şekillenme imkânlarını ortadan kaldırarak onları tek bir uygarlık anlatısı içine hapsetmiştir” (s. 22). Böylelikle Oryantalizm, epistemolojik düzlemde insanlık ideali ile küresel bütünleşme söylemini birleştirerek kendine “ahlaki meşruiyet” kazandırmıştır. Bu durum, Said’in de belirttiği gibi, (2003) “Batı’nın evrensel bilgi üretimiyle kendi iktidarını yeniden üretmesidir.”

Sonuç olarak, Oryantalizm yalnızca politik bir hegemonya biçimi değil, aynı zamanda hümanizm ve küreselleşme gibi kavramların epistemolojik meşruiyetine yaslanan bir bilgi rejimidir. Hümanizm, Batı insanını aklın ve ilerlemenin öznesi olarak yüceltirken; küreselleşme, bu özneyi bütün insanlığın doğal temsilcisi konumuna taşımıştır. Batı, Doğu’yu “evrensel insaniyet” ve “ortak uygarlık” söylemleriyle tanımlayarak onu kendi aynasında yansıtmış, ama hiçbir zaman o aynada eşit bir görüntüye izin vermemiştir.

Hanefi’ye göre, bu bilgi sisteminin karşısında yer alan oksidentalizm, henüz “emekleme safhasındaki bir çabadır”; çünkü oryantalizmden yaklaşık dört yüzyıl sonra, Doğu’nun kendi epistemolojik alanını yeniden kurma girişimi olarak doğmuştur (Hanefi, 1992, aktaran Metin, 2021, s. 133). Oryantalizm, Batı’nın Doğu’yu incelemesidir; oksidentalizm ise Doğu’nun Batı’yı Batılı olmayan bir bakış açısından anlamlandırma gayretidir. Hanefi bu farkı “oryantalizm olgun bir adam, oksidentalizm ise yeni doğmuş bir çocuk gibidir” benzetmesiyle açıklar. Birincisi tahakkümle büyümüş; ikincisi, kendi düşünsel bağımsızlığını henüz kazanmaya çalışan bir bilgi alanıdır. Bu bağlamda oksidentalizm, oryantalizmin epistemolojik tekeli kırma yönelik bir “karşı bilinç”tir.

Oryantalizm, küreselleşmeyi ve hümanizmi kendi kültürel merkeziliğini yaymak için araçsallaştırırken, oksidentalizm bu kavramları yeniden yorumlayarak, “Batı’nın evrensel insanlık tasarımının ardındaki iktidar ilişkilerini ifşa etmeye” yönelir (Çaycı, 2018). Oryantalist bilgi, “dünya uygarlığının merkezinde Batı vardır” önermesini doğal bir hakikat gibi sunarken; oksidentalizm, bu önermenin tarihsel ve ideolojik arka planını sorgular.

Sonuç olarak, oryantalizm kendi epistemolojisini meşrulaştırmak için bilimi, hümanizmi ve ilerlemeyi öne sürerken; oksidentalizm, bu kavramların arkasındaki ideolojik niyetleri deşifre eden eleştirel bir bilinçtir. Hanefi’nin ifadesiyle (1992), “oryantalizm Batı’nın

bilme biçimidir; oksidentalizm ise Doğu'nun kendini bilme, Batı'yı da bilme girişimidir." Bu yönüyle oksidentalizm, yalnızca bir tepki değil, yeni bir bilgi paradigmasının habercisidir.

Hanefi'ye göre Oksidentalizm, yalnızca Oryantalizme tepki olarak doğmuş bir aynalama hareketi değil; **Batı'yı çözümleme, Doğu'yu yeniden tanımlama ve insani bilgi dengesini tesis etme girişimidir.** O, bu düşünceyi "bilginin yönünü tersine çevirmek" olarak tanımlar. Çünkü Oryantalizm, yüzyıllar boyunca Doğu'yu "nesne" konumuna indirgemıştır; oysa Oksidentalizm, Doğu'yu bilginin öznesi hâline getirmeyi amaçlar. Hanefi'nin ifadesiyle (1992), "Oryantalizm Batı'nın Doğu'ya yönelen bakışıdır; Oksidentalizm ise Doğu'nun Batı'yı kendine dönük bilinçle anlamlandırmasıdır."

Hanefi, Oksidentalizmin ulaşmak istediği hedefleri birkaç aşamada tanımlar:

1. **Bilginin yönünü tersine çevirmek:** Batı'nın Doğu'yu tanımlama tekelini kırarak bilgi üretimini Doğu merkezli bir zemine taşımak, Avrupa düşüncesini tarihsel olarak okumak.
2. **Kültürel özneleşmeyi sağlamak:** Doğu toplumlarını epistemik pasiflikten çıkararak düşünsel bağımsızlığa ulaştırmak. Avrupa'nın kültürel yayılmacılık fikrini onların zihinlerinden silmek.
3. **Evrenselliği yeniden tanımlamak:** Batı'nın tek taraflı "evrensel insanlık" anlayışına karşı, çoğul ve karşılıklı tanımaya dayalı bir evrensellik kurmak.
4. **Ahlaki dengeyi yeniden kurmak:** Oryantalizmin tahakkümcü karakterine karşı, bilginin vicdani ve insani boyutunu öne çıkarmak ve Batı'nın felsefesini ve kültürünü kendi sınırlarına çevirmek.
5. **Yeni bir medeniyet dili inşa etmek:** Doğu ile Batı'yı karşıt kutuplar olmaktan çıkarıp, "insanlığın müşterek ufkunda" yeniden buluşturmak. Kültür ve siyaset, bilim ve vatan, akademik çalışmalar ve halk arasındaki uzaklıklara son vererek milli kültür, tarih ve ilim inşa etmek. (Hanefi 1992, aktaran Metin, 2021, s. 131-132)

Hanefi'ye göre bu hedeflerin tümü, Doğu'nun "kendini tanıma" süreciyle başlar; zira "Doğu, Batı'yı tanımadan kendini de anlayamaz." Bu yönüyle Oksidentalizm, epistemolojik bir hesaplaşmadan çok daha fazlasıdır — **bir öz-bilinç inşasıdır.** Hanefi, bu süreci "medeniyetin yeniden doğuşu" olarak tanımlar ve Oksidentalizmi, Doğu'nun kendi bilgi sistemini, sanatını ve felsefesini yeniden üretmesinin zorunlu aracı olarak görür. Onun ifadesiyle: "Oksidentalizm, Doğu'nun Batı'yı öğrenmesi değil, Doğu'nun kendini bilmesi için Batı'yı yeniden okumasıdır" (Hanefi 1992).

Bu açıdan bakıldığında, Oryantalizm ve Oksidentalizm arasında yalnızca bir yön farkı değil, amaç farkı vardır. İlki "öteki"ni tahakküm altına almak isterken; ikincisi, "öteki"ni

anlamak yoluyla kendi özünü inşa etmeyi amaçlar. Hanefi'nin ifadesiyle (1992), "Oryantalizm, gücün bilgisidir; Oksidentalizm ise bilginin gücüdür." Oksidentalizm, henüz emekleme çağında olsa da, insanlık tarihindeki bilgi dengesizliğini düzeltmeyi hedefleyen bir düşünce biçimi olarak sahneye çıkar.

Oryantalizm ve oksidentalizm, yalnızca "öteki"ni tanımlama biçimleri değil, aynı zamanda öznenin kendisini nasıl gördüğünün **aynadaki izdüşümüdür**. Edward Said'in de belirttiği gibi, Batı Doğu'yu tasvir ederken aynı anda kendi kimliğini de inşa etmiştir; yani Doğu, Batı'nın kendini tanımladığı bir aynaya dönüşmüştür (Said, 2003). Buna karşılık, Hasan Hanefi'nin oksidentalizm projesi bu aynayı tersine çevirmeyi, Doğu'nun kendi bakışını yeniden kurmasını hedefler. Hanefi (1992), Batı'yı anlamanın Doğu'nun kendini bilmesi için zorunlu olduğunu, "oksidantalizmin Doğu'nun kendini yeniden bilme süreci" olduğunu söyler. Bu, sadece bir "Batı incelemesi" değil, "bilginin yönünü tersine çevirme" girişimidir.

Bu çerçevede "ayna" metaforu, iki yönlü bir epistemolojik ilişkiyi temsil eder: Batı'nın Doğu'yu yansıttığı ayna aynı zamanda kendi kimliğini gösterirken, Doğu'nun Batı'ya yönelttiği bakış da kendi benliğini yeniden inşa eder. Sinan Akıllı'nın "Negative Auto-Occidentalism"<sup>vi</sup> kavramı, Osmanlı gibi hem Doğu'ya hem Batı'ya ait arada konumlanmış kültürlerde, Batı'nın imgesinin zaman zaman içselleştirilip eleştirisel biçimde yeniden üretildiğini ortaya koyar. Bu nedenle ayna, yalnızca yansıtmakla kalmaz; kırar, çarpıtır ve yeniden şekillendirir. Akıllı'nın yaklaşımı, burada temelleri atılan "çift yönlü yansıma" fikrinin eleştirel bir bilinç biçimine nasıl dönüştüğünü daha açık biçimde göstermek üzere ilerleyen bölümde ayrıntılandırılacaktır.

Ahmet Çaycı, bu yansımayı sanat ve kültür üzerinden açıklar: Ona göre Batı, "hümanizm, rasyonalizm ve küreselleşme" kavramlarıyla meşruiyetini kurarken aslında kendi üstünlüğünü yansıtan bir ayna üretmiştir. Doğu ise bu aynada yalnızca edilgen bir nesne olarak değil, zamanla kendini görebilme bilincini kazanan bir özneye dönüşmüştür (Çaycı, 2018). Oksidentalizm, bu bilincin ifadesidir; oryantalizmin kurguladığı imgeleri tersine çevirmek değil, o imgelerin ardındaki bilgi düzenini sorgulamak demektir. Sonuçta "Aynadaki Yansıma", bilgi ve temsil arasındaki güç ilişkisinin yeniden kurulma alanıdır: Oryantalizm kendi merkezini Doğu'nun yansımasında bulan bir iktidar formuysa, Oksidentalizm bu aynaya bakarken hem Batı'yı hem kendini yeniden tanımlayan bir bilinç pratiği hâline gelir.

Oryantalizm ve Oksidentalizm yalnızca "öteki"ni tanımlama biçimleri değil, öznenin kendini kurma süreçleridir. Bu açıdan "ayna" metaforu, iki yönlü bir bilme pratiğini temsil eder.

---

<sup>vi</sup> "Negative Auto-Occidentalism" kavramı hakkında daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Sinan Akıllı, "Reconstructing the Western Self in the Ottoman Mirror: A Study of 'Negative Auto-Occidentalism' in the Contexts of American-Ottoman and Anglo-Ottoman Encounters," *Edebiyat Fakültesi Dergisi (Journal of Faculty of Letters)*, 30(1), 2013, s. 19–35.

Batı, Doğu'yu betimlerken kendi kimliğini doğrulayan bir yansıma üretmiş, Doğu ise bu yansımada hem bastırılmış hem de tanımlanmış bir varlık olarak belirlenmiştir. Jukka Jouhki bu durumu şöyle özetler: “Batı hakkında oluşturulan imgelerin çoğu zaman Batı'nın kendisinden ziyade, bu imgeleri kuran toplumların kendi ideallerini, korkularını ve arzularını yansıttığı bir alandır” (Jouhki, 2016, s. 7). Yani Batı, Doğu'ya bakarken aslında kendini görür; Doğu imgesi, Batı'nın kendi ideallerinin ve korkularının yansımasıdır. Jouhki'ye göre bu yansıma, karşılıklılık barındırmaz; çünkü “ayna tek taraflıdır.” Bu nedenle Oksidentalizm, bu tek taraflı aynayı tersine çevirmeye değil, ayna kavramının kendisini problematize etmeye yönelmiştir. Benzer şekilde, Hülya Terzi Koç'ta, Tanzimat dönemiyle birlikte oluşan bu “yansıma bilinci”ni, Doğu'nun artık Batı'nın bakışını içselleştirerek kendine yöneltmesi olarak değerlendirir: “Batı'nın Doğu'yu ötekileştirmesine bir tepki değil, Doğu'nun kendi benliğini yeniden tanımlama ihtiyacının yansımasıdır” (Koç, 2021, s.192-221).

Robbert Woltering, Oksidentalizmi “ideolojik bir tersine çevirme değil, özdeşünümsel bir yeniden konumlanma çabası” olarak yorumlar (Woltering, 2011). Ona göre Doğu entelektüelleri, Batı'yı aynalamaktan ziyade, Batı'nın kendine ait aynasının nasıl işlediğini çözümlemeye çalışırlar. Bu nedenle Oksidentalizm, basit bir “anti-batıcılık” değil, bilgi üretiminin aynalarına dair eleştirel bir bilinçtir. Sinan Akıllı bu aynayı bir adım daha ileri taşır ve “*Negative Auto-Occidentalism*” kavramını ortaya koyar. Ona göre Osmanlı gibi hem Doğu'ya hem Batı'ya ait melez uygarlıklar, “ayna karşısında yalnızca Batı'yı değil, kendi yansımalarının kırık parçalarını da görür.” Bu kırık aynalar, kendini hem eleştiren hem yeniden kuran söylemleri doğurur (Akıllı, 2013).

Akıllı, Edward Said sonrası (post-Saidian) dönemde oryantalizm ve oksidentalizm çalışmalarında ortaya çıkan kuramsal boşluğu doldurmak amacıyla “**Auto-Occidentalism**” (Kendi-Kendine Batılılaşma tasavvuru) terimini, Lindstrom'un (1995) antropolojik bağlamda ilk kullandığı anlamdan hareketle yeniden ele alır ve ikiye ayırır:

#### 1. **Affirmative Auto-Occidentalism (Olumlayıcı Oto-Oksidentalizm)**

Batı'nın kendi kendini idealize eden, ilerleme, medeniyet, rasyonalite gibi değerlerle özdeşleştiren anlatılarını ifade eder. Bu söylemde Batı, kendi kimliğini yüceltici bir biçimde inşa eder.

#### 2. **Negative Auto-Occidentalism (Olumsuz Oto-Oksidentalizm)**

Batı'nın kendi iç eleştirisinden doğar; Batı medeniyetini ahlaki, kültürel veya sömürgeci açılardan sorgulayan, hatta kendi kendini “ötekileştiren” bir söylem biçimidir. Akıllı'ya göre bu kavram, anti-emperyalist edebiyatta (örneğin Osmanlı ile Amerikan veya İngiliz karşılaşmalarını konu alan seyahat yazılarında)

belirginleşir. Batı, kendi imgesini “ayna” metaforu aracılığıyla Doğu’da yeniden görür; fakat bu yansıma genellikle eleştirel veya suçlayıcı bir özbilinçle şekillenir. (Akıllı, 2013)

*Negative Auto-Occidentalism*, yalnızca Doğu’nun Batı’yı temsili değil, Batı’nın kendisini Doğu üzerinden olumsuzlayarak yeniden tanımlama sürecidir. Akıllı, bu kavramı kullanarak Batı’nın kendi iç çelişkilerini, sömürgecilik eleştirilerini ve “Batılı benliğin parçalanmasını” açıklamaya çalışır. Bir diğer deyişle, “Negative Auto-Occidentalism”, Batı’nın kendine yönelttiği eleştirel bakışın edebi ve kültürel temsillerdeki adıdır; Said’in *Oryantalizm*’de ortaya koyduğu dışsal “ötekiyi temsil etme” sürecinin tersine, **Batı’nın kendisini Doğu aynasında sorgulama biçimidir**. Lindstrom bu iki yönü net biçimde ayırmaz ama “ayna” benzetmesini kullanır:

Doğu, Batı’nın “ters imgesi” (reversed image), bir “looking-glass wonderland” gibidir; yani Batı kendini Doğu’nun aynasında görür, ama yansıma çoğu kez bozulmuş, ters yüz edilmiş bir görüntüdür (Lindstrom, 1995, s. 34). Buradaki “**looking-glass wonderland**” ifadesi, *Lewis Carroll’un* ünlü romanına (*Through the Looking-Glass*) gönderme yapar. Lewis Carroll’un romanında, kahraman Alice aynadan geçip “tersine dönmüş bir dünyaya” gider.

Her şey tanıdık ama ters işliyordur, sağ sol olur, mantık bozulur, gerçek eğrilir. Lindstromda, Batı’nın Doğu’yu anlattığı dünya da böyle bir ayna diyarıdır, tanıdık görünümle doludur ama hepsi tersine dönmüş, eğrilmiş gerçeklerdir, der.

[The Orient] may reflect as reversed image, a looking-glass wonderland. It may serve within evolutionary or dialectical models as the primitive, the ancient, or the grandfather. Equally, it may be the savage, the child, or the younger brother. It may be female to an occidental male. It might be nature to occidental culture; or sinful heathen to God's elect. Or it may lurk as radical other, a territory that is totally alien to the self. (Lindstrom, 1995, s. 34)

[(Doğu) ters bir imge olarak, bir ‘ayna diyarı mucizesi’ gibi yansıyabilir. Evrimsel ya da diyalektik modeller içinde, ilkel, kadim ya da atasal olanı temsil edebilir. Aynı biçimde vahşi, çocuk ya da küçük kardeş olarak da görülebilir. Bir Batılı erkeğe karşılık gelen dişi konumuna yerleştirilebilir. Batı kültürüne karşı doğa; ya da Tanrı’nın seçilmişlerine karşı günahkâr kâfir olabilir. Ya da kökten farklı bir öteki olarak, benliğe bütünüyle yabancı bir bölge biçiminde gizlenebilir.]

Bu durumu somut bir örnekle açıklayacak olursak, Jean-Léon Gérôme’un “The Snake Charmer” (Yılan Oynatıcısı, 1879) adlı tablosu dikkat çekicidir. Gérôme’un resminde Doğu, egzotik, mistik ve geride kalmış bir coğrafya olarak betimlenir; yarı çıplak figürler, hareketsiz bir kalabalık ve duvarlardaki İslami motiflerle çevrelenmiş iç mekân, Batılı izleyicinin gözünde Doğu’ya dair erotik ve durağan bir imge oluşturur. Oysa bu temsil, Doğu’nun gerçekliğinden çok, Batı’nın kendi meraklarının, korkularının ve arzularının yansımasıdır. Bu bağlamda Doğu,

Batı'nın kendisini tanımlamak için kullandığı bir ayna işlevi görür; ancak bu ayna tersine çevrilmiş bir yansımadır. Batı, bu temsiller aracılığıyla kendi modernliğini, rasyonelliğini ve ilerleme idealini, “ötekinin geri kalmışlığı” üzerinden doğrular. Doğu imgesi, Batı'nın kendi kimliğini pekiştiren yansıtılmış bir öteki hâline gelir.

Toparlayacak olursak, Edward Said'in *Oryantalizm* çalışması, Batı'nın Doğu'yu temsil etme biçimlerinin aslında Batı'nın kendi kimliğini kurma sürecine hizmet ettiğini ortaya koyar. Said'e göre Doğu, Batı tarafından “inşa edilmiş” bir kavramsal alandır; bu inşa süreci, Batı'nın rasyonalite, ilerleme ve modernlik gibi değerlerini meşrulaştırmasının ideolojik bir aracına dönüşmüştür (Said, 2003). Bu temsillerde Batı özne konumundadır, “gören”dir; Doğu ise “görülen”, nesneleştirilmiş ötekidir. Dolayısıyla Said'in modelinde, bilgi üretimi epistemik olarak tek yönlü bir bakış ilişkisine dayanır.

Akıllı ise bu tek yönlü temsil yapısını tersine okuyarak, “**Negative Auto-Occidentalism**” kavramıyla Batı'nın kendi kültürel öz-temsillerine yönelttiği eleştirel bakışı kuramsallaştırır. Akıllı'ya göre “Auto-Occidentalism, Batı'nın kendi kültürel öz-temsillerini yeniden üretme biçimidir”; bunun “negative” biçimi ise Batı'nın Doğu aynasında kendi sömürgeci benliğini ve ahlaki çelişkilerini teşhis etme sürecini ifade eder (Akıllı, 2013). Bu kavram, Batı'nın Doğu'yu temsil ederken artık kendini de sorgulayan, yani temsildeki yönü tersine çeviren bir özbilinç geliştirdiğini ima eder.

Sonuç olarak, “aynadaki yansıma” ne yalnızca Batı'nın Doğu'ya tuttuğu bir imajdır ne de Doğu'nun Batı'yı taklit ettiği bir sahne. Bu kavram, karşılıklı olarak birbirinin gözünde yeniden doğan kimliklerin, melez bilinçlerin ve yaralı benliklerin sahnesidir. Oksidentalizmin temel farkı da burada yatar: Artık mesele “kimin aynasına bakıldığı” değil, aynayı kim tuttuğu”dur. Batı merkezli söylemlerde Doğu, uzun süre Batı'nın tuttuğu aynada kendini görmüş, yani kimliğini Batı'nın yansıttığı imgeler üzerinden tanımlamıştır. Bu duruma literatürde **oto-oryantalizm** (ya da *self-orientalism*) denir. Oto-oryantalizm, Doğu'nun Batı'nın kendisine yönelik bakışını içselleştirerek kendi kimliğini bu bakış üzerinden kurması anlamına gelir (Chow, 1995). Rey Chow'un ifadesiyle;

...the Orient's orientalism turns the remnants of orientalism into elements of a new ethnography ... In its self-subalternizing, self-exoticizing visual gesture, the Oriental's orientalism is first and foremost a demonstration—the display of a *tactic*. (Chow, 1995, s.171)

[...Doğulunun oryantalizmi, oryantalizmin kalıntıları yeni bir etnografyanın unsurlarına dönüştürür... Kendi kendini aşağılayan ve kendi kendini egzotikleştiren görsel jestinde, Doğulunun oryantalizmi her şeyden önce bir gösteridir — bir taktiğin sergilenişidir.]

Başka bir deyişle, Chow'a göre Doğu, Batı'nın onu egzotikleştiren bakışını yeniden sahneleyerek bu bakışı kendi temsil stratejisinin bir parçası hâline getirir; böylece oryantalizmin kalıntılarını tersyüz edip yeni bir etnografyanın unsurlarına dönüştürür. Örneğin, bir karakterin “Biz hiçbir zaman Batı gibi olamayız; onlar bizden daha akıllı, daha medeni” demesi oto-oryantalist bir söylemdir. Burada özne, Batı'nın üstünlüğünü sorgulamadan kabul eder ve kendini Batı'nın değerleriyle ölçer.

Oksidentalist söylem biçimleri ise bu yönü yalnızca tersine çevirmekle kalmaz; aynı zamanda Batı'yı yeniden konumlandıran eleştirel bir bakış da üretir. Artık ayna Doğu'nun elindedir ve Batı, Doğu'nun kurduğu aynada görünür. Bir tiyatro karakterinin “Batı ruhsuz, yapay bir medeniyet; biz onlardan daha vicdanlıyız” demesi bu duruma örnektir. Bu noktada ötekileştiren özne yer değiştirmiş; Batı'nın Doğu'ya tuttuğu ayna, Doğu'nun Batı'ya çevirdiği bir aynaya dönüşmüştür. Ancak bu tersinleme, oksidentalizmin bütünü değil, yalnızca belirli söylem biçimlerinde görülen polemik yönüdür.

### ***Tersinleme oksidentalizm (reversed occidentalism)<sup>vii</sup>.***

Tersinleme Oksidentalizm (*Reversed Occidentalism*), Oryantalizmin Batı merkezli bakışını tersine çevirerek bu kez Doğu'nun Batı'yı ötekileştirdiği ve olumsuz imgelerle tanımladığı söylem biçimidir. Bu çalışmada kullanılan kavram, içerik bakımından Sadık Celal el-Azm'ın (1981) “*Orientalism in Reverse*” başlıklı makalesinde ortaya koyduğu “tersine oryantalizm” anlayışıyla benzerlik taşımakla birlikte, yönünü oksidentalizm disiplini içinde yeniden konumlandırır. El-Azm'ın tanımladığı biçimiyle tersine oryantalizm, Doğu'nun Batı'yı oryantalist söylemin kalıplarını tersine çevirerek, yani aynı ötekileştirici dili kullanarak temsil etmesidir. Bu çalışma ise kavramı, yönü Batı'ya çevrilmiş söylemleri Oksidentalizm bağlamında değerlendirmek amacıyla kullanır. Dolayısıyla “Tersinleme Oksidentalizm”, el-Azm'ın tersine oryantalizmine söylemsel olarak yakın durmakla birlikte, Sinan Akıllı'nın (2013) “Negative Auto-Occidentalism” yaklaşımıyla kavramsal bir paralellik taşır. Tersinleme oksidentalizm, aynı söylemsel tersinlemeyi oksidentalizmin epistemolojik alanı içerisinde gerçekleştirir; yani Doğu'nun Batı'ya yönelik olumsuz temsilleri artık yalnızca karşıt bir ideoloji değil, Batı bilgisinin eleştirisi bağlamında yeniden üretilir. Bu terim, oryantalizmin ikili karşıtlıklarını ortadan kaldırmak yerine yönünü tersine çeviren; Batı'yı bu kez “yozlaşmış”, “materyalist”, “ruhsuz” bir öteki olarak yeniden kuran söylem biçimlerini ifade eder. Yani Oryantalizm, *Doğu'yu egzotik, geri kalmış, irrasyonel* olarak temsil ederken; Tersinleme

---

<sup>vii</sup> Bu çalışmada kullanılan “Tersinleme Oksidentalizm” ifadesi, İngilizce literatürdeki *Reversed Occidentalism* teriminin Türkçe karşılığı olarak tercih edilmiştir. “Tersine” sözcüğünün aksine, “tersinleme” ifadesi yalnızca yön değişikliğini değil, aynı zamanda oryantalist söylemin ters çevrilme sürecini, yani söylemsel dönüşümü vurgular.

Oksidentalizm ise *Batı'yı yozlaşmış, materyalist, inançsız, sömürgeci veya ahlaki olarak çürümüş* bir öteki olarak tanımlar. Tersinleme Oksidentalizm ile Tersine Oryantalizm, temsil düzeyinde benzer sonuçlar üretir; her iki söylem de Batı'yı yozlaşmış, materyalist ve ahlaki olarak çürümüş bir öteki olarak tanımlar. Ancak aralarındaki fark, kavramsal düzlemde. Tersine Oryantalizm, Oryantalizmin ideolojik kalıplarının tersine çevrilmesiyle oluşan tepkisel bir söylemken; Tersinleme Oksidentalizm, bu söylemi Oksidentalizmin bilgi-üretim alanına taşır ve Doğu'nun Batı'yı yeniden tanımlama biçimi olarak epistemolojik bir çerçevede konumlanır. Tersine oryantalizm ile tersinleme oksidentalizm söylemsel olarak aynı aynalama mantığından doğar; her ikisi de oryantalist bakışı tersine çevirerek Batı'yı stereotiplerle tanımlar. Ancak tersinleme oksidentalizm, bu tepkisel aynalamayı oksidentalizmin bilgi-üretim alanına taşıdığı için kavramsal olarak oksidentalizm literatürü içinde adlandırılır. Dolayısıyla işlevsel olarak benzer olsalar da kuramsal çerçeveleri farklıdır.

Bu kavramı özellikle James G. Carrier (1995) ve Ian Buruma ile Avishai Margalit (2022) kullanır. Onlara göre, Oksidentalizmin bazı biçimleri, Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümünü sorgulamak yerine, aynı ikili karşıtlığı ters yönde yeniden üretir. Yani Oryantalizmin ürettiği “biz-onlar” ayrımını yıkmak yerine, sadece yönünü değiştirir: “*Batı kötü, Doğu saf*” gibi bir özcülük doğar.

Oryantalizmle karşıt bir söylem olarak gelişen oksidentalizmin alt türlerinden biri olan tersinleme oksidentalizm (reversed occidentalism), temelde Edward Said'in *Oryantalizm*'de ortaya koyduğu “ayna metaforu”nun tersine çevrilmiş biçimi olarak okunabilir. Bu yaklaşımda Doğu, tıpkı oryantalist söylemin Doğu'yu “irrasyonel”, “mistik” ve “geri kalmış” olarak tanımladığı gibi, Batı'yı bu kez “yozlaşmış”, “materyalist”, “ahlaki değerlerini yitirmiş”, “sömürgeci” ve “inançsız” bir öteki olarak temsil eder (Buruma & Margalit, 2022). Ve oryantalizmin ikili karşıtlıklarını ortadan kaldırmaz, yalnızca yönünü değiştirir; ancak bu yön değişimi söylemsel kutuplaşmayı yeniden üretir. Nitekim Buruma ve Margalit (2022), bu tür oksidentalizmi “Batı'nın düşmanlarının gözündeki Batı imgesi” olarak tanımlar ve ideolojik bir *anti-Westernism* biçimi olarak nitelerler. Bu noktada, literatürde sıkça karıştırılan **tersinleme oksidentalizm** ile **negative auto-occidentalism** kavramları arasında yön farkı vardır: İlki, Doğu'nun Batı'ya dışarıdan yönelttiği tepkisel bir aynalama iken; ikincisi, Batı'nın kendine içeriden yönelttiği öz-eleştirel bir bakıştır. Bu ayrımı netleştirmek önemlidir; çünkü biri ötekileştirici bir söylemi tersyüz ederken, diğeri aynı aynayı öz-düşünümsel bir yüzleşme aracına dönüştürür. Bu bağlamda Said sonrası dönemde öne çıkan **negative auto-occidentalism (olumsuz oto-oksidantalizm)** kavramı, Batı'nın kendi benliğini Doğu'nun aynasında eleştirel biçimde yeniden kurma çabasını anlatır. Sinan Akıllı'nın (2013)

kavramsallaştırdığı bu terim, Batı'nın kendi tarihsel hatalarını (sömürgecilik, emperyalizm, materyalizm gibi) fark ederek öz-düşünümsel bir söylem geliştirmesini ifade eder. Böylelikle olumsuz oto-oksidantalizm, “öteki”ni yeniden kurmak yerine “kendi”ni yeniden düşünmeyi hedefler; tepkisel değil, öz-eleştirel ve dönüştürücü bir tavır taşır. Bu yönüyle tersinleme oksidentalizmin ürettiği kutuplaşmayı aşar ve Doğu–Batı ilişkisinde diyalojik bir alan açar.

Buruma ve Margalit'e (2022) göre, “Batı düşmanlığı” yalnızca siyasî bir tepki değil, Batı dışı entelektüellerin zihinsel ve kültürel bir savunma refleksi olarak gelişmiştir. Bu refleksin belirgin örneklerinden biri, 1942 yılında Japon akademisyenlerin Kyoto'da düzenledikleri konferanstır. Pearl Harbor saldırısından yalnızca birkaç gün sonra yapılan bu toplantıda, katılımcılar “Modern Nasıl Alt Edilir?” sorusu etrafında tartışmış, Batı'yı yıkıcı, materyalist ve ruhsuz bir uygarlık olarak nitelendirmişlerdir. Buruma ve Margalit (2022), bu konferansın amacının basit bir savaş propagandası değil, Batı'yı felsefi olarak alt etme arzusu olduğunu vurgular: “Bu kişiler, felsefeciler kadar romancılar da çok daha önce modernî alt etmeyle ilgileniyorlardı... Elde ettikleri sonuçlar, politik açıdan yarar sağlayacak kadar tutarlı olabildiği kadarıyla, Japonya'nın liderliğinde yeni bir Asya Düzeni 'ne yol açacaktı” (s. 9).

Bu toplantı, Doğu'nun Batı'yı kendi ahlaki ve manevî ölçütleriyle yargılayarak tersine çevrilmiş bir ötekilik inşa etmesinin en açık örneklerinden biridir. Kyoto'daki entelektüellerin Batı'yı “yozlaşmış”, “ruhsuz” ve “ahlaki çöküntü içindeki” bir uygarlık olarak tanımlamaları, oryantalizmin Doğu'ya yönelttiği yargıların tam tersini üretmiştir. Yazarların ifadesiyle, “Oksidentalî Batı görüşü, Şarkiyatçılıktaki Doğu görüşünün bir tür aynasıdır” (Buruma & Margalit, 2022, s. 16). Batı, Doğu'nun aynasında bu kez irrasyonel, yozlaşmış ve tehlikeli bir öteki olarak konumlanır. Buruma ve Margalit (2022), bu düşünsel tavrın arkasında “Batı'ya duyulan nefretin bir parçasını başarısızlıktan doğmuş ya da başarısızlığın bir parçasını meydana getirmiş” bir kompleksin bulunduğunu belirtirler (s. 37). Başka bir deyişle, modernleşme sürecinde Batı'nın ilerlemesi karşısında duyulan kültürel aşağılık duygusu, Doğu'nun kendisini üstün ve ahlaken saf ilan etmesiyle telafi edilir. Bu yönüyle tersinleme oksidentalizm, eleştirel bir özdeşünüm değil, tepkisel bir savunma biçimidir.

Batı düşmanlığı (yani tersinleme oksidentalizm) çoğu zaman güç dengesizliğinden beslenir. Batı ekonomik, teknolojik ve askerî olarak üstün konumdadır; Batı dışı toplumlar ise bu güce yetişememenin verdiği bir aşağılık duygusu yaşar. Ancak bu duygunun sürekli taşınması psikolojik olarak zorlayıcı olduğundan, toplumsal bilinç bir telafi mekanizması üretir. Bu mekanizma, “biz aslında ahlaken daha üstünüz” düşüncesiyle kurulur. İşte bu “biz ahlaken üstünüz” inancı gerçekte kanıtlanması mümkün olmasa da mit hâline gelir: rasyonel bir bilgi değil, kimliği ayakta tutan bir inançtır.

Buruma ve Margalit'in çözümlemesi, tersinleme oksidentalizmin doğasını açıklar niteliktedir: Doğu, Batı'yı kendi eksiklerinin aynasında yansıtarak onu olumsuz bir öteki hâline getirir. Bu anlamda tersinleme oksidentalizm, Said'in oryantalizm eleştirisinin karşı simetrisini oluşturur; "Batı akılsız, ruhsuz ve mekanik" iken, "Doğu maneviyatın ve bütünlüğün temsilcisidir." Ancak bu söylem, daha önce de belirttiğimiz gibi eleştirel değil tepkiseldir. Batı'yı dönüştürmek yerine reddeder. Dolayısıyla Buruma ve Margalit'in (2022) analiz ettiği Batı düşmanlığı, Hanefi'nin "bilimsel bir disiplin olarak oksidentalizm" kavrayışından değil, ideolojik bir tepki ve tersine çevrilmiş ötekileştirme biçiminden beslenir.

Buruma'ya göre (2022) oksidentalizm, "Avrupa sömürgeciliği ve kapitalizmin doğurduğu bir ideolojik tepki biçimidir; nerede ortaya çıkarsa çıksın, beslendiği temel duygu aşağılanma ve tarihsel yenilgi hissidir." Bryan Turner de oksidentalizmi Batı'ya ilişkin olan her şeyin toptan reddedilmesi anlamına gelen "zararlı Batıcılık" olarak tanımlar. Buruma da Turner'e benzer yaklaşımla; oksidentalizmi, sadece köktenci ve İslami gruplarda değil, Uzak Doğu toplumlarında da post kolonyal dönemde geliştirilen "anti- Batıcı bir yaklaşım" olarak tanımlar. Ona göre bu yaklaşımın sahipleri sadece Batı kültürüne karşı değil zehirli saydıkları materyalist anlayışa da karşıt olmuşlardır (aktaran Aktaş, 2023, s.40-41).

Yine Buruma ve Margalit'e göre oksidentalizm, Batı dışı toplumların ürünü değildir; tıpkı Marksizm veya kapitalizm gibi, başlangıçta **Avrupa'da doğmuş**, sonrasında dünyanın diğer bölgelerine "ihraç edilmiş" bir düşünce biçimidir. Bizim savımız, Garbiyatçılığın, Marksizm ve daha pek çok modern'izm' gibi, dünyanın başka yörelerine ihraç edilmeden önce Avrupa'da doğduğudur." (Buruma & Margalit, 2022, s. 12) Yazarlar bu yönüyle oksidentalizmi, Batı'nın kendi iç eleştirilerinden beslenen ama zamanla evrensel bir "Batı karşıtlığı" söylemine dönüşen bir ideolojik yapı olarak değerlendirirler.

Buruma ve Margalit'in iddia ettiği gibi Oksidentalizm'in yalnızca Batı'da doğduğunu söylemek, kavramın özünü daraltan bir yaklaşım olur. Onlara göre Alman Romantikleri'nin Batı eleştirileri oksidentalist düşüncenin kaynağıdır; yani Batı, kendi içinden doğan bir "Batı karşıtlığı" üretmiştir (Ian Bruma, 2022). Bu yorum, aslında Batı'nın kendi kendini eleştirmesini, "dışarıdan gelen" bir Batı tasavvuruyla eşitlemektedir. Oysa Batı içindeki özeleştirisi, Batı dışı toplumların Batı'yı "öteki"leştirme veya kimlik mücadelesi bağlamında yaptığı değerlendirmelerle aynı düzlemde değerlendirilemez.

Abdullah Metin de (2021), bu noktada farklı bir çerçeve önerir. Ona göre oksidentalizm yalnızca Batı düşmanlığı veya romantik bir Batı karşıtlığı değil, daha geniş bir anlamda Batı üzerine düşünme, Batı tasavvuru geliştirme, Batı'ya dair fikir beyan etme ve bilgi üretme alanıdır. Metin'in bu yaklaşımı, oksidentalizmi bir kimlik mücadelesinin epistemolojik parçası

olarak konumlandırır. Zira kimliksel bir kaygı olmadan “Doğu’nun Batı’yı düşünmesi” ya da “Batı üzerine söylem kurması” anlamlı değildir. Bu açıdan bakıldığında, Batı’nın kendi iç eleştirilerini “Oksidentalizm” olarak adlandırmak kavramı muğlaklaştırır. Bir Batılı’nın kendi kültürüne yönelik eleştirisi, onu oksidentalist yapmaz; zira ortada “öteki”ne karşı kimliksel bir savunma refleksi yoktur. Oksidentalizmin doğuşu, Batı-dışı toplumların sömürgecilik ve modernleşme süreçlerinde Batı karşısında geliştirdikleri konumlanışlarla ilgilidir. Bu nedenle “Oksidentalizm Avrupa’dan çıkmıştır” demek, kavramın tarihsel bağlamını göz ardı eden indirgemeci bir yargıdır.

Dolayısıyla Buruma-Margalit’in tezine karşı, oksidentalizmin asıl anlamını kimlik kaygısı, ötekiyle kurulan gerilimli ilişki ve Batı karşısında geliştirilen kültürel/siyasal pozisyon belirler. Hanefi (1992, aktaran Metin, 2021, s. 128), “Oksidentalizm; Doğu’da Batı’yı Batılı olmayan bir dünya görüşünden hareketle inceleyen bir bilimdir” diyerek, Oksidentalizm (İstigrab) ve Batılılaşma (Tağrib) arasında bir ayrım yapar. Ona göre, Batılılaşma Doğu’nun gündelik yaşamını yok etmiş, giyim ve kentleşme örflerini değiştirmiştir. Bilhassa anadilin düzgün kullanımına ciddi zarar vermiştir. Vatanlar bağımsızlaşmıştır ama zihinler işgal olmuştur (Hanefi, 1992, aktaran Metin, 2021, s.128). Oryantalizm merkezin ürünüken, oksidentalizm çevrenin ürünüdür ve merkezin üreten, çevrenin tüketen; merkezin efendi, çevrenin itaat eden; merkezin muallim, çevrenin talebe olduğu sistemi tersine çevirmeye çalışmaktadır. Ona göre oryantalizm yıkıcı iken oksidentalizm yapıcıdır. Oryantalizm saldırı, oksidentalizm nefsi müdafaadır. Oryantalizmin saldırganlığı ve yıkıcılığı sebebiyle İslam düşüncesinin Batıya olan düşmanlığı meşru bir düşmanlıktır ve Batı İslam’a karşı tarafgir olduğu müddetçe, İslam’da Batı’ya karşı tarafgir olmaya devam edecektir (Hanefi, 1992, aktaran Metin, 2021, s.129).

Hanefi’ye göre oksidentalizm, oryantalizmin hem öteki yüzüdür hem de zıddıdır. Oryantalizm, beni ötekinin aynasında görmek iken, oksidentalizmde ben bendir, öteki de ötekidir. Klasik oryantalizm kemale erip, işgalciler işgal ettikleri ülkeleri inceleyerek müderris konumuna geldiğinden beri, Avrupa kendini büyük görmeye, Doğu da kendisinde eksiklik hissetmeye başlamıştır. Oksidentalizmin amacı ‘ben’ in “eksikliği” ile “öteki”nin “azameti” arasındaki tarihsel algıyı bitirmektir. İnceleyen ile inceleneni de değiştirmeyi amaçlayan oksidentalizm, Batı’yı uyarırken Doğu’yu da uyandırma gayreti içerisindedir. Avrupamerkezciliği azaltmaya çalışan Oksidentalizmin amacı, Batı’yı tekrar kendi sınırlarına döndürmektir.

Dolayısıyla Hanefi’nin önerdiği Oksidentalizm, Batı bilgi hegemonyasını sorgulama açısından önemli bir kırılma noktası oluşturur; ancak Turner ve Woltering’in uyardığı gibi, bu

sorgulama ideolojik tepkiyi aşmadığı sürece, tıpkı Oryantalizm gibi kendi karşıtını üretme riskini taşır. Belirtmek gerekir ki, Turner ve Woltering’in işaret ettiği bu sınır, Oksidentalizmin teorik potansiyelini azaltmaz; aksine, onu sürekli bir sorgulama alanına dönüştürür. Doğu’nun kendisini yeniden özne konumuna yerleştirme çabası, her ne kadar tamamlanmamış olsa da Batı-merkezli bilgi düzeninin mutlak otoritesini sarsmış; “öteki”nin sesiyle düşünmenin mümkün olduğunu göstermiştir.

Hanefi’ye göre tersinden oksidentalizm, “mütefekkirlerimizin kendileri fikir üretip yaymak yerine Batı’dan aldıkları fikirleri ülkemizde yaymaya çalışmaları” olarak tanımlar ve oksidentalizmin “tersine dönüştürülmüş biçiminin” benzer bir dogmatizme dönüşmemesi gerektiğini vurgular. Ona göre, bu süreçte **“tersinden oksidentalizm”** anlayışının düşülebileceği belli başlı hatalar şunlardır:

1. Batı mirasını tek bir ideolojik çerçeveye indirgemek: Batı düşüncesini yalnızca Marksizm, varoluşçuluk veya hümanizm gibi bir akımla özdeşleştirip onun bütünlüğünü gözden kaçırmak.
2. İslam mirasını Batı’nın bir parçası olarak okumak: Kendi düşünce birikimini Batı’nın bilgi sistemine dâhil etmeye veya o sistem içinde anlamlandırmaya çalışmak.
3. Medeniyetler arasındaki farkı silikleştirmek: Kendi medeniyetinin özgünlüğünü kaybederek Batı’nın bir alt parçası gibi konumlanmak.
4. Kendini eksik, Batı’yı kusursuz görmek: Batı’yı aşılmaz bir model olarak benimseyip, bu nedenle kendi potansiyeline güvenmemek.
5. Batı mirasından parçalar devşirerek sentez yapmaya çalışmak: Kendi epistemik yapısıyla uyuşmayan unsurları yüzeysel biçimde birleştirme çabası.
6. Batı’yı araştırırken onun düşünce biçimine teslim olmak: Eleştirel bir tutum geliştirmek yerine, farkında olmadan Batı’nın düşünsel çerçevesini yeniden üretmek.
7. Kendi eksikliklerini Batı’dan alınan fikirlerle kapatma eğilimi: Özgün düşünce üretimi yerine, Batı’dan aktarılan fikirlerle entelektüel boşluğu doldurmaya çalışmak.
8. Batı’yı anlamak yerine ona karşı konum almak: Batı’yı sadece muhalefet nesnesi hâline getirip, bilimsel bir inceleme alanı olarak değerlendirmemek. (Hanefi, 1992, aktaran Metin 2021, s. 132)

## **Oksidentalizmin felsefi temelleri.**

### ***Hegelci diyalektik bağlamında özne–öteki ilişkisi.***

Hegel’in düşünce sistemi, modern Batı felsefesinin özne kavrayışına en radikal biçimini kazandıran yapıdır. *Tinin Fenomenolojisi* (1807) adlı eserinde Hegel, insan bilincinin “dolaylımsız duyudan mutlak bilgiye” doğru ilerleyen bir diyalektik süreç izlediğini belirtir. Bu süreçte bilincin her aşaması, bir öncekini hem aşar hem de içerir. Böylece özne, kendini yalnızca “kendi başına” değil, bir “ötekiyle ilişki” içinde kurar. Hegel’e göre insanın kendini bilmesi, doğrudan değil, “tanınma” (Anerkennung) aracılığıyla mümkündür: “Kendinde ve kendisi için varlık” olma, başka bir özbilinç tarafından tanınmayı gerektirir (Hegel, 2019, s. 213–215).

Hegel’e göre insanın “ben” bilinci, yalnızca kendini tanımasıyla değil, başkası tarafından tanınmasıyla mümkündür. Birey, “ben kimim?” sorusunun cevabını tek başına değil, bir “öteki”yle karşılaşma sürecinde bulur. Bu nedenle Hegel, öz-bilinci “tanınma mücadelesi” (*struggle for recognition*) içinde doğan bir olgu olarak tanımlar. İki bilinç bir araya geldiğinde, her biri diğerini kendi bağımsızlığına yönelik bir tehdit olarak algılar. Her iki taraf da “ben bağımsızım” iddiasında bulunur; ancak bu iddianın geçerliliği, diğerinin onayına bağlıdır. Bu karşılaşma, kaçınılmaz olarak bir egemenlik mücadelesine dönüşür. Bu mücadelenin sonunda biri galip gelir (efendi), diğeri ise teslim olur (köle). Ancak bu durum paradoksal bir yapı taşır; çünkü zafer efendiye tam bir özgürlük sağlamaz. Hatice Bilek’in (2025) belirttiği gibi, bu mücadele “bilinip tanınma isteğinden doğmuş bir ölüm–kalım savaşıdır” ve özbilincin kendini var kılma arzusu, ancak karşılıklı varlıkların korunmasıyla anlam kazanır (s. 2–3). Taraflardan biri – “efendi” – tanınmayı kazanır, diğeri – “köle” – efendinin bilincine tabi olur. Fakat efendinin özbilinci kölenin tanımasıyla, yani ötekinin bakışıyla var olur. Köle ise, efendinin buyruğuna tabi kalsa da üretir, çalışır ve emeği aracılığıyla doğayı dönüştürür ve bu dönüşümde kendi varlığını nesnelleştirir. Öyleyse, görünüşte edilgen olan köle, özbilincin gerçek taşıyıcısına dönüşür. Bu dönüşüm, Edward Said’in oryantalizm çözümlemelerinde, Frantz Fanon’un sömürge öznesi analizlerinde ve Homi K. Bhabha’nın melezlik kuramında yeniden şekillenen bir düşünsel eksen oluşturur. Dolayısıyla Hegel’in “tanınma mücadelesi”, oksidentalizmin kuramsal zemininde de belirleyici bir öneme sahiptir: Batı’nın egemen söylemi karşısında Doğu, kendi öznel konumunu bu diyalektik mücadele içinde yeniden tanımlar. Ayrıca belirtmek gerekir ki; bu diyalektik model, yalnızca bireysel bir psikolojik süreç değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir metafor olarak da okunabilir. Efendi, sömürgeci Batı’yı; köle ise sömürgeleştirilmiş Doğu’yu temsil eder. Ancak Hegelci anlamda köle, sonunda efendisini aşar; çünkü kendi bilincini üretir, kendi özünü kurar.

Derda Küçükaltık (2010), bu yapının Hegel'in felsefesinde "modernist ve evrenselci" bir politik düşünceye kaynaklık ettiğini söyler; çünkü özbilincin özgürleşmesi evrensel aklın tarihsel açılımına bağlıdır (s. 54–56). Hegel için özgürlük, ötekinin tanınmasında değil, "özdeşliğin" yeniden kurulmasındadır. Yani farklılık, diyalektik içinde aşılacak bir basamaktır. Bu anlayış, ilerleyen yüzyıllarda Batı'nın kendi tarihini "evrensel aklın yürüyüşü" olarak yorumlamasının felsefi temelini oluşturur. Oksidentalizmin eleştirdiği Batı-merkezci özne, tam da bu Hegelci uğrakta doğar: kendi bilincini ancak ötekini kendi kategorileri içine dâhil ederek tanıyabilen bir özne.

Martin Heidegger'in *Hegel'in Tinin Fenomenolojisi* derslerine (1930–31) getirdiği yorum, bu özne anlayışının modernliğin kaderine nasıl dönüştüğünü gösterir. Heidegger'e göre Hegel'in "mutlak bilgi"ye ulaşan bilinci, Batı metafiziğinin doruğudur; çünkü burada tin, artık kendinden başka hiçbir şeye gereksinim duymayan bir sistem hâline gelir (Heidegger, 2020, s. 8–9). Bu, Batı düşüncesinin dünyayı "kendi bilincinin yansıması" olarak görmesinin metafizik temeli olur. Oksidentalizmin felsefi eleştirisi de bu noktada başlar: Batı'nın özbilinci, kendi dışında bir öteki tanımadıkça özgürleşemez; fakat özgürleşemediği hâlde kendini evrensel sayar.

Ahmet Çiğdem (1997), *Bir İmkân Olarak Modernite* adlı eserinde, Hegel'in rasyonalite kavramının "modernitenin kendi kendini temellendirme çabasının" merkezinde yer aldığını vurgular. Çiğdem'e göre, modern özne kendini "tarihin bilinci" olarak tanımlarken aslında bir özdeşlik ideali kurar: "Gerçekliğin kavranması, öznenin kendine dönmesiyle mümkündür; bu da modernitenin tahakküm biçimini üretir" (s. 158-168). Bu açıdan Hegel'in diyalektiği, yalnızca epistemolojik değil, aynı zamanda ideolojik bir işlev üstlenir: öznenin kendi tarihini "aklın zorunlu ilerleyişi" olarak kurması.

Sonuç olarak, Hegel'in efendi–köle diyalektiği, oksidentalizmin dayandığı en köklü felsefi metafor olarak okunabilir. Burada özbilinç, ötekiyle ilişkide kurulur; fakat bu ilişki, eşit tanınmaya değil, asimetric bir tanımaya dayanır. Bu asimetri, Batı düşüncesinin tarihsel olarak "öteki"ni kendi özneleşme sürecinin aracı olarak konumlandırmasının teorik kökenidir. Oksidentalizm eleştirisi, bu nedenle, Hegelci sistemin merkezindeki özne–öteki ilişkisini tersyüz etme girişimidir.

Hegel'in efendi–köle diyalektiği, yalnızca bireyler arası bir tanınma mücadelesi değil, tarih boyunca kültürlerin ve medeniyetlerin birbirine bakışını da açıklayan bir metafordur. Tülin Bumin'in (1988) vurguladığı gibi, insanı diğer canlılardan ayıran şey, "kendi kendinin farkında olması" ve bu farkındalığı ancak başka bir bilinçle ilişkisi içinde kazanabilmesidir. Hegel'e göre özbilincin doğuşu, "insanların birbirini tanımak için ölümüne bir savaşa

girmesiyle” başlar; bu mücadelede taraflardan biri, yaşamını sürdürmek için geri çekilmek zorunda kalır ve “hayatını bağışlayan ama özgürlüğünü yitiren” olur — yani köle (s. 32). Efendi, kendi varlığını kölenin tanınmasıyla güvence altına alırken, köle efendinin bilincinde bir araç hâline gelir. Bumin bu süreci şöyle özetler: “Efendinin kendini efendi olarak gerçekleştirmesi köleye bağlıdır; kölenin emeği, efendinin bilincinin nesnesidir” (s. 33). Bu durum, özbilincin kendi kendini ancak öteki üzerindeki tahakküm yoluyla kurduğu anlamına gelir. Batı düşüncesinde özne–öteki ilişkisini belirleyen bu yapı, tarihsel düzlemde Batı’nın Doğu’yu “tanıma” adı altında nesneleştirmesinin felsefi temelini oluşturur.

Bumin’in Hegel yorumuna göre, kölenin emeği onu sonunda efendiden daha ileri bir bilinç düzeyine taşır. Çünkü köle, çalışarak doğayı dönüştürür; emeği aracılığıyla “özünü nesnelleştirir” ve gerçek özbilinci kazanır (s. 34). Hegelci anlamda tarih, bu emeğin tarihidir. Ancak bu diyalektik aynı zamanda Batı’nın kendisini “tarihin öznesi”, Doğu’yu ise “tarihin nesnesi” olarak konumlandırmasının zeminidir. Edward Said’in daha sonra *Oryantalizm*’de (1978) ifade ettiği gibi, Doğu’nun Batı tarafından temsil edilme biçimi, efendi–köle ilişkisinin kültürel izdüşümüdür: Batı, kendini özgür, rasyonel, etkin özne olarak kurarken; Doğu’yu edilgen, mistik ve tarih dışı bir köle bilinci içinde tanımlar. Sonuç olarak, Hegel’in birey düzeyinde kurduğu diyalektik, medeniyetler arası düzeyde yeniden üretilir: Batı efendi, Doğu ise köle konumundadır. Oksidentalizmin eleştirel yaklaşımı, tam da bu felsefi asimetriyi tersine çevirmeye, “tanıma”yı eşitliğe dönüştürmeye yönelik bir sorgulamadır.

### ***Heidegger’de modernitenin eleştirisi ve varlığın hakikati.***

Heidegger, Hegel’in sisteminde doruğuna ulaşan özne merkezli metafiziği modernitenin temel sorunu olarak görür. Michael E. Zimmermann’ın (2011) aktardığına göre, Heidegger için “Hegel’in mutlak tını artık kendi dışında hiçbir şeye ihtiyaç duymayan bir bilinçtir; bu, modern öznenin nihai biçimidir.” Bu özne, varlığı kendine göre düzenleyen bir efendiye dönüşmüştür. Modern çağda insan, dünyayı temsil eden merkezî özne konumuna yerleşir; dünya ise insanın kavrayışına sunulmuş bir nesneler toplamı hâline gelir. Heidegger’e göre bu durum “varlığın unutulmuşu”nun başlangıcıdır; çünkü varlık artık bir giz olarak değil, hesaplanabilir bir kaynak olarak görülmektedir (2011). Bu zihniyetin teknik yansıması “Gestell”<sup>viii</sup> (çerçeveleme) kavramında ifadesini bulur: doğa artık potansiyel bir enerji rezervidir; Modern çağın özünü teknoloji belirler, teknoloji yalnızca bir araç değil, dünyanın ve varlığın insan için kullanılabilir

---

<sup>viii</sup> Bkz. Heidegger’in “Gestell” kavramı, modern teknolojinin varlığı yalnızca hesaplanabilir ve kullanılabilir bir “kaynak” olarak ortaya koyma biçimini ifade eder. Bu çerçeveleme anlayışı, varlığın gizini örterek insanı da araçsal bir bakışın parçası hâline getirir. Ayrıntılı değerlendirme için bkz. Michael E. Zimmermann, *Heidegger: Moderniteyle Hesaplaşma – Teknoloji, Politika, Sanat*, çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2011, s. 373–378.

bir kaynak olarak görülmesidir. Bu anlayış, Hegelci efendi-köle ilişkisinin teknik biçimidir: insan (efendi), doğayı (köle) kendi hizmetine koşar. Ancak bu hâkimiyet, öznenin özgürlüğünü de yok eder; çünkü özne, kendi yarattığı teknik dünyaya bağımlı hâle gelir (Zimmermann, 2011, s. 63-67). Böylece Hegelci efendi-köle diyalektiğinde kökeni bulunan tahakküm ilişkisi, modern Batı’da insan ile doğa arasında yeniden üretilmiştir (2011, s.373-378). Oksidentalizmin felsefi eleştirisi, bu modern öznenin hâkimiyetini sorgulayan Heideggerci bir “metafizik hesaplaşma”dan beslenir.

Zimmermann’a (2011) göre Heidegger, moderniteye yalnızca bir kültürel eleştiri getirmez; aynı zamanda bir düşünme biçimi değişikliği çağrısında bulunur. Ona göre modern bilimin doğruluk arayışı, hakikati sayılara ve ölçülere indirgerken, hakikat (*aletheia*) aslında “gizli olanın açığa çıkmasıdır” (s. 303). Bu nedenle Heidegger’in “varlığa dönme” çağrısı, geçmişe dönük bir mistisizm değil, varlığın yeniden duyulmasını isteyen bir uyarıdır. “Varlığın hakikati” artık bilgide değil, insanın dünyaya karşı geliştirdiği dinleme ve saygı tavrında açığa çıkar. Batı’nın özneyi merkeze alan felsefesi, varlığı bir nesneye indirgerken; Heidegger, özneyi varlığa borçlu kılarak bu hiyerarşiyi tersine çevirir. Oksidentalizmin felsefi eleştirisini de bu düşünsel dönüşümden besleyebiliriz: Batı’nın efendi konumunu sarsarak, Doğu’nun ya da “öteki”nin varlıksal alanını yeniden açığa çıkarma çabasıdır.

Heidegger, moderniteyi “Varlığın unutulmuşu” olarak nitelendirirken, Batı düşüncesinin bu unutulmuş sürecini Hegel’in tarih felsefesinde doruğuna ulaşmış bir özne merkezli determinizmle ilişkilendirir. Zimmermann’a göre Heidegger, Hegel’in mutlak tin öğretisinin, varlığın kendi gizini tarihin zorunlu ilerleyişine hapseden bir sistem hâline geldiğini düşünür. Bu nedenle Heidegger’in modernlik eleştirisi, “özne”nin evreni kendi bilincinin açılımı olarak anlamlandırdığı bir geleneğe yöneliktir. Zimmermann, bu bağlamda Heidegger’in felsefesini şöyle özetler:

Heidegger’in tarih felsefesi, varlığın tarihsel ifşasını Hegelci bir zorunluluk olarak değil, gizlenme ve açığa çıkma arasındaki diyalektik bir oyun olarak kavrar. Modern çağın sorunu, insanın bu oyunu artık anlamlandıramamasıdır; çünkü insan, varlığı kendi teknik tasarısına indirgemıştır. (Zimmermann, 2011, s.431-432)

Heidegger’e göre modern çağın temel krizi, insanın varlıkla olan ilişkisinin bilgi ve temsil yoluyla tahakküm altına alınmasıdır; bu yüzden “hakikat”, artık *aletheia*<sup>ix</sup> yani açığa

---

<sup>ix</sup> Bkz. Heidegger’e göre *aletheia*, hakikatin Antik Yunan’daki özgün anlamıdır ve “gizlenmemişlik” ya da “açığa çıkış” anlamına gelir. Ancak modern dönemde hakikat, varlığın açığa çıkışı olmaktan çıkarak öznenin doğru bilgiye ulaşma edimine, yani **kesinlik** kavramına indirgenmiştir. Bu dönüşüm, varlığın insana göre temsiline dayalı özne merkezli bir metafiziğin başlangıcıdır. Ayrıntılı tartışma için bkz. Michael E. Zimmermann, *Heidegger: Moderniteyle Hesaplaşma – Teknoloji, Politika, Sanat*, çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2011, s. 303.

çıkma değil, doğruluk olarak kavranmaktadır. Zimmermann, Heidegger'in moderniteye yönelik bu tavrının, Hegel'in "aklın tarihsel zorunluluğu" öğretisine yönelttiği eleştiriyi bağlantılı olduğunu belirtir. Heidegger'e göre, "tarihin kaderi" olarak kavranan her düşünce, insanı kendi yaratıcı özgürlüğünden uzaklaştırır; bu yüzden Hegel'in sisteminde olduğu gibi, "Varlık kendi hakikatini bilinçte tükettiğinde" modern özne tamamlanmış olur. Ancak Heidegger için, varlığın hakikati hiçbir zaman tamamlanmış değildir; o, her çağda farklı biçimlerde *gizlenir* ve *açılır*. Zimmermann bu farkı şöyle açıklar:

Heidegger'in düşüncesinde tarih, rasyonel bir ilerlemenin sahnesi değil, varlığın kendisini gizleme biçimlerinin tarihidir. Hegel'in akılla özdeşleştirdiği zorunluluk fikrine karşılık, Heidegger varlığı rastlantısal, açığa çıkış ve çekiliş arasında salınan bir hakikat olarak düşünür. (Zimmermann, 2011, s.433-436)

Heidegger, modernliğin düşünsel temelini hakikat anlayışındaki köklü dönüşümle açıklar. Ona göre Antik Yunan'da *aletheia* olarak adlandırılan hakikat, varlığın kendisini gizlenmeden ortaya koyduğu, yani "açığa çıkış" anlamına gelen bir deneyimdir. Bu özgün anlam, insanın varlıkla kurduğu ilişkiyi edilgin bir "açıklıkta bulunma" biçimi olarak tanımlar. Ancak Descartes'la başlayan modern düşünce süreci, hakikati artık insan zihninin nesneleri doğru biçimde temsil etmesine, yani epistemolojik bir kesinlik fikrine indirgemıştır. Hakikat, varlığın kendisinden çok, öznenin bilgide emin olma hâline dönüşmüştür. Zimmermann'a göre bu dönüşüm, Heidegger'in ifadesiyle "Varlığın unutuluşu"nın başlangıcıdır; çünkü varlık, insanın kavramsal ve teknik tasarısı içinde hesaplanabilir bir nesneye indirgenmiştir. Modern özne, varlığın hakikatini artık açığa çıkaran değil, onu kendi tasarımına göre düzenleyen bir efendi konumuna yerleşmiştir (Zimmermann, 2011, s. 303).

Heidegger'e göre Batı'nın kurtuluşu, modern bilimin değil, sanatın poetik düşünme biçimindedir. Sanat, varlığı tekrar gizemli ve açıklanamaz bir alan olarak hatırlatır. Zimmermann (2011) bu noktayı şöyle özetler: "Heidegger'e göre şiirsel düşünme, modern dünyanın teknokratik hâkimiyetine karşı varlığın yeniden açılmasıdır" (s. 82). Bu noktadan hareketle, Heidegger'in moderniteyle hesaplaşması, aslında Batı'nın kendi içindeki efendilik-kölelik döngüsünden, yani aklın doğa üzerindeki tahakkümünden varlığın hakikatine dönme çağrısıdır. Bu düşünsel dönüşüm üzerinden, oksidentalizmin felsefi eleştirisini besleyebiliriz; çünkü Heidegger, Batı'nın kendini "varlığın efendisi" olarak kurmasının, düşünsel ve teknolojik süreç içinde nasıl tahakküme dönüştüğünü gösterir. Hegel'in "tinin özgürleşmesi" olarak gördüğü şey, Heidegger için "varlığın unutuluşu" ise eğer, Doğu'nun Batı modernliğine karşı geliştirdiği kültürel direniş, bu metafizik temeli sorgulayan bir düşünsel hat olarak okunabilir. Böylece sanat, modernitenin unutturduğu "var olma duygusu"nu geri getirir.

Heidegger'e göre modern teknoloji yalnızca insanın elindeki bir araç değil, dünyayı görme biçimimizi kökten dönüştüren bir *düşünme tarzıdır*. Zimmermann, bu dönüşümü gündelik hayatın içine taşırken, teknolojinin “Varlığın hakikatini” gizleyen bir çerçeveleme (Gestell) biçimine dönüştüğünü vurgular. Bu durumda insan artık varlığın açığa çıkışına tanıklık eden bir özne değil, varlığı düzenleyen, ölçen ve yöneten bir mekanizmanın parçası hâline gelir. Modern çağın gündelik yaşamı, teknik rasyonalite tarafından belirlenmiş bir dünyadır: nesneler, doğa, hatta insanın kendisi “enerji rezervi” olarak görülür. Heidegger'in bu eleştirisi, Batı metafiziğinin “özne merkezli” karakterinin en görünür hâlidir. Çünkü Batı, varlığı anlamamanın değil, denetim altına almanın bilgisini üretmiştir. Zimmermann'a göre modern teknolojinin bu tahakkümcü doğası, Hegelci tarih anlayışının pratik alandaki tezahürüdür: aklın kendi dışında hiçbir şeye ihtiyaç duymayan egemen biçimi, gündelik dünyayı da kendisine göre biçimlendirir (Zimmermann, 2011, s. 355–362).

Bu noktadan hareketle, Heidegger'in modernite ve teknolojiye ilişkin bu çözümlemeleri, doğrudan söylemese de, Oksidentalizmin felsefi eleştirisiyle kesişen bir düşünsel zemin sunar. Çünkü Oksidentalizm, Batı'nın evrensellik iddiasını ve varlığı yalnızca insan aklının ölçütleriyle kavrama alışkanlığını sorgular. Heidegger'in “Gestell” kavramı, bu bağlamda, Batı düşüncesinin varlığı çerçeveleme biçimini açığa çıkaran bir okuma imkânı sağlar. Dolayısıyla bu tez, Heidegger'in modernite eleştirisini Oksidentalist düşüncenin felsefi dayanaklarından biri olarak yorumlamaktadır. Zimmermann'ın da belirttiği üzere, modern teknoloji yeni bir gündelik dünya kurarken insanı kendi yarattığı düzenin nesnesine dönüştürür; bu durum, Batı'nın kendi içinden ürettiği bir “ötekileştirme” biçimidir. Bu nedenle, Heidegger'in *aletheia* kavramına dönüş çağrısı, Oksidentalizmin de talep ettiği biçimde, varlığı yeniden gizden açığa çıkan bir hakikat olarak kavrama yönünde okunabilir (Zimmermann, 2011, s. 363–378).

### ***Hegel'den Levinas'a: Tanıma diyalektiğinden etik sorumluluğa.***

Hegel'in diyalektiğinde özbilinç, önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi, “ötekiyle tanınma mücadelesi” içinde oluşur. Bu modelde her bilinç, diğerinin bağımsızlığını tehdit ederek kendi egemenliğini kurmak ister. Sonuçta “tanıma” süreci, karşılıklılığa değil, egemenlik ilişkisine dayanır. Efendi, kölenin bilincinde tanınarak kendi benliğini tesis eder; ancak köle, emeğiyle dünyayı dönüştürürken efendiden daha derin bir özbilinç düzeyine ulaşır. Bu diyalektik, Batı düşüncesinde öznenin her şeyi kendi bilincinin içine dâhil etme arzusunun felsefi biçimidir.

Emmanuel Levinas, bu yapının hem ontolojik hem etik sonuçlarına yönelir ve Hegel'in “ötekiyi özneye tabi kılan” mantığını Batı metafiziğinin köklü bir hatası olarak değerlendirir.

Levinas'a göre Hegel'in diyalektiği, her farklılığı "tinin hareketi içinde özdeşliğe dönüştürür." Oysa gerçek öteki, bilincin nesnesi olamaz; çünkü öteki, benim erişemeyeceği bir aşkınlık taşır. *Totality and Infinity*'de Levinas (1961/1969); ötekiyle ya da yüzle kurulan ilişkinin baştan itibaren etik bir ilişki olduğunu ve bu ilişkinin insanın kendi eylemlerini aşan bir sorumluluk biçimini ifade ettiğini belirtir (s. 33). Bu düşüncede öteki, ben'in ontolojik sınırlarını aşan bir varlık biçimidir; o, benim kavramlarımın içine sığmaz, "yüzüyle" beni sorguya çeker. *Ethics and Infinity*'de ise (1995) Levinas bu etik çağrışı şöyle ifade eder:

The face is what one cannot kill, or at least it is that whose meaning consists in saying: 'Thou shalt not kill. (s. 87)

["Yüz, öldürülemezdir ya da en azından anlamı 'öldürmeyeceksin' demektir."]

"Yüz" (le visage)<sup>x</sup>, burada yalnızca fiziksel bir görünüm değil, ötekinin bana yönelttiği etik çağrıdır: "Öldürmeyeceksin." Bu yaklaşımı ile Levinas, Hegel'in "tanınma" diyalektiğini tersyüz eder — artık özne ötekiyle mücadele etmez, ona karşılıksız bir sorumluluk taşır.

Levinas'ın Hegel eleştirisinin temelinde, "totalite" ve "sonsuzluk" ayrımı vardır. Hegelci sistem, tinin kendinde ve kendi için varlık hâline gelmesiyle tüm farklılıkları bir totalite içinde birleştirir; Levinas ise bu totaliteyi, ötekiliğin bastırılması olarak görür. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*'de (1974) bunu şöyle ifade eder: "Batı metafiziği her zaman ötekini bir kavramın içine hapsederek yok etmiştir; etik, bu totalizasyonu kesintiye uğratmaktır" (s. 120-123). Böylece ontolojiye dayalı özne anlayışının yerine etiğe dayalı bir özne anlayışı geçer. Hegel'de "bilinç varlığını bilerek" özgürleşirken; Levinas'ta özne, ötekinin acısına, yoksulluğuna, kırılganlığına cevap vererek özgürleşir.

Bu fark, bilgi merkezli modern özne ile sorumluluk merkezli etik özne arasındaki epistemolojik kopuşu temsil eder. Levinas, *Ethics and Infinity*'de öznenin sorumluluk temelini şöyle açıklar:

It is I who support the Other and am responsible for him. [...] My responsibility is untransferable; no one could replace me. (s. 100-101)

[Ben, Öteki'ni yüklenirim ve ondan sorumluyum. [...] Bu sorumluluk devredilemezdir; kimse benim yerime geçemez.]

Aynı eserde öznenin varlık tarzını şu şekilde tanımlar ve "Ben, ötekine rehinim" ifadesini de burada kullanır:

Subjectivity as such is initially hostage; it answers to the point of expiating for others. (s. 100)

---

<sup>x</sup> Bkz. Levinas'a göre "yüz" (le visage), fiziksel bir görünüm değil, ötekinin beni sorumluluğa çağırarak etik varlık kipidir. Yüzle karşılaşma bir bilgi ilişkisi değil, bir sorumluluk ilişkisidir; öteki bana "öldürmeyeceksin" diye seslenir. Bu anlamda "yüz", Batı metafiziğinin özne-nesne merkezli düşüncesini aşan etik bir olaydır (Levinas, *Ethics and Infinity*, 1995, s. 86-87).

[Öznellik, rehin olma hâlinde başlar; başkaları adına kefarete ödemeye kadar uzanan bir sorumluluk taşır.]

Bu, özgürlüğün ancak başkasına karşı yükümlülükte anlam kazandığı bir etik özne tanımıdır ve bu kopuş, oksidentalizm açısından belirleyicidir. Çünkü oksidentalizmin eleştirdiği şey, Batı düşüncesinin “öteki”ni hep bir nesneye, bir kavrama, bir imgeye indirgemesidir. Hegel’de bu indirgeme felsefi bir zorunlulukken; Levinas bunun yerine bir “yabancı”nın misafirliği” fikrini *Entre Nous*’da (1998) şöyle ifade eder;

The relationship with the other is not symmetrical... in the relation to the Face, it is asymmetry that is affirmed: [...] for me, he is above all the one I am responsible for. (s. 104)

[Ötekiyle ilişki simetrik değildir... Yüz’le olan ilişkide asimetri belirgindir: benim için o, öncelikle sorumluluk taşıdığı kişidir.]

Öteki, benim evime gelen yabancıdır — ben onu anlamaya değil, ağırlamaya mecburum diyen Levinas, Batı’nın epistemik merkezliliğine karşı etik bir merkezsizlik önerir: öteki, artık benim bilincimin dışında değil, onun önündedir; benliğin kuruluşu, ötekinin talebine yanıt vermekle başlar.

Levinas’ın bu etik yaklaşımı, Edward Said’in *Orientalism*’de (1978/2003) dile getirdiği temsil eleştirisinin felsefi zeminini tamamlar. Said’in “Doğu’yu sessiz bir nesneye dönüştüren söylem” olarak tanımladığı oryantalizm, Hegelci tanıma mantığının kültürel bir biçimidir. Levinas, bu söylemin karşısına “ötekinin indirgenemezliği”ni koyarak, oksidentalist düşüncenin etik yönünü açığa çıkarır. Artık mesele “Batı’nın Doğu’yu tanıması” değil, Batı’nın Doğu karşısında sorumluluk almasıdır. Oksidentalizmin felsefi eleştirisi, tam da bu noktada Hegel’den Levinas’a uzanan çizgide anlam kazanır: bilgiye dayalı bir özneleşmeden sorumluluğa dayalı bir özneleşmeye geçiş.

### **Sanat ve edebiyatta oksidentalist temsiller.**

Sanat, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda ideolojik bir temsil düzenidir. Edward Said’in vurguladığı gibi, “Oryantalizm masum bir bilgi alanı değildir; aksine estetik, akademik, ekonomik, sosyolojik, tarihsel ve filolojik metinlere dağılmış bir jeopolitik bilincin ürünüdür” (Said, 2003, s. 21). Said’e göre her temsil biçimi, onu üreten öznenin iktidar ilişkileri içindeki konumundan bağımsız değildir; dolayısıyla temsil, bir “bilgi” üretmekten ziyade bir “iktidar” kurma biçimidir. Bu bağlamda sanat ve edebiyat, yalnızca estetik değerler üzerinden değil, aynı zamanda kültürel ve politik kodlar aracılığıyla anlam üretir. Oryantalizm, Batı’nın Doğu’yu kendi egemenliğini meşrulaştıracak biçimde temsil etmesidir; oksidentalizm ise bu temsil düzenini tersine çevirir. Bu kez Doğu, Batı’ya “öteki” olarak konumlandırılarak kendi

benliğini kurar. Dolayısıyla oksidentalist sanat, bir estetik tercih değil, ideolojik bir tavrın görünür hâle geldiği karşı-temsili pratiğidir.

Bu karşı-temsili en somut biçimlerinden biri, edebiyatta özellikle roman türünde ortaya çıkar. Roman, hem bireysel hem toplumsal kimliğin inşa edildiği bir anlatı alanı olarak, Batı'yla kurulan ilişkinin söylemsel boyutlarını da görünür kılar. Nitekim Türk romanı, modernleşme sürecinde Batı'yla yaşanan kültürel temasın, çatışmanın ve yeniden tanımlamanın sahnesi olmuştur. Bu bağlamda Mehmet Doğan'ın *Türk Romanında Oksidentalizm Açılımı: Paris'te Bir Türk ve Meşhedî ile Devriâlem Örneği* (2024) başlıklı çalışması, Batı algısının yalnızca Batılılaşma tartışmalarıyla sınırlı kalmadığını; aynı zamanda oksidentalist bir söylemin de üretildiğini göstermektedir. Doğan, Ahmet Mithat Efendi'nin *Paris'te Bir Türk* (1876) romanı ile Ercüment Ekrem Talu'nun *Meşhedî ile Devriâlem* (1927) eserini karşılaştırarak, Batı'ya yönelik bakışın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte geçirdiği dönüşümü ortaya koyar. Doğan'a göre Türk romanında Batı yalnızca bir modernleşme modeli değil, kültürel ve ahlaki yönden eleştirilen bir medeniyet olarak da görünür. Bu eleştirel bakış, edebî temsillerin ötesine geçerek Osmanlı entelektüel dünyasında "Batı'ya karşı bilgi üretimi" biçiminde somutlaşır. Türk dünyasında bu oksidentalist algı özellikle Osmanlı'da Tanzimat döneminde karşımıza çıkar. Türkçede ve Türkiye'de müstağrip/oksidantalizm kavramını Cemil Meriç, Ahmet Mithat Efendi'den aktardığı şu ifadelerle kullanır ve aynı zamanda bu kavramın tanımını da yapar: "Müsteşrik, Doğu irfanı ile uğraşan Avrupalıların verdikleri isim. Aynı mevzu üzerinde çalışan bir Osmanlı'ya bu ismin verilmesi caiz değildir. Biz, son devir muharrirleri, maarif-i garbiyeyi Şark'a ithale çalışan birer müstağribiz." Bu ifadeyi Ahmet Midhat Efendi, 1889 yılında Stockholm'de Müsteşrikler Kongresi'ne katıldığı süreçte hazırladığı *Avrupa'da Bir Cevlan* eserinde dile getirir ve kendisini burada "müstağrip" olarak sıfatlandırır. O, Batı medeniyetini de iyi bildiği için, Batı'nın kötü yönlerini bir süzgeçten geçirerek eserlerinde irdeler (Karabulut, 2021, s. 18).

Ahmet Mithat'ın romanındaki başkahraman Nasuh, Batı'nın ilerlemesini gözlemlemek ve Osmanlı'yı temsilen Avrupalıların Doğu imajını değiştirmek amacıyla Paris'e gider. Bu nedenle *Paris'te Bir Türk*, Batı karşısında "medeniyet misyoneri" figürü üzerinden bir savunma ve temsil çabasıdır (s. 87–88). Buna karşılık, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan *Meşhedî ile Devriâlem*'de Çekirge karakteri Batı'ya ne hayranlık ne de düşmanlıkla yaklaşır; asıl kimliği "Türklük" üzerinden kurgulanır. Dolayısıyla Batı artık bir tehdit veya mutlak model değil, eşit düzeyde ilişki kurulabilecek bir öteki olarak görülür (s. 85–87).

Bu iki roman arasındaki fark, dönemin siyasal ve kültürel bağlamından kaynaklanır. Nasuh, Batı karşısında Osmanlı kimliğiyle savunma pozisyonu alırken, Çekirge, Cumhuriyet

ideolojisinin etkisiyle Batı'yı sorgulayan, ama aynı zamanda ona karşı kompleks duymayan bir figürdür. Doğan'ın ifadesiyle, "Batı'yla karşılaşma biçimleri ve konjonktürel değişimler milletlerin Batı algısını ve Batı karşısındaki söylemlerini önemli ölçüde değişikliğe uğratar" (s. 86). Ahmet Mithat ne Batı'yı bütünüyle reddeder ne de sorgusuzca benimser. Onun yazılarında Batı karşısında bir "denge arayışı" vardır. Bu nedenle, Ahmet Mithat'ın Batı'ya dair temsilleri hem oryantalist hem de oksidentalit okumaya imkân tanır. O, Doğu ile Batı arasında bir arabulucu, iki medeniyet arasında köprü kurmaya çalışan bir şahsiyettir.

Oksidentalizmle kesişen bir çözümleme alanı, oryantalist bakışın yerli edebiyatta nasıl içselleştirildiğini ve öznenin kendi "öteki" sini nasıl kurduğunu irdeleyen çalışmalarla belirginleşir. İlknur Tatar Kırılmış (2024), edebî eserlerde oryantalizm, self-oryantalizm kavramlarının kesiştiği temsilleri inceleyerek bu bağlamda önemli bir katkı sunar. Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanını taklit ile özne-öteki arasındaki gerilimi açıklayarak inceler. Romanın karakterlerinden Celal Bey, Osmanlı ve Batılı bir eğitim almış olarak "ben"i temsil ederken, esir Çerkes kızı Dilber "öteki"yi simgeler. Bu karşıtlık, Hegel'in efendi-köle diyalektiğiyle de ilişkilendirilmiştir. Celal Bey ile Dilber arasındaki aşk hikâyesi, klasik Doğu edebiyatındaki köle-efendi çatışmasını hatırlatır. Ancak Dilber'in sonunda özgürlüğü ölümde bulması, Hegel'in "tanıma ve tanınma" süreciyle bağdaştırılmıştır. Yazarın ifadesiyle, "Dilber'in özgürlük anlayışının ölümle olması, tanınma sürecindeki son basamaktır" (s. 143).

Tatar (2024), "Batılı edebî türleri deneyimleyen Osmanlı yazarının 'ben'i Tanzimat döneminde zayıflar; Batı'ya öykünme arzusu edebiyatın yapısına taşınır" (s. 136) söylemiyle, Batılılaşma arzusunu, edebiyatta özne-öteki çatışmasının ana eksenine yerleştirir. *Sergüzeşt*'te Dilber'in yaşadığı esaretin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda kültürel bir yabancılaşmanın göstergesi olduğunu vurgular. Edward Said'in oryantalist söylemde Doğu'ya atfettiği klişeler "tembel, yönetilmeye muhtaç, şehvete düşkün" imgeleri romanda da görünür hâle gelir (s. 139). Bu nedenle yazar, eserdeki bakış açısını "self-oryantalizm" ya da "içselleştirilmiş oryantalizm" olarak tanımlar (s. 139). *Sergüzeşt*'teki "ben/öteki" ilişkisini oryantalist klişeler üzerinden açıklayan Tatar, Batı'nın Doğu'ya bakışı kadar, Doğu'nun da Batı'yı nasıl konumlandığı sorusunu da kısmen gündeme getirir. Celal Bey'in Batılı eğitim almış ama aidiyetini tam kuramamış bir karakter olarak çizilmesi, Batı'ya duyulan ikircikli hayranlık ve mesafe duygusunu taşır. Bu noktada, "Batı'ya öykünme" hem bir eksiklik göstergesi hem de bir reddiye dönüşür; işte bu ikili duygu, oksidentalit bilincin tohumudur. Belirtmek gerekir ki; "Batı'ya öykünme"nin bilincine varmak, bir süre sonra onun eleştirisine, yani Batı'yı yargılayan ve yeniden tanımlayan karşı söylemlere kapı aralar. *Sergüzeşt*, her ne kadar "oryantalizm" ve "self-oryantalizm" kavramları etrafında şekilleniyor gibi görünse de,

derinlemesine okunduğunda dolaylı bir oksidentalist arka plan barındırdığı görülür. Ancak bu, doğrudan ve açık biçimde formüle edilmiş bir oksidentalizm değil; daha çok, Batı'ya duyulan hayranlıkla birlikte gelişen bir sorgulama ve savunma refleksi şeklinde metnin alt katmanlarında hissedilen, örtük ve dolaylı bir oksidentalizm biçimidir.

Benzer bir ikili bilinç, 19. yüzyılın seyahat yazınında da gözlemlenebilir. Doğulu öznenin Batı'yla doğrudan temasa geçtiği seyahat metinleri, oksidentalist söylemin erken biçimlerinin izlerini taşır. Rifâa Râfi' el-Tahtâvî'nin *Paris Gözlemleri* (1834) ile Hayrullah Efendi'nin *Avrupa Seyahatnamesi* (1865) gibi metinlerde Batı, aynı anda hem hayranlık uyandıran bir “medeniyet” hem de ahlaki bir “öteki” olarak temsil edilir. Bu metinlerdeki anlatıcılar, bir yandan Batı'nın bilimsel merakını ve ilerleme tutkusunu övgüyle aktarırken, diğer yandan toplumsal değerlerdeki sekülerleşmeyi ve dinî gevşemeyi eleştirirler. Bu çift yönlü temsil biçimi, Hegelci anlamda özne-öteki diyalektikidir: Doğu, Batı'yı gözlemlerken aslında kendi benliğini tanıma sürecine girer.

Bu bağlamda oksidentalist söylem, yalnızca Batı'yı olumsuzlayan bir karşıtlık değil, Batı'nın bilgisini içeriden gözlemleyerek yeniden yorumlayan bir özneleşme biçimidir. Rifâa Râfi' el-Tahtâvî'nin Paris toplumunu “bilgi ve sanata tutkuyla bağlı” olarak tanımlaması, “Her şeyin en ince noktasına vakıf olmak onlar için çok önemli olduğundan erkeği olsun kadını olsun bilgi ve sanatın tahsili için canlarını feda ederler” (El-Tahtâvî, 1992, s. 111, aktaran Cihangir, 2020, s. 87) ifadesiyle açıkça görülür. Ancak aynı metinde, “Paris halkının çoğunun din ve mezhebe bağlılıkları yoktur” (El-Tahtâvî, 1992, s. 51, aktaran Cihangir, 2020, s. 90) cümlesi, bu hayranlığın ahlaki bir mesafeyle dengelendiğini ortaya koyar. Benzer biçimde, Hayrullah Efendi de Fransız toplumunu bir yandan kadın-erkek eşitliğini sağlamış bir kültür olarak takdir ederken, “Fransa'da kadınlar muharebeden maada her şeylerde zükûrun mazhar olduğu imtiyazâta müşterek olurlar” (Hayrullah Efendi, 2002, s. 121, aktaran Cihangir, 2020, s. 93) diyerek olumlu bir gözlemde bulunur. Bununla birlikte aynı toplumun bireylerini “şûrîde-meşrep, laubali, menfaatçi” olarak nitelendirir (Hayrullah Efendi, 2002, s. 167, aktaran Cihangir, 2020, s. 95).

Dolayısıyla Tanzimat dönemi metinlerinden *Sergüzeşt* gibi romanlara uzanan çizgi, Batı'nın hem öykünülen hem de eleştirilen bir “öteki” olarak kurgulandığı melez bir bilinç alanını ortaya koyar. Bu ikili tutum, oksidentalizmin tanımında yer alan temel gerilimi yansıtır: Batı kimi zaman ilerleme, akıl ve özgürlükle özdeşleştirilirken; kimi zaman ahlaki çözülmenin, sekülerleşmenin ve bireycilik aşırılığının sembolü hâline gelir. Oksidentalizm tam da bu çelişkili bakışta, yani Doğulu öznenin Batı'yı hem gözlem hem de eleştiri nesnesi hâline getirdiği o ara bölgede filizlenir.

Bu çelişkili bilinç hâli, Cumhuriyet sonrası Türk romanında da farklı biçimlerde devam eder. Necip Fazıl Kısakürek'in *Aynadaki Yalan* (1989) romanı, Batı'ya yönelik bu ikircikli tavrın ideolojik bir derinlik kazandığı örneklerden biridir. Karabulut ve Biricik'in değerlendirmesine göre eser, Batı'nın kültürel hegemonyasına karşı Doğu'nun kendi benliğini yeniden tanımlama çabasını yansıtır (2021, s. 20). Yazarlar, Hasan Hanefi'nin tanımına dayanarak oksidentalizmi "Batı'nın hegemonyasına karşı Doğu'nun kendi ben'ini ortaya koyma girişimi" olarak açıklarlar (Hanefi, 2007, s. 81, aktaran Karabulut & Biricik, 2021, s. 19- 20).

Romanın merkezinde yer alan Naci karakteri, Batılı değerlerin etkisinde sürüklenirken "yanlış Batılılaşma"nın temsilcisi hâline gelir. Ancak hikâyenin ilerleyen bölümlerinde, "Batı'nın gerçek yüzünü gördükten sonra öz değerlerine döner" (Karabulut & Biricik, 2021, s. 21). Bu dönüşüm, Batı'nın pozitivist ve materyalist düşünce yapısına karşılık, Doğu'nun tasavvufi derinliğinin bir kurtuluş yolu olarak sunulmasıyla gerçekleşir. Romanda Batı akıl ve maddeyle özdeşleştirilirken, Doğu gönül ve manayla temsil edilir. Naci'nin içsel arayış sürecinde karşılaştığı kadın karakterler bu iki dünyanın sembolleridir: Belma ve Mine Batı'nın yüzeysel, materyalist yönünü simgelerken; Hatçe, saf Anadolu kimliğiyle Doğu'nun manevî değerlerini temsil eder. Fazıl, Mine karakterini "kültürel değerlerinden uzaklaşmış, kadınlığını bile kaybetmiş bir tip" olarak çizer: "Akıl zahmetleri içinde kıvrandığın halde dehâ üstü kadınlık sezisinden haberin yok! Dişiliğini hatırladığın her ân kendi kendinin erkeği yine sen oluyorsun ve bir türlü kadınlıkta karar kılamıyorsun! Hüsnâ bir ruh mu taşıyorsun, ne?" (Kısakürek, 1989, s. 130, aktaran Karabulut & Biricik, 2021, s. 22). Buna karşılık Hatçe, "masumiyetin ve öz değerlerin sembolü" olarak kurgulanır. Romanın sonunda Naci'nin ulaştığı nokta, Batı'yı reddeden ve İslâmî tasavvufu kurtuluşun tek yolu olarak gören bir bilinç düzeyidir. Eserin son cümlesi bu dönüşümü açık biçimde ifade eder: "Hayır Hatçe, ben seni yaratam, Allah'ı istiyorum!" (Kısakürek, 1989, s. 200, aktaran Karabulut & Biricik, 2021, s. 23).

Bu noktada *Aynadaki Yalan*, Batı karşısında Doğu'nun öz değerlerine dönüşü olarak okunabilir. Naci'nin Batı'dan kopuşu ve içsel arınma süreci, kültürel oksidentalizmin edebiyattaki tezahürlerinden biridir. Necip Fazıl'ın romanında Batı, yozlaştırıcı, maneviyattan uzak ve kimliksizleştirici bir güç olarak temsil edilirken; Doğu, tasavvuf ve maneviyat ekseninde yeniden tanımlanan ahlaki bir öz olarak yüceltilir. Eser, oksidentalizmin merkezinde yer alan "Batı'nın tahakkümüne karşı benliğin yeniden inşası" temasını edebî düzlemde görünür kılar. Yine Meryem Kılıç'ın incelediği Tayyib Salih'in *Kuzeye Göç Mevsimi* (*Season of Migration to the North*, 1966) romanı, Doğu-Batı karşılaşmasının hem oryantalist hem de

oksidentalist bakışlarla örüldüğü önemli bir anlatıdır. Kılıç’a göre Salih, Batı’yı ve Doğu’yu klişelerden arındırmaya çalışsa da, karakterler ve mekânlar aracılığıyla iki bakış biçiminin de temsillerini kaçınılmaz olarak yeniden üretir (Kılıç, 2020, s. 105–106).

Romanın kahramanı Mustafa Said, Batı’nın gözünde hem “vahşi” hem de “uygarlaştırılmış öteki” olarak temsil edilir. Bu ikili algı, karaktere yöneltilen “Siz, Said Bey, bizim Afrika’daki uygarlık görevimizin boşuna olmadığını kanıtlayan en iyi örneksiniz. Sizi eğitmek için verdiğimiz onca emekten sonra, sanki ormandan ilk kez çıkıyormuş gibisiniz” sözlerinde açıkça görünür (Salih, 2016, s. 93, aktaran Kılıç, 2020, s. 106). Batı, Doğu’yu eğitime muhtaç, irrasyonel ve egzotik bir alan olarak konumlandırır. Bununla birlikte Mustafa Said’in Batılı kadınlarla ilişkilerinde kullandığı “çöl, aslanlar, timsahlar” gibi imgeler, Batı’nın Doğu’yu erotize eden ve egzotikleştiren oryantalist klişelerini yansıtır (aktaran Kılıç, 2020, s. 107–108).

...ben susuz bir çölüm, güneyli arzuların sahrasıyım. Ona altın renginde kumlardan oluşan çöller ve içlerinde var olmayan hayvanların bulunduğu ormanlarla ilgili uydurma hikayeler anlattım. Ülkemin sokaklarının filler ve aslanlarla dolu olduğunu ve siesta vaktinde timsahların etrafta dolaştığını anlattım. Biraz saf, biraz inanamaz bir halde beni dinliyordu... Bir noktada, onun gözünde bir elinde mızrak, diğer elinde oklar olan, ormanda fil ve aslan avlayan, çıplak, ilkel bir yaratığa dönüştüğümü hissettim. Bu iyiydi. Merakı neşeye, neşesi sempatiye dönüşmüştü..... sempatisi, gerilmiş yaylarını dilediğim gibi çalabileceğim bir arzuya dönüşecekti. (Salih, 2016, s. 44, aktaran Kılıç, 2020, s. 107)

Ancak Salih’in anlatısında yalnızca oryantalist bir bakış yoktur; oksidentalist bir karşı bakış da eşzamanlı biçimde işler. Mustafa Said, Batı’dan intikam almak için Batılı kadınlarla kurduğu ilişkileri bir tür “fetih” aracına dönüştürür. Bu durum, onun “Ben güneyden gelen istilacıydım... Jean Morris de yıkımın kıyılarıydı” (Salih, 2016, s. 152, aktaran Kılıç, 2020, s. 111) sözlerinde somutlaşır. Yazar burada, Batı’yı kadınla özdeşleştirerek oryantalist söylemin cinsiyetlendirilmiş kurgusunu tersine çevirir ve oksidentalist bir temsil üretir.

Romanın diğer düzlemlerinde de benzer bir tavır görülür. Köy halkı Batı’yı ahlaki yozlaşmanın ve inançsızlığın sembolü olarak görürken, anlatıcı bu yargıların mutlak olmadığını vurgular: “Ben de onlarla yaşadım. Ama sadece görünüşte onlarla yaşadım; ne sevdim onları ne de nefret ettim” (Salih, 2016, s. 53, aktaran Kılıç, 2020, s. 112). Bu ifade, Salih’in hem Doğu’nun Batı’ya yönelik önyargılarını hem de Batı’nın Doğu üzerindeki tahakkümünü eşit ölçüde sorguladığını gösterir.

*Kuzeye Göç Mevsimi* bu yönüyle, oksidentalizmin yalnızca “Batı’yı olumsuzlayan” bir tepki olmadığını; aynı zamanda Doğu’nun Batı’yla kurduğu karmaşık, psikolojik ve tarihsel ilişkinin farkına varma süreci olduğunu gösterir. Mustafa Said karakteri, Batı’dan intikam alan bir “karşı-oryantalist özne” yi temsil ederken; köy halkının yargıları Doğu’nun kendi içindeki

ötekileştirme eğilimini açığa çıkarır. Roman bu yönüyle, oksidentalizmi tek boyutlu bir Batı reddi olarak değil, postkolonyal bir özneleşme deneyimi olarak konumlandırır.

Tanzimat'tan itibaren gelişen oksidentalist bilinç, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına yaklaşırken yerini Batı'yı hem eleştiren hem de ondan öğrenmeyi hedefleyen bir sentez arayışına bırakmıştır. Bu geçişin erken örneklerinden biri, Halide Edib Adıvar'ın *Yeni Turan* (1912) romanında belirginleşir. Eser Doğu'nun Batı'yı yalnızca bir "öteki" olarak konumlandırmadığı; aynı zamanda onu inceleyip, elde ettiği bilgiyi eleştirel biçimde yorumladığı bir düşünme alanı oluşturması bakımından önemlidir. (Karahan, 2023, s. 142). Yazar, oksidentalizmi "Batı medeniyeti dışında bir medeniyet temayülü gösteren Doğu'nun, Batı hakkında çalışmalar yaparak elde ettiği bilgiyi olumlu veya olumsuz biçimde ortaya koyarak bir düşünme alanı açması" olarak tanımlar (a.g.e). Halide Edib'in romanda geliştirdiği söylem, Batı'yı düşman olarak bütünüyle reddetmek yerine, onun deneyimlerinden faydalanmayı hedefler. Özellikle İngiliz kültürü örnek gösterilerek "yurt" ve "medeniyet" kavramlarının Batı'daki anlamı ile Türklerin bu kavramlara yüklediği değer arasındaki fark vurgulanır. İngilizler için yurt kavramı içeren bir duygulanım barındıran gayet olgun bir seviyedeyken Türkler için edindiği anlam konusunda aynı şey söylenmez. Roman kahramanı Oğuz'un şu sözleri bu farkın altını çizer: Düşününüz ki yurt kelimesi, yurdun ifade ettiği yalnız bir İngilizce *home* ile tekâmül edebiliyor... Bugün de medeniyetin en cana yakın, en insani şeklini onlarda görmüyor muyuz?" (Adıvar, 2021, s. 62, aktaran, Karahan, 2023, s. 146).

Bu yaklaşım, Batı'yı "ahlaki yozlaşmanın kaynağı" olarak gören tepkisel oksidentalist tutumlardan farklı olarak, eleştirel bir faydalanma bilinci üzerine kuruludur. Halide Edib'in amacı, Batı'nın kültürel ve kurumsal kazanımlarını bütünüyle reddetmek değil, onları Doğu'nun ahlaki ve toplumsal değerleriyle sentezlemektir. Romanda Batı'nın teknolojik ve örgütsel tecrübelerinden yararlanılması gerektiği dile getirilirken, aynı zamanda oryantalist bakış açısının haksız ithamlarına karşı açık bir savunma geliştirilir. Halide Edib, Batı'nın İslam'ı ilerlemenin önünde bir engel olarak görmesine karşı çıkar ve şöyle der:

Bugün bizim yüzümüze medeni Avrupa'nın fırlattığı en büyük darde-i maneviye nedir? İslamiyet medeniyetle itilaf edemez, iddiası değil mi? Ve bunu bize birer birer munkariz olup giden diğer Müslüman memleketlerini ve bizim de Avrupa'daki muvaffakiyetsizliklerimizi göstererek ispata çalışıyorlar, işte maddi deliller, diyorlar, değil mi? Biz de ona hayır diyeceğiz. Medeniyet aile ocağının kutsiyetini metanetini, kadınların cemiyetteki mevki-i muhteremini ve müessesât ı medeniyeyi kabul değil mi! Peki! İşte yanı başımızda ocağımızın asıl bekçileri, anaları, bütün hayat ve mesaimizin arkadaşları, kadınlarımız, işte mektep ve hastanelerimiz, işte yollar ve fabrikalarımız, işte bütün ihtiyacat-ı medeniyeye ve içtimaiye ve ilmiyesini temin eden ulema, mütefennin, sanatkâr, mühendis, makinist, tüccar, her şey, her şeyimiz... Bunları yapmaya görüyorsunuz ya İslamiyet hiç mâni olmadı." (Adıvar, 2021, s. 43-44, aktaran Karahan, 2023, s.149)

Bu ifadeler, Halide Edib'in oksidentalizmi yalnızca bir "Batı eleştirisi" olarak değil, kendi medeniyet bilincini yeniden tanımlama çabası olarak gördüğünü gösterir. *Yeni Turan*'da Batı medeniyetinin faydalı yanları seçilerek alınırken, kültürel taklitçiliğe ve kimlik erozyonuna karşı mesafeli bir duruş sergilenir. Halide Edib, Doğu ile Batı'yı karşı karşıya getirmek yerine, her iki uygarlığın insani yönlerini buluşturan bir medeniyet diyalogu önerir. Eser "Batı'dan faydalanma ama teslim olmama" düşüncesi etrafında şekillenen özgün bir oksidentalist temsile sahiptir.

Oksidentalist söylem, roman türünde olduğu kadar Türk şiirinde de Batı'yı kimi zaman ahlaki yozlaşma ve maneviyat eksikliği üzerinden eleştiren, kimi zaman da bilimsel ve teknik üstünlüğünü teslim eden; ancak her durumda onu "öteki" olarak konumlandıran temsiller aracılığıyla görünür hâle gelir. Bu bağlamda özellikle Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı ve Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde Batı imgesi, dönemin ideolojik yönelimleriyle uyumlu biçimde farklı boyutlarda işlenmiştir. Mehmet Akif, *Safahat*'ta yer alan "Asım" bölümünde Batı'nın ilim ve tekniğinin alınması gerektiğini vurgularken, onun kültürel yozlaşmasına karşı uyarır. Şairin dizeleri bu seçici tavrı özetler:

Sırr-ı terakkînizi siz,  
Başka yerlerde taharrîye heveslenmeyiniz.  
Onu kendinde bulur yükselecek bir millet;  
Çünkü her noktada taklîd ile sökmez hareket.  
Alınız ilmini Garb'ın, alınız san'atini;  
Veriniz hem de mesâîinize son sür'atini.  
Çünkü kâbil değil artık yaşamak bunlarsız;  
Çünkü milliyyeti yok san'atin, ilmin; yalnız,  
İyi hâtırda tutun ettiğim ihtârı demin:  
Bütün edvâr-ı terakkîyi yarıp geçmek için,  
Kendi «mâhiyyet-i rûhiyye»niz olsun kılavuz.  
Çünkü beyhûdedir ümmîd-i selâmet onsuz. (Ersoy, 2007, s.170-171)

Bu dizeler, oksidentalizmin yalnızca Batı'yı reddetmek değil, onu dönüştürerek kendine mal etme süreci olduğunu gösterir. Akif'in Batı'ya bakışı, ahlaki değerler üzerinden eleştirel ama bilimsel ilerlemeyi sahiplenici bir nitelik taşır. Onun şiirlerinde oksidentalist öge, "ahlaki özden ödün vermeden modernleşme" düşüncesiyle ortaya çıkar. Mehmet Âkif'te Batı tasavvurunun eleştirisi hem epistemik hem siyasî bir bağlamda "medeniyet" kavramının içi boşaltılarak yapılır. İstiklâl Marşı'ndaki ünlü dizede Batı, sömürgeci ve saldırgan bir aygıt olarak imgelenir: "Medeniyet!" dediğin tek dişi kalmış canavar?". Bu mısra, modern/kolonyal Avrupa tahayyülünü ahlâkî bir çürüme ve güç fetişizmi olarak kodlar; öznenin savunma hattını

ise “îmân dolu göğüs” belirler. Bu sert söylem, “Çanakkale Şehitlerine” nin başında daha da somutlaşır: “Nerde, gösterdiği vahşetle ‘Bu: Bir Avrupalı!’ / Dedirir, yırtıcı, his yoksulu, sırtlan kümesi” (s. 385). Burada “Avrupalı” addolunan figür, küresel bir yağma koalisyonunun adı olur; oksidentalizm, bu yüzden salt “anti-Batıcılık” değil, aynı zamanda etik bir ayırım koymadır. Yani Batı karşıtlığından ziyade, Batı medeniyetinin ahlakî temellerine yönelik derin bir sorgulamadır.

Yahya Kemal Beyatlı’da ise oksidentalist söylem, Batı’yı doğrudan hedef almak yerine, Osmanlı medeniyetinin tarihsel üstünlüğünü yücelten nostaljik bir öz güven biçiminde görünür. “Akıncılar” şiirinde geçen “Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik; / Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik” (Beyatlı, 1974, s.22) dizeleri, Batı’yı yenilmiş ve geçmişte bırakılmış bir öteki olarak kurgular. Şairin bu tavrı, Batı’nın ilerlemeci tarih anlayışına karşı tarihsel bir özne olarak Doğu’nun zaferini yeniden hatırlatma arzusudur. Yahya Kemal’in şiirlerinde oksidentalist öge, Batı’nın askeri ve kültürel gücüne karşı “medeniyet bilinci” üzerinden kurulan tarihî üstünlük duygusuyla şekillenir.

Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde ise Batı, çoğunlukla ruhsuz, materyalist ve yozlaşmış bir medeniyet olarak resmedilir ve onun şiirlerinde oksidentalist söylem, Batı’nın maddeci karakterini eleştirirken, Doğu’nun mistik ve tasavvufî değerlerini bir hakikat kaynağı olarak öne çıkarır. Ayrıca şiirlerindeki oksidentalist ton, tarihsel-metafizik bir ikiliği ve “medeniyet krizi”ni işaret eden sıfatlarla verilir. “Sakarya Türküsü” hem “iyi-kötü akışları” ayırıştırır hem de yerli öznenin yersizleştirilmesini teşhir eder: “Oluklar çift; birinden nur akar; birinden kir.” (aktaran Gedik, 2019, s. 410); “Öz yurdunda garipsin, öz vatanında parya!” (s. 411). İlk alıntı Batı-merkezli seküler rasyonalitenin kirli akışını ima ederken, ikincisi içeriden sürgünü, yerli öznenin kendi coğrafyasında marjinalleşmesini, adıyla koyar. Bu estetik strateji, ahlâkî dikotomiye (nur/kir) şiir ritmiyle düşünceye çevirir ve Akif’teki medeniyet eleştirisini tarih-kader söylemiyle derinleştirir.

Sonuç olarak, Mehmet Akif’in pragmatik-seçici Batı anlayışı, Yahya Kemal’in tarihsel öz güveni pekiştiren yaklaşımı ve Necip Fazıl’ın ahlaki eleştirisi, şiirdeki oksidentalist söylemin çeşitliliğini ortaya koyar. Bu üç farklı tutumun ortak paydası, Batı’yı hem bir karşılaşma alanı hem de kimliğin yeniden tanımlandığı bir ayna olarak ele almalarıdır. Böylece şiir, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, Batı’yı yeniden yorumlayan ve Doğu’nun öznel sesini duyuran bir kültürel temsil mekânı hâline gelir.

Romanda ve şiirde şekillenen oksidentalist söylem, zamanla yalnızca edebî bir ifade biçimi olmaktan çıkmış; medya ve popüler kültürde Batı’nın hem eleştirilen hem de idealize edilen bir figür olarak yeniden kurgulanmasına zemin hazırlamıştır. Bauhn ve Tepe’nin

alışmasında (2017) Türk medyasında Batılı kadınların temsili, bu oksidentalist eğilimin güncel bir yansıması olarak karşımıza çıkar. 2006–2015 yılları arasında yayımlanan on altı haberin incelendiği araştırmada, Batılı kadınların iki farklı söylem ekseninde temsil edildiği tespit edilmiştir. Birinci ekseninde, Batılı kadınlar Türk erkekleriyle evlenip İşlam'ı seçtiklerinde olumlu biçimde sunulmaktadır. Örneğin, “İşpanyol kadınları kurtuluşu Türk erkeğinde buluyor” başlıklı haberde Türk erkeği, Batılı kadın için bir “kurtuluş” figürü olarak kurgulanır (Bauhn & Tepe, 2017, s. 75). Benzer biçimde Alman, Kanadalı ve Portekizli kadınların İşlam'a yönelişi “doğru yolu bulma” olarak yorumlanır (Bauhn & Tepe, 2017, s. 76–77).

İkinci ekseninde ise Batılı kadınlar kendi toplumsal bağlamlarında “ahlaken zayıf, şaşkın ya da sıra dışı” figürler olarak temsil edilir. “Danimarkalı kadınların yarısı aldatıyor” (Hürriyet, 2006, aktaran Bauhn, 2017) başlığı, Batılı kadını yozlaşmış göstermek için kullanılmıştır (Bauhn & Tepe, 2017, s. 77–78). Aynı şekilde, “İngiliz kadın kendisiyle evlendi” ya da “İngiliz kadın torununu doğurdu” haberleri, Batı toplumunu “tuhaf” ve “ahlaki sınırları aşmış” bir öteki olarak konumlandırır (Bauhn & Tepe, 2017, s. 78–79). Yazarların da belirttiği gibi, “Batılı kadınlar Türk erkeklerini ve İşlam'ı seçtiklerinde olumlu terimlerle tanımlanmakta; kendi bağlamlarında ise ahlaken şüpheli ve şaşkın figürler olarak temsil edilmektedir” (Bauhn & Tepe, 2017, s. 81). Bu temsiller, oryantalist söylemin tersine çevrilmiş bir biçimini yeniden üretir: Batı, bu kez “ahlaki üstünlüğünü kaybetmiş” bir öteki olarak sunulurken, Doğu “erdemli, sadık ve inançlı” bir özne konumuna yükselir.

Bu ideolojik yönelim, sinemada da benzer biçimde görünür hâle gelir. Sağır ve Kırımlı'nın çalışması (2019), *Çanakkale: Yolun Sonu* (2013) ve *The Water Diviner / Son Umut* (2014) filmlerini oksidentalizm ve oryantalizm ekseninde karşılaştırır. Sağır, sinemanın “toplumsal propaganda ve bellek inşa edici araç” olduğunu vurgular (Sağır & Kırımlı, 2019, s. 68). *Çanakkale: Yolun Sonu*, savaşın Osmanlı cephesindeki isimsiz kahramanları üzerinden aktarılmasıyla oksidentalist bir söylem kurar. Film, Batı'nın “Hasta Adam” imgesine karşı “iman ve inançla direnen bir millet” vurgusunu ne çıkarır. Nitekim filmin mesajı “biz zayıfız ama sizi yenecek iman gücüne sahibiz” şeklinde özetlenebilir (s. 83) Buruma ve Margalit'in (2004, aktaran Sağır, 2019) tanımına uygun olarak, Batı “maneviyatı kmş, seşil bir öteki” olarak temsil edilirken; Doğu, yüksek inanç gücü sayesinde galip gelen taraf olarak resmedilir (Sağır & Kırımlı, 2019, s. 83).

Buna karşılık *The Water Diviner / Son Umut*, savaşın anlatısını Avustralyalı bir babanın kayıp oğlunu arayışı üzerinden kurgular ve bu yönüyle oryantalist bir bakış açısı taşır. Film, *Çanakkale*'yi Avustralyalı askerlerin trajedisi üzerinden yeniden üretir; “Türkler kötü ya da barbar olarak gösterilmese de” savaşın bağımsızlık mücadelesi boyutunu gölgede bırakır (Sağır

& Kırımlı, 2019, s. 71). Batı, bu kadarıyla da yetinmeyip kendi hikâyesini “insanlık dramı” kisvesi altında yeniden merkezîleştirir.

İki film arasındaki fark, belleğin hangi gözle inşa edildiğini açıkça ortaya koyar: *Çanakkale: Yolun Sonu*, yerel bir oksidentalit söylemle Batı’yı ötekileştirirken; *Son Umut*, küresel bir oryantalist bakışla savaşı evrensel bir trajediye indirger. Yazarların ifadesiyle sinema, “geçmişin anlamının ve bugünü yeniden kurmanın ideolojik bir aracıdır” (Sağır & Kırımlı, 2019, s. 69). Bu örnekler, oksidentalizmin yalnızca edebiyatta değil, popüler kültür ve sinemada da kimlik, inanç ve ulusal aidiyet temaları üzerinden yeniden üretildiğini göstermektedir.

Sinemada olduğu gibi mimaride de oksidentalit söylemin izlerini görürüz. Batı’yla kurulan estetik ve ideolojik ilişkinin görünür alanlarından birini oluşturur. Oya Şenyurt’un değerlendirmesine göre, 19. yüzyıl Osmanlı mimarisinde görülen “oryantalit” üslup, Batı’daki egzotik fantezi estetiğinden farklı olarak Panislamist siyasetin ideolojik bir aracına dönüşmüştür (Şenyurt, 2019, s. 12). Şenyurt, bu üslubun “Osmanlı yönetiminin açığa vurulmayan oksidentalit tepkisi” olduğunu ve Batı’ya karşı bir kimlik inşası işlevi gördüğünü belirtir (s. 13). II. Abdülhamid döneminde mimari, yalnızca bir estetik ifade değil, aynı zamanda siyasi bir temsil dili hâline gelmiştir. Yıldız Hamidiye, Selanik Hamidiye camileri ve Hicaz Demiryolu İstasyonu gibi yapılarda görülen “oryantalit” cephe düzenlemeleri, aslında Batı’nın Doğu’yu tanımlama biçimini tersine çeviren oksidentalit bir temsiliyet üretir (Şenyurt, 2019, s. 20–23). Bu yapılarda “süsleme” yalnızca dekoratif değil, İslam birliğini ve Osmanlı’nın siyasî meşruiyetini görünür kılan sembolik bir dil işlevi taşır.

Bu açıdan bakıldığında, mimarideki oksidentalizm, sinemadaki ya da edebiyattaki biçimlerinden farklı olarak devlet ideolojisinin görselleştirilmiş bir formu olarak belirir. Osmanlı mimarisinde Batı’ya ait biçimsel öğeler, doğrudan bir taklit değil; tersine, İslam kimliğini Batı’ya karşı konumlandıran bir temsil stratejisidir. Mimari, tıpkı sahne ve perde gibi, kültürel direnişin sessiz ama kalıcı sahnesine dönüşmüştür. Oya Şenyurt’un (2019) vurguladığı “oryantalit süsleme” kavramı, biçimsel olarak Doğu’ya ait olsa da, Batı’nın Doğu’yu tanımlama biçiminden etkilenmiş bir üslup anlayışına işaret eder. Osmanlı mimarisinde bu süslemeler, klasik İslam sanatının doğal uzantısı olmaktan ziyade, Batı’nın egzotik Doğu imgesini tersine çeviren bir temsil aracına dönüşmüştür. Başka bir deyişle, aynı motifler artık Batı’ya karşı bir estetik söylem üretmek üzere yeniden işlevlendirilmiştir. Bu nedenle Şenyurt, 19. yüzyıl Osmanlı yapılarındaki “oryantalit üslubun” yalnızca bir taklit değil, Panislamist siyasetin estetik yansıması olan oksidentalit bir tepki biçimi olduğunu savunur.

Bu disiplinler arası örnekler, oksidentalist temsil biçimlerinin her sanatsal alanda farklı araçlarla üretildiğini göstermektedir. Ancak bu alt başlıkta tiyatronun ayrıca ele alınmamasının nedeni, tiyatronun yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda devletin modernleşme politikalarıyla doğrudan kesişen, ideolojik aktarımı en güçlü sahne sanatlarından biri olmasıdır. Nitekim Temel'in belirttiği gibi tiyatro, doğası gereği “izleyiciyi ortak bir deneyim alanında buluşturan ve bu nedenle toplumsal etki gücü diğer sanat dallarından belirgin biçimde yüksek olan” yapısı nedeniyle diğer sanat dallarından çok daha geniş bir toplumsal etki boyutuna sahiptir ve bu yönüyle modernleşme süreçlerinde ayrıcalıklı bir konumda bulunur (Temel, 2020, s.32-33). Mimari, sinema ve roman Batı'ya yönelik temsil stratejilerini çoğunlukla dolaylı imgelerle kurarken; tiyatro, canlı performansın sağladığı doğrudan etkileşim sayesinde oksidentalist söylemin hem bedenleştiği hem de seyirci üzerinde eşzamanlı bir bilinç üretme işlevi gördüğü bir alandır. Bu nedenle tiyatro, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde Batı'ya dair imgelerin en açık, en çatışmalı ve en dönüştürücü biçimde görünür olduğu bir temsil sahası haline gelmiştir. Dolayısıyla çalışma boyunca sanat dallarından biri olan tiyatro, ayrı bir başlık olarak değil, tezin bütün eksenini belirleyen odağı olarak derinlemesine incelenecektir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### Oksidentalist Söylem Biçimleri ve Kuramsal Temelleri

#### Söylem Kavramı: Kuramsal Bir Giriş

Söylem, en genel anlamıyla dilin toplumsal bağlamlarda kullanımına gönderimde bulunur; ancak bu kullanım yalnızca iletişim kurma edimi olarak dilsel etkinlikleri değil, aynı zamanda düşünceleri, değerleri, ideolojileri ve toplumsal ilişkileri kuran, yeniden üreten bir pratik alanını ifade eder. Dolayısıyla söylem, bir metnin çözülmesinden ibaret değildir; metni mümkün kılan tarihsel koşulları, güç ilişkilerini, toplumsal konumları, bilişsel süreçleri ve sembolik düzenleri de içerir. Bu sebeple söylem, hem dilsel bir üretim süreci hem de bu üretimin toplumsal bağlamlarını düzenleyen yapısal bir mekanizma olarak ele alınır.

Dil, bilgi iletme amacıyla kullanılan nötr bir araç olmaktan çok, bir eylem gerçekleştirme biçimidir. Ercan ve Danış'ın belirttiği gibi, dil “bir düşünceyi ifade etmenin ötesinde bir eylem yerine getirme işlevi taşıdığı için güç ve denetim aracıdır” (Ercan & Danış, 2019, s. 527). Bu nedenle söylem, bireylerin dünyayı adlandırma, sınıflandırma, tanımlama ve anlamlandırma biçimlerinin merkezinde yer alır. Söylemin ideolojik ve kültürel olarak biçimlendirici niteliği, onun yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliği inşa eden bir pratik olduğunu ortaya koyar.

Söylem, dil ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşimin temel düzlemini oluşturur. Fairclough dil ve toplumu “eytişimsel (diyalektik) bir ilişki” içerisinde değerlendirir; ona göre her dilsel olgu toplumsaldır, her toplumsal olgu da belirli ölçüde dil tarafından kuruludur (Fairclough, 2001, aktaran Ercan&Danış, 2019, s. 534). Benzer biçimde Johnstone söylemin hem dünya tarafından biçimlendirildiğini hem de dünyayı biçimlendirdiğini vurgular (s.531). Dolayısıyla söylem, toplumsal yapılar tarafından koşullandırılırken aynı zamanda bu yapıları yeniden üreten bir işleyiş sergiler. “Göçmen”, “modern”, “yerli”, “gelişmiş” gibi gündelik kavramların bile belirli ideolojik çerçeveleri yeniden üretmesi bu ilişkinin somut örnekleridir.

Bir sözcenin anlamı, onu kuşatan bağlamdan bağımsız olarak değerlendirilemez. Ercan ve Danış bağlamı; fiziksel durum (durum bağlamı), iletişimdeki öznel bilgi birikimi (artalan bilgisi) ve metnin iç örgüsü (eşmetin bağlamı) olmak üzere üç temel bileşen üzerinden açıklar (2019, s. 530). Bu nedenle aynı ifade farklı bağlamlarda farklı sosyal anlamlar ve iktidar ilişkileri üretebilir. Söylem, anlamın dilsel dizgelerle değil, bağlama gömülü pratiklerle

üretildiğini gösterir. Bu bağlam-odaklı nitelik, söylemi durağan bir yapı olmaktan çıkararak sürekli dönüşen bir kültürel üretim alanı hâline getirir.

Söylemin temel işlevlerinden biri ideolojilerin dilsel yapılanma biçimlerini kodlamaktır. van Dijk’a göre söylem, “düşünceleri, tutumları ve değer sistemlerini” dilsel biçimler aracılığıyla görünür kılar (van Dijk, 2000, aktaran Ercan&Danış). Bu nedenle söylem, ideolojilerin edinilmesi, pekiştirilmesi, meşrulaştırılması ve yeniden üretilmesinde merkezi bir role sahiptir. Medya söylemi, siyasi söylem, eğitim söylemi gibi alanlar yalnızca bilgi aktaran metinler değil; belirli ideolojik konumlanışların üretildiği ve toplumsal güç ilişkilerinin sürdürülüp yeniden kurulduğu alanlardır.

Foucault söylemi, yalnızca dilsel bir etkinlik olarak değil, toplumsal pratikleri mümkün kılan bir bilgi rejimi olarak tanımlar. Ona göre söylem; “bir dönemin epistemik sınırlarını, doğruluğun ne olarak kabul edildiğini, hangi öznelere konuşmaya yetkili olduğunu ve iktidarın nasıl işlediğini belirleyen bir yapıdır” (Şahin, 2017, s. 121–126). Foucault’nun “dışlama usulleri” (yasak, delilik, doğruluk istenci) ile “iç düzenleme usulleri”nin (yazar, disiplin, yorum) işleyişine yaptığı vurgu, söylemin bilgi üretimi ile iktidarın kurucu ilişkisini ortaya koyar. Bu açıdan söylem hem bilgi üretir hem de bilgiyi taşıyacak özneyi inşa eder; yani öznenin kimliğini, otoritesini ve temsil kapasitesini belirler.

Söylem, metnin sınırlarını aşan çok katmanlı bir sistemdir. Wodak’a göre metin söylemin yalnızca somut ürünüdür; söylem ise bu metinleri mümkün kılan toplumsal, bilişsel ve kültürel yapılar bütünüdür (Wodak, 2009, aktaran Ercan&Danış). Bu bakımdan söylem yalnızca sözlü ve yazılı ifadeleri değil, jest-mimik, görsel imgeler, kurumsal pratikler ve etkileşim biçimlerini de kapsar. Bu geniş çerçeve, söylemin temsil, düzenleme ve anlamlandırma süreçlerinin çok katmanlı niteliğini gösterir. Söylem yalnızca bir şeyi anlatmakla kalmaz; bir şeyi yapar. Fairclough’un ifadesiyle söylem, “toplumsal bir pratik olarak dil”dir (Fairclough, 1989, aktaran Ercan&Danış). Bu nedenle söylem: ikna eder, sınır koyar, tanımlar, kategorize eder, dışlar, meşrulaştırır, dönüştürür. Bu eylemsellik, söylemi toplumsal kimliklerin kuruluşunda, güç ilişkilerinin biçimlenmesinde ve temsil stratejilerinin üretiminde merkezi bir konuma yerleştirir.

Söylemin ideoloji taşıyıcı niteliği, toplumsal güç ilişkilerini kuran yapısı ve temsiliyet üretimindeki merkezi rolü, oksidental söylem biçimlerinin çözümlenmesinde vazgeçilmez bir kavramsal temel sunar. Oksidentalizm, bir düşünsel sistem olarak Batı’ya ilişkin imgelem, değer, eleştiri ve yargıların üretimi üzerinden işler; ancak bu üretim, kendisini yalnızca düşünce düzeyinde değil, dilsel, kültürel ve estetik söylemler aracılığıyla görünür kılar. Bu nedenle oksidentalizm tek başına bir ideolojik pozisyon değil, aynı zamanda bir söylem alanıdır; çünkü

Batı imgesinin nasıl kurulduğu, hangi metaforlarla temsil edildiği, hangi karakterler üzerinden somutlaştırıldığı ve hangi eleştirel stratejilerle yeniden üretildiği söylem düzlemi üzerinden anlaşılabilir.

Foucault'nun bilgi-iktidar-özne üçgenine ilişkin çözümlemeleri, oksidentalit söylemin hangi tarihsel koşullarda belirlediğini, hangi epistemik rejimler içinde anlam kazandığını ve hangi öznel konumları mümkün kıldığını kavramaya imkân verir. Zira Batı'yı temsil eden imgeler, yalnızca kültürel bir tercih değil; belirli bir tarihsel dönemde geçerli olan bilgi rejimleri tarafından mümkün kılınan söylemsel kodlardır. Aynı şekilde Ercan ve Danış'ın dilin bir "eylemsel güç" olduğu vurgusu, oksidentalit söylemlerin, örneğin idealize eden söylem, aşağılayıcı söylem, ikircikli söylem, ironik söylem, eleştirel-akılcı söylem gibi tipolojilerin, yalnızca fikrî değil, toplumsal pratiklerde karşılığı olan yapılar olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda söylem, oksidentalit söylem biçimlerini inceleyen bir çalışmanın epistemolojik omurgasını oluşturur. Çünkü Batı'nın bir "öteki" olarak nasıl temsil edildiği, hangi niteliklerle kodlandığı, hangi ideolojik amaçlarla yeniden yazıldığı ve hangi karakterler üzerinden dramatik olarak sahnelendiği, ancak söylemsel yapıları ve bu yapıların üretim koşullarını analiz eden bir yöntem aracılığıyla anlaşılabilir. Başka bir ifadeyle, oksidentalit söylem biçimleri, söylem analizinin kavramsal araçları kullanılmadan çözömlenemeyecek kadar karmaşık, çok katmanlı ve tarihsel olarak belirlenmiş yapılarıdır.

Yukarıda sunulan kuramsal çerçeve, oksidentalizmin yalnızca Batı'ya dair olumlu, olumsuz veya ikircikli yargılardan ibaret olmadığını; aksine, belirli bir söylemsel düzen içinde üretilen, yeniden dolaşıma giren ve kültürel pratiklere yansıyan bir temsil biçimi olduğunu ortaya koymaktadır. Söylemin hem dilsel hem toplumsal hem de ideolojik işlevi dikkate alındığında, oksidentalit metinlerde Batı'nın nasıl konumlandırıldığı, hangi karakterlerin hangi söylem stratejilerini benimsediği ve bu stratejilerin hangi tarihsel bilinç durumlarıyla ilişkili olduğu söylem analizi olmadan anlaşılmaz.

Bu nedenle bir tiyatro karakterinin Batı'yı idealize etmesi, küçümsemesi, taklit etmesi, ironikleştirmesi ya da akılcı bir sorgulamayla eleştirmesi, yalnızca metinsel bir tavır değil; belirli bir söylem biçiminin tezahürüdür. Oksidentalit söylem biçimlerinin sınıflandırılması da bu bağlamda önem kazanır; çünkü her bir söylem tipi, Batı imgesinin hangi zihinsel, kültürel ve tarihsel mekanizmalar üzerinden kurulduğunu görünür kılar. Bu çalışma, tam da bu nedenden ötürü, oksidentalit söylem biçimlerini söylem teorisinin sağladığı kavramsal araçlarla incelemekte ve her bir söylem tipinin sahne üzerindeki işlevini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

## **İdealize Eden Söylem – Max Weber’den Habermas’a: Batı’nın Ahlaki ve Rasyonel Model Olarak Kuruluşu**

Modern Batı düşüncesinin kendi kendini “ahlaki ve rasyonel bir medeniyet modeli” olarak konumlandırması, Weber’in Protestan etik çözümlemesinde tarihsel bir köken bulur. Weber, modern kapitalizmin yalnızca ekonomik bir örgütlenme biçimi değil, aynı zamanda bir ahlaki dünya tasarımı olduğunu söyler. Ona göre “kapitalist ruh”, Protestanlığın, özellikle de Kalvinist inancın özdisiplin ve çalışma etiğiyle şekillenmiştir (Weber, 2013, s. 53). Dinsel kurtuluş fikri dünyevi başarıyla özdeşleşmiş, çalışma “Tanrı’nın buyruğuna uymak” anlamına gelmiştir. Bu durum, Batı’da rasyonel eylem ile ahlaki sorumluluğun birleştiği bir toplumsal ideal üretmiş; ilerleme, düzen ve disiplin kavramları teolojik köklerinden koparak seküler bir değer sistemine dönüşmüştür.

Weber’in analizinde Protestan etik, yalnızca Batı’nın ekonomik yükselişini değil, aynı zamanda ahlaki üstünlük mitinin temelini açıklar. Bu etik, bireyin kurtuluşunu kişisel çaba, özdenetim ve çalışma yoluyla aramasını öğütleyerek rasyonelleşmenin ahlaki çerçevesini oluşturmuştur. Weber, “Protestan insanı”nı, kaderini kendi emeğiyle belirleyen, hesap verebilir, düzenli ve akılcı bir özne olarak tanımlar (Weber, 2013, s. 91). Bu düzlemde Batı, tarihte ilk kez kendi toplumsal örgütlenmesini ahlaki bir ilerleme olarak idealize etmiş, rasyonaliteyi etik bir değer haline getirmiştir. Weber, bu sürecin sonunda dinsel anlamını yitirmiş bir ahlak biçimine dönüştüğünü vurgular. Ona göre rasyonel disiplin, artık “ruhsuz bir demir kafes” içinde varlığını sürdürmektedir; modern insan, bir zamanlar dinsel anlam taşıyan meslek ahlakını, mekanik bir zorunluluk olarak yaşamaktadır (Weber, 2013). Dolayısıyla Batı’nın idealize ettiği ahlaki düzen, aynı zamanda insanın kendi yarattığı sistemin esiri olma riskini taşır.

Weber’in *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*’nda ortaya koyduğu analiz, Batı’nın kendini “rasyonel, düzenli ve ahlaken üstün” bir uygarlık olarak kurmasının tarihsel temelini açıklar. Ona göre Protestan çalışma etiği, “dünyadaki başarının Tanrı’nın lütfunun işareti olduğu” inancını yaygınlaştırmış ve dünyevi başarıyı kutsallaştırmıştır (Weber, 2013, s. 51–57). Bu anlayış, rasyonaliteyi yalnızca teknik bir beceri değil, ahlaki bir erdem hâline getirir. Çalışma, disiplin, ölçülülük ve özdenetim, Batı insanının hem dini hem toplumsal öz-bilincinin merkezine yerleşir. Batı, kendi tarihini “etik ilerleme” olarak yorumlayarak modernliğin evrensel ölçütünü belirlemiştir. Weber’in ifadesiyle bu süreç, “rasyonel aklın büyüü bozması”yla (Entzauberung) başlar; büyüden arınmış dünya, Batı’nın kendini insanlığın ahlaki bilinci olarak kurduğu zemindir (Çiğdem, 1997, s. 120).

Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*'de Weber'in rasyonalite analizini yeniden yorumlar ve modernliği kurumsal güven, soyut sistemler ve kontrol üzerine kurulu bir toplumsal yapı olarak tanımlar. Giddens'a göre modernlik, "geleceğin hesaplanabilirliğine duyulan güven"dir; bireyler, bilinmezliği denetim altına almak için bilime, uzmanlığa ve bürokratik düzenlemelere sığınır (Giddens, 1991, s. 21,83). Bu rasyonel güvenin merkezinde, Batı'nın kendine özgü bir "düzen ve öngörülebilirlik kültürü" vardır. Modernliğin ilerleme fikri, Batı için yalnızca bir tarihsel süreç değil, aynı zamanda ahlaki bir görev haline gelmiştir: "İlerleme, insanlığın kendi kaderini rasyonel biçimde yönlendirme cesaretidir" (Giddens, 1991, s. 34). Batı, geleceğe dönük bir etik ufuk üretmiş; "modern olmak" evrensel bir değer, dolayısıyla ahlaki bir norm hâline gelmiştir.

Giddens, modern Batı toplumlarının bu rasyonel düzen arayışını "soyut güven sistemleri" kavramıyla açıklar. Para, hukuk, bilim ve yönetim gibi alanlarda üretilen bu sistemler, bireyin doğrudan deneyimlemediği ama inandığı yapılardır (Giddens, 1991, s. 84). Bu yapılar, toplumsal istikrarın yanı sıra bir etik güven duygusu yaratır. Weber'in "dünyevi kurtuluş" inancı ile Giddens'ın "soyut güven" kavramı bu noktada birleşir: Her ikisi de Batı'nın düzen fikrini, insanın dünyayı anlamlandırma ve kontrol altına alma çabasının etik zemini olarak görür. Bu anlamda Batı, yalnızca teknik bir uygarlık değil, kendi rasyonel kurumlarını ahlaki bir sorumluluk bilinciyle meşrulaştırmış bir kültürdür. Bu söylem, modernitenin kendi kendini "erdemli" kılan bir mitolojiye dönüşmesidir.

Weber'den Giddens'a uzanan bu düşünsel çizgi, Batı'nın kendi tarihini "düzen, akıl ve ahlak" üzerinden evrenselleştirme biçimini görünür kılar. Weber, Protestan ahlakını kapitalist rasyonalitenin kökü olarak çözümlerken, Giddens modernliği riskin yönetimi ve güvenin kurumsallaşması üzerinden tanımlar. Her iki yaklaşım da Batı'nın öz-anlatısında ortak bir öğeye işaret eder: İnsan aklının dünyayı dönüştürme yeteneği, ahlaki bir ilerleme olarak temsil edilir. Bu temsil biçimi, "idealize eden söylem"in felsefi temelini oluşturur. Ancak Weber'in "demir kafes" uyarısı ve Giddens'ın "soyut güvenin kırılğanlığı" vurgusu, bu idealleştirmenin kendi içinde taşıdığı çelişkiyi de açığa çıkarır — modernliğin ahlaki iddiası, aynı zamanda insanın anlam kaybının da kaynağıdır.

Bu çerçevede, Weber'in rasyonelleşme eleştirisi ve Giddens'ın modernliğin risk bilinci üzerine kurduğu analiz, Habermas'ın "modernliğin tamamlanmamış projesi" fikrine doğrudan zemin hazırlar. Habermas, Weber'in karamsarlığı ile Giddens'ın kurumsal güven modelini uzlaştırarak modernliğin etik potansiyelini yeniden tanımlar. Batı, kendi iç eleştirisini mümkün kılan bu refleksivite sayesinde, hâlâ ahlaki bir özne olarak varlığını sürdürür. "İdealize eden

söylem”, yalnızca Batı’nın kendini üstün konumda kurduğu bir tarihsel anlatı değil; aynı zamanda kendi eleştirisini de ahlaki bir üstünlük olarak yeniden üreten bir modernlik biçimidir.

Habermas, modernliğin Batı düşüncesinde yalnızca rasyonel bir ilerleme süreci değil, aynı zamanda *ahlaki bir öz-eleştiri biçimi* olarak şekillendiğini ileri sürer. Weber’in “araçsal akıl” kavramının tek yönlü işlevselliğini reddeden Habermas, aklın tarihsel biçimlerinin yalnızca üretim ve denetimle sınırlanamayacağını savunur. *İletişimsel Eylem Kuramı*’nda, modern toplumun rasyonelleşme sürecinin “anlama” ve “uzlaşma” potansiyellerini göz ardı ettiğini belirtir: “İletişimsel akıl, başarıyı değil, karşılıklı anlaşılabilirliği hedefler” (Habermas, 1996, s. 154). Bu yönüyle Habermas, Weberci rasyonalite eleştirisini tersine çevirir; modernliğin etik potansiyeli, bireylerin birbirini anlamaya dayalı iletişim pratiklerinde yeniden ortaya çıkar. Modernliğin kendini eleştirme yeteneği, tam da bu iletişimsel yapıda yatar.

Habermas’a göre Aydınlanma’nın “aklın özgürleştirici gücü” iddiası, yalnızca araçsal rasyonaliteye indirgenmediği sürece anlamlıdır. *Habermas and the Unfinished Project of Modernity* adlı derlemede Habermas, modernliği “kendini akıl yoluyla sorgulayabilen bir kültür biçimi” olarak yorumlar (aktaran d’Entrèves, 1997, s. 38-41). Bu yorum, Batı’nın kendi iç eleştirisini bile ahlaki bir kazanıma dönüştürdüğünü gösterir. Modernlik, “eleştirel rasyonalitenin etiği” hâline gelir. Habermas, Aydınlanma’nın kendi kendini eleştirme kapasitesinin, onun hâlâ “tamamlanmamış” bir proje olmasının nedeni olduğunu söyler: “Modernlik, kendi temellerini yıkmadan kendini yenileyebilme yeteneğidir” (Habermas, 1997, s. 38-54). Bu perspektif, Batı’nın kendini yalnızca bir bilgi veya teknik uygarlığı değil, aynı zamanda ahlaki bir yeniden kuruluşun alanı olarak idealize etmesine imkân tanır. Habermas’a göre bu ahlaki yeniden kuruluş, yalnızca düşünsel bir ideal değil, aynı zamanda iletişimsel bir eylem biçimiyle gerçekleşebilir. Modernliğin eleştirel potansiyeli, bireyler arası rasyonel uzlaşmayı mümkün kılan iletişimsel süreçlerde somutlaşır.

Habermas’ın “iletişimsel akıl” kavramı, modernliğin ahlaki potansiyelini yeniden tanımlayarak Batı’nın kendi öznesini *etik bir rasyonaliteyle* meşrulaştırmasına teorik bir zemin sağlar. Ona göre modern toplumda etik eylem, “monolojik bilinç” değil, “diyalog ve rıza” üzerine kurulmalıdır (Habermas, 1996). Böylece Batı’nın rasyonalite söylemi, bireyler arası uzlaşmayı temel alan bir kamusal etik biçimine dönüşür. Bu durum, Weber’in bireysel sorumluluk ahlakını toplumsal düzleme taşır: modernliğin rasyonel özü, artık yalnızca üretim ve yönetim değil, anlamın ortaklaşa kurulumudur. Bu, Batı’nın kendini eleştirel biçimde idealize etmesinin en gelişmiş hâlidir — çünkü modernliğin meşruiyeti, artık eleştiriye bastırmakta değil, onu kurumsallaştırmakta aranır.

Sonuçta Habermas, Weber ve Giddens'ta belirginleşen rasyonalite hattını “iletişimsel etik” düzeyinde yeniden yapılandırır. Weber'in “demir kafes”iyle başlayan karamsar tablo, Habermas'ta “iletişimsel özgürlük” imkânına dönüşür. Modernliğin “tamamlanmamış proje” olarak nitelendirilmesi, Batı'nın kendi tarihini hâlâ sürmekte olan bir ahlaki deneyim alanı olarak görmesidir. Bu noktada “idealize eden söylem”, artık yalnızca Batı'nın kendini üstün konumda kurduğu bir anlatı değil, öz-eleştiriye bile ahlaki ilerlemenin kanıtı sayan bir rasyonalite biçimidir. Habermas'ın modernlik yorumu, Batı'nın kültürel idealizasyonunu son biçimine ulaştırır: akıl, ancak eleştirel kaldığı sürece ahlakidir; Batı, tam da bu özeleştiri kapasitesiyle kendi idealini yeniden üretir.

Ahmet Çiğdem, *Bir İmkân Olarak Modernite*'de Weber ve Habermas arasında kurduğu düşünsel süreklilikte, bu ahlaki aklın modernliğin temel imkânı olduğunu vurgular. Ona göre Weber, moderniteyi tarihsel bir süreç olarak rasyonalitenin ürünü biçiminde kavrarken, Habermas bunu “bir idea olarak modernite” düzlemine taşır (Çiğdem, 1997, s. 12–15). Çiğdem, Habermas'ın iletişimsel akıl kavramını Weber'in araçsal akıl eleştirisine eklemeler ve şöyle der: “Modernlik, aklın kendi sınırlarını sorgulama yeteneğidir” (1997, s. 177). Batı, kendi özeleştirisini bile ahlaki bir meziyet haline getirerek modernliğin rasyonel imgesini güçlendirir. Bu yorum, “idealize eden söylem”in yalnızca Batı dışı toplumlarda değil, Batı'nın kendi entelektüel geleneğinde de öz-idealleştirme biçiminde işlediğini gösterir.

Weberci ve Habermasçı düşünce çizgisinin Türkiye'deki modernleşme sürecine etkisi, Batı'nın yalnızca teknik ilerlemenin değil, aynı zamanda ahlaki olgunluğun da ölçütü olarak içselleştirilmesiyle görünür hâle gelmiştir. Türk modernleşmesi, Batı'yı çoğu zaman bilimsel aklın ve toplumsal düzenin kaynağı olarak görmüş; bu bakış, modernleşme söyleminin merkezine bir tür “kurtuluş miti” yerleştirmiştir. Batı'ya yönelmek, ilerleme ve medeniyetin sembolü olarak idealize edilirken, bu ideal aynı zamanda ahlaki bir gerilim yaratmıştır. Geleneksel dindarlıkla seküler aklın değerleri arasındaki çatışma, modern öznenin kimliğinde kalıcı bir ikilik doğurmuştur. Böylece Batı'nın ahlaki modeli, Doğu toplumlarında hem hayranlık hem de içsel bölünme üreten bir bilinç yapısına dönüşmüştür. Bu noktada Habermas'ın modernlik yorumu, Weberci çerçevenin karamsarlığını etik bir öz-eleştiriye dönüştürürken, aynı zamanda bu söylemin içsel gerilimini açığa çıkarır. Modernliğin “tamamlanmamış bir proje” olması, Batı'nın kendi idealini sürekli yenileme yeteneği anlamına gelir (Habermas, 1997, s. 49). Fakat bu yenilenme, Doğu toplumlarının gözünde “bitmeyen bir üstünlük” ve “ahlaki ayrıcalık” anlatısı olarak görünür. Dolayısıyla, Batı'nın kendini sürekli olarak “ahlaki aklın merkezi” biçiminde yeniden üretmesi, epistemolojik bir hiyerarşiyi meşrulaştırır. Bu hiyerarşi, ilerleyen dönemde Edward Said'in “Oryantalizm”

kavramsallaştırmasının eleştireceği zemini oluşturur: modernliğin evrensellik iddiası, ahlaki bir tekel olarak sahneye çıkar.

Bu söylemin çözülüşü, Oksidentalizmin doğuş noktasını da aydınlatır. “İdealize eden söylem” Batı’nın kendini rasyonel-etik bir model olarak kurma biçimiye, Oksidentalizm bu modelin tersine çevrilmiş bir aynasıdır. Batı’yı bir ahlak, akıl ve ilerleme ideali olarak gören bakış, zamanla bu ideali sorgulayan bir direniş söylemine dönüşür. Doğu entelektüeli için Batı artık yalnızca taklit edilecek bir medeniyet değil, aynı zamanda kendi kimliğini belirleyen “öteki”dir. Vurgulamak gerekir ki, Oksidentalizm, “ahlaki model” söyleminin çözülmesiyle ortaya çıkar: Batı’yı idealize eden dil, yerini Batı’yı eleştirel biçimde temsil eden, fakat hâlâ onun kavramsal çerçevesine bağlı bir tepki söylemine bırakır. Bu noktadan itibaren, “Batı’nın ahlaki üstünlüğü” miti, hem Weberci anlamda araçsal aklın hem de Saidci anlamda temsilin eleştirisine açılacaktır.

Batı’nın kendi kendini “ahlaki ve rasyonel bir uygarlık modeli” olarak kurması, modernliğin eleştirel potansiyelini de içinde taşır. Weber’in disiplinci rasyonalitesi, Habermas’ın iletişimsel aklına evrilirken, bu süreç bir yandan etik bir öz-eleştiri üretmiş, öte yandan kendi dışına yönelen bir tahakküm biçimini de beslemiştir. *Bir İmkân Olarak Modernite*’de Ahmet Çiğdem’in belirttiği gibi, “modernlik bir özgürleşme projesi olduğu kadar, aklın tahakküm biçimlerini çoğaltma riskini de taşır” (Çiğdem, 1997, s. 60). Tam da bu ikili yapı, modern aklın evrensellik iddiasını eleştirel bir direniş bilincine dönüştürecek zemini hazırlar. Ahlaki aklın araçsallaştığı noktada, “özgürleştiren akıl” yerini “denetleyen akıl”a bırakır. Bu dönüşüm, sömürge deneyiminde açık biçimde görünür hale gelir: modernliğin etik söylemi, Batı-dışı toplumlarda bir tahakküm dili olarak işler. İşte bu gerilimin içinden, Frantz Fanon’un temsil ettiği “eleştirel-akılcı söylem” doğar. Fanon’un *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*’de betimlediği sömürge öznesi, tam da Weberci disiplinin ve Habermasçı ahlakın sınırında sıkışmıştır; bu özne, Batı’nın rasyonel evrenselliğini sorgularken, aynı zamanda insan olmanın evrensel koşullarını yeniden tanımlar. Dolayısıyla “idealize eden söylem”, kendi içinden türeyen bir eleştiriyle çözülür ve yerini sömürge sonrası direniş bilincine, yani “eleştirel-akılcı söylem”in tarihsel dönüşüm zeminine bırakır.

### **Eleştirel- Akılcı Söylem: Frantz Fanon ve Sömürge Sonrası Direniş Bilinci**

Sömürgecilik deneyiminin bireyde yarattığı tahribatı en derin biçimde inceleyen düşünürlerden biri olan Frantz Fanon, *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*’de kolonyal düzenin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda psikolojik ve dilsel bir tahakküm biçimi kurduğunu belirtir. Fanon’a göre “Siyah insan beyaz olmak ister; beyaz insan ise insan olmanın mertebesine ulaşmak için çabalar” (Fanon, 2016, s. 7). Bu cümle, sömürge öznesinin kendini

ancak “beyaz bakışı” içinde tanımlayabildiğini gösterir. Kolonyal tahakküm, siyah bireyin benliğini bir “öteki”nin bakışıyla biçimlendirmesine neden olur; bu durum Fanon’un ifadesiyle bir “*aşağılık kompleksi*”nin üretimidir. Dil de bu sürecin merkezindedir: “Her sömürgeleştirilmiş halk, kendi kültürel özgünlüğünün ölümüne neden olan aşağılık kompleksiyle, medenileştirici ulusun diliyle karşı karşıya kalır” (s. 34). Dolayısıyla sömürgeci dilin içselleştirilmesi, öznenin kendine yabancılaşmasını hızlandırır. Bu noktada Fanon’un “beyaz maskeler” metaforu, yalnızca fiziksel bir gizlenme değil, kültürel bir taklit ve kimlik kaybı anlamına gelir. Siyah insan beyaz kültürün dilini, davranışını ve değerlerini benimseyerek “evrensel” bir insana dönüşeceğini sanır; ancak bu süreç onu “ne tamamen beyaz ne de bütünüyle siyah” bırakır. Stuart Hall’un “kimlik hiçbir zaman tamamlanmış bir şey değil, sürekli bir üretim hâlidir” (Hall, 1990, s. 222) tespiti, Fanon’un bu ikili bilinç yapısına ışık tutar. “Beyaz maskeler”, yalnızca bir başkası gibi görünmenin değil, kendi benliğini başkasının gözünden kurmanın trajedisi hâline gelir.

Fanon’un *Yeryüzünün Lanetlileri*’nde geliştirdiği “direniş bilinci”, sömürgeci şiddetin hem nedeni hem de aşılması gereken koşulu olarak belirir. Ona göre kolonyal düzen, şiddet üzerine kurulu olduğundan, özgürleşme de ancak bu şiddetin bilincine varmakla mümkündür. “Sömürgeleştirilmiş insan, efendisinin karşısında insan olmayı istemez; o, efendisinin yerini almak ister” (Fanon, 2007, s. 66) diyen Fanon, devrimci eylemi yalnızca bir intikam biçimi olarak değil, insanlaşma süreci olarak yorumlar. Şiddet, Fanon’da bir yıkım değil, bilinç dönüşümünün aracıdır: “Sömürgeciliğin yıkılması, her şeyden önce, insanın kendi içindeki yabancılaşmanın yıkılmasıdır” (s. 43-50). Bu nedenle onun düşüncesinde direniş, kör bir öfke değil, “akılcı bir yeniden doğuş”tur; yani öznenin hem kendi tarihini hem de eylemini bilinçle kurma çabasıdır. Fanon’un “Kendini insan olarak gerçekleştirmek isteyen halk, eylemin içinde yeniden doğar” (s. 178) ifadesi, bu akılcı direniş bilincinin özünü açıklar. Bu noktada, sömürge sonrası özne artık edilgen bir kurban değil, tarihin kurucusudur. Stuart Hall’un (1990) “Kimlik, sadece geçmişin yeniden keşfi değil, aynı zamanda geleceğin üretimidir” tespiti, Fanon’un bu düşüncesiyle örtüşür; çünkü özgürleşme, geçmişin travmalarına saplanmakla değil, yeni bir tarihsel özne inşa etmekle mümkündür. Dolayısıyla Fanon’un “akılcı söylemi”, şiddeti yücelten bir çağrıdan çok, insanın özgürleşmesinin etik ve politik bir zorunluluk olduğunu vurgular.

Fanon’un sömürge sonrası özneyi yeniden kurma çabası, Stuart Hall’un kimlik kuramında tanımladığı “being” (olma) ve “becoming” (oluş) eksenleriyle derin bir benzerlik taşır. Hall kimliği, yalnızca geçmişin yeniden keşfi değil, aynı zamanda geleceğin üretimi olarak tanımlarken; bu, Fanon’un (2007), “eylem içinde yeniden doğan insan” fikriyle örtüşür. Hall’a göre “kültürel kimlik sabit bir öz değil, tarihsel süreç içinde sürekli üretilen bir

konumlanmadır” (s. 222). Fanon’un (2016), “Siyah insan beyaz olmak ister; beyaz insan ise insan olmanın mertebesine ulaşmak için çabalar” ifadesi de bu dinamik kimlik anlayışının sömürge koşullarındaki trajik biçimidir. Her iki düşünürde de özne, sabit bir kimlikten ziyade tarihsel koşullar içinde yeniden kurulan bir bilinçtir. Hall’un (1990), “kimlik, bir yandan benzerlik ve sürekliliğin ekseni, diğer yandan fark ve kopuşun ekseni üzerinde konumlanır” görüşü, Fanon’un “yaralı bilinç” dediği bu ikili durumun kültürel boyutunu tanımlar. Dolayısıyla Fanon’un direniş bilinci, Hall’un kimlik teorisinde vurgulanan “oluş hâli”nin politik biçimidir; ikisi de öznenin kendini dışsal tanımlardan kurtararak yeniden inşa ettiği diyalektik bir özneleşme sürecini anlatır.

Fanon’un sömürge sonrası özneyi “yarılmış benlik” üzerinden tanımlaması, Homi K. Bhabha’nın kimliği “ara-mekânlarda” kuran *hybridity* (melezlik) kavramıyla eleştirel bir diyalog içindedir. Bhabha (1994, s. 4) kültürel kimliği “sabit kimlik tanımları arasında, farklılıkları hiyerarşiye dönüştürmeden var olmayı sağlayan bir interstitial passage (ara geçit)” olarak tanımlar. Bu geçiş alanı, tıpkı Fanon’un “beyaz maskeler” metaforunda olduğu gibi, öznenin ne tamamen sömürgeci ne de bütünüyle yerli olabildiği ikircikli bir konumdur. Ancak Bhabha’nın (Easthope, 1998, s. 342-343) belirttiği gibi, “sömürgeci varlık daima ikirciklidir; görünüşte otoriter bir kökene sahip olsa da her zaman tekrar ve fark içinde yeniden üretilir.” *Fanon’un* “Siyah insan beyaz olmak ister” tespitiyle Bhabha’nın bu “farkın üretici tekrarı” arasındaki ortak nokta, öznenin kendi kimliğini hep bir başka söylemin içinde kurmak zorunda oluşudur. Yine de Fanon’un yaklaşımı Bhabha’nın metinsel aradığından farklıdır: Fanon, bu bölünmeyi yalnızca bir dilsel oyun olarak değil, tarihsel ve bedensel bir yarılma deneyimi olarak görür. Bhabha’nın “interstices”i anlamın ertelendiği bir uzam yaratırken, Fanon bu ertelemeyi somut bir varoluş acısı olarak yaşar; onun için bu “üçüncü mekân”, ancak bilinçli eylemle aşılabilecek bir direniş alanıdır. Fanon’un “akılcı söylemi”, Bhabha’nın teorik melezliğini politik bir zemine çeker: kimlik artık yalnızca temsilin değil, eylemin diyalektiği içinde üretilir.

Fanon’un düşüncesi, yalnızca sömürgecilik eleştirisi değil, aynı zamanda dil, iktidar ve temsil ilişkilerini çözümleyen bir eleştirel söylem biçimidir. Berkan Güngör’ün (2020) belirttiği üzere, eleştirel söylem analizi, “dil toplumsal gerçekliği nasıl kurduğunu ve iktidar ilişkilerini hangi anlam kalıpları içinde yeniden ürettiğini” (s.2-3) açığa çıkarmayı amaçlar. Fanon da benzer biçimde kolonyal dilin, Batı’nın epistemolojik üstünlük iddiasını nasıl içselleştirdiğini gösterir; “sömürgeleştirilmiş insan, efendisinin dilinde konuştuğu sürece kendi bilincini yitirir” (Fanon, 2016, s. 10) derken dilin ideolojik işlevini tam da bu bağlamda ortaya koyar. Bu noktada Fanon’un söylemi, klasik anlamda bir Batı karşıtlığı değil, Batı aklının kendi iç

çelişkilerini görünür kılan **eleştirel-akılcı bir sorgulamadır**. Oksidentalizmin “eleştirel-akılcı söylem biçimi”, Batı’yı tek bir düşman imgesi olarak reddetmektense, Batı düşüncesinin insansızlaştırıcı yönlerini çözümleyerek evrensel bir özgürleşme ufkunu mümkün kılar. Fanon’un “akılcı direniş bilinci” tam da bu düzlemde konumlanır: Batı’nın “insanlık” iddiasını ters yüz eder ama aklın özgürleştirici potansiyelini reddetmez. Bu anlamda Fanon, Batı’yı toptan reddeden bir anti-Batıcı değil; Batı’nın evrenselci akıl iddiasını sömürge deneyimi üzerinden yeniden düşünmeye zorlayan eleştirel bir oksidentalist olarak okunabilir. Bu yaklaşım, sömürge sonrası öznenin yalnızca bastırılmış sesini değil, kendi söylemini üretmesini de sağlar. Eleştirel söylem analizinin de vurguladığı gibi, söylem yalnızca bir ifade biçimi değil, bir iktidar mücadelesidir; Fanon’un yazısı da tam bu nedenle hem bir felsefi direniş manifestosu hem de oksidentalizmin en olgun “akılcı” formudur.

Frantz Fanon’un düşüncesi, yalnızca sömürge karşıtı bir politik söylem değil, aynı zamanda modernliğin insansızlaştırıcı aklına karşı “yeni bir insanlık” arayışıdır. Peter Hudis (2015), Fanon’un *Philosopher of the Barricades* adlı çalışmasında, onun düşünsel omurgasını oluşturan üç temel etkiden söz eder: Hegel’in efendi-köle diyalektiği, Marx’ın yabancılaşma kavramı ve Merleau-Ponty’nin fenomenolojisi. Hudis’e göre Fanon, bu felsefi mirası yeniden düzenleyerek, “*the entire life work of Fanon was geared towards reestablishing the humanity of people of color in the face of racial dehumanization*” yani tüm yaşam çalışmasını ırksal insanlıktan çıkarılmaya karşı siyah insanların insanlığını yeniden kurma amacına yöneltmiştir (Hudis, 2015, s. 2-4). Bu ifade, Fanon’un eleştirel-akılcı söyleminin merkezinde yer alan insanlaşma sürecinin rasyonel zorunluluğunu açığa çıkarır. Hudis, Fanon’un “Marx’ın yabancılaşma kuramı” ve “Hegel’s köle-efendi diyalektiği” dönüştürerek, özgürlüğü yalnızca ekonomik değil, varoluşsal bir bilinç eylemi olarak yorumladığını vurgular. Frantz Fanon, Batı’nın kendine ait kıldığı “akıl” kavramını tersine çevirir: artık akıl, Batı’nın üstünlüğünü değil, bütün insanlığın özgürleşme kapasitesini temsil eder. Bu yönüyle onun düşüncesi, hem oksidentalizmin “Batı’nın akıl tekeli reddeden” söylemine yaklaşır hem de Hegelci özbilinç fikrini sömürge-sonrası bir düzlemde yeniden kurar. Hudis (2015), ırkçılığın yalnızca geçmişte kalmadığını, aksine günümüz dünyasının yeniden Fanon’un fikirleriyle çarpışmakta olduğunu belirtir. Bu çarpışma, Fanon’un aklın eleştirel ve devrimci potansiyeline duyduğu inancın hâlâ geçerli ve sarsıcı bir biçimde etkili olduğunu göstermektedir.

Fanon’un *Toward the African Revolution* (2004) adlı politik denemeler derlemesi, onun düşünsel evriminde “bilinçten eyleme geçişin” metinsel kayıdır. Kitabın editörü François Maspero’nun da belirttiği gibi, Fanon bu dönemde “*decided to dissociate himself both from the ‘great white error’ and from the ‘great black mirage,’ initiating a new, revolutionary*

*approach*” [“hem ‘büyük beyaz yanlış’ dan hem de ‘büyük siyah serap’ tan koparak yeni, devrimci bir yaklaşım başlatmıştır”] (Fanon, 2004, s. viii). Bu kopuş, sömürgeci ve milliyetçi iki uç arasındaki diyalektik bir aklın doğuşunu simgeler. “Racism and Culture” başlıklı metinde Fanon, ırkçılığın “*not an accidental discovery but a structure of exploitation—one group of men by another*” [“tesadüfî bir keşif değil, bir grubun diğerini sömürmesine dayanan sistematik bir yapı”] olduğunu söyler (s. 34). Dolayısıyla Fanon’a göre ırkçılık, yalnızca ahlaki bir sapma değil, insanın insana yabancılaşmasının rasyonel bir göstergesidir. Bu nedenle direniş, kör bir karşı şiddet değil, “aklın etiği” olarak ortaya çıkar. *Letter to the Resident Minister*’da bu etik bilinci şu sözlerle dile getirir: “*I do not have the right to remain silent while the lives of my brothers are crushed beneath a system that denies their humanity*” [“Kardeşlerimin hayatları insanlıklarını inkâr eden bir sistem altında ezilirken susma hakkım yoktur”] (s. 52-54). Fanon’un bu mektubunda, eylem bir öfke patlaması değil, bilincin tarihsel sorumluluğudur. Onun akıl anlayışı, Aydınlanma’nın soyut rasyonalizmini tersine çevirerek, insanı yeniden insan yapan somut bir bilinç hâline gelir. Bu nedenle Fanon’un düşüncesi, oksidentalizmin “eleştirel-akılcı” hattıyla doğrudan kesişir: Batı’nın aklını reddetmek yerine, onu ahlaki bir yeniden doğuşun aracı olarak konumlandırır.

Wole Soyinka’nın *Art, Dialogue, and Outrage* (1993) adlı kitabında geliştirdiği estetik anlayış, Fanon’un politik eylemle özdeşleştirdiği “akılcı direniş” kavramının kültürel alandaki bir devamıdır. Soyinka’ya göre sanat (1993), yalnızca bir temsil biçimi değil, toplumsal yaralara dokunan bir diyalog alanıdır. Sanatçı, tarihsel adaletsizlikler karşısında sessiz kalamaz; çünkü tarafsızlık, geçmişin yaralarından etkilenmemiş olanların lüksüdür. Bu düşünce, Fanon’un “Kendini insan olarak gerçekleştirmek isteyen halk, eylemin içinde yeniden doğar” (Fanon, 2007, s. 178) ifadesiyle aynı düşünsel çizgide durur. Her iki düşünür de eylemi, insanı yeniden kuran bir yaratı süreci olarak görür. Soyinka’nın vurguladığı “diyalog”, Fanon’un “karşı-şiddet” kavramında olduğu gibi, yalnızca bir karşı koyma değil, anlamın yeniden inşasıdır. Sanat, sömürgecilik sonrası toplumda tıpkı Fanon’un “beyaz maskeyi yırtan” öznesi gibi, sesi bastırılmış olanın konuşma hakkını geri kazanır. Soyinka’nın ifadesiyle, “*the artist becomes a participant in the re-creation of communal memory*” [“sanatçı, toplumsal belleğin yeniden yaratımına katılan bir özneye dönüşür”] (s. 33). Bu, Fanon’un akılcı direniş bilinciyle örtüşen bir etik duruştur: her iki düşünürde de insan, kendi tarihini yalnızca acıyla değil, bilinçli üretimle dönüştürür. Fanon’un politik söyleminde yer alan akıl-eylem birliği, Soyinka’nın estetik söyleminde sanat-vicdan birliğine dönüşür.

Fanon’un sömürge sonrası özneye dair düşüncesi, 1990’lar sonrası postkolonyal teoride yeni bir yankı bulmuştur. *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons* adlı

derlemede Iain Chambers (2002), kimliği sabit bir öz değil, “tarihler, diller ve mekânlar arasında süregiden bir müzakere süreci” olarak tanımlar (s. 17). Bu tanım, Fanon’un *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*’de ortaya koyduğu “bölünmüş bilinç” yapısını kavramsal olarak genişletir. Fanon’un bireysel psikoloji düzeyinde tarif ettiği “yaralı bilinç”, postkolonyal kuramda artık kültürel *melezlik* ve *aradalık* kavramlarıyla açıklanır. Chambers (2002), postkolonyal kimliği senteze direnen çoklu tarihselliklerin gerilimli alanında şekillenen bir oluş süreci olarak değerlendirir. Bu yaklaşım, Fanon’un “ne tamamen siyah ne tamamen beyaz” öznesinin güncel hâlini betimler. Bu bağlamda, Fanon’un özgürleşme bilinci Hall’un “becoming” eksenile, Bhabha’nın “third space” kavramıyla ve Chambers’ın “dissonance” (uyumsuzluk) anlayışıyla kesişir. Ancak aralarındaki fark, Fanon’un bu aradalığı salt temsil düzeyinde değil, eylem ve etik düzleminde düşünmesidir. Onun için kimlik, sürekli ertelenen bir metinsel oyun değil, tarihsel olarak bedel ödenen bir varoluştur. Bu yaklaşım, oksidentalizmin eleştirel-akılcı biçiminin de özünü oluşturur: Batı’nın kurduğu evrensellik iddiasını reddetmeden, onun sınırlarını ifşa etmek. Bu bağlamda Fanon, Batı düşüncesini dışlamak yerine, onu özgürleşme düşüncesinin diyalektik bir bileşeni hâline getirir.

Fanon’un düşüncesi, özünde, Batı düşüncesine yöneltilmiş bir nefret değil, onun kendi iç çelişkilerini açığa çıkaran eleştirel-akılcı bir sorgulamadır. Peter Hudis’in (2015) vurguladığı gibi, Fanon “Hegel’in efendi-köle diyalektiğini tersine çevirirken, aklın kurtuluş değil tahakküm aracına dönüşebileceğini” göstermiştir. Bu farkındalık, Fanon’u irrasyonel bir başkaldırının değil, “aklın etiği”nin savunucusu hâline getirir. *Toward the African Revolution*’da Fanon (2004), ırkçılığın “bir grubun diğerini sömürmesinin düzeni” (34) olduğunu belirterek, çözümün ancak insanın “evrensel özgürleşme bilinci”yle mümkün olacağını söyler. Bu yönüyle Fanon’un söylemi, oksidentalizmin “eleştirel-akılcı biçimi”nin somut bir örneğidir: Batı’yı tamamen reddetmek yerine, onun rasyonalite geleneğini insanı merkeze alan bir yeniden doğuşun zemini olarak dönüştürür. Oksidentalizm bu bağlamda bir “anti-Batı ideolojisi” değil, Batı aklının kendi yarattığı yabancılaşmaya karşı geliştirdiği özeleştiridir. Hudis (2015), Fanon’u tam da bu nedenle “*the philosopher of human renewal*” [“insani yenilenmenin filozofu”] olarak nitelendirir; çünkü onun amacı, Batı’nın dışına çıkmak değil, Batı’nın insanlık anlayışını yeniden kurmaktır. Bu anlayış, Fanon’un “eylemde yeniden doğan insan” vurgusuyla birleştiğinde, oksidentalizmin akılcı direniş söyleminin felsefi temelini oluşturur: aklın kendisi artık bir tahakküm aracı değil, insanın insana karşı sorumluluğunu yeniden mümkün kılan etik bir eylem hâline gelir.

## Aşağılayıcı / Düşmanca Söylem- Buruma & Margalit: Batı Karşıtlığının İdeolojik Eleştirisi

Buruma ve Margalit (2004), *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies* adlı eserlerinde, Batı karşıtı söylemlerin sadece bir “dışlanma” ya da “nefret” biçimi değil, aynı zamanda ideolojik bir yapı olarak işlediğini belirtirler. Yazarlar, bu yapının, “Batı”yı rasyonalite, bireycilik ve sekülerizm üzerinden tanımlarken, aynı anda bu değerleri yozlaşmanın ve ruhsuzluğun simgesi hâline getirdiğini vurgularlar. Oksidentalist bakışa göre madde Batı’nın tanrısı, maddecilik ise onun dinidir... Doğu ile Batı’nın mücadelesi, dünyevi maddeye tapanlarla ilahi ruha inananlar arasındaki Maniheist bir savaştır. Bu noktada düşmanca söylem, yalnızca kültürel bir farklılaşma değil, Batı’nın modernlik iddiasına yöneltilmiş bir ahlaki reddiyedir. Bu ideolojik yapı, modernitenin taşıyıcısı olarak görülen Batı’yı “insansız kentlerin uygarlığı” şeklinde betimler. Buruma ve Margalit (2004) bu betimlemeyi, özellikle 20. yüzyılın totaliter ideolojilerinde –Nazi Almanyası’ndan Japon İmparatorluğu’na kadar– tekrar eden bir ortak motif olarak görürler: Şehre, entelektüele, köksüz kozmopolite, toprağı ekip biçmek ya da savaşmak yerine ticaret yapan insanlara duyulan nefret, her Batı karşıtı ideolojide ortak bir temadır. Şehrin, insanın doğadan koptuğu, insanların köksüzleştiği ve değerlerin onur ya da inançla değil parayla belirlendiği yozlaşma mekânı olduğu düşüncesi, uygarlığın en eski dönemlerine kadar gider. Ancak Batı’nın çöküşünün simgesi olarak ‘kötü şehir’ imgesi, uygarlığın hastalık olarak görüldüğü yirminci yüzyılda doruğa ulaşmıştır. (2004, s.33-36)

The question is: When did the idea of the city as a wicked symbol of greed, godlessness, and rootless cosmopolitanism become almost totally associated with the West? (s.21)

[Soru şudur: Şehir fikri, açgözlülüğün, tanrısızlığın ve köksüz kozmopolitliğin sembolü olarak ne zaman neredeyse tamamen Batı ile özdeşleşti?]

Buruma’nın bu tespiti, Oksidentalist söylemin ideolojik yönünü anlamak açısından önemlidir. Zira Batı’nın şehir, birey ve rasyonalite merkezli uygarlık modeli; Doğu’da hem kültürel hem de psikolojik bir tepki doğurmuştur. Bu tepki, yalnızca medeniyet eleştirisi değil, aynı zamanda bir kimlik savunusu biçiminde gelişmiştir.

Ian Buruma’ya göre Oksidentalizm, Batı’nın sömürgeci ve günümüzdeki kapitalist algılamalarına karşı doğmuştur. Oksidentalizm, varlığını Batı’nın yıkıcı gücünü durdurup, ona karşı koyacak duruma ulaştığı zaman ispat etmiş olacaktır. Bugün itibarıyla Oksidentalizm, aşağılanma ve yenilgi duygusuyla beslenmektedir.” (2004, aktaran, Çaycı, 2018, s.42) Bunun harekete geçmesi, ancak itici bir güç haline gelmesiyle mümkündür. İtici gücü oluşturan unsurlar sadece intikam duygularından ibaret olursa içi boşaltılmış demektir. Bunun yolu bütüncül olarak gelişmek ve onun parametrelerini harekete geçirmekten geçmelidir. (Çaycı,2018, s.48)

Bu ideolojik söylemin merkezinde, şehirleşme, ticaret ve bireycilik gibi modern unsurlara duyulan tiksinti yer alır. Buruma ve Margalit (2004), Ticaretle uğraşan insan tipi,

oksidentalist imgelemde ahlak dışı bir kişiliktir; çıkar peşinde koşan, kutsal olana sırtını dönmüş bir madde insanıdır. Bu nedenle Batı, yalnızca politik bir rakip değil, “yozlaşmanın kaynağı” olarak kodlanır. Şehir, Batı’nın simgesi hâline gelir; çünkü şehirde insan topluluktan kopar, bireyselleşir ve kutsal bağlardan uzaklaşır. Düşmanca/aşağılayıcı söylem, modernliğin sembollerini “ahlaki bozulma”nın kanıtı olarak okur. Dolayısıyla “şehir”, Batı’nın hem ekonomik hem kültürel modelini temsil ederken, düşmanca oksidentalit söylem bu şehir imgeleri üzerinden “yozlaşmış modernlik” eleştirisini kurar. Buruma ve Margalit’e göre Batı karşıtlığı, kendini bir “ahlaki direniş” söylemi olarak meşrulaştırır. Ancak bu direniş, modern akla karşı irrasyonel bir kutsallık iddiası taşır: “Batı zihni büyük ekonomik başarılarla ulaşabilir, ileri teknolojiyi geliştirebilir ve yayabilir; ancak yaşamın yüce yönlerini kavrayamaz, çünkü maneviyattan ve insan acısını anlamaktan yoksundur.” (2004, s.75) Bu bağlamda düşmanca söylem, Batı’nın çoğulculuğunu “ahlaki çürüme” olarak okur; Batı insanını ise “makineleşmiş, inançsız, ruhsuz” bir varlık olarak resmeder. Burada nefretin epistemolojisi, modern öznenin rasyonel özgürlüğüne karşı dogmatik bir sadakati savunur; yani Batı’ya yöneltilen öfke, aslında modernitenin merkezindeki bireysel özerkliğe duyulan bir korkunun dışavurumudur. Buruma ve Margalit’in çözümlemesi düşmanca oksidentalizmi bir “tersine ayna” ideolojisi olarak konumlandırır. Bu ideolojide Doğu, Batı’yı reddederken onun kategorilerini yeniden üretir. “Batı karşıtlığının ideolojik yapısı”, bir medeniyet eleştirisinden çok, modernliğin kendi iç gerilimlerinin başka bir bağlamda tekrarıdır. Yazarların ifadesiyle, “Oksidentalit için Batı yalnızca yabancı bir uygarlık değil, kendi içinde korktuğu bir bilinç hâlidir. Batı’da nefret ettiği şey, aslında kendisinin de dönüşmekten korktuğu şeydir.” (Buruma & Margalit, 2004, s. 75-89) Düşmanca/aşağılayıcı söylem, sadece Batı’yı değil, kendi modernleşme deneyimini de inkâr eden bir kültürel nevroz biçiminde görünür hâle gelir.

Buruma ve Margalit’in tespitine göre, Batı karşıtlığının kökeninde akla ve özgürlüğe karşı geliştirilen mistik bir yüceltme bulunur. “Batı aklın, Doğu ise imanın simgesidir” ifadesi, bu karşıtlığın özünü açıklar. Oksidentalit bakışta, Batı’nın eleştirel düşünce geleneği “inançsızlık”, bilimin rasyonalitesi ise “putperestlik” olarak değerlendirilir. Bu bağlamda düşmanca söylem, Batı’nın insan merkezli dünya görüşüne karşı ilahi mutlaklık fikrini öne çıkarır. “Batı-karşıtı bilinç”, kendi kimliğini Batı’nın reddi üzerinden kurar; fakat aynı anda Batı’nın kavramlarını ve ikiliklerini kullanmaktan da kaçamaz.

Buruma ve Margalit, düşmanca/aşağılayıcı söylemi oksidentalizmin “ayna ideolojisi” olarak nitelerler: “*Batı’dan nefret edenler, aslında kendi korkularının ve arzularının yansımaları Batı’da görürler*” (s. 58). Bu nedenle Batı karşıtlığı, dışsal bir reddedişten çok, modernliğin iç gerilimlerinin başka bir kültürel düzlemde yeniden sahnelenmesidir. Düşmanca

söylem, Batı'nın aklını ve bireyciliğini lanetlerken, aynı araçlarla –ideoloji, söylem, temsil– kendi alternatif mitini üretir. Bu mit, Batı'yı aşağılamakla kalmaz; aynı zamanda Doğu'nun kendi benliğini üstün ve “ahlaken saf” bir konuma yerleştirerek yeni bir tahakküm biçimi yaratmasına hizmet eder.

“Batı”yı rasyonalite, bireycilik ve sekülerizm üzerinden tanımlayan Buruma (2004), Batı karşıtı ideolojik söylemin bu değerleri maneviyattan kopuşun, ahlaki çürümenin ve ruhsuzluğun sembolü olarak yeniden ürettiğini belirtir.

The image of the metropolis as a whore is not just a reflection of female sexuality, so feared and loathed by puritans such as Mohammed Atta, but also a comment on a society that revolves around trade. In the city, conceived as a giant marketplace, everything and everyone is for sale. (2004, s.18)

[Metropolün fahişe olarak imgesi, yalnızca Muhammed Atta gibi tutucu kişilerce korkulan ve nefret edilen kadın cinselliğinin bir yansıması değildir; aynı zamanda ticaret etrafında dönen bir toplum üzerine bir yorumdur. Dev bir pazar yeri olarak tasavvur edilen şehirde, her şey ve herkes satılıktır.]

Batı karşıtı ideolojilerde “kahraman” figürü, ticaretin ve bireysel çıkarın hâkim olduğu Batı dünyasına karşı ahlaki bir yüceliğin sembolü hâline gelir. Buruma ve Margalit'e (2004) göre bu figür, “tüccar insan” a duyulan tiksintinin ideolojik karşılığıdır: Batı'nın simgesi olarak görülen tüccar, para ve çıkar ilişkilerinin temsilcisidir; buna karşılık Doğu'nun ya da “inanan insanın” kahramanı, fedakârlık, disiplin ve ruhsal yücelik değerleriyle tanımlanır. Yazarlar, bu karşıtlığın kökenini Batı modernliğinin ekonomik rasyonalizmine tepki olarak açıklarken, *kahramanlık idealini* Batı'ya karşı kurulmuş bir “ahlaki direniş söylemi” olarak değerlendirirler.

The Merchant lives for gain, the hero dies for honor. (2004, s.49)

[Tüccar kazanç için yaşar, kahraman onur için ölür.]

Bu söylemde kahraman, bireysel mutluluğu değil, “dava uğruna ölümü” seçen bir ideal tiptir; tüccar ise yaşamak için her türlü değerden vazgeçen bir çıkarıcı figüre indirgenmiştir. Buruma ve Margalit, “kahraman” ile “tüccar” arasındaki bu ayrımın, yalnızca Doğu-Batı karşıtlığını değil, aynı zamanda modernlik ile maneviyat arasındaki gerilimi de temsil ettiğini vurgular. Oksidental bakışta kahraman, “ruhun yüceliğini” ve “ölümü göze alan inancı” simgelerken, Batı insanı maddi güvenlik ve haz peşinde koşan bir korkak olarak betimlenir. Yazarların ifadesiyle, bu söylemde “Batı uygarlığı, kahramanlık ruhunun sönüşüyle birlikte yozlaşmıştır” (s.49-74). “Kahraman–tüccar” karşıtlığı, Batı'nın kendi içinde geliştirdiği modern değerlerin, dışsal bir ahlak sistemi tarafından yeniden tersyüz edilmesi anlamına gelir. Bu nedenle düşmanca söylem, Batı'yı yalnızca dışlayan bir eleştiri değil, aynı zamanda modern öznenin iç çelişkilerini yansıtan bir ideolojik aynadır.

Aktaş, (2023) Buruma ve Margalit'in ortaya koyduğu Oksidentalizm yaklaşımını temel olarak bu kavramı “Batı düşmanlığı” bağlamında tartışır. Ancak Aktaş, onların tanımını doğrudan benimsemekten ziyade, Batı eleştirisini Doğu'nun kültürel direniş dinamikleri üzerinden yorumlar. Aktaş'a göre Oksidentalist bakış, Batı'nın kültürel hegemonyasına ve materyalist zihniyetine karşı bir tür ruhsal direnç biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu bakışta Doğu'nun amacı, Batı'yı bütünüyle reddetmek değil; onun temsil ettiği ruhsuz modernliğe karşı kendi manevî bütünlüğünü ve özne konumunu korumaktır. Bu yönüyle Oksidentalizm, yalnızca “Batı karşıtı” bir ideoloji değil, aynı zamanda Batı'nın epistemolojik tahakkümüne karşı geliştirilen bir savunma refleksidir (Aktaş, 2023, s. 40).

Aktaş (2023), Oksidentalizmi “anti-Batıcı bir yaklaşım” olarak değil, Batı'nın Doğu'ya yönelik bilgi üretimindeki tahakkümüne bir cevap olarak değerlendirir. Ona göre, Batı'nın “araştıran özne” konumuna karşılık, Doğu'yu “araştırılan nesne” hâline getirmesi, Oksidentalist söylemin ortaya çıkışındaki temel kırılmadır. Ancak Aktaş, bu söylemin taşıdığı potansiyel tehlikenin de altını çizer: Oksidentalizm, oryantalizmin tersine çevrilmiş biçimi olarak, aynı özcü mantığı yeniden üretme riskini taşır; bu nedenle en az oryantalizm kadar ideolojik bir sapmaya dönüşebilir.

Batı'nın Doğu'yu bir buçuk asırdır, “Seni bildiğim için güçlüyüm, güçlü olduğum için de sen benim bilgimin ürünüsün” şeklindeki tanımlamaya karşılık Doğu'nun Batı'yı araştırma nesnesi/alanı yapma çabasının bir ürünü olan oksidentalizm, oryantalizmin Doğu'ya dair çizdiği portreyi yanlışlamadan ziyade kendisine yapılanın bir benzerini Batı'ya yapmaya çalışmaktadır. Bu yüzden oksidentalizmin başarı şansı çok düşüktür. (Öztürk, 2006, s.45, aktaran Aktaş, s.41)

Bu bağlamda Oksidentalizm, Doğu'nun kendi öznesini yeniden kurma çabasının bir yansımasıdır. Ancak Aktaş bu çabanın tehlikeli bir biçimde “intihar saldırısına dönüşebileceğini” ve Doğu'nun Batı'yı taklit ederek kendine yabancılaşma riski taşıdığını da vurgular.

Buruma ve Margalit'in tespit ettiği biçimiyle Oksidentalizm, yalnızca modern Batı'ya duyulan bir öfke değil, aynı zamanda Aydınlanma'nın akıl, bireycilik ve sekülerlik ilkelerine karşı geliştirilen bir ideolojik karşıtlık olduğunu belirtmiştik. Abdullah Metin (2021), bu yaklaşımı tartışırken Oksidentalizmi doğrudan “Batı düşmanlığı” olarak değil, Batı düşmanlığı şeklinde yorumlayan Batılı düşünürlerin bakışını açıklamaya yönelir. Ona göre, Buruma ve Margalit gibi yazarlar Oksidentalizmi, “Batı'nın rasyonel ve seküler değerlerine yöneltmiş dinsel bir tepki” biçiminde ele alırken; bu çerçevede Oksidentalizmin bütün boyutlarını yansıtmakta yetersiz kalmaktadır. Metin, “Batı aklının insanı Tanrı'dan uzaklaştırdığı” inancının Oksidentalist söylemde önemli bir yer tuttuğunu, ancak bu söylemin aynı zamanda Batı'nın hegemonik temsil gücüne karşı bir kimlik savunusu içerdiğini belirtir (s. 138–139).

Metin’e göre Oksidentalizmi yalnızca Aydınlanma’ya karşı bir düşmanlık olarak görmek indirgemeci bir yaklaşımdır. Yazar, Buruma ve Margalit’in yaklaşımını “tek boyutlu” bulur ve onların Oksidentalizmi eleştirirken Doğu’nun kendini tanımlama çabasını göz ardı ettiklerini vurgular. Metin (2021) bu durumu şöyle açıklar: “O halde bütün Aydınlanma eleştirmenlerini, Hitler’i, Stalin’i oksidentalist olarak görmek gerekir ki, bunun mümkün olmadığını daha önce belirtmiştik” (s. 141). Dolayısıyla Metin, Oksidentalizmi yalnızca bir “Batı düşmanlığı” olarak değil, Batı’nın bilgi ve temsil gücüne yöneltilmiş çok katmanlı bir itiraz olarak yorumlar.

### **İkircikli Söylem- Daryush Shayegan: Yaralı Bilinç ve Bölünmüş Kimlik**

Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç* adlı eserinde Doğu toplumlarının modernlikle kurduğu çelişkili ilişkiyi “kültürel şizofreni” kavramı etrafında tartışır. Ona göre, geleneksel uygarlıklar modernliğe dâhil olamamış, fakat onun etkisinden de tamamen kurtulamamışlardır. Bu durum, Doğu öznesinde “iki farklı bilgi bloğu arasında kalmışlık” biçiminde tezahür eder; özne, bir yandan Batı’nın ilerlemesini hayranlıkla izlerken diğer yandan bu ilerlemenin kendi kültürel temellerini aşındırdığı duygusuyla öfke duyar (Shayegan, 2002, s. 11-12). Shayegan’a göre modernlik “hiçbir zaman kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmamış,” bu nedenle İslam toplumlarında Batı’ya dair yargılar daima “ahlaksal bir değerlendirmeye bürünmüştür” (Shayegan, 2002, s. 13). Bu zihinsel bölünmüşlük, modernleşme deneyiminin dışsal bir taklit olmaktan öteye geçememesine yol açar.

Bu bağlamda Shayegan’ın “yaralı bilinç” kavramı, oksidentalist söylem biçimlerinden biri olan ikircikli söylemin felsefi temelini oluşturur. Doğu’nun Batı karşısında sergilediği bu ikili tutum—bir yandan hayranlık, diğer yandan tepki—kültürel öznenin hem Batı’ya ait olma arzusunu hem de ona karşı direnişini aynı anda barındırır. Böylece oksidentalist özne, Batı’yı reddederken onun epistemolojik çerçevesini yeniden üretir; yani eleştirisini dahi Batı’nın kavramsal araçlarıyla kurar. Bu durum, Homi Bhabha’nın (1994) “ambivalans” ve “melezlik” kavramlarıyla kesişir: her iki düşünür de kolonyal ya da postkolonyal öznenin kimliksel salınımını, taklit ve reddin eşzamanlılığı içinde tanımlar. Dolayısıyla Shayegan’ın “yaralı bilinci”, oksidentalist ikircikli söylemin hem bilişsel hem varoluşsal düzlemdeki tezahürüdür; Doğu’nun Batı’yı eleştirirken aslında kendi “bölünmüş kimliğini” ifade etmesidir.

Daryush Shayegan, modernlik karşısında Doğu toplumlarında ortaya çıkan “kimlik kaybı korkusu”nu, “iki dünya arasında kalmış” bir bilincin travması olarak tanımlar. Modernliğe duyulan çekim ile ona karşı geliştirilen reddin aynı anda var olduğu bu durum, onun ifadesiyle “çatlamış kişiliğimizi yansıtan ikili bir dil ve ikiyüzlülük”tür (Shayegan, 2002, s. 33). Bu ikircikli tutum, modernliğin teknik araçlarını arzulayıp, bu araçların dayandığı metafizik ve

epistemolojik temelleri reddetme çelişkisiyle beslenir. Shayegan’a göre bu çatışma yalnız siyasal değil, ontolojik bir yarılmadır: Doğu, kendi varoluş zeminini yitirirken Batı’nın felsefi paradigmasını iselleştiremediği için, modernliğin biçimini taklit eder ama özünü asla kavrayamaz. Bu nedenle Doğu’daki özne “kimliğini kaybetmekten korkar” ama bu korku, aynı anda “Batılılaşamama”nın suçluluğuna da dönüşür (Shayegan, 2002, s. 36–37).

Ali şerati ise *Medeniyet ve Modernizm*’de bu yarılmayı, modernleşmenin medeniyet olarak sunulmasından kaynaklanan epistemik bir yanılsama şeklinde değerlendirir. Ona göre “empoze edilmiş modernleşme” gerçekte “medeniyet” değil, Avrupa kapitalizminin tkretim mantığının Doğu’ya aktarılmasıdır: “Ne yazık ki modernizm, biz Avrupalı olmayan milletlere medeniyet adı altında empoze edilmiştir” (şerati, 2005, s. 9). şerati, bu süreçte yerli kültürün köklerinden koparıldığını, bireyin kendi benliğini “kendi kökeninden, dilinden, dininden ve tarihinden” uzaklaştırarak Batı’nın taklitçisi hâline geldiğini belirtir (şerati, 2005, s. 33–36). Modernleşme, bu anlamda, bir “ilerleme” değil, asimilasyon ve alienasyonun birlikte işlediği bir süreçtir. şerati’nin tespiti, modernliğin teknik ve tkretimsel boyutuna indirgenmesinin, özneyi hem kendi geleneğinden hem de eleştirel aklın evrensel değerlerinden uzaklaştırdığı yönündedir.

Her iki düşünürün yaklaşımı birlikte okunduğunda, Doğu’nun Batı karşısında geliştirdiği ikircikli söylemin yapısal temeli belirginleşir. şerati’nin “medeniyet olmayan modernleşme” eleştirisi, Shayegan’ın “yaralı bilinç” kavramının sosyo-tarihsel dayanağını oluşturur. Çünkü dışarıdan dayatılan modernleşme, özneyi aynı anda iki zıt yönelime iter: Batı’ya benzeme arzusu ile ona benzememenin savunusu. Bu gerilim, hem Shayegan’ın tarif ettiği “zincirleme özdeşleşme”ye (2002, s. 36) hem de şerati’nin anlattığı “sözde aydınlar” fenomenine (2005, s. 35) zemin hazırlar. Sonuçta ortaya çıkan şey, kültürel anlamda ne tam Batılı ne de tam yerli bir bilinçtir; kendi benliğinden yabancılaşmış, ama Batı’nın paradigmasına da ait olamayan bir “bölünmüş kimlik.” Bu kimlik, modernleşmenin medeniyet olmadığını, tersine, kimlik kaybını ve kültürel kopuşu derinleştiren bir sömürge sonrası bilinç formu olduğunu gösterir.

Shayegan (2002), “mekân-dışı bir dünya” ve “fikre geç kalmış bir bilinç” kavramlarıyla, geleneksel toplumların modernlikle kurdukları yzeyssel ve parçalı ilişkiyi betimler. Ona göre Doğu toplumları, modernleşmenin arkasındaki düşünsel devrimi kavrayamadan onun teknik sonuçlarını dn almışlardır. Bu durum, “zaman ve mekân duygusunun birbirinden kopmasıyla” sonuçlanır; zihin, modernliğin araçlarını kullanır fakat kendi kültürel bağlamında bu araçların anlamını üretemez hale gelir (Shayegan, 2002, s. 22–23). Modernleşmenin epistemolojik boyutuna erişemeyen bu “arpık bilinç”, teknolojiyi ve makineyi, üretim

ilişkilerinden çok bir fetiş nesnesi olarak algılar. Özne, modernliğin sembollerine yönelirken kendi anlam dünyasından kopar, “bilincin ikiye bölünmesi” ve “kültürel şizofreni” ortaya çıkar. Shayegan’ın ifadesiyle bu durum, “görünürde modern, ama ruhen skolastik” bir bilinç yapısıdır (s. 24).

Ali Şeriati’nin *Medeniyet ve Modernizm*’de makineleşmeye yönelik eleştirisi, Shayegan’ın sözünü ettiği bu kültürel yarılmanın toplumsal karşılığını oluşturur. Şeriati’ye göre makineleşme, Batı’da insanın doğa üzerindeki egemenliğinin sembolü haline gelirken, Batı dışı toplumlarda “medeniyet” sanılarak körü körüne taklit edilmiştir. Oysa bu taklit, insanı hem doğadan hem de kendi ruhsal bütünlüğünden uzaklaştıran bir “mekanikleşme”ye dönüşür. Şeriati, “bir insan, makineye dönüşürken artık ihtiyaç, duygu ve ruhu yerine sadece görev duygusuyla hareket eder” diyerek (Şeriati, 2005, s. 12–13) bu dönüşümün özneyi bir “şey”e indirgediğini vurgular. Makinenin üretim hızını taklit etmeye çalışan Doğulu toplum, aynı zamanda kendi kültürel ve etik ritmini kaybeder; insan “ne tam modern ne de tam geleneksel” bir varlık haline gelir. Shayegan bu durumu, *Zi Gung* hikâyesi aracılığıyla sembolik biçimde açıklar: Han Irmağı kıyısında, kuyudan suyu kovayla çeken yaşlı bir adam, kendisine suyu kolayca çekebilmesi için bir kaldıraç sistemi öneren Zi Gung’a şu yanıtı verir: “Makina kullanan kişi bütün işlerini makina gibi görür; işlerini makina gibi gören kişinin makina gibi bir yüreği olur. Ve göğsünde makina gibi bir yürek olan kişi masumiyetini kaybeder... Bu şeyleri bilmediğimden değil — kullanmaktan utanırım” (Shayegan, 2002, s. 23). Bu kısa diyalog, Shayegan’ın kültürel şizofreni dediği bilincin köklerini özetler: makinenin yalnızca bir teknik nesne değil, insanın duygu, sezgi ve ritmini dönüştüren bir kültürel paradigma olduğunu gösterir. Zi Gung’un önerdiği mekanik kolaylık, verimlilik adına ruhsal bütünlüğü feda etmenin simgesidir; tıpkı Şeriati’nin uyardığı gibi, insan üretim hızına öykündükçe, kendi iç ritmini ve masumiyetini kaybederek “mekanikleşmiş bir bilinç”e dönüşür.

O halde makineleşme, yalnızca teknolojik bir süreç değil, bilincin parçalanmasının sembolü olarak okunur. Şayegan’ın “zaman ve mekân duygusunun çöküşü” tespitiyle Şeriati’nin “insanın makineleşmesi” eleştirisi, aynı şizofrenik bilinç yapısına işaret eder: Birey, modernliğin araçlarını kullanırken onun anlam sistemine yabancı kalır, kendi kimliğini ikiye böler. Shayegan’ın “fikre geç kalmış bilinç” dediği olgu, Şeriati’nin “ruhunu makineye rehin veren insan” tanımıyla tam olarak örtüşmese de, modernliğin insani öz üzerindeki tahribatına farklı düzlemlerden yönelir. “Fikre geç kalmış bilinç,” modernleşme sürecine zihinsel, felsefi ve kültürel düzeyde katılamamış, ama onun sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalmış Doğu toplumlarının bilinç hâlidir. Batı’da modernlik, Rönesans, Aydınlanma ve bilimsel devrim gibi ardışık düşünsel kırılmalarla doğmuştur; yani önce fikirler değişmiş, sonra bu fikirler teknolojik

ve toplumsal kurumlara dönüşmüştür. Oysa Doğu’da süreç tam tersi biçimde işlemiştir; Shayegan bu durumu şu cümleyle özetler: “Bizler, başkalarının fikirlerinin sonuçlarını yaşıyor, ama bu fikirlerin doğduğu koşullara sahip değiliz” (Shayegan, 2002, s. 22). Bu nedenle Doğu toplumları fikre değil, tekniğe yetişmiştir; düşünsel zemine değil, onun maddi ürünlerine. Böylece “fikirlerin zamanı geçmiş, tekniklerin zamanı gelmiştir.” Sonuçta Doğu toplumlarının modernleşme deneyimi, teknolojik ilerleme görünümü altında, insanın kendine ve kültürel hafızasına karşı yabancılaşması (alinasyon), yani modernliğin şizofrenik bir biçimde içselleştirilmesine neden olmuştur.

Stuart Hall, kültürel kimliğin sabit bir özden ziyade tarihsel bir üretim süreci olduğunu belirterek, postkolonyal öznenin kimliğini “bölünmüş ama üretken bir yarılma” olarak tanımlar. Hall’a göre kimlik, “olmuş bir şey değil, *oluş halinde* bir şeydir”; geçmişin sabit bir kökenine değil, “sürekli olarak yeniden kurulan bir ‘şimdi’ye” dayanır (Hall, 1990, s. 225). Bu yaklaşım, kimliği yalnızca “ortak tarihsel deneyimlerin bir yansıması” olarak değil, “*temsiller içinde, temsiller aracılığıyla kurulmuş bir süreç*” olarak görür:

Identity is not as transparent or unproblematic as we think. Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, we should think of it as a production — which is never complete, always in process, and constituted within representation. (Hall, 1990, s. 222).

[Kimlik, sandığımız kadar açık ya da sorunsuz bir olgu değildir. Kimliği, zaten tamamlanmış bir olgu olarak düşünmek yerine, hiçbir zaman tamamlanmayan, her zaman oluşum süreci içinde bulunan ve temsil aracılığıyla kurulan bir üretim olarak düşünmemiz gerekir.]

Artık kültürel kimlik, kolonyal geçmişin açtığı epistemik ve psikolojik yaralarla şekillenen bir “yaralı bilinç” haline gelir. Hall’un “being”-*olma*- ve “becoming”-*oluş*-<sup>xi</sup> eksenleri, Shayegan’ın “fikre geç kalmış bilinç” kavramıyla örtüşür: kimlik artık tamamlanmış bir varlık değil, sürekli olarak kendine yetişmeye çalışan gecikmiş bir özneleşme sürecidir.

Williams ve Chrisman’ın (1994) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* derlemesinde yer alan Homi K. Bhabha, bu yarılmış kimliğin söylemsel biçimini “ambivalans” kavramıyla temellendirir. Bhabha’ya göre sömürge öznesi, efendinin söylemini taklit ederken onu bozuma uğratar; çünkü “taklit, farkın her zaman ertelendiği bir temsildir” (Bhabha, 1994, s. 90). Bu ikircikli alan, kolonyal otoritenin hem yeniden üretildiği hem de sabote edildiği bir “üçüncü mekân”dır. Bhabha’nın ifadesiyle;

<sup>xi</sup> Hall’un “being” (*olma*) ve “becoming” (*oluş*) eksenleri, kimliğin iki yönünü ifade eder: *Olma*, köklere, ortak geçmişe ve aidiyet duygusuna; *Oluş* ise kimliğin sürekli değişen, yeniden üretilen ve geleceğe açık yanına karşılık gelir. Bkz. Hall, S. (1990). *Cultural identity and diaspora*. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). London: Lawrence & Wishart, pp. 225–227.

The menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority. (s. 91)

[Taklidin tehlikesi, kolonyal söylemin ikircikliliğini açığa çıkarırken aynı zamanda onun otoritesini sarsan çift görüşlülüğünde yatar.]

Bu çift görüşlülük, öznenin hem egemenle özdeşleşmesi hem de ona direniş göstermesidir; Shayegan'ın “yaralı bilinç”inin Doğulu versiyonu da tam bu çelişkinin alanında şekillenir. Aynı kuramsal bağlamda yer alan Frantz Fanon ise bu iç yarılmayı “ötekinin bakışında sabitlenmiş bir benlik” olarak tarif eder:

The movements, the attitudes, the glances of the other fixed me there, in the sense in which a chemical solution is fixed by a dye. (Fanon, 1994, s. 232)

[Ötekinin hareketleri, tavırları ve bakışları beni oraya sabitledi; tıpkı bir kimyasal çözeltinin bir boya tarafından sabitlenmesi gibi.]

Kimlik, dışsal bir tahakkümün değil, içselleştirilmiş bir yabancılaşmanın ürünüdür. Spivak'ın “Can the Subaltern Speak?”<sup>xii</sup> (1994) metninde belirttiği gibi, bu özne “kendi sesini duyurmak için efendinin dilini kullanmak zorunda kalan” bir bilinçtir — tam anlamıyla, kendine yabancı bir dille konuşan yaralı benlik.

Bu üç kuramsal çizgi —Hall'un kimliğin üretimsel doğasına, Bhabha'nın ikircikli melezliğine ve Fanon'un içselleştirilmiş ötekiliğine yaptığı vurgu— Shayegan'ın Doğu toplumlarında saptadığı kültürel şizofreniyle derin bir yapısal akrabalık taşır. Shayegan'ın “iki dünya arasında kalmış” öznesi, Bhabha'nın “ambivalent colonial subject”ine dönüşmüştür: ne tamamen Batılı ne de tamamen Doğulu. Bu özne, Hall'un deyişiyle, “*the unstable point of identification or suture*” (Hall, 1990, s. 226) — yani kimliğin kararsız, geçici biçimde bir arada tutulduğu özdeşleşme noktası — üzerinde var olur; kendi kimliğini sürekli olarak “tarih, kültür ve iktidar oyunları” içinde yeniden üretir. Dolayısıyla, ikircikli söylem, yalnızca kolonyal bir yan ürün değil, modern Doğu'nun bilincinin asli koşuludur: hem direnişin hem teslimiyetin, hem taklidin hem yaratımın sahnesi. Bu sahnede yaralı bilinç, kendi sesini bulmak için başkasının dilinde konuşur, kendi kimliğini kurmak için sürekli olarak kendinden kaçır.

Türkiye'nin modernleşme serüveni, Batı'yı aynı anda hem model hem tehdit olarak konumlandıran bir zihinsel çelişkiyi taşır. Bu çelişki, Meltem Ahıska'nın ifadesiyle, modernleşme tartışmalarının “başarı” ya da “başarısızlık” olarak iki zıt uçta sürmesine rağmen

<sup>xii</sup> Spivak, Antonio Gramsci'nin “madun” (*subaltern*) kavramını yeniden yorumlayarak, sömürge öznesinin temsiline dair sorunsalı derinleştirir. Antonio Gramsci (1891–1937), İtalyan Marksist düşünür, siyaset teorisyeni ve *Prison Notebooks* (Hapishane Defterleri) adlı eserin yazarıdır. Gramsci, “hegemonya” kavramıyla iktidarın yalnızca zor yoluyla değil, rıza üretimi aracılığıyla sürdürüldüğünü savunur. Ona göre “madun” (*subaltern*), toplumsal, kültürel ve politik olarak dışlanmış, sesi bastırılmış alt sınıfları ifade eder. Bu kavram, Gayatri Chakravorty Spivak tarafından postkolonyal kuram bağlamında yeniden yorumlanarak “Madun konuşabilir mi?” sorusu etrafında tartışılmıştır. Bkz. Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks* (Eds. Q. Hoare & G. N. Smith). New York: International Publishers.

her iki durumda da değişmeyen bir kabule dayanır: “Batılılaşma süreci ister başarı ister başarısızlık olarak değerlendirilsin, Türkiye’nin Batı’yı model aldığı, taklit ettiği varsayımı değişmiyor” (Ahıska, 2005, s. 41). Bu durum, Shayegan’ın “yaralı bilinç” kavramında belirttiği Doğu’nun ikircikli konumunun Türkiye’ye özgü bir tezahürüdür. Batı’ya yönelme, modernleşmenin koşulu olarak görülürken; aynı yönelim, özgünlüğün ve kültürel bütünlüğün kaybına ilişkin derin bir korkuyu da besler. Ahıska’nın deyişiyle Türkiye, “Batı’ya benzemeye çalıştıkça kopya olma duygusundan kurtulamayan” bir özne konumundadır (Ahıska, 2005, s. 45). Bu söylemsel gerilim, oksidentalist ambivalansın yani hem hayranlık hem tepki içeren söylem biçiminin, Türkiye bağlamındaki en açık örneklerinden biridir.

Bu ikircikli söylemin tarihsel kökleri, Niyazi Berkes’in *Türkiye’de Çağdaşlaşma*’da yaptığı çözümlemelerde belirginleşir. Berkes’e göre Türkiye’nin modernleşmesi, fikir düzeyinde değil, kurumlar aracılığıyla “tepeden inme” biçimde gerçekleşmiştir; bu nedenle modernleşme “fikre geç kalmış bir bilinç” üretmiştir (Berkes, 2012, s. 327). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan süreçte “devlet, din, aile ve eğitim yapısının çözülmesiyle” (Berkes, 2012, s. 315) birlikte, modernlik bir zihinsel içselleştirme değil, toplumsal bir zorlama biçimini almıştır. Trajik olanı, Batı’nın düşünsel altyapısını doğuran tarihsel dönüşümler yaşanmadan, onun yalnızca teknik ve kurumsal biçimlerinin alınmış olmasıdır. Bu gecikme, Shayegan’ın “fikre geç kalmış bilinç” dediği durumu birebir yansıtır: Türkiye modernliğin biçimini taklit etmiş, ancak anlam sistemine erişememiştir. Bu da Berkes’in tespitiyle “uzun bir sürecin sonunda, yeni bir dönemin başında değil, eski bir dönemin bunalımı içinde” bulunduğu duygusunu yaratmıştır (Berkes, 2012, s. 329).

Ahmet Çiğdem’in *Bir İmkân Olarak Modernite*’de Weber ve Habermas üzerinden yaptığı modernlik yorumu, bu ikircikli bilincin felsefi düzeydeki ifadesini sunar. Çiğdem’e göre modernite, bir özgürleşme potansiyeli taşıırken, aynı zamanda rasyonaliteyi tahakküm aracına dönüştürme eğilimindedir (Çiğdem, 1997, s. 172). Türkiye’de bu potansiyel, çoğu zaman “uluslaşma” söylemiyle birleşmiş, ama birey ile cemaat, gelenek ile akıl, etik ile fayda arasındaki dengesizlikleri derinleştirmiştir (Çiğdem, 1997, s. 175). Ahıska’nın “garbiyatçılık” kavramıyla tarif ettiği Türkiye’nin Batı’yı içselleştirme biçimi, tam da bu noktada Berkes ve Çiğdem’in tartıştığı teorik zemine oturur: Türkiye ne tam olarak Batı’ya ait olabilir ne de ondan kopabilir, Shayegan’ın “yaralı bilinç” olarak tanımladığı ikili yapı, Türk modernleşmesinde *ikircikli oksidentalist söylem* biçimini alır; Batı’yı hem hedef hem öteki olarak kuran bir dilin içinden konuşan, melez ve kırılğan bir benliğin anlatısıdır.

Hilmi Yavuz’un modernleşme-çağdaşlaşma ayrımı, Türk modernliğinin yüzeysel Batılılaşma biçimleriyle özsel dönüşüm arasındaki yarılmayı belirginleştirir. Yavuz’a göre,

Türkiye “modernleşmiş ama çağdaşlaşmamıştır”; çünkü modernleşme “kamusal alanı Batılı ölçütlere göre yeniden yapılandırmış, fakat bireysel düzlemde çağdaş değerleri taşıyacak özneler üretememiştir” (Yavuz, 1997, s. 14). Bu durum, Shayegan’ın *yaralı bilinç* kavramında tanımladığı epistemik kopuklukla doğrudan örtüşür: düşünsel dönüşüm yaşanmadan gerçekleştirilen kurumsal değişim, özneyi iki farklı bilinç alanı arasında askıda bırakır. Tanpınar’ın *Beş Şehir*’inde modernleşmenin bu kırılmasını estetik bir duyarlılıkla sezdiği görülür. Yazarın şehir tasvirleri, geçmişin huzuru ile geleceğin dinamizmi arasında salınan bir “zaman bilinci”ne dayanır: “Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında” (Tanpınar, 2019, s. 112). Tanpınar’ın bu varoluşsal ikiliği, Yavuz’un “femin yerini şapkanın almasının kafanın içini değiştirmeye yetmemesi” olarak özetlediği (Yavuz, 1997, s. 13) yüzeysel modernleşme eleştirisiyle aynı yarığa işaret eder. Her iki düşünürde de modernlik, Batı’nın biçimsel göstergelerinin içselleştirilememesi nedeniyle bir ikircikli oksidentalit söylem hâline gelir: Batı, hem ulaşılması gereken ideal hem de iç dünyayı tehdit eden öteki olarak belirir. Bu ikili konum, Doğu’nun kendi kimliğini “Batı’nın gözünden” kurma mecburiyetinin bir sonucu olarak, yaralı bilincin Türk modernleşmesindeki en somut anlatımıdır.

Shayegan’ın “yaralı bilinç” kavramı, Doğu toplumlarının modernleşme sürecinde yaşadığı epistemik ve ontolojik kırılmayı, kimliğin sürekliliği sorununa indirger. Modernliğin dışsal göstergelerini benimserken içsel anlam yapısını kuramayan bu bilinç, parçalanmış bir kimliğin taşıyıcısı haline gelir. Bu durum, felsefede *Theseus’un Gemisi* paradoksuyla benzer: Geminin bütün tahtaları tek tek değiştirilse, geriye kalan hâlâ aynı gemi midir? Shayegan’ın Doğu öznesi de benzer bir paradoksun içinde var olur. Toplum, modernliğin yeni “tahtaları”yla donatılmış, ancak geleneksel benliğin hiçbir parçasını tam anlamıyla yitirmemiştir. Sonuçta ortaya çıkan şey hem eski hem yeni hem yerli hem Batılı, ama aynı anda ne tamamen biri ne de ötekisidir. Bu kimlik, bütün parçaları değişmiş ama “aynı” kalmaya çalışan bir kültürel gemidir. Shayegan’ın ifadesiyle, Doğu “fikre geç kalmış bilinç” olarak modernliğin biçimini ödünç alırken, kendi varlığını da sürekli onarır, yeniden üretir. *Theseus’un Gemisi* gibi, Doğu’nun kimliği de her müdahalede yeniden inşa edilir; ama bu inşa süreci bitmez, çünkü modernlik Doğu’nun belleğinde kapanmayan bir yara olarak sürer. Denilebilir ki, yaralı bilinç yalnızca bir tarihsel geç kalmışlık değil, sürekli değişen parçalarına rağmen “aynı kalmaya” direnen bir benliğin trajik sürekliliğidir. Bu bağlamda Doğu’nun yaralı bilinci, tıpkı *Theseus’un Gemisi* gibi, parçaları sürekli değişse de varlığını korumaya çalışan bir kimliğin felsefi metaforuna dönüşür.

## İronik Söylem – Homi K. Bhabha: Taklit, Parodi ve Tersine Çevirme

Homi K. Bhabha'nın kolonyal söylem analizinde “ironi”, iktidarın dilini doğrudan reddetmekten çok, taklit (mimicry) ve melezlik (hybridity) üzerinden onu içerden bozma eylemiyle belirir. Antony Easthope'un (1998) vurguladığı üzere, Bhabha'nın *The Location of Culture*'da kurduğu teorik çerçeve Edward Said'in *Orientalism*'inden farklı olarak sömürge öznesini tamamen pasif görmez; tam tersine,

The effort of Orientalising must always fail since the colonial subject is constructed in 'a repertoire of conflictual positions.' (Easthope, 1998, s.145)

[Oryantalistleştirme çabası her zaman başarısız olur, çünkü sömürge öznesi 'çatışmalı konumlar repertuarı' içinde inşa edilir.]

Bu ifade, ironik söylemin temelinde yer alan ikili durumu açıklar: özne hem Batı'nın temsil kodlarını kullanır hem de onları parodiye dönüştürerek altını oyar. Bhabha'nın tanımıyla melez özne, “in-between the designations of identity” konumunda yer alır; kimliklerin arasındaki bu geçiş alanı, kültürel hiyerarşiyi altüst eden ironik bir oyuna dönüşür (Easthope, 1998, s. 146). Yani özne, ne bütünüyle Batı'ya ait ne de ondan tamamen kopuktur; kimliği sabit bir aidiyete değil, farklı kültürel tanımlamaların arasında gerçekleşen dinamik bir oluş sürecine dayanır. Bu aradalık durumu, Bhabha'nın postkolonyal öznesini hem taklit eden hem de taklit ettiği sistemi bozarak yeniden üreten bir figüre dönüştürür; ironi tam da bu ikili hareketin ifadesi olur.

There is a space in-between the designations of identity ... a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy. (s.146)

[Kimlik tanımlamaları arasında bir 'ara mekân' vardır ... dayatılmış bir hiyerarşiyi varsaymadan farklılığı barındıran kültürel bir melezliktir bu.]

Bhabha'nın kavramsallaştırdığı “interstices” –kimlikler arasındaki yarıklar– ironik söylemin hem üretim hem de direniş alanıdır. Easthope'un (1998) aktardığı gibi;

The colonial presence is always ambivalent, split between its appearance as original and authoritative and its articulation as repetition and difference. (s.146)

[Sömürgeci varlık daima ikirciklidir; özgün ve otoriter görünüşüyle tekrarlama ve farklılık arasında bölünmüştür.]

Bu “bölünme”, ironinin epistemolojik zeminidir: sömürgeci söylem kendi dilinin yankısıyla sarsılır, iktidar temsilinin tutarlılığı bozulur. Modernleşmenin bu biçimde içerden alaya alınması –örneğin Batı'yı taklit eden bürokrat ya da entelektüel tiplerinin abartılı temsili– Bhabha'nın *mimicry as menace* ilkesine karşılık gelir. Taklidin ironik gücü, egemen söylemin sahnede kendi gölgesine dönüşmesini sağlar. Sömürge öznesi, efendinin (Batı'nın) dilini, davranışlarını ve kültürel kodlarını taklit eder; yani görünüşte “Batı gibi” olmaya çalışır. Ancak bu taklit hiçbir zaman tam olarak aynı değildir, her zaman biraz “eksik” ve “abartılıdır.” İşte

tam bu nedenle tehditkâr hâle gelir. Batı'nın kolonyal düzeni, taklit sayesinde kendi otoritesini yeniden üretir sanır; ama o taklit, fazla benzer ama asla özdeş olmayan bir kopya olduğundan, efendinin otoritesini gülünçleştirir. Bhabha'nın kendi sözleriyle, “*Mimicry is at once resemblance and menace*” (Bhabha, 1994, s. 86), yani “Taklit hem benzerliktir hem de tehdittir.” Kolonyal özne, Batı'nın dilini kullanarak ona benzer; ancak bu benzerlik o kadar “fazla” olur ki, Batı'nın ayrıcalıklı konumunu istikrarsızlaştırır. Taklit, efendinin ciddiyetini parodiye dönüştürür. Bu nedenle *mimicry* (taklit), Bhabha için bir direniş biçimidir — açık bir başkaldırı değil, ironik bir altını oyma stratejisidir.

Bhabha'nın postkolonyal söylem çözümlemesinde ironi, iktidar dilinin doğrudan reddi değil, “**in-between**” alanlarda gerçekleşen bir bozma eylemidir. Easthope'un (1998) belirttiği gibi, Bhabha'nın öznesi hiçbir zaman tamamen yerli ya da tamamen Batılı değildir. Bu “ikircikli yarı”, ironinin tam da beslendiği sahadır. Kolonyal özne Batı'nın dilini taklit ederken, aynı anda onu parodiye dönüştürür; yani, benzemeye çalışırken farklılaşır.

There is a space in-between the designations of identity... a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy. (Easthope, 1998, s. 145)

[Kimlik tanımlamaları arasında, dayatılmış bir hiyerarşiyi varsaymadan farklılığı barındıran bir kültürel melezlik alanı vardır.]

Bu ara alan, iktidar söylemini kendi dil oyunları ile çözerek ironik direniş alanı olarak tanır. Bu bağlamda melez öznenin konumu, Batı'nın temsil kodlarını taklit ederken aynı anda onları bozan, anlamı sürekli kaydıran bir söylem üretimidir. Bu ikircikli yapı, ilerleyen bölümlerde ele alınacak olan dramatik örneklerde, özellikle modernleşme anlatılarında daha somut biçimde tartışılacaktır.

Umar ve Lawan (2024), Bhabha'nın *The Location of Culture* adlı eserinde geliştirdiği “Üçüncü Alan” kavramını “çelişki ve ikirciklikten oluşan bir alan” olarak tanımlar ve bu alanın kültürel saflık iddialarını geçersiz kıldığını vurgular:

Bhabha argues that all cultural utterances and systems are built within a space that he calls the ‘Third Space of enunciation’. Cultural identity is always present in this space of contradiction and ambivalence. (Umar & Lawan, 2024, s.17)

[Bhabha, tüm kültürel söylemlerin ve sistemlerin ‘üçüncü söylem alanı’ adını verdiği bir mekân içinde kurulduğunu, kültürel kimliğin her zaman bu çelişki ve ikirciklik mekânında var olduğunu söyler.]

Bu üçüncü alan, ironik söylemin sahnesidir; çünkü taklit ile fark, ciddi olan ile alaycı olan burada kesişir. Kolonyal özne, tıpkı Türk Tiyatrosundaki Batı'yı taklit eden ama o taklidi groteskleştiren figürler gibi hem Batı'nın dilini kullanır hem de o dilin içine sızarak onu tersine çevirir. Böylece ironi, yalnızca estetik bir araç değil, kültürel bir direniş biçimi olarak belirir. Umar ve Lawan'ın (2024) belirttiği gibi, “this hybridization is two-way... power is always

limited to the ability to identify and control representatives” (s. 16); yani, taklit edilenin otoritesi artık tek yönlü değil çift yönlüdür. İktidar, temsilcilerini tanımlama ve denetleme gücüyle sınırlıdır. Bu çift yönlülük, ironinin özüdür: kolonyal iktidar temsil edilmeye çalışıldıkça karikatürleşir; ciddiyet, kendi suretinde çöker.

Bhabha (1983), ironik söylemin psikolojik ve söylemsel mekanizmasını “stereotype–ambivalence–fixity” üçgeniyle açıklar. Ona göre sömürgeci temsilin en önemli stratejisi olan stereotip, yalnızca ötekini tanımlayan sabit bir imge değildir; aynı zamanda arzu ve korkunun iç içe geçtiği bir “ikircikli bilgi biçimi”dir. Bhabha bu durumu şöyle ifade eder:

An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of ‘fixity’ in the ideological construction of otherness. (Bhabha, 1983, s.2)

[Kolonyal söylemin temel özelliklerinden biri, ötekiliğin ideolojik inşasında ‘sabitlik’<sup>xiii</sup> kavramına olan bağımlılığıdır.]

Bu “sabitlik”, paradoksal biçimde hem düzen hemde kaos, hem güven hem tehdit üretir. Sömürgeci özne ötekini tanımladığını sanırken, kendi kimliğinin istikrarsızlığını açığa vurur. Dolayısıyla ironi, yalnızca sömürge öznesinin dilinde değil, kolonyal iktidarın kendisinde de içkin hâle gelir. Bhabha’nın ifadesiyle stereotip hem “zaten bilinen” hem de “tekrar edilmek zorunda olan” bir anlatıdır.

A form of knowledge and identification that vacillates between what is always ‘in place’, already known, and something that must be anxiously repeated. (Bhabha, 1983, s.2)

[Her zaman ‘yerinde’, zaten bilinen bir şeyle, kaygıyla tekrar edilmek zorunda olan bir şey arasında sallanan bir bilgi ve özdeşleşme biçimidir.]

Bu ikircikli tekrar, kolonyal söylemin ironik zeminini oluşturur: iktidar kendini güçlendirirken aynı anda parodileştirir. Bhabha’nın geliştirdiği bu teori, Easthope’un (1998) “in-between spaces” ve Umar & Lawan’ın (2024) “Third Space” kavramlarıyla birleştiğinde, ironik söylemin epistemolojik dayanağını tamamlar. Bhabha (1983), stereotipin “productive ambivalence” taşıdığını söyler: “Sömürgeci stereotype geçerliliğini kazandıran şey, onun içerdiği ikircikli güçtür.” (s.2) Bu “ambivalans”, sömürgeci söylemi çözmenin en etkili aracıdır; çünkü ötekiliğin temsili ne tamamen aşağılayıcıdır ne tamamen idealize edicidir, her iki uç

<sup>xiii</sup> Burada Bhabha’nın “sabitlik” kavramıyla kastettiği, kolonyal söylemin ötekiliği donmuş imgeler üzerinden tanımlama eğilimidir. Bu söylem, ötekini değişmez kategorilere indirgerken, aynı zamanda kendi kimliğini sürekli tekrar yoluyla onaylama ihtiyacı duyar. Dolayısıyla sabitlik görünürde düzen sağlasa da, özünde söylemsel bir kırılma gizler; tam da bu noktada ironi ve ikirciklik ortaya çıkar. **Fixity (sabitlik)** → Bir düşüncenin, imgenin veya kimliğin **değişmez, donmuş** olduğu varsayımdır. Yani söylemin yapısal niteliği: Batı’nın “öteki” yi hep aynı şekilde tanımlama ihtiyacı. **Stereotype (stereotip)** → Bu *sabitlik fikrinin ürünü olan somut temsil biçimidir*. Yani o donmuş kimliğin kendisi: “Doğulular irrasyoneldir”, “Afrikalılar vahşidir” gibi kalıp yargılar. Başka bir deyişle: **“Fixity” söylemin mantığıdır, “stereotype” onun sonucudur**. Bkz. Bhabha, H. K. (1983). *The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism*. In F. Barker, P. Hulme & M. Iversen (Eds.), *The Politics of Theory* (pp. 18–19). Colchester: University of Essex.

arasında salınan ironik bir çelişkidir. Umar & Lawan'ın (2024) belirttiği gibi, “hybridization is two-way”<sup>xiv</sup> (s. 16); bu nedenle iktidar, temsil ettiği özneyi tam anlamıyla denetleyemez.

Bhabha'nın ironiye dayalı melezlik kavramı, Derrida'nın “différance” düşüncesiyle birlikte düşünüldüğünde, yalnızca kültürel değil, dilsel ve öznel bir bölünmüşlük olarak yeniden tanımlanır. Jane Hiddleston (2005), Derrida'nın *L'Autre Cap* ve *Le Monolinguisme de l'autre* metinlerinde “evrensel olanı betimleme arzusu ile tekil deneyimin temsil edilemezliği” arasındaki ikilemi tartıştığını söyler.

The philosopher grapples with an aporia between the need to describe the universal experience of alienation and dispossession in language ... and attention to the very singularities that colonial culture oppresses. (Hiddleston, 2005, s.291)

[Filozof, yabancılaşma ve yoksunluğun evrensel deneyimini dil içinde betimleme gerekliliği ile kolonyal kültürün bastırdığı tekil deneyimlere yönelme arasında bir çıkmazla boğuşur.]

Bu “aporia”,<sup>xv</sup> Bhabha'nın kolonyal öznenin “hem benzer hem tehditkâr” konumuna (*mimicry as menace*) denk düşer. Derrida'nın “tekil özne”yi sabit bir kimlik değil, sürekli ertelenen bir yazı hareketi olarak görmesi, ironiyi yalnızca temsil stratejisi değil, aynı zamanda öznenin kendine karşı sürdürdüğü bir sorgulama biçimi hâline getirir. Bhabha'nın *in-between* alanı Derrida'da bir “différance mekânına” dönüşür: anlam sürekli ertelenir, özne hiçbir zaman “yerinde değildir.” Bu durum, oksidentalizmde ironik söylemdeki yapısal dinamiği de açıklar; çünkü Doğu öznesi “Batılı olma” yı temsil ederken aynı anda bu temsilin imkânsızlığını da ortaya koyar. Oksidentalizmde ironik söylem, Batı'nın dilini ve kavramlarını kullanarak kimliğini kuran öznenin, bu dili yeniden üretirken aynı anda onu bozduğu bir söylem biçimidir; bununla birlikte temsil, hem benzerlik hem de farklılaşma ekseninde ilerleyen ikircikli bir eyleme dönüşür.

Derrida'nın *Le Monolinguisme de l'autre* metninde kullandığı ünlü ifade, bu ironik söylemin özünü özetler: “Yalnızca bir dilim var, ama o benim dilim değil” (Derrida, 1996, aktaran Diddleston, 2005, s. 299). Bu cümle, kolonyal öznenin kimliğini belirleyen dilsel ikircikliğin sembolüdür: bir dile sahip olmak, aynı anda o dile ait olamamaktır. Easthope'un

<sup>xiv</sup> Bhabha'ya göre melezleşme tek yönlü bir etkileşim değil, iki yönlü bir dönüşüm sürecidir; kültürel etki hem sömüreni hem de sömürüleni değiştirir. Bkz. Umar, A. U., & Lawan, M. (2024). *Critical review of postcolonial theory of Homi Bhabha's hybridity: A study of "The Location of Culture"*, s. 16. *Middle East Research Journal of Language and Literature*, 4(1), 15–19.

<sup>xv</sup> *Aporia* kavramı, Derrida'nın düşüncesinde anlamın, kararın ya da etik bir eylemin iki zıt yön arasında askıda kaldığı “çözülmezlik” durumunu ifade eder. Kavram, düşüncenin kendi sınırını fark ettiği anda ortaya çıkan bu paradoksal yapıyı tanımlar. Bkz. Hiddleston, J. (2005). *Derrida, autobiography and postcoloniality. Paragraph*, 28(3), 286–301. <https://doi.org/10.3366/para.2005.28.3.286>

(1998) “in-between” alanı, Umar ve Lawan’ın (2024) “Third Space”i ve Bhabha’nın (1983) “ambivalence”i bu noktada Derrida’nın “tekilliğin ertelenmesi”<sup>xvi</sup> anlayışıyla birleşir.

Hiddleston (2005), Derrida’nın bu paradoksu “the hesitant incursion of the autobiographical subject” olarak tanımlar; yani, öznenin kendi sesini temkinli bir biçimde felsefi söyleme sızdırmasıdır (s. 293).

The hesitant incursion of the autobiographical subject into Derrida’s later texts dramatises this aporia and its effects on postcolonial debate. (Hiddleston, 2005, s.293)

[Derrida’nın geç dönem metinlerinde otobiyografik öznenin tereddütlü sızıışı, bu açmazı ve onun postkolonyal tartışmadaki etkilerini sahneye dönüştürür.]

Bu bağlamda ironi, yalnızca Batı’yı taklit eden bir jest değil, aynı zamanda öznenin kendi temsilini sürekli sorgulayan bir “kendine dönüklük” biçimidir. Bu kuramsal çerçeve bir bütün olarak ele alındığında, ironik söylem, Batı temsilini yalnızca estetik bir biçimde değil, aynı zamanda dilsel ve düşünsel düzeyde çözümleyen bir söylem biçimi olarak belirir. Bhabha’nın ortaya koyduğu *melezlik* ve *ikirciklik* kavramları, kolonyal öznenin hem Batı’nın diline dâhil olup hem de onu bozarak yeniden ürettiği ikili yapıyı görünür kılar. Bu yapı, Easthope’un sözünü ettiği *ara alan* ve Umar ile Lawan’ın açıkladığı *üçüncü söylem mekânı* anlayışlarıyla birlikte düşünüldüğünde, kültürel kimliğin sabit bir özden değil, sürekli ertelenen bir anlam sürecinden doğduğunu gösterir. Derrida’nın “tekilliğin ertelenmesi” düşüncesiyle derinleşen bu bakış, ironiyi öznenin hem kendine hem de temsil ettiği dile yönelik bir sorgulama biçimine dönüştürür. Bu nedenle ironik söylem, kolonyal iktidarın otoritesini doğrudan reddetmeden, onu kendi diliyle tersyüz eden bir bilinç biçimi olarak ortaya çıkar. Dahası ironi, oksidentalist bakışın en incelikli ifadesi hâline gelir; çünkü iktidarın dilini kullanarak o dilin sınırlarını ifşa eder.

Ashcroft, Griffiths ve Tiffin’de (2008), postkolonyal direnişin yalnızca doğrudan politik bir karşı duruş değil, aynı zamanda dilin ve temsilin dönüşümü aracılığıyla gerçekleştiğini vurgular. Onlara göre kolonyal söyleme karşı geliştirilen en güçlü strateji, bu söylemin kendi araçlarını tersine çevirmektir:

Post-colonial resistance often takes the form of transformation rather than opposition, appropriating the imperial discourse to subvert its authority. (s. 186)

[Postkolonyal direniş, çoğu kez doğrudan karşı çıkış değil, dönüşüm biçimini alır; imparatorluk söylemini sahiplenerek onun otoritesini altüst eder.]

---

<sup>xvi</sup> Derrida’nın “tekilliğin ertelenmesi” anlayışı, anlamın ve kimliğin hiçbir zaman tam olarak sabitlenemeyeceğini, öznenin her zaman oluş hâlinde bulunduğunu ifade eder. Bu bakış, Bhabha’nın melez öznesinin konumuyla örtüşür; çünkü oksidentalist söylemde özne, Batı’yı temsil ederken aynı anda ondan farklılaşır ve kimliği sürekli ertelenen bir sürece dönüşür.

Bu bakış açısı, Bhabha'nın "mimicry as menace" (*tehdit olarak taklit*) anlayışının pratik karşılığıdır. Taklit, artık yalnızca benzeme değil, otoriteyi bozma aracıdır. Dolayısıyla ironik söylem, bu dönüşümün estetik biçimidir: sömürgeci dil, kendi ciddiyetini yitirir ve parodiye dönüşür. Bu kavramsal çerçeve oksidentalizmdeki ironik söylemle doğrudan ilişkilidir; çünkü modernleşme idealiyle biçimlenen özne, Batı'nın söylemini içselleştirirken ironik biçimde onu gülünçleştirir. Ashcroft ve arkadaşlarının vurguladığı gibi, "Dil, başlı başına bir mücadele alanına dönüşür" (s. 37) — yani dil, direnişin ve ironinin ana sahnesidir.

Ashcroft, Griffiths ve Tiffin (2008) ayrıca ironi ve melezlik arasındaki yapısal bağı açıklar: her iki kavram da tekil bir kimlik düşüncesini reddeder. Yazarlar, "Melezlik, özgün kültürel saflığa geri dönmenin imkânsızlığını kabul eder" (s.118) diyerek, kültürel kimliğin her zaman karışım ve geçiş hâlinde bulunduğunu belirtirler.

Hutcheon da benzer şekilde (1994), ironiyi yalnızca söylem düzeyinde bir karşıtlık değil, anlamın çokluğunu ve iktidarın dil içindeki çatlaklarını görünür kılan bir fark üretimi olarak tanımlar. Ona göre, "ironi kendi başına var olan bir şey değildir; söylenen ile söylenmeyen arasındaki (ve bu ikisi sayesinde var olan) alanda gerçekleşir." (Hutcheon, 1994, s.12) Bu "arada olma" hâli, Bhabha'nın *in-between space* kavramının estetik karşılığıdır. Bhabha'nın kolonyal öznesi gibi Hutcheon'ın ironik öznesi de iki söylem arasında salınır: hem hâkim söylemin dilini kullanır hem de o dili bozarak başka bir anlam üretir. Bu yönüyle ironi, Ashcroft'un (2008) belirttiği *transformation rather than opposition* (karşı çıkış değil, dönüşüm) anlayışının dilsel biçimidir. Batı'nın temsil araçlarını reddetmek yerine onları dönüştürmek, Hutcheon'ın deyişiyle; bir anlamın diğerine içkin olduğu çift seslilik'tir.

Hutcheon (1994) ayrıca ironinin daima bir ilişkisellik üzerine kurulu olduğunu vurgular: "İroni ilişkisel, kapsayıcı ve bu nedenle tehlikelidir." (Hutcheon, 1994, s.13) Bu "risk", ironinin politik değerini belirler; çünkü anlam, tek bir merkezden değil, alımlayıcının bakış açısından sürekli yeniden üretilir; hem Bhabha'nın ikircik kavramını hem Derrida'nın *différance* düşüncesini yankılar. Young'ın (2001) sömürgecilik tarihindeki ideolojik "esneklik" analizinde olduğu gibi, Hutcheon da ironinin istikrarsız anlam üretimini iktidarın çözülme noktası olarak görür. Hutcheon son olarak ironinin etik boyutunu vurgular: "İroni, eleştirmenin ortaklığını ve metnin gücünü açığa çıkarır" (s. 30) yani hem eleştirmeni hem metni sorumluluk altına sokar. Bu yorum, postkolonyal öznenin kendi diline yabancılaşmasıyla ilişkilidir: özne, hem eleştirmenin hem de iktidarın parçası olduğunu fark eder. Bu nedenle ironi, yalnızca Batı'yı değil, aynı zamanda Doğu'nun kendi özdeşlik anlatılarını da sorgular.

Toparlayacak olursak, oksidentalizmde ironik söylem, Batı'yı reddetmekten çok, onun temsil biçimlerini kendi içinde çözerek altüst eden bir anlam üretimidir. Bhabha'nın "tehdit

olarak taklit” (*mimicry as menace*) kavramında olduğu gibi, bu söylem Batı’nın dilini yeniden kullanır ancak o dili kendi ağırlığı altında çökertecek biçimde dönüştürür. İroni, burada bir karşıtlık değil, bir bozma ve yeniden kurma hareketidir; sömürge öznesi Batı’nın bilgi, ilerleme ve uygarlık iddialarını kendi iç çelişkileriyle görünür kılar. Oksidentalizmin ironik biçiminde özne, Batı’nın söylemini taklit ederek ona benzediği ölçüde onu parodileştirir; böylece temsil hem benzerliğin hem farklılığın üretildiği bir oyun alanına dönüşür. Bu anlamda ironi, oksidentalist söylemin en incelikli formudur: Batı’yı dışlamak yerine onun diliyle konuşarak, o dilin sınırlarını gösterir ve otoritesini içerden çözer.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1950 Sonrası Türk Tiyatrosunda Oksidentalîst Söylem Biçimlerinin Temsili: Karakter Söylemleri Üzerinden Model Oyun Çözümlemeleri

#### 1950 Sonrası Türk Tiyatrosuna Genel Bir Bakış

1950 sonrası Türk Tiyatrosu, modernleşmenin gündelik hayatta somutlaştığı ve Batı'ya yönelik kültürel bakışın derin biçimde sorgulandığı bir dönemi temsil eder. Bu yıllar, çok partili yaşamla birlikte hız kazanan toplumsal değişimlerin, bireysel kimlik arayışlarının ve kültürel kırılmaların sahneye taşındığı bir evredir. Devlet Tiyatrosu'nun kurumsallaşmasıyla Batı dramaturjisi ve sahne tekniği örnek alınırken, yerli oyun yazarları aynı anda bu “Batılı model”in sınırlarını da tartışmaya açmışlardır. Tiyatro, modernleşme ideolojisinin yalnızca taşıyıcısı değil, aynı zamanda eleştirmeni hâline gelmiştir. Bu süreçte Batı, artık sadece taklit edilen bir uygarlık değil; ironik, düşmanca, ikircikli ya da eleştirel biçimlerde temsil edilen bir “öteki”ye dönüşmüştür. İşte bu bağlamda 1950 sonrası Türk Tiyatrosu, oksidentalizmin yani Batı'yı anlamlandırma, yeniden kurma ve kimi zaman tersine çevirme söyleminin sahnedeki ifadesini oluşturur.

1950 sonrası dönem, Türk tiyatrosunun hem estetik hem de düşünsel açıdan yeni kırılmalar yaşadığı, toplumsal dönüşümlerin tiyatro sanatına doğrudan yansıdığı bir tarihsel evredir. Tamer Temel, bu dönemin anlaşılabilmesi için tiyatronun tarihsel olarak zaten güçlü olan toplumsal işlevine dikkat çeker. Temel'e göre tiyatro, geçmişten beri “politik bir araç olarak kullanılmış ve ilkin Aristokrasi, ardından burjuvazi, sonra da egemen sınıfın elinde bir silaha dönüşerek, toplumu güdülemenin bir aracı olmuştur” (Temel, s. 11). Bu tespit, 1950 sonrası tiyatro hareketlerinin neden güçlü bir ideolojik tartışma zemininde geliştiğini anlamak açısından önemlidir.

Temel, tiyatronun her dönemde toplumsal olanla birlikte değiştiğini vurgulayarak şu değerlendirmeyi yapar:

“Tiyatro, hemen her dönemde toplumsal olandan kopmayan bir gelişim süreci geçirmiştir. Bu süreç; çağlar boyu egemen ideolojiye göre şekil değiştirse de, daima toplumu devletin ‘makbûl vatandaşı’ haline getirmek için görevlendirilmiştir. (Temel, s.11)

1950'li yıllardan itibaren dünya genelinde yükselen özgürlük hareketlerinin Türkiye tiyatrosuna etkisi belirginleşmiş; özellikle toplumsal gerçekçi yaklaşımın güç kazanmasıyla birlikte tiyatro, hem politik hem de sanatsal anlamda yeni bir ivme yakalamıştır. Temel'e göre:

“Öyle ki, 1960–1970 yılları, tiyatromuzun altın çağları olarak anılmaktadır. Çünkü, o döneme kadar neredeyse sözü bile edilemeyen bir toplumsal eleştiri dili, geleneksel tiyatromuzla da beslenerek özgün bir tiyatro oluşumunun yolunu açmıştır.” (Temel, s.13)

Bu yıllarda Türk oyun yazarlarının epik tiyatro, Marksist düşünce ve toplumsal eleştiri gibi çeşitli kuramsal yönelimlerle temas ettiği görülür. “Dönem itibariyle tüm dünyada esen özgürlükçü rüzgâr, ülkemiz yazarlarına da dokunmuş, bu dönemin yazarları da bu rüzgârın etkisiyle toplumcu bir duyarlılıkla ve Marksist, Brecht’yen etkiyle oyunlar yazmışlardır” (Temel, s.13). Bu bağlamda 1950 sonrası Türk tiyatrosu yalnızca estetik bir dönüşüm geçirmemiş; aynı zamanda tiyatronun toplumsal işlevi yeniden tanımlanmıştır. Temel’e göre tiyatro, Batı etkilerine rağmen yerli bir damar taşımış ve toplumsal meselelerle kurduğu ilişki sayesinde farklı bir görünüm kazanmıştır: “Toplumsal yapı ve sosyal bilimlerin yükselişi; dünya ve insan okumasında yeni bakış açılarına, yeni yaklaşımlara ve yeni düzen okumasına karşı yeni bakış açıları doğurmuştur” (Temel, s.12).

Cumhuriyet dönemi tiyatrosu, kuruluş yıllarından itibaren toplumsal dönüşümün bir aracı olarak görülmüş, tiyatro yazarlarından da bu dönüşüm sürecine katkı sunmaları beklenmiştir. Ayşegül Yüksel’e (1998) göre, Cumhuriyet’in ilk döneminde Türk oyun yazarlığı, bir yandan *doğaçlamaya ve halk anlatılarına dayalı* yerli biçimleri korumaya çalışırken, diğer yandan Batı modelini örnek alan *kapalı biçim ve yazılı metin* geleneğini benimsemiştir. Bu çift yönlü yapı, Türk tiyatrosunun modernleşme sürecinde süreklilik ve kırılma ekseninde ilerleyen bir kimlik arayışına girmesine yol açmıştır. 1940’lı ve 1950’li yıllarda bu arayış, bir yandan Batı tekniklerinin benimsenmesiyle biçimsel gelişim gösterirken, diğer yandan toplumsal değerlerin ve yerli temaların korunması gereğiyle derinleşmiştir.

Yüksel (1998), 1950’li yılların Türk tiyatrosu için özellikle “kimlik boşluğu” ve “arayış” kavramlarının belirleyici olduğunu vurgular. Bu dönemde yazarlar, Osmanlı’dan devralınan meddah, karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu öğelerini yeniden değerlendirmiş, halkla iletişimi sürdürebilecek melez bir anlatı dili oluşturma çabasına girmişlerdir. Aynı zamanda kentsoylu yaşam biçiminin tiyatro üzerindeki etkileriyle toplumsal sınıf farklılıkları, kültürel ikilikler ve Batı değerlerinin yanlış benimsenmesinden doğan yozlaşma ele alınmıştır. Böylece tiyatro, yalnızca bir sanat alanı değil, toplumsal eleştirinin de sahnesi hâline gelmiştir.

1950 sonrası dönemde tiyatro yazarları, hem Batılı biçimsel kalıpları hem de yerel anlatı geleneklerini yeniden harmanlamışlardır. Yüksel’e (1998) göre, bu sentez arayışı tiyatroyu “toplumsal değişimin aynası” hâline getirirken, aynı zamanda modernleşme sürecinde öznel bir kültürel kimlik yaratma çabasına dönüştürmüştür. Belirtmek gerekir ki; Türk tiyatrosu,

1950'lerden itibaren yalnızca estetik değil, aynı zamanda düşünsel bir dönüşüm sürecine girmiş; Batı'yı taklit eden bir sanatsal tavırdan, onu eleştirel biçimde yeniden yorumlayan bir konuma evrilmiştir.

Batı modeli doğrultusunda yazılan ve 1940'lara ulaşan ilk aşamadaki Türk oyunlarında, büyük bir devrimi başarmış bir toplumun coşkusu yansıtan, Türk ulusunun erdemlerini sergileyen, Osmanlı dönemini eleştiren, özellikle de, toplumdaki değer değişiminin yarattığı sorunları tartışan oyunlar ağırlık kazanmıştır. Bu oyunlarda genellikle, Avrupa'da 19. yüzyılın ikinci yarısına damgasına vurmuş olan "gerçekçi akım" ın etkisi görülür. (Yüksel, 1998, s.48)

1950 yıllarda geleneksel tiyatro kültürümüzün unutulmasıyla birlikte bir "kimlik boşluğu" oluşmuş; bu boşluk, tiyatro yazarlarını köklere dönmeye ve yerel kaynaklardan yeniden beslenmeye yöneltmiştir. İ. Hakkı Baltacıoğlu'nun eleştirileri doğrultusunda, tiyatronun halkla bağına güçlendirebilmesi için ortaoyunu, köy oyunu, tulûat gibi halk tiyatrosu biçimlerine dayanması gerektiği düşüncesi öne çıkmıştır. Dolayısıyla Türk tiyatrosu, modern biçim arayışlarını sürdürürken bir yandan da kendi geleneğiyle temas kurma çabasına girmiştir (Yüksel, 1998, s. 52).

Bu dönemde oyun yazarlığında "kimlik arayışı" giderek belirginleşmiş; 1960'lı yıllarla birlikte yeni bir kuşak tiyatro yazarının sahneye çıktığı görülmüştür. Refik Erduran, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Necati Cumalı, Aziz Nesin ve Haldun Taner gibi isimler, bir önceki dönemin temalarını ve biçimlerini sorgulayarak tiyatroya hem düşünsel hem estetik yenilik kazandırmışlardır. Yüksel'e (1998) göre bu kuşak, toplumsal gerçekliğe yönelen ama aynı zamanda bireysel ve yerli bir anlatım dili kurmaya çalışan bir çizgi oluşturmuştur. Egemen anlayış, Batı'ya öykünmeyi aşarak, halkın yaşantısından beslenen, benzer biçimsel özellikleri paylaşıp da kendi kültürel gerçekliğini sahneye taşıyan bir dramaturjiye evrilmiştir.

Cumhuriyet dönemi tiyatrosu, erken yıllarda Batı tiyatrosunun biçimsel ve düşünsel etkisi altında biçimlenmiş, ancak 1950'lerden itibaren kendi ulusal kimliğini arama sürecine girmiştir. Şener (2003), bu durumu şöyle özetler: "Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri süregelen tiyatro etkinliği, Batı tiyatrosunun örnek alınması yoluyla gelişmiştir. Ancak bu örneğe, tiyatromuzun kendi sesini bulmasını geciktirmiştir" (s. 9). Ona göre, Batı'nın tiyatro geleneği yerli yaşam biçiminden ve kültürel alışkanlıklardan farklı olduğundan, "tiyatromuzun toplumun kendi değerlerini, çelişkilerini, özlemlerini sahneye taşıması zaman almıştır" (Şener, 2003, s. 10). Dolayısıyla 1950'li yıllar, yalnızca biçimsel değil, düşünsel anlamda da Türk tiyatrosunun kendini sorgulamaya başladığı bir dönemi temsil eder.

Şener (2003), "tiyatromuzun kendi sesini arama süreci"nin yalnızca estetik bir yenilenme çabası olmadığını, aynı zamanda "toplumsal bir uyanışın sahneye yansıması" olduğunu belirtir (s. 12). Bu süreçte yazarlar, Batı'ya özgü karakter tiplerinden ziyade "kendi

toplumumuzun insanlarını, onların yaşama biçimlerini, çatışmalarını ve değer yargılarını” konu edinmişlerdir (Şener, 2003, s. 13). Ancak Şener’e göre, bu yönelimin doğrudan bir gelenekselcilik anlamına gelmediği de açıktır; “gelenekten yararlanmak, geçmişin biçimlerini bugüne taşımak değil, o biçimlerin ardındaki düşünceyi ve insan anlayışını kavrayarak yeniden yorumlamaktır” (Şener, 2003, s. 14). Bu yaklaşım, tiyatroyu yalnızca Batı’dan alınmış bir tür olmaktan çıkarıp, yerli bir estetik ve anlatı yapısına kavuşturmuştur.

Bu dönemde tiyatronun hedefi, topluma yabancılaşmış bir sanat alanı olmaktan sıyrılarak, “halkla yeniden buluşmak” olmuştur. Şener (2003), bu durumu “tiyatronun yaşamla yeniden bağ kurma isteği” olarak tanımlar (s. 16). Tiyatronun bu dönemdeki işlevi yalnızca eğlendirmek değil, “seyirciye kendi sorunlarını göstermek, düşündürmek, sorgulatmak” tır (Şener, 2003, s. 17). Türk tiyatrosu, Batı’nın estetik kalıplarını taklit eden bir anlatıdan, kendi toplumsal gerçekliğini eleştirel biçimde sahneleyen bir yapıya doğru evrilmiştir. Şener’in ifadesiyle, “artık tiyatromuzun sesi, başkasının yankısı değil, kendi yaşamının ve insanının sesi olmaya başlamıştır” (Şener, 2003, s. 20).

Dikmen Gürün’ün 1950’ler bağlamında özetlediği tartışmaları; Batı’ya yönelim, yerli/ulusal kaynaklara dönüş ve tiyatronun işlevi, oksidentalizm, batılılaşma ve modernleşme tartışmalarının sahnedeki izdüşümleriyle ilişkilendirerek yeniden kurar. 1918’den itibaren şekillenen “eleştiri geleneği”nin, Cumhuriyet’le birlikte tiyatronun işlevi, içerik-biçim ve sahne-seyirci ilişkisi etrafında yoğunlaşması (Gürün, 2009, ss. 119–120) oksidentalist bakışın iki uçtaki tezahürünü de belirginleştirir: Bir yandan Muhsin Ertuğrul’un “halkın ruhen yükselmesini biricik amaç edinen” (1951 tarihli yazıdan aktarılan ifadeyle) Batı klasikleriyle tiyatro beğenisini terbiye etme iddiası; diğer yandan Reşat Nuri’nin uyarılma ve yerli zevke uygunluk vurgusu. Ertuğrul’un “Halka İbsen, Strindberg... göstermekle bir şey kazanılmayacağını iddia ediyorlardı... [oysa] bizim gibi halka gerçek sanatı göstermek isteyip de, kendileri yanlış yola sapanlar...” sözü (Gürün, 2009, s. 120) Batı’yı “terbiye edici estetik ölçüt” olarak konumlandırırken, bu tavır aynı zamanda oksidentalist bir normun yani Batı sahnesinin kanonunun yerli ölçütlere üstün sayılmasına işaret eder.

Eleştiri cephesindeki karşı-argümanlar, modernleşmeyi Batı’ya benzetmekle sınırlamayan bir toplumsal işlev anlayışını öne çıkarır. Nurullah Ataç, tiyatroya “ulusal temelden” seslenmeyen bir aktarma kültürünün kalıcı olamayacağını belirtir ve sanatın geniş anlamda insanlığın hizmetinde olduğunu savunurken, sanatın toplumu “daha anlayışlı, daha ince” kılma ödevini vurgular (Gürün, 2009, s. 121). Bu hat, oksidentalizmi “dışsal model” olmaktan çıkarıp, yerel toplumsal deneyimin estetik dile tercümesiyle sınayan bir modernleşme tahayyülüne yakındır: Batı’dan gelen biçimsel olanaklar kabul edilir; fakat sahneye taşınacak

hakikat zemini, Türkiye'nin sosyo-kültürel gerçekliğidir. 1950'lerde giderek hararetlenen “sanat için mi/toplum için mi?” tartışması da bu gerilimi derinleştirir; sanatın araçsallaştırılmasına yönelik çekincelerle birlikte, tiyatronun kamusal bilinç ve eleştirel düşünme üretme kapasitesi ısrarla savunulur (Gürün, 2009, ss. 122–124).

Ulusal kaynaklara dönüş çağrısı ise geleneksel türlerle (tuluat, ortaoyunu, karagöz) yaratıcı bir temas arayışını gündeme getirir. Tartışmanın bir ucunda “milli espri”yi güncelleme fikri, diğer ucunda yüzeysel biçimcilik uyarıları yer alırken (Gürün, 2009, ss. 126–128), Ertuğrul'un repertuvar anlayışı iki hattı birlikte tutmaya çalışır: “Bir tiyatro; ... bir kültür kurumu olmak dolayısıyla seyircilerine karşı görevini yerine getirmek... [ve] tarihin ve yaşadığımız zamanın... klasik ve yeni tiyatro eserleri hazinesinden... oyunlar seçmek zorundadır. Nasıl yerli yazarlarımız... bizim çevremizden... gösterecekse, klasikler de insan ruhlarının... değişmeyen sebep ve özelliklerini açıklarlar” (Gürün, 2009, s. 125). Bu çerçevede 1950'ler, Batı'yı ya da geleneği tek başına yücelten değil, her ikisini de eleştirel süzgeçten geçirerek “kendi sesi”ni kurmaya çalışan bir tiyatro dilinin eşiği olarak okunabilir; oksidentalizmin eleştirel-kurucu biçimleri için de tarihsel bir laboratuvar işlevi görür.

Yerli-yabancı oyun eksenindeki tartışmalar, tiyatronun modernleşme sürecinde Batı ile kurduğu ilişkiyi de açığa çıkarır. Muhsin Ertuğrul, tiyatrodaki tıkanmayı uzun yıllar uyarlama oyunlara yaslanmış olmaya bağlayarak, “Şu hâlde bize bizim eserlerimiz, bizim muhitimiz, bizim facialarımız lazım” diyerek Türk tiyatrosunun kendi çevresini ve çatışmalarını konu edinen telif metinlere yönelmesi gerektiğini vurgular (akt. Gürün, t.y., s. 158). Ona göre çeviri ve uyarlama, belli bir dönem için “sefiş bir mirasyedi gibi” tüketilmiş; Batı'dan gelen metinler tükendiğinde, repertuvarın da “benzini bitmiş otomobil gibi” yarı yolda kaldığı duygusu ortaya çıkmıştır (akt. Gürün, t.y., s. 158). Buna karşılık Reşat Nuri Güntekin, telif oyun eksiğinin uyarlama yoluyla aşılabileceğini, uyarlamayı “bir başka eserin planı üzerine yapılmış bir yerli eser” olarak tanımlayarak, yazarın bu kanaldan deneyim kazanacağını savunur; Halid Ziya Uşaklıgil ise asıl ağırlığın güçlü çeviri eserlerde olması gerektiğini, nitelikli çevirilerin hem seyircinin zevkini geliştireceğini hem de yerli yazarlara örnek teşkil edeceğini ileri sürer (akt. Gürün, t.y., s. 158–159). Bu farklı yaklaşımlar, Batı tiyatrosunun yalnızca biçimsel bir model mi, yoksa aynı zamanda estetik ölçüt ve otorite mi olacağı sorusunu gündemde tutar.

Tartışmaların bir diğer odağı, yerli oyunların geliştirilmesinde kurumsal yapıların ve eğitimin oynayacağı roldür. Nurullah Ataç, “değersiz de olsa telif oyun sahneyle ve seyirciyle buluşmalıdır” diyerek, yerli yazarın ancak sahnede sınanarak olgunlaşabileceğini savunur ve ödenekli tiyatroların temel sorumluluklarından birinin yerli metinleri sahnelemek olduğunu hatırlatır (akt. Gürün, t.y., s. 160). Buna karşılık Edebi Kurul üyelerinden bazıları, yazarların

oyun tekniğine hâkim olmadıklarını, dramatik aksiyon ve karakter inşasında ciddi zaafı bulduğunu öne sürerek reddedilen metinleri “eğitimsizliğin doğal sonucu” olarak yorumlar (Gürün, t.y., s. 164–165). Haldun Taner, bu çıkmaz karşısında Batı tiyatrosundaki dramaturgi kurumuna işaret eder; dramaturgun yalnızca oyun seçen bir “edebi kurul” üyesi değil, “piyes tekniği uzmanı” olması gerektiğini, genç yazarın da reddedilmekle bırakılmayıp eserin sorunları konusunda bilgilendirilmesi ve yönlendirilmesi gerektiğini belirtir (akt. Gürün, t.y., s. 163). Ulusal bir tiyatro edebiyatı kurma hedefi ile Batı’dan öğrenilen teknik birikimi bir araya getirmeye çalışan bu tartışma hattı, 1950’lerde oyun yazarlığı etrafında şekillenen modernleşme gerilimini ve yerli tiyatro dilini oluşturma arayışını örnekler.

Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte tiyatro, yeni rejimin ideolojik hedefleri doğrultusunda yeniden tanımlanan bir sanat alanı hâline gelir. Ulus-devlet projesinin taşıyıcı unsurlarından biri olarak görülen tiyatroya, “modern ulus devlet kurma ideolojisi doğrultusunda” özel bir misyon yüklenir ve bu misyon “tiyatroyu bir eğitim aracına dönüştürür” (Öner & Şener, 2022, s. 803). Sanat–devlet ilişkisinin bu çerçevede kurulması, tiyatronun yalnızca estetik bir etkinlik olarak değil, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojilerinin halka ulaştırıldığı bir kamusal iletişim kanalı olarak konumlanmasına yol açar. Yeni eğitim programları hazırlanırken sanat kurumlarının da bu programlara dâhil edilmesi, tiyatronun gündelik yaşamda görünür kılınmasını hedefler; “milli tiyatro bilincinin oluşturulması, bu bilinç ile halkın eğitilip üst düzey kültür seviyesine ulaştırılması ve toplumsal anlamda batı standartlarına eşdeğer modern ulus devlet oluşturmak” dönemin temel hedefleri arasında sayılır (Öner & Şener, 2022, s. 804). Bu çerçevede tiyatro, hem kültürel modernleşmenin hem de batılılaşma yönelimlerinin sembolik mekânı olarak düşünülür.

Bu ideolojik çerçeve, tiyatro mekânlarının örgütlenişinde de belirleyici olur. Öner ve Şener’in vurguladığı gibi, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türk Ocakları ve ardından Halkevleri, hem “Cumhuriyet tarihinin ilk kültür yapıları” hem de tiyatronun Anadolu kentlerinde halkla buluştuğu başlıca temsil mekânlarıdır (2022, s. 804–805). Türk Ocakları, 1912–1931 yılları arasında milliyetçilik akımının “hem ideolojik hem de mimari anlamda” simgesi olarak tanımlanır; derslik, toplantı odası ve temsil salonu içeren programlarıyla kültür–eğitim–eğlence işlevlerini aynı çatı altında toplar (Öner & Şener, 2022, s. 804). Halkevleri ise bu mirası devralarak, temsil şubeleri aracılığıyla “her gencin kültür ve sanat ile tanışmasını” ve modern ulus-devlet ideolojisinin tiyatro yoluyla yayılmasını amaçlar (Öner & Şener, 2022, s. 805). Bu kurumların temsil salonları, bir yandan Cumhuriyet’in kültürel kimlik inşasını sahneleyen yerler olarak önem kazanırken, diğer yandan modern tiyatro mekânının henüz bağımsız bir yapı tipine kavuşmadığı koşullarda tiyatronun pratik olarak ayakta kalmasını sağlar.

Çalışmanın mekânsal okumaları, tiyatro binalarının uzun süre bağımsız ve bütünlüklü bir mimari kimlik geliştiremediğini de ortaya koyar. 1923–1950 arasında tiyatro için özel bina inşa etmenin ekonomik olarak güç oluşu sebebiyle, Türk Ocakları ve Halkevleri’nin temsil salonları ile farklı işlevli yapıların çok amaçlı salonları tiyatro sahnesi olarak kullanılır; bu durum, Batılı örneklerin aksine “tiyatro mekânını bir salona indirgemiş olur” (Öner & Şener, 2022, s. 812). 1950’lerden sonra sinemaların modern yaşamın simgesi hâline gelmesiyle, tiyatro etkinlikleri giderek daha fazla sinema salonlarına taşınır; araştırmada ifade edildiği üzere, “1950’lerden itibaren ise sinemaya artan ilgi ile birlikte tiyatro oyunları artık sinema salonları ile ortak bir mekânda buluşur” (Öner & Şener, 2022, s. 812). Tiyatro ile sinemanın aynı mekânı paylaşması, bir yandan modernleşen kent kültürü içinde tiyatronun görünürlüğünü sürdürmesini sağlarken, öte yandan tiyatro yapılarının işlevsel ve mimari açıdan kalıcı, özerk bir tipolojiye kavuşmasını geciktirir.

1950’li yıllardan 1960’a uzanan süreçteki siyasal ve ekonomik dalgalanmalar, tiyatro yazınında da belirginleşen bir toplumsal eleştiri hattı oluşturur. Demokrat Parti dönemindeki kalkınma hamleleri ekonomik büyüme sağlasa da, kültürel alanda Cumhuriyet’in kurucu kurumları olan Halkevleri ve Köy Enstitüleri’nin tasfiyesiyle birlikte modernleşmenin kültürel dayanakları zayıflar; buna karşılık Tekke ve Türbelerin açılması ve İmam-Hatip okullarının sisteme alınması farklı bir ideolojik yönelime işaret eder (Erkoç, 2002, s. 4–5). Bu atmosfer, tiyatro yazarlarını rüşvet, partizanlık, yoksulluk, sömürü, göç ve ahlaki yozlaşma gibi toplumsal sorunları “nesnel bir tutumla” ele almaya yöneltir; Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Kutsi Tecer ve Cevat Fehmi Başkut gibi önceki kuşak yazarlar üretkenliklerini sürdürürken, Turgut Özakman, Haldun Taner, Aziz Nesin, Orhan Asena, Necati Cumalı ve Refik Erduran gibi isimler yeni bir oyun yazarlığı kuşağını oluşturur (Erkoç, 2002, s. 5). İç ve dış göç, gecekondulaşma, kültürler arası çatışma ve yabancılaşma hem basın hem edebiyat hem de sahne metinlerinde odak temalar hâline gelir; tiyatro, bu sorunları işleyen oyunlar aracılığıyla seyirciyi doğrudan toplumsal tartışmanın içine çeker (Erkoç, 2002, s. 12).

1961 Anayasası ile oluşan yeni siyasal çerçeve, tiyatro alanındaki niceliksel ve niteliksel genişlemenin temel zeminlerinden biri hâline gelir. Anayasa’nın getirdiği hak ve özgürlükler, düşünce ve sanat hürriyetini güvence altına alırken, “27 Mayıs darbesinin toplum tarafından benimsenmiş olan ‘devrim havası’ ve Anayasa’nın sağladığı ‘görece’ özgürlük ortamı” küçük burjuvazi ve aydın kesim için yeni bir umut kaynağına dönüşür; bu ortamda 1960–1970 yılları arasında hem tiyatro topluluklarında hem oyun yazarlığında belirgin bir artış gözlenir (Erkoç, 2002, s. 8). Aynı dönemde sanayileşme, hızlanan iç göç, gecekondu bölgelerinin büyümesi, öğrenci hareketleri ve işçi grevleri gibi gelişmeler, yalnızca gazete köşelerinde değil, tiyatro

sahnesinde de temsil alanı bulur; Türkiye Opera, Tiyatro ve Yardımcı İşçileri Sendikası (TOTSİS) ile Türkiye Tiyatro İşçileri Sendikası (TİSEN)'in kurulması, tiyatro alanının bizzat bu toplumsal mücadelelerin bir parçası hâline geldiğini gösterir (Erkoç, 2002, s. 9–10).

Bu siyasal ve toplumsal zemin üzerinde, 1960'lar Türk tiyatrosunun en çarpıcı özelliği, özel ve amatör toplulukların çoğalması ve sahne dilindeki çeşitlenmedir. Özel tiyatroların sayısındaki artış, yalnızca kurum sayısının çoğalması anlamına gelmez; Devlet ve Şehir Tiyatroları dışındaki sahneler, hem yerli yazarların yeni oyunlarını hem de Batı tiyatrosunun çağdaş örneklerini “büyük bir hızla seyirci karşısına” çıkaran dinamik odaklara dönüşür (Erkoç, 2002, s. 14–15). Dormen Tiyatrosu ve Kent Oyuncuları gibi topluluklar, Batı tiyatrosunu model alan özel sahnelerin öncülüğünü üstlenirken; Deveküşü Kabare, politik ve toplumsal taşlamayı merkeze alan yeni bir türün önünü açar (Erkoç, 2002, s. 14). Aynı dönemde ilerici-toplumcu, politik ve işçi tiyatroları ile sokak tiyatrosu denemeleri, tiyatronun doğrudan eylemle buluştuğu bir alan yaratır. Bu çerçevede “özel tiyatro topluluklarında gözlemlenen çeşitlilik, siyasal ve toplumsal yaşamda gözlemlenen çok sesliliğin bir yansıması gibidir” ve özel–amatör hareket, tiyatro yaşantısının “artık ödenekli toplulukların tekelinden çıktığını” gösteren yapısal bir dönüşümün işaretidir (Erkoç, 2002, s. 15).

Tiyatronun 1960'larda özel ve amatör topluluklar aracılığıyla çoğullaşan, toplumsal çatışmaları sahneye taşıyan dili, aynı dönemde devletin eğitim politikaları yoluyla inşa ettiği “makbul yurttaş” tasavvurunu da tarihsel arka plana yerleştirerek okumayı gerekli kılar. Bu bağlamda Füsün Üstel'in ayrıntılı incelemesini aktaran Murat İnce, Türkiye'de vatandaşlık eğitiminin II. Meşrutiyet'ten 1990'lara uzanan çizgide, yalnızca pedagojik değil aynı zamanda ideolojik bir mühendislik alanı olarak kurgulandığını vurgular. Vatandaşlık eğitimi “kurumsal, eğitsel ve metodolojik unsurların yanı sıra ideolojik unsurları da bünyesinde barındıran ve ideal vatandaş profilinin oluşturulmasında can alıcı bir role sahip olan sosyolojik bir olgu” olarak tanımlanır; bu nedenle ders kitapları ve programlar üzerinden “makbul vatandaşın üretiminde rol alan ideolojik saikler”i açığa çıkarmak, modern ulus-devlet projesinin zihniyet dünyasını anlamak açısından belirleyici kabul edilir (İnce, 2018, s. 277–278). Üstel'in çalışması, bu uzun yüzyıllık dönemi II. Meşrutiyet yurttaşlığı, erken Cumhuriyet'in “milli ve yurtsever” yurttaşlığı, 1930'ların militan yurttaşlığı, çok partili demokrasi yurttaşlığı ve 1980 sonrası “olağanüstü hâl vatandaşlığı” gibi eşiklere ayırarak inceler (aktaran İnce, 2018, s. 278).

Üstel'in çizdiği tabloya göre, II. Meşrutiyet dönemi “tebaadan vatandaşa geçiş”in anayasal gelişmeler ve kanunlaştırma hareketleriyle anlam kazandığı, modern merkezi devletin yeni siyasal öznesi olan yurttaşın inşasında özellikle ilkokula merkezi bir rol verildiği bir dönemi temsil eder (aktaran İnce, 2018, s. 30, 32). Malumat-ı Medeniye kitaplarında Kanun-i

Esasi, devletin siyasal ve kamusal alanının meşruiyet zemini olarak sunulur; hürriyet, müsavat, uhuvvet, din ve inanç özgürlüğü, ahlak eğitimi ve meşrutî yönetim gibi kavramlar “yeni yaşam–yeni insan” modelinin temel bileşenleri hâline getirilir (aktaran İnce, 2018, s. 319–320). Buna karşın vatandaşlık bağı birey-merkezli değil, topluluk-merkezli kurgulanır; “vatandaş organik bir bütünün üyesi, ailenin bir ferdi”dir (aktaran İnce, 2018, s. 73). İnce’nin aktardığı üzere, Üstel bu çerçeveyi Fransız sözleşmecî–siyasal vatandaşlık anlayışı ile Alman organik/toplulukçu vatandaşlık geleneği arasındaki iki kutup üzerinden okur; Türk siyasal kültüründeki vatandaşlık tasavvurunun bu iki geleneğin eşzamanlı ve gerilimli birlikteliğiyle şekillendiğini belirtir (İnce, 2018, s. 278, 321–322).

Erken Cumhuriyet ve tek parti döneminde bu organik ve bütüncül vatandaşlık anlayışı yeni bir içerikle sürdürülür. Malumat-ı Vataniye ve Yurt Bilgisi kitaplarında yurttaş eğitiminin iki eksen üzerinde kurgulandığı, “medenilik (civilité)” ve “yurtseverlik (civisme)” kavramları etrafında “medeni ve yurtsever yurttaş” profilinin üretildiği belirtilir (aktaran İnce, 2018, s. 322). Üstel’in tespitine göre, 1950’lere kadar uzanan resmi yurttaşlık anlayışı, “özel alan ile kamusal alan arasında ayrımın yokluğu anlamında holistik bir yurttaşlık anlayışı”na dayanır; bu yurttaşlığın temelinde etnik/kültürel bir aidiyet duygusu bulunur, yurttaş “refleksleri açısından sivil değil, militan”dır ve devletle kurulan bağ, pasif itaat ve konformizme yaslanır (aktaran İnce, 2018, s. 327). Çok partili dönemde anayasal söylemde haklar öne çıksa da, yurttaştan beklenenin “oy vermek, askerlik yapmak ve vergi ödemekle sınırlı epizodik bir yurttaşlık” olduğu, 1980 sonrasında ise 12 Eylül ruhuna uygun “olağanüstü hal vatandaşlığı”nın, din ve ırk vurgusuyla daraltılmış bir “biz/onlar” ayrımı üzerine kurulduğu ifade edilir (aktaran İnce, 2018, s. 309, 327–328). Bu tarihsel hat, devletin makbul yurttaş tasavvurunun medeniyet, yurtseverlik ve tehdit algısı ekseninde nasıl biçimlendiğini göstererek, 1950 sonrası Türk tiyatrosunda “iyi yurttaş”ın, “modern” öznenin ve Batı karşısındaki öz/öteki konumlanışlarının okuması için geniş bir ideolojik arka plan sağlar.

Önceki değerlendirmeler ışığında, Türk tiyatrosunda 1950 sonrası Batı temsillerini ve oksidentalî söylemi tartışırken, bu temsillerin beslendiği modernleşme tartışmalarının sosyolojik arka planını da kısaca hatırlatmak gerekir: Türk modernleşmesi, yalnızca kurumların yenilenmesi değil; siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel düzlemleri aynı anda dönüştüren, tarihsel olarak tamamlanmamış ve çatışma potansiyeli yüksek bir süreç olarak tanımlanır. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri, bir yandan Osmanlı modernleşmesi ile Cumhuriyet modernleşmesi arasında süreklilikler kurarken, diğer yandan kopuşların da yoğunlaştığı eşikler olarak okunur (Çav, 2018, s. 346–347). Modernleşme girişimleri, ordudan bürokrasiye, hukuk kodifikasyonlarından gündelik yaşama kadar geniş bir alanda “yeni”yi taşıyan reformlar

üretmiş; ancak bu reformlar, yalnızca kurumsal yapıyı değil, bilgi üretim biçimlerini ve değer hiyerarşilerini de dönüştürmüştür. Bu nedenle modernleşme süreci, epistemenin –yani varlık, bilgi ve değer alanlarının– yeniden düzenlenmesi olarak da kavramsallaştırılır; bilgi, bireyin kendi varoluşunu tanımlamasının aracı hâline gelirken, episteme bu tanımlamanın imkân ve sınırlarını belirleyen ilişkiler toplamı olarak düşünülür (Çav, 2018, s. 350–351).

Bu çerçevede Cahit Tanyol’un konumu, Türk modernleşmesine ilişkin “Batıcı modernlik” çizgisinde, fakat yerli bir düşünce geleneği arayışını elden bırakmayan ikircikli bir tavır yansıtır. İstanbul sosyoloji geleneğinin temsilcilerinden olan Tanyol, hem Cumhuriyet’in resmî-merkez ideolojisiyle (Kemalizm) uyumlu laik, pozitivist bir zemine dayanır hem de yabancı ideolojilerin –faşizm, sosyalizm, komünizm ve “şeriatçılık”– yerli süzgeçten geçirilmeksizin benimsenmesine sert biçimde karşı çıkar (Çav, 2018, s. 347–349). Tanzimat’la başlayan Batılılaşma sürecini, “aşağılık duygusu”, “kendine güvensizlik” ve “kendi değerlerinden iğrenme” gibi kavramlarla tartışır; Batı medeniyetinin bilimsel yöntemini, emperyalizmiyle karıştıran Türk aydın tipinin hâlâ bu ikiliği aşamadığını vurgular (Çav, 2018, s. 355–356). Bir dönem Doğu’ya ve İslâm medeniyetine referans veren, Doğu–Batı gerilimini “Doğucu/Batıcı” karşıtlığından ziyade “Doğulu/Batılı olmak” ayrımıyla açıklamaya çalışan Tanyol, zamanla “Batı uygarlığını gülü ve dikeniyi almak” gerektiği sonucuna yaklaşır; Ziya Gökalp’in kültür–medeniyet ayrımını ve Mümtaz Turhan’ın “ayıklama” stratejisini yetersiz bularak, Batı’nın yalnız tekniğinin değil, değerler dünyasının da içselleştirilmesini savunur (Çav, 2018, s. 356–358). Yine de, “Batı’yı gülü ve dikeniyi alma” çağrısı ile Türkiye’yi hâlâ “Doğulu” bir toplum olarak konumlandırması arasındaki gerilim, Tanyol’un metinlerinde çözülememiş bir ikilem olarak yerini korur.

Şerif Mardin ise, yorumbilgisel/yorumlayıcı sosyoloji geleneği içinde, modernleşmeyi tek bir ideolojik hatta indirmeyen daha geniş bir düşünsel ufuk önerir. Osmanlıcılık, İslâmcılık, Türkçülük/milliyetçilik ve sosyalizm dâhil olmak üzere farklı düşünce akımlarını, yalnızca “yanlış” ya da “sapma” olarak değil, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan değişim dinamiklerinin taşıyıcıları olarak okur; *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu* ve devam eden çalışmaları, Tanzimat’tan itibaren oluşan düşünce ikliminin Cumhuriyet reformlarıyla kurduğu bağları açığa çıkarır (Çav, 2018, s. 347–351). Batı’dan aktarılan pozitivism ve diğer kuramsal çerçevelerin Türkiye’de aynı sonucu üretmediğine dikkat çekerek, Namık Kemal’in Locke ve Hobbes’la kurduğu mesafenin altını çizer ve bu farkı açıklamak için “episteme” tartışmasına yönelir; Batı’daki modernlik zincirinin Türkiye’de farklı bir toplumsal zemin üzerinde yeniden biçimlendiğini göstermeye çalışır (Çav, 2018, s. 351–352). Mardin açısından Türk modernleşmesi, pek çok “zikzak”, tıkanma ve meşruiyet krizi içerse de geri döndürülemez bir

tarihsel harekettir; Osmanlı'daki yenileşme adımları ile Cumhuriyet reformları arasındaki süreklilikleri vurgularken, devletin aşırı merkezîleşmesi, laikliğin baskıcı biçimleri ve “biz bize benzeriz” formülü üzerinden meşrulaştırılan muğlaklıklar üzerine eleştirel bir mesafe de koyar (Çav, 2018, s. 360–361). Tanyol'un daha devlet-merkezli, pozitivist çizgisiyle karşılaştırıldığında Mardin, dinin toplumsal pratik olarak sürekliliğine, sivil toplumun gelişimine ve kültürel modernliğin çelişkilerine odaklanır; bu da, Türk modernleşmesini yalnızca Batılılaşma programı olarak değil, Doğu–Batı geriliminin ürettiği özgül bir deneyim alanı olarak kavramaya imkân tanır.

Önceki değerlendirmelerde Türk modernleşmesini farklı düşünürler üzerinden tartışan yaklaşımlar öne çıkarken, Mehmet Karakaş'ın çerçevesi bu sürecin özellikle Batı düşüncesiyle kurduğu yapısal bağı belirginleştirir. Karakaş, modernite, modernizm ve modernleşme kavramlarının Batı Aydınlanması adı verilen üst bir paradigmanın farklı boyutlarını ifade ettiğini vurgular. Buna göre modernite, 16. yüzyıldan itibaren şekillenip 18. yüzyılda bir “yaşam projesi”ne dönüşen Batı Aydınlanması'nın felsefi zeminidir; modernizm bu felsefeden türeyen ideolojik yönelimleri, modernleşme ise bu ideolojinin toplumsal yaşamdaki karşılığını oluşturan süreci anlatır (Karakaş, 2022, s. 110). Bedri Gencer'in “modernizm ‘yeni bir dünya tasarımı’, modernleşme ‘yeni bir dünya kurma süreci’, modernlik ise ‘yeni bir dünya, hayat tarzı’”dır şeklindeki ayrımı, Karakaş tarafından modern kavramının türevleri arasındaki işbölümünü açıklamak için aktarılır (Karakaş, 2022, s. 110). Bu üçlü ayrım, Türk modernleşmesinin de yalnızca kurumsal reformlar dizisi değil, aynı zamanda belirli bir dünya tasarımına ve hayat tarzına eklemlenme süreci olduğunu göstermektedir. Modernleşmenin ilerleme ve kalkınma kavramlarıyla kurduğu yakın ilişki de bu noktada önem kazanır; ilerleme ve kalkınma, modernleşme sürecine “pozitif anlam dünyası” kazandıran temel unsurlar olarak tanımlanır (Karakaş, 2022, s. 110–111).

Türk modernleşmesi, Karakaş'ın ifadesiyle, Osmanlı'nın Batı karşısında yaşadığı askerî ve siyasal gerilemenin ardından “batının üstünlüğünü kabul etme ve aksayan yönleri modern Batı usul ve araçlarıyla ıslah etme” girişimi olarak kavramsallaştırılır (Karakaş, 2022, s. 112). Bu süreç Tanzimat arifesinde başlayıp, Tanzimat Fermanı ile birlikte tanımlı bir devlet politikası hâline gelir; başlangıçta özellikle askerî alandaki yenilgilerin telafisi için Mühendishane-i Bahri/Berrî Hümayun ve Mızıka-yı Hümayun gibi yeni kurumların açılmasıyla somutlaşır (Karakaş, 2022, s. 112). Modernleşme önce ordu, ardından maliye ve ilmiye teşkilatlarının Batılı usullere göre yeniden düzenlenmesiyle ilerler; devlet kurumlarındaki bu yenilenme arayışı, “Osmanlı Türkiye'si” ve “Cumhuriyet Türkiye'si” olarak iki ana evreye ayrılan daha geniş bir sürekliliğin parçası olarak okunur (Karakaş, 2022, s. 111–112). Osmanlı

evresinde Tanzimatçılık, Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler gibi siyasal-stratejik yönelimler, modernleşmeyi devleti kurtarma çabasıyla ilişkilendirirken; Cumhuriyet evresinde aynı süreç, toplumun bütününe hedefleyen radikal bir toplumsal proje niteliği kazanır. Karakaş, bu açıdan Osmanlı modernleşmesi ile Cumhuriyet modernleşmesi arasında kopuştan ziyade, farklı amaçlara yönelen fakat birbirine eklemlenen bir tarihsel süreklilik bulunduğunu savunur (2022, s. 111–112).

Batı'nın dünya sistemi içindeki konumu ise Türk modernleşmesinin yönünü ve sınırlarını belirleyen dış çerçeveyi oluşturur. Karakaş'a göre 18. yüzyıla gelindiğinde Batı, sahip olduğu imkânlar ve dünya sistemindeki yeriyle “egemen ve model olan konumundadır”; “dolayısıyla biriciktir ve kendi dışındakiler ötekidir” (Karakaş, 2022, s. 114). Bu tarihsel konumlanma, Batı dışı toplumların önüne “Batı'yı takip etmek ve onun geldiği seviyeyi yakalamak” biçiminde bir “ev ödevi” koyar; Batılılaşma diye adlandırılan süreç de bu modele ulaşma çabasının adı hâline gelir (Karakaş, 2022, s. 114). Bununla birlikte Karakaş, Batılılaşma ile “Türklerin sahip olduğu kimlik değerleri arasında bir doku uyumsuzluğu” bulunduğunu, bu uyumsuzluğun modernleşme sürecinde kültürel bir kriz ürettiğini belirtir (2022, s. 114, 118). Daryush Shayegan'ın “yaralı bilinç” kavramına atıfla, bir yandan Batı'yı “ileri” ve “dost” olarak görüp onunla bütünleşmek isteyen, diğer yandan Batı'yı “öteki ve düşman” olarak kodlayan çelişkili tutumun Türk modernleşmesinin temel gerilimlerinden biri olduğunu vurgular (Karakaş, 2022, s. 118–119). Bu gerilim, hem modernleşme ideolojisine duyulan inanç ile kimlik ve aidiyet krizleri arasındaki mesafeyi açar, hem de Batı'yı gülü ve dikeniyi alma çağrıları ile Batı'ya karşı geliştirilmiş tarihsel ötekilik algısını yan yana var olmaya zorlar.

1950 sonrasında Türk tiyatrosunun modernleşme deneyimini, Batı ile kurulan çok katmanlı ilişkinin sahnedeki yansımalarını ve kültürel kimlik tartışmalarını anlamak üzere yapılan kapsamlı literatür taraması, oksidentalizmin tekil bir tutumdan ibaret olmadığını; aksine idealize eden söylem, ironi–taklit söylemi, ikircikli söylem, akılcı–eleştirel söylem ve düşmanca oksidentalit söylem gibi farklı ifade biçimlerinde somutlaştığını göstermektedir. Bu çeşitlilik, Batı'nın kimi zaman yüceltilen bir medeniyet ölçütü, kimi zaman parodileştirilen bir taklit nesnesi, kimi zaman da tedirginlik yaratan bir model veya doğrudan şeytanileştirilen bir uygarlık figürü olarak sahneye taşındığını ortaya koymaktadır. Nitekim Türk tiyatrosunda Batı imgesi, sabit bir ideolojik konumun değil; çelişkili özlemlerin, kültürel yarılımların, direniş ve öykünme biçimlerinin kesiştiği çoğul bir söylemsel alan olarak belirginleşir.

İncelenecek model oyunlar, Türk tiyatrosunda Batı tasavvurunun sahnede aldığı çok katmanlı biçimleri temsil eden geniş bir söylem çeşitliliği sunar. *Cengizhan'ın Bisikletinde* Suzan'ın oto-oryantalit idealleştirmeleri ile Cengiz'in yerli direniş meziyetleri yan yana

belirterek, idealize eden söylemin iki uç kimlik üzerinden sahneye taşındığı özgün bir yapı kurulur. *Keşanlı Ali Destanı*nda Zilha'nın hem Batılılaşmayı parlatan hem de onu parodiye dönüştüren jest ve söylemleri, ironik/taklit edici söylemin tipik temsilini oluşturur. *Canlı Maymun Lokantası* ise Şair Wong'un Batı karşısında aynı anda hem öykünen hem de içsel bir rahatsızlık duyan dilini merkeze alarak ikircikli söylemin çarpıcı bir örneğini sunar. Güngör Dilmen'in *Afyon Savaşı* ve *Misyoner* oyunlarında Lin ve Karaderililerin rasyonel direnişe yaslanan anti-kolonyal dili, Batı merkezli ilerleme ve uygarlık söylemine karşı geliştirilen akılcı-eleştirel söylemin sahne karşılığını üretir. Necip Fazıl'ın *Siyah Pelerinli Adamı* ise Doğu'nun şair figürü ile Batı'yı "şeytan" imgesine indirgeyen karanlık söylemi buluşturarak düşmanca oksidentalit söylemin dramatik bir örneğini oluşturur. Bu sınıflandırma, metni dışsal bir teorik şemaya zorunlu olarak uyarlama çabası değil; tersine, Türk tiyatrosunda Batı'nın temsilinin farklı bağlamlarda nasıl parçalandığını, yeniden kurulduğunu ve çoğu zaman çatışmalı biçimde sahnelendiğini görünür kılan en tutarlı analitik çerçeveyi sunar. Dahası, oksidentalizmin yalnızca Batı'ya mesafe koyan ya da onu karşısına alan bir söylem değil, aynı zamanda Batı'yı eleştirel bir süzgeçten geçirerek yeniden kuran, hatta kimi zaman çalışarak tekrar inşa eden üretken bir düşünme biçimi olduğu dikkate alındığında, bu söylem çeşitliliği Türk tiyatrosundaki modernlik tasavvurunun ne denli dinamik ve çoğul olduğunu daha açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu noktadan itibaren her bir oyun, ait olduğu söylem biçiminin dramaturjik, ideolojik ve karakter merkezli işleyişi üzerinden ayrıntılı biçimde değerlendirilecektir.

### **İki Uç Kimlik: Suzan'ın Oto-Oryantalit İdealizasyonu ve Cengiz'in Yerli Direnişi**

Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti*, Cumhuriyet modernleşmesinin erken dönemine yerleştirilmiş üç perdelik bir komedidir. İlk kez 1950'li yıllarda kaleme alınan eser, bireylerin Batı karşısında geliştirdikleri hayranlık, taklit ve yerli kimliğe bağlılık gibi gerilimleri mizahi bir çerçevede işler. Oyun, mekânsal olarak Salacak'ta bir yalıya yerleşir; zaman ise Cumhuriyet'in sosyo-kültürel dönüşümünün hızlandığı yıllara yayılır. Bu zamanlama, karakterlerin Batı modernliği karşısındaki konumlanışlarını tarihsel bağlamıyla birlikte görünür kılar.

Yapı itibarıyla oyun üç perdeden oluşur ve her perde farklı bir tarihsel kesite açılır. **Birinci perde** Şubat 1926'da, Cumhuriyet'in henüz kuruluş yıllarında geçer ve toplumsal dönüşümün ilk etkilerini sahneye taşır. **İkinci perde**, iki ayrı sahne hâlinde Eylül 1929 ve Temmuz 1930 tarihlerini kapsar; bu dönem, Batı'dan esinlenen kültürel modernleşme hamlelerinin toplumda daha yoğun hissedildiği yıllardır. **Üçüncü perde** ise Ekim 1933'e uzanır

ve modernleşmenin kökleştiği, Batı'nın günlük hayat pratiklerinde model alınmaya başladığı bir evreyi yansıtır.

Oyunun kişiler listesi, modernleşme karşısında farklı tutumları temsil eden geniş bir karakter repertuarı sunar: Cengiz, Avni, Zeki, Dursun, İbrahim gibi erkek karakterlerin yanı sıra Suzan, Gül, Emine ve Pakize gibi kadın karakterler, hem sınıfsal hem kültürel hem de zihniyet farklılıklarını sahneye taşır. Bu çok seslilik, oyunun oksidentalist söylem analizine elverişli bir zemin kurar.

*Cengiz Han'ın Bisikleti*, Cumhuriyet'in erken dönemindeki kültürel dönüşümleri, bireylerin Batı modernliği karşısında geliştirdikleri hayranlık, taklit ve direnç biçimleri üzerinden sorgulayan üç perdelik bir komedidir. Oyun, Salacak'taki bir yalının oturma odasında geçer ve karakterler arasındaki ilişkiler aracılığıyla modernleşmenin yarattığı zihinsel kırılmaları görünür kılar.

Oyunun merkezinde, uzun süre Avrupa'da yaşamış ve Batı'nın yaşam tarzını, estetik değerlerini ve toplumsal normlarını içselleştirmiş olan Suzan ile kökleriyle barışık, geleneksel dünya görüşünü koruyan Cengiz yer alır. Suzan'ın yıllar sonra İstanbul'a dönüşü, sadece evine değil, aynı zamanda kendi kültürel kimliğine geri dönüş anlamı taşır; ancak bu dönüş, beklediği gibi karşılanmaz. Suzan, eve adım attığında Cengiz'in Batı'dan tamamen farklı bir yaşam biçimi benimsediğini ve Gül ile Pakize adlı iki kadınla birlikte yaşadığını öğrenir. Bu harem düzeni, Suzan'ın Avrupa'da içselleştirdiği modern aile anlayışıyla radikal bir karşıtlık oluşturur ve Suzan'ın Batı'ya duyduğu hayranlığı daha da keskinleştirir.

Suzan, bu üçlü ev düzenini “medeniyetsizlik”, “geri kalmışlık” ve “doğulu barbarlık kalıntısı” olarak yargılarken, Cengiz ise kendi tercihlerini yerli kültürel pratiklerin doğal bir uzantısı olarak görür. Böylece oyunun dramatik ekseni, yalnızca Batı–Doğu karşıtlığı değil, aynı zamanda aile, kadınlık, modernlik ve ahlak gibi temel toplumsal kavramlar üzerinden derinleşir. Suzan'ın eve dönüşüyle başlayan bu çatışma, modernleşmenin gündelik yaşamda ürettiği kırılmalara işaret eder: Suzan Batı'yı kendi benliğinin ölçütü hâline getirirken, Cengiz yerel kimliğiyle kurduğu ilişkiyi koruma mücadelesi verir. Oyun boyunca, aile çevresindeki diğer karakterler de bu gerilime farklı biçimlerde eklemlenir; kimileri Suzan'ın etkisiyle Batılı pratikleri benimsemeye yönelir, kimileri ise geleneksel düzeni savunur. Bisiklet metaforu, bu dönüşümün en somut göstergesi olarak oyunun merkezinde yer alır.

Üç perde boyunca zaman ilerledikçe, Suzan'ın Batı'yı idealize eden söylemi sertleşir, Cengiz'in yerel kültürel direnci ise daha görünür hâle gelir. Sonuçta Erduran, modernleşme ile gelenek arasındaki çatışmayı iki karakter üzerinden hem ironik hem de eleştirel bir çerçevede işler; toplumsal bilinçteki bölünmeyi sahneye taşır.

Oyunu çözümlmeye başlamadan önce, Suzan ve Cengiz'in Batı'ya dair ürettikleri birbirine zıt söylemlerin, oyunun yalnızca karakter düzeyinde değil yapısal düzeyde de oksidental bir metin olarak okunmasına imkân verdiğini belirtmek gerekir. Suzan'ın Batı'yı ilerlemenin, nezaketin ve rasyonel düzenin kaynağı olarak idealize etmesi; Cengiz'in ise bu modernlik söylemine yerli bir direniş geliştirmesi, metnin tamamını Batı'nın kültürel konumuna dair bir tartışma eksenine yerleştirir. Bu nedenle *Cengiz Han'ın Bisikleti*, Cumhuriyet'in erken döneminde hızlanan Batılılaşma sürecine ilişkin bilinçli bir yorum olarak değerlendirilmelidir. Refik Erduran'ın Batı modernliğini gerek mizah gerek toplumsal eleştiri aracılığıyla böylesine merkezî bir yere yerleştirmesi, yazarın bu metni kaleme alırken oksidental temsil biçimlerinin farkında olduğunu düşündürür. Hatta sınırlar zorlandığında, oyunun Batı'yı merkeze alan bu söylemsel çerçevesi üzerinden Erduran'ın bizzat bir oksidental perspektife sahip olabileceği dahi ileri sürülebilir. Bu elbette bilinçli bir ideolojik yönelim olarak kesinlenemez; ancak metnin yapı, karakterizasyon ve çatışma örgüsü, Batı'nın konumunu sürekli yeniden tanımlayan ve tartışmaya açan oksidental bir bakışı güçlü biçimde görünür kılar.

Suzan'ın Batı'ya yönelik idealizasyonu, modernleşmenin rasyonel bir ilerleme projesi olarak kavranışını merkezine alan Weberci çerçeveye yakından ilişkilidir. Weber'in Batı'yı “tarihsel olarak eşi benzeri olmayan bir rasyonalite birikimi” nin taşıyıcısı olarak kodlaması, Suzan'ın zihninde içselleştirilmiş bir üstünlük tasarımına dönüşür. Avrupa'da geçirdiği yıllar boyunca edindiği deneyimler, ona Batı'nın yalnızca teknolojik değil, aynı zamanda ahlaki bir model sunduğu düşüncesini yerleştirir. Bu nedenle Suzan'ın söylemi, Batı'nın kurumlarını, davranış biçimlerini ve toplumsal düzenini “doğal”, yerel kültürel pratikleri ise “geri kalmış” olarak değerlendiren **oto-oryantalist bir rasyonalite** üretir. Suzan'ın Türkiye'ye dönüşte yaşadığı hayal kırıklıkları, aslında Weber'in “uygarlaşma” idealinin bireysel düzeyde yeniden kurulmuş bir yansımasıdır: Batı onun gözünde aklın, düzenin ve ilerlemenin doğal zemini hâline gelmiştir.

Habermas'ın modernliği “tamamlanmamış bir proje” olarak ele alan yaklaşımı, Suzan'ın Batı'ya duyduğu hayranlığın normatif boyutunu aydınlatır. Habermas'a göre modernlik, toplumsal yaşamı iletişimsel akıl temelinde yeniden inşa eden bir rasyonalite arayışıdır; Suzan'ın Batı'yı evi için mutlak bir referans noktası hâline getirmesi de tam olarak bu normatif çerçeveye yaslanır. O, Batılı davranış kalıplarını yalnızca estetik bir beğeni aracılığıyla değil, “doğru olanın” ölçütü olarak içselleştirir. Bu nedenle gördüğü her yerli pratik, modernleşme sürecinin tamamlanmamışlığına işaret eden bir eksiklik gibi algılanır. Suzan'ın eve döndüğünde karşılaştığı çok eşlilik düzenine gösterdiği sert tepki, Habermas'ın modernlik

anlayışındaki “akılcı toplumsal yapı” beklentisinin bireysel düzeyde kırılma anıdır: Suzan, Batı’nın normatif modernliğini yerel kültürel pratiklere karşı savunur.

Bu iki kuramsal zemin birleştiğinde, Suzan’ın söylemi yalnızca Batı hayranlığı değil, aynı zamanda Batı’nın değerlerini “evrensel” ve “doğru” sayan bir bilinç biçimi olarak belirir. Oto-oryantalist idealizasyonunun temelinde, Weber’in rasyonelleşme analizinin kültürel bir üstünlük duygusuna dönüşmesi ile Habermas’ın modernliğe yüklediği evrenselci normların bireysel düzeyde mutlaklaştırılması vardır. Suzan’ın söylemi, yalnızca kültürel bir tercih değil, Batı’nın epistemolojik merkezliğini yeniden üreten bir dünya görüşü hâline gelir. Cengiz’in direnişi ise bu merkeziliğe karşı geliştirilen bir karşı-konumlanma biçimi olarak oyunda sürekli gerilim yaratır. Bu nedenle Suzan’ın söylemi, oksidentalist idealizasyonun en belirgin sahne yansımalarından biri olarak metnin iç mantığını şekillendirir.

Suzan’ın eve döner dönmez Cengiz’i “bir barbar aşiret reisinin eline düşmüş gibiyim” (Erduran, 1979, s. 36) sözleriyle konumlandırması, onun Batı’da içselleştirdiği modernlik idealini yerli kültür üzerinde kurduğu bir hiyerarşi aracılığıyla ifade eder; bu ifade, Weber’in Batı rasyonalitesini “tek geçerli uygarlık modeli” olarak tanımlayan yaklaşımının Suzan’ın benliğinde nasıl bir değer yargısına dönüştüğünü açıkça gösterir. Harem düzenini öğrendiğinde “Harem havasına alışık değilim” (s. 45) ve “Haysiyetimden fedakârlık edemem” (s. 45) diyen Suzan, Batılı ahlaki kodları “doğru ve evrensel olan” normlar olarak savunur; Cengiz ve diğer kadınlarla karşılaştığında ise yerli pratikleri “ahlaksızlık” ve “geri kalmışlık” olarak işaretler. Ancak Avni’nin ekonomik gerekçelerle ondan “bir süre daha karısı gibi davranmasını” talep etmesi üzerine Suzan’ın evi terk etmeme kararı, oto-oryantalist idealizasyonun kırılma anı olarak açığa çıkarır: Batı’ya ait olduğunu düşündüğü ahlaki üstünlük duygusu, ekonomik çıkar karşısında esner ve Suzan’ın Batı-merkezli kimliği bir idealden çok, koşullara bağlı bir performans hâline gelir. Bu sahne, Suzan’ın söylemindeki oksidentalist idealizasyonun hem doruk noktasını hem de içsel tutarsızlığını görünür kılar.

SUZAN: Buraya telefon almamışsınız diyorum. Bir dostunuza haber vermek için ne yapıyorsunuz? Beni rahatsız eden birkaç şey daha var... mesela saat. Yanılmıyorsam Türkiye’de yeni takvimle beraber alafranga saat de kabul olundu. (*Duvar saatini kendince ayar eder.*) Kafesler kalkacak tabii. İçerisinin görünmemesini istiyorsanız tül perdeler takarız. Ufak tefek bazı şeyler değişecek, gayri, askerî vazoları alacağız. Bu ağaç sülalenizi temsil ediyor galiba?

CENGİZ: Evet ama, sülalemi elletmem. (Erdura, 1979, s.55)

Bu replik dizisi, Suzan’ın Batı modernliğini yalnızca bir kültürel tercih olarak değil, “doğal düzenin kendisi” olarak konumlandığı sahnelerin en yoğun olanıdır. Suzan’ın telefon, iletişim, saat, perde, eşya düzeni ve hatta aile sembolleri üzerinden yaptığı müdahaleler; Batılı normları evrenselleştiren oto-oryantalist söylemin gündelik pratikler yoluyla nasıl yeniden

üretildiğini gösterir. Teknolojinin yokluğunu “medeniyet eksikliği”, duvar saatinin alaturka ayarını “gerilik”, kafesleri “hapsolmuşluk”, aile ağacını ise “ilkel soy algısı” olarak işaretler. Weber’in rasyonel modernlik idealini içselleştiren bir özne gibi davranarak, yerli yaşam biçimini Batı karşısında sürekli eksik ve yanlış sayar. Suzan’ın ev içindeki nesneleri düzeltme, düzenleme, değiştirme çabası; Habermas’ın “yaşam dünyasının kolonileşmesi” dediği sürecin bireysel bir yansımasıdır: Batı’nın epistemolojik ve estetik merkeziliği, evin her detayına nüfuz eden bir iktidar pratiği hâline gelir. Cengiz’in “sülalemi elletmem” direnişi bu yüzden önemlidir; modernleşme baskısına karşı yerli kimliğin kırılmayan sınırını temsil eder. Suzan’ın “Merak etmeyin” diyerek konuşmayı kapatması ise onun kendisini kültürel dönüşümün kaçınılmaz temsilcisi olarak gördüğünü, Batılı değerleri normatif bir üstünlük olarak dayatmayı sürdürdüğünü gösterir. Bu sahnenin tümünde Suzan, ev içindeki düzeni dönüştürürken aslında toplumsal bir hiyerarşiyi yeniden kurar: Batı uygarlığı tepeye, yerli kültür ise aşağıya yazılır.

SUZAN: En kötü ihtimalle, kesersiniz. Vahşiler tarafından katledilen ilk medeniyet öncüsü ben olmam herhalde. (s.55)

Suzan’ın bu cümlesi, Batı’nın kendisini “medeniyetin öncüsü”, Doğu’yu ise “vahşilikle” özdeşleştiren klasik oryantalist hiyerarşiyi birebir yeniden üretir; fakat bunu bir “Doğulu özne”nin ağzından dile getirdiği için sahnede açık bir **oto-oryantalist içselleştirme** etkisi yaratır. “Kesersiniz” sözü, yerli yaşam biçimini doğrudan şiddetle ilişkilendirir; Cengiz’in temsil ettiği kültürel dünyayı hukuk-dışı, ölçüsüz ve kontrolsüz bir alan olarak çizer. Ardından gelen “medeniyet öncüsü” ifadesi ise Suzan’ın kendisini Batı’nın temsilcisi, Batı’nın gelişmiş ahlaki ve kültürel değerlerinin taşıyıcısı olarak gördüğünü gösterir. Suzan, burada kendi benliğini Batı değerlerinin vekili gibi sunar ve bulunduğu mekâna bu kimlikle hükmetmeye çalışır. Bu söylem, sömürge döneminin “uygarlaştırma misyonu” anlatılarını çağrıştıran bir üstünlük duygusu içerir; Suzan sanki bir kültürel sınırın ötesine geçmiş, orada “kayıp bir toplum”u dönüştürme görevi taşıyan bir figürmüş gibi konuşur. Bu nedenle replik, korku ya da alaydan çok daha fazlasıdır: Suzan’ın bilinçaltına sinmiş Batı-merkezci özdeşleşmenin, kendi toplumunu dışsallaştırıp küçümseyen biçimde nasıl açığa çıktığını göstermesi bakımından oyunun oksidentalit söyleminin en yoğunlaştığı noktalardan birini oluşturur.

SUZAN: Kendi evine, kendi erkeğine sahip olmak istiyorsun. Dursun’un Bey korkusundan kurtulup seni buradan götürmesini istiyorsun. (*Omzuna bastırıp kızı yerine oturtur*) Ne demek saklamaya çalışıyorsun? Müezzinden ödünç alınmış kurumuş sirke alıp Dursun’un çorbasına koydun. Merak etme, keramet yok, saçma çabası söyledi. Çok kızdım Emine, çok kızdım. Dursun’u istemene değil o hakkın. Hâlâ böyle koca karı büyüleri ile uğraşmana kızdım. Sana bütün anlattıklarım, öğrettiklerim hiç tesir etmedi mi? Pakize Hanım “Karın ağrısı ilacı” diye o iğrenç heriften aldığı şurupları içmeseydi

sağ olacaktı. Şimdi beni dinle, çorba büyüğü ile Dursun'un bu isteksiz pısrıklığını gideremezsin. Önce sen davran, o arkadan gelir. (s.59)

Bu sahne, Suzan'ın modernlik adına konuştuğu her sözde yalnızca Batı'nın değil, aynı zamanda sınıfsal bir üstünlük konumunun temsilcisi gibi davranmasının en çarpıcı örneklerinden biridir. Emine'nin Dursun üzerindeki baskıyı kırmak için başvurduğu muska, sirke ve “çorba büyüğü” gibi pratikler Suzan tarafından sadece “hurafe” değil, neredeyse tehlikeli bir cehalet belirtisi olarak görülür. Suzan'ın “kendi evine, kendi erkeğine sahip olmak istiyorsun” diyerek Emine'nin arzularını rasyonelleştirmesi ve duygularını adlandırarak ona “doğru yolu” göstermeye çalışması, modern Batılı aklın rehberlik ettiği bir “terbiye etme” tutumudur. Suzan'ın yerli inanç ve pratikleri küçümseyerek “koca karı büyüğü”, “keramet yok”, “saçma çabası” gibi ifadelerle yaftalaması, Batı'nın bilgi rejimini mutlak ve tek geçerli hakikat gibi konumlandırır. Emine'nin bedenini omzundan bastırarak yerine oturtması ise yalnızca fiziksel bir hareket değil, kültürel bir disiplin etme jestidir; Suzan kendisini Emine'nin “doğru davranış biçimine” yönelten bir otorite olarak sunar. Bu sahne, modernlik söyleminin sadece estetik ya da teknolojik düzlemde değil, beden, arzu, duygu ve inanç alanlarında da nasıl mülkiyet kurduğunu gösterir. Suzan'ın “anlattıklarım tesir etmedi mi?” sorusu, modernliğin bir tür “öğretme misyonu” olarak kurulduğunu açık ederken, Emine'nin kültürel evreni Suzan'ın gözünde düzeltilecek, arındırılacak bir alan hâline gelir. Öyle ki sahne, oksidental söylemin gündelik ilişkilerde nasıl mikro-iktidar kurduğunu çarpıcı biçimde görünür kılar.

SUZAN: *(Onlara yazı gösterirken)* Okumakta Dursun seni geçti, farkında mısın? *(Yazdığını göstererek)* Oku!

EMİNE: İn-san... insan-lar... hür...

DURSUN: İnsanlar hür doğar. (s. 62–63 arasında tekrar eder)

EMİNE: *(Kapıdan çıkarken durup döner, büyük bir ciddiyetle)* “İnsanlar hür doğar.” (s. 77)

Bu sahne, modernleşmenin en yoğun hissedildiği anlardan biridir; fakat asıl çarpıcı olan, okuma yazma öğretme eyleminin bir eğitim faaliyetinin ötesine geçip doğrudan bir kimlik inşasına dönüşmesidir. Suzan'ın Dursun ve Emine'ye yazı öğretirken seçtiği cümle—“*İnsanlar hür doğar*”—Batı siyasal düşüncesinin temel önermelerinden birini Anadolu'nun gündelik hayatına taşıyan sembolik bir müdahaledir. Bu ifade, Emine'nin dünyasına sadece okuma yazmayı değil, yeni bir öz-değer duygusunu da sokar. Okuma süreci ilerledikçe Emine'nin sesinin güçlenmesi, Suzan'ın yazdığı kelimeleri heceleyip tekrar ederken duyduğu şaşkınlık ve heyecan, yerel bir kadının kendi varlığını ilk kez “hak sahibi bir özne” olarak kurduğu bir dönüşüm anına işaret eder. Dursun'un sözleri yanlışlıkla tekrar etmesi, sonra Cengiz'in bunu fark edip öfkelenmesi ise bu yeni bilincin düzeni nasıl sarstığını gösterir.

En kritik kırılma, Emine'nin kapıdan çıkarken dönüp "*İnsanlar hür doğar*" demesidir: Bu, artık Suzan'ın öğretisini tekrarlayan bir öğrenci sözü değildir; evdeki güç ilişkilerine meydan okuyan, kendi kaderini tayin etme iradesinin ilanı hâline gelmiştir. Emine bu cümleyi mekânın dışına taşıırken Suzan'ın modernlik söylemi ilk kez birinin hayatına gerçek bir hareket kazandırır. Fakat sahne aynı zamanda bir çelişkiyi de açığa çıkar: Suzan'ın modernleştirici rolü, bir yandan özgüven yaratırken diğer yandan Batı'dan ithal bir hakikat rejimini dayatır. Emine'nin özgürlüğü Suzan'ın öğretisi sayesinde gelir, ama bu özgürlük yerel deneyimden değil, dışarıdan taşınan bir kavramdan doğar. Dolayısıyla "*İnsanlar hür doğar*" repliği hem bir aydınlanma anıdır hem de modernleşmenin dışsal, öğretici ve dönüştürücü baskısının somutlaşmış hâlidir. Sahne, oksidentalizmin en paradoksal noktasını görünür kılar: Batılı bir ilke yerel bir kadına güç verebilir, ancak bu güç her zaman onun kendi kültürüne mesafe alması pahasına gerçekleşir.

SUZAN: Bakıyorum işinize geldiği zaman pek garplı oluyorsunuz.

CENGİZ: Bazı işlerin coğrafyayla alakası yoktur. Şark da garp da aynıdır. (s. 64)

Bu sahne, Suzan ile Cengiz arasındaki kültürel gerilimin söylem düzeyinde en açık çatışmaya dönüştüğü noktalardan biridir. Suzan, Cengiz'i "işine geldiğinde Batılılaşan" ama genelde Doğulu alışkanlıklara bağlı kalan bir ikiyüzlülükle suçlar; Batı'yı tutarlılık, düzen ve ahlaki norm olarak yeniden idealize eder. Suzan'ın cümlesindeki "pek garplı oluyorsunuz" ifadesi, Batı'nın davranış düzeyinde ulaşılması gereken bir standart olduğunu ima ederken, Cengiz'in bu standardı yalnızca eğlence ve zevk alanlarında kullandığına dair bir yargıyı da barındırır. Cengiz'in verdiği yanıt ise Suzan'ın bakışını kökten tersine çevirir: "*Bazı işlerin coğrafyayla alakası yoktur. Şark da garp da aynıdır.*" Bu cümle, modernlik tartışmasını kültür üzerinden değil, insan doğasının evrensel arzuları üzerinden kurar. Cengiz burada Batı–Doğu ayrımını anlamsızlaştırır; keyif alma, eğlenme, içki içme, kadınlarla flört etme gibi eylemlerin coğrafi ve kültürel kategoriyle belirlenmediğini söyleyerek Suzan'ın kurduğu hiyerarşiyi boşa düşürür. Suzan'ın Batı'yı bir ahlaki üstünlük alanı olarak kodlayan oksidentalist söylemine karşı, Cengiz'in yerli direnişi ilk kez savunmadan çıkıp karşı-söylem hâline gelir: Batı da Doğu da aynı insani zaafllara sahiptir; fark sandığı kadar ontolojik bir fark değildir. Bu replik, oyunun genelinde Suzan'ın sürekli kurmaya çalıştığı kültürel ayrımların aslında ne kadar kırılgan olduğunu gösterir ve Batı'nın üstünlüğü fikrini yerinden eden nadir anlardan birini oluşturur.

SUZAN: ...kahraman ecdadınızdan kalan fikirleri bir an bırakın da, etrafınıza bir göz gezdirin. Kılıç devri geçti artık, dostum şu halinize bakın. Kendinizi Cengiz Han sanıyorsunuz galiba. Bugünün cenkleri bankalarda, borsalarda, şirket yazıhanelerinde oluyor. Siz de bu devre uymazsanız yakında beş parasız kalacaksınız. (*Bir adım daha atıp tam karşısında durur.*) Etrafınızdakilerin aklına muhtaç olduğunuz halde niye hepsini kırıyorsunuz? Biraz evvel herkesin içinde bana 'kaltak' dediniz.

CENGİZ: Yalan mı?

SUZAN: (*Şaşalar*) Efendim?

CENGİZ: Yalan mı dedim. Bu evin düzeni sen geldikten sonra bozulmadı mı? Ukalalığınla ortalığı birbirine katmadın mı? Ben seni buraya karım diye getirmiştım, akıl hocası diye değil. (*Kalkar, Suzan bir adım geri çekilir.*) Sen ne biçim kadınsın? Kadın mısın acaba? Geleli üç seneyi geçti, şu mukaddes odanın kapısı hâlâ erkeğine kapalı. Neyin hıncı bu? Neyin cezası? (*Suzan 'ın gözünün içine bakarak yaklaşır.*) Daha günü gelmedi mi? Başka karılarım olduğuna kızmıştın. İşte gittiler. (*Bir saniye bakışır, Suzan gözlerini kaçırır, gerileyip döner.*) (s.93)

Bu sahne, oyunun oksidentalist geriliminin en sert biçimde yüzeye çıktığı düğüm anıdır. Suzan'ın tiradı, yerli geçmişi küçümseyen ve Batı'nın ekonomik-kurumsal düzenini “gerçek savaş alanı” olarak tanımlayan keskin bir modernlik söylemi taşır. “*Kahraman ecdadınızdan kalan fikirleri bırakın*” derken, yerli hafızayı tarihe gömülmesi gereken bir yük, Batılı dünyanın ise “bankalar, borsalar, şirket yazıhaneleri” üzerinden tanımlanan yeni bir güç rejimi olduğunu vurgular. Bu, Suzan'ın Batı'yı yalnızca üstün değil, aynı zamanda kaçınılmaz bir yönelim olarak gördüğünün ifadesidir; Cengiz'i ise bu yeni çağın dışında kalmakla suçlar: “Uymazsanız beş parasız kalacaksınız” diye serzenişte bulunan Suzan, Batı modernliğini ekonomik başarı ve toplumsal saygınlıkla doğrudan özdeşleştirerek Cengiz'in yerli düzenini geçersiz kılar.

Cengiz'in karşı tiradı ise Suzan'ın modernlik adına kurduğu söylemi bir “bozucu unsur” olarak okur: “*Bu evin düzeni sen geldikten sonra bozulmadı mı?*” Bu cümle, Suzan'ın eve taşıdığı Batılı alışkanlıkların sadece kültürel bir uyumsuzluk değil, doğrudan ev içi düzeni çökerten bir “yabancı unsur” gibi algılandığını gösterir. Cengiz, Suzan'ın akıl vermesini “ukalalık” olarak tanımlar ve kendi otoritesine yönelmiş bir tehdit olarak görür. Ardından kadınlığı sorgulayan, odasının kapalı oluşunu “hıncı” ve “ceza” gibi duygularla yorumlayan sözleri, yerli erkek egemenliğinin modernleşme baskısı karşısındaki savunma refleksini ortaya çıkarır. Bu savunma, Suzan'ın Batı-merkezci dilini bastırmaya çalışan bir karşı-iktidar üretir.

Sahne, iki tarafın da birbirini kendi kültürel kodlarıyla “yaraladığı” bir karşılaşmadır: Suzan, Cengiz'i çağdışı ve başarısız ilan ederek Batı normlarını dayatır; Cengiz ise Suzan'ı eve düzensizlik ve huzursuzluk getiren bir tehdit olarak görür. Batı içeriye girdiğinde düzenin bozulduğu düşüncesi, Cengiz'in duygusal merkezinde güçlü bir karşı-modernlik tonu oluşturur. Bu nedenle sahne, oyunun tam kalbinde yer alan şu paradoksu berraklaştırır: Batı modernliği eve girdiği anda özgürleştirici olduğu kadar yıkıcı bir güç de üretir; her iki karakterin söylemi de bu karşılıklı yıkımı kendi bakış açısından doğrular.

SUZAN: Barbar, canavar, yeniçeri kılıklı herif. (*Koşarak merdivenden çıkar.*) Gidiyorum işte... (*Yatak odasına girer, içerden bağırmaya devam eder. Cengiz kılıcı duvardaki yerine asıp, ağır ağır merdivenden iner, odanın ortasına gelir.*) Senelerdir burada esir hayatı yaşıyorum. Medeniyete hasret kaldım. Kan kusturdun bana. (*Bir elinde valizi, öbüründe bir yazlık pardesü, odadan çıkıp hızla merdivenden iner.*)

Gidiyorum ama, boşanmıyacağım. Başka kadın alamıyacaksın, haremin tam takır kalacak. Paran bitince barlara da gidemiyeceksin. Tek başına sürüm sürüm sürüneceksin. (*Soldaki kapının önünde durur.*) Aç biilaç, arkadaşsız, kadınsız, burada kendi kendine homurdana homurdana yaşa bakalım. Kurşunlarını ye, tüfeklerini öp. (s.94)

Suzan'ın bu tiradı, oyunda Batı'nın Doğu'ya yönelik tarihsel hakaret repertuvarının — *barbar, canavar, yeniçeri kılıklı*— bir Doğulu kadının ağzından yeniden üretildiği en güçlü oto-oryantalist patlamadır. Cengiz'in Apollon heykelinin başını uçurması, Batı'nın estetik, kültürel ve tarihsel otoritesine karşı bir meydan okuma olarak okunabileceği gibi, Suzan'ın bilinç dünyasında “medeniyetin kalbine saldırı” gibi algılanır. Apollon'un başı, Batı'nın “yüksek sanatının” sembolüdür; Cengiz'in onu yok etmesi Suzan'ın gözünde Doğulu erkeğin vahşetinin maddi bir kanıtına dönüşür. Bu yüzden Suzan'ın ilk sözü “barbar” dır; yani tepki salt öfke değil, Batı'nın Doğu'ya biçtiği kategorilerin içselleştirilmesinden türeyen kültürel bir hüküm cümlesidir. Ardından gelen “*Senelerdir burada esir hayatı yaşıyorum. Medeniyete hasret kaldım*” cümlesi, Suzan'ın kendisini Batı'nın özne konumuna yerleştirdiğini ve Türkiye'deki yaşamı bir tür kültürel sürgün gibi algıladığını gösterir. Suzan için evlilik, yerli hayatın içine hapsolme; Cengiz ise onun modern öznellik alanını bozan bir “ilkel güç” tür. Bu noktada “medeniyete hasret kalmak”, Suzan'ın Batı'yı hayatın doğal ve olması gereken biçimi olarak gördüğünü; yerli dünyayı ise karanlık, ağır ve kısıtlayıcı bir ortam gibi algıladığını gösterir.

Suzan'ın Cengiz'e yönelik ekonomik ve cinsel tehditlerle dolu ifadeleri “*başka kadın alamayacaksın... paran bitince barlara da gidemeyeceksin... tek başına sürüm sürüm sürüneceksin*” Batı'nın bireysel özgürlük, bireysel hak ve ekonomik özerklik söylemini kendi evliliğinin içine taşır. Bu tehdit dili, “modern kadının yerli düzen üzerinde kurduğu üstünlük hissi”nin karikatürize bir görünümüdür. Tiradın sonunda Suzan'ın “*Kurşunlarını ye, tüfeklerini öp*” demesi ise yerli erkekliğin militarist, saldırgan ve içgüdüsel tarafını alaya alır; yine Batı'nın Doğu'ya yönelik klasik söylemlerindeki “irrasyonel erkeklik” imgesinin içselleştirilmiş bir yansımasıdır.

Cengiz'in heykelin başını uçurması ise sahnenin sembolik karşı hamlesidir: Suzan'ın Batı'ya duyduğu hayranlık somut bir heykele yedirilmişken, Cengiz bu “Batı simgesini” yok ederek kendi mekânında Batı'nın temsil gücünü kırmak ister. Ne var ki Suzan'ın tiradı, heykelin yok edilmesinin yarattığı kültürel “boşluk” tan doğar: Batı'nın simgesi yok edildikçe Suzan'ın söylemi daha da keskinleşir, daha da Batılılaşır. Bu sahne oyunun oksidentalit çatışmasının zirvesidir; Batı'nın estetik simgesi yok edilir; Suzan Batı'nın diliyle saldırır; Cengiz yine sembolik düzeyde karşılık verir. İki karakter de kendi kimliğini ancak karşısındakini “dışlayarak” kurabilir hale gelir. Bu nedenle sahne sadece evlilik kavgası değil, Batı ile Doğu'nun sahnedeki kültürel çatışmasının dramatik doruk noktasıdır.

CENGİZ: Uğursuzluk bendeymiş demek.

İBRAHİM: (*Gözlerini kaçırarak*) Biliyor musun, geçenlerde Takım taşı da devraldık.

CENGİZ: Sahi mi, haberim yoktu.

İBRAHİM: Aslında bunlar zor işler değil Cengiz. Biraz zeka, biraz kabiliyet, biraz teşebbüs... memleket de bakir. Gözünü açtın mı para kendiliğinden ürüyor, nur-u aynım, kendiliğinden ürüyor. Hiçbir şey yapamıyorsan gayrimenkul al a devlettim. Ben bir senedir Boğaz'da Florya tarafında, Çiftelhavuzlar'da filan, leb-i derya ne ara bulsam kapatıyorum. Bir de Ankara'da çok güzel bir köşk satılmış, duydum, onu almaya yarın otomobille oraya gidiyorum. Ben ölürsem görürsün bak, ahfadım buraları milyonlara satacak. Hepsi ihya olacak namussuzların. O sebeple dölübahtlı diye soyadı alıyorum. Seninki ne?

CENGİZ: Han.

İBRAHİM: Efendim?

CENGİZ: (*Gülümseyerek*) Benimkini ta üç sene evvel bir sevdiğim takmıştı. Ona uydum, Cengiz Han oldum.

İBRAHİM: Demek artık sana 'Sayın Cengiz Han' diye mektup gelecek. (s.97)

Bu sahne, Cumhuriyet'in modernleşme hamlelerinden biri olan *Soyadı Kanununun* oyundaki en sembolik kullanımını içerir: Cengiz'in "Han" soyadını seçmesi, modern yurttaşlık düzeninin eşitleyici mantığına karşı kendi tarihsel köklerine sığınan bir direnç jestidir. İbrahim'in ekonomik fırsatlarla dolu "bakir memleket" söylemi üzerinden kurduğu erken Cumhuriyet girişimci figürü, Suzan'ın idealize ettiği Batılılaşma modeline paralel bir modernleşme çizgisini temsil ederken, Cengiz'in soyadı tercihi modernleşmeye eklemelenmek yerine kendi ataerkil-soy temelli kimliğini korumayı seçtiğini gösterir. İbrahim'in "Dölübahtlı" soyadını almış olması ise ironik bir karşıtlık yaratır: İbrahim'in, geleneksel kadercilik ve talih vurgusunu çağrıştıırken, Cengiz'in soyadındaki "Han" hem Orta Asya'dan gelen savaşçı bir geleneği hem de iktidar hiyerarşisini temsil eder. İki karakter, modernleşme kanunuyla birlikte aynı masaya otursalar bile bambaşka kültürel pozisyonlardan hareket ederler: İbrahim modern devletin yeni kimlik sistemine uyum sağlamış görünürken, Cengiz soyadını geçmişten devralır gibi seçip modernliğe karşı simgesel bir direnç üretir. İbrahim'in "*Demek artık sana 'Sayın Cengiz Han' diye mektup gelecek*" cümlesi ise bu ironiyi iyice açığa çıkarır: Resmî devlet hitabı "Sayın" ile modern yurttaşlığı işaret ederken, "Han" unvanı devletin inşa etmeye çalıştığı seküler eşitlikçi düzenin tam karşısında, feodal bir geçmişin yankısıdır. Bu nedenle sahne, oyunda kültürel modernleşme ile yerli kimlik arasındaki çatışmanın gündelik bir ayrıntı üzerinden nasıl görünür hâle geldiğinin çarpıcı bir örneğidir.

CENGİZ: Vah Zeki'ciğim, vah kardeşim. (*Karşısına oturup Zeki'yi kederle seyreder.*) Yahu sen Abdülhamit'e kafa tutmuş adamsın. Gözümün önünde Zaptiye Nazırının burnuna güldün. Niye şimdi bu Hacı İbrahim maskarasının karşısında dudağın uçukluyor?

ZEKİ: Ne halt edeyim, birader, adama hırlayayım da beş yüz lira maaştan mı olayım?

CENGİZ: (*Birkaç saniye daha düşünüp Zeki'ye baktıktan sonra*) Ben sana bir şey söyleyeyim mi Zeki? Herifçioğlu 'tüfek icad oldu mertlik bozuldu' demiş ya, yalan. Mertlik çok daha önce bozulmuş. Maaş icad olduğu zaman. (s.105)

Bu sahne, oyunda değerler dünyasının dönüşümünü en berrak biçimde ortaya koyan karşılaşmalardan biridir. Cengiz'in Zeki'ye söylediği "*Abdülhamit'e kafa tutmuş adamsın*" cümlesi, Zeki'nin geçmişte siyasal cesaret, onur ve "mertlik" gibi manevî değerlere yaslanan bir figür olduğunu hatırlatır. Oysa Zeki'nin cevabı "*adama hırlayayım da beş yüz lira maaştan mı olayım?*" modernleşme ile birlikte maneviyatın maddiyat karşısında geri çekildiğini açıklar. Zeki artık tehdit gördüğü bir düzene karşı direnmek yerine, ekonomik güvenliğini seçen bir küçük memur tipine dönüşmüştür.

Cengiz'in çarpıcı formülü bu dönüşümü teorik düzeye taşır: "*Mertlik çok daha önce bozulmuş. Maaş icad olduğu zaman.*" Bu cümle, oyunda "modern maddi düzenin" toplumun değer dokusunu nasıl dönüştürdüğüne dair kısa ama güçlü bir sosyolojik teşhistir. Modern devletin düzenli maaş ve memuriyet sistemi, eskiden toplumsal saygınlık, cesaret ve karakter üzerinden kurulan ilişkileri yerinden etmiş; kişisel aidiyeti ve sadakati ekonomik bağımlılığa indirgemıştır. Zeki'nin Hacı İbrahim karşısındaki suskunluğu, bir kişiyle çatışamama hâli değil, "geçim" ile "onur" arasındaki çelişkide maddiyatı seçen yeni modern özne hâlidir. Sahnenin bütününe bakıldığında, Erduran burada çok net bir modernleşme eleştirisi kurar: Mertlik, cesaret, sadakat gibi geleneksel değerler; maaş, memuriyet ve ekonomik güvenlik karşısında giderek işlevsiz hale gelmektedir. Cengiz'in sözleri bu dönüşümü yalnızca eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda modern toplumda onurun nasıl "maliyet hesabına" dönüştüğünü ironik biçimde görünür kılar. Bu nedenle sahne, oyunun genel temasıyla uyumlu biçimde maneviyatın çözülüşü, maddiyatın hâkimiyeti ve modern öznenin dönüşümünü dramatik bir örnek olarak sunar.

Cengiz de en az Suzan kadar Batı üzerine söylem üretir; ancak onun söylemi Batı'yı idealize etmek yerine, Batı'nın modern kurumlarını, ekonomik sistemini ve "medeniyet" iddiasını yerli kimlik açısından sorgulayan karşı-oksidental bir dil oluşturur. Suzan Batı'yı ilerleme, düzen ve özgürlüğün kaynağı olarak yüceltirken, Cengiz Batı'yı birlikte yaşadığı toplumsal dönüşümlerin—mertliğin çözülmesi, ekonomik ilişkilerin maddileşmesi, aile yapısının dağılması—sebebi olarak görür. Bu nedenle Cengiz'in sözleri, Batı'yı eleştiren bir "yerli direniş" diline dönüşür; Suzan'ın idealize eden söylemine karşı, Batı'nın toplum üzerindeki etkilerini bozulma, çözülme ve yabancılaşma olarak okuyan bir karşı-yorum geliştirir. Böylece oyun, tek yönlü bir oksidentalizm değil, iki farklı Batı söyleminin sahnede çatışarak birbirini görünür kıldığı çift yönlü bir oksidental yapı kurar.

SUZAN: Çıldırıldınız mı? Adam soyulur mu?

CENGİZ: O, sizin muhterem ağabeyinizle bir olup beni soydu ya.

SUZAN: Onları kanuni soygun. Sizi hapse atarlar.

CENGİZ: Hacı'nın gırtlığını sıkıp ciğerini sökeyim de, gerisi umurumda değil.

SUZAN: Peki ama... tek başınıza beceremezsiniz bir kere. Otomobil satıldı değil mi?

CENGİZ: Satıldı haczedildi.

SUZAN: Öyleyse İzmit yoluna neyle gideceksiniz? Sonra nasıl kaçacaksınız? *(Cengiz Suzan'ın alay etmesinden çekinir gibi bir iki saniye tereddüt eder, sonra mirıldanır.)*

CENGİZ: Bisiklet aldım. Şimdi yola çıkarsam, yarın öğleye kadar münasip bir yer tutarım. *(Korktuğu başına gelir, birden bütün telaşı kaybolan Suzan gülmeye kalkar. Kahkahalarla sarsılarak dolaşır.)*

CENGİZ: Ne var bunda gülünecek?

SUZAN: *(Güçlülükle konuşarak)* Bisikleti... atla karıştırıyor musunuz?

CENGİZ: Neden?

SUZAN: Bisikletle dağa çıkılmaz da ondan... *(Koltuğun arkasına dayanıp durur.)* Bisiklet medeni yerlerin düz yollarında, güzel güzel gezmeye yarar, cenk aleti değildir. *(Yaklaşır, kendisine somurtarak bakan Cengiz'i birkaç saniye dikkatle süzer, sevgiye benzer bir hisle gülümser.)* Bir kavgamazda size canavar demiştim değil mi? Şimdi ilk defa dikkat ettim, siz sahiden çocuksunuz. Kırk yaşında haşarı bir çocuk. (s.111)

Oyunun bu sahnesi, Suzan ile Cengiz'in Batı'ya dair ürettikleri karşıt söylemlerin yoğun biçimde çarpıştığı bir oksidentalist düğüm noktasıdır. Suzan'ın Cengiz'e “Çıldırдың mı? Adam soyulur mu?” demesi, onun hukuku “uygarlığın evrensel ölçütü” olarak idealize eden oto-oryantalist konumunu görünür kılar; nitekim hemen ardından kendi kardeşinin Cengiz'i “kanuni yoldan” soyduğunu meşrulaştırması, Batı normlarını ahlaki bir üst değer olarak konumlandığını gösterir. Buna karşılık Cengiz'in aynı durumu adaletsizlik olarak okuması, modern hukukun eşitsizliğini yerli adalet anlayışı üzerinden sorgulayan karşı-oksidentalist bir söyleme dönüşür. Bisiklet sahnesi ise iki karakterin Batı modernliğini farklı biçimlerde yanlış konumlandığını açığa çıkarır: Cengiz'in “*Bisiklet aldım... yarın öğleye kadar münasip bir yer tutarım*” sözleri, Batı'dan gelen nesnelere işlevi bağlamında değil, modernliğin simgesel gücü üzerinden anlam atfeden naif bir modernleşme algısını yansıtırken; Suzan'ın “*Bisikleti atla karıştırıyor musunuz!*” ve “*Bisiklet medeni yerlerin düz yollarında gezmek içindir, cenk âleti değildir*” ifadeleri, teknolojiyi doğru kullanmanın bir “üst kültürel yetkinlik” olduğunu ima eden hiyerarşik bir modernlik söylemine dönüşür. Suzan'ın sahne sonunda Cengiz'e “*Siz sahiden çocuksunuz*” demesi ise, Kristof Kolomb'un yerli halkları “çocuk uluslar” olarak konumlandırarak tarihsel söylemini andıran tipik bir oryantalist sınıflandırmadır. Erduran, Suzan'ın Batı'yı idealize eden rasyonelleştirici söylemi ile Cengiz'in Batı nesnelerini yanlış bağlama yerleştiren, yerli adalet anlayışıyla harmanlanmış tepkileri arasında çift yönlü bir oksidentalist gerilim kurar; modernlik, bu sahnede ne yalnızca bir ilerleme ideali ne de yalnızca bir tehdittir, tersine iki karakterin kültürel konumlarını sürekli olarak yeniden tanımlayan

geçirgen bir söylemsel alana dönüşür. Bu bağlamda, dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus şudur ki; otomobil ile bisiklet arasındaki karşıtlık, ilk bakışta yalnızca araçlara ilişkin teknik bir fark gibi görünse de, oyunun alt katmanında Doğu–Batı modernleşme ayrımının sembolik bir temsiline dönüşür. Otomobil, modernliğin yüksek teknolojisini, hızını ve zamanın akışına hâkim olma kapasitesini temsil eder; modern devletin, modern şehrin ve kapitalist ekonominin yerleşik ritmi otomobil metaforu etrafında kurulur. Buna karşılık bisiklet, modernleşmeye “erişilmiş ama içselleştirilmemiş” bir düzeyi simgeler: motor gücünden yoksundur, hızı sınırlıdır, gücü bedenden alır ve ancak modernliğin sunduğu “düz yollar” var olduğunda işlevsellik kazanır. Bu nedenle bisiklet, otomobil karşısında kaçınılmaz biçimde geride kalır tıpkı Doğu’nun Batı modernleşmesi karşısında sürekli gecikmiş, yarım ve eksik görülmesi gibi. Ancak Erduran, bu karşıtlığı sadece “Doğu geri kalmış” söylemine indirgemez; tam tersine, modernliğin araçlarının Doğu toplumunda bağlamından kopuk biçimde kullanıldığında nasıl bir yanlış modernleşme deneyimi ürettiğini görünür kılar. Bu açıdan bisiklet, oyunda yalnızca bir taşıma aracı değil, modernleşmenin eksik içselleştirilmesinin, teknolojinin kültürel kodlarla çarpışmasının ve Doğu’nun Batı karşısındaki çelişkili konumunun sahnede vücut bulan güçlü bir metaforu hâline gelir.

SUZAN: (*Deniz’e bakarak.*) Hiç... belki canım sıkılıyor da, herkesin işine burnumu sokuyorum... biliyor musun ağabey, bu boğaza çok kızıyorum. Haritada çatlak gibi duruyor.

AVNİ: (*Doğrulup oturur.*) Ne çatlağı?

SUZAN: Bayağı. Memleketin burası çatlamış sanki. Başka memleketler ne iyi. Ya Avrupa’da oluyolar, ya Asya’da. Bizimki ikiye bölünmüş. (s.67)

...

SUZAN: Ağabey, hatırlıyor musun birgün, yine buradan bakıyordum da, bizim memleketi ikiye ayırıyor diye boğaza kızdığımı söylemiştim. O zamanlar bir ayağımın Asya’da olmasına içerlerdim. “Niye iki ayağım da karşıda değil” diye üzüldüm. (*Döner.*) Bitti artık. Karşı kıyıya hayranlığım kalmadı. Ben bu taraflıyım.

AVNİ: Hoşgeldin ama, neden icabetti?

SUZAN: (*Güler, ellerini pardesüsünün cebine sokup, sola doğru yürür.*) Anlatması zor. Bu seyahatte ben Roma’nın, Berlin’in, Paris’in, Londra’nın en münevver insanları ile konuştum. Her biri başka türlü çıkmaza girmiş. İşleri güçleri laf, laf, laf. Kafalarını yarsan bir nükte ile mukabele ediyorlar. Cengiz’e gelince... sizin kendisini aldattığınızı daha yeni öğrenmiş. Biraz önce içeri girdiğim zaman ne yapıyordu biliyor musun? Tüfeğini temizliyordu.

AVNİ: (*Doğrularak*) Yok canım... (*Avni duvara dayalı tüfeğe korku ile bakar, Suzan gelip önünde durur, düşünür.*)

SUZAN: Hoş, zaten insanları kıtalara göre ayırmak yanlış. Senin kadar garpli adam, işine gelince Hacı İbrahim’le bir olmadı mı?

AVNİ: Tabii olurum. Beni karıştırma, ben ne garplıyım ne de şarklı. (s.113-114)

Suzan'ın Boğaz'a bakarken söylediği “*Biliyor musun ağabey, bu boğaza çok kıızıyorum... haritada çatlak gibi duruyor. Memleketin burası çatlamış sanki. Bizimki ikiye bölünmüş*” sözleri, onun kimliğinde ilk kez görünür hâle gelen melezlik sancısının metaforik bir dışavurumudur. Boğazın coğrafi olarak iki kıtayı ayırması, Suzan'ın bilinç dünyasında Asya ile Avrupa arasında sıkışıp kalmış kültürel bir bölünme olarak yankılanır: bir ayağı modern Batı'ya uzanan, diğer ayağı Doğu'nun alışkanlıklarına bağlı kalan “bölünmüş öznenin” topografyasıdır bu. Bu nedenle Suzan'ın “çatlak” nitelemesi, yalnızca coğrafyaya değil, kendi zihinsel haritasına yöneltilmiş bir eleştiridir.

Ne var ki oyunun sonlarına doğru Suzan'ın aynı Boğaz'a bakarak “*Karşı kıyıya hayranlığım kalmadı, ben bu taraflıyım*” demesi (s. 113), bu bölünmüşlüğü aşılmasından çok, batı idealizasyonunun çözüldüğünü gösterir. Roma, Berlin, Paris ve Londra'da “*her biri başka türlü çıkmaza girmiş, işleri güçleri laf*” olan insanlarla tanıştığını söylemesi, modern Avrupa'nın düşündüğü kadar ilerici, rasyonel ya da kurtarıcı olmadığı yönünde bir farkındalık oluşturur. Bu cümle, Suzan'ın oyun boyunca sürdürdüğü oto-oryantalist idealizasyonun nihai kırılma anıdır; çünkü Batı gözünde artık üstün medeniyetin değil, sürekli konuşan ama eyleyemeyen bir uygarlığın temsilidir.

Tam bu esnada Suzan'ın, Cengiz'in içeri girdiğinde “*tüfeğini temizlediğini*” söylemesi, oyunun dramatik yapısı içinde ironik bir karşıtlık yaratır: Batı'nın laf üretip eyleme geçemeyen “boş konuşurluğu”, Cengiz'in eylem talep eden ve eylem üzerinden kendini var eden yerli tavrıyla karşı karşıya gelir. Suzan'ın gözünde bu durum, ilk kez Doğu'ya yönelik olumlu bir çağrışım üretir; zira Cengiz'in eylemselliği, Batı'nın yalnızca konuşan ama hareket etmeyen insan profilleriyle kıyaslandığında bir tür hakiki varoluş olarak görünür. Dolayısıyla Suzan'ın “karşı kıyıya hayranlığının kalmaması”, Batı'dan Doğu'ya yapılan bir geri dönüş değil, Batı'ya atfettiği ahlaki ve kültürel üstünlüğün çözüldüğü bir farkındalıktır. Bu farkındalık, oyunun başında “iki kıta arasında bölünmüş” hissedilen melez öznenin, oyunun sonunda Batı'yı yüceltmek için dayandığı zeminin çöktüğünü kavramasıyla sonuçlanır. Suzan artık hayranlık ile tiksinti arasında gidip gelen bir oksidentalist söylem üretmez; yerine, Batı'nın da Doğu'nun da ideal olmadığını fark eden, ama Batı'nın “laf üretip icraat üretemeyen” yanını daha çıplak biçimde gören bir konuma yerleşir. Suzan'ın “karşı kıyıya hayranlığım kalmadı, ben bu taraflıyım” demesi, Doğu'ya bir dönüşten ziyade Batı'ya atfettiği ahlaki ve kültürel üstünlüğün çöküşüne işaret eder. Avrupa gezisinde karşılaştığı “laf üretip icraat üretemeyen” insanlar, onun Batı'yı bir uygarlık ideali olarak konumlandıran oksidentalist inancını sarsar; böylece Suzan, melez kimliğinin Batı'ya bakan ucunu kaybeder. Dolayısıyla “bu taraflıyım” ifadesi yeni bir

aidiyet değil, Batı'ya duyduğu hayranlığın çökmesiyle zorunlu olarak yerleştiği konumu tanımlar.

Suzan'ın “*Hoş zaten insanları kıtalara göre ayırmak yanlış. Senin kadar garpli adam işine gelince Hacı İbrahim'le bir olmadı mı?*” cümlesi, oyunun kültürel kimlik tartışmasını keskinleştiren bir karşı çıkıştır. Suzan burada ilk kez coğrafi belirlenimin, yani “Şarklı–Garpli” ayrımının yapaylığını sorgular; ancak bunu yaparken Avni'yi Batılı değerlerle özdeş, rasyonel ve çıkar gözetmeyen biri olarak kodlayan kendi oto-oryantalist şemasını da açığa vurur. Ona göre “garplılık”, modern ve ahlaki bir pozisyonun karşılığıdır; Avni'nin çıkarı söz konusu olduğunda Hacı İbrahim'le iş birliği yapması ise Suzan'ın gözünde bu Batılı idealin bozulmasıdır. Bu nedenle Suzan'ın itirazı, yalnızca kişisel bir suçlama değil, Batı'ya atfettiği üstün etik düzenin kırılmasına duyduğu hayal kırıklığıdır. Avni'nin “*Beni karıştırma, ben ne garplıyım ne de şarklı*” diyerek bu ikiliği tamamen reddetmesi (s. 114), oyunda üçüncü bir konumun, yani kimliğini Batı–Doğu karşıtlığıyla tanımlamayan pragmatik ve yerel bir öznenin varlığını işaret eder. Avni'nin bu cevabı, Suzan'ın kurduğu kategorik Batı idealinin çöktüğünü gösterirken, kimliği coğrafya temelli sınıflandırmalarla okumanın anlamını da sorgular. Böylece bu kısa diyalog, oyunun genel çatısı içinde kültürel kimliğin ne Batı'ya öykünme ne de Doğu'ya kapanma ile tanımlanabileceğini, modernleşme tecrübesinin çok daha geçirgen ve karmaşık bir zeminde yaşandığını imler.

Bu iki sahne birlikte okunduğunda, Refik Erduran'ın Suzan karakteri üzerinden kurduğu şey yalnızca bir Batı eleştirisi değildir; aynı zamanda modernleşme sürecinin özneyi nasıl bölüp sonra kendi hayranlık zeminini çöktüğüne dair keskin bir kültürel analizdir. Suzan'ın bilinç yolculuğu, oyun boyunca idealleştirdiği Batı'yı değil, onun “uygarlık mitinin içindeki boşluğu” görmesiyle son bulur.

AVNİ: Hacı İbrahim ile karşı karşıya kalıyorsunuz ben sizin ikinizde de, onunla başa çıkacak hal görmüyorum. (*Suzan'a*) Sen akıllısın ama zayıfsın. (*Cengiz'e*) Sen dersin, kuvvetlisin, ataksın, üstelik sevimlisin ama... doğrusunu istersen avanağın birisin. (*Kapıya doğru yürür.*) Belki... İlerde.... ikinizin iyi taraflarını birleştirecek... Yeni bir Türk tipi ortaya çıkar...

...

SUZAN: O mesele kolay da ben asıl ağabeyimin söylediğini düşünüyorum. Senin enerjin ile benim kültürümü birleştirecek bir insan nasıl şey olur acaba? (*O taraftaki lambayı söndürür, konuşarak sağa yürür.*) Tabii bunun... Küçük çapta denemesi kendi evimizde kolayca yapılabilir değil mi? Odamıza girebilir miyim? (s. 122-123)

Avni'nin Suzan'a yönelik “*Sen akıllısın ama zayıfsın*” ve Cengiz'e yönelttiği “*Kuvvetlisin ama avanağın birisin*” değerlendirmeleri, oyunun merkezindeki Doğu–Batı gerilimini iki karakter üzerinden tipolojik bir karşıtlık olarak ortaya koyar. Suzan'ın “akıl” ile, Cengiz'in ise “kuvvet” ile özdeşleştirilmesi; Batı'nın rasyonel, kültürel birikimle beslenen

modern kimliği ile Doğu'nun fiziksel kudrete, gövdesel varoluşa dayalı geleneksel kimliği arasındaki ikiliği dramatik düzeyde somutlaştırır. Avni'nin *"ikinizin iyi taraflarını birleştirecek yeni bir Türk tipi ortaya çıkar"* cümlesi, yalnızca bir karakter tahlili değil, Cumhuriyet'in erken döneminde sıkça dile getirilen modernleşme ideali, yani Doğu'nun dinamizmi ile Batı'nın kültürel sermayesini birleştiren melez bir ulusal kimlik arayışının sahnedeki karşılığıdır. Bu söylem, Erduran'ın karakterler üzerinden kurduğu oksidentalist çatışmayı sadece bir karşıtlık olarak bırakmadığını; aksine iki eksenin sentezinden doğacak "yeni bir özne" ihtimaline işaret ettiğini gösterir. Suzan'ın hemen ardından *"Senin enerjinle benim kültürümü birleştirirsek nasıl bir insan çıkar?"* sözleri, Avni'nin tipolojik okumasını tamamlayan ve bilinçli bir Doğu-Batı sentezi arzusunu ortaya koyan ikinci bir metinsel katmandır. Suzan burada ilk kez kendi kültürel sermayesini Batı ile özdeşleştirirken, Cengiz'in fiziksel enerjisini Doğu'ya dair canlı bir kuvvet olarak konumlandırır; böylece daha önce bölünmüş bir kimlik olarak yaşadığı Doğu-Batı gerilimini, potansiyel bir birleşme olanağına dönüştürür. Bu sahne, oyunun genelinde keskin biçimde karşı karşıya gelen Batı idealizasyonu ile yerli direnişin, ilk kez bir sentez ihtimali olarak belirlediği tek dramatik andır; dolayısıyla "yeni Türk tipi" ifadesi hem politik hem kültürel düzeyde oyunun ideolojik merkezini oluşturur. Ayrıca bu sahne ile, Refik Erduran'ın oksidentalist çatışmayı sadece karşıtlık düzeyinde tutmadığını; tersine, iki kültürel damarın bileşiminden doğabilecek melez ve modern bir ulusal özne fikrine kapı araladığını göstermesi bakımından oyunun ideolojik merkezlerinden birini oluşturur diyebiliriz. Bu noktada Avni'nin siyasal farkındalığını görünür kılan bir başka tiradı da aynı ideolojik hattı besler. Nitekim Avni'nin *"Cumhuriyet on yaşına bastı diye seviniyorlar. Hiç düşünmüyorlar, yirmi yaşına, otuz yaşına, elli yaşına bastığı zaman kimin olacak? Söylesenize bana... bu cici cumhuriyet sizin mi, Hacı İbrahim'in mi?"* (s. 121) sözleri oyunun en önemli siyasal bilinç anlarından biridir. Burada Avni, genç Cumhuriyet'in kuruluş ideallerinin henüz yerleşmediğini, devletin geleceğine kimin yön vereceğinin belirsiz olduğunu ve özellikle ekonomik güç ilişkilerinin bu ideallerin önüne geçme ihtimalini ima eder. "Hacı İbrahim" göndermesi, sermayenin ve geleneksel güç odaklarının Cumhuriyet kadrolarının yerine geçme riskini işaret eder; böylece Avni, Cumhuriyet'in erken dönem modernleşmesinin ardındaki sosyo-ekonomik kırılmanlığı görünür kılar.

Oyundaki İbrahim ise, sahneye ilk girişinden son perdeye kadar modernleşmenin en görünür "başarılı öznesi" olarak yapılandırılır. İlk sahnelerde "taife-i nize", "estağfurullah hanım kızım" gibi Osmanlıca kalıntılarla yüklü, kadınlarla göz teması bile kuramayan, yalnızca "ensesinden görüşebilen" bir figürdür. Suzan'ın yüzüne bakınca "Fesuphanallah" diyerek gözlerini indirmesi (s. 38), modern kadınla karşılaşma anındaki kültürel şokunu sahne üzerinde açıkça görünür kılar. Ancak oyunun ilerleyen bölümlerinde İbrahim'de bir kırılma değil,

giderek hızlanan bir dönüşüm izlenir. Üçüncü perdede sahneye girişinde betimlenen kıyafet, bu dönüşümün ilk çarpıcı göstergesidir. “Kırılan saçları, mükemmel bir terzinin elinden çıkmış ilk bakışta belli olan elbisesi, yakası ceketin üzerine çıkarılmış renkli gömleği ve altı kauçuk ayakkabıları ile spor meraklısı bir yaşlı centilmene benzer.” (s. 95) Artık “Hacı İbrahim” değildir; oyunun sahne yönergeleri onu Batılı şehirli erkek kodlarıyla yeniden kurar: düzenli sakal, terzilik ürünü takım elbise, kauçuk ayakkabı, sportif şıklık. Bu dönüşüm yalnızca biçimsel değil; dilsel ve zihinsel repertuvarına da sirayet eder. Suzan’a doğru eğilerek “Bonsuvar beyim” demesi, Gül’ün elini öpmesi, kadınlarla rahat ve flörtöz bir tonda konuşması (“Sizin böyle insana alıştığınızı gördükçe çok memnun oluyorum.” s. 68) onun modernleşmeyi sadece kıyafete indirgeyen bir figür olmadığını gösterir.

Zilha’nın Batılılaşma biçimiyle kıyaslandığında ders daha da netleşir: Zilha, Batılılaşmayı yüzeysel taklit düzeyinde yaşar: dilinde kırık dökük Fransızca özentisi, davranışlarında abartılı bir “kibar kadın” rolü vardır; bu nedenle de karakter stilize olur, yer yer karikatürleşir, çünkü kendi sınıfsal-kültürel zemininden kopuktur. İbrahim’de ise böyle bir sırtıtmaya rastlanmaz. Erduran’ın sahne yönergeleri, İbrahim’in geçirdiği modernleşmenin toplumsal mobilitenin iç dinamikleriyle uyumlu olduğunu gösterir: zenginleşmesi, ticari ilişkilerinin genişlemesi, yeni sınıfsal konumunun doğal bir uzantısı olarak Batılı bir habitus edinmesi, dönüşümü organik kılar. İşte bu yüzden İbrahim, oyunun oksidentalist tartışmasında önemli bir kırılma noktasıdır. Taner’in oyunlarındaki “mimikri” (Bhabha, 1994) örneklerinin aksine, Erduran’ın İbrahim’i tamamlanmış bir dönüşüm figürüdür: kendi kültürel özgüveni kaybolmadan Batılı davranış kodlarını içselleştirmiş, yerli ile modern arasında çatışma değil devamlılık kurmuştur.

Dolayısıyla İbrahim karakteri, oyunda hem Suzan’ın idealize ettiği Batılılaşma modelinin somutlaşmış hâli hem de Cengiz’in temsil ettiği geleneksel güç figürünün karşı-devrimci kabalığının karşıt kutbudur. Modernliğin Zilha’daki gibi “taklit düzeyi”ne düşmeyip, gerçek bir habitus dönüşümüne evrilebildiğini gösteren bir örnektir. İbrahim’in modernleşmeyi yalnızca kılık kıyafet düzeyinde değil, davranış repertuarı ve habitusu üzerinden de içselleştirdiği bu dönüşüm, oyunda Batılılaşmanın karikatürleşmeden gerçekleşebileceğine dair önemli bir örnek teşkil eder. Ne var ki modernliği içselleştiren tek karakter İbrahim değildir; aynı süreç Gül’de de belirginleşir. Gül’ün sahneye her girişinde sergilediği gündelik jestler “*bacak bacak üstüne atması, eteğini hafifçe yukarı çekmesi, kendinden emin bir rahatlıkla mekâna yerleşmesi*” (s. 99) Batılı kadın kimliğini taklit yoluyla değil, doğal bir habitus olarak taşıdığını gösterir. Gül, *Keşanlı Ali Destanı*’ndaki Zilha’nın Batı’lılığı fazla gelen, öykünmeci ve yer yer karikatürleşen tavrının zıddına yerleşir; Taner’in Zilha’da eleştirdiği yapay “Batılı

kadın” imgesinin aksine, Erduran’ın Gül’ü modernliği bedenine yerleştirmiş organik bir figür olarak kurulur. Hem İbrahim hem de Gül üzerinden görülen bu bütüncül dönüşüm, oyunda Batılılaşmanın yalnızca bir taklitler zinciri olarak değil, gerçek bir habitus değişimi olarak da temsil edildiğini gösterir; bu yönüyle *Cengiz Han’ın Bisikleti*, oksidentalist tartışmayı Doğu–Batı ikiliğinin ötesine taşıyarak modernliğin sahici örneklerini de dramatik alana dahil eder.

*Cengiz Han’ın Bisikletinin* dekoru, oyunun üç perdesi boyunca yalnızca mekânsal bir arka plan değil, modernleşmenin hangi aşamada, nasıl ve kimler tarafından içselleştirildiğini gösteren dramatik bir göstergeler dizgesidir. Birinci perdede seyirciyi karşılayan ortam belirgin biçimde gelenekseldir: Kafesli pencereler, eski yazıyla yazılmış levhalar, Enveriye denen mermi cinslerine ait şarapnel parçaları, kasatura, pranga, süngülü piyade tüfeği, duvardaki eski tip gramofon ve koyu renkli ağır mobilyalar Doğu’nun militarist, ataerkil ve içe kapanık kültürel hafızasını somutlaştırır (Erduran, 1979, s. 9). Bu dekor aynı zamanda Cengiz’in iç dünyasının nesnel uzantısıdır: Şiddet, korumacılık ve “maziyle yaşama” arzusu, odanın her köşesinde cisimleşmiştir. İkinci perdeye gelindiğinde dekor belirgin biçimde dönüşmüştür: kafesler kaldırılmış, duvardaki geleneksel resimlerin yerini Suzan’ın batı estetiğine uygun tabloları almış, ağır divanın yerine zarif koltuklar ve modern bir kanepa, mangalın yerine radyo, mermi kovanlarının yerine şık vazolar yerleştirilmiştir (s. 57). Aydınlatmanın elektrik ampulleri ile güçlenmesi, büyük bir avizenin ortaya çıkması ve odanın “daha aydınlık” hâle gelmesi, modernliğin yalnızca eşya değişimi olarak değil, bir zihin aydınlanması olarak da sunulduğunu gösterir. Bu dekor değişikliği, Suzan’ın eve dönüşü ile hızlanan Batı etkisinin mekânı da dönüştürdüğünü, yani Batılılaşmanın önce eşyalarda, sonra insanların gündelik pratiklerinde karşılık bulduğunu sahne üzerinde görünür kılar. Üçüncü perdeye gelindiğinde modernleşme tamamlanmış gibidir: Gramofon ve radyonun yer değiştirmesi, eşyaların Batılı formları, İbrahim’in Mösyöleşmiş görünüşü, salonun düzenindeki Avrupalı minimalizm ve mekândaki sade tonlar, Cumhuriyet’in on yıl içinde yarattığı kültürel kırılmayı vurgular. Dekor, oyunun ritmiyle birlikte Doğu’dan Batı’ya uzanan bir estetik geçiş çizelgesi hâline gelir; ancak Cengiz’in silahları ve “erkekliğin yadigârı” nesneleri hâlâ odada bir yerlerde varlığını sürdürür. Bu durum, modernleşmenin mutlak bir kopuş değil, çatışmalı bir eşzamanlılık olduğunu yeni ile eski, Doğu ile Batı, gelenek ile modern arasındaki gerilimin mekânda birlikte var olmaya devam ettiğini gösterir. Dolayısıyla Erduran dekor aracılığıyla yalnızca bireysel dönüşümleri değil, Cumhuriyet modernleşmesinin gündelik hayata nüfuz ederken yarattığı yarım kalmışlık, melezleşme ve gerilimli modernlik hâlini sahne üzerinde estetik bir dille ifade eder.

Modernleşmenin simgeleri, tıpkı Cumhuriyet'in onuncu yılı marşı eşliğinde akıp giden yeni zaman gibi, geçicilik ve kırılganlık üzerine kuruludur. Erduran'ın bu dekor tercihi, modernleşmenin yüzeyde görünen ışığını (elektrik, avize, mobilya) parlatırken, ardında bıraktığı sökülme, yerinden edilme, unutulma ve kopuş izlerini de kayda geçirir. Bu bağlamda **gramofon–radyo çatışması**, oyunun en ince metaforlarından biridir. Gramofon ilk perdede tek “Batılı teknoloji” olarak sahnede yer alırken, ikinci perdede onun yanına radyo eklenir: *radyonun gelmesi gramofonu gölgeler* (s. 57). Ancak oyunun finalinde ikisi birden ortadan kaybolur (s. 95). Bu durum, Türkiye'deki erken Cumhuriyet modernleşmesinin “her yeni geleni önce büyüleyip sonra hızla tüketen” ruhunu temsil eder: modernlik sürekli yenilenen fakat aynı hızla eskiten bir ivmeye dönüşmüştür. Gramofonla radyonun aynı anda bozulması, modernleşmenin süresizliğini, yüzeysel içselleştirilmişliğini ve tüketim hızını ima eder.

Cengiz'in finalde fötr şapkayı başına geçirmesi, oyunun en çarpıcı sembollerinden biridir. Fötr şapka, Türkiye'de modernlik ve Batılı görünüşün en keskin göstergelerinden biri olarak Cengiz'in bedenine yabancı durur. Şapkayı önce tereddütle eline alması, sonra “kısa bir tereddüitten sonra” başına geçirmesi (s. 123), onun modernliği benimsemesinden çok, modernlik tarafından kuşatıldığını fark edip teslim oluşudur. Cengiz'in karakteri boyunca koruduğu yerli kimlik, bu jestle birlikte bir kırılma yaşar; modernlikten kaçamayan ama onu içselleştiremeyen bir öznenin trajikomik fotoğrafı sahneye düşer.

Tüm bu dekor ve jestlerin ardında, Cengiz'in sık sık vurgulanan “muhasabe bilmezliği”, “matematikten anlamazlığı” ve bu nedenle kolayca dolandırılması da oyunun alegorik bir hattına işaret eder: Cengiz, Batı'nın ekonomik akli karşısında savunmasız Doğu öznesinin temsiline dönüşür. Hacı İbrahim gibi yerli görünümlü fakat Batı sermayesiyle çalışan karakterler, modern düzenin “hesap bilen” yeni sınıflarıdır; Cengiz ise gücünü fiziksel kuvvetten alan ama hesap kitap dünyasında sürekli kaybeden eski dünyadır. Bu nedenle Cengiz'in naifliği sadece bireysel bir saflık değildir; oyunun oksidentalist bağlamında “Doğu'nun ekonomik düzen karşısındaki kırılganlığına” yönelik daha geniş bir eleştiri taşır.

Sonuç olarak, *Cengiz Han'ın Bisikletinin* dekoru, eşyaları, teknolojik araçları ve final jesti (fötr şapka), modernleşmenin hem albenisini hem kırılganlığını aynı anda görünür kılar. Modernleşme oyunun mekânında ilerler, fakat karakterler üzerinde eşitsiz, parçalı, sancılı ve çoğu zaman da ironik bir etkide bulunur. Erduran'ın bu katmanlı yapısı, oyunu yalnızca Batılılaşma komedisi olmaktan çıkarıp oksidentalist bir yorum alanına taşır.

Toparlayacak olursak; Cengiz Han'ın Bisikleti, Habermas'ın modernliğin meşrulaştırıcı “idealize eden söylem” ine yönelik eleştirisini sahne düzlemine taşıyan iki karşıt özne üretir: Suzan ve Cengiz. Suzan'ın Batı'ya yönelen söylemi, Batı'yı rasyonellik, ilerleme, kültür ve

estetik bütünlük olarak idealleştiren Habermasçı modernlik anlayışının sahnedeki taşıyıcısıdır; Avrupa seyahatleri, kent merkezli kültür repertuarı ve dekor değişimindeki belirleyici rolü, modernliği “kurtarıcı bir normatif ideal” gibi kurduğunu gösterir. Ancak Suzan’ın bu idealizasyonu, zamanla Avrupa’nın “işleri güçleri laf” olan yüzeysel yönünü fark etmesiyle çatlar; nitekim Habermas’ın modern aklın içsel krizlerine yaptığı vurgu, karakterin söyleminde bir tür oksidentalit hayal kırıklığına dönüşür. Cengiz ise modernliğin rasyonel-idealist söylemine erişemeyen, ama onun ekonomik ve kültürel sonuçlarıyla yüzleşen karşı kutuptur: hesabı bilmeyen, teknolojiyi içselleştiremeyen, fakat yerli gövdesel enerjiyi temsil eden bir Doğu figürü. Cengiz’in konumu, Habermas’ın modernliğin sömürücü yanına dair uyarısıyla örtüşür; modern akıl Cengiz için özgürleşme değil, dışlanma ve kırılmalık üretir. Böylece iki karakterin oksidentalit söylemleri, modernliğin hem idealize edilen hem de çatırdayan yanlarını görünür kılar: Suzan’ın Batı’ya yönelmiş hayranlığının yerini temkinli bir mesafe alması ile Cengiz’in modernlik karşısındaki yapısal zayıflığı birleştiğinde, oyun erken Cumhuriyet modernleşmesinin ideolojik gerilimini hem “yüceltilmiş bir rasyonel düzen yanılması” hem de “bu düzenin eşitsiz etkileri” olarak çözümler. Erduran, bu iki uç kimliği karşı karşıya getirerek modernliğin Habermasçı ideal çizgisini ironik biçimde tersyüz eder ve Türk tiyatrosunda oksidentalit söylemin çok katmanlı doğasını çarpıcı bir sahne gerçekliğine dönüştürür.

### **Akılci-Eleştirel Söylem – Lin’in Anti-Kolonyal Bilinci ve Karaderililerin Rasyonel Direniş**

Frantz Fanon, sömürgecilik analizinde merkezî bir yer tutan *akılci-eleştirel söylemle*, kolonyal tahakkümün yalnızca duygusal bir tepkiyle değil, yapısal çelişkilerini görünür kılan bilinçli bir karşı-söylemle çözülebileceğini vurgular. Fanon’a göre sömürge öznesi, kolonyal efendiyi “kökten kötü” bir figür olarak şeytanlaştırmak yerine, onun iktisadi, siyasî ve kültürel işleyişini rasyonel terimlerle teşhir ederek eleştirisini meşru bir zemine taşır. Bu söylem, anti-kolonyal mücadelenin temelini oluşturan *politik farkındalık*, *ahlaki tutarlılık* ve *kamusal sorumluluk* kavramlarıyla beslenir. Güngör Dilmen’in Misyoner ve Afyon Savaşı adlı oyunlarında, yerli figürlerin Batı’nın misyonerlik ve ticaret pratiklerine yönelttiği itirazlar tam da Fanon’un bu çerçevesine denk düşer: Ne karikatürize edilmiş bir nefret söylemi ne de edilgin bir boyun eğiş vardır; aksine, kolonyal söylemin ikiyüzlülüğünü görünür kılan, halkın iyiliğini önceleyen ve sömürgecinin meşruiyetini sorgulayan akılci bir direnç dili kurulmuştur. Bu nedenle her iki oyundaki karakterler, Fanon’un tanımladığı biçimiyle “anti-kolonyal rasyonalite”nin tiyatrodaki karşılıkları olarak okunabilir.

Güngör Dilmen'in 1971 yılında kaleme aldığı *Misyoner*, kısa oyun formunda yazılmış alegorik bir metindir. Oyunda, bir gemi kazasından sağ kurtularak ıssız bir adaya düşen Batılı bir misyoner ile adada yaşayan yerli "karaderililer" arasındaki karşılaşma sahnelenir. Misyoner, Batı'nın yüzyıllardır sürdürdüğü "medenileştirme", "kurtuluş" ve "din yayma" misyonunu temsil eder; yerlileri Hristiyanlaştırmak ve onları "uygarlaştırmak" için adaya gönderildiğine inanır. Oyun, Batı'nın misyonerlik söylemini kaba bir üstünlük diliyle karikatürize eden misyoner karakteri ile buna akılcı bir direnç gösteren yerlilerin karşıtlığı üzerinden ilerler. Yerliler, misyonerin ısrarcı müdahalesine karşı kendi kültürlerini ve yaşam biçimlerini savunarak Batı'nın sömürgeci söyleminin iç tutarsızlıklarını açığa çıkarır. Oyun, güç ilişkileri, kültürel tahakküm, misyonerlik ve kolonyal söylem arasındaki gerilimleri yalın ve teatral bir yapı içinde işler.

Yine Dilmen'in 1972 yılında yazdığı *Afyon Savaşı: Çin Operası*, 19. yüzyılda İngiltere ile Çin arasında yaşanan Afyon Savaşları'nı konu alan politik bir oyundur. Yazar bu tarihsel çatışmayı, Çin gölge tiyatrosu ve opera estetiğini çağrıştıran stilize bir biçimle sahneye taşır. Oyun, İngilizlerin Çin'e afyon ticareti dayatması, Çin halkının afyona bağımlı hâle getirilmesi ve bu sürecin ekonomik-siyasal sonuçları etrafında gelişir. Olay örgüsünün merkezinde yer alan Lin, yabancı tüccarların Çin'e afyon sokmasını durdurmak için mücadele eden bilinçli bir yurttaştır. Lin'in karşısında İngiliz tüccarlar, "serbest ticaret", "liberal ekonomi" ve "medeniyet" gibi kavramları kullanarak sömürgeci politikalarını meşrulaştırmaya çalışırlar. Oyun, Batı'nın ekonomik sömürsünü ve Çin'in buna verdiği direnci tarihsel, siyasal ve etik boyutlarıyla ele alır; kolonyal karşılaşmayı eleştirel bir perspektifle yeniden üretir.

Montaigne, *Denemeler*'de (1580), Amerika'nın keşfini anlatırken, Avrupa'nın "Yeni Dünya" ile karşılaşmasını yalnızca coğrafi bir buluşma olarak değil, iki farklı uygarlığın ahlaki sınavı olarak resmeder. Ona göre Avrupalıların Yeni Dünya'ya dair iştahı, doğanın kendi kendine yettiği, bolluk ve sadelik içinde yaşayan masum halkların topraklarını ele geçirme hırsından ibarettir. Deniz aşırı seyahatlere çıkmanın nedeni "uygarlık götürmek" değil, altın, inci ve baharat gibi zenginliklerin peşine düşmektir; Montaigne, Avrupalıların bu açgözlülüğünü "aşağılık zafer tutkusu" olarak niteler. Hiçbir zaman haklı bir savaş gerekçesi olmadan başka halkların topraklarını istila eden bu kazanma hırsı, onun ifadesiyle "insanları korkunç bir kinle birbirine düşüren" yıkıcı bir güçtür.

Yeni Dünya yerlileriyle Avrupalılar arasındaki ilk temaslar, Montaigne'de çarpıcı bir moral karşıtlık üzerinden anlatılır. Yerliler, doğayla uyum içinde, kanaatkâr, savaş zamanı dışında barışsever olarak tanımlanır; hiçbir ulusa düşmanlık beslemeden yaşayan bu toplumlar, Avrupalıları uzaktan gelen konuklar olarak karşılamış, hatta onları dünyanın büyük kralları

sanarak önce güven duymaya eğilim göstermiştir. Ne var ki Avrupalıların gerçek niyetini sezmekte gecikmeyen yerliler, durumu şu sözlerle dile getirir: *‘Barışsever olduğunuzu iddia ediyorsunuz ama görünüşünüz bunu doğrulamıyor.’* Bu ifade, misafirlik görüntüsü altında uygulanan örtük şiddetin açık bir ifşasıdır.

Barışseveriz diyorsunuz, ama görünüşünüz hiç de öyle değil. Kralınıza gelince, isteyen durumunda olması muhtaç ve yoksul olduğunu gösteriyor...İstedğiniz yiyeceklere gelince onları veririz. Altınsa, bizde pek fazla yok; zaten yaşamak için işimize yaramadığından, bütün istediğimiz de rahatlıkla, güzellikle yaşamak olduğundan altına pek değer vermeyiz; ama Tanrılarımız için kullandığımız altın dışında ne kadar bulabilirseniz çekinmeden alabilirsiniz. Bir tek Tanrıya gelince, böyle bir düşünüş güzel, ama bunca zaman bize yararlı olmuş dinimizi değiştirmek istemeyiz; dostlarımız, tanıdıklarımızdan gayrisinden öğüt almaya da alışık değiliz. Korkutmalarınıza gelince, durumlarını, güçlerini bilmediğiniz insanlara meydan okumak akıl kârı değildir. Kısacası topraklarımızdan bir an önce çıkıp gitmeye bakın; silahlı ve yabancı kimselerin dürüstlüklerine, parlak sözlerine güvenme âdetimiz yoktur. (Montaigne, 2023, s. 71-72)

Onlara göre Avrupalılar, krallarının ve dinlerinin iddia ettiği erdemlerle uyumlu davranmamış; aksine, kendilerinden farklı olanı köleleştiren, şiddetle boyun eğdiren bir pratik yürütmüşlerdir. Yerliler, kendilerinin açgözlülüğten uzak, doğanın sunduğuyla yetinen, özgürlüklerine düşkün bir toplum olduklarını vurgulayarak, Avrupalıların üstünlük iddialarının içi boş bir çelişkiden ibaret olduğunu gösterirler. Montaigne’in aktardığı bu sözler, Avrupa’nın kendini “medeniyetin temsilcisi” olarak konumlandırmasına karşı güçlü bir ahlaki itiraz niteliği taşır.

Montaigne, Avrupa’nın uygarlık iddiasını yerlilerin basit ama tutarlı yaşam düzeniyle karşılaştırarak eleştirisini derinleştirir. Ona göre Yeni Dünya halkları, Avrupalıların düşündüğünün aksine “ilkel” değil, doğallığı bozulmamış bir erdemliliğe sahiptir. Cesaret, cömertlik, dayanıklılık, sözünde durma gibi erdemlerde çoğu zaman Avrupa toplumundan daha ileridirler. Buna karşılık Avrupalılar, kendi kıyılarından binlerce kilometre uzaktaki bu topraklarda yalnızca ganimet ve çıkar aramış, yerli halklara kendi düzenlerini dayatırken onların doğal özgürlüğünü yok saymışlardır. Cenovalı Kristof Kolomb Seyir Defterleri’nde (1999) katliama ilişkin gerçekleri gizleyerek şöyle der;

... kendilerine sunulan her şeyi alıyor, karşılığında da, en küçük bir duraksama göstermeden, ellerinde ne varsa veriyorlardı... (s.35)

Silahları yok, ne olduğunu da bilmiyorlar; kılıçlar gösterdim, öyle bilgisizdiler ki keskin tarafından tutuyor, parmaklarını kesiyorlardı. Demirden yapılma hiçbir şeyleri yok. Mızraklarında demir uç bulunmuyor; kimileri bunun yerine ya balık kılıcı takıyor ya da rasgele bir şeyler... (s.36)

...kötülük nedir bilmiyorlar. Öldürmek nedir, düşmanlarını tutsak almak nedir bilmiyorlar. Hiç silahları yok... İnanmaya açıklar, gökte tek bir Tanrı olduğunu biliyorlar... (36)

... Demek istediğim, bunlar buyruk almaya, çalıştırılmaya, ekip biçmeye, yararlı olabilecek her şeyi yapmaya yatkın insanlar. Kentler kurdurabiliriz onlara, bizim gibi giyinmesini, davranmasını öğretebiliriz... (102)

Gerçekten Hintliler (Amerika Yerlileri) ne kadar tok gözlü, eli açık kimselerse İspanyollar da o kadar açgözlü, hırslı kimselerdi... (s.112)

Montaigne, Avrupalıların bu davranışını açık bir ahlaki çöküş olarak değerlendirir ve “bu yeni dünyada gerçekleştirilen zulümlerden sonra hangi erdemden söz edilebilir?” diyerek Avrupa merkezci söylemi temelden sarsar. Bu pasajlar, Avrupa’nın sömürgecilik söyleminin tarihsel kökenlerini açığa çıkarması bakımından yalnızca dönemin siyasi panoramasını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda Batı’nın “medeniyet götürme” iddiasının ardındaki şiddeti teşhir eden erken bir anti-kolonyal bilinç örneğidir. Yerlilerin açık, rasyonel ve onurlu tepkileri, kolonyal otoritenin meşruiyetine yönelik bir sorgulamanın daha 16. yüzyılda ortaya çıktığını gösterir.

Bu noktadan *Misyoner* oyununa geçiş, Dilmen’in misyonerlik temasını sahnede yeniden kurarken Montaigne’in ortaya koyduğu tarihsel karşılaşmanın ahlaki boyutunu nasıl güncellediğini tartışmak için güçlü bir zemin oluşturacaktır.

Güngör Dilmen’in *Misyoner* oyununda Batılı misyoner karakterinin adaya ayak bastığı ilk sahne, Frantz Fanon’un kolonyal zihniyet eleştirisinde belirttiği “kurtarıcı misyon” söyleminin teatral bir temsili niteliğindedir. Fanon’a göre kolonyal özne, kendi dünyasını “kurtuluş”, “ışık”, “medeniyet” ve “dinsel hakikat” gibi kavramlarla meşrulaştırırken, sömürgeleştirdiği toplulukları daha baştan “eksik”, “karanlık” ve “yetersiz” olarak kodlar; müdahalesini rasyonel değil, ideolojik bir üstünlük iddiası üzerine kurar (Fanon, 1967). Misyoner’in sahneye çıktığı ilk anda Tanrı’nın onu “görevli bir araç” olarak seçtiğini vurgulaması, Batı’nın kolonyal tarihinde sıkça rastlanan bu “ilahi meşruiyet” iddiasının sahne diline yansımış hâlidir.

MİSYONER: Şükürler olsun sana, ey gökteki Efendimiz gemiyi batırdın, ama beni kurtardın. Gemiye batırdın çünkü gemide günahkâr insanlar vardı, beni kurtardın, çünkü benim misyonum var, senin adına yerine getirilecek görevim var. (*Haçı bir çukura diker, dibini taşlarla destekler. Islak cübbesini, çamaşırlarını kurusun diye haçın kollarına asar. Don gömlek kalmıştır.*) Tanrı’nın büyüklüğüne bakın. Gemi batınca, hiç yanımdan eksik etmediğim bu haça cankurtaran gibi sarıldım, gözlerimi kapadım. İsa bizi karaya yüzdürdü, selamete ulaştırdı. Bu haç beni kurtardığı gibi bütün insanlığı da kurtaracaktır. Önce nasıl bir yere düştüğümüzü anlayalım. Görebildiğim kadarıyla adaya benziyor. (*Çevresine bakınır.*) Hmm... kumsalda birtakım ayak izleri var. (*Yerden ayak izini kaldırır. Bu kartondan yapılmış kara bir ayak izidir.*) Ayak izleri kara, demek bu adada karaderililer yaşıyor. (*Yerden yine kartondan beyaz bir kemik alır.*) Bu kemikler de beyaz demek kumda ayak izlerini bulduğum o karaderililer kemiklerini bulduğum bu beyaz adamları yemişler demek bu yerliler yamyam ben yamyamlı bir adaya düşmüşüm. Ama yalnız değilim. İsa var yanımda. Öyleyse görevim başladı ben bu adaya bu yamyam yerlileri İsa’nın ordusuna kazandırmak için gönderildim. Geminin

batması bir kaza değil misyonumu yapabilmem için bir vesileydi (*Uzaktan tam tam sesleri gelmeye başlar.*) Hah işte tam tam seslerini işitiyorum hep böyle olurmuş önce ormanın derinliklerinden bu korkunç tam tam sesleri duyulur sonra yerliler görünürmüş. (Dilmen, 1971, s.79)

Misyoner'in her ayrıntıyı kutsal bir işaret olarak yorumlaması, geminin batışını bile “günahkârların cezalandırılması” şeklinde okuması, kolonyal söylemin en kritik yönünü ortaya koyar: Batı merkezli epistemolojinin kendi dışındaki her şeyi tehlikeli, günahkâr veya kurtarılmaya muhtaç olarak çerçevelemesi. Bu yaklaşım, Fanon'un tespit ettiği üzere, sömürgecinin kendi eylemlerini rasyonel değil, metafizik bir üstünlük duygusuyla haklılaştırmasından doğar (Fanon, 1963).

Bu sahnede özel olarak gösterilmesi gereken nokta, misyonerin yerlileri henüz görmeden “karaderili”, “yamyam”, “vahşi” gibi sıfatlarla tanımlamasıdır. Bu dil, kolonyal tahakkümün en merkezi aracıdır: Özne, ötekini tanımadan kategorize eder ve hakikati gözlemle değil, önyargıyla kurar. Fanon'un ifadesiyle kolonyal özne, sömürgeleştirdiği insanı gerçek bir birey olarak değil, kendi ideolojik korkularının ve fantezilerinin bir yansıması olarak kurgular; “yerliyi tanımlayan şey yerlinin kendisi değil, kolonyal öznenin bakışıdır” (Fanon, 1952). Misyoner burada tam da bu işlevi yerine getirir. Kumsaldaki kara bir ayak iziyle beyaz kemikleri birleştirip “karaderililer beyazları yiyor” sonucuna varması, Fanon'un “kolonyal söylemin mantıksız genelleştirme mekanizması” diye tarif ettiği yapıyı temsil eder. Misyoner'in bu sahnedeki dili, rasyonel değerlendirmeden tamamen yoksundur; olayları Tanrı'nın müdahalesi, kendi kutsal görevi ve kolonyal mitler üzerinden okur.

Bu noktada karaderililerin akılcı-eleştirel direnişi sahneye henüz girmemiş olsa bile, misyonerin bu irrasyonel çerçevesi, onların ileride geliştireceği rasyonel karşı-söylemi daha görünür kılar. Fanon'a göre kolonyal söylem, kendi irrasyonelliğiyle sömürge öznesinin rasyonel itirazlarını bizzat mümkün kılar: Sömürgecinin mantıksal tutarsızlığı, sömürgeleştirilenin akılcı direnişini hem doğurur hem de güçlendirir (Fanon, 1963). Dilmen'in sahnesi tam da bu mekanizmayı dramatize eder: Batı'nın “kutsal görev” maskesi altında yürüttüğü kültürel saldırı, yerli halkın ilerleyen sahnelerde sergileyeceği bilinçli, ölçülü ve tutarlı itirazın zeminini hazırlar.

Dolayısıyla misyonerin bu açılış tiradı, oyunun tümünde karaderililerin sergileyeceği rasyonel karşı söylemin negatif aynasıdır. Misyoner'in dogmatik, kendi kendini doğrulayan iddialarına karşılık, karaderililer oyunun ilerleyen bölümlerinde Fanoncu anlamda bir *akılcı-eleştirel söylem* kurar: Yerliler ne misyoneri şeytanlaştırır ne de irrasyonel bir nefretle tepki verirler; yalnızca onun varsayımlarını akıl, mantık ve kendi toplumsal düzenlerinin iç tutarlılığıyla boşa düşürürler. Bu karşıtlık, kolonyal tahakkümün irrasyonelliği ile

sömürgeleştirilen öznenin rasyonel bilinci arasındaki dramatik çarpışmayı iki düzlemde görünür kılar: Batılı misyonerin *dogmatik ve üstünlükçü dili* ile yerlilerin *akılcı, sakin ve ölçülü yanıtları* arasındaki keskin karşıtlık. Misyonerin adaya ayak bastığı andan itibaren sürdürdüğü “kurtarma”, “aydınlatma”, “uygarlık getirme” söylemi, Frantz Fanon’un kolonyal tahakküm analizinde sıkça işaret ettiği, Batı’nın kendi şiddetini “ilahi görev” ve “medeniyet misyonu” ile meşrulaştıran ideolojik yapıyı sahne içinde yeniden üretir (Fanon, 1961). Yerlilerin buna verdikleri yanıtlar ise, duygusal bir tepki içermeyen, tersine fanatik bir söylem karşısında rasyonel bir mantığı sebatla koruyan bilinçli bir karşı söylem oluşturur.

YERLİLER: Hoş geldin, kara giysili ak adam.

MİSYONER: Hoş bulduk cııldak karaderililer.

YERLİLER: Dün batan gemiden bir sen mi kurtuldun?

MİSYONER: Ya nasıl da biliyorsunuz. Köpek balıklarından arta kalanları siz yediniz değil mi?

YERLİLER: Vallahi biz yemedik.

MİSYONER: Yediniz, yediniz yemin etmeyin. Tanrının gücüne gider. Evet, bir ben kurtuldum.

YERLİLER: Geçmiş olsun!

MİSYONER: Beni İsa kurtardı çünkü İsa uğruna kutsal bir görevim vardı.

YERLİLER: Neymiş o görev?

MİSYONER: Size İsa’nın ışığını getiriyorum.

YERLİLER: Güneşin ışığı bize yeter.

MİSYONER: Size uygarlık getiriyorum.

YERLİLER: Bizim uygarlığımız bize yeter.

MİSYONER: Yetmez, yetmez, sizi de kendime benzetmeden benim içim rahat etmez.

YERLİLER: Biz kendimize kalmak istiyoruz.

MİSYONER: Ben bütün bu adayı hristiyanlaştıracam hem de birinci sınıf Hristiyan, Katolik yapacağım.

YERLİLER: Biz hristiyanlaşmak istemiyoruz.

MİSYONER: Zavallı insancıkları lüp lüp yersiniz değil mi.

YERLİLER: Çok eskidenmiş, biraz da sizin uydurmanız. (Dilmen, 1971, 80-81)

Karaderililerin ilk repliği “*Hoş geldin kara giysili ak adam*” sahnede kurulan güç ilişkisini ters yüz eden ince bir ironidir. Bu sözle yerliler, misyonerin kendilerine yüklediği “kara derililik-günahkârlık” imasını boşa çıkararak, görünüş üzerinden yapılan ırksal üstünlük iddiasını nötralize ederler. Montaigne’in *Denemeler*’de kaydettiği Amerikan yerlilerinin “barışsever olduğunuzu söylüyorsunuz ama davranışlarınız öyle değil” diyerek Avrupalıların çelişkisini ifşa eden sözleriyle benzer biçimde, Dilmen’in yerlileri de Batı’nın söylemi ile eylemleri arasındaki tutarsızlığı görünür kılar. Burada sahneye taşınan şey, tarihsel bir motifin

tiyatral bir yeniden üretimdir: Avrupalı'nın kendini ahlaken üstün gören dili ile sömürgeleştirilen halkın geniş ufuklu, sağduyulu ve ölçülü karşı duruşu.

Misyoner'in yerlileri "yamyam" olmakla suçlaması üzerine karaderililerin "*Vallahi biz yemedik*" ve "*çok eskidenmiş, biraz da sizin uydurmanız*" demesi, iki temel kolonyal mekanizmanın açığa çıkması açısından önemlidir. İlk olarak, Batı'nın sömürgeleştirdiği toplumlara yönelik "vahşilik" ve "yamyamlık" gibi nitelemelerin tarihsel birer mit olduğunu, gerçekliğe değil kolonyal hayal gücüne dayandığını gösterir. Fanon'un ifadesiyle kolonyal bakış, ötekini onun gerçek özelliklerine göre değil, kendi iktidarının sürmesi için ihtiyaç duyduğu imgesel çerçeveye göre tanımlar; siyahı belirleyen, siyahın kendisi değil, beyazın ona yüklediği imgedir (Fanon, 1952). Yerlilerin bu iddiaları akılcı biçimde geri çevirmesi, tarihsel bir düzeltme işlevi görür. İkinci olarak, yerliler misyonerin yarattığı "vahşilik" mitini reddederek, Batı'nın kendi eylemlerini haklılaştırmak için ötekinin insanlığını karartan bir anlatı kurduğunu açığa çıkarırlar. Bu şekilde kolonyal söylemin irrasyonelliği, yerlilerin akılcı tepkileriyle görünür hâle gelir.

Yerlilerin "*Güneşin ışığı bize yeter*", "*Bizim uygarlığımız bize yeter*", "*Biz kendimiz kalmak istiyoruz*" gibi cümleleri, Batı'nın "uygarlık götürme" iddiasını temelden reddeden rasyonel bir karşı söylem oluşturur. Bu sözcükler, Montaigne'in Amerikan yerlilerini betimlerken özellikle vurguladığı "doğal yeterlilik", "ölçülülük" ve "özgürlük" duygusunun tiyatrodaki karşılığıdır. Yerliler Batı'yı şeytanlaştırmaz; öfkeli değildir; saldırgan değildir. Fanon'un anti-kolonyal direniş tipolojisinde tanımladığı üzere, kolonyal şiddeti duygusal bir reddiye ile değil, *yapısal çelişkilerini açığa çıkaran bilinçli bir söylemle* karşılarlar (Fanon, 1961). Misyoner'in üstenci söylemini mantıklı karşı argümanlarla çözen bu tavır, Dilmen'in yerli figürleri Fanoncu bir "akılcı bilinç" düzeyine yerleştirdiğini gösterir.

Nitekim misyonerin "*Size uygarlık getiriyorum*" cümlesine karşı verilen "*Bizim uygarlığımız bize yeter*" yanıtı, sahenin en belirleyici noktalarından biridir. Bu cevap, Montaigne'in yerli halkların kendi yaşam düzenlerini "ilkel" değil, doğal düzenin bozulmamış bir formu olarak değerlendirirken kurduğu argümanla örtüşür. Aynı zamanda Fanon'un "yerli öznenin kendi insanlığını yeniden kurması" olarak tanımladığı anti-kolonyal süreçle birebir paraleldir.

Sonuç olarak bu sahne, Montaigne'in tarihsel anlatısında yer alan yerli bilincinin ve Fanon'un anti-kolonyal rasyonalite kavramının tiyatroda bir araya geldiği noktadır. Misyoner'in dogmatik ve indirgemeci söylemi, yerlilerin ölçülü, tutarlı ve gerçekliğe dayalı yanıtları karşısında çöker; dahası Dilmen, kolonyal söylemin mantıksızlığını sahnede görünür kılarken, yerli öznenin şiddete değil, akla yaslanan direniş biçimini öne çıkarır.



dilemesi, Fanon'un eleştirdiği üzere dinin ve aklın, sömürge bağlamında etik bir kurtuluş değil, iktidarın ideolojik aygıtı hâline gelişini simgeler.

Toparlayacak olursak bu sahne; Fanoncu anlamda akılcı-eleştirel söylemin sahnedeki karşılığıdır: Batı akli burada evrensel ve kurtarıcı olmaktan çıkar; grotesk, çocuksu ve çaresiz bir hâle bürünür. Yerlilerin şiddeti ise yüceltilmez; aksine Batı'nın inşa ettiği "ilkel öteki" mitinin ironik bir aynası olarak sunulur.

19. Yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen Afyon Savaşları, Batı sömürgeciliğinin ekonomik çıkarlarını "medeniyet", "serbest ticaret" ve "Hristiyan değerleri" gibi söylemlerle meşrulaştırdığı en çarpıcı örneklerden biridir. Hayri Yıldırım'ın belirttiği üzere, İngiltere'nin Çin'e afyon satma ısrarı yalnızca ticari bir mesele değil, aynı zamanda Çin toplumunu bağımlı hâle getirerek ekonomik ve siyasal denetim kurma stratejisiydi (Yıldırım, 2006/2011, s. 344–346). Çin İmparatorluğu'nun afyonu yasaklama girişimleri ise İngilizler tarafından "ticaret özgürlüğüne aykırılık" ve "uygar dünyanın değerlerini engelleme" gerekçesiyle saldırgan bir dille suçlanmış; hatta bazı Batılı misyonerler afyon ticaretine karşı Çin'in direnişini "Hristiyanlığın yayılmasına engel olmak"la ilişkilendirerek savaş lehine propaganda yürütmüşlerdir (Yıldırım, 2011, s. 346). Bu propagandada Çinliler "cahil", "geri kalmış", "anlamaz" olarak sunulurken; İngilizler "uygarlık götüren güç" konumuna yerleştirilmiş, kolonyal şiddet ahlaki kılıklara büründürülmüştür.

Afyon Savaşları'nın merkezinde yer alan isimlerden biri, Çin hükümetinin özel komiseri Lin Tsö-siudur. Yıldırım'ın aktardığı gibi Lin, afyonun ülkeye girişini engellemek için hem bürokratik hem de ahlaki bir mücadele yürütmüş; İngilizlerin ticari çıkar adına Çin halkını zehirlemesine karşı sert bir duruş sergilemiştir (Yıldırım, 2011, s. 344). Afyon sandıklarının yakılması, İngiliz tacirlerin uyarılması ve Kraliçe Viktorya'ya yazdığı meşhur mektup, Lin'in yalnızca devlet görevlisi değil, aynı zamanda anti-kolonyal bir figür olarak tarihe geçmesini sağlamıştır. Bu nedenle Lin, sömürgecilik tarihinin nadir örneklerinden biri olarak, kolonyal baskıya karşı rasyonel, politik ve ahlaki bir karşı duruşun simgesi hâline gelmiştir.

Güngör Dilmen'in *Afyon Savaşı: Çin Operası* oyunundaki "Lin" karakterinin tarihsel Lin Tsö-siu'dan esinlenmiş olması, oyunun politik derinliğini artırır. Dilmen, bu tarihsel figürü yalnızca bir bürokrat olarak değil, Fanon'un tarif ettiği anlamıyla anti-kolonyal bilinç taşıyan bir özne olarak yeniden kurar: yabancı güçlerin ekonomik zorbalığına karşı halkın sağlığını, toplumsal bütünlüğünü ve siyasal onurunu savunan bir karakter. Böylece oyun, tarihsel gerçeklik ile dramatik kurguyu bir araya getirerek kolonyal şiddetin hem ekonomik hem kültürel boyutlarını görünür kılar.

(Aslanlı, taçı taht üstünde Viktoria.)

YABANCI ŞEYTANLARIN KRALİÇESİ: Üstünde güneş batmayan İmparatorluğun kraliçesi ben...

ELÇİ: Günaydın, sevgili Kraliçem. Ne güzel hava değil mi?

KRALİÇE: Hıh, sis, yağmur yağmur.

ELÇİ: Evet, biraz öyle, Majesteleri.

KRALİÇE: Biraz değil, çok öyle. Denizaşırı ülkelerimden ne haber?

ELÇİ: Hindistan sömürgemizdeki son ayaklanmaları da bastırdık.

KRALİÇE: Öyle yaramazlıklar istemiyorum bir daha. Hintliler sayıca bizden çok değiller mi?

ELÇİ: Hem kaç kat, ama biz onları kendi iç kavgaları ile başbaşa bırakıyoruz, bölüp yönetiyoruz.

KRALİÇE: İmparatorluğun kimi yerlerinde güneşin battığını görmüşler, doğru mu?

ELÇİ: Haddine mi düşmüş güneşin öyle...

KRALİÇE: Buna dayanamam işte, imparatorluğumun üstünde güneş hiç batmayacak, anlaşıldı mı?

ELÇİ: İmparatorluğumuzda güneş görmeyen tek yer bizim küçük adamız.

KRALİÇE: Biz de ne diye gelip bu sisli yağmurlu adaya yerleşmişiz?

ELÇİ: İşte, bu adanın havası bizi sıcak güneşli ülkeler fethetmeye zorladı.

KRALİÇE: Bu yıl yazımız perşembe gününe rastladı.

ELÇİ: Hindistan'da ovalar ovalar dolusu afyon yetiştiriyoruz, buna pazar gerek, Kraliçem.

KRALİÇE: Bu Afyonu elbet küçük adamıza sokamayız.

ELÇİ: Sokamayız.

KRALİÇE: Bu çok gayri Hristiyanca bir şey olur...

ELÇİ: Hem de gayri iktisadi.

...

KRALİÇE: Sömürgem Hindistan'da yetiştirilen afyonu sömürgem Çin'e satın...

ELÇİ: Sömürmeniz değil henüz.

KRALİÇE: Sömürgemiz olmakta çok gecikmiş öyleyse.

ELÇİ: Hindistan'dan gemilerle taşıyacağımız afyonu Çinliler'e satarsak karşılığında nefis Çin çayları bize bedava geleceği gibi, altın gümüş kaynakları da bize akacak. (Dilmen, 1972, s.87-89)

Kraliçe Viktorya ile elçi arasındaki diyalog, kolonyal tahakkümün psikopolitik mantığını grotesk bir karikatür aracılığıyla görünür kılar. Fanon'un sömürgeci bilinci tanımlarken belirttiği üzere, kolonyal özne kendisini “medeniyetin temsilcisi,” ötekini ise “ham madde sağlayıcısı, geri kalmış, yönetilmeye muhtaç kitle” olarak kodlar; bu hiyerarşi yalnızca ekonomik değil, ontolojik bir düzeydedir (Fanon, 1961). Dilmen'in sahnesi bu ontolojik hiyerarşiyi alaycı bir hiperbol yöntemiyle sahneye taşır. Kraliçe'nin kendisini “üstünde güneş

batmayan imparatorluğun kraliçesi” olarak tanıtması, Fanon’un “kolonyal narsisizm” dediği durumun teatral bir yeniden üretimidir. Fanon’a göre sömürgeci, genişleyen iktidar alanlarını “doğal hak” olarak görür; yayılcılığı etik değil kozmik bir zorunluluk gibi sunar (Fanon, 1967). Dilmen’in sahnesinde Kraliçe’nin güneşin imparatorluk topraklarında kısa süre bile olsa batmasına öfkeyle tepki göstermesi, bu kozmik hak iddiasını grotesk bir biçimde açığa çıkarır.

Elçinin “Hintliler sayıca çok ama biz onları kendi iç kavgalarıyla baş başa bırakıyoruz, bölüp yönetiyoruz” repliği, kolonyal yönetim tekniğinin çıplak ifşasıdır. Bu ifade, Fanon’un sömürgeciliğin psikolojik taktikleri üzerine yaptığı çözümlemeyle doğrudan örtüşür: Sömürge yönetimi, sömürülen toplumu irrasyonel, dağınık, kendi kendini yönetemez göstererek müdahaleye meşruiyet üretir (Fanon, 1952). Dilmen burada, kolonyal iktidarın “medenileştirme” iddiasının ardında aslında sistematik olarak yaratılan kaosun bulunduğunu ironik bir dille sergiler.

Oyunun en kritik noktası, afyonun İngiltere’ye sokulmasının “gayri Hıristiyanca” bulunup Çin’e satılmasının hiçbir ahlaki sorun teşkil etmemesidir: “Bu afyonu elbet küçük adama sokamayız... Çinlilere satarsak karşılığında nefis Çin çayları ve altın bize akar.” Bu replik; Fanon’un “kolonyal ahlak ekonomisi” dediği ikiyüzlülüğü kristalize eder: Kolonyal özne kendisi için yasakladığı şeyi ötekine reva görür; çünkü öteki “insan” kategorisine tam olarak dahil değildir. Yani kolonyal şiddet ahlaki bir çifte standartla meşrulaştırılır.

Kraliçe’nin “Çin sömürge olmakta gecikmiş öyleyse” cümlesi, kolonyal tahayyülün sınırsız genişleme arzusu olduğunu gösterir. Fanon, kolonyal bilincin temel itkisinin “yeni topraklar, yeni kaynaklar, yeni ötekiler” olduğunu belirtir ve bu iştahın bitmek bilmeyen bir tahakküm döngüsü yarattığını vurgular (Fanon, 1967).

**AFYON TÛCCARI:** Adım Howqua, Hong Kong’lu tanınmış, güvenilir kompradorem. Bu adı ilk kez Portekizli yabancılar taktı bize, 'komprador'. Aracı tüccar, komisyoncu demektir, başkaca kötü anlamı yoktur. Beyaz yabancıların gelişiyle ticaret gelişti ülkemizde. (s.89)

Howqua karakteri, Fanon’un “yerli burjuvazinin aracılığı” dediği figürün sahneye yansımasıdır. Fanon’a göre kolonyal düzen ancak “aracı sınıf” sayesinde işler; bu sınıf hem sömürenle sömürülen arasında ekonomik aracı, hem de kolonyal söylemin yeniden üreticisidir (Fanon, 1961). Howqua’nın kendisini “komprador” olarak tanıtması ve ticaretin “beyaz adamın gelişiyle geliştiğini” söylemesi tam olarak bu işlevi sahneler.

**KRALİÇE:** Sarayda bir baloda dans eden genç güzel hanımlardan birinin jartiyeri, dizbağı yani, çat diye kopup düşüvermesin mi, telaş içinde kıpkırmızı, taze. Kral tam bir centilmenlikle eğilip yukarı çekip bağlar dizbağını, incelikle... Gülüşmeler, fısıltılar, çapkın kralımız genç hanımın güzel bacağına okşadı diye. Çimdik attı diyenler bile var, bağı yukarı çekip fiyongu attıktan sonra doğrulurken, öfkeyle: "Honni soit qui mal y

pense," der Kral, "Şunda bir kötülük düşünenlere lanet olsun!" O gün bugün işte şu dizbağı nişanı \_ (s. 92)

Kraliçe Viktorya'nın "Honni soit qui mal y pense" ("Onda kötülük düşünen utansın/lanetlensin") deyişini anlatması, oyunun kolonyal sömürü ile kolonyal ahlak arasındaki çelişkiyi parodileştiren en çarpıcı anlardan biridir. Bu ifade tarihsel olarak İngiliz aristokrasinin şeref kültürünü yüceltmek için kullanılsa da, Güngör Dilmen onu tam tersine ahlaki çürümeyi görünür kılan ironik bir araç hâline getirir. Kraliçe'nin anlattığı anekdot, tamamen önemsiz, hatta hafif erotik bir saray olayıdır: bir baloda kopan jartiyeri kralın yerden alıp bağlaması. Bu sahne, Avrupalı aristokrasinin "incelik", "zarafet" ve "ahlak" söylemini yüceltir; fakat hemen ardından gelen "Onda kötülük düşünen utansın" sözü, kolonyal şiddetin üzerini örten ideolojik bir perde gibi işlev görür. Bu "ahlak perdesi", Bhabha'nın tanımladığı kolonyal söylemin maskesidir: kolonyal şiddeti estetize eden, onu utanç duyulması gereken bir şey değil, tersine "soylu bir davranış" olarak paketleyen kültürel bir performans. (Bhabha, 1994).

Lİ: Yabancı şeytanların malını yurda sokmayalım, Hakanım, yöneticiler, namuslu aydınlar\_ (s.94)

Ülkemde işsizlik aldı yürüdü. (s.94)

Yabancıların çamuru bundan böyle yasaklanmıştır ülkemde. (s.95)

Halkın sağlığı? (s.96)

Lin, kolonyal baskı karşısında histerik bir öfkeye kapılmayan, şiddete başvurmayan, bunun yerine rasyonel ve etik temelli bir direniş dili kuran tek figürdür. Yabancı Şeytanların alaycı, küçümseyici ve ırksallaştırıcı kolonyal söylemleriyle karşı karşıya geldiğinde Lin'in yanıtı her zaman kanıta dayalı, mantıklı ve kamu yararını önceleyen bir hat izlemesiyle dikkat çeker. Kolonyal aktörler Çin'i "tembel millet", "ticareti bilmeyen halk" gibi klişelerle aşağılar; Lin ise hem ekonomik gerçekleri hem de halk sağlığı üzerindeki etkileri vurgulayarak bu söylemi boşa düşürür. Örneğin, afyon bağımlılığının toplumsal çöküntü yarattığını belirterek, "Benim halkıma satamazsınız!" çıkışıyla ilk kez kolonyal ticareti ahlaki zeminde sorgular. Bu sahnede Lin'in taktiği, kolonyal gücü şeytanlaştırmak değil, kolonyal söylemi kendi iç çelişkileriyle yüzleştirmektir: Ülkesindeki işsizliği, toplumsal çözülme ve afyonun bilinç erozyonunu tek tek ortaya koyar. Batı'nın "serbest ticaret" adı altında meşrulaştırdığı şiddeti görünür kılar.

*(LİN kendi alanından seslenir. Bu Çin İmparatorunun Kraliçe Viktoria'ya yazdığı mektuptur.)*

LİN: Ey, Ak Barbarların Ecesi, işitiriz, senin ülkende afyon kullanmak yasalarla önlenmiştir. Demek, afyonun ne denli zararlı olduğu sizce de pek iyi biliniyor. Ama gemilerinizle Çin'e kaçak olarak sokmakta bir sakınca görmüyorsunuz. Bu davranışınız kendi sağlığınıza nice önem verdiğinizizi ancak başka insanların yaşamını hiçe

saydığınızı gösterir. Kazanç uğruna, başkalarına vereceğiniz zararlara göz yumuyorsunuz. Bu hangi töreye hangi inanca sığar? İtici geliyor insan duyarlığına. Sizden bin yıl önce biliriz ki uygarlık bu değildir.

KRALİÇE: Neler söylüyor bu sarı benizli?

LİN: 'Bашkalarının sana nasıl davranmasını istersen... Sen öyle davran onlara!' diyen peygamberinizin insancıl bilgeliğine çağırırım sizi. (s.97-98)

Lin'in Kraliçe Viktorya'ya seslendiği mektup, oyunun politik yoğunluğunu artıran bir başka stratejik andır. Dilmen burada tarihsel gerçekliğe yaslanır: Lin Tzö-sü'nün Kraliçe'ye gerçekten yazdığı ve Batı sömürgeciliğini ahlaki temelde sorguladığı ünlü mektubun teatral yeniden üretimini sunar. Lin, Viktorya'ya doğrudan "Ey Ak Barbarların Ecesi" diye hitap ederek kolonyal kuvveti şeytanlaştırmaz; tam tersine, İngiltere'nin kendi yasalarını ve kendi dini öğretisini ihlâl ettiğini hatırlatarak ahlaki tutarsızlığı yüzlerine vurur. Bir yandan İngiltere'de afyon yasakken Çin'e kaçak sokulmasının "başkalarının yaşamını hiçe saymak" olduğunu belirtir; diğer yandan Hristiyanlığın "Sana nasıl davranılmasını istiyorsan sen de öyle davran" buyruğunu iade ederek kolonyal söyleme kendi içinden meydan okur. Bu yöntem, sömürgecinin kendi değerlerini silah gibi kullanan ikiyüzlü konumunu açığa çıkarır; direnişi meşruiyet kazanır, öfkeye değil etik tutarlılığa dayanır.

KRALİÇE: Aman, Çin ejderi uyanmasın. Bizim Vaterlo'da tepelediğimiz Napolyon demiş: Bırakın Çin ejderi uyusun, uyanırsa dünyayı pişman eder. (*Fısıltılar çoğalır.*) - Aman, uyusun ejder. - Uyusun, uçsuz bucaksız Çin çıkarlarımız için! - Uyusun sarı benizli ejder! - Uyandı mı, bu tatlı vurgun elden gider. - Daha çok afyon, daha çok afyon! (s.102)

Metnin son bölümünde Çin Ejderi metaforu oyunun sembolik doruk noktasını oluşturur. Kolonyal aktörlerin ejderin "uyumaya devam etmesi" yönündeki isteği, Batı'nın Doğu'ya dair klasik tahayyülünü sahneye taşır: Uyuşmuş, edilgin, kendi gücünü fark etmeyen bir kitle... Ejderin "uyandırılmaması" yönündeki ısrarlı dilekler, Lin'in mücadelesinin kolonyal güç için neden tehdit oluşturduğunu açık eder. Çünkü ejder, sadece Çin'in potansiyel kolektif gücünün değil, aynı zamanda bilincin uyanmasının metaforudur. Afyonla uyuşturulmuş bir toplumun "karar verme yetisini kaybetmiş" olması, Yabancı Şeytan tarafından "baş kendi gövdesini ısırtıyor" gibi grotesk bir şekilde betimlenir. Bu söylem, kolonyal yönetimin kendi yarattığı tahribatı "Doğu'nun kaotik doğası" gibi göstermek için nasıl çarpıtıcı bir anlatı kurduğunu ele verir. Buna karşılık Lin'in "Davranın yurttaşlar, kükresin ejder!" çağrısı, kolonyal uyuşturma mekanizmasına karşı bilincin uyanışını temsil eder. O an Lin'in susturulması, kolonyal düzenin en çok korktuğu şeyin —bilinç, birlik ve rasyonel karşı çıkış— bastırılma biçimini sahneye taşır.

Bu sahnelerin tümü birlikte düşünüldüğünde Dilmen, Lin'i yalnızca tarihsel bir direniş figürü olarak değil, aynı zamanda kolonyal şiddeti teşhir eden bir bilinç odağı olarak kurgular.

Lin'in argümanları milliyetçi bir öfkeye değil, ilkeli bir etik zemine dayanır: toplum sağlığını savunur, kültürel mirası korur, yasaları sorgular ve sömürgeci söylemin iç çelişkilerini gösterir. Denilebilir ki; oyundaki çatışma, güç–zayıflık ekseninden çıkarak meşruiyet–gayrimeşruiyet eksenine taşınır. Lin'in yenilgiye uğratılması bile, sömürgecinin askerî üstünlüğünün değil, adalet karşısındaki zayıflığının altını çizer. Dilmen bu yönüyle Lin'i, dramatik bağlamda akılcı ve etik bir anti-kolonyal sesin temsilcisi hâline getirir.

Sonuç olarak, *Misyoner* ve *Afyon Savaşı* oyunlarında karaderililer ile Lin'in temsil ettiği karşı-sesler, kolonyal şiddete karşı ortak bir bilinç üretir: Karaderililer, misyonerin kurduğu üstünlük fantezisini ironik bir karşı-dil ile çözerken; Lin, afyon ticaretinin toplumsal ve ahlaki yıkımını rasyonel gerekçelerle açığa çıkararak kolonyal iddiaları temelden sarsar. Her iki durumda da ortaya çıkan direniş, Fanon'un tanımladığı anlamda anti-kolonyal bir bilinç biçimidir: Sömürgeci ötekiye şeytanlaştıran tepkisel öfkeden değil, kolonyal söylemi onun kendi çelişkileri üzerinden görünür kılan, etik ve akılcı bir sorgulamadan beslenir. Bu yönüyle karaderililerin alaycı müdahaleleri de Lin'in ahlaki ve politik muhakemesi de, Batı'nın “medeniyet”, “ticaret özgürlüğü” ve “misyon” gibi meşrulaştırıcı kavramlarını yerinden eden bir **oksidantalist akılcı-eleştirel söylem** üretir. Dilmen'in her iki oyunda kurduğu bu karşı-ifade, oksidentalizmin tepkisel bir Batı nefreti değil, kolonyal iktidarın epistemik, ahlaki ve ekonomik saiklerini çözerek onu sorgulayan bir eleştirel bilinç biçimi olduğunu göstermesi bakımından ayrıca önem taşır.

### **Doğu'nun Şairi ve Batı'nın Şeytanı: *Siyah Pelerinli Adam*'da Düşmanca Oksidentalist Söylem**

*Siyah Pelerinli Adam*,<sup>xvii</sup> Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli figürlerinden Necip Fazıl Kısakürek (1904–1983) tarafından kaleme alınmış, “tek perdede bir hikâye” biçiminde tasarlanan metafizik içerikli bir tiyatro metnidir. Kesin yazılış tarihi konusunda farklı baskılarda küçük değişiklikler olsa da eser, Necip Fazıl'ın 1940'lardan itibaren yoğunlaştığı *Büyük Doğu* çizgisinin ürünüdür ve yazarın metafizik–İslami düşünce merkezli dramatik

<sup>xvii</sup> Bu çözümlemde *Siyah Pelerinli Adam*ı doğrudan Batı'nın kendisi olarak değil, **Batı'nın Doğulu söylemlerde üretilmiş oksidentalist imgesi** olarak ele almam bilinçli bir tercihtir. Burada hareket noktam şudur: “*Siyah Pelerinli Adam* Batı değildir; Batı'nın Doğulu düşmanları tarafından üretilen oksidentalist Batı imgesidir.” Bu imge çoğu zaman “Batı” adıyla anılmaz; onun yerine şeytan, çürüme, dünyevileşme, ruhsuzluk, makineleşme, bozucu akıl ya da para ve iktidar hırsı gibi sembolik figür ve kavramlarda cisimleşir. Bu nedenle oyunda Batı kelimesinin açık biçimde geçmemesi, Batı'nın temsil edilmediği anlamına gelmez; aksine, şeytanın ardışık dönüşümleri—kadın kılığı, Kanbur'un kambur ve çarpık bedeni, son aşamada ise ruhsuz bir iskelete dönüşmesi—oksidantalist söylemin Batı'ya yüklediği cazibe, maddi hırs ve ontolojik çürüme imgeleri ile büyük ölçüde örtüşmektedir. Şairin tüm bu kılıklar karşısında metafizik bir sabitlik göstererek hakikati imana dayalı bir zeminde araması, oyunun Doğu metafiziği ile Batı modernliği arasında kurduğu dramatik karşıtlığı belirginleştirir. Bu yüzden *Siyah Pelerinli Adam*ı Batı'nın tarihsel gerçekliği olarak değil, **Doğu'nun Batı'ya dair eleştirel tahayyülünün sahneye taşınmış bir temsil düzlemi** olarak okumak, metnin bütününe yayılan değer çatışmasını anlamak açısından en tutarlı yaklaşım görünmektedir.

evreninin karakteristik bir örneği olarak kabul edilir. Kısakürek bu metni sahneden çok okunmak üzere yazmış, dolayısıyla oyun mekânı, anlatım ve dramatik yapı daha çok bir *diyalog-öykü* formunda ilerlemektedir.

Oyun, fakir bir pansiyon odasında tek başına çalışan adsız bir şairin, kapısının çalınmasıyla aniden karşısına çıkan gizemli bir yabancıyla—Siyah Pelerinli Adam ile—kurduğu çarpıcı yüzleşmeyi anlatır. Şair bu adamın, ayaklarına kadar uzanan pelerini, içi boşmuş gibi duran kukuletası ve dünyaya ait olmayan duruşuyla bir “şeytan” olduğunu kısa sürede anlar. Marlowe’un *Doktor Faustus*’unda veya Goethe’nin *Faust*’unda olduğu gibi kişinin şeytanı çağırması değil, bu metinde şeytanın nedensiz ve ansızın gelişi dikkat çekicidir; çünkü şair şeytandan bir şey istememekte, herhangi bir arzu ya da bilgi iştahı taşımamaktadır. Buna rağmen Siyah Pelerinli Adam, şairi sarsmak ve ruhunu ele geçirmek için sırayla kadın, para, iktidar ve bilgi gibi dünyevi arzularla onu baştan çıkarmaya çalışır. Oyunun bütün çatısı, bu iki figür arasındaki gerilimli, metafizik ve ideolojik karşılaşma üzerine kuruludur.

Her defasında bu tuzakları reddeden şair, şeytanın çeşitli kılıklara bürünerek saldırılarını artırmasına rağmen “hakikatin bilgisine imanla erişilebileceği” düşüncesinden kopmaz. Oyunun doruk noktasında şeytan şairi kuruntu ve karanlığa sürüklemek üzereyken şair Kur’an’ı eline alır; metnin metafizik söylemine uygun biçimde şeytan gücünü kaybeder ve geri çekilir. Oyun, bireyin modern dünyanın baştan çıkarıcı yüzlerine karşı ancak ilahi hakikate dayanarak korunabileceği yönünde sembolik bir sonla tamamlanır. Dolayısıyla Kısakürek, *Siyah Pelerinli Adam*’ı şeytan figürünü modern Batı’nın seküler aklıyla özdeşleştiren alegorik bir yapı kurarak düşmanca oksidentalit söylemin en çarpıcı örneklerinden birini sunar. Oyunda şair, Doğu’nun iman merkezli öznesini temsil ederken; Siyah Pelerinli Adam, Batı’nın bilme arzusunu, dünyevi hazları ve modern bireyci epistemolojiyi bünyesinde toplayan baştan çıkarıcı bir “karanlık akıl” figürü olarak belirir. Tülin Sağlam’ın belirttiği üzere, Marlowe ve Goethe’nin Faust karakterleri bilgiye, güce ve sınırsız deneyime ulaşmak için şeytanı kendileri çağırırken, Siyah Pelerinli Adam’da şeytanın “çat kapı” gelişi dramatik bir kırılma yaratır: burada Batı, bireyin çağrısına bağlı bir imkân değil, insanın varoluş alanına zorla sızan yıkıcı ve yozlaştırıcı bir güçtür (Sağlam, 2010). Bu yönüyle metin, modernlik deneyimini “gecikmiş bir sızma”, “içeriden tarumar eden karanlık bir tesir” olarak kodlayarak Batı’ya yönelik düşmanca söylemi daha ilk sahneden itibaren keskinleştirir.

Bu karşıtlık, oyunda şeytanın şaire sunduğu her vaadin Faust’vari modern arzularla birebir örtüşmesinde açıkça görünür: kadın, para, iktidar, bilginin sınırsızlığı... Faust’un arayışı Batı insanını temsil ederken, Necip Fazıl’da bu arzu repertuarı bütünüyle “şeytani” bir kaynağa bağlanır. Sağlam’ın vurguladığı gibi, Faust metinlerinde birey şeytanla yaptığı

anlaşma sayesinde kendi varoluşunun sınırlarını aşmaya çalışırken, *Siyah Pelerinli Adam*'da şair “arayış öznesi” olmaktan çıkar; modern bilginin ve dünyevi arzuların tehlikesine karşı konumlanan Doğu'nun inançlı figürüne dönüşür (Sağlam, 2010). Bu bağlamda Batı'nın epistemolojik temelleri –bilme hırsı, deneyim tutkusu, maddi hazlar– oyunda şeytanın diliyle alaycı, küçültücü ve tehlikeli bir alan olarak sunulur; şairin Kur'an'a sarılarak şeytandan kurtulması ise Doğu'nun üstünlüğünü ve Batı'nın “şeytanileştirilmiş modernliğine” karşı mutlak bir ideolojik kapanmayı temsil eder. Bu nedenle metin, Faust geleneği üzerinden kurulan kültürel çatışmayı Doğu'nun imanî bütünlüğü ile Batı'nın şeytani modernliği arasındaki keskin bir ikiliğe indirgerken düşmanca oksidentalit söylemin paradigmatik bir formunu üretir.

SİYAH PELERİNLİ ADAM: Eğer muaşeret kaidelerine bu kadar kıymet veriyorsan, eğer bin ihtirasının içinde, salon adamı olmak gibi bir hevesinde varsa, takdim edeyim sana kendimi.

...

Hem mevcut olmamak, hem de benzememek. Sizin mevcutlar hakkınızdaki fikriniz işte bu! Hem bir şeye yok der, hem de onu başka birşeye benzetirsiniz. Halbuki Allah'ı hiçbir şeye benzetemediğiniz halde ona var diyorsunuz.

ŞAİR: Mel'un Siyah Pelerinli Adam! Ruhumun düzenini bozmaya geldin, anlıyorum. Şunu bil ki, içimdeki kâinat mimarisinde tek taşın yerini bile değiştiremeyeceksin. (s.311)

Necip Fazıl Kısakürek'in *Siyah Pelerinli Adam*'ında şair ile Siyah Pelerinli Adam arasındaki ilk karşılaşma, Batı'nın seküler modernliğini şeytanî bir güç olarak konumlandıran düşmanca oksidentalit söylemin belirgin bir dramatik örüntüsünü sunar. Siyah Pelerinli Adam'ın “muaşeret kaideleri” ve “salon adamı” göndermeleri, Buruma ve Margalit'in (2004) oksidentalit tahayyülün Batı'yı çoğu zaman şehirli, kozmopolit, burjuva zevkleriyle tanımlanan ve köksüzlükle özdeşleştirilen bir modernlik olarak betimlediğini gösteren analizleriyle uyumlu bir karşıtlık kurar; burada Batı, derinlikten yoksun dünyevi bir uygarlık formu olarak ima edilir. Ardından şeytanın Allah'ın teşbih edilmezliğini akıl yürütme yoluyla sorgulaması, modern Batı'nın rasyonalist ve seküler epistemolojisini temsil eden bir saldırı niteliği taşır; bu, Buruma ve Margalit'in tanımladığı “makineleşmiş akıl ve kutsalı bozan Batı” tipolojisinin dramatik bir karşılığıdır. Şairin buna cevaben “ruhumun düzenini bozmaya geldin” ve “kâinat mimarimin tek taşını bile yerinden oynatamazsın” sözleri ise Doğu'nun metafizik iç düzenini, iman merkezli hakikat kavrayışını ve bu düzenin seküler modernlik karşısındaki direncini ortaya koyar. Metin, Faust geleneğindeki bilme arzusunun tersine, Batı'nın temsil ettiği seküler bilgi arzusunu şeytani bir güç olarak konumlandırırken, şairi Doğu'nun “noble East” formunda, imanla korunmuş öznesi olarak kurar (Sağlam, 2010). Bu karşılaşma, *Siyah*

*Pelerinli Adam*'ı düşmanca oksidentalist söylemin paradigmatik örneklerinden biri hâline getirir.

SİYAH PELERİNLİ ADAM: Neye benziyor ellerim?

ŞAİR: Ömrümde eşini görmediğim bir çift kadın eline.

SİYAH PELERİNLİ ADAM: Güzel mi onlar söyle!

ŞAİR: Güzel mi, bilmiyorum amma, korkunç! Korkunç denecek kadar güzel! Yürüme üzerime doğru! Olduğun yerden konuş!

SİYAH PELERİNLİ ADAM: İşte senin içindeki kâinat mimarîsini kuran eller! Şimdi onu geriye istersem vermiyecek misin? Aldanmam için kalbime soktuğun yalanı bana karşı müdafaa mı edeceksin? (Kah kah kah) Hatırıma ne geldi, biliyor musun? Sahibinden aldığı et parçasını bile iade etmiyen köpek!

ŞAİR: Ben senden hiçbir şey almadım. Her şeyimi sana karşı koruyorum.

SİYAH PELERİNLİ ADAM: Ruhunuzda, iyi ve güzel diye bir tarafa ayırdığınız duyguların ad sahibi benim!

ŞAİR: İnanmam sana! Sen insanı bir doğruluğa teşvik etsen de daha büyük iğriliklere sürmek içindir. Sen o dolandırıcısın ki, bin liralık bir vurgun kaldırmak için, bir liralık borcunu iade edersin.

SİYAH PELERİNLİ ADAM: Akılsız Şair, seni softalar avlamış. Mum ışığına karşı elindeki elmayı çevirip dünyanın döndüğünü ispat eden köy mektebi mallimi çocukları nasıl avlarsa, öyle avlamış. Fikirsiz Şair, seni boğazına kadar altına boğnuya gelmiş birini, cebindeki mevhum kuruşa âşık farzediyorsun!

ŞAİR: Beni boğazıma kadar mı boğmaya geldin?

SİYAH PELERİNLİ ADAM: Tabiatla, bir benzeri olmıyan sefaletine merhem olmaya geldim!

ŞAİR: İnanmam sana, kazanında yalan fıkırdayan sihirbaz! (s.311-312)

Bu sahne, Siyah Pelerinli Adam'ın bedensel cazibe ve baştan çıkarıcı estetik üzerinden şairi etkileme çabasıyla açılır; bu durum, Buruma ve Margalit'in (2004) bizzat savunduğu bir görüşü değil, oksidentalist bakışın Batı'yı dünyevî çekicilikler ve baştan çıkarıcı estetik üzerinden şeytanîleştirme eğilimini çözümleyen kuramsal çerçeveleriyle uyumludur. Elin "korkunç denecek kadar güzel" olarak nitelenmesi, modern Batı imgesinin güzellik-dehşet bileşkesini sahneye taşır ve şairin geri çekilişi, Doğu'nun kendini koruma refleksi açığa çıkarır. Bunun hemen ardından gelen "İşte senin içindeki kâinat mimarisini kuran eller!" cümlesi, Siyah Pelerinli Adam'ın şairin iç düzenini kendisinin kurduğunu iddia ederek Doğu'nun bilinç dünyasını içeriden kuşatan sahiplenici ve sömürgeci bir güce dönüştüğü oksidentalist kırılma anını oluşturur; bu, Buruma ve Margalit'in Batı'nın "zihni işgal eden dış güç" olarak kurgulandığı oksidentalist tahayyülle birebir kesişir. Faust geleneğinde şeytanın bilgi aracılığıyla öznenin ruhuna nüfuz etmesi nasıl bir epistemik sızma ise, burada Batı'nın modern etkisi, Doğu öznesinin iç mimarisini bozacak bir tehdit olarak yeniden yazılır. Siyah Pelerinli Adam'ın devamında söylediği "Sahibinden aldığı et parçasını iade etmeyen köpek!"

repliği, Batı'nın Doğu'ya yönelik klasik aşağılamasının parodileştirilmiş hâlidir; Necip Fazıl bu kibri şeytanın ağzına koyarak Batı'nın üstten bakan dilini ahlaki bir çürüme göstergesi olarak işaretler. Aynı doğrultuda “Ruhunuzda iyi ve güzel diye ayırdığınız duyguların ad sahibi benim!” cümlesi, Batı'nın evrensel değerleri belirleme, dünyayı kendi kavram setiyle kurma ve kendini ölçü yapan bir uygarlık olarak konumlanma iddiasını dramatik biçimde yansıtır; metin bu iddiayı şeytana söyleterek Batı'nın ahlaki meşruiyetini temelden boşa düşürür.

Devam eden repliklerde Siyah Pelerinli Adam'ın “Akılsız şair, seni softalar<sup>xviii</sup> avlamış... köy mektebi muallimi gibi avlamış.” sözleri, Buruma ve Margalit'in oksidentalist söylemde belirginleştirdiği, Batı'nın Doğu'yu geri, cahil ve köylü olarak görme tasavvurunu sahneye taşır; ancak burada önemli olan, Necip Fazıl'ın bu kibri Batı'nın sesi olarak kodlamasıdır. Şairin bu sesi reddetmesi, Doğu'nun ahlaki ve metafizik üstünlüğünün yeniden tesisi anlamına gelir. Şeytanın “Seni boğazına kadar altına boğmaya gelmiş birini, cebindeki kuruşa âşık farzediyorsun.” sözü, Batı kapitalizminin haz, güç ve maddi zenginlik merkezli yapısını temsil eder ve Buruma ile Margalit'in Batı'ya atfedilen “materialist, greedy, money-grubbing” (Buruma, 2004, s.11-58) modeline tam olarak karşılık düşer; şairin bu vaatleri reddetmesi ise Doğu'nun ruhî bütünlüğünün zaferidir. “Sefaletine merhem olmaya geldim!” cümlesi oksidentalist söylemin en sert noktası olup Batı'nın “medeniyet götürme misyonu” (mission civilisatrice) kisvesiyle yaptığı müdahalelerin nasıl tahakküm biçimine dönüştüğünü gösterir; Necip Fazıl bu misyonu şeytana söyleterek Batı'nın sözde iyiliğini bir manipülasyon olarak sunar. Son olarak şairin “kazanında yalan fıkırdayan sihirbaz!” ifadesi, Batı'yı illüzyon, yalan, taklit ve aldatma üzerinden tanımlayan oksidentalist imgenin tiyatrodaki en yoğun hâlidir. Bu bütünlük içinde sahne, Batı'nın şeytanileştirildiği ve Doğu'nun metafizik bütünlüğünü koruyarak üstünleştirildiği düşmanca oksidentalist söylemin güçlü bir dramatik yoğunlaşmasını oluşturur.

**SİYAH PELERİNLİ ADAM:** ...Sen bilmek istiyorsun, feLalet orada ki, bilmek istiyorsun. En uzak maddenin en silik atomundan, en çelimsiz insanın en belirsiz hareketine kadar, eşya ve hâdiseleri saran kanunu bilmek istiyorsun. Başı önünde, tevekkül ve teselli içinde akan insan zincirinin herhangi bir halkası olmaya razı değilsin. Bu zincirin ilk ve son halkasını ele geçirmek, birbirine bitiştirmek istiyorsun. Halbuki sıfır!.. Elinden hiçbir şey gelmiyor. Zira hudutluya sığamıyor, hudutsuza karşılık, sığamadığın hudutlu, seni hükmü altına alıyor. Uçmak dilerken, yürümeni şaşıryorsun. Krallara iradeni telkin etmek yerine, çöpçülerin nüfuzu altına giriyorsun. Kasaların almadığı servet işte, şu konsolun gözündeki, üç günlük kuru firancala kenarı... Lisanların bilmediği cümle adına terkip ettiğin şevlerden, üç yaşındaki çocuklar bile mahçup... Kirli yatak çarşafındaki sarımtırak lekeler şahit ki, yer yüzünün görmediği

<sup>xviii</sup> Osmanlı-Türk kültüründe “softa”, genellikle dar bir dinî yorumla hareket eden, dogmatik, sorgulamayan, aşırı muhafazakâr veya bağnaz din öğrencisi anlamında kullanılan bir terimdir. Zamanla kelime, dini bilgiyi ezberci şekilde uygulayan, eleştirel düşünceden uzak, taassup sahibi kişi anlamına doğru genişlemiştir. (Türk Dil Kurumu. (2024). *Güncel Türkçe sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>)

kadını bir ân bile zaptedemeyen hayal, aşağı kattaki pörsük kokana vücudu önünde müflistir. (Fazıl, 1976, s.313)

Bu tirat, *Siyah Pelerinli Adam*'ın Faustçu özneyi hedef alan en yoğun ve en “düşmanca” yerlerinden biri; neredeyse tek başına modern Batı öznesinin karikatürünü çıkarıyor diyebiliriz. Siyah Pelerinli Adam, “Sen bilmek istiyorsun... eşya ve hâdiseleri saran kanunu bilmek istiyorsun” derken, Faust'un ve genel olarak modern Batı insanının koşulsuz bilme arzusunu tarif eder: zincirin herhangi bir halkası olmayı reddeden, “ilk ve son halkayı birleştirmek” isteyen, yani hem başlangıcı hem sonu ele geçirerek Tanrısal bir konum talep eden özne. Bu noktada tirat, Buruma ve Margalit'in oksidentalit söylemde sıkça vurgulanan **“haddini bilmeyen Batılı özne”** figürüyle örtüşür: hudutlu olana sığamayan, hudutsuzu kavramaya çalışan, ama tam da bu yüzden “sıfır”a düşen, yani kendine atfettiği kudretin içinin boş olduğu gösterilen bir özne. “Uçmak dilerken yürümeni şaşırıyorsun” ve “Krallara iradeni telkin etmek yerine çöpçülerin nüfuzu altına giriyorsun” dizeleri, modern öznenin egemenlik ve özgürlük iddiasının pratikte baş aşağı oluşunu sahneye taşır: Tanrı'yla boy ölçüşmek isteyen Faustçu irade, gündelik hayatın en sıradan güçleri karşısında bile aciz, yönsüz ve komik bir figüre dönüşür. Böylece, oksidentalit bakışın Batı'ya yönelttiği “yeryüzünü kavramaya kalkışan ama kendi varlığını bile idare edemeyen kibirli özne” suçlaması, bu tiratta somutlaşır.

Tiratın ikinci kısmında gelen imgeler –kasanın almadığı servete karşılık konsol gözündeki “üç günlük kuru fransız ekmeği kenarı”; “lisânların bilmediği cümle adına terkip ettiğin şeylerden üç yaşındaki çocukların bile mahcup oluşu”; “kirli yatak çarşafındaki sarımtırak lekeler” ve “yer yüzünün görmediği kadını bir ân bile zaptedemeyen hayalin, aşağı kattaki pörsük kokana vücut karşısında müflis” oluşu– modern Batı öznesinin servet, dil, eros düzlemlerindeki iddialarını sistemli biçimde çökertir. Kapitalist zenginlik vaadi, kuru ekmek kenarına; benzersiz retorik, çocukça kekemeliğe; “eşsiz kadın” fantezisi, alt kattaki “pörsük kokana” ya karşı cinsel acziyet sahnesine indirgenir. Burada Siyah Pelerinli Adam, bilme ve sahip olma arzusunu, Batı öznesinin içinin boşalmış, çürümüş hâli olarak betimler: görkemli hedefler ile sefil pratik hayat arasındaki uçurum, Batı'nın medeniyet iddiasını gülünçleştiren bir ironiye dönüşür. Tirat, Faustçu öznenin bilgi, iktidar, zenginlik ve cinsellik alanındaki bütün iddialarını sistemli bir aşağılamaya tabi tutarak, Batı'yı kibrinin altında ezilen, yükselmek isterken sürçen, Tanrı'ya yaklaşmak isterken en bayağı bağımlılıkların esiri olan bir figür olarak resmeder; bu yönüyle de düşmanca oksidentalit söylemin metin içindeki en yoğun düğüm noktalarından birini oluşturur.

Kısakürek'in *Siyah Pelerinli Adam*'ında tiradın şaire değil de Siyah Pelerinli Adam'ın ağzından kurulması, metnin ideolojik işleyişini belirleyen temel dramatik tercihtir. Bu yapı sayesinde oyun, Buruma ve Margalit'in (2004) çözümlediği oksidentalit mantığa paralel

biçimde, Batı'nın Doğu'yu küçümseyen söylemini doğrudan yüceltmeden, tersine onu şeytanî bir figüre taşıyarak teşhir eder. Siyah Pelerinli Adam'ın şairi bilme hırsı, kudret arzusu, dilsel yetkinlik ve cinsel üstünlük iddiası üzerinden aşağılaması, görünüşte Doğu'ya yönelmiş bir eleştiri gibi durur; ancak temsil düzeyinde Batı'nın modern öznesinin tarihsel kibri ve kendine atfettiği üstünlük iddiası sahne üzerinde karikatürleşir. Şöyle ki, tirat, şairin karşı hamlesine gerek kalmaksızın, Batı'nın bilme, sahip olma ve hükmetme iddiasının iç tutarsızlığını kendi ağzından açığa çıkarır. Bu yöntem, oyunun düşmanca oksidentalist söylemini güçlendirir: Batı, Doğu'nun değerlerini tartışan bir otorite olarak değil, kendi sözünü söyleyip kendi çelişkisini ifşa eden bir “karanlık akıl” olarak temsil edilir; şairin sessizlik içindeki direnci ise Doğu'nun metafizik bütünlüğünü sorgusuz biçimde üstün kılan dramatik zemini kurar.

ŞAİR: Sus, yerin dibine giresi şeytan! Sus, Allah'ın lânetlisi, sus! (s.313)

SİYAH PELERİNLİ ADAM: Kadınsız, esersiz, parasız, şerefsiz sanatkâr!... Düşün ki, herkes bunlara mâlik... Ve sen malın olsa hor göreceğin şeylere, malın olmadıkça imreneceksin. İstekleriyle kazançları arasında muvazene kurmuş insanlara cüce diyorsun. Sen o ruhu ve karnı aç devsin ki, cücelerin erzakını kıskanmaya mahkûmsun. Dehâ diye maden gibi istismar ettiğin bozuk muvazenenden başka neyin var? Kadınsız, esersiz, parasız, şerefsiz sanatkâr... (s.313-314)

SİYAH PELERİNLİ ADAM: ...Handiyse kafan, bir kestane fişeği gibi patlayıverecekti. Keşke patlasaydı kafan; keşke patlatsaydım kafanı. (s.315)

Oyundaki şeytanî figür, şaire yönelttiği ‘kadınsız, esersiz, parasız, şerefsiz sanatkâr’ gibi ağır ithamlarla Doğu öznesini değersizleştirirken, aslında Buruma ve Margalit'in (2004) açıklamasını yaptığı oksidentalist bakışın Batı'ya atfettiği kibirli ve tahakkümcü sesin sahnede dramatik bir yeniden üretimidir. Batı'nın tarihsel olarak Doğu'ya yönelttiği küçümseyici dil, burada Siyah Pelerinli Adam'ın ağzında karikatürleşir. Şairin “herkesin malik olduğu şeylere imreneceksin” sözleriyle yüzleştirilmesi, modern Batı öznesine atfedilen arzu-ekonomi, maddi tatmin, mal üzerinden kurulan güç gibi temaların şeytanın retoriğine yerleştirilmesiyle ilişkilidir. “İstekleriyle kazançları arasında muvazene kurmuş insanlara cüce diyorsun” ifadesi, Batı'nın rasyonelleştirilmiş çalışma hayatını yücelten söyleminin alaycı bir taklidi; şairin “Sen o ruhu ve karnı aç devsin ki, cücelerin erzakını kıskanmaya mahkûmsun” diye betimlenmesi ise modern öznenin doyumsuzluk ve tatminsizlikle özdeşleştirilmesine yönelik bir gönderme üretir. Devamında Siyah Pelerinli Adam'ın şairi “miskin” ve “aptal” olarak nitelenmesi, hatta onun kafasını “bir kestane fişeği gibi patlayacak” denli zayıf bulması, Batı'nın Doğu'yu irrasyonel, çocuksu ve zihinsel olarak yetersiz gören tarihsel yargılarının temsili hâline gelir. Ancak oyun bu dili meşrulaştırmaz; sözün kaynağını **şeytan** kılarak, Batı'nın üstünlük iddiasını ahlaki bakımdan geçersizleştirir. Şairin “Onu bana söyle; kim o?” diye direnmesi ve Siyah Pelerinli Adam'ın “Dur, mumu söndüreyim de söyleyeyim!” diyerek hakikati karanlıkta iletmeye çalışması ise, modern Batı aklının hakikati aydınlıkta değil,

manipülatif bir sis perdesi içinde sunan niteliğini ima eder. Batı'nın Doğu karşısındaki kibirli, hiyerarşik ve tahakkümcü konumunu şeytanın ağzında grotesk bir biçimde yeniden üreterek düşmanca oksidentalit söylemin dramatik yoğunlaşmasını oluşturur (Buruma & Margalit, 2004).

**SİYAH PELERİNLİ ADAM:** ...Bana teslim ol ve herşeye hükmet diye seçtim. Hükmetmek; bu kelimeyi anlıyor musun, hükmetmek... Kendine, bütün insanlara, her türlü marifete, elle tutulur ve tutulmaz herşeye hükmetmek... Eğer yüzüğün taşı gibi, cemiyetin ortya yerine oturmak ve pırıl pırıl ışıldamak istiyorsan, bana teslim ol!

**ŞAİR:** Ben, günübirlik varlıklar çerçevesinde mahrum olmaktan büyük malikiyet tanımıyorum. Onlara malik olmak kudretim arttıkça mahrumluğum derinleşiyor. Mahrumluğum derinleştikçe, hiçi ve hepi buluyorum. Hepi, yani Allahı... Fakat arada sen varsın! Hedefime varabilmek için seni tüketmek lazım. Sen, tükenmeğe yaklaştıkça çoğalıyorsun; yahut ben azalıyorum. (s.314)

Siyah Pelerinli Adam'ın "Bana teslim ol ve her şeye hükmet... Kendine, bütün insanlara, her türlü marifete... elle tutulur tutulmaz her şeye hükmetmek" sözleri, Buruma ve Margalit'in (2004) tanımladığı oksidentalit söylemin Batı'ya atfettiği sınırsız iktidar, tahakküm ve özne-merkezci modernlik modelinin sahnedeki en belirgin yansımasıdır. Bu söylemde Batı, yalnızca doğaya değil, insana, bilgiye ve topluma hükmetme iddiasını taşıyan bir özne olarak kurulur; Necip Fazıl bu iddiayı şeytanî bir figürün ağzına yerleştirerek Batı'nın iktidar arzusunu ahlaki bakımdan boşaltır. Şairin karşılığı ise Doğu'nun metafizik yönelimini temsil eder: "Günübirlik varlıklar çerçevesinde mahrum olmaktan büyük malikiyet tanımıyorum... Mahrumluğum derinleştikçe hiçi ve hepi buluyorum. Hepi, yani Allahı" diyerek, Batı'nın hükmetme tutkusuna karşı mahrumiyet, tevazu, içsel arınma ve Tanrı'ya yönelik merkezli bir varoluş modeli ortaya koyar. Şair için sahip olma kudreti arttıkça eksilmek, eksildikçe hakikate yaklaşmak söz konusudur; bu, modern Batı öznesinin "iktidar biriktirme" mantığını tersine çeviren bir varlık felsefesidir. Şairin "sen tükenmeye yaklaştıkça çoğalıyorsun; yahut ben azalıyorum" cümlesi ise şeytanın (dolayısıyla Batı'nın) yalnızca dışsal bir güç değil, öznenin içinde yer alan bir zayıflatma, çoğalma ve benliği tüketme mekanizması olarak işlediğini gösterir. Sahne, Batı'nın hükmetme felsefesini şeytanın sesiyle görünür kılarak, Doğu'nun metafizik üstünlüğünü ve Batı'nın güç merkezli modernliğinin içsel boşluğunu vurgulayan düşmanca oksidentalit söylemi yoğun biçimde üretir.

**ŞAİRİN SESİ:** (*Hıçkırıklar içinde*) Bağlıyım ona, kopmıyacağım ondan! Onu ne pahasına bulduğumu biliyorsun! O, ruhuma, bana ölümden ve delilikten öteye acılar tattırdıktan sonra indi. Uğraşma boş yere; ne kadın, ne para, ne devlet, ne hayat iksiri, bana onun saltanatı dışında bir iklimden haber verebilir. (s. 325)

Nietzsche'nin modern Batı düşüncesini sarsan "Tanrı öldü" ilanı, insanı evrenin merkezine yerleştiren, değerleri kendi iradesiyle kuran ve hükmetme kudretini Tanrı'dan değil, bizzat öznenin güç arzusundan alan bir varlık anlayışının kapısını aralamıştı; bu açıdan

Nietzsche'nin öznesi, Buruma ve Margalit'in (2004) açıkladığı oksidentalist bakışın Batı'ya atfettiği "sınırsız irade, kudret ve benlik merkezli modern birey" figürüyle de örtüşür. Oysa *Siyah Pelerinli Adam*'daki şair, modernliğin Tanrı'yı yeryüzünden kovma girişimini bütünüyle tersine çevirir: "Mahrumluğum derinleştikçe hiçi ve hep'i buluyorum. Hep'i, yani Allah'ı" sözleriyle hakikati insanın güç kapasitesinde değil, varlığın metafizik bütünlüğünde arar. Burada Tanrı'nın yokluğu bir özgürleşme değil, varlığın tüm katmanlarının çöküşü anlamına gelir; bu nedenle şair, Nietzsche'nin "Tanrı öldü" cümlesinin ima ettiği özgürleşmeyi değil, Tanrı'nın yokluğu karşısında öznenin hiçliğe savrulmasını işaret eder. Bu karşıtlık, oyunun düşmanca oksidentalist söylemini daha da belirginleştirir: Batı'nın Tanrı'yı aşarak güç biriktirmeye yönelen öznesi şeytanın dilinde teşhir edilirken, Doğu'nun Tanrı'ya yönelerek eksilmeyi, hatta yokluğu bir ontolojik kapı olarak gören öznesi metafizik üstünlüğün temsilcisine dönüşür. Böylece sahne, Nietzscheci modernliğin "Tanrı'dan kurtulmuş insanını" güçten düşüren, şairin "Allah'a bağlanmış insanını" ise yükselten karşı-epistemolojik bir okumaya dönüşür.

KANBUR: ... İşte her çatının, maddi ve manevi her çatının içini dolduran ve her menfezinden türen cin, büyük cin, para!

ŞAİR: Sen ha, sen düpedüz konuşan iş adamı?

KANBUR: Yeter artık, bu kadar çile yeter! Bakınız maddi ve manevi bütün müesseseleriniz, paranın hakikati önünde nasıl püf diye yıkılıyor? (s.323)

...

ŞAİR: (*Şamdamı haraya kaldırmış*) Sayıların gide gide ulaşamayacağı kıymet, ufukların aka aka varamıyacağı manzara, kitapların yığıla yığıla bütünleştiremeyeceği hakikat. Allah'tır, Allah!

KANBUR: (*Birdenbire bir adım geri çekilir*) Çocuk, çocuk, gölgesini gıdıklayan çocuk!.. Yalnız onu verin hana, onu, o ismini söylediğiniz, ruhunuzdaki imanı, o yalan mahfazasını ve hepsini alın!..

ŞAİR: (*Elindeki şamdamı Kanburun suratına çarparken*) AL!!! (s.324)

Şeytanın "Kanbur"<sup>xix</sup> kılığına girerek söylediği "her çatının içini dolduran büyük cin paradır" ve "maddi ve manevi bütün müesseseleriniz, paranın hakikati önünde püf diye yıkılıyor" ifadeleri, daha öncede belirttiğimiz üzere, Buruma ve Margalit'in (2004) oksidentalist söyleme dair çözümlemelerinde tanımladıkları "Batı'nın para güdümlü (money-grubbing), açgözlü (greedy) ve her değer alanını metalaştıran medeniyet" imgesini dramatik biçimde sahneye taşır. Kanbur'un sesi, paranın hem dünyevî kurumları hem de manevî yapıları çözebilen mutlak bir güç olduğunu iddia ederken, Batı kapitalizminin kutsanmış aklını şeytanileştiren bir temsil üretir. Buna karşılık şairin "Sayıların ulaşamayacağı kıymet..."

<sup>xix</sup> Kanbur, yalnızca fizyolojik bir 'kamburluğun' karşılığı değildir; para-merkezli dünyevilik ve hırsın insanda yarattığı eğrilik, çarpıklık ve ağır yükün dramatik bir bedenleşmesidir.

kitapların bütünleştiremeyeceği hakikat: Allah!” diyerek tepki göstermesi, oksidentalit söylemin merkezindeki karşıtlığı belirginleştirir: Batı’nın ölçülebilir, sayılabilir, maddi güç biriktiren dünyasına karşı Doğu’nun sayıların ötesindeki hakikati Tanrı’da bulan metafizik yönelimi. Kanbur’un “Yalnız onu verin bana... ruhunuzdaki imanı” demesi, kapitalizmin manevî olanı tüketen, ruhu satın almayı hedefleyen şeytanî gücünü görünür kılar; bu talep, Batı’nın değer alanlarına nüfuz eden ekonomik tahakkümün metafizik bir sömürüye dönüştüğü algısının teatral bir kristalleşmesidir. Şairin şamdanı Kanbur’un yüzüne fırlatması ise, kapitalizmin tahakkümüne karşı ruhî direnişin simgesi hâline gelir. Bu söylemler, Batı kapitalizmini şeytanlaştırarak sunması bakımından, düşmanca oksidentalit söylemin metin içindeki en yoğun eleştirel düğüm noktalarından birini oluşturur.

İSKELET: ...Bundan on bin sene evvel herhangi bir çobanın uykuda sayıklamasından, bundan on bin sene sonra herhangi bir mühendisin kâğıt üzerinde düşüncesine kadar, herşeyin bu daire, bu tılsımlı daire içinde olduğunu dehşetle, farketmedin mi? Beyninin çukuruna zehirli bir bilya gibi oturttuğum bu hakikat, seni saran aşılmaz duvarı, zorlanması muhal hududu ve onun gerisinde hiçliği ispata yeterken, sen bundan, inadına, gittikçe açılan bir ufka, peçesi düşen bir sonsuzluğa onun arkasında mutlak hakikat iklimlerine yol buldun güya... Nasıl olur, nasıl olur? Minare birdenbire tersine dönüp nasıl kuyu olur? (s. 325)

*Siyah Pelerinli Adamın* İskelet kılığına büründüğü bölümde şeytanın şaire “sana üç oyuncak verdim: lisanın oyuncağı, mekânın oyuncağı, zamanın oyuncağı” demesi, Batı modernliğinin temel kavramlarını (dil, mekân, zaman) hakikat ölçüsü gibi sunan rasyonalit bilgi rejiminin parodileştirilmiş bir eleştirisidir. İskelet’in dil için “dünyadaki bütün kelimeler sayılıdır ve hepsinin nisbî ölçüleri vardır” demesi, lisanı, mekânı ve zamanı “oyuncaklaştırarak” insan deneyimini ölçülebilir, hesaplanabilir bir düzleme indirgeyen söylemi; Buruma ve Margalit’in (2004), oksidentalit düşmanlığın karakteristiklerinden biri olarak tanımladığı, Batı’yı “ruhsuz, mekanik ve makine-uygarlığının hâkim olduğu” bir yapı gibi gösteren karikatürle örtüşür. Buruma ve Margalit’in vurguladığı gibi bu tasvir, Batı’ya dair nesnel bir teşhis değil, düşmanlarının ürettiği indirgemeci imgedir. Mekân için “mesafe mefhumunun korkunç bir vehim olduğunu” söylemesi, Batı’nın evreni geometrik koordinatlara indirgeyen Kartezyen mekân tasavvuruna yöneltilmiş bir saldırdır; hiçbir şeyin “asıl hakikat ölçüsü içinde bilinmediği” iddiası, modern bilimin kesinlik iddialarını çökerterek Doğu’nun metafizik mekân anlayışını üstün kılar. Zaman için “zamanın oyuncağı” ifadesi ise modern Batı’nın ilerlemeci zaman fikrini şeytanın manipülatif icadı olarak sunar; İskelet’in şairi bu üç oyuncakla “ebedî kapının eşiğinde oynayan bir çocuk” hâline getirmesi, Batı’nın insanı kendi icat ettiği düzen içinde hapsedtiği düşüncesinin metaforudur. En çarpıcı tirat ise “Bundan on bin sene evvel herhangi bir çobanın uykuda sayıklamasından, on bin sene sonra herhangi bir mühendisin kâğıt üzerindeki düşüncesine kadar her şeyin bu daire içinde olduğunu” söylemesidir; bu cümle,

Batı'nın tarih, bilim ve devlet fikrini sahte bir bütünlük sağlayan “tılsımlı daire” olarak gösterir ve tüm modern kavramların şeytanın çizdiği epistemolojik çembere sıkıştığını iddia eder. İskelet'in “hâkimiyet ve devlet”i kendi kimliğinin parçası olarak sunması, Batı'nın iktidar merkezli siyaset felsefesinin yine şeytanileştirilmiş bir izdüşümüdür. Tüm bu söylem, modern Batı düşüncesinin (dilbilim, fizik, devlet, ilerleme, mühendislik, rasyonellik) şairi hakikatten uzaklaştıran oyuncaklar olarak sunulmasıyla, Doğu'nun metafizik hakikatini gölgeleyen Batı aklının şeytanî bir güç olarak temsil edildiği düşmanca oksidentalit söylemin en yoğun örneklerinden birini sahneye taşır.

ŞEYTANIN SESİ: (*Bitkin ve çok uzaktan*) Onunla kırdın ellerimi!... Ölen ninesinin yastığı altındaki müflis servetin mirasyedisi!... O kâğıt parçalarına güvenmekten utanmıyor musun?

ŞAİR: (*Sağ elinde, mendil içine sarılı bir kitap, sol elinde bitmek üzere bir kibrit*) Ölen ninemin yastığı altında bulduğum miras! Tükenmeyeceksin! (s.331)

Oyunun son sahnesindeki karşılaşmada Şair'in “Sen bana hiçbir şey veremezsin! Ben Allah'ı, tokluğumun değil açlığımın şiddetinden buldum” deyişi, Siyah Pelerinli Adam'ın temsil ettiği Batı merkezli dünyevî kudret, haz ve maddi tatmin dünyasını mutlak biçimde reddeden bir varlık felsefesini ortaya koyar. Şair, şeytanın sunduğu bütün değerlerin “kalayladığın her kabın altında hiçlik var; kemmiyet, köpük, sayı, cılâ, hudut” yalnızca yüzeysel ve sahte olduğunu, Batı'nın ölçülebilirlik ve maddi refah üzerine kurulu değer sisteminin özünde bir boşluk taşıdığını söyler; bu, alaycı/düşmanca oksidentalit söylemde Batı'ya atfedilen “ruhsuz, ölçülebilirliğe indirgenmiş, niceliği yücelten uygarlık” karikatürüyle örtüşür. Şairin aradığı sonsuzluk, Batı'nın verebileceği nitel bir şey değildir; o nedenle “Ben doymuyorum! Açım! Onun için mahrumum; mahrum olduğum için mâlikim!” sözleri, modern Batı öznesinin doyma, tüketme, biriktirme döngüsünün karşısına Doğu'nun eksildikçe var olan metafizik arayışını koyar. Şairin elindeki kitapla (Kur'ân-ı Kerim) şeytanın ellerini kırması, şeytanın “Onunla kırdın ellerimi... Ölen ninenin yastığı altındaki müflis servetin mirasyedisi!” diye bağırması, Batı kapitalizminin güç ve servet ideolojisinin Kur'ân karşısındaki çöküşünü simgeler. Şeytanın “müflis servet” vurgusu, kapitalist birikimin hem ekonomik hem de ahlaki anlamda iflas etmişliğini açığa çıkarırken, Şair'in “Ölen ninemin yastığı altındaki miras! Tükenmeyeceksin!” sözleri Kur'ân'ın yani, Doğu'nun metafizik geleneğinin, tükenmeyen hakikat deposu olduğunu dramatik biçimde vurgular. Nitekim oyunun bu son sahnesi, Batı'nın iktidar, servet ve maddi kudret üzerine kurulu modern özne anlayışını şeytanın yaralı sesiyle çökerterek, düşmanca oksidentalit söylemin en yoğun biçimde görünür olduğu bir kapanış sunar.

*Siyah Pelerinli Adam* 'ın önce kadın, sonra Kanbur ve en sonunda ete bürünmemiş bir iskelet kılığına dönüşmesi, oyunun dramatik yapısında rastlantısal değil, Fazıl'ın Batı

eleştirisini katmanlaştırdığı bilinçli bir sahneleme stratejisidir. Kadın kılığı nefsin baştan çıkarıcılığını temsil ederken, Kanbur figürü Batı'nın para merkezli modernliğinin insana ağırlık bindiren, eğip büken, bedensel ve ruhsal formu bozan yanını görünür kılmaktır. Kanbur'un kambur bedenindeki çarpıklık, bu nedenle Batı'nın ekonomik aklının insanda yarattığı deformasyonun sahne üzerindeki somutlaştırılmış halidir. En son bürünülen iskelet ise modern Batı aklının ardında kalan ruhsuz çekirdeğin, yani gerçeğe değil ölçüye; hakikate değil hesaplanabilirliğe bağlanmış modern öznenin nihai hâlini temsil eder. Şöyle ki, Batı, oyunda tek bir yüzle değil, çok katmanlı bir “bozucu akıl” olarak görünür: baştan çıkarır, ağırlaştırır, eğip bükür ve sonunda hiçbir öz bırakmayan bir iskelete dönüşür. Bu dönüşüm zinciri, Buruma ve Margalit'in (2004) oksidentalist söylemde Batı'ya atfettiği cazibe, maddi hırs ve ruhsuz mekaniklikten oluşan üçlü karikatürle kesişir. Fazıl'ın Batı'yı şairin değil, bizzat şeytanın ağzından konuşturması ise eleştirinin yönünü netleştirir: Oyun Batı'yı doğrudan kötülemek yerine, Batı modernliğinin kendi iç çelişkilerini şeytanın her kılıkta daha fazla çürüten, zayıflayan sesiyle ifşa eder. Şair figürü bu çoklu dönüşümün karşısında sabit kalan metafizik istikameti temsil eder: Batı'nın sunduğu hiçbir oyuncakla (dil, mekân, zaman, para, bilgi) tatmin olmayan; eksildikçe hakikate yaklaşan, mahrumiyetle var olan bir Doğu öznesi. Sonuçta oyun, Batı'nın “medeniyet”, “akıl”, “servet” ve “özne” iddialarını şeytanın her dönüşümde çözölen bedeni üzerinden hükümsüzleştirir; Doğu'nun metafizik hakikat merkezli varoluşunu şairin sesiyle mutlaklaştırır. Bu nedenle *Siyah Pelerinli Adam*, modern Batı aklının maskelerini bir bir düşüren, geriye yalnızca ruhsuz bir iskelet bırakan özgün bir düşmanca oksidentalist örnek niteliği kazanır.

### **Yaralı Bilinçten Kültürel Şizofreniye: Şair Wong'un İkircikli Söylemi**

Güngör Dilmen'in 1960'ların başında yazdığı oyun, Hong Kong'da “özel müşterilere” canlı maymun beyni servis eden bir lokantayı mekânlaştırır. Balayındaki Amerikan çift, Mister ve Missis Jonathan, “alışılmadık deneyimler” peşinde bu lokantaya gelir; masanın altına sabitlenen maymunun kafatasının açılıp beyninin taze taze yenmesine tanıklık (ve iştirak) ederler. Çerçeve, lüks turist tüketimi ile şiddetin gösteriye dönüşmesi arasındaki bağın sahne üstünde, tek bir “servis ritüeli” etrafında katman katman açılmasıdır. Oyun, ilk bakışta şok edici bu sofraya sahnesini, modern tüketim hazzı, egzotikleştirme ve sınırsız sermaye gücünün ahlaki çökerticiliği üzerine alegorik bir eleştiriye çevirir.

Metnin kişiler dünyasında Jonathan çifti “para her şeyi çözer” inancının ve statü gösterişinin taşıyıcılarıdır; yerel hizmetkârlar/işletme ise bu talebi arzulara hitap eden bir “seyirlik şiddet” ekonomisine dönüştürür. Oyun, Batılı turistin haz ekonomisi ile sömürge-sonrası kentteki aracılık düzeninin birbirini nasıl kurduğunu ve bir canlının beyninin sofraya

“taze mal” olarak gelişini aynı sahnede yüzleştirir. Bu anlamda *Canlı Maymun Lokantası*, tüketim, iktidar ve medeniyet eleştirisini aynı düzlemde buluşturan bir postkolonyal temsildir.

Edward Said, *Şarkiyatçılık* adlı eserinde Doğu’nun Batı tarafından bir “sahne” olarak kurgulandığını vurgular. Ona göre “Şark”, Batı için kendi sınırlarının ötesinde keşfedilecek bir coğrafya değil, Avrupa’nın temsil alanına eklemelenmiş bir tiyatro dekorudur (Said, 1978/2004). Bu sahnede yer alan figürler, Doğu’yu değil, Batı’nın Doğu’ya dair tahayyülünü canlandırır. Dolayısıyla Şark, nesnel gerçekliği olan bir yer değil, Batı’nın yazdığı bir metin hâline gelir; yani Doğu, Batılı söylemin ürettiği bir temsiller dizgesine indirgenmiştir. Bu temsil düzenini parodileştiren metinlerden biridir *Canlı Maymun Lokantası*. Eserde, Hong Kong’a balayına gelen Amerikalı Jonathan çifti, Doğu’yu egzotik bir tüketim nesnesi olarak deneyimler. Onlar için Hong Kong yalnızca güzel bir manzara değil, “canlı maymun beyni yeme” gibi “Şark’a özgü” gizemli bir deneyimin adresidir. Avcı Çoo’nun yakaladığı maymunun kaçışıyla oluşan boşluğu, soylu tavrıyla öne çıkan Şair Wong doldurur. Wong, kent yaşamının yozluğundan kurtulma umuduyla beynini satmayı kabul eder; Batılı çiftin gözünde bu davranış, hem şaşırtıcı hem de satın alınabilir bir olaydır. Bu grotesk sahne, Batı’nın tüketim arzusu ile Doğu’nun edilgen özneleşme sürecini aynı düzlemde buluşturur.

Oyunda, Said’in betimlediği oryantalist bakış açısı kadar, Jale Parla’nın tanımladığı “ötekileştirme” mekanizması da açık biçimde görülür. Parla’ya (1985) göre egemen özne, kendisini tanımlayabilmek için karşısında bir “öteki” yaratır ve onu yönetilebilir, sömürülebilir bir nesneye dönüştürür. Dilmen’in oyunundaki Batılı karakterler de Hong Kong’u tam olarak bu şekilde algılarlar: geçici, tüketilebilir, kendilerini yeniden inşa ettikleri bir eğlence alanı olarak. *Canlı Maymun Lokantası*, acının ve bilgeliğin dahi ekonomik değere indirgenebildiği bir dünyayı temsil eder; burada Doğu, Batı’nın hem bilinçdışı hem de vicdanını aklayan bir “öteki sahne” olarak varlığını sürdürür (Turgut, 2015, s.1-2).

Oyun, maymunun lokantadan kaçmasıyla birlikte grotesk bir kırılma yaşar. Egzotik bir “sofra eğlencesi” olarak kurgulanan sahne, bir anda modern bilincin çöküş ritüeline dönüşür. Bu noktada Şair Wong’un kendi beynini sunmayı teklif etmesi, sıradan bir fedakârlık değil; modern entelektüelin ruhsal parçalanmasının, yani yaralı bilincin sahnedeki teatral biçimidir. Keçeli’nin ifadesiyle, Wong “kişiliksiz bir çağın ortak bilincidir” (Keçeli, 2003, s. 30); beynini masaya koyduğu an, hem bu bilincin tükendiği hem de kendi kendini tükettiği andır.

Wong’un eylemi, bilincin kendini nesneleştirilmesi anlamına gelir. Daryush Shayegan’ın “yaralı bilinç” kavramıyla bakıldığında, bu sahne Doğu’nun sezgisel bütünlüğüyle Batı’nın rasyonel parçalama arzusunun çarpıştığı noktayı temsil eder. Shayegan’a göre yaralı bilinç, “farklı bilgi bloklarının aynı benlikte çatışması”dır; birey bir yandan modernliğin eleştirel aklını

içselleştirirken, öte yandan kendi kültürel köklerinden kopuşun sancısını yaşar (Shayegan, 2002). Wong'un beynini satması, tam da bu kültürel şizofreninin sahneye taşınmış biçimidir: bilincin hem kendi bedenine yabancılaşması hem de kapitalist sistem içinde meta hâline gelmesidir.

Oyunda “beyin”, yalnızca bir organ değil, Batılı aklın simgesidir; dolayısıyla Wong'un kendi beynini sofraya koyması, Batı'ya duyulan hayranlığın, sömürge sonrası özne tarafından en uç noktada içselleştirilmesidir. Şöyle ki Dilmen; “aklın egemenliği”ni bir tür antropofajiye (insanın kendi düşüncesini yeme eylemine) dönüştürür. “Antropofaji”, etimolojik anlamıyla insanın insanı yemesi, yani yamyamlık anlamına gelir; ancak kültürel ve felsefi bağlamda, özellikle Oswald de Andrade'nin (1928) *Antropofaji Manifestosu*'ndan itibaren, Batı kültürünün unsurlarını yutarak dönüştürme, onları kendi bağlamında yeniden üretme anlamını kazanmıştır. Bu yönüyle antropofaji, sömürge-sonrası toplumların Batı karşısında geliştirdiği yaratıcı bir özümseme ve direnç biçimidir. Dilmen'in oyununda Wong'un kendi beynini sunması da bu anlamda epistemolojik bir antropofajidir: Doğu öznesi, Batı'nın bilgi mitini, yani “akıl” idealini tüketir; ama bu tüketim, Batı'nın egemenliğini pekiştirmekten çok, o aklın kendi yıkıcılığını görünür kılar. Wong'un bu eylemi, hem Batı'nın bilgiye duyduğu açlığı ironikleştirir hem de Doğu'nun içselleştirilmiş yarasını dışa vurur. Batı'nın akıl merkezli uygarlık anlayışını tersine çevirerek, modern bilincin kendi kendini yemesi anlamına gelen bir kültürel parodiye dönüşür. Şiddet ve tüketim arasındaki bağ, bu defa Batılılaşma arzusu ile özün yitimi arasında kurulmuştur.

Wong'un kendi beynini sofraya sunması, yüzeyde Batı aklının üstünlüğüne teslimiyet gibi görünse de, derin düzeyde ikircikli bir söylem üretir. Bir yandan Batı'nın “akıl” ve “ilerleme” fetişini onaylar, diğer yandan o aklın yarattığı sömürgeci ve metalaştırıcı zihniyeti grotesk bir sahnede teşhir eder. Bu jest, hem taklit hem tersine çevirme eylemidir; Bhabha'nın (1994) tanımıyla “*mimicry as menace*”, yani taklidin tehdide dönüşmesi olarak okunabilir. Wong, Batı'nın “bilinç” idealini birebir yeniden üretir, ama onu absürt bir aşırılıkla yapar: kendi beynini masaya koyarak Batılı aklın kendini tüketen doğasını ironikleştirir. Wong'un “kendi beynini masaya koyması” sahnesi, Batı'nın Kartezyen bilinç modelinin; Descartes'ın “düşünüyorum öyleyse varım” önermesinin aşırı bir temsiline dönüşür. Bu modelde özne, bedenden bağımsız, tamamen akıl merkezli bir varlıktır. Wong bu ideali abartılı bir şekilde sahneye taşır: Akıl (beyni) fiziksel olarak bedenden ayırır. Ama bu jestle, Batı'nın rasyonel öznesinin (akıl temelli insan modeli) nasıl kendi insani bütünlüğünü tükettiğini de gösterir. Yani Wong, Batı'nın akıl mitini taklit ederek onun içsel çelişkisini açığa çıkarır bu yüzden eylemi ironik bir oksidentalist söylem oluşturur. Öylece akıl, insanın efendisi olmaktan çıkar; insanın

yabancılaştığı bir nesneye dönüşür. Aklın kendi kendini mutlaklaştırması, öznenin insani boyutunu silen bir süreç hâline gelir.

Shayegan'ın “yaralı bilinç” olarak adlandırdığı bu ruhsal bölünme, Wong'da kültürel şizofreni biçimini alır. Batı'nın düşünme biçimini içselleştirmiş, ama ona ait olamamış bir özne olarak, Wong kendi kimliğini ne Doğulu sezgisel bütünlükte ne de Batılı rasyonalite içinde bulabilir. Beynini sunarken hem Batı'nın gözünde onaylanmak ister, hem de o gözün açgözlülüğünü teşhir eder. Bu ikili tutum, oksidentalizmin ironik düzeyde yeniden üretimidir: Batı'yı eleştirirken, onun dilini kullanmaktan kaçamayan bir bilinç biçimi.

Wong'un şair kimliği, Dilmen'in bilinçli bir tercihi olarak, modern dünyanın ruhsal şiddetini temsil eder. Şair, Doğu kültürlerinde sezgiyle, derin duyuşla ve tinsel bilgelikle özdeşleşen bir figürdür. Ancak *Canlı Maymun Lokantası*'nda bu nitelikler birer yük haline gelir; Wong'un “inci ruhu” (yani duyarlılığı), modern dünyanın kaba gerçekliğiyle çarpışır. Bu yüzden Dilmen, onu bir marangoz ya da garson değil, ruhsal alanın temsilcisi olan bir şair olarak kurar. Çünkü modernlikte en çok yaralanan, düşünce kadar ruhun alanıdır. Dolayısıyla Wong'un şair oluşu, onun “yaralı bilinç” taşıyıcısı olmasını da anlamlı kılar. Shayegan (2002) geleneksel toplum insanının bilincini “çok katmanlı ama bütüncül” olarak tanımlarken; modernleşme sürecinde bu bütünlük parçalanır, sezgi ve duyarlık “işlevsiz” bir fazlalığa dönüşür. Wong'un şiirsel kimliği, işte bu fazlalığın temsilidir: modern sistemin içinde yeri olmayan ama dışına da çıkamayan bir bilinç.

Bu nedenle Wong, yalnızca bir birey değil, modern Doğu entelektüelinin trajik alegorisidir: bilgiyle sezgi, Batı'yla Doğu, akıl ile ruh arasında kalmış, kendi özünü “pazara sunan” şairdir. Onun beynini sofraya koyması, sadece düşünsel bir intihar değil, şiirin ve sezginin sofraya estetiği içinde tüketilmesi, insan ruhunun pazar değerine indirgenmesidir. Doğu'nun sezgisel ve duygusal bilgisini temsil eden bu kimlik, modern dünyanın araçsal aklı karşısında savunmasız kalır. Bu durum, kültürel psikiyatrinin “şizofreninin kültüre bağlı tezahürleri” olarak tanımladığı çifte aidiyet deneyimiyle benzerlik taşır. Kalra, Bhugra ve Shah (2012) kültürel bağlamların bireyin benlik algısını, düşünce içeriğini ve davranış örüntülerini doğrudan biçimlendirdiğini; farklı kültürlerin çakıştığı alanlarda öznenin parçalanmış bir bilinç yapısı geliştirebileceğini belirtir. Wong'un bilincinde de benzer bir “pathoplastic”<sup>xx</sup> etki

---

<sup>xx</sup> Tıpta ilk kez 19. yüzyılda kullanılır; bir psikiyatrik tablonun **kişinin kültürel çevresine göre aldığı farklı görünüm** anlamındadır. Kavram psikiyatri dışına taşınca şu anlamda kullanılır: Bir bilincin, bir kültürel kimliğin veya bir travmanın **biçimsel görünümünü belirleyen kültürel kalıp**. Yani bireyin içsel bölünmesi (örneğin Shayegan'ın “yaralı bilinç” dediği durum) her toplumda aynı şekilde yaşanmaz; kültür, bu yarılmanın **dilini, imgelerini, davranış biçimlerini** şekillendirir. Bu durumda *yaralı bilinç pathoplastic'tir* — yani kültürel ortam tarafından biçimlendirilmiştir.

gözlemlenir: Doğu'nun şiirsel diliyle Batı'nın akılcı dili arasında sıkışan özne, kendi bilincini nesneleştirerek kurtuluş arar. Bu çelişkili durum, Shayegan'ın kültürel şizofreni kavramından hareketle, Wong artık yalnızca bir şair değil, iki kültür arasında bölünmüş bir benliktir.

Yaralı bilinç, farklı bilgi rejimlerinin aynı benlikte çatışmasıyla ortaya çıkar; bu bağlamda Wong'un duyarlılığı, Doğu'nun sembolik düşünme biçimiyle Batı'nın rasyonel bilincinin kesiştiği noktada yaralanır. Bu durum, Myers'ın (2011) kültürel şizofreni araştırmalarında belirttiği "kültürel bağlama göre biçimlenen bilişsel ve duygusal parçalanma" durumuyla da örtüşür: birey, iki ayrı kültürel sistem arasında salındığında, bilinç düzeyi bu gerilimi içselleştirir. Aynı zamanda oksidentalist söylemin ikircikli doğasını sahnede görünür kılar. Wong, Batı'yı bütünüyle reddetmez; aksine, onun dilini ve sembollerini kullanarak Batı'yı yeniden kurar, fakat bu yeniden kurma işlemi ironiktir. Batı'nın aklını temsil eden "beyin" motifi, Wong'un kendi bilincini sofraya koymasıyla grotesk bir dönüşüm geçirir: artık bilincin kendisi metadır. Wong'un eylemi, Batı'nın bilgi mitini taklit ederken, aynı anda o miti bozar. Bir yanda Batı'nın aklına öykünen, diğer yanda o aklın açtığı ruhsal yarayı dile getiren bir özne.

Wong'un şiirsel kimliği, Doğu toplumlarının sezgisel ve tinsel bilgi biçimlerinin modernliğin araçsal akıyla karşılaştığında uğradığı yaralanmayı temsil eder. Bahsettiğimiz üzere, Dilmen'in karakteri "şair" olarak kurması, bu bilincin kırılmasını görünür kılar; şair, ruhun ve sezginin taşıyıcısıdır, ancak modern dünyanın rasyonel şiddeti karşısında savunmasız kalır. Wong, Batı'nın ilerleme ve akıl söylemine maruz kalırken, Doğu'nun sezgisel bütünlüğünü koruyamaz. Bu çatışma, Sayar'ın (1998) kültürel psikiyatri yorumunda belirttiği gibi, hastalığın yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda "yerel toplumsal oluşumlar" tarafından biçimlenen bir olgu olduğuna işaret eder. Sayar'a göre kültür, davranışın normallliğini belirleyen bağlamsal bir çerçevedir; Wong'un yaşadığı parçalanma da bu bağlamda, Batı'nın epistemik hâkimiyetinin Doğu bilincinde açtığı kültürel yarayı yansıtır.

Wong'un kendi beynini sunması, sömürge-sonrası öznenin Batı'nın bilgi sistemine duyduğu hayranlık ile ondan duyduğu tiksintinin çarpıştığı bir ikircikli edimdir. Bu eylem, aklın metalaşması üzerinden Batı'nın kültürel hegemonyasının içselleştirilişini ironik biçimde sergiler. Shayegan'ın (2002) belirttiği gibi, yaralı bilinç ne geleneksel köklere bütünüyle dönebilir ne de modernliğin akılcı düzenine tam olarak uyum sağlayabilir; bu yüzden Wong'un bilinci hem direnç hem teslimiyet arasında salınır. Batı'yı taklit eden bu jest, aynı zamanda onun sembolik şiddetini görünür kılar: Wong, Batı'nın "akıl kültü"nü o kadar benimser ki, sonunda kendi bilincini o kültün kurbanı hâline getirir.

Bu grotesk sahne, oksidentalizmin ironik bir tersine çevrilisidir. Wong'un bedeni, Batı'nın tahakküm ettiği epistemik alanın bir alegorisine dönüşür; özne kendi bilincini Batı masasına koyarak hem Batı'nın bilgi açlığını besler, hem de o açlığın yarattığı kültürel yıkımı ifşa eder. Dilmen bu çelişkiyi, Batı'nın “medeniyet” anlatısının içindeki barbarlığı ustaca sahneye taşır. Şairin kendi beynini sunması, aynı anda hem Batı'nın özneleşme idealine katılım hem de o ideale duyulan örtük isyandır. *Canlı Maymun Lokantası*, modernleşme sürecinin “aklı kutsayan” ideolojisini grotesk bir gösteriye dönüştürür; Wong'un eylemi ise yaralı bilincin oksidentalist sahnedeki son yankısıdır.

Hatipoğlu (2007), Türkiye'deki siyasal ve toplumsal dönüşümün, modernleşme süreciyle birlikte bir kimlik ikilemi doğurduğunu vurgular. Modernleşme, yalnızca ekonomik ya da kurumsal bir değişim değil, bireyin dünyayı algılama biçimini de dönüştürmüş ve kimlik düzeyinde köklü bir zihinsel yarılma yaratmıştır. Bu dönüşüm, bireyi hem Batı'nın rasyonel, seküler değerlerini içselleştirmeye hem de yerli kültürel kodlarıyla kimliğini korumaya zorlar. Hatipoğlu da tıpkı Shayegan gibi, bu yarılmayı “kültürel şizofreni” olarak adlandırır ve bu durumun bireyde yalnızca düşünsel değil, ahlaki ve estetik düzeyde de gerilim yarattığını belirtir. Böyle bir özne ne tamamen Batılılaşabilir ne de geleneksel yapıya dönebilir; modernleşmenin ürünü olan bu ikili bilinç, daimî bir “arada olma” hâlidir. Hatipoğlu'nun işaret ettiği “kimlik yarılması”, Wong'un eylemlerinde somutlaşır: karakter bir yandan Batı'nın ilerleme ve akılcılık mitini taklit eder, diğer yandan bu mite içkin olan şiddeti sahneye taşır. Bu anlamda Wong'un kendi beynini sunması, Hatipoğlu'nun “kültürel şizofreni” dediği bilincin dramatik bir göstergesidir; özne hem Batı'nın bilgi sistemine ait olmak ister hem de o sistemin nesnesi hâline gelir. Dilmen'in oyunu, bu psikososyal durumu bireysel bir trajediden öte, Doğu toplumlarının modernleşme sürecinde yaşadığı epistemolojik bölünmenin alegorisi olarak görünür kılar.

Wong, Doğu'nun sezgisel bilincinin temsilcisi olarak görünürken, modernliğin baskın Batılı akıl sistemine maruz kaldığında içsel bir parçalanma yaşar. Hatipoğlu'nun (2007) tanımladığı gibi, bir toplumun “kimlik özdeşimleri ne kadar bölünmüşse, o kadar zayıf ve çatışmalı” hâle gelir; Wong da bu bölünmenin bireysel tezahürüdür. Beynini sofraya koyma eylemi, Batı'nın rasyonel bilincini taklit etme arzusuyla, o bilincin tahripkâr şiddetini teşhir etme isteği arasında sıkışmış bir öznenin ironik tepkisidir. Yani, Wong'un eylemi, Hatipoğlu'nun “siyasal dönüşümün ürettiği kültürel şizofreni” tanımını sanatsal düzeyde somutlar; oksidentalist bir söylem biçimi olarak hem Batı'nın tahakkümünü içselleştirir hem de o tahakkümü sahne üzerinde tersine çevirir.

ÇOO: Vakit kalmadı, kaçtım manastırdan.

JONATHAN: Niye kaçtın?

ÇOO: Rahipler arasında kendini yakma modası çıktı.

Bn. JONATHAN: A, niye yakıyorlar kendilerini?

ÇOO: Protesto için.

JONATHAN: Neyi protesto ediyorlar ki?

ÇOO: Dünyanın gidişini işte.

JONATHAN: Dünyanın gidişinden onlara ne? (Dilmen, s.19)

Jonathan'ın "Dünyanın gidişinden onlara ne?" sorusu Batı aklının duyarsız pragmatizmini açığa çıkarır. Oysa Çoo'nun sözleri, dünyanın gidişinden duyulan varoluşsal tedirginliğin ifadesidir. Burada karşı karşıya gelen iki bilinç vardır: biri dünyanın "gidişini" hesapla, çıkarla değerlendiren rasyonel Batı bilinci; diğeri ise bu gidiş karşısında sezgisel bir acı duyan Doğulu bilinci. Ancak bu sezgisel bilinç de artık saf değildir; "kendini yakma modası" ifadesi, Doğu'nun bile protestosunu Batı'nın gösteri estetiği içinde dile getirdiğini gösterir. Böylece diyalog, yaralı bilincin kültürel şizofreniye dönüşmüş biçimini açığa çıkarır: anlam arayışı bile modern dünyanın tüketim diline tercüme edilmiştir.

Çoo'nun "rahipler arasında kendini yakma modası çıktı" sözleri ise, bireysel bir tuhaflıktan çok, modern dünyanın ruhsal tükenişine karşı bilinçsiz bir tepkiyi temsil eder. Bu diyalogda manastır, geleneksel inancın son sığınağı olarak görülür; fakat artık o mekân bile "protestonun" ve "kendini yok etme"nin alanına dönüşmüştür. Modernliğin ilerleme miti karşısında inanç bile tüketim mantığına dâhil olmuş, "kendini yakma" eylemi bile bir moda haline gelmiştir. Bu durum, Shayegan'ın (2002) "yaralı bilinç" kavramının somut göstergesidir: insan, kutsalın alanında bile anlam bulamaz hâle gelmiştir.

JONATHAN: Karım birçok hayır derneğine üyedir. 'Öksüz ve Yetimleri Koruma Derneği', 'Savaş Sakatları Derneği'...

Bn. JONATHAN: (*Kocası takılınca, sürdürür.*) 'Kimsesiz Dullara Yardım Derneği', 'Fuhuşla Savaş Derneği' 'Yüksek Ahlak Örgütü'.

ÇOO: (*Mırıldanır.*) 'Hayvanları Koruma Derneği?'

Bn. JONATHAN: Para toplamak için yılın belirli günlerinde kampanya açarız, balolar konserler düzenleriz, piyangolar çektiririz. Hem eğleniriz hem topluma yararlı bir iş yapmanın huzurunu duyarız vicdanlarımızda.

ÇOO: (*Onaylar.*) Doğru, vicdan huzuru çok önemli.

Bn. JONATHAN: Bu olmayınca zenginliğin bile anlamı yok.

JONATHAN: (*Onaylar.*) Bir lokma mı yiyorum, boğazımdan rahat geçmeli

WONG: (*Yerinden sıçrar.*) Yeter! Dayanamıyorum, bitsin artık, yeter! (s.25)

Jonathan çiftinin "Hayvanları Koruma Derneği", "Yüksek Ahlak Örgütü" ya da "Fuhuşla Savaş Derneği" gibi kurumlarda yer alırken, aynı anda canlı bir maymunun beynini

yemeye hazırlanıyor olmaları, modern Batı ahlakının ikiye bölünmüş doğasını gözler önüne serer. Bu diyalog, Batı'nın insani değerleri "kurumsallaştırma" biçiminin, aynı anda bu değerleri gösteriye ve tüketime dönüştürdüğünü açığa çıkarır. Bayan Jonathan'ın "hem eğleniriz hem topluma yararlı bir iş yapmanın huzurunu duyarız" sözü, Batı'nın vicdanını eğlence estetiğiyle bastırma refleksini simgeler. Çoo'nun alaycı biçimde eklediği "Hayvanları Koruma Derneği mi?" sorusu, bu ikiye bölünmüşlüğü fark eden ama sistemin parçası olmaktan kurtulamayan Doğu bilincinin ikircikli sesidir.

Wong'un "Yeter! Dayanamıyorum!" çıkışı ise yalnızca ahlaki bir tepki değil, kültürel şizofreninin doruk noktasıdır. Çünkü burada Wong, hem Batı'nın uygarlık söylemini eleştirir, hem de bu söylemin içinde kendi varlığının anlamını arar. Batı, "yüksek ahlak"ı tüketime indirirken, Doğu öznesi de bu ahlaki çelişkiyi içselleştirir; protestosu bile Batı'nın temsil biçimlerini taklit eder. Bu sahne, Dilmen'in oksidentalizm ironisinin özüdür: Batı'nın vicdanı "hayvanları koruma" retorikleriyle konuşur, ama o vicdan aynı anda bir canlıyı sofrada tüketir. Dolayısıyla oyun, Batı'nın medeniyet söyleminin kendi barbarlığıyla nasıl iç içe geçtiğini, Wong'un patlaması üzerinden açığa çıkarır.

WONG: (*Elleri şakaklarında*) Dayanamıyacağım daha.

ÇOO: Aldırma Wongcuğum, bu da geçer, Sen de bizdensin, sık dişini.

Bn. JONATHAN: Onu da mı kovalıyorlar?

ÇOO: O kendi kendini kovalıyor, ve sanırım kendini köşeye sıkıştırdı artık.

Bn. JONATHAN: Anladım ne olayım?

ÇOO: Şöyle diyeyim, düşlerine karşı koyamıyor, beyninden görünçler taşıyor ama onları söze biçime dökemiyor nedense.

GARSON: Hadi Wong, üzme bizi. (*Eline çakısını, fildişi parçasını yeniden tutuşturur.*) Şiire kim para veriyor Hong Kongda? Bakın bizim Wong ozan da elinde çakı fildişi bir kule yontuyor.

Bn. JONATHAN: (*Küçümseyici*) Toplum sorunlarından kaçıp fildişi kulesine sığınan bir ozan. (s.27)

Bu sahnede Wong'un "dayanamıyorum" sözü, artık sadece fiziksel bir tepkiden ibaret değildir; o, kendi bilincinin ağırlığı altında ezilen modern Doğu entelektüelinin sesi hâline gelir. Çoo'nun "O kendi kendini kovalıyor" cümlesi, yaralı bilincin tamamını sahneye taşır: Wong, kendi içinde hem Doğu'nun sezgisel dünyasıyla hem de Batı'nın rasyonel aklıyla çatışmaktadır. "Beyninden görüntüler taşıyor ama onları söze, biçime dökemiyor" ifadesi, yaralı bilincin dilsel düzeydeki tıkanıklığını simgeler. Bu tıkanma, yalnızca yaratıcı güçsüzlük değil, iki kültürün epistemolojik alanı arasında sıkışan bir öznenin ifade edemediği kimlik sancısıdır.

Garsonun "Şiire kim para veriyor Hong Kong'da?" cümlesi ise modern kapitalist dünyanın şiiri, yani ruhu, ekonomik ölçütlerle değersizleştirdiği bir ortamı tanımlar. Bayan

Jonathan'ın küçümseyici biçimde “fildişi kulesine sığınan bir ozan” demesi, Batı'nın entelektüel yalnızca “işlevsiz bir romantik” olarak kodlayan bakışını yansıtır. Oysa Wong'un fildişi kuleye sığınması, kaçıştan çok bir varoluşsal sıkışmadır: ne Batı'nın işlevsellğinde ne Doğu'nun mistik sezgisinde barınabilir. Bu nedenle Çoo'nun “Sen de bizdensin, sık dişini” sözü, Doğulu çevrenin de bu yarayı kanıksamış olduğunu gösterir. Dolayısıyla sahne, Batı'nın şiiri dışlayan akıl merkezli düzeni ile Doğu'nun içselleştirdiği edilgenlik arasında kalmış, ifade edemeyen bir bilincin trajik görünümüne dönüşür. Wong'un sessizliği, kültürel şizofreninin en yalın biçimidir: ne konuşabilir, ne de susabilir.

Bn. JONATHAN: (*Birden*) Hristiyan olsana, ÇOO? Sevdim ben bu ÇOO'yu, Çinli ama iyi çocuk.

JONATHAN: (*Onaylar*) İsa'nın sürüsüne bir koyun daha katılmış olur.

ÇOO: İsa çoban mıymış?

Bn. JONATHAN: Benzetme bu canım.

ÇOO: Ama ben koyun değilim.

Bn. JONATHAN: Koyun kuzu masumluğun günahsızlığın simgesi. (23-24)

Bn. Jonathan ve Jonathan'ın, Çinli hizmetlileri Çoo'ya yönelik “Hristiyan olsana?” çağrısı, Batı misyonerliğinin gündelik dildeki en sade yansımasıdır. Kadın karakterin sözleri, dini bir davetten çok, kültürel bir asimilasyon jesti olarak okunmalıdır. “İsa'nın sürüsüne bir koyun daha katılmış olur” ifadesi, Batı'nın Doğu'yu “günahsız ama akılsız” bir çocuk ya da masum bir kuzu gibi görme eğilimini açığa çıkarır. Çoo'nun “Ama ben koyun değilim” tepkisi ise bu söyleme karşı doğrudan bir özneleşme anıdır: Batı'nın kurduğu kutsal metaforların dışında, kendi insanlık tanımını koruma çabası. Burada din dili, bir inanç aktarımından çok, uygarlık hiyerarşisini meşrulaştıran bir araç hâline gelir:

Ming Hanedanı zamanında (1368-1644) ilk misyonerler Çin'e ayak bastıklarında, hemen büyük bir baştan çıkarma kampanyası denediler. Çinliler'e Hristiyanlık, inançlarını fazla sarsmadan nasıl benimsetilecekti? Daha teknokrat sözcüğü icat edilmemişken ilk teknokratlar olan misyonerler, kafaları bulandırmak için bir fetih stratejisini uygulamaya koyarlar. Zira, daha sonra diğer sömürgeleştirilmiş ülkelerde de görüleceği gibi, Hristiyanlığı benimsetme işgalin ön aşamasıdır. (Shayegan, s.25)

ÇOO: Bu son artık, iyi bir hristiyan olarak ölmek istiyorum.

JONATHAN: İyi hristiyan olup olamayacağım anlamak için şimdi tokat deneyiminden geçeceğiz.

ÇOO: Ne deneyimi?

JONATHAN: (*Kolunu sıvar*) Ben sağ yanağına bir tokat indireceğim, sen gülümseyerek öbür yanağını çevireceksin, tamam mı?

ÇOO: (*O da kolunu sıvar*) Tamam.

JONATHAN: Ne oluyor?

ÇOO: Beni sınyacak kişi, önce kendi iyi hristiyan mı onu bilmek isterim ben de. (s.28-29)

Diyaloglarda görüldüğü üzere, Shayegan (2002), Batı'nın Doğu toplumları üzerindeki etkisini anlatırken, Cizvit papazlarının Çin'deki misyonerlik faaliyetlerini bir tür "kültürel baştan çıkarma stratejisi" olarak yorumlar. Çinli aydınların gözünde bu faaliyetler, yalnızca dinî bir yayılma değil, aynı zamanda Batı'nın bilgi, teknik ve ahlak araçlarını kullanarak zihinleri dönüştürme çabasıdır. Shayegan'a göre Batı, Doğu toplumlarını ikna etmek için çok katmanlı bir yöntem benimsemiştir: zenginliğiyle açgözlüleri, bilimsel bilgisiyile akıllıları, ahlaki öğretileriyle dindarları, cehennem korkusuyla da halkı etkilemiştir. Bu süreçte Batı'nın amacı, Doğu'yu göz göre göre kendi düşünme sistemine eklemek olmuştur.

Ancak Shayegan, Çinlilerin bu girişim karşısındaki tavrının da ikircikli olduğunu vurgular. Bir yandan Batı'nın teknik ilerlemesini hayranlıkla izlerken, öte yandan bu ilerlemenin ardındaki dinsel ve ideolojik manipölasyonu fark ederler. Ona göre bu ikili tutum, yalnızca Çin'e özgü değildir; modern çağ boyunca Batı'nın teknik gücüne boyun eğen fakat onun düşünsel bütünlüğünü kavrayamayan tüm Doğulu toplumların ortak çelişkisidir. Batı'nın bilgi ve inanç sistemleri Doğu'da dışsal olarak benimsenir, ancak içsel bir dönüşüme yol açmaz; bu durum, yaralı bilincin tarihsel köklerini oluşturur (Shayegan, 2002, s. 25-26).

WONG: Beni de çağırısanız ya, Mister Jonathan cömert sofranıza eğilip kibarca üstten beynimin çığlık çığlığa bir parçasını ben de dişlesem. Yoo, sözlerime alınmayın rica ederim, siz yine beynimi başdöndürücü halayınıza çeşni katsın diye satın alan bir kralısınız. Herşey mutluluğunuz için Mister Jonathan. (s.73)

Wong'un "Beni de çağırısanız ya, Mister Jonathan... beynimin çığlık çığlığa bir parçasını ben de dişlesem" repliği, Batı'nın bilgi, iktidar ve medeniyet sofrasına duyulan hem dahil olma arzusunu hem de tiksintiyi aynı anda açığa çıkaran bir ikircikli söylem örneğidir. Mister Jonathan'ın "sofrası", Batı'nın rasyonalliteye, akla ve bilgiye dayalı üstünlük mitinin simgesidir; "beyin yemek" eylemi ise bu mitin grotesk bir alegorisi olarak, Batı'nın Doğu'nun düşünsel özünü tüketmesini temsil eder. Repliğin nezaketle başlayan tonu ("Yoo, sözlerime alınmayın rica ederim"), Batı'nın kibarlık söylemini taklit eden ironik bir maske işlevi görür; bu maskenin ardında hem öfke hem de küçümseme vardır. Wong burada, Batı'nın insani olanı tüketen bilgi düzenini ifşa ederken, onun dilini tersine çevirir: kullandığı ironiyle Batı'nın bilgi sofrasını bir tür yamyamlık ritüeline dönüştürür. Bu nedenle Wong'un dili, Batı'yı idealize etmekten çok, onun medeniyet iddiasını parodileştiren bir oksidentalit söylem üretir. "Beyninden ısırmak", Batı'nın bilgi düzeni içinde öznenin kendini tüketmesini, insanın akıllı tarafından yenilmesini simgeler. Böylece Wong'un sitemi, yalnızca Batı'ya değil, onun akıl mitine teslim olmuş insanlığa yönelen bir **varoluşsal öfkeye** dönüşür.

WONG: Gözlerinizi açın diyorum, Mister Jonathan bakın, kara çanağın içinde sıkıyorum süngeri nasıl fişkırıyor renk renk yağlı sular, koyveriyorum bakın nasıl yutuyor onları yeniden kaç ağzın çiğneyip tükürdüğü salyalı artıkları ne iğrenç bir iştiyahla emiyor sömürüyor, püskürtüyor yeniden. Soğuk şakaklarımın arasında sıkıyorum onu anlamsız görüntüler akıyor, vıcık vıcık karışıyor birbirine, kara çanağın içinde. Kişiliksiz bir çağın ortak beyni bu. Yeter, yeter! *(Süngeri bırakır. Bir süre sessizlik, Sonra bambaşka bir sesle, usuldan gittikçe yükselerek.)* Ejder... siz hiç ejder gördünüz mü Bay Jonathan? Ejderin büyük öyküsüdür Çin'de Zaman. Atalarım görmüşler ejderleri, ürkmüşler onlardan çünkü ürkünçtür ejderin görkemi dizginlemişler coşkuyla, egemen olmuşlar ejderlerine uygarlığın doruklarında. Uyanmışlar Büyük Zaman'a ya da en sıradan, göz altında tutmak için çanak çanak boyalara batırıp hünerli parmaklarını boyamışlar ejderlerini, günlerini kurtarmışlar. Ejderin büyük öyküsüdür Çin'de zaman. Bense geç kaldım kafamda iç devinimleriyle açılan ejderi görmezliğe geldim. Nasıl sessizce oldu bu iş. Sessizce mi? O sancılar, baş dönmeleri, koridorlarda türküsüz dansedişlerim? Piçler gibi, kendinden döllen soylu piçler gibi bu edinilmiş rahimde, sinsî, nefret dolu deri ürperişli uzayda kendi zamanı oldu. Zorunlu yargıyı verdi titremeden: türlü tadlar, alışkanlıklar demek olan gövdeyi yadsıdı, bir bir kopardı sevinç damarlarını özünün kıskanç istemini yarattı, yalnız kendini yaşıyor, beynim düşler fişkirtan bir ejder kesildi, Bay Jonathan. Bastığım yer çökünce bir gün dumansı, vaktin geldiğini anladım. Vakit? Geç kalmışım. Bir ejderi azat etmek kalır. Kahkahalarla ejder yalnız kendinin dolduracağı bir sonsuzluk üstüne yürümek ister. *(Dalgın.)* Bu lokantanın önünden geçerken kapıdan usulca bakardım gülüşmeler arasında beyinleri yenen maymunlar masanın altından bakardı. Ben de şimdi öyle, haydi, vurup o kan çevreyi açın tepemde. Birden belki ağan ejder içinden uyanırım o tek bilgeliğe. (s.70-71)

Çin kültüründe ejder hem kudretin hem bilgeliğin hem de yaratıcı enerjinin (chi / yaşam nefesi) simgesidir. Ama aynı zamanda dizginlenmesi gereken bir güçtür, kontrol altına alınmazsa yıkar, yakar. Bu nedenle Wong'un sözleri "Atalarım görmüşler ejderleri, ürkmüşler onlardan / dizginlemişler coşkuyla, egemen olmuşlar ejderlerine" Doğu'nun kadim bilgelik geleneğini, doğal içgüdüleri denetimle uyuma kavuşturma anlayışını çağırıştırır. Bu mitik ejder, Doğu'nun sezgisel, bütüncül, organik bilincini temsil eder. Yani akıl değil, varoluşun "yaşayan özü"dür. Wong, "Bense geç kaldım / kafamda iç devinimleriyle açılan ejderi görmezliğe geldim" derken, Batı'nın rasyonel düşünce biçimine geçişin bedelini anlatır: Artık o ejder (Doğu'nun sezgisel, mistik bilinci) bilinçdışına gömülmüş, aklın soğuk düzeniyle bastırılmıştır. Yani Wong, Doğu'nun içsel zamanından kopmuş, Batı'nın doğrusal zamanına, "Büyük Zaman"a geçmiştir. Ama o "Büyük Zaman" (Batı uygarlığı) kendi ejderini öldürerek kurulmuştur. Bu yüzden Wong ejderle hem özdeşleşir hem de ondan korkar: "Ejderin büyük öyküsüdür Çin'de Zaman." Ejder hem geçmişin bilgeliğidir hem de bastırılmış içgüdülerin, bastırılmış benliğin simgesidir. Onun "piçler gibi, kendinden döllen soylu piçler gibi" dediği ifade, modern öznenin, Doğu'nun köklerinden kopmuş ama Batı'ya da ait olamayan benliğin, kendinden doğan ama kendine yabancı bir kimlik geliştirdiğini anlatır. Yani Wong artık ne tamamen insan ne tamamen ejderdir: kültürel olarak melez, ruhsal olarak bölünmüş bir varlıktır. Bu tirad tam anlamıyla *ikircikli söylemin* örneğidir çünkü Wong'un dili: Hem Batı'nın modern

aklını yüceltir “beynini masaya koyan” özne. Hem de Doğu’nun sezgisel bilincini özler “içinde kıpırdayan ejder.” Ama Wong, bu iki bilinci birleştiremez. Shayegan’ın dediği gibi: “Modernleşmiş Doğulu, kendi geleneğini yitirmiş ama Batı’nın da tam parçası olamamıştır.” Bu durum kültürel şizofrenidir; Wong tam da bunu yaşar. “Kahkahalarla ejder yalnız kendinin dolduracağı bir sonsuzluk üstüne yürümek ister.” Ejderin azat edilmesi, aklın dizgininden kurtulan sezginin yani Doğu bilincinin yeniden doğuşudur. Ama bu doğuş trajiktir; çünkü Wong artık o ejderin çağrısına cevap verebilecek kültürel bütünlükte değildir. “Geç kalmıştır.” Dolayısıyla Ejderin özgürleşmesi, Wong’un çözülüşü anlamına gelir. Bu tirad, Wong’un içindeki Doğu–Batı çatışmasının şiirsel ifadesi olmaktan öte, bu çatışmayı dile getiren ikircikli bir oksidentalit söylem niteliği taşır. Wong’un ejder tiradına karşılık Jonathan kendisini ortaya atar ve şöyle karşılık verir:

JONATHAN: (*Kadehini dikip ayağa fırlar*) Petrol de fişkirir, Bay Wong, hem daha iyi fişkirir.

COO: Hayda, kafayı parlatan ortaya fırlıyor!

JONATHAN: Sizin kaç çocuğunuz var, Bay Wong, en küçüğü kaç yaşında? En büyüğü, ortancası? Benim bir ordu çocuğum var çölde güneşin altında, denizlerde dev tankerlerde renk renk derili koca bir ordum var ben onların gerçek babasıyım, bana taparlar Tanrı gibi. Onlar, benim dağıttığım nimetle karınları doyanlar altın ve parlak nutuklarla tuttuğum ordu yalnız benim büyük düşümü gerçeklemek için var. Ben gündüz gece onların büyük kumarını oynarım. Esin mi dediniz, Bay Wong? Yalnız şiirde olmaz ya? Petrol kara bir ejder gibi deprenir derinde (*Pabuçlarını ayaklarından fırlatır.*) Benim tabanlarımı gördünüz mü, Bay Wong yaman bir hayvandan gelir tabanlarım, sımsıkı yerde... toprağı derinleye derinleye giderim. Çıplak tabanlarım belli belirsiz bir sızı, ürperme gibi bir titreşim kapar yer katlarından dururum, dua ederim artık kaç kulaç aşağılardayım beni uykusuz bırakan gömüde ben petrol avcısı Jimmy Jonathan gerçek ejderlerle boğuşan yirminci yüzyıl şövalyesi ben avuçlarım toprağın kafamda zonklıyan yerini noktayı kestirip, mühendislerime şurayı burgulayım derim, ışık vurur yüzlerine artık pergeller büzülür, cetveller bir yana itilir , soyunur işçiler, vinçler gürüldür, hortumlar su basar ter oluk oluk akmağa baslar, küfürler, yüreklendirici türküler birbirine karışır, dinamitler taşınır sonra kayaların altına, elmas, karborandum uçlu delgiçler burkula burkula gömülür toprağa, yürekleri zorlanır işçilerimin çelikler gergin, kopar tanrılık bir harpın telleri gibi siz hangi titreşimleri bilirsiniz, Bay Wong, hangi titreşimleri ? gümüş gonglar, titreşim Çin fenerleri mi ? Siz hep baygın tütsülerde kaldınız, ne bilirsiniz petrol soluyan toprağı? Bir sömürgeci, bir dost geri kalmış ülkede mi olur petrol bulunmuştur o gece bütün kampta şehvetli düşler görülür isler delgiçler, benim renk renk derili çocuklarım dişi erkek, çatıları altında inerken benim çelik kulelerim çeklerimle güvende mutluyumdur, biraz da onların hesabına. Sonra uzun geziler gerek bana dinlenmek için viskim dudaklarımı buruşturur mercan adalarında, palmyeler altında. Sizin kaç çocuğunuz var, aç? Açlık nedir, Bay Wong? Gözlerden ışık çekilmiş duvarlar boyunca yıkılmak nedir? Gezmek insanın kültürünü arttırıyor, Bay Wong sevgili eşimle balayındayız şimdi uzakta bir Hong Kong varsa gelip görmeli gelip görmeli cıvıl cıvıl şark pazarlarını, gecekonduları, yaldızlı tapınakları, Buda yontularım insan yeni töreler adetler öğreniyor karı koca Jonathanlar Hong Kong'da şimdi bir maymun beyni varsa yenecek, yemeli. (Pabuçları giyer kendine çeki düzen verir.) (s.74-75)

Jonathan kendini “petrol avcısı”, “yirminci yüzyıl şövalyesi”, “tanrı gibi tapılan baba” olarak tanımlar. Bu ifadeler, Batı modernitesinin efendi-özne kimliğini açıkça yansıtır. O artık doğaya hükmeden, madeni sömüren, insan emeğini yöneterek *tanrının yerine geçen* bir figürdür. “Benim renk renk derili çocuklarım” derken, sömürge halklarını kendi imparatorluk düzenine dâhil eden emperyalist özneyi konuşur; onlara “nimet” dağıtan, “çocuklarını besleyen” bir baba olarak görünür, fakat aslında sömürü ilişkisini kutsallaştırır.

Jonathan’ın “Siz hangi titreşimleri bilirsiniz Bay Wong? Gümüş gonglar, titreşim Çin fenerleri mi?” sözleri, Batı’nın Doğu’ya yönelttiği tipik oryantalist küçümsemedir. Wong’un sezgisel “titreşimleri” yani ruhsal duyarlılığı Batı aklı için anlamsızdır. Jonathan bu sahnede yalnız Wong’a değil, Doğu’nun tamamına seslenir: Doğu’yu “geri kalmış”, “tütsü kokulu”, “egzotik ama verimsiz” olarak tanımlar. Oysa kendi “titreşimi” petrolün yer altından yükselen şiddetidir yani üretim, kazanç ve iktidar titreşimidir.

Tiradın sonundaki “Hong Kong’da balayındayız şimdi... bir maymun beyni varsa yenecek, yemeli” cümlesi, Batı’nın Doğu’yu kültürel bir “deneyim nesnesi” hâline getirmesini sembolize eder. Artık sömürge hem ekonomik hem estetik bir tüketim alanıdır. Jonathan’ın sözleri bir medeniyet pornografisi gibidir: şehvetle, hazla, tiksintiyle karışık bir sömürü anlatısı. Bu noktada Wong’un ejderinin içsel bilgeliği, Jonathan’ın dünyasında pazarlanabilir bir egzotizme indirgenmiştir.

Wong’un tiradı içe dönük, sorgulayıcı, metafizik bir monologdur; Jonathan’ın tiradı ise dışa dönük, gösterişli, güç ve üretimle övünen bir manifestodur. Wong “geç kalmış” bir öznenin pişmanlığıyla konuşur; Jonathan “başarmış” bir uygarlığın kibriyle. Ama her ikisi de aynı mitin, ejderin, iki yüzüdür: Biri içsel bütünlüğünü yitirmiş Doğu’nun ruhunu, diğeri o ruhun bedensel kalıntılarını sömüren Batı’yı temsil eder. Bu yüzden sahne, Doğu’nun ruhsal çöküşüyle Batı’nın ahlaki çöküşünün birbirine yansıdığı bir ayna hâline gelir.

Jonathan’ın tiradı, Wong’un “ejder” metaforuna karşı Batı’nın kendi ejderini petrolü— sahneye sürmesidir. Wong’un ejderi Doğu’nun sezgisel bütünlüğünü, Jonathan’ın “kara ejderi” ise Batı’nın maddeci enerjisini temsil eder. Jonathan kendini “tanrısal baba”, “petrol avcısı” ve “yirminci yüzyıl şövalyesi” olarak tanımlarken, Batı uygarlığının sömürgeci öznesi olarak doğaya, emeğe ve insana hükmetme arzusunu kutsallaştırır. Onun “titreşim”leri artık ruhsal değil, mekanik ve şiddet yüklüdür; doğa bir ruh alanı değil, fethedilecek bir madendir. Bu sahnede Batı’nın akıl merkezli söylemi, Doğu’nun mistik bilincine üstün gelir gibi görünse de, aslında kendi içsel boşluğunu açığa vurur. Wong’un ejderi bastırılmış ruhu, Jonathan’ın ejderi ise tahrip edilmiş dünyayı temsil eder; iki tirad birlikte okunduğunda, *Canlı Maymun Lokantası*,

Doğu'nun içsel yitimini ve Batı'nın ahlaki çöküşünü aynı mit üzerinden karşı karşıya getirir. Ayrıca belirtmek gerekir ki; Jonathan'ın tiradı, Batı'yı dışarıdan eleştiren bir söylem değil, içeriden yücelten bir söylemdir; bu yönüyle olumlayıcı oto-oksidantalizmin sahneye taşınmış hâlidir. Doğayı fetheden, emeği kutsayan ve sömürüyü medeniyetle özdeşleştiren bu dil, Batı'nın kendini hâlâ “aklın ve ilerlemenin merkezi” olarak yeniden üretme biçimini ironik biçimde görünür kılar.

Wong'un söylemi, Batı'yı yalnızca dışsal bir güç ya da medeniyet modeli olarak değil, zihinsel bir hâkimiyet biçimi olarak kurgular. Batı onun için hem büyüleyici bir akıl düzeni hem de insani özü törpüleyen, ruhu tüketen bir mekanizmadır. Bu nedenle Wong'un Batı tasavvuru, hayranlıkla tiksintinin, özdeşleşmeyle reddin iç içe geçtiği bir bilinç alanı yaratır. Batı'yı taklit ettikçe ona yaklaşamaz; uzaklaştıkça ondan kurtulamaz. Bu gerilim, yalnızca bir “yaralı bilinç”in değil, daha derin bir kültürel şizofreninin tezahürüne dönüşüdür. Wong'un dili, Batı'nın söylemini yeniden üretirken aynı anda onun insani değerlerini ironik biçimde sorgular; rasyonel aklın zaferini, ruhsal yıkımın sahnesine dönüştürür. Dolayısıyla Wong'un Batı'yla kurduğu ilişki ne teslimiyet ne de isyandır; her iki kutbun arasında salınan, kendi benliğini iki kültürün çelişkili çağrısı arasında bölünmüş hâlde tutan ikircikli bir oksidentalist söylemdir.

### **İronik Söylem: Zilha: Taklitten Parodiye Batı İmgesi**

*Keşanlı Ali Destanı*, Cumhuriyet sonrası hızlı kentleşmenin ürettiği toplumsal tabakalaşmayı ve gecekondu–merkez karşıtlığını sahneye taşıyan, geleneksel Türk Tiyatrosunun gösterme teknikleriyle Brechtyen epik-diyalektik yapıyı birleştiren müzikli bir oyundur. Olay örgüsü, Sineklidağ adlı yoksul, devlet otoritesinden uzak kenar mahallede başkasının işlediği bir cinayeti üstlenmek zorunda kalan Ali'nin, hapisten “efsaneleşmiş” olarak çıkması ve mahallenin onu koruyucu–şef figürü olarak yükseltmesi üzerine kuruludur. Taner, bu yükselişi romantik bir kahramanlık anlatısı olarak değil, bozuk düzenin, yoksulluğun ve dışlanmışlığın ürettiği bir toplumsal ihtiyaç olarak kurgular; “destan”, gerçeğin yerini alan kolektif bir kurmaca olarak işlev görür. Birinci düzlemde Sineklidağ'ın sefalet, dayanışma ve yerel mizahıyla; ikinci düzlemde ise Onaran'ların<sup>xxi</sup> temsil ettiği kentli–burjuva hayatının yapaylığıyla karşılaşırız. Bu iki dünya arasında gidip gelen Zilha, hem oyunun duygusal eksenini hem de sınıfsal geçişin sahnedeki gerilimini temsil eder: Ali'ye duyduğu sevgi ile “sınıf atlama arzusunu aynı anda taşıdığı için, oyundaki bütün toplumsal çelişkiler onun üzerinden görünür hâle gelir. Dolayısı ile *Keşanlı Ali Destanı* yalnızca “muhtar olan bir

<sup>xxi</sup> Oyunun çözümlemesinde Onaranlar ailesi, Batı'nın yerel bir yansıması olarak konumlandırılmış; Zilha'nın Nişantaşı'ndaki burjuva yaşamıyla kurduğu ilişki bu bağlamda değerlendirilmiştir.

kabadayı” hikâyesi değil, 1960’lar Türk Tiyatrosunun ulusal biçim arayışlarıyla kentleşme eleştirisinin kesiştiği bir metin olarak belirir.

Bu bölümde Zilha’nın ele alınmasının nedeni, Homi K. Bhabha’nın ortaya koyduğu *ironi*, *taklit (mimicry)* ve *tersine çevirme (reversal)* kavramlarının sahnedeki en görünür karşılığının *Keşanlı Ali Destanı*’nda bu karakter aracılığıyla vücut bulmasıdır. Zilha, oyunda Batılılaşmanın yüzeysel göstergelerini benimsemeye çalışan, kendi kimliğini “ötekinin” ölçütleriyle kurmak isteyen bir figürdür. Ancak bu taklit süreci Bhabha’nın tanımladığı biçimde “eksik ve fazlalık içeren” bir taklittir; benzemeye çalışırken farkı da açığa çıkarır. Olga’dan “medeniyet dersleri” alırken dili, tavırları ve jestleriyle Batılı kadını taklit eden Zilha, aynı anda hem benzer hem de farklı olur; bu sayede sahnede bir *parodi* yaratır. Zilha’nın köpeği Şamama ile gezdiği, kibarlık tasladığı ve Sineklidağlı geçmişini inkâr etmeye çalıştığı sahneler, modernleşmenin taklit yoluyla içselleştirilme çabasının ironik bir temsilidir. Bu yönüyle Zilha, Bhabha’nın “kolonyal öznenin maskesi” olarak tanımladığı figürle örtüşür: Batı’yı model alarak kendini yeniden kurmak ister ama her tekrarı, modelin parodisini üretir. Dolayısıyla Zilha karakteri, hem *Keşanlı Ali Destanı*’nın toplumsal taşlamasının hem de çalışmamızın “ironi, taklit ve tersine çevirme” odaklı söylem çözümlemesinin odak noktasına oturur; çünkü onun sahnedeki varlığı, Batı’yı idealize eden yerli öznenin kendi iç çelişkilerini görünür kılar.

Bhabha’nın “ara mekân” kavramı yani kültürel anlamın ne tamamen sömürgeci merkezde ne de yerli periferide sabitlendiği, kimliğin çelişki ve ikirciklik içinde üretildiği “üçüncü alan”<sup>xxii</sup> ironinin hem estetik hem politik gücünü açığa çıkarır. Bu alanda sömürge öznesi, Batı’nın temsil kalıplarını kullanarak “ciddiyet”i maskaralığa, “evrensellik”i yerel groteskliğe dönüştürür. Türk Tiyatrosunda bu “ara mekânın” en belirgin örneklerinden biri olan Zilha, Batılılaşma söylemini taklit ederken farkında olmadan onu parodiye dönüştürür; Olga’dan öğrendiği zarafet kalıplarını, jest ve kelime oyunları ile bozarak Batı’ya benzeme arzusunu Batı’nın karikatürüne çevirir.

ZİLHA: Ne diyordum efendicağzıma söyleyim. Beni bu eve evladı maneviyatlık aldılar. Bir çocuğu, bir de Şamama’yı gezdiriyorum, işim o kadar. Şamama evin köpeği. Burada medeniyet varmış be. Eskiden ayaklarımı aydan aya yıkardım. Hem de çarobımı çıkarmadan; oldu olacak ikisi birden yıkansın diye. Şimdi her gün banyo yapıyorum. Her Allah’ın günü yıkanan deri ne kadar yumuşak olurmuş meğer. Amonyak kokusuna öyle alışmışım ki, burada temiz hava ilkin ciğerlerime dokandı. (*Gider, masanın*

<sup>xxii</sup> Homi K. Bhabha, kültürel kimliğin ne tamamen “merkezdeki” (sömürgeci Batı) ne de “çevredeki” (sömürgeleştirilen yerli kültür) alanda kurulduğunu, bu iki uç arasında sürekli müzakere ve çeviri süreçleriyle oluşan bir “üçüncü alan”da (*third space*) üretildiğini belirtir. Bu alan, kültürel anlamın sabitlenmediği; kimliğin çelişki, melezlik ve ironi içinde yeniden kurulduğu bir geçiş mekânıdır (Bhabha, 1994). *Keşanlı Ali Destanı*’ndaki Zilha, tam bu üçüncü alanda konuşur: Ne tamamen “Batılı” (çünkü dilini taklit ederken anlamı kaydırır), ne tamamen “yerli” (çünkü kendi kültürel sesini bastırmıştır), ama ikisinin arasında **ironik bir söylem** üretir. Yani Zilha’nın dili, Batı’nın medeniyet kodlarını yerli bir bedenle dile getiren bir **üçüncü alan söylemidir** — ne Batı’nın dili tam olarak Batı’ya aittir artık, ne de Doğu’nun sessizliği tamamen sessiz kalır.

*üstünden bir resim alıp gösterir.)* Filiz'in babası Bülent Bey, illetli fakir; karısı evden kaçmış. Adam da böyle sönmüş fenere dönmüş. İhya Bey doktorlara ne paralar yedirmiş, nafîle ... Malankoli diyorlar, düşman başına. Bana bazen tuhaf koyun gibi bakar. *(Taklidini yapar.)* Çok dokanıyor içime. Hani birinci perdede çişini bile unutan bunak profesör vardı ya, deli doktoruymuş meğer o. Küçük beye şimdi o bakıyor. İkide bir evde. Benim kılık kıyafetime bile karışıyor. Yok saçını şöyle tara, yok gözünü böyle boya. Deli mi ne? İhya Bey buba adam. Tuttuğu altın olsun neme lazım. Beni kızı gibi sever. "Sen bizim ailenin maskotusun kız" diyor. Uğur getiriyormuşum diye arada bir makas da alır. Olacak artık o kadar. Madam Olga'ya tenbihat geçmiş. Bana, oturup kalkma, konuşma öğretsin diye. Kim bilir belki de iyi bir kısmet çıkarsa sevabına everecekler. Dünyada hayır sahipleri daha ölmedi... (Taner, 2015, s.72)

Bu tiradda Zilha, “medeniyet” sözcüğü etrafında şekillenen bir Batı söylemi üretir. Ancak bu söylem, içselleştirilmiş bir kültürel bilinçten değil, gözleme ve taklide dayalı bir yüzeysel modernlik anlatısıdır. Zilha'nın “Burada medeniyet varmış be” cümlesi, modern yaşamı temizlik, hijyen, düzen ve “güzel koku” gibi maddi göstergelere indirger. “Medeniyet”, bir düşünsel düzey değil, bir bedensel pratikler toplamı olarak yeniden tanımlanır. Ardından “eskiden ayaklarımı aydan aya yıkardım” sözleriyle kendi geçmişine ironik bir mesafeden bakar; bu ironi, aslında utanma ve hayranlığın iç içe geçtiği yerdir. Zilha burada Batı'yı bir “üst kültür” olarak kodlarken, kendi geçmişini ilkel, geri kalmış ve pis olarak niteleyen oto-oryantalist bir söylem üretir. Onaranlar'ın evi “temiz hava” ve “medeniyet”in mekânı olurken, Zilha'nın kendi yaşantısı “amonyak kokusuyla” temsil edilir.

Zilha'nın “Bülent Bey bahtsız ama kibar, İhya Bey tuttuğunu altın eder, beni kızı gibi sever” sözleri, Batılılaşmış sınıfla özdeşleşme arzusunu yansıtır. Ancak hemen ardından gelen “Madam Olga bana oturup kalkma, konuşma öğretiyor” ifadesi, bu arzunun kendi içinde nasıl öğretilmiş, dışsal, performatif bir kimliğe dönüştüğünü açığa çıkarır. Zilha'nın dili, Batı'yı yaşamak değil, tekrarlamak üzerinden kuruludur. Sahnede ürettiği söylem, bir medeniyet taklidi olarak var olur: ses tonu, kelimeleri ve davranışları, modernliğin parodisini oluşturur. “Dünyada hayır sahipleri daha ölmedi” sözü ise, bütün bu ironik anlatıyı tamamlar. Batı'yı, kendisine iyilik edecek, “sevabına everecek” bir merhamet gücü olarak hayal eder. Bu, Bhabha'nın bahsettiği *kolonyal öznenin söylemiyle* birebir örtüşür: Zilha'nın Batı'ya dair dili, öykünme, minnettarlık ve üstünlüğü kabullenme ekseninde kurulur. Onaranlar'ın dünyasına ait olmaya çalışırken, kendi yoksulluğunu onların iyiliğiyle anlamlandıran bu dil, *Keşanlı Ali Destanı*'nda Batı'ya yönelik en ironik söylem biçimini temsil eder.

OLGA: Sivilizasyon  
Ne fabrika demektir  
Ne de atom patlatıp  
Dünyayı yere sermektir  
Sivilizasyon

Etiket bilmek  
Ve bunu tathik edebilmektedir.  
Burnunu karıştır  
Ama zerafetlen  
İstil ilen nezaketlen  
Sırtını kaşı  
Yalnız iyi yakıştır  
İstil ilen nezaketlen  
Nezaketle atılan kazık  
Kazık değildir artık  
Zerafetle yapılan zina  
Zina sayılmaz asla  
İnsan her yerde aynı kumaş  
Yalnız istili değişik biraz  
İstil ilen nezaketlen  
Adam öldür suç olmaz  
Sivilizasyon  
Ne fabrika demektir  
Ne de atom patlatıp  
Dünyayı yere serrnektir  
Sivilasyon Etiket bilmek  
Ve bunu tatbik edebilmektedir. (Taner, s.73)

Bu şarkı, nokta atışı bir oksidentalist söylem yoğunlaşması içerir. Taner burada “Batı” yı soyut bir coğrafya olmaktan çıkarıp, “medeniyet” adı altında meşrulaştırılan şiddet, sömürü ve ikiyezülülük” üzerinden kodlar; tam da oksidentalizmin temel hareketini yaparak, Batı’yı bir değerler bütünü olarak tersinden kurar. Metnin ironik çekirdeği, “sivilizasyon” kavramının tanımında açılır. “Ne fabrika... ne atom patlatmak” diyerek teknik ilerleme ve endüstriyel güç, medeniyet ölçütü olmaktan çıkarılır; onun yerine “etiket bilmek”, “nezaket”, “zerafet” gibi formel davranış kodları konur. Bu kaydırma, Batı’yı üretim, akıl, bilim gibi modernist kavramlar üzerinden değil, maskelenmiş tahakkümün estetiği üzerinden okur. Nezaket ve zerafet, Taner’in şarkısında, sömürgeci şiddetin kozmetik kılıfına dönüşür: “Nezaketle atılan kazık / kazık değildir artık”, “zerafetle yapılan zina / zina sayılmaz asla” dizeleri, Batı’nın kendini “hukuk”, “ahlak”, “medeniyet misyonu” söylemleriyle temize çekmesini alaya alır. Bu, klasik oksidentalist söylemdeki “ahlaki çürüme” ve “ikiyezülü liberalizm” imgesinin tam karşılığıdır.

Şarkının doruk noktası, meşrulaştırılmış şiddet göndermesidir: “Adam öldür, suç olmaz” formülü, emperyal müdahaleleri, darbeleri, savaşları “medeniyet”, “özgürlük”, “insan hakları” retoriğiyle haklılaştıran Batı pratiğine yönelen bir ithamdır. Taner, Batı’yı yalnızca dışarıdan eleştiren bir figür olarak değil, normlarını kendine evrensel ilan ettiği anda hukuksuzluğu hukuk, şiddeti görev, işgali yardım olarak yeniden adlandıran bir güç olarak resmeder. Bu, Mehmet Âkif’in “medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar” mısrasıyla aynı ideolojik hattın güncellenmiş tiyatral karşılığı gibi okunabilir: her ikisi de “medeniyet” söylemini yırtıp altından saldırgan, açgözlü, meşrulaştırılmış bir yıkım makinesi çıkarır. Ancak Taner’in farkı, bu söylemi kabare, şarkı, parodi formuna yerleştirerek, seyircinin gündelik diline ve popüler bilinçaltına yaslanmasıdır.

Tam da bu yüzden, bu şarkı oyununda Taner’in oksidentalist söyleminin en yoğunlaştığı düğüm noktası olarak değerlendirilebilir. Oksidentalizm burada “Batı’dan nefret” değil; Batı’yı kendi ilan ettiği değerlere göre tersine çeviren bir teşhir stratejisidir. Medeniyet iddiasının içinin nasıl boşaldığını, “etiket” ve “görgü” nün şiddeti, işgali, ahlaki çifte standardı görünmez kılan birer maske olarak işlediğini gösterir. Şarkı, oyunun dünyasında yalnızca eğlenceli bir numara değil, Batı imgesini ideolojik bir figür olarak sahneye süren, Brechtien bir yabancılaştırma işlevi gören politik bir ara metindir: Seyirciye, “Sizin kutsadığınız ‘sivilizasyon’, tam olarak budur,” der. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki; Olga, oyunda “Batılı” tavırları, jestleri, dili ve statüsüyle Batı’nın sahnedeki temsilidir. Onun ağzından çıkan bu şarkı, dolayısıyla bir *itiraf* ve *öz-eleştiri* biçiminde işler. Taner, eleştiriye dışarıdan bir düşman diliyle değil, Batı’nın kendi iç sesiyle yapar. Bu, klasik anti-Batıcı söylemden farklı olarak, Batı’nın kendi maskesini kendisinin düşürmesidir.

Zilha’nın “Sen bizim ailenin maskotusun kız” (Taner, 2015, s. 72) cümlesini aktarırken sesi, hayranlık ve gurur karışımı bir tını taşır. Burada “maskot” sözcüğü, Onaran ailesinin dilinde *uğur getiren sevimli nesne* anlamında kullanılırken, Zilha’nın ağzında Batı’nın sömürgeci dilinin yeniden üretimi haline gelir. Bu ifade, Zilha’nın toplumsal konumunu sembolik biçimde özetler: o, modernleşmiş sınıfın öznesi değil, onların uğurlu süsü, canlı aksesuarıdır. Zilha bu kelimeyi övünçle dile getirirken, aslında kendi nesneleşmesini içselleştirir; çünkü bu söz onun için bir kabul görme göstergesidir. Oyun bu noktada, Batı’ya dair kurulan yerli söylemin ironik temelini açığa çıkarır: Zilha, “medeniyet”in merkezinde yer almak için özneleşmeyi değil, nesneleşmeyi kabullenmiştir.

Bu kelimenin yarattığı anlam katmanında, Zilha’nın Batı’ya dair ürettiği söylem, açık bir minnettarlık ve aidiyet arzusuyla kurulmuş aşağı konumlu bir dildir. “Maskot” olmak, Batı’nın gözünde “zararsız, sevimli, şans getiren” oyuncak olmayı içerir; bu, Homi K.

Bhabha'nın *mimicry* kavramındaki “yarım benzerlik” haline denk düşer — Zilha onlara benzemeye çalışır ama benzerliği ancak eğlencelik bir fark olarak kabul edilir. Bhabha'nın ifadesiyle bu tür bir taklit, “otoritenin dilini tekrar ederken aynı zamanda onu bozan bir fark üretir” (Bhabha, 1994). Zilha'nın kendini “maskot” olarak konumlaması, işte bu farkın somut tezahürüdür: Batılılaşmış ailenin dilini gururla tekrar eder, ama o tekrar, Batı'nın “medeniyet” söylemini karikatürleştirmiştir. Zilha'nın dili, Batı'yı öykünen ama aynı anda onun sömürgeci tonunu kendi benliğine geçiren bir oksidentalist söylem haline gelir: modernliğin, insandan çok süsü yüceltmesini; kendi varlığını da bu süsün parçası hâline getirerek meşrulaştırmasını içselleştirir.

OLGA: Bizde whisky içilir kızım, White Lady, Black Horse, o da yoksa Martini, Cordon Bleu ya da Bordeaux.

ZİLHA: Bizde rakı çekilir madam, imam suyu, anzorot, o da yoksa ispiroto.

OLGA: Bizde at yarışı vardır Hipodromda?

ZİLHA: Ya madam, bizde bit yarışı yaparlar, Zeynel'in orda bodrumda.

OLGA: Bizde briç oynar beyler. Kanasta ya da bezik.

ZİLHA: Bizde barbut, altmış altı ya da pişpirik. (Taner, 2015, s.74)

Bu sahnede Zilha, Madam Olga'nın rehberliğinde “Batılı kadın olma” biçimlerini öğrenirken, farkında olmadan bir Batı söylemi üretme pratiğine girer. Ancak bu söylem, içsel bir dönüşüm değil, taklit edilen bir davranış repertuvarıdır. Olga'nın “Bizde whisky içilir, briç oynanır, kadın kısmı şöyle oturur” şeklinde sıraladığı kurallar, medeniyetin kodlarını “ne yapılır–ne yapılmaz” üzerinden öğretir. Zilha ise bu kuralları içselleştirmek yerine yerelleştirerek parodiye dönüştürür: “Bizde rakı çekilir madam... bizde bit yarışı yaparlar” gibi karşılıklar, onun söyleminin ironik ve karşıtlayıcı doğasını ortaya koyar. Burada Zilha, Batı'ya dair yüceltilmiş dili bozarak üretir; yani Batı'yı temsil etmez, Batı'nın dilini *karikatürleştirir*. Bu sahne, Homi K. Bhabha'nın “*mimicry as menace*” kavramıyla açıklanabilecek türden bir dil üretimidir: Zilha, medeniyetin kurallarını taklit ederken onları abartır, sözcüklerin içini yerel göndermelerle doldurur ve ortaya ciddi ile komik arasındaki gerilimden oluşan bir ironik söylem çıkar. Batı gibi görünmeye çalışan, ama hiçbir zaman tam “Batılı” olamayan, bu yüzden hem komik hem de tehditkâr olan bir figürdür Zilha.

OLGA: (*Göstererek*) Kadın kısmısı otururken bacağını biraz açmak iktizadır.

ZİLHA: Yok deve!

OLGA: Çok değil ama. Hiç açmazsan görgüsüz derler. Çok açarsan striptizci sanırlar. İki orta. Eteğin açılacak. (*İki parmağı ile tutup açar.*) Sen grasyöz bir şekilde kapayacaksın. O açılacak, sen ka payacaksın ki, dikkati çeksin ...

ZİLHA: O açılacak, ben kapayacağım. O açılacak, ben kapayacağım. (Taner, s.74)

Zilha'nın “O açılacak, ben kapayacağım” cümlesi, bu ironinin bedensel düzeydeki karşılığıdır. Olga'nın “kadınsı zarafeti” tarif eden öğretisini mekanik bir ritme çeviren bu tekrar, Batılı kadınsılığın bir performans olarak görüldüğü bir an yaratır. Zilha'nın dili ve bedeni, modernliğin söylemini tekrarlayarak bozar. Aynı biçimde “tilifonu alırım, alo sen kimsin” diyen Zilha, Olga'nın “bedroom voice” örneğini dinledikten sonra sahte bir zarafetle taklide girer — ama bu ses denemesi, seyirci için komik bir bozulma üretir. Bu noktada Zilha'nın ürettiği söylem, Batı'nın diliyle oynayan, ama o dili hiçbir zaman tam olarak benimsemeyen bir oksidentalist ironiye dönüşür: O, Batı'yı anlamaz, *takar*. Batı'ya ait davranış kodlarını benimsemek yerine, o kodların boş gösterenlerini tekrar eder.

OLGA: Sizin orda telefonla nasıl konuşulur?

ZİLHA: Tilifonu alırım, alo sen kimsin, kimi arıyon diye sorarım.

OLGA: Ayıp ayıp, hiç olur? (*Gider, ahizeyi aşırı bir nezaketle küçük parmağı havada olarak tutar kaldırır, ayak ayak üstüne atar.*) Aloo, buyurunuz efendim. İhya Onaranların villası efendim. (*Zilha'ya*) Gördün? Çok kısık, entim bir sesle konuşacaksın. Nasıl ki diyorlar: Bed room voice. Yatak odası sesi. Böyle: "Kiminle teşrif ediyorum efendim?" Karşıdaki herif burnundan gıdıklanmış gibi olmalı...

ZİLHA: İlahi madam. Hadi sesi duydu, burnuda gıdıklandı. O duruşun niye? Onu görürler mi tilifonda?

OLGA: Sen anlamazsın. O pozu almazsan o ses çıkar hiç? (s.74)

Zilha'nın bu dili, *Keşanlı Ali Destanı*'nda Batı'yı öven bir temsil değil; Batı'yı taklit ederek bozan, dolayısıyla onun kültürel otoritesini sarsan bir dildir. Haldun Taner'in ironik tiyatro anlayışı tam da bu noktada görünür: Batı modernliğinin dili, yerli bir kadının ağzında parodiye dönüşür; ciddi olan, komikleşir; uygar olan, yapaylaşır. Zilha'nın sahnedeki sesi, Batı'yı yücelten değil, Batı'nın “öğretilmiş medeniyet” kavramını dil oyununa çeviren bir söylem üretir.

ZİLHA: (*Ahizeyi onun gibi tutup, elini testi kulpu gibi beline koyar, yatak odası sesi ile*) Alo, kimsiniz efendim?

ALİ'NİN SESİ: Elinin körüyüm.

ZİLHA: (*Olga'ya bakarak*) Gel de bunlan nazik konuş bakalım.

ALİ'NİN SESİ: Bana bak Zilha. Benim yedi iklimde habercilerim var. O evde sana fazla piyaz kesiliyormuş. Ayağını denk al.

ZİLHA: (*Bağırarak*) Ne bağıırıyorsun ulan! Ahizeyi bozacaksın. Yatak odası sesinle konuşsana ayı oğlu ayı. (s.76)

Telefon sahnesinde ise bu ironinin kırıldığı bir geçiş yaşanır. Zilha, Olga'nın “bedroom voice”unu hemen uygular — “Alo, kimsiniz efendim?” — ama karşısında kendi sınıfından, sert ve halk diliyle konuşan Ali vardır. Bu anda iki farklı dil, yani *Batılı medeniyet söylemiyle yerel, kaba mahalle söylemi* çarpışır. Ali'nin “Elinin körüyüm” çıkışı, Zilha'nın yapay nezaketinin içini boşaltır; “Batılı kadın dili”, yerli bir karşı sesle anında dağılır. Zilha'nın “Yatak odası

sesinle konuşsana ayı oğlu ayı!” tepkisi ise tam bir tersine çevirmedi: Olga’nın erotik zarafet öğretisini, Zilha bir hakaret aracına dönüştürür. Bu dönüşüm, Bhabha’nın (1994) “*reversal*” kavramıyla örtüşür: sömürge öznesi, efendinin dilini kullanarak onu gülünçleştirir ve tersine çevirir. Ayrıca Zilha’nın söylemi bu noktada iki uç arasında salınır: Olga’nın öğrettiği “Batı kadınsılığı” ile Ali’nin temsil ettiği “yerli dil.” Ne tamamen birine ait olabilir, ne de diğerinden kopabilir. Bu ikili alan, onun ürettiği söylemi oksidentalist kılar. Onun “Cart kaba kağıt” sözü, Olga’nın nezaket diliyle Ali’nin kaba konuşması arasında sıkışan kadının kendi dilini yaratma girişimidir; yapay, kırık, ama sahici bir söylem.

OLGA: Sen oturmuyorsun, çöküyorsun. Devesin nesen? Sen de hiç grace yok.

ZİLHA: Ağzını bozma bakalım. Sizin burda nasıl otururlar sanki?

OLGA: (*Göstererek*) Kadın kısmısı otururken bacağını biraz açmak iktizadır.

ZİLHA: Yok deve! (s.74)

Olga’nın “Sen oturmuyorsun, çöküyorsun. Devesin nesen?” sözü, Batı’nın Doğu’ya yönelik tarihsel söylem repertuarının sahnede parodileştirilmiş bir yankısıdır. “Deve” benzetmesi, Edward Said’in tanımladığı Oryantalist dilin tipik bir uzantısıdır; Doğu’yu çöl, hayvan, egzotik doğa, bedensel ve medeniyetten yoksun figürlerle özdeşleştirir (Said, 2003). Olga bu söylemi gündelik nezaket dersi içinde yeniden üretirken, Taner sahnede Batı’nın medeniyet dilinin içindeki barbarlığı görünür kılar. “Grace” sözcüğü Batı’nın kültürel sermayesini, “deve” benzetmesi ise Doğu’nun aşağılanmış doğasını temsil eder. Olga’nın ağzından çıkan bu replik, bir medeniyet dersi olmaktan çıkıp, Oryantalist üstünlüğün ironik teşhirine dönüşür.

Zilha’nın bu sözü umursamaması “Yok deve!” diyerek geçiştirmesi oyunun oksidentalist yönünü tamamlar: Zilha artık Batı’nın diliyle değil, yerli ironisiyle karşılık verir. “Yok deve!” ifadesi, Doğu’yu aşağılamak için üretilmiş bir imgeyi, *yerli mizahla* tersine çevirir. Sahnede Batı’nın Doğu’yu temsil etme biçimi —çöl, deve, eğitilmemiş beden— Zilha’nın ağzında alaya dönüşür: Batı’nın söylemi artık ciddiyetini koruyamaz, ironinin konusu olur.

OLGA: Sen hiç flört ettin? Yani seviştin?

ZİLHA: Sana ne! (*Ayı utanması gibi elini alnına götürüp durur, sırtını döner.*)

OLGA: Kibar karı utanmaz. Bir şey biliyorum ki soruyorum.

ZİLHA: (*Tecessüsle*) Hangisini biliyorsun madam?

OLGA: Görüyorum ki sen çok flörtöz bir kızsın.

ZİLHA: Hadi be, sen de! (*Burnunu çeker.*)

OLGA: (*Yaklaşıp*) Virginsin?

ZİLHA: Oda ne demek?

OLGA: Bakiresin?

(...)

ZİLHA: (*Boş bulunup*) İki ortası bir şey. (*Toparlanıp*) Sanane be, neysem neyim. Bakireyim, diyeceğin var mı?

Bu repliklerde Zilha, Madam Olga'nın yönlendirmesiyle Batılı kadın olma kodlarını "dil", "beden" ve "cinsellik" üzerinden öğrenmeye çalışırken, aslında Batı'ya dair yine bir söylem üretmektedir: arzunun, zarafetin ve kadın kimliğinin ölçüsünü belirleyen bir Batı söylemi. Olga'nın "flört", "virgin", "bedroom voice" gibi kelimeleriyle somutlaşan bu söylem, Batı modernliğinin kadını ifade ve beden estetiği üzerinden tanımlayan dilidir. Zilha, bu kavramları anlamadan tekrar ederken, yalnızca Batı'nın değil, aynı zamanda kendi "aşağı konumunun" da farkına varır. "Oda ne demek?" ya da "İki ortası bir şey" gibi cevaplar, Zilha'nın bu dilin içeriğini kavrayamayıp biçimsel düzeyde taklit ettiğini gösterir. Yani onun ürettiği söylem, Batı'nın kelimelerini kullanırken anlamını kaçıran, dolayısıyla hem taklit eden hem de bozan bir ironik oksidentalist söylemdir.

PROFESÖR: (*Paketi açar, içinden uzun konçlu bir çift siyah eldiven ve uzun bir sigara çubuğu çıkarır.*) Şunları bir dene bakayım kızım.

ZİLHA: (*Sevinçle*) Bana mı? (*Eldivenleri giyer.*) Teşekkür ederim. (*Profesör çubuğa bir sigara yerleştirip onun ağzına kor, yakar.*) Ben sigara içmem ki. Tüh Allah belasını versin.

PROFESÖR: (*Gider, harbı getirir.*) Gel şöyle bunun başına. Baygın bak. Baygın.

ZİLHA: (*Onun eline vurur.*) Git işine be sen de. (*Çubuğu atar, eldivenleri çıkarmaya uğraşır.*) Yaşından utan ...

OLGA: Yanlış anladın. Malantandü.

ZİLHA Ben anlamıyor muyum niyetini? Geçen gün de ipek bir sabahlık neyin getirdi. Bana bak moruk, ben senin bildiğin kızlar dan değilim; imam nikahsız dokundurmam kendime.

PROFESÖR: Böyle bir niyetim yok kızım. (...) (*Çubuğu alıp verir, eldivenleri giydirir.*) Ben seni güzelleştirmek istiyorum. Beğensinler diye...

ZİLHA: (*Seyircilere*) Ana, bu deli doktoru değil aracı imiş be.

PROFESÖR: Ha şöyle. Saçın demin ne güzel öne düşmüştü. (*Saçını düzeltir.*) Biraz daha yumuşak bak.

ZİLHA: Film mi çeviriyoruz be!

(*Olga, Zilha'nın ellerine paz verir, küçük parmağını kaldırır.*)

PROFESÖR: Evet, bilinçaltında oynanan bir film diyebiliriz buna. Bir şartlı refleks. Pavlof'un köpeği. (76-77)

Bu repliklerde Profesör'ün Zilha'ya eldiven taktırıp sigara çubuğu uzatması, Batılı kadın imgesinin yerli bir bedende yeniden üretilmesi anlamına gelir. Olga'nın denetiminde süren bu "güzelleştirme seansı", Zilha'nın kişisel deneyimi olmaktan çıkıp Batı estetiğinin yerli kadın üzerindeki laboratuvar deneyine dönüşür. Profesör'ün "*bilinçaltında oynanan bir film diyebiliriz buna. Bir şartlı refleks. Pavlov'un köpeği*" sözleri, Zilha'nın artık özne olarak değil,

şartlandırılmış bir nesne olarak konumlandırıldığını açıkça gösterir. Burada “film” metaforu, hem Batı’nın kültürel üretim aygıtlarını (sinema, moda, gösteri) hem de yerli modernleşmenin bu aygıtları taklit ederken içine düştüğü yüzeyselliği simgeler. Zilha’nın “*film mi çeviriyoruz be!*” tepkisi ise, bu gösterinin farkına varan ama ondan kurtulamayan öznenin ironik bilincidir. Yani Zilha, modernliğin sahnesinde hem rol yapar hem de rol yaptığıнын bilincindedir; bu farkındalık, onun Batı’ya dair ürettiği söylemi tam itaatten çıkarıp ironik bir mesafeye taşır.

Profesör’ün “*Pavlov’un köpeği*” benzetmesi, Batı’nın “bilimsel” söylemiyle kadını nesneleştirme biçimini de ele verir. Zilha burada artık bir insan değil, bir deney nesnesidir; tepkileri ölçülür, duyguları koşullanır, hareketleri biçimlendirilir. Taner’in sahnelediği bu tablo, modernleşmenin “bilim” kisvesi altında yürüyen kültürel sömürgeciliğini eleştiren açık bir oksidentalist ironidir. Zilha’nın bedeni, Batı’nın “kadın medeniyeti” söylemini taşıyan ama aynı anda bu söylemin yapaylığını ifşa eden bir alan haline gelir. Seyirci, Zilha’nın yeni görünümüne değil, o görünümün nasıl inşa edildiğine tanık olur. Dolayısıyla bu sahnede üretilen söylem, Batı’nın estetik, bilimsel ve ahlaki otoritesini “bilinçaltı film” olarak ifşa eden bir metatiyatro düzeyine ulaşır: Zilha, medeniyetin sahnesinde oynatılan “yerli figür”dür, ama “film mi çeviriyoruz be!” diyerek aynı anda o filmin dışına da konuşur.

PROFESÖR: Aynı saç, aynı koku, aynı ağız, aynı gözler. Bu odur Bülent. Nevvare için üzülmeğe değmez, erzatsı da aynı işi görür. (s.77)

Profesör’ün ağzından çıkan “*Nevvare için üzülme, erzatsı da aynı işi görür*” cümlesi, Batı modernliğinin yerli kopyalar üzerinden kendini yeniden üretme mekanizmasını ironik biçimde açığa çıkarır. “Erzats” sözcüğü, Almanca kökeniyle “ikame”, “yersatz” anlamına gelir; yani orijinalin yerine geçen ama hiçbir zaman onun tam karşılığı olamayan *sahte bir şey*. Bu replikte Profesör, Zilha’yı Nevvare’nin yani Batılı, kentli, modern kadının “yerli muadili” olarak konumlandırır: gerçeğin yerine geçen bir taklit. Zilha’nın “erzats” oluşu, Batı’nın yerel bedenler üzerindeki söylemsel hâkimiyetini görünür kılar; çünkü burada kopya ile orijinal arasındaki fark, Batı’nın kendini “orijinal” olarak kurma biçimidir. Profesör’ün bilimsellik perdesi altında söylediği bu cümle, modernliğin “bilim” söylemiyle meşrulaştırılmış kültürel tahakkümünün en çıplak hâlidir: Batı, kendi eksenine benzer bir öteki üretmeden var olamaz. Ayrıca belirtmek gerekir ki; sahnede görülen, yalnızca bir bireyin değil, bütün bir kültürel modernleşme pratiğinin “erzatslaşmasıdır.” Elbette Taner’in ironisi bu tahakkümü sorgular. Seyirci, Zilha’nın “erzats” konumunun farkına vardığında, sahne “Batı’nın orijinal, Doğu’nun kopya” olduğu varsayımını bozan bir ayna hâline gelir. Zilha’nın varlığı, Batı’nın kimliğinin de aslında bir *kurguya, bir temsile* dayandığını gösterir. Oyun, medeniyetin otantik olmadığını, tıpkı “erzats” gibi tekrarlar üretilen bir yapı olduğunu ima eder. Bu sahneyle birlikte Zilha’nın

Batı'ya dair ürettiği söylem —parodi, taklit ve tersine çevirme biçiminde— artık bireysel olmaktan çıkıp, modernliğin yapısal bir eleştirisine dönüşür (Bhabha, 1994).

ZİLHA: Sabah sütlü bisküit  
Bonfile et öğleyin  
Aç karnma greyfurt  
Geceleri et suyu  
Her üç öğün yemekte  
Vitamin de alır bu. (s.81)

“Şamama Şarkısı”, *Keşanlı Ali Destanı*’nda Zilha’nın Batı’ya dair ürettiği söylemin görünür hâllerinden bir diğeridir. Zilha, Şamama adlı süs köpeğiyle sahneye çıktığında, artık yalnızca medeniyetin taklitçisi değil, onun dilinin üreticisidir. Şarkı boyunca “Brüksel’de bir dükkân”, “İngiliz sefareti”, “Vitamin”, “Bonfile”, “Greyfurt” gibi kelimeler, Batı modernliğinin gündelik sembollerini taşır. Fakat bu semboller anlamdan çok gösterişsel bir dil malzemesi olarak kullanılır. Zilha’nın söylemi, Batı’yı anlamaktan değil, Batı’nın isimlerini ezberlemekten doğar. Zilha Batı’yı taklit ederken, o dilin fazlalığı ve abartısı üzerinden onun parodisini üretir.

ZİLHA: Yavaş gel yavaş  
Şamama kim sen kimsin  
Haddini bil Karabaş  
Ulan kirloş pasaklı  
Ulan şafı suratlı  
Sulu salyalı ayyaş  
O hiç senin küffün mü  
O bir küçük hamfendi. (s.80)

Zilha’nın köpeğiyle konuşurken kullandığı kelimelerde sınıfsal bir aşağılama da göze çarpar: “Ulan kirloş pasaklı”, “Sulu salyalı ayyaş” sözleri, köpek Karabaş’a değil, aslında Sineklidağ’ın “alt sınıfına” yöneliktir. Zilha burada Batı’yı temsilen “Şamama”yla özdeşleşir, kendi geçmişini Karabaş’la simgeler. Zilha’nın dili, Batı’yı medeniyetin göstergesi, yerliyi ise aşağılık olanın imgesi haline getiren bir oksidentalist söyleme dönüşür. Bu söylem, modernleşmenin toplumsal hiyerarşisini sahnede dilsel biçimde yeniden üretir: “O hiç senin küffün mü, o bir küçük hanfendi.” Buradaki “küffün” (denk) kelimesi, Batı’yı ulaşılması güç bir sınıf olarak yüceltirken, aynı anda yerliyi ötekileştirir. Zilha’nın ağzındaki bu söylem, Batı’yı idealize eden yerli zihniyetin ironik aynasıdır. Ancak bu idealizasyon, tamamen tutarlı değildir. Şarkının melodik yapısı ve alaycı ritmi, Zilha’nın söyleminin ciddi bir övgü değil, karikatürleşmiş bir öykünme olduğunu gösterir. Taner burada, Batı’yı yücelten söylemi müzik

aracılığıyla tersine çevirir: Seyirci, Zilha'nın sesinde bir “medeniyet ilahisi” değil, Batı hayranlığının gülünç tınısını duyar. Haliyle oyun, oksidentalist söylemin kendi içinde nasıl çöktüğünü gösterir: Zilha, Batı'ya dair konuşurken, Batı'nın diliyle değil, kendi melodisiyle konuşur; bir medeniyet şarkısı, aynı zamanda bir taşlama şarkısına dönüşür (Taner, 2015, s. 80–81). Çünkü, Zilha sahnede Batı'yı medeniyetin, inceliğin ve ilerlemenin simgesi gibi yüceltmeye çalışırken, kullandığı dil, tavır ve abartılı taklitler öylesine yapaydır ki, seyirci bu “medeniyet övgüsü”nü ciddiye alamaz hatta gülünç bulur. Bu durumda söylem, kendi amacına hizmet etmek yerine kendi kendini ifşa eder. İlk bakışta Zilha'nın dili oryantalist bir söylem üretir gibi görünür; çünkü yerli unsurları küçümser, Batı'yı ise medeniyetin ve ilerlemenin sembolü olarak yüceltir. Ancak bu durum, karakterin doğrudan bir Batılı oryantalist bakışa sahip olmasından değil, Batı'nın oryantalist söylemini içselleştirerek yeniden üretmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla Zilha, dışsal bir “Batılı oryantalist” değil, Batı'nın temsil biçimlerini kendi bilincinde yeniden kuran “içerden bir oksidentalist” figürdür. Bu bağlamda oksidentalizm, burada Batı'nın oryantalist imgesinin yerli özne tarafından tekrar edilmesi yoluyla ortaya çıkan bir tür “içselleştirilmiş oryantalizm” biçiminde işlev görür. Zilha'nın söylemi bu ikili yapıyı sahneye taşır: yüzeyde Batı'yı idealize eden bir oryantalist dil kullanırken, derinde bu dilin kendi benliğinde yarattığı çatışmayı görünür kılar. Dolayısıyla Zilha'yı oksidentalist söylem çerçevesinde konumlandırmak bir çelişki değil; aksine, oryantalist bakışı sahne üzerinde yeniden üreten, fakat bu yeniden üretimiyle aynı zamanda ifşa eden melez bir özne olarak değerlendirmek gerekir. Zira o, oryantalist bakışı sahneye taşıyan bir oksidentalist özne olarak karşımızdadır.

“Şamama Şarkısı”nın alt katmanında, Zilha'nın söylemi yalnızca sınıfsal değil, medeniyetin Doğu–Batı karşıtlığı üzerine de kuruludur. Şamama, Avrupa şehirlerinin, markaların, aristokrat soy zincirlerinin diliyle tanıtılır: “Brüksel’de bir dükkândan alınmış, babası İran şahında, anası İbnüsst’ta, teyze oğlu Londra’da bir lordta.” Bu anlatı, Batı'yı soyluluk, seçkinlik ve incelikte eşleştirirken; Karabaş, “kirli, salyalı, pasaklı” sıfatlarıyla Doğu'nun bedensel, kaba, hayvani yüzü olarak kodlanır. Ancak ironik olan şudur: ikisinin de köpek oluşu. Haldun Taner'in kurduğu bu paralellik, Batı'nın yüceltilmiş medeniyet idealiyle Doğu'nun küçümşenen doğallığı arasındaki farkın aslında “türdeş” olduğunu gösterir. Yani biri parfümlenmiş, diğeri çamurlu olsa da ikisi de aynı türün varyasyonudur.

Zilha'nın söyleminde bu fark doğal bir üstünlük olarak değil, yapay bir hiyerarşi olarak üretilir. Şamama'yı “hanımefendi” yapan şey soyluluk değil, sahip olduğu aksesuarlardır: “trençkotu, markası, kokusu, vitaminleri.” Dolayısıyla Zilha'nın Batı'ya dair ürettiği söylem, özsel değil metalaşmış bir medeniyet anlayışına dayanır. Aynı şekilde Karabaş'ı aşağılayan dil

de Batı'nın yerel karşılığını taşır; “kirloş pasaklı” dediği köpek, aslında Zilha'nın kendi geçmişidir. Bu bağlamda Zilha, kendi köküne yönelttiği aşağılamayı Batı'nın diliyle üretir; bu, tipik bir oksidentalizm söylemi jestidir: Batı'nın söylemini ödünç alır, Doğu'ya uygular. “Medeniyet”, “temizlik”, “zarafet” ve “kibarlık” gibi kavramları Batı'nın kurduğu anlam evreninden ödünç alarak, bu değerleri kendi çevresine, Sineklidağ'a ve Karabaş'a normatif bir ölçüt olarak uygular ve Batı'nın söylem kalıplarını yeniden üretir.

Oyunun ironisi ise, seyircinin bu eşitsizliği fark etmesiyle tamamlanır: Taner, iki köpeği aynı türden seçerek medeniyet söyleminin içeriğini boşaltır. Şamama ve Karabaş arasındaki fark, kültürel değil kozmetiktir; medeniyet, tüydeki parlaklık, kokudaki fark kadardır. Zilha'nın ağzından çıkan “O hiç senin küffün mü?” cümlesi, aslında kendi kendini yalanlayan bir söylem haline gelir: çünkü ikisi de “küff”tür — yalnızca biri parfümlüdür. Taner burada, Batı üstünlüğünü yeniden üreten yerli söylemi kendi ironisiyle çökertir. Seyirci, Zilha'nın sesiyle değil, o sesin altındaki boşlukla yüzleşir. Seyirci artık Batı'nın üstünlüğünü değil, o üstünlüğün sahne üzerindeki yapaylığını duyar.

ALİ: Burası Müslüman mahallesi. Söyle çekip gitsin edebinlen.

ZİLHA: Burası onun tapulu mülkü değil. Memleketin bir sokağı. Köpeğimi gezdiririm de işletirim de. Kimse karışamaz. Git bir de benden selam söyle.

ZİLHA: (*Sağ elinin küçük parmağı havada olarak*) Bir şey mi didiniz?

ALİ: (Hiddetle) Al kırışi burdan dedim. Anlıyor musun?

ZİLHA: (*Küçümseme ve acıma ile*) Bu ne biçim konuşma? Hem siz bana ne hakla sen diyebiliyorsunuz? Bir kerem ben size muhatap olamam.

(...)

ALİ: Bana bak, bırak şu numaraları. Şimdi seni plaki yaparım.

ZİLHA: Zahmet etmeyin, plaki yiyemem. Daha aparitifimi almadım. (80-83)

Bu repliklerde Zilha, Batı'nın dilini iktidar aracı olarak kullanır. Ali'nin “Burası Müslüman mahallesi” sözüyle temsil edilen yerli-muhafazakâr söyleme karşı, Zilha'nın “Burası onun tapulu mülkü değil” çıkışı, Batı'dan öğrendiği bireyci, özgürlük merkezli dilin yerli mahalleye taşınmış biçimidir. Ancak bu söylem, özgürlükten çok başkaldırının parodisidir; çünkü Zilha bu dili içselleştirmemiş, bir sınıfsal silah olarak kullanmaktadır. “Küçük parmağı havada” jesti, Olga'dan devraldığı burjuva nezaketinin karikatürüdür — beden diliyle kurulan medeniyet oyunu, sahnede ironik bir performansa dönüşür.

Zilha'nın Ali'ye karşı konuşurken kullandığı her ifade, Batı dilinin sözdizimini alıp anlamını bozan bir taklittir. “Bir kerem bir kadınlan nasıl konuşulur habarınız yok” cümlesi, Bhabha'nın (1994) “*almost the same, but not quite*” (neredeyse aynı, ama değil) tanımına tam olarak uyar: Zilha, efendinin dilini tekrar eder ama onu gülünçleştirir. Onun “Aparitifimi

almadım” repliği de aynı işlevi görür; kelimeyi doğru bağlama oturtamaz, fakat sesindeki kibirle bu yanlışlığı fark ettirmez. Bu, ironik bir oksidentalist söylemdir: Batı’nın dilini “doğru kullanamayan” yerli özne, farkında olmadan o dilin otoritesini çözer. Zilha, Batı dilinin “doğruluk”, “üstünlük” ve “prestij” iddialarını kendi yanlış telaffuzuyla gülünç hâle getirir; Batı’nın dili “kusursuz” ve “ulaşılmaz” olmaktan çıkar, hatanın, taklidin ve abartının sahası hâline gelir. Bu durumda Batı’nın kültürel otoritesi, kendi taklitçisi tarafından komikleştirilerek çözülür.

Sahnenin dili giderek şiddetleştğinde —Ali’nin tokadıyla— Zilha artık “Batılı hanımefendi” tonunu bırakıp, yerel diliyle (“Höst höst ulan ayı höst!”) karşılık verir. Bu, oyunun en açık *tersine çevirme* anıdır: Batı’nın dilini bir üstünlük göstergesi olarak kullanan Zilha, o dilin altında bastırıldığı yerel sesi yeniden devreye sokar. Ali’nin “Ana dilinlen konuş” demesi, bu dönüşümün sahne üzerindeki farkındalığıdır: Zilha’ya Batı’nın diliyle değil, kendi dilinde konuşmasını hatırlatır. Böylece ironinin iki yönü ortaya çıkar — Zilha Batı’yı yücelten bir söylem kurarken, o söylemin yapaylığını da açığa çıkarır; Ali ise yerli dili savunurken, şiddet ve öfke içinde onun taşralaşmış biçimini temsil eder.

Sahne Bülent Bey’in gelişiyile bu dilsel çatışma sınıfsal bir boyuta evrilir. Zilha’nın “Bir centilmen beni üzecek bir hareket yapmaz” sözü, Batı’nın etik kodunu yüzeysel bir statü göstergesine indirger. Yine “eşek anırsa kızılır mı hiç?” cevabı ise bu söylemin anlamını yerli halk mizahıyla tersyüz eder. Zilha, Batı’yı temsil eden *dilsel bir zırh* içinde konuşur, ama o zırh her cümlede gülünçleşir. Seyirci onun “Nasıl iyi oturtmadım mı?” jestini gördüğünde, Taner’in ironisi tamamlanır: Zilha, Batı’ya öykünerek kazandığını sandığı her tartışmada, aslında Batı’nın diliyle kendini sahneleyen bir figüre dönüşmüştür. Dolayısıyla bu sahnede üretilen söylem, Batı’yı anlamamanın değil, Batı’yla konuşuyormuş gibi yapmanın söylemidir. Zilha’nın dili, medeniyetin sesi olmaktan çok, o sesin yankısıdır; sözcükler onun ağzında birer “rol” haline gelir. Haldun Taner, Zilha üzerinden modernleşmenin yüzeysel taklidini, sahnede beden ve dil üzerinden üretilmiş bir oksidentalist söylem olarak görünür kılar (Taner, 2015, s.82-84).

ZİLHA: Kaçırdığın karının ben olmadığımı nerden anladın?

ALİ: Kokusundan, Losyon sürünmüştü. Avrupa losyonu. Kendi kokusuna güvenmediğinden.

ZİLHA: Ya ben?

ALİ: Sen kendin gibi kokuyorsun.

ZİLHA: Nasıl koku?

ALİ: Ne bileyim ben. Sen sen kokuyorsun işte. Katırtırnağı gibi. (s.98)

Bu sahnede “koku” metaforu, Zilha’nın Batı’ya dair ürettiği yapay söylemin duyusal düzeyde çözülmesini temsil eder. Ali’nin “Avrupa losyonu” ifadesi, Batı’nın sahte saflığını,

bedensel doğallığın üstünü örten kozmetik bir medeniyet katmanı olarak işaret eder. Zilha'nın "kendi kokusuna güvenmeyen" kadını yani Madam Olga'nın, Nevvare'nin ya da Batılı kadının prototipini çağrıştırmaları, modernleşmenin kimlik alanında nasıl bir yabancılaşma yarattığını gösterir. Bu noktada Ali'nin "Sen sen kokuyorsun. Katırtırnağı gibi" sözleri, Batı'nın parfümlü sahteliğine karşı yerli hakikatin kokusunu öne çıkarır. Katırtırnağı, Anadolu doğasında kendiliğinden yetişen, gösterişsiz ama kalıcı kokusuyla, doğal benliğin simgesine dönüşür.

Zilha'nın "Nasıl koku?" sorusu, aslında kendi kimliğini sorguladığı andır. Çünkü artık o, Olga'nın öğrettiği "bedroom voice"un değil, kendi varlığının kokusunu merak eder. Bu sahneyle birlikte Zilha'nın söylemi, Batı'yı idealize eden ironik dilden bedensel bir farkındalığa evrilir. Artık dil değil, koku konuşur; kozmetik Batı dili yerini sezgisel bir yerli duyarlılığa bırakır. Taner, modernleşmenin dışsal parıltısına karşı, doğallığın kokusunu "öz"ün metaforu haline getirir. Bu sahne, tüm oyun boyunca üretilen oksidentalist söylemin sessiz çözülüşüdür: Zilha ilk kez Batı'nın diliyle değil, kendi varlığının kokusuyla tanımlanır. "Katırtırnağı gibi" benzetmesi, ironinin son halkasıdır; çünkü medeniyetin parfümü geçicidir, ama yerli kokunun kalıcılığı vardır. Batı'nın kokusu taklittir; yerlinin kokusu kimliktir.

Bu çözümlemede görüldüğü üzere *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki Zilha, Batı'yı anlatan değil, Batı'ya dair söylem üreten bir figür olarak karşımıza çıkar. Olga'nın "kibar" kodlarını, Profesör'ün "bilimsel" modernleşme üslubunu ve Bülent Bey'in sınıfsal jestlerini üst üste giyer; ama bunları hiçbir zaman "yerinde" kullanamaz. Tam da bu yüzden Zilha, Bhabha'nın sözünü ettiği o "üçüncü alan"ın sahnedeki karşılığıdır: ne bütünüyle merkezin (Batı'nın) diline yerleşir ne de eski, yerli söyleme tamamen döner; ikisi arasında gidip gelen melez bir ses üretir. Bhabha'nın *in-between* alanı Derrida'da bir "différance mekânına" dönüşür: anlam sürekli ertelenir, özne hiçbir zaman "yerinde değildir." Bu, Türk Tiyatrosundaki ironik Batı temsillerinin de yapısal dinamiğini açıklar; karakterler, "Batılı olma"yı temsil ederken aynı anda onun imkânsızlığını sahneye koyarlar.

Bu çerçevede Derrida'nın *différance* düşüncesi, Bhabha'nın melezlik kavramına içsel bir tamamlayıcılık kazandırır: her ikisi de öznenin, dili ve kimliği sabitleyen her merkeze karşı ironik bir mesafede konumlandığını gösterir. Türk Tiyatrosundaki Batılılaşma temsillerinde bu durum açıkça gözlemlenir; karakterler Batı'nın dilini ve biçimlerini kullanarak "modern özne"yi yeniden üretirler, fakat aynı anda o biçimleri aşırılaştırarak, Derrida'nın "tekilliğin direnç noktası" dediği düzlemde ironik bir yabancılaşma yaratırlar. İroni, hem Bhabha'nın kolonyal söyleme için ikircikliğini hem de Derrida'nın dilin içinde sürekli ertelenen özneyi tanımlayan yapısını birleştirir; sonuçta Batı temsili, kendi dilinin sınırlarını Bhabha'nın postkolonyal melezlik kuramı, kültürel üretimin merkezine "sınırdaki yaşama" deneyimini

yerleştirir. Gürlüyer'in (2019) belirttiği gibi, kültürlerin karşılaşmasıyla orijinal kimliklerin çözülüp, yeni bir ara kimlik biçiminin doğduğu noktada melezlik başlar (s.44).

Bu melezlik, sadece kültürel bir karışım değil, ironik bir konumlanmadır: Zilha'nın ağzındaki her Batılı sözcük ("aparitif", "centilmen", "bedroom voice") aynı anda hem özenme hem bozmadır. Yani taklit ederken bile o dili ciddiyetsizleştirir. Bu nedenle "ironik söylem" burada salt bir alay biçimi değil, temsile içkin bir çelişki olarak belirir. Bhabha'nın "fixity" ve "ambivalence" kavramlarının dediği tam da budur: kolonyal/batıcı söylem kendini ne kadar sabitlemeye çalışsa da, her tekrarda küçük bir kayma olur; anlam yerinde durmaz. Zilha'nın Şamama-Karabaş karşıtlığında, "deve" benzetmesini tersine çevirdiği sahnede ya da "katırtırnağı gibi kokuyorsun" repliğinde gördüğümüz şey tam olarak bu kaymadır: Batı'nın üstünlük iddiası yerel bir ağızda grotesk ve komik hale gelir. Batı'ya öykünme, Batı'nın kendi tutarsızlığının aynasına dönüşür; "Batılılaşmış karakter" artık model değil, Batı söyleminin parodisidir.

Derrida'nın "différance" dediği ertelenmiş anlam hep arada, çatlakta üretilir. Şöyle ki; Taner'in ustalığı tamda burada görünür: Zilha'yı ne modernliğin masum kurbanı ne de bilinçli bir anti-Batıcı olarak değil, dili kullanırken dilin sınırlarını açığa çıkaran bir özne olarak yazar. İroni bu yüzden yalnızca Batı'ya karşı değil, öznenin kendi temsiline de dönüktür: Zilha konuşur ama konuştuğu dilin ona tam olarak ait olmadığını biz seyirciye gösterir. Young'ın (2001), postkolonyal söylem için söylediği şey de bu çözümlemeye oturur: iktidar hep "medeniyet", "ilerleme", "terbiye" gibi yüce kavramlarla konuşur, ama bu söylem kendi içinde zaten parodileştirilebilir bir ikililik taşır. Taner, Profesör'ün "erzatsı da aynı işi görür" cümlesiyle tam olarak bunu yapar: Batı'nın "orijinal" diye dayattığı kimlik, yerli bir bedende kolayca ikame edilebiliyorsa, demek ki orada özsel bir üstünlük değil, söylemsel bir gösteri vardır. Zilha bu gösteriyi ifşa eden aynadır.

Sonuç olarak Zilha okuması bize şunu gösterir: *Keşanlı Ali Destanı*'nda ironik söylem, Batı'yı doğrudan reddetmekten çok, Batı'nın dilini içeriden gevşetme stratejisidir. Taklit, parodi ve tersine çevirme (Bhabha); ertelenen anlam ve yerinden olmuş özne (Derrida); iktidar söylemini görünür kılma (Young); söylenenle söylenmeyenin kesişimi olarak ironi (Hutcheon), hepsi Zilha'nın sahnedeki hareketinde somutlaşır. 1950 sonrası Türk Tiyatrosunda oksidentalizm yalnızca "Batı karşıtlığı" değil, Batı'nın kendi dilini komikleştiren, çoğullaştıran ve yerelleştiren bir ironik melezlik pratiği olarak da okunabilir; Zilha ise bunun en berrak örneğidir.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, 1950 sonrası Türk tiyatrosunda Batı'nın temsilinin tek yönlü, yekpare ya da yalnızca modernleşme söylemine bağlı bir figür olarak ele alınamayacağını; aksine Batı'nın, modern Türk öznesinin kültürel, psikolojik ve düşünsel çatışmaları içinde yeniden kurulan çok katmanlı bir söylem alanı olduğunu ortaya koymuştur. Batı, bazen ilerlemenin, düzenin ve rasyonelliğin ahlaki modeli; bazen yozlaşmanın, tahakkümün ve sömürünün sembolü; bazen de hem özlem duyulan hem alaya alınan ikircikli bir gösteren olarak sahneye taşınmıştır. Tezin ortaya koyduğu en temel sonuçlardan biri, Türk tiyatrosunda Batı'nın temsillerinin çoğul, çelişkili ve parçalı yapısıdır. Bu durum yalnızca dramatik bir tercih değil, modern Türk kimliğinin kültürel bölünmüşlüğüne yansıtan derin bir zihinsel yapı olarak karşımıza çıkar.

Model oyunlardaki oksidentalit söylem biçimlerinin oluşturduğu bu parçalı yapı, Hegel'in efendi-köle diyalektiğinde tarif ettiği tanınma arzusunun modern bir görünümünü üretir; ancak bu tanınma artık yalnızca Batı'ya yöneltilmiş bir özdeğerlendirme isteği değil, aynı zamanda Batı'nın otoritesini bozuma uğratan, kimi zaman da tersine çeviren bir karşı bakıştır. Doğu'nun Batı'yı tanıma ve tanınma üzerinden kurduğu bu ilişki, karakterlerde farklı biçimlerde sahnelenir: Zilha'da bu ilişki, Batılılığı taklit edenleri alaya alan, parodi aracılığıyla Batı'nın "üst-kültür" iddiasını sarsan bir karşı-temsili olarak belirir. Şair Wong'da ise tanınma arzusu ile Batı'yı reddetme eğilimi iç içe geçer; Wong'un Batı'ya dair hem büyülenmiş hem tedirgin tavrı, Hegelci tanınmanın çifte yönlü gerilimini yansıtır. *Cengiz Han'ın Bisikleti*'nde Cengiz ile Suzan, modernliğin ilerleme vaadi ile yarattığı yabancılaşma arasında sıkışarak tanınma ile özgürleşme arasındaki Hegelci paradoksu deneyimler. Bu karakterlerin her biri, Batı'nın bakışı karşısında ya o bakışı taklit ederek, ya tersyüz ederek ya da eleştirerek kendi konumunu kurmaya çalışır. Öyle ki Batı, Türk tiyatrosunda yalnızca bir dış referans değil, öznenin kendini kurduğu ve aynı anda kırıldığı bir tanınma mekânına dönüşür.

Modernleşmenin ürettiği kültürel ve psikolojik yarılmanın kökeni, Heidegger'in teknik çağ eleştirisinde belirttiği "varlığın unutulmuşu" sorunu ile daha da görünür hâle gelir. Heidegger, modern teknik düşünüşün dünyayı yalnızca kullanılabilir, ölçülebilir ve işletilebilir bir kaynak olarak konumlandığını belirtirken, insanın varlıkla kurduğu özgün ve içsel bağın giderek silindiğini vurgular. Bu teknik dünya tasarımı özne, kendi varoluşunun merkezinden uzaklaşarak nesneleştiren bir bakışın taşıyıcısına dönüşür. Türk tiyatrosunda Batı'nın temsilinin çoğu zaman "makine", "ilerleme", "program", "hesap", "düzen" gibi teknik göndermeler üzerinden kurulması, Heideggerci anlamda insanın kendi varlığından uzaklaştırıldığı bir

“Gestell” (çerçeveleme) sürecinin sahneye yansımasıdır. Özellikle *Cengiz Han’ın Bisikleti* bu durumu ete kemiğe büründürür: karakterler modern dünyanın aygıtlarıyla karşılaştıkça kendilik deneyimleri kesintiye uğrar, içsel bütünlükleri çatlar ve teknik düzenin yabancılaştırıcı ritmine kapılırlar. Gramofon ile radyonun aynı anda bozulması, mekanik düzenin anlam üretme kapasitesini kaybettiği o kritik eşiği temsil eder; modernliğin sunduğu imkânların aynı anda bir kırılma noktasına dönüşmesi, insanın varlığıyla bağının kopuşunu dramatik bir imgeye taşır. Bu nedenle teknik olanın yalnızca araçsal bir yenilik veya Batılılaşmanın dışsal göstergesi olmadığı; insanın dünyayla kurduğu anlamlı ilişkinin çözülmesine yol açan bir varoluşsal tehdit olduğu görülür.

Bu kopuş, Heideggerci perspektiften bakıldığında, modern Türk öznesinin Batı’yla karşı karşıya geldiği her sahnede iki yönlü bir gerilim doğurur: Batı hem ihtiyaç duyulan düzenin sağlayıcısıdır hem de insanı kendi özünden uzaklaştıran bir kuşatmanın simgesidir. Tezde incelenen karakterlerin çoğunda bu gerilimin izleri görünürdür. Modernliğin aygıtları, teknolojik kolaylıklar ve Batı’nın rasyonel kurumları karakterlerde bir yandan ilerleme, yenilenme ve dönüşüm arzusu uyandırırken, öte yandan kendi kökensel kimliklerinden uzaklaşma korkusu yaratır. Bu ikili yapı, Türkiye’nin modernleşme tarihi boyunca yaşadığı epistemik çatışmanın tiyatro sahnesindeki en çarpıcı yansımalarından biridir.

Levinas’ın ötekiyle etik ilişki kavrayışı da bu çatışmayı tamamlayan bir felsefi derinlik sunar. Levinas’a göre öteki, hiçbir zaman tamamen kavranamayan, hiçbir kategoriye indirgenemeyen ve her zaman fazlalık taşıyan bir varlıktır; ötekiyle karşılaşma her defasında etik bir sorumluluk çağrısıdır. Bu nedenle öteki, yalnızca dışsal bir kimlik değil, öznenin kendi sınırlarını belirleyen varoluşsal bir imkândır. Türk tiyatrosunda Batı’nın temsili tam da bu Levinasçı kapanmazlık içinde belirir: Batı ne bütünüyle benimsenebilir ne de tamamen reddedilebilir; hiçbir söylem onu tamamen tüketemez. O hep biraz uzak, biraz fazla, biraz eksik; öznenin kendi kimliğini sürekli yeniden tanımlamak zorunda bırakan bir karşı mevcudiyettir.

Model oyunlar bağlamında bu durum daha da netleşir. *Şair Wong*’un tiratlarında Batı’nın hem çekici hem tedirgin edici bir güç olarak belirmesi, Levinas’ın “ötekinin aşırı yakın ve aşırı uzak oluşu” şeklinde tanımladığı etik paradoksu somutlaştırır. *Misyoner* ve *Afyon Savaşı* gibi oyunlarda ise Batı’nın ötekiliği yalnızca bir kültürel karşıtlık değil, aynı zamanda özneyi sorumluluğa davet eden bir sorgulama alanına dönüşür. Lin ve Karaderililerin dili, Batı’nın tahakküm araçlarını deşifre ederken aynı anda kendi etik duruşlarını da yeniden üretir; Batı burada salt düşman değil, öznenin kendi vicdani merkezini kurduğu bir etik eşiğe dönüşür.

Ayrıca belirtmek gerekir ki, Levinasçı perspektiften bakıldığında, Türk tiyatrosunda Batı’nın ötekiliği, karakterlerin kendi kimliklerini bir “ertelenme mekânı”nda kurmasına neden

olur. Hiçbir karakter Batı'yla ilişkisini tamamlayamaz; hiçbir temsil Batı'yı bütünüyle açıklayamaz. Bu tamamlanmamışlık, modern Türk tiyatrosunun oksidentalist söylem repertuarının yalnızca politik değil, aynı zamanda derin bir etik ve varoluşsal boyut taşıdığını gösterir. Nitekim Batı, yalnızca bir dış referans noktası değil, öznenin kendi sınırını, kırılganlığını ve sorumluluğunu fark ettiği “karşılaşma sahnesi” hâline gelir. Heideggerci yabancılaşma ile Levinasçı sorumluluk çağrısının iç içe geçtiği bu alan, tezin temel bulgusunu pekiştirir: modern Türk tiyatrosunda Batı'nın temsili hem ontolojik hem etik hem de söylemsel bir kırılma alanıdır.

Tezde ortaya konan oksidentalist söylem tipolojisi, Türk tiyatrosunda Batı'nın nasıl çoklu ve çatışmalı anlamlandırıldığını görünür kılmış; özellikle idealize eden, ikircikli, ironik, akılcı ve düşmanca söylemlerin her birinin belirli karakterlerde somutlaştığı görülmüştür. *Cengiz Han'ın Bisikleti* bu bağlamda idealize eden söylemin en belirgin örneğini sunar: Suzan'ın Batı'yı düzen, ilerleme, güvenlik ve rasyonaliteyle özdeşleştiren dili; modernliği bir “çözüm”, Batı'yı bir “yol gösterici” olarak kurar. Ancak oyunun sonunda Cengiz'in fötr şapkayı tereddütle takması, idealizasyonun arkasındaki kırılganlığı da açığa çıkarır. Bu sahne, Batı'nın modern akıl ve ilerleme kavramlarıyla temsil edildiği idealize eden söylemin, öznenin içsel çatışmasını hiçbir zaman tam anlamıyla çözemediğini gösterir. *Şair Wong* ise idealizasyonun tam karşısında duran ikircikli söylemi görünür kılar: Wong'un Batı teknolojisine duyduğu hayranlık ile Batı'nın kendi kültürüne yönelik sömürgeci tavrına duyduğu güvensizlik, Bhabha'nın “ambivalans” kavramının tiyatrodaki en canlı örneğidir. Wong, Batı'yı ne tamamen dışlayabilir ne de ona teslim olabilir; Batı hem cazip hem zehirli, hem büyüleyici hem tahrip edici bir figür hâline gelir. Bu nedenle onun tiratları, Türkiye'nin modernleşme tarihine içkin olan “hem benzeme isteği hem farklı kalma çabası”nı dramatik bir gerilim alanına dönüştürür.

Oksidentalist söylem tipolojisinin bir diğer boyutu olan ironik ve parodik söylem ise Türk tiyatrosundaki Batı temsillerinin en özgün estetik biçimlerinden birini oluşturur. Bu söylemin merkezinde Zilha yer alır. Zilha, Batı'ya hayranlık duyan bir figür değildir; tam tersine Batı'ya öykünenleri karikatürize eden, Batı'yı yücelten yaşam tarzını parodileştirerek ters yüz eden bir figürdür. Haldun Taner'in oyunlarında sıkça görülen dil oyunları, grotesk jestler ve toplumsal sınıf çatışmalarına dayalı ironi, Zilha'nın söylemini Bhabha'nın “mimicry as menace” (tehditkâr taklit) kavramıyla kesiştirir. Taklit ettiği şey aslında bir yüceltme değil; taklidi aracılığıyla otoriteyi bozan, sahte Batılılaşmayı görünür kılan bir şifredir. Bu nedenle Zilha'nın konuşmaları, davranışları ve temsil ettiği sınıfsal durum, Batı'yı dramatik olarak “gülünç bir ideal” hâline getirir. Parodi ve ironi yalnızca bir estetik tercih değil; modernliğin yüzeysel içselleştirilmesine karşı geliştirilen bir direnç biçimidir.

Düşmanca ve alaycı söylem ise oksidentalist tipolojinin en sert biçimidir ve en belirgin örneği *Siyah Pelerinli Adam* üzerinden görünür hâle gelir. Bu figür, Batı'nın demokratikleşme, ilerleme veya kültürel etkileşim gibi insani yönleriyle değil, bir “bozucu güç”, bir “şeytan”, bir “karanlık” olarak temsil edildiği söylemsel bir düğüm noktasıdır. Soğuk Savaş yıllarında güçlenen anti-emperyalist retoriğin tiyatro sahnesine yansımaları olarak okunabilecek bu söylem, Batı'yı yalnızca ideolojik bir tehdit değil, aynı zamanda metafizik bir kötülük odağı hâline getirir. Bu yapının karşı kutbunda ise *Misyoner* ve *Afyon Savaşı* oyunlarındaki eleştirel–akılcı söylem yer alır. Lin ve Karaderililerin söylemleri, Batı'yı demonize etmek yerine onun politik ve ekonomik manipülasyonlarını ifşa eden bir bilgelik hâli taşır. Bu karakterler, Fanon'un “eleştirel bilinç” kavramıyla uyumlu biçimde, Batı'nın tahakküm araçlarını tanımlayıp çözümleyerek kendi özneleşme süreçlerini kurarlar. Böylece düşmanca söylem ile akılcı–eleştirel söylem arasında belirgin bir ayrım ortaya çıkar: birincisi Batı'yı mutlak öteki yaparak dışlar, ikincisi ise Batı'nın söylemini çözümleyerek dönüştürür. Tezde incelenen model oyunlar bu ayrımı son derece berrak bir biçimde görünür kılarak Türk tiyatrosundaki oksidentalist söylem repertuarını geniş bir yelpazede tanımlamayı mümkün kılmıştır.

1950 sonrası Türk tiyatrosu, modernleşmenin yarattığı kültürel ve epistemik dönüşümlerin en yoğun hissedildiği sanat alanlarından biri olmuş; bu dönemde Batı yalnızca bir uygarlık modeli değil, toplumsal kimliğin yeniden kurulduğu bir referans ekseni hâline gelmiştir. Bu bağlamda çalışma, oksidentalist söylemin beş temel biçim üzerinden sürekli ve sistematik bir dramatik yapı kazandığını göstermiştir. *Cengiz Han'ın Bisikleti* üzerinden belirginleşen idealize eden söylem, Demokrat Parti döneminden itibaren ivme kazanan “planlı kalkınma”, “teknik rasyonalite” ve “kurumsal güvenlik” vurgusunun tiyatro karakterlerinde nasıl bir modernlik miti yarattığını görünür kılar. Suzan'ın Batı'yı düzen ve ilerlemenin ölçütü olarak yeniden üretmesi, Türkiye'nin modernleşme serüveninde Batı'nın model alınan bir norm olarak içselleştirilmesinin sahnedeki en açık izdüşümüdür; ancak oyunun dramatik kırılması, modernleşme idealinin 1950 sonrasında hiçbir zaman kesintisiz bir bütünlük oluşturamadığını da kanıtlar.

1950 sonrası Türk tiyatrosunun modernleşme ile kurduğu en belirgin ilişki, ikircikli/ambivalan söylem ile ironik–taklit söylem biçimlerinde ortaya çıkar. *Şair Wong*da gözlenen ambivalans, Türkiye'nin Batı'yla kurduğu tarihsel ilişkinin çelişkili doğasını sahneye taşır: Batı hem ulaşılması gereken bir modernlik ufku hem de kültürel köksüzleşmenin kaynağıdır. Bu ikircikli temsil, çok partili hayata geçişle birlikte güçlenen kültürel özgüven arayışı ile Batı'ya yönelik sürekli şüphe arasında salınan toplumsal ruh hâlinin dramatik karşılığıdır. Buna karşılık *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki Zilha, köyden kente göçün ivmelendiği,

sınıfsal hareketliliğin görünür hâle geldiği 1950 sonrası kültürel dönüşümü ironinin diliyle yorumlar. Zilha'nın parodisi, modernleşmenin yüzeysel biçimde içselleştirilmesine yönelik eleştirel bir bakış sunar; Batı'yı taklit etmeye çalışan tipleri karikatürize ederek modernliğin toplumdaki kırılğan temellerini açığa çıkarır. Dolayısıyla ironi, 1950 sonrası Türk tiyatrosunun modernleşme deneyimini sorgulayan temel estetik araçlardan biri hâline gelir. *Cengiz Han'ın Bisikleti* ise Batı'nın idealize edilmiş hâlini sahneleyerek, 1950 sonrası Türkiye'nin modernleşmeyi hem çekici bir hedef hem de kültürel bir baskı olarak algıladığı dönemin idealleştirilmiş Batı imgesini görünür kılar.

Çalışmanın tipolojisinin son iki boyutu olan eleştirel–akılcı söylem ve alaycı–düşmanca söylem, modernleşme sürecinin farklı ideolojik yönelimleriyle doğrudan ilişkilidir. *Afyon Savaşı* ve *Misyoner* oyunlarında Lin ve Karaderililer'in ürettiği eleştirel–akılcı söylem, 1960 sonrası Türkiye'de yaygınlaşan anti-emperyalist düşüncenin tiyatrodaki karşılığıdır; bu söylem Batı'nın ilerleme söylemini değil, onun ekonomik ve kültürel hegemonya stratejilerini sorgular. Bu yaklaşım, modernleşmeye körü körüne bağlı kalmanın yerine, rasyonel bir karşı duruş önererek Fanoncu bilinç çizgisiyle örtüşür. Buna karşılık “Siyah Pelerinli Adam” figürünün temsil ettiği alaycı–düşmanca söylem, 1950 sonrası Soğuk Savaş atmosferinin ve kültürel kutuplaşmanın etkisiyle Batı'nın demonize edildiği dönemsel bir ruh hâlini sahneye taşır. Batı burada kültürel çürümenin, yabancılaşmanın ve bozucu gücün sembolü hâline gelir. Bu dönem tiyatrosu, Batı'nın hem idealize edilen hem reddedilen hem de alaya alınan bir figür olarak çok katmanlı bir biçimde üretildiğini göstererek oksidentalist söylem repertuarının tarihsel köklerini görünür kılmış olur.

Bu bulgular, Türk tiyatrosunda Batı'nın ne yalnızca ideal bir modernlik göstergesi ne de bütünüyle yozlaşmayı temsil eden bir öteki olduğunu; aksine, Doğu toplumlarının modernlik deneyiminin yapısal bir uzantısı olan yaralı bilincin sahnedeki görünümü hâline geldiğini göstermiştir. Shayegan'ın “fikre geç kalmış bilinç” olarak kavramsallaştırdığı kültürel şizofreni, tiyatro karakterlerinde dramatik bir dinamizm kazanmıştır. Hall'un kimliğin temsil içinde üretildiğine dair yaklaşımı, bu karakterlerin kimliklerinin Batı ile kurdukları çelişkili ilişkiler aracılığıyla oluşturulduğunu doğrulamıştır. Bhabha'nın ambivalans, mimicry ve üçüncü mekân kavramları ise, özellikle ironi ve taklide dayalı söylemlerin sahnede nasıl işlediğini anlamak için önemli bir teorik temel sağlamıştır. Fanon'un eleştirel akıl ve sömürge sonrası özne kavrayışı da, Batı'nın evrensellik iddiasını reddetmeden fakat sınırlarını görünür kılmayı amaçlayan eleştirel–akılcı söylemin model oyunlarda nasıl kurulduğunu açıklar niteliktedir.

Bu kuramsal çerçeve, Türk tiyatrosunda Batı'nın temsilinin yalnızca ideolojik ya da kültürel bir karşıtlık üzerinden değil, öznenin kendi içsel bütünlüğünü koruma ve yeniden kurma çabasının sahnedeki izdüşümü olarak da kavramsallaştırılabileceğini göstermektedir. Tezde incelenen oyunlarda, karakterlerin Batı'yla temas ettikleri her anda kimliklerinin belirli bir yönünün kırıldığı, ertelendiği ya da yeniden biçimlendiği görülmüş; bu durum modern öznenin parçalı benliğinin dramatik düzlemde nasıl üretildiğini görünür kılmıştır. Batı, sabit bir dışsal referans olmaktan çıkarak, öznenin kendini tanımladığı, kimi zaman aynaladığı, kimi zaman da reddederek mesafe aldığı bir ilişkisel alan hâline gelmiştir. Bu ilişkisellik, modernlik deneyiminin Türkiye bağlamında tek yönlü bir ilerleme değil, sürekli geri dönen bir sorgulama, bir yeniden konumlanma ve bir öz eleştiri pratiği olduğunu ortaya koyar. Sonuç olarak çalışma, oksidentalist söylemin Türk tiyatrosunda yalnızca temsil edilen bir ideolojik kategori değil, karakterlerin benlik inşasını taşıyan, kimlik yarılmalarını dramatize eden ve kültürel bilinçaltının hareketlerini sahnede görünür kılan bir süreç olduğunu kanıtlamıştır.

Bu çalışma, Türk tiyatrosu literatüründe modernleşme ve Batılılaşma tartışmalarının ötesine geçerek Batı'yı söylemsel bir üretim alanı olarak ele alan ilk kapsamlı doktora araştırmasıdır. Garbiyatçılık adı altında yapılan bazı çalışmalar bulunsada, bu çalışmalar çoğunlukla Batılılaşma ideolojisinin tarihsel ve düşünsel boyutlarına odaklanmış, Batı'nın sahne üzerindeki söylemsel temsilleri sistematik olarak incelenmemiştir. Bu tez ise Batı'nın tiyatro karakterleri aracılığıyla nasıl üretildiğini, dönüştürüldüğünü ve yeniden anlamlandırıldığını analiz ederek literatürde yeni bir araştırma eksenini açmıştır. Dolayısıyla çalışma, Türk tiyatrosunda oksidentalizmin estetik, söylemsel ve ideolojik boyutlarını bir arada ele alan ilk tipolojik inceleme olma niteliği taşımaktadır.

Bu özgünlük yalnızca ele alınan malzemenin kapsamından değil, kullanılan yöntemsel yaklaşımın yenilikçi niteliğinden de kaynaklanmaktadır. Türk tiyatrosunda Batı'nın temsili bugüne dek çoğunlukla sosyolojik, tarihsel ya da metin merkezli okumalara dayanmışken, bu çalışma söylem analizi, karakter çözümlemesi ve postkolonyal teori arasında köprü kurarak yeni bir yöntemsel zemin oluşturmuştur. Batı'nın yalnızca kültürel bir referans veya modernleşmenin göstergesi olarak değil, karakterlerin dilinde, davranışlarında, jestlerinde ve dramatik işlevlerinde inşa edilen bir söylem olarak okunması; oksidentalizmin tiyatro sahnesindeki görünürlüğünü somutlaştırmış ve metni çözümlemenin ötesinde performatif düzeyde bir yorum imkânı sunmuştur. Bu yönüyle çalışma, Türk tiyatrosu araştırmalarında söylem merkezli bir metodoloji geliştiren ilk örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Kuramsal açıdan ise çalışma, oksidentalizmi yalnızca ideolojik bir duruş veya kültürel tepki olarak değil, Hall'un kimlik kuramından Bhabha'nın ambivalansına, Fanon'un eleştirel

bilincinden Shayegan'ın yaralı öznesine uzanan çok katmanlı bir teori hattı üzerinden yeniden tanımlamıştır. Bu kuramsal bütünleşme, Türk tiyatrosundaki Batı temsillerinin psikolojik, epistemolojik ve estetik eksenlerde nasıl kurulduğunu açığa çıkarmış; oksidentalizmin yalnızca Doğu'nun Batı'ya bakışı değil, aynı zamanda modern öznenin kendi iç yarılmalarını dışa vurduğu bir söylem alanı olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda tez, hem Türk tiyatrosu disiplinine hem de oksidentalizm çalışmalarına yeni bir kavramsal model önermektedir: söylem biçimlerinin karakter merkezli tipolojisi. Bu tipoloji, ileride yapılacak tiyatro analizleri için kullanılabılır bir araç olarak literatüre kalıcı bir katkı niteliği taşımaktadır.

Tez, Türk tiyatrosunda Batı'nın temsiline sabit bir kategoriye indirgenemeyecek kadar zengin, katmanlı ve çelişkili bir söylem alanı olduğunu göstermiş; modern Türk kimliğinin kültürel yarılmalarının, modernlik deneyiminin sancılarının ve Doğu–Batı geriliminin sahnede nasıl hayat bulduğunu ortaya koymuştur. Oyunlar, Batı'nın hem çekici hem tedirgin edici; hem ulaşılması gereken hem eleştirilmesi kaçınılmaz bir öteki olarak var edildiğini göstermektedir. Bu temsiller, modern Türk öznesinin kimlik arayışının hem felsefi hem sosyolojik hem de dramatik boyutlarını görünür kılmakta; tiyatroyu kültürel hafızanın, ideolojik çatışmaların ve kimlik müzakerelerinin canlı bir mekânı hâline getirmektedir.

Bu çalışma yalnızca geçmişini anlamak için değil, gelecekteki araştırmalar için de önemli bir başlangıç noktası sunmaktadır. Oksidentalist söylem biçimlerinin Türk sinemasında, dijital performanslarda, yeni medya tiyatrosunda veya çağdaş postmodern sahnelemede pratiklerinde nasıl yeniden üretildiğinin incelenmesi, tezin açtığı kuramsal hattın genişletilmesine katkı sağlayacaktır. Bu yönüyle hem Türk tiyatrosunda Batı'nın temsiline hem de oksidentalizmin Türkiye bağlamındaki kuramsal tarihine dair kapsamlı ve özgün bir sonuç ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, Türk tiyatrosunda Batı'nın temsiline ilişkin araştırmalar için yalnızca geçmişini anlamaya dönük bir açıklama çerçevesi sunmakla kalmamakta, aynı zamanda literatürdeki belirgin bir boşluğu da doldurmaktadır. Bugüne dek Batılılaşma/Garbiyatçılık ve modernleşme bağlamında yapılan pek çok inceleme, Batı'yı daha çok tarihsel-siyasal söylem veya ideolojik yönelim düzeyinde ele almış; tiyatro metinlerinde Batı'nın hangi söylem biçimleri üzerinden, nasıl tipolojik olarak üretildiğini sistematik biçimde ortaya koymamış olması hasebiyle bu tez, oksidentalist söylem tipolojisini (idealize eden, ikircikli/ambivalan, ironik–taklit, eleştirel–akılcı, alaycı–düşmanca) Türk tiyatrosu bağlamında açıkça tanımlayarak, Batı temsiline karakter merkezli bir çözümleme modeliyle ilişkilendirmekte; hem tiyatro yazını içinde hem de oksidentalizm literatüründe şimdiye kadar doldurulmamış kuramsal ve yöntemsel bir boşluğu kapatmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, ileride yapılacak araştırmalar için somut bir hareket noktası ve çoğaltılabilir bir analiz modeli önermektedir. Oksidentalit  söylem tipolojisinin, Cumhuriyet'in erken dönem oyunlarından başlayarak politik tiyatroya, güncel belgesel tiyatro ve performans metinlerine, hatta g  , diaspora ve kimlik temalı  ağdaş oyunlara uygulanması; Türk tiyatrosunda Batı imgesinin zaman içindeki dönüşümünü izlemeye imkân verecektir. Benzer biçimde, bu tezde kullanılan karakter odaklı söylem analizi yaklaşımı, sahneleme pratiklerine, oyunculuk üsluplarına, dramaturji anlayışlarına veya seyirci alımlama çalışmalarına genişletilerek, Batı temsiline yalnızca metin düzeyinde değil, tiyatral edimin bütününde nasıl yeniden üretildiğini incelemek için bir başlangıç modeli sunmaktadır. Bu çerçevede çalışma, yalnızca gelecekteki araştırmalara kuramsal ve yöntemsel bir zemin sunmakla kalmamakta, aynı zamanda Türk tiyatrosunda Batı'nın temsiline yönelik daha ayrıntılı, karşılaştırmalı ve disiplinlerarası incelemelerin gelişmesine de kapı aralamaktadır. Oksidentalit  söylem biçimlerinin tarihsel süreklilik içinde izlenebilir hâle gelmesi, Türk tiyatrosunun modernlik karşısındaki kültürel konumlanışını daha derinlikli biçimde kavramayı mümkün kılarken; ortaya konan tipoloji, tiyatroyu yalnızca Batı'ya bakan bir alan değil, aynı zamanda kendi sahne kimliğini yeniden kuran, estetik yönelimlerini yeniden tanımlayan bir özne olarak değerlendirmeye imkân vermektedir. Bu yönüyle çalışma, hem araştırma alanını genişleten bir referans noktası oluşturmakta hem de Türk tiyatrosunun Batı ile kurduğu ilişki üzerinden kendi kültürel kimliğini nasıl yeniden inşa ettiğini anlamaya yönelik sağlam bir teorik  er eve sunmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Adem Sağır, S. K. (2016). Oryantalizm ve Oksidentalizm Arasında Çanakkale Savaşı'nın Bellek İzdüşümleri: Çanakkale Yolun Sonu ve Son Umut Filmleri Örneği. *Sosyoloji Dergisi*(33), 67-104.
- Adivar, H. E. (2021). *Yeni Turan*. İstanbul: Can Yayınları.: Can Yayınları.
- Ahıska, M. ([2005] 2018). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Modernlik* (2 b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Akıllı, S. (2013). Re-constructing the Western Self in the Ottoman Mirror: A Study of 'Negative Auto-Occidentalism' in the Contexts of American-Ottoman and Anglo-Ottoman Encounters. *Edebiyat Fakültesi Dergisi (Journal of Faculty of Letters)*, 30(1), 19-35.
- Aktaş, A. (2023). Biz (Doğu) ve Öteki (Batı) İkileminde Oksidentalizm: Kavramın Kökeni ve Yüklenilen Anlamlar. N. S. Fadıl Aygan (Dü.) içinde, *Oksidentalizme Giriş, İslam Medeniyetinde "Öteki" (9.-13. Yüzyıllar)*.
- Amin, S. (2014). *Avrupa-Merkezcilik, Bir İdeolojinin Eleştirisi* (2 b.). (M. Sert, Çev.) İstanbul: Yordam kitap.
- Andrade, O. d. (2012). *Yamyam Manifestosu*. (H. Duranay, Çev.) Kült Yayınları.
- Ashcroft, B. G. (2008). *Post-colonial studies: The key concepts* (2 b.). Routledge.
- Aybüke Öner, & Mehmet Şener. (2022). Cumhuriyet'in kuruluşundan 1960'lara Türk tiyatrosu'nun gelişimi ve tiyatro mekânlarının dönüşümü. *Turkish Studies*, 17(4), 801–815. doi:<https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.58190>
- Benhabib, S. (Dü.). (1997). *Habermas and the unfinished project of modernity: Critical essays on The philosophical discourse of modernity*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1974). *Kendi Gök Kubbemiz*. Yahya Kemal Enstitüsü .
- Bhabha, H. K. (1983). The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism. F. Barker, P. Hulme, & M. Iversen (Dü) içinde, *The Politics of Theory* (s. 18-36). Colchester: University of Essex.
- Bhabha, H. K. (1994). Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse. P. W. Chrisman (Dü.) içinde, *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader* (s. 85-92). London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bilek, H. (2025). Hegel felsefesinde karşılıklı tanınma sorunu: Köle-efendi diyalektiği. *Dünya İnsan Bilimleri Dergisi*, 1-12. doi:<https://doi.org/10.55543/insan.1521898>
- Borges, J. L. (1946 (rev. ed.)). On exactitude in science [Del rigor en la ciencia]. In *A universal history of infamy*. içinde Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bulut, Y. (2002). *Oryantalizmin Eleştirel Kısa Tarihi*. İstanbul: Yöneliş .
- Bumin, T. (1987). *Hegel, Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Buruma, I. &. (2004). *Occidentalism: The West in the eyes of its enemies*. New York: Penguin Press.
- Busbecq, O. G. (1939). *Türk Mektupları*. (H. C. Yalçın, Çev.) İstanbul.
- Carrier, J. G. (1995). Maussian Occidentalism: Gift and Commodity Systems. J. G. Carrier (Dü.) içinde, *Occidentalism: Images of the West* (s. 85-108). Oxford: Clarendon Press.
- Chambers, I. (2002). Postcolonial interventions. Iain Chambers, & Lidia Curti (Dü) içinde, *The post-colonial question: Common skies, divided horizons* (s. 17-25). London: Routledge/Taylor & Francis.
- Chen, X. (1995). *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*. Oxford University Press.
- Chow, R. (1995). *Primitive passions: Visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*. New York: Columbia University Press.
- Cihangir, M. (2020). Paris Gözlemleri ve Avrupa Seyahatnamesi Adlı Eserlerde Oksidentalist Unsurlar. *Edebi Eleştiri Dergisi*, IV(1), 82-96.
- Coronil, F. (1992). *Beyond Occidentalism: Towards post-imperial geohistorical categories* (CSST Working Paper No. 72 / CRSO Working Paper No. 468). University of Michigan. ABD: (CSST Working Paper No. 72 / CRSO Working Paper No. 468). University of Michigan.
- Çav, E. (2018). Türk modernleşmesi: Cahit Tanyol ile Şerif Mardin'in yaklaşımlarının karşılaştırmalı incelenmesi. *Turkish Studies*, 13(26), 341-365. doi:https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.14313
- Çaycı, A. (2018). *Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çiğdem, A. (1996). Marx, Marxizim ve Ötesi. *Birikim*(84), 39-45.
- Çiğdem, A. (1997). *Bir imkân olarak modernite: Weber ve Habermas*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiğdem, A. (2003). *Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- de Andrade, O. (1928/2012). *Antropofaji manifestosu*. (H. Duranay, Çev.) İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Dilmen, G. (1996). *Toplu Oyunları 3*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Dilmen, G. (2012). *Canlı Maymun Lokantası*. Mitos Boyut Yayınları.
- Doğan, M. (2023). Avrupa- Merkezci Sosyal Bilimler Karşısında Alternatif Bir Arayış: Oksidentalizm. N. S. Fadıl Aygan (Dü.) içinde, *Oksidentalizm'e Giriş: İslam Medeniyetinde Öteki (9-13.Yüzyıllar)* (s. 46-65). İstanbul: Beyan Yayınları.
- Doğan, M. (2024). Türk Romanında Oksidentalist Açılım: Paris'te Bir Türk ve Meşhedî ile Devriâlem Örneği. *MUTAD (Multidisciplinary Academic Studies Journal / Multidisipliner Akademik Araştırmalar Dergisi)*, Cilt: XI(1), 76-97.
- Easthope, A. (1998). Homi Bhabha, hybridity and identity, or Derrida versus Lacan. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 12(2), 143-155. doi:https://doi.org/10.1080/09502369808582312
- Efendi, H. (2002). *Avrupa Seyahatnamesi*. (B. Altunış-Gürsoy, Dü.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- El-Tahtâvî, R. R. (1992). *Paris Gözlemleri*. (C. Çiftçi, Çev.) İstanbul: Ses Yayınları.

- Ercan, G. S, & Danış, P. (2019). Discourse, discourse analysis and critical discourse analysis: Their definitions and scope. *DEU Journal of Humanities*, 527-552.
- Erdem, G. (. (2014). *Türk tiyatrosunda garbiyatçı fantazi (Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Anabilim Dalı.
- Erkoç, G. (2002). 1960–1970 dönemi tiyatro hareketleri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(13), 3-23.
- Eryılmaz, B. (2001). Tanzimat ve yönetimde modernleşme. *Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*.
- Fanon, F. (1952/2016). *Siyah deri, beyaz maskeler*. (C. Koytak, Çev.) İstanbul: Encore.
- Fanon, F. (1961/2007). *Yeryüzünün Lanetlileri*. (Ş. Süer, Çev.) İstanbul: Versus.
- Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. Grove Press.
- Fanon, F. (1964/2004). *Toward the African revolution: Political essays*. (H. Chevalier, Çev.) New York: Grove Press.
- Fanon, F. (1967). *Toward the African Revolution*. Grove Press.
- Fanon, F. (1994). Black skin, white masks. F. Fanon, & P. W. Chrisman (Dü.) içinde, *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader* (s. 230-232). London: Routledge.
- Forbes, J. D. (2009). *Kolomb ve Diğer Yamyamlar Beyaz Yağmacılığın Gölgesinde Sömürü ve Emperyalizm*. (I. Özbek, Çev.) Kalkedon Yayınları.
- Gedik, S. (2019). Necip Fazıl Kısakürek'in Sakarya Türküsü Şiirinin Metin Dil Bilimsel Görünümü. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD)*, 403-432.
- Giddens, A. (1990). *The consequences of modernity*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Güngör, B. (-0.-. (2020). Söylem Yaklaşımı Üzerine Bir Kavram Çalışması Ve Eleştirel Söylem Analizi. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 1-12.
- Gürlüyer, A. (2019). Cherrie Moraga'nın The Hungry Woman: A Mexican Medea adlı oyununun Homi Bhabha'nın postkolonyal melezlik & üçüncü alan teorisi açısından incelenmesi. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 43-63.
- Gürün, D. (2009). 1950'ler ve tiyatro sanatının yönelimleri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(28), 119-129.
- Habermas, J. (1996). *İletişimsel eylem kuramı I: Toplumun rasyonalizasyonu üzerine*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Habermas, J. (1997). *Habermas and the unfinished project of modernity: Critical essays on The philosophical discourse of modernity*. (M. P. d'Entrèves, & S. Benhabib, Dü) Cambridge, MA: MIT Press.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. (J. Rutherford, Dü.) *London: Lawrence & Wishart.*, 222-237.
- Haneî, H. (1992). *Mukaddime fî İlmi'l-istiğrâb*.
- Hassan, Z. (2011). İslam Dünyasının Sorunlarına Bakışı Açısından Akif ve İkbâl. V.İşık (Dü.), *Vefatının 75.Yılında Mehmed Akif* içinde, (s. 269-275).
- Hatipoğlu, A. (2013). Siyasal Dönüşüm ve Toplumsal Kimlik: Kültürel Şizofreniye. VII. *Ulusal Sosyoloji Kongresi: Yeni Toplumsal Yapılanmalar – Geçişler, Kesişmeler, Sapmalar* (s. 275-285). Türkiye Sosyoloji Derneği Yayınları.
- Heidegger, M. (2020). *Hegel'in Tinin Fenomenolojisi*. (K. Ökten, Çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.

- Hiddleston, J. (2005). Derrida, autobiography and postcoloniality. *Paragraph*, 28(3), 286-301. doi:https://doi.org/10.3366/para.2005.28.3.286
- Hobson, J. M. (2007). *Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri*. (E. Ermert, Çev.) İstanbul.
- Hudis, P. (2015). *Frantz Fanon: Philosopher of the barricades*. London: Pluto Press.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's edge: The theory and politics of irony*. Routledge.
- Ian Bruma, A. M. (2022). *Garbiyatçılık: Düşmanlarının Gözünde Batı* (2 b.). (G. Turan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnce, M. (2018). Kitap tanıtımı: Fusun Üstel, (2016) Makbul Vatandaş'ın Peşinde, II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi. *PESA International Journal of Social Studies*, 4(2), 277-285. doi:https://doi.org/10.25272/j.2149-838
- Jouhki, J. &. (2016). *The imagined West: Occidentalism, modernity and identity*.
- Kalra, G, Bhugra, D, & Shah, N. (2012). Cultural aspects of schizophrenia. . *International Review of Psychiatry*, 24(5), 441-449. doi:https://doi.org/10.3109/09540261.2012.708649
- Karahan, A. (2023). Tefrikadan Terkibe Yeni Turan Romanında Oksidental Söylem. *Türkbilig*, 141-151.
- Karakaş, M. (2022). Türk modernleşmesi üzerine değerlendirmeler. *Sosyologca*(24), 109–120.
- Keçeli, F. (2003). Güngör Dilmen'in oyunlarında "mitolojik, tarihsel ve fantastik olan"ın kullanımı. *Tiyatro Tarihi Dergisi*, 18-45. doi:https://doi.org/10.1501/TAD\_0000000019
- Kılıç, M. (2020). Tayyib Salih'in "Kuzeye Göç Mevsimi" Romanında Oryantalist ve Oksidentalist Bakış Açısı. *Nüşa Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, 97-116.
- Kırılmış, İ. T. (2024). Edebi Eserlerde Oryantalizm ve Self Oryantalizm Kavramlarının Değerlendirilmesine Dair Bir Yaklaşım. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 16(32), 133-146.
- Kısakürek, N. F. (1976). *Siyah Pelerinli Adam*. Milli Eğitim Basımevi.
- Kısakürek, N. F. (1989). *Aynadaki Yalan* (3 b.). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1989). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Koç, H. T. (2021). Osmanlı-Türk Garbiyatçı Tarih yazımında Tanzimat ve Batı Algısı. *Tarih Yazımı Dergisi*, 3(2), 192-221.
- Kolomb, K. (1999). *Seyir Defterleri*. (S. Maden, Çev.) İstanbul: Çekirdek.
- Kula, O. B. (2012). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Küçükarp, D. (2010). Efendi-Köle Ahlakı vs. Efendi-Köle Diyalektiği. *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt XXIX(1), 53-63.
- Levinas, E. (1961/1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. (A. Lingis, Çev.) Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Levinas, E. (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Levinas, E. (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye [The Hague]: Martinus Nijhoff.
- Levinas, E. (1991/1998). *Entre nous: On thinking-of-the-other*. (M. B. Smith, & B. Harshav, Çev.) New York: Columbia University Press.

- Levinas, E. (1995). *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Lewis, B. ". (2000, İstanbul). Hanefi'nin oksidentalizmi, temaşaya değmez bir tulûat mıdır? *Marife Dergisi*, 6(3), 71-106.
- Lindstrom, L. (1995). Cargoism and Occidentalism. J. G. Carrier (Dü.) içinde, *Occidentalism: Images of the West* (s. 33-60). Oxford: Clarendon Press.
- Mardin, Ş. (2020). *Türk Modernleşmesi*. (Mümtaz'er Türköne, & Tuncay Önder, Dü) İletişim Yayınları.
- Merton, R. K. (1994). Durkheim's Division of labor in society. *Sociological Forum*, 9(1), 17-25.
- Metin, A. (2020). Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism. *Journal of Social Sciences of the Turkic World*(93), 181-202.
- Metin, A. (2021). *Oksidentalizm İki Doğu İki Batı* (2 b.). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Montaigne. (2023). *Denemeler* (XLVIII b.). (S. Eyüboğlu, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.
- Mustafa Karabulut, İ. B. (2021). Oksidentalizm ve Necip Fazıl Kısakürek'in "Aynadaki Yalan" Romanında Oksidentalizm Algı. *Academic Knowledge*, 4(1), 17-31.
- Myers, N. L. (2011). Update: Schizophrenia Across Cultures. 13(4), 305-311. doi:<https://doi.org/10.1007/s11920-011-0208-0>
- Ortaylı, İ. (2001). *"Türkoloji ve Olmayan Bir Dal Oksidentalizmlik"*. Türkiye Günlüğü.
- Öztürk, M. (yıl. 6, sayı. 3, kış 2006, s. 43-69). "Oksidentalizm Bağlamında Afgânî-Abduh Ekolü". *Marife*.
- Parla, J. (2012). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Per Bauhn, F. F. (2017). Turkish Occidentalism and Representations of Western Women in Turkish Media. *Galatasaray University Journal of Communication*, 65-82.
- Polat, A. F. (2006). "Hanefi'nin Oksidentalizmi, Temaşaya Değmez Bir Tulûat mıdır?". *marife*(3), 71-106.
- Polat, F. A. (Kış 2006). Hanefi'nin Oksidentalizmi, Temaşaya Değmez Bir Tulûat mıdır? *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi*(3), 71-106. doi:<https://doi.org/10.5281/zenodo.3345635>
- Sağlam, T. (2010). Siyah Pelerinli Adam'da "Faust". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7-23.
- Said, E. (2003). *Şarkiyatçılık "Batı'nın Şark Anlayışları"*. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.
- Salih, T. (2016). *Kuzeye Göç Mevsimi*. (A. Cihangir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sayar, K. (1998). Kültür ve Psikopatoloji. *Klinik Psikofarmakoloji Bülteni* , 8(3).
- Sayyid, S. (9-10 Aralık 2006). "Oryantalizmden Sonra". L. Sunar (Dü.), *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu*. içinde İstanbul.
- Shayegan, D. (2002). *Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Solmaz, B. (2011). Modernlik ve modernleşme kuramlarına yöneltilen eleştiriler. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 32, 35-58.
- Soyinka, W. (1993). *Art, dialogue, and outrage: Essays on literature and culture*. New York: Pantheon Books.

- Spivak, G. C. (1994). Can the subaltern speak? W. P. & C. L (Dü) içinde, *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader* (s. 66-111). London: Routledge.
- Şahin, Y. (2017). Michel Foucault'da söylem analizi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(6), 119-135.
- Şener, S. (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. Alkım Yayıncılık.
- Şenyurt, O. (2019). II. Abdülhamid Döneminde Panislamist Siyasetin Mimaride Oksidentalst Temsiliyete Dönüşmesi Üzerine Bir Deneme. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Taner, H. (2015). *Keşanlı Ali Destanı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019). *Beş şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Temel, T. (2016). Türk modernleşmesinin taşıyıcı gücü: Tiyatro. *İdil*, 5(26), 1763-1776. doi:<https://doi.org/10.7816/idil-05-26-10>
- Temel, T. (2020). *"Zoon Politikon'dan Toplumcu Gerçekçiliğe" Oyun Yazarlığımızda Toplumcu Gerçekçilik Sorunsalı*. Cinius Yayınları.
- Turgut, H. (2015, Aralık). Canlı Maymun Lokantası üzerine. Academia.edu. [https://www.academia.edu/18819365/Canli%C4%B1\\_Maymun\\_Lokantas%C4%B1\\_%C3%9Czerine\\_adresinden\\_alindi](https://www.academia.edu/18819365/Canli%C4%B1_Maymun_Lokantas%C4%B1_%C3%9Czerine_adresinden_alindi)
- Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm* (2 b.). (E. Güngör, Dü., & İ. Kapaklıkaya, Çev.) İstanbul: Anka.
- Umar, A. U. (2024). Critical review of postcolonial theory of Homi Bhabha's hybridity: A study of The Location of Culture. *Middle East Research Journal of Language and Literature*, 4(1), 15-19.
- Üstel, F. (2021). *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde*. İletişim Yayınları.
- Wahyudi, Y. (6). Hanefi'nin Mukaddime fi 'Ilmi'l-İstiğrâb'ına Arap Dünyasının Cevabı. *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi*(3), 341-355.
- Weber, M. (2013). *Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu* (2 b.). (M. Köktürk, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Woltering, R. (2009). *Occidentalisms in the Arab world: Ideology and images of the West in the Egyptian media*. London: I.B. Tauris.
- Yavuz, H. (1997). *Modernleşme ve çağdaşlaşma*. İstanbul: Zaman yayınları.
- Yavuz, H. (yıl :6 sayı :3 kış 2006). "Oryantalizm Üzerine Notlar". *Marife Bilimsel Birikim Dergisi*, 373-375.
- Yavuz, Ş. (2006). "Taktirden Tahayyüle: Dinin Kadastrolaşması ve VarlığınÖtekileştirilmesi Bağlamında Oksidentalizmi Yeniden Düşünmek". *Marife*(3).
- Yıldırım, H. (2011). *Sömürgeci Batı'nın Barbarlık Tarihi I*. İstanbul.
- Young, R. J. (2001). *Postcolonialism: An historical introduction*. Wiley-Blackwell.
- Yüksel, A. (1998). Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı. İ. D. Müdürlüğü içinde, *Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Tiyatrosu* (s. 48-61). Mitos Boyut Yayınları.
- Zimmerman, M. E. (2011). *Heidegger. Moderniteyle Hesaplaşma, Teknoloji, Politika, Sanat*. (H. Arslan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

## ÖZ GEÇMİŞ

|                         |              |
|-------------------------|--------------|
| <b>Kişisel Bilgiler</b> |              |
| Adı Soyadı              | Derya ATMACA |
| Doğum Yeri ve Tarihi    |              |
| <b>Eğitim Durumu</b>    |              |
| Ön Lisans Eğitimi       |              |
| Lisans Öğrenimi         |              |
| Bildiği Yabancı Diller  |              |
| <b>İş Deneyimi</b>      |              |
| Çalıştığı Kurum         |              |
| <b>İletişim</b>         |              |
| E- posta Adresi         |              |
| Tez Savunma Tarihi      |              |